

# 先锋话剧导演批评纲要

厉震林

《戏剧文学》2012年第10期

-

厉震林

《戏剧文学》2012年第10期

一

应该说，在中国实验话剧导演群体结构中，六十年代出生的实验话剧导演处于一个特别重要的地位，而且，大多是在一种核心部位。

在实验话剧的前期活动中，林兆华、牟森、孟京辉最具有代表意义。林兆华自1982年导演《绝对信号》以来，经历了整个探索戏剧和实验戏剧阶段，从事戏剧实验行为持续时间最长，从某种意义上而言，他如同一位中国实验话剧的精神“教父”；牟森导演的实验话剧作品，虽然有些未曾在国内舞台演出，却是频频出击国际戏剧节，进行世界巡回演出，使中国实验话剧产生一定国际影响，而且，他对于中国实验话剧的观念形成和语言构造也具有相当作用；孟京辉则对实验话剧的社会推广和传播具有重要意义，而且，形成了为年轻观众群体所喜爱的戏剧风格。这里，牟森和孟京辉都是六十年代出生的实验话剧导演。后期的中国实验话剧发展中，又加入了六十年代出生的张广天、李六乙、任鸣和田沁鑫等实验话剧导演。六十年代出生的实验话剧导演，几乎成为了中国实验话剧导演的最大年龄阶段群体。

这些与“第六代”电影导演年龄相仿的话剧导演，虽然各人实验美学思想并不完全相同，甚至有相互矛盾和对立之处，但是，都从关注历史开始转向关注自身，具有一种个人主义的自由气质。他们从探索话剧的寓言体例中开始逃脱，而进入一种状态写作，具有一种六十年代的精神情结。他们在人格发育的关键时期，进入一种“文革”造成的文化和道德断层，但是，又与探索话剧导演的历史缅怀和反省不同，他们并不具有深刻的“文革”记忆，而仅仅是一种童年影响，甚至可能是一种“阳光灿烂的日子”。六十年代出生的年龄背景，加上在他们创作的旺盛时期，进入转型时期的中国文化生产机制出现一种松动倾向，而且，出现了一种商业化趋势，使他们少有“击铁板而悲歌”的生命悲壮体验，也不会滑入七十年代出生的快乐至上享受，存在一种属于他们自己的独特话语表达体系。六十年代出生的实验话剧导演的话剧作品，大多思想情绪比较低沉，而且，多数采取一种暴力语言手段，剧中人物对于矛盾解决方法，也大多选择一种非理性的激烈手法。他们在一种自我膨胀的主体意识之中，又必然遭遇权力制度和商业要求的两难处境，既无法获得主流社会意识形态的充分认同，又经历自身生存的经济困境。在传统的社会评判系统之中，他们是一群不知天高地厚的叛逆者，而在大众和商业的世俗眼光中，他们的戏剧作品令人不知所云，大多晦涩难懂，以至产生一种嗤之以鼻情绪。他们在传统和世俗的夹缝中，仍然在艰难地考验着自己的实验意志。

由此，六十年代出生的中国先锋话剧导演，作为一个创作群体，已经深刻地显现出了自己的文化族群人格。尽管在时间的纵向和空间的横向比较上，每一位先锋话剧导演都存在着自己的特殊性，但是，他们表现出的共同部位已经形成了显著的艺术人类学特征。

作为一种艺术人类学的文化内涵，一是他们都从关注历史开始转向关注自己。这里，既有着成长背景的精神编码因素，也有着在一个相同的社会和文化语境中，面临着同样的历史任务，时代的精神气质和发展目标使六十年代出生的中国先锋话剧导演产生了共同的戏剧活动方向；二是他们打破了中国话剧的原有生存格局，使中国话剧完成了从探索话剧到先锋话剧的阶段转换，产生了独立的表演和导演方法；三是从他们个人而言，已经初步实现了自己预先设立的目标，他们在改变戏剧的同时，也改变了自己，在中国戏剧界取得一种话语

权利，而且，也使自己的精神素质得到了一种提升和净化；四是作为六十年代生人，崇拜和反对、追求和憎恨以及贵族的思想和平民的生活矛盾地统一在他们身上，在这种悖论状态的人格结构中，他们从边缘逐渐地走向了中心，而且，在他们的个人行为 and 戏剧作品中都体现了这种精神律动。

## 二

根据上述总体结论，六十年代出生的中国先锋话剧导演艺术人类学的体验，可以具体分述如下：

第一，六十年代出生的中国先锋话剧导演对于戏剧具有无限的热爱，甚至将戏剧作为了自己的生活方式和生存方式。在他们的心目中，戏剧就是他们的宗教。由于处在青春时期，他们人微言轻，没有发言权和控制权，而青春时期正是一个人人格渴望独立的时期，他们渴望拥有自己或者自己这一代人的话语权利，甚至能够逐渐地建立起自己的话语权威。戏剧成为了他们达到这种目的的一种工具，或者说是他们将戏剧作为了他们实现个人价值的一种载体。他们通过戏剧演出活动来表达自己的青春的感情态度和卓异目标，他们甚至希望不是他们选择了戏剧而是戏剧选择了他们，戏剧也就成为了他们的人格防空洞和避难所。

第二，他们为了实现这种青春人格尊严，必然采取一种叛逆的姿态，具有一种偏激和固执的暴力思想性格，肆意地表现着自身的生命个性情绪。在戏剧行为中，他们也就自然选择了一种先锋和先锋的方式，渴望着通过标新立异的先锋戏剧手段，能够发出属于自己的声音，能够引起戏剧界乃至文化界的关注和重视。这种标新立异行为，必须做得非常彻底，甚至是一种颇为狠毒的极限方式，对于传统和主流的戏剧美学格式，进行颠覆和反动，从而产生一种自己独立的话语结构体系。六十年代出生的中国先锋话剧导演继承了中国话剧两次“采用西法”的极端性格，也处在一种极度膨胀的人格状态中，在戏剧排演中采用一种极端语言手段，甚至剧中人物对于矛盾解决方法，也大多选择一种非

理性的激烈手法。他们将极端行为作为了自己的惯常姿态，由此能够不断地被注意和议论，使自己卑微的艺术出身，借助于先锋话剧的不同寻常行为，得到一种身份提升以及传播社会影响力和知名度。

第三，六十年代出生的中国先锋话剧导演大多采取了一种从边缘到中心的戏剧运作策略，虽然他们中的有些人是由于无法进入国家戏剧体制，但也有是主动从国家剧院脱离出来的，他们在一种自信而又自由的心态准备中，实现一种艺术的开放性和自由性，并且，渴望能够走向国际舞台。他们在边缘状态中，经历着一种强烈的艺术理想和严重的物质短缺的矛盾和痛苦，一直坚持着先锋话剧的演出，希望能够获取一种社会和美学的资源，从而得到一种能力以及人格的社会认同和自我认同，甚至要求自己排演的话剧能够成为中国先锋话剧乃至中国话剧的“一种标准”。这种独特的生活方式和生存方式，使他们具有一种特殊的观察以及思考哲学和戏剧的角度，形成一种边缘语境的哲学和戏剧逻辑。他们多数是从校园戏剧起步的，他们传承了中国校园戏剧的先锋性和自恋性，使中国话剧产生了一种自由的精神。六十年代出生的中国先锋话剧导演在学生时期的公共角色欲望中，不断地以校园戏剧的“粗糙”以及“胡来”，向传统戏剧及其主流戏剧进行一种文化突围，而且，努力使自己的先锋话剧作品形成一种个人标识效果。在民间戏剧中，他们大多排演一些“出格”作品，在一种非常艰难的生存环境中，将八十年代前期在国家剧院内发生的探索戏剧风潮进行延续下去，在国家剧院趋于保守的情形下，以一种民间演剧的独特方式，将先锋话剧推上了中国戏剧领域，而且，使中国当代话剧与二战以后的西方先锋话剧产生接轨关系。有的先锋话剧导演还利用国外资金进行民间戏剧排演，并进行了世界巡演，使中国先锋话剧在国际上产生了一定的影响。

第四，童年经验，也对六十年代出生的中国先锋话剧导演的人格结构，产生了某种程度的影响作用。在他们的个人行为 and 戏剧作品中，都可以发觉童年经验的操纵性力量。他们利用戏剧行为来调节和克服童年时期遭受压抑和受到轻视的心理障碍，并且，在意识或者潜意识渴望着一种个性和强大，在思想概念上赋予自己行为的一种合法性和神圣性。童年时期的特殊生活经历，也对他们青春时期的人生选择以及后来从事先锋话剧活动产生了一种渗透和制约作

用。童年阶段对于戏剧的热爱以及想象，对于他们成人以后将戏剧作为自己的一种生活方式和生存方式，也有着一种深刻的人格影响。

第五，六十年代出生的中国先锋话剧导演的个人性格，也对他们的人生和戏剧产生了相当的内在影响。虽然说六十年代生人具有某种“无知无畏”的性格，但是，他们仍然具有一种各自不同的个性特征。六十年代出生的中国先锋话剧导演也无法避免这种个性素质以及与此相关的个人命运。拙于交流的性格特征，使他们产生了戏剧是禅的体验，而且，在从事先锋戏剧的过程中，变得自信起来，戏剧成为一种非常好的表达自我的方式。风头主义的表现欲望，不但是他们从事先锋戏剧的个人动机之一，而且，使他们的先锋戏剧作品具有一种形式主义倾向。在他们的个人行为 and 戏剧作品中都充满了一种风头主义情绪，甚至利用先锋戏剧行为进行政治作秀。六十年代出生的中国先锋话剧导演由于在戏剧作品中具有一种超前和怪诞的姿态，非常容易被材料化和符号化，但是，他们在衣着外表和生活方式上都采取了一种低调风格，包含着一种深刻的内在玄机。

六十年代出生的中国先锋话剧导演，以自己的戏剧行为和作品，在中国话剧发展过程中烙刻上了自己的人格印记，它是一种历史选择和个人选择的共同发生作用的结果，但是，六十年代出生的中国先锋话剧导演的人格结构，它也是一把双刃剑，他们确立了中国先锋话剧的历史地位及其主体性格，并且，使中国先锋话剧在国际上产生了一定的影响，但是，他们的精神人格也具有一种负面的因素，由于它的不健全性，也对中国先锋话剧构成消极效应。首先，他们过于注重先锋话剧的行为本身，将先锋话剧作为一种事件处理，而相对忽视先锋戏剧作品主题的开掘和美学的深化。他们的一些先锋戏剧作品，在形式上可以说是惊世骇俗，但是，作品未必经得起艺术的分析 and 检验，使人产生一种头重脚轻的感觉，谈不上多少的文化价值或者文化建设意义，只是一场先锋戏

剧演出而已，先锋话剧导演自己和观众一起参与了这一个事件。这种为先锋而先锋的创作倾向，必然会使先锋话剧成为一种美丽“空壳”，远离了文化的意义，在一种个人风头主义的精神膨胀下，演化为了一种行为艺术；其次，在某种意义上，先锋成为了他们戏剧作品的一种“商标”或者“标签”，以为先锋就是代表着品位和档次，而相对忽视了真正的美学建设。应该说，先锋绝对不是艺术成功的安全保险，也不是艺术地位的识别标志，先锋话剧导演将先锋作为他们的一种挡箭牌，也折射了他们的一种美学心虚。当先锋话剧成为了一种文化时髦，成为快餐文化环境中的成功策略，则很有可能重蹈“文明戏”的覆辙；再次，先锋话剧导演表现出了一种创作悖论现象，他们完成了从探索话剧到先锋话剧的转换过程，确立了独立的表演和导演方法，而且，它们的原创价值也取决于对于西方戏剧的摆脱程度，但是，在他们的先锋戏剧作品中，仍然流露出了后工业社会才有的生存焦虑情绪，描写一种物质世界对于精神生活的挤压状态，表现人的孤独和分裂的异化人格。对于中国这样一个处于前工业社会和前城市社会的国家来说，这种命题无疑是超前的，很难在观众中真正产生共鸣。虽然在现实生活中，先锋话剧导演也许会有一些异化感受，但也是一种表面层次的，或者说是个性化的，说明了中国先锋话剧导演并没有建立起属于自己的主题话语系统，在意识或者潜意识中仍然摆脱不了对于西方戏剧的模仿和移植；最后，由于先锋必须保持一种不成熟甚至不成功的姿态，否则，它就不能称为一种先锋行为，而六十年代出生的中国先锋话剧导演随着年龄增长，能否保持这种姿态，确实也是一种考验，因为坚持先锋方式，必须承受着物质生活的清苦，而且，在年龄变化所带来的心态调整中，也会使先锋的锐气和棱角磨钝，对于他们而言，必然会经历着一种自我意志较量，由此而论，六十年代出生的中国先锋话剧导演仍然无法逃脱历史和人格赋予他们的文化宿命，他们面临着一种艰巨的精神改造任务，甚至需要经历一种人格的脱胎换骨过程，才能使自己的精神人格再一次得到升华和净化，也使中国先锋话剧确立可持续性的发展方向。

六十年代出生的实验话剧导演从文化边缘地带逐渐走向了核心部位，开始具有了一种戏剧发言权，甚至构成一种新的权威格局。从某种角度而论，实验话剧始终存在着一种矛与盾的悖论关系，当年实验话剧导演以自己的矛刺向了传统戏剧和主流戏剧的盾，而且，甚至可能都不知道盾在哪里，只是不断地

举着矛刺杀着，扩展着戏剧发展的各种可能性。随着时间的推移，早期的实验话剧某些成分逐渐转化为传统戏剧和主流戏剧的有机组成部分，它自己也成为一种盾了，实验话剧导演开始举着矛杀向自己的盾了，而且，他必须得保持这种姿态。这也就是在一些实验话剧导演后来不愿意承认自己的作品是实验话剧的一种缘由，因为自己过去的矛，成为现在的矛刺向的盾，形成一种自我攻击关系。实验话剧导演主要攻击的对象不是一个时代或者流派，而是自己的另一部分作品，而且，需要一直地坚持着，自然显得残酷而又悲壮，如同实验话剧导演自己所宣称的：“有许多问题悬而未决，有许多答案模糊不清，有许多观念似是而非，有许多结果不尽人意”，“坚持不断地扫荡自己，审视自己，超越自己，才能站在一个新的高度对待未来的日子。我强迫自己相信未来那美好的日子，这是因为别无选择。”<sup>〔1〕</sup>其实，六十年代出生的实验话剧导演在举着矛杀向传统戏剧和主流戏剧的盾，从而激烈反对戏剧暴政，同样经历着一个不断扫荡、审视和超越自己的精神过程，孟京辉称道：“这么多年谁说过我好？这么多年，我做过这么多事，谁说过我好？我这么凶险着就过来了，我挺不容易的。那怎么办？我接着凶险啊，对着这凶险的局面继续向前进。只有这样才行，否则完蛋了”，<sup>〔2〕</sup>说明了实验话剧导演在拆解和颠覆戏剧秩序的过程中，遭遇了各种现实和精神的“凶险的局面”。六十年代出生的实验话剧导演以一种宗教一般的赤诚和狂热，选择戏剧作为自己的生活方式，正如牟森导演的《大神布朗》说明书中《蛙实验剧团致观众》所引用的彼得·布鲁克的话：“在世界上某个地方，表演是一种为之彻底献身的艺术，是一种苦行僧式的话，‘我对我自己残酷’，真正成了某个地方不到十二人的一种地道的生活方式”，“戏剧不是防空洞，也不是避难所。生活方式就是通向生活的道路。”实验话剧导演也以这种“我对我自己残酷”的殉道精神，将戏剧作为生活方式的本身，尽管实验话剧对于他们来说，确实颇有一点“防空洞”和“避难所”的意味，使自己卑微的艺术出身，借助于实验话剧的旗帜，得到一种提升以及传播社会影响力和知名度，但是，他们以自己的“残酷”生活方式，改变了中国话剧的生存方式，确立了一种新的表演和导演体例，在使自己人格得到一种完善的同时，也在改变着话剧观众的精神结构。

应该说，六十年代出生的实验话剧导演群体的出现，存在着一种社会和文化发展机制的内在逻辑性和必然性，是一种历史选择和个人选择的双重作用结

果。孟京辉曾经称道：“对于实验探索的选择，就是对我们自身命运的选择。当我们想起斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、布莱希特、彼得·布鲁克或者格洛托夫斯基等人的戏剧实验时，我们由此产生的敬佩之情就不再是狭隘的片刻狂热了，同样，我们由此产生的决心就能使自己勇敢地面对自我，面对现实。戏剧一直以自己的生命在向前突奔，实验戏剧的现实性、象征性和表现性的种种状态也一直被一代代戏剧探索者所认识，被丰富的戏剧表现的可能性始终伴随着我们的实验行为。对于我们这些人来说，我们的动机和结果简单而质朴得使我们自己都不禁为之惊讶：我们要悲壮地对待自己的残酷，要残酷地歌唱自己的悲壮！”<sup>[3]</sup>中国话剧历史选择了他们，同时，也限定了他们。他们两难境况的文化宿命，折射了中国话剧的内在本质以及发展变化的客观要求。六十年代出生的实验话剧导演，一直处于一种社会及其戏剧意识形态变革与自我人格结构的互动格局中，构成了中国特色的实验话剧发展道路。

注释：

[1] 孟京辉：《实验戏剧和我们的选择》，《戏剧文学》1996年第11期。

[2] 魏力新：《做戏》，文化艺术出版社2003年版，第96页。

[3] 孟京辉：《实验戏剧和我们的选择》，《戏剧文学》1996年第11期。