



艺苑巡礼丛书

叩问戏剧命运

『当代戏剧之命运』论文集萃

姜志涛 晓耕 主编

中国戏剧出版社



艺苑巡礼丛书·叩问戏剧命运

责任编辑：刘建芳

出版发行：中国戏剧出版社

社 址：北京市海淀区紫竹院路 116 号
嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码：100089

电 话：(010) 64078258

传 真：(010) 84002504

电子信箱：fxb@xj.sina.net

经 销：全国新华书店

印 刷：安徽省淮北市《煤矿爆破》编辑部印刷厂

开 本：850 mm×1168 mm 1/32

印 张：150 印张

字 数：3000 千字

版 次：2005 年 6 月 北京 第 1 版第 1 次印刷

书 号：ISBN 7-104-02087-X/J·888

定 价：300 元（全十册）

版权所有 违者必究

内容简介

经济发展、戏剧危机，是近年来愈演愈烈之话题。《中国戏剧》杂志社于2003年开辟了“当代戏剧之命运”专栏，共发表了魏明伦《当代戏剧之命运》等文章三十八篇，一些文章被多家报刊转载，上至中宣部、文化部等主管部门，下至普通戏剧院团都十分关注。本书收录了此次研讨会及“当代戏剧之命运”专栏的论文共六十二篇。这些文章，有的高屋建瓴，从理论和时代的高度把握当代戏剧；有的笔锋犀利，直指现存戏剧体制的种种弊端；有的思路阔达，纵论古今中外社会经济与文化环境对戏剧的影响；有的激情澎湃，呼唤戏剧人卓厉奋发，再展戏剧之魅力；有的运思缜密，深入分析中国戏剧发生成长的条件与沿革；有的务实求变，带来了许多基层戏剧活动鲜活的实例。许多文章是作者多年研究、思考、实践的结晶，具有深刻的见解和翔实的史料。一些文章展开观点的交锋，闪烁着思想的光芒。“当代戏剧之命运”大讨论叩问当代戏剧之命运，直面现实，摒除虚夸浮躁，痛陈时弊，务去媚语陈言，是近年来戏剧批评乃至文艺批评少有的旗帜鲜明、痛快淋漓的思想交锋。

目 录

戏剧怎么了(代序) 廖 奔 (1)

当代戏剧之命运

——在岳麓书院演讲的要点 魏明伦 (12)

关于《当代戏剧之命运》的几点补充 高 扬 (16)

北京的经验 童道明 (22)

工业时代的戏剧命运

——对魏明伦的四点质疑 傅 谨 (25)

理解观众 正视现实 反思调整自我

——兼就“戏剧命运”与魏明伦商榷 刘云程 (38)

文化生态与戏剧生存空间 林克欢 (49)

具体分析诊脉 区别对待疗疾

——也谈当代中国戏剧之命运 郝昭庆 (56)

从台上台后看中国当代戏剧之艰难 曲润海 (64)

应当重视戏剧政策的研究 安 葵 (69)

不落的夕阳

——面向戏剧未来的再思考 凌 申 (75)

历史背景下中国戏剧的命运 姚育德 (90)

也谈“当代戏剧之命运” 王兵翔 (93)

观众是不是需要戏剧 王自力 (97)

戏曲必须与时俱进 黄森林 (102)

当代戏剧命运之断想·····	马 也 (112)
善对多样化的时代	
——也谈当代中国戏剧之命运·····	阮润学 (128)
热论当代戏剧之命运	
·····查明哲 马 也 焦 洱 高 扬	(133)
关注戏曲表演团体的生存规律·····	宛 溪 (146)
应该从人的本质力量之变化思考戏曲问题·····	陈 湘 (152)
由戏曲调查引发的思考·····	梁 海 (162)
媒体与当代戏剧发展策略	
——再谈工业时代的戏剧命运·····	傅 谨 (170)
对戏曲应扶植关爱	
——一位老戏剧工作者的心里话·····	张锡荣 (183)
还戏曲以娱乐性·····	陈维仁 (190)
观众决定戏剧的命运·····	宁殿弼 (198)
“时代”真的那么可怕吗·····	安志强 (203)
关于摆脱戏剧危机之愚见·····	李玉田 (213)
关于中国戏曲面临的难题·····	丘 山 (218)
在重构中重生·····	彭奇志 (224)
戏剧牵手小说 激艳舞台之花	
——当代戏剧之命运的微观思考·····	张 平 (235)
戏剧与时代·····	秦华生 (243)
也谈当代中国的戏剧命运·····	李祥林 (247)
生于民间 死于殿堂·····	朝 问 (256)
心底之言	
——关于“当代戏剧之命运”的诉说·····	萧娱鹿 (264)

关于戏剧命运之外的命运·····	李应该(271)
生机与自救·····	谭霈生(275)
戏曲进入新的文化环境后的对策·····	刘景亮(283)
只有赢得观众 戏剧才能发展·····	李默然(292)
把握生机 再创辉煌·····	季国平(296)
关于中国戏剧命运的杂想·····	刘厚生(307)
天行健,君子以自强不息 ·····	周育德(317)
近视与远瞩	

——也谈当代戏剧之命运·····	王蕴明(326)
沉着治理“转型期综合症” ·····	龚和德(340)
从 2003 年的几个活动看戏剧的台上和台后·····	曲润海(345)
戏剧发展需要政策支撑 ·····	康式昭(354)
要“莎士比亚化”,还是“席勒化”	

——关于中国当代戏剧之命运的思考 ·····	刘 平(360)
为了人的全面发展	

——谈谈戏剧存在的理由·····	凌 申(374)
确立市场化 坚持产业化	

——剧团产业化之路初探·····	陆柏兴(382)
泛戏剧时代的观念与实践	

——兼与魏明伦先生商榷 ·····	谢柏梁(394)
当代戏剧之命运系于群众·····	谢彬筹(408)
从大戏剧观看当代戏剧之命运·····	黄心武(416)
戏剧生命力在于顺应大众精神生活需要·····	李 明(419)
皮之不存 毛将焉附·····	王仁杰(424)
戏曲危机与地方文化、剧种个性的关系 ·····	王评章(426)

从广东戏剧现状看中国戏剧之命运·····	李时成(438)
戏曲要立志 重新获得生机·····	薛若琳(450)
戏曲文脉 重在人才接续	
——从当代戏曲发展态势谈戏曲教育的应对·····	赵景勃(454)
戏曲危机未到谷底 推入市场要把握力度·····	姚 欣(465)
文化时代 文化生态与戏剧的发展·····	刘 楨(472)
一个现实主义者眼里的“戏剧危机”·····	傅 谨(479)
戏剧的命运如何,事在人为·····	安 葵(488)
走出尴尬待何时·····	黄维钧(495)
模糊的“危机” 朦胧的“命运”·····	李黎明(502)
后 记·····	(515)

戏剧怎么了(代序)

——关于戏剧现状、本质与生命力的思考

廖 奔

这次戏剧理论界的各路诸侯齐集佛山，探讨中国戏剧的命运，意义深远。我们很久没有开这样的会了。

佛山既是初步实现小康水平的经济发达地区，它的两个县（顺德、南海）是全国百强县的前二名，佛山又是传统文化深厚地区，它是粤剧的发源地，产生过粤剧演员李元茂这样的太平天国将领，是古代全国四大名镇之一（其他三镇是朱仙镇、景德镇、汉口镇），是古代著名的陶都（石湾陶瓷），又有名传一方的祖庙，里面的戏曲故事陶塑、灰塑、木雕为全戏剧界同仁所景仰。即便是它的名称都有意味：佛山。我注意到，这次佛山粤剧文化周的宣传词里有“魅力佛山”的字样，充满了佛光魅影，神佛鬼魅齐集这里来进行理论争鸣，预示着我们这次研讨会的成功。

这次关于戏剧命运的研讨和二十世纪八十年代的那次不同，那时人们对戏剧感到前途渺茫，心头布满了迷雾。这次则是社会的经济转型已经迈出大的步伐，戏剧也有了激烈的变迁和转化。如果要我用几句话来概括对于戏剧大势的把握，我会这样描述：虽危机四伏，从业者历尽酸甜苦辣，但也有峰回路转，柳暗花明，东方不亮西方亮，黑了南方有北方。实践提出了大量的问题需要理论的概括和总结。我们这次会议，虽然不见得能够讨论出一个

明确的结论，但只要提出了问题，深化了认识，也就实现了目的。

这次讨论的最初发轫，是2002年第12期《中国戏剧》刊登了魏明伦先生的一篇文章《当代戏剧之命运》，一石激起千层浪，引起了一系列的理论回应。能够产生这样的效果，和魏明伦文章的泱泱文采与切中时弊有关，更与其立场能够牵动时代脉搏有关。就如安葵先生文章里所说，最初觉得这样的讨论似乎没有太大意义，但随着讨论的展开，人们被激发的兴奋点越来越多，关注就形成了。我们希望讨论能够海纳百川、百家争鸣。杂志上发表的文章如此，这次会议上的讨论也同样如此。此前的争鸣文章，无论是学理性的阐述还是生活实践的感受，无论是激烈交锋还是各说各话，无论是针锋相对还是歪打正着，已经深化了认识，锻炼了思考，扩大了视野，希望这次会议能够成为重大的补充。

这次会议是佛山粤剧文化周的组成部分。广东省委省政府正抓文化大省，佛山市的行动就是这项重大工程中的新举措之一。感谢佛山市委、市政府、宣传部、文化局对于会议的大力支持和帮助。

下面，我发表一点个人对于戏剧状况的理性思考，以“戏剧怎么了”为题。

戏剧怎么了？当我这样发问时，包含两个内涵：一、边缘化造成戏剧的心理彷徨；二、生存环境变化引起戏剧对自身本质、生命力的叩问。这两者的合力，制约了戏剧的当代发展轨迹。八十年代以来中国戏剧的舞台变革，再向历史纵深延伸，二十世纪一百年来东西方戏剧的舞台变革，都突现出我这一发问的背景。下面从五个方面来展开我的阐释。

一、戏剧怎么了

通常圈外人和年青人会对此一发问的基点产生怀疑。戏剧不怎么样呀？戏剧不是挺正常吗？每年都能听到全国各地许多关于戏

剧节、戏剧会演和调演、戏剧评奖之类的消息，各个城市里也经常看得到各类戏剧上演的广告和评介信息，电视台还有专门的戏剧栏目甚至频道，戏剧作为现代娱乐文化的一项重要内容，正在并一直发挥着其审美功能、陶神怡性功能、愉悦功能、宣传功能。

然而，戏剧确实是有点怎么了。因为，如果稍微对中国近二十年来的戏剧状况投之以关注，就会看到戏剧丧失自信心的大量表征。从社会学的角度看，大家经常听到的都是戏剧不景气的说法，最低潮时期的八十年代末，中国戏曲甚至被理解为“夕阳艺术”，话剧也好不到哪儿去。现在几乎所有的剧场都在为上座率苦恼。如果搞一个调查文化娱乐爱好的民意测验，估计不会有多少人会在“喜欢戏剧”栏下划勾，相反，如果提问的方式是“你喜不喜欢戏剧”，可能会有更多的人回答“不喜欢”，这与二十多年前截然不同，再往前就更不用说了。从事戏剧行业的人，长期被一种“废弃”情绪所笼罩，许多国营剧团都在勉力支撑，开不出全额工资，许多业内人士认为干戏剧这一行是投错了胎。从艺术学的角度看，戏剧舞台上一直在发生着形式变革，不断出现类似地物理化合与聚合的变化，戏剧因素里越来越多地冒出了新的成份，这种变革的隐隐雷声持续至今也没有停歇。更重要的是，戏剧常态已经不呈现为以往那种形式固定化的状况，反而反转来以运动态作为常态。这里的意思是说，戏剧成为一种需要不断变革的艺术样式，它的生命力就维系在它的变革过程当中。当然，我们也可以把戏剧的这种变革追求理解为戏剧正在进行征服时代观众的卓绝努力。

那么，戏剧为何会丧失自信心？为何会引起心理躁动？

二、戏剧因边缘化引起的心理彷徨

二十世纪是戏剧从中心向边缘旁落的世纪。回顾一下此前的

历史，戏剧曾经堂而皇之地占据着娱乐中心的位置，这一点东西方皆同。西方贵族剧院和平民商业演出场所曾经是都市娱乐的最主要阵地。中国宋元明清时期的城乡娱乐都被戏曲遍布拥塞着。可以说，二十世纪之前戏剧作为民众目光聚焦点的优裕心态从来没有被扰乱过。然而，二十世纪以来，尤其是二十世纪后半部分，戏剧逐渐从聚光灯下走向了灯火阑珊处，越来越感受到被时代冷落的心理忧伤。在这个世纪中，中国戏剧的整体发展趋势是衰退的，并且在接近世纪末的时候达到了顶点。当然也不单单戏剧是这样，例如书面文学也有着接近的心理轨迹。

但从意识形态的角度看，二十世纪里戏剧在中国还是出现过两次辉煌。一次是五四新文化运动时期，一次是“文革”时期，戏剧被用作了号角。五四时期戏剧起到了启发民智，推动文化变革的作用。历来在启蒙时代，社会都需要文学的号角，世界上有着许多的例子。例如法国大革命中产生了雨果，俄国革命里出现了高尔基和他的《海燕》，中国革命则有鲁迅的《呐喊》，郭沫若的《凤凰涅槃》、田间和艾青的战地诗歌。但中国大革命碰到的又有封建经济崩溃、民众文化素质极度低下的特殊环境。以文学启蒙，影响毕竟只在知识圈，芸芸百姓不识字，无以奏效。但中国民众却有着浓厚的看戏传统。于是，戏剧就受到启蒙思潮的格外重视。当然，主要是从西方引入的话剧，传统戏曲虽也有动作，但由于样式受到古典美学原则的制约，效果不理想。至于文化大革命利用戏剧则是一个悖论，一方面寥寥可数的几部样板戏被奉作了圣经，享有至高无上的地位，另一方面大量剧目却不能上演。在这两次戏剧高潮之外的其它时间里，戏剧就走低俗了。特别是八十年代以后，由于社会注意力的转移，戏剧越加感受到边缘处境的况味。与它历史上曾经有过的辉煌相比，戏剧陷入了因对往昔回忆而造成的心理低靡之中。如果我们注意一下时代关注点的变迁，可以划出一条戏剧口渐走向边缘的清晰轨迹，这就是

社会关注点从对文学戏剧的狂热，转为对哲学历史的反思，再转为对经济发展的思考，以及对体制创新的思考。

上述主要是中戏剧在二十世纪里的意识形态边缘化过程，对西方戏剧不适用，但西方戏剧也由于社会思潮的变迁，同样在二十世纪里形成心理彷徨，后面再展开这个话题。

如果从社会传播的角度看，我们探查到另外一种戏剧边缘化的过程。时代的进展造成传播形式的不断递嬗，书面文字时代的传播载体主要是文学加舞台，到了电子技术时代转换成电影和电视，进入网络时代又加入了全球卫星通讯和因特网。现代传播的主渠道可以用一个通用词来概括：传媒。传媒时代的人不入剧场。坐在家里看电视，一是方便，二是便宜。两个词都有一个“便”字。出去买票看戏则又不方便，又贵。传媒时代通俗娱乐充斥社会市场，好莱坞大片冲击着中国和世界电影，电视又覆盖着电影的基地，而且益增多的社会娱乐项目争夺着戏剧的传统市场份额：摇滚、通俗歌曲、体育比赛、网吧等等。戏剧被时代排挤得日益失去自我。

三、戏剧因生存环境变迁引起对自身本质与生命力的叩问

正是上述心理彷徨，引起戏剧叩问自身本质与生命力的冲动。戏剧难道不能吸引观众了吗？戏剧究竟靠什么吸引观众？戏剧的魅力在哪里？戏剧有不同于任何其它艺术媒介独特魅力吗？叩问不仅仅是理论上的，而更直接地体现在戏剧实践中，这就是中国八十年代以来、世界一百年来的戏剧探索大潮的涌起。

中国八十年代以来的戏剧革新运动大家都很熟悉了，最初出现的一批作品人们称之为“探索戏剧”，主要是在叙事方法上、话语结构上、时空形式上、风格样态上，进行种种突破常规的尝试。尝试首先从政治观念的角度切入，为摆脱“文革”“三突出”模式，

戏剧强调了写实主义。然而很快这种意识形态话语的反叛就被艺术观念的变革所取代，舞台形式革新日益成为人们关注的焦点。这种探索之潮由于八十年代后期舞台技术提升因素的加入、小剧场戏剧运动的呼应以及“先锋戏剧”的兴起，而越加显得汹涌澎湃，一直持续至今。

这场戏剧运动的导源很大程度上来自西方舞台，来自国门洞开之后与西方舞台对接时的惊讶发现——原来西方戏剧早已改变了我们所熟知的模样，这种改变甚至开始于十九世纪末，由象征主义、表现主义戏剧率其先，存在主义戏剧、荒诞戏剧、间离戏剧、残酷戏剧、质朴戏剧等等众多流派续其后，舞台上的喧闹声器持续了一百的，实验戏剧的热潮至今没有宣告完结的迹象。戏剧在这一百年中，已经充分探讨了自己的众多舞台可能性。

纵观世界和中国戏剧舞台上的全部探索与创新，其总的目标都是破除二十世纪前形成的舞台写实幻觉、恢复舞台的假定性、探讨戏剧表现的更大空间、为戏剧魅力的张扬寻求更多渠道。这是变化了的环境所引发的戏剧的内在律动，是戏剧自我意识与生存意识交互作用所带来的艺术变异，其实质是一场全球范围的戏剧革命运动。

四、戏剧艺术的特殊魅力

事实上，戏剧有着为社会所不可或缺的独特艺术魅力。如果我们真正找准了戏剧的时代定位，并且从业者也有淡泊之心，不争意识形态老大，承认媒介优先，不去无望地希冀恢复戏剧以往曾经有过的辉煌，我们就可以谈论这个话题了。

戏剧是人的自然本性的产物，它之所以从人类文明开始的时候就进入历史，就是因为人类有着自我发现，自我体认和自我愉悦的需求，戏剧的功能满足了人类的这种需求。戏剧是人类通过

艺术手段最直接表现自身喜怒哀乐以及宣泄这些情感的渠道，它因而伴随着人类走过了前天、昨天和今天。虽然今天的时代娱乐方式挤占了戏剧的许多功能孔道，但利用介质的媒体如电影电视等无法实现剧场里角色与观众的直接交流，而有着同样现场刺激力的表演如歌唱、舞蹈、球赛、拳击等无法实现情节对人的吸引力。因而戏剧是无法被取代的。

从从业者的体会中，我们或许能够找到有参考价值的答案。在影视界，演艺者普遍承认戏剧是有价值的表演艺术，因为蒙太奇是导演和剪辑师摆弄演员，舞台上才是演员摆弄自己。镜头前的表演与面对观众表演有着很大差距，后者有着不可重复的一次性，有着与观众感应的直接沟通和交流，它是对演员演技的真正挑战。好莱坞导演可以从大街上的人众里眨眼包装出一个电影明星，但戏剧演员却无法同样炮制。因而我们知道，历史上许多好莱坞的成名演员都盼望着舞台成功，希望能够在舞台上实现自身价值。最近小品搭档陈佩斯、朱实茂演出的喜剧《托儿》颇得好评，我注意到，陈佩斯在回答记者关于银屏和舞台对比的提问时说，舞台演出有着与观众的直接交流，这对喜剧演员的临场感应太重要了。剧作家也有类似感受。大庆剧作家杨利民（代表作话剧《地质师》）说：写舞台剧太难了，我写一部二三十集的电视连续剧也就几个星期时间，写一部戏要两年！但也正因此，他三十年耽溺于舞台剧的创作，无悔无怨。

我们通常认为影视剧烈冲击了戏剧，但却不能够辩证地认识：影视本身也是戏剧的一种延伸、是戏剧借助现代技术媒介而实现的一种自身延长。如果能这样看问题，戏剧就可把影视剧所获得的全部社会关注都打到自己的账上来，而不是仅仅盯注在剧场。如此看来，戏剧正是红火闹热时！即使是从我国的现实娱乐需求来观察，影视也极需要戏剧的帮助。当前大量的影视编剧、导演、演员人才来自戏剧，通常这类人才都是双栖或者三栖的。我们通

常戏称的“戏剧界养人、影视界用人”现象，虽然反映的是体制方面的问题，却也恰好可以用在这里作为一个绝好的说明。北京人民艺术剧院的话剧演员濮存昕与徐帆，由于在影视界的名声大振而促成了舞台演出的热潮，影视与戏剧于是出现了双赢现象，更表明影视剧之间密不可分的姻戚连带关系。

五、戏剧的困惑

当然，目前我国戏剧面临的不仅仅是被时代旁落和现代媒介排挤的问题，在它自身发展中也存在着许多悖论，时而引发观众的非议和理论界的争论。这里略举一隅：

1、关于继承与变革的关系问题。传统要不要首先不变地继承下来？这里主要是批中国的传统戏而言。中国戏曲三百个剧种保有五千个剧目，这指一笔极其丰富的文化遗产。然而由于几千年来，特别是“文革”时期的隔断，这笔遗产已经于无形中消亡殆尽，传统剧目多半不能上演了，一些剧种也寿终正寝。2002年联合国教科文组织把中国昆曲和日本能乐一起列入了“世界口头与非物质文化遗产代表作”，作为人类的精神财富而强调保存。然而平心而论，昆曲无法像能乐那样经常性地演出传统保留剧目，艺员世袭制和现代社会清醒的保存意识使能乐能够原封不动地沿袭下来，昆曲却只能徒然而对以往众多的传统剧目而望洋兴叹，这些剧目大多已经失去了舞台承传、人们不再会演出了。京剧等其他剧种的情形类似。中国戏曲高度的技艺性以及传统的口传身授的传承方法，要求其承袭过程的不可中断，一旦中断，这笔遗产就会失去而无法挽回。然而，我们多年来奉行的改造传统剧目的政策，而改造过程又十分缓慢，致使多数剧目长期停滞于记忆中，这是十分危险。十年前，我已经意识到这种危险性的严重，曾经呼吁在戏曲发展战略中应体现先继承、后改造的方针，以抢救为

主，先把传统剧目保存下来，然而未能引起重视。

2、关于对西方舞台的摹仿和借鉴。八十年代以后，中国戏剧将目光投向西方，引动了舞台变革的浪潮。然而在摹仿和借鉴西方戏剧的过程中，存在着大量的误读、错位、橘过江则为积现象。例如中国舞台上搬演西方荒诞派戏剧时，徒能摹仿其形式，却无法复原其社会思潮的产生土壤，因而观众缺乏解读其内蕴的思考门径，看后多半感觉莫名其妙。形式变革如果与哲学支撑脱节，所引起的只能是错愕。当然，误读也同样发生在西方：当1988年美国导演塞勒斯把昆曲《牡丹亭》搬上西方舞台时，也明显存在着理解的错位。对于人类文化进程来说，交流中的误读或许能够产生奇妙的变异结果，这种结果也会推动文化的发展。一个有说服力的例子是中国的小剧场戏剧。当小剧场运动在西方兴起时，是作为一种反叛主流话语、以舞台形式探索为宗旨的艺术派别出现的。然而中国的小剧场戏剧却多半袭有传统的演出方式，形式创新只是很局部的，它与大剧场戏剧的不同仅仅停留在剧场之小这一点上。中国小剧场戏剧的吸引力来自缩小了的剧场空间。大剧场戏剧尽管有着直接交流的好处，能够构成影视艺术所不具备的特殊魅力，但平心而论，这个范围是有限制的，十几排以后的座位，交流就比较吃力了，那还不如坐在电视机前看特写镜头真切。小剧场恰好弥补了大剧场的这个缺陷，加之形式处理上比较容易灵活多变，因此为人们所注重。但这已经不是小剧场戏剧在西方的社会形象了。

3、关于戏剧的中心元素。八十年代以后的舞台探索，带来的一个理论盲点是：究竟谁是戏剧艺术的中心元素？是编剧、导演还是演员？由于当时一些导演在推动舞台变革的主体意识支配下，过强地在舞台上体现自己的艺术思考，使演员成为剧中体现导演意念的象征性符号，引起了一些批评家的不满。一种声音是，中国戏曲是以演员为中心的，导演要把自己“化”在演员身上才

是好导演。当时戏剧理论界还专门举办过“谁为戏剧中心”的论辩会。九十年代又出现了导演与编剧其兼一身的舞台剧，越来越多的地获得舞台成功，导致专职编剧的心理失落。照理说，“谁是戏剧的中心元素”是一个伪命题，戏剧缺了编剧、导演和演员任何一环都不行，但在实践中却经常出现偏移。偏移是外部情况发生变化的结果，并不能冲击戏剧作为整体艺术的本质。例如中国和西方戏剧的早期都注重编剧，那是因为剧本是“一剧之本”这是一个基本概念。有了剧本，就需要有好演员把它表现出来，演员的地位显得重要，角儿制就形成。那时不是不需要导演，而是导演还没有独立出来，其功能是由老艺人、师傅和作为成熟艺人的“角儿”承担的。然而十九世纪末西方戏剧逐渐过渡到导演制，那是因为人们对戏剧作为整体艺术的要求日益提高，更是由于西方戏剧开始进入破除幻觉的舞台转折期，需要有导演来把握艺术风格的整体性。八十年代中国戏剧探索大潮中导演的独领风骚，更是适应了当时舞台变革的需要应运而生。随着现代舞台技术的日益丰富和复杂化，作为戏剧整体中枢指挥的导演地位就日益重要，但这不等于说他可取代编剧和演员。将导演和编剧兼于一身，只是个别人的独特才能显现。至于某一部戏中，究竟是导演凸显还是演员古尽风光，应该取决于这部戏的内在风格需要，不能强求一律。

六、简短的结语

无论外部环境如何变化，戏剧作为人类一种与生俱来的艺术本能，都会在社会当中发挥作用。无论遇到什么样的困境，戏剧都会经过自身的奋斗，寻找一条超越的路。无论时代风潮青睐于哪种艺术门类，戏剧的独特艺术魅力都不会消失和被取代，它会一如既往地留守住自己的基地。