南大戏剧论丛肆

中 华 书 局

需要全本请访问 www.ertongbook.com

目　录

改革开放时代的中国话剧
——《中国新文学大系(1977——2000年)戏剧卷》序
…… 董　健　沙叶新　赵家捷()
再论戏剧性
——兼答张时民博士的质询 …… 董　健()
《原野》中的浪漫主义和自然主义
——《原野》新释 …… 陆　炜()
中国古典剧论的美学史地位 …… 陆　炜()
对正剧的质疑 …… 吕效平()
论现代戏曲的戏曲性 …… 吕效平()
从话剧“黄金时代”看艺术体制创新的意义 …… 马俊山()
论导演的风格化与话剧舞台艺术中国化品格的快速生长
…… 马俊山()
从戏曲写意美学出发去创造民族话剧
——论中国“写意话剧”的探索与发展 …… 胡星亮()
香港实验戏剧与荒诞派 …… 胡星亮()
主体间离后的戏剧形态异变
——荒诞派戏剧形态研究 …… 李兴阳()
鼓动与吸引
——论爱森斯坦的剧场实践与戏剧思想 …… 张时民()

论生旦为主的戏曲脚色体制的形成 …… 俞为民()
犯调考论 …… 俞为民()
从全本戏到折子戏
——以汤显祖《牡丹亭》的考察为中心 …… 解玉峰()
论元曲杂剧之多重构成 …… 解玉峰()
徽班演出昆腔戏考 …… 陈　恬()
京剧“名角制”成因初探 …… 陈　恬()
论元明以来曲谱的转型 …… 许莉莉()
明清曲论中的“本调”考释 …… 许莉莉()

传媒变革与区域电视媒体的高位竞争 …… 周安华()
论影视的媒介特质及媒介教育 …… 周安华()
香港电影:从“奇巧洋画”到“香港制造” …… 李兴阳()
浅谈电视剧较之于电影的“写人”及艺术性 …… 张建勤()
论“电影眼” …… 杨弋枢()

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。20 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

① 罗婉华译《戏剧剖析》,第4页,中国戏剧出版社1981年版。

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。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、苦苦的写之外还能干什么呢？

1995 年 5 月 20 日初稿，2003 年 12 月 28 日修改

于南京大学戏剧影视研究所

改革开放时代的中国话剧

——《中国新文学大系(1977—2000年)戏剧卷》序

董　健　沙叶新　赵家捷

(一)

收入本卷的20多个话剧剧本,是从上世纪70年代末至90年代被搬上我国当代戏剧舞台的大量作品中选出来的。其中大陆18个,台湾两个,香港一个。遴选的标准,是思想和艺术上的水平及其在一定历史时期的代表性。

话剧是在中国"走向现代"的大势之下,在启蒙主义思想文化运动中产生和发展起来的,至今已有百年历史。[①] 可以说,没有"走向现代"的世界历史大趋势,就没有中国现代启蒙主义思想文化运动的兴起,而没有现代启蒙主义思想文化运动,也就不会有包括话剧在内的中国新文学即现代文学的诞生。"启蒙"就是以"理性"冲破文化专制、反对思想垄断,捍卫人的价值和尊严,从而实现人的现代化。一系列关于"人"以及"人与社

① "话剧"这一名称虽然在1928年才正式确立,但它于19世纪末20世纪初就在中国萌芽了,当时叫"新剧"、"文明戏"、"文明新戏"。

会”、“人与政治”的现代意识和文化价值观念，如自由、民主、科学，人权、平等、博爱，以及法制、公正、宽容等等，都是在“启蒙”中产生的。正是这些价值原则标志着世界历史走向了“现代时期”。在中国，话剧这一崭新戏剧样式恰恰就是在启蒙运动中创造出来的。因此，话剧的诞生决不是像很多人所误解的那样，似乎仅仅意味着样式繁多的既有传统戏曲又多出了一个“新剧种”。不，完全不是这样。话剧的产生是中国古老戏剧的一场革命。它打破了“戏曲一元”的千年格局，形成了我国现代戏剧“话剧——戏曲”二元结构的新生态。话剧吸收了西方戏剧文化的优秀成果，高举自由、民主、科学的启蒙火炬，以崭新的形式和思想标志着中国戏剧一个新时期的到来。话剧推动了传统戏曲的革新，并与现代戏曲一起标志着中国戏剧“古典时期”的结束和“现代时期”的开始。

中国话剧走过了它的萌芽期(19 世纪末至 20 世纪初)、发展期(20 世纪头 20 年)、成熟期(20 世纪 30 年代)、繁荣期(20 世纪 40 年代)，然后就由于历史文化背景的巨大变动和中国启蒙运动的曲折反复，进入了一个进退起伏的历史时期——这一时期如果从 1949 年算起，至今已有半个多世纪了。

1949 至 1976 这 27 年，话剧的技术性因素有不小的发展，其精神内涵虽在个别时期(如 1956 年至 1957 年上半年)、个别作品(如所谓“第四种剧本”)曾显示过坚持启蒙、走向“现代”的趋向，放出过人在精神领域追求自由的光芒，但总的趋势是单一、贫乏，非“人”、去“真”，其现代意识与启蒙理性从逐渐消解到完全毁灭。在“文化大革命”严酷的思想统治之下，反现代、反启蒙成为主流，话剧基本上被消灭。这样，随着 1976 年 10 月“文革”的结束和 1978 年底中共十一届三中全会“拨乱反正”的提出，大陆戏剧便进入了一个以思想解放为特征的“新时期”。这个新时期，由于以“五四”为标志的现代启蒙精神的回归，便成为中国现代文学艺术的“复兴期”。这种以人的觉醒和文化

需要全本请访问 www.ertongbook.com

价值观念重建为核心的“复兴精神”在大陆的表现最为强烈。在台湾，随着1984年经济革新之“三化”（国际化、自由化、制度化）的提出、1986年国民党十二届三中全会政治革新的启动与1987年的“解严”，包括戏剧在内的文学艺术的路径，自然也就更向着现代化一途了。在香港，戏剧曾因对“文革”的恐惧而一味倒向西方，但进入70年代后开始注重本土化，在“中西结合”中发展戏剧艺术，取得了明显的进步。

（二）

1976年底到1980年初，是大陆思想文化上的一个“拨乱反正、复归传统”的短暂时段。就戏剧来说，所谓“拨乱反正”首先是返回到“文革”前的“十七年”之“正”，而“复归传统”当然则是回到“十七年”旧轨道的传统。相对“文革”来说，这好像是一个进步；但相对思想解放、文化价值观念重建和现代启蒙精神的复归来说，这不过是一种回到原地的徘徊而已，差别只在五十步与百步之间。虽然“文革”发动时对“十七年”文艺似乎是全盘否定的，有所谓“文艺黑线专政”之说，其实“文革”所执行的文艺路线的源头正是来自“十七年”，可谓一脉相承，只是“文革”所奉行的路线比“十七年”的更加极端、更加恶劣罢了，并无本质上的不同。“文革”对“十七年”虽然也有“批判”，甚至“斗争”，但那是批判“十七年”左得还不够，还不彻底。所以，“十七年”那些反现代、反启蒙的极左文艺运动和创作思潮在“文革”中不仅没有被否定，而且被大大强化了。

因此，当“文革”结束时，文艺界首先只能是在政治上为一些被定为“毒草”的“十七年”的作品平反，为被迫害的艺术家恢复名誉，至于真正在文化价值观念上清算“文革”还为时尚早。但不管怎么说，“真理标准”的讨论和中共十一届三中全会对“解放思想、实事求是”的强调，以及胡耀邦主持的对大量冤假错案的平反昭雪，初步造成了文艺界敢说真话的环境和气氛，

也部分地触及到了“十七年”文艺上那些极左的东西(如否定文学的“人学”定位,以文艺宣扬“个人崇拜”,反对“写真实”,反对“干预生活”,等等)。这时,具有现代启蒙主义传统的话剧,以政治批判的巨大热情汇入历史洪流。一大批现实主义的政治批判剧、历史剧、社会问题剧,如《枫叶红了的时候》、《曙光》、《于无声处》、《丹心谱》、《大风歌》、《报春花》、《未来在召唤》、《救救她》、《权与法》、《灰色王国的黎明》、《血总是热的》、《假如我是真的》等,就是在这样的背景下产生的。这是新时期戏剧繁荣的一个响亮的序曲。剧作家的良知、社会责任感、政治敏锐性与人民大众心灵追求的高度一致,是这些剧作最可宝贵的特质,也是它们赢得观众和读者的根本原因。

1978年初,那时还是“凡是派”的天下,全国人民要为反专制、反“文革”的“天安门事件”平反的强烈要求,还被当权者死死地压抑着。而这一事件不平反,历史得不到公正评价,真理不彰,人心难平,“拨乱反正”便无“正”可依。这时,上海业余作者宗福先凭着他的敏锐与胆识,发扬话剧敢对社会说出真话的启蒙主义传统,冲破重重阻力,创作了反映丙辰清明天安门广场上那场惊心动魄的民主运动的话剧《于无声处》,由上海市工人文化宫公演,立即轰动全国。此剧在各地纷纷上演,对“思想解放”、“拨乱反正”的政治潮流起到了积极的推动作用。中国话剧就这样以自己政治介入和社会批判的优势融入了历史的洪流。

这一时期的历史剧和社会问题剧,也同样具有很强的政治批判性——批判“四人帮”,批判极左路线。老一辈剧作家陈白尘(1908—1994)的《大风歌》是“文革”刚结束时推出的一部历史剧。虽然写的是西汉初年最高统治集团内部刘邦一系与皇后吕雉一党争夺权位的斗争,但其主旨却隐含着批判“四人帮”的倒行逆施,表现历史进步和人民要求。所谓“除吕安刘”,所谓“非刘氏而王者,天下共诛之”,当然是封建正统观念,但这是历

史自身使然，作者的着眼点是在斥奸骂邪，描绘人性之善恶美丑的搏斗。不过作者当时的思想局限性也是很明显的：他以刘邦为“正统”，说明他只看到了“四人帮”的“奸”与“邪”，却看不到“文革”更大的罪恶根源。这一点，当时就有人在《文学评论》上撰文批评。另一位在新时期仍坚持创作的老一辈剧作家吴祖光(1917—2003)，其新作《闯江湖》取材于夫人新凤霞的生活经历，以戏曲方式结构话剧，情浓意切，感叹身世，表现评剧艺人在黑暗社会面对种种压迫的苦难命运，写出了艺人“抗恶”、“守善”、“创美”的品性和闯劲，也寄寓着作者对刚刚过去的“文革”以至“十七年”中文艺界遭遇的反思，故被誉为“一首深沉悲愤的叙事诗”。

一大批社会问题剧，在揭露中批判，在质疑中警世，一个个“问题”都关系到国家民族的过去、现在和未来，体现着“文革”灾难之后我国人民的心愿。这些问题剧是“五四”时期问题剧精神的进一步发扬，受到了广大观众的欢迎。

值得注意的是，同样是问题剧，所提出的问题的分量和深度是各不相同的。这牵涉到否定“文革”的分量和深度。譬如那些在“文革”中一度失去权力的所谓“走资派”，当恢复官位后，他们当中的不少人对“文革”的否定也就似乎完成了。他们对“十七年”中那些导致“文革”浩劫的深层因素，大体上是一无所思、一无所知的。但具有启蒙理性和现代意识的知识分子、作家，以及那些秉承着“五四”民主主义传统的干部和理论工作者，则要从文化价值观念和政治制度上去寻找灾难的源头，从而对社会生活和人的处境作出更深入一步的思考和揭示。六场话剧《假如我是真的》(沙叶新、李守成、姚明德)在这方面就有了难能可贵的突破，以至这种突破使得该剧虽然在今天看来决无一点“大逆不道”之处，但在当时引起的轰动和广泛关注中却超出了政治守旧者的“容忍度”。

《假如我是真的》在生活中是有原型的，那是当时发生在上

海的一起冒充高干子弟招摇撞骗的案子。作品将其戏剧化，写当时人人恨之而又人人难脱干系的“走后门”之风，实际上触及了党和国家权力的监督缺失问题。剧中揭开了现行体制下官僚特权阶层与人民大众的矛盾，这一积重难返、十分敏感的政治问题。正如剧中所言：“官越大，权越大，有权就有利，这就是有些人的真理！”这是一部政治讽刺喜剧，它与40年代的《升官图》（陈白尘）一脉相承，把“自由的笑声”献给了历史和人民，也把人民对民主权利的要求活生生地表现在戏剧舞台上。这“笑声”提醒我们：如果掌权者得不到民主制度的约束和监督，腐败只能愈演愈烈，成为社会的不治之癌。但是，该剧遭到了政治干涉。先是限定“内部演出”，后又一度叫停，由党和国家领导人出面召开会议“讨论”剧本，这就是由中国剧协、中国作协、中国影协于1980年1月23日至2月13日在北京联合召开的“剧本创作座谈会”。虽是“座谈”而非“批判”，作者亦未按惯例遭到整肃，但此剧的演出终于还是不了了之。20多年来的历史表明，这样的剧作是有生命力的。它的创作与演出历尽风波，这本身也说明了它的分量。如果《假如我是真的》当时不被变相禁演，而成为经常在舞台亮相的保留剧目，那它不仅会鼓舞大众反腐败的决心和信心，而且简直就是在精神领域悬挂于腐败势力头上的一把“达摩克利斯之剑”，其警戒作用是不可小觑的。

差不多与话剧《假如我是真的》同时遭受挫折的，还有深层触及中国当代政治、批判“文革”个人崇拜的电影《太阳和人》（电影文学剧本叫《苦恋》，作者白桦）。这里要特别指出，批判者所捍卫的“个人崇拜”，西语表达是“personality cult”，其狂热、其愚昧恰与邪教相通，“文革”就是挟其“邪”而祸国殃民的。打压了《假如我是真的》、《太阳和人》及其他同类作品之后，极左思想回潮，戏剧创作受到严重束缚，普遍回避了官僚主义、特权思想、个人崇拜、党内不正之风等具有政治风险的题材，而转向

一般历史故事、爱情纠葛、海外华侨、国际友好、两岸亲情等迎合闲暇趣味和时政宣传的题材，并加以“轻柔”、“虚飘”的描写，有的甚至逃避现实、胡编乱造。针对这种倾向，沙叶新发表《扯“淡”》一文指出：剧本创作座谈会“开了变相禁戏的先例”，使话剧舞台进入“淡季”。

（三）

“剧本创作座谈会”之后，话剧从1979年的短期繁荣，一下子跌入低谷，想继续以其尖锐的政治批判性和社会批判性汇入改革大潮，暂时已无可能。另一方面，随着“四五”天安门事件的公开平反和改革的深入，随着社会现实问题由于改革的触动而越来越深刻、尖锐地暴露在人们面前，随着人们对社会、历史、文化诸方面问题的思考和追问，观众看戏不再简单地满足于一句政治上“尖锐的话”，不再仅仅与政治激情发生共鸣，而追求更深、更新的精神，追求戏剧的审美价值。暂时不能满足这些要求的话剧面临危机：观众锐减，好戏难求，“水土流失”——编剧“触电”、导演改行、剧团开店……惜日盛况不再。戏剧界人士开始反思中国当代戏剧自身存在的问题。一种意见认为，话剧之所以没人看，是因为太守旧，不能突破传统，主张大力吸收西方“现代派”的观念和手法；另外一种意见则相反，认为话剧之所以遭到观众冷遇，是因为它不能发扬“五四”启蒙主义的“战斗传统”和现实主义的方法。前者主要面向西方，后者主要面向本国的现代传统，以求得问题的解决。于是就有了所谓“戏剧观”的大讨论。这次讨论从1981年持续到1986年前后，发生了不小的影响，它在客观上反映着1980年代中国戏剧在探索实验、拓展创新中救亡图存的历史要求。这次讨论既是被“剧本创作座谈会”造成的严峻形势逼出来的，又是对那次政治干预艺术的“座谈会”的反拨和软性的抗拒。1980年代中国总的文化态势究竟与以往大不相同

了。改革开放的步伐不可能停止，中国现代化的大势已经不可阻挡，在思想解放运动中重新兴起的以自由、民主、科学为要义的启蒙精神与现代意识也就不可能重被消解。这样，戏剧也就不可能再按照政治守旧势力的意愿放弃自由的追求，从而在精神上萎靡下去，甘做“工具”或“玩物”。这使得“戏剧观”的讨论成为可能。

所谓“戏剧观”指的是什么呢？人们的理解并不一致。照字面看，就是对戏剧的作用与本质的看法，尤其是戏剧的编、导、演所表现出来的对戏剧的作用与本质的看法。说白了，就是戏剧与生活的关系，亦即戏剧应该写什么、演什么？怎么写、怎么演？早在1962年，导演黄佐临为打破戏剧表现方法的单一与贫乏，提出了“戏剧观”问题。20年后戏剧界重提这一问题，显然是反映了戏剧对自由发展的企求，即突破成规旧套、寻求探索前进的多种可能性。然而当艺术无力冲破政治体制的束缚时，所谓“自由发展”也只能是在艺术自身的一些技术层面上打转转而已。本来在《假如我是真的》受挫之后，戏剧首先面临的问题主要地不是“如何”反映生活现实，而是“如何”摆脱政治干预，亦即艺术民主和创作自由问题。沿着这个路子，就应该继续努力冲破极左思潮的束缚，以启蒙理性和现代意识推进思想解放运动，恢复戏剧的“人学”定位，坚决摈弃那种依托于文化专制主义的“非人”、“去真”的伪现实主义，真正恢复我国“五四”现实主义的传统，把“真实的人”树立在舞台上，真正实现现代人在精神领域的“对话”。至于艺术表现的方法、舞美技术的革新，则完全可以各式各样、自由选择。但是，80年代的“戏剧观”大讨论，却只有少数人注意到了这些问题，他们的意见在1981—83年有所表露。如批判戏剧充当政治工具造成的“假、干、浅”，要求揭示“人”的真实性和丰富性，指出“观众厌弃肤浅

需要全本请访问 www.ertongbook.com