



您的位置：学人论戏 - 厉震林专栏 - 正文 [返回]

论中国实验话剧导演的非身份性

10 | 147

作者:厉震林 来源:《剧作家》2005年第5期 时间:2009-4-7 21:31:55 浏览:15次

论中国实验话剧导演的非身份性

厉震林

1. 图谱化的印象

由于实验话剧的个性化和超前性，也就容易使实验话剧导演具有一种显著的人格特征，在社会评价系统和印象图谱意识中，形成一种鲜明性和格式化，使实验话剧导演成为实验话剧的固定社会标识身份。

诚然，实验话剧导演如同他们的作品一样，大多具有一种极端性格，孟京辉就曾经宣称：“传统的东西真是垃圾，新的东西真棒”，“我就是要破坏，实际上我就是要在垃圾上建立一些新东西。”^[1]有的论者甚至担心由于实验话剧导演的美学暴力性和破坏性，以至是一种反戏剧甚至反文化的实验行为倾向，可能冲击经典戏剧的权威格局，加上实验话剧导演经常表现出一种一知半解或者不求甚解的创作特点，因此，对于冲击二十世纪法国戏剧界的“荒诞派”戏剧，人们普遍“担心由莫里哀、高乃依、拉辛、马利伏、克罗代尔、纪劳多和阿奴依等许多剧作家使之变得光辉灿烂的戏剧、在法国文明的发展中曾起过重要作用的戏剧，是否终于被引向了毁灭。”^[2]

人们之所以产生如此的判断，是因为实验话剧的极端美学风格，也就使实验话剧导演似乎天然地具有一种“破坏”性和“毁灭”性，而且，他们除了从事此等工作，也不会去进行其它事情，实验话剧是他们安身立命的社会行为。在社会公众记忆系统中，实验话剧是他们的身份外衣，他们是实验话剧的身份主人，而且，多数评价往往具有妖魔化和概念化的倾向。

应该说，实验话剧是社会变革的一种美学体现，在它的修辞形式变动中包含着一种政治情绪，同时，也是戏剧自身发展的一种新陈代谢现象。它并不以一种文化毁灭的形态出现，而是在一种选择和淘汰的方式中，不断经历着实验和古典的循环过程，从而扩展和丰富着戏剧艺术的概念容量。

在中国实验话剧导演群落中，六十年代出生的实验话剧导演是其中非常重要的一个团队。毫无疑问，六十年代出生的实验话剧导演及其他们的作品，已经构成中国话剧的一段历史，正如他们导演的《大神布朗》的说明书中《蛙实验剧团致观众》所宣称的：“我们有一种强烈的意识，我们在创造历史”，甚至连话剧导演前辈林兆华也有一种趋同倾向，他在九十年代以后已不再满足于运用纯粹写实技法实现对写实传统的戏弄，或者是在经典作品的改写过程中，注入更多悖谬成分，而是日益出现一种游戏风格，采取一种怪诞思维方法。

但是，需要声明的是，实验话剧导演并不是一种身份，而是一种艺术行为。

子栏目导航

- ▶ 厉震林专栏
- ▶ 杨孟衡专栏
- ▶ 苏琼专栏
- ▶ 刘祯专栏
- ▶ 胡开奇专栏
- ▶ 高益荣专栏
- ▶ 田同旭专栏
- ▶ 刘家思专栏
- ▶ 陈吉德专栏
- ▶ 夏写时专栏
- ▶ 桂迎专栏
- ▶ 杨伟民专栏
- ▶ 陈友峰专栏
- ▶ 黄振林专栏
- ▶ 元鹏飞专栏
- ▶ 顾聆森专栏
- ▶ 吴敢专栏
- ▶ 李祥林专栏
- ▶ 车锡伦专栏
- ▶ 阎立峰专栏
- ▶ 马建华专栏
- ▶ 王晓华专栏
- ▶ 孙柏专栏
- ▶ 胡金望专栏
- ▶ 苏子裕专栏
- ▶ 胡德才专栏
- ▶ 伏涤修专栏
- ▶ 林婷专栏

- ▶ 陈军专栏
- ▶ 吴保和专栏
- ▶ 叶志良专栏
- ▶ 叶明生专栏
- ▶ 吴新雷专栏
- ▶ 康保成专栏
- ▶ 徐大军专栏
- ▶ 谢柏梁专栏
- ▶ 陈维昭专栏
- ▶ 苗怀明专栏
- ▶ 袁国兴专栏
- ▶ 赵晓红专栏
- ▶ 孙书磊专栏
- ▶ 朱恒夫专栏
- ▶ 徐子方专栏
- ▶ 陆林专栏
- ▶ 陈美林专栏
- ▶ 范丽敏专栏
- ▶ 刘水云专栏
- ▶ 苏涵专栏
- ▶ 车文明专栏
- ▶ 周宪专栏
- ▶ 李伟专栏
- ▶ 俞为民专栏
- ▶ 陈多专栏
- ▶ 孙惠柱专栏
- ▶ 刘淑丽专栏
- ▶ 吕效平专栏
- ▶ 黄仕忠专栏
- ▶ 王宁专栏
- ▶ 解玉峰专栏
- ▶ 田本相专栏
- ▶ 廖奔专栏
- ▶ 吴戈专栏
- ▶ 周宁专栏
- ▶ 周安华专栏
- ▶ 赵山林专栏
- ▶ 黄鸣奋专栏
- ▶ 陈世雄专栏
- ▶ 彭万荣专栏
- ▶ 周靖波专栏
- ▶ 施旭升专栏
- ▶ 宋宝珍专栏
- ▶ 王兆乾专栏
- ▶ 胡星亮专栏
- ▶ 马俊山专栏

从某种意义上而论，在实验和传统的互动过程中，实质上整个戏剧系统不断地在重新进行洗牌和出牌。一般而言，主流戏剧越是强大，边缘戏剧也就越是丰富。自然，中国主流戏剧还没有强大到可以引导社会民众主流生活的地步，相反它还显得非常微弱，甚至处于一种萎缩状态，因此，实验话剧也就成为了中国话剧的半壁江山，实验话剧和主流话剧同时进行发展和变化。实验话剧导演虽然按照各自最为极端的个性，进行戏剧可能性和多样性的舞台实践，但是，他们的实验程度并不相同，而且，由于实验话剧导演的非身份性，他们实际上一直处在一种游移和漂流状态。

2. 实验和主流的互渗现象

实验话剧在时间的推移过程中，它的戏剧观念及其修辞手段不断融入主流话剧，实验话剧导演也逐渐地与主流话剧发生了一种工作联系，排演一些主流话剧。

曾经走向实验极至部位的牟森，告别戏剧五年复出以后，也提出了戏剧需要“三好”，即艺术好、票房好和反响好，而且，成为了北京人民艺术剧院演出季的剧目总监和《万家灯火》的文学顾问，开始进入一种体制内的戏剧活动。剧目总监是一个演出季或者戏剧节的重要环节，一个演出季或者戏剧节往往是由艺术总监、剧目总监和设计总监共同策划和运作的，从而构成一种戏剧市场运营机制。剧目总监是演出剧目的整体规划者和组织者，他辅助艺术总监决策整个演出季或者戏剧节的风格和主题，整体统筹安排演出剧目，并且，按照艺术总监的具体要求，进行筛选、修改和组织到位。牟森担任北京人民艺术剧院演出的话剧《万家灯火》的文学顾问，已经向剧目总监迈出一步，从接受任务开始，到聘请没有戏剧编剧经历的小说家金海曙担任编剧工作，他全面而深入地介入整个演出流程。在筹划演出季的过程中，牟森认为他可以拿出十个演出剧目，因为他手里有足够的剧目储备和人才储备，通过积累是完全可以达到的，而且，他还与朋友注册了一家演出公司。

牟森认为自己将要排演的话剧不会再是晦涩难懂的剧目，而是一种“三好”戏剧，他认为他以前排的先锋话剧是一种可能性，现在排的话剧是另外一种可能性，戏剧演出应该讲究一种投入产出的良性循环，如果演出只是让部分文化人观看，而演出本身却是赔本的，他是肯定不可能去做这种事情的。这些戏剧观念，跟牟森以前的极端美学思想，构成了相当大的变化和反差，说明了时间和年龄的残酷密码，开始编排起实验话剧导演的艺术人格命运，也折射了中国实验话剧在整个戏剧结构中的现实处境。

因此，实验话剧导演在排演实验话剧的同时，也从事着一些主流话剧导演工作。牟森担任了中国第一部“抗非”话剧《最高利益》的演出工作，而且，身兼两职，一是“文学策划”，二是出任导演。牟森称，这部话剧的最高任务，是在最短的时间内表现我们国家刚刚经历的那场人类灾难，而且，应该从观众的体验与认识中确立戏剧事件与矛盾冲突，话剧设计了四条主要的发展线索，即政府的勇敢面对和科学决断；医护工作者勇敢献身以及质朴和崇高的职业精神；“非典”给人类心灵带来的某种变化；人类的社会道德和责任，而且，采用了美国电影大片叙事格局的方法，信息容量大和情节节奏快，虽然剧情线索很多，却是统一在一个结构内，满足了现代观众的审美需求。

曾经执导实验话剧《等待戈多》、《日出》的任鸣，更是导演了许多主旋律话剧，这也许跟他北京人民艺术剧院副院长的身份有关。他导演的《北街南院》，描述了“非典”时期北京一个小院的故事，在被隔离的过程中，人们的心灵逐渐被打开，表现了北京人民在大难面前所表现出来的豁达和团结的精神面貌。任鸣在导演时，描写“非典”却又要超越“非典”，从一种哲学思辨的高度，对人类的生存命题进行探讨。他导演的另外一部主旋律话剧《好人润五》，也是歌颂一位已故北京市委领导的作品。这里，主旋律话剧不是主流话剧的全部，却是主流话剧的主体部分之一，它体现了主流话剧的符合时事意识形态需要和舞台现实主义演出方式的正统格局。

这里，需要关注的是，由于是实验话剧导演排演主流话剧，也必然会将一些实验话剧观念和手段融入主流作品之中，从而跟传统的主流话剧有所不同，也带来一种差异和变化，而常规的主流戏剧，在实验戏剧的不断影响之下，也不再是赤裸裸的泛政治化和泛传统化，而开始主动接受实验话剧的美学辐射，进行一种戏剧观念和形式的包装方式。

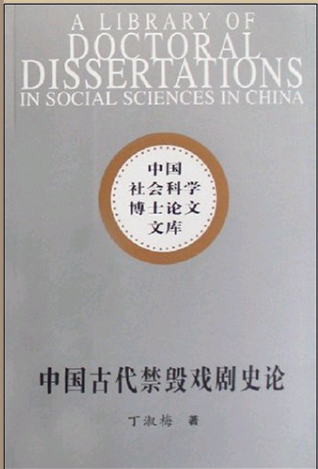
有的实验话剧导演则是游走在两者之间，例如田沁鑫的某些话剧作品，被有的论者称之为“新主流戏剧”，她导演的《狂飙》作为一部向建党八十周年献礼的重点剧目，却是破除人们固有的主流戏剧概

- 董健专栏
- 郑传寅专栏
- 郑尚宪专栏
- 邹元江专栏
- 刘平专栏
- 胡志毅专栏
- 陆炜专栏
- 朱栋霖专栏

热门图文



宝鸡市人民剧团《..



中国古代禁毁戏剧 ..



浙江大学黑白剧社2 ..

站内搜索

按关键字

立即搜索

相关专题

- 《童年方舟——厉震 ..
- 中国伶人出生籍贯与 ..
- 论男性文士对待女性 ..
- 电影理论是什么？ — ..

念，而提出一种“新主流戏剧”的全新思维，既不同于先锋实验话剧，也有别于传统现实主义戏剧的演出模式，从而满足观众对于话剧现代化的需求，甚至吸引非稳定话剧观众走进剧场，将借助形体、语言、音乐、服装、场景和舞台装置的切换方式，使舞台演出产生一种崭新美学面貌，达到一种通俗性、深刻性和现代性的三者统一。

张广天的实验话剧作品与政治叙事主题紧密结合，在实验话剧文本中强烈表现一种非常正统和激进的思想倾向，他导演的《切·格瓦拉》、《鲁迅先生》、《圣人孔子》和《红星美女》都具有十分显著的政治意识形态色彩，尤其是《切·格瓦拉》，他在“导演阐述”中称：“本剧还可以理解为一次政治演说，由不同角色，从正面或反面的各个侧面把主题说清楚，以达到鼓动、激奋群众，打击、分化敌人的作用”，体现出一种鲜明的政治主题。自然，张广天的实验政治话剧与主流话剧并不等同，它采取了一种独特的运作策略，它所叙述的政治话语基调大多是某一个特定年代的思想主题，并与当下时代构成一种对比状态。张广天利用这种对比关系，将现实生活中已经弱化甚至消失的正统历史观念，大力进行宣扬和歌颂，产生一种政治缅怀的主题定位，形成了颇具个性风格的实验与主流互动关系。

张广天将这种实验与主流的互动关系，提出了一种“民间文化”的概念。他在总结《切·格瓦拉》的艺术形式源流时，认为“民间文化”的具体内涵是：

一是多媒体的修辞方式，如同宋元杂剧，它是士大夫被贬黜以后，流落民间，与民间艺人一起创造了将做科、唱腔、造型等集于一体的杂剧样式，可以称它为古典多媒体，而《切·格瓦拉》也属于现代多媒体的杂剧，遵循了“兴、观、群、怨”的美学原则。

二是西方无产阶级的艺术传统，从自然主义到现实主义，从俄苏批判现实主义到布莱希特无产阶级民间文化艺术，《切·格瓦拉》也是采用了大众喜闻乐见的民间艺术形式，称它为广场剧、宣传剧、教育剧是对它的高度评价，人民美学是大有可为的。

三是吸收了实验戏剧的有效成果，从而构成一种人民文艺主题。张广天强调了民间形态与政治教育话剧的关系，而且也采用了实验戏剧叙事成分，甚至显得颇为极端，将剧中角色分为两组，一组是正面人物形象，另一组则是反面人物形象，体现了一种强烈的政治色彩。

由此，在实验话剧和主流话剧的互动过程中，实验话剧和主流话剧的传统界线确实产生了一种模糊倾向。

3. 实验话剧的商业吸纳程度

实验话剧导演开始多对商业元素是排斥的。牟森的实验话剧演出大多不是商业演出，因为他的话剧演出资金大多是由国外赞助的，然后到各大国际艺术节或者戏剧节进行演出，因此，他很少考虑观众的接受因素，他注重的是先锋和实验舞台行为中所体现出来的学术价值。

孟京辉在1996年以前也不重视话剧演出的商业价值，“我觉得我牛、越没人懂、越过分才好。就是玩品格，玩个性”，但是，他从日本考察回来以后，戏剧接受观念发生一种变化，“我觉得戏剧应该走向更多的人，或者你的表达应该让更多的人知道”，“我们是觉得我们的声音让更多的人听比让更少的人听更牛”，他随后导演的《坏话一条街》、《一个无政府主义者的意外死亡》，则开始考虑市场和观众的因素，不再运用以前没有剧本而大多是集体即兴创作的排演方式，剧本事先已经写好，排练按照剧本进行，希望能够有更多的观众观看，他称道：“商业什么的完全是一种内心的要求。我们现在不是有多商业了，差远了。什么是商业呀？商业是我孟京辉一个月拿一百万人民币，然后每年有五千万人看我们的戏，这叫商业。我觉得咱做得远远不够呢，只不过比北京人艺做得好一点，比别人做得好一点，我们更尊重观众，可能是这样。商业？我觉得我连商业的毛儿还没沾呢。”^[3]应该说，《坏话一条街》的演出虽然票房不错，但是，它存在的问题还是比较多的，主要是孟京辉的表现主义演剧格式与剧作的写实主义风格两者之间不太和谐，在写实格局的舞台上，却是大量出现了孟京辉惯常使用的民谣、歌队、绕口令和虚拟手法，整个演出语汇系统确实比较杂乱，而《一个无政府主义者的意外死亡》暴露了孟京辉戏剧的一个弱点，即思想的缺席。两台话剧演出，在实验和商业方面都不够彻底，似乎处在一种摇摆状态，而且，更多地关注剧场的演出效果，考虑支持他的观众群体。

在此之后，孟京辉的实验话剧演出逐渐形成一种所谓“孟氏风格”，成为实验话剧消费市场的一个品

牌。

应该说，他导演的《恋爱的犀牛》是中国话剧市场赢利的一个分界点，它的20余万演出资金都是借款，孟京辉运用一种商业运作方法，在北京青艺小剧场连演四十场，每场120%的上座率，获得40万元的票房。他的《盗版浮士德》也在北京人艺小剧场连演33场，场场爆满，1999年12月31日的迎接新千年演出创收4.8万元单场票房，而且，建立了颇有现代意味的演出经营模式，成立了戏剧俱乐部，成为联络观众群体的一个平台，与国中网合作，在网络上开展宣传以及进行网上售票。

从某种意义上而论，实验话剧的反叛特征也成为了一种商业的卖点元素，越是举着先锋和实验的旗帜，观众反而越多，这一方面说明了观众的好奇或者附庸时尚心理，同时，也折射了主流戏剧的市场吸引力较为弱小，而先锋和实验话剧的市场张力反而更大，主流戏剧的观众群体开始流动到本来处于边缘部位的先锋和实验话剧中来。

牟森也逐渐从单纯重视学术价值中走出来，在他提出的戏剧“三好”标准中，也包括了票房好的元素，他还首创了“戏剧大片”的概念，“所谓大片，我觉得应该具备的条件是：人物特别复杂，结构也相对复杂，推进的速度比较快，节奏比较紧凑，内在的张力感非常强。这些年来我有个感觉，在原来的戏剧环境里面，我们的很多戏剧不会讲故事了，而且不会塑造人物了。其实我没有排他感，不管搞所谓的实验也好，先锋也好，我就是觉得要讲故事，要有把道理和情绪放在故事背后的东西。”^[4]这种“戏剧大片”，如同“电影大片”一样，应该是一种商业营销策略，更多是从吸引市场的角度考虑的，从而扩大话剧的观众群体，牟森实质上将它作为一种话剧市场化手段的。

实验话剧导演也有许多直接执导商业话剧的。

任鸣导演的《第一次亲密接触》，是一部非常流行的同名网络小说改编的，描写了一对青年男女的爱情故事。情节非常简单，人物性格也很单纯，女主人公轻舞飞扬是一个非常纯美的梦幻女孩，男主人公痞子蔡则是一个聪明纯情的男孩，阿泰是颇为女孩喜爱的情圣，小雯是一个热情奔放的辣妹，整个演出非常唯美，运用一种蒙太奇的结构方法，充满着诗意和美感，主要是为了吸引年轻时尚的观众群体，在一种虚幻而纯净的氛围中，暂时搁置下现实生活的重负，在剧场中领略一种纯洁而又浪漫的丽梦，是一部典型的青春偶像剧，曾在北京连演70场。

任鸣导演的另外一部话剧《我爱桃花》，是一部古代和现代时空交错的故事，讲述了唐朝一位军中小吏妻子与人偷情，恰小吏回家，妻子将情夫藏于衣柜中，但帽子被小吏身子压住，情夫示意妻子将帽子递过来，妻子以为是军刀，将它递了过去，情夫怪妻子心狠，将她杀了，然后转到现代剧团男女主演关于情人关系的争论。舞台演出采用戏中戏的方法，而且，让相同的演员以不同的角色身份出现，颇有一种人生况味。

《足球俱乐部》也是任鸣导演的商业话剧，它选择了社会热门话题，即足球丑闻事件，利用观众的足球情结，来扩大话剧消费群体。从某种角度而论，戏剧和体育是非常类似的，它们都是一种表演行为，只不过体育是一种体力和技巧的竞技表演，戏剧是思想和感情的审美表演，而足球更是伟大的戏剧，它充满了一种悬念刺激因素，它的主角就是球星。这部话剧具有着英式的传统、巴西的奔放和法国的浪漫，而且，全部都是由男人出演的。

任鸣导演商业话剧，也是一个剧院领导的演出导向问题，存在着自己无法掌握的现实处境要求，他经常自称是北京人艺的儿子，北京人艺是有父亲和爷爷的，他们都留下了极其优秀的文化成果，应该有人继承和发扬，由此而论，实验话剧导演也必然受到现实文化生态环境的深刻影响，从事实验话剧导演工作，仅仅是艺术实践的具体行为，而不是一个固定的文化角色。

田沁鑫也担任了商业话剧《见人说人话》的监制工作，它的总导演是林兆华。它根据目前房地产市场热和公众购房热的社会背景，描述了一个发生在楼盘售楼处的故事。女开发商李凌旅居日本十余年，这次接受家族重托，归国经营房地产业，虽然她的楼盘“塞纳秋波”只剩下十套烂尾房，但是，一群业主天天来闹房，却让她这个单身女子疲惫不堪，是一部商业气息非常浓郁的舞台喜剧，田沁鑫还参与了一些系列音乐朗诵会的导演工作。

张广天担任了“新年话剧”《翠花，上酸菜》的艺术总监，除了完成音乐创作工作，还要把握剧目演出整体风格。这部话剧虽然不是根据流行一时的雪村音乐评书“东北人都是活雷锋”改编而来，但借用音乐评书的精彩唱词作为题目，也有炒作之嫌。他讲述了在一个大房子里的男人，非常渴望碰到一个梦中

情人，于是，开始有了种种奇遇。它运用一种最具现代精神的人或者说是IT人的视角，观察和审视近些年来中国城市文化的发展和变化，以一种喜剧的演出格调，描述了房子、金钱、美女、明星、成功和来自不同城市的人在北京的生活，张广天也一改以前的革命主题，只想在新年来临之际给观众带来一份快乐。张广天也执导过3.15文艺晚会，这部被称之为情景史诗剧的主题晚会，中间穿插了主题发布、内幕人士揭黑和大案公布等各种形式，颇有一种凝重风格。

李六乙导演了三幕生活喜剧《新北京人》，被称为“新京味”戏剧，描写了一群外来打工者在北京的辛酸苦辣。孟京辉也想做一个音乐剧，而且，运作方法也有一些特点，先将音乐做好，再与剧本合成，然后进行演员训练，最后选择音乐剧的方向。

4. 样式扩张

最为显著的是，实验话剧导演也执导戏曲，而且，也颇充满着实验精神。

以川剧《四川好人》成名的李六乙，涉及了京剧、曲剧、吕剧、评剧等各种剧种。他导演的京剧《宰相刘罗锅》和《马前泼水》、评剧《贫嘴张大民的幸福生活》，经过一种时尚包装、豪华置景与其它舞台修辞手段的重新组合，使传统戏曲产生了一种现代意味，京剧《穆桂英》更是具有一种实验倾向，与以前《穆桂英挂帅》中的女主人公符号化不同，还了穆桂英一个真正女性的身份，也不再拘泥于简单而又概念化的“以歌舞演故事”的叙事模式，着重展现了穆桂英挂帅出征以前，拜祭杨家众位英烈以及幻见爷爷杨继业、公公杨六郎、丈夫杨宗保亡魂的心理状态，而且，从文本、音乐、表演、导演、舞台和审美接受等各个方面都作出一种新的定位，被李六乙称之为“新京剧”、“新戏剧”、“纯粹的戏剧”。他导演的小剧场昆曲《偶人记》，描述了一个浪漫而又残酷的故事。渴求人间真情的紫霞仙姑，在观看木偶戏《牡丹亭》之后，以为杜丽娘的生死爱情是人间的真相，于是，她将木偶小生梦官及其同伴螺姑、阿苦点化成人，希望能与梦官结成百年好合，然而，木偶变成有血有肉的人之后，也就出现了种种世俗难以把握的无奈，紫霞利用人的力量无法点悟人的愚顽之际，产生了一场神、人和偶的残酷游戏。李六乙在处理《偶人记》的舞台形式时，传统的动作程式被夸张和变形，时间和空间的转换节奏更加快速，而且，将西洋音乐与戏曲民族音乐结合，既有笛子和鼓，也有钢琴和弦乐四重奏，演员的念白和唱腔也更加自由多变，以一种小剧场演出方式出现，体现了中国传统戏剧美学与现代舞台思潮的内在结合关系。李六乙执导的豫剧《白蛇传》，也在人们熟知的白素贞和许仙爱情故事的基础上，运用多元化的舞台表现手段重新组合演绎，甚至产生了一种剧种模糊的演出形态。

田沁鑫也参与导演京剧《宰相刘罗锅》，她在节奏处理上更加注意现代观众的审美需求，表演上也显得朴素和亲切。

实验话剧导演执导传统戏曲，带来了实验话剧的思想深度，大多从新的角度重新阐述戏曲剧目，赋予一种人性思考和探索的主题特点，而且，在舞台处理方法上开始突破传统格式，运用一些新潮而又极端的表现形式，使戏曲的剧种本体结构产生动摇倾向。

孟京辉导演了电影《像鸡毛一样飞》，描述了诗人欧阳云飞来到朋友陈小阳开办的养鸡场以后所发生的故事。患有色盲症状的孤独女孩方芳走进欧阳云飞的生活，她的最大理想就是离开这个对她来说是黑白世界的小镇。她爱上了欧阳云飞，却不能使欧阳云飞振作起来。欧阳云飞在一张具有神奇魔力的光盘帮助下，终于摘掉没落诗人的帽子而一夜成名，但是，随后陈小阳失踪了，养鸡场的黑鸡得了怪病，欧阳厌倦于诗人的桂冠，将光盘丢到了鸡屎之中，赶走他真心喜爱的方芳，独自留在已经荒废的养鸡场。他做了一个梦，梦见施着鸡屎的田里，长出了一棵结满好诗的大树，他和方芳拿着篮子快乐地在树下摘诗。影片体现了一种人性的深刻层面以及人在社会生活中的矛盾而无奈的生存状态，它虽然存在着“孟氏戏剧”的影子，颇有一种形式大于内容的影像风格，但是，诗意与怪诞结合，社会反讽和人生幽默并存，孟京辉称道：“我的电影肯定会给中国电影带来一些新气象。比如‘鸡毛’将在三个方面满足观众：一、非传统的电影美学；二、怪诞的故事情节；三、与当代年轻人共通的审美标准。一句话，‘鸡毛’将前卫而现代。” [5]

牟森也导演了电视纪录片《致中关村》。他曾经担任过中关村一家网络公司的CEO，他以导演身份拍摄了这部每集50分钟、长达十集的电视作品，分成两部截然不同的系列片，一是纪录片风格的《我在中关

村》，二是谈话类风格的《中关村平话》，主要是对中关村命运的思考和中关村人命运的关爱。既有纪录片的微观叙事，也有政论片的宏大视角，在理性和情感的两个层面展现一个有血有肉和有思想有灵魂的中关村。

由此，实验话剧导演并没有局限于话剧领域，而在其它艺术种类表现自己的实验才华，更加显示了中国实验话剧导演的非身份性特征。

【注释】

[1] 魏力新：《做戏》，文化艺术出版社2003年版第79页。

[2] 阿诺德·欣奇利夫：《荒诞说——从存在主义到荒诞派》，中国戏剧出版社1992年版第10页。

[3] 魏力新：《做戏》，文化艺术出版社2003年版第93页、第94页。

[4] 黄兆晖：《〈赵氏孤儿〉等于‘戏剧大片’》，《南方都市报》2003年5月15日。

[5] 宁佐勤 陈燕：《我将给中国电影带来新气象——导演孟京辉专访》，《南方都市报》2001年9月25日。

原载《剧作家》2005年第5期

(戏剧研究——国内第一家戏剧研究学术网站)

[返回](#)

[打印](#)

责任编辑：厉震林

相关信息

--

Copyright © 2002-2003 [中国戏剧网] Finish All Rights Reserved

地址：厦门市海韵园科研楼（2）201

联系电话：0592- 传真：： Email：

页面执行：78.125毫秒

xx[xx.Net]网络技术支持

闽ICP闽备06011007