

实验话剧导演 人格研究

1987—2004

厉震林 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



实验话剧导演

人格研究

1987—2004

厉震林
著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

实验话剧导演人格研究 (1987—2004) / 厉震林著.
—北京: 文化艺术出版社, 2014. 8
ISBN 978 - 7 - 5039 - 5832 - 8

I. ①实… II. ①厉… III. ①话剧—导演—
人物研究—中国—现代 IV. ①K825. 78

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 163640 号

实验话剧导演人格研究 (1987—2004)

著 者 厉震林

责任编辑 胡 晋

封面设计 李 鹏

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
(010) 84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2014 年 10 月第 1 版
2014 年 10 月第 1 次印刷

开 本 700 毫米×1000 毫米 1/16

印 张 17.25

字 数 250 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 5832 - 8

定 价 36.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

国家第二类特色专业建设项目

序

周 斌

对于中国来说，话剧和电影一样也是“舶来品”，而并非是中国本土文化的产物。话剧传入中国以后，一方面扎根于中华文化的土壤，不断吸收着中华文化的营养而成长，另一方面仍持续受到西方文化的影响，在变革中努力跟上世界戏剧的前进步伐。正是在中西文化的碰撞、融合与浸润中，在“东张西望”的前进过程中，中国话剧不断发展变革，既形成了一种具有中华文化特点和民族风格的新型的戏剧样式，也成为一种受到广大民众喜爱的戏剧类型。

从总体上看，中国话剧一百多年来的发展历程是与时代和社会的历史变革、各种政治思潮和文艺思潮的影响，以及广大民众对话剧的审美需求变化紧密相关的。可以说，正是这些外部的影响，不断推动着中国话剧自身的发展和创新，使之适应了时代、社会和观众的需要，成为一种与其他文艺样式并驾齐驱，并在特定的历史阶段产生了很大影响的戏剧类型。

就中国现代话剧创作而言，可以说，“与现实生活紧密联系，时代精神强烈，在推动历史前进的革命运动中发挥积极作用，这是它的一个长处。”^①正因为如此，所以“中国戏剧固然与世界潮流相呼应，但它只能与中国历史同步前进，它以新兴话剧的诞生和发展为标志而迈出的现代化步伐，主要的不是现代主义，而是现实主义的”^②。可以说，现实主义话剧在中国具有旺盛的生命力，并取得了令人瞩目的艺术成就。尽管如此，中国现代话剧史上一些著名戏剧家一方面坚持运用现实主义创作方法创作出了以曹禺的《雷雨》、《日出》

① 陈白尘、董健主编《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社1989年版，第22页。

② 陈白尘、董健主编《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社1989年版，第28页。

为代表的一大批各具特色的优秀作品，由此奠定了中国话剧的优良传统，另一方面他们也注重学习借鉴西方现代主义各个流派的创作技巧，并有机融合在自己的剧作里，创作了一些颇具新意的作品，如田汉的《梵峨璘与蔷薇》、洪深的《赵阎王》、曹禺的《原野》等，而夏衍还把电影思维和电影技巧运用在话剧创作中，使其剧作《上海屋檐上》成为中国话剧史上一部独具美学风格的优秀作品。同时，也有一些著名戏剧家则学习借鉴了中国传统戏曲的艺术手法，不仅丰富了话剧艺术的表现技巧，而且也使其作品凸显出了新意，如田汉的《丽人行》、李健吾的《贩马记》、吴祖光的《捉鬼传》等。正是这样的创新探索，不仅使中国现代话剧呈现出了丰富多彩的艺术风貌，而且也使之逐步走向了成熟状态。

就中国当代话剧创作而言，新中国成立后十七年的话剧创作一方面传承了中国现代话剧的优良传统，与现实生活和时代变革保持着紧密联系，在话剧艺术的大众化和民族化方面有了新的拓展；另一方面因受到各种政治运动的冲击和极“左”文艺思潮的影响，所以其政治和道德的教化功能被过分强化，创作中的公式化、概念化弊病颇为盛行，而创新意识日益淡薄，题材样式也日趋单一。虽然受到客观环境的制约和影响，但仍有部分戏剧家的创新追求还未消失，他们在创作中勇于探索，敢于揭露现实矛盾，并在剧作中大胆地表达了一些自己对生活和人生的真知灼见，诸如岳野的《同甘共苦》、海默的《洞箫横吹》、杨履方的《布谷鸟又叫了》等一批冲破各种教条束缚的“第四种”剧本的问世，就给当时的剧坛带来了别样的清新之风。同时，另有一些著名戏剧家则依据自己的生活经验和艺术积累，陆续创作了若干部独具艺术个性和创新意识的优秀作品，其中老舍的《茶馆》、田汉的《关汉卿》就是颇有社会影响力和美学生命力的优秀剧作，由此也显示了中国话剧艺术的新进展。文化大革命期间，一大批戏剧家被无辜剥夺了艺术创作的权利，受到了极不公正的待遇。在极“左”政治路线和文艺政策的制约下，话剧则完全沦为“四人帮”篡党夺权之“阴谋政治”的附庸，成为他们实行文化专制主义的工具和极“左”意识形态的宣传品。与其他文艺样式相仿，话剧创作既遭受了严重挫折，也出现了明显倒退的现象。

粉碎“四人帮”以后，“文革”浩劫结束，中国社会的发展进入了一个新的历史时期，中国当代话剧也进入了一个充满蓬勃生机和活力的新的发展时期。在拨乱反正、思想解放和改革开放的过程中，新时期的话剧创作和文学创作一样，也大致经历了“伤痕文学”、“反思文学”、“改革文学”、“寻根文学”等阶段，在每个阶段都出现了一批各具特色的优秀剧作，其中苏叔阳的《丹心谱》、宗福先的《于无声处》、崔德志的《报春花》、赵国庆的《救救她》、邢益勋的《权与法》、沙叶新等的《假如我是真的》、中杰英的《灰色王国的黎明》、李龙云的《小井胡同》、李杰的《高粱红了》、杨利民的《黑色的石头》、何冀平的《天下第一楼》等，以及一批历史剧、军旅剧等剧作都曾产生过较大影响，并受到了广大读者与观众的欢迎和好评。中国话剧的现实主义传统不仅得以恢复，而且有了新的拓展。

由于新时期以来国门洞开，西方各种文艺思潮和戏剧思潮不断涌入国内，诸如布莱希特、格洛托夫斯基、阿尔托、斯泰恩、彼得·布鲁克、戈登·克雷、马丁·艾斯林等的戏剧理论，以及存在主义、象征主义、表现主义等各种戏剧流派的代表作及其理论相继被译介，由此大大拓展了中国戏剧家的艺术视野，给他们的话剧创作以新的启示和引导。八十年代初关于“戏剧观”的论争，则引发和推动了一场话剧革新运动，探索话剧开始崛起于剧坛，显示出了创新的激情与活力。一些戏剧家不再拘泥于传统现实主义的技巧手法，力求突破“易卜生—斯坦尼斯拉夫斯基”模式，他们或学习借鉴各种现代主义的技巧，或从民族戏曲中汲取营养，以此来丰富发展现实主义的艺术表现手法。就剧本创作而言，如马中骏等的《屋外有热流》，高行健的《绝对信号》、《车站》、《野人》，陶骏等的《魔方》，王培公的《W·M（我们）》，孙惠柱等的《挂在墙上的老B》、《中国梦》，刘树纲的《一个死者对生者的访问》，刘锦云的《狗儿爷涅槃》，陈子度等的《桑树坪纪事》等，均以其大胆的创新探索而给人留下了较深刻的印象，搬上舞台后也受到了广泛关注。其中高行健的《绝对信号》还成为新时期小剧场话剧的滥觞，引发了小剧场话剧的创作热潮。探索话剧的另一个鲜明特点，就是导演的艺术个性得到了充分张扬和凸显，他们不再满足于把剧本直译成舞台形象来阐述剧作家的思想，而是注重通过舞台演

出表达自己对生活的独特理解 and 艺术上的创新意识,使自己的戏剧美学观在舞台上得到生动形象的体现。其中无论是黄佐临导演的《中国梦》、林兆华导演的《绝对信号》和《野人》等,还是徐晓钟导演的《桑树坪纪事》、胡伟民导演的《红房间·白房间·黑房间》等,都以其独具特色和富于个性的舞台艺术,不仅使探索话剧剧作在舞台上获得了新的美学生命力,而且也显示了话剧导演艺术追求的新趋向。

二十世纪九十年代以后,由于市场经济大潮的冲击、消费文化的兴盛和多样化娱乐方式的影响等,话剧创作和演出的困境日益明显。为了适应经济和文化的转轨,以及市场和观众的新需要,话剧创作和演出呈现出主旋律话剧、商业话剧和实验话剧多元并存的局面,在起伏波折中向前拓展。就主旋律话剧创作而言,因为其较明显地体现了主流意识形态的价值观,故而得到了政府主管部门的倡导和支持。虽然有些剧作出现了主题先行和概念化的创作倾向,但其中也有如杨利民的《地质师》、沈虹光的《同船过渡》、郑振环的《天边有一簇圣火》等成功之作。商业话剧因一批活跃的独立戏剧制作人的努力而勃兴,它一方面推动了话剧创作生产体制和运营演出机制的改革,激活了话剧演出市场;另一方面也有不少作品因过分关注商业利益而忽略了艺术品质,产生了一定的负面影响。当然,诸如费明的《离婚了,就别再来找我》、梁秉堃的《冰糖葫芦》等,则较好地平衡了商业和艺术的关系,为商业话剧创作积累了一些成功的经验。实验话剧则传承了探索话剧的创新精神,部分编导进一步反叛戏剧传统,打破条条框框,在艺术实践中大胆探索,其先锋姿态十分引人注目。其中孟京辉的《思凡》、《我爱×××》、《恋爱的犀牛》等,林兆华的《哈姆雷特》、《三姊妹·等待戈多》等,牟森的《彼岸》、《零档案》、《与艾滋有关》等,张广天的《切·格瓦拉》等,都曾受到多方关注并产生了一定的影响。除了上述导演的创作外,还有编剧张献的《母语》、《拥挤》,以及编剧过士行创作的“闲人三部曲”——《鸟人》、《棋人》、《鱼人》和《坏话一条街》等,也都独具艺术个性。这些实验话剧的前卫性、先锋性较之探索话剧更加明显,它们一方面显示了部分戏剧家独具个性的艺术追求,并以其创作丰富了话剧艺术表现的可能性,另一方面由于这些戏剧家的实验目的较为复杂,其

剧作“虽然对传统的‘解构’尖锐犀利，而自身的精神建构和美学建构则明显不足”^①。九十年代后期的实验话剧较明显地受到了市场经济的影响，表现出一定的商业化色彩。由孟京辉编选的《先锋戏剧档案》^②一书，则对实验话剧创作作了一个阶段性的总结。

由于二十世纪八十年代的探索话剧和九十年代的实验话剧均出现了一批各具特色的剧作，并通过舞台演出产生了不同程度的影响；所以它们不仅成为话剧创作领域一种颇具生气和活力的创作现象，而且也成为话剧研究领域颇受关注和重视的一种研究对象，已有不少学者对此发表了自己的见解和看法，也出现了一些有影响的学术成果。虽然关于这些剧作之创作和演出的评价曾有不同意见的论争，但对其大胆创新变革的精神则是肯定的。

在关于实验话剧的研究成果中，厉震林教授的这本《实验话剧导演人格研究（1987—2004）》的专著是值得推荐的。该著作是震林于2002年至2004年在复旦大学中国语言文学博士后流动站从事博士后研究工作时的出站报告，原题为《先锋的姿态——60年代出生的中国实验话剧导演人格研究》，当时曾受到专家委员会的肯定与好评。作为他的导师，我也见证了他在研究过程中付出的辛劳和心血。由于他出站以后在上海戏剧学院承担的教学、科研和管理等方面的工作日益繁重，故而一直没有相对集中的时间对出站报告进行修改补充，该报告也因此一直没有正式出版。时隔多年以后，他终于抽空对原来的出站报告作了一些修订，并补充了若干新的内容，使之更加充实和完善。现在该书即将正式出版，将为戏剧理论界关于实验话剧的研究增添一本既有新意也有分量的学术著作，此乃可喜可贺之事。

与已经发表或出版的同类学术成果相比，《实验话剧导演人格研究（1987—2004）》对实验话剧的研究重点和切入角度则有明显的不同之处，作者注重运用文化人类学的有关理论，从导演人格的探讨这一视角来具体评析其创作活动、艺术特点和成败得失，并力图揭示实验话剧导演这个特殊文化群体的人格结构及其所显露出来的人性和人类学内涵，由此表达了一些自己独特的观点和

① 董健、胡星亮主编《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社2008年版，第281页。

② 孟京辉编《先锋戏剧档案》，作家出版社2000年版。

见解,较鲜明地凸现了论著的新意。这样的研究视角和主旨,较充分地体现了作者的创新思维和理论追求,是应该予以提倡的。

那么,何谓“人格”呢?即人的性格、气质、能力等特征的总和,也是个人道德品质的体现。何谓“导演人格”呢?窃以为除了其性格、气质、能力及个人道德品质之外,还包括导演对社会生活的认知能力和表达能力,以及个性化的艺术理想、艺术追求和人格修养等,而从这一角度来论析实验话剧导演群体的创作状况及其艺术特色,则能够更深入地探讨其创作的动因、本源和意义。由于作者从社会表演学的角度把实验话剧导演群体的创作活动视为社会表演的一个重要景象,所以其论析也意在进一步探索他们的戏剧行为中蕴含的人类既隐秘又普遍的生态和心态,这样就进一步深化了论著的主旨内涵,使之具有更广泛的人类学和社会学意义。

具体而言,窃以为《实验话剧导演人格研究(1987—2004)》具有以下几方面的特点:

其一,作者首先对“探索话剧”和“实验话剧”这两个概念作了较清晰的界定,对彼此之间的异同和联系等问题作了较详细的阐释。孟京辉曾说:“我把八十年代的戏剧叫做探索戏剧,把九十年代的戏剧叫做实验戏剧。”^①震林是赞成孟京辉这一观点的,他在其著作的“绪论”部分对两者分别作了较详细的论析,既概括了各自的美学特点,也阐述了它们与西方戏剧流派的关联与区别,表达了一些自己的见解和看法。其论析能使读者对“探索话剧”和“实验话剧”之间的异同和联系有较清楚的认识。其次,作者具体阐述了为何要把六十年代出生的实验话剧导演作为研究对象的原因。作者认为在中国实验话剧导演群体结构中,六十年代出生的实验话剧导演(包括牟森、孟京辉、张广天、李六艺、任鸣、田沁鑫等)处于一个特别重要的地位,甚至大多数是在一种核心部位,所以把他们作为主要研究对象是必要的。因为他们既具有类似甚至相同的教育背景和成长经历,也存在着某种共同的社会和艺术人格精神,所以他们不仅仅是出生年代关系,而且还形成了一种美学观念和群体风格,存

^① 孟京辉《先锋戏剧档案》,作家出版社2000年版,第351页。

在着一种独立的、创造性的共同主张，同时，由于他们在社会和艺术意识形态领域产生了一定的影响力和支配力，形成了“一个社会性、文化性的集团”，所以对他们的艺术人格精神和话剧创作进行深入研究探讨是必要的。由于新时期以来按照出生年代的划分作为研究对象的一种系统分类方法已成为大家约定俗成的一种研究方法，在电影界、文学界都是如此，所以以此作为话剧导演研究的一种方法，也是可行的。

其二，作者通过对中国话剧发展史的梳理和反思，较深入地论析了中国实验话剧导演产生的文化场域。作者首先阐述了中国话剧两次“采用西法”的不同之处，认为第一次“采用西法”后，易卜生的“社会问题剧”和斯坦尼斯拉夫斯基的“体验派”戏剧理论构成了中国话剧的基本美学格局。第二次“采用西法”则转向了现代主义和后现代主义。如果说第一次“采用西法”时戏剧家更多的是从政治情绪出发，是为了实现中国政治和社会的现代化，才利用戏剧的“西法”手段的话，那么第二次“采用西法”时戏剧家则更多的是从戏剧本体角度着手，考虑的是一种戏剧美学革新，是产生一种中国话剧的艺术现代化要求。同时，作者还指出，正是在探索话剧和实验话剧潮流中，话剧导演逐步取得了舞台话语的主动权，成为戏剧美学核心人物，并确立了戏剧演出文本的作者地位。

其三，作者较深入地揭示了实验话剧导演的公共角色欲望，并结合其作品较细致地评析了他们的创作动机。作者认为：这些导演开始从事实验话剧创作活动时，正处于青春年龄阶段；他们虽有理想和抱负，但社会地位和文化地位卑微，没有发言权和控制权，为此，他们渴望确立自己的人格尊严，希望能拥有自己的话语权利，或者拥有这一代人的话语权利。因而，他们以话剧创作作为自己实现个人价值的一个载体，并以创作上的反叛行为和冲动姿态，来区别于上一代导演。他们从事实验话剧的创作行为，既较好地表达了自己的独立思想和美学观念，也由此确立了一种自我尊严，同时，也由此改变了自己的人生发展道路，使之从一个缺乏话语权利的人，到逐渐具有了某种社会影响力和市场号召力，并使自己的精神素质得到了提高。

其四，作者从中国话剧发展史的角度具体论述了校园戏剧和实验话剧之间

的天然关系,以及民间演剧所体现出来的文化姿态。作者认为,因校园戏剧较少受到专业戏剧思想的束缚和限制,故而往往表现出一种不拘一格的创作天性,它使中国话剧充满了青春气息以及一种无拘无束的实验品格。校园戏剧既为中国话剧提供了不少专业人才,也给其带来了一种知识气质和学术品格,使之在当时的社会意识形态格局中具有一定的文化激进性质。正因为有了活跃的校园戏剧,中国话剧才淡化了它给予社会公众的政治急迫性以及功利性的剧种印象,而具有了一种文化品质。同时,作者认为民间戏剧因大多数是戏剧人有感而发的创作,而且存在着较相近的美学思想,所以其创作充满了一种激情和活力,在一种相对自由的状态中,能够产生出一种强大的艺术能量。民间戏剧凭借这种优势,成为一种戏剧最具原创价值的力量,所有的虚拟和假定都能够得到最无拘无束的张扬,而不会出现一种文人戏剧的拘谨和苍白。同时,它作为一个参照系,对于国家剧院的演出也产生了一定的渗透作用。从中国社会转型时期的话剧发展情形来看,当探索话剧无法支撑的时候,正是民间话剧因素的大量参与而改写了其历史,并逐渐发展成为一种实验话剧状态。林兆华和一些六十年代出生的实验话剧导演都以一种民间戏剧的姿态,走出了一条不同于国家剧院的戏剧创作道路,从而确立了中国民间实验话剧的主体性格,使中国话剧出现了一种新的发展格局。

其五,作者运用精神分析的原理,具体论析了六十年代出生的实验话剧导演的童年经验和个性性格与其话剧创作之间的内在联系。作者认为,在六十年代出生的实验话剧导演的生活方式及生存方式中,甚至在他们的实验戏剧作品中,都流露出一种童年经验所编排的独特性格,而且从某种意义上规定了他们的戏剧和人生命运。由于受到意识或者潜意识状态中的童年经验影响,他们大多具有一种较为强烈的自我意识以及表现欲望,很少因为受到他人影响而改变对于自己的认同,与此同时,他们也渴望被认同以及很在意地寻求他人认同。

从上述对《实验话剧导演人格研究(1987—2004)》主要观点的简要概述中,我们不难看出作者关于实验话剧导演的学术研究不仅较为全面而深入,而且视角独特,具有自己的观点和见解,显示出较鲜明的创新意识。正因为如此,所以该著作是一部有新意、有价值的学术著作,有效地拓展了实验话剧导

演的理论研究领域。当然，作者的观点和见解未必都能被大家所认同，也许该著作出版以后还会引起一些不同意见的争议，笔者以为这都是很正常的事情，因为学术研究只有在百家争鸣中才会有更大的发展。

近年来，震林作为上海戏剧学院电影学科的学科召集人，虽然已经将自己的教学和科研重点放在了电影学领域，并相继有不少学术成果问世，但他对戏剧创作和理论批评仍然十分关注，不仅继续在戏剧学的学科方向上指导着博士生，而且还不断发表和出版了一些新的学术成果。由于他的教学和科研工作兼顾着电影学和戏剧学两个领域，所以就要付出比别人更多的时间和精力。同时，他思想活跃、视野开阔，在学术研究方面善于寻找新的角度、运用新的知识。这种在学科建设和学术研究上不断开拓、孜孜以求的精神，是应该肯定和赞赏的。

有道是“行百里者半九十”，震林虽然已经在戏剧学和电影学的学术研究领域里颇有建树，已有不少引入瞩目的学术成果问世，但我相信他不会就此止步不前，而会继续一步一个脚印跋涉在学术研究的道路上，以更大的热情和积极性埋头于学术研究之中，并取得更加显著的成绩。对此，我殷切地期待着。

是为序。

2014年8月26日于复旦园

目 录

序	周斌 1
---------	------

第一章 绪 论

第一节 概 述	1
第二节 实验、先锋和前卫的概念	5
一、实验	6
二、先锋和前卫	11
第三节 六十年代生人	14
一、约定俗成的出生年代划分方法	14
二、六十年代出生背景下的人格结构	17

第二章 中国实验话剧导演产生的文化场域

第一节 中国话剧的泛政治化及其斯 - 易模式	22
一、中国知识分子体验道德化和现代化的替代对象	22
二、现实和历史的三重作用下的“采用西法”	28
第二节 探索话剧的倾斜状态	37
一、两次“采用西法”的不同文化选择及其极端性格	37

二、中国话剧导演的演出文本作者地位	41
第三节 中国特色的实验话剧导演工作方法	47
一、实验话剧的表演和导演方法体系	47
二、后现代主义的美学成分	51
三、中国实验话剧的本土文化指数	54
第四节 实验话剧导演的非身份性	58
一、实验和主流的互渗现象	59
二、实验话剧的商业吸纳程度	61
三、样式扩张	64
四、国家和民间的实验行为界线模糊	66

第三章 实验话剧导演的公共角色欲望

第一节 身份焦虑：一种个人精神成长历史	77
一、独立话语权利的“代际”宣言	78
二、挣扎的意象	81
第二节 戏剧的生活方式和生存方式	85
一、戏剧的诱惑	85
二、实验话剧的卓异目标	89
第三节 戏剧的力量	93
一、戏剧行为中的人格觉悟	93
二、诚意作品的思想能量	96
第四节 从边缘到中心的戏剧活动策略	100
一、社会和文化的边缘人	100
二、流浪的身体姿态	103
第五节 流浪戏班情结	106
一、一种可能性和现实性	106
二、戏剧的标准	110

第六节	边缘地位的哲学与戏剧逻辑	115
一、流浪者的原罪		115
二、业余状态和实验品格的接通部位		120

第四章 校园和民间演剧的文化姿态

第一节	校园演剧的纯粹性及其先锋性	123
一、校园戏剧和实验戏剧的天然关系		123
二、专业戏剧院校的学生演剧运动		126
三、自由的精神		129
第二节	戏剧美学的一种标识要求	131
一、学生时期的欲望人格		132
二、合作者		136
三、对于现行教育体制的批评情绪		139
四、导演技术的成熟及其魅力化		141
第三节	特定年龄阶段的精神特产	144
第四节	文化突围和批判的民间戏剧姿态	146
一、民间剧团运作“出格”作品		146
二、民间空间中的戏剧理想		149
第五节	国家戏剧体制的逃亡者	152
一、民间演剧方式的两难处境		152
二、国外资金的排演方式		156
三、观众因素的弱化		159
第六节	民间演剧的文化力与左翼化	163
一、“波希米亚”人的民间立场		163
二、政治和美学缅怀		166

第五章 童年经验与个人性格

第一节	童年经验的操作性力量	172
第二节	成人意识中的童年记忆	174
	一、作为避难所的戏剧	175
	二、童年经验的个性和强大要求	179
	三、行为和表达能力的加魅化	183
第三节	童年特殊经历的心理作用	187
	一、青年流浪中国与少年动荡生活	187
	二、家庭出身的朴素思想感情	190
	三、打击精英知识分子以及“嬉皮士”行为	193
第四节	笨拙的记忆和对戏剧的热爱	196
第五节	拙于交流的性格特征	198
	一、间接或者无声的交流	199
	二、戏剧的自信	203
第六节	风头主义的表现欲望	205
	一、从事戏剧的个人化动机	205
	二、形式主义的修辞倾向	208
	三、个人行为中的风头主义	210
	四、戏剧的政治“作秀”	215
	五、思想意识形态领域的论战	220
第七节	朴实的外表与先锋的戏剧	227
	一、材料化和符号化	227
	二、一种反差状态	233
	三、大智若愚的内在玄机及其精神要求	235
后 记		238