南大戏剧论丛 贰

中华书局

需要全本请访问 www.ertongbook.com

目　录

总　序 …… 董　健(1)

中国当代戏剧精神的萎缩 …… 董　健(1)
戏剧性简论 …… 董　健(12)
九十年来文明戏研究述评 …… 顾文勋(38)
试论熊佛西的“戏剧大众化之实验” …… 顾文勋(63)
论第四种戏曲美 …… 陆　炜(76)
我们今日的戏剧观问题
——也谈“重提戏剧观” …… 陆　炜(94)
论“现代戏曲” …… 吕效平(110)
再论“现代戏曲” …… 吕效平(130)
论国民党话剧政策的两歧性及其危害 …… 马俊山(153)
创建话剧演剧的“中国学派”
——论20世纪50至60年代的“话剧民族化”
探索 …… 胡星亮(197)

老舍和田汉:1957—1958年的戏剧使命 …… 胡星亮(212)
光荣属于“他者”
——论中国戏剧现代性的生成 …… 周安华(232)
视听娱乐与中国当代戏剧新质的滋生 …… 周安华(247)
静止的流水
——简评话剧《真凭十据》 …… 张建勤(274)
《南西厢记》的版本及流变 …… 俞为民(280)
论古代戏曲中的婚姻描写 …… 俞为民(301)
寻找戏曲的原点
——从近年出版的两种戏曲同仁刊物
谈起 …… 苗怀明(324)
弄舌昆弋黄 鼓腹椒葱豉
——记近代曲家姚华 …… 苗怀明(329)
论角儿制 …… 解玉峰(339)
王国维《宋元戏曲史》之今读 …… 解玉峰(357)

总　序

董　健

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版，有书就出。不追求什么完整的“体系”，只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩，喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔，而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它，那么我们至少应在它的某一层面刻上自己的意念，不管这意念的符号是长留，还是旋即被人抹去。

这套丛书始于20世纪90年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是作为丛书之作出版的，有的则因项目来源不同，未打丛书的“旗号”。可喜的是，这些古塔印痕不仅未被抹去，还得到了同行的好评，这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士

点(1978 年始)和博士点(1984 年始);这里有江苏省人民政府批准设立的重点学科(1995 年);这里每年都接受国家、部委和省的科研项目。二十多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在 20 世纪 20 年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是黉宇之下,始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匋、吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍,著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓著,以其生动的艺术实践给我们的"经院"吹进一股清新的空气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与我的主持下,短短几年,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册的《中国新文学大系(1937—1949)·戏剧卷》的出版,一部四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勋副教授等,在继续加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新界开拓之际,旧有"领地"亦有传人,俞为民、周维培教授以及苗怀明、解玉峰两位博士,在古典戏曲研究

需要全本请访问 www.ertongbook.com

上的显著成绩，如《中国昆剧大辞典》、《曲谱研究》等，已经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还是现代话剧，仍作为重镇被占领着，而且一种新的研究风气正在这里兴起，这就是：中西融合、古今沟通，更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下，物欲横流，学风日下，精神萎缩，大学失魂，认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上，处境十分艰难。但我们坚信，上帝不会嘲笑我们的思索，面对政治市侩和经济市侩的嘲笑，我们则不屑一顾。绕开真理便有一条通向“乐园”之路；要与真理拥抱，等待你的便是“地狱”之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道理的。自从电影、电视剧出现之后，便有把这两种新的艺术与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏剧“离婚”。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺术看作是挑战者。其实，尽管儿子的性格、相貌均与母亲不同，但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧，都离不开“演”与“观”这些基本要素，说到底都不过是戏剧这一古老艺术在新技术条件下的新变种，它们不可能完全丢掉自己祖先的血脉和灵魂。戏剧是什么？历来定义纷纭，支持这些定义的有“模仿说”、“游戏说”、“意志表现说”等等。归根结底，人类发明戏剧这种东西，无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的“观”与“演”的场景，借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验，从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己，从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式，这是一种体现着人类“自由狂欢”的精神并有益于身心健康的游戏。电影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外，并没有从根本上扬弃戏剧的本质，尽管这些新的手段开辟了艺术表现的新天地，给人们提供了新的艺术享受和娱乐方式。电影也罢，电视剧也罢，仍然是戏剧，或者说，仍然是对人

生进行“戏剧表达”的一种形式，岂能将它们割裂和对立？第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁·艾思林(Martin Esslin)。他在《戏剧剖析》(An Anatomy of Drama)一书中指出：

> 有一个极为重要的基本事实必须强调，因为这个事实虽然显而易见，却一直遭到忽视，特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是，戏剧(舞台剧)在 *20* 世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式，而且是比较次要的一种形式；而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧，不论在技术方面可能有多么不同，但基本上仍是戏剧，遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。①

这样看来，对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很必要的吗？此外，现在许多作家既写小说、戏剧，又写电影、电视剧，难道能对这样的作家进行分割吗？现在有人提出“大戏剧”的说法，显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴，进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上，我们十分钦佩大胆怀疑、大胆探索的勇气，但又深感应以严谨求实为本，力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术思维，曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的种种“新潮”亦漏洞百出，难以使人认同。现在大学里开电影、电视的课很时髦，不少老师其实既无实践，也无理论，但他们把电影、电

① 《戏剧剖析》(罗婉华译)第 4 页，中国戏剧出版社 1981 年版。

视的“理论”讲得很“玄”，极力主张把这种新艺术与传统的文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是“新潮”，就越能摘掉其外行的帽子。其实，还是那些老老实实地从文学性、戏剧性切入研究和教学的人，走的路子比较稳健、扎实。须知，越是将剧、影、视综合研究，越能加深对其各自特点的认识和把握；反之，封闭于自身谈“特点”，就越讲越糊涂。理论上的创新是艰难而痛苦的，文字游戏的娱乐将误己误人。20世纪的文化思潮和文化研究，在自然科学新发现的爆炸声的刺激下，形成了一个“大逃亡”的总趋势——纷纷从先辈哲人多年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭出，各领一时之风骚。但从总体上说，在这个世纪里，人文学科的革新远没有自然学科来得坚实、有力，远没有与后者的革新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与虚无主义交织在一起；解构的痛快压过了建构的艰辛。当“大逃亡”的声浪波及中国时，在这样一个未经以科学、民主、人道为内涵的“启蒙运动”洗礼的国度里，得到的回应往往是浮躁和混乱。由于缺乏理性，一统就死，一放就乱，不是禁欲，便是纵欲。于是，在中与西、古与今的文化冲撞中，我们常常缺乏鉴别和选择的能力；于是，东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文化拙劣现象时有发生。而那些“中”、“西”之分与“社”、“资”之辨的老框框、老调调，又使我们深受文化民族主义之害，往往在那些全人类共同、相通的文化价值面前擦肩而过。当代中国许多社会文化现象的最大通病是虚假，文化产品的最大特征是平庸。这种文化氛围时时提醒着我们：即使前进半步，也要付出十步的努力；宁愿说错了再改过来，也决不说自己不相信的话，更不要说那些无根之言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期，对于学术研究正深深感着“过去已经过去，将来还未到来”、“旧神已死，新神未生”的寂寞与

苦闷。坚信只有在学术探讨的艰辛劳动中，这寂寞与苦闷之感才会得到解脱。也许，我们多年的研究和写作并没有什么“用”，在实用主义市侩们看来可怜亦复可笑。但是，既然我们当上了吃文字饭的知识分子，除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦地写之外还能干什么呢？

中国当代戏剧精神的萎缩

董　健

关于“中国当代戏剧之命运”的讨论，已经持续了两年。虽然有不少可贵的意见发表，但总体看来，并没有说到要害之处。有一种“高见”特别叫人哭笑不得：“尽管大家对许多问题的看法不尽一致，但有一点却能达到共识，这就是‘戏剧不能没有观众’。”[①]这样人尽皆知的浅层次的“共识”，用得着如此大张旗鼓的讨论吗？这恰如讨论1958年“大跃进”之后中国的大饥荒给人民带来的灾难，只说“不吃饭要饿死人”，却避而不问为什么当时中国人会没有饭吃。

其实，历史本身呈现在我们面前的真实面貌是很清晰的。90年代中国当代戏剧的总体状态与80年代相比是呈下滑与衰退趋势的。尽管也偶有较好的作品问世，有时候也显得颇为“热闹”，有些地方甚至还叫人看到某种“繁荣”景象，但90年代以来当代戏剧不可回避的总体特征是：虚假的繁荣掩盖着真实的衰微，表面的热闹粉饰着实质性的贫乏，其根本原因是戏剧

① 《中国戏剧》2004年第1期，李默然的文章。

精神萎缩，或曰戏剧失魂。80年代话剧，从《假如我是真的》到《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》，有一批优秀剧作，京剧也有《曹操与杨修》等高质量的作品。这些剧作好就好在有“魂”，见“精神”，是对“人的精神”的戏剧性表达。它们生动地体现了走在现代化之路上、处在思想解放之中的中国人的积极、开放、昂扬、向上的精神自由的状态。这时，戏剧艺术在给人以娱乐和审美享受的过程中，实现着人在精神领域里的“对话”。但进入90年代之后，情况就完全不同了。京剧《贞观盛事》也罢，话剧《赵氏孤儿》也罢，好看的是戏的物质外壳，其精神内涵却十分贫弱，人们只看到表、导演的某些“技术活儿”，而作为戏之“魂”的那种“戏剧精神”，却基本上不见了。这样一来，虚假与平庸便是1990年以来戏剧的致命伤。进入90年代之后，戏剧精神的萎缩是一个不争的事实。尽管有些小剧场戏剧仍在拼命地抗拒着虚假与平庸之风，力图招回戏剧之魂，但毕竟难成气候，而且在文化价值观的把握上也存在不少问题，如《切·格瓦拉》这样的戏应该说并不平庸，也有一定的真情实感，但其民粹主义与“文革”情结使它的戏剧精神中搀杂了不少非现代非文明的东西。

那么，什么是戏剧精神呢？

简言之，戏剧那给人提供了“精神之乐”的东西，就是戏剧精神。“皮肉之乐”、感官刺激也不能一概否定，它们往往是“精神之乐”的入口，如好看的色彩、物形、动作，好听的声音等。古人云：“君子乐得其道，小人乐得其欲。”前者近“精神之乐”，后者近“皮肉之乐”。戏剧是公开表演的艺术，因此，戏剧精神又是贯穿在编、导、演全过程，并由剧场与观众共同体现出来的。人们在公开的“观”与“演”的直接交流中，集体地体验生命、体验生存，超越环境、批判陈规，热烈地追求自由与幸福，这就是戏剧精神，它的最高境界就是人在“自由狂欢”中所进行的灵魂对话。所以，戏剧历史告诉我们，越是开放、自由、民主、和谐的

需要全本请访问 www.ertongbook.com

社会，其戏剧精神就越高扬。有时在看起来并不怎么“自由、民主、和谐”的社会里，也有好戏产生，但这里有两种情况，应具体分析。一是中国的清朝末期(18 世纪末叶至 19 世纪初叶)这种情况，封建社会由盛到衰，文化虽有不少官方“盛事”(如集中大批文化人编纂典籍，完成了一些“大工程”，如《四库全书》、《皇朝通志》等)，但整体文化状态是板结僵化的，而且思想控制严重，精神领域黑暗。在这一背景下兴起的京剧，要想上得“君”之宠，下得“民”之爱，它就不可能在“戏剧精神”上有所追求，它只能偏重在“物质外壳”(主要是唱腔和表演)上出新，讲究的是“色艺”二字。一是 19 世纪的沙皇俄国这种情况，虽然专制、黑暗，但知识分子的思考、探索并未完全被禁绝，外来先进文化的影响也发挥了积极作用。不仅戏剧一度繁荣，对戏剧精神也有很好的解释。我一直认为批评家别林斯基对戏剧精神的阐释是非常到位的。这位伟大的俄国批评家从三个方面论述了戏剧精神之要义：

第一，是以强烈的人文关怀振奋人的灵魂。他说：“戏剧能给我们以强烈的感受，使我们那由于枯燥乏味的生活而凋零霉变的心灵为之神清气爽，因为戏剧能以无与伦比的大悲苦与大欢乐，使我们那久已板结的热血沸腾起来，从而在我们面前打开了一个焕然一新的、无限美妙的欲望与生命的世界。”[①]这里特别强调戏剧能为人们打开一个欲望与生命的世界。这一点非常重要。应该说，这是人类生命体验、生存体验的很高境界，我们已经与这一世界久违了。我们的戏剧常常是走着相反的路：叫人远离欲望与生命的世界。

第二，是精神之乐的交流与分享。他说：“人类的心灵有一个特点，当它得到对美好事物的甜美愉悦的感受，如果不同时与另一个心灵分享之，那它就仿佛在这些美好感受的重压下难

① 别林斯基：《别林斯基论戏剧》第 1 卷，“艺术”出版社 1983 年俄文版，第 26 页。

以自持。要不是在剧院里,怎么会有这样隆重而动人的分享呢?"[①]这就是人们常说的"集体体验"、"当众交流"。然而我们的戏剧长期以来却引不起这种平等的精神交流,我们更多的是向观众提供"学习的榜样"、"崇拜的英雄","宣传"、"灌输",强加于人,剥夺观众思想自由的空间。

第三,在文化价值观上达到和谐与统一。他说:"正是在剧院里,千百双眼睛都盯在同一个对象上,千百颗心都在为同一种情感而跳动,千百个胸膛都在为同一个狂喜而喘息,千百个'我'在无限高尚、和谐的意念之中汇成了一个共同的、巨大的'我'。"[②]这种和谐与统一,当然是建立在共同的美好人性与人在情感领域的平等、沟通的基础上的。每一个时代的优秀戏剧(如莎士比亚的戏剧)大都不悖此义。"文革"中的"样板戏"也想"统一"中国人的价值观,但它"是政治专制的精神同伙……(它的种种模式与陈规)是一种用来控制和压抑人的活生生本能的精神概念","这些东西决不会表现任何自由决定后的愉快,只代表一种强加于人的理想"[③]。真正的和谐是建立在自由、平等的基础上的。

对照以上三条来看,戏剧精神这种可贵的人类文化精神,在我们这里是明显的衰微了。那种"千百个胸膛都在为同一个狂喜而喘息,千百个'我'在无限高尚、和谐的意念中汇成了一个共同的、巨大的'我'"的看戏感觉,过去在看田汉、曹禺、夏衍一辈剧作家的戏时有过,看老舍的《茶馆》时有过,看80年代《小井胡同》、《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》、《曹操与杨修》时有过,到了90年代以至今日,再也找不到这种感觉了,不是观众的"戏神经"老化、迟钝了,而是真正的戏剧精神衰微了。那些动辄冠

① 别林斯基:《别林斯基论戏剧》第1卷,"艺术"出版社1983年俄文版,第26页。

② 别林斯基:《别林斯基论戏剧》第1卷,"艺术"出版社1983年俄文版,第26页。

③ 转引自赫伯特·马尔库塞:《审美之维》(李小兵译),广西师范大学出版社2001年版,第151页。

以“精品”之名的“工程戏”，好看的只是外壳包装和硬摆的排场。应该说，戏剧精神的萎缩，是与我们这个正在改革开放中迅猛发展的大国很不相称的。既然舞台上如此失魂，怎么会叫世人对我们这个民族的精神状态油然而生敬意呢？

与戏剧精神的萎缩相联系的，是戏剧文学的退位。上述戏剧精神的三要义，有哪一条能离开作为“思想”、“精神”之主要承载者的戏剧文学呢？离开有思想、有才华的剧作家，又哪里来戏剧文学呢？我从李龙云的日记中，知道了有思想、有才华、对生活有独到见解的剧作家的苦闷。日记中说：“近年来，我交给剧院的多幕剧至少有三部，均如石沉大海。”但他刚离开北京人艺，调到国家剧院不足半载，“却又被召回写戏”——完成上级交下的任务戏《万家灯火》。这种“无常”说明了他们创作空间受到限制。特别是谈到戏剧文学与舞台关系的一段话，深刻反映了戏剧异化对剧作家的压迫。他说：“绝大多数剧作家的处境是被动的，实现舞台实践有时往往需要扭曲自己。现在，至少从 1997 年始，我不会这样做了。我用戏剧这种形式在搞我的文学。在我这里，作品的发表就是一部剧作的终结。有人说这是一种无奈；也有人说，这里隐含着一种深刻的自信。”[①]其实这里既有“自信”，也有“无奈”，核心的精神是抗拒舞台“异化”对文学和剧作家的压迫，极力维护着戏剧创作的独立自主精神。这使我想起 20 世纪初，俄国和德国曾有一些戏剧家为了抗拒舞台实践对戏剧文学的压迫，曾提出“否定剧场”的口号。他们认为只有把剧本放在书桌上“静心阅读”，才能达到“灵魂的交流”，认为只有“供阅读的戏剧”在艺术上才是完善的[②]。李龙云和这些外国前辈同行可谓“英雄所见略同”。但是，他们的无奈和自信，仍然不能扭转戏剧精神萎缩前提下戏剧文学的被动

① 李龙云：《万家灯火》（附创作日记），中国青年出版社 2004 年版，第 203 页。

② 转引自乌·萨赫诺夫斯基—潘凯耶夫：《戏剧论》，“艺术”出版社列宁格勒分社 1969 年俄文版，第 158 页。

局面。

我们发现，在戏剧精神走下坡路的过程中，戏剧文学与表演、导演、舞美的关系、比重发生了变化。作为“思想”、“精神”之主要承载者的戏剧文学步步走向衰微；而表演、导演则由于失去了（或主动放弃了）对文学的依托性，而自身又未能直接从生活现实中去发现、汲取那些至关重要的精神性的东西，便把主要精力用在了纯技术性的探索与实验上；舞台美术在这种情况下，便借着现代科技的优势与商业运营的刺激以及官方投资的支持而大显身手，叫舞台大大地放出了“光彩”。种种豪华包装的“大制作”一兴而起。上面提到的《贞观盛事》、《赵氏孤儿》都是在“大制作”上下了大功夫的。于是导演林兆华把自己导的《赵氏孤儿》叫做“话剧大片”，很自然地，他把此剧首功归于舞美。于是，评论界不少人都用“一流舞美、二流表导、三流剧本”的说法来概括近年戏剧的状貌。这一说法尽管并不准确，失去了精神内涵的舞美也难称“一流”，但从这种说法中可以看出，戏剧文学的衰微却已是不争的事实了。

为什么会有这样一种戏剧现象呢？

戏剧首先应该肯定，这是一种戏剧的异化现象。

本来，戏剧文学是一个很古老的话题。当古希腊亚里士多德论戏剧之时，他是把戏剧当作荷马史诗那样的文学作品来看待的，所以他认为戏剧的“六个决定其性质的成分，即情节、性格、言语、思想、戏景和唱段”当中，最重要的是作为文学要素的前四者，而唱段只是从装饰的意义上显其重要性，至于戏景，“却最少艺术性，和诗艺的关系也最疏”[①]。在世界戏剧发展的历史上，戏剧文学（不管是书面的还是未形之于书面的）作为戏剧核心精神之负载者的重要性，一向是不容置疑的。正因为正视这一铁的事实，黑格尔才把戏剧认定为第三种“诗”即文

① 亚里士多德：《诗学》（陈中梅译），商务印书馆 1996 年版，第 65 页。

学——第一是抒情的，第二是史诗的，第三是戏剧的，而这种“戏剧体诗”恰是“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”[①]。这样说来，所谓“一流舞美、二流表导、三流剧本”，不是本末倒置吗？不是一种戏剧的异化现象吗？

一切异化都是人为之“物”对“人”的统治，都是人的主体精神的沦丧。周扬在上世纪80年代论说社会异化问题时，讲到了“经济领域的异化”（瞎折腾之类）、“政治领域的异化（民主变专制）、“思想领域的异化”（个人迷信、奴才哲学）[②]。他没有提及文化领域的异化。我认为当前大陆文化领域异化的基本表征就是虚假与平庸，就是“物化”与“非人化”。外观取代了内涵，技术取代了艺术，仪式取代了真情，操作取代了创造，感官刺激取代了审美。总之，戏剧失魂，戏剧的“人学”定位被动摇了。80年代就曾有人感慨：“人的世界不断贬值，物的世界（包括权力）不断增值。”胡乔木在批判周扬的异化论时，对这一感慨深表不满[③]。但20多年来的事实却越来越有力地证明了这种感慨的深刻性。就大陆戏剧而言，戏剧“肢体”的畸形，戏剧文学的衰微，正是与“人的精神”的沦落联系在一起的。在西方，从古典戏剧到现代戏剧，戏剧学的重心是有所转移的，即从Drama（作为文学的戏剧）转向Theatre（作为舞台艺术的戏剧）。但西方的转移没有使戏剧离开“人学”定位，没有淡化戏剧对人的精神世界的关注。然而在我们这里，这种转移却使得戏剧的功夫都用在演出的物质外壳上去了。这时，戏剧文学的弱化甚至退位与戏剧中“人的精神”的萎缩是一回事。我并不笼统地反对戏剧艺术的“大制作”，而且即使是“小制作”也仍然不能使无精神内涵的作品得到原谅。可是我们见到的那些文学退位、精神贫乏的戏剧，外包装的“大制作”使它们成了四肢发达、头脑

① 黑格尔：《美学》（朱光潜译）第3卷下册，商务印书馆1981年版，第241页。

② 周扬：《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》，《人民日报》1983年3月16日。

③ 胡乔木：《关于人道主义和异化问题》，《红旗》杂志1984年第1期。

简单的小伙子，成了衣着美丽、言行鄙俗的大姑娘。显然，失魂就是一种戏剧艺术的异化。这种戏剧再也不能给人提供“精神之乐”了。

造成这种异化的原因很多，归根结底，是在中国特殊的社会文化背景下，戏剧艺术老是回不到“人学”定位上来。这里不得不提到1983—1985年的戏剧观大讨论。那次讨论的影响一直及于当今戏剧，其中教训很值得总结。最大的问题是，戏剧的价值观念在讨论中由于离开了“人”这个核心而出现了新的混乱与偏颇。本来，70年代末、80年代初的戏剧在一度繁荣之后应首先考虑的问题是，如何尽快摆脱“政治”定位的旧路子，找到戏剧的“人学”定位。《于无声处》、《丹心谱》、《报春花》一类戏曾一度以政治批判性赢得了观众，当剧中的“政治”已经过去，而人们又面临着新的困惑时，这样的戏当然就难以再“热”下去了。然而它们的现实主义批判精神与些微的“人学”内容是不应否定的。可是戏剧观的大讨论一开始就以现实主义戏剧观为打击对象，以布莱希特与西方现代派为师，“清算”斯坦尼斯拉夫斯基现实主义的所谓“不良影响”。殊不知，斯坦尼戏剧体系的“人学”内容远比布莱希特丰富扎实得多，后者的戏剧理论和实践中倒是“政治”内容更加强烈。何况斯氏刚刚在“文革”中遭到“批判”，许多基本问题亟待拨乱反正。而现实主义批判精神无论在“十七年”还是在“文革”中都是屡遭歪曲与否定（故有人说中国只有“拟现实主义”、“伪现实主义”），现在也亟待为之正名并发扬光大之。可惜的是，历史之棋在关键时刻错走了一步，与戏剧繁荣的真正要求擦肩而过。戏剧作为一门艺术，如果离开了它的“人学”内容，不表现人的精神与灵魂，也就只能剩下一些技术层面上的“玩艺儿”了。当时的讨论，未能集中力量解决戏剧被多年剥夺了的“人学”前提问题，而一味纠缠在什么“假定性”/“非假定性”、“制造舞台幻觉”/“打破舞台幻觉”、“间离效果”/“非间离效果”、“写实”/“写意”……的问题

需要全本请访问 www.ertongbook.com