

舞台艺术创新的几种策略

陈世雄

《戏剧》2009年第一期

-

舞台艺术创新不能停留在一般号召，也不能停留在从理论上探讨改革创新与继承传统之间的关系，而是应该认真研究中外一切成功的艺术创新，总结它们的成功经验，探寻艺术创新的美学策略，包括后现代主义的美学策略。

本文列举的几种创新策略，有的是在国外已经比较成熟和多见，而在国内还未曾引起注意，有的则比较罕见，甚至只能举出一两个例子，但是，它们都值得我们参考、借鉴。

一 门类杂交

所谓“门类杂交”，指的是两个舞台艺术门类之间的杂交。杂技芭蕾《天鹅湖》是一个典型的例子，它是杂技与芭蕾杂交的产物。两个门类之间虽有很大的区别，广州军区的艺术家们却找到了它们的共同点——技巧性。不论杂技还是芭蕾，都是人的技巧的展示，都是在挑战人的体能极限、控制身体技能的极限，这一共同点是它们结合的基础。杂技芭蕾《天鹅湖》一方面借助芭蕾舞剧展示了惊人的杂技技巧，另一方面通过杂技元素的加入使古典芭蕾舞剧焕发了新的光彩。

广州军区的艺术家们并不像有的人那样，上演外国经典剧目，就非要把故事背景、人物都加以“中国化”。展现在观众面前的杂技芭蕾《天鹅湖》故事背景放在全世界。这有利于自由运用各种杂技技巧。

杂技与芭蕾的结合产生了奇妙的效果。当女演员双手耍球、耍帽子时，她的舞步却是芭蕾的。男演员腰上旋转着圆圈，双脚却跳着轻巧的芭蕾舞步。传统的芭蕾双人舞被改造成女演员和骑着独轮车的男演员和之间高难度的配合。而难度最大的是女演员用单脚脚尖站立在男演员伸直的臂膀上，这个造型已经成为杂技芭蕾《天鹅湖》经典性、标志性的造型。最令人难忘的是，原剧中“四小天鹅”的群舞场面，被改造成“四小青蛙”的滑稽表演。观众惊讶地看到了芭蕾舞史上从未有过的双腿朝上的舞蹈，这是对芭蕾舞语汇的新发展。

并不是任何两个不同的艺术门类都可以随意地进行杂交而创造出新的艺术品种。能否成功，要看艺术家能否找到它们的共同点，找到结合后新的生长点。杂技芭蕾《天鹅湖》不但解决了杂技与芭蕾舞的关系问题，而且比较完美地处理了“杂交”后的产物与柴可夫斯基的音乐之间的关系问题。在某种意义上，后一个问题更加难以解决的。令人欣慰的是，中国的杂技芭蕾《天鹅湖》在柴可夫斯基的祖国得到了承认。俄罗斯著名芭蕾舞女演员尼娜·谢米卓洛娃说：“这是真正的艺术作品，适合最广大的观众，它老少皆宜，对所有的人都有益。通常我们在芭蕾的音乐被改作它用时会感到不快，但这一次，体裁的融合是成功的和有机的。”莫斯科街心花园马戏团总团长马克辛·尼库宁认为，中国的杂技芭蕾《天鹅湖》极具魅力，让他觉得有点妒忌：“世界上有两个国家级杂技团——俄罗斯的和中国的，可是我们却没有这样的演出。”[\[1\]](#)

“极美妙的杂技和最惊险的芭蕾”[\[2\]](#)——俄罗斯同行的这一评价，有力地证明了中国杂技版《天鹅湖》是一次非常成功的创新实践，它开拓了我们的思路，给了我们重要的启示。

二 颠覆经典

如果说中国版的《天鹅湖》是杂技与芭蕾两个不同艺术门类的“杂交”，那么英国的“男天鹅湖”[\[3\]](#)就是在不改动柴可夫斯基音乐原作的前提下，对古典版《天鹅湖》的剧情改写和舞蹈的重新编排。

“男天鹅湖”的导演是英国的马修·伯恩（Matthew Bourne）。他对原剧的改动主要是以下两点：

首先是从根本上改变原剧的情节。在俄罗斯版的《天鹅湖》中，王子爱上的是被魔王用妖术变成天鹅的公主，也就是说，他爱上的是一个少女；而在英国版的《天鹅湖》中，王子爱上的是一只“男天鹅”，也就是说，他爱上的是一个英俊少年。这一改动使剧情带上了同性恋题材的色彩。天鹅的群像也改变了。原剧天鹅均由女演员扮演，基调是白色——洁白的天鹅是纯洁、高尚和美丽少女的象征，用天鹅形象表现少女是俄罗斯文学艺术的一个习惯。而在英国的“男天鹅湖”中，天鹅全部由男演员扮演，在造型上裸露上身，下身则穿着灰色的毛绒绒的刚刚遮到膝盖的半长裤子，全都光着脚，眼眶加黑，额前留着一绺长发。舞蹈语汇和原剧的“女天鹅”很少相似之处。这不是高尚、圣洁和优美的天鹅形象，而是一群攻击性很强的凶悍的动物。天鹅形象改动的结果，原剧中的公主奥杰塔、她的“复制品”（魔王的女儿）奥杰莉娅，以及以猫头鹰形象出现的魔王，在英国版的《天鹅湖》全被删除。

其次是改动了男主角的形象，古代王子变成了生活在现代英国的王子（剧中使用手机道具，说明故事发生在当代）。他自幼得不到母爱，心中郁郁寡欢，后来又发现自己的女友是一个出卖肉体的妓女，精神上受到极大的打击。王子来到市区的一个公园，想投湖自尽，不料遇到了一群天鹅。王子深深地爱上了一只英俊的“头鹅”，于是放弃了自杀的念头。在宫廷舞会上，一位外貌和“头鹅”极其相像的“外来人”出现了，他极富魅力，吸引了在场所有的女性，最后竟然和王子的母亲定亲，但是对王子却很冷淡。王子忍无可忍，向这位入侵者开枪，但没有击中。在全剧的结尾，王子梦见凶悍的天鹅包围着

他所爱的“头鹅”，将他折磨致死。当母后走进房间时，王子已经死去；而观众看到的情景是，“头鹅”怀抱着死去的王子，出现在蒙眬的窗外。

马修·伯恩改编的这出《天鹅湖》于2007年作为契诃夫戏剧节开幕式的上演剧目，引起了极大的轰动。媒体形容莫斯科观众鼓掌是“把手掌都鼓断了”。尽管对该剧有不同看法，但大胆的创新却是历史上罕见的，引起的震动也是空前的。

另一个例子是英国剧作家斯托帕的《罗森克兰茨和吉尔登斯特恩》。该剧是莎士比亚名剧《哈姆雷特》的改写之作。罗森克兰茨和吉尔登斯特恩在《哈姆雷特》中是次要角色，是听命于国王的奴才。杀兄娶嫂的国王克劳迪斯把他们召进王宫，要他们暗中监视发疯的王子哈姆雷特。剧终时，英国使者报告：罗森克兰茨和吉尔登斯特恩已经死去。而在斯托帕的剧本中，两个次要角色摇身一变，成为主要角色，承担着体现剧本荒诞主题的重担，原来的主人公哈姆雷特则退居次要地位。罗森克兰茨和吉尔登斯特恩的形象也不同于原剧。他们不再是为国王卖命的奴才，而是受蒙蔽、受利用的好人；两人都有自己的个性：吉尔登斯特恩比较爱思考，爱提问，而罗森克兰茨则随遇而安。

斯托帕对《哈姆雷特》的改写曾经被批评为歪曲、篡改莎士比亚的原作，但历史已经证明：改写、甚至颠覆经典是一种人们可以接受的后现代主义美学策略。马修·伯恩改编的《天鹅湖》也罢，斯托帕的《罗森克兰茨和吉尔登斯特恩》也罢，都是对全世界公认的经典名著的颠覆。经典是不朽的，但不再是神圣不可侵犯的。对经典的颠覆能够产生原创作品所不可能产生的快感，这是已经为历史所证明了的。

三 张冠李戴

什么是“张冠李戴”？这里举一个古典交响乐与新编芭蕾舞相结合的例子——柴可夫斯基的《第六交响曲》和莫斯科大剧院新编芭蕾舞《黑桃皇后》（根据普希金同名小说改编）的结合。本来，交响乐与芭蕾舞的结合是天经地义的事情，[\[4\]](#)问题在于，《第六交响曲》的内容，无论是从柴可夫斯基本人的言谈、书信，还是从评论家的评论、同时代人的回忆，都看不出它与《黑桃皇后》有什么联系。柴可夫斯基写过《黑桃皇后》歌剧的音乐，但那完全是另一部作品。然而，恰恰是因为把毫不相干的两部作品结合起来，“张冠李戴”，造成了人们意想不到的审美效果。使人感到柴可夫斯基的《第六交响曲》仿佛是专门为《黑桃皇后》这部舞剧创作的，音乐和剧情珠联璧合，令人惊叹。

芭蕾舞剧《黑桃皇后》的创作经历了一个漫长曲折的过程。该剧导演是法国著名的舞蹈家、编导罗兰·别季。早在1978年，罗兰·别季就答应为俄罗斯舞蹈家巴雷什尼科夫编排芭蕾舞剧《黑桃皇后》。起初用的是普罗柯维耶夫的音乐，理由是普氏的音乐和现代舞蹈思维比较合拍。但罗兰·别季不想就著作权问题和苏联当局洽谈，于是改变主意，以柴可夫斯基歌剧《黑桃皇后》的音乐结构为基础加以编排。但罗兰·别季和巴雷什尼科夫之间的合作未能成功，主要原因是意见分歧难以克服。罗兰·别季根据普希金关于盖尔曼（男主角）“有着强烈的激情和火一般的想象力”的说法，突出了盖尔曼期待发生奇迹、试探只有女伯爵才知晓的三张王牌的秘密这一线索，从而把盖尔曼和女伯爵的戏作为全剧主线，安排了两人的双人舞（所谓“爱情的舞步”，让年轻的盖尔曼用独舞向年迈的女伯爵求爱）。而巴雷什尼科夫不同意导演的构思，认为这一构思不符合普希金原著，是“非俄罗斯”的，并且拒绝到巴黎去上演这出舞剧（据罗兰·别季的说法，该剧未能上演和巴雷什尼科夫移居美国、忙于其他事务有关）。

25年过去，77岁高龄的罗兰·别季来到莫斯科大剧院，再度投入芭蕾舞《黑桃皇后》的创作。除了物色男女主角的扮演者，一个关键的问题就是伴奏音乐。出乎意外的是，这一次，罗兰·别季不再以柴可夫斯基歌剧《黑桃皇

后》的音乐结构为基础，而是选中了柴可夫斯基的第六交响曲，即“悲怆交响曲”。

在柴可夫斯基的全部交响曲作品中，“悲怆”是他最满意和引为自豪的，同时也是最神秘难懂的。作品虽然名为“悲怆”，但这个名称往往引起人们的误解。众所周知，柴可夫斯基在他亲自指挥“悲怆”的首演后，只过了9天就猝然去世，引起了许多猜想。不少人单凭“悲怆”这一名称加以推测，认为交响曲表现了柴可夫斯基这位同性恋者抑郁苦闷的心情和无法抗拒的悲剧性命运。但俄罗斯学术界并不认同这种世俗的观点。因为柴可夫斯基在创作“悲怆”时正如日中天。1893年夏天刚刚获得剑桥大学名誉博士学位，身体状况也很好，没有理由认为柴可夫斯基已经感到死亡的临近。

“悲怆”这个名称是柴可夫斯基的弟弟想出来的，^[5]柴可夫斯基本人则多次说过，这部交响曲是一个“谜”，要留给人们去猜想。^[6]

正是由于作品主题具有如同“谜”一般的不确定性，使“张冠李戴”式的“挪用”有了可能；而“挪用”正是后现代主义戏剧重要的“美学策略”。^[7]《黑桃皇后》主人公盖尔曼的心理特征正是“心慌意乱”（мятущаяся человеческая душа），其心态和命运都充满着不确定性。因此，罗兰·别季选择柴可夫斯基的第六交响曲作为伴奏音乐可谓慧眼独具。虽然我们至今看不到罗兰·别季对这个问题的具体说明，但是，有一点是毫无疑问的，这就是“张冠李戴”决不可随心所欲，任何“挪用”都必须从作品的内容、体裁和风格出发，都是一次高难度的艺术决策。

四 另辟空间

谢克纳关于环境戏剧的理论与实践早已被我国戏剧界所熟悉，国内也进行过若干环境戏剧的试验。2007年，上海戏剧学院谷亦安教授导演易卜生的《培

尔·金特》就是最近的一个例子。在台湾，环境戏剧的实践进行得比大陆要多，经验也更丰富。这里仅举金枝演社为例：该社先后在台北淡水沪尾炮台、高雄旗后炮台上演《祭特洛伊》，都获得了可喜的成功。

谢克纳搞环境戏剧时，有些做法显然不宜照搬，例如色情因素的加入、完全无序的观众参与、任意肢解剧本等，都是我们难以接受的。但是，如果我们因此而全盘否认环境戏剧的价值，那就是片面的。应该看到，谢克纳的理论确有其“合理的内核”，这就是走出传统的封闭式剧场，另辟空间、重构空间。

要如何另辟空间、重构空间？有两种不同处理方法，一种是动态的，一种是静态的。上海戏剧学院的《培尔·金特》是动态的，谷亦安教授利用室内、室外、阳台、楼梯、走廊等不同空间，从一座楼房到另一座楼房，进进出出，上上下下，演剧空间不断变化，观众也跟着“浪子”培尔·金特到处“漂泊”，体验人生百味，思考易卜生提出的哲学命题。导演构思巧妙，成本低廉，引起观众的浓厚兴趣。这一试验不是形式主义的，不是为创新而创新，而是将内容与形式有机地统一起来，因此受到了欢迎。

相比之下，台湾的《祭特洛伊》是静态的，观众始终静坐在炮台的石头台阶上观剧，而演员虽然在炮台的各个角落出没，却始终没有离开观众的视野。导演王荣裕出身于歌仔戏演员世家，后来到西方学习戏剧，受到严格的肢体动作训练，曾是云门舞集特邀演员。他导演《祭特洛伊》，没有简单地照搬后现代主义戏剧的那一套。剧本改编自荷马史诗《伊利亚特》，同时参考了古希腊悲剧作家埃斯库罗斯的《阿伽门农》、欧里庇得斯的《特洛伊妇女》两部剧作，在结构上并不“前卫”，没有运用插叙、倒叙、拼贴、蒙太奇和意识流之类手法，只是顺着时间的轴线平实地铺陈，情节和古希腊神话大同小异，人物姓名、故事背景都没有“中国化”，对白不用“国语”而用闽南话（由于没有字幕，又过于强调抑扬顿挫，观众听起来有些费解）。

王荣裕选择的空间——沪尾炮台和旗后炮台，都是台湾的二级古迹。前者建于光绪十二年（1886），后者建于康熙五十八年（1719），[\[8\]](#)炮台外围是

十几米高的厚实城墙，城墙内除炮位外，还有士兵寝室、弹药库、办公场所等建筑。沪尾、旗后两座炮台都是台湾历史的见证，其中，旗后炮台更经过战争的洗礼。1895年台、澎被割让给日本，台湾士绅成立“台湾民主国”，以抗拒日本接受。日舰逼近高雄，炮火击中旗后炮台，门楣上“威震天南”四个大字被打掉“威震”二字。炮台失陷后，大炮被日军拆走熔毁。这些遗迹，至今仍原样保留。《祭特洛伊》在炮台演出，当观众在天黑后走进芳草丛生、大树参天的古炮台时，一种苍凉厚重的历史感油然而生。演出时，灯光随着剧情变化而变化，从炮台各个角落亮起，引导着观众的视线。歌队的合唱时而配合背景音乐，时而无伴奏，造成一种原始的震撼。当庄严的悲剧结束时，一个个火红的天灯冉冉升起，场面十分壮观。

在古炮台上演战争题材的悲剧《祭特洛伊》，是一个绝妙的创意。戏剧与环境的对话，现代人与历史的对话，在一个远离城市的荒野展开，其艺术魅力和悲剧的震撼力，是封闭式的都市剧场所无法比拟的。

环境戏剧在大陆至今仍是凤毛麟角。也许有人会说，为了应付年复一年的艺术节、戏剧节，为了让一脸严肃的专家评委们能一边喝茶一边看戏，我们永远只能在剧场里演戏。然而，谷亦安教授的《培尔·金特》不是开了个头么？专家评委们也许有一天会体验到：另辟的空间有一种另类的美？

五 胡撒子化

这里用的“胡撒子”一词，源于台湾专有名词“胡撒子戏”，是将日语发音的“opera”一词译成闽南语，再用汉字写成的。另有“黑碟子”、“乌撒子”等其它写法，可以说该词没有固定写法。

“胡撒子戏”形成于台湾的日据时期。日本殖民者在1930年代中期形成“提倡新剧、改善旧剧”的戏剧政策，1937年“九一八”事变后对台湾的传统

戏剧实行“渐禁主义”，同时展开“寺庙整理运动”，严重压缩了台湾本地戏剧的生存空间。在“皇民化”运动中，日本殖民者极力剔除台湾文化中的中国元素，使歌仔戏进入“改良戏”时期，导致了“胡撇子化”现象。可以说“胡撇子戏”是台湾歌仔戏艺人为了应付日本警察的监视和检查创造出来的一种歌仔戏“变体”，其主要特征可概括为“混杂”二字，在声腔、对白、服饰、道具、表演各方面都表现出来。演出中使用闽南话和日语，演员身装日本和服，手执日本武士刀，剧目为日本戏或中国传统剧目。由于禁唱歌仔调，艺人只好改唱流行歌曲，用小喇叭或萨克斯风等西洋乐器伴奏，而在日本警察不到时，仍然唱歌仔戏，用鼓乐伴奏。

台湾学者谢筱玫博士认为，“胡撇子”现象和后殖民研究者提出的“仿拟”（colonial mimicry，或译成“殖民学舌”）有异曲同工之妙。“仿拟”是一种变色龙似的伪装，一种讽刺的妥协，实际上也是下层民众一种顽强的抵抗方式。[\[9\]](#)

值得我们认真思考的是，在台湾光复后，为什么胡撇子戏没有随着日本人的离去而消失，而是顽强地生存了下来，并且形成了一整套自己独有的美学策略和演出形态？尽管曾经有人因为胡撇子戏“血统上的不纯正”而对它持否定、蔑视的态度，但在当今的台湾，胡撇子戏却占据了“外台歌仔戏”夜间演出的舞台，受到观众的欢迎，进而“从边缘跻身至中心”，获得“愈来愈多的正视和讨论”。[\[10\]](#)这又是为什么？

如果说，“胡撇子戏”在日据时期是一种“不得已权变”的产物，是对殖民者的一种“抵抗”，那么，它在当今台湾的生存、发展和“跻身至中心”，就证明了它的美学价值。“血统上的不纯正”，结构上的“混杂”、“拼凑”在后现代主义文化的影响日益深刻的今天，却收到了“无心插柳柳成荫”结果。实际上，“胡撇子化”一词我们可以在这样一个意义上讨论它，这就是对剧种规范的解构，对剧种“纯正性”的挑战和颠覆。任何对传统价值、传统规范的解构、超越、挑战，都可能造成一种震惊，一种不同于传统美感的自由感、解放感和新鲜感。而这种快感，正是当代观众所特别需要的。

“胡撇子化”的现象给我们许多启示。一方面我们必须重视剧种个性的研究，必须认识到剧种个性是剧种生命之所在，剧种个性的消亡意味着剧种的消亡，剧种的趋同意味着戏曲生态的破坏；但在另一方面，我们还应该认识到剧种个性不是万古不变的，在特定的文化生态（例如台湾这样丰富多元的生态）之下，剧种有可能发生变异，产生多种变体。“胡撇子戏”就是歌仔戏的一个“变体”（台湾艺人和学者就是这么称呼的），此外还有电影歌仔戏、电视歌仔戏、广播歌仔戏等其它变体，引起了歌仔戏从声腔、语言到服饰、表演各方面的变异。这些变异是必然的，不以人的主观意志为转移的。对剧种变异的研究，应当成为剧种个性研究的一个重要课题。

六 中西合璧

这里说的“中西合璧”，指的是在同一艺术门类内综合运用中国元素和西方元素，这是舞台艺术创新中最常用的策略。在 20 世纪，从现实主义到现代主义，再到后现代主义，最伟大的西方导演，都有一个共同点，就是善于向东方学习。这样的大导演有俄罗斯的斯坦尼斯拉夫斯基、塔伊罗夫、梅耶荷德，有西欧的阿尔托、布莱希特、格洛托夫斯基、布鲁克，美国的谢克纳等人。他们在导演构思中往往加入许多东方元素。反过来，在东方，中国的导演也广泛学习西方。已故的焦菊隐、黄佐临、胡伟民等人在话剧的导演实践中学习戏曲，致力于话剧的民族化，或者在导演戏曲时运用西方话剧的表现手法。

这种中西合璧（或如胡伟民那样，称之为“东张西望”）的美学策略，在当今我国导演中被广泛采用，但具体做法不同，有许多经验尚待总结。下面举两个例子，一是昆曲《公孙子都》，二是台湾明华园版的《暗恋·桃花源》。

《公孙子都》刻划了公孙子都在攻城时为了抢头功而用箭射杀主将考叔之后复杂、矛盾的心理状态，使人联想起莎士比亚笔下的麦克白、陀思妥耶夫斯基小说《罪与罚》中的拉斯科尔尼柯夫。剧中既运用了戏曲的传统手法，例如

甩发、甩双翎的身段动作，又运用了西方戏剧的表现主义手法，有的则是戏曲手法与西方手法相结合。戏曲可以用在人物脸上抹白粉的办法表现内心的恐惧，在《公孙子都》中改用将一束白光打在人物脸上的办法，收到了同样的效果。传统戏曲用鬼魂表现人的幻觉、内心的恐惧，在《公孙子都》中，为了表现“鬼随心生”，设计了一系列鬼魂出现的场面。鬼魂可以是一个，三四个，可以是十几个、二十来个；鬼魂可以像人一样行走，也可以踩着高跷，比凡人高大许多。有一个场面，成排的鬼魂从地下齐刷刷地升起来，同时灯光从上方投射下来，黄、绿、蓝、紫，色彩多变，而鬼魂形象正面是红衣、黑脸，背面是骷髅图形，在黑暗中发着蓝光。众鬼魂抬起子都旋转，子都看见考叔的鬼魂，惊醒过来，原来是一场恶梦。运用表现主义手法和现代灯光技术的结果，使《公孙子都》在刻画人物复杂心理方面比起传统戏曲有了极大的提高。

如果说《公孙子都》是在“表现手法”这个层次上将东西方元素相融合，那么，明华园版《暗恋·桃花源》就是在结构层次上将西方话剧和中国戏曲相契合，并且从总体结构到局部、细节都体现出后现代主义最基本的美学策略——拼贴。至少可以列出以下几点：

- 1、结构上，“暗恋”（话剧）与“桃花源”（戏曲）的拼贴。

- 2、语言上，普通话、方言和英语的拼贴。剧中有不少地方将北方口音的普通话（台湾称“国语”和闽南话（台湾又称“台语”）、英语拼贴，例如：剧中人赖陶说“他们的水准 class，比我还 high”，是闽南话加英语。从语言风格上看，俚俗的语言、古朴的语言与高雅的语言拼贴在一起。

- 3、表演上，生活化的动作、戏曲身段、武术动作、现代舞等元素拼贴在一起。例如：陈胜在扮演的赖陶[\[11\]](#)在反复地说“我去死”时，动作中包含了武术、闽南“拍胸舞”和现代舞的元素。

- 4、舞台设计上，写实的布景（医院病房、上海的公园等）与写意的戏曲布景拼贴在一起。

5、风格上，“暗恋”部分抒情的、伤感的因素（江滨柳再过三个月就会死去，怀旧、思乡……）和“桃花源”部分搞笑的、闹剧的因素拼贴在一起。

6、不同的价值观形成强烈的对照。年青护士说：男朋友的照片从手机上删除后就再也想不起来他长什么模样；而江之凡老先生则在临死之前还在思念五十多年前的恋人。登报寻找昔日恋人的细节和手机删除男友照片的细节拼贴在一起，继承中国传统道德的老人和受西方影响的年轻人形成反差。

可见，中西合璧既有“手法”层次上的，又有总体结构上的和观念层次上的。

七 人偶同台

十几年前，笔者在《木偶艺术论纲》一文中曾经写道：“如果按照表现媒体的不同而把舞台剧分为‘人戏’（包括话剧、歌剧、戏曲等等）和木偶戏两种最基本的样式，那么，人偶结合和人偶同台的演剧样式就因为既不是纯粹的‘人戏’也不是纯粹的木偶戏而成了戏剧的‘第三种样式’。这种样式早已引起了戏剧艺术家们的关注。早在 20 世纪初，戈登·克雷就设想用一种‘超级木偶’来振兴戏剧。世界各国的艺术家都进行过很有价值的实验。”[\[12\]](#)可是，在我国，人偶同台手法的运用至今几乎还是一片空白。[\[13\]](#)

在西方，关于人与木偶的关系是艺术学领域最令人感兴趣的一个课题。数千年来，人与木偶的关系一直在发生变化。这种变化与技术没有什么直接的关系，关键在于人是怎样看待木偶的，木偶对于人来说究竟意味着什么；是人所崇拜的偶像，还是一成不变地从属于人、由人创造出来的东西？或者是和他平等的伙伴？木偶的制作方式和运用方式都取决于人对木偶，的观念。演员可以躲在舞台的后面或银幕的后面操纵木偶，也可以当着观众操纵木偶，还可以和木偶共同扮演角色，同台演出。

在俄罗斯的马格尼托哥尔斯克[14]有一家“布拉吉诺”剧院，多年来一直进行着人偶同台演剧方式的实验，连剧院的名称也叫做“木偶与演员剧院”（全称为Магнитогорский театр куклы и актёра «Буратино»），据说波兰有几家剧院早在60年代就起了类似的名称）。剧院的艺术家在上演当代剧作家戈林的剧作《斯威夫特盖起来的房子》时，进行了引人注目的革新。剧中只有一尊真正的木偶，这就是系主任斯威夫特。其他角色，即负责对斯威夫特进行监视的“监护人委员会”的成员们，则由真人扮演。“委员”们并列坐在露天看台式的半圆形阶梯座位上，紧靠着深色的幕布。演员的脸和双手就从幕布中伸出来，而身体的其余部分则是木偶，躯干和下肢都小得不成比例，看上去仿佛是侏儒。然而这正是导演构思的妙处，它以一种表现主义的手法揭示出人如何异化为木偶，而演员的任务就是尽可能使话剧式的表演和木偶的形体造成强烈反差。

“布拉吉诺”式的人偶结合、人偶同台截然迥异于以往的实验。俄罗斯木偶大师奥布拉兹卓夫有过一个尽人皆知的精彩节目，叫《摇篮曲》，表演的是父亲哄孩子睡觉。父亲由奥氏本人扮演，而“孩子”是一个木偶，戴在奥氏右手上，手背从孩子罩衫背后开口处露出来，成了孩子光秃的后背。奥氏用左手从下面托着木偶，好像怀里抱着孩子一样。[15]在这里，人与木偶是亲密的伙伴。而在另一个节目《乐队指挥》中，奥氏以自己的全身充当木偶的内部支柱，木偶（指挥家）的长衫笼罩着奥氏全身，木偶的头部就套在奥氏头顶，他用来指挥乐队的双手则是奥氏从长衫内伸出来的，看上去仿佛是“长”在指挥家身上。[16]在这里，人不再是木偶的伙伴，实际上部分地成了木偶的扮演者。

在人偶结合、人偶同台各种不同的方式中，布拉吉诺剧院创造的“人头偶身”的方式不能不说是一个突破。俄罗斯著名的符号学家洛特曼指出：

因此，在我们的文化意识中，形成了两种傀儡：一种吸引人们向着安逸的童年世界，另一种则和虚假的生活、僵化的动作、死亡、自相矛盾的生活相呼应。前者关注的是民俗、童话、原始的东西，后者使人想起机器文明、异化、二重性。

这就是“傀儡哲学”的基本材料，创作艺术傀儡的人们无法绕开它。上述的两种情形都不能事先自动地预定艺术家将怎样对待傀儡。正如其它艺术材料，这一基本的哲学可能被提出来，被直接运用，或者完全被抛弃。材料任何时候都不事先决定作品的内容，然而它永远是有意义的，在和文本的整个艺术结构发生关系前，便成为艺术的事实。[\[17\]](#)

《斯威夫特盖起来的房子》一剧正是从剧本的内容出发，以人与木偶的结合为媒介，通过人偶同台的手法，成功地体现了极富哲理性的“异化”主题。木偶之所以是木偶，之所以是人的隐喻而不是人自身，最具决定意义的还在于木偶是人工制造的，是不会说话不会表情的。而一旦采用了“人头偶身”的方式，事情的性质就起了变化，“偶人”变成了“人偶”，意味着木偶戏与“人戏”的界限被彻底打破。毫无疑问，纯粹的“人戏”与纯粹的木偶戏还要存在下去，并且还要在舞台上继续占主导地位，但“第三种样式”的出现似乎同样不可避免，它是打破自然主义、走向更高度的象征性概括的途径之一。

在国外，试验人偶结合、人偶同台演剧方式，探索“人与木偶”关系之奥秘的剧院岂止“布拉吉诺”一家！在俄罗斯、捷克、西班牙、日本等国都有过类似的试验。当然，人偶结合、人偶同台的具体方式不同，所起的作用也不同。人的参与本身还不足以说明“人戏”与木偶戏两种符号系统之间是一种什么关系，需要对具体问题作具体分析。但有一点是可以肯定的，这就是国外木偶艺术家进行革新与探索的高度热情与不懈努力。这些革新与探索决不是形式主义的试验，不是为了标新立异，而是为了通过人与木偶的关系表现艺术家对于人的生存状况、对于人与外部世界的关系所作的哲理性思考。

重视作品的哲理性是欧洲木偶戏的优良传统。有不少著名的作家为木偶剧院而写作，例如德国的克莱斯特、霍夫曼、法国的法朗士、英国的肖伯纳、比利时的梅特林克、西班牙的加西亚·洛尔卡等人。相比之下，在我国，为木偶剧院写作的著名作家要少得多；内容深刻、有哲理意蕴的优秀木偶剧也比较缺乏。时至今日，我国的木偶剧走的还是模仿戏曲的路子，有的木偶剧实际上成为戏曲的附庸；是否逼真地模仿活人的动作，成为评价木偶艺术水平高低的标准。很少有人把木偶看作人的隐喻，思考“人与木偶”的关系，把木偶看成体

现人生哲理的特殊手段；也很少有人试验人偶同台的表现方法，这不能不说是我国舞台艺术领域的一个缺憾。

八 塑造新人

戏剧是一种以人自身为媒介的艺术。美国著名学者弗雷德里克·詹姆逊曾转述达尔柯·苏凡的观点，认为“剧院是微观体现整个社会的一种体制，因此也是它所提供的象征的和乌托邦式寓言的一个实验空间和集体实验室。”

[18]简而言之，戏剧就是人的自我实验。因此，不管戏剧家们如何变换自己的形式、技巧和手法，最终还是要回归人自身，回归“人的自我实验”；而一切戏剧艺术、舞台艺术的创新，最核心的还是人物形象的创新问题，塑造新人的问题。

历史表明，新兴的政治力量崛起之初，往往要提出造就一代“新人”的口号——不管这股政治力量是代表人民利益的，还是反人民的。[19]当欧洲无产阶级的革命力量还相对弱小时，马克思、恩格斯就在《德意志意识形态》一书中提出了未来“全面发展”的人的命题。在十月革命前的俄国，革命民主主义者车尔尼雪夫斯基在小说《怎么办？》中塑造了一系列“新人”形象，其中的拉赫美托夫被称为“新人中的新人”，是一个不要爱情、不要家庭的革命家，对他来说，人生的唯一目的就是革命。列宁非常喜爱车尔尼雪夫斯基的这部小说，说他“在一个夏天就把《怎么办？》读了五遍，每一次都在这个作品里发现一些新的令人激动的思想”。[20]《怎么办？》深刻地影响了列宁本人，也深刻影响了十月革命后的苏联文学。描写苏维埃“新人”的作品在苏联文艺中大量涌现。

新中国文学同样高度重视“新人”形象的塑造。进入改革开放的新时期后，党和国家领导人更是反复谈到这个问题。邓小平在具有划时代意义的十一届三中全会上提出了“造就具有社会主义觉悟的一代新人”的问题。后来他多

次指示：搞社会主义精神文明主要是造就“四有”新人。[\[21\]](#)在第四次全国文代会上，他指出“我们的文艺，应当在描写和培养社会主义新人方面付出更大的努力”，强调文艺界对于培养社会主义新人“负有其他部门所不能代替的责任。”[\[22\]](#)江泽民在谈到我国当代文艺工作者肩负的庄严使命时指出，应该“为培养一代又一代有理想、有道德、有文化、有纪律的社会主义新人作出自己的贡献。”[\[23\]](#)胡锦涛曾经作专门讲话，指出必需“使未成年人的思想道德素质、科学文化素质和健康素质不断得到提高，成为全面发展的社会主义新人。”[\[24\]](#)在第八次全国文代会上，他又强调了“培育有理想、有道德、有文化、有纪律的社会主义公民”的重要性。

能否成功地塑造社会主义新人的形象，是舞台艺术工作者面临的最大挑战，决不是运用几招新的表现手段或者引进几种舞台新技术就能解决的。舞台艺术工作者要完成塑造新人的重大使命，首先要提高认识。特别是在戏曲创作人员中，要克服重古代题材、轻现代题材的偏向，大力加强现代戏的创作。理论家们有必要开展对如何塑造“四有新人”形象的讨论（仅仅“什么是社会主义理想”这个问题，研究起来就有足够的难度）。

真正意义上的“新人”当然不是那种乌托邦式的、概念化的人物。当前我们最需要塑造的“新人”形象，是在改革开放的大潮中勇于面对新的社会问题、善于解决新的社会矛盾，并在这一过程中展现出智慧风貌的新型主人公。我们的作家艺术家有没有胆识塑造这样的新人？我们的剧院有没有勇气让这样的新人登上舞台，而不至于叶公好龙、唯恐“出格”？这是考验我们是否真有决心从事艺术创新的一块试金石。塑造新人形象不是策略层次上的问题，而是带有根本性的问题；在这个根本问题上，我们首先应该借重的是传统的现实主义，而不是后现代主义。假设我们像后现代主义的“元戏剧”那样，热衷于对既存的戏剧文本、语境进行或明或暗的戏仿、篡改、比照，通过二者的差异来质疑或反讽现有的戏剧观念，那么，我们就不大可能真正地下功夫贴近生活、贴近群众、贴近现实，努力塑造社会主义新人的形象。考虑到这一点，我们的舞台艺术对后现代主义的借鉴应该是有条件的。

[①] 参见 <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=756818>

[②] 俄罗斯评论家符拉基米尔·谢尔古宁的评价，参见 В м и р е ц и р к а и э с т р а д ы—ruscicus 网站，
www.ruscircus.ru/public/china.shtml

[③] 俄国人称之为 м у ж с к о е о з е р о，如果直译为中文，就是“男天鹅湖”。

[④] 在《天鹅湖》之前，芭蕾的音乐伴奏是不用交响乐的，而且千篇一律、水平低下，被称讥为“音乐杂耍”，《天鹅湖》开创了用交响乐为芭蕾舞伴奏的新时代。

[⑤] 另有学者考证，指出在该交响曲首演前一个月，柴可夫斯基的出版者——一位姓尤尔根松（Ю р г е н с о н）的人，就在一封信中称呼第六交响曲为“悲怆”交响曲。参见 Многоканальная Музыка 网站于 2008 年 8 月 25 日提供的 К р и с т о ф о р Х. Г и б б с 的文章《第六交响曲》（Symphony No. 6. «Pathétique»）。

[⑥] 参见 Многоканальная Музыка 网站于 2008 年 8 月 25 日提供的 К р и с т о ф о р Х. Г и б б с 的文章《第六交响曲》（Symphony No. 6. «Pathétique»）。

[⑦] 参见《后现代主义百科全书》，[美]维克多·泰勒 查尔斯·温奎斯特编，吉林人民出版社，2007 年版，第 479 页。

[⑧] 刘铭传任台湾巡抚期间，曾建设炮台十余座。

[9] 谢筱玫：《从精致到胡撇：国族认同下的台湾歌仔戏论述》，《民俗曲艺》，第 155 期。

[10] 谢筱玫：《从精致到胡撇：国族认同下的台湾歌仔戏论述》，《民俗曲艺》，第 155 期。

[11] “赖陶”在闽南话中是“烂桃子”的意思。陈胜在将他塑造为一个丑角。

[12] 陈世雄：《木偶艺术论纲》，载《文艺研究》，1995 年第 3 期。

[13] 在泉州木偶戏《火焰山》中，灵石仙翁由戴着面具的真人扮演，孙悟空则是小提线偶人，大小对比强烈；孙悟空被扇到海外仙山，落在仙人巨掌之上，表现得极为逼真，纯粹的“人戏”或纯粹的木偶戏都难以造成这样的效果。这是我国运用人偶同台手法的一个例子。

[14] 马格尼托哥尔斯克拉于乌拉尔河畔，马格尼特山麓，人口 40 余万。

[15] 参见奥布拉兹卓夫：《我的职业》，中译本，第 178—181 页。

[16] 参见奥布拉兹卓夫：《我的职业》，中译本，第 200—201 页。

[17] [俄] 尤·米·洛特曼：《文化系统中的木偶》，莫斯科《木偶艺术》杂志，1994 年第 5 期，第 52 页。

[18] 弗雷德里克·詹姆逊：《布莱希特与方法》，中国社会科学出版社，1998 年版，第 14 页。

[19] 值得我们深思的是，德国法西斯也拼命鼓吹造就“新人”的重要性，法西斯主义的思想家罗森堡在其臭名昭著的《20 世纪的神话》一书中写道：“根据新生活的神话造就新型的人，这就是本世纪的使命。”参见《20 世纪的神话》德文版，第 22 页，译自俄文网站

xray.sai.msu.ru/~lipunov/text/misl/rouz3/node13.html

[20] 《列宁论文学艺术》（二），人民文学出版社，1960年版，第897页。

[21] 参见邓小平1982年7月4日在在军委议座谈会上的讲话。

[22] 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》。

[23] 江泽民：《在中国文学艺术工作者第七次代表大会上的祝词》。

[24] 参见胡锦涛2004年5月10日在全国加强和改进未成年人思想道德建设工作会议上的讲话，载2004年5月12日《人民日报》。

厦门大学图书馆