



● 陈吉德

——林兆华论

每一次创造都是一次涅槃

林

兆华并非导演专业出身，早年在中央戏剧学院表演系学习，毕业后分配到北京人民艺术剧院。1978年开始做戏剧导演。这一时期的主要作品有《为了幸福干杯》、《谁是强者》等，这些作品主要是社会问题剧，在当时也产生了一定的社会影响。1982年，林兆华与高行健共同推出了中国第一部小剧场戏剧《绝对信号》，这一创举使他成为中国当代先锋戏剧史上当之无愧的领潮人。20多年来，林兆华共执导了20多部戏。而今，林兆华虽过花甲之年，仍然焕发出旺盛的艺术生命力。《风月无边》、《古玩》、《理查三世》、《故事新编》等剧作成为世纪之交北京剧坛不可忽视的一景。如果说林兆华是中国当代先锋剧坛上一棵生机勃勃、枝繁叶茂的青树，恐怕不会有人反对。一个很有意思的现象是30年代出生的他竟和60年代出生的牟森、孟京辉一起被称为“北京剧坛三剑客”，真可谓是宝刀不老！

林兆华在执导完《狗儿爷涅槃》后，感慨地说：“我忽然想到：排戏就跟放焰火一样，放完就完了。狗儿爷他其实无法涅槃，但戏剧艺术家每一次创造都应当是一次涅槃。完了后你再弄新的。得逼着自己弄点新的、不曾有过的玩意儿。”^①我想，用“每一次创造都应当是一次涅槃”这句话来概括林兆华这些年来的创作态势是再恰当不过的了。

林兆华的创作非常讲究灵感，他称之为“极强的冲击力”。他说：“从我内心来讲，如果没有一个极强的冲击力，我就下不了决心去排戏，所谓‘极强的冲击力’，一个是我在剧本里发现新的东西，然后是我可以在舞台上制作出新的东西来。”^②我想，正是有了这种“极强的冲击力”，林兆华才能做到“每一次创造都应当是一次涅槃。”

80年代初期，中国剧坛依然是斯坦尼斯拉夫斯基体系一统天下，这种体系讲究“三一律”和“第四堵墙”。作为一种艺术流派，斯坦尼斯拉夫斯基体系本无可厚非，但是如果剧坛只有这一种体系，那就不可避免地会出现单调乏味的局面。林兆华对这种状况非常不满，认为：“一个国家在戏剧上用个‘主义’、一种样式去

统治是非常荒诞的事情。”^③“斯坦尼体系的戏剧模式在全国各个省市区几十年如一日演来演去，谁也不会担心这个全国统一型号的模式会危害戏剧的发展。走遍全国，不少演出好像出自同一个编剧、同一个导演之手。这恐怕是最完整、最坚固、最理直气壮的模式和雷同，可以叫超级形式主义。”^④基于这种不满的心理，林兆华对《绝对信号》产生了浓厚的兴趣。《绝对信号》虽然有着传统的人物、故事与情节，但想象和回忆等心理活动却是传统戏剧所没有的东西。心理活动到底如何表现，林兆华心里也没底，但有一点是肯定的，那就是这种探索将会拓展人们的戏剧观，丰富戏剧的表现手段，对冲破斯坦尼斯拉夫斯基体系的束缚有着不可忽视的意义。经过一番苦思冥想，林兆华采取了这样一种手段：利用灯光和表演来表现心理时空与现实时空的交替，从而呈现一种心理逻辑的真实性。比如在列车交会时，黑子拿信号灯到门口，蜜蜂凝视着黑子，这时，两人有一段内心的交流。林兆华是这样处理的：一束白光照在蜜蜂的脸上，列车的交会声突然减弱，蜜蜂的心跳愈加激烈。两人站了起来，追光照在他们的脸上，他们的注意

力高度集中，同时用眼睛急速地说出各自的心思：

蜜蜂：（内心的话）黑子，你怎么啦？你不高兴见到我？

〔这束白光又移到黑子的脸上，黑子躲避开蜜蜂的目光。黑子强劲的心跳声。〕

黑子：（内心的话）你来的真不是时候，（立刻又柔情地）蜜蜂……

〔两人在白色的光圈中，互相凝视，两颗心“怦怦”跳动的声音。〕

蜜蜂：（内心的话）你为什么不说谎？

黑子：（内心的话）不要问！（爆发地）啊，蜜蜂，什么也别问，就这么看着我。

蜜蜂：（内心的话，闭上眼睛）你想我吗？

黑子：（内心的话，点头）想。

蜜蜂：（内心的话，缓缓睁开眼睛）我也是，想极了，没有一天不想，每时每刻……

黑子：（内心的话）真想拥抱你。

蜜蜂：（内心的话）别这样，对我说点什么吧！

黑子：（内心的话）真想你！

蜜蜂：（内心的话）朝我笑一笑！

黑子：（内心的话，转过脸）真捉弄人，这就是我的命。

蜜蜂：（内心的话，祈求地）笑一笑！

黑子：（内心的话，望着她）我笑不起来。

蜜蜂：（内心的话）你一丝笑容也没有……

黑子：（内心的话）蜜蜂……（不自然地苦笑）

心理活动结束后，两人恢复了常态，仍然坐着，这时，观众的耳畔又响起了列车的行驶声。在此，灯光照射出的是心理时空，列车的行驶声烘托出的是现实时空，于是形成了心理时空与现实时空的互相交错。为了便于表现心理与现实的时空交错，此剧的舞台设计非常讲究假定性。主景是一个抽象的车厢，它可以根据剧情的需要随便地假

定：可以是结婚的新房，可以是幽会的河边，可以是养蜂场，可以是车站……这一点，深受中国传统戏曲曲景随人移特点的影响。

对林兆华而言，《绝对信号》的另一个“极强的冲击力”在于它是中国剧坛上第一个小剧场戏剧，这为中国戏剧艺术的生存与发展提供了一方肥沃的水草。之后小剧场戏剧的繁荣与此剧的出现不无关系。

其实，在《绝对信号》之前，林兆华还排过了一个短命的戏《车站》。此剧虽然未能公演，但却是他在导演艺术上真正获得自由的一次尝试。一群人等车竟然等了整整十年，这种荒诞感深深地吸引了林兆华。他是这样讲述自己感受的：“这是个多么有趣、多么现实、又多么有哲学味道的思辨戏剧。这个戏建立在极荒诞的基础上，而巨大的真实是透过对荒诞的思考。人类对生命意义的追求是共同的，希望——等待——失望，再希望——再等待——再希望……，想想我们的生命有多少是在漫长的等待中耗尽的，而人类的悲剧是对等待的麻痹，对进取的惰性。”^⑥要表达出荒诞感，传统的写实手法显然是不行的。为此，林兆华运用了非常规的导演语汇，使戏剧呈现出一种魔幻般色彩。

等车是单调的，当人们等得不耐烦的时候，林兆华加进了一段做梦的戏。梦中，姑娘找到了对象，大爷下棋得了冠军，戴眼镜的考上了大学，做母亲的见到了亲人，木匠找到了活，马主任吃到了山珍海味……可醒来后，现实仍然严峻，公共汽车还是不停。他们只是在怒吼：“我们再也等不及啦！停车！停车！停车！停车！停车！停车！”“我砸了你！”“叫你他妈翻到河里去喂王八！”梦境与现实、语言与行动等相互对立的命题在此得到了很好的阐释。当人们等了十年之后，终于发现自己上当受骗，纷纷发出了歇斯底里般的呐喊：“真受不了，我真受不了！”“叫乘客在车站上白白等到白头到老……荒唐……太荒唐啊……”这时，林兆华设计了愣小子的倒立动作。愣小子倒立时，发现了沉默的人正在奋力向城里走去。他叫大家看，可谁也看不见，纷纷骂他是疯子，在戏弄大家。可当他正立时，自己也看不见。这说明诸如正立这样的习惯性东西有时会妨碍人们对真理的认识。最后，人们终于认识到：“车不会来了。走，像那人一样。有在车站上傻等的功夫，人家不仅到了城里，还早做出一番事业来。没可等的了。”于是决定跟沉默的人一样步行到城里。此时，林兆华要求灯光在每个人的脚下打出一个光圈。他们像着了魔似地就是走不出光圈。有的脚刚碰到光圈就立刻缩了回来；有的使劲跳出了光圈又犹犹豫豫地退了回来；有的身上包袱太重，根本走不动……这光圈是人的惰性、怯懦等劣根性的象征。

此外，《车站》的多声部语言也是吸引林兆华的一个地方。这种语言借鉴了交响乐中主旋律、和声等曲式，几个声部同时进行。在林兆华看来，这种语言已经超过了表情达意的功能，像音响一样具有渲染气氛的作用。

相对于《绝对信号》和《车站》，《野人》更是另类。该剧有四条平行发展的线索：生态问题、找野人、现代人的悲剧、史诗《黑暗传》的发现。表现形式上有歌舞、朗诵、哑剧、口技等等。林兆华说：“《野人》算是什么样的戏剧讲不清楚，以前没有见过，当然也没排过这类的戏剧。按传统的分类，它是写实的？写意的？荒诞的？象征的？……《野人》属哪类？想来想去它像是十二属相以外的新玩意儿。”^⑥林兆华接过剧本一个多月，感到无从下手。有一天，突然来了灵感：此剧就是要表现生态学家绝对自由的意识流动。于是这个“极强的冲击力”使得林兆华展开了丰富的想象力：用人体造型表现原始森林、洪水、干旱、城市的污染；用覆盖着十男十女演员的巨幅白布象征大地，灯光一打，40只发着绿光的手缓缓升起，形成了一种变幻莫测的神奇景象。此剧公演后，引起极大争议。有人说北京人艺不应该演这样的戏，问林兆华：“这叫话剧吗？”他回答说：“这是戏剧！”^⑦

导演完《绝对信号》、《车站》、《野人》等三部先锋戏剧后，林兆华名声大震。1986年，他出人意料地导演了遵循斯坦尼斯拉夫斯基体系的农村风俗喜剧《红白喜事》。这是一部写实性极强的戏剧：实景实物，屋顶上可以站人，烟囱可以冒烟，

机井可以压出水，缝纫机可以转动，喇叭可以放出声音。表演讲究“第四堵墙”，叠被、做饭、熬药、做针线等等动作都散发着平淡朴实的日常生活气息。为了给人以更真实的感觉，林兆华有意减少演员的上下场。三叔家被安排在正房后面，五叔、二伯家被安排在东西耳房，这样一来，人物就没有了明显的上下场，最大限度地呈现出自然朴实的风格。

1990年，林兆华以“戏剧工作室”名义导演了莎士比亚的名著《哈姆雷特》。此剧对林兆华有两个“极强的冲击力”：一是表现哈姆雷特的平凡性。在莎士比亚的眼中，哈姆雷特是一个伟大的人文主义者，是宇宙的精华，是万物的灵长，是众人瞩目的一朵娇花，按照他的恋人奥菲利娅的说法，他有着“朝臣的眼睛、学者的辩舌、军人的利剑”。他的重任是找出杀死国王的凶手，拯救濒于崩溃的国家。而在林兆华的眼中，哈姆雷特是那样的平凡，平凡得与我们这些芸芸众生毫无区别。他的那些思想和情感在我们身上都有着真切体验。他所面临的困境在我们身上都曾不同程度地发生过，因此，林兆华得出了“人人都是哈姆雷特”的主题。二是通过国王被杀、王后改嫁等情节来表现历史的偶然性。与此相适应，林兆华在表演上巧妙地利用了角色互换的方式，即扮演克劳狄斯、波洛涅斯、福丁布拉斯等角色的演员轮流扮演哈姆雷特。对此，林兆华说得很明白：“我还想表现历史的偶然性，你今天是国王，明天可能是小丑，你今天是哈姆雷特，明天也可能是国王。人的处境是经济变化的，所以角色也是转换的。这个变化有意思。”^⑧

在此，我们还要提到林兆华在60高龄之后推出的《三姐妹·等待戈多》。此前，林兆华想排好几个戏，如莎士比亚的《理查三世》、曹禺的《北京人》、契诃夫的《三姐妹》，后来突发奇想，把《三姐妹》与贝克特的《等待戈多》拼贴到一起，就立刻着了迷。他从雕塑般静穆的三姐妹、连上吊都没有可能的弗拉基米尔和爱斯特拉冈身上发现了人生的一种真实状态：等待。林兆华说：“我排《三姐妹·等待戈多》，是因为我发现人生的流程中有无数期待与等待。我不认为爱情是艺术永恒的主题，我认为等待才是。我排这个戏，就是要把我心中的这种感受融进去。”^⑨为了排这出戏，林兆华拿出了私人积蓄，在戏剧必须经受票房严峻考验的今天，这种冒险确实需要一定的勇气。这种勇气是以艺术家对时代的责任感、对人类命运的关怀为基础的。结果，这出戏的演出却失败了，失败于观众既定的欣赏习惯，即观众仍然习惯于通过舞台演出找出故事的线索，而此剧需要观众关注的是戏剧演出的过程，演出结束，戏剧事件本身也就宣告完结。可大部分观众很少明白这一点，失败也就在所难免。但是，此剧却出人意料地在文学界和绘画界引起了一定的反响。

求新求异、不断创造一直是林兆华的创作态势。他说：“我一直认为，戏剧的生命力就在于不断的创造。我创造的是我的，不仅对别的艺术家没有作用，就是我自己也决不愿意重复我自己。我做一个戏，我要自己在戏里发现一个我原来没有的东西，哪怕就一点我过去排戏还没顾及到的新的因素，哪怕就出现一点我就心里头特别愉悦。找不到这点，创作就没激情。”^⑩因为求新求异，他还反对所谓的学习与交流，认为艺术是个人精神世界的东西，不能推而广之，否则会出现一元化的单调局面。林兆华反对学习与交流的观点显然是值得商榷的，但艺术风格的强调无疑是正确的。

二

一般来说，林兆华强调因“本”制宜，即拿到什么样的剧本，就排什么样的戏剧。因此，当有人问他到底是什么戏剧观时，他回答说：“我是自由戏剧观。”^⑪当有人问他是什么风格时，他回答说：“我没风格。”^⑫在林兆华的心目中，戏剧应该是自由的、毫不做作的东西，是个人感受的自然外化。他欣赏罗丹的名言：“真正的艺术是忽视艺术的。”“艺术上最大的困难和最高的境地都是自然地、朴素地描绘和写作”；也赞同别林斯基的观点：“一切美的东西都必须是自然的”。他努力追求的是不是表演的表演，看不出导演的导演。纵观林兆华自由的戏剧观，大致有以下三种特点：

一是轻理论而重感觉。80年代有一首歌叫《跟着感觉走》，用此歌名来描述林兆华的戏剧创作是非常形象的。林兆华说：“我怕繁繁琐琐、枯燥燥燥、反反复复的理论，对戏剧理论界的状况我也比较失望。我做戏真的是不靠理论。我特别尊重我的感觉。这艺术感觉太重要了！没感觉就没有艺术。这是我个人的经验，我靠感觉。读书可以丰富你，增加你的修养，但禅的悟性，是天才的发现；而禅的思维与艺术思维是相通的。我想艺术感觉是你总体修养的一种爆发。”^⑬“导演是感觉的艺术，导演对作品的艺术感觉大多是超理性的，而往往导演的总体构思就来自这超理性的天马行空的神想。”^⑭进入戏剧创作状态的林兆华就像处于热恋时的少女，只要找到自己的感觉，别人的反对和阻拦都是无济于事的。《绝对信号》的诞生即是如此。林兆华在看完剧本后，认为剧本对心理的描写挺有意思，对院里领导说要排这个戏，领导并未完全赞成，后来林兆华自己排了这个戏，公演后引起了轰动。许多人不解其中味，说它是颗“怪味豆”，可就是这颗“怪味豆”开创了中国小剧场戏剧的先河。

林兆华在找不到自由的感觉时绝对不排戏，所以跟风之作、应时之作，在林氏舞台上难觅踪迹。只有找到了自由的感觉，感到有话要说，林兆华才有可能付诸行动。莎士比亚的《理查三世》表现的是宫廷的谋杀、权利的争夺。林兆华在读完剧本后，感到这并无新意，于是反复思索，终于找到了自己的感觉，即表现人们对于阴谋的麻痹感。他认为这个非常有意思，“就是说你身边的亲人身边的朋友身边的同事身边的领导可能在算计你，在给你制造陷阱下套，你却根本没有觉察。这是生活中司空见惯的事。就是说，我们生活在阴谋当中却并不感觉到阴谋，这是可怕的。不在于我们表现出来血淋淋的阴谋的外在形式。再往深了说，如果这个麻痹感的东西，实际上让阴谋者的得以无限扩张：你们都没感觉，更增加、助长了他这东西无限的膨胀。那么结果是，麻痹的人群好像和谋杀者是敌对的，但在麻痹的状态下，在谋杀中他们成了谋

杀的帮凶。自觉不自觉的就是这样。如果我来表现这个，我就有的可说。”^⑩所以，林兆华尽管保留了莎士比亚的台词，但是林兆华的理查三世已穿上了中式的黑色长袍，得意洋洋地坐在舞台上，向观众讲述自己如何陷害哥哥的阴谋，这与莎士比亚的理查三世相比，已变得面目全非；往昔的宫廷里带着血腥气息的疯狂谋杀如今也化为一场无聊的游戏；剧中人用上了多媒体；两军交战的场面只不过是孩童般的肆意嚷嚷；配乐也就变成了阿姆斯特朗的爵士乐或者U2柔情蜜意的《The Show Must Go On》。

由于“跟着感觉走”，林兆华经常在剧本中发现新意。他称这种新意为第二主题，称剧本的“旧意”为第一主题；第二主题是自己的，第一主题是作者的。所以，林兆华从不过多地去阐释剧本的原始含义。在《哈姆雷特》中，林兆华略去了哈姆雷特的复仇与谋杀，着重表现哈姆雷特因有自己的思想而造成的痛苦。所以，林兆华说：“哈姆雷特是我们中间的一个，在大街上我们也许会每天交错走过，那些折磨他的思想每天也在折磨我们，他面临的选择也是我们每天所要面临的。生存或者死亡是个哲学命题，也是生活中每一件具体的大事和小事。或者不是，你只能选择其中一种。”“我们今天面对哈姆雷特，不是为了正义复仇的王子，也不是面对人文主义的英雄，我们面对的是我们自己。能够面对自己，这是现代人所能具有的最积极、最勇敢、最豪迈的姿态。除此以外，我们没有别的了。”^⑪这分明是一种独特的发现。

二是轻评论而重实践。在中国当代先锋剧坛上，在乎评论的人大有人在，有的在出书时，把一些为自己涂脂抹粉的评论文章附在后面；有的私下与评论者达成共谋，花钱让评论者为自己摇旗呐喊。而林兆华却非常厌恶评论，也不愿与评论界人员交往。我在博士论文开题报告之后想，为了更好地完成论文，想亲自拜访林兆华。导师告诉我说，林兆华不会见你的。后来，我才发现，林兆华与评论界隔绝的做法在剧坛是人所

共知的。在林兆华的眼中，评论几乎没有什么存在的价值。他说：“当今的戏剧评论与批评，说不好听的话，没多少有价值的东西。当理论、批评形成刻板的模式，那就是艺术的灾难。不超越观念，意识形态难得有什么生气。我之所以这样讲，是我看到的评论、批评总是在过去的条条框框里打转转，就那么点理论说来说去，还是外来的。如果再掺进过多的个人好恶与某种隐情，就只能看见硝烟、套语以及言之无物的空话。诸如：多视角、多层面、立体涵盖、深邃跌宕。最后把一部活生生的戏剧装到他熟悉的种种主义的箩筐里，这个戏是‘写实与写意的交叉’，那个戏是‘抽象到象征的升华’，等等；有的戏没箩筐可装了，就质问：这难道是戏剧？”^⑫有时，林兆华对评论的态度甚至达到了谩骂和鄙视的地步。他曾这样气愤地说：“戏剧界有一批戏虫子，走南串北耳目灵，做不出好戏，也写不出能叫人看得下去的文章，只会用武大郎的棍子去捧杀、去棒杀。我一直弄不明白，多么陈旧、多么一般化的戏剧演出，这些大专家们从来没有什么疑议。至今这两位有才气的剧作家（高行健和过士行）还是被一些戏剧界的权威、教授们邪眼相看，以此警示戏剧界不要走向歧途，好像他们是戏剧的救世主，没有他们中国戏剧史就要中断。记住——天才的戏剧家们的创作、真诚的戏剧观众的集体记忆，比你们编纂的戏剧史更真实、更可靠。”^⑬林兆华轻视评论，主要原因是在他看来，当今的评论缺乏灵性，而要想获得灵性，现场的感受是必不可少的。

轻视评论的林兆华对实践非常重视。迄今为止他导演的20多部戏，每一部戏他都精心打造，即使有时遇到了阻力，也毫不畏惧。《棋人》上演后招来不少骂声，还有人劝他要悬崖勒马。他还是坚定地走着自己的路。林兆华不但自己重视实践，还告诫别人这样做。当过士行向他请教如何创作时，他说：“你千万别按专家们编著的剧作法去写戏！你熟悉什么写什么、你觉得哪儿有戏，哪有的可写你就写哪儿。”“别看咱们一些戏剧理论家的书，多读名著，易卜生、契柯夫、莎士比亚、斯特林堡……还有当代的中外经典都可看看。”^⑭

林兆华轻评论而重实践的作法，使我想起了但丁的名言：“走自己的路，让别人说去吧。”不过，在我看来，正常的科学的评论对创作实践显然有着指导和借鉴意义；反之，那些捧杀或棒杀式评论对创作实践起到了消极作用。但是不能因为有捧杀和棒杀式评论的存在，就把所有的评论都打入死牢。林兆华的做法无疑是片面的。

三是轻西方而重视东方。林兆华认为，比起中国传统戏曲，西方戏剧只不过有一个宽松自由的环境，其艺术发达程度远远不及中国传统戏曲。他说：“在中国称得上戏剧学派的，我以为只有中国的戏曲，这才是地地道道的中国学派……我们不是多年来到处去寻找‘先进’的体系么？不是也有人企图用斯坦尼斯拉夫斯基体系去解释中国的戏曲么？事实上，倒是斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、布莱希特、格洛托夫斯基等世界有影响的戏剧体系都从中国的戏曲中吸取营养、获得启示。而我们自己却借外国‘先进’体系的光，壮自己民族戏剧的门面，真是枕着烙饼挨饿。怪事。”^⑮林兆华的言语中明显流露出民族文化的优越感和自豪感。这种优越感和自豪感促使着林兆华向中国传统戏曲进行大胆的艺术借鉴。这具体体现在假定性、剧场性和综合性三方面。

中国传统戏曲的假定性极为明显。从空间上看，中国传统戏曲的舞台讲究空灵、简洁，常见的道具只有一桌二椅，其空间变化完全靠演员程式化的表演来体现。因此，这简单的一桌二椅，可以是崇山峻岭，可以是万里湖泊，可以是亭台楼阁，可以是地狱死牢……总之，它可以“假定”一切。正因为有这样的假定性，中国传统戏曲才可以把相距甚远的几个地点拉到一起。从时间上看，中国传统戏曲一般不遵循时间的客观规律，只是根据剧情发展的需要，随意地假定。演员在舞台上走了一圈，可以是一天，也可以是一年。中国传统戏曲的这些特点在林兆华的导演实践中得到了充分的体现。在排《野人》时，林兆华憋了好一阵子，最终是中国传

统戏曲的假定性原理开启了他灵感的大门。他说：“戏曲有一个特点：在舞台没有不可以表现的东西。戏剧的舞台是空空的舞台。空的空间好像舞台上什么都没有，这是咱们戏曲的原则——无。无布景，一桌二椅。但这个无，是无限。你如果脑子里有这个，就没有不可以表现的东西，什么都可以。所以在《野人》中，天上地下、人鬼、洪水、森林、石头、幻觉、想象、意识，都可以表现。你如果没有这样一种精神上的解放，就不可能在舞台上有这样的表现方式。”^①比如剧中的盘古开天辟地的场面，林兆华是这样表现的：略显昏暗的灯光下，整个舞台被一块巨幅白布覆盖着，白布下面的20名演员姿态各异，把白布支撑得高低不平。忽然，远处轰隆的一声巨响，一个巨大的红色气球出现在白布上，白布下的演员使劲地推动气球，当气球滚到台侧后，20名演员站到舞台两侧，扯起白布，尽情地抖动。这时，白布下出现了一名舞动着石器的原始人，在开天辟地……这里的白布分明象征着原始大地，气球象征着太阳，那名手持石器的原始人显然就是盘古了。

林兆华对中国传统戏曲的重视还体现在剧场性上。他认为：“戏剧艺术离不开同观众活生生的交流，没有观众的刺激和反应就谈不上戏剧表演艺术。”“戏剧区别于其他电影和电视的地方正在于同观众的交流，共同完成创造任务。”“我们的话剧向戏曲学习应该从这些方面着手，使得演员和观众的交流是放射性的。”^②林兆华对剧场性的追求主要体现在小剧场演出方式的实验上。我们知道，相对于传统的大剧场戏剧，小剧场戏剧方便灵活，它没有了位于舞台与观众席之间的乐池，演员与观众的空间距离大大缩短，更主要的是演员与观众的心理距离也大大缩短，容易使观众产生现场感和亲近感。《绝对信号》采用的是伸出式舞台，观众三面而坐，演员的表演就在观众的眼前进行，观众甚至可以听到演员的呼吸声，闻到演员身上的汗腥气。剧中的蜜蜂姑娘有一段长达数分钟的内心独白。时空变化非常频繁，一会儿是草原，一会儿是守车车厢。林兆华对这个场景是这样处理的：让演员站到观众的跟前，离观众只有一臂之隔；演员在表演时，想象交流的对象，如黑子、小号、蜂姐们，就在观众席中，眼睛时时盯着观众，仿佛要把内心所有的话都掏出来；有时即便是演员的独白，林兆华也将其改为对观众的直接交流。这样一来，就打破了台上台下的界限，观众与演员的交流大大加强。比起《绝对信号》，《车站》的舞台设计更为复杂。中间是主要的表演区，观众席的背后还有高低不平的斜梯式通道，这是剧中沉默的人的表演区。这种双层的表演区把观众包围在中间，从而大大激发了观众的参与意识。

在综合性方面，林兆华被讲究唱、念、做、打的中国传统戏曲所深深吸引，因此，在导演实践中也逐渐向这方面努力。《野人》一剧有叙述，戏剧标明故事发生的时间是“七八千年到如今”，地点是“一条江河的上下游，城市和山乡”；有歌舞，如极具地方和民族特色薅草锣鼓、上房号子、赶早魁的傩舞等的艺术形式；有说唱，如老歌师坐在火塘边闭着眼睛摇头晃脑吟唱的、令人想起我们伟大民族源远流长的非文人文化传统的《黑暗传》。林兆华预言，未来的戏剧一定是以演员表演为中心的多种艺术成份的综合。他说：“我又想到戏曲，惟有中国传统戏曲能代表中国戏剧。戏曲的唱念做打绝对精彩，具有永不消失的魅力。它全面……它是全能的戏剧。未来的戏剧，我想还是要回到戏剧的本源，以演员当众扮演为中心，从这里开始，综合其它因素去拓展现代戏剧的种种可能性，这才是戏剧灵魂之所在。”^③林兆华在这方面的努力无疑在一定程度上改变了话剧以话为主的单调局面，为打造丰富多彩的戏剧艺术形态做出了重要的贡献。

林兆华像牟森一样拒绝承认自己的先锋倾向，他是这样给自己定位的：“有人在我头上加了‘先锋’、‘实验’、‘前卫’等帽子。其实错了。实际上我是中庸的，改良主义的。因为从根本上说，我不是那样一个起点。我是在传统戏剧里成长的，又在传统厚实有风格的剧院里走到今天，我的根基是现实主义的。”^④创作主体的主观看法是一回事，作品的客观状况又是一回事。从后者来看，林兆华导演的戏剧虽

不乏遵循斯坦尼斯拉夫斯基体系的常规形式，如《丹心谱》、《红白喜事》、《田野阿，田野》，但呈现出先锋倾向的作品却占大多数，如《绝对信号》、《车站》、《野人》、《哈姆雷特》、《三姐妹·等待戈多》。只是他在追求这些作品的先锋特色时，没有刻意而为之，而更多的相信道家“无为而治”的做法。

如今，已过花甲之年的林兆华仍然保持良好的创作心态，他自己将原因归结为三点：脸皮厚、胆儿大、不怕失败。^⑤我想，这也是作为一个艺术工作者最起码的素质。

①、③、⑧、⑨、⑩、⑫、⑬、⑮、⑰、⑲、⑳、㉑、㉒ 林兆华：《戏剧的生命力》，《文艺研究》2001年第3期。

②吴文光：《艺术家现场：林兆华》，《今日先锋》（7），天津社会科学院出版社1999年7月版，第104页。

④⑤⑦⑬林兆华：《垦荒》，《戏剧》1988年第1期。

⑥林兆华：《杂乱的导演提纲》，《艺术世界》1986年第2期。

⑦林兆华：《戏剧观要在实践中革新》，《戏剧学习》1985年第9期。

⑧孟京辉：《先锋戏剧档案》，作家出版社2000年3月版，第9页。

⑨⑩林兆华：《自问自答》，《坏话一条街——过士行剧作集》，中国国际广播出版社1999年9月版，第315页。

⑪林兆华：《并非他山石》，《戏曲研究》第21辑。

⑫高行健：《对一种现代戏剧的追求》，中国戏剧出版社1988年8月版，第97-98页。

本刊启事

本刊编辑部已与科学技术部西南信息中心就《四川戏剧》收录入《中文科技期刊数据库》达成协议，为保障作者等著作权人合法权益，编辑部将作者报酬，支付在期刊稿酬中，不再另行支付。

《四川戏剧》编辑部
2003年8月9日