



您的位置：学人论戏 - 陈军专栏 - 正文 [返回]

中国话剧的衰落与消亡是一个历史必然趋势吗？

11 | 162

作者:陈军 来源:《中国戏剧》2006年1期 时间:2006-4-3 1:12:02 浏览:1442次

——与宋剑华先生商榷

在中国话剧即将迎来它的百年诞辰的时候，宋剑华先生却在《百年沉浮：20世纪中国话剧运动之反省》（《文艺争鸣》2005年第3期，以下简称宋文）一文中为它撞响了丧钟，他说：“我个人认为，中国话剧的衰落与消亡是一个历史必然趋势，是一个正在逐渐加速的时间进程。”

这不禁使我们要问：难道几代戏剧人为之奋斗、为之含辛茹苦的戏剧事业就这么消解了吗？此种观点，笔者实难苟同，且觉得有著文商榷之必要。

宋文得出如此结论的一个逻辑起点是：话剧是“舶来品”，在中国没有接受它的传统和基础。在文章的开头，作者就特别指出：“它（指话剧）不仅缺少该门艺术的悠久传统，同时也缺乏该种艺术的忠实观众，它的骤然兴起与迅速衰落完全是属于合情合理的一件事情。”接着在文章的结尾，作者又来了一个呼应：“我个人所感兴趣的，还不是话剧表演形式的门类消亡问题，而是能否在其光荣退役之后，像西方社会那样成为博物馆里的‘精品艺术’问题。对于我们这个没有话剧传统和话剧观众的东方民族来说，这恐怕已经算是一种奢侈的妄想了！”宋文一再强调中国没有接受话剧的传统和观众，质疑话剧存在的合理性，但事实果真如此吗？回答是否定的：

（一）话剧虽系“舶来品”，但它作为一种戏剧样式，在中国是有被接纳的文化基础的，中国戏剧中早就有话剧的因子存在。众所周知，中国戏剧在表演形式上讲究“唱、念、做、打”的融汇贯通，这里包含了音乐、歌舞、对白诸方面的艺术要素，其中生活化的念白是有话剧的因子的，古代戏曲中就不乏偏于对白而很少唱腔的戏。从构成戏剧艺术内部的各种要素来看，中西戏剧经历了从“合”到“分”和从“分”到“合”的不同规律。西方早期戏剧也是一种综合性很强的艺术，是合言语、歌舞为一体的，随着艺术分工越来越细，西方戏剧朝着表现手段单一化的方向演变，分化成偏重于语言艺术的话剧、偏重于音乐艺术的歌剧、偏重于舞蹈艺术的舞剧等。而中国戏剧的演变正好相反，宋金以前，戏剧综合性不强，或偏于歌舞如歌舞戏，或偏于动作说白如唐代参军戏等，直到元代才在各门艺术相对成熟的基础上形成现今意义上的古典戏曲，王国维在《宋元戏曲考》中说：“然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全。”[1] 所以尽管话剧和戏曲是两种不同审美原则和不同美学体系的戏剧样式，但二者还是有着共通的戏剧因子的，例如都存在各种内部要素的“分”“合”关系，都有说白、都是代言体，观演关系的体制未变等，我们可以毫不夸大地说：戏曲是话剧“艺术上的近亲”，中国长期的戏曲传统客观上为话剧的引进、为其生存和发展奠定了基础。



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

- ▶ 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

(二) 早在话剧引进中国前,晚清资产阶级维新派和资产阶级革命派就发动了声势浩大的“戏曲改良”运动,为新剧的诞生作了观念、思想、艺术上的准备和铺垫。首先,提高了戏曲家和戏曲的社会地位与文学地位。陈独秀在《论戏曲》一文中就指出:“戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下人之大学教师也。”[2] 梁启超则提出戏曲与诗“同源说”,将戏曲提高到与诗同样的文学地位,吴梅先生更是率先把戏曲引入大学讲堂,在戏剧观念上为话剧的引进作了舆论上的准备。其次,在思想内涵上强调戏剧“开启明智”的作用。陈去病、柳亚子等人在我国最早的戏剧专门杂志——《二十世纪大舞台》的发刊词中就宣称:“以改革恶俗、开通明智,提倡民族主义,唤起国家思想为唯一之目的”。[3] 陈独秀也提倡戏曲“采用西法,戏中有演说,可长人见识”。[4] 当时的改良戏曲如《六大改良》《波兰亡国惨》等剧都已经渗透启蒙精神和爱国主义思想,一扫过去“忠孝节义”等封建思想和种种迷信观念。最后,受西方话剧的影响,改良戏曲在形式上对戏曲程式进行了突破,减少了唱腔,增加了对白,结构上采用了近代剧的分幕制,有的改良戏曲还采用了新式舞台,增加了灯光布景等,表现出向散文式戏剧过渡的趋向。所以1928年6月在纽约出版的《戏剧艺术月刊》

(Theatre Arts Monthly)上有一篇论到中国戏剧的文章说:“容易看到的是,同时中国剧在由象征的变为写实的,西方剧在由写实的变而为象征的”。[5] 因此,虽然我们不能说中国话剧起源于戏曲的蜕变,但客观上戏曲改良运动还是为话剧的兴起提供了一个可以施展身手平台,这是不容忽视的事实。

从以上两个方面的分析中,我们不难看出,宋文所谓的中国话剧缺少传统与观众的说法并不成立,这实际上是一个似是而非的问题。需要进一步指出的是:此种说法在中国话剧界还很流行,且有市场,仿佛中国话剧生来就是“原罪”的,这就更有澄清的必要。

二

宋文得出话剧必然衰亡的结论,除了上面一个逻辑判断外,作者还通过对百年话剧史的回顾与反省总结了两个方面的原因,其中之一就是作者认为中国话剧过于政治化,戏剧审美的独立品格不够,艺术锤炼不足,从而影响了观众对戏剧的认知。他说:“中国现代话剧运动为什么会在经历了短暂的高潮之后迅速转向了它的没落与衰败呢?我个人看法主要有两个方面:一,话剧作为一种纯粹审美的舞台表演形式,它的艺术品性已经被意识形态的政治因素所取代,其‘寓教于乐’功能‘教’遮蔽了‘乐’,剧场也不再是人们休闲娱乐的理想场所。”这句话乍看起来好象很有道理,其实犯了简单化和以偏盖全的错误,忽视了戏剧发展过程中艺术和政治关系的全部复杂性,而这在相当程度上与宋文对话剧史的把握不全面、不准确有关。

我们认为,中国话剧在自身产生、发展的历史过程中,尽管有时“无暇”顾及艺术,但并不轻视艺术,政治因素并没有完全取代话剧的艺术品性。早在话剧的萌芽期——“文明戏”时期,春柳社就曾在戏剧艺术上刻苦磨练,精益求精,表现出对戏剧艺术规律应有的尊重。这里有必要指出宋文对早期“文明戏”反省的偏颇之处,宋文说:“文明戏的倡导者没有一个人懂得西方的话剧艺术”“更有甚者,他们连一部完整的西方经典话剧剧本都没有见到过,故我个人认为‘文明戏’的崛起与兴盛,在很大程度上是一些业余爱好者的无师自通行为”等等,应该说,这些说法都是有违历史的客观实际的,从艺术审美来说,“文明戏”分为两派:当时把春柳社叫做“洋派”;把进化团、民鸣社等称为“土派”。作为“洋派”的春柳社从一开始就树立严肃认真的艺术作风,坚持先有剧本,然后照本排练,反对幕表制和演员在舞台上的即兴发挥。春柳社的领导人之一——陆镜若就被日本戏剧家河竹登志夫称为:“既能编剧、导演、表演,又懂得戏剧理论唯一的中国人。”[6] 直到后期,春柳社才随波逐流,向商业性戏剧靠拢。所以不分青红皂白眉毛胡子一把抓说“文明戏”为革命所用、缺乏艺术品格,其结论就很难公允。何况历史地看,文明戏的价值和意义也不容低估。

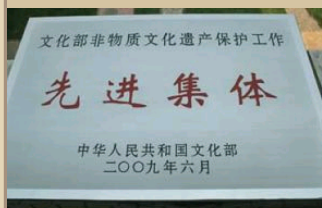
“文明戏”以后的五四话剧,虽有宋文所说的“选择了‘功用’而淡化了‘审美’”的倾向,但也不是全然如此。例如五四时期的“爱美剧”(Amateur)运动,就是一场针对文明戏失败于商业化的教训而开展的捍卫艺术“独立品格”的运动,其中朱镜尘领导的辛酉剧社就以“专演难剧”而著称。1924年洪深为戏剧协社执导的《少奶奶的扇子》大获成功,更是让国人强烈地感受到中国话剧在导、表演、服装、布景、化妆等多方面的艺术魅力。此外,这一时期田汉领导的南国艺术运动就带有“唯艺术色彩”,余上沅等人提倡的“国剧运动”也针对五四“问题剧”只有“问题”没有“剧”的弊病,提出了艺术的磨练和自觉。

- 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

- 语言死亡了吗?
- 论《雷雨》的超现实 ..
- 论《雷雨》“序幕” ..
- 谈话剧艺术的欣赏
- 顾一樵——中国现代 ..
- 论《茶馆》的现代特 ..

三十年代，曹禺剧作的出现更是标志着中国话剧在艺术上的成熟，使得中国话剧在艺术层面上完全可以和西方话剧相媲美，以致于黎烈文称赞道：“亏了它，我才相信中国确乎有了‘近代戏’，可以放在巴黎最漂亮的舞台上演出的‘近代戏’”。[7] 就连曾经“很简单地把艺术看作宣传手段”[8]的左翼戏剧家夏衍，也在曹禺《雷雨》等现实主义剧作的启发下，对左翼戏剧作出了“痛切的反省”，在写作态度和方法上有了较大转变，“开始了现实主义创作方法的摸索”，[9]并最终写出了自己在艺术上的代表作《上海屋檐下》。这说明左翼剧作家和民主主义剧作家之间也存在着一种互动关系，左翼剧作家不乏艺术上的探索，同样，民主主义剧作家也未超越时代政治。宋文说“从他（指曹禺）的作品中，很难提出为左翼人士所需要的阶级斗争政治因素”，这种说法我个人也不认可，我们在曹禺的一系列剧作中不难看到作者由于受左翼作家影响而表现出对时代政治强烈关注的倾向。如《雷雨》中暴露大家庭的罪恶，青年问题，由劳资矛盾引发的罢工问题；《日出》中突出了日出意象和打夯工人的歌声；《原野》中塑造了农民复仇的形象；《北京人》中则写到瑞贞和愫方受到“革命朋友”的影响而出走的事实现……，可以看出曹禺对现实政治的关注越来越明显。我之所以指出这一点，并不是要否定曹禺在艺术上的成就，而是为了说明艺术和政治之间的复杂关联，对此简单地采取“政治化”或“去政治化”的态度都不是科学的态度。我们认为：政治是社会生活中的一个客观存在，戏剧没有理由绕过它，但艺术对政治来说也有它的能动性，在政治面前，真正优秀的作家是有自己基于现代意识的主体精神的，他懂得按照艺术的规律来反映政治。

三十年代以后，戏剧艺术更是有了长足的发展和进步，各个历史时期都出现了代表作家作品，导表演艺术水平也有了显著提高。在长期的艺术实践中，很多剧作家和导表演艺术家如曹禺、田汉、李健吾、老舍、焦菊隐、于是之等都形成了自己的艺术风格，给观众带来别样的审美愉悦。所以我们不能笼统地说中国现代话剧缺乏艺术性，政治压抑了艺术，我们更需要对话剧的历史特征作具体的深入的分析，不能把特定历史条件下存在的戏剧现象和法则，上升为戏剧的普遍现象和永恒规律。

这里，我还想指出的是，话剧目前存在的危机，恰恰不是艺术上“教”遮蔽了“乐”的原因，我们在孟京辉等人开展的先锋戏剧中能感受到艺术的极大的独立和自由，其戏剧形式的花样翻新令人瞠目结舌，但戏剧核心思想的萎缩、人文精神的丧失又让人感受到戏剧的贫乏与空虚——这恐怕倒是危机的症结所在。

三

宋文认为话剧转向它的没落和衰败的另一个原因是：影视挤占了话剧。他说：“影视艺术的迅猛发展与市场占有份额的绝对垄断性，话剧观众培养时间的断代以及它们审美趣味的转移，最终导致了市民社会对于话剧艺术的无情排斥。”宋文还特别指出影视艺术较之话剧的优越性：“影视艺术的丰富性与视觉空间的真实性所给他们（指观众）带来的审美愉悦，远非是单靠运用语言激情与形体动作的话剧艺术能够比肩的”。应该说这种影视取代话剧的观点由来已久（从20世纪中叶开始），也是一些人津津乐道的话题。所以我们进一步探讨的是：影视艺术能否代替话剧，回答也是否定的。因为话剧有自身的审美特点和艺术魅力，其独特性决定了它并不能被影视所取代。

与影视艺术相比，话剧艺术具有现场直观性和双向交流性的特点。关于这些戏剧的特质，波兰戏剧家格洛托夫斯基曾经作过严肃认真的思考和探寻，他对戏剧采用否定法，最后不能否定的东西就是演员与观众。他说：“没有演员与观众中间感性的、直接的、‘活生生’的交流关系，戏剧是不能存在的。”[10] 他还一再宣称：“电影与电视不能从戏剧那里抢走的只有一个元素：接近活生生的人。”[11] 所以尽管影视艺术采用了先进的科技手段能为观众带来近乎完美的视听享受，但戏剧的现场感和双向交流它是没有的。这就好比观看足球比赛，我们可以选择在家里看电视现场直播，也可以选择进足球场观看比赛，但二者的效果和感受是不一样的。在家里看电视只是一种个人欣赏，不会与荧屏发生交流，即使三五同好在一起看电视彼此交流也不够，顶多是小范围的。且电视的音量还不能开得很大，以防邻居的抱怨，要遵守起码的公共道德。而在足球场里看比赛却无此顾虑，它是一种集体经验，观众可以群体狂呼和呐喊，尽情地释放自己的情绪，由于与自己心目中的球星近距离接触而产生互动，更是带给你节日般的狂欢感。这种在足球场看比赛的感觉就有些类似于戏剧的观感。别林斯基对观众在剧场里的欣赏行为有过一段精彩的描述：“我们为什么去看戏？为什么如此喜欢戏剧？因为戏剧能给我们以强烈的感受，使我们那由于枯燥乏味的生活而凋零霉变的心灵为之神清气爽，因为戏剧能以无以伦比的大

悲苦与大欢乐，使我们那久已板结的热血沸腾起来，从而在我们面前打开了一个焕然一新的、无限美妙的欲望与生命的世界。人类的心灵有一个特点，当它得到对美好事物的甜美愉悦的感受，如果不同时与另一个心灵分享之，那它就仿佛在这些美好感受的重压下难以自持。要不是在剧院里，怎么会有这样隆重而动人的分享呢？正是在剧院里，千百双眼睛都盯在同一个对象上，千百颗心都在为同一种情感而跳动，千百个胸膛都在为同一个狂喜而喘息，千百个‘我’在无限高尚、和谐的意念之中汇成了一个共同的、巨大的‘我’”。[12] 在经典戏剧的演出中，我们不时地感受到观众席中暴风雨般的掌声，为剧情的巧妙设计而鼓掌，为演员的不可思议的动作而鼓掌，尤其是戏剧落幕时演员与观众的见面更引起经久不息的掌声。这种场景在影视的观赏中是不多见的，二者是一种完全不同的欣赏体验。这都说明戏剧本身有其独特的审美场域，影视代替不了它。

实际上，在影视代替戏剧的观点背后潜伏着一种线性的艺术发展观。即认为戏剧是传统的艺术，而影视是新兴的艺术，新的必然代替旧的，这可以说是一种机械的线性思维。我想指出的是：艺术发展的一般规律并不是一个线性的非此即彼的排他过程，新的风格和艺术样式的出现，并不意味着传统的东西必然消亡。如果说科学的发展带有某种线性的排他性的话，艺术的发展则是另一种形态：它可以是钟摆式的，所谓物极必反，“三十年河东，三十年河西”；它也可以是螺旋式的，存在着历史性的“反复”和“轮回”（当然是在更高层次上的）。美国学者库恩在《必要的张力》一书中指出：“正因为一个艺术传统的成功并不能使另一个传统变成不正确或谬误，艺术远比科学易于容许好几个不相容的传统和流派同时存在。”[13] 所以戏剧与影视之间并不存在那种你死我活、势不两立的敌对关系，而可以建立一种相容共通、相辅相成的和谐发展关系。

有意思的是：与中国戏剧界对影视兴起导致戏剧式微所采取的悲观主义的看法不同，西方戏剧学者则要乐观的多，他们认为影视等新型艺术也是“另一种形式的戏剧”，是戏剧的一种延伸或者说扩张。英国戏剧家马丁·艾斯林在《戏剧剖析》中说：“戏剧（舞台剧）在二十世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式，而且是比较次要的一种形式；而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧，不论在技术方面可能有多么不同，但基本上仍是戏剧，遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。”[14] 这样看来，戏剧不但没有消亡，反而因为新兴传播媒介的不断涌现而拓展了自己的生存空间，丰富了自身的存在。美国戏剧家谢克纳倡导“环境戏剧”，更是把戏剧审美空间扩张到日常生活中去。这种日常生活的“戏剧性扩张”在新世纪倒有愈演愈热的趋势，诸如电视频道所推出的大量的“模仿秀”节目，共和国的官员们在私下钻研面对镜头的当众表演艺术，连一向“两耳不闻窗外事”的学者们也学会了“集体作秀”……真不知道宋文对此会作何评判和感慨？

对以上种种“戏剧性扩张”，我个人倒是持谨慎的保留态度，过分的扩张对戏剧来说并不是一件好事，它会造成戏剧的“解体”。但如上所述，我也不认为，纯粹文体意义上的话剧的相对萎缩，就会滑落到宋文所说的死亡的深渊。

就目前话剧现状来看，我们既要看到话剧所面临的暂时的困难，又要看到话剧已经在中国立住脚并具备了一定的抗跌打的能力，全国有那么多艺术院校每年都在招戏剧专业的学生，有那么多剧团在进行戏剧演出，也有那么多戏剧评论家、研究者以及戏剧管理者以此为安身立命之所。我们更要看到，在“体制化戏剧”日益贫困化的同时，在野的民间戏剧搞得红红火火，大专院校的学生演剧也方兴未艾，戏剧也在向“草根阶层”挺进，随着人们在物质生活满足的同时对精神生活的要求越来越高、越来越丰富，尤其是随着人的素质的不断提高，我们有理由相信，戏剧会走出困境、重铸辉煌。

注释：

[1] 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社2000年版，第32页。

[2][4] 三爱（陈独秀）：《论戏曲》，《新小说》第2卷第2号。

[3] 柳亚子：《〈二十世纪大舞台〉发刊词》（1904年）

[5] 转引自余上沅：《中国戏剧之途径》（1929年）

[6][日]河竹登志夫：《戏剧概论》，中国戏剧出版社1983年版，第251页。

[7]黎烈文：《大胆的手法》，天津《大公报》1937年1月1日。

[8][9]夏衍：《〈上海屋檐下〉自序》，戏剧时代出版社1937年版。

[10][11] [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9页、第5页。

[12]转引自董健、马俊山：《戏剧艺术十五讲》，北京大学出版社2004年版，第27页。

[13][美]库恩：《必要的张力》，福建人民出版社1987年版，第343-344页。

[14][英]马丁·艾思林：《戏剧剖析》，中国戏剧出版社1981年版，第4页。

[作者单位：扬州大学文学院]

《中国戏剧》2006年1期

(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：wangyimin

相关信息

- 新时期戏剧的“综合”趋势与徐晓钟的探索（下）
- 新时期戏剧的“综合”趋势与徐晓钟的探索（上）
- 近二十年来华文戏剧发展的特点和趋势

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：78.125毫秒

xx[xx.Net]网络技术支持

闽ICP闽备06011007