



人艺批评

REN YI PI PING

北京人艺戏剧理论集
A COLLECTION OF ACADEMIC THEORIES
OF BEIJING PEOPLE'S ART THEATRE

2002-2007 ■■■

主编 刘章春

北京人艺经典文库



人艺批评

REN YI PI PING

北京人艺戏剧理论集
A COLLECTION OF ACADEMIC THEORIES
OF BEIJING PEOPLE'S ART THEATRE

2002-2007

主 编 刘章春
副 主 编 李鸣春 于文萍
编 辑 孙 丹 杨 琳
美术编辑 陈 璐 孙 明 郭 娜

戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

人艺批评：北京人艺戏剧理论集：2002~2007 /

刘章春主编. — 北京：中国戏剧出版社，2010.5

(北京人艺经典文库)

ISBN 978-7-104-03083-6

I. ①人… II. ①刘… III. ①话剧—艺术评论—中国
—2002~2007—文集 IV. ①J824-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第163455号

167389

人艺批评

北京人艺戏剧理论集2002~2007

策 划：李鸣春

责任编辑：李鸣春 李星彤

美术编辑：陈璐 孙明 郭娜

责任校对：李星彤

责任印刷：冯志强

出版发行：中国戏剧出版社

出 版 人：樊国宾

社 址：北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网 址：www.theatrebook.cn

电 话：010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真：010-58930242 (发行部)

读者服务：010-58930221

邮购地址：北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层 (100097)

印 刷：北京今日风景印刷有限公司

开 本：787mm × 1092mm 1/16

印 张：19.5

字 数：350千

版 次：2010年6月 北京第1版第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-104-03083-6

定 价：28.00元

版权专有，违者必究；如有质量问题，请与出版社联系调换。

序

PREFACE

廖 奔

北京人民艺术剧院戏剧博物馆编辑戏剧理论集《人艺批评》，命我作序。作序不敢，但多年来关注北京人艺，对其上演剧目先后也写了不少评论，友谊长青，推辞不得，只好勉为其难。其实我脑海里一直萦绕着一个有关的理论话题——怎样定位北京人艺的演剧风格。这个问题多年来理论界讨论不已，我想就借这个机会来发表一点看法，权且作为代序吧。

说北京人艺有着鲜明而独到的演剧风格，没有人能否认。只要是北京人艺的老观众，心里都会有一个对它的大致把握。北京人艺推出一部新戏，就会听到这样的评论：这是北京人艺风格的戏。或者说：这部戏偏离了北京人艺风格。说明人们心里有杆秤。但是，北京人艺的风格到底是什么？它的内涵又是什么？却又很难说得清楚。对我来说，似乎一下子就能触摸到它，但认真想一想，却又看不见摸不着了。北京人艺的风格成了这样一种东西：人人心中有，而人人口中无。心里明明有一个影子在，可谁要想来对之总结一下，立马说出个子丑寅卯来，会顿觉无从下手——这还真成了一件为难之事。正是：“此情可待成追忆，只是当时已惘然。”

之所以如此，一方面由于北京人艺的风格是一个模糊概念，另一方面它又是一个集丛概念。它经历了60年的培育、完善和积淀，涉及几代艺术家的共同创作，包含上演剧目近300个，观众群也不断更新和改换。60年中，北京人艺的作品风貌彼此之间有时相去十万八千里，舞台格调有时互相风马牛不相及，舞台类型几乎涵盖了一切话剧流派，其风格定位因而一定程度上成为一种见仁见智、众口难调的东西，可能每个人心里都有自己的理解

和归纳，但又难以用概念限定和表述，终于把它写出来，却已经不是心中对它的那份感觉了。于是对北京人艺风格的把握，就成了共识与歧异的交织并存。

从20世纪60年代开始，学术界已就这个议题讨论了多年，作出种种归纳，2005年纪念焦菊隐诞辰百年时又重提这一命题，但迄今似乎也没人能够总结出一个既清晰准确又得到大家一致认可的结论，总给人隔靴搔痒感。

二

让我们看看现有的一些概括。

1992年，中共中央办公厅调研室在《光明日报》上发表《构筑国家级艺术殿堂的成功之路——关于北京人民艺术剧院的调查》一文，将北京人艺风格归纳为：在20世纪50年代排演老舍、曹禺、郭沫若、田汉等杰出作家的剧作中形成，导演焦菊隐等为其创立做出了不可磨灭贡献——坚持现实主义道路，追求话剧的民族化，强调演出的整体性，塑造鲜明深刻的舞台形象^①。前面两句说的是北京人艺风格形成的前提和条件：有大剧作家和大导演为之奠定基础；最后一句说的是北京人艺的艺术成就：塑造出了鲜明深刻的舞台形象。都不是风格定义。剩下的三句，才有些接近了风格表述的范畴：坚持现实主义道路，追求话剧的民族化，强调演出的整体性。但是，由于连续运用了诸如“坚持”、“追求”、“强调”等词汇，就使句意转为对北京人艺艺术方向而不是既有风格的归纳。

于是，2001年又有人在此基础上进一步总结：关于北京人艺演剧风格，虽然也曾有过各种不同侧面的理论概括，但现在基本趋于一致，即“现实主义、民族化、完美的整体感，这是构成北京人艺风格的三大要素”^②。所说“三大要素”，就是把前面概括的三句

① 中共中央办公厅调研室：《构筑国家级艺术殿堂的成功之路——关于北京人民艺术剧院的调查》，《光明日报》1992年1月6日。

② 张帆：《时代的遗憾》，《北京人民艺术剧院院刊》2001年第1期

话，说得更为精炼鲜明罢了。

但是，这“三大要素”就是北京人艺的风格定位吗？似乎是又似乎不是。说它似乎是，是因为在全国话剧院团中，只有北京人艺才真正当得起这几句话，才完全具备这“三大要素”。但又似乎不是，因为仔细想来，其中的似是而非处仍然不少。例如，全国坚持现实主义的剧院一定不止北京人艺一家，进行民族化尝试则一直是中国话剧的整体努力方向，而完美的整体感北京人艺的作品也不能垄断。结果是，这一定义由于大而化之、不具备边界清晰、范域明确的排他性，而形同虚设，无法真正揣摩出北京人艺的风格特征。

其实，这“三大要素”的归纳，更多还是建立于这样一个基础之上：北京人艺60年坚持剧场运营的正规性正常性连续性，坚持不断地创作演出和推出新作品新人才，坚持建立和稳固固定的观众群，从而形成在全国独一无二的剧院效应和影响力，这些，放大和强化了它的某种为其他剧院也拥有或部分拥有的内涵。

三

上述归纳的缺陷已经是显而易见的了，但我们还没有说到它的症结点，那就是：它排斥了一个极其重要的因素——北京人艺剧目里的“京味儿”。北京人艺的“京味儿”在演出老舍戏剧中形成，在李龙云、何翼平以及更后来追随者们的剧作中承传、演变和发扬光大。应该说，北京人艺风格中“京味儿”的存在是一个客观而不争的事实，我相信观众心目中的那个北京人艺风格印象与它一定息息相关。

那为什么不把它归纳进去呢？似乎是担心强调了“京味儿”会以偏盖全，影响了对人艺整体风貌的概括。一种说法是：人艺除了演出老舍作品外，也演曹禺、田汉、郭沫若等其他风格作家的作品，谈“京味儿”似乎就局限了北京人艺。但因噎废食并不能解决问题，反而设置了跨越障碍，让我们离开目标更远了。我们只要想一想这样两个问题，就会心中有数。首先，你是否承认“京味儿”是北京人艺的特征之一？如果承认，就不能够忽略它。其次，你从北京人艺60年传统中感觉到的影响，特别是新时期以来的作品，是老舍多？曹禺多？还是田汉多？郭沫若多？我们不能不承认老舍对于北京人艺新生代的特殊影响力。如此，老舍奠定的“京味儿”风格基础也不可抹煞——当然老舍传统不止“京味儿”。

尽管也有人对北京人艺的“京味儿”概念加以修正，例如觉得它还不够大气和正宗，

而建议改用“京派”之类的名词，但这样修改徒增声势，却失去了清晰的畛域界线，因而采纳者寡——“京派”无疑用在京剧身上更为合适，包含了外貌、体征、气度、修养、做派、韵味等多方面的内涵。“京味儿”则专一突出了语言方面的特色，用在话剧身上更为准确。

今天，“京味儿”无疑已经成为观众心目中衡量北京人艺作品的一颗秤星。一部作品有“京味儿”，观众就承认它符合北京人艺的传统风格，反之则不承认。为什么？因为“京味儿”是北京人艺独一无二拥有而为其他剧院所完全没有的一个艺术要素！

四

让我们来分析一下它的成因和构成。

北京人艺1950年建院之初，曾上演了俄国戏剧《莫斯科性格》和表现抗美援朝内容的小戏《兄弟之谊》，但剧院更急于创作出属于自己 and 属于时代的大戏。“京味儿”作家老舍拿出了剧本《龙须沟》，他把自己一贯坚持的现实主义写作风格与感受到的时代激情有机结合，完成了这部揭示社会巨变的作品。老舍剧作的鲜明特色：以生动鲜活的北京底层人物个性和风味化的北京胡同语言取胜，在这部戏里体现得淋漓尽致。剧院邀请了当时在北师大任教的焦菊隐当导演，焦菊隐和演员一起在排练中丰富完成了这部戏，运用完美和谐的艺术手段，深刻发掘出剧作的内涵，使该剧浓厚的生活气息、生动的人物形象、鲜明的北京特色和突出的时代精神扑面而来。1951年2月《龙须沟》上演成功，获得观众的普遍好评，焦菊隐、老舍、于是之的组合也自然形成——从此，北京人艺的历史起点正式奠定。

焦菊隐、老舍、于是之组合的更大成功是7年后上演的《茶馆》。《茶馆》把50年的北京史横向切出薄薄的三片，放在凸境下透视，登台的三代、七十多个人物，构成北京社会的芸芸众生，整体大跨度地辐射出时代变迁的轮廓。它人物众多、背景倏尔变换而又缺乏贯穿事件、贯穿情节甚至贯穿人物，它没有“悬念”和“潜台词”的支撑，也缺少“突转”、“高潮”和起伏跌宕的情节要素，因而不符合戏剧常规，过于“自然化”了，但它拥有浓浓的“京味儿”。《茶馆》演出取得了前所未有的成功，它也把“京味儿”风格为北京人艺的突出特征。曾听到这样的说法：其他剧团能够演出曹禺的《雷雨》，但演不了老舍的《茶馆》。为什么？因为《茶馆》的演出需要“京味儿”，而“京味儿”是北京

人艺的“专利”。

老舍的“京味儿”系列剧，给北京人艺确立了一个风格基础。北京人艺的导演夏淳曾经讲过这样一段话：“我们剧院演出老舍同志的剧本比较多，除了《茶馆》外，还有《龙须沟》、《女店员》、《红大院》、《骆驼祥子》（梅阡根据老舍的同名小说改编）等共7个之多。因此，我们对老舍同志的作品和他本人都比较熟悉，而且相互之间产生了创作上的默契与深厚感情。老舍同志的一些剧本都是在和我们剧院互相探讨、研究和协作之下写成的。”^①老舍与北京人艺就是这样建立起一种创作默契的。于是之更是在《老舍先生和剧院》一文里，承认老舍对北京人艺风格有着突出的影响，他说：“剧院离不开作家，但作家的作用绝不限于为剧院提供剧本。一个成熟的作家，必然会以他的剧作，他自己的文学风格影响剧院，培养演员，促使剧院逐步形成自己的演出风格。”^②

成因说完了，再来说构成。北京人艺的“京味儿”风格至少有两个方面的内涵，一是运用了北京胡同语言的表达方式，二是涂染了北京民俗生活的浓郁色彩。老舍原本是典型的“京味儿”作家，他的题材表现的多是北京小民的日常生活，他的作品关注于北京民俗风情的描绘、民间文化习性的呈现，他的戏剧人物都操着京腔京调的念白语言，因而老舍戏剧中洋溢着浓郁的北京地方色彩和风味，所谓“京味儿”。而焦菊隐执导老舍作品，尤其注重对他作品中“京味儿”风格的突出和渲染。焦菊隐的认识依据在于：话剧演出一定要具有浓厚的民族味道，而能否创造出这种味道的关键因素，在于“是否用了人物自己的民族方法方式在表达他的思想感情”^③。老舍之子舒乙说，当年焦菊隐导演《龙须沟》时，还嫌它不够“京味儿”，将台词大部改写，最终用了北京方言多达165处，其中70%和原著不一样，更土、更地方化。这出戏打破了当时统治中国舞台40多年的“话剧腔”^④。

“京味儿”对于老舍作品和北京人艺风格的重要性，可以从顾威导演举的一个例子看出来。他说：“《茶馆》到德国演出，做的同声传译，德国观众的反映很好，但到了法国就差一些，这个跟翻译有很大关系，因为在德国演出时那个翻译用德国的土话——市民语言翻译茶馆，这个风格和茶馆的语言风格是一致的。而法国那个翻译则用了书面语言翻译，因为他不懂北京话，所以剧场效果就不明显了。”^⑤很生动地说明了这个问题。

① 夏淳：《〈茶馆〉导演后记》，《剧坛漫话》，中国文联出版公司1985年版第147、148页。

② 于是之：《老舍先生和剧院》，《于是之论表演艺术》，中国戏剧出版社1987年版第44页。

③ 焦菊隐：《略论话剧的民族形式和民族风格》，《焦菊隐文集》，文化艺术出版社2005年版第3册第97页。

④ 舒乙：《北京话——北京人艺的特色》，《中国戏剧》1992年第8期。

⑤ 顾威：《谈人艺的艺术风格》，《北京人艺》2006年第3期第40页。

北京人艺的“京味儿”基因，使之成为一种特殊的话剧舞台存在。就像地方戏曲剧种一样，运用地方方言曲调使其风格成为唯一，北京人艺风格也具备这样的唯一。

五

但是，说老舍以及北京人艺的风格只是“京味儿”，那是以偏概全。“京味儿”只是一种呈现方式，其内核则是现实主义的表达方法。因为只有运用现实主义方法，才能真实生动地体现北京地域里民间生活的风味，也才能真正展现出风格的“京味儿”。对于这种与“京味儿”相表里的现实主义方法，我姑且称之为“京味儿”现实主义——这里，我们在一个辩证的立场上重新回到了现实主义。

北京人艺的“京味儿”现实主义风格又有一个逐步发展稳定和明晰的过程。焦菊隐曾经正确地指出：“一个剧院的风格不是凭空而来，它是长期形成的。”^① 在焦菊隐的时代，虽然人们心目中已经有了对北京人艺风格的模糊感觉，但还没有清晰和突显出来。毕竟北京人艺还拥有许多其他风格的作品，不同导演的风格也不相同，因而后人心目中的所谓北京人艺风格这一概念，在焦菊隐那里还没有呈现出轮廓。例如他有一次评论说：“风格、流派应该有，但要有一个共同的东西。我们剧院有四位导演，假如我们没有一个共同的追求、理想，没有一种共同的精神、原则，各成一派，那么剧院的风格也就没有了。现在我们四人彼此各不相同，而我们之间共同的东西使我们剧院具有不同于中国青年艺术剧院的风格。共同的东西总会有的，它是自然形成的，任何强制的办法是做不到的。”^② 焦菊隐感觉到了北京人艺有一种自然形成的“共同的东西”，它与中国青年艺术剧院的风格不同，但未能明确说出它是什么。直到1979年曹禺还说：“许多人说，北京人艺有自己的艺术风格。有人向我提出这个问题，我也说不清楚，我只能提出造就这一风格的某些原因。”^③ 于是他提到了中外一批戏剧大家作品的影响，提到了焦菊隐和赵起扬的历史功绩。

尽管“京味儿”现实主义传统，在文革前《龙须沟》、《茶馆》、《骆驼祥子》、《女店员》等剧作的贯串中已经开始形成，但众多观众和学界把它看成北京人艺的一大特点，却是在老舍和焦菊隐之后数十年间逐步实现的，尤其是在与新时期多种风格流派的作

① 焦菊隐：《关于讨论“演员的矛盾”的报告》，《焦菊隐文集》，文化艺术出版社2005年版第3册第219页。

② 焦菊隐：《关于讨论“演员的矛盾”的报告》，《焦菊隐文集》，文化艺术出版社2005年版第3册第220页。

③ 曹禺为《北京人民艺术剧院三十周年纪念册》所作序，原载《戏剧论丛》1982年第2期。

品进行比较中凸显出来的。文革前全国话剧都在强调革命的现实主义、民族化时，北京人艺的“京味儿”现实主义风格靠色于背景之中。新时期破除了僵化的戏剧观念之后，话剧风格流派的多元化局面形成，万紫千红五光十色之中，直接继承了“京味儿”现实主义风格的作品才被时代底色突现出来。例如1988年演出获得极大成功的《天下第一楼》，一方面引起人们对当时睽违已久的北京人艺“京味儿”现实主义风格的强烈怀旧，另一方面也让人们认识到无论习尚如何变化这种风格的魅力都会永存——“京味儿”现实主义戏剧在新形势下获得了价值体认。而《小井胡同》、《红白喜事》、《鸟人》、《晁晃胡同》、《北京大爷》、《古玩》、《万家灯火》、《北街南院》、《全家福》一直到最近的《窝头会馆》，则成了北京人艺沿着自身风格趋势创作的主旋律，它们连贯成了一条继往开来的涌流。“京味儿”现实主义风格的构成主要也倚重于剧作内容的平民性，由这些剧目所奠定的关注北京底层民众生活和命运的视角，也在北京人艺的长期作品链里延续着。

于是我们看到，北京人艺60年的演出，培养了一批口味相对固定的忠实观众，也在观众和批评家心目中有了一个相对确定的风格定位。而这些反过来又制约着北京人艺风格的延续和发展，如果出现一部风格相去较远的作品，就容易引起老观众的物议，批评界也会发出异响。

六

老舍对于中国话剧的特殊贡献在于，他还开创了一种独特的现实主义戏剧结构与创作方法。如果我没有说错的话，这是老舍《茶馆》所奠定的手法：切取历史过程中几个横剖面，连贯起来，概括比较深广的生活内容和历史蕴含。不以悬念、潜台词、情节突转抓人，而以生活化、自然化、风味化的表演方法打动人。这是小说的手法，以往将这种手法搬上舞台是要受到指责的，《茶馆》最初就遭遇过这种命运。但是有焦菊隐、于是之等人的创造性帮助，老舍在舞台上成功了，他的手法就被肯定下来，《茶馆》散点透视的奇特结构，也成为话剧史上成功的范例而进入教科书。其手法又在人们的日益接受和习惯中被逐渐巩固，慢慢变成传统，累积为更进一步延伸的起点。

《茶馆》以来北京人艺和团结在北京人艺周围的一批剧作家已经摸索出一套成熟的创作方法：“京味儿”现实主义手法，切片串联结构，场景内的严守“三一律”，场景间的

大跨度过渡，运用象征、暗示等手法来交代时空的转移，表演时空的紧凑和辐射时空的无限延伸形成对立统一的辩证体，通过社会发展与观念变迁的历史来反思人生、揭示出较为广阔的社会生活面。大约观众已经逐渐习惯于这种历史跨度很大的舞台叙事结构了，大家坐在剧场里，自然而然地随着剧情的引领，注目于一个环境里几十年间所发生的故事，倾情于一群底层民众的喜怒哀乐与离合悲欢，感受不同时代氛围里人们身上所发生的个性与情感变化。于是我们看到，无限制的历史叙事已经没有障碍了，西方客厅剧和批判现实主义戏剧因受到舞台时空限制而大大缩小社会辐射面和价值意义的缺陷被克服掉了，一种新型现实主义戏剧结构成为中国话剧舞台上的常态。这其中有一个常用手法屡试不爽，就是历史横断面连接法，直至今天，我们仍然反复见到它行之有效的舞台实践，前述北京人艺作品外，许多京外现实主义话剧作品也采用类似结构，例如《老兵》、《岁月风景》、《世纪彩虹》、《秦淮人家》都是如此。它们都把时间拉得较开，视野都探向历史纵深，以揭示社会心理和人物心灵发展变化的较长历程。老舍话剧的影响从而促成了这一支话剧现实主义流派在全国的形成。

受传统叙事习惯与欣赏习惯的影响，我们的话剧作家与西方有着心理和文化背景的差异。西方剧作家长于思维推理和叩问人的心理与精神趋势，于是我们看到了《哗变》、《纪念碑》、《哥本哈根》这类剧作。而中国剧作家的创作先天有自己的民族性，特别是又经过了几十年自觉的民族性提倡，大家多是从民族审美心理和欣赏习惯出发来寻找题材、结构故事、表达意义的。长于叙述故事，把一事从起因、开头到发展变化直至结尾的过程，流水一样娓娓道来，从中领悟人生真谛，这是中国从古代正规史传到历史演义到说唱文学到戏曲普遍采用的叙事结构，被我们的剧作家创造性地运用在了话剧舞台上。但是话剧尤其现实主义话剧，不像戏曲那样时空自由，可以从容不迫地敷衍剧情。于是出现了老舍的尝试。老舍最初还只是把一个时期的历史横剖面式地切出三片，现在则发展成了洋洋洒洒的历史纵向叙述方式，我们从《天下第一楼》、《蚰蚰》、《秦淮人家》、《世纪彩虹》、《北街南院》、《兰州人家》里都可以看到这种手法的影子，差异只在于程度的不同，有些明显些，有些隐晦些。这种手法又成为现在电视连续剧的滥觞（也不可否认它受到电视连续剧的反影响），这类话剧与电视连续剧的不同只在于它达不到后者时间与空间的无限延伸性——仍需于空间限定中发挥想象力，一般是限定于一个或几个固定的地点。戏曲的传统手法讲究“一人一事”，只要是围绕一个人为某个目的所采取行动的叙事

就可以了，历史叙事话剧则在空间限定时间开放的基础上来展开多线头故事，用以折射更广阔的社会和历史面。像《全家福》这样，就是以老院里居住的几家人家为基础，扯入他们的社会关系和交往人物，折射出时代与命运，以寻求人生的况味，因此我们也可以把这类话剧概括为体验和品味社会与人生的话剧。

这类话剧一个共性是采取社会的低视角，亦即从社会底层着眼，通常是选取一个最普通的社会角落来构思故事，例如茶馆（《茶馆》）、饭铺（《蚰蚰》、《天下第一楼》）、书画铺（《宣和画院》）、大杂院（《秦淮人家》、《北街南院》、《全家福》、《窝头会馆》）、家庭（《父亲》、《兰州人家》）、里弄街道（《万家灯火》）等等——当然，像《北京人》、《立秋》那样选取上流社会或大户人家背景的也有，但不占主导地位。由于是从社会底层着眼，从社会细胞（民众）入手，其喜怒哀乐就成为社会普泛化的情感折射，从而携有更广泛的人文关怀精神，因而受到普通民众的热爱。

但是，尽管有着对中国话剧创作的普遍影响，老舍本身的现实主义却是“京味儿”的，而不是普泛化的。因而，继承老舍风格的剧作家都要在“京味儿”上下功夫，上述从《天下第一楼》到《窝头会馆》的北京人艺创作传统链才能够形成。但这一点也给中国话剧以丰富的启示并受到模仿。像地方戏使用方言演出而形成独特风格一样，北京人艺在老舍《龙须沟》、《茶馆》基础上，运用北京底层民众口头语言和习俗，形成它的“京味儿”。一般剧院则使用通用的普通话，虽更具常规性，但失去个性。21世纪前后，甘肃省话剧团用兰州话演出《兰州人家》、《老柿子树》，西安话剧院用陕西方言演出《郭双印连他乡党》，齐齐哈尔市话剧团用当地方言演出《风刮卜奎》，河南省话剧团用开封话演出《宣和画院》，它们从精神上和老舍现实主义一脉相承，戏剧结构和舞台模式也都有继承的地方，唯一显著区别就是运用方言的不同。它们在方言区内的演出效果都极佳，但超出方言区则语言效果大打折扣。这还只说了属于北方语系的方言话剧，没提到上海、福建、广东等地的方言话剧，那就更不具备流播性了。其实方言剧的特殊效果从20世纪三四十年代的四川方言话剧《抓壮丁》一直流传了几十年这件事，早已显现得很充分了。戏曲地方戏的重要区别一在声腔曲调不同，二在方言不同，而声腔曲调的差别又是在方言基础上形成的。话剧由于是语言艺术，对方言的依赖性更强，而有了方言它就具备了自己的明显独特性。北京人艺演出虽说也以普通话为基础，加入北京方言就有了“京味儿”，语言特色和独特性就突显出来。近来热播的方言电视连续剧《抓壮丁》、《乡村爱情》等，

其抓取观众的要素之一也是它的方言和习俗特色，而一些取消了方言模仿的领袖剧则在人物神态和作品动人性方面大打折扣。尽管一直有人提出方言影视剧不利于普通话普及，不利于扩大作品的覆盖面，但事实证明运用方言确实能够给作品增添风味和提高它的特殊魅力，从而进一步增强其影响力、扩大其覆盖面，这是理论和事实的悖论。

老舍派的写实戏剧在60年的中国话剧当代史中形成明显的流派，而“复现”历史的叙事方式与“京味儿”风格相结合，就构成北京人艺的“京味儿”现实主义流派。这一流派的手法被一再重复使用，特征得到不断加强，就形成北京人艺风格的主旋律。

七

“京味儿”现实主义作为北京人艺的风格特征，还可以运用焦菊隐使用过的与其他剧院风格进行比较的方法来甄别。现在让我们拿北京人艺与她周边的中央实验话剧院、中国青年艺术剧院作一下比较。

首先，后二者更加致力于引进，各种流派、体系的作品都在舞台上尝试。但北京人艺守护一个基本的原则：以本土创作作品的上演为主。这种畛域的区分使北京人艺与它者有别。

其次是北京人艺的“京味儿”化，这种“京味儿”先天地由它运用北京方言的叙述手段加上地域文化色彩而构成。焦菊隐、老舍、于是之的组合使北京人艺抓住了这一特征并形成传统，它也就成为北京人艺的“专利”。这个特征使北京人艺区别于中国青年艺和中央实验话某种程度的“西洋味儿”，构成“民族化”的风格基础。

其三，北京人艺创作注目于北京普通民众的底层化倾向，带来其表演上的特殊要求，例如贴近地域环境和背景，使用特殊人群的特殊方音语调和表述方式，讲究演员表演的生活化、性格化和质地化，注重风味化生活细节的表现等，这些又构成其风格的“大众化”色彩。而不像中央实验话和中国青艺演出非地域限定性的内容为多，演外国剧为多，其戏剧人物的思维方式、表达习惯直至遣词造句或普泛化，或带一定西化倾向。

这些，是北京人艺风格最具代表性和本土化的地方，也是北京人艺表演最接地气的地方。北京人艺不仅于此形成了自己的鲜明传统，就是在演其他风格流派的戏剧时也有意无意地流露出“京味儿”特征。它演外国戏有时也说北京方言，例如《哗变》。它下意识

地把自己的特点也带到了其他类型的戏剧演出之中。这是北京人艺和其他话剧院团在演同一出戏时不尽相同的地方。“京味儿”文化已渗透到了北京人艺演员的魂灵之中，如影随形、无处不在。

八

但是，北京人艺的风格特征还远远不能以此为限制。可能会有人说：如果把北京人艺的风格仅理解为“京味儿”现实主义，那又把人艺说“窄”了！这句话说得极对。北京人艺至少还有着多元化的大气、胸襟和包容度值得一提。

其实20世纪五六十年代，老舍派风格特征尚未突出和形成聚焦时，北京人艺以演出郭沫若、老舍、曹禺和田汉等不同大家的系列剧作闻名，其代表性剧目《虎符》、《蔡文姬》、《武则天》、《龙须沟》、《骆驼祥子》、《茶馆》、《雷雨》、《日出》、《北京人》、《名优之死》、《关汉卿》等，风格各异，舞台面貌也各自不同。焦菊隐曾说：“剧作家的风格是不同的，曹禺的剧本刻画细致，更接近生活；夏衍的剧本淡雅，在主要之处点几笔，形成所谓淡中有浓厚的味道；田汉的剧本有诗的磅礴，但火药气息更‘冲’一些等等。”^① 为了更准确、更实在地把握这种风格上的不同，焦菊隐主张导演要尽量体验作家创作时的具体思想状态，尽量体验作家的创作意图：“像郭老剧作中长江大河般的浓烈情感、诗意；文言与白话的交织……体验了这些并表现出来，就有了作家的风格。”^② 因而我们知道，北京人艺演剧风格的形成，除了受益于老舍戏剧以外，其他作家的影响也不容忽视，例如其现实主义风格基调当然也直接来自曹禺，民族化特色的形成也有郭沫若、田汉剧作的深刻影响在。北京人艺又出现过那么多个人风格不尽相同的导演，除焦菊隐之外，还有欧阳山尊、夏淳、梅阡、金犁、刁光覃、苏民、顾威、蓝天野等等，他们在共同受焦菊隐影响的前提下，每个人都有自己的艺术特色和个性，而对于人艺风格的形成，都作出了自己的贡献。即使是焦菊隐本人导的戏，也并不风格雷同，有着鲜明导演个性的焦菊隐始终追求“一戏一风格”。这样多的作家风格、导演风格与作品风格融为一炉，共铸了北京人艺的主体风格。

新时期之后，北京人艺更走出一条勇于探索和拓展之路。20世纪80年代初期北京人艺小剧场话剧《绝对信号》的演出引起极大轰动，在戏剧界起了风向标的作用，拉开新时期

① 焦菊隐：《关于讨论“演员的矛盾”的报告》，《焦菊隐文集》，文化艺术出版社2005年版第3册第219页。

② 焦菊隐：《关于讨论“演员的矛盾”的报告》，《焦菊隐文集》，文化艺术出版社2005年版第3册第219页。

话剧探索的崭新序幕。观众惊叹于林兆华导演艺术的开创，无论导演观念还是舞台表现形式，都感到一种从未有过的新体验：原来话剧也可以像中国戏曲那样具备丰富的舞台假定性，演员可以在不同的表演时空灵活地跳进跳出，而与观众保持着近距离甚至直接的交流。今天看来这种舞台形式已经司空见惯，但在当年则是由北京人艺首开先河并大胆推出的。更为重要的是，北京人艺创作出了由刘锦云编剧、林兆华导演的成功剧作《狗儿爷涅槃》，其中采用意识流手段来揭示主人公复杂而混乱的内心活动，通过现实场景展现与回忆和幻觉场面穿插的方法，组合成新型而完整的戏剧结构，在一个新的层次上拓展了现实主义表现手法。《狗儿爷涅槃》成为新时期中国话剧舞台的巅峰之作，而它只能产生在北京人艺。如果把这部既满溢着现实主义精神，手法上又极具现代性的作品，排除在北京人艺风格之外，那就是最大的一叶障目！后面的继来者中，既有任鸣这样北京人艺风格的正宗代表，又有李六乙这样的勇于探索派，他们共同构成了北京人艺的整体面貌。

因而我们看到，北京人艺在对其风格的培育上所持的态度是发展的、多样的、多元的。既有像《雷雨》、《天下第一楼》这样传统意义上的剧目积累，也有实验戏剧《无常女吊》、网络话剧《第一次的亲密接触》这样的探索剧目在不断推出。尽管，有时探索会遭遇教训。例如《白鹿原》中林兆华想走得更远一些，要求北京人艺演员用陕西方言演出。它挑战了北京人艺的根基——“京味儿”，使得表演失了“地气”，濮存昕被悬在了空中，演出出现了风格尴尬。

北京人艺当然也有着演外国剧目的经验积累，它先后演出了莎士比亚、莫里哀、奥斯特洛夫斯基、契诃夫、高尔基等作家的《三姐妹》、《悭吝人》、《伊索》、《带枪的人》、《智者千虑，必有一失》、《贵妇还乡》、《上帝的宠儿》、《推销员之死》、《洋麻将》、《哗变》等著名作品。1988年演出的美国戏剧《哗变》，成为北京人艺充分展现其独特表演艺术的一部外国重头剧目，人们服膺于北京人艺演员的台词功力，更惊叹于其舞台形象的塑造力。

以“京味儿”现实主义为主调的北京人艺，更有着勇于创新的精神和广博的风格包容度，其主旋律的复调有着宽广的边缘覆盖面与丰富的和弦。

当然，北京人艺的内涵较上述归纳仍然深远、广博得多，于是人们又提出北京人艺演剧学派的概念，它的包容度就远较风格要宽泛，视角也从对演出效果的把握转移到对创造过程甚至包括理论建树的全息观察。

说北京人艺有自己的演剧学派，首先当然和它拥有焦菊隐、老舍这样有着明确理论立场与著述的大家有关。他们都是受到斯坦尼斯拉夫斯基现实主义戏剧体系影响、提倡民族化大众化过程中成长起来的戏剧家，身上打有时代的鲜明烙印，他们因而也成为时代的代表，其作品和戏剧观奠定了北京人艺的基石。学涉中西的知识准备，使焦菊隐有着成熟的戏剧思维和明确的追求方向，话剧民族化的美学定位准确而清晰，从而奠定了其现实主义创作方法的基础，使之创造出赋有诗情画意、洋溢着中国民族情调的舞台形式。焦菊隐力倡的“心象”学说，在吸收西方演剧理论特别是斯氏体系理论的基础上，融合进中国戏曲的艺术原则与艺术精神，甚至中国古典诗词书画理论的养分，形成了独到的演剧理论与方法论，强调演出的诗性、民族性和整体性，强调塑造个性鲜明而又风味独具的舞台人物形象，借助于老舍作品，他使观众感觉到了强烈的风格特征。焦菊隐与老舍的结合奠定了北京人艺“京味儿”风格的现实主义，又广为尝试了民族化和探索性道路，其高水准要求又使整一性成为北京人艺长期坚持的方向。

要说清楚北京人艺演剧学派，还要把北京人艺在中国话剧史上的位置说清楚。北京人艺是在建国后的长期和平稳定局面下，全面进行民族话剧艺术建设与探索的成果。不同于话剧在初创时期的仓促、战争时期的匆迫，它能够从容不迫地进行艺术探索与交流。当时的领导者曹禺、焦菊隐、欧阳山尊、赵起扬几位中国话剧界的宿将，在设计建院目标时，艺术上瞄着莫斯科剧院的标竿，风格上提出要建构自己的即具有中国民族特色的演剧体系的目标，确立了北京人艺的未来方向。于是，在剧院建设和艺术质量上的高端化正规化精致化就成为它的追求目标，这些决定了它演出的整体性或整体感。而北京人艺得以有焦菊隐这样的大家执掌牛耳，有老舍、曹禺、郭沫若这样的大家为之提供作品，有更多的剧目选择余地，这些其他剧院都望尘莫及，这也是它得以保持高规格的一个原因。

但北京人艺艺术要素中的整体性或整体感，实际上是对剧院建设和演出质量的高标准说的，它并不能成为北京人艺的独特风格内涵。如果我们把它理解为北京人艺具有演出风格上的整体划一性，则似乎并不符合北京人艺的实际——它的风格“逸出”也是十分明显

并时常发生的。但整体性却是北京人艺演剧学派的一个重要内容，或者换句话说，长久保持它的整体感，是北京人艺得以形成独特演剧学派的一个前提条件——这里我们便将风格和演剧学派区分开来，二者虽有彼此覆盖却不具同一性。

特别需要指出的是北京人艺对剧目建设高度重视的历史意义。北京人艺一方面具有强大的创作机能，能够不断创作出新剧目，使其演出风格得以复制和延伸，日益获得更大的社会影响力；一方面长期实行剧目保留制度，让一些成功剧日常演常新，经常和观众见面。保留剧目制是继承传统的最有效方法，为剧院的艺术积累和风格延续提供了坚实的基础。其他剧院通常难以做到像北京人艺这样长期坚持剧目保留制。北京人艺正是凭了自己这种特殊的艺术生产机制，培育出日益隆盛的风格影响力。

十

一切都是约定俗成。当我们说北京人艺风格的时候，我们心目中的主形象是《茶馆》式的舞台面貌。但当我们说北京人艺演剧学派的时候，却不能把目光仅限于此，那就过于狭窄和保守了。北京人艺演剧学派的内涵应该更为深广，既有明确的艺术主旨，又有鲜明的理论主张，既有严谨整一的作品风貌，更有沉稳大气的舞台表现。

北京人艺风格是剧目积累的结果，是导演手法和舞台手法的主流趋于一致的结果，是观众固定欣赏习惯形成的结果。既然北京人艺在60年中代表了中国本土话剧发展的中坚，又形成了自己厚实的传统，它的风格的鲜明性就值得重视和提倡，这既是一个大剧院的题中应有之义，也是中国话剧发展的历史使命所赋予。

结论：什么是北京人艺风格？什么是北京人艺演剧学派？我的理解就是：前者，“京味儿”现实主义主导下的多元化开辟。后者，在斯坦尼理论基础上，以现实主义为主旨，广纳各种风格流派，在中国审美习惯主导下，构建自己统一意志支配下的话剧舞台风格。

2010年3月14日于北京马圈