

The Diffusion and Influence of Western Theatre in China since the New Era

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

他山之石

——新时期外国戏剧研究及其对中国戏剧的影响

官宝荣 等 / 著



The
New
Era

上海遠東出版社

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

他山之石

——新时期外国戏剧研究及其对中国戏剧的影响

官宝荣 等 / 著

The
New
Era

 上海遠東出版社

图书在版编目(CIP)数据

他山之石：新时期外国戏剧研究及其对中国戏剧的影响/宫宝荣等著.
—上海：上海远东出版社，2015
(国家重点学科戏剧戏曲学丛书)
ISBN 978-7-5476-0971-2

I. ①他… II. ①宫… III. ①戏剧研究—国外②中国戏剧—戏剧研究 IV. ①J805.1②J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 061262 号

2010 年国家社会科学基金艺术学项目

(项目批准号:10BB017 结项编号:艺规结字[2014]50 号)

他山之石

——新时期外国戏剧研究及其对中国戏剧的影响

著者/宫宝荣 等

责任编辑/许 霞 装帧设计/施 锜

出版：上海世纪出版股份有限公司远东出版社

地址：中国上海市钦州南路 81 号

邮编：200235

网址：www.ydbook.com

发行：新华书店上海发行所 上海远东出版社

上海世纪出版股份有限公司发行中心

制版：南京前锦排版服务有限公司

印刷：上海市印刷二厂有限公司

装订：上海市印刷二厂有限公司

开本：710×1000 1/16 印张：16.75 插页：1 字数：290 千字

2015 年 4 月第 1 版 2015 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5476-0971-2/J·83

定价：45.00 元

版权所有 盗版必究(举报电话：62347733)

如发生质量问题，读者可向工厂调换。

零售、邮购电话：021-62347733-8538

绪 论

中国是个古老的文明国度,拥有五千年灿烂辉煌的文化。作为中华文化的一部分,中国的戏剧艺术同样历史悠久,经过千百年的衍变与发展,积累了深厚的传统。然而,随着时代的快速发展,中国的传统戏剧与其悠久的文明一样,逐渐僵化、衰落,至19世纪末20世纪初更是危机四伏,难以为继。

面对生死存亡,觉醒的国人一方面发愤图强,另一方面学习西方先进文明,积极谋求变革,终于在20世纪初推翻了封建制度。与此同时,中国传统戏剧也和中国社会一样,实现了第一次重大的现代化转型。然而,在随后的近半个世纪里,中国社会始终处于动荡不安之中,战火纷飞,民不聊生。经过几十年的浴血奋战,直到1949年新中国成立之后,中国人民才终于安居乐业,包括戏剧在内的各项事业也才得以稳步发展。然而,令人痛心的是,这样的好景却不长久。各种各样的政治运动,尤其是1966年爆发的“文化大革命”,使得中国社会一度陷入停滞不前的状态,戏剧和整个中国文化一样再次遭遇重大危机。所幸的是,十年之后,随着“文革”的结束和改革开放政策的实施,中国很快走上了复兴的道路,中国现代戏剧再一次发生了重大转型。

人们注意到,中国戏剧在20世纪初经历的第一次转型和20世纪70年代末开始的第二次变革,虽然时代背景迥然不同,但每一次都与其时中国社会的转型开放——尤其是与国外各种文化思潮的大量引入与吸收密切相联。因此,有学者将这两次变革称为“中国现代戏剧的两度西潮”^①。

两度“西潮”究竟如何发生,又对中国戏剧产生了怎样的影响?且让我们简略地回顾一下吧。众所周知,进入19世纪以来,西方各国资本主义不断发展,经济实力迅速增强。东邻日本开始实施“脱亚入欧”战略,很快完成了政治与经济制度的现代化转型,国力大增。而中国社会依然处于极其腐朽的封建统治之下,积贫积弱。落后的封建文化严重地阻碍中国社会向前发展,中国在列强四起的世界竞

^① 台湾成功大学教授马森于1991年出版同名专著,南京大学教授董健先生则于1994年在《戏剧艺术》第2期上发表了题为《论中国现代戏剧“两度西潮”的同与异》的论文。

争格局中日趋处于劣势。西方列强船坚炮利,实行的是帝国霸权主义,中国的大门在炮火声中被迫打开。面对西方的现代文明,有着千年传统的封建文化积弊暴露无遗,旧制度下的中国社会已经到了摇摇欲坠的地步。正如董健先生所言,“1840年鸦片战争之后,在中国要继续维持一个自我封闭的小农经济的封建社会已经不可能了。政治上的‘皇统’和文化上的‘道统’所维系的文化专制主义开始动摇了。随之而来的是对本民族传统文化的怀疑和批判,对域外文化的吸收和借鉴”^②。正是在这样的历史背景下,为了中华民族的生存与发展,中国知识分子开始睁大眼睛看世界,如饥似渴地学习西方先进文化。他们勇敢地发扬“拿来主义”精神,大量翻译和介绍西方的先进思想与学说,期以启蒙广大民众,推翻封建帝制,建立现代社会。从戊戌变法到五四运动,从严复、康有为、梁启超一直到胡适、陈独秀、李大钊,一代代、一批批的先进知识分子不遗余力地宣扬西方现代文明思想,力图借此改造中国社会。于是,第一次“西潮”兴起,并直接引发了影响中国历史进程的新文化运动。通过这场声势浩大的运动,束缚了中国人民几千年的封建体制遭到了前所未有的激烈批判,国人思想获得了空前的解放,科学和民主的观念开始深入人心。中国社会从此走上了不可逆转的现代化道路,并且很快推翻了帝制,建立了共和。也正是在这第一次“西潮”中,中国戏剧遭受了第一次重大的冲击,其结果是传统戏曲一统天下的地位受到严重挑战,取法西方戏剧的新剧应运而生,并最终“以话剧”这一名称立足于中国剧坛,从此开启了现代化之进程。

中国戏剧经过这第一次转型之后,无论是在戏剧观念与主张上,还是在戏剧形式与表现手法上,都在短短几十年间发生了沧桑巨变。在西方戏剧影响下,传承了千百年的中国传统戏剧艺术观念与价值体系受到了严峻的挑战,并发生了巨大的转变。这种变化一方面体现在传统戏曲的不断改良上——在扬弃不再适应时代发展与观众审美需求的元素的同时,引入西方戏剧中适宜的先进元素,从而大大推动了戏曲的现代化进程,形成了以梅兰芳为代表的中国戏曲演出体系;另一方面则表现为戏剧介入社会、参与现代的观念深入人心,使得中国话剧这一新的艺术品种不断成长与壮大。在以易卜生为代表的写实主义美学思想指导下,话剧人积极投身于改造国人思想、创建新型社会的潮流,创作了大量反映现实、干预现实的剧作,在推动中国社会进步的事业中立下了汗马功劳。以洪深、曹禺、郭沫若、老舍、焦菊隐、黄佐临等人为代表的一大批优秀戏剧家取得了令人瞩目的成就,使中国现代戏剧立足于世界戏剧之林。然而,令人惋惜的是,进入20世纪60

^② 董健:《论中国现代戏剧“两度西潮”的同与异》,载《戏剧艺术》1994年第2期,第10页。

年代后,中国戏剧现代化的步伐受到了严重的阻碍。在“四人帮”主导的极左路线的干扰和破坏下,戏剧和其他艺术一样沦为政治斗争的工具,舞台上充斥着“假大空”的作品。更有甚者,在那段疯狂的岁月里,八亿中国人竟然只有八台“革命样板戏”可看,中华大地的戏剧园地里呈现出一片凋零荒芜的凄凉景象,戏剧艺术遭遇前所未有的寒冬。

“四人帮”垮台之后,中国社会百废待兴,戏剧同样面临着极其艰巨的复兴重任。改革开放政策的执行,使得中国的国门重新向世界打开,有识之士再一次将目光投向了西方,积极地翻译、介绍西方的各种社会、哲学以及艺术等思潮,大量西方先进的文明成果蜂拥而至,于是出现了中国历史上的第二次“西潮”。和其他各界一样,正是这二度“西潮”使得戏剧界人士看到了中国与世界的差距,从而产生了严重的危机感与时不我待的紧迫感;也正是这二度“西潮”,再一次促进了中国戏剧的转型。与第一次转型相比,这一次中国戏剧经历的危机更深重,挑战更严峻,因而意义也更重大。董健认为,如果说“五四”前后的第一次“西潮”促使中国戏剧从古典时期向现代时期转变的话,那么改革开放后的第二次“西潮”则形成了中国戏剧艺术的开放性多元化格局,戏剧现代化进入了一个新时期。他写道:“这次西潮在戏剧上引起的变化至今还未结束,其初步结果是形成了戏剧理论和创作方法的开放性、多元性格局,产生了一批带有西方现代主义和后现代主义色彩的‘探索剧’(或曰‘实验剧’),结束了单一的写实主义的统治,从而把中国戏剧的现代化推向了一个新的历史时期,为中国戏剧与世界戏剧的‘接轨’与‘对话’提供了更多的可能性。”^③由此可见,在中国戏剧现代化进程中,第二次“西潮”举足轻重。

如今,中国实行改革开放的国策已经 30 多年,第二次“西潮”基本进入尾声。毋庸置疑的是,这 30 多年以来,在戏剧界人士的不懈努力之下,随着戏剧观念的不断解放与戏剧手法的不断创新,中国戏剧发生了翻天覆地的变化,完全不可与 30 多年前同日而语。在戏剧观念上,人们不再囿于长期主宰着中国剧坛的以易卜生为代表的写实主义,而是由单一的写实主义转向了丰富多彩的各种现代主义乃至后现代主义。在这 30 多年间,西方现代戏剧中的各种戏剧流派,从表现主义到未来主义,从超现实主义到存在主义,从荒诞戏剧到环境戏剧,几乎每一种流派都有人信奉与借鉴。中国戏剧家对西方戏剧的了解之广、认识之深、态度之虔诚超过了任何一个西方国家对中国的认识与了解,达到了历史上的一个新水

^③ 同②,第 9 页。

平。戏剧观念的变化自然会促使戏剧形式的转变。一个显著的特点便是,中国的戏剧家不再人为地将传统戏曲与现代戏剧(话剧)对立起来,而是一方面积极将西方现代戏剧的观念与手法引入古老的中国戏曲之中,另一方面又努力从戏曲的传统艺术特征中发掘可资利用的美学思想与手段,以便更好地将写意与写实、表现与体验、文学性与剧场性等融合在一起,从而达到两者的高度统一,最终形成独特的中国现代戏剧艺术。

值得强调的是,在中国戏剧两次重大转型过程乃至中国戏剧的整个发展过程中,外国文学与戏剧的翻译和研究都发挥着不可替代的作用。从早期的林纾、马君武、曾朴等人,到“五四”时期及20世纪20年代的胡适、鲁迅、周作人、田汉、曹靖华、郭沫若、巴金,再到30年代以来的朱生豪、梁实秋、李健吾等人,中国的整个现代文学史、戏剧史其实都与翻译家和学者们的译介、研究工作密不可分。正如《中国现代文学翻译史》作者所指出的那样:“翻译文学直接参与了时代文学主题的建构,与创作文学形成互动、互文关系。”^④我们若是在句中再加上“戏剧”一词,论断同样能够成立,亦即中国的戏剧翻译与研究直接参与了中国现代戏剧的发生与发展。有趣的是,该书作者为了论证翻译直接影响到中国现代文学这一观点,列举了不少具体例证,其中大部分竟然都与戏剧相关,如“五四”时期易卜生的《玩偶之家》、20世纪30年代高尔基等人的作品译介等。作者写道:“更有一些外国作品被改编成话剧形式,进行‘中国化’改造。如田汉1936年改编的《复活》,针对当时中国正遭受日本军国主义侵略的背景,突出原作中并不起眼的几个波兰革命者的形象,让他们唱出祖国被敌侵占的悲痛;1941年12月,重庆公演了根据《天边外》改编的《遥望》,剧情以中国抗战为背景,剧中人物与情节全部被‘中国化’。”^⑤由此可见,外国戏剧的翻译、研究乃至改编对中国现代戏剧的成长曾经发挥过多么重要的作用!

第一次“西潮”如此,第二次“西潮”更是如此。如果说“‘两度西潮’有着许多惊人的相似之处”(董健语)的话,那么外国戏剧的翻译、介绍与研究便是其中重要的一项。与第一次“西潮”相比,第二次“西潮”不仅参与的人数更多,而且影响更加广泛,变化更加深刻。经过十年的蹉跎之后,新时期初期的翻译家们和学者们极其珍惜来之不易的自由。他们工作热情勃发,翻译与研究硕果累累。戏剧界人士同样也处于兴奋状态,他们“东张西望”(胡伟民语),如饥似渴地吸收着来自国外

④ 谢天振、查明建主编:《中国现代翻译文学史》,上海外语教育出版社,2004年版,第8页。

⑤ 同上,第9页。

的各种先进成果,并且立刻运用于自己的创作之中,从而极大地推动了中国戏剧的现代化,也在很大程度上缩小了中国戏剧与世界戏剧之间的差距,提升了与之进行交流与对话的能力。由此可见,中国话剧的发展,离不开一大批翻译家和学者对外国文学特别是外国戏剧的翻译、介绍与研究。正是因为有了诸如柳鸣九、袁可嘉、孙家琇、廖可兑、叶廷芳、丁扬忠、余匡复、张黎、童道明、郭继德、汪义群、萧曼等一大批致力于外国文学与戏剧的翻译、介绍与研究的人士的努力,才会有新时期以来我国外国戏剧译介事业的繁荣,也才会有新时期中国戏剧的转型与发展。

有翻译学学者指出,“中国文学史不提翻译文学,回避外国文学的影响,对文学思潮和文学现象发生原因的分析和阐释就不可能全面真实”^⑥。的确如此,我们很难想象,如果没有林纾、胡适、鲁迅等一大批翻译家的努力的话,中国现代文学会呈现出怎样的面貌。可以肯定的是,如果一部中国戏剧史不提外国戏剧的翻译与研究,回避甚至抹杀外国戏剧的影响的话,那么我们对当代中国戏剧的认识与了解将是不完整、不真实的。同样难以想象的是,如果没有朱生豪、梁实秋、潘家洵、李健吾、方平、黄雨石、罗念生以及孙家琇、廖可兑、童道明、施咸荣、叶廷芳、吕同六、萧曼、丁扬忠、张黎、汪义群等一大批翻译家与学者的译介和研究的话,中国戏剧又会以何等模样出现在世人眼前。甚至可以这样说,中国现代戏剧从发生到发展,从成型到转型,在很大程度上离不开外国文学与外国戏剧学者们的翻译、介绍与研究,翻译家和学者始终是中国现代戏剧发展的参与者与推动者。如同讨论中国文学史不能不提翻译文学和外国文学一样,讨论中国戏剧史同样也不能不提翻译剧作和外国戏剧,否则便是不完整、不全面的。因此,要研究中国现代戏剧史,除了研究作为主体的戏剧家们所创造的历史外,还必须正视那些参与其中并积极推动其发展时又不计名利、默默耕耘的外国戏剧工作者们所付出的辛劳。

正是基于上述认识,本书有志于对新时期以来亦即 30 多年来中国在外国戏剧研究方面所做的工作进行一番粗略的梳理与研究,力求能够反映该项工作在新时期中国戏剧转型的发生与发展过程中所产生的影响,同时在一定程度上也是对一直在幕后默默为中国戏剧现代化做出巨大贡献的翻译家和学者们的认可。然而,必须声明的是,限于能力与篇幅,同时也是为了更好地集中话题,本书讨论的中国戏剧是一个狭义上的概念,即中国话剧。此外,我们在研究过程中发现,外国戏剧研究这项工作的开展、成果与影响,主要集中在新时期的初期,亦即 1978—1985 年期间。进入 80 年代中期以后,外国文学和戏剧的翻译与研究工作的渐渐后

^⑥ 同④,第 7 页。

继乏人,除了老一辈以及20世纪80年代培养的中年人才之外,愿意投入这项要求极高、艰苦异常且回报有限的事业的青年学者越来越少,队伍老龄化现象严重,而至新世纪初青黄不接的现象更是十分突出。与此相对应的是,外国戏剧研究的成果越来越少,影响自然也是越来越弱。当然,造成这一现象的原因比较复杂:一段时期以来,社会主义市场经济的确立使得整个社会关心物质文明的建设甚于精神文明的建设;文化产业化以及文艺团体的转企改制等使得许多严肃的戏剧团体生存困难;教育产业化的提出更造成了人们的急功近利,青年学子不再愿意献身于投入与产出不成比例的戏剧翻译与研究之中自是顺理成章……如此等等,使得20世纪90年代以后的外国戏剧研究无论在参与人数上还是在成果与影响上都远远逊色于新时期初期。也正因为如此,本书将研究的重点置于新时期初期。

需要申明的是,本书内容虽然涉及新时期以来的中国戏剧的转型,以及外国戏剧在中国的翻译与演出,但这些并非重点之所在。本书研究的主要对象乃是外国戏剧的研究本身及其对中国戏剧的影响,且以前者为主,后者为辅。因此,我们将更多地聚焦于外国戏剧或外国文学专家学者们的研究成果,聚焦于这些成果所带来的影响以及对新时期中国戏剧所做的贡献。与此同时,为了切合实际并提高效率,本书无意包罗新时期所有的外国戏剧译介工作,而将范围限定于西方现当代戏剧——古希腊戏剧以及莎士比亚、莫里哀等人的经典戏剧作品的研究基本排除在外,影响不大的亚非拉戏剧也同样舍弃。之所以如此,还因为与本课题相关或相近的研究成果已有不少,尤其是针对某一流派(诸如现实主义戏剧、叙述体戏剧、荒诞戏剧等)或某一戏剧家的研究成果有的已经堪称完美,如陈世雄之于斯坦尼斯拉夫斯基、张黎或余匡复之于布莱希特、汪义群之于奥尼尔、何成洲之于易卜生、陈增荣之于荒诞戏剧等,此外还有一定数量的博士或硕士学位论文。正因为如此,本书在谈到这些戏剧家及流派时,只作简单的梳理与总结,而将更多的笔墨置于那些研究尚未触及或触及不多的对象,如阿瑟·密勒、斯特林堡、万比洛夫等。此外,为了避免精力过于分散,对那些曾经在中国产生重大影响,但在新时期却影响较小的戏剧家如易卜生等,以及曾经轰动一时但未能持续发力的戏剧家如诺贝尔文学奖获得者埃尔弗里德·耶利内克或相对较近的剧作家如萨拉·凯恩、迈克·弗莱恩等也暂付阙如。尽管如此,限于课题组的能力与时间,挂一漏万或见木不见林等缺点仍然在所难免。另外,课题组成员各有专长、兴趣不一、观点有别、文风相异,因而给统稿者提出了严峻的挑战。统稿者虽然竭尽全力,但毕竟能力有限,因而本书难免会在观点和风格上有失统一,甚至相左。在此,我们恳请专家和读者能够不吝指教,以便我们能够及时改正。

目 录

绪论 / 1

第一章 新时期外国戏剧研究概述 / 1

第一节 戏剧的复苏与危机 / 1

第二节 开放初期的中外戏剧交流 / 6

第三节 新时期以来的外国戏剧研究 / 9

第二章 新时期初期的外国戏剧研究 / 12

第一节 外国文学研究与外国戏剧 / 13

第二节 《外国戏剧》的卓越贡献 / 17

第三章 现代西方戏剧家研究 / 27

第一节 斯坦尼斯拉夫斯基 / 28

第二节 布莱希特 / 34

第三节 奥尼尔 / 45

第四节 斯特林堡 / 56

第五节 皮兰德娄 / 65

第四章 当代西方戏剧家研究 / 75

第一节 密勒与威廉斯 / 76

第二节 萨特与加缪 / 91

第三节 贝克特、尤奈斯库与热内 / 105

第四节 品特与阿尔比 / 127

第五节 迪伦马特 / 144

第六节 万比洛夫 / 152

第七节 达里奥·福 / 160

2 他山之石——新时期外国戏剧研究及其对中国戏剧的影响

第八节 阿尔托 / 166

第九节 格洛托夫斯基、布鲁克与谢克纳 / 177

第五章 外国戏剧研究与新时期的中国戏剧创作 / 187

第一节 1980年代的戏剧创作 / 188

第二节 1990年代以来的戏剧创作 / 202

第六章 外国戏剧研究与新时期的导演艺术 / 218

第一节 1980年代的导演艺术 / 219

第二节 1990年代以来的导演艺术 / 232

结语 / 253

参考文献 / 255

后记 / 258

第一章 新时期外国戏剧研究概述

1976年10月,随着“四人帮”的粉碎,给中华民族带来深重灾难的十年“文化大革命”终于结束。1978年12月,中共十一届三中全会召开,正式宣布实行改革开放政策,中国社会从此进入一个崭新的历史时期。在改革开放政策的引导之下,曾经深受浩劫的文艺园地逐渐复苏,人们思想日益解放,各种思潮纷纷兴起,艺术家们创作热情高涨,优秀作品不断问世,呈现出生机勃勃的景象,恰与此前万马齐喑的局面形成鲜明的对比。然而,令人遗憾的是,无论是“优秀”还是“生机勃勃”都只不过是昙花一现,中国戏剧内在的深层次矛盾很快便浮出了水面。进入80年代不久,危机日益显露、深化。究竟何去何从——是固守旧的戏剧观念与手法坐以待毙,还是勇于自我改革以求新生——成为摆在每一个中国戏剧人面前的任务。第二次“西潮”恰如一场及时雨,不仅为中国戏剧人打开了窗口,而且为其带来了改革的思路与方法,引发了一场全国范围内的戏剧观大论争,并推动了实验戏剧的崛起。中国戏剧从此进入了一个新的历史阶段。

第一节 戏剧的复苏与危机

“文革”结束之后,中国社会百废待兴,戏剧和其他艺术一样面临一个重要的转折关头。当然,和任何社会任何时期一样,这一时期的戏剧命运依然与整个中国的政治和经济命运密切相关,因而其振兴与发展同样呈现出一个渐进的过程,而转折的发生则与中国戏剧从短暂的顺境陷入长期的困境相关。

1980年之前,亦即在“真理标准”讨论和十一届三中全会召开前后,中国社会刚刚脱离灾难,人们以巨大的热情投入对“四人帮”文艺“理论体系”的批判与揭露之中。戏剧界人士一方面积极参与这场理论讨论,另一方面则拨乱反正,积极恢复“文革”期间被关停的杂志。如中国戏剧家协会先后恢复了《人民戏剧》(1976年复刊,1983年恢复原名《戏剧报》,1988年更名为《中国戏剧》)、《剧本》(1979)和《外国戏剧资料》(1979),1980年原《戏剧论丛》复刊并更名为《戏剧艺术论丛》(次

年又恢复原名)。除了这些国家级的刊物之外,地方省、市戏剧家协会主办的相关杂志也纷纷复刊,如北京的《新剧本》、上海的《上海戏剧》等。此外,作为戏剧艺术研究的重镇,中央戏剧学院和上海戏剧学院也分别恢复了纯学术性的学刊《戏剧学习》(1978年复刊,1986年更名为《戏剧》)和《戏剧艺术》(1978)。这些刊物恢复出版之后,除了对当时中国的戏剧舞台动态进行报道与评论之外,还发表了大量的戏剧理论文章,不少文章介绍了外国现当代戏剧作家、作品与流派,这对新时期我国戏剧艺术的复兴与繁荣发挥了不可或缺的重要作用。

然而,不可否认的是,在改革开放最初的两三年间,与电影、美术、音乐等其他艺术领域相比,戏剧界无论在理论创新方面还是在实践创新方面都突破甚少。不少人仍然心有余悸,更多人则是出于思维惯性,尤其难以走出文艺作品崇尚以现实主义反映生活的传统框架,依旧执着于“积极干预生活”“表现生活真实”的现实主义戏剧观。一方面他们十分怀念“文革”之前的那17年,以“写真实”对抗“假大空”;另一方面则强烈企盼回归到以斯坦尼斯拉夫斯基为代表的现实主义创作体系。因此,这一时期中国戏剧舞台的主要任务便是恢复演出“文革”时期被批判、遭禁演的现实主义剧目,如《茶馆》《雷雨》《蔡文姬》等;而新上演的剧作同样继承与发扬了现实主义传统,如《曙光》(武汉军区话剧团和中国话剧团,1977)、《丹心谱》(北京人民艺术剧院,1978)、《于无声处》(上海市工人文化宫,1978)、《报春花》(辽宁人民艺术剧院,1979)、《未来在召唤》(中央实验话剧团,1979)、《权与法》(中国青年艺术剧院,1979)等。在如此大背景之下,不难想见的是,新时期初期最早的有关外国戏剧方面的研究主要与斯坦尼斯拉夫斯基相关。如在1979年夏天,北京召开了名为“斯坦尼斯拉夫斯基体系与中国话剧艺术”的全国座谈会,总结中国在学习斯坦尼体系过程中的经验教训,旨在还其本来面目,并就此“掀起了戏剧界恢复斯坦尼传统、为斯坦尼正名的热潮”^⑦。这次会议无疑可以被视为新时期最早的一次外国戏剧方面的研讨会,宣告了新时期外国戏剧研究正式扬帆启航。

表面看来,这一时期的中国戏剧舞台热闹非凡,也确实出现了一批颇受观众欢迎的作品,有的甚至还曾引起全国范围内的广泛关注。一个显著的特点是,在十一届三中全会前后,中国的戏剧创作与社会时事紧密结合,具有强烈的政治性。1978年9月上演的曾经轰动一时的话剧《于无声处》便是典型的例子。该剧由上海工人剧作家宗福先创作,以“天安门事件”为背景,讲述了人民群众与“四人帮”势力作斗争的事迹,恰与不久之后该事件得以平反形成呼应,因而引起了整个中

^⑦ 高音:《北京新时期戏剧史》,中国戏剧出版社,2006年版,第8页。

国社会的强烈共鸣,一时间各地(尤其是首都)剧团争相上演。上海工人文化宫剧组更是受邀前往北京献演,成为媒体聚焦的热点。连戏剧大师曹禺观后都极其兴奋,甚至称之为“大家手笔,极不平凡”^⑧。之后比较有影响的作品包括《有一个小院》(中国儿童艺术剧院,1979)、《姑娘,跟我走》(中国儿艺,1979)、《救救她》(长春市话剧院,1979)、《哦,大森林》(北京电影学院,1979)、《在新的生活中》(铁路文工团话剧团,1979)等。这些剧作的主题大多是表现普通人民在政治运动中的生活遭遇,揭露与批判“四人帮”的倒行逆施等。与此同时,舞台上还推出了一批歌颂老一辈革命家的剧作,如1977年8月上演的白桦创作的革命历史剧《曙光》,表现的是贺龙如何与王明路线作斗争的事迹,被认为是这类戏剧的开山之作。之后又有《报童》(中国儿艺,1978)、《杨开慧》(中国青年艺,1978)、《东进!东进!》(总政话剧团,1978)、《江南一叶》(煤矿文工团话剧团,1979)、《陈毅出山》(空军政治部话剧团,1979)等歌颂周恩来、陈毅等革命领袖的戏剧。除了这些革命题材的历史剧之外,还出现了曹禺的《王昭君》(北京人艺,1978)、陈白尘的《大风歌》(中央实验话剧院,1979)等借古喻今的历史剧。至于像《丹心谱》(北京人艺,1978)、《老师啊老师》(北京人艺,1978)、《权与法》(中国青年艺,1979)、《迟开的花朵》(北京青艺,1980)、《未来在召唤》(中央实验话剧团,1979)、《初春》(福建省话剧团,1981)等这样的剧作,或歌颂知识分子赤胆忠心为国为民,或描写青年男女恋爱,解除了长期以来束缚人们思想的紧箍咒,在很大程度上活跃了当时中国的戏剧舞台,振奋了长期压抑的人心,丰富了人们的精神生活。然而,总体而言,这些作品无论是观念上还是手法上都带有鲜明的时代痕迹与局限性。

随着改革开放步伐的加快,尤其是随着真理标准问题讨论的深入,人们思想进一步解放,眼界进一步拓宽,对文艺作品的审美需求也进一步提高。戏剧舞台上的创作渐渐呈现出不适应时代要求的颓势,许多作品内容趋于雷同甚至“假大空”,手法也日益陈旧僵化,越来越脱离社会实际,从而遭到了观众的冷遇;另一方面,电影尤其是电视的迅速普及,改变了人们的欣赏习惯,观众的结构也不再相同,从而使得这种情形雪上加霜。一些戏剧界人士冥思苦想寻找对策,甚至一度在情节上做文章。当时全国各地推出了不少情节剧,如《深夜静悄悄》(北京、长春、喀什等地,1980)、《猎狼》(青岛等地,1980)、《一双绣花鞋》(呼和浩特等地,1981)等,虽然风靡一时,但终究难以挽回话剧的颓势。尤其是进入80年代之后,戏剧观众连年流失的趋势有增无减,以至于《文艺报》在1985年开辟了《话剧面临

⑧ 同⑦,第10页。

危机吗?》的专栏,竟然连续讨论了五期!其中第1期刊登了亚之的题为《困境中的话剧》的文章。该文不仅向读者提供了翔实的数据,还指出话剧陷入困境的原因与其说在于观众,不如说在于戏剧界本身。作者认为,“有观众的戏未必是好戏,但是好戏必然永久地拥有多的观众。赢得观众的最有效的办法,是向观众提供伟大、崇高的艺术,而不是虚假的、说教的、公式化的、生命力转瞬即逝的、胡编乱造的赝品。剧院凋敝的原因只能是一个:戏剧本身的凋敝”^⑨。参与这场讨论的人员几乎一致认为,造成戏剧危机的主要原因在于戏剧落后于时代,脱离了观众,戏剧观念有待于革新,戏剧体制也有待于改革。而要改变这种景象,光靠中国戏剧内部的自觉显然不够,来自外部的推力必不可少。

事实上,由于长期的封闭以及“四人帮”的文化专制主义,进入20世纪80年代后,中国戏剧无论在观念意识上还是在技巧手法上都日益显得十分保守与落后,既难以满足国内观众的需要,更难以与世界沟通交流。当时的中国戏剧,从理论、创作乃至教育都与国外有着较大的差距,以至于不少来华访问的外国人士都误以为中国只有传统戏曲,而没有现代戏剧。据学者董鼎山介绍,阿瑟·密勒第一次访华回国后,于1979年春在《大西洋》月刊发表游记,认为中国作家对美国文学的认识停留在马克·吐温和杰克·伦敦阶段,对海明威、福克纳并不熟悉。时隔五年,密勒在中国执导了其代表作《推销员之死》后回到美国,他在各地的演讲中竟然认为在该剧演出之前中国没有当代戏剧可言,声称“中国戏剧界值得一提者只有他所难以理解的古老的京戏,至于现代戏剧,他与他的《推销员》替中国开拓了一条路”^⑩。

诚如董鼎山所言,密勒如此介绍中国文学艺术,表明他对中国了解甚少以致不乏自负之感。但毋庸讳言,新时期初期中国的戏剧创作水平确实不高,乏善可陈,难免给外国人留下这样的印象。其实,这种看法在当时来华的外国戏剧人士中还是相当普遍的,有时甚至牵涉到中国的戏剧高等教育领域。范益松在1985年第4期《戏剧艺术》上发表过《来自英国的意见与希望》一文,介绍了1984年夏天来华举办表演训练班的英国皇家莎士比亚剧院的专家肯尼思·里发表在英国《戏剧》杂志上的一篇文章。在这篇题为《探索演员的内心生活——今日中国表演中的问题》的文章中,肯尼思·里谈到了中国的剧本创作、表演、剧院管理、戏剧教育与就业等各方面的问题,认为“剧本创作水平不高,很多剧本不适于舞台演出”,

⑨ 亚之:《困境中的话剧》,载《文艺报》1985年第1期。

⑩ 董鼎山:《阿瑟·密勒的自我解剖》,载《读书》1988年第6期,第62页。

表演则如黄佐临所说的“经常是一种慷慨激昂的演说(虽然舞台上还放了三个话筒)”,“演员们在舞台上过分地强调了‘规定行动’”,“使得整个演出显得杂乱和缺乏焦点”^⑪。对于个中原因,肯尼思·里的分析可谓一针见血:“由于现行的戏剧表演教学体系是建立在五十年代由苏联专家介绍到中国的斯坦尼斯拉夫斯基体系的基础上的,这种情况听起来是令人吃惊的。但是由于从五十年代以来没有什么新的东西输入进来,我可以得出这样的结论,那就是许多教学内容和方法已经是停滞的和落后的了。”^⑫当然,他在文中还是对中国戏剧的前途充满了乐观,认为中国有必要也有可能建立具有自己特点的戏剧;而他开出的药方却是与其时许多中国戏剧人士不谋而合的:“如果中国的戏剧工作者对西方戏剧的影响进行选择有区别的运用,那么西方戏剧的影响就能在中国发挥很好的作用。我们唯一的希望就是,如果中国的戏剧工作者能接触更多的新东西,并通过与外国戏剧工作者进行的交流得到不断的促进和刺激,那么中国会很快地确立具有自己民族特色的话剧表演体系,并在世界戏剧舞台上得到它应有的地位。”^⑬

肯尼思·里的这些见闻与观点发表于20世纪80年代中期,其时的中国戏剧界已经展开过一场重要的“戏剧观大讨论”,戏剧舞台上也已经发生了一些令人可喜的变化,但在外国戏剧家的眼里,中国戏剧依然十分落后,与外国戏剧的交流也是十分有限的。由此不难想见,在经历了十年浩劫之后,新时期初期的中国戏剧舞台上虽然一度出现过兴旺景象,但不过是长期压抑之后某种短暂的爆发,其中的政治因素要多于艺术因素。就戏剧本体而言,在经过数十年的自我封闭之后,确实已经到了亟待改革的地步。而在这一时期,除了适宜的政治与社会氛围以及戏剧家们的革新意愿之外,推动中国戏剧继续向前并且顺利完成第二次转变的重要力量,便是董健先生所谓的第二次“西潮”。正是因为有了这次“西潮”,中国戏剧才能够不断地与外国戏剧进行交流,中国戏剧人才能不断了解和认识外国的戏剧理论与作品,也才能在较短的时间内打开了眼界与思路;正是因为有了这次“西潮”,中国戏剧家们不仅戏剧观念发生了很大的转变,表现手法也有了极大的丰富与提高;正是因为有了这次“西潮”,中国戏剧才顺利地完成了转型,探索戏剧、小剧场戏剧、实验戏剧、先锋戏剧等才能应运而生。

⑪ 范益松:《来自英国的意见与希望》,载《戏剧艺术》1985年第4期,第154~155页。

⑫ 同上,第155页。

⑬ 同上,第156页。

第二节 开放初期的中外戏剧交流

必须看到,十年浩劫给中国文化艺术事业造成的损失是巨大无比的,外国戏剧研究自然也难以幸免。在极左路线的影响之下,正常的中外戏剧交流几乎全面停滞,外国戏剧的翻译、介绍和研究被迫中止。实际上,如果我们把目光再往前投射的话,便会发现这种极左现象其实早在20世纪60年代初就已露出端倪。那时,虽有个别外国戏剧作品被翻译成中文,但多为内部参考读物,被贴上“资本主义腐朽艺术”的标签作为批判的对象。因此,像贝克特、尤奈斯库等人的个别作品被翻译成中文后,都只是供“批判”用的内部读物,仅有少数人能够接触得到,绝大多数读者是无缘一睹的。

“文革”期间,“四人帮”实行文化专制主义,凡事“以阶级斗争为纲”。于是,无产阶级的“革命样板戏”成为全国八亿人民仅有的演艺作品,而西方戏剧作品则沦为“资产阶级精神鸦片”或“封资修大毒草”被打入冷宫。1966年2月,以“无产阶级革命文艺旗手”自居的江青在部队召开文艺工作座谈会,一方面彻底否定建国17年来所取得的文艺成就,另一方面则声称要搞出好的“样板戏”来。不仅如此,她还把矛头指向了中外古典作品,号召人们要破除对古典文学的迷信。不可思议的是,在江青的直接干预下,“样板戏”的实验对象选中的恰是京剧这门传统戏曲艺术,而适合表现现代生活的话剧却被弃如敝屣。在江青等人的眼里,“革命样板戏”的胜利“开创了无产阶级文艺的新纪元”;而舶来品话剧则属于腐朽没落的资产阶级以及其他一切剥削阶级,即使是西方历史上的经典作品,也被认为不适合当今中国的“革命人民”,现当代西方戏剧更是“腐朽下流、毒害和麻痹人民”的东西。因此,“文革”期间,图书馆里的外国经典戏剧作品乃至所有文学经典一起被当作“资产阶级的毒草”束之高阁;民间个人的收藏则被收缴查封,甚至付之一炬。在那段荒唐的岁月里,工厂、田野、营房、校园处处播放着“样板戏”的旋律,而无论是中国的老舍、曹禺还是外国的莎士比亚、莫里哀、奥尼尔,都在神州大地上销声匿迹。

这种对外国戏剧的抹杀与否定的倾向其实并非始于“文革”,它还可以进一步往前追溯。有些学者一直倒推到20世纪30年代,这未免有些言过其实^⑭;但推至“文革”正式爆发之前的60年代初期倒是有据可查。1964年8月,《红旗》杂志发

^⑭ 参见胡星亮:《当代中外比较戏剧史论(1949—2000)》,人民出版社,2009年版,第八章。