



# 戏剧 鉴赏

刘彦君 著  
廖 奔

/ 全国普通高等学校公共艺术课程教材 /



高等教育出版社

XIJU JIANSHANG

# 戏剧鉴赏

全国普通高等学校公共艺术课程教材

刘彦君 廖奔 著



高等教育出版社·北京  
HIGHER EDUCATION PRESS BEIJING

**图书在版编目 (CIP) 数据**

戏剧鉴赏 / 刘彦君, 廖奔著. —北京: 高等教育出版社,  
2010.3

ISBN 978-7-04-027240-6

I. 戏… II. ①刘… ②廖… III. 戏剧-鉴赏-高等学校  
-教材 IV. J805

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 137154 号

**策划编辑** 姜兰志 张怀福  
**版式设计** 韩璐儿

**责任编辑** 于 嘉 姜兰志  
**责任校对** 陈 莲

**封面设计** 张志奇  
**责任印制** 朱学忠

**出版发行** 高等教育出版社  
**社 址** 北京市西城区德外大街 4 号  
**邮政编码** 100120  
**总 机** 010-58581000

**购书热线** 010-58582141  
**网 址** <http://www.hep.com.cn>

**印 刷** 北京联兴盛业印刷股份有限公司

**开 本** 787×1092 1/16  
**印 张** 18  
**字 数** 318 000

**版 次** 2010 年 3 月第 1 版  
**印 次** 2010 年 3 月第 1 次印刷  
**定 价** 30.00 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题, 请到所购图书销售部门联系调换。

**版权所有 侵权必究**

**物料号 27240-00**

# 目 录

导 言	1
上篇：话剧	21
一、概述	21
二、写意剧	25
《商鞅》/《生死场》/《爱的心碎》/《他人》/《沦陷》/《郭双印连他乡党》/《红星照耀中国》/《农民》/《圣地之光》/《秀才与刽子手》/《日出而作》/《我在天堂等你》	
三、写实剧	58
《水下村庄》/《虎踞钟山》/《茶馆》/《又一个黎明》/《黄土谣》/《骆驼祥子》/《全家福》/《德龄与慈禧》/《矸子山》/《立秋》	
附录一：小剧场剧	89
《福兮祸兮》/《口供》/《俗世奇人》/《霸王歌行》	
附录二：外国剧	100
《三毛钱歌剧》/《三姊妹——等待戈多》/《乡村儒士》/《安魂曲》/美国三合一《牡丹亭》/《哥本哈根》	
中篇：戏曲	118
一、概述	118
二、京剧	122
《范仲淹》/《袁崇焕》/《瘦马御史》/《响九霄》/《赤壁》/京剧交响剧诗《梅兰芳》/《宰相刘罗锅》/《金锁记》	



三、昆曲	143
《牡丹亭》/《西厢记》/《公孙子都》/《错立身》	
四、地方戏	157
1. 古代戏	159
闽剧《贬官记》/越剧《红楼梦》/婺剧《梦断婺江》/婺剧《赤壁周郎》/越剧《梅龙镇》/黄梅戏《孔雀东南飞》/豫剧《程婴救孤》/梨园戏《董生与李氏》/晋剧《傅山进京》	
2. 近代戏	182
川剧《变脸》/越剧《孔乙己》/黄梅戏《徽州女人》/川剧《金子》/晋剧《大院媳妇》/甬剧《典妻》/花灯戏《月照枫林渡》	
3. 现代戏	203
眉户戏《迟开的玫瑰》/荆门花鼓戏《闹龙舟》/蒲剧《土坑上的女人》/豫剧《老子、儿子、弦子》/豫剧《朝阳沟》/豫剧《香魂女》/豫剧《铡刀下的红梅》	
下篇：其他舞台叙事类型	224
一、概述	224
二、歌舞音乐剧	228
乡村歌剧《拉郎配》/青春歌舞剧《月光摇篮曲》/舞剧《一把酸枣》/舞剧《风中少林》/舞剧《南京，1937》/舞剧《牡丹亭》/芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》/青春音乐剧《未来组合》/音乐剧《星》/音乐剧《卡萨布兰卡》	
三、综合型剧	248
歌舞话剧《金大班的最后一夜》/音乐话剧《桃花谣》/音乐话剧《雁叫长空》/综艺演出《纯一：功夫传奇》/歌舞乐《藏谜》/乐舞诗《紫气京华》	
四、儿童剧等	269
儿童剧《明天起航》/童话音乐剧《寒号鸟》/儿童剧《宝贝儿》/青春剧《柠檬黄的味道》/儿童剧《红领巾》/苏州滑稽戏《一二三，起步走》/泉州木偶戏《钦差大臣》	



## 导言

本书以中国当代戏剧的创作成果为关注对象，以近十年戏剧舞台上活态的综合呈现为观照点，选取有代表性的舞台戏剧作品进行内容、形式方面的鉴赏，范围主要是话剧、戏曲和歌舞音乐剧，也包括儿童剧等，从而为读者提供中国当代舞台戏剧的整体印象。

### 一、戏剧艺术的独特魅力

戏剧是人类性情的自然呈现，是人类形象的影子，它与人类文明一同诞生，伴随着人类走过了昨天、今天，并且必将走向明天。

戏剧的独特艺术魅力，来自它特殊的表现形式、特殊的信息传递渠道和特殊的对象接受方式。一句话，来自它特殊的观演关系，即剧场之中的观众与演员能够进行直接的、面对面的、气息相通的、声色可感的情感交流和信息交流。戏剧进行艺术创造、艺术传播和艺术欣赏的手段是通过剧场实现的，在戏剧审美中，剧场的中介环节是关键。

人类天生具有释放自己内在情感的潜在需求，它需要环境、需要场合、需要氛围来实现。人类又具有感染需求和共鸣需求，它需要有适宜的群体交流空间来实现。于是，人类创造了戏剧，人类走向剧场。在剧场内，通过舞台手段的调动，群体激情得以共同酝酿，彼此感染和传递，形成共鸣。这时，剧场空间就构成一个无形的情感信息场，它召唤、引渡、诱导人们情感奔涌而出，人会感到精神愉悦、心灵涤荡、肉体轻松，这时审美效应就发挥了作用。戏剧的诞生是人类对于自己本质发现的伟大进步，剧场效应则是人类释放内在潜能的良好方式，因此，人类需要戏剧。

戏剧从远古时代走来，一直伴随着人类走到了今天，在类似形象艺术样式电影、电视诞生，开始充斥社会，取代了戏剧一部分审美功能这样一种生存环境里，戏剧仍然保持了不竭的生命力，就是因为它具有后者所不可替代的剧场效应。你可以坐在家，通过屏幕毫不费力地观赏电影故事片、电视连续剧，但是你却感受不到剧场观剧那份直接投入创作的激情。这就类似于通过电视频道看球赛，你可以了解球赛整个过程、知道结



果，但却不能参与球场的气氛。再比如通过电视频道看摇滚乐，你可以听到音响、旋律和节奏，甚至更细致地观察到歌者的面孔和表情，但你同样无法分享歌场的宣泄力。因此，与球迷仍然涌进球场、歌迷仍然挤进歌场一样，戏迷也走进剧场。

戏剧艺术的独特形式，使它具有电影、电视等艺术样式所不可替代的魅力。对于电影来说，戏剧具有特殊的剧场效应，它的观演关系与影幕效果不同，它是真人的舞台活动，演员的全部动作都显现在舞台空间之中，没有蒙太奇的切割与聚焦，没有镜头的转换与闪摇，有的则是演员与观众在一方剧场之中声息相通的直接感情传递，加上现代舞台出于发扬自身优势的自觉，更为了打破观演隔阂，而运用现代声、光科技手段和各种舞台调度方式，尽量制造让观众直接感知的浓郁空间氛围，甚至把观众裹挟入戏剧情境。所有这一切，培养了一种只有坐在剧场里面才能领略到的特殊的审美场，它是电影所不具备的。你只有进入剧场，才能真正领略戏剧，那种通过电视转播的戏剧只能是戏剧的影子，只剩下了故事梗概。

对于电视剧来说，戏剧更具有浓缩和提炼生活原质、加强戏剧冲突、密集情节信息束、聚焦情感的传统功能，它带给观众的通常是更加猛烈强劲的审美流的冲击。一般来说，由于必须在规定的时间内（通常是两个小时）表现一个故事，并且在舞台上展现出来，戏剧就必须在整个演出过程中牢牢抓住观众的情绪流程，使之紧紧跟随剧情发展延伸起伏，而不产生离开剧场的企图。因此，戏剧艺术更加讲究编剧技巧，更加注意对于情节、人物性格、情境、冲突的提炼。它对于生活的截取呈掐段式、切片式而不是展开式，它必须在立即展现情节现实状态的同时去追溯原因，在推进情节的同时去交代因果联系。于是，戏剧在它的历史上一度提出了“三一律”的创作法则，即强调戏剧情节在时间、地点、动作上的统一性，这虽然不免形式主义之嫌，但其中也凝聚了成功的经验。一个很浅显的例子可以说明戏剧与电视连续剧在这方面的差异：将电视连续剧改编为戏剧容易取得成功，话剧《虎踞钟山》就是根据20集电视连续剧改编成功的；反之则容易失败，根据曹禺戏剧《雷雨》改编的电视连续剧就未能满足观众的审美心理期待。当然这里面有着复杂的原因，但原因之一不能不是戏剧与电视剧在信息浓度上的差异所致。通常将电视连续剧改编为戏剧的加工工夫是将长变短，即进行浓缩提炼；而将戏剧改编为电视连续剧的加工工夫则是将短伸长，即进行稀释。俗话说，品尝过了蜂蜜的舌头，喝糖水会觉得淡而无味。将人类的这一感觉对比效应运用于观赏心理上，同样具有适用性。



以上还只是戏剧发挥舞台写实功能的审美效果，戏剧同时还拥有舞台写意的广阔空间，一个世纪以来现代派戏剧在这方面的种种探索，集中通过象征、隐喻、折射、托体等舞台手段，映现了现代人面对后工业社会的物质喧嚣所表现的精神焦虑与心理饥渴，使戏剧舞台的表现力得到了极大的拓展。

## 二、戏剧的产生与发展

人类戏剧的原始萌发，伴随着人类文明的曙光出现。似乎世界上的任何民族，当她最初从事庆贺神明诞生或欢度节日庆典的宗教仪式时，都会和原始戏剧相遇。于是，当我们把目光投向 5000 年前的古埃及文明时，我们看到了在祭祀尼罗河神——俄塞里斯的祭仪中，有关俄塞里斯生平的盛大装扮表演。俄塞里斯祭祀的神圣程序被 2000 年后的古希腊人狂热的酒神崇拜所继承，并朝世俗装扮表演发展。人类另一个古老文明——印度，在它的“吠陀时代”（公元前 13—前 7 世纪）之前，已经在频繁的祭祀活动中夹杂拟神行为。中国在 4000 多年以前的尧、舜、禹时代，也有着众多史前时期宗教仪式中的原始戏剧活动，这反映在一些先秦典籍如《尚书》、《吕氏春秋》里。可以说，当人们在原始的宗教庆典中，装扮神明，表现他们的故事时，无意识的原始戏剧就产生了。人类文明史反复证实了这一点，我们从美洲的玛雅文化、大洋洲和非洲的土著部落文化、印度尼西亚的巴厘岛土著歌舞，以及更多例证里，都可以看到原始宗教戏剧的影子。

然而，人类从事有意识的戏剧行为，或者换句话说，戏剧作为一门艺术样式而独立存在，最初仅仅发生于少数几个文明古国中。这几个文明古国是古希腊、古印度和古代中国。古希腊于公元前 534 年举办的悲剧竞赛见于记载，宣告了人类戏剧成文史的开端。古印度梵剧是在公元前 4 世纪开始传播的。古希腊和古印度都产生了伟大的史诗作品，为戏剧借鉴内容、实现体裁转换提供了条件。古代中国戏剧的独立，由于没有民族史诗的支撑和帮扶，在她形成较为完整的戏剧文学结构——以文学剧本的出现为标志——的路途上走过了漫长的旅程，而后于 12 世纪走向成熟。

人类古老戏剧的步履和轨迹各个不同。古希腊和古罗马戏剧在放射了千年的璀璨光芒之后，随着罗马帝国的灭亡而中止，欧洲戏剧从此在中世纪宗教独裁的漫漫隧道里苟延残喘。印度梵剧则在持续盛行了 1400 年之后，于 12 世纪遭受了伊斯兰文化的冲击而断绝。中国戏剧却在 12 世纪初期真正脱离了原始与初级面貌，诞生了今天所知道的第一





个完整剧本《张协状元》，标志着一种有意味的东方传统戏剧样式——戏曲的正式形成，从此生生繁衍至今，并不断向周边区域发射文化脉冲。

东方还有其他一些比较古老的传统戏剧样式，例如日本的能，13世纪在中国舞乐文化的影响下，从传统祭祀节庆表演中发展而成；孟加拉的“贾拉达”，其历史或许可以追溯到古代雅利安人的祭祀仪式；柬埔寨的“巴萨剧”，大约形成于吴哥王朝初期的10世纪；越南的“嘲剧”，或许发源于李陈朝时期（11—13世纪）。这些东方传统戏剧都流传到了今天，成为东方戏剧文化的丰富宝藏。它们大都发生在印度文化和中国文化的影响圈之内，与这两地的古老戏剧有着一定的文化继承关系，也都可以划归传统的诗歌舞综合舞台艺术的范畴。

与东方各个封闭文明里自在发展、自我完善的戏剧不同，欧洲戏剧走过了一个由古老向近代不断蜕变、同时又不断扩张到世界其他地域的过程。古希腊和古罗马戏剧的伟大传统虽然断绝，中世纪教堂里宗教戏剧的活跃却延续了欧洲戏剧的人文传统。在教堂戏剧时期，随着基督教的传播，中世纪的欧洲已经将戏剧文化推到一个较大的地理范围，虽然这段宗教独裁阶段被史家称为黑暗时期，但它为以后欧洲戏剧的复兴开垦了广阔的土壤。待到文艺复兴的曙光升起，欧洲各国由教堂戏剧传统中蜕变出来的各类轻歌剧、滑稽戏、哑剧蜂拥而起，宫廷和乡间到处载歌载舞。其间英国的莎士比亚戏剧放射出万丈光芒，形成了欧洲戏剧继古希腊之后的又一个丰厚传统。而文艺思潮的模仿原则和趋实原则，奠定了欧洲戏剧分化为三大类型的哲学和美学基础，这三大类型为话剧、歌剧和舞剧，分别以语言、音乐和舞蹈为主导性的舞台表现方式，不同于东方古老戏剧综合融汇的舞台原则——东西方戏剧由此分途。西方戏剧又以话剧为主导样式，它为人类贡献了丰富的人文和文学瑰宝，以写实性舞台方式区别于东方传统的写意性戏剧。

由世界史的整体趋势所决定，西方世界在实现了地理大发现和工业革命以后，加快了其一体化的步伐，其间几乎没有多少特色文明可以单独保存。由此，欧洲戏剧在文艺复兴以后的盛大发展，可以视为一种各国大体同步的过程，虽然彼此时而有差异，彼此互相促发和诱导，最终却构成西方戏剧文化的整体进步。因此，欧洲20世纪以前的戏剧发展，基本上是一系列思潮影响下的共同运动，由古典主义到浪漫主义，再到现实主义和自然主义，而不同的文艺思潮导致不同的戏剧流派形成，各自推出了经典性的代表人物和巨著，产生了巨大的影响。相对来说，东方各个封闭的传统文明，是在西方工业文明崛起，挟军事和经济强势东来之时，被陆续打破壁垒的。因此，西方戏剧更多呈共



性特征，东方戏剧则保留了一些特殊的古老痕迹。

随着欧洲在东方殖民地域的扩张，以及西方文化的东渐，西方戏剧向着东方不断渗透，遮蔽了非洲、亚洲一直到大洋洲的广大地幅。也可以说，西方戏剧随着英语、法语、西班牙语覆盖地域的急剧扩大，迅速扩展成为世界性的戏剧现象。而印度、中国、日本和南亚这些有着古老戏剧传统的国家和地区，也都逐步在自己的舞台上引进了西方戏剧样式，用本国语言来演出，同时也按照西方式样建造起众多的剧院供演出使用。西方戏剧于是在 20 世纪成为全球性的文化现象。

西方戏剧的渗透，引起了东方古老戏剧的观念变革，于是 20 世纪的东方可以视为戏剧变革的世纪，这些变革从日本、中国、东南亚各国家的舞台变化中体现出来。但同时，西方戏剧也由于自身原因，产生了变革的强烈需求。其原因来自社会机体、宇宙观、哲学思潮、文艺思潮各方面的诉求，也来自其朝向写实发展的穷途末路。因而 20 世纪也是西方戏剧各种现代思潮和流派盛行时期，从象征主义到表现主义，从存在主义到荒诞派，从现代派到后现代派，产生了众多的代表作家和作品。在自身的变革中，西方戏剧从东方传统的戏剧美学中汲取了灵感，这也促进了东西方戏剧的交流和交融。

人类的步伐迈入了 21 世纪。戏剧这个至少有 5000 年华龄的艺术样式，这个伴随了人类文明始终的艺术样式，虽然不断遭受到现代新兴媒体艺术的冲击，仍然成为我们地球上最为普及和盛行的艺术样式。她的足迹遍及人类各个群落，可以说有人群即有戏剧。戏剧已经成为人类文化的不可或缺部分，成为人类的一种生存方式。她还将伴随着人类历史的延伸而繁衍下去。

### 三、中国百年大舞台

#### 1. 概述

在中国戏剧发展的历史长河中，进入 20 世纪以来的百年，处于一个大的转型期。来自三个方面的力量——意识形态的革命、西方戏剧的引进、电影和电视的诞生——刺激、影响和推动着这一转型的实现。

19 世纪末喷进的戊戌烈士之血，激励了初生的新纪元。舍生取义、追踪光明、急切寻求变革的人们痛斥传统舞台在古典和风中的柔靡沉醉，希望把戏剧变为新思想的传播手段，于是身体力行地掀起旧剧改革，一时间穿西装、扯四门、搬讲演、唱皮黄、演时



事、程式化的改良戏曲风靡舞台。形态的剧烈变异使得戏曲失去了传统的美，很快引起人们厌倦，人们于是把目光投向了西方戏剧。这是一种十分接近于生活形态的舞台样式，它能直接揭示现实人生悲剧与社会矛盾，又不需长期的特殊技巧训练，它是便利的匕首与投枪！人们顺手抄起，冲锋陷阵，并名之为话剧。

随同这个过程发生的，是旧式戏园的改造——传统伸出式的舞台逐渐改为清一色的西方镜框式台口。其起始的标志是1909年潘月樵等人在上海创建的新舞台，随后风靡全国。新式舞台一改传统的一桌二椅面貌，运用现代灯光设备和幕布，设置写实布景与机械传动装置（例如转台），迫使传统戏曲的表演也随之发生相应改变，一些与旧式舞台共存的表演技巧逐渐失传。这时崛起的戏曲代表人物，例如梅兰芳等京剧四大名旦，开始倡导在保留传统美的基础上革新表演形式，争取到了更多观众。

但当时社会更注目于新文化的建设，文学青年们一致倾心写实性的话剧舞台，投身其中者众，成就也众。留学归国的洪深、田汉等人的创作实绩，成为中国现代话剧的奠基，并最终呼唤出戏剧大师曹禺。舞台话剧在20世纪三四十年代争取民主、自由和幸福的斗争中，成为鼓舞人们意志的鞞鼓与号角，它激励了反抗，激励了革命，激励了整整一代人的人生。

共和国大厦在古老国土上的挺立，为20世纪下半叶拉开崭新的序幕，舞台上一派莺歌燕舞、春光旖旎。一批有成就的戏剧家如老舍、郭沫若等此时处于话剧创作旺盛期，戏曲舞台则在传统戏、新编历史剧和现代戏三并举方针指引下，呈现出前所未有的繁荣。

然而，由于受苏联的影响，奠基于写实主义表演方法的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系，成了中国舞台形而上的法本，再加上对“现实主义原则”的绝对化和崇高化理解，中国戏剧在单纯写实之路上逐渐走远，甚至再也容不得其他声音的出现。一些有独立思考的戏剧家如黄佐临等人，希望从事拓宽舞台空间的有意义的实践，但没有遇到适宜的气候。20世纪六七十年代强烈的政治喧嚣，更完全阻断了这种可能性。

历史的车轮无情碾碎残冬。国门开启，人们忽然觉察到，世界戏剧已经改换了模样。戏剧观念早已变更，舞台格局也面目全非。追溯其起始，原来早在20世纪初，我们引进西方写实话剧的同时，西方舞台已经开始涌动现代主义的思潮。在四分之三个世纪中，西方遍尝了各种戏剧流派，从象征主义到表现主义，从荒诞派到后现代派。我们对于世界戏剧的这一走向竟然如此失察？并非如此。早在20世纪二三十年代，西方现代派戏剧思潮已经波及中国，并且体现在先驱们的作品中，如洪深的《赵阎王》、曹禺的《原野》，



都透出象征主义的痕迹。但是，由于西方现代派思潮与中国当时的思想与文化环境脱节，中国缺乏对之解读的门径。

我们的舞台戏剧还面临着更为焦灼的境况：20世纪80年代，电视迅速进入每一个家庭，使得剧场变得门可罗雀。这又是一个出乎意料之处：西方现代戏剧持续了几十年的舞台和剧场形式的变革，其重要推动力是电影和电视从世纪初开始形成的威胁！

我们的戏剧需要重新定位，它必须找回其鲜活的本原性、诱人的假定性和富于感染力的剧场性，它必须开拓自己的表现空间，增强对当代人类精神的剖析力、介入力和裹挟力。于是，从20世纪80年代初开始，中国戏剧遭遇了无休止的扰攘，舞台变革大潮涌动了连天的波涛。力求突破成规的探索逐渐成为舞台定式，手法创新与形式探求变得重要和引人注目。各类手段都被运用，所有方法都被尝试，似乎在西方戏剧舞台上几十年中所发生过的变化、所形成的各种思潮和流派，在中国舞台上一下子涌了出来。当然，对西方戏剧手法的吸纳仅仅是片言只语、掺熟夹生式的，这些手法在中国缺乏相应的生态环境，它们只是被国人用自己的理解和想象去连接、补缀和充填。

然而，这场曾经遭到顽固抵制的戏剧变革，十年之后则实绩显著。舞台模式已经极大改变，戏剧家们思维方式、舞台时空观念的灵活，以及对于现代灯光、装饰景片、舞台空间处理手段运用的熟练，都已经今非昔比。其结果是增强了戏剧舞台的现代感和形式感。不但话剧的面貌焕然一新，戏曲的传统形式也因多重而变形。

当然，在所有可以想到的现代戏剧手段都被试验过、经验都被运用过以后，需要确认我们的戏剧主流时，人们又进入另一个层次的迷茫。浮躁的喧嚣渐息之后，需要的是一个沉稳的分辨、融化与推进的时期。在这种情况下，一部戏剧创作的成功被理解为不仅剧本是独到的，其舞台形式也必须是独到的，只有两者的完美结合，才能带来剧作真正的荣誉——这就是当前我们的戏剧思考。

## 2. 20世纪80年代的戏剧变革

20世纪前期中国戏剧经过大革命、土地战争、抗战救亡和解放战争的急风暴雨式洗礼，于新中国成立后确立起革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作观和以写实为基本原则的舞台观，在为时代献上众多富于革命理想和浪漫激情的作品的同时，也在极左思潮影响下酝酿出“三突出”的创作模式，使得众多粗糙非艺术化的作品充斥舞台，创作观念的模式化、表现手段的单一化与概念化，导致戏剧表现力的严重萎缩和舞台生命



力的衰竭。

1978年之后，中国迈入一个新的历史时期。转折关头，一批反映时代潮流的话剧作品诞生，在人民群众中产生了巨大反响，《枫叶红了的时候》、《于无声处》、《丹心谱》、《报春花》、《救救他》、《权与法》、《血，总是热的》、《灰色王国的黎明》等作品，先后在观众圈中引起广泛轰动，促动了时代的反思。与此同时，表现“文革”中受迫害的老一辈无产阶级革命家历史功勋的剧作，如话剧《西安事变》、《陈毅市长》、《彭大将军》等，也掀动了民众的正义情感。话剧创作在复苏的时候，如它最初出现于中国舞台上时，发挥了匕首和投枪的舆论作用，其立意主要在于政治内容上的拨乱反正，抨击刚刚逝去的高压政治，呼唤人性的苏醒。尽管它不可避免地带有前一个时期的残余色彩，直接“为政治服务”的痕迹仍然明显，毕竟一个新的开端已经到来。

随着政治环境改变而来的，还有被禁演了很长时间的传统戏得到恢复，一时间全国各地从城市到农村，各个声腔剧种的舞台上，响起一片弦子锣鼓声。众多长久流传的传统剧目都在舞台上重新亮相，大量被撤销的戏曲剧团得到恢复并焕发出勃勃生机，这既映射出中国戏曲深扎于民众之中的草根力量，也传达了民众对于传统的依赖留恋之情。

但很快，人们不再满足于戏剧舞台的政治化与复古化，深化了的时代审美需求呼唤着戏剧的本体发展和舞台面貌多样化的出现。戏剧在酝酿一场新时期的伟大突破。

呼唤中的观念突破包括创作观的回归人性与舞台空间的突破。如何能够摒除戏剧表面上的装腔作势，使之进入到人的内在精神层面，深入人生意识，追寻人的心声与历史回声；如何能够解除舞台陈规的限制，探索戏剧多种呈现方式的可能性，使之得以顺畅表达人的真实情感，将政治化戏剧引入审美戏剧——这些，成为戏剧反思和探询的根本所在。

为了挣脱极左观念框范的束缚，20世纪80年代的文艺创作掀起了人性开掘的思潮。高扬人道主义旗帜，提倡描写人性的丰富性、多样性和层次性，把以往扁平的人物形象变成立体的有血有肉的形象，推动了众多新型文艺典型的出现。文学恢复了人学的定性，文艺还原到了它应该的位置，文艺作品提高了表达功能和感染力。众多的戏剧作品开始表现真实而全面的人，多方面地展露其性格，正面人物既有先进理念，也有其人性弱点，这才成为血肉丰满的人。人性化开掘推动了中国文艺的极大进步，推动了文艺作品对人的理解的深入和形象刻画的生动性。当然，任何进步也都会有负面影响，初时有些作品描写失衡，在追求主题多义性和模糊性的同时，泯灭了正义和非正义的界限，处理反面人物时血肉丰满很有看头，加工正面人物仍缩手缩脚缺乏手段，因而形象没有光彩，带



来作品倾向性的倾仄，这些是当时的软肋。

在深化对人认识的同时，戏剧更多地瞩目于舞台形式的变革。如上述，中国长期受到闭关锁国的思维限制，受到极左思潮的影响，形成了所谓的现实主义戏剧（西方称之为写实主义戏剧）一统天下，但现实主义绝非唯一的戏剧美学原则。而 20 世纪初西方话剧正在发生变化，正在走出写实主义框范，产生了一系列新的现代戏剧流派，各种主义纷纭，象征主义、表现主义、超现实主义、荒诞派、先锋戏剧等，它们旨在拓展戏剧的舞台空间，增强戏剧的表现力。随着国门的打开，西方戏剧广泛的实验之风刮入了中国剧坛，引起了理论界一场关于戏剧观念的大讨论，容纳多样戏剧观的强烈呼声冲击着长期定于写实一尊的舞台模式。人们要求戏剧能够突破既定框范，在舞台上充分实验各种表达，从而拓展戏剧的表现力和表现空间。

时代大潮推动着戏剧的进步。一时之间，戏剧舞台上新的作品层出不穷、琳琅满目。反映在戏曲舞台上，是创作积极性的极度高涨，很快便出现了姹紫嫣红的局面。改编传统戏如豫剧《唐知县审诰命》，莆仙戏《状元与乞丐》，楚剧《狱卒平冤》，昆曲《牡丹亭》、《西厢记》，越剧《荆钗记》等；新编古代戏如越剧《五女拜寿》、高甲戏《凤冠梦》、吉剧《三放参姑娘》、湖南花鼓戏《喜脉案》、京剧《徐九经升官记》、潮剧《袁崇焕》、壮剧《金花银花》、昆曲《南唐遗事》等；近现代内容戏如柳琴戏《小燕和大燕》，湖南花鼓戏《八品官》、《牛多喜坐轿》、《嘻队长》，豫剧《倒霉大叔的婚事》，商洛花鼓戏《六斤县长》，淮剧《奇婚记》，京剧《药王庙传奇》等，都获得了成功的舞台效果。

与 20 世纪五六十年代戏曲剧坛一个明显的不同是，新时期新创剧目占有明显的优势，越来越多的作者把创作而不是改编当作首选目标。一些古老剧种焕发出青春创造力，例如福建的莆仙戏和梨园戏、四川的川剧。前者涌现出一个深具现代意识的创作群体，推出众多具有时代思考力的剧目，如《新亭泪》、《秋风辞》、《魂断燕山》、《晋宫寒月》、《滕玉公主》、《鸭子丑小传》等；后者则以一部连一部成功的新创剧目构成一个系列，并创造性地将自身丰富的表演程式与现代舞台技术焊接，顺利实现了古老传统的现代转换，如《巴山秀才》、《易胆大》、《四姑娘》、《变脸》等。它们共同推动着戏曲的时代步伐。

反映在话剧舞台上，则是一个激荡昂扬的探索时代的到来。话剧开始用新颖的时空切割方法、换场的灵动形式、象征性的表现手法等舞台手段，打破旧有范式，引来舞台变革的大潮。说起戏剧探索的始作俑者大概应该提到高行健，这位受到法国现代派戏剧启迪的作家，用他的小剧场戏剧三部曲《绝对信号》、《车站》、《野人》，呼唤中国戏剧



舞台形式的革命。一时之间新颖作品层出不穷，如《对十五桩离婚案的剖析》、《街上流行红裙子》、《一个死者对生者的访问》、《红房间、白房间、黑房间》、《屋外有热流》、《挂在墙上的老B》、《魔方》、《山祭》、《W. M, 我们》等，并出现了刘锦云《狗儿爷涅槃》这样穿透历史时空和人的精神层面的力作。著名导演黄佐临所长期倡导的“写意戏剧”露出端倪，其体现最佳的一部是他本人导演的《中国梦》，一部是徐晓钟导演的《桑树坪纪事》。20世纪80年代领时代风骚的导演是林兆华，他的系列探索剧目成为新时期话剧的舞台骄子。

话剧的舞台形式变得不再那么一致，而是异彩纷呈。仔细分析其中的风格、流派成分，似乎大都染有某种西方现代派戏剧的色彩，但又绝不雷同，显得支离破碎。但是，它们大多获得了很大的反响。同时，继承曹禺、老舍传统的写实剧仍然在延续，如《黑色的石头》、《天下第一楼》都运用传统手法取得成功。

相对于话剧来说，戏曲的舞台变迁（非指传统戏的演出）慢了一个节拍，在一个较长时段里一直给人以落后于时代之感。在社会潮流的影响下，在话剧舞台的刺激下，戏曲的舞台探索谨慎而迟疑。一些有影响导演的探索逐渐引起人们的注目，戏曲导演余笑予，导话剧也导戏曲的胡伟民，都在努力打破戏曲舞台的旧有平衡支点。无论人们对之评价如何，下列剧目的观念与舞台形式都曾引起人们的极大兴趣：壮剧《泥马泪》、川剧《潘金莲》、川剧《四川好人》、川剧《田姐与庄周》、湘剧《山鬼》、淮剧《洪荒大裂变》。初时的戏曲舞台形式改变还比较“隔”，给人的艺术感觉总与“拼凑”相连，但经过一个时段的过渡以后，舞台成熟感增强，成功的作品就被大气地推出来，例如上海京剧院的《曹操与杨修》带给人完美的舞台形式感。

20世纪80年代中国戏剧的一个突出进步是舞台技术的进步，它解决了舞台时空自由流动的技术问题。当时的舞美争论常常围绕布景和表演的矛盾展开，固定的布景设置常常无法应对自由表演的背景需求。于是，虚拟的写意化布景越来越多地出现，继而用灯光控制场景变换的手法被越来越多地使用。暗转，一束追光，一个聚焦，时空就改变了。灯光对于戏剧舞台革新起了巨大的作用，实现了19世纪末瑞士灯光设计师阿庇亚“灯光将改变整个戏剧世界”的预言。

### 3. 20世纪90年代的戏剧发展

20世纪90年代以后，随着改革开放的进一步深入，随着社会朝市场经济状态的进



一步转化，社会思潮与文艺思潮在商业社会的巨大冲击下变奏，一度遭受了迷惘徘徊、方向失衡的困惑。商品经济支配下的大众文化泛滥与娱乐冲击，解构了主流意识形态，在奠定平民视角、民生观念的基础上，也带来创作趣味的庸俗浅薄，世俗娱乐到处充斥，戏剧舞台上的贺岁戏、商业戏连篇累牍。戏剧探索的先锋主义与市场合流，先锋戏剧更多流于玩弄形式，或仅仅沉湎于白领趣味。两者共同带来的后果是人文精神的缺失。

自 20 世纪 80 年代兴起至 90 年代无孔不入的解构主义思潮，以打破统治，消解权威，褻瀆神圣为意旨，助长了人性开掘的力量。同时，它又受到另外一种社会思潮的介入，即波普艺术与现代消费主义的嫁接，造成神坛的崩塌，产生了艳俗风，加重了解构风潮的力量。与此同时舞台科技含量与综合性成分也大大提高，解构后的戏剧重新呼唤崇高，人们期盼主流价值观的回归。

20 世纪 90 年代以后的戏剧，呈现出观念冲决藩篱之后自由创作的状态。人们已经习惯于戏剧舞台的风格多样化，不再进行有关舞台形式优劣的争论，而将每一部剧作和它的舞台呈现方式做统一考虑，凡是能够最恰当表现内容的形式，就是最好的形式。戏剧舞台上显得手法灵活多变，面貌色彩斑斓，加之舞台技术特别是灯光的长足进步，让人感到眼花缭乱，目不暇接。而这一切变化，都不再引起人们更大的奇异感、变异感和反叛感，观众容忍、认可甚至追随这些变化，所有舞台实践的大旗下都簇拥着自己的拥护者，戏剧舞台呈现的是多元共存的局面。这其中，许多现代舞台科技手段被日渐大胆而巧妙地运用，一些新颖的构思得到了现代观众的认可甚至欢呼，其结果是增强了戏剧舞台的现代感，而舞台形式也在这种经验积淀中逐渐发生变化，在注重剧场性的同时，一边继续延伸探索的趋势，一边开始实现对写实手法的回归。

在这个整体趋势支配下，话剧创作呈现出三种态势。

一是多样化的舞台探索。从 20 世纪 80 年代开始兴起的舞台探索热潮势头不减，现代派戏剧因素注入舞台引起的表达方式的变革，催生了一批意蕴含量和形式含量都更为繁复深广的剧目，过士行的《鸟人》、《鱼人》、《棋人》三部曲和《坏话一条街》以其独特个性受到关注，《死水微澜》、《生死场》、《我在天堂等你》、《爱尔纳·突击》等剧目则以全新的面貌出现在舞台上。一些小剧场戏剧保持了探索的先锋性，不断引起人们的注目，并且培养起一批年轻的观众。

二是传统的写实手法仍然占据话剧的主导位置。这是由戏剧的本质和多年的观赏习惯所决定的。戏剧的本质当然是反映生活，是对生活的模仿，那么，它从根本上说就是





写实的艺术，不管怎么变形，都离不开生活真实。而多年来我们的主流都是写实戏剧，它培养起一代观众。引起注目的作品有《天边有一簇圣火》、《同船过渡》、《商鞅》、《地质师》、《“厄尔尼诺”报告》、《洗礼》、《父亲》、《虎踞钟山》、《沧海争流》、《兰州人家》等，都是新层次上的写实戏剧，充分说明了这种情况。

三是新的评判标准在摸索建立，即对于一部剧作的评价，着眼于它的舞台完整性而不是别的什么固定的观念。你可以使用完全传统的手法，也可以使用非常后现代的手法，评价的准则已经不在手法本身（曾经有一个时期，认为凡是新的手法就是好的），而是手法与戏剧的立意和形式的吻合度，亦即特定的手法要为特定的目的服务，形式要与内容密切结合。人们在探索新的话剧方向，即使是北京人艺这样有着既定传统的剧院，在保留原有风格的基础上也在谨慎地进行新的尝试。独立制作人的活跃，在戏剧制作和运转体制方面正探讨一种新的可能性。可以看到，风格多样化的舞台面貌，将定型为话剧的时代特色。

舞台技术装置的新发展和突破旧程式的尝试，逐渐将京剧艺术推向一个既沉雄醇厚、又瑰丽多姿的阶段，一批成功剧目如《狸猫换太子》、《风雨同仁堂》、《骆驼祥子》、《瘦马御史》、《宰相刘罗锅》、《贞观盛世》的出现，标志着这一古老的舞台艺术正在焕发出新的青春光芒。

一些充满现代活力的新型剧种，如越剧、黄梅戏、采茶戏等，利用自身轻捷灵动、发展能力强的优长，充分调动歌舞魅力，充分吸收现代声、光、舞台装置的成果，将舞台美发挥到极致，以其青春亮丽的倩姿越来越引起世人的瞩目，同时从其唱腔与流行音乐靠近的特点出发，因势利导地发展出现代音乐剧，显示出极大的前景可能性，推出了采茶戏《山歌情》、《榨油坊风情》，山歌剧《山稔果》，荆州花鼓戏《原野情仇》，越剧《孔乙己》，黄梅戏《徽州女人》、《和氏璧》，昆明花灯剧《小河淌水》，梅州山歌剧《等郎妹》等引人注目的作品。

其他如淮剧《金龙与蜉蝣》，祁剧《甲申祭》，川剧《山杠爷》、《变脸》、《金子》，闽剧《贬官记》，吕剧《苦菜花》，眉户戏《迟开的玫瑰》，评剧《贫嘴张大民的幸福生活》，粤剧《驼哥的旗》，甬剧《典妻》等，都获得相当成功。地方戏曲以充满生机的态势，骄傲而自信地迈向新的世纪。

20世纪90年代以后舞美景片越来越朝向写意化、抽象化发展，尽量模糊它对固定时空的暗示。当然也有非常具象的设计，那是由于剧目的特殊需要。舞台灯光的灵活运