

DOI:10.14179/j.cnki.shxj.2018.02.024

林兆华戏剧表演观念探析

The Research on Lin Zhaohua's Concept on the Performance of Theatre

叙事学视域下的“演员——叙述者”观

□ 顾 飞

作为中国当代最具影响力的戏剧导演之一，林兆华以强劲的革新姿态长期坚持着自己的戏剧实践，尝试构建具有民族品格的戏剧表演方法体系，创造了极具价值的戏剧表演新观念。

林兆华将自己的戏剧表演理论概括为建立“表演双重结构”。概念虽已提出，却尚未形成明确的阐述，仅围绕这一概念，较为集中地使用了一系列描述性话语：“演员既在戏中，又不在戏中”“既是角色又不是角色”“没有表演的表演”“提线木偶和提线人”“在叙述当中体验，在体验当中叙述”“叙述的表演”“扮演意识”等。这一系列表述所体现的一个中心原则就是话剧表演应脱离纯体验，转而进入一种叙述状态，从而实现表演的多元化和多层次感。对此，他主张，演员应以叙述者的身份展开表演。

林兆华对传统戏曲、曲艺的喜爱、对焦菊隐开创的话剧“中国学派”的继承，都令他始终追

求将中国传统表演艺术的神韵纳入到话剧的表演方法中。演员从人物到叙述者的身份转变就是林兆华从传统中借鉴的，并且在评弹说唱艺术中找到了理想的范本。斯坦尼体系要求演员与角色在表演中合二为一，在舞台上呈现的效果是演员化身为人物。而中国传统的说唱艺术，是“演员以自身的本色身份，站在第三者立场或者说以第三人称口吻所统领的‘说唱’式‘叙述’”^①。所以林兆华认为说唱演员的表演最为自由，是一种理想的表演状态，于是在他的表演革新中，他将话剧演员和角色的关系也定位为“人物、演员、叙述者三重并立的关系”。

演员叙述者化要求演员脱离纯体验的表演方式，以叙述者的身份展开表演，关键在于如何认识戏剧中的“叙述者”这一特殊身份的内涵及其特性。因为同样要求演员脱离人物，但与布莱希特的理论有所不同的是林兆华的演员叙述者化的观念似乎更亲近

中国传统戏曲和曲艺说唱艺术形式的叙述机制。尤其相对于批判、引导功能而言，林兆华更着重于戏剧作为一种表演艺术的本质属性，及戏剧表演自身在表现方式上所蕴含的无限可能。

叙述者介入戏剧叙事

对“戏剧”与“叙事”之间关系的区别，贯穿西方戏剧对戏剧本质特征的讨论。同样起源于叙事文学，中国戏曲则始终保持着叙述的话语模式，语词中代言性叙述的比重大大高于戏剧性对话，演员在很多时候都以叙述的姿态，用念白或唱的形式直接面对观众陈述。以评弹为代表的说唱艺术，更是由演员直接讲故事而非演故事，配以曲调，或说或唱。这种表演模式又与史诗吟诵者非常相似，演员相当于叙述者。

西方戏剧舞台上，布莱希特对“戏剧性”提出了疑问，明确提出了“非亚里士多德式戏剧”，他赋予舞台叙述者以合法地位，

为世界现代戏剧舞台带来最大革新。虽然，叙述者的出场是戏剧早就使用的叙事手段之一，但是以布莱希特的理论为标志，现代戏剧有意运用叙述者的意图显然已远不同于早期戏剧。它不再只表达一种观点、诉说一种声音，不再有绝对的是非判断，而是要呈现众说纷纭，由观众自行解读。所以，现代戏剧舞台上的叙述者所承载的意义已经超出了传统功能的范畴，尤其作为导演有意为之的话语手段，叙述者的出场明显有助于戏剧叙事意图的实现。

在中国的话剧舞台上，叙述者的出场在20世纪80年代探索戏剧时期成为一股热潮，很多戏剧家都在作品中加入了叙述者元素，成为此时中国话剧舞台叙事变革的一个显著特征。在这场广泛的变革中，林兆华就是其中的一员，他在探索戏剧时期的几部作品中所运用的最突出的革新手法之一就是让演员以叙述者的身份面向观众展开叙述。当然，这种手法并非是林兆华的个人创造，它的运用在很大程度上取决于新的叙述风格剧本文本的逼迫。随后，这种叙述者明显出现的方法成为林兆华经常使用的舞台手段，对其存在形态的思考也逐渐深化。最终，林兆华将叙述者定位为表演革新的切入点而非戏剧叙事变革的手段，逐步将演员及其表演

方法整体性地调整为叙述者叙演的状态，也就是将演员叙述者化，将表演叙述化。

从叙事学的角度来看，叙述者的真正价值，除了讲述功能，更深层的意义在于实现叙述交流。叙述行为意味着接受者的存在，作为叙述主体，叙述者讲述事件，受述者接受叙述，叙述过程才真正完成。所以，一旦戏剧舞台上出现了叙述者，就意味着舞台不是一个封闭的空间，它与观众开始了交流。演员叙述者化的表演要达到的最终效果就是让观众既看到角色，又看到演员如何表演角色，从无意识地接受表演到自觉地阅读表演的过程。而作为叙事交流的终端，当观众成为真正意义上的受述者，对舞台叙事的接受或拒绝都将在意识范围内展开，而非再现型的写实戏剧的全盘接受，剧场也就成为了一个开放的交流场所，观众的地位和观演关系也必然相应地发生改变。

“结构的”亦或“表演的”选择

演员以叙述者的身份出现在舞台上，直接导致了两个结果——演员表演状态的改变和戏剧叙事结构的改变。其一，演员不能完全沉浸在角色当中，需要不时地跳出角色充当面向观众的叙述者，因此就需要一种全新的表演方法；其二，叙述者的出现又带来叙事

层次的变化，将单层的叙事结构变成双重甚至多重，舞台叙事结构变得更加复杂。这两者正是林兆华在长期的舞台实践中逐渐确定的两个主要的实验方向，并在后期尝试建立有关这两者的理论阐述。

叙述者介入戏剧叙事有两个途径，一是加入一个独立于故事的叙述者，由他来引导舞台叙事的进程；二是人物本身具有叙述者的身份。后者又有两种不同的情况，一种是人物和叙述者这两种身份是分离的，也就是演员或处于人物状态进行体验表演，或处于叙述者状态进行客观叙述，正如布莱希特戏剧所呈现的，让演员在人物和叙述者两个身份之间跳进跳出，目的在于制造间离效果，时空变化的边界非常明显，演员表演表现为人物或叙述者二选一的状态；另一种就是林兆华期望达到的表演状态——糅合了人物、叙述者和演员三重身份的表演，不明确区分何时是人物何时是叙述者。由此可见，林兆华眼中的叙述者与布莱希特眼中的叙述者不尽相同。布莱希特是从戏剧叙事的角度，为了改变剧本的叙事模式而在戏剧中引入叙述者，从而实现戏剧叙事的史诗化风格。而林兆华对叙述者的思考一开始就是从表演进入的，他在意的是这种特殊的表演状态在戏

剧表演上的美学追求。在他看来，叙述者不应该仅仅作为一种结构功能和为制造间离效果而存在，叙述者及其叙述完全可以作为表演观念去支撑一种表演理论的建立，这种表演理论因为和中国传统戏曲的亲近关系，可以成为一种具有民族化风格的话剧表演方式。

因此，叙述者这一概念在布莱希特这一派的戏剧家看来是开启戏剧叙事结构革新的关键词，而在林兆华这里，则是话剧表演革新的切入点。林兆华认为，演员始终以叙述者的身份和意识进行表演，不明确区分何时是叙述者、何时是人物，边叙边演，才真正撬动了话剧表演机制的改变。因为这时，叙述主体是演员视角，演员要站在高于人物、故事的层面之上看待自己的表演，并保留清醒的舞台叙事意识，不完全陷入人物和故事中，时刻与观众保持交流。

演员与角色对应关系的松动

演员叙述者化导致的一个直接结果就是演员与角色对应关系的松动。传统的写实再现表演中，演员与角色之间有着牢固的对应关系，自始至终，不会改变。在林兆华的表演革新中，演员以叙述者的身份进行表演，要时刻处于一种变化流动的表演状态，他一会儿是叙述者，一会儿又是角

色。在这种观念的支配下，林兆华总是打破演员与其所扮演的角色之间严格的对应关系，这样做有助于演员从角色中脱离出来，寻找叙述者的感觉。

演员与角色关系的松动，最著名的实验就是排演《哈姆雷特》（1990）时让演员在两个冲突对立最强烈的角色之间随时转换，在帮助演员或者说逼迫演员完成叙述化表演的同时，这一极富象征意味的形式及其所包含的深刻意蕴使舞台叙事最终实现了形式与内容的完美统一。角色互换在《哈姆雷特》中取得成功后成为林兆华经常使用的方式，之后他在《罗慕路斯大帝》（1992）、《三姐妹·等待戈多》（1998）、《理查三世》（2001）等剧中都曾使用过，但就互换角色之间的关联程度和隐喻意义上来看，显然都没能超越《哈姆雷特》。

除了角色互换，演员与角色关系的松动还有着形形色色的表现方式。《理查三世》中，除了理查，其他演员的角色都是不固定的，甚至可以两个演员同时扮演一个角色，其中一个负责动作，一个负责语词。《三姐妹·等待戈多》中，有位演员用带有浓重地方口音的普通话时而充当旁白叙述者，时而充当剧中人物军医契布特丁、安德列或娜塔莎。仅凭他极不标准的台词，以一种异化的声音在

舞台上引起观众的注意，留下自己的印记。《风月无边》中有位乐队的乐师，同时还扮演了一个剧中角色——李家班的乐师“铁笛子”，当他作为故事人物出场表演时，他是铁笛子；而当表演告一段落，他会当场走回到场外乐队乐师的位置上为演出伴奏，这时他的身份是乐师。这种身份的变化、戏内戏外的跳进跳出并非完全随意，而是靠两种身份同质性，即戏内的角色和戏外的工作人员都是演奏笛子的乐师来产生关联。因此，“乐师——演员——角色”三重关系及其转换形成了一种极具意味的形式。

林兆华的表演革新是以追求表演的最大自由和无限可能为最终目的的。戏剧舞台叙事的自由来自于时空的自由流动。如何让舞台时空自由流动起来，林兆华认为关键取决于演员的表演。而演员最好的表演状态不是变成角色，而是作为一个边叙边演的叙述者，这样才能合理地游走于变换流动的舞台物理时空和人物心理时空。因此也只有叙述者的统领下，舞台才能突破时空的局限，使戏剧叙事拥有文学叙事一样的自由。 罍

（作者为上海戏剧学院在读博士）

注释：

① 吴文科《曲艺综论》，北京时代华文书局，2015年3月版，第6-7页。