

中国话剧研究

2

文化艺术出版社



中国话剧研究

第二期

名誉主编：陈白尘 葛一虹

主 编：田本相 董 健

副主编：许国荣 康洪兴 顾文勋

编 委：（以姓氏笔画为序）

王卫国 田本相 左 莱 许国荣

陈永康 陆 炜 胡星亮 顾文勋

高 莹 康洪兴

文化艺术出版社

中国话剧研究

第 二 期

*

文化艺术出版社 出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

中国科学院高能所印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 7.5 字数 180,000 插页

1991年3月北京第1版 1991年3月北京第1次印刷

印数 0,001—1,050 册

ISBN 7-5039-0788-6/J·270

定 价: 3.20 元

目 录

专 论

把准方向 繁荣话剧·····	本刊编辑部 (1)
----------------	-----------

当 代 话 剧

话剧发展历史的新阶段·····	孟繁树 (7)
小剧场戏剧的复兴·····	童道明 (22)
艰难的起飞·····	吴 戈 (37)
——对南京小剧场戏剧节的思考	

剧团艺术经验探讨

骆驼坦步·····	田本相 (49)
——关于北京人艺现象的思考	
人艺现象和人艺风格·····	曲六乙 (56)
确认北京人艺演剧学派的价值·····	左 莱 (62)
北京人艺艺术风格漫议·····	康洪兴 (68)
北京人艺风格的延续与超越·····	吴乾浩 (75)
北京人艺风格文化属性初探·····	易 凯 (81)
他们心目中有广大观众·····	钟艺兵 (85)
——谈谈北京人艺的创造特色	
精致的平民戏剧·····	高 鉴 (90)
——人艺旋风随想	
人艺风格谈·····	高鸣鸾 (92)
也谈人艺的风格·····	李春燕 (96)

理论与思考

戏剧情绪论·····	朱寿桐 (98)
------------	----------

书 评

我国第一部现代戏剧史专著

——《中国现代戏剧史稿》评介……………方育德 (127)

用新的方法探索戏剧的本质特征……………闻 翰 (132)

国 外 论 剧

《茶馆》：中国文化与中国历史的瑰宝……………

……………〔美〕罗伯特·沃特曼、杰西卡·海格纳 (137)

博士、硕士论文选载

田汉剧作简论……………陆 炜 (145)

中国现代派戏剧的衰微及其艺术启示……………宋宝珍 (165)

序 与 跋

《中国现代话剧文学史略》代序……………夏 衍 (183)

资 料

“文明新戏”剧目汇览……………顾文勋 (186)

1988年全国部分话剧院团上演新剧目概况……………李布尔 (218)

编后记…………… (228)

把准方向 繁荣话剧

本刊编辑部

以党的十一届三中全会作为标志，中国的革命和建设跨入一个新的历史时期。在这十多年中，党的改革、开放的方针路线，不仅给我国的政治、经济、文化带来了巨大的变化，也使话剧艺术进入了一个新的阶段。整个八十年代，话剧艺术最引人注目的现象，是掀起了一股前所未有的革新、探索的热潮。这是新时期历史和现实的发展对戏剧提出的必然要求。

现在，回顾已经走过的这段历程，如何来总结戏剧革新的成败得失，应该对戏剧艺术提出什么样的更符合我国国情的要求，这是一个至关重要的问题。它关系着九十年代的戏剧艺术，究竟如何才能更健康地发展和更能符合时代的需要。

应该说，前一时期，我国的话剧艺术，在革新、探索方面是取得了可喜的成绩的。这主要表现在：拓宽了戏剧观念，美学法则，表现方法；丰富了艺术技巧，艺术手段，艺术语言，创造了新的演剧方式，艺术形式，戏剧形态；进一步认识了戏剧艺术的本质特征，努力调整戏剧与观众的审美关系；等等。这些，都将对戏剧的发展起到有益的、深远的影响。但是，近些年来，在话剧的创作和理论上存在着一些值得注意的问题，如题材选择范围搞得比较狭窄，反映社会主义四化建设现实生活的作品比较少，塑造社会主义新人形象和英雄形象的作品也较少见，主题思想更趋向于抽象化、理念化，另外，也有提倡所谓“纯艺术”的，过

份注重于对形式的追求，欣赏趣味的圈子越划越小，以致于出现“沙龙化”、“贵族化”的某些倾向，等等。凡此种种，不能不影响戏剧艺术更好地为社会主义建设事业服务，为广大人民群众服务。

为了使话剧艺术在九十年代具有一个更健康地发展、更快速地繁荣的美好前景，我们认为，话剧的艺术家和理论家们，在当前很有必要正确地处理好以下三个方面的问题：

首先摆正戏剧的革新、发展与“二为”方向的关系问题。

从第四次文代会开始，我们党给文艺事业重新制定了“为社会主义服务、为人民服务”的“二为”方向。这就使文艺工作者在从事艺术创造的时候，有了一个明确的目标，知道自己的劳动是为了什么，懂得这种劳动的意义所在。这是使我们的文艺（包括戏剧）能沿着正常轨道运行的基本保证。我们要在前人的基础上推动戏剧向前发展，要搞各种各样的革新、探索、实验，从根本上说，其目的也应该是和只能是为了更好地贯彻执行“二为”方向，使戏剧事业在保持鲜明的社会主义性质的前提下，更好地发挥它所具有的各种功能，以推动社会主义四化建设顺利前进。也就是说，话剧艺术可以进行内容的探索，形式、手法的探索，演剧方法、方式的探索，等等，这样做都是必要的、应该的，因为如果没有这样的艺术探索，戏剧艺术就不能很好地发展、出新，但是，无论是哪一方面的探索，都为的是促进“二为”方向的实现，而不是使之偏离这个方向。

这样，就要求我们的戏剧创作和演出，必须明确强调“突出主旋律”。所谓“突出主旋律”，乃是提倡一种创作精神，即号召戏剧家们加强社会责任感，历史使命感，努力把握时代精神，将此贯彻到艺术实践中去，多多创作从题材、主题、内涵到艺术形象都更贴近社会主义四化建设的现实生活的艺术作品。具体讲，似应包含这样三个方面的内容：一是注重创作反映当前火热

现实生活题材的戏剧作品；二是努力塑造具有社会主义新人品格的舞台形象；三是要真正做到思想性与艺术性的统一，真实性与倾向性的统一。总之，要使人在观赏、娱乐的同时，还能鼓舞斗志，振奋精神，更好地投身到社会主义建设的大业中去。当然，我们不能因此而排斥另一面，即坚持和提倡题材、内容、风格、样式等的多样化。使这两个方面有机统一，构成社会主义戏剧事业的整体。

另外，也要求我们的戏剧创作和演出，必须进一步调整好与人民的关系。邓小平同志曾指出过：“人民是艺术家的母亲”，“人民需要艺术，艺术更需要人民”。这是真正的马列主义文艺观。任何一个革命的戏剧艺术家和戏剧理论家，都逃不脱与人民的这种关系。我们的话剧艺术，如果革新、探索、实验的结果，不是离现实越来越近，而是越来越远，不是离人民越来越近而是越来越远，那就与“二为”方向背道而驰了。因此，为了把准话剧发展的方向，实践家和理论家都应该自觉地了解人民，亲近人民，想人民之所想，给人民之所需，传达人民的心声，表达人民的愿望与要求。在当前，要真正做到这一点，似应从这样两方面入手：首先是有必要重新强调戏剧工作者全心全意地深入到人民群众（工人、农民、士兵、知识分子等）的火热的斗争生活中去。对这个问题，毛泽东同志在《讲话》中早就有深刻的阐述，在新民主主义革命时期和建国后十七年中，对此都十分重视，因而在艺术创作上也都有所收益。然而，近些年来，对此问题的重要性的认识渐渐地淡薄了，甚至不以为然了，因而在艺术创作上就受到一定的影响。我们认为，深入人民群众所从事的现实斗争生活，乃是加强戏剧工作者和戏剧艺术与人民的血肉联系的必不可少的重要环节。每一个戏剧艺术家、理论家都不可忽视这一点。否则，前面所谈的问题都会落空。其次，有必要踏踏实实、认认真真地研究、把握人民群众对戏剧艺术的欣赏习惯和在新时

代中发展变化了的审美心理要求。这样做的目的，是为了使话剧艺术不仅在内容上寻找到与人民的契合点，而且也在形式、手法上寻找到为当代中国广大老百姓所喜闻乐见的表达方式。须知，有了深厚的生活基础，有了时代精神，如果没能与广大普通观众所喜闻乐见的艺术形式相结合，那么，也仍然“英雄无用武之地”，收不到应有的社会效益。

总之，话剧艺术的创作和演出，必须旗帜鲜明地坚持“二为”方向，只有这样，才能保持其社会主义性质，才能使它的繁荣具有坚实的保证，才能使之为建设具有中国特色的社会主义现代化伟业作出应有的贡献。

第二，要摆正弘扬民族优秀戏剧传统与借鉴、吸收外国戏剧文化的关系。

众所周知，我们的祖国具有光辉灿烂的文化历史，我国的民族戏剧有着优秀的美学传统。这是一座挖掘不尽的文化宝藏。进入廿世纪以来，西方的现代戏剧接受了东方戏剧其中包括中国戏曲的很大影响。许多西方现代戏剧艺术大师，都或多或少从我国的民族戏剧中获得了启示，吸取了养料。这说明，我们民族的戏剧文化，有着许多宝贵之处。再说，我国的话剧虽然是“舶来品”，但在中国这块土地上生根、开花的八十多年历史中，也形成了自己的一些优良传统，成为我国戏剧文化的一个组成部分。弘扬中华民族这种优秀的戏剧文化传统，使之为创造新的社会主义戏剧文化服务，这是我们每个话剧工作者的时代职责。

但是，另一方面，我们也不能因此而闭目塞听，妄自尊大，排斥一切可以借鉴的外来戏剧文化中有有益的东西。在现代，在世界各国各民族之间的文化交流日趋频繁的今天，对外来戏剧文化持排斥的态度，不但是不明智的，而且还有碍于迅速繁荣、发展我国社会主义戏剧艺术的进程。当然，不排斥，并不意味着全盘吸收。全盘吸收乃是一种盲目的行为，非科学的态度。任何民族在

借鉴、吸收外来文化时，都决不会这么做。只有对一切外来的戏剧文化采取一种积极的态度，有分析、有批判地借鉴、吸收其符合本民族的国情、民情的因素，以此丰富、促进自己民族戏剧文化的发展，这才是唯一正确的做法。

回顾八十年代的戏剧运动，话剧界有不少实践家和理论家是本着这种精神进行工作的。有的导演艺术家这样总结说：“我们是在‘东张西望’下进行戏剧革新的。”所谓“东张西望”，乃是指既把目光投向我们自己的东方艺术明珠——民族戏曲艺术，吸取其精华，发扬其优秀的美学传统；同时又把目光投向西方的各种现代戏剧流派，经过鉴别，将其有用的东西拿来为“我”所用。这是正确的态度和方法。然而，在这一阶段中，也确实存在着某种盲目推崇外来戏剧文化、有意或无意地贬低民族戏剧文化的倾向。那种言必对西方现代派戏剧称好，对本民族的戏剧不屑一瞥的言行；那种不顾我国广大人民群众的审美习惯，把外国现代派戏剧的一切艺术方法、技巧、手法生硬地照搬过来，还自以为高明、高深、高妙的做法和思想，那种从内容到形式都对西方现代派戏剧作生吞活剥的模仿……诸如此类的现象，都是应该加以避免的。针对这种倾向，当前强调摆正弘扬民族优秀戏剧传统与借鉴、吸收外来戏剧文化的关系，是十分有必要的，也是非常有现实意义的。

我们有本民族深厚的戏剧文化传统，其中有许多精华需待进一步挖掘、弘扬。这是我们融汇外来戏剧文化的强大基础。有了它，就不怕我们要创造的新戏剧会失去自己的民族品格，我们又有人所未有的开放、吸收的宽广胸怀和远见卓识，有了它，就有可能使我们要创造的新戏剧汇入世界戏剧文化的现代潮流而毫无愧色。

第三，要摆正创作自由与贯彻“双百”方针的关系。

新时期以来，随着思想的不断解放，文化环境的不断宽松，

艺术家们都很重视创作自由。这是理所当然的。没有创作自由，就产生不了既被当代人津津乐道又能流传久远的戏剧佳作，也不可能出现百花竞放、万紫千红的繁荣局面。当然，没有艺术实践的繁荣，戏剧理论也不会有百家争鸣的热闹景象。因此，有没有戏剧艺术家的创作自由，这是一个十分重要的问题。十一届三中全会以后，党自觉调整了文艺方向，这实际上扩大了文艺家的创作自由；党又重申坚持“双百”方针，这是再一次强调如何更好地实现文艺家的创作自由。因此，新时期以来，无论是在文艺的方向、路线方面，还是在文艺的方针政策方面，都是与扩大和保障艺术家们的创作自由（也包括理论研讨的自由）相一致的。我们的话剧艺术，它所需要的创作自由，乃是为人民服务、为人民服务的自由。这是最大的自由。只要符合这个大前提，只要真正树立了这种责任感、使命感，那么，表现什么题材，创作什么样式、什么风格的作品，都可以由戏剧艺术家自己选择，自己决定。我们之所以在确立“二为”方向的同时还要强调贯彻“双百”方针，乃是因为“双百”方针是科学地发展文艺的方针。有了它，就能保证艺术家和理论家们能更好地实现自己的创作自由和理论探讨的自由。但是，“双百”方针也必须以“二为”方向为前提。这就规定了“双百”方针的阶级性和政治倾向性。离开了这一点，“双百”方针就有可能被曲解，“创作自由”的主张也就有可能被推向极端。因此，为了使话剧艺术的实践和理论都能沿着正确、健康的轨道发展，前进，我们现在很有必要进一步端正对“创作自由”与“双百”方针的关系的认识。这是不言而喻的。

《中国话剧研究》将本着上述指导思想，为促进我国社会主义戏剧艺术的繁荣昌盛，尽绵薄之力。

话剧发展历史的新阶段

孟繁树

(一)

话剧的探索始于八十年代初，它以形式革新为发端，继而实现了从表现内容的全方位的变革，并以《野人》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等力作的出现而确立了自己的历史地位。

人们之所以将话剧所进行的革新称为探索戏剧，这既有艺术方面的原因，又有复杂的心理因素。所谓艺术方面的原因，是说新时期的很多话剧剧目和演出的确与传统话剧发生了明显而又深刻的变化，这已是公认的事实。所谓心理因素，主要是指人们对“探索”这一概念的微妙的理解。在很多人的心目中，“探索”既是革新的象征和途径，又因其包蕴着失败的因素而带有很大的危险性，因此人们习惯于将那些既有富于开拓性又没有很大把握的鼎新行为冠以“探索”二字，以期为自己留有回旋的余地——成功时归功于探索的进取精神，失败时期以容许探索为遁词。透过这种微妙的心理，我们可以看到那些投身于艺术改革的戏剧家们所承受的巨大社会心理的压力，并可以理解探索戏剧为自己争得社会的认同多么不易。然而，在探索戏剧已经成为当今戏剧运动主潮的今天，人们显然已经不能再满足于用“探索”二字来

涵盖这种新的戏剧现象了，于是对探索戏剧的理论界定提到了日程上来。

事物是在比较之中而存在的，探索戏剧是相对于传统话剧而言，它的特点通过对比更容易加以把握。中国的传统话剧发轫于易卜生的现代话剧，即是说，早在中国话剧正式形成时期，随着易卜生的现代话剧的传入，它便成为中国话剧的效法对象，后来甚至成为中国话剧的模式，这种局面一直持续到探索话剧出现，前后有几十年的历史。易卜生的现代戏剧在当时的西方只是戏剧的一个影响较大的流派，它并未在剧坛上造成盟主或独尊的局面，然而它在中国却取得了这种显赫的地位。之所以如此，首先应该说与国人的大一统思想有关，无论是国产的抑或是舶来的一种思想、理论和学说，只要一旦被国人所接受和认同，便会被奉为至高无上和唯我独尊，就连文艺思想和艺术形式也概莫能免。其次是与现代戏剧的特点有关。从表现方式上看，现代戏剧是以再现理论为美学支柱，又以写实的方式而存在；从反映对象的性质上看，它是典型的社会问题剧。这两个特点注定了现代戏剧在中国剧坛上的合法地位。此话从何说起呢？先说社会问题剧的魅力。当初提倡话剧的先贤们，对话剧寄予两个厚望，一是在某种程度上替代或抵制充满封建思想意识的国剧，即又称作旧剧的戏曲。这一愿望虽然未能实现，并且难免极端之嫌，但其中却也有可取之处。二是希望话剧能够在民族救亡运动和中国革命中发挥积极的作用，而这一点又是中国革命对所有的文学艺术所提出的共同要求。具有切近现实生活特点的社会问题剧，既顺应了时代的潮流，又令人满意地完成了这一历史使命，它的作用和地位也因此得到了社会的认同。而从创作方法的角度看，现实主义和典型理论在中国现代文艺史上一直居于主宰地位，除了作为一种主导的理论而具有合法的地位之外，它还被赋予一种革命的意义。在这种政治背景和文化氛围中，现代话剧的写实模式自然也

就取得了一种别人无法竞争的优势。

写实话剧在中国革命和中国现代文化的建设中所发挥的积极作用是有目共睹的，它所取得的成就也是有口皆碑的。但是作为一种戏剧运动，它的时代已经结束。我们这样说，并不意味着现在和将来不会再有以写实风格作为艺术追求的戏剧家存在和出现，也不意味着写实戏剧不会再出现优秀作品，我们只是说，写实戏剧作为中国话剧主潮的地位正在被一种新的戏剧思潮所取代。这种新的戏剧思潮就是以探索戏剧为标志的当代话剧。

我这里所说的当代话剧，是与现代话剧相对应的一个戏剧新概念。这一概念既有时间上的含义，那就是说它是继现代话剧之后而出现的一种戏剧形态；但更主要的，这是对探索戏剧的性质的一种界定。要而言之，当代话剧是以探索戏剧为标志的一种与现代话剧具有不同文化属性的新戏剧。应该指出的是，当代话剧并不是针对某些具有探索精神的剧目而言，它所涵盖的是一种戏剧思潮和创作的总体趋势，而在当代戏剧创作中，不管是哪种风格的作家和作品，事实上都程度不同地受到了这种思潮的冲击和影响。

现代话剧和当代话剧是在不同的历史阶段和不同的文化氛围中出现的，它们是两种不同的戏剧观的产物。它们之间的区别，首先表现在思想意识方面。当代话剧所贯注和体现的当代意识，是伴随着改革开放的时代而产生的一种新的思想意识，它包括新的价值观念、道德观念和竞争意识、忧患意识等等。相对于现代话剧的思想底蕴而言，这种当代意识是人类思想的一种进步和升华，是一种新的时代精神的体现。从本质上说，当代意识的核心是对人的一种重新观照，而这种观照则集中地表现为人的意识的觉醒，其中包括对于人性的宏扬，对于人的尊严和价值的认同等等。正是这种当代意识使当代话剧进入了一个现代话剧无法企

及的思想境界。

如果说现代话剧是一种社会问题剧，那么当代话剧则可视为人的生命意识剧。诚然，所谓社会问题实质上也就是有关人的问题，但是，站在社会问题的高度去认识和表现人，与站在人的生命意识的高度去认识和表现人，决不能同日而语，这里既有平视人生与俯视人生的差别，也有对人自身的觉醒程度的差异。为了便于说明问题，我们可以从理论上将人划分为三个不同的层面，即人的政治性、民族性和人性，这样我们就可以从三个层面上观察现代话剧与当代话剧的各自特点了。

所谓政治性就是人的政治意识和行为。我们知道，政治是经济的集中体现，也是不同阶级和集团实现自身利益的主要途径，所以政治行为是人所不免的极为重要的社会行为。中国是一个政治化很强的国家，又由于中国近现代历史的特殊性，政治生活几乎成为国人社会生活的核心，而国人自身的强烈的政治意识也是世界上所少见的，这在建国后表现得尤其强烈。鉴于中国的国情和政治行为在人的社会行为中所占据的特殊地位，所以人的政治性很自然地就成为近现代文艺的重要表现内容。从话剧来看，这种舞台艺术从它在中国出现的那时起，就与政治结下不解之缘。早在它的前身文明戏的时代，它就致力于辛亥革命的宣传活动；此后它在五四运动、民族救亡运动和中国革命中，更是发挥了宣传革命思想、鼓舞革命人民斗志的战斗作用。话剧史上那些具有代表性的作家和作品，就是在这种文化背景中出现的。由于中国革命的需要，同时也是出于那些进步的话剧家们的自觉，他们的主要是反映中国社会存在的问题和正在进行的变革，而他们笔下的剧中人的行为主要的也是政治行为。也就是说，他们首先是将人作为政治的人而来表现他们的政治意识和行为的，这在田汉、夏衍和郭沫若等人的作品中得到了鲜明的体现。不要说《法西斯细菌》所表现出的鲜明的反法西斯的政治倾向，就是《屈原》和

《关汉卿》，在作为大诗人屈原和大戏剧家关汉卿的身上所体现的与其说主要是艺术家的气质，不如说是政治家的气质更为突出。这很容易理解，当时的革命戏剧家们无暇顾及和思索人物性格的复杂性等问题，他们所关注的主要是如何通过自己的作品配合中国人中的为政治解放所进行的斗争。当然这里面也存在着对文艺的本质的理解问题，但这一问题的真正解决则是以后的事情。人们常常将革命性、战斗性和现实性作为中国话剧的传统，这种提法的确比较准确地概括了中国现代话剧的特点，因为历史已经表明，现代话剧在易卜生的社会问题剧的模式中，主要是将人的政治性作为表现内容，对作为政治的人进行了全面的关照。这种创作思想一直作为主导思想持续到七十年代末，文革后出现的一批产生很大社会反响的社会问题剧，是它掀起的最后一个浪头。

八十年代初兴起的探索戏剧的一个鲜明特点是，它的探索首先表现为对于人自身的探索，戏剧家们好象突然对人产生了疑问，他们开始严肃而认真地思考起人是什么和怎样才是人的问题，也正是从这时候开始，他们才发现人不仅是政治的人，它还具有民族性和人性等更为深层和具有普遍意义的属性，于是他们的触角也随之深入到人的社会性的更高的层面上去。《野人》将我们带进一个舞台上陌生的领域，那就是对于人的生存环境和我们民族的历史与生态的反思；同样是写农村题材的《狗儿爷涅槃》，却不苟同于同类作品，而是站在对中国农民文化的反思的高度，来认识和剖析传统文化心理积淀和小农生产方式对传统农民的心灵所造成的深刻的影响，从而使民族性和农民意识在狗儿爷的身上得到集中地体现。《桑树坪纪事》把人们带回到我们民族的发祥地黄土高原，使我们真切地看到贫穷、落后、愚昧与质朴、善良和生存的强烈愿望交织在一起，在如何地塑造着那些大地的主人们的美好而又愚昧的变态心理和形象。总之，这些作品不再是

单一的政治层面上写人，而是将人作为一种政治性、民族性和人性的复合体，在表现人的全部复杂性中探寻生命的意蕴和人生的底蕴，而这既是戏剧家对于人的自觉的表现，又是他们的生命意识觉醒的结果。正是这种觉醒使当代戏剧进入了一个新的思想境界和美学高度。

当代戏剧作为一种新的戏剧思潮而出现，并不满足于思想内容领域里的变化，为了适应和反映这种变化，它在戏剧的表现形式、手法和手段等方面也提出了新的构想并付诸实践。在单独观察一出戏在这方面所出现的变化时，也许还不足以使人得出一种新的戏剧形态正在形成的结论，但是，当你将探索戏剧作为一个整体来对待时，就会发现它们的艺术追求的一致性，而这种一致性的艺术追求则使其形成一种谋求新的美学建构的导向或意向。对此我们可以做出如下的概括性的理论描述。

从美学基础来看，现代戏剧所遵奉的是再现理论，然而当代戏剧的观念则开放得多，它不再相信再现理论是万能的，也不认为那是唯一的理论模式和准则。那些戏剧的弄潮儿们，既受到西方的表现理论的启发，又受到中国传统戏曲美学思想的熏陶，于是在他们的心中产生了一种将再现理论与表现理论相结合的新的构想，而当他们一旦在富于探索精神的戏剧实践中尝试这种新的构想时，便发现在他们的眼前突然出现了一个新的更加广阔的艺术世界，他们也因此进入了一个新的美学境界，他们由此而获得的对戏剧艺术、以及戏剧与生活的关系的新认识，显然是单一的再现理论或表现理论所无法达到的。这很好理解，当戏剧家们将人类艺术地把握世界的两种方式有机地结合起来时，他们自然会进入一个新的艺术层面和发现许多新的视角，这时他们在运用戏剧的方式观照生活时也就游刃有余了。推究起来，再现理论与表现理论的结合在当代戏剧的实践中出现并非偶然。它一方面是受到西方戏剧家的启发，从布莱希特到一些现代派戏剧的代表人