

沈/阳/师/范/大/学/戏/剧/学/科/建/设/丛/书

王延松◎主编



王
嘉
嘉
◎
编
著



“古陶俑”《原野》的 世界表情

GUTAORYONGYUANYEDE
★ SHIJIEBIAOQING ★

中国社会科学出版社

沈/阳/师/范/大/学/戏/剧/学/科/建/设/丛/书

“古陶俑”《原野》的世界表情

英文版《原野》创作排演纪实

GUTAORYONGYUANYEDE

★SHIJIEBIAOQING★

王嘉嘉◎编著



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

“古陶俑”《原野》的世界表情：英文版《原野》创作排演纪实 /

王嘉嘉编著. —北京：中国社会科学出版社，2016.5

(沈阳师范大学戏剧学科建设丛书)

ISBN 978-7-5161-7293-3

I. ①古… II. ①王… III. ①话剧—舞台演出—概况—中国

IV. ①J824

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 300943 号

出版人 赵剑英
责任编辑 曲弘梅
责任校对 王 斐
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京明恒达印务有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2016 年 5 月第 1 版
印 次 2016 年 5 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 24
插 页 2
字 数 373 千字
定 价 88.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话：010-84083683

版权所有 侵权必究

序 一

——留住有生命的戏剧

宋宝珍*

好的戏剧是有生命的，它的命运也是有机缘的，就像沙漠地区的植物种子，在条件不适宜的情况下，默然存储生命的信息；一旦时机来临，便会爆发出生命的伟力。

好的剧本需遇到好的导演，这是不争的事实。认识王延松导演，是源于他在戏剧舞台上孜孜矻矻的不懈努力，还有其艺术作品对当代剧场美学的诸多建树。而认知王延松导演的功力，却是从其导演了曹禺先生的经典三部曲开始。王延松导演是沈阳师范大学延松剧场艺术研究所的教授，因此戏剧界的同人们也习惯称他王老师。在“导演中心制”愈演愈烈的当代剧场，王老师是位以钻研剧本见长，并能从中生发自己的艺术想象的特例。他不仅反反复复地研究原作，探寻其中深意，而且不断再创造、再升华，迸发出灵感的契机和形象的种子。

记得他在为导演《原野》做准备的一个时期，我的电子邮箱里时常收到王老师发来的资料，有时是一段奇特的乐曲，有时是几幅印象派的画作，有时是舞台设计的草图，我知道那些统统与他独特的形象构思有关。后来，他果然灵光乍现般发现了“古陶俑”，这样一束灵感火花变成了造型感极强的舞台形象，戏剧中的“原野”变得浑茫而丰厚，舞台色调也变得粗犷而凝重，整个演出充满了原始的、野性的生命张力。

* 宋宝珍，中国艺术研究院研究员，本书编著者王嘉嘉博士导师。

20世纪30年代的中国剧坛是了不起的，因为它拥有像曹禺这样的剧作家和他创作的一系列剧作。如果说《雷雨》让曹禺一举成名，《日出》让曹禺声名日隆，那么《原野》则是时乖命蹇。它发表于1937年“七七事变”前夕，在那样一个多事之秋，整个民族的关注视点发生了重大转移，《原野》还来不及展示其自身的艺术魅力，就已被抗战的洪流裹挟而去。批评家们似乎无法忽视《原野》的存在，却也只能对其进行印象式与批判性的描述。李南卓率先指出了《原野》对奥尼尔剧作《琼斯皇》的借鉴，认为《原野》“因为过分分析，完全是理智的活动，以致人物都有点机械，成了表解式的东西”，思想“不大清晰”，“有点杂乱”。^① 杨晦认为“《原野》是曹禺最失败的一部作品”，“作家把那样现实的问题，农民复仇的故事，写得那么玄秘，那么抽象，那么鬼气森森，那么远离现实，那么缺乏人间味。这简直是一种奇怪现象。”^② 即便是那些想给《原野》以肯定的人，也只是强调作品中充溢的理想情愫，以及仇虎的复仇值得高贵的同情。

直到历史发展到20世纪80年代，人们对《原野》这部具有表现主义艺术特色的剧作才给予认真解读和重新审视。蓦然回首间，人们发现《原野》奇异的美和挖掘不尽的人性内涵，甚至有人认为它是曹禺最好的剧作。于是，《原野》就有了中央戏剧学院、中国香港、中国台湾、中国澳门、新加坡各地的多种话剧演出版本，也有了电影、川剧、花鼓戏、京剧、歌剧等多种艺术形式的改编与移植。特别是在2000年，曹禺先生诞辰90周年之际，导演李六乙在北京人艺小剧场推出了全新改编的话剧《原野》，他从自身的创作理念出发，对原剧进行了重新解析和演绎，但因为其演出本和舞台呈现形式与原作相比改变幅度过大，以

^① 李南卓：《评曹禺的〈原野〉》，《文艺阵地》1938年第1卷第5期。

^② 杨晦：《曹禺论》，《青年文艺》1944年第1卷第4期。

致引发了一些争议。但可以肯定的是，不同角度、不同形式的艺术探索，深化了人们对《原野》艺术价值的理解，彰显了人们对其美学内涵的努力揭示。

2006年3月22日，由王延松改编并导演的《原野》，由天津人民艺术剧院上演于北京人艺小剧场，演出让人们再一次感受到《原野》的奇异之美和浓郁的悲剧气息，看到了一台充满神秘意味和表现色彩的戏剧。

早在2006年年初，网络上就发布了王延松正在改编《原野》的消息，他坦言自己对《原野》的理解：“是生之仇恨，是死之恐惧，是永恒欲望的试探，是不死灵魂的捆绑。”《原野》对于他，仿佛是一种神秘的吸引，一种抓牢他心灵的魔，以致他没法放弃，总想着让它在舞台上得以新的展示。经过数年的思索，在反复阅读原剧之后，王延松决定把原剧由8万多字删成3万多字，他说：“我只删改不篡改，我不加一句话。因为，曹禺的对白足够我用。”^①他的这种创作心态和改编理念，引发了人们对他重新阐释《原野》的期待。

王延松对曹禺的《原野》所做的必要删减，基于他对曹禺先生担忧舞台呈现诸种困难的思考，对当代剧场观众欣赏习惯的尊重。该版《原野》通过压缩戏剧时空、加快情节节奏，增强了戏剧张力，提纯了悲剧氛围。正是出于对戏剧神韵的注重，王延松特别重视曹禺原剧的舞台提示，并且择其要而取之，像“秋天的傍晚”、“两条铁轨”、“一所孤独的老屋”等，他通过演员之口叙述出来。这些分散而广阔、在有限的舞台时空里难以容纳的典型景致，对于《原野》戏剧的发生意义重大。根据情节铺垫、气氛渲染的需要，王延松巧妙地将原剧中这些舞台提示与场景铺陈整合成了戏剧台词。

王延松重视原作，但也不拘泥于原作，他更在乎的是对于原作中深藏不露的意味的发微，以及对于不断抓牢人心的复杂人性的开掘。

《原野》里，每个人物身上典型化了的生命气质都具有奇异的审美意义。香港戏剧研究者刘绍鸣曾在他的博士论文中说过，“在曹禺那里，‘原始的’是一个极好的词”。莽莽苍苍的原野上，生活着一群充满了

^① 王延松：《导演的话》，见《原野演出说明书》，2006年3月。

野性的人，剧中的焦阎王，象征着野性的迫害欲和占有欲，这个人物虽然不出现，却是笼罩在活人头上不散的阴气。焦老太婆身上的诡异怪僻、阴狠怨毒，仿佛是逡巡在人间的一团可怖阴魂。仇虎身上野性的反抗力与复仇的蛮力支撑了他整个生命意志。花金子则是一个豁得出去的泼野女子，她“野地里生，野地里长，也许将来还要在野地里死”。而焦大星在这群“强人”面前，则显得懵懵懂懂，柔弱不堪，成为曹禺笔下“废人”系列中的一员。

《原野》里的人物都不大理会社会规范和道德伦理，所表现的是人的原始欲念和个性意识。《原野》确实不是一个简单的复仇剧，其显现的生命形态包含了自然人性中只可意会的复杂内涵；便是那种阴郁惨烈的悲剧氛围，也包含着不可言说的生命质感。因此当人们排演了故事层面的《原野》时，总会感到意犹未尽；而当人们费力捕捉它的思想内核时，又会失掉其丰富可感的形象内涵。这是排演《原野》时迎面遇到的两难困境。

但是，王延松要打破这样的困境。他充分阐释了表现主义戏剧艺术的美学特质，把有类噩梦的《原野》意象，以富有直感、质感的舞台形式，极具表现力地展现在观众面前，创造出一首富有奇异魅力的戏剧诗。

为增强舞台表现力，王延松在剧中添加了8个奇特形象，他称它们为“陶俑类形象”，对应剧中人，它们被塑造成高低不齐的土色人形，脸如面具，行为诡异，具有陶俑古朴、粗粝的质感，显露原始、苍凉的气息。戏剧开场时，它们似乎是一群原野上的游魂，带着窃喜等待着即将发生的悲剧。随着悲剧情节的递进，它们时而作为剧中人的影子或灵魂，参与剧情，道出剧中人心底的隐秘；时而又跳出情节之外，像道具一样散布在焦家的门厅，在光线的变化下若隐若现，仿佛是无处不在的鬼影。

“陶俑类形象”是导演王延松的舞台创举，这一创举无疑是成功的，它们出现在舞台上，不游离，不突兀，与整体氛围和谐一致，不仅有效地参与了戏剧情境的创构，渲染了悲剧情绪，而且有利于突破事物的表象，表现人物深藏在内部的灵魂，强化审美意识中的生命意味。

特别是“陶俑类形象”在《原野》第三幕的出现，有效加重了原

野中黑林子里的恐惧感，当复仇后的仇虎逃进黑林子时，手举树枝的“陶俑类形象”形成了蓊郁幽暗的森林，层层叠叠将其围困；而树下“牛头马面”的声音，构成了鬼魂环绕的幻象，它们对仇虎的灵魂造成了强大的挤压和威逼，迫使他不得不面对自己仇杀和误杀的事实，面对自己手上洗不净的鲜血。于是，在黑林子中，他恐惧、彷徨，陷入无法自拔的精神迷狂之中，沉重的罪孽感让他认识到自己已经不配到“金子铺地的地方”去了，他最终逃不出自己的“心狱”，用自戕的方式结束了生命的奔突，实现了自我灵魂的救赎。

王延松善于在舞台上创造具象的诗意，改编后的《原野》，剧中人物性格更显极致，更具张力，他们的行为方式更显奇异，矛盾冲突升腾到你死我活的地步，戏剧情境中便有了一种超越现实人伦的极致的美。因此可以说，王延松版《原野》简直是一首节奏强烈、雄浑悲壮的戏剧交响诗。

这给演员的舞台表演带来了极大的挑战。参与《原野》演出的天津人艺演员，大都很年轻，有些人还是刚刚从艺术院校毕业的学生，但王延松作为职业导演对指导演员表演拥有一套独特而有效的方法，在他的帮助下，无论是金子的泼野，还是仇虎的蛮勇，抑或焦老太婆的狠毒，都表现得非常成功，受到了观众的好评。

二

王延松导演的这部前所未有的风格化与诗意化的《原野》，在天津人民艺术剧院制作演出后，他又与他的好朋友美国导演埃伦和约瑟夫合作，带领沈阳师范大学师生排演了英文版“古陶俑”《原野》。那些从未登台演出过的师生演员在三位导演的带领下从零开始，以“新演法”迎接“新挑战”，在培训和排练演出中不断发现和发掘着自我潜能。

在约瑟夫导演开展的“演员基本功培训”工作坊中，师生们通过莎剧经典片段的排演练习和一系列呼吸与发声练习、形体与哑剧表演练习，迅速习得了戏剧表演的基本常识。在埃伦导演带领的“潜能开发

式”排练中，演员们通过静思冥想不断捕捉心灵意象，通过赤脚踩地感知“大地”能量，与《原野》中的人物建立情感链接。时隔一年的复排中，约瑟夫导演再次以莎士比亚戏剧的英文台词为审美向度，引导师生演员用心体会英文版《原野》的诗意韵律，用声音和身体塑造清晰有力的舞台表达。

虽然三位导演来自不同的文化背景，带领不同的演员团队，面对不同的舞台和观众，采取了各自不同的方法指导演员，但其根本的艺术追求与创作法则是相通的。

与尊重作家、回归文本的王延松导演一样，两位美国导演也非常重视戏剧文本的开掘与阐释。埃伦导演视文本为排练场的指挥棒、交响乐总谱、创作团队不断前行的向导；约瑟夫导演视文本为演员复排时提升舞台表现力的基础，引领师生演员再次回到英文演出本的每一句台词，回到最为基本的元音和辅音。

在英文版《原野》中，“古陶俑”亦是贯穿全剧始终的灵魂形象，它令舞台生发的生命气韵与文本承载的生命意象深度吻合。出于赴美演出阵容简约的考虑，英文演出本删去了“白傻子”和“常五”两位角色，并将九只古陶俑精简为两只，一高一矮，分别象征焦大星和小黑子的死魂灵，以无辜亡灵凭吊负罪活人的悲剧氛围震慑了美国观众。

在王延松导演于天津人艺创作的中文版《原野》中，为表现《原野》丰富的意象和深远的意境，他摒弃了再现式布景，侧幕和天幕用垂挂的锈色铁纱网隔离分层，制造出沉重感和浑茫感。舞台道具只有一把椅子和两条长凳，与舞台造型和演员表演完美结合成一体。与中文版比较，英文版演出的舞台设计更显简洁，几乎成了“空的舞台”，锈色铁纱网全部撤去，道具在原有基础上简化为一把椅子和一条长凳，精简的舞台为演员和观众腾出更多的想象空间。

在中文版《原野》中，王延松选用莫扎特的《安魂曲》作为音乐烘托戏剧氛围，它反复出现，如悲剧故事的复调，似人物心音的外化，更像是对盲目奔突而走向毁灭的灵魂的祝祷。舞台上大提琴现场演奏《安魂曲》的创意在英文版演出中被沿用，但经两位美国导演的重新编排，大提琴手的舞台调度和演奏乐句的轻重缓急已随新的舞台呈现发生改变，现场观众的视觉与听觉再次有机融合，创造出魔幻现实的大地意

象和悲悯气息。

事实上，曹禺先生生前非常喜欢莫扎特的《安魂曲》，早在他创作《雷雨》时，《安魂曲》的旋律就进入了他的创作意绪。他悲悯于现实人的处境，又高蹈于现实利益的争执，他真正关注的永远是人性的永恒价值与灵魂中的诗意。因此，《安魂曲》在《原野》中的使用，不仅暗合了剧作家本意的创造，也恰如其分地表现出剧作家掩藏在悲剧背后的诗意情怀。

三

本书的编著者，是在英文版《原野》中扮演金子的沈阳师范大学青年教师王嘉嘉。谈到嘉嘉，我依然要慨叹缘分。记得2011年在澳门举办的第八届华文戏剧节上，她参演了田本相先生创作的唯一一部话剧《弥留之际》，这个剧本讲述的是曹禺先生在生命垂危之时对自己一生的回忆。嘉嘉在其中扮演曹禺先生的女儿万方（剧中称小方子），她一出场就让人眼前一亮，虽然不是职业演员，但嘉嘉却是本色美女，她给人以知性的平和之美。我与万方老师也是相熟的，我觉得嘉嘉在表演的神韵上，与万方老师有一种天然的相似性，那是我喜欢的一种安然的状态，内敛中有一种恬淡，温和中有一种坦然，谦逊中有一种坚韧。演出结束后我与她在酒店的过道里碰面，就即兴聊了几句，感觉这个姑娘很有灵性。再后来，是王延松老师出面，推荐王嘉嘉来报考我的博士，我当然很欢迎，却担心她虽热衷演戏，专业成绩恐不行。因为此前也颇有些人考了好几年的博士，都未能如愿走进校门。而嘉嘉的聪慧和刻苦却使她在考试中再次成为佼佼者。当她在复试考场上即兴大段背诵英语版《原野》中金子的台词时，我简直是为她自豪！为她骄傲！她不是一个柔弱的小女子，在关键的时刻，她会显示自己的意志力和爆发力。在这本书长达两年的编写工作中，我再次看到她治学的严谨态度和勤奋精神。对两位美国导演英文稿件和英文对谈的精心翻译、对三位导演创作历程的细心梳理，沁润着她扎实的英文功底和愈发明晰的戏剧认知。

《“古陶俑”〈原野〉的世界表情》作为王延松老师舞台导演成就的总结，作为跨越东西方文化的美国戏剧艺术家埃伦和约瑟夫在中国戏剧创作的艺术档案，作为青年戏剧研究者王嘉嘉亲身经历并以独特视角回视创作团队辛苦跋涉的印记，的确有着丰富而深厚的内容，也为未来的戏剧研究者提供了宝贵的资料。在此，我祝贺此书早日付梓，以飨读者。

序 二

——关于英文版“古陶俑”《原野》创作的对谈

王延松 王嘉嘉

王嘉嘉：对话之前，我先来做个简要回顾。英文版“古陶俑”《原野》是沈阳师范大学延松剧场艺术研究所联合沈阳师范大学外国语学院与美国导演埃伦·W.卡普兰（Ellen W. Kaplan）和约瑟夫·格雷夫斯（Joseph Graves）共同完成的一部戏剧作品。它与王延松导演在沈阳师范大学创作的《莱昂瑟与莱娜》和《弥留之际》构成沈阳师范大学戏剧学科建设“三部曲”。2009年9月，沈阳师范大学校园开展演员海选。2010年4月成立剧组，同年6月王延松导演请来北京大学外国语学院外国戏剧研究中心的美国导演约瑟夫·格雷夫斯为由外国语学院师生组成的非职业演员团队进行为期一周的演员基本功训练工作坊，继工作坊后邀请美国史密斯女子学院（Smith College）戏剧系主任埃伦·W.卡普兰教授带领大家进行正式排练。2010年7月1日，英文版“古陶俑”《原野》在沈阳师范大学“星河剧场”首演，激起全校师生热烈反响。创作团队备受鼓舞，于同年9月13日赴美国史密斯女子学院和美国富特海斯州立大学（Fort Hays State University）巡演一周，赢得当地观众雷鸣般的掌声和多家刊物热烈报道。2011年7月，王延松导演再次请来约瑟夫·格雷夫斯参与古陶俑《原野》复排，并在辽宁省与河北省联合举办的“两省高校外语教学研究学术年会”上展演，引发外语教学专家的热议与好评。



王延松：我来沈阳师范大学不久就了解到这里有一个优秀的外国语学院，做英文演出的《原野》是我早就有的计划，因此就有了你的上述回顾。现在，我们要把这个有趣的案例从戏剧学科建设的角度加以“回视”，希望能整理出一些有学术价值的东西。我希望这不仅仅是对创作过程的一般梳理，因为创作中的“回视”与创作后的“回视”是两码事。在创作中，“回视”是为了使捕捉到的朦胧意象不断聚焦，不断具象化，从而使创作由朦胧走向明晰，由直觉走向自觉。而创作后的“回视”则另有一番意义。它使得创作者通过回首以往的创作足迹寻出迈向更高创作理想的道路。

王嘉嘉：作为导演，早在1990年创作《爱的季节》时你说“一个对剧作缺乏明晰解释的导演不算是一个高明的导演。导演最终不是一个阅读者，而是一个解读者，即创造性的‘破坏者’。导演需具备一种‘眼光’，才知道如何下手。”^①于是创作中，你的“眼光”始终落在你所发现的“大地”意象上。惠特曼的“大地之歌”似乎对你影响很深。

王延松：是的，我早年非常喜欢惠特曼的诗，他的《转动着的大地之歌》令我印象深刻：“一支转动着的大地和相应的辞汇之歌，你是否认为那些树立着的直线、那些曲线、棱角还有黑点就是辞汇？不，那些不是辞汇，实质性的辞汇在地下和海里，它们在空气里和你的灵魂里。大地并不保留，它是够慷慨的，世上的真理一直在等候，它们并非十分隐晦。”^②世世代代，人们就这样诗意地栖居在大地之上。曹禺《原野》开篇写道：“秋天的傍晚，大地是沉郁的，生命藏在里面。”^③曹禺也是

① 王延松：《在“爱的季节”里——话剧〈爱的季节〉导演阐述》，王延松《戏剧解读与心灵图像》，上海人民出版社2010年版，第152页。

② [美]惠特曼：《草叶集》，赵萝蕤译，上海译文出版社，1991年，第365—368页。（以下诗句出处同）

③ 曹禺：《曹禺代表作（下）：原野》，华夏出版社，2008年版，第4页。

在用戏剧的方式书写他心中的诗歌。“大地”在他眼中，不再流于表面意义，而是作为一种永恒的生命元素成为人类的情感依托与精神化身。排演《原野》的最大挑战，从本质上讲，就是难于找到和构建出一个能充分展现曹禺“大地之诗”与“大地之思”的舞台样式。

王嘉嘉：我想，“古陶俑”《原野》的意象正蕴藏其间。

王延松：席勒曾把诗人分为“天真的诗人”与“感伤的诗人”。第一种诗人，直观率真，有如神助；另一种诗人善于反思，求索内敛。在我眼中，青年曹禺更像一位“天真的诗人”。他写的故事饱含了他对人性深刻的反思与追问，但作品中的人物形象直观率性，且文字毫不犹豫。青年曹禺吸引我的就是这个，他没有把自己的一腔热血丢洒在对社会阶级矛盾的浓描重写上，而是把人性带给自身的感受直抒笔端。《原野》是青年曹禺写的一首悲悯的诗。比起此前创作的《雷雨》和《日出》，《原野》似乎踢开了更多社会意识形态的羁绊，写得更加潇洒畅快。所以排《原野》，我要用新招儿！

王嘉嘉：“古陶俑”《原野》的演出本从原著的85000字删减为32000字。这其中，删什么，留什么，取舍间是怎样一个天平？

王延松：天平上有两个字：“诗意”。再追加两个字：“提纯”。面对《原野》，面对富有诗意的剧作，导演所要做的就是帮助观众提纯剧作里面流动的人性诗意。任何台词的篡改都可能酸碱化这片诗意土地。所以我说“曹禺的对白足够我用”，所以我说“我只删改，不篡改”。

王嘉嘉：你秉承这样的价值天平，开始了剧本剪裁。为保存诗意，并使之更浓，你砍掉了所有阻塞诗意运行的瓦舍勾栏；你删掉了曾被图解为“阶级斗争”和“农民复仇”的故事情节；你删掉了太过具体写实因而阻挡诗意弥漫的舞台布景；你删掉了观众早熟于心故而使叙事烦琐冗长的舞台画面；你删掉了阻碍人物情感碰撞、节奏攀升的人物对白。总而言之，对那些有碍诗意铺排的舞台元素你砍掉了不少。但是我认为最大刀阔斧的删减是：你删掉了曹禺借鉴美国戏剧之父奥尼尔《琼斯皇》中的枪声和鼓声。因为你想证明《原野》不用鼓声和枪声仍能立于舞台，你想证明《原野》完全可以和《琼斯皇》没有关系；因为你找到了《原野》“大地”的诗意表情，你找到了建构《原野》“诗意叙事”游刃有余的舞台意象。

王延松：若问我找到的是什么，一句话，就是“黄土烧结的古陶”。剧本开篇说“大地是沉郁的，生命藏在里面”，为什么要藏在里面？我要让由活人扮演的“古陶俑”，在第一时间，从沉郁的大地里重生，直面今天的剧场观众。“秋天的傍晚”“两条铁轨”“远远望见一所孤独的老屋——”，这些原本都是曹禺为《原野》开场写的舞台提示，现在由“古陶俑”现场演绎出来，奇特玄妙。我注意到，“黑森林”到第三幕才出现似乎晚了。我要让这种“黑森林”的象征力量一开始就出现。我用“古陶俑”替换“黑森林”，用“古陶俑”开场，并用“古陶俑”贯穿始终。

王嘉嘉：后来《原野》在美国演出时，引起观众极大兴趣的就是“古陶俑”在整个演出中的种种舞台表情。

王延松：我想，“古陶俑”《原野》是一种世界表情。无论来自人类对大地意象的整体感知，还是中华民族对黄土地的世代情结，“古陶俑”这个演出形象都具备切入观众感官系统、激发观众深层记忆的机制。“古陶”作为一种面具表演形式，并不专属中国，在韩国、日本乃至西方观众的记忆中都存有这样的形象。所以由“黄土烧结的古陶”生成的“古陶俑”形象具有一种普遍的象征力量，那是人类世代不变的灵魂面孔，沉郁大地永不垂落的诗意表情。我用“古陶俑”这样一个富有象征意味的演出形象把今天的《原野》舞台幻化成一个上演“人性困苦”的精神场域。我用“古陶俑”诠释青年曹禺创作《原野》的情怀，我把故事变了一个演法，我想传达什么呢？在我看来——原野上的人一出现便够“恶”的，以致令人不安到最后。令人震惊的不是仇恨本身，而是仇恨的不可避免！

王嘉嘉：“古陶俑”的舞台形象来自你对《原野》“大地意象”的诗意捕捉，成为你描摹人性困苦的形象语汇。这一语汇并非专属你个人，艺术家所能体验到的痛苦正如哲学家尼采所言：“是一种非个人的、超个人的、面向一切民族、人类、全部文化以及一切受苦之存在的感觉。”^① 我认为，“古陶俑”《原野》能引来众多目光，并能与各国观众

^① 尼采：《人性，太人性了》第157节，转引自周国平“译序”，尼采《悲剧的诞生——尼采美学文选》，周国平译，三联书店出版社1992年版，第16页。

深入对话，原因就在于我们从“古陶俑”《原野》中看到的种种表情正是人类自己的模样。

二

王延松：我在导演手记中曾说：“我排《原野》，因为我身在其中；你演《原野》，因为你身在其中；他看《原野》，因为他身在其中。”古陶俑所锻造的诗意空间将我们所有与之对视的人全部吸纳其中。所以 Ellen 来了，Joe 也来了。我这两位美国好朋友，他们都是经验丰富的戏剧导演。Ellen 在美国史密斯女子学院任戏剧系主任，教授东方戏剧。Joe 在中国待了十余年，奔波往来于北大和各地剧场。他们都对中国戏剧有所了解。我想他们观看“古陶俑”《原野》的演出，一定是感受到了令其欣喜的戏剧因子。

王嘉嘉：他们十分认可这部曹禺经典戏剧的现代阐释。在创作英文版“古陶俑”《原野》时，他们曾多次这样表达。

王延松：你在英文版《原野》中扮演“花金子”，而且你为编写这本书进行了深入的学术思考，还对 Ellen 和 Joe 进行了多次“秘密采访”。我记得 Joe 是在台湾看的《原野》演出。

王嘉嘉：他说：“接到邀请的第一时间，闯入我脑海的是王延松带领天津人艺做的中文版《原野》里‘古陶俑面具’的绝妙运用。虽然在戏剧中面具的运用频繁多见，不足为奇，然而延松的‘古陶俑’《原野》是我第一次看到‘大地’被戴上‘面具’。给世界戴上演员的面具正是这个戏的深刻与大胆之处。剧中人物在这片土地上生活、离开、隐藏、暴露，每个人都在探寻生之意义、感受死之恐惧。原野，既是他们的生活场域，也是他们的精神家园。总之，我完全沉浸在这一绝妙构想带给我的兴奋之中，难以抗拒排英文版《原野》的诱惑。”

王延松：Joe 在中国孜孜不倦地排戏教戏，在北大和中国各大高校推广莎士比亚戏剧，他既是非常棒的演员，也是非常好的导演。而美国史密斯女子学院的 Ellen 导演事先没有看过《原野》，她是经过张南老

师介绍得以了解。

王嘉嘉：Ellen 导演在一次对谈中这样说：“古陶俑这个想法真是太棒了，真希望是我想出来的。透过陶俑，我看见一个超自然的精神世界，看见‘黑森林’，看见等待我们与之回应的祖先。可以说这些陶俑触及了整个世界。‘古陶俑’《原野》真美！王延松导演曾说陶俑是泥土做的，而泥土是生命的根基。对此，我举双手赞同。他的演出本译成英文发给我后，我阅读的第一感受就是兴奋，这与我曾经读过的《原野》有很大不同，这更像是一个关于大地和人类的神话故事。”

王延松：“古陶俑”《原野》的英文本子是在 3 万字的中文演出本基础上浓缩成的 1 万多英文词，当然更加凝练。对英文演出本的删改，Ellen 做了很大贡献。她是我在美国史密斯学院排戏时结识的好朋友，所以我诚挚邀请她来导演英文版《原野》。

王嘉嘉：你的确与这两位美国导演心有灵犀，我想举例说明。Ellen 在排练中花了大量时间帮演员建立身体与“大地”的联系。每天的排练都是光脚进行，排练前的热身 Ellen 常让演员脚抓大地，静默沉思或随大提琴演奏的《安魂曲》与古陶俑们一起摇晃身体，练习胸腔与颅腔的共鸣，帮助大家不断地感知和领受来自“大地”的力量。排练中的动作设计也紧紧围绕“大地”展开。比如逃犯仇虎的第一次出场，Ellen 要求演员在爬上舞台时肚皮紧贴地面。Ellen 导演解释说“这样做，是为了表现人对大地的信赖与依托，大地对人的吸附与支撑，因为只有大地才具有这样的力量。”

王延松：Ellen 和 Joe 很懂我，也很懂这个戏，同时他们又很懂演员。面对由英语教师和学生组成的非职业演员团队，他们知道如何让大家一步一步地接近自己的角色。你刚才提到 Ellen 在排练场的热身训练中让你们跟随古陶俑一起摇晃身体，寻找生命韵律，跟随大提琴一起演唱《安魂曲》感受悲剧气氛，这些都是走进《原野》很好的方法与路径。

王嘉嘉：除了古陶俑与大提琴，道具长凳也很有效。记得一次排练中，为了建立演员与舞台道具的心理链接，Ellen 让大家分头设计情节，用身体与长凳讲个故事。

王延松：所以我说 Ellen 和 Joe 很厉害，他们很有方法。他们摸进