

论《恋爱的犀牛》的狂欢化特征

廖尹淳

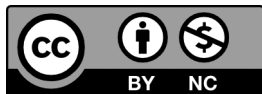
摘要 | 《恋爱的犀牛》是中国当代先锋戏剧的代表作之一，整部作品呈现出强烈的狂欢化色彩。其狂欢化特征主要体现在以下方面：戏剧舞台上所构建的“广场”为自由喧嚣的狂欢话语提供了一个展演平台，在此空间下的观演互动也进一步构成众声喧哗的“狂欢场面”。而在“广场”上，嘲弄主流话语体现出对权威的反抗，这种“脱冕”进一步彰显出《恋爱的犀牛》的狂欢化色彩，这一切都在怪异的身体形象、戏仿游戏和两个世界的同构中呈现。在整场戏剧中，主创通过“戏仿”的文字游戏和戏谑表演达到狂欢的高潮，完成了狂欢世界图景的深层意蕴表现。

关键词 | 《恋爱的犀牛》；孟京辉；广场话语；戏仿；降格

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



《恋爱的犀牛》是廖一梅创作于1999年的剧本，经过孟京辉改编后在话剧舞台上演，二十余年来久演不衰，被誉为“永恒的爱情圣经”。作为一部先锋戏剧作品，《恋爱的犀牛》在剧场的成功离不开大众文化的影响。20世纪90年代，随着改革开放的深入和商品化经济的发展，中国迅速进入一个经济腾飞的时期。在时代变革之下，消费文化、大众文化逐渐成为这个时期的思想主潮，人文精神和美好理想反而成为陨落的黯淡星。孟京辉以“先锋”的姿态向这股时代主潮发出回应，其策略

是建立以狂欢为主的快感机制。他将视听上的冲击效果与感性的共振作为叙事的主要目标，构建起一个具有狂欢化色彩的戏剧世界，以此来传递对实践困境和人文理想的认识。本文以巴赫金的狂欢化研究为理论基础，从广场建构、人体形象塑造、戏仿与混搭的角度来分析戏剧中所蕴含的狂欢化特征。

一、广场上的众声喧哗

在中世纪文艺复兴时期，平日里不被官方允许的诙谐表演仪式，通常能在接连数日的狂欢节

庆中得到合法演绎。这些以平民为主的大型节庆活动通常在广场进行，与官方和严肃的封建教会世界形成一种对应关系。在巴赫金看来，带有自由气氛和解放性质的节日广场构成了与教会统治相对的第二世界。“在阶级文化中，教堂和宫殿是官方的、专横的，与暴力、禁令、限制结合在一起。”^[1]广场上充斥着各式各样的诙谐表演和“巴黎的吆喝”，等级秩序、人与人的隔膜在此被打破。这个时空被自由、坦率、不拘形迹的气氛所渗透，成为独属于民间大众的一种文化形态。《恋爱的犀牛》中的广场话语带有别致、不拘一格的色彩，众多无拘无束、漫无目的的声音此起彼伏。与此同时，台上的戏剧世界与观众的交流不拘于任何形式和原则，打破了“第四堵墙”的限制，让观众成为广场上的一员，共建一个真实可感的狂欢场面。

在第一场中，歌队成员针对新世纪的到来展开了一整段的讨论。几位成员错落在舞台各处，一本正经地念着各不相关的台词。青年们相聚于此，本是为了庆祝那迎接新世纪到来而建造的大钟表，用以铭记人类的智慧和力量。一位女性率先开口，指出这座钟表的一根秒针就一百公斤，时间从未像当下那么沉重。一位男队员不合时宜地跳跃和舞蹈则时不时打断众人的高谈阔论，一件新世纪的好事在众人的狂欢中被逐渐消解。这个开放的空间充斥着不同的声音：“老诗人为了让作品入选刚刚自杀”“把名字刻在八点钟的旁边流芳百世”“上帝坐在高处抽烟”“一双高跟鞋能征服全世界”等。这些话语出自不同人的口中，但都指向了仪式上的狂欢，时间、理想、生命等抽象概念被简化为重量、大小、价值，以及名利，显得荒诞滑稽。大钟下的狂欢，渲染出世纪末人们的浮躁情绪，为全剧奠定一个情感

基调。在这个小型广场中，不着边际的混乱得到最大程度的发扬。众多青年们七嘴八舌地表达着自己的意见，嘲弄、讽刺、戏谑等诸多形式的言语充斥此处。在第一场中我们可以看出，这里的讨论和争执毫无逻辑与秩序可言，处处穿插着不合时宜的插科打诨，最后那位女青年突然的“爱情宣言”更是将广场上的狂欢引到最高点。他们的遣词用句充满“诗意”，运用各种具体的词汇来放大感官上的刺激，形成一种形式上的美感。正如巴赫金在广场话语理论中指出的，广场语言如“巴黎的吆喝”常常被赋予诗的形式，配上一定的旋律加以表演，以此来表现一种狂欢节庆的热烈气氛。^[2]本应是庆祝新世纪的繁荣富强，却在歌咏队众位青年的狂欢中成了话语喧嚣、价值混乱的广场，这种反差进一步呈现出了一种狂欢化的诙谐与反讽。

在《先锋戏剧档案》中，孟京辉提到，观众一直是他最重视的因素。他努力让演员与观众互动，并在舞台表演中有意地营造广场式的狂欢氛围。在众人陪男主角马路上恋爱心理课的那一幕中也是如此，课上他们突然打起律动，跳起舞来，齐唱着：“自私、贪婪、强暴、背叛、冷酷、软弱、渺小……”这里突然的互动齐唱既缓解了戏剧情节的紧张感，又通过演员的肢体和语言表现将观众带入广场，让他们成为广场上的一员，共建一个具有反叛性、刺激性的狂欢场面。这样的设置表面上是与观众共同营造一个狂欢广场，其内核是建构具有“游戏狂欢”特质的深层戏剧情境。狄德

[1] 巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林、夏忠宪译，河北教育出版社，1998，第111页。

[2] 巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林、夏忠宪译，河北教育出版社，1998，第174页。

罗将情境看成戏剧的基础，并从“美在关系”的角度来解释其具体内涵。在情境说的视野下，复杂的社会关系是人物性格得以发生和变化的内在条件，人物性格由情境来决定。^[1]正是在这样的剧场互动下，全民参与的广场氛围渲染开来，并进一步生成一个具有狂欢色彩的戏剧情境。这种情境之下，马路和明明两位主人公偏执且近乎疯狂的特质得以自然呈现，人物特质和心灵的深刻意蕴得以揭示。与此同时，在狂欢的戏剧情境中，广场中的矛盾冲突和情感流动都得到了最大程度的渲染。

二、狂热的人物形象

众口纷纭的广场打破了人与人的界限，从而呈现出一种仪式上的狂欢。而在广场之下，狂欢的深层意蕴指向了降格与颠覆权威。巴赫金指出：“降格是把一切官方的、高级的、理想性的东西拉下神坛，转移到物质和肉体层面。”^[2]通过男女两位主人公的人体形象和性格呈现，戏剧中的狂欢特征得到另一角度的揭示，即展露现实世界的不真实性与狭窄性，向主流话语提出质疑与反抗。明明对陈飞的疯狂乃至扭曲的爱，马路对明明疯狂至无奈的爱，特点相同，即偏执、痴狂且浪漫、狂热。然而，两人的狂热外露表现是在不同性别上的反传统呈现，由此带来了两层美感体验。第一层聚焦于戏剧中的矛盾对立——两种本质相同的爱恋，却因为“他爱她而她爱他”无法营造平衡的关系，相互碰撞形成巨大的冲突与张力，带给观众情感和感官双重刺激。第二层着眼于戏剧外，在人物塑造中体现的反传统意识——文化史传统中，男性的气质通常为力量和刚硬，而女性通常体现为阴柔和纤弱。但在《恋爱的犀牛》中马路的特质表现为温柔、忧郁和

柔软，而明明的气质则表现为强硬、张力和声嘶力竭。反常态的狂热形象与反传统的性别塑造相结合，构成了第二层审美价值，即由反叛传统教条和消解旧有意义从而为读者带来新鲜且畅快的审美体验。

马路无法接受对明明“爱而不得”的结果，应激反应下的他选择用最夸张、最极端的方式来宣泄爱意，从而陷入更难以控制的疯狂中。马路在序幕中的深情演绎，以一种忧郁又无奈的姿态完成对明明的第一次告白。明明被蒙着眼睛绑在椅子上，被迫接受马路热烈又深情的爱意宣泄。大段的独白利用了排比、渲染、比喻、象征等手法，显得富含诗意与极致的浪漫。如“你是唯一的，不同的，柔软的，干净的，天空一样的，我的明明。你如同我温暖的手套，冰冷的啤酒，带着阳光味道的衬衫，日复一日的梦想”^[3]，这段告白塑造了马路忧郁而多情的浪漫诗人形象。他长期压抑自我，内心痛苦不堪，透彻心扉的呼喊中明显带有狂热失控的特征。“我怎样才能让你明白我如何爱你？我默默忍受，饮泣而眠？我高声喊叫，声嘶力竭？我对着镜子痛骂自己？我冲进你的办公室把你推倒在地？我上大学，我读博士，当一个作家？我为你自暴自弃，从此被人怜悯？我走入精神病院，我爱你爱崩溃了？爱疯了？还是我在你窗下自杀？”^[3]这段告白层层递进，爱意通过自我咀嚼和肆意幻想逐渐扭曲、变态。伴随着情感上的孤独和痉挛，一

[1] 顾春芳：《戏剧学导论》，广西师范大学出版社，2020，第103页。

[2] 巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林、夏忠宪译，河北教育出版社，1998，第353页。

[3] 孟京辉：《先锋戏剧档案》，作家出版社，2001，第308页。

种情绪上的狂欢在此处被推向极致，最终到达死亡。

黑格尔在《哲学史讲演录》中认为，无辜的灾难只是悲惨的而不是悲剧的，无法构成美学意义上的悲剧性。所以，文学文本中的死亡必须体现目的性才能具备美学价值。《恋爱的犀牛》中马路欲为爱而死，以此确认自我生命的意义和价值。这是狂热到极致的体现，满足了狂欢的终极目的，同时也使得狂欢广场具有审美价值和意义指向上的双重确立。正如女主角明明所言：“人是可以以二氧化碳为生的，只要有爱情。”“只要他还能让我爱他，只要他不离开我，只要我还能忍受，他爱怎么折磨我就怎么折磨我。”^[1]这种非主流的价值观浪漫且病态，猛烈冲击着现代观众原有的传统价值体系。20世纪90年代，中国市场经济快速腾飞，技术化、物质化成为时代浪潮的主流。爱情曾经是崇高的，在当下却成为一种有技巧的程式、一件可购买的东西。正如开场时，歌咏队的合唱：“爱情多么美好，但是不堪一击！”马路和明明具有失败英雄的气质，他们坚守人的梦想、尊严和自由，用狂热的自我向时代洪流发出挑战，去否定当下物质第一、成功至上的社会主流思想。他们追逐爱与理想的勇气和决心，构成了狂欢的深层意蕴。与此同时，因为当代话语体系下大众内心空虚孤独，对爱情的渴求比以往任何一个时代更加强烈，所以这种狂热也激发了现代观众群体的审美感性欲望，挖掘了他们多层次的审美追求，拥有着独特的审美价值。

三、戏仿游戏中的狂欢高潮

《恋爱的犀牛》中充满反讽式的批判意蕴和叛逆的游戏精神，促使人们关注社会问题及

畸形社会下人的精神危机。孟京辉和主创们利用“戏仿”和“混搭”两种手法建构出一个充斥着语言狂欢的文字帝国，这里充斥各种形式的话语，它们共同传递出具有反叛性意味的降格与颠覆。在巴赫金的狂欢话语体系下，民间诙谐幽默的节庆表演成为戏仿文学的创作根源。戏仿家们将官方的、严肃的话语及活动纳入狂欢节庆中，将其原有的崇高意义进行“脱冕”。巴赫金揭示了戏仿带有狂欢化色彩的特质，与占统治地位的封建等级制度和宗教压制形成迂回的对抗，人们长期压抑的情绪能在戏仿表演中得以宣泄。但狂欢节式的戏仿并非简单的风格复制和全然的否定，而是具有批判的讽刺意味和积极的重构意义。在《恋爱的犀牛》第二场开头，一位销售员推销牙刷正是对商品经济浪潮下习以为常的广告进行戏仿。

“卫生洁具的划时代革命”“第一支经中华口腔医学会检测认证”“真诚大回报”等观众熟悉的词句颇堪玩味，讽刺了当代文化充满商业气息和虚伪的矫饰。戏仿是对原有的模仿主体进行差异性的重复，而两者之间的批判性距离是以反讽为标志。这种嘲讽是对那些影响个体生命和人性健康发展的权威进行降格，对那些空有华丽外壳实则虚无缥缈的时尚潮流进行批判。马路向推销员反复地提问和否定，是其偏执人格的体现，也是对虚伪的生命态度和时代文化一次坚决的反抗。

此外，孟京辉还娴熟地运用起“混搭”手法，制造一种强烈的游戏感，以此让狂欢场面达到高潮。在明明和马路的主线故事进行的同时，舞台上同时出现顺口溜、诗朗诵、辩论等

[1] 孟京辉：《先锋戏剧档案》，作家出版社，2001，第296页

其他形式的语言艺术，唤起了观众不同的情感体验。区别于传统的线性叙事结构戏剧，这些颇具狂欢意味的语言形式混搭产生了异常强烈的戏剧效果。极具地方特色的插科打诨与顺口溜引起观众大笑，深情浪漫的情诗唤起对爱的共鸣，焦灼的辩论触发新的思考，观众在丰富的语言艺术中得到极致的快感。绝望的悲伤与荒诞的大笑在瞬间里转换、诗意的语言与庸俗的俚语相映成趣，诚挚的爱情与虚伪的现实并行不悖，传统的、主流的价值与解构的、非主流的思想相互交织。这些共同存在于一个戏剧空间里。两种极端频繁且快速地转换，促使戏剧情境进入狂欢化的高潮。这种崇高与媚俗相结合的艺术混搭，既实现了语言上的狂欢，游戏性被进一步突出，又拓展了戏剧的探索边界，获得戏剧空间上的延伸。“游戏”作为一个美学概念，主要有两方面的重要含义——主体的自由和无功利的态度。但在漫长的泛政治化时代语境中，它一直被当作不健康、不严肃的倾向，具有相对的落后性。先锋意识在20世纪90年代兴起后，游戏性作为戏剧的一种传统特质被重新发掘。混搭手法在戏剧舞台上的多次运用，是孟京辉探索“实验戏剧”结果的展现，也是对戏剧娱乐性和游戏性的重新肯定。

在充满混搭与意味的“青春”游戏中，观众的视听享受和情感体验达到一个新的高峰。尽管这种新的尝试被认为是一种过于刻意造作的游戏感，但从巴赫金的狂欢化视角来看，正是这种游戏行为打破了权威的崇高性，消解了官方话语的绝对意义。与此同时，真诚而严肃的态度、偏执不变的决心形成了游戏的合理化，也避免了沦为彻底的闹剧。

四、结语

在《恋爱的犀牛》中，众声喧哗、喧嚣热闹、不为规则所束缚的话语体现出一种具有狂欢性质的广场语言。让观众卷进剧场的策略选择，实现了主创们与观演者共建狂欢广场的设想。在狂欢广场这一载体中，主流思想和传统文化遭到了颠覆性的解构与降格，诱发了价值重估和理想重构，进一步体现了巴赫金所阐释的自由狂欢的深层意蕴。而这一切都在狂热的人物形象塑造、带有讽刺性的叙事话语和游戏的氛围中进行，创造了狂欢的戏剧情境，整部作品呈现出强烈的狂欢化色彩。

[廖尹淳 中南财经政法大学新闻与文化传播学院]