

开启未来丛书之文学作品集

高连营 ◎主编

繁荣是衰落的序曲

NASHIQULEDENIANHUA

让我们将事前的忧虑，
换为事前的思考和计划吧！

征服畏惧、建立自信的最快最确实的方法，
就是去做你害怕的事，直到你获得成功的经验。

内蒙古人民出版社

开启未来丛书之文学作品集

繁荣是衰落的序曲

主编：高连营

内蒙古人民出版社

图数在版编目(CIP)数据

开启未来丛书之文学作品集/高连营主编,呼和浩特:内蒙古
人民出版社,2006.12

ISBN7-204-07897-7

I.开… II.高… III.文学-作品集-中国 IV.1368

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 15968 号

开启未来丛书之文学作品集

主 编 高连营

出版发行 内蒙古人民出版社

发行电话: 010-87713181

地 址 呼和浩特市新城区新华大街祥泰大厦

印 刷 三河市燕春印务有限公司

开 本 850×1168 1/32

印 张 275.725 印

字 数 4000 千

版 次 2006 年 12 月第 1 版

印 次 2007 年 4 月第 1 次印刷

印 数 1-5000 册

书 号 ISBN7-204-07897-7/I·1685

定 价 1192.00 元(全 40 册)

如发现印装质量问题,请与我社联系 联系电话:(0471)4971562 4971659

总 序

文明的华夏,名人辈出,代代相续,千古人物。

成功、成名、成家,这是每个时代都令人向往的不倦话题。

步入这个五彩缤纷的大千世界,谁不希望成功?谁不想到成名?谁不企盼成家?21 世纪的年朋友们不禁提出这样的问题:“成功从何处起步?成名的奥秘在哪里?成家的诀窍是什么?名人名家们的岁月时代是怎样度过的?”

《开启未来》丛书将回答你们的这些问题。丛书的作者引用了各界名家名人百余位,怀着眷眷深情,驾起自己回忆的小船,溯流而上,去寻觅自己难以忘怀的青春岁月,去捕捉当年智慧的闪光,去追溯自己成功、成才、成家,为民族为国家做出贡献的源头。

“沧海横流,方显出英雄本色”。名人名家不仅创造了令人景仰的成就,而且也给后人留下了宝贵的精神财富。他们高远的志向、顽强的意志、勤勉的精神和必胜的信念,正是今天朋友们不可缺少的心理品质。因此,了解名人过去的历史,追踪他们走过的脚印,领悟他们成功、成名、成家的内涵是十分必要的,从中一定能得到很多有益的启示和借鉴。

这些名人,他们的青春岁月,充满了苦辣酸辛,坎坷磨难或

经战火的洗礼,或历曲折的境遇,或扬逆水的风帆,或留奋斗的足迹……

在他们的人生道路上,有幸福的回忆,更有苦涩的泪水;有成功的喜悦,也有挫折的苦闷,更有失败后的反思。在名人的生活辞典里,不是没有平凡和琐屑,正是对平凡和琐屑的超越,才成就了他们的伟大和成功。

这套丛书的文字,不是这些大家名人们作流水账式的忆旧,而是在自己漫长的生活画卷上精心地撷取;也不是空洞冗长的理论说教,而是时过境迁的作者真情的流露、实感的迸发。因此读起来亲切、真实、自然,若汨汨清泉,沁人心脾。从他们的经历中,朋友们可以悟出成功的规律,做人的道理,处世的艺术,成名成家的奥秘。

老者不复返,来者永远新。我们国家正处在改革开放的伟大时代,要把我国建设成有特色的社会主义强国,今天的年朋友任重而道远。希望你们都做伟大时代的强者,做伟大事业的成功者,肩负重任,迎着风雨,用坚强的信念,将理想的太阳从心头托起,用毅力的犁铧去耕耘不辍,走向未来,走向光明,走向自己的成功之路。

成功属于我,属于你,属于他,属于这个伟大的时代。

2006年6月

目 录

第一章 今天,一个未知数

(1990 年至今)

- 一 To Be Or NOt To Be? 1
- 二 中国话剧需要“背叛” 9
- 三 走过去,前面是个天 14

第二章 厄运中的挣扎

(1980 年—1990 年)

- 一 寻找理论的支持 25
- 二 老派新生 35
- 三 新派的冒险 45
- 四 幕后创新 55
- 五 变种的启示 64

第三章 苦尽甘来

(1977 年—1980 年)

- 一 一吐为快 74
- 二 痛定思痛 80
- 三 放声歌唱 83

第四章 悬念

(1956 年—1966 年)	89
一 平等的对白	90
二 沿着惯性前进	100
三 必然的缝隙	110
四 “左”得可爱	114

第五章 戏剧性的收获

(1949 年—1956 年)	
一 全新的声音	119
二 舞台背后	130
三 繁荣是衰落的序曲	138

第六章 战争主题

(1936 年—1949 年)	
一 抗日救亡队	145
二 现实中的历史剧	154
三 逸出战争之外	163
四 未来的摇篮	172

第七章 不可企及的高潮

(1927 年—1937 年)	
一 南国崛起了一个时代	181

第一章

今天,一个未知数

(1990 年至今)

一 To Be Or Not To Be?

戏剧艺术伴随着人间的喜怒哀乐,绵延了两千多年,又带着世纪末的情结走到了今天。进入 90 年代,在等待世纪之交的同时,中国话剧不免有几分躁动不安,就连流行歌曲中唱的也是“最近比较烦”。人们忙着工作,忙着挣钱,谈论的话题离不开政治、经济、当前形势等,而所谓戏剧的现状,则已很少有人问津,即使偶尔谈起,亦是摇头嗟叹:“夕阳无限好,只是近黄昏。”再说起话剧,会让许多人悚然一惊。

“To Be Or Not To Be?”生存还是毁灭,这是一个古老而又现实的问题。恐怕莎士比亚老人家写世界名著《哈姆雷特》中这句经典台词的时候,也未料想到它会成为当今戏剧所要面临的问题。“黑夜给了我黑色的眼睛,我却用它寻找光明”,属于诗人的时代虽然已经逝去,但是执著的中国话剧人,却仍在寻找

属于他们的光明。现代人已经习惯于在家里按一下“Auto”键打开音响或电视机，来欣赏那动听的音乐或欣赏那美妙的画面。这种生活方式决定着，把他们再吸引到剧场中看一场话剧，再忍受那么多人在一起呼吸、在一起规规矩矩，如果不是采用“销”的方式，看来已经十分困难了。百老汇的歌舞似乎已经成为回忆，经典动人的歌剧也不能再让人们回到剧院，难道过去那种西装革履、热情洋溢的看戏场面，真是一去不返了吗？

中国的话剧人对此还没有那么悲观，因为在这个世界上的任何一个地区、任何一个国家，人们在任何一个时代都不会放弃对精神生活、对美、对艺术的追求，他们需要艺术，也需要话剧。戏剧艺术不会被放弃，中国话剧人充满信心地探索着，实践着。

1990年，中国戏剧正在迷惘，不知向何处去的时候，有人试图对中国戏剧做一种新的诠释，他就是林兆华。这一年的7月，林兆华的《中国孤儿》在天津上演。林兆华的这个戏是个“混血儿”，他将法国启蒙主义大师伏尔泰的《中国孤儿》同中国元代杂剧作者纪君祥的名作《赵氏孤儿》拼贴起来，合成了如今的这个《中国孤儿》——其中的《赵氏孤儿》用河北梆子来表演，其中的《中国孤儿》用话剧形式来表演，二者同时出现在舞台上。

这一次，林兆华对伏尔泰的《中国孤儿》进行了有意味的解构，把已经被伏尔泰抛弃的《赵氏孤儿》的情节和主旨，强行纳入《中国孤儿》的结构框架当中。于是东西方两种不同的文化现象并置成一体，不动声色地摆放在观众面前。他这种大胆的尝试，在戏剧界和社会上都引起很大的争议。而后不久，北京电影

学院表演系再一次将莎士比亚巨著《哈姆雷特》搬上舞台。这一次林兆华又把他的解构思维融入其中，于是，我们看到了一个不同以往、一反常态的哈姆雷特。他不像国王那样威严，也没有英雄人物的完美形象，他只是一个集善与恶、美与丑于一身的普通人。为了不使这出悲剧令人感到肤浅乏味，林兆华又为其注入了荒诞性色彩，将观众引向无边无际的深思当中。

林兆华违背了中国话剧的常规，把一种新的戏剧观念引入话剧的艺术舞台，掀起了后现代戏剧在中国话剧中探索与实验的序幕。随后，越来越多的中国话剧人也步其后尘，相继踏上这条名叫“后现代戏剧”的探索之路。一时间，对后现代戏剧的研究、探索和实验，成为90年代中国戏剧的主潮。1991年1月，一位叫做孟京辉的年轻话剧人，将法国荒诞派戏剧家尤奈斯库的名作《秃头歌女》搬上了中国的话剧舞台；6月，《等待戈多》也在中央戏剧学院的小礼堂上演了。在这两部戏剧当中，孟京辉更加大胆地把后现代的怪诞理念附着于其中，使剧作里的一切都变得不符合逻辑和反常规，从而不仅使社会上的一般观众大为惊讶，而且也使看惯了斯坦尼斯拉夫斯基的中国其他话剧人，大感新鲜和意外。在充满了无限的刺激力和怪诞感的演出中，观众正常的思维被打乱，以往的审美观念也似乎派不上用场，然而，在这种莫名的心理状态下，观众却感到阵阵莫名的感动，似乎接近于摇滚乐，却又是摇滚乐所无法替代的。

“1992年，那是一个春天，有一位老人在中国的南海边画了一个圈……”1992年的夏天，邓小平同志南巡讲话公开发表，这时，中国当代文化的价值取向再一次发生转型。80年代

一直令文人墨客争论不休、迟迟未果的关于文艺雅俗关系的问题，终于在这个时候豁然开朗。而那个曾在 80 年代就引起争议、褒贬不一的人物高行健，也在 90 年代被人们重新提起。所谓先锋戏剧、实验戏剧、探索戏剧、小剧场戏剧……通通粉墨登场。“不管黑猫黄猫，抓住老鼠就是好猫”的“猫论”大行其道，作为 90 年代的中国戏剧，无论它是哪一流哪一派，赢得观众已成当务之急。习惯性的演剧体系被打破，各种戏剧形式如火山爆发一般纷涌而来，许多戏剧样式、演剧体系，甚至戏曲、歌剧、舞剧、话剧等，统统融会在一起，拼贴在一起，组合在一起。从这以后的戏剧更注重剧场效应，注重雅俗共赏的大众效应，注重娱乐性，注重与观众的情感交流。于是，后现代的戏剧观念为中国话剧拓展了一个更大、更新的空间。看起来，中国戏剧舞台上，大兴土木尽情施展的时刻到来了。

1992 年，首都剧场上演了瑞士戏剧家迪伦马特的经典之作《罗慕路斯大帝》。那是一场轰动性的演出，也是中国观众正式接受西方荒诞剧的开始，中国人心中潜藏已久的对后现代的感性认识，终于在剧院里被唤醒。1993 年，孟京辉又用后现代的荒诞喜剧手法，将法国剧作家让·日奈的《阳台》展示得淋漓尽致。让·日奈在《阳台》中以辛辣嘲讽的笔触，将他前半生在社会底层的流浪生活，深刻地演绎出来，使《阳台》既是一种现实，也是一种幻想。这次孟京辉站在“阳台”上展示的是另一番风景。“阳台”是一家妓院，在这里顾客可以实现自己的任何愿望。虽然“假作真时真亦假”，但观众还是看得非常投入，很过瘾，很满足。这使人很容易产生联想，想到 1997 年冯小刚导演的贺岁

片电影《甲方乙方》中的“好梦一日游”。看来孟京辉的这个“好梦”早已在观众的称道声中得以圆满了。因此，与其说《阳台》是一场闹剧，不如说更像一个“游戏”，看到所有参与和旁观“游戏”的人都很开心，搭建“阳台”的人也能心满意足了。

我们随孟京辉轰轰烈烈地“荒诞”了一场，马上就应该回到现实的世界中来。因为这时，人艺的《鸟人》在纯粹写实的包装下已经出场。这部剧作表面上是一出地地道道的现实主义戏剧，然而它全然没有丝毫的现实主义深度追求，只是以颠覆自身结构来达到无中心的戏剧呈现，以无意义的宣讲逃避意识形态的宣讲。《鸟人》的剧情很简单，只是在给这些“鸟人”看病的同时，给中国的有闲阶级“听诊把脉”。值得一提的是。《鸟人》已经开始和商品经济接轨，在宣传方面紧锣密鼓的同时，纯商业性的“包装”和“炒作”也有条不紊地展开着。《鸟人》还未上演就早已名声在外，这与作品的名字有很大关系。《鸟人》一剧的名字让我们感到了很浓的商业广告色彩。“鸟人”指的是养鸟的人，还是指时下很流行的一句时髦话“这鸟人”？

即使仅凭着对这个名字的猜测和兴趣，就会让很多人走进剧场，充当它的观众。对于《鸟人》的演出成功，中国社会科学院的何西来研究员早有预感，他总结了《鸟人》成功的四点依据：首先，它不是传统概念和传统人艺演出风格的作品，一种模式发展到一定程度，必然会因变化与创新而受到欢迎；其次，这出戏的信息量大，涵义丰富，有味道，局部写实，总体写意，给观众的创造空间较大；第三，《鸟人》适应了观众审美心态中求新的需要和要求，而且带有很大的消闲性；最后，《鸟人》的语言很有

魅力,是从北京这一特殊的地域文化中提炼出来的。确实,《鸟人》的出现为中国话剧的“解冻”也加了一把火,升了一阵温。然而,当探索剧目的热潮慢慢隐退时,现实主义戏剧也开始走向沉默,中国的话剧舞台又陷入了‘死一样的寂静’。

“戏剧像一位苍桑的拄着拐杖的老人,无奈地看着熙熙攘攘的人群走进电影院”,有人打过这样一个比喻。当戏剧走进了“围城”正在寻找出路的时候,电影电视来到了春风得意的季节。科技的进步使小小的镜头竟无所不能,上天入地,星球大战,大海沉船……只要想得出来就能做得出来。在电影电视势力的强大冲击下,戏剧渴望有人指点迷津。后现代戏剧的代表人物高行健、林兆华面对岌岌可危的话剧形势,发出了“绝对信号”——“在电影电视的冲击下,话剧要葆其青春,就不能不研究这门艺术自己所特有的艺术魅力和艺术手段。加强作为活人的演员同作为活人的观众的交流,我们以为便是办法之一。小剧场艺术则有助于加强这种交流”。于是,对小剧场话剧的探索被提到了日程上来。

小剧场戏剧,早在 80 年代初就出现在中国话剧界,但那时似乎还没有引起足够的重视。看惯了大戏的中国观众并没有把小剧场戏剧当作一回事,也未想到小剧场日后会扬眉吐气。1993 年秋,“中国小剧场戏剧展”在北京登台,“火狐狸剧社”的《情感操练》、“星期六工作室”的《灵魂出窍》、“穿帮剧社”的《思凡》等,使人们看到小剧场戏剧的实质。小剧场已不是单纯的戏剧空间问题,而是一种戏剧现象。小剧场戏剧并非只是剧场小、观众少,也不单纯是空间灵活。小剧场还有更深的另一层含义,

即是指非职业化的戏剧工作者,不以赢利为目的,在简陋的演出条件下,进行着刻意求新的戏剧实验。对于这种探索、反叛、开放、超前的戏剧艺术来说,只有过程,没有句号,只有实验,没有结论,除了承认无限可能性之外,没有结论就是它的结论。小剧场充分显示了影视作品再怎么神通广大也无法比拟的优越性:一、真人表演,鲜活;二、与观众的交流,可产生“场效应”;三、用有限的空间表现无限的空间。于是,中国的戏剧舞台又开始热闹起来,只是大舞台都被改造成小剧场。渴望戏剧的中国观众还可以在國內的小剧场中看见许多“进口”的小剧场戏剧:日本东京榴华殿剧团的《FAISE》、英国大卫·格拉斯剧团的《失去的孩子》、挪威巴克·特鲁本剧团的《Super-per》、《真棒》。然而,有人提出了这样的疑问:这样的剧目能称得上是话剧吗?理由是:1.有的剧目只有肢体语言,没有对话;2.还有的剧目基本上没有情节、没有人物、没有事件、没有冲突,只有歌舞、杂耍加叙述性的语言。看来中国观众仍不太习惯太过前卫、先锋的东西。在这种疑问的另一面,又发出了这样的反驳:“没有对话就不能叫话剧?用新的手段去揭示主题就不叫话剧?”类似的争论在中国的小剧场实践过程中屡见不鲜,且公说公有理,婆说婆有理。看来,寻找一种真正适合中国戏剧的大众之路实在不是件容易的事。苦思冥想,高行健在演出《野人》时提出的几点建议与说明,或许可以缓解一下这种紧张的局面。在此只对其中的三点作一下引述:

1.戏剧需要捡回它近一个多世纪丧失了的许多艺术手段。本剧是现代戏剧回复到戏剧的传统观念上来的一种尝试。也就

是说,不只以台词的语言的艺术取胜。戏曲中所主张的唱、念、做、打这些表演手段,本剧都企图充分运用上。因此,导演不妨可以根据演员自身的条件,发挥各个演员的所长;或者讲究扮相,或讲究身段,或讲究嗓子,或讲究做功,能歌者歌,善舞者舞,也还有专为朗诵而写的段落。这也可说是一种完全的戏剧。

2.导演的处理与舞美设计不必拘泥于舞台本身,整个剧场的空间都可以利用起来,演出就在剧场内进行,从而把剧场变成演员同观众会见的场所,并且让观众尽可能地参加到演出中去,不把观众一味隔在脚灯之外。

3.演出要强调剧场性,不仅不企图在剧场里去制造逼真的环境,相反要提醒观众这是在演戏,并且,通过同观众的接触与交流,在剧场内造成一种亲切而热烈的气氛,让观众由于参与了一场愉快的演出,也好比过节一样身心得以娱悦。当然,也会有静场,留下点时间,让观众去感受和思考。

.....

高行健的建议和说明只是针对《野人》而言,因为在市场经济的高度运行下,观众是中国戏剧首要考虑的问题。我们不一定要为中国话剧界定一种模式,规定一种方式,但是一定要把中国话剧的发展方向同中国的观众紧紧地联系在一起。中国戏剧应该多方借鉴和引入各式演剧体系,在中国话剧的基础上走多元化、综合化发展的探索之路。“海纳百川有容乃大”,中国戏剧有足够博大的胸怀,可以容纳一切我们认为可以借鉴与吸收的艺术形式,只要可以为我所用,那就多多益善。这并不是鲁迅先生所深恶痛绝的“拿来”主义,而是在探索和实践的过程中做

各种新鲜的尝试,最终找到一剂可以治愈中国戏剧这种慢性疾病的“灵丹妙药”。

“等待戈多”的人仍在继续企盼;“秃头歌女”也仍在不停地吟唱;“阳台”上的看客依旧关注着外边的风景;“车站”上的人们依旧等待着,等待着……

荒诞派戏剧仍在上演;先锋派戏剧亦在实践;表现主义、现实主义也重新登场;小剧场戏剧还在探索……看来中国戏剧舞台上的这场戏还将继续演下去,而且会和您“没完没了”,“不见不散”。

“生存还是毁灭?这就是个问题。”

“To Be OrNot To Be”?——答案是:需要“背叛”。

二 中国话剧需要“背叛”

“杰瑞是艾玛的情人,艾玛是罗伯特的妻子,罗伯特是杰瑞的好朋友”,于是爱情、婚姻、友谊、伦理……纠缠着……这是英国剧作家品特在他的剧作《背叛》中对人际关系的解释。1997年,有人将《背叛》翻译了出来,1999年,几个刚从艺术学院毕业不久的年轻人将《背叛》搬入了小剧场。《背叛》讲的是第三者、婚外情。进入了90年代,尤其是到了世纪末,丈夫、妻子、情人之间发生的故事已经不再令人感到吃惊和稀奇,而且,人们也早就不再避忌在茶余饭后、闲话家常的时候谈及这样的问题。关于“背叛”,古往今来,国内国外的儿女情长,凡尘俗世中

亦不能幸免,而今,更是社会的焦点,为人们所关注。由于“背叛”本身具有一定的隐私性,基于人类本能上的猎奇心理,《背叛》一经翻译成册,在短短不到两年时间里,就被珍宝一般地“发掘”了出来,当然更逃不过敏锐的话剧人的眼睛。

品特的《背叛》与中国的几部诸如《离婚了就别再来找我》、《情人》等描写婚外恋的剧本不太一样,它用西方人对于恋爱、婚姻的观念去看待第三者和家庭中丈夫、妻子的关系,更加注重对人物微妙心态、微妙人物关系的刻画,在《背叛》中表现的是另一种生活态度,这与中国的传统伦理道德相比是矛盾的、不可思议的、背道而驰的。难怪《背叛》一上市,就引起了圈内人士的强烈反响。

“这是一个婚外恋的故事,但这不仅仅是一个婚外恋的故事。背叛不仅是对于婚姻和友谊,也许还对于人自身。您是否有更多的感悟?”这是演出者的话。总观全剧,触动我们心绪的并不在戏剧本身,不在于演员的表演,更不在于音响、舞美和灯光,令我们心潮澎湃的是一种精神,一种对话剧艺术的执著精神。这几个

