

寻找全球化语境下 “跨文化戏曲”的实践之路

Looking for the Practice Path of Cross-cultural Drama in the Context of Globalization

以实验京剧《王者·俄狄》为例

□张婷婷



自西洋戏剧被介绍引进到中国，中国的戏曲该如何改革，让古老的艺术焕发出时代的生机，成为一个世纪以来戏剧家思考的重要命题。以中国传统戏曲形式演绎西方戏剧剧目，用戏曲特有的表演符号体系传播西方的戏剧文化，使外国名著“戏曲化”进行跨文化戏剧实践，便是中国戏剧家寻找中国戏曲出路的一种有益尝试。浙江京剧团与上海戏剧学院联合创作的小剧场实验京剧《王者·俄狄》，为近年来跨文化戏曲创作的典型代表，该剧将根植于不同文化语境中的东西方戏剧搬到同一舞台猛烈碰撞与融

合，兼采中西表演艺术的意象元素，以戏曲特有的符号体系表现异域文化的现象，值得我们关注与研究。

古希腊悲剧作家索福克洛斯的《俄狄浦斯王》曾被亚里士多德评价为“十全十美的悲剧”，该剧以洗练的倒叙式“回溯”方式，讲述了俄狄浦斯“杀父娶母”的必然性命运，环环相扣地解开罪恶发生的过程，展现了人的自由意志在不可抗拒命运笼罩下的挣扎，最终，人归于毁灭的过程。人的存在是有限的，当人试图打破自身的有限性挑战命运，毁灭注定会站在终点冷漠地凝视着人无能为力地一步一步迈

向它，这就是古希腊命运悲剧的表达。但是，古希腊悲剧与中国戏曲各自植根于自己的生活语境中，虽然相似之处不少，但本质上仍分属于不同的两类艺术门类，不仅外在的表现形式具有较大差异，而且在内在的精神内核、文化理念均存在本质的不同。因此，古希腊的原著的中国化改编中，两种文化因子的顽强体现与碰撞可谓处处可见。这种碰撞首先出现在“悲剧”与“悲感”的处理上。

按照亚里士多德的定义，“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿，它的媒介是经过‘装饰’的语言，以不同的形式分别被用于剧的不同部分，它的摹仿方式是借助人物的行动，而不是叙述，通过引发怜悯和恐惧使这些情

感得到疏泄。”^①悲剧要引发“恐惧”，必须避免悲喜混杂现象，为保持悲剧的庄严和严肃风格，基本上不允许在悲剧中渗入喜剧因素，“抛弃了简略的情节和滑稽的词句，经过很久才获得庄严的风格”^②，悲剧不允许夹杂着喜剧的元素，否则就是向观众低俗趣味的妥协，必然遭到批评，例如莎士比亚的《麦克白》就是这类的例子：“拿滑稽跟悲剧的崇高的恐怖混在一起的，也只有《麦克白》中那场著名的戏。……这场戏是莎士比亚面对着那群特殊观众的一种让步，这些观众今天是达官贵人，明天是喜欢开玩笑和畅怀大笑的粗野的水手。”^③与此相较，中国戏曲始终是伴随着日常“娱乐”而存在的，“娱人”是戏曲肩负的最高使命，“不插科，不打诨（诨），不为之传奇”^④，“中间惟有笑偏饶。教看众乐陶陶”^⑤，插科打诨，嬉笑打闹，或宣泄放纵，轻浮粗俗，诸如此类的感性抒发形式，无不具有“娱乐化”的特点，因此中国戏曲很少有类似于西方严肃悲剧，它的“悲”是一种“悲苦”的情调，往往以“悲喜相错”的情节布局展现悲喜交集和苦乐相错，以达到“忻喜之余忽生悲痛，乃见真情”^⑥的效果。作为制造幽默效果的丑角，在戏曲中的作用非常重要，往往在情节过于沉重时，便会出来插科打诨，调节气氛，照戏曲脚色行当设置丑角，必然破坏严格

意义的“悲剧”，若按照西方“悲剧”的定义，则须牺牲戏曲的生动与活泼抛弃丑角。

严肃的悲剧与“悲苦”的戏剧在跨文化的戏曲中如何调和？《王者·俄狄》沿着“去神话化”的路径进行了尝试，让叙事高度“中国化”。“谜一样的遥远国度梯国”的安排，模糊了东西方的地域差异，“谜一样的传奇国君俄狄”的设置，淡化了人物的国别，将古希腊原著中至高无上的神隐去，安排三位自称疯子的丑角——神算子、神珠子、神灵子，作为算命神，他们身穿八卦衣，手执拂尘，巫师般神秘地跳着、唱着，戏谑着，并通过隐喻性的台词，反复强调“惩罚一人，需解开先前的血疑”的隐射，不断暗示俄狄王“黄沙盖脸，死无全尸”的命运，正如编剧孙惠柱所言：“我是从中国文化中取材，把神示改为算命，把克瑞翁这个‘国舅’塑造成像曹操那样，企图挟天子以令天下，而俄狄则成了一位充满理想主义、为救国民不惜‘大义灭己’的少年天子。”^⑦隐喻性氛围的烘托贯穿全剧始终，丑角虽然以戏谑式的方式表演，但却极具感染力地告诉观众，客观世界中命运的必然与剥开这种必然的潜在性。俄狄王面临艰难的选择，这种选择是非此即彼的，不可调和的，拯救遭受瘟疫的国家，则须揭开自己的命运，揭开自己的命运必然遭到彻底的毁灭，

拯救苍生的信念支持着俄狄王层层撕开不可逆转命运的真相，同时也剥茧抽丝般地抽搔着观众的心。俄狄王以自我毁灭的方式担当起拯救民族苦难的选择，具有超越时间与空间的普世性精神，这种戏剧艺术力量的传达，即便是当下社会也具极大的感染力：如此彻底的社会灾难，如此压榨灵魂到极限的命运魔咒，如此挣扎撕裂的内心，如此不可调和与对抗的冲突，以一种极端的力量展现人性与命运博弈的张力，无不残酷地敲击着观众。普世性的精神力量，使戏剧艺术立刻“鲜活”起来，丑角诸谑的隐喻，非但没有削弱悲剧氛围的营造，反而调动起观众的精神和情绪，使得人在剧场中超越了文化的差异，关注到人性本质力量，从而在精神层面上引起最奥秘的质变。借用勃来特列的表述：“仅仅是不幸不能引起我们悲剧性的怜悯和畏惧，悲剧性的怜悯和畏惧是在冲突的目睹中和随之而来的痛苦中获得的，它们不仅诉之于我们的感觉和自卫的本能，并且深深感动我们的心灵和精神。真正悲剧性的冲突诉之于我们的精神，因为这是精神的冲突，有权力控制人们精神的力量和人们之间的冲突。这些力量就是人类的本质，尤其是人的伦理天性。家庭与国家之间，父母与子女之间，兄弟与姐妹之间，丈夫与妻子之间，公民与统治者之间，公民与公民之间的责

任与感情的冲突,还有,在恋爱与荣誉、伟大目的、远大理想如宗教、科学、或公众福利等等之间的冲突——这些力量才在悲剧性的情节(动作)里表现出来。并且,这些力量是有权力要人类俯首帖耳的,这样的冲突在悲剧里表现出来,才是深刻的,带有普遍性的。”^⑧人的最本质的精神表达,超越了东西方文化的界限,打碎了艺术形式隔离,戏曲的表达只是一种形式,人性精神的超越性本质,才是人类戏剧共同探索的。

西方戏剧情节整一的规范与中国戏曲抒情化的表现,同样是改编者需要调和的元素。古希腊悲剧的展开,按照“形式逻辑”的路径,注重情节的发生、发展、结局的“完整”与“一致”,“戏剧不像史诗那样描述整个世界的情况”,而“只突出它的基本内容所产生的单纯冲突”^⑨,故事的叙述按照戏剧冲突的逻辑关系环环相生,处处相扣。中国的戏曲美学价值,更多地在于“以歌舞演故事”的抒情表达,“唱、念、做、打”除了推动故事的叙事之外,更能将隐性的内心感受显性地传递给观众,同时还带有一份形式上的观赏愉悦与审美趣味,因此戏曲擅长于抒情化的演绎。《王者·俄狄》糅合两种戏剧形式时,尽量简化故事的曲折呈现,精简人物关系,剔除多余的情节,所有的事件集中于俄狄王对真相的

追问上,聚焦在一步步发现命运的情节推进的过程中,细腻刻画了人物内心变化,以戏曲擅长的唱念做打,强化心灵起伏转折的挣扎与撕裂,“就故事情节而言,《王者·俄狄》的改编与原著并无多大出入,说的都是一个理想化的英雄毁灭的历程。但是,巧妙地运作时空流程,细腻地呈现主要人物的思想情感,夸张地营造气势和气氛,彰显出东西方戏剧在戏剧美学风格上的差异和不同。这是《王者·俄狄》在此次国际戏剧节中深深吸引国外观众的亮点。”^⑩舞台背景虽然打破了一桌二椅的形式,但仍以“空”的传统写意化方式设置,在“空的空间”里,无论“神巫舞”烘托的神秘氛围,“奔马舞”传递的急切心情,“刺目舞”营造的凄美悲情,高难度的甩发、急速的蹉步、跪步、颠步、超长的水袖耍舞、快捷迅猛的开打腾翻、载歌载舞的咏叹唱念,无不将戏曲“以歌舞演故事”的形式,运用得淋漓尽致。尤其在最后一幕,命运的真相被揭开,俄狄王面临着“黄沙盖脸,死无全尸”结局,他以刺瞎双目苟且活着的方式进行自我惩罚与流放,此时,语言的表达已经无力了,舞台上俄狄王猛然从银白的龙袍宽袖中甩出3米长幅的水袖,以写意化的方式传递醒目震撼而悲壮的场景,血红的水袖极具象征意味,如同两道穿心刺目的刀剑,以“不立文字,直指人心”的

方式,将内在性的情感与超越性哲理凭借身段的舞动诠释出来,古希腊悲剧的生命力透过传统京剧的形式,竟然凤凰涅槃般地重新绽放。人类的语言是有限的,而意义是无限的,用有限的语言表达无限的意义,是一种悖论,某种程度上,思想一旦变成文字,便失去了与声音、与对话语境的活生生的联系,正如黑格尔体系认为的那样:“内在的思想被外化为语言时必然会异化;思想外化为语言,作为一种‘外在的表达’,所遮蔽的东西如所开敞的东西一样多,而且永远不可能把内在的思想表达得恰到好处。”^⑪身段动作的诠释,丰满了语言表达的干枯,延展了语言之外的意义,表达了“不可言说的言说”,戏曲以特有的艺术形式打破了语言的局限,将古希腊悲剧潜藏的精神与价值表现出来,延展了艺术表达的疆界,创造了一种新的艺术形式,“打碎语言以接触生活,这便是创造或再创造戏剧”^⑫。从国际戏剧协会塞浦路斯中心主席克里斯塔斯基·乔治乌观感中,我们可以窥见跨文化实验戏剧的震撼:“我们常常在一些古希腊戏剧表演中只看到技巧,看不到激情,或者只看到激情,而看不到精彩的技巧。在你们这些中国艺术家身上,我却看到了精致的京剧表演和充满激情的古希腊悲剧人物的心灵激荡共存一体,太震撼了。”^⑬尽管俄狄

成为“中国人”，按照传统戏曲写意化的方式进行表达，但舞台上种种富有意味的文化碰撞与交融转换，却将古希腊悲剧蕴含的本属于西方古人的命运、哲思、伦理、情感演绎出来，而西方古人的命运、哲思、伦理、情感又通过京剧的艺术形式与当代中国人的心灵体验发生共振，显示出强大的震撼力与生命力，艺术和审美的普遍价值是超越时间与空间的。

自西方戏剧被介绍引进到中国，为中国戏剧事业的发展提供了丰富的营养，但两种不同文化的碰撞与融合，也贯穿了整个中国当代戏剧发展进程。对于西方戏剧，应深入其文化的精神，对其文体形式、语言介质、艺术思维、审美趣味、美学原则、本体内涵等深入理解，才能真正从艺术内在的本体出发，将中西戏剧的文化精髓会通融合，从而促进本土戏剧的健康发展，建立既适应时代潮流又符合中国传统审美习惯的民族戏剧。否则，就会破坏东西方戏剧的符号系统，造出“似驴非驴，似马非马”的戏剧，这样失败的跨文化戏剧实践的例子也大量存在，例如法国戏剧家谢克纳导演的京剧《奥瑞斯提亚》就是这样的典型例子：“这部剧作带有‘环境戏剧’的鲜明特征——让现场的观众参与演出，台湾搞怪的电视文化和夸张的选举文化、闽南方言、日语、英语、京腔韵白应有尽有，

剧中人的装扮有的像欧洲人，有的像日本人，有的像中国台湾当代电视节目主持人，有的则像怪物。这部剧作确实有‘跨文化’的鲜明特色，但它‘跨’过了‘界’——既不改编对象古希腊悲剧名著《奥瑞斯提亚》三部曲内容和审美特征的规定性，也不顾京剧剧种的基本规范，结果是：它既不像古希腊悲剧，更不像京剧，它只不过是谢克纳‘环境戏剧’的一次游戏式的实践，是对京剧和古希腊悲剧轻率而不负责任的戏弄，因此，它遭到抵制与抗议是理所当然的。”^⑩跨文化戏曲的实验，并不是简单地将两者异质文化进行拼凑，必须深入中国固有文化和传统艺术的客观实际，伴随着文化碰撞与交融的痛苦与挣扎，但无论过程有多么痛苦，其结果却是富有积极意义的，同样，京剧《王者·俄狄》的改编的成功也伴随着文化的吸引与抗拒，融合与搏斗，值得我们认真地分析与总结，也为戏曲在当下的发展，开辟了一条富有生机的道路。^⑪

[本文为2012年度江苏省社会科学基金项目“中国古代表演艺术理论研究”阶段性成果(项目编号:12YSC014),作者为南京艺术学院艺术学研究所副教授,南京艺术学院博士后流动站博士后]

①亚里士多德著，罗念生译：《诗学》，上海人民出版社2006年版。

②同①

③弗·萨赛：《戏剧美学初探》，《古典文艺理论译丛》(第11辑)，人民文学出版社1965年版。

④(明成化本)《新编刘智远还乡白兔记》，《明成化说唱词话丛刊十六种附白兔记传奇一种》，北京：文物出版社1979年版。

⑤《张协状元》，钱南扬校注：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局1979年版。

⑥孟称舜：《娇红记》第三十出《红构》批语，“古本戏曲丛刊”二辑。

⑦孙惠柱：《中国戏曲与现代文化》，《心比天高——戏曲演绎西方经典》序，文化艺术出版社2012年版。

⑧勃来特列(A.C. Bradley)：《莎士比亚的悲剧》(英文原本)，转引自顾仲彝：《说“戏剧冲突”》，沈伟元主编：《阐释戏剧》“戏剧总论卷”，百家出版社2008年版。

⑨黑格尔著，朱光潜译：《美学》第三卷下册，商务印书馆1981年版。

⑩赵忱：《那是王者应该有的风范——浙江京剧团完整版京剧〈王者·俄狄〉观后》，http://www.ccdy.cn/jutuanxuanxiao/content/2010-11/11/content_695869_2.htm，2010年11月11日。

⑪张隆溪：《道与逻各斯》，江苏教育出版社2006年版。

⑫安托南·阿尔托：《残酷戏剧——戏剧及其重影》，中国戏剧出版社1993年版。

⑬哲静：《“中国俄狄”震撼塞浦路斯——浙江京剧团实验京剧〈王者·俄狄〉赴塞演出侧记》，《中国文化报》2011年7月26日第007版。

⑭郑传寅、曾果果：《“跨文化京剧”的历程与困境》，《东南大学学报(哲学社会科学版)》2012年11月第6期。