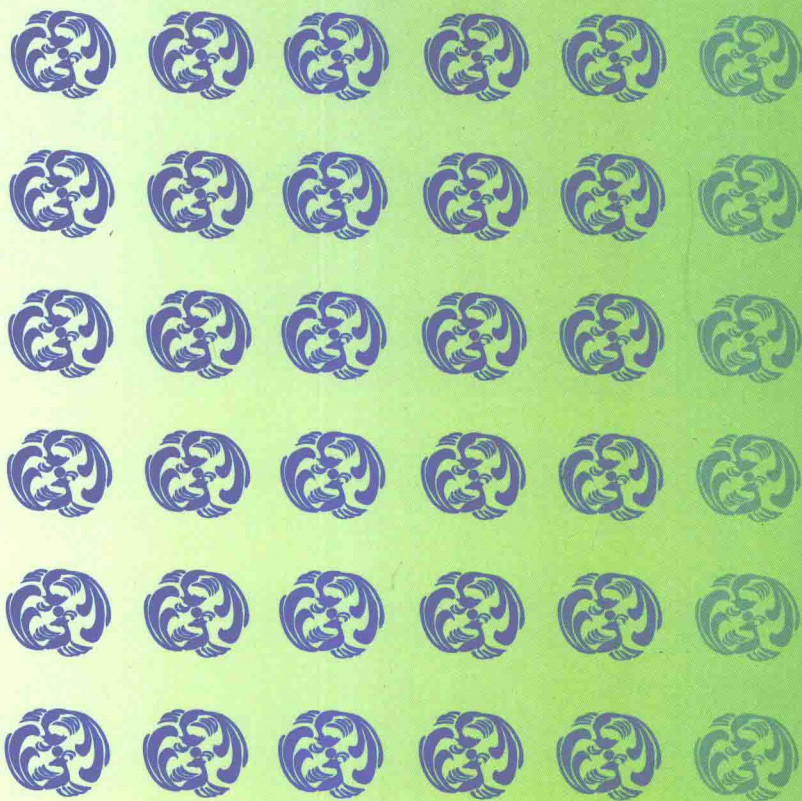


主 编 田本相

副主编 周靖波 宋宝珍



中国话剧研究

第十三辑

中国传媒大学出版社

中国话剧理论与历史研究会
中国传媒大学戏剧戏曲研究所
联合主办

中国话剧研究

第十三辑

主 编 田本相
副主编 周靖波 宋宝珍

中国传媒大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国话剧研究(第十三辑)/田本相主编. —北京:中国传媒大学出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-5657-1459-7

I. ①中… II. ①田… III. ①话剧—研究—中国—丛刊

IV. ①J824—55

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 185307 号

中国话剧研究(第十三辑)

Zhongguo Huaaju Yanjiu (Di Shisan Ji)

主 编 田本相
副 主 编 周靖波 宋宝珍
责任编辑 黄松毅
责任印制 曹 辉
封面制作 泰博瑞国际文化传媒
出 版 人 王巧林

出版发行 中国传媒大学出版社

社 址 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮编:100024
电 话 86-10-65450528 65450532 传真:65779405
网 址 <http://www.cucp.com.cn>
经 销 全国新华书店

印 刷 北京艺堂印刷有限公司
开 本 710mm×1000mm 1/16
印 张 15.75

版 次 2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5657-1459-7/J·1459 定 价 58.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

目 录

>>>>CONTENTS

论文

从载体、文体归向媒体:戏剧文化形态的历史解读	朱寿桐 / 2
景观社会的症候分析:数字媒介时代的戏剧表演和剧场空间	幸 洁 / 14
跨文化生理学	
——巴尔巴、身体技术与戏剧人类学	周夏奏 / 21
舞台多媒体的运用及其界限	计 敏 / 34
焦菊隐的“心象说”再评价	何辉斌 / 42
身体即创造	
——从身体符号看林兆华对北京人艺演剧传统的改造	徐 健 / 53
回归日常,走向世俗	
——1990年代话剧的一种艺术取向	谷海慧 / 65
副刊之争与国剧运动	刘思远 / 72
“非戏剧”的戏剧	
——街头剧《放下你的鞭子》再研究	陈 曦 / 80

话剧教育研究

问题与方法:现代话剧研究范式的转型	李 扬 / 94
表演的戏剧与教育	汤逸佩 / 107
艺术戏剧与应用戏剧:同中之异与异中之同	杨俊霞 / 111

《中国话剧艺术史》选登

百年话剧费思量

——《中国话剧百年艺术史》序言

田本相 / 124

《文艺俱乐部》与中国“新剧”

〔日〕饭冢容 / 141

颓废:田汉早期戏剧的审美现代性

宋宝珍 / 152

王莹、赵慧深、唐若青的表演艺术

焦尚志 / 163

语言杂多 众声喧哗

——几位不应被遗忘的剧作家

廖全京 / 171

话剧艺术的国家化和政治化

——新中国成立后十七年话剧的双重旋律

胡志毅 / 181

论对“斯坦尼斯拉夫斯基体系”的批判

周靖波 / 191

在假定性世界里创造意义和美

吴卫民 / 198

台湾“反共抗俄剧”的兴衰

王淳美 / 205

新世纪香港戏剧的两种趋势

方梓勋 田本相 / 216

近年布莱希特研究概述

张 宁 / 227

传媒时代华文戏剧的生存报告

——第九届华文戏剧节论文综述

李光柱 / 235

第九届华文戏剧节演出述评

张 雷 / 244

论文

从载体、文体归向媒体:戏剧文化形态的历史解读

○ 朱寿桐

戏剧从来就是一种高雅而有秩序的狂欢,与时代和时代媒体形态的变迁紧密相连。相当多的情形下它确实可以体现为“国家仪式”,然而这样的“仪式”,即使在革命的非常年代,也仍然包含高雅而有秩序的狂欢这样的主导因素。在一般意义上,戏剧的文化存在离不开一定群体的参与,离不开一定的艺术和技术程式,并构成一定的公共文化秩序。在西方自不必说,无论是古典悲剧,还是其附属品“羊人剧”之类,都与传统的祭祀和庆典仪式有密切关系。中国古代戏曲在原初起源上一般也被认为与祭祀和喜庆的节令民俗仪式如傩戏、庙戏、社火戏剧相关,同时与宫廷典礼也有本原性的联系,而这些无不体现为朝野社会高雅或有秩序的狂欢现象。“唱大戏”这一俗常概念所蕴含的意义其实就带有中国式狂欢的意味。

于是,从艺术层面而言,戏剧从来就具有明显的社会文化属性,它与其他艺术种类的显著区别,便是纯粹个人化的匠心独运的创造成分常常被压缩到最低状态;从文学层面而言,戏剧的文体特性往往弱化为它的载体和媒体特性的前期准备,它随时会乐于为特定的载体形态和媒体要求奉献自己的文体性状。王国维在《宋元戏曲考》中已经意识到这样的问题:戏剧作为文学文体的单独定性注定是不完全的。“必合言语、动作、歌唱以演故事,而后戏剧之意义始全。”他这里关注的是戏剧载体的复杂性和独特性。随着戏剧的发展,戏剧(主要体现在表演艺术方面)的载体效应逐渐让位于戏剧的文体效应,这时候戏剧的思想价值和文学价值得到凸显,剧本创作擢升为最重要的艺术创造元素,戏剧运用的文化功能得到了新的诠释。媒体的加入,特别是多媒体的复合介入,冲淡了戏剧作为艺术载体的文化形态,同时也弱化了戏剧作为文学文体的价值功能,

戏剧重新复归为一种公共围观的艺术，只是减弱了表演载体质地，更多地体现为一种媒体特质和媒体效应。载体效应、文体效应和媒体效应是戏剧发展的三个历史文化形态，它们分别体现出三种社会文化及其心理现象。

载体效应

戏剧显然是一种特殊的载体艺术，文体和文本对于它来说只是它的一种必要的准备形态。戏剧载体便是王国维所说的言语、动作和歌唱之类，实际上是表演和舞台，或者说是演艺与剧场。这种载体状态下的戏剧体现出完全的艺术属性：演员的演出和相关的演技（在中国传统戏剧以及西方歌剧中，非常突出的因素还包括唱功）是戏剧艺术本体的最直接的体现，剧场等其他要素也是戏剧载体的必然要件。戏剧基本上依靠载体模态体现其艺术特性和艺术魅力，文本和文体内涵常常处于比较容易被忽略的地位。于是，在传统戏曲欣赏中，人们并非经常凝神于戏剧的内容，即便是人们对于戏剧中的情节了如指掌，甚至对戏剧中的台词倒背如流，对戏剧中的唱腔烂熟于心，可还是挡不住他们到戏院进行反复欣赏的热忱，他们的兴奋点聚焦于戏剧的表演，角色的唱念做打，以及围绕着这些主要载式并为之服务的各种剧场布置、设施、规则与氛围、情境。戏剧的文本载体的意义反而被相对忽略。

这就是说，在传统的戏剧载体形态中，现场感和相应的仪式感成为戏剧欣赏的关键效应。尽管中国的戏剧观众不会像出入于西方歌剧院中的绅士淑女那样衣着庄重，风度俨然，观赏一场戏剧宛如参与一次盛大的节庆，他们可以穿着随便，甚至趿拉着拖鞋，在戏园中嗑瓜子，打手巾把，饮茶呷酒，边看戏边议论，或指指点点，或称赏有加，时不时随唱几句，动不动喝彩叫好，显然，中国传统观众所具有的现场投入的热忱以及现时参与的意识并不稍减于前者。角色开唱开打，甚至是一个暗唱，一个亮相，都期待着观众的现场评价，那当然是喝彩与叫好。观众的喝彩、叫好，已经成为戏剧载体的一个部分。这种喝彩与叫好，有时候也包括负面的倒彩和嘘声，属于传统戏剧观众的所有现场反应，早已超越了音乐与布景，超越了锣鼓与陈设，成为剧场氛围的主要承载方式，成为戏剧载体的有机组成部分。

在这种传统载体的戏剧文化中，人们对戏剧的欣赏自然集中在其艺术甚至

技术载体等外在形态上,而对戏剧文体的内在精神及精神结构的把握则放在其次。人们走进戏园,当然也会计较所演的剧目,也会详究剧中的人物情节之类,但这种文本意义上的关心始终不会超过对演剧的关怀,不会超过对唱念做打诸种功夫及其风格的关注。正因如此,在传统的戏剧文化中,剧作家的地位几乎是可有可无,演员的影响力却非常巨大,一场戏剧叫座与否,往往与主演的“老板”密切相关,与写剧本的作家几乎没有直接的关系。戏剧的文本意义与戏剧作为演艺的载体形式相比,即便不是微不足道,也可以称难以望其项背。诚然,中国的传统戏剧与西方有较大差别,西方戏剧“具有‘作家剧场’传统”:“从希腊悲剧开始,读比演还要广泛,还要持久,所以戏剧才会成为文学不可分割的一部分”,而中国的传统戏剧“原来就被排斥在文学的门墙之外,再加上剧场以演员为主,剧作常常只流为演出的脚本,而非为广大的读者而设”。^① 剧场以演员为主,戏剧以表演为主,这就是中国传统戏剧所呈现的载体效应。

简单地说,这是一种戏剧形式大于戏剧内容,戏剧载体大于戏剧文体的戏剧文化。角色的演出是戏剧文化中关键的部分,其影响力和决定力在整个戏剧运作中占据到50%以上。剧作家的剧本创作当然不容忽视,但其一,剧作家创作的剧本,例如关汉卿、王实甫的杂剧,其实并不容易直接用于演出,这些剧本还需要经过演艺人员的重新创作、改编和艺术实践,才能锻造出适合于演出的演出本,于是原创剧本及其作者的影响力和决定力在戏剧的实际运作中所占比例极小;其二,一个剧本往往会衍生出若干个不同的演出本,并在长期的戏剧艺术实践中反复使用,这样,剧本创作成分在一个具体剧目的戏剧运作中所占的比例也就非常微弱。于是,在传统戏剧文化格局中,剧作家所占权重远远低于演艺家,甚至比现场观众还要低。在戏剧运作之中,观众的作用显然高过剧作家,尽管他们没有名,没有身份,除了那些有钱、有闲、有资本的观众可以成长为票友,然后获得相应的文化地位而外,一般的观众都只能充当为文化上的“沉默的大多数”。但他们“沉默”的是他们的名气,并不是声音和影响。他们非常善于在戏园中发出各种不同的声响,或者喝彩叫好,或者起哄喧闹,以一种质直、坦率甚至夸张但彼此都已经非常熟悉了的方式表达自己对演出的评价。这样的声响不仅影响演艺家的情绪,也会修正戏剧的演出程式,甚至会修正戏剧剧

① 马森:《戏剧——造梦的艺术》,秀威资讯科技股份有限公司2010年,第183页。

情的发展。因此,观众反应和现场情绪的走向,对于戏剧运作所造成的影响力和决定力,一般来说大于原创剧作家的作用力。

于是,如果可以进行内部分析,在一定剧目的总体影响力构成中,或者在戏剧文化影响因子的结构图式中,剧作家、演艺家和观众的权重关系显然是演艺家和演艺因素如剧场等最为重要,观众次之,而剧作家所占分量最轻。这是一个大致的比例,反映出作为载体艺术的戏剧其现场性、表演性和剧场情绪性的基本特征。显然,这种十分依赖于现场,十分依赖于表演艺术和演出环境的载体艺术,一般来说会拒绝异质媒体的参与。

载体艺术的戏剧凸现的文化意义和价值功能,集中在演艺层面甚至于表演和与舞台相关的技术层面,这一种类和这一历史时段的戏剧欣赏也基本上多倾向于艺术和技术层面。这种欣赏活动在文化心理上包含有群体参与的狂欢意味。在中国文化的制约下,这是一种有秩序、有节制的狂欢——狂欢是一种关于人人参与或者人人觉得有权利参与的精神结构方式,而不是自由奔放的外在行为的描述。

文体效应

在中国当代戏剧研究的学术阵容中,戏剧的文体效应得到了特别炫目的呈现。戏剧评论主要精力放在讨论剧本文本方面;戏剧研究,包括戏剧史研究,也主要聚焦于戏剧的文学创作和剧作家研究。在这一时段,戏剧家常常主要是指戏剧作家。戏剧观众角色更多地转化为戏剧读者的角色,人们虽然依旧尊重并簇拥那些现当代演艺家,但后者不可能再拥有传统戏曲几代名伶大红大紫的威势和影响力,如果不是借助于影视等新媒体的作用力,他们很可能从现当代演艺文化中整体逊位,不可能拥有传统意义上的“票友”或新潮意义上的“粉丝”。现在我们之所以能够列举出于是之、朱旭、英若诚、顾永菲、苏民乃至濮存昕等著名话剧演员的名字,主要是因为他们得到了影视新媒体的助力,即便只是从戏剧艺术方面去考察,这些卓有成就的艺术家也不再被定格为某一类角色或者拥有某一种特技,他们每个人都以自己出色的表演才能为人瞩目,但在现代艺术格局中,他们作为演艺者的创造性无法与作品文本所闪发出的创造的光辉相媲美,对于戏剧作品在观众接受层面的实践影响力并不很大。观众接受戏剧作

品更主要的途径是通过阅读,尤其是对于那些经典性的戏剧作品,到剧院看戏仅仅是接受环节中的一环,而且可能是并不十分重要的一环。即便是观赏过演出,也还是要阅读剧本,甚至在电视剧、电影等新媒体戏剧那里也是如此,因而许多热播或热映的影视剧作,其剧本或者根据剧本改编的读本往往都非常畅销。

这种对戏剧文本阅读过于依赖的接受习惯,在载体戏剧时代是很难想象的。在载体戏剧时代,阅读剧本或类似唱本的行为间或有之,但那是一种为读书人所轻慢的通俗性阅读,与走进戏园、追捧演员以及参与狂欢的文化行为相比显得更为逊色。这样的情形在《红楼梦》中有精彩的体现。大观园里的一群戏子可以排演“良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院”,“如花美眷,似水流年”,可以作不加掩饰的公开演出,甚至元妃省亲的大典上也公然点演《游园》《惊梦》,平时的排练更是不加掩藏,以至于其声袅袅,传入深闺,可以清晰地进入林黛玉的耳中,引起她的无限伤感。可见这样的戏在大观园里是可以任意上演的。但看剧本则是明显的越轨行为,只有贾宝玉、林黛玉这么心心相印、息息相通的两个人才可能一起偷偷地读《西厢记》。对于大观园这样的情感禁地而言,《牡丹亭》这种同情和鼓励怀春思春的戏剧,比起鼓吹尊重情感、然诺守信的《西厢记》来,“杀伤力”应该更大,但前者可以明目张胆地排练演出,后者却只能被偷偷地阅读,这其间的差异显然不在于哪一本“淫词”更“淫”,哪一出犯禁更烈,而是在于它们所依赖的体现形态:小说中的《牡丹亭》体现的是戏剧的(表演)载体效应,因而得到容忍与接纳,而《西厢记》体现的是戏剧的文体效应,处于文本状态,则存在着被禁毁的危险。这里的分寸难于拿捏,但却非常重要。林黛玉、薛宝钗们看戏自看戏,欣赏优伶们的表演几乎天经地义,但戏里的句段则不能拿来随便传诵,因为一经传诵,便成了文本文字,立刻就离开了载体效应而进入文体效应,那就变得相当敏感甚至非常危险了。正是在这一意义上,在一次行酒令的活动中,林黛玉慌乱中说出了“良辰美景奈何天”,立即引起薛宝钗的警觉,事后又遭到后者的训诫。有趣的是,这是在大观园这样的深闺中也常常有机会演出的剧中唱词,偏偏在场除薛宝钗而外的所有人却没有警觉,这足以说明,那时候戏剧既然以演出载体呈现,则其文本载体多处于被忽略的状态。

中国现代戏剧的最显著特性,从其文化形态而言,便是文本载体的体现,也就是说,不同于传统戏剧的表演载体,所集中体现的是文体效应。剧本的创作

与阅读,以及被接受、被研究,成为戏剧文化运作中最主要的环节。“剧本剧本,一剧之本”的俗语准确地道出了戏剧文本载体的本质特性。戏剧运作中的这种文体效应从什么时候开始大行其道,尚需作较多考订,但显然是伴随着中国戏剧现代化和西方化的脚步渐入此境的。台湾著名戏剧家马森认为戏剧的文体效应与“具有‘作家剧场’传统的西方戏剧”有密切关系,他断定这种“读比演还要广泛,还要持久”的文学文体戏剧,应该是“五四”以后才逐渐形成的。到了抗战时期,戏剧的文体效应已大成气候,那时候“剧本已与小说并驾齐驱,成为大众的读物”。他认为这形成了中国戏剧的“新传统”。^①其实,文体效应的戏剧,也就是重视戏剧文学文本的戏剧运作,应该追溯到文明戏时代。文明戏开启了中国戏剧现代化和西方化的漫长历程,其核心就是在戏剧文本建设方面融入新的文化价值观和道德精神,在戏剧形态上沿用或吸收西方戏剧的表演模式。虽然,文明戏的剧本文本相对较为薄弱,甚至一度还留有传统戏曲幕表制的痕迹,但对戏剧剧目思想内涵的重视明显高于对戏剧表演载体的重视,以至于在戏剧文本建设越来越见水平,不少著名作家如包天笑等都参与戏剧创作的情势下,文明戏剧团却相应地忽略了演艺的讲究,演出水平越来越下降,最终导致文明戏的路子越走越窄。文明戏在中国现代戏剧第一波潮势中的逐渐式微,逐渐败落,非常清晰地表明,注重表演的戏剧载体时代已经过去,文体效应已经上升为戏剧运作的首选效应。

新文化运动发起了对于传统戏剧声势浩大的批判,陈独秀、刘半农、钱玄同、周作人、郑振铎等都参与了这场批判。这场批判从中国戏剧现代化的促进方面而言,显然有积极的意义。它带着新文化如火如荼的观念正义,反思中国旧剧的思想内容“助长淫杀心理于稠人广众之中”,表演程式则呈“野蛮暴戾之真相”。^②新文化倡导者认为中国旧剧属于“‘脸谱’派的戏”,扮的是“不像人的人”,说的是“不像话的话”,应予“全数扫除,尽情推翻”,而倡导“西洋派的”所谓“真戏”。^③

值得重视的是,他们认定所谓“真戏”的应该是在“黑暗的环境中”“创造光明”的戏剧,这样的新剧在内容上须足以“改造社会”,在表演方面则不妨业余

① 马森:《戏剧——造梦的艺术》,秀威资讯科技股份有限公司2010年,第182页。

② 陈独秀:《致张厚载信》,《新青年》第4卷第6期。

③ 钱玄同:《随感录》,《新青年》第5卷第1期。

化,提出“必自爱美的剧团的组织始”:“爱美的剧团的组织,最适宜团员是学生,或是已有了别的职业的人。……演剧的地点最好在学校中,偶然借各剧场来演唱也可以。以不收剧券为原则。就是偶然收费也要收得极廉。所演的剧本必须用极有价值,极能与团员的理想相符合的,无论自己编或是翻译别国的著作,它的精神必须是平民的,并且必须是带有社会问题的色彩与革命的精神的。”^①这样的戏剧建设观确立了戏剧文本主体的理念,与传统的戏剧观念确实拉开了很大距离:作为演艺家的劳动隐退到较为次要的层面,甚至主张专用业余演员,专用剧场以外的场所;剧本文本及剧本的思想内容则至为重要。

这种以剧本文本为主体的文体戏剧论将剧作家的地位推到了无比重要的位势,其影响力和对于戏剧运作的决定力不仅超越演艺家,而且也超越演艺家和观众(读者)两股要素的结合。演员的艺术要求和剧场的技术要求被降到了极其次要的地位,观众也被定格为被动的接受者,当然的被启蒙者,在戏剧创作环节将不充任任何能量,只有在戏剧的影响力发挥的环节才具有某种基数的意义。于是,在这样的戏剧文化运作的权重结构中,剧作家、演艺家和观众所形成的比值发生了巨大变化,剧作家的地位被推拥到最高层次。

对于传统“脸谱派”的戏剧,为其辩护的张厚载准确地看到了它的载体效应,那是与文体效应完全不一样的表演环节的“规律”,其实就是程式化的内容。“中国旧戏,无论文戏武戏,都有一定的规律。”而且是“一定不变的规律”,诸如“痛必倒仰,怒必吹须,富必撑胸,穷必散发”之类,“这都是中国旧戏做作上的规律,也可以算是一种做作上的艺术。”^②这其实就是中国传统戏剧表演载体的特性的体现,在讲求戏剧文本的思想内容和文体效应的现代戏剧中,这样的观念当然得不到赞赏。

无论是批判旧戏的新文化倡导者,还是相对保守的旧戏辩护者,其理论主张都有一定的偏颇。相比之下,新文化倡导者的偏颇更严重,常带着相当的偏激,这已经为论家所遍指。但论家一般都是从观念论的角度对这种偏颇和偏激详加指陈,很难从这样一个角度指出其方法论的缺陷:他们往往不能像张厚载那样,揭示旧戏的载体效应为本与新戏的文体效应为本的原则区别,而且常常用文体效应的标准去要求载体效应的戏剧,这多少有些方枘圆凿之嫌。新的时

① 郑振铎:《光明运动的开始》,《中国新文学大系》(文学论争集),上海良友图书有限公司1935年版。

② 张厚载:《我的中国旧戏观》,《中国新文学大系》(文学论争集),上海良友图书有限公司1935年版。

代注重社会改良和思想观念的创新,特别关注戏剧文本主导的文体效应,这当然十分必要,但以此批判传统戏剧时,一概用这样的文本效应否定传统戏剧的表演载体效应,使得新文化对于旧戏的批判流于简单和粗暴。

文体效应的讲求使得剧本创作成为戏剧活动最重要的环节和最关键的作为,戏剧文本的形成以及被接受因而也成为一定戏剧活动中影响力和决定力最大的因素。显然,这样的文体效应不会鼓励甚至容忍群体狂欢式的文化类型。观众和读者在文学本体的戏剧格局中,常常被定位为关注者和接受者。这非常适合于启蒙话语、训导场景和教化情境,其文化特性或许可以概括为启导文化。戏剧呈现并带动的启导文化在专家的描述中非常清晰:“中国话剧从萌芽(19世纪末 20 世纪初)、成长(20 世纪前 20 年)到成熟(20 世纪 30 年代),大约经历了 40 年的时间。现代启蒙主义精神贯穿其中,明灯般驱除人在思想、精神上的黑暗、蒙昧状态,引领着这一崭新艺术在曲折的道路上不断前行。”^①这里所开列的中国现代戏剧启蒙、指导、引领等社会功能和文化价值,便可以概括为通过戏剧文体所实践的启导文化。

诚如文学的阅读一样,剧本的阅读、戏剧的文本接受,已经远离了狂欢的意味和娱乐的情境,而进入到精神生活层面的欣赏与领悟,从中得到思想的启迪和性情的陶冶。文学经典的积累与传承、文学名著的阅读与欣赏、文学教育的发展与提升,其实都在强化着这样的一种启导文化,任何时代、任何社会都会重视这种启导文化正能量的发挥。戏剧在一个强调启蒙、宣传或者教化的时代,只能形同于其他文学文体并发挥出比其他文学文体更加直接的作用,对于广大接受者来说,狂欢甚至娱乐的意味只能讳莫如深,启发、引导乃至教育的功能会得到强化甚至夸大。在戏剧文体时代,所有戏剧欣赏活动往往都与戏剧所具有的精神力量和思想意义相联系,而所有戏剧的精神力量和思想意义都直接来自于戏剧文本。甚至,诚如新文化倡导者所设计的那样,戏剧演出和剧场条件这些在戏剧载体时代至关重要的因素,在启导文化的历史条件下则可以被忽略。

媒体效应

然而中国和世界一样,走出了寓含着启蒙、训导、宣传、教化诸种意味的文

① 董健:《论中国话剧的现代启蒙主义精神》,沈炜元编《阐释戏剧》,上海文艺出版社 2008 年版,第 299 页。

化启导时代,伴随着传媒的发达和精神生活多元化的趋向,产生巨大精神力量、思想意义的艺术独创将主要不再通过戏剧来承载,戏剧在文体独尊的时代通过精神和思想的独创性和艺术探索、情感激发来营造关注热点,引领文化时尚,聚焦文化生活,如《雷雨》《屈原》《茶馆》《于无声处》《车站》《桑树坪纪事》等戏剧作品所曾经引起的社会文化效应那样。媒体时代的来临弱化了社会文化界和文学艺术界对戏剧的关注度,戏剧如果不借助于相关的新媒体,则会在社会文化生活中备受冷落。这样的文化欣赏和文化消费格局决定了戏剧运作的载体效应和文体效应都将让位于媒体效应。

现代媒体效应其实早已对戏剧的载体效应进行了解构。在传统戏剧中,演艺人员的演唱功夫是至关重要的,梅兰芳、周信芳等一代戏剧大师的卓越影响主要体现在他们的唱功方面。但自从麦克风等电声设备引入舞台和剧场以后,演艺家的这类足以体现戏剧关键魅力的功夫便受到了极大的抑制,难以得到畅快淋漓的发挥。同时,伴随着电子甚至激光声光系统的介入,现代电子技术手段以一种先声夺人甚至是喧宾夺主的势头使传统演艺家的各种功夫显得相形见绌。以表演和各种功夫作为基本载体的戏剧,在现代技术手段的冲击下风光不再,加之电影、电视、网络等传播媒介高视阔步地占领人们的文化生活,戏剧的表演载体功能正日甚一日地遭到人们的忽略。从电视中常常播出的戏剧“音配像”节目即可看出,现代科技手段和传播媒介对于戏剧载体的改造和更新已经达到了如何随心所欲的地步。戏剧已经形成了对表演载体的依赖,甚至已经失去了对表演载体的尊重,戏剧对媒体的倚重越来越凸显,戏剧文化的媒体效应正在全面地改造、冲击和覆盖其原有的表演载体效应。

戏剧媒体效应同样导致现当代戏剧文体效应的解构。在媒体并不发达的时代,人们的文化生活和精神交流主要通过书刊报纸的阅读,稍微鲜活一点的鉴赏活动便是看戏、看电影。长期以来人们习惯于从戏剧和电影中寻找或者体味丰富的甚至富有震撼力的精神营养,以此获得某种思想理念和情感方式方面的启导功效。而到了多媒体时代,文学阅读和文化阅读主要在网络等电子媒体上展开,传统的纸质媒介受到了限制,自然,传统的戏剧表演也相继失色,戏剧在失去了其载体优势以后,便从观众和读者聚焦的文化生活中心退隐了。在这样的形势下,戏剧的文体效应也相应弱化:很少有人再试图通过疏离了文化生活中中心的戏剧形态酿造精神的热点和思想的范型,文化阅读和文学欣赏的关注

点就此疏离了戏剧类型。这实际上就是戏剧作为社会关注的精神创造文体正在走向时代性萎缩的现实依据，与此同时，戏剧仍然会作为独特的艺术类型共存于多媒体的时代。

媒体效应在戏剧运作中所起的这种颠覆或者弱化文体效应的作用，从社会文化发展的逻辑层面看具有相当的历史的积极性。文学学者伊格尔顿指出，戏剧文体效应下的启导文化必然面临这样的困境：“这种文化一旦被锁定为具有教化的意义，它自然就将事物区分为优等与劣等，其天性、意志力与欲望之间，其理性和激情之间，都出现了二元选择的可能性，但它随即又会提出克服这种二元性的方法。”^①特别是后现代主义文化观念的不断涌现，有力地冲击着人们的这种二元对立的价值观，多元价值观得到前所未有的鼓励，于是启导文化必然面临着重蹈早已失落的教化文化之覆辙的命运。多媒体时代将多元文化精神和理念牢固地黏附于所有意识形式之上，戏剧文体效应的启导文化在多元价值的映照下便呈现出远离生动的灰暗色调。在这样的意义上，媒体效应就成了戏剧克服二元对立价值思维的不二法门。

在戏剧回归于艺术，褪去了文学文体效应的同时，又最大限度地弱化了表演载体效应，所呈现出来的就是文化媒体效应。戏剧仍然在演出，但早已离不开多媒体的渲染与包装，在这种渲染和包装下有时候可能还相当火爆，但人们在争相观赏的同时已经失去了狂欢的热忱，虽然高雅而有秩序的仪式感仍然存在。人们仍然会推出新的戏剧作品，但仍然必须伴随着媒体的炒作与改装扮，在这种炒作与改装扮下，作品中的思想力量和感动力会自觉地逃离人们关注的焦点，虽然不少作品也许依然焕发出某种精神的力量甚至思想的光芒，但人们在媒体的炫惑之中只是对之采取某种围观的态度。

在戏剧运作方面的确如此，这是一个媒体效应空前迸发的时代，是一切创造力都可能被媒体效应绑架的时代。戏剧的媒体效应会严重地干扰戏剧载体效应中的有秩序的狂欢，也会大规模地削弱戏剧文体效应中的思想和精神的启导，它招徕并鼓励人们群起而围观：既远离欣赏的激动，又搁置理解的快感，抑制心灵的震撼，同时也掩藏自身的情感投入的愿望，对于其所观赏的戏剧粗看是兴致勃勃，其实并不触动自己的内心，只体现一种立在“槛外”作无心观望的

① Terry Eagleton: *The Idea of Culture*, p. 5, UK Oxford, Blackwell Publishing Ltd. 2002.

姿态和热情,一如拿着鼠标孜孜不倦地浏览网页即便毫无所得也在所不惜的网民。这便是媒体效应下必然大成气候的围观文化的写照。

在新媒体时代,无论是鼠标族还是拇指玩族,都普遍带有围观文化心态。对媒体上的一切都充满好奇,但大都作无心的观赏,貌似关注的那些对象是否正确,是否精彩,是否经典,是否经得起逻辑的推敲或常理的衡量,甚至是否可以懂得以及是否真正懂得,这一切都无关宏旨。戏剧被媒体装扮或炒作之后,人们会依旧给予相当的关注,但带有浓厚媒体效应的戏剧,其演出的品质已经没有人关心,而剧作中表现的精神和思想、情感和心态,也早已远离了人们文化关怀的兴奋点,因为大多数欣赏者其实已经蜕变为围观者,同道路旁、广场上各种有趣与无聊事件的众多围观者一样。只有在这样的围观者漠不关心的接受状态下,才会出现对于人们并不真正懂得的戏剧却也热衷观看的奇怪情形。

对于不了解、不理解和不懂得的对象投诸观赏的热忱,是典型而深刻的围观者心态的体现。这样的围观者心态诉诸戏剧鉴赏,已经有了一定的历史。从各种现代主义戏剧特别是后现代主义戏剧兴起以后,这样的围观者心态常有显现的机会。许多观众都会对他们其实并不真正懂得(事实上,有些剧作家自己也都不真正懂得他们的作品)的现代主义或后现代主义戏剧表现出趋之若鹜的兴趣,他们不在乎从中领悟到什么或接受到什么,所要的只是围观的姿态以及相应的情趣,当然还有面对皇帝的新衣所表现出来的那种宁可自欺欺人也不能丢掉面子的心理。台湾戏剧界在1986年到1987年间兴起的小剧场运动,就是新媒体来临之际消解文体戏剧的预演,那种现代主义意象剧“以反叙事结构的意象剧场语言来取代了话剧或实验剧的文学剧场传统”,^①宣告了戏剧由文体效应时代进入了媒体效应时代,可除了真正懂得并热心创作现代主义戏剧的马森而外,很少有人发出看不懂的抱怨。只有像马森这样不想围观的观众和读者,而且有足够的勇气与底气,才会发出看不懂之类的慨叹。

这种看不懂却热心围观的情形还体现在对外语戏剧的热捧上。林克欢总结过这样的情形,那是2003年:“外国演出公司纷纷抢滩北京演出市场”,居然出现了“每场观众近万人至数万人的大型演出”,那些演出团体分别来自于奥地

① 马森:《台湾戏剧:从现代到后现代》,佛光人文社会学院2002年,第126页。