



# 转动万花筒:在隐喻中看到了先锋性

## ——论林兆华改编的莎士比亚戏剧《哈姆雷特》

李伟民

(四川外语学院学报编辑部,重庆市 400031)

**摘要:**林兆华导演的莎士比亚戏剧《哈姆雷特》被誉为在中国最具先锋实验精神的戏剧作品之一。林兆华导演的《哈姆雷特》对传统理解下的作品主题进行了颠覆与解构,哈姆雷特的形象本身和他的所谓复仇都具有某种荒诞性,显示出了将古代与现代连接、西方与中国交错、经典与普通相融的特征,人人都是哈姆雷特。

**关键词:**林兆华;《哈姆雷特》;莎士比亚;先锋性戏剧

**中图分类号:**I561.073 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-2677(2007)02-0163-06

### 一、引言

自20世纪70年代以来,中国莎剧导演已经走向成熟,标志为“中国这个学生”离开了“苏联老师”在排演莎剧时鲜有苏联莎学专家指导。无论是大型的莎剧节20多种莎剧同时上演,还是平时零星的演出,中国人完全能够依靠自己的力量排出异彩纷呈的莎剧,并且对莎士比亚的戏剧做出自己独特和独立的阐释。在对莎士比亚戏剧的演绎中,林兆华的《哈姆雷特》被誉为中国最具先锋实验精神的戏剧作品之一,他对《哈姆雷特》进行了全新的阐释,一扫我们对《哈姆雷特》一剧所形成的思维定势,形成了极强的解构性,给人以全新的理解,林兆华将文艺复兴时代的一出具有强烈人文主义精神的悲剧,解构为当代人和当代生活的悲剧,成功地将文艺复兴时代的人文主义精神移植到20世纪当代中国人所面临的尴尬和两难之中,通过对人性的深入发掘与天才链接,以对悲剧和经典《哈姆雷特》的隐喻来认知“人人都是哈姆雷特”,利用人们已经熟悉的经典,将观众带入经过解构的莎剧之中,为观众提供了认知经典莎剧与人性的新视角,将人性中的美与丑、善与恶、爱与恨、生存与死亡、平凡与伟大以及平和与焦虑展现给了中国观众。林兆华对《哈姆雷特》的解构,在某种意义上拓展了我们对于莎士比亚戏剧特别是《哈姆雷特》的理解。正如

杜清源所认为的,林兆华版《哈姆雷特》的演出,“起码在两个方面突出地显示了他们的创造意识:一是对哈姆雷特艺术形象的重新解释并赋予独特的体现方式;二是对‘墓地’一场意蕴的开掘,并由此而创造出新的舞台景观”<sup>[1]228-247</sup>。这种解构是面对经典悲剧可贵的创造意识,正是中国导演在阐释《哈姆雷特》过程中所表现出来的中国意识和中国化,这种对传统演绎的《哈姆雷特》的主题、内容和认知的解构在使我们看到莎士比亚戏剧不朽价值的同时,构成了莎士比亚戏剧的当代价值与现代性,也是我们为什么要不断在舞台上特别是中国舞台上搬演莎士比亚戏剧的理由之一。

### 二、组成万花筒的基本元素:先锋性

在莎士比亚时代,英国舞台上的导演和演员并不满意他们舞台上的原始状态,尽可能地要使表演接近现实,他们在物质条件许可的情况下,一般要使表演最大限度地获得逼真的感觉,他们注意表演的真实性,这造成了他们的表演朝着现实主义的方向发展。尽管他们也可以把木柱表示为大树、安乐椅是国王的御座、脚登马靴表示骑马、放上桌子表示宴饮、身着甲冑说明打仗,但是它绝不可能像中国戏曲那样,把桌椅当作山坡。这就说明莎剧依靠的还是物质舞台的再现。莎士比亚戏剧演出的发展史也证明,莎剧“经历了不用景、用复杂的景、恢

\* 收稿日期:2006-10-26

作者简介:李伟民(1955-),男,四川成都人,四川外语学院学报编辑部,副教授,主要研究比较文学。

复不用景、用景多样化这样反复曲折的发展道路。”<sup>[2]</sup>而林兆华导演的《哈姆雷特》说明在上述几种莎剧舞台布景之外,还可以用景强化导演的主观意图。斯坦尼斯拉夫斯基在谈到舞台和演员的表演时曾说:舞台上所发生的一切都应该使演员本人信服,使对手和看戏的观众信服,应该使人相信那些和演员本人在舞台上创作时所体验到的情感的真实和所进行的行动的真实具有一种纯真的信念<sup>[3]</sup>。那么,在林兆华的《哈姆雷特》中具有现代意义、生活意义、象征意义的先锋性、实验性的舞台布景能够使演员和观众信服吗?这来自于林兆华导演《哈姆雷特》的指导思想。换句话说,就是将《哈姆雷特》定位于一部文艺复兴时代的经典戏剧,还是定位于哈姆雷特是生活在我们中间普普通通的一个人,归根结底是一个如何再现的问题。脱离“现实主义”,脱离通常对“经典”的演绎,进而超越“现实主义”,超越“经典”式的演绎,才能实现先锋性的预想。林兆华以探索人物内心的“最高真实”为目标,赋予抽象概念以具体的可以感知的形式,在《哈姆雷特》中,既可以是自然主义的描写,也可以是夸张、荒诞、变形、写意的颠覆与解构等各种先锋性元素的组合。他以布景象征人物的心理状态,调动观众的联想。哈姆雷特有常人的思想、性格、烦恼、缺点和喜怒哀乐,甚至是人性中邪恶的一面。为此,设置一个充满现代颓废、落伍风格的舞台,作为哈姆雷特命运或性格的暗示与烘托,《哈姆雷特》不但在现实意义上超越了文艺复兴时代的舞台布景的时空观念,而且也赋予了舞台布景以先锋性、现代性,或者说是中国莎剧舞台上的先锋实验性,让人感觉到《哈姆雷特》还可以这样布景。当演员穿梭于其间,观众的目光所及,一幅被时代抛弃的场景展现在舞台上,林兆华的《哈姆雷特》的舞台布景就体现出其先锋特色,一块巨大的色彩斑驳的深灰色幕布是演出背景,同样色彩的布铺满舞台,这样的色彩符合悲剧的压抑气氛,叮当作响,尚可转动,而又毫无用处的废旧机器横陈在舞台上,舞台上空悬置着五台时转时停的电风扇,理发店常见的椅子就是国王与王后的御座,为强调作品的基调和品格提供了应该具有的的色彩与氛围。这样的舞台布景颠覆了时代的必然性,为剧中人物营造了一个颓废、空虚、冷淡、灰色和不确定的艺术氛围,赋予非生命物质以生命,甚至将其与人生命运、人物性格统一起来,形成了某种人格化的特征,如此一来就铺垫了解构哈姆雷特复仇的理由,哈姆雷特也一改惯常的王子装束,身着中性颜色的随身便装。

人人都成为这座废墟里苦苦挣扎却又徒劳无益的平凡灵魂。

“墓地”作为独立的乐章,贯穿于全剧的始终(包括每幕终场的收束)。这一结构性的总体调节,产生独有的艺术概括力和表现力。这在开场处首先产生了这样的艺术效果。这个经过导演分解和重组的场景,突破了原有的情节范围和具象的束缚而获得某种新质的飞跃。《哈姆雷特》中的生命激情与悲剧精神与当代人类社会中的世俗生活一起演奏了一曲众生杂合的大合唱,从而使具有很强概括力或相似性的思想概念和情感方式在先锋感中被一再重复,赋予了形象本身超越自身意义的更丰富的哲学与美学思想内涵。先锋式的重构场景,不再是囿于一出戏的开幕必须介绍剧中人物,表现什么具体事件和故事端倪,而是升华为诗化的舞台意象,先锋性意味着、象征着、标志着某种意义和总体的预示。“掘墓人敲打铁铲的舞台声音和他们的对白,营造了舞台的气氛,总括了全剧的题旨,从这舞台的氛围和声响中,诱发了观众的思绪:这是为埋藏一个颠倒混乱的时代敲响丧钟,还是为召唤重整乾坤敲响警钟?……当导演把分离出来的掘墓人形象以并列的方式接续到每一幕的墓尾时,原著的精髓不仅没受到挫伤,相反得到了丰富和更深的开掘。”<sup>[1]228-247</sup>

### 三、转动万花筒就能看到自己

面对世界文学史上最伟大的经典之一的《哈姆雷特》,导演莎士比亚戏剧一般会有两种考虑,“一种是会不惜任何代价过于热心地去追求新奇;另一种则表现为过于尊崇传统。从剧本的角度来处理这个问题,应该有一个折中的方案,既不能自由地不受限制地改动,也不应极端地固守传统,把莎士比亚的教规当作圣典”<sup>[4]427</sup>。即使是在中国莎剧舞台上,这两种导演和表演《哈姆雷特》的方式,我们在戏剧舞台上也已经看得够多的了。以这两种导演与表演方式呈现在舞台上的《哈姆雷特》尽管有其存在的价值,也受到了一部分观众的欢迎,但是,其中却掺杂了过多的猎奇和保守的成分,而缺少了思考的力量,特别是缺少了当代人思考人与人性的深度,既缺乏使当代观众共同参与思考的兴奋点,也失掉了《哈姆雷特》中所蕴涵的思想的力量。如何使莎士比亚来到我们中间,使我们普通人感到莎士比亚所塑造的哈姆雷特所面临的困境与我们今天普通人所每天面临的选择有相通之处,他所碰到的问题也是我们在日常生活中也要碰到的和也要

解决的,这形成了改编《哈姆雷特》并使之具有现代性的关键点。这种现代性的设想,使林兆华的《哈姆雷特》先锋性最终得到了落实。演绎莎士比亚戏剧不但需要对经典有充分的尊重,更应该有充沛的想象力量和重新阐释的能力,这种想象的力量是将文艺复兴时代的《哈姆雷特》与中国普通观众联系起来的重要因素。正如玛格丽特·韦伯斯特所说的:“任何莎士比亚剧本的正确演出都要依赖于富有想象力的理解,藉此才能再现其人性。”<sup>[4]</sup><sup>433</sup>林兆华导演的《哈姆雷特》为当代中国人寻找把昨天与今天、西方与东方、经典与世俗、莎士比亚与中国联系起来的桥梁。观众看到的是,在林兆华那里,哈姆雷特是一个普通人。对一个现代人来说,生存与死亡的思想不仅折磨他,也折磨着你和我。林兆华说:“哈姆雷特是我们中间的一个,在大街上我们也许会每天交错走过,那些折磨他的思想每天也在折磨我们,他面临的选择也是我们每天所要面临的。”<sup>[1]</sup><sup>228-247</sup>在林兆华的《哈姆雷特》中,生存或者是死亡既是一个深刻的哲学命题,也是世俗生活中每一件具体的大事和小事。或者不是,选择可以是多元的,也可以是一元的,但是归根结底,你只能选择其中一种。为了体现这一导演思想,在林兆华那里设置了“人人都是哈姆雷特”。人人又可能不是哈姆雷特。哈姆雷特的多元化,不仅激活了这个经典形象潜在的底蕴,同时又贯通了现代意识<sup>[1]</sup><sup>228-247</sup>。为了对我们熟悉或不熟悉的哈姆雷特的故事灌注以当代意识,林兆华在充分合理地展示哈姆雷特如何形成自己的性格和意识的时候,往往将人物的内在视野与观众的外在视野有机地结合在一起,将伟大与平凡、高贵与世俗、激情与冷静、情感与理智,通过双向的心理沟通激活观众兴奋点,使戏剧中哈姆雷特心理的复杂性与观众感受到的大千世界中人性的复杂融合在一起,形成一股强大的情感和理性的合力,借助于戏剧的假定性、间离效果、结构直喻、艺术抽象、象征、写意性和人物类型化等艺术因素和审美手段,以哲学和美学的尺度要求《哈姆雷特》融现实主义的艺术形象、超现实主义的艺术形象、象征性的寓意、荒诞的合理性、超现实主义的情节、表现主义的艺术手法乃至音乐、舞蹈、雕塑式的造型于一体,既在空间上将哈姆雷特彻底转化为普通人的造型,又在时间上具有某种延续性,从而化解因地域不同、文化、身份不同而带来的生疏感和隔膜感,同时,又使观众清晰地意识到,哈姆雷特作为一个思考者的形象也包含着我们自己的影子在里面,我们在其中看到的是自己,其

实,这种在我们当代人影子里面的思考者的形象就是“人性”的普遍性,是当代中国人在世俗生活中的喜、怒、哀、乐,也是当代中国人所面临困难与困惑时的某种选择。在先锋性的悲剧审美痛感转化过程中,与审美痛感相连的种种不安、紧张、恐惧、怜悯、哀伤、尴尬或交织或融合或转化为当代中国观众的审美愉悦。

“莎剧的中心点是人性,这是莎士比亚艺术的基本特色之一;他的主要成就之一就是人物性格的塑造。”<sup>[5]</sup>哈姆雷特的喜怒哀乐、爱恨情仇,其实就是我们的喜怒哀乐、爱恨情仇,我们知道,在戏剧的惟一宗旨“美”和“动观听”的基础上,观众在无形之中得到了“补风化”<sup>[6]</sup>的作用,当然除了“补风化”的作用,更可贵的是我们通过文艺复兴时代莎士比亚所创造的哈姆雷特这面镜子看到了我们自己,看到了我们自己内心深处善与恶的搏斗,认清了本我与他我,明白了“一个人肉体上的毁灭,就是他精神上的毁灭,也可能看来是悲剧性的。一个人在精神上被命运碾成齑粉。他最后完全背弃了自己内在的人性。但是他身上原有过人所应有的力量。这种力量被毁坏了,于是使它的价值尤其令我们感动”<sup>[7]</sup>。哈姆雷特的思考、延宕、犹豫、爱与恨并不会因为岁月的销蚀和文化的差异,在现代中国社会而归于不存在,因为人性是共通与共有的,哈姆雷特也属于我们这些芸芸众生中的一个。从林兆华的处理中,我们找到了“导演处理一部莎剧的手法所必须依据的原则,毕竟与他处理任何其它剧本的技巧所遵循的原则并无什么不同;他的方法可以有所变化,因为导演技巧本身是根据个人特殊素质的不同程度而定的。我相信他首先应该决定戏的情调,它的物质与精神气氛,它的结构模式以及它的总体效果”<sup>[8]</sup>。从这一点出发,我们认为,林兆华是一个思考型的导演,他思考的是人与人性,在人与人性的大前提下,林兆华导演的《哈姆雷特》为人们提供了认识、揭示和批判现代社会扼杀人们精神生活的现象的理由,起到了组构、选择、推理、评价、渗透和延伸经典悲剧《哈姆雷特》的情调、结构模式与总体效果的作用。所以,林兆华在阐释自己的导演原则时说,哈姆雷特离开我们已经太久了。人们把他悬挂在半空中,好像他生来多么高贵,让他像一个披着满头假发的家伙在台上乱嚷乱叫,让那些只爱热闹的低级观众听了出神。现在,我们要让他回到我们中间来,作为我们的兄弟和我们自己——我们今天面对哈姆雷特,不是面对为了正义复仇的王子,也不是面对人文主义的英雄,我们面对的是我

们自己,面对的是处于生活万花筒中庸庸碌碌的我们,以及我们的所思所想和所作所为。林兆华甚至给哈姆雷特涂抹了一脸小丑的白粉,他彻底颠覆和解构了西方经典《哈姆雷特》。全剧无论是酷似生活形态的舞台画面,还是经过特殊艺术处理而呈现的远离生活的表象,甚至是在社会现实中不存在的变形、抽象、荒诞、离奇的形象和艺术图景,在整体上均表现出一种哲学和美学层面的真实。对哈姆雷特形象的塑造,尽管还是出于原著的勾画,但却不是对原著的照本宣科,因为“戏剧艺术家只有摆脱对生活被动性的依附,挣脱幻觉主义——写实主义的束缚,才有可能获得审美的自主性、能动性、创造性,求得审美的自由,并还戏剧和舞台以本来的面目,复归它的本体”<sup>[9]</sup>,形成一种解构之后的重构。林兆华的《哈姆雷特》就像是一个万花筒,形形色色的观众在其中看到的是不同的自己和别人,是自己和别人不同的侧面,是人与人性中的美与丑、善与恶。

#### 四、如何转动万花筒

美学家与文艺理论家贝尔曾经说过:“莎士比亚的戏剧确实是描写了很多细微的心理活动和塑造了很多现实主义的人物形象,这些东西是如此酷似现实,无怪乎很多人为之惊叹和陶醉。但是,莎士比亚的本意却无论如何也不是完全地和忠实地再现生活,制造现实的幻觉并不是莎士比亚的拿手的手段,……追求酷似远非是艺术创造中唯一需要解决的问题,相反,它却有可能是最不能达到美的坏因素。欲使作品逼真是非常容易的。如果艺术家使作品逼真到无以复加的地步,那么他的最高尚的情感和他的聪明才智就不会再体现到这个作品中了。”<sup>[10]</sup>追求酷似不仅不是莎士比亚在《哈姆雷特》中所要解决的问题,而且更不是判定文学艺术作品的标准。关键是要完成原作内容的艺术化的转换,在这种转换中就涉及到如何转动原作内容的万花筒,显然,转动的角度不同,莎士比亚戏剧就会在导演的手中呈现出不同的面貌。“戏剧,就其本质来说,是动作的艺术。”<sup>[11]</sup>戏剧就是通过演员的表演,把人物的动作在舞台上直观再现出来,使观众获得直接、具体的感受<sup>[11]</sup><sup>[12]</sup>,林兆华在设置了人物的一系列动作来转动这个万花筒,使观众通过这个万花筒看到人性的不同侧面,他在改编中将《哈姆雷特》作品内容的伦理因素用转述的方式传达或部分地转换;用另一种说法叙述在作品中经过艺术完成化的体验、行为和事件<sup>[12]</sup><sup>[286]</sup>。这种转述或者

重构对重新理解《哈姆雷特》的美学、哲学内涵以及将哈姆雷特的所思、所感、所做与现代中国普通人的世俗生活联系起来具有非常重要的作用。

林兆华在《哈姆雷特》转动万花筒,首要的核心是角色之间的互换。在第一幕中,当新国王克劳迪斯与王后劝慰哈姆雷特之后,准备携手离去,这时,垂头丧气的哈姆雷特突然精神抖擞,变成踌躇满志的国王,挽起王后的手臂,昂然下场,刚才还趾高气扬的国王克劳迪斯则头一低,满脸阴郁,变成了哈姆雷特,开始诉说内心的痛苦<sup>[13]</sup><sup>[61-62]</sup>。通过这种外部形象的转换,他们的内心世界也有了根本的不同,两个人的精神世界形成了强烈的对比、对立,并且在这种对比、对立中显示出人性的复杂。这种强烈对比效果大大强化了人物内心世界的风暴,这种内在冲突的根本动力以及特有的展开方式,是这两个对立面之间独特的性格之间的较量,是人性中美与丑、善与恶之间的搏斗,同时也是他们独特人物关系的艺术反映,这种人物性格的独特性给观众以非常明显的暗示和隐喻,使观众不由得感慨人生的无常、人性的扭曲、人心的复杂和人世的沧桑。

人物形象的多次转换与交换完成了《哈姆雷特》对人、人性与社会的隐喻,外表交换造成巨大反差带来的效果是戏剧性的,也是有巨大震撼力的。其震慑性使观众不得不审视自己的内心,调动自己的社会经验,从而完成从正面戏剧形象到社会经验、从反面戏剧形象到人生感悟,从正反两个戏剧形象到回馈自我,完成一次精神与心灵的洗礼与对人性的重新审视。接受主体随着悲剧人物一道经历被颠覆和解构的痛苦、磨难以及困惑,一种独特的审美愉悦从这种困惑和顿悟中升腾起来,悲剧的审美愉悦在颠覆和解构中化为对人生、人性的哲理化阐释,当代人郁闷情感的疏导与宣泄在审美愉悦中完成了一次形而上交流。“戏剧里的人和事象正常经验中的人与事一样感动着我们,只是他们通常以直接个人的方式所产生的影响消失了……当然戏剧表演之实际的以及公认的非实在性,加强了‘距离’的效果……正是‘距离’才给予戏剧表演以外表上的非实在性。”<sup>[14]</sup>“‘距离’不包含这种非个人的、纯粹理性的关系。相反,它描述一种个人的关系,常常带有高度的情感色彩。”《哈姆雷特》演出中最为震慑人心,引人联想的是哈姆雷特与国王克劳迪斯、大臣波洛涅斯三人之间的角色互衬与角色重合。哈姆雷特明天可能是国王,国王明天可能是小丑,哈姆雷特是国王,国王又是哈姆雷特。一会儿,哈姆雷特精神抖擞,变成踌躇满志、不可一世的

国王，一会儿，刚刚还趾高气昂，志得意满的国王克劳迪斯，摇身一变成忧郁、孤苦的哈姆雷特，开始诉说内心的痛苦。哈姆雷特关于“生存还是毁灭”的独白由他本人、克劳迪斯和波洛涅斯共同完成，三个人都发出了“生存还是毁灭”的强烈疑问<sup>[13]62</sup>。这里不仅是角色的转换，也是人性善恶和哲学视角的转换。“艺术哲理的本质，在于对世界、人生的内蕴的整体性开发”<sup>[15]</sup>，对隐喻的艺术整体性的张扬和开掘，将艺术的本性发挥到了极致，“人人都是哈姆雷特”的意图得到了最直接、最有力、最具象的阐释。所有人都痛苦、都矛盾、都面临抉择，整个时代和全社会都沉浸在痛苦之中。

其次是角色之间的叠合。林兆华对《哈姆雷特》的先锋式演绎使我们懂得：“形式只有表现审美活动主体的具有价值规定性的创作积极性，才能够非物化和超越作品作为材料组织的范围。”<sup>[12]302</sup>哈姆雷特决定试探国王，安排伶人将老王之死的情节穿插在戏中，之后哈姆雷特与众人一同退下，台上留下的大臣波洛涅斯此刻变成哈姆雷特，满脸悲愤，面向观众诉说自己揭露克劳迪斯的决心。哈姆雷特与奥菲利娅在城堡相遇，哈姆雷特、国王克劳迪斯、大臣波洛涅斯在舞台上成品字形站立，同时扮演装疯的哈姆雷特，令奥菲利娅茫然不知所措。决斗的一场戏，哈姆雷特举剑奋力向国王刺去，两人面对面站立，静止有顷，最后，倒下去的是哈姆雷特，国王站立不动，之后他扮演哈姆雷特，委托霍拉旭传述他的故事和遗嘱。这种转化超越了我们以往对《哈姆雷特》的认识，在哲学和审美层面令人重新做出思考，人物形象并非是简单的叠加，而是通过这种叠加造成了“一加一大于二”甚至大于三的效果。“戏剧是对人类经验的模仿，……它作为生活经验的隐喻或意识在于，剧场中娱乐性的表演本身是严肃的，它所表现的人类经验丰富性与暧昧性，本身就是生活经验的一部分，它在表演过程中完成了个人身份的创造，也间接地完成了人类集体仪式与文化意义的创造，后者是由戏剧的仪式本质决定的。”<sup>[16]</sup>上述角色之间的叠合、错位，你中有我，我中有你，我即是你，你即是我，非常直观地隐喻了一个混乱、颠倒、黑白不分的复杂世界。在行动中进行戏剧对话，“剧中人物的价值语调之间的斗争，表现各个剧中人物在这一或那一事件中采取的不同情绪和意志立场之间的冲突，表现不同评价之间的斗争。对话的每一个参与者都是在直接言语中以每一个词直接诉述对象和自己对对象的积极反应——语调具有生活的现实性”<sup>[12]326</sup>。这三

个人物的形象不仅发生了错位、叠加，而且都发出了同一个声音“生存还是毁灭”，但是，这三个角色之间在各自的原型那里所体现出来的悲剧的主导意象是不同的，从这三个人物的原型出发，每一个角色又可以互换，在这种互换中，形象之间出现了叠加，形象的叠加隐喻了人性的复杂、社会的险恶，由于这种你中有我，我中有你的性格、行为的叠加，原来固有的性格特征被解构为9种人物形象和性格特征，而这种“9”的概念代表了无限和多义，从而一举实现了林兆华的“人人都是哈姆雷特”的改编意图。正如M·巴赫金所说：“审美的一个基本特点使它与认识和行为截然不同——这就是它的积极接受的性质……生活确实不仅存在于艺术之外，而且也存在于艺术之内，并具有自己的全部价值重量；社会的、政治的和认识的等等价值重量。”<sup>[12]275</sup>

在这儿，不仅仅是角色间的简单换位和叠加，即克劳迪斯、波洛涅斯与哈姆雷特同时扮演哈姆雷特，而且，在几百年来最打动人心最深刻的这一段独白，在转换、错位之后，完全融合为他们所面临的共同的问题<sup>[13]62</sup>。而且，这三个人物之间构成了互为“他者”的关系：“‘他者’在一种拍摄——倒卷——拍摄的系列启蒙策略中被征引，被引用、被框定，被曝光，被打包。关于差异的叙事和文化政治成了封闭的阐释循环。他者失去了表意否定、生发自己的历史欲望、建立自己制度性的对立话语的权力。”<sup>[17]</sup>“哈姆雷特代表正义、崇高、完美，国王恶贯满盈，大臣卑劣无耻，在这三个人物形象固有意义的背景映衬下，三个完全不同、有着天壤之别的人竟合而为一，既非好人也非恶人，他们都痛苦着同样的问题，用同样的口吻说着同样严肃的话，给观众的刺激显然是强烈的，其荒诞性不言而喻。而荒诞性的背后，是更加深刻的本质，即哈姆雷特的痛苦不是他一个人的，国王克劳迪斯、大臣波洛涅斯也与他一样痛苦着。”<sup>[13]62</sup>“‘性格冲突’，正是要求剧作者着力于人物性格的塑造，使冲突双方都具有丰富、生动的个性，并通过他们之间的冲突揭示出具有普遍意义的社会问题。”<sup>[11]102</sup>“他人的痛苦被我共同体验，……对他人痛苦的共同体验是一种全新的存在性现象，只是由我在他人身外，从我的唯一地位内在地实现的。”<sup>[12]441</sup>角色的互换与叠合把复仇变成自残，一种毫无意义的荒诞行为，哈姆雷特的死亡意义被否定，变得毫无价值。在此，哈姆雷特的荒诞性被推到极端<sup>[13]58-68</sup>。在林兆华那里，荒诞被演绎为悲剧的最高形式，这种荒诞性、先锋性能够从哲学层面上深刻揭示哈姆雷特和现代

人所面临的同样的处境、同样的矛盾、同样的问题。有着人文主义理想的王子死了,普通人的生活开始了,痛苦开始了,人性的不确定性、多样性在舞台之外留下淡淡回想,在观众内心深处也留下一个遥远的记忆。

## 五、结 语

利用布景的假定性与现代观众熟悉的生活场景,将哈姆雷特等人还原为现代人,并面临与经典作品中人物同样的困境和精神痛苦;以人物形象和性格的互换和叠合作为其实现观照现代人精神家园的艺术手段,林兆华已经全面解构了我们对哈姆雷特的认识,同时也颠覆或深化了历来的哈姆雷特批评,在隐喻中完成了文艺复兴时期的《哈姆雷特》与当代中国的一次对接,完成了单纯的道德评判与对复杂人性审视的一次对接,完成了西方王子与中国普通人的一次对接,从而使我们在哲学与美学,在人生与人性的深刻性、复杂性上对这一不朽形象有了不同于以往的认识,也使林兆华的《哈姆雷特》不同于一般的演出阐释,而更具有一种先锋实验精神。

参考文献:

- [1] 杜清源. 舞台新解[G]//林克欢. 林兆华导演艺术. 哈尔滨:北方文艺出版社,1992.
- [2] 田文. 关于莎士比亚戏剧用景和戏曲用景问题的思考[G]//中央戏剧学院莎士比亚研究中心. 莎士比亚戏剧节专刊:第1辑. 北京:中央戏剧学院戏剧杂志社,1986:59.
- [3] 斯坦尼斯拉夫斯基. 斯坦尼斯拉夫斯基全集,第2册[M].

北京:中国电影出版社,1959:208.

- [4] 玛格丽特·韦伯斯特. 论导演莎士比亚戏剧[G]//杜定宇. 西方名导演论导演与表演. 北京:中国戏剧出版社,1992.
- [5] 约翰·盖斯特. 莎士比亚戏剧的体现[G]//杜定宇. 西方名导演论导演与表演. 北京:中国戏剧出版社,1992:443.
- [6] 吴梅. 中国戏曲概论[M]. 冯统一点校. 北京:中国人民大学出版社,2004:51.
- [7] 里普斯. 悲剧性[G]//马奇. 西方美学史资料选编:下卷. 上海:上海人民出版社,1987:811.
- [8] 玛格丽特·韦伯斯特. 上演莎士比亚戏剧[G]//杜定宇. 西方名导演论导演与表演. 北京:中国戏剧出版社,1992:436.
- [9] 杜清源. 无定向的走向[G]//林克欢. 林兆华导演艺术. 哈尔滨:北方文艺出版社,1992:95.
- [10] 贝尔. 艺术[G]//马奇. 西方美学史资料选编:下卷. 上海:上海人民出版社,1987:1078.
- [11] 谭霏生. 论戏剧性[M]. 北京:北京大学出版社,1981.
- [12] 巴赫金. 巴赫金文论选[M]. 佟景韩译. 北京:中国社会科学出版社,1996.
- [13] 刘烈雄. 中国十大戏剧导演大师[M]. 北京:中国人民大学出版社,2005.
- [14] 布洛. “心理距离”——艺术与审美原理中的一个因素[G]//马奇. 西方美学史资料选编:下卷. 上海:上海人民出版社,1987:1032.
- [15] 余秋雨. 艺术创造工程[M]. 上海:上海文艺出版社,1987:120-121.
- [16] 周宁. 想象与权利:戏剧意识形态研究[M]. 厦门:厦门大学出版社,2003:158.
- [17] 包亚明. 二十世纪西方美学经典文本:第4册[G]. 上海:复旦大学出版社,2000:358.

责任编辑 韩云波

## A Rotating Kaleidoscope: Awareness Feature of Vanguard through Metaphor

——On Adaptation Drama of Shakespeare's Hamlet By Lin Zhaohua

LI Wei-min

(Editorial Department of the Journal of Sichuan Institute of International Studies, Chongqing 400031, China)

**Abstract:** The drama of Shakespeare's Hamlet directed by Lin Zhaohua is known as one of the most experimental spirits of the pioneers in China's dramatic works. Lin Zhaohua, the director of Shakespeare's dramas reveals the image of Hamlet himself and his so-called revenge thought what appears his somewhat absorbs or constructions of the traditional version cutting thought, the detail of the origin within absurd through reconstruction and tearing subversively in the traditional sense of themes. It demonstrates the features of blending ancient and modern times, crossing the West and China, and integrating the classic and the common.

**Key words:** Lin Zhaohua; Hamlet; Shakespeare; awareness feature of vanguard