

新中国 戏剧 艺术论

○ 吴戈 著



■ 整体走向 ■ 舞台阅读 ■ 导演观察 ■ 戏剧交流

云南大学出版社
Yunnan University Press

新中国 戏剧 艺术论

○ 吴戈 著

● 云南艺术学院『戏剧与影视学』博士培育点资助出版



云南大学出版社
Yunnan University Press

图书在版编目(CIP)数据

新中国戏剧艺术论 / 吴戈著. — 昆明: 云南大学出版社, 2014

ISBN 978-7-5482-2094-7

I. ①新… II. ①吴… III. ①中国戏剧—戏剧评论—现代 IV. ①J805.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第202804号

策划编辑: 柴伟

责任编辑: 段义珍

装帧设计: 庄海萌



新
中
国
戏
剧
艺
术
论



○ 吴戈 著

出版发行: 云南大学出版社

印 装: 昆明市五华区教育委员会印刷厂

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 24.5

字 数: 423千

版 次: 2014年9月第1版

印 次: 2014年9月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5482-2094-7

定 价: 68.00元

社 址: 云南省昆明市翠湖北路2号云南大学英华园内

邮 编: 650091

电 话: 0871-65031071 65033244

网 址: <http://www.ynup.com>

E-mail: market@ynup.com

目 录

整体走向

中国内地新时期戏剧观念与理论建设 | 2

论“戏剧本体”的立体结构 | 47

演的艺术：戏剧文化的本质体现 | 62

中国内地小剧场戏剧发展讲话 | 69

中国戏曲的本质特征与中西交流

——名家访谈系列之一 | 101

中国内地新时期“先锋戏剧”素描 | 119

戏剧·媒介·新媒体 | 131

舞台阅读

《我那呼兰河》的风格·风情·风度·风韵·风骨 | 140

何处“放虎”？哪里“归山”？

——社会情绪演进中的《原野》呈像 | 149

命运纠结的“情殇”咏叹

——论上海歌剧院创作的歌剧《雷雨》 | 166

新时期话剧舞台上曹禺“悲剧三部曲”的新形象 | 175

凋零或复活：陈白露的生死徘徊

——兼论《日出》结构和立意的当代舞台解读 | 227

经典意识 乡土色彩 民族风格

——浙江省首部原创乡土歌剧《祝福》谈要 | 246

生活的信念：《立秋》之后……《立春》 | 257

暗夜流萤：高墙深院中的女儿谏

——青春川剧《鸣凤》 | 268

草·药·人心·世道 | 275

导演观察

我们的时代需要什么样的舞台创造？

——从导演艺术家查明哲说起 | 280

王延松与他的经典阐释：“曹禺三部曲” | 289

“人本”与“民生”

——查明哲舞台艺术的现实力量 | 305

“形象种子”与演出形象：查明哲的舞台美感 | 314

假定性·戏剧时空·舞台意象与王晓鹰 | 327

王延松导演艺术论 | 347

戏剧交流

合作从哪里出发？未来将走向何处？

——第17届“中韩日戏剧节”上的演讲 | 370

在探索中前进，为合作而努力

——第17届“中韩日戏剧节”归来报告 | 382

整体走向



中国内地新时期戏剧观念论争与理论建设

中国话剧历史与理论研究著名专家田本相先生在 2007 年的一次学术演讲中提道：“中国话剧倒霉就倒霉在理论上。问题就出在理论上。所以我们看八十年代的‘戏剧观’大讨论，如果你们有兴趣，你们再翻看这个大讨论，你看哪些是货真价实的东西，哪些是很值得总结的（东西）。最近大家都在回顾八十年代，我觉得八十年代是一个很好的值得研究的时期。当时有值得现在借鉴的东西，当然也有荒唐的东西，但是荒唐的东西也是很好的。不对的东西和很好的东西，掺杂在一块儿。但是，到九十年代，这些东西统统都没有了。九十年代的整个状态，我认为也是精神危机的状态。”^①

这里透出的信息是：田本相先生对中国话剧的理论有一个基本估价，实际上评价不高。谈到中国内地新时期的戏剧理论，他觉得有“货真价实的”，也有“值得总结的”，至于“是什么”，不是他那次演讲的内容，但是他给出了一个价值判断与成绩估价：“中国话剧倒霉就倒霉在理论上，问题就出在理论上。”

如何“倒霉”？“问题”何在？得失怎样判断？都是需要认真总结与深入研究的内容。

一、清理与梳理：总结思考的立足点

我以为，田本相先生对中国当代戏剧理论的估价是有道理的。但是，在中国文

^① 田本相先生 2007 年 4 月 12 日在浙江大学传媒与国际文化学院的演讲，周夏奏整理纪录，引自电子戏剧杂志《戏剧研究》/戏剧动态/《听田本相先生讲曹禺》/《曹禺：悲剧艺术家的悲剧》。

化的环境和中国近现代历史的背景下，当代戏剧观念的讨论和戏剧理论的建设，却需要具体分析，整体思考，辨析既有联系、又有区别的发展过程。

1983年，在全国戏剧理论成果评奖中产生的理论成果有三本：谭霈生的《论戏剧性》（北京大学出版社1981年版）、田本相的《曹禺剧作论》（中国戏剧出版社1981年版）、余秋雨的《戏剧理论史稿》（上海文艺出版社1983年版）。它们分别是理论历史梳理、戏剧欣赏精要和剧作家作品研究。同期或稍后，戏剧学领域中出版的研究著作，属于作家作品研究的成果稍多，但是纯粹戏剧理论的研究成果很少见。

中国的戏剧理论是贫困的。

中国的戏剧理论建设，从来就没有吐气扬眉、理直气壮地展开过；中国的近现代戏剧理论建设，在开启民智、救亡兴国的现实需求下，一开始就站在了“实用”立场上，美学意识是淡漠的，本体观念是疏离的，建设的不是“主体”而是“偏厦”。估量其成就，更多的荣耀来自戏剧文化承担的社会功能方面，而不是美学建构内容。但是，1977年以后的观念研讨和理论建设却不同，从“追根溯源”到“正本清源”，从“观念研讨”到“实践探索”，是本体意识的觉醒和美学观念的廓清，发展中成绩斐然，深入时教训甚多。在今天中国内地戏剧文化因各种因素而似乎显出了发展的“强弩势尽”光景的时候，总结我们的戏剧观念正误与戏剧理论得失，意义现实而且深远。

下文将分开表述对中国戏剧理论建设的看法。

（一）理论建设贫弱，是因为中国戏剧从来没有堂皇地上过中国文化的“台面”，因此中国戏剧理论建设“先天不足”

之所以说中国戏剧理论的建设从来就没有扬眉吐气地展开过，是因为出于对中国戏剧理论建设的价值起点的判断和文化环境的把握。中国传统文化对戏剧艺术长期以来存在深入骨髓的偏见，与小说、诗词一类文人因“闲情逸致”而“遣兴抒怀”所需的“雕虫小技”相比，戏剧在“国学”视野里更是等而下之的“玩意儿”，“入不了流”的，即便入流，也是“下九流”。

（二）理论建设贫弱，是因为近现代中国戏剧理论建设的起点是“弃旧从新”，“断奶”太早，后天失调，是“奶妈的孩子”

我之所以说中国的戏剧理论建设从来就没有“理直气壮”地展开过，与我对中

国戏剧理论建设先天不足、舶来标准的建设基础的认识有关。不必讳言，我们的近、现代历史的发展，与“天朝威仪不再、丧权辱国经常”的现实窘迫紧密联系。所以，全国上下知识界的认识主流是：靠中国传统、中国文化已经无法支撑颓败的国运和破碎的河山。要避免亡国灭种，就要“向西方寻找真理”。从救国途径与兴国战略看，这是一种有效而且明智的选择。但是，支撑这种选择的社会心理主潮带来的负面效应也是显而易见的，这种选择体现在文化建设上，带来的是“西方观念和西方标准”，依这样的观念和标准，框定了中国文化发展的观察角度，也就定下了中国文化的发展立足点。国人膺服的“西方先进”的意识，有意无意、或浓或淡地催生了自我打量时候以“被殖民心态”为底蕴的“文化自卑”与“价值自弃”。结果是：虔诚地学习别人一定以完全地抛弃自己为前提。一部中国现代戏剧思潮的历史，就是批判、否定、抛弃传统戏剧文化来接受西方戏剧观念、理论和实践经验的历史。显现在中国现代戏剧理论建设上，当然就是传统断流、主体缺失。

（三）理论建设贫弱，是因为在戏剧文化功能当中，充分发展了社会功能而疏淡甚至漠视了审美功能，近现代戏剧理论建设成果是一座“附楼偏厦”

之所以说中国的近现代戏剧理论建设，建设的不是“主体”而是“偏厦”，是因为在开启民智、救亡兴国的现实需求下，一开始就站在了“实用”立场上，美学意识是淡漠的，本体观念是疏离的，在这样的起点基础上展开的戏剧观念和理论，地点本不在“主体”地基上。之所以会这样，是因为近现代中国文学改良、文学革命、戏剧改良、戏剧革命都是“事已亟矣”之时驱动起来改造社会、寻找称手工具与利器的社会行动，而不是单纯意义上的艺术运动。那些人们耳熟能详的名言警句无须一一引用，因为将文学、艺术作为推动社会前进、改造文明环境的利器，搜寻社会病根的X光镜^①，宣传观念、张扬主义的工具，这样的观念传播和实践开展，在一部近现代戏剧历史研究和评价中，已经是不争的事实。戏剧改良的“哭祖庙”式的“警世钟”注目的是社会改良，戏剧改良实际上是社会改良的文化迎合。紧跟着，在辛亥革命前蓬勃造势、迅猛发展的“文明戏”服务于“启蒙救亡”的社会

^① 胡适《易卜生主义》申言不选择艺术家的易卜生而选择社会改革家的易卜生，强调“易卜生把家庭社会的实在情形都写出来了，叫人看了心动，叫人看了觉得家庭社会真正不能不维新革命——这就是易卜生主义”，而民众剧社成立时的宣言中这样的强调，与“新文化运动旗手”胡适博士的主张是一样的，戏剧改良或戏剧革命，目的都在于社会改良和社会革命。

目的，在救亡思潮转向、社会情绪退烧的时候迅速凋零；新文化创造的戏剧革命以“话剧”舶来，声势浩大地推广、生根、开花、结果为代表服务于“启蒙、救亡和解放”，仍旧延续的是社会改良与社会革命内容。前者的旧文化改良是以旧形式为基础的“旧瓶装新酒”；后者的新文化创造是以抛弃旧形式、猛烈批判并与传统戏剧文化决裂为前提的“别求新声于异邦”^①。这种时代性的社会思潮反映到戏剧观念的信服和戏剧理论的奠基上，就是“文艺是××的工具的先声”。文艺的社会功能作为诸多功能当中的一种，这时被认知为文艺（当然也是戏剧）主要的、基本的功能，文艺的审美功能作为最本质、最基础也最主要的功能则被看作附带的、次要的功能，特殊情况下文艺“以天下为己任”的社会功能的超强发挥被作为“战斗传统”继承下来，发扬开去。所以，今天梳理近、现代戏剧观念的形成与戏剧理论的建设，盘点文化辉煌与查找历史痼疾，就无法避免地要追溯“战斗传统”形成的历史。

中华民族历史发展过程当中的文化的选择与民族国家生存荣辱关头的时代需要合力，将中国近现代戏剧观念形成与理论建设推上了“为启蒙、救亡、解放所用”的社会功能甄别的操作平台。应该说，近、现代中国戏剧在强调社会功能的戏剧观念和戏剧理论指导下，对民族生存发展的贡献，居功至伟。但是，就戏剧文化的本体建构和审美内核的自觉认知方面，却非常地苍白贫弱，这要到新时期“百废待举”“百业待兴”“拨乱反正”“正本清源”的时代来临才有认真清理与梳理的可能。所以说，近现代戏剧观念形成和理论建设，我们有成果，但是“主体建筑”阙如，赫然在目的是“偏厦附楼”。

（四）先天不足，后天失调，楼起偏厦，成为当代戏剧观念研讨的起点和理论建设的基础

总结观念，我们强调论述新时期的戏剧观念与理论建设时必须以这种历史清理和归拢的认识为立足点，否则就说不清问题。

就中国文化的传统看，因为对戏剧艺术的偏见，造成了理论研究的极其薄弱的“先天不足”；从近现代中国社会变迁与文化转型看，弃“旧”迎“新”的应变，其实是改“中”就“西”的选择，带来了理论建设的主体缺失与自觉疏淡。介绍

^① 鲁迅语，见《摩罗诗力说》。

与学习，成为中国现代戏剧理论奠基的初始；而启蒙、救亡、解放的“三重变奏”，家事、国事、天下事的“现实需求”，使得“用”的尺度成了政治、经济、文化全面选择的“黄金尺度”，这就历史性地将文化选择驱入了“实用主义”一途。现代戏剧理论建设更是如此，从“高台教化”到“照见社会前进的X光”，顺山顺水。“现实战斗传统”就这么被固定下来，其实是“宣传鼓动”的“实用主义”内容，与流派研究或美学范畴的所谓“现实主义”有很大不同。这一点，我们很长时间不能自觉。

认真说来，中国的古代戏剧理论建设是歉收的；中国的近现代戏剧理论建设是偏颇的；唯独当代戏剧理论建设成果巨大、意义深远。这是我探讨问题的认识出发点。

二、惶惑与反思：新时期中国内地戏剧本体意识的苏醒

新时期以来的观念研讨、观点论争，由此引出的自觉意识和理论建设意义与成果，都不算小。梳理其脉络，总结其过程，省思其发展的得失，十分有意义。关键在于，其间隐伏着历史的牵缠与现实的尴尬，格外值得我们冷静分析与深入思考。

（一）新时期戏剧观念的讨论，实际上是在“观众危机”触动下开始的

新时期中国内地戏剧从“8亿人看8个样板戏”的状态下恢复生机和丰富性，是伴随着意识形态的纠正“左倾”、改革开放的政治昌明和经济活动的复苏活跃开始的。

伴随着“坚冰已经打破”^①的政治气候，文学艺术界一批解禁的作品作为“重放的鲜花”出现在公众的视野里，如《李三姐》《洪湖赤卫队》《朝阳沟》《万水千山》《南海长城》《豹子湾的战斗》《霓虹灯下的哨兵》……另外就一批“及时反映”意识形态斗争需要的作品，如《枫叶红了的时候》《白卷先生》《曙光》《于无声处》《丹心谱》《神州风雷》《有这样一个小院》《左邻右舍》《九·一三事件》《报春花》《救救她》……还有就是通过缅怀和歌颂老一辈革命家表达一种政

^① 1976年10月以后，一段时期的官方宣传流行语：“坚冰已经打破，航路已经开通”，意指中国结束1966—1976年“十年内乱”后，百废待举、百业待兴、挂帆远航的局面正在形成。

治情怀与忠奸甄别的作品，毛泽东、朱德、周恩来、彭德怀、陈毅、贺龙……领袖形象逐一出现。

随着社会进程，一批鼓吹改革的作品也陆续出现，如《未来在召唤》《权与法》《灰色王国的黎明》《血、总是热的》《谁是强者》……

但是，这个时候，在“文艺春天来临”的短暂喜悦之后，戏剧工作者尴尬地发现，“踏春赏花”的人群急剧减少，以至于威胁到戏剧的生存了。因为，没有观众的艺术生产和戏剧演出是荒谬的。于是，“戏剧危机”一时间成为戏剧界人人热衷的话题。在这样的情况下，戏剧观念的讨论开始了，戏剧界认真查找问题：观众为什么消失？观众是否还会回顾剧场，在什么样的条件下？

有一篇文章表达了对观众危机的焦灼和对危机原因的思考：“近年来，话剧观众已经越来越远离了剧场，一些好戏也唤不进观众，已经成为说不清、摸不透的奇怪现象，但是，戏剧永远不会在人类社会生活中消亡这也是一种社会必然。这就给我们戏剧工作者提出了一个严肃的课题，党的三中全会以后，人民的社会生活和社会实践发生了根本的变化，戏剧怎样适应这种变化，创造出新的、内容和形式统一的好作品来适应这种变化，这确实是必须认真对待的一个重要问题。”“有了电视，观众不轻易上剧场看戏了，他们对话剧（也包括其他戏）的要求越来越高；而另一方面，话剧队伍越来越大，经济越来越紧，质量越来越差，使话剧艺术这一富有品赏艺术特征的鲜花越来越为萎谢……”“还有令人不可思议的是，被领导和内行们认为是好戏的剧目，居然也不上座。那么，观众到底要求看什么戏呢？”文章作者琢磨来琢磨去，认为问题在观众：一方面，“观众中的大多数，历史因袭的欣赏习惯仍然是中国的戏曲艺术”。另一方面，“现在观众中的大多数青年人，是属于‘文革’中成长的一代，文化水平、艺术趣味、欣赏观点、艺术是非都存在许多意念上的缺陷，这是需要教育才能解决的问题”。^①

几乎同时的另一篇文章表述了相似但是不一样的意思：“话剧观众的减少在北京不算突出，但在外省、市确是一个相当普遍的现象。有的话剧团一年演不了两三个戏，一个戏只演出几场，艺术生产几乎停顿。连上海这样很有话剧传统的大城市，观众上座率也不理想。”眼看这样的状况，这位研究者的思考是：“出现这种情

^① 魏汝明：《琐议〈观众学〉》，原载《戏剧界》1983年第2期，引自《戏剧观争鸣集（一）》，中国戏剧出版社1986年版，第237-239页。

况原因很多。体制过死，束缚艺术生产力，思想不够解放，出不来好剧本，演出质量差等，都是妨碍话剧发展的因素。但光说群众不爱看话剧，不是事实。”^①

焦灼是共同的，那就是观众退出剧场的事实已经不可避免，观众不再捧场，戏剧就走上了末路。曾经热闹的殿堂，变成空寂的神殿，这是当时戏剧面临的尴尬。

（二）艺术生产问题还是艺术消费问题？

一时间，戏剧危机的警报响起。但是，面对危机，面对观众急剧减少和由此引发的戏剧危机，内心焦灼的人们所探查的原因，却是那样的不同。上边引用的第一篇文章说了四个原因：戏剧要适应新形势、满足观众的新要求；电影电视争夺观众，戏剧没能满足观众的“高要求”；戏剧产品质量越来越差；中、老年观众选择传统戏曲，年轻观众不够素养看懂话剧，“需要教育”。

认真分析，这些原因经不起推敲。客观讲，新时期以来的戏剧在恢复当中，老艺术家焕发青春，中青年艺术家刻苦学习和训练，演出的水准绝不比“文化大革命”前差，从那个时代过来的人完全清楚这一点。如果说水平差，当时出现的剧目从演出水准上，既不比没有出现观众危机时的“文化大革命”前差，也不比新时期伊始的“轰动一时，全国争演”的那些作品差。“质量越来越差”的判断总结，将无法解释这样的现象：同是这样的观众群，为何几年前大家对话剧演出“趋之若鹜，一票难求”，几年后剧场“门可罗雀”？为何电影电视极度发达且普及程度很高、早在中国之前的欧美国家的戏剧没有衰亡？中国增添了电影电视的娱乐选择就立刻置戏剧文化于死地了？说年轻观众素质低，“需要教育”，但实际上年轻观众当时是，今天仍然是话剧观众的主体，他们拒绝进剧场而他顾，恰恰是因为拒绝去“听说教”“受教育”。他们需要的是审美愉悦，不需要耳提面命的教育！

第二篇文章的作者不认为“戏剧危机”来自“观众不爱看”，而来自“体制过死，束缚艺术生产力，思想不够解放，出不来好剧本，演出质量差”，体现为“编剧方法旧，导演方法旧，表演方法旧”。^②作者讲的是艺术生产的问题。但是，他将“如何提高话剧艺术水平”的途径，归结为“方法问题”，在当时有一定的代表

^① 丁扬中：《谈戏剧观的突破》，原载《戏剧报》1983年第3期，引自《戏剧观争鸣集（一）》，中国戏剧出版社1986年版，第55页。

^② 丁扬中：《谈戏剧观的突破》，原载《戏剧报》1983年第3期，引自《戏剧观争鸣集（一）》，中国戏剧出版社1986年版，第56页。

性，但是显然没有找到问题的根源。

我认为，方法问题只是表征，“危机”的病灶却在创作理念、戏剧观念，而且，这种病灶有历史根源和现实误会；观众问题也是应该重视的，只不过观众“不爱看戏”的原因不像第一篇文章描述的那样：中老年爱戏曲，年轻人素质低。观众退出剧场，是因为剧场已经无可留恋，而并存的是“外面的世界很精彩”！显然，导致剧场无可留恋的原因，不仅仅是一个方法手段的问题！

“戏剧危机”的出现，既关乎艺术生产，也关乎艺术消费，二者互为因果，但矛盾的主要方面是艺术生产，观众退场，只是艺术生产问题导致的结果，说明戏剧艺术产品已经没有“吸引”观众的魅力了。戏剧界实际上当时已经有明眼人看出，是我们的艺术产品令人生厌，把观众腻烦出了剧场。

（三）形式还是内容？戏剧观的讨论，揭开了戏剧理论建设的序幕

既然“戏剧危机”的深层原因首先是艺术生产问题然后才是艺术消费问题，那么，艺术生产究竟出了什么问题？

戏剧艺术生产，在中国文艺界承袭的观念统领下实际上走过了许多年，走的是“为宣传需要服务”“为政治服务”“为阶级斗争需要服务”的“实用主义”道路，在“启蒙、救亡、解放”的近、现代中国社会发展进程当中，每一个阶段，戏剧都有出色的表现。和平年代，这种经验成为“战斗传统”被继承下来。但是，经过了新中国成立之后的30年，因为各种运动、思想改造高潮一浪接一浪，人们一方面毫无喘息沉思的时间，也没有安静省思的余地，甚至，“战斗传统”培养了不少戏剧工作者“捕捉动态”的敏感和“配合形势”的“轻车熟路”的能力。久而久之，报道说年年创作丰收的戏剧界，回头看看却经不起盘点，没有多少经得起时间淘洗、留得下来、今天还能够演出的吸引观众的剧目。曹禺先生是最能说明问题的例子。那些敏感地配合宣传、刻意地阐述主义、严肃地提出问题的剧目早已随着时代的过去而烟消云散，只有曹禺先生那些显示了自己独特观察与深刻体验的作品至今被人反复搬演，生命不朽，魅力常新。意味深长的是，曹禺离开了他熟悉的人物、生活、题材和生活感悟，要想写点儿应时、应景之作的时候，艺术质量就滑坡，艺术形象的感人力量就消失，他的《蜕变》《艳阳天》就是这样；如果受命写作，如《明朗的天》《王昭君》，情形就更加难堪了。《明朗的天》之后，作为知识分子的欢呼解放、配合斗争要求的作品，曹禺的作品受到了肯定。但是，无论在当时还是

在今天，作品显然不再有当年的那种自然盛况了。田本相先生披露过曹禺先生创作的这样一个细节：“……《明朗的天》这个剧本的创作。周恩来说这个戏是不错的。当时，记者问曹禺这个戏的创作有什么经验，他说过去写戏是随性而来的，现在就会考虑这个人物是什么身份，是不是共产党员，是不是有一个远大的理想，他的性格是什么，一一罗列。这个是违背他当初创作的，现在当作经验来发表了。当时我写《曹禺传》，访问他的时候，我问他对解放后的戏是怎么看的？说到《明朗的天》的时候，他说，我自己都不知道怎么思想改造，那我怎么写好关于知识分子思想改造的戏呢。”^① 这里边，实际上已经隐含了艺术生产与艺术消费相互联系的因果命题在内，认真思考，就会发现其间艺术生产与艺术消费的互动关系是那样的彼此依存。

艺术生产影响艺术产品，影响艺术消费，艺术生产是艺术现象链条的首要环节。那么，是什么影响了戏剧生产呢？回答很明确：戏剧观。政府的戏剧观，对戏剧活动做要求，对戏剧家做要求，进而影响戏剧家的创作。

问题在于：戏剧是艺术，不能总是形象宣教、化妆演讲。

对戏剧功能的认识决定了对戏剧生产的生产指标的要求和生产过程的控制。首先是活动目的决定了内容，也影响和制约形式。“启蒙、救亡和解放”的“战斗”目的决定了我们的创作敏感或生产指标总是围绕着帮助战斗的宣传需要去产生或者制订的。

常常有人感叹“商女不知亡国恨，隔江犹唱后庭花”。言及商女对亡国的麻木，兀自在风花雪月的境地里浅斟低唱。实际上，“亡国恨”与“后庭花”是一对极大的错位命题，“后庭花”的艺术审美无法与“亡国恨”的现实忧愤相对接。在启蒙、救亡和解放的现代中国社会变革进程当中，吻合“亡国恨”心绪的戏剧产品，应该说受到了观众的深层认可与热烈回应；“后庭花”的闲情逸致显然置民族生死、国家存亡于不顾而受到了鄙夷和抛弃。在那样的民族危亡关头，中国文艺发挥异常积极的社会功能，功不可没；但是，进入和平年代，观众需求随着生活变化发生了很大的变化，文艺生产如果主观地认为观众需求“一成不变”，还在“战斗传统”

^① 田本相先生2007年4月12日在浙江大学传媒与国际文化学院的演讲，周夏奏整理纪录，引自电子戏剧杂志《戏剧研究》/戏剧动态/《听田本相先生讲曹禺》/《曹禺：悲剧艺术家的悲剧》。

的“习惯”里承担宣传部、新闻署、宣教团、信息快递的任务，恐怕就犯了“主观主义的错误”，导致“观众退场”的后果，就难辞其咎了。新时期中国舞台最活跃的导演之一王贵曾经明智地指出：“‘低潮’，是时代给予戏剧的强烈撞击。造成‘低潮’的社会原因固然有许多，最主要的原因是我们的戏剧创作观念不能与时代发展同步。单一粗浅的宣教戏剧模式，不再能满足当代多数观众多向化发展的审美需求。戏剧为现实社会服务的职能一旦衰减，便会出现凋敝现象。”^①

然而，一开始参加“戏剧观”讨论的人们，似乎还没有意识到这么严重的问题。因为，“戏剧观”的讨论，表面上是从讲方法开始的。但是，随着研讨的深入，人们发现，戏剧观实际上触及了对整个戏剧艺术的总的看法，包括形式和内容。

“宣教戏剧模式”，既是内容问题，也是形式问题。

丁扬中先生说：“戏剧观是戏剧家对戏剧作为一种艺术形式的总体看法，包括戏剧家的哲学、美学思想，对戏剧社会功能的认识，所恪守的艺术方法、原则等许多复杂内容。”^② 童道明先生说：“戏剧观当是对戏剧艺术的基本看法。”^③ 就像世界观是对世界的总体看法或基本看法一样，它涉及对观察对象的内部联系和外部联系的基本了解和判断，就是一种明确的认知：它是什么？怎样的构成和存在状态？这一追问不要紧，问出了两个根本问题：艺术和艺术中的一种——戏剧。涉及两个本体问题：艺术本体和戏剧本体。然后，就是这种本体的形态把握与关系描述。在追问艺术本体时，就触及了艺术的核心内容：人学。“人本体”再次走入人们的视野，进入讨论话题。

进入到这个层次，戏剧观念的讨论才真正接触到了戏剧理论的基本问题与核心概念，作为艺术的一般本质和作为戏剧艺术的特质，艺术内容与艺术形式都无法避免地要谈到。在这样的认识背景下，说中国戏剧理论的建设与戏剧本体意识的觉醒是从新时期开始的，一点不为过。

① 王贵：《戏剧·向前看》，原载《戏剧报》1987年第3期，引自《戏剧观争鸣集（一）》，中国戏剧出版社1986年版，第449页。

② 童道明：《也谈戏剧观》，原载《戏剧界》1983年第3期，引自《戏剧观争鸣集（一）》，中国戏剧出版社1986年版，第63页。

③ 高行健《论戏剧观》，原载《戏剧界》1983年第1期，引自《戏剧观争鸣集（一）》，中国戏剧出版社1986年版，第35页。

（四）理论还是实践？戏剧观念的讨论和戏剧理论建设，首先是由戏剧艺术实践的现实困境开始的，实践先于理论

高行健无疑是当时头脑最清醒的明眼人之一，他指出：“戏剧观，这不只是个理论问题，同戏剧创作实践关系很大。”^① 没有错，戏剧观，首先是个实践问题。用什么样的戏剧观看待戏剧、指导创作、要求戏剧艺术生产，就会出现什么样的结果。新时期“戏剧危机”背景下的戏剧观念讨论，首先就受刺激于实践的现实困惑——观众退场。

实际上，有感于创作的腔调陈旧、故事老套、手法拘谨和形式僵化，早在 1980 年已经出现了独幕剧《屋外有热流》，一时以舞台表现的“越规逾矩”轰动剧坛。接下来的多幕剧《路》（1981 年）、《陈毅市长》（1981 年）、《绝对信号》（1982 年）、《母亲的歌》（1982 年）、《车站》（1983 年）、《马克思秘史》（1983 年）、《野人》（1985 年）、《魔方》（1985 年）、《WM·我们》（1985 年）、《双人浪漫曲》（1985 年）、《一个死者对生者的访问》（1986 年）……实践抢在理论之前，开始了中国戏剧新路径的探索。戏剧观念的研讨当中，实践又呼应着、佐证了和匡正了理论家们的判断与思考。必须指出的是，高行健、林兆华、胡伟民、王贵、徐晓钟、陈颙、苏乐慈……一批勇于探索的舞台实践家在中国理论建设的观念研讨中和实践当中保持着锐意进取、刻意创新的姿态。但是，很快，一种不满的声音引起了人们警觉：“一部戏只要形式革了新就必是好……只要样式翻新、手法花哨，就是金字塔、里程碑、凯旋门、新突破、新高度。一片喝彩声中，人人心中有数。热火朝天的形式革新一浪高过一浪，危机早该解决了，实际呢？”^②

理论上和实践中，解决“戏剧危机”的问题，一方面当然应该突出戏剧艺术形式独特的魅力，予人独特艺术的享受，这无可厚非。但是，另一方面，如果不是以生动形象所包含的动人内涵、深刻人性感染和震撼人，形式探索就会变成徒劳的“整形易容”。

应该敏锐地感知到，戏剧观的讨论，既是实践总结，也是理论反思；既是内容

^① 马也：《理论的迷途与戏剧的危机——对当代中国话剧的思考》，原载《戏剧》1986 年第 1 期，引自《戏剧观争鸣集（一）》，中国戏剧出版社 1986 年版，第 112 页。

^② 佐临：《漫谈“戏剧观”》，原载 1962 年 4 月 25 日《人民日报》，引自《戏剧观争鸣集（一）》，中国戏剧出版社 1986 年版，第 18、14 页。