



大学名师讲课实录

第一章 《红楼梦》到《红楼梦》
第一节 沿着《红楼梦》看
第二节 传统戏曲的革命
第二章 “红色经典”与“红色政治美学”
第一节 从现代找到样板戏
第二节 “红色经典”的意味：昨日与今日
第三章 戏曲与电影
第四章 戏曲与电视
第五章 戏曲与网络
第六章 戏曲与舞台设计
第七章 舞台艺术设计观念
第一节 民族激情的造型艺术
第二节 设计观念的前进性与自足性
第三节 瓶中的可能性与物造性



ZHONGGUO DANGDAI XIJU
JIANGYANLU 马相武 著

中国当代戏剧 讲演录

J82/3

2008

- 第一章 从《红歌》说起
第一节 唱着“红色经典”
第二节 从“红色经典”说起
第二章 戏剧实验及观念描述
第一节 一个实验描述
第二节 新时期戏剧的艺术实验
第三节 戏剧实验的思维方式和在实验探索中走向未来
第四节 戏剧理论的不确定性
第五节 最后二十年
第六章 连接世纪的戏剧
第一节 乡村儿女
第二节 走进地域文化
第三节 都市戏剧
第四章 文化思潮与戏剧
第一节 世纪之交的戏剧
第二节 世纪之交的戏剧
第三节 世纪之交的戏剧
第五章 戏剧理论
第一节 戏剧理论
第二节 戏剧理论
第三节 戏剧理论
第六章 戏剧理论
第一节 戏剧理论
第二节 戏剧理论
第三节 戏剧理论
第七章 戏剧理论
第一节 戏剧理论
第二节 戏剧理论
第三节 戏剧理论
第八章 戏剧理论
第一节 戏剧理论
第二节 戏剧理论
第三节 戏剧理论
第九章 戏剧理论
第一节 戏剧理论
第二节 戏剧理论
第三节 戏剧理论
第十章 戏剧理论
第一节 戏剧理论
第二节 戏剧理论
第三节 戏剧理论



中国当代戏剧 讲演录

ZHONGGUO DANGDAI XIJU
JIANGYANLU

马相武 著



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

·桂林·

图书在版编目(CIP)数据

中国当代戏剧讲演录 / 马相武著. —桂林: 广西师范大学出版社, 2008.6

(大学名师讲课实录)

ISBN 978-7-5633-7569-1

I. 中… II. 马… III. 戏剧—艺术—研究—中国—现代
IV. J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 084745 号

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

广西区计委印刷厂印刷

(南宁市民族大道东段 91 号 邮政编码: 530022)

开本: 880 mm × 1 240 mm 1/32

印张: 10.75 插页: 2 字数: 258 千字

2008 年 6 月第 1 版 2008 年 6 月第 1 次印刷

印数: 0 001~5 000 册 定价: 23.00 元

如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

目 录

前言	1
导言	10
第一章 从《红旗歌》到“样板戏”雏形	18
第一节 唱着《红旗歌》登台	18
第二节 传统戏曲的革命	39
第二章 “红色经典”与“红色政治美学”	47
第一节 从现代戏到“样板戏”	47
第二节 “红色经典”的意味:昨日今天	51
第三章 戏剧实验及其背景和思维	60
第一节 一个宏观描述	60
第二节 新时期戏剧的艺术实验	67
第三节 戏剧实验的思维方式	100
第四节 在实验探索中走向未来	110
第五节 戏剧理论的不安	117
第六节 最后二十年备忘	130
第四章 连接世纪的戏剧舞台	147
第一节 乡村老儿女的生存缩影	147
第二节 走进地域文化的围城	152
第三节 生活质量与人生舞台	157
第四节 都市鸽哨:乡土与现代	160

第五节	文化思潮演变与戏剧思想跟进	167
第五章	跨越世纪的戏剧舞台	182
第一节	当年英豪再度亮相	182
第二节	穿越“第四堵墙”的主旋律	189
第三节	彼岸风景 另类之美	194
第四节	西方戏剧 东方理解	232
第五节	文化转型的中国戏剧	239
第六章	小剧场戏剧与校园戏剧	249
第一节	小剧场戏剧细说	249
第二节	小剧场戏剧的导演探索	257
第三节	校园戏剧与戏剧的生命力	281
第七章	舞台艺术设计观象	294
第一节	民族激情的造型艺术	294
第二节	设计观念的渐进性与自足性	311
第三节	搬演中的可比性与创造性	324
附录	治学心得——国学与当代	334
	学术著作简介	340
	近年学术论文	341

前言

首先,我们不得不面对当前戏剧的最根本问题,即生存(to be or not to be)问题。自从德国唯意志主义哲学家尼采提出一个在当时振聋发聩的所谓“上帝死了”(God is dead)的哲学命题之后,便引得许多国际和国内的后继者都在参照这个命题进行换词游戏,其基本目的除了文化贡献之外,根据唯物主义的社会存在决定社会意识论,通过提出新的命题,还有可能获得同尼采一样的文化和思想地位。我们过去听得比较多的有“人死了”、“我死了”,最近听得比较多的就有“文学死了”、“小说死了”等等。一个“死了”的“恐怖”幽灵在当代文化和语言领域徘徊。我在讲授中国当代戏剧专题研究一课的时候,偶尔会有困惑袭上心来:为什么人家不把戏剧(Drama)置换进去呢?因为相比较而言,戏剧是“活”得最艰难的啊。换言之,“它”比其他的“它们”还要接近“死了”的状态的。假如戏剧都没有被宣判“死了”,那么所有其他的所谓“死了”就都更加不能成立啊。这一刻,我恍然大悟,恰恰因为戏剧最为受到冷落,因此,甚至它死不死都已经没有人表示临终关怀了。这更加凸显它的悲哀和境遇——连死都不被在乎。当然,实际上我是根本不相信“谁谁死了”这样的命题的。原因十分简单:否定一切的思维方式和表述方式是不可取的。无论是上帝还是人,不管是文学

还是小说,或者戏剧,其实它们都没有“死”。不过,那样的“说者”,除了多少有点耸人听闻和哗众取宠之外,我们也承认这样的说话方式确实有激励效应和居安思危的忧患意识,比如日本经济开始走向不振的时候,日本一些学界精英和作家艺术家就极力惊呼“日本岛沉没”。当然,有的时候,这样的表达也会让人以为他在“唱衰”什么。比如前几年老有人在媒体上拼命“唱衰”香港,就弄得本来就比较迷信和讲究运势的港人十分心烦,甚至人心惶惶,虽然香港最终并没有被“唱衰”,可是“唱衰”者却是居心叵测的,他们是又出了名又能全身而退。这多少也是始终有人“唱衰”什么的原因吧。

《圣经》里有一个故事叫“锅里的死亡”(Death in the pot)。据《旧约·列王纪下》记载:从前,先知以利沙来到一个叫吉甲的地方,看到那里闹起了饥荒,就召集门徒紧密团结在他的周围说话。他让仆人找来一口大锅,架在火上,给大家熬汤。饥荒嘛,没东西可吃,仆人就到地里挖野菜,找到一根野瓜藤,顺藤摸瓜,就摘了一大筐野瓜回来,切好放在锅里煮啊煮。因为都不知道这是什么东西,大家吃的时候,就有点发慌,吃着吃着就都嚷嚷起来说:这锅里有毒物啊,吃了就死了。这样谁也不敢吃了。以利沙就说:拿点面来。他把面撒在锅里,又说:倒出来,大家吃吧!这个时候锅里已经不再有毒了。当然,这个故事本来是隐喻暗藏的危险。我们权且变通一下。可以看出,首先,毒不毒,死不死,其实是有心理作用的;而且,这个心理作用有传播效应。一慌都慌,一死都死。反之同理:一不慌都不慌,一不死都不死。此外,死是有对应相克之物的,至少可以调和中庸或疏散冲淡,从而达到延缓的目的;即使真的死了,也不要那么慌张惶恐,天地之间,人格为重嘛!大丈夫死得其所,兴许死得还好看一些。最后,往往预言者不会受到追究,所以预言者总是不断出现。先知都不追究,凡夫俗子更不会追究。

前面所述一系列“死了”，我们怎么看待？其实也是同样的道理。

那么戏剧(Drama, 主要指话剧)到底死了没有？答曰：没有。那么有没有真的死了的时候呢？答曰：有的，那就是“文革”时期。那是名副其实的死了。如果猛地让人竞猜“文革”时期的话剧剧目，怕是难以得分。我有时候就会想，为什么“样板戏”的创作者没有创作出一批“样板”话剧来呢？如果创作出来，会对此后的话剧带来什么影响呢？这个问题不好回答。按照外交部发言人的外交辞令：“我们不回答假设出现的问题。”那么，为什么那个时候人家偏偏不重视话剧呢？有的读者有的同学也许会回答说：那是因为话剧是舶来的。似是而非。最地道的“舶来品”其实是芭蕾舞，还有交响乐。它们都有成功的范例。前者有革命现代舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，后者有革命交响音乐《沙家浜》。当年，周恩来总理观摩芭蕾舞剧《红色娘子军》的时候，兴奋地表态说：没想到芭蕾舞也可以改造得这样成功，我的思想落后了。而且，演员出身的“旗手”懂文艺，演过电影、话剧和“平剧”（京剧），最熟悉的是话剧，其实却最不懂芭蕾舞，更别说跳芭蕾舞了。但是，人家却收编了芭蕾舞。中国戏剧史的高峰应当是元杂剧，这当然是戏曲；如果确定中国现代戏剧（戏曲）史的高峰在什么地方，依我或许比较保守的看法，还是“样板戏”。可是，就是在那个时期，话剧却死了。

“文革”前夕，话剧还不是处于落后状态。1965年，各大区都在积极进行自己的和全国的文艺调演与观摩演出。当时，全国共创作并演出了327个剧目，其中话剧占约三分之一，有112个（这个数字即使放在现在的剧坛也是天文数字），歌剧33个，京剧76个，地方戏96个，其他各类戏剧10个。但是，“文革”开始之后，形势发生逆转，话剧在其中的比例就不是这个数了。话剧虽然一开始就有，但是，基本上都是左得不可救药，浅薄得让人摇头，数量上也少得可怜。而且，有一点非常明确：没有一出话剧被高层（无论“左派”

还是“右派”)看中作为“样板”“苗子”对待的。

“文革”初期,就有“红卫兵戏剧”。1967年,中央戏剧学院的红卫兵造反派组织排出了多幕话剧《敢把皇帝拉下马》、《海港》和《五洲风雷》。其中第一出是歌颂反刘少奇的精神病人,第二出是根据淮剧改编,第三出是鼓吹世界革命和输出毛泽东思想的所谓无产阶级国际主义。还有其他造反派组织编演的反走资派、反叛徒、反工作组的话剧《希望寄托在你们身上》和描写“文革”一天戏剧性变化的《历史的一页》。这两个话剧都是狂热歌颂红卫兵运动的。“文革”后期,文艺控制的局面有所松缓,1973年,山东省话剧团创作并演出大型话剧《不平静的海滨》(即《三〇二案件》),它没有什么新鲜特色,却因为强调悬念,而被认为违背“样板戏”的创作原则,有翻案嫌疑,遭到批判。1974年,上海排演了大型话剧《战船台》,因其反走资派主题、介入当时自上而下的反投降派斗争和歌颂“文革”而受到大力赞扬。江苏的大型话剧《大江飞虹》把南京长江大桥建设斗争改变成反走资派主题。其他类似话剧有《高山尖兵》、《九龙滩》、《主课》、《生命线》、《爆破之前》等。戏剧《盛大的节日》作为反走资派类中的重点作品,算是当时最受高层“左翼”重视的剧目了。它主要是歌颂上海“一月革命”时期的造反派头领。“文革”落幕前夕,包括《杜鹃山》等几个京剧、舞剧和钢琴伴唱《红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》在内的所谓第二批“样板戏”也已经推出,“样板”标准事实上已经大为降低,但是其中仍然没有话剧。这样说来,无论从哪个角度,哪个立场,话剧在那个时期确实是没有作为,更没有“样板”、没有“经典”的。套用之就是:“话剧死了”。

从广义来看,“样板戏”也有某种“先锋”戏剧的特质。因为它首先是对包括戏剧传统在内的文化传统的反叛,也是对包括左翼传统或红色传统、“十七年”红色经典在内的革命传统的反叛。它具有一种“变”性,而且是“激变”,因而具有“变”的动力。假如从现

代泛“左派”的定义和内涵出发,先锋派戏剧和“样板戏”其实都可以划到一个大派别内。那么,同样属于泛“左派”,为什么遭遇和命运竟有天壤之别?除去时代背景不同,社会条件完全不同,文化理念也大相径庭,它们所处的位置完全不同也与之直接相关。一个是完全“大众化”的,也就是主流化的,是主流艺术、主流戏剧;一个是完全“小众化”的,也就是边缘化的,是边缘艺术、边缘戏剧。当然,这两种戏剧都不是最理想的戏剧。也许最理想的戏剧形态永远不会出现。从艺术形式和思想内容上看,“样板戏”倒是完全符合先锋艺术的双重先锋实验探索的理念和趋势的,“样板戏”在不同程度上实现了传统京剧的现代化,传统戏曲的革命化和(一定程度的器乐声乐)西洋化,以及西洋艺术的革命化和体用化。正所谓古为今用,洋为中用;百花齐放,推陈出新。总体上,从不同的观察角度和参照体系出发,它们应该属于革命古典主义或革命理想主义或革命浪漫主义,形式上的改革很彻底,内容上的改革也很彻底。换句话说,具有双重激进性。而1980、1990年代(延续到本世纪)的两次先锋实验探索的戏剧运动,事实上走得并不远,尤其是思想内容上的变化。考虑到后起的、开放的中国戏剧界接受西方戏剧思潮和文化、美学思潮影响的巨大便利,那么这个实验探索的价值,在创新性上似乎不能估计过高。总体上,绝大多数的实验探索戏剧属于形式大于内容的。“大众化”还是“小众化”,对于戏剧一直是个难题。在我看来,应该是双轨制,也许加上“中众化”的三轨制可能更合理些。“小众化”和“大众化”其实本来是可以作为戏剧的两个前进趋向的,但是,情况不容乐观。戏剧现在的最大问题,主要不在“小众化”上,而是集中在“大众化”上。戏剧没有能力和手段实现“大众化”,这是戏剧最大的也是最难摆脱的困境。从前的戏剧可不是这样的,抗战时期和“文革”中的戏剧,都有令人惊异的表现——所谓一去不复返的“光荣与梦想”。怎样在商业性的

属性中保持艺术性的内涵和先锋性的率直？这个问题将是长期的困扰。但是，既然“小众化”戏剧已经走向末路，而“大众化”戏剧在今天早已失去街头化和广场化的社会历史条件，换言之，这样“二化”的戏剧理想在今天实际上已经是难以实现的了，那么我们不妨实验一下“第三化”即“中众化”的可能性。

先锋戏剧或实验戏剧从剧本开始就进行了后现代的消解。这同“样板戏”的高度重视“一剧之本”完全不同。但是，它们在各自的当下，在剧本观念和剧本形式上，又是分别属于先锋位置。导演方面，1980年代和1990年代的先锋实验探索戏剧其实是偏重表现主义美学和艺术的，采用传统艺术术语来说就是写意。同时，体现了后现代主义的消解艺术与生活的界限的倾向，在舞台艺术、剧场艺术和演员表演方面，都十分重视同观众的交流、假定性、时间空间的自由转换等。从主题思想和内容上看，二十多年来的戏剧的先锋实验探索，有的时候表现一个大写的人，有的时候表现一个小写的人，有的时候表现一个异化的人。但是，万变不离其宗。比如孤独、爱情、欲望等母题，基本上可以覆盖所有的先锋戏剧。无论是1980年代还是1990年代，都比较强调先锋戏剧的剧场性、综合性和假定性，特别喜欢从传统戏曲中寻找灵感或因素。它们的定位也比较清楚：边缘。它们的处境，无论是编导喜欢的还是不喜欢的，都可以从定位得到解释。总体上，对戏剧艺术的本质性和可能性的探索，是先锋实验戏剧的主要指向和最大价值。这既包括戏剧属性，也包括戏剧存在的体制机制和剧场形式的若干可能性，这直接关系到戏剧的生存和发展。事实上，戏剧走多方向的发展道路是一种普遍共识。

戏剧的内部矛盾和外部矛盾一直在继续。“小众”和“大众”一直是难以处理的两个方面，面朝“大众”，戏剧就是走不进去；面对“小众”，戏剧又难以满足。我倒以为，今后的戏剧应当在“中众化”

上展开实验活动和创作研究探索,也许创新的空间在这个“中众化”的探索过程中反而是最大的。这个“中众化”的新的戏剧发展方向的定位,也意味着戏剧需要同时满足更加复杂多变和求新求异的观众心理,以及更有针对性地服务或对话于文化教育和戏剧修养具有一定差异的观众群体。我们在百年来的戏剧运动中积累的经验和资源,应当是能够为曾经辉煌灿烂的戏剧文化增加新的色彩和财富的。在之前的先锋戏剧探索过程中,内容和形式,也是戏剧的思想和艺术不平衡的两个方面。一般来说,形式大于内容的情形,大大多于内容大于形式的情形。模仿和守旧,本来是应该绝迹于标榜先锋实验探索的戏剧内部的。事实上却恰好相反。对外模仿自不消多说,对内模仿也如同流行的时尚一样。我们很容易就能够看到先锋戏剧类同化的表征。一个类同化,一个商业化,这是两个对先锋戏剧具有很大杀伤力的问题。先锋戏剧要继续前行,必须解决这两个问题。当年的“样板戏”,在这两个方面却是无比自信的。那么当今的戏剧,还是应该超脱出自己的思路,同时潜入文化深层,挖掘戏剧创新的可能性,而这样的过程应该是“大众化”、“小众化”和“中众化”都在同时拓展艺术和市场空间的进程。当然,我们不能指望它们齐头并进,但我们可以希望在现阶段的“中众化”上让戏剧做得更好。

我们没有一个人不希望当前戏剧是具有现代性的戏剧。但我一直不赞成把1990年代或1980年代说成是唯一产生了现代性的文化的年代,就像反对把“五四”时期说成是唯一具有真正的现代性的时期一样。我还是愿意把现代性当作既是客观存在的,又向我们开放的,同时又是曲折形成的一种基本品质。倘若截然划线说,线内是,线外非,这其实并不可取。当然,我们也认为现代性有一个质的飞跃点或转折点。但是,这样说现代性的渐行线和转折点,二者并不一定矛盾。从这样的观点出发,我就认为“样板戏”其

实也是有它的现代性的,这如同说它有先锋性一样。我们如果把前“样板戏”和“样板戏”都看作是非现代性的,而把“样板戏”以后的少数戏剧即后“样板戏”看作是有现代性的,那我们就把现代性的概念狭隘化了。我以为,我们还是把现代性更多地看作是一个在现代文化形态中不断延伸的、衍变的、嬗变的过程,以及一个开放的概念体系比较恰当。我们只是需要注意,“样板戏”的现代性更多地和前现代性纠结在一起,而先锋戏剧或实验戏剧则是现代性更多地被后现代性缠绕在一起了。现代性对于戏剧来说,它是一个充满矛盾的概念体系。也就是说,它从来不是,现在和将来也不会是单纯的或单一的过程和结果。美国学者马泰·卡林内斯库曾经专门分析过现代性这个关键概念的复杂历史,他归纳和论述了现代性的五副面孔,并指出“这些面孔说到底只是对我的研究假设的一些隐喻”。“我选择它们是为了更有启发性地表述清现代性这个关键概念的复杂历史,依我们看待它的角度和方式,现代性可以有許多面孔,也可以只有一副面孔,或者一副面孔都没有。”“在重构现代性历史的过程中,有趣的是探讨那些对立面之间无穷无尽的平行对应关系——新/旧,更新/革新,模仿/创造,连续/断裂,进化/革命,等等。”他强调指出:“这样一种意识对于理解历史现象是很关键的,特别是对于理解知识史上那些较大的趋势和对立的趋势。”现代性和先锋性的范畴之间,应该有重合、交叉和纠集地带。即使作为红色中国带有根本性特色和标志的所谓“样板戏”本身,它也不是完全没有和近二十年来的先锋戏剧的可比性。即使我们不进行“影响研究”(其实先锋戏剧中的“样板戏”语言俯拾皆是,当然也包括反讽和嘲弄),也可以实施不同戏剧现象的“平行研究”,从而对于我们当下和未来的戏剧运动产生启发意义。

这样的充满矛盾和对立的现代性研究,对于戏剧来说,其中重要的启发之一就是厘清“小众化”和“大众化”的关系,重新确立“小

众化”和“大众化”内部所包含的现代性内涵,并且对于戏剧的未来发展提供启示,当然也是对于戏剧的“中众化”具有直接的文化意义。从理论上说,“小众化”和“大众化”在某种意义上,是为“中众化”积累了特定文化的社会历史演变经验和戏剧艺术文化的可能性资源。

法兰克福学派的主要代表马尔库塞认为:先锋性包括艺术作品的风格和技巧,应该“预示了反映了整个社会的实际变革”。这一观点为我们评估包括具有“左派”倾向的“样板戏”和当代先锋戏剧在内的文化艺术现象提供了一个有一定意义的价值指向。如果这样的“预示”和“反映”是高度充分的,我认为作为先锋性文化或先锋艺术的社会意义就是高度重大的,其社会影响也将是难以估量的。反观先锋戏剧,它如果是这样的,就能够散发出可观的文化力量,其存在的合理性也就强有力地显现出来。否则,就处于十分尴尬的境地。中国当代先锋戏剧是先天不足的,这包括基本的理论资源和文化资源的“舶来”性质。而且,其后天的简单“横移”模仿,也致使其“预示”和“反映”是十分不足或相当欠缺的。但是,我们不能像一个老“愤青”或小“愤青”那样,光是满足于发出空洞的谁谁“死了”这样的没有意义的预言。难道我们就不能把戏剧哀婉的目光,投向一个更加宽广的、更加深厚的甚至更加民间的、更加本土的历史文化资源空间吗?

导 言

我们的开篇,涉及戏剧的产生、古代戏剧和现代戏剧的差异,但主要是关于当代戏剧前期的形态和特点,及其艺术文化的来源。这里所说的戏剧,就是 Drama,就是现代意义上的话剧,一般不包括戏曲、歌剧、音乐剧等。当然,讲课经常会涉及这些方面,而且话剧本身也早已吸纳了这些“姊妹艺术”的艺术因素。但是,我们一般所说的戏剧,是狭义的,不是广义的,也就是指话剧。目前国外的观念和国内的不太一样。这个 Drama 在国外有扩大化的趋势,也就是说,把话剧对歌剧、音乐剧或歌舞剧或舞剧或混合的戏剧样式的“染指”都包括在里面。当然,这种包括主要还是指话剧与不同艺术种类、体裁之间的邻接部分或边缘部分,而不是指母系统和子系统的关系。所以这里我们说的戏剧,既是指话剧,又是指话剧的扩展,有时甚至是指话剧扩展到其他邻接艺术而产生的戏剧艺术样式。

马克思有一句名言:人是社会关系的总和。这在戏剧方面似乎表现得更为突出。戏剧的根源就是要表现人的关系和人的本能。从人的本能上看,戏剧是有根据的。凡是人,无论古今中外,都有表演表现的欲望,也都有观看表演表现的欲望,这是最基本的本能。戏剧也是最基本的社会关系的表现,人们从中寻找娱乐,寻

求意义或感受,这种寻找也是最基本的本能之一。它们构成了戏剧存在的社会和文化根据。所以,戏剧堪称观演关系的总和。1980年代以后,戏剧界不太喜欢用“话剧”这个名称,就是戏剧观念变化的反映。因为人们意识到,“话剧”这个名称局限了戏剧的特点和功能,必须有所拓展,所以后来比较多地使用“戏剧”而不是“话剧”这个名称。也就是说,戏剧不光是对话和台词,甚至不光是文学语言,还有它的综合性、集体性、舞台性,包括来源于舞蹈、戏曲、曲艺、影视、民间原生态文化艺术、歌剧、音乐、杂技、祭祀礼仪等的要素,尤其是舞蹈和祭祀方面的要素。

从根源上看,综合性应该是后加的。舞台性放在戏剧起源的早期,不过是个舞台大小高低不同的问题。但是,舞台性和表演性、观看性是交叉的关系,所以舞台性也是基本的。而集体性和综合性是相关的。集体性是来自创作主体的规定,综合性是来自艺术门类和构成的规定。但从观演关系看,集体性也是一个特点,也是戏剧基本的属性。就算是一个演员和一个观者,那也是一种集体性,当然也就有了表演性和观看性。本来集体性是指戏剧产生的各个方面的合作关系,也包括综合性的内容。综合性是来自戏剧的基本起源。比如要论戏剧的起源是祭祀的话,那么综合性是很容易得到论证的。人在表演的时候,或者表现的时候,往往是手之舞之,足之蹈之,这其实就是一个人在表演表现中的综合性。这就是戏剧艺术的加法。

当然,还有许多有关戏剧起源的理论和学说。比如戏剧起源的游戏说、劳动说、交流说、狩猎说、巫术说、教育说、想象说、寄托说、象征说、再现说、反映说和求偶说,等等,不一而足。这也是戏剧艺术的一种加法。当然,这也可以向反方向上论证。如果进行极端论证的话,这就很类似所谓“贫困戏剧”(Poor Theatre)——也有人译作“穷干戏剧”、“质朴戏剧”,我个人倾向于用“贫困戏剧”的

译法,因为这个翻译更加流行、顺口,也更加贴近波兰戏剧理论家、导演格洛托夫斯基的原意。格洛托夫斯基做的是戏剧艺术的减法,减到只有表演因素和观看因素。他强调的是戏剧的交流,这是戏剧最根本的特征和最本质的属性。没有综合性的戏剧是存在的,而舞台性就是表演性的延伸。所以表演性与观看性是最基本的,而且不可分割。没有表演就没有观看,没有观看也就没有表演。也就是说,没有表演和观看,就没有戏剧。这是减法减到只有“1”的地步,再减就是“0”了,戏剧就是 nothing 了。

中国的戏剧可以没有综合性吗?我认为这是不可想象的。欧洲有过这样的戏剧实验和小剧场戏剧,可是中国做不到。中国的戏剧实验一直是向加法上演变,从来没有向减法上演变,总路线似乎是将西方现代戏剧同传统戏曲相结合,这恐怕就要从中国戏剧编导和中国观众的传统文化、传统戏剧观念和传统欣赏习惯中寻找根源了。戏剧在中国即使再发展一百年,也很难改变观众欣赏的习惯。而这对戏剧本体形态是有制约的。1984年,中国戏剧出版社翻译出版了《迈向质朴戏剧》一书,戏剧家都知道这本由一些访谈、记录等文字组成的,只有210页却在国内外戏剧界产生巨大影响的小册子,但他们没有一个人在那个时期的中国去努力践行我所谓的“格氏减法”。相反,他们都在走戏剧的加法之路。比如以高行健为代表的一批编导,就特别喜欢在话剧中大量加入舞蹈、音乐和灯光。我在1986年、1987年的时候,曾经听高行健谈起格氏。但那个时候,他似乎更多地关心格氏演员训练法,而不是“格氏减法”。迄今为止,不断叠加“综合艺术”的情形不仅没有改变,甚至还有愈演愈烈之势。我倒不是提倡“格氏减法”,反对加法。但减法的基本精神是值得重视的。说到底,加法、减法都只是手段,这个“性”那个“性”也都只是范畴。我们的戏剧实验始终没有真正有效地实现深入的观演交流,这也许正是近年话剧徘徊不前