

宋宝珍 / 著



暮合幕开

当代剧场的炫目风采 贰

若望虹霓

奔来眼底

默然独语

静夜之思

时光之翼

心在戏里



辽宁人民出版社

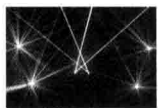
宋宝珍 著

幕合幕开

当代剧场的炫目风采

·贰·





静夜之思

第四辑

我们敬仰古希腊的文明，是因为它拥有过跨越时空依然令人感动的神话、悲剧和雕塑；我们对德国的文化怀有敬意，是因为德国的哲学家们建立了影响后世的哲学体系。在文化的永久性面前，亚历山大的征伐、希特勒的虚妄都是过眼云烟。严肃的文化与艺术，它关注的是人的存在中共有的局限与危机，探讨的是普遍的伦理道理和永恒正义，因此具有启迪心智、陶冶情操、培养哲思、净化灵魂的功效的戏剧，有助于保存民族文化的独特的精神品质，延续民族血脉中的根本性价值。

谈名著改编中应当注意的几个问题

随着我国电视事业的发展，一些古典的或现代的文学作品正陆续被搬上荧屏，在观众的瞩目中，产生与其心理预期相符或相悖的效果。尽管对于艺术的认知，从来都是仁者见仁、智者见智，但是艺术品的质量是有其客观标准的。

新时期以来，就古典文学名著而言，经电视改编的已有《红楼梦》《西游记》《封神榜》《三国演义》《东周列国志》，以及最近播出的《水浒传》等等，就现代文学名著而言，经电视改编的也为数甚多，如《四世同堂》《围城》《家》《死水微澜》《霜叶红似二月花》《雷雨》以及正在拍摄中的《二马》等。应当说，在今天，当电视剧的创作数量与质量尚不足以适应电视剧制作业的需要之时，从现有的被公认的优秀文学作品中汲取创作原料的做法，不失为一条有效的可行性策略。

诚然，改编名著的电视剧本身具有得天独厚的优势，如名著高超的艺术价值和魅力，可有效地解决剧作的质量问题；名著的普及效应和人们对改编效果的心理预期，可明显地增强其传播效用；这些都是提高收视率的重要前提。然而，改编也同时具有某种不可小视的局限，这好比是戴着镣铐跳舞，举手投足间总不可以随心所欲，忘乎所以，否则就会被指责背离了原著，减弱了艺术魅力，损伤了艺术形象云云。

就已经播出的一些电视剧来看，尽管同属改编的范畴，但在对于具体剧目的比较当中，我们不难看出，其改编程度确有大小之分，改编方法有文野之分，改编质量有高下之分，改编效果有优劣之分。

我们的电视事业正处在方兴未艾的发展时期，尽管对于改编名著的做

法人们尚存犹豫、怀疑，但是，作为一种趋势，它不会在近期内消歇，即使一流的名著已被挖掘殆尽，但皇皇数千年的文明史上，卷帙浩繁、汗牛充栋的经史子集当中，总会被发现许许多多可资淘洗的故事的。那么，在走过了一段摸索的路径，经历了一次又一次的艺术实践之后，我们有必要探讨一些改编当中的问题。

重视原著价值，保留精粹成分

这是一个关系到改编之成败与否的问题。特别是一些在文学史上乃至文化史上已有定评的名著，轻易做“翻案”文章，或无视历史基本事实一味“戏说”，其结果很可能陷入一种自寻烦恼的境地，因为既然改编的对象是公认的名著，那么它本身就具有某种公认的价值，体现了民族审美心理中认同的美学意义。假如编导们想随心所欲地大胆创造，原作却像魅影一样挥之不去，硬性地拆解之后，便是符合了编导的心意，恐也会受到观众的指责。而且，观众有理由质询编导有什么必要借用名著的名字，何不尽情发挥自己的创造力，另编一部新戏。

在这里，电视剧《水浒传》的成功和《雷雨》所受到的非议，从正反两个方面显示了把握原作精神对于实现改编之成功目的的重要意义。电视剧《水浒传》播出后，不仅研究古典小说的专家、学者未曾提出异议，连一些书摊商贩也重新打起了旺销名著的主意，而普通观众更是给予普遍好评。尽管观众所喜欢的剧中人各自不同，他们欣赏这部电视剧的着眼点也不尽一致，但是电视剧《水浒传》大体满足了观众的心理预期，这一点是肯定的。它保留着原作所特有的侠气和义气，以及自由奔放的英雄豪气，尽管删削了一些不必要的枝蔓，但原作的精华却不曾失却，换句话说，即精、气、神尚在，这是它获得成功的重要保障。而此前，为导演自诩为“非常格”的改编的电视剧《雷雨》，却引发了观众的不满和怀疑，他们不禁反问：“这是《雷雨》吗？”更有人一针见血地指出，“这部电视剧除了名字叫《雷雨》之外，与曹禺先生的《雷雨》没有什么关系”。之所以会导致这样的结果，与改编者随意拆解原作的结构，损害了原作的悲剧精神和美学价值有着直接的关系。

但是，应当指出，长期以来困扰着改编者创作思维的一个难题是，忠实于原作是一个在实际操作中很难量化和把握的现实问题。一些人认为，对于原作应亦步亦趋，全盘照搬，这样至少可以赚得个没有功劳也有苦劳的名声；另一些人则认为忠实原作既不可能，也没必要，故不如忠实于自己的天马行空式的创作意愿更为可靠。这两种认识方法都不无偏颇之处。在这里应特别强调充分理解和把握原作的必要性，只有在这个基础上，才可能实现更有创意的改编，在新的阐释中，升华其艺术精神，阐发其艺术价值。否则就难免南辕北辙，事倍功半。

改编是不同媒介的艺术转换

将名著改编为电视剧，不仅是将以文字作为表义符号的文学作品，变成以声音和图象为表现手段的现代传媒，而且应当看到两者间质的不同。

文学靠了语言的魅力，可以调动起人们丰富的想象，而电视剧不可能将文字描绘的全部细节特别是细腻的心理描写和议论性文字，尽数变成荧屏上的画面，但是它却可以发挥自己的优势，尽现动态的生动的形象体系。文学作品可以“按下不表，且听下回分解”，电视剧如果线索繁多，人物像走马灯一样轮换，交代不出完整的情节故事，观众就会云里雾里，没有欣赏的情绪。

在小说《水浒传》中“鲁提辖拳打镇关西”一节里，有一段文字煞是精彩：“扑的只一拳，正打在鼻子上，打得鲜血迸流，鼻子歪在半边，却便似开了个油酱铺：咸的、酸的、辣的，一发都滚出来。”第二拳“打得眼棱缝裂，乌珠迸出，也似开了个彩帛铺的：红的、黑的、绛的，都滚将出来。”第三拳“太阳上正着，却似做了个全场水陆的道场：磬儿、钹儿、铙儿一齐响。”区区三拳，施耐庵花费了数百文字，将其描绘得淋漓尽致，有味、有色、有声，且充满了喜剧化的诙谐和妙趣。电视剧的镜头该怎样处理？在通常情况下，“痛打三拳”的电视画面闪忽即逝，即便是充分地利用特写和慢镜头，也不过几秒钟的事。但是，电视剧却可以调动它的音像系统，直观地再现一个活灵活现的戏剧场面，一个“该出手时就出手”，勇猛豪放的侠义之士的形象。

电视剧《水浒传》与以往的改编剧相比，在探索中获得了新的收益。首先，它没有按照原作的章回，将电视剧的情节进行铺排和抻长，按照水泊梁山英雄好汉排座次的方式，把上百个人物一一拉来亮相，而是按照电视剧生产方式的需要，对繁茂的情节线索作了合乎电视要求的必要的归并，对主要和非主要的人物按照有戏无戏的原则作了合理的区分。其次，电视剧《水浒传》之所以给人留下“好看”的印象，这与它武打场面的合理设计大有关系，它增强了形象的美感和灵动性。东京八十万禁军教头林冲的林家枪法舞将起来的时候，但见枪似流星，人若游龙，闪转腾挪间，黄尘滚滚，落叶飘飘，好一派英雄气概。而李逵挥动两把板斧，只杀得恶虎扑地，官军四散的场面，也颇能令观众回肠荡气。

改编的过程不应当是邯郸学步的过程，改编者应当抱有锦上添花的志气。电视技术越来越先进，可资利用的手段和方法也会越来越多样化，那么，在将来，自名著改编的电视剧，就不仅仅是担负向大众普及名著的浅层次的目的，而应当对其内容和形式做更准确的把握和更深入的开掘，以适应人们越来越高的文化消费需要。

改编应当具有现代性

改编的困难，特别是古典作品，在于如何透过另一种形式将其演示给今天的观众。这就是说既要忠实于原著，呈现出它的古典性，又要具有现代性。这里所提的“现代性”一词，是着眼于现代社会的文化价值和文化意义的，而非那种打着现代甚至后现代的旗号，借用名著的名义去贩卖低俗的趣味去求取孔方兄的电视剧经营观念，这在根本上是两回事。改编的现代性，主要体现在以下两点：

第一，应当寻求到名著所体现的思想意义，同现代的文化价值的连接点和相通处。名著尽管经历了时间的磨洗，已被证明了其中的价值，但是它不是恒久不变的真理，它的真正价值，一方面在于它的有些内涵有着某种永恒性，一方面还在于，它总是昭示着后人去不断地欣赏它，品味它，诠释它。这两者，即改编所应发掘的现代性的根源所在，其诠释结果是否能够同现代人的心理体验进行沟通，是衡量改编成功与否的重要前提。

第二，所谓现代性，即编导如何透过名著同现代观众对话。任何一种改编，都并非是为改编而改编。越是优秀的编导，在改编名著时，必定带有他的社会理想和审美追求。为此，他也必须寻找到合理的艺术形式，在名著中寻求到引发和启动现代观众的情感共鸣和思想震撼的内涵，寻求到为现代观众所能接受的叙述方式，以便给今天的观众带来新的审美感受。

电视剧《水浒传》的改编，在使之具有现代性方面所做的探索，可能还有争论，但是，我们认为还是值得重视的。比如，《水浒传》的作者对于他笔下的女性，内心是怀有复杂的情绪的，一方面他十分传神地写出了她们的娇媚和聪慧，另一方面，受着传统男权思想的制约，他又因袭着“女人祸水论”的观点，武松杀嫂、石秀杀嫂、宋江杀妻，无不显示着封建制度下男性对女性正常的心理和生理需求的压制。当把这些内容改编为电视剧，呈现给今天的观众的时候，难道还能全盘照搬吗？电视剧《水浒传》正因为着眼于现代社会的审美需要，对于原作中的一些非现代性的、非合理性的描写，在不损害原作的精华的前提下，做了必要的修正。显然，这正是编导在审美情趣上寻求同现代观众对话的一种努力。名著改编的现代性，说到底是一个如何把古典名著更好地交给现代观众的问题。而其实质是，既保留其精粹，剔除其糟粕，又使之同现代的社会需要、现代意识和现代的审美情趣联通起来。

改编应当具有独创性

改编的最高境界，即其独创性。改编的独创性要求改编者既忠实于原著，又对原著有所发挥有所强调，有编导的独特的感受。经过改编的作品，不但是一种艺术形式的转换，而且是适应新的艺术形式的再创造。

大家公认曹禺改编的巴金的《家》，是小说改编成同名话剧的成功范例，其基本经验是：

一是鉴于小说很长，是一部话剧难以包容的，因此，曹禺把话剧的艺术构思建构于其“感受最深”的基础之上，即把“对封建婚姻的反抗”作为基点，以此来聚焦取舍人物，安排情节冲突，建立其话剧的思想和艺术的有机统一体；二是要写的是一部青春和爱情的悲剧，于是将人物、情

节和场面按照话剧的艺术特点，也按照他自己的现实主义的艺术追求，做了删节、提炼和改造。如第一幕，在巴金小说里，不过只有百余字的描写，但话剧却写出一幕充满诗意的洞房花烛夜来。它既符合原著的精神，又有着话剧的特点，更有着曹禺的独创；三是曹禺极力在原著基础上写出他的人物，如其重点刻画的觉新、瑞珏和鸣凤，较之原著，都有新的开掘新的创造；四是话剧《家》体现着曹禺的个人的风格。

当然电视剧改编名著，不能照搬话剧的成功经验，但是，这应当对于那些想要进行创造性改编的编导们有所启发。至于电影改编小说的成功范例，在世界范围内更是不胜枚举。如果把名著的改编提高一步，势必应朝着具有独创性的改编的方向迈进。

(《中国电视》1997年第7期)

1998 年中国话剧论评

随着现代资讯的发展，话剧独领风骚的时代已不可企及。现实中，在电影、电视的冲击下，许多话剧界人士另谋出路，一些剧场门可罗雀已是不争的事实。当人们不断地慨叹话剧发展的现实不尽如人意的时候，却忽如一夜春风来，北京的话剧舞台出现了好戏连台的局面，令观众和戏剧批评家在欣喜之余，大发“此一时彼一时”的感慨。

这一轮话剧演出的热潮，当追溯到去年年底。在中国话剧走过了 90 年的历程之后，中国文化部、文学艺术界联合会、剧作家协会曾联合举行了大型的庆祝活动，中央领导人到会并讲话，肯定了话剧的历史功绩和现实意义，在庆祝活动当中，有 12 台话剧呈现在北京的舞台上。时任中共中央总书记、国家主席江泽民在百忙中，于 1998 年 1 月和 3 月，两度走进剧场，观看了话剧《虎踞钟山》和《雷雨》的演出，称“话剧艺术的魅力是其他艺术不可替代的”。这对于话剧界同仁无疑会起到鼓舞士气的作用。此外，在话剧危机的呼声狂喊了十多年之后，人们经过不断的反思、探索，对艺术规律和文化市场的认识，已出现清醒和深入之势；自身的创作激情和能量，也经历了长期的孕育。因此，话剧演出在这个春天里蓄势待发，当是一件顺理成章的事。

显示名剧实力的《死无葬身之地》

话剧《死无葬身之地》是法国著名的存在主义剧作家萨特的名剧，中央实验话剧院的导演查明哲将其搬上舞台，从 1998 年底至 1999 年初，连

演 40 多场，深受北京观众的好评。这是个典型的情境剧，写第二次世界大战时期法国抵抗组织的游击队员，在一次失败的行动后，不幸落入敌人手中，在酷刑和杀戮面前，他们不得不进行关于生与死、爱与恨、尊严与卑屈、壮烈与苟且的艰难选择。舞台上，上下两个演区上演着对比鲜明的戏，游击队员们在肉体的极端痛苦中磨砺着自身的不屈意志，而敌人一方则在歇斯底里中显示着毁灭之前的残暴和疯狂。每一个游击队员走向行刑室的一瞬，都会激起观众情感的强烈撞击，使他们在锈色的铁栅和血色的腥红中，带着几许惊恐、几许惨烈，体悟一种绝境下的人生。戏剧结尾处，游击队员们带着胜利的微笑，在一阵枪声之后倒在了自己用生命书写的大大的“V”字下。这一颇具匠心的艺术处理，显然是导演对于存在主义戏剧所作的中国化的解读，同时也契合了中国观众的欣赏心理。

除了《死无葬身之地》在观众中引发好评之外，北京人艺为纪念曹禺逝世二周年而重排的《雷雨》也出现了观者如潮的局面，原定只演几场的计划，不得不因了观众的热情而改变，以至于一演再演。在这个春季里，中国儿童艺术剧院还演出了梅特林克的《青鸟》。演外国戏或者名剧，成为戏剧界同仁一致的选择，这除了说明经典本身的魅力之外，也暴露了戏剧创作的严重不足。

显示明星效应的《科诺克或医学的胜利》

近年来，不仅一些留学国外的戏剧导演如查明哲、魏晓平、蔡尚君等纷纷归国，走进了话剧排练场，而且一些在影视界颇为走红的明星们，也纷纷加盟话剧演出，一时间“回归话剧”成为一种风尚。在 1 月的寒风中，首都剧场因上演了法国于乐·罗曼的《科诺克或医学的胜利》（魏晓平导演）而卷起一股热潮。这个 20 世纪 20 年代的老剧本，是一部耐人寻味的讽刺喜剧，它揭露了“思想领导着世界”这一命题现实却虚伪的本质。科诺克医生是所谓“现代医学”的狂热信徒，他通过说教、诱导、暗示、恐吓等手段，不出 3 个月，便使小镇上 6000 多居民全部成为他的“病人”。而原本只为了增加治疗对象以谋利的科诺克医生本人，也被眼前“医学”化了的生活所迷醉，变成了一个头脑发热的狂人。至此，“医学”开始超

乎其原有的意义和价值，变成了某种偏执狂蛊惑他人、奴役他人的法宝。这台戏之所以轰动、热闹，与明星效应和新闻媒体的大力炒作密不可分。在影视界颇为著名的演员姜文主演了该剧，不仅引得一批“追星族”匆匆奔赴剧场，而且引发了一些娱乐性报纸的记者们不惜笔墨的连续报道。姜文自称此次演出的目的，就是要找回话剧自身的传统优势，再现大剧场的庄重与典雅。尽管有人对其在舞台上的表演和这部戏的整体水平颇有微辞，但是，客观上却制造了一场轰动，着实弘扬了一回话剧。

“红色经典”：《保尔·柯察金》

1998年2月，在中国儿童剧院上演了一台显示着青春风采的话剧《保尔·柯察金》。它改编自一部原苏联自传体小说《钢铁是怎样炼成的》，正是这部小说在20世纪60年代轰动中国，影响了一代年轻人的人生选择。那个时代的年轻人常常在自己日记本的扉页上写下书中主人公保尔的一段话：“人生最宝贵的东西是生命。生命属于我们只有一次。一个人的生命是应当这样度过的：当他回首往事的时候，他不因虚度年华而悔恨，也不因碌碌无为而羞耻——这样，在临死时候，他就能说，我整个的生命和全部的精力，都已献给世界上最壮丽的事业——为人类的解放而斗争。”值得注意的是，话剧《保尔·柯察金》的导演蔡尚君和这部戏的演员们都是“文革”以后才步入青春旅程的年轻人，当反传统、激进、前卫成为一种时尚的今天，他们却开始带着一种怀旧的心态，透过红色苏维埃的赤子保尔的身世，反思着“为信仰献身”这一严肃的人生命题。戏剧通过保尔在激变的战争年代对革命的认同、对自我的战胜、对理想的执着、对命运的抗争，显示了一个个体生命与时代命运的融汇。全剧没有连贯的情节，歌队队员在冰冷的火车车厢与铁轨间盘桓，表演，戏剧的假定性被发挥到了极致，于是在保尔选择信仰并为这种选择付出惨重代价的过程中，观众也随着歌队的提示，反思着自我的人生；随着跳出歌队的演员的表演，体悟着一种艰难困苦中的人性力量和生命尊严。评论界有人称此剧的演出是“回归红色经典”，但是，显然，这样一种回归意识，不是对过去时代的简单憧憬和对某种社会激情的盲目崇拜，而是站在现代的高度，透过商品经济下物化人生的云翳，对生命中某种可贵的精神价值的求索。

新锐戏剧，再次伸出探索的触须

3月，北京人艺的小剧场连续演出了两部荒诞剧，一是任鸣导演的贝克特的《等待戈多》，二是李六乙自编自导的《雨过天晴》。在《等待戈多》中，两个流浪汉皆由女演员扮演，剧中的地点——“乡间一条路”，变作了一个空寂的酒吧；景物——“一棵树”被倒吊在舞台上空，导演借助灯光投影和音乐效果，表现了人们在希望——失望的循环往复中，一种人类自身无法摆脱的宿命般的悲剧情绪。

《雨过天晴》在戏剧意象、语言、结构方面，都显示了模仿荒诞剧的痕迹。剧中的男人是个旦角演员，他的思绪总是拘囿在想象中上场前的15分钟里，因此总是没完没了地在自己的脸上涂着油彩，想要描绘出一张俏丽动人的女人脸。女人是个九世单传的脸谱艺人，为了因循家族“传男不传女”的手艺，她被迫女扮男妆，一刻不停地在纸壳上面画着人脸。女人和男人被困在一方青砖铺就的地面上，受着剧场中读书声的挤压和流水声的刺激，他们想通过对方来确定和证实自己的存在，结果却是徒劳无益。

3月底，中央实验话剧院在自己的小剧场里演出了一台不中不西、亦中亦西的话剧《娜拉》。剧中的大致情节虽然不曾改换，但人物塑造却显出新奇：由于金发碧眼的挪威的娜拉出现在剧中，因此，剧情的发生地便置换成了20世纪30年代的中国北京，显示了一个中国丈夫和他的外国妻子在文化、情感、道德等方面的强烈冲突，让中西文化和人情世故，在对比当中凝聚成一种戏剧性的张力。

正在排练中，不日即将上演的《三姊妹·等待戈多》，显然是一部带有拼贴意味的戏。曾经在探索剧的热潮中有过突出表现的林兆华出任该剧导演。此剧演出时，舞台的设计是四面环水的一块浮地，三姊妹在上面怅望、慨叹，怀想着昔日莫斯科明媚的日子；而两个流浪汉的出现，则像音乐复调般深化着“等待”这一不断重复的令人迷惘的主题。

总之，北京的春季剧场，既显示着盎然的生机，也显示着话剧人蓬勃的创造力，一个多元化的话剧格局正在形成。尽管话剧走出低谷还要假以时日，但复苏的征兆已经十分明显了。

（《广东艺术》1999年第3期）

价值，仍然是衡量艺术的标准

现代戏剧艺术在经历了近 100 年的奋进历程之后，似乎正处在一个力求深化、谋求创新、寻求突破的新时代。在这 100 年中，我们积蓄了若干经典版本，也积累了若干艺术经验，在经典的辉光与前景的诱惑之中，我们究竟怎样选择新的进路呢？

在中国现代著名剧作家曹禺先生诞辰 90 周年之际，他生前曾为之鞠躬尽瘁的北京人艺排演了先生的三部经典戏剧，《雷雨》《日出》《原野》。不知是有意还是无心，这三部戏极富代表性地展示了对待经典的三种不同态度：《雷雨》是力图再现该剧原初的风貌，《日出》是在保留剧情枝干的前提下做了当代化处理，而《原野》则是借助某种戏剧意象恣意生发、幻化叠加出来的全新版本。

《日出》中出现了电视机、电脑，令人们很容易感受到戏剧情境的当代化。然而，当代的故事与原有的情节链接时，却出现了悲剧意韵的暗转，为钱而生、为钱而死的陈白露，令观众有一种如莱蒙托夫所言，“你痛苦不痛苦，与我何甘”的漠然。

《原野》中幽深、晦暗的黑林子所代表的混茫无际、挣不开、逃不脱的“原野”意象，被还原为泛化的人的身体感觉；人与人之间永难沟通的心理隔绝，被还原为以床和马桶为象征符号的“性”。难以回归本我，难以走出怪圈的悲剧，遂被一种喋喋不休而彼此不搭界的台词和无意识的重复行为，演绎成一种沉闷、压抑的氛围。

一个大师级的艺术家，总会对不同的受众在不同的艺术层面上有所启迪，这也是艺术大师和他的经典之作历久弥新的道理。一方面，曹禺先生

的剧作富含现代性的基质，他所反复歌吟的人之生、爱、死以及由此衍生的人性的局限性的问题，可以说涵盖了最深奥的哲学命题。但另一方面，由于描写对象的现实性和人物情感关系的复杂性，曹禺先生的剧作中同样具有“俗”的因子：《雷雨》中有乱伦，《日出》中有妓女，《原野》中有凶杀，这些都是那些下三流的作家乐得渲染的东西。但是，应当指出，曹禺先生的伟大，恰恰在于他可以从死白里寻找出新生的萌芽，而决不会被朽根的形态和腐臭的气息所迷。因此，我们可以就此判定，那种着迷着所谓表面“趣味”的人，绝非先生艺术的真知己，而那些执着于先生的戏剧精神，捕捉了其美学神韵的人，才有可能接近其艺术的真谛。

时下，如何对待经典的问题，是一个容易使人陷入“怪圈”，有类“第二十二条军规”的问题。如你承认经典要慎重对待，不可乱作更改，那么实际上你已经授人以柄，等于自封了“保守派”；如你认为经典应有所发展，似乎对任何的“误读”“曲解”“颠覆”你都失去了指摘的必要。

面对既有的传统，我们面临继承的困惑。日本的歌舞伎是一门古老的东方戏剧艺术，这种艺术形式之存在价值，就在于它那近乎“格式化”的表现方式，一成不变地因袭着传统的幽玄之美，因而它具有有一种如考古文物般日益增值的艺术魅力。而享誉西方的瓦格纳歌剧节，几乎每一年在有限的几个剧目中，在不同的导演的艺术创构中，都会呈现出风格各异、多姿多彩的艺术面貌，并因此而吸引来自世界各地的观赏者。二者相较，孰优孰劣？这不是一个可以简单地判定为“保守”抑或“进步”的问题。

我想，处在当今的时代，没人会说经典就一成不“改”，关键的问题不是可不可以改，而是你怎样改，改成什么；是把原作俗化了还是深化了；对于原作的艺术价值当量，你是增加了还是减弱了，这才是问题的关键。因为价值的多元，毕竟不等于价值的混乱。

好戏当有它的艺术魅力，这种魅力有时是震撼性的。无论什么样的艺术形式，在感觉、知觉、理性、精神各个层面，总得有一个层面打动观众，这才不会丧失立足之地。

（《中国艺术报》2000年9月10日）

别拿演员当道具

广义的戏剧（Drama）已经有了 2000 多年的历史，即使是中国的话剧（Speaking drama）也有了近百年的历史，到现在我们仍在探讨演员与道具的区别问题，这本身显得有点滑稽。

遥想 2000 多年前，一个希腊人在酒神庆典中可能会披上块山羊皮，一个小丑可能会戴上个皮制生殖器，这是因为他们要借助这些被称作“道具”的玩意儿演戏，而他们决不会天真地以为这些皮制品就能代替他们自己。相反，在希腊戏剧演出中，演员从一个到两个以至更多的发展轨迹，倒是从根本上揭示了一个事实：戏剧就是要通过演员扮演角色的方式，展现一段完整的情节中所内蕴的艺术魅力。

亚里士多德说，戏剧是对有一定长度的行动的“模仿”，而这种行动，哪怕是表现鬼态神迹，也肯定映现着人的思想、感情、意志。由此我们可以揣度，演员的产生，决不会是某个导演一时心血来潮，觉得道具不够用了，于是抓过一个大活人暂且蒙事，不，肯定不是这样，如果是这样，“活人表演”的艺术——戏剧，大概早已死去经年，了无痕迹了。“道具”满台堆积，想来也许是件好玩的事，但那可是另外一种艺术样式——装置艺术了。然而，正如江泽民主席所言，“话剧艺术的魅力是其他艺术所不可替代的”，一旦“表演”这一戏剧赖以存在的基本要素不存在了，戏剧还腆着脸说自己具有“独特”的魅力，这不太没趣了么。

但是，时至今日，作为观众的我们却越来越不明白了，戏剧到底是什么？是舞台上乌压压的电视丛林中面目不清、身份不明的一堆幻影？是一次次靓女酷男们自说自话、扭扭摆摆的撒吃挣？是闹嚷嚷你方唱罢我登场