

魏力新 ● 编著

做戏

戏剧人说
戏剧人说
戏剧人说
戏剧人说
戏剧人说
戏剧人说



文化艺术出版社

做戏

——戏剧人说

魏力新 编著

文化艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

做戏——戏剧人说/魏立新编著. - 北京:文化艺术出版社.
2003.1

ISBN 7-5039-2303-2

I. 做… II. 魏… III. 话剧-艺术-中国.
IV. J824

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第101998号

做戏——戏剧人说

编 著 魏立新

责任编辑 金 燕

版式设计 刘宝华

封面设计 李颖明

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲1号 100029

网 址 www.whysbooks.com

电子邮件 whyscbs@126.com

电 话 (010)64813345 64813346(总编室)

(010)64813384 64813385(发行部)

经 销 新华书店

印 刷 三河市宏达印刷有限公司

版 次 2003年1月北京第1版

2003年1月北京第1次印刷

开 本 880×1230毫米 1/32

印 张 10.875

字 数 200千字

印 数 1-6000册

书 号 ISBN 7-5039-2303-2/G·344

定 价 20.00元

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换。



态度决定一切(序)

魏力新让我给她的这本戏剧访谈录写序，有些出乎我的意料。我已经有五年多没有排戏了，按照我原来的道理：不在场就不发言，我实在不应该说什么。再有，这集子里有我的前辈、师长，还有很多这些年来一直在排戏的同行，我也真的不知道该说什么。但是她好像有她的道理：“说起来你是我第一个采访对象”，“我觉得你现在的状态是一个非常自然的状态”，“我在采访中采取的是客观的态度，就是我不表态、不评价，只问问题。我的态度可能更多的是表现在我的问题设置上。那我这本书还是得有个明确的态度，我非常认同你对戏剧的态度，所以我觉得请你来写很合适”。她在给我的电子邮件中反复提到的态度一词深深地触动了我。

这其中还有一件事儿，就是“访谈变成文字后有很多问题会突显出来，比如准确性、逻辑性。但也有一个好处，就是它记录了大家对问题的第一反映。这比较有意思。所以我不太喜欢把最后的稿件发给被访者，因为大家会为求完美而进行修改，这一改就有做的成份了，不自然了”。在这一点上我同意魏力新的想法，我答应写序的这本《做戏——戏剧人说》中我的稿子我没有看过，别人的稿子我也没有看过。所以，我并不知道书中的每个人都是怎么表达自己的。所以，我写的序并没有具体的针对性。



魏力新反复提到的态度触动了我，我就谈态度，谈戏剧态度。有句话说得太好了：“态度决定一切”。

我不懂足球，但是我喜欢米卢。米卢在胜负未知之前就是一种态度，胜利了之后还是这一种态度，后来失败了，他依然还是同一种态度。他的个人态度和对公众的态度、之前的态度和之后的态度是一致的。我理解的米卢的态度里面最重要的一点是诚恳，对足球诚恳、对球员诚恳、对球迷诚恳、对媒体诚恳，还有就是对自己诚恳。我想对于戏剧，对于“做戏”的人，道理也是一样的：“态度决定一切”。可以说，有多少种戏剧态度，就有多少种戏剧存在。

格洛托夫斯基：“我希望冲破内心的藩篱，让黑暗的内心深处逐渐透明。”“一些无所畏惧的人在一起相处，就是节日。”美国华盛顿生活剧院的罗伯特·亚历山大：“戏剧就是要改变世界。”巴西的奥古斯特·伯尔：“戏剧就是要使人有能力。”皮娜·鲍施：“我不关心人怎么动，我关心什么使人动。”当然还有先锋、前卫、实验戏剧、文本戏剧、非文本戏剧、材料戏剧；还有现实主义、新现实主义、诗意现实主义；还有学院派、校园戏剧、业余戏剧、民间戏剧、边缘戏剧、左派戏剧；还有主旋律、新主旋律；还有民族化与国际化；还有什么？其实这些都是对的、都是有意义的、都是应该并存的、非排他的，戏剧有太多的可能性，正因如此，戏剧世界才是丰富多彩的，戏剧道路才是没有止境的，戏剧人生才是充满挑战的。

我喜欢也尊重那些诚恳的、真实的戏剧态度，那些事情初始时的态度和事情之后的公众姿态相一致的戏剧态度，那些超越个人恩怨、老实的面对自己创作过程的戏剧态度。诚恳的、老实的面对戏剧、面对自己，其实就够了。

是为序。

牟 森

2002年12月12日

目 录

序	1
---------	---

牟 森 戏剧有很多的可能性	1
(采访时间 2000 年 8 月 2 日)	

田沁鑫 在戏剧面前个人是渺小的	15
(采访时间 2001 年 2 月 13 日)	

赫兆华 我尊重自己的感受	33
(采访时间 2001 年 3 月 12 日)	

郭 涛 戏剧就是我的命	59
(采访时间 2001 年 3 月 13 日)	

孟京辉 对着凶险继续向前进	75
(采访时间 2001 年 4 月 10 日)	

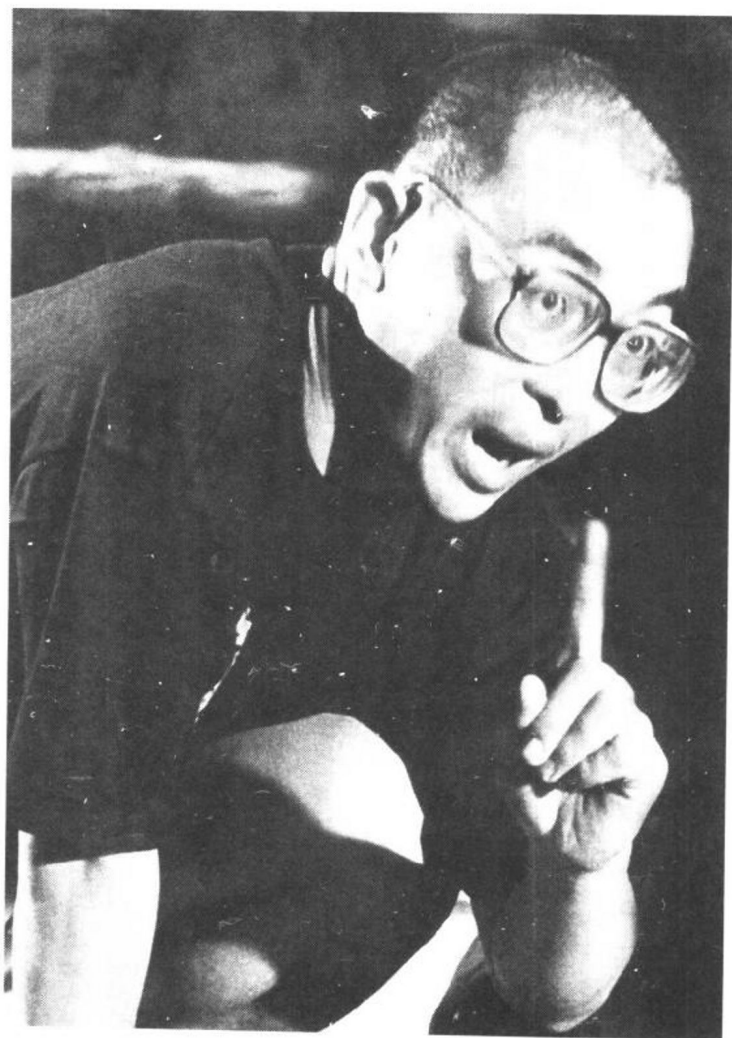
关 山 最重要的是立场	99
(采访时间 2001 年 4 月 11 日)	

张广天 戏剧要有民众立场	121
(采访时间 2001 年 5 月 18 日)	

赫荫宇 老师也能够排荒诞剧	143
(采访时间 2001 年 9 月 8 日)	



吴晓江	做戏就是我对生活的一种态度	157
	(采访时间 2001 年 9 月 23 日)	
郑 铮	剧场是家	175
	(采访时间 2001 年 12 月 7 日)	
罗江涛	多媒体戏剧将以更具表现力的手段 在戏剧舞台上日趋完善	189
	(采访时间 2001 年 12 月 9 日)	
沈 赫	舞台小世界 世界大舞台	211
	(采访时间 2001 年 12 月 12 日)	
赖声川	我们应该找自己的路	233
	(采访时间 2001 年 12 月 15 日)	
田戈兵	剧场的希望在边缘	255
	(采访时间 2002 年 1 月 9 日)	
查明哲	我就是要给戏剧增加重量	271
	(采访时间 2002 年 1 月 26 日)	
吴文光、文慧	创造的过程是自己被净化的过程	289
	(采访时间 2002 年 2 月 4 日)	
黄纪苏	戏剧要有补世道人心	311
	(采访时间 2002 年 5 月 12 日)	
赵有亮	排出的戏百姓喜欢就行	325
	(采访时间 2002 年 5 月 24 日)	
后 记		336



牟 森

戏剧有很多的可能性

简历

1963 年生于辽宁营口

1980 年就读于北京师
范大学中文系

1986 年西藏自治区话
剧团

1987 年创建蛙实验剧
团

1993 年创建戏剧车间

主要作品

《伊尔库茨克的故事》

(1985)导演

《犀牛》(1987)导演

《士兵的故事》(1988)导演

《大神布朗》(1989)导演

《彼岸》(1993)导演

《与艾滋有关》(1994)编导

《零档案》(1994)编导

《红鲱鱼》(1995)编导

《倾述》(1997)编导

自述

很早我就梦想着有一个小戏班,到处流浪演戏。到我三十岁的时候,这愿望竟然轻而易举的就实现了。我们十几个人凑在一起,真的就像一个小戏班。我们到世界各地演出,两周换一个国家,一周换一个城市的做巡回演出。更早,这纯属是一个梦想,根本不可能实现的事情,但最后它就成为可能了! 很奇怪的。

对话

时间:2000年8月4日

地点:王府井 萨克森啤酒屋

魏:你对过去看的哪些戏印象比较深?

牟:小时候,看过一个叫什么《燕红岭下》的戏,讲阶级斗争的。那个戏我之所以到现在还有印象,主要因为它使我感到了舞台所有的一种神秘感,就是觉得演戏这件事和舞台这个空间挺神秘的。还有《报春花》,《报春花》的演员非常好。现在回头看七十年代的戏,那些戏里有很多东西我们现在可以借鉴。我们七十年代的戏是百老汇的戏,就是说它有百老汇的因素,它的表演,它的那种样式。八十年代给我印象比较深的戏有林兆华导的《绝对信号》、陈颙导的《高加索灰阑记》。

魏:你是辽宁营口人,对你们那儿的地方戏你感兴趣吗?

牟:且不说地方戏,就说京剧,我都不是特感兴趣。民族的东西对我一直没多大影响,我走的是另一条道。1993年到1996年,我做的东西是戏剧,它与传统意义上的戏剧不太一样,实际上它离现代艺术领域更近。有一个日本的评论家说我的作品是

perform act (表演行为), 是一种更接近装置艺术那类的表演。

魏:就是说你的戏剧不是我们通常概念中的话剧,而是一种具有更宽泛意义的戏剧。

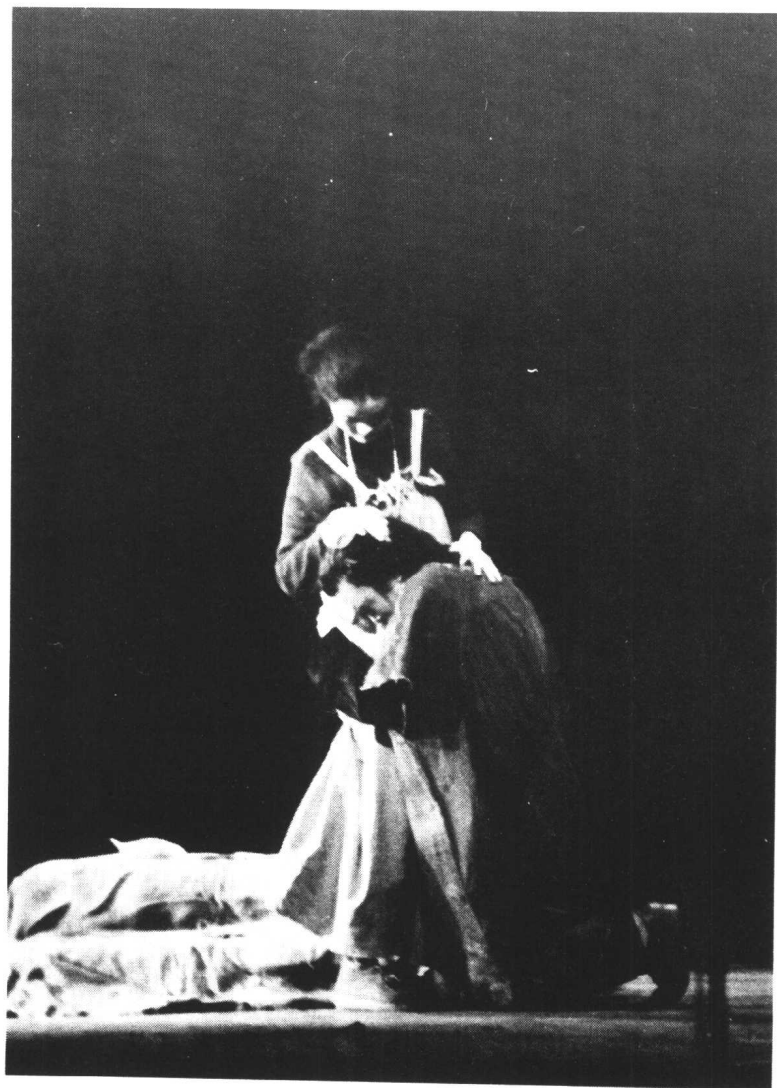
牟:从六十年代起,西方戏剧发生了很大的变化,它开始成为一个广阔的开放领域。这其中有一个最重要的概念——“越界”,顾名思义就是越过各种艺术门类的界限。我有这个概念,但从根本上讲,我创作的出发点还是戏剧,我做的还是舞台戏剧。

魏:八十年代中期一些西方的文化思想被介绍过来,这些对你有什么影响?

牟:那个时候,西方的文化思潮刚刚开始大批涌进。现在想想特别有意思,像萨特的《存在与虚无》居然能成为畅销书。《存在与虚无》人人都买,可我相信真正看的或看完的人并不多,我就没看完。我是对现代艺术——美术、视觉艺术、装置艺术一直比较感兴趣,而且我觉得这些东西和我要做的东西是相通的。

魏:在《大神布朗》的说明书中有这样的话“我们是一群选择艺术为自己的生活方式的年轻人”,像宣言似的,当时怎么会说出这话?

牟:从六十年代起,西方现代戏剧有很多分野,人们在不同的道路上做着戏剧。有人走的是国家剧院的道路,有人走的是所谓实验戏剧的道路。那么另外还有一条道路,这也是一条比较主要的道路,在这条道路上做戏剧的人是希望通过戏剧琢磨戏剧和生活的关系、戏剧和人的关系。这一类人的代表有格洛托夫斯基、奥古斯特·伯尔。这些人给我影响很大的。打破艺术与生活的



《大神布朗》剧照 (1989 年)



关系,把艺术拉回到生活中,有了这样一种想法,自然就会说出“我们是一群选择艺术为自己的生活方式的年轻人”这样的话。

魏:这之后,你一直坚持着这种观念吗?

牟:一直是。

魏:你所理解的戏剧和传统意义上人们所说的戏剧相去甚远,那你给戏剧的定义是什么?

牟:我没有定义。下定义很简单,从各个方面都可以给它下定义,可是那没意义。戏剧有很多的可能性,我自己就能做出很多种。事实上,1993年到1996年我只不过做了戏剧的一种可能性,不过我在这种可能性上做得还是很极至很彻底的。但我知道我还有别的可能性没去尝试。

魏:你说1993年到1996年你只不过做了戏剧的一种可能性,详细说说你做了什么。

牟:我们现在可以回过头看九十年代,登到半山腰再往山底下看。1993年到1996年我排戏基本上没用过一个文学剧本,也就是说我的舞台创作不是对原作者一度文学创作的解释,我的舞台创作不是二度创作。我是直接表达,就是将戏剧还原于戏剧。另外,我在表演上是有所变化的,但这一点到现在我都没有去发展。为什么没去发展它?因为发展起来特困难。

魏:你排戏用的大都是非专业演员,为什么?

牟:专业和非专业,这都是我们这个环境里特有的一种说

法。谁专业呀？在戏剧学院学了四年表演，然后十年不演一个戏，我们还能说这个人是专业的演员吗？在西方很简单，这个演出季你找到一份演员的工作，你就是专业的。下一个演出季你没有这份工作了，你就不是了。其实更准确的说演员应该算是个职业。回到我们这个环境里，我就用专业和非专业这样的词来谈。是，我是用了很多非专业演员，为什么？因为他们跟我所做的戏剧的那种可能性吻合。可我也没有丝毫排斥专业演员，演戏毕竟需要方法，当你的戏剧需要一个演员扮演或塑造人物的时候，演戏的方法就变得特别重要了。

魏：不同样式的戏剧需要不同的表演方式，国外一些导演都有自己的一套表演训练方法。在排戏过程中，你有没有尝试着寻找一种表演训练方法？

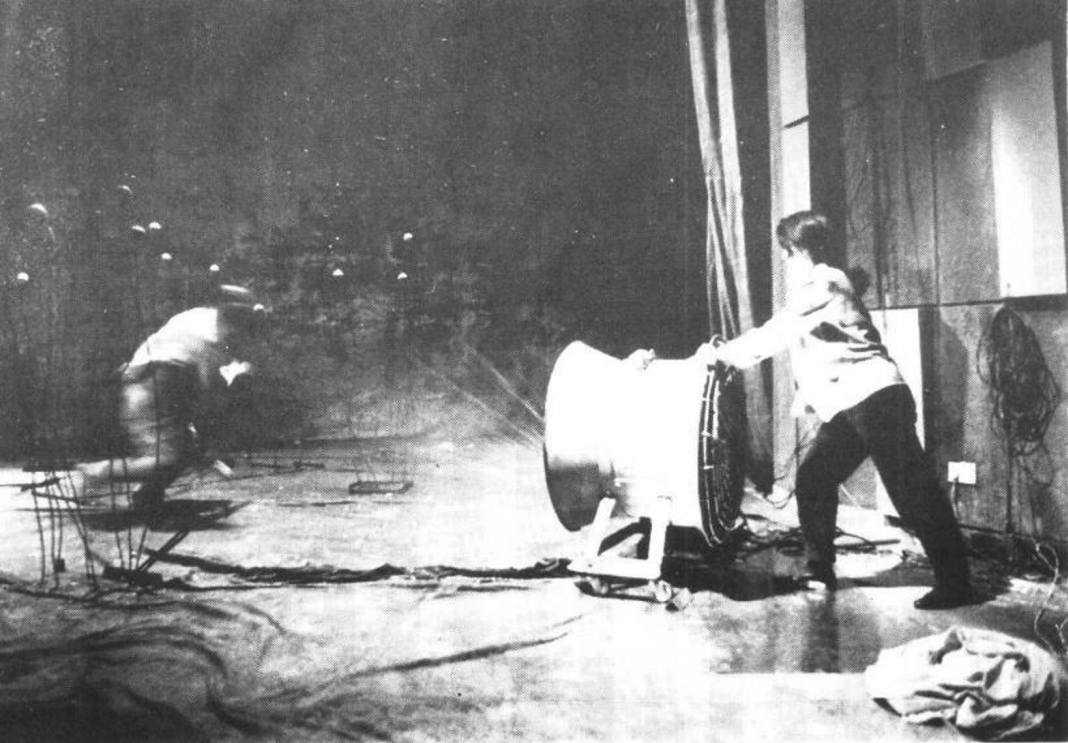
牟：这是我最扎实的地方。但这个东西没能贯穿到底，后来就断了。做戏是很需要时间的，我《彼岸》训练了半年，老这样做，哪做得起。

魏：《大神布朗》、《彼岸》、《零档案》、《与艾滋有关》你的这些戏，你自己比较喜欢哪一部？

牟：前一段，我重看了一下九十年代初期我的这些戏，我依然认为，《彼岸》、《零档案》、《与艾滋有关》都是最好的戏。

魏：你觉得你的戏是先锋戏剧或者前卫戏剧吗？

牟：先锋、前卫这些词指向性很明确，先锋、前卫在位置上都是靠前的，打头阵的，趟地雷的。那我们以什么为坐标来界定先锋？没有这个坐标我们只能来谈一个词，或者一种特别舒服的感觉。



《零档案》剧照（1994年）

觉。真要谈起来,其实很虚。我从来不说我做的戏剧是先锋的还是前卫的,我的出发点里没有这个。当然,我的作品,比如《零档案》,它到欧美那样一个戏剧丰富的环境里去演,我知道它有它的位置。以前,在我任何见之于文字的东西里,我就没谈过实验这两个字,现在我就更不谈了。我认为没有意义,因为我们的戏剧坐标系是混乱的。也许它作为操作标签有意义,但当不论什么戏剧都要冠以实验的名义、先锋的名义、前卫的名义的时候,这个东西就不值钱了。

魏:你不以追求先锋或前卫为创作的出发点,那你戏剧创作的追求是什么?

牟:奥古斯特·伯尔,咱们说他的戏是“沉默的大多数的戏剧