

混搭与拼贴的背后：当下实验戏曲的忧思

文 / 三 叶

诚然，新世纪以来西方戏剧的“二次西潮”带给话剧界不小的震动，但也不能忽视它对当下戏曲创作的影响。近年实验戏曲大行其道，形式上令人目不暇接、层出不穷的花样翻新就与后现代主义思潮、后现代主义戏剧有关。仅仅去年，第二届北京当代小剧场戏曲艺术节就上演了12部大戏，荟集豫剧、京剧、昆曲等诸多剧种；上海小剧场戏曲节则集中了昆剧《夫的人》、京剧《十两金》等一批带有先锋实验性质的剧目；实验豫剧《朱丽小姐》则亮相于南锣鼓巷戏剧节。从整体上看当下实验戏曲“混搭”风呈愈来愈强劲之势，有不同剧种的混搭，也有传统戏剧混搭时尚元素，除了较早的昆曲《伤逝》、京剧《朱丽小姐》，近年的实验戏曲《断章》采取京剧、川剧交错进行的方式，中德合演的《界碑亭》融京剧、歌剧、昆曲于一体，黄梅戏《浮生六记》是小剧场与黄梅戏的混搭，黄梅音乐剧《贵妇还乡》是黄梅戏与音乐剧的混搭……而从剧种来看，以越剧与黄梅戏实验的步伐最为激进与“先锋”。从本源上讲，吸收了浙江民间音乐、昆曲、绍剧等传统剧种及文明戏（话剧）特点的越剧其创新能力确实比大多数传统剧种强，在上世纪40年代就有过非常大的改革，但每次改革都是在其自身框架内完成。然而近年来，越剧从前些年的《春琴传》《心比天高》、越歌剧《简爱》，直至《茶花女》完全放弃了越剧的丝弦鼓板而改以钢琴与弦乐为伴奏，到了2013年的《江南好人》，终于“尘埃落定”，走到了一个极点——之所以称为极点，是因为其明确表露了

去越剧化的意图，也正因为到了极点随后的《二泉映月》才稍回头走了一些。黄梅音乐剧《贵妇还乡》也是这样，去黄梅戏的倾向很明显。而且这两个剧目去本剧种化的主要手段都如出一辙——将戏曲界近年流行的将西方艺术形式搭入本剧种的手段极端化，大量采用了音乐剧、爵士乐、踢踏舞、RAP，甚至还有韩国的骑马舞等等。不能不说，全国两大剧种作了反本质主义的表率，解构主义的急先锋。当下实验戏曲的“创新”，却似乎更远处疏离、悖逆于剧种自身，这不能不引起人们深度的焦灼与思考。历来“创新”与“革命”最不缺乏的就是吸引眼球，对于这些剧目，尤其《江南好人》《二泉映月》，全国已有几大重要戏剧杂志、刊物都作了专题访谈，并匹配了相应的评论文章，但仅仅作观后感式的一般性的评论似乎是远远不够的。这股玩到HIGH玩到极点的去戏曲化的风潮是否应就此收煞？还是继续革命？在这一众的或一窝蜂似的混搭与拼贴的背后究竟埋藏着怎样的审美“侧漏”与理论驱动？

继2011年以京剧、歌剧、黄梅戏混搭的《江姐》之后，2012年，吴琼的《贵妇还乡》没有了戏曲的程式化，形式上更是毫无顾忌，踢踏舞、神曲《忐忑》、“黄梅style”以及歌剧元素、京剧段子与黄梅调混搭，将一种所谓“全新的艺术形式”——黄梅调音乐剧摆在观众面前。诚如有评论指出，该剧音乐拼贴很多，但缺乏鲜明的黄梅戏旋律主题或音乐主题。^[1]即有碎片而无整体。此后吴琼更是推出了青春版，连“黄梅”



越剧《江南好人》

二字都拿掉了，今年在北京的演出用的仍然是话剧与音乐剧出身的演员，虽然也还唱些黄梅戏，但吴琼说“王菲在《天下无双》中唱的黄梅调也不那么正宗，但观众喜欢，只要是我们土生土长派生出来的音乐，哪怕不那么黄梅也无妨，这种让古老艺术融入新气象的方式，或许能在更广阔的层面上传播戏曲”^[2]，传播“不那么黄梅”的黄梅戏？这听起来多少有些悖论与臆想。况且观众喜欢的是王菲而不是黄梅调本身。

吴琼的言论与郭小男一致。甚至后者与茅威涛更为决绝与彻底。一向不喜欢越剧的郭小男在采访中一面说要反戏剧反传统，^[3]一方面又说要守住越剧的根，“我们做的是一个新概念越剧，回到原点这还是越剧，这是新概念”，充满了某种悖反与混乱。这是个“面向未来的戏剧”，但是“未来是什么样我不知道”（这同样让人费解，那么观众也是提前来消费的未来主义的观众？）这明显是现代主义的姿态。现代主义是一种“破”，对现状不满，以不断出新作为第一价值，但往往没有一个清晰的前景，不知道未来在哪，因此比较颓废。但郭小男此语明显不消极，甚至充满了自信，有着超前的意味，其着重点在于“新概念”，而非“越剧”。

正如有论者指出，《江南好人》是向布莱希特戏剧的一次致敬。确实，该剧一切从布氏出发。对于这矛盾对立的二极——长于抒情写意的越剧，沉重、充

满思辨与叙事理性的《四川好人》，郭小男并不着力于调和此二者，而是让抒情写意的越剧几乎是先天地全面投降、屈从于冷静理性的布莱希特；以越剧来阐释布莱希特的理念（思辨、间离、陌生化），而不是借布莱希特的作品或题材来编排越剧，或者说以越剧来演绎布莱希特的作品，越剧沦为“第二性”或“次性”的载体，“布莱希特的风格让我在创作过程中一句抒情的词都不敢写”，“因为布莱希特的作品严禁抒情，他是客观理性的叙事体，”^[4]因而不能有大段的唱腔，尽可能克制、弱化越剧成分。哪怕是剧末思想升华的抒情唱段，茅威涛的唱腔稍稍敞开却又未能纵情绽放，仍然是抑制与收敛，以防止观众过于投入与共鸣而失却理性的思辨，这正是布莱希特所追求的戏剧理想——“叙事剧”、间离效果。

为了达至此一理想，“表演上用爵士舞、踢踏舞、RAP是追求达到间离的效果”，“破坏中国戏曲的程式，同时也丰富中国戏曲的程式来表达思想性”^[5]，让茅威涛唱评弹，因为以评弹为基础可以加入很多民间曲调，达到江南的风韵。但这些使得该剧离越剧越来越远了。而如果说用爵士舞、踢踏舞、RAP等等是为了追求间离的效果，然而兼具代言与叙事双重体式的中国戏曲本身就是间离的，又何至于绕一大弯？中国元杂剧的四折一楔子，在楔与折、折与折之间，安排了百戏与杂耍，为着让一人主唱的演员休息，同时也是一种间离，明确告诉观众这是在演戏。明传奇的副末开场、自报家门、上场诗与下场诗及插科打诨凡此种种都向观众传递了这是在扮戏、做戏、装戏与戏耍的信息。中国戏曲从来都不是体验的、幻觉主义的。

布莱希特就是从梅兰芳那儿感受到了间离的妙处。他所目睹的梅兰芳的京剧表演，中国戏曲艺术，证实了他十余年来在诗剧方面所作的尝试是有其合理性与可能性的（《中国戏剧表演艺术中陌生化效果》《论中国人的传统戏剧》等论文是最好的佐证），以及他所受到的日本古典戏剧等东方文化的影响最终促成了他的叙事剧、陌生化理论或者说他的独特的非亚里士多德式的戏剧美学。因此布氏的叙事剧与中国戏曲的叙事体有着血肉关联，叙事体导致演员的双重表演——既是戏中的角色又是戏外的演员，这就造成了既融入又间离的效果。布氏索性在创作中直接援用了中国戏曲中习见的自报家门等手法，如《四川好人》中的卖



黄梅戏《浮生六记》



越剧《春琴传》

水人老王就用了这样的出场方式。当下的戏曲界许多剧目受西方话剧影响过深，过度追求写实、体验，真实或幻觉主义，而淡漠了戏曲“叙事”的特性。而追求非真实或间离的《江南好人》不仅未能充分发挥反而漠视了中国戏曲的长处，也用了种种异质的西化手段，或者是将聚光灯推上推下等小动作来获取间离效果，达到的却是间离越剧的效果。

我们不禁要反问，西方的音乐剧、歌剧直接混搭过我们的艺术样式比如戏曲吗？那些在百老汇、外百老汇常演不衰的经典剧目是不是像我们的越剧一样也“要不停变化”？是不是“这种美一直复制下去，这个瓶颈就越缩越小”？

当评论者在不同程度上或隐或显地指出，《江南好人》在越剧成分较弱，“越味尚嫌不足”的同时，都不忘热情地为其深刻的思想性而鼓掌，认为“‘好人难做’、‘好人不全好，坏人不全坏，好人被逼为坏人’，与处于转型期的中国社会现状是多么地隐喻、暗示以及象征”^[6]。然而究其实《四川好人》的思想性是第二位的，其戏剧美学观念才是第一位。《四川好人》是布莱希特戏剧创新实验的代表作之一，作为其美学理论创新的实践载体以全面实践他的“史诗剧”（即叙事剧）演剧方法，也就是说对间离效果的追求超过

思想的表达。因而他选择了这样一个带有象征意味的寓言体形式，把故事地点放到离欧洲远不可及的中国四川——不是地理意义上的确实存在的四川，而只是一个遥远的抽象的所在，以这种时间与空间的遥远与陌生首先造成戏剧的陌生化效果。郭小男本着向布氏致敬的原则，亦进行着间离与非幻觉的试验，然而他所选择的江南、民国，是如此的熟悉与切近，仅此一点在陌生化效果上就打了折扣。说实话，改编过的《江南好人》其中好人坏人的区分、混合，颇使人想及上世纪80年代中国戏剧在打破所谓戏曲人物性格单一化即“脸谱化”，企力使人物“复杂”起来的手段，亦即刘再复在《性格二元组合论》中所列举的塑造人物的标准公式：“好人里掺点坏，坏人里掺点好”。郭小男本着向布莱希特致敬的原则，其戏曲实验的重心亦在于间离效果的追求，然而实际收到的肯定意见却仍然落脚于原作的思想意义上。

然而对作品哪怕作具体深入的分析与批评还只是一个浅表的层面，我们要思索的是这一窝蜂的形式混搭风背后的共同的“理论”支撑，即后现代主义的碎片理论，解构主义与反本质主义，先锋逻辑与唯新主义，以及艺术上的进化论思想。混搭与拼贴的前提是碎片化。西方后工业化社会是后现代主义文化思潮的

宽大温床。“后文化”时代的产物，强调从任意艺术、反艺术、反文学、自我破坏艺术来论述艺术的发展（甚至有位国际著名行为艺术大师的名言是“当代艺术可以乱搞”）。其文学作品的碎片化有其时代的合理性，有着意识形态或社会学的因由。由于不同政治与文化的原因，后现代主义对东方文化、中国文化的影响更多地是理念上的启迪，并不存在时代的合理性。中国实际社会人生的变化与蔽日遮天的现代主义、后现代主义的各种旗帜招牌根本形不成比例或者说对不上号。由于不存在意识形态或社会学层面的合理性，后现代主义甚至现代主义在中国文艺的实验领域很容易滑入形式主义的泥潭。也就是说，并不是不能混搭，不能“碎片化”，对于当下中国实验戏曲，需要甄别的是究竟以新某剧的名义为混搭而混搭，为拼贴而拼贴，以取得某种抽象的类似于后现代主义、现代主义的风格或效果而“令人耳目一新”，出尽风头；还是在整体戏曲舞台观念中融入其他艺术样式而成为一种“混融”与“创新”。

回过头来说，其实，相对于话剧界，戏曲界红火的先锋仍然是滞后的先锋，当下流行的这些招数当年话剧界早就玩过了。当然我们不反对实验与创新，关键是如何创新。中国戏曲学院根据毛姆的小说《月亮与六便士》改编创作的实验戏曲《恨锁丹青》可以给我们一些借鉴，该剧走的是题材中国化、思想现代化、剧种本体化的道路。原著中高更的故事被巧妙“穿越”到了中国古代，并按照传统戏曲的样貌作了重新编排：秦老爷资助高定邦读书，并将女儿许配给他。高定邦得中状元后回首往事，发现自己这半辈子无论读书还是做官，皆非他所愿，而是为深恩所累，为此他不惜抛弃功名、妻儿，退居贫困乡野……高定邦这个重视个人存在意义的人物的设定，明显顺延了原著中高更的精神，突破或颠覆了以往“温良恭俭让”的传统戏曲人物定式。然而在形式上则走了遵循传统的路子，试图从戏曲的本质中寻找和“他者”文化的契合，从内部解构融化原有的文本，并由内至外捋顺，从唱词到身段都遵循传统戏曲的程式，比如对唱腔的高度重视，舞台上简单的一桌二椅，检场人众目睽睽之下挪桌换椅……这个戏的“复古”风范，使观众几乎忘了它是个“试验戏曲”。导演夏源认为只有守住传统而不断努力，仅在形式上革新如同隔靴搔痒、没有意义，

更不必说直接拿来。

近百年前的五四新文化运动点燃的“新之崇拜”、唯新主义、先锋逻辑一直熊熊灼烧，“创新”、“革命”等词语一直夺人眼球，尤受年轻人追捧。上世纪80年代的“新启蒙”重复并加剧了这一思潮。这种思维定势在当下依然弥散。在进化论的熏陶下，物质、经济强大的国家被认定其文化也一定强大、先进；于是在艺术上学习西方，在本国艺术中贴上西方的元素、符号与技巧就很容易被一眼指认为先进、现代、进步、创新……然而，在除了科技之外的整个文化领域，对于第三世界国家，一旦把自己落后、西方进步作为一种认识论，就会陷入追赶西方、成为西方的渴望，而一旦成为西方又会发现自己处于中空状态，这几乎是包括中国在内的所有非西方国家的宿命。“每一个文化都是与其他文化交流以自养，但它应当在交流中加以某种抵抗。如果没有这种抵抗，那么很快它就不再有任何属于它自己的东西去交流”（列维·斯特劳斯），文化的交往，是双方既开放又有质上的保留和抵抗。中国戏曲在与国外艺术交流的过程中要保持自己的个性与本质，而不是相反——去程式化、去戏曲化。可喜的是当下中央将复兴传统文化、传统艺术作为中国梦的一个重要方面，给人以启迪与警醒。■

三叶，福建省艺术研究院副研究员。

责任编辑 / 白勇华

注释：

【1】傅显舟《〈贵妇还乡〉 黄梅戏也是音乐剧》，《中国艺术报》2014年1月6日。

【2】王晓溪《京剧折子嵌入歌剧 黄梅唱起音乐剧》，《北京青年报》2012年10月12日。

【3】唐凌《郭小男：一场执着的相遇》，《艺术评论》2013年第2期。

【4】同上。

【5】唐凌《茅威涛：越剧是我的宗教，舞台是我的佛门》，《艺术评论》2013年第2期。

【6】厉震林《〈江南好人〉：越剧剧种的“好人”还是“坏人”》，《上海戏剧》2013年第5期。