

试论《狗儿爷涅槃》之写意性

赵 薇

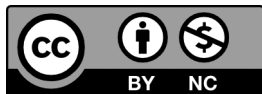
摘 要 | 《狗儿爷涅槃》是探索话剧的集大成之作，其在坚持传统话剧现实主义原则的基础上，也体现出浓郁的“写意性”特色：在人物形象的塑造上，以诗化意象及具体的象征物将人物内心情感形象化，挖掘人物心理世界；在戏剧结构上，使用多种艺术方法组织心理段落形成了心态环状结构，并借用戏曲点线式结构使戏剧时空结构具有自由流转的写意性；在舞台表现上，戏剧舞台演出的“流畅性”，体现出民族戏曲“线的流动”的美，演员的舞台表演也显示出“写意”特征。这三个方面的“写意性”特征，是其不同于传统写实话剧的主要原因。

关键词 | 《狗儿爷涅槃》；写意性；人物形象；戏剧结构；舞台表现

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/>



黄佐临在《漫谈“戏剧观”》中指出：在舞台上造成生活幻觉的“第四堵墙”表现方法，仅占2500年戏剧发展史上的75年，但中国从事话剧工作的人员及观众都似乎认定这是话剧的唯一创作方法，创作者严重被舞台所束缚，创造力也被限制了。为了改变戏剧创作只认同一种戏剧观的狭隘局面，黄佐临进一步提出了三种新的戏剧观，“写实的戏剧观、写意的戏剧观、写实和写意的混合的戏剧观”^[1]。

如何突破“写实”，他认为，应该从民族戏曲出发去追求“写实写意混合的戏剧观”，以创

造“民族的演剧体系”。黄佐临强调，要追求戏曲与话剧、写意与写实的某种融合，就要从民族戏曲的“写意”美学入手，将布莱希特、斯坦尼与其融为一体。

“写意”原是中国画的表现手法，余上沅曾对中国戏曲的“写意”特性进行了系统论述：

“就西洋和东方全体而论，又仿佛一个是重写实，一个是重写意。”“写实派偏重内容，偏重

[1] 黄佐临：《漫谈“戏剧观”》，《上海戏剧》2006年第8期。

理性；写意派偏重外形，偏重情感。”^[1]1962年，黄佐临提出的“写意”戏剧观同样隶属于这一表述谱系，并延续了其中的话语策略。戏剧的“写意性”即是指：戏剧用抽象传神的方法表现人物，使人物形象更加具有象征意义和哲理意蕴；借鉴戏曲舞台的假定性，突破写实话剧舞台幻觉性的限制，使戏剧的时空结构能够自由流转，表现更加丰富复杂的内容；借鉴戏曲舞台表现上的一些手法，例如“跑圆场”等，虚实结合，使戏剧的舞台演出更加流畅。

到20世纪80年代，黄佐临关于“写意”戏剧观的发言又被重新提起，并在探索戏剧中得以运用。刘锦云的《狗儿爷涅槃》，是新时期大陆话剧探索的集大成之作。^[2]在艺术审美上对传统的写实话剧多有突破，它在坚持传统话剧现实主义原则的基础上，借鉴民族戏曲进行了写意性的艺术探索，是一部写意与写实相融合的戏剧作品。

胡星亮认为写意话剧多方面借鉴了戏曲艺术，他总结了写意话剧的三个主要方面：戏剧结构的时空写意性、生活表现的动作写意性和情理内涵的诗化写意性。^[3]黄佐临认为写意话剧有四个内在特征：生活写意性、动作写意性、语言写意性、舞美写意性。^[4]具体到《狗儿爷涅槃》，笔者主要从以下三个方面探析其写意性特征：人物形象塑造上呈现出的写意特性，戏剧结构的时空写意性与舞台表现的写意性。

一、人物心灵写意与内在神韵

《狗儿爷涅槃》对中国当代戏剧的重大贡献，首先体现在成功地塑造了狗儿爷的艺术形象。^[5]刘锦云在《狗儿爷涅槃》中，将狗儿爷塑造成固执、认死理、爱面子、朴实中也透露出狡黠，极度渴求土地的中国农民。该剧在舞台艺术表现上，其“写意性”首先就集中地表现在对

这一人物形象的塑造上。

首先，狗儿爷形象的塑造尤其注重表现人物的心灵世界。写意话剧“刻画人物，它比较注重心灵诗情的渲染”^[3]。《狗儿爷涅槃》全剧几乎都围绕着狗儿爷的回忆展开，伴随着狗儿爷的回忆，剧中有大量表现其心灵世界的描写。例如：第一，以象征的诗化意象将人物内心情感形象化，在塑造“狗儿爷”这个人物形象时，充分借用门楼、印章等象征性的事物来挖掘其心理世界，意象的运用抽象地展现了人物身上深刻的时代烙印。^[6]话剧开篇用狗儿爷“划火柴不断被灭”来渲染他的“不走运”，用“困兽”象征他的一生。固执、认死理、不得意的人物形象跃然纸上，一生为了土地而不断挣扎的人物命运也通过诗化的意象有所预示。狗儿爷之前给祁永年做工时，不小心将地主祁永年的大骡子掉进了井里，被其吊在门楼上打，因此在解放时，他要求将门楼分给自己，“别的房子俺不要”。得到了门楼，因为觉得门楼是“十里八村头一份儿体面”，而自己得到了“这份儿体面”，是件十分高兴且值得骄傲的事情。甚至出于报复心理，他还扬言，总有一天，也会将祁永年挂在这门楼上打一顿。“门楼”象征地主所具有的“身份”与

[1] 余上沅编：《国剧运动》，上海书店，1992，第193页。

[2] 董健、胡星亮主编：《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，2008，第356页。

[3] 胡星亮：《写意话剧与中国民族话剧的创造》，《文艺研究》2007年第7期。

[4] 胡星亮：《论黄佐临借鉴戏曲的话剧舞台创造》，《戏剧艺术》，2000年第4期。

[5] 董健、胡星亮主编：《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，2008，第358页。

[6] 范金莹：《两种诗意的“写实”——以〈安娜在热带〉〈狗儿爷涅槃〉为例》，《艺术品鉴》2019年第32期。

“体面”，而这也正是狗儿爷所渴求的。“印章”同样也是如此，第六场中，祁永年可以从容不迫地拿出刻着自己名字的印章加盖在文书上，而狗儿爷和苏连玉却只能按下自己的手印，狗儿爷“不觉欣欣然、怅怅然。”这里狗儿爷的心里既有得到大片土地的欣然，同时也显示出其怅然若失的心理，虽然狗儿爷好像已经得到了很多土地，但是好像还是不及祁永年威风，于是他又向祁永年提出：“小匣匣，还有那小方块块儿，倒给我吧，兴许我能用上它。”^[1]被祁永年拒绝后，他嚷嚷：“一个小石块块儿，算啥？”^[2]狗儿爷吃不到葡萄说葡萄酸，充满羡慕嫉妒的心理世界表现得十分明显。门楼、印章，这些东西在解放以前是“地主”祁永年所有，也即是“地主”身份的象征，狗儿爷对这几种东西的渴望，显示出他内心深处对成为“地主”的深切愿望。第二，狗儿爷的独白展现了他自己的精神世界。剧中有很多狗儿爷的独白，都十分直接地袒露出狗儿爷的内心世界。例如第五场中，狗儿爷在一段独白中说，自己就算不吃饭，只要每天在属于自己的门楼，走几次就舒服。第七场里，狗儿爷疯疯癫癫地在陈家坟地上有一长段自白，这一段自白既显示了狗儿爷失地的过程，也表现出失地过程中狗儿爷的心理过程。康洪兴在其论文《审美机制的多样统一》中指出，狗儿爷的“一些大段独白，实际上就是人物的自我叙述，是人物自身向观众描述、倾诉自己的经历和心情。这可以说是从我国戏曲中借鉴来的一种叙述方式。”^[3]人物的独白是戏剧语言表达的重要组成部分。话剧虽然不能像戏曲一样使用唱腔表达人物内心的情感，但人物抒发内心的独白却可以成为类似戏曲唱腔的存在，只是无旋律而已。

其次，不对人物的外貌写实，而是抓住人

物的内在本质，捕捉人物的神韵，从而使人物形象更加具有象征性。“狗儿爷”作为中国普通农民中的一员，剧作家赋予他的内在本质是农民对土地的极端执着，对“地主”身份的强烈认同。剧作家对其内在本质的揭示在话剧开场时就已经开始了，狗儿爷对门楼的执着，欲与门楼共存亡，不顾儿子的意愿与自己的生命，话剧最后也以门楼被烧毁，狗儿爷重上风水坡作为结尾。可以说，从头到尾，《狗儿爷涅槃》都在对人物的这一内在本质进行强化，而没有对人物进行外貌写实。“狗儿爷的形象揭示了当代中国农民的人生命运，更对传统的中国农民的本质特征做了深层的开掘”^[4]。锦云在与笔下的人物“拉开一定距离”时，他看到了“可爱、可怜”之外复杂立体的面相，而这需要选择一种超出特定立场的叙述视角才能表达，疯癫状态下的叙述却能创设出一种超越时间、超越个体的客观立场，一种“外位性”的姿态。^[5]因此，《狗儿爷涅槃》主要通过“狗儿爷战火中收粮食”“狗儿爷失地后变疯”“狗儿爷得地之后清醒”等人物表现十分疯魔的情节，塑造出“狗儿爷”这个极端渴望土地的中国农民形象，而这也正是狗儿爷的悲剧缘由。狗儿爷的外形或许普通甚至模糊，没有被精细描画，但其精神世界极端化的大起大

[1] 王季思主编：《中国当代十大悲剧集》，江苏文艺出版社，1993，第513页。

[2] 王季思主编：《中国当代十大悲剧集》，江苏文艺出版社，1993，第514页。

[3] 康洪兴：《审美机制的多样统一》，《文艺研究》1988年第1期。

[4] 张永文：《典型的重量：重温锦云的话剧〈狗儿爷涅槃〉》，《戏剧文学》2008年第12期。

[5] 岳洵：《试论〈狗儿爷涅槃〉与〈欲望号街车〉中的疯癫形象与创作动机》，《参花（下）》2022年第8期。

落却令人印象深刻。“正所谓离形得神，在外在形态的偏离下，去获得内在的神韵。这也是写意精神中一种重要的表现手法”^[1]，“狗儿爷”形象因此具有了象征意义，成为“狗儿爷”那一代中国农民这一集体的象征。

二、心态环状与戏曲点线结构

与传统写实话剧所呈现的固定时空中“这是生活”的舞台幻觉性有别，戏曲因为其舞台假定性，其戏剧时空就具有自由灵活的可变性和流动感。《狗儿爷涅槃》戏剧结构的写意性主要表现在其时空突破了写实话剧舞台幻觉性的限制，借鉴中国戏曲的舞台假定性，使戏剧的时空结构能够自由流转。

写实戏剧模仿现实环境，重视冲突性，追求还原生活真实的艺术幻觉，按照现实生活发展的模式来组织情节。新时期的探索话剧，作者为了更好地表达其对现实的深刻思考，揭示人类精神世界的丰富与复杂，戏剧结构不再像传统写实戏剧那样围绕具体事件按照生活本身的发展顺序组织冲突、安排情节，而是用各种不同的艺术结构来表现人们的心理、幻觉和生活哲理。

刘锦云曾回答记者提问，说其在构思《狗儿爷涅槃》时，因《狗儿爷涅槃》时间跨度很大，弄不好就会演绎事件而把人物淹没了，因此他试图寻找一个最适于表现这种复杂多变的生活内容的形式。而其对中国传统戏曲比较熟悉，这使他在构思《狗儿爷涅槃》时，吸收了中国戏曲在时空表现上的灵活性，也借鉴了西方现代派戏剧的手法。^[2]《狗儿爷涅槃》并没有完全按照事件的先后顺序来结构剧情，反而以狗儿爷的心理情绪和意识流变来构建情节。吴乾浩指出：《狗儿爷涅槃》所取得的艺术成就，也得益于其在情节结构上采用以一人一事为主，并且利用了多

种艺术方法组织心理段落，联贯形成了心态环状结构。^[3]与狗儿爷的心态相对照，作品利用时空错位的表现手法，几次让祁永年的鬼魂、狗儿爷的儿子儿媳、陈大虎夫妇偶尔会与狗儿爷同时出现在舞台上，与狗儿爷同场进行对话或独白。儿子儿媳的语言、祁永年鬼魂的多次出现，都主要是为了推进剧情，以及对狗儿爷做出的一些事情做出评论。“这些处理扩大了狗儿爷心态的外延，超越了现实状态中所必须遵循的时间、空间限制，让有限的舞台段落可以表现出更宽广的生活内容与精神领域”^[3]。

同时，《狗儿爷涅槃》没有采用传统写实话剧的分幕，而借用戏曲点线式结构，用多场次的松散结构，分为十六个部分，每个部分在完成叙述或者抒情之后就戛然而止。表面上看，这仅仅是“场”与“幕”形式上的细小区别，但本质上却显示了两种不同的戏剧时空观念——固定不变与流动多变。传统的写实话剧以“幕”的形式将戏剧冲突挤压成几个片段，每一幕场景指定的时间和地点都是固定的，每一幕内容较为完整；而《狗儿爷涅槃》的情节发展以“场”的形式表现出来，时间和地点会因为场次结束，人物上下场而发生变化，其舞台上的时空结构就成为流动的。剧中的场面可以分为三类：串联剧情的必需场面，如“炮火中抢收”“娶媳妇”等对狗儿爷有重要意义的现实事件；突出矛盾的戏剧性场面，冲突尖锐、变化激烈、情节紧张，如：抢收完，祁永年回来之后与狗儿爷之间的争执。展现人物内心独白的抒情性场面，如狗儿爷在坟地的

[1] 董健、胡星亮主编：《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，2008，第359页。

[2] 锦云：《话剧〈狗儿爷涅槃〉的创作及其他——剧作家锦云答本刊记者问》，《戏剧文学》1987年第5期。

[3] 吴乾浩：《〈狗儿爷涅槃〉的结构艺术》，《文艺研究》1988年第1期。

大段独白。在这三种不同的场面中,再现狗儿爷在这些现实事件中与其他人物的关系或冲突。狗儿爷既能从剧情的必需场面中迅速置身于戏剧性场面,又能在结束戏剧性场面之后,跳出戏剧性场面,进入下一个抒情性场面,三种场面自然而流畅地转换。

《狗儿爷涅槃》以戏曲的点线结构与宽广的时空意识表现了狗儿爷从解放战争到改革开放的三十年间与土地的纠葛。“写其大意”地抓住其“内在的真实”和“情感的本质”而“大笔勾勒”出《狗儿爷涅槃》的主要内涵,简洁生动地勾勒了狗儿爷的人生,更具戏曲叙事的写意性。

三、流畅舞美与演员写意表演

新时期的探索戏剧试图向假定性的艺术本质回归,传统戏曲的虚拟化、程式化的表现形式,给新时代戏剧带来了极大的启发。而《狗儿爷涅槃》以戏曲“写其大意”的审美精神勾勒戏剧,其舞台创造就表现出独特的写意性风采。

首先,《狗儿爷涅槃》戏剧舞台演出的“流畅性”,体现出民族戏曲“线的流动”的美,这与舞美手段息息相关。第一,《狗儿爷涅槃》中不同时空的人物偶尔会出现在同一个舞台上,导演通过灯光的明暗,来突显人物或者使人物消失。例如:上演第一场时,祁永年的鬼魂、狗儿爷、陈大虎夫妇都在舞台上表演。当狗儿爷的儿子媳妇在家里讨论“狗儿爷不让卖门楼”这件事时,狗儿爷和祁永年同时也在舞台上,狗儿爷趴在地上,陈大虎夫妇俩好似坐在圆台上,祁永年几乎与幕布融为一体。还有第二场里的一段,陈大虎对狗儿爷炮火中抢收这一件事的评价,两人同在舞台上,几乎同时发言,这样舞台上的表演就十分流畅。第二,舞台上的音响幕布,随着人物心情或事件、场景的变换而变化,也增加了戏剧表演的“流畅性”。例如:类似钟声的背景音

响起,祁永年的鬼魂出现;剧中炮声响起,狗儿爷即进入了战火年代不顾危险抢收芝麻的回忆场景中;当谈论到土地时更换舞台幕布为农田,同时也响起蛙声虫声一片等。第三,道具更具有象征意义。戏曲对道具、布景等舞台元素的忽视,不仅体现了其“写其大意”的艺术本质,也是舞台上时空自由流动、人物动作虚拟化、程式化的必然要求。而《狗儿爷涅槃》自由流转的时空结构,决定了它的舞台也必须突破局限,不能仅仅停留在现实生活的表面,而需要创造出虚化的舞台空间。《狗儿爷涅槃》的导演在创造《狗儿爷涅槃》的舞台时,采用了“大处尚虚、小处唯实”的原则。舞台上既有具体实在的道具支持导演对人物的塑造,也有虚化的背景为其塑造人物创造了空灵的舞台空间。《狗儿爷涅槃》的舞台十分空旷,当舞台上表演现实生活中的情境时,往往会用很简单的写实道具来代表某个具体的地点。例如第六场的开头,狗儿爷手里拿着簸箕就上场了,冯金花上场时又带了一个小板凳,这两样道具就支撑了狗儿爷和冯金花在家里谈话时的表演,为其创造了一个具体的情境。而戏剧舞台在表现狗儿爷的心理情境时,有时会更加空旷,甚至仅仅剩下狗儿爷和祁永年的鬼魂。除此之外,导演还在舞台上设置并且重点突出了一些具有象征意义的道具,如祁永年手里的印章。

其次,演员在舞台上既有写实性表演,也有写意性表演。黄佐临曾说:“舞台艺术主要是表演艺术。没有布景、道具、音乐、服装,也能表演。这就要靠演员的形体和声音。”^[1]在《狗儿爷涅槃》中,“狗儿爷”的扮演者林连昆等演员的表演是既有体验派——写实性表演,也有表现派——写意性表演。《狗儿爷涅槃》的

[1] 黄佐临著、江流编:《我与写意戏剧观 佐临从艺六十年文选》,中国戏剧出版社,1990,第446页。

演员在舞台上以具有“体验”特性的对白、生动真实的动作表演戏剧里具有戏剧性的情节，自然逼真的言行，准确地诠释了戏剧情景，塑造了人物形象。^[1]同时，人物在舞台上表演动作的虚拟化，类似戏曲表演的程式化，也是为了使舞台表演更加流畅。如：第五场，苏连玉带着狗儿爷前往敌占区相看媳妇，狗儿爷嘴里只念着一句：十八里地，一跑就到。在舞台上绕了一个圆场，舞台上的幕布背景由麦田切换为桃花，狗儿爷就到了敌占区相看媳妇冯金花，并且最后简简单单地背上冯金花，响起鸡叫声，再次切换幕布，就象征二人已经回到狗儿爷家完婚了。还有第二场砍芝麻的动作等也都是虚拟的。除此之外，演员在写实扮演的基础上，也大量使用“独白”等“表现”性方式，跳出了原有剧情，奠定了情节的基础，酝酿了人物情绪，使戏剧充满了诗意和哲理，也为观众更好地理解人物心理创造了条件。

总之，《狗儿爷涅槃》对人物心灵的写意性表现，生动地揭示了中国农民对土地的渴望之

情，以及千百年来沉淀在这种情感中的集体无意识，^[2]编导演对人物神韵的把握，使“狗儿爷”形象具有象征意义，从而将狗儿爷一个人的悲剧上升到了中国农民这个集体的悲剧。借鉴戏曲多场次的点线式结构，使戏剧能够自由跨越时空限制，是适应戏剧复杂内容的必然要求，同时，导演能够不被时间地点束缚，也更加符合现代人的感知和思考方式。《狗儿爷涅槃》借鉴戏曲的表现手段，使演员的表演更加自由，过去与未来，现实与梦境，活人与鬼魂，演员与他扮演的人物，在舞台上，瞬间就变化了，而且来来去去，极其自由，戏剧的剧场性更加突出。《狗儿爷涅槃》中有写实的部分，也有写意的部分，本文重点是对其写意性特点的分析，因为该剧的写意性更能体现其探索的成功之处，也是其别具艺术特色的原因。

[赵薇 中南财经政法大学新闻与文化传播学院]

[1] 宣宁：《话剧〈狗儿爷涅槃〉〈桑树坪纪事〉在演剧上对戏曲的借鉴》，《四川戏剧》2017年第6期。

[2] 吴戈：《中国梦与美国梦——〈狗儿爷涅槃〉与〈推销员之死〉》，《戏剧文学》2002年第4期。