

大戏剧论坛

THEATRE FORUM

北京广播学院

第2辑 影视艺术学院戏剧戏曲研究所



北京广播学院出版社

大戏 剧 论 坛

(第2辑)

Theatre Forum

主 编 周华斌
李兴国

副主编 路应昆
周靖波

北京广播学院
影视艺术学院戏剧戏曲研究所 编

编 委 刘丽文
李兴国
杨 燕
苗 棣
周华斌
周靖波
施旭升
胡智锋
姚小鸥
路应昆
廖祥忠
(以姓氏笔划为序)

图书在版编目 (CIP) 数据

大戏剧论坛. 第2辑/周华斌, 李兴国主编. - 北京: 北京广播学院出版社, 2004.9

ISBN 7-81085-255-8

I. 大… II. ①周… ②李… III. 戏剧-艺术理论-文集 IV. J80-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 086541 号

大戏剧论坛 (第2辑)

主 编: 周华斌 李兴国

副 主 编: 路应昆 周靖波

责任编辑: 范晓晶 陈 洁

装帧设计: 源大设计工作室

出版发行: 北京广播学院出版社

社 址: 北京市朝阳区定福庄东街1号 **邮 编:** 100024

电 话: 65450532 或 65450528 **传 真:** 010-65779140

网 址: <http://www.cbbip.com>

经 销: 新华书店总店北京发行所

印 刷: 北京密云胶印厂

开 本: 730×988 毫米 1/16

印 张: 14

版 次: 2004年9月第1版 2004年9月第1次印刷

ISBN 7-81085-255-8/K·166

定 价: 28.00 元

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

关公的造型及脸谱（一）



北宋末金初（义勇武安王）图，山西平阳徐家刻印、关羽巾裹



明初·高喜《关羽擒将图》、绢本、关羽巾裹



河北武安县傩戏中的关羽造像
(戴面具)、关羽巾裹

关公的造型及脸谱 (二)



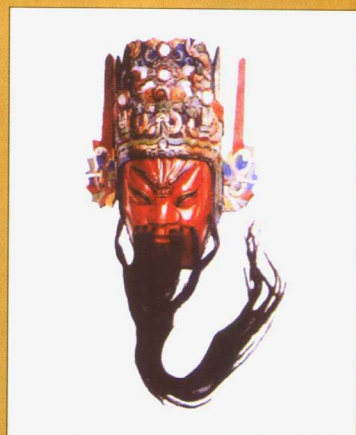
明万历(1573—1619)戏曲刊本
《新刻全像古城记》中的关羽斩
蔡阳图、关羽巾裹



关羽造像(清)、关羽巾裹



明代之关羽面具、关羽巾裹



清代之关羽面具、关羽戴龙凤盔



明代之关羽脸谱



清初昆、弋之关羽脸谱

关公的造型及脸谱（三）



京剧演员杨小楼（1898—1938）在《灞桥挑袍》中饰关羽，关羽戴夫子盔



京剧《青石山》中的关羽、周仓、关平造型，天津京剧院，关羽戴夫子盔



京剧《汉津口》中的关羽造型，中国京剧院，关羽戴夫子盔



京剧《古城会》中的关羽造型，沈阳京剧院，关羽戴夫子盔

关公的造型及脸谱（四）



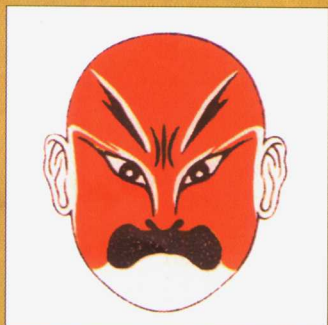
福建莆仙戏之关羽脸谱



江西青阳腔之关羽脸谱



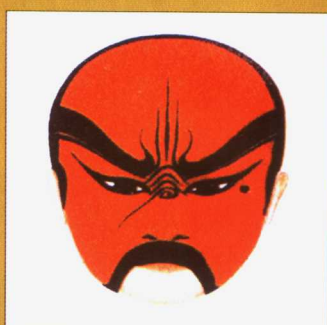
湖南荆河戏之关羽脸谱



湖南衡阳湘戏之关羽脸谱



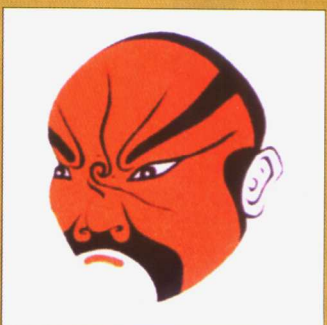
安徽徽戏之关羽脸谱



川剧之关羽脸谱



云南滇剧之关羽脸谱



京剧演员刘奎官之关羽脸谱



京剧《战长沙》之关羽脸谱

目 录

“大戏剧”观念与 21 世纪戏剧前瞻	周华斌 王廷信/ 1
《千忠戮》对传统历史观的突破及局限	刘丽文 李瑞霞/ 14
漫话明杂剧《一文钱》	李 简/ 21
关公的造型及脸谱	周华斌/ 31
戏曲史叙述中的北京“堂子”	么书仪/ 47
腔、曲、曲牌辨义	路应昆/ 61
略论潮州戏文的曲腔演进	郑志伟/ 69
曲式的解放与戏剧性的增强	
——京剧《大·探·二》文本分析	周靖波/ 79
颓废与田汉早期戏剧的审美现代性	宋宝珍/ 87
并列与复调	
——中国当代话剧舞台叙事结构研究	汤逸佩/102
高行健：“另一种戏剧”思想	朱栋霖/115
痴迷的舞台寻梦人	周传家/122
论莎士比亚戏剧主体间性的演变	李安定/138
《玩偶之家》的人文主义心理学诠释	钱洪波/149
试论《海鸥》对斯坦尼斯拉夫斯基表演美学体系形成的影响	耿 余/158
艺术的解读还是非艺术的解读？	
——对萧伯纳戏剧理论的反思与批判	刘 涛/167

“革命样板戏”与法国古典主义戏剧之比较研究

张志忠/179

戏剧的方式及其可能性

——彼得·布鲁克论戏剧

施旭升 孙钰婷 译/190

简论俄罗斯戏剧学的历史与现状

陈世雄/202

从格林内尔学院的校园戏剧看美国大学的戏剧教育

丁芳芳/215

重大现象与深刻问题

——读《中国现代戏剧重大现象研究》

阎立峰/220

“大戏剧”观念与 21 世纪戏剧前瞻

○ 周华斌 王廷信

一 戏剧形态与视听文化

王:长期以来,人们倾向于以“戏曲”特指我国的传统戏剧,以“戏剧”特指话剧。这种称谓也许不会妨碍我们对戏剧的一般性理解,但我感到,它已关涉到一些具体问题的研究(如戏剧发生与形成、对于戏剧的界定)甚至我国戏剧艺术的发展(如是否承认我国戏剧形态的多样性,戏剧的现代化,戏剧与电影、电视剧的关系)。近年来,理论界越来越意识到区别“戏剧”与“戏曲”两个概念的意义。无论是在戏剧史论的研究中,还是在理论家、批评家对我国戏剧艺术的评判中,把“戏曲”作为囊括整个中国传统戏剧的局限性都日渐显示出来。你曾专门撰文探讨过“戏”、“戏剧”、“戏曲”的区别和联系。^①在你主编的“戏剧戏曲学书系”总序中,你又特意提出“大戏剧”这个概念。的确,戏剧概念的确立关系到许多问题。尤其是你所讲的形态问题也是我长期以来最为关注的。我在中国艺术研究院攻读博士学位期间,曾打算就戏剧形态问题做全面的研究,但因牵涉问题太多,最后只好把目光集中在“中国戏剧发生”问题上。我没有从“戏曲”这个概念出发,而是以“戏剧”作为统领性的概念,旨在认可我国戏剧的多形态情形。戏剧形态的分类固然有诸多分法,但我认为最基本的分类还是应当以形式作为标准。但就形式而言,也无法用一个具体的标准统领我国历史上曾经存在的各类戏剧形态。我一直在寻找这样一个标准,但也许是徒劳的。因为,中国戏剧的形式并不是从一个原点出发,逐步形成的。之所以存在众多的戏剧形态,可能更同每一种形态的文化背景相关。这些问题仍然需要学界同仁努力解决。我在南京师范大学中国语言文学博士后工作站工作期间,曾专门针对汉唐时期的戏剧做过研究,这个工作的目的也是希望对这个时期存在的不同的戏剧形态做一个整体研究。报告虽然做出来了,但从目前来看,仍有不少问题。可喜的是,国家“十五”社会科学规划项目中,由中山大学黄天骥先生主持的《中国戏剧形态研究》已经立项,这个项目的完成将会对我国戏剧形态问题的研究有较大推动。

除研究外,戏剧概念的确立其实还关乎我国戏剧发展方面的问题。在戏剧界,我们

可能更多地把目光集中在“话剧”、“戏曲”等形态上。对处于边缘状态或濒临死亡状态的戏剧形态则任其自生自灭,至多把它们当作研究对象。而事实上,这些形态可能更需要我们从发展的眼光去看待,一方面从中认识到戏剧文化的多样性,另一方面用它们来丰富我们的戏剧形式。从你谈话的过程中,我也注意到你在提倡一种总体性研究,在承认我国戏剧多形态的基础上,尤其注重交叉研究,让各类戏剧形态之间发生交叉、让中外戏剧之间发生交叉。这也许是你提出“大戏剧”概念的原初动机和最终目的。我不知道“大戏剧”概念的提出能否有助于这个目的的实现,所以,我想先请你谈谈你所提出的“大戏剧”概念的具体涵义。

周:2003年10月,我和我的同仁们创办了《大戏剧论坛》。在“主编寄语”里,我说了一些话,或许可以进一步说明我的“大戏剧”观念。我的主要意思是:

戏剧在广义上属于视听文化。视听文化有各种形态、各种载体。动态的视听艺术包括表情达意的乐舞和具有叙事性质的戏剧。表演者、演出场所和文字表述的不同,都会影响到戏剧的形态和特征。但是作为戏剧,叙事性表演自古到今始终是它的艺术核心。不管何种载体、何种形态的戏剧,都有它发生、发展、演变甚至消亡的历史过程,都值得研究。我们把它们都纳入“大戏剧”的视野。用“大戏剧”的观念来观照戏剧,其形态和内涵多姿多彩。如果说假面剧、木偶剧、皮影戏属于戏剧范畴的话,那么以银幕、荧屏为载体,以胶片、电子声像为手段的电影故事片、动画片、广播剧、电视剧也可以纳入戏剧范畴。

20世纪以来科学技术的发展,为戏剧提供了新的载体和媒体,同时带来新的视听语言和表现技巧。但作为戏剧四要素的演员、观众、剧场、剧本,一个也没少。戏剧是个博大的母体,各种戏剧形态各具特色,却不曾离开过戏剧的总体规律,不能完全摆脱母体赋予的营养和遗传因子。

所以,古代的戏剧和当代的戏剧,中国的戏剧和外国的戏剧,剧场的戏剧和镜像的戏剧,纪实的戏剧和虚构的戏剧,都应纳入我们的视野。惟其如此,戏剧学才称得上是一门学问。

二 戏剧的本体、载体与传播

王:你把话剧、戏曲、电影、电视剧都归入“大戏剧”概念之下,这种提法倒很有趣。我注意到,你在阐发“大戏剧”概念时主要是以“视听”来作为基础的。那么,电影、电视剧这类现代艺术形式自然就被囊括进来。把“视听”作为“大戏剧”概念的基础,这种做法既可适应戏剧作为“综合艺术”的特性,又可适应戏剧作为“时空艺术”的特性。这就牵涉戏剧的存在形式问题。我们常常惊呼戏剧出现了危机。我也经常思考这个问题,难道我们的国人不再需要戏剧了吗?事实上,我们只是把目光集中在剧院的上座率,殊

不知,戏剧的许多功能都转移到电影、电视剧里去了。有时候,电影界、电视界人士也在叫喊电影、电视剧出现了危机。我想,他们也只是发现电影院里没有观众了,电视机前关注电视剧的人少了。但只要去感受一下一部新的电影、新的电视剧出现之后,大量的盗版光碟的销售量,即可发现戏剧并未出现危机。人们更多是坐在沙发上、躺在床铺上观赏着戏剧。相反,倒是我们传播戏剧的传统方式真正出现了危机。现代社会的明快节奏、休闲理念等因素都影响到戏剧艺术的传统传播方式的衰落。如果不对这种传播方式进行改革,那么,就会在观念上产生诸多误区。

我还注意到你在阐发“大戏剧”观念时,多处提到了“载体”问题,认为载体对于戏剧形态具有较大影响。那么,我想问问,载体是否可能成为影像戏剧形式的决定因素?你还认为,现代科技带来的载体和媒体的变化并未脱离戏剧的总体规律,那么,你能否再具体解释一下“戏剧的总体规律”及其与新型戏剧形态之间的关系?

周:这里实际上涉及到两个问题:戏剧的总体规律和戏剧的传播。我写过一篇文章,《戏曲的本体、载体与媒体》(收入我的《中国戏剧史新论》一书,同时被中国社会科学院文献中心收入《新世纪党政干部理论文集》并评为优秀论文)。在谈到戏剧的“本体”时,涉及到了它的总体规律。

戏剧是什么?《辞海》的定义是:“由演员扮演角色,在舞台上当众表演故事情节的一种艺术。”其实何必非强调“在舞台上”呢?在广场上、在厅室里何尝不能表演?所以我只说,戏剧是“演员扮演故事的艺术”。

亚里士多德《诗学》认为:模仿是戏剧的本质,戏剧是用动作模仿行动。更早一些,公元前 2 世纪,印度《舞论》也说:“戏剧就是模仿”。这种古老的观点,出现在诗、歌、舞、乐与戏剧混为一体的时代。不但戏剧是模仿,亚里士多德甚至认为“一切艺术都是模仿”。我认为,戏剧不仅仅是“模仿”,还应该是“叙述”——演员用形体、语言或其他表演艺术手段来叙述一段情节、一个事件、一桩故事。

19 世纪后半叶,西方关于戏剧本质和要素的讨论逐步深入。1876 年,法国戏剧理论家 F·萨塞提出:戏剧是演给观众看的,“没有观众就没有戏剧”。因此,戏剧有两个最基本的要素:演员与观众。后来,又有三要素(演员、观众、剧本)和四要素(演员、观众、剧场、剧本)等说法。我比较赞同“四要素”。剧本作为要素的提出,使戏剧由简单的情节性表演增强了思想内涵,提升了文学档次;剧场作为要素的提出,强调了演剧场所的特定的空间内涵,使戏剧艺术进一步走向专业化。

这一观点是国际学者们共认的。我引用过当今日本大学原一平教授的阐述:“在谈到日本戏剧的历史的时候,必须注意到‘戏剧’这个词的意义。比如说——有一定情节的台本;即使简陋但还能够充当剧场的建筑物及其舞台空间;或者具有演出意义的所谓‘舞台艺术’——我们可以统称为‘戏剧’的话,应当说,日本戏剧的历史该从 600 年前的‘能乐’出现以后算起。但是,在那以前,日本已经有了‘戏剧行动’,那就是在野外和神

社、寺院举行的极其原始状态的各种各样的戏剧性活动。在日本,把这些戏剧性活动,即还未形成舞台艺术的行为称之为‘艺能’,其含义大大超过了‘戏剧’的范畴。因为‘艺能’这个词比‘戏剧’的含义更广泛,它不仅包括了自古以来的各种戏剧行动,也包括着今天我们将要讲到的‘能乐’、‘木偶净琉璃’及‘歌舞伎’这些有代表性的古典戏剧。”他同时又说:“推而广之,像在近代受到欧洲影响而诞生的近代剧(话剧);由于科学技术的发展而出现的电影、电视等影像艺术;歌谣曲、歌剧等音乐艺术;‘落语’(单口相声)、“讲谈’(评话)、“浪曲’(民间演唱)等说唱艺术,即人类的一切戏剧性行动,都包括在这个词的范畴之内。”

很明显,原一平教授对戏剧总体规律的阐释同样涉及演员表演、剧场、剧本的要素,当然,也包括观众。他对日本古典戏剧和现当代戏剧(包括电影、电视中的戏剧在内)的阐述,与我的“大戏剧”观念是相通的。

你提到“戏剧艺术的传统传播方式真正出现了危机”,这涉及到另一个问题:戏剧的传播。

我的研究生刘徐州的毕业论文《传媒视角下戏曲形态的流变》,分析了戏曲在舞台传播(含广场、厅堂、剧场)、剧本传播、大众媒介传播(含广播、电影、电视、网络)等传播途径的异同,同时也分析了戏曲传播中的传者和受众类型。比如,传者方面,有戏曲的基本传播者——艺人班社;有戏曲文化的传播者——文人;有大众媒介的戏曲传播者——编导。受众方面,庙会演出主要是村镇观众;瓦舍勾栏演出主要是早期市民观众;专业剧场演出主要是后期城市观众。又有会馆商人和部队军士等特殊观众,士大夫观众,宫廷观众以及戏曲文本的读者等等。由于传播方式、传播途径、媒体载体以及相应的传者受众的不同,在戏曲艺术的发展史上,戏曲的文化艺术范畴大大拓展,同时也造成了戏曲形态的若干变异。这篇论文收入戏剧戏曲学书系的《中国电视戏曲研究(上卷:概览)》中,可以参考。

文化艺术的传播尽管有一个历史进程,但是艺术形态并不因为传播途径的拓展和媒体载体的进步而全然变异,甚至“更新淘汰”。文化艺术形态与媒体载体紧密相连,艺术形态的多样化必然带来艺术传播的多元性。有些本真的艺术形态和传播方式是不可替代的。我曾经说过:新闻“喜新厌旧”,它永远追逐时代和生活的浪花;文艺“喜新恋旧”,有相对的永恒性,体现着人类的创造和文明的足迹。戏剧艺术终归是在剧场里发展并完善的,是影视的根基。所以,我并不认为戏剧艺术的“传统传播方式出现了真正的危机”。正如摄影不能代替绘画一样,银幕和屏幕上的影像化的戏剧毕竟不能取代剧场里原汁原味的戏剧。作为剧场艺术的戏剧戏曲仍然在发展,呈现着勃勃生机。

三 戏剧的本质、手段与蜕变

王：戏剧的总体规律涉及到戏剧的本质、戏剧的形态、戏剧的价值等问题。戏剧的本质与人的生存本质相联系，是人的现实生存本质的折射。戏剧的形态是以不同的方式对戏剧本质的体现和深化。戏剧的价值问题又远涉人的生存本质、近涉戏剧形态，直接与戏剧在当今的生存状态相关联。当我们强调传统的、当众演出的戏剧的永恒性时，我们更多地强调了传统戏剧样式的价值。戏剧作为一种当众演出的艺术，它带给人的是一种直面心灵的交流。这种心灵交流带给人们的震撼力要比影像戏剧强烈得多。因为它让人们更加直接地看到自己的本质、感受到自己的生存状态。尽管这种戏剧的情境也是虚构的，但观众与演员之间没有中介的交流加强了戏剧的真实感。借用你的一个概念，我们似可把这种当众演出的戏剧称之为“本真戏剧”。而就本真戏剧来说，其样式也应是多样的。大量的有别于我们今天看到的“戏曲”、“话剧”的本真戏剧在历史上曾经存在，有的今天还在民间演出（如傩戏、撮泰吉之类仪式性很强的表演）。那么这类戏剧能否归于你的“大戏剧”范畴当中？此外，从你以上的谈话中不难发现，你在谈到戏剧的总体规律时，坚持了演员、观众、剧场、剧本“四要素”，认为无论戏剧形态怎样变异，都无法脱离这四个要素。你的“大戏剧”概念也是在这种总体规律下的戏剧。但我感到这四个要素似乎仅限于在剧场当众演出的戏剧的范围，而电影、电视则无法被包括进来。如果换一种角度，把剧场视为戏剧的载体，那么电影银幕、电视荧屏是否也可看作“变异”了的“剧场”？尽管你认为艺术形态并不因为传播途径的拓展和媒体载体的进步而全然变异，但你的“大戏剧”立场似乎已经承认了这种“变异”（尽管不是全然的），承认了由这种变异而引起的新型戏剧形态的出现。那么，你是否要以“大戏剧”概念来体现“戏剧”的包容性，使戏剧在一个更加宽松的理论语境中自由发展？

周：这个问题涉及的东西比较多，有的地方值得推敲，我打算从三方面来回答。

首先，关于“戏剧本质”。你说“戏剧的本质与人的生存本质相联系”、“是‘人的现实生存本质的折射’”，这话理解起来有点费劲。戏剧与人类生存的关系到底是什么？涉及到戏剧的功能。戏剧不是吃饭穿衣，是精神领域的文化艺术。文化艺术主要有以下功能：认识功能、教育功能、审美功能、娱情功能。换句话说，它们不仅有传播信息、规范道德、维系社会秩序的作用，更有情感表达、情感交流、情感释放的作用。如果说“生存本质”的话，那么不仅仅戏剧，几乎所有的文化艺术形态都能与人类的“生存本质”相联系。这不是戏剧特有的“本质”。你又说戏剧的本质是“现实生存本质的折射”。“现实”这个概念与“历史”、“未来”相对应，如果说它是“现实”生存本质的折射，那么难道不是“历史”生存本质和“未来”生存本质的折射吗？再者，如果仅仅说它是“生存”本质的折射，难道就不是“审美”本质的折射吗？当代精神的东西、文化、艺术，一方面存在着历史文

明的积淀,另一方面包含着不同民族、不同国家、不同地区、不同年龄、不同层次、不同阅历、不同修养的人的审美需求。仅仅强调“现实”是不全面的。

“现实生存本质”到底是什么?一般说,现实中存在的事物是现实生存的需要,现实生活中不需要就会被淘汰。这是达尔文“生物进化论”和“自然进化论”被引申到社会学领域的观点,有一定道理。不过,自然科学领域的“优胜劣汰”、“适者生存”未必完全适用于社会科学和文化艺术领域。众所周知,现实的未必是合理的,时髦的未必是精美的,大众的未必是前卫的。从人生角度说,“现实生存”未必如意,于是人类的情感往往被寄托于非“现实”的历史回顾和浪漫想象。比如对美好青春的回味、对未来的神话般的憧憬。此类情感,有时是社会化的,有时是纯个人的,却同样能带来人生的共鸣。文学艺术领域非常看重人生情感,戏剧也不例外。

过去那段岁月,我们的戏剧曾经片面强调为文艺为现实服务,戏剧的“现实生存本质”表现为“工农兵占领舞台”。于是,帝王将相、才子佳人不行了,神鬼不行了,宫廷舞蹈不行了,山水花鸟不行了,大洋古不行了。十亿人民十个戏,既不能幽默滑稽,又不能哭哭啼啼,喜剧、悲剧统统被抛弃。京剧作品单一化,话剧舞台上空空如也,电影故事片几近空白,民间的地方戏曲剧种难得有生存之地。

类似的在“革命现实”大旗下的“移风易俗”和“文化革命”,是“现实生存”的一种状态,在人类文明史和艺术发展史上却是一种悲哀和倒退。前些年,柬埔寨的波尔布特将都市生活视为腐朽没落文化的大本营,把城里人通通轰到乡下去;阿富汗的塔利班炸毁巴米扬大佛;有些国家和地区急于满足“现代化”的生存需要,无视前人的文化积累和艺术创造。这种“现实生存”的做法所表现出来的形而上学的文化观,至少是狭隘的、短视的。

所以,与其说戏剧及文化艺术体现“人的生存本质”和“现实生存本质”,不如说它体现着包括历代艺术创造在内的整个人类的“生命本质”。

其次,关于“生存本质”和“戏剧形态”。你说“戏剧的价值问题远涉人的生存本质,近涉戏剧形态”,这一点我同意。但“生存本质”和“艺术形态”不是“远”、“近”问题。生存本质、生命价值属于意识形态,是内涵、内容问题;艺术形态是形式问题。内容有内容的价值,形式有形式的价值,不是“远近”关系。众所周知,意识形态与艺术形态有所关联,内容与形式相辅相成,但是同一内容可以有多种形式表现,形式也可以表现多种内容,二者都有相对独立性。

我的“大戏剧”观念侧重于形式的角度,包括工具、手段、方法、技巧,还有载体。套用曾经流行的“系统论”概念,我把戏剧的形态看成是一个大系统或母系统,把剧种看成是子系统,把一出戏看成是剧种系统下的又一个子系统。界定整个戏剧系统的依据,便是四要素(演员、观众、剧场、剧本)。剧种也罢、作品也罢,只要同时具备四要素(不管它们以何种方式呈现),都属于“大戏剧”范畴。

按照这样的观念,你所说的古老的傩戏、撮泰吉等仪式便可以纳入戏剧范畴。此类仪式在进行过程中,有一些情节性表演的段落,其中,扮演神灵的巫者相当于“演员”;仪式的参与者相当于“观众”;举办仪式的庙宇、广场或厅堂相当于“剧场”(“演出场所”、“表演空间”);巫者所表演的神灵事迹相当于有情节的台本,即“剧本”。在原始文明的仪式中,巫者的情节性表演已具备了戏剧的四要素,所以西方的戏剧史学者称能歌善舞、能扮善演的巫者是“人类文明最早、最伟大的演员”。

需要说明的是,此类仪式中所呈现出来的零星的戏剧现象是浑沌的,与后代专业化剧场中的观赏性戏剧不可同日而语。仪式沉浸在宗教式的规定情境里,参与者怀有诚惶诚恐的虔诚心理。剧场中的舞台则专门制造出形形色色假定的戏剧情境,观众作为旁观者,是一种放松的、娱情的心态。现代的戏剧史学者称那种夹杂在公众仪式中的戏剧性表演为“仪式戏剧”。它们不断在民间民俗中产生,始终大量存在,所以我又称之为“原生态戏剧”。从戏剧发生学的角度看,浑沌的仪式戏剧或原生态戏剧是戏剧的胚胎。戏剧是从仪式表演中脱胎出来,逐渐走向专业化和商业化的。

至于 20 世纪初因摄影技术的发明而诞生的电影故事片,以及 20 世纪中叶因电子传播技术的发明而出现的电视剧,则属于另一种情形。影视剧是屏幕上的戏剧,在它们出现之前,戏剧已成熟了若干世纪,呈现出若干品种。影视从记录舞台戏剧到形成自身的蒙太奇语言,形成区别于舞台表演的“电影艺术”、“电视剧艺术”,在很大程度上借助于科技手段和科技传播的优势。倘若没有几百年、几千年来戏剧母体在表导演、剧本创作、舞台美术等方面的成功的经验和探索,单凭科技优势,是不可能在短短的几十年里呈现出如此辉煌的景象的。

我称影视剧是舞台剧的“蜕变”,四要素依然存在。其中,除了演员、观众、剧本以外,只是“剧场”转换成了屏幕。作为表演空间,屏幕依然具备舞台的职能。我曾经写过一篇文章,题目是《广场戏曲——剧场戏曲——影视戏曲》,阐述演剧场所及表演空间的变异所带来的戏剧形态和戏剧特征的变异。不可否认,在舞台剧里,演员直面观众,观演之间是一种面对面的直接交流,甚至可以双向互感、互动;在影视剧里,演员面对镜头,观众面对影像,是一种单向的间接交流。有限的舞台空间已经转化为被蒙太奇切割的无限场景。其灵活多变的场景跳跃,甚至构成了观众越来越熟悉的、影视艺术特有的“蒙太奇语言”。但是,演员毕竟心存观众,间接的观演关系并没有在根本上改变戏剧的公众性演出特征。

第三,戏剧的“规定手段”和“不择手段”。早期的中国戏剧是“不择手段”的,如秦汉“百戏”中的情节性节目、唐代俳优杂戏中的“弄参军”、宋金散乐中的“杂剧”。只要能表情达意和表现故事情节,语言、动作、音乐、舞蹈、杂技无不使用。正如《诗经·大序》所称:“言之不足,故嗟叹之;嗟叹之不足,故咏歌之;咏歌之不足,不知手之舞之足之蹈之。”当然,这些早期的戏剧形态夹杂在又“百”、又“散”、又“杂”的形形色色的表演技艺

和仪式之中,并没有专门化。戏剧走向专业化以后,“术业有专攻”,表演技艺越来越细化,同时形成了各种分类。各类戏剧有自身特有的“规定手段”。

宋元时期“戏曲”成熟时,由于文人的参与,形成了文体规范和曲体规范,如“北杂剧”(北曲四大套)和“南戏”(南曲曲牌体)。明代中叶以后,因地区性戏剧形成一定的规模,在方言和曲调上有所差异,于是又有“声腔”规范——现在我们津津乐道的三百多个戏曲“剧种”,主要就是以声腔为分类标准的。顺便说一句,剧种的命名,是20世纪50年代在全国戏曲调查的过程中进行的,除了“声腔”标准以外,还因为兼及行政地区而被冠以地名。现在看起来,剧种分类的双重标准(甚至多重标准)未必科学。其实,从戏剧形态上看,它们都是生旦净丑、唱念做打,表现方式大同小异。剧种的不同,只是在汉语言范畴内因地区性方言不同而带来的声腔差异——这种差异仅限于“唱念做打”中“唱念”的范畴。在表演形态上,它们可以被纳入同一个表演体系,即中国戏曲表演体系。

以中国戏曲和西方戏剧相比较,中国戏曲的“术业有专攻”表现为唱念做打集于演员一身(有生、旦、净、丑的行当分类);西方戏剧的“术业有专攻”表现为歌者自歌,舞者自舞,说者自说(歌剧有男女及声部的分类,芭蕾有固有的程式)。如果不是从整体上说,而是从剧目上说,我们很可以把戏曲的唱功戏称作歌剧(如《二进宫》、《苏三起解》),把武打戏称作舞剧(如《三岔口》、《挡马》),把说白表演为主的戏称作话剧(如《连升店》、《连环套·天霸拜山》)。

在现代戏剧家眼里,戏剧的表现手段不再限定于个人表演技艺。还包括舞台表现手段,如声、光、电;烟、雾、水,甚至木偶、皮影、屏幕。比如近十年来,北京剧坛上就采用过木偶同台(李六乙导演的《偶人记》)、影子行动(林兆华导演的《浮士德》)、电影展示(《我所认识的鬼子兵》、《理查三世》)。至于声、光、电、雾的运用,在当代大剧场舞台上早已司空见惯。比如2002年中国京剧节演出的《洛神赋》不仅运用烟雾,还运用“雪花”、“水泡”,以制造诗情画意的浪漫气氛。近来北京人艺演出的话剧《赵氏孤儿》(林兆华导演),最后一场大雨滂沱,像瀑布一样从舞台上方向直泻而下。水瀑后面,剧中人程婴与屠岸贾对几而饮,互相揶揄:“正所谓大愁无愁,大怨无怨!”体现了一种历史的哲理。

我提倡“大戏剧”观念,用意在于突破固有的剧种规范,解放思想,进一步实现戏剧的多元化,从而多方位地满足当代观众的审美需求。

早期戏剧的“不择手段”是浑沌状的,是不自觉的行为和不成熟的表现。当代戏剧的“不择手段”,是戏剧进一步发展的需要,呈现出成熟的导演的不甘于现状的个性化探索。只要符合戏剧本身的发展规律,成功者不乏其例。

四 21世纪戏剧戏曲前瞻

王:戏剧是在人的摹仿天性基础上,在与人类各类生存现实直接相关的实用性装