

汤逸佩·著



中国写实主义话剧  
的  
ZHONGGUO XIESHI ZHUYI HUAJU  
DE JIANGOU YU JIEGOU  
建构与解构

写实的建构  
非写实的诱惑  
理论与批评

社

# 中国写实主义话剧的 建构与解构

汤逸佩 著

 文匯出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国写实主义话剧的建构与解构 / 汤逸佩著. — 上海: 文汇出版社, 2018. 12

ISBN 978-7-5496-2586-4

I. ①中… II. ①汤… III. ①写实主义—话剧—文学研究—中国 IV. ①I207.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 254880 号

---

## 中国写实主义话剧的建构与解构

(本书系上海市高原高峰学科建设计划成果)

作 者 / 汤逸佩  
责任编辑 / 乐渭琦  
特约编辑 / 郭 莉  
装帧设计 / 吴嘉祺

出 版 人 / 周伯军

出版发行 / **文汇**出版社

上海市威海路 755 号  
(邮政编码 200041)

经 销 / 全国新华书店

排 版 / 南京展望文化发展有限公司

印刷装订 / 上海当纳利印刷有限公司

版 次 / 2018 年 12 月第 1 版

印 次 / 2018 年 12 月第 1 次印刷

开 本 / 787×1092 1/16

字 数 / 260 千

印 张 / 15.75

ISBN 978-7-5496-2586-4

定 价 / 45.00 元

## 序 言

中国话剧肇始于清末民初中国人对写实性演剧所表现出来的强烈兴趣。由于中国戏剧传统中写实性演剧的资源十分稀缺,写实性演剧及其西方色彩,对于当时中国观众来说,无疑带来了一种全新的观赏体验。中国传统戏剧总体上是写意性的,这种以歌舞为核心的写意性演剧与视觉上逼近日常生活的写实性演剧,在戏剧美学层面上形成鲜明对立;也就是说,写实性演剧在中国是不可替代的。所以,初出茅庐的写实性演剧在清末民初新潮演剧运动中,就已经占据重要地位,并逐渐发展为一种标志性的新型演剧方法。从这个意义上来说,写实性演剧在清末民初的兴起,不仅促成了话剧的诞生,而且也因此改变了中国戏剧的历史。一个不容否认的事实是,从此中国戏剧不仅有戏曲,也有话剧;不仅有以做念唱打为核心的写意性舞台叙事,也有仅以言语和动作为核心的写实性舞台叙事。

本书试图从写实的角度来研究中国话剧史,通过对写实性演剧、写实主义话剧,以及新时期以来以突破写实主义为美学前提的非写实话剧的研究,对中国话剧史发展的独特轨迹提出了一些新的观点。首先,中国话剧与写实话剧的关系之紧密,或者说,写实话剧对中国话剧生存和发展的影响之大,从世界范围来说,都是很少见的。其次,写实话剧与写实主义话剧并非一回事。写实主义话剧是“五四”新文化运动的产物,以易卜生、契诃夫为代表的西方写实主义戏剧为楷模而逐渐建构起来的中国现代戏剧。写实话剧范围更为宽泛,可以说能够容纳所有写实性演剧。比如早期话剧只能是写实性话剧,而不是写实主义话剧。一般来说,写实性话剧包含两类:一类是以欧美写实主义戏剧美学为基础,追求人生的严肃态度和强烈的批判精神;一类则是以鸳鸯蝴蝶派文艺为基础的通俗话剧,重视开掘话剧的市场潜力,以赢取更多的观众。中国写实性演剧源自西方戏剧,兴起于清末民初。中国写实主义话剧在观念上兴起于“五四”新文化运动,具体创作实践则建立在写实性演剧基础之上,经历了从简单的模仿到方法的自觉这

样一个历史过程；20世纪30年代，曹禺等新一代写实主义剧作家通过一系列经典话剧的创作，将中国写实主义话剧推向成熟。因此，中国写实主义话剧的建构，在很大程度上也是中国现代话剧的建构。

中国写实主义话剧的解构是从20世纪80年代开始的，当时的中国话剧界曾掀起引人注目的探索戏剧新潮。探索戏剧主要的美学目标，就是突破写实主义话剧传统的束缚，突破易卜生，突破斯坦尼斯拉夫斯基幻觉式的表导演体系。这样一来，突破写实主义，就成为话剧形式创新的重要美学前提。于是，写实主义话剧在探索戏剧中被解构，在此过程中，以布莱希特等为代表的西方现代戏剧理论成为重要的戏剧资源而被广泛引用，特别是中国传统戏曲美学也开始在非写实探索中发挥重要影响。在这方面，本书从话剧舞台叙事的角度，对探索戏剧、实验戏剧进行了阐释。当然，写实主义被解构，最重要的历史意义在于它终结了写实主义话剧一统天下的局面，开启了话剧史上一个多元并存、各显神通的新时代。

值得注意的是，探索戏剧对中国写实主义话剧的解构，特别是对“逼真的幻觉”观念的破除，使得中国写实主义面临着重新建构的历史契机。比如，诸如“叙事者的出场”等舞台叙事创新，则具有极为重要的话剧史意义。20世纪80年代影响最大的剧目，如《狗儿爷涅槃》和《桑树坪纪事》，正是这种新写实主义实验的结果。《狗儿爷涅槃》中灵活多变的舞台和形神兼备的性格化表演，《桑树坪纪事》中导演徐晓钟所强调的“写实与表现”相兼容的方法，让写实性演剧和非写实性演剧方法兼容于一个戏中并相得益彰，重新阐释了写实性演剧多维度发展的可能性。而在20世纪90年代出现的对写实经典的解构，特别是对曹禺写实主义经典戏剧的解构，使经典写实主义话剧成为当代实验话剧创作的重要资源之一。

中国话剧史是从写实话剧开始的，我对中国话剧史研究也是从写实话剧开始的。本书是我在中国话剧史论研究和教学过程中发表的一部分论文，分为三个方面，写实话剧、非写实话剧和戏剧批评。尽管有些是在二三十年前写就的，让我感到意外的是，我一直对写实话剧和写实主义话剧研究抱有很大的兴趣，而且我在这方面的基本观点没有改变。因此，我就把相关写实与非写实话剧的论文集集中在这本书中，这样一来，我对写实主义话剧持续的关注和研究的经历，就可能造成一种特殊的语境，可以拓宽这些论文阐释的宽度和深度，然后以一项有些新意的研究成果而呈现出来。

汤逸佩

2018年12月1日于梅陇寓所

# 目 录

序言·····	001
---------	-----

## 第一编 写实的建构

### 逼真的诱惑

——百年来中国写实话剧演出发展的美学动因·····	003
论易卜生与中国话剧剧种观念之演变·····	015
写实,由简单的模仿到方法的自觉	
——易卜生与中国现实主义戏剧的成熟过程·····	026
中国现实主义戏剧风格的多元呈现·····	038
中国当代写实话剧的审美变革·····	055

## 第二编 非写实的诱惑

### 叙事者的出场

——试论中国当代话剧叙事观念的演变·····	071
八十年代中国话剧形式创新的美学前提·····	085
走向形式:新时期的上海话剧创作·····	096
戏剧媒介与戏剧创新	
——从谢克纳的话剧《哈姆雷特,那是一个问题》谈起·····	106
新时期话剧片段组合式结构的形态描述·····	114
时间的扭曲	
——中国当代话剧舞台叙事形式的变革·····	126

空间的变形

- 中国当代话剧舞台叙事空间的变革····· 141
- 新时期戏剧二度“西潮”的比较研究····· 158
- 中国当代戏剧理论也需要创新和实验····· 165

第三编 理论与批评

- 为读者的戏剧批评····· 171
- 略论海派话剧的市场意识····· 180
- 论赵耀民的话剧创作····· 187
- 汤显祖戏剧的世界影响
- 从屠岸先生的预言谈起····· 192
- 戏曲表现现代生活的逻辑前提····· 198
- 优美的解构
- 略论林兆华执导的《赵氏孤儿》的舞台叙事····· 204
- 嬉笑怒骂皆文章
- 评话剧《李亚子》的舞台叙事····· 208
- 接受美学与当代戏剧理论研究····· 211
- 实验戏剧的摇篮····· 216
- 表演的戏剧与教育····· 221
- 创造具有现代美感的话剧舞台造型
- 评实验话剧《芸香》····· 225
- 多元并存 各显神通
- 90年代中国话剧展望····· 229
- 城市上空飞过的丹顶鹤
- 评赵耀民的戏剧创作····· 232
- 贺国甫话剧创作论····· 235

第一编

写实的建构



## 逼真的诱惑

——百年来中国写实话剧演出发展的美学动因

话剧是从西方传入中国的新剧种。晚清以来,西学东渐,向西方寻求救国之策,已成趋势,并深刻影响了中国人的思维方式。因此,中西文化的交往、比较,其逻辑前提是默认西方先进、中国落后,默认西方为新、中国为旧,中国早期话剧观的形成自然也受到这种思维方式的影响。

1907年,中国留日学生李叔同、曾孝谷等以春柳社的名义在东京演出了《茶花女》和《黑奴吁天录》,同年,王钟声等人以春阳社的名义在上海兰心戏院演出《黑奴吁天录》<sup>①</sup>,后来的中国话剧史家将这一年作为中国话剧诞生的年头。当年春柳社打出“新派演艺”的旗号,对舞台叙事是有明确追求的:当今“演艺之大别有二:曰新派演艺(以言语动作感人为主,即今欧美所流行者),曰旧派演艺(如吾国之昆曲、二黄、秦腔、杂调皆是)。本社以研究新派为主,以旧派为附属科(旧派脚本故有之词调,亦可择用其佳者,但场面布景必须改良)”<sup>[1]</sup>。春柳社的新剧宣言,正如我们上面所说的,欧美戏剧为新,中国戏曲为旧,这是大前提。在此基础上,提出“以言语动作感人”作为新剧种的核心特征,是符合逻辑的,也是可行的,从今天来看,话剧的核心特征仍然是“以言语动作感人为主”。春柳社并没有否定戏曲,只是提出了改良的意见,认为戏曲的“场面布景必须改良”。传统戏曲的场面大多由一桌二椅组成,一般没有布景,戏曲演出的视觉亮点,更多地表现在演员的表演和演员的服装上。相比而言,西方戏剧的场面和布景就显得奢华了,不仅人物服装款式丰富多彩,制作逼真,而且场面和布景也非常亮丽而逼真,对中国观众有很大的吸引力。

晚清时期曾多次赴欧考察的张德彝,在描述欧美戏剧那种气势宏伟、以假乱

真的视觉效果时说：“楼之四面高悬煤气灯，中一灯一千百枝，灯头千盏，缘泰西戏皆夜戏也。”其布景灯光的视觉效果更是叹为观止：“其戏能分昼夜阴晴；日月雷电，有光有影；风雨泉水，有声有色；山海车船，楼房间巷，花树园林，层层变化，极为可观。”<sup>[2]</sup>而且这些布景制作精良，“以双眼千里镜望之，真假难辨”<sup>[3]</sup>。王韬谈到西方演戏的观感，也集中在布景的视觉效果之逼真，“其所演或称述古事，或作神鬼佛形，奇诡恍惚，不可思议。山水楼阁，虽属图绘，而顷刻间千变万状，几乎逼真”<sup>[4]</sup>。上海的兰心大戏院(1874)是中国本土最早出现的西式剧场之一，专为上海西方人看戏所建，有机会入内看戏的早期话剧人徐半梅，也“惊叹布景的逼真”<sup>[5]</sup>。

从清末民初中国戏剧发展来看，正如濑户宏所说的，“重视视觉要素是促使戏剧变革的一个关键因素”<sup>[6]</sup>。中国观众开始为这种“逼真”的视觉之美所吸引，不可能不对商业化程度很高的戏曲界产生影响。于是，以汪笑侬为代表的时装新戏的产生，可谓独领当时剧坛之风骚。还有写实性布景、机关布景等纷纷在戏曲表演场所出现，作为吸引观众的一种新潮手段在上海等城市流行。

虽然春柳社在专章中没有将写实的视觉要素作为新派演艺的一个特征予以强调，但是，从今天我们能看到的早期话剧的剧照来看，无论是春柳社在东京的演出，还是春阳社在上海的演出，都非常重视演出中写实的视觉要素。首先，这几次演出都是在西式剧场进行的。李叔同等演出的《茶花女》片段，演出场所是中华基督教青年会馆。该会馆由美国人格登纳设计，“是一座三层西式会堂，三楼为大厅，有镜框式舞台，可容纳两千人，便于布置写实的布景，为《茶馆女》的演出提供了较好的剧场条件”<sup>[7]</sup>；其次，在场面、布景、服饰等视觉方面力求写实，例如李叔同为扮演玛格丽特，还专门去定做了西式的裙子。《黑奴吁天录》的剧照也显示了春柳社演出中对写实风格的追求。春阳社在上海的兰心大戏院演出《黑奴吁天录》，该戏院的镜框式舞台、宽敞而井然有序的观众席、演出时光彩夺目的灯光布景和场面，给观众带来了新奇的视觉享受。此外，这几次演出都有剧本。

然而，写实主义毕竟在当时的中国没有根基，谁都不知写实主义表演究竟是什么，很多早期话剧人仅仅凭其与戏曲的差异性来认识新剧，自然容易肤浅。当年还是中学生的汪优游在看完学生演剧《官场丑史》后，认为“这种穿时装的话剧，既无唱功，又无做功，不必下功夫练习，就能上台去表演，自信无论何种角色都能扮演，对新剧大感兴趣”<sup>[8]</sup>。而实际情况是，除了春柳社的表演比较严谨外，

其余的社团表演都不太靠谱,如春阳社演出《黑奴吁天录》时就夹杂着许多戏曲的表演,甚至演员都不愿把脸涂成黑色。春柳社在专章中强调新剧“以言语动作感人为主”,但是,如何仅以言语动作来表演,谁都心里没底。当时的演员大都没有受过西方式的训练,实际演出往往自觉不自觉地模仿戏曲的表演,这种非驴非马的表演,与逼真的视觉环境相互间离,大大影响了新剧演出的魅力。另外,早期话剧对于戏曲的依赖,还表现在编剧上。早期话剧不再有唱词,只有言语和动作,但是,常常一部戏里就有几十场戏,时空转换频繁,更像戏曲的剧本。上海新民社演出的《恶家庭》,是10本连台戏,民鸣社演出的《西太后》,更是长达32本连台戏。因此,早期话剧往往采用幕表制的表演,甚至连春柳社同仁也迫于商业演出的压力而采用幕表制,因而表演风格上的大杂烩是有其必然性的。

早期话剧写实的审美追求主要在舞台场面和布景上取得了一定的成功,但是,在编剧和表演上却没能做到与写实布景的默契。总体来说,早期话剧舞台叙事的主要特点,便是演员不真的表演与视觉上真实的背景的分裂,这应该也是早期话剧迅速衰亡的重要原因之一。

## 二

中国写实话剧演出要进一步发展,必须克服早期话剧演出中演员不真实的表演与真实的背景相分裂的弊病,这已经成为一种重要的审美动力。但是,仅凭现有话剧界的人,显然很难完成。五四新文化运动为中国写实话剧的发展提供了理论依据。陈独秀、胡适等人从新文化的角度给中国话剧现代化指出了一条途径:全面否定戏曲,建设以易卜生写实主义戏剧为楷模的话剧。他们提倡写实主义真实观,并以此来批评戏曲。钱玄同说:“如其要中国有真戏,这真戏自然是西洋派的戏,绝不是那‘脸谱’的戏。要不把那扮不像人的人,说不像话的话全数扫除,尽情推翻,真戏怎么能推行之呢?”<sup>[9]</sup>陈独秀说:“剧之为物,所以见重于欧洲者,以其为文学美术科学结晶耳。吾国之剧,在文学上美术上科学上果有丝毫价值耶?”<sup>[10]</sup>傅斯年认为:“就文学而论,现在流行的旧戏,颇难当得起文学二字。”他还断定:“美术的戏剧,戏剧的美术,在中国现在,尚且是没有产生。”<sup>[11]</sup>上述这些批评戏曲的观点,显得过于偏激,也显得有些外行。但是,所谓旁观者清,他们抓住了戏曲的所谓两大“弊病”:缺乏好的文学支撑,舞台布景过于简单。言下之意是,要建设现代戏剧,首先要有好的戏剧文学,其次要有科学的写实的

舞台美术。

当然,最重要的莫过于提倡易卜生的写实主义戏剧。1918年6月,《新青年》出版了一期“易卜生专刊”,胡适发表了长文《易卜生主义》,他说:“易卜生的文学,易卜生的人生观,只是一个写实主义……易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来,叫人看了动心,叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此的黑暗腐败,叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命——这就是易卜生主义。”<sup>[12]</sup>在此文中,胡适提出了两个对后来影响极大的观点:一是将易卜生主义直接定义为写实主义,而视易卜生早期和晚期剧本中象征主义于不顾;二是以易卜生为例,对写实主义进行了严格的定义。他认为,真实地呈现人物日常生活只是写实主义最起码的要求,除此之外,还必须揭示隐藏在日常生活背后的真相,这才是最重要的。胡适原本持温和的改良主义,但在这篇文章中却突出地强调了批判的重要性,胡适认为,易卜生的批判写实主义是一种更为现代、更为先进的写实主义。

由于五四新文化运动从理论上彻底斩断了现代戏剧与传统戏曲的联系,故现代话剧发展只能另起炉灶,所用的资源也唯有西方戏剧能提供了。1920年10月,话剧界的汪优游等人在上海新舞台演出了萧伯纳的《华伦夫人之职业》(当时广告译作《华奶奶的职业》),这是一次商业演出,制作方将剧本的故事中国化,并声称这是近代“写实派的西洋剧本第一次和中国社会接触”<sup>[13]</sup>。但是,很遗憾,这次演出失败了,其重要的原因之一仍然是表演和导演跟不上,“参加演出的除了汪优游以外都是京剧演员”<sup>[6]</sup>,汪优游对西方写实戏剧舞台演出的方法也所知甚少,要这批演员演出以语言诙谐幽默而著称的萧伯纳戏,确实难上加难。

1922年,洪深从美国学成归国,给中国写实话剧演出带来了转机。洪深在美国师从著名的戏剧家贝克,并受过通才式的戏剧专业训练。1924年,洪深为上海戏剧协社导演了《少奶奶的扇子》,大获成功。该剧创作过程是这样的,首先,洪深将王尔德的剧本《温德米尔夫人的扇子》改译成中国的故事,但保留了该剧妙趣横生、环环紧扣的情节结构。然后,洪深建立了排练制度。在排练中,他废除当时比较流行的男扮女装,采用男女同台演出,指导演员在细读剧本的基础上完成各自的表演方案,甚至如何走位等细节,也事先做了规定。这是演出得以成功的关键,因为这样一来,演员在舞台上的表演实际上是导演和演员的共同创造,一招一式、一停一动都有讲究,早期话剧表演上容易犯的毛病,如演员和背景的分裂,静态的写实造型与动态的随意发挥的矛盾,在该剧中得到了很大程度的

克服。茅盾在回忆录中谈到当时看演出时的现场感受：“啊，话剧原来是这样的！”以往学生“也演过外国的戏剧，但不是正规的话剧演出，也不是男女同台。只有这一次演出《少奶奶的扇子》，才是中国第一次严格按照欧美各国演出话剧的方式来演出的：有立体布景，有道具，有导演，有舞台监督。我们也是头一次听到‘导演’这个词。看了洪深导演这个戏，觉得了不起，当时哄（轰）动了上海滩”<sup>[14]</sup>。

20世纪20年代话剧界有个突出的现象，从欧美专攻戏剧学成归国的人替代了早期话剧人，成为引导欧美剧演出和举办戏剧教育的主力军，胡适、洪深、赵太侔、余上沅、熊佛西、张彭春等均是如此。他们带来了货真价实的西方戏剧演出的方法，而不再通过日本中转，为学生辈章泯、曹禺等人以后在中国写实话剧创作和演出上取得实质性的突破奠定了基础。曹禺曾说过：“从1925年，我15岁开始演戏，这是我从事戏剧工作的开端。感谢南开新剧团，它使我最终决定搞一生的戏剧，南开新剧团培养了我对话剧的兴趣，当时新剧团的指导老师张彭春先生给我很多帮助。”<sup>[15]</sup>正是有了这样的底蕴和天才的悟性，1934年，年仅24岁的曹禺发表了中国话剧史上最著名的作品《雷雨》，并马上得到文学界的高度评价。《雷雨》是中国写实主义话剧从简单模仿走向方法自觉的标志，《雷雨》完全符合并大大超越五四新文化人士以易卜生戏剧为楷模而提出的写实话剧新标准。曹禺天才地解决了高度的真实性、深刻的思想性和强烈的戏剧性之完美融合的问题，他的舞台演出经验和对西方写实主义戏剧大师作品的烂熟于心，使他能够驾驭最容易在舞台上营造逼真感的“三一律”，将叙事的重点放在人物性格的刻画上，在此基础上把人物性格化和空间情境化巧妙地联系起来。细心的读者都会发现，《雷雨》的舞台指示特别多、特别细致，然而，只要看过演出，你就会发现，这些极为写实的空间环境，每一件道具，都与人物有着千丝万缕的关系。一个床头柜，一扇窗户，一个沙发，开向花园的门，开向客厅的周朴园书房的门，乃至通向周繁漪房间的楼梯，在整个演出中会时刻牵动人物的神经，推动剧情的发展，从而在根本上解决了早期话剧人物与环境分裂的缺陷。曹禺的实践表明，他成功地解决了如何从戏剧性情境中发展出人物高度真实表演所必需的技巧问题和美学问题，给中国写实话剧演出提供了新的标准和美学高度。

《雷雨》被搬上舞台后，更是受到话剧界的广泛赞誉，成为很多职业剧团票房的保障。中国旅行剧团是一个职业话剧演剧团体，唐槐秋导演的《雷雨》，深受观众欢迎。中旅有三十几个轮演剧目，其中被称为看家戏的保留剧目有《梅萝香》

《茶花女》《少奶奶的扇子》《复活》《雷雨》，前面四个均为外国戏，唯有《雷雨》是地道的中国剧作家的作品。后来，中旅靠《雷雨》在上海卡尔登大戏院（1951年12月改名长江剧场）进行商业演出，创造了连演三十几场的盛况。迄今为止，《雷雨》是中国话剧史上演出时间最长、最受欢迎的剧目。

1935年，曹禺发表了另一部名剧《日出》，随后，他又接连创作了《原野》《北京人》《家》等杰作。曹禺对于中国写实话剧发展的贡献是空前的，他创造了中国话剧文学的高峰。除了曹禺以外，夏衍、吴祖光等一大批有实力的剧作家也创作出许多名剧，为中国写实话剧演出的发展奠定了基础，中国写实话剧舞台叙事观念正是在演出曹禺等剧作家的经典作品中逐渐成熟的。

### 三

从30年代起，随着曹禺、夏衍、吴祖光等剧作家创作出一系列可以传世的写实主义名剧，中国写实主义话剧演出也趋于成熟。通过再现真实情景中的真实人物、成功实现舞台整体性的视觉真实，话剧剧种的独特魅力也得以充分展示，喜欢话剧的观众也逐渐增多。不过，即便如此，中国写实主义话剧发展仍有新的审美动力，它来自俄国的写实主义大师契诃夫的剧作和斯坦尼斯拉夫斯基的导演体系。

契诃夫与易卜生都是欧洲写实戏剧大师，但是，他们在写实戏剧美学上却有着很大的不同。易卜生是从佳构剧的传统走向写实主义和象征主义，尽管他将叙事重点放在人物刻画和批判性上，但充满巧合、冲突的戏剧性张力，仍然是易卜生戏剧叙事特征的重要元素。契诃夫则不同，他是从小说走向戏剧。他主张放弃所有的戏剧性技巧，让人物犹如平时的生活一样。他善于发掘隐藏在日常生活背后的象征性意蕴。应该说，契诃夫的写实主义对中国话剧的影响远没有易卜生那样大，但是，值得注意的是，契诃夫戏剧对中国现代顶尖的戏剧家曹禺、夏衍、焦菊隐等有着深刻的影响。比如，曹禺在写完《雷雨》后，就觉得该剧让他有作呕的感觉，原因是其中充满太多的巧合，太像戏。这显然是受到契诃夫的影响。曹禺对《三姐妹》中那种不动声色的叙事和人物刻画非常钦佩，他的《北京人》有着契诃夫戏剧美学的影子。而夏衍与契诃夫戏剧的渊源性似乎更容易辨识。焦菊隐也在他翻译的《契诃夫戏剧集》的“后记”中说：“我的舞台艺术工作做得还很幼稚，然而我已经因为契诃夫而打开了眼睛，认识了应该走的途径。同时

也必须坦诚地承认,我的导演工作开始是独特的:不是因为斯坦尼斯拉夫斯基才约略懂得契诃夫,而是因为契诃夫才约略懂得了斯坦尼斯拉夫斯基。”<sup>[16]</sup>

相比契诃夫,斯坦尼体系在中国影响巨大。中国话剧界很早就开始传播斯坦尼体系,并在50年代形成“一统天下”的极端局面。中国人为何如此痴迷斯坦尼呢?其原因是,话剧是舶来品,外国剧本可以翻译出来,但外国戏剧演出却很难复原。20世纪,导演开始在戏剧演出中发挥重要作用,关于演出的理论,尤其是表导演理论自然格外引人注目。但是,真正的原因,恐怕还在于斯坦尼体系是写实主义的。尽管章泯在导演《娜拉》和《大雷雨》等戏中尝试运用斯坦尼体系,并以此作为演出成功的原因得到话剧界的重视,但是,谁都知道斯坦尼体系与契诃夫戏剧的关系,而契诃夫戏剧正如上述所分析的,在表演上的难度是可想而知的。如果没有充满强烈冲突的戏剧性情境的支撑,这种接近自然主义的话剧要演得真实、深刻,还要赢得观众,绝非易事。反之,也正是因为没有太多的戏剧性技巧,才能在舞台上造成真实生活的幻觉,这无疑是写实主义话剧逼真感的最高境界。新中国成立以后,斯坦尼体系作为苏联援助项目,通过中国官方渠道得以大范围推广,苏联派遣斯坦尼体系的专家到中国,在戏剧学院、各大剧团以及很多其他场合进行讲解,也进行示范性排戏。中国差不多所有的话剧团体都在学习斯坦尼体系,从而将中国话剧界推广和实践斯坦尼体系引向高潮。但是,正如中央戏剧学院院长欧阳予倩所认为的,“我们学习斯氏体系,光靠读书是不够的,必须通过舞台实践”<sup>[17]</sup>。

由于存在着对斯坦尼体系的盲目崇拜,很容易造成这样的误解,仿佛只要做到内心体验的真实,就必然会具有鲜明而独特的形体表达,或者认为只要使用斯坦尼体系,就能化腐朽为神奇,创造逼真的舞台。但实际上并不如此。在第一次全国话剧会演中,很多剧团的演出因过于强调内心体验而造成节奏拖沓,也有的演出环境逼真,但人物是公式化、概念化的,有的演出甚至落入自然主义的陷阱。当时苏联和罗马尼亚戏剧专家对此提出了严厉的批评,要求中国话剧界注意学习民族戏曲艺术。当时周恩来也指出:《十五贯》的表演、音乐,值得戏曲界学习,也值得话剧界学习。“我们的话剧,总不如我们的戏曲具有强烈的民族风格。中国话剧还没有吸收民族戏曲的特点,中国话剧的长处是生活气息浓厚,但不够成熟。”<sup>②</sup>于是,五四运动以后,中国话剧重新获得了学习戏曲的合法性,话剧界在学习斯坦尼体系的同时,掀起了一场学习传统戏曲的热潮。

然而,必须指出的是,从戏剧舞台叙事的角度来说,斯坦尼体系与传统戏曲

完全处于两个极端。焦菊隐说过，戏曲“不是从布景里产生的表演，而是从表演里产生布景”<sup>[18]</sup>，戏曲表演很难完全融入真实的环境，甚至连高低起伏的几何形舞台也不行，因为戏曲可以表演任何东西。斯坦尼要求话剧表演完全融入逼真的环境，这种逼真不仅是视觉上的真实，而且还包括心理体验上的真实，他称这种体验式表演为“‘第四堵墙’内的表演”，也就是说，观众和演员可以像在真实生活中那样对舞台表演做出反应。神奇的是，焦菊隐、老舍和北京人民艺术剧院的演员群体，成功地把这两种风马牛不相及的舞台叙事形式有机地结合起来，在1958年演出的《茶馆》中，实现了写实话剧舞台叙事观念的突破，形成了具有中国风格的幻觉式写实主义舞台叙事的艺术高峰。老舍从《龙须沟》中创造了一种散文化史诗剧的叙事方法，整个戏没有贯穿始终的曲折离奇的情节，人物之间也没有千丝万缕的关系，这样可以省出篇幅写出更多的性格各异的人物。另外，老舍具有了三言两语就能写活一个人物的高超功力，尤其是台词写得极为传神，这种方法在《茶馆》中显得更加成熟。焦菊隐在严格按照斯坦尼体系创造体验真实的基础上，将传统戏曲有戏则长无戏则短的叙事灵活性、人物形象鲜明独特的表演造型感融入视觉上极为逼真的茶馆环境中。整个演出通过人物在茶馆内的活动，灵活地调度叙事焦点的转换，如此一来，演出节奏就明快了。北京人民艺术剧院的演员们，事先做了极为扎实的案头准备，非常出色地完成了编导提出的高难度表演任务，做到了人物角色能够在近五十年的历史跨度中始终保持高度的真实性。尤其是《茶馆》第一幕，可以说是中国写实话剧演出所能达到的最高艺术境界之一。

曹禺曾经这样称赞话剧《茶馆》的表演：“台上的人物，不像是在演，而使人感觉是在生活，在那些年代里闯荡、挣扎、作孽、腐烂下去。应该说，北京人艺有一批了不起的演员，他们的身上闪射出艺术家魅人的光辉。”<sup>[19]</sup>“不像是在演”，“感觉是在生活”，这对于写实主义戏剧叙事来说，是最高的赞美。王利发不是于是之在演，而是王利发自己在活动；刘麻子不是英若诚在演，而是英若诚作为演员的外形特点被刘麻子“全部”夺走。这种从演员到角色的隐蔽置换，犹如魔术，观众明明知道魔术是假的，但是，还是被演员逼真的表演深深吸引。

《茶馆》的成功，为北京人民艺术剧院创造了一种独特的戏剧叙事形式。80年代，即使在写实主义戏剧受到空前质疑的情况下，北京人艺演出的《小井胡同》《天下第一楼》仍获得了巨大的成功，舞台上地道而逼真的北京风俗画、传神的北京方言和栩栩如生的人物，吸引了大批观众。