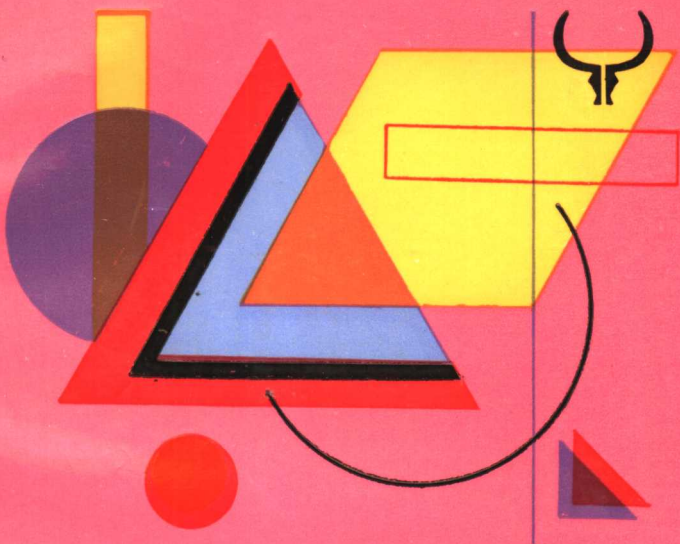


戏剧的自我诘难

邹

平著

ZOUPINGZHU



Niuducongshu●Niuducongshu

牛犊丛书

Niuducongshu●Niuducongshu



戏剧的自我诘难

陈思贤

(沪)新登字 103 号

责任编辑：林爱莲

封面设计：朱展程

牛犊丛书

戏剧的自我诘难

邹平著

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 吴县文艺印刷厂印刷

开本 787×960 1/32 印张 10.5 插页 3 字数 142,000

1993年6月第1版 1993年6月第1次印刷

印数：1—1,200册

ISBN 7-5321-0999-2/I·706 定价：6.00元

卷 头 语

文学观念在更新,美学思想在嬗变,传统文化在发展。时代正呼唤着变革。我国文艺理论研究领域,活跃着一支敏于思索,勤于耕耘,勇于创新,敢于开拓的青年生力军。他们犹如初生牛犊一样生气勃勃。为了反映他们的研究成果,记录他们前进的足迹,鼓励他们继续登攀,我们开辟了这块园地,名曰“牛犊丛书”。

“牛犊丛书”专收青年学人的文艺理论、美学研究和中外文学批评的专题论著,一般限于十万字以内。坚持四项原则,提倡百家争鸣。我们期待着探索的佳构、沉思的美果、新颖的华章、潜心的精制在这块园地中争芳斗妍!

书前有序,书后有跋,为一般著作通例。本丛书每种前有《编者与作者对话》一篇,使读者了解编者组稿意图、作者写作设想、本书主要

内容和其他有关情况,可视作序言,不妨先读。

愿初生的“牛犊”,在这自由的园地里,拉它几回犁,练它几身劲,吃它几丛草,喝它几口水,积累经验,增益才智,献出更多的奶和力,迎接更远大的前程!

上海文艺出版社

编者与作者的对话

编者：你怎么会对戏剧理论感兴趣？我如果没记错，你一直是在研究文学理论和新时期小说的。

作者：机遇。一个偶然的机遇，使我和上海话剧界有了较密切的接触。看戏，参加座谈讨论，写一些戏评，和导演、演员、编剧交谈，甚至自己也动手写了一个剧本，至今能否上演还前途未卜。所有这些，使我对话剧现状产生了种种想法。恰好《上海戏剧》主编赵莱静应允为我辟专栏，后来虽未做到每期一篇，但也连续发了几篇。想不到，我这些文章竟然两次获得“田汉戏剧奖”评论二等奖。于是，一发而不可收，我也就越界行动起来。幸得出版社领导和你的大力支持，这才有这本薄薄的小书。

编者：你为什么要用自我诘难的方式来讨论这些戏剧理论问题呢？第一次撰写你对戏剧的系统看法，偏偏采用对话体，你不觉得这是避易就难吗？

作者：世上没有绝对的难易，一切因人因事而变。当我写作第一篇有关的文章时，我就标明戏剧的自我诘难。我觉得这是再自然不过的，并没有为自己设置写作障碍的意思。第一次做一件事，人都有点胆大心虚。胆不大，便不会去做，好比向心爱的姑娘表白心迹，没胆量开口便永远是单相思。但真要表述，真要去做，难免不心虚，生怕坏了好事，于是总要在心里预演几次。这就是自我诘难。

其实，写论文的过程都是自我诘难的过程。提出自己的论点，总是在反复推敲、思谋透彻之后，排斥一切存在的和潜在的对立论点，方能成立。这就是自己先对自己论点的诘难，即使是已存在的别人的对立论点，也还是自己先要对之接受理解之后才能与自己的论点发生撞击。不过，这一过程一般不全写进论文里。我尝试着把这一

过程真实地记录下来，因为这毕竟是我第一次对戏剧发表系统的看法。细读各章，你会发现 I 从十分自信逐渐变得缺乏自信，有时甚至怀疑自己，而 M 也并不总是扮演诘难者或发问者的角色，有时他也接受 I 的观点而被说服，有时还经常地接过 I 的观点加以发挥和抽象，但他也确实曾坚持自己的观点并且还说服了 I。总之，我并不派定 I 和 M 的角色，我只是忠实于我对某个问题的思考过程。我把我对戏剧的自我诘难过程和结论一并写了下来，不管这是 I 得出的还是 M 得出的。我在最后一章里指出，我取英语“我”的主格和宾格来命名角色，当然他们俩的一切也就是我。所以，这并不是真正意义上的对话。硬要套，我看说这是自说自话倒最真切。

编者：你说的这些，我在看书稿时也觉察到了，确实不像一般的对话体。不过，我还注意到你选择的这些题目很有意思，大多不是以往戏剧理论所探讨过的。能不能说说你为什么要选择这些题目进行研究呢？是不是有意识地避开老生常谈，以免落入窠

白？

作者：也不尽然。我说过，我这些文章是对话剧现状的有感而发，而话剧在这几年里的变化是很大的，以往的戏剧理论已不足以使人们理解这种变化，以至每每有话剧危机论的高喊。既然如此，我的探讨也就不再为已有的戏剧理论所囿，而是选择了范围更广的领域，诸如话剧与民族文化传统的关系，话剧与大众传播媒介的关系，话剧与现代人的观剧心理的关系，这些或许可以统统概括地称之为戏剧文化学。可以说，我选择这些题目进行研究，并不是有意识地回避旧题目而一味趋新，实在是话剧现状所致。因此，我也没对戏剧文化学作全面的阐述，只取与话剧现状有关的方面做文章。

我承认，我这样做是一种急功好利的实用研究。我只希望，我的研究能对改变话剧现状出一份力。所以，我也不一味地避免谈旧题目，只要它与话剧现状有关。你一定注意到，我把谈论话剧本体当作第一章。这无疑是个旧题目，但我并没有因此

而落入窠臼，因为我坚持研究从现状出发。我除在话剧本体姓“话”还是姓“剧”这两个对立的观点之外，提出了话剧无本体的新观点。我不想在此重复我在那篇文章中说过的这些话，我只想说明提出话剧无本体的新观点不仅是从话剧现状的个人思考中得出的，而且也是从纯粹理论思维中逻辑推理出来的。很显然，后者是基础理论研究最常用的方法。所以，我并不把实用研究和基础研究截然分开，至少在这本书里。由此，我实际上是把这一章当作统摄全书各章的总论点而冠于首位的。既然话剧无本体，那么把话剧理论研究放到一个更广泛更宽阔的领域中去，我想也就顺理成章了。

编者：你在书里提到很多新时期话剧，且多取批评的角度，而这些话剧一般认为是近年来有影响的佳作，这是否意味着你对新时期话剧的总体评价不高？

作者：我取批评角度，是与我的写作意图有关。我并不是在全面总结新时期话剧，我只是试图为话剧冲出现在这种不能尽如人意的困境寻找一条可行的道路。未来的路

总是由过去趑趄趑趄的脚印暗示出来。所以，我专门选择那些有影响、有争议或普遍受好评的剧作进行批评，目的只在于指出其中我以为带有典型意义的那些问题，并由此而归纳出一些更具普遍性的理论命题。唯有这样，我才有可能提出真正有学术价值和实践意义的戏剧理论，而不是在为优秀戏剧作廉价广告，或是在为平庸戏剧做作业批改。批评不是我的目的，也不代表我对这些戏剧的全面评价。一切都在我的研究中才有价值，舍此便毫无意义。

我对新时期话剧的态度是很矛盾的。我常常在两把不同的尺度之间犹豫徘徊，不知道我究竟该倾向哪一面。我对新时期小说的研究使我常常感到，同新时期小说相比，新时期话剧从总体上来说是远远落在其后，我无法摆脱这种印象，因而也无法对其作出较高的评价。但是，当我将眼光只注视在中国话剧的自身发展历史时，我又不得不承认新时期话剧确实把中国话剧推向了一个新的发展阶段。这也是我为什么没有选择新时期话剧十年之类的题目作

研究的原因，怕不公平，更怕不科学。

编者：说到不公平，我以为你在阐述话剧无明星这一章时就存在一些不公平的说法。就全国话剧界来说，建国后曾经涌现出一些话剧大明星，例如北京人民艺术剧院的著名话剧演员于是之，辽宁人民艺术剧院的著名话剧演员李默然，就是最有代表性的表演艺术家。他们不仅是在话剧舞台上成名，而且就他们的演员生涯来说也主要是对话剧表演的建树，至于他们的知名度，恐怕也远非现在的有些电影电视明星所能相比的。更不必说，还有一大批或在建国前就已成名或在建国后成名的著名话剧演员，例如北京人艺的舒绣文、叶子、刁光覃、赵韫如、朱琳、英若诚、林连昆、童超、朱旭等等，上海人艺的凌琯如、高重实、乔奇、陈奇、严丽秋、庄则敬等等，中央实验话剧院的于蓝、于村、郑振瑤、石维坚、游本昌等等，上海青年话剧团的祝希娟等等，他们都以自己的艺术实践，赢得了相当高的知名度，怎么能说话剧无明星呢？

作者：你说得有道理，其实这个问题也与我

的写作意图有关。我说过，我在本书中试图为话剧冲出现在这种不能尽如人意的困境寻找一条可行的道路。这就是说，我在本书中讨论的所有问题都是立足于话剧艺术的现在状况。所以，我既无意于全面总结新时期话剧，也无意于全面探讨话剧演员的成名之路。我只对话剧现状中出现的话剧无明星现象进行客观而科学的分析和研究，指出其中存在的造成现在话剧无明星的原因。应该承认，新时期以来尤其近几年话剧跌入低谷之后，话剧演员已经基本上不是在话剧舞台上成为知名度很高的明星，而是依靠影视艺术表演成为知名度很高的明星的。随意举一个例子，上海戏剧学院的李媛媛在出演电视剧《上海的早晨》中的三姨太之后一举成为家喻户晓的明星。其实在这之前她已经在话剧舞台上成功地扮演了很多角色，并且受到话剧界的一致好评，但这些却并不能使她成为明星。对于这种现象，我想不出还有什么比话剧无明星这一说法更确切的概括。

我承认，你所说的像于是之、李默然这

样的话剧表演艺术家，主要是依靠他们在话剧舞台上的艺术创造而赢得广泛的知名度的，所以，至少在他们活跃在话剧舞台上的建国十七年期间，话剧舞台是能够并且也确曾培育出大明星、大艺术家的。但是，即使是在这一时期，你所提到的例如祝希娟也仍然是因主演电影《红色娘子军》而一举成名，而郑振瑶、于蓝、石维坚、朱旭、游本昌等等，则更是由于他们后来活跃在新时期电影、电视中而声名大振（除了于蓝是“文革”前就主演电影《烈火中永生》中的江姐而广为人知），一跃成为全国知名度极高的明星。尤其是游本昌，他所扮演的济公（电视剧《济公》）竟使他在东南亚各国的华侨眼中成了活济公。我1992年去杭州旅游，发现游本昌扮演济公的剧照竟然被放大后供奉在济公庙里。这样广泛的知名度，恐怕是话剧舞台永远都感到有些望尘莫及的。当然，这并不能证明话剧舞台根本不可能培育出明星，尤其建国十七年期间。

至于你提到老一辈话剧演员例如舒绣文、凌瑄如等人，情况也不能一概而论。像

舒绣文，她对电影表演艺术的贡献恐怕更为人知晓。我至今还记得她在电影《一江春水向东流》中的出色表演。但不管怎么说，我决不会认为那时候的话剧舞台竟然培育不出明星演员来。恰恰相反，我以为在那个时代由于电影事业还很不发展，电影艺术还不可能造成对话剧艺术的生存威胁，所以，即使是一些著名的电影明星也常常客串话剧演出，更不必说话剧舞台曾经培育出许多明星演员甚至包括后来成为电影明星的那些演员们。

总之，当电影艺术获得长足的发展，尤其是电视网覆盖全国，电视艺术蓬勃发展的今天，话剧舞台已经失去了它曾经具有的不断推出明星演员的优越性。它也许仍然不失为培育未来明星的一个摇篮，但它已无力让广大观众在这里欢呼他们心目中的明星的诞生。这是一个客观的事实，难怪今天有相当数量的话剧演员纷纷涌向电影、电视，而对他们的本份——话剧舞台演出却一再地推托。

编者：那么，你能不能谈谈你这样的研究具有

什么理论意义呢？

作者：一般来说，有两种研究方向。一是向后看，即对戏剧的历史和戏剧理论的历史进行梳理、钩沉、总结和阐发，以此对现实戏剧和戏剧理论的发展提供一面鉴镜。如果把一切已经发生的都看作历史，那么，向后看的研究当然也包括对新时期话剧的研究，甚至还包括诸如对过去一年的话剧创作概述之类的研究。在这种研究中，研究者占有现在之前的戏剧空间，研究对象仅仅是过去存在的戏剧和戏剧理论。因此，这种研究以总结历史为己任，并不把开辟未来作为既定目标。另一种是向前看的研究。研究者也占有历史的戏剧空间，特别是占有现在正在发生发展的戏剧状态，因为他们的研究目标是指向戏剧的未来，他们的研究对象也就偏重当下正在进行的戏剧现状，并且把戏剧的未来也纳入到研究对象之列。和向后看的研究不同，向前看的研究常常不是去总结历史，肯定现状，而是批评现状，不满现状，由此而提出问题，作出预测，提供对策。这类研究者也就往往成

为新学派的倡始人，起码是为新学派的出现大声疾呼的开拓者。本世纪初，具有世界影响的英国戏剧家戈登·克雷就是这样一位戏剧研究者和实践者。他在一系列的著作中尖锐地抨击了当时流行的、并且正处于艺术鼎盛阶段的写实主义戏剧，提出了许多戏剧改革的对策，尤其在舞台美术方面标新立异。他的许多戏剧主张，甚至近于一种大胆的幻想，并且在他的多次戏剧实践中屡屡失败，但是，本世纪西方现代戏剧的发展却恰恰是沿着他提出的戏剧理论和戏剧主张所标示的方向前进的。戈登·克雷在很大程度上可以说是一位现代戏剧的预言家。另一个例子是本世纪中期出现的波兰戏剧家格鲁多夫斯基和他的贫困戏剧理论。这是一种理论和实践结合得更为紧密的向前看的研究。他由此成为现代戏剧中一个新学派的倡始人。

我不敢自诩为是这些戏剧大师的学生。但我很愿意尝试他们曾经进行过的这种向前看研究。我以为，在当前中国话剧处在从未有过的低谷时期这样一个严重的时