

文化与剧场

WENHUAYUJUCHANG

的多元拓展

DEDUOYUANTUOZHAN

刘明厚 主编



新世界出版社
NEW WORLD PRESS

上海市重点学科戏剧戏曲学(T0801)项目

文化与剧场的多元拓展

WENHUAYUJUCHANGDEDUOYUANTUOZHAN

上海戏剧学院教务处 编
戏剧戏曲学研究中心

刘明厚 ○ 主编



新世界出版社
NEW WORLD PRESS

图书在版编目(CIP)数据

文化与剧场的多元拓展/刘明厚主编. —北京:新世界出版社, 2008.5

ISBN 978-7-80228-714-3

I. 文… II. 刘… III. 戏剧—舞台演出—中国—文集

IV. J892.4-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 076726 号

文化与剧场的多元拓展

主 编	刘明厚
责任编辑	沈伟麟
出版发行	新世界出版社
社 址	北京市西城区百万庄大街 24 号(100037)
总 编 室	+86 10 6899 6304(电话) 6832 6679(传真)
印 刷	上海求知印刷厂
开 本	890×1240 1/32
印 张	12
字 数	270 千字
版 次	2008 年 5 月第 1 版
印 次	2008 年 5 月第 1 次
书 号	ISBN 978 - 7-80228 - 714 - 3
定 价	48.00 元

新世界版图书 版权所有 侵权必究
新世界版图书 印装错误可随时退换

前言

刘明厚

近年来,“创意”与“多元”二词已成为风靡一时的热门关键词。当创新成为了我们这个时代振兴的号角,一切便开始呈现出新的气象。在中国这片古老而又显得有点保守、内向的土地上,努力进行这项具有开拓性意义的工程的有识之士还相当不少,他们活跃在文化艺术的各个专业领域,他们所秉承的创新精神和包容精神,正是中华民族在 21 世纪跨越式发展进程中所渴求的真正着力点和爆发点。在我们视野前方展开的道路,需要我们用一种主动的姿态去积极获取。在这一点上,来到我们上海戏剧学院全院选修课之一的“创意论坛”的专家学者们是具有共识的。他们虽然来自不同的领域,受到了世界不同国家、地区的文化浸润,并且阐发了各自不同的具有独立创见的学术观点,但是,无论如何,他们的声音,最终汇聚成一致的核心观念,那便是——“世界有涯,创意无限”。

上海戏剧学院是一所国内一流、国际著名的艺术专业院校,改革开放以来始终坚守着“大戏剧观”的教育思路。在这种教育理念指引下,上海戏剧学院呈现出兼收并蓄的多元化开放姿态,并不固步自封地把自己局限在小小的戏剧舞台之上。戏剧是办学的中心,但不意味着戏剧是围墙,处处以邻为壑。而打破围

墙、填平沟壑的铁锹是什么？正是“创意”与“多元”本身。

秉持这样的办学理念，上海戏剧学院从2006年起在全院学生修修课的基础上进行了扩展，教务处与学术委员会一起开设了“创意论坛”，邀请了各学界领域的杰出专家、学者和艺术家，为他们辟出了一方讲坛，让智慧的火花在此迸发，创新的思维理念在此呈现。他们的讲座往往从各自所擅长的领域切入，围绕戏剧、影视、音乐、文化但又不拘泥于其中，使普通的课题具有跨学科的交叉特点，产生了1+1>2的效果，给大家以全新的视角和意趣。比如，著名表演艺术家裴燕玲漫谈戏曲表演给人以感性的启迪；上海戏剧学院教授叶长海、刘元声、丁罗男、张仲年、王邦雄等从舞台、剧作、文化的角度介绍了当代中国戏剧舞台的发展和变化；上海外国语大学的德语戏剧专家余匡复就德语国家戏剧写意性的问题和同学们进行了探讨；华东师范大学许纪霖教授和上海交通大学夏中义教授怀着一个知识分子的社会责任感，分别从城市文化和“文化担当”等角度分析了当今各种社会现象；上海音乐学院洛秦教授则从街头音乐出发给我们展示了一幅美国社会与文化的客观图景；来自台湾的戏曲制作人辜怀群女士以自己为案例畅谈戏剧人生之路；上海财经大学兼职教授徐海根以一个经济学家的视角阐述了经济与文化的关系；而复旦大学刘旦初教授在讲座上生动的化学演示，不但重新唤起了学生们对化学的浓厚兴趣，更为大家解读了新闻背后隐藏的化学秘密。

我们试图通过这些多元的、交叉学科的碰撞，开拓学生们的文化视野，启迪学生们的创新思路。为了让更多人能够了解、倾听这些智慧的声音，我们将这些专题讲座整理凝结为文字，呈现给没有亲临现场的读者。需要说明的是，有的学者理论性强，讲

稿完整、严谨,所言内容即是一篇有理有据的学术论文;而有的则感性活泼、随性而发,根据录音记录,我们尽量保持其原有的亲切、自由和生动。无论是哪种风格的演讲,在这些睿智的文字间,我们都能以更为平和、沉着的心态来思考有关多元化对文化创意启迪的命题。我们相信,这样的学术报告,受到惠泽的不能仅仅是上海戏剧学院的莘莘学子和求知若渴的戏剧工作者,更应当是一切渴望突破、超越、创新的艺术工作者和艺术爱好者。

最后我要感谢为这本书稿编辑做了辛苦劳动的吴丹妮、朱蓓蕾、孙曼临、俞洁等同学。

目 录

前言	刘明厚 (1)
上海戏剧舞台三十年	叶长海 (1)
剧坛华章 ——2005-2006 年国家舞台艺术精品工程剧目观摩放谈	张仲年 (18)
布景的故事	刘元声 (37)
大众文化与当代戏剧	丁罗男 (52)
当戏曲遭遇话剧	王邦雄 (77)
中国戏曲表演漫谈	裴艳玲 (87)
戏剧路上我和你	辜怀群 (100)
表演学的 N 种范式	孙惠柱 (115)
德语国家戏剧的写意性	余匡复 (135)
《群鬼》中的双面肖像与现代悲剧	[挪威]克努特·布莱恩希尔斯德 (153)

跨世纪的《培尔·金特》	刘明厚	(162)
视觉时代的莎士比亚	张 冲	(172)
欧美文学作品中的双重人格和分裂人格主题	孙 建	(181)
街头音乐:美国社会和文化的一个缩影	洛 秦	(190)
论当代中国电影中的父亲形象和文化建构	陈犀禾	(207)
美国电影与犹太人	吕晓明	(226)
中国的城市文化与城市布局	许纪霖	(242)
“元阅读”:消费年代的文学担当	夏中义	(275)
漫谈中西文化	朱国庆	(289)
聚焦文化产业	邓朴安	(319)
中国经济与艺术研究	徐海根	(332)
新闻中的化学	刘旦初	(343)

上海戏剧舞台三十年

上海戏剧学院戏剧文学系教授 叶长海

本文所说的“三十年”，主要是指上世纪 70 年代至本世纪初的 30 多年。这 30 多年的上海戏剧舞台，经历了巨大变化。这种变化是这个特殊时代的产物。透过上海舞台上演出的上海及其他各省市剧团的戏剧情况，大体上可以看出整个中国内地的戏剧现状。

一、七十年代：“样板戏”

上世纪 60 年代与 70 年代之交，在中国是所谓的“文化大革命”时期。很长的时间内，中国内地的舞台上只留下五本现代京剧、二部新编芭蕾舞剧和一部交响音乐，人们戏称之为“八亿人民八个戏”。除此之外的舞台基本上只是一片荒芜。

60 年代，有人将京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《海港》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》和交响音乐《沙家浜》这八部作品称为“革命样板戏”。¹此后又有人将新创作的京剧《龙江颂》和《杜鹃山》也列入其中。就戏剧的品种而言，“芭蕾舞剧”不算中国土生土长的戏剧品种，其余的样板戏中实质只有一个剧种，那就是“京剧”²。那时全国各地尚存在的三百多个地方剧种在干什么呢？“从 1966 年到 1976 年整整十年

里,中国戏曲舞台上出现了历史上从未有过的奇特景象:全国所有的戏曲剧种、一切大小剧团全部上演被封为‘革命样板戏’的八九个剧目,除各地京剧团照式照样按‘样板戏’原版演出外,其余地方剧种则把京剧‘样板戏’移植到本剧种搬演。人人观看‘样板戏’,人人学唱‘样板戏’,成了当时的一大时尚。”³

由于江青等人的原因,上海与这些“革命样板戏”有很深的渊源关系。京剧《智取威虎山》是上海京剧院一团于1958年根据小说《林海雪原》,并参考上海人民艺术剧院的同名话剧改编;京剧《红灯记》是由北京的中国京剧院于1964年根据原上海爱华沪剧团的沪剧《红灯记》改编;京剧《海港》是上海京剧院于1963年移植了上海市人民淮剧团的淮剧《海港的早晨》而来;京剧《沙家浜》是北京京剧团根据上海市人民沪剧团的沪剧《芦荡火种》改编;京剧《龙江颂》原由上海南市区新华京剧团1964年根据福建省话剧团的同名话剧改编,后由上海昆剧团、上海京剧院成立《龙江颂》剧组改编;京剧《杜鹃山》初创于1963年,由北京京剧团根据上海人民艺术剧院演出的同名话剧改编。⁴

这些戏被江青等人看中,进行改造,据为己有,并在全国以各种方式进行宣传。

这八个戏在当时之所以称作“样板戏”,就是企图使之成为一种榜样和典范。当时以江青、张春桥、王洪文、姚文元为首的“四人帮”集团,特别是江青,想以这几本戏作为自己进行“文化革命”的成绩,并以这些戏为自己树碑立传。这里以所谓的“现代革命京剧”为例。这些戏有一些共同的特点。其创作理念都是“主题先行”,编排情节只是为一个预定的“主题”服务,而这个主题主要是要宣扬“阶级斗争”。在重要的唱段与台词中,尤其要直接说出这些主题,表现为一种“标语口语”式的语言。在人物创造方

面则要注意“三突出”，即一要“突出正面人物”，二要“突出英雄人物”，三要“突出主要英雄人物”⁵。在一再“突出”的过程中，这些“革命英雄人物”就变成一副面目，一个腔调，站高台、唱高调、“高高在上”，理想化、概念化、不食人间烟火，缺少人情血肉，普通民众只能仰视他们。这些样板戏有时还影射现实政治，树立自己，诋毁他人。

这些戏在被江青等人窃取篡改成为“样板戏”之前，大多已作为新创剧目在正常演出并受欢迎，那是艺术家们的创造。即使江青据为己有，根据自己的好恶，依据自己的政治需要，任意指令修改，但作为戏剧艺术在舞台上演出，还是离不开艺术家的创造。因此其中还是有许多场面或唱段，相当有艺术性。所以今天的青年人，一接触这些片断，还是觉得很好看、很好听，并且喜欢它们。如《红灯记》中“我家的表叔数不清……”等唱段，至今仍被观众们广泛地传唱。可以说，凡是观众喜欢的部分，那都是艺术家的劳动成果，凡是令观众感到讨厌或可笑的地方，那就是江青他们篡改的结果。

但即便是很好看的部分，在“文革”的当年，大家还是厌烦的。因为，那时只有这么几个戏，年年看、月月看、重复过多，本就生厌，加以当时把看戏看作是“干革命”、“接受教育”，就更令人产生反感。特别是“四人帮”集团宣扬的“三突出”理论，为艺术创作行为制定了固定刻板的模式，规定、限制了题材、内容和人物，所有的创作必须在一定的规矩内行动，将文艺创作这种艺术行为工具化、革命化，抹杀了艺术自由与创造的本质，特别是抹杀了文化的多样性、丰富性的特征，对中国戏曲这种传统艺术的伤害是深重而致命的。

历史已经证明，如果有一种“艺术”，由于它的存在而使其它

艺术都消亡的话,那末,这种艺术大概是最令人讨厌的“艺术”。

二、八十年代:文化冲击

1976年,“四人帮”被粉碎,“文革”结束。此时,人们自然抛弃了“样板戏”。人们在批判“样板戏”所传递的“帮派”创作幽灵的同时,就把久违的“传统戏”重新搬上舞台。京剧如《红梅阁》、《清风亭》、《武则天》,淮剧如《哑女告状》、《南北和》、《腊月雷》,越剧如《李娃传》、《春香传》、《追鱼》、《红楼梦》、《西厢记》、《梁山伯与祝英台》等都是这一时期的代表作。1980年上海京剧院重新上演了《白蛇传》并摄制成戏曲故事片。1984年上海京剧院根据传统戏《活捉王魁》新编了《青丝恨》。1978年正式成立的上海昆剧团,成为上海第一个表演昆曲的专业团体,整理改编排演了传统剧目《白蛇传》、《连环计》、《琵琶记》、《莲花别目》、《烂柯山》等⁶。在重演传统戏的同时,人们还满腔热情地编演新戏剧来歌颂在“文革”中受迫害而现今已去世的老一代革命领袖,如周恩来、陈毅等。戏剧在这一时期一度得到极大的繁荣和发展。

到了80年代中期,文艺现象发生了重大变化。这时,中国社会走上了改革开放的道路。由于国门打开了,西方世界的许多文化、娱乐、休闲的样式如潮水般涌进了我们这个文明古国。这股西方的狂潮猛烈地冲击了中国的固有文化,使中国的一些传统文化遇到了生存的危机。在戏剧界,中国的传统戏曲首当其冲,特别是当电视机很快普及之时,电视夺走了观众。一些古老的戏曲剧种只余下了很少的老年观众。有人惊呼“戏曲的危机”,有人则预言中国戏曲即将消亡。

我个人亲历过此过程,也曾参与思考与讨论。在一些人对中国戏曲的危机深感惶恐时,我与另一些人则有更多的理性思考,

我们认为,“危机”是常有的事,历来就有,到处都有,也许有“危”也有“机”,人们可以借“机”而推动变革与创新。

主张“戏曲消亡”的,又有三种情况:一种叫作“无可奈何”说,认为戏剧在电视、电影、流行歌舞、体育等文化娱乐的竞争面前是无能为力的,有可能被那些文化生活所代替。一种叫作“寿终正寝”说,认为任何事物都要衰老死亡的,戏剧也逃不出这个“辩证法”,大概已经是到了这个时候了。还有一种叫作“促其消亡”说,主要是针对中国戏曲的。这种观点或认为戏曲是封建文化,应该是民主革命未完成而遗留下来的尾巴,或认为戏曲是农村文化,而现在是城市文化的时代了等等,因而我们的任务就是要割掉这个尾巴。“无可奈何”说者,多为对戏剧很有感情的从业人员,他们对戏剧的现状很担心、很难过,但是显得束手无策。“寿终正寝”说者,多是一些精通辩证法的理论家,他们并不从事具体工作,因而敢于俯视天下,高谈阔论,对任何关系到亿万人的大事都只用几条客观规律就轻而易举地解释过去了。“促其消亡”说者,多是一些熟读文学理论的新青年学子中的激进派,他们比较善于“削足适履”,认为艺术世界应该按照他们所掌握的几条发展规律进行安排,如若不然,则需要他们去领导文艺现代人去革掉各种多余的尾巴的命,以此来证明他们理论的可贵,或以此来维护他们的理论的完善⁷。尽管种种消亡论曾经盛行一时,但由于戏曲现状的逐年变化,使许多人逐渐放弃了“戏曲消亡”的想法。

当时,还形成了一场关于“戏剧观”的大讨论。这个问题首先是由上海的著名导演黄佐临提出的。黄佐临早在1962年就曾提出“戏剧观”的问题⁸。他提出这个问题的目的是为了打破当时中国戏剧舞台上的单一、沉闷现象,呼吁戏剧艺术的多样化。由于

历史的原因,他的主张在当时未能产生应有的作用。十九年以后的1981年,他又写了一篇内容大体依旧的文章⁹,再一次提出“打开我们目前话剧创作中只认定一种戏剧观的狭隘局面”。此文发表后,引起了一场广泛而又深刻的大讨论。这场讨论历时四五年之久,从理论上深入讨论了有关“戏剧观”以及各种戏剧理论的许多问题,为艺术家的创造实践打开了视野,促使许多戏剧家想办法响应戏剧现状所提出的许多新问题。

中国的传统文化,经受过十年的“文革”摧残,本已生命脆弱,如今又面临“西潮”撞击,更有风雨飘摇之感。如何挽救垂危的传统戏曲,如何把观众重新吸引到剧场中来?敏感的海派戏剧人提出要“东张西望”,即要了解“西”方与“东”方(日本),要学习国外的一些演出方法,努力改变中国戏剧的现状。

法国阿尔托的“残酷戏剧”(Theatre of Cruelty)、英国布鲁克的“实验戏剧”(Experimental Theatre)、德国布莱希特的“叙述性戏剧”(Narrative Theatre)、波兰格洛托夫斯基的“质朴戏剧”(Plain Theatre),还有表现主义戏剧(Expressionism Theatre)、荒诞派戏剧(Theatre of the Absurd)、环境戏剧(Environmental Theatre)等等,这些概念,在短短的几年间,都被“拿来”了,几乎成了戏剧导演和批评家的“口头禅”。而对于这些名词,在80年代以前大家却都是一无所知或十分陌生的。至改革开放的此时,上海的一些活跃的导演,则纷纷起而效法这些理念和艺术实践,使中国的戏剧也变成五花八门的戏剧。中国话剧和中国戏曲的许多剧种,都不顾自己的剧种特点,争相尝试西方的多种戏剧艺术手法。有人讽刺这都是一些“不伦不类”、“非驴非马”的戏剧。但不管怎么说,人心思变,上海的舞台,面貌大变,花样繁多,戏剧家们试图通过学习外国,改变现状,以走出“三十年不变”的僵化的现象。

由于数十年的闭关锁国,人们很不了解外面的世界,现在国门一开,看到外国的东西都是新鲜的,所以戏剧家首先想到从国外引进戏剧流派、戏剧方法。1984年上海成立了中国莎士比亚研究会,1986年首届“中国莎士比亚戏剧节”在上海和北京同时开幕。1985年上海和北京同时举办了“布莱希特戏剧节”,仅上海就上演了三台布莱希特的剧作,在话剧演出布莱希特的《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》时,引进了苏州评弹的演唱。1988年,举办了“上海——南京奥尼尔戏剧节”,影响也特别大。

话剧在积极地引进、吸收国外各类戏剧理论的同时,也在积极地尝试着以各种理论为指导,实践排演各类外国剧目。上海的戏剧视野一时间变得宽广舒展,剧目也变得丰富多彩。如1980年上海戏剧学院表演系进修班公演了莫里哀的喜剧《贵人迷》;1981年上戏表演系77级学员公演了意大利喜剧《一仆二主》和美国编剧丽琳·海尔曼的三幕话剧《小狐狸》等。上海青年话剧团1981年演出了法国编剧萨特的《肮脏的手》。该剧由著名导演胡伟民执导,创造性地将写实手法和写意手法相融合,将传统技巧和现代派艺术相渗透,并采用了表现心理的意识流技巧以及电影中的定格、美术中的雕塑造型等表现手法。1982年上海戏剧学院表演系78级学员演出了瑞士弗里德里希·迪伦马特的二幕喜剧《物理学家》。此后,《死者》、《安东尼与克里奥佩特拉》、《莫扎特之死》、《西哈诺》、《别人的年代》、《等待戈多》、《大神布朗》等大量外国剧目被搬上上海的舞台。在演出莎士比亚戏剧时,更是各显神通,表演手法丰富,《理查德三世》、《奥赛罗》、《威尼斯商人》等众多莎士比亚戏剧被用各种方式演绎。¹⁰

不仅话剧团在演出国外的剧目,连中国戏曲也积极地尝试。

在首届莎士比亚戏剧节上,上海就有四台戏曲的演出。上海越剧院首演了胡伟民导演的《第十二夜》;安徽黄梅戏剧院演出蒋维国导演的黄梅戏《无事生非》;杭州越剧院上演了王复民导演的《冬天的故事》;上海昆剧团则将《麦克白》改名为《血手印》,由黄佐临指导,李家耀导演。其中《血手印》是穿着中国的古代戏装演出的,改编者在保留了原著精华的基础上,对剧中人物的设计和采用的艺术手段都力图做到中国化、昆曲化。这一演出被英国人看中,他们邀请上海昆剧团参加第四届爱丁堡国际戏剧节和贝尔法斯特戏剧节(1987年),在伦敦、爱丁堡等20多个城市巡演,使这一出《血手印》为许多欧洲观众所了解与喜爱。¹¹在莎士比亚戏剧节结束之时,我曾以《戏剧艺术》负责人的名义邀请这四位导演作了一次对谈。我在开场白中曾表示:“我认为,中国戏曲演出莎剧,这是中西文化在中国戏剧舞台上的一次不平常的遇合。在今天的中国,在对外开放的改革浪潮之中,在东西方两种文化互相碰撞、互相融合的背景下,中国传统戏曲舞台上出现上演外国戏剧的热情,这里具有历史的必然性,也就是现实的合理性。其意义将越来越清楚地表现出来。正如大家所指出的,中国戏曲演出莎士比亚戏剧,对于戏曲引进外国戏剧文化以及中国戏剧走向世界,都有作用。其实,‘戏曲演出莎剧’,已成为一种艺术活动实验,可以从多角度进行审视与剖析,这里有基础理论的问题,也有应用理论的问题,以及技术性的问题,都值得深入研究与总结。”¹²

同时,中国戏曲家借鉴国外戏剧的创作手法,新创了很多有影响的戏剧作品。如1985年魏明伦借鉴西方荒诞派创作手法创作了川剧《潘金莲》,塑造了一个跨越时空局限的潘金莲,在艺术界引起强烈的反应和广泛的争议讨论,成为80年代最受瞩目的

戏剧文化现象之一。1988年上海京剧院创作的京剧《曹操与杨修》，以深刻挖掘了人性主题而成为艺术史上的杰出作品。该剧的主题是世界性的，是对共同的人性弱点的思考，题材上具有跨越国界和文化的超越性，在戏剧观上则综合了中外不同演剧体系的特征，凝聚成一个崭新艺术整体。它既继承了京剧唱、念、做、打等中国传统戏剧的艺术手段和虚拟性、程序化、技艺性等审美规范，同时又吸收了西方戏剧刻画人物内心世界的心理技巧和手法，兼容并蓄，中西合璧，使外部动作和人物内心动作高度统一。中西戏剧观的凝聚，使舞台上的曹操和杨修两个人物形象栩栩如生，光彩夺目。

我曾经这样说过，上海戏剧人在80年代不到十年的时间，把西方戏剧家一个世纪所创造实验的多种流派都“玩”了一遍。

上海的剧坛，从上世纪40年代开始，与世界剧坛逐渐隔离，而从80年代开始，又同世界“接轨”了。在我看来，上海的戏剧在80年代重又真正走进了20世纪。

由80年代开始的这种开放态势，一直沿续到90年代。1981年上海举办“首届上海戏剧节”，参与者只是上海本地的戏剧专业团体创作的剧目，后每两年举办一届，共举办了三届。从1990年起，戏剧节演变为每两年举办一届的“上海艺术节”，参与的剧目开始扩大到国内外和港澳台地区，到1999年后又演变、更名为每年一届的“中国上海国际艺术节”，国内外剧目的比重分别各占二分之一，其中上海本地的剧目不超过四分之一。从上海艺术节的视野和演出内容逐步向全国化、世界化的发展轨迹之中可以看出，上海的戏剧视野正以海纳百川的融合之势向世界开放，也从中看出中国的戏剧等文化艺术发展与世界文化艺术慢慢交流、逐步融合的步伐和历史进程。