

前 言

本书共分为两部分，第一部分是关于中国当代小剧场戏剧的研究。第二部分是我这些年来陆续写下的有关戏剧的一些文字，分别涉及到历史剧理论、观众学研究、创作体会和戏剧评论。这些文章，既有对中国当代戏剧基本问题的思考探究，也有对个别戏剧创作现象的阐释分析。

中国当代戏剧从1978年以后开始了它的黄金时期，可是不到十年戏剧就走入了危机，这是令许多戏剧人始料未及的。对于戏剧界的许多人来说，他们才刚刚从长期的禁锢中解脱出来，从狂谰的语言状态中恢复过来，才刚刚学会说人话，才开始品尝成功的喜悦，许多人正准备施展抱负大干一番。突然，掌声停止了，鲜花消失了，观众离开了，不久前还人满为患的剧场突然间变得空空荡荡，面对台下的一片虚空，不少戏剧人都感到不解、沮丧和痛苦，不知该说些什么或做些什么，熟悉的一切变得陌生，渴望得到答案却无人回应，不期而至的危机不仅带走了观众，减少了演出，同时也摧毁了不少戏剧人的自信。戏剧为什么会出现危机？戏剧的希望在哪里？是当代每一个从事戏剧创作的人不能不考虑的，也是当代每一个研究戏剧的人不能不思考的。这些年来，我既从事剧本创作，也不时写一些戏剧研究文章，我时时都关注着当代戏剧的发展，也和不少戏剧界同仁一样思考过并至今还思考着戏剧危机的问题。因为戏剧危机对我们这些与戏剧有关的人来说，不仅是一个理论问题，也是我们生存于其中的现实问题。因此，我的研究不可能脱离当代中国戏剧，特别是戏剧创作的现实，而去研究抽象的理论，我的文章总是与当代戏剧的创作实践息息相关，这种特点在我这本论文集中可以非常清楚地看到。

从理论上说，当代戏剧危机既有内部的原因，也有外部的原因，从外部原因说，是中国当代文化大环境的结果，即戏剧在一个新的时代被边缘化的问题，这种边缘化并不只是中国戏剧独有，它也是世界戏剧所共同面临的现象和问题。从内部原因说，中国当代戏剧既有创作体制的问题，也有创作观念、创作状态和时代思潮的问题。对于戏剧界来说，它们无力改变大的社会文化环境，但面对戏剧危机，许多人都确实在不懈地奋斗，他们不但在戏剧实践中想出种种办法，寻找各种戏剧生存发展的新途径、新方式，同时也在理论上努力寻找危机的原因和解决的办法。我的戏剧理论研究和写作也是这些努力的一部分。在选择研究方向和写作题目时，我总是将自己的研究与当代戏剧，主要是话剧的创作问题联系起来，试图在理论上加以说明一个具体问题，并尽可能为解决问题提供一些思路，对创作提供一些帮助。我把研究当代戏剧实践中的问题与现象，分析产生这些现象的原因，寻找解决问题的途径与方法，作为当代戏剧赋予自己的任务，作为我进行研究的出发点和目的地。当然，由于能力与条件所限，我只能从个人视角研究一部分问题，但我还是希冀这些研究能对当代戏剧创作有一点参考作用。

本书第一辑是小剧场戏剧。2000年，我考取在职博士研究生，书中的第一篇至第四篇文章即是博士论文的一至四章，第五篇则是论文的结语。现在将它们分开排列，是为了阅读时更方便，可以不必受原来论文框架的束缚而从任何一篇开始。

“文革”以后的中国当代戏剧，具有全国影响的戏剧现象大致是三次，即70年代末以“说真话”为主要特征的“社会问题剧”80年代中期各种以非现实主义为主要特点的“探索戏剧”和90年代以强调小型剧场空间演出的“小剧场戏剧”。小剧场戏剧兴起

于80年代初，经过80年代末的再度兴起，到90年代才真正蓬勃发展起来，成为全社会关注的文化现象。作为阶段性的戏剧现象，“社会问题剧”和“探索戏剧”都已经被系统研究，而小剧场戏剧的系统研究则不多见，虽然不少戏剧界人士都关注小剧场戏剧，写过不少文章，这些文章分别收在由南京大学出版的《小剧场戏剧研究》，由中国艺术研究院话剧所编辑的《中国话剧研究》第9辑，由王正、田本相主编的《小剧场戏剧论集》中。对于我来说，这三本论文集是重要的参考书，也是我进行研究的向导。我选择小剧场戏剧作为博士论文题目，一方面是因为自己曾经有过小剧场戏剧的实践，更重要的是，我认为它实际上是二十年来中国戏剧的某种缩影，它曲折地而又真实地反映着中国戏剧的发展特点，它在理论上的不清晰性、它的一哄而起、它的民间色彩与相对独立性，都反映了中国文艺体制下的当代戏剧生态的某些特点，因此，研究小剧场戏剧，也就是以它为对象剖析、研究当代中国戏剧的特征与生态，发展的可能性和方向，以及未来的空间等。

我的论文包括四个方面的内容，首先是对中国当代小剧场戏剧发展的过程，其次是小剧场的思想倾向和艺术特色，最后是中国当代小剧场戏剧产生的原因及意义。在论文中，我还试图从理论上回答一些疑问，比如为什么第一个小剧场戏剧引发的不是小剧场热，而是以大剧场形式出现的“探索戏剧”？为什么会在90年代出现全国性的“小剧场热”？又为什么中国当代戏剧要采用小剧场这种在世界戏剧范围内已经“过时”的名称为自己命名？为什么多年来人们一直对小剧场产生误解？在研究思路上，我试图将小剧场戏剧这一戏剧现象放到戏剧史中，作纵向考察，看其沿革与价值；同时放在当代中国文化艺术的总体范围中，来进行

横向考察，看其意义与特点。

书中的第二部分则是关于戏剧创作理论和观众研究的文章。这些文章，是我在不同的年代里写下的，从时间上说，大致是始于1981年，止于2003年，前后二十余年。因为当代戏剧在不断发展，不断出现新现象与新问题，而我个人的兴趣也在不断转移，所以文章内容也不断变化，归纳起来，收在书里的文章主要有这样几方面的内容，历史剧、创作理论与观念，剧评以及观众学研究。

中国是一个重历史记载的民族，中国戏剧中有着将历史记载变成戏剧的传统，而且历史题材的作品在中国戏剧中占了相当的数量。我对历史剧的研究始于1980年。当时正是历史剧创作比较繁荣的时期，无论话剧还是戏曲，都有不少历史题材的作品，这引起了我对历史剧进行研究的兴趣。我对历史剧的研究主要集中在两个方面，一是历史剧的创作原则，与一些流行的见解不同，我认为历史剧创作可以有不同的原则，在这本书中有几篇文章谈到了这一观点，其中《论历史剧的历史化与非历史化》和《再论历史剧的历史化和非历史化》两篇文章观点最为集中。二是对于历史剧创作中歌颂现象的分析。起因是我发现在当代的许多历史剧作品中，对帝王常常是过度美化的，或以歌颂态度去描写的。我想知道为什么艺术家们那么偏爱帝王，那么热衷于歌颂帝王？经过研究，我发现大多数艺术家并不是没有意识到封建帝王的历史局限与个人品质，但为了使观众喜爱剧中人物，他们不得不对历史资料作某些选择，并对经过选择后的某些细节再进行情感加工。这种选择与加工的后果则是使帝王的总体形象变得非常美好所以对帝王歌颂的主要原因并不是这些艺术家无知，也不是艺术家个人的思想认识水平低，而是由于艺术规律的制约，创作规律

的制约，尽管有些艺术家自己并不清楚这一点。通过对一部当代话剧《秦王李世民》所作的具体分析，我认为，是艺术创作的规律本身使得任何剧作家在戏剧创作时都不得不遵循这一规律，否则就难以达到让观众在情感上同情、喜欢历史人物的目的。而这一规律也同样适用于电视剧，比如前几年的《雍正王朝》中对于雍正的过度美化等。也是因为这一规律使剧作家不得不忽视大家都了解的史料而去美化历史人物。

书中还收了一组与我的剧本创作有关的文章。这些文章既是创作体会，也是理论研究的一部分。写这些文章的起因是《山祭》的演出。那是1985年浙江话剧团排练《山祭》时，因为演员对于剧中某些描写，特别是一些思想性的段落感到不理解，影响了演员对于角色的二度创作，因此导演希望我去和演员谈谈，因这一契机，我就与演员谈了许多。从剧中人物到剧本风格，从对精神万能论和唯意志论的看法，到关于神话的民族心理等等，谈了不少创作想法和我们试图在剧中表现的东西。戏演出后，《上海戏剧》约稿，于是我就顺着谈话的思路，写了《〈山祭〉与现代神话剧》一文。此后，随着《月祭》的上演，又写了《神话复兴与〈月祭〉》等文章。写这些文章，都和我们在创作中遇到的问题有关，都是想表达我，也包括我的合作伙伴对新戏剧观的想法。比如，由于受到改革开放以来大量西方文学作品，特别是现代派作品的影响，我们认为中国话剧的表现形式太单一，非现实主义样式的戏剧太少；戏剧创作中形式探索不重视。因此我们在自己的剧本创作中有些刻意追求戏剧形式。为了让人们了解我们的想法，我们觉得不仅需要用演出，还需要用文章来阐明想法。还有一些想法则是来不及写成剧本，先用文章形式写出来的，如书中有关农村戏剧与城市戏剧、女性戏剧、形式的重要性、戏剧中人物与结

构同构性的设想等，都是想探索某种新的戏剧形式。从这一点说，一些评论文章把我们的剧本归入“探索戏剧”不是没有道理的。因为从理论上说，我们的创作确实与80年代大量涌入的各种新理论新学说有关，可以说，正是这些理论与学说对我们开启思路，打开眼界，起到了重要作用，成为了我们创作的思想来源之一。

观众研究的文章则直接与戏剧危机有关。80年代初期开始，观众数量大幅减少，人们不进剧场，戏剧演出的质量下降，而戏剧评论则与人们对戏剧演出的实际感觉脱节，观众问题开始被提出来。此时我深感传统的戏剧研究，即文艺研究或美学研究无法解释大众传媒时代的戏剧现象，于是想从观众角度来研究戏剧问题。《上海戏剧》得知我的研究，约我写一篇介绍文章，就是书中的《观众学：一门新学科》，这是中国当代较早的观众学研究文章。在上海市文化局、上海市演出公司的同志以及一些朋友的支持下，我开始进行观众调查和研究工作，做了不少调查工作，写成了《论观赏需要》一文。但深入下去，就感到无论人力还是资金，都需要更大投入，否则，就难以有更多的成果，观众学研究的理一步，应当是有一个研究机构，有一定资金支持。从理论上说，从传统的美学研究转向接受美学研究，从传统的文艺学分析转向社会学和传播学分析，需要新的理论基础和新的研究方法支持，比如大众传播学和社会学中常用的调查研究法，没有这些支持，观众学的研究也无法建立起理论基础。研究无法做，文章也就不可能再写出来了。收在书里的两篇戏剧观众学研究的文章，是我个人在这一时期的研究重点，它同时也反映了戏剧从宣传功能向市场过渡时期的一种生态，是戏剧界对于戏剧向本位回归的显示。

这些年来剧评我写得并不多，上大学的时候写过几篇，工作

以后又写过一些。这些文章，多半是编辑部相约或因工作关系而写，虽然也有一些自己的看法，但总的来说，写得并不理想。在我看来，真正的剧评应当是像莱辛的《汉堡剧评》那样，既有自己独立的美学观念，而又精通戏剧，能够从一个具体的作品出发，通过分析来阐述新的美学观念。而我既没有莱辛的美学理论造诣，又因为我们戏剧批评的环境也不如人意。因为戏剧本身遭遇危机，能够在舞台上推出一台认真的演出已属不易，作为评论，有时就不忍多说批评的话。因此在许多时候，戏剧评论常常成了演出广告，成了戏剧界的自我表扬。我既然处于当代戏剧环境，那么我的评论文章就不能不受其影响。从个人因素说，与许多剧作者都是朋友和熟人，在写评论，特别是写批评性和评论时，就不得不考虑说批评的话能不能被接受等。总之越到后来，就顾忌越多，反而不如一开始写剧评文章时还有点初生牛犊不怕虎的勇气。之所以收了某些文章在书里，不过是一种敝帚自珍的意思。

在这本书中，本来还应该有一篇文章，这篇文章一直在我心中酝酿，但由于种种原因，没能将它写出来，这就是戏剧在当代的样式与作用。从古代以来，戏剧一直是人类精神的一个重要载体。人类之所以需要戏剧，除了娱乐的需要，心理渲泄的需要等，还因为戏剧的仪式功能、聚合功能，因此，戏剧从来不仅仅是娱乐的工具，也不仅仅只有舞台的形式。虽然当代舞台形式的戏剧确实不如以前那么兴旺，但这是否意味着戏剧的衰亡呢？我觉得还不能这么说。因为问题并不是这么简单。一方面舞台形式的戏剧确实是在衰亡，特别是那种宣传意义上的官方戏剧；但另一方面，属于民间狂欢性质的戏剧依然遍地存在。这是否说明戏剧的真正生命力是在民间呢？从戏剧史的角度说，中国戏剧的外在形式一直在发展与变化，从元杂剧到明传奇，从海盐腔到昆曲，每

一时代都有固定的戏剧形式在衰亡，同时有新的形式在诞生。也就是说，古老的戏剧精神通过形式的蜕变而复活与再生。那么，当代的新戏剧形式是什么呢？如果我们不是拘泥于舞台的话，我觉得，戏剧的原则与精华、它的艺术经验与基本规律完全体现在一些新的形式中，如环境艺术、网络游戏、主题公园和电视节目等。也就是说，戏剧正在成为一个孵化器。通过这个孵化器，古老的戏剧孕育了无数新的艺术创作、社会活动与人类交往形式。对于戏剧这种古老的人类艺术形式来说，为这些新兴的艺术形式提供原则与方法，似乎成了戏剧的使命与宿命。一方面这些新的艺术汲取着戏剧的精华而成长为当代有生命力的形式；另一方面，它们的成长又加速了戏剧的衰亡，就如同生物在哺育了下一代以后死去一样。所有古老的艺术形式都有它的更新与代谢的方式，所以，我们可能不必哀叹于戏剧的衰亡，因为衰亡的只是戏剧的某一种外在形式，而戏剧的精神则是永存的。

第一辑

小剧场戏剧

本辑提要：

当代中国小剧场戏剧的发展，小剧场戏剧的三种类型，分析了小剧场戏剧概念之争的原因，小剧场戏剧的思想倾向，如人性的解放、焦虑与拯救、价值的怀疑与重建，小剧场戏剧在艺术上的探索，如确立新的戏剧观念、舞台原则和表演语汇，小剧场戏剧产生的原因，它的价值与意义，以及将面临的困境。

中国当代小剧场

戏剧的发展过程

当代中国小剧场戏剧是在中国开放改革的大背景下，在中国戏剧变革创新的潮流中出现的。1976年，文革结束后，中国话剧首先站到了时代前面，反映了人民的政治觉醒，因而出现了《于无声处》等表现人民心声的戏剧作品。不久，随着揭批四人帮和人们对政治生活的反思，一大批“社会问题剧”如《救救她》、《报春花》等问世。这些社会问题剧得到了广大观众的共鸣，在社会上激起强烈反响。但话剧本身却因为多年来创作观念的束缚和对世界戏剧新发展的无知，显得陈旧与僵化。中国话剧不仅需要思想的解放，而且需要从艺术上探索出新路，正是在这样的时代需求下，小剧场戏剧应运而生。本文这里所论述的中国当代小剧场戏剧，是指从1982至2002年间，在中国大陆（不包括香港、澳门和台湾地区）的正规或非正规的小型演出场所进行的戏剧演出。

第一节 当代小剧场戏剧的三次兴起

1、《绝对信号》和小剧场戏剧的兴起

1982年，由高行健、刘会远编剧，林兆华导演的《绝对信号》在北京人民艺术剧院一楼排练厅演出。这个戏以崭新的戏剧空间形式吸引了中国戏剧界。剧中讲述的是无业青年黑子在车匪的唆使下，企图抢劫货运列车上的货物，他上了由同学小号担任见习车长的守车。为了保证抢劫成功，车匪同时混上了守车。而黑子的女友、小号的同学蜜蜂因误了车也上了守车。货车开行不久，小号的师傅老车长就看出了问题，一路上，他不断提醒小号、暗示蜜蜂、警告车匪、敲打黑子。在最后关头，在车长的大义感召下，在女友蜜蜂的鼓励下，黑子终于回头，决然与车匪分手，制止了车匪的抢劫和逃跑意图，但自己也中枪受伤。

《绝对信号》的演出与当时人们常见的正规大剧场完全不同，它抛弃了镜框式舞台而代之以中心舞台，观众围绕在舞台四周。由于离表演区很近，在演出中观众可以看到演员表演上的任何细致变化。导演运用灯光、音响、音乐等各种手段，让人物随着戏剧情境的变化，在现实，想象，回忆三个不同的时空中进行多重性表演，让演员通过表演角色心理活动的外化形象来展示角色隐秘的灵魂。这个戏在内部演出时获得了北京人艺领导和一些老演员的肯定，于是改成对外公演。结果不仅获得观众和戏剧界同行的认可，而且在社会上引起了极大的轰动。这种令人耳目一新的“小剧场”演剧方式，立即受到了戏剧界和新闻媒体的关注。于是引发了一场关于《绝对信号》艺术特点的讨论。在讨论中，有人提出戏中运用了西方文学中“意识流”的表现手法，有人认为戏的演出形式与西方的“咖啡戏剧”相类似，有人认为演出体现了“电影化”风格。有人则认为演出是“对戏曲舞台时空概念的

创造性运用”。¹ 不管是哪一种观点，讨论者都完全肯定了剧作和导演的探索。都认为这个戏是中国当代小剧场戏剧的里程碑作品。《绝对信号》之所以能够大获成功，源于编剧和导演在艺术追求上的自觉性和戏剧观念上的一致。早在 1982 年 4 月初，林兆华就谈到，“硬编出来的矛盾冲突加上过火的表演，观众没法信服……《绝对信号》这个不象戏的戏，给我提供了基础，我将在最便于与观众产生交流的小剧场进行试验。”² 明确提出了使用小剧场进行演出的构想。过了一个月，1982 年 5 月 4 日，林兆华在与高行健再次讨论《绝对信号》艺术总体构思时，更加明确地提出，“这回一定要把小剧场搞起来，宴会厅不行就在排练厅安点简易的灯光。演员也不化装，就穿日常生活中的服装，就看相互真实的表演。”³ 形成了对于小剧场戏剧演出的完整想法。

《绝对信号》并不是高行健的第一个剧本，他先写的是《车站》。说的是一群乘客在某个汽车站焦急地等车进城，可车总也不来，过了十年，才发现这是一个早就废弃不用的车站。在当时的政治环境中，这样一个具有现代派戏剧特点的剧本，理所当然地没能获得上演的许可，但作者的才华却引起了北京人艺领导的注意，他们建议作者另外写一个剧本。于是高行健又去铁路体验生活，经过一段时间，高行健和刘会远写出了《绝对信号》。这个剧本的主题是“积极的”，是“挽救失足青年”，于是获得通过。正如日本学者濑户宏所言，《绝对信号》的成功很大程度上在它内容的安全性，“《绝对信号》的车长和黑子、小号、蜜蜂的对立，即保持着文革前价值观念的长者和经过文革思想混乱的年轻人的对立是新时期文学初期“伤痕文学”常常写的、1979 年以后的文学创作基本上被克服的内容，而且演出结束时剧中矛盾都基本解决了。⁴ 因为《绝对信号》的成功，北京人艺于是允许

林兆华排练上演《车站》。1983年盛夏，《车站》在北京人民艺术剧院三楼临时改成的小剧场里演出。“小剧场里密不透风，又没有空调。四周围坐着观众，外圈的走道上还站满了人。将近两个小时，中间不休息，没有一个中途退场的，观众中始终笑声不绝。”⁵但《车站》只演了15场就停演了，而且在1983年秋天开始的“清除精神污染”时遭到公开批判。对《车站》的批判主要是认为此剧歪曲了现实生活，主题是宣扬走自己的路，自我选择，自我奋斗。尽管演出者在演出说明书中一再说，沉默者是“象征着时代的召唤……争取时间，认真进取的人”，但批判者却坚持认为，剧中“沉默的人”是“孤立于群众之外的个人主义者”，他不屑与群氓为伍，不相信现存的东西，也无意去催促人们积极进取。尽管也有人站出来为这个戏辩解，但《车站》终究还是没有能再演下去。

80年代初正是中国开始思想解放的年代，尽管有冷风吹过，但《绝对信号》和《车站》还是受到了广大观众和戏剧工作者的欢迎。受到《绝对信号》成功的鼓舞，中国话剧界中富有创新意识的编剧和导演们也纷纷以小剧场方式进行了他们的艺术实验，出现了一批特色鲜明的小剧场演出，如上海的导演胡伟民在上海青年话剧团的小排练厅以中心舞台的形式演出了殷惟慧编剧的《母亲的歌》（1982），北京的青年导演王晓鹰、宫晓东在大学的学生食堂、工厂的车间等公共场所演出了孙惠柱、张马力编剧的《挂在墙上的老B》（1984），哈尔滨话剧院演出了《人人都来夜总会》（1985）、广东省话剧院在舞厅中演出了组合情节和有多种可供选择的结尾的《爱情迪斯科》（1985），以及稍早于《绝对信号》，由贾鸿源、马中骏编剧，苏乐慈导演，上海工人文化宫话剧队演出的《屋外有热流》（1981）等，这些小剧场

形式的演出，几乎都着眼于演出空间和观演关系的改变，“致力于缩短演员和观众的距离，营造炽热的戏剧氛围，努力让观众感到剧情就发生在自己身旁，增加观众的临场感与参与感，使戏剧演出变成一种人与人的会见，一种演员与观众直接交流思想、感情的过程与活动，呈现电影、电视所无法比拟的活生生的演员表演的艺术魅力。”⁵

《绝对信号》引起的戏剧实验在80年代主要并不是小剧场方式的继续，而是迅速在大剧场发展起来。由于受僵化的戏剧观念和陈旧舞台模式的长期束缚，中国话剧已经丧失了艺术的活力，话剧本身急需革新和改变，因此《绝对信号》的探索立即得到了主流戏剧的回应和支持，并由此引发了中国戏剧的一场革新。这场戏剧革新首先表现为1983年以后在戏剧理论领域开展的“戏剧观”大讨论。这场讨论使写实主义——幻觉主义戏剧独尊局面的被打破，引发了各种各样的戏剧观念的争鸣与探索，同时在中国当代话剧舞台也出现了许多在剧场形态、舞台表现方面的大胆探索。如《中国梦》、《魔方》、《一个死者对生者的访问》、《WM》、《山祭》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等一批优秀作品，使中国当代话剧在80年代出现了一段短暂的繁荣岁月。这段时期被戏剧史家称为“探索戏剧”。“探索戏剧”在内容上突破了社会问题剧对生活表面矛盾的描述，深入到人的意识和人性、文化的深度。在舞台样式和表演理论上，突破了“第四堵墙”和斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系，“戏剧观”讨论和“探索戏剧”体现了话剧寻求自身变革的艺术自觉，成为了80年代中国话剧的主流。由于80年代中期较为宽松的政治环境和文化生态为实验戏剧的发展提供了一个相对自由的空间，可以在大剧场继续进行戏剧实验。于是高行健、林兆华也暂时离开了小剧场，转而向大舞台进行更

大规模和更大场面的探索。也就是说，他们并没有把小剧场看作是实验戏剧的最终形式，只是把它作为大剧场演出的试验阶段或补充形式。⁷

在80年代继续以小剧场戏剧方式进行实验和创作的是上海一些年轻的戏剧人。1986年，由张献编剧，谷亦安导演的《屋里的猫头鹰》在上海青年话剧团排练厅演出。虽然是在80年代中期相对宽松的创作环境中，但由于戏的内容有些晦涩，不能得到更多人的认同，所以只能以小剧场戏剧的方式演出。虽然在此之前张献已经写了一些剧本，但《屋里的猫头鹰》却是他第一个搬上舞台的作品。这个戏继承了《绝对信号》的探索精神，从演出形式上引进了环境戏剧的概念。《屋里的猫头鹰》是一部充满神秘气氛和阴郁诗意的作品。叙述无所事事的少妇沙沙住在一个黑屋子里，整天靠丈夫空空给她讲外面发生的事情而度日。空空是个心理医生，他由于性无能而不能满足沙沙的需求，只好经常以催眠术使妻子入睡。一天，沙沙的乡下表妹来看沙沙，对她讲了森林里一群雌猫头鹰因找不到配偶而整夜啼叫，终于绝种的传说。沙沙由此幻想起从前在森林里与猎人康康的一段情。在梦中，沙沙呼唤康康的名字，而康康在她的意识中来到屋子里要把她带走，于是两个男人展开一场精神“碰碰车”的较量。然而两个男人都在沙沙的面前失败。戏结尾时，沙沙的焦虑达到了疯狂，她与一群闯进屋里的猫头鹰翩然起舞。这里黑屋子代表环境，猫头鹰象征欲望，森林、猎人指原始的力量、而城市和性无能是文明的符号。《屋里的猫头鹰》打破了现实主义戏剧忠实于客观世界的细致描绘和传统的“讲故事”的叙述方法，“借助老宅与森林、空空与康康、白昼与黑夜、现实与理想的对立，建立起整体的舞台象征”。借“性”来隐喻某种朦胧的欲望，这是“一出关于性

争夺、性无能、性幻想的戏；一出关于挖剥、禁锢、压制的戏，一出关于语言欺骗、虚幻自由、渴望归于徒劳的戏……一出关于乌托邦幻灭的‘绝望戏剧’。”⁹随后，张献又创作了《时装街》（1987）。这部戏对正在兴起的商业文化对人的精神同化作了忧心忡忡的描述，也显示了当代艺术家及其艺术创作的绝境，这是“一出关于天才和庸众终于同化的悲喜剧，一出艺术向商业挑战、商业向艺术剽窃终于同时消亡的悲喜剧，……其意义在于表示一切挣扎的无力。”¹⁰

2 话剧危机与小剧场戏剧的重新兴起

就在“探索戏剧”最辉煌的时候，话剧的观众却在迅速减少，剧场再不能吸引观众，戏剧面临空前未有的困境。80年代中期以后，全国几乎所有的话剧团体都面临生存危机，许多剧团几乎处于瘫痪状态，靠着国家的补助勉强维持生存，有的剧团几年也推不出一台戏，有的剧团在空空荡荡、没有几个观众的剧场里演出，有的演出甚至出现台上演员比台下观众多的情况。¹¹在许多城市，千人以上座位的剧场已经很少有话剧的演出。话剧无奈地走入低谷，它迫切需要在剧烈的社会转型中找到自身存在的位置与价值。在这种情况下，戏剧界的许多人认为，当务之急是使戏剧的观众不再流失。但大剧场演出机制无论从制作费用、对观众人数的要求都不再适应当时的情况，因此只有重新进行小剧场戏剧的尝试，以小制作、小剧场的方式将为数不多的观众留住，于是缩小演出规模、减少演出投资、坚持话剧演出就成为一个现实的选择。

1985年，面临被合并的南京话剧团率先打出“坚守阵地、争取生存”的旗号，希望在一个较小的空间里，先将观众中的少数知音和剧团内热爱并坚持演话剧的演员团结起来，以争取话剧观

众，保存话剧团体。这个市级话剧团在南京的“百花艺苑”小剧场，先后演出了《弱者》（1985）、《窗子朝着田野的房子》（1985）、

《打面缸》（1985）、《家丑外扬》（1986）、《天上飞的鸭子》（1988）等剧，受到了观众的欢迎。很明显，这样的小剧场演出，已经不是为了进行戏剧实验，而是为了拯救话剧本身。从演出所选择的剧目看，不少是传统剧目，如《打面缸》是中国传统戏曲中的小戏，《窗子朝着田野的房子》是前苏联的青年剧作家万比洛夫的一个独幕轻喜剧。继南京话剧团之后，中国青年艺术剧院也在北京把一个排练厅改建成了黑匣子式的“小剧场”（1987年），并在这个小剧场里推出了三台演出，即《火神与秋女》（1988）、

《天狼星》（1988）、《社会形象》（1989）。这三台演出从内容到形式也都不具有明显的实验戏剧色彩。与此同时，中国其他地区的话剧团体在此前后也纷纷推出了小剧场的演出，如大连市话剧团的《女强人》（1986），沈阳话剧团《长椅》（1986）等。虽然这些小剧场戏剧没有戏剧内容的突破、演出风格的创新，而只是剧场规模的缩小，演出样式的改变，但其意义同样不可小看。这些小剧场演出看上去只是话剧在观众减少时从大剧场向小剧场的一种撤退、一种规模上的收缩，但这是中国话剧对于戏剧危机一种积极的回应，是话剧在新的社会情势前的自觉改变，而这种改变则在某种程度上预示着中国话剧的未来。因此，由南京市话剧团和中国青艺等团体进行的演出是中国当代小剧场戏剧的又一个重要阶段，它标志着当代小剧场戏剧的重新兴起，标志着中国话剧的重要改变。

正是在南京话剧团和中国青艺演出的基础上，1989年4月，由中国戏剧家协会与南京市文化局主办的“中国第一届小剧场戏剧节”在南京举行。在这个戏剧节上，除了《绝对信号》、《屋