



语境的困境

Context Predicament:
The Thinkings Inspired by Rockin' Chinese Opera 108 Heroes III

由摇滚京剧《荡寇志》带来的思索

□晓 溪



■吴兴国

在“吸睛”这个层面上，在今年中国上海国际艺术节期间上演的摇滚京剧《荡寇志》无疑是做到了，不但是“吸睛”，更是“弹眼落睛”——“弹”了戏剧工作者、戏迷、文艺青年的眼，“落”了普通观众的眼睛，从浴衣、丝袜、高跟鞋，到绒球、毛袜、雪地靴，从T台秀、团体操、拍拍乐，到打赤膊大唱洗澡歌，光是听到这些描述，就让人觉得“蛮拼”的了。特别是《荡寇志》的剧名前面的定语是“京剧”，以及“京剧”的前面还加上了“摇滚”这么个修饰词，再想到能把这些东西汇聚到一个舞台上实在是真真地“醉”了。

看罢了热闹，让我们再回头冷静地回味下演出，其实也不一定能清楚概括出《荡寇志》到底是个什么戏？在著名的网络问答社区“知乎”上，还真有看了《荡寇志》的观众正儿八经地提了“吴兴国《荡寇志》到底好在哪里？”的问题。这不是大多数剧场里的演出都能享受到的“待遇”。在我看来，能上升到观众需要在公众平台上向经验人士求教的戏剧，这应该是一个值得讨论的作品。虽然《荡寇志》已是吴兴国“水浒108”系列的第三部作品了——我们能看到是，媒体在做着叙述层面的“媒体讨论”，同时，不管是观众、业内人士，甚



■ 《李尔在此》



■ 《暴风雨》



■ 《等待果陀》

至是吴兴国和他的“当代传奇”又论调一致说“这不是京剧”。但“这不是京剧”的论调里是否包含着不同的意味呢？是否其本身就是一个议题呢？

据说在台湾上演“水浒 108”第一部时，就遭到了不少当地评论者的“口诛笔伐”（这似乎是吴兴国和“当代传奇”的一贯遭遇了），到了大陆还是如此。“京剧”的形象，是现在中国观众（包括非戏迷）稳定的感知经验和长期以来民族化教育灌输所积累的“集体无意识”，以至于但凡有京剧的出现，京剧就必然会产生比其他戏剧元素更为强烈的存在感。因此，从“当代传奇”第一部作品《欲望城国》开始，《楼兰女》、《等待果陀》、《李尔在此》等都不同程度地被视为京剧的异端。在以京剧为本体的语境中，“当代传奇”的戏挑战了拥有“京剧无意识”的观众的认知结构。虽然经过时间和空间的转移，有些作品也为他们所接受，但京剧这个语境的主体地位依然没有动摇。

所以，对许多把京剧作为主要

（或唯一）定语去欣赏当代传奇剧场的观众来说，至少到目前为止《荡寇志》是一部非常难接受的作品。“这不是京剧”体现的是京剧接纳与否的判断。

制作人林秀伟说：“当代传奇剧场不会定位自己是‘京剧团’，我们是当代戏剧团队。”吴兴国本人表述得也很直接，他说他“从不讲改革，也不讲改良”京剧，他的创作是基于京剧的戏剧创意，他将自己的作品归入当代剧场（theatre）语境之中。而当代剧场的概念来自于西方，因此“这不是京剧”在这里变成了一个定性的准据。

一旦归入到当代剧场的语境，就要以西方戏剧体系为蓝本进行讨论。当代的中国戏剧一直没有切断过中西方戏剧的对话。以话剧为主的中国戏剧（drama）一直在探索融汇传统文化，戏曲则是在学习借鉴西方戏剧。相同的是，面对娱乐化、碎片化、表层化的流行文化冲击，中国戏剧和中国戏曲都流失了大批观众，因此，两者都在努力地想要市场化、想要回归大众艺术

的队列。从这个层面上观察，吴兴国“当代传奇”的作品也不在其列，他更关注的是让作品传递出他的个人世界，在时代背景下他的戏曲反思。

创作《欲望城国》时他刚从传统院团出来自立门户，而在台湾，京剧也经历着“国剧热”退潮的恐慌；《等待果陀》之前，他受到了“去中国化”的冲击，好几年创作都得不到审批通过，剧团也一度歇业，他也等待着。《李尔在此》寄托了他作为“京剧逆子”被放逐的感受。谈起《荡寇志》时吴兴国说，他把自己投射到这群没有归属感的人身上……

如果艺术不和固有形式发生关系，创新发展无从起点。在他的作品中，京剧的技巧表演不再作为一种基础，需要观众进行独立的审美，而是通过技巧的糅杂和模糊来服务人物的情感和思想。相信对大多数的中国观众来说，从《荡寇志》中看到的是许多不标准、不规范、不传统的京剧，和一些不难懂、不复杂、不定性的流行文化。



■ 《欲望城国》



■ 《楼兰女》

可是当这些元素交织重叠时，因为对当代剧场的陌生，造成了描述概念性的词汇的空白——“这不是京剧”只是一种对现有概念的否定，并不是定义这个新型戏剧形式的词汇。在这个语境中，《荡寇志》是一部怎样的作品呢？当摇滚和京剧同时出现在一部作品中，到底制造出怎样的声响组合？京剧在其中起着怎样的作用呢？视觉符号与文化符号之间有怎样的联接？在奇异的装束和装置的表象吸引力之下，我们是否依然能感受到作品想要表

达什么？表达得如何？

当提出这些疑问之后，我们不禁回到了语境的困境。当代剧场的观念和评价标准是缺失的。当我们在当代剧场的语境中只能感性而无法理性时，这种“无知”所带来的冲击和思考带来的压力，转化为了一个知识的焦虑——“这个戏看懂了吗？”这种焦虑引发的是流言式的恐慌——戏剧不因观众自身的戏剧感受而感悟，以个人审美感受向经验主义和权威体制服从而告终。

中国传统戏曲审美追求的是

美，是好看的，是线性的。但对当代剧场来说，“好看”、“美”不再是唯一，任何人都只是在理解或解读一定层面上艺术家所要表达的东西，因此，多元多义、个性化私人化的评论，不仅体现在艺术家对作品的表达上，也体现在观众对作品的认知上。我们应该像吴兴国面对京剧不断突破边界一样，对自己的观赏边界进行突破，个人的审美旨趣、欣赏方式，作品的水平高低、创新突破都应该在这个过程中落实为理性的思索和反思。

对话：

田蔓莎

——我的身体里都是传统

川剧表演艺术家，代表作品：川剧《死水微澜》，实验戏曲《思凡》、《情叹》等

Q：您一直都在尝试戏曲创新的工作，还陆续做一些实验戏曲作品，您尝试的初衷是什么呢？

A：我从1999年就开始尝试戏曲创新。我觉得传承是一定要创新的。

戏曲作为非物质遗产，并不是一种固态的传承，而是动态的，需要有所发展和补充。我们作为从业者有这个责任去发展和创新，说不定今天的创新能发展成未来的传统。我

追求的是在寻找传统价值的现代表达，使之在多元的文化中，呈现出新的表达。

Q：您怎样概括自己这些年的探索尝试呢？

A:一开始的时候，我放开手脚在做，不同的领域什么都去尝试，慢慢地我缩小了范围，知道怎样立足传统，我应该用更有效更好的方式去探索。

Q:您认为东西方戏剧应该怎样交流碰撞？

A:如果要放在一起尝试，不能简单做加法，而是要找到结合点，把两者融合起来，不能给观众两张皮的感觉。

Q:您怎样看实验戏曲这个概念？怎样看待他人的戏曲实验？

A:我觉得实验两字代表的是艺术家本人的创作过程，在这个过程里艺术家就像科学家一样尝试不同的方法。

我相信那些做戏曲实验的人的初衷都是积极的，应该要正面去看待这件事。但我觉得不要用命名名称的方式去引导观众，名称并不能确立规范，让观众从你

的作品中感受到不同之处才是关键。

Q:怎样看戏曲的本体性？

A:作为一名戏曲演员，我离不开传统，我身体里继承的都是传统，这是我的优势、我的根、我的源。要承认传统，但不要为传统所束缚，要探索戏曲发展的可能性。许多艺术可能呈现了新的形式，比如沈伟的现代舞，但我们从中还是可以看到传统的影子。

俞鳗文 ——我爱你所以我不改变你

青年戏剧导演，代表作品：昆曲清唱剧《印象南柯记》、梨园戏《皂隶与女贼》、小剧场作品《一个人的红屁屁》等

Q:您认为东西方戏剧应该怎样交流碰撞？

A:东西方戏剧的美学观念是不一样的，我喜欢一个带有真正融合性的东西，但我也认识到这是很难的。很多人往往处理不好这个融合的问题，导致我们看到的作品中出现的都是我加上了你。

Q:怎样看一些创新戏剧作品的概念性的定性？怎样看实验戏曲？

A:实验是要有目的的，我要探索什么，探索的目的是什么？如果没有实验的目标就不是实验了。如果实验成功了，基因也改变了，这时你就要勇敢地挂上一个新的名称来避免不必要的麻烦，如果没有改变，

那就是又往前探索了一步，但是基因还是没有改变。

Q:怎样看话剧导演排戏曲剧目？

A:做戏好比谈恋爱，我不能把我所有的男朋友都改造成一个样子。我就是爱你本身，载歌载舞的这就是你，那我为什么还要改变你的气质。没有一个话剧导演做戏曲是为了来阉割戏曲的。如果我想和你在一起，这前提就是，我欣赏你，更多的是我懂得你。近来又有舆论说要让话剧导演“滚出”戏曲界。我就觉得这很没意思，戏曲请话剧导演是来帮你拿捏提炼内部的东西，人物的内心以及这部戏的魂还有人物关系的内部

动作。可戏曲演员的外部动作是不能丢的呀，现在很多好的戏曲演员同样面临这个问题：表达没有手段，就是丢了外部动作。这就是我的一个新功课了，我要想着帮这些演员找手段。

Q:怎样看戏曲的传统？

A:艺术传承到每个人身上肯定是一样的，所以传下来的不是动作，而是动作背后的原理。当你悟到你本体艺术本源的时候，就真的会知道，什么是不可破的，什么是没关系的。如果只有动作会禁锢我们所有的想象力和追本溯源的好奇心。

Q:怎样看待观众的评论，特别是

戏剧创新作品？

A: 我觉得剧场艺术不能带说明环节的，没有资格告诉观众做戏多辛苦，看不懂是你的问题。我会问观众，是我的什么表达让你

这么想的。这是我做了昆曲以后养成的习惯。《印象南柯记》演出后的三年中我就再也没有导过昆曲，我不是害怕，我是无聊，没有可以对话的时候。对话就是

你可以跟我聊得绘声绘色，或是很直白刺激得让我难受，但这一定是对话，就像有的朋友和你对话，而不是我说给你听我在做什么。

京剧——吴兴国总是要倔强地告诉观众“京剧能”

资深观众

Q: 你觉得《荡寇志》是一出实验作品吗？

A: 我不认为摇滚京剧是一个学术上有意义的名称，就是把这两个元素放在标题上，多少也有引起争议博得关注的想法吧。所以，如果单纯把这出戏理解成“试验京剧能不能和摇滚一起演出”的实验，我觉得除却音乐元素上的拼贴，整出作品对传统京剧舞台的挑战也充满了摇滚的叛逆精神。《荡寇志》从梁山众好汉在轰轰烈烈地“扫荡贼寇”过程中被当作四大贼寇之首，被阴谋削弱势力直至覆灭这个视角切入，除了结尾时宋徽宗再被梁山好汉的冤魂索命这点有些落入了传统思维窠臼，本作品的剧情、主题也一定程度跨越了传统京剧，体现了具有追求自由、从容燃烧等内涵的摇滚精神。

Q: 就《荡寇志》来说，怎样看待它在观众中引起的争议？

A: 这部作品的完成度非常高，这次争议对我引发的思考更多层面是

关于项目运作的，如果我们在宣传推广的过程中，将市场再细分一些，想清楚目标观众群是怎样一批人，有效进行观众的分流，给合适的戏找到合适的观众，是否就可以有效避免这种尴尬呢？

之前上演于文化广场的男版《天鹅湖》，我以为在创作本质上也是主创对于古典芭蕾一种颇为任性的叛逆。但为什么观众会这样追捧一个也不十分完美的反叛，却如此不接受京剧的另一种形式的探索呢？如果坐在观众席上的观众，抛开今天是去看京剧、看摇滚 live、接受高雅艺术熏陶等等先入为主的观念，而只是期待度过一个有些特别的晚上，我想对这部作品的看法就会大为不同了吧。

Q: 你曾经看过几出吴兴国的作品，你觉得他的作品是否具有相似特征？

A: 我曾经看过《等待果陀》，印象中此剧的探索和《荡寇志》十分相似，是用京剧、古琴的方式演了一个西方的先锋荒诞派戏剧。我能从

吴兴国的作品中感受到他对传统京剧的热爱，好像总是要倔强地告诉观众“京剧能”、“京剧没有被时代抛弃”、“京剧这样也可以，京剧那样也可以”，所以虽然对《荡寇志》这一个单一作品感到满意，但将近十年过去了，《荡寇志》似乎也只是在形式上有了一些更放大的探索，这是我对吴兴国的探索还不满足的地方。听说吴兴国先生的下一部作品是用这些年探索的成果制作的京剧作品，我十分期待看到他对京剧本体更深入的讨论。

Q: 你觉得他的创新发展是戏曲创新的方向吗？

A: 吴兴国先生的创新本身就包括了用传统戏曲演绎外国经典、到这次的跨界合作等多种尝试，这和现在很多戏曲界人士做的探索在方向上有一致性，每一次这样的实践都有作为个体的成功与失败，但总的来说理论总结较少，所以很难成为一种今后创新方向的指导。 ■
(实习生徐敏乔对此文亦有贡献)