



中国传媒大学电视系博士文库
Zhongguo Chuanmeidaxue DianshixiBoshiwenku

中国先锋戏剧批评

Zhongguo Xianfeng Xiju Piping

周文 著

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE



中国传媒大学电视系博士文库
Zhongguo Chuanmeidaxue DianshixiBoshiwenku

中国先锋戏剧批评

Zhongguo Xianfeng Xiju Piping

周文 著

中国  广播电视出版社
CHINA RADIO & TELEVISION PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

中国先锋戏剧批评 / 周文著. —北京: 中国广播电视出版社, 2009. 9

(中国传媒大学电视系博士文库)

ISBN 978-7-5043-5909-4

I. 中… II. 周… III. 戏剧—艺术评论—中国 IV. I217.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 146297 号

中国先锋戏剧批评

周文 著

责任编辑 陈琳
封面设计 丁琳
版式设计 张智勇
责任校对 谭霞

出版发行 中国广播电视出版社
电 话 010-86093580 010-86093583
社 址 北京市西城区真武庙二条9号
邮 编 100045
网 址 www.crtv.com.cn
电子信箱 crtp8@sina.com

经 销 全国各地新华书店
印 刷 涿州市京南印刷厂

开 本 710毫米×1000毫米 1/16
字 数 234(千)字
印 张 13
版 次 2009年9月第1版 2009年9月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-5043-5909-4
定 价 26.00元

(版权所有 翻印必究·印装有误 负责调换)



序

10年前，新世纪的大幕刚刚拉开，电视系就已开始着力推动年轻教师继续攻读博士学位的工作，将教学、科研和新闻实践紧密结合。到现在将近十年了，他们次第完成学业，一起完成的是从不同视角对当前色彩斑斓的媒介景观的关照和研究。当一本本厚厚的博士论文摆在我们面前的时候，我们知道，一批青年学者从这里，开始了自己的学术道路。

几经努力，这套“中国传媒大学电视系博士文库”终于问世了。这套文库的作者，都是获得博士学位的青年学者。从他们身上，我能够感受到新时代学术的朝气。尽管他们各自人生阅历、知识背景、生活目标不尽相同，但是读书生活却给了他们同样的学术传统、学术理念、学术规范与方法的熏陶。在动笔写序的时候，我的心里有一种释然、一种期待，同时还有一种隐隐的担心。

这套文库关注的均为当前新闻传播学领域之中的新课题和新现象，用前沿性来评价并不为过。前沿意味着创新、意味着锐气，他们或者关注着最新的命题，或者选择了最新的视角，或者采用了新的研究方法，或者有新的论证材料……这套文库可以提供一个很好的平台，让更多人关注他们默默的耕耘，让他们有机会与大家沟通、交流，我为此而释然。

但是，博士论文的完成，不过是学术研究的开始。当前我国的新闻传播事业，经过改革开放30年的迅猛发展，早已日新月异。但是，随着数字化、新媒体技术的飞速发展，传统的新闻事业面临着严峻挑战。中国的新闻传播体系大而不强，缺乏很强的吸引力和影响力，因此，中国的新闻事业发展还需要深入研究新闻传播发展中存在的问题，不断加强新闻学科理论体系建设，加大现代新闻传播人才的培养力



度。期待着这一批青年学者能够继续在新闻传播学的研究领域辛勤耕耘，期待着他们能够在新闻学教育中发挥更大的能量。

在这样的释然和期待之外，还是会有一丝隐隐的担心。因为这些年轻的博士们大多为我多年前的学生，现在的同事，看着他们成长。有时候，越是没有距离，越有可能无法客观地看待他们的研究。尤其在当前学术浮躁的背景下，博士论文应当是一种文化创造，一种当下社会和时代应当能够留下来的精神产品。也许要求所有的博士论文都达到这样的水平很难，但是，提出这样的要求是必要的，鼓励每一位博士生向这样的目标努力前进也是有意义的。

在这些昔日的莘莘学子今天的青年才俊踏上学术研究道路的时候，我们愿意“送上一程”，更愿意与他们共同传承严谨务实、追求卓越的治学风范，旗帜鲜明地反对学术浮华、学术虚假，为中国新闻事业的发展输出更多更有价值的智力产品。

中国传媒大学电视与新闻学院院长

高晓虹

2009年4月

序

戏剧艺术已经有两千五百多年的历史，在这历史的长河中，戏剧在不同的时期，都有不同的发展和变化。这些发展和变化来自戏剧家们超越时代的眼光和思想，来自他们在戏剧舞台上大胆的实验。古希腊悲剧和喜剧的发展历史如此，文艺复兴中的莎士比亚戏剧，古典主义时期的莫里哀，启蒙时期的席勒，19世纪问题剧时期的易卜生，现实主义时期的契诃夫，20世纪层出不穷的、各种流派的戏剧……无不都是戏剧家在继承传统和发展求变，通过戏剧实验的结果。在他们各自出现的时候，在当时是有着“先锋”的意义和作用的，而后被历史所肯定而又形成了新的传统。戏剧的历史就是在这种继承传统和发展变化中经历过来的。

作为西方的戏剧传入中国不过百多年历史，为了区别中国原有的戏曲艺术，被定名为“话剧”。话剧在中国的百年发展中，也同样出现了继承和发展这样一个历史现象。特别是在20世纪70年代末期之后，中国的话剧舞台呈现了前所未有的繁荣和多样，出现了“先锋和实验”戏剧的浪潮，它对中国戏剧艺术的空前发展，起到了重要的历史推动作用，其影响一直持续到本世纪初的今天。

继承和发展永远是艺术创造过程中的课题。继承也好，反叛也好，发展也好，变化也好，无不是因为有了传统的存在才有了自己的意义。传统绝不是一承不变的，传统发生变化是客观存在。只是我们如何对待而已。发展和变化是绝对的，这样才有了社会和人类的进步，才有了今天。

20个世纪发生在中国的“先锋实验戏剧”是打着反叛传统的旗帜和口号展现在舞台上的。它的出现打破了过去舞台的一统天下，为观众带来了新鲜的视听享受，也大大地丰



富了中国的戏剧舞台，其作用是众所周知的。从它的出现到发展也经历了近三十个年头了，以至到了今天，戏剧舞台充满了商业的气息和搞笑的场景，又发生了许多变化。戏剧应该如何继承和发展已成为戏剧工作者思考和探索的中心问题。

为此，本书出版的意义就在于是一种思考和探索。

回顾历史，文艺的发展是需要文艺批评的，戏剧也不例外。如今的评论工作是不令人满意的。首先，什么是真善美，什么是假恶丑，什么是优和劣，什么是是与非……总得有个标准。没有标准，就不会有健康的评论，没有健康的评论，继承和发展就没有方向，就不会有真正的文艺的繁荣。真假不分，良莠不分，导向混乱，后果严重。当今，各种新传媒和文化市场的兴起，更需要我们有清醒的头脑，运用文艺评论促进文艺健康发展。其次，文艺评论界的潜规则必须打破，它严重的危害着艺术的发展，起着极其恶劣的导向作用。好多掌握宣传的领导只愿意当“和事佬”，息事宁人，害怕担责，不愿意刊登批评性文章和意见。再次，媒体记者对艺术本体的知识匮乏，夸大其词的报导和误导的现象比比皆是，亟待改进。真正的批评要说理，让人心服，与人为善，平等探讨……只有有了健康的艺术评论，才能推动艺术的发展。盼望评论的重建！

为此，本书的出版有着范例的作用。作者在充分肯定了“先锋实验戏剧”发展的重要作用和意义后，也善意地、尖锐地进行了中肯的剖析和批评，所论极具说服力。

本书是作者以中央戏剧学院博士毕业论文为基础撰写而成，是对当代先锋实验戏剧研究的成果，是舞台演出和导演艺术的专著。论文的第一章，是对先锋戏剧的概述和总的分析。第二、三、四和五章就先锋实验戏剧发展中的几位代表人物，进行了专门的论述，表达了作者独立的见地。最后一章中，作者深刻地指出先锋戏剧未来发展中必须解决的几个“匮乏”的问题。

作者在学习期间，学习态度认真，一丝不苟，治学严谨，肯于思考，有独立见地，不人云亦云。

记得在他的毕业论文答辩结束后，评委教授们对他的论文大是肯定，并希望能出版为书。今天，教授们的希望终成现实。

为此，要特别感谢为本书的出版提供帮助的人们和单位。

进入新世纪也快近十年了，中国的戏剧舞台更是五彩缤纷，青年导演的成长令人兴奋……商业戏剧的突起，戏剧本体的遗失，思想深度与美学高度的匮乏……究竟应该怎样振兴我们的戏剧？这引起了更多人的关注。好多人很迷茫，不知所措，不知方向。好多导演都打着先锋和实验的旗帜，却做着叫人担心的创作。

为此，本书的出版可以让过来者回顾，可以为新来者借鉴。作者希望大家以学术的态度来阅读、来研究、来思考、来探讨，为中国的戏剧舞台演出助阵。我以为作者的本意就在此。

以我的祝贺和希望为此书的出版为序。

罗锦麟

2009年5月

(中央戏剧学院教授 博士生导师 导演艺术家，原中央戏剧学院副院长、导演系主任)

写在前面

有个故事一直让我不能释怀，很久以前，一个位高权重的贵族不幸失去了心爱的孩子，伤痛至极，难以超脱，后来，完全是下意识，他来到自家门房对看门人说，你休假吧，我来做看门人。

后面的情况已经不记得了，但是，这种角色置换无疑就是戏剧，一个人扮演另一个角色，一位高高在上的贵族去充当社会底层的看门人。不过，他不是职业演员，更不是故意演戏，他的扮演纯粹出于下意识，所以，他与我们通常所认为的表演不一样，他可能真成了看门人，一段时间里彻底忘记了自己的贵族身份，就像一个人的短暂失忆一样，这常常是极度悲伤所致。

而最终的结果，贵族渡过了令人窒息的悲伤之河，看门人角色就是他的渡河之舟。换句话说，戏剧角色扮演是一种很好的治愈心灵与精神伤痛的良方。这与亚里士多德的悲剧净化说很类似。亚氏经典的净化理论中，净化的对象主要是观众，观众观看戏剧产生恐惧、悲悯、同情、崇高情感，从而使自己得到熏陶和净化。

可是，上述故事的耐人寻味之处在于，贵族既不是真正的演员，也不是一出戏的观众，他就是一个普通的人。这是我想强调的关键，一个普通的人，在他处于失去爱子的巨大悲痛时，他不由自主地选择了戏剧角色扮演的的方式，并因此解脱。

我们可以再去看看让·日奈的《女仆》、皮兰德娄的《亨利四世》等，其中主人公们沉迷的也是角色置换、戏剧扮演游戏，与贵族的故事一样具有很强的心理仪式色彩。

这些都告诉我们，不仅演员与观众是一出戏剧的主角，在日常生活中，每一个人都需要戏剧的净化，戏剧是每一个

人的需要。

又想起近代考古学之父海因利希·谢里曼，他从小听古希腊神话故事长大，深信那些神话故事并非凭空虚构，立志要找到它们，这成了他一生的追求，并最终指引他发掘出了震惊世界的特洛伊城、麦锡尼阿伽门农家族墓及阿伽门农黄金面具，使神话变成了现实。谢里曼的传奇叫人遐想，他被称作一个天才、一个浪漫主义者。据说，他常常站在古希腊文明遗址上，仰望夜空灿烂的繁星，一个人大声朗诵古希腊神话和戏剧。

尽管很少有人能像谢里曼那样把神话变成现实，但面对浩瀚夜空吟诵戏剧、诗歌却是许多人都做过的，至少在青少年时期做过类似的事，只是之后便被现实的重负埋没；不过，这种吟诵诗歌、表演戏剧的愿望并没有消失，夜深人静时分会在心底里深情地回望，或到剧场通过别人的演出满足自己的需求。

与贵族一样，谢里曼朗诵神话与戏剧也是一种表演，在这种表演中抒发情感。问题的核心是，他们在扮演或表演时，根本不需要观众，他们的表演出自天然，如果非要说有观看者，那就是宇宙神灵和他们自己。

我认为，电影与电视都是人类高度发展之后的产物，是现代工业文明的结果，是一项发明，是一个产业，而不是人类天性、本质属性的一部分。

与之相反，作为人类最古老的艺术之一，同文学一样，戏剧是人类先天的需求，是上天赐予每个人的精神礼物。所以，几乎每个少男少女都不约而同地要在日记本里写下自己的心灵与向往，几乎每个人都有表演的欲望。而这种表演，它的最高境界不是为了给别人看，犹如那位贵族，犹如谢里曼，纯粹是自己内心的需要，是自己与自己的对话，是人类与宇宙、与神灵、与大自然的对话。这很难解释为什么，但事实的确如此。

当代戏剧大导演大理论家彼得·布鲁克在其名著《空的空间》里说：“我可以选取任何一个空间，称它为空荡荡的舞台。一个人在别人的注视下走过这个空间，这就足以构成一幕戏剧了。”

而我认为，就戏剧的本源来看，就广义的戏剧来说，就戏剧的存在价值而言，只要有人来到这个世界，戏剧就已然诞生，戏剧是他与生俱来的一种天然禀性，是他内在意志的表现，不必有别人注视，观众不是戏剧的必然条件。所以，一位俄罗斯戏剧导演说，剧院犹如教堂，戏剧犹如宗教。一个人去教堂不关乎别人，纯粹是心灵的呼唤。

正因如此，我对戏剧观演理论颇不以为然，不少论述将观众上升到戏剧本体的高度更是令人匪夷所思。很简单，电影、文学也强调观众、读者，但观众与读者绝对不是电影与文学的本体。

而且，就20世纪盛行的接受理论来说，虽有道理，但其实质却是艺术创作主体的失落、消费社会消费群体的兴起。在今天市场与金钱至上的情况下，

观众成为许多人创作的终极预设目标，于是挖空心思去迎合与谄媚。在很大程度上，这是本末倒置的行为，结果必然导致作品的低俗与庸俗。

任何艺术，观众或读者都天然的存在，非戏剧独有。

电影与电视诞生后，影视剧挤占了戏剧的原有空间，戏剧不可避免地衰微、没落了，拯救戏剧的呼声曾经不绝于耳。

如前所述，我认为戏剧是人的本质需要，犹如对诗、诗意、心灵与精神的需要一样，因此，如何挖掘戏剧的这种功能才是最重要的。

事实上，由于电影与电视的出现，它们超强的写实能力已将戏剧解放出来。在漫长的岁月里，在电影与电视没有诞生的时候，戏剧担负着再现生活与世界的任务，特别是西方戏剧，亚里士多德的模仿说影响深远。但是，这却绝非戏剧的长项，更不是它的本质，戏剧的本质应该是诗、诗意、灵魂与精神，是表现、写意和象征，是对现实的超越。

在《金鱼》里，彼得·布鲁克说：“戏剧的存在就是为了让人在电光火石的一刹那，窥见那些已然渗透到我们的日常生活里，但又为我们的感官所忽略的看不见的世界。”

让戏剧回归真正的自己，它存在每一个人心里。戏剧人的工作就是打开通往心灵的那扇门。

2009年5月

76 左翼青春 诗二卷
 77 戏剧升天记 诗三卷
 18 戏剧理论初探 诗四卷
 84 思辩与探索 章六卷
 87 态变与超越于关 诗一卷
 87 悲剧的毁灭欲与本体同构 诗二卷
 89 悲剧的毁灭欲与本体同构 诗三卷
 100 悲剧的毁灭欲与本体同构 诗四卷
 110 悲剧
 120 悲剧
 131 悲剧

目 录

187 序 罗锦麟 1
 191 写在前面 1
 191 第一章 绪论 1
 第一节 先锋实验戏剧概述 1
 第二节 我国先锋实验戏剧发展概况 5
 第三节 现状与问题 8
 第四节 本书主旨与结构 11
 191 第二章 高行健 12
 第一节 戏剧主张 13
 第二节 广取博收 18
 第三节 思辨 21
 191 第三章 林兆华 25
 第一节 荒诞的哈姆雷特：林兆华的 1990 26
 第二节 两个赵氏孤儿：林兆华与田沁鑫的 2003
 33
 第三节 精神孤儿：从 1990 到 2003 37
 第四节 表演探索 40
 191 第四章 牟森 42
 第一节 戏剧是一种生活方式 43
 第二节 讲述（倾述）与净化 49
 第三节 先天不足 57
 191 第五章 孟京辉 59
 第一节 反叛 59



第二节 青春仪式	67
第三节 后现代游戏	73
第四节 从呼喊到细语	81
第六章 探讨与反思	84
第一节 关于激情与姿态	84
第二节 戏剧本体与戏剧观的匮乏	87
第三节 哲理、思想深度的匮乏	95
第四节 美学高度的匮乏	106
结语	116
和氏璧	120
上帝之死	143
参考资料	187
后记	191

第一章 绪论

第一节 先锋实验戏剧概述

20世纪90年代末期以来,从社会影响来看,在整个不景气的戏剧大环境里,先锋实验戏剧已俨然成为中国戏剧主流。在媒体热捧、观众瞩目中,“先锋实验戏剧”名字响亮,时髦而时尚。

那么,到底什么是先锋实验戏剧?

这个问题无数人都在问,都思考过,但不管是先锋实验戏剧的实践者还是理论研究者,似乎都没有得出一个满意的结论。而且,我想,大概永远都不会有一个放之四海而皆准的答案。如果标准都有了,还要实验干什么?在统一的框框里,谁又能先锋、前卫?

20世纪90年代中期,中央戏剧学院戏剧研究所博士沈林曾与孟京辉搞过一个“戏剧双簧”,内容主要是对传统现实主义戏剧的批判,其中一个论题是“实验戏剧”。

沈林的题目叫《什么是实验戏剧》,初看题目,以为他会给出一个定义,但他文章的第一行就写道:“题目这么写,文章却不能这么做。实验戏剧能界定,那还叫实验戏剧吗?”接着,他只好说:“否定现有戏剧定义,突破现有演出模式,这也许就是所谓实验戏剧。”(《先锋戏剧档案》365页)

我们可能会埋怨他的笼统,但他却是一种实事求是的态度。本来要打破条框,你却又要给它一个条框,那会很可笑。

孟京辉的题目叫《什么不是实验戏剧》,文章开篇说:“实验戏剧的创作需要突破的力量、革命的勇气、自信的幽



默和持续不断的能力，除了实验是一种理想和活力以外，它还是一种摆脱平庸、向往自由、激流勇进、刻意求新的状态。这一点似乎变得极为重要。”（《先锋戏剧档案》365页）

孟京辉依然很模糊，实验戏剧当然需要“突破的力量”、“革命的勇气”“刻意求新”、“向往自由”，这是不言而喻的。孟文重点批判了不是实验戏剧的戏剧，指出，诸如“正统戏剧”、“老年戏剧”、“商业戏剧”、“伪现实主义戏剧”、“学院式戏剧”、“电视剧戏剧”、“音乐剧”、“小品戏剧”、“主流戏剧”，统统不是实验戏剧。

然而，时过境迁，几年后，孟京辉进入主流戏剧圈并进行成功的商业运作，面对别人的质疑，他宣称自己依然先锋着、实验着，做的依然是先锋实验戏剧，并且辩解道：“凭什么我们这种实验性的东西只有一两个人能懂呢？凭什么好的东西一定要成为非主流？我们就要成为主流。”（《高擎“实验戏剧”大旗：呼喊与细雨》钟和晏）

孟京辉没有解释这是不是对自己以前言论和理解的修正或者进步，但这种前后矛盾竟和谐地统一在当今最具影响力之一的先锋实验戏剧导演身上，则似乎更加加剧了“先锋实验戏剧”这一名称的模糊性。

2001年，在《南方网娱乐频道》上，又有一篇“双簧”文章，题目为《孟京辉和林兆华：实验戏剧双簧》。关于究竟应该怎样定义“实验戏剧”，孟京辉说：“对创作者来说，实验戏剧要不遗余力地往前走，永远愤怒和叛逆，然后否定自己，不怕失败。实验戏剧是一种姿态，你必须有这个姿态，才能大无畏地往前走，要不你就害怕了，失去自信了。对观众来讲，实验戏剧就是能告诉他们，他们看了戏之后知道生活还能是另外一种角度。”

林兆华认为：“实际上戏剧就应该不停地寻找新的东西。我们国家有特殊情况，六七十年代戏剧比较封闭，所以一些新的东西出来，人们就说这是实验戏剧，实际上戏剧的规律应该是不断寻找新东西，这才正常。”

在这儿孟京辉强调姿态、叛逆和愤怒，林兆华强调创新。

台湾实验戏剧倡导者，著名戏剧家姚一葦给“实验戏剧”的定义是：第一，年轻人的戏剧；第二，前卫的戏剧；第三，艺术的戏剧。他认为，在“实验戏剧”中，“所有的舞台原则和惯例，没有一条是不可更易的，除了演员”。姚一葦的定义显然也有待完善，难道中、老年人就不可以搞或者欣赏实验戏剧，而所谓“前卫”、“艺术”的戏剧，则宽泛无边。

不必再去累赘地引述，下定义是困难的。

人们一般认为，先锋实验戏剧就是青春、激情、反叛、创新。事实上，这些都只是前提条件。

因为，在广义上，几乎所有成就卓越的戏剧家都是先锋实验者，古希腊三大悲剧家、莎士比亚、易卜生、契诃夫、斯坦尼、布莱希特……有谁是例外？他们无不是在打破前人的基础上推陈出新，都曾是他们所在时代的戏剧叛逆者、探索者、先锋者。难道他们没有青春激情？没有理想？没有反叛精神？没有创新精神？显然不是。恰恰相反，他们的激情可能更炽烈，理想可能更执著，创新精神可能更持久。斯坦尼常常激情汹涌，在读了《樱桃园》之后，难以抑制自己的兴奋，竟向契诃夫写信说：“即使让我演女教师也好啊！”就反叛创新来说，易卜生开辟了近代戏剧，契诃夫否定了易卜生，布莱希特否定了斯坦尼……

但是，为什么人们一般不把他们的作品当作先锋实验戏剧呢？

人类历史滚滚向前，昔日的先锋都会变成时间的陈迹，先锋似乎不过是一个相比较才成立的词汇。但是，同样的问题依然存在：为什么到现代才有先锋绘画、先锋文学、先锋戏剧的称谓呢？难道几千年的历史里没有创造更具有里程碑意义的作品？

显然，必定有别的更加内在的原因。

如果仔细考察，我们会发现，其实“先锋”与“实验”两者之间有很大差别。就各自本义来说，顾名思义，先锋指走在时代前列，实验则是摸索、尝试、发现。先锋已经是地位、价值的结论性评语，实验则还在运动、过程中，结果尚不得而知。先锋表明其形式新颖、特立独行，思想内容深刻、前卫，实验似乎更多指舞台形式多样性的探索。先锋一定有过实验，实验则不一定都会成为先锋。

在这样的意义上，把中国所谓“先锋戏剧”叫做“实验戏剧”会更恰当也更符合其现状。事实上，20世纪90年代末期以前，从媒体到创作者，似乎都更多地使用“实验戏剧”一词，比如孟京辉与沈林的“实验戏剧双簧”，孟京辉与解玺璋有关“实验戏剧”的访谈，孟京辉自己的文章《实验戏剧与我们的选择》。但《先锋戏剧档案》一出，“先锋戏剧”的提法便多起来，人们也就以先锋自居了。毕竟，“先锋”较之“实验”要好听得多了，其实质则是，“先锋”本身已经是个褒奖词、肯定词，而“实验”则要中性一些，精神可嘉，结果却未必。

英语里，实验戏剧是 The Experimental Theatre，先锋戏剧则是 The Vanguard Theatre，二者区别昭然若揭。

在西方，实验戏剧作为一个特定戏剧运动，兴起于60年代的美国纽约，是反百老汇商业戏剧的一种民间自发戏剧运动，主张反叛传统，进行艺术创新。实验戏剧并非现代派的专利，各种流派，一切戏剧——当然包括根深叶茂



的现实主义戏剧——都可以而且事实上也都在实验、在创新，像斯坦尼、布莱希特。

先锋派戏剧，在西方历史上：

“特指 20 世纪 20 年代法国的贝梯、杜林、日瓦特和彼艾夫等为代表的戏剧运动。他们组成的四方同盟在当时巴黎戏剧界占主导地位。他们有各自的剧团，但都决心改变第一次世界大战以后法国剧坛的状况。他们反对 19 世纪末 A. 安托万的以自然主义为特征的戏剧传统，又苟同曾风靡一时的野兽派、立体派、神秘派、未来派、辐射派、达达派等消极悲观的戏剧流派。

“他们强调发挥剧作家和导演的想象力以激发观众的想象力。他们非常重视演员的台词功夫，而对形体的要求超过以往任何戏剧团体。同时，他们有意识地培养一批新型的、不仅仅是为了娱乐而与剧院血肉相连的观众。

“在电影艺术开始向戏剧争夺观众的时期，先锋派戏剧给戏剧艺术以新的活力。

“1934 年，他们一起加入了法兰西喜剧院，进行了大量的改革。第二次世界大战终止了他们多数人的演剧生涯，然而先锋派戏剧的许多艺术主张对战后巴罗和维拉等人特别强调导表演作用的戏剧实践产生了很大影响。”

（《中国大百科全书 戏剧卷》孙惠柱）

广义上，先锋派戏剧是西方现代戏剧流派之一。“先锋派一词出自法语，原被用来泛指所有背离传统、标新立异的实验性艺术形式和流派。在戏剧艺术领域，20 世纪初年以来很多戏剧团体和流派，在形成和流行的时候均被称为先锋派，如以科克托为代表的超现实主义戏剧、阿尔托的残酷戏剧、贝克特等人的荒诞派戏剧等等。”（《中国大百科全书 戏剧卷》孙惠柱）

20 世纪 20 年代开始的欧洲先锋派运动与美国 60 年代的实验戏剧在反叛戏剧传统、创新艺术形式上应是一致的，后者可看做是前者的延续，但时代的不同，其精神气质上则相去甚远，在戏剧探索的深度与广度上也有差异。这里不详述。

中国先锋实验戏剧人大都认为先锋戏剧与实验戏剧没有区别。比如孟京辉，《北京日报》文化记者解玺璋曾问他：“你认为先锋戏剧和实验戏剧有什么区别？”孟京辉回答：“没什么区别。”（《先锋戏剧档案》350 页）如前所述，最开始多称“实验戏剧”，20 世纪 90 年代末则称“先锋戏剧”。

按理，先锋戏剧无论从内容还是形式都应该比实验戏剧更激进、前卫。但由于约定俗成的关系，我在文章中将不作过细的区别，或称先锋戏剧，或称实验戏剧，或先锋实验戏剧。

抛去激情、理想、创新等一切艺术家都不可缺少的必备品质，我认为，先