

西体中用：论吴兴国“当代传奇剧场”的跨文化戏剧实验

李伟

《戏剧艺术》2011年第4期

-

内容摘要：在台湾京剧改革与发展史上，吴兴国及其“当代传奇剧场”无疑将会占据重要的一页。吴兴国作为一个出身于京剧而又横跨现代舞、影视剧表演的优秀演员，在用自身的全部技艺演绎西方戏剧经典的同时，也表达着自己对于这个世界的理解，倾诉着自己对生命的认识。他的跨文化戏剧实验，既是对西方戏剧经典的重新诠释，也是对京剧表演体系的激活与重塑。

关键词：吴兴国 当代传奇剧场 跨文化戏剧 西方经典 中国元素

中图分类号

文献标识码

文章编号

台湾的京剧改革，始于郭小庄1979年创立的“雅音小集”。“雅音小集”的演出剧目均为中国传统故事的现代改编，主题极少突破传统伦理的教忠教孝，演出形式上在遵守传统京剧表演规范的同时融入了一些西方戏剧的表演技巧，并引进了现代剧场的理念。这些做法，我们可以借用一个词来概括：“中体西用”——以中国京剧为体，以西式剧场为用。

紧接着郭小庄的步伐而掀起京剧改革的浪潮的是吴兴国。他正好从郭小庄止步的地方接了上来，用中国京剧的元素表现古希腊戏剧、莎士比亚戏剧、荒诞派戏剧常常表达的欲望、漂泊、孤独等现代的主题，而且，无论怎么将西方故事置换到中国语境，我们都可以分明地感到西方主题的强大存在。吴兴国也毫不避讳，他直接就是从这些西方戏剧经典中取材改编，同时也融入自己的生命体验，

从而实现传统形式与现代主题、西方戏剧经典与个人生命体验的对接。这就是本文所谓的吴兴国式的“西体中用”的京剧改革。

—

1986年，台湾青年京剧演员吴兴国与其妻林秀伟携手创立了民间剧团“当代传奇剧场”。同年12月首演的改编自莎士比亚悲剧《麦克白》的创团戏《欲望城国》获得了极大的成功。这似乎奠定了“当代传奇剧场”的基调与风格：跨文化戏剧实验。在以后的新剧创排中，有改编自莎士比亚剧作的《王子复仇记》（1990，《哈姆雷特》）、《李尔在此》（2001，《李尔王》）、《暴风雨》（2004，同名莎剧）；有改编自古希腊悲剧的《楼兰女》（1993，《美狄亚》）、《奥瑞斯提亚》（1995，同名古希腊悲剧）；还有改编自西方现代戏剧大师、文学巨匠的《等待果陀》（2005，贝克特同名荒诞剧，中国大陆译为《等待戈多》）、《欢乐时光——契诃夫1914》（2009，契诃夫14篇小说）。尽管吴兴国也将传统的剧目改编、组合、包装之后演出，但其影响远没有上述跨文化改编巨大而深远。

和郭小庄“雅音小集”的演出剧目相比，吴兴国“当代传奇剧场”最大的特点是不再以“教忠教孝”为目标，而是以“改变国剧和世界沟通的方法”^{1[1]}为鹄的。在现代社会“教忠教孝”，就必然要在表演方法和剧场技术上寻求一些适应当代青年观众的变化，但仍会以传统的价值观念讲传统的故事；“改变国剧和世界沟通的

^{1[1]} 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页218。

方法”，则要以普世的价值观念讲述世界观众能听懂的故事，为此不惜改革和突破传统的京剧观念以激活传统的表演程式。对于后者而言，用京剧的方式改编和演绎世界戏剧经典，当然是一个不错的选择。而世界戏剧为中外观众所熟知的几个高峰，自然是古希腊戏剧、莎士比亚戏剧和荒诞派戏剧了。

当然，选择并没有那么简单、轻松，吴兴国并没有一个预设的以京剧搬演世界戏剧经典的系列计划。艺术创作是需要感性经验来激发创作灵感的。我们看到，吴兴国“当代传奇剧场”的几次产生了重大影响的经典改编——《欲望城国》、《李尔在此》、《等待果陀》，几乎都有艺术家的个人生命体验在内，而并非纯粹为改编而改编。

“当代传奇剧场”以莎剧《麦克白》的改编作为首选具有极大的象征意义。吴兴国当然知道传统京剧《伐子都》同样讲述的是权力欲望导致灭亡的故事，甚至同样有以鬼魂的出现来鞭笞道德良心的情节，但他没有在这个老戏的基础上做一出新编《伐子都》（如果是郭小庄来做，很可能是这个做法），而是参照日本著名导演黑泽明在《蜘蛛巢城》里的做法，创作了《欲望城国》。即使是相似的情节和主题，从莎剧改编可以为京剧艺术打开一道通向世界舞台和当代青年观众的门，而从传统老戏加工改编则容易让人觉得还是“教忠教孝”的老一套，既难以刺激自身的创作欲，也难以具有吸引青年观众的神秘感与陌生感。况且，《麦克白》确实比《伐子都》在情节的丰富性、人物心理刻画的深度上乃至主题的深刻性（前者着力在人性探索的高度表现欲望，后者主要讲述同僚相妒的故事则可能滑向“教忠教孝”的伦理教化主题）上都胜出许多，这对京剧的表现力是一个挑战。所以，吴兴国尽管将《欲望城国》的

时空背景煞费苦心地搬到中国的东周列国时代，但仍让人们觉得这还是一个西方的戏剧。因为尽管形式上看上去仍然像京剧，但这样深入探索人性欲望的戏在传统京剧里是从来没有过的。而对人性欲望的探索，也正好遇合了当时吴兴国的生命体验，是引发他创作冲动的触酶。正像“当代传奇剧场”自我介绍时常说的那样：“西元一九八六年，一群戏曲演员意识到传统艺术的优势不再，开始认真思索如何让传统戏曲与现代剧场艺术‘接轨’；在吴兴国、魏海敏以及一群同样怀抱热情的青年京剧演员共同努力之下，‘当代传奇剧场’于焉诞生。”^{2[2]}1986年的吴兴国，和他的许多同行朋友一样为京剧的前途与命运感到担忧，他们决心一起来做拯救的工作，但不知未来的命运会如何。剧中女巫的预言鼓动了麦克白（敖叔征）的欲望，但是否按照女巫的指示去做，麦克白（敖叔征）一直在犹豫徘徊中挣扎。形势迫使他选择了接受，但迎接他的是一步步滑向毁灭的深渊。吴兴国在艺术的道路上，选择后退当然保险，但没有出路；选择前进可能海阔天空，但亦有可能堕入万丈深渊。然而青春生命的创造欲望驱使他最终选择了后者。这正如卢健英女士所描绘的吴兴国的状态：“独站崖边，似乎成了吴兴国许多生命阶段的人生缩影。独站崖边，那光景是踌躇满志，更上层楼；独站崖边，那局势是前有追兵，后无去路；独站崖边，那心境是在艺术道路上念天地之悠悠，独怆然而泪下的孤寂。独站崖边，就要做选择。但有时生命的选择却是无从仔细思量的，也无从掂量付出与获得。两边拉锯，一边是受其滋养却眼睁睁见它消失的古老艺术，一边是被时代拉着跑的创新呼求；一边是梨园与师尊的道统，一边是

^{2[2]} 《欲望城国》宣传册。

出走求变的欲望；一边是名利如潮而来，一边是艺术的拮据与委曲。在后来的二十年里，吴兴国每每站在崖边，选择。他的选择有时让他搬开了巨石；有时，让他负箭甚深。”^{3[3]}我们虽然不必机械地理解文本，但其中某种心理的契合激发了吴兴国的创作欲望还是不言而喻的。

如果说，《欲望城国》对于《麦克白》而言，主要是戏剧形式的转换，改本与原本有着几乎一致的戏剧结构与戏剧情节；对于京剧艺术而言，主要是主题与人物形象的突破，在形式上力求突出唱念做打的表演特征；两方面大体上还给人以既是京剧又是莎剧的印象，实现了所谓“传统戏曲与现代剧场观念的融合”。那么，《李尔在此》则完全是一种天马行空的创造。它虽然脱胎于《李尔王》，但完全没有遵循原本的戏剧结构，并重新组织戏剧情节，主题从莎剧原本对“人性往往迷失于表象，发现真相往往需要经历一番磨难”的揭示发展到对人的本质的追问。在第一幕《戏》中，李尔王经历了被两个女儿抛弃的命运之后，从国君之尊回到了一无所有的个体，他在无人能识的旷野荒郊里疯狂地咆哮，重新审视自我，追问自己的本质。否定和反思自我当然是非常痛苦的。他说：“我回来了，这个决定比出家还要难。”他问道：“谁能告诉我，我是谁？我要弄明白我是谁？”他发现：“我的国家、我的智慧和我的权力都在哄我！”“愤怒、疯狂，骄傲，任性，它们都是我的好朋友。”在第二幕《弄》中，吴兴国化身为李尔王、弄臣、狗、三个女儿、葛罗斯特及其两个儿子等十个角色，从不同的角度诘问，最后他找到了自我：“我回来了，我还是从前的我，现代的我

^{3[3]} 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页83-84。

和以后的我，我回到了我的本质，这个突破比出家还要高贵。”他借爱德佳之口说：“我父亲给了我一次杀他的机会，但我并没有杀他。经过这次重逢，父亲又得到重生。”葛罗斯特也找回了自我。在第三幕《人》中，吴兴国与李尔王既合二为一，又一分为二，说不清究竟是蝴蝶还是庄周，“我是谁，我是我，我在找我，我想我，我看我，我知道我，我问我，我恨我，我也爱我，我他妈的我，我杀了我，我忘了我，我又梦见了我，我看不起我，我看透了我，我要我，我不该是我，我讨厌我，我还是我，我会不会是我，我要面对我，我想找到我。”作为现实中人的吴兴国还在不断地寻找自我，最后归于淡定：“是胜是败，是爱是恨，是喜是悲，是宫廷，是蔽野，是繁华，是凋零，无非囚牢与四壁，孤寂无声，冷眼看月，升沉圆缺。”整部戏打碎了原著的结构，围绕人的本质的背叛与回归展开了富有哲理的思辨。该剧与其说是李尔王在发问，不如说是吴兴国在发问；与其说是在搬演李尔王，不如说是在搬演吴兴国。吴兴国不过是借了《李尔王》的故事与情境在表达自己的哲学思考。正如剧中一个人只有把自己逼到荒野、无路可走时，才会去思考自己的本质，认清自己的真实面貌。同样地，一种艺术也只有置之死地而后生，只有认清自身的本质才能找到发展的方向。吴兴国只有在京剧式微之际，回到自己的京剧本行，发现自己的独特价值，才能找到自己的立身之本。京剧艺术只有忘掉以前的所有荣耀，认清自身的本质和优势，才有可能找到一条新生之路。只有清醒地认清自己，才能自信地前行。如果对吴兴国本人的心路历程有所了解，我们会发现这种改编和他的个体生命体验息息相关。吴兴国曾经经历过两个层面的“从背叛到回归”的过程。一个层面是，从离开京剧到回到京剧；吴兴国曾经一度以京剧演员的身份参与林

怀民主持的现代舞团体“云门舞集”，如果不是在文化大学学习时，受俞大纲等先生的影响，就不会回到京剧界了。另一个层面是从“背叛”恩师周正荣到继承和发扬恩师的艺术。在回到京剧界后，吴兴国即拜师台湾第一老生周正荣，但后来两人因个性同样倔强但艺术理念不一致，导致师徒失和。尽管如此，吴兴国总是希望得到周先生的谅解。两个层面都与京剧有关，实则是从“背叛”传统京剧的观念，最后回到了现代京剧的舞台上。这一过程，表面上是背叛，实则是回归到更深层的本质，归根结底都是为了京剧艺术的新生所作的探索。

改编荒诞派代表作《等待果陀》，是吴兴国在跨文化戏剧实验上攀登的又一座高峰。如果说，《李尔在此》是他为自己写的精神自传，那么《等待果陀》则是在为芸芸众生书写心灵的挽歌。诞生于二战后的贝克特原著是世界后现代主义思潮的重要成果。二战所毁灭的不仅是众多的城市，数以亿计的人口和家庭，更严重的是毁灭了人类对自身存在的信念。二战后，人们普遍感到了个体的渺小、世界的荒诞以及对人类前途的悲观、失望与迷茫。在此基础上产生了对现代文明进行反思和批判的后现代思潮。在贝克特原著中，两个流浪汉所等待的“果陀”自始至终都没有出现，“果陀”究竟是谁？为什么要等他？都不知道，甚至“果陀”是否存在也是个未知数。这正是人们迷茫心态的表现。对于流浪汉来说，等待成了他们活着的全部内容。等待的过程是无聊的，为了变无聊为有聊，他们找话说、找事做，但都是些无聊的废话、无用的琐事。这是对人类毫无意义的生存状态的揭示。暴发户颐指气使、不可一世，奴隶只能忍气吞声、逆来顺受，一旦奴隶表达自己的思考和不满，就会引起别人的强烈不满和激烈反应，从而遭到镇压；而第二幕中，暴发

户瞎了，奴隶也哑了，一瞎一哑能走向何方？谁也不知道。这恐怕是对世界前途命运的预示。总之，《等待果陀》是整个人类世界现实生存状态的寓言。吴兴国将该剧转换成中国的文辞，融进了京剧的演法，同样具有震撼人心的力量。正如他所认识到的：“现代人在沉重的生存压力下，心灵空虚，每个人都是心灵的流浪汉，小人物在喧嚣的都市里，咀嚼人生残存的余味。”^{4[4]}但有时候吴兴国会联想到自己的生世与命运：自己一岁，父亲便去世；母亲为了生计，三次改嫁，也不尽如人意；当初选择剧校，也有剧校“管吃管住不收费”的原因。这一切都和国共内战、两岸对峙的时代背景有关。吴兴国说：“这个戏做完的时候，我有一种很安慰的感觉，一种和母亲更接近的感觉。我觉得这个戏是为母亲而做。”^{5[5]}

“我自己虽然没有经历过战争，但我的童年生活周遭里，都是在战火岁月里苟延残喘的人。育幼院的房子屋顶是竹篾编成，逢下雨就漏水，但逃难来的母亲总说，你们现在有多好命多好命，时代里的小人物，所要求的东西这么琐碎，但又这么苦恼。”卢健英写道：

“在《等待果陀》里舞台上的泪水，吴兴国不再为自己的境遇掉泪，他的母亲是千千万万在战争中，在没有解答的人生里找寻出路的一位。人类永恒的寻找精神原乡的孤寂，让他每次念到‘别人在受苦的时候，我睡着了吗？明天醒来，或者我自以为醒来的时候，该怎么提今天好呢？……在这一切之中，能有什么真理？’就想起普世的苦难。”这里把“流浪汉”理解为“时代里的小人物”

^{4[4]} 《等待果陀》宣传册，页 75。

^{5[5]} 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006 年，页 216。

当然不如前文说“每个人都是心灵的流浪汉”深刻，但却透露出《等待果陀》与吴兴国个体生命体验的某种关联。

吴兴国“当代传奇剧场”以搬演西方戏剧经典而闻名于世，在深刻诠释经典内涵的同时融入了个体的生命体验，从而彻底摆脱了传统京剧“教忠教孝”、“忠孝节义”的主题，真正在思想观念上走进了现代剧场。这就是本文所说的“以西学为体”——西方经典尚属其表，关键是以普世价值与个体经验为其里。

二

表现西方的经典故事，表现丰富的人性和普世的理念，对传统的表演技艺既是一种挑战，也是一种激活。吴兴国大胆地使用中国京剧的技能和其他许多中国元素，使他的跨文化戏剧实验具有了鲜明的风格和独特的魅力。这就是本文所说的“中用”——用中国的技艺来表现。

如果把《欲望城国》、《李尔在此》、《等待果陀》看做是“当代传奇剧场”在三个阶段的代表作，那么，确实可以看到三部作品在艺术形式上的某种演变趋势：《欲望城国》基本上还是类似于大陆《曹操与杨修》一样的现代京剧；《李尔在此》则完全打破了京剧的完整形式，而只是借用了京剧的某些表演技法；《等待果陀》更是只在念白、身段方面略具京剧神韵，基本上都可以当作话剧看了；总之，京剧味越来越淡，离京剧形式本体越来越远。当然，关键不在于像不像京剧，而在于是不是好戏。正如王安祈所说：“当代传奇并不只是延续重复雅音小集的路子——针对京剧本身从事创新的工作，而更进一步思考‘当代中国戏剧可能的型态’，使京剧

由‘转型’导入‘蜕变’。”^{6[6]}吴兴国是在探索中国戏剧的新型态。他在“中用”上表现出三种做法和三个进阶：

打破行当演人物。戏剧舞台上，无论什么技艺，当然都是为表现人物服务的。既然莎剧里的人物形象已经不是传统京剧里的脚色行当所能概括，那么当然就要打破原有的行当界限及其相应的表演体系，来演绎新的人物形象。《欲望城国》里的敖叔征，既是一个英勇善战的将军，又是一个良心未泯的野心家，单凭吴兴国武生和老生的做派能行吗？传统京剧中，野心家是和大花脸联系在一起。剧中吴兴国以扎靠武生的形象应工，只能是一般的扮相，而不具有行当的褒贬色彩，人物的性格还是要靠情节的进展来呈现。敖叔征夫人颇有心计，显然也不是魏海敏青衣和刀马旦的功底所能胜任，恐怕还需要融入许多话剧表现人物的技巧。事实正是这样。

《欲》剧里的角色打破传统生、旦、净、丑的行当分类方式，女巫的声音似男又非女，阴森中要有气势；魏海敏的敖叔征夫人既要有青衣的高贵，又要有泼辣旦的精明，以及策动权欲的心机；王冠强的刺客，不能演成屠夫，任务未达成而担心害怕的走边步伐，不能是花脸一贯的大步，而是轻手轻脚的蹑行。吴兴国认为：“人是那么复杂，每天应付那么多事，怎么可能老局限在某种性格。”“这些角色都必须靠演员打破自己的惯性，重新塑造。”^{7[7]}魏海敏在谈到创作体会时说：“《欲望城国》不仅使演员重新审思程式化的戏曲语言，使演员能将传统的语汇重新转化运用，并塑造表演的新

^{6[6]} 王安祈：《艺术越界》，《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年。

^{7[7]} 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页169。

生命力，而不同于传统的排练习惯更是一大突破。”^{8[8]}为表现人物而活用不同行当的表演技巧，而不是为了演好某一个行当而忘掉人物的性格与心理，这成了“当代传奇剧场”的共识。

为我所用出思想。《李尔在此》是一个实验性很强的哲理思辨剧，它不以讲述完整的故事和表现人物为重，而以表达思想为要。剧中，吴兴国出入于十个角色之间，以老生、小丑、旦、生等多种行当出场，表现同一个自我与不同人物角色之间的心灵对话，探询有关人的本质的哲学命题。也许一人力挑十个角色，过于吃重，有为创新而创新及卖力赚吆喝之嫌，然而其间除了隐约透露出民间剧团运作艰难的无奈之外，更主要的还是该剧为表现演员与角色之间心灵对话、个人生命体验与剧中人物二元互文的需要而进行艺术形式的探索。京剧的各种行当的表演技法成为他信手拈来表达思想的工具。为了表达思想，他把京剧拆解了，也把莎剧拆解了。开场十多分钟的李尔王在荒野中的狂跑、愤怒地吹胡子瞪眼等显然是化用了周信芳《徐策跑城》的表演。随后以不同行当演绎多个角色，唱、念、做、打均脱胎于京剧，但又不拘泥于传统京剧的表演程式和唱腔。跨行当、跨性别的表演产生一种疏离感，使全剧带有一种超越性的喜剧精神。表演都是戏曲化的，但传达出的思想意蕴，却是“非戏曲”的具有强烈隐喻色彩的个人生命体验。这是需要巨大的艺术勇气的。台湾音乐家许博允在寄语吴兴国时说：“一个杰出的艺术家要能够忘掉老师、忘掉形式、忘掉技巧，但唯一不能忘掉的是灵魂。我期许当代传奇剧场能够放掉京剧、放掉现代舞、放掉莎士比亚、放掉唱腔、放掉形式，这是大难（困难之难），也是大

^{8[8]} 魏海敏：《共创戏剧城国》，《传奇十年》。

难（灾难之难），但也将是大放与大获。”^{9[9]}为了表达“灵魂”，不惜打碎各种形式，然后再揉进各种形式。

化盐入水谱新篇。吴兴国在《李尔在此》里做到的，恐怕主要还是打碎京剧的形式，再重新组合，而到了《等待果陀》里，这种打碎和融入，就更为深广并不露痕迹了。《等待果陀》的风格平淡、放松，与前两个戏的紧张感形成鲜明对比，却和荒诞派的戏剧精神十分吻合。吴兴国最早想做这个戏的时候是在1997年，但由于种种原因直到2005年才重新做起来，这反而成就了 this 戏。他说：“如果八年前做《等待果陀》，我会不断地想如何在形式上突破，如何创新，但八年后，我把它当作是一个演员功课，慢慢磨，和团员们一句句地在这些看似无意义的语言里，找到表演方法。”^{10[10]}不是为创新而创新，而是从剧作本身的需要出发寻找表演方法。从莎士比亚的古典主义到荒诞派戏剧的后现代主义，从丰富的剧情到朴素的剧情，从性格化的人物到隐喻性的人物，从剧烈的冲突到毫无冲突可言，从戏剧到反戏剧，这是一个巨大的转变，也要求排演者适应这种转变。经过岁月历练的吴兴国找到了这种转变所需要的淡定。“当代传奇”版的《等待果陀》中，两个流浪汉，一个念京白，一个念韵白，时有吟唱或锣鼓经的节奏暗藏其中。当唱词论及形而上的层次时，用昆曲为唱腔，当情绪高涨时则用西皮二黄为创作元素。表演介乎写实与写意之间，活泼自由，重复性的表演动作既有生活的具象性又具有某种象征性。舞台极为简朴，既实

^{9[9]} 许博允：《大放与大获》，《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年。

^{10[10]} 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页213。

又虚，整个场域似乎被包围住、限制住，但又是开放的。演员看似可以自由进出其间，却又被圈囿于封闭的场域之中，无处躲闪。在高度简化的舞台上，吴兴国不再以舞台效果或翻滚跌扑取胜，自由出入于京、昆、相声、吟唱、写实表演之间，穿插在繁重的字里行间，他在精神层面的思考则更甚于以往。¹¹^[11]我们已经很难判断这究竟是一出戏曲还是一部话剧，是一部古典剧还是一部现代剧，是一部中国戏还是一部外国戏，但得到的认可却是，这是一出“破解了贝克特密码”的《等待果陀》。各种中国表演艺术元素如盐溶于水一般渗透进《等待果陀》的躯体，看起来完全是贝克特的作品，但听起来又别有中国风味。中西合璧，浑然一体。不中不西，亦中亦西。荒诞派戏剧经典又多了一种独特的形式，而京剧则不纯粹了。这似乎是《等待果陀》的幸运和传统京剧的不幸，然而，戏曲发展新陈代谢，传统剧种从来都是“化作春泥更护花”，能以滋养现代经典的方式参与中国戏剧新型态的构建，又何尝不是一种幸运呢？

尽管吴兴国乃京剧演员出身，但在他的跨文化戏剧实验中，传统京剧形式的维护不再是首要的责任，传统伦理价值观的宣扬更不在考虑之内，他所孜孜以求的，就是表现新人物、新思想和新的人生体验。他满脑子要新东西，但“新”是什么样子，他并不知道。只是为了“和世界沟通”的缘故，他选择了改编西方戏剧经典。京剧技法、京剧形式越来越成为他所使用的工具或者元素，成为他的剧作的某层底蕴。他要演员们先解放。“我们一起做实验，这个实验要先忘掉我们原来的精致，先忘掉你是一个戏曲演员。”“只有

¹¹^[11] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页214。

忘掉，才能进入角色心理情境。”¹²^[12]他和他的团队都不会去追求某个唱腔宗某派，某个动作像谁，甚至一部戏还是不是京剧（所谓剧种特色）都不重要，重要的是戏好不好。

三

吴兴国“当代传奇剧场”的跨文化戏剧实验获得了空前的成功，在世界范围内产生了很大的影响。我们可以说一种新的戏剧形态诞生了，但我们也不无疑虑，“当代传奇剧场”是否可以继续下去？毕竟吴兴国已经是年近花甲之人了，《欲望城国》中那掀起心底波澜的最后一翻还能翻多久？正在创排之中的新作《欢乐时光——契诃夫 1914》和正在崛起的新人盛鑑（吴兴国的弟子）给我们带来了新的期待，但更值得的追问的是，吴兴国是如何产生的？孕育天才的文化土壤如何？

吴兴国是一个全能型的演员，但若按传统京剧的标准论单项（唱、念、做、打）成绩，他并不都是十分优秀的。各种单项技能当然十分重要，但他的魅力和优势不在这些方面。他是一个有思想、有创造力的艺术家。他用思想和精神灌注进所有的技能，使整个舞台形成一个充沛的气场。正如王安祈所说：“吴兴国有一种结合传统与现代的矛盾特质，他不一定拥有传统最好的条件与机运，但当他把一切元素综合起来之后，就没有人可以取代。”¹³^[13]吴

¹²^[12] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页168。

¹³^[13] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页144。

静吉说：“京剧厚实的底子在他身上，就看他如何用它与现代生活的体验，去创造一种未来艺术的可能性。”¹⁴^[14]

这种思想能力和创造精神从何而来？1965年吴兴国入王振祖先生创办的私立复兴剧校学习。在复兴剧校的8年里，他接受的是非常传统的京剧科班教育，除了刻苦练功，几乎没有什么文娱生活，唯一的理想就是走上舞台实现主角梦。那时候并没有多少创新的想法，只是想着有演出的机会就行。但麒派传人王质彬先生的出现，给了他关于京剧表演的启蒙。剧校毕业后，吴兴国有机会进入俞大纲先生所在的中国文化大学戏剧学系深造。在大学学习期间，他恶补戏剧知识，极大地开阔了文化视野。同时，一个偶然的时机，他加入了林怀民刚刚创办不久的现代舞团体“云门舞集”，在那里，他接受了一种全新的表演训练方式。大学毕业之后进入台湾陆光艺工队，他还是感到自己的立身之本是京剧，遂离开“云门舞集”，拜“台湾京剧第一老生”周正荣为师。由于他既受不了国有剧团僵化的管理体制，又难以接受周正荣老师严苛古板的教学方式，拜师五年后，他和老师分裂的同时，也决心创办自己的剧团。1986年，他终于创立“当代传奇剧场”，开始创造自己的人生传奇。按照吴兴国本人的体会，如果没有俞大纲将京剧带入大学教育，他就没有机会脱离剧校，进中国文化大学接触西方戏剧；如果没有进中国文化大学，便进不了云门舞集，如果没有云门舞集，他的世界文化观打开得更晚，而如果没有老师周正荣，他会继续跳现代舞，也

¹⁴[14] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页139

就不会有当代传奇剧场。15[15]在这样的人生机缘中，对吴兴国的艺术创造产生影响的有如下数端值得细说。

启发吴兴国的表演之思的麒派艺术精神。麒派是中国京剧走向现代化之初形成的一种表演体系，主张表现人物要从内心情感出发活用程式，以达到情真意切、形象鲜明的效果。一般京剧科班教育主要练基本功，以京朝派为正统，强调严谨规范、功夫扎实，基本上不太讨论内心情感与人物表现。有一次，麒派传人王质彬老师教《投军别窑》，讲到薛平贵与王宝钏新婚不久便被岳父王允陷害分离，临别前，薛平贵一句高腔：“哎呀三姐”，身体微微抖动，双瞳泛光，内心情感流动的过程毕现。吴兴国看得目不转睛：“原来戏是可以这样演的！”16[16]这给他留下了很深的印象，影响到他后来在陆光剧队时参与创新竞赛戏的表演方法，也影响到了他对周正荣老师的态度。后来吴兴国曾拜师享有“台湾第一老生”美誉的周正荣先生，周先生正是典型的京朝派思维，他说：“我们是不讲什么人物分析的。要‘功夫’确实了，才谈得上‘塑造’。”而吴兴国则满脑子想创新，当别的京剧演员连“为什么？”都不去想时，他想的是“为什么不？”17[17]“当代传奇剧场”的主演之一、吴兴国的好朋友马宝山回忆说，“以前和吴兴国排戏，都是听他分析人物，我们就照着做”，但现在“我们会问他这一段的演员动机和上段连不连接？先告诉我演员动机，要有动机才能做动

15[15] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页228

16[16] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页106-107。

17[17] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页133

作。”¹⁸^[18]传统表演不太分析人物，照着老师教的做就是了，现在则分析人物成了“当代传奇剧场”的一贯做法。以前接受传统训练时提这样的问题会挨打，到后来要听导演分析了人物动机才去做，再到后来自己也会提问了，问过之后自己体会、找答案，再找表演方法。这是麒派的做法，也是现代表演的基本方法。

打开吴兴国现代艺术思维之门的台湾现代舞创始人林怀民。

1974年，吴兴国参与了林怀民创办的现代舞蹈团体“云门舞集”。“云门舞集”给舞者的课程，除了舞蹈之外，还包括文学、音乐、美术、书法等课程，还要参加听演讲、看电影、看民间草台班子的演出等活动，之后还要进行讨论交流。这对吴兴国解放思想观念非常重要。“云门舞集”的表演和传统表演也很不一样。传统表演必须按照一定程式在特定时空中塑造人物，完成情感的表达，但现代剧场的媒介是开放的，现代舞者穿上紧身衣之后，更是只靠身体去表达情感，没有别的凭藉。现代舞里没有规矩，没有板棍，大家一起探索实验，怎么做都是对的。过去在剧校，解决问题的方法是模仿，为了要模仿而埋头苦练；现在，解决问题的方法是“去体会”，为了去体会而钻研融汇！过去，身体是锻炼，现在身体即思考。¹⁹^[19]除了解放艺术观念外，林怀民还解放了吴兴国做人演戏的心态。受传统观念的影响，吴兴国曾经很忌讳被别人视为“戏

¹⁸^[18] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页159

¹⁹^[19] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页115-117。

子”，但林怀民坦然地说：“我们就是戏子啊，怎么样？”²⁰^[20]这解开了吴兴国的一个心结，原来“戏子”没有什么不好承认的。在“云门舞集”那里，吴兴国参与了《白蛇传》等舞剧的演出，这都启发了他对于角色设计、导演、剧本结构等整体呈现的创造性思考，使他决心要用科学的方法传承国剧。²¹^[21]

跨文化戏剧实验需要有深厚的传统文化功底和对世界戏剧的深刻认知。进入中国文化大学戏剧系学习极大地开阔了吴兴国的文化视野。文化大学姚一苇、侯启平、汪其楣等人的西洋戏剧及剧本选读课程，打开了吴兴国通往现代艺术的知识大门。当年在剧校学习时，功夫都花在练功上，花在文化学习上的时间很少。吴兴国这时候像一块海绵一样，看莎士比亚、贝克特、契诃夫的剧本，看大量的电影，同时他产生了这样的问题：“如果德国剧场大师布莱希特可以受京剧的影响而发展出疏离剧场，如果俄国电影导演爱森斯坦受到日本能剧启发而发明‘蒙太奇’的电影美学，那有什么新观念是可以改变京剧的呢？”²²^[22]进入云门舞集时，他正好在大学读二年级，当时林怀民想探索中国人身体语汇的诉求，要在京剧体系里寻找一个男舞者。吴兴国去以《李白月下独酌》为题表演了一段独舞，“只是把动作比京剧的身段再延长一些，做出李白喝醉晕眩的感觉就可以了”，没有想到竟受到了林怀民的赏识，于是就参与到“云门舞集”的活动中去了。他也就此产生一个念头：“把平剧

²⁰^[20] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页115。

²¹^[21] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页133。

²²^[22] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页155。

舞蹈身段转化为现代舞如果行的通，那么平剧本身怎么会行不通，它程式化的语言与身段，应该也可找到和现代生活节奏相符的表现方式。”²³^[23]勤于学习、善于思考的吴兴国开始涉猎东西方各类现代艺术。

吴兴国的成功还得力于一个鼓励创造的大的外部环境。1970—1980年代的台湾，正是文化创新的春潮涌动之际。郭小庄捷足先登，已经造成了改革京剧的巨大声势，成为台湾京剧改革第一人，这至少让人觉得，京剧也是可以改的。大量从国外回来的编舞家、剧场导演纷纷展示自己号称新锐、标榜实验的作品，看上去都很莫名其妙，但对吴兴国来说确实很新鲜，都极大地刺激了他的求新欲望。刚成立的台北艺术大学，经常有学期制作或毕业公演，他也跑去看，赖声川的《贝克特在古厝》、《变奏巴哈》，都让他印象深刻，“那段时间对我有很大的影响，让我在视野上可以迈更大步，因为当时我已经计划要成立当代传奇剧场了。”²⁴^[24]真到了吴兴国想要大干一场的，却感到困难重重、举步维艰之际，一帮热情的、有创造活力的艺术家可以站出来帮助他了，林璟如、登琨艳、金士杰等等都是冲着艺术来参加义务劳动。相比之下，国家京剧院院长吴江力邀吴兴国去北京用当地的演员排演《欲望城国》时，他发现，北京的演员缺乏一股干事业的冲动。所以他深有感触地说：“不是我选择要去大陆或留在台湾，而是当代传奇剧场就是在台湾

²³^[23] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页155

²⁴^[24] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页155。

出生的，也是在这个环境里长大的，一个团代表了一个艺术家的血缘与向往，所以它是我和台湾的关系，我和台湾创作伙伴的关系，以及我和台湾观众的关系。”²⁵^[25]

“当代传奇剧场”作为民营剧团的生存环境对吴兴国来说既是压力又是挑战。1992年，吴兴国正式离开陆光国剧队。脱离僵化的军队附属剧团，他一方面获得了更为自由的创作环境，另一方面也面临着前所未有的人力（演员）、物力（剧场）、财力（资金）的压力。吴兴国不得不依靠参与影视剧演出获得的收入来支持剧团的运作，尽管如此，不仅像当年《欲望城国》那样的大戏已经难以再现，甚至连一般的运转也还是难以维持，以致一度于1998年宣布暂停。正是在这种生活艰难中，吴兴国不得不考虑从小戏做起，于是便有了2001年的独脚戏《李尔在此》。此戏获得成功后，才有后来稍微大一点规模的《等待果陀》。随着剧团的影响日益扩大，吴兴国终于可以获得一些国家文化发展基金的项目支持，甚至经常代表台湾到世界各地巡回演出。今天，毫无疑问，“当代传奇剧场”俨然已是台湾的一张文化名片。在上海世博会台湾文化周期间，“当代传奇剧场”是唯一一家与公立的“国光剧团”一起各携一台大戏来上海展演的民营剧团，就是明证。

在京剧改革与发展史上，吴兴国及其“当代传奇剧场”无疑将会占据重要的一页。吴兴国作为一个出身于京剧而又横跨现代舞、影视剧表演的优秀演员，在用自身的全部技艺演绎西方戏剧经典的同

²⁵^[25] 卢健英：《绝境萌芽：吴兴国的当代传奇》，台北：天下远见出版股份有限公司，2006年，页163。

时，也表达着自己对于这个世界的理解，倾诉着自己对生命的认识。他的跨文化戏剧实验，既是对西方戏剧经典的重新诠释，也是对京剧表演体系的激活与重塑。从某种意义上说，他是京剧改革的田汉范式在台湾的当代回响。

2010年9月7日星期二初稿

2010年11月11日星期四修改

于怒江苑寓所

厦门大学图书馆