

《等待戈多》与当代中国话剧

□ 罗 滢

在西方文学史中,戏剧在很长时间里都占据着超然的地位。戏剧艺术贯穿了西方文明发展的全过程,或呈现纷繁社会表象遮蔽下的历史真实,或充当社会前进的推动助力。

19世纪末,西方戏剧艺术传入中国,在洪深之后被称为话剧。话剧在中国一直带有明显的舶来品特征。直到40年代末,它一直亦步亦趋地跟随西方戏剧理论创作模式。翻译者和创作者在介绍西方古典戏剧作品的同时,相当关注同时代的西方戏剧走向,相关译作、介绍、评论和仿作都蔚为丰富。对于中国接受者们来说,话剧不仅是一种新鲜的文学艺术形式,更是西方先进意识形态和社会思想的载体。因此,从事话剧活动,在某种意义上就是掌握了风俗教化、社会改良的利器。通过活跃的话剧活动,中国民众接触到的是西方最新的文艺动向与思潮。斯特林堡、萧伯纳、梅特林克等欧洲各国最具代表性的同时代剧作家都为国人所熟悉。

与西方戏剧发展同步的状态中止于50年代。50年代的西方戏剧界,由于受到电影艺术日渐强烈的冲击,开始放弃叙事写实的努力,着重探索戏剧独有的语言,试图传达电影难以企及的讯息。他们的方法是借助戏剧与观众的互动性,根据戏剧较少的物质依赖性,在极少量物质资源的基础上,孜孜探索形式的放肆大胆与精神的空灵自由。此种趋向的典型例子便是荒诞戏剧的崛起。于是,戏剧旧有的结构与功能遭到颠覆。戏剧不再教诲,而重体悟;不再探讨,而重呈现;不倚重语言,而侧重情境;不关注具体而微的情节,只传达世界的残酷与神秘。

正当西方戏剧发生巨变的时候,中国话剧却开始与西方戏剧脱节了。50年代,中国话剧进入了人民艺术剧院风格的形成期和权威树立期。在崇苏思想的影响下,人民艺术剧院以斯坦尼斯拉夫斯基的理论为指导思想,形成了具有自己特色的现实主义创作风格与舞台风格。在随后的几十年中,人民艺术剧院的风格成为几代中国戏剧人悉心模仿、读者与观众顶礼膜拜的唯一对象。它对于中国戏剧美学、伦理道德、社会风气与意识形态的影响力之深远,自不必细表。

从那以后,西方戏剧与中国话剧各奔东西,渐行渐远,整整阔别三十年。80年代初,中国话剧重逢西方戏剧之日,赫然发现彼此不再使用同一种语言,失去了对话平台。中国话剧与西方当代戏剧之间沟壑鲜明。

此时,在过去十多年中也蒙受挫折的人民艺术剧院正式恢复声誉,然而失去的却难以在一日之间收复。人民艺术剧院一成不变的台风,现实主义话剧的刻板面孔与说教无法继续迎合观众的审美和精神需求。中国大众对于话剧似乎热情不再,话剧也无法再扮演先进社会思想承载者与传播者的角色。

面对自己既与世界戏剧趋向脱节又与本土观众期待脱节的窘境,中国话剧再次将目光投向西方,希望回到自己曾经挣脱的母体怀抱,寻觅新的生命源泉。于是继19世纪末、20世纪初第一股引进西方戏剧的浪潮之后,中国戏剧界出现了第二次向西方学习的热潮。

回顾19世纪80年代以来对中国话剧产生影响的西方戏剧作品,《等待戈多》无疑是最吸引研究者的作品之一。它属于文革后最早一批在中国被翻译、模仿并上演的西方戏剧作品,它的译者、仿作者、导演、演员和观众覆盖了80年代以来的几代中国人。从这个意义上讲,观察《等待戈多》在中国的接受史,有助于我们认识近二十年来西方戏剧在中国发展演变的过程,了解中国戏剧人与观众的诉求。

1952年贝克特创作《等待戈多》,造就了荒诞派戏剧的经典之作。荒诞派戏剧在法国被称为新戏剧(Nouveau Théâtre)。在尤奈斯库看来,“反戏剧”(anti-théâtre)是这种新生戏剧的首要特征。所谓“反戏剧”,指的是一种具有挑衅性、进攻性,对于同时代一切既定准则与形式都表示对抗的态度立场。它反主题、反意识形态、反现实主义、反哲学、反林荫道心理剧、反资产阶级……是一种追求彻底自由的全新戏剧。^①在这种反传统戏剧的潮流推动下,戏剧对于传统戏剧中的时间、地点、人物、行动、情节、情境、语言都加以解构,推翻通常意义上的合理性与

^① Ionesco, *Notes et Contre-notes*, 转引自 Michel Lioure, *Lire le Théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998。

逻辑性,力图通过超越时代、地域与社会的荒诞情境,表现具有普世性的人类精神状态。如何描述荒诞派戏剧试图反映的这种精神状态?马丁·艾斯林曾经对《等待戈多》作出相当精准的概括,即该剧“传达其作者在正视人类生存状态时的神秘、困惑和焦虑之感,以及他无法找到生存意义时的绝望”。作者在情绪的传达过程中产生“一份不确定性”,而“这种不确定性的消长——从寻找戈多身份的希望到一再的失望——本身就是剧作的实质”^②。

当尤奈斯库、贝克特等人宣告与现实主义的戏剧模式彻底决裂之时,中国的话剧艺术正统一到现实主义的大旗之下,以摹写现实为原则的戏剧创作处于鼎盛的时期,人民艺术剧院的权威性不容置疑。1953年1月5日《等待戈多》在拉斯帕伊林荫大道巴比伦小剧院首演,被誉为“战后剧坛上最伟大的成功之一”^③,为全球观众所熟悉,给世界当代戏剧的发展打开了新天地。然而,这种全新的戏剧形式一直未能进入中国话剧的视野。

直到1983年,出现了《等待戈多》的第一部中译本。同年高行健创作了剧本《车站》。《车站》同样以“等待”为主题,在许多方面带有摹仿《等待戈多》的明显痕迹。高行健的剧本引起了当时的新锐导演林兆华的强烈兴趣。剧作家与导演策划将剧本搬上舞台,却未能立即实现计划,因为“当时的领导觉得这戏比较荒诞,这时上不太合适,结果没排成”^④。不久,高行健和林兆华合作推出了话剧《绝对信号》,揭开了中国实验话剧的序幕。“《绝对信号》当时在戏剧界确实震动挺大的,算是成功了,原来想排的《车站》就顺理成章可以排了,而且条件也好一点了,这都是因为前面有个《绝对信号》。那是1983年。”^⑤

1983年,距离《等待戈多》在巴黎的首演相差了整整三十年。在《等待戈多》进入中国的历程中,这是一个重要的年份。正当中国戏剧革新箭在弦上的时刻,借助一部译作、一部仿作和仿作的小剧场演出,《等待戈多》所代表的崭新的艺术形式已然丝丝渗入中国戏剧界。尽管《等待戈多》还没有真正登上中国话剧舞台,但是它隐隐绰绰的身影已经预示了几十年来的中国话剧传统将面临巨大挑战,颠覆与革新势在必行。

1980年代初,高行健通过阅读剧本《等待戈多》,就戏剧创作形式产生颇多领悟,并通过与林兆华的合作实现了新戏剧形式的初步探索。而对于80年代后期

^① [英]马丁·艾斯林著,华明译,《荒诞派戏剧》,河北教育出版社,2003年,第23页。

^② 同上,第20页。

^③ 吴文光著,《长篇访谈:戏剧大师林兆华的创作生涯》,2001年。

^④ 同上。

的年轻人来说,《等待戈多》的阅读更多地迎合了他们初生的叛逆性,挑逗着他们的反叛的细胞。在这批戏剧新生力量之中,终于有一位年轻人虔诚地把贝克特的剧本搬上了舞台,这就是1991年孟京辉在中央戏剧学院简陋的食堂里上演的《等待戈多》。尽管只是一次学生演出,实现的过程却充满曲折,^①因为剧本饱含的嘲讽与绝望显然不符合主流意识形态取向。1991年《等待戈多》终能获准上演,这既是戏剧界的盛事,也是意识形态领域的奇迹。从中文译本初现到舞台演出,《等待戈多》又足足等待了八年时间。的确,演出地点并非正规剧场,观众人数及构成极其局限,演员表演技巧稚嫩,导演缺乏经验,然而孟氏版《等待戈多》的意义是毋庸置疑的。孟京辉显然力求透彻理解文本,尽量忠实于剧作家的创作初衷,为此特地邀请译者施咸荣担当文学顾问。因此虽然少量对白作了删减,仍基本保持剧本原貌。贝克特其实对于演出提出过各种严格细琐的要求,不过此时的中国话剧界依然无从得知,我们也勿需苛求。值得注意的是,在整个中国话剧界对于贝克特的认识依然肤浅的背景下,孟京辉至少在自觉地探寻并追随原作者的意旨。在他看来,《等待戈多》是某种象征,某种境界,某种拯救中国话剧的福音。或许对于90年代初的年轻戏剧人来说,等待戈多的主题与其说让他们思考、绝望,不如说让他们行动、激昂。

直至1991年,无论是高行健、林兆华的《车站》还是孟京辉的《等待戈多》,都在精神层面上反映了当时中国社会的特质。马丁·艾斯林曾经说过,《等待戈多》之所以为各个层次的大众所理解,是因为:“他们面对着他们自己对时间、等待、希望和绝望的体验;因为他们在波卓和幸运儿那种施虐和受虐式的相互依赖中,在弗拉季米尔和爱斯特拉冈之间的吵吵闹闹的爱恨关系中,认识到他们自己的人际关系。”^②而贝克特剧作取得广泛成功的关键正是因为“正视最深层的恐惧和焦虑的具体投射,这些恐惧和焦虑只能在一种半意识的水平才能模糊地加以体验,这种正视构成了一个净化和解放的过程,类似于精神分析中正式潜意识内容的那种治疗效果。这是解脱的时刻,通过面对生存的苦难,从麻木的习惯中解脱……”^③艾斯林的阐述与80年代中国人的心理状态相当契合:莫名的荒诞感正浸润着文革后的国民精神,信仰的不确定性、希望与绝望的交替出现,受虐感

① 《等待戈多》搬上舞台的过程并不顺利。剧组把演出献给1989年12月31号,因为这一天《等待戈多》剧组全体人员准备在中央戏剧学院内演出,未获批准。他们在中央戏剧学院贴出了这一张布告:“原定今天下午《等待戈多》的演出,经与学校商量,暂时取消,在适当的时候再演出。谨向贝克特先生致歉。”

② 马丁·艾斯林:《荒诞派戏剧》,第42页。

③ 同上。

以及被迫丢弃幻想的空虚失落,种种情绪扭结聚集,苦苦寻找抒发的文学艺术途径。鉴于当时国人所熟悉的表达模式十分局限,人们自然地往西方投注目光,渴望了解如何构建精神困惑的疏通渠道。荒诞派戏剧凭借其冷酷、深刻、绝望的特质,几乎立刻引起了注意,国人内心的真实体验与这种艺术形式一拍即合。高行健、林兆华与孟京辉对于贝克特以及荒诞戏剧的认识或许并不全面,却能够相对准确地把握作者的意图,达到与荒诞戏剧的精神契合。

孟版《等待戈多》上演七年之后,这部作品于1998年再次登上中国话剧舞台,并且在同一年之内出现了两个版本,导演分别是赫赫有名的林兆华与任鸣。

这两位导演的身份首先值得注意。人艺导演林兆华曾自谓是游离于现实主义和先锋艺术的折中主义者。他一直试图兼顾传统话剧审美趣味与先锋戏剧尝试,既难以摆脱也不愿摆脱培育他的人艺话剧传统,又孜孜以求戏剧艺术的革新之路,是左右兼顾的戏剧改良派;而80年代初从中央戏剧学院毕业的任鸣,身兼人艺副院长、一级导演、政府特殊津贴获得者等多重身份,被誉为“人艺风格的守望者”,曾经明确表示对于现实主义话剧的固守态度。两位导演同在人艺现实主义艺术风格中浸润成长,同为中国话剧界两代人中的重量级人物,不约而同地选择了戏剧理念与人艺传统完全背道而驰的贝克特,并且一齐瞄准了《等待戈多》。这一切无疑使得《等待戈多》在90年代末的两次演出散发出巨大的诱惑力,并带来了种种疑问。

任鸣向来以人艺风格的继承者自居,针对话剧艺术提出过几点原则:其一,人艺必须是中国的、民族的剧院,以本土原创为立院之本,民族化是主体,不能剑走偏锋;其二,人艺非贵族剧院,戏是给大众看的;其三,不能脱离时代。^①观其执导的《等待戈多》,这些准则显然都贯彻在了实践当中。由于任鸣所提倡的民族化、通俗化、时代化的原则与贝克特创作宗旨之间存在明显的差距,因此任版演出与西方观众所熟悉的《等待戈多》反差颇大,可谓一次女性版、都市版,一次躁动喧嚷、时代特色鲜明的演出。本文仅从三个方面略作探讨。

首先是波卓与幸运儿的变化。原剧中波卓与幸运儿之间看似简单的主仆、强弱、施受虐的关系,实则背后隐含着更为复杂的强权与智慧、物欲与精神的关联。代表人类思想与智慧的幸运儿虽然表现得软弱无力,屈服于象征强权的波卓,然而强权在某些时刻却也表现出对智慧的精神依赖。这主仆二人隐喻着人类难以分割的双重性,是《等待戈多》中不可或缺的部分。在任版演出中,一个无法作出

① 参看千龙网,北京资料区,《任鸣,人艺风格的守望者》,2005年6月26日。

动作、无法说话的木质模特替代了幸运儿的角色,装扮性感地坐在浴缸中被推上舞台,这种置换导致了一系列变化:充当幸运儿的木偶丧失话语与行动能力,对波卓的精神优势被打破,沦为全然受波卓支配的玩物;幸运儿被波卓暧昧地称为“我的鸟儿”,二人的关系结构物化、庸俗化,降格为通常意义上的肉欲与金钱、强权的关系。形式上的这次改变,影响到了整个剧本的格调,是对其原有寓意的巨大背叛。

其次是流浪汉的性别倒置。两位身份、年龄、来历都模糊不定的男性流浪汉摇身变为具备鲜明都市特征的女性。其实原剧中两个人物代表着整个人类的共性,他们(或她们)的性别本无关紧要。但是,任鸣特地为两位衣着光鲜,踩着霹雳舞步的女版戈戈和狄狄安排了具有明显女性特点的对白与行动。譬如她们出于同性间的排斥心理,语调轻浮而嫉妒地谈论“幸运儿”虚假的睫毛、唇色和贞操:“看她的睫毛/好像是假的/看她的嘴/太假了/她是处女吗/难说/好像是个秘书/我看她像个婊子……”一系列类似的对白与行动都围绕着浴缸这一道具出现:两个女子与波卓在激烈的音乐中围绕着浴缸疯狂舞蹈,倒在浴缸中歇斯底里地纵声大笑,仿佛吸毒后的狂欢……诸般设计都充满了情色的暗喻。当任鸣把90年代末困扰中国的种种道德堕落落入《等待戈多》之时,这不仅无助于实现剧作家所希望达到的境界,反而打破了原剧苦心营造的特殊情境,硬给企图摆脱桎梏的荒诞主义戏剧装上了沉重的现实主义的翅膀,使得它轰然坠地。

最后是戏剧地点从荒原到都市的变更。贝克特关于舞台布景与氛围的构想受到卡斯帕·戴维·斐德里克画作《两个男人共赏月》的影响^①。这幅画展现的是月色朦胧的郊野,一棵老树下静静孤立两个男人。在剧本中,贝克特的舞台提示仅只简单的一句:“乡间的一条路,一棵树。”旷野、荒凉、孤寂,没有任何可辨的地理特征,这正符合了《等待戈多》超越时空的特性。任版演出却不辞辛苦地添加了许多技术元素:象征酒吧的道具、闪烁变幻的灯光、快节奏的电子音乐、华丽多变的肢体语言……导演对道具、灯光和声响颇费心思,殊不知一旦繁复代替了简明,喧嚣破坏了宁静,城市的混乱颠覆了荒原的寂静,原剧的韵味也消失殆尽。

在贝克特看来:“一种艺术表现的形式、结构和情调,是不能和它的意义、它的思想内容相分离的;这只是因为作为整体的艺术作品就是它的意义,作品中说出的东西与说出这些东西的方式是不可分离地联系在一起的,不可能以其他方式说出……剧作本身仍然是其意义和信息的最清晰和准确的表述,这正是

因为它的不确定性和不可归纳的歧义也是它的总体影响的一个基本成分。”^②任版演出对于剧本作出的各种改动不可避免地造成了原剧精神发生变化。舞台技术的运用,泛滥的时代、地域特征,过于华丽的表演使《等待戈多》朴拙的特色和神秘主义氛围遭到解体。对于贝克特的爱好者们来说,最荒谬的事情莫过于导演将贝克特抛弃的传统戏剧手法一一捡回。从这个角度来讲,任版演出或许可以被称为《等待戈多》的“反贝克特”版。

不过,如果说任版演出仍然相对完整地保留了《等待戈多》的主体结构,那么同年4月在首都剧场公演的林兆华版《三姐妹·等待戈多》则对剧本结构进行了更大规模的拆装重组,其最主要的表现就在于删除了波卓与幸运儿的角色。两个角色的彻底消失,导致原剧的循环结构遭到破坏。波卓与幸运儿的两次出现原本意义重大:他们既调节了舞台节奏,又意味着希望的破灭,生活永恒不变,凸显等待的无奈与无尽;他们的对白与行动饱含深刻的哲学思考与宗教隐喻。一旦波卓与幸运儿消失,爱斯特拉冈与弗拉季米尔的等待变得无比单调,他们孤独地站在前台,对白因为失去了心绪的丰富变化,失去了对世界与人类的思考而褪色,嬉笑因为失去了浓重的孤独寂寞的背景而含义不明,等待因为失去从原点到原点的循环结构而难以震撼。

然而,如果说林兆华对于《等待戈多》的删改导致了原剧本的震撼力减弱,《三姐妹》与《等待戈多》的复调演出却在某种程度上弥补了这个缺憾。两部戏的场景交错出现,节奏上是慢板与快板的交替,形成张弛有度的有机复合体;舞台中景水中孤岛上低吟自语的三姐妹仿佛一个悠远的梦境,沉浸在阴郁缥缈的黑白氛围之中,与前台暖光下流浪汉们活泼的京腔对白形成对照。两种迥异的氛围是对等待主题的双重阐释,又仿佛是彼此的镜像折射。观众在两种幻境中游走,对永恒等待的体验因此更加深入骨髓。

80年代初以来,林兆华一直不懈地坚持各种戏剧尝试,他的创作历程很大程度上代表了中国当代戏剧的发展历程。《三姐妹·等待戈多》是现实主义与荒诞派戏剧一次颇为成功的结合,的确达到了梦境与神秘的舞台效果,具有摄人的魅力,但是它也揭示了林兆华在传统与先锋之间徘徊的矛盾态度。由于90年代末中国戏剧界逐渐成为导演的天下,剧作家与剧本的地位逐渐尴尬。无论对契诃夫还是贝克特,林兆华都把捕捉剧本的内在精神作为关键,而演出形式却似乎是导演的事情,必须听从导演安排。可是,等待固然是《三姐妹》与《等待戈多》的共同

① [英]詹姆斯·诺尔森著,王绍祥译,《贝克特肖像》,上海人民出版社,2006年。

② 马丁·艾斯林:《荒诞派戏剧》,第23页。

主题,契诃夫作品中隐含的寂寞与荒诞与贝克特也依稀具有共性,然而两位剧作家对于等待主题的理解和阐述方式是迥异的。对于贝克特这样一位要彻底摆脱一切现实主义圈囿的荒诞派戏剧大师,林兆华却希望在他与现实主义戏剧之间找到一根扯不断的经脉。以现实主义与反现实主义的奇异组合,构成了林氏梦境与等待的创作理念。其实,贝克特希望通过剧本呈现的,又岂是“等待”两字可以囊括的。原剧遭到肢解后,其中丰富微妙的意味大量失去。因此无论林版演出是否创造出新的魅力,它已经脱离了两位原作者,成为林氏本人对于等待的理解,是对契诃夫与贝克特的双重背叛。

尽管任鸣与林兆华风格迥异,他们对于《等待戈多》的不同阐释仍然令我们意识到某些共性。如果说90年代初孟版《等待戈多》虽嫌青涩,却充满鲜活的力量,90年代末两位大导演的作品却令人感到贝克特所代表的先锋性在逐渐隐没,权威性慢慢减弱。如果说先前的《等待戈多》只能投合先锋戏剧导演的趣味,象征着80年代愤怒青年对主流意识形态的偏离,那么1998年《等待戈多》的性质已然变化。任版与林版的《等待戈多》向我们揭示了这样几个问题:

其一,20世纪90年代末期,中国戏剧美学依然与现实主义传统保持着千丝万缕的联系,捍卫人艺传统的呼声并未减弱。

其二,无论是戏剧人还是观众似乎都失去了真正的痛苦与呐喊的愿望,形式主义的偏好却明显增强。许多戏剧人虽然在舞台技巧方面勇于尝试,却往往舍本逐末,对形式的追求远远超过对戏剧内在精神的探索。

其三,纯粹艺术追求往往会陷入窘境,经济因素越来越介入戏剧创作,商业效果的考虑往往会导致戏剧创作在固守谄媚与革新创新间徘徊,企图找到一个两全之策。突出的例子便是林版《等待戈多》遭遇的票房尴尬。出于票房考虑,林兆华不惜以影响舞台效果为代价,舍弃小剧场,然而他的牺牲并没有带来票房丰收,个中原因或许并非向商业因素妥协,而是妥协得不够彻底。艺术追求与经济效益之间似乎难以找到两全之策。与之对应的是,毫无顾虑地走明星化、通俗化道路的任版《等待戈多》却观众如潮。据媒体报道,演出时人艺小剧场连过道里都站满了观众^①。

中国导演与西方宗教信仰危机之间存在理解偏差并不奇怪,由于历史、文化、信仰等方面存在巨大差异,隔膜与误解在所难免。然而精神上缺少独立性和叛逆性,对于大众趣味的曲意奉承,对商业效果和媒体效果的过度关注,这或许

① 苏丽萍:《京城话剧舞台外国名剧唱主角:亦喜亦忧》,见《光明日报》,1998年2月26日。

才是《等待戈多》揭示出的中国话剧的问题。在电影艺术如此繁荣的时代,话剧艺术之所长绝非叙事技巧或舞台技术,而是表现为戏剧人不断突破传统美学、意识形态、商业元素的圈囿,不懈追求人类精神的自由。目前的中国话剧显然缺乏这样的苦心,它处于一种懒惰的状态,任凭民众的趣味牵着自己走,致使原本就缺少开拓性与个性的中国话剧深陷迷途。贝克特曾经说过,艺术家的责任就是表达他全部的复杂体验,不必理睬公众对于容易理解的懒惰要求。^②回顾贝克特在50年代的创作初衷,人们不由得产生疑惑:中国话剧与贝克特到底是越走越近,还是渐行渐远?

如果说90年代末《等待戈多》的两场重要演出并没有使得中国话剧真正领悟贝克特的精髓,此后二者之间的距离似乎并没有随着时间的拉近而缩短。2003年,曾经对贝克特顶礼膜拜的先锋派青年导演孟京辉提出了一项“百人等待戈多”的计划。尽管该计划由于非典的原因而告流产,但仅从它的标题便可窥见某种群体行动的特征。国人仿佛难以承受真正孤独的等待,希望把等待也变成为热闹的集体行为与商业行为。不难看出,等待与其说是人类内心永恒的凄惶,不如说是一场只重表象的秀场。如今“等待戈多”一词在中国已是妇孺皆知,颇有变成固定用语的趋势,然而国人是否真正领悟了等待之恐惧、绝望与永恒呢……

2006年是贝克特年,贝克特的各种作品以及研究贝克特的各种作品纷至沓来。毋庸置疑,国人对贝克特的理解似乎越来越与国际接轨,也越来越详尽。然而,是否会有《等待戈多》的新舞台版出现,是否能真正体现贝克特在笑谑中反映出的沉郁与绝望?我们拭目以待。

② 转引自马丁·艾斯林:《荒诞派戏剧》,第14页。