

新时期中国实验性
话剧文体研究

袁联波 著

四川出版集团
巴蜀书社

新时期中国实验性 话剧文体研究

· 袁联波 著 ·

四川出版集团
巴蜀书社

图书在版编目 (CIP) 数据

新时期中国实验性话剧文体研究/袁联波著. —成都:
巴蜀书社, 2008. 6

ISBN 978-7-80752-182-2

I. 新… II. 袁… III. 话剧—研究—中国—现代
IV. J824

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 080833 号

新时期中国实验性话剧文体研究

袁联波 著

责任编辑 谢艺波

封面设计 蓝天

出版 四川出版集团巴蜀书社
成都市槐树街 2 号 邮编 610031
总编室电话: (028) 86259397

网 址 www.bsbook.com

发行 巴蜀书社
发行科电话: (028) 86259422 86259423

经 销 新华书店

印刷 成都市辰生印务有限责任公司

版 次 2008 年 6 月第 1 版

印 次 2008 年 6 月第 1 次印刷

成品尺寸 203mm×140mm

印 张 7.625

字 数 200 千

书 号 ISBN 978-7-80752-182-2

定 价 15.00 元

本书如有印装质量问题, 请与工厂调换

目 录

导 论	(1)
一、文体与文体变革	(6)
二、传统话剧的“经典”化与新时期话剧文体变革的 发生	(14)
三、新时期实验性话剧的三次文体变革	(23)
第一章 新时期实验性话剧文体与本体	(28)
一、思维方式：文学的与舞台的	(29)
二、呈现方式：虚与实	(47)
三、表达路径：叙述性与舞台性	(66)
四、话语形式：“对话性”艺术张力	(84)
第二章 新时期实验性话剧的“跨文体”创作	(106)
一、新时期实验性话剧文体的歌舞化倾向	(108)
二、新时期实验性话剧文体的音乐化倾向	(123)

◎ 新时期中国实验性话剧文体研究

三、新时期实验性话剧文体的电影化倾向	(140)
第三章 对新时期实验性话剧文体变革的反思	(159)
一、新时期实验性话剧文体的“形”“意”媾合 ...	(160)
二、新时期实验性话剧的文体“规范性”	(179)
三、新时期实验性话剧文体与创作主体的身份、“角色” 意识	(193)
余论：新时期实验性话剧文体变革的文化命运	(210)
附录：主要参考文献	(228)
后 记	(237)

导 论

这里所谓的新时期系指 20 世纪八九十年代至今。新时期话剧的发展是一个摆脱“经典”戏剧的影响，在起起落落的探索中逐步走向成熟的过程。新时期中国话剧从整体上讲是一种实验性很强的戏剧。正如有论者所说，“实验性，是新时期戏剧的重要特征……写一部新时期的戏剧史往往也写成一部实验戏剧史。几乎找不到一部全然固守传统的创作剧目，实验性成为一种对编导和演员有强大影响的成败标准。”^①而这种实验性又主要体现为一种文体实验。总体上看，新时期是一个话剧实验的时代，但如果我们这样去看待“实验性”的话，无疑将“实验性”过分地宽泛化了，让“实验性”话剧淹没在“芸芸众生”之中，从而也就降低了“实验性”话剧的历史意义。本

① 高鉴：《中国形式主义戏剧实验潮的终结》，《戏剧文学》1994 年第 11 期。

论文所谓的“实验性”话剧，指的是那些对传统话剧布局形式结构有较为明显的突破，从而滋生了某些新的文体特质的话剧（参见后文相关部分）。

1980年代上半期，是实验性话剧的创作初期，也是一个高峰期。本时期掀起讨论热潮的单个作品主要有列情况，或者对作品的某些思想观点有争议，如《假如我是真的》、《车站》、《WM（我们）》等剧；或者因作品的形式“太”出格，人们一时还无法接受，如《野人》等剧。值得注意的是当时话剧批评的尺度，人们既有对话剧求新求变的热望，同时又喜欢拿着西方的尺子进行丈量（如果这种“新”是西方曾经有过的，那么其价值也就大打折扣了），而不是从文体变革价值的角度去思考问题。这种奇妙的心理表明了当时话剧批评话语和批评心态还不健全。临近世纪之交，戏剧研究界对某些话剧作品又掀起了一阵阵批评热潮，主要集中在一些改编话剧上，如林兆华、田沁鑫两人对《赵氏孤儿》的改编，孟京辉等人对意大利话剧《一个无政府主义者的意外死亡》的改编等。而《切·格瓦拉》等政治话剧所取得的商业成功也引起了研究者的兴趣。对这些作品的探讨，引申出了一些引起广泛关注的重要话题，譬如如何进行经典改编以及话剧文体的自由与规范等。从这些作品的批评中可以发现，话剧批评同创作实践之间的距离越来越大，两者仿佛是两个独立的轨道，互不相干，话剧批评所发挥的现实指导作用越来越小。这本身就是一个值得研究的现象。

1980年代上半期，话剧批评和创作实践都十分活跃，两者的关系比较复杂，前者对后者既起到了引导支持的作用，但同时也存在着一些“误评”、“误导”的现象。马也在《理论的迷途与戏剧的危机——对当代中国话剧的思考》一文中指出，1980年前后戏剧界经过讨论，认为危机完全是由于话剧自身的“假、干、浅”所致，遗憾的是，理论界后来在不知不觉中将讨论的重心转移了，将根治危机的大部力量放在戏剧样式的“出新”上^①。马也的看法有一定道理，却不无偏激之处。新时期之初，中国社会处于转型期，社会文化心理结构发生着巨大变化并且日趋多元化，话剧形式革新势在必行；同时转型期中国社会的价值观、伦理观、世界观也发生了很大变化，一些社会热点问题进入剧作家们的创作视野。所有这些使剧作家们形成了形式变革和“问题”意识的两种冲动，形成了奇特的“探索介入剧”样式^②。从某种意义上讲，这种剧体出现在新时期初期具有某种必然性。当时的话剧批评的成绩在于支持了这种形式变革，不足则是没有及时对创作实践中明显存在着的“形式主义”和“公式化”、“概念化”倾向进行批评和匡正。

真正对话剧创新进行认真反思是在1980年代中后期。这同话剧创作从“激活期”（广泛吸收各种文体资源）进入“消

① 马也：《理论的迷途与戏剧的危机——对当代中国话剧的思考》，《戏剧》1986年第1期。

② 赵毅衡：《建立一种现代禅剧——高行健与中国实验戏剧》，台北：尔雅出版社有限公司1999年版，第9页。

化期”（在更高层次上对各种文体资源进行融会消化）是相一致的。比较有代表性的是杜清源、马也、高鉴、王晓鹰等人。他们分别从不同角度对前一阶段的创作实践和话剧批评进行了认真总结和反思，其中有些看法不无过激之处（主要体现在马也、高鉴等人的文章中）。到1980年代末，话剧创作进入低潮期，理论界则对戏剧的本体问题展开了研究。谭霈生、马也、胡妙胜、杜清源等人分别提出了自己的戏剧本体观。在此前后对话剧文体变革中要注意戏剧（话剧）本体属性的呼声也时时出现。进入1990年代，研究的视域得到了进一步的拓宽和深入。面对1990年代话剧日趋技术化，而文学性严重下滑的现象，董健在多篇文章中对此提出了严肃的批评，极力倡导“戏剧精神”，引起了学术界的广泛关注。周安华较早对1980年代的话剧变革进行了比较全面深入的研究。就话剧文体同各种文体资源的关系而言，周安华对实验性话剧和电影的关系进行了细致的分析。由于世纪之交话剧文体的日益“非戏剧化”，陆炜对话剧文体（尤其是其规范性问题）做了专门研究。丁罗男则对20世纪中国话剧的文体衍变进行了全面系统的考察。

当代艺术批评无疑具有很强的实践性，它对正在发生、发展、变化着的艺术活动会产生某种现实性的作用。新时期话剧批评，总体上讲对推动话剧的发展起到了重要作用，及时总结了话剧实践中的经验教训，尤其是发生在1980年代上半期的戏剧观大讨论对新时期话剧文体变革产生了深刻的影响。新时期20多年实验话剧文体变革研究，既有对文体变革中一些重

要现象进行分析阐释的宏观性研究，也有对单个作品的研讨式或赏析性批评，还有对有成就的剧作家、导演艺术家的总结性研究，如对剧作家高行健，导演艺术家黄佐临、徐晓钟、林兆华、孟京辉等陆续出现了一些研究成果，其中不乏一些富于启迪性的思考、睿智的见解。但总体来讲，对剧作家的关注相对较少，尤其是对高行健这样的剧作家的研究还有待深入。高行健在新时期话剧文体变革这一大的“系统”中发挥了十分重要的作用，可惜迄今为止还没有人从这一角度进行深入研究^①。无论是与具体话剧实践活动差不多同时进行的同步批评，还是后来陆续展开的总结批评，主流倾向大多是将目光锁定在形式变革上，对新时期话剧文体变革的反思性批评很少，对文体外在的表现形态关注较多，批评者的批评理路多是顺着作者与文本的思路去考虑问题，“解释”的色彩浓重，理性的反思和整饬研究不够。绝大部分批评文章是从舞台语汇的丰富、散文化的结构、自由的时空、流动的舞台等方面去做文章，一般最后归纳出几种结构形态或叙事模式等。这就停留在了描述新时期实验话剧对传统话剧文体“解构”之后呈现形态的层面上，是

① 高行健在新时期话剧文体的建设与衍变中占有十分重要的地位，尽管其文体本身还算不上十分成熟。《绝对信号》虽然不是“第一次文体变革”中的第一部作品，但它却是此类话剧中第一部在观众中造成极大影响的实验性话剧；《野人》的出现标志着“第二次话剧文体变革”时期的到来；《彼岸》的诞生则预示了“第三次话剧文体变革”的即将出现。海外学者赵毅衡曾出版《建立一种现代禅剧——高行健与中国实验戏剧》（尔雅出版社有限公司，台北，1999年版）一书，它将高行健放在新时期实验性话剧这一系统中来加以考察，却没有从高行健对新时期话剧文体变革所发挥的具体作用这一角度来进行研究。

在与传统话剧模式的对比中去发掘新时期实验性话剧文体的成绩，却忽略了另外一些很重要的问题：新时期实验性话剧在解构传统话剧文体之后其自身的文体形态是否成熟，对新时期实验性话剧文体同其各种文体资源的关系，文体内部各要素的融会化合，以及新时期戏剧是如何去融化如此繁多的文体资源的，各种“加盟”的非戏剧因素给话剧文体带来了什么新的特质以及它们同戏剧本体的关系，实验性话剧的规范性等更为本质性的问题则思考得更少。新时期实验性话剧已走过 20 余年，从上述角度对其文体变革进行比较深入细致的考察，总结这 20 年来话剧文体变革的得与失，以期为发展中的中国实验话剧提供些许参考，是十分必要和有益的。

一、文体与文体变革

在现今的学术研究中，“文体”的内涵日趋多样化、模糊化，因而有必要在切入论题前首先对“文体”做一番界说。体裁是由不变因素和可变因素构成的，“不变因素是鉴别体裁的必要因素，可变因素属于可能性因素，它们之间的合作并非心血来潮或出于偶然；正是这种合作关系决定着体裁的运作方式。”“任何文学体裁都不会局限于它的要素范围，不会仅由其不变要素来决定。它拥有一个巨大的包括多种可能性的文学场，这些可能性是变化的，有时甚至是对立的，在该体裁演变的某一历史时期，还可能是互相排斥的，它们始终与不变因素

保持一定的关系，并不怀疑不变要素的地位；对不变要素的挑战意味着该体裁的消失。”^① 换言之，不变因素在体裁中具有本体论意义，但是对不变因素的认识并不是静止不变的，随着体裁的不断发展，人们对不变因素的认识也会发生变化。因而“只有当体裁分析并不局限于该体裁发展的某一孤立的阶段时，才能捕捉到必要成分与可能性成分、不变因素与变化因素的游戏规则”^②。对不变因素的挖掘是为了更深刻地认识体裁的本质，更充分地利用它，真正充满活力与生机的是那些可变因素，体裁的发展充满着无穷的可能性。不变因素是高度抽象的，可变因素是具体鲜活的，前者是由体裁的规范性决定的，后者则体现着创作主体的个性。童庆炳将前者称之为规范语体，将后者名之为自由语体^③。这里有一个需要辨析的问题是，事实上任何文艺作品都既体现了体裁的规范性，也包含着主体或多或少的创作个性。显然仅仅将体裁简单地分为不变因素与可变因素是不够的，为了更有效地进行文体研究，我们必须确立一个重要的中介性的研究对象。这个中介性范畴连接着规范语体与自由语体。这里姑且将这种中介性范畴名之为体裁的亚文体形态。

卡西尔曾指出：“每一种艺术都有它自己独特的方言，这

① [波兰] 米哈伊·格洛文斯基：《文学体裁》，[加拿大] 马克·昂热诺等主编：《问题与观点：20 世纪文学理论综论》（史忠义等译），天津：百花文艺出版社 2000 年版，第 105～107 页。

② 同上，第 107 页。

③ 童庆炳：《文体与文体的创造》，昆明：云南人民出版社 1999 年版。

种方言是不会混淆不可互换的。不同艺术的方言是可以互相联系的，例如将一首抒情诗谱写成歌曲或给一首诗配上插图来讲解；但是它们并不能彼此翻译。”^① 华莱士·马丁也认为：“当我们用不同的定义来绘制同一领域的版图时，结果也将是不同的。”^② 任何文艺作品都有特定的观察与言说世界的角度与方式。如文学观察与言说世界的思维方式是语言，而不同文学体裁因不同的言说方式（如诗歌的“抒情”、小说的“叙事”等）而使它们的文体特征呈现出明显的差异；戏剧与小说都追求一种叙事功能，但由于它们不同的观察与言说世界的思维方式而使它们具有不同的文体特征。也就是说，文艺作品都存在着“思维方式”（即观察世界的特定方式）与“言说方式”（呈现、表现世界的具体方式）两个要素。另一方面，苏珊·朗格认为，尽管各门艺术都有自己的审美幻象，也正是这种幻象构成了艺术的文体形态。但是“假如你继续仔细地 and 深入地探查各类艺术之间的区别，你就会到达那个从中再也找不到各门艺术之间的区别的纵深层次，这就是那个由种种深层的心理结构图式——具有矛盾心理的意象，相互交叉的动机，强有力的节奏以及与这些大的节奏相类似的种种细小节奏，变化与和谐，还

① [德] 恩·卡西尔：《人论》（甘阳译），上海译文出版社 1985 年版，第 196～197 页。

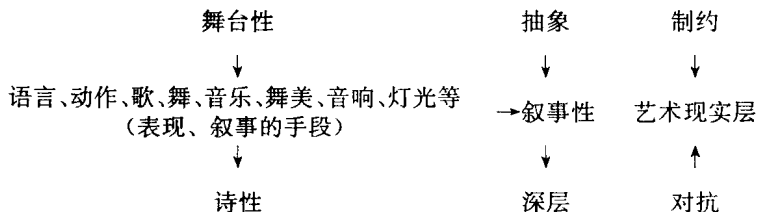
② [美] 华莱士·马丁：《当代叙事学》（伍晓明译），北京大学出版社 1990 年版，第 1 页。

有其他的种种组织模式——组成的层次。”^① 进一步讲，艺术是一种诗性的生命图式，在这一点上任何文艺作品都是一致的。如果说，思维方式是作品表达的出发点，那么诗性的生命图式则是作品的目标与归属点，而言说方式就是作品表达的具体手段。文类的文体特征就产生于如何运用思维方式，通过具体的言说方式，对诗性生命图式追求的运动之中，不同的思维方式与言说方式在对诗性生命图式的追求中形成了不同的文类文体。“不是哑剧表演产生于语言戏剧的内在需求，而是相反，从历史发展来考察，正是由于哑剧表演的内容日益复杂和深刻，于是在哑剧艺术的基础上产生了人物的对话和独白，因此语言戏剧渊源于舞台演出的戏剧和哑剧。戏剧文学的一切区别于叙事文学的特点都由此而产生。”^② 显然，在思维方式、言说方式及生命图式中，前者体现着文体的本体属性，思维方式深刻地制约着言说方式，只有深入理解了思维方式才能很好地把握与运用言说方式。而后者则从深层次上统率着言说方式层，使其“神”不散，具有艺术完整性。正如胡妙胜所指出的：“传统的戏剧理论总是企图将作为整体的戏剧还原为它的各个组成元素，然后再从中找出为其他艺术所没有的元素，以此确定为戏剧的本性。”他认为从方法论上看这是一种原子论，

① [美] 苏珊·朗格：《艺术问题》（藤守尧译），北京：中国社会科学出版社 1983 年版，第 40 页。

② [苏] 波斯彼洛夫：《文学原理》（王忠琪等译），北京：三联书店 1985 年版，第 147～148 页。

因为根本无法一劳永逸地找到一个区别于其他文体的戏剧的本体元素，因而“戏剧的本性不在于它的个别元素，而在于使这些元素发挥不同功能的整体结构之中。”^① 我们认为，话剧本体论意义上的文体结构^②就存在于以下三个层面之间的互动之中。



舞台性（话剧根本意义上的思维方式）是抽象的，它只能通过一些具体可感的舞台形象来显示；诗性（话剧的生命图式）隐蔽在戏剧的深层结构之中，同时会一定程度地体现于戏剧的艺术现实层，即叙事性（话剧的言说方式）层面。舞台性、诗性通过叙事性层面显现出来，前两者会物化、体现在叙事层中，观众（读者）所直接感知到的即是经过舞台性、诗性“改造”后的艺术现实层（它实际上已经体现着舞台性、虚实性、诗性三者之间的关系）。巴赫金曾说：“艺术创作就其同材

① 胡妙胜：《戏剧的本性——戏剧的一个结构模式》，《戏剧艺术》1987年第1期。

② 话剧文体与话剧本性是密切联系在一起的。这里所讲的话剧文体的三个层面是从话剧创作实践中高度抽象概括出来的，并且包含着话剧本性的规范性和制约性，因而带有浓厚的本体论色彩，但是相对于话剧本性而言，它又具有某种实践性、具体性色彩。

料的关系而言就是克服材料。”^① 戏剧创作实际上就是在克服舞台局限性的过程中创造性地运用舞台的艺术。

康定斯基曾将精神生活比喻为一个巨大的锐角三角形，“整个三角形缓慢地、几乎不为人们觉察地向前和向上运动。今天的顶点位置，明天将被第二部分所取代；今天只有顶点能理解的东西，明天就成了第二部分的思想 and 感情。”^② 站在三角形顶端的是伟大的天才，随着精神生活的发展，天才的创造会逐渐被众人所接受和模仿，会逐渐被“经典”化、“模式”化，这时又需要新的天才来打破已被“经典”化的构造。文学艺术的历史就是在这种“经典”化与反“经典”的螺旋式的交叉运动中向前发展的。

当“顶点”逐步转化成“第二部分”的时候，这些作品群会逐渐形成一种亚文体形态，亚文体形态的形成是一个经典化、模式化的过程。同一文体的作品由于受规范语体的制约，而具有某种程度的同构性；不同作品由于自由语体的作用，而具有或多或少的异质性；同一亚文体形态中的作品既具有一定程度的不可压缩的异质性，也具有较之于异亚文体形态作品更多的同构性。换言之，亚文体形态格局的形成事实上就是同构性与异质性在对抗中取得某种动态平衡的过程。由于时代精

① [俄] 巴赫金：《巴赫金文论选》（佟景韩译），北京：中国社会科学出版社 1996 年版，第 292 页。

② [苏] 康定斯基：《论艺术的精神》（查立译），北京：中国社会科学出版社 1987 年版，第 17 页。

神、社会风尚的作用以及天才作家的巨大影响力，亚文体形态格局的形成在文艺发展史上是十分正常的，在一定程度上还可以将其视为文艺发展成熟的某种标志。然而亚文体形态格局的形成也具有巨大的潜在的危險性：其一，某些本属自由语体的东西，在经由天才作家的创造，其他作家的反复模仿后，容易被误认为是规范性要素；其二，亚文体形态格局作为一个群体的构造发挥着巨大的同化作用，处于这一格局中的作家，尤其是那些创造性相对贫弱的作家，很容易陷入这种同化力中，增加同构性吞噬异质性的危险，从而使亚文体形态路子越走越窄。在规范语体与自由语体、同构性与异质性、不变因素与可变因素几对范畴中，前者是相对静止的，后者才是运动变化的；前者是“死”的，后者才是“活”的；但前者又是绝对存在的，并且对后者起着限定制约的作用。创作主体只有在深刻认识并承认规范语体、不变因素的情况下，充分发挥自己的创造性，通过后者来利用、征服前者，才能避免亚文体形态格局的潜在危险性，促使亚文体形态形成一种良性的发展态势。而“在艺术得不到人们的维护，同时又缺乏真正的精神粮食的时代，精神世界是衰弱的。灵魂不断从高处跌落到三角形的底部，整个三角形显得死气沉沉，甚至倒退和下沉”^①。这时，需要出现新的“顶点”，即天才作家来打破僵化的局面，拓展、

① [苏] 康定斯基：《论艺术的精神》（查立译），北京：中国社会科学出版社1987年版，第18页。