

工与悟

——中国现当代戏剧论稿

陈军 著

安徽大学出版社

工与悟

——中国现当代戏剧论稿

陈军◎著

安徽大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

工与悟:中国现当代戏剧论稿/陈军著.--合肥:安徽大学出版社,2009.6

ISBN 978-7-81110-587-2

I.工... II.陈... III.戏剧文学—文学研究—中国
IV. I207.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 081009 号

工 与 悟

——中国现当代戏剧论稿

陈 军 著

出版发行	安徽大学出版社	经 销	各地新华书店
	(合肥市肥西路3号 邮编 230039)	印 刷	中国科学技术大学印刷厂
联系电话	编辑室 0551-5108468	开 本	710×1000 1/16
	发行部 0551-5107716	印 张	19.25
电子信箱	roseahbb@yahoo.com.cn	字 数	250千
责任编辑	刘 云	版 次	2009年6月第1版
封面设计	孟献辉	印 次	2009年6月第1次印刷

ISBN 978-7-81110-587-2

定价 30.00 元

如有影响阅读的印装质量问题,请与出版社发行部联系调换



扬州大学社会科学出版基金资助

序

顾文勋

陈军博士决定出版这本论文集，邀我作序。以我的资历和学识，哪能担此重任？但作为他的知心朋友，作为其学术道路的见证人，作为这本书稿的最早读者，于情于理我都不该过分推却，只得应诺。

我与陈军相识已有 12 年。1996 年，陈军考取我所（南京大学戏剧研究所）戏剧学专业研究生，师从胡星亮教授攻读硕士学位。他与我的一名研究生同住一间宿舍，并选修了我讲授的两门课，加之那时我的家就在校园里，距其宿舍仅百步之遥，于是我们课堂内外接触的机会都比较多，常在一起谈心，成为忘年交，彼此均有相识恨晚之感。2001 年，陈军又考取我所董健教授的博士生，虽然我家已搬到校外，但只要有事或有空闲，不是我去找他，就是他来找我。他毕业后去扬州大学任教了，我们仍然保持着联系，相处时间越长，友谊越发深厚。

淳朴、诚实、聪慧、勤奋，这是我初识陈军时对他的印象；12 年过去了，社会风气变化很大，但他给我的印象却依然如故。如果说，只有与他相识、相处才能深知他做人的淳朴和诚实的话，那么，您即使不认识他，但读了这本论文集，我想您大概也会赞许他治学的勤奋和聪慧。

论文集共收 22 篇文章，几乎篇篇都曾发表过，而 1997 年以

来,陈军已有40多篇论文见诸学术刊物——其中不少刊物,如《文学评论》、《文艺研究》、《中国现代文学研究丛刊》、《南京大学学报》、《江海学刊》、《北京社会科学》、《戏剧》、《戏剧艺术》、《文艺争鸣》、《中国电视》等,是CSSCI来源期刊,《文学评论》更是学界公认的文学学科一流期刊;40多篇论文中,有些被《新华文摘》、《人大复印报刊资料》、《高等学校文科学术文摘》等权威性学术文摘类刊物转载,有些荣获优秀论文奖,产生过一定的学术影响。据我所知,这些业已发表的论文还不是陈军业已取得的学术成果的全部——他的硕士学位论文和博士学位论文都获得了评阅专家和答辩委员会的高度评价;他还发表过戏剧小品;去年他申报的一个国家级哲学社会科学基金项目被批准立项,他正抓紧课余时间(身为高校青年教师,他的教学任务相当繁重)撰写专著,项目研究工作进展顺利,已有一些阶段性研究成果。凡此种种,无不表明陈军在做学问方面确实勤奋过人、聪慧过人。

这本集子里的论文按其论题分为三辑,涉及戏剧思潮、社团、文体、作家作品、戏剧批评和论著评议等多个研究领域。整体上看,我以为这些论文具有这么几个特点:

直面现实,当代意识。这一特点,特别明显地体现在“戏剧批评与论著评议”一辑里。如《中国话剧的衰落与消亡是一个历史必然趋势吗?》,通过摆事实、讲道理,将在中国话剧百年华诞之时还在鼓吹的“话剧必然衰亡论”批驳得体无完肤;《疏远与媚俗:中国影视的当众孤独》,对影视作品自身对观众疏远与媚俗的现状提出了尖锐的批评。其他辑里的文章也都贯穿着当代意识,贯穿着“一切历史的研究都是当代史的研究”的思想。如《历史与现实——论中国现代历史剧创作的三种倾向》,梳理了中国现代历史剧创作的三种倾向,而对这一“历史”的回顾、分析与比较,无疑有助于当今历史剧创作和历史剧理论研究这一“现实”。论姚一苇的三篇文章,分别剖析和论述了这位台湾戏剧大师的戏剧观、其剧作的主题

特色和艺术特色,揭示出一系列值得我们学习和借鉴的理论主张和创作经验,特别是在戏剧理论研究和戏剧创作实践中如何恰当地处理现代意识与传统精神、民族化和现代化、文学性与剧场性、戏剧探索的无限可能性与艺术经典应有的恒常性等一对对矛盾之间的关系,于我们都具有现实针对性和指导意义。

宏观统摄,微观探究。书中有些论文属于宏观研究性质,作者在考察众多纷繁现象的基础上,探究其共同的、本质的要素,勾勒其演变的轮廓与线索,揭示其发展的基本规律。譬如,《历史与现实——论中国现代历史剧创作的三种倾向》一文,考察了中国现代历史剧发展的整个过程及其具有代表性的作家作品,在此基础上归纳出了中国现代历史剧创作的三种倾向及各自的创作特征,高瞻远瞩,视野阔大;《语言死亡了吗?》则是对20世纪在世界范围内掀起的一股贬斥文学的戏剧思潮的批判性反思,有力地说明了戏剧文学在戏剧艺术中的地位和作用,反映出作者对戏剧艺术基本理论问题的思考与探索,可谓高屋建瓴、纵横捭阖。相对而言,书中大多论文系微观探究之作,则体察入微,条分缕析,尤其是论《雷雨》的三篇文章,考辨这部剧作的主题、超现实性乃至其“序幕”与“尾声”的作用,更是剖析细致、阐微发隐。虽是个案研究,但对它们的审度总是在整体观照下进行的,而且将研究所得进行理论的提升和概括,做到了微观研究和宏观研究两个方面相辅相成、有机结合。论老舍的一组力作,便是体现此种研究方法之实绩的典型例证。

辩证考量,比较分析。论文集富于浓厚的思辨色彩,作者目光犀利,观点鲜明,但他不搞极端,在做学问方面也如同他为人处世一样,总是坚持实事求是的科学精神,全面地、辩证地分析问题,通过比较、鉴别,得出客观公正的结论。例如,《语言死亡了吗?——对20世纪“形体戏剧”的批判性反思》,在肯定“形体戏剧”的价值与意义的同时,又详尽指出其偏颇之处;《历史与现实——论中国

现代历史剧创作的三种倾向》，则对三种创作倾向的优劣得失作了具体的分析和对照比较；《对当前“英模题材剧”的思考》，也是首先把当前的“英模题材剧”与以往的“英模题材剧”进行比较，凸显前者的优点和长处，继而又指出时下一窝蜂而上的“英模题材剧”所表现出来的浮躁和平庸。运用这种“辩证考量、比较分析”的研究方法，体现了作者思维的多元性和整体性，从而避免了认识的片面和偏颇，使得立论沉稳，令人信服。

陈军告诉我，他决定编辑并出版这本论文集，主要是为了清理一下前一阶段的学术成果，在一个较大的范围征求读者的批评意见，以利今后的学术研究扬长避短，能够迈上一个新的台阶。我赞同他的这个想法，因此在推荐这本书的同时，也吁请广大读者朋友特别是同行专家不吝指正，帮助陈博士在学术道路上不断挺进，再创辉煌。

写于戊子年岁末

目 录

001 序/顾文勋

第一辑：戏剧思潮与文体研究

- 003 语言死亡了吗？
——对 20 世纪“形体戏剧”的批判性反思
- 017 历史与现实
——论中国现代历史剧创作的三种倾向
- 029 论中国戏曲/曲艺改革的“新文人模式”
——以老舍为个案研究
- 064 论南国社对中国现代戏剧的贡献
- 073 论戏剧与小说的文体区别及沟通
- 083 论老舍“小说体戏剧”的成型
- 104 论老舍戏剧与小说的互文性

第二辑：戏剧作家作品研究

- 121 论《雷雨》的超现实性
- 138 再谈《雷雨》的主题
- 157 论《雷雨》“序幕”与“尾声”的作用

- 169 论姚一苇的戏剧观
- 185 现代意识与传统精神的相互沟通
——姚一苇剧作的主题特色
- 195 现代技巧与传统形式的有机融合
——姚一苇剧作的艺术特色
- 210 顾一樵：中国现代戏剧的先驱者
——论历史视阈下的顾一樵戏剧
- 218 “乡下人进城”影像中的文学叙述
——论贾樟柯的《小武》与《世界》

第三辑：戏剧批评与论著评议

- 233 中国话剧的衰落与消亡是一个历史的必然趋势吗？
——与宋剑华先生商榷
- 243 对当前“英模题材剧”的思考
- 249 “情景喜剧”论
- 254 疏远与媚俗：中国影视的当众孤独
- 262 现代意识·历史视阈·多元叙述
——评董健、胡星亮主编的《中国当代戏剧史稿》
- 276 戏剧史料学的重大收获
——评《中国现代戏剧总目提要》
- 281 召回“戏剧之魂”
——评《田汉传》
- 287 附录：发表论文一览
- 291 主要参考书目
- 297 后 记

第一辑

戏剧思潮与文体研究

语言死亡了吗？

——对 20 世纪“形体戏剧”^①的批判性反思

一

20 世纪后半期，世界剧坛掀起了一股反语言的浪潮，“形体戏剧”大行其道，语言戏剧日渐式微。其理论渊源可以追溯到 20 世纪三四十年代法国戏剧理论家安托南·阿尔托所倡导的“形体戏剧”理论，其实践者则为波兰的“贫困戏剧”大师格洛托夫斯基。阿尔托在《残酷戏剧及其重影》一书中非常愤慨地责问道：“戏剧如此从属于话语，我们不禁要问，难道戏剧没有它自己的语言吗？难道它不可能被视做独立的、自主的艺术，如同音乐、绘画、舞蹈一样吗？”^②阿尔托从巴厘戏剧中找到了形体语言，力倡“形体戏剧”。具体说来，阿尔托关于“形体戏剧”的理论观点不外两个方面：1. 取消剧本，让演员自语言中解脱出来，可以自由地即兴演出。阿尔托

① 按照阿尔托的说法，以演员的形体动作而不是有声语言作为表现手段的戏剧称为“形体戏剧”，相对于过去以对话为主的语言戏剧，这可以说是一种非语言戏剧。从宽泛的意义上讲，我们把形体动作也看做戏剧的一种语言，称为形体语言或肢体语言。在本文中，单独的“语言”二字则专指传统意义上的有声语言或文学语言，与形体语言相对应。

② [法]安托南·阿尔托：《残酷戏剧及其重影》，桂裕芳译，北京：中国戏剧出版社，1993 年，第 64 页。

说：“为什么不能设想一出直接在舞台上构思、在舞台上导演的戏剧呢？那么这种演出比剧本式台词更是戏剧。”^①“当戏剧使演出和导演，即它所特有的戏剧性部分服从于剧本时，这个戏剧就是傻瓜、疯子、同性恋、语法家、杂货商”。^② 总之，阿尔托强调戏剧以能在舞台上出现的东西为范畴，独立于文学剧本这个语言的载体之外。2. 强调突出形体语言，削弱和否定有声语言。阿尔托从原始的巴厘戏剧中看到了形体语言的独特魅力，认为这才是“纯戏剧”，因而否定语言戏剧。阿尔托说：“舞台是一个有形的、具体的场所，应该将它填满，应该让它用自己具体的语言说话……我所指的有形的、具体的语言，只有当它所表达的思想不受制于有声语言时，才是真正的戏剧语言。”^③ 自称为“行者”(performer，一个行动的人)的格洛托夫斯基则在演员的形体训练方面进行了十分艰辛的实验，这其中包括形体训练、造型训练、面部表情训练、发声技术训练等，他强调演员表演的圣洁性，要求演员贡献出他的身体。值得一提的是，“形体戏剧”的浪潮也曾波及我国，在台湾，上世纪80年代的实验剧展中就有大量的肢体语言存在；在大陆，以高行健为代表的探索戏剧和以孟京辉为代表的先锋戏剧也都表现出重形体轻语言的趋向。

正如每种植物只能在适当的天时、地利中生长一样，“形体戏剧”的诞生也无疑和20世纪后半期特殊的精神气候有关。1. 它是戏剧出现危机后探索的产物。20世纪后半期，戏剧日益受到影视等影像艺术的挑战，观众大量流失，几乎到了走投无路的地步。在这种情形下，格洛托夫斯基开始思考什么才是戏剧的特质，他对戏剧采用否定法，最后不能否定的东西就是演员与观众，他说：“没有

① [法]安托南·阿尔托：《残酷戏剧及其重影》，桂裕芳译，北京：中国戏剧出版社，1993年，第35页。

② 同上，第36页。

③ 同上，第32页。

演员与观众中间感性的、直接的、‘活生生’的交流关系，戏剧是不能存在的。”^①所以他提出“贫困戏剧”的概念，认为演员的个人表演是戏剧艺术的核心，期望通过演员的肉身表演来召回观众。同样，阿尔托提倡“形体戏剧”也是戏剧出现危机后对以前以话语为中心的文学性戏剧（主要是现实主义戏剧）的一种反拨，是对西方以亚里士多德《诗学》为代表的理性主义戏剧传统、美学思想乃至思维方式的质疑和反叛。

2. 与 20 世纪后半期后现代主义思潮的影响有关。众所周知，语言问题是西方文论中的一个引人注目的问题，后现代主义思潮以德里达的解构哲学为基础，而德里达的解构策略首先从语言开始。他认为，西方存在“语言中心论”传统，即认为人的言语、语言可以更加准确地保存认识的本意，“逻各斯中心主义”就是形而上学与语言中心论的结合体。德里达从分解语言的能指、所指关系出发，着手摧毁逻各斯中心主义，认为语言并非像索绪尔所描述的那样是能指和所指相对应的统一体，而是一个无限差异、无限循环的系统，因而反对语言中心论和文本中心论，倡导意义的游戏性。这直接影响了后现代主义思潮对语言的态度，在利奥塔《后现代状况》一书的后记中翻译者就指出：“后现代主义的核心之一是解构逻各斯中心主义传统……它怀疑一切叙述的表现，强调不确定性和非连续性。指证语言表征的危机性，因此还具有强烈的颠覆性——既颠覆传统文本的叙述，也颠覆以话语形成的秩序。”^②“形体戏剧”对语言作用的怀疑与这股后现代主义思潮的推波助澜有关（这也是为什么阿尔托的理论在当时未有反响，直到 20 世纪后半期才产生广泛影响的原因所在）。在受阿尔托影响的后现代主义戏剧（如格洛托夫斯基的“贫困戏剧”、尤奈

① [波兰]耶日·格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，魏时译，北京：中国戏剧出版社，1984 年，第 9 页。

② [法]让-弗朗索瓦·利奥塔：《后现代状况》，岛子译，长沙：湖南美术出版社，1997 年，第 218 页。

斯库的“荒诞派戏剧”、布鲁托的“空间戏剧”、谢克纳的“环境戏剧”以及贝克、玛丽娜领导的“生活戏剧”）中，我们不难看到，戏剧人物要么不用语言，要么语言颠三倒四、支离破碎、不知所云，语言不是用来传达意义，而只是一种音响的效果，这都是对语言的一种解构。而由此所表现出来的平面化、肢体化、形式的拼贴、现象的碎片以及意义的丧失等特征也都可以从后现代理论中找到思想支援。

3. 受到包括我国古典戏曲在内的东方戏剧的影响。1931年，阿尔托在巴黎海外殖民地博览会上看到了印尼巴厘剧团的演出，东方仪式的那些诱使舞蹈演员处于恍惚、迷离状态的特色，给他深深的触动，使他看到西方戏剧过分依赖言词的局限性。而在《迈向质朴戏剧》一书中，格洛托夫斯基则明确指出：“特别激励我的是东方戏剧的技巧训练——尤其是中国的京剧、印度的卡塔卡利，还有日本的‘能’剧。”^①众所周知，中国戏曲建立在舞台假定性的基础上，十分注重演员的基本功训练，往往从演员孩提时代就开始严格训练，有所谓“四功五法”之说，“四功”就是唱、念、做、打，而“五法”就是手、眼、身、法、步。正是包括我国古典戏曲在内的东方戏剧对形体训练和表演技能的重视，给阿尔托和格洛托夫斯基以深刻的感受和深远的影响。

必须肯定，作为一种戏剧探索，形体戏剧自有它的价值与意义。首先探索精神可嘉。没有前卫性的探索，戏剧就没有发展和进步，任何一门艺术如果仅满足于一种模式，仅重复前人的套路，它就会停滞不前、失去活力。尤其在戏剧处境日益艰难的时代，戏剧也只有探索才有出路。其次，它探索的方向是对的，形体戏剧有力克服了文学性戏剧“只会说话”的弊端，极大地丰富了戏剧的表现手段。语言作为人类思维和交流的工具固然重要，但语言本身

① [波兰]耶日·格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，魏时译，北京：中国戏剧出版社，1984年，第6页。

也有它无力表达的一切,我国古代的《乐记》中就有语言借助非言语动作来表达的描述:“故歌之为言也,长言之也。说之,故言之,言之不足,故长言之;长言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故不知手之舞之,足之蹈之也。”^①语言并非万能,在人类需要表达的范围中,还存在着另外一些内容和状态,它们非语言所能表达却又非要表达不可。苏珊·朗格在《情感与形式》一书中就指出:“在人类的内在生命中,有着某些真实的、极为复杂的生命感受……对于这种内在生命,语言是无法忠实地再现和表达的。”^②她认为这完全跟语言符号的性质特征有关,语言具有表达含义的固定性和明确性,它的由一而二、由二而三的逻辑推理结构,也排除了它表现情感或内在生命的可能(她认为,表现情感或内在生命需要非推理形式的符号)。形体语言的运用正好弥补了有声语言的不足,与有声语言相比,形体语言具有形象性、直观性和具体性的特点,它在舞台上广泛的运用极大地丰富了戏剧的表现手段,对演员的表演技能也是强有力的挑战(现在看来,1928年田汉、洪深等称西洋剧为话剧,这种命名的弊端是明显的)。最后从戏剧接受方面来说,“形体戏剧”给观众以全新的感受,极大地提高了戏剧的观赏性。格洛托夫斯基一再宣称:“我们的演出一直是在细致地探索演员与观众之间的关系。”^③他还说:“电影与电视不能从戏剧那里抢走的只有一个元素:接近活生生的人。正因为如此,出自演员的每一次挑战,他每一个不可思议的动作(观众对此是无力重复的)都变成了伟大的东西、非凡的东西,接近于心醉神迷的东西。”^④他所以对演员近

① 《礼记·乐记》,郑州:中州古籍出版社,1991年,第382页。

② [美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,北京:中国社会科学出版社,1987年,第6页。

③ [波兰]耶日·格洛托夫斯基:《迈向质朴戏剧》,魏时译,北京:中国戏剧出版社,1984年,第5页。

④ 同上,第31页。