

上篇 总论

导 论

中国当代先锋戏剧 的理论界定及其流变

中国当代先锋话剧登上剧坛 正值新时期的大幕刚刚开启之际。这是一个未死方生的时代，一个求新思变的时代，一个让人欢喜又让人忧的时代。中国当代先锋戏剧的出现无疑是中国剧坛一个可喜可贺的艺术事件，它为已呈现出衰退和寂寞之势的中国剧坛增添了一道异样的天际线。今天，我们站在新世纪的起跑线上，蓦然回首，发现这道天际线延伸得越来越长，一直指向充满绿意的、撩人心动的“彼岸”……

1. 理论界定

先锋的概念复杂而多变。它来源于法语 *Avant - Garde* 一词。在 18 世纪，先锋是一个军事术语，意指搏杀于前线 (*Front - line*) 的先头部队。其性质至少有这样几方面：1. 前沿性。先锋永远走在主力部队的最前方，及时地为主力部队提供最新信息。2. 冒险性。先锋始终在没有路的茫茫大地上探索前行，要不停地“越界” (*Crossing the Bound-*

ary)，随时随地都可能突然倒地，沦为“后锋”。

3. 艰巨性。先锋要披荆斩棘，要逢山开路，要遇水搭桥，力争为主力部队的挺进杀开一条血路。

19 世纪上半叶，先锋的概念逐渐延伸到政治领域。这时所谓的先锋是指对未来社会的“想像者”，这在空想社会主义中非常流行，并带有浓厚的乌托邦色彩。

先锋的概念与文学艺术产生联系发生在 19 世纪后半叶。1878 年，巴枯宁在瑞士创办一个短命的无政府主义杂志《先锋》（L' Avant - Garde）。尔后，他的追随者们，如圣西门，将该词运用于艺术领域，用来描述在现代主义文化思潮中成功的作家和艺术家所掀起的各种运动。因为在圣西门等人看来，在由艺术家、科学家、企业家等人组成的社会中，艺术家对未来社会的想像力最为丰富，因此，艺术家就是改造社会的先锋。圣西门这样说：“对艺术家来说，向他们所处的社会施加积极影响，发挥传教士一般的作用，并且在历史上最伟大的发展时代里冲锋陷阵、走在所有知识大军的前列，那该是多么美妙的命运！这才是艺术家的职责与使命……”^①先锋艺术最明显的特征是：“拒绝社会组织 and 艺术传统，以及与资产阶级相关的美学观点、物质观点、句法结构和逻辑等任何东西。”^②20 世纪前期，先锋艺术达到了高潮，主要有印象主义、象征主义、未来主义、超现实主义、表现主义、意识流小说、荒诞派戏剧等思潮。到了 20 世纪后期，巴塞尔姆、里德等作家都被称做过“先锋”。

[美]丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》

三联书店 1992 年版，第 81 页。

Christopher Innes. *Avant Garde Theatre*. London and New York: Routledge, 1993, P6.

在 20 世纪 70 年代末 80 年代初的中国，各领域也程度不同地出现了先锋思潮，如新潮实验小说、朦胧诗、第五代电影等。本文将展开论述的先锋戏剧在剧坛应潮流而生也是一个不争的事实。针对《屋外有热流》、《绝对信号》、《魔方》、《屋里的猫头鹰》、《三姐妹·等待戈多》、《与艾滋有关》、《一个无政府主义者的意外死亡》、《非常麻将》、《切·格瓦拉》、《原野》、《咖啡伴侣》等众多先锋戏剧作品，又有人称之为“新潮戏剧”、“前卫戏剧”、“实验戏剧”，对此，本文将等同使用。

由西方此起彼伏的先锋运动到中国各艺术领域的先锋实验，我们可以发现，先锋的概念到处漂浮。这到底是人们对“先锋”一词的偏爱？还是客观事物必须以“先锋”来命名？要想解决先锋的这种“合法化”问题，必须认清先锋的特征。而对先锋特征的理解历来又存在着很大的混乱。

美国当代著名哲学家、法兰克福学派的主要代表人物马尔库塞认为，先锋特征应该体现在作品的风格和技巧上，这种艺术上的成就或革命应该“预示了反映了整个社会的实际变革。”^①马尔库塞在此指出两点特征：一是形式变革，二是形式变革与整个社会的关系。然而，形式变革如何与社会联系，叫人难以把握。

美国德克萨斯州立大学的学者罗杰·夏土克（Roger Shattuck）是这样理解先锋的，他说：

Avant - garde 法文，军事用语，适于 19 世纪的先进的和实验的艺术运动。通常与‘现代主义’有关系，

① 吕澎、易丹：《中国现代艺术史》，湖南美术出版社 1992 年版，第 5 页。

“先锋”（avant - garde）这个词意味着艺术形式的变革，同样，这个词也意味着艺术家们为把自己和他们的作品从已经建立起的艺术陈旧过时的桎梏成规和艺术品味中解放出来所做的努力。先锋在被认识和接受为正统合法的艺术表达之前，常有一个长时间的忍受和力争得到社会承认自己存在价值的奋斗或挣扎的痛苦。先锋派的方法与已经被大众接受的艺术品味和学术实践的矛盾对抗程度经常近于引起公愤和暴力。比如 1920 年的达达运动和超现实主义运动引起的示威。在不同的艺术幻想中，凭借知识的文学潮流与合作，先锋派的艺术家和作家通常组成一种松散的社团。他们经常在艺术或科学革命之外的革命性政治运动中寻求灵感，他们总是努力开展一些公共性活动或象征性行为作为他们工作的风格。很难从他们的实验和高度神经质的行为中区分出什么是糟粕，什么是愚弄观众，什么是机会主义。^①

这里所谓的先锋有这样一些特征：一是有别于艺术成规的形式变革；二是与大众艺术品味和学术实践相对抗，并引起公愤；三是有一个奋斗过程，其结局为正统艺术所“招安”；四是有价值与否，很难判断。罗杰·夏土克的理解主要侧重于艺术形式方面。

英国伦敦大学教授赵毅衡认为，判断先锋的标准应注意以下几点：

先锋文学的第一个特征是形式上高度实验性，因此在很多国家，先锋派与实验主义二词同义；但是现代文学一般都力图创新，先锋派着意创造的是

困难的形式，好像有意让大部分读者观众看不懂。可以说，形式上“不好懂”是先锋最明确无误的标记。甚至可以反过来说，一旦先锋派的读者达到了“统计学上有意义的比例”，就很难再算先锋派。

第三，先锋派与流行的、占主导地位的、体制化的、被大众接受的艺术程式针锋相对。其结果是，先锋派不仅读者少，而且在艺术界同行中形成最强烈的反对情绪——大部分艺术家觉得受到先锋艺术的威胁，甚至侮辱。

当然，群众拒绝，同行侧目，这样的艺术有可能是哗众取宠，矫情欺世，“非艺术”。应当说，这是最难说清的问题。先锋派的最后一个判别标准是：它有能力为艺术发展开辟新的可能性。可惜，只有未来才能验证这一点，我们无法用此来判别当今出现的先锋派。^①

赵毅衡所说的四条标准，其实也就是两条：一是让大众看不懂的、与正统艺术相对立的形式革命；二是拓宽艺术新的发展道路。赵毅衡与罗杰·夏土克一样，都把目光主要盯在艺术形式的革新上。

国内学者张清华针对中国当代先锋思潮提出了先锋艺术对立统一的诸多特征：如摹仿性与本土性的统一、原则性与策略性的统一、异端性与正统性的统一、“中心”与“边缘”的互位性、启蒙性与现代性的统一、前趋性与蜕变性的统一、综合性与分裂性的统一等等。^② 这些特征应当说都有一定的道

① 赵毅衡：《先锋派在中国的必要性》，《花城》1993年第5期。

② 张清华：《中国当代先锋思潮论》，江苏文艺出版社1997年版，第18-24页。

理，但总结得过多，就显得有些泛泛了。

综观以上各种论述，我认为对先锋特征的把握应该注意四个主要方面：第一，从艺术形式上讲，先锋艺术应体现出实验性，这是先锋艺术最明显的特征，也就是赵毅衡所说的“最明确无误的标记”，因为大多数的先锋运动都是从形式实验开始的。第二，从思想内容上讲，先锋艺术应体现出激进性，这可以说是先锋最本质的特征。先锋不仅指艺术形式上的先锋，更指思想内容上的先锋。也就是说，仅有形式上的先锋，算不上真正的先锋。道理很简单，因为先锋的形式里也可以包含着并不先锋的思想。借用鲁迅的话说就是：“单是文学革新是不够的，因为腐败思想，能用古文做，也能用白话文做。”^①而上述论者都在不同程度上忽视了这一点。第三，从主体身份上讲，先锋艺术应体现出本土性。因为先锋并不是“否定一切”^②而是要从本土文化中汲取营养，以寻求先锋姿态的合法性，这可以说是在全球化语境中的一种生存策略。拉美作家在大胆借鉴西方文化的同时，积极吸取本土文化的乳汁，从而掀起了声势浩大的魔幻现实主义运动。中国的一些评论家也反复强调先锋艺术的本土性特征，比如说，“它（寻根小说）是属于世界的，当然另一方面……它是属于中华民族的”^③。

① 鲁迅：《无声的中国》，《三闲集》。

② Charles Russel, *The Avant Garde Today*. Urbana, 1981, P 7.

③ 吴亮、程德培：《当代小说：一次探索的新浪潮》，《探索小说集·代后记》，上海文艺出版社、香港三联书店 1986 年版。

“它（朦胧诗）是中国的”，“是今天的”^①。第四，从存在位置上讲，先锋艺术应体现出边缘性。先锋艺术常常诞生于与主流艺术相对立的边缘地带，因此，它的艺术风格及其所反映出的价值观念都有着与主流艺术截然不同的特征。

我们在用上述四种特征把握先锋艺术时，还应该注意先锋的相对性问题。这种相对性应从两方面来理解：一是空间的相对性。我们说某某艺术具有先锋性，其参照系数主要应该是本国艺术，而非外国艺术，因为绝对的先锋艺术是不存在的，先锋艺术在兴起时借鉴外国艺术是难免的，也是应该的。我们不能因为某种先锋艺术与外国艺术有一定的相似性，就否定它的先锋性。对中国当代先锋戏剧来说，理解空间的相对性尤为重要，因为话剧（戏剧的一支）本来就诞生在西方，因而，西方戏剧思潮和其他文化思潮很容易对它产生天然的亲和力。二是时间的相对性。先锋艺术永远是运动的，而非静止的。它当时是先锋，时过境迁，可能就成了“后锋”。比如朦胧诗当时是先锋，得到公众的认可后，很快就成了第三代诗人的“后锋”。理解了空间和时间的相对性，我们就不应该以外国的标准来判断本国的先锋，或者以现在的标准去判断过去的先锋。

本文主要论述中国当代先锋戏剧的先锋性。主体部分分为四章：第一章论述中国当代先锋戏剧在艺术形式上的实验性。其实验性体现在：在剧本方面首先是消解剧本作为“一剧之本”的传统地位，其次是改变剧本的传统形式；在导演方面崇尚表现

徐敬亚：《崛起的诗群》，《当代文艺思潮》
1983年第1期。

主义美学观，注重诉诸主体的情感真实，并出现了消解艺术与生活界限的倾向；在表演方面注重假定性，注重与观众的交流，注重形体表演；在舞台美术方面也注重假定性，也注重与观众的交流，注重时空的自由转换。第二章论述中国当代先锋戏剧在思想内容上的激进性。认为中国当代先锋戏剧摆脱了政治、民族、阶级等“宏大叙事”的束缚，注重探索作为个体的人的价值内涵，体现出对人的终极关怀，因而有着鲜明的“人学”意义，这主要体现在爱情、物欲、等待、孤独、死亡等五个主题话语方面。第三章论述中国当代先锋戏剧在主体身份上的本土性。本章分为两部分，第一部分从古与今的纵向视角探讨中国当代先锋戏剧与中国传统戏曲的关系，认为中国当代先锋戏剧对中国传统戏曲非常重视，并从假定性、剧场性和综合性三方面向其吸收丰富的营养；第二部分从中与外的横向视角探讨中国当代先锋戏剧与西方先锋戏剧的区别。最后得出结论，认为中国当代先锋戏剧的本土性主要体现在：在舞台艺术上讲究“唯恐不假”的假定性、双向剧场性和高度的综合性，在主题思想上注重表现人的世俗性，在审美意蕴上强调理性特征，在艺术风格上偏向喜剧或正剧。第四章论述中国当代先锋戏剧在存在位置上的边缘性。这主要体现在文化的边缘性和社会的边缘性两方面。文化的边缘性主要体现为对政治的消解和对崇高的亵渎。社会的边缘性问题比较复杂：从存在体制上看，中国当代先锋戏剧既有国家体制化的正规剧团，也有民间性质的独立社团；从戏剧属性上看，中国当代先锋戏剧对艺术性都非常重视，但对商业性，有遮遮掩掩的，也有极力张扬的；从受众群体上看，中国当代先锋戏剧有主张先锋戏剧是大众艺术的，也有主张先锋

戏剧是“小众”艺术的。在具体论述的过程中，相对性是贯穿于每一部分的思维方式。

为了更好地展开论述，我们有必要先来了解中国当代先锋戏剧的诞生语境和演变流程。

2. 诞生语境

中国当代先锋戏剧所诞生的 20 世纪 70 年代末 80 年代初是中国社会发展史上的重要关隘。1978 年 12 月中共中央召开了十一届三中全会。于是，“三中全会”、“实事求是”、“拨乱反正”、“改革开放”、“实践是检验真理的惟一标准”等主流话语陡然使人感到一种全新的律动。在这种情况下，主流意识形态一改过去对文艺领域横加干涉的做法，给文艺创作以空前的自由：“文艺这种复杂的精神劳动，非常需要文艺家发挥个人的创造精神。写什么和怎样写，只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步解决。在这方面，不要横加干涉。”^① 宽松的时代环境无疑为中国当代先锋戏剧的诞生提供了必要的土壤。正如导演胡伟民所言：“革新浪潮的兴起，有赖于三中全会吹来的春风。关于真理标准问题的讨论，解放了我们的思想。‘双百’方针认真贯彻，释放了我们的能量。革新浪潮的出现，体现了话剧队伍生机勃勃的新貌。”^② 1982 年，中国共产党又召开了第十二次全国代表大会，人们的思想进一步解放，改革开放的力度进一步加大，戏剧发展

① 邓小平 1979 年在中国文学艺术工作者第四次代表大会上所作的《祝辞》。

② 胡伟民：《话剧艺术革新浪潮的实质》，《戏剧报》1982 年第 7 期。

的环境更加宽松。曹禺提出：“对那些大胆探索剧目，只要内容上不违背四项基本原则，没有低级趣味和格调，就应当允许试验。有的还应当加以支持和鼓励。”^①这种宽松的时代环境可谓是空前的。

更重要的是在这种宽松的时代环境中，中国戏剧界掀起了译介西方现代戏剧美学和戏剧流派的热潮。格洛托夫斯基的《迈向质朴戏剧》、彼得·布鲁克的《空的空间》、斯泰恩的《现代戏剧的理论与实践》、戈登·克雷的《论剧场艺术》、马丁·艾斯林的《荒诞派戏剧》、阿尔托的《残酷戏剧——戏剧及其重影》等理论著作开启了人们的思维，为中国当代先锋戏剧进行艺术实验提供了重要的理论资源。《迈向质朴戏剧》一书的中译本出版后，高行健立刻撰文进行评介。他说得很明白：“格洛托夫斯基直言不讳，承认东方传统戏剧的技巧训练给他的启发，而且特别提到了京剧。……格洛托夫斯基的试验戏剧便给了我们启发……如果我们像格洛托夫斯基那样，用现代人的眼光来重新认识这个传统，我们也就不难找到我们戏剧创作中艺术上的动力。”^②其实，受启发的不仅仅是高行健。格洛托夫斯基关于戏剧是“产生于观众和演员之间的东西”^③的论断，几乎成了中国当代先锋戏剧的口头禅，关于训练的演员的一系列方法也为中国当代先锋戏剧所采用。牟森在北京电影学院举办演员表演方法实验班主要就运用格洛托夫斯基的方法。介

① 曹禺：《振奋精神 繁荣戏剧》，《人民日报》1986年5月5日。

② 高行健：《评格洛托夫斯基的《迈向质朴戏剧》》，《戏剧报》1986年第5期。

③ [波兰]耶日·格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，中国戏剧出版社1984年版，第23页。

绍西方现代戏剧作品有上海译文出版社的《外国现代派文学作品选》、外国文学出版社的《荒诞派戏剧选》^①。这些作品不少被先锋实验者搬上了中国舞台，如孟京辉导演的《升降机》（哈罗德·品特）、《秃头歌女》（尤金·尤奈斯库）、《阳台》（让·热奈）、《等待戈多》（萨缪尔·贝克特），牟森导演的《犀牛》（尤金·尤奈斯库）关山导演的《安道尔》（马克斯·弗里施）。在导演西方现代戏剧的过程中，先锋实验者受到了很大的启发。

在改革开放、拨乱反正的时代背景下，文学理论界进行了几次大的讨论。主要有：关于文艺与政治关系问题的讨论、关于人性和人道主义问题的讨论、关于文学主体性问题的讨论。这些讨论对中国当代先锋戏剧冲破主流意识形态的束缚、进行大胆的艺术实践和积极的人文思考无疑有着很大的启迪意义。中国当代先锋戏剧在思想内容上的主要特征是消解政治、阶级、民族等“宏大叙事”（Grand Narrative）的束缚，注重表现人的价值。高行健说：“我以为戏剧是一种由观众参与的公众游戏。把政治交给报纸、电台和电视，把哲学还给思想家们，观众到剧场里来看的是戏，不要把剧场弄得那么沉闷。”^②在《绝对信号》中，老车长的话尚且流露出对政治的认同：“孩子，你们都还年轻，还不懂得生活，生活还很艰难啊！我们乘的就是这么趟车，

① 书中尤奈斯库的《秃头歌女》一剧由高行健翻译，由此可见西方荒诞派戏剧对中国当代先锋戏剧的影响。

② 高行健：《对一种现代戏剧的追求》，中国戏剧出版社 1988 年版，第 128 页。

可大家都在这车上，就要懂得共同去维护列车的安全啊。”“别哭，别哭，你好好干嘛，咱国家不是好起来了吗。咱这趟车总算安全地进站了。”到了1986年的《彼岸》，高行健真正做到了“把政治交给报纸、电台和电视”。剧中，我们只能听到哗哗的流水声，看到变化不停的绳子，而政治却毫无踪迹。中国当代先锋戏剧对政治的消解与上述文艺与政治关系的讨论不无联系。在这场讨论中，戏剧界的一些人士也参与其中。戏剧理论研究者陈恭敏就对“文艺是政治的工具”的观念提出了质疑，认为政治生活仅是全部生活的一部分，文艺除反映政治生活外，还应反映丰富多彩的社会生活，否则，文艺就成了统治阶级的工具，从而丧失本身的艺术性。

西方现代文化思潮的涌进和理论界的几次大讨论只是为中国当代先锋戏剧的诞生提供了艺术资源和思想资源，而那场严重的戏剧危机以及持续几年的关于戏剧观的争论才是中国当代先锋戏剧诞生的直接动力。

新时期伊始，观众流失，演员改行，剧院关门，一场严重的戏剧危机悄然来临。在随后兴起的“戏剧观”热烈讨论中，人们对戏剧危机的根源进行了全方位的探讨。戏剧危机的根源无外乎内部原因和外部原因两个方面，但在探讨内部原因的过程中却出现了一些问题。一些人认为当前戏剧危机的根源在于艺术手法上的“三旧”：导演观念旧、表演观念旧、编剧观念旧。类似的说法还有“公式主义”、“形式的老化”等等。这里所谓的“旧”，显然指的是易卜生式的社会问题模式和幻觉式的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系。比如有人说：“中国话剧久为‘一个问题，两方人物，三一律，四堵墙’

所束缚。”^①当前，中国话剧“在作品的艺术形式上主要是沿用中国现代及当代所用过的戏剧结构、戏剧形式，人们的戏剧观主要还是易卜生、斯坦尼斯拉夫斯基式的，形式上的创新和探索还没有被意识到，更没有付诸创作实践。”^②对于这种观点，有两个问题值得探讨：第一，把话剧传统完全归结为易卜生式的社会问题剧模式和幻觉式的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的做法是片面的。因为早在20世纪30年代，曹禺、夏衍等人就突破了易卜生式的社会问题剧模式和斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的束缚，创作出了《日出》、《原野》、《上海屋檐下》等经典作品；50年代又有老舍的《龙须沟》和《茶馆》等作品。对于幻觉式的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系，欧阳予倩在30年代曾撰文批评道：“写实主义简单的解释，就是镜中看影般的如实描写。不过这也不限于存形，何尝不可以存神？尤以形神并存方为上乘。灵的写实当然不能忽略，所以不妨拿写实两个字广义地解释一下。譬如三一律、第四堵墙之类，本来无遵守的必要。”^③他的《桃花扇》和田汉的《丽人行》都抛弃了自然主义的写实布景，充分发挥了中国传统戏曲虚拟化的表演风格，体现出非幻觉现象。今天，我们如果认识不到这一点，就不是一个历史唯物主义者。第二，认为斯坦尼斯拉夫斯基体系是过时的观点是很难令人信服的。20世纪

① 甄西：《新时期的话剧探索与探索话剧》，《文学评论》1991年第2期。

② 应群：《话剧创新思潮初探》，《当代文艺思潮》1983年第6期。

③ 欧阳予倩：《戏剧改革的理论与实践》，见苏关鑫：《欧阳予倩研究资料》，中国戏剧出版社1989年版，第231页。

80年代后期的《红白喜事》、《小井胡同》等比较成功的作品仍然遵循着斯坦尼斯拉夫斯基体系，怎能说这种体系是过时的呢？斯坦尼斯拉夫斯基体系具有长久的艺术生命力，它不会因为有其他艺术手法或体系的出现而沦落“旧”尘。黄佐临先生早在20世纪60年代初的《漫谈“戏剧观”》一文中，在斯坦尼斯拉夫斯基体系之外提到了布莱希特和梅兰芳，其目的只是想说明戏剧观的多样性，并没有贬低斯坦尼斯拉夫斯基体系之意。上述两种误读无疑使得中国当代先锋戏剧把斯坦尼斯拉夫斯基体系当成了“革命”的对象。导演胡伟民的说法最有代表性：“我想突破些什么，想突破70多年来中国话剧奉为正宗的传统戏剧观念，想突破我们擅长运用的写实手法，诸如古典主义剧作法的‘三一律’，以及种种深受‘三一律’影响的剧作结构；演剧方法上的‘第四堵墙’理论，以及由此派生的‘当众孤独’；表导演理论上独尊斯坦尼斯拉夫斯基体系一家的垄断性局面。简言之，想突破主要依赖写实手法，力图在舞台上创造生活幻觉的束缚，倚重写意手法，到达非幻觉主义艺术的彼岸。”^①其实正是这个多少被涂上了一点假想敌色彩的斯坦尼斯拉夫斯基体系促使着中国当代先锋戏剧在此体系之外探索各种艺术表现手法。于是人们把探寻的目光投向了梅耶荷德、布莱希特、阿尔托、格洛托夫斯基、贝克特、彼得·布鲁克、理查德·谢克纳……投向了中国传统戏曲。

其实，戏剧危机的内部原因主要在于内容方面。当时占据舞台主景的是《于无声处》、《报春

胡伟民：《话剧艺术革新浪潮的实质》，《戏剧报》1982年第7期。

花》、《未来在召唤》、《为了幸福，干杯》、《理想还是美丽的》、《救救她》、《假如我是真的》等一大批社会问题剧，这些作品以其对具有尖锐性、迫切性和严重性的“社会问题”的关注而赢得了人们的喜爱，但也存在着缺点，即忽视了对作为“个体”的人的关注而只注意到了作为“整体”的社会的问题。因此，随着改革开放时代的到来，问题剧的“问题”暴露无疑。导演胡伟民就痛切地感到：“艺术的真实，是艺术的灵魂。然而，现在我们舞台上出现的人物，他们的思想、心理、性格和命运，还有相当大的虚饰成份。那些戴了理想主义光圈的假人假事，和观众亲自看到想到的不一致，当然也就不能帮助他们进一步思考正在发展中的现实。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。有的作品做到了这一点，即使艺术上粗糙些，观众还宽容地鼓励了它；有的作品做不到，观众也用恰当的方式回敬了它，其中最厉害的一着，就是不掏钱买票，不进剧场看戏。”^①一些理论研究者也指出：“假即不真，虚即不实，生即不平；不真则不可信，不实则不可亲，不平则不可近；不可信则观众不可信之，不可亲则观众不可亲之，不可近则观众不可近之；不信时则观众不再想，不亲时则观众不再爱，不近时则观众不再临。你对我不可尊，我对你不可敬，我躲之、远之——结果只能是门庭冷落 至可罗雀。”

戏剧危机的外部原因在于娱乐方式的多样化。

① 胡伟民：《话剧要发展，必须现代化》，《戏剧报》1982年第2期。

② 马也：《理论的迷途与戏剧的危机》 《戏剧》1986年第1期。