

戏剧的困惑与探索

洪兆惠 著



辽宁大学出版社

戏剧的困惑与探索

洪兆惠 著

辽宁大学出版社

一九九三·沈阳

(辽)新登字第9号

戏剧的困惑与探索

洪兆惠 著

辽宁大学出版社出版发行(沈阳市崇山中路66号)

朝阳新华印刷厂分厂印刷

开本:787×960 1/32 印张:7.25 字数:150千

1993年11月第1版 1993年11月第1次印刷

印数:1-1000

责任编辑:蒋秀英

封面设计:刘桂湘

责任校对:吴明

ISBN 7-5610-2612-9

I·284 定价:4.00元

目 录

引 言	1
第一章 实验剧：困惑中的选择	3
1·1 令人难堪的字眼	3
1·2 一条熟悉的轨迹	4
1·3 错位中的自省	12
1·4 向不规则转化	19
第二章 剧场性的强化：观演关系	
的重新组合	29
2·1 剧场的概念	29
2·2 布莱希特的挑战	36
2·3 推倒“第四堵墙”	43
2·4 改变空间关系	50
2·5 “搭错车现象”	58
第三章 诉诸理性：一种新的演剧理想	65
3·1 “我在戏中”	65
3·2 寻找自己的太阳	71
3·3 理性的介入方式	79
3·4 新的尴尬	85
第四章 直观：舞台空间意义的确立	91
4·1 克雷的“白日梦”	92

4.2	导演与演出总谱	97
4.3	让演员“充分燃烧”	105
4.4	造型和空间张力	112
4.5	一个难题	120
第五章 精神超越：对形而上境界的追求		
		124
5.1	艺术之梦	124
5.2	“迷人的骗局”	130
5.3	生存图示	140
5.4	“悟”与“释”	149
第六章 亟待这样发问：戏剧何以存在.....		155
6.1	回到本原上来	155
6.2	生的迷惘	156
6.3	人类的解脱	163
6.4	生命的再造	168
6.5	“桑树坪现象”	174
第七章 戏剧：现代的救心之术		182
7.1	再看西方	182
7.2	戏剧的仪式性	192
7.3	参与和体验	199
7.4	演员和观众的共享空间	209
7.5	两种方式或说两种境界	216
7.6	彼岸的梦幻	223

引 言

生命就是矛盾，生命就是痛苦。

在个体生命与社会存在的冲突面前，人们既不可能毁灭社会的存在以求得个体生命的彻底解放，也不可能从根本上放弃个体生命的本能冲动和欲望使自身完全消融在社会之中；同样，人们在自身的灵与肉的两种冲动面前，既不可能抛开对秩序对规范对超脱的追求而使自身的本能欲望获得彻底的满足，也不可能压抑甚至扼杀自然本能只求灵的超越或将自己变成十足的社会人和理性人。

现代戏剧就产生于人类的这种两难困境中。戏剧以一种假定的方式使人们着迷、激动、发狂、愤怒、超脱……在那充满氛围张力的剧场空间里，人们可以去宣泄心中的郁闷，可以去寻求心理补偿，可以去对抗现实，可以去体验感情生命的跃动，可以去获取人生的悟性，从而使生命进入极致状态。

总而言之，戏剧是人类的一种宣泄和补偿的艺术，是一种解脱和救渡的艺术。

这种认识是我们考察我国新时期实验戏剧现状、展望戏剧未来的一个基点。

第一章

实验剧：困惑中的选择

在追寻的疲惫中我逐渐成长，
因此指引了自己一条探索之路。
让风将我吹回所来之处，
但且相随御空而行。

——尼采

1·1 令人难堪的字眼

本世纪七八十年代之交，是我国戏剧艺术的一个空前的繁荣期。在这三四年里，观众以极大的热情涌进剧场，对舞台上的演出时常报以热烈的掌声。在观众的掌声中，戏一台接一台地演红，一时间剧场里呈现出辉煌的景象。

可是转眼之间，戏剧又由繁荣走向衰落，那“辉煌的景象”即刻成为历史。观众纷纷离开剧场，并以一种极不恭敬的态度谈论、埋怨戏剧。他们对戏剧失去了兴趣，甚至断言：剧场里能有什么好戏！

从1981年开始，全国大部分剧场门可罗雀，剧院（团）的演出场次大幅度跌落，许多剧目只演几场就不得不停演“入库”。观众对剧场的冷落直接动摇了戏剧创作者搞戏的信心。剧作家纷纷改行，演员影视那里寻找出路，戏剧的局面几乎是强撑着。

面对如此严峻的事实，人们不得不承认：戏剧面临危机！危机虽然是一个令人难堪的字眼，但它却使我们从虚幻的繁荣感中清醒过来，使我们开始去认识戏剧本体的迷失，去寻找戏剧的出路和未来。从这个意义上讲，危机意味着选择，危机意味着变革。

世上的万物都遵循这样一条法则：适者生存。戏剧也不例外。我国的戏剧要生存，那它就必须有新的选择。然而，对于中国的戏剧来说，它要摆脱危机走向崭新的未来，那实在不是一件容易的事情。我国戏剧的历史决定了我国戏剧的选择和变革将是一个漫长曲折的过程。

戏剧本来就是一门充满情性的艺术。尤其在我国，这情性更显得突出。

1·2 一条熟悉的轨迹

所谓戏剧，在我国一般指的是本世纪初由西

方传入的以对话和动作为主要表现手段的话剧。这是一种习惯的说法。

我国最早的话剧是1907年在日本新派剧的直接影响下产生的。当时正值辛亥革命的前夕，我国在日本留学的学生深受以孙中山为代表的革命派思想的影响，积极倾向于革命。几个在东京学美术的学生为适应社会变革和历史更迭的需要，自发地组织起一个戏剧团体，取名叫“春柳社”。这是我国早期话剧的第一个剧团。它的诞生和日本新派剧有着直接的联系。那时，中国留学生为学习日语经常到剧院观摩戏剧。他们发现日本新派剧不拘格律成规，可以自由地表现当代人的生活和思想感情，尤其是剧中流露出的那种要求民族独立和民主自由的新思想强烈地吸引着向往革命的中国学生。这些热血青年选择了戏剧作为自己抒发内心愿望、表达对清朝统治的不满、参与社会变革的有力工具。剧团成立之后，他们以日本新派剧为榜样开展戏剧活动，先后演出了《茶花女》、《热血》等剧，其中由美国作家斯托夫人的小说《汤姆叔叔的小屋》改编成的《黑奴吁天录》影响最大。毫无疑问，这些演出的宗旨是宣传革命思想，为辛亥革命作宣传鼓动工作。同时还需指出：这些戏剧在舞台形态上与我国传统戏曲有根本的不同。它以语言和动作为主要表现手

段，是对西方戏剧的直接“移栽”。随着辛亥革命的结束，“春柳社”的这种直接服务于社会变革的戏剧也就失去了活力。但是，那些话剧先行者们用戏剧为民族民主革命服务的观念却直接影响着以后的戏剧创作。这观念表明了我国现代政治对戏剧的强有力的选择，预示了戏剧艺术在我国现代历史中的必然命运。

政治对戏剧的选择，是戏剧的荣幸，还是戏剧的悲哀？七八十年后，观众对这一问题给予了准确无误的回答。

二十年代，也即“五四”运动之后西方戏剧重新被引入我国。当时在新文化运动的推动下，一部分戏剧家出于对我国传统戏剧文化的反叛而把目光投向西方，认为只有近代西方戏剧的新观念、新方法、新形式才能使中国戏剧得到彻底更新。这种认识的本质是：西方近代的戏剧样式能够直接向大众传递新观点、新思想，而中国的传统戏曲与其相比却已不适应中国现代社会的需要。这种取舍带有鲜明、直接的政治功利性。

基于这种认识，戏剧家们对西方戏剧进行了有利于自己需要的选择，将易卜生、萧伯纳等人的作品首先引入国内。引入者在引入时是着眼于他们剧作中的社会批判精神，基本是为了“为我所用”。在他们的张扬下，一时间易卜生成了我国

剧坛上的一面旗帜。鲁迅在《〈奔流〉编校后记（三）》中曾经指出：这一时期易卜生被推崇的原因除了戏剧界要在中国建立西洋式的戏剧外，还有更主要的原因，那就是因为他敢于攻击社会，敢于独战多数。在这一时期，那些要求变革的戏剧家们极其自觉地把戏剧作为“推动社会前进的一个轮子”，“搜寻社会病根的X光镜”。尽管二十年代的社会问题剧的创造者们对“春柳社”的早期话剧持不恭的态度，但他们在重视戏剧的社会功能上却和话剧先驱者们有相当的一致性。

到了三十年代，戏剧在“中国左翼戏剧家联盟”的领导下义不容辞地肩负起反帝反封建反官僚资产阶级的民主革命的伟大使命，从此戏剧便以鲜明的政治倾向性和彻底的革命性参与到革命的进程中去，从而形成了自己的“战斗传统”。在抗日战争中它致力于祖国解放的事业，它和当时的政治任务紧密相联，及时地提出革命斗争中的一些重大问题，揭示一些人们普遍关注的社会矛盾，反映人民大众的呼声。无可否认，这一时期的戏剧获得了巨大的社会效果，唤起了广大群众争取民族和自身解放的强烈愿望。这一点将永远地被记在中国戏剧的发展史中。中国现代的社会变革使这个时期的戏剧有了一页光荣的历史。

但是，“光荣历史”的背后却是戏剧自身的失

落。戏剧依附于政治就意味着自身存在意义的衰弱甚至消失。这里，我们并不是在否定前辈戏剧家们对社会改革的功利追求，因为我们没有忽视这样一个事实：参与社会变革是戏剧在特定历史时期里别无选择的选择。“国破家亡，理当奔命呼号，丝竹管弦，暂且安之一隅，这是无可奈何的事情”（余秋雨语）。但是，我们同样也不能忽略这样一个事实：我们的先辈戏剧家把在服务于社会变革中形成的一些非艺术观念，诸如“为政治服务”、“战斗传统”等当作正宗的观念来坚守，致使戏剧在偏离其本体的轨道上越滑越远。这种滑行的惯性运动一直持续到解放后，这才是戏剧的真正悲哀。

建国以后，戏剧界本该进行一次冷静的省思，总结自身发展中的失误，从而确立戏剧作为艺术的独立品格。然而，戏剧近四十年的战斗历史使戏剧家们无法冷静下来问一句“艺术是什么”，他们仍然按一种习惯把戏剧作为政治的附庸。当时最为流行的口号是：“继承中国话剧的现实主义战斗传统”。这个口号一度成为我国戏剧发展的方针。所谓“战斗传统”，无非是主张戏剧与当前的政治斗争结合，及时反映社会主义革命的进程，使戏剧成为新时期的革命工具。在这种戏剧思想的控制下，搞戏的人不得不去急功近利，用自己的

创作直接配合某一时期的具体政治运动。“抗美援朝”时有“抗美援朝”的戏剧，“农业合作化”时有“农业合作化”的戏剧，“大跃进”时有“大跃进”的戏剧……在历次政治运动中，戏剧无不首当其冲。与民主革命时期的戏剧相比，这个时期戏剧的政治倾向更加明朗。政治的观念成为戏剧的全部内涵，戏剧家的政治敏感性大大超过了艺术感受力。这种服务于政治的戏剧“潮流”一直推延到“文革”而进入极端状态。

当然，新戏剧在中国驻足以来也出现了一些与社会问题剧的主调相悖的“不和谐音”。比如二十年代末期余上沅、闻一多等人提倡的“国剧运动”，是针对“易卜生主义”的盛行给中国现代戏剧带来残缺这一现实而从艺术角度来探索中国戏剧的出路；又如新文化运动中以田汉、郭沫若为代表的浪漫主义戏剧，它不是简单地模仿生活或作为政治的“传声筒”，而是旨在表现自我的理想和情绪。另外，在三四十年代，曹禺、夏衍、郭沫若等也写出了一些不符合戏剧战斗原则的作品，如《雷雨》、《日出》、《上海屋檐下》、《屈原》、《风雪夜归人》等；五六十代也出现了《茶馆》、《关汉卿》、《蔡文姬》等比较优秀的剧目。但是，由新文化时期形成的戏剧战斗传统在中国的剧坛上是一个具有巨大音响强度的主调，在这主

调的覆盖下，几声“不和谐音”不可能产生多大反响。随着历史的发展，这“不和谐音”被残酷地淹没了：“国剧运动”被大革命当成“一个破旧的梦”给辗碎；随着“五卅”以后的革命高潮的到来，浪漫主义戏剧的创作者们不能再继续躲在“象牙之塔”里陶醉于那种浑然之境，不得不站出来向着现实的呼声转向；最令人遗憾的是到了建国以后，一些曾经写出过优秀剧作的大手笔也再写不出振聋发聩的作品来了，他们有的销声匿迹，有的修正自己以顺应潮流，去写那些没有多少生命力的东西。

“文革”结束后的最初几年，戏剧舞台空前地活跃起来，一大批新的社会问题剧相继涌现，如《枫叶红了的时候》、《报春花》、《谁是强者》、《血，总是热的》等。这些戏剧关注的是新的历史时期中国所面临的各种社会问题，剧中表露和宣泄的是戏剧家的强烈的政治情绪。这时，戏剧家们虽然不再满足于片面地用政治的观点看人看事，开始试用以“人”的角度去表现社会生活，但究其实质，他们对生活的表现仍然停留在政治的层面上，剧中人物以及人物关系构成都带有鲜明的政治意念色彩。有人曾将《未来在召唤》、《报春花》、《血，总是热的》这三台戏的主人公梁言鸣、李健、罗心刚做了一下比较，比后发现这三个人

物的胸襟、气度以及所面临的环境是出奇的相似。好多台词不用改动就可以互相换着说。这些人物是创作者说明社会问题以及自己对社会问题表态的传声筒。当然，这个时期的社会问题剧与“文革”前的戏剧相比已经有了突出的变化，那就是创作者对社会问题的切入大多以“我的看法”为切入点。可是，问题就出现在这“我的看法”上。“我的看法”往往不是“我”对生活的体验和感受，而是一种政治情绪和社会认识。在这一时期，作为创作主体的戏剧家，他们的艺术观念、人的生存观念都没有发生质的变化，因此他们对社会存在的看法以及对艺术的理解就必然以政治作为基点。

简而言之，新时期最初几年的戏剧只是传统社会问题剧的简单“再生”。戏剧并未摆脱原来的悲剧命运。

那么，在那几年里戏剧为什么出现了第二次繁荣（按流行说法，五六十年代的我国现代戏剧出现了第一次繁荣）？这个问题看似简单但回答起来却很难。就其实质而言，这次繁荣仍然和政治有着密切的联系。对于现代中国人来说，历史上的每一次政治变革和政治动荡都会激起他们的政治兴趣和政治热情。十年动乱刚刚结束之际，人们有一种空前的政治解放感，他们以强烈的政治

热情关注政治风云的变幻，而这个时期的戏剧又竭尽全力地传达着各种政治呼声，因此，戏剧（应该说是戏剧中的政治）得到了人们的格外青睐。用这样的观点同样可以去解释五六十年代时戏剧出现第一次繁荣的原因。

可见，这是一次虚假的繁荣。

历史进入八十年代之后，中国的一切都变了。千变万变中最根本的变化是人变了。人们从政治的樊笼里挣脱出来，开始寻找自己作为人的存在意义。自身的恢复使他们对政治淡漠、厌弃，甚至恐惧。然而，戏剧舞台仍然充塞着政治，弥漫着耳提面命的教化气氛。这样，观众势必走出剧场，以一种最简单的方式对这种戏剧进行最致命的“报复”。

因此可以说，戏剧危机是一种历史的惩罚。

1.3 错位中的自省

通过对我国现代戏剧历史的回顾，我们可以清晰地看到戏剧危机的根本原因所在。这种发现在几年后的今天算不上一件难事，可是在当时，人们尚在混沌状态，要获得这种发现并非是一件容易的事情。人们对戏剧陷入困境的自身痼疾的认识经历了一个艰难的过程。