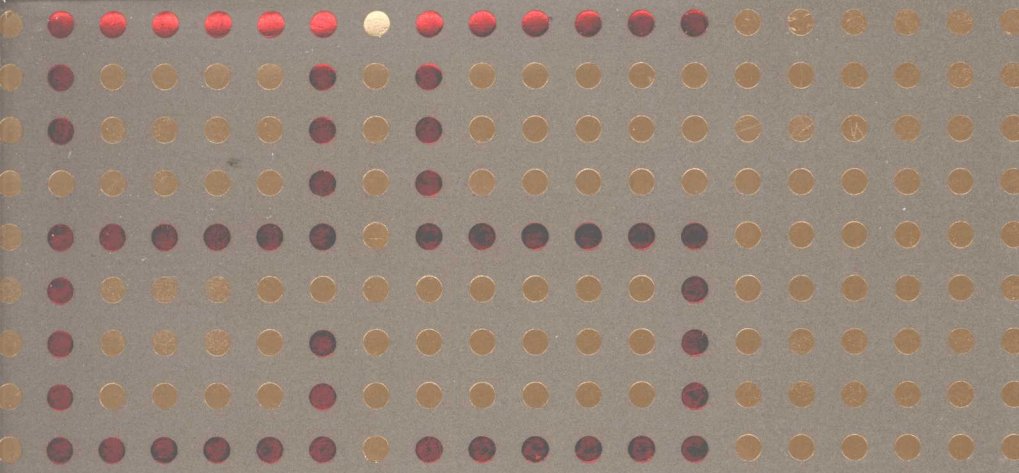




中国新文学大系

1976-2000

第二十五集 戏剧卷一

总主编 王蒙 王元化

本卷主编 沙叶新

上海文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国新文学大系 1976—2000 第二十五集. 戏剧卷一/沙叶新主编.
董健, 赵家捷副主编

-上海: 上海文艺出版社. 2009.5

ISBN 978-7-5321-3525-7

I. 中… II. ①沙…②董…③赵… III. ①文学-作品综合集-中国-当代②戏剧文学-剧本-作品综合集-中国-当代 IV. I217.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 056788 号

CHINESE NEW LITERATURE SERIES, 1976—2000

In 30 Volumes

VOLUME XXV: DRAMAS—Part I

Editor-In- Chief: Sha Yexin

Deputy Editor-In- Chief: Dong Jian Zhao Jiajie

Shanghai Literature & Art Publishing House 2009

Shanghai, China

本丛书系上海文化发展基金会资助项目

出品人 郑宗培

责任编辑 张安庆

封面设计 袁银昌

中国新文学大系 1976—2000 第二十五集

戏剧卷一

总主编 王 蒙 王元化

本卷主编 沙叶新 副主编 董 健 赵家捷

编辑: 本书编辑委员会

出版、发行: 上海文艺出版社(上海绍兴路 74 号)

经销: 新华书店

印刷: 上海界龙艺术印刷有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 20.875 插页 6 字数 555,000

2009 年 5 月第 1 版 2009 年 5 月第 1 次印刷

印数 1—3,300 册

ISBN 978-7-5321-3525-7/J · 260

定价: 58.00 元

序 言

沙叶新 董健 (执笔) 褚海健

—

收入本卷的 19 个话剧剧本,是从 1976 年至 2000 年被搬上我国当代戏剧舞台的大量作品中选出来的。其中大陆 18 个,台湾 1 个。遴选的标准,是思想和艺术上的水平及其在一定历史时期的代表性。

话剧是在中国“走向现代”的大势之下,在启蒙主义思想文化运动中产生和发展起来的,至今已有百年历史。^①可以说,没有“走向现代”的世界历史大趋势,就没有中国现代启蒙主义思想文化运动的兴起,而没有现代启蒙主义思想文化运动,也就不会有包括话剧在内的中国新文学即现代文学的诞生。“启蒙”就是以“理性”冲破文化专制,反对思想垄断,捍卫人的价值和尊严,从而实现人的现代化。一系列关于“人”以及“人与社会”、“人与政治”的现代意识和文化价值观念,如自由、民主、科学,人权、平等、博爱,以及法制、公正、宽容等等,都是在“启蒙”中产生

① “话剧”这一名称虽然在 1928 年才正式确立,但它于 19 世纪末 20 世纪初就在中国萌芽了,当时叫“新剧”、“文明戏”、“文明新戏”。

的。正是这些价值原则标志着世界历史走向了“现代时期”。在中国,话剧这一崭新戏剧样式恰恰就是在启蒙运动中创造出来的。因此,话剧的诞生决不是像很多人所误解的那样,似乎仅仅意味着样式繁多的既有传统戏曲又多出了一个“新剧种”。不,完全不是这样。话剧的产生是中国古老戏剧的一场革命。它打破了“戏曲一元”的千年格局,形成了我国现代戏剧“话剧—戏曲”二元结构的新生态。话剧吸收了西方戏剧文化的优秀成果,高举自由、民主、科学的启蒙火炬,以崭新的形式和思想标志着中国戏剧一个新时期的到来。话剧推动了传统戏曲的革新,并与现代戏曲一起标志着中国戏剧“古典时期”的结束和“现代时期”的开始。

中国话剧走过了它的萌芽期(19世纪末至20世纪初)、发展期(20世纪头20年)、成熟期(20世纪30年代)、繁荣期(20世纪40年代),然后就由于历史文化背景的巨大变动和中国启蒙运动的曲折反复,进入了一个进退起伏的历史时期——这一时期如果从1949年算起,至今已有半个多世纪了。

1949至1976这27年,话剧的技术性因素有不小的发展,其精神内涵虽在个别时期(如1956年至1957年上半年)、个别作品(如所谓“第四种剧本”)曾显示过走向“现代”的趋向,放出过人在精神领域追求自由的光芒,但总的趋势是单一、贫乏,非“人”、去“真”,其现代意识与启蒙理性从逐渐消解到完全毁灭。在“文化大革命”严酷的思想统治之下,反现代、反启蒙成为主流,话剧基本上被消灭。这样,随着1976年10月“文革”的结束和1978年底中共十一届三中全会“拨乱反正”的提出,大陆戏剧便进入了一个以思想解放为特征的“新时期”。这个新时期,由于以“五四”为标志的现代启蒙精神的回归,便成为中国现代文学艺术的“复兴期”。这种以人的觉醒和文化价值观念重建为核心的“复兴精神”在大陆的表现最为强烈。在台湾,随着1984年经济革新之“三化”(国际化、自由化、制度化)的提出、1986年国民党十二届三中全会政治革新的启动与1987年的“解严”,包括戏剧在内的文学艺术的路径,自然也就更向着现代化一途了。在香港,戏剧曾因对“文革”的恐惧

而一味倒向西方,但进入 70 年代后开始注重本土化,在“中西结合”中发展戏剧艺术,取得了明显的进步。

二

1976 年底到 1980 年初,是大陆思想文化上的一个“拨乱反正、复归传统”的短暂时段。就戏剧来说,所谓“拨乱反正”首先是返回到“文革”前的“十七年”之“正”,而“复归传统”当然则是回到“十七年”旧轨道的传统。相对“文革”来说,这好像是一个进步;但相对思想解放、文化价值观念重建和现代启蒙精神的复归来说,这不过是一种回到原地的徘徊而已。虽然“文革”发动时对“十七年”文艺似乎是全盘否定的,有所谓“文艺黑线专政”之说。其实,“文革”所执行的文艺路线的源头来自“十七年”,只是“文革”所奉行的“十七年”的路线更加极端、更加恶劣罢了。“文革”对“十七年”虽然也有“批判”,甚至“斗争”,但那是批判“十七年”左得还不够,还不彻底。所以,“十七年”那些反现代、反启蒙的极左文艺运动和创作思潮在“文革”中不仅没有被否定,而且被大大强化了。

因此,当“文革”结束时,文艺界首先只能是在政治上为“十七年”的一些被定为“毒草”的作品平反,为被迫害的艺术家恢复名誉,至于真正在文化价值观念上清算“文革”还为时尚早。但不管怎么说,“真理标准”的讨论和中共十一届三中全会对“解放思想、实事求是”的强调,以及胡耀邦主持的对大量冤假错案的平反昭雪,初步造成了文艺界敢说真话的环境和气氛,也部分地触及到了“十七年”文艺上那些极左的东西(如反对“写真实”,反对“干预生活”,否定人性,等等)。这时,具有现代启蒙主义传统的话剧,以政治批判的巨大热情汇入历史洪流。一大批现实主义的政治批判剧、历史剧、社会问题剧,如《枫叶红了的时候》、《曙光》、《于无声处》、《丹心谱》、《大风歌》、《报春花》、《未来在召唤》、《救救她》、《权与法》、《灰色王国的黎明》、《血,总是热的》、《假如我是真

的》等,就是在这样的背景下产生的。这是新时期戏剧繁荣的一个响亮的序曲。剧作家的良知、社会责任感、政治敏锐性与人民大众心灵追求的高度一致,是这些剧作最可宝贵的特质,也是它们赢得观众和读者的根本原因。

1978年初,那时还是“凡是派”的天下,全国人民要为反专制、反“文革”的“天安门事件”平反的强烈要求,还被当权者死死地压抑着。而这一事件不平反,历史得不到公正评价,真理不彰,人心难平,“拨乱反正”便无“正”可依。这时,上海业余作者宗福先凭着他的敏锐与胆识,发扬话剧敢对社会说出真话的启蒙主义传统,冲破重重阻力,创作了反映1976年清明天安门广场上那场惊心动魄的民主运动的话剧《于无声处》,由上海市工人文化宫公演,立即轰动全国。此剧在各地纷纷上演,对“思想解放”、“拨乱反正”的政治潮流起到了积极的推动作用。中国话剧就这样以自己政治介入和社会批判的优势融入了历史的洪流。

这一时期的历史剧和社会问题剧,也同样具有很强的政治批判性——批判“四人帮”,批判极左路线。老一辈剧作家陈白尘(1908—1994)的《大风歌》是“文革”刚结束时推出的一部历史剧。虽然写的是西汉初年最高统治集团内部刘邦一系与皇后吕雉一党争夺权位的斗争,但其主旨却隐含着批判“四人帮”的倒行逆施,表现历史进步和人民要求。所谓“除吕安刘”,所谓“非刘氏而王者,天下共诛之”,当然是封建正统观念,但这是历史自身使然,作者的着眼点是在斥奸骂邪,描绘人性之善恶美丑的搏斗。不过作者当时的思想局限性也是很明显的:他以刘邦为“正统”,说明他只看到了“四人帮”的“奸”与“邪”,却看不到“文革”更大的罪恶根源。这一点,当时就有人在《文学评论》上撰文批评。另一位在新时期仍坚持创作的老一辈剧作家吴祖光(1917—2003),其新作《闯江湖》取材于夫人新凤霞的生活经历,以戏曲方式结构话剧,情浓意切,感叹身世,表现评剧艺人在黑暗社会面对种种压迫的苦难命运,写出了艺人“抗恶”、“守善”、“创美”的品性和闯劲,也寄寓

着作者对刚刚过去的“文革”以至“十七年”中文艺界遭遇的反思,故被誉为“一首深沉悲愤的叙事诗”。

一大批社会问题剧,在揭露中批判,在质疑中警世,一个个“问题”都关系到国家民族的过去、现在和未来,体现着“文革”灾难之后我国人民的心愿。这些问题剧是“五四”时期问题剧精神的进一步发扬,受到了广大观众的欢迎。

《假如我是真的》(沙叶新、李守成、姚明德)在生活中是有原型的,那是当时发生在上海的一起冒充高干子弟招摇撞骗的案子。作品将其戏剧化,写当时人人恨之而又人人难脱干系的“走后门”之风,实际上触及了党和国家权力的监督缺失问题。剧中揭开了现行体制下官僚特权阶层与人民大众的矛盾这一积重难返、十分敏感的政治问题。正如剧中所言:“官越大,权越大,有权就有利,这就是有些人的真理!”这是一部政治讽刺喜剧,它与40年代的《升官图》(陈白尘)一脉相承,把“自由的笑声”献给了历史和人民,也把人民对民主权利的要求活生生地表现在戏剧舞台上。这“笑声”提醒我们:如果掌权者得不到民主制度的约束和监督,腐败只能愈演愈烈,成为社会的不治之癌。但是,该剧遭到了政治干涉。先是限定“内部演出”,后又一度叫停,由有关单位出面召开会议“讨论”剧本,这就是由中国剧协、中国作协、中国影协于1980年1月23日至2月13日在北京联合召开的“剧本创作座谈会”。虽是“座谈”而非“批判”,作者亦未按惯例遭到整肃,但此剧的演出终于还是不了了之。30年来的历史表明,这样的剧作是有生命力的。它的创作与演出历尽风波,这本身也说明了它的分量。打压了《假如我是真的》及其他同类作品之后,极左思想回潮,戏剧创作受到严重束缚,普遍回避了官僚主义、特权思想、个人崇拜、党内不正之风等具有政治风险的题材,而转向一般历史故事、爱情纠葛、海外华侨、国际友好、两岸亲情等迎合闲暇趣味和时政宣传的题材,并加以“轻柔”、“虚飘”的描写,有的甚至逃避现实、胡编乱造。针对这种倾向,沙叶新发表《扯“淡”》一文指出:剧本创作座谈会“开了变相禁戏的先例”,使话剧舞台进入“淡季”。

三

“剧本创作座谈会”之后,话剧从 1979 年的短期繁荣,一下子跌入低谷,想继续以其尖锐的政治批判性和社会批判性汇入改革大潮,暂时已无可能。另一方面,随着“四五”天安门事件的公开平反和改革的深入,随着社会现实问题由于改革的触动而越来越深刻、尖锐地暴露在人们面前,随着人们对社会、历史、文化诸方面问题的思考和追问,观众看戏不再简单地满足于一句政治上“尖锐的话”,不再仅仅与政治激情发生共鸣,而追求更深、更新的精神,追求戏剧的审美价值。暂时不能满足这些要求的话剧面临危机:观众锐减,好戏难求,“水土流失”——编剧“触电”、导演改行、剧团开店……昔日盛况不再。戏剧界人士开始反思中国当代戏剧自身存在的问题。一种意见认为,话剧之所以没人看,是因为太守旧,不能突破传统,主张大力吸收西方“现代派”的观念和手法;另外一种意见则相反,认为话剧之所以遭到观众冷遇,是因为它不能发扬“五四”启蒙主义的“战斗传统”和现实主义的方法。前者主要面向西方,后者主要面向本国的现代传统,以求得问题的解决。于是就有了所谓“戏剧观”的大讨论。这次讨论从 1981 年持续到 1986 年前后,发生了不小的影响,它在客观上反映着 80 年代中国戏剧在探索实验、拓展创新中救亡图存的历史要求。这次讨论既是被“剧本创作座谈会”造成的严峻形势逼出来的,又是对那次政治干预艺术的“座谈会”的反拨和软性的抗拒。80 年代中国总的文化态势毕竟与以往大不相同了。改革开放的步伐不可能停止,中国现代化的大势已经不可阻挡,在思想解放运动中重新兴起的以自由、民主、科学为要义的启蒙精神与现代意识也就不可能重被消解。这样,戏剧也就不可能再按照政治守旧势力的意愿放弃自由的追求,而在精神上萎靡下去,甘做“工具”或“玩物”。这使得“戏剧观”的讨论成为可能。

所谓“戏剧观”指的是什么呢?人们的理解并不一致。照字面看,

就是对戏剧的作用与本质的看法,尤其是戏剧的编、导、演所表现出来的对戏剧的作用与本质的看法。说白了,就是戏剧与生活的关系,亦即戏剧应该写什么、演什么?怎么写、怎么演?早在1962年,导演黄佐临为打破戏剧表现方法的单一与贫乏,提出了“戏剧观”问题。20年后戏剧界重提这一问题,显然是反映了戏剧对自由发展的企求,即突破成规旧套、寻求探索前进的多种可能性。然而当艺术无力冲破政治体制的束缚时,所谓“自由发展”也只能是在艺术自身的一些技术层面上打转转而已。本来在《假如我是真的》受挫之后,戏剧首先面临的问题主要不是“如何”反映生活现实,而是“如何”摆脱政治干预,亦即艺术民主和创作自由的问题。沿着这个路子,就应该继续努力冲破极左思潮的束缚,以启蒙理性和现代意识推进思想解放运动,恢复戏剧的“人学”定位,坚决摒弃那种依托于文化专制主义的“非人”、“去真”的伪现实主义,真正恢复我国“五四”现实主义的传统,把“真实的人”树立在舞台上,真正实现现代人在精神领域的“对话”。至于艺术表现的方法、舞美技术的革新,则完全可以各式各样、自由选择。但是,80年代的“戏剧观”大讨论,却只有少数人注意到了这些问题,他们的意见在1981—1983年有所表露。如批判戏剧充当政治工具造成的“假、干、浅”,要求揭示“人”的真实性和丰富性,指出“观众厌弃肤浅的乐观主义,要求舞台诚实,有远见,有真正的思想力量”。^①但这些切中时弊的见解很快就被越来越多的学术性、技术性的争论淹没了。有些人推重“现代主义”,这没有错,但把“现实主义”作为攻击和否定的对象就错了;有些人拜布莱希特为师,这也没错,但把否定斯坦尼斯拉夫斯基作为前提,就大错特错了。“现代主义”作为艺术流派与方法,它是对现实主义的超越,但中西文学艺术在“走向现代”的发展中,从未排斥过真正的现实主义。所谓“戏剧要现代化就只能采用现代主义”,这是一种肤浅而幼稚的见解。至于斯坦尼斯拉夫斯基的“体系”,其“人学”内容与现实主义

① 胡伟民:《话剧要发展,必须现代化》,《人民戏剧》1982年第2期。

精神远比布莱希特的“新见”更切合中国戏剧摆脱政治束缚的要求，而布莱希特的“叙事剧”理论倒是极易与中国习见的“政治化”相沟通。斯坦尼斯拉夫斯基又刚刚在“文革”中被极左派批判、否定过，正应借“拨乱反正”，恢复这位经典戏剧家的地位，借以恢复戏剧的“人学”定位与现实主义传统。可惜讨论者与历史的要求擦肩而过，他们错把舞台上要“写实”（现实主义）还是“写意”（现代主义），理论上尊斯氏还是尊布氏，当成了争论的焦点。当时“戏剧观”的讨论基本上是收敛思想的锋芒，只在一些艺术自身不成问题的问题上争来争去——认同“第四堵墙”与推倒“第四堵墙”，“制造舞台幻觉”与“破除舞台幻觉”，强调“假定性”与追求“逼真性”，制造“间离效果”与达到“共鸣效应”，看好“写意”与注重“写实”，等等，这些问题本来完全都是两可的，两者均可出好作品，也可出坏作品，无须非此即彼地争论不休。这种主要在形式、方法和技术上用劲的“讨论”，虽然对活跃戏剧思维、拓宽戏剧的路子不无裨益，但终因忽略了思想解放的根本问题而丧失了推进戏剧大繁荣、催生更伟大作品的机会，也为 90 年代戏剧的精神萎缩——“物质化”、“技术化”不良倾向种下了前因。这种忽视深层价值观念的转变而表面上急切“求新”、“求变”的现象，叫人恍惚觉得“欧洲的文艺史潮，在中国毫未开演，而又像已经一一演过了。”^①

四

尽管“戏剧观”的讨论有很大的局限性，但在 80 年代那样的文化态势之下，有不少戏剧家（编、导、演）仍然是在坚持思想解放、坚持启蒙精神的前提下进行戏剧探索的，他们并没有停止追求真正的“戏剧精神”——灵魂的“自由对话”与“平等交流”。1980—1989 这十年的戏剧

^① 鲁迅：《〈奔流〉编校后记·十一》，《鲁迅全集》第 7 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 186 页。

探索之路,是既充满曲折反复又充满创造精神的。在精神指向上,从对社会问题的暴露与批判,到对历史、文化的追问与反思,其间贯串着对人性 and 人的灵魂的探秘与拷问;在创作方法与表现手段上,则从摒弃“非人”、“去真”的伪现实主义、伪浪漫主义,恢复以真实、深刻表现“人”为最高原则的现实主义传统,到学习、借鉴现代主义。这里所说的“探索”,包括两个重要方面。第一是1982年以北京人艺演出小剧场话剧《绝对信号》为开端的小剧场运动,下文将有论述。第二是各类大剧场戏剧在思想与艺术上的革新创造。

大剧场的革新有三种情形:

(一) 坚持传统现实主义的“写实”方法,在结构、语言、表演上虽有创新但不越常规,追求的重点是表现对生活的新发现、新思考,如《红白喜事》(魏敏、孟冰、李冬青、林朗)、《下里巴人》(姚远)、《天下第一楼》(何冀平)、《明月初照人》(白峰溪)、《小井胡同》(李龙云)、《田野又是青纱帐》(李杰)、《昨天、今天和明天》(郝国忱),以及香港的《我系香港人》(杜国威、蔡锡昌)等。

(二) 吸收小剧场探索、实验的成果,以现代主义的“写意”方法,表现思想和艺术上的新探索,导演手法与观演关系均有突破常规的新变化,如《WM(我们)》(王培公)、《一个死者对生者的访问》(刘树纲)、《芸香》(徐频莉)、《屋外有热流》(贾鸿源、马中骏)、《寻找男子汉》(沙叶新)、《魔方》(陶峻等)、《初恋时我们不懂爱情》(费明),以及台湾的《暗恋桃花源》(赖声川)等。

(三) 将以上二者融通、结合起来,去其“偏”,取其“精”,造成一种崭新的剧本样式与舞台呈现,如《狗儿爷涅槃》(刘锦云)、《桑树坪纪事》(陈子度、杨健、朱晓平)以及90年代才正式搬上舞台的《洒满月光的荒原》(李龙云)、《大雪地》(杨利民)等。

这些方面的探索实验、拓展创新,在台湾、香港大抵始于70年代,在大陆则是在80年代才出现的。所有这些,对改变中国当代戏剧多年来僵化陈旧的戏剧思维和“做政治工具”导致的单一、贫乏的舞台观念,

起了重大作用。收入本卷的 19 个剧本,有一半都是从这 10 年的众多优秀剧本中遴选出来的,它们以不同的题材、主题,不同的形式、风格,体现了改革开放年代戏剧艺术的自由精神,体现了启蒙理性和现代意识在中国舞台上的高扬。

在入选剧本中,《红白喜事》、《下里巴人》和《天下第一楼》可以代表那些以现实主义的“写实”手法取胜的剧作。它们的手法基本上是传统的,但立意却是新的。《红白喜事》的“戏”出在儿女亲事的“风波”中,在完全写实的农村风俗画的图景中,透过血肉丰满的人物形象,揭示出了一个富有时代意义的沉重话题:“老革命”自以为能“领导一切”,但深入骨髓的封建专制意识却使其挡了年轻人的道,在改革开放的新时期成了历史进步的阻力。《下里巴人》也是 80 年代一个颇有影响的现实主义话剧,剧人写剧人,取材“文革”经历,描摹悲喜人生,可谓是《闯江湖》的当代续篇。此剧虽不如作者后来的《商鞅》有名气,但我们特别看重它在当时语境下的开拓性意义。它写一个县的小剧团在“以阶级斗争为纲”的年代挣扎求生的酸甜苦辣,手法上一扫公式化、概念化旧习,以真实细腻的白描手法,写出了底层人物的血肉与灵魂。被称为“京味戏”代表作的《天下第一楼》同样属于这一类现实主义之作。老北京的故事,浓厚北京味儿的语言,以及世事沧桑中的“历史感”,都显示着对老舍《茶馆》戏剧传统的继承,但结构、立意均有新的拓展。主要人物卢孟实不是在“人像展览”中被散文化地搬上舞台的,他始终处于戏剧冲突漩涡的中心。卢孟实参与其中的这家饭店的兴衰史,戏剧化地展现在观众面前,折射出一种既传统又极富现实意义的人生哲学和为人之道——比“权”和“钱”更可宝贵的财富是人格的尊严。

在 80 年代,现代主义的“实验话剧”,以“先锋”精神进行大胆探索,也取得了举世瞩目的成绩。选入本卷的《WM(我们)》、《一个死者对生者的访问》、《芸香》以及台湾的《暗恋桃花源》等剧,就是以不同的风格和手法,体现着这种探索创新精神的。《WM(我们)》是为国际青年年创作的一部中国青年生活题材的话剧。此剧的舞台语汇完全是象征、

写意的,对传统方法是一次反叛性的突破,强化了年轻人痛苦探寻生活道路的内在张力。在渲染“文革”中产生的特殊群体“知青”的命运和遭遇时,特别是通过七个青年人爱情、工作的波折所折射出来的对“文革”反人本质的批判,表现了剧作者和导演王贵将艺术探索和精神探索结合起来的锋芒和锐气,因此既好评如潮,又遭极左保守势力的颇多非议。《一个死者对生者的访问》是刘树纲系列实验话剧中影响最大的一部作品。“故事”是以荒诞的形式“演”出来的:主人公叶肖肖在公众场合与歹徒搏斗被害,死后的他逐一走访当时在场的目击者,以使良心和正义得到彰显。该剧借鉴了表现主义手法,从对人性和人的心灵的深沉拷问中,写出了当代人的某种悲剧性。同样是当代人的悲剧性,在《芸香》中的揭示更加别具一格。新婚之夜新娘叶子双目失明,仅可感到一点烛光。新郎阿果为她点上蜡烛,“一条由烛光组成的‘之’字形的路,通向遥远”。随着这伸向远方的烛光,阿果出走了,叶子开始了漫长的几十年(包括青年、中年、老年)的“痛苦的等待”。好心的表哥为了安慰叶子,不时送来他自己“创作”的一封封阿果的情书。叶子做了一只专放情书的漂亮箱子,放上防虫的芸香,并在家前屋后以至房间里处处种上芸香。直到有一天,她发现生命所系并全力呵护的那满箱子的“情书”不过是一张张白纸,而阿果已另有新欢,她用斧头砍死了丈夫。此剧结构十分精巧,于象征、荒诞之中表现出中国女性的爱的执著,也透出了某种人生况味——“等待”与“希望”的虚妄。这是一出荒诞悲剧。《暗恋桃花源》则是一出大时代的悲喜剧,从艺术方法上说,一般被认为是一台充满“后现代”探索精神的“元戏剧”(metatheatre,又译“后设戏剧”),即“戏”中套“戏”,“景”中有“景”,凸显生活现实圆融、共存的原初整体性。剧中展现的是:两个剧组同时都与剧场签订了当晚排演合同,公演在即,互不相让,于是他们不得不轮番上场彩排。这样,几段古今交错、异地相关、悲喜交集的人生图景便呈现在观众面前,其中有对爱情、艺术的追求,有社会、政治的遭际,蕴涵着剧作家对人的生命状态的深度反思。

上述两条探索路线的交汇、结合处,出现了第三种更受欢迎的话剧

剧本写作和舞台演出的新样式：既重“再现”，有现实主义“写实”的逼真性，又重“表现”，有现代主义“写意”的假定性；辩证地兼收并蓄，兼有“戏剧体戏剧”与“叙述体戏剧”两方面的优势；不仅着力于人物形象的刻画，而且注重舞台表演的出新。学术界往往以“新现实主义”称谓这类作品。选入本卷的《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《洒满月光的荒原》、《大雪地》就是从这一类剧本中选出来的。《狗儿爷涅槃》不仅是刘锦云的代表作，也是中国大陆新时期话剧创作的重要成果之一。狗儿爷这一独特形象的塑造，一扫 1949 年以来写农村、农民的旧框框和文学教条，尤其是摆脱了“阶级矛盾”、“路线斗争”之说的束缚，真正画出了农民之魂。狗儿爷对土地的深入骨髓的迷恋，代表了中国农民几千年积淀而成的心理定势和精神特征。话剧为了表现农民之魂，赋予舞台以充分的时空自由，把现实主义与现代主义熔于一炉，使丰富的历史文化底蕴得到了精彩的艺术表现。《桑树坪纪事》以“文革”为背景对中国农民的贫困、愚昧及其忍受压迫、挣扎求生的悲剧命运，揭示得颇有深度。但该剧更大的成就是在舞台呈现方面。导演徐晓钟在谈到这部戏的舞台创作时说：“一切新的、外来的观念、演剧原则、舞台艺术词汇，还是需要与我们民族的传统美学原则相结合，和中国传统的欣赏习惯相结合……我个人想追求既破除生活幻觉，同时又创造一种和中国民族、民间审美相适应的诗意幻觉（叫做诗化的意向）以及形式与内容的完美结合。”^①为了实现“诗化的意向”，作者化用了以歌舞说故事的传统戏曲的美学原则，重在“写意”、“表现”，又吸收了西方“现代派”戏剧的象征主义、表现主义的某些手法，甚至连古希腊戏剧的“歌队”也加以采用，从而创造出一种融歌、舞、剧为一体的新型话剧。呈现在观众面前的，是一幕幕动人心魄的当代悲剧。一个惨烈的“围猎”意念笼罩全剧：第一，极度贫困使人们丧失理性，他们为了生存而相互“围猎”。第

① 《悲壮的历史画卷，精美的舞台创作》（首都文艺界座谈话剧桑树坪纪事），1988 年 2 月 23 日《人民日报》。

二,为了满足“脑系们”在公社革委会成立庆典上的吃喝,农民被迫要把唯一的耕牛“豁子”献出来,这表现着权势者对老百姓的“围猎”。第三,全剧高潮是村民对他们视为“命根根、心尖尖”的老耕牛“豁子”的“围猎”。从这悲愤、惨烈、令人震撼的场面,我们不仅能感受到无辜者的屈辱、冤怒和对“文革”的抗议,而且剧中一切被侮辱被损害者(如王志科、彩芳、榆娃、青女等)的悲剧,都在这里进行了总体性、象征性的渲染与烘托。80年代戏剧的“人学”探索(对人的本质把握)与“剧学”创新(舞台语汇的变革)在这出戏中得到了相当完美的结合。

总之,80年代这10年,是现代“戏剧精神”得到发扬的10年,也是敢于对“十七年”和“文革”说“不”的10年。诚然,在这一时期,政治界、思想界、文化界(包括文学界和戏剧界)尽管都掀起了一股不小的“叛逆”思潮——反思既成的秩序和走过的道路,但这种“叛逆”是由“文革”的罪恶和灾难激起的,尚缺乏启蒙理性的深度和广度。因此,这10年的戏剧,在反思历史、揭示现实的“真”和“深”上就受到了不小的思想局限,艺术上的独创性也难以做到尽善尽美的发挥。这样,划时代的经典之作(作品和理论)就难以产生。然而,不管怎么说,这10年的戏剧创作和批评,在价值取向上不仅有大进步,而且是指向未来的。人们初步以启蒙理性重新审视一切问题,对长期统治文学和戏剧的“左”倾教条主义和政治实用主义及其所支撑的戏剧模式,进行了批判和否定。这种批判和否定在50年代、60年代也曾出现过,只是微弱而短暂。而80年代这一次,却乘改革开放之势,成了“气候”,酿为“思潮”,虽遇僵化保守势力的阻挠、破坏,终能破冰前进,在理论和创作实践上大大改变了中国当代戏剧发展的趋势,使戏剧的思想空间和艺术空间都得到了空前的扩展。这10年的许多优秀剧作,如上所述,在物质外壳和精神内涵上都有些新东西,它们生动地体现了中国人百年来苦苦追求而屡遭挫折的那种思想解放的精神状态。只有这时,戏剧才实现着“人”在精神领域的“对话”,初步放出了“人”的精神自由之光。这10年的戏剧是继40年代我国话剧的“黄金时代”之后的又一个高峰。

五

小剧场戏剧运动,对我国现当代戏剧的革新与发展具有不可替代的先锋、桥梁作用。作为主流戏剧的“对立面”、“反叛者”,实验性是它的根本特征。它以处于边缘的先锋精神挑战传统戏剧模式和戏剧生态。它既是思想和艺术探索的“实验室”,又是戏剧遇到生存危机时的“避难所”和“栖息地”。大陆的“十七年”和“文革”时期,“大一统”的政治化戏剧不可能有“小剧场”,台湾 50、60 年代的“反共抗俄”戏剧,也不可能“有”小剧场”。尽管台湾接受西方现代主义、后现代主义戏剧的影响比大陆早 10 至 20 年,但小剧场戏剧运动较大规模的兴起,不论大陆还是台湾都是 80 年代的事。1980 年 7 月,在台湾“第一届实验剧展”中,兰陵剧坊推出了金士杰导演的两个戏《包袱》(集体编剧)和《荷珠新配》(金士杰编剧),小剧场戏剧由此而始。在大陆,1982 年 11 月,北京人民艺术剧院在小剧场演出了高行健编剧、林兆华导演的《绝对信号》,被戏剧界公认为小剧场戏剧运动的开端。大陆的小剧场戏剧,开始时探索实验意识颇强,但有的则不过是一种应对大剧场营业失利、难以为继的无奈举措,有的则丢弃前卫、先锋精神,变成商业剧的了。1989、1993、1998、2000 年,曾分别在南京、北京、上海、广州举办小剧场戏剧节暨研讨会,其中影响最大的是 1989 年 4 月在南京举办的那一次。那是小剧场剧人的首次聚会,又是 80 年代戏剧解放的“最后的盛宴”。有来自北京、上海、南京、广州及江苏省、黑龙江省的十家话剧院团,展演小剧场剧目 13 个,如《绝对信号》、《火神与秋女》、《欲望的旅程》、《天上飞的鸭子》,以及具有强烈前卫精神的现代派话剧《屋里的猫头鹰》、《亲爱的,你是个谜》和《一课》等,还演出了一些外国优秀剧目以供观摩。

入选本卷的小剧场剧本,有《绝对信号》(高行健)、《天上飞的鸭子》(赵家捷)和《同船过渡》(沈虹光)。《绝对信号》从内容来看是一出挽救失足青年的社会问题剧,但其舞台呈现的形式和方法却是全新的、实验

性的。剧作家是一位学者型的作家，理论思考和创作实践的结合是他的独特优势，这使他成为中国现代派实验戏剧的先行者。该剧把人物放在一列行进中的火车车厢内，这也是一个四面无“墙”、直通观众心灵的舞台。在表现青年黑子从颓唐到新生，从内心矛盾到决然与车匪决裂的历程时，略去了现实的情节铺排，以现代派手法烘托出人物的内心冲突，叫观众能“看到”人物的回忆、想象以至梦境里的幻觉，从而产生一种精神的冲击力。“傅尔故事三部曲”之一的《天上飞的鸭子》，也是我国 80 年代小剧场话剧的一部代表作。“天上飞的鸭子你就当盘菜呀！”人们在头脑里所想的与在生活中实实在在所面对的，其差距之大总是叫人“出洋相”。剧作家赵家捷擅长喜剧之作，他献出的“笑”虽说是针对这种“洋相”的，但以温和的幽默取胜，与传统的讽刺喜剧有所不同，其“幽默的笔法，做到谑而不虐的程度，要比正儿八经的讽刺有趣，也有效得多”。^① 剧中的主人公傅尔善良、朴实，耿直得带些“傻气”。他想找到自己的意中人，但在种种系于生活矛盾、令人尴尬无奈的误会和巧合中，他诚实的作为却往往使他进退失当、十分可笑。通过傅尔与几位性格不同的女性的交往，在笑声中暴露了人性弱点和世相百态，也折射出新时代生活潮流之涌动和青年人不同的追求。该剧的演出形式完全打破了观演区的界限，演员与观众得以零距离接触，令人耳目一新，也更适用于小剧场。

至 90 年代小剧场戏剧仍有创作和演出，虽有《思凡》（孟京辉）、《留守女士》（乐美勤）、《一个无政府主义者的意外死亡》（黄纪苏、孟京辉）等作品仍在坚持探索、实验，但总体趋势已经弱了下来，且走向多元——既有实验的，也有商业的，还有靠向主流的。本卷所选《同船过渡》（与《幸福的日子》、《临时病房》共称“同船过渡三部曲”）旨在呼唤人与人之间的相互关爱、和谐共处，有一种温暖的诗意。年轻的刘强、米

① 陈白尘：《关于〈傅尔外传〉的一封信》，《赵家捷剧作选》，中国工人出版社 2002 年版，第 2 页。