

本书受上海高峰高原设计计划项目(SH1510GFXK)资助

剧

与

思

《戏剧艺术》四十周年纪念文集

《戏剧艺术》编辑部编



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

剧与思:《戏剧艺术》四十周年纪念文集
/《戏剧艺术》编辑部编. —上海:上海书店出版社,2018.11
ISBN 978-7-5458-1738-6

I. ①剧… II. ①戏… III. ①戏剧艺术-文集 IV.
①J8-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 235770 号

责任编辑 韩敏悦

装帧设计 郦书径

剧与思

——《戏剧艺术》四十周年纪念文集
《戏剧艺术》编辑部 编

出 版 上海书店出版社
(200001 上海福建中路 193 号)
发 行 上海人民出版社发行中心
印 刷 上海商务联西印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16
印 张 31.5
版 次 2018 年 11 月第 1 版
印 次 2018 年 11 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-5458-1738-6/J·424
定 价 75.00 元

序：

我们无法忘怀四十年的功业

《戏剧艺术》从1978年创刊至今，有四十年历史了，这四十年值得纪念。

四十年，对于漫长的中国历史而言，或许是沧海一粟，微不足道，但对于一份学术期刊而言，却是那么的不同寻常。上海戏剧学院的《戏剧艺术》一直以来，都是中国戏剧艺术研究的重要平台，它汇聚了海内外戏剧研究的高水平学术成果，在戏剧理论、戏剧史研究、外国戏剧、翻译介绍和舞台美术等方面，全方位地引领着中国戏剧研究。十年前，曾有六卷本的“《戏剧艺术》三十年丛书”出版，很好地总结了三十年办刊历史，获得了学术界的好评。新世纪以来，中国的戏剧研究无论观念、方法还是视野和关注对象，都有了新的变化，而且，外部环境也有较大改变，这些都体现出中国戏剧研究的时代特色，也在《戏剧艺术》的办刊活动中体现出来。《戏剧艺术》延续着自己的办刊传统，包容海内外研究专家的研究成果和第一线戏剧表演艺术家的实践经验，讲究有积累的研究，鼓励探索性的研究，倡导相互交流的研究，不封闭，不自满。像传统戏剧研究和一些较为经典的中外剧作家及其作品研究，《戏剧艺术》始终非常重视，汤显祖及其《牡丹亭》，曹禺以及《雷雨》，莎士比亚与其作品，这些经典的研究话题并没有在《戏剧艺术》园地中消失。新世纪以来，《戏剧艺术》在继承基础上又有自己的创新、拓展。刊物的国际性视野和先锋探索精神，在同类期刊中表现抢眼。稿约作者队伍不仅有国内的一流专家，还有国际上顶尖的研究专家和理论家，像有关“后现代”戏剧的理论探讨，像有关中国传统戏曲研究的论述，都有国际和国内知名学者加入。对于一些演出剧场的新情况新变化，也有论文第一时间加以回应。一些国内外重要的演出信息和评价，《戏剧艺术》有全方位的覆盖。譬如波兰著名戏剧导演克里斯蒂安·陆帕导演的实验剧《酗酒者莫非》，是根据中国作家史铁生的作品改编，剧作首演成功，《戏剧艺术》是国内戏剧研究期刊中唯一集中刊发演出信息和剧照的学术杂志。在先锋实验戏剧略有衰微的

当下，《戏剧艺术》的这种举措，为国内戏剧的先锋实验，提供了一种国际同步的经验参照。

学科交叉融合，是新世纪高校学科建设中鼓励和倡导的，戏剧研究如何来与诸多学科交叉结合，这是新世纪戏剧研究面对的问题。受环境气候的影响，学科交叉在有些地方表现为空洞的为交叉而交叉的做法，但对于《戏剧艺术》上刊发的一些论文，却是从史料出发，从具体的研究出发，由此而引入交叉融合的戏剧研究新气象。像对中国近代戏剧与戏曲史研究中，就有一些成果较好地多学科交叉研究结合到一起，让人们意识到近代以来中国戏剧的现代化过程，不单单是戏剧领域内部的变化，而是与整个社会文化的现代化历史进程融合在一起的。具体到戏剧研究方法上，不是单纯地梳理戏剧史料，而是与当时社会上探讨的思想文化问题联系在一起，上下互动，内外结合。像对早期清华校园话剧的研究，对上海爱美剧团的研究和对近代史上“戏剧”概念的梳理等，极大地丰富了研究者对中国戏剧研究的理解和想象，对整个戏剧研究具有示范作用。

《戏剧艺术》在业内的权威性是毋庸置疑的，活跃学术气氛，推进戏剧研究，是《戏剧艺术》自觉追求的学术使命。对于学术著作的介绍和评价，各学术期刊都在做，但很少有像《戏剧艺术》那样做得比较彻底。围绕20世纪中国戏剧史，《戏剧艺术》曾发表过一些权威人士对一些新近的研究成果的评价意见，这些意见有时是针锋相对、完全不同的，但只要学理上成立，《戏剧艺术》都表示尊重，并愿意提供版面予以发表。对于一些年轻的戏剧研究者的成果，《戏剧艺术》从来是重视和积极鼓励的。尽管戏剧研究专业性很强，参与者不多，且需要很长的学术积累，但对于那些言之成理，有自己新见的年轻学者的论文，《戏剧艺术》并不怠慢，反倒是热情扶持。

《戏剧艺术》经历四十年的风雨历程，经过几代人的合作努力，到今天终于有了不小的收获。收入本书的论文就是一个最好的历史见证。我衷心希望在未来的岁月中，这片戏剧艺术的研究园地，依然枝繁叶茂、生机勃勃。

是为序。

杨 扬

2018年10月于上戏

目 录

序：我们无法忘怀四十年的功业·····	杨 扬（001）
---------------------	----------

戏剧理论与批评

戏剧观论争及其评价·····	沈炜元（003）
从喜剧的思维和形态看喜剧精神·····	赵耀民（018）
重建批评的信心	
——论新媒体时代的戏剧批评 ·····	丁罗男（029）
20 世纪京剧走向与西方文化影响 ·····	张伟品（040）
正本清源话 “theatre”	
——“剧场艺术” 还是“戏剧艺术”？ ·····	宫宝荣（052）

中国戏曲研究

近代伶人职业家族化的历史读解·····	徐 煜（065）
清代戏剧禁令分类叙考·····	刘 庆（076）
《风流院》《临川梦》与“临川四梦” ·····	叶长海（089）
正义与义在《赵氏孤儿》中的隐性冲突·····	王 云（103）
明清曲师戏曲史地位的再认识	
——以南北曲曲师为考察对象 ·····	刘水云（115）

中国话剧研究

怀疑主义美学视野下的赵耀民剧作论·····	李 伟（129）
张道藩戏剧创作论·····	曹树钧（145）
论“十七年”老舍话剧创作与接受的关系·····	陈 军 王建湘（157）

逼真的诱惑

- 百年来中国写实话剧演出发展的美学动因 汤逸佩（165）

外国戏剧研究

- 比昂逊精神：仁者爱人 刘明厚（179）
美国非营利职业戏剧的演出季和季票订购 沈 亮（190）
德国当代戏剧生态的思考 芦 昂（201）
孙大雨和莎士比亚戏剧翻译 黄昌勇（212）
法国当代剧作家诺瓦里纳的全新戏剧语言
——以《倒数第二个人》的解读为例 宁春艳（224）

比较戏剧与跨文化戏剧研究

谢克纳与印度

- 跨文化的演绎与争议 俞建村（235）
关于《琉球剧文和解》考证的几个问题 曹路生（251）
从“间离效果”到“连接效果”
——布莱希特理论与中国戏曲的跨文化实验 孙惠柱（255）

表导演艺术研究

- 迈斯纳方法中的“重复练习”研究 何 雁 游 溪（267）
演员该如何分析剧本 刘 宁（278）

舞台美术研究

- 舞台光语解读 丁加生（291）
论舞台空间与灯光设计中视觉隐喻的写意精神
——以现代京剧《浴火黎明》为例 伊天夫（301）
对国内大型演出中舞美技术主义倾向的反思 潘健华（312）
中国古代服饰记忆信码在戏剧性人物塑造中的当代表达 徐家华（319）

戏剧教育教学研究

- 论“教育戏剧”的理念 张生泉（329）

“范本研究”推动戏曲导演的全面培养	宋 捷 (340)
编剧专业怎样培养专业编剧	
——戏剧写作教学的理念定位和教程设计	孙祖平 (347)
论舞台有机交流教学之要领	陈明正 (363)
中国戏剧导演人才培养的误区	
——导演教学是非谈	熊源伟 李 莎 (377)
表演教学改革的重要举措	
——上戏开设戏曲表演课的回顾与展望	范益松 (389)
导演教学的“不变”与“变”	李建平 (400)
论导演学学科建设的上戏特色	张仲年 (410)
论现实主义表演方法在戏剧表演教学中的重要性	陆 军 (425)

剧场演艺与媒体研究

大型舞蹈诗《红》的创意策划	楼 巍 (435)
新型电视节目满意度评价体系的探索与发现	方 方 雷 雯 (439)

艺术学研究

依仁游艺	
——论孔子“诗”“礼”“乐”的情感内涵	黄意明 (453)
演艺综合艺术学科专业群生态系统建设	
——上海戏剧学院学科专业建设漫谈	韩 生 (462)
修之身，其艺乃真	
——中国传统艺术教育思辨	王邦雄 (475)
艺术学学科是文科中的工科	厉震林 (488)

戏剧理论与批评

戏剧理论争及其评价

王元龙

20 世纪 90 年代，中国戏剧界开了一场关于戏剧理论的大讨论。《剧本》杂志率先刊登了《论戏剧理论》一文，拉开了这场讨论的序幕。随后，许多戏剧理论家纷纷撰文，就戏剧理论的基本问题进行了深入的探讨。这场讨论不仅涉及戏剧理论的基本问题，而且涉及戏剧创作的实践问题。在讨论中，许多理论家提出了自己的观点，并对戏剧理论的发展提出了自己的建议。这场讨论对于推动中国戏剧理论的发展起到了积极的作用。

戏剧理论的发展，是中国戏剧界不断探索和创新的成果。1990 年，在《剧本》杂志“戏剧理论”栏目中，首先发表了《论戏剧理论》一文，拉开了这场讨论的序幕。随后，许多理论家纷纷撰文，就戏剧理论的基本问题进行了深入的探讨。这场讨论不仅涉及戏剧理论的基本问题，而且涉及戏剧创作的实践问题。在讨论中，许多理论家提出了自己的观点，并对戏剧理论的发展提出了自己的建议。这场讨论对于推动中国戏剧理论的发展起到了积极的作用。

戏剧观论争及其评价

沈炜元

20世纪80年代，中国戏剧界开展了一场关于戏剧观的大论争。一个时期里，《剧本》《戏剧界》《戏剧艺术》《戏剧报》《戏剧》《剧艺百家》等刊物围绕这个主题连续发表文章展开论辩，时间持续了四五年。中国戏剧出版社在1986年选编出版《戏剧观争鸣集》，1988年又出了第二集。收入这两本书的论文达50多篇，但这还不是这场论争中的全部文章。可以说，关于戏剧观的讨论，是几十年来我国戏剧界影响深远的论争之一。如何正确评价这场论争，是中国当代戏剧理论研究者必须面对的问题。

—

戏剧观的概念，是我国著名导演黄佐临先生提出的，1962年，在广州召开的“全国话剧、歌剧创作座谈会”上，黄佐临作了《漫谈“戏剧观”》的发言。他说：“关于‘戏剧观’一词，词典中是没有的，外文戏剧学中也找不到，是我本人杜撰的。有人认为应改为‘舞台观’更确切些，事实不然，因为它不仅指舞台演出手法，而是对整个戏剧艺术的看法，包括编剧法在内。”他在发言中提出三大戏剧观的说法，即斯坦尼斯拉夫斯基戏剧观、梅兰芳戏剧观和布莱希特戏剧观。在着重介绍了布莱希特的戏剧观之后，黄佐临指出，“梅、斯、布三者的区别究竟何在？简单扼要地说，他们最根本的区别是：斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙；布莱希特要推翻这第四堵墙；而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在，用不着推翻，因为我国戏曲传统从来就是程式化的，不主张在观众面前造成生活错觉”。黄佐临认为，“两千五百年话剧曾经出现无数的戏剧手段，但概括地看，可以说只有两种戏剧观：造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观；或者说，写实的戏剧观和写意的戏剧观；还

有就是，写实与写意混合的戏剧观”。^①黄佐临的文章在当时并没有引起更多的反响，但二十年后，它不但成为一场戏剧大论辩的论题，而且成为一篇被论者频频引述的权威性文章。

戏剧观大讨论的直接背景有二，一是改革开放以来，随着西方现当代戏剧作品在中国翻译出版，如何分析阐释它们，如何总结它们的艺术经验，为我们的戏剧创作提供可资借鉴的养料的课题，历史地摆在80年代戏剧家面前，戏剧理论家们需要对此言说。至80年代初，布莱希特的史诗剧理论、阿尔托的残酷戏剧理论、格洛托夫斯基的贫困戏剧理论等在一些戏剧刊物上有介绍；荒诞派戏剧集也已出版，布莱希特的《伽利略传》、迪伦马特的《贵妇还乡》等作品在中国舞台上演；国内的剧作家开始借鉴国外戏剧的新手法着手于艺术创新，涌现出一些颇有影响的作品，如《绝对信号》《车站》《我们为什么死了》《屋外有热流》等。在这样的形势下，对戏剧观作新的梳理，对世界戏剧发展趋势作新的分析判断，不但必要，而且十分迫切。

二是新时期突如其来的话剧危机。所谓“话剧危机”，是相对于粉碎“四人帮”到1980年代初这几年中话剧创作的繁荣局面而言的。在上述几年中，出现了《于无声处》《丹心谱》《报春花》《救救她》《血总是热的》《陈毅出山》《九·一三事件》《左邻右舍》等一批优秀话剧作品。但到了1980年代初，话剧危机局面开始出现。一位评论家事后如此描述当时的局面：“前不久还堪称时代宠儿的新时期话剧，竟一落千丈地跌落下来，差不多成了历史的弃儿。原先门庭若市的剧场，很快就变得门可罗雀那样冷清。”“可迫于无奈，许多剧团‘弃文经商’，企图达到‘以商养文’的目的。但是，这也无法阻止专业人员荒废乃至改行等不正常现象的出现，使话剧走入低谷，面临严峻的危机。”^②在这种情况下，戏剧家、评论家们纷纷对引起危机的原因进行探讨。除了探讨社会原因外，他们更多地将目光投向话剧本身。认为话剧创作思想、艺术形式、戏剧观念、演剧方式过于单调划一，无法适应新的历史条件下观众的需要。

在新形势下最先重提戏剧观的，是上海戏剧学院的陈恭敏教授。他在1981年《剧本》第5期上发表了《戏剧观念问题》。文章所针对的是中国话剧陈旧的戏剧观念。他指出：“我国的话剧，从剧本创作到演出形式，七十多年来主要是恪守易卜生社会问题剧的传统。受镜框式舞台与三面墙的限制，追求‘生活的幻觉’，存在自然

① 黄佐临：《漫谈“戏剧观”》，《戏剧观争鸣集》，北京：中国戏剧出版社，1986年版，第18页。

② 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9页。

主义的倾向，缺乏深刻的哲理与诗意。形式呆板，手法陈旧。”他认为，“‘戏剧必须是戏剧’，这固然不错的，但戏剧现代化，又必然打破传统的戏剧观念。戏剧必须是现代的。”1983年、1985年，陈恭敏又相继发表《当代戏剧观的新变化》（一）和《当代戏剧观的新变化》（二）两篇文章，就世界范围的戏剧观发生的深刻变化作出归纳，其要点为：第一、“出现了极为明显的从诉诸感情向诉诸理智的转化”。他特别强调这是布莱希特天才预言的实现，说：“当年布莱希特说过，戏剧应当诉诸人们的理智，这在他那个时候更多的是一个天才的预言，而到了今天则已蔚然成风了。”第二、“历来戏剧家重情节，现在有些作品出现了从情节向重情绪的转化，也就是在描写对象上发生了较大的变化。”第三、“戏剧正从规则的艺术向不规则的艺术转化。”第四、“戏剧艺术正从外延分明的艺术向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。”^①陈恭敏归纳的上述几点，有指内容方面的，如“向重情绪的转化”，“描写对象”的变化，但主要是归纳了戏剧在形式方面的变化。这篇文章影响很大，以至“成了后来许多探索话剧的理论纲领”。^②

讨论中，不少论者都把对现有戏剧观的突破视为戏剧发展的关键，认为形式老化，手法陈旧，受到传统的“写实戏剧观”的束缚，才导致话剧危机的产生。如著名编剧高行健在《论戏剧观》中认为，“戏剧观，这不只是个理论问题，同戏剧创作实践关系很大”。许多的不同看法，如有戏没戏，像戏不像戏等，“这实际上牵扯到一个根本观念，到底什么叫戏？目前公认的戏是易卜生式的戏，也还有不同于易卜生式的写法，则来源于不同的戏剧观，对戏剧不同的理解便会产生不同的剧作法和种种不同的表现手段”，他指出，“易卜生的戏剧和斯坦尼斯拉夫斯基的方法不过是戏剧史上的两家”。他在文章中回顾了20世纪西方戏剧发展历程，历数了导演制出现后，西方非写实主义戏剧的一些代表人物，认为现代戏剧“主张戏剧就是表演，强调戏剧的剧场性，反对在舞台上再现生活的本来模样”。他说，作这样一番回顾，“有助于我们开阔眼界，结合我们本民族的戏剧传统，去研究我国戏剧艺术发展的道路。”^③显然，高行健是反对独尊写实主义的编剧和表导演方法的。

一些话剧导演也向传统戏剧观念发出挑战，如著名导演胡伟民在《话剧艺术革新浪潮的实质》一文中指出：“我想突破些什么，想突破七十多年来中国话剧奉为正宗的传统艺术观念，想突破我们擅长运用的写实手法，诸如古典主义剧作法的

① 陈恭敏：《当代戏剧观的新变化》，《戏剧艺术》，1985年第3期。

② 陈世雄：《三角对话：斯坦尼、布莱希特与中国戏剧》，厦门：厦门大学出版社，2003年版，第303页。

③ 高行健：《论戏剧观》，《戏剧界》，1983年第1期。

‘三一律’，以及种种深受影响的剧作法；演剧方法上的‘第四堵墙’理论，以及由此派生的‘当众孤独’；表导演理论上独尊斯坦尼斯拉夫斯基体系一家的垄断性局面。简言之，想突破主要依赖写实手法，力图在舞台上创造生活幻觉的束缚，倚重写意手法到达非幻觉主义艺术的彼岸。”他认为过去“只承认写实手法是反映生活的唯一方法，把创造生活幻觉的演剧观念作为推动剧场艺术发展的唯一法则，就不可避免走向单一。单一的结果是排斥多样，趋于僵化，应当承认，我们陷入了这种困境”。^①

著名评论家林克欢著文指出，西方“二十世纪以来，小剧场运动蓬勃发展，各种‘反戏剧’的口号层出不穷，戏剧的观念与技法发生了显著的变化，但其中一个最显著的特征，几乎都是致力于推倒第四堵墙，将演出建立在演员与观众近距离交流的基础上”。但在我们这里，长期以来由于镜框式舞台的限制，人们习惯于把演员与观众隔开。与传统的观众逛庙会、看野台子戏，或观看街头剧时周身充满了戏剧氛围的那种临场感相比，林克欢认为这是“剧场的失落”。在此情况下，“努力消除演员与观众之间无形的障碍，改变观众在剧场中的消极被动状态，把第四堵墙从台框移到观众席后面或干脆打碎这堵墙，恢复戏剧活动应有的炽热的创造气氛，使剧场回归到演员与观众彼此交融、浑然一体的理想境界，已成为无数戏剧革新家梦寐以求的目标”。^②

论争的反对方以谭霈生、马也为代表。谭霈生教授发表了题为《〈当代戏剧观念的新变化〉质疑》的文章，逐条批驳了陈恭敏的观点。谭霈生指出，陈恭敏“所提出的由情感向理智的转化这一‘新变化’，是以曲解‘旧戏剧’为前提的”。“作者把‘过去的戏剧’应有的‘诉诸理智’的功能一笔抹掉，同时又举起‘从诉诸情感向诉诸理智转化’这面‘新’观念’的旗帜，其目的并不在于研讨情与理辩证统一的途径，而只是为了给‘诉诸理智’作护法。这个‘新变化’的实质，正在于轻视情感而强调理智”。继之，他指出，“作者刚刚还在强调‘从诉诸情感向诉诸理智转化’，这里又强调‘向重情绪转化’。实质上，作者强调第二个‘转化’时，却否定了自己刚刚提出的第一个‘转化’”。在谭霈生看来，“情绪”同“情感”如果不能说是同义词，但也是联系十分紧密的两个概念。谭霈生文章的要点，认为话剧危机的根源主要不在于形式，而在于内容，在于庸俗社会学仍然束缚着话剧创作，造成了公式主义地图解某种观念的创作倾向。这种倾向使得戏剧家把复杂的社会生活抽象为单一

① 胡伟民：《话剧艺术革新浪潮的实质》，《戏剧报》，1982年第7期。

② 林克欢：《演员与观众》，《文艺研究》，1985年第2期。

的政治生活，“把社会学的内容和目的，直接作为戏剧的内容和目的，把戏剧作品变成社会学的‘形象图解’”，从而导致了公式化、概念化。他认为，要为危机中的话剧寻求出路，首先应该突破上述这种旧框框，尊重艺术创作的规律，恢复话剧独立的艺术品格。^① 谭霈生指出了陈恭敏文章理论上不够严密的地方，自然是有助于讨论的深入的。由于公式化、概念化是中国话剧长期存在的顽疾，所以谭霈生提出突破“形象图解”的旧框框等见解，当然是正确的。问题是，拯救陷于危机的话剧，只能走写实主义的一条路吗？

马也把戏剧观讨论中的一些观点认定为“形式革新理论”。他指出，关于中国话剧危机的病因，在1980年前后戏剧界已经有了基本一致的看法，“认为危机完全是由于话剧自身的‘假、干、浅’所致，而造成‘假、干、浅’原因则在于公式化、概念化‘图解观念’。这种话剧自身的内在病因，应是理论研究，应是各路名医诊治的中心点……遗憾的是，理论界的这场讨论的重心在不知不觉中转移了”。“而理论重心的转移自然使话剧危机转嫁：把主要是内容问题转到形式问题……于是一场轰轰烈烈的形式革新浪潮——起码在理论上，就全国兴起了”。^② 马也同样认为话剧的病因在内容，在于作品的“假、干、浅”。他对“形式革新理论”的不满是可以理解的。但是，艺术作品内容与形式的关系可能是比较复杂的，有时，两者会处于互为因果的变动之中。一旦话剧形式真的有所革新，会不会带动其内容的某些变化呢？

这次戏剧观的大讨论，是80年代思想解放的产物，参与者有历史的使命感，又有理论探索的勇气。讨论进一步活跃了戏剧界的思想，开阔了大家的眼界，为大一统戏剧规则的瓦解，为戏剧创作逐步转向自由，起到了一定的积极作用。但是，这场论争也留下一些遗憾，在一些重要论题上，如对话剧艺术革新主张的阐述，对西方非写实戏剧观的分析等都显得不够深入。研究者对有些材料缺乏细致梳理，由此提出的看法就不无偏颇，如对布莱希特戏剧理论的认识等。

二

如上文所说，戏剧观讨论也存在一些不足。在一场历时四五年，参与者众多的论争中，留下这样那样的遗憾是难免的。但是，时隔二十年后，有些学者在回顾这

① 谭霈生：《〈当代戏剧观念的新变化〉质疑》，《戏剧报》，1986年第3期。

② 马也：《理论的迷途与戏剧的危机》，《戏剧报》，1986年第1期。

场讨论时，却对此提出了基本否定的意见。

田本相先生主编的《中国戏剧论辩》^①对这场讨论的评价就流露出这种倾向。如在介绍马也对“新理论”的批评意见后，就认为马也的观点虽然有欠严密，但对于“形式革新”理论的批评不但“相当尖锐”，而且“在主要问题是切中要害的”。在总结这场讨论时又指出：“历史证明，曹禺关于新时期戏剧创作问题的见解是正确的，但是戏剧观的大讨论中，他的意见却没有得到应有的重视。”这里所说的曹禺的见解，是指曹禺在1980年《剧本》第5期上发表的《戏剧创作漫谈》中提出的看法，认为中国话剧的积弊在公式主义、教条主义，在于忽略了写真实的人、真实的生活。《中国戏剧论辩》对戏剧观讨论的批评比较婉转，但编著者对这场讨论所持的否定性的倾向还是显而易见的。

以明快的语言，表达了对戏剧观讨论的否定意见的是南京大学教授董健。他在2005年著文分析戏剧精神萎缩的原因时，追溯到戏剧观讨论，认为“那次讨论的影响一直及于当今戏剧，其中的教训是很值得总结的。最大的问题是，戏剧的价值观念在讨论中由于离开了‘人’这个核心而出现了新的混乱与偏颇”。“虽然在戏剧观念的更新与解放上功不可没，但却未能集中力量解决戏剧被多年剥夺了的‘人学’前提问题，而一味纠缠在什么‘假定性’与‘非假定性’、‘制造舞台幻觉’与‘打破舞台幻觉’、‘间离效果’与‘非间离效果’、‘写实’与‘写意’……的问题上作无谓的‘讨论’”。^②董教授对当今戏剧精神萎缩的现象心急如焚，他为中国戏剧招魂的拳拳之心令人感动，但是，把中国戏剧失魂的原因归之戏剧观讨论的说法，还是有待商榷的。

我们所以不同意以上那些否定性的意见，鉴于以下几方面的考虑：

首先，曹禺《戏剧创作漫谈》为中国话剧开出的处方，并不是医治话剧的唯一方法。曹禺关于新时期戏剧创作的见解当然是正确的，但从谈话背景与具体内容看，他主要是指传统写实风格的话剧创作。长期以来，公式主义、教条主义确实是话剧创作的顽疾。在“左”的思潮统治下，艺术家既不能真实地揭示生活矛盾，也不能塑造真实的人物。戏剧冲突是公式化地雷同，人物形象是概念的演绎。要改变这种状况，要挽救写实类型的话剧，要有比较宽松的政治环境，要呼唤现实主义的艺术精神，真正做到面向生活，面向真实。但是，要繁荣中国话剧，除了恢复现实主义传统之外，也可以作多方面的探索。呼唤现实主义精神的回归与观念更新、艺术新

① 田本相主编：《中国戏剧论辩》，南昌：百花洲文艺出版社，2005年版。

② 董健：《论中国当代戏剧精神的萎缩》，《中国戏剧》，2005年第4期。

形式的借鉴是两条并行不悖的道路。不存在因为肯定这方面而必须否定另一方面的问题。当然，戏剧观讨论中对戏剧大师曹禺的意见重视不够，一些人对新观念、新形式倾注了较多的热情，则是完全可能的。人都有喜新厌旧的心理，更何妨是在最富创新意识的工作者！

其次，倡导戏剧观的更新和对艺术新形式的借鉴，未必一定会导致创作离开“人学”主题而堕入玩形式的泥坑。戏剧观讨论中确有很多文章都主张戏剧形式革新，强调对传统写实的艺术观念的突破。但形式革新并不一定就导致戏剧对“人学”主题的偏离，如果处理得好，甚至可以更有利于表现真实的人，更有利于揭示人性的复杂。结合西方现代戏剧的实践看，艺术形式创新的原因，就是因为当时的艺术家觉得传统的艺术手法不利于表现丰富复杂的人性。深入揭示人的心灵，是不少先锋艺术家形式创新的出发点。象征主义戏剧家梅特林克就认为，戏剧需要表现的不是事件，而是人的内心生活。而人们用来交际的日常语言对于人与人之间真正的交际是不够用的。言辞是物质性的，因此它不能表达纯属心灵的东西。心灵之间真正的交流只有沉默之中才能实现。所以他提出“静态戏剧”的主张。尽管梅特林克的戏剧理论建立在他自己哲学思想的基础上，但他对人的内心生活的充分关注则是肯定无疑的。他的作品虽然神秘、朦胧、晦涩，但还是获得巨大的成功和广泛承认，史论家称赞他的静态戏剧“打开了寂静的门扇，通过这扇门我们倾听着晶莹的艺术甘泉滴落的声音”。^①

倡导残酷戏剧的阿尔托受弗洛伊德、荣格心理学的启示，把揭示观众及演员自我的集体无意识作为舞台行动的任务。他认为演员在创作过程中，呈现出无意识的层次，演员正是在这一层次上和观众交流的。在无意识的层次上，演员发挥出他的全部潜能，脱离他个人而成为他自己的超现实的“重影”。正是从这个任务出发，他认为传统发声的语言限制、曲解和扼杀其原初的创作思想。所以，他极力反叛和颠覆传统语言，而致力于对新的艺术语言的探索。在他创作导演的作品中，物化的语言、肢体的语言大量出现在演出中，诸如芭蕾式动作、慢节奏的动作、强烈的手势、大型的面具、巨大的音响、畸形的布景、聚光照明等等。尽管阿尔托的有些剧作演出效果并不十分成功，但他这样做的初衷却是为了揭示隐藏在人们心灵深处的无意识、潜意识。

再次，一个时期内话剧创作的实践，并未显示戏剧观讨论带来多少弊端。在戏

^① 陈世雄：《现代欧美戏剧史》，成都：四川教育出版社，1994年版，第212页。