

惠

风

论

丛

J805.2

Z82

朱寿桐
论
戏剧

朱寿桐

著

江西
高校
出版
社

图书在版编目(CIP)数据

朱寿桐论戏剧/朱寿桐著.—南昌:江西高校出版社,
2002.4

(“惠风”论丛)

ISBN 7-81075-288-X

I. 朱… II. 朱… III. 戏剧—艺术评论—中国—
文集 IV. J805.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第008087号

论 惠 丛 风

朱寿桐论戏剧

朱寿桐 著

出版发行	江西高校出版社
社 址	江西南昌市洪都北大道96号
邮政编码	330046
电 话	(0791)8512093、8504319、8511422
印 刷	南昌市光华印刷厂
照 排	江西恒达科贸有限公司照排部
经 销	各地书店
版次印次	2002年4月第1版第1次印刷
印 数	1~4000册
开 本	890mm×1240mm 1/32
印 张	11.875
字 数	256千字
定 价	20.80元

版权所有 侵权必究

编辑者言

发轫于上个世纪之交的中国新文学,是有别于古典的、传统的全新的文学。它虽则只有短短的一个世纪的历程,但究其容量和影响而言在中国文学整个历史流程中却具有特殊意义。百年新文学虽历经坎坷却几度生机勃勃,并出现了若干繁荣时期。新的世纪之交,当是理性地回顾和总结百年文学,理性地探讨文学规律,展望文学前景趋势的时候了。故拟定以名家论丛的方式,依据通常的文学“四分法”,对 20 世纪中国新小说、新诗歌、新散文、新戏剧分门别类逐一论之。

本论丛本着既开放又相对稳定的原则,尝试一种文体一家或多家论之的形式,张扬争鸣的风尚。第 1 辑主要侧重于著名专家、学者的学术研讨;将要出版的第 2 辑主要侧重于著名作家对文学(包括百年中国文学)及其创作的认识、理解、感受和体验。但愿,读者能从论家们为人为文的悟识中受益。

王右军《兰亭集序》中有一佳句云:“天朗气清,惠风和畅。”“惠风”论丛就得于斯也。之所以要如此,无非祈望选题申报、组稿、编写、出版和发行的和和畅畅,当然,更祈望读者都春天般地沐浴在和煦的惠风之中。

壬午·春日·谢家村

目 录

001	20 世纪：中国现代戏剧的产生、辉煌及其 终结(代序)
023	戏剧情绪论
056	戏剧价值判断中的情绪作用
066	论戏剧批评的情绪类型建构
079	悲喜剧概念的情绪学批判
096	戏剧与观众引论
125	戏剧革命与新派戏剧
142	中国现代戏剧的胚胎——新派戏剧
162	新月戏剧：绅士风情的演示
193	“服务”与“教育”：样板戏艺术定位与分离
207	样板戏的艺术缺失

01

目
录

221	世纪末的文化影像——略论 90 年代中国话剧文学创作
239	戏剧的回归——'96 中国戏剧交流会剧目展评
256	田汉早期剧作中的唯美主义倾向
282	论田汉体戏剧的波希米亚风格
308	沈从文剧体作品论
328	论戏剧创作中的情绪导向——兼论李杰代 表剧作
344	20 世纪 20 年代现代主义戏剧点评
355	创造社剧作研究三题
372	我与戏剧的初缘(代后记)

20 世纪:中国现代戏剧的产生、辉煌及其终结(代序)

刚刚过去的 20 世纪,特别是在中国,充斥着生、旦、净、丑,充满着笙箫锣鼓;几乎其中所有的热烈与辉煌都响动着戏剧的喧闹,几乎其中所有的悲壮与灾难都萦绕着戏剧的歌哭。如果我们将那个并未完全隐退的世纪称为“戏剧的世纪”,或许只是有些语感上的夸张。在文化意义上敲响那个世纪开场锣鼓的既不是已成强弩之末的“诗界革命”呐喊和“小说界革命”的实践,更不是后此而起的白话文运动和文学革命倡导,而是虽不怎么轰轰烈烈但又确实有声有色的“戏剧革命”:由革命派文士主倡的“戏剧革命”正是冲着 20 世纪大舞台上演的一幕壮剧,受西洋戏剧影响的文明新戏作为“戏剧革命”的主要成果则

001

代
序

直接宣示了中国 20 世纪崭新的戏剧格局。此后,从五四新文化运动到左翼文艺运动,从抗战的爱国宣传到延安的新型生活,从欢庆解放及一系列的人民胜利到文化大革命的大演大唱,从改革开放的歌咏到文艺探索的尝试,都留下了戏剧深深的烙印,有些时段戏剧还直接成了时代文化的担纲主角。在几乎一个世纪的时代性运作和艺术性探索中,戏剧走向成熟,走向繁荣,走向炙手可热,同时也走向陈旧,走向衰败,走向冷漠凄清。20 世纪末,电子化、信息化的浪潮彻底改变了人们的精神生活方式和文化消费结构,戏剧在消耗了自身古老的创造力遗传之后遭遇到了时代性的遗弃。于是,过去了的这个世纪完成了从培植起戏剧的辉煌到基本埋葬了戏剧的历史航程,从而在戏剧文化的意义上成为至少是中国文明史上最值得纪念的一个时代。

一、世纪的降临与戏剧的新生

20 世纪之初的“戏剧革命”,是柳亚子等革命派文士从中国社会改革和民众教化的实际要求出发发动起来的。它直接承继了 19 世纪末“诗界革命”和“小说界革命”的改良主义文艺思潮,伴随着新世纪的钟声迅速搭建起 20 世纪大舞台,直接促成了中国戏剧在新格局上的世纪性上演。

这种决定中国戏剧世纪性繁荣的“新格局”,首先包括戏剧价值认识和戏剧功能强调的史无前例。20 世纪戏剧的迅速发展和繁荣,以及它在各个历史阶段所扮演的举足轻重的角色,毫无疑问当归因于世纪初年“戏剧革命”倡导者对戏剧巨大效用的基本估价。这种夸大戏剧神奇效用的观念同样来自

于对梁启超新民说的某种认同与继承。梁启超在《劫灰梦传奇》的《楔子》中曾举法国路易十四时代的例子说,正是伏尔泰的戏剧挽救了那个时代的颓风,以至“竟把一个国的人从睡梦中唤起来了”。在新世纪倡导戏剧革命的革命派文士对此神话般的戏剧效用自是深信不疑,陈去病撰有《论戏剧之有益》一文,说是当年满清入关,北方的不少贩夫走卒纷纷投河殉国,这正是戏剧感动的结果。柳亚子在《二十世纪大舞台》的《发刊辞》中,引用了拿破仑的话:“有一反对之报章,胜于十万毛瑟枪”,以曲折地说明戏剧的效用之大。

将“新民”的理想寄托在戏剧运作,将社会改良的责任交付戏剧去完成,使得戏剧这一艺术形式从此注入了政治化的沉甸甸的内容。这样的观念倾向在今天很容易遭受到种种理论的责难,然而在一百年前,当社会改革处在走投无路的关头,当民众的教化在启蒙者的意识中成为当务之急的时刻,动员一切可能的人员,运用一切可能的形式给社会改革和民众教化以助力,不仅无可厚非,而且十分必要;戏剧是艺术中最直接面对民众,最方便作大众化宣传的形式,从艺术服务于社会改革的意义上给戏剧以政治化的重视,在那样的时代显得尤为合理。或许敏感的批评家会自然联想到,戏剧效用的政治化定位必然会导致戏剧艺术规律的忽略,导致以政治和社会要求取代艺术讲求,这对戏剧艺术的自身建设,对于戏剧事业的健康发展相当有害。殊不知中国戏剧即使是在艺术领域也一直处于边缘化的境地,戏剧活动和演艺人员在旧时代社会评价之低下,境况之艰难,已给早在元代便已相当辉煌了的戏剧发展造成了严重的影响。如果不是改良主义运动对于戏剧社会功能的重视,不是革命派倡导的“戏剧革命”赋予了戏剧

以如此崇高的意义和如此重大的职责，戏剧的地位必将继续沉陷在艺术之宫的“下僚”处境，戏剧就难以在此后的社会运作中挣得如此光耀的风采，也就难以获得我们现在清楚地看到的世纪性的繁荣和发展。从这一意义上说，20 世纪初期“戏剧革命”所奠定的戏剧观念政治化的思想基础，虽然为后来的戏剧艺术建设带来了一定的障碍，但相对于前几个世纪戏剧在被侮辱、被轻蔑的境地举步维艰、停滞不前或者总体上走向俗化和商业化的情形而言，正是这样的思想观念彻底提高了戏剧的政治地位、社会地位和文化地位，使得这个世纪的戏剧得到了前所未有的发展和繁荣，而且（至少在客观上）也正因为 20 世纪后期以降这种政治夸张甚至政治幻想式的戏剧价值观趋于退隐，戏剧在现实社会生活中的影响也日渐减弱，几乎是与此同时，戏剧失去了大量的观众，失去了文化市场的份额，失去了进一步发展和繁荣的机会。

中国戏剧既然在世纪的起点上得益于政治化价值观的提携与激励，近一个世纪的辉煌也不断得力于政治力量的驱动，则它在世纪末的衰亡如果说与关于戏剧的政治价值观的隐退有直接关系，应属顺理成章的结论。我们在分析中国戏剧的世纪性衰亡原因时恐怕很难承认这一点，但从 20 世纪中国戏剧走向兴盛的起点上去推断它的世纪终点，得出这样的结论便不足为奇。

中国的戏剧与戏剧演员的命运相通。经过“戏剧革命”，不仅戏剧的地位在 20 世纪得到了空前提高，戏剧演员的地位也一度得到了空前提高，这同样有力地促进了中国戏剧的世纪性繁荣。同改良派文人一样，革命派文人之注重戏剧并不在戏剧本身，而是在它之于社会和民众的宣教作用。因此，一般的

戏剧革命或戏剧改良倡导都不怎么探讨戏剧自身建设的问题,而将注意力主要集中在戏剧的宣教功能如何得以实现。像冯弘鸾那样将“脚本”列为“戏之三要素”之首位的观点^①并不普遍,柳亚子、陈去病等人一般倾向于认定,演员(优伶)直接面对观众,是戏剧宣教功能最直接的实现者,他们的思想倾向,他们的素质,他们的教化意识才至为关键。柳亚子等人认为,民众的^②感化和社会的改革须通过“优伶社会”的作用,社会革命则须组织“梨园革命军”加以推动。戏剧活动(主要是演出)是由优伶或演员直接实现的,革命派文人由高度评价戏剧的效用转向夸张的估价演员的作用便显得较为自然。陈独秀在《论戏曲》中将“优伶”定位成“天下人之大教师”,《春柳社演艺部专章》更是言之凿凿地证明外国演员便是如此素质、如此地位:“欧美优伶”原是“博洽多闻”,“日本新派优伶”往往“泰半学者”。对于演员的如此评估和要求,在当时自有一定的基础和条件,因为诸如春柳社这样的戏剧团体其演职人员大多留学海外,有着较高的文化素养,又有着参与社会的饱满热情,确非后来的职业演员可比。连李叔同这样的大师当时都表示要“为现歌台说法身”,参与演剧活动。这些高素质的演员出现在舞台上,所造成的影响却是社会性的,这并非单指他们演出的剧目所产生的影响,更是他们自身的号召力对于戏剧身价的提高。演员的如此高地位和高素质带来了戏剧地位的迅速提高,这对于促进戏剧的发展和繁荣,其榜样的力量恐怕会

① 《啸虹轩剧谈》,见《二十世纪中国文学史文论精华·戏剧卷》,河北教育出版社 2000 年版。

② 《春柳社演艺部专章》,见《二十世纪中国文学史文论精华·戏剧卷》,河北教育出版社 2000 年版。

远远超过倡导者的说教。

“戏剧革命”的世纪性开场不仅引进了国外先进的戏剧观念,而且引进了国外的戏剧样式,特别是西式话剧,它以“文明新戏”的新异风采给沉寂的中国剧坛带来了活力,带来了生机,带来了万象更新的希望。虽然学习西方话剧而兴起的文明新戏一开始并没有留下多少经得起时间检验的作品,甚至在当时的戏剧革命运动中也没有取得非常骄人的成绩,虽然经过一段时间的艺术实践它走上了职业化和商业化的道路,并据说立竿见影地“庸俗化”和“浅薄化”了,但它毕竟确立了中国 20 世纪戏剧艺术的主体形式。大多数在这个世纪具有创新意义的戏剧现象都发生在话剧领域。没有人认真研究过“文明新戏”在职业化过程中的所谓“庸俗化”和“浅薄化”的问题,但这种人云亦云的历史判断为评价“文明新戏”的历史价值蒙上了一层阴影。“文明新戏”较多地吸收了西洋话剧中的喜剧养分,结合以中国旧剧中科诨嬉闹的趣味表现,在表现新思想、宣扬新道德的同时讲究剧场的热闹和剧情的风趣,强调表演的生动性,为中国话剧开创了良好的艺术传统;只可惜进入现代历史阶段以后,特别是带着鲜明的新文化立场重新引进西方现代戏剧诸如易卜生的社会问题戏剧之后,表现深刻的思想和展示敏锐的批判力成了衡量戏剧的基本价值依据,剧情的风趣,剧场的热闹和表演的生动诸因素不仅遭到了忽略,而且一度被视为有害于戏剧思想性的因素,故而,人们在对于文明戏的评价上总是带有较多的保留。五四时代新一轮更加猛烈的西方文化和文学引进的浪潮,以更加明确的人文主义和民主主义价值观,更加先进、更加开放的文化风貌和文学姿态,对世纪初年西潮舶进的文化成果实行了大面积的覆盖,甚

至发动了一系列强有力的冲击；更加新潮的戏剧如王尔德等人的剧作，或者作了更加新潮的译介和阐释的西方戏剧如易卜生等人的作品，对文明戏时代的戏剧引进和文明戏自身的建设，便形成了这样的覆盖和冲击之势。此后的人们自然认同了这样的覆盖与冲击，文明戏在历史评价上终于成了“不受欢迎的缪斯”。其实，从早期文明戏到中国现代话剧的最初探索，并没有一个清晰的历史界限，也没有一个标志性的形态转换：欧阳予倩等人正是贯穿文明戏时代和现代戏剧初创时代的戏剧精英；逐渐蜕去了旧剧物质外壳的文明戏的成熟形态正充任着现代话剧的基本的艺术形态。

因此，将文明戏描绘成走向庸俗走向堕落的“另类”，将后来的现代戏剧理解为与文明戏关系不大的新兴话剧，显然是对历史的严重失察，也是对文明戏之于中国现代戏剧历史意义的有失公正的低评。文明戏伴随着上个世纪的脚步进入中国，确立了这个世纪戏剧的基本的和主体的艺术形态，以一种崭新的戏剧样式带动了中国戏剧的世纪性发展。

“戏剧革命”的积极成果并非仅仅产生了文明戏，引进了西洋的话剧形式，更重要的是以新的思想观念激活了中国旧剧的改革要求，使中国旧剧作为“新派戏剧”的一种有生力量进入 20 世纪大舞台，与西式话剧（在一定的时期内，还有西式歌剧和舞剧）一起共同营造了中国戏剧的世纪性繁荣。

柳亚子等人作“戏剧革命”的倡导，同时又身体力行创作诸如《松陵新女儿传奇》之类的剧作。从标题看这是一本“传奇”，其基本形式也还是传统旦本戏，即主要是由女主角一个人独唱的六支曲子加上必要的独白组成。显然，这部戏并不怎样“文明”，可它宣传妇女解放，讲求“天赋权利”，欢呼“巾幗卢

梭”之类的新概念,又属于较为典型的新派戏剧。除此之外,洪炳文的《警黄钟》,姜继襄的《松坡楼》等一大批表现革命内容和新思想的旧式传奇剧挟着世纪的罡风联翩而至,作为旧瓶装新酒式的新派戏剧,曾被后人褒奖为“民族文学之伟著”、“政治戏曲之丰碑”。^①与此同时,汪笑侬等致力于京剧改革,黄吉安等人的川剧改革,李桐轩等人“易俗社”的秦腔改革,成兆才等人“警世戏社”的评剧改革,“志士班”的粤剧改革等等,都以一批影响较大的剧作展示了新派戏剧的强大阵势,助成了中国戏剧在 20 世纪的最初辉煌。

这说明,作为戏剧革命的积极成果,早期话剧即文明戏远非惟一的戏剧形态;作为 20 世纪中国戏剧走向发展繁荣的标志,西洋话剧的舶进和本土化也不是惟一的内容,在新思想、新观念的引领下中国旧剧获得革新、获得新生、获得重新风发的意气,乃是这一标志中特别醒目的一环。研究界和批评界在将话剧当作 20 世纪中国戏剧最基本的艺术体式的同时,相对忽略了中国传统戏剧的现代意义,这无论如何是一种失误。即使倡导西洋话剧或文明戏的春柳社,也没有排斥旧剧的演出,说是只要“宗旨正大”,能够“开通智识,鼓励精神”的剧作,则无论是新戏、旧戏,都在选择之列。^②当时的有识之士认为,戏剧改良的“要务”,“第一先泯去新旧之界限,第二须融会新旧之学理,第三是兼采新旧两派之所长。”^③这些都可以说是

① 郑振铎语。见阿英:《晚清戏曲小说目·叙说》,第 4 页,上海文艺联合出版社 1954 年版。

② 《春柳社演艺部专章》,见《二十世纪中国文学史文论精华·戏剧卷》,河北教育出版社 2000 年版。

③ 《啸虹轩剧谈》,见《二十世纪中国文学史文论精华·戏剧卷》,河北教育出版社 2000 年版。

关戏剧改革和改良的不易之论，对于弘扬中国戏剧，促进 20 世纪戏剧事业的发展具有不言而喻的借鉴意义。中国 20 世纪戏剧之所以取得了其它时代所难以比附的历史成就，即与这样的戏剧观念，与这样的戏剧发展的健康格局有关。

从中国戏剧发展的历史长镜头来看，20 世纪初年的“戏剧革命”，有力地激活了中国传统戏剧，使得中国传统戏剧与西方戏剧在世纪大舞台上交相辉映，这是中国戏剧的世纪性的成就，也是这个世纪中国戏剧独步辉煌的基本原由。

二、时代的要求与戏剧的繁荣

中国戏剧在 20 世纪的繁荣得益于诸多因素，如文学探索的因素，文化时尚的因素，但最主要的恐怕是鼓动与宣传的功能性因素。后一种因素往往得到强势政治的支持和体制化的操作，很容易演化成主体因素。然而无论哪一种因素在起作用，都显现出鲜明的时代性因素：文学探索在戏剧文学的建设上所体现出来的固然是时代的审美理念和价值体系，文化时尚意义上的戏剧热更是时代晴雨表的生动展露，戏剧作为宣传、鼓动工具的政治化运作本身便直接体现着时代的要求。20 世纪是一个特殊的世纪，这个世纪的文学、文化和社会运作对于戏剧这一艺术形态而言，似乎是一个大有深意的“召唤结构”，鼓励着戏剧的兴起，刺激着戏剧的发展，孕育着戏剧的繁荣。

过去了的那个世纪，戏剧以独特的体裁形态和美学特性，堂而皇之地突入文学世界并且四分天下而有其一，这在中国文学史上可算是一个世纪性的突破。或许只有分析元代文学及其后的文学成就时，考虑到关汉卿、汤显祖等伟大戏剧家的

文学建树，文学史家们才会给戏剧文学创作以学术的一席之地，而为现代文学界所普遍接受的文学体裁四分法并不是中国传统的文学分类法。带有西方学术背景的文学体裁四分法在现代中国的普遍运用，不仅说明了中国学术的开放性，而且也说明了，在中国传统文学格局中处于相对弱势的戏剧文体，在走进 20 世纪以后其地位和影响得到了时代性的加强。

由于戏剧在五四新文化运动爆发之前就产生了广泛的和深刻的影响，从 20 世纪初期到五四新文学兴起这一段时间内，各种新派戏剧在社会改良和现代精神文明的时代语境中成了最活跃、最普及也最有成就的艺术现象和文化现象，不少新文学家正是在戏剧文学和艺术的熏陶下获得了艺术的趣味与文学的素养，这使得他们较为普遍地在文学活动中显示着浓厚的戏剧兴趣。在众多的中国现代作家中，完全没有涉历过戏剧创作的为数极少，在一流作家中没有尝试过戏剧创作的更是绝无仅有，——这种戏剧创作的尝试包括鲁迅《过客》式的“剧体作品”，沈从文就曾一度也热心于创作这种带有戏剧体格的小品小曲。这样的事实似乎很能说明现代中国作家戏剧素养的普遍性与戏剧兴趣的浓厚度。

当然，真正将现代戏剧文学和戏剧艺术推向一个又一个高度的不是这些作家偶尔的戏剧试笔，更不是那些兴致所至的剧体作品写作，而是一批专心致志的戏剧文学家如洪深、曹禺、田汉、夏衍、陈白尘、宋之的、高行健、沙叶新等所进行的辛勤而富有成就的探索。这些戏剧文学家在相当一段时间内甚至倾其一生都在心无旁骛地创作着、研磨着戏剧和戏剧文学，把自己的文学生命与戏剧紧紧联系在一起，从而奠定了过去那个世纪中国戏剧发展长途的一个又一个里程碑。在上述这

些杰出的戏剧文学家中，洪深、高行健、沙叶新将戏剧的文学创作与戏剧的剧场艺术设计结合起来，作出了种种别开生面的美学与哲学的探索，或为现代话剧建立了规范，或是打破并重建了这一类规范，其所显示出的探索性非常强烈，也非常富有成效，构成了中国现代戏剧在 20 世纪获得成熟和艺术辉煌的几个关键环节。宋之的、陈白尘等以喜剧思维建立了现实批判的功绩，也给中国现代戏剧增色不少。

中国现代戏剧最突出的文学成就，主要体现在那些将戏剧作品定位成本格文体而不仅仅是“剧本”的剧作家的追求与探索之中。曹禺始终以戏剧为自己的文学本体，他的人生思考、社会批判和人性解剖都习惯于在戏剧模态下进行并作艺术的表现，其文学追求的深度与成就同时便直接地成为戏剧的深度与成就。对于戏剧如此执著的作家往往不可能是一个平庸的写作者，曹禺在其出世作《雷雨》中建立了中国现代戏剧乃至中国现代文学的思想深度和情感深度，此后的戏剧创作总是不断地突破自己的过去，以期在戏剧作品的某些方面有更多的建树。夏衍 30 年代后期及以后的创作也与曹禺相类似。他们的文学业绩属于戏剧，他们卓越的成就在于，基本完成了戏剧在文学创作意义上的本体化改铸。——长期以来，戏剧剧本都是戏剧艺术活动的借重对象，都是为上演中的戏剧作准备的；剧作家创作剧本，原不过是为了戏剧活动能有所本。曹禺等现代剧作家则将剧本当作表现自己思想和情愫的本格文本，他们最直接地将自己的思考和感兴通过剧本形式表达出来，剧本不再是演出的准备，而是他们思想探索、人生探索和文学探索的自然呈现物，是他们诗性和感兴的对象化体现。当戏剧获得了这样的本格文体意义之后，戏剧的成就才

可能与整个时代文学的成就相提并论。在这样的意义上应特别强调田汉的贡献,他那独特的“田汉体”戏剧作品几乎可以让人们忘记它们原是处在文学与戏剧艺术中介状态的“剧本”。

当戏剧成为一批杰出的剧作家表现自己思想、情感的本格文体时,戏剧所体现出来的人生思考、社会感应和人格情绪便也很自然地打上了时代的烙印。曹禺剧作的不断追求即及时地反映了时代要求,田汉甚至因时代的变化而转换了戏剧创作的方向,由“唯美的感伤”转向“集团的吼叫”。这就是说,即使是远离文化时尚、远离政治宣传的本格化戏剧,也与中国现代文学的其它文体作品一样,受到时代要求的制约和时代因素的影响。

在一定的时代条件下,中国戏剧的发达与文化时尚的联系颇为紧密。文明戏在世纪初年中国舞台上的普遍铺开,一方面固然与众多参与者改良社会的抱负有关,可也与那时由西洋话剧形式所形成的一种文化时尚的号召相关。五四时代的学生演剧和“爱美剧”运动在基本运作方式和社会接受心理上也正体现为文化时尚。即便是左翼戏剧,除了它所包含和所需要的政治热忱之外,对于有些参与的青年来说,文化时尚的因素未尚不存在,否则,“革命的罗曼蒂克”倾向如此的普遍便无法解释。

戏剧作为文化时尚的追逐对象,一般具有大众性,但也体现出“小众”特性。在20世纪中国戏剧发展的历史上,最具大众特性的戏剧时尚无疑是由样板戏为核心所构成的全国全民性的大演大唱时潮,而体现“小众”性特点的戏剧时尚则主要是被称为“小剧场”运动的一系列操作,包括80—90年代出现的一批又一批“探索戏剧”所形成的热潮。这些极富思想含量