

刘明厚 沈炜元 主编

新世纪中外戏剧研究

戏剧戏曲学丛书 上海市重点学科项目



中国戏剧出版社

新世纪中外戏剧研究

刘明厚 沈炜元 主编

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新世纪中外戏剧研究/刘明厚, 沈炜元主编. - 北京:
中国戏剧出版社, 2004.9
(上海戏剧学院戏剧戏曲学丛书)
ISBN 7-104-01990-1

I. 新… II. ①刘… ②沈… III. 戏剧 - 艺术 - 文
集 IV. J8-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 096983 号

上海戏剧学院戏剧戏曲学丛书·第一辑
新 世 纪 中 外 戏 剧 研 究

刘明厚 沈炜元 主编

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂 印刷

2000 千字 880×1230 毫米 1/32 开本 95.25 印张

2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1-1 000 册

ISBN 7-104-01990-1/J·853

全八册总定价: 195.00 元

目 录

重提“戏剧观”	丁罗男(1)
熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义	孙惠柱(13)
论曹禺剧作在世界舞台上的影响	曹树钧(46)
叙事者的出场	汤逸佩(65)
——试论中国当代话剧叙事观念的演变	
90年代中国小剧场戏剧的形态	吴保和(83)
意义流失与话语再生	厉震林(90)
——论中国前卫话剧的误读形态	
中国实验戏剧与经典解构表述	徐 煜(103)
新时期话剧之转型和女性导演之崛起	顾春芳(122)
案头之曲与场上之曲	叶长海(134)
保存昆曲遗产之我见	戴 平(154)
新世纪傩戏学发展刍议	陈 多(174)
回到独立个体的自身存在	张福海(186)
——《牡丹亭还魂记》新论	
纵恣·朴拙·荒寒·奇怪	沈炜元(205)
——传统艺术中的四种另类风格	
李渔交游浅论	刘 庆(223)
戏曲的叙事形式	金登才(240)
现代题材戏曲创作检讨	陆 军(246)
姆努什金与太阳剧社	宫宝荣(259)

西方现代戏剧的革新与探索·····	荣广润(277)
荒诞派戏剧与贝克特研究·····	刘明厚(296)
论亚里士多德《诗学》的理论“疏漏”·····	杨剑明(312)
编后记·····	(338)

重提“戏剧观”

丁罗男

自从黄佐临先生在 1962 年广州会议上提出“戏剧观”问题以来，至今已经有四十个年头了。众所周知，那时的戏剧界对此并没有引起足够的重视，可以说大多数人还没有真正理解其中的涵义，根本的原因在于时代与环境，空谷足音，佐临先生是超前了。过了二十年后，中国历史迎来了前所未有的改革开放新时期。从 1983 年开始，上海的《戏剧艺术》、北京的《戏剧报》又相继以此为题，发起了一场持续一年多，席卷全国的“戏剧观大讨论”，对于 80 年代以来的中国戏剧界产生了巨大而深远的影响，被学术界称为“新时期开创了美学意义上的戏剧理论研究”的“契机”和“标志”。^①

这场关于戏剧观的讨论，如今又过去了二十年。反观 90 年代以来，尤其是进入新世纪后话剧创作的发展变化，近来理论批评界似乎越来越因混沌与困惑而处于失语状态。历史的记忆又一次被激活，有一个问题——“戏剧究竟是什么？”像幽灵似地重新缠绕着我们。我由此想到了已经被人们淡忘了的“戏剧观”问题。事过境迁，当年曾引起戏剧界巨大热情的戏剧观问题是不是都解决了呢？现在看来未必。“戏剧观”也是一个与时俱进的理论课题，老问题

^① 田本相主编：《新时期戏剧述论》，北京，文化艺术出版社 1996 年版，第 130 页。

会常常出现，新问题还会不断冒出来。我想，这就是今天重提戏剧观的意义。

戏剧本质的再探讨

佐临四十年前提出“戏剧观”一词，他自己说是杜撰的，对当时的戏剧界来说确实是个闻所未闻的新概念。什么是戏剧呢？佐临没有做正面的定义，但他更多地归结为戏剧艺术的“手段”究其原因，可能因为佐临毕竟不是一位理论家，在对戏剧现象作理论思考时，缺乏更宏观与逻辑的概括。也有可能当时的时代条件下，只能从小处着手，对于戏剧手段多样化的提倡尚且属于匪夷所思的事情，遑论从戏剧本体上进行颠覆性的议论！其实，他对戏剧本体的思考不是没有，比如在《漫谈“戏剧观”》的开场白中，他提出的导演心目中最理想的剧本的十大要求，就有“哲理性深高”一条，并且特别提出：“不仅指一般的思想性，而是指时代的世界观、人生观，透过作家的心灵，挖到一定的深度。”他还说：“关于哲理性，我认为这是我们戏剧创作中最缺乏的一面。像莎士比亚的《哈姆雷特》，歌德的《浮士德》，易卜生的《贝儿·昆特》之类哲理性那么深高的作品，在我们自己的剧本里，还找不到适当的例子……，不过这问题不仅是戏剧上的问题，它牵涉到我们整个文艺创作上的问题，所以我不准备谈……。有朝一日，这个问题得以解决，我们真正伟大的作品，无愧于我们伟大时代的作品才能涌现。”^①可见佐临对当时弥漫于剧坛的浅薄说教之风是颇为不满的。这实际上已经涉及戏剧的功能这样一个本体论方面的问题了。

^① 黄佐临：《漫谈“戏剧观”》，引自《我与写意戏剧观》，中国戏剧出版社1990年版，第270页。

在80年代那场戏剧观大讨论中，历史语境已然大不相同，人们可以敞开思想，畅所欲言了。讨论中绝大多数人认为戏剧观应当是对戏剧的总体或本体的看法，即回答一个“戏剧是什么”的根本性问题，其次才是戏剧的形态、方法等派生性的问题。当然，这一系列问题是相关互动的，因而可以反过来说，什么样的戏剧形态、方法，也反映了戏剧家什么样的戏剧本体观念。

戏剧究竟是什么？看来我们还是不得不重新审视这个在某些人看来显得很陈旧（二十年前已经讨论过了！），甚至很迂腐（现在都已经是什么年代了！）的问题。

如果把戏剧看作一个完整的系统，戏剧观应包含对于戏剧的内部本质和外部功能这两个方面的内容。戏剧本质，就是关于戏剧之所以成为戏剧的质的规定性，即什么是戏剧，什么是非戏剧的问题；戏剧功能，就是戏剧与其外部环境（文化、社会等）的关系，即戏剧是干什么的问题。

在80年代的那场讨论中，关于戏剧本质的探讨应当说达到了相当的广度和深度。尤其针对传统的“话剧”概念，针对几十年来中国话剧形成的僵化的写实模式，许多戏剧家提出了尖锐的批评。在讨论中，人们穷本溯源、引经据典，有从戏剧起源于仪式、游戏之说概括出“演员”、“观众”为戏剧不可缺少的两大要素的；有借鉴现代西方戏剧改革家阿尔托、布莱希特、格洛托夫斯基、彼得·布鲁克等人的理论，提出对“表演”和“剧场性”进行返朴归真的探索的；也有从中国传统戏曲的写意特征，特别是“舞台假定性”原则出发，要求突破话剧舞台上“幻觉主义”样式一统天下局面的……。由此而出现了戏剧本质的“动作本义说”、“演员——观众本质说”、“假定性本质说”、“情境本质说”等等看法。其中，“完全的戏剧”（又称为“总体戏剧”）说和戏剧“外延

模糊”说,^① 颇为引人瞩目,当时甚至引起了争议。现在看来,这些关于戏剧外延将大大拓展的观点,正是从时代与社会发展变化的眼光,指出了戏剧面临的挑战与前景。总之,80年代的“戏剧观大讨论”对戏剧本质的追寻,并不是要找到新的关于“什么是戏剧”的定义,恰恰相反,通过一场广泛的争鸣和探讨,打破了长期以来禁锢着中国话剧界的那些狭隘、陈旧的“话剧”定义。与其说回答了“戏剧是什么”,倒不如说明确了“戏剧可以不是什么”的问题,从而从各个方面极大地丰富了人们对于戏剧本质的认识。这便是那场讨论所取得的最大的历史性成功。在理论的支持和鼓励下,80年代的“探索戏剧”实践一度非常活跃,终于造就了话剧舞台上延续至今的艺术样式和风格空前的开放化、多元化格局。这正是戏剧观念更新、拓宽的结果。

那么,对于戏剧本质的认识是否就到此为止了呢?当然不是。从理论上说,任何一门艺术,人类对其本质的探索只能无限地逼近真相和核心,却不可能穷尽其全部内容;换言之,如果有一门艺术一旦被我们掌握了全部的本质和规律,那么它将不存在发展和创新的可能,也就意味着这门艺术已经面临死亡。从实践上看,这二十年来,无论国内、国外的戏剧,都没有停止过对于自身艺术本性的再认识、再探

① “完全的戏剧”说,最早见于高行健《对“野人”演出的说明与建议》,刊《十月》1985年第2期。较为完整的表述见高行健《对一种现代戏剧的追求》,北京,中国戏剧出版社,1988年版,第86页。原文为:“未来的戏剧会是一种完全的戏剧,一种被加强了演员与演员、演员与角色、角色与演员与观众交流的活的戏剧,一种不同于在排演场里完全排定了的近乎罐头产品的戏剧,一种鼓励即兴表演充满着强烈的剧场气氛的戏剧,一种近乎公众的游戏的戏剧,一种充分发挥着这门艺术蕴藏的全部本性的戏剧,它将不是变得贫乏了的戏剧,而是也得到语言艺术家们的合作不至于沦为哑剧或音乐歌舞剧的戏剧,它将是一种多视像交响的戏剧,而且把语言的表现力推到极至的戏剧,一种不可以被别的艺术所代替的戏剧。”戏剧“外延模糊”说,见于陈恭敏《当代戏剧观念的新变化》,刊《戏剧艺术》1985年第3期。原文为:“当前戏剧观还有一个变化,就是戏剧艺术正从外延分明的艺术向外延不太分明的艺术转化,这和戏剧从规则向不规则转化是相联系的。”“这样就形成了戏剧与其他艺术门类的相互渗透,通过杂交,取得优势。”

索。随着新时代的经济、文化、社会生活方式的变化发展，戏剧的各种表达形式也在急剧增长。可以说，开放性和多样化仍然是当今戏剧的一大特性。任何企图给戏剧艺术划定一个框框的做法，都是狭隘的和有害的。

说这番话当然是有感而发。略举一例，不久前偶见南方某刊物上的一篇文章，质问一出实验剧“是戏剧吗”？据文章作者说：“几十个青年一同观看”，“只有个别人说：‘我看懂了一点……’。但他们中不少人又说：‘好看’。”^① 文章没有具体评论该剧的内容、形式等问题，却一口否定它是戏剧。我未看过该剧，也不认为该剧不能批评或否定，但文章列举了种种所谓“戏剧”的标准：戏剧性、假定性、规定情景、人物塑造、语言等等，都用以往的戏剧观念来要求一出先锋戏剧，真是牛头不对马嘴。例如，剧中有一表演者说：“孔子说：‘我并非生来即知’”，文章作者竟然对此大为不满，说：这时“表演者本人不是孔子，表演者的语言只是向观众表述孔子的话”，并认为“追求‘人物’在舞台上真实的生活是演员表演的准则和目标”。显然，这是传统的视戏剧为“代言体”的“准则”，现代戏剧早就从布莱希特开始创造了“叙述体”，而中国戏曲中也保留了许多“表述”成分，这位作者看来对此一无所知。尽管青年观众中有不少人说“好看”，他也认定其不是戏剧。无独有偶，又在北京某报头版读到了一篇题为《小剧场话剧算不算艺术？》^② 的采访记，说是某剧作家“言辞激烈”地表示，目前中国的小剧场“严格地说还不算成熟的艺术”，并且“调侃地说，有悲剧，有喜剧，有悲喜剧，现在应该加一种叫‘气剧’、‘怒剧’，看了就生气的剧”。我并不认为当下的小剧场都很成功，但小剧场的定位就是“探索性”，探索总是不成熟的，如果用成熟的大剧场来要求，还要小剧场干什么？你若觉得青年人的探索有问题，可以好好引导，做一些具体的令人信服的批评，何必用“不算艺

① 《“圣人孔子”是戏剧吗？》，《广东艺术》，2002年第4期。

② 《文艺报》，2002年9月21日。

术”的大帽子来横扫一切呢？可见，以一成不变的概念和定义来“规范”戏剧本质的人在戏剧界依然还有，他们以僵化的观念束缚着自己，同时也有意无意地阻塞了别人发挥创造力的空间。

关于戏剧本质，英国戏剧家马丁·艾思林在《戏剧剖析》（1976年）一书中的观点至今读来仍富于启发性，他说：“正因为戏剧这样一种活动，它的界限无从准确确定，它能够从前此被认为不属于戏剧范围内的源泉中不断吸取新的东西，不断更新。”^①近二、三十年以来世界戏剧的发展，已经印证了这一思想。在空前的文化形态多元化和艺术手段综合化的竞争中，戏剧艺术为了找寻和保持自己的本质特征，做了一系列“纯化”的努力。许多戏剧家从“动作”的本义出发，沿着“表演”（或称“演出”）的道路，发现了和人类与生俱来的表现欲望、集体体验欲望紧密相连的戏剧最根本的东西。但是，一个有趣的现象发生了：这种对于戏剧追根溯源的“纯化”，实际上却引来了戏剧“泛化”的结果。当前国内外戏剧理论家越来越关注这种“泛戏剧”现象，并且由此产生了“表演人类学”等新兴学科。依我看，戏剧的这种泛化，正在从三个层面上进行：一是戏剧艺术自身的内涵与外延的进一步扩充、延伸，出现了更大范围的综合形态——融歌、舞、乐、造型、多媒介于一体的新形式，以及各种新的舞台剧品种，如小品、相声剧、造型剧、时装表演剧等。二是其他艺术领域（主要指电影、电视和部分造型艺术）中渗透了更多的戏剧因素，交融成为新的“大戏剧”概念。马丁·艾思林就曾明确地提出：“戏剧（舞台剧）在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式，而且是比较次要的一种形式；而电影、电视剧和广播剧这类机械录制的戏剧，不论在技术方面可能有多么不同，但基本上仍是戏剧，遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。”^②三是更广泛意义上的社会生活各领域中存在的类戏剧活动。

① 马丁·艾思林：《戏剧剖析》，中国戏剧出版社1981年3月版。

② 《“圣人孔子”是戏剧吗？》，《广东艺术》2002年第4期。

演出作为一种“戏剧表达”，越来越成为当代人在交际、传播中不断练习和运用的方式。在当前“无所不演的时代”里，一切社会生活中的政治活动、集体仪式、讲演、法律诉讼乃至战争行为，文化生活中的各类节庆项目、体育比赛、形象化教育，经济活动中的谈判、推（展）销，等等，无不充满着“角色表演”、“观演交流”、“冲突与悬念”等戏剧的本质因素，而且经由电视、电脑网络的广泛传播变得日益深入人心。总之，在“泛戏剧”课题下，还有许多新的领域、新的事物等待我们去认识和研究。

回到“戏剧观”讨论的本题，在严格意义的戏剧形式方面，我们的戏剧家也不是已经无可作为了。比如，当年佐临先生提出的，曾引起戏剧界热烈关注和讨论的“写意戏剧”，在理论学术上还有不少问题值得进一步深入探讨，如今似乎已经被人们淡忘了。80年代话剧舞台上涌现出一批“写意戏剧”的优秀代表作，如《黑骏马》、《中国梦》、《桑树坪纪事》、《蛾》、《芸香》等，它们的实践经验也没有得到及时的总结和发扬，以至于今天不少青年编剧和导演在艺术表现手段上，仍然深感“贫困”。凡此种种，都说明了关于戏剧的本质及由此派生的戏剧形式问题还有许多空间有待开拓、发展，决不能以现有的成果为满足，止步不前。

戏剧功能的再确认

戏剧的外部功能是指它与环境的关系。它和其他文艺样式有基本一致的特点：真——反映和揭示生活本质，供人认识世界和人生的功能；善——作为大众传播媒介的宣传教育功能；美——给人以美感愉悦、陶冶性情的功能。优秀的文艺应当力求三者的和谐统一与平衡。

然而，百多年来中国戏剧经常处于三者的严重不平衡状态。由于特定的历史条件，中国话剧从诞生之日起就铸就了以社会教育为主的特点，功利性强，美感薄弱且长期与传统艺术文化隔膜，“真”和

“善”常常成为漂浮在表面的口号与标记。传统戏曲则是美感突出，教育功能停留在“风化”的低层次，与现实生活却严重脱节。话剧的非审美化倾向和戏曲的非现代化倾向，作为二者各自的弊病长期得不到克服。与此同时，话剧与戏曲又出现了耐人寻味的功能互补的代偿现象，中国观众分别从两种不同的戏剧形态中获得思想启迪和审美愉悦。这也是一个世纪以来中国戏剧非常特殊的状况，因而至今也没有一个真正全面代表“中国戏剧”的形态。

四十年前，佐临没有从正面提出这一不正常的戏剧现象，但从侧面指出了一些问题，如哲理性、写意性等等。二十年前，话剧界对中国话剧的“现实主义传统”进行了前所未有的反思，清算了极左思潮下生成并且泛滥成灾的“伪现实主义”的祸害。特别是对政治“工具论”的批判，起到了拨乱反正的作用。这是80年代话剧改革创新思潮涌起的前提。事过二十年，今天我们从事戏剧的人是否对于戏剧的功能问题都有一个正确的认识了呢？我们在处理戏剧的真、善、美三者关系时是否达到了和谐统一的境界呢？依我看并非如此。在戏剧（尤其是话剧）的文化定位上，似乎出现了新的问题。

问题的出现首先是由于当代文化的发展与变化。20世纪的最后十年，随着社会改革的发展，政治稳定，经济腾飞，中国文化格局越来越向着全球化大潮靠拢。其主要特点就是80年代还为精英文化所拥有的一切，转眼之间就被浩浩荡荡相拥而至的大众文化所淹没。这里所谓的“大众文化”，已不是过去“工农兵大众”这一阶级的概念，而是包括在社会各阶级、阶层中普遍流行的文化，是一种由现代“文化工业”生产出来的、全球化商品经济时代的时尚和消费的文化，一种模糊了传统精英文化与通俗文化界限、但本质上仍然是世俗性的文化。“后现代主义”是这种大众文化的理论源泉，电子信息与电子传媒是这种大众文化迅速繁衍的催化剂。影视文化、网络文化就是生产这种大众文化的主要机器。德国理论家本雅明六十多年前所说的艺术的“机械复制的时代”（他当时指的是电影），现在已经全面到来了。尤其是电视的巨大覆盖面和昼夜不停的传播，使得“形象”文化（巴

拉兹当年称之为“图像”文化，也指电影）铺天盖地地涌向大众，完全改变了文字语言传媒（书报、广播）时代的传播格局，甚至完全改变了人们的时空观念。电视以它大量重复的占有量，不断快速生产着各种“形象”，生产着被称为“快餐文化”的“知识”，这些是没有意义、没有深度、没有个性、拼贴而成、仅供大众消费和模仿的东西，“广告”就是这种文化最集中的代表。法兰克福学派的中坚人物霍克海默和阿多尔诺曾经极其严厉地抨击过这种“文化工业”的垄断性（明星和企业家的形象和语言占据着屏幕，排斥一切异己力量）、渗透性（“形象”产品无论何时何地都被使用，令人无法抗拒）和欺骗性（向消费者许愿以欺骗他们，使消费者最终丧失批判意识和否定精神）。其结果是生活向“艺术”模仿，人被更广泛和深入地物化了。（《启蒙辩证法》）我们只要看看当下电视中的娱乐、竞赛类节目，甚至大部分的综艺类、谈话类节目，就不难感受到它们对大众，特别是青年人生活方式、思维方式的深刻影响，更不要说那些色彩缤纷的广告了。

在这种“大众文化”的挤压与渗透下，一向以“高雅”和“精英”文化自居的话剧不得不加入流行文化的行列。市场经济的压力，也迫使戏剧人在“创作观众爱看的戏”的口号下，把票房价值作为剧目生产的追求目标。于是，话剧这一曾经被当作政治工具，强调其宣传教育功能的艺术形式，很快走向了另一个极端，变成了以娱乐和消费为主的商品，创作也变成了制作。自90年代中期以来，随着港台小剧场流行化戏剧的介绍和引进，大陆也出现了自由联合制作体制制作的娱乐性、通俗性剧目，例如北京的《托儿》、《翠花，上酸菜》；上海的《www.com》、《白领公寓》等等。这些戏或以怀旧、温情为主题，或以现实的社会热点为题材，语言如相声、小品般地俏皮幽默，服装、布景华美而富有现代感，而且往往由当红的影视明星出演。经过一番包装和炒作，观众颇为踊跃，演出在商业上的成功也是可想而知的。这类话剧抛却了艺术上的“探索”和“创新”，无论在情节、情绪或意象上都不追求内在的逻辑和理性的深度，更没有富于力度的

人物塑造。它们只是在最广泛的意义上把演出和生活（时尚、休闲）、商品（广告、消费）、科技（信息、电子），以及其他各种流行文化（影视传媒、流行音乐舞蹈）等融为一体，把高雅和通俗、传统与现代、悲剧与滑稽都拼贴在一个平面上。许多剧目对传统和经典采用了一种戏谑、调侃和解构的态度。有时候他们对“情节”、“故事”的重视，并不是真正要回归到写实主义的传统，而是用带着滑稽意味的“情节组装”、“故事拼贴”展示一幅幅没有深度、没有意义、只供观演双方娱乐的图画。

应当说流行文化模式给话剧的发展带来了一定的生机和活力，它们顺应了市场的需求和观众的口味，打破了中国话剧长期以来单一化的演出体制，而建立和健全戏剧市场化机制正是挽救话剧危机的根本出路。在雅俗合流与共赏业已成为艺术发展大趋势的今天，把实验性和通俗性在新的基点上融合起来，尤其是借助科技和多媒体的手段使得话剧获得更强大的表现力，将有利于进一步改变中国话剧长期僵化的面貌，真正反映时代和社会的脉动。

但是，近十年来中国话剧在市场化发展过程中也暴露出一些问题，并且引起了理论界和观众的忧虑，甚至批评。其中最重要的一点，就是人文精神的流失。“文化快餐”式的、没有深度的平面模式“拼贴”，将主题意义“挤干”了。一味追求票房价值的“趋俗”又带来了“媚俗”的弊病。

以上海的“白领话剧”为例。近年来上海话剧出现了令人兴奋的“回潮”现象，商业运作的成功，新的观众群体（主要是“白领”阶层）的逐渐形成，使得话剧人看到了新的希望。但在这繁荣的背后，有人也提出了疑问。从小剧场话剧接二连三推出的“白领”题材的戏来看，大都聚焦于都市白领青年的爱情生活方面，表现的不是小女人小男人的多角恋爱或遭遇“第三者”的“痛苦”，就是在孤独和压抑的物质化生存之处寻找到真挚爱情的“欢乐”。甚至于什么流行就排演什么，时髦歌曲、网络小说、畅销漫画书，改头换面就搬上了话剧舞台。北京的某些小剧场戏剧，也有类似的倾向出现。这一类戏固然

抓住了部分白领阶层的观众，让他们买票到剧场里来喜怒哀乐地“娱乐”一番，但这种缺少分量的情感体验，甚至无病呻吟的制作，与我们民族肩负的历史使命和时代前进的巨大脚步声相比，是否总叫人感到一种“不可承受的生命之轻”？

最近读到一本美国社会学家的新著《文化生产：媒体与都市艺术》，其中对于社会文化的分类方法，颇有启示意义。作者以“核心文化”、“边缘文化”和“阶级文化”的三层文化分类，取代传统的高雅文化与通俗文化的区分方法。这里说的“核心文化”是指电视、电影和主要报纸等全国性核心媒体，其受众包含社会各类族群的大多数人，区分不大；“边缘文化”包括区域性、行业性的书刊、报纸及音像制品，其受众为按生活方式区分的各类族群；“阶级文化”则指各种展（博）览会、音乐会、戏剧与表演艺术等，其受众根据阶级区分，富有个性。^①由此，我想到话剧在整体文化中的定位问题。首先，话剧的受众中当然包括“白领”阶层，但并非局限于“白领”，如果忽略了更为广阔的知识分子受众层面，偏离了关注人生的主题，失落了人文精神和忧患意识，只能使自己陷入极为狭小的空间，毫无出息；其次，即使是面对“白领”阶层，我们的话剧也不能一味地追随流行与时尚，跟在电视等大众媒体后面制造文化快餐，甚至泡沫、垃圾。不同的文化形态（层面）有不同的功能定位。中国话剧历来有品位高尚的传统，不应当放弃对于艺术性和内涵价值的追求，也不能放弃对于观众的引导和提高的责任。我们无法忽视日益发生在话剧身上的变化——它正从一种严肃的艺术形式、从能够触及人们灵魂的精神对话变为仅供少数人饭后茶余享受的“卡布基诺”。尤其值得注意的是，一些题材狭隘、思想肤浅、形式单调的话剧，还以实验性著称的“小剧场”的名义进行宣传炒作，它们的思想、艺术水准实在还不如国外的一些商业戏剧，这不能不令人感到悲哀。

^① 参见戴安娜·克兰：《文化生产：媒体与都市文化》，译林出版社2001年版，第40—49页。

戏剧（尤其是话剧）的功能究竟是什么？在上个世纪 80 年代，当中国的话剧人从文化专制下的边缘状态中解放出来的时候，曾经理直气壮地举起了现代艺术精英的大旗，为戏剧的审美功能争得了一席之地。然而到了世纪末市场经济大潮汹涌而至的年代，话剧人蓦然发现自己又一次从社会中心退居到了边缘的位置，他们所崇仰与喜好使用的启蒙话语一夜之间失去了沉甸甸的历史分量，神圣庄严很快成了嘲笑的对象。而以消费社会为依托的“大众文化”却早已为处于尴尬失语状态的知识分子准备好了招降纳叛的丰盛晚餐。于是，一部分话剧人一觉醒来就完成了由大众的代言人到大众趣味的转述者的角色转换。这次，他们理直气壮地举起了“后现代主义”的大旗，在迈向新世纪的进程中，把戏剧的“娱乐”功能发挥到极点。当然，我们无意否定戏剧的这一功能，不赞同再次把戏剧拉回到政治宣教工具的老路上去。我们也衷心希望能成功地探索出一条符合中国特色的商业戏剧的新路。但需要提醒的是，我们的话剧人一旦不再为明天、为理想、为人类集体憧憬和终极价值而创造，而只是为今天、为世俗、为票房“卖点”、为迎合市民大众的生活准则和趣味而“制作”，那么，终有一天戏剧会失去她的灵魂和生命力，显露出内在的苍白和空虚。这种危险是否存在？古往今来的戏剧史可以为鉴。

所以，我相信无论戏剧文化市场面临繁荣还是萎缩状态，也无论我们处于亢奋抑或困顿之中，时常想一想戏剧观这一根本问题，会使我们的话剧人保持更清醒的头脑，找到更明确的方向。

（原载《戏剧艺术》2003 年第 3 期）