



您的位置：学人论戏 - 黄振林专栏 - 正文 [返回]

百年中国话剧艺术观的回顾与思考

11 | 191

作者:黄振林 来源:《文艺理论与批评》2007年第4期 时间:2007-9-18 6:24:19 浏览:797次

100年前，话剧从日本这个驿站移植到中国。这个源自欧洲的舞台样式，是以语言的音响形象为媒介，直接诉诸观众听觉的综合艺术。它的艺术规制是以人物对话和动作推进剧情表演和性格发展，与我国传统戏曲歌、舞、诗三位一体、综合融通的表现方式有本质的差异。100年来，戈登·克雷高度重视舞台幻觉的艺术理论，斯坦尼斯拉夫斯基以写实体验为核心的表演体系，成为话剧舞台的主旋律。但我国话剧现实主义演艺风格呈现出及其丰富多变的发展态势，特别是借鉴了民族戏曲虚实相生、综合融通、象征写意等艺术技巧，不断丰富和提高了话剧的艺术表现力，使话剧在汉民族舞台上获得强大的生长能力。

一、

“文明戏”时期的话剧并不熟悉话剧的艺术规制。“春柳”在日本和上海的演剧、上海舞台的各种职业剧社、津沪学生编剧和演剧，只是摭拾时事、杜撰故事，设计和构造离奇曲折的情节，过度使用误会、巧合、下毒、栽赃、陷害、装疯、自杀、出家等方法，并借鉴欧洲情节剧的技巧，常用屏风、厢壁、帷幔、暗室等舞美设计，用血缘纠葛、命运错位、男女私情、调包误会等冲突集中，矛盾多头的情节和偷听、偷看等意外暴露剧情的手段，吸引观众。而且没有完整的剧本，大多使用“幕表”。按照欧阳予倩的话说，“文明戏即令有剧本，也是照旧戏或传奇的方法来组织，专以敷衍情节为主”。（1）20世纪20年代，陈大悲、洪深开始推介戈登·克雷的舞台艺术理论，追求生活化、自然化的舞台效果。洪深在排练王尔德的《温德米尔夫人德扇子》的时候，要求舞台布景、服装、道具力图写真，并第一次在中国话剧舞台采用了真门真窗硬片立体布景，甚至灯光、音像也要求按昼夜、温差不同而变化，与生活化的浑然一体。另外，演员只能独立扮演一个角色，并要求完全进入角色的内心世界，再现角色的喜怒哀乐。同时，和其它演员一起，在封闭的情节中运行。台上台下似乎隔着一堵墙，它对观众是透明的，对演员是不透明的，这就是所谓的“第四堵墙”。上世纪40年代初，前苏联著名导演斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系引起中国话剧人的极大兴趣，仿佛给徘徊中的话剧指明了光明的前景。斯坦尼体系给民族话剧演艺体系的建立产生了深远的影响。它确立了人在话剧舞台中的主导地位，使演剧从抽象的说教和过度的情节追求上扭转过来，回归生活本来面目，将演剧的任务落实到这一举手、一投足、甚至一个眼神、一声叹息上。曹禺、章泯、赵丹、张骏祥、史东山等导演为斯坦尼体系的中国化付出了艰辛的努力。1935年，中旅在天津公演《雷雨》，章泯在上海执导《娜拉》、《大雷雨》、《钦差大臣》，严格遵循幻觉真实的舞台规则，十分强调话剧的逼真效果，获得巨大成功。斯坦尼的《我的艺术生涯》、

《演员自我修养》先后译介进来后，人们对“体系”的理解更加透彻。30—40年代，曹禺、夏衍、吴祖光、陈白尘、于伶、沈浮、张骏祥、阳翰笙等著名话剧家，创作了大批具有浓郁生活情调、鲜明人物个性和复杂心理内涵的剧作，推进了我国舞台现实主义演剧体系的发展进程。尤其是陈鲤庭导演《屈

子栏目导航

- ▶ 谢伯淳专栏
- ▶ 厉震林专栏
- ▶ 杨孟衡专栏
- ▶ 苏琼专栏
- ▶ 刘祯专栏
- ▶ 胡开奇专栏
- ▶ 高益荣专栏
- ▶ 李时学专栏
- ▶ 刘家思专栏
- ▶ 陈吉德专栏
- ▶ 夏写时专栏
- ▶ 桂迎专栏
- ▶ 杨伟民专栏
- ▶ 陈友峰专栏
- ▶ 黄振林专栏
- ▶ 元鹏飞专栏
- ▶ 顾聆森专栏
- ▶ 吴敢专栏
- ▶ 李祥林专栏
- ▶ 车锡伦专栏
- ▶ 阎立峰专栏
- ▶ 马建华专栏
- ▶ 王晓华专栏
- ▶ 孙柏专栏
- ▶ 胡金望专栏
- ▶ 苏子裕专栏
- ▶ 胡德才专栏
- ▶ 伏涤修专栏

林好专栏
▶ 陈军专栏
▶ 吴保和专栏
▶ 叶志良专栏
▶ 叶明生专栏
▶ 吴新雷专栏
▶ 康保成专栏
▶ 徐大军专栏
▶ 谢柏梁专栏
▶ 陈维昭专栏
▶ 苗怀明专栏
▶ 袁国兴专栏
▶ 赵晓红专栏
▶ 孙书磊专栏
▶ 朱恒夫专栏
▶ 徐子方专栏
▶ 陆林专栏
▶ 陈美林专栏
▶ 范丽敏专栏
▶ 刘水云专栏
▶ 苏涵专栏
▶ 车文明专栏
▶ 周宪专栏
▶ 李伟专栏
▶ 俞为民专栏
▶ 陈多专栏
▶ 孙惠柱专栏
▶ 刘淑丽专栏
▶ 吕效平专栏
▶ 黄仕忠专栏
▶ 王宁专栏
▶ 解玉峰专栏
▶ 田本相专栏
▶ 廖奔专栏
▶ 吴戈专栏
▶ 周宁专栏
▶ 周安华专栏
▶ 赵山林专栏
▶ 黄鸣奋专栏
▶ 陈世雄专栏
▶ 彭万荣专栏
▶ 周靖波专栏
▶ 施旭升专栏
▶ 宋宝珍专栏
▶ 王兆乾专栏
▶ 胡星亮专栏

原》，贺孟斧导演《风雪夜归人》反响强烈。1946年，焦菊隐导演柯灵、师陀根据苏联高尔基原著《底层》改编的多幕剧《夜店》。他要求演员和舞台设计师深入生活，观察体验，扮演小旅店老板的演员到北京天桥的鸡毛小店，扮作旅客投宿。扮演私娼和老板娘的女演员改扮男装，到北京最下等的妓院观察生活。为了强化演出在舞台上的真实感，他甚至提示舞美设计师在布景里的床铺上显示碾死臭虫的血迹。《夜店》于1947年连演30多场，以崭新的演剧艺术轰动北京。斯坦尼曾说，契诃夫的剧作是体系的基础。“契诃夫给舞台艺术以内在的真实，这种内在的真实，便是作为日后被称为斯坦尼斯拉夫斯基体系的那种东西的基础。”契诃夫曾经对俄国剧坛流行的佳构剧创作模式深感不满，认为戏剧性不仅存在于罕见的、激烈的矛盾冲突中，日常生活也潜藏着戏剧性。但他将生活所提供的素材作了精妙的、艺术化的处理。这些看似平凡的生活细节，却透露出人物内心复杂而微妙的情绪变化。解放后，孙维世导演《保尔·柯察金》，严正导演《曙光照着莫斯科》，焦菊隐导演《龙须沟》、《虎符》、《茶馆》，培养了象金山、李默然、陈颢、徐晓钟，于是之，英若诚等大批杰出导演和演员。话剧界再一次强调，戏剧家要从真实地体验角色的内心情感出发去创造鲜活的舞台形象，“体系就是生活”成为中国话剧舞台创造的经典。斯坦尼通过对舞台艺术基本规律的分析，认为“舞台表演是演员从内心体验到外部体现的艺术活动”。这个给世界话剧艺术以深刻影响的著名论断给中国话剧界极大的震撼。焦菊隐结合自己对体系的理解，创立了符合中国演员表演探索和发展的表演体系说——“心象”说。并提出了“先要角色生活于你，然后你才能生活于角色”的著名论断。他要求演员的表演，“从外到内，再从内到外，先培育一个‘心象’来，再深入找其感情基础”。（2）即演员可以根据自己对角色的理解，培育出一个虚幻的“心象”，这种状态往往是演员在没有完全透彻理解角色内涵前，先捕捉角色外在的某些特征，随着对剧本和角色的深入理解，随着排演过程的深入，随着对角色、人物及规定情境的研究，逐渐丰富内心的“心象”，塑造出角色形象。从北京人艺逐渐形成并稳固的演艺风格看，源于生活原生态，又超越生活原生态；经过高度艺术提炼，但又努力回归生活本真的艺术创造，塑造了高度逼真生动的艺术场面，给观众留下了深刻的印象，但同时也把话剧驱赶到片面追求幻觉真实效果的单一胡同。

二

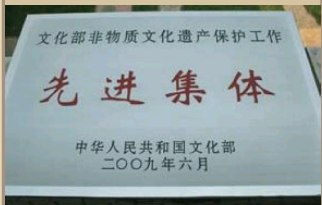
1962年，在广州召开的话剧、歌剧、儿童剧座谈会上，上海著名导演黄佐临做了《漫谈“戏剧观”》的发言，提出了“写意戏剧观”的著名概念，引起强烈反响。发言稿在《人民日报》刊登后，影响迅速遍及海内外。因为自斯坦尼以来，以所谓“第四堵墙”为标志的写实主义戏剧观占据舞台主导地位，人们强调在舞台上制造“生活幻觉”。黄佐临虽然从事话剧导演，但长期醉心于民族戏曲表演艺术，并用“流畅性、伸缩性、雕塑性、程式化”四句话概括传统戏曲的审美基质。他还具体解释“写意戏剧观”的概念，主要体现为“生活写意性，动作写意性，语言写意性，舞美写意性”。他曾在不少场合补充说：“作为艺术形式，即使是话剧，也应该虚一些，写意一些。”以虚拟的舞台特征，和假定性的舞台魅力，改造话剧表现方式，成为黄佐临的自觉追求。世界戏剧大师布莱希特在德国柏林剧团导演他的名剧《伽利略传》中，使用了以童声唱诗班诵唱形式演唱定场诗，借以产生“间离效果”。1978年，黄佐临在上海导演中文版《伽利略传》时，除保持布莱希特的一些艺术处理方法，如用写意的道具，在半截幕上打字幕外，还开创性的改定场诗的童声演唱为说唱艺人夫妻二人唱童谣。其实，黄佐临几十年来一直在话剧舞台上追求非写实的诗化的艺术境界。他尝试过多种多样的舞台表现、时空构成和戏剧形态，以期更完善地揭示戏剧场景的哲理深意和浪漫意境。比如他导演《日出》第二幕时，富有创意地把打夯队安置在乐池里，戏剧同时在他们“又夯又砸”的演唱中推进。剧本中原来比较隐蔽的暗示性、象征性等内容，直观地诉诸观众视听，对陈白露醉生梦死的生活构成一种独特的“间离”。他导演陈白尘的《升官图》时。以一张放大的钞票作为整个舞台的台框，又在空荡荡的舞台上放置了一枚巨大的铸有“太平通宝”字样的铜钱，中间的钱眼成为连接舞台内外的通道。丑态百出的大小官僚们便在这钱眼里忙碌进出，呈现出强烈的象征意味。而他在担任芭蕾舞剧《白毛女》的艺术指导时，用四位演员依次扮演喜儿、黑毛女、灰毛女、白毛女，通过人物变换和动作组接，表现环境转换和时空推移。黄佐临1965年导演《一千零一天》时，通过对两组三面能升、能降、能伸、能转的舞台装置的巧妙调度，舞台上形成一种人、景、物彼此互动，场景迁移随心所欲的能动的时空呈现。而作为黄佐临实践“写意戏剧观”代表作品的《中国梦》，1987年在上海与观众见面。他对舞美设计的要求是：尽量让舞台空旷，而演员活动区域是个圆形舞台，略有倾斜。另一个大小相同的圆形作为天幕。舞台如此简单，但却有20

- 董健专栏
- 郑传寅专栏
- 郑尚宪专栏
- 邹元江专栏
- 刘平专栏
- 胡志毅专栏
- 陆炜专栏
- 朱栋霖专栏

热门图文



头顶四两青纱人呼 ..



山西师范大学戏曲 ..



古老的昆剧又过节 ..

站内搜索

按关键字

立即搜索

相关专题

- 论弦索南下和剧唱海 ..
- 媒介变革时代的戏剧 ..
- 百年中国话剧艺术观 ..
- 论英法喜剧与中国现 ..
- 百年话剧舞台：如何 ..
- 黄振林简介

个以上的活动空间，给演员以十分自由的表演空间。黄佐临长期深入研究布莱希特戏剧体系，对布氏的“间离效果”理论有独特的理解，他成为在话剧舞台上努力打破“第四堵墙”的勇敢探索者。

三

建立富有中国特色的民族演剧体系，是几代话剧人梦寐以求的追求。1980—1990年代是话剧发展的重要转型期。1980年，曾经是焦菊隐领衔的北京“人艺”在话剧的故乡欧洲巡演老舍的话剧《茶馆》轰动一时，证明了中国话剧民族演剧体系的巨大成就，也给中国话剧通向世界签发了一张“通行证”。同年，上海的马中骏、贾鸿原、瞿新华创作了小戏《屋外由热流》。一个因公牺牲的知青的亡灵出现在舞台上，现实和“冥界”两个时空第一次在话剧舞台交叉，话剧从“第四堵墙”内跳了出来。此后，《绝对信号》、《车站》问世，富有创意地运用了非语言媒介在内的多种舞台手段，形成了多声部的“复调”话剧。使人们相信话剧可以不单纯依靠说话演戏了。后来，《十五桩离婚案的调查剖析》、《一个死者对生者的访问》，人物当众换装、角色变来变去；时空亦真亦幻、舞台摇曳多姿。特别是1983年，徐晓钟以新的演剧风格排演易卜生带有浓郁诗情、象征和荒诞色彩的《培尔·金特》，似乎表明话剧界的觉醒：最“正规”的欧洲话剧，也可以用另一种舞台风格去诠释。另外一出话剧《野人》则走得更远。完全打破了传统剧作惯常使用的闭锁结构，场景忽古忽今，忽城忽乡，时间跨度巨大，空间变幻不定。既有对历史的纵向历时性考察，又有对现实的横向共时性呈现。现实、传统、想象、梦幻交错联结，开放的网络结构，为纵横交错的宏观审势提供一个多元、多层、多变量的动态模型。剧作将歌舞、音乐、面具、哑剧、朗诵熔于一炉，探索一种众多艺术媒介综合互动的总体戏剧。但紧接着“探索话剧”依然走向现实主义回归，但这种现实主义没有退到片面泥实的胡同。1985年杨利民的《黑色的石头》，突出给人一种戏剧形态散文化的印象。没有贯穿始终的情节线索，有意打破情节的逻辑链条。以生活片段联缀成篇，时空跳跃交叉。戏剧形态自由伸展，但靠人物命运的变迁凝聚舞台。而李龙云的《小井胡同》在结构上也有大胆的创新。它选择小井胡同一个大杂院五户人家五个重要历史关头的故事，构成戏剧结构纵向过程的五个层次，又把色调不同的五户人家构成横向关系的五个环索，在这个纵横交错的结构框架上，点缀着近50个人物，最大限度的拓展了话剧舞台的空间。而陈子度、朱晓平等编剧的《桑树坪纪事》是诗化意象和象征意味最为显著的一出话剧。桑树坪村、桑树坪人像似乎是历史的活化石，让人可以聆听到民族五千年梦魂的呼唤。其中最具概括意义的象征意象是“围猎”，一群盲兽在猎人布置的罗网中围猎几只可怜的幼兽。祖先为生存开创的围猎，却成为当代桑树坪人的行为模式。文明与野蛮、人性与兽性、先进与愚昧交织共存，而前者往往都被围猎。在极度压抑的舞台氛围下，恋人幽会、少妇受辱、少女自尽等情节都升腾起动人心魄的诗意。加上歌队、音响的运用，使舞台呈现出立体感极强的诗化效果。

由于戏剧观念的开放，人们从来没有象今天这样，对话剧的表演形式有如此丰富多彩的理解和诠释。话剧舞台也从未象今天这样摇曳多姿，让人眼花缭乱。著名导演徐晓钟善用象征。他在导演易卜生的《培尔·金特》时，巧妙运用山妖王国，开罗疯人院，教堂的钟声，空中流星，斯芬克斯像、木乃伊、断指人、洋葱等象征意象，还有拐走新娘，娶山妖绿衣公主，安一根山妖的尾巴，成为疯子的皇帝等极富象征性的动作。而他对《桑树坪纪事》的二度创作极富灵性和想象力。空荡荡的舞台上的圆形景观，徐徐转动的舞台，麦客上下场边沿所围成的圆圈，村民转化成歌队时站成半圆圈的队形，共同筑成全剧的舞台意象。似乎是我们这个古老而多难的民族循环往复的时间结构，封闭阻塞的生存空间和不断重复的历史命运，凝聚着导演对历史魂灵的深层把握和对民族命运的深刻自省。而以先锋实验著称的林兆华，除了执导《绝对信号》、《车站》、《野人》等取得惊人影响外，他执导的《哈姆雷特》和《赵氏孤儿》成为中国最具先锋实验精神的作品。前者最为震慑人心的是哈姆雷特与国王克劳迪斯，大臣波洛涅斯三人之间的角色互换和角色重合。角色之间的转换、错位，你中有我，我中有你，直观地体现了世界上每一个人所处位置的相对性，形成了对道德、伦理、命运等哲学命题的超越。而当三个人同时发出“生存还是毁灭”的著名独白时，三人重合在一起，表达了整个世界的共同痛苦，连哈姆雷特也被荒诞化了。这种借鉴法国荒诞派大师让-皮埃尔·科克托角色置换的做法，成为舞台一种“有意味的形式”。林兆华曾说，中国表演艺术叙述感非常强，他喜欢象传统说唱艺术那样给演员较大的自由空间。他甚至抛弃实景做法，舞台全用虚景、包括空台。表演中也取消大量的形体动作，完全通过演员来叙述故事，话剧在林兆华这儿甚至简炼为一种线条般的抽象。而著名女导演陈颀在排演台湾著名剧作家姚一葑的《红鼻

于》时，有意识进行“总体剧场艺术”的实验。她在“导演构思”中写道：这个戏要求多媒介艺术因素的综合运用。不仅集歌唱、舞蹈、杂耍、乐器演奏、独角戏、表现艺术于一体，同时要求灯光、布景、造型、服装、道具、音响充分发挥独自的艺术功能，演出不用大幕，舞台延伸出来，观众可以看到工作人员做布景、摆道具，舞台神秘感消失了，观演之间距离缩短了。回顾20多年来话剧舞台的艰辛探索，以“京派”和“海派”为两大主体阵容的话剧探险家们，以越来越具冒险精神的艺术勇气，演绎着话剧的悲壮与辉煌。

四

话剧从日本这个驿站传到中国来后，以说话演剧的方式确实给国人带来陌生和惊奇。戈登·克雷的舞台真实理论和斯坦尼演剧体系使话剧长期以来形成一种稳固的风格，演员在“第四堵墙”内非常泥实地模仿生活的实况，舞台布景也逼真地再现现实环境。按照斯坦尼在其著作《我的艺术生活》中所要求的，演员要“当众孤独”，即实现舞台与现实的彻底隔离。由于把舞台驱赶到严格单一的幻觉真实境界，不仅使演员，而且使话剧走向真正的“孤独”。当德国的布莱希特极力把戏剧从“幻觉”中拉出来，提倡“间离效果”时，话剧人突然感悟到传统戏曲就是把整个演剧建立在“假定性”的艺术前提下。演员并非自始至终与角色合而为一，而是不时脱离戏剧情境与观众直接交流，如定场诗的吟诵、打背躬、自报家门等。在自我身份和所演角色间跳进跳出，在艺术世界与现实之间穿来穿去。这种表演让演员恰当地与剧情的游离状态，使戏剧处于高度活跃的峰值，最容易刺激和释放戏剧的内在潜能。新时期以来的话剧探索证明了这种可能。尽管以人物对话和动作推进剧情是话剧的基本素质，但话剧千万不能以此捆绑住自己的手脚。只要承认话剧再怎么追求幻觉真实，也逃不脱假定性这个艺术基点，实际上就可能最大限度地解放话剧，让话剧在一种新的舞台语境下演绎出更多的灿烂和辉煌。在纪念中国话剧百年成就的今天，在现实主义的主潮引导下，我们看到以前没有的、多元共生的、极富个人风格的话剧思维日益凸显，使我们强烈感受到当今话剧艺术机制调整和变革的内在欲求在膨胀。

注释：

- (1) 欧阳予倩：《谈文明戏》，《欧阳予倩全集》（第六卷），上海文艺出版社1999年版
 - (2) 焦菊隐：《导演的艺术创造》，《焦菊隐全集》（第2卷），文化艺术出版社2005年版
- (戏剧研究——国内第一家戏剧研究学术网站)

[返回](#)

[打印](#)

责任编辑：yang

相关信息

- 2003年话剧舞台扫描
- 2003年一季度首都话剧舞台回眸
- 检讨2002年的话剧舞台（一）
- 戏剧，离不开生活的滋养——看话剧《北街南院》有感
- 夏季观剧絮语

Copyright © 2002-2003 [中国戏剧网] Finish All Rights Reserved

地址：厦门市海韵园科研楼（2）201

联系电话：0592- 传真：： Email：

页面执行：109.375毫秒

xx[xx.Net]网络技术支持

闽ICP闽备06011007

