舞台上的新中国

——中国话剧70年回顾

2021年02月11日 16:41 来源：《艺术评论》2019年第11期 作者：高音

内容提要：在建设“一个崭新的强盛的名副其实的人民共和国”的旗帜下，话剧这一高度直观的、“能够直接、面对面地对广大集体发生影响，使成千上万的人在感情上产生共鸣”的艺术形式，特别契合新中国文艺对群众的关切和对人民性的关注。于是，理所当然成为历史巨变中“新的人民的文艺”队伍中的主角。新的社会要求剧作家在戏剧题材和创作方式上做出相应的改变，新的时代要催生出新的舞台。广阔的社会为新中国的戏剧提供了最基本的情节，话剧创作在与现实的互动中成为国家意识形态的艺术现场，建构出一个舞台上的新中国。“百花齐放，推陈出新”“古为今用，洋为中用”的方针促进了新中国话剧与传统艺术和现代精神的联系。作为舶来品的话剧历来有把目光投向西方的传统，经济全球化背景下的中国话剧在剧场实践中呈现出的形态各异的创作背后无疑是东西方戏剧观念与当下现实的对话与对驳。实现话剧民族化，创建戏剧的中国学派成为新中国话剧的最高任务和时代命题。

关 键 词：新中国/话剧/民族化/中国学派

作者简介：高音，中央戏剧学院戏剧艺术研究所副所长、副研究员

作为一种现代舞台表现形式的话剧相对于中国戏曲是地地道道的舶来品。因为它不受程式的拘束，易于掌握，并且能够迅速反映现实生活，对于大多数想改造社会的民族精英具有工具般的价值和作用。这一外来的戏剧样式自五四运动以来承载了现代中国的文化启蒙。中国反帝反封建的社会现实和进步的民主革命运动都促使话剧生根中国并成为为人生的艺术。

1949年10月1日，历史翻开新篇章。在建设“一个崭新的强盛的名副其实的人民共和国”[1]的旗帜下，话剧这一高度直观的、“能够直接、面对面地对广大集体发生影响，使成千上万的人在感情上产生共鸣”[2]的艺术形式，特别契合新中国文艺对群众的关切和对人民性的关注。于是，话剧理所当然成为历史巨变中“新的人民的文艺”队伍中的主角。

1949年4月16日，在延安青年艺术剧院基础上成立的中国青年艺术剧院成为新中国第一所专业话剧院，首任院长廖承志强调：“要把长期从事战地服务的文工团建设成为为人民服务的新型艺术剧院。”[3]在1950年元旦老北京人民艺术剧院成立大会上，周扬提出：“由于国家财政的困难，我们不可能马上跟莫斯科艺术剧院看齐。创作上要有勇气，但不要脱离现实，要在民族形式上多下功夫。”[4]1950年4月2日，新中国第一所国立戏剧学院——中央戏剧学院由人民领袖毛泽东亲笔题写校名。

1951年6月，第一次全国文工团会议规定在中央、大行政区及有条件的大城市，设剧院和专门化的剧团，以剧场演出为主，逐步建立剧场艺术。至此，中国话剧开始转变文工团的战时作风，区别于1949年前民间知识分子的同仁演剧，在全国范围逐步建立起国有话剧院团演出机制。1952年曹禺、焦菊隐、欧阳山尊、赵起扬着手讨论在北京建一所效法莫斯科大剧院的国家剧院，同年6月12日，北京人民艺术剧院正式成立。之前为老人艺排出《龙须沟》的焦菊隐毅然放弃大学教授的职位，投身新中国的剧场建设。焦菊隐在给学生的信中写道：“办一

个剧院，办一个中国式的自己的剧院，没有人给我们一套现成的东西。这也许是一条痛苦多于欢乐的路，但我还是决定要走下去，因为那是我多年的梦想，也曾是很多前辈的理想，它只有在今天才能成为现实。”[5]

进入1953年，中央戏剧学院改为专业的话剧学院，演出团队和创作组织由学院分出。设表演、导演、舞台美术和戏剧文学四个系。正式招收五年制本科生。院长欧阳予倩与中国科学院语言研究所合作，在民族共通语的前提下，确定话剧舞台语以“北京音系”为基础。

新主题、新人物、新方法、新观众

如何走进并刻画这个从未有过的崭新时代，这是摆在新中国戏剧工作者面前的时代命题。

参加了第一届文代会的戏剧界元老欧阳予倩感叹：“以前的文艺，总是在知识分子的小圈子打转，现在已经扩展到广大的农民、士兵和工人间。”[6]周恩来在文代会上明确提出：“文艺工作者应当去熟悉工农兵，因为工农兵是人民的主体。”文代会上演出的华北大学文工三团鲁煤、刘沧浪、陈怀皑等集体创作的新中国第一部反映工厂新现实的话剧《红旗歌》被广泛传播。这一时期最活跃的正是这些来自解放区和新解放区的青年创作者，他们投身新生活的激流，以赤诚之心和天真之笔创作演出了一大批被广泛上演的独幕剧，为火热的现实留下了及时生动的记叙。由于缺乏舞台表达的技术和深刻把握现实的功力，也陷入普遍性的创作瓶颈。独幕剧这一形式易于演出和掌握，特别适合新中国初期话剧所担负的宣传政策、教育民众、娱乐生活的职责。孙宇的《妇女代表》，崔德志的《刘莲英》，何求的《新局长到来之前》，赵羽翔的《两个心眼》等都是脍炙人口的佳作。中国戏剧家协会《剧本》月刊自1953年创刊以来到1965年“文革”前夕，每年都要举办全国性的独幕剧征稿。

事实上，从旧中国进入新中国的剧作家都存在对新的描写对象不熟悉的问题。1950年剧协主席田汉在话剧创作座谈会上说：“我们要写新生活苦于体验不够，我们追求新的创作方法还不能正确而圆熟的掌握”[7]。新的创作方法源于对苏联的学习，即1953年得以全面推行的社会主义现实主义。在日丹诺夫的权威解释中，社会主义现实主义第一条，“要真实地反映现实。什么才是真实呢？就是说，要在革命的发展中去看生活，不是在静止的状态下去看生活；第二条是艺术描写的真实性与历史具体性必须和社会主义精神在思想上改造和教育劳动人民的任务相结合。”[8]这种“形式的意识形态”在很长时间成为创作者面前的一条必须选择的新路。

新的社会要求剧作家在戏剧题材和创作方式上做出相应的改变，新的时代要催生出新的舞台。1951年，中国青年艺术剧院推出《在新事物面前》和《方珍珠》两台大戏：《在新事物面前》反映青年团员积极参加工业建设；以北京曲艺界艺人翻身为内容的《方珍珠》是老舍为新中国创作的第一部话剧。在赵树理看来，《方珍珠》写出了新旧不同的两种社会动态。出生贫寒的老舍最早打破老作家创作的僵局，《方珍珠》之后，是“歌颂新社会和人民政权的道德力量”[9]的《龙须沟》。可以看出，广阔的社会舞台为新中国的戏剧提供了最基本的情节。老舍先生以他朴素的现实主义笔触刻画他熟悉的老百姓的生活，“通过艺术典型传达了生活的真理”。舞台上的《龙须沟》成为观察新中国社会现实的一个艺术视角。崭新的社会风貌与新型的人际关系，老舍的《龙须沟》充盈着对新中国的感激，记录了一个公正而美好的世界。

“在剧本中对旧中国的现实作出了判决”[10]的曹禺对新中国充满想望。从1949年到1952年，曹禺收集并整理参加治淮工程、土地改革运动中先进人物的事迹。1953年还在全国文协创作委员会的组织下集中学习苏联社会主义现实主义理论。两年后，曹禺反映知识分子思想改造的话剧《明朗的天》在批评家张光年笔下成为属于社会主义现实主义范畴的创作生活的新进展[11]。说到曹禺和他为新中国创作的第一部话剧《明朗的天》，我想说的是，这部反映新中国知识分子思想改造的话剧在舞台上最直接生动地展现了新旧交替时代自愿改造、接受改造和遭遇改造的知识分子群像。为我们在历史语境中研究艺术形式和意识形态的关系提供了一个绝好的文本。这部剧自1954年12月18日在北京公演后持续两个月场场满座。曹禺不是时代的慧眼的观察者，而是一个积极的入世者，在《明朗的天》中，曹禺在寻找与革命的联系，他让我们看到了震撼旧生活基础的深刻的社会变动，看到了除旧布新的社会主义的第一幕。

新中国文艺把学习贯彻延安文艺座谈会的讲话精神作为第一准则。“深入生活”，“参加实际斗争，体验生活，进行创作”，是帮助作家、艺术家自我改造和克服创作资源贫乏的重要举措，是“克服文学和现实的隔离的根本办法。”[12]在组织安排下，剧作家下部队、进厂房、赴战场、搞土改、宣传总路线、推动婚姻法，戏剧与

时代的共生关系纵贯20世纪五六十年代的新中国。从抗美援朝到农业合作化，每一次的社会改革运动都会出现一批相对应的舞台创作：《钢铁运输兵》《战线南移》《春华秋实》《春风吹到诺敏河》《四十年的愿望》《考验》《洞箫横吹》《布谷鸟又叫了》《同甘共苦》《明朗的天》《妇女代表》《刘莲英》《新局长到来之前》《西望长安》《上海滩的春天》……这些话剧创作在与现实的互动中建构出一个“舞台上的新中国。”1956年第一届全国话剧观摩演出会有28个作品直接取材于新中国工农业建设。“农业合作社的建设问题，农村中的社会分化，争取和平的斗争，各族人民的友谊，少数民族的物质文化的增长，劳动战线上的英雄事迹，工业管理方法和技术的革新，捍卫革命果实的爱国主义斗争，党政领导风格，批评和自我批评，革命警惕性，知识分子和资产阶级分子的思想改造，道德问题，家庭关系问题，以及其他许许多多问题——全部早已成为年轻的话剧剧本创作的成长和发展所依靠的具有迫切现实意义的生活素材。”[13]借用苏联专家古里叶夫的观感可以看出当时的戏剧与现实的亲密关系。

从新中国成立到社会主义改造基本完成，这一阶段被称为过渡时期。工业化和集体化是过渡时期的两件大事，也是当之无愧的时代主题。《考验》取材于1953年华东“新三反”运动，是夏衍为新中国创作的第一部话剧。最先把它搬上舞台的是上海人民艺术剧院总导演黄佐临。夏衍通过两个战友投身工业战线后在思想观念、实际领导过程中产生的矛盾，反映出新中国第一个五年计划中先进力量与官僚主义、保守主义的冲突。《考验》不是夏衍最好的作品，但却是一个有党性的剧作家为他身在其中的工业化现实交出的一份舞台笔记。

1956年是新中国话剧发展的一个重要节点。这一年提出了“百花齐放、百家争鸣”的方针，这一年由苏联专家指导的中央戏剧学院导演训练班和表演训练班即将结业，院长欧阳予倩、党委书记沙可夫、副院长李伯钊、导演训练班班主任孙维世、脱产学习的北京人民艺术剧院副院长欧阳山尊联名给周恩来写信，倡议利用干训班的资源，建立一个实验性的示范性的国家话剧院。在“学习斯坦尼斯拉夫斯基体系的基础上把汲取本民族的传统演剧观念作为办院的前提条件”。这一年新中国文化建设的迫切使得发展话剧院团成为必然，除了9月成立的中央戏剧学院实验话剧院，还相继成立了中华全国总工会文工团话剧团、中国儿童艺术剧院等，院团结构趋于完善。这一年的3月1日，文化部以国家规模启动了第一届全国话剧观摩演出会，来自全国41个话剧院团的共1997名戏剧工作者在天桥剧场、首都剧场、实验剧场和总政排练场演出了55个剧目并且持续了34天。观众达25万多人次。这是新中国成立以来对话剧艺术成果的一次大规模检阅。解放军总政话剧团创作演出的反映红军长征事迹的《万水千山》有充沛的革命英雄主义豪情。也是在这一年，在“双百”方针的感染和激励下，《同甘共苦》《洞箫横吹》《布谷鸟又叫了》等“第四种剧本”得以集中出现。

1958年“总路线”“大跃进”和“人民公社”三面红旗，1960年随之而来的城市人民公社以及社会主义教育运动都为新中国舞台提供了生动的素材。《烈火红心》《女店员》《红大院》《降龙伏虎》《十三陵水库畅想曲》这些作品作为时代的记录留存下来，它们和随后以解放群众的能量为主旨的群众戏剧创作运动中涌现的《红旗飘飘》《为了六十一个阶级弟兄》《英雄列车》一样，都以一种特有的文献方式展示现实、说明现实、再现现实、演出现实、解释现实。新中国对社会生活的全面改造，必然带来人的深刻变化。在舞台上创造社会主义新人的典型性格成为国家戏剧创作的奋斗目标。1963年随着城乡社会主义教育运动的全面铺开，对现实最为敏感的话剧舞台对现实的反映最快捷、最具体、最生动。出现了《霓虹灯下的哨兵》《雷锋》《千万不要忘记》《远方青年》《年青的一代》等作品。60年代活跃的批评家侯金镜指出：“在反映社会主义革命和建设的现实生活……等等方面，在各种文学形式当中，话剧起了带头作用。”[14]20世纪60年代的话剧舞台成为反映变动的、纷繁的、现实的一面镜子，成为新思想和旧势力的搏斗场，成为两种世界观进行激辩的讲坛。进入60年代的新中国话剧已然成为一股对社会进程起重大影响的力量。

中国学派的提出、话剧民族化与历史剧创作

文艺的百花齐放与推陈出新、古为今用与洋为中用的方针促进了新中国话剧与传统艺术与现代精神的联系。用北京人民艺术剧院总导演焦菊隐的说法：推陈，不能把我们的历史传统全部推掉；出新，是我们对传统去其糟粕，取其精华的基础之上出时代之新。

田汉认为“我们要一面继承传统，一面坚决在传统基础上进行革新，创作新形式。”片面追求生活的真实会流于自然主义，中国话剧还没有找到高度的艺术形式。“话剧要有鲜明的民族风格”，这一提法源自1957年3月田汉在看了焦菊隐导演的《虎符》之后于《戏剧报》举行的座谈会上的发言。戏剧界以《虎符》的演出为由头，启发讨论了一些普遍性的问题。如“话剧如何接受传统，历史剧怎么演法等。”田汉认为我们的话剧表现形式必须进一步提高，要摸索出更富有民族风格的艺术形式。话剧的表现形式或是它的风格特点应当容许更大的改进和丰富而不要太早的确定。话剧不是戏曲，也不是新歌剧，但也应大胆地适当地向传统的戏曲或其他兄弟艺术吸取养料壮大自己。《虎符》的试验是好的，适时的。当我们正在谈论话剧如何接受遗产的时候，《虎符》以大胆的艺术实践作了初步的回答为如何以民族风格演历史话剧开了头[15]。

1958年毛泽东提出的“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”，被认为是对全部文学艺术历史经验的科学概括。“剧场要成为培养社会主义内容民族形式的戏剧艺术和培养我国人民共产主义道德品质的苗床”，这是《戏剧报》1958年社论提出的口号。中国青年艺术剧院排演的《红色风暴》打破自然主义的拘束，第一次在新中国舞台上表现工人运动的波澜壮阔。成为体现“两结合”的重大成果。兼编导于一身的金山扮演的施洋大律师和那段著名的江岸讲演颇有戏曲中心唱段和“言论正生”的特点。

20世纪50年代中后期至60年代初，新中国话剧有了突飞猛进的进步。首都剧场等一批现代化剧场投入使用，剧院加强对话剧演员的业务培训。与50年代初向苏联学习一边倒不同，话剧向传统学习的意识从国家高等戏剧教育深入到院团实践，自上而下得以贯彻。1958年3月北京人民艺术剧院在首都剧场演出的《茶馆》是老舍对他的时代讲的一个由衷的故事，一个和盘托出的交待。无可辩驳，舞台上的《茶馆》是创建话剧中国学派的典范，是新中国话剧舞台上一座不朽的丰碑，多年后《茶馆》中王掌柜的扮演者于是之感慨把《茶馆》搬上舞台的焦菊隐“是一位把我们的民族戏曲传统同斯坦尼斯拉夫体系以及西欧的一些戏剧理论融会在一起的一位空前的导演艺术家。”[16]在为新中国的话剧舞台成功排出《龙须沟》《明朗的天》《虎符》《茶馆》《关汉卿》《蔡文姬》《胆剑篇》之后，1961年冬天的焦菊隐面对上海戏剧界听他讲课的同仁说：外国的东西要学习要借鉴，但我们不能妄自菲薄。对从事话剧艺术的人来讲，更有一个不可推卸的历史责任，即如何实现话剧民族化的问题。我们要有中国的导演学派、表演学派，使话剧更完美地表现我们民族的感情、民族的气派[17]。

1960年，剧协主席田汉在中国戏剧家协会第二次代表大会的主题报告《建国十一年戏剧战线的斗争和今后的任务》中提出要用毛泽东“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的原则检验我们过去在演剧艺术上走过的道路，争取进一步改造我们的表现方法，创造演剧艺术的崭新的中国学派。1961年，田汉看望病中老友，被其称为“中国话剧运动的启蒙者、扶植者和导师”的欧阳予倩。与之交谈的重要话题就是在斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特之外，“也想认真总结一下整个中国戏剧艺术的丰富经验，根据党的精神和时代的需要，进一步阐明戏剧的中国学派。”[18]

“在中国舞台上表现中国人民，不能脱离中国戏剧艺术的传统，必须继承并发扬这个传统。”[19]1959年欧阳予倩在给苏联科学院艺术史艺术理论研究所作的《话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统》一文中就提出了话剧向传统学习的问题。欧阳予倩对学习借鉴苏联经验有自己的理论分析与经验判断。具体在声音训练上，他认为斯坦尼斯拉夫斯基体系做为培训演员的方法无疑是科学的，有些科学的东西是没有国界的，但是语言却是两个民族不能互相代替的。我们不能让外国专家来解决这个难题。舞台发声与吐字技巧课，也不能靠外国专家，必须靠我们自已解决。任何一个国家的演唱、念诵发声技巧都必须建立在本民族的语言基础上。几千年来，我国人民在咏、叹、歌、诵方面形成了自己极富于音乐性的语言宝库，我们应当全部懂得它、熟悉它、运用它、发展它。对外国的东西，只能借鉴，不能硬搬。毛泽东提出的“革命现实主义与革命浪漫主义”两结合的创作原则破除了之前对苏联社会主义现实主义创作方法的膜拜，客观上推动了话剧民族化的进程。

1958年5月，田汉提笔挥就出他的新编历史剧《关汉卿》。田汉以为元代戏剧家关汉卿的作品重在“摹写其胸中之感想与时代之情状”[20]，是现实主义与浪漫主义相结合的典型范例。关汉卿和他的元杂剧的真价值只有在人民时代才可能被真正认识。《关汉卿》是田汉根据关汉卿仅有的生平踪迹结合他现存作品的一次成功的舞台再创作。他在舞台上不仅刻画了一个书会才人，更塑造了一个为民请命的梨园领袖。有着激荡郁勃思想内容的关

汉卿与田汉的现实人生高度重叠、水乳交融。田汉撰文称关汉卿是元代伟大的戏剧战士，他的创作最富有人民性，其实，舞台上的关汉卿就是田汉，田汉就是关汉卿。在人民中国的时代，关汉卿以他作品的人民性获得了“中国戏剧家亘古未有的光荣遭遇。”[21]

1959年北京人民艺术剧院在总导演焦菊隐的运筹下演出了郭沫若的历史剧《蔡文姬》，焦菊隐的民族化实验重点在向传统戏曲学习，体现在群众场面、舞台调度、时空关系几个方面。焦菊隐认为话剧学习戏曲传统只是为了丰富自已的表现力，丝毫也不意味着取消话剧的特色，是化过来而非化过去[22]。

郭沫若的《蔡文姬》“使得文姬归汉这个古老的故事有了新的真实的生命力。”[23]1960年在中央“调整、巩固、充实、提高”八字方针的激励下，戏剧界开始纠正“写中心、演中心、唱中心”的提法。中国历史剧向来有古为今用、借古喻今的传统。通过自上而下展开的题材问题的讨论，人们寄予在历史剧的创作和演出中契合时代的脉搏。1960年出现的历史剧《甲午海战》直接取材近代史重大事件，体现了历史真实与浪漫精神的结合。其后，田汉发表了《文成公主》，“借一千三百年前的历史故事处理了举世关心的民族团结问题。”[24]三年困难时期，北京人艺的舞台上曹禺与梅阡、于是之共同创作的历史剧《胆剑篇》，成为鼓舞人心的政治事件。从1960年10月到1961年4月，历史剧创作的热潮形成了新中国话剧史上关于历史剧问题的争鸣。历史剧的“古为今用”、历史真实与艺术真实、如何评价封建统治阶级中的英雄人物、如何表现人民群众在历史中的作用，这些议题成为焦点。

1963年“写十三年”口号的提出，抑制了新中国舞台对历史剧创作的激情。1962年文化部和中国剧协在广州召开的“话剧、歌剧、儿童剧座谈会”，是一次面对戏剧现实，“旨在整顿违反艺术规律造成的创作混乱局面、繁荣创作、解放艺术生产力的建设性的文艺事件”。

“文革”十年，话剧院团的创作与演出陷入困局。1966年中国青年艺术剧院和中央实验话剧院合并，沿用中国青年艺术剧院院名。1969年北京人民艺术剧院演员全部下放南口农场，北京人民艺术剧院更名为北京话剧团。上海人民艺术剧院更名为上海话剧团。1973年，中国青年艺术剧院又与中国儿童艺术剧院合并，成立中国话剧团。中国话剧团只以独幕剧的方式参加了1974年的华北地区文艺调演。北京话剧团1975年上演了一出农村反对包产到户的《云泉战歌》。中国话剧团还承担了把革命样板戏《平原游击队》移植为话剧的任务。其他排演剧目只有一出《友谊的春天》。1975年国务院文化组在北京举办的四省、市、***文艺调演，只有上海话剧团的多幕剧《战船台》参加演出。

改革开放以来话剧的观念革命与历史实践

“文革”结束，改革开放为国家注入新的活力，它是国家社会主义现代化建设最引人注目的时代主题。经历40年改革开放的新中国话剧是一个寻求戏剧真理的实践的过程，更是一个观念不断更新的历史过程。

中国话剧历来有对现实异常敏感的传统。国家政治的拨乱反正、思想解放、真理标准、外交政策、农村改革……这些重要的历史节点都有与之呼应的风靡全国的舞台演出。当时演遍大半个中国的历史剧《大风歌》的作者陈白尘说：“旧戏台上都要悬挂有作古正今的匾，今天更要古为今用。”[25]新时期初期，舞台与现实对应着戏剧与政治的关系。社会所面临的种种现实问题，在话剧舞台上得到迅速反映。这一时期的中国话剧以其公共性特质，成为时代政治和潮流民心的汇集地，有效地完成其传声筒的社会使命。《报春花》《救救她》《权与法》《灰色王国的黎明》《未来在召唤》《血，总是热的》《谁是强者》《伽利略传》……一时间，剧场响彻着现实的召唤。然而，文艺与时代的关系，不只体现对时代精神的把握。作品需要坚实的形式内容的结合。口号只能解一时之需，艺术的形象表达才有传布的价值和意义。

林兆华是改革开放以来中国话剧重要的历史当事人和见证者。1981年担任社会问题剧《谁是强者》的导演，1984年排出鲜活的农村风俗喜剧《红白喜事》，1986年与剧作家刘锦云合作完成了《狗儿爷涅槃》这部思想深度与民族形式探索的集大成之作。这位当时令人艺老院长曹禺兴奋、感动、欢愉、迷惑的年轻人，80年代向往的戏剧生活就是“寻找、发现、变革、突破、否定、超越。”[26]

20世纪80年代的中国话剧有足以言说的重要事件。1980年召开了“解放思想、繁荣创作”的剧本创作座谈会，随后展开了全国范围的“戏剧观”的争鸣。“戏剧观”问题最早是由著名戏剧家黄佐临于1962年在“广州

会议”上提出的。黄佐临认为话剧共有两种戏剧观：造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观；或者说写实的戏剧观和写意的戏剧观；还有就是写实、写意混合的戏剧观。纯写实的戏剧观只有75年历史，而产生这戏剧观的自然主义戏剧可以说早已完成了它的历史任务，寿终正寝，但我们中国话剧创作还受这个戏剧观的残余的约束，认为这是话剧唯一的表现方法。应该突破一下我们狭隘的戏剧观，放胆尝试多种多样的戏剧手段，创造民族的演剧体系。正是1962年发表的这篇《漫谈“戏剧观”》在20年后成为中国戏剧观念更新的导火线。从1981年持续到1986年的戏剧观论争，打破中国话剧认定一种戏剧观的局面。徐晓钟“在自己的形式中赋予自己的观念”，与中戏师生共同推出了《桑树坪纪事》这部新时期戏剧集大成之作。

新中国成立初期对西方戏剧的介绍相对滞后，但话剧界也注意了对资料的译介和掌握。1957年以译载外国戏剧理论为主的《戏剧理论译文集》出版了9册。1962年“广州会议”后开始编辑《外国戏剧资料》，以内部发行的形式陆续编印到1966年，共17期。80年代创刊的《外国戏剧》季刊，成为中国话剧拓展视野，沟通观念的重要借鉴：一方面对战后西方戏剧产生巨大影响的布莱希特成为中国话剧寻求的新方法和新工具；另一方面，西风东渐，人们对西方现代派、荒诞派戏剧的观念充满想象和期待。共同的表现就是戏剧界开始质疑斯坦尼表演体系的权威性，要跳出“第四堵墙”，反抗易卜生带给中国的舞台幻觉主义。

进入新时期，中国话剧写什么和怎么写都有过瓶颈。尽管第四届文代会上明确提出“写什么和怎么写只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步求得解决”，但实际情况却是创作自由与僵化批评之间矛盾突起，在《小井胡同》《车站》《WM(我们)》等一批有争议剧本的搁浅事件背后，是对文艺如何反映和反映什么样的现实在思想意识上的原则分歧，根源在于人的解放、人道主义和自由的许诺背后掩盖的权力关系[27]。

“一个时代取代另一个时代，是一批名词驱逐另一批名词，一些概念覆盖另一些概念。”[28]80年代末，戏剧界还在讨论文化市场到底存在不存在。到1992年邓小平南方谈话后，中国社会最主要的现象就是“市场经济的全面展开并获得体制上的合法性。”[29]虽说20世纪90年代的戏剧创作机制与80年代有深刻的承袭关系，但习惯于在计划经济下运行的话剧院团还难以应付90年代市场经济体制下的生存处境。戏剧理论家谭霈生认为：“90年代的戏剧创作和演出具有转型期的明显特征，处于在‘主旋律’的指引与市场经济的呼唤之间徘徊踯躅、步履维艰的状态。”[30]中宣部1991年设立“***工程”，军旅戏剧无需考虑市场的特殊机制，成为弘扬主旋律的排头兵。国有院团革命历史题材和具有社会主义奉献精神的新人和英雄模范成为创作的中心。北京有《好人润五》，上海有《徐虎师傅》。据说1995年全国有5个版本的《孔繁森》上演。人艺的《旮旯胡同》是这一时期出现的定向戏，是国有院团在转型期萌生出的一种走向市场的生存方式。90年代的人艺以其传统的舞台现实主义、民族化特色以及浓郁的北京乡土气息保证了观众的上座率。郭启宏的《李白》、过士行的《鸟人》和中杰英的《北京大爷》，都有一定的轰动效益。

市场日渐成为组织生产的一种看不见的力量。戏剧界开始讨论大众的含义、口味、变化、需要，出现了创作和演出的民间力量。1993年，北京上演了孟京辉导演、沈林翻译的《阳台》，这应该是国内第一部以独立制作人方式运作的戏剧演出。蛙实验剧社、林兆华戏剧工作室、孟京辉的穿帮剧社、牟森的戏剧车间、北京剧协的火狐狸剧社，苏雷、费明、过士行发起的“星期六戏剧工作室”，这些先后活跃的民间剧社和戏剧工作室，一定程度解放了戏剧生产力。出现了《思凡》《哈姆雷特》《罗慕洛斯大帝》《零档案》《我爱xxx》《与艾滋有关》等一大批手法前卫、表达真切，激活西方观念的实验戏剧。1999年小剧场戏剧《恋爱的犀牛》冲破了话剧票房的低迷，从12月5日演到2000年的1月7日，成为白领阶层文艺青年的文化消费品。自90年代以来，中国话剧逐渐形成三方力量：一方延续体制的主流话语，一方满足世俗的大众趣味，一方追求戏剧的先锋旨意。世纪之交，都市小剧场作为消费时代的戏剧形态异军突起，从边缘走向中心。《三姐妹·等待戈多》《一个无政府主义者的意外死亡》《切·格瓦拉》《鲁迅先生》，因其触及的社会话题、表达方式和思想冲突收获了知识精英的关注热情。2000年4月演出的《切·格瓦拉》，以朴素的形式、激扬的宣叙、鲜明的立场引发社会各界针锋相对的热议。民间与体制的沟壑被新的合作关系代替。20世纪90年代游走体制外的孟京辉和田沁鑫先后进入赵有亮院长所在的中央实验话剧院。两人又都成为2001年合并组建的国家话剧院的导演新生代。田沁鑫导演的《生死场》《四世同

堂》，以民族化的追求，重振主流戏剧的风骨。孟京辉的戏剧已经广泛联系着明星所代表的流行文化、青年亚文化圈、观念先行的当代艺术，并在寻求与戏剧传统经典作品的对话中走一条舞台叙事的新路。

自中华人民共和国成立后即建构了遍布全国的话剧生产体系，明确规定国营剧团是人民戏剧事业的主要力量。各省市包括部队系统基本都建立了自己的话剧院团。随着市场经济的全面展开，院团体制难以适应新的社会环境，改革势在必行。与院团体制改革对应的是创作动机与文化需求，艺术生产与市场营销，剧本规划与演出组织几组关系的处理。2002年11期的《中国戏剧》发表剧作家魏明伦的《当代戏剧之命运》一文，其对观众稀少在于当代人生活方式娱乐方式改变的观点引发热议，该刊随即开辟同名专栏展开争鸣。傅谨以为最迫切的任务就是要推进国营剧团的市场化改造，要利用文化部开放演出经纪领域的机遇开拓生存空间。马也指出戏剧面临的命运问题本质上是一个现实问题、实践问题、社会问题。林克欢认为在全球化背景下，中国戏剧的生存环境、运作方式、审美选择都发生了变化。不同文化并置、纠缠、冲突、共谋的现实使得单一的论断都难得要领[31]。此次讨论与20世纪80年代戏剧观争论有学理上的延续，只是在这个多种文化并置的戏剧生产的新世纪，如何应对这个问题，实践者与研究者有不同的路径。再者，新世纪的文艺理论已经失去了过去时代赋予的指导实践的无上权力。

传统的以剧本为基础的导演中心制依旧是新世纪话剧创作的主流。中国国家话剧院、北京人民艺术剧院、上海话剧艺术中心与军旅戏剧院团一直是新创剧本舞台呈现的主要推动者和演出者。在这一戏剧演出体制下，集结了王晓鹰、查明哲、任鸣、宫晓东、胡宗琪等一批有足够舞台经验的导演，在这个平台上，剧作家黄维若的《秀才与刽子手》，孟冰的《毛泽东在西柏坡的畅想》《谁主沉浮》《这是最后的斗争》，李宝群的《父亲》《矸子山的男人女人》《兵者国之大事》《从湘江到遵义》，兰晓龙的《红星照耀中国》，王宝社的《三湾，那一夜》等都从不同的角度切入回顾历史、反观现实、记录历史、介入现实的创作初衷。导演中心制与剧作家的权力，始终是一对矛盾关系。2008年由刘恒、邹静之、万方三个北京作家挂牌成立的“龙马社”要争取的就是剧场大格局中的文本的权力。《操场》《关系》《窝头会馆》，这些针对普通人精神魂魄进行的舞台写作，表达出创作者对人生对社会的态度。因为谁在舞台上说话，这不单是一个艺术表达的问题，更是一个艺术权力的问题。

历史一直是话剧创作重大的题材宝藏。卡尔·雅斯贝尔斯在《论历史的起源和目的》中写道：为了了解自身，我们要把历史作为整体来看待。对于我们历史乃是回忆，这种回忆不仅是我们谙熟的，而且我们也是从那里生活过来的。倘若我们不想把我们自己消失在虚无迷惘之乡，而要为人性争得一席地位，那么这种对历史的回忆便是构成我们自身的一种基本成分[32]。对民族历史进行舞台叙述的共识支持着编剧和导演的合作。林兆华与金海曙的《赵氏孤儿》与徐瑛合作的《刺客》《说客》；任鸣与郭启宏合作的《知己》与莫言合作的《我们的荆轲》；王晓鹰与孟冰、冯必烈合作的《浮生》与潘军合作的《霸王歌行》……中国现当代深刻反映历史与现实生活的文学经典成为舞台创作的源泉。李龙云的《天朝上邦三部曲》，林兆华的《白鹿原》《老舍五则》，查明哲的《问苍茫》，孟京辉的《活着》，田沁鑫的《四世同堂》和《北京法源寺》，牟森的《一句顶一万句》，都是文学精神的舞台重现。在跨文化交流的背景下对外国作品的本土改造成为当下话剧创作的策略。田沁鑫约请网络作家当年明月取材《李尔王》创作的话剧《明》成为2010年“永远的莎士比亚”戏剧季引发争议的作品。2011年陈道明、何冰主演的《喜剧的忧伤》题材和故事来源于日本剧作家三谷幸喜的《笑的大学》。应该说，此类本土移植的剧场创作提供了舞台写作的无限可能。孟京辉2016年改编自达里奥·弗的《他有两把左轮手枪和黑白相间的眼睛》和2018年《太阳和太阳穴》对布莱希特《潘第拉和他的男仆马狄》的演出，都奉行“文本为剧场表演而生”。对西方经典的中国改编是孟京辉舞台创作的重要一面。孟京辉的本土化追求外化为一种不刻意的当下感。对经典的不断演绎实际是世界戏剧的大势所趋。当代实验剧场的实践者普遍对题材处理的兴趣强过对题材的兴趣。通过舞台诊断时代弊病灵魂顽疾的戏剧，不管是莎士比亚、契诃夫还是布莱希特，常演常新也就是这个道理。

培育良好的戏剧生态与整个戏剧演出市场存在的泛娱乐化倾向对抗是始创于2008年的“北京青年戏剧节”最有价值的地方。艺术总监孟京辉强调“青戏节不是白领戏剧荟萃，更不是城市喜剧精粹，这些平均年龄只有二十七八岁的青年，正处于表达自我和向成熟迈进最重要的时刻，因此他们一定要养成对待戏剧美学的严肃态

度。”[33]到2019年，北京青年戏剧节作为一个实验戏剧表达的平台，已经形成了一个青年亚文化圈……成长于此的李建军、黄盈、李凝、王翀、赵淼、邵泽辉、丁一腾等，他们的《卤煮》《黄粱一梦》《美好的一天》《狂人日记》《窦娥》《灵魂辞典》《飞向天空的人》《茶馆2.0》，从关注一己的体验到表达众生的悲欢，在艺术的个人表达与观众接受之间不断地调整。

新世纪的中国话剧拒绝用一种经验涵盖所有的可能性。全球化背景下的中国话剧，视野和眼界成为必须。2011年中央戏剧学院戏剧研究所与中国戏剧出版社合作，推出“戏剧学新经典译丛”，主编沈林希望这套“介绍他国戏剧为那里的社会和人生做了什么，以及以何种方式做成的译丛，有助于我国做戏人以自己的方式对我国的社会和我们的人生有所贡献。”[34]《特佐普罗斯与阿提斯剧院：历史、方法和评价》《罗伯特威尔逊：方法和评价》《邂逅康铎》《为布莱希特辩护》《多金与圣彼得堡小剧院：打造演出》……这些陆续出版的戏剧新经典意义深远。当下的话剧创作，对应的是日益开放包容的中国。2014年第六届戏剧奥林匹克在北京成功举办，随之而来的是国外戏剧的引进演出日益频繁。作为舶来品的话剧艺术历来有把目光投向西方的传统，这一点有其存在的历史逻辑。无容置疑，中国话剧在剧场实践中呈现出的形态各异的创作背后无疑是东西方戏剧观念与当下现实的对话与对驳。

新中国70年，中国话剧已经有了清晰的身份、饱满的面目和坚实的结构。社会内动力主宰着剧场的生机，话剧要想赢得更多的观众，就一定不能忽略在新时代的剧场空间中连接共同生活，建立公共性的任务。因为建立一种文化共同体是剧场存在的根本。未来的中国话剧应该革故鼎新、脚踏实地，继续走前辈为创建戏剧的中国学派的未尽之路，在历史中实践和追求不断进步的剧场美学。

原文参考文献：

[1]毛泽东.毛泽东选集[M](第4卷).北京：人民出版社，1991：1404.

[2][苏联]卢纳查尔斯基.论社会主义现实主义[M]//艺术及其最新形式.郭家申译，天津：天津百花文艺出版社，1998：558.

[3]中国青年艺术剧院.廖公和话剧艺术[M]//廖公在人间.北京：三联书店，1984：55.

[4]贯彻执行毛主席方针京人民艺术剧院成立[N].人民日报1950-1-9.

[5]焦世宏，刘向忠，焦菊隐[M].北京：中国戏剧出版社.2007：129.

[6]欧阳予倩.在新民主主义的旗帜下团结起来[N].新民报.1949-7-2.

[7]戏剧创作批评座谈会[J].人民戏剧.1950(4).

[8]转引自周扬.在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义现实主义的报告[M]//周扬文集(第二卷).北京：人民文学出版社，1985：196.

[9]张光年.戏剧创作的概念化倾向——1949年下半年到1953年上半年创作情况的总结[M]//张光年文集(第二卷).北京：人民文学出版社，2000：161.

[10]苏联《文学报》评语，参见田本相张靖编著.曹禺年谱[M].天津：南开大学出版社，1985：113.

[11]光年.曹禺的创作生活的新进展——评话剧《明朗的天》[J].剧本，1955(3).

[12]冯雪峰.五年来我国文学创作的发展方向[N].人民日报，1954-10-1.

[13][苏联]古里叶夫.友人所见——中国话剧艺术发展中的若干问题[J]戏剧论丛，1958(3).

[14]侯金镜.一个成功的剧作和演出[J].戏剧报，1964(1).

[15]田汉.话剧要有鲜明的民族风格[J].戏剧报，1957(8).

[16]于是之.焦菊隐先生的“心象”学说[M]//于是之论表演艺术，北京：中国戏剧出版社，1987：90.

[17]焦菊隐.谈话剧接受民族传统的几个问题[M]//焦菊隐文集(第四卷).北京：文化艺术出版社，1988：13.

[18]田汉.悼老战友欧阳予倩同志[J].戏剧报，1962(10).

[19]欧阳予倩.话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统——为苏联科学院艺术史艺术理论研究室作[M]//欧阳予倩全集(第四卷).上海：上海文艺出版社，1990：252.

[20]见王国维在《宋元戏曲考》中对元剧作家的评价.

[21]田汉.伟大的元代戏剧战士关汉卿[J].戏剧报，1958(12).

[22]焦菊隐.谈谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题[M]//焦菊隐文集(第四集).北京：文化艺术出版社，1988：15.

[23]吴祖光.中国新文学大系1949-1976戏剧卷一(序)[M].上海：上海文艺出版社，1997：20.

[24]田汉.好作品就是力量[J].戏剧报，1960(18).

[25]陈白尘同志谈《大风歌》和历史剧[J].剧本，1979(9).

[26]林兆华.垦荒[J].戏剧，1988(春季号).

[27]韩毓海.什么是现代性[M]//知识的战术研究当代社会关键词，北京：中央编译出版社，2002：176.

[28]旷新年.断岩深处的历史[J].中国现代文学研究丛刊.2002(1).

[29]洪子诚.中国当代文学史[M].北京：北京大学出版社，1999.

[30]谭霈生.90年代话剧研究序[M].北京：北京广播学院出版社，2002.

[31]参见.叩问戏剧命运“当代戏剧之命运”论文集萃[M].北京：中国戏剧出版社，2005.

[32]转引自.历史的话语：现代西方历史哲学译文集[M].桂林：广西师范大学出版社，2002：51.

[33]艺术总监孟京辉：越艺术越商业[N].北京青年报.2011-9-17.

分享到:

转载请注明来源：中国社会科学网　（责编：胡子轩）

相关文章

今日热点

《习近平新时代中国特色社会主义思想在浙江的萌发与实践》《习近平科学的思维方
赵炎秋：培养青年学术人才 助力“三大体系”建设
谭建：让世界更好认识中国、了解中国
杨健民：学术期刊建设的学科化问题
北京冬奥会国际研讨会在线上举行
服务地方经济社会发展和国家重大战略

回到频道首页

值班电话：010-65393398　E-mail：zgshkxw_cssn@163.com　京ICP备11013869号

中国社会科学网版权所有，未经书面授权禁止使用
Copyright © 2011-2022 by www.cssn.cn. all rights reserved