

绝对信号：

转型期中国 戏剧艺术思潮

叶志良 著



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

绝对信号：

转型期中国 戏剧艺术思潮

叶志良 著



WUHAN UNIVERSITY PRESS

武汉大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

绝对信号：转型期中国戏剧艺术思潮/叶志良著. —武汉：武汉大学出版社，
2013. 3

ISBN 978-7-307-10643-7

I. 绝… II. 叶… III. 戏剧评论—中国—文集 IV. J805. 2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第056449号

责任编辑：周丁玲 责任校对：何玲 封面设计：祁睿一 版式设计：小管

策划：大春文化 执行：杭州沃尔德教育信息咨询有限公司

出版发行：武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件：cbs22@whu.edu.cn 网址：www.wpd.whu.edu.cn)

印刷：浙江省良渚印刷厂

开本：710×1000 1/16 印张：12 字数：219千

版次：2013年3月第1版 2013年3月第1次印刷

ISBN：978-7-307-10643-7/J·199 定价：42.00元

版权所有，不得翻印，凡购我社的图书，如有质量问题，请与当地图书销售部门联系调换
发行电话：0571-88294389

目 录

绪 论	历史语境的重构与当代戏剧的转型	1
一	中国话剧现实主义思潮的历史呈现	2
二	新时期中国戏剧的艺术转型	6

上篇 转型期中国戏剧思潮的历时形态

第一章	70年代末—80年代初:思想解放语境中的当代戏剧	15
一	含泪的控诉:“伤痕”式主题首开风气	15
二	面对现实:新型社会问题剧的勃兴	18
三	为领袖塑像:革命传记剧拓题材“禁区”	24
第二章	80年代:新时期探索戏剧的崛起与发展	29
一	在借鉴语境中形成的探索戏剧思潮	30
二	现代主义与现实主义的交融	40
第三章	90年代:当代戏剧思潮的两种流向	49
一	新写实戏剧:现实主义的深化	50
二	前卫姿态:先锋戏剧试验	60

下篇 转型期中国戏剧思潮的共时形态

第四章	超越“情节剧”结构意识	69
一	结构——功能的重构	72
二	“不像戏的戏”的结构形式	79
第五章	时空重组和结构张力	89
一	非线性时空的构筑	92

绝对信号:转型期中国戏剧艺术思潮

二 折叠后的时间空间呈现	99
第六章 叙述观念与舞台表现	107
一 逾越常规的叙述操练	109
二 叙述者:叙事的局部视角	117
第七章 综合叙事的语言策略	125
一 语言的颠覆	126
二 诗化的符号	135
第八章 多声部的剧场	144
一 小剧场的空间诗学	147
二 能指化的舞台呈现	156
第九章 新的综合:扩张与泛化	163
一 与生活同构的环境戏剧	167
二 戏剧艺术与其他艺术的互渗	174
主要参考书目	184
后 记	186

绪 论

历史语境的重构与当代戏剧的转型

20 世纪的中国,大体来说,可以分为三个阶段。第一阶段,是 20 世纪的前二十五年,孙中山领导的资产阶级民主革命运动,推翻了封建旧王朝清政府的统治,提出了新三民主义,把中国革命推向了新的阶段;中间五十年为第二阶段,以毛泽东为首的中国共产党人,完成了新民主主义革命,建立了中华人民共和国,进行了社会主义革命和社会主义建设;第三阶段为后二十五年,以邓小平为首的新的领导集体,引导中国人民开创了建设有中国特色的社会主义的新时期,使古老的中华民族步入了经济飞速腾飞的新阶段。邓小平的发展战略和二十多年的实践,不仅有力地改变着中国的实力和地位,而且引起了整个世界的巨大的震动。

我们所说的转型时期,就是指 20 世纪的后四分之一,中国进入轰轰烈烈的政治、经济、文化的全面转型时期。这个转型时期,往往被称为“改革开放”或“中国特色的社会主义现代化建设”时期。从 1976 年毛泽东逝世、“四人帮”粉碎,一个时期结束开始,二十多年的“有中国特色的社会主义”的建设,是中国经济飞速发展的时期,也是中国社会发生重大转折的时期。90 年代初期,邓小平视察南方讲话后,中国确立了建设社会主义市场经济体制的目标,逐步实现了由“政治中心”到“经济中心”过渡的历史性转换。中国面临着空前未有的机遇和挑战。这才是中国历史新阶段的真正开始。时间将会证明,这在中国历史和世界历史的发展中都是一个有着重大意义的新起点。

作为社会意识形态表征之一的中国当代文艺,自然也处在这个急速发展的历史转型时期并带有这个时期明显的痕迹。从 70 年代末、80 年代初以启蒙精神为基本特征的严肃文艺,到 80 年代中期后的蔚为大观的商业性消费和通俗文艺的繁荣,中国文艺通过提供新的艺术生产手段、新的文化消费方式,探索着新的文艺秩序的建立和文艺格局的形成。但这又是一个动态的发展过程。有人曾经对 80 年代到 90 年代中国文艺的变化,作过这样的描述:

绝对信号：转型期中国戏剧艺术思潮

首先是意识形态化从文学大步撤离，同时文学以及整个文艺又被推着进入了“第三产业”，文学由此失宠；其次，传媒渠道的畅阻情况有变，民间的社会话题已无须全由文学越俎代庖，特别是社会出现多元价值取向，经济利益成为个人可以向往追求乃至操作的事情；正如人气不聚，股市狂泄，心思转移，遂使文学失重。从来是威威赫赫，从来是野火烧不尽、春风吹又生的文学，却在这个世纪末遇到了真正深刻的震荡和分化。在“诗言志”、“文以载道”的文化背景和“天子右文，群公操雅”的政治背景下，以文为贵和以文为业者首先就敏锐地觉察了重新选择职业与人生的可能性和必要性，经商下海在文艺圈内成为一个共同的话题和风气，与此不无关联。^①

文艺工作者不约而同地感到文艺乃至整个文化正在经历着深刻的转型。一位文学评论家这样说道：“我强烈地感受到，文学不仅面临了一次根本性的挑战，更重要的是也面临着一次根本性的转折。”^②尽管“从混乱到有序”，是一切转型社会的必然性表征，同时商业文化的冲击造成文艺某种程度上的物化倾向，但从整体上来说，20世纪末二十几年中国文艺的转型，由于涉及到价值观、文化观、审美观等诸多方面，在文艺现代化进程中仍有其特殊的意义。

而对于中国当代戏剧来说，这种转型，更是反映出中国戏剧的现代化的憧憬和追求。它不光引发了人们对戏剧观的大讨论，而且促使戏剧在寻找现代化过程中，对戏剧本质的深刻认识和多元化的戏剧形态格局的构建。用著名戏剧史家董健先生的话来说，80年代与90年代的中国戏剧至少在四个方面，颠覆了以往几十年的戏剧存在的状况：“一曰从现实主义转向现代主义；二曰从工具论转向本体论，即从戏剧的社会、政治色彩的迷恋转向对其文化、审美意味的追求，从‘为政治服务’转向对戏剧自身艺术规律的重视；三曰从时强时弱的启蒙主义意识转向对启蒙主义价值的重估与对启蒙意识的解构；四曰从高扬戏剧文学到对戏剧文学的贬抑与排斥。”^③这些变化，无疑把我国戏剧的现代化进程大大地推进了一步。

一 中国话剧现实主义思潮的历史呈现

简要回顾中国话剧从诞生到20世纪70年代末这一七十多年发展的历史，还原中国话剧在各个历史阶段中的各自特点，无疑对审视20世纪末处于转型期的中

① 生民。失宠失重后的文学。文汇报，1992

② 李洁非。物的挤压——我们的文学。上海文学，1993(9)

③ 董健。中国戏剧现代化的艰难历程，戏剧与时代。北京：人民文学出版社，2004. 19

国戏剧思潮有极大的帮助。可以这样说,尽管中国戏剧所处的语境不同,尽管中国也曾经出现过现实主义、浪漫主义和现代主义戏剧思潮,但总体上仍然体现出强烈的社会使命意识和政治服务意识。现实主义是中国话剧从一种舶来的外来艺术发展成能够在中国国土生根发芽的重要因素。

从早期话剧进入中国的两条路径来看,无论是从日本间接引进的南方演剧还是北方南开学校直接从西方引进的新剧,都十分看重戏剧的社会政治功能。1916年在日本东京成立的春柳社,后经由上海,通过春阳社的活动,成为话剧在中国登陆的南方路线。春柳社从一开始就宣扬“无论演新戏、旧戏,皆宗旨正大,以开通智识、鼓舞精神为主。”要求戏剧发挥社会教育作用。以李叔同为代表的春柳社成员,把《黑奴吁天录》搬上舞台,这成为了标志着由古典形态转向现代形态最早的戏剧作品,其饱满的反抗民族压迫意识的思想内容,自然激起留日学生和革命人士的强烈反响,同时也与国内的资产阶级革命派、改良派的观点相一致。活跃在上海的以王钟声为代表的春阳社,也以新剧为武器,广做革命宣传。他们演出像《官场现形记》、《孽海花》这些讽刺清政府、揭露黑暗丑态的作品,革命色彩相当浓厚。王钟声始终坚持通过舞台现身说法,宣传革命,编演许多歌颂革命先烈的英雄业绩、抨击满清王朝反动统治的新剧。而在北方的天津,在南开的校园里,校长张伯苓以“练习演说,改良社会”为宗旨,掀起了南开新剧运动的热潮。从他们演出的《一元钱》、《一念差》、《新村正》等剧作中,现实主义因素就十分明显。当时在南开求学并投身演剧活动的周恩来,撰写《吾校新剧观》一文,强调戏剧的社会功效。他认为新剧负有“重整河山”、“复兴祖国”的神圣使命,具有“开民智,进民德”的社会教育的作用,鼓励人们按照写实主义的原则去创作新剧,以“排击旧物,催促新生”。^①不难看出,作为早期话剧,从一开始,就实际上缝合了社会教化的中国式语境的需要。

到“五四”转型时期,新文化运动的先驱者们,以《新青年》为阵地,发起了关于新旧戏剧的论证,以极大的热情鼓吹现实主义的戏剧观念,达成了以西方戏剧为模式创造中国现代戏剧的共识。但在引进西方各种思潮的同时,以易卜生为代表的现实主义更受到重视。1918年的《新青年》“易卜生专号”所刊登的剧本和专论,是以中国语境的特定需要而择定的社会问题剧模式,让易卜生纳入到中国的轨道上并为中国的现实服务。胡适的《易卜生主义》就称:“易卜生的文学观,易卜生的人生观,只是一个写实主义。”“易卜生的长处,只在他肯说老实话,只在他能把社会种种腐败龌龊的实在情形写出来叫大家仔细看。”^②鲁迅先生也对介绍易卜生有所感触,认为易卜生“敢于攻击社会,敢于独战多数”,^③对易卜生战斗精神大加推崇。

① 周恩来. 吾校新剧观. 南开话剧运动史料. 天津:南开大学出版社,1984

② 胡适. 易卜生主义. 新青年,1918,4(6)

③ 鲁迅. 集外集·《奔流》编校后记. 鲁迅全集,7. 北京:人民文学出版社,1973. 523

绝对信号：转型期中国戏剧艺术思潮

对易卜生的中国化定位,使得易卜生的“为人生”的戏剧创作原则,成为中国话剧现实主义的戏剧传统,以至于影响中国话剧的前进途向。1921年在上海成立的第一个“爱美剧”戏剧团体民众戏剧社,就积极倡导“为人生”的写实社会剧。该社宣称:“当看戏是消闲的时代现在已经过去了,戏院在现代社会中确是占着重要的地位,是推动社会使前进的一个轮子,又是搜寻社会病根的X光镜……”^①它提倡“艺术上的功利主义”、“写实的社会剧”,都体现了充分的“为人生”的现实主义戏剧思潮的思想。即使是陈大悲提出的“爱美的戏剧”,在强调演剧的“非职业”性质时,也十分重视戏剧的社会教育功能和戏剧家的社会责任感,并迅速崛起,成为中国现代话剧运动的主流。

由于易卜生和“为人生”戏剧观念的启示,尤其是易卜生《玩偶之家》这一剧作的影响,“五四”时期形成了“社会问题剧”的创作热潮。胡适的《终身大事》率先提出妇女的“终身大事”问题。继之而起的剧作广泛涉及诸如人生问题、爱情问题、家庭问题、妇女问题、劳工问题等社会现实,尤其是娜拉式的女子“出走”戏,成为对于“问题”的一种普遍的解决模式。像欧阳予倩的《泼妇》、郭沫若的《卓文君》、余上沅的《兵变》、张闻天的《青春的梦》、成仿吾的《欢迎会》、陈大悲的《幽兰女士》等,大都以“出走”来解决生活的难题。即使在艺术手法上采用了多种表达方式的丁西林、田汉、洪深等人,也无一例外地通过相关的“问题”最终把戏剧锁定在反封建的社会立场上来。

30年代随着无产阶级作为独立的政治力量走上历史舞台,无产阶级文艺的创作遂成为这一时期的主流。1928年,郭沫若最早提出了无产阶级文学创作的口号,整顿过的创造社与新成立的太阳社尝试着无产阶级文学的创作。1930年中国左翼作家联盟的成立,标志着无产阶级文艺的创作走上健康发展的道路。在“左联”的领导下成立的中国左翼戏剧家联盟,带动着中国戏剧的“向左转”,使得左翼戏剧运动形成浩大的声势。左翼戏剧的主要倡导者指出:“中国戏剧运动的进路是普罗列塔利亚(无产阶级)演剧。”^②强调戏剧的革命性、战斗性、阶级性。认为戏剧是“能给社会以一种正确批判的反光镜,同时也是引导社会到新时代的一只皮带轮”,戏剧要站在无产阶级的立场上,“阐明社会的矛盾,引导大众发生一种革命的热情来反抗奋斗,而达到革命的目的”。^③“普罗戏剧”强调艺术服从政治、艺术为政治服务,自然使话剧成为政治斗争的一个重要的武器。显然,无产阶级戏剧运动推动着整个话剧的“向左转”。即使像南国社这样的社团,在新的历史条件下,也发生了重大的转折。负责人田汉在30年代初期的《我们的自己批判》中,就严肃地批

① 民众戏剧社宣言. 戏剧,1921,1(1)

② 郑伯奇. 中国戏剧运动的进路艺术 1930,1(1)

③ 叶沉. 演剧运动的检讨创造月刊,2(6)

判南国社曾经有过的小资产阶级的感伤情绪,公开表示向“左”的转向。而30年代中期开始的“国防戏剧”,则将反对日本帝国主义作为自己的战斗任务,取材现实斗争与民族解放历史题材,仍然是戏剧战斗性在具体历史背景下的发扬光大。这个时期,戏剧创作紧紧地配合现实活动,将视野放射到社会的各个角落。有反映阶级与阶级斗争的作品,如郑伯奇的《抗争》、田汉的《梅雨》、洪深的《农村三部曲》等;有反映民族斗争意识的,如田汉的《回春之曲》、楼适夷的《S. O. S》、夏衍的《赛金花》等;有继续沿着“五四”人道主义思想轨迹反映社会问题的,如曹禺的《雷雨》、《日出》、夏衍的《上海屋檐下》等。不消说,作为左翼作家的夏衍的《上海屋檐下》所体现出浓厚的诗化了的政治色彩,被人看作是沁人心脾的“政治抒情诗”。就连曹禺的《雷雨》,起初也只是以诗剧的方式呈现于世,但因社会语境的需要,也一度被人看作是“社会问题剧”的典范之作。显然,关注民族利益,反映社会现实,仍然是这个时期戏剧的重要特点,无非是在这个过程中,其政治色彩显得格外的浓烈。

40年代中国戏剧处在抗日战争和解放战争的背景下,尽管戏剧呈块状分布的格局——国统区、沦陷区(孤岛)、解放区,但总体上呈现出战争文艺的特点。前期抗战戏剧的重点,集中在反抗侵略的中心点上,革命化、战斗化、大众化仍然是抗战戏剧的追求。从街头剧《放下你的鞭子》,到夏衍的《法西斯细菌》,从现实题材,到历史剧的创作,像郭沫若的《屈原》,毫无例外地将矛头对准民族矛盾的焦点。后期解放战争时期,民主自由解放的要求成为时代的强音,对国民党政府的批判、对民主的呼唤,自然也就成为这一时期的标志。像陈白尘《升官图》等政治讽刺剧的诞生,通过辛辣的讽刺,反映丑恶现象的卑劣无耻,凸显社会政治的不合理。而在解放区,在中国共产党明朗的天空下,则有了实践毛泽东《讲话》的歌颂中国共产党、歌颂人民当家作主新时代的作品,如《战斗里成长》、《兄妹开荒》、《夫妻识字》等,展现了前所未有的解放区的新的社会现实。尤其是贺敬之、丁毅执笔的民族新歌剧《白毛女》,以“旧社会把人逼成鬼,新社会把鬼变成人”的主题,由衷地歌颂了中国共产党和新生的人民政权。

新中国成立后,新的时代赋予当代剧作家更为光荣而艰巨的历史任务,满怀激情地歌颂祖国的解放、歌颂人民的翻身、歌颂中华人民共和国成立后一系列革命和建设的胜利、歌颂人民新生活,成为戏剧创作的总主题。来自解放区的文艺工作者,不约而同地唱起了时代的颂歌,产生了像老舍的《龙须沟》、胡可的《战斗里成长》、夏衍的《考验》、曹禺的《明朗的天》以及《在新事物面前》、《红旗歌》、《春风吹到诺敏河》、《妇女代表》等剧作。尤其是1956年党的“百花齐放、百家争鸣”方针的提出,更加激活了剧作家的创造力,涌现出像《同甘共苦》、《洞箫横吹》、《布谷鸟又叫了》、《新局长到来之前》等大胆干预生活、尖锐揭露现实生活矛盾的所谓“第四种剧本”,给中华人民共和国成立初期的剧坛带来了清新而繁荣的气象。但这种现象好

绝对信号：转型期中国戏剧艺术思潮

景不长，由于 50 年代后期到 60 年代初期接连不断出现的政治运动，如“反右”斗争的扩大化、“大跃进运动”、“反右倾”、“左倾”思想，当代话剧的创作陷入低谷。尽管此时也出现像《枯木逢春》、《霓虹灯下的哨兵》、《第二个春天》等这些优秀剧作，但政治的纽带仍然紧紧地缠在戏剧创作之上。“文化大革命”时期，戏剧创作陷于停顿，几乎所有的创作都浓缩在几个样板戏上，注重“主题先行”，突出“高、大、全”式人物的塑造。新中国戏剧创作在题材上有所拓展，社会主义革命和建设的重大事件几乎在剧中都有所表现，也出现了一些这一时期所特有的新人形象，但现实主义的一元化、片面强调艺术对政治的从属性，也致使现实主义单一化、绝对化缺陷的萌生。

中国话剧的进程是与 20 世纪发生在中国的三次革命——旧民主主义革命、新民主主义革命、社会主义革命紧紧联系在一起的，旧民主主义革命、新民主主义革命和社会主义革命自然是中国话剧诞生发展的历史语境，它必然带上各个历史时代的时代特色。从思想启蒙到政治启蒙，从关注现实到“要炸弹与狂呼……从哪儿想，他都应当革命^①”，政治型启蒙促使中国现代戏剧日趋政治化。30 年代的左翼戏剧、40 年代的抗战戏剧，其主流都是以政治上的战斗性取胜的。特殊的政治历史语境，迫使中国话剧在很长一段时间内，在发展的进程中，轻视了戏剧艺术形式的探索，侧重对社会政治革命的连姻，而成为“为政治服务”的工具。中国现代戏剧在现实主义的一元化道路上，步履蹒跚地走了漫长的路。

二 新时期中国戏剧的艺术转型

进入新时期，新的语境的诞生使得戏剧家们发现，观众正在悄然离开剧场。因而，他们不得不用审美的眼光去重新审察剧坛。结果，他们得知，尽管当时全国舞台上演的剧目众多，但风格单调，表演上也固守 50 年代学自苏联的那套幻觉式的写实方法。

这使人想起了刚刚过去的一花独放的可怕景象，同时也使他们想起了著名戏剧艺术家佐临在 1962 年“广州会议”上的发言。在题为《漫谈“戏剧观”》的报告中，佐临提醒大家，世界上存在着三种代表性的戏剧观，这就是斯坦尼斯拉夫斯基戏剧观、梅兰芳戏剧观和布莱希特戏剧观。他说，尽管幻觉式的戏剧对我国现代戏剧的发展贡献巨大，但是，“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之一，在二千五百年话剧发展史中，它仅占了七十五

^① 老舍. 我怎样写《小坡的生日》. 宇宙风, 1935(4)

年,而且即使在这七十五年内,戏剧工作者也并不是完全采用这个方法。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造方法。这样就受尽束缚,被舞台框框所限制,严重地限制了我们的创造力。”^①佐临在文中提出的“突破一下我们狭隘戏剧观”的呼声,在当时没有产生足够的影响。但是对时隔十余年后的新时期文坛却产生了深远的影响。于是,突破幻觉式戏剧形式一统天下的局面,就成了新时期戏剧艺术探索发展的基本方向。胡伟民认为中国戏剧走向现代化,“从内容上讲,应该深刻真实地反映当代中国人民的思绪、愿望和命运,抓住现代中国社会发展的真正症结(哪怕是一个侧面、一个局部)。从艺术上讲,剧本的结构方法和演出样式,都应大胆突破,探求新的节奏、新的时空观念、新的戏剧美学语言”。^②这种注重形式上的“新”和内容上的“真”的艺术追求,体现出走向现代化的中国新时期戏剧的审美追求的自觉。

1980年,被认为是新时期戏剧最早的探索创新剧作之一的《屋外有热流》,就是以非幻觉舞台演出样式而在上海、北京等地戏剧界引起轰动的。新时期戏剧在审美形式上的变革取得了巨大的成就。许多以前被认定为“反动”的戏剧流派、表现方式,如象征主义、表现主义、超现实主义乃至荒诞派等表现方法,都在新时期戏剧中有所反映。中国传统戏剧艺术与布莱希特、梅耶荷德的戏剧,也一样为新时期戏剧广为借鉴。长期受到冷落的非幻觉戏剧表现形式逐渐成为中国戏剧发展的最重要的特征之一。从内涵层面上看,这些剧作已经没有了70年代末社会问题剧鼎盛期的那种凌厉的政治锋芒和轰动效应,也几乎没有离奇的情节和剑拔弩张的矛盾冲突,尽量保持与现实生活一样平淡、复杂、散乱无序的形态,表现出宏观的审美方式。如采用“散点透视”的方式,将现实生活中许多平凡琐事稍加组合点化,便能成为点面结合、舒展自如的宏观式散文戏剧。在《血,总是热的》中,作者将主人公罗心刚的纷杂生活、工作片断加以汇聚、排列,多方面立体地展示了这位企业改革家丰富复杂的内心世界。在《十五桩离婚案的调查剖析》中,剧作家深得中国戏曲之精髓,又借布莱希特戏剧中的“间离效果”,简洁而潇洒地将这么多存在于生活之中的离婚案件,在观众面前一一摆开。剧作家没有为这些离婚案件精心设计情节,铺排场面,而是近乎随意捡来的一个个生活片断。所不同的是,作者巧妙地为观众提供了一个观察这些生活片断的独特视角。象征、隐喻、荒诞、变形、无实物表演、意识流等艺术修辞的大量运用,对舞台假定性与非幻觉因素的高度重视,对综合美学的刻意追求,对人物心理空间的多层次表现,诸如人的内心世界的外化、舞台时空的自由转换、灯光技术的广泛采用、对舞台造型的多媒介综合、观演关系的空间建构,这些崭新的艺术语言,汪洋恣肆地表达了在新的文化语境中极为自由的艺术

① 佐临.漫谈“戏剧观”.人民日报,1962

② 胡伟民.话剧要发展,必须现代化.人民戏剧,1982(2)

绝对信号：转型期中国戏剧艺术思潮

观念，对中国话剧历史中现实主义的一元体系的基调和格局，进行了无情的拆解。

像高行健的《车站》，对传统的写实叙事模式进行了瓦解，场面的异形化，同期独白，“公共汽车”、“等车的人”与“沉默的人”的符号式存在，滑稽、反讽、希望与厌弃等的言语性动作，都产生了一种叙事性的变异。《WM》对事件经过极度淡化，采取散文化的风格，作灵魂的内心独白，模拟音响，无实物表演及演出的整体化象征，都充分突出了假定性的舞台功能。这些对传统话剧文本与话语的解构，也不同程度地体现在《一个死者对生者的访问》、《野人》、《魔方》等剧中，以至于80年代后期，《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等，同样承续了这种叙事体系的创新。《狗儿爷涅槃》对意识流、精神分析、隐喻、怪诞、象征、内心独白等现代手法的舞台化处理，以人物的心理活动作为结构手法；《桑树坪纪事》对戏曲表演艺术的借鉴，转台几乎成为舞台表现的灵魂，对舞台综合性的和谐运用，都是对沿用已久的单一的写实舞台的一种扬弃，也是对戏剧审美形式的明显突破和发展。

显然，在新时期戏剧浪潮中，对戏剧本体的现有认识已经受到普遍的怀疑，“剧”的概念得以一定的扩展和延伸。以往，不管在剧场里看话剧，还是在收音机里听实况转播，没有多大的区别。把这样一种主要的戏剧之本体概括为姓“话”，的确是言简意赅。而近来，戏剧发生了很大的变化。《野人》的舞台演出，集歌舞、面具、傀儡、哑剧、朗诵于一体；无论是老歌师吟唱《黑暗传》，那盘古开天的舞台场面，还是由二十位男女演员的人体所表现出的原始状态的森林和大地，那满台巨幅尼龙布覆盖下的演员形体律动和舞美的声色光影所创造的舞台效果，都具有强烈的视觉感受。更不用说，那“褥草锣鼓”的唱舞、赶早魃的傩舞、“陪十姐妹”的娶亲歌舞，尤其是临终前细毛梦见野人的情景，都是不可能单纯从剧本中读解出来的舞台效果，也不可能是听话剧实况转播听出来的舞台感受。《黑骏马》中成功地运用了粗犷的蒙古舞蹈、古老的草原牧歌和新颖的舞美技术，尤其是索米娅生孩子的那一场戏中，没有任何台词，全由这些表演来达到一种情绪的渲染和升华，这一切同样也只有在身临现场时才能真切地领略的。《魔方》则干脆是九个独立的单元小戏的组合，既有基本上保留的传统话剧的戏剧性和写实表演的片断，也有具有叙事体戏剧常用的间离效果的片断，更有容纳了哑剧、音乐、舞蹈、时装表演等多种表演手段的单元小戏。

由此不难看出，尽管新时期戏剧在题材、主题上多有开拓，且突破了以往无人问津的“禁区”、“盲区”，从而深入到整个社会的精神状态、心理状况、生存状态，从更深层的角度打量人生，但究属到最后一点，总脱不出戏剧审美形式的变革。换言之，新时期戏剧制造的契合社会和时代的艺术效应，实际上也是戏剧形式变革所带来的效应。

列宁在《哲学笔记》中，摘录了黑格尔在《逻辑学》里的一段论述：“从来造成困

难的总是思维,因为思维把一个对象的实际上联结在一起的各个环节彼此分隔开来考察。”列宁在笔记中审慎地写上一个“对”字,并进一步阐发了这一原理:“如果不把不间断的东西割断,不使活生生的东西简单化、粗糙化,不加以割碎,不使之僵化,那么我们就不能想象、表达、测量、描述运动。”^①戏剧家在进行戏剧思维时,同样需要将连绵的、不间断的生活流“加以分割”才能进行艺术的选择、加工、提炼,并把这些分割的生活场面最终综合起来,结构成一部完整的戏剧艺术作品。显然,因“思维”而分割出来的场面最终仍要进行重新的组合。卢卡契在谈到莎士比亚悲剧场面时说:“每个这样的场面都是不可取消的独立的个体,是一个完整的‘单子’……莎士比亚场面的戏剧综合是一种由事实归纳出来的综合。它是单一独立的个体之间相互作用而建立起来的。”^②列宁、卢卡契的表述,既提到对原生事件的分解、“场面”是完整、独立的“单子”,同时又谈到“场面”的综合,从而肯定了戏剧思维实在是一个分析、整合的过程,而这又是影响戏剧艺术风格、样式的重要内容。正如什克洛夫斯基所说的:“艺术是一种体验事物之创造的方式,而被创造物在艺术中已无足轻重。”^③在戏剧的二度创作中,人们除关心艺术所反映的对象世界外,更注重“体验事物之创造的方式”,即场面组合的形式要素,包括戏剧剧式的选择、结构的安排、时空的构建、叙述形态、符号表现、剧场选择、舞台垒筑等一系列的表现因素,实际上这正是戏剧进行场面整合时所择取的形式规则。

中国话剧史上的不朽名著《雷雨》,从1933年问世以来,曾被戏剧工作者根据自己的理解和所处的语境,一次又一次地“体验”、演绎过。1993年,这部被文学界和戏剧界无数次评论过,由专业和业余话剧团无数次演出过的剧作问世60周年之际,中国青年艺术剧院再一次把它搬上舞台。这次演出,艺术家们在舞台上对原作作出了不同以往的大胆阐释和表现,它不仅在该剧主题和主要人物性格上作出了新的理解,在演出风格、表现手法、舞台整体意境上也作出了新的设定。曹禺原作中有八个人物,90年代的“青艺版”,则删去了鲁大海这一剧中人。导演王晓鹰称:“从某种意义上说,我们这次将要创造的是一出‘没有鲁大海’的《雷雨》。”^④“没有‘鲁大海’”实际上成为“青艺版”《雷雨》包装上的标志。不仅如此,王晓鹰导演认为,它也是自己创作“新思路的标志”。他在同一篇文章中说:“删掉鲁大海,并不仅仅为了缩短篇幅以适应今天的演出需要,也不仅仅为了除去与矛盾冲突主线关系不大的罢工内容而使全剧更集中,同样不仅仅为了减免一个作者自己都不甚满意的角色以使全剧更加成熟。以上诸条理由均成立,但所有这些的意义却在于改变

① 凯德洛夫:列宁《哲学笔记》研究。北京:求实出版社,1984.255

② 卢卡契.论莎士比亚现实性的一个方面,莎士比亚评论汇编下卷。北京:中国社会科学出版社,1981.490

③ 什克洛夫斯基.作为手法的艺术,俄国形式主义文论选。上海:生活·读书·新知三联书店,1989.6

④ 王晓鹰.让《雷雨》进入一个新的世界。中国戏剧,1993(5)

绝对信号：转型期中国戏剧艺术思潮

一个思路，换一种眼光来重新审视《雷雨》，越过人物社会阶层差别带来的表面化甚至概念化的对立和冲突，把人作为一个有着各自完整、独立的情感世界的具体的个人，去开掘他们内在的生命体验，从而开掘出《雷雨》超越社会、超越时代的深层意蕴。”显然，对鲁大海的放弃，是避让这一悲剧的社会政治意义的导演策略，让《雷雨》还原到作者曹禺所说的“我写的是一首诗”的境地。因此，“青艺版”《雷雨》放逐了这个剧在舞台上传统的“再现”手法和写实风格，采用了表现主义的艺术语汇。首先，是人物内心世界的直接表现。当人物的情绪高涨时，灯光处理隐去了他所在的现实环境，他便不是在与其它角色对话，他对他自己说，他对从不出现在却又无所不在的宇宙的主宰说，我们看见的，被追光照亮的是一些赤裸着的遭受压抑的、即将爆发的、病态的、分裂的、扭曲的痛苦灵魂。其次，是时空假定的写意性。假定性是戏剧存在的根本，没有时空的假定，就没有戏剧。为追求强烈的情感色彩、浓郁的诗意，导演选择了写意性的时空假定。当人物静止、红烛点燃时，是此时此刻，悲剧发生的十年以后；当烛光消逝，人物活动起来时，就是十年以前，悲剧之时了。景物家具，不是按照现实生活的细节，而是根据表演的要求置放；同一场景，既是周家，也是鲁家。和经典的“北京人艺版”《雷雨》比，“青艺版”是一部非现实主义的、主观情感色彩浓郁、象征意味强烈的舞台演出。比如，舞台上鲁家的窗户，没有物质的外形，它只存在于演员的想象之中，并通过他们的表演暗示给观众，而且位置不是在舞台底部，却是在台前。扣窗也改成了敲窗，当周萍和四凤在燃烧的激情与恐怖中幽会时，舞台上繁漪敲窗的声音响彻剧场，一声声撞击着人的神经，那是夸张的非现实的声音，极富诗意地表现了此刻繁漪心中的嫉妒、绝望和疯狂，周萍和四凤的震骇与恐怖。然而，这出别出心裁的戏剧之中，按照写实原则表演的“板块”仍镶嵌其中，场面的组接十分和谐。虽然两个版本在演出风格上迥然有异，然却应了一千个导演有一千个哈姆雷特的说法。要紧的是，导演、戏剧艺术家在进行二度创作时采用什么样的方法去“逢合”场面，恰恰蕴示着戏剧形式对戏剧样式、戏剧风格的决定性作用。

这里，就自然牵出了戏剧这样的一些问题：是以讲故事为满足，保持与现实生活的同步，还是重叙述、重表现，以表达人物的深层意识来结构全局？是遵循物理时空的整一性，还是建立流动、空灵的自由时空？是维护戏剧是语言的观念，还是不限于人物的台词、对话，动用一切舞台表现语汇来创造剧作的诗意？是固守传统的镜框式舞台，还是延展舞台、剧场的边界来强调剧场性？诸如此类。实际上，新时期以来的中国戏剧在艺术形式的演变中，都作出了与传统有别的方法，来有机地整合戏剧场面。如在戏剧的结构上，新时期戏剧超越了以往的“情节剧”的意识，而进行了一系列结构的重组。有沙叶新《陈毅市长》的“冰糖葫芦式”段落体结构、《魔方》以九个片断组成的“马戏晚会式拼盘结构”、马中骏《街上流行红裙

子》的散文式结构、宗福先《血，总是热的》的电影式结构、高行健《野人》的多声部与复调结构等。在时空的处理上，有意识地模糊时空观，让时空交错重叠，拓展戏剧的演出空间。有像《魔方》这样的在高潮处中断剧情的间离时空、马中骏《老风流镇》时空跨度极大的跳跃时空、高行健《野人》几条线索并头齐进的并置时空、《WM》展示人物想象、回忆等的心理时空以及高行健《车站》、沙叶新《耶稣·孔子·披头士列侬》的荒诞时空。在叙述形态层面上，重视戏剧的叙述功能，出现了一些极为先锋的叙述方式。如林兆华的形式化叙述（如《浮士德》）、牟森《与艾滋有关》的游戏即兴式叙述、孟京辉《我爱×××》强化语言快感的杂语式叙述、《鸟人》式的病态叙述、王建平《大西洋电话》的“读戏”式的单口朗诵叙述。并且为了大大方方地说谎，有意地设置了叙述者，出现了显形的叙述者，如《狗儿爷涅槃》中，狗儿爷一生的遭遇，是在狗儿爷的回忆和幻觉中展开，他所回忆的往事和幻觉视像，通过主人公的自叙、回述等自知视角化为具体场面和现实动作呈现在观众面前；多元叙述者：魏明伦的荒诞剧《潘金莲》，围绕着主人公的命运，设计了多重视角，有施耐庵与当代小说《花园街五号》中的女记者吕莎莎辩论的场面，有贾宝玉、红娘、安娜·卡列尼娜、曹雪芹、武则天、七品芝麻官、人民法庭庭长、现代阿飞、上官婉儿等古今中外的各色人物纷纷跨朝越国，或直接介入潘金莲的命运发展，或为其与武松牵线搭桥，或对其沉沦品评辩说，剧作从多个角度来重新审视潘金莲这个有争议的人物；有中性叙述者，他们在剧中往往是主持人、歌队或捡场人，像《十五桩离婚案的调查剖析》中的“男人”和“女人”两个叙述者，他们像晚会的主持人从中串戏，连贯全剧，把观众自然地带入剧情，并和剧中人物巧妙地连在一起。在语言符号形式上，颠覆语言的诗意，让戏剧的两大基本形式——造型和语言疏离，尤其注重戏剧的造型能力。如《桑树坪纪事》中的歌舞，每一个形体的背后似乎都包含着舍弃物理性媒介后的审美价值元素。“青女受辱”中，阳疯子福林扒光了新嫁娘青女的裤子，这时，围观的村民呈半圆形规整地展开，无字歌响起，音乐富有宗教意味，在青女被按倒的地方，躺着的不是青女本人，而是一尊残缺的汉白玉裸体雕像。此时，村民们化作歌队，肃穆地将一条黄绫覆盖在雕像上。这一舞台符号中，真实的青女被抽象化了，写实的场面转换成寓意性的画面。舞台上呈现的，已经由对青女这一个人命运的具体描绘，升华成对历代中国妇女命运的象征性的哲理概括，完成了由实在向审美的转化。新时期戏剧的剧场形态也丰富多样，尤其是小剧场形式的重返展示了它的独特魅力。最早的小剧场尝试，当数高行健的《绝对信号》，直接带动了新时期戏剧观念的更新。小剧场强调戏剧的质朴性、亲近性和参与性，是一种能够改变观演关系的有效机制。如《留守女士》，剧场的选择直接放在咖啡馆中，让演员和观众共处一室，演员当众谈话，向观众致意，邀请观众跳舞，他们就像普通人中的一员，增强了观众与演员的交流和观众的参与热情。

绝对信号：转型期中国戏剧艺术思潮

“戏剧需要永恒的革命。”^①彼得·布鲁克倡导的不流血的“革命”，对于中国戏剧来说正在变成现实。新时期的中国戏剧，在艺术形式上的大胆创新，使戏剧艺术的内涵与外延都得到深刻的拓展，戏剧与他类艺术间的界限在模糊，生活与艺术间的界限也在日渐模糊，这样势必产生戏剧与其他艺术的互渗以及环境戏剧的出现，大大地增强了戏剧的生命力和观赏价值。新时期戏剧在中国戏剧发展过程中的艺术探索，突破了以往现实主义的单一模式，无疑是对戏剧的一次深切的“革命性”的认识。

① 彼得·布鲁克. 空的空间. 北京: 中国戏剧出版社. 1988. 173