

2003年度山东省艺术科学研究重点课题项目



新时期探索戏剧研究

宁殿弼 著

中国戏剧出版社
CHINA THEATRE PRESS

2003年度山东省艺术科学研究重点课题项目

新时期探索戏剧研究

宁殿弼 著

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

新时期探索戏剧研究 / 宁殿弼著. -- 北京 : 中国戏剧出版社, 2012. 6

(剧苑积翠)

ISBN 978-7-104-03742-2

I. ①新… II. ①宁… III. ①话剧—戏剧研究—中国—现代—文集 IV. ①J824-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第096416号

新时期探索戏剧研究

责任编辑: 龚伟民

责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出版人: 樊国宾

社址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网 址: WWW.theatrebook.cn

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层
(100097)

印 刷: 北京市洲际印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 15

字 数: 240千

版 次: 2012年10月 北京第1版 第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03742-2

定 价: 38.00元

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

序

田本相

我与殿弼同志相识，是在二十多年前一次学术研讨会上，尔后多次在学术会上重逢，交往不多。但他对戏剧的探究精神却给我留有较深的印象。他早就同我谈及要写一本研究我国八十年代戏剧成就的书，并请我为之作序。时隔多年，他终于把厚厚的一叠书稿送到我写字台前。我知道，他近年身体欠佳，仍然矢志学术，着实让我感动。

谈不到写序，我只能说说我阅读感想。

他的选题很好，重视现状研究，着眼于当下创作实践的观察与思考。作者立足于落幕不久的舞台艺术实践，遵循理论与实践相结合的原则，把研究的出发点和目的落实在为当今戏剧创作发展的时代要求上。

上个世纪的八十年代，是一个思想解放的年代，在学术上呈现出建国后前所未有的兴盛状态。以致令许多学人给予回访反思，有关访谈、论著颇多。在戏剧界，对此虽然也有所触及，但缺乏深刻的研究。殿弼能够关注八十年的戏剧，可见其学术的敏感。

此书在全面理解和整体把握下来解读80年代戏剧现象。由考察作家作品入手上升到对八十年代戏剧进行整体全面的总结评估。其基本观点，在吸纳已有的研究成果的基础上，又力求推进一步，在许多问题上特别是有争议的问题上，提出他自己的见解，力图有所发挥，有所突破。

在写法上，作者力避戏剧批评的概念化，把重心放在对戏剧文本的精心解读上。对每一部戏着力于艺术分析，引领读者感受戏剧的魅力。

由于作者远离北京、上海这样戏剧演出兴盛的城市，观看戏剧演出的机会较少，因此，他偏重于戏剧文本的研究是可以理解的。但是，戏剧作为综合艺术，如果脱离戏剧的演出，研究一个时期的戏剧现象，也必然带来一些不可避免的弱点。

但是，我仍然认为，这部书是值得一读的。也愿意推荐给戏剧的从业同仁、研究者和爱好者。

2011年8月25日

目 录

1	序	田本相
1	绪论	——“探索戏剧”概念的界定
5	第一章 探索戏剧的成因考释	——应运而生的戏剧探索思潮 创新的艺术规律的宁馨儿
14	第二章 探索戏剧的戏剧观	——观念先行 创作后变
29	第三章 探索戏剧的类型	——异彩纷呈 绚丽多姿
29	第一节	写意型
42	第二节	写实型
57	第三节	哲理型
72	第四节	文化型
117	第五节	荒诞型
132	第六节	心理性
143	第七节	娱乐型
153	第八节	综合型
168	第四章 探索戏剧其里	——思想内容的翻新
180	第五章 探索戏剧其表	——艺术形式的创新
184	第六章 纵向东张	——探索戏剧对传统戏曲的继承
203	第七章 横向西望	——探索戏剧对外国戏剧的借鉴
213	第八章 关于探索戏剧的评估问题	——中国戏剧发展史视镜下的辉煌篇章
222	附录一：新时期探索戏剧剧目要览	
225	附录二：参考文献	
227	附录三：探索戏剧评论文章篇目索引	
231	跋	

绪 论

——“探索戏剧”概念的界定

改革开放30年的中国剧坛同全国各条战线、各领域、部门一样发生了前所未有的历史性巨变，取得了举世瞩目的喜人成就。这30年的戏剧发展史若按其特征可以划分为几个阶段的话，似应分三个阶段：第一阶段是新时期戏剧回归现实主义、复甦、再生期，（1977—1980）戏剧界拨乱反正，思想解放，一大批揭批“四人帮”、反思历史、讴歌革命领袖、历史人物、提出社会问题的新创剧目如雨后春笋破土而出，由此掀起了一股轰动全社会的“话剧热”；第二阶段是戏剧大力探索创新阶段（80年代—90年代）。这一时期，是当代戏剧发展史上最重要的、创作高峰期，是中国戏剧由传统向现代转型、由封闭走向开放的未之前见的大繁荣、大丰收期。在思想解放洪波巨潮的激荡下和中外文化双向交流碰撞中，此期的戏剧领域涌起一股锐不可挡、汹涌澎湃的实验探索大潮，目不暇接的大批别开生面的剧目联翩问世，令人刮目相看，令人拍案惊奇，喜出望外；第三阶段：（从90年代至今）戏剧顺乎市场经济发展趋势，日益步入市场化、产业化、商业化运作阶段，渐成“软实力”的文化产业驶入调整、稳健、多元化发展期。相对比较而言，此三个阶段，无疑以第二阶段戏剧探索创新期为可圈可点、成就最高、收获最丰、影响最著时期。八十年代全国涌现的大批探索戏剧是新异、改革、反传统的、具有超越突破意义的前驱戏剧，它的勃兴是艺术递嬗更迭的客观规律所决定的历史的必然，是戏剧自身生存发展的内在需要、戏剧本体再生能力的显现、戏剧观念更新的结果，又是戏剧革新家主体意识觉醒的产物。其思想内容多维度翻新，艺术形式全方位创新，继承中国戏曲美学传统，又借鉴外国戏剧经验。它促进了戏剧机体的新陈代谢，从根本上改变了剧坛整体面貌，使我国戏剧向着现代戏剧品格提升了一大步，是中国戏剧与世界戏剧双向交流的标志。它未之前见的高度成就深远的影响着中国戏剧未来的走向，具有划时代的里程碑意义。戏剧理论界很多学者对此表示热情欢呼赞誉，给予充分肯定。也有部分学者对此却未能予以适当回

应，公正肯定探索戏剧成果，未能与戏剧创作同步互动，更未能领先超前导引风头正劲的创作潮流，不但对探索戏剧实绩关注研究不够，多有低估，甚至反而发表一些訾议和贬抑探索戏剧的微词言说。鉴此，时隔近三十年后的今天，窃以为有必要对80年代涌起的那股探索戏剧大潮进行重估再评价，以还原其历史本质、原貌，重新认识我们既往的辉煌，回顾总结历史经验教训，重振我们的雄心，以便更信心百倍地大力弘扬探索创新精神，继往开来，创造明天的辉煌。本书选题、研讨的宗旨即在于此。我想作为一个戏剧研究者处身于一个伟大的变革时代，应当紧紧把握中国特色的社会主义文艺脉搏，把研究的出发点和目的落实在为当今戏剧创作发展和繁荣服务的时代要求上来。为此，笔者把全书研究的基点放在八十年代这“十年节奏”的座标上，以显研究的当代性、即时性，使戏剧理论、戏剧艺术规律的研究紧密贴近现实，贴近当前的戏剧创作实际，“零距离”地跟踪当下舞台艺术创作活动、戏剧现象流程。这理应是正确的研究路向。

要确定一项研究计划，首先必得对研究对象给予明确的概念界定。对于八十年代全国范围广泛兴起的戏剧探索大潮中诞生的大批改革创新剧目，戏剧界至今没有一个像诗坛对于“朦胧诗”那样的统一的公认的称谓。已有的称谓多而混乱，齐说不一，莫衷一是。诸如王新民、袁联波称“实验戏剧”，孙惠柱、孟京辉、刘永来称“先锋戏剧”，厉震林称“前卫戏剧”。还有称“新潮戏剧”、“创新戏剧”、“审美戏剧”、“探索戏剧”、“改革戏剧”等的，这些名称内涵相近相通而不相悖，说的大抵都是一个意思：即新异的改革的反传统的、具有超越突破意义的前驱的戏剧。要给它下一个权威性的经典定义很难，但是取一个像当年洪深先生定名“话剧”一样的大家普遍认同的名称是应该而且不难的。窃以为，实验、先锋、探索三个名字较为妥贴、恰当，但鉴于“实验戏剧”、“先锋戏剧”是欧美等外国早已有之的名称，我们不宜照搬重复，故还是采用“探索戏剧”的统一称谓为好。因为这些戏剧的基本精神、精髓就是探索精神，戏的生成本身正是探索的结果、结晶，是戏剧探索大潮迸溅出的朵朵浪花。而且据我查阅的已发表出版的关于此期这方面研究论著多数论者都是认可此名的。诸如田本相、谭霈生、董健、刘平、胡星亮、胡志毅、周安华、蔺海波、甄西、张兰阁、林婷等。据此，我建议理论界、剧界宜尽早结束这方面的称谓混沌纷乱状态，请大家今后都一致叫它们为“探索戏剧”吧！这样不仅有利于学界取得共识、统一思想、进一步开展深入研究，而且有助于全社会对这一时期特出的文化现象给予充分的关注和思考。

80至90年代，面目一新、成绩斐然的探索戏剧理论研究与创作实绩很不相称，相对滞后。国外研究者甚少，未见有研究专著译介，研究论文亦鲜见。仅有对高行健、刘树纲、魏明伦等个别探索戏剧作家的少量论述。从国内现有的研究成果看，以八十

年代戏剧为研究对象的著作多局限于对几个最具代表性的剧目的单向研究，而很少集群式地全方位予以观照，很少见哪部著作专门对探索戏剧从整体上进行梳理概括，总结其成功和缺失的经验教训。田本相、胡志毅主编的《中国话剧艺术通史》第2卷、董健、胡星亮主编的《中国当代戏剧史稿》中有专章论述，在几部当代文学史教材中，如金汉主编《新编中国当代文学发展史》、於可训著《中国当代文学概论》、王万森主编《新时期文学》等略有涉及。戏剧研究专著中，田本相主编《新时期戏剧述论》、王新民著《中国当代戏剧史纲》对探索戏剧研究颇有建树，却不是专门研究探索戏剧之专著。长期以来，学界对探索戏剧的成就、艺术价值褒贬不一，对探索戏剧在中国当代戏剧史上的影响、地位评估各执一词，歧义丛生。面对如是研究现状，笔者深感大有倾力深入、系统、全面总结已有的研究成果、并将研究水平提升一大步的必要。为此，本书力求立足于当代戏剧理论研究成果的前沿，吸纳已有的研究成果之精华，将新时期探索戏剧放在世界文化大潮和中国文化新潮的大背景上，对个中40多部有影响力的剧作进行全方位、多向度的观照和缕析，整合散在的零星研究成果，旨在弥补鲜有整体系统研究这一缺憾。从全书的理论架构上看，笔者采用“分类法”将探索戏剧大致划分为八个类型，归纳出各类型的独异特点，推举出类型的代表作，分类别型的逐一解析之。如是，可使探索剧的品位、亮点得以彰显醒豁，又让各个剧目按自身的主要风貌归宗有属。此种类型分析法在探索戏剧研究中据查尚属首次，未之前见。在研究方法上，笔者立意以“文本批评”为主，避却了批评过度“理论化”，远离读者大众。这种“文本批评”方法旨在精心解读、阐述每一部戏的剧本（也称“脚本”）的戏剧文学性特征，包括主题、内容和形式上的先锋性、人物形象、情节、结构、编剧法、语言、风格乃至舞台呈现形态等等，让戏剧批评回归戏剧，教读者读书时犹如身临演出现场一般，切身扑获与剧中人心灵感应的内涵，感受戏剧魅力。

探讨将传统批评方法和新方法相结合是笔者的追求，全书总体上采用的仍是传统的马克思主义的“历史——美学”的批评方法，即从政治学、哲学、社会学、文化学、心理学、伦理学、宗教学等多重视角来把握探索戏剧，揭示其思想价值、美学价值和历史价值。同时又试验着吸纳当今世界文艺研究新方法的优秀成果，如学习运用比较文学、系统论、精神分析学、结构主义、神话原型批评、文化人类学、文艺生态学等来评鹭戏剧探索思潮。向着既继承中国传统文论中文艺批评话语的精髓，又汲取、参照西方新潮文艺批评理论体系的精华，构建具有中国特色的戏剧批评理论框架和话语方式的目标迈进。

概而言之，此书回眸总结了八十年代前后当代戏剧演进的历史经验和戏剧艺术自身发展的艺术规律，以期对于指导、推动当下戏剧创作的繁荣有所裨益。这须要对大

多数探索剧目的审视既做到总揽全局，完整把握，又达到深入肌理，剔微抉细，有一定深度和穿透力。最好通过深入挖掘和学理性、实证性的论证、阐释，方能把此项研究提高到一个总体性的、智性的、未之前见的理论概括高度、视阈广阔的学理性认知的高度，这是学术研究的比较理想的境界，笔者自愧望尘莫及。惟希冀它的问世为编纂中国当代戏剧史、文学史提供些许思想理论和艺术资料准备，填补某些当代戏剧史研究论文库中的空白，堪为戏剧工作者、研究者、爱好者的案头参考书，亦可作中文、艺术院校、美育教育师生们的教辅书，泽被学子。当然，这仅仅是笔者的不自量力的理想化自我期许，而实际所能达致的结果或与期许的标杆相去不知多么遥远，但愿这个目标不至流于空想。

让我们携手并肩，一起步入新时期探索戏剧的艺术殿堂探秘寻宝吧！

第一章 探索戏剧的成因考释

——应运而生的戏剧探索思潮

创新的艺术规律的宁馨儿

文学艺术的兴衰变革，总要受艺术客观规律的支配和调节，自有其外在诱因和内部规律。一定历史时期的社会政治、经济、文化诸因素是导致艺术变革的外部动力和原因，理论家称之为“他律”；文学艺术本体自我律动的内在动因、内部规律，理论家称之为“自律”。文艺新变总是受“他律”和“自律”同时作用的结果。八十年代初全国涌现的巨大戏剧探索浪潮正由此而引发。

从“他律”角度来考察，我们可以从彼时中国社会政治、经济、文化背景以及国外文艺思潮影响等方面着眼。瑞士心理学家荣格说：“每个时代都有它的倾向，有它特有的偏见和心理病症。”^{（1）}王瑶先生认为，中国文学流派的形成“时代特点的因素远比艺术个性的因素大得多”。进入八十年代，我国历史迈向一个革故鼎新的转折点，1978年党的“十一届三中全会”后，实事求是、思想解放的骀荡春风吹遍神州大地，政治生活的巨大变化带来了文艺生产力的空前解放和理论探讨的极大活跃，导致人们思想意识、价值取向、文艺观念的更新，为戏剧创作的新观念、新思维、新探索开辟了广阔道路。以往在“政治挂帅”、“文艺为政治服务，为阶级斗争服务”的指令下，戏剧遵循一元化的主流意识形态，被当作配合形势的政治工具、政治教科书。社会政治生活成为戏剧至尊的唯一对象、唯一视角，只有“时代话语”、“中心话语”、“权威主流话语”，没有艺术家的“个人话语”；只有对阶段性的“宣传提纲”和“新闻导向”的简单认同，而没有更高层次的精神展示，阻隔了戏剧家与社会人生、生命本体的全身心拥抱。八十年代，随着政治生活民主化进程和文艺生态环境的改善与宽松，戏剧家摆脱了对戏剧功能的偏狭理解，面对原先运行机制弊端日益暴露的话剧产生了激切难耐的现代焦虑感，他们不得不重估戏剧自身的价值、定位，思考如何调整戏剧与外部世界的关系，力图以新的方式去表现对社会人生的感受，探求戏剧表现生活的无限可能性，重新建构戏剧本体意识和新的戏剧价值导向。

与此同时，市场经济逐渐兴起，随着一切产品的日益普遍商品化，甚至后来可能发展到了“一切精神的或物质的东西都变成交换价值并到市场上去寻找最符合它的真正评价的时期”（2），这就向拴在计划经济框范下的传统文艺提出挑战，推动文艺创作不得不面向市场，走进文化消费的“卖方市场”，寻求多元化的制作方式，以适应产业化的发展方向。经济体制的改革促使戏剧工作者冲破传统戏剧观念和思维定势，对作为意识形态教育组成部分的大一统的戏剧组织系统进行拆解，承认戏剧是具有社会精神财富与可供消费的文化商品双重属性的文艺，除认识审美价值、文化价值外，还须具备市场价值，进行市场运作。在政治、经济转轨的变革大潮中，社会文化艺术系统也挣脱了“文革”时期“四人帮”推行的文化专制主义，随之相应的发生了结构变动。新的纷纭复杂的文化市场格局开始形成，大众文化娱乐方式日趋分流多样化：卡拉OK、迪斯科、保龄球、台球、电子游戏机、网上娱乐、文艺沙龙……都在争夺文化消费者，成激烈竞争之势。特别是以现代科技为传媒手段、方便快捷、大信息量的音像文化的强劲冲击，几乎构成对戏剧的致命威胁。以往那种某一文化独领风骚的状况已不复存在，戏剧观众大量流失，已失去昔日作为传统文化主餐的优势和粉碎“四人帮”之初“社会问题剧”的轰动效应，而在相当程度上被图像文化快餐所取代。为适应社会主义文化生态环境的变异，戏剧家们不能不思考重新调整自己在社会总体文化中的定位问题，即确定戏剧在社会文化中的恰当位置，寻找戏剧的特长与变动不居的社会文化需求之间的契合点。综上所述，社会政治、经济、文化转型期出现的新情况、新问题、新变化是探索戏剧产生的大前提。戏剧探索潮是顺时而动，因时而行。

从观众学的角度来考察，大变革的时代，人的创造力空前活跃，思维和交流的方式日益开放，“物唯求新”成了这一代人普遍的社会心态。八十年代戏剧的对象——现代观众审美趣味、精神需求发生了很大变化。人，按其本性来说，精神生活的需要是一个多因素、多层次的结构，但以往由于闭关锁国、文化生活的单调贫乏，人们的审美心理需求得不到充分的满足和发展。文艺价值取向、价值尺度偏仄单一，观众对戏剧的选择有限，实质上欣赏自主权、审美选择自由处于长时间被压抑状态。人们只能在政治中心格局的设限下，按照长期积淀的欣赏惯性走进剧场，去接受居高临下、耳提面命的教诲与灌输，作为“上帝”的观众实际上被降到“听差”的位置。由于全社会文化背景的新特征，人们思维内容、思维方式、思维节奏的新变化，作为审美主体的观众文化心态也必然发生新变化，逐渐复苏了审美活动中的主体意识，获得了艺术欣赏的自主权和艺术选择的自由度，能够依据自己的兴趣、爱好、追求去对多元化市场提供的丰富的精神食粮进行自由选择。观众与戏剧之间具备了双向选择的可能性，观众告别了旧的欣赏方式。不再是政治意义上的群众，而成为美学意义上、游戏意义上的观众，从接受教育的单调欣赏心态中解放出来。“观众是上帝”的口号重新

得到确认和实现。于是他们对戏剧的要求更高，选择更严，拉开了与戏剧的距离。在这样严峻的形势下，长期忽略了观众审美选择能力和趣味选择权利的戏剧家不能不重新审度戏剧与观众的关系、观众因素对戏剧的影响，从而唤醒了观众意识。这使戏剧家们深感戏剧不变革就有被观众抛弃的危险，认识到人民大众的支持和参与是戏剧的生命线，检讨戏剧应如何投契观众的真实喜好，趋近广大群众的现实消费取向，重新培养群众之于戏剧的“人气”与“发烧”，争取在众多艺术媒体的竞争中把原本属于戏剧的流失了的观众拉回到剧场中来。“戏剧的艺术就是选择的艺术。”（【英国】威廉·阿契尔：《剧作法》第三章。）解决戏剧与观众关系难题的根本出路还在于改革、探索，所以探索戏剧的诞生可说是戏剧与观众要求发生新关系的产儿，是两者的双向反馈互动的结果。

我们把新时期探索戏剧放在全球文化的大背景下从世界文化的眼光来考察，不难看出：探索戏剧在中国出现也是国外文艺思潮译介引进、西方戏剧演出诱惑的结果，是东西方文化交流碰撞的产物。20世纪是各种门类的学科衍生、分裂，又汇聚、交合的时代，人们思想意识、思维方式、审美方式都发生急遽变化。我国剪除“四害”后，随着政治上的拨乱反正、思想解放，文学界率先抛弃对过去一以贯之的稳定性的依赖，破除非此即彼、二元对立的旧思维模式，形成承认常变歧义、多元异质、交融互补、共同发展的新思维格局。在全球意识下文学生存空间转向多元、多极化局面，文化语境与过去有很大不同，文学自身形态发生了很大变化。改革开放、国门洞开、八面来风、四处采择，什么朦胧诗、意识流、心理结构、先锋小说、新感觉、全知视角、精神分析、魔幻现实主义、后现代主义、非理性主义、非逻辑因素一时之间纷然杂陈。各种新潮流、新理论、新面孔以其自身存在的合理性与特有的魅力，向传统文学观念、艺术法则、审美方式提出严重挑战，共同营造了此期中国文坛有目共睹的“从一元走向多元，从整齐划一走向参差无序，从纯净明朗走向斑驳含蓄”的新局面。新时期文学探索总走势是由传统形态向当代形态的马克思主义文艺学过渡。文学如此，戏剧踵其后亦然。早在“五四”时期和三十年代，西方文艺思潮、现代派戏剧、“半打多的主义”（象征派、表现派、未来派等）已被广泛地译介到中国来，对田汉、曹禺等一大批戏剧家，特别是对建构现实主义戏剧模式产生过重要影响。进入抗日战争时期以后，这种影响渐趋衰落。直到新时期文学现代主义思潮又波涛汹涌，西方现代派戏剧影响亦再度重来，更加猛烈的冲击着中国戏剧的河床，其规模之大、范围之广、力度之强都远非先前两度西潮东渐所能比并的。首先，从戏剧观念看，以反传统为主要特征的西方现代派戏剧理论，如法国尤内斯库等人的荒诞派、法国阿尔托的“残酷戏剧”、波兰格洛托夫斯基的“质朴戏剧”，尤其是德国布莱希特的“叙事体戏剧”、格鲁道夫斯基、苏联梅耶荷德的戏剧理论专著大量译介，其意义远远超

过理论介绍本身的涵盖，而兼具更深远的实践操作的效能。由此直接引发了中国戏剧界1982年前后关于戏剧观的热烈争鸣，而这场争鸣的最显著成果便是导致戏剧观念的全面更新，成为戏剧探索潮勃兴的理论先导。其次，从艺术形式技巧的借镜上看，西方现代派戏剧在艺术形式、表现手法方面的执着追求，离经叛道、标新立异，将现代舞蹈、音乐电影、录像、绘画、雕塑、木偶戏等艺术元素运用到戏剧中去，象征主义戏剧诉诸理智的哲理性概括，表现主义戏剧突破事物表象开掘“深藏在内部的灵魂”的真实，史诗剧多方面展现生活画面的张力……这一切都对中国戏剧家产生强烈诱惑，使中国戏剧界眼界大开，反省往昔的自我封闭多么严重，手法形式多么单调，艺术表现力多么贫弱。长期以来现实主义一统中国剧坛，特别是由于“文革”十年完全隔断了话剧与它所从出的西方戏剧母体的联系，未能与世界潮流保持同步。所以它需要迅速补上这一课，在短短的几年内，把西方舞台在几十年历史演进中发生的一切新潮流、新形式、新手法都统统拿来在中国舞台上尝试一番，演练一遍，以期缩短与本体的距离，同世界戏剧新潮接轨。可见花样翻新、各显其能、令人目眩的西方现代派戏剧艺术形式、手法也是激起中国戏剧家们起而效法进行艺术形式探索的诱因。再次，别开生面的外国戏剧在中国舞台上纷纷登场亮相，如德国布莱希特的《伽俐略传》、法国萨特的《肮脏的手》、瑞士迪伦马特的《贵妇还乡》、奥地利彼得·普雷·泽斯、乌尔利·贝歇尔的《屠夫》、美国阿瑟·米勒的《推销员之死》等等。还有二战后出现的开放剧院，边缘戏剧、机遇戏剧、政治剧，美国在纽约咖啡馆、教堂、仓库、地窖里上演的五花八门的实验性先锋戏剧，都成了中国戏剧家们求新求变的思想上的、心理上的催化剂。启迪着中国戏剧家不能再株守某一创作方法、流派，而立志着手去进行丰富舞台语汇，刷新演剧形态、导、表演、审美追求、寻求戏剧技术空间的新因素、新美质的大胆试验。这样方能一改戏剧“作者写腻、演员演腻、观众看腻”的老面孔。还应该看到，一些有较强革新和先锋意识的戏剧探索者对国外现代派戏剧的吸收已经从艺术技巧的借鉴进入到哲学意识的认同。西方现代戏剧的哲学意蕴：对自身生命本体奥秘的追问，对人的深层心理真实的挖掘，对人类本性的丰富性、人性弱点、人性冲突的展示，对现代人生存状态的焦虑，诸如个人与其生存环境的脱节，人与人之间的隔膜、孤独感、失落感和自我异化等等，都有助于中国戏剧家当代意识、自我意识的觉醒，从而在创作中思考与表现人性的自觉与回归、人的价值、尊严与人的解放，实现对人的理解、人的把握上的整体内审与转变。我们戏剧最缺乏的一面——哲理性开始在部分探索性剧目中显现出来。虽然哲理性表现受到本民族文化背景制约而与西方哲理剧迥异，但毕竟已得到了中国戏剧家的重视。

西方哲学的影响将中国戏剧从浅表层问题、政治性宣传、流行色式的热点关注引向对人类、民族处境与生存状态的深层省思、终极关怀。鲁迅先生曾说：“旧文学

衰颓时，因为摄取民间文学或外国文学而起一个新的转变。这例子是常见于文学史上的。”（3）本乎这一艺术客观规律，改革开放带来的西方戏剧思潮的大规模引进、摄取，激发出中国戏剧探索潮迭起，就是一种历史发展的必然了。西方戏剧走向东方，走向中国，这只是问题的一个方面；另一方面，20世纪的东方戏剧、中国传统的戏曲也辐射到西方，反转来给西方戏剧以深刻影响，使西方戏剧从东方戏剧中汲取了艺术本原精神，从而打破写实传统的框范而向东方写意戏剧靠拢，形成东西方戏剧的互学互鉴，双向交流，本土文化与外来异质文化融合互渗。从布莱希特到梅耶荷德，从格洛托夫斯基到布洛克，很多西方戏剧家都从中国戏曲中汲取艺术经验。世界各国、各民族文化对立冲突不是主要的，交融汇合是主要的趋势，正如日本美学家今道友信对此所作的分析：“进入现代，东西方文化交流出现了一种逆向流动的新趋势，这种逆向流动不是局部、小范围的，而是在东西方这两个大区域中进行的，是全方位开放型的。”（4）探索戏剧的诞生正是东西方文化交汇结合中产下的宁馨儿。

以上所述诸端是从外部原因的“他律”来检测探索戏剧的成因。从内部原因的“自律”来考察，话剧本身存在的问题，话剧的现状业已到了非变革无以生存、非变不可的田地。戏剧界许多有识之士早已对话剧现状不满，提出尖锐批评，兹略摘录数端：“百花齐放不够，题材、体裁、样式、风格都很狭窄、很单调。花色品种不多。我们有的作品‘千篇一律，千人一面’，作品互相‘撞车’，写出来都差不多啊！作品的质量不够高，这里不仅是艺术水平，而且是思想水平也不够高。”（5）“这个企图在舞台上造成生活幻觉的‘第四堵墙’的表现方法，仅仅是话剧许多表现方法中的一种……但我国从事话剧的人，包括观众在内，似乎只认定这是话剧的唯一创作方法。这样就受尽束缚，被舞台框框所限制，严重的限制了我们的创造力。”（6）“我们的作品又有太多的理念、太多的教训、太多的政治色彩、太多的社会内容。”（7）：“只会机械地把现成的结论化妆成‘形象’，七彩的生活顿时变得单调而板滞……戏剧的审美实质被宣传的目的所替代。于是互相仿制代替了创造，人与生活只是某种意念的诠释和佐证，内涵贫弱的形象丝毫不能唤起人们的审美期待。”（8）话剧现状如此，其生死存亡问题已严峻地摆到戏剧工作者面前。粉碎“四人帮”之初，处于特定历史时期的民众形成特殊心态，容易以政治的、情感的、道德的判断替代审美判断，作为特定历史时期的产物的“社会问题剧”渲泄出“文革”中悲愤的政治激情，曾一度引起广大观众强烈共鸣，掀起戏剧创作的高潮。但进入八十年代后，国家政治生活基本稳定，发展生产力成为社会生活的中心，原初困惑神州大地的政治性问题在人们心中逐渐淡化了。人们对艺术的要求自然上升，问题剧失去了轰动效应，戏剧随即陷入低谷，倍受冷落。面临众所公认的戏剧危机，戏剧危机的根源引起戏剧界深思苦索。看来除了影视冲击、社会文化生活的丰富多元等客观原因外，究其自身原因可说

是多方面、错综复杂的。要言之，戏剧文学“假、干、浅”（内容虚假，人物干瘪，思想肤浅），演出样式“熟、老、旧”（熟烂、老化、陈旧），缺少“真”和“新”（胡伟民语）形成公式化、概念化的图解，受实用主义、庸俗社会学、“政治工具论”、“机械反映论”的束缚。创作方法上，崇尚现实主义创作原则是我们话剧创作的基本品格和路子，诚然现实主义确乎不失为掌握世界的基本的行之有效的好方法。但将现实主义定于一尊，致使创作模式凝固板结，表现手法单调贫乏。现实主义是有局限和不足的，文艺对现实的反映、艺术把握客观世界的方法也绝非唯现实主义一种。何况现实主义在中国由于特殊文化背景和现代革命斗争下国势阽危的国情，而被政治化、半政治化、简单化、封闭化和曲解，并没有得到充分发展，甚至讲现实主义“广阔”、“深化”也被横加罪名。话剧亦长期在狭路与贫困化、浅化（甚至虚假）的框子里辗转求生；导、表演、演剧方法上，又独尊斯坦尼斯拉夫斯基体系，形成保守、单一的演出模式；剧团原有体制的陈旧、经营管理方式的落后等等戏剧运行机制的弊端也日益暴露出来……这一切实质上是戏剧观念老化、戏剧思维僵化所致。面对戏剧的困境与挑战，坚守戏剧精神家园的奋斗者怀抱正视困难、摆脱危机的决心，甚至不无几分背着十字架走路的悲壮意味，开始了艰难冒险的探索。进行思维结构、认知图式、审美意识的变革，探求突破单一性戏剧范式、问题剧创作模式，向社会剧、向更真实、艺术地表现人生、人本体，向审美层面突进。努力丰富拓展戏剧表现形式和手段，强化艺术张力，还艺术以自身独立的艺术品格，找回戏剧固有的优势。在探索戏剧家看来：“戏剧要克服它面临的危机，也只有首先从这门艺术自身的规律去找寻它生存和发展的理由，现代戏剧倘要发挥自己的艺术魅力，也必须从这门艺术本身去发掘它蕴藏的生命力。”（9）他们明白“要让话剧‘活’下去，就要试验各种活法，所以探索性、实验性的话剧是必不可少的，甚至可说是关乎话剧生死存亡的。”

探索戏剧又是在戏剧危机中急剧唤起一代戏剧家主体意识觉醒和对自我重新发现的结果。在戏剧危机造成的颓势面前，戏剧工作者们大体上有两种表现：一种是对迅猛变化的艺术环境、客观现实缺少清醒的分析、准确的认识和有效的应对，或疑惑不解，茫然失措；或抱残守缺，消极等待；或悲观失望，弃之逃遁；另一种则是处变不惊，沉着应对，反思自省，重整旗鼓。危机感越强烈，反思就越痛切。本来戏剧是被很多戏剧家们当成个人由衷的爱好、自我选择的审美方式、人生追求，认为戏剧“最富有情趣”（英国阿拉戴斯·尼柯尔教授语），最能表达人对主客观世界的感悟与体验、人类生活的无限奥秘，因而才步入戏剧的殿堂里来。他们准备真的像别林斯基说的那样：“到剧场里去吧，生活在那里，死在那里，要是可能的话。”但殊不料，一旦走进此境却被各种教条、框框、“批判”捆得紧紧的，被置于集体牵制之下。只能与阶段性的“宣传提纲”和“新闻导向”相应和，发出“时代的强音”，而几乎听不

到剧作家个人的声音；只能喋喋不休地阐释某一社会问题，千部一腔的轮番在舞台上对观众施以“高台教化”，而看不到纷纭复杂的生命世界和情感世界在作家心灵中折射出来的东西。作家只能把戏剧创作与阶级、时代相联结，却很少将戏剧创作与自我的精神特征、艺术气质和创造个性联系起来。这种作家本体“失语”状态下创作出来的作品难免成为“政治概念”的传声筒，徒令观众生厌而已，倘不加以根本性改变，怎能阻挡观众纷纷离开剧场？新时期，戏剧文化情绪迁移，剧作家获得精神解放，自我复归，萌发了探求个体生存价值、生命意志和要求自我表现的欲望。他们不满足于以某一种凝固的戏剧规范作为唯一可遵循模式，创作思想、创作方法和创作心态开始作出多向度调整，试图通过多种多样形式、内容展现自身的个性创造和对社会、人类的独特思维、理解方式。这可以从一次戏剧创作研讨会的报道中见端倪：

广东的黄心武在题为《大海与小溪》的发言中指出，戏剧是被捆绑得最紧的艺术品种，对创作自由的呼声最为迫切。但我们往往对外部自由呼吁得多些，而对剧作家内心自由却没有引起足够的注意。由于现代迷信的束缚，封建思想、奴性心理等这些民族文化积淀的影响，形成了某种消极的文化性格，使剧作家自我意识发育不良，不能用自己的心灵去感受世界，不能用自己的头脑去思考人生，不能充分地表达自己的情感，不能自由地展开想象的翅膀。因此，创作能源的释放，要寄希望于剧作家精神上的解放。他呼吁作家要改变那种消极被动的、随风摇摆的、战战兢兢的文化性格，形成一种积极主动、有独立人格力量、不屈服于心灵之外任何压力的恢宏开阔的新型文化性格。

——杨雪英：《一次研讨戏剧创作的盛会》，载《剧本》1986年第12期。

作家冯骥才在《面对文学试验的时代》一文中比方得非常生动：“曾经我们大家好像只爬一个大梯子。上上下下挤满人，高高低低又自然分明。今天好像换了一种玩法，每人都爬自己一个梯子。梯子的式样、结构都不同。”（10）

创作主体的精神解放、当代意识、自我意识的觉醒是解放戏剧创作生产力的基本前提。话剧界有志之士直面戏剧的困境，把压力变动力，产生了急切难耐的使命感、责任感，认识到“中国戏剧应当在奋进中寻求自救。”（叶廷芳语）他们以内在获得释放后的极度快感，投入了艺术大突围，在变革中求生存，对传统的主流神圣话语权力发出挑战，以前所未有的自觉理性批判精神，扫荡极左思潮及其流毒。对以往长期凝定的话剧史中一元体系基调和格局作了无情的拆解，继而以“精英意识”、“启蒙意识”为标榜，站在文化批判前沿，进行向人学的追索与深化、向戏剧本体回归、开创新的演剧体系的尝试，把戏剧的现代化进程急速向前推进。这便是戏剧探索的一股汨汨不息的春潮。

艺术发展自有其客观规律在。规律之一便是创新。戏剧的生存系于观众，而戏

剧的发展则在于探索、革新，循着否定之否定的规律前进。这早在古代文论家们的著作中已有论述，如“不有所废，其何以兴？”“惟先渠度森严，而后超神尽变。”（王概）；“变则新，不变则腐；变则活，不变则板。”（李渔）戏剧大师梅兰芳更是深谙此道，他说：“艺术的进步，也就靠着多方面的学习跟互相的竞争，才能够从旧的传统规律里发展到新的途径上去的”（11）一句话归总，都得变，变才有进步。”（12）曹禺先生说：“我总希望自己的每一部作品都有一些新的东西。”（13）“戏曲要改革；话剧要更新戏剧观念；我看这些都应该支持，可以改，可以革。改革就是变化，什么事情都一样，没有变化就停滞不前，就不会发展。”（14）许多世界著名戏剧家也都强调创新这一艺术规律，例如美国剧作家阿瑟·密勒指出：“现代戏剧的价值首先就在于它提出了什么新的问题。”英国试验戏剧领袖彼得·布鲁克写道：“在今天，戏剧是一种时时刻刻在演变的艺术。戏剧总是在不停的革命”、“戏剧永远需要革命”（15）“新手永远应当凭独创的作品开始他的事业”（契诃夫）。无须更多地引证就足以明瞭：任何艺术（自然包括戏剧）都要受创新规律的支配，探索、创新是活力的表现。人类整个艺术史的历程，实际是艺术不断对传统挑战、反传统的进步过程，也是艺术本质不断超越的过程。从某种意义上来说，一部戏剧发展史，就是一部戏剧探索史、戏剧实验史、戏剧革新史。大师莎士比亚戏剧浸透的人文主义精神和着眼点放在舞台演出与戏剧效果上的创新思想，对他那个时代的戏剧来说，是一种探索和前进；雨果戏剧恢宏的浪漫主义精神，对创作自由的呼唤是对古典主义戏剧金科玉律的宣战，将戏剧引入一个宽广深邃的天地；易卜生创造的社会问题剧将正剧推进到成熟完整的新阶段，也是对古典主义、浪漫主义的超越；契诃夫则把“戏剧的戏剧”变成了“生活的戏剧”，把行动的戏剧变成抒情的戏剧，这是易卜生之后对现实主义戏剧的又一次革命，将现实主义深化到心理的层面。回眸八十年代中国剧坛涌起的一大批探索戏剧以睿智的人文精神、开阔的视野、雄健的胆魄对主流权威话语疏离，对“战斗传统”的意识形态指令旁逸，对单一的戏剧范式突破，试图建构新的戏剧本体意识和全新的戏剧价值导向。对如何加大戏剧载负现实人生内容的跨度和力度，如何丰富舞台语汇，话剧靠什么魅力来取得在社会文化中的应有地位，作了多方面的探寻，这一切盖出于创新这一艺术客观规律使然。所以说，探索戏剧也就是创新戏剧。

总而言之，从戏剧发生学和戏剧革命动力学来探究，新时期探索戏剧的崛起既是社会政治历史、文化背景变化对戏剧提出的客观要求，也是戏剧自身发展的内在需要、戏剧本体再生能力的显现，同时也是为艺术递嬗更迭的客观规律所决定的、不以人们意志为转移的一种历史的必然。只要戏剧存在一天，戏剧这种更替、探索、实验便不会停止，不会终结。