

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪中国戏剧理论大系 / 董健, 胡星亮主编.

—合肥: 安徽教育出版社, 2017

ISBN 978-7-5336-8645-1

I. ①二… II. ①董…②胡… III. ①戏剧理论—理论研究—中国—20世纪 IV. ①J82

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第319147号

二十世纪中国戏剧理论大系

ERSHI SHIJI ZHONGGUO XIJU LILUN DAXI

出版人: 郑可

质量总监: 姚莉

策划编辑: 何客

责任编辑: 王玉凝 朱 砚 邹孔标

责任校对: 吴春芳

封扉设计: 观止堂_未氓

美术编辑: 张鑫坤

技术编辑: 何惠菊 陈善军

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司 安徽教育出版社

地 址: 合肥市经开区繁华大道西路398号 邮编: 230601

网 址: <http://www.ahep.com.cn>

营销电话: (0551)63683012, 63683013

排 版: 安徽时代华印出版服务有限责任公司

印 刷: 安徽新华印刷股份有限公司

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 37.75

字 数: 670千字

版 次: 2017年12月第1版 2017年12月第1次印刷

定 价: 780.00元(四卷七册)

(如发现印装质量问题,影响阅读,请与本社营销部联系调换)

出版说明

《二十世纪中国戏剧理论大系》（以下简称《大系》）由南京大学荣誉资深教授董健、南京大学特聘教授胡星亮主编。

《大系》在二十世纪中国社会、思想、文化的现代化视野下，首次系统收集、全面整理二十世纪中国戏剧研究丰富庞杂的论文献资料，对于深化二十世纪中国戏剧史及文学史研究、建构二十世纪中国戏剧理论与美学体系、促进二十一世纪中国戏剧发展和繁荣具有重要的学术价值。

《大系》全景式呈现二十世纪中国戏剧理论的发展面貌和理论建构，所收文稿涵盖中国大陆、台湾、香港及澳门地区，包括话剧、戏曲及歌剧的理论研究文献，完整地总结了二十世纪中国戏剧理论的重要创获，真实地反映了二十世纪中国戏剧理论发展的艰难历程。

《大系》共四卷七册，按时间大致分为四个阶段。一八九七年至一九一八年：中国戏剧理论现代建构的萌芽；一九一八年至一九四九年：中国戏剧理论现代性的确立与发展；一九四九年至一九七六年：中国戏剧理论现代建构的曲折进程；一九七六年至二〇〇〇年：中国现代戏剧理论的复苏与重构。

《大系》所收文稿为保持和反映历史原貌，力求从最初发表的报刊和书籍选录，并对写作或发表时间进行了核查与考订，在文末予以说明。个别篇目不得已选录它处者，也在文末予以说明。

《大系》所收文稿如原文有部分内容与主旨关系不密切者，酌予节选，并在目录页和正文页酌以“节选”方式标明。同一篇目分属不同专题，仅在一处收录，在其他专题则在目录页以“存目”方式标明。

《大系》所收文稿的作者及内容，不另加说明。所收文稿的作者署名如与该作者

通用署名不同，在目录页和正文页以加括号方式给出其通用署名，不另说明。

《大系》所收文稿中如有译名与现在通用译名不符，酌以加括号方式在文中给出通用译名，不另说明。

《大系》所收文稿，均采用原标题，原无标题或需改动者，编者代拟或代改，在注释中予以说明。

《大系》所收文稿，原无标点或用旧式标点者，均重新标点。原有分段者，一般不做改动；原无分段者，酌予分段。

《大系》所收文稿，明显的讹误、脱漏，径直补正；原稿字迹模糊或纸页残缺而致无法辨认，又无其他版本可核者，所缺字数代以虚缺号（□）；个别文稿有改动。

《大系》所收文稿，标点、数字用法等与现行规范时有不同，为尊重原稿，并不强改一致。

《大系》的编辑出版，得到了许多专家学者、作者及其亲属以及南京大学文学院、时代出版传媒股份有限公司的支持和帮助。在此，我们表示衷心的感谢。

安徽教育出版社

二〇一七年十二月

目 录

“问题剧”讨论	001
丹心似火 斗志如钢	
——看话剧《丹心谱》 冯 牧	003
惊雷一声迎新春	
——看《于无声处》后的一点感想 荒煤（陈荒煤）	008
干预生活，创作才有出路 崔德志	013
关于《假如我是真的》 沙叶新	015
戏剧创作漫谈 曹 禺	020
“社会问题剧”浅探 陈恭敏	025
在剧本创作座谈会上的讲话 胡耀邦	029
解放思想，真实地表现我们的时代	
——谈有关当前戏剧文学创作中的几个问题 周 扬	054
我对戏剧创作的希望 曹 禺	066
漫谈“社会问题剧” 谭霈生	076
	001

东渐之西潮 089

演出形式与舞台设计

——国外情况简介 劳 浩 091

盛行西方的一个戏剧流派——荒诞派 萧 曼 097

论布莱希特史诗剧创作方法 张 黎 101

西方话剧表演的新发展 英若诚 107

现代戏剧手段初探（节录） 高行健 112

改变中的剧场 姚一苇 132

苏联戏剧艺术发展的新特点 童道明 139

漫谈当前西方现实主义戏剧状况 陈迈平 144

国际戏剧的橱窗（节录）

——记一九八四年南锡国际戏剧节 徐晓钟 151

从写实主义到新写实主义 谢榕津 156

理查·谢克纳的戏剧人类学研究 孙惠柱 159

学习·借鉴·创新

——为美国音乐剧在我国演出而作 程 若 164

在后现代主义的杂音中 钟明德 168

“戏剧观”争鸣 177

摆脱幻觉主义束缚，大胆运用舞台假定性 薛殿杰 179

梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较 佐临（黄佐临） 188

在自己的形式中赋予自己的观念 徐晓钟 195

论戏剧观 高行健 200

现代戏剧手段初探（存目）	高行健	
谈戏剧观的突破	丁扬忠	212
也谈戏剧观	童道明	217
也说几句“假定性”	田文	221
论开放的戏剧观念（二篇）	胡伟民	226
当代戏剧观念的新变化	陈恭敏	236
《当代戏剧观念的新变化》质疑	谭霈生	242
二十世纪——戏剧观念的多样化	吴光耀	250
要什么样的戏剧	高行健	265
现代戏剧的内涵与外观	余秋雨	270
戏曲的宏观认识	孟繁树	275

话剧探索与变革 287

文学与戏剧

——《马森独幕剧集》序	马森	289
写《屋外有热流》的探索与思考	贾鸿源 马中骏	298
开出灿烂的戏剧之花		
——写在第一届实验剧展之前	姚一苇	302
话剧要发展，必须现代化	胡伟民	304
生活的挑战与戏剧的回答	苏叔阳	307
访问《W·M（我们）》的作者	本刊记者	315
关于《野人》（三篇）	高行健	320
关于《狗儿爷涅槃》（三篇）	锦云（刘锦云）	325
对一种现代戏剧的追求	高行健	331

人·大自然·命运·戏剧文学

- 《洒满月光的荒原》创作余墨 李龙云 335
- “《搭错车》现象”的自我思辨 陈欲航 345
- 在地勾勒出宇宙性的处境 赖声川 355
- 后现代剧场三问 姚一苇 360
- 关于“实验戏剧”的对话 孟京辉 解玺璋 365
- 戏剧就是戏剧 牟森 许晓煜 374
- 我的写作道路 过士行 384
- 香港的当代剧场
- 从“实验性”到“主动性” 邓树荣 391

戏曲探索与变革 399

- 从戏剧文学的角度看京剧的危机 汪曾祺 401
- 进一步革新和发展戏曲艺术 周扬 405
- 现代化与戏曲化
- 在“一九八一年戏曲现代戏汇报演出”座谈会上的发言 郭汉城 419
- 京剧革新中要注意抢救遗产 许思言 429
- 京剧艺术的传承与探索（二篇） 郭小庄 435
- “冲破戏曲化束缚”质疑 颜长珂 438
- 我做着非常“荒诞”的梦
- 《潘金莲》遐想录 魏明伦 443
- 关于当代戏曲形式美的思考 余笑予 450
- 振兴京剧要在继承中求发展 李瑞环 462
- “探索剧目”的度与俗 徐城北 465
- 关于《曹操与杨修》（二篇） 陈亚先 467

关于“探索性戏曲”的独白	徐 菜	471
戏曲是不断发展的	张 庚	475
从传统到传奇		
——“当代传奇”的革新之路	钟明德 林秀伟	482
站在文明与野蛮边缘的思考		
——从浙江昆剧团访台说起	傅 谨	486
梨园拾得旧时调 翻作新声唱断肠		
——习剧心得杂谈	王仁杰	492
戏曲危机与文化市场	陈 多	497
古典戏曲 现代沉思	罗怀臻 孙瑞清	502
歌剧探索与变革		511
学习·借鉴·创新		
——为美国音乐剧在我国演出而作（存目）	程 若	
浅议歌剧中戏剧和音乐的关系及其他	羊 鸣	513
繁荣发展中国歌剧之我见	金 湘	520
发展歌剧的必由之路	刘振球	526
关于歌剧创作的种种	陈 紫	536
中国歌剧探索随想	欧阳谦叔	545
走出“峡谷”	任 萍	560
绚丽多彩的丝路风情 悲欢离合的命运交响		
——谈歌剧《张骞》的音乐	张玉龙	564
走中国社会主义民族新歌剧的道路		
——丁毅编《西洋歌剧剧作选》序言	贺敬之	567
关于建设和发展中国歌剧艺术事业的思考	李绍山	574
		005

《苍原》的成功及其对中国歌剧创作的启示	王霁林	585
中国歌剧，以何种面貌迎接二十一世纪？	罗 辛	592

“问题剧”讨论

丹心似火 斗志如钢

——看话剧《丹心谱》

冯 牧

在看完了北京人民艺术剧院演出的话剧《丹心谱》以后，我是带着一种久久未能平息的激动心情离开剧场的。在来得及对这个作品及其演出作进一步的具体分析之前，我很想说几句真诚的赞扬的话来表达我这种心情。我以为，《丹心谱》及其演出，是一件标志着我们的戏剧创作和表演艺术正在一个新的起跑线上阔步前进，因而值得我们十分高兴的大事。话剧《丹心谱》，是一个成功地反映了我国革命人民在毛主席革命路线领导下，在周总理的革命精神和崇高品德的感召下，和“四人帮”的邪恶势力进行坚贞不屈的斗争的戏，是一个生动地表达了革命人民在反对“四人帮”斗争中所迸发出来的革命激情和阶级义愤的戏，是一个不仅以其重大的主题思想取胜，而且也以其性格丰满的人物形象、真实可信的生活场景以及洋溢于全剧的浓烈生活气息而感动了广大观众的戏。所以，我认为这样说似乎也不算夸张：在一年多来所出现的为数众多的同类作品中，《丹心谱》无论在主题思想的深刻有力方面，或者在艺术形象的真实感人方面，都取得了突出的可喜的成就。

在粉碎了万恶的“四人帮”以来，我们曾经高兴地看到这样的现象：许多作者和文艺团体，都在努力创作以党的第十一次路线斗争为题材的作品，通过艺术概括把这场关系到革命事业的生死存亡的历史性决战，用艺术形象反映出来。我们看到，在短短的时间里就出现了大量的这类作品。其中不少作品是写得成功的和比较成功的。这些作品把我们带回到了那个令人难以忘怀的生死搏斗的年代。在文学作品中，在舞台上和银幕上，出现了发人深思的复杂矛盾、惊心动魄的时代风浪，从而也涌现了不少生动感人的艺术形象，对广大人民产生了一定的教育作用和鼓舞作用，对阶级敌人进行了不同程度的揭露和鞭挞。但是，随着艺术实践的逐渐展开，随着揭批“四人帮”斗争的日益深入，我们同时也就看到：并不是所有这类题材的作品都是同样成功的，同样真实可信、同样富有说服力和艺术感染力的。有相当多的作品在创作上还存在着一些值得我们研究和探索的问题。在这些问题其中的一个相当突出的问题，并不是什么新问题，而是个老问题，这就是：我们的创作，哪怕是旨在

揭批“四人帮”及其帮派体系的创作，到底是应当从生活出发呢，还是从某种事先设定的概念出发？我们确实不难遇到这样的作品，在它们当中并不缺乏对于“四人帮”的阶级义愤，也并不缺乏对于“四人帮”的尖锐的揭露和批判，但是，作品却没有很好地达到应有的艺术效果。其主要原因之一，往往是由于作品没有做到让形象来发言，而只是让某种赤裸裸的思想、概念来说话。只凭某种概念（即使是革命的概念），是无法构成具体的艺术形象的；只有真正来源于丰富多彩的现实生活的形象，才会有艺术的感人力量。有些作品尽管有着正确的政治观点、激昂的感情，却缺少深沉的感人力量，其主要原因，恐怕就在于此。

而话剧《丹心谱》，首先就是在这一点上，为我们提供了一些可贵的值得赞扬的经验。这个戏，尖锐地揭露和批判了“四人帮”及其帮派势力在卫生战线进行的摧残、破坏，热烈地歌颂了那些忠于毛主席和周总理的教导、忠于社会主义革命事业的人们的坚强忠贞的战斗。它的主题思想是鲜明有力的：不管“四人帮”一伙对于社会主义事业的破坏是多么严重，不管在那些黑云压城的日子，正直的人们所面对的威胁和重压是多么严酷，但有毛主席光辉的革命路线在，有周总理感人肺腑的教诲在，有真正称得起是铜墙铁壁的革命人民在，人民总是要胜利的，革命总是要前进的；而一切敢于逆历史潮流而动的丑类，不管他们暂时是多么凶恶，多么猖獗，最后总归是要被扫进历史的垃圾堆。《丹心谱》的主要成就，首先在于：它不只是在舞台上用激昂真挚的感情说出这样的主题思想，而且是通过现实生活的真实再现，通过斗争生活的生动图景的描绘，通过真实可信、有血有肉的人物形象的展现，使这样一个“人同此心、心同此理”的真理，娓娓动听地合情合理地表达和流露出来。这样地反映出来的思想，是通过具体的斗争生活而提炼出来的真理，不是干巴巴的直说出来的概念（哪怕是正确的概念）；这样地流涌出来的感情，是真挚的富有深切感染力的感情，不是强加的虚矫的感情（哪怕是貌似慷慨激昂的感情）。

这个戏的另一个显著的成就，是它塑造出了几个血肉丰满的富有典型意义的人物形象。我在这里首先指的是老医生、共产党员方凌轩的形象和另一个老医生丁文中的形象。这两个人物，以他们明朗的思想、鲜明的个性、精辟的语言、感人的行动，深深地感染着观众。在他们身上，蕴蓄着革命人民身上朴素而美好的高贵品德：无限忠诚于党的事业，忠诚于革命真理（这个真理是他们历经艰辛、顽强寻求才获得的），忠诚于社会主义事业。他们是毛主席的好学生，周总理的好战士，决心把自己的全部力量和余年贡献给党和人民，贡献给实现四个现代化的社会主义祖国。他们的事业、生活、思想和感情，同“四人帮”及其一伙的倒行逆施，不能不发生尖

锐的不可调和的冲突和斗争。而他们的斗争，又是在特定的生活环境和性格冲突中展开的。这两个人物在戏中所进行的斗争所以能够使人激动，使人感奋，正是因为通过他们的平凡而英勇的战斗，不仅使我们感受到了斗争的深刻性和重要性，而且也使我们确切地感到：这场斗争，不单纯是两种不同的思想和信念的交锋，而且是一些生活在特定环境中的人们在特定的历史时刻所必然要进行的一场生死存亡的搏斗；这场搏斗，不但决定着剧中人的命运，而且也决定着广大人民的命运。正因如此，通过这两个可钦敬的人物以及和他们并肩战斗的人物所表现出来的像火一样强烈的革命激情就特别能够打动广大观众的心。

这两个可以当之无愧地被人称为我们时代的英雄人物，决不是那种我们曾经在某些作品中可以遇到的人物（这些人物在和“四人帮”进行战斗，但他们不是在生活土壤中成长起来的真实的人物形象，而充其量只能被称为某种正确思想的化身和代言人），而是那种我们所盼望出现的既有具体的时代和阶级特征，又有鲜明的性格特征的活生生的人物形象。方凌轩的丹心壮志、坚贞不屈、光明磊落，丁文中的刚正不阿、疾恶如仇、乐观风趣，以及他们所共有的对于革命、对于社会主义国家的耿耿深情，都是通过他们所特有的思想、感情和行动，通过他们各自的生活逻辑和生活情趣表现出来的。而要达到这一点，如果没有对于这种人物的精神世界的深入观察和理解，没有对于这种人物的生活命运的深刻体验和认识，可以说是不大可能或者极少可能的。

作为剧中主要对立面人物的庄济生，曾经是一个小有争议的人物形象。在基本上是肯定这个人物形象的现实意义的同时，也有人由于这个人物的精神面貌比较复杂、不够单一，而提出过异议。我是很难理解这种异议的，更不用说赞同了。相反，我认为正是由于作者对于这种生活中颇不乏见的“风派”人物，有着比较深刻的观察和分析，他才创造出了这样一个富有阶级特征和性格特征、可以使某些人引为鉴戒的人物来。这个人物好就好在他没有被处理成一个漫画化和脸谱化的简单人物，一个反面思想的传声筒；而是被写成一个有思想、有个性、根据自己生活哲学而行事的人。作为一个顽固地坚持极端利己主义世界观的反面人物，他并不是一上场就迫不及待地急忙作种种自我暴露的表演，用以申明自己不是一个好人而是一个坏人；他有时还显得很“风趣”，很有“幽默感”，但是随着戏剧冲突的展开，这个人物的被掩饰着的丑恶灵魂就逐渐自然展示出来，而当戏中所有的人物都看清了他的真实面目时，广大观众也就相当清晰而完整地认识了这个人物的典型特征。像这类表面上道貌岸然，内心里丑恶肮脏，在政治上投机、在科学上撒谎、在生活上伪善的人

物，在我们的现实生活当中难道是罕见的吗？

除了上述人物以外，《丹心谱》还创造了另外一些各具特征的人物。这些人物，有的写得生动而饱满，例如吴愆心这个使广大观众感到十分亲切的母亲的形象。她在对待党和国家的事业上所表现出来的朴素而真诚的阶级感情，她在日常生活中所表现出来的正直善良而又富有民族特色的道德情操，她在和周总理打电话一场戏中所表现出来的那种发自内心的挚爱之情，都在广大观众心中留下了铭记难忘的印象。在写得真实生动的人物形象的行列中，我们还可以列举出医生郑松年、党委书记李光、记者梁晨、舞蹈演员吴丽芳、退休工人赵国柱这样一些名字来。这些人物大都着墨不多，有的人物似乎还有加工充实的余地，却都能给人以程度不等的鲜明印象。正是由于这样一些坚定地同方凌轩站在同一条战线上的人们的顽强斗争，正是由于这样一些普通人民和普通党员所表现出来的对于毛主席革命路线、对于党的神圣事业的无限忠诚和坚定信念，才最终地形成了导致人民必然胜利，“四人帮”必然垮台的最坚强、最可靠的保证。而对着这样的人们，我们会情不自禁地感叹：人民，只有人民，才是真正推动历史前进的伟大动力；人民，只有人民，才是我们时代的最伟大的英雄。而这，也就是《丹心谱》通过它的一系列有声有色的人物及其斗争所展现出来的一个颠扑不破的伟大真理和主题思想。

我们为《丹心谱》中出现的这些人物而激动，而深思，同时也为舞台上并没有出现，然而却自始至终地振奋和感召着我们的一个伟大的形象而激动不已，这就是敬爱的周总理的形象。我们没有在舞台上看到总理，但却时时在感到：他的崇高的革命品格和为革命事业奋斗终生的伟大精神时时在激励着人们去进行为共产主义事业而献身的战斗。

《丹心谱》以它的创造性的艺术实践和艺术探索还为我们提出了和印证了一条可以说是带有规律性的经验：在我们的创作中，特别是以和“四人帮”作斗争为题材的创作中，塑造出体现我们时代的先进思想和革命力量的英雄人物形象和正面人物形象，描绘和表现出我们时代的生活主流——它是最终地要压倒和战胜一切逆流的——仍然是我们在创作中应当努力解决的一个重要课题。话剧《丹心谱》能够如此激动人心，除了由于它能够比较真实而深刻地揭露和批判了“四人帮”的罪恶行径给党的事业所带来的巨大的危害，比较有力地刻划和鞭挞了在“四人帮”横行时期的“风派”人物的丑恶灵魂及其可耻下场，更主要的，还由于它同时也更加有力地反映和歌颂了革命人民不可战胜的伟大力量。它使我们深切地感觉到：即使是在那鬼魅横行、人妖颠倒的日子里，即使是在那乌云压顶、浊流肆虐的时刻，不管人

们遭遇到何等巨大的挫折和反复，最终决定历史发展的力量，仍然是以方凌轩、丁文中、李光、赵国柱等为代表的革命人民。他们代表了时代的主流。丹心似火，浩气如虹，斗志如钢，这便是他们所具有的最主要的精神特征。《丹心谱》的作者和演员能够以炽烈的革命感情紧紧地抓住了这些特征，并把他们化作绚丽多姿的艺术形象。也正因如此，虽然在《丹心谱》中并没有直接描写粉碎“四人帮”的斗争，却仍然具有一种高屋建瓴、势如破竹的战斗气势和革命豪情，使人深信不疑地看到了战斗胜利的伟大前景。

如果说，在我们有些以粉碎“四人帮”斗争为题材的创作中，还时常会碰到一些难于顺利解决的问题，那么，其中重要问题之一，恐怕就是这样一个问题：在作品中，既要充分地揭露和鞭挞“四人帮”祸国殃民所造成的危害的严重性，同时又要准确地有力地反映出主流推动历史发展的必然性。《丹心谱》的经验告诉我们：只有通过真实丰富的来源于生活的艺术形象，只有切切实实地塑造出那种在斗争中堪称我们党和国家脊梁骨的真正英雄人物的典型形象，同时又真实可信地塑造出那种能够体现出“四人帮”反动思想体系及其毒害影响的形形色色的反面人物和其他人物的典型形象，这个问题才能够得到深刻有力的解决。而解决这个问题的唯一途径和不二法门，就是真正地深入到火热的斗争生活中去，深入到英雄的人民群众中去，在斗争生活中学习，在斗争生活中实践，正如这个戏的作者和演出者所正在实践着的那样。

我在这篇匆促写成的短文中，没有谈到《丹心谱》的缺点和不足，并不意味着我认为它的成功已经达到了无懈可击的地步。按照严格的标准来衡量，我们当然不难从中找到某些弱点，比如，戏中的重要人物之一李光的形象，就还不是十分丰满生动的；另一个重要人物方静淑的性格，还描绘得不够完整，还有待于进一步充实和加工。但是，既然我们的作者和演出者在他们新的创作征途上已经迈出了正确的坚定的步伐，那么，我们就有充分的理由可以相信：在进一步的艺术实践当中，他们是完全可能做到精益求精，把这个已经获得了好声誉的作品，修改和加工得更加成功和完善的。

（原载《人民戏剧》1978年第5期）

惊雷一声迎新春

——看《于无声处》后的一点感想

荒煤（陈荒煤）

《于无声处》上演以来，报刊上发表了许多很好的评论，给了很高的评价。我只想就一个值得思索的问题，发表一点感想。

长期以来，由于林彪、“四人帮”的干扰破坏，搞什么“领导出思想”、“主题先行”、“从路线出发”、“三突出”等等，使得文艺创作从根本上违反了艺术的特征和规律，主要表现在完全忽视了人物的创造。

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中指出：“革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史前进。”这其实是概括地讲了一个文艺的基本特征和根本任务问题。创造人物，是文艺反映社会生活的特殊规律。反映社会生活，无非是反映社会生活中的矛盾。无论是阶级斗争、人和自然的斗争，又无论阶级斗争中的敌我矛盾或人民内部矛盾，总之，一切社会生活中的矛盾和斗争，在文学艺术作品中，无非是、也只能是通过人物的矛盾和斗争来反映。文艺应该形象地反映生活，它需要描写（形象地再现）斗争中的环境，大自然的广阔天地，以至各种人物的生活环境，生活用具，以至人物的衣着、面貌特征，以及一切涉及到具体生活的种种有关物质的东西。但是，归根到底，是要写“人”，是通过人物形象，各种特定的具体环境中生活和斗争的各种人物的形象，通过各种人物之间的社会关系、阶级关系、家庭关系中的矛盾和斗争去反映。更重要的，不仅要描写看得到的，如面貌的美丑、服饰的不同、身体的姿态、面部的表情等等，而且要去表现眼睛所看不到的东西，要描写人物的性格、内心活动、思想及各种错综复杂的感情。这就是说，不但要描写人物的形体、躯壳，还要描写人物的内心、灵魂，创造人物的性格。可以说，反映各种人物之间的矛盾和斗争，反映得是否深刻、真实和感人，能否激起读者、观众感情上的共鸣，引起思想上的激荡与思考，关键在于创造出真实可信、有血有肉、活生生的各种典型性格。性格愈鲜明、愈真实，就愈为读者、观众所理解、热爱或憎恶。他们性格之间的冲突愈尖锐、复杂，冲突愈有社会意义，则反映的社会生活的矛盾和斗争就愈深刻，真实可信，愈有典型意义。这是一条颠

扑不破的规律。古今中外的优秀作品之所以获得成功，得到广大人民群众的爱戴的根本原因就在于此。

《于无声处》的成功，不仅仅因为它反映了有伟大历史意义的“天安门事件”。实际上它也没有直接描写“天安门事件”，只是以这个事件为背景，写了两家人因为这个事件连在一起的命运，以及因此而发生的矛盾和斗争。从错综复杂的人物关系、尖锐紧张的性格冲突中，使我们看到了他们每个人在这场冲突中思想感情的变化，性格的特点，并且凭借这些，使观众理解“天安门事件”的伟大意义。

剧本没有长篇大论地叙述“天安门事件”的历史背景、发生的经过，抽象地赞扬天安门的革命行动，而是通过剧中人物欧阳平编辑了一本《扬眉剑出鞘》革命诗抄，被“四人帮”打成现行反革命，下令全国通缉的情节，反映他母亲梅林、好友何为、爱人何芸如何对待，何是非又如何对待，充分显示了人们如何对待“天安门事件”——如何对待周总理的态度，在彼时彼地，已成为区别革命与反革命、真假马克思主义者的一块试金石，人们是支持、赞扬，还是反对、谴责“天安门事件”，是为《扬眉剑出鞘》革命诗抄所感动、所鼓舞，还是把它当作反革命的罪证，也就是革命还是背叛革命的一个分水岭！这样，何是非这个“社会主义时代的叛徒”的真面目就得到彻底的暴露。何芸从《扬眉剑出鞘》这本诗集，终于认识到欧阳平这个“现行反革命”才是真正的革命者，骂他父亲“卑鄙”，宣称自己“从来没有像这样爱他（欧阳平）！”

剧中的五个人物，包括他母亲梅林，怎么看待欧阳平，就截然划分为两个阵营，和欧阳平站在一起的五个人，每个人物都有他各自的个性，都向观众打开了心灵的窗子，揭开了各自内心的痛苦、矛盾，以及在这矛盾中发展的性格。

这个戏的最大成功，就是通过要逮捕欧阳平这个重要情节，展开了人物之间各自不同性格之间的冲突，是通过性格冲突，反映出“天安门事件”的真相。也可以说，在“天安门事件”的这一面镜子面前，照清了他们的灵魂，显示了这个伟大事件的革命意义。

由此足以证明，高尔基的名言“情节是性格的历史”是对的，仍然是剧本创作的颠扑不破的规律。

“四人帮”那一套“三突出”的理论，制造“高、大、全”的英雄形象的谬论，规定“样板戏”，捏造“样板人”，炮制阴谋文艺等等，虽然流毒尚未彻底肃清，终究是破了产的谬论，该不会有多少人还抱着僵尸不放吧。但是很可惜，依然有些好心的同志，把艺术特征与规律当作异端，谈虎色变，唯恐一谈了艺术特征就忽视了

政治，一提尊重艺术规律就怕轻视了政治，一提艺术标准就怕压低了政治标准。总之，强调艺术终究怕安上修正主义的罪名。于是，我们有些作品，写的事件重要，时间很长，场面很大，人物很多，就是千呼万唤唤不出几个生动真实的有个性的人物来！或者人物淹没在事件中，或者“千人一面”，或者只是时代精神的传声筒。作品中的人物，不过是作者随意拿来宣传政治口号的工具而已，毫无生命力。

斯大林给艺术家们一个光荣的称号，也是对文艺特殊功能的一个形象概括：“人类灵魂的工程师”。这个词不见多时了。不是有一个早就和“四人帮”沆瀣一气的，曾被封为无产阶级理论家、思想家，经常用大棒横扫革命文艺的“领导人”宣称：“我的灵魂还需要他们艺术家来改造?!”历史无情，现在证明，他的灵魂早已无可救药，也根本不可能改造。他炮制了许多大冤案、文字狱，如借《红河激浪》影片打击西北地区的大批领导干部；借《逆风千里》影片打击华南地区的领导人；借《刘志丹》所谓反党小说的事件，株连近万人，妄图抹煞西北革命历史。这种人和“四人帮”是一丘之貉，是大阴谋家、大野心家，是混入革命阵营中的蛀虫。他哪里还需要用文艺改造灵魂！

高尔基宣称文学是“人”学，这句话也早就被人遗忘了。这句话简练地表达了文学是一门研究人、表现人的学问，无非是强调“人”是文学描写的主要对象。这是对文学艺术的创作特征的概括。也似乎被当作修正主义观点而否定了。更不用说，因为人性论是资产阶级观点，就连人性也不准谈，似乎人不该有人性。也由于反对资产阶级人情味，也就不准写人情，似乎无产阶级是没有人情的。人道主义是资产阶级观点。那么，不准再谈人道主义，连革命的人道主义也不准提。

如此等等，发展到文艺作品不能表现人的感情。简言之，“四人帮”要在文学艺术领域中灭绝人性、人情、人的思想感情，封闭人的内心，禁锢人的灵魂。正如他们在现实生活中，为了篡党夺权的需要，无休止地对革命干部、革命人民进行毫无人性的残酷迫害的反革命勾当一样。他们有的只是充满了封建法西斯的兽性！

文学艺术的创作，不写人，不表现人，不写人的内心活动，不表达人的思想感情，怎么能创造活生生的、有血有肉的人物，怎么描写性格？怎么展开性格的冲突？怎么通过性格的冲突，去反映社会生活的矛盾？

假如消灭了《于无声处》中六个人物各自性格的差别，取消他们之间的性格冲突，看不到这些人物内心思想感情的活动，一旦知道欧阳平受迫害的原委，都异口同声，一齐来歌颂欧阳平是英雄，连叛徒何是非也忏悔自己的卑鄙行为，那么，也就消灭了这个戏。

消灭了作品中真实的人物，就是消灭文艺，就是消灭生活。

《于无声处》好就好在扎扎实实地、认真地、严肃地写了这六个人物；好就好在写了复杂的人事关系、性格的冲突，展示了他们的灵魂；好就好在对这些人进行了深刻的剖析，揭示了围绕着“天安门事件”所展开的两个阶级、两条路线的生死搏斗；好就好在恢复了革命现实主义的传统，通过几个人物之间的各种关系，家庭的、社会的、爱情的、友谊的种种关系，既高度集中地反映了尖锐的矛盾，又高度集中地、充分节约了场景和人力，更加显示了舞台剧特有的威力和生命力。有的人认为话剧的发展将更加电影化，更加使用电影手法，场景变化较快较多，人物众多，场面大，才能反映时代。当然，运用得好，也是一种样式。然而，任何一种艺术形式，也有它的传统的特殊表现方法、功能和效果，它需要发展，但不是抛弃传统手法，凭空创造。舞台剧终究是舞台剧，有其局限性，只能在舞台这个框框中反映时代和生活。然而剧作者的才能、智慧，恰恰就是在舞台这个被框住的空间和时间之内，写出几个典型人物来，概括时代的尖锐复杂的斗争。

《于无声处》不就证明了这一点吗？

听说现在还有些同志还在陆续写作反映“天安门事件”题材的作品，电影剧本、舞台剧本。这个震惊世界的伟大革命运动，激荡了千千万万人们的心，考验了許多人，激起人们、特别是青年一代思考了许多问题。我坚信必然会产生更多更好的作品，甚至会产生出伟大的作品来。一个有伟大历史意义和现实意义的革命运动，不可能不产生伟大的作品。因此，应该感谢作者宗福先同志，他第一个开拓了这条道路，突破了“禁区”，取得了可喜可贵的成就。

《于无声处》取得成就的经验：尊重艺术创作的规律，尊重话剧的传统表现手法，回到革命现实主义的基础上来，从人物上下功夫，通过人物的关系和冲突展开情节，又反过来使情节更集中地展示人物的性格，这些也是值得我们赞扬和吸取的。

我也坚信，《于无声处》再经过提炼和加工，必将成为保留作品。关键也还在于更进一步塑造人物。例如欧阳平的个性还缺少独特的更鲜明的特征。他和何芸爱情的纠葛是否还可以有更大的跌宕？例如，他终究不忍看到何芸的痛苦，主动向何芸说明他正是被侦缉逮捕的“现行反革命”；是否也给何芸一点时间，让她有一线希望去帮助欧阳平避免被捕，然而又终于落到唐有才一伙手里，从而把这两个人物之间的关系，联系得更紧密一些，两个人的爱情也揭示得更深一些？刘秀英到最后才揭发何是非出卖梅林的罪恶，似乎是出于安排戏剧高潮的需要。但是刘秀英内心的矛盾和痛苦，可否早一些向观众暴露、控诉呢？梅林母子对周总理的热爱，除了一般

的叙述外，是否也可以结合各自的经历、认识，有自己情感的表达？梅林来看望何是非一家，是否可以更有目的性一些？

总之，就现有的基础来看，这些人物的性格特征、冲突、发展，似乎还可以挖掘得更深一些，使得剧情发展更加激动人心。

惊雷一声，已经震撼了全国舞台，震动了整个文艺园地，激起了文艺创作者广泛的反应和思考，这无疑给无产阶级文艺新高潮的到来起了推动作用。我想，这声惊雷除了极大地破除了“四人帮”的余毒的阴霾外，也应该使那些不按艺术特征和规律办事的同志们惊醒过来。只有这样，我们才能更早地迎来一个百花齐放的新的春天！

十二月十一日凌晨

（原载《剧本》1979年1月号）

干预生活，创作才有出路

崔德志

我写了三十年戏，创作的道路究竟应该怎么走，好像在今天才开始明白似的。创作原本是要干预生活的，可是后来都不敢干预了，因为大家都碰了壁。一九五六年我也试着干预了一下，写了两个小戏，一个叫《时间的罪人》，一个叫《爱的波折》。内容无非是说要讲工作效率，反对浪费时间和批判资产阶级恋爱观的。可是到一九六四年整风时，拿我开了刀，当时叫“脱裤子、割尾巴”，联系祖宗三代，批了一个多月还不算完。此后我写戏就不敢接触现实生活中的矛盾和问题了，成为十足的“歌德”派。报上宣传什么我写什么，马列、毛主席著作上有了结论的，或者历史作了结论的东西我才敢写。而人民最关心的问题我不敢涉及，应该表达人民心声的东西我避而不写。我痛心地感到几十年创作生涯，并没有留下自己的足印。在“四人帮”横行的十年里，我完全看清了创作面临的绝境，尽写些大家都知道的道理，似曾相识的人物，看了开头就知道结尾的故事。如果这就是创作，人民要文艺作甚？要作家何用？我总结过去自己的创作道路得出一条根本的教训，就是没有反映人民的意志。我们不是常说政治标准第一吗？无产阶级的政治应该是人民愿望的集中表现。因此就政治标准第一来说，我们也必须为人民说话，回答人民关心的问题。这正是无产阶级作家党性的表现。

从文学艺术的历史上看，真正传世的不朽巨著，无不是忧国忧民之作，而粉饰太平、回避时代斗争的东西没有一个经得住时间的考验。看来这是文艺创作的一条规律。创作必须积极干预生活，讲出人民的心里话，回答人民最关心的问题。但正因为要干预，就会有风险。像我这样不写作也会有饭吃，不必去冒屈原、司马迁、曹雪芹因为写忧国忧民之作而惨遭不幸的危险，但是只要心里有人民，要为人民写点有益文学，就不能采取这种生活态度，这就是我们今天的作家应该有的艺术良心。

《报春花》的创作动机、思想、人物、故事都是从生活中汲取来的。我在辽宁一纺织厂里深入生活，发现一个女工进厂才一年多，已经达到十二万米无疵布。这是很了不起的。有五万米无疵布，报上就已经在宣传了。可是这样的先进工作者，却

不能宣传，就因为她的父亲在“四清”中被划为富农。直到“四人帮”打倒后，她被评为劳模，但是喜报还不送到她的家里，以示划清界线。在丹东某纺织厂，一个女工，十六岁进厂，今年三十八岁，家离厂有一百多里路，每天上下班往返需三个多小时，但从不缺勤，四年干完了五年的活，被评为厂劳模。在一次庆功会上我问她为什么不出席市劳模大会，她默然以对，流下了眼泪，因为她爸爸是历史反革命。

这样的例子多得很。这些工人都是长在红旗下，为人民作出了贡献的，可是硬要把父辈过错的责任强加给她们。她们在工作中出了十分的力，创造了十分成绩，可是在阶级斗争的口号下，只给她们五分、六分的报答，甚至剥夺她们应得的荣誉。这是多么的不公正，多么不实事求是。这种现象存在了几十年，“四人帮”被打倒后好一些，但是被搅乱了、扩大化了的，甚至弄颠倒了、阶级斗争观念仍然在束缚着人们的思想。这个问题不拨乱反正，何以最大限度地调动起人们的积极性，为实现“四化”进行奋斗呢？

我决意碰一碰这个问题，写了一个家庭出身不好的青年英雄人物。过去这些人在文艺作品中往往是反面人物，最好也不过是转变人物。我自己过去一直写出身清白的工人和坚强的共产党员。这次写了这样的英雄人物，是否“变质”了呢？会不会被责问党性哪里去了呢？我的回答是没有变质，这正是我党性的表现。因为我遵循了马克思主义的思想路线，我诚实地揭示并回答了生活中的问题。我的艺术家的良心不允许我再在真实反映生活这一点上犹疑了。我在写这个戏时，中央关于改正错划右派的文件尚未下来，所以当时家属、朋友都为我担心。如果今后因为说真话挨了整，也是值得的，但我认为是不会的。剧中李键所说：“我已经下决心把自己这把老骨头扔在新长征的路上了。”这也就是我的信念。

（原载《人民戏剧》1979年第11期）

关于《假如我是真的》

沙叶新

巨大的风波

一九七九年七月下旬，我和我的合作者（李守成、姚明德）为了避开上海大城市的喧嚣，为了摆脱各人家务琐事的纷扰，于是便躲到无锡某剧团去写作《假如我是真的》一剧。我们仅用十一天的时间即写出了《假》剧的初稿。稿毕，为使紧张的神经得以松弛，我们就兴奋地跳到太湖的万顷碧波中去击水搏浪，钻进善卷洞的洞中之洞去探奇寻幽，可是当时我们何曾料到《假》剧在今后的演出舞台上也会遇到太湖那样的拍岸惊涛，它的命运也会像洞中之洞那样险奇曲折呢？

首先，《假》剧从演出到停演的过程便充满了戏剧性的矛盾。有令人心焦的悬念，有出人意外的陡变，有使人兴奋的高潮，也有发人深思的结局。这一过程本身就很像一出有讽刺意味的惊险剧。

其次，《假》剧自上海和全国各地内部或公开演出以来所引起的反响也极不平常，它在社会上激起了巨大的风波：有人惊喜欢呼，有人嗤之以鼻；有人拍案叫绝，有人恨之入骨；有人向作者敬献花束，有人将此剧视为毒草；有人力主公演，有人意欲禁演；有人热情赞扬作者忧国忧民的高度政治责任感，有人则怀疑作者是在“十年动乱”期间“显过一点身手”的“歹徒”……争论双方往往都用了激烈的、绝对的言词来表述他们之间决然相反的意见。

这种对剧本不同意见的矛盾，要比剧本本身的戏剧矛盾激烈和尖锐多了。

想起了《钦差大臣》

为什么争论双方的意见如此大相径庭、难分难解呢？有人说，这和一八三六年果戈里的《钦差大臣》在彼得堡首次公演时所引起的巨大争论极为相似。当时沙皇

和政府的高级官员都来观看演出，他们都坐在一楼的包厢里，正襟危坐，表情冷漠。而在池座和楼座里则坐满了一般的观众，他们欣喜若狂，掌声不绝，每当台上讲出一句讥讽政府官员的绝妙台词，池座里的观众总要回过头来看看包厢里政府官员们气急败坏、越拉越长的面容。幕间休息时，政府官员们再也按捺不住了，他们聚集在剧场餐室里，暴跳如雷，破口大骂：“这叫什么戏？这是抹黑！难道俄国是这样的？！公务人员、官吏是国家的栋梁、沙皇陛下的仆人，作者竟敢对他们出言不逊，可见他心目中没有任何神圣的东西！要是让文明的欧洲知道了，人家会怎么说？可耻呀！可耻！”演出结束时，沙皇和政府官员们一声不响，愤然离去。而坐在池座和楼座的大学生们、青年艺术家们、女时装工们、小官吏和小书吏们全体起立，热烈鼓掌，掌声几乎要把整个剧场震塌。他们还一再呼唤作者的名字，表示了最大的赞赏和敬意。当时的评论界也有两种决然相反的意见，官方的报纸指责果戈里“诽谤官吏”，说他“虚构捏造”、“恶意攻击”。而像别林斯基这样进步的评论家则认为《钦差大臣》是一部“深刻的天才制作”，它“十足真实地再现了生活和现实……帮助人们理解生活”，“它的出现使俄国的戏剧事业得到复兴”。杜勃罗留波夫则一针见血地指出当时俄罗斯整个上流社会之所以竭力反对《钦差大臣》，乃是因为“他们通过自己的不满，无非证明他们已经从这些描写中认出了自己”。

果戈里对这场争论是什么态度呢？六年后，即一八四二年《钦差大臣》再版时，他用一句谚语作为该书的题词，以此来表明自己的态度，这句谚语是：“脸丑莫怪镜子歪！”

能否类比？

能不能将《钦差大臣》当时所引起的争论和今日《假》剧所引起的争论相提并论，进行历史的类比呢？

窃以为能比又不能比。之所以不能比，是因为我们所处的时代与沙皇时代有着本质的区别，我们的干部与群众之间也并不像沙皇时代的官吏与百姓之间那样有着根本的利害冲突。沙皇时代的官吏和百姓分属不同的阶级，所以官吏和他们的总头目沙皇对《钦差大臣》这种暴露他们丑恶面目的作品所持的态度当然和被统治阶级的态度完全不同，这反映了两个对立阶级的冲突。而我们对《假》剧的争论，则是思想认识上的分歧，况且争论的双方并非一方是干部，一方是群众。亦即，并非所有干部都反对《假》剧，也有很大一部分干部是支持的，而且支持得异常坚决；也

并非所有的群众都为《假》剧拍手叫好，也有不少群众是反对的，而且反对得也很激烈。所以不能简单地认为《假》剧的争论是反映了我们社会中的干部与群众的矛盾，这和《钦差大臣》的争论绝不一样，故而不能类比。

但也有可比之处，这就是说《假》剧的争论和《钦差大臣》的争论一样，不仅是对一部作品本身的评价问题，而都有其深刻的社会历史原因，都反映了对作品所涉及到的某些重大社会问题的看法上的原则分歧。看不到这点，就会忽略《假》剧争论的重要意义。

还有一个与此有关的问题需要说一说，即《假》剧的第一场也提到了《钦差大臣》，剧中人物李小璋冒充张老之子骗取戏票所要看的戏便是果戈里的这出世界名剧。有的同志对作者这样的安排极为反感，并质问道：“一开场是《钦差大臣》，这是沙皇时代的戏，难道我们现在是沙皇时代？”这个质问很吓人，无非是说作者将社会主义丑化为沙皇时代了！对这一质问巴金同志在他所写的《随想录·三十二·小骗子》一文中似乎替《假》剧的作者做了回答。巴金同志这篇文章是专谈去年春季轰动上海的小骗子诈骗案和据此所编演的一部话剧的（其实就是《假》剧），他对这一案件和话剧发了一些精彩的议论之后，也突然想到了《钦差大臣》，他说：“我想起了一百四十三年前一位俄罗斯作家果戈里写的一本戏《钦差大臣》。提起十九世纪的这位俄国作家，有人今天还感到头痛。可是不幸得很，这位俄国作家的鞭子偏偏打在我们的身上。一定有人不同意我这个说法，他们反驳道：果戈里鞭挞的是俄罗斯封建社会，跟我们社会主义，跟我们‘当今世界上如此美好的社会主义’毫不相干。……但奇怪得很，今天许多人围着骗子打转跟果戈里时代许多人围着骗子打转不是一样地为了私利？……事实上这样的事自古以来经常发生，人们习以为常，见怪不怪，这是为什么呢？……我越想越苦恼，因为我们不能不承认在我们这个社会里还有非现代的东西，甚至还有果戈里在一八三六年谴责的东西。”这也便是我们在《假》剧的第一场提到《钦差大臣》的缘故，这确实是有意为之。之所以安排这样的情节，绝不是将矛头指向社会主义的制度，而是要向那些大搞特权的干部指出他们身上的特权思想和作风是和社会主义制度多么的不相容，是一个半世纪以前果戈里就早已谴责过的东西。

我们的态度

罗丹在一八九七年雕塑了他那著名的《巴尔扎克》塑像之后，在法国也引起了

一场轩然大波。有人将他的塑像视为怪胎，有人则誉为杰作，总之也是褒贬不一，毁誉参半，争论得也十分激烈。罗丹为此甚为苦恼，只得于第二年写了一封公开信。他说：“我不再为自己的雕刻战斗了。它已经老早就能自己保卫自己了。……我深知生命短促而任务巨大，因此我听之任之，搁下这桩公案并继续工作。”

我们则不能“听之任之”。作为作者，我们要公开地、鲜明地表示我们对《假》剧及其争论的态度。

我们始终认为——

《假》剧不论在思想和艺术上都是不成熟的或不够成熟的，它就像一个早产的胎儿，先天不足，后天失调；但也可以说是后天失“条”，“条件”之“条”，失去了它本应顺利成长的某些条件，因此它夭折了。

《假》剧尽管是不成熟的或不够成熟的，但它决不是反党反社会主义的，也不是像某人所说的是“引导人民推翻政府”的。它没这么大的政治能量，作者亦无这种反动企图，敬请放心。

《假》剧只是一个满怀赤子之心的孩子向自己亲爱的母亲提点意见的剧本，也许意见提得过于直率和尖锐，但正因为是向自己亲爱的母亲提，才无所顾忌，才敢于如此的直率和尖锐。

你们这个戏是给党的脸上抹黑！不，给党脸上抹黑的是那些党的不肖之子，是那些大耍特权、党风不正的干部，而决不是我们。我们不是在给党的脸上抹黑，我们是在给党的脸上擦去灰尘。请记住，切莫将外科医生的手术刀视为凶器，致人于死命的乃是肌体上的那些毒菌。

《假》剧的“典型环境不真实”，它“把我们所有领导干部都写成了坏人，这能说是它正确地反映了社会主义中国的现实生活吗？”我以为，文艺作品中的典型环境，只是某一种社会生活的反映，并不是整个社会生活的全貌。典型人物所表现的“一般”，是指同一类型人物的“一般”；典型环境所表现的“一般”，也是指与此同类环境的“一般”。“一般”并不是“整体”和“全貌”。《假》剧“把所有领导干部都写成了坏人”（其实“坏人”这一概念并不准确，《假》剧里的领导干部也并非都是“坏人”，这且不论），那也仅仅是指剧中的“所有领导干部”，并非指整个社会各机关各部门的“所有领导干部”；《假》剧写了个风气不正的典型环境，也并不意味着整个社会就是如此。这难道不是普通的文艺常识问题吗？假如一般观众对此有所不解，倒还情有可原；如若某些主管文艺的领导干部也不甚了了，那就令人悲哀了。

“当然，戏里揭露的一些问题，从现象看是存在的，但作者把它过分地夸大了。”

真的“夸大”了吗?《假》剧只是写了赵团长要房子、钱处长要出国、孙局长要把女婿调入大城市、吴书记给冒充高干子弟的骗子开上调的条子,仅此而已,小事四桩。而生活中的丑恶现象要比剧中所反映的严重得多,今年八月六号《人民日报》报道的张良忠诈骗案和九月二十三日《解放日报》报道的吴俊伶诈骗案便是有力的例证。在这两起大诈骗案中被骗子骗得团团转的一些领导干部的所作所为并不亚于《假》剧中的赵、钱、孙、吴,甚至有过之而无不及。所以经常使人们感到遗憾的倒并不是艺术“夸大”了生活,而是生活往往比艺术更“夸大”。

《假》剧中的张老是“虚设的,没有血肉的”。“没有血肉”,那倒也是,但决非“虚设”。我们试图将张老写成正义的化身,革命传统的代表,我党老干部应有的形象。他的出现,正说明党是“靠我们自己的力量纠正了错误”。在这个人物身上,最能看出作者的观点、立场和对党的情感。他尽管写得如某些人所指责的“没有血肉”,但比起生活中那些党风严重不正者,却有更多的人味。假如在我们的现实生活中,在老干部的队伍里,多一些像张老这样的人,那未尝不是一件利党、利国、利民的幸事。

作者“同情骗子”,这又是《假》剧的一大罪状。其实,作者同情的并不是抽象概念中的骗子,更不是所有的骗子,而是舞台上的“这一个”骗子——李小璋。对李小璋玩世不恭、浑水摸鱼的诈骗行为,作者给予了应有的谴责和批判,并诉之以法;但他之所以走上犯罪道路,除了主观因素之外,还因为他正当的上调权利被人剥夺,“十年动乱”的社会又放弃了对他的教育,某些干部的特权思想还为他的犯罪活动大开方便之门,总之还有一些深刻的、客观的社会原因。正是在这一点上,作者给予了必要的同情,这又有何不可?鲁迅对阿Q不是“哀其不幸,怒其不争”,既批判又同情吗?轰动全国的新疆的那个女杀人犯蒋爱珍,尽管要定罪判刑,可人们不也是觉得她亦有可以同情之处吗?社会现象是复杂的,人们的情感也不是单一的,文艺作品中的艺术形象正应该反映生活现象和思想情感的这种丰富性和复杂性。在现实生活中还有一种奇怪的现象,即人们只同情某些骗子,而对受骗的干部却不太同情,这倒很值得令人深思。

最后就要说到“社会效果”了。我以为任何人都无权动用整个“社会”的名义来对某一作品的效果进行终审判决。还是让大公无私的实践去检验吧。历史是最公正的,我坚信它最终会对《假》剧的功过是非做出令人心悦诚服的结论。

(原载《上海戏剧》1980年第6期)

戏剧创作漫谈

曹 禺

有些问题，我常常在想。近来，觉得有些话想说一说。作为一个写剧本的人，我要说的当然还是写作的问题。

我感到三年来创作有极大进步。小说、诗歌、戏剧，都呈现出前所未有的繁荣。有很多好戏，朝气蓬勃，充满新鲜感。大家都在讲，我就不多说了。我要说的，是戏剧创作中有一类戏，有人把它叫作问题剧或社会问题剧。不必讳言，我们的社会上还存在着一些问题，因此就根据问题写了很多戏。有的剧本写青年犯罪问题，有的剧本写血统论影响问题，有的剧本写特权与法制问题。这些社会问题剧，是作家集中了群众的感受，显然，也包括作家自己的感受，多方构思而成的。这样的剧本，一方面揭露了阴暗面；一方面告诉群众，我们有决心、有办法消除这些阴暗面。这些戏的结尾，往往也都把矛盾解决了。现实生活的实际情况是不是像戏中描写的那样曲折有致，那样有力而迅速地解决问题了呢？也许不一定。但无论如何，这种戏对社会的作用是好的。戏剧创作的进步性就在于此，敢于触及时弊，揭露较尖锐的社会矛盾，创作思想确实是解放了。应该说，这是人民在推动剧作家去这样写，因为他们关心社会上的问题，希望在舞台上看到党对解决这些问题的决心与信心。

这些作者都是非常热忱的，用各种办法表现他们的爱与憎。他们希望解决问题的心情是急迫的，这种心情很可贵。

这类戏好处还有很多，暂且不说了。我看，写社会问题剧不是今天的发明创造，并不是什么新东西。这样的戏很早就有，一直就有。这里有一个写得深不深的问题。好的社会问题剧应该植根于生活之中，而不是仅仅存在于问题之中。现在有的戏仅仅写出了一个问题，问题便是一切，剧中人物根据问题而产生。人物有的站在问题的这一面，有的站在问题的那一面，有的站在问题的中间。于是出现了正面人物、反面人物、中间人物。当然这种问题剧是人民需要的。我们要根据人民的需要写东西，这是对的。但是，我们应该写得更丰富。其中还包括对生活认识的深浅。如果我们仅仅写了社会上的问题，而忘了或忽略了写真实的人、真实的生活，那么我们

的笔下就只有问题的代表人物，而没有真实生活中的人，没有那种活生生的、一点不造作的人。那种“代表人物”是不会被人们记住的。

这里有一个写作时的出发点。不要看到一个问题就急于写。急了就可能粗，可能浅。把生活摸透了，自己有了深刻的感受、认识，心中有了人物，然后再考虑如何写。这样就会写得比较活，比较动人，比较扎实。现在的一些作品常常是对坏的加以夸张，对好的也加以夸张。夸张是必要的，是一种技巧，但是夸张到脱离真实的特定的环境，就不成了。我感觉到有些戏的环境就是一个“舞台”，一群人在“舞台”上提出问题，解决问题，一切都是在“舞台”上发生的。说到极端的话，这样的戏写不好时，就是逻辑思维的图解。这样的戏写好了，是感动人的，人们是要鼓掌叫好的，但就在那种时候也还有一个“问题”，就是出了剧场后，人们还不想呢？第二天醒来，人们还不想呢？大家还想看第二遍、第三遍、第四遍吗？我是不大想的。因为第一遍就已经满足了。人们对社会问题的不满，对解决问题的渴望，都在戏里得到满足了。如果还有点不满足，那就是几年之后，人们还能从中得到启发、教益，还会感动吗？

我看戏，读文艺作品，我所注目的是人，人是最重要的。现在我常感到有些人物是捏出来的，也就是按作者的意愿与需要捏出来。当然，人物都是作者创造出来的。我所谓的捏出来，就是有许多不自然的地方。有时太过分地强调他的“正面”，有时又太过分地强调他的“反面”，这种写法是不太妙的。

过去，有人往往用“难道生活是这样的吗？”这句话，把敢于提出问题的作品和作者否定了。今天，这个局面过去了。我们的党提出思想解放，出现了这样一个生动活泼的局面，出现了这些社会问题剧。这是很好的事情，但是不能满足，要提高。

蒲松龄的《聊斋志异》，其中有一篇《画皮》，讽刺了当时的世道人心，用今天的话说，也是提出了社会问题，是写得很巧妙的。虽然短小，但很深。这种尖锐、强烈的表现方法，值得我们学。但是，如果我们今天再写一个《画皮》，或者不叫《画皮》，叫其他的什么名字，即使写得看不出《画皮》的痕迹，也不大行。其道理就是你没有自己的创造，没有自己独具风格的深刻的创造性。我并不是说我们没有创造性。创造性有大有小，有深有浅，有粗有细。

现在的创作，可以说是勇敢的，热情的，也有一定的人物形象。但从一个更高的尺度来看，就不够了。为什么要写得那样符合问题的要求呢？为什么除了问题之外不叫人再想想别的呢？比如说，写特权与法制这类问题的许多剧本吧，在这个问题之外，应当有其他的思索余地，应当使人有种恋恋不舍的“后劲”。不要过于直

白，不要一览无余。人们看完戏，应当感到戏中的人非常像自己身边的或自己所看到的“那一个”。我觉得现在的问题剧是有这种弱点的，就是虽然说了群众的心里话，但并不是完全为群众所信服。

当然，现在公式化、概念化是少了，每个作者都有出奇制胜的地方。但是因为他们把社会问题看得太窄，只看到“这一点”，而忘了四周的生活，所以作品不饱满。可以看看易卜生的《娜拉》。娜拉的出走是一件大事，她要出走，要人格独立，不愿老当丈夫的小鸟。这在当时是有极其重要的社会意义的。这个戏中就有那种乍一看与娜拉的出走关系并不紧密的人物，比如娜拉一家的朋友，那个医生，要删掉他也是可以的。还有娜拉过去的女朋友，她来看娜拉，如果硬要删去，戏也能进行下去。但是易卜生却把医生的性格与丈夫的性格对比，娜拉与她的女朋友也有明显的性格对比。这两个人物与剧本所写的妇女地位问题并不发生直接关系，然而却使剧本丰满了、深刻了。

剧本的复杂性、深刻性并不在于人物多，场面大，不在于豪言壮语，或故事的曲折奇特，而在于对社会、对人生、对人的了解。你究竟看到多少，懂了多少。写东西不流于表面，不仅仅让人们当时看得有趣，应该迫使人们看后不得不思索。《娜拉》之所以是世界名著，直到今日还有生命力，就因为易卜生写得深刻，写得真实。剧中最后一段，娜拉和她丈夫有长时间的对话，十分精彩。让你不知不觉地跟着它走。那也可以说是一种说理性的东西，但他是借着人物流露出来的。到现在为止，世界上写妇女解放的剧本不少，实际上能够存在下来的，让我们忘记不了的，还是易卜生的《娜拉》。现在挪威还在演出。因此说，写社会问题也是可以经受住时间的考验的，人们看的不仅仅是那个问题，问题也许已经过去了，可是那些人物还是活灵活现，让你想着。我们的一些剧本，现在很需要，很受欢迎，但要看得远一些。

易卜生（一八二八—一九〇六）年轻时写过许多历史剧，他写《娜拉》（一八七九）时已经五十一岁了，他已写过两部伟大的诗剧《布朗德》（一八六六）和《彼尔·金特》（一八六七），歌颂“人的精神反叛”。《娜拉》演出后，轰动挪威和整个欧洲，一位妇女解放运动者十分热情地找到易卜生，请他解释《娜拉》的主题与思想，易卜生只简单地说了一句话：“夫人，我写的是诗。”

易卜生的这个答复是有道理的。我想，他是说不能简单地用一种社会问题（如“妇女解放”），来箍住他对如此复杂多变的人生的深沉的理解。

举这个例子是说明，写社会问题剧，也要对人类的精神世界和生活的哲理有一定的认识。

以上是我说的第一点，用一句话说，就是社会问题剧要注意提高。

我们的“戏剧天地”绝不仅仅只是社会问题剧。题材要广泛，这是党早就号召的，也是人民的需要。为什么我们现在还做得不够呢？我们写东西不光要有益于社会主义，还要有益于人民，有益于人类。最近我看了《文艺报》上孙犁同志的一篇文章，写得十分好，也十分透。他勇敢地提出“人道主义”的问题，这是很大胆的。我由此想到，我们写“人性”写得太不深了，甚至有人至今还不敢碰。每个人物都是有性格的，就看你怎样写，敢不敢写，会不会写好。现在有的人好像头上带了紧箍，不管谁一念紧箍咒，他的头就痛。这不好。不在于人家限制你，而是自己限制自己。这也是有来源的，中国几千年的封建束缚和几十年的极“左”压力，使得许多人谨小慎微，不能畅所欲“写”。畅所欲写，并不就是写黑暗，一味写黑暗是不利于祖国的。我是说，要写那些叫人揪心的，使人不能忘却的人物，写他们的情操、信念。这样的人物是能代表社会的一部分真实的。不这样，就不会有生命力，就保留不下去。一个作家进行创作，主要是运用形象思维；他的世界观、人生观就渗透在里边。作家反映真实的生活，也就反映了他的政治观点和艺术观点；不是先有某种预定的观念，也不管自己懂不懂，消化没消化，就按照这种观念去塑造形象，让那些形象同政治观念去“合槽”。这样的作品写出来是不会真实的，甚至是假的。用马列主义观点观察生活、研究生活是对的，但是不能用马列主义观点代替作品的主题。主题不是事先规定好的，是生活中来的。我常常想，一个作家，应该也是一个思想家。无论看到什么，都要想想，不要人云亦云。不要听到一件事，就轻易下结论，不要头脑发热。过去说带着问题下去，这是可以的，是一种办法；但是一个作家要广泛了解真正的生活。不要太急于动笔，有人下笔千言，那正是因为他的生活积累够了。可以说所有伟大作家的作品，不是被某个问题箍住的。《红楼梦》把整个社会都反映出来了。《战争与和平》、《人间喜剧》这些伟大作品，都反映得很深刻、很厚实。文学反映生活，不是那么狭窄的，也不应该是浮浅的。在人物身上应当能体现出时代的精神。这样才可能有思想性。现在一般认为，提出了一个问题，就有思想性了，我想这是个误解。把思想性简单地理解为某一个问题的非观。其实绝不止此。暴露与歌颂也不能代表思想性。思想性来自于作者对生活执着的追求、观察与思索。有这样思想性的作品，才能真正叫人思、叫人想。但是，它不是顺着作家规定或圈定的思路去想，而是叫人纵横自由地思索，去思索你所描写的生活、人物，也思索整个社会、人生和未来。我们应该努力要求自己，在创作上不要走一条轻巧而容易的道路，要写自己的精神世界中真正深思熟虑过的，真正感动过的，

真正感情充沛的东西。艺术上要十分考究。我并不是说一写出来就要名垂千古，我不过是希望能够把我们这个时代的精神反映得更深、更广些。

不要浅尝辄止。有一阵子写科学文艺很热门。徐迟同志的《哥德巴赫猜想》是一篇非常好的作品，从那开始，接着出现许多这类很好的作品。但这种科学文艺现在又不够多了。有一阵子写中日友好，有《泪血樱花》、《玉色蝴蝶》。又有一阵子写台湾回归大陆的问题，就有《彩云归》、《归帆》……这些东西都应该写，也需要写，也能写出好作品。但是，我希望有经久不灭的火，而不是一阵风。艺术的火焰经久不灭地燃烧着，这才是伟大的著作。人们永远看到它的光辉，从中能了解到做人的道理。

对生活的观察不要有框框，视野要广阔，要深厚。这不是说工厂、农村、学校都要同时去了解，这也不大可能。能在某一方面了解的深，了解的透，有了真正的感受，有了非写不可的感情，就好。再有，就是艺术技巧问题。我认为技巧是不难学的，只要天天写，多读书，日久天长，就会写好。写新的，也可以写老的；写目前需要的，也可以写永久需要的。主要是敢于写生活的真实，不要看出人工的雕琢。我的戏就有雕琢气，只有少数一两个较好一点。要在极不雕琢中，写出了不起的人物，写出人物的性格。

唐代著名的文学家韩愈说得好，“唯陈言之务去”。古人就懂得这个道理。我们今天需要更多的新的东西，更多的好东西。

文艺的道路是那么宽广，创造人物是那么有趣，那么动人。只要我们肯下苦功夫，那真是乐在其中呵！

（原载《剧本》1980年7月号）

“社会问题剧”浅探

陈恭敏

我国的话剧舞台，目前流行两种体裁：问题剧和情节剧。七九年，曾经引起社会轰动的问题剧，到了今年，逐渐为情节剧取而代之。“满城争看绣花鞋，全国竞演彩云归。”就是这种趋势的写照。谁也说不清，这到底是好还是坏。体裁就是体裁嘛！即便是纯粹娱乐性的轻喜剧、滑稽戏，只要能给人以愉悦，也是需要的。情节剧也并非“无思想性”或“趣味低劣”的同义语，有各种各样的情节剧，何况我国观众历来就爱看情节曲折、悲欢离合的戏，把哭湿几条手绢当作一种享受哩！西方现代美学流派中有所谓“非戏剧化”、“非情节化”的主张，是否合乎我们的口味，不得而知，因为我们没见过这类戏。

情节剧取代问题剧，是否包含着某种内在原因？

根据我有限的见闻，觉得可能有两点值得探讨：一是问题剧，至少是某些问题剧，有些过于强调“问题”而排斥情节，在观众中引起一种反拨性的趣味转移，也就是说，想换换胃口；二是问题剧出了点不大不小的问题，譬如“展览犯罪”啦，“同情骗子”啦，诸如此类。在舆论的压力下，还是绕开问题为妙。否则……

两种不同体裁，要比个高低，那是很可笑的。世界舞台上：好的戏都一样妙，不好的戏各有各的不妙处。

好的戏都有一个共同点：不论问题也罢，情节也罢，都服从于塑造鲜明的人物形象。而不好的戏，缺点与失足处，就各不相同了。

我没有考证过，社会问题剧在我国是不是从三十年代演出易卜生的《娜拉》（又名《玩偶之家》）开其端倪，而后流传至今的。但有一点是可以肯定的：易卜生的客厅剧的演出形式，占领我国话剧舞台竟达半个世纪之久。这也足以证明我们的戏剧观是多么保守和僵化。易卜生也并不是专门写社会问题剧的，他既写过历史剧和诗剧，也写过有浓厚象征色彩的哲理剧。他写的社会问题剧，是充满心理刻画、富有人情味的。并不是写不同社会观点的“代表”，人格化的观念。他写的人物，多数是有原型的，不少是他极为亲密的朋友。他们对他们非常熟悉，观察也十分细致。正

因为这样，他有一次不同意某个女演员演剧中女主人公，只因为她的手和他写的女主人公不同。我们只注意到易卜生善于通过高度集中的戏剧冲突，非常概括地反映社会问题的剧作技巧，从剧作形式和演出形式方面借鉴多（为此还写过不少编剧技巧一类的书和教材）。真正研究他的剧作美学思想则是很不够的。我们的某些社会问题剧是经过政治过滤而变了形的。它确实净化了某些东西：如抽象的哲理、隐秘的情欲之类。但却增加另一种特色：人物被蒸馏过以后变得清静，只剩下政治观念了。

观念本身从来是没有戏剧性的。任何时候，都不能把不同观点的辩论当作戏剧冲突的实质。辩论是不是有戏，完全要看是什么人，在什么情境下，为了什么展开辩论，辩论能否表现出性格和性格的撞击、能否引起情节的戏剧性变化。如果不是这样，而只是为了让人物做某种思想观念的传声筒，直至让人物代表作者去教训观众，那就超越了戏剧学的范畴。

某些问题剧陷入“逻辑思维的图解”，显出“人工的雕琢”，关键在于不是从塑造人物出发，而是为了论证一个问题，“把思想性简单地理解为某一个问题是非观”（曹禺语）。问题倒是从生活中发现或提炼出来的，但作者对生活的思考，并不常常是伴随着形象（人物、事件、情节）同时酝酿成熟的。在现实生活中的社会问题，可以从政治、经济、哲学、法律等不同角度去探讨它、分析它，评价其是非。而艺术地掌握世界的方法有别于理论的或其他方式，就在于一切以人为中心，一切是为了人的。既然人生活在特定的时代环境之中，生活在一定的人与人的关系之中，作家从对现实的生动观察中所探索到的问题、引申出来的思想，都只能包含在他的艺术形象之中，而且，只有通过形象才能传达给观众。形象和现实的联系总是比概念和现实的联系更直接，更丰富，更具体。某些社会问题剧之所以产生概念化，除了提出问题和解答问题之外，没有留下难忘的人物和耐人寻味的哲理，原因就在于思想与形象的脱节。好的社会问题剧则不然，从一开始，作家的注意力就集中在人物上，某一个别人物的遭遇和命运引起了他的深切关注，使他激动不安，在探索的过程中，他发现类似的人物有着类似的遭遇，经过深刻的研究与分析，他从个别中看到了一般，看到了某种典型的现象。社会问题正是从人物与环境、人物与人物关系的不协调中产生的，总是从特定的事件中产生的。因此，问题也只能通过人物的命运折射出来，而不能是纯理性的抽象分析去获得的。重要的是酝酿、形成主题的过程中，一刻也不离开形象思维，严格遵循人物心理行为、人物与环境、人物与人物关系的逻辑，而不是让人物成为作者论证问题是非的工具和傀儡。

记得高尔基曾说过：“戏剧除了要有文学才能外，还要有创造各种愿望、意向的

冲突的伟大技能，要有迅速地、用无法抗拒的逻辑来解开这些冲突的技能，而且这种逻辑不是由作者随意摆布的，而是由事件、人物、感情本身的力量来支配的。”某些问题剧常常为了问题而随意摆布人物，不注意研究人物的心理行为逻辑，而是把人物纳入预先想好的现成情节公式里去。有时问题的提出是有力的，证明作家观察的敏锐，但一旦冲突展开，就露出了人工雕琢的明显痕迹，作家就开始强制人物了。那种“一项工程、两条路线、三个回合”的布局套子，纠缠于树立观点的辩论，唯恐扣不紧主题，时时、处处、事事都要点题，不敢越雷池一步。“问题”就成了魔障，变成一种抽象的、枯燥乏味的东西了。

特别暴露问题剧的共同弱点的常常是在结局的处理上。今天的问题剧不同于旧时代的问题剧：过去的剧作家可以只提出问题而不一定解答问题，而且确实也找不到问题的答案。如娜拉出走以后怎么办？她走向哪里去？作者把问题向社会提出，由观众去思考 and 回答。而我们的作家总期望问题得到解决，或指出解决的途径。因此，就不得不用一定的篇幅描写问题的解决。但要做到高尔基所说的那样：“迅速地、用无法抗拒的逻辑来解开这些冲突”，并用“事件、人物、感情本身的力量”是极不容易的，我们常常在这种时候就显得捉襟见肘，力有不逮了。

曹禺同志在《戏剧创作漫谈》一文中希望剧作家们“不要看到一个问题就急于写。急了就可能粗，可能浅”。恰巧在这一点上，和我们某些同志有了分歧。照某些同志看来，什么是当前广大群众所迫切关心的，或者是他们耿耿于怀而期望解答的，既要有敏锐的判断，又要反映得迅速及时。有的剧作家建筑的才能是有的，但建筑的材料却不多。我们往往还分不清“问题”的“时代性”和“时髦性”。为什么有的题材出现“一窝蜂”，这与某些剧作家（也可能包括剧院、团）习惯于看气候、摸行情有关。剧场为一句台词说在点子上而掌声雷动，这情景是会使人陶醉的。至于作品若干年后，还能不能感动人，那是以后的事。事实上，也很少有话剧院、团做了以后重演的准备。这就涉及到剧院培养剧作家的问题了。

主题的时代性和时髦性是有原则区别的。如果剧本是真正出于对时代迫切问题的探索，不仅仅是为了政治宣传或落实政策，那么，由于艺术的具体形象性的特性，就决定了它所探索的时代迫切问题，归根结蒂，就在当代人的内心世界之中。内心世界这个领域是作家唯一的专业领域。为了了解原子工程或化纤生产，观众是不会去找作家，而去找专家。研究哥德巴赫猜想是为了表现陈景润的意志和精神力量，不是为了写科学论文。社会问题剧一旦只剩下“问题”，而看不到隐藏在问题后面的人的内心世界，就失去了问题的灵魂。我国正进入一个转移重点的伟大变革时期，

现实生活出现了新旧交错、新旧交替的错综复杂的变化。新的历史向我们提出了很多新的问题，就说经济改革吧，国家采取了一系列的措施：如企业自主权的扩大，统一计划与市场调节相结合，从统购包销到允许竞争……看来都是些枯燥的经济问题，却又无不是从人出发，为了人的。至于新时期出现的爱情、婚姻、家庭问题，则更是与人们的道德、伦理、情操息息相关。曹禺同志主张写人，并强调写人性与人情，他说孙犁同志的意见很大胆。文艺要描写人性与人情，当然并不是新见解，只是因为我们历来把它当作修正主义加以批判，所以，今天听到这种意见，觉得很新鲜，很大胆。理论界已经谨慎而稳步地在踏进这个禁区，试图弄清楚人性与阶级性的辩证关系。有的小说作家，也开始探索我们时代的具体人性问题，并写出了有影响的引人思索的作品。虽然，评价上仁者见仁，智者见智，分歧比较大。但我们终于有了这样的作品。

戏剧创作似乎还没有这样的作品。

写现代迷信问题的戏是有的，但现代迷信如何戕害人性，造成人与人之间关系的异化，也似乎还没有剧作家探讨过。不论是问题剧，还是情节剧，只有合乎人性与人情，才能扣人心弦。我们在经历了“十年浩劫”之后，必须像契诃夫说的那样，为了恢复人性，“把奴性一滴一滴挤出去”。

（原载《剧本》1980年11月号）

在剧本创作座谈会上的讲话

(一九八〇年二月十二、十三日)

胡耀邦

同志们!

我讲点意见，不是什么指示。意见和指示不同。指示是要照办的，意见是可以商量、讨论的。为什么瞎指挥老是纠正不了呢？原因之一，就是因为有些同志把意见同指示混为一谈了。许多问题，特别是意识形态的问题，一定要经过商量、讨论，逐步求得一致，加以解决，不能采取随便下指示的办法。

我讲八条意见。

第一，我们召开这个会议的目的和希望

这个会叫剧本创作座谈会，是第四次文代会以后有关文艺工作的一次重要的会。党中央认为，第四次文代会具有重大意义，明确了一系列带根本性的问题。但文代会未开完时，中央就知道会上对有些问题议论纷纷。主要是两个方面的问题：一个是对文艺工作的历史、方针和文代会的某些问题，有不同意见；一个是对当前一些作品有不同意见。议论纷纷没有什么不好，往往可以促使我们大家开动机器想问题。意见不一致怎么办呢？有些问题，应该鼓励大家畅所欲言，继续讨论，在文艺实践中逐步求得解决。但是直接关系文艺事业发展的全局的、重大的方针性问题，没有一个基本上一致的看法，就会影响我们的工作。

文代会闭幕之前，我们和周扬同志、穆之同志等一起商量过两条办法：

一条是用中央名义批发一个文件，这就是《中共中央关于认真学习贯彻第四次全国文代会精神的通知》。这个文件明确地肯定第四次文代会是开得好的，邓小平同志代表中央所作的祝辞，提出了我国新时期文学艺术的任务，正确地分析和估计了文艺队伍的状况，进一步解决了文艺和人民、文艺和生活的关系，以及党如何领导文艺等一系列根本性的问题。文件充分肯定了三年来文艺工作的成绩，指出粉碎“四人帮”以来，文艺界作出了贡献，是很有成绩的部门之一。这是很高的评价啊！

文件还明确指出，文艺工作要坚定不移地贯彻百花齐放、百家争鸣的方针，发扬艺术民主，坚持“三不主义”，即不打棍子，不戴帽子，不抓辫子，切实保证人民群众有进行文艺创作和文艺批评的自由。最近，文艺界还有个别同志讲什么“缺乏安全感”。我不赞成这个话。坚定地执行“双百”方针，党中央反反复复讲了多少次。三年来，有没有打棍子的现象呢？不是说个别地方没有这种现象，也不是说没有人想打棍子，但中央没有这样搞，而且不赞成这样搞。这个态度很明确。个别地方有些争论，关系搞得比较僵。岂止对一些艺术作品，对宣传工作，对许多学术理论问题，不同意见也不少。难道有些争论，有些意见，就能说没有安全感吗？这个话不太妥当，因为不符合事实。文件再一次肯定了，明确了党对文艺工作的领导方针，这就是第三条讲的，党对文艺工作的领导决不应违背客观规律，凭个人意志独断专行。文件对文艺的重要性和当前的任务，对创作方向，都提出了明确的要求。我希望文艺界的全体同志都要认真地、反复地把这些问题讨论清楚。至于党员，则必须坚决执行，因为共产党人要照党中央的决定办。

另一条是，对于文艺创作中的一些问题和几个作品有不同的意见，我们觉得，用中央发通知做结论的办法不妥当，延长文代会开会时间的办法也不好。因此我们商量，最好开一个座谈会，请一些同志来交换意见。我曾经主张去年十二月开。周扬同志提议多准备一下，过了年再开。所以说，酝酿召开这个座谈会的时间是很久了。我们希望座谈会的内容不限于剧本创作的问题，而是能够对文艺创作上大家共同关心的一些重大问题，交流一下看法，在一些重大原则问题上统一思想。这就是我们召开这个会的目的和希望。

这个会开得怎么样，我不大清楚。贺敬之同志说，大家反映开得是不错的，真正做到了畅所欲言。对于一些重大原则问题，有的同志说，有了比较一致的看法了。这当然很好。没有完全求得一致的看法也不要紧。思想问题一个时期统一不了，天垮不下来。积三十年之经验，思想问题可不能着急。一着急就你抓我，我抓你，就乱套了。我们力求统一思想，但一下子统一不了，不可操之过急；操之过急，往往出乱子。还是中央文件上讲的，对艺术上有争论的问题，应当经过自由的充分的讨论，并且要在实践中求得解决。有时候表面看起来统一了，明确了，但一碰到实际问题，又不明确了，不统一了。同时实践过程中还会出现新的问题。文艺战线上的思想认识问题，也像其他领域的思想认识问题一样，有它自己的发展规律。这就是从不统一到统一，再到不统一，再到新的统一；从不明确到明确，再到不明确，再到更明确。由不统一、不一致，在实践中，经过讨论，认识不断深化，比较统

一了，比较一致了，再往前又不统一，又不一致，然后又统一，又一着了。这个过程循环往复，逐渐使认识提高到新的水平，这就是思想发展的规律。我们领导文艺工作的同志要懂得这个规律。但是，事物的发展，总是愈来愈向前进。一方面，认识有一个从不统一到统一的过程，从这个意义上讲，我们不能着急；另一方面，事物总是朝前发展的，向上发展的，从这个意义上讲，我们又是乐观的。我们解决文艺上的思想认识问题，一不着急，要充分说道理；二要乐观，要坚信真理愈辩愈明。因此，共产党人决不应该成为生活的冷漠的旁观者，决不应该放弃自己推进事物发展的责任。就文艺事业来说，应按照它的客观规律，积极而有效地发挥党的领导作用。这一条应不应该成为我们解决思想认识问题的一个基本观点，是不是领导文艺工作要特别注意的问题，请同志们考虑。

第二，应该如何看待我们自己

我们党历来认为，革命的首要问题是分清敌我的问题。《毛泽东选集》第一卷第一篇开宗明义，头三句话就是：“谁是我们的敌人？谁是我们的朋友？这个问题是革命的首要问题。”这话看起来似乎是人所共知的常识，实际上是马克思主义的一个根本问题。民主革命是如此，社会主义革命也是如此。我们党近六十年来经验都说明，正确分清敌我，善于区别和处理两类不同性质的矛盾，是革命的根本问题。什么时候我们对敌我友分得清楚，革命就胜利，我们的事业就蓬蓬勃勃地发展；什么时候没有分清敌我友，革命就受挫折，我们的事业就受损失。政治路线上有这个问题，外交路线上有这个问题，宣传工作上也有这个问题，文艺创作上也有这个问题。

我们党的经验又说明，真正善于分清敌我友，正确地处理敌我关系，说起来很简单，很普通，做起来实在不容易。这个问题是毛泽东同志提出来的，但是就是他老人家，也不是始终如一地都处理得很好的，有时，特别是晚年，有些问题也没有分析清楚，没有真正分清敌我，没有完全处理好。那么，我们每个同志，在这类问题上就能保证永远不犯错误吗？拿我来说，在分清敌我的问题上也犯过错误。我们全党、全国各级干部，在这个问题上完全没有犯过一点错误的人，恐怕极少。正确区分敌我友，不是单靠书本知识或几条杠杠就能解决的，而是要经过反复实践、反复认识，经过调查研究，占有大量的材料。而且在不同的历史时期，敌人、朋友这两个概念的内容也是有所不同的。我这样讲，决不意味着可以减轻或者推卸领导者的责任。应该说，如果领导者在这个问题上犯了错误，后果是严重的。我只是说，

解决这个问题很困难，谁都难于完全避免犯错误。这里，重要的问题是善于总结历史经验，努力避免重犯“文化大革命”中那样严重地颠倒敌我关系的错误。

现在，我们同心同德搞四个现代化的时候，是不是就不存在分清敌我的问题了？我看我们千万不能忘记的仍然有这个问题。那么，现在我们在宣传方面，在文艺创作方面，有没有分不清敌我的现象呢？应该说是有的。比如，有没有把破坏社会主义的反革命分子当作好人的呢？有的。再比如，有没有把犯了错误的自己人，当作势不两立的敌人来对待呢？也有的。在国际问题上也有类似情况。我们在各条战线上，对各种人要能恰当地分清敌我友，正确处理这些关系，是件困难的事情，如果处理不当，是随时都可能犯错误的。因此，我们在新的历史条件下，同样不要忘记善于分清两类矛盾。不管哪位同志，都要注意这个根本问题。

我想着重讲一讲如何看待自己。我这里不是指作为我们个人的自己，而是指广义的自己，指敌方、我方的自己。

第一，如何看待领导我们的、我们自己的党。中国共产党是不是我们自己的呢？共产党是领导我们事业的核心力量，怎么不是自己的呢！我们的党是不是真正伟大、真正可爱的呢？我们的党确实犯过错误，我们党的各级组织都有这样那样大大小小的问题，我们的党确有不少党员不够格，有极少数甚至很坏。总之，第一犯过错误，第二存在问题，第三确有党员不够格，某些人确实很坏。这些都是事实。但是不管有多少缺点、错误，总得肯定这样两条：第一条，如果没有我们党，中国革命能不能成功？中国人民的翻身，新中国的出现，没有我们这个党是办不到的。哪个党、哪个派都没有把旧中国变成新中国，唯有中国共产党领导全国各族人民把革命搞成了。第二条，谁能领导我国人民建成四个现代化的社会主义强国？不能靠别的人，不能靠别的党，只能靠中国共产党来领导。邓小平同志最近又提出：要坚持党的领导，改善党的领导。每个同志，包括文艺界的同志，对党的认识，要有这么个前提。我们希望一定要正确地对待这个党，这个党不管有多少缺点、错误，总还是伟大的，可爱的。

第二，如何正确地看待我们这个社会。我们这个无产阶级专政的社会主义国家，是不是真正有优越性？我们应该不应该引以自豪？这也是所有同志都要明确的问题。我们的国家生产那么落后，文化那么落后，三十年来经济、文化的发展不快，什么原因呢？我看第一是历史原因，就是说，旧中国给我们留下的底子太薄，负担太重。第二条，林彪、“四人帮”十年来的破坏和动乱。第三条，我们政策上的问题。林彪、“四人帮”的破坏是非常严重的，但光这样说还不完全。我们有些政策长期不大

对头。有些政策，在林彪、“四人帮”当权以前就有不对头的、“左”的东西。第四，我们有些同志，包括我自己在内，搞生产的经验不足，不懂或不大懂经济规律，现代科学技术、经营管理等方面的知识懂得不多。第五，我们的制度不完善。比如搞按劳分配，搞奖金，究竟怎么办？摸了两年还没摸清楚。我们国家经济落后，文化落后，不承认这一点，不是真正的共产党人。但是有一条我们比谁都优越，就是我们铲除了剥削制度，从根本上消除了人吃人、人压迫人的现象。我们完全应该因此而感到自豪。我们有的同志恰恰忘记了、忽视了这个最根本的事实。假使我们看看资本主义国家写得比较好的影片、小说，不是单从形式上看，而是从实质上看，就可以看到这些影片、小说好就好在揭露了资本主义社会人吃人的本质。我很少看电影，举不出特别好的片子来。《百万英镑》就不错吧，还有《流浪者》，都反映了这一点。我们用几十年的时间废除了剥削制度，结束了受压迫、受侮辱、受歧视的局面，请同志们一定不要忘记这一条。有许多青年同志不懂，这也难怪。我们的老工人、老农民、老教授、老科学家、老文化人懂，比如说我们在座的夏衍同志，感受就很深刻。还有在座的曹禺同志，他的《雷雨》、《日出》，都反映了这一点。这方面，我们要反复地宣传。自然，宣传的方法要实事求是、讲道理、讲历史，不要搞公式化、概念化和形式主义的东西。宣传新旧中国制度上的根本不同，就是揭示历史的真理。真理不怕千百次重复，这是列宁讲过的。

第三，如何看待占我国人口绝大多数的从事体力劳动和脑力劳动的人民。长期以来我们对知识分子的看法不对头。对这一部分劳动人民看错了，歪曲了他们的形象，说是“臭老九”，使我们的脑力劳动者蒙受了一场冤屈。粉碎“四人帮”以后，我们把这个错误的观念改过来了。新中国的知识分子也是劳动人民，是脑力劳动者，是工人阶级的一部分。现在我们在纠正过去的错误看法和由此产生的错误做法，纠正得有成绩。但遗留的问题还不少，还要继续纠正，彻底纠正过来才罢休，这是不成问题的。这里应该强调的是，我们理论战线、宣传战线、文艺战线的同志，千万不要忘记从事体力劳动的人民。两条理由：第一他们占我们人口的绝大多数；第二他们过去是革命的主力军，现在是四个现代化的主力军。我们的知识分子，作为工人阶级的组成部分，当然也是搞“四化”的主力军的一个组成部分，而且是一支特别重要的、宝贵的骨干力量。但我们的知识分子人太少了，只有两千多万。我们的体力劳动大军，还缺乏文化，缺乏文明。我们过去提倡接受贫下中农再教育，这个话现在看来讲得太绝对了。知识分子应该向农民学习，这是对的；而农民为什么不可以向脑力劳动者学习呢？相互学习嘛！不要认为体力劳动者不值得我们学习。相

反，体力劳动者在许多问题上确实比我们高明，值得我们学习，值得我们歌颂、表现他们。我最近看了一个电影《泪痕》，我觉得在表现农村干部、表现农民方面做得很不错。我们社会主义祖国百分之九十粗手粗脚的普通工人、农民，是我们社会的主人。在旧社会，进步的作家们还不能充分表现他们。我记得马克思说过，资本主义国家的工人、农民还是一支没有发掘的力量。社会主义中国工人、农民的力量，已经和正在发掘和显示出来，我们的文艺创作，有责任把他们的生活、劳动和情绪生动而准确地表现出来。

第四，如何看待我们的人民解放军。我们的军队也确有某些缺点，几百万人民解放军里也有个别不好的人。但总的来说，我们这支军队有两条：一条，确是最可爱的人，从一九二七年建军起，几十年来枪林弹雨、出生入死，没有他们，不可能有中国人民革命的、胜利的光荣历史。我们的革命历史和人民解放军是密不可分的。第二，我们的四个现代化的实现主要要靠他们来保卫，因此他们又是最可靠的人。一是最可爱，一是最可靠。我们的宣传工作、文艺作品中，应该有他们的重要地位。

第五，如何正确地看待毛主席，看待毛泽东思想。我们过去对他老人家，有些看法是不恰当的。林彪、“四人帮”把毛主席捧为神，把毛主席的著作捧为圣经，搞迷信。他们用这种方法，反对毛主席，反对毛泽东思想，搞唯心主义、形而上学。那时，谁要提毛主席有缺点错误，那还行啊？叫做“一千个不答应”，“一万个不答应”。人怎么会没有缺点呢？毛主席在一九六二年的七千人大会上自己就讲过，一些事情他要负责任嘛。说没有缺点错误，这是违反我们党的根本学说的一种错误的看法。三年来我们纠正这种错误看法费了多少劲！提出毛主席确有过缺点和错误，有人就说，走资派又在那里复辟了。现在这么看的人少了，经过这几年的教育，慢慢打通了思想。现在我们反倒要注意另一方面的问题，就是决不可以全盘否定毛主席。确有人认为毛泽东思想不灵了！毛主席讨嫌了！我们要注意。我们说毛主席虽然有这样那样的缺点错误，但是我们要充分肯定，毛主席的贡献也是最大的。中国共产党里没有哪一个人的贡献超过他。他为中国各族人民，为我们的党，做出了伟大的贡献。第二，毛泽东思想是科学。毛泽东思想是中国共产党和中国各族人民几十年革命斗争经验的结晶。毛泽东思想曾经指引着我们的革命取得了胜利，它的一系列根本原则今后同样会指导我们夺取四个现代化的胜利。毛泽东同志的著作里有些东西过了时，但大量的、作为普遍真理的东西没有过时。我们应当从毛泽东同志的著作里吸取智慧，把我们的事业推向前进。我们只能否定该否定的错误，不能否定科学，只能否定一个人的错误，不能否定一个人对事业、对科学的伟大贡献。

现在有一种说法：我们的国家出现了危机，一个叫信仰危机，一个叫信心危机，一个叫信任危机。我想和同志们商量一下，不知你们怎么看这个问题。在革命遭受挫折的时候，有些人产生思想混乱，甚至发生动摇，这没有什么奇怪。如果说是什么危机，那是这些人自己的问题，我们要好好地做他们的工作。至于我们的广大人民对党的领导看法，我们整个革命事业本身，究竟有危机没有？如果说有危机，我觉得一九七六年粉碎“四人帮”以前可以说是一次危机。粉碎“四人帮”，我们挽救了党，挽救了革命，也就是说我们摆脱了这个危机。当然，我们现在还到处可以碰上这个危机所带来的后遗症。但现在我们是不是还处在危机之中呢？危机这个话是不能轻易地说的。危机者，摇摇欲坠，快完蛋之谓也。我们的党，我们的社会主义，我们的马克思主义摇摇欲坠了？快完蛋了？我不相信。我说我们的党现在不是什么危机，恰恰相反，我们是恢复了生机！充满着生机！特别是在党的三中全会以后，我们的党，我们的国家，我们的社会主义，我们的马克思主义充满着生机。我们有意识地在报刊上用了这么个题目：春已归来，春回大地。春天已经回来了！那么，可不可以说我们的威信有些下降呢？比以前低了呢？这个对，我看这样说没什么不好，这是个实际情况。人民看到我们党犯了错误，这激发我们的党组织，激发我们的广大共产党员，激发我们的中央要努力奋斗。为什么我们党提出要搞好党风、整顿党纪，最近又进一步提出要改善党的领导？都是针对威信下降这个实际情况提出来的。中央相信，再过几年，经过我们自己的主观努力，党不但要恢复自己的威信，而且要力争比以前有更高的威信！（鼓掌）这当然是我们的奋斗目标，现在没有兑现，所以鼓掌不鼓掌都没有关系。我们相信，我们党里面是有骨气的人的，是有志向的人的！（鼓掌）这个鼓掌我是同意的。我们确有许多有骨气、有志向的人，能够把我们的党改善得更好。有些同志说我们存在危机，有的可能是听来的，有的可能自己就这么看，心中装满忧虑。这个也不要紧。怎么办呢？我们要正面地做说服工作、宣传工作，交换意见嘛！再一个可靠的办法是等待。善于等待，是符合马克思主义的，就是通过实践嘛！我们相信，再过三年以后讲我们有危机的人就可能少了。当然要有一个条件，就是我们不犯大错误，犯了错误就迅速改正。

上面讲的五条，我看都是和认识我国现时社会的本质有密切关系的东西。你们不是说文艺创作要表现社会本质的东西吗？社会主义时期的文艺作品如果离开了，或者忽略了表现社会主义本质的东西，那当然就可能出现这样那样的缺点和不足。什么叫社会的本质呢？就是社会发展的内部规律。我们要正确地反映这个规律，就不仅要反映出新旧事物的矛盾斗争，而且要反映出它的发展趋势，反映出我们这个

新社会里占主导地位的前进的力量。不是说落后的东西、阴暗的东西不该反映，即使是落后的、阴暗的东西，只要有代表性、有典型性，也应该作为本质的一个侧面加以反映。但是从文艺的总体上说，如果单单是，或者总是反映落后面、阴暗面的东西，我觉得就不能说是充分地、准确地反映了我们社会的本质，也就不符合社会整体的真实。中国无产阶级文艺的伟大先驱鲁迅一九二五年就说过：“文艺是国民精神所发的火光，同时也是引导国民精神的前途的灯火。”我觉得这两句话非常精彩。我们当代的火光从什么地方找呢？我看最主要的就是前面讲的五个因素：党、社会主义制度、从事体力和脑力劳动的人民、人民解放军、指导我们事业前进的马克思主义和毛泽东思想。反映我们国家、人民的精神火光，同时又作为精神的灯火，引导九亿多人民有更高的精神境界，更高的理想，更高的革命品质、风格，推动我们的历史前进，这就是我们文艺创作要注意的问题。

第三，如何对待我们社会生活中的阴暗面

我们现在的社会有没有阴暗面，或者叫黑暗面、消极面？我们的共产党员、我们的领导者，要明确地同大家讲：有消极的东西，不合理的东西，不健康的东西，令人不愉快的东西，卑鄙的东西，丑恶的东西。我们只是讲，我们的社会有两面：既有光明面，又有阴暗面。当我们看到阴暗面时，不要忘掉光明面。我们确有大量光明面的东西，诱人的、令人神往的东西。既有光明面，又有阴暗面，这就是现实，这就是真实。你们不是讲现实主义吗？看到光明面，同时看到阴暗面，我看这就是现实主义的态度。哪一面更大呢？争论的大概就是这一点吧！这要作具体分析。应当说有两条：第一条，总的说还是光明面大吧，光明面总是主导的力量吧。这是就整个国家、整个社会说的。当然，就某一个人、某一个具体单位、某一个局部说，阴暗面可能大，可能是主要的。第二条，在我们这个国家里，阴暗面总是非法的，总是暂时的。一个是它的暂时性，一个是它的非法性。它终究要被我们的党、我们的人民所抛弃、所克服。

那么，我们现在的社会生活中有些什么样的阴暗面呢？归纳起来，大体可以分两类性质不同的阴暗面。当然，实际的情况是错综复杂的，但是从根本性质来说，可以大致区分为两类矛盾性质不同的阴暗面。一类是敌我性质或者是敌对性质，比如说反革命分子，破坏分子，杀人、放火，叛国投敌，或者搞其他反革命破坏活动。对这种人和事，我们的党和政府采取什么政策呢？我们的文艺作品表现他们时应当

采取什么方针呢？我们应该采取揭露的方针，打击的方针，斗争的方针，消灭的方针。当然不是从肉体上消灭，主要是通过改造、斗争，包括用法律手段来消灭这些阴暗的社会现象。还有另外一种阴暗的社会现象，如情节严重的诈骗犯、盗窃犯、流氓犯等等，不管产生它们的社会原因是什么，它们的破坏活动和我们社会之间的矛盾，也是敌对性质的。我们同样地要通过改造、斗争，通过法律和经济手段来消灭这种现象。即使情节较轻的骗子、流氓，根据马克思主义的观点，我们也决不能盲目地给予同情，更不能给予支持。决不能认为他们所采取的是一种正当的手段。那么我们为什么会同情印度那个“流浪者”？这是需要做具体分析。拉兹自己没饭吃，他妈妈病在床上，说那里有面包你去吃吧，他一看没有，才知道妈妈也没有吃饭。他跑到街上偷了一块面包，准备送给妈妈，一下被人抓住了。他想去做工，人家不要他。那个社会剥夺了他工作、劳动的权利，逼得他只好靠偷的办法谋生。我们同情他，是同情他的这种不幸的社会地位、不幸的命运。我们的社会给人民以劳动权，努力创造条件安排人们就业和学习。当然这个问题现在还不能一下子解决得很好，但是叫他去就业他不去，他嫌条件差。条件差点，可以努力去改进嘛。负责具体安排就业的领导人，有的犯严重错误，可以把他撤下来嘛。有业不就，自暴自弃地走上邪路，甚至以危害社会治安为乐趣，而又屡教不改，那就不能同拉兹相提并论了。凡是带敌我性质的、敌对性质的，我们的态度只能是：揭露、批判、打击，直至把它消灭，不能含糊。

另一类矛盾，就是人民内部落后的东西，这也是一种阴暗面。比如思想品德上的落后面：无组织无纪律，个人主义，自由主义，不学习，讲假话，等等。我们落后的东西还很多。我们对落后的东西，也要揭露，但要采取批评的方针，教育的方针。也就是毛主席讲的：使人们惊醒，警觉起来。不能把这样的落后面看作敌对的东西，这是用不着争论的。

现在争论最多的大概是如何看待官僚主义、特殊化。我们的国家有没有官僚主义、特殊化呢？有，而且有的地方相当严重。这算什么矛盾？我看，只要还没发展到严重违法乱纪的程度，还是属于人民内部矛盾。要不要揭露？当然要揭露，当然要批评，也可以来点嘲笑！嘲笑的手法，文学上是需要的。我们党下决心而且正在采取措施从根本上解决官僚主义、特殊化的问题。党也非常希望文艺界的同志，同我们一道采取正确的方针，运用文艺创作的手段来揭露、克服官僚主义、特殊化。这是一场艰苦的斗争，要进行长期的、细致的工作。我们和官僚主义、特殊化作斗争的时候，首先也要提倡分析。官僚主义也有两种：一种可以叫做一般的官僚主义，

就是做官当老爷，脱离实际，脱离群众，贪图安逸，不求上进，遇事不动脑筋，光知道画圈圈。讨嫌不讨嫌？确实讨嫌。还有一种严重的官僚主义，按毛主席的说法，叫“死官僚主义”。对死官僚主义，文艺界同志的笔锋，可以更尖锐一点，刺疼他嘛！怎么分析特殊化呢？要不要提“特权者”？要不要说“特权阶级”？说我们党内存在某些特权者，可能还说得过去，但是说我们党就是一个特权阶级，我觉得就要慎重考虑。我看不能这样讲，因为这不符合事实。前几年把我们的干部说成是大大小小的走资派，还说形成了一个什么党内资产阶级，那么一排，我们这些人全都吃了苦头，你们也吃够了苦头。我们被叫做“反革命修正主义分子”、“走资派”，你们被叫做“资产阶级反动权威”、“臭老九”。当时我们无法救你们，你们也无法救我们。现在我们再重复前几年的排法，行吗？

还有一个很重要的问题：官僚主义、特殊化究竟从哪里来的。这个问题必须研究清楚。是不是我们社会主义社会固有的？说官僚主义、特权者，就是我们的社会主义根本制度本身产生的，我不赞成这个意见。老实讲，我们中国共产党是反特权、反官僚主义起家的。推翻三座大山，其中有一座就是官僚资产阶级。那么，为什么我们反了人家的官僚特权，自己身上又生了这个脓疮呢？我说，第一还是旧社会遗留下来的影响。社会上好的东西可以遗传下来，坏的东西也可以遗传下来，这叫做社会的传染性。照马克思的说法，就是还有旧社会的痕迹，思想上的痕迹就更多了。第二是我们自己有些人，他欣赏那些东西，追求那些东西，他向那种传染病学习。列宁讲过，革命成功后，有那么一些人是这么想的：旧社会的当权者是捞过一把的，现在轮到我来捞一把了。第三，是我们制度不完善，不严密，有漏洞，被某些人钻了空子，也会产生官僚主义。特别是林彪、“四人帮”，把封建特权和官僚主义搞得大大膨胀起来，严重地腐蚀了我们干部的思想。粉碎“四人帮”三年来，这个问题我们还没有彻底解决，在群众中有很多议论，大部分是正确的。但有一种议论说这是我们的制度中固有的，不能克服的，甚至还不如资本主义。仿佛资本主义就没有官僚主义似的。那么，对这种议论应该怎么看呢？

说封建社会有特权阶级、官僚主义，同志们是赞成的。资本主义社会有没有特权阶级、官僚主义？我们马克思主义者明确地指出，特权阶级、官僚主义，不但是封建社会固有的现象，也是资本主义社会的固有现象。马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》、列宁在《国家与革命》等著作中，都曾指出，正是欧洲资产阶级把从封建专制制度手中接过来的以官僚和军事机构为主要特征的国家机器，空前地发展、完备和巩固起来。到了帝国主义时代，资产阶级的国家机器，更是普遍地加强起来，

它的官僚和军事机构更是骇人听闻地扩大起来。这种官僚、军事机构是资产阶级社会躯体上的“寄生虫”，是“堵塞”生命的毛孔的寄生虫。大大小小的有产阶级的代表，在这个官僚、军事机构中猎取高官厚禄，享有各种特权，营私舞弊，欺压和愚弄人民。所以，不管是封建社会还是资本主义社会，他们的整个政府机关都是寄生虫似的官僚、特权机构，他们的政府官员也无非是大资本家、大地主的代理人，剥削阶级特权的维护者和实现者。正是基于这一切，马克思、恩格斯、列宁特别强调：无产阶级革命决不能简单地掌握现成的资产阶级国家机器，而必须打碎和摧毁这个机器。我们推翻和打碎了封建的、资产阶级的官僚军事制度和国家机器，必须建立并在长时期保持和巩固自己的国家政权，而我们的国家工作人员不是从天上掉下来的，难免要沾染封建的、资本主义的特权思想和官僚主义恶习。但是，我们的国家政权毕竟在根本性质上不同于地主、资本家的政权，我们的政府机关和广大的国家工作人员是为人民服务的，是受人民的委托为人民谋利益的。严重沾染特权思想和官僚主义恶习的毕竟还是少数，不能代表我们政权的主流。因此，决不能说我们的政府机关都是官僚机构，决不可把我们的整个干部队伍同特权和官僚主义画等号。虽然从一个方面看来，资本主义社会的官员比我们办事，不画圈，知识多，会开得少，工作效率高，甚至架子可能比我们还小，但是我们千万不要忘记这一条：所有的地主、资产阶级政权都是官僚特权机构，所有资本主义国家的官员，都是为资本家阶级服务的，都是保护私有制的。这是他们的官僚主义的本质，尽管他们为了取得资本家的信任和支持，为资产阶级利益拼命效劳，而且卓有成效。《共产党宣言》上面写了的：资本主义国家的政权机关不过是管理整个资产阶级的共同事务的委员会罢了。列宁也说过，任何资产阶级政府，都是资本家的经济事务所。那么，封建地主阶级政府、资产阶级政府的官员里面，有没有个别比较开明的有远见的人物呢？当然有，比如封建社会里有海瑞、包公，这叫清官。否认他们有一定的进步性，是不对的。可是，我们的文艺创作，可不能把他们说成是为人民服务的，也不能把他们打扮成农民阶级的代表。他们虽然比较进步、比较开明，但毕竟没有最后越出地主阶级的范围。这些问题都要有专门的文章进行讨论。

为什么官僚主义一个时期克服不了，甚至还会在相当长的时期里存在？我们也要加以分析。正如上面我讲的，旧社会的思想影响是一个原因。列宁曾说，教育不发达，文盲那么多，官僚主义就不能根除。经济的发展，制度的完善，都是一个长期的过程。我们的党和大家同心同德，有决心并且正在采取有效措施揭露和克服特殊化、官僚主义，逐步医好旧社会传下来的这两个顽症。但这不是一个早晨所能解

决得了的，要进行韧性的战斗，搞它多少年。我们相信，从旧社会带来的这种丑恶现象，终究会得到克服。

第四，我们的言论、作品要经得起历史的检验

我们党和政府的工作人员，各条战线上的负责人，所有的文艺家，总是经常要发表言论的。在家里边讲点什么，这没有多大影响。但是公开发表的言论，都是在做意识形态的工作，就会产生某种影响，这就叫社会效果，只不过效果有大有小、有好有坏。我们的理论界、文艺界、新闻出版界，是专门从事意识形态工作的。我们每一个创作，每一篇论文，每一项报道，都会产生社会影响，都会引起社会效果。

在这个问题上，我们有什么教训？一个重要的教训，就是太简单化了。或者像同志们讲的，一个简单化，一个粗暴。表现之一，就是搞一刀切，把事情简单地分成一个是好的，一个是坏的；一个是正确的，一个是错误的。我们要吸取过去的教训，不能一刀切，一刀切只能把事情办坏。我主张几刀切，三刀、四刀，甚至七八刀切。正确的、有教育意义的、感染力强的，这是上乘的高档产品。这是一刀。比较正确、比较美、比较好的，这是第二刀。比较一般的、平淡的，按商品来说，是低档品，这是第三刀。不大成熟的、不大成功的，还有待加工的。还剩下一刀是什么呢？就是不好的、次品、赖品。要不要说毒草？文艺界的同志比较敏感，我不大讲“毒草”两个字。但是毒草也是客观存在的。我们多切几刀，分个三等九级。不但你们有这样几等类型的产品，其他的工作，各条战线，都有这样几等产品，工业有，商业有，我们政治工作方面、思想工作方面、宣传工作方面也都有。

就每个人来说，也总会有这么几种情况吧？一个作者一生，一个党的干部一生，可能三十年、五十年，有高档产品，有中档产品，也有低档产品。有没有废品呢？马克思、恩格斯自己承认，他们也出过废品的。列宁也承认过。鲁迅也说，他年轻时候有些东西很幼稚。所以我们对每个人的一生，也要采取分析的方法，不要攻其一点，不及其余。另外，也不要只看到他的高档产品，就说所有的都是最美的、最好的。我们古代有这么个故事：有个邹忌，自己觉得非常美，他也确实美。有一个人比他更美，叫做城北徐公。他问他老婆：我同那个徐公比，他更漂亮还是我更漂亮？他老婆说：你最美呗，徐公怎么能比得上你呢！他不放心，又去问他的小老婆。小老婆说：你美呗，你比徐公更美呗！他还不放心，又去问他的门客。他的门客说：姓徐的没有你美，还是你最美。后来，那个姓徐的来了。他觉得自己赶不上人家。

他还不放心，拿过镜子来照，一看，原来自己比人家差得多。晚上，他躺在床上想：为什么他们都讲我的好话呢？我的老婆讲我的好话，因为她偏心于我；我的小老婆讲我的好话，因为她怕我；门客讲我美，因为他“有求于我也”。他就把这个故事告诉了齐威王。意思是说：你皇帝老子也要注意，有许多人也偏心于你、怕你、有求于你呀，你受蒙蔽的地方很多呀。齐威王听了，就下了一道命令，请国内的人对他进行批评，当面讲他有什么不好的，受上赏；书面提意见的，受中赏；平时在街上议论他的，受下赏。邹忌不但对自己有了正确的认识，还帮助那个齐王改正了错误，所以那个时候的齐国很强盛。这个故事载在《战国策》上，叫《邹忌讽齐王纳谏》。

我们的言论应由谁来评论呢？要由最广大的人民群众来评论，由工人、农民、战士、知识分子、干部来评论。我们还要经得起长期的检验，不是一时的、暂时的。同志们，检验一件事情办得好不好，检验一条路线、一个政策好不好，检验一个作品、一篇言论好不好，可不能只看一时现象。我们是上过当的，在“文化大革命”中上过当。那时一声令下，就是“走资派”、“反动权威”、“臭老九”，当时多少人都觉得正确呀，一下子把多少人打下去了。现在怎么样呢？事实已经证明这是错误的。所以检验一个事物，不要只看一两个月，有些问题得几年甚至更长时间才看得清楚。一九七四年，批判师道尊严，有些小学生把学校的玻璃打得光光的，不是也有人拥护吗？因此，不管是否定还是肯定一个事物，都需要历史的检验、实践的检验。我们的同志，千万不要满足于一时的声誉，千万不要只看到一些人一时的赞扬。

这里我想特别谈一谈如何看待青年的问题。有同志说，青年是好的；有同志说，青年是坏的。我觉得两种看法都太绝对。我们党历来讲，青年绝大部分是好的，也有少数不好的。青年人很可爱，他们本质上很纯洁，很有朝气，他们是我们的未来。但是人在青年时期，一般来说，却比较幼稚，容易上当。所以，要有一条正确的青年工作路线，要注意两个方面：第一，要好好地爱护青年，很好地培养他们。除极少数违法犯罪的害群之马外，要保护绝大多数青年。第二，还要正确地引导他们，对青年不要一味捧场。我们要像培育鲜花似的爱护他们，可是不能无原则地吹捧他们，不能迎合一部分青年中的错误思想倾向和低级情趣。在对待青年的问题上，我们的工作也要接受历史的检验。

我们要坚信历史，历史的判决总是公正的。比如刘少奇同志，中央决定要给他平反。刘少奇同志不是什么叛徒、内奸、工贼，而是我们党和国家最优秀的领导人之一。相反，那个康生是个坏人。我们的文艺作品，要经得起长期检验。一个好的作品总是经得起考验的，历史上确有许多名垂千古的不朽之作。有些好作品，曾经

被打下去，被埋没过，最后还是被发掘出来了。很多解放初期的好作品，现在不是被重新介绍出来了吗！好的作品毕竟埋没不了。不好的，是要淘汰的。一个人如此，作品也如此。所以看作品有无生命力，不可只听少数人的话，要听多数人的话。作品生命力的大小，不决定于主观愿望，也不决定于少数人的推荐。要相信历史的公正，相信人民的公正。我们应该正确对待自己的作品，对待自己的言论。

我还想说一下怎样判断优秀的文艺作品的问题。我不大赞成机械地把某个标准排在第一，某个标准摆在第二。我认为真正的艺术品应该是政治和艺术的高度统一，或者说，应该使思想性和艺术性浑然一体。好的文艺批评，必须从两者的统一上来对作品进行深入的、细致的分析。理论著作、政治著作、学术著作也有这个问题。真正有生命力的理论著作、政治著作和学术著作，不但表现它有深刻的说理性，而且表现它有丰富多姿的文采。毛泽东同志和鲁迅的许多著作，使人百读不厌，也正是因为他们具有这样的魅力，是有高度思想性、科学性的艺术品。

第五，关于干预生活和写真实

这是文艺创作的专门问题。现在对这个问题议论很多，应该议论清楚，求得一个基本正确和基本一致的看法。文艺创作要干预生活，这是五十年代从苏联移植过来的口号。我们现在可不可以用这个口号？我觉得不是不可以用，问题是看怎么理解。许多问题不在于口号、概念本身，而在于怎么理解和运用。如果说，干预生活是要文艺作品更积极地去反映现实生活，是要求作家站在正确的立场上，用正确的观点去分析生活，揭露和批判旧事物，促进新事物的发展，以鼓舞、教育和引导广大人民为更美好的生活而奋斗，这就很好。如果是别的理解，离开马克思主义世界观，离开党的正确路线和方针政策的指导，消极地夸大阴暗面，使人对现实生活失去信心，这样地用文艺作品来“干预”生活，就是不正确的了。如果把干预生活看成是用文艺创作同党的正确的路线和方针政策唱对台戏，那就更不对了。

马克思主义的文艺理论主张，艺术的历史也说明，文艺创作必须真实地反映生活。但这种真实必须是艺术的真实，生活本质的真实，作品必须对生活进行典型概括，才有思想价值和艺术价值。实际的生活现象是多种多样、纷繁复杂的。文艺作品如果只反映那些没有什么意义的和个人的琐碎的日常生活，有什么意思呢？个人日常生活可以写，但还是要选择那些社会意义比较强的东西。文艺创作应当从一般的日常生活，进入到更复杂的、更有社会意义的生活境界里面去。这是第一个进入。

比较复杂的生活，社会意义大小也有不同，比如爱情问题，一般说来，是不能脱离社会的，文艺创作中写爱情是可以的，反对是错误的。说爱情生活是文艺创作的永久性的题材或素材之一也是可以的，因为一万年、十万年、一百万年后，凡有人类就有爱情。但是说爱情是文艺创作永恒的主题就不一定妥当，因为是更重大的社会生活决定爱情生活，社会生活的重大变化决定了文艺创作主题的变化。因此要有第二个进入。这就是要进入到更深刻的更有重大普遍意义的社会生活里面去，进入到人与人的关系、阶级同阶级的关系中去，进入到社会发展的各种斗争形式和生活形式中去，进入到各种人的内心世界里面去，分析它，解剖它，发掘不同的人的灵魂。有的灵魂中是高尚的、美好的东西，有的灵魂中是没落的、低级的、丑恶的东西。我们的作家应该把高尚的、美好的东西发掘出来，赞美它，歌颂它，使更多的人在这种榜样面前感奋起来，仿效它，学习它。这就是斯大林讲的，作家应该成为人类灵魂的工程师，应该努力塑造最美的最高尚的灵魂。也要把那些丑恶的、低级的东西发掘出来，剖析它，暴露它，反对它，使人们警惕起来，同这些东西划清界线，以至最终把它消灭。这就是我们经常所讲的，进步的文学、无产阶级文学、社会主义文学应有的团结人民、教育人民和改造社会的作用。这也就是我们经常强调的文艺作品的思想意义和积极的社会效果。

从这个意义上说，尽管文艺的任务不能等于歌颂加暴露，但是应该指出，歌颂和暴露都是需要的。旧社会生活中有许多值得歌颂的东西，更有大量值得暴露的东西；新社会有更多的、大量的值得歌颂的东西，也有许多需要暴露的东西；将来共产主义社会，有更多更多值得歌颂的东西，也还有不少需要暴露的东西，因为这些都是社会里面必然的客观存在。

是不是每篇东西都一定要同时歌颂和暴露呢？专门歌颂可不可以呢？也可以嘛。一个作品只描写一个人，一个好人；只描写两个人，两个都是好人，如《兄妹开荒》，就写得很欢乐。我在湖南看过《补锅》、《打铜锣》，也非常好，反映了我们生活的一个侧面。我记得一九六四年或六五年部队文艺会演中，有许多连队的小节目，也非常好。所以只写歌颂是可以的。专门写暴露可不可以呢？我看也可以。有同志讲马雅可夫斯基的《开会迷》很好，我看我们的相声《假大空》也很好。马雅可夫斯基就开会这个问题狠狠讽刺了一下，那个相声把搞假、大、空的人集中讽刺了一下，都非常好。专门写暴露不是不可以，要看你怎么写。专写喜剧可不可以？现实中有很多喜剧，为什么不可以！写悲剧可不可以？又有什么不可以！我们只是要防止写悲剧就永远悲下去，永远没有前途，给人们一种毁灭之感，似乎人类要全部完

蛋了。如果把悲剧写成这种结果，那不合乎事实。这种性质的悲剧不符合历史发展，就是不真实的。南北朝有个庾信，写了一篇《哀江南赋》，也是千古传诵的，“序”里面有两句话：“天道周星，物极不反。”按辩证法看，物极是必反的。他因为当亡国奴十几年了，太伤感了，认为梁朝命运改变不了了，因而推论说整个历史都是物极不能反，这样悲观就不对了。因此，喜剧、悲剧都不是实质性的问题，而是文艺表现形式的问题。

我们要注意的基本点是：第一，不能不加选择地把任何偶然性的东西都当做艺术的真实。艺术真实应该是典型的真实，本质的真实。第二，不能把暂时性的东西写成一成不变的、永恒的东西，而应该反映出历史发展的辩证法。我觉得，我们社会主义的作家，不管写悲剧也好，写喜剧也好，不管写光明也好，写黑暗也好，都应该这样。只有这样，才能使他们的作品写得比较成功。即使是旧时代的作家，即使他们在讽刺旧社会丑恶的、衰亡的事物，哪怕是用极度夸张的手法，也还是要努力写出典型的真实，表现出社会的、历史的某些本质方面，作品才有成功的可能。比如《钦差大臣》，就是这样。果戈里用夸张的、讽刺的手法写了那样一些丑恶现象，对沙皇时代的官场作了深刻揭露，使人感到非常真实。这是典型化的真实，本质上的真实，而不是个别的、偶然的、暂时的丑恶现象的任意凑合和展览。

这里，我想引用列宁的一封信。列宁一九一四年收到朋友寄给他的一部小说《父亲们的遗嘱》。他看了之后，很生气，写道：“我亲爱的朋友，你寄给我的文尼琴柯的新小说刚刚读过。真是荒谬绝伦，一派胡说！竟然尽量把种种‘惊闻奇事’串在一起，把‘恶行’和‘梅毒’，和揭人隐私以敲诈钱财（以及把被劫者的姊妹当情妇）这种桃色秽行，和对医生的审判都凑在一起！所有这一切，都充满了歇斯底里，奇谈怪论，以及他要创立‘自己的’娼妓组织论的痴心妄想。”列宁又说：“在《言论报》上，说这部小说是模仿陀思妥也夫斯基的，而且不无可取之处。我看，模仿是有的，而且是对最拙劣的陀思妥也夫斯基的最拙劣的模仿。当然，文尼琴柯所描写的那些‘惊闻奇事’，在生活中就其单个来说都是有的。但是，把它们都串在一起，并且是这样地串在一起，这就意味着是在着意渲染惊闻奇事，既恐吓自己的想象，又恐吓读者，把自己和读者搞得‘头晕目眩’。”列宁的话非常尖锐、俏皮。当然，他这里指的是一部反动小说，但我想我们的同志也应该注意这个问题。

怎样估价我们三年来文艺创作的成绩？根据我个人的看法，评论一下三年来的小说、电影、戏剧。可不可以这样说：总的来说，三年来不论电影、戏剧、小说，都有一个很大的发展。有同志讲空前繁荣，我也同意这个看法。三年来的文艺，总

的来说起了很好的作用，其中特别是写了大量揭露林彪、“四人帮”的东西，包括批判他们搞特权，搞冤假错案的作品。我觉得这些作品的绝大部分是很好的，是文艺界对我国人民的贡献，起了推动历史前进的作用。这个时期写暴露林彪、“四人帮”的东西多一点，反映了我们时代的特征。歌颂老一代无产阶级革命家的，也有大量好的作品。但是，还有一些不成功，或者说是成熟的东西，或者叫社会效果不够好。这也不奇怪嘛！我们搞政治工作几十年，不成功的讲话，不成熟的讲话，错误的讲话，多的是呢。你们搞形象思维，我们是逻辑思维，你们思维的东西就百分之百成功？百分之百完满？这请你们自己总结。我们有很多比较好的东西，也有相当多错误的东西。我自己就曾经讲错过许多话嘛。

三年文艺创作究竟哪些作品不理想，不成功，社会效果不够好？我看的不多，请你们自己研究。两个月以前我把《假如我是真的》翻了一下，在一次会上发表了一点意见。今天我重复地在这里向作者，也向同志们交个心。对了，还是商量；不对，欢迎批评。我觉得作者是有才华、有前途的。在如何正确对待青年作家的问题上，我们大家不能再犯过去的错误，不能嘲笑他们，更不应打击他们。在这个问题上，“文化大革命”前对几个青年作家，我也是犯过错误的。当时那些同志，也有才华，而作品的确不够成熟，是需要帮助的，但我们对他们的方针错了。现在他们回来了，成了道道地地的作家了。假如那几位现在是中年的作家在他们的作品里，写上一笔，说当时有那么一个老家伙在我的问题上犯过错误，我赞成，因为这是事实。

我觉得《假如我是真的》这个戏，现在还不成熟，还有比较大的缺点。我的看法不一定对。为什么我感到不成熟呢？首先我觉得戏中由人物形成的整个环境，对于三中全会以后的现实来说，不够真实，不够典型。戏里最后出现了一个正面人物，就是张老，这当然是好的，但这是个局外人，他好像是解放者，使人感到有点救世主的味道。再就是对不应该同情的人物，不加分析地同情了他。李小璋这种人有没有？有。但剧本中写的这些下乡的青年，为了要回城，什么都可以骗，风格很低，思想境界很低。回城，就是心目中的一切。为了回城，什么不好的事情都去干。这种写法没有从发展趋向上反映出新时期中国青年的精神面貌和是非感。广大青年看了，想一想，会不以为然。为什么会产生李小璋这样的骗子？剧本把它完全归结为是由于干部的不正之风造成的，因而也就加强了对骗子的同情。这些就是这个剧本不成功的地方。

这个戏演了很久了，听说有各种不同的反映。这要加以分析。有些青年，特别是想回城的青年，还有一些家长，子女在外面，他们看了这个戏可能是欢迎的。另

外有一些观众，确实认为一些领导干部的特殊化发展下去不行，要揭露，从这一点和这个角度来说，这个戏也已经起了一定的积极作用。但是，把这个戏照现在这个样子持久地演下去，还会产生另外什么样的社会效果？这就值得考虑了。对文艺作品如何更准确地批评我们的缺点，才能更好地起到团结人民、教育人民的作用，这是我们应该认真地深入研究的。实际上，围绕这个作品，现在已经有很多群众和干部产生了不同的看法。当然有的看法不一定都对，但有些意见却是值得重视的。我们支持文艺作品正确地揭露和批判党和国家干部中的不良倾向，同时，我们也希望作家同志及时总结经验，在思想认识上和艺术表现上进一步有所提高。不仅如此，我们还希望，整个的文艺创作，在如何正确地认识和深刻地反映我们新时代这个重大课题上，通过共同学习，深入讨论，以便促进社会主义文艺创作更加繁荣。至于剧本怎么办？我觉得好办。讨论后，如果作者自己觉得不成功，需要认真修改，那就自告奋勇：“改不好我赞成不演。暂时停演。”演出单位和宣传部门，有意见也可以讲，真诚地、耐心地给作者以帮助。不要因为怕被看成是打棍子，有意见也不敢讲了。发表意见和打棍子不是一回事。我们不打棍子，可以通过同志式的讨论，提高思想水平和艺术水平。大家都要对广大人民负责任嘛，对“四化”负责任嘛。听说作者准备根据大家的意见修改，我们希望能改好。

我要反复说的倒是这一条：不要以为暂时不演的戏，不发表的作品，就是毒草。不要形成这样一种舆论，造成这样一种传闻，硬说这些是要打倒的东西。同志们知道，马克思写《资本论》，写了几十年，修改了多少遍！据说托尔斯泰的《复活》一些章节修改了二十遍，多少年后才发表。历史上，这样的例子多的是。

第六，我们的文学题材无比宽阔

为什么要讲这个？因为二、三、四、五条虽然没有打棍子，但可能被误解为划了某些“框框”。现在我们有些事情，使有些同志感到同曹营里的事差不多，有点难办。说不定有些同志要说，你看，还不是要“收”了，没有什么东西可写了，我只好改行了。因此我要把我们的题材为什么宽阔，有些什么题目，罗列出来。

我们的题材所以宽阔，第一，因为我们确实是世界上最伟大的国家之一。美国没有我们历史长，美国无产阶级至今未闹成革命。苏联比我们的国土大，但历史没有我们丰富。我们这个国家，现在的事业是这样雄伟，比已经做过的事业更加轰轰烈烈，更加伟大。

第二，我国的革命历史是长期艰苦奋斗、可歌可泣的历史。世界上的主要帝国主义国家都欺侮过我们。我们的革命，从旧民主主义开始，已经一百多年了。

第三，我国的古代文化，有非常宝贵而又值得继承的部分。近代文化也很丰富，也有很值得继承的部分。

第四，我国幅员广阔，人口又那么多，民族有几十个，各个民族都有自己独特的文化。生活是这么丰富多彩，历史是这么辉煌灿烂，反映我们历史和现实生活的题材当然是无穷无尽的，用之不竭的。

现在具体说一说，我们希望扩大表现哪些方面的题材。

第一方面，反映当前全国各族人民如何同心同德搞“四化”，这是最值得大写特写的题材。文艺作品要指导生活，就要走在生活的前头去。应该反映全国各民族的工人、农民、战士、知识分子、干部、青年、妇女，加上港澳同胞和海外侨胞，为四个现代化英勇献身的情景和场面，以及他们的内心世界的活动。我们工作着重点的转移已经一年多了，假使八十年代第一年还写不出几部话剧，几部电影，几部小说，较好地反映“四化”建设的现实生活，请同志们想一想，你们脸上有光吗？我们脸上有光吗？我们能不着急吗？我们着急没有用，首先你们要着急呀。因此，要重视搞反映“四化”建设、向“四化”英勇进军的作品。要不要揭露那些不好的东西？也要揭露。现在各种各样干扰“四化”的力量、倾向、错误思想、错误行为为多的是。我赞成你们在写向“四化”进军的时候，狠狠揭露那些阻碍向“四化”进军的错误行为、错误思想。据说斯大林在卫国战争期间，看《前线》剧看了七遍。那个戏里有歌颂，也有暴露，暴露那个戈尔洛夫和客里空。戏里有几个落后的典型，都不是敌人，作者把他们写成妨碍卫国战争的绊脚石。我们现在搞“四化”，也有许多绊脚石。我们有没有客里空呢？我们不叫客里空就是了，叫“假大空”。要描写我们的主导力量，如何排除阻力，如何克服落后思想。比如批评阴暗面，也是为了排除对“四化”的干扰，要放在这个里边去写。我认为这才是反映了我们当前的最大的真实。

第二方面，我们党所领导的革命已有将近六十年的历史。这段历史内容多么丰富，我们的经历多么感人哪。我们有这么七八个阶段：一九二一到一九二七年第一次大革命阶段，我们党如何创立，然后如何北伐。北伐军有个“女生队”，我们现在有几位老大姐，就是北伐时期的女英雄啊。叶挺同志的铁军有人写没有？那是很好的题材。第二，一九二七到一九三七年，十年红军时期，土地革命时期。红军的题材我们发掘完了没有呢？井冈山的斗争，我多次同一些老同志讲，请你们写革命回

忆录。现在红军时代的人，就剩下那么两三千人了。第三，一九三七到一九四五年，抗日战争时期。有多少轰轰烈烈的斗争故事啊。过去我们写赵一曼，是讲抗日联军的。还有其他一些作品是写八路军、新四军、各抗日根据地和国民党统治区的斗争的。但已经写出来的东西还不够，还应该多写。第四，一九四五到一九四九年，解放战争时期，我们这方面作品多不多？我们原来提出写三大战役，没有写出来。这是中国历史上的最伟大的战役，也是世界战争史上的奇观。四年解放战争，亿万人民打了这么多仗，消灭敌人八百万，也等于不太小的世界大战啊，毛主席的军事学说发展到一个新的高峰。第五，一九四九到一九六六年，新中国成立后的十七年。写这个阶段的作品不少，也不能说就发掘完了。第六，一九六六到一九七六年那十年。粉碎“四人帮”后，写那十年的作品不少，但写完了没有呢？我觉得还可以写，还可以写得更深刻，更典型化；不只是暴露，更要写那十年中广大人民群众同林彪、“四人帮”英勇斗争的典型。第七，一九七六年到现在，三年拨乱反正，继往开来。再加上从去年开始的工作着重点的转移，一共八个阶段。我们自己的六十年，有多少题材还未发掘呵！

第三方面，一八四〇到一九一九年，八十年的旧民主主义革命。这一时期发掘得更少，只有《林则徐》、《甲午风云》等少数作品。多少重大事件，多少风流人物，我觉得也是应当继续搞的。

第四方面，我们有几千年古老的历史，有多少劳动人民斗争的故事、传说，有多少历史上的大变化、大变革，有多少英雄人物，有多少思想家、政治家、军事家、历史学家、科学家、文艺家，这些人物都起了一定的历史作用，我们都应给予他们一定的历史评价，用来启发我们的思想，丰富我们的历史经验。

这四个方面的题材，写当前的题材是第一位的，但也不要使人觉得写过去的就不光彩。

以上这些说的是我们国家的历史和现实社会生活的题材。至于表现我们所可能熟悉的外国生活的题材，中外交往的题材，或是表现神话、童话、寓言、民间传说、科学幻想的题材，以及其他能对人起认识作用、美感教育作用和健康的娱乐作用的题材，那更是无比宽阔了。

题材这么宽阔，现在我们应当怎样帮助作家去熟悉和表现他所愿意并为社会所需要的题材呢？我主张采取几个措施：

第一，要帮助作家搞规划设计。文化部门、全国文联、各个协会，以及各省市的文化艺术部门，尽可能搞点类似这种性质的座谈会。当然，文艺家搞创作和搞工

业不同，创作是精神生产，是形象思维，又是个体劳动，因此不能勉强文艺家机械地搞集体设计和死板的计划。但是，有那么一些领导同志、做实际工作的同志和文艺家们在一起，经常搞点座谈，建议写些什么，怎么去熟悉生活，议论议论怎么写法，提出一些规划性的意见，提供作者们自己选择参考，这还是有益的。

第二，要想办法提供各种历史资料。比如他要写北伐、土地革命战争、抗日战争、解放战争，没有历史资料怎么行？我主张各级文联和协会，从今年开始，逐步设立写作资料室，或者叫文艺创作资料馆。资料可以借出去，可以请作者来看。

第三，要由宣传部门、文化部门，或其他部门系统地介绍一些现实生活中的典型人物、典型故事，提供创作素材。过去光凭文艺家自己去找，文艺家感到有许多困难。去年我就曾经建议，中央和每个省市每年都要向文艺家提供三五百个创作的素材资料，包括劳动模范、先进的集体以及一些特别感人的故事。

最后一个办法，我主张文化部、宣传部、文联、各协会，每年要开一些座谈会，像这次座谈会一样，谈谈创作思想问题，交流一下创作经验。这次会拖得时间长了，以后要经常开，每次讨论一个较大的问题，每次时间不一定这么长，要多搞些来往，多搞些思想交流。

第七，要培养和锤炼一支敢想敢干、百折不挠的文艺创作大军

对这支大军的要求，主要是八个大字：敢想敢干，百折不挠。我觉得当前最可宝贵的就是这八个大字。要实现四个现代化，开创我国文学艺术一个新的大繁荣时代，干前人没有干过的伟大艰巨的事业，你不敢想敢干、百折不挠，那怎么干得成？我们的队伍太小了，我们不是一支大军，是一支小军。这支大军比我们科学大军还小，同我们工农体力劳动的大军相比更小了。十几年来，我们这支创作队伍受到很大的损失。有些同志因自然规律而凋谢了，有些同志则是被摧残致死的。单凭这一点，我们的党就要发誓：坚决不许对文艺作品妄加罪名，无限上纲，因而把作家打成“反革命”！（热烈鼓掌）我们说过：他的作品如果有缺点错误，可以讨论嘛，可以帮助嘛！决不能因为创作上出了毛病打成“反革命”。中央一九八〇年十一号文件已经这么讲了，不是我的发明。我们的队伍还要扩大，特别要精心培育中年作家、青年作家。对于我们各级党委宣传部门、文化部门、各个文艺团体来说，爱护他们、培养他们，是我们一项崇高的职责。为了使我们的作家茁壮成长，我们要注意两条：第一，决不许打棍子，人家要打棍子的时候我们要敢于出来保护他们；第二，也不

要抬轿子。我们决不能忘记林彪、“四人帮”十几年来是怎样毒害青年的。有的人，假如不是“四人帮”用抬轿子的方法把他拉过去，抬起来，他可能不犯那么大的罪。所以，我们要用马克思主义的方法正确对待青年，像鲁迅所讲的，既不要骂杀，也不要捧杀。

为了使我们文艺队伍很好地成长，我们还要采取一些办法。

第一个办法，我同意周扬同志讲的还是要继续解放思想。对于我们文艺界来说，解放思想除去要解决一般所指的思想路线问题以外，还要深入到文艺创作的特殊领域中去。我觉得有这么三点：第一，要有好的思想品质，这就是忠于人民、坚持真理的品质。任何时候都要忠于人民、坚持真理。有了这种思想品质，思想境界就站得高。古代有个文人叫陆机，写了篇《文赋》，他说写文章要“精骛八极，心游万仞”。我们写东西时，思想要站得高，想到的地方要很远。第二，在创作风格上，要有敢于独创的精神，力求别具一格、别开生面，不要模仿，模仿是最没有出息的。第三，在创作思想上，要跟着历史的发展去发展，不要历史已经发展了，思想还停在老地方。千百万人民在那里搞四个现代化，你还老在那里想：为什么五七年要把我打成右派？把五七年打右派的故事放在创作里去可以，但不要把思想停留在那个时候，老是在那里寻寻觅觅、凄凄惨惨戚戚。思想跟不上时代，时代就要把你抛在后面。

这里附带说一下，我们有的干部有这么一种说法：就是怕中央的政策来回变。三年来我们变了什么东西呢？思想路线没有变，政治路线没有变，平反的政策没有变，按劳分配的政策没有变，农业政策没有变。也就是说，根本问题上没有变嘛。当然小的、个别的地方我们有变动。变动有两种情况：一种我们确实讲得不圆满的，后来纠正了，补充了，这是一种变化；另一种，是情况变化了，工作前进了，事情发展了，就要变。我们多少年形成了一个观念：不能变。“中央文件，为什么变了哇？”“提法为什么同去年不同了？”我们的思想要随着新情况的发展而发展嘛，不加分析地说什么“多变”是不对的。我们有的同志多少年的习惯，不是每天读书、看报的，不是动脑筋研究实际生活的变化和形势的发展的。粉碎“四人帮”以后，脑子里记住的还是过去那么几条条。“为什么不提原来的东西了？”情况变了嘛，历史发展了嘛，我们的事业日新月异嘛。

第二个办法，为着培养我们的队伍，特别是帮助我们中青年文艺家很好地成长，要提倡大家都学点马克思主义的文艺理论，同时在实践中发展这个理论。一个是学习，一个是发展。马克思主义产生一百多年，有丰富的文艺理论，马克思、恩格斯、

列宁的，毛主席的。毛主席的一套文艺理论，因为历史向前发展了，有个别地方现在看起来不很适当，但总的来讲，毛主席的文艺理论是辉煌的，丢了是不好的，特别是《在延安文艺座谈会上的讲话》，在历史上起过重大作用，现在也还对我们的工作具有指导意义。还有周总理的，他特别在解放后的实践中发展了毛主席的文艺理论。鲁迅除去在创作上的成就以外，在文艺理论上也有许多精辟的见解。我设想，能不能请周扬同志挂一个帅，在这一两年内编写出一部更好的阐述马克思主义文艺理论基础知识的书来，作为中学、大学、业余文艺工作者的教材。这对于帮助新中国年轻一代作家的成长，是一门很好的必修课。

第三个办法，要提倡把刻苦读书和深入生活密切地结合起来。要想在文学艺术上有成就，不付出艰苦的劳动是不行的。我们历史上的大诗人杜甫讲过：“读书破万卷，下笔如有神。”我读了四川郭沫若研究委员会的一篇《郭沫若的创作》，才知道郭沫若同志二十岁以前，《千家诗》、《唐诗三百首》、《诗经》，全部可以背得出来。记得夏衍同志对我说过茅盾同志的故事，茅盾同志二十岁就对《四书》、《五经》、《资治通鉴》、《九通》熟悉得很，报考商务印书馆，有人考他《九通》，他对答如流。所以，年轻时不用功读点书，不付出艰苦的劳动，要创作出好东西来是不可能的。一个要读书，一个要深入生活。过去不加区别地一律要求只在一个地方长期蹲点，现在看来有点毛病，但要求深入生活这个方向是对的。要到工人里面去，要到农民里面去，熟悉他们，学习他们；同时也要接触各种人，要了解各种人，深入到他们内心世界中去。应该把学习马列和学习文化遗产结合起来，把读书和深入生活结合起来，用以继续提高和磨炼我们的世界观，提高我们的创作质量。这是一辈子的事，没有艰苦奋斗、严格要求自己的精神是办不好的。

第四条办法，要壮大评论队伍，大力提倡文艺评论，不断提高我们文艺批评的质量。原来叫文艺批评，其实批评同评论差不多，“评论”没有那么吓人就是了。按照马克思主义的观点，批评是帮助我们同志和我们事业前进的武器，是洗脸，是讲卫生，是增加营养。前些年，我们党里面把批评与自我批评搞乱了，造成恶果，现在还没有完全消除。正确的办法还是两条：一条不打棍子，一条不抬轿子。既反对粗暴的批评，就是鲁迅先生讲的吓人战术，也不要搞那种不恰当的颂扬。可是有时我们赞扬一篇作品，副词、形容词太多。文艺评论要力求多讲道理，使作者、读者都受到启发，而且要从文艺评论中间发展马克思主义的文艺理论。反对简单粗暴的批评，也要防止虚伪的自我批评。现在有这么一种情况：对别人批评不适当，对自己批评也不是真心诚意的。对人对己都要搞两分法，优点、成绩、贡献要承认，缺

点、错误、问题也要承认。有的同志批评别人和自我批评的方法，都不正确。讲个笑话吧：他采取了一个不正确的数学公式，对人家用的是加法： $1+(-1)=0$ ，“1”是好的，加上“-1”是不好的嘛，你这两方面一抵消，你还是个鸡蛋。对自己用的是减法， $1-(-1)=2$ 。用所谓自我批评把自己打扮得更美。所以，这都不是真实的。我们要用文艺批评的方法来锤炼我们这支队伍。我们革命的人是要锤炼的，千锤百炼，愈炼愈强。不要因为听到一点批评，革命斗志就减退下来。要在千锤百炼中成长。

第八，最后讲几点希望的话

我们的党反映和代表全国各族人民的意志，确定了这个伟大目标——实现四个现代化。伟大目标会不会改变呢？我们反复地说，不改变。因为是人民的愿望，是历史的潮流，人民的、历史的东西，谁都抗拒不了，谁都改变不了。现在还有某些“四人帮”的残余分子和狂妄分子，想和我们党比一下高低，似乎我们的党不行，他来才行。你行？你自己都管不了，还能管国家？！（笑声）在潮流这一点上，同志们不要三心二意，五心不定。实现四个现代化已经扎根在十亿人民的心坎中了，把我们的国家建设成为现代化的社会主义强国是肯定无疑的了。（鼓掌）当然还会有许多想不到的困难和问题。

我们的根本目的，是要使我们的物质财富大大地丰富起来，使我们的精神财富大大地丰富起来。中央的文件，包括前面说的第十一号文件，我们将来的党章，都说我们要搞两个文明，一个物质文明，一个精神文明。这两个文明是相互联系的。物质财富、物质文明为精神财富、精神文明奠定基础，提供源泉；而精神财富、精神文明反过来又促进物质财富、物质文明向前发展。它们相互依存，相互促进。

关于文艺与政治的关系问题，前天周扬同志已经讲了。邓小平同志在一次报告中说我们今后不再用文艺服从政治、从属政治这个提法，但并不是说文艺可以脱离政治，作家可以没有政治责任感。关于这个问题，要经过讨论研究后写出文章来讲清道理。

我们现在讲的政治是一个历史时期的政治目标，是总的政治任务。我们的政治目标是肯定了的。这就为我们社会主义祖国的未来描绘了一个蓝图。我们建设社会主义精神文明需要有三个高峰：思想理论高峰、科学技术高峰、文学艺术高峰。达不到这三个高峰，不能叫四个现代化。从这个意义上说，八十年代是向四个现代化迈进的开始，也是我们文艺界向新的高峰迈进的开始！

我们沿着一条不平坦的崎岖道路前进。我们的头顶上有暴风骤雨，我们的脚底下有陡壁险坡，我们同志们的身上有各种各样的负荷，有的同志还有这样那样的创伤。能不能攀上思想理论、科学技术、文学艺术的高峰去呢？有人会掉队，有人会开小差吗？我回答不了。我只能回答一点，我们党鉴于历史的教训，决不会把忠于党、忠于人民、忠于我们伟大事业的同志赶跑！（鼓掌）我们的路途遥远，道路艰险，我们必须紧紧地手拉着手，——这个也是列宁的话呀。文艺界的同志们，为我国伟大的四个现代化而奋斗的人们，让我们手拉着手，心连着心，前进吧！

（根据记录整理，发表时文字上略作了一点调整修改）

（原载《文艺报》1981年第1期）

解放思想，真实地表现我们的时代

——谈有关当前戏剧文学创作中的几个问题

周扬

今天，我想讲三点意见：第一，讲要正确对待有争议的作品；第二，讲解放思想和真实地表现我们的时代；第三，讲如何看文艺为政治服务和“干预生活”。这个讲话只是作为个人发言，讲得不对的地方，就请你们指正。

一、要正确对待有争议的作品

我们有些作品反映了当前现实中的尖锐问题，可以说是相当尖锐的题材：反映了人民同林彪、“四人帮”的帮派势力的斗争，反映了人民同官僚主义者、特权思想和党内不正之风的斗争。这些不正之风是人民所痛心疾首的。我们的文艺家能视而不见，听而不闻吗？自从党中央粉碎“四人帮”以来，特别是三中全会以后，我们的国家进入了一个拨乱反正的新的历史时期，大家团结起来为“四化”出力，出现了许多新的、令人鼓舞的现象，值得我们拍手欢呼。但是，另一方面，也不可否认，党内和社会上的许多不正之风，官僚主义、特殊化和违法乱纪的现象，青少年中的流氓活动和犯罪现象还时有所闻，能不反映，能不揭露，能不斗争吗？“无冲突论”是要不得的。因为它粉饰现实，麻痹我们自己。要同这些丑恶东西作坚决的斗争，问题是怎么斗争，怎么反映。

有一位作者说，我们反映现实中的黑暗现象，实在痛心，这是我们的责任心驱使我们这样做的。疾恶如仇，一个革命作家如果没有这种感情，就不成其为革命作家了。不只你们青年痛心，老干部绝大多数对这些现象也是痛心的。自从党的三中全会以来，党中央为要改变和克服这些现象，已经而且还在继续进行大量的艰苦工作，开始收到了积极的效果，但也不是那么容易迅速见效的。我们的作家很多都年轻热情，他们很容易被生活中的某些消极现象所激怒，以致看不见生活中更经常起决定作用的积极因素，而对于那些消极现象形成的原因，作为消极现象对立面的积极现象，往往缺乏冷静的全面的分析。所以，如何在作品中反映消极现象，就有个

立场、观点、方法的问题。你是站在人民的、无产阶级的立场来反映这些现象，还是站在另外的立场，例如小资产阶级、资产阶级等等的立场来反映呢？如果是真正站在人民的立场来揭露，那是人民需要的。如果站在另外的立场，那对人民就不一定有利了。即使是真心想站在人民的立场，真心想为人民说话，如果观点不对，观察不深，表现手法拙劣，社会责任心不强，你也可以写出事与愿违、不利于人民的作品。有的作者提到表现这些消极现象要有切肤之感，要感到自己同人民是真正休戚相关的，不要置身事外，冷眼旁观。我觉得这话说得很对。人民的作家应该站在人民之中，站在先进人民的行列，而不能站在人民群众之外来反映问题，评论问题，只有这样，你才能真正代表人民的利益。

关于揭露黑暗的作品，我在这里要引证一下鲁迅对“谴责小说”的评价。清末封建王朝的统治面临崩溃，官场中出现了许多黑暗现象，当时一些多少有点进步思想的作家，曾在作品中对官场腐败现象加以抨击。鲁迅称这类作品为“谴责小说”。《二十年目睹之怪现状》和《官场现形记》就是当时这类的著名小说。鲁迅对这些作品一方面给以肯定的评价，另一方面又指出它们的缺陷和不足。他是这样评论这些作品的：“虽命意在于匡世，似与讽刺小说同论，而辞气浮露，笔无藏锋。甚且过甚其辞，以合时人嗜好。则其度量技术之相去亦远矣。”当然，我们现在的一些作品和当年的所谓“谴责小说”根本不同，但对社会上和政治上的丑恶现象的揭露，也有某些相似之处，因此我觉得鲁迅评论“谴责小说”的话，今天对我们还有意义。要针砭时弊，但也要真实深切，不可夸张失实，迎合时好。真实性和政治性，要结合得更好一些，艺术性要更高一些。这个问题解决好，就有利于我们的社会和文艺的发展。

对一个有争议的作品，经过讨论，提出修改意见，供作者参考，这是一种好的方法，有利于发挥作家们的集体智慧和促进作家与评论家的思想交流。至于作者是否采纳，则完全有自由。对文艺创作不能采取强制的办法，作者自己也不能强制自己。有时作者感到别人的意见是有道理的，他也愿意接受，但作品究竟是一个有机的整体，贯串着作者整个的思想感情，整个的心血，有的地方可以照你的意见去改，有的地方就无法去改。修改不是打补丁，而应当是天衣无缝。大家提出的意见虽好的，但能否化为作者自己的心血，还要经过一番咀嚼和消化。谁也不能强制作者修改。这是不能勉强的。但也要看到，一个作品常常是要反复修改的，不要怕修改。一个剧本演出来，总是希望博得观众好的反响。我们不要曲意迎合观众，也不要盲从某一领导人的意见，但力求符合多数人民的利益和需要，注意社会效果，总是应

该的。作者如果认为大家提的意见是对的，觉得自己过去对这些问题考虑不周，表现不当，现在要根据这些意见来作修改，这又有什么不好呢？这正是我们革命作家应有的责任感。作家要有主见，要保持自己的独立风格，但不能由此而拒绝采纳群众的意见。

剧本《假如我是真的》中反特权、反官僚主义是对的，但由此而同情骗子，同情犯罪，那就不妥当了。难道因为有官僚主义、有特权，诈骗犯罪就可以是合法的？要看到在我们的党员干部和广大群众中，蕴藏有一种足以抵抗和克服官僚主义、特殊化种种弊端的健康力量。要写出这种力量，才比较合于真实。不要说在我们新社会，就是在过去旧社会，骗子也是要受到惩罚的。如果把我们的社会写成骗子可以不受惩罚，那就连旧社会也不如了。当然，现在的剧中，骗子最后是受到了惩罚，但在精神上仿佛还是他胜利了，人们的同情还是在他一方面。作者的本意是在反对官僚主义、特殊化，但依靠骗子、罪犯来反对，岂不是越反越乱吗？对骗子同情，对受骗子之害的人民，又将置于何地呢？那位身居高位的老干部揭发骗子，多少带有一些偶然的性质，而实际上又充当了骗子的辩护人。他对于官僚主义、特殊化的谴责，也只是道德式的说教，是没有什么力量的。我们希望这类作品能够改好。我前面说过，艺术作品是一种有机体，是人民生活在作家头脑中的反映，要改，还是要通过作家自己的头脑，吸收消化了大家的意见之后，经过重新构思才能改好，否则就不要违心地勉强去改。

作家不能看到什么就写什么，写了什么就一定要发表，要上演。他首先要考虑这种题材值不值得写，并不是什么题材都值得写的；还要考虑如何写法才好，发表出来是否于人民有利或有害。作家应有创作自由，但是否发表和上演，还要得到书刊编辑和剧团、电影制片厂的同意和协作，否则你有自由，别人就没有自由选择的余地了。那就是对“创作自由”的曲解，那是在任何时代，任何有政府管辖的地区都做不到的。我们的人民要思想活跃，要百花齐放，但是我们不要无政府主义，不要资产阶级自由化；我们要在党的正确领导下进行社会主义现代化建设和保持安定团结，并以此来统一我们的意志和行动。这样我们的国家才能兴旺发达，我们的人民才能生气勃勃。作家不论写什么题材，首先要考虑你描写的是否真实，因为真实是艺术的生命。但单是真实还不够，还要进一步考虑是什么样的真实。有各种各样的真实，并不是任何真实都是真理。真实和真理是有区别的。我们追求真理，也重视艺术描写的细节真实，但如果这些细节描写无助于放射真理之光，反而使它暗淡和变色，那就不足取了。我们不掩盖我们社会中还有阴暗面，也不掩盖我们工作中

的缺点错误，我们要无情地揭露和鞭挞它们，但我们又要十分注意方式和场合，决不要轻易授予人民的敌人以诽谤我们的把柄。要求一个作品在思想政治上和艺术上都修改得好一些，更少瑕疵，这并不是束缚创作的自由，而是对作品质量的严格要求，也是对作者的一种爱护和关怀。任何作品的发表和上演，都不能不考虑社会效果。这是对人民负责的一种起码应有的态度。

二、解放思想，真实地表现我们的时代

我们要继续解放思想，才能正确地认识和表现我们的时代。现在是不是解放过头了呢？是不是目前社会上发生的一些不良现象都是解放思想过头的后果？我想不能这样说。文艺对社会有很大影响，文艺工作者对社会负有很大责任，应有高度责任感。但是决不能说现在思想解放过了头，只能说有些人对思想解放有误解，或故意曲解以便反对它。

所谓思想解放有一个前提，就是有种什么东西束缚着人们的思想，然后才有要求解放思想的运动。无论是欧洲文艺复兴也好，十八世纪启蒙运动也好，中国的“五四运动”也好，无不如此。要打破中世纪的黑暗，迎接新时代的黎明，才有文艺复兴，十八世纪的启蒙运动，才有作为资产阶级革命武器的自由、平等、博爱的思想。这中间反复斗争几百年。不要以为思想解放是那么容易的事。中国受了两千年封建专制主义思想的束缚，经过伟大的“五四运动”，鼓吹科学和民主，新思潮风起云涌，人们才好容易从以孔孟思想为代表的旧教条的千钧重压下开始解放出来。后来，从外来的新思潮中，包括马克思主义在内，又产生了洋教条主义。延安整风运动破除了这种新教条主义。这是毛泽东同志的伟大功绩。林彪、“四人帮”却又利用毛主席在人民中的无上威信，把他的片言只语当成教义，大搞现代迷信。要破除这种迷信，解脱思想束缚，就必须重新解放思想。如果没有思想束缚，思想解放不就成了无的放矢吗？现在我们对林彪、“四人帮”的极“左”路线以及他们理论上、思想上、组织上的残余势力和思想毒害，决不可低估。当然也要从其他各种思想束缚中解放出来，要从封建的、资产阶级的、小资产阶级的形形色色的思想束缚中解放出来，但主要还是清除林彪、“四人帮”极“左”思潮的流毒。本来思想解放不发生什么过头的问题。如果一个民族、一个国家、一个党，思想不活跃，思想停滞不前了，那么这个民族、国家、党，还有什么前途呢？思想解放从根本上讲，就是人类的认识从必然王国到自由王国的飞跃。这个飞跃是没有止境的。从历史长河的观点

来讲，这种飞跃是会永远存在，人的视野，不论如何扩大总是有限的，情况又总是不断变化发展的，总有些新东西是你不认识的；遇到新的问题，旧的思想又往往束缚你，你就要突破它，才能前进。所以，思想解放是没有止境的。

我们文艺界，特别是这三年以来，思想很活跃，这是件大好事。当然思想活跃不可避免地要出些偏差。按照三中全会上党中央提出的原则，思想解放是同实事求是联系在一起的。思想解放就是使我们的思想同实际情况和历史发展的趋势相适应。所谓不够，就是现实发展了，人民前进了，而我们的思想却落后于现实的发展和人民的需要。思想脱离实际，跨越客观现实发展的必经过程，就是过头。但那是主观空想，并不是真正的思想解放。所以思想解放，如果离开实事求是的原则，离开社会主义道路和党的领导，就要滑到邪路上去了。那决不是真正的思想解放，而只是对思想解放的曲解和嘲弄。

我们现在提倡思想解放，目的就是为了要正确地认识我们今天的世界，认识我们今天所处的时代，认识我们今天自己国家的形势。胡耀邦同志讲，现在我们是处在新旧交替、除旧布新的时期，在这新旧交替的过程当中，旧的东西是不会那么容易消亡的，新旧力量之间的斗争非常激烈而又复杂。新旧互相交替，新旧又互相交错。新东西里面残留着旧东西，旧东西里面又孕育着新东西。有的时候，新东西采取了旧形式，旧东西披上了“新”外衣。在这样的时代，要很好地正确地认识和分辨它们，不是那么容易的。处在这样一种复杂的新旧交替、新旧交错，也就是新旧斗争的时刻，人们思想上必然会引起一些混乱和波动。特别是在富于敏感的文艺工作者中间，这种波动可能更明显。现在人们不是说我们的青年是思考的一代吗？每当社会处于动乱和变革的时期，人们的生活和思想都会发生较大的动荡，大家都要思索问题，探求出路，这就会促进思想的活跃。我看，这是件大好事，思想停滞僵化才是坏事。思想活跃了，你这样思考，我那样思考，你这样主张，我那样主张，就会发生不同意见的争论，其中也必然会出现错误的以至反动的意见。只要我们保持清醒的头脑，善于识别和争辩，这并没有什么可怕，只会锻炼我们的识别能力和斗争本领。

国际共产主义运动以来，几次大的历史转折，都引起了思想的混乱，也促进了思想的发展。看一看历史：俄国革命第一次失败，那时思想界、文艺界发生多大的混乱！什么色情主义、颓废主义，风靡一时，所以高尔基说一九〇五年到一九一五年是“最无耻的十年”。为什么无耻？因为革命失败了，思想动摇了，一些腐朽反动的思潮和流派都冒充新事物而出现。一些倾向过革命的人忏悔了，背叛了革命。当

年高尔基自己也犯过错误。他自己也搞造神派，他想造个上帝来维系人们的信仰。列宁从爱护高尔基的立场出发曾为此严厉地批评了他。斯大林逝世后，赫鲁晓夫全般否定斯大林，败坏了十月革命的荣誉，其影响所及，引起了国际共产主义运动中的思想混乱和组织分裂。当时，在东欧则爆发了波匈事件。这是国际共产主义运动中一次空前未有的大波动。

由于林彪、“四人帮”所造成的“十年浩劫”，现在有一些人，不只是青年人，也有中年人、老年人，对社会主义失去信心，对党失去信任，对共产主义失去信仰，这种现象值得严重注意。这也是一种大的思想波动，对有些人来说，就是思想动摇。思想活跃，敢想敢说，这是很好的事情。但如果人们的思想对革命也发生了动摇，连科学社会主义的真理也不相信了，那就很危险，对“四化”建设和安定团结都不利，那就应当反对。怎样帮助人们，特别是帮助青年端正世界观，正确地引导他们去认识这个时代，表现这个时代，这就是今天摆在我们党面前的一个非常重要的任务。

我们这个时代，斗争形势错综复杂，变化多端，有些事情大家一时迷惑不解，所以提出要解放思想，就是要使思想符合客观实际的发展；客观实际在变化，思想要跟上这个变化，适应这个变化，促进这个变化向正确的方向发展。要做到这点，除了要经常保持和人民群众的密切联系外，就是需要努力掌握和正确运用马克思列宁主义、毛泽东思想，用它来观察一切问题，应付一切变化。思想解放并不是不要思想，人总得有个思想，不是正确的思想，就是错误的思想。你说我什么思想也不相信，那其实也是一种思想，就是叫做虚无主义、无政府主义思想。我们反对迷信，相信科学。我们相信马克思主义，就因为它是科学。对社会主义，我们也只相信科学的社会主义，不要搞感情的社会主义，感伤的社会主义。当然，一个革命作家，没有感情，没有激情，是不行的，但是没有思想，没有马克思主义的思想武装更不行，单单有愤慨是解决不了问题的。“愤怒出诗人”，但不一定出真理。我们爱诗人，但更爱真理。有的作家在作品中反对林彪、“四人帮”的反动帮派势力，反对官僚主义、特殊化，是站在人民立场的，但对人民群众中的一些不正确、不健康的東西，例如极端个人主义、极端民主主义、无政府主义等等有害倾向，他们就不那么反对，甚至予以共鸣和同情。人们常常把文学比作镜子，好像看到什么就要写什么，但人毕竟是有思想的，作家尤其要有思想，他要写什么和不写什么以及怎样写法，绝不可能毫无选择，毫无偏袒，毫无爱憎。人们又说文艺是“解剖刀”，社会机体中有“毒瘤”，它就要动手术。作品中写了社会中的黑暗，只能怪社会不好，不能怪作品

无情。但是作家如果是一个庸医，手术并不高明，就不但割不掉毒瘤，反而有使毒瘤扩散，加速有机体死亡的危险。作家不能没有责任感，其道理就在于此。

官僚主义、特殊化等不正之风要反对，问题是不能由此而同情盗窃犯、杀人犯和骗子。这是一个是非界限。不能说写的这些事情不是真实，至少有部分的真实，但不能因此得出结论，真实的都要写。海淫海盗的书不也写了一定的真实吗？

黑格尔有两句名言：“现实的就是合理的，合理的就是现实的。”恩格斯在《费尔巴哈论》里对这两句话作了极为精辟的发挥。我觉得这两句话很有意思。确是很精彩的。这反映了黑格尔的辩证法，既反映了他思想的反动的方面，也反映了他革命的方向。“现实的就是合理的”。既然任何一种现象都是合理的，那么盗窃犯、杀人犯和骗子的存在也是合理的。所谓合理，就是它有其存在的根据。黑格尔这样说，实际上就是为现存秩序辩护，因此被一切力图维护现存统治的反对阶级的人们所欢迎。但是黑格尔还有一句话，“合理的就是现实的”。这一句话就反映了他的革命性。有盗窃诈骗，就有反盗窃诈骗，前者因有其存在的根据，是现实的，因而也是合理的；后者因是合理的，合乎现实的需要和发展趋势，因而更是现实的。作家要把两个现实、两个合理都写出来，而更着眼于后者，因为后者才是更现实、更合理的。海涅是黑格尔的朋友，看到黑格尔前一句话很不满意。他问黑格尔，你怎么会讲这种话？当时，黑格尔看看周围没有人，说：你不知道我后面还有一句，“合理的就是现实的”。黑格尔当时还怕有人偷听到他的话，会说他在鼓吹革命。因为革命是合理的，“合理的就是现实的”。所以说这句话反映了黑格尔的革命辩证法。我们的文艺也应从这两句话里得到启示，既要反映生活的真实，也要表达革命的理想。

我们的艺术家应当有理想。作家不能看到什么就写什么，他总是要有所选择，有所取舍，有所追求。一个革命的作家没有一点革命的理想，革命的感情，革命的意志，怎么叫革命的作家呢？在社会主义新时期，作家的责任是更加重大的。他们的作品和言行，都是人们所关心，所注目的。不能说作家只要讲了真话，就算是尽了责任。还要看看这个真话，真实的程度如何，是否真正代表了人民的需要，真正对人民有利。

现在有人讲要恢复“五四”新文学的现实主义传统，要回到“五四”，这给人一种印象，似乎只有“五四”时期的文学才是现实主义的，至于后来的什么左翼文学、革命文学，以至全国解放后产生的许多激动人心的革命的社会主义的作品，似乎都不是现实主义的，至少不是那么现实主义的，这种说法是不恰当的。又有人称我国近三四年来的某些揭露社会阴暗面的作品为“新现实主义”，似乎不在此例的作品都

不是现实主义或至多只能称之为“旧现实主义”，这也是不恰当的。我们过去一些时候坚持现实主义的创作道路不够，林彪、“四人帮”横行时期，现实主义就完全被糟蹋了，现在重新强调革命现实主义，这是十分必要的。但也不是简单回到过去，而是要在今天新的条件下，以新的精神来恢复和发展革命的现实主义。

总之，我们今天的文艺不能退回到“五四”时代去。我们今天要坚持现实主义的创作道路，要和时代相结合，要有社会主义时代的特征。我们对于“五四”时期的文艺，要继承和发扬它的优良传统，但也不能全盘继承。“五四”离现在究竟是有半个多世纪了，而且是处于完全不同的两个时代。我们的国家不管经历了多少历史曲折，比起那时来不知前进有多远了。怎么能全部承袭过去的东西呢？左翼文化运动中，曾有过“左”的偏向，例如号召脱下“五四”的衣裳，贬低“五四”式的白话，那是不对的。但我们也不能反过来，认为“五四”时期的文学，就整体而言，比现在还高明，那就完全不符合事实了。茅盾、叶圣陶同志等最老一辈的作家当然知道得最清楚，也最有权威来判断。至于欧洲十九世纪的和现代西方的文艺，我们应该借鉴，但也要有所选择，有所评判，只能吸取其中对我们有益的东西。由于林彪、“四人帮”横行长达十年之久，我国人民和青年对西方文化长期隔膜，以致一接触到这些东西，就觉得什么都新鲜，什么都好，以致竞相模仿。这也可以说是对“四人帮”推行文化专制主义和文化虚无主义的一种惩罚。当然，过去文化中确有许多好东西，但不能把一些本来不好的、应该批判的东西，当做新的东西来宣扬。学习过去的文化遗产，无论如何要有所选择，有所批判。任何时候也不能忘记，我们社会主义国家的革命文艺工作者，是以革命精神来从事工作和创作，用革命的作品来教育和鼓舞人民和青年的。致力于培养社会主义新人的事业，这是我们责无旁贷的。

三、关于政治和文艺的关系

在社会主义社会中，无产阶级专政的条件下，文艺和政治到底是什么关系？如何正确地处理这个关系？这确实是关系到我们的文学艺术事业发展的重大问题。邓小平同志最近说：我们不继续提文艺从属于政治这样的口号，但并不是说文艺可以脱离政治。文艺和政治的关系是如此密切，要脱离也脱离不了的。但绝不能把这种关系，简单地看成只是一种从属的关系。文学又是要写人的命运的。但人的“命运”是什么呢？有一次，拿破仑跟歌德谈到悲剧的问题，他说古代“命运”这一概念现

在要由“政治”来代替，他的意思是说，现代支配人们命运的东西主要就是政治。他这个话讲得很深刻。但也不能由此就说人的命运，完全是由政治来决定的。文艺也不能说是完全从属于政治。回顾三十年代以来，我国革命文艺从来服务于革命的政治，革命文艺运动就是整个革命运动的一个有机部分。这是我们文艺的光荣传统，尽管我们在处理文艺和政治关系的问题有过一些“左”的偏差。特别是全国解放以后，无产阶级取得了全国政权，文艺成了广大人民精神生活、文化生活的不可缺少的部分，它的作用又是多方面的，而且是长远的、潜移默化的。文艺从属于政治、文艺为政治服务的口号决不能穷尽整个文艺的广泛范围和多种作用，容易把文艺简单地纳入经常变化的政治和政策框框，在文艺和政治的关系上表现狭隘功利主义和实用主义的倾向，导致政治对文艺的粗暴干涉。毛泽东同志说，文艺是社会生活在作家头脑中的反映，革命文艺是人民生活在革命作家头脑中的反映，这是一个科学的论断。这里所说的生活，是指整个社会生活，包括物质生活、精神生活和政治生活在内，而不只是政治生活。马克思说：“物质生活的生产方式，制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。”这就是历史唯物主义的基本定义。这就是说，制约整个社会生活的是物质生产力和生产关系。文艺作为一种意识形态，它从属于经济基础，往往要通过政治作为中介，因为政治是经济的集中表现。但推动文学艺术发展的最后动力还是经济基础。政治是上层建筑，文艺也是上层建筑，最后决定它们的发展的还是经济基础。马克思、恩格斯强调宣传经济基础在社会历史发展中的决定作用，这个历史唯物主义的真理，是社会科学前所未有的一个大革命，它是与剩余价值学说同等重要的科学发现。但为了宣传这个真理，就不免过多地强调了经济基础的决定作用，以致有人就把这种作用当做唯一的了。似乎只有经济起决定作用，其他因素都不起重要作用了。恩格斯晚年就为此做了自我批评，说他和马克思两人都因为强调经济因素的决定作用，而忽视了其他因素的作用，忽视了经济基础和上层建筑之间的相互作用，忽视了各种上层建筑之间的相互关系，以及每一上层建筑特别是意识形态的上层建筑在其历史发展中的相对独立性。马克思因为看到别人甚至他的门徒们把历史唯物主义的原理简单化、庸俗化了，就声称自己不是马克思主义者。他没有打棍子，只是幽默地说：我只知道我不是马克思主义者。这就可见经济基础和上层建筑之间，以及各种上层建筑主要是政治上层建筑和意识形态的上层建筑之间的关系是极其错综复杂的，而不是简单的、直线的。虽然意识形态对经济基础的依赖关系要通过的中间环节往往是政治，因此马克思、恩格斯都十分重视政治对文学艺术的巨大影响；但他们都从来没有讲过艺术要从属于政治。艺术

不但要受政治的影响，也要受宗教、哲学、道德等其他意识形态的影响。各种上层建筑之间的关系是密切联系的，互相影响的。各种意识形态同时又都各有其相对的独立性。当然，不是绝对的独立性，因为它们归根结蒂最后还是被经济基础所决定的。但是过去唯心主义的历史观把这种相对的独立性看成绝对的，认为文艺本身的历史，是一个不依赖于经济和政治因素的独立发展的过程。好像它的背后并不存在什么经济、政治的背景，这当然是错误的。现在我们在否定文艺发展的绝对独立性的同时，连它的相对独立性也否定掉了，这同样也是不对的。

因此，如果否定了包括文艺在内的意识形态对经济基础的相对独立性，否定了包括文艺和政治在内的上层建筑各个部分之间的相互影响，否定了文艺除接受政治的影响之外，还接受其他意识形态的影响，否定了除政治作用于文艺之外，文艺也反作用于政治，总之，把上层建筑同经济基础之间以及上层建筑各种因素之间的本来是极其错综复杂的关系过于简单化、庸俗化，这就不是真正的唯物主义，而是走向了它的反面。林彪、“四人帮”在其长期反动宣传中，一方面叫嚣反对什么“唯生产力论”，否定物质生产力和经济基础的决定作用，从根本上破坏了历史唯物主义；另一方面又叫嚣什么“政治可以冲击一切”，把政治的作用提到吓人的高度，以企图颠覆无产阶级专政，摧毁一切革命的意识形态的上层建筑。他们造成的损害是难以估量的。

从历史上看，文艺和政治的关系从来是比较复杂的。例如，我国封建社会时代，封建主义的思想是统治的思想；文艺不能不受这种思想的支配，但并不等于文艺一定要从属于封建统治集团的政治路线。它更多的是受封建宗法道德等儒家学说的影响。

从三十年代左翼文学运动以来，我们的文学艺术一直是和革命的政治有着密切而不可分的关系。左翼就是个政治概念。我们的文艺就是革命的无产阶级的文艺。既然长期以来，我们都提文艺为革命的政治服务的口号，而且这个口号也确实起了革命的作用，为什么现在不要再这样提了呢？是不是过去提错了呢？有些口号过去提过，后来不再那样提了，并不等于过去错了。过去的某些口号曾起过很好的作用，同时也发生过副作用，现在情况变化了，又有了过去的经验，不再重复以前的口号，换一个更好一些的，更适合于今天情况的口号有什么不可以呢？口号是随形势的变化而更替的，而且总是带有一定的局限性。我们不要把任何口号凝固化、神圣化。我们对任何事物都要有分析。

就是讲为政治服务吧，也要分清是什么政治，是革命的政治还是反革命的政治。

林彪、“四人帮”的反革命政治，你也为他们服务吗？就是为革命的政治服务，也要看这政治是正确还是错误。你能为错误路线，为官僚主义的政治服务吗？我们所讲的政治，主要是指总的阶段性的政治任务和政治路线，而不是指个别的具体的政策和工作任务。我们的革命文艺不应违背我们党的总的政治路线，但也不能要求它一定要配合当前的具体政策和工作任务。根据各种艺术类型和表现手段的不同，文艺与政治的关系，有的比较直接、密切，有的则比较间接、疏远，比如山水画、风景画、抒情歌曲、舞蹈等。我们提文艺要为人民服务、为社会主义服务，这不比单提为政治服务更适合、更广阔吗？社会主义的涵义不只包括政治，还包括经济和文化。第四次文代会提出，我们的文艺要培养社会主义新人，促进社会主义社会的进一步完善和发展，提高人民的精神境界，满足人民日益增长的文化需要，这不就是文艺为人民服务、为社会主义服务的主要内容吗？

再顺便谈谈文艺“干预生活”这个口号。所谓“干预生活”，主要就是要揭露生活中的阴暗面，干预当前的政治问题。假如说文艺为政治服务，是把文艺置于从属的地位，而“干预生活”，则反过来，把政治置于从属的地位。这两种情况都属于如何正确处理政治和文艺两者关系的问题。文艺可以干预政治生活，但也不能把文艺凌驾于政治之上。文艺的职能本来是反映生活，影响生活，推动历史前进，因此在很大程度上也就是影响政治，对政治起促进或促退的作用。现在人们讲文艺干预生活，通常只是指那些揭露生活的阴暗面，描写社会的消极现象，可以有助于克服那些现象的作品，而对那些描写人民生活中先进事物，对推动历史前进起了积极作用的作品，却不叫干预生活。这和这个口号的来源，以及这类文学所产生的实际效果是有关系的。这个口号好像是五十年代苏联一位作家提出来的。在斯大林时期文艺创作中有“无冲突论”的倾向，只写光明面，不写阴暗面。有一个作家叫奥维奇金，他到农村去实际考察了，他看到的不是像一些作品所描写的那样，一片光明。于是他提出这么一个口号，叫做“干预生活”。这个作家后来到中国来过，我一九五四年在莫斯科也和他交谈过。多少是在他这个主张的影响之下，在中国也出现了“干预生活”的口号。那么可不可以干预生活呢？当然可以。只是我希望这个口号不要把文艺创作引到专门揭露阴暗面的方向去。

现在似乎有这样一种看法，好像只有这样干预生活的作品才是现实主义的，否则就不是现实主义的或不够现实主义的。这种看法就片面了。文艺既然是反映生活，影响生活，推动历史前进的，从广义的意义上讲，都是干预生活的。写革命战争，写土地改革，写地下斗争，写抗日战争，写解放战争的许多作品在人民中起了那么

大的作用，难道还不算干预了生活，推动了生活的前进吗？一个作家应该多方面地表现生活，他可以侧重某一方面，但不能说只有侧重揭露生活中的消极现象才算是干预生活，才是现实主义的，否则就不算干预生活，因而就不是或不够现实主义的。这样来理解干预生活未免太带片面性、阴暗性了，也许这个口号本身就多少带有这种片面性的毛病。作家眼界要广阔，题材要多样，取材要广，选材要严，挖掘要深。我们提倡题材应当广泛，要多样，在题材问题上不要加以限制，不要设禁区，下禁令。列宁说过，作家写什么，怎么写，有他的自由。但是我们是共产党人，对文艺事业也不能袖手旁观，我们要加以指引。

（一九八〇年二月十一日在剧本创作座谈会上的讲话，本刊发表时作者有所修改）

（原载《文艺报》1981年第4期）

我对戏剧创作的希望

曹 禺

你们都是写剧本的，我也是写剧本的，不过比同志们写得早一点。今天，我想谈谈咱们戏剧创作的一些问题。

粉碎“四人帮”以后，我们的文艺有个很大的繁荣。反应最快的是相声，其次是戏剧，再就是小说……。三年多来，我们看了不少的好剧目。话剧就有不少好的。一些比较好的传统戏曲剧目恢复了上演，还有新编的历史剧。现代戏很有几本好的。三年来有一个了不起的现象。三十年来，以前有一段是“万马齐喑”，现在是万马齐鸣。这个现象当然是非常鼓舞人心的。但是目前我们感到有许多麻烦，有不少艰难。我想从一个创作者的角度，看一看我们可以改进的地方。

作者看问题应远一点

我头一个感觉到咱们作者看事情，看问题，应该往远一点看，也就是说，把问题看大一些，不能局限在一个角落里看问题。对某一件事情，因为你看的角度不同，先有一定的成见，常常把一个带有个人成见的问题写在剧本里头，这个剧本就显得薄，显得不厚实。我看的话剧不算太多，我感觉话剧写的东西给人去思索的余地不多，总是抓住一个当前的具体问题，就写这个具体问题，甚至解答了这个具体问题。

你们看，古往今来的大作家，有的在剧本里提出问题，也解决问题；有的只提出问题，但并不解决问题。他不负这个解决问题的责任，因为他提出的问题太大，而且他看得很远，他觉得自己提出的问题，未见得就能够在剧本里头把这个问题解决掉。

但是，我们目前大多数的“问题剧”，都有一种“野心”，比较大的“野心”，就是一方面提出问题，一方面就在戏里把问题解决了。甚至于，有时当我们的党和政府刚刚提出一个政策来，我们就紧紧地跟上，十分具体地跟着这个政策，做这个政策的解释者和解答者。这有好处也有坏处。好处就是我们做了一个很好的宣传，用

我们的作品来解释党的政策，或者跟着党的政策来写东西。但是，我看到的一些话剧，就发现一个小问题。我们就拿《权与法》来讲，这个戏写得好，很受欢迎。我应该指出，这是一个很好的戏。我看演出时很受感动。但它也存在不足的地方。什么问题呢？这个戏，大家都看过，它讲法制：你是个有特权的人，不管你官有多大，你也得按法制办事。你触犯了刑律，我就要办你。那个坏的书记，侵吞公款来盖自己的亭台楼阁，干不法的事情。新的书记来了，就依法办理，“执法如山”，坚决把这个人“解决”了。当然，解决的办法是依法定手续，并不是立刻就逮捕，看情形可能是从严处理的。作者提出了问题，并在戏里解决了问题。换句话说，就是正面战胜了反面。正面人物战胜反面人物是好事，应该提倡的事。

然而，这里头有一个值得研究的现象，我后来看到的一些戏，也有这么一个特点：一写正面人物就把他过分的夸张，好得不得了；写反面人物呢？也过分的夸张，坏得不得了。这种创作心情是可以理解的。我尽管挑剔，我也经常如此。这种搞法，好的人物好到什么程度呢？譬如，这个新的书记与那个旧的、坏的书记，他们过去是老战友，当初曾一起打过仗，同生死共患难，现在那个旧书记坏了，新的书记不顾生死之交的老关系，坚决要法办他。而这个坏书记的姐姐恰恰又是新书记的爱人，她虽有不忍，但“大义灭亲”，坚决听她丈夫的话，同意法办她的弟弟。终于，在报纸上发表他的种种罪行，最后依法办事。这样做好不好呢？在当时，我看了非常受感动，观众看了以后非常“解气”。就是邪不压正嘛，最后是正面人物得到了胜利！

这个问题提出来是好的，我赞成作者这么提。但，是不是就一定要这么写？可以研究。我觉得，在那个时候，在《权与法》刚弄出来的时候，我们正在反对特权，坚决要搞法制，就不管它可能不可能有这样的结局，我们就要这么写，就是要大义灭亲。他就是今天的“包公”，今天的“青天”。因此，它获得了大家的热烈欢迎。因为人民希望法制，希望反特权嘛！看到台上果然有了，大家就热烈地鼓掌！但是，事实上，这样的结局多不多？这个法制，是不是这样容易建立？如果在生活中有亲戚关系，又有老朋友关系，老战友的关系，遇见这样的事情，他怎么解决法呢？是不是就像这个戏这样，我是不敢完全肯定的。

过去我们在台上演出逮着了土豪劣绅，大家一斗之后说：“枪毙了他！”“砰”一枪，就把他毙了，大家觉得很出气。这是一种解决办法。但是，在目前的状况之下，生活是这样的复杂，它的结局就有几种可能：一种可能性，就像剧本所写的那个样子，就那么圆满，那么使人满意。这个戏的好处是在这一点上，叫你满意了，叫你对国家的前途，法制的前途，建立信心。但是，另一方面，使人感到这样的结果来

得太容易了。说得厉害一点，是“画饼充饥”的办法。饼还没有做好，就画一个。实在太饿了，先画一个饼看看，也是好的。这样写，也不错。但这种办法似乎可以考虑一下。我不是说不应该树立法治的观念。无论如何，事事要有法制；不论官大官小，人人都得讲法制。但是不是那么容易啊？不一定。咱们看报纸，从读者来信和记者的报道中，看到有许多问题明明是贪赃枉法，明明是冤案、错案，有的就是解决不了。还有一种情况，刚好倒个个儿，不是正的把邪的打倒了，恰恰是邪的把正的打倒了。有没有这种情况，我猜想，可能有的。起码，暂时有这种可能，不然，我们目前的问题就不那么复杂了。前进之困难，“四化”建设之困难，就不像戏里那样容易解决。你也可以说，我写这个戏，确确实实是根据某某事情写出来的，这是个真事情。这个，我也相信，有这种真事。但是不是所有这一类事，都进行得这么顺利，结果都这样圆满？我们不妨想想。

因此，我主张，今天的问题必须写。但是，如何解决这些复杂的问题，要多了解一点生活，要多有一点儿自己的思想。使人看了以后，有思索的余地，总觉得台上的事情是可信的。这样，他才真正树立起信心。

《权与法》这种写法，我不是不赞成，我觉得这个戏的作者是功劳的。在那个时候，他这个戏真是鼓士气啊！但是，长久这么写下去，就有点对不起观众。我们跟真实的生活，不要离得太远。当然，“正义”总是要抬头的，总是要胜利的，但是要经过一段多么艰苦的斗争啊！

这种写法，常常使我联想到我们旧戏用的“大团圆”结局。旧戏里，才子佳人要受各种各样的磨难，父亲母亲不赞同，这个问题、那个问题一大堆，甚至“佳人”被人家抢去了，后来把她弄回来，终于结了婚。善有善报，恶有恶报，最后大团圆。这是许多人爱看的喜剧。《玉堂春》虽然是“传奇”，事实上，难得有这样的理想的结局，但这出戏确实写得耐看。当然，还有悲剧，如《白蛇传》。所以，旧戏也并不全用“大团圆”的手法。方才提的那种写法，似乎多少因袭过去“大团圆”的路子。因为它确实叫人解气，叫人痛快。

写戏不在于如何结局，而在于怎样提出问题

我更进一步的想法是，你写一个剧本，不在于要如何结局。这倒是其次的。我认为，在于你怎样提出问题。这个问题提得深不深？捏得透不透？怎样写出人物来？这才是重要的。你提的问题确实很深很透，而你并没有把它解决，或并没有把它完

全解决，大家怀着一肚子的问题要想，让他们回家去想去，一晚上睡不好。不只是一个晚上，够他想几天几夜，甚至以后老在想。这样的戏，就坏吗？我看是不坏的。因为生活是复杂的，有许多问题不是一时解决得了。这里，我要说明，我不是反对“大团圆”的写法。我仅仅要说，我们还有更广阔的道路。

有些戏的毛病，是看了之后经不起推敲。这种戏，可以轰动一阵，但回味不出什么道理，不叫观众扩大眼界。观众对我们的期望是高的。我们不能给他一块糖，吃了甜蜜蜜的那么一会儿，就过去了，这个不行。你们看易卜生的《娜拉》，最近电视上放映过。看完《娜拉》之后，它给你的不是一块糖，也许是青果，要你慢慢回味；也许是一块苦瓜，让你吃后，永远忘记不了那种味道。作者没有写最后结果如何，他提出了一个真正的妇女解放问题。一直到现在，尽管全世界妇女中的某些人争取到社会地位，但妇女解放问题还是一个很大的问题。这是一部经典著作。到现在还没有一个写妇女解放问题的剧本能超过易卜生的《娜拉》。

要反映生活的真实

咱们还有一个责任，如何使观众提高文化修养，如何使观众提高鉴赏能力。换句话说，我们要让观众能够欣赏好的剧本。这种剧本，不只是反映“真实的生活”，而且要反映“生活的真实”。譬如关汉卿的《窦娥冤》，就是个杰出的剧作。这个戏写于十三世纪。它真实地描绘了当时残酷的社会生活，通过一个蒙冤而死的普通妇女的满腔怨愤，感天动地，连自然界都为她起了异常的变化，有力地抨击了封建社会的黑暗，强烈地表现了长期遭受压迫的人民群众的反抗情绪。

窦娥和蔡婆婆两人相依为命，过着孤寡的日子。地痞张驴儿和他的父亲，借口救了蔡婆婆，乘危要挟，肆无忌惮，搬进蔡家居住。张驴儿的父亲强占了蔡婆婆。张驴儿要霸占窦娥，窦娥断然拒绝了。张驴儿想毒死蔡婆婆，反而毒死了自己的父亲。他转而诬陷窦娥，说是她毒死的，妄图逼她顺从。窦娥为了捍卫自己的贞节，宁要“官休”，不肯“私了”。窦娥心目中以为父母官是能主持正义，能替她昭雪申冤的。但楚州太守桃杌，是个见钱眼开、草菅人命的赃官，受了张驴儿的贿赂，把善良无辜的窦娥判成死刑，害人的张驴儿反而逍遥法外。窦娥的悲剧正是当时吃人的社会生活的反映。

窦娥的悲剧有着普遍意义。在元代初年，社会动荡不安，人民生活贫困，卖儿鬻女比比皆是，流氓恶棍横行霸道，官吏昏庸无能，几乎是无官不贪，人们的生命

安全毫无保证。窦娥的悲剧，实质上是当时人民群众的生活遭遇的集中反映，也就是时代的悲剧。

窦娥被绑赴法场，她满腔愤懑，指天骂地，对不公平的残酷的社会迸发出诅咒的嘶喊：“……天地也做得个怕硬欺软，却原也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你错勘贤愚枉做天！”最后，窦娥发下三桩“誓愿”。行刑后，果然血溅白绫，六月天降大雪，三年大旱。

关汉卿这位伟大的剧作家，对当时的封建统治激烈地抗议。他通过窦娥这个善良妇女形象的遭遇，斥责控诉当时那种好人受罪，坏人横行，正义得不到伸张的黑暗社会。这体现了关汉卿的社会政治观点。他运用浪漫的手法，写天地、自然都为她不平，证明窦娥的冤枉。最后还有个托梦雪冤。在浓郁的悲剧气氛中，给人们一些希望，让观众解解气。关汉卿的《窦娥冤》就是概括地、真实地写出了那个时代的“生活的真实”。

大凡一个大作家、大剧作家，或者大诗人，他们都给我们一些东西。这些东西，不只包括他们文学上的美，感情上的真挚，人物的深刻；他们的作品往往有一种气势磅礴的感人力量，教我们对人生、对社会，有一种比较广大的视野，比较博大精深的看法。也就是说，人应该如何活着？人为什么而活着？这样一类的大问题。你看托尔斯泰的《复活》，或《安娜·卡列尼娜》，或《战争与和平》，他是在颂扬一个东西的。他颂扬人应当互相爱；做了坏事，自己要忏悔；不要打仗，要和平。在这整个大的布局当中，里头有无数的故事，无数的穿插，各种各样的真实人物，然而，最后他给你一个完整的感情，一套他对这个世界的想法。

我觉得，“真实的生活”和“生活的真实”不是一个东西。真实的生活是可以这么写，那么写，但要真正写出一个生活的真实来，就要看你用不用头脑去思索你所看到的种种，并把你真正感受和思索的东西写成作品。这样的作品，总是你经过了多少的困苦与艰难，然后才写得出来的。所以，我觉得，真正打动人的东西，是作家的那个极其亲切又极其真实，他感受到的、思考过的问题和他的答复。当然，无疑问的，还包括作家刻划人物的本领，文字的美，丰富的语言艺术，以及丰富的知识。但是，如果作家没有那个活生生的思想，那个深刻的感受，那么，作品的艺术生命就短。艺术生命长的作品，它总是打动人的灵魂，叫人多懂人生的道理。请你们多读读《红楼梦》，多读读关汉卿的作品，就会感觉到这个道理。

不要怕“对号入座”，不要绕道走

再有，咱们想想看，三十年来，什么时候能像现在这样，想写什么，就写什么？一般来说，现在比过去进步了很多。当然，在有的地方，不是一点干涉都没有了。有时往往写着写着，就出来了想不到的是非，叫你感到下笔困难。有的作者比较勇敢，提出一个尖锐的问题，立刻就有人来“对号入座”。“对号入座”，大家都懂，就是剧中所骂的这个人呀，“噯，大概骂的就是我唷！”于是，他就要来干涉。这个问题，可能同志们多多少少见过一点，听过一点，甚至自己感受过一点。其实，你并不是为他写的。鲁迅不是说过吗？他写的小说，人物的模特儿，没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的脚色。他说：“有人说，我的那一篇是骂谁，某一篇又是骂谁，那是完全胡说的。”所以，“对号入座”的问题，是自古有之，连鲁迅这样伟大的人物都碰到过。如果你们提出一个尖锐的问题，又有人“对号入座”，怎么办？办法就是：应该有勇气，应该顶得住！诚然，你如果错了，那还是不应该写，不应该顶。当然，也会有这种情况，常常弄得上也上不去、下也下不来，你说“下吧”，剧本已经写出来了，甚至已发表了，抹不掉；你说“上吧”，他跟你对上“号”了，他来指责，又演不出。这是作家最为难的问题。

还有一种情况，就是采取绕道走的办法，绕着道儿走。哪些问题最好不要谈，或者有些事情还不到谈的时候。为了避免一些不必要的麻烦，因此就绕道走，写些没有多少麻烦的东西，譬如爱情呀，中日友好呀，中美友好呀等等。这些题材，可以写，应该写。写这些题材的戏，有些艺术上是不错的，政治上也有道理。问题在哪里呢？就是没有把我们的戏剧引上一条大道上去。这个大道，就是作者提出来的问题，写出来的人物，比较深刻，比较有生命力，不是昙花一现的。我们应该努力多写这样的剧本。

同时，我老觉得，我们目前应该多写一些反映现实生活的剧本。当然，写现实生活的剧本确实难写，但我们不要回避困难，不要绕道走。我们应该歌颂“四化”建设中的英雄人物，这是义不容辞的。但是，要写得恰如其分，写得真实可信，写得全面一点。

剧作家应该是思想家

我还有一个想法，一个剧作家应该是一个思想家才好。一个写作的人，对人，

对人类，对社会，对世界，对种种大问题，要有一个看法。作为一个大的作家，要有自己的看法，自己的思想，有自己的独立见解。不然，尽管掌握了很多的、很丰富的生活积累，但他没有一个独立的见解，没有一个头脑来运用这些东西，从中悟出一个道理，悟出一个主题来，那还是写不出深刻的作品。咱们作品的主题，不是概念化的那套东西，也不是两三句话就把这个主题说明白了的，不是的。在剧本里，或者是小说，或者诗里，主题思想是通过许多生动的细节逐渐显出来的。所以，我们写剧本，不要走狭窄的道路，要走广阔的大道。

提高美的鉴赏能力

我们还要提高观众美的鉴赏能力。这就要求我们的剧本写得这样的好：一方面非常的通俗，一方面又非常的美。我所谓“美”，不仅指美的文字，还指美的思想，美的道德观念。我这个“美”字，包括得比较广。要有美的鉴赏能力，这与观众、读者的要求有关系；反过来，我们也应拿一些美的东西给观众和读者，使他们能够借我们的作品提高美的鉴赏能力。

再者，我觉得我们写东西，文字上要注意，一方面要通俗，一方面要有味道，有诗意，含蓄无穷。你看李白、杜甫的诗，你读完之后有余味，能叫你反复地读，百读不厌。我们现在要在通俗的语言当中，表现出诗意来，而不要借重陈词滥调，不要滥用词藻。有些先生，过去因为旧体诗读多了，或者读得不怎么通，常常乱用一些词藻，引经据典，写些难于理解的东西，这不太好。现代戏需要现代语言，现代语言包括两个方面：一是今天的语言；同时，是今天的美的语言。这需要各位同志下大功夫。写剧本的人，尤其是写戏曲剧本的人，不但要注意戏剧性，也要有诗人的气质才好。

还有一个问题，就是提倡戏曲的现代戏。如果我们今天忽视这个问题，我们将要丢掉很大的一块园地，一块很大的阵地。因为传统剧目，一般来讲，青年人不大看得懂。第一因为词的问题，第二是它的形式问题，都不大看得懂。地方戏就好得多，地方戏搞现代戏就容易懂些，因为它的词句通俗一些，故事是现代的故事，青年人容易理解。像评剧《小二黑结婚》、《小女婿》，吕剧《李二嫂改嫁》，豫剧《朝阳沟》，它们就是好，很受欢迎！

多研究传统戏的编剧技巧

关于学习问题，我有个想法，供大家参考。传统剧目要多读、细读，把好的找来读，研究为什么这些地方就有吸引力？譬如《打渔杀家》，这个戏写得实在好。我讲一点，它的虚实结合得好。哪个地方要虚，哪个地方要实，哪个地方必须表现在台上，哪个地方就搁在台后，都安排得很对。比如说，肖恩被知县打了四十大板，被打的时候不是在台上。肖恩的女儿出来唱了四句，头一句“老爹爹到县衙前去出首”。肖恩告状去了。这句唱完后，后面打板子声，大叫“一十！”“一十”什么呢？一十大板。后台在打肖恩了。前台只有他的女儿，但观众明白，她父亲一出首就在县里挨打了。她接着每唱一句，后台就大叫“二十！”“三十！”“四十！”再一会儿，肖恩出来，已经被打伤了。公堂这一场就不必演了。虚实结合得多好。这值得我们学习。这一类比较好的剧目，在传统戏里是不少的。

传统剧目还有一个很好的特点，不啰嗦。当然，你说明代的传奇，一出戏演好几天，还不啰嗦？我是说比较好的，现在整理、改编过的本子是不大啰嗦的。比如，田汉同志改编的《白蛇传》，那真是非常情深动人的。尤其是关汉卿的《窦娥冤》，写得干净，简洁，惊天动地，是一部伟大的作品。

现在，有一种现象，大概是受八个所谓“样板戏”的影响，就是爱用实景，这多半是从话剧学的。我觉得写现代戏曲剧本，咱们要从中国的传统剧目当中学习如何写。当然，现代戏写的是现代生活中的问题，这里头相当复杂，我只是说了一个路子。我觉得用真实的布景是不大好的。因为真实起来可以无止境的。譬如，黄佐临先生在西德看戏，看见把脑袋砍下来了，砍下来的时候，鼻子眼睛还都会动的！那个砍脑袋有什么看头？所以，实到这种程度，真是叹为观止矣！我们中国的传统戏，它的表现形式有许多是可以借鉴的，咱们在表演上要尽量运用。这需要有一些真正要革新的人，一些要革新的演员，一些要革新的导演，一些要革新的作家，一些要革新的舞台美术家，一块儿合作，志同道合，共同创造，闯出一条路子来。

小剧场好处多

为此，我主张搞小剧场。所谓“小剧场”者，就是不大的剧场，能坐三十个左右的人就行。我和赵寻同志年初到英国访问，看过三十个人的一个剧场。三十个观

众，台上呢，十好几个人演。当然，也有两三个人演的。它的好处是：它许可你做各种试验。票价又不贵。布景简单，不要多少东西。灯光也不复杂，亮了就成。你们可以设计这种小剧场，大家捐助点钱，国家可以津贴一些。你要真好，国家会津贴的。各地不要老跟着几个大剧场跑，剧场一则太少，二则要花许多钱。咱们搞小剧场，从三十人到一百人，顶多坐二百人。话剧也罢，戏曲现代戏也罢，拿到小剧场做试验。让观众看，看完之后，请他们提意见。先小后大，先在小剧场搞成功了，再把它放到大剧场去。小剧场可以附属在各种地方剧团、大剧团里头。大演员、好演员也要参加小剧场的演出，不然的话，就号召不了人来。小剧场还有一个好处，差不多没有多少机会上台的青年演员大可以上台了。这是个好办法。我看小剧场不妨几十、几百、几千的那么添，因为干起来不会用多少钱的。不要老觉得大剧场辉煌得很，非得那么大才过瘾。小剧场不怕没人看，问题是莎士比亚说过的那句话：“戏呀，才是真个的。”戏，是真个的。戏，是最重要的。真正有戏，就这么对面看，我就越看越有味道。

在英国访问时，我跟赵寻同志，我们几个人，在莎士比亚出生的地方，那儿有个大剧场，讲究得不得了，我们在那个剧场看了两出莎士比亚的戏。有天，英国朋友说，旁边有个小剧场，是个仓库改的，也属于这个大剧场的，很多大演员也在那里演。他请我们去这个小剧场看了奥尼尔的《安娜·桂丝蒂》。

《安娜·桂丝蒂》是一部深刻的社会问题剧

这个剧本讲一个老水手如何找他自己的女儿。十五年前，他妻子去世，当时他女儿才五岁，他把女儿寄养在一个亲戚家里，给她寄钱，但没有去看过她。最后，在纽约一个小酒店，他父女碰头。他们过去通信，这女儿说她怎么好啊，说她做看护妇，帮人看护小孩子，教他们学习。在这个酒店里，他看见女儿打扮得妖妖艳艳，是个妓女啊，但他还不知道她已当妓女，他把女儿带到自己的船上去。他的女儿想重新做一个真正的女人，在船上她和一个青年水手相爱了，那个水手非常爱她。当那个水手正式向她求婚时，她认为自己不配和他结婚，所以没有答应，并诚恳地说出了自己被迫沦为娼妓的事。这时，父亲大怒，把她骂了一通；那个青年水手也大怒，把她大骂一通，气走了。两天后，那个青年水手又来找她，说他爱她，不能离开她，若是没有她，他要发疯了。他提出第二天早上就结婚。这个女的感动了，答应了。她的父亲也高兴地答应了。为了赚钱维持今后她在陆地上的生活，老父亲和

那个青年水手漂洋出海了。而这个想重新做人的妓女，在破船上等着等着，等着他们回来。他们要飘流到非洲去，究竟能否回来呢？结果如何呢？作者没有讲。但是，动人极了，这三个人写得非常好。现场看演出那天冷得要死，演员演得一身的汗，真演得好啊！静，静得不得了。所以，小剧场还有个好处：就像你我这么近。演员演得不好，不真实，不自然，就是瞒不过人。所以，小剧场训练出来的演员是了不起的。

我们中国有奥尼尔这个戏的译本，我希望你们找来好好看看。我觉得，这个戏是一部深刻的社会问题剧。它有几点值得我们借鉴：一、作者对人生看得比较全面，看得深；二、写得非常含蓄，不一目了然。他不宣传，但他作了最好的宣传，他老给观众留有余地，让你想问题；三、主要人物写得非常丰满，写得透，不是平面的，陪衬人物轮廓清楚，有性格，而且有职业特点；四、情节曲折生动，发展变化幅度很大，大起大落，但都入情入理。它情节很曲折，但不是情节戏，因为它的人物写得深刻，没有故弄玄虚的地方。我们现在有的戏情节离奇得不得了，那是情节戏。它的人物谈不上什么性格，故事转折不合逻辑，不合理。

总之，写作时各种手法都可以用，不一定那么一条路子。多少条路啊！真是“条条道路通罗马”。条条道路通向无产阶级的伟大文化。中国会出现无产阶级的伟大作家。这样的剧作家，这样的诗人，这样的小说家，会在你们当中出现。我的希望、我们这一辈人的希望寄托在你们身上。年岁不饶人，我们已经老了，不行了。我们不是不干，我们一定抓紧有限的晚年，和大家一起努力，为建设社会主义的高度精神文明而尽心写作。但是，真正的希望在你们身上。

（此文是曹禺同志一九八〇年十一月三日在杭州召开的“戏曲、歌剧现代题材作品讨论会”上的讲话，根据录音整理）

（原载《剧本》1981年4月号）

漫谈“社会问题剧”

谭霈生

—

近几年来话剧创作的一个重要趋向，就是有很多剧作家在创作中着眼于反映当代生活中的社会矛盾，鲜明地提出具有普遍意义的社会问题，并试图对这些问题作出回答。有人把这类剧目称之为“社会问题剧”，应该怎样看待话剧创作中这种引人注目的趋向呢？

首先，一个剧作家，总是应该关心自己所处的时代，对社会具有高度的责任感。剧作家对社会的责任感，不仅表现在善于发掘社会生活中积极的、美好的事物；而且，也表现在不回避当代生活中的社会矛盾，敢于揭露和批评阻碍社会进步的反动的、消极的事物，能够敏感地发现、提出具有普遍意义的社会问题。《未来在召唤》的作者曾经说过：“我们不仅要暴露问题，揭示‘创伤’，还要告诉人们如何医治。”他自己说，写这个剧本是说了几句“真话”。《权与法》的作者在谈创作意图时说：这个剧本的主题是从生活中获得的，大量的生活素材启示他思考这样的问题：“我们应该平冤案，但造成那层出不穷的冤案的社会原因、历史原因和思想原因又是什么呢？”作者随着思索的深化，不断深化剧作的主题。《报春花》的作者在谈到剧本的立意时说过：“搞四个现代化需要多方面的人材，不批判反动的血统论，不破除陈旧观念，就不能调动起一切积极因素，组成浩浩荡荡的队伍，取得四个现代化的胜利。这是新长征路上的尖锐的社会问题，文艺创作应不应该面对现实，勇敢地接触它、回答它？”他在剧本中接触了这个社会问题，并作出了回答。《灰色王国的黎明》的作者是一位科技人员，他强烈感受到某些基层单位官僚主义、封建家长制盛行对“四化”建设的严重障碍，因此愤然挥笔，写出了这部针砭时弊的剧目。他自己说，是要写“一篇借用戏剧形式的政治论文”。《血，总是热的》的作者从工业生产部门的领导人那里了解到有关中国工业生产和体制改革中存在的重重矛盾和问题，由此

把自己从生活中获得的感受升华起来，想在剧本中“大声疾呼”：“我们的国家有好些地方齿轮锈住了，咬死了；我们的国家也再没有退路了，只有把‘四化’拼上去！”综合这些剧作者的创作意图，可以清楚地看到他们在创作中是什么东西在激发他们创作的热情。话剧创作能够及时地把当代生活中存在的矛盾和问题揭示出来，而且作者的态度是积极的，这样的剧作总可以起到有利于社会进步、促进“四化”建设的良好作用。上述那些剧目在上演之后，都在不同程度上受到观众的欢迎，激起比较强烈的反响，原因正在于此。例如把观众在看戏时的掌声，看作是对剧作家政治责任感的肯定，是恰如其分的。

其次，把上述剧目同五十年代、六十年代大批反映现实生活的剧目相比，无论是反映社会矛盾和问题的广度和深度，都有明显的进步。在五十到六十年代之间，有不少反映现实生活的剧目，构成戏剧冲突的基本内容，往往局限在两种施工方案、两种设计方案、两种作战方案以及两种政策等等方面的是非之争，剧本所提出的“社会问题”也局限在这个范围之内。上述剧目所反映的矛盾和提出的社会问题，都已经远远超出一般性的方案、政策之争的范围，从不同的角度触到障碍社会主义现代化建设的带有根本性的矛盾的问题。这说明很多剧作者在经历了“十年动乱”之后，他们的思想更深刻了，他们的视野更开阔了，他们正在把话剧艺术作为一种武器，为实现“四化”建设的伟大历史任务而进行斗争。无疑，这同样是值得肯定的。

假如我们仅仅从这个角度理解“社会问题剧”，假如我们只从反映社会矛盾、提出社会问题的角度去评价上述剧目，这篇文章似乎可以到此结束了。与此同时，我们却看到另外一种情况：在上述剧目之中，有的在上演时观众的反响就不那么热烈；有的在初演时虽然博得热烈的掌声，在一两年之后，却不见重新上演了。在这样短暂的时间之内，要为某个剧目艺术生命的长短盖棺论定，当然不免失于武断。所有这些剧目，都还要继续经受时间的检验。然而，有些剧目在初演时曾经激起的热流，一两年之后，就逐渐冷却下来，这个事实就足以引起我们深思。

二

刘厚生同志在《话剧何以繁荣》^①一文的结尾处有这样一段话：

^① 见《文艺研究》1981年第1期。

……这几年来的许多受到群众欢迎的剧目，虽然大都表现了作者一定的观察力和创造热情，但在艺术上往往不够成熟。有胆有识，文却不足。因之有的戏只能轰动一时（这当然也应该肯定），但很快如昙花似的凋谢了；有的戏更是看起来花花哨哨，实际上生活底子单薄，艺术技巧很差。虽然任何时代都不能要求每一个戏都流传久远，永垂不朽，但我们总不能满足于“一阵风”，总应该努力争取每一时期都能有几个或几十个艺术生命较长的保留节目……

这段话比较准确地概括了近几年话剧创作的一般状况。“有胆有识，文却不足”这八个字作为某些“社会问题剧”的总评，是比较妥帖的。

对于一个剧作家说来，对时代和社会抱有高度的政治责任感，在反映社会矛盾和揭示社会问题方面有胆有识，都是很可贵的。可是，要造就出具有强烈艺术感染力和长久的生命力的作品，只凭这样的责任感，只有“胆识”，还是不够的。还必须熟悉艺术的特殊规律，掌握艺术的技巧。

从某些社会问题剧的创作来看，“文却不足”，表现在哪些方面呢？有些“社会问题剧”虽然一时反响强烈却没有长久的生命力，原因何在？有的一些什么问题，值得进一步探讨呢？

问题之一：如何理解“干预生活”

“干预生活”，是近几年间话剧界普遍议论的一个话题。任何文学作品，在反映社会生活的时候，总是渗透着作家对生活的评价，对生活中的人和事有褒有贬，歌颂真、善、美，抨击假、恶、丑；这样，就会起到“干预生活”的作用。话剧界所以经常议论这个话题，正是和“社会问题剧”这个特殊的戏剧体裁联系在一起。因此，我只想从“社会问题剧”的角度探讨如何正确理解这个口号的问题。

“社会问题剧”，既然是以反映当代生活中的社会矛盾、提出尖锐的社会问题为己任，那么“干预生活”就应该是它的本质属性之一。其实，这并不是新的问题，被后世称为“社会问题剧”的开路者的易卜生，在《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》和《人民公敌》等著名剧作中，对资本主义社会的现实从各个角度进行揭露，贯串这类剧目的一个显著特点就是“批评社会”。所谓“批评”，当然就是“干预”。法国存在主义剧作家萨特甚至公开宣称“干预是戏剧的本质”。从戏剧与社会生活的关系来看，这个口号当然是有道理的。

问题在于：剧作家要干预的应该是什么呢？

对这个问题还有一些误解。在五十年代到六十年代之间，有不少剧作者在剧本中所触及到的社会矛盾，往往局限在两种政策、两种方案等等方面的非是之争，当然，像这样的剧目，近几年已经不多见了。在上述那些剧本中，剧作者干预的锋芒，已经从政策、方案方面的论争扩展到某些妨碍“四化”建设的带有根本性的问题。比如，像经济体制的调整和改革问题，像人事制度、财务制度等等问题，确实关系到“四化”建设的历史任务能不能顺利完成。既然如此，剧作者在剧本中提出这些问题并作出回答，似乎是无可厚非的。问题仍然在于：提出并解答这类问题，是戏剧艺术的职能吗？

上述这类问题，都是属于物质建设中的具体问题。无论是有关部门的领导者，还是各行各业的实践家，当然应该把解决这些问题当作自己的职责。可是，剧作家的职责并不是去解决这类问题。在这些问题面前，剧作家并不比人家高明。

在这里，我谈到了戏剧艺术的职能，因为对“职能”的理解，直接关系到戏剧创作反映社会矛盾的角度，关系到剧作家洞察、揭示社会问题的着眼点，关系到戏剧“干预生活”的特殊含义。戏剧对社会生活的干预，必须通过观众的艺术欣赏去实现。广大观众在繁忙的工作之余，肯花钱买票到剧场里来度过三个小时，绝大多数都不是为了在这里寻找解决物质生产中某些具体矛盾的途径。广大观众所要求于剧作家的，是帮助他们理解人，带着他们进行一次人生道路的旅游，帮助他们打开各种人物灵魂的大门，在这个特殊的领域中去分辨真善美与假恶丑，从而经受一次精神世界的洗礼。

文学是“人学”，作家是“人类灵魂的工程师”。那么，写“人”，开发“人类灵魂”这个特殊的领域，正是剧作家所担负的特殊社会职责。

我并不是要剧作家们完全抛开物质建设中的具体矛盾，对此不去问津。剧作家既然是人类灵魂的工程师，是精神世界的开发者和建设者，对他们说来，物质建设中的具体矛盾，只不过是表面现象，只不过是深入洞察人们的精神世界提供的一些线索；剧作家的才力正表现在，他能够沿着这条线索去开掘那个为一般人难于洞察的精神领域。我也并不是提倡我们的剧作家在效仿某些西方当代作家，离开人的社会实践而躲进所谓“心灵迷宫”中去。我们写人，不能只留在表现他们在物质生产中的实践行为，而应该深入揭示推动他们进行某种社会实践的精神动力，深入开发他们的精神世界。戏剧作为一种艺术，它所担负的任务，并不是去解决物质建设中的具体问题，而是在于为建设社会主义的精神文明发挥它特有的力量。精神世界的问题却是有普遍价值的。物质生产中的具体问题是具有时间性的，而人的精神世界

的重大问题，却不会那么容易过时……

那么，我们的“社会问题剧”，能不能在干预这个领域的问题上，在社会主义精神文明的建设上，克尽自己的职责呢?!

问题之二：“问题”与艺术诱导力

所谓“社会问题剧”，既然是以反映社会矛盾、提出尖锐的社会问题为特征；那么，剧作家提出的社会问题能不能被广大观众所接受，能不能引起他们的兴趣呢？这当然是剧作家必须严肃考虑的。

可是，这还只是事情的一个方面。

戏剧，作为一种艺术，它必须也只能是通过艺术的感染力量来吸引广大观众。

从“社会问题剧”这种特殊的戏剧体裁来说，除了提出的“问题”本身必须与广大观众的生活息息相关以外，还有它特殊的要求：作家能不能用艺术形象的感染力量让观众去接受他所提出的问题呢？

“问题”，无论是什么样的“问题”，都属于观念形态的东西，它本身是“理性”的。而戏剧艺术除了理性的说服力之外，更需要的是艺术的诱导力。在“社会问题剧”中，剧作家只有把理性的说服力与艺术诱导力统一起来，把前者融于后者之中，他才有可能让观众在艺术的欣赏的满足中去得到对“问题”的启示。

一个剧本的艺术诱导力，表现在很多方面，其中一个重要的问题则是有关“戏剧悬念”的处理。所谓“悬念”，指的是观众对事件的结局、对冲突的发展和解决、对剧中人物性格的展示和命运的发展的一种期待的心情。有人说：“没有悬念就没有了戏。”从某一角度来说，这句话是有道理的。剧本的开端部分造成有力的悬念，让观众产生了具体的期待；这种心情诱导他们安静地坐在剧场里继续看下去，一旦这种心情消失，他们已经无所期待了，对后面的戏也就看不下去了。

“社会问题剧”既然是以提出社会问题并对这些问题作出回答为中心内容，那么，构成剧本“悬念”的内容，当然包含着问题本身。有的同志曾经这样解释“悬念”：“悬念还可以用提问题和作解答来解释。全剧有一个总问题，也有一个总解答，这总问题就是全剧的总悬念，常常在第一幕就提出这个总问题，而用全剧的篇幅来一步步解答这个总问题。”

剧本中提出的问题，虽然可以构成一种悬念。可是，这类问题都是“理性”的。要用它支撑全剧去吸引观众是远远不够的。正因为如此，在“社会问题剧”中，“问题”式的悬念一般都需要依附于别的悬念，以构成艺术的诱导力。

那么，依附于什么样的悬念呢？

剧本中的悬念是多种多样的。除了“问题”式的悬念以外，还有：

“事件终局”的悬念。剧作家把观众的注意力集中到一个贯串全剧的事件上，让他们对事件的结局产生悬念，事件结局之处也就是悬念解开之时。

“人物性格”和“人物命运”的悬念。剧作家把我们的注意力吸引到剧中人物的身上，或者期待着剧作家对人物性格的展现，或者关注人物命运的发展。当然，还有别的悬念，这里不一一列举。

如果我们认真研究某些社会问题剧，就会发现：有些剧作者往往把“问题式”的悬念依附于“事件结局”的悬念；也就是说，往往把剧本中提出的总问题，依附于一个事件，在事件开始提出问题，在事件结束时对问题作出解答。这样一来，观众对“问题”关切的程度，在很大程度上就要取决于对事件结局的兴趣，一般说来，事件的发展和结局，对观众是有吸引力的。把理论的问题依附于它，当然可以增加剧本的艺术诱导力。不过，在我们的剧作者和观众之间似乎已经形成一种“默契”：假如剧本中的贯串事件是一台新机器的试制过程、一项水利工程的施工过程、一个新的科研项目实验过程，那么，观众大都不会怀疑它们的结局——不论经过几次失败，最后总要成功。当然，在事件结局之前，各种各样的阻力、破坏，会造成事件发展过程的曲折，由此造成的事件发展的起伏跌宕，对观众也是有吸引力的；可是，当他们第一次看戏之后，对这些也都一清二楚，当然也就不会再有兴趣去看第二次了。“事件终局式”把一个“理性”的问题依附于比较脆弱的悬念上，艺术的诱导力一般不会很强。

对广大观众说来，最富有艺术诱导力的，是对人物性格的展示和对人物命运发展的期待。观众在看戏时，通过剧中人物丰富的、有表现力的动作，一步一步深入其内心世界，对他的复杂性格不断有所发现，从而结识了一个“熟识的陌生人”，这是一种艺术享受。有些戏，观众所以屡看不厌，重要原因之一，正是由于他们每一次看戏，都会从人物自身的动作中对其性格有新的发现。优秀戏剧，所以具有长久的生命力，其奥妙都在于此。剧中人物的命运是最能激起观众感情共鸣的东西。人们在看戏时，认识了某个剧中人物，对其有了一定的了解，产生了感情，就会加倍关注他们的命运，甚至把全部感情都倾注于此。这种诱导力是最强的。假如“社会问题剧”的作者能够把那个“总问题”依附于人物性格的展现和人物的命运上，也就是说，不是一般地去评判矛盾双方的主张的是与非，而是把这场矛盾与主人公的命运融为一体，观众对“问题”的兴趣也自然会大大加强。

有些“社会问题剧”的作者，在这方面已经进行了探索与尝试。《报春花》中提出的那个总问题，是同青年女工白洁的命运相联系的。《灰色王国的黎明》也没有把那个“总问题”完全依附于一个盗窃案件的结局上，而是和那个受迫害的女工的命运息息相关的。正因为如此，与那些把“问题”完全依附于一个事件的剧本相比，这些剧目的艺术吸引力要强得多。

可是，在上述剧目中都有一个共同性的弱点：围绕剧本提出的“总问题”而安排的一些主要人物，都塑造得并不成功。无论是梁言明、李健、徐定远、罗心刚，还是余冠群、吴一萍、夏炳石，都显示比较概念。而这些人物恰恰是关系到那个“总问题”的关键人物。这些关键人物写不好，不能激发观众的更大的兴趣，剧本的艺术诱导力自然会受到损伤。这些人物的塑造，恰恰说明了“社会问题剧”创作中的一个重要问题：剧作者不是把“问题”依附于有血有肉的人物，而是让人物依附于那个“问题”，也就是说，剧作者写剧本的出发点，是要表明某一个“社会问题”，根据问题的需要演绎出这些人物，让它们用言行（主要是言）去说明问题。正因为这样，这些人物出场以后，特别是进入相互冲突的场面时，往往就变成了“问题”的图解者，他们相互论争，各持己见，看起来“冲突”十分激烈，但人物只是在扮演说明“问题”的角色，他（或她）应有的性格的生动性和丰富性就不见了。

是把“问题”依附于人物，还是让人物依附于“问题”，不仅仅关系到对悬念的处理，也可以说是两种不同的创作方法。前者是从人物出发，把创作的基点放在塑造人物性格和展示人物的命运上，把剧作者从生活中发掘出的“社会问题”，渗透在对人物性格的展示和人物命运的发展之中，让观众通过对人物性格和命运的感受去获得思想启示。而后者，则是从问题出发，让人物去说问题、演问题，也就是用人物去论证那个理性的问题。我觉得，在“社会问题剧”中仍然存在让人物依附于问题的现象，说明我们的剧作者并没有完全摆脱“图解社会矛盾”、“图解社会问题”的方法。

问题之三：“讨论”和“戏剧”

在“社会问题剧”中，都会有一些对“问题”进行辩论的场面。如何处理这类场面，它们是否具有戏剧性，是致力于这种戏剧题材的剧作家必须解决的一个重要课题。

肖伯纳在研究易卜生戏剧创作的经验时，把这类场面称之为“讨论部分”，并认为易卜生把这种“讨论部分”写进剧本，是对戏剧艺术的重大贡献。他说：

在过去所谓“工致”剧本里，第一幕是展示剧情，第二幕是布局设境，第三幕是解开纠纷。现在的次序是：展示，布局，讨论；并且讨论部分是对剧作者的考验。批评家反对这种安排，但是他们反对只是白费力气。他们说，讨论是没有戏剧性的东西，还说，艺术不应该说教。对于这种说法，剧作家和观众都完全不加理睬。易卜生《玩偶之家》里的讨论部分吸住了整个欧洲，并且严肃的剧作家现在承认，剧本的讨论部分不但是对于他有没有最高能力的主要考验，并且是他的剧本兴趣的真正中心……

肖伯纳认为，假如把《玩偶之家》最后一幕的讨论部分删掉，这个剧本就会像是被“抽去精髓”，“变得毫无趣味”。他甚至明确地提出自己的戏剧观：“所谓有兴趣的剧本只能是这样一个剧本，这个剧本能够提出并且试探讨论对于观众有切身关系的品性和行为问题。观众看了这种剧本之后觉得不是空手回家。”^①

肖伯纳有关“讨论部分”的见解，可以看作是对易卜生戏剧的精辟解释。不过，肖伯纳对于“讨论是没有戏剧性的东西”、“艺术不应该说教”等等流行观点的否定，还值得进一步深入讨论。值得注意的是，肖伯纳在否定这些观点的同时，也并没有回避这样一个问题：“讨论部分”是否具有戏剧性？不管怎么说，“讨论”是属于观念的论争，让剧中人物对某种观念问题进行论争，或者让剧中人物对观众进行“说教”，一般地说，是没有戏剧性的，也是不可取的。肖伯纳自己也认为，易卜生戏剧的新技巧的重要表现之一，就是“把戏剧和讨论实际上合而为一”。^②这句话恰恰说明了易卜生处理“讨论部分”的成功之外。我觉得，易卜生“社会问题剧”（特别是《玩偶之家》）的成功之处恰恰在于以下两点：

第一，他善于为“讨论部分”安排复杂尖锐的情境，为人物之间“讨论问题”提供一种势在必发的条件，因而使那些“讨论”的场面具有吸引人的力量。请读一读《玩偶之家》第三幕吧：就在娜拉对丈夫说出“咱们必须把总账算一算”的时候，她接连遭遇到多么严重的事变，她是处在多么复杂的心境之中，她和海尔茂之间的矛盾发展到多么尖锐的地步！易卜生为“讨论”问题的剧中人物提供了复杂尖锐的情境，也把我们引入那个情境中去，与娜拉感同身受；正因为如此，当娜拉对海尔茂提出那些问题以及两个人进行“讨论”时，我们就不是旁听者，而是在同娜拉一

① 见《易卜生戏剧的新技巧》，刊《文学研究集刊》第3期。

② 见《易卜生戏剧的新技巧》，刊《文学研究集刊》第3期。

起探讨她用整个生命作代价换得的一点真理，这个“讨论部分”对我们才具有强烈的感情力量。

第二，在处理那些“讨论”场面时，易卜生能够严格把握人物的个性，让他（或她）的言行完全限制在个性的轨道之中，让每个人物只说自己在特定情境中该说的话，做自己该做的事，并不强使他们代表自己发表政见。就在娜拉与海尔茂讨论夫妻关系问题的场面中，他们辩论的内容是尖锐的、深刻的；但是，无论是娜拉，还是海尔茂，各自的言行都符合特定情境中特定人物的个性逻辑。

戏剧的基本手段是动作。对话，作为语言动作的一种成分，是揭示人物内心活动的一种有力手段。即使在需要人物讨论“问题”的时候，也不应该把对话只当作双方各抒己见、明辨是非的工具，更不能把人物的台词当作传达剧作家本人政见的东西。正像别林斯基所说的那样：“如果两个人争吵什么事情，这里不但没有戏剧，并且也没有戏剧因素；可是，当吵架的人互相都想占对方的上风，力图损伤对方性格的某一方面，或者触痛对方脆弱的心弦的时候，当他们在争吵中表露出他们的性格，争吵的结果使他们处于一种相互间新的关系中的时候，这就已经是一种戏剧了。”^①这段话正意味着，要把人物之间对“问题”的讨论，化为生动的性格的冲突。在这样的性格冲突之中，人物的每一句戏话都应该是个性的体现，都应该熔铸对话者的潜在的激情和秘密的灵魂冲动，是从他们的内心深处激发出来的，决不是剧作者根据“问题”的需要强加给他们的。

某些剧本中的“讨论”的场面所以缺少戏剧性，原因正在于讨论者的对话本身缺少动作性和性格化，或者只是一般的观念之争、是非之争，或者是剧作家急于让人物代自己发言，而台词往往是违背人物个性逻辑的。

问题之四：如何理解“问题”的深刻性？

要创作一部“社会问题剧”，总是希望把“问题”写得深一些。究竟怎样理解“问题”的深刻性呢？

从创作实践和评论实践来看，有些同志往往停留在对“问题”本身的评价上，也就是说，只是看剧本中提出的“社会问题”本身是否重大，是否有普遍意义，是否有现实意义。

可是，只从社会学、政治学的角度来评价剧本思想的深刻性（这当然是重要的）

^① 见《别林斯基选集》第3卷84页。

是不够的，在这里，同样不能忽视戏剧创作的特殊规律。在这方面，有些社会问题剧的弱点可以归结为一个字：“露”。所谓“露”具体的表现就是，剧作者从当代生活中发现了某些重大的社会问题，对这些问题骨鲠在喉，一吐方快；于是，就以不可抑制的激情把这些问题宣讲出来，让主人公一再代表作者向观众宣讲问题，发表政见。像这类场面，在上述剧目中也是屡见不鲜的。而这类台词往往被评论者们作为评价剧本思想深度的论据。在我们的剧场里经常发生这种现象：剧中人物在舞台上发表政见，痛快淋漓，而且，涉及的问题是重大的，是观众当时迫切关心的；于是，观众席里掌声频起。我们的剧作者在热烈掌声中找到了知音，也得到了慰藉。评论者们也在掌声中找到了评价剧本的依据……在这里，我只想提出一个问题：像这样“立竿见影”的剧场效果和真正隽永的艺术效果，是不是一回事呢？

当然，两者是有区别的。

其一，一位有真知灼见又有才华的演说家，同样可以获得同样的“剧场”效果，赢得阵阵掌声。对于他们说来，每次演讲都是针对听众当时思考的问题，可以不断变换讲题，因此并不怕“过时”。而剧作家写剧本，除了那些为配合当时的宣传任务而赶出的以外，一般都不只是为了某年某月的观众写的。一部趋时应景、直抒政见的剧作在上演时虽然可以收到此类效果，随着时间的流逝，随着观众对社会生活的感受的变化，没过多久，当它再演出时，原来掌声热烈的地方，反响却冷淡了。有志于社会问题剧的作家们，大概不会满足于这样的剧场效果吧！

其二，“社会问题剧”要提出社会问题，并对问题作出回答，剧作家当然应该态度鲜明。可是，对戏剧创作来说，鲜明并不等于“露”，更不等于让人物赤裸裸地宣讲。“露”，更不等于“深刻”。恩格斯在给敏·考茨基的信里说：“倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出来。”在另一封给哈克奈斯的信里，他又说：“作者的见解愈隐蔽，对艺术作品来说就愈好。”这些关于艺术创作的见解，不仅仅是针对当时某些作家的创作实践讲的，正表现了现实主义文艺的规律。在谈到戏剧创作问题时，恩格斯仍然在坚持这个主张，他在批评拉萨尔的剧本《济金根》时说：“主要人物是一定的阶级和倾向的代表，因而也是他们时代的一定思想的代表，他们的动机不是从琐碎的个人欲望中，而正是从他们所处的历史潮流中得来的。但是还应该改进的就是要更多地通过剧情本身的进程使这些动机生动地、积极地，也就是说自然而然地表现出来，而相反地，要使那些论证性的辩论逐渐成为不必要的东西。”恩格斯并不是否定“倾向性”。他只是在反对戏剧创作中的“露”。

剧本中的“露”，常常表现了剧作者对生活观察得“浅”。对于一个作家说来，不仅要善于洞察、捕捉社会生活中的“问题”，要有观念上的敏感；同时，还要求具有从生活的海洋中获取形象——性格的才华。观念上的敏感总是要伴随着形象的发现，对社会问题的洞察总是要伴随着形象素材的积累；在戏剧冲突的构思和处理之中，能够把观念的发现渗透在形象（性格）塑造之中，把“社会问题”渗透在性格冲突之中。这样，才能让观众从对艺术形象的感受中获取思想上的启示。一般地说，在某些“社会问题剧”中，特别是在那些“讨论”的场面中，往往出现观念大于形象的状况，原因似乎也正在这里。

三

我们一谈到“社会问题剧”，就会想到易卜生。正是这位挪威的剧作家，开创了这种戏剧体裁，为现实主义戏剧留下了宝贵的传统。

有人对易卜生做过这样的评价：“这位挪威戏剧家的遗产一直存留至今，影响了本世纪成长起来的每一个戏剧家。”这句话是不错的。假如要把当代受易卜生影响的剧作家开个名单，这里至少包括斯特林堡、高尔斯华绥、奥尼尔、韦斯克、奥达茨、阿尔比、阿瑟·密勒以及我国的曹禺、夏衍等等。可是，虽然这些剧作家都继承了易卜生的传统，每个人走的却是不同的路。我觉得，如果简单地区分，至少可以看到两条不同的路：一条路是，在创作中更着重于反映社会矛盾、揭示社会问题，但力求把各种各样的社会矛盾典型化为性格冲突；像易卜生本人的“社会问题剧”，以及高尔斯华绥、奥达茨就是如此。另一条路则是，着力于展示在特定社会环境中个人的生活命运，而把作家洞察的社会问题渗透在剧中人物的生活命运之中，渗透在剧中人物相互关系的发展之中，像奥尼尔就是如此。

奥尼尔是美国当代戏剧的开创者。他继承了易卜生和斯特林堡的传统，并把他们熔为一炉，探索着自己的创作道路。他虽然提出过“艺术与政治不能混淆”的见解，却也并不否定在剧作中必须揭示社会问题。他同时又说过，一个剧作家应该“深挖现代社会的病态的根源”。不过，他对资本主义社会“病态的根源”有他自己的看法，同时，他在努力探索着反映这类社会问题的独特的方式。这里且不谈他的表现派戏剧，只谈谈被誉为现实主义优秀剧作的《安娜·桂丝蒂》。初看这个剧本，我们也许会感到，剧作家似乎只是在向我们展示三个普通人的愿望和追求，展示他

们各自的痛苦与欢乐，展示各自的生活命运，并没有提出什么“重大的社会问题”。其实不然，当我们读完了剧本，在为剧中人物的生活经历、彼此间发生的纠葛和各自的痛苦所激动的时候，在为他们吉凶未卜的命运忧虑的时候，就不能不去深思：这些人的愿望和追求虽然是平庸的，但却是合理的，可是，为什么他们会经历这样一场风波，搞得彼此痛苦不堪呢？这一切都是为了什么呢？潜藏在他们命运背后的又是什么东西呢？剧作者正是在这里寄寓着深刻的社会问题。其实，在这部剧作中，三个主要人物也有一些“讨论问题”的场面。不过，在奥尼尔的剧本中，讨论场面并没有充分展开，他只是让自己的人物各自去寻找答案，而把真正的解答渗透在人物生活命运之中，渗透在人物关系和性格冲突之中，让读者和观众自己去体会。有的同志说过，《安娜·桂丝蒂》也是“社会问题剧”。从表面上看，这种说法似乎是不科学的。因为，从剧本的风格来看，它更像是“心理剧”。可是，如果我们把“社会问题剧”的含义看得广泛一些，这个剧本既然也揭示了社会问题，反映了现实生活中的社会矛盾，从这种戏剧体裁的基本特征来看，把它称之为“社会问题剧”，不也是当之无愧吗？

我所以提出这个问题，并不是想模糊“社会问题剧”的含义，只是想扩大它的范围。在戏剧创作中，反映社会矛盾、揭示社会问题的途径，十分广阔。我们既要学习易卜生，也应该借鉴奥尼尔，更应该学习莎士比亚。他的几部著名悲剧，无论是《哈姆雷特》、《李尔王》、《奥赛罗》还是《马克白斯》，都从不同的角度反映了那个时代的社会矛盾，并揭示了尖锐的社会问题。而且，就在这些剧作中，也都有“讨论部分”。不过，莎士比亚往往不让剧中人物在一起讨论“社会问题”，而是让主人公自己和自己进行“讨论”。请看，哈姆雷特的几段著名独白，不都是对“问题”的自我“讨论”吗？马克白斯在杀邓肯王之前，不也在内心深处进行了一场严肃的“讨论”吗？！不过，我们通常把这些讨论说成是“内心冲突”，而把莎士比亚的悲剧称之为“性格悲剧”。如果有人说它们是“社会悲剧”，不是同样正确吗？！

创作的途径是广阔的，每个作家都应该走自己的创作道路。但是，不管走哪条路，在创作中，都应该把写人与揭示社会问题统一起来。这是许多优秀的剧作家提供的一条共同的经验。在我们国家，有些老作家已经在这方面为我们提供了丰富的经验。像曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，夏衍的《上海屋檐下》等等，已经成为我国现实主义戏剧传统中的一批宝贵的财富。这些优秀剧作，尽管各自的风格不同，却都能把塑造真实、生动、丰满的人物性格和揭示社会问题完美地统一起来。

正是因为如此，它们才能够经受住时间的考验，而具有长久的生命力。

规律是共同的，反映社会矛盾的途径却是无限广阔的。

要写好“社会问题剧”，当然还涉及到剧作家在观察、反映社会矛盾时的立场问题、态度问题、分寸问题等等。不过，本文既然是着重讨论有关这种戏剧体裁的艺术规律问题，对此就不涉及了。至于艺术上的探讨是否正确，那更有待剧作家、理论家和对此有兴趣的同志们给予指正。

（原载《戏剧论丛》1982年第2辑）

东渐之西潮

演出形式与舞台设计

——国外情况简介

劳 浩

舞台美术是戏剧的一个组成部分，它和戏剧的演出是不可分割的，也可以说，舞台美术工作者主要是对舞台上的整体视觉形象效果负责的。近代的戏剧演出形式基本上可以分为三个大类：（一）文学类，它是以文学和语言艺术为主的戏剧演出，如话剧；（二）音乐类，它是以音乐为主的戏剧演出，如歌剧，又如“音乐剧”（音乐剧 Book Musicals 是流行于欧美各国的一个剧种，它的音乐部分颇似西洋歌剧，而文学部分——剧本中的唱词则和《罗密欧与朱丽叶》类型的剧本相接近）；（三）直观艺术类（Audio-visual Form），它是以视觉与听觉形象为主，而不是以语言艺术为主的一种演出方式，如芭蕾舞、舞蹈以及近来出现的关于所谓“视觉—音响剧”的试验性演出。上述三类戏剧形式又可综合成为另一类形式，如合唱剧（Choral Readings）和舞蹈剧（Dance Drama）。

在第一、第二世界中的戏剧演出，近代趋向总的是：它不但在内容上逃避现实，而且在演出的形式上也是在不断的花样翻新。如以内容轻松的音乐喜剧（Musical Comedy）取代了沉闷的、传统的大型歌剧（Grand Opera）；而“音乐剧”的流行也在某种程度上促使传统歌剧在内容上起了变化，后者原来一贯是以作曲家的声誉、歌唱家的音色和音乐作品的水平来标榜和号召的，对于唱词的内容与文学性是较少推敲的，但在现代的情势下也对这方面有所改进。

不同的戏剧形式提出了不同的演出条件和要求。曾经适合于演出大型歌剧的剧场建筑和设备，就不一定适合于小型的话剧演出要求，后者往往希望演员与观众之间的关系更为接近。为了达到使观众能够尽可能地接近表演区的目的，近代剧场建筑中的舞台形式就有了较大的改变。比较常见的形式有：（一）所谓伸出型舞台（Thrust Stage）和（二）杂技场合舞台（Arena Stage）。这类舞台建筑的最大特点在于它可以使每一个观众都比较清楚地看到演区中演员的全部活动。实际上，这类舞台的一部或全部是被包围在观众席的中间的。如果和带有镜框式舞台的老式剧场相比，这类剧场中的观众席显然是减少了，而演出的规模也就相应缩小了。

虽然前面提到的“视觉—音响剧”的剧场尚在纸面设计的阶段，但他们在设想上有其独到之处。首先它是想从根本上改变观众与演员之间的关系。例如：他们曾经设想把观众分成若干小组，分别坐在不同的区域内，这样就可以使观众在不同的地位和从不同的角度观看演出；而且还设想在演出的过程中，表演区的地位也能同时在缓慢地变动着。

“伸出型舞台”和“杂技场式舞台”的出现，戏剧演出形式的改变，以及演出规模的缩小，必然会对舞台美术工作者提出许多新的课题。例如：舞台设计的侧重点问题，在新形势下就必须有所改变，过去舞台设计者侧重于通过景来表现环境，而现在则必须将注意力转移到演员的服装上和演员所接触到的道具上，以及灯光的处理上。对导演来说，同样地也接触到了新的问题，碰到了新的困难。因为导演当前需要经常工作的场所，基本上是一个“赤膊”的舞台，这就必然会迫使他运用新的手法，想出新的舞台调度才能完成排戏的任务。导演和观众，经过了几年的看戏和演出实践，都得出了同一个结论，即“赤膊台”并不能适应各种类型剧本的演出，而相反的，传统的镜框式舞台对某些戏来说也还是一个较好的演出场地。这就证明了镜框式舞台还没有退出历史舞台。

另一种新的尝试是想在镜框式舞台与伸出型舞台之间寻找出一种折中型舞台。比如：既保留了传统的舞台框，又把表演区伸出于台口之处，但又取消了惯用的台口大幕。这种尝试的优点在于：它既具有伸出型舞台的特点，但又保留了演出上的较大灵活性。根据不同剧本的需要，还可以用上一些装置，发挥景的作用。

随着时代的进展，现代剧场的演出形式正在发生较大的变化。作为一个美术工作者，有必要使自己多接触新事物，开阔眼界，了解和熟悉各种舞台形式，并尽量掌握足够的表现技巧以适应新的演出形式。

促使传统的剧场形式起变化的前提是：既要突破老式镜框式舞台的较大局限性，又要尽可能缩小演员与观众之间的空间距离。到目前为止，演出者们采用了四种办法来解决上述问题。一种是扩大舞台唇的面积。第二种是采用伸出型舞台的方式，将表演区远远伸出于传统的舞台口外，插入到观众席中去。第三种是发展了杂技场式舞台，将它安放在剧场的中央，台的本身是可以升降的，而将观众席安排在舞台的四周。第四种是所谓机动性的舞台演出（Flexible Staging），随着舞台地位的变动，观众席的安排根据演出需要是机动性的：它可以排成曲尺形，也可以排成U字形，也可以排成二字形。现分别介绍如下：

（一）扩大舞台台唇面积的目的，不外是将原来缩在台口以内的演区部分，推向

观众，以缩短距离，使之更加接近观众。座位的排列与老式剧场相比，相差无几，所不同的是，池座中观众席的坡度更陡些，愈靠后面则座位愈高。这样，可以使更多的观众，更清楚地看到演员在舞台上的动作和表演。扩大台唇两侧的墙壁（原属镜框台口的一部分）上，一般还开有出入口，以便演员上下场之用。演出时，主要景区仍然放在原台口以内的地方，而只是将主要演区向台前移动，放在扩大了台唇位置上。扩大的台唇部分，一般可用机械操作使之升高或降低，台唇部分又可向台口两侧延伸到观众席中去，再在台唇的台板中间设有活络板门可容演员上下，这就更增加了这些舞台的伸缩性和演出的可塑性。

（二）伸出型舞台又称敞开舞台（Open Stage）。这种类型的舞台的表演区伸向观众席中间，实际上是像一个半岛形的舞台。用这种舞台，观众席就可以安放在表演区的前边、左边和右边三个方面上，它和我国古代的庙会一样，观众可以从三面看戏。这种类型的舞台，主要优点在于很大程度上缩短了观众与演员之间的距离。在建筑结构上，伸出型舞台是和镜框式舞台相连接的；但从它发展的过程来看，伸出型舞台实际上是从杂技场式舞台衍变而来的。长期以来，由于观众总是希望能更多地接近演员，希望看到多样化的演出形式，也希望能看到演员是在具体的环境中“生活”的，从而加强了戏剧演出的真实感。而伸出型这种新式舞台就恰恰是为了满足观众的需要而出现的。过去，坐在传统的镜框式舞台看戏的观众，他们的视线受到一定限制，视野也比较狭小。现在，伸出型舞台三面的观众席的位置扩大了，它分散在剧场内的各个方向，观众的视线和视野就有了很大的改善，但因此也带来了一些目前尚有待克服的问题。例如：由于伸出舞台的三面都是观众，台上不能用布景，而只能利用第四面（表演区的后面，靠近台口的地方）的地位搞一些半永久性的建筑或装置作为演出的背景。因此，舞美设计者在景的问题上就很少有发挥的余地。而且，坐在舞台两边的观众（左面和右面），特别在边座上的人，所看到的将是两幅不同的舞台画面。又如，伸出型舞台周围的座位排列形状，看上去接近打开的折扇形状，但如果边座的地位超出了半圆形的极限的话，那么，边座上的观众所看到的，可能是演员的背面了（就如同我国老式剧场中俗称“倒观楼”上的观众一样）。补救办法应该是更科学的安排观众席，使扇形的边座略小于半圆形。这样，可以做到既无损于演员与观众之间的距离，又可保持观众席间的匀称。

经常在有伸出舞台的剧场中工作的舞台美术家又面临着一些必须解决的新问题：由于观众的水平视野较前扩大了，因此首先要考虑到舞台上出现的景物，既不能妨碍观众的视线，又要具有环境的典型性。舞台上除了依靠演员穿的服装、平台的组

合、精选的舞台道具等造型因素外，还须更大地发挥舞台灯光的作用。伸出型舞台建筑上的特点也决定了布景只能放在舞台的第四个面上（即靠近镜框舞台的那一面，也即没有观众席的一面）。而在戏的演出过程中又是很难进行换景的。在这类剧场中，观众席的排列形式也给设计带来了新的问题：由于前排座位与后排座位之间的上升斜度很陡，大部分观众就像是在老式剧场中楼上后排观众那样都能够看到舞台的整个台面，因此，除要解决上述的观众水平视野问题外，还需要解决一个垂直视线问题。舞台设计者就必须充分考虑解决舞台面上的平面构图问题，如道具的相对位置，灯光的变化等。还有，扩大的台唇和伸出型舞台，两者的舞台面全部都是暴露在观众的眼底下的，因此演出时往往是只使用一些固定的装置贯串全剧，在幕与幕之间也只是做些必要的、小的调整，又因为两者都取消了观众所习惯了的台口大幕，一般是利用暗转或明换的方式来解决迁换问题。

扩大台唇伸出型舞台的运用，虽然在一定程度上限制了布景的作用，但另一方面，它也促使舞美设计者能集中考虑怎样更好地发挥其他造型手段的作用问题，总的是：既要能塑造好剧中的人物形象，又要能达到启发和暗示给观众以剧中典型环境和气氛的目的。

（三）杂技场式舞台。杂技场式舞台的规模有大有小，观众的人数也可多可少（多者数千人，少至几百人），这种舞台的特点在于舞台的四周都可以安排观众席座，观众就像在古罗马的斗兽场中或在近代的杂技场中一样，从四面八方都可以看到戏。从观众视野的广阔性来说，就比传统的镜框式舞台的剧场具有较大的优越性。但是从舞台美术的角度来看，过去习惯使用的表现手法以及布景设计的形象、构思，都受到很多的条件限制。景的概念也和过去有所不同，观众所看到的“景”只能是很矮小的或是所谓敞开式的景物，否则必然会妨碍来自四面八方的观众视线，以致影响到演出的整体效果。对景物的要求是：洗练和细节的真实，并要求具有更强的说服力，能通过简练、具体的舞台艺术形象去启发观众的联想，动用观众的想象来补充“虚掉”的部分。

（四）机动性的舞台演出（Flexible Staging）。适合于机动舞台演出的剧场，是由上述的杂技场式舞台衍变而来的。杂技场式舞台虽然比镜框式舞台有它的优越之处，但是实践证明也还有许多剧本是不适于在杂技舞台上演出的。机动性的舞台和剧场的出现，为改变舞台与观众的相对位置，为解决一些演出上的难题提供了更多的物质条件。这种新型剧场的特点，就在于它的机动性。根据戏剧演出的需要，在同样的一块场地上，可以将观众席安排成曲尺形，或马蹄铁形（U字形），或排成平

行的二字形（即将座位集中地安排在剧场的左右两面，而将舞台安置在剧场的两端上），或是将座位排在舞台的对面，如同一般剧场中的座位安排那样。这种备有有机动式舞台的剧场的特点是：一律不用舞台框。这样，不但改善了观众的视野，而且有安排布景的地方，可以使导演和舞台美术工作者发挥更大的创造性作用，不论在舞台调度上或设计的艺术构思上都能有“用武之地”。不足之处是这种类型的剧场，只能容纳少量的观众，做一些试验性质的小型演出；而且在实际使用上，必然要遭遇的一个问题，就是每变动一次舞台的地位，就需要较长时间和动用大量的人力、物力。

舞台美术工作者既然担负着处理演出中的总体视觉形象的任务，这就必然会触及到舞台美术的样式问题。

任何演出中“景”的样式（Style），首先决定于它是否反映现实，以及它反映现实的程度和手法。舞台美术的样式可以大致分为两个大的范畴，而在两者之间又存在着从自然主义到抽象主义的多种不同的表现方法和样式。一种是属于写实的范畴的，而另一种则属反写实的。前者的基本出发点是模仿自然，追求真实，走向极端就会出现那种自然主义的场景，其实，它不过是现实生活的机械式的翻版，就像一张没有艺术性的呆板照片一样，干巴巴，缺乏对生活的真实感受。那些属于反写实派的舞台艺术家们，总是反对在舞台上反映现实的，他们主张在舞台上排除一切现实的景象和幻觉，甚至可以脱离剧本的内容去片面追求所谓装饰性，热衷于光与色的炫耀，以达到哗众取宠的舞台效果。但即使在某些现代的舞台设计中出现的抽象的、风格化的样式中，有时也能找到自然主义的痕迹。

另外，作为一种视觉艺术的舞台美术设计，也必然会受到民族的、地区的，以及时代风格的影响和制约。例如，流行于十九世纪欧洲舞台上的平面绘画式布景和在二十世纪初叶大量使用的所谓立体布景，就形成两种迥然不同的时代风格；同样的剧本在不同的国家演出时也各有其不同的民族风格，而现代出现的各种新的舞台条件又给舞台美术家提出了新的要求，从而影响了设计构思。当然，舞台美术家的个人禀赋、文艺修养和创作倾向也不可能不形成演出风格上的差异。对任何一个剧本，不同的设计者可以对之有不同理解和不同的艺术处理，从而产生不同的舞台形象。这也是不言而喻的。文学艺术的百花齐放是客观存在的，不是由谁的主观意志可以决定的。

在舞台美术现有的表现手段中，舞台灯光的运用对舞台上的一切造型因素都能产生直接的影响，舞台灯光产生于演出的实际需要，它是随着剧场演出的发展而发展的。在现代剧场中，灯光不但已成为一个重要的舞台技术部门，而且它能赋予舞

台艺术创作以更大的生命力。但经常遇到的情况是，舞台美术工作者对灯光设计注意得不够或注意得太晚，甚至把它作为最后一个需要考虑的问题，这也反映了对舞台灯光在创作上的巨大作用认识不足或是掉以轻心。舞台实践反复证明了舞台灯光不但是舞台美术中一个不可缺少的组成因素，而且它是如此的重要，以至我们在设计构思开始时就应予以全面的考虑，并对灯光的艺术效果要提出明确的要求。从现代舞台演出的总趋势来看，舞台灯光必将发挥出更大的作用，而灯具的改革，光源的更新，控制系统的现代化，也将有更大的发展。

（原载《戏剧艺术》1978年第2期）

盛行西方的一个戏剧流派——荒诞派

萧 曼

一九五〇年五月十一日，尼古拉·巴塔依剧团在巴黎梦游人剧院首演了一位初出茅庐的剧作家尤金·尤涅斯库的独幕剧《秃头歌女》。作者在戏里，描写一对典型的英国中产阶级史密斯夫妇与他们的朋友——典型的英国中产阶级马丁夫妇之间的无聊的对话。史密斯夫妇闲扯些琐碎贫乏、离奇怪诞的家常，谈论着无从辨认个人本质的全叫做包比·毕生的一家熟人。马丁夫妇则发现彼此原来是一同从另一城市乘火车来到伦敦，住在同一条街、同一座楼、同一间房，还睡在同一张床上并有一个共同的左眼是红的、右眼是白的小女儿的夫妇。在他们的起居室里，还有一具瞎报时辰、胡敲乱打的钟，它时而敲三下，时而敲二十九下。戏剧结尾时，马丁夫妇坐在幕启时史密斯夫妇的位置上，重复着他们的对话。至于剧名所提到的秃头歌女，根本就不存在，她只是闯入史密斯家里讲轶闻的消防队长问女仆玛丽：“秃头歌女哪里去了？”这句台词中提及的罢了。

这一部没有完整的情节，没有明确的人物形象，作者本人宣称为“反戏剧”的戏剧，使剧场中人数不多的观众瞠目结舌。于是，戏剧界立即掀起了一场争论，一些人猛烈抨击这部戏，说“这是一个捣蛋鬼的剧作”，是“对一切传统戏剧的严重挑战”；另一些人满口称誉，说“是天才的作品”，“是超现实主义先锋派戏剧的延续”。

一九五二年，巴黎朗格黎剧院又首演了尤涅斯库称为“悲闹剧”的独幕剧《椅子》。一九五三年，巴黎巴比伦剧院首演了贝克特的两幕剧《等待戈多》，获得巨大反响。这时，观众逐渐发现，在这些荒诞不经的戏剧背后，隐藏着一种带有普遍性的东西。它微妙地引起了战后一代人思想上的共鸣。

这些后来被称为荒诞派戏剧的产生和获得观众的承认，是有其历史的、社会的原因的。第二次世界大战后，欧洲经过数年战火的洗劫，疮痍满目，西欧人民仍然生活在水深火热之中。苦难与死亡的阴影还笼罩着人们的心灵。战后的西欧文艺就是在这样一片物质与精神的废墟之上重新恢复的。人们在客观世界面前无能为力，

束手无策的精神危机不能不在艺术上有所反映。荒诞派戏剧就是这种精神危机在戏剧领域中的一种曲折的反映。此时，一些勇于冲破束缚的剧作家，如贝克特、尤涅斯库等，在本世纪初兴起的先锋派文艺的影响下，一反传统戏剧的陈套，创作了一批从内容到形式都使人感到十分奇特的剧作。这些作品以光怪陆离、荒诞不经的形象出现在舞台上。这种戏剧流派在六十年代初期被英国著名戏剧理论家马丁·伊斯林定名为荒诞派戏剧。

荒诞派戏剧之所以获得艺术生命，是由于它在一定程度上反映了普遍存在于人们内心深处的对现存的资本主义现实生活的荒诞感和虚无感。作者以语言对话的重叠性，思维逻辑的不可靠性，人物自身无从确认自己的身份到进一步丧失“自我”的不可捉摸性，向观众展示了“人物的不存在，物质的不存在，世界的不真实性，抽象的空间……”的虚无主义观念。尤涅斯库在《椅子》中，描写一对年逾九旬的老夫妻，在生命快要终结时追述往事，以图证实他们的存在。他们对着象征纷至沓来的宾客的满台空椅发出荒诞的梦呓。他们还雇来一位演说家，以便为满屋的“人”（椅子）演说，可是演说家却是个哑巴。这时老夫妻认为结束自己生命的时刻到来，从窗口跳到屋外的河里自杀。作者通过满台椅子占据整个舞台空间的处理，表现老夫妻几无立锥之地，用以说明尽管物质文明日益发达，但人的存在反而被挤掉了，最后只得跳河自杀。戏剧反映了物质文明的高度发达与人的精神空虚的矛盾。

尤涅斯库在《椅子》里不断增加椅子的数目，在《责任的牺牲者》里不停地增加咖啡的杯数，在《阿美戴或怎样摆脱它》中以不断增长的蘑菇和尸体的无限膨胀，在《未来在鸡蛋中》以女主人公罗伯达在台上下了满台鸡蛋等等大量物体占领空间的荒诞绝伦的艺术处理，一再地说明了“超人的物质力量战胜了人们的一切努力”，反映了社会化大生产和资本主义所有制之间的矛盾导致人在物的面前束手无策，只能通过投降或以死亡、飞升来逃避这种不可克服的矛盾。

这种对于现实的荒诞、人格的消失、人生的空虚的描写，在尤涅斯库一九六〇年作的《犀牛》中表现得尤为突出。戏中别开生面地描写了人在物的绝对统治下的“异化”——变为犀牛。从城中出现一头犀牛发展到全城居民都变成了犀牛，而且人人以变为犀牛为荣。最后只剩下主人公贝兰吉一人，他为了保持人的尊严、个人的人格和人的外形，绝望地喊道：“我一定要一个人对付整个世界！”然而，这种呼喊是无望的。尤涅斯库自认为“在《犀牛》一剧里，采取的立场就是斥责法西斯主义、集权主义、集体的歇斯底里，以及有时左右了社会的狂热病”。实际上这出戏反映了作者的这一观念：在现实社会中，人在命运面前无能为力。

荒诞派戏剧一方面呼号“自我”的不存在，一方面又在“寻找自我”。贝克特的作品突出的特点就是对“自我”的探索。尽管贝克特自称他的描写对象是“不可表达的”、“不可名状的”，然而他的剧作也和尤涅斯库的剧作一样，是客观现实矛盾在他头脑中的反映。贝克特的成名作两幕剧《等待戈多》，通过对两个流浪汉在黄昏时分于乡间路旁穷极无聊、没完没了地等待根本不可能到来的戈多的极其繁琐、重复的描写，揭示了人类对于自己的命运一无所知、不能主宰的处境。荒诞派戏剧就是这样表现在错综复杂的世界里，人所感受到的茫然、迷惘、尴尬、惶恐。这一点，在贝克特另一部重要作品两幕剧《美好的日子》（一九六一年）里也表现得十分鲜明。戏中只有两个人物，他们是一对老年夫妻。第一幕老妇温妮下半截已经入土，但她仍然不停地从手提包中摸索唇膏等物梳妆打扮自己，并且语无伦次地说着对往昔生活的回忆。到了第二幕，土已经淹没她的脖子了，她照旧设法在她一生的最后时刻里寻找点滴的乐趣。老翁维利衣冠齐楚地朝温妮爬去，他要死在即将在土中含笑死去的老妻的面前。这部戏表现出剧作家认为人只是走向死亡的观念。

此外，尤涅斯库的《空中行人》（一九六二年）、《饥与渴》（一九六五年），贝克特的《最后的一局》（一九五七年）等均为荒诞派戏剧的名作。这些剧作都各自有着独特的构思，新的手法，像《空中行人》中突然出现的银色的桥，血腥的红光和踩着高跷的人物；《饥与渴》中那种“连情节都没有的”只有“一股由单字和句子合成的，向观众倾泻而来的激流”的手法；以及《最后的一局》中两个呆在垃圾桶里，不时探出头来觅食的老人的艺术处理。这些使人感到十分荒诞的构思和手法，无不是当代西方某些人思想矛盾和社会危机的曲折反映。

荒诞派戏剧家们为了表现他们眼里的所谓“非理性化”、“非人化”的现实世界，极力摆脱传统戏剧形式的束缚，用他们自己的话来说，要追求“纯粹的戏剧性”，要让艺术“通过直喻把握世界”，什么戏剧结构、舞台规律、表演原则通通可以打破。作家、导演、演员可以根据自己所要表现的目的，随心所欲，纵横恣肆，自由创造。有的作家如尤涅斯库以大量的舞台指示，要求演员以表演来突出表现戏剧的荒诞性；一些喜欢标新立异，勇于与传统手法决裂的导演和演员也甘于冒风险，不怕无人观看和出现财政赤字，积极为荒诞派戏剧付诸舞台实践。法国导演兼演员尼古拉·巴塔依、雅格·摩克列尔以及著名表导演艺术家让-路易·巴洛和英国著名的表导演艺术家劳伦斯·奥利维爵士在这方面都起到了先驱者的作用。

由于上述各方面的条件，荒诞派风行一时于西方，得到西方资产阶级正统文学的承认。《等待戈多》被译成二十多种文字，流传世界；《秃头歌女》、《椅子》等亦

在各国舞台上经常演出。贝克特和尤涅斯库还分别于一九六九年获得诺贝尔文学奖和于一九七〇年当选为法兰西学院院士。在他们的影响之下，法国相继出现了阿达莫夫和让·日奈；西方其他国家也陆续出现了一些荒诞派剧作家，如西德的彼得·魏斯、希尔德海尔默，英国的哈罗德·品特，美国的爱德华·阿尔比等等。荒诞派戏剧就这样成为战后西方的一个重要的戏剧流派。

（原载《人民戏剧》1979年第7期）

论布莱希特史诗剧创作方法

张 黎

布莱希特的史诗剧，早在作家在世时，就引起了相当广泛的注目，他自己受到同时代人很高的评价。他的朋友魏森堡形容他像个“中国哲人”，是“德国经典作家”^①；法国剧作家阿瑟·阿达莫夫称“布莱希特毫无疑问是二十世纪最伟大的剧作家”^②，赫茨菲尔德称布莱希特是个完全立足于二十世纪的艺术大师^③。在当代欧美许多著名剧作家的作品中，都可以发现布莱希特戏剧美学的影响。在中国关于布莱希特史诗剧的介绍、演出和研究工作，在五十年代末、六十年代初亦有了一个很好的开端，黄佐临同志曾于一九五九年在上海导演了布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》，使中国观众第一次在舞台上看到了史诗剧。冯至同志在一九五九年出版的《布莱希特选集》后记中，对史诗剧作了热情洋溢的介绍。黄佐临、卞之琳同志在六十年代初，对布莱希特的戏剧理论和创作，进行了深入研究，他们的论文在我国文学界，尤其是在戏剧界引起了很大兴趣。后来，由于林彪、“四人帮”文化专制主义的破坏、干扰，我国对布莱希特史诗剧的翻译介绍和研究工作，像其他部门的工作一样，被迫中断了十几年。去年中国青年艺术剧院上演了《伽利略传》，布莱希特的史诗剧才又重新唤起人们的注目。自五十年代中期以来，在世界各国大城市的剧院里，不让演布莱希特的剧目，成了一桩令人不能容忍的憾事，而关于布莱希特史诗剧（当然也包括他的诗歌、小说）创作的研究，则像但丁研究、莎士比亚研究、歌德研究、《红楼梦》研究一样，成了一种世界性的专门学问。据统计，二十多年来，世界各国出版的研究布莱希特的评传和专著，已经超过五十部，论文则以千计数。在世界各国文学史上，人们对于一位刚刚过世的作家，表现出这样浓厚兴趣，写出这样多著作，不能不说是一种罕见的现象。

布莱希特的史诗剧到底有些什么样的特点，使得人们如此倾心呢？

① 见《回忆布莱希特》第148页，莱比锡来克兰出版社，1964年。

② 同上书，第343页。

③ 同上书，第129页。

布莱希特史诗剧的主要任务是，运用艺术的手法对观众进行政治的启蒙，运用辩证唯物主义和历史唯物主义的方法，揭示社会发展的规律，以提高观众对于社会现实的认识，教给观众理解和分析现实生活中复杂现象的能力，促使他们对社会问题采取积极的政治态度，训练一种改造社会的主观能动性。为达到这个目的，布莱希特采取的一个重要艺术方法，就是激发观众的思维能力，让观众采取积极的态度进行艺术欣赏，反对单纯享乐式的艺术欣赏。他把在舞台上制造幻觉，引导观众进行享乐式艺术欣赏的方法，称为“烹调术”，而把自己所创立的引导观众在艺术欣赏过程中积极思考的方法，称为“陌生化技巧”或“陌生化效果”（亦译作“间离效果”）。所谓“陌生化效果”，按照布莱希特的定义，就是抽掉一个过程或者一个人物形象的理所当然的、众所周知的、明白无误的因素，使观众对它产生惊异和好奇心，引导观众对所表现的过程或人物，采取一种探讨的、批判的态度。这种方法要求剧作家、导演、演员和舞台工作者，不是用司空见惯的方式表现某种生活现象或者一种人物典型，而是采取一种非同寻常的方式，从新的侧面来表现它们，使观众用新的眼光来观察它们，并对它们产生浓厚的兴趣，深入地理解这些生活现象和人物典型。《高加索灰阑记》里的阿兹达克是个贫穷的村文书，在兵荒马乱的时代居然成了法官。他执法不用法，把律书当坐垫，断案全凭自己的好恶，审理案子的方式也独出心裁，常常弄得“是非颠倒”，把主人的孩子断给丫头，把要求离婚的断为和好，他信手处理的案情，却偏偏又都“便宜”了穷苦百姓，使达官显贵吃尽苦头。同样情形，《潘第拉老爷和他的男仆马狄》里喝得酩酊大醉的潘第拉，表现得那样的仁慈和宽宏，一旦清醒过来，大地主的本性便暴露无遗了。这样的事件和人物，似乎全都脱离了生活的常规，而观众就是面对这些“反常”现象，思考着生活的逻辑和历史发展的辩证法。

此外，我们在布莱希特的史诗剧里还常常看到，作者在描写一个走投无路的社会时，同时又激起观众寻找出路的热情，如《四川的好人》；在刻划不变的人物时，教给观众以可变的的思想，如《大胆妈妈和她的孩子们》；在表现革命失败时，给观众指出取得胜利的道路，如《公社的日子》。总之，作者充分把握着生活的辩证法来表现生活，促使观众把艺术欣赏过程变成了一个积极思维的过程，通过艺术欣赏，获得改变不合理的事物的热情和愿望。这使布莱希特的史诗剧根本区别于一切脱离思想内容的形式主义的所谓“革新”。

对待布莱希特在史诗剧方面的创新，曾经有过一种非常尖锐的意见，认为他的艺术方法是根本违背现实主义创作方法的，有人甚至干脆认为布莱希特刻意拒绝采

用现实主义的创作方法。布莱希特究竟是否是现实主义作家，曾经引起过热烈讨论。他自己于一九三八年撰写了《现实主义创作方法的广阔性和多样性》和《人民性与现实主义》两篇文章，从理论上为自己的创作实践做了有力的辩护。

在布莱希特的作品里，确实有些很有趣的现象，用人们公认的欧洲十九世纪现实主义小说家的尺子来衡量它们，是难以纳入现实主义艺术范围之内的。例如，他居然把人描写成“圆头党”和“尖头党”，这是现实生活中见不到的现象；天神降临尘世，到处找寻善人，还出钱资助，拯救人间的苦难，这也是违反科学常识的。这些都属于作家想象的范围，如同塞万提斯笔下的堂吉诃德大战风车，斯威佛特关于马国的描写一样。能否因为它们是想象的东西，并非现实生活中的现象，就把这些作品排除在现实主义艺术之外呢？布莱希特是不同意这种看法的。他认为，现实主义创作方法不能排除想象，完全不要想象，即使再有才能的现实主义作家，也会陷入“机械自然主义”^①。其次，现实生活本身是广阔的，多样的，充满矛盾的，现实主义这个概念，不可界定得十分狭窄，更不应该以某几个公认的现实主义作家或他们的某几部公认的现实主义作品，作为界定现实主义的标本，凡不符合这个框框的，一律排斥在现实主义艺术之外。他说：“关于文学形式，必须去问现实生活，不是问美学，也不是问现实主义美学。人们能够采用多种方式埋没真理，也能够采用多种方式说出真理。我们根据斗争的需要，像制定道德观念一样，来制定我们的美学。”^② 布莱希特以欧洲文学史上许多著名作家为例，说明尽管他们的作品的艺术表现方法千差万别，但都不拒绝让想象在创作过程中发挥作用，他们作品中所描写的人物和事件，有时同表面的日常生活相比，确实有不合情理之处，但谁都不会认为《堂吉诃德》是不真实的。因为对于一个现实主义作家来说，重要的任务在于正确地观察和理解现实生活，真实地表现生活本身发展的逻辑和规律，发挥艺术改造现实的作用，而不在于对日常生活作表面真实的摹仿。布莱希特作过一个对比，他说，一台戏的演员，他们不上妆，完全是自然的样子，他们的表演可能是一场欺骗；另一台戏的演员，他们带着怪诞的面具，他们的表演却可能完全是真实的。他的结论是，手段要为目的服务。布莱希特的史诗剧创作，就是出于对现实主义的这种理解，大胆地运用想象、比喻，异国情调，甚至怪诞的手法，自由地、广泛而深刻地揭示现实社会中种种矛盾的因果关系。他没有被某些批评家为现实主义艺术制定的几条规则所束缚，甘心作一个爬行的现实主义者，他反倒是一位把现实主义创作方法同

① 布莱希特：《尝试》第13卷，第106页，柏林建设出版社，1954年。

② 布莱希特：《尝试》第13卷，第106页，柏林建设出版社，1954年。

浪漫主义创作方法，巧妙地糅合在一起，真正地进行了创造性劳动，表现了杰出艺术才能的作家。

布莱希特史诗剧中有很大一部分采取了寓意剧的表现形式，如《圆头党与尖头党》、《四川的好人》、《阿尔图罗·魏的有限发迹》、《高加索灰阑记》等。即使被称为“教育剧”的《措施》，也仍然是一种寓意剧，剧中所写的中国革命，其实与真正的中国革命并不相干，只不过是寓意的形式表现一般无产阶级革命当中的一些问题^①，就像《四川的好人》里所表现的人物和事件，并不见得与旧中国成都或重庆的现实生活有什么相似之处，它只不过以寓意剧的形式表现了人剥削人的资本主义社会中普遍存在的社会问题。

寓意剧的特点是比喻，人物叫张三、李四还是彼得、约翰，地点在四川、格鲁吉亚还是芝加哥，并不重要，作家完全不受人物和环境的束缚，他有充分想象的自由。重要的在于作家运用辩证唯物主义和历史唯物主义方法，对现实世界，对现实社会中的矛盾对立，对人与人之间的关系，进行哲理性的概括。这很容易令人想到寓言，它虽然直接描写的是乌龟和兔子赛跑之类的故事，而实际上表现的却是人类社会里的种种矛盾或人类生活道路上的经验教训。

寓意剧内容的特殊性决定了它在布局方面具有独特的艺术形式。寓意剧一般是由直接表演和哲理性的概括两部分构成的。寓意剧的这种双层次布局，在《西蒙·玛卡尔的梦》里，表现为梦境与现实的交替，从梦境中显示出现实生活中行动的哲理；在《阿尔图罗·魏的有限发迹》里，表现为舞台事件的表演与每一场戏结束时出现的字幕形成的对比。在大多数情况下，哲理性概括部分，表现为独立于剧情之外的合唱、独唱和评论。它们使舞台上的行动暂时停顿下来，在剧情之外直接说明舞台事件的意义。波兰评论家安德哲依·威尔斯把史诗剧的这种布局，称为“立体结构”。寓意剧的主题思想，就是通过这种多层次的布局表现出来的，离开任何一部分都无法充分理解作品的真实含意。

以《高加索灰阑记》为例，“楔子”部分是提出问题的层次。两个集体农庄在经历了一场战争的破坏之后，在一个山谷的归属问题上发生了争执。应该本着什么样的原则解决这场争执呢？“罗莎·卢森堡”农庄的庄员表演了一个古老传说，用古人的智慧为解决现实生活中的问题提供论据。灰阑记的故事，是整个布局的寓意的层次，是比喻的部分，是引出概括性哲理的部分。这一部分又分成直接表演的层次和

^① 卞之琳：《布莱希特戏剧印象记》，载《世界文学》1962年7—8期，第223页。

叙述的层次。歌手是讲故事人，舞台上由演员采用对话形式表演出来的一切，是他讲述的故事，舞台上的行动在以对话形式进行过程中，又常常停顿下来，由歌手直接出面，或对舞台事件进行评论，或抒发人物内心的感情，或引出下面的事件。全剧终结时的一段唱词，是全剧的主题思想，是概括性的哲理，是为解决“楔子”里提出的现实社会问题找出来的答案。

《灰阑记》这一部分的双层次布局，颇似日本的古典歌舞伎。对于习惯于用亚里斯多德的戏剧理论和欧洲十九世纪资产阶级现实主义所提供的艺术经验，来衡量艺术创作的批评家来说，布莱希特史诗剧这种布局方法，或许是违背艺术创作规律的。戏剧而不靠表演人物的行动，却要引进叙述的成分；不靠人物对话表现主题思想，却要在对话之外发表哲理性的议论；不组织一环紧扣一环的情节吸引观众，还要常常打断舞台上的行动，如此等等，这些都是不符合传统的戏剧定义的。欧洲语言中的戏剧（Drama）一词，来源于古希腊语（Dran），意思是“行动”。亚里斯多德为戏剧下的定义是借助语言的媒介，摹仿人物的行动；在布局方面要求行动的完整性，要有紧密的结构，完全排除叙述的方法。后来欧洲戏剧家大都遵循这个路子进行创作和评论。十七世纪法国古典主义戏剧家们，出于对亚里斯多德戏剧学的误解，“创造”了一个“三整一律”，给戏剧创作增加了一些不必要的禁律，这是古人企图把某种戏剧形式绝对化的一种艺术教条主义，这种窒息生动活泼的艺术创作的框框，到了十八世纪遭到莱辛的批判。亚里斯多德的戏剧学，在十九世纪被德国作家古斯塔夫·弗莱塔克从技巧方面作了系统阐述，按照这种戏剧学的要求，作家只能通过戏中人物的直接对话，在舞台空间所允许的行动中，表达自己的思想。同史诗作家和小说家相比，剧作家在艺术表现的天地里，受到了很大限制。布莱希特的史诗剧，就是要在传统戏剧学的基础上，扩大艺术表现的手段，把小说家们能够轻而易举地采用，但不允许剧作家采用的某些艺术手法，引到戏剧中来，以便从更多的侧面表现剧中人物，尤其是要为剧作家自己争得直接出面发表议论，讲述对生活的感受、对社会问题的见解和哲理性思考的机会。这种“引进”使戏剧的布局发生了重大变化。剧中不仅有行动，而且还加进了叙述的成分；人物不但是剧中人，而且还可以在剧情之外代表作家发议论；一环紧扣一环的演进式的戏剧情节，为各自具有相对独立性的跳跃式的场景所代替。

从亚里斯多德戏剧学的角度来看，史诗剧的布局未免失之于松松垮垮，缺乏吸引观众如身临其境的魅力。这是因为史诗剧并不主张观众充当剧作家手里的“蜡泥”，像“着魔”一样跟着舞台上的人物同哭同笑，急于知道人物的命运、事件的结

局。相反，它要求观众对舞台上的人物和事件保持一副清醒的头脑、批判的态度；把注意力集中在事件的过程上，观众通过对剧中人物处世态度和事件发展过程的观察，得出自己的必要的结论，从而增长判断事物的是非曲直的本事。史诗剧的魅力，主要不在于引起观众的共鸣，而在于冷静的批判态度。这是它同传统戏剧学的原则区别。所以布莱希特称自己所创立的戏剧学为“非亚里斯多德式戏剧学”。这种戏剧学为现代戏剧的创作与表演，开辟了一条新的路子，丰富了人类的文化生活，尤其是为被剥削、被压迫的阶级增加了一种新的斗争武器，从而引起人们的注目，当在道理之中。

（原载《外国戏剧》1980年第4期）

西方话剧表演的新发展

英若诚

今年我曾随曹禺、赵寻同志到英、美等国访问。作为一个话剧演员，我关心话剧这种表演艺术形式，至今有没有新的发展。

我们头一个印象是：国外的话剧是蓬勃发展的。这个印象在英国特别强烈。英国是一个戏剧传统很强的国家，再加上他们重视创作，从一九五六年以后出现了某种戏剧文学的复兴，因此目前是西方戏剧运动最发达的国家之一。有一些美国人，居然周末坐飞机到伦敦来看戏。伦敦的西区是英国商业戏剧的集中地，有五十多家剧场，也是外国旅游者热中的地方，是英国外汇收入一个可观的来源。

三十年代到四十年代，电影的兴起曾经给话剧带来了极大的威胁。很多英国的地方剧团、业余剧团都被电影挤垮了。五十年代中期以后，电视开始大规模发展，挤倒了电影，却带来了意想不到的后果，话剧反而活跃起来了。这是一个很有意思的现象。我们问了一些人，他们的回答是：电影的衰落，使群众性的娱乐活动出现了某种空白，而电视并不能满足这方面的要求。在西方，电视片、录像带、录音带等确实日益普及，但同时人们对这些东西又越来越感到不满足。他们有一种说法，管这些东西叫“罐头音乐”、“罐头戏剧”。在高度工业化的国家里罐头食品比新鲜食品便宜，穷人吃罐头，阔人买鲜货。这种心理反映到欣赏表演艺术上（包括演奏）就是特别重视活的演出，要看活人演戏，听真人演奏。我们当演员的大概都有这种体会，演出时有观众与没有观众是大不相同的。比如听相声，你在剧场里与观众一起听一起笑，跟听没有观众（也没有观众反应）的录音，感觉是完全不一样的。观众的笑声是节目的有机部分。话剧也一样，没有观众的彩排，和有观众的演出总是不一样。西方的导演、演员有一种说法，叫作“观众的参与”。剧场演出的这个特点，是电影、电视所不能代替的。所以在这些国家，近十几年来话剧演出有增无减。举例说，美国的西雅图，过去只有一个地方剧团，而且处于风雨飘摇的状态。这次我们去就参观了三个不同的剧团，都是近十几年发展起来的。这些剧团办得生气勃勃，演出剧目丰富多彩，上座率也都不低。据剧团经理说，人们对“活”的戏剧兴

趣越来越大，现在这三个剧团的演出还远没有达到饱和点。

另一个促进话剧繁荣的原因是西方国家电视所需要的节目数量极大。在纽约，正规的电视台就有十几个，还有许多小台和非英语台，加起来有四十多个台。这些电视台播出的时间又很长，其中电视剧就占了很大的比重。这就需要大量的节目，于是电视台就出钱求救于剧团。话剧界差不多的编剧、导演、演员都要花费相当大的精力搞电视节目。这给话剧很大的经济上的支援。很多剧团、演员就靠拍电视片挣钱。有一位演员对我说，他一年只准自己演四个月电视剧，那是为了养家，然后腾出八个月来搞点“艺术”——演话剧。像他这种情况很普遍。

以上说的是英、美等国的情况，当然这不是全部答案，世界上也有的地方电视普及了，结果其他表演形式却真的都被排挤掉了。归根究底还要看这个国家的话剧传统、人材，特别是戏剧文学的创作是否繁荣。但是，出国看了看，我确实增加了信心。话剧这种形式即使到了电视时代也是有生命力的，是不会凋谢的。

另一个值得注意的现象是，在英、美两国近十几年来地方剧团（包括业余剧团、实验性剧团）有了显著的发展，不论在数量上、思想深度上，以及艺术创新上都有较大的突破。

这些年来，国外的舞台发生了很大变化。我们这次看到，一些老剧场，由于建筑条件所限，还保留着我国目前较多的画框式舞台，而新的剧场、小剧场，却都力求打破这种形式，把舞台延伸到观众当中，废除了大幕，打破了“第四堵墙”的概念，而且往往舞台表演区的深度超过了宽度。这样的一种舞台带来了一系列的改革：由于三面是观众，布景只能是背景式的。由于舞台前区伸到观众中，灯光也不能只靠面光照明，必须大量增加逆光、侧光、垂射光，大大增加了舞台上的层次感。但在所有变化当中，最重要的变化我认为还是在导、表演方面。由于表演区深入到观众当中，要求表演更细腻，更自然，与观众的交流（直接的或间接的）更息息相通。由于在舞台伸出的部分不能有妨碍观众视线的景片，演员就必然要虚构出门窗之类的存在，演起戏来有时要搞一些我们常说的那种无实物练习、模拟式动作。这样，就可以给戏增加许多表现手段。现在，这已经成了一种被大家所承认的形式。他们说这是跟我们中国学的，是经布莱希特介绍过去，逐渐发展成现在这样的。用大幕的戏，画框式舞台的戏，在国外也还有，但它已经不是主流派了。我们到英国的国家剧院参观，一座建筑里有三个剧场，一个画框式，一个伸出式，还有一个是实验式。实验式的就更复杂了，演出的舞台可以在剧场中间，可以在剧场这头，也可以在那头，还可以舞台分在剧场的两头，这头演着演着，忽然变成在那头演了。观众

可以坐在椅子上转着看。有一个以英国名演员奥立维命名的、用伸出式舞台的剧场，很多最好的戏在这儿演出，我们在那儿看了易卜生的《野鸭》。本来，易卜生的戏是严格的画框式，剧本的结构就是一幕、二幕、三幕，到时是非落幕不可的。可这里到一幕戏结尾时他们是用灯光突变来表示的，一下子主要的灯都灭了，舞台上只剩下暗暗的照明灯，演员在暗影中自己走下场去，舞台工作人员上来换景，后面衬景的吊杆也活动起来，就当观众把布景迁换了。进这个剧场的头一个印象，就是观众离舞台特别近，你坐在最后一排，仍然感觉很近。我们首都剧场典型表演区和第一排观众的距离，等于他那个剧场典型表演区和最后一排观众的距离，而座位同样是一千三四百个。我们舞台从表演区到第一排观众之间有假台口、大幕、大幕前的舞台、乐池、过道等等，而它的伸出式舞台，一伸出就把观众分散成了三面。第二，剧场建筑的倾斜度比我们大得多，不存在谁挡谁的问题。第三，由于斜度大，三面的观众席像个大鸡蛋似的包着舞台，所以观众都离舞台近了。

由于剧场和舞台的种种改变，剧本创作、表演、导演、舞美等都随着发生了极大的变化。反映在表演上，主要特点是：真实自然，含蓄细腻，直接与观众交流。

由于观众和演员的距离相当近，在表演上必须真实、自然、细腻、含蓄。近距离的表演，如果真实，观众是容易动心的；如果不真实，也更容易出戏。对演员来说，这个考验是严格的。女演员哭，真极了，眼泪、鼻涕都看得见，妆比电影还细腻，这样近距离的、细腻的表演，可以把剧本里的一切微妙的因素表现出来，达到比电影、电视还要近，还要真实，还要细腻的程度，因为这到底是看真人表演。追求这样的形式和效果，是当今一时的风尚，将来能不能都留下来，不一定。就像戏剧上的各种流派，经过时间的考验，最后能留下来的玩意儿，总是好东西。

在美国，我们还看到一种四面都有观众的圆形舞台（环形舞台）。我们在那里看了阿瑟·米勒的自传体剧本《堕落以后》。剧本写得很新鲜，演得也相当精彩。戏的中心人物上台就自述：“我想跟你说点什么呢？我觉得我有点道理，可是我跟你说不清楚。”就这样跟观众直接交流，然后舞台上出现他一生当中的各种场面。没看以前，我想有一面观众是不是光看演员的后脑勺呢？实际上并不存在这个问题。因为他是环形舞台，演员四面都可以走动，他一行动起来，这会儿看不见他的脸，待会儿就看见了，所以我们看得还挺舒服。剧场的四个角是上下场，并有四个过道通向不同的方向，布置成四个不同的环境，能随时换，又能通过灯光、追光的变幻，形成环境的变化。在表演区里没有布景，全部用道具。舞台上所有设计，都是为了一个目的，就是尽量使观众离演员近，充分发挥表演的优势。

另外，在英、美等国，话剧演员不是光演话剧，一般都要兼演电影、演电视剧、上电台。电视的中景、近景、特写特别多，如果用夸张的表演，比电影还受不了。很多演电视的话剧演员说，你在电视上演戏，不但不能比生活夸张，而且要比在生活里的表现还缩小。因此，他们的演员，表演是趋向含蓄的，这在表演艺术上本来不是什么新问题，但是把这个问题变得如此重要以致影响了整整一代演员，却是近年的事。他们在表演上有一些新的词汇，值得我们注意。过去英文的“Act”或叫“Play”，都是表演一个角色的意思，“Overact”，“Overplay”是过火。而现在常用一个词叫“Underact”或“Underplay”，就是比一般的表演或处理要更低一些。这个词本来可能是褒词，也可能是贬词，现在几乎完全成了褒词，说某某人是“Underacting 的大师”，意思就是“多么出色”，他多么会利用低调表演。低调就包括反衬、含蓄这些东西。我们现在的戏剧，包括电影，西方的观众普遍看不习惯，觉得我们的表演“过”。

这里面有一个欣赏习惯问题，也有更深刻的社会原因与历史原因，但不论怎么说，就表演而谈，要求更真实，更生活，更含蓄，总是朝现实主义前进的。我们目前舞台上常出现的过火表演、表演情绪，之所以不好也还是因为它脱离了生活的真实，不是现实主义的。在演戏的问题上强行规定一种方法、一个学派是行不通的。就我们在国外看到的戏中，表演方法也不是统一的。训练演员的方法也不一样。举例说，我们去参观了英国的戏剧最高学府——皇家戏剧学院。这里不大教内心技术，重点课程是文学分析、朗诵（台词处理）、身体训练（包括练武、摔打、斗剑等），给我们的印象是注重外在技术训练，通过技术性训练培养演员一套表演方法，有相当大的成份是我们所谓的表现派。我认为所谓体验派、表现派都是相对的，没有一个纯表现没体验，也没有一个纯体验没表现的表演学派。总是一个事情的两面，只是各有侧重而已。英国传统的表演方法就是从外在入手，在语言节奏、抑扬顿挫、速度快慢、形体、姿态等方面，非常注意，非常讲究。我们还记得电影《理查三世》，第一场戏是庆功，庆功完只剩下理查一个人，有一大段独白，从宝座上走下来，最后到柱子旁边，定下篡位的计谋。这段戏，奥里维尔不但对灯光、地位都很注意，就连他脸上小角度的移动，都是精心设计的，而且这场戏不是分镜头的，独白的始终，镜头一直跟着他走。这恐怕是这一派表演的高峰。而斯坦尼斯拉夫斯基体系传到西方以后，在英国、美国日渐扩大影响，特别是出现了伸出式舞台，就越来越得势。斯坦尼体系就是讲究体验，讲究真实、信念、细腻、交流，这些表演方法，现在越来越占上风。有些曾经与斯坦尼合作的人，在英国、美国办了一些表演

研究所、演员训练所，影响很大。从三十年代后期到四十年代，纽约、伦敦这样的表演研究所蓬勃发展。在纽约，我们也去参观过有名的由李·斯特拉斯堡领导的“演员训练所”。这里训练演员是根据他们对斯坦尼体系的理解进行的。演员大量作即兴小品，要求体验，反对表演感情等等；这两大派（还有很多流派）互相批评，中心问题不外乎一派指责另一派“假”，另一派指责这一派“温”。我曾就这一问题请教过一些演员，他们的回答很有意思，他们说，在西方，作一个演员只会一套不行，必须各种风格都能适应，否则就要失业。这就逼得一些演员各种体系都学一些，而这样做了以后发现有好处，确实能提高修养，扩大自己的戏路子。我看这一条经验也值得我们参考。

在与演员们交往中，接触到的另一个问题是“明星制”，这当然是社会制度决定的，但对表演风格的发展也有影响。在资本主义社会，明星制是很使广大戏剧工作者气愤的，一个演员只要红了，他演的节目开始赚钱了，他就不再靠工资（在他们那儿，话剧演员的工资属于社会最低的），而是分红。于是他发财了，也就有了生杀大权，他说了算，不管什么破剧本、破导演，只要我演，就能卖座。在某种意义上说，他也成了老板。这样，广大演员对他们很反感，于是从艺术上也造反：我们偏与你们演的不同。英国老维克剧团来中国演出《哈姆雷特》，导演介绍说：“我们这个哈姆雷特的演出，在英国很轰动，各报纸都说，谢天谢地，总算我们又有一个像王子的哈姆雷特了。”这说明在英国因为六十年代后期起，出现了一批“造反”的哈姆雷特，有意要破过去演哈姆雷特的正统，所以老维克的较忠实于原著的演法反而使人耳目一新，反而引起重视。艺术有它自己的规律，自己的正、反、合，总是在不断变化中前进，想把它固定成一个样，是行不通的；必然会出现另一派，而且越来越得势。每一种新的流派，哪怕是昙花一现的流派，只要它确实有好东西，就总会留下痕迹。刚才说的所谓“造反”的哈姆雷特的演法也是如此，老维克的哈姆雷特与过去传统的哈姆雷特相比，显然更生活，更自然，更是个“有血有肉的活人”，原因恐怕就在于此。

西方戏剧上出现的这些新的探索、新的风格，我们当然不能照搬，但我觉得确实又有我们可以借鉴的地方。

（原载《人民戏剧》1980年第11期）

现代戏剧手段初探（节录）^①

高行健

谈现代戏剧手段

—

二次大战之后，随着电影、电视在世界各国的发展与普及，戏剧这门身跨文学与艺术之间最古老也最辉煌的综合艺术正面临着生存的危机。在现代科学技术武装着的电影和电视的挑战下，戏剧是听任它衰亡为人类文化艺术博物馆里的一种活的文物呢，还是去获取新的生命力，夺回丧失了了的观众，继续保持它在人类现代文化中的特殊地位？这已经成为当代各国戏剧理论家和艺术实践的重大课题。

我国的戏剧近年来也同样遇到了现代化的视听艺术电影和电视的强大压力。首先是传统的戏曲，观众日益减少，如今又波及到话剧。很少有几出戏现今能演到百十场的，更别说一般水平的剧目了。而一部再差的影片，观众也不下数百万人次。戏剧工作者在羡慕与焦虑之余，不能不对自己从事的这门艺术的生存条件及其自身的艺术规律重新加以审查和研究。

二

文学艺术的每一门类都有它诞生、发展和衰亡的历史。对戏剧作一番历史的回顾很有必要。这有助于我们去发现克服危机的手段，并且为这门艺术今后的发展找寻新的途径。我们所以谈到我们自己的行业的危机，是因为我们珍惜它。我们所以作这番探讨是因为我们并不相信戏剧这门艺术真就该寿终正寝了。固然，这里讨论的手段并非都行之有效，可这番努力总不至于全然徒劳无益。

① 本篇标题有改动。——编者注。

三

在商品化了的西方资本主义社会里，戏剧也成了商品。一些有责任感、艺术上态度严肃的戏剧家拒绝到这样的剧场里去出售他们的劳动，挣扎着进行种种戏剧实验，可往往连个排演厅都没有，更别说建立起自己的剧院了。在这样艰难的条件下，他们还是找到了一些有效的戏剧手段，值得我们借鉴，虽然我们并不都赞同他的世界观与美学观。他们之中一些卓有见地的艺术家公正地指出戏剧的未来源起东方。我国的古典戏曲是世界戏剧史上的一笔奇珍异宝。以梅兰芳为代表的京剧表演艺术，各国的戏剧家们无不折服。从斯坦尼斯拉夫斯基到布莱希特，都自认得到了启发。法国的阿尔多和波兰的格罗多夫斯基在创立他们的戏剧观念与方法的时候，也都研究过我国的古典戏曲。我们在探索我国现代戏剧艺术的时候，更应该从我们民族戏剧的传统出发。以老舍、曹禺、焦菊隐和北京人民艺术剧院为代表的我国现代戏剧也已经赢得了国际上的盛誉。可惜的是，他们这些先辈正当艺术上纯青之际，却遇上了那场全民族的灾难，未能进一步建立起一整套中国现代戏剧学派。我们这一辈戏剧工作者正应该沿着他们的道路，树立这样的民族自信心和时代的责任感，担负起这个不很轻松的任务。

四

戏剧虽然综合了文学和其他艺术类别众多的因素，毕竟是一门独立不移的艺术。戏剧除了适应文学艺术的一般规律，更有其自身的艺术法则。只限于一般的研究文学艺术的创作方法，当不足以解决它自身发展过程中遇到的问题。我们这里讨论的则正是戏剧本身所特有的课题。戏剧要克服它面临的危机也只有首先从这门艺术自身的规律去找寻它生存和发展的理由。现代戏剧倘要发挥尽自己的艺术魅力，也必须从这门艺术本身去发掘它蕴藏的生命力。

五

古典戏剧同文学的分野原本十分清楚。戏剧源起于动作，源起于舞蹈。随后，文学家们干预了戏剧创作，到了十八、十九世纪，西方戏剧便越益成为文学家的天地，剧作家成了戏剧艺术的主宰，戏剧也就被算作文学的一个类别，这在戏剧史上不妨可以称之为戏剧文学的时代。但是剧本并不等于戏剧。现代戏剧观念的出现则

是同导演制的确立分不开来。从上个世纪到本世纪以来，导演的作用越来越左右着戏剧艺术的发展，以致在西方被称之为导演专制的时代。而这之前，在戏剧艺术史上，也还有过演员统治的时代。这当然是一种粗略的划分，却大致表明了三种不同的戏剧观念。

六

当代的戏剧家如今都有这样的一种普遍的认识，一出好戏，首先当然要有个好剧本，也还要有个好的导演和一批优秀的演员，舞台美术和音响效果也同样得服从于剧作和导演的总体构思。这就不可避免地提出了一个问题，究竟谁来统帅这个创作集体？于是众说纷纭，又不外乎剧作决定论、导演主导论和演员主体论。而戏剧观的问题便随之而来，不同的戏剧观在创作实践上便有不同的艺术体现。一台戏的演出的协调者便应该说是一种特定的戏剧观念。一旦成其为体系的戏剧规则又有力地影响着一批剧作家、导演和演员的创作，现代戏剧流派的出现正取决于一定的戏剧观念。

七

不同的戏剧观有不同的剧作法和表演方法。现代戏剧艺术的大家们除了各有自己的哲学观点和美学见解，也还建立了一套他们自己独特的戏剧观，又有一大批合作者和艺术实验的场所，并且通过艺术实践赢得了广大观众。斯坦尼斯拉夫斯基倘没有莫斯科艺术剧院，没有丹钦科，没有契诃夫和高尔基，也就不会有什么斯氏体系。他对现代戏剧无疑大有影响，但戏剧艺术的发展并不到此为止，也远未穷尽戏剧艺术蕴藏的全部表现力。在他之前或之后，现代戏剧还有过众多的探索，都取得了重大的成就。布莱希特就走着另一条路，同我国传统的戏曲表演艺术更为接近。而我们也不必就跟在后面亦步亦趋，不妨总览百家，得以借鉴，走出中国现代戏剧自己的路。

斯坦尼斯拉夫斯基的表演方法讲究体验，我国传统戏曲的表演方法则从表现出发。当然体验与表现在表演实践上实际上难以决然分开，但就方法而言，却大相径庭。戏曲演员学戏，动作和唱词都由师傅手把手地传授，从学戏到成为角色，融会贯通，体验则在其后。而戏曲的表演念唱做打并举，也是斯氏体系所不可企及的。我们今天的话剧不应该把这样丰富的表现手段都抛弃了，只诉诸台词。现代戏剧正

需要扩大自己的艺术表现力，不必作茧自缚，只局限于语言。不断去发掘新的表演手段才是现代戏剧表演艺术追求的方向。

八

把戏剧看作是语言的艺术是个业已陈旧了的观念。戏剧的基础是动作。动作在先，语言在后。在戏剧中即使表现更新的观念和思想，也必须寄身于动作。戏剧艺术的本质应该说是动作语言的艺术。而语言在戏剧中应该成为感受、思考和行动的过程。从这个角度去认识语言，话剧就不再只是说话的艺术了，它将会找到新的感染观众、震撼观众的更有力的艺术表现。

九

话剧曾经被认为是语言的艺术来源于易卜生式的戏剧观念。易卜生的社会道德问题剧是一种已经古老了的观念的戏剧。主人公和他的亲友围绕着一个社会或道德问题，各持一方，把一个家庭内数十年来的因果恩怨，在一两天之内，在客厅或书房里，像剥笋子一样层层剥开，固然是一种高明的剧作法，但不是戏剧结构唯一的方式。况且，在这个天地里，易卜生已经达到了登峰造极的地步，后人再想超越他，不免自讨苦吃。

于是，有了近代戏剧的革新家契诃夫，居然将生活本来的面目不露编撰的痕迹展示在观众面前，以其逼真的生活场景，让观众不得不信服。随后，又有了布莱希特的史诗剧，用叙述的方法可以把任何一个事件饶有趣味地搬上舞台，而且用诉诸理智的办法来达到启迪观众的目的。现当代各种不同的戏剧观念可以产生不同的剧作法，观众照样有戏可看，现代戏剧的表现力远未穷尽，还大有余地，值得我们去发掘。

十

剧作可以写情节复杂的故事，也可以去展示生活的若干场景。还可以叙述事件的过程，并且加以分析与评说。也还可以无故事，无情节，非因果，非逻辑，代之以人物的心理活动，即所谓意识流和人在某种环境下的精神状态。还可以不去刻画人物的个性，求之以喻义的象征或抽象的艺术形象，荒诞派剧作则经常沿用这类手法。而凡此种种手法又可以互相渗透，形成一些更富有表现力的多层次的复调的结

构。众多的人物和戏剧动作的对位又是一种新的戏剧结构。

戏剧只要还有一个规定的情境，又贯串着动作，有矛盾，有差异，有对比，有过程，就仍然成戏。而构成戏剧动作的既可以是真实的人生，也可以是从对人生的认识的基础上升华起来的某种观念，只要能唤起观众的注意，不至于人走场空，就仍然成其为戏剧。

十 一

不必去规定“三一律”、五一律、七一律乃至九一、十一律，用剧作法的陈规去约束现代戏剧艺术的发展，正如同现代小说的出现并不顾及什么小说的定义一样。有演员和观众的地方就会有戏，音乐、舞蹈乃至杂技和相声皆可以入戏。现代戏剧一旦回复到它的源起，就从单纯说话的艺术这条窄胡同里出来，重新找到可以驰骋的天地。

十 二

戏剧可以没有布景，没有道具，没有灯光，没有音响效果，也不一定讲求服装，却不能离开表演。当生活中一切真实的细节都上了银幕或影屏的时候，在舞台上企图再现生活中细节的真实就不免显得失之虚假，也就无此必要了。观众所以来剧场看戏，看的正是演员在假定的环境中表演角色。演员的表演原来就是戏剧艺术的生命。

十 三

戏剧也还可以有布景、道具、灯光和音响效果。而这一切在现代戏剧中，如果都像演员一样，也起到戏中角色的作用，同观众达到某种程度的交流，或者说调动了观众的想象力、理解力，并且给观众以强烈的感受，它们在舞台上也就获得了自己的生命。

十 四

戏剧也还可以不要舞台，只要有演员同观众会见的场所，戏便可以在室内、广场上、街头以及任何一个空间中演出。而戏剧要求的只是同观众面对面的直接的交流。观众有求于戏剧的，就是要受到这番生动的鼓舞。

十 五

戏剧只要捡回了他一度丧失了的剧场性，即使再回到舞台上，也还会受到被电影和电视夺去了的观众的欢迎。那就是戏剧艺术复兴的时代，或者叫做活戏剧的时代。

一九八二年九月十五日于北京

(原载《随笔》1983年第1期)

谈剧场性

—

戏剧同电影或是电视都属于综合艺术，又都同样建立在表演艺术之上。而戏剧之区别于电影或电视正在于它的所谓剧场性。观众所以不上电影院去而选择剧场，恰因为戏剧具备着这种独特的剧场气氛。

通常，人们的日常生活即使不单调，也是平淡的。剧场却是人们盛会的所在。在生活的各个角落里忙碌了一天的人们，到这里来，可以在大庭广众之中，开怀地笑一笑，得以欢欣，受到鼓舞，抑或轻松一下，享受活的演员通过角色的创造带来的那份喜悦。也还可以哭，用不着掩饰，当众流泪，这也是一种感情的净化。净化一说是古希腊戏剧理论家亚里士多德的发现。要知道，成年了的人平时是没有机会也没有权利流泪的，不像是孩子，情感尽可以任意发泄，因为他们肩上还没有生活的负担。而成人的眼泪也是生活中一副良好的洁净剂，可以清洗繁杂的日常生活中落上的尘埃。人们从剧场里出来，心灵便重又变得新鲜了。人的情感有时就需要这种净化。戏剧艺术便是这样一种高尚的娱乐。外国的布莱希特和我国的吴祖光这些现代戏剧家们都主张现代戏剧也应具有这种娱乐性。人们在得以娱乐的同时，又会去审视自己和自己周围的生活，把平时只用于工作和事业的理智也用于自己。这样，戏剧既娱乐了观众又给人以教益。要知道，不是所有的人都有习惯时不时清理一下自己。戏剧就这样巧妙地帮助人们做内心的清理。而这种清理在众人之中，面对着

舞台上的演员，还毫无负担，又愉快还又激动，来得特别地轻松。如果现代戏剧也能保持这种艺术魅力，谁又不肯到剧场来看戏呢？

二

问题是，现今的戏剧有时忘掉了自己的这份魅力，往往用一堵透明的墙，像电视的影屏一样，或者像冷冰冰的银幕，把台上台下演员同观众的这种交流自己给隔断了。现代戏剧艺术上的探索无非是企图捡回自己丧失了这份魅力。这种魅力即所谓的剧场性，说穿了不过是演员同观众的直接交流。

电影银幕上的表演也是能打动观众的。但那是预先设计好的、固定了的、一成不变的。观众只有被动地接受感动的份，无法同演员一起去享受艺术创作的愉快。电影演员呢，也只有街上或集会时被观众认出来的时候，才报以一点新鲜的微笑。他们听不到观众的唏嘘叹息，更听不到观众的掌声。戏剧演员在创作过程中的那份愉悦他们就享受不到。可是，不知从什么时候起，话剧居然把电影的这个短处据为己有，把当众即兴的表演，把这门艺术中最闪光的那些瞬间慷慨地牺牲掉了，对话剧演员来说，该多么遗憾。现代戏剧艺术的探索则想把这种也最令观众动心的愉悦还给他们。

三

在传统的戏曲艺术中，演员通过亮相、提嗓子、身段和台步提起观众的注意力，在观众的注视中，直接对观众抒发胸臆和情怀，有唱段和念白，独白和旁白。倘若是丑角，还能插科打诨。兴致所来，灵气顿起，还可以即席发挥到淋漓尽致的地步。活人与活人之间这种活生生的交流，艺术创作中没有比这更动人心弦的了。现代话剧艺术没有理由不重新拣回这些手段。

也还可以推而广之，以其新鲜活泼的表演，造成更大的真实感和亲切感，让角色活在观众眼前，乃至观众中间。细微的眼神和精妙的语气，指尖的颤动和呼吸的气息，都能同观众息息相通。观众便同着这些活生生的人物一块感受，一起思索，而演员又可以从观众活的呼应中增强对自己技艺的自信。这都是现代话剧艺术应该追求的。

四

现代戏剧艺术的这种追求便导致了剧场的改造。于是，代之以被大幕隔开的镜

框式舞台，纷纷出现了伸出式舞台、弧形舞台、中心舞台、环形舞台和多平台、多表演区的剧场。现代剧场的设置创造了种种新的空间，努力缩短观众同演员的距离，甚至于将演员与观众混合在一起。波兰的格罗多夫斯基的试验戏剧则最大限度地消除了这种距离，让观众同演员掺坐其间，在同一张桌上吃饭，戏就在餐桌上开场了。法国的太阳剧院编导演出的反映法国大革命的《一七八九年》，又成功地让剧场中央的观众，游动于四周的平台和表演区之间，从而不知不觉地充当了剧中的群众。

西方的小剧场运动，如今也包括苏联、东欧和亚洲的日本，已经成为一种相当普遍的戏剧演出形式。此外，法国的咖啡戏剧和美国的百老汇戏剧则室内室外，无处不可以演戏。

新近，北京人民艺术剧院上演的《绝对信号》，先是在排演场，后又在小宴会厅演出了。表演区和观众席连成一片，演员同观众的距离近在咫尺，演员把人物的内心活动袒露在观众眼前，不能不唤起观众强烈的共鸣。实践证明，这种试验同样也受到我国各阶层的观众的普遍欢迎。

凡此种种，现代戏剧便把上个世纪末由法国的昂杜阿勒的自然主义戏剧和俄国的斯坦尼斯拉夫斯基的心理现实主义戏剧在剧场里竖起的那第四堵墙彻底打碎了，为促进演员同观众的直接交流提供了更多的条件。

五

剧场的重新设计和新的演出形式在演出空间上，为促进演员同观众的直接交流，发掘了众多的可能。要实现这种交流，在表演和导演上不能不相应地也有所探索。西方现代戏剧艺术家们的各种流派着重研究的正是表演和导演的种种新的方法。但倘若剧作家们也与之合作，在剧作上就事先考虑到戏的演出，不把自己的权限仅仅缩小在剧本的文学价值上，而是有意识地为表导演开创这种交流的新的天地，那就还可以翻出许多新鲜的花样。

比如说，除了那固定的演出空间，还有一种存在于演员与观众心中的心理空间。剧作家笔下大可以做一番文章，让剧作也承担起缩小乃至消除观众同演员的距离这份义务。这就接触到了现代戏剧的剧作法。

六

话剧通常被称之为一种语言的艺术，主要就剧作而言。这种说法有极大的片面

性，是一业已古老了的易卜生式的戏剧观念。然而，现代戏剧一般毕竟摆脱不了语言，除非是哑剧。语言可以规定戏剧情境的时间与空间。舞台指示尽可以写出是在客厅里抑或在广场上，是梦境中抑或是回忆。语言也还有更奇妙的能力，因为它诉诸人的第二信号系统，便可以充分调动观众和演员的想象。而想象是不受时间与空间的制约的，极其自由，不同的空间在想象中能够任意地组合在一起，还毫不顾及时间的顺序。

在剧场中，不只是在舞台上，创造个真实的环境曾经是加强演员和观众交流的一种办法。倘演的是革命，就到处贴满政治标语；倘演的是宗教剧，就挂满受苦受难和悲天悯人的圣像；如果戏万一发生在垃圾场呢？西方有的剧作则正把人生喻为一堆垃圾，那堆满垃圾的剧场绝不会是个愉快的场所。这当然是题外话，要说的意思是，把实物充斥剧场同在舞台上塞满实物布景一样，只能窒息观众的想象。能通过语言和表演叫沉睡了的想象力活跃起来的戏剧，才是艺术的力量。而语言在戏剧艺术中的魅力还远未穷尽。

比如，那有魔力的第二人称“你”，就可以把对方任意调到眼前。而那失去了魔力的似乎被用滥了的第三人称“他”，则可以把眼前的对手立即排遣得远远的。现代剧作家们如果充分运用起语言的这些手段，便可以在剧场里，也如同在传统的戏曲舞台上一样，自由地变换时间与空间。导演和演员总受到剧场的空间的制约，但倘若动用起来心理空间乃至心理时间的话，在同观众交流的时候便可以大显一番身手。这都是现代戏剧艺术要探索的新的课题。

七

这里不妨举一个未必是充分的例证，也还是一种试验。在《车站》这个剧作中，演员可以从他的角色中走出来，走向观众，面对观众，甚至在观众之中，同观众交谈自己的感受。这又是演员同观众直接交流另一种更为贴近的办法。演员也还可以在走出他的角色之后，同观众谈论他的角色，同观众一起来评价、思考演员刚刚演过的那段戏。演员当然也还可以走回到他的角色中去，接着再演。观众对这个角色自然会有进一层的感受与思考。而这一切，都未必需要麻烦观众在剧场内走动，或重新调配观众与演员的位置，仅仅用语言以及随之而来的表演便可以实现。

八

现代戏剧中演员同观众直接交流的手段是多种多样的，不一定只在剧场的建设

上着眼。老的镜框式舞台不必捣毁重建，那是对已经建设起来的物质财富的破坏与浪费。在不损坏现有剧场设施的条件下，现代戏剧也还可以找到加强演员同观众交流的种种手段。我们不必抱怨缺乏现代化的剧场设施，当然也不拒绝旧剧场的改造。关键是，要在艺术上有创造精神，勇于探索和试验，现代戏剧艺术就能找到办法，拉回剧场里失去了的那些观众。

一九八二年十二月八日于北京

（原载《随笔》1983年第2期）

谈戏剧性

—

把戏剧看作是语言的艺术是欧洲近代戏剧的一种观念，以易卜生、萧伯纳为其代表。这是一种观念的戏剧，或者叫问题剧。剧作家通过戏剧来阐述自己对社会、政治、道德诸问题的种种见解，当然也包括人生的哲学，即非哲学家的哲学，因为真正严谨的哲学只能由哲学的专著才能说得明白。再早些时的席勒和更晚的萨特，大也都源出一流。

这一类剧作中的主人公们，不论是医生、律师、男爵、强盗、乞丐、妓女、牧师和少妇，往往又同时是政论家、雄辩家、思想家和人生经验的哲学家，总之是舞台上言语的巨人。从这种戏剧观念中又可以引导出一系列相应的戏剧表现手段，诸如，先设置一定的戏剧情境，又衍生出一番情节，而剧中要提出的问题便潜伏其中。剧中的人物则各持问题的一个方面，构成矛盾冲突，且起伏跌宕。从环境和人物关系的交代，即所谓铺垫，到产生悬念，又一波三折，在唇枪舌战中推向高潮，而结局则是矛盾的解决。也还有少数只提出并展开矛盾而不予解决的，像娜拉的出走，至于走向何处且悬而未决，让观众带着问题回家再去思考。剧中的人物大都有鲜明的性格，也还有只是性格化了的概念，经过冲突，也都能引起感情的激荡。这一类的剧作之所以成戏，正在于观念也包括利害的冲突，有了矛盾就有了戏。而这类戏剧之所以动人，又在于矛盾之深刻或错综复杂，或层出不穷，以至于一环未解，一

扣又生，几经周折，便把各种人物的思想、性格、心理展现无遗，让观众震惊，最后便有所醒悟，达到警世海人之功效。

在这种戏剧观念下，出现了一批大剧作家，又留下了一批传世不朽的杰作，戏剧史上都已有定评和公论。现代戏剧沿着这路子走下去，自然也还会出大家和佳作。因为社会的未来依然会不断出现新的问题，有问题便要去解决，虽然未来的社会的问题并不专靠戏剧家来解答。

二

现代戏剧艺术也还有另一条路子可走，那就是以戏剧的革新家契诃夫为代表的，不讲究矛盾冲突，更不讲求情节，将生活本身展示在观众面前的那种生活的戏剧。左拉和高尔基的戏剧在艺术创作方法上大相径庭，然而，在剧作法上，却都是这个路子。他们都反对在戏剧中去精心结构情节和故事，着意展示的却是生活中自然真实的场景，人物身上也不留雕琢的痕迹，保留现实生活中活人的本来面目，而且不去借人物的口直接宣讲观念。包哥廷用这套办法来写十月革命，老舍用这套办法来写旧中国社会的变迁。奥斯本写的是二次大战后苦闷、颓废而又愤慨的一代英国青年，法国的克兰贝革前几年写的《裁缝铺》反映了战后女工的困苦生活，走的也都是这条戏路子。政治思想、哲学美学观全然不同的剧作家，戏剧观上则可以有其相通之处，并且采用了大致相同的戏剧表现手段。

这一类剧作之所以也能成戏，并且照样吸引观众全神贯注地把戏看完，显然不在于剧作家设置矛盾冲突的本领，他们从生活和生活中的活人本身的丰富多彩中找到了戏。而这类戏将生活和人越写得逼真，便越能抓住观众。他们结构戏的本领也就不在情节或悬念上打圈子，更为重要的是对生活场景的选择和对个性的生动刻画。生活即戏，且无限丰富，愣小子不一定就愣，大个子嗓门未必就大，那种单一的、表面上的性格化和一波三折的情节的老套子就被这样的剧作抛弃了，而是让现实生活中的活人真实地生活在舞台上，戏就在人物相互之间真实的关系中展开。现今我国的中青年剧作家苏叔阳的《左邻右舍》和李龙云的《小景胡同》走的也是这条戏路子。

三

现代戏剧的另一大革新家布莱希特进而还找到了戏剧艺术另一条不同的路。他

之所谓史诗剧，中文译名语焉不详，容易同汉语中这个词通常包含的壮丽辉煌、惊心动魄、艰苦卓绝、万古流芳联系起来，这绝非他的戏剧的特点。通盘考察一下他的戏剧观念，用个更为贴切的中文译名，不如称之为叙事剧。

戏剧本来同叙述性的文学诸如小说、报告文学是两大不同的类别。布莱希特偏把叙述的手段运用到戏剧中去，而且成为他的戏剧结构的主要方法，这不能不说是他的一大发明。自然，究其渊源，也可以说师承了古希腊戏剧中的歌队，又借鉴了我国京剧的一些手法。

我国传统戏曲中的开场白、自报家门、旁白和人物的一些诉说身世、抒情感怀的唱段也都有叙述的成分。可见在古老的戏剧中，是并不排斥叙述的，而且在这类叙述中仍然可以有戏。现代戏剧家们一旦回头去认真研究戏剧自身的历史，便不难发现近代戏剧在其发展过程中逐渐忘却乃至至于抛弃了的许多戏剧手段大有再发挥的余地，还将为现代戏剧的探索开拓出新的戏路子。

四

戏剧源起于舞蹈，古希腊戏剧是如此。我国戏曲的祖先汉代的百戏更是歌舞加杂技，也还有魔术。又有考证说明木偶和皮影也先于戏曲，并且对唐代的歌舞戏和参军戏都有渗透，现今的戏曲中的不少程式动作也来源于此。

不论是东方还是西方，戏剧在成为语言的艺术之先，即相声与话剧之前，早已是动作的艺术。而戏剧就其本质来说，不能不归结为动作，把戏剧看作是表演艺术而不只是一种也可阅读的文学样式的戏剧家们都懂得这番道理。所谓戏剧性在于动作应该是个常识，但有了常识并不等于就有了艺术。对戏剧动作不同的认识与相应的艺术实践便产生不同戏剧。即便是观念的戏剧，也还讲语言的动作性，但这种动作性从属于语言，即所谓语言动作，动作往往隐藏在语言之中，同强调鲜明的形体动作的戏剧观念又大不一样。

在布莱希特将德国的表现主义戏剧与东西方的古代戏剧结合，创造叙事剧的同时，另一位法国戏剧家阿尔多回顾戏剧的源起走得更远。他从东方的太平洋中的一个海岛巴厘的传统的民间戏剧、日本的歌舞伎和西藏喇嘛教的宗教仪式中得到启发，三十年代就预告了一种建立在强烈的形体动作的基础上的现代的所谓完全的戏剧，也就是说唱、念、做、打，包括杂技，皆可入戏。如今，在他死后，西方的当代戏剧的一个主要倾向，正是对古老的戏剧观念的某种回复。

他生前未能看到我国的戏曲。可是他这种戏剧观念同我国传统的戏曲却十分接近。戏曲中有唱功戏、做功戏、武功戏，念白往往只占相对次要的地位。就拿京剧来说，打出的本子大都没有多大的可读性，文学价值也未必高，可上了舞台演出起来却有声有色，且久演不衰。戏剧艺术毕竟是表演的艺术，其艺术的高低不能只以文学性来评价，首先讲究的恐怕还是戏剧性。诚然，现代戏剧艺术在追求其戏剧性的同时，又能达到极高的文学价值，乃是当代戏剧艺术奋斗的目标。戏剧艺术的追求就这样不知疲劳。

五

我国的传统戏曲，包括当今许多旧剧目的改编，并不都把戏构置在矛盾冲突之中，也不大讲究悬念。人物一上场，先把事件作个交代，情节也十分简单，三言两语便讲得明白。观众来到剧院，听的是唱腔，看的是那手、眼、身、法、步的功夫。每个剧目又都有鲜明的动作，《挑滑车》、《取洛阳》、《贺后骂殿》、《卧龙吊孝》、《穆桂英挂帅》、《朱买臣休妻》，所谓戏剧性便建立在这种分明可见的动作之中。而戏剧的结构并不靠矛盾冲突的纠葛，基本上是对事件的陈述，而事件本身就又是动作。

布莱希特和阿尔多对现代戏剧艺术的追求都可以从我国的传统戏曲中找到依据。我们自己本民族的现代戏剧当然不必只认死易卜生式的观念的戏剧的那一条路。更何况，即便反映现今的社会问题，同样也写问题剧，也还可以从别的戏路子中找到新的戏剧手段。

六

心理活动也可以构成动作。用斯坦尼斯拉夫斯基的挖掘潜台词的办法能找到戏。用奥尼尔的面具也能成戏。他那种表现主义戏剧便主要靠面具来揭示人的内心与现实中的外在表现的差异。

有差异也就有戏。差异并不都是对立的冲突，大可不必硬性强调到决然相反的地步。任何微妙的差异只要能在舞台上表现出来，就自然成戏。

新编的小戏《躲雨》中两个女孩子和一位老人同在一个工棚下躲雨，各有各的心境，哪怕这两个女孩子与老人之间没有一句对话，而戏便出现在不同的心境对比的过程之中。

七

现代戏剧进而又发现过程便是戏。因为动作总是在过程中实现。不论是一个事件，还是内心的活动与情绪的变化都有其过程，因此只要能把人物的行动以及心理或情绪变化的过程揭示出来，也就同样有戏可看。《贵妃醉酒》和《徐策跑城》那一醉一跑，便把角色的内心世界暴露无遗，戏也就在其中。波兰当代的戏剧家康道尔的试验戏剧走的便是这样的戏路子。我国新近有人写出的小戏《喀巴拉山口》则进而采用了复调对比的叙述方式，把青藏高原海拔五千多米的山口上的一位姑娘同八千米上空的一架民航机里的一位乘客遇险时的心情同时展现出来，正是运用这种戏剧手段的一种尝试。

八

梅特林克是位主张戏剧在于言语而非动作的剧作家。在他的那种庄严、静默、潜心默想时而神秘时而又是象征的戏剧中，他看重的是心灵的活动。这种心灵活动有别于通常的心理活动，也不在人物的内心冲突上做戏，倒不如说是一种梦幻，一种启示。而剧作家寻求的那份哲理和诗意便在这种显示的过程中实现，因而实际上也还是有动作的，只不过这种戏剧动作既不同于阿尔多主张强烈的形体动作，又不同于斯坦尼斯拉夫斯基的内心潜台词。倘追根求源，这种戏剧观念可以说是来自于古希腊的命运悲剧和西欧中世纪的宗教神秘剧。

魔术中也同样有戏。魔术师在舞台上不动声色，用一块绸子缓缓盖住个玻璃缸子，枪声一响，再掀绸子。缸中便有金鱼在水中游动，魔术中之所以也有戏，又因为有变幻、有发现，每每出奇制胜，令人惊奇。莎士比亚的《哈姆雷特》中父王的显灵，《李慧娘》中的鬼魂也有戏剧性，便同出于一个道理。欧洲现时的“大马戏团”剧团的剧目则大量采用了这一套手段。我国前几年出现的一个小戏《屋外有热流》也运用了这种手段。运用这类戏剧手段固然能鼓吹神秘，宣扬迷信，东西方的宗教戏剧素来善于此道。然而，也还可以反其道而用之，来鞭挞陈腐的观念和陋习，或是以健康的趣味来愉悦观众，好的魔术节目不也照样获得赞赏？这里研究的仅仅是戏剧手段，以便于戏剧家们广开戏路子，不至于独脚跳舞。

九

书法有楷书、行书、草书乃至狂草，而楷书中又有颜、柳、赵诸家之分，各

有各的功力。到了现今的书法家手里，又熔各家于一炉，炉火纯青者还可以达到从心所欲的地步。戏剧手段同剧目内容的关系大抵相当于书法与书写的文字的关系，显然是可以剥离出来另行研究，不至于被误认为唯形式主义。

十

所谓戏剧性，不同的戏剧观念可以有不同的理解与把握，不必用一种固定的模式去整齐划一。艺术最忌讳模式，哪怕某种格式已有极大的成就在先。

易卜生无疑是一位伟大的戏剧家，在他自己一生的戏剧创作中，就总在不断追求新的戏剧手段。他如果尚活着，也绝不会自认为他创作中期的戏剧便是戏剧艺术史的源起和终结。如何全面评价这位上个世纪的外国戏剧家的巨大的艺术成就，是戏剧史家的事情。而评价他的全部剧作在文化思想史上的社会历史价值，则又是文学史家的课题。我们这里研究的只是如何扩大戏剧艺术的表现手段。现代的戏剧，中国外国都远未演完，新的手段又层出不穷，戏剧这门艺术，不像唐三彩，还没到进博物馆的时代。

一九八三年一月二十六日于北京人艺

（原载《随笔》1983年第4期）

谈假定性

—

没有几出戏能在全然真实的环境中演出，除非像《放下你的鞭子》这样的政治鼓动戏，而这种个别的例外也只能在特定的时代，正当人们需要这种政治鼓动的时候。一般说来，戏剧总是在剧场里舞台上演出，且不管舞台是圆形的抑或是环形的，伸出式的抑或老式的镜框。而布景再怎样逼真，总归是假的，演员恰恰是把假定的环境当作真的来做戏，这便是我们称之为舞台艺术的假定性。

这种假定性正是戏剧艺术的前提。电影和电视虽然有时也进摄影棚，还运用特技做假，那只是为了拍摄的方便，不得已而为之。倘不太费钱费事的话，究竟是实

景实物为好。即使万不得已做了假，也必须不让人看出破绽，否则观众便嗤之以鼻。须知，观众求之于电影的恰恰是现实世界的真实的写照，要的是真枪、真炮和真的格斗，连跳楼也以真跳为好。可戏剧的观众则不计较这种环境和实在的真实。他们很明白，进剧场不是来看拳击，绝不希望自己心爱的演员被打得鼻青脸肿。他们来剧场欣赏的正是假戏真做，从而触动他们，有所感受，引起思考。于是，当现代电影对画面的真实要求越来越苛刻的时候，现代戏剧却越加强调自己这门艺术的假定性，而且毫不掩饰，居然声称戏剧艺术的全部魅力正在于假戏真做。当代的电影与戏剧就这样分手了，各自去显示自己这门艺术的所长。

二

戏剧一旦意识到自己的这个特点，便不再舍己之长求己之短，白费气力与财力在舞台上堆满实物，企图同电影媲美了。况且，那严格按照透视法则绘制的不动的景片委实难以同连续摇动的摄影机相比。

承认戏剧艺术的假定性并把自己的技艺建立在这种假定性之上正是现代戏剧的自我意识，如果戏剧愿意回顾一下自身并且肯于思考的话。戏剧这门艺术源起于游戏，源起于扮演，正像孩子们玩“捉迷藏”和“过家家”一样。孩子们既不是瞎子也不是小夫妻，然而在模仿中却获得了一种情趣，虽然真的瞎子和夫妻的生活并不如游戏来得美妙。戏剧中的表演如同游戏中的模仿，并不等同于生活中的真实，舞台上死人绝不能真死，只是如死一般，要真死了反倒是这门艺术的灾难。戏剧艺术中的真实感我们不妨称之为建立在假定性上的真实感。

戏剧的艺术便在于在假定的环境中，通过绝不等同于真实却又逼真的表演，创造出令人信服的世界，从而征服观众。因此，谈到戏剧的假定性，就不只限于舞台美工，同时也是戏剧表演艺术的出发点。

三

戏剧在其发展的历程中，曾经有过一个阶段和一种倾向，那就是在舞台上通过写实的布景，努力给观众制造一个真实的幻觉，表导演的处理也就是要让观众对舞台上的一切信以为真。然而，这在戏剧艺术的实践中，从来也不可能完全实现。因为虚幻的景片毕竟代替不了真实的环境，而演员的表演永远也不可能达到“我就是角色”的地步。演员所创造的角色总带有演员和他的角色的二重性，所谓演员创造

角色，不过是一个不断克服自我融化到角色中去的过程。而角色的创造也同样出发于这种假定性，即倘若我是角色的话。更何况，演员在排戏创造角色的过程中，有点简单的布景也多是代用品，真实感的取得主要并非来自实物和实景，首先还是靠建立在假定性之上的信念。

由此可见，戏剧史上曾经有过如今也还有在实景实物中做戏的新的尝试，力图去制造真实的幻觉，却始终摆脱不了这门艺术的根本属性。

马背上的骑士要云游四方，不能不首先照料好自己胯下的坐骑。那么，更为明智的办法便不如索性充分认可这种假定性。

于是，现代戏剧中用来制造幻觉的那道大幕往往干脆被吊了起来；

于是，演员也就公然当着观众的面换景和化装；

于是，写实的布景则被写意的取代了；

于是，第四堵透明的墙被拆除干净了，代之以多层次的空间结构；

于是，剧场里对风格化和装饰性又重新追求了；

于是，恢复了剧场性并找寻种种办法加强演员同观众的交流；

于是，新的戏剧程式和仪式出现了，并且热衷于即兴表演；

于是，假面具和哑剧在舞台上复活了……

凡此种种，都是在假定性这匹老马的鞍子上耍出的新的花招，而这些花招其实并不新鲜，不过是在回顾戏剧的源起时重新拣回了这门艺术一度失去的传统。

四

对戏剧艺术的假定性的重新认识首先来自导演、表演和舞台美术，随后才波及到剧作。西方的现代剧作家们有一天会突然发现，他们居然也沦落到了电影剧作者同样悲惨的境地，到了仅仅提供个剧情与对话的地步。作家电影的出现是对导演专制的电影生产方式的反抗，为现代电影的观念注入了新的信息。当代的剧作家们也力图改变这种局面。法国的惹奈、阿哈巴尔和瑞士的杜伦马特便属于这种类型的剧作家，他们不肯把创造新的戏剧形式的权利专留给导演，都力图在剧作中事先规划出本来演出的意图。他们所以能做到这一点，也正是因为他们善于运用假定性来扩大戏剧的艺术表现力。

现代剧作一旦自觉地去运用戏剧的这种特性，就不难找到种种新的手段来克服这门艺术自身的局限，诸如时间顺序与地点的统一，剧情的交代仰仗于对白，场景

的转换受到舞台美工条件的限制，贯串的人物和贯串的动作。在承认舞台假定性的戏剧中，这类技艺上的难题都迎刃而解了，可以方便地找到许多简洁而有力的艺术表现。

五

对承认戏剧的假定性并且肯运用这种假定性来为剧作服务的作家来说，写戏的时候除了要考虑剧情的结构和人物思想感情的变化，还得考虑如何引导观众入戏，给他们留下体验和思考的余地，因此必须有一种强烈的剧场意识。这也就是剧作家同小说家分野之所在。

剧作家不能自以为写了真实，观众就一定会真信。小说家只要如实写来自自然会唤起读者共鸣的地方对剧作家来说未必就有效果。这就又是戏剧同小说在追求艺术的真实感时的差距。剧作的真诚倘不求诸适当的技巧也还是打动不了观众的。表导演对剧作的再度创作的好坏且不去说，就剧作而言，一出戏的分场是否得当，每场戏的调子与节奏如何，这些纯属技巧的问题都可以影响到一个戏的成败，剧作家在写戏时都应该预先考虑到。剧作家对一个戏所付出的劳动应该说远大于小说家写一篇同等分量的小说，这自然是一句题外话。

六

在剧作家需要剧场意识、导演需要匠心、演员需要演技的地方，也正是调动观众的想象力的地方。戏剧艺术离不开观众的想象力。只要把观众的想象力调动起来，就可以使观众对舞台上的假定性心悦诚服。观众来剧场参与戏剧家们的创造并使之完成，靠的就是这种想象力。现代戏剧的聪明之处便在于不去堵塞观众的想象力，于是在有限的剧场的空间里和演出规定的时间内，天上地下，人鬼神仙，虚拟的场面和内心的隐秘都可以在戏剧中得以充分地展现。

七

现代戏剧在展示现代人的生活和精神世界时居然回到戏剧的传统中去找寻手段。当然，也不排斥现代剧场所拥有的技术手段：用程序控制的灯光、音响设备、自动升降和旋转的多平台的舞台，活动的天梯与吊杆，乃至可以移动的观众席位，而依据的观念却依然来自戏剧的源起。然而旧观念一旦被重新认识，在拥有现代技术

手段的剧场里，就可以翻出许多新鲜的花样，又重新丰富了对戏剧这门艺术的规律的认识。

八

于是，剧作家们所苦恼的时间顺序与地点的统一这个难题便可以自由地加以处理：在剧场的同一个舞台上，就可以同时展现几个不同的地点，《喀巴拉山口》便将八千米上空的一架民航机的机舱与海拔五千米的山口同时显示在舞台上。

同一时间内两个不同的地点还可以交替出现，演完机舱里的戏再去演山口上的戏，时间也就可以重复了。

舞台的左右与纵深则可以分区使用。《躲雨》中的老人与两个女孩子便各有各的表演区，并且可以随着情绪的变化，或退到舞台深处，或移到舞台前沿。

心理的时空与现实的时空也可以自由转换，《绝对信号》中三个青年人黑子、小号和蜜蜂的回忆与想象便交织在现实的环境之中。

连时序也可以自行结构，甚至可以把任何一个瞬间停下来重演一遍，乃至可以将心理的时空与现实的时空重叠在一起。《车站》一剧中导演的处理便让等车的人们和他们的心像，即众人对沉默的人的内心的视像，同时出现在舞台上。实践证明，只要调动起观众的想象力，舞台上的这种假定性的处理，观众是能够接受的，并不以为怪。

在现代戏剧中，超乎时空的意念只要变成了形象出现在舞台上，也就如同戏曲中鬼魂的出场一样自然。

剧作家利用舞台的这种假定性写戏将赢得极大的自由，不必为了时序和场景的集中这种逻辑再苦恼了。因为戏剧中合理与否，并不取决于是否原样地把现实生活搬上舞台。

九

由于戏剧的假定性给时间与空间的自由处理提供了众多的可能，在现代戏剧里，只要在戏的进程中演员能有时间得以喘息，分幕与分场就没有多大的必要了。无场次的戏剧便由此而来。而灯光和无反射的黑幕的广泛使用，使得换景成了极简便的事，倘若布景也诉诸暗示、隐喻、象征或艺术的抽象的办法的话，或者像传统戏曲一样，转化为一种简洁的程式，又倘若环境的造成也像戏曲一样，求之于演员的表

演的话。

十

又于是，表演的功能便不再只限于用来塑造人物了，将进而可以像哑剧一样，人——演员能表现为房门，表现为老虎，表现为汽车，表现为花朵，表现为生之希望与死之悲哀，表现为一种情绪，表现为一种意念。

十 一

奥尼尔既然把假面具已经成功地用到了现代戏剧中来，脸谱自然也就不再是传统戏曲专用的手段了。于是匈牙利的木偶也就可以演出贝克特的无言的戏了。至于人和木偶同台，以至于像荒诞派的戏剧中物之可以充当剧中的角色，只要用得好，观众自然也都可以接受了。

十 二

一个简短的结论是：对戏剧的假定性的最彻底的肯定莫过于我国传统的戏曲，而其渊源还可以追溯到傀儡戏与皮影戏。现代戏剧就这样从这门艺术的源起重新获得了足以与电影和电视抗争的生命力，为自己在现时代的生存与发展打开了广阔的天地。

一九八三年七月二十日于京郊密云

（原载《随笔》1983年第7期）

改变中的剧场

姚一苇

一、戏剧的双重意义

在谈剧场的转变之前，我们不妨先从了解何谓戏剧来着手。这是一个貌似容易，实则相当难以答覆的问题。

无论东西方，“戏剧”一词都有着双重的意义。在中文里，“戏”一方面是“游戏”之戏，另一方面则是“演戏”之戏。就西方而言，英文的 Play 亦具游戏与演戏的双重意义。在法文中之“Jeu”，在德文里的“Spielen”，也同样都兼具游戏与演戏之义。这种世界性的共通，绝非偶然。从而，我们也可以看出，游戏与演戏之间，必定有着非常密切的关系存在。再由小孩子的游戏来看，相信每个小孩都经历过这样的时代：他们扮演新娘、新郎，扮家家酒，扮官兵捉强盗等等，这些都是游戏，同时也兼具演戏的性质，因为它同时是扮演一个角色。

而且孩子们的游戏或演戏是认真的，也是严肃的，兹举一例来说明。儿童心理学家 Sully 教授在一篇有关儿童心理的论文中，曾谈到有一位母亲告诉他的故事。这位母亲有一个四岁女儿及她的小妹妹，有一次她们扮演商店游戏：四岁女儿扮店员，妹妹扮顾客。这位母亲刚好从旁经过，便在扮店员的四岁女儿脸上亲了一下，女儿立刻大哭起来，母亲甚感诧异，就问女儿为何而哭。女儿说：“我从来没有看过你亲一个店员。”这故事说明一事实，孩子们的游戏是认真的、严肃的。当这位母亲破坏了她所扮演的店员的角色形象时，对她的整个游戏而言，也造成相当大的破坏。所以我们千万别以为游戏是随随便便的。事实上，世界上的每一种游戏都是认真的，否则人们就不会去游戏了。

自此一基础来看，演戏即是一种游戏，一种相当认真的、严肃的游戏。这也正是演戏与游戏间一个重要的共通性。

演戏与游戏间另一共通性为扮演。扮演者将自己化身为他人。正如四岁女孩将自己化身为店员，在那一刹那，她相信自己是店员而非原来的自己。正如一个人在舞台上扮演莎翁的奥赛罗时，他是奥赛罗而不是他自己。这是第二个共通性。

最后，无论是游戏或演戏，会在扮演之中获得快感。我们常说：“好好玩！”“好玩”就正是快感的表现。游戏如此，演戏亦然。演戏之所以令人着迷，就是因为在于扮演中会获得满足的缘故。这是游戏与演戏的第三个共通性。

以上所述，只是戏剧的一面而已；事实上，戏剧还具备着更其严肃、更其庄严的一面。

二、祭典与净化

根据 Jane E. Harrison 的研究，希腊文的 Dromenon（祭典之意）与 Drama 同义，都是指 A Thing Done 意即“做了一件事”。自字源而论，戏剧与祭典有着共同的源头。

在所知的文献中，最早有关祭典（Rite）的记载当在纪元前二千年前的埃及。此项记载系刻在石柱上，现存柏林博物馆，记载当时，埃及派人到 Abydos 去建立奥西瑞斯（Osiris）的新神庙的典礼经过。按奥西瑞斯系埃及的主神，曾为其兄弟所杀，尸体剁成了碎片，后来复活。石柱上所记载的正是这次派人到 Abydos 举行盛大祭典的情形。由一人扮演 Osiris 之子，另有一艘平底船代表圣舟，由一群人推动，并护卫圣舟。这一群人由宫廷出发，向新神庙前进。途中遭受敌人攻击，模拟战争，并获得胜利。然后到达墓地的附近，停下来，表示收集遗骸。最后，Osiris 出现在圣舟之上，表示他的复活。这样的仪式，使得当时埃及人感到振奋，感到精神的慰藉。

从埃及的祭典过程中，可以说明它虽然是一种仪式，但同时是戏剧（Drama），扮演着 Osiris 之子如何战胜敌人，及 Osiris 的复活。自此一基础而论，它不仅具有表演，而且有一定的情节。因而吾人可以说祭典（Rite）是人类最早的戏剧。古埃及如此，古希腊亦然，希腊的戏剧与祭典有着不可分割的关系，是尽人皆知的。

再看中世纪时期的基督教戏剧的兴起系由弥撒中演化而来。开始时它是宗教仪式的一部分，由教士扮演；后来才逐渐从仪式中蜕化而出，转变为大众的娱乐形式。

再就中国而论，我国保留下来最早的文学作品应当是诗经中的《周颂》（我曾写

过一篇《周颂所体现的文化模式》一文，曾加以论述）。《周颂》是对周代祖先的祭典。此一祭典仪式相当复杂而隆重，其中有歌有舞，有扮演祖先的角色，称之为“尸”。它或多或少有扮演的性质，或者说戏剧的成分。可惜留下的资料太少，我们难以论断。但是此种对神的祭典，仍然存在于今日。例如迎送妈祖的祭典，在台湾非常隆重。迎妈祖时有很长的行列，由人们扮演七爷、八爷、顺风耳、千里眼、八家将等等，以及大批随从和各种表演。在海滨渔港送妈祖时，另有纸船，群众将它送到海滨，围成一圈加以烧毁。在这种祭典中，就有许多扮演的角色，虽然情节不像埃及那样复杂，但多少具备了戏剧的形式。

由此可见，戏剧与祭典关系非常密切。此种戏剧形式较诸游戏，则是更加严肃，更加庄重，不能有丝毫的轻慢之心。此种戏剧（或祭典）可带给参与者较大的心灵作用，消除他心中的烦恼，使得其心灵获得平静。举例而言，参加妈祖祭典者，会觉得今年将过得平安顺利。这种心灵作用，一般称之为“Catharsis”或“Purgation”，即是心灵的净化作用。

三、剧场的诞生

不论游戏或祭典，二者皆具表演性质。演出者同时是观众，或者说所有的参与者都是演出者。演员与观众之间并没有界限。但发展到后来，演员与观众终于划分开来。这是如何产生的呢？今日若要明确指出其划分的时代，殊为困难。Sheldon Cheney 曾在一次演讲中，提出一个相当有趣的假设，可用以说明剧场的诞生。

他假设有一个原始部落，在某一个夜晚围着篝火而坐。酋长——也就是族里最强壮的人——今天刚刚打猎归来，杀了一只狮子，他于是在篝火前向族人描述杀狮的经过。说着说着，他为了使杀狮过程更明确，更具象，于是从族人中挑出一个人来，将剥下来的狮皮披在他身上。酋长和扮狮者表演搏斗的动作。这时，所有的族人都知道那不是狮子而是人，是自己的同伴；但此刻他又是一只猛狮。因此当族人看见狮子倒下时，不禁齐声欢呼。这就是人类最早的剧场，或者说那围火而坐的圆圈正是人类最初最原始的剧场。圆圈内是表演者（也就是演员），圈外则是观众。

这虽然只是一个假设，但事实上也说明了民间最早的剧场即是由这一个圆圈发展而来的。我们不妨看看希腊正式的剧场建筑，它仍然保留圆圈形式，其形式颇像今天的运动场，即可得到明证。

就字源上而言，剧场（Theatre）的希腊文“Θέατρον”本意即“A Place Viewing”，“一块可以观看的地方”。看什么呢？那就是看“A Thing Done”，看“做了一件事”；也就是说围在圈外的人看圈内的人所做出来的事。

这时候的剧场，观众与演员之间已经有所分隔了。然而那时的剧场因为仍保留相当的祭典性质，因此其分隔的情形不若今天这样严重，这样截然的划分开来。观赏者还或多或少带有参与者的性质。

四、剧场的改变

流行于现代的剧场形式则系画框式（Picture-framed）的剧场，它的起源是远为后来的事了。画框式的剧场发源自意大利文艺复兴之后的宫廷剧场，此种剧场样式，后来逐渐发展传播至欧洲其他国家如英、法等，而成为当时欧洲贵族的交际、娱乐场所。那时的戏剧当然必须满足贵族的趣味，因而在性质上是属于贵族的。

工业革命之后，贵族阶级转趋没落，中产阶级代之而起。他们没有贵族的教养，更没有贵族的悠闲，他们来到剧场纯粹是为了消遣，因此戏剧品质急速下降。这一时期的戏剧，可说是为观众制造一些虚假的幻觉，制造一些神话，就好像灰姑娘的故事一样（时下许多美国舞台剧和电影还在利用灰姑娘的故事，制造幻觉），以满足中产阶层的愿望和趣味。

尤其是十九世纪末，写实主义剧场兴起之后，更把剧场的范围缩小到狭隘的三面墙之内，此种情形，无论就戏剧题材或表现而言，都受到很大的限制。

是故本世纪以来，许多剧场艺术家不断思索如何打破这种困境，如何恢复戏剧的本来面目，如何从中产阶级虚假的、神话的观念中走出来。其中表现得最彻底的一位应当算是安东尼·亚陶（Antonin Artaud），他认为戏剧应当恢复为一种祭典，让观众卷入，让观众从祭典中获得情感上、精神上的净化。他提出“残酷剧场”（Theatre of Cruelty）的观念。所谓“残酷剧场”，并非要将人类回复到原始对神的崇拜，而是通过祭典的形式来显露人是如何在面对一个无情的宇宙，以及显露那潜伏在人类自身的残酷的本性，换言之，人类要如何揭开他自身。

五、今日的剧场观念

Artaud 死于一九四八年。生前他并未获得多大的重视，直到六〇年代，美国才有“生活剧场”（Living Theatre）、“开放剧场”（Open Theatre）、“环境剧场”（Environment Theatre）等等的出现。六〇年代的美国自有其产生的时代背景，当时正是嬉皮流行、反越战的年代，在这种背景下，Artaud 的许多观念终于获得真正的实现。他们打破了文艺复兴以降的传统剧场观念。它的革命性，我们可分为几点来加以说明：

第一，剧场不再仅限于舞台的框子之中，它可以在任何地方，甚至街头、地下室、任何一块空地，只要能围成一个圆圈，就可以表演。这就将剧场的观念，追溯到原始的意义上了。

第二，戏剧不再是限于文字的或语言的，它可以是肢体的、动作的、非语言的声音，或者像新形式主义者（New Formalist）那样把视觉艺术（Visual Art）搬到剧场里来。亦即将形式的各种要素组合起来，以引起观众的兴味。这是一个很重要的观念，戏剧因而不再限于文学的。

第三，戏剧创作以往多由个人单独担任，戏剧家、导演、演员、舞台工作者等划分得一清二楚。现在他们将戏剧变为集体创作，一个剧本是由集体共同来完成的。这中间还可加上画家或雕刻家来共同参与。许多他们的新作品，都是群体自发性的创作出来的（Autonomous Method），意即让自己内心的世界自动的挖掘出来，再编组成戏剧。

第四，戏剧的表演不再是让观众只见到剧中的角色，而是表演者自身，是真实时空存在下的表演者的演出。就如同参观画展，看变魔术那样，让我们看到的是真实有血肉的个体存在。因此打破了舞台所制造的幻觉，解除了社会的神话，剥露出人的真实，成为活的剧场（Live Theatre）。

第五，他们将剧场恢复到最原始的意义，将观众与表演者之间的距离尽量缩短，使戏剧变成一种游戏、一种祭典，让观众自动的卷入其中。“生活剧场”就曾称自己那种即兴式的演出为：“祭典游戏的公众演出”（A Public Enactment of Ritual Games）。

六、今日的“实验剧展”

现在我们来回顾我国的情形。

西方传入的舞台剧，一般称为“话剧”，如自“春柳社”算起，迄今已有七十多年的历史。其中最鼎盛的该是抗战时期，话剧曾经风靡一时。

一般言之，我国话剧系承袭写实主义的余绪，把舞台约束在一定的空间之内。时至今日，几乎已为电视剧所取代。除了偶然的演出之外，很难得一见，可说已是非常没落的时代了。因此我在接任话剧欣赏委员会之后，总想打开这种困境，于是发起“实验剧展”，冀望透过“实验剧展”来适应今天的世界潮流，把它变成年轻人所喜爱的活动。因为年轻人充满活力，爱动、爱表现，如果能把他们引导到剧场中来，使他们的精力获得正常的发泄。同时剧场是一种集体工作，必须大家密切合作，来到剧场必须遵守纪律，学习与人相处。所以我一直认为年轻人如果进到剧场里来，他必定不会变坏。

同时，我强调实验精神，让他们大胆尝试，打破传统剧场的限制，尽可能发挥想象与创作能力。我总认为，年轻时代是一个人一生创作最大胆的时代，如果我们能不断实验，将来有可能产生出好的作品。

“实验剧展”在每年的暑假举行，经过了四年的努力，直到今天可说有一点小小的成绩。本届实验剧展自七月二十四日到八月三日演出。纵观这届剧展，我想举几个例子来说明它的实验性质。

华冈剧团演出的《当西风走过》。此剧是安装在音乐喜剧（Musical Comedy）的通俗框子里。但是所表现出来的内容则是从学生在课堂作业中提炼出来的，它所呈现的是一群年轻人的经验世界。例如：他们所做过的噩梦、对死去父亲的记忆、儿童时代的遭遇等等。这些都是由集体口述的形式演化而来，也正是“自发性方法”的一种表现。

小坞剧场的《素描》，描写“晓家”的中学生与一个陌生人间的一段遭遇，并糅合过去经验，形成过去与现在的混合形式，此剧本身几乎没有剧情可言。但是我们却看到两个活生生的人物，活在我们之中。这正是“活剧场”（Live Theatre）的表现。

再如小坞剧场的另一个戏《黑暗里一扇打不开的门》，则纯然是一出默剧。背景放在一间牢房里，两个囚徒，用两盏聚光灯此亮彼暗交替运用，来表示出两囚徒间

由开始的敌对、排拒，到后来的合作，到相互依存的过程。它运用电影手法，在极为简单的背景里，表现出人与人之间，人与环境之间，以及人性之中的深刻内涵。

以上的举例，是用以说明，我们正在企图突破剧场的困境，将剧场恢复到它的本来面目，恢复到年轻人自己的世界里去。希望未来能获得更多人的参与。

（杨渡笔记）

（原载 1983 年 8 月 19 日台湾《中国时报》）

苏联戏剧艺术发展的新特点

童道明

今天的苏联戏剧艺术和二十五年前相比，变化很大。最明显的变化是：风格流派变得多样化。以前，苏联独尊以斯坦尼斯拉夫斯基体系为标志的体验派，把莫斯科艺术剧院的创作方法奉为样板，而表现派是受贬斥的。现在情况变了。去年，莫斯科艺术剧院总导演叶甫列莫夫在《戏剧》杂志上发表过长篇谈话，其中谈到他和苏联另一位大导演留比莫夫的分歧：“对于我们来说，演员不可能是象征，而对于留比莫夫来说这却是可能的。但请您理解，这并不是说留比莫夫的剧院不好，我很尊敬留比莫夫，我认为他的工作对于我们的艺术来说是极端重要的。这不过是个和莫斯科艺术剧院完全不同的剧院。”我们知道，留比莫夫是六十年代初脱颖而出的一颗新星。苏联著名莎士比亚专家阿尼克斯特曾这样评价他导演的《震撼世界的十天》：“他（指留比莫夫）的这个演出争论性地和体验派唱对台戏。他毫不妥协地站在表现派戏剧的立场上，也就是站在那个曾经一而再、再而三地被否定、遭批判、挨辱骂的那个戏剧流派的立场上。”今天，体验派的代表人物叶甫列莫夫能够真诚地尊重表现派代表人物留比莫夫，承认他的工作对于苏联戏剧艺术来说“是极端重要的”。体验派和表现派可以相安无事地共存，这是苏联剧坛的一个新气象。

但叶甫列莫夫和留比莫夫只是代表了苏联戏剧艺术中对立的两极。近年来苏联戏剧艺术发展越来越趋向“综合”，即通过“综合”包括体验派和表现派在内的各种风格流派的长处，发展苏联戏剧艺术，这样从整体上说，你中有我，我中有你，流派的界限越来越具有相对性。苏联最新的一部总结表演艺术的专著《50—70年代苏联表演艺术》（苏联文化部、全苏艺术研究院编），就强调指出了这一新特点。为了说明问题，我把该书几段带结论性的论述译录如下：

“如果说，六十年代在追求传统的人物心理刻画的老一辈演员和追求鲜明剧场性的青年演员之间，还存在着一定矛盾的话，那么在以后的十年中，这个矛盾在明显地消失，出现了各种艺术倾向的相互渗透。

“50—70年代的优秀的演员创作，在他们的艺术创作中显示出的斯坦尼斯拉夫

斯基、梅耶荷德、瓦赫坦戈夫等创作传统相互渗透和相互丰富的复杂过程，证明了这个阶段乃是表演艺术得到真正革新的时期。

“在七十年代的创作实践中，确立了斯坦尼斯拉夫斯基传统和梅耶荷德传统相结合的思想，确立了表现型导演艺术和心理型导演艺术相结合的思想，确立了舞台假定性和写实性相结合的思想，出现了艺术思想财富的积极交流。在演员艺术中，无论是心理主义还是假定性的形象性，都不是以绝对的、纯粹的形式存在着。”

了解了最近二十五年来苏联戏剧艺术的这个发展趋向，便不难理解，为什么以博采众长著称的列宁格勒高尔基话剧院总导演托甫斯托诺戈夫，成了当今苏联最孚声望的戏剧家。

托甫斯托诺戈夫四十年代开始当导演，说他是斯坦尼斯拉夫斯基的学生也未尝不可。但他现在的戏剧观念越出了已知的任何一个特定戏剧体系的范畴。去年，他在回答“现代演员的特征是什么”这个问题时说道：“在我们剧院后台贴着艺术家们一些使我们感到亲切的言论。其中有一条是梅耶荷德的语录：‘演员在准确的导演构图中的即兴表演状态。’这个提法我认为直到今天也还是有生命力的。对于我来说，现代演员应有如下的特征：首先是绝对的自然，就像音乐家不能没有听觉，演员不能没有舞台真实的感觉；还有，他一定需要具有即兴表演的能力……而重要的是，他应该具有高度的修养水平，使得他不是隶属于导演，而是和导演一起作为共同创作者去使艺术构思具体化。”

托甫斯托诺戈夫的这席表述他基本戏剧观点的谈话中，就分明包含着斯坦尼斯拉夫斯基传统和梅耶荷德传统相结合的思想。难怪苏联戏剧评论界有人对他的戏剧创新作了这样的概括：“在掌握理解了斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、瓦赫坦戈夫、塔伊洛夫等传统的基础上（人们称托甫斯托诺戈夫的革新是‘传统主义的’），借鉴外国导演艺术的经验，托甫斯托诺戈夫提出了‘活演员’和假定性形象性相结合的戏剧思想。”这里说的“借鉴外国导演艺术的经验”，主要是指借鉴布莱希特。托甫斯托诺戈夫高度评价布莱希特的戏剧理论，包括布氏的“间离效果理论”。他本人在七十年代导演的一出有口皆碑的好戏——《马的故事》（根据托尔斯泰的小说改编），就广泛地采用了间离效果。据苏联的剧评指出，这个戏的特点是：“绝对相信规定情境但同时又‘撕碎’舞台真实幻觉。”“甚至马的嘶鸣也既是自然主义的又是假定性的。”一九七八年托甫斯托诺戈夫本人在和一位戏剧评论家谈到《马的故事》成功的原因时也说：“它的成功正在于找到的那个最大限度的假定性，能够引导观众像感受整个演出一样地去感受托尔斯泰那毫不妥协的现实主义。”

体验和表现的结合，生活感和剧场性的结合，假定性和写实性的结合，这虽然是在七十年代才变得明显起来的舞台艺术倾向，但理论上的探索却始于五十年代。可以这样说，苏联五十年代曾开展过一场戏剧观的大讨论。讨论的结果是戏剧观念从原先的偏狭变得宽阔起来。五十年代中期，瓦赫坦戈夫的弟子查哈瓦提出“争取体验派和表现派的结合”的口号，当时遭到了强烈的反对。而那时不少人之所以不接受这个口号，说穿了主要就是因为不接受表现派。所以，当留比莫夫领导的塔干卡剧院在苏联异军突起，用事实证明了表现派的艺术魅力之后，很多人也就改变了原先的看法。曾经在五十年代和查哈瓦激烈论战的导演艾弗洛斯，在七十年代出版的《排戏是我的爱好》一书中，就坦率地承认自己过去错了，而且讲出了他的思想转变过程：“从前我以为，只有细腻的心理化表演才能给观众提供真正的审美享受，但这里（指塔干卡剧院）的表演非常粗犷……当我在戏剧学院学习的时候，流行着这么一句话：‘艺术就是不夸张。’而艺术并不是‘不夸张’，而是‘夸张’，当然，更准确地说应该是，艺术，既是‘不夸张’，也是‘夸张’。”艾弗洛斯终于认识到，体验派的表演和表现派的表演都可以成为艺术，都可能给观众提供真正的审美享受。这个戏剧观念上的转变，对苏联戏剧艺术的发展起了积极的影响。

此外，五十年代末，马雅可夫斯基剧院总导演奥赫洛普柯夫发表长文《论假定性》，再次提出“现实主义假定性”的概念，这也是一个影响不小的理论突破。尽管当时也引起一些非议，但从此以后，关于假定性的探索，无论是在理论研究还是在舞台实践中，都深入了下去，以致在七十年代，他们在创作实践中“确立了舞台假定性和写实性相结合的思想”。假定性已经不再是舞台艺术的点缀物，而是重要的戏剧审美属性。

当然，所有这一切也是和五十年代中期开始研究宣传布莱希特戏剧理论和重新肯定梅耶荷德的历史地位有关。这就迫使苏联戏剧界人士去考虑综合各大戏剧传统的可能性。一九五七年第二期《戏剧》杂志的一篇文章首先发出了这样的呼声：“……现在，在拉开了一段历史距离之后，我们看到的不仅仅是把争论各方分离开来的东西，而且也看到了使他们接近起来的东西。我们知道，苏联的戏剧文化是由斯坦尼斯拉夫斯基、瓦赫坦戈夫、梅耶荷德和马尔尚诺夫创造的。尽管存在着种种矛盾，但在基本的、决定性的方面，他们的追求是一致的。重谈那些后来被人为地维持下来的旧的纷争，是没有必要的。”我们上边提到的《50—70年代苏联表演艺术》一书里，把二十五年前的这篇文章的这一段话重新引证出来，而且称赞文章作者的胆识，因为它的正确性，已被七十年代明朗起来的斯、梅、瓦三大戏剧传统相互渗

透的进程所证实。

然而，五十年代的更持久而热烈的讨论，还是围绕着斯氏体系展开的。谁都承认宏伟的斯氏体系的基本精神永远不会过时，但谁也都不否认在先前推行斯氏体系的过程中确实存在一些问题。意见比较集中的是，由于片面强调“从自我出发”，妨碍了形象的再体现。著名导演波波夫就尖锐指出：“如果现在要让我指明我们表演艺术的薄弱环节，那我就说是无形象性。”当时很多戏剧界人士都对滥用“从自我出发”的创作方法提出了批评，呼吁重视形象的再体现。而且人们还发现，丹钦科生前也是对形象创造深表关切而不赞成强调“从自我出发的”。著名戏剧家克尼贝尔的回忆录中就记下了丹钦科的遗言：“形象——这是最引起我激动的。这是我和康士坦丁·谢尔盖耶维奇（斯坦尼斯拉夫斯基）经常争论的问题。我需要的是作为形象的创造者的演员。”当然也有人为了“从自我出发”作辩护的。有位艺术家博士就说：“从自我出发到形象体现，乃是艺术创作心理学的主要规律之一。”但这里也没有根本性的矛盾，因为那些批评演员滥用“从自我出发”的舞台实践工作者，并没有要在理论上否定“从自我出发”的意思，而是要通过实践来检验、调整和加深对斯氏体系的认识，来克服学习斯氏体系中的教条主义倾向。

实践的检验是最有说服力的。过去总认为斯氏的继承人凯德洛夫理应是体系的权威解释者。但在他的艺术实践的指导下，莫斯科艺术剧院每况愈下。叶甫列莫夫最近把这个问题挑明了，他说：“到了六十年代末，莫斯科艺术剧院的元老们，都从各自不同的立场上，感觉到了自己剧院的危机。观众不愿光顾莫斯科艺术剧院，卖不出去票——这简直是耻辱。”于是元老们于一九七〇年夏天私下开会决定请叶甫列莫夫来接替凯德洛夫担任总导演。而叶甫列莫夫又终于使莫斯科艺术剧院恢复了生气，也给斯氏体系的体验派艺术增添了光彩。这就证明，比起凯德洛夫来，叶甫列莫夫像他的艺术领袖斯坦尼斯拉夫斯基一样，是个不墨守成规的革新家。

叶甫列莫夫认为，任何一个体系都应该随着时代而有所发展才能永葆青春。举两个例子来看，他是怎样随着时代的前进而发展体系的。

比如说，斯氏反复强调的一个原则是：“通过演员的有意识的心理技术达到天性的下意识的创作。”但叶甫列莫夫补充说：“从有意识到下意识，但从下意识还得回到有意识的创作——这才是目的。”经过这样的补充，就不会产生误解，以为在舞台上受所谓“下意识”支配的迷糊状态才是体验派艺术的极致。

又如，斯坦尼斯拉夫斯基很强调演员在舞台上的“当众孤独”。叶甫列莫夫则重视演员和观众“共同体验”。他说：“共同体验——就是考虑到观众席的情绪反应，

就是诉诸感情、心灵……当您问我，真正的莫斯科艺术剧院的演员应该是什么样的，我就回答说：这演员应该善于建立起和整个观众席及每一个观众的牢固的感情交流。”

毫无疑问，叶甫列莫夫这样的想法是有道理的，因为理性控制和与观众的情感交流都是现代戏剧艺术无法忽视的问题。叶甫列莫夫从时代的要求出发不拘泥于体系的具体条文，而是坚信斯氏本人随着时代前进的革新精神。因此他说：“通过斯坦尼斯拉夫斯基的言论，莫斯科艺术剧院确定了自己的艺术理想。但他从来不认为自己已经达到了理想。只有传染上了教条主义和庸人式的自信心的人们，才会认为他们已经达到了完善。”

这就是说，忠实于斯氏体系并不是死守体系条文，而是忠实于体系的精神。体系的精神是什么呢？那就是斯氏在《演员自我修养》中指明的体验派艺术的真谛：“体验帮助演员去实现舞台艺术的基本目的，就是：创造角色的‘人的精神生活’，把这种生活用艺术的形式在舞台上传达出来。”不管苏联戏剧界对体系的理解有多少分歧，但在突出强调“创造角色的‘人的精神生活’”这一点上，是观点一致的。所以，“人的精神生活”成了今天苏联戏剧家的口头禅。和二十年前相比，我们可以发现，苏联戏剧界是更从整体上和根本上去把握斯氏体系的精神实质了，这样做的结果反倒提高了体系的威信。而更重要的是，他们不再把斯氏体系和其他体系对立起来，他们不会再重蹈“定于一尊”的覆辙。这就像一九八二年《戏剧》杂志一篇编辑部文章所指出的：“戏剧史证明，抬高一个流派贬低另一个流派的做法，对戏剧发展过程的艺术成果产生了有害的影响。……当年，莫斯科艺术剧院体系在舞台艺术中的‘垄断地位’并没有半点什么好的结果，布莱希特剧院或另外什么体系的新的‘垄断地位’也不会有半点什么好结果。”了解了他们的这个不希望任何一个体系在整个舞台艺术中占“垄断地位”的指导方针，我们就会明白，为什么多种流派的互相渗透和趋向综合，成了当今苏联戏剧艺术发展的新特征。

（原载《戏剧报》1984年第3期）

漫谈当前西方现实主义戏剧状况

陈迈平

在今年六月十一日的《美国新闻和世界报道》上，美国戏剧家、“竞技剧院”创始人费坎德勒沾沾自喜地说：“美国戏剧已发生了一场革命。它的思想主旨是，戏剧不应再是赚钱的工具，而要恢复艺术的形式。从这一革命运动中已诞生了一种新的民族戏剧。”而去年十二月三十一日英国《泰晤士报》的一篇年终专稿在回顾英国一九八三年戏剧状况时则宣称：“乐观的气氛又回到了英国剧坛。”

他们的话也许有些言过其实，因为英美戏剧中商业化的倾向依然存在，而思想性艺术性皆属上乘的新人新作也还不是很多，戏剧依然承受着经济上的压力。不过，西方戏剧家们在最近二年确实觉得日子比较好过了。面对影视录像艺术的强大冲击，面对商业化倾向和经济不景气的严重威胁，曾陷入“山重水复疑无路”窘境的西方戏剧，在经过多年的努力之后，现在多少恢复了一些生气，出现了一些景明气象，可谓是“柳暗花明又一村”了。

考察当前西方戏剧发展的这一现象，特别是现实主义戏剧的状况，研究他们的教训和经验，对中国的话剧工作者应当是有益处的。因为同样是植根于舞台的戏剧艺术，同样面临信息革命的挑战；因为我们也碰到了一些类似的问题。

一、在多样化中坚持现实主义

当代西方戏剧总的特点是流派纷呈，标新立异，渗透着实验和革新的精神。忽发奇想，自立名目，朝生暮死，过眼烟云，新花样层出不穷，新流派纷繁迭起，已成为当代西方戏剧的常见现象。

一种被称为“先锋派”的戏剧浪潮，在本世纪初日趋活跃，六七十年代形成高潮，至今方兴未艾。例如，去年和今年两届法国阿维农戏剧节都以“标新立异”为宗旨。法国著名女导演阿里安娜·努其纳在戏剧节上演出她别开生面地用东方戏剧形式（特别是日本能乐）导演的莎士比亚剧作，获得了普遍的赞赏。今年，他们又

试验演出了一种说唱剧。剧名《亚瑟王传奇》，根据中世纪传说改编。形式以说唱为主，用现代电子乐器伴奏。演出时间长达十四个小时，通宵达旦，观众因其形式新颖而反应相当热烈。演出者也未把此剧称之为戏剧，只说成是“现代形式的史诗”。《纽约时报》今年三月十八日登载一篇文章，标题为《先锋派戏剧支脉横生》。文章作者认为，有人以为美国的“先锋派”戏剧浪潮已经过去，事实上，它正在化整为零，以小型、分散的方式遍及到全国各地去了。过去，只有纽约才是戏剧实验的中心，现在美国的许多城市都已成为这样的中心。在这些地方，常常举办各种戏剧节，形成许多实验戏剧组织，例如，肯塔基州路易斯维尔的“美国戏剧节”、“演员剧院”和“美国新剧作家组织”等等。

实验戏剧往往是捷足先登地利用最新的科技成果的。像我们目前刚开始使用的一些新手法，例如，在舞台演出中穿插放映纪录影片剪辑，使用激光以及电子音乐和电子音响设备，在实验戏剧那里早已屡见不鲜。据《纽约时报》报道：今年美国“公共剧院”上演的一出独角戏《哈依》竟采用了全息投影术。一个演员即使背对观众表演，观众也能同时看到他的正面、侧面的多角度形象，甚至通过投影看到他脸部的特写镜头。

“标新立异”本来是无可厚非的，艺术本来就需要随着社会和时代的发展变化而变化，但在欧美，总有那么一些人爱走极端。抛开这些五花八门的流派的哲学思想、社会观念不谈，在艺术创作上，他们也是以看谁能使观众大吃一惊来互争高下，哗众取宠，像过去社会上的嬉皮士一样故意招人眼耳。他们蔑视传统，甚至对莎士比亚和易卜生这样的戏剧大师也敢于表示大不恭敬。他们可以把《终成眷属》的场景挪至蒸汽机时代的佛罗伦萨火车站，演《爱的徒劳》时让青年男演员们穿上宇航服，诸如此类，不一而足。所以，今年一月二十九日《纽约时报》一篇评论带点挖苦地说：“那些已故的欧洲戏剧大师们若是黄泉有知，近来肯定会在地下叫苦连天，辗转反侧的。”

但是，这些毕竟不是“标新立异”的主流，而且遭到戏剧界内外的激烈批评。相反，越来越多的戏剧家们在“标新立异”的同时，注意坚持和发扬现实主义的戏剧传统。现在，不管西方戏剧如何多样化，现实主义戏剧总的状况是：它虽曾遭到过严重的挑战，但从未退出过戏剧的舞台，甚至从未动摇过自己的主导地位，而且近年来，这一地位变得日趋稳固了。

这样几件事实可以说明现实主义戏剧在今日西方戏剧中的地位。

首先，如美国戏剧理论家、西北大学教授斯泰恩在他的近著《现代戏剧理论和

实践》中所说的：“近百年来，现实主义的创作冲动，一种在舞台上忠实地再现生活的欲望，始终是坚持不变的。”西方戏剧中，现实主义作家和作品源源不断。而且近年更是涌现出了一大批新人新作，在整个戏剧创作和演出中占据着主导地位。去年第七届“美国戏剧节”上演了十多个新剧目，除了一部历史剧外，其余九部都是反映现实社会生活的。《垃圾堆中的食物》写城市污染和资本主义制度的矛盾，《感恩节》写男女家庭纠纷，《短剧》写失业问题，等等。

我们不少同志到欧美考察戏剧时也惊讶地发现，西方戏剧在总体上竟保持了现实主义的传统。他们所会见的戏剧同行，所参观的戏剧院校，所观摩的戏剧演出，其基本倾向是现实主义的，甚至有的在表演上也属于斯坦尼斯拉夫斯基体系。

其次，近年来，在西方能够获得各种有权威性的奖赏和荣誉称号的，仍是上述现实主义作家或作品中的佼佼者。例如，八三年和八四年在美国普利策奖评选中独占鳌头的剧作，多是现实主义作品。获得剧作奖的玛莎·诺曼的《晚安，妈妈》和大卫·马麦特的《格利盖利·格林罗斯》，剧作内容也都触及现实生活中的具体问题，注重人物性格刻画，手法都比较写实。另外，像英国的获布莱克本奖的女剧作家丘吉尔的《沼泽地》，获纽约戏剧界评论奖的谢弗尔的《阿马丢斯》，获托尼奖的斯杜帕的《真事》，也基本上是现实主义或有现实主义倾向的作品。

第三，传统的现实主义经典作品依然活跃于舞台，它们显然比以往其他倾向的剧作具有更长久的舞台生命力。即使是“标新立异”的阿维农戏剧节，它的正式节目单上也包括契诃夫、布莱希特等人的作品。相对来说，非现实主义的经典作品，除了戏剧史家们偶尔提起之外，很少再有他人问津了。就拿美国剧作家奥尼尔来说吧，这两年经常上演他的写实性很强的现实主义作品《啊，荒野》、《进入黑夜的漫长旅程》，以及《月照不幸人》，而他被称为表现主义的剧作《毛猿》和《琼斯皇》等就很久未上舞台了。另外，像契诃夫的《三姐妹》、《樱桃园》和《万尼亚舅舅》，田纳西·威廉斯的《玻璃动物园》和《欲望号街车》，阿瑟·米勒的《推销员之死》和《桥头眺望》等剧的演出，这两年都很活跃。这些作品魅力不减当年，并不因时过境迁而丧失观众。前面我们虽然已提到有些人为了“标新立异”篡改经典作品，但多数演出还是忠实原著，特别是忠实于原著的现实主义倾向的。

总而言之，多样化是当代西方戏剧发展的标志，这是时代的趋势，但戏剧的多样化没有也不可能取消现实主义的戏剧艺术。现实主义戏剧以其独有的艺术魅力，成为当代戏剧潮流中的中流砥柱，这一点，恐怕是我们在发展中国话剧的多样化时可以参考的一条重要经验。

二、现实主义本身的多样化

这里所说的多样化以及“标新立异”，实际上是和抱残守缺、拘泥传统的保守倾向相对而言的，并不全是与现实主义对立的概念。尽管有些现代派戏剧以“反戏剧”、“反传统”相标榜，使人一听“标新立异”就产生专指现代派艺术的错觉，但西方戏剧发展的实践证明，现实主义自身的发展并不排斥多样化和“标新立异”。

我们有些同志误以为西方现实主义戏剧在“先锋派”戏剧浪潮面前已经败退、萎缩，到了“无可奈何花落去”的境地，主要因为我们有些外国戏剧研究者在介绍新流派、新花样时，过分强调它们在西方戏剧中的地位，把这些只是占一席地位，只轰动一时的流派或花样说成是某一时期领数年风骚的戏剧主流。他们向国内传达新信息的愿望是可贵的，但一叶障目，不够全面。

另一方面，也因为我们以往对于现实主义概念的理解有些偏狭，有些陈旧。有些人只承认自己认可的一种戏剧样式为现实主义，而排斥其他的现实主义戏剧样式。他们没有看到这样一个事实：“现实主义”这一个词本身的含义也在多样化。语义结构层次日趋复杂丰富，是信息爆炸时代的新特点——一个词可以用来传播较多的信息。

首先，“现实主义”可以指创作时的写实手法，在西方“写实”和“现实”是一个词。它具有我们通常所说的再现性，细节的真实性，从对人物的惟妙惟肖的外部体现和内心体验，直到舞台时空合乎逻辑的组织方式，都符合客观生活。简单地说，在舞台演出中存在着“第四堵墙”。我们现在公演的一些剧作，如《红白喜事》、《家庭大事》都属于这种风格。一般来说，西方戏剧家们的脑子里所谓“现实主义”的概念，也多指此种。这种写实的剧作和演出手法，曾一度被“先锋派”戏剧家所唾弃，舞台上比较少见（中国恐怕也有这样的势头）。但是，它仍不失为一种最普遍的创作手法，目前使用的人甚至多起来了。前述的《晚安，妈妈》、《沼泽地》都是写实的。例如《沼泽地》甚至把舞台布置成一块土豆地，演员们边挖土豆边说台词。

然而，现实主义也可以普遍地概括为一种在舞台上客观反映现实生活，而不是表现主观情绪或意念的倾向。在这种意义上，正如布莱希特曾经阐述过的，写实的未必都是现实主义，不写实的未必都反现实主义（见《外国文学动态》八四年第五期第六〇页）。因为，现实主义戏剧要求反映生活的真实，为此它可以越过现实生活的表象，直接揭示这种内在的真实，而揭示的手段可以是丰富多样的，无需定于一

尊。它的关键是创作态度和创作精神。例如，近年来在英国兴起的“边缘戏剧”，其创作倾向都比较注重反映现实生活，讨论社会问题，而舞台形式有的写实，有的不写实。再如，像一些被英美评论家称之为现实主义的《阿马丢斯》，或梅朵夫的《无能上帝的儿女》，都未采用写实手法。另外，像“残酷戏剧”强调揭示生活的残酷，“生活戏剧”注重与现实的联系，两者虽然在戏剧形式上都是“标新立异”，恐怕仍不失为现实主义戏剧的支脉。

现实主义如果不仅作为一种艺术手法，或是一种艺术观，而且作为一种哲学观来考虑的话，它还具有一层更深刻更重要的意义。它强调社会环境对人的性格和行为发生的决定性影响，注重两者之间的因果关系。西方现实主义戏剧之所以能起批判现实的作用，就是作家在写人们的痛苦、人们的犯罪、人们的堕落和毁灭时，分析其社会环境方面的深刻原因，让人意识到现实的可憎。从这种意义上说，凡是能揭示这种因果关系的剧作，都可以是现实主义的作品，而不论它是采用什么手法。当然，大部分现实主义作品，要揭露这种关系，就脱离不开人物的塑造，要通过人物性格产生的行动来构成舞台事件和戏剧冲突，从中揭示环境对人的影响。这使当代西方现实主义戏剧越来越具分析的特点，不管是心理角度的分析，病理角度的分析，还是社会学角度的分析。如果说，传统的现实主义，如老黑格尔所说，不仅要说明人物在做什么，而且怎样做，那么，当代现实主义不仅回答这些问题，而且回答人们为什么做。这一点，我以为对我们中国的话剧创作不无借鉴意义。

布莱希特曾给现实主义下了一个很灵活的定义。他说，“所谓现实主义，即揭示社会的错综复杂的因果关系；揭露在社会上占统治地位的观点实际上是统治者的观点；站在以解决人类最迫切问题为己任的那个阶级的立场上写作；强调发展的因素；使事件呈现为具体，又概括为抽象……”（同上第五九页）。如果按照这一灵活的定义，那么，有相当一大批当代西方戏剧作品，是可以划入现实主义范围的。

西方戏剧这种现实主义的多样化，实际早就开始了。它可以像左拉那样，重在训练观众精细地观察他们往往视而不见的细微事件；也可以像契诃夫那样，让观众去捕捉生活的印象，寻找自己对生活的真实感受；它可能是贯穿一次演出之始终，让人完全沉醉，像斯特林堡的一些现实主义作品；也可能是零打碎敲，只是偶尔出现于作品的片断，像某些爱尔兰剧作家的作品；它也可能像易卜生或奥尼尔那样去挖掘人物的心理，甚至不惜用象征主义或表现主义手段；它也可能像萧伯纳戏剧那样，仿佛一场辩论会，重在启发观众对现实的思考。

总之，现实主义戏剧能够从多方面的角度并以多样化的手段反映现实生活，以

适应时代的变化发展。这，给今天的西方戏剧注入了新的活力。

三、对抗商业化的小剧场运动获得新进展

欧美小剧场运动问世伊始，就是正派的戏剧工作者对抗商业化戏剧的有力武器，并逐渐成了他们开展戏剧实验，提高艺术水平，扶植新人新作的重要途径。毫无疑问，它对现实主义戏剧在西方的发展作出了重要的贡献。像奥尼尔、奥凯西等剧作家都是从小剧场中脱颖而出的。而现在美国的“外百老汇”，“外外百老汇”，英国伦敦郊区一批被称为“英国外百老汇”的小剧院，法国的“外阿维农”等，都是小剧场运动的直接产物。

西方戏剧状况的好转，有一个重要标志就是小剧场力量的壮大，壮大到足以和商业戏剧分庭抗礼。据“美国国家艺术基金会”统计，这种非营利的小剧院剧团在美国已达四百多个，一九八三年演戏两千六百多部，观众逾一千五百万。而在“百老汇”，上演新戏的数量已从三十年代的每年一百四十多部，降至目前的每年二十到三十部。法国的情形也是如此，在今年的阿维农戏剧节上，正式参加的大剧团是十多个（它们当然不都是商业化剧团），而自发前来的“外阿维农”小剧团却有二百多，数量上远远超过前者。

其次，在艺术质量上，在坚持现实主义这一方面，小剧场的剧作和演出也逐渐压倒了商业化剧团。今年美国上演一部新戏《加莱的香膏》时，剧作家威尔逊虽然已是“百老汇”成名作家，可是却把戏放到“外百老汇”的“环形保留剧目剧院”去上演。他说，他“不敢想象，任何百老汇的演出人能演得了《加莱的香膏》”。《美国新闻和世界报道》指出，“许多赢得普利策奖的作品，如《七月六日》，都是在非营利的小剧院冒尖的”。前面说的玛莎·诺曼、大卫·马麦特亦是小剧院出身。

最重要的是，也只有小剧院的剧作能紧密结合社会现实，大胆针砭时弊，讨论重大的社会问题和个人问题，从核战争、城市污染、种族歧视，到吸毒、离婚、同性恋等。像这两年英国出现的一批激烈抨击英国保守党政府，政治倾向强烈，甚至批评英阿战争的现实主义作品，都是出自伦敦郊区一批素有“先锋派”传统的小剧院。在形式上，也只有小剧院能不拘一格，大胆实验，创作出新颖的作品。

小剧场最大的优势是它不以赢利为目的。它们往往是些因陋就简，利用工厂的旧仓库、教堂，大公寓的顶楼等改建的剧院，甚至是在公园内露天搭的平台，装上简单的音响和灯光设备就能进行演出。到这里来的多是一些青年戏剧活动家，虽然多

属无名之辈，身上一文不名，但他们追求艺术，而不是为了赚钱（至少一开始不是这样）。用评论家斯图尔特的话来说，小剧场只需要“温暖的身体，空荡荡的舞台，想象力，和旺盛的青春活力及勇气”。所以，这里不讲票房价值，也不怕失败和赔本，敢于大胆扶植新人新作，为初出茅庐者提供自由活动的天地。这样，小剧场在与商业化剧院争夺观众，甚至与影视录像艺术争夺观众方面，也常常获胜。这不仅是因为小剧场省钱省力，票价低廉，也因为其剧作内容的严肃性和形式上的不断创新，逐渐为自己培养了一批忠实而热情的观众。小剧场甚至也帮助商业化剧团赚钱，因为商业化剧团自己不敢实验，因而常把小剧场演出成功叫座的剧目搬过来上演，有时甚至能带来上百万的赢利。

中国的小剧场运动已经有了一个可喜的开端。预言它的未来还为时尚早，但我们有理由期待小剧场在中国话剧发展进程中发挥越来越重要的作用。

以上所谈，自然远不能囊括西方戏剧现状的全貌，但值得引起我们认真的思考。我所以向同行们传达一些西方戏剧的信息，不仅是为了解他们的昨天和今天，更为了我们中国话剧的未来。

（原载《戏剧报》1984年第10期）

国际戏剧的橱窗（节录）

——记一九八四年南锡国际戏剧节

徐晓钟

从巴黎东行约三百公里，便是法国洛林省的首府——南锡。南锡是在古代洛林公爵城堡周围形成的一座美丽而宁静的文化城。以革新装饰艺术著称的南锡画派就是在这里诞生的。六月二十三日下午在伊斯丹尼斯拉思大公的名字命名的广场旁，在南锡大歌剧院辉煌的观众厅里，举行了国际剧协组织的南锡国际戏剧节的开幕式。我和剧协外联部的孙忠恕同志代表国际剧协中国中心参加了这届戏剧节。

本届戏剧节有二十一个国家派出剧团，共有二十八台演出（在一台演出中有时包括两个或三个短剧）。

这二十八台演出中有话剧、音乐话剧、歌剧、歌舞剧、舞剧和木偶戏，品种、样式比较丰富。

当前国际戏剧创作的动向

.....

从我们在戏剧节期间看到的近三十台演出来看，大多数剧目都表现了严肃的主题。许多剧目敏感、尖锐地反映出各个国家现实生活的矛盾。

在探索中的外国戏剧

六月二十五日回到繁华的巴黎，我驻法使馆文化处和法中友协又安排我们看了六台戏，特别高兴的是安排了与让·路易·巴洛、安东尼·维泰兹等法国著名导演的会见，我得以就自己感兴趣的问题同他们进行了比较广泛的交谈。总的来看，对当前国际戏剧艺术倾向有这样一些印象：

一、戏剧家们在继续探索剧场艺术的独有魅力。

为了解法国戏剧及戏剧教育的概况，我们访问了法图文化部戏剧司司长阿比哈

舍德先生。我问他是否存在电影和电视与舞台剧争夺观众的问题，他的回答是否定的。他说，法国剧场观众在一九八一年甚至上升了百分之十五。我在与欧洲一些戏剧家就这个问题交谈时，他们几乎一致回答说：“各有各的观众。”事实上我和孙忠恕同志在法国剧场里看到的情况也确实如此。我们在巴黎逗留的期间恰恰是法国戏剧的淡季，然而凡是我們到过的剧场都是满座的，而且观众总是极其热情地对待演员的表演。我想，除了法国观众有进剧场观看舞台剧这一传统以外，辛勤的戏剧家们倾注自己的心血与才能去探索剧场艺术所独有的魅力，这恐怕是保持剧场观众的关键，尽管他们争夺观众的某些做法，我们是难以接受的。

打破镜框式舞台的格局，通过缩短观众席与舞台的距离来缩短观众与演员的心理距离，加强演员与观众多种形式的交流，增加观众在观剧时的临场感觉等这些发挥剧场艺术优势的做法，看来在欧洲已成为过时的了。倒是在几台不发达国家的演出里看到了它们。如：马里的《农民的苦恼》用中心舞台，把观众安置在剧场四周。南朝鲜的演员在演出《血姻缘》时，把观众休息厅布置成古代朝鲜农村的集市，并努力使观众参与其间。黎巴嫩的演员在演出《吉央的日子》时，结合剧情走到台下来给观众散发阿拉伯风味的点心；幕间休息时来到观众休息厅与观众攀谈；戏结束时演员和观众一起座谈，征求对戏的意见。在这方面有些新创造的是民主德国什未林剧院，他们在演出《古代二度创作》时，把特洛伊木马及古希腊的出土文物和木乃伊（复制品）陈放在南锡市中心的广场上，入夜以后又点起古色古香的油灯，创造当晚演出所需的古战场气氛。休息时观众到广场领到一碗薄汤，演出者坚持说这也是导演构思的一个组成部分：一旦发生战争，人们将只能喝到这样的清汤。苏联室内音乐剧院把扩大舞台、加强舞台与观众席的交流与联系这一原则用于歌剧演出中。演出《罗斯托夫斯基的圣诞节》时，整个剧场的第一层被改造为“舞台”，纵贯观众席陈设着“花道”，演员在“花道”上和观众席的走道间演戏，观众则全部在二、三层看戏。有的戏剧家思索着，希望寻找能够发挥舞台剧优势的戏剧题材，探索在题材上把自己和影、视艺术区别开来。当然，在有些演出中也有招徕观众的“噱头”，如：真马上台、舞台上同步放映电影或幻灯以及某些黄色的动作和场面等等，这些东西已经不是新探索了。

二、在现实主义戏剧的基础上糅进象征手法和荒诞戏剧的因素，好像是当前国际戏剧创作的一种趋向。

这次看到的近三十台中典型的现代派戏剧不多，除比利时演出的《戏剧的异想天开的权力》、加拿大歌舞剧《走向天使的事业家》外，《城市的动物》呈现出表

现实主义戏剧的标志，《杜索太太的敞视式监狱》表现出荒诞戏剧的特征，更多的则是在现实主义戏剧的基础上糅进象征的手法和荒诞戏剧的因素。我所看到的大部分戏剧还是描写了时代、情境，基本上用陈述事物的手法（有时时序有所颠倒），通过矛盾冲突的展开、解决来表现人物性格的发展，通过机智的台词塑造人物。但是完全按照传统现实主义戏剧的写法和演法的也不多，而是常常出现现实与梦幻、人与非人、合理与荒诞的穿插交织，常常采用一些象征的表现手法。如在《贡德林的生活》中“训练大兵”一场里，普鲁士国王驱赶大兵（30—40年代纳粹士兵的装束）钻进火圈（杂技团用的火圈，象征战火），然后挨次中弹倒地，爬起时已是血肉模糊的伤残人，国王根据伤残程度给以评分，这一切又是在强烈的摇摆乐的对比中进行的。在同一演出中，普鲁士国王驱赶农民耕作时，农民顿时变成鸡，在田野里蹦跳鸣叫……在《优柔寡断》中，工人埃德加和爱玛在妻子离开家庭以后，变成两条金鱼在雨水冲刷的台板上浮游。欧洲戏剧的编导者们采用现代主义戏剧的某些语汇和因素，外化人物的内心世界，物化编导者的思想观念，使得戏剧的语言得以延伸。我在观看这些演出时，感觉这种因素有时能丰富现实主义戏剧的语汇，增加新鲜感，增添诗的因素，使观众增多了思索的可能。而且我认为，一些象征的表现手法和荒诞戏剧的因素，并不总是现代电影与电视的特长，它们更多地接近于舞台假定性。在某些特殊风格的演出中，如能有选择地糅进这类因素，可能会产生舞台艺术的某种魅力。

三、每个剧院都努力形成自己的艺术风格，每个戏剧家都在追求自己个人独特的创作风格和艺术特色。

戏剧节期间展出的演出，可以说每台戏都有鲜明的构思，都有独具特色的演出样式。三十台演出的布景都有自己的风格和处理原则，这些演出都按自己的构思重新改造舞台，装饰舞台框，拆去观众席的座椅，根据戏的需要重新铺设台板，努力追求每一台戏的独特样式，追求每一个戏剧家的独特的创作个性和风格，建立每一个剧院的艺术风貌。

这次戏剧节期间，据说国际戏剧评论中心只给两台戏、一个导演评了奖，即波兰导演维什涅夫斯基的《欧洲的末日》和《杜索太太的敞视式监狱》，对这两台戏的思想性和艺术性给予了很高的评价。等我们回到巴黎，当地的报纸却在尖锐地批评维什涅夫斯基抄袭和摹仿波兰著名导演坎道赫。坎道赫剧团在赴洛杉矶为奥运会演出之前正在巴黎上演新作《维拉波里·维拉波里》，我们赶去看了。坎道赫是一位欧洲著名的剧作家和导演，是一位在法国享有盛名的现代派画家。他把现代主义绘画

的美学原则用于戏剧，创造了坎道赫的艺术风格，即人与木偶同演，采用荒诞戏剧的原则，夸张甚至变形地把编导者对前次大战的感受，化为具有“梦魇与地狱特征”的形象。坎道赫还是欧洲第一个在观众眼前出现在舞台上的导演。看了他的演出，我觉得还不能简单地把这看成是一种“噱头”。他在舞台上当着观众的面，时而指挥音响，时而调动演员，他有时在微笑，有时在沉思，他把自己的存在作为一种艺术语汇一并放进演出中去了。对于这两位艺术家我们都知道得甚少，但维什涅夫斯基除了不像坎道赫那样出现在舞台上以外，在创作方法、艺术风格和手法上确实与坎道赫十分相像。这种艺术风格的雷同，欧洲舆论界认为是摹仿和抄袭！

四、在导、表演艺术上追求真实、自然，摒弃虚假做作的人工气、陈旧的艺术语汇和廉价的剧场性。

尽管演出中经常出现象征手法和荒诞因素，我看到大多数的演员和导演都在追求真实、自然的风格。他们常常把写意的景、风格化的环境（有时也有相当写实的景）和活生生的、写实原则的表演结合起来；既讲求整个演出的鲜明样式，又注重表演的真实和质朴；演员的表演既是鲜明的、有表现力的，又是真挚的、有机的、自然的。从表演、导演的舞台调度处理直到化妆、服装、灯光照明，都在追求真实、自然和一种“漫不经心”的风格，追求活生生的似乎不加修饰的质朴美。他们是在为摒弃剧场艺术的虚假、人工气而努力，这应该说是值得我们注意的。

五、在演出艺术上出现一种回流——再次强调戏剧艺术的综合性。

国际戏剧的某些理论在强调演剧的本质是演员与观众时，曾一度把演员同观众从演出综合艺术中突出出来，这是十分正确的，但曾几何时又严重地轻视综合艺术的重要性。这次戏剧节给人的印象却是再次强调戏剧艺术的综合，这不仅表现在话剧中歌舞的成分明显地加重了，而且整个视觉、听觉形象的综合也加强了。不少的演出都十分讲究地用物质的造型艺术的材料和手段，在舞台上创造了不同风格、不同美学原则的演出空间。导演们把景、道具、音乐、音响、照明，甚至舞台特技的安排，都作为艺术语汇来体现完整、统一的导演构思，形成一台有声有色的演出。

六、制造视觉、听觉形象的强刺激，不时出现丑恶的黄色动作和场面。

在西方的演出中，比较普遍的是在观众面前制造视听形象的强刺激，诸如用酒杯砸开对手的头顶，鲜血从演员的发根渗出；面向观众咬开大动脉血管，鲜血向四周喷出；当众冲演员的头上、脸上撒尿等。在《泥瓦匠克莱芒》中有强烈的音乐和舞蹈，演员在舞台上阵阵跺脚和吼叫；在加拿大演出的《走向天使的事业家》里有一个新浪潮音乐流派的乐队，通过强功能的扩大器演奏电子琴音乐。震耳欲聋的吼

叫，疯狂的舞蹈，迅变的电光，造成强烈的感官刺激，实在令人难以忍受。在某些演出中还有黄色的动作和场面。比利时演出的《戏剧的异想天开的权力》由于多次地让演员裸体上场，有的观众愤然退场。

七、不盲目推崇某一种流派和理论，而是吸收其合理的内容，扬弃其谬误或偏激的部分；以我为主，兼收并蓄。

不止一个西方的戏剧家对我们讲，他们对布莱希特厌倦了。这固然有意识形态方面的原因，比如西方的戏剧家认为布莱希特“太教条主义了”，但更多的戏剧家则认为，人们对戏剧的认识已经发展了，而布莱希特关于戏剧的主张并非都有价值，何况他的理论中也有偏颇之处。法国当代著名导演安东尼·维泰兹说：“布莱希特批评过许多人，也应该允许批评他！”我很关心西方戏剧舆论怎样看待波兰戏剧家耶·格罗托夫斯基，普遍的回答是：“他在十年前影响很大，现在人们忘记他了。”在比较深入地和南斯拉夫剧评家约汶·西里洛夫交谈中，他悄悄地说：“格罗托夫斯基把自己的理论强调到极端，导致对戏剧本身的否定，所以人们不再对他感兴趣了。”尽管欧洲戏剧目前看来比较沉寂，似乎没有什么使国际戏剧界震撼的理论体系或戏剧流派出现，而我以为，也许这正表明欧洲戏剧是处在新的思考、探索中。可否认为，在某种意义上说是欧洲戏剧家们艺术上成熟的一种反映，他们不再盲目地跟随某一种戏剧流派、理论体系，而是取其合理内容，扬弃其谬误或极端的部分。欧洲公认英国导演彼德·布鲁克是一位很有影响的艺术家，但又认为他并没有创造什么体系，也不是一个新的流派，他的成就和特点就是——兼收并蓄！

在南锡（包括厄比纳尔和梅斯两个城市）十六个剧场展出的近三十台戏，可以说是五光十色，良莠杂陈。清醒地鉴别当今国际戏剧的实践和理论，根据我国文学艺术的社会主义性质和民族的欣赏习惯，有分析地兼收并蓄，用以创造具有我们民族特色的戏剧，这就是我此行归来有所加深的体会与认识。

（原载《外国戏剧》1985年第1期）

从写实主义到新写实主义

谢榕津

与欧洲各国相比较，美国戏剧基本上是沿着写实主义这条线发展过来的。正像美国路易斯维尔演员剧院院长乔恩·朱利所说的那样：“写实主义在美国就像一根松紧带，它拉紧以后，往往又弹回来，并获得新的力量。”

美国第一代剧作家，如博西考特、波西、凯伊、贝拉斯库等，都是一些情节剧作家。他们写的都是通俗戏剧，由巡回剧团拿到各地去，为那些不愿看英国诗剧或者模仿品的观众上演。由于商业和经济原因，纽约逐渐发展成了美国的戏剧中心，并有了一些固定剧院，这时，情节剧自然而然地成了吸引当时美国广大观众的主要戏剧形式。这些戏除了以跌宕起伏的情节取胜之外，还以它们的美国特色吸引着广大观众。

美国戏剧的真正奠基人是尤金·奥尼尔。他不属于哪一派，也不模仿任何外国剧作家，而以他的严肃的主题和彻底的美国特性改变了美国戏剧，把美国戏剧推上了国际舞台。他以他那发自灵魂深处的声音呼喊出普通美国人内心的压抑和痛苦。

在奥尼尔的启发和影响下，出现了美国戏剧的黄金时代。威廉斯、密勒、隆洛扬，英奇、奥德茨、伯尔曼、安德森等一批基本上是写实主义的作家前后涌现，他们的作品不仅在国内一再上演，而且名扬国外。随着这些优秀剧作家的出现，百老汇这个美国商业戏剧中心也逐步形成。新的剧作几乎无一例外地总是先在纽约市的百老汇上演，然后再出版、普及全国。

六十年代是全世界的大动荡时代，也是美国的大动荡时代。越南战争和当时席卷世界的反抗思潮，引起了美国的反战运动、学生运动、黑人运动、妇女运动等各种抗议运动，美国青年觉醒了，从而涌现出一批青年剧作家。他们在广泛的反抗思潮影响下，从内容到形式否定了一切戏剧传统，朝着各个方向进行探索和创新。他们突破了写实主义戏剧的领域，在舞台上表现梦境、幻想和内心世界。他们打破了镜框式舞台的局限，用伸出式、中心式各种舞台，有时甚至到观众中去演出，或邀请观众参加演出。他们摒弃了戏剧中传统的情节、人物塑造、连续性、逻辑性，

创造出一些无情节、不重人物刻画、前后不连贯、无逻辑性的戏剧。这些五花八门的实验性先锋派戏剧还突破了百老汇的范围，到纽约的咖啡馆、教堂、仓库、地窖里去上演。有些新一代的艺术家更远地去他方建立自己的剧院，于是地区剧院像雨后春笋般地兴起，打破了百老汇一统天下的局面。六十年代崭露头角的新一代作家如爱德华·阿尔比、山姆·谢泼德、阿瑟·柯匹茨、麦根·泰利以及后来的杜兰、英努拉特、瓦瑟斯坦、马麦特等都成为美国剧坛上风云一时的人物。

随着七十年代末美国保守主义思潮的抬头，具有叛逆精神的实验性先锋派戏剧的观众减少了。美国大部分青年人关心的只是如何学好本事过舒适的生活，而当初通过实验戏剧提出的挑战性问题已失去了吸引力，那时显得十分新颖的形式和内容如今已成了老生常谈，很不新鲜了。美国戏剧又一次回到写实主义上去，剧作家们再一次探索写实主义的新疆界，《纽约时报》早在一九七八年就刊载了一篇理查德·吉尔曼的文章宣告先锋派戏剧已经过时。阿瑟·密勒于一九七九年十月十二日在《美国新闻与世界报导》上撰文说：“五十年代中期，戏剧和美国一样开始分崩离析，多数派戏剧还有情节，还有可以理解的人物，还有一条可以跟踪的线。另一派即荒诞派戏剧的表演场所却变成了一个不容过去的一切存在的场所，一切必须不同已往。但是现在这种戏剧大势已去。现在人们重新要求理解所看到的東西。青年人又要求戏剧条理清楚，要求表现人和人的关系。”美国先锋派戏剧领导人之一理查德·斯切奇纳在美国《表演艺术》杂志第一四、一五两期连载一篇长文，哀叹这一运动的逝去，他说这一运动就像“一支游行队伍已经过去，但还能听到这支队伍在远处传来的乐声；它更像一场刚过去的雷雨，时时还可以听到它的轰鸣声，也许偶尔还出现一道闪电，但这闪电却不再给人带来希望”。

先锋派戏剧虽然已经偃旗息鼓，但却给美国戏剧留下了深深的烙印。写实主义戏剧虽然重新抬头，但已不是、也不可能是过去的写实主义。这种新的写实主义吸收了先锋派戏剧中的许多新的表现手法，从而变得更加丰富、更加灵活。

从美国当今剧坛上最受欢迎和重视的剧作家山姆·谢泼德的作品就可以看出端倪。谢泼德就是六十年代崭露头角的作家，他的剧作内容荒诞不经，但充满美国特色，故被称为美国的荒诞派。他在六七十年代写的剧本不是内容离奇使人看了莫名其妙，就是根本没有什么剧情内容。但是随着美国戏剧潮流的变化，他的作品也逐步走上写实主义的道路。如他一九七八年获普利策奖的剧作《被埋葬的孩子》，虽然不能称为写实主义戏剧，但已向这方面大大靠拢。剧情讲一个青年文斯带着女友回到阔别已久的家园，家里人都不认识他了，而且家里的人不是病残，就是呆傻。最后发现祖父还曾杀死祖母的一个私生子，并埋在后面园子里。据说这个家代表美国，

他们把青春给埋葬了。他在一九八〇年写的《真正西方》就是写实主义的了，情节讲兄弟俩，一个剧作家，一个流浪汉，为了争夺为一个制片人写剧本的机会而你争我夺、尔虞我诈，表现出亲兄弟之间赤裸裸的利害关系。

从近年来获普利策奖的剧作也可以看出美国戏剧的发展状况。如获一九八二年普利策奖的剧本《士兵之戏》（见《外国戏剧》一九八五年第四期《一个黑人中士之死》），虽然写的是美国军队里黑人和白人之间的关系，而且情节曲折动人，但却运用了许多先锋戏剧的新手法，如多维空间、时空交错、内心外化等，使这出戏更加生动，更吸引人。获一九八三年普利策奖的剧作《晚安啦，妈妈！》（见《外国戏剧》一九八五年第一期）也是一出写实主义戏剧，讲美国南方某地母女二人相依为命，女儿生活得颇不如意：丈夫离去，儿子是不法之徒，自己又有癫痫症。在一个晚上，她对母亲说自己不想活了，准备自杀。母亲百般劝阻，女儿不听，最后道了一声晚安，遂关门自杀。这出戏虽然写实，却用平静的外表和日常琐事的谈话来掩盖极其紧张与悲痛的心情。它实际上已非往昔的那种表现人物、表现情节的写实剧，而是基本上没有故事情节、没有高潮，从一开始就使人物处在矛盾的最高点的生活片断式的戏，使观众感到似乎是看到隔壁邻居一段外弛内张的生活。大卫·马麦特获一九八四年普利策奖的《格林罗斯山庄》通过一群房地产推销员相互之间的关系反映美国社会那种在白热化的竞争中变得像野兽一般的人们。但戏并没有完全使用传统的写实主义手法，并不突出人物和情节，而只是通过三对人物之间的关系，反映推销员生活的一个侧面。而且戏并不集中在高潮点上，而是用散点结构手法。这样就使戏显得更加自然，更加生活化。

用美国两位剧界名人的话也许能更清楚地说明问题。理查德·吉尔曼在《纽约时报》上的文章就曾说，这种新写实主义之所以新是“由于它不像旧写实主义那样热衷于所谓科学探索和表达思想，而是不评论、不仲裁，客观地反映现实生活，使我们毫不歪曲地在戏中看到自己”。马丁·戈特弗雷德在一九七九年三月号的《星期六评论》上的一篇文章说：“写实主义不过是模仿生活的外表，而没有表现生活的内在；荒诞派以各种扭曲的形象表现人和生活的内在实质；新写实主义吸取了先锋派戏剧的表现手法，使戏剧从戏剧传统手法中解放出来，更灵活、更自由地表现生活和世界。”

（原载《剧本》1987年2月号）

理查·谢克纳的戏剧人类学研究

孙惠柱

谁是当代世界上影响最大的四位戏剧理论家？这个问题多半会使我们的读者感到突然，西方人也未必能做出准确的答复。美国学者理查·洪比在一九七八年出版的《从剧本到演出：用结构主义看戏剧演出》一书中提出了一个名单。其实前三位倒是不难猜到的：斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、阿尔托（残酷戏剧创导者），而第四位在我国还鲜为人知，那就是理查·谢克纳——纽约大学表演研究系创始人之一、教授、《戏剧评论》主编、著名实验戏剧导演、戏剧人类学这门新学科的带头人。

一九八四年出版的世界上第一本详尽而又全面的西方戏剧理论的综述《戏剧的理论》（作者马文·卡尔逊，Marvin Carlson）援引了这个四人名单，其中评述谢克纳理论的篇幅也确实仅少于斯、布、阿三位大师的条目。考虑到前三位大师均已作古，而谢氏仍年富力强，正在不断出书、出戏（演出）、出学生，他的影响更是不可低估了。

这四大戏剧理论家大致代表了西方历史上的三代戏剧理论，斯坦尼斯拉夫斯基基本上继承了自亚里士多德至莱辛、狄德罗等人的传统理论，以文学为本，发展为一整套详尽系统的技法；当前代表这一代戏剧文学的有布仑退尔、阿契尔、贝克等，这也是我们较为熟悉的一代理论。布莱希特的戏剧及其理论带出了新一代戏剧理论。这一代中最著名的理论家是埃瑞克·本特利和马丁·埃斯林。是他们最早向英语世界介绍了布氏戏剧，又进而把他们的理论触角伸向戏剧艺术的四面八方。本特利以不计其数的编、译、评论文章被誉为当今世界剧坛最博学睿智的作家，而埃斯林则主要以他的《荒诞派戏剧》一书享誉世界。这一代理论注重戏剧的哲学内涵的探索。很明显，《荒诞派戏剧》一书与存在主义哲学密不可分，本特利早期的重要著作《作为思想家的剧作家》在分析十九世纪以来的剧作家时就已把重心放到思想这一方面，而不再是技法的钻研。然而宏观地看，这第二代戏剧理论的基础仍然是文学。

第三代戏剧理论虽然由阿尔托首创，但正式形成影响却是在他去世近二十年后的六十年代。随着残酷戏剧理论被重新发现，格罗托夫斯基的贫困戏剧初露端倪，

以演出而非剧本为本的实验戏剧不断涌现，作为当今第三代戏剧理论重要代表的谢克纳的一系列戏剧学和人类学观点也应运而生。

如同本特利使广大的英语世界了解了布莱希特一样，谢克纳使英语世界乃至其他地区了解了格罗托夫斯基。早在六十年代前期，谢氏就在他主编的《戏剧评论》上率先介绍了格氏的戏剧实验，以后又多次评介并请他到纽约大学主持演员训练工作室，使他的影响日渐扩大。与此同时，谢氏自己也是实验戏剧的先锋人物。在六十年代末美国各地的反战（越战）和人权（以黑人权利为导火线）运动如火如荼之际，他毅然离开了他主持的、已成为世界先锋戏剧喉舌的《戏剧评论》，投身于戏剧实践。他和一批志同道合的艺术家同心合力，把处在纽约偏僻角落的一个废车库改建成了一个多空间、多功能的演出场所，并公然名之以“表演车库”。他们的第一个演出《狄俄尼索斯在一九六九》，以其惊世骇俗的空间设计、即兴表演、观众参与及最后上街游行，表示了对西方世界的现代文明、理性主义的决裂态度。这个演出奠定了谢克纳先锋戏剧导演的地位。此后他导演的一系列演出，都实践了他关于“环境戏剧”的主张，即把演员、观众及剧场的每一个角落都置于导演的整体构思之中，使演出成为每个在场者都能更真切感受到其力量的类似仪式的活动。

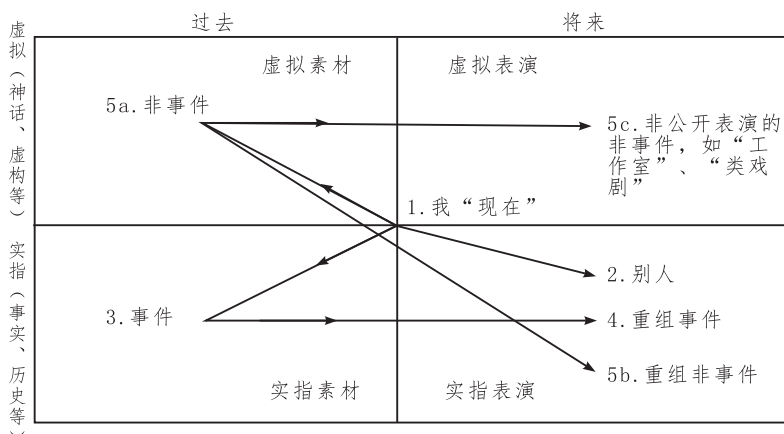
与其他以类似演出方法进行探索的先锋派导演不同，谢克纳不但有深厚的古典戏剧功底，而且从未将这一基本功弃之不顾。他在著名的康乃尔和依阿华大学的戏剧系受过正规的训练并获得了学士、硕士学位，而后他写了关于希腊悲剧的博士论文。他喜爱钻研经典戏剧，而且经常做出新的解释。他在得到博士学位之前就已提出了一篇观点独到的论文，称欧里庇得斯的后期剧作《巴坎》实际上是一个集体的牺牲。这部与欧氏前期理性主义的剧作很不相同、以酒神狄俄尼索斯与代表太阳神精神的潘迭斯为主要角色、充满宗教神秘气氛的剧作深深吸引了谢克纳，最终导致了《狄俄尼索斯在一九六九》这部取材于《巴坎》而充满了当代意识的先锋派作品的出现。谢氏后来还导演过《麦克佩斯》、《大胆妈妈》等经典作品，每次都有出人意料的设想。在他的《大胆妈妈》中，那部被“人化”了的道具车子居然被取消了，然而这个演出得到了布氏亲创的柏林剧团的赞赏。

六十年代末，七十年代初，反战、人权运动渐趋平缓，先锋戏剧的黄金时代也随之一去不返了。尤其是在美国，由于整个社会趋向保守，实验戏剧团体或是被迫出走欧洲，或是散伙，有一些名气已经很大而又能见容于上层社会的剧团则由各种公私基金会提供资助，到豪华的大剧场演出。这样，当年实验戏剧给艺术本身及整个社会带来的那股虎虎有生气的力量也就消失殆尽。此时谢克纳转而把主要精力投

入理论研究，更深入地探讨戏剧在人类生活中的作用及其前途。

谢克纳最近出版的一本重要著作《在戏剧与人类学之间》（一九八五），较为全面地反映了他和他的—批朋友（包括格罗托夫斯基、彼得·布鲁克）所开创的戏剧人类学这一新学科的成果。这也是多年前他创导的“表演研究”理论的发展。须知“表演”在这里的含意绝不是戏剧艺术中的那个组成部分，而是包括了远比戏剧更广泛的多种人类活动，简单地说，如果按我国戏剧学院的体制来看，表演仅是戏剧（包括导、演、文学、舞美）的四分之一的的话，那么在谢克纳的“表演研究”体系中，传统意义上的戏剧仅占表演的四分之一，其他三大类大致是舞蹈、仪式及日常生活中的表演——后者包括装模作样、职业要求的表演，甚至里根总统在电视或选民大会上的表演。这个理论基于一个由亚里士多德“模仿说”发展成为其对立面的观点，即不仅戏剧—表演可以以生活为模本，生活也能够以戏剧—表演为模本。两者间不是一面镜子反映一个物体的简单关系，而是无数精确的或变形的镜子与真实物体之间的关系，所以生活和艺术及其二者的相互影响就形成了错综复杂的关系。在前工业化社会尤其是原始部落中，许多传统仪式既是艺术又是日常生活不可或缺的部分。在现代社会中，演戏的技巧越来越多地被政治家的宣言和商人的广告所采用，艺术与生活真假难辨。因此，对广义的表演的研究，实质上也是一种对人类本质的研究。

表演的范围被扩展了，应对它作何定义和进行怎样的具体研究呢？在这个关键问题上，谢克纳提出了一个重要的观点，那就是：表演是重新组合的行为；与日常生活中大部分一次性的行为相比，表演至少是两次性的，也就是说有排练和表演两个阶段。他用下面这个模式显示了几种不同的表演及其在生活中的位置（从表演者的角度来看）：



图中 2、4、5b 和 5c 都是表演。2 即平时所说在生活中“做戏”；4 与 5b 是以不同方式编排出来的艺术表演，前者接近现实主义，后者接近浪漫主义；5c 则正好与 2 相反，本来是“做戏”，却不是给人看的，这是表演者自娱或者说“修身养性”的需要。

如此复杂的表演体系，虽然不是这么一个简单的图表所能表达清楚的，但这个图所涵盖的范围至少大致提出了表演研究的不同方向与领域。为了深入进行扎实的研究，各门类社会科学乃至自然科学的介入是情理中事。事实上许多科学家也已经进入了这片领地，其中不乏谢克纳的朋友和知音。在一篇为一本百科全书所写的题为《何为表演理论》的文章中，谢克纳列举了以下六个方面及其关联学科：

一、日常生活中的表演；以英国社会学家高夫曼的《日常生活中的自我表现》一书为根据。

二、运动、仪式、游戏、审讯、戏剧；社会学及社会人类学。

三、类语言学；动力学、符号学。

四、人种起源学和史前学，西方和现代工业社会之外的表演仪式的描述。

五、强调相互作用、集体活动及身体意识的精神分析疗法。

六、生态学，特别是关于游戏、展览和仪式等方面。

广泛深入地跨学科进行全面的表演研究，推动戏剧人类学的进展是这一理论区别于第一代与第二代戏剧理论的一大特点；此外，另一个更值得我国理论工作者注意的就是跨文化的特点。

本文中的第一代戏剧理论起源并发展自西方戏剧。布莱希特虽曾受益于东方戏剧，但完全是为他所用。从总体上说东方戏剧的影响在第二代西方戏剧理论中还不算很大，然而第三代就不同了。不仅东方戏剧对阿尔托和格洛托夫斯基都有极重要的影响，谢克纳近十多年来也越来越重视第三世界文化对他的理论的意义。最近他在为《戏剧评论》所写的一篇“编者的话”中，一方面感叹西方先锋戏剧的韶华已逝（他对所谓主流的商业戏剧一向是不屑一顾的），一方面则把希望寄托在第三世界国家，因为这些国家有丰富的文化传统，而且他们的传统戏剧形式大多与生活保持较为密切的血肉关系。尽管在他对第三世界国家文化的希望中多少夹杂着西方人类学家常常难免的理想化的猜想，但他的结论或者假说倒并不是凭空而来的。十多年来他的足迹踏遍了南美、非洲、印度和日本，而且尽可能在这些地方做长期逗留。那本《在戏剧与人类学之间》的力作就记录了他考察不少非西方民族的研究成果。

中国这个戏剧文化的宝库早就使谢克纳心向往之，他将在一九八八年初实现到

中国来作一番实地考察的夙愿。除了了解中国戏剧的概况外，他想着重研究傩舞、傩戏等原始仪式，并为与我国有关方面合作编一期《戏剧评论》中国专号（同时在我国出中文版）做准备。

如果第一、第二代戏剧理论的名称前还应该加上一个限制词“西方”的话——因为它们都是在与东方缺乏直接交流的情况下形成的，可能不久就不必为第三代理论冠以“西方”二字了，因为第三代理论有赖于东方戏剧文化及其学者的积极参与。在东方人中我们中国学者又有着义不容辞的重要责任，我们的历史遗产和国际地位使我们有义务对全世界的第三代戏剧理论做出较大的贡献，谢克纳教授不久后的中国之行也会为我们带来一个使中国戏剧理论走向世界的好机会。另一方面，对世界戏剧理论做出贡献意味着要瞄准国际水准，用现代科学（社会科学及自然科学）的多样方法来研究我们的遗产和现状，而不仅仅是卖古董。这里其他学科专家的支援是必不可少的。对他们来说，表演研究也是一个大有用武之地的领域。

谢克纳的戏剧人类学研究方向并不是与第一、第二代戏剧理论不相容的。前两代戏剧及其理论早就趋于完满成熟，理论上的发展余地不大了。其中第二代理论现在看来比较折中，是第一、第三代之间的过渡。第三代理论常常显得过于极端，这在其草创时期尤为突出，如反对语言，强调视觉形象和身体意识等等。不过，目前第三代戏剧理论正趋向平衡发展，已由初期的冲动、激烈的标新立异转为近来的科学化和求实的考察和研究。对戏剧的起源及其在人类社会中的根本作用的探论，将不但有助于创造一种更能使所有参与者身心得到全面满足和发展的新型戏剧——也许不完全是戏剧，有可能冠以另一名称——而且有助于建立一种更健全的社会环境的研究。所以，各学科专家的支援并不意味着改行，对戏剧和表演的研究很可能最终在他们各自的领域中得到惊人的成果，那将是对各门学科、对艺术、也是对人类的重要贡献。

（原载《外国戏剧》1987年第3期）

学习·借鉴·创新

——为美国音乐剧在我国演出而作

程 若

由美国尤金·奥尼尔戏剧中心和中国戏剧家协会主办，由中央歌剧院排练的两部美国音乐剧《乐器推销员》和《异想天开》，在首都的两个剧场同时拉开了帷幕，可以说是歌剧界的一大盛事。不但为中美文化交流开辟了一个新的领域，为我国喜爱歌剧艺术的观众创造了一个难得的欣赏机会，同时也为我国歌剧创作带来一些新鲜经验，必将在今后歌剧艺术的发展中起到促进作用。

近几年来，我国不少歌剧工作者，为了适应新形势的需要，为了满足观众日益增长的欣赏趣味，在艰苦地努力探索喜歌剧创作规律的同时，早就把注意力集中到了美国的音乐剧，急于想从他们成功的经验中吸取有益的养料。虽然有一些零碎资料可供参考，但直接观摩的幸运却不是多数人可以得到。这次由美国艺术家和中央歌剧院通力合作，把两部具有代表性的美国音乐剧，一下呈现在我们面前，真使我们眼花缭乱，目不暇接，实现了我们多年的愿望。

美国音乐剧的发展可以追溯到上一世纪，但其趋向成熟还不到半个世纪。一系列代表作品，不仅受到广大美国观众的喜爱，而且享誉世界，足迹走遍各大洲的大小城镇。就我们所知，如《俄克拉荷马》、《屋顶上的小提琴手》、《西区的故事》、《音乐之声》、《窈窕淑女》以及这次演出的《乐器推销员》和《异想天开》等剧目，单在美国本土的演出都在数千场以上。而《异想天开》从一九六〇年首演以来每天一场，现已达一万一千零六十场之多。同时还在美国五十个州的两千多个城镇演出了八千多场。剧本已译成十四种文字，在亚、非、拉丁美洲、西欧、东欧、大洋洲的六十七个国家进行了演出。

音乐剧的发展势头方兴未艾，近几年又出现了轰动欧美的《埃维塔》、《群舞演员》和《猫》，最近上演的《悲惨世界》，已使法国和美国的千千万万观众为之倾倒，百老汇演出，盛况空前。音乐剧显示出如此巨大的魅力，不能不促使我们对它进行认真的研究，找出它奥秘之所在，借鉴其成功经验，更好地发展我们自己的民族歌剧。

“美国音乐剧可以说是美国土生土长的戏剧艺术。”这句话基本上概括了它的发展道路，也再一次证实了一个颠扑不破的真理：任何艺术的参天大树都是深深地扎根在民族的土壤里的。也就是说，只有民族特色浓郁的艺术才能成为民族的瑰宝，也才能受到他国人民所喜爱，才能走向世界。

美国音乐剧成功的一个奥秘，正是它取材于美国人民的生活，描写美国人的典型性格，择取活在人民口头的、诙谐幽默的语言，根据黑人民歌、乡村音乐加工创作，大量采用黑人舞蹈和民间舞。运用这些民族文化因素，构成美国风味十分浓郁、生动活泼的戏剧。我们从《乐器推销员》的演出中就感受到了这个鲜明的特点。它把一九一二年这个两千二百人的偏僻小镇的风貌展现在我们眼前。不仅美国观众看了感觉亲切，我们也觉似曾相识，因为那些顽固、保守、忌妒、家长式的统治现象在我国的小城镇中也或多或少地存在着。

中国歌剧也是有民族性这个传统的，也产生过不少受观众热爱的优秀剧目。但近年来都显得有些淡忘了。一些作品不是刻意追求民族风格、民族特色，从人民生活、民族文化中吸取养料，而是为了迎合部分观众不健康趣味，追求廉价的剧场效果和票房价值，创作演出一些不伦不类的低劣作品。美国音乐剧的成功经验提醒我们，民族性这个艺术创作的普遍原则是淡忘不得的，更不能抛弃。

其次，美国音乐剧还有反映现实生活的特点。许多成功的作品都反映了当时人民的现实生活，抓住了社会普遍关心的问题。这次演出的两部作品就有这个鲜明的特点。《乐器推销员》是反映随着商品生产的发展，新的文化也来敲古老城镇的大门。新文化的普及可改变旧的思想、旧的风俗习惯，改变落后的人际关系。虽然反映的是美国半个多世纪前的情况，却使我们联想到我国今天精神文明的建设，我们也正在用新的思想、新的文化普及大小城镇，从而改变旧的风俗习惯，改变落后的人际关系。音乐教育的普及常常起到政治教育所起不到的作用。这部戏在我国演出也是有现实意义的。

《异想天开》的主题更有现实性。它所描写的两代人的关系，全世界许多家庭都是存在的。年轻一代人的“逆反心理”处处可见，而作者为年轻人指出的却是一条必由之路。青年人必须到广阔的世界里去经受磨炼，经受考验，才能成熟起来。年轻人、老年人看了，都会得到宝贵的启示。

其三，美国音乐剧运用了比西欧传统歌剧更多的表现手段，包括说白、音乐、歌唱、舞蹈、表演、布景，甚至技巧和杂耍。多种手段的运用可以做到艺术上的丰富多彩，加上有趣的情节，使观众始终沉浸在多种艺术品种的欣赏之中，而不觉沉闷枯燥。同时多种艺术手段的运用也增强了反映现实生活的能力。从我们的创作实

践中深感传统歌剧形式的限制，难于表现现实生活，与现实生活距离较大。因此不少人避开现实生活，专写历史或神话传统。而音乐剧因为运用了多种艺术手段，缩短了与现实生活的距离，与生活更贴近。这也可以说是音乐剧的一大特点。

其四，美国音乐剧还具有群众性的特点。它内容浅显易懂，又多写广大群众关心的问题，语言唱词口语化，而无深奥难懂的词汇，音乐流畅，好听好记，每部戏又有一两首脍炙人口的歌曲广为流传，因而能为广大群众所喜爱。

虽然这种群众性是在追求票房价值的思想指导下产生的，在其发展过程中，不可避免地出现大量适合观众低级趣味的商品化了的作品，但由于有不少真正的艺术家参加进行严肃的创作，仍然产生了一些既保持群众性的特点，又有严肃内容的雅俗共赏的艺术品，成为这一剧种的代表，形成它的高峰。当前我们也有一部分歌剧作品也在走向商品化，而另一部分作品却背离了群众性这一原则，孤高自赏，或只有少数人能看懂。我们应该克服这两种偏向，在为人民服务的思想指导下，继续发扬群众性这个优良的传统。

其五，美国音乐剧比传统的西欧歌剧的综合性更大。演员需要具有唱、念、做、舞的全面修养。我国歌剧演员大多只注意歌唱的训练，而不注意表演和其他技能的学习，即是在演古典歌剧时，表演和唱词吐字也很少能令人满意的。演出音乐剧则可改变重唱而轻表演的倾向。因为中国观众的欣赏习惯历来是既要听唱又要看表演的。这次中央歌剧院的演出在表演上有了较大的进展，载歌载舞，唱做俱佳，这是十分难能可贵的。

美国音乐剧的成功给了我们什么启示呢？

事实证明音乐剧的生命力是强大的，它在西欧传统歌剧的创作呈现萧条时期勃然兴起，并不是偶然现象，而是有其社会历史的必然性。经济发展的现代化，人民生活的节奏随之改变，人们渴望生活中充满活泼欢快的感情，音乐剧便应运而生。发展到今天，它的形式已基本定型，即是必须有轻松的音乐、诙谐的语言、风趣或优美的唱词、欢快热烈的舞蹈、漂亮的服装、华丽的布景、美丽的演员，加上有趣的情节贯串。如果剧中能穿插精彩的技巧表演，再有一两首优美动听、好记好学的歌曲，就更能得到广大观众的喜爱。

我认为我们可以直接引进这种艺术的新品种，作为我们歌剧的一种形式，运用它的特点和创作方法来发展我们具有中国民族特色的中国音乐剧。当然不是生搬硬套，而是借鉴、创新，使其在我们民族文化的土壤中，生根开花。

长时期以来，一些歌剧工作者，总在歌剧形式问题上发生苦恼、争论不休。中

国歌剧的发展是受着戏曲和西欧歌剧的影响的，也可以说这是中国歌剧的两大源流，在四十年代秧歌剧的基础上发展起来。一部分更多地接受了戏曲的影响，产生了《白毛女》、《赤叶河》、《洪湖赤卫队》、《江姐》等优秀剧目，一部分更多地接受了西欧歌剧的影响，也产生了《王贵与李香香》、《草原之歌》、《阿依古丽》等优秀剧目。两种作法、两种风格都是成功的。但是“洋土之争”却扰乱了一些人的创作思想，后来大歌剧的框框又束缚了许多人的手脚。不少人深感歌剧形式难于掌握，特别是很难反映现实生活，因此“距离论”便应运而生，离开现实生活去写历史、神话和传说等题材。今天我们看到音乐剧正好有反映现实生活的功能，为什么不学习引进呢？形式风格越多样越好，传统的形式也应创新，各种形式风格都可并存，开展竞赛。除了原有的西欧歌剧和民族歌剧的形式之外，再增加音乐剧这个新鲜活泼的形式，只会为歌剧创作开辟更加宽广的道路，使歌剧的局面更加色彩斑斓。其实我国早有音乐剧的深远传统，戏曲就是有说有唱，又歌又舞，还有技巧表演和杂耍的戏剧形式。秧歌剧也具备了音乐剧的主要特点，也可以说是今天音乐剧的初型，可惜没有继续发展。现在我们可不可以把秧歌剧作为基础，吸收戏曲的许多表现手法，再借鉴美国音乐剧的经验，发展我们中国自己的音乐剧呢？这是摆在我们面前的新课题。只要有一批有志之士大胆探索，大胆实践，大胆创造，坚持努力地去做，相信一定会得到成功的。

（原载《剧本》1987年6月号）

在后现代主义的杂音中

钟明德

上次我们谈道：小剧场是目前台湾最活泼、最具潜力的艺术新潮。同时，我也指出：从一九八七年一整年的小剧场演出看来，有三个潮流走向特别值得我们注意：一、环境剧场的尝试；二、后现代主义剧场的萌芽；三、政治剧场呼之欲出。

关于“环境剧场”，上次我们已经讨论过它的六大原则，以及在这方面的几个初步尝试，如去年三月二十九日在台北市中正纪念堂附近的“艺术自助餐”活动，十月十一日在台北市郊外双溪郑成功庙的《第一种身体行动》，十月二十五日在淡金公路上演出的《拾月》，以及十二月二十九日在台湾实验剧场演出的《马哈台北》等等。我期许式的结论是：环境剧场的实践可以让我们的剧场艺术落实在我们的生活环境中。

今天我们要讨论的“后现代主义剧场”，从我的观点来说，也可以让我们的集体关心和历史传统，透过“反叙事结构”这种后现代手法呈现出来。这是我为什么特别推荐后现代主义这种西方前卫思潮的原因——顺便一提，为了后现代主义，我已经付出了个代价——你们背地里都叫我“钟后现”（笑声）。“钟后现”也许是个不坏的招牌，尤其是从商业利益来看：我估计“后现代主义”在台湾文化商场至少会流行个十几二十年……

在转入正题之前，我想先预告一下下次的讲题：“剧场的政治与政治的剧场”。事实上，我们这个讲座所探讨的三个主题——环境剧场、后现代主义剧场和政治剧场——是很难分开来说的。很多演出，譬如《马哈台北》，当它具有“后现代主义”的特征时，它很逻辑地自然带来“环境剧场”的特色，同时，对现实政治也采取了某种程度的批判立场。关于“政治的剧场”，希望大家在下次讲课之前能读一读书目上桑纳的《激进剧场笔记》第一部分（Arthur Sainer, *The Radical Theatre Notebook*），詹明信的《政治潜意识》第一章（Fredric Jameson, *The Political Unconscious*），布鲁斯坦所写的《革命作为剧场》（Robert Brustein, *Revolution as Theatre*），布雷希特的《剧场小工具论》（Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*）和皮

斯卡特的《政治剧场》第一、二、三章 (Erwin Piscator, *The Political Theatre*)。至于台湾的“政治剧场”演出,请大家比较一下去年推出的《星星月亮太阳》和《兀自照耀的太阳》,注意一下这两个“太阳”所呈现的政治意涵、对现状所采取的立场和它们相隔了五十年的“政治剧场手法”,详细情形我们下次再说。

现在我们开始今晚的正餐。我们今晚用餐的程序是:首先,我想谈谈后现代社会、后现代主义和后现代主义下的剧场;其次,我将以一九八七年台北几个剧场演出为例,说明后现代主义剧场的几个特征;最后,我将针对一个高度争议性的题目——我们需要后现代主义吗?——提出我个人的看法。

啥是后现代主义

“What Is Postmodernism?”,这是“后现代主义大师”以哈卜·哈山为外行人所写的一篇文章的主题。很可惜的是,我们如果只希望在坐公车的时候念念“What Is Postmodernism”,然后便以为可以参加“后现代主义俱乐部”——那么,我们便上了“大师”的当了。如果你们昨天晚上曾经把大师的小文章好好地读一次,发现竟然有五十几个生字在梁实秋最大本的《英汉大辞典》查不到——就算有幸查到了也不知所云——请千万不必恐慌。因为,哈山大师在问“啥是后现代主义?”时,他事实上是在仿讽一千九百多年前的那位罗马总督。该总督的喜剧性名言是:“啥是真理?”

我们所面临的是个无解的修辞学问题——至少,我们应该早已学会不要去渴望一个简单易懂、四海通用的标准答案。我们无法回答“啥是真理”并不代表“真理”这个概念毫无根据或实用效果。对“啥是后现代主义?”,哈山的努力至少提供了我们一些有用却不怎么可靠的线索(请参考你们手上的 *The Question of Post-modernism* 和 *Pluralism in Postmodern Perspective* 两篇文章):

一、“后现代主义”这个名词牵连甚广,历史的或理论的疑难杂症总共有九项之多。

二、“后现代主义”的特征包括“不确定性”、“片段化”、“解典化”、“无自我、无深度”等等共十一项,可是,这些特征呈现高度的不稳定性。我们甚至无法用这十一项特征来区分“现代主义”和“后现代主义”。

三、单就艺文方面的变迁来说:“后现代主义”不像“现代主义”那么庄严肃穆 (Olympian)、不食人间烟火,可是也不像达达、超现实这些“老前卫”那么浪漫任

性、纷纷攘攘。

四、跟“后现代主义”同行或甚至构成“后现代主义”的历史因素有：我们的世界已经成了个地球村，我们的意识已为资讯科技所渗透、操纵。人性和文明背后的那只看不见的手——语言——已经昭然若揭。

哈山的论点中最不能叫人满意的是：由于他对新“左”派观点中的“经济与文化合流”（The Conflation of the Economic and the Cultural）持保留的态度，企图维持学院派的“批评距离”（Critical Distance），反而使得他的“后现代主义问题”贫乏得像篇研究生报告一般。除了教学功用之外，这种写作实在“博学得很，有小聪明，但无济于事”——对于“后现代主义为何兴起？”这么个关键性的问题，他似乎只能在故纸堆中忙得团团转，说模棱两可。

相对的，同样在去年访台的另一位“后现代主义大师”——詹明信——他的论点就要清晰有力多了：“后现代主义是晚期资本主义的文化主流。”他写道：“就是所有的后现代主义的特征都跟现代主义一样，由于后现代主义在晚期资本主义体系中截然不同的地位，它跟现代主义势必会同床异梦。”他承认文化变迁的谈论不可避免地会牵涉到历史分期的困难，可是，简单地说，一九六〇年代是晚期资本主义意识形态分崩离析的危机时期，新的局面由此展开，“后工业社会”、“资讯社会”等等名词应运而生，而“目前全球性或美国式的后现代主义文化，事实上即美国新经济和军事霸权内在的和上层结构的表现”。

在指出后现代主义跟社会变迁的关系之后，詹明信有系统地说明了他认为最明显的三个后现代主义的特征：一、无深度感或“平面”（Flatness）；二、无历史感或“现在”（Present）；三、“传意串链的断裂”或“精神分裂症状”（Schizophrenia）——这些分析严谨而具体，有相当的启发性，可惜我们无法在此细述，请大家自己把《后现代主义：晚期资本主义的文化逻辑》和《后现代主义和消费社会》等论文再研读几次，对“啥是后现代主义？”多少就会有些心得了。

詹明信将文化主流和社会变迁铐在一起，不仅使现代主义和后现代主义的特征泾渭分明，不仅回答了“后现代主义为何兴起”这个重要问题，同时，更支持了他反复强调的命题：“后现代主义并不是现代主义式的风格嬗变而已，而是新的文化主流。”这种看法使得他最关心的“文化作为一种介入行动”成为可能，同时，也预示了我们第三世界文化对后现代主义所可能采取的立场。

后现代主义的两大特征

关于后现代主义这个文化新潮，我们只能说到这里。接下来我们要谈谈“后现代主义剧场”。首先，我还是不得不做些警告性的声明：“后现代主义”这个观念不单上市没多久，同时还在不断翻新变化之中，众说纷纭，因此，我们处理“后现代主义剧场”这个题目就很容易像是瞎子摸象了。有关后现代主义剧场的论文不单少得可怜，能够言之有物、切中要害的更是凤毛麟角。更重要的一个因素是：最近二十年来的剧场界缺乏强而有力的“理论”出现，因此，我们虽然注意到罗伯·威尔森、理查·福曼和碧娜·鲍许等人的表演艺术迥异于前人，我们除了使用“新形式主义”或“新表现主义”等旧瓶新酒式的名词来区分他们之外，对他们可能表现的整个新文化主流丝毫无能为力。我初步的看法是：如果詹明信的“晚期资本主义的文化主流”所言不虚，那么，威尔森、福曼和鲍许等人的“新形式主义”或“新表现主义”（注意这两个名词所隐含的相互矛盾），事实上只不过是晚期资本主义在剧场、舞台上的表现罢了。威尔森等人的剧场艺术最适当的名称应当是“后现代主义表演艺术”。

另外一个谈论“后现代主义剧场”的难题是：剧场艺术只存在于演出当时，演出的录影带、照片、脚本等纪录无法真正告诉我们后现代主义式的剧场经验。我曾经在大专院校演讲过多次，也广泛地使用了幻灯片和录影带来作为分析的佐证——曾经有在两个小时中放了八个录影带（片段）的纪录——然而，我依然怀疑：由于缺乏亲身体验，大家所了解的后现代主义剧场会不会只是二度空间上一堆凌乱的意象而已？更糟糕的是：这一堆堆的意象背后又有一大串似乎晦涩难解的抽象术语！

任何的剧场演出要求的都是直截有效的临场经验，所有的主义、理论和后见之明只是演出前后的声明而已。它们可以互相渗透，但是却不可以相互混淆。因此，为了让今晚的讨论可以跟我们的实际体验相印证，我将以去年台北所见到的演出为例来阐释后现代主义剧场。首先，让我们听听一个很好的美国戏剧学者柯瑞根（Robert W. Corrigan）对后现代主义剧场的观察：

在理查·福曼和罗伯·威尔森等人的剧场中，我们体验到什么呢？意象而已！当代剧场的根本元素就是各种视觉和听觉的意象：语言可有可无；脚本有也好，没有也无所谓。演员的咬词吐字时而夸张，时而平淡；更多的时候是咕

咕啾啾，不可理喻。没有主题，没有主旨，没有故事线——叙事结构几乎荡然无存；整个演出无宁是个持续蜕变的过程，好像是在舞台框框中不断展现的巨幅拼贴一般。演员不再创造角色，不再扮演角色，只是在空间中创造图案而已；演员成了象征，动作的化身。事实上，组合图案成了剧场制作的中心策略；剧场艺术家在舞台上排演跟画家在画布上构图几乎无甚两样。剧场演出的每一个部分都可以单独存在，就像电脑库中的资讯位元一般。或者像福克斯所说：“观众不再追索角色跟角色之间的关系，而是置身语言、视觉、音乐等等不同频道或层面之间。在这些视觉或听觉的意象中你也许可以领略到片段段的角色，可是，整体而言，角色早已溶进了剧场因素所汇聚而成的洪流之中。”

一般说来，这正好是《马哈台北》（一九八七年十二月二十九日首演）演出之后，观众们告诉我的反应。除了“没有主旨”这点之外，柯瑞根的观察几乎正巧说明了《马哈台北》的部分特征。将这些观点跟詹明信对后现代主义的看法放在一起检查，我们可以归纳出下列两大后现代主义剧场的特征：

一、反叙事结构：所谓的叙事结构，在戏剧理论中通常是指有开头、中间、结尾的一个线性故事的各种布局方式。按亚里斯多德的说法，这种叙事结构通常是为了再现一个“行动”。因此，当六〇年代以后的前卫剧场逐渐抛弃掉“对人物的模拟”（角色刻画）和“动作的再现”（情结，布局），代之以肢体、声音的直接呈现和时间、空间的自由转换之后，剧场便几乎完全脱离了文学戏剧的范畴，反叙事性结构——譬如理查·谢喜诺所说的“仪式”、约翰·凯基所谓的“偶发”、毕加索所肇始的“拼贴”等等——成了后现代主义剧场最重要的结构原则，对迷恋于亚里斯多德系“戏剧—剧场观”的戏剧专家而言，这真是旷古未有之变局，尖叫、恐慌、反动和歇斯底里自所难免。事实上，这种被时代遗弃的焦虑感真的是大可不必，因为，再现一个“行动”式的戏剧虽然将自二十世纪的舞台凋落（很多专家学者会为这句话发疯。真的！），可是，同时之间，它却早已在每天晚上八点钟的电视荧光幕上兴起。

二、分裂的“意/像”：这个词汇是从詹明信的“The Break-down of the Signifying Chain”转译而来的。他说：拉冈用“传意串链的断裂”来解说精神分裂症状，由于传意串链的断裂，精神分裂病患将只能体验到一个符号的纯粹物质面，亦即“象征”（Signifier），而无法做“象征”与“符旨”（Signified）之间的兑换工作。换句话说，精神分裂病患将活在一系列纯粹而孤立的现在（Presents）之中，无法将

现在的体验跟过去和未来串联起来，因此，他也就失去了个人认同（Personal Identity）。然而，由于传意串链的断裂，每个符号的物质面或时间感中的现在都将被凸显出来，成为强烈、鲜明、尖锐而淹没性的悸动。

对不熟悉结构主义和拉冈心理学的人而言，这段话显然叫人不着边际。可是，那种传意串链断裂之后所造成的“意/像”效果，却是看后现代主义绘画（如罗伯·朗歌和大卫·沙尔）或剧场（如罗伯·威尔森和李·布洛尔）最令人深刻的印象。整个画面可能令人百般猜疑，不知意义何在，可是，每一个独立的元素却可能毫无理由地叫人屏息或受伤。在《马哈台北》演出之后，有好几位观众分别告诉我：“看到那个片段，我真想抱头痛哭。”其中一位严先生说他也流了眼泪，却说不出所以然。当然，有更多的观众可能像初见抽象画一般：“实在看不懂！”

我自己去年七月看环墟剧场演出的《奔赴落日而显现狼》时，曾经也有数次叫分裂的“意/像”之流所淹没。有关《奔赴落日而显现狼》我曾写了一篇蛮长的文字登在一九八七年九月号的《当代》杂志，有兴趣的朋友不妨参考，这里我就不再啰唆了。附带值得一提的是：“分裂的意/像”和“反叙事结构”二者互为因果，结果造成了以哈卜·哈山所罗列的“不确定性”（Indeterminacy）、“片段化”（Fragmentation）和“嘉年华会化”（Carnivalization）等后现代主义特征。

第三世界和后现代主义

从一九八〇年以来，“后现代主义”这个词颇足以年年膺选《时代》杂志的“年度风云新字”。纽约股市崩溃，台北壮士断腕。因此，西风所渐，台湾在最近一年多来至少看到了以下几个受后现代主义潮流影响的演出：

舞蹈：

《我的乡愁我的歌》（云门舞集，1986. 12. 11）

《金陵杂剧》（香港城市，1987. 4. 1）

《世纪末神话》（林秀伟，1987. 4. 21）

《白日梦连作》（陶馥兰，1987. 7. 3）

剧场：

《闯入者》（河左岸，1986. 10. 25）

《强暴玛丹娜》（奶精仪式，1986. 12. 26）

- 《一八一二》(屏风, 1987. 2. 7)
《寻找——》(当代台化, 1987. 2. 15)
《流动的图像构成》(环墟, 1987. 5. 11)
《奔赴落日而显现狼》(环墟, 1987. 7. 11)
《兀自照耀的太阳》(河左岸, 1987. 7. 11)
《被绳子欺骗的欲望》(环墟, 1987. 9. 12)
《1—1987—1》(当代台北, 1987. 9. 27)
《拾月》(河左岸, 笔记, 环墟, 1987. 10. 25)
《西游记》(表演工作坊, 1987. 12. 18)
《马哈台北》(艺术学院, 1987. 12. 29)

这张单子所列并不完全, 只是从我曾经看过的演出中挑出来的例子。各个演出受后现代主义影响的深浅不同, 除了《西游记》和《马哈台北》两个演出自承后现代主义影响之外, 其他演出分别采取了“做而不说”、“不予理会”, 或甚至“不予承认”的态度——当然, 受后现代主义影响或具备后现代主义的特色, 跟这些演出是好是坏并无任何机械的关系。值得我们注意的是: 如果有那么多演出的确自觉或不自觉地展现出后现代主义特征, 我们是否应该更有自觉和更有系统地来看待后现代主义问题了? 我们当代台北的文化应当对这种“晚期资本主义文化的主流”采取何种立场? 由于时间已经不多, 我这里只扼要地说明我对后一个问题的三点意见:

第一, 后现代主义上是个牵涉甚广、波谲云诡的文化潮流, 在欧美最顶尖的知识分子间, “现代主义”和“后现代主义”之间的各种论战烽烟依然未熄。在台湾我却经常发现有不少人急着说后现代主义就是这样、后现代主义就是那样, 甚至有更多的人根本搞不清楚问题所在, 立刻就盖棺论定地说“后现代主义破产了”, 或正颜厉色地斥责别人爱搭流行列车。这种不实事求是、不学有术的言论害人不浅。我的看法是: 我们最好将后现代主义研究透彻到某种程度之后, 再来决定我们应该对这种新潮采取什么样的、自己的立场, 不要急着批评。大家都知道: 台湾学术圈中最容易做的事, 莫过于对大家都无知的事妄加伦理性的价值判断了。

第二, 到目前为止, 我赞同詹明信所主张的“后现代主义是晚期资本主义文化的主流”这种议论。因此, 关于台湾要如何对待后现代主义这个问题, 所牵涉到的不仅是主观上应不应该追寻一种艺文潮流的问题而已, 而是, 台湾的政治、经济、社会, 客观地来看, 是否将自主地或步先进工业国家的后尘, 衍生出一种后现代文

化主流？初步的观察即可以告诉我们：台湾的政经社会愈来愈呈现“资讯社会”、“消费社会”、“跨国资本主义社会”的特征，因此，它的上层结构亦将表现出晚期资本主义的文化征兆——不管你是否同意称之为“后现代主义”——这是我相当肯定的事。

第三，对处理当代政经文化体系中边缘位置的我们而言，后现代主义中的“离心化”、“反大叙事”、“反独霸性意识形态”和“型类混合”等等倾向，使得边缘的传统、种族、性别、阶层纷纷取得相对的合法性。这个倾向的确曾经一度让我相当兴奋，譬如：在现代主义建筑中被过滤掉的地方色彩，现在又纷纷在台北新盖的几栋大楼中出现了。理查·谢喜诺曾经说过：后现代主义的表演艺术将是型类之间（Intergeneric）、文化之间（Intercultural）和科际之间（Interdisciplinary）突变的新品种，对非欧美传统的演艺文化提供了一个再生的机会。我们今天如果要创造一个属于我们自己的土地、时代和人民的“当代台北文化”或“当代台北剧场”，后现代主义的文化思潮提供了我们一个难得的空间、时机和氛围——我觉得这是我们应当额手称庆的时刻。谢谢大家！有问题的欢迎提出来共同讨论。

（原载 1988 年 2 月 1 日台湾《中国时报》）

“戏剧观”争鸣

摆脱幻觉主义束缚，大胆运用舞台假定性

薛殿杰

有一种看法，即认为现实主义一定要写实，就是要在舞台上制造幻觉。在舞台上制造幻觉，是指观众所看到的舞台上的一切视觉形象，都和生活中真实的自然状态一模一样。按着这种观点创造的戏剧，就是幻觉主义戏剧。

幻觉主义戏剧要求舞台美术最大限度地去模仿自然，为演员提供逼真的生活环境。对特技的要求也就异常严格，如天时气候的变化，自然界的花草树木等等，都要求和生活中的一样。这实际上是不大可能的。搞室内景就比搞外景易于模仿些。如家具、墙壁的壁纸，护墙板、天花板、吊灯等等都可以做到乱真。所以凡是成功的幻觉主义戏剧，以室内景为多。有的戏又尽力做到全剧只用一个景或两个景，这样成功的机会也就更大了。

那么，幻觉主义戏剧是否承认舞台的假定性呢？所谓“假定性”，其实就是舞台的局限性，或者说，也就是舞台的特性。戏剧的生命存在于演出之中，不演出的剧本只有文学价值。演出则需要空间、时间。而舞台的空间是有限的，并且要在一定的时间内完成。尽管幻觉主义戏剧是排斥舞台假定性的，但它最终也无法摆脱假定性。因而幻觉主义戏剧对假定性的承认和运用有严格的限度。首先，幻觉主义戏剧只能在箱式舞台（或称镜框式舞台）上演出，以台框为界，台框内的景物要严格保持生活的自然状态，舞台只有一面向观众开放，通常我们称之为“第四堵墙”，不去掉这第四堵墙，观众就无法看戏。这是幻觉主义戏剧所无法回避的舞台假定性。有的戏也要室外景，要表现无边无际的天空，由于受到有些剧场舞台空间的限制，台框内的“天空”也无法做到无边无际，通常的做法是不得不用檐幕和侧幕把“天空”挡住。这也是幻觉主义戏剧无法回避的一种假定性。大概除此之外，幻觉主义戏剧就不能再做让步了，就不容许有其他假定性的东西存在了，一切都要保持生活的自然状态。

欧洲十九世纪末兴起的幻觉主义戏剧对我国话剧影响较大，至今仍有人认为，只有这种幻觉主义戏剧才是“真正的话剧”，把它看成是话剧艺术的“正宗”或“正

统”。这种看法，作为一家之言，那是无可厚非的。但是，为了话剧事业的繁荣，为了真正实现话剧剧坛上的百花盛开，至少，除了幻觉主义戏剧之外，也应当让非幻觉主义的话剧同这“真正的话剧”平起平坐。我们不应该否定幻觉主义戏剧存在的价值，但很有必要摆脱幻觉主义的束缚。

有一种看法，即话剧演员的表演是逼真的，演员周围的物质环境也必须逼真，否则，物质环境就会和演员的表演不统一，就会破坏演员的表演。同其他剧种，例如我国传统戏曲（那是典型的非幻觉主义戏剧）、舞剧、歌剧等比较起来，话剧的艺术形式更接近于生活的本来形式，所以人们对话剧舞台美术的要求也就很难摆脱幻觉主义的束缚。但对上述这种看法，我渐渐产生了怀疑。我的怀疑是从这里开始的：我坐在池座前排偏右的座位上观戏，一眼看到了舞台上出现了非常尴尬的局面，舞台左面用网子剪贴的树的大部分并没有被天幕衬托着，而是被檐幕和侧幕衬托着。这种局面无疑破坏了自然的真实感觉，破坏了幻觉。硬说创造了一个同真实生活本身一模一样的真实环境，那只是自欺欺人而已。我在剧场里还经常看到一种设计，室内景是由墙片组成的，但没有屋顶，观众可以越过墙片看到天空甚至树木。如按生活真实的逻辑来要求，这是何等荒谬啊！有一次我看到一个剧团到农村去演出。在农村的广场上临时搭起一个“土”舞台，但也是按着箱式舞台结构搭起来的，有台口，有边幕、檐幕。而在实际演出中，农民观众们则把边幕撩了起来，要求三面看，有一点特权的干部和民兵们干脆站在台两边侧幕的位置上看。而这场演出完全成功，农民观众们聚精会神，反映强烈地看完全剧的演出。

观众是承认舞台假定性的，观众并不因为幻觉的被破坏而不承认人物所处的是一个什么环境，这是因为观众知道他们是在剧场中看戏。每一种艺术样式都有自己独特的表现生活的特殊形式，而不能相互替代，舞台假定性正是戏剧表现生活的独特形式。在话剧舞台上，尽管在环境的表现上存在着某些按生活真实状态标准去要求是虚假甚至是荒谬的东西，但演员逼真的表演，使观众产生了艺术上的联想，唤起了观众的某种生活记忆，而使观众产生了对周围环境的真实感和可信性。演员们逼真的、像生活真实一样的表演，并不要求逼真的、像生活真实一样的周围环境。这种环境有时倒要破坏表演，至少是扼杀观众的想象，不给联想留有余地。

当电灯在舞台上应用之前，舞台上还不具备制造天时变化的能力。当伦敦天鹅剧场上演莎士比亚戏剧时，除了演区的长凳之外是没有布景的，不难想象，那时成千上万的观众照样去观赏话剧艺术，也说明了话剧表演艺术并不一定要伴随有幻觉主义的舞台布景。

戏剧史的常识告诉我们，幻觉主义戏剧只是整个话剧发展史上的一个阶段，所以不能将现实主义和幻觉主义画等号。戏剧史的常识告诉我们，剧场建筑的演变和舞台技术设备的改进影响到各个时代的演出形式的变化，也决定了不同时期舞台美术创作的不同面貌。正如箱式舞台的出现，戏剧舞台美术创作上对幻觉主义的追求才有了可能。近几十年来一些国家中各种新式剧场的大量出现，把演区放在观众中间的各种空间处理的演出形式才可能更普及起来。戏剧艺术的发展也反过来向剧场建筑师提出了新的剧场建筑和舞台技术要求。舞台美术创作在某种意义上和建筑艺术、工艺美术一样受工业技术发展水平和客观物质条件的制约，正如木石结构、钢筋混凝土结构、直到今天更新的建筑材料如合金铝的出现，必然要影响到建筑艺术的变化；舞台设备技术条件和材料工艺上能给我们舞台美术创作提供多大可供选择的可能性，当然影响着舞台美术创作风格样式能否更加多样化。随着我国“四化”建设的进展，自然我们也会建筑一批具有现代技术水平的剧场和舞台，包括有推、拉、升、降、转舞台和多功能利用剧场。自然会使我们舞台美术创作的面貌进入一个新的阶段。舞台技术设备的改善使我们在制造像生活真实一样的那种幻觉主义布景有了更大的可能，因为我们有了更多的手段去掩盖舞台的假定性。例如，舞台空间的扩大，可以做到不用檐侧幕、观众看到台框内的天空是无边无际的；由于舞台可以升降，观众可以看不到舞台台板，表现半山腰就有了可能等等。利用舞台技术设备的完善去制造幻觉的演出形式当然有存在的价值，但同时，舞台设备技术条件的改善，同样为充分利用舞台假定性手段创造了更大的可能，发展更多的演出形式。例如，转台原是为了迅速更换场景而出现的一种舞台设备，但今天更多的演出不是利用它来作为幕间休息时的换景手段，而是在观众面前，在戏剧进行中转动，成为一种演出手段，能达到一种独特的艺术效果。在不少利用转台的演出中，我们会看到一种情景，利用转台的转速，可以使演员在与观众保持相对固定的位置上表现奔跑。这就是运用舞台技术设备制造舞台假定性手段的一个例子，它具有鲜明的舞台特点。

舞台技术设备无论完善到何种程度，舞台的局限性仍然存在，也就承认和容许了舞台假定性的存在。如从更积极的角度出发，我们就可以充分利用舞台的假定性，正像任何事物都有两面性一样，可以将弱点转化为特点，变短处为长处。

幻觉主义戏剧与非幻觉主义戏剧，虽然两者都可以表现生活的真实，但非幻觉主义戏剧认为：舞台上出现的一切，并非生活真实本身，而是运用戏剧形式这种独特的艺术语言反映现实，反映生活的真实，它本身是舞台，是演出，不但不回避

“这是舞台”、“这是演出”的特点，反而强调“这是舞台”、“这是演出”的特点，亦即强调舞台的假定性；幻觉主义戏剧则认为，要尽最大努力掩盖“这是舞台”、“这是演戏”的特点，要千方百计地给观众造成“这就是真实生活本身”的错觉、幻觉，即回避舞台假定性。对舞台假定性的回避与强调，是这两种戏剧观对立的表现。摆脱幻觉主义的束缚就是要强调舞台假定性，充分利用舞台假定性，发展舞台的假定性，寻找和创造多种多样的舞台假定性手段，为此就离不开向中外的戏剧及其传统借鉴，特别要重视向幻觉主义戏剧出现之前的漫长的戏剧发展史中曾经有过的各种舞台假定性手段借鉴，也要向现代中外舞台上已经大量应用的，实践证明是为广大观众所接受的各种舞台假定性手段借鉴。

对于一个剧团来说，有一个相对固定的剧场是非常重要的。剧场是剧团的实验阵地。即使舞台技术设备的条件差一些，但一个剧场的舞台总会有自己的特点。舞台设计就可以从具体的剧场舞台条件出发，充分利用现有技术条件和现有空间。我在一九六三年给“儿艺”设计《年青的一代》，中国儿童剧场的舞台深才七米左右，但这个台有一个特点，台唇和乐池较大，为了充分利用舞台空间，我们决定演出不用大幕，把乐池加上盖，将布景的房片一直搭出台口，镶在台口外的墙面上，使台唇和乐池都变成了演区，也使整个演出更靠近观众。这种将布景冲出台框，也就破坏了幻觉主义戏剧严守在台框以内的做法，更具有舞台的特点。

对于一个没有自己固定剧场，经常要巡回演出的剧团来说，在舞台美术创作上如不大胆摆脱幻觉主义束缚，更多地运用舞台假定性手段，大量的实践证明：其后果难免是灾难性的。我们最近看到英国老维克剧团来华演出的《哈姆雷特》，设计者为全剧设计了一个基本结构，贯串全剧不动，通过道具（包括家具）来示意环境的变化，连道具的迁换也采用捡场的手段。这种全剧用一个基本景的处理，目前在一些国家中很普遍，虽然不是为巡回演出所独有，但其简洁与轻便，保证了巡回的可能。这种全剧用一个基本结构去适应各场戏的演出形式就是非幻觉主义的演出处理，保持舞台假定性的特点。

再如，在我们目前剧场紧张的条件下，是否应该探求那种不用剧场、不用舞台，至少不用箱式舞台的演出形式，如果我们能摆脱幻觉主义戏剧束缚的话。

如果不搞幻觉主义戏剧，戏剧并非没有箱式舞台就不能演出。抗日战争时期，《放下你的鞭子》就是在街头演出的。目前，在有些国家，就有相当一部分话剧并不在舞台上演出。即使不用舞台，总要有个演出场地，例如体育馆、工厂车间休息室、机关食堂、饭店前厅、广场、田头……。“舞台”一词可以狭义理解，也可以广义理

解为演出场地。当导演和舞台设计者合作为一个新的演出寻找一个适当的外部演出形式时，绝不单指在舞台上用怎样的布景，而是包括如何利用现有舞台条件在内，处理整个演出空间，要把观众活动的空间纳入到整个演出空间里一起考虑，打破观众和演员之间不可逾越的鸿沟，就在观众之中演出，自然就破除了镜框式舞台所制造的幻觉主义。但不能说，这样的演出是没有舞台美术的，舞台美术家的任务也并未取消，如：从选择场地、处理整个演出空间，演员如何上下场，必要的家具和道具的安排及其迁换手段，演员的造型……

在提倡不用一般箱式舞台演出的时候，绝不是放弃剧场艺术，也不是放弃箱式舞台。尽管箱式舞台是为幻觉主义戏剧而出现的，但大量演出实践证明，在箱式舞台上仍然可以上演非幻觉主义的戏剧。

在现有的箱式舞台条件下，在我们的话剧舞台上已经运用了大量的、多种多样的假定性手段。只是有些是自觉地在运用，有些处于盲目状态，有些是由于客观技术条件的限制不得不如此造成的，有些是追求的目的没有达到而形成的。

例如，我们在舞台上广泛地应用了绘画手段，而绘画本身是一种艺术，一种有别于生活真实的艺术语言。在舞台上使用绘画手段时，往往不去展示绘画这种艺术语言本身所特有的艺术特色，相反，千方百计地去掩盖绘画艺术的特点，只是用它去冒充立体制作的布景而已，所追求的是，最大限度地做到，观众看不出这是绘画的，看成是真实立体的。绘景师也以能最大限度地去“欺骗”观众的视觉而造成某种“乱真”状态为最大的骄傲。但这种顽强的努力，往往达不到预期的效果。由于绘画的局限性，观众则很容易发现，那是画的，仍把它作为绘画艺术来欣赏，甚至说：“这个景绘得如同真的一般。”仔细想来，还是在赞叹绘画艺术本身的技巧。

如果我们把绘画手段作为一种假定性手段自觉地运用到舞台上时，就不必再去掩饰绘画手段，相反，大胆地去展示绘画手段，用绘画的艺术语言创造一种有别于生活真实的艺术真实。那样，绘画手段的多样性也就有了发挥的余地，不必非用一种接近有色照片似的绘画去制造幻觉。包括中国传统绘画在内，在整个绘画史上，无论古典的，还是现代的、有装饰风的，还是近于写实的，甚至单色的、黑白的，所有风格流派的绘画都可能应用于舞台上。

除了绘画之外，建筑、雕塑、工艺美术等其他造型艺术和实用美术的各种手段也都可以应用于舞台上。凡是世界上有的原材料，包括各类纺织品，从丝绸、化纤纺织品一直到麻袋、各种金属材料、塑料、木料……原则上都可以成为我们舞台美术创造上的材料和手段，各种幻灯技术、新的光源、电影技术等等也可能在舞台美术

创作上得到应用。重要的是，当我们无论运用何种艺术手段和原材料，都不去掩盖这种艺术手段和原材料的特点，不去相互冒充，而是充分发挥其固有的特点，不把它们作为制造幻觉的手段，而是创造一种特定的艺术语言，作为一种假定性手段去处理舞台空间，包括揭示人物的周围环境和起到某种装饰舞台、烘托人物，创造出与剧目相适应的舞台美术形象。

剧情所要求的各种环境，各种天时和气候的变化，诸如风雷闪电雨雪阴晴等现象，我们不去制造自然主义的幻觉，而是毫不隐讳地用一种艺术语言去暗示，去表示，用以启示观众的联想，这就是假定性手段。观众不陷入幻觉，而欣赏一种艺术。观众知道这是假的，但这些假的东西有艺术价值，观众自己在艺术欣赏中就会创造一种真实，一种不容怀疑的真实。如果我们极力去制造幻觉，一旦露出破绽，由于我们制造幻觉的手段还不完善，总难免露出破绽，观众马上就发现：“假的，假的。”观众既出了戏，反倒破坏了观众的真实感。还有些特技的东西，诸如远处有个汽车在行驶，天上有飞机飞过等等，有些固然是剧情所要求的，但一旦出现逼真的幻觉，观众也会出戏，会揣摩其效果是怎样制造出来的，出于赞叹甚至会报以掌声，但千万不要受这种掌声所诱惑，陷在对逼真的幻觉主义特技的追求中。

舞台美术创作摆脱了幻觉主义框框束缚之后，它的任务也就不限于给演员提供生活的直接环境。我以为，舞台美术的任务是处理整个演出空间。在处理舞台空间时，运用某种装饰的手段是容许的，装饰的手段不制造幻觉，当然也属于舞台假定性的范畴。

在处理舞台空间时，也应当容许运用某种抽象的东西。装饰也是抽象的一种。当然抽象不限于装饰。舞台美术界很多同行常常探讨舞台美术创作中的“虚”与“实”，对于什么叫“虚”和“实”，恐怕也是仁者见仁，智者见智，怕没有一个统一的认识，也不可能有统一的认识。以我的拙见，抽象的东西就能起到“虚”的作用。抽象者即不具有生活环境中具体的外部形象，但舞台上不可能出现“纯”抽象的东西，因为舞台是物质的，例如幕帷具有抽象的性质，而天鹅绒、绵绸也是具体的舞台形象，但面对幕布，人们不再发问：“那是什么？”“是天？是树？是墙？是房子？是街道？”回答说：“都不是。”但在特定的条件下，配合一定道具、演员的表演，也可以给观众造成某种启示：“这是天”、“这是房子”、“这是墙壁”……虽然幕布不具有墙、天、树、房子等外部形象，有些戏、情节发生在什么环境中是无足轻重的，也不要求幕布一定给观众造成某种环境的启示，可以将幕保持作为幕布而在舞台上存在。这幕布就是抽象的东西，是舞台假定性的手段。如果上述看法尚不为大谬的

话，就可以把不具有外部生活形象的东西，理解为“虚”，即抽象的东西，则可以将具有外部生活形象的东西，即具象的东西，理解为“实”。那么抽象的东西就可以起到具象的东西起不到的作用，面对抽象的东西，人们不必再发问：那是什么？在现代舞台美术创作中有一种潮流，即在有不同场景的多幕剧中，常用一种贯串整个晚上演出的基本景，或基本结构，这个基本结构如果具有一种抽象的性质，就更能适用于不同场景，因为它是中性的。每个场景所需要的道具或最能说明环境特点的少量景物，也就更加鲜明突出了。例如，在幕布前面，设置一些桌椅之类道具，这些道具就是非常突出的，就能达到人们常说的“以虚托实”的效果。虚实结合，在抽象的东西面前，具象的东西就更加突出、鲜明。即使整个景物都是抽象的，那作为具象的演员就更加鲜明突出了。利用各种质料的纺织品作为幕布来装饰舞台，处理空间，不仅在戏曲舞台上常见的手段，在话剧舞台上也不乏其例。而幕布这种抽象的性格和假定性的特点，早已普遍为中外观众所接受。只要我们承认这种抽象的东西在舞台上存在的价值，我们就可以在帷幕之外寻找其他抽象的手段。舞台上常运用各种高度、各种形状的平台去处理舞台空间，使舞台平面布局和整个空间结构具有某种韵律感，也为剧目中演员的表演和导演的调度规定了某种特定的东西。我们常见用一组基本结构平台贯串全剧，尽管各场环境有了变化，而基本平台不动，或稍加调整。对基本平台的处理有千变万化，但总的来说，不外乎两个原则：一种是幻觉主义的；另一种是非幻觉主义的，即舞台假定性的。前者的处理，即随着环境的变化，都要把基本平台从外部赋予具体的形象，变成诸如土坡、台阶等等。而运用非幻觉主义原则，就可以使平台保持抽象的性质，不赋予它具有生活真实那样的形象，平台上放一棵树，它就示意为土地；放上家具，它就示意为房间；放上石头，它就示意为山坡。就是示意山坡，也不必去改变平台本身所具有的几何图形的外貌。甚至平台上不设置任何示意环境的景物，凭借演员的表演，也能够将平台示意为种种不同的环境。电影学院演出的《哦，大森林……》的舞台美术设计就是如此。这种几何图形式的抽象平台的运用是舞台假定性非常强的手段，演出实践证明，它是完全能为观众所接受的。除此之外，装饰性台口，饰以各种纹样的条屏、金属以及木架结构的骨架等等也是常见的手段，同样具有抽象的性质和假定性很强的特点。

舞台美术创作中运用具象的东西，前面提到可以调动姊妹艺术中从绘画到工艺美术、雕塑、建筑等诸种手段，运用各自本身所独有的艺术特点，包括提炼、概括、夸张、变形，同上述提到的运用抽象的东西相结合，便可以滋生出多种多样的舞台

假定性手段来。

充分利用舞台假定性，我们的话剧艺术也就可以同我国传统戏曲艺术、电影艺术一样，在表现广阔的生活方面，突破时间和空间（表现环境）的局限。而只有摆脱了追求生活表面真实那种自然主义、幻觉主义的舞台美术创作方法之后，我们才会获得这种自由。正像恩格斯所预言的那样，将来的戏剧应是莎士比亚化的戏剧。那时，我们的话剧舞台可以表现现实生活中所可能有的一切场景，也可以表现现实生活中所没有的场景。凡是剧情所要求的环境和场景，我们都应该不难找到和可以找到用假定性的手段去表现。今天的时代已进入电子的时代，现代的交通和通讯设备已经使得世界上任何地方发生的事情不再是孤立的了。人类已进入太空，正向海洋进发。剧情发生的地点该是多么广阔啊！固然可以选择一个小的环境，用“浓缩”的手段，运用传统的高度编剧技巧去表现生活，反映我们的时代，正像用一滴水可以反映大海一样，但为什么不可以正面地、多场景地、直接去表现某些纷繁复杂变化的场面呢？在这方面，最近总政话剧团演出的话剧《原子与爱情》在舞台美术创作上做了有益的、可贵的尝试。难道我们要永远像“三一律”所要求的那样，把剧情局限于有限的地点吗？无怪乎好多剧本所选的环境，除了客厅，就是办公室那么几个有限的环境。农村戏习惯于村头、田头、炕头；工厂戏离不开车间门口、厂长办公室……为什么剧情不能发生在劳动的田野里呢？不能在奔驰的汽车里？不能在骑自行车的路上？我们的剧作家在表现地点时就不感到苦闷和勉强吗？

探索和寻求多样化演出形式的努力应该受到满腔热情的支持。任何一点创新都是不容易的。但我们常常会听到一些非难、讥讽，他们说：“这种搞法没有什么新鲜的，都是前人或外国人搞过的”，“花哨”，“不老实”等等。我们知道，任何新颖的形式，任何新的假定性手法的运用都不是从天上掉下来的，总是从什么地方有所借鉴的，总要向中外传统中某些东西去求助，即推陈出新，推陈不可能完全摆脱陈，但总要力求出些新，只要某一点上有所突破，有些新的东西，就是难能可贵的。因为任何艺术手法都不存在“过时”、“被淘汰”的问题，“陈旧”的东西到了天才艺术家手中可以化腐朽为神奇。重要的是运用得是否恰到好处。包括幻觉主义戏剧在内，都产生于戏剧发展的一定阶段中，无论何时，运用得恰当，仍不失为一种艺术手法，会成为戏剧百花园中鲜艳的一枝。但是，幻觉主义戏剧也是前人和外国人搞过的，甚至是从外国传进来的，在国外达到过某种“高峰”阶段，为什么没有人指责幻觉主义的东西“没有什么新鲜的，也是外国人早已搞过的呢？”说穿了，还是把幻觉主义东西看成是“正统”、“正宗”的思想在起作用。

探索新颖多样的演出形式，大胆运用舞台假定性，只有导演和舞台设计家密切合作才有可能，如有剧作家的合作，则更为理想。在这种合作中起关键和主导作用的仍是导演。回顾我国三十年来话剧舞台，凡是有新颖演出形式的舞台美术设计，都是因为勇于创新的导演而出现的。一个有才华的导演加一个一般的舞台设计能搞出天才的舞台设计来，而一个有才华的设计遇见一个平庸的导演，是绝搞不出天才的设计来的，是绝不可能寻找出新颖的演出形式。一个优秀的舞台设计只能体现在整个演出中，而不是单纯看设计图的图面效果。没有纳入导演构思的舞台设计，越是新颖和有特色越对演出起破坏作用，其结果只能是失败。如果我们有一大批勇于创新的导演，我们的舞台上就会有一大批创新的演出，同一个剧目，也会因导演的不同而各有千秋，运用各不相同的演出形式。样式单一、相互雷同的局面就会改变。在艺术创作上，以抄袭和照搬为耻，以探索和创新为荣的道德风尚才会形成。

一个在话剧舞台上各种演出形式争奇斗艳的局面已经开始，寄希望于有志创新的剧作家、导演和舞台美术家们，特别寄希望于导演们！

一九八〇年三月于北京

（原载《舞台美术与技术》1981年第1期）

梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较

佐临（黄佐临）

戏剧工作者运用戏剧手段来反映生活、影响生活，就跟其他艺术工作者运用其他艺术手段来反映生活、影响生活一样。人们的世界观和艺术观在每个历史时期，每个阶级社会里都是限定的，因此戏剧手段也因时代不同而异，总的说来，一般都受时代和阶级的支配，尽管并非总是那样一成不变。

为了便于讨论，我想围绕着三个截然不同的戏剧观来谈一谈，那就是：梅兰芳戏剧观、斯坦尼斯拉夫斯基戏剧观和布莱希特戏剧观——目的是想找出他们的共同点和根本差别。我想探索一下三者之间的相互影响，看一看是否起了推陈出新的作用。

中国传统戏剧显著的特征

梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特是三位现实主义大师，运用的戏剧手段却各有巧妙不同。梅兰芳是中国传统戏剧最具代表性、最成熟的代表，这种传统戏剧同西方戏剧区别甚大——确实根本不同。依我的看法，我国的戏曲传统有着下列四大特征：

一、流畅性：它不像话剧那样换幕换景，而是连续不断的，有速度、节奏和蒙太奇。

二、伸缩性：非常灵活，不受空间时间限制，可作任何表现。

三、雕塑性：话剧是把人摆在镜框里呈平面感，我国传统戏曲却突出人，呈立体感。

四、规范性（通常称“程式化”）：意思是约定俗成，大家公认，这是戏曲传统最根本的特征。我认为把生活原封不动地搬上舞台如若不是可厌也是不可能的。坦白告诉观众，演戏便是演戏。为此我们创造了一整套规范，打破了时间空间的限制，使生活可以更崇高、更驰骋自由地呈现在舞台上。

梅兰芳艺术的伟大之处就在于他把这四种特征发挥到臻于完美的地步。布莱希特看过梅兰芳的一次演出后，热情赞扬道：

“这种演技比较健康，而且（依我们的看法）它和人这个有理智的动物更为相称。它要求演员具有更高的修养，更丰富的生活知识和经验，更敏锐地对社会价值的理解力。当然，这里仍然要求创造性的工作，但它的质量比迷信幻觉的技巧要提高许多，因为它的创作已被提到理性的高度。”

布莱希特和斯坦尼斯拉夫斯基在戏剧理论上的区别

布莱希特戏剧理论的最基本特征是：他主张演员和角色之间、观众和演员之间、观众和角色之间必须保持一定的距离。换言之，他不要演员和角色合而为一，也不要观众和演员合而为一，更不要观众和角色合而为一。演员、角色、观众的相互关系要保持一定的距离。布莱希特曾这样写道：“要演员完全变成他所表演的人物，这是一秒钟也不容许的事。”这和斯坦尼斯拉夫斯基要求演员应该“进入角色”的理论迥然不同。斯氏的学生萨多夫斯基就曾说过：“演员和角色之间要连一根针也放不下。”布莱希特则不然。他主张保持“距离”的目的是要防止把剧场和舞台神秘化，成为一个变魔术的场所，起“如醉如痴，催眠作用”的活动阵地；防止演员用倾盆大雨的感情来刺激观众的感情，使观众以着了迷的状态进入剧中人物和规定情景。布莱希特之所以要防止这些，他之所以要运用一切艺术手段来破除迷醉幻觉，就是生怕演员和观众都过于感情用事，从而失去理智，不能以一个冷静清醒的头脑去领会剧作家所要说的话，不能抱着一个批判的态度去感受剧本的思想性、哲理性，去探索事物的本质。换言之，如果演员或观众过于沉醉在剧情、人物感情之中，他们就不能够理智地以冷静、科学的头脑，去认识剧中的生活和现实，更谈不上改造生活，改造现实。

布莱希特所反对的是以感情来迷人心窍，而主张以理智，去开人心窍。布莱希特自己曾这样写道：“几句术语去阐述一下什么是史诗剧是不可能的。最根本的也许是史诗剧不激动观众的感情，而激动他们的理智。”他又说过：“在感情和理性的过程中，就产生了真正的感情，这是我们所需要的。”他的意思就是指：理智、思想激动到一定程度则变成感情。按我的理解，艺术的感染力应该就在这个地方。表演艺术家不要受情感所支配，而要支配情感。布莱希特强调应该寻求一种理智和感情相结合的辩证的戏剧。

三位现实主义大师的共同点

布莱希特和斯坦尼斯拉夫斯基是否对立呢？可以说又对立又一致。因为他们在艺术观上大体是一致的，但在戏剧观上却是完全对立的。布和斯有许多相同之处，比如说，他们都是现实主义者，坚决反对自然主义。斯氏常被人误认为自然主义者，但事实上他并不是。斯氏在《我的艺术生活》中这样写道：“特写记者，为了博取哄笑，肯定地说我们培养蚊虫、苍蝇、蟋蟀和其他昆虫……说我们强迫受过训练的蟋蟀鸣叫，好在舞台上创造忠实于生活的气氛。”由此可见斯氏虽然主张将真实生活搬上舞台，但绝不是不经加工，原封不动地搬上舞台。斯氏和布莱希特另一相同之处就是两人都强调舞台上的形体动作。布莱希特说：“演员必须为他的角色的感情找到一个外部的……动作，以便尽可能地随时展露内心的状态。有感情就必须流露出来，必须得到发泄，这样才能赋予形状和意义。”斯氏也说：“人的形象——这就是他的行动的形象。在舞台上需要行动。行动能动性——这就是表演艺术的基础……看不见的必须成为看得见的……我们这一派演员不仅要比其他各派的演员更多地注意产生体验过程的内部器官，而且要比他们更多地注意正确表达情感……的外部器官。”在这一问题上，布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基和梅兰芳三位戏剧艺术大师观点相同。

最根本的区别

梅、斯、布三位的区别究竟何在？简单扼要地说，最根本的区别是：斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻这堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本就不存在，用不着推翻。这是因为中国传统戏剧一向具有高度的规范化，从来不会给观众造成真实的生活幻觉。在戏剧圈内，“第四堵墙”是个相当流行的术语，但是也许很少有人追求它的来历或充分地领会它在戏剧理论中的含意和在舞台实践中的深远作用和影响。这个术语在世界话剧上首次提出于一八八七年的三月三十日，距今已九十四年；当时西方话剧的情况很糟糕，舞台上净是些虚假、空洞、造作、陈旧，只有形式，没有内容，只讲情节，缺乏生活的作品，也即是左拉所说的：“昨日戏剧腐朽的废墟。”有一位著名的评论家 P. 梅里美曾经将这时期的法国戏剧概括地、形象地归纳为如下的公式：“兵—兵—兵，三声响。幕启：微笑—挫折—哭鼻子—搏斗；男主角断送了生命，女主角也呜呼哀哉。完。”为了突破这个陈腐的公式，左拉

和他同时代其他艺术家不约而同地大声疾呼要“救救话剧”，而他们提出的口号是：“用科学来救！”因为科学在当时，甚至在文学艺术界也是个动力，任何事情没有经过科学的准确的考验，都不能成立。此外，法国资产阶级大革命和巴黎公社之后的广大群众对戏剧中所表现的帝王将相、个人灵魂等等大抵都不感兴趣，他们迫切要求一些反映自己现实斗争的戏，日常生活的戏。于是戏剧家们在要改变生活必须先认识生活的前提下，将生活搬上舞台，机械地、原封不动地搬上舞台，而却称此为“科学”。自然主义戏剧学派就是由此产生的。这派戏剧的主力是一八八七年三月三十日创办“自由剧场”的安德莱·安图昂。另外一位剧作家让·柔珽是这个学派的宣传大员，他几乎是在同日宣称：“演员必须表演得好像在家里生活一样，不要去理会他在观众中所激起的感情；观众鼓掌也好，反感也好，都不要管；舞台前面必须有一面第四堵墙，这堵墙对观众来说是透明的，对演员是不透明的。”这就导致斯坦尼斯拉夫斯基的“当众孤独”的原理。自从安图昂等人在观众和演员当中砌起了这堵墙，将观众隔绝以来，话剧面貌为之一变，出现了许多优秀作品，由自然主义发展到批判的现实主义，将资产阶级社会中的一切卑鄙、愚蠢、伪善、不可告人的肮脏勾当在舞台上暴露无遗；其中最出色的剧作家有易卜生、萧伯纳、霍普曼、契诃夫等十九世纪大师。我们知道，我国的话剧也就是在这一学派全盛时期诞生的，并且在过去七十年当中作用很大，成绩也很卓著，在人民的心目中赢得了应有的地位。

这里我想唤起大家注意一个问题，那就是说这个企图在舞台上造成生活幻觉的“第四堵墙”的表现方法仅仅是话剧许多表现方法中之一。在两千五百年戏剧发展史中，它仅占了九十四年，而在这短短的九十四年内戏剧工作者也并不是完全采用这个方法。可是，它的影响很大，以致有些人似乎只认定这是话剧唯一的创作方法。这就受尽束缚，被舞台框框所限制，严重地扼制住我们的创造力。为了解脱这些束缚、限制，布莱希特主张破除第四堵墙，破除生活幻觉。他使用了“间离效果”或“离情作用”来代替，也就是“破除生活幻觉”的技巧，防止观众、演员、角色合而为一的技巧。布对斯氏体系有一段评语很能说明问题：

“蜕变（即演员、角色合而为一，进入角色的意思）是一种最麻烦的玩艺儿。斯坦尼斯拉夫斯基为它出了许多点子，甚至创造了整套体系，以便创造性的情绪在每场演出时产生，但演员不可能持久地进入角色；他很快地便枯竭了，然后他便开始模仿人物的外的一些特征、举止或音调，于是在观众面前所引起的效果便削弱到一种可怜的地步。”布莱希特接着说：

“这些困难，在一个中国戏曲演员身上是不会有，因为首先他否认这种蜕变的

概念，自始至终只限于‘引证’他所扮演的角色，可是他‘引证’得多么艺术啊！除了一两个喜剧演员之外，西方有哪个演员比得上梅兰芳，穿着日常西装，在一间挤满了专家和评论家的普通客厅里，不用化装，不用灯光，当众示范表演而能如此引人入胜？”

这段话是布莱希特四十六年前写的。

布莱希特对梅兰芳艺术的赞赏

一九三五年，梅兰芳到苏联访问演出，布莱希特在莫斯科看了他的表演艺术，深深地着了迷，于一九三六年写了一篇题为《论中国戏曲与间离效果》的文章，盛赞梅兰芳和我国戏曲艺术，兴奋地指出他多年来所朦胧追求而尚没达到的，在梅兰芳却已经发展到极高的艺术境界。他最欣赏的是梅兰芳演的《打渔杀家》，文章里作了细致的描绘，热情地赞扬梅兰芳的手势和动作，特别是对桨的运用，尤为惊叹不已，那样一个简单的工具却表明了划船、弯曲的河流等等方

“一个年轻女子，渔夫的女儿，在舞台上站立着划动一艘想象中的小船。为了操纵它，她用一把长不过膝的木桨。水流湍急时，她极为艰难地保持身体平衡。接着小船进入一个小湾，她便比较平稳地划着。就是这样的划船，但这一情景却富有诗情画意，仿佛在许多民谣所吟咏过、众所周知的事。这个女子的每一动作都宛如一幅画那样令人熟悉；河流的每一转弯处都是一处已知的险境；连下一次的转弯处在临近之前就使观众觉察到了。观众的这种感觉是通过演员的表演而产生的；看来正是演员使这种情景叫人难以忘怀。”

戏曲艺术是“有规则的自由行动”。同时，梅兰芳的表演也并非完全是外部技巧，他也像斯氏那样对内在感情的创作活动极为重视。有这样一段故事说明了这一点。有一位京剧著名女演员曾拜梅兰芳为师，学会了一出《洛神》，演出后大家颇为赞赏，一致承认学得很像，梅先生的一举一动，一腔一调，没有一样不模仿得惟妙惟肖。某一位评论家指出，只有一个地方没有学到家，那就是：她的洛神还差点“仙气”。听到这意见，我们这位刻苦钻研的女演员着了急，到处寻师访友，请教人家这“仙气”该如何取得。有一天，有一位高明的行家对她的苦闷一语道破：“梅先生演的是‘洛神’，您演的是梅先生！”于是，这位女演员恍然大悟。由此可见，内在的创作，而不是外部的标志，才是我国传统戏剧艺术的精神实质。

不同的戏剧观和戏剧手段

以上我主要是说明梅、斯、布三位大师既一致又对立的辩证关系，即是艺术观上或多或少的一致，戏剧观上的对立。我们可以从另一角度来思考这个问题。有些戏曲改革工作者，因为对戏剧观问题注意不够，常常将西方戏剧技巧强加于传统戏曲上，造成不协调的结果。戏剧家应该深入生活，但那不等于说我们该把生活原封不动、依样画葫芦地搬上舞台。毛泽东同志说过艺术“应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”。

归纳起来说，两千五百年曾经出现无数的戏剧手段，但概括地看，可以说共有两种主要的戏剧观：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。除此之外，可能还有写实写意混合的戏剧观。纯写实戏剧观只有九十四年历史，而产生这种戏剧观的自然主义戏剧可以说已完成了它的历史任务。可我们的话剧剧作家好像还受这个戏剧观的残余所约束。剧本，剧本，一剧之本；如果一个剧本是以写实戏剧观写的，我们就很难用其他方式演出，否则就不免发生编导纠纷。但是我国传统戏曲却具有一种远比现代话剧技巧更加灵活而巧妙的技巧。举一个浅显的例子来说：一段“自报家门”常常比整整一幕话剧交代得还要简明有力；一个“背供”就可以同观众分享一个秘密，角色就可以暴露出多少内心活动呵！

我国的传统演技

对梅兰芳，也就是对我国传统的戏剧表演艺术来说，理想的方法是把内心活动的“内在技巧”和外部的表现技巧相结合。拿梅兰芳的《宇宙锋》为例，他在这出戏中扮演一个年轻女子装疯来嘲讽她那想把她嫁给皇帝的父亲。他在表演时，一方面装疯，一方面又像扮演者本人那样保持清醒。

再举一个例子，有一出旧戏叫《写蛮书》，昆曲叫《太白醉写》。唐明皇召见李太白，当时太白宿酒未醒，接到圣旨，必须快马加鞭进宫面圣。陈腐的表演方法都是让演员像醉汉那样两腿不稳，失去平衡，趑趄趑趄。但是传统的表演方法却并非如此。因为诗人虽醉，演员却不应忘记他是骑在马上，因此他的两条腿并不属于诗人而是属于滴酒未沾的马。著名京剧演员汪笑依在本世纪初表演时，上半身晃悠悠

悠，完全是酒醉的诗人，下半身却稳稳当当、清清楚楚，是那匹马。所以，是不是可以说：这位表演大师的上半身是斯坦尼，而下半身是布莱希特?! 醒和醉，神志清醒和疯疯癫癫，相对立的两者辩证相结合正是我国传统戏剧高超迷人之处。

我国传统戏剧内在的特征

我在这篇文章一开始谈到我国传统戏剧艺术有四大特征，即流畅性、伸缩性、雕塑性和规范性（程式化），其中规范性是最根本的。但这还不够确切。把我国传统戏剧称之为“规范性”（程式化）是从形式上看问题，这不是中国戏曲的实质。如果说西方艺术的基调是写实的话，那么传统的中国艺术的实质是什么呢？很难找到一个相当的词汇。在中文里我们有“写意”这个词汇，但是我还没找到一个适当的英译文；和外国朋友们谈到这个问题时，我只得用绘画来做比喻。古典西洋画基本是写实的，国画则主要是写意的。如果我们同意这一对比，那么这也同样适用于我国的传统戏剧。

总括地说，除了前述的四种外部特征之外，我国传统戏剧还有以下四种内在特征：

一、生活写意性，就是说不是写实的生活，而是源于生活，又是对生活加以提炼、集中、典型化。创作不应当仅仅是来自生活，而应当是提炼过的高于生活的东西。

二、动作写意性，即一种达到更高意境的动作。

三、语言写意性，即不是大白话，而是提炼为有一定意境的艺术语言，达到诗体的语言。

四、舞美写意性，即不是实际的环境，而是达到高度艺术水平的设计。

这四种我称之为内在的特征，再加上前述的四种外部的特征，就是我国优秀传统戏剧风格的主要条件，梅兰芳正是我国这种戏剧风格的大师。

（编者附记：今年八月八日，是我国卓越的戏剧大师梅兰芳同志逝世二十周年。现发表黄佐临同志的这篇文章，作为对这位戏剧前辈的纪念。本文原载《京剧与梅兰芳》一书英文版，由新世界出版社出版。本报转载时有删节）

（原载《人民日报》1981年8月12日）

在自己的形式中赋予自己的观念

徐晓钟

话剧导演艺术的发展与创新，有赖于剧本创作的发展和创新。如果剧本说不出民心、党心要讲的话，没有反映生活的新角度，没有新的观念和立意，指望单靠导演艺术的努力，就能带来话剧艺术新的普及和繁荣，那将是十分困难的。然而，作为二度创作的导演艺术，又确能对话剧的发展起促进的作用，不这样看，导演艺术就放弃了自己在发展整个演剧艺术中应负的责任。我以为，剧协和《人民戏剧》编辑部正是在这种清醒的认识下召开这次导演艺术座谈会的。

大约是近三四年，我国话剧导演艺术呈现出了生机！在不少的中、外经典著作和现代剧目的演出中，一些导演对于曾经出现于导演创作中的复制生活的自然主义现象，演剧观念的狭窄与单一，演出形式的刻板和导演艺术语汇的陈旧，进行了勇敢的冲击。他们从表现广阔的生活内容出发，努力开拓新的演剧观念，扩展舞台艺术的表现形式与艺术语汇，采用新的舞台技术，探索话剧如何更好地面对现实生活并为着今天的观众争取话剧现代化与民族化的统一，舞台上出现了一批颇有新意、新色彩的演出，这在建国以来，也是少见的气象！

要重视发挥戏剧艺术的本性

研究一下欧洲有见地的导演，看看他们从中国戏曲中吸取了什么，将是很有意思的事情。梅耶荷德、布莱希特以及六十年代的格罗托夫斯基，他们都从中国戏曲中得到了启迪，找到了力量，帮助他们摆脱统治欧洲戏剧近百年的舞台幻觉主义的束缚，在他们自己的剧场里恢复了戏剧的一个基本特性——舞台假定性，包括演员的念白和歌唱、舞蹈和形体动作等表现形式，对于生活进行诗意的有时甚至是象征的提炼与概括，以及在造型形式上和听觉形象上大胆追求传神和意境，使得欧洲的戏剧家们倾倒、神往。他们从中国戏曲中看到了舞台假定性的无限生命力和绝妙的艺术魅力。

舞台假定性不是戏曲专有的特点，而是戏剧（包括话剧在内）共有的基本特性。在相当一段时期内，在我国话剧的创作中把仅仅在十九世纪才出现于欧洲舞台的追求幻觉主义的逼真性，奉为话剧的本性，从而把话剧的本性——假定性视为戏曲专有的特性。值得深思的是，欧洲的导演们从戏剧这一特性出发，提出了反幻觉论的系统主张，提出了诸如史诗戏剧以及它的陌生化效果等新的演剧观念。假定性给他们的创作增添了“翅膀”，使他们扩大了表现广阔生活图景的可能，丰富了自己的艺术语汇，增强了话剧艺术的表现力。

与舞台假定性相联系，西方的导演们从中国戏曲的表演中（当然也从日本和印度的舞台艺术中）一眼看出了戏剧的另一本性——活人的精湛表演。中国戏曲观众到剧场，最感兴趣的不是形式写实、描绘逼真的舞台布景，而是演员的表演；他们更感兴趣的是演员高超的歌唱和舞蹈的技巧与精湛的演技。观众不仅关心人物在“做什么”，也不完全满足于看他“怎样做”，观众还要看演员如何运用高超的艺术、精湛的技巧来展现人物的“怎样做”。

与“活人的艺术”相联系，出现了戏剧的另一本性——观众不仅欣赏创作的成果，而且参与创作的过程，影响并反作用于演员的创作；演员与观众之间有着活生生的交流与感应。这种活人的精湛表演，以及演员与观众的活生生的交流，不仅使舞台生活具有了极强的说服力、艺术的感染力，而且能使观众的审美感受获得极大的满足！

上面列举的这些戏剧的本性，正是戏剧之所以具有生命力与艺术魅力的因素，也是其他艺术所不能代替的因素。它们反映在演员与角色、演员与观众以及舞台和观众席三个方面，形成种种不同的关系（比如在什么性质和程度上信任观众的想象力，使他们参与演员的创作；比如舞台与观众席之间是联结一气，可以直接交流，还是隔上一层看不见的第四堵墙），这就构成了各种不同的演剧观念，不同的风格流派。重视戏剧本性，提出破除幻觉的假定性，不是为了打破某一种演剧观念，要打破的，是演剧观念狭窄、单一的局面。

近几年来，假定性的原则引起了越来越多的导演的注意，已经有了一些成功的舞台实践。但是，如何进一步从理论和实践上认识舞台假定性的规律，在各种不同演剧观念的不同的演出中，自觉地、多样地运用这一特性，还有许多课题有待于我们去探索。

在话剧导演创作中，如何重视演员的具有精湛技巧的表演，发挥活人艺术的魅力，还没有受到普遍的重视。演员缺乏严格而有效的基本功训练，话剧艺术的表演技

巧在退化。导演常常用种种视觉、听觉的艺术手段淹没演员的表演，演员被人用技术“武装到牙齿”，比如浓妆，比如麦克风（以至随身佩戴微型话筒）；又比如用音乐遮盖演员的表演，用“画外音”代替演员的独白，以及没来由地滥用纱幕，把演员隔在纱幕后面若隐若现，听不到活人的声音，看不到活人的表情，感觉不到活人的呼吸，活人的艺术几乎变成“影像”的艺术！话剧艺术的威力和魅力被大大地削弱了！

我们年轻的导演还不善于调动观众的创造积极性，尊重和保护观众的剧场意识，满足他们期待参与戏剧创造过程的心理，常常有意无意地扼杀了观众观剧时的联想与想象，人为地破坏观众的观剧心理，往往使观众在剧场里自我感觉十分尴尬。演员和观众之间、舞台与观众席之间活生生的交流与感应，被各种各样的习惯与偏见阻隔。

话剧导演艺术应该向一切姊妹艺术学习，以丰富自己的表现力，也需要把一切最新的科学成就用于舞台，但是，导演心中应该有数，只能使这一切更有利于戏剧性威力的发挥，而绝不是抹煞自己的本性。丢掉自己本性的模仿与照搬，会使得话剧艺术不仅不可能达到姊妹艺术的境界，反而会失去自己本身的魅力！

我觉得话剧艺术的本性没有得到全面的重视和发挥，是目前导演创作存在的问题之一。

要进一步解决好形式与内容的统一

高尔基在一九一二年给斯坦尼斯拉夫斯基写过一封信，信中有这样一段话：“艺术家是这样一种人，他善于探讨自己个人的——主观的——印象，从其中找出有着普遍意义的——客观的——东西，并善于把自己的形式赋予自己的观念。”（《高尔基全集》第二九卷二五九页，着重号是高尔基自己加的——引者注）高尔基的这段话，对于我们今天的舞台实践也是十分亲切的。在某些演出中，常常令人感觉到导演实际上没有自己的观念。绚丽多彩的形式掩盖不住一个事实：导演实际上只是客观地、冷漠地复述剧作者的观念。导演惯于用别人的思想（比如评论文章中分析的思想）来构成某一种“观念”；导演有时坚持某一种思想，但是可能并非如高尔基所讲的是“有普遍意义的——客观的——东西”。二度创作需要在正确的世界观指导下，根据生活来形成真正是自己的观念。有时导演有了这个观念，却只能给予它一个因袭下来的形式，有时甚至是生吞活剥地拿别人的形式给予自己的观念。对作为二度创作的导演应该提出这样的要求：用真正是自己独创的形式赋予自己的观念。

导演艺术的发展与创新，面临着一系列形式与内容的关系问题。

导演创作中的形式与内容的关系，首先表现为导演对自己创作的主要任务——塑造典型的舞台人物形象，采取什么态度，把它放在什么地位。

导演一切艺术手段的运用，形式与语汇的创新，应该着眼于塑造人物，用于揭示人物的性格、思想，用于创造人物的精神生活和人物的内在感情。年轻的导演往往只去注意表现一个故事的情节过程，有时也能创造出颇有生活气息的场景，但是，没有着重地去挖掘人物。表现人物也只能勾划出人物思想性格的轮廓，而缺乏揭示出人物性格、人物思想感情的全部丰富性、复杂性与深刻性的功力。在探索导演艺术的新形式时，年轻导演不善于驾驭各种综合艺术手段，去准确地、具体地展现人物思想活动的细腻过程，揭示出人物心理生活的内涵。往往演出形式十分强烈，而人物形象却异常苍白。

导演创作中的形式与内容的关系还表现在综合艺术手段和演员表演的关系上。

年轻的导演总爱津津有味地把主要精力放在各种视觉、听觉艺术手段的运用上，而对演员的表演却没有给予足够的重视。他们没有花费主要的精力去调动演员的创作积极性，帮助演员塑造既有深刻体验，又有鲜明体现的舞台形象。在一些演出中，演员不过是导演构思中的一枚棋子，导演相信舞台技术的威力，胜过信任演员的表演。经常可以遇到这种情况，正当演员内心激荡、热情迸发的时刻，天幕上出现光芒万丈的某种图像，演员的表演被淹没在五光十色、喧嚣闹腾的舞台技术手段之中！

话剧导演艺术的发展和 innovation，恰恰是给演员的表演艺术带来了更多、更严格的要求。在假定性的时空环境里，是什么吸引着观众的兴趣呢？是演员的表演！是什么能激起观众的联想，拨动着他们的心弦？是演员的表演！又是什么能给观众隽永的美的感受呢？主要还是演员的表演！有人以为布莱希特要求演员的，只是“间情”复“间情”，理智再理智，这当然是误解。史诗戏剧要求演员能敏感地调节自己的创作自我感觉，时而“进入”角色，时而与观众面对面地交流；有时又要求演员与角色处于若即若离的状态，即按角色的逻辑生活，又保持演员对角色行为的评价，既要求演员理智，又要求演员有情。这都需要演员具有良好的素质与极高的技巧。在多场景及时空自由转换的剧本和演出中演员往往要受舞台技术的严格控制，少走一步，上不了推台，多走一步，追光打不着；快一点，和录音磁带的节奏对不上头，稍慢一点，就被转动的转台带到后台去了。根据戏的需要，演员一会儿在台左大笑，马上又要跑到台右去哭泣；有时灯一亮就要从激情迸发开始演起。舞台和观众席的距离，越来越接近，演员表演的些微的虚假，都瞒不过近在咫尺的观众的眼睛。话剧艺术的发展，已经对演员的表演提出了多么苛刻的要求啊！演员在如此迅速的情

境和情绪转换中，往往丢掉了真挚的感受，简化了人物思想的真实过程，只能用虚假的作态，面部肌肉的蠕动来应付自己力不胜任的创作任务。

导演艺术的创新，必然会带来舞台视觉艺术、听觉艺术手段和语汇的更加丰富，这就要求导演提高艺术修养和审美能力以便驾驭它们，使各种艺术因素、各种技术手段在统一的思想、艺术构思下，在统一的演出形象之中，在统一的风格、体裁感里，围绕着演员的表演形成综合完整的艺术。各种艺术因素都应该根据自己形成语汇的规律，合乎比例、合乎分寸地水乳交融，懂得统一，懂得分寸，是一个导演成熟的重要标志。观众多么需要看到统一而完整的演出啊！然而在舞台实践中经常可以看到，各种艺术手段和语汇，各个艺术部门，在总体形象、风格和体裁感上时常是不统一的，有时在演剧观念上就不统一。于是，各种艺术因素互相干扰，互相排斥，杂乱无章，使得整个演出形象支离破碎，语汇晦涩，毫无美感可言。

话剧导演艺术的发展和创新，已经是不可抗拒的潮流。让我们在创作实践中更好地发挥话剧艺术的本性，努力在自己形式中赋予自己的观念，使话剧艺术能更真实、更深刻、更富美感地反映我国生机勃勃的现实生活！

（原载《戏剧报》1982年第6期）

论戏剧观

高行健

戏剧观，这不只是个理论问题，同戏剧创作实践关系很大。我们往往遇到这样一种情况，写出了本子，自己觉得挺有意思，有些同志也还欣赏，可又有些同志却认为根本没戏，或说不像戏。这实际上就牵扯到一个根本的观念，到底什么叫戏？目前公认的戏是易卜生式的戏，也还有不同于易卜生式的戏的写法，则都来源于不同的戏剧观。对戏剧的不同的理解便会产生不同的剧作法和种种不同的表现手段。在写戏的时候，采用点新鲜手法并不困难，比方说，插入个转述者的解说或旁白，把舞台向观众席伸展出若干公尺，来几场回忆、几场对比，诸如此类都不难为人采纳。可一旦脱离了易卜生式的戏剧结构，这样的本子就往往觉得别扭，戏味不足。而在表演和导演方面，则又有来源于斯坦尼斯拉夫斯基的一套变得日益程式化了的规格。非此两家，话剧便仿佛不成其为话剧。其实，易卜生的戏剧和斯坦尼斯拉夫斯基的方法不过是戏剧史上的两家。本世纪以来，戏剧艺术的发展并不到他们为止，从表演、导演到剧作法都有众多的探索。我们研究戏剧观的时候，不妨先对现当代戏剧艺术的各家各派作一番概略的回顾。

一、对现当代外国戏剧流派的回顾

本来，中国的传统戏曲也好，西方的古典戏剧也好，是没有导演的。导演制的建立是在上个世纪八十年代。这之前，世界各国的戏剧大都是明星制，一台戏的演出成功与否取决于挂头牌的那位名演员。随着现代剧场和导演制的出现，戏剧的名角专制的时代就宣告结束了。导演的概念的出现成为现代戏剧的一个标志。把演出作为一台完整的戏来处理，台上所有的演员的表演、布景、灯光、道具和音响效果，都要服从于一个总体的构思，导致了导演对剧本的再度创作。不同的导演对剧本有不同的理解和不同的美学趣味，哪怕写的是同一个剧本，演出的风格也大不相同。所以，导演的出现也就结束了戏剧的文学剧本的时代。研究上个世纪末，本世纪初

以来的现代戏剧，便不能再只限于有哪些剧作家以及他们的作品，同时也不能不谈导演的艺术。而导演对现代戏剧的影响之大，有时甚至超过了剧作家。至于西方的当代戏剧，甚至被称之为导演专制的时代。一个现代剧作的成败，在很大程度上取决于导演的技艺。于是，有不少剧作家为了充分实现自己的艺术主张，也就身兼二任，自己写本子，自己导演。另一些剧作家则受到现代戏剧某些表演和导演理论的影响，写剧本的时候，不能不考虑到他的戏在舞台上将如何演出，在戏剧结构和手法上也就不免有所侧重。不同的戏剧观念自然导致了不同的剧作法。比如，布莱希特的剧本就无法用斯坦尼斯拉夫斯基的方法去排演。布莱希特倘导演契诃夫的戏的话，不将剧本加以彻底改写，也是无法演的。

一八八七年，法国戏剧家昂杜阿勒创办的自由剧院，正式采用了导演制。他力求把生活中的场景如实地搬上舞台，反对当时戏剧舞台上流行的过火的程式化的表演。他主张把舞台同观众席用一堵透明的即所谓第四堵墙隔开，将真实的生活连同一切细微末节都展现在观众眼前，表演要像现实生活中的活人一样，讲究语调和语气的自然。然而，往往又失之于琐碎，陷于精细的道具和表演上的小零碎之中。

随后，一八九八年，斯坦尼斯拉夫斯基又建立了莫斯科艺术剧院，创导了一种心理现实主义戏剧。在他的《演员自我修养》这部著名的表演理论著作中，他总结了多年的艺术实践经验，找到了一套办法，通过观察和注意力集中，诱导下意识，唤起情绪的记忆，以帮助演员进入角色。

然而，现代戏剧也还有另一种倾向：主张戏剧就是表演，强调戏剧的剧场性，反对在舞台上再现生活的本来模样。这一派的早期代表人物在苏联有梅耶荷德，他从意大利传统的假面喜剧和东方的古典戏剧，包括我国的京剧，得到了启示，创立了一套所谓生理力学的训练方法，强调从演员的形体动作出发。他要求恢复传统的戏剧舞台，讲究舞台的空间结构，主张表演的风格化和鲜明的节奏。

英国戏剧家克拉革早在一九〇五年发表的《论戏剧艺术》认为戏剧艺术贵在表演，动作是戏剧的基础，注重的也是演员的形体。

同时期，法国的代表人物则有导演和戏剧教育家戈波。他在一九一三年创办了鸽子笼剧院。他特别反对在舞台上堆满了写实的布景和道具，主张在光光的舞台上突出剧作中内含的精神境界，并且强调同观众的交流。在这种理论的影响下，戏剧舞台也做出了许多革新，非镜框式的所谓开放式的舞台纷纷出现。

到了本世纪二十年代，以韦特金特为代表的德国的表现主义戏剧兴起了。他们用夸张到变形了的舞台形象来对抗自然主义的戏剧，在表演上也讲究形体的功夫，

并且主张靠形体来表达人物的感情，舞台上的布景则往往是抽象的构图。剧作上也就不讲求真实的环境和人物个性的塑造，着意的是剧作者对客观世界的认识，因此，也可以说是一种新的表达观念的戏剧。这种戏剧形式很快便转化为政治剧，用来鼓吹革命。

德国导演波斯卡多尔则是这种政治鼓动戏剧的最突出的代表，他创办的无产者剧院，上演的剧目都是直接为当时的政治斗争服务的。

布莱希特的史诗剧正是在这种戏剧的基础上发展和成熟起来的。他的戏剧观的前提是观众来剧院首先是娱乐，并且强调戏剧艺术的剧场性。然而，他的独创之处在于不去煽动观众的热情，却诉诸观众的理智。他相当推崇梅耶荷德和我国京剧的表现手法。二次世界大战之后，流亡在美国的布莱希特返回德国，领导了柏林剧团，通过一批他自己编导甚至自己扮演的剧，实现了他的戏剧主张，取得了巨大的成就，并且对战后的西方戏剧产生了划时代的影响。

六十年代，西方当代戏剧又重新发现了另一位已故的戏剧理论家兼导演阿尔托，这是一位法国人。他办了一个阿尔弗莱德——查理剧团，就文学观而言，他是个超现实主义，可是就他的戏剧观而言，又是个复古主义者。他从印度尼西亚的一个小岛巴厘的传统的民间戏剧中得到启发，主张把戏剧恢复到原始的宗教仪式的形式中去，从而提出了一个新的概念，即所谓完全的戏剧，也就是说戏剧不能只靠对话，应该载歌载舞，乃至杂耍都可以入戏。他甚至要取消台上台下的界限，把整个演出场地，包括观众席，作为一个整体的空间来处理。他曾经计划要办一个所谓残忍的剧院，意思是要让演出的效果达到极为强烈的地步，使得观众不再只是安安静静地坐着看戏，全身心都受到感染和冲击。他这种近乎于乌托邦的幻想，唤起了许多导演的热情。但经过一些试验，大多数人又发现实际上难以完全做到。然而，他的这套理论毕竟为当代戏剧艺术的探索提供了新的路子。

六十年代之后，波兰的导演兼戏剧理论家和教育家格罗托夫斯基，则沿着阿尔托的路子，办了一个实验剧院，建立了一套称之为质朴的戏剧理论。他认为戏剧之所以成其为戏剧，不在于布景，不在于灯光，不在于音响效果，也不在于剧本，甚至也不在于台词，因为哑剧也照样成戏。可是离不开演员，也少不了观众，只有具备后两者，戏才成其为戏。而戏剧艺术的精髓则建立在演员的表演的功夫上面。他讲究演员的心理形体动作。演出的场地则因戏而异，可以在房间里，可以在地下室。总之，力求同观众尽量打成一片，而且要求观众配合演员一起来完成演出。那么，通常的剧作自然无法适应这种演出，他不是采用荒诞派的某些剧作，便自己动手改

编本子。

二次世界大战后，西方荒诞派剧作的出现和传播则正是同戏剧的这些现代流派密切联系在一起。这种反传统的戏剧首先发端于法国，其代表人物有贝克特和尤奈斯库、惹奈和阿达莫夫。荒诞派的剧作的最大的特点是不描写现实，也不去刻画现实生活中的活人，一般无情节可言，也不符合常理和逻辑，剧作者用一种特殊的眼光和角度来观察外部世界和精神世界，所提供的形象也都夸张到怪诞的地步，可以说，是对传统的戏剧的彻底的否定。

到了七十年代末和八十年代，在法国又出现了一种叫咖啡戏剧的热潮。所谓咖啡戏剧并不是都在咖啡馆、酒吧间里演出，也可以在一些只有几十个座位的小型剧院里演出。因此又称之为微型戏剧。这种演出方式同观众的交流更为直接，而且往往带有即兴表演的成分，可以把时事、新闻立即编成戏，形式活泼，有的还同政治讽刺结合在一起。

倒是意大利的喜剧演员兼编导达里奥·富创导的民间喜剧影响更大。他在意大利传统的假面喜剧的基础上，自编、自导、自演，并且伴之以即兴的表演，抨击社会时弊，很受欢迎。

同法国的咖啡戏剧相呼应的，在美国还有个外外百老汇戏剧，这是一些业余的和职业的演员的实验性的小型戏剧活动。他们坚持外百老汇的生活剧团的路子，受到阿尔托和格罗托夫斯基的影响，作了许多先锋派的戏剧试验，然而都限制在艺术家和知识分子的小圈子里，难以被一般观众所理解。

此外，值得一提的还有另一种戏剧倾向，那就是以工人合作社方式组合的强调集体创作的法国太阳剧院。这个剧院继承了法国进步人民戏剧运动的传统，他们在艺术上作新的探索的同时，又注意到面向劳动群众。他们集体创作的反映法国资产阶级大革命的《一七八九年》是一次出色的演出。他们在演出的场地搭起三个简易的舞台，互相用木跳板连接起来，观众则在中央，无固定的座位，犹如十八世纪的民间游艺场。戏就在各个台子上连续不断地转着演，观众被戏吸引着，围着各个舞台转着看，不知不觉又充当了剧中的群众角色。

综上所述，我们可以看到近一个世纪以来，西方以及苏联和东欧的戏剧艺术，作了众多的探索。而每一个流派和倾向，都强调了戏剧艺术的某一方面或几个方面，企图扩大或加强戏剧艺术的表现力。这些探索有的纯然是形式主义的；有的虽然有形式主义的成分，倒也发掘了有用的戏剧艺术手段；有的则卓有成效，可供我们借鉴。作这样一番回顾，显然有助于我们开阔眼界，结合我们本民族的戏剧传统，去

研究我国戏剧艺术发展的道路。

二、当代戏剧面临的挑战

戏剧作为一门独立的艺术样式，本来处于艺术的首席地位。可是，自从电影这门现代的综合艺术出世之后，戏剧便遭到了一位越来越强大的竞争对手。再加上二次世界大战后新发展起来的电视的挑战，相比之下，上剧场的观众就更少了。这种世界性的戏剧危机，随着我国电影事业的发展和电视的普及，在我国也变得日益尖锐了。许多戏剧艺术的革新家们也想尽了办法，努力采用现代化的灯光、音响和舞台装置的技术设备，然而同电影、电视相比，这点手段毕竟贫乏得可怜。作为一种独立的艺术样式的戏剧倘要继续生存下去，便不能不研究这门艺术自身的特点，而且这种特点应该是电影或电视所无法具备的，从而不断加以发展，才不至于将来衰亡为艺术史上的陈迹。

于是，这就提出了一个问题：观众究竟为什么到剧场来？布莱希特的回答是：戏剧得给观众以娱乐。在我国，吴祖光的回答是：“到剧场里来看戏的，谁不是为了得到美的享受而来的？在大风大雨里，在阳光曝晒下，排长队买戏票的观众，他们绝不是为了好听的‘学习’，而是为了娱乐。”他还说：“当然，真正的艺术从来不可能是纯娱乐性的，从来都是和社会内容相结合的，任何一个作家都要把他的思想、观点、政治态度，对是非善恶的理解和分析，用潜移默化的手段来影响观众。观众尽管无心来受教育，但却从中受到感染，受到影响，受到教育。”周恩来总理生前也是这样告诫戏剧家们的：“寓教育于娱乐之中。”而不少用意良好的剧之所以失败，原因就在于忘记了这个基本的常识。

自然，那种廉价的、低级趣味的娱乐性是真正的艺术家们所不取的。我们主张的是健康的、高尚的趣味，戏剧要赢得观众就必须给人以艺术上的享受。然而，娱乐性又并非戏剧所特有的。戏剧艺术之所以有其特殊的魅力，则在于其所谓剧场性。戏剧是剧场里的艺术，这就是它同冷漠的银幕和冰凉的荧屏的区别。我们从事戏剧工作的同志，之所以特别热衷于戏剧这一行，往往都是被那种强烈的效果吸引过、激动过。台上的演员，受到台下观众反应的感染，越演越有味道。那种呼应交流，在影视屏幕前面是从来不可能有的。我们在首都剧场里看《茶馆》时，大幕一拉开，台上台下，那番热闹的气氛，令人终生难忘，而根据舞台剧改拍的电影，即使再出色，也无法给我们这份艺术享受。因为在戏剧演出中，观众不仅是看剧，同时也可

以活生生地反映推动并参与了艺术创造。所以，我们在写剧本的时候，包括导演或表演的时候，千万别缺了剧场性这根弦。

在当前的戏剧创作中，不少剧因为受了斯坦尼斯拉夫斯基的第四堵墙的影响，竟然把戏剧的这个艺术特点丢掉了。这第四堵墙把上台台下一隔断，台上的演员关在屋里，哪怕再激动，台下观众照样打哈欠。这里无意贬低斯坦尼斯拉夫斯基的功绩。他作为一个戏剧艺术的革新家把上个世纪来那种流行的程式化的过火表演革除了，当着观众的面再现一台活的现实生活，在电影这个新鲜的艺术尚在学步的时候，对观众来说无疑是很有感染力的。大半个世纪过去了，电影这个“孩子”，从无声片走到有声片，从黑白片走到彩色片，又走到宽银幕，摄影和录音技术日臻完善，能把现实生活中的任何宏伟的场面和人的精微的表情、自然界的一切音响和人的细微的语气的变化，都呈献给观众。如今舞台上再现生活中的真实环境，较之电影，无论怎样卖力，都显得虚假。戏剧应该有这点自知之明，不必拿己之短去同电影之长较量。因此，戏剧不如坦率承认自己舞台的假定性，并且把自己的这一特点变为自己的长处，用以发扬自己的艺术魅力。

戏剧艺术的特点除了剧场性，还有其独特的舞台假定性。这也是个被人遗忘了的戏剧传统的老概念。本来谁都知道，所谓演戏，就是假戏真做，而且做得令观众信服。所以说，表演是戏剧艺术的根本。倘要克服戏剧面临电影、电视的挑战造成的危机，必须从这门艺术本身去找寻自救的手段。

我们目前的一些话剧，观众不爱看的原因之一，除了剧作上的问题之外，主要是表演手段十分贫乏。演员在舞台上，你说我说，从头到尾说来说去，真成了说话的戏剧了。话剧应该恢复它作为戏剧的本来面目。

话剧本来是一种西方的戏剧形式，“五四运动”前后，这种戏剧被引进了我国，当时被称之为新剧。后来，大概是为了区别于我国传统的戏曲，便被翻译成为话剧了。这一字之差不要紧，便把戏剧艺术中的念、唱、做、打都给译没了，只剩下了说话。这当然也还反映了当时的一种戏剧观念，因为那时候最流行的是易卜生式的戏剧。于是通常一谈到话剧，就被认为是语言的艺术，表演的艺术则在其次。

我们今天大可不必为话剧的名称正名，关键在如何认识这门艺术的特点。话剧既作为一种表演艺术，就不能把戏剧本身传统的表演手段念、唱、做、打都丢掉，剥夺了这门艺术所拥有的表现力，把自己弄得贫乏不堪，倒应该去努力发展和丰富自己的表演手段才对，为自身的生存和发展开辟新的道路。

三、对戏剧文学的质疑

说话剧是语言的艺术，在一定意义上说，这话并不错，但这只是上个世纪一种易卜生式的戏剧观念。易卜生式的戏剧又被称为社会问题剧或道德剧，属于一种观念的戏剧。也就是说剧中的人物总围绕着某一社会问题或道德问题，各有自己的观点或思想倾向，互相冲突斗争着，这种复杂曲折的斗争便构成了戏剧的情节，在戏剧结构上体现为悬念、发展、高潮和结局。结局便是矛盾冲突的解决。在这类戏中，十分看重语言的力量，因为矛盾各方的道理都得靠人物的语言加以阐述。而剧本的结构也主要仰仗于情节。这种戏写好了无疑可以引人入胜，易卜生便是这种语言艺术的大家。但是戏剧艺术的发展并不到易卜生为止。紧跟着易卜生之后，另一位戏剧大师契诃夫便开创了另一种生活的戏剧，他剧中的人物都不着意去宣讲一套观念，而是将生活中本来的矛盾如实地展现在观众面前，生活本身的逻辑胜过于人物自己的表白。高尔基沿着他的路子，有的戏干脆就标明为生活的若干场景，既不注重情节，更无编戏的痕迹。在他们看来，戏剧就是生活。

也还是在这种戏剧观念的基础上，包哥廷则把革命的场面搬上了舞台。他的《列宁三部曲》便选择了最能反映列宁个性的不同场面，同普通的工人、农民、教师，也包括资本家、反动政客，把在不同的场合中富有生活气息的场景，组合在一起，照样也成为出色的戏剧。角色在舞台上生活着，而真理则通过生活中的矛盾冲突展示出来。

由此可见，不同的戏剧观念便会产生不同类型的戏剧。然而有一条却是古往今来的戏剧必须遵循的原则，那就是动作。不构成动作的戏剧绝对没戏。一切戏剧矛盾冲突的基础都是动作，这也是所有的戏剧理论都公认的常识。因此，要对戏剧这门艺术的本质作一个概括的话，不如说是动作语言的艺术，更为贴切。

戏剧家们都知道，文学剧本仅仅为演出提供了一个基础，戏到底如何，得立在舞台上。这就要戏剧艺术的各个部门，付出劳动，进行创作。因此，经常遇到这样一种情况，搞文学的说这本子写得漂亮，到演员和导演手里，则认为没戏。作为一个剧作家，除了有塑造人物、描写环境、刻画心理的本事，还要会写成为戏，即在台词背后赋予动作。更确切些说，人物的台词是来源于人物的动作。动作即台词的灵魂。不妨举个简单的例子来说明：

甲：（对乙）噫！

乙：（对甲）嗯？

甲：（眨眨眼）

乙：啊！

这个小品只有三个感叹词，落到有经验的演员手里，从规定的两个角色这层人物关系中，可以发掘出多少戏来。倘进一步明确这种规定情境或在会议室里，或者在大街上，或是两人比肩而立，或是两人遥遥相望，凡此种种，又可以有多少不同的表演。再加上对人物的性别、年龄、职业、性格的其他规定，那就又变化无穷了。这个例子多少说明了在戏剧艺术中动作与语言的关系。贝克特做过个极端的试验，写了一本《无词的戏》，提供了一系列无台词的戏剧小品，是供演员作基础训练的颇好的教材。这种试验表明戏剧语言的基础是动作。当前的戏剧作品，有的往往舍本求末，先去追求台词表面的修辞和诗意，后有内在的动作。到了舞台上，就只好靠演员朗诵的本事去支撑。而现代剧作中，有时台词只有那么几声语气词，或者读起来似乎朴实无华，乃至语词破碎，上了舞台，通过演员的表演，却十分动人，这就是现代剧作对戏剧语言的新的认识。

因此，现代剧作中语言，大都不看重所谓文体。现代剧作家宁可让他的人物在鲜明的舞台行动中，讲一些极为自然朴素的话，而且是非讲不可的话。甚至，没讲出来的话比讲出来的话更有分量。因为戏剧冲突的本身及其解决比漂亮的词句更有说服力。相反，是凡人物在台上长篇大论，滔滔不绝，回忆或抒情的时候，戏便立刻中断了。这就是为什么有的台词读起来很漂亮，很有诗意，一到台上，却抓不住观众，没有戏的缘故。

人在现实生活中并不总夸夸其谈。儿子干了坏事，老子知道了，大为恼怒，挥手一巴掌打过去，在现实生活中如同舞台上一样，比多少说教都更有力。现代心理学的研究告诉人们，出声的语言不过是人的意识活动的一个极小的部分，好比海上的冰山浮在水面小小的尖顶，绝大部分的潜意识则沉浸在水里。如果带着这种观念来写人物的台词的话，便会有丰富的内涵。

四、剧作法面临的新课题

不同的戏剧观产生不同的戏剧结构，也就有不同的剧作法。

易卜生的社会道德剧属于一种观念的戏剧。在他那个时代，资产阶级和小资产阶级家庭的社会交往，大都在客厅里。一个小家庭的成员，无非再加上若干朋友，不是医生，就是律师，家庭内部的纠纷和社会矛盾都在一个客厅里得以反映。挪威这个北欧小国，在那个时代，生活又是相当滞缓，没有太大的社会动荡，人物一二十年来的命运的变迁都可以压缩在一天或几天之内。于是，可以用一个像魔方一样的精巧严谨的结构，即通常所谓的悬念、发展、高潮、结局，围绕着一个中心问题，把几个人物网织其中，这无疑需要一种高超熟练的技巧，易卜生确实是这类剧作的大家。然而，他的这些剧作距今已经一个世纪了。无论是外国还是中国，社会生活都发生了极大的变化。就拿我们今天的生活来说，社会制度已发生了根本性的变革，生活的方式同易卜生的时代也大不相同，人们有那么多的社会交往和那么复杂的社会联系，即使也写社会问题剧，又如何套得进易卜生的戏剧框子？

我们不必把相当于同治、光绪年间的一位外国剧作家的戏剧观，当作不可逾越的剧作法典来束缚住自己的手脚。而易卜生的艺术成就本身就是对古典主义戏剧、浪漫主义戏剧的一种突破，是戏剧艺术发展史上的一个里程碑。契诃夫和高尔基又逾越他，找到了新的戏剧观和由此派生的新的剧作法。他们的那种生活戏剧把现实主义戏剧从观念戏剧中解脱出来，又向前迈出了一大步。我们现在有些剧作为了反映今天的现实生活，采用了多场景的写法，可是在戏剧结构上仍然拘泥于易卜生戏剧的框子，手脚施展不开。剧作者自己也觉得在编戏、凑戏，并不满意，原因便在这里。有人也许会提出异议，既然曹禺的《雷雨》和《家》可以写得那样出色，那就证明并非是这种剧作法过时了，而是剧作者的功力不够。其实，我们应该看到，曹禺的这两部杰作反映的是封建家庭的解体，这种生活的表现形式同易卜生剧作反映的生活有其相似之处。况且，他已经大大摆脱了观念戏剧的框子，更多地展现了生活本身的逻辑，这在他的另一部剧作《日出》中，又有了进一步的发展。到了老舍的《茶馆》，则不仅完全摆脱了易卜生式的剧作法，比契诃夫、高尔基的生活戏剧还更彻底。

《茶馆》全剧由三个不同年代的生活场景组成，成为旧时代的几个横断面，剧作中没有借人物的嘴讲一句说教的话。这些生活场面就证明了旧社会实在得完蛋，新时代就要来临，而且令人极其信服。剧中完全无意地编排情节，代替通常所谓的悬念、发展、高潮、结局，这种打结解扣的戏剧结构是活生生的人物和生活本身。只要角色在行动之中，便处处是我。除了三个主要人物，各色人等来了又去了，并不求贯串。而焦菊隐在导演处理上也不完全是斯坦尼斯拉夫斯基的方法，他讲求的是

角色积极的行动和演出的总体节奏，人物也鲜明地风格化了，表演则相应适度地夸张。再加上一位类似布莱希特史诗剧中的叙述者，江湖卖艺的傻大杨，用以联结各幕，建立了同观众的直接交流，这样一出骨子里的悲剧却演得十分热闹，剧场性很强。

布莱希特的史诗剧则走着另一条路，他以叙述代替了网织情节的老办法。这种剧作法自然可以把任何一个事件的过程搬上舞台，并且通过转述者和各种辅助手段如字幕、幻灯、标语，来加以评说。甚至演员也不完全化为角色，而是同自己的角色保持一定的距离，以便唤起观众的独立思考。因此，剧本的写法就更为自由。观众上剧场是来看演出的，不管用什么办法写戏，只要得到了艺术上的享受，又从中有所受益，就是好的，不必在剧作法上用习惯的框框去裁决。不妨广开戏路，把最后的发言权留给观众。

对传统的剧作法的否定最彻底的莫过于荒诞派戏剧了。他们既反对在舞台上再现现实的生活，人物也无个性而言。不是置情节的合理性于不顾，便是根本无情节，甚至用非逻辑来取代逻辑。但是这种所谓反戏剧毕竟有一个最基本的戏剧原则反不掉，那就是动作。这种戏剧所呈现的是一幅怪诞的图像和非现实的人物，用以来表达剧作者对现实和人生的一种变形了的认识（指的是这类剧作中的一些有社会影响的作品）。只不过剧作者的观点不是通过人物的嘴直接宣讲出来，而是借助一些抽象化了的艺术形象，诉诸隐喻。贝克特的《等待戈多》里的两个人物符拉基米尔和埃斯特拉贡并不是两个现实中的活人，前者用的是个斯拉夫语系中的人名，后者取的是罗曼语系中的人名，寓意着全人类，他们在等一位叫戈多的，而戈多这两个音节在西方语言中使人联想到上帝。孤独而又受难的人类没止境地等待着救世主，而救世主却始终也未出场，就是这个剧显明的喻义。这是生活在西方资本主义社会的贝克特对世界和人生的认识，而这种认识又不直接在剧中说出来，却体现在整个戏剧结构和这些抽象化了的艺术形象中。这种戏剧实际上也是一种观念的戏剧。尤奈斯库自称不在戏剧中宣讲哲学。然而，这一类剧作在骨子里却处处在宣扬剧作者对世界的解说。我们当然不同意他们对现实和人生的这些看法。然而，如果想在戏中讲出自己的一番道理，这种技法也不妨借鉴。我国曾经上演过的拉丁美洲的鼓吹民族民主革命的两个剧《中锋在黎明前死去》和《伊索》，以及新近上演的迪伦马特的《贵妇还乡》，就都采用了荒诞派戏剧的某些技法，我国观众也都能接受。结论是：我们在戏剧观上，既不必拘泥于斯坦尼斯拉夫斯基的表演方法，也不必受易卜生式的剧作结构的约束，大可以广开思路，在艺术上作一些新的探索与尝试。

五、向我国传统戏曲学习

最近，正在开展关于话剧民族化的讨论。话剧这种戏剧样式自从二十年代前后引进我国，已经有六七十年的历史了。但是，同我国传统的戏曲相比，自然还是一门年轻的艺术。我们民族的传统戏曲，各国的戏剧家们无不赞赏备至，是世界戏剧艺术中公认的一笔极其宝贵的财富，需要讨论的问题是，话剧从戏曲中究竟学什么？又怎样去学？

有一种看法未必是恰当的，一提话剧民族化，就误认为要把戏曲中的程式照搬到话剧舞台上去，弄不好就变成了话剧表演的戏曲化，或者程式化。戏曲中一整套丰富的程式确实是传统戏曲艺术中一份精华，有其独特的表现力和异乎寻常的魅力。但话剧与戏曲毕竟是两种不同的戏剧形式，倘照搬到话剧中去，则非驴非马。正如同有一阵推广斯坦尼斯拉夫斯基的表演方法，居然也用来解说京剧的表演，或者在戏曲舞台上也堆上写实的景片，令演员和观众都啼笑皆非。殊不知这是两种全然不同的戏剧和表现方法。

戏曲所以有魅力，首先贵在表演。拿京剧来说，可以说是一种全能的戏剧，一个光光的舞台上，天上地下，人鬼神仙，千军万马，游梦惊魂，没有不能表现的，全部仰仗于表演。明明是做戏，却又叫观众折服。演员则念、唱、做、打，样样功夫齐全，所以说是一个全能的演员。一出好戏，一个观众可以从少看到老，唱词念白都能背出来，还百看不厌。怎么不叫话剧羡慕？！话剧向戏曲学习，学的该是这种全能的表演，而非表演的程式。

话剧要向传统的戏曲表演艺术学习，就得强调表演的技艺，而不能只注重所谓内心的体验。戏曲表演艺术的出发点是假戏真做，也就是说，全部的表演艺术都是建立在舞台的假定性上。承认这个前提，就得研究演员化为角色的方法。戏曲表演的方法主要是从形体动作入手。话剧还要学习传统的戏曲演出的剧场性。在戏曲中，文场武场，台上台下，好不热闹。从亮相到自报家门，道白到唱段，都是同观众直接交流的。所谓剧场性指的就是台上的演出同台下的观众的这种交流。戏曲中是从来不存在那第四堵墙的。也不受时间空间的限制，还可以有即兴的表演。当然，并不是说话剧也把戏曲中的亮相、自报家门这些手法照搬上台，“学习”这个词的本义从来不是模仿，话剧向戏曲学习，应该从戏曲传统的同观众交流的手段中得到启发，去探索自己的新路子。

我国话剧的历史虽然不长，也已经形成了自己的传统，有了自己民族风格的、国内外闻名的剧作家和剧院，也有了相当丰富的表演和导演理论与经验，如果再将我们民族的戏曲艺术传统创造性地融合到自己的艺术中去，我们相信，在不久的将来，在当代世界戏剧舞台上，将会出现一个令人瞩目的、不愧于我们民族的戏曲传统的现代中国学派。

（原载《戏剧界》1983年第1期）

谈戏剧观的突破

丁扬忠

话剧观众的减少在北京不算突出，但在外省、市却是一个相当普遍的现象。有的话剧团一年演不了两三个戏，一个戏只演出几场，艺术生产几乎停顿。连上海这样很有话剧传统的大城市，观众上座率也不理想。出现这种情况原因很多。体制过死，束缚艺术生产力，思想不够解放，出不来好剧本，演出艺术质量差等，都是妨碍话剧发展的因素。但光说群众不爱看话剧，不是事实。好的话剧演出，群众排队也不易买到票。看来如何提高话剧水平，确是急需研究的课题。

前不久和一位导演聊天。我问她对目前话剧存在的问题有什么看法。她毫不犹豫地：“戏剧观狭窄，艺术方法陈旧，创作和演出上不去。”还有一次，我和一个朋友去看话剧，不到终场的时候观众走了很多。我问这位朋友有何观感。答曰：“三旧。”我愕然。他补充说：“编剧方法旧，导演方法旧，表演方法旧。”话说到点上了。这个戏就剧本而论，有一定质量，剧院也颇有名气，导演、演员都是有修养的，为什么演出给人陈旧之感，抓不住观众呢？我想这和戏剧观、艺术方法关系甚大。这两三年不止一次地看到这种情况：一些很有艺术经验的导演，艺术作风也很严谨，但是排出来的戏总和今天的时代脉搏及观众审美要求隔着一层，无法激起观众的思考，使之获得美感享受。戏剧观和艺术方法不能适应时代要求，这是一个尖锐的矛盾。有的剧作家和导演对这个问题还认识不足，存在很大的盲目性，非常必要就此展开讨论。

戏剧观是戏剧家对戏剧作为一种艺术形式的总体看法，包括戏剧家的哲学、美学思想，对戏剧社会功能的认识，所恪守的艺术方法、原则等许多复杂内容。戏剧观有鲜明的时代色彩，它是时代的产物，是戏剧家和观众美学思想交互作用的结果。它在艺术创作中无所不在，渗透在艺术作品的思想、形式、风格之中。各个历史时代都有其代表性的戏剧观，有贡献的戏剧家们的各种戏剧观之间，又存在着沿革关系。这种沿革关系，不但表现在各个历史时代的戏剧中，就是同一时代的戏剧，不同的戏剧家由于他们所处的具体历史条件各异，他们的戏剧观和艺术方法也是有区

别的。古希腊三大悲剧家埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯，相距时间很短，但他们却代表着希腊悲剧的三个发展阶段。而推动他们戏剧观发展的动力，乃是雅典民主政治由盛而衰的历史演变过程。埃斯库罗斯相信神是人类命运的主宰，索福克勒斯更多地表现人的力量，而欧里庇得斯则对神采取怀疑否定态度，表现人生，其间不但悲剧家们的世界观在现实作用下产生变化，他们的悲剧题材、思想、形式、方法和技巧也在发展着。亚里士多德在《诗学》里总结希腊悲剧经验指出，悲剧是模仿“在行动中的人”，把动作视为戏剧表现人物的基本要素，将叙事因素排除于戏剧形式之外。这个概念对后来欧洲戏剧发展影响很大。尽管古希腊戏剧“就某方面说还是一种规范和高不可及的模本”（马克思语），但它毕竟是人类早期文明的产物，那种悲剧形式只适合于表现那个时代的社会生活。值得注意的是，古希腊民主政治使戏剧成为雅典人社会生活的重要内容之一，戏剧竞赛和组织公民观看戏剧都成为一种制度，广大观众对戏剧热情关注，是促使那个时期戏剧繁荣的有利因素。

文艺复兴时期，以莎士比亚为代表的新兴资产阶级戏剧，无论思想深度和戏剧形式及艺术技巧都大大地超过古希腊戏剧。虽然文艺复兴的戏剧家们重视古希腊的美学原则，但归根结蒂他们是要建立资产阶级戏剧。莎士比亚提出戏剧要成为人生的一面镜子，歌颂“人类是一件多么了不起的杰作”，颂扬理性和人的尊严。剧烈动荡的社会现实和广泛传播的人文主义思想，使这位伟大的英国人不能忍受任何清规戒律，他冲破古典主义“三一律”的约束，创作了复杂开阔的戏剧形式，写了内容丰富形式多样的喜剧、悲剧、历史剧。这是戏剧观和戏剧形式一次重大突破和发展。他对后世的影响是深远的。

易卜生是十九世纪卓越的戏剧家，他的戏剧兼有浪漫、象征、现实主义多种倾向。这位挪威思想家的笔锋，直指资本主义社会的弊端。当时资本主义制度的种种丑恶现象已明显地暴露出来，历史正在酝酿着一场新的巨大变革。易卜生在欧洲戏剧传统的基础上，吸取诸家经验，建立了一种形式严谨，矛盾冲突尖锐，排除独白，着重心理分析的社会问题剧，采用四堵墙室内布景，为戏剧提出新的规范。这一切影响了许多国家的戏剧发展，中国也在其中。

二十世纪是人类有史以来变化最剧烈、深刻而迅速的时代。马克思主义从理论走向实践，社会主义制度的出现，资本主义的各种危机，现代科学技术的高速发展，人类进入了太空时代。今天人类对世界的认识，不是以往任何一个历史时代所能相比的。这个巨大的历史潮流推动戏剧寻找新的表现形式和方法，向着多极化方向发展。传统现实主义显然还有它的生命力，但它对表现今天无限宽广、复杂、瞬息万

变的生活已感不足，它需要发展，添进新的东西。亚里士多德建立的一些戏剧美学原则，如叙述方法不见容于戏剧，悲剧的净化说等，都面临着更大的挑战。本世纪的欧洲戏剧处在一个实验时期，象征主义、表现主义、史诗（叙事）戏剧、存在主义戏剧、荒诞戏剧、贫困戏剧，都从不同角度对戏剧表现当代生活进行实验，从戏剧观、戏剧形式到演剧方法进行多方面探讨。这些戏剧家多数是小资产阶级思想家，反抗现存社会制度，宣扬个人中心主义，带有悲观虚无色彩；他们追求艺术独创，表现出反传统倾向，注重表现人的内心世界，在戏剧形式和技巧方面有不少新的尝试。这些流派能风靡一时，与它们大胆触及现实问题，以及形式、手法的求新密切相关。

在当代欧洲戏剧革新派中，布莱希特无疑是一位影响很大的代表人物。他运用辩证唯物思想，解决无产阶级革命时代戏剧革新任务，从戏剧理论、创作、演剧方法三个方面建立一个新的戏剧体系。在他丰富的理论、剧作和舞台实践中，能够看出他对欧洲戏剧传统的批判继承，对现代各流派的吸收，对东方（中国、日本）古典戏剧的借鉴。布莱希特认为戏剧要成为人民群众变革社会的武器，通过娱乐性启迪观众思考，激发人们改造世界的热情。他提出一个很深刻的思想：戏剧要把辩证法变为娱乐，要让观众在艺术欣赏中间获得思考的快乐。这是布莱希特戏剧观最宝贵的思想。为了表现二十世纪的生活内容，布莱希特采用多场景的叙事体戏剧结构形式，史诗般地多方面展现生活画面，使叙事因素与戏剧因素有机融合，重新引进歌唱成分，打破四堵墙，舞台与观众直接交流，创造了一种他称之为“科学时代的戏剧”。他的戏剧体现出鲜明的时代特点和独创性，所以，研究家们称他为当代“戏剧哲人”，他是开拓戏剧新时代的革新家。

以上简括介绍了欧洲四个重要时期有代表性的戏剧家，是为了说明不同时期的戏剧观和戏剧形式与时代的关系。任何一种戏剧观和戏剧形式都不可能脱离社会而单独存在。时代变了，戏剧观和戏剧形式、演剧方法必然要变化。认识这个规律可使我们去掉盲目性，自觉地从事创造性艺术劳动。

粉碎“四人帮”后，话剧界久被压抑的创造热情有如火山爆发般喷放出来，这股炽热的思想感情既带来一次话剧繁荣，也带来戏剧观和戏剧形式的一次突破。与过去相比，这几年话剧创作和演出水平有提高，题材范围扩大了，形式也多样化了。随着对外开放政策，文化交流开展，对外国戏剧的介绍也增多了，这对活跃我们的思路，开阔视野，是很有裨益的。当然也存在着需要解决的问题。不能设想，社会主义戏剧能够离开古今世界戏剧而发展。问题是要在研究工作中贯彻科学方法，正

确取舍，消化吸收，洋为我用。形而上学地全面照搬或粗暴对待，都于事无补。

说今天戏剧观狭窄，艺术方法陈旧，主要是指不研究时代的变化和特点，不研究观众的变化和他们的思想、心理特点、审美要求。由于戏剧观和艺术方法上的排他性，不愿学习吸收新鲜的东西，因而导致艺术方法单一平庸，缺乏时代气息。有的导演把自己熟悉的一套视为至宝，不顾剧作的题材、风格特点和观众好恶，自己懂什么、熟悉什么就往外拿什么。总之，不能也不愿跳出老套套，时代前进了，依然故我。这样产生出来的作品，必然是陈腔旧调，缺少火辣辣的时代情趣和艺术生命力。我以为有两个模式对话剧提高危害最甚。一个是教条主义形而上学地观察生活的模式，一个是僵死地表现生活的编剧模式。这是过时的戏剧观的两根支柱，也是两条锁链。话剧不从这两个模式中解放出来，百花争妍的局面不会出现。习惯于用一种思想模式去套生活，把无限复杂丰富的生活简单化，不是按照生活的本来面貌去认识生活，反映生活，而是按照想当然的模式去匡正生活，自以为马列，其实离辩证法相去十万八千里。失掉生活的复杂性、丰富性、生动性，任何艺术作品都要失败，任凭谁去扶持它也是扶持不起来的。在这种思想方法指导下认识生活，然后再用一种死板板的编剧模式去编写剧本，譬如用论证剧公式，主观设计人物，图解政策；或者用戏剧冲突激化法制造戏剧场面，把人物变成作者随意玩弄的木偶。这种剧本搬上舞台，不把观众赶跑才怪呢！

好的剧本，着眼于生活，而不墨守编剧法。近年出现的一些优秀的剧本，如《陈毅出山》、《救救她》、《陈毅市长》、《谁是强者》、《宋指导员的日记》等，从生活和特定题材出发，在思想和艺术形式上都是有创新的。这些剧本敢于反映人们关心的社会问题，大胆表现作者对生活的认识。这点很重要。剧作家必须说真话。如果一个剧本不去接触社会问题，即使在形式上费尽心血，它也不可能有生命力。话剧不关心社会，群众就不会喜爱话剧。在研究话剧怎样争取观众的时候，要问一下话剧是否对社会表现出巨大的热情。另一方面，有一些剧本重视在形式上的探索。现在相当多的剧本不讲究形式，古板雷同，也是话剧吸引不了观众的原因之一。内容决定形式，我们谈得较多，但形式反作用于内容，却往往被忽视。具有实验性质的剧目《屋外有热流》、《绝对信号》，就主题思想而言，显然还可以提炼升华，它们之所以受到戏剧界和观众的重视和欢迎，与它们在形式上融化了欧洲当代戏剧的一些表现手法，而且用得较好，很有关系。

从舞台艺术角度看，《麦克白斯》、《红鼻子》、《阿Q正传》、《九·一三事件》、《风雪夜归人》等剧目，表现了导演艺术的多种探索。这些剧目演出形式不落俗套，

用各种手法揭示人物内心世界，构思完整，形象准确。有的剧目更多地向民族艺术传统借鉴，如《阿Q正传》、《风雪夜归人》；有的剧目更多地吸取外国戏剧经验，如《红鼻子》，但都糅合得法，产生艺术感染力。这些年话剧从制作到演出形式都有一定程度的突破，出现了一股探索新路的热潮，这是我们需要看到的另一个侧面。

是什么力量决定传统戏剧观非变不可呢？我想有三种动力：一、新时代壮丽的生活要求戏剧突破传统形式和表现方法，对那些形式、方法加以改造发展，使之更好地表现今天的生活。二、观众推动话剧前进。今天观众对话剧的要求不但和五十年代不同，就是与粉碎“四人帮”后头几年也大不一样。观众对现实的认识明显地提高了，人们对那些简单化或虚假的作品深为不满。不少剧作的思想水平落后于观众，这是一个相当突出的问题。这里说的思想水平，不是指一般政治觉悟，而是运用辩证法认识生活、反映生活的能力。剧作者没有思想的深厚修养，谈不到建立新的戏剧观。三、艺术本身发展规律告诉人们，如果一种艺术不能随着时代发展，随时吸收各种新鲜养料，不断更新丰富自己，它迟早会僵死的。

人们要建立与时代相适应的戏剧观。当然，任何一种戏剧观都不是个人的随意发明，而是一代人的努力成果。我们有理由期待，伟大的时代定然造就一批杰出的艺术家，他们将代表新的艺术发展方向。这些人应具备思想家的头脑，革新家的胆识，学贯中西，容纳百家，有很高的艺术创造才能。在他们的艺术实践中，在我国文化传统基础上，将会产生一种新的戏剧观，新的戏剧美学思想。创造出无愧于我们时代的多种风格的戏剧艺术。

（原载《戏剧报》1983年第3期）

也谈戏剧观

童道明

顾名思义，戏剧观当是对戏剧艺术的基本看法。一个真正的戏剧家，都是追求舞台的真善美的。然而，真正的戏剧家也可以对舞台真善美的真谛，或达到真善美的途径，有不尽相同或很不相同乃至决然对立的理解。因此，现在提出戏剧观问题，必定是以承认不同戏剧观的客观存在为前提。

那么，什么叫不同戏剧观？不同戏剧观的分野在哪里？为了避免从概念到概念，我举斯坦尼斯拉夫斯基和梅耶荷德的例子说明。他们二人是同一个国度的同时代人。他们的戏剧观迥然不同。归纳起来，他们之间的分歧主要表现在如下三个方面：

一、斯坦尼和梅耶荷德虽然都认为，演员在创造角色时应该把内部体验和外部体现结合起来，但前者主张“从内到外”，也就是“使真正的情感在内心里产生，然后再通过身体自然地呈现出来”。后者则习惯于“从外到内”，确信演员的准确生动的形体动作，可以诱发角色感情的升华。所以梅耶荷德说：“康斯坦丁·谢尔盖耶维奇（即斯坦尼斯拉夫斯基——引者）和我在艺术中寻找着同一个目标，不过他是从内到外，而我是从外到内。”这种戏剧观分歧实际上是欧洲十八世纪已经开始激化的所谓体验派和表现派之争的继续。这场戏剧观之争的余波一直延续至今。

二、斯、梅二氏虽然都十分重视导演的艺术主导地位，但他们对于导演的职能有不同看法。斯坦尼是这样来概括他们在这个问题上的分歧的：“我们的剧院主要在创作的内部技巧上下功夫……梅耶荷德和泰依洛夫则有另外一种原则。在我们这里，导演是帮助演员产生新的创作的接生婆，而我的同行梅耶荷德和泰依洛夫则是凌驾一切之上的主要创作者，而演员不过是主要创作者手中的材料。”说演员不过是梅耶荷德“手中的材料”，至少是言过其词，梅氏的演员就否认这种说法。但和斯坦尼主张“导演死在演员身上”不同，梅耶荷德确实是力图在舞台上显示导演自己的存在，是顽强地想“活在舞台上”的。因此，斯、梅二氏的这个观点分歧，实际上就是后来的所谓“导演剧院”和“演员剧院”之争的滥觞。

三、斯、梅二氏虽然都倾向于现实主义，但他们对舞台真实的含义看法殊异。

斯坦尼把制造生活幻觉视为舞台真实的标志，所以着力于外在的描摹生活，追求写实布景，排斥舞台假定性。梅耶荷德则认为舞台真实是艺术真实，不同于生活真实，在舞台上不必制造生活幻觉，于是他反其道而行之，在舞台上追求舞台假定性。斯坦尼把他们之间的戏剧观上的这个分歧，清清楚楚地写进了他的《我的艺术生活》：“在和假定性进行斗争时，我们把外在地描摹生活视为新艺术，而现在的革命家和戏剧革新家，在和写实舞台做斗争时，迷恋于假定性。”这里的“革命家和戏剧革新家”，当指以梅耶荷德为代表的一批人无疑。

以上三点，都可以说是两种对立戏剧观的主要分歧点，但最关键的是第三点。一百年来的戏剧发展史证明，戏剧家正是在对舞台和舞台真实的看法上，表明自己的戏剧观的基本倾向；戏剧观的转变与发展，也集中表现在对舞台和舞台真实的观念的转变上。说得再简要点就是：戏剧观主要表现在对舞台假定性的看法如何。佐临同志在《漫谈戏剧观》中把“第四堵墙”作为检验戏剧观的试金石，我以为是抓住了要害的。因为说穿了，在舞台上树立“第四堵墙”的，必定是要制造生活幻觉而排斥假定性；而推翻“第四堵墙”者，必定是承认假定性的。但“第四堵墙”的概念，窄于佐临同志另外提出的“写实”与“写意”的两种界说。而且我觉得，“写意”也许没有“假定性”更有概括力。但是只要能约定俗成，沿用“写实”、“写意”的概念，也未尝不可。记得著名国画家李苦禅就把京戏称作“大写意”的艺术。可见这个名词还有可能成为我们的“共同语言”。当然，为了叙述的方便，让“幻觉性”、“假定性”和“写实”、“写意”混杂着用，也是一种选择。这里要先说明一下，任何戏剧都是假定性的，否则就不是艺术了。我们说的“幻觉性”戏剧观，是指某些戏剧家竭力在舞台上制造生活幻觉、克服舞台假定性的艺术理想和创作实践。而且应该指出，这一戏剧观对戏剧艺术的发展，起过巨大的历史作用。下面就让我们来看看，戏剧观和戏剧艺术发展的相互关系。

要说幻觉性戏剧观的发端，不能不回顾一下欧洲导演制的发轫。一般认为，一八八七年法国戏剧家安托万创办自由剧院，是导演制的开始。而安托万也是最早鼓吹写实戏剧观的戏剧家之一，这显然是和欧洲（特别是法国）的自然主义和现实主义文学的勃兴不无关系。所以安托万说：“以现实主义和自然主义情绪写成的现代作品中，环境理论和外部事物的影响变得如此重要，布景难道不是已经成为作品的不可缺少的补充物吗？”他的结论是：“精心地创造布景和环境很有作用，事实上是不可缺少的，这样就一点也用不着担心在舞台上将要发生的一切事件。正是这种环境决定了人物的动作，而不是人物的动作去决定环境。”这后面两句话非常要紧。这说

明“幻觉性”戏剧观是和欧洲导演制同时确立的。把写实布景、幻觉舞台视为戏剧演出的前提条件（“环境决定了人物的动作”），不仅和中国戏曲的“人物的动作决定环境”的传统对立，而且在漫长的欧洲戏剧史上也是没有先例的。然而，从上世纪末到本世纪初，通过欧洲最早的三位大导演——法国的安托万、德国的梅宁根、俄国的斯坦尼的成功艺术实践，使幻觉性戏剧风靡欧洲，成了新的戏剧传统，使欧洲戏剧艺术的面貌焕然一新。

但是，二十世纪之后，写意戏剧观在欧洲逐渐抬头。究其原因，不外乎这样三条：现代派文艺思潮的影响，无产阶级革命形势的激荡，和包括东方戏剧在内的古老戏剧传统的吸引。对于梅耶荷德和布莱希特来说，这三条对他们的写意戏剧观的形成都起过作用，但最持久的因素是古老戏剧传统的吸引。六十年代后，波兰的格罗托夫斯基提出“贫困戏剧”的理论，把欧洲的假定性戏剧观推到了极端，和安托万的“环境决定人物动作”的写实戏剧观形成了最鲜明、最强烈的对照。更耐人寻味的是，在独尊斯坦尼斯拉夫斯基体系二十年后的苏联，在六十年代中期又有留比莫夫的脱颖而出。他担任总导演的莫斯科塔干卡剧院的充满舞台假定性的戏剧演出，使得留比莫夫一下子成了苏联一个新的戏剧流派的代表人物。当他的戏剧革新得到了普遍承认之后，他在一篇文章中回顾了他的戏剧观的转变过程：“我过去的舞台生涯是满顺利的。但有一天我终于无法忍受这样一个念头：我这样一个成熟的男子汉，为什么要在面孔上涂油彩，在嘴唇上抹口红？当我在舞台上置身于用地毯和硬纸板做成的草地和‘灌木丛’，以及描绘成各种景物的舞台背景之中时，我开始感到羞耻……这是一种什么样的猴子式的模仿？我在干什么？我在模仿生活？但真正的天空要比舞台上的天空强一千倍，同样的，真正的草地、真正的树林要比舞台上的草地和树林的布景好不知多少倍……我终于明白了，需要的是象征，而不是仿造；需要的是形象，而不是复制品。简而言之，在舞台上如要表现真实，就需要善于虚拟。”这段自白有力地说明，留比莫夫的戏剧创新的原动力，他的艺术创造力的迸发，来源于他的戏剧观从写实向写意的转变。当然，转变有大有小，而且也可以由写意向写实的转变。梅耶荷德在三十年代就有向写实戏剧观的某种程度的倾斜，就像斯坦尼到晚年也不再如先前的排斥假定性一样。对立戏剧观的相互影响也是客观存在。

我国话剧界的戏剧观也已经从单一走向多样化。多样化就意味着并不仅仅是写实一家，或仅仅是写实和写意两家。写实和写意是戏剧观的两极。和这两极之间还能存在众多的“中间形式”。在写实和写意之间寻找某种联结，某种微妙的平衡，是

很多戏剧导演（包括剧作家）正在从事的戏剧艺术实践，而这难道不也是有某种特定的戏剧观在作指导？然而，没有写实和写意这两极作为支柱，这一切丰富多彩的“中间形式”都是不可想象的。因此，多样化的重要前提，必然是确立这写实、写意两种对立戏剧观的共存。所以我们不能忘记在当年幻觉主义舞台占统治地位的条件下，最早起来开拓戏剧艺术新路的那些艺术家的功绩。不能忘记焦菊隐先生把戏曲写意原理运用到话剧舞台来的话剧民族化实践。这个实践当然也有戏剧观的支持。焦先生在谈到《虎符》中那堂小桥流水的写意布景时，既讲明这“是向戏曲学来的”，又引证了阿庇亚的一段关于“真森林搬上舞台不见得是森林”的论述，以及戈登·克雷的那句“能用四十，就不要四百”的名言。说明他不仅对斯坦尼斯拉夫斯基的幻觉性戏剧理论敏于借鉴，对欧洲的假定性戏剧观同样也早有倾心。焦先生是博采众长的典范。

但对戏剧样式单一化局面给予了更大的冲击的，我想还是佐临同志关于戏剧观的开创性的理论探索。哦，斯氏体系不过是戏剧观的一种，而绝不是唯一的一种；哦，原来还有主张打破“第四堵墙”，追求“间离效果”的布莱希特；此外，我们怎么能数典忘祖，把以梅兰芳为象征的中国戏曲美学置诸脑后呢？读过佐临一九六二年发表的《漫谈戏剧观》后，我们都会思考这些问题，我们的艺术视野便慢慢地开阔了起来。当然，既然是开创性的研究，也就不可能在论述上做到十分完美，更不可能是研究的终结。但黄老的这一理论探索已经结出了丰硕的艺术之果，却是有目共睹的。有同志认为，上海一些剧作家的一系列打破传统话剧格局的戏剧创新，便得力于佐临戏剧观理论的启迪。这是毫无疑义的。但我不赞成过分地从地域观念来看这个问题，把我们的话剧人为地划分为“海派”和“京派”。佐临同志的戏剧观理论的影响是全国性的，是中国戏剧思想解放的一个里程碑。

（原载《戏剧界》1983年第3期）

也说几句“假定性”

田 文

在话剧艺术如何适应时代要求、争取更多的观众的讨论声中，假定性成了人们注目的一个话题。因为这个问题涉及的范围广泛，性质也颇为重要，所以我也来插嘴议论几句。

假定性是艺术的共同属性，并非戏剧艺术所独有。这是由艺术是生活的反映这一根本性质决定的。不通过假定性手段表现生活的艺术是不存在的。自然，不同的艺术样式在运用假定性上都有它自己的独特形式和特点。因此我认为我们讨论戏剧的假定性，应当以这样一些问题为着眼点，即探讨戏剧艺术，以及戏剧艺术中不同的剧种（歌剧、话剧、舞剧、戏曲等等）在运用假定性上有哪些不同于其他艺术种类和剧种的特点，有哪些历史的和现实的艺术经验与教训可资借鉴，有哪些规律性的东西可遵循，如何吸收其他姊妹艺术中有益因素作为发展自己的养料等等，而不宜盲目地扩大戏剧假定性的使用范围、夸大它的作用，也不宜过分估价它对决定戏剧艺术的性质、艺术质量的高低以至决定戏剧发展命运的意义。诚然，假定性是戏剧无法或缺的一个属性，但它并不具有使戏剧区别于其他艺术的本质性质。假定性的强弱，使用的好坏，对戏剧的艺术质量会有一定的影响，但它并不是左右戏剧质量高低、发展命运的决定性条件。现在有这么种看法，好像中国话剧目前不景气的状态，很大程度上是由于不重视发挥戏剧假定性（应当提醒注意，这里说的并不是广义的戏剧假定性，而是特定含义的，即与写实的假定性并存的非写实的假定性）所致。其实，这种说法是很难用艺术实践来证实的。首先戏曲就是很好的反证。谁都知道，要论假定性，中国戏曲艺术的形式当属巨林之冠，这连不少外国戏剧艺术家都是首肯的。事实上不少过分推崇假定性的同志往往都是以中国戏曲艺术的假定性为楷模的。如果说，越是假定性强的戏剧，它的艺术生命力就越强，那么戏曲艺术就不应该会遇到什么危机，可是戏曲界关于戏曲危机感的呼声并不弱于话剧界。而戏曲摆脱危机的出路在于改革和出新，改革和出新的一个重要内容是要适应时代，要增添新的剧目，表现新的生活、新的人物和新的思想。在这个出新的过程中，意

意味着某些过于僵化的老的程式会被淘汰，一些新的程式会被创造出来。在这个变化中，意味着假定性的某些方面，在一定程度上有所减弱，比如从过去基本上不用布景到用上一些布景，舞台空间处理、调度安排，会较接近生活等。如果按照假定性是戏剧的本质，假定性越强越好，越符合戏剧的规律的观点，会怎么看待这一变化呢？会不会把它看成是违背戏曲规律，向后倒退了呢？然而，从艺术实践的情况看，恐怕是很难得出有利于这种看法的结论的。如果按照这样的观点去指导戏曲革新的艺术实践，倒是令人担心的。当然，我这样讲，并不是想为那种对戏曲乱“革”、乱“改”的虚无主义态度张目。对戏曲艺术采取虚无主义的态度，我始终是持否定态度的。另外从话剧的艺术实践看，由于我们过去对非写实的假定性强的演出形式重视不够，研究不够，我们在一个时期特别倡导一下，造造舆论，引起戏剧工作者的重视，完全是应该的。这对于我们贯彻“百花齐放”的方针、实现演剧形式的多样化，促使我们的戏剧在更广阔的天地里健康发展，是很有好处的。但是我觉得有两点不可忽视：一是在我们提倡艺术形式的多样化的时候，不可忽略了艺术的根本作用：反映生活，推动社会生活的前进。因此艺术形式不可能脱离内容孤立存在，好的艺术形式是通过它适应内容需要、为内容服务显示其价值的。二是我们目前所以需要特别提倡和鼓励非写实的演出形式，是因为我们过去太忽略了它，应给予它在演剧艺苑中应有的地位，而不应当把问题引向极端，把它同写实形式（不应排除它也是戏剧假定性之一种）对立起来，互相排斥。话剧演出形式的单调划一（近两年情况开始有所变化），无疑是话剧发展、繁荣的障碍之一。但应当看到，它并不是决定性的因素。决定戏剧艺术是否适应时代要求的根本因素是戏剧艺术家（剧作者、导演、演员、舞台美术家等）对时代脉搏的把握，对生活的独特感受和挖掘。在这样的基础上，再具有艺术形式的完美性，才能使艺术如虎添翼。失去了这个基础，任何形式的戏剧假定性将失去依附，“皮之不存，毛将焉附？”仅从演剧形式假定性变换花样上着眼，是不能找到使话剧摆脱不能适应时代要求窘境的钥匙的。戏剧艺术实践中的不少生动事例都能说明这个道理。《绝对信号》用了比较新颖的形式，从一个特殊的角度，塑造了人物，揭示了他们的内心世界，反映了时代的社会问题，因而受到了人们的称道；《高山下的花环》（辽宁人民艺术剧院改编、演出）用的是较为传统的形式，但这并没有妨碍它从更广的视角反映了生活，塑造了反映时代精神的人物形象（应当说明，布景的形式处理同剧本的要求之间有些距离）；《周郎拜帅》就演出形式而论，不谓不新，但由于人物形象过于受作者主观意念的驱使，其真实性

受到怀疑，内容同形式之间缺乏有机的内在联系，其“创新”的意义就不能不打折扣，这同创作者把自己的注意力过多地放到了对艺术形式的考虑和追求上而放松了对内容上的深思熟虑，恐怕是不无关系的吧？

在求得自身的发展中，像其他艺术样式一样，戏剧艺术一定会不断地向其他姊妹艺术借鉴，吸收一些有用的艺术因素滋补自己，这是毫无疑问的。但这应当是在自己的基础上，吸收有利于自己的因素，而不应当是对其他艺术样式的简单的摹仿和生硬的嫁接。如果置戏剧的基本特点而不顾，或者尊重不够，有意无意地把它当作在舞台上模拟电影摇曳镜头和嫁接电影蒙太奇的牺牲品，那只能得到适得其反的效果。在国外，把电影中的假定性嫁接到舞台上，使舞台电影化的高峰时期似已过去，现在正在总结中前进，在国内则刚刚开始注意这方面的探讨。对于国外这方面的经验，我们应当经过自己的咀嚼和鉴别，吸收其真正有益的经验，力避他们走过的弯路。比如仅仅为了取得电影蒙太奇化的舞台节奏和假定性，把古典剧作大卸八块，重新组装的做法，并不是在每个演出中都取得了成功。在国外对这种做法的评价也是不一样的。我们不应简单地盲从任何一种不符合实际情况的介绍，我们应当在研究历史和艺术现状的基础上建立起我们自己的看法。对于我们自己在艺术实践中摸索出来的有益的经验，应当给以认真地总结，对于出现的问题，也应及时地实事求是地指出来。那种对作品只能说好，不能说不是，指出点问题就被认为是拆台、泼冷水的风气实在要不得，应当逐渐克服。问题同成就结伴出现，是艺术创作中的自然现象，是合乎事物的发展规律的。举个小例子。《原子与爱情》在探索新的艺术形式方面，无疑是有收获的，比如“关牛棚”一场，演出者只用了一些极简单的形象，一道共用平台，一个巨大的蜘蛛网笼罩着舞台，在平台的立面上，在深色天幕的背景上，布满了（这是形象给人的感受，绝对的数量并不多）科学运算公式，却鲜明地暗示了主人公所处的环境，烘托了特定的时代气氛，帮助演员深刻地揭示了主人公的精神面貌。因此它是成功的。如果因为它的艺术处理假定性强而批评它是不公允的。但是《原子与爱情》的艺术处理也并非没有一点可商榷处。比如戏的开头，有相当长一段交代性的话外音。这段解说词是相当重要的，它交代了戏前的生活背景，担负着把观众引进戏中去的任务。演出者的一切艺术处理，应当以如何把这段话外音更好地送到观众心田里去为出发点。现在的舞台处理，从高空飞行着的飞机，到舷窗特写以及小汽车迎观众飞奔……一个特技接一个特技，场面热闹倒是热闹了，可惜，这些特技没有成为演员表演的延长和补充，而是吞掉了演员，把

那段颇为重要的幕前词湮没在光声技术的闪耀和振荡中去了。这是不是可以看成是对电影假定性手法不适当的移用？

不仅是戏剧同其他艺术样式之间，假定性的表现也存在着很大的差别。即使在戏剧艺术的范围内各种不同剧种如歌剧、舞剧、话剧、戏曲等等之间，在运用艺术的假定性的条件、方式、原则等诸多方面也存在着不小的差异。这种差异正是由不同剧种固有的艺术特点决定的。在一种戏剧形式中是极富有表现力的假定性，如果不考虑运用它的特殊条件、方式和原则，生硬地嫁接到另一种形式的戏剧中去，就会成为人们难以理解，甚至是格格不入的东西。大家都承认戏曲艺术的假定性富有极大的艺术魅力，不少同志力图在话剧中借鉴它。实践上确也有过一些较成功的经验，但总的来说，取得理想效果者并不是很多。我个人认为，其中一个重要的原因就在于，戏曲艺术的假定性，是建立在它一系列的有规则的程式的基础上的，它是要靠经过特殊训练的演员表演，并通过同观众之间搭起艺术默契的桥梁，它的效果才得以发挥出来，得到观众承认的。仅从某个局部、某个方面去模仿它，是难以收到理想的艺术效果的。比如开关门、进出门，在戏曲舞台上是由很优美的配套的程式身段表现出来的，孤立地、简单地把这一类动作移到话剧舞台上，却成了观众不可理解的怪诞动作。再如，空间自由，我们搞话剧的同志往往只向往戏曲舞台空间处理的自由流畅，而对它所以能取得这种自由流畅的条件、方式、原则，和由此造成的演员表演同观众间的默契关系重视不够，从形式模仿上着眼多，因此在舞台上学习运用戏曲的多空间处理时，给观众的感受往往不是自由流畅，而是零乱松散，艺术家的构思不能为观众很好地理解。

正是基于上述认识，我始终坚持一个观点：不大赞成离开具体的艺术实践和具体的艺术对象，抽象地论定艺术形式的高低、优劣。比如说，是假定性较小、写实的形式好呢，还是假定性强、非写实的形式好？我个人认为，无论是写实的，还是非写实的，只要用得好，都可以为创造现实主义的、浪漫主义的或者两者相结合的好的作品服务。即使是经过了艺术实践的千锤百炼、被人们乐于称道的戏曲艺术的假定性，不也是既存在于《三岔口》、《秋江》等一大批优秀剧目里，也出现在《大劈棺》、《杀子报》等一些糟粕剧目中吗？我们能够仅从它们都表现了高度的戏剧假定性这一点而对这些剧目一视同仁吗？显然不会有谁这样看待问题。由此可以说明，戏剧艺术假定性的强、弱、大、小，同戏剧艺术的质量，即它的思想性和艺术性的统一之间，并不存在绝对的固定不变的关系。更无法用假定性的强、弱、大、小去

制定哪种形式的戏剧是过了时的，不适应时代要求的，哪种形式的戏剧是适应时代的要求、有发展前途、方兴未艾的。我们要建设适应社会主义时代要求的戏剧，既需要戏剧艺术家创造出崭新的艺术形式为它服务，也绝不应该拒绝或排斥利用改造旧的艺术形式为它服务。这样才能更有利于百花齐放局面的健康发展。

（原载《戏剧报》1984年第1期）

论开放的戏剧观念（二篇）^①

胡伟民

开放的戏剧（之一）

导演的天职在于发现与创造：发现生活的真谛，作出独特的解释；创造新的演出形式，运用新的艺术语汇塑造人的灵魂。无视观众“喜新厌旧”的审美心理，观众就用“门可罗雀”来惩罚我们。为了创造出思想深刻、形式新颖的戏剧作品，需要建立开放的戏剧观念。

开放的戏剧观念意味着在坚持现实主义方向的前提下，向各种戏剧流派、各种演剧方法全面开放。

怎样搞戏？能不能按照一种固定的模式去制造一批批戏剧？谁都会说这是可笑的，可惜，长期来我们正是这样主张的。我们在提倡现实主义创作方法时，往往对世界上其他戏剧流派持贬斥态度。我们赞赏斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的同时，对其他演剧方法不屑一顾。这种独尊一家、罢黜百家的做法使我们患了艺术贫血症。

黄佐临在一九六二年就指出：“只认定一种戏剧观的狭隘局面”，使我们“受尽束缚，被舞台框框所限制，严重地限制了我们的创造力”。近几年来，我们自己的戏剧革新家做出了打破此种僵化局面的努力，通过《培尔·金特》、《周郎拜帅》、《绝对信号》、《红鼻子》等演出表达了自己的戏剧理想和探索精神。可惜，这些演出究竟意味着什么，我们没有作出积极而公正的评价，这是令人遗憾的。

为了克服这种现象，我以为应该突破对现实主义创作方法的狭隘理解。现实主义要求真实地反映生活，至于用什么手段反映生活的真实性，应该允许艺术家有自己选择的自由。布莱希特说：“现实主义的概念被理解得太窄了，好像这是在谈论一种包含着某种清规戒律的时髦的文学模式……在这样一个重要问题上，我们不能这

① 本篇标题由编者代拟。——编者注。

样行事。要知道，我们是有可能给现实主义制定一个更为广泛、更为有效、更为合理的概念的。”布莱希特毕生的艺术实践都在追求一种“更为广泛、更为有效、更为合理”的现实主义概念。他坚持现实主义宝贵传统，也不拒绝现代主义艺术提供的新经验。他是位广阔的现实主义者，可以认为，布莱希特的戏剧作品，是传统的现实主义和西方现代美学新经验、古老的东方戏剧经验的结晶体。二十世纪艺术领域里引人注目的现象之一，就是现实主义艺术家对于现代主义艺术表现出极大的兴趣，现实主义与现代主义的交叉、汇合、渗透，已经形成一股潮流。我们习惯于“纯而又纯”，借鉴吸收一些别的流派，生怕会败坏了声誉。这是不必要的担心。事实上，戏剧中的表现主义、象征主义，在揭示生活内在真实，深入表现人物潜在意识方面，有不少长处。重视直接描绘，竭尽全力模仿和再现生活，当然是反映生活真实的一种方法，然而，除此之外，不应忽略还有另一种重视间接描写，运用象征手法来表现生活真实的方法。

戏剧中的象征因素运用，在古往今来的杰作中有许多范例；莎士比亚《李尔王》中的暴风雨，奥尼尔的《琼斯皇》中的森林，关汉卿《窦娥冤》中的六月雪，姚一苇《红鼻子》中的面具，不仅仅是某种具体自然景物，而是象征某种社会力量的意象。以上例证可以说明，在现实主义作品中，运用象征因素是卓有成效的。如同黑格尔在《美学》中所说的，象征的价值“并不在于它本身，在于它呈现给我们的直接性，而是在于它给我们的思想所提供的更为广阔更为一般的意蕴”。过去，我们对此没有给予足够的注意，现在，情况正在改变，《血总是热的》中的“机器人”，《屋外有热流》中的热流，《车站》中的车站，《秦王李世民》中的陶俑，既是戏剧性的，又是净化、诗化了的耐人寻思的意象。我们逐渐明白了，舞台非常需要虚拟的象征，探求新的戏剧演出形式，不从再现生活迈向表现生活，几乎是不可想象的。认真研究象征主义和表现主义戏剧流派，有助于现实主义艺术家从现实的经验上升到更高更广的水平面上，扩大理解，扩大作品的内涵意义。克拉克在《现代戏剧研究》中说：“把那些似乎是某人确实说过的话或做过的事记录下来是不够的，必须借助一种象征的语言和表演，加上布景和灯光，把他的思想，他的下意识的心灵，他的行为简括地表现出来。”作为一个导演，我对此深表同感。

舞台的创造天地是非常广阔的，我们无需作茧自缚，我在自己的艺术实践中体会到，依附于一个形象的实体，又超脱了它，使具象与抽象融合，让艺术形象具有高度的概括力量，是多么有意思的事情啊！

开放的剧作，要求开放的戏剧观，要求高度重视并深入表现人的精神生活。因

此我认为在现实主义创作方法的基础上，处理诸如再现与表现、情节与人物、说理与抒情、客观与主观、感情与思考、事件与哲理等矛盾方面时，不应忽视或削弱后者。我们可以融百家所长，不拘一格，别具一格，运用多种艺术手法深入揭示人的心灵的复杂性，借此表达对现实的深刻思考。

（原载《文艺研究》1985年第2期）

开放的戏剧（之二）

话剧和某些戏曲剧种的现状，大家都很忧虑。应该忧虑，的确是存在一些问题。但是我不太同意某些同志的看法，认为目前话剧已经到了“无可奈何花落去”的程度。有的同志在文章里写道：不必再希望“重睹芳华”，五十年代的那种兴旺景象不可能再出现了。我觉得那是太悲观了。我是一个戏剧的乐观主义者。我认为只要有文化存在，戏剧演出就永远存在。不管你大众传播工具电视如何强大，不管你电影发展成为宽银幕、球幕，各种各样的电影手段多么丰富，戏剧仍然是不可代替的。这里有一个最本质的问题，欣赏电视和电影归根结蒂是人和映像的会见，就是在屏幕上通过录像带放出映像，或者是录制在胶片上放映在银幕上的映像，然后人和影像会见。而戏剧演出是人与人的会见。人与人的会见这就是戏剧美学的重要本质。这种魅力是影、视永远无法代替的。这样的例证，我看即使越开文学艺术的领域，越开戏剧的领域，也是这样的，这种直观性的魅力无法代替，即使全世界用强大的传播工具，转播世界杯足球赛，仍然有那么多的人兴高采烈地奔向西班牙，冒着烈日去观看世界足球大赛。因为球场里的感染力，那种现场观赏的愉快，是电视不能提供给他的。所以总统去，总理去，国务卿也去，包括贫穷的人，坐不起飞机骑自行车、带着啤酒，也要到球场去看踢球，这就是一个非常朴素的例证。因此我们没有理由悲观。戏剧永远存在，戏剧是万古长青的。当然，戏剧确实出了一点问题，我们不能盲目到不承认客观上有危机，但总体来讲，不应该悲观。特别看到这几年来中国戏剧界的情况，我觉得更加应该乐观。如果说中国的电影从《小花》、《苦恼人的笑》开始到最近的《黄土地》、《海滩》、《一个和八个》这样的电影，意味着一个新的电影时代的开始。中国第五代电影导演的崛起，意味着谢晋时代的结束。谢晋本人也在探索，他还在进行卓越的创造，但是他代表的电影观念迫切需要更新。新的电影观念正在猛烈地冲击中国影坛。戏剧领域里，也同样发生这样的事情，以

郭、老、曹和焦菊隐代表的北京人艺的时代已经结束。高行健、李龙云、林兆华等这一批作者和导演所开创的北京人艺新时代已经开始。以戏剧界来讲，从《屋外有热流》到《WM》（《我们》）构成了一个新时期。《屋外有热流》最早揭开了序幕，《WM》又把它推到了一个新的高点。戏剧，开始从封闭式的戏剧走向开放式的戏剧。这就是我们现在的特征——开放式的戏剧。开放式的戏剧出现并不是以某一个人的意志为转移的，它是戏剧发展的逻辑。没有姓高的、姓李的、姓马的，总还有姓胡的、姓陈的、姓王的出现，必然有一批人来冲击旧的观念，努力开创新的时代。这是客观规律，一代有一代的艺术语言，一代有一代艺术家，如同马克思所说的：每一代人都在完全改变了的条件下，继续先辈的事业。因此，郭、老、曹和焦菊隐时代的结束，并不意味着我们抹煞他们的功绩。他们对中国的话剧运动作出了卓越的贡献。他们培养了很多后来的，包括现在正在岗位上的许多同志，是他们抚养长大的。但是那个时代的终结是不可避免的，新的时代必然开始。因此，从这个意义来讲，一九八五年的中国话剧舞台的形势特别好，从北京来讲有《野人》、《WM》的出现，上海有《魔方》的出现，浙江有《山祭》的出现。这都是好形势。也许这些作品的数量和质量在全国话剧演出中所占有的百分比仍然只有百分之几或百分之十几，但我仍然要说这个百分之几是有力量的，这个百分之几就是中国戏剧的希望，这个百分之几是胜过百分之九十几的！因为它意味着新生力量的崛起，新的思潮的崛起！这是我对目前话剧形势一种比较乐观的估计。我同意说现在话剧出现了转机，而且我觉得不仅是转机，而且是生机，出现了一个生气勃勃的局面。

开放式的戏剧有哪些主要特征和表现？开放式的戏剧从整体来看，是对当代生活思考的深刻性，对传统戏剧法则的冲击，以及创造新的舞台语汇的强烈探索精神。思考的深刻性这一点特别要紧，因为有分量的文艺作品总是能够对时代提出问题，并且表达作家自己的见解。这种表达是通过作品来说话的。我们这个时代理应产生大思想家、大艺术家。因为，从历史上看，凡是多灾多难就要引起大的思考，就要引起大的社会变革，就要出大的思想家、艺术家。我们的灾难还不深重吗？我们渡过了十年噩梦般的生活……因此，对这一段多难的历史，文学艺术家要不断进行思考，对正在进行的变革也要认真进行思考。在这样的土壤中，应该产生大的思想家，大的戏剧家，大的艺术家。当然啦，也不是那么容易。因为写“文化大革命”这种题材也不是那么好写。有的同志屡屡提出来不让写这个题材。我对此大惑不解，认为没有什么道理。翻开一部文学艺术史，中世纪欧洲黑暗统治，搞僧侣哲学，搞清教徒，搞清心寡欲，结果迎来了文艺复兴，人的解放，一次大的思想解放活动。

沙皇尼古拉二世在俄罗斯搞农奴制暴政，实行最残酷的压迫，结果政治上出现了拉辛、布加乔夫等农民起义的领袖。在统治阶级的内部则出现了十二月党人，贵族起来反对他。这个历史时期，在文学领域里出现了星光灿烂的局面：文艺批评领域里的车、别、杜，在小说创作中出现了托尔斯泰、果戈理、高尔基，在戏剧里出现了奥斯特洛夫斯基、契诃夫，在美术界出现了巡回画派，在音乐界出现了强力集团。人们都在思考：为什么我们要遭此磨难？

中国到封建社会行将解体的时候，出现了曹雪芹。他看到那座大房子撑不住了，非得倒下来了。他思考，写出了震动世界的巨著《红楼梦》。我觉得现在形势特别好，四次作代会上，胡启立同志说应该尊重艺术家自己创造，要有创作自由。在政治上，中央一再讲要彻底否定无产阶级“文化大革命”。我们的作家正在这方面进行认真思考。李龙云同志的《小井胡同》几经反复，终于上演了。这是我们文化政策的胜利，文化政策的进步。我们上海也有一些作家在这方面进行思考。当然，上海的形象不大好，比较“左”，但是作家的勇气还是有的。只要有肯思考的作家存在，我们的艺术就有希望！《马克思秘史》作者把马克思作为一个人来写。马克思是伟大的，但他是人。作者就是要写一个伟大的人，这是对造神运动的反思。可这个作品却遭到不公正的批判。沙叶新同志还写了另外一个剧本《大幕已经拉开》，可是没有拉开几天就又被闭上了。闭上是没有道理的。作家在中国城市改革正在萌动的时候，写了一个非党的技术人员，对工厂里很多事情有看法，有主见，也说了几句牢骚怪话。对这样的人能不能委以重任？作家发现了这点，显示了作家的眼光，作家写出来，表现了作家的勇气；作家写出来有人看，表现了作家的技巧和智慧。可是这样的作品给“闭”上了。这是很不正常的现象。我们作家的思考范围非常广。像李龙云同志对我们建国以后历次大的运动进行思考，有的是对“文化大革命”进行思考；有的就当前存在的问题进行思考。思考的深刻性，就是作品的灵魂。有些作品对我们的国民性进行了鞭挞。我们现在某些人的素质不大好，要改造。鲁迅先生伟大，就是他看到阿Q精神的人太多；祥林嫂这样絮絮叨叨，一天到晚诉苦的人太多，像孔乙己无所事事的人太多，国家就没救了，他鞭挞这种国民性。今天需要鞭挞新的国民性，趋炎附势、阿谀奉承、说假话等等，很厉害，需要鞭挞。有的作家看到了这一点，像《车站》，就在这点上作文章的。这样的作品，也许在目前还没有被许多人认识，但是我相信，若干年后会有更多的人认识它的价值。《车站》是个好作品，遭到一系列不公正的批评也是不合适的。奇怪的是，当某个作家对生活思考得越深刻的时候，他就越倒霉。他如果写“妈妈只生我一个好”，“走路要走人行道”，保证

他没事。但是，我们的作家是非常可爱的。沙叶新同志讲：我是屡写屡批，屡批屡写，因为他有责任感。如果他要求过一种平静的生活的话，他可以不写。写电视剧还可多赚钱。

开放性的戏剧，在对待现实主义的态度上，采取了更加开放的观点。现实主义是个好东西，真实地反映生活的本质的真实。但是，我们过去对现实主义的理解过分的偏狭了。现在现实主义走上了比较广阔的道路。并不一定要直接模仿生活，某些抽象的、象征性手法多一点的作品，仍然可以纳入现实主义范畴。问题是否表现了现实的本质真实。这是观念上的重大突破，现实主义和现代主义的美学新经验的结合是一个重要的新趋向。西方美学新经验，在表现生活的时候，往往离开生活的原型，荒诞派的许多手法，它跟生活本身的原型相距甚远，但是在某种程度上它仍然深刻表现了生活的本质。去掉荒诞派对人生比较消极的一面，它的艺术创新的语汇是可以为我们所用的。我们有些中青年作家的作品，就是从中吸取了有用的东西为我所用的。即使像布莱希特这样的大戏剧家，也是走的这条路，使现实主义和现代美学的新经验相结合。我们应该重视现代美学提供的新经验，不宜对十九世纪末叶兴起的，西方的现代派艺术采取绝对排斥态度，凡是对我有用的都可以吸收和运用。这一点在《野人》、《车站》的创作中都有痕迹，这是无可讳言的。因为只要它表现了中国的人、中国的生活、中国的现代生活的本质真实。我觉得就很好。

开放的戏剧的再一个特征就是表现为现实主义的话剧传统对于自己民族古典戏剧传统的重视、吸收和利用。中国古典戏剧美学经验被重视了、利用了。当代的中国的开放式戏剧的作者、导演、演员已经迈上了这条道路，这是条健康的道路。这样搞可能有些同志看不惯，觉得有些杂。我觉得杂七杂八非常好，话剧、戏曲从来不是纯种马。杂是好事情。生活中的一道菜叫大杂烩就很好吃。品种讲杂交，人的品种也有杂交，混血儿很漂亮，又健康。在演剧方法上，中国现代的话剧开始打破了以制造幻觉为自己根本创作目的的局面。在舞台上伪装一个跟生活一模一样的环境、人和事情给观众看。我们接受的传统戏剧教育总是教我们一个标准：真像呀！可是，现在很多艺术家有意识地追求不像。这又是一个很大的差异。从追求像到追求不像，我觉得在演出方法上是个很大的进步。追求非幻觉，打破幻觉，不追求客观上的逼真性，而更多地追求舞台艺术手段的假定性，因此顺理成章，以追求逼真性为自己目标的斯坦尼斯拉夫斯基体系一统天下的局面被打破了。斯坦尼斯拉夫斯基是有很大功绩的大戏剧家，但是他的体系统治了我们很长时间。任何一种学说，如果长期统治没有其他的学说介入，就容易僵化。不打破斯氏体系的垄断，其他各

种戏剧流派就介绍不进来。现在开始出现新的变化。中国开始研究布莱希特。今年四月份在北京召开了中国首届布莱希特研究会，虽然到会的人不多，但它的意义是很大的。中国也开始研究梅耶荷德。这就是说在演剧方法上出现了一个吸收“诸子百家”各种演剧体系、各种演剧方法的局面。这个局面是很可喜的。在此土壤上，才有可能诞生令我们目瞪口呆的作品。这太好了，要不然从南到北都一个面孔，多单调啊！吃菜还有苏州菜、扬州菜、四川菜、广东菜几种呢，我们为什么只能给观众提供一种戏剧模式呢。现在已经逐渐出现了艺术创造上各种体系、各种流派的苗子。它们或多或少，或深或浅的在舞台上出现。从美学上讲，要打破幻觉，要现实主义，要使用假定性，就得允许有些象征的、变形的手段出现。这就需要对戏剧的其他流派，如表现主义的流派、象征主义的流派进行研究。我们以前对这些东西不研究，唯现实主义一家独尊，实际上，往往把自然主义混同为现实主义。我们要研究这些流派，不断地充实自己。

再一个特征就是中国的话剧舞台上出现了一些在结构上讲，简直不像戏的戏。李渔的“立主脑”、“减头绪”经典性的指示，现在有很多作家不遵守，而是无主脑、多头绪。给你纷杂的一片，让你自己去想。多层次、辐射式的结构，在小说创作中就写这样的小说；在戏剧里如高行健就写这样的作品，在结构方法上很不一样。结构不仅是个技巧问题，还是一个戏剧思维问题，对生活如何认识以及用什么手段来表现我所认识的生活。因此，结构问题不仅是技术上的问题，而且是作家对生活的认识把握以及表达生活的热情。现在，出现了一种新的戏剧思维，改变了单纯讲故事的法规。在叙事的方法上不是按照顺序先第一件，然后第二件、第三件，而是跳着来，先讲第七件，然后第五件、第四件、第八件，它是七跳八跳，往往是以人的心理情绪来结构全剧，按照人的意识活动来结构全剧，按照情绪来结构全剧，而不是按照事件的顺序来结构全剧，再也不是以讲一个故事为满足，而是以深刻的挖掘人物的内心来表达人物深层意识来结构全剧。这种新型的剧本有人看不惯，觉得这不是戏。这就像一个爷爷对孙子说，你为什么不像我？没道理。孙子可以反问一句，我为什么一定要像你呀！只要我能够跑、跳、游泳、劳动，有生殖能力，你就应该承认我是一个生命，你就应该允许我存在。像你你才喜欢我，不像你你就打我，这没道理。写了跟郭、老、曹结构的完全不一样的剧本，你就不能说我这不是戏。戏剧长期来积累了一定的法则，一定的规律。但是如同贝多芬说的：为了创造美，没有规律是不可以打破的。我们应该欢迎那些迥然不同风格的作品出现，不然的话我们只能看老面孔。曾经有一位罗马尼亚的画家在北京美术馆看油画展。我们征求他

的意见。他说我真佩服这位画家，他一个人就画满了整个大厅。因为，即使是出自一百个画家之手，都是一个味道，没有风格，没有个人特点。而艺术劳动恰恰是最讲究个人特点。个人的特点越鲜明，作品就越有价值。我们应该欢迎一些跟以往的戏剧迥然不同的作品，尽管它跟我们看惯的东西不一样，要知道，我们习惯的东西随着时间、地点、条件的变迁，它不可能是永远正确的。永远正确，永远是神话，永远是幻想。按照一定的戏剧规则，制造一批批合乎规格的戏剧，这永远是幻想，不可能，没有现成的模式可找。模式在我们自己身上，这并不是虚无主义，对前人的创造要充分尊重，但决不能受它束缚，不然的话，我们就没有救了。观众心理是“喜新厌旧”的，他们总是希望你提供新东西。

开放式的戏剧更多地注意发挥戏剧的综合优势，改变话剧单纯姓“话”的观念，开始出现了音乐、舞蹈和戏剧不仅是简单的相加，而且是化合、渗透的局面，其他艺术门类的优越作用在演出中间已大量的被运用，这也是十分可喜的现象。长期以来，话剧被误认为只是讲话。我认为戏剧就是一切。这话怎讲呢？即所有人生的一切它都能表现，这是从内容讲，从三皇五帝一直到今天，只要你有本事，你就表现好了。特别是插上了假定性的翅膀，我们在舞台上就能够不必伪造一架飞机而开飞机；不必造很多树，用人扮演树，树木成行；山洪暴发，自行车在标牌之间穿梭而行，这些在舞台上都已经出现了。戏剧能表现世界上所有的东西，问题是思路要开阔，充分运用舞台的假定性。从另一个意义上，戏剧就是一切，意味着戏剧是所有的艺术门类的综合体，它包容绘画、雕刻、美术、音乐、舞蹈等等艺术样式。按照系统论的观点，如果把戏剧比作一个系统工程，那么，“整体之和大于整体本身”。于是戏剧把所有的因素都糅到一块，建立在两根大支柱上，一根支柱是人物，另一根支柱是冲突，所有的一切都有机地结合在一块，就能产生了某种单独的艺术门类所不能起的作用，发挥戏剧的优势。这种发展方向是世界性的。美国的音乐剧，东欧史诗歌舞话剧都是往这个方向发展的。北京的《WM》有这方面的成份，《野人》、《放鸽子的少女》也都有这样的成份。它们也许还没有强化到能够征服人的十分令人信服的作品出来，但这种走向已经出现了。充分发挥戏剧的综合优势，改变单一的话剧姓话的观念，这样的戏剧，标志着新兴戏剧正在诞生。

另外，我们中国的话剧目前出现了越来越重视观众的参与。这是一个很好的现象。我前面讲过，戏剧乃是人与人之间的会见。这种会见不是被动的一方授予，另一方接受，而是相互起作用。任何戏剧革新家，都把他们的革新的注意力放在如何最大限度地动员观众的创造意识，使观众从被动的欣赏意识转化为创造意识，转化的

越多，剧场越有趣。现在中国话剧都注意到这一点。例如用半岛式的舞台演出的三面环看的《绝对信号》，以及上海青年话剧团用中心舞台演出的《母亲的歌》，其目的是拉近演员与观众的距离，产生最大程度的亲切感。江苏省话剧团演出的《路，在你我之间》也是这种努力的一部分。最近上海大学生会演的《魔方》这出戏，一个主持人一会儿在台上，一会儿在台下，根据台上的事情向观众即兴发问，剧场的气氛十分生动、活跃。每天演出都不一样，因为观众的回答不是一样的。如有个女大学生报名到新疆去。这在大学生中间当然是个壮举，因此去采访她。其实这个女大学生有很多苦衷，她说了很多心中的话。她说的话完全不是粉饰的豪言壮语，原来她因为家里房子小，要让弟弟结婚，她不去弟弟就没法结婚等等，很实在。然后主持人就向观众发问，因为前面刚演过一个小片断叫《流行色》，他说你们看看这位大学生是什么流行色？有的说是绿色。问他为什么是绿色？回答说，我觉得在她身上很真呀，很真就很可贵。绿色代表生命。我觉得她还是有生命的。有的观众说看不清楚，模糊一片，是杂色；有的观众说看她挺红的，是红色。观众席一阵哄笑。演出带有很大的即兴成份。这里面怎样向观众发问是事先规定好的，然而观众怎样回答，都是在剧场当场发生的，很可爱，剧场气氛非常舒服。当然，这要求演员的机智，要有表演的弹性，要求对即兴回答作出自己进一步的诱发，再发问，努力把观众的创造意识最大限度地调动起来。

另外一个问题就是对探索人物的内心深层的意识，表现出极大的兴趣。在主客观上更侧重表现主观，更侧重表现人物的内心。在亚里斯多德式动情的乐趣和布莱希特式的思考的乐趣之间，更侧重于思考的乐趣。我们的戏剧不再更多地把注意力放在讲一个故事，弄几个情节上，更侧重于表现人物的内心思维、内心意识。这样的创作和演出开始多起来了。

还有一点是戏剧理论的研究正在往纵深发展。以往的戏剧理论，常常对戏剧的特性作单一的探索，例如起、承、转、合，主题、高潮、人物、语言一一加以剖析。现在这样的研究远远不能满足需要，对戏剧理论需作综合性、多层次、多角度的研究。它研究的范围将涉及哲学、美学、心理学、行为学、传播学、语言学、生理学等等。它涉及的范围不仅局限于戏剧本身特性的研究，它必须研究其他学科；必须研究其他艺术门类。这是当代科学相互交叉的共同特点。我们中国的戏剧理论工作者，还要认真研究东西方戏剧文化的比较。戏剧理论的研究需要广角，理论研究才能对我们的实践有指导作用。不仅理论家需要从宏观的角度来研究戏剧，对实践家来讲，也要研究理论，使自己朦胧的不太意识的状态变为自觉的状态，使自己的实

践更加有力量。

话剧舞台上实验性的演出层出不穷，中国的话剧舞台从来没有出现这种多样化的局面。莱辛在《汉堡剧评》中说过：多样化是产生艺术快感的源泉。只有多样化才能产生快感。别看话剧暂时处在低潮，但是戏剧界正在调整自己的步伐，正在思考时代，思考戏剧本身。戏剧将迈出新的步伐。在这种情况下，我们有什么理由悲观呢！戏剧的特征说明了戏剧永远存在。戏剧的现状，需要实践家、理论家做出艰巨的努力，迈出新的步伐。戏剧的复兴，指日可待。当然阻力、困难还是很多的。我们自身的修养，我们认识生活的能力，我们的艺术技巧，我们表达生活的手段，都是不够的，再加上许多其他障碍。对于这些东西，中国知识分子摔打够了，有足够的思想准备。只要我们自己是诚恳的，有责任心，就无所畏惧了。我们要充满信心，多样化的局面是符合客观规律的。马克思曾经在一次论战中说：“你们赞赏自然悦人心目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏，你们并不要求玫瑰花和紫罗兰发出同样的芳香。但是你们为什么要求世界上最丰富的东西——精神，只有一种存在的形式。”可见，精神产品应该要求多样化。我们应自豪地说：我在探求，我在创造前所未见的戏剧，因而，我幸福！

（原载《剧艺百家》1985年第2期）

当代戏剧观念的新变化

陈恭敏

我今天想着重谈一个问题，即：当代戏剧观念的新变化。我们学院的刊物《戏剧艺术》讨论戏剧观问题，讨论了一段时间，发表了不少文章。何谓戏剧观？戏剧观的基本内容，各种不同戏剧观的比较，特别重点谈了关于写实写意的问题，发表了不少好文章。现在戏剧观已成为一个通行的概念。戏剧观的讨论是戏剧界十分关注的，是对戏剧的总体思考。过去因为编剧忙着写剧本，导演忙着排戏，没有跳出来想一想当代戏剧有了哪些新变化。人类的戏剧观念经过几千年历史的发展，目前处于什么状态？前景如何？这是从客观上思辨地去把握戏剧规律的讨论，它对提高我们戏剧思维的层次是大有裨益的。我们刊物的讨论范围还比较狭小，也就局限于写实写意这样一对矛盾，涉及到虚实关系和艺术的抽象和具象。范围比较狭小，还没有展开，难免有些概念上的纠缠。关于戏剧观的讨论我们认为是非常重要的，不管是搞创作，还是搞理论研究或从事艺术实践的，他总是受一个观念的指导。有什么样的戏剧观，就有什么样的作品。创作实践不可能不受观念的指导。当然，有时候他不一定意识到自己是用什么样的戏剧观进行创作的，尽管他不一定意识到，但他总是不能逃脱观念的制约。他总是在一定的观念指导、影响下进行创作的。我们要研究中国戏剧的现状，它的发展趋势，那就先得了解和分析一下到底我们中国当代戏剧观念发生了什么变化。据说，有不少坚持剧场艺术的同志对当前剧团的情况有些忧虑，特别有些老同志谈到话剧的“危机”不胜悲怆，对某些事情感到痛心疾首，认为话剧的黄金时代已经一去不复返了。我倒不那么悲观。对所谓“危机”怎么看？确实现在有不少剧团已经长期不演话剧了。剧场艺术有些萎缩。当前我国正处于一个重大的历史转折关头，社会生活发生了急剧的变化，整个民族的文化正经历一场深刻的变革，群众的文化娱乐活动向多元化发展，所以出现上述情况并不奇怪。有同志强调电视对话剧的冲击，当然这也是一个方面，但并不那么可怕：因为电视只是一种先进的技术手段，它何尝不可以为话剧的传播发挥作用。剧团的问题很多，还包括体制和经济上的原因。如果为一般假象迷惑，感到前途渺茫，甚至

怀着恋旧的情绪，想恢复旧日的繁华，这都不是现实的科学态度。话剧观众有些是我们自己丢掉的，而新一代观众我们又没有花力气去培养。他们没有看过话剧，年轻人喜欢轻音乐，喜欢迪斯科，不能说是通俗艺术把我们的观众抢去了，因为他们本来就不是我们的观众嘛。因此，怨天尤人大可不必，也无济于事。我认为一时的萧条与萎缩是十分自然的。“危机”之中包含着转机。“危机”迫使戏剧寻找新路，迫使我们更新观念。戏剧的老面孔必须改一改。几十年来的老面孔，实在是陈旧了，僵化了，凝固了，实在到了应该突破旧框框的时候了！

当代戏剧观念的新变化主要表现在哪些方面呢？

第一个变化是从诉诸情感向诉诸理智的转化。过去的戏剧是强调诉诸感情的，历来如此。俄国的托尔斯泰是这种观点。我国明代的一些戏剧理论家也有这种看法。他们认为：如果一出戏在演出时观众不掉泪，就不是好戏。托尔斯泰把艺术完全建立在对人的情感感染上。所以以情动人是千百年来文学戏剧的金科玉律。今天看来，一个突出的变化就是从诉诸于情感向诉诸于理智转化。当然，并不是说戏剧再也不要以情动人，以情动人在艺术上永远有它的地位，是永远需要的。但是，仅仅满足于写一个悲欢离合的故事，让观众洒几滴同情的眼泪，得到一些感情上的满足，这种情况明显地起了变化，观众不满足了，因为当代有很多问题是需要思考的，不是光感动就行了的。我们看一个故事，写一个人的命运，怎样经过悲欢离合，最后或大团圆，或大分裂，引起人们同情和悲悯，戏是不是到此为止了呢？这不行，戏如果停留在这样一个水平上，观众不满足。现在文学家艺术家不再把催人泪下作为自己追求的目标，认为这远远是不够的，而是希望他自己的作品引起观众和读者的思考。思考的深度就决定了作品的质量，你这个戏提供的思考达到一个什么层次，什么深度，就决定了你这个戏质量的高低。所以布莱希特的戏剧理论在我国受到学术界的特别重视。戏剧的这个观念变化是一种国际潮流，不仅仅在中国如此。强调作品引起观众思考，要求思想深度，当然不是抽象的，它必然包含历史的内容才有分量。思考什么呢？不是搞意念化的图解或写哲学论文，不是说我里面有几个警句，或者通过我的艺术结构表达一个哲理性的意念就够了。它是包含客观内容的，也就是历史的存在，是社会生活的反映，否则思考就失去了根据。思想的深度和历史的内容是紧密结合在一起的。思考有个层次问题，生活的哲理，就藏在历史的背后，藏在生活的深层，我们对生活的认识是一层层揭开现象深入本质的，现在的戏剧随着这个观念的变化出现多层次的结构，从结构方法上随之起了变化，不再是抓住一个中心事件然后把这个事件铺展开来。按照结构的法则：起、承、转、合进行剪裁，

以表达作者的意图。这是一个平面结构，它是和生活处在一个同样的平面上。到生活中搜集素材，发现一个突出的戏剧性事件，把这个事件抓出来，组织成为中心事件，通过这个中心事件组织纠葛，展开冲突，一步步把冲突推向高潮，然后解决矛盾，戏剧动作下降。这是过去典型的常用的结构法。这种剧本是平面的，不是立体的。它的主要技巧和功力在于把事件组织得波澜起伏，能够抓住和吸引观众。它是按照冲突律贯穿起来的。它基本上是叙事的，就是把生活中的事件的前因后果按照生活逻辑组织好。它的主要功力是在那里剪裁和提炼。现在如果要求作品反映生活有一定的历史深度，要对生活有思考的话，这个就不是那么简单，不是抓住一个戏剧事件组织情节就行了，这个要求就更高了。现在戏剧要创新，就在于它的多层次；或者是把现实与哲理的思考结合起来，形成一个多层次；或者把现实和历史结合起来，就是对现实事件作历史的考察与对比，探讨这个事件的历史深刻根源，形成现实和历史结合的多层次；或者把现实和神话、和民间传说相结合，反映民族精神，寻找我们民族的根，探讨民族性格和文化心理结构。新的剧作结构方法，不是就事论事，更不是为宣传而选择事例进行图解，在艺术上已大大地推进了一步。作家已经具有哲学家和史学家的气质，又像一位心理学家，那样体察入微，像一位民俗学家那样津津有味地研究风土人情。这样就出现了一批学者型或向学者型过渡的作家。他们对现实的认识是多角度的，既从哲学上去思考这个世界，也从历史上去寻找它的原因；既从我们民族文化的影响来思考人物的性格与心理，也从审美的角度去求得有意味的表达形式。这样他写的剧本就跟有闻必录式的剧本很不一样了。由于观念的变化，这是必然出现的趋势。由于对生活思考的多层次，必然在创作结构上出现多层次，在导演上出现舞台的多空间，在表演上也会出现多种色调和创作方法。我们的表演过去强调自然真实的体验，但很多戏用这种表演已经不适应了。如演迪伦马特的《物理学家》，就不能用演契诃夫的方法。我们现在教学上也碰到这样的问题，因为我们的表演教学要求以舞台动作为中心，强调人物的行为逻辑、动作逻辑，强调体验，强调真情实感，强调此时此地真实的体验，完全要和自然的形态求得吻合。它追求自然和真实。这种表演怎么能适应新的流派的剧作呢?! 迪伦马特的剧本，他那荒诞和现实两种色彩的结合，表演上既有现实的成份，又有夸张的讽刺象征的寓意。他也写事件和心理但不要求演员化身为角色，而是设计和创造角色。我们的写实戏剧只能是多种戏剧的一种形态。而整个人类几千年所创造的戏剧文化，戏剧形态是多种多样，多异其趣的，它们反映了不同时代、民族和社会集团的审美趣味。不能把自己局限在一个狭小的天地。这是一个比较明显的变化。从这方面来

看，我们的戏剧正在向历史和心理的深度发展。

第二个变化是戏剧从重情节向重情绪转化。情节的依据是生活的过程，而情绪的依据是心理的过程。有的新戏不是以情节取胜，它不追求这个，它追求的是表达一个总的情绪，时代的情绪，一种高度概括的情绪。它以情绪变化来组织情节线索。这样情节就淡化了。我们过去历来强调情节的重要性，但是，现在的一些剧作家轻视情节，甚至有反情节的现象。我这里讲的情绪可不是那种个人感情的冲动，而是列宁讲过的能揭示某种社会本质的反映时代精神的情绪。它能反映群众普遍心理的，所以情绪有一个提炼概括、典型化的问题。《等待戈多》为什么有那么强烈的反映，连监狱里犯人看了都受到震动，痛哭流涕呢！这就是说，它的概括具有很大的广泛性，它把一个时代的非常富有特征的一种群众心理概括出来了。我们现在有的剧作家也在做这种尝试。他们抓住了具有普遍性的群众心理情绪。这个时候，作品就显示一种朦胧的、多意的、很难剖析开来的状态。常常很难用过于理智的或过于清楚的语言把它表达出来。评论家不能说出它的主题是什么，因为它反映的是一种时代的相当广泛的群众心理，很难用一句话、两句话把它说清楚。因为作者感受的时候，它就是比较混沌的，它就是一种历史的感受或者说一种广泛的时代感受，要用一句话把整个感受说出来是困难的。如果要他说出来，那就不如看整出戏，因为他要说的全部都在戏里写上了。戏，它是一个完整的、整体的形象体系，整个戏的结构，就是为了表达最深刻的理解与体验。这种作品，一般讲是比较难分析的，也就是“仁者见仁”，“智者见智”。所谓有争议的戏，如《车站》、《野人》、《山祭》都是如此。这些戏在实质性方面有所突破，不是单纯在形式上。这属于在戏剧观念上更新了的作品。作者当然不是没有意图的，那是不可能的，当然有他的意图，当然有他对生活的感受。他的感受是我刚才讲的那么一种状态，所以他是启发观众去思考，他没有把现成的结论交给观众，只提供思考的材料或典型心理情绪。他不想让自己处在一个教导观众的位置上。这是一个比较明显的变化。

由于这第二个变化，从重情节向重情绪的转化，所以，中外“三一律”就被彻底打破。我们中国也有个“三一律”，它的创造者就是李渔。他要求写戏必须一人一事一线到底，强调情节的连贯性与高度集中。亚里斯多德所谓的起点、中段、结尾对情节都作了规定，都要求有一个完整的事件。现在这个神圣法典已被动摇。中国李渔指导创作的规则也基本上动摇了。现在的戏剧早已不是按他们说的那样写和演了。剧作家完全不顾情节和事件的完整性。创作的重心转移到人物的深层。它不在于非要把事件的来龙去脉讲得清清楚楚，把它的前因后果讲得清清楚楚。我们现在

有的戏比较难看就在这里。它老在解释、老在交代，它交代不完。为什么老交代不完呢？因为他的戏剧观念就是这么个戏剧观念。其实观众不一定要你交代那么清楚。很多东西可用假定性手段加以说明，观众注意的是总体形象，是一个总体感受。

我认为戏剧观念的第三个变化，就是从规则向不规则的转化。现在的剧本在突破旧规则创造新规则，过去的分场分幕的规定已经不灵了。独幕剧、多幕剧的分界也不那么清楚了，根本就没有场次，你说它几幕几场？中国的戏曲程式规范是非常严格的。但是它的防线也在被突破，因为你不突破就不能适应戏剧观念的变化。这个从规则到不规则再到规则是一个历史过程，是新陈代谢，推陈出新的过程。时间是很长的。时间到底要多长？我曾经请教过一位同志，他讲按历史和戏剧史的规律来看，大约要经过两百年才会形成新的规则，然后那个规则又要统治很长时间。当然这完全是说笑话，到底几百年谁也无法预测，因为现代科技的发展，知识传播、更新很迅速，不可能周期那么长。我甚至怀疑，今后还会不会有一统天下的戏剧规则。反正现在的情况是不规则了，这个不规则不是偶然现象，不是谁在标新立异，是整个民族文化的变革的结果。大一统的观念的分解，个性必然获得解放。艺术创作转向自由，主体创造性变化受到尊重，每个作者都企图表达他对生活的独立思考，而且要用自己的方式来表达。过去作者很多是用别人的脑袋思考的，是按照别人指定的规则写戏的。现在思想解放了，作者要求表达自己的艺术个性，他是自己在创造规则。他不那么受旧的规则的制约，这是个好事情，这就是思想真正解放的结果，是戏剧观念更新的结果。

戏剧由规则走向不规则，与此相关的是它的外缘就开始模糊了。下面我谈的第四点就是它的外缘、轮廓线开始模糊不清。为什么会出现这种情况呢？因为它的外缘部分开始和其他的姐妹艺术发生互相渗透。最近福建调演中有个越剧叫《冰上约会》，很受观众欢迎。它唱的是越剧，但写的是两人去溜冰场上约会，出现了冰上芭蕾、流行歌曲、迪斯科。它把现代观众最喜欢的东西，尽可能的糅到越剧里去。我认为戏曲现代化可以尝试采用适应现代观众趣味的各种艺术因素，不要希望戏剧占有一切观众，这是不可能的，不要去强求。不同剧种也是如此，你的观众是什么人，你要做过细的调查。你认为你喜欢这个层次的观众，这样趣味的观众，你就按照这类观众的趣味和要求去写戏。你是为他们写的，不可能使你写的戏让所有的观众都欢迎，现在不会出现这样的情况。因为现在的文化生活丰富多彩。一般地讲，在体育界从来没有人提出这样的问题：说排球抢去了乒乓球的观众。他们不会强迫喜欢足球的人去看下象棋。体育界很清楚，各种体育活动，都有自己的观众，可是有些

剧团领导，对别人搞轻音乐，搞歌舞就很反感。有的人喜欢搞别的，而且他有他的观众，你就让他去搞好了，剧团的人多着呢？真正愿意搞舞台艺术的人也只是一部分，那这一部分就搞舞台艺术好了。你说别的文化娱乐抢走了我的观众，这不是笑话吗？还是让观众根据自己的趣味去选择。我们是为他们服务的。还是让我们的服务对象来选择我们的艺术比较好。谁也不要强迫谁。评论家更不要强迫作者按照他的意思去写剧本，如果这样，那简直太荒唐了！对《马克思秘史》和《马克思流亡伦敦》这两个戏的否定，不就是这种情况吗？！某些评论家非要强迫作家按照他的观点去写马克思。经过十年的造神运动，作家愿意从生活的角度写马克思流亡伦敦，写他为了写《资本论》付出了多么大的个人牺牲，写他的家庭不幸遭遇。他愿意从这么一个角度写这位伟大人物，有何不可？说这样写就是陷入儿女情，是生活琐事，这说法本身就很庸俗。这是理论家反映出来的观点，是对马克思的不公道。当然我不能说他反马克思主义。马克思是活人，他有这一面，都有记载嘛。他在伦敦那一段时间，生活确实十分困难，十分狼狈。他住房子，要付房租，他要吃饭，孩子又死了，为什么不能写，这就很怪了。这还不是受造神运动的影响吗！

我讲的第四个变化就是外缘模糊，这和从规则到不规则是密切联系在一起的。打破旧的戏剧规则，同时还要打破各种不同的艺术门类之间的森严壁垒。本来话剧不应该是这样的，它和诗、音乐、舞蹈都是结缘的。

这就是我要讲的四个变化。一个是从诉诸感情到诉诸理智，出现了多层次的戏剧；一个是从重情节向重情绪的转化；一个是从规则到不规则；一个是外缘清晰至不清晰。各个门类的艺术开始交叉，或者叫交响乐式的，或叫多声部的，或者叫马戏团节目式的，有人把这个时期叫泛戏剧化时期，就是说又返璞归真，回到了汉代的百戏，甚至汉以前去了。上海有一个学生剧——《魔方》就是把杂耍、体育等各种节目都搞进去了，像汉代的百戏，观众是欢迎的。其实百戏又是一种，那时候它还不是泛戏剧化时期，时间还要早，泛戏剧化就是各种因素兼收并蓄，众体兼备。它不追求戏剧本身的纯洁性，非常严格的纯洁性。过去的戏剧规范化严重，形式又是非常讲究的，悲剧就是悲剧，喜剧就是喜剧，其实到后来都打破了，但不管怎样它还在戏剧的范围内。现在各种艺术门类开始交叉、渗透，进入了螺旋状的历史运动，所谓返璞归真，不是倒退到古代原始时期，而是在一个新的历史高度，新的历史层面上螺旋形上升。新的戏剧观念必将产生新型戏剧。让我们拭目以待吧！

（原载《戏剧报》1985年第10期）

《当代戏剧观念的新变化》质疑

谭霈生

目前，关于戏剧观念问题的讨论正在逐步深化。参加讨论的同志大都抱着共同的目的：探究障碍我国戏剧艺术健康发展的原因，寻求振兴戏剧艺术的出路。因此它就绝非“南派”与“北派”，“海派”与“京派”之争，而是一场全国性的学术讨论。最近，我连续读到陈恭敏同志发表在《戏剧报》一九八五年第十期和《戏剧艺术》同年第三期上的两篇文章，标题都是《当代戏剧观念的新变化》（以下简称《新变化》），内容也大同小异。读过这两篇文章，对近几年在戏剧界出现的一种“新观念”有了全面的印象，也从中受到不少启发。但是，我对文中提出的种种观点，却持有不同的看法。两篇文章把“观念的新变化”归结为四：一、“从诉诸情感向诉诸理智转化”；二、“从重情节向重情绪转化”；三、“从规则向不规则转化”；四、“从外延分明的艺术向外延不太分明的艺术转化”。本文拟针对上述种种“新变化”，与《新变化》一文的作者逐一进行讨论。

关于“情感”与“理智”

戏剧艺术中情与理的辩证关系，向来是戏剧理论研讨的重要课题。我注意到，《新变化》作者一方面强调当代“戏剧创作的一个突出的变化就是从诉诸情感向诉诸理智转化”，一方面又提醒我们：“当然，这并不是说戏剧再也不需要以情动人，以情动人在艺术上永远有它的地位，是永远需要的。”（着重点为引者所加，下同）这就是说，作者的“新观念”并没有从根本上否定情与理的联系和统一。既然如此，又哪里谈得上什么“转化”呢？谓转化者，按我的理解，似应是由此及彼，即由一事物转变为另一事物才对。

值得注意的是，作者所提出的由情感向理智的转化这一“新变化”，是以曲解“旧戏剧”为前提的。文中反复强调：“过去的戏剧是诉诸情感的”，“诉诸情感是千百年来文学戏剧的金科玉律”。这样的论断至少是片面的。诚然，无论是莎士比亚还

是易卜生、契诃夫，他们的剧作都是“以情动人”的，但有谁能说这些“过去”的剧作家不“诉诸理智”了呢！直到今天，当我们认真读《哈姆莱特》、《马克白斯》、《李尔王》时，仍然可以从中受到很多理性的启迪。作者不仅在谈到“过去的”剧作者时根本不提他们的理性启示作用，甚至把“过去的”观众也都说成是“仅仅满足于看一个悲欢离合的故事，满足于洒几滴同情的眼泪，得到一些感情上的满足”。我看，“过去的”观众未必如此。退一步讲，即使作者能够找到这样的观众，也不能据此得出“过去的戏剧是诉诸情感的”这样的结论。按照这样的逻辑，如果我们能够在当代观众中找到同样的例证，岂不是也可以把“诉诸情感”这个“金科玉律”，“转嫁”到“当代戏剧”身上去了吗？

作者把“过去的戏剧”固有的“诉诸理智”的功能一笔抹掉，同时又举起“从诉诸情感向诉诸理智转化”这面“新观念”的旗帜，其目的并不在于研讨情与理辩证统一的途径，而只是为了给“诉诸理智”作护法。这个“新变化”的实质，正在于轻视情感而强调整理智。

我记得，陈恭敏同志四年前在《戏剧观念问题》（见《剧本》一九八一年第五期）中曾明确反对我国戏剧创作中的“理性主义”和“唯理论”倾向。针对这种倾向，他主张“强调作家艺术家对生活的直接感受、情感体验、艺术想象”，强调重视“性格、心理、情感的多样化”。这无疑是正确的。人们会说，一位理论研究者根据创作实践中倾向性的变化，调整自己的主张也是合理的。然而，在四年多的时间内，我们创作中的“唯理论”倾向是否果真“转化”为另一个极端——“唯情论”了呢？事实并非如此。尽管近几年有些剧目已经比较重视情感内容了，但是，“唯理论”及其产物——“概念化”，仍然是话剧创作中具有普遍性的倾向。从这个角度来说，真正起了变化的只是作者的观念。

既然每个人都有权修正过去文章的偏差和错误，那么，不妨让我们看看作者从反对“唯理论”转化为重理轻情，所提出的根据是否能够成立。我认为，两篇文章提出的根据也是站不住的。

其一，作者提出观念转化的现实根据是：“因为当代有许多问题是需要思考的。”其实，每个时代都“有许多问题需要思考”。或许，当代社会需要思考的问题多些，或许，当代人更善于思考，但这并不能成为“当代戏剧观念”发生一百八十度转变的根据。有很多学科都可以满足人们思考的乐趣，喜好思考社会问题的人可以从社会学研究中得到满足，要满足哲学思考的兴趣可以去从事哲学研究。为了单纯满足上述思考的乐趣，人们一般不会求助于剧院。观众到剧场里来，显然抱着另一种期

望：满足他们审美的乐趣。

戏剧欣赏中也包含着对伦理问题、社会问题、哲学观念等的思考，但决不能离开审美感受孤立地强调理性思考，当然也不能离开“诉诸情感”而片面强调“诉诸理智”。丢弃前者而只谈后者，不仅离开了戏剧，也离开了艺术。

其二，作者为了把自己的观念变化合理化，还提出了评价作品质量的“新”标准：“一个戏提供的思考达到一个什么层次、什么深度，就决定了这个戏质量的高低。”我认为，把“思考”的层次、深度作为评价艺术作品质量高低的唯一标准，是不能接受的。评价一部艺术作品（包括一出戏），还需要有艺术的标准。一出戏所提供的思考的层次、深度固然重要，但是，同时还需要检验它的“美学优点的程度”。别林斯基把后者看作是艺术批评的“第一要务”，他一再强调“不涉及美学的历史的批评，以及相反，不涉及历史的美学的批评，都是片面的，因而也是错误的”。我注意到，恭敏同志为了避免把“思考”抽象化，又补充说：“强调作品引起观众思考，要求思想深度，当然不是抽象的，它必然包含历史的内容才有分量。”“思想的深度与历史的内容是紧密结合在一起的。”但是，即使我们对这种“思想深度与历史内容”的“紧密结合”作最正确的理解，它也并没有超出别林斯基的“历史的批评”这一范畴，说到底，作者所确立的只是“不涉及美学的历史的批评”，实质上乃是把完整的艺术批评肢解了。或许，作者认为，“美学的批评”已是人所尽知的常识，可以不必强调。如果是这样，也就谈不上什么“当代戏剧观念的新变化”了；如果作者认为“美学的批评”在“当代”已经不需要了，那么这种“新观念”就完全是错误的。不谈“美学的批评”，只强调“思想的深度”，对我国戏剧批评实践和戏剧创作实践，只能有害而无益。长期以来，我国戏剧批评不仅缺少深刻的“历史的批评”，更忽视真正的“美学的批评”。就大多数戏剧批评文章来看，其主要倾向是囿于一条公式：作品质量=思想深度=重大社会矛盾=重大社会问题。这种批评方法不仅使我国戏剧批评在群众中威信扫地，而且对创作中原有的公式化、概念化倾向起着推波助澜的作用。

其三，《新观念》作者认为：“戏剧的这个观念变化是一种国际思潮，不仅在中国如此。”在我看来，作者的“观念变化”与其说是适应了当代世界的美学思潮，倒不如说是曲解地借鉴了布莱希特的理论。尽管布莱希特有过重理性的主张，但他也并不轻视情感。在他就“史诗剧”与别人辩论时一再强调：“史诗剧决不放弃感情”，“而是要设法加强它们，或者创造它们”。他用自己的表述方式强调戏剧中“情与理”的辩证关系：“感情促使我们大大加强理性，理性则净化我们的感情。”（参见《布莱

希特研究》第一九七、一九八页) 本文不可能对布莱希特的戏剧理论与实践进行深入研讨。我在另一篇文章中曾经说过,“文以载道”、“高台教化”作为我国封建社会长期流传的一种传统观念,它们在戏剧领域中的影响相当深重,而且,对外来的理论有一种融化力和改造力。在布莱希特研究中“断章取义”、“为己所用”的倾向,就是例证之一。

关于情节与“非情节化”

恭敏同志指出:“当代戏剧观念”的“第二个新变化是从重情节向重情绪转化”。人们可以看出,这个“转化”与第一个“转化”是相互矛盾的。但我想先就这第二个转化本身能否成立进行分析,再回头指出它们的相互矛盾。为了便于讨论,不妨先从作者为“情节”下的定义谈起。

恭敏同志在谈到“情节”和“情绪”的定义时,也是说法不一。他在《戏剧报》发表的文章上说:“情节的定义是生活的过程,而情绪的依据是心理过程。”而在《戏剧艺术》发表的文章却说:“情节的依据是事件过程,情绪的依据是心理过程。”显然,“生活的过程”和“事件过程”两者的含义并不全同。把“情节”看作是“生活的过程”,至少是不确切的。因为这很容易导致忽视在构成“情节”过程中剧作家对生活自然进程的加工,改造。至于把“情节”看作是“事件的过程”,这种说法也并不能概括戏剧的实践经验。比如,在莎士比亚的悲剧《马克白斯》中,一个重要事件是马克白斯杀死邓肯王,认真分析这部剧作就可以发现,它的情节并不是这一事件的过程,而是主人公完成这一事件所经历的复杂的心理过程,以及这一事件对主人公内心世界发生的影响,当然也包含着由这一事件所引起的种种后果。如果要“依据”“事件的过程”去解释《马克白斯》的悲剧情节,显然会不得要领。早在十九世纪,德国剧作家弗莱塔克就曾指出:“戏剧艺术的任务并非表现一种激情本身,而是表现一种导致行动的激情;戏剧艺术的任务并非表现一个事件本身,而是表现事件对人们心灵的影响。”他既强调“内心生活”又不否定事件,认为戏剧艺术必须把人物“作为事件的参与者来表现他们的内心生活”。据此,他为“戏剧情节”下了定义:“这个事件的过程和内部联系通过主人公内心的戏剧性活动使观众一目了然。倘若这个事件是按照艺术的需要加了工的,便叫做‘情节’。”(《论戏剧情节》)当然,人们对这类说法和定义,既可以赞成也可以反对。但是,在一个世纪以前,有人已经把“事件的过程”和“心理的过程”作为构成戏剧情节的两种相互联系、不

可分割的因素，这个事实至少说明，恭敏同志按照自己对“情节”的解释，用“重情节（事件过程）”涵盖“过去的戏剧”，而把“重情绪（心理过程）”说成是当代的“新观念”，显然是缺少根据的。我认为，在戏剧中，人物的行动、事件都应有具体的心理动机作为基础和依据；而人物的“心理过程”又需要通过行动得以体现。两者本来就是辩证的统一。

《新观念》作者认为：“有的新戏不是以情节取胜，它追求的是表达一个总的情绪，时代的情绪，一种高度概括的情绪。它以情绪变化来组织情节线索。这样情节就淡化了。”作者还把这些戏的出现看作是“反情节的现象”。当然，一部剧作确实可以表达某种情绪。问题在于，剧作家应该怎样表达情绪。戏剧并不是抒情诗。在抒情诗中，诗人自己可以根据自己的情感和情绪的变化，自由地组织诗句（当然也要受规律的制约）。在戏剧艺术中，主人公却是剧中人物（一个或多个），从这个角度来说，抒情诗的主体性已经客观化了。所谓主体性的客观化，当然并不意味着剧作家把剧中人物当作自己“抒情”（或议论）的工具，而是要尊重人物自身的主体性。如果不尊重人物的主体性，而把它们变成“时代情绪”的单纯号筒，并不是可取的。人物的主体性恰恰就是戏剧情节的依托。按照恭敏同志两篇文章的说法，把“情绪”的依据看作是“心理过程”，它主要也应该是剧中人物的“心理过程”。在这个意义上，“情绪”与“情节”本来就不是对立的。我注意到，近几年来我国上演的某些剧目，如《野人》等等，导演确实有意识地用多种方式表达某种“总的情绪”、“时代的情绪”。然而，就连这类剧目也并非“反情节”的，这类剧目的编导者也没有完全离开人物的主体性（尽管在这方面成功度还可以讨论），而把它们完全变成“时代情绪”的号筒。

一九八〇年，陈恭敏同志在《“社会问题剧”浅探》（发表于该年第一期《剧本》月刊）中说过：观众所以对我们的“社会问题剧”失去兴趣，原因之一就在于它们“过分强调‘问题’而排斥情绪”。那么，刚刚过了五年，观众的趣味是否发生了根本性转化，从不满足于“排斥情绪”，转化到特别欢迎“反情节”了呢？我看并非是这样的。在这里，真正发生变化的，仍然是作者的观念。

在心理学中，有人把“情绪”和“情感”看作是同义语，也有人认为两个概念既有区别但又有紧密联系，是不可分割的。作者刚刚还在强调“从诉诸情感向诉诸理智转化”，这里又强调“向重情绪转化”。实质上，作者在强调第二个“转化”时，却否定了自己刚刚提出的第一个“转化”。可以看到，在运用概念上的自相矛盾，正是各种“新观念”内在混乱的具体表现。

关于“不规则”、“外缘模糊”与“杂交”

“戏剧观念的第三变化，就是从规则向不规则的转化。现在有不少的剧本在突破旧规则创造新规则。”这里又表现了“新变化”的自相矛盾。如果说，众多剧本确实是“突破旧规则创造新规则”。那就只能说是“从一种规则向另一种规则转化”，而绝不是什么“从规则向不规则转化”。倡导不要任何规则，未必有利于戏剧创作。事实上，作者所提出的种种“新变化”，难道不正是在为人们树立一种“新”的规则吗？

作者指出：“过去分幕分场的规定已经不灵了”，现在有不少剧本“根本就没有场次”。我不否认，近年来“无场次”的剧目时有出现，但按照分幕分场方式写成的剧本也并不少见。尽管“无场次”这种“新规则”可以为某些剧作家所接受，但另外一些作家仍然按照“分幕分场”的方式写戏，也未必就是应该否定的“旧观念”。在阐明其他“新变化”时，作者还谈道：要“彻底打破”“中外‘三一律’”，“抓住一个中心事件”铺展开来的“结构法”等等。如果说，十七世纪法国人曾经把“三一律”（顺便说一句，所谓中国的“三一律”是不存在的）作为不能违反的规则，它早就被打破了；如果说，现在根本不能再按照“三一律”写戏才叫“彻底打破”，这种“新规则”却未必合理；如果说，过去有人主张写剧本必须“抓住一个中心事件”构成情节，这种规则也早就被打破了；如果说只有把“中心事件”根本丢掉才叫“新变化”，这种“新规则”也未必是适当的。面对这类问题，我们最好是提倡不同“规则”的兼容并存，而不要轻易地说什么“从一种规则向另一种规则”的“转化”，更不必把一者颂之为“新”，一者贬之为旧。我认为，任何一种规则“一统天下”的局面，都是单调的，不值得欢迎和提倡的。

《新变化》一文指出：“戏剧由规则走向不规则，与此相关，它的外缘、轮廓线开始模糊不清，开始与其他的姐妹艺术互相渗透。”对于这种“新变化”以及与此有关的主张，更值得深入研讨。

戏剧是一种综合艺术，其他艺术向戏剧“渗透”的情况，并不是从现在才开始的。问题在于：尽管戏剧确实从其他艺术吸收了很多东西，但这种“渗透”既不是“混合”，也不是一般意义上的“交叉”，更不是什么“杂交”。在戏剧艺术这种“综合”体中，有它的主导因素、基础因素，其他艺术形式的因素渗透到戏剧中来，必然要被它所融化。我注意到，恭敏同志在阐明“新变化”的要点时曾经提出这样的

问题：“那么戏剧这门艺术还有没有一以贯之的东西，还有没有不可动摇的本性？”作者的回答是：“革新中的戏剧仍然还是戏剧，而不会从根本性质上变成另外的东西。”“像活人当众扮演角色，演员与观众活生生的交流，这些基本特征还是要保留下来。”我同意这个结论。尽管戏剧作为一种“综合艺术”已经有很长的历史，但迄今为止，对“综合性”潜力的挖掘也并未穷尽，当代戏剧家还应该在这方面进行探索。我个人认为，《野人》就是在这方面进行探索的一个例证。但是，如果承认编导者对“综合性”潜力的挖掘，并不意味着否定戏剧作为一种独立艺术的“质”的规定性；那么，继续探索的结果也就不应该意味着各艺术门类从“外缘分明”向“外缘模糊”的“转化”。我们的分歧正在这里。

“综合性”决不意味着“杂交”。现代美学家苏珊·朗格说过：“并不存在某些杂交的或混血的艺术门类（即既属于这门艺术，同时又属于那一门艺术的艺术）。”他认为：“适用于各种艺术之间的交叉关系的无所不在的原则就是同化原则”，“戏剧”“能吞并进入它的舞台范围之内的一切可塑性艺术……其目的又在于加强戏剧的美。”（《艺术问题》）这里所强调的正是“综合性”的实质性的含义。我认为，这种观点比较更符合艺术的规律。戏剧当然可以凭借其他艺术的“渗透”，具有更丰富的表现力。但是，不讲“同化”、“吞并”，只讲“杂交”、“众体兼备”，其结果却可能是：绘画艺术、雕塑艺术、音乐艺术、舞蹈艺术，连同两篇文章一再提到的“冰上芭蕾”、“流行歌曲”、“迪斯科”，“杂耍”、“体育”等大量进入戏剧，它们如果不被戏剧的基础因素所“同化”、“吞并”，就要以自身的“独立性”与演员表演艺术争夺舞台，从而把它挤得失去其原有的主导地位。如果是这样，戏剧艺术不仅难于取得“优势”，反而会丧失其竞争力。

恭敏同志把理想中的“杂交”艺术命名为：“或叫交响乐式的，或叫多声部的，或叫马戏团节目式的，也有人叫泛戏剧时期，就是说又返璞归真，回到了汉代的百戏，甚至汉以前去了。”作者在这里提到的所有这些名目，或者只是即兴写出的“形容词”，或者是在认真地为某种舞台演出样式确定性质。如果是后者，又何必非把它们归入“戏剧的范围”不可？把“汉代百戏”也称之为“戏剧艺术”，不是太勉强了吗？或许，作者理想中的这种新的艺术样式真的会在“新观念”的呼唤声中脱颖而出，“让我们拭目以待吧！”我认为即使这种“现代化”的“百戏”出现了，也无非多了一个新品种而已。而戏剧毕竟还是戏剧，它还是要在历史的辩证发展中走自己的路的。

一个有待深入研讨的课题

《新变化》一文作者指出：“危机迫使戏剧寻找出路”，“几十年来的老面孔，实在是陈旧了，僵死了、凝固了，实在到应该突破旧框框的时候了”。如果情况确实是这样，我们应该做些什么呢？

近几年来我国话剧创作和演出确实不大景气，观众对很多上演的剧目不感兴趣。造成这种局面的原因是多方面的。恭敏同志在一九八一年研讨这一问题时，曾经提到“公式主义的‘形象图解’”，认为这是“长期得不到克服的倾向”。这也是我所完全同意的见解。在我看来，如果我们不把提出“新观念”作为目的，而是要为“危机”中的话剧“寻找出路”，首先应该集中精力“突破”上述这种旧框框，“公式主义的‘形象图解’”作为戏剧创作中长期难于克服的倾向，它的重要根源正在于忽视戏剧艺术的规律。早在六十年代初，周恩来同志就曾针对话剧落后的状况指出：“话剧不能被人接受”，原因在于“忽视话剧艺术的基本规律”。他号召戏剧工作者“都来研究规律”。实际上，这个课题我们始终没有完成。在六十年代，戏剧界的主要精力放在调整“外部关系”（戏剧与政治，戏剧与社会）方面。实践已经证明，在忽视艺术基本规律的前提下调整外部关系，也就很难真正摆脱庸俗社会学的桎梏。所谓“庸俗社会学”在戏剧中的主要表现，正是不承认艺术自身的规律，而把社会学的内容和目的，直接作为戏剧的内容和目的，把戏剧作品变成社会学的“形象图解”。恭敏同志认为，现在提出“戏剧观念的新变化”，有充分的现实的、社会的根据：“大一统的思想瓦解，个性必然获得解放。艺术创作转向自由，主体创造性受到尊重……”在我看来，剧作家的“个性解放”、“主体创造性”，都必须以承认艺术的基本规律为前提；而真正的“创作自由”也只能基于对艺术规律的尊重与把握。就我国戏剧艺术而言，如果不彻底肃清庸俗社会学的影响，所谓“个性”，“主体创造性”，“创作自由”，都只能是空洞的口号，戏剧很难有真正的起步和腾飞。值得重视的是，在有些阐明“新观念”的文章中，不是已经出现否定戏剧艺术基本规律的倾向吗？在我国，否定艺术基本规律的“新观念”，到头来很可能成为“庸俗社会学”派的同盟军！

肃清庸俗社会学在戏剧中的影响，是一项战略性的课题，本文不可能对此充分展开论述，尚有待将来再作进一步的深入讨论。

（原载《戏剧报》1986年第3期）

二十世纪——戏剧观念的多样化

吴光耀

一场“传统”与“革新”之争

某君戏问：“你的戏剧观是什么？”我戏答：“多样化。”是的，我主张多样化，主张各种戏剧观念的并存；主张古典的戏可以演，外国的戏可以演，当然也要写出能反映我们现代人生活和思想的新戏来演；主张可以按传统观念来写，也可以按新观念写；主张可以用“三一律”，也可以用“开放时空”；主张你可以写实，我也可以非写实；你可以重感情，我也可以重理智。总之，只要有利于四个现代化建设，只要能丰富文化生活，满足人民的审美需要，只要能产生一定的社会效益，多种戏剧观的并存要比大一统好，百花齐放要比一花独放好。

各种不同的戏剧观曾经引起我思考，甚至也引起我思想波动，但终于各就其位地在我脑海里定居下来，使我可以更宽容地来接纳各种戏剧演出，不抱偏见地欣赏它们。但在现实生活中，不同戏剧观要碰撞，要斗争。现在有关戏剧观的讨论有点白热化了。有人说这是“南北”之争，也有人说这是“海京”之争。但参与这场讨论的同志似乎是不能用狭隘的地域观念来为他们划分界线的。谭霈生同志说：“它绝非‘南派’与‘北派’，‘海派’与‘京派’之争，而是一场全国性的学术讨论。”但说到这里，似乎还不曾提到争论的实质性所在，究竟围绕着什么问题使讨论者泾渭分明地分成两派呢？从双方的观点来看，似乎分歧在对“革新”和“传统”的态度上。大致一派同志热心于改革、创新、开拓，思想比较活跃，敢于向传统观念挑战；另一派同志则比较尊重传统，唯恐传统受到损害，又怕创新者“闯”过了头，想以传统观念来约束创新。因此假使把这场讨论称为“传统”和“革新”之争，似乎要比“南北”或“海京”之争更符合于实际。

当然，这里的所谓“传统”，并非指我们中华民族自己的传统观念，而是指东、西方文化长期交流以后所形成的一些世界性的传统观念，包括亚理斯多德的“陶冶

说”，贺拉斯的“寓教于乐”和古典主义的“三一律”等。有人说盲目套用，追求外国的方法不好，但从什么地方划一条界线呢？亚理斯多德的《诗学》、贺拉斯的《诗艺》、“三一律”是从外国来的，镜框舞台是从外国来的，斯坦尼斯拉夫斯基体系是从外国来的，我们所援引的贝克、阿契尔、劳逊等又都是从外国来的，甚至连话剧本身也是从外国来的。这些都不是“盲目套用”？似乎界线划到了布莱希特，他是在我国不断引起争论的人物；布莱希特犹如此，其他新的观念自然就更无容身之地了。

戏剧观念的多样化

二十世纪是西方戏剧观念发生剧烈变化的时期，这种变化要追溯到十九世纪八十年代发生于法国巴黎的象征主义运动。其时出现一批艺术家、剧作家、评论家、诗人等举起象征主义的旗帜，向戏剧中的学院派和自然主义冲击。一八九〇年法国诗人保罗·福尔创建艺术剧院以反对安图昂的自由剧院。福尔宣称他的剧院弃绝幻觉现实主义，只演象征主义诗人所写的戏，他还聘请许多印象主义画家来画风格化布景。他们的演出曾引起广泛注意和深刻印象，以致像易卜生、斯特林堡、霍普特曼和萧伯纳等作家后来的写作也受到影响。象征主义运动也影响到二十世纪初期戏剧艺术中各种“主义”的兴起，形成一场轰轰烈烈的革新运动。

出现在这场运动前面的是阿庇亚、戈登·克雷、梅耶荷德和莱因哈特四位先驱者。他们敢于向代表自然主义戏剧观的各种表现形式进行冲击。最初阻力很大。阿庇亚认为观众长期适应于自然主义演出以后已“变得优柔寡断，陷入于消极被动的状态，这种被动通过各种途径表达出来，首先是不愿放弃传统形式的那种惰性……。”（《瓦格纳音乐剧的演出》）阿庇亚终生从事于瓦格纳音乐剧的演出革新，也一直受到保守派的攻击、反对、起哄，使演出无法继续，终于悒悒不欢而离开了人世。戈登·克雷搞革新也一直受到批评和反对，他一九一二年在莫斯科和斯坦尼斯拉夫斯基合作演出《哈姆莱特》，一九二六年在丹麦哥本哈根与保尔逊合作演出《王位觊觎者》以后，基本上就从剧坛销声匿迹。但他生性乐观，座右铭是“Don't Worry!”终于活到九十四岁高龄。梅耶荷德坚持他的戏剧观搞革新而受迫害致死。莱因哈特逃得快，他的名字早已列入希特勒的黑名单了。这些先驱者的创新之路的确相当艰难险阻。但局面打开了，他们改变了戏剧的进程。希腊学者阿泰那索波斯教授说：

其时两个走在前面的导演瑞士人阿庇亚和英人爱德华·戈登·克雷，通过弃绝自然主义细节和效果而在走向布景简练方面跨出了决定性的几步。他们是新的审美观念的先驱人物。第一次欧战以后他们的事业又为声誉卓著的马克斯·莱因哈特所继续，戏剧改变了路线，转到了全新的方向，获得了自身的品格，成为真正意义上的二十世纪戏剧。（《当代剧场》美国一九八三年版第一一八页）

第二次世界大战以后，人类进入了宇航与信息时期，戏剧观念更开放了，演出的物质条件方面也有所改进。其时由于战争破坏，剧场需要重建，受到新观念的影响出现了各种新形式：终端舞台、伸出型舞台、中心舞台、可变舞台等，为各种新观念的实验提供基地。当然镜框舞台还大量存在，但它已不是唯一的一种形式了。而科技又为演出提供了各种新方法、新材料、新技术，用于演出的手段也就更丰富了。二次世界大战以后曾流行两种互相对峙的戏剧观，一种是布莱希特的“史诗剧”，另一种则是阿尔托的“残酷戏剧”，后来出现的许多新的戏剧观都无不受到它们的影响。

布莱希特把剧场性和政治宣传混合起来，以绝大的热忱和毅力来发展他的史诗剧形式，不论在理论和实践方面他都作出了重大贡献。当代英国评论家肯尼思·泰南说：“一个时代只出现一次，世界发现了一种讲述故事的新方法。不论作为剧作家或作为柏林剧团的导演，这个时代的开拓者是布莱希特。”（《实验戏剧》，英国一九八四年版第六八页）给予了高度的评价。布莱希特提倡间离效果，他是重理性的一个戏剧流派。也就是说，他要观众在看戏的时候进行理智的思考而不要在感情上卷入。思考的结果是要对社会进行改革，因此他在剧场之外追求戏剧的最终效果。

布莱希特的理论在我国传播，他的剧本翻译过来了，有些戏像《胆大妈妈和她的孩子们》、《伽利略传》、《高加索灰阑记》等也在我国演出。一开始似乎我们在欣赏上也存在着阿庇亚所说的那种“惰性”，一时不能习惯。黄佐临先生说：“间离效果把观众间离出剧场了。”但不久前北京青艺带着一台《高加索灰阑记》到上海演出，也许我们观念在改变，也许青艺的演出中增加了新的因素，我们感到这个戏要比以前布莱希特戏剧的演出更易接受了。看来布莱希特在我国是可以站住的，至少他提出的一些思想对我们有启发，现在我们在演出中追求沉醉迷离的感情效果的戏剧在减少，理性的追求在增多。

当然，布莱希特自己身上也存在矛盾，正如有同志指出的，他也说过要感情的话。布莱希特的理论和他戏剧演出之间也存在矛盾，例如许多人看了他的戏还是受

到感动。但这种感动由于他采取了许多间离的手段而达不到如醉如痴的饱和程度，相对地说他还是重理智，这一点也无可否认。布莱希特还是作为重理性一派的代表人物存在，正好像斯坦尼斯拉夫斯基也推崇象征，也演过“非体验”的戏和“非写实”的戏，但我们总把他作为体验派的代表人物来看待，他和西莫夫所创造的一些写实的演出，至今仍是这一方面的范例。

阿尔托则与布莱希特相反，他反对理性主义。他对戏剧事业的献身以及提出“残酷戏剧”的理论，在西方曾产生长远影响。他从亚里斯多德的“恐惧和怜悯可以净化观众感情”之说，发展了他的“残酷可以净化观众感情”的观点。他的残酷戏剧是要撕裂人类文化现象的伪善表面而深入到人类灵魂的最深层，把那些原始的欲念、暴行以至犯罪暴露出来。“在这种戏剧中，猛烈的、物质的形象压倒或催眠观众的感觉，观众被戏剧像被强大的旋风所捕捉那样。”在这样一次演出以后，阿尔托认为“在剧场外观众就能抵制战争、暴行和公然谋杀的思想”。（《戏剧和它的双重性》）

阿尔托很少写剧本，他的演出也并不怎么成功，在这两方面远不是布莱希特的对手。但他提出的残酷戏剧的观念，在经历了二次世界大战，目睹过现实中发生的许多暴行的人民看来，却很具吸引力。因此不少戏剧家都追随这种观念去进行实践。其中最著名的是英国导演彼得·布鲁克和波兰导演格罗托夫斯基。

彼得·布鲁克一九六八年发表他的讲演稿《空旷的空间》时，已经是一位声誉卓著的导演了。在这本理论著作中，他把戏剧分为僵化戏剧、粗俗戏剧、神圣戏剧和即时戏剧四类而加以褒贬。他倾向于即时戏剧，也就是一种生气勃勃、运动不息的戏剧，一种既严肃又滑稽、既高尚又庸俗、既深奥又平易的戏剧，一种雅俗共赏的戏剧。他在演出中追求真正仪式的精神，而又力求使戏剧为大众所接受和理解。

彼得·布鲁克很崇拜阿尔托，曾与马洛维茨于一九六三年建立一个残酷戏剧实验剧团，一九六四年演出了彼得·韦斯的新作《马拉/赛特》，据说作者是想把它写成一部以“感觉”的方法来演出“思索”的剧本，把布莱希特和阿尔托的两种明显对立的观念消化融会在一个戏中。布鲁克在这个戏中运用了许多阿尔托的残酷戏剧的技巧，运用了辩论、哑剧、歌唱、舞蹈和赞美诗等各种手段来评解人生，暗示世界不过是个疯人院。由于它的扑朔迷离和真假莫辨，观众受到了强烈的震动。这个戏的演出从一九六四至一九六八年曾七次获奖，为皇家莎士比亚剧院赢得荣誉。布鲁克勇于创新，不断进行实验，他是当代世界上最富于创新精神也最声誉卓著的导演之一。

布鲁克很熟悉格罗托夫斯基，他于一九六七年邀请格罗托夫斯基赴英演出。他在《空旷的空间》中称阿尔托是神圣戏剧的先知，而格罗托夫斯基因为演出了像《忠诚的王子》那样的戏而证明为阿尔托的主要门徒。

格罗托夫斯基也并不停留在阿尔托的原地，而是进一步发展了他的“贫困戏剧”的观念。他企图重新界定戏剧，把它限于演员表演技巧方面，而排除一切非必要的因素，回到接近于字面意义的“光台板和一股热情”的戏剧观念。他说：

没有服装和布景，戏剧能存在吗？是的，能存在。没有音乐配合戏剧情节，戏剧能存在吗？能。没有灯光效果，戏剧能存在吗？当然能。那么没有剧本呢？能。戏剧史上证实了这一点。……但是没有演员，戏剧能存在吗？据我所知，还没有这样的例子。……没有观众，戏剧能存在吗？至少得有一个看戏的人，才能使戏得以演出。因此我们只剩下演员和观众了。（《迈向质朴戏剧》）

这就是说，格罗托夫斯基在演出中突出演员与观众这两个最基本的因素，放弃那些通常用的布景、道具、灯光、音乐等所谓“富裕”的成份，而回到“贫困”戏剧。因此演员全得依靠他自己了。化装要依靠他自己的表情，音乐要依靠他自己唱，布景要依靠他自己的姿势和动作来暗示……格罗托夫斯基说：“我们认为演员的个人表演技术是戏剧艺术的核心。”当然这样的演员要经过特殊训练，需要具有“苦行僧般的毫无保留的献身精神”，需要“迸发出一种才华横溢的光彩”。演出要在观众的心灵深处引起骚动，使观众面对演出而分析自己。由于格罗托夫斯基重视演员与观众之间的活生生的交流，因此他在每次演出中都创造了不同的空间关系，把这看作戏剧演出的一个极端重要的环节。

另外还存在许多其他的戏剧观念：例如美国生活剧团的创建人朱利安·贝克和朱迪斯·马利纳受到布莱希特和阿尔托理论的影响而又有所发展，他们要使戏剧宣传革命思想，教会观众采取行动，去反对整个资本主义社会。他们削弱语言在演出中的作用，以有利于阿尔托式技巧的施展，演出要把观众看成戏剧动作的整体组成部分，演员要驱使自己，并驱使观众进入一种神志恍惚的状态，从而卷入戏剧。这个剧团曾在欧美产生影响。又如美国作家和导演谢克纳一九六八年发表了他六条原理以阐明“环境戏剧”的观念，这种戏剧主张“一切空间用于表演，一切空间也为观众所用”，实际上是一种演员与观众交叉混合在一起进行演出的戏剧。这种戏剧降低剧本的作用，主张所有各种演出因素都可以独立发挥作用，也主张戏剧的焦点可

以灵活变化。在他的演出中观众与演员之间的交流异常强烈，观众常常感到自己在推动戏剧向前发展，自己是戏剧的积极参与者而不是旁观者。又如彼得·舒曼一九六一年创建面包和木偶剧团，他的目的是要为因工作而走上街头的人，或到公园去消遣一个小时的家庭演出。他认为戏剧像面包，是必需品；戏剧也是一种宗教的形式。因此每次演出他都要自己烘烤面包，分赠观众。他让巨型的木偶和演员一起演出，还以一种特有的方式使观众参与到戏剧中去，观众通过一次演出常常在精神上得到净化。一九七四年剧团解散，舒曼居住到弗尔蒙的一个农场从事写作和艺术创作。每年八月，他的学生都要到弗尔蒙来演出，成千上万的人聚到乡间来观剧，形成为期三天的节日盛会。另外还有许多从事于淡化情节，使戏剧成为各种片段的视听之娱，以及志在突破艺术间界限，使戏剧外缘模糊的演出。外缘模糊的演出还算不算戏剧呢？马丁·艾思林说：“杂技、游艺厅表演、政治性游行、流行乐演奏等等能不能仍算作严格定义的戏剧形式，其实无关紧要，肯定无疑的是：戏剧艺术从这些形式中获得了重要的、有时甚至是意义极其重大的启发和推动。”（《戏剧剖析》）

总之，当代世界上存在着许多不同的戏剧观念，每一种戏剧观念都有很多人进行实践，出现过数以千计的实验剧团。戏剧观念的创新受到鼓励而不再受到压制，因此思想空前活跃。诚然，他们的观念有时很偏颇，他们的实验也有成功有失败，多数在活跃一段时间以后就从剧坛消失，但不管怎样，只要他们新的观念中包含着深刻的思想和独创精神，那么所创造的经验即使是涓涓细流，它都汇集到戏剧的总流中去，成为人类文化遗产的一部分。

戏剧观念的重点从剧本转向演出

从前面的介绍可以发现，戏剧观念的开拓者大多数是导演，新观念又在推动演出实践向前发展方面起着积极作用。最近我看到一本英国出版的《戏剧理论观念分析资料》，编者是布朗斯坦和多伯特。他们从古今三十三个重要理论家的七十八种著作中选摘了分属七十三种不同范畴的戏剧理论观念的论述，编纂成书。无疑地，此书对我们理解西方戏剧观念的范畴和演变会有很多帮助。序言中有一段话：

除了老观念换新名这种表面变化，或老问题求新解所导致的真正变化之外，在戏剧理论主体发展中可能还存在更根本性的变化。这种变化会在理解艺术课

题，它的性质、目的和各种因素方面提出非常不同的看法。例如亚理斯多德把戏剧当作一种文学、一种诗的较高形式看待，而后来的理论家则愈来愈在更宽的含义上把它看成是一种演出艺术。从而“形象”^①在亚理斯多德看来是戏剧中最后也最缺艺术性的因素，而现在却成为审美研究的中心问题。原先可以简单而明确地在剧本中找到位置的艺术课题，大多数后来的理论都转向戏剧演出中去寻找了。的确，更进一步的想法正在形成：正如理解艺术课题的兴趣中心从纸面的剧本转向演出那样，现在的兴趣中心正在转向J. L. 斯梯安称为“印象转移”的东西，也即舞台与观众厅之间的活的交流上。很明显，对于观众作用的想法悄悄地（常常不知不觉间）改变了。以前观众曾被看成是接受娱乐的旁观者，后来被浪漫主义和现实主义理论家看成是不重要的闯入者，而在当代理论中，观众已一般地被视为创造性对话中的参与者了。

这是两位专家在研究了从古至今大量戏剧理论资料以后达到的看法，他们认为戏剧观念的重点从戏剧文学转向了戏剧演出，演出中的形式因素已成为审美研究的中心问题，而更新的发展则又转向观众方面。这一段论述扼要地说明了戏剧观念的变化，也说明了理论固然有它的延续性，但从发展的眼光看，一时期的理论在后一时期常常会失去其针对性。

二十世纪戏剧在突破自然主义束缚以后走向了多样化，它的一个显著特点是重视演出形式的开拓，这是由于戏剧观念的兴趣已从剧本转移到演出所决定的。出现在这场革新运动最前面的阿庇亚、戈登·克雷、梅耶荷德和莱因哈特都是导演和舞台美术家，他们都按照自己的戏剧观念创新形式：阿庇亚的“节奏空间”和灯光运用，戈登·克雷的“寓千景于一景”的条屏，以及梅耶荷德和莱因哈特像万花筒般千变万化的演出形式。这些导演和舞台美术家都以演出形式的开拓走在时代的前面。

这种情况的出现，主要是由于导演和舞台设计经过十九世纪的孕育，二十世纪已经成长为戏剧中的重要力量。他们献身于演出，在突破传统观念的束缚以后，他们新的观念和思想都要通过物态化的演出形式向观众传达。而二十世纪的另一个特点是历史积累了大量的剧本，如古希腊的埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯、阿里斯托芬，文艺复兴以来的莎士比亚、莫里哀、拉辛、哥尔多尼，以及近现代的易卜生、契诃夫、高尔基等的剧本，这些剧本不断在舞台上演出，而且频率很高，

^① 形象在《诗学》中指面具和服装，后来发展成为布景、道具、灯光、服装、化妆等因素，也即舞台美术部分。

因此演出超过于新剧本的创作，可以说二十世纪是个演出大于剧本创作的时期。导演可以按照自己的戏剧观在历史宝库里寻找自己乐于演出的剧本，他们也必然要创新形式来表达自己的观点，所谓一个演出一种形式，形式创新就蓬蓬勃勃发展起来。虽然历史名剧都有它一定历史时期的演出形式，但导演和舞台设计常常不愿回到历史陈迹，按照他们的说法，那只是博物馆所应该做的事。

而每一个戏剧观念的创新者都毫无例外地要把他的新观念落实到演出形式上。布莱希特与设计师卡斯帕·内赫、特奥·奥托和卡尔·丰·阿本等逐渐发展了反幻觉的史诗剧演出形式，它要求观众与舞台演出保持一段距离，也即产生间离效果，从而观众可以冷静而科学地去认识生活，改造生活。为此而布景既不要准确地复制生活，也不要创造舞台气氛，而是要提供能显示剧作思想意义的物质环境的片断和另件。布景中使用图示性因素以取代描绘性因素，如此等等。有人认为这种方法介于象征主义和现实主义之间，既不抽象也不写实。现实中的东西只在戏剧有用时才局部地取来在舞台上运用，从这个局部来说它可能写实，从整体来说它又并不写实。这种反幻觉的形式后来也运用于其他戏剧演出，这主要取决于导演和设计的观点和方法。

阿尔托的残酷戏剧是要突破观众的戒备，直捣心灵深处，因此他要使观众坐在演区中心，为戏剧所包围和渗透。演出不使用一般意义上的布景，而使用象形的人物，仪式的服装，十米高的傀儡，巨大的乐器，以及各种无可名状的物件，阿尔托认为在传达形象和隐喻方面它们要比言词更为有效。

格罗托夫斯基的贫困戏剧在排除了布景、灯光、道具、服装、效果等因素以后，只剩下演员和观众了。他强调演员与观众间的感性的、直接的、“活生生”的交流：“演员可以在观众中间演戏，直接和观众接触，使观众成为剧中的被动角色。演员可以在观众中间进行各种造型，从而把观众包括在情节结构之中，使他们在某种意义上服从于空间的压力、拥挤和限制。……”（《迈向质朴戏剧》）

其他各种戏剧观也都有相应的演出形式。由于世界上并存着多种戏剧观，成千上万艺术家的实践创造了我们所难以想象的千姿百态的演出形式。而剧作家处于这种潮流之中，他们写作剧本也无可避免地要考虑时代的演出特点，例如阿瑟·米勒写作《推销员之死》，必然要考虑到如何在舞台上建立多空间布景，并如何解决回忆、想象、幻觉等场景的交叉出现；而彼得·韦斯写作《马拉/赛特》，也必然考虑到如何利用台上台、戏中戏的手法，使观众感到现实和虚构的难解难分，从而在心理上介入并受到剧烈震动。另外还有不少剧本，则是按照新的观念，剧作家和导演、

演员合作，在边排边演中写成，可以说剧本与演出形式存在着血肉关系，是同时孕育而成的。

因此，戏剧观的重点已从十九世纪的编剧观转向二十世纪的演剧观，真正的戏剧是演出而非剧本，这种观点由戏剧家不断加以申述，例如戈登·克雷曾通过一段对话申述他的观点：

观众：那么，这就是说，为剧场而写的剧本，当它被印成书或被朗读时，是不完整的了？

导演：是的——除了在剧场的舞台上，它在其他任何别的地方都是不完整的。在阅读剧本或听朗读剧本时，它必然是不令人满意的，不艺术的，因为它缺少动作、色彩、线条和运动的节奏及布景的节奏。（《论剧场艺术——第一对话》，《世界艺术与美学》第三辑）

格罗托夫斯基说：

剧本本身不是戏剧，只有通过演员使用剧本，剧本才变成戏剧。（《迈向质朴戏剧》）

田纳西·威廉斯说：

剧本不过是戏剧的影子，甚至还是不清晰的影子。……色彩、风度和轻快的举止，动作的结构样式，活人的迅速互相作用，像悬浮于云端的阵阵闪电那样，这些才是戏剧，而不是纸上的文字或作家的思想和观点。（《路》）

劳伯特·柯恩也说：

许多人都以为剧本实质上是戏剧的同义语，这诚然是绝大的误解。在大多数情况下，剧本与戏剧的关系相似于人的剪影与人的面孔的关系：它只是面貌的轮廓，而不能传达精神、它的复杂性、它的色彩或活生生的演出中的种种细微变化。（《戏剧》一九八一年版第二一页）

许多著名剧作家、导演、理论家之一再申述剧本不是戏剧，当然并非毫无理由的。这一方面固然由于戏剧演出经过了导演、演员和舞台美术家的创造已不同于剧本，另一方面也由于二十世纪的戏剧家不再满足于戏剧表现中的旧有秩序和旧有手法，不再满足于喋喋不休地使用言词来反映和评介社会，而愿意使用任何载体，特别是感性直观的形象性的载体把他们的思想反射出来。他们在演出中综合运用歌、舞、各种鲜明的形象（包括视觉的和音响的）、各种空间关系……从而言词的作用淡化了。也许经过一段时间的形象贻足以后，人们又再会重视言词的价值，但在目前演出中各种形象性因素在加强，言词的作用相形之下在降低。剧作家在写作时除了台词以外，势必要关心发挥其他各种因素的作用。

而戏剧观本来是观念形态的东西，可以形之于文字或以语言表达出来。但大多数观众并不从“史诗剧”理论去了解布莱希特的戏剧观，从《戏剧和它的双重性》去了解阿尔托的戏剧观，从《迈向质朴戏剧》去了解格罗托夫斯基的戏剧观……。他们通过更直观的方法，那就是看戏，从看戏去了解剧作家、导演和舞台美术家的观点。因此戏剧的演出以及它所采用的形式，在世界舞台上越来越显得重要了。

当然，形式创新虽然非常活跃，但这并不意味着排斥写实，写实是一种很有群众基础也很有生命力的演出方法，在西方虽然非写实的演出相当普遍，但写实还占有相当大的比例。只要有人愿意投资搞写实演出，只要有观众愿意看写实演出，写实演出也就不会失去其存在的基础，戏剧观的多样化，演出形式的多样化，都把写实包括在内而不是排斥于外。同时写实演出还常常从非写实的形式创新中汲取营养来丰富自己，从而今天的写实演出已有很多变化和发展，与十九世纪自然主义的写实不可同日而语了。写实与非写实可以说是相辅相成的，而且各有着自己的观众面，它们以后也将永远并存下去。

上述戏剧观念的多样化以及对演出形式的重视使西方戏剧处于比较机动的状态，从而在电视电影的冲击下（远远超过我们所受到的冲击），戏剧仍能显示它的生机而无衰竭之虞。西方经验当然不能直接搬用于我国，但它健康有益的成分还是值得我们借鉴的。

要允许多种戏剧观的存在和发展

黄佐临同志一九六二年在广州“全国话剧、歌剧创作座谈会”上的发言，提出了三种戏剧观的问题，并重点介绍布莱希特的编剧技巧和演出特点等。另外像卞之

琳、丁扬忠同志等在介绍和研究布莱希特方面都有很大贡献，正像童道明同志的介绍梅耶荷德、薛殿杰同志的传播布莱希特史诗剧的反幻觉布景方法，他们都持之以恒，在某一方面介绍了国外新的戏剧观念和演出方法，对于开阔我们视野、活跃我国戏剧舞台方面起了积极作用。黄佐临同志的六二年发言主要是反对当时存在的“形式呆板、手法陈旧”的现状，而且身体力行，以他自己作为一个导演者的艺术实践来推动改革。后来由于众所周知的原因，这种改革遭受挫折。直到十一届三中全会以后我国进入了一个新的历史时期，对外持开放政策，才在经济、科技、文化等方面加强了交流。通过全国广大戏剧工作者的艺术实践，不论在创作思想和演出形式方面都有了突破和发展。“形式呆板、手法陈旧”有某种程度上的克服，“百花齐放”的局面正在形成，这是非常鼓舞人心的。今年上海和北京同时举办了我国的首届莎士比亚戏剧节，同时演出了二十多台莎剧，这种盛况在世界上也是空前的。莎士比亚戏剧节检阅了我们近年来在演出上不断探索和开拓的成就，也显示了我们的戏剧队伍在戏剧观念方面已比过去远为开阔，在演出手法方面也比过去远为多样。我们的戏剧家有着兼收并蓄的气度，不仅吸收了许多对我们有用的外来手法，而且也巧妙地融合了许多戏曲的表现手法。观念上的开放，形式上的多样是这次莎剧演出的特点，假使没有前几年理论上的推动和实践上的探索，这次莎士比亚戏剧节演出要取得这样的成就是不可想象的。当然也存在缺点，如某些手法上可能还有点消化不良的毛病，但这是正常现象，是前进中的缺点。

与此同时，戏剧观的讨论也更热烈地展开了。应该说，戏剧的讨论是在更高的理论层次上进行的，它应有助于广大戏剧工作者视野的开阔，思想的活跃，鼓励我们去吸收人类文化中一切有用的东西为我所用，积极进取，发展和繁荣我们的戏剧事业。戏剧观的讨论应该使我们不故步自封，不把自己思想观念束缚在一个封闭的体系之中，而是充满自信地去吸收和消化新文化、新思想和新观念中有益的成分，迈开脚步走向现代化。

但是现在出现一种奇怪的看法：似乎演出形式多样化妨碍了剧作家去反对公式主义的“形象图解”，因为他写作的剧本只能用革新的形式去图解概念，成为“陈旧的产品加上了新包装”，诸如此类。我以为这种提法是片面的，因为它把形式革新和反对“形象图解”这两种本来可以平行不悖的事完全绝对化地对立起来了。剧作家创作剧本是为了演出，因此他在创作时就不能不考虑演出中的形式因素。这里无非存在两种情况：一种情况是剧作家创作了内容新和好的作品，也就是所谓“新产品”，那么，他理所当然地可以使用“新包装”，形式多样化为他提供了选择的可能

性。另一种情况是剧作家写了一个“图解概念”的作品，也就是所谓“旧产品”，那么“旧产品新包装”是不是一定比“旧产品旧包装”坏一些呢？我看也未必，至少不能把产生旧产品的过错落在新包装上吧。何况，把剧本当作“产品”，把演出形式当作剧本的外包装，假使作为一种比喻的话是蹩脚的，假使作为一种观点的话也只能是陈旧的。因为把剧本当作成品，那么它只是提供给读者去阅读的文学作品，而不是能和作为群体的观众产生活生生的交流的戏剧。现代意义上的戏剧已更多地被看成是演出，是剧本加上导演、演员和舞台美术家的创造，这些艺术家有时延伸、丰富或加强了剧本内容，有时也甚至在某种程度上改变了剧本内容，无论如何，他们使用了舞台艺术的形象化语言，而不再是纸上的文字了。演出形式是贯串于戏剧时空中的有机成分，可以称之为与戏剧共血肉同呼吸的“有机形式”，而不再是一种“外包装”了。因此形式在现代戏剧中是一个重要的有机因素，当旧形式不再能容纳新的戏剧观念时，形式革新就非常必要，二十世纪西方戏剧艺术革新是从形式开始的。

历史上出过无数作家和无数作品，有的作家的作品只能“老面孔”，不能“换新装”，时代一变，演出条件变了，观众的审美趣味变了，这些作品也就束之高阁，被人所遗忘，而像莎士比亚的作品，由于它的演出形式一直在演变，才能适应于各个历史时期的物质条件和观众的审美要求。我们知道十九世纪的莎剧演出曾经达到写实和考古的高峰，许多戏剧家都陶醉于宏伟场面的追求。到了二十世纪，在这场戏剧艺术革新运动中，它又经历了各种流派的考验，不论在哪一种流派的演出中它都显示了形式创新上的适应能力，正是通过这场运动，莎剧演出突破了写实手法的局限而走向更深层和内涵的表达，越来越显示出它充沛的活力。莎剧正是通过不断的形式创新而三四百年演出历久不衰。

固然从剧本的观点，莎剧三四百年没有什么变化或很少变化，从演出的观点，莎剧又一直在变化。戈登·克雷一九一二年在莫斯科艺术剧院演出《哈姆莱特》，显然不同于亨利·欧文一八七八年于兰心剧院演出的《哈姆莱特》；彼得·布鲁克在一九七〇年演出《仲夏夜之梦》，显然也不同于莱因哈特一九〇五年的同剧演出。我这里当然不仅是指形式，也指内容而言。二十世纪导演学兴起，不同导演的不同戏剧观都在内容和形式上影响于演出。有的导演把莎剧情节现代化，用现代服装演出，让戏更贴近我们的时代；有的导演把莎剧神秘化，强调其中的超自然力量，造成一种扑朔迷离的气息以吸引观众；有的强调莎剧的哲理性，企图引起观众的思考；有

的强调政治性，例如像布莱希特演出《科利奥兰纳斯》强调阶级斗争和群众观点，企图教育观众；有的导演以怪诞形式演出，有的导演以反传统形式演出。导演处理或解释已成为莎剧演出中的重要因素出现。演出形式的变化常常反映了戏剧观念的变化，从而在莎剧的内容的传达上也发生了变化。

形式是可以借鉴的。二十世纪西方在演出形式方面创造特别丰富和多样，而这段时间我们由于各种原因而在形式上比较单一化。因此一到开放，由于历史原因而造成的势位差，使西方的形式向我国大量流入，这是很自然的。应该说形式上的借鉴服务于我们内容表达的需要，是理所当然，假使出现一点消化不良，也不必过于求全责备，西方在走向多样化方面曾经历了半个多世纪的漫长过程，并非一蹴而就，我们在经过一段时间以后，食而不化会减少，形式运用也会更自由。

前一时我在山东艺术学院的学报《齐鲁艺苑》上看到一篇阮若珊同志的《继承·借鉴·教学》的文章，给我很多启发。其中有一段话谈到过去老解放区的演出：

演出形式是多种多样的，晋察冀有帐篷舞台，山东大都是土台子，或借助于自然景，山坡上的戏就在山坡上演，场院的戏就在场院里演，屋里的戏在炕头上演。当时的舞台美术，可以说发挥了最大的智慧。那时也在演戏，演柯涅楚克的《前线》，因为这是多幕剧，场景比较多，当时就搭了两个台子，这个台子布第一幕，那个台子布第二幕，请观众搬家。……在这种情况下演戏，四面都是观众，小孩子能爬到台子上来，热烈极了。……中国的戏剧到了抗日战争时期，和人民群众紧密结合。所以无论内容和形式都是多种多样丰富多彩的。

的确，现在国外有很多这种演出形式：四面观众，现场表演，观众随戏转移等，在我们老解放区的演出活动中早已有人在实践了。可见演出形式是不必要划分国界的，我们现在用一些新的形式也不要说是“盲目套用”或“生搬硬套”。我们知道莫斯科艺术剧院是以写实闻名的，特别是契诃夫的《海鸥》，它奠定了莫斯科艺术剧院的演出风格和传统，我们看到过西莫夫的设计，那乳白色的园亭、郁郁葱葱的树木、残破的小舞台等都很美。但周正同志最近到苏联去访问，看到莫斯科艺术剧院演出《海鸥》已完全是另一种形式了（参看《青艺》一九八六年第二期）。可见世界一直是在向前变化发展的，我们不能闭目塞听。

不久前我看到上海儿童艺术剧院演出的《大森林里的小故事》，这个戏在一个大厅里演，中心是演区，四面都是小学生。戏中有对话，有歌唱，有舞蹈，有立体声音乐，有讲故事，有猜谜，智力测验……演员和小观众的交流强烈，整个演出空气非常活跃。我仿佛自己也回到了童年，为这个戏所感动了。我在想，按照传统观念，这能算戏吗？说它是舞蹈又不是舞蹈，说它是歌唱又不是歌唱，说它是话剧也不是话剧，什么都有一点，又什么都不是。后来我想，这可以算是一个外缘很模糊的演出吧！也许按照传统观念有人可以不承认它是戏，但小观众承认，大家承认，它仍是一个按照儿童心理特点而编演得很成功也很受欢迎的儿童剧。四面观众的演出有很多好处，我在北京也看过《绝对信号》和《车站》，看起来很亲切，交流强，这是镜框舞台的演出所达不到的。但是这些演戏的同志，包括《大森林里的小故事》的演员，他们在演完这些戏后又都不得不回到镜框舞台里去演了。我觉得很惭愧，我们国家这么大，为什么不造几个伸出型舞台、中心舞台和可变舞台，为有志于搞“非镜框舞台”演出的同志提供一些条件？关于演出形式我想就谈到这里。

戏剧观的讨论已进行多年，去年九月陈恭敏同志发表《当代戏剧观的新变化》一文，提出了当代戏剧观从诉诸感情向诉诸理智，从重情节向重情绪，从规则向不规则，从外缘分明向外缘模糊的四个转化。这篇文章赢得一些人的赞同，也引起一些人的批评和质疑。

质疑一方的意见似乎是：当前中国戏剧的根本性问题是剧本公式化概念化，应用传统的经典性作品所体现的规律和经验来加以纠治。对这种观点我不敢妄评，但传统经典性作品所体现的规律和经验果能治今日之“病”解今日之“危”，那也恐怕值得怀疑。

我是主张观念多样化的。不同观念可以并存，可以互相竞争，但不要想一种观念压倒另一种观念，这是不明智的，事实上也压不倒。任何观念都或多或少带有片面性，还是让实践来检验吧。

让我再引一段美国著名美学家托马斯·门罗的话：

在每一门艺术中，其实际的目的、兴趣和效果的多样性要大大超过……人的预料。如果仅仅知道其中的一种，就会养成一种固定的知觉习惯和喜好，总是习惯于按照他所知道的那种方式来观赏一切艺术作品，期望产生相似的效

果。……然而要想发展一种灵活的和敏感的观察能力，唯一的途径是接触大量自己所不熟悉的形式，养成一种可塑性和用无成见的态度观察事物的习惯。（《走向科学的美学》）

我们大家都来养成一种可塑性和用无成见的态度来对待多样化的戏剧观，就以此共勉，作为本文的结束吧！

（原载《戏剧艺术》1986年第3期）

要什么样的戏剧

高行健

本世纪初，中国曾经从欧洲引入了一种戏剧，一种以语言为主的戏剧，当时中国人把它叫做新剧，以区别于我们原有的戏曲。而以京剧为代表的中国传统戏曲，三十年代介绍到欧洲去的时候，欧洲的戏剧家们从梅耶荷德到阿尔多、布莱希特，都相继到亚洲的传统戏剧中去找寻现代戏剧的方向，这便是西方现今种种先锋戏剧的先驱。事情就这么古怪。

说事情是古怪的，恰如说世界是荒诞的，也恰如说存在是合理的一样。那么，不存在的，或企图存在的便该有生存的理由。由此我为自己从事的戏剧实验找到了如下这许多理由：

一、戏剧原本诞生于原始的宗教仪式。在中国则起源于傩。这是一种驱神赶鬼禳灾祈福的祭祀。人们戴上木雕的面具，手持各种家伙，念起表达着人们意愿的咒语，伴以歌舞，之后，身心都得以满足，或者说得以愉悦，或者说得以解脱。这就是戏剧的源起。现在面临危机的戏剧也还得从这一源泉中去汲取生命力。这里具备了现代戏剧的种种形式的萌芽和一切内在的冲动，问题就在于如何去认识，或者说重新发现戏剧艺术不会枯竭的源泉。

二、戏剧不是文学。戏剧当然也可以成为文学的一种样式，写出一种文学价值很高可供人反复阅读的剧本，并且足以供学者们用文学批评的方法加以分析、阐述、论证。但这样的戏剧不如叫做戏剧文学。此外，戏剧还有它自己独立存在的理由。理由之一，这里不妨称之为剧场性。所谓剧场性，指的是戏剧乃是剧场里的艺术，而剧场可以是任何一个公众场所。戏剧之需要这种公众的场所，是因为戏是演给观众看的，需要有同公众交流的场所。这场所，从露天的集市到庙堂里的戏台，以及现今拥有各种技术设施的现代化剧场，乃至体育馆、酒吧间、废弃的仓库和地下室，无一不可。正是这种剧场性决定了戏剧首先是一种需要同观众交流的表演艺术。而戏剧的文学性只是它的一种属性。

三、戏剧是一种表演艺术，但不是一切表演艺术都能成戏。戏剧区别于歌舞就

在于它具有一种特殊的戏剧性。对这种戏剧性的理解不同便产生了种种不同的戏剧。一种古老的理解认为戏剧是动作，一个戏倘没有一个贯穿的动作便失之散漫。这曾经是这门艺术不可抗拒的规律。尔后，这种动作则可以体现为一个故事，把人物的行动组织到情节中去，有悬念，有高潮，有结局，世人的悲欢离合皆可成戏。戏剧到了易卜生手上，他把政治的、社会的、道德的种种问题也当成动作，于是唇枪舌剑，任何一种思想冲突都变成了戏，即所谓话剧，戏剧居然也就成了语言的艺术。

阿尔多提出一个新的命题：戏剧是过程。通过格罗多夫斯基和康道尔的艺术实践，现代戏剧便确认了这种戏剧性。戏剧一旦建立在这种认识之上，便找到了一个更加广阔的天地。

变化可以是一个过程，那变化本身也就有戏。发现也可以是一个过程，恰如没有结局的对比也可以是一个过程一样，自然也都有戏。而这种过程中出乎意料的结局或变化，即所谓惊奇，同样也可以有戏。换句话说，戏剧不仅仅是过程，戏剧还可以是变化、是对比、是发现、是惊奇。这便是未来的戏剧对戏剧性的理解。建立在这种理解性之上的戏剧自然会是别的样子。

四、戏剧是在剧场这样一个现实的直观的世界里，再现由艺术家虚构的并且由观众的想象力加以完成的一个非现实的世界，在有限的空间和时间内去展示原则上无限的空间和时间，过去、现在与将来，人世、天堂与地狱，现实、幻想与思考都可以呈现在观众面前，这就是戏剧的魅力。戏剧家们没有理由捆住自己的手脚，只限于在舞台上吃力不讨好地去模拟一个弄得苍白、贫乏的现实环境。现代戏剧只有从笨重的布景、道具构成的那个直观的环境中跳出来，首先回到像京剧中那样的光光的舞台或是像摆地摊耍把戏的江湖艺人的那片空空的场地上来，才能重新赢得艺术表现的这种自由。

五、表演艺术，从根本上说，是建立在某种假定性之上。演员不必也不可能在舞台上杀人或就此死掉。一个好演员总会通过表演，令人信服地表现死亡。无中生有，假戏真做，才是表演艺术的真谛。因此，最好的表演便是回到说书人的地位，从说书人再进入角色，又时不时地从角色中自由地出来，还原为说书人，甚至还原为演员自身，因为在成为说书人之前，他先是作为一个人的演员自己。一个好的演员善于从自己的个性出发，又保持一个中性的说书人的身份，再扮演他的角色。建立在这种表演艺术之上的现代戏剧，自然会对剧作、导演、舞美、音响和灯光都提出新的要求。

六、表演艺术的这种假定性导致了对戏剧的另一种认识，即戏剧便是游戏，一

种智力发育完全的成人的游戏。然而，成年人做起游戏来比幼稚的孩子要吃力得多。这种困难便在于先要帮助他们克服对戏剧的种种成见，让他们重新明白剧场里是在做戏。不只是演员的表演，整个这门艺术都是建立在一个假定的前提之上：对演员来说，“我”如果是角色“他”的话，对观众而言，“我”如果相信的话。而一个戏艺术上的成败就在于能否使演员和观众都信服这种假设。倘能找到一套办法帮助观众同演员一起来做这种游戏，一起在剧场里共同确定这种假定性，那将是一种理想的戏剧。

七、没有比面具更能表明戏剧这门艺术本质的了。远古时代，戏剧同歌舞分家的标志应该说是面具的出现。它给人提供了在现实生活中无法实现的一种可能性：人可以不是他自己，而是另外的一个什么人，或是另外的一种样子。人们在现实生活中无法取得的经验在戏剧中都可以感受。其实，成年人需要戏剧如同儿童需要游戏。只不过儿童只凭自己的想象便能进入游戏，而成年人进入游戏便需要面具。又如果这面具不只演员戴着，观众也都戴起来的话，未来的戏剧便会进入到一个全然新鲜的天地。

八、现代戏剧重新捡回面具的时候，自然而然地也将把歌舞、哑剧、木偶，乃至武术和魔术这些戏剧的传统手段统统捡回来，这时它也就不再只是话剧了，但它也不必像京剧那样一切都程式化。它将是一种十分自由的艺术，但仍然保留着这门艺术的品格。它可以是一个比喻，一则讲完了或是没有讲完的故事，一首诗或一部史诗，一段独白或几种交错的叙述，一场武打或一番幻象，也可以把这一切都交织在一起，也可以弄得单纯到近乎单调的地步，只要还有一种趣味，也就仍然是戏剧。

九、当现代戏剧重新捡回了面具、歌舞、哑剧、木偶，乃至武术和魔术这些手段之后，观众在看了那许多快活的、时髦的，有时也刺激、也壮观、也古怪的戏之后，往往还会有一种遗憾，竟又会重新感到对语言的渴求。这是因为现代人之间的交流最充分的还是语言，语言毕竟是人类文化最高的结晶。形体和视像固然也可以构成一种艺术语言，但如果忽视了语言，戏剧将失去文学曾经赋予它的那种表现力和深度。反对戏剧文学化并不意味着摒弃语言。

戏剧的繁荣曾经有过仰仗文学家的时代，观众那时候是听到雨果、席勒、易卜生的名字才到剧场去的。戏剧也曾经有过明星的时代。人们到剧场里来欣赏的是像梅兰芳这样的名旦的表演，并不知道打本子或改本子的是何许人。现代的戏剧则是导演的时代。导演们都雄心勃勃，剧场成了他们自我表现的天地。人们到剧场里来，

与其说看莎士比亚或莫里哀，不如说看的是某大导演的设计，因为导演们用古人或死人的剧作来做试验更为方便。导演艺术的花样翻新对剧作家来说无疑是一个挑战。但如果不能导致新一代的作家进入这个天地，不能不说是戏剧的一种危机。可以期待的应该是作家、导演和演员们合作的时代。如果就此都取得共同的认识，一种新的戏剧就诞生了。

十、现代戏剧需要的语言不只是通常的台词，戏剧家们在找寻形体语言的同时，对戏剧中的语言也要有一番新的认识。现代作家在语言艺术上已经取得许多成就。超现实主义的诗歌对语言规范的突破扩大了语言的表现力，小说中的意识流导致了一种更为充分的内心独白，荒诞派剧作家通过那种不连贯、无逻辑的语言揭示了一个非理性的世界，这些研究都表明了语言的潜力还大可发挥。

戏剧语言同一般文学语言的区别就在于它是一种不只诉诸文字而首先是有声的语言。它在剧场里是一种可以感知的直接的现实，它不仅仅表述人物的思想感情，还可以在演员与演员之间，演员与观众之间，实现一种活生生的交流。因此，剧场里的语言应该十分自由，不必只限于人物间的对话，还可以在演员和人物、人物和观众、演员和观众之间建立各种交流，自然，再只用通常写人物的对话的老办法写剧本就不够了。

十一、剧场里的语言既然是一种有声的语言，就完全可以像对待音乐一样来加以研究。从原则上来说，音乐具有的一切表现力，语言也同样可以达到，而且只会更加细致，更为感性。剧场里的有声语言既可以是多声部的，也有和声和对位，形成种种和谐的与不和谐的语言的交响，也还可以不按语法和逻辑这类通常的语言表达方式，而是援引乐句和曲式的进行方式来处理。因为，有声的语言，从本质上来说，也是在时间的过程中实现的。于是也就会出现一种音乐性的语言结构，这当然是一种非文学性的新的戏剧语言。

十二、语言比音乐更容易激发意象和联想。只要把语言的这种潜力充分调动起来，它的感染力连音乐也无法相比。未来的戏剧不妨可以期待这样一种非陈述性的语言，不去讲述他人的以往的经验，而去诱发观众的想象。它大量诉诸暗示、象征与假定，或是角色从站在“我”的立场上诉说“他”，变为向着观众“你”来诉说“我”，把彼时彼地变为此时此地，把想象的当成现实的，把可能的变成直观的。那么，剧场中的语言就将取得语言在发展成为文字之前所曾经拥有的像咒语一样的魔力，意愿的形成也就同时产生形体的和有声的语言。语言在剧场里就成为演员和观众的一种身心的需要。这也就是未来的戏剧的语言同一般的文学语言的区别。

十三、作为一种生理和心理现象的语言是不受时间和空间约束的。而戏剧恰恰总苦于时间和空间的限制，剧作家们不得不把自己的想象力限制在分幕分场的格式里，导演的设计也总被剧中的时间地点束缚住手脚，这一切又倒过头来把演员的表演纳入到自然主义的死胡同里去。戏剧倘若要取得像文学拥有的一样充分自由的表现力，就必须也找到像文学所依赖的语言同样自由的手段。其实，这种手段戏剧生来就有，只不过喜欢程式的人们自己定下了许多莫名其妙的规章，硬要在划定的格子里跳舞。而戏剧表现的自由恰恰就蕴藏在戏剧自身的表演之中。戏剧中演员的表演正如同文学中的语言一样，其实是无所不能的。中国传统戏曲中的表演早已展示了这种自由，过去与未来，现实与梦境，活人与冤魂，演员与他扮演的人物，就在光光的舞台上，不靠任何布景、灯光与音响效果，当着观众的面，瞬间就变化了，而且来来去去，极其自由。当然，这并不是说，要把一个个活生生的现代灵魂，硬塞进一成不变的程式中去，那受束缚的灵魂也一定会非常痛苦。这里说的是现时代的戏剧一旦找寻到让今天的观众也能够接受的方式来重新确定戏剧的这种假定性，戏剧的表现力便会获得极大的自由，哪怕连下意识与抽象的思考都可以在剧场中得以表现。

十四、当戏剧赢得像文学一样的自由，不受时空限制的时候，在剧场中就可以创造出各种各样的时间与空间的关系，把想象与现实、回忆与幻想、思考与梦境，包括象征与叙述，都可以交织在一起，剧场中也就可以构成多层次的视像形象。而这种多视像又伴随着多声部的语言的交响的话，这样的戏剧自然不可能只有单一的主题和情节，它完全可以把不同的主题用不同的方式组合在一起，而难得有什么简单明了的结论。其实，这也更加符合现时代人感知和思考的方式。

（原载《文艺研究》1986年第4期）

现代戏剧的内涵与外观

余秋雨

一、现代戏剧的内涵

有人以为，现代戏剧的主要特征是在表现方式上，尤其是在舞台体现方式上，这是一种误解。外部形式只不过是“量体裁衣”之后自然而然产生的结果。如果仅仅以外部形式的新奇来吸引人，很难有长久的生命力。

现代戏剧越来越多要求艺术家在内涵上作出多方面的开掘，力求用更犀利的眼光、以更多的角度，从更高的层面上去把握生活。这是时代的要求。

任何一部作品，都包含着艺术家对生活的评判。这是作品内涵的基准所在。这种评判有多种层面，它们互相很难分割，但却又层层递进。例如：

（一）道德是非的评判

这主要表现为艺术家在社会道德范畴内明确而强烈地表示喜欢什么，不喜欢什么。有人嘲笑这个层面浅薄，其实大可不必。只要我们观众群还需要接受道德上的陶冶和启迪，这个层面就永远有它的魅力和价值。这个层面确实也有它的某些局限性。例如，道德本身并不是那么凝固，是非界线也不那么绝对，它们都在不断受到社会客观必然性的检验；又如，善良的道德愿望并不一定能改变社会发展的客观必然性，无懈可击的道德也有可能导致深重的灾祸。于是，许多艺术家不再满足于执着的好恶是非裁断，不再停留于爱憎迸泄，而是进入到了第二个层面的探索——

（二）社会必然性的评判

这就需要艺术家努力将比道德更深沉、更重要的社会必然性揭示出来。如电影《人生》，艺术家并不是简单地去看高加林是好人坏人，他违反了道德，还是大体上没有违反道德；而是试图说明，他的悲剧是由什么样的社会环境所造成的。对古

代历史上许多忠奸斗争的故事，艺术家也不是仅仅站在忠的一方，而是站在高处鸟瞰，造成一种冷静而深广的历史感。《琵琶记》原著对蔡伯喈的刻画，不是把造成悲剧的全部责任推在个人道德品质之上，而是在更复杂的社会背景上来探求原因。这就比一般痛斥“负心汉”、批判“忘恩负义”的戏，深刻多了。说明他不能忠于原本这一现象的社会根源。

黑格尔说过，如果一场悲剧的造成，仅仅是由一个坏人从中捣鬼，仅仅是由于他的某些偶然的道德败行所造成的，那么，这场悲剧往往是浅薄的。因为既然是个人的，偶然的，那么也就是容易避免的，没有多大典型意义的。

但是，如果只把社会必然性写出来，那么艺术家的心灵爱憎不是沉淀得太隐蔽了吗？艺术毕竟是心灵的产品，精神和情感的产品。因此艺术家们又进入了第三层面的研究。

（三）人生价值的评判

如果说，第二层面是对第一层面的反拨，那么，第三层面则是对第二层面的又一次反拨。否定之否定。

仅仅写出社会的必然性，仍然不能使艺术家与观众声息与共、心心相印。只有把这种社会必然性凝聚在人和人生的价值评判上，把艺术家心中人生理想灌注在作品中，才能构成高层次的审美。有的作品，三个层面都有，但比较感人、比较成功的却是第三层面。例如日本电视连续剧《血疑》，它的基本成功，主要不在于幸子到底是谁的女儿这么一个道德评价问题，也不是因为它反映了日本社会的某些客观必然性，而是在于写出了短促、严峻、充满着壮丽的拼搏精神、汇聚着种种亲族暖流的年青生命，显示了艺术家对人生价值的评判。

如果要对以上三个方面给予简单概括，那么不妨说，道德是非评判主要追求善，社会必然性评判主要追求真，人生价值评判则是追求着一种根本意义上的美。善和真是通向美的渡桥，但毕竟不是美的归宿。追求善的剧本，常表现一种巨大的热情，疾恶如仇；追求真的剧本，常表现为冷峻、深刻，有时还表现出茫然；追求美的剧本，则表现出对美好人生的惊叹和趋附，在热情和苦恼中找出差距，从而催发人们向更美、更理想的人生挺进。曹雪芹和莎士比亚，让我们看到了这一层面的光辉。

人生价值评判既然如此重要，那么，如何在这里深挖呢？欧洲的艺术家们曾作出过这方面的思考，跨越过几个理性等级。

其一，追寻人生的普遍性意蕴。如对民族气节、宽容情怀、高尚爱情、真诚友

谊的呼唤。追求普遍性意蕴能够克服许多艺术家的琐碎兴趣，但也可能由此而走向概念化，遗失了个体心理。其二，探求个体深层心理。欧洲心理学家弗洛伊德，把追寻人生普遍性意蕴的问题拉到了人的内心深处。他认为人与人之间最普遍的东西在人的心理最深层相遇相通。在这一理论影响下，意识流、心理外化、梦幻表现等艺术手段相继流行。但是，仅仅是个体深层心理的探求还不能构成比较理想的人生评判。因此，弗洛伊德的学生荣格又把问题推进到了第三层次：集体深层心理的探求。荣格认为：每个人的深层心理，带有极大的偶然性因素。如果把它直接呈现出来以表现人类的心理，未必有普遍审美价值，并不是挖掘内心越深，就越有社会性。荣格认为更重要的是超越个人的集体深层心理。要从个人心理的偶发性中发现集体深层心理。我们如果把荣格的观念借用到实际作品分析中，那么，可以说，《阿Q正传》对于中国人的集体深层心理，《浮士德》对于德国人的集体深层心理，《老人与海》对于美国人的集体深层心理，都有极好的探求。在这些作品中，相应的读者群中的每个人，都能隐隐找到自己的“深层”影子。

这样一层一层挖下去，越来越逼近人生底蕴。但这又不能简单地认为，好像第二层比第一层好，第三层最好。不同的题材可以在不同层面上展示自己的魅力，从而起作用于不同的观众群。

现代戏剧的内涵，不是新奇的天外来客，而是指现代戏剧所喜欢接纳的那种内涵。接纳的对象，很可能是历史的，甚至是原始的，那是站在现在的高度上的，以现代的文化宽容度和哲理开掘深度，对已有文化作一次选择和点化。当然，现代艺术也要根据现代生活观念来开发崭新的思想内涵，但这个内涵仍然处于人生价值的大题目之下。

二、现代戏剧的外观

（一）外观的重要性

艺术家越来越认识到戏剧外部形态的重要性。艺术家的本事，在于把人人心中所有的意念外化为一种切合内容的感性形式。外部形态是艺术内涵的发射层。艺术的终点是感性形式，只不过这种形式里面积淀着深厚的内容。黑格尔认为美是观念的感性显现，高尔基认为美是真理的外部形象。他们都把艺术的归结点放在外部形式上。

(二) 外部形态的象征功能

由于我们把人生的价值、生活的意蕴挖得那么深，那么具有整体性，那么，如此宏大的课题，要让多数观众接受，就不得不用象征手法来完成了。象征是一种保全两端的办法：既保全了外部形态，又保全了内在含意。象征像桥一样，它横跨着外部形象和内在意蕴的两端。象征大体有这样几种：

寓意象征。即整体是一个寓言。表面是荒诞的，使人一看就知道，表象不是终点，终点在背后。它们的表层结构以故意不合理来造成背后宏大的内涵的体现。有人把这种办法称为“佯谬”。经过一个逆转，把观众带到一个普遍性很强的哲理天地之中。

本体象征。即外部形态并不荒诞和变态，却也能使人体体会到后面有着另一种内涵，含有宏大的底蕴。这种本体象征比寓言象征更难。苏联电影《秋天的马拉松》可说是本体象征。

氛围象征。以上两种象征都带整体性。氛围象征则具有片断性意味。如《这里黎明静悄悄》女战士洗澡的场面，美国电影《金色池塘》那个宁静的夕阳下的池塘，话剧《寻找男子汉》开幕时的城市人流图景，古典戏曲《牡丹亭》的花园春色等等都是。氛围象征，往往是在宁静的特定氛围中体现艺术家对生活整体的把握。诗意也在这里产生。

(三) 外观的开放性

观众主动性的增长，决定了现代戏剧外观的开放性。观众看戏，不是被动地跟着艺术家走，而是主动地参与。这就需要我们本身的形态留给观众参与的余地。要以艺术结构的开放性来调动观众的主动性，让观众一齐参与创作。艺术家提供观众的是虚线，是空筐，其中有跳跃、有断裂、有缺漏，激发和引诱观众自己去体验、去填、去装、去跳、去补。

现代戏剧家所重视的仪式性，可能是现代剧在外观上最重要的议题之一。所谓仪式性，即不是让观众单纯地在台下观赏台上的演出，而是使观众在心理上积极地参与其间，整个剧场空间都沉浸在一种心理仪式之中，从而产生熔炉般的心理陶冶的感受。在影、视这么发达的时代，戏剧要承续下去，就要充分发挥这种特长，因为审美空间的仪式性是影视艺术很难达到的。这使人想到戏剧的起源。戏剧的本性是有仪式性的。因为起源是它初步立足之始，立足之始所具备的形态，很可以看作

是它的本质体现。在仪式性的追求上也有过火的形式主义的追求，如过多地考虑在演出方式上打通演员与观众的联系。这或许不失为一种方式，但关键是内在依据。

激发和引诱观众参与创造，除了空灵方式外，还可采用另一个极端——纪实的方式。纪实性方式的作品看上去很满很实，但正像一位理论家所说，纪实性作品实际上是引诱观众面对非常像生活的实体，让他自己去发现。纪实也就是动员观众的发现功能，而不是为了让观众那么细致地看看这些生活形态。

(四) 外观空前的多样性

外观不是内涵的消极呈现。外观的寻找也是一种创造，也是一种积极的发现。因此不应有外观上的凝固。如果说你的意念是新的，形式却是老的，那么，你对生活的发现仍没有取得独特而新颖的和谐。任何外部形态一定要尽力把内涵所包含的新奇感和深刻度强烈地传达出来。这可能要比内涵本身复杂性还复杂多少倍。因此，在感性形式上，在外部形象上，完全不一样是正常的，一样，则是奇怪的。雷同是艺术家的耻辱。现在有许多有关戏剧观念的争论，在我看来，大多是形态上的争论。形态可以各呈其妙，有什么好争的呢？为什么都要归为一体呢？

总之，我们所说的现代戏剧观念，比之于以往的观念，最大差别就在于由窄到宽。只有宽，才能造成不是预先设计的自然健全。只有宽，才能造成日趋合理的选择。只有宽，才能造成蓬勃的创造活力，从而适应现代快速的生活节奏，多元的艺术需求。现代艺术家的基本精神素质，就在于他们敢于在极其丰富的艺术海洋里遨游，并敢于以自己不同凡响的创造，来增进这种丰富性。以一两种模式来框范自己和别人，绝不是真正的现代艺术家。

(原载《戏剧丛刊》1986年第4期)

戏曲的宏观认识

孟繁树

戏曲艺术正面临着转折关头，时代要求每一个有责任心的理论工作者关注这场巨变，回答变革中提出的问题。在这种情况下，理论界的当务之急是通过对这场危机的反思，从宏观和整体上对戏曲艺术进行透视和把握，从而突破已往的理论框架，认识转折的必然性，在总结戏曲艺术发展规律的基础上，为戏曲改革扫清道路。

一

文学艺术是时代的产物。时代的变化不但改变着艺术作品的思想内容和精神面貌，而且还将导致艺术门类和样式的兴衰更迭。纵观古今中外的文学史和艺术史，至今尚未发现一种横贯古今、一成不变的艺术门类，也列举不出一种永葆青春的艺术样式。中国戏曲形成后，经历了宋金院本、杂剧和南戏、传奇、地方戏曲四个发展阶段，它以不同戏剧样式的自我否定和更替的方式，保持着生命力。然而，尽管每次戏剧样式的嬗变都在内容和形式两个方面对戏曲艺术的发展造成深刻影响，但是，由于这些变化都是以封建社会为历史背景，所以，它们不但从内容到形式都表现出明显的继承性，而且就总体而言，它们都是封建社会的产物，属于古代文化范畴。作为璀璨的古代文化的组成部分，戏曲艺术取得很高成就，它以特有的光辉自立于世界艺术之林。然而，规律是无情的，任何灿烂的文化都表现为一个历史过程，都具有时代性。作为法则，时间对于每种文学艺术都一视同仁地行使它的权威，使其成为历史。随着漫长的封建社会的结束，中国古代文化也谱写完最后一章。

鸦片战争以后，中国的资本主义经济得到迅速发展，资产阶级作为一股政治力量而出现。“在观念形态上作为这种新的经济力量和政治力量之反映并为它们服务的东西，就是新文化”（《新民主主义论》）。从旧文化过渡到新文化，经历了从酝酿、准备到嬗变的过程，直至“五四运动”才完成这次历史性的大转折。

这一次文化史上的巨变，给予我国文学艺术以极为深刻的影响。在文学领域里，

它导致文学观念、表现手法、体裁和语言的全面变革。我们看到，传统的诗、词、曲、文失去了文学正宗的地位，新诗取代了旧诗，现代短篇小说的迅速发展使文言小说和章回小说黯然失色，一些新的文学样式如报告文学等等，也相继出现。总之，一种全新的、与时代同步的文学观念和体制在巨变中诞生，从而使我国文学跨入世界现代文学的先进行列。

这一场新旧文化裂变的冲击波必然要冲击到作为中国民众主要舞台欣赏对象的戏曲，而戏曲艺术自身也在这时提出了变革的要求。昆曲、弋阳腔、梆子腔和皮黄腔是中国近代戏曲的有代表性的四大声腔体系，它们的动向很能表明我国戏曲的发展趋势。早在清中叶，昆曲和弋阳腔已经开始衰落；梆子腔的衰落始于清末，皮黄腔在清初失去了发展势头。这就是说，伴随着封建社会的结束，中国戏曲的几种主要声腔体系都进入了衰退期。这当然不是巧合，而是在向人们展示一条规律，即作为封建社会产物的戏曲艺术，已经完成了历史使命，时代要求创造出一代新戏曲，延续这种艺术的生命。

时代的要求导致戏剧改良运动的出现。这一运动的倡导者们从当时政治斗争的需要出发，从内容和形式两个方面入手，对戏曲施行大胆改革。他们一方面批判旧戏中的封建主义毒素，一方面编写了大量充满爱国主义思想的古代戏和时装戏。内容的变化也对形式提出新的要求，改良新戏注重说白，减少锣鼓，在很大程度上突破了程式，大量使用灯光布景，还向西洋话剧学习，借鉴一些写实手法。遗憾的是，这场重大的改革刚刚开始，便随着辛亥革命的失败而夭折。尽管人们可以从不同角度谈论这一运动的功过，但一个基本事实是无法否定的，那就是它第一次提出改造旧戏曲的必要性，并且第一次进行了创造新戏曲的尝试。仅此一点，就不能抹杀这一运动的历史地位。

戏剧改良运动的失败也留下一些消极影响，它使很多人产生一种错觉，以为旧戏曲是无法改造的，而新戏曲也是无法创造的。这种错觉直接影响了“五四运动”时期一些知识分子对待戏曲的态度，从而导致一种取消戏曲、代之以话剧的倾向出现。这种片面性和虚无主义态度当然是不可取的，但我们也应看到，“五四”时期对旧戏曲从内容到形式的批判，显然较戏剧改良运动更深入了一步。它对旧戏曲的全盘否定，从反面证明创造新戏曲的必要性。

从辛亥革命到“五四运动”，戏曲不止一次地被作为封建文化的一部分受到严厉批判。如果我们清除掉这种批判中的偏激情绪和过火的言辞，就可以看到其中的合理内核，即早在几十年前人们已经认识到，古老的戏曲艺术的确脱离了现实生活，

它应该作为古代文化遗产而保存其审美价值，而不能继续作为我国舞台艺术的主要形式发挥作用。如果它要发挥这种作用，则必须以一种新的面貌出现。而要以新的面貌出现，就必须同许多文学样式一样，通过嬗变而跻身于现代文学艺术之林，舍此别无出路。

历史的回顾是必要的，它使我们懂得，建国以后我们全盘继承下来的戏曲艺术，从思想内容到表现形式，都属于古代艺术的审美范畴，因此，我们必须从这一事实出发，审视它现在所遇到的问题，并对它的未来进行构想。正是从这一角度去观察问题，我们发现，目前的戏曲艺术的危机，并非是文学艺术在发展过程中出现的带有节律性的起伏升降，而是跨越了封建社会、半殖民地半封建社会和社会主义社会三个历史时期，具有近千年历史，属于封建文化范畴的一种古老艺术的危机。如果我们是真正爱护和怀恋这种曾经为无数代中国人做过贡献的艺术，那么最好的办法，就是实事求是地让它同灿烂的古代文化一样发挥作用，与此同时，以丰富的想象力和不懈的努力去创造新戏曲，用以满足新时代观众的审美要求。

二

由于戏曲艺术没有实现新旧之间的嬗变，这就使它不能植根于现代社会的土壤之中，以现代艺术的身份发挥其应有的作用。不无遗憾的是，在很长一段时间里我们忽略了这一问题，仍然将它与其他文学艺术同日而语，相信并期望它能够为新的时代服务。事实上戏曲艺术的确勉为其难地尽了最大努力，因此才没有使我们的舞台出现空白。但是我们应该明白，传统戏曲所发挥的作用是有很大局限性的，它不是作为现实生活的反映，直接产生认识价值，也不具有现代艺术的审美品格，给人以具有时代特征的美感享受。换句话说，作为古典艺术，它在思想内容上只具有一种历史认识价值和借鉴意义，在形式上则主要给人以一种古典美的享受。如同古典文学中的诗、词、曲、文一样，传统戏曲创造了自己的光辉灿烂的历史，其审美价值具有永恒性。但我们必须明白，这一切非但不能成为戏曲无需实现更新换代的理由，相反，它表明戏曲只有完成新旧嬗变，才能以崭新面貌为当代观众服务。戏曲艺术之所以在没有完成这种转变的情况下能够在很长一段时间里成为人们的欣赏对象，在很大程度上是因为我国社会的小农经济、人们的生活习惯、思想意识和道德观念，与几千年的传统有着千丝万缕的联系，这种联系造成了审美心理和习惯的延续性。此外还有一层原因，即戏曲在人们的精神生活中占有突出的地位，在没有其

他艺术形式分担它的作用，其自身尚未通过更新换代实现转变的情况下，它只能以原来的面貌、拖着疲惫的双腿站在自己的位置上。然而，这一切只能说明戏曲的因袭过重，并不能成为它不必更新的理由。这一天早晚要到来，这种不正常局面早晚要结束。随着“四化”建设的开始和锁国政策的结束，社会生活和人们的精神面貌发生了巨大变化，传统戏曲赖以生活的社会条件在迅速消失，目前的危机就是戏曲自身发出的要求实现变革的信号。

我们之所以认为传统戏曲不具备现代艺术的品格，主要是因为如下几点原因。其一是它缺乏时代感。艺术作品的时代感可以概括为同时代人的艺术存在。强烈的时代感来自艺术作品作为生命整体与时代发生联系，并从生命整体上与时代相和谐。经验告诉我们，具有时代感的作品与读者（观众）之间的关系最为直接，它在艺术家和读者（观众）之间建立起一条联系的纽带。在戏曲史上，无论是杂剧、传奇，还是清代地方戏曲中那些不朽之作，都以强烈的时代气息拨动人们的心弦。“南洪北孔”被作为时代的象征，“家家收拾起，户户不提防”曾是时代的绝唱。这种情况的出现并不难理解，因为人最关心的莫过于人自身，同时代人最关心的当然是同时代人的生活和愿望。因此，同时代人的艺术存在，对于同时代的读者（观众）说来是最亲切的。任何艺术都属于一定时代，它为同时代人所创造，也为他们所接受，后人只是在回顾自身历史时才可以从这里得以自我观照。所以，愈是时代的艺术，愈具有超时代的力量。

戏曲艺术产生于封建社会，对于新时代的人们说来，那个时代已经很久远、陌生，而且没有再回来的可能性。虽然人们可以在戏曲中看到许许多多凄风苦雨，感受到许多可歌可泣的壮剧的激励，但是，因为这一切都不是发生在现实生活之中，同他们的生活和命运没有直接的关系，所以他们并不能产生切身的感受。他们到这里来寻找和体味的，是民族的历史足迹和苦难，他们是在这种历史的自我观照中获得美感享受。在长达近千年的历史中，戏曲一直作为时代的号角，传达着时代的呼声，它是时代妈妈的儿子，身上流动着时代的血液。然而现在它却丧失了自己最宝贵的品格，它那蹒跚的步履已经无法追踪时代的脚步。

其二是缺乏整体的统一性。传统的整体性理论，是把一个艺术门类视为一个整体。按照这种理论观察戏曲，它是一个有机的、统一的整体，由于它的内容与形式是那样和谐、默契，所以它的整体性是高度完美无缺的。长期以来，我们习惯于这样孤立的研究戏曲，所以看到的主要是它的优长，发出的多是对这种整体性的由衷赞叹。可是，恰恰是这种完美的艺术一下子陷入了困境，而那些不登大雅之堂的轻

音乐、流行歌曲、现代舞蹈等等，却得风气之先，使人们趋之若鹜。面对此情此景，我们与其慨叹风气日下、人心不古，不如检视一下我们的理论和观念中存在的问题。

系统论的有机整体原则对我们思考这一问题很有启发。它认为艺术整体性包括三个层次，一是一种艺术门类的整体，二是艺术系统的整体，三是艺术系统与其他相关系统共同构成的整体。这三种整体共同构成一个大的整体结构，它们之间存在着矛盾和联系，彼此互相制约和影响。一种艺术的整体性，不仅表现为自身内部结构的理想化，而且还包括与其他相关系统之间关系的和谐化。我们把戏曲放在这样的关系中来考察，就会发现，戏曲自身虽是高度整体性的艺术，但它与整个艺术乃至更大系统之间的关系并不和谐，从这个意义上说，它并不具备整体性。之所以会出现这种情况，是因为时代的变化改变了艺术结构，由许多现代艺术门类组成的艺术系统，已经实现新旧之间的蜕变，而戏曲却依然故我，凝固与陈旧使它在这个新的艺术系统中孤芳自赏，顾影自怜。这种情况不能不使它与变化着的社会审美心理和习惯产生距离。这种不协调表现在许多方面，其中最显而易见的是如下两点。

第一，戏曲熔歌唱、舞蹈和表演于一炉，以唱、做、念、打为主要表现手段。由于这种综合是以封建社会为背景，被综合的各种要素都是百年以前的东西。在当时这些歌、舞和表演都是新鲜的、先进的。当它们被综合到戏曲之中，经过戏剧化以后，就变成了凝固的程式。自从我国进入现代社会后，现代艺术应运而生，西洋音乐的引进，民族音乐的迅速发展，反衬出戏曲音乐的陈旧感；现代舞蹈的勃兴，话剧在表演领域的开拓，也都向戏曲提出挑战。面对着日益深入人心的现代艺术，戏曲的综合性却表现得麻木不仁，无能为力。戏曲一旦失去新的综合能力，它就无法追踪现代艺术脚步，从而导致它以封闭的体系将自己孤立起来，而它那古色古香的色彩在艺术系统中则很难协调。

第二，这种不协调自然也会从欣赏习惯方面表现出来。现代艺术的勃兴，既适应社会审美心理的变化，又培养了人们新的审美趣味，这些变化无疑要对戏剧观念产生影响。比如，现代观众崇尚诗情和哲理，要求戏剧有巨大的生活容量、深邃的思想、鲜明而独特的人物形象。由于戏曲艺术在生活与艺术、内容与形式上存在着较大的矛盾，由于它存在着过分追求形式美的倾向，这就不能不使它在生活容量、思想深度方面受到很大局限，而过分严格的程式规范也在一定程度上造成了人物的类型化。节奏缓慢是另一个突出的问题。从根本上说，节奏缓慢是小农经济，单调、舒缓、缺少变化的生活方式，以及由此形成的疏淡、悠闲的心理韵致在艺术中的折射。当然此外也与戏曲表演中注重歌、舞的观赏性和规范性有关。但是，由于这种

缓慢的节奏现在失去了生活依据，与当代社会的快节奏相龃龉，所以昔日的优长变成今日的短缺，很多观众已经感到拖沓和沉闷。上述问题仅仅反映了戏曲存在的问题的一个侧面。在戏曲不具备现代艺术的品格之前，它与现代艺术整体性的不和谐会越来越突出，距离也将越拉越大，因此也无法改变其在竞争中的劣势。

其三是审美价值在逐渐削弱。目前新编历史剧和现代戏的数量有限，在舞台上占支配地位的仍是传统戏。大多数传统戏没有经过重新整理加工，基本上保持原来面貌。传统戏产生于封建社会，由于统治阶级的思想是统治思想，所以传统剧目不能不被封建意识所浸透。我们看到，因果报应思想、封建的忠孝节义、三从四德、三纲五常等伦理道德观念，溶化在戏曲形象中，潜移默化地对人们产生影响。这些封建的毒素很难在根本上从戏曲中剔除，因此在很大程度上削弱了传统戏曲的审美价值。时代的变化在改变着人们的道德观念和价值观念，这种变化必然导致对传统戏曲中民主性精华的重新认识和评价。这些民主性精华，最集中地表现在爱国思想、反抗封建压迫的斗争精神、争取婚姻民主和自由等方面。但是我们看到，传统戏曲中的爱国思想总是和忠君联系在一起，它所歌颂的爱国主义，也是建立在封建伦理道德上的爱国主义，这一问题在岳家戏和杨家戏中表现最为突出。这种封建的忠的观念，建国以后也时常被不加分析地当作一种美德加以提倡，因此对人们影响至深，直至“文革”后人们才真正知道它的危害，但并不是全体公民的觉醒。由那些传奇英雄和抗暴豪杰所体现的反抗精神，无疑代表了历史的进步性，但我们也不能不看到，这些斗争充满了农民意识，没有更高的目标，很容易得到满足，因此也有很大历史局限性。婚姻恋爱是传统戏曲中最常见的主题，由崔莺莺和杜丽娘所代表的青年男女为争取婚姻自由所进行的斗争，在当时是艰苦曲折的，因此也是震撼人心的。但是社会性质和制度的变化，已把封建社会男女青年的理想变为现实，在这种情况下，现代青年男女在读《西厢记》时，就不会像贾宝玉和林黛玉那样为之振奋和倾倒，他们所体味到的仅仅是对人类自身进行历史观照的乐趣。总之，传统剧目中表现的对社会及世界的认识和把握，明显地反映出历史的局限，这种局限势必削弱它的审美价值。随着时代的发展，审美价值的流失将会更加严重。

三

戏曲艺术存在的问题，从根本上说是因为它没有实现从传统戏曲向现代戏曲的嬗变所造成的。在这种转折没有完成以前，这些问题很难从根本上解决。戏曲艺术

的转折能否实现，现代戏曲能否诞生，这既是一个理论问题，也是一个实践问题，有待于我们去深入研究和大胆探索。但是有一点是明确的，即这是大势所趋、历史之必然。

我们之所以认为戏曲艺术必将完成历史的转折，是基于对这种转折的可能性和必然性的认识。可能性的基础在于戏曲的可变性。这种可变性表现在两个方面，其一是戏剧体制和戏剧样式的可变性，前者如板式变化体的出现，从而开创了与曲牌联缀体并存的新局面，后者如声腔剧种的兴衰更替。其二是戏曲审美特征的变化，这种变化分为两个层次进行，第一个层次是一般特征的变化，诸如写意、虚拟、程式等等；第二个层次是基本特征的变化，这主要表现为歌、舞和表演三要素的比重、结构和内容的变化。相对而言，第一个层次的可变性更大些，这种变化在现代戏和新编古代戏中表现得更为明显。

所谓必然性是针对戏曲艺术的总体趋势而言，这种趋势可以分为历史和现实两个阶段来谈。在历史上，戏曲艺术曾经多次出现不能适应社会发展和观众审美需要的局面，其表现是元末杂剧的衰落，清中叶传奇的衰落，以及由此而造成的曲牌联缀体制的衰落。事实表明，每当这种情况发生，戏曲艺术总是发挥自己的想象力和创造力，通过自我机制的调整或更新，顺应时代的发展。这种调整和更新，一方面表现为对原有戏剧体制和样式的改造，使其发生变异，另一方面表现为对新的戏剧体制和戏剧样式的创造，板式变化体及梆子腔和皮黄腔就是这样出现的。在现阶段，戏曲艺术那种以变化求发展的规律仍在发挥作用，这主要表现为现代戏和新编古代戏应运而生，并在逐步改变戏曲舞台的结构。现在的问题不在于现代戏和新编古代戏能否成功，取得支配戏曲舞台的地位（这是历史的必然，迟早要实现）。而在于我们对现代戏和新编古代戏的性质缺乏深刻的认识，对其将要发生的作用和影响缺乏足够的估计，因此使我们原来的理论框架束缚了它们的发展。

应该指出的是，目前我们所使用的传统戏、现代戏和新编古代戏的概念，实际上只是对戏曲表现题材的概括。这种概括并不能反映问题的本质。那么本质是什么呢？传统戏属于古代艺术范畴。现代戏和新编古代戏是现代戏曲的雏形，属于现代艺术范畴。这才是问题的本质。概念上的混乱反映了我们认识上的模糊。长期以来，我们基本上是从表现题材和内容的角度去分析、认识传统戏同现代戏和新编古代戏的区别，在这样的前提下，我们既不可能认识二者在性质上的不同，也不可能为现代戏曲的创造设计一条新的道路。由于我们是以传统戏为出发点和归宿，按照它的模式去设计现代戏和新编古代戏，所以我们在理论上只能以“继承”为圆心，以

“创新”为半径，反反复复地画着圆圈，所不同者，仅是半径的长短而已；在实践上，新编古代戏和现代戏也不可能跳出传统戏的窠臼。作为传统戏的附庸，它只能徘徊不前，不可能实现质的飞跃。

现代戏和新编古代戏作为现代戏曲的两翼，在本质上是一致的。现代戏曲是时代的产物，它应该植根于现实生活的土壤之中，充满时代的气息，与现代艺术的总体结构协调一致。它从内容到形式都应以崭新的面貌出现，按照当代审美标准去认识和把握世界，浸透着当代的审美意识和情趣。它将以极大的胃口吸收现代艺术的最新成就和表现方法，以新的艺术综合保持竞争中的优势。因此，它将是新时期人民群众喜闻乐见的、既通俗而又高雅的、充满朝气的民族艺术。如果将现代戏曲与传统戏曲的区别加以概括，那么可以归结为三点，即表现内容、表现形式和审美意识的差异。

表现内容的变化是现代戏曲的契机。传统戏曲以封建社会为背景，所表现的是古人的生活，为了表现这种生活内容，它以古代艺术为综合的条件，提炼和创造了一整套完备的表现形式。现代戏曲以现代社会生活为表现内容，按照艺术的规律，新的内容一定要寻找和创造新的形式。但是，由于现代戏曲不是凭空产生，它必须以传统戏曲为母体，隶属于一定声腔剧种，所以在其形成的初期不能不袭用原有的表现形式和手段，现代戏目前就处于这一阶段。但是我们看到，随着现代戏的发展，它已经越来越不能满足传统戏曲的表现形式和方法而在很大范围和程度上进行了突破。综合是戏曲艺术创造自己的表现形式的主要途径。传统戏曲的表现形式和手段，在很大程度上来自于对古代文学艺术的吸收和借鉴，其中说唱艺术的乐曲系和诗赞系分别是曲牌联缀和板式变化两种戏曲体制的源头；而滑稽戏、歌唱和舞蹈艺术、民间武术等等，也都对戏曲的歌舞和表演产生重大影响。综合能力的充分发挥和在此基础进行的提炼，使戏曲能够取各种艺术之长，从而保持了竞争中的优势。作为规律，综合化仍将是现代戏曲创造自己的表现形式和手段必须遵循的道路，这种综合应该以现代文学艺术为背景和条件，现代文学的小说、诗歌等门类，现代艺术的电影、电视剧、西洋音乐和民族现代音乐、现代舞蹈等门类，都应该成为现代戏曲吸收和借鉴的对象。新的综合将赋予现代戏曲以崭新的面貌和气质。

表现内容和表现形式的变化对于现代戏曲的形成说来固然是不可缺少和非常重要的，但更为重要的还是现代意识，也就是说，最终决定现代戏曲的品格的主要在于它是否体现了现代意识。因此，对现代意识的追求和表现，应该是现代戏曲的努

力方向。我们说的现代意识，包括现代思想意识和审美意识两个方面，它们在艺术中的反映，就是站在历史的高度，用先进的思想和科学的方法观察和认识世界，按照当代人的审美标准和情趣，用艺术的手段揭示人生的真谛和生活的本质。比如，对人物形象进行道德评价是传统戏曲的一条重要美学原则。这种道德评价主要表现为对人物行为的是非、真假、美丑、善恶的判断。这种判断无疑是必要的，但是对于今天的观众说来，它未免有些简单，加上在这种判断中还时常麝杂着因果报应的思想，并被千篇一律地安上理想主义的大团圆结局，这就很难使现代观众得到满足和认可。他们希望看到的是对人物和事件进行历史的评价，揭示生活的规律，展示人物性格的复杂性，以及造成这种复杂性的历史的、社会的和个人的诸方面原因。这种愿望和要求在引导和促进剧作家向哲理的深度进行挖掘，拓展剧本的容积，加大单位时间里的信息传递量。我们看到，近年来无论是现代戏还是新编古代戏，在思想深度和生活容量上明显地同传统戏拉开了距离，特别是在写古代题材时，一些较为成功之作如《千古一帝》和《秋风辞》，都在有意识地追求历史纵深感。

在对现代意识的追求上，川剧《潘金莲》进行了大胆的探索。同是潘金莲在不同时代却有不同写法，《水浒传》把她写成淫妇，《金瓶梅》把她写成色情狂。这两种写法可以划为一类。很多传统戏都是这样塑造这一类型的妇女形象。之所以如此，一方面是由于“女人祸水”的陈腐观念在作怪，另一方面则是出于维护封建礼教的需要。正因为如此，这类妇女形象不但被歪曲，而且被简化和概念化，成为邪恶的代名词。欧阳予倩先生的《潘金莲》和魏明伦的《潘金莲》则不同，他们都在试图用新的观点和思想去认识和再现这一类型妇女的悲剧。但比较起来，二人的作品也有所不同。欧阳老的作品写于新文化运动时期，他为了配合妇女解放运动，强调的是潘金莲的个性解放。魏明伦生活在一个新的时代，他可以站在时代的高度，用历史唯物主义来观察和认识妇女问题。他将古今中外具有代表性的妇女及有关人物集中到一起，进行全方位、多侧面的比较和透视，从而深刻地揭示出潘金莲在封建婚姻制度、礼教和恶势力的包围、逼迫和诱惑之下走向毁灭的必然过程。与此同时，剧作者也用当代审美标准对笔下人物做了重新评价。历史纵深感与现代意识的结合，使《潘》剧充满了时代气息。《潘》剧在形式上也进行大胆试验，“诸如布莱希特的间离效果，艾略特的象征技巧，魔幻现实主义的时空纵横法，以及比较学、交叉科学……广泛借鉴，冒昧拿来，为我所用”。因为这种新的综合是在戏曲基本特征基础之上进行的，所以不但没有取消或淹没戏曲的本质特征，反而扩大了戏曲的

表现力，使人感到新奇而富于变化，具有现代艺术的情趣。

现代审美意识不但在思想深度上对戏曲提出新的要求，而且在审美特征上也提出新的要求，这种要求导致戏曲审美特征发生很大变化。只要我们留意一下现代戏和新编古代戏，便会发现很多过去没有的现象。举其大者如写意性问题，理论界历来认为写意是戏曲的主要审美特征之一，但在现代戏和新编古代戏中，写实的成份却在明显地增长。很多同志看到了这种现象，但却没有深入地思考其产生的原因，而是轻率地认为这是现代戏和新编古代戏不成熟的表现，甚至斥之为左道旁门，不足效法。其实，事情并不那样简单。西方写实戏剧瞩目于写意的价值，而写意的戏曲则羡慕写实的功效，这种逆转已成为当今世界的艺术潮流，因此我们必须将其放在东西方文化大交流、大撞击的背景下进行思考。应该看到，这种逆转并不以取消写实或写意戏剧为最终目标。因为写实或写意艺术发展到今天，都已达到相当成熟的高度，它们不可能因为彼此吸收和融合而从根本上否定自己。造成这种情况的一个重要原因，是因为西洋戏剧和戏曲分别将写实和写意发展到极端，结果是局限和束缚了自身的发展。为了使自已获得新的活力，就必须扩大表现力，而写实与写意的交叉吸收则是扩大表现力、丰富表现手段的必要途径。换一个角度看问题，也可以认为这是顺应当代观众审美心理要求的一种表现。同样的情况也出现在程式问题上。程式是传统戏曲表演艺术的主要语汇，离开程式，戏曲表演简直就无从谈起。可是我们看到，现代戏和新编古代戏却在很大程度上突破了程式，它们主要是直接从生活中提炼表演语汇和动作。更为奇特的是，即使新提炼出来的被大家公认成功的身段、动作或手法，却很难被其他剧目所搬用，即使是化用也不会被观众认可。这种现象反映了当代观众对模仿的逆反心理，他们追求的是独创和新奇。这样一来，程式赖以形成的规范性、约定性和继承性就失去了存在的基础，由此而来的是，新程式能否出现和被观众接受也就成了问题。这就为理论界提出了一个新的课题：程式性是否仍然是现代戏曲的重要特征？它将在现代戏曲中发挥一种什么作用？类似的情况可以列举出来许多，要而言之，它们反映出戏曲审美特征发生的变化。我们应该深入地研究这些变化，从中发现它与当代观众审美要求的内在联系。那种视而不见或嗤之以鼻的态度是不能解决任何问题的。

现代戏曲的各种因素正在现代戏和新编古代戏中出现和增长，从这种意义上说，可以认为现代戏和新编古代戏是现代戏曲的初级阶段。在这一阶段，它们更多地保留着来自母体的遗传，所以从戏剧样式和表现手段直到审美特征，都可以看到对传

统戏曲的传承性。但是，随着过渡时期的结束，现代戏和新编古代戏将实现从传统戏曲到现代戏曲的质的飞跃，那时一种崭新的戏曲艺术就会出现。时代赋予我们这一代戏剧工作者的任务，是认识戏曲艺术实现转折的必然性，勇敢地探索，大胆地实践，为现代戏曲的诞生和发展铺平道路。

（原载《艺术广角》1987年第1期）

话剧探索与变革

文学与戏剧

——《马森独幕剧集》序

马 森

白灰的天棚、瓷砖铺地、一床、一几、一桌、一椅，空空荡荡的一间大房。一边是落地的玻璃窗，靠街，除了上端小小的一扇气窗，从不打开；夏日炙热的阳光便实实落落地打在上头。玻璃窗上有些漂亮的花纹，白天，不敢盯视在上面，否则眼前就是一片金星撩乱。这间房通向另外更大的一间厅房，门老是开着。另外一扇门通向一间小小的浴室，用一袭普通的白布隔开。当另一边的气窗打开的时候，这白布帘便飘呀飘地鼓荡起来。

这是我初到墨西哥，在墨西哥学院东方研究所执教的时候住的房间。从报上找到了这间房，就租下了。房东是一个四十来岁的中年人，一张方方正正的棕色的脸，一撇八字胡，典型的墨西哥人；看起来有点像墨西哥的革命英雄萨巴达。房东的太太很白净，不用说多一半流着西班牙人的血液。她梳着光洁的黑色发髻，不大爱说话。房东的女儿二十岁左右，有一张俊俏的脸，每天都梳妆齐整地端坐着。但眼神很迟钝，坐着不动的时候，真像一座泥塑的美人。一走动，就显露出她的跛脚，所以她常常呆坐着。我刚到的时候，还不会说西班牙文，他们一家也不懂法文、英文，更不用说中文。我们对坐着，彼此都有谜样的感觉。墨西哥是一个奇异的国家。我到达墨西哥城的时候并非夏季，而是应该称作冬季的一月，并且很侥幸地遇到了墨西哥城三十年来未尝一遇的雪。天上的日头热烘烘地，脚下竟有积雪，真是罕见的景象。报纸上都用大字标题来渲染这次的雪景。但这里的雪只有几个钟头的寿命，以后就完全与雪绝缘。到了二月，天气好的时候，便跟夏季再没有什么分别了。又过了些日子，到把该看的看了，该游的游了，下课后便自觉有太长的时间呆在这间空荡荡的房间里。逛街吧，太阳太毒；公园里倒有些扶疏的花影，但又被太多的人群与手提收音机的喧闹盘据了视与听的二度空间。我便常常懒懒地躺在床上，仰望著灰白的天棚出神。脑里盘旋着刚刚离开不久的巴黎，以及跟墨西哥那么不同的欧洲风光，还有远抛在巴黎的家人和友人的面影。一忽儿又转念到离开已久的故园，以及那跟墨西哥风土更为迥异的东方情调；自然还有一批更熟悉亲切的面影也一齐

浮现出来。

几次生活在这么不同的国度里，一切都觉得似幻又真。生活中的浮相常常掩盖了生活的实质，于是眼睛追逐于光怪之色彩，耳朵放逐于陆离之声域，在多彩多姿的土风异俗中竟浑然忘却了人之所以为人之处。然而众花缤纷的喧闹，不过是潜伏在种子中的那种基本的生机的表象，心神收摄的时候，心灵就逐渐接触到庄子所谓的“大同异”。透过了不同的肤色、不同的语言、不同的习俗，忽然见到人的一样的血肉、一样的欲望、一式的幻想与梦境。于是我的注意力似乎越过了表相，企图去把握一些更直接、更真实的东西。我拿起笔来开始写这个集子中所收的一个独幕剧《苍蝇与蚊子》。第二出戏也是在这间屋子里写成的。以后我就搬到别的地方，墨西哥所带给我的鲜艳的色彩也就逐渐淡落下去。

其实这个集子里所收的戏，都不是我所写的第一个剧本。我的第一个剧本是一个三幕剧，是我在大学时代写的，题目已经忘了，自然很不成熟。后来又写过两个电影剧本，同样已不知丢到哪里去。还写过一个独幕剧，记得题目是《飞去的蝴蝶》。当时我很喜欢美国田纳西·威廉斯（Tennessee Williams）的剧作，所以多少受了些他的影响，在塑造人物及制造戏剧气氛上下了些工夫。那时我拿给一个朋友看，很受了些鼓励。但不知为什么，虽然我自己在大学时代的舞台上颇为活动，后来到了欧洲又继续研究戏剧与电影，但没有再继续写戏（计划大纲与未完成的片断倒是有的），反倒写起小说来。到了墨西哥以后，才又再度有了这种用我早已熟悉的表达方式来发挥某种内在渴望的冲动。

我相信一切文学的、艺术的创作，都是由于一种内在的急切的与人沟通的需求。文学与艺术的作者，在现实生活中常常是些羞怯的典型，并不多么善于表达自己，这才沉浸在一己的梦想里，说一些梦话。这梦话也就是一种自我表达，也就是出于一种与人沟通的需要。不管在现实生活中表现出多么孤独的人，都不能避免这种企图与人沟通的欲望。人到底天生的是一种群居的动物。

我自己并不是特别孤独的那种类型，但仍自觉在现实生活的人际关系中有一种巨大的障碍与隔膜。我可以在舞台上通过剧中的人物来尽情表达自己，也可以朗朗地演说或辩论，但一到现实的生活中，譬如说在一种交际的场合，无论是酒会、宴席或与陌生人会晤，需要与人寒暄沟通的时候，便感到慌张失措。为了掩饰这种慌张失措的心情，很可能表现出一种落落寡合的模样，这就更加拉远了与人的距离。在现实中与人有所隔膜的隐痛，遂加强了企图用另一种方式与人沟通的欲求。我所选择的方式，就是文学。我既不想自我窒息，又不愿与人隔绝，我就只能以我自己

感到自由舒适的方式在我与人间搭起一座桥梁。

我把戏剧也看作是文学的一种形式，因为戏剧除了在舞台上搬演以外，一样可以当作文学作品来读。不过，有些剧作，如不搬上舞台，便很难显现它的特色，像尤乃斯柯（Ionesco）的戏就是如此。所以戏剧又并不完全是文学，还有它具体形象与动作的一面。作为一个观众所得到的舞台上的印象，与作为一个读者所得到的文学上的印象，有时候距离极大。我自己的经验是，越是现代剧，这种距离就愈大。因为古典剧依赖对话的成分较重，剧情常常是只靠对话来转折发展；现代剧则开了别种使剧情得到转折发展的途径，对话就不及在古典剧中那么重要了。因此愈是现代剧，就愈有脱离文学寻求自我发展的倾向。然而也只是倾向而已，没有文学价值的现代剧是没有的。所以就是现代剧，仍具有戏剧与文学的双重价值。

我这里所谓的现代剧是指二次大战以后，特别是五十年代在法国发达起来的以几个非法国土产的剧作家如尤乃斯柯、白凯特（Beckett）、阿达莫夫（Adamov）等为代表的荒谬剧而言。荒谬剧，就如存在主义在文学中所探索与表达的荒谬一般，实质上并不真是荒谬的，只不过是一种观点的转移。如果站在传统观点以为现代是荒谬的，那么站在现代的观点同样会感觉传统是荒谬的。现代人，不容否认地，对我们所居留的世界、宇宙，及对人之为人的心态，有更为深入广阔的探求与发现，远超过传统的绳墨藩篱之外。这就在各方面都产生了观察深度的增长与观察角度的放大与转移。一方面这好像表现了人的立场再不如在传统的方式中那么稳定，但另一方面却也表现了人有了更大的自由。这种自由早已显现在经济、政治、社会组织、自然科学、文学、艺术等不同的领域中，引起了现代人的生活方式、思维方法以及欣赏趣味的极大变化。因此，现代剧的表现方式与内容，自与传统的戏剧大异其趣。我觉得，正像现代文学、现代绘画、现代音乐一般，现代戏剧不但不曾破坏了戏剧之为戏剧的特性（虽然有人用了反戏剧一词），反倒丰富了戏剧的形式与内容，拉近了戏剧与现代人感受的距离。

谈到戏剧的特性，应以其与其他艺术表现方式不同之处立论。没有导演与演员固然不能演出戏剧，没有剧场与观众同样不能演出戏剧。这是传统上一致的看法。美国的所谓“活戏剧”（Living Theater）企图泯除演员与观众的界限，同时也意欲使剧场扩大到无处不在的地步，街头巷尾茶肆酒店无不可作为剧场。虽然如此，也只能说对演员与剧场定义之扩大，并非否认演员与剧场之为必要。所以戏剧仍是剧作家，通过演员，在一定的场地，与观众彼此沟通的一种艺术形式。

我说彼此沟通，而不用教育、宣传等字眼儿，是因为我坚信教育与宣传不是文

学家或艺术家的目的，至少我自己在写作的时候没有任何这一类的意图；我自觉没有比别人更高明的见解。但是我既为人类的一分子，便不能不感到一份为人的寂寞，我有需人了解的欲求，因此我尽可以任性地道出一己的心声，冀望获得他人的反应、共鸣、补充与批评。

我所采用的戏剧表达方式与所表达的内容，不是传统的，既不是西方的传统，更不是中国的传统，然而却受着西方现代剧与中国现代人的心态的双重支持。换一句话说，在形式方面接受了西方现代剧的影响，在内容方面表达的则是中国现代人的心态。

中国的话剧，在形式上本来就是一种西方剧的移植。我们知道，中国戏剧的发展，不但与西方根源不同，而且时间上也晚进了许多。在希腊的悲剧已经具备了戏剧的结构的时候，中国还只有杂技与歌舞。到了元明杂剧与传奇鼎盛的时代，仍循着歌舞的路线发展，而从未出现过纯以对话为主的话剧（一向认为以对白为主的武汉臣的《天赐老生儿》，四折中曲子也有三四十支）。直到近代，中国受了西方文化的侵袭之后，欧阳予倩等一批留日的学生，才第一次组织剧团（春柳社），演出话剧。然而他们初时所演仍是翻译的西方话剧，而不是中国话剧。如果说中国现代文学受了西方文学极大的影响，那么中国的话剧则不只是影响，而至少在形式上是完完全全西方戏剧的东移。意外的是在极短的时间内就受到中国群众的欢迎与接受。嗣后，这种新兴的戏剧形式在中国循着两条路线发展：一条路线是与中国的地方戏合流的文明戏；另一条路线就是遵循西方话剧的规格，但以改革社会及宣传政教为目的的社会宣传剧。那时中国正遭遇到一个经济、社会、政治各方面都急剧变革的大时代，社会宣传剧遂大行其道，成为改造社会与宣扬政教的有力工具。中国几个有名的话剧作家，直接承受着西方早期的剧作家如易卜生（Ibsen）、奥尼尔（O' Neill）、契诃夫（Chekov）等人的影响，虽然有时求助于夸张的手法，但总以写实为体。然而由西方所来的影响，初时常常是经过日本转折而来，在时间上往往与西方发生脱节的现象，因此较晚的德国的表现主义与法国的超现实主义的戏剧，在中国的话剧中都不曾留有任何明显的痕迹。

现代的中国虽然也遭受着急剧的社会变革，这一代中国人的心态虽然也与上一代大相迥异，然而几十年的话剧并没有什么新发展；显然现出停滞不前的现象。

我开始尝试写剧本的时候，也是遵循着写实的路线来写的，但总觉得与自己的感受不合，因此也就渐渐失去了写剧本的兴趣。后来到了巴黎，接触到西方现代剧的表现方式，才觉得是一种表现我自己的感受的有效工具。记得我第一次看西方的

现代剧，是在拉丁区所谓的“口袋戏院”（小型戏院）里。时间好像是一九六一年的夏天。戏院只有五十几个座位。因为座位少，据说每场都是满座；票价也相当昂贵。我是请一位好友一起去看的。为了怕临时买不到票，所以几天前就把票订好了。原想第一排该是最好的座位，谁知戏院实在太小，就是坐在后排的观众与舞台的距离也并不太远，坐在第一排，简直就在演员的脚下。不过也有好处，倒像自己也在舞台上一般。那家戏院是专演尤乃斯柯的戏的；而且专演尤乃斯柯的两个独幕剧：《秃头的女高音》（*La Cantatrice Chauve*）与《教训》（*La Leçon*）。那时已经不停歇地演了五年了。演员也早换了好几批。戏一开幕，是一对英国夫妻坐在客厅里闲聊，说些个莫名其妙的话。聊呀聊地，既没有其他动作，也不见其他演员。我跟我的朋友都焦灼地等着戏中的主角秃头女高音出场，一直互相询问着：“怎么秃头女高音还不出来呀？”然而直到闭幕，不但不见秃头女高音，连女高音也没有，秃头的也不见。当观众掌声雷动的时候，我直觉得奇怪，莫非巴黎人都有点神经？一出莫名其妙的戏，碰到一群莫名其妙的观众！我想我那时的感觉跟一个看惯了具象绘画的人突然站在一幅抽象画的面前那种手足无措的感受一般。待看到第二出《教训》的时候，才终于看出一点门道来。这一点门道是通过那莫名其妙的教授跟莫名其妙的学生，通过他们莫名其妙的对话与莫名其妙的动作意味出了点象征的意义。这就是我当时所有的收获。

又过了好些年，我才开始渐渐懂得，在东方文化陶冶下长大的人与西方文学、艺术隔膜之处何在。东西方文化，在理性思考方面，各有所长，不相上下，唯独在“感情”与“感觉”方面距离极大。东方人对情方面独有所钟，西方人则长于感觉。因此，由东方文化培育成的我，面对着一篇文学作品或艺术作品的时候，我所用的是“情”和“理”。第一我问这件作品能不能使我感动（这种感动常常不把快感包括在内），第二我要分析它有些什么含意。我偏偏想不到，也不懂如何运用我的感觉来直接接触它的形式、颜色、线条、光影、结构、节奏……种种对西方人非常重要而为我们所忽略了的因素。我后来又仔细思考（又是东方式的存在方式）东方人之所以不习惯于运用感觉的道理，我发现恐怕与东方人对性的压抑有密切的关系。在生理上说，性器官是人体最敏感的部分，在心理上也是一样。人不感觉则已，如一任一己的感觉（包括视、听、嗅、触、味）任意驰骋起来，不是集中到性感就是与性感联系起来。如想对“性”采取控驭压抑，唯一的办法就是不让感觉任意驰骋，把它范之以理，导之以情，这就是东方人的感觉方式。这在东方人（不只中国人，日本、韩国，甚至印度人都包括在内）的举止态度上很明显地表现出来。东方人跟东

方人在一起的时候，不自觉有什么不同，但一与西方人接触，差异就立刻显现出来。譬如在世运会或国际会议这种场合，不管多么活泼的东方人跟西方人在一起都显得非常古板拘谨，不能适应西方人那种人与人之间身体的自然接触。反映在文学、艺术上就是东方对感觉世界的窒息。不管文学、戏剧、绘画、音乐与电影，都欠缺西方那种放纵肆肆的气息。这是我在西方生活了多年之后才渐渐领会到的。

我后来曾经有意识地开拓我自己的感觉领域，我发现我不但可以具有与西方人类似的感觉，而且我自觉有这种生理与心理的需要。感觉上的开拓，毋宁等于开展了我的生存范围，提高了我的生存意义，使我更能领略到生之欢乐。然而这并不能说我已全部西化了。事实上东方的生存方式仍然是根深蒂固的。这种东方的文化陶冶，也带给我许多西方人难以获得的珍宝。我自觉比西方人更多一些心理上的平衡，和旷远乐观的态度。这是东方文化带给我的长处。然而一不留意，东方式的禁欲习惯就冒出头来，阻碍着我自由运用我的感觉。我需时时地加以疏导，使其无所障蔽，虽然对我来说并不是件易事。由于我自己的经验，我深信东西方文化的交融，对双方都会带来莫大的益处。双方可以互相吸取优点、互补缺失，自会促成文化与生存境界的丰富与提高。

到我逐渐领略了西方人的心态的时候，我也开始能够领略西方的文学与艺术；自然也开始领略到西方的现代剧。现代剧的出现并不意味着对古典剧的反抗与排斥；毋宁说是一种推陈出新，丰富了已有的戏剧传统。同在巴黎，同一个时间，你可以看到现代剧，但你也可以看到莎士比亚的《哈姆雷特》、莫里哀的《守财奴》或契诃夫的《樱桃园》。我自己就偏爱契诃夫的戏。不管用什么语言演出的契诃夫，我都爱看。我喜欢他那种在写实剧中少有的诗意与淡淡的哀愁。我喜欢契诃夫，但我却不愿去模仿契诃夫；正如我喜欢李白，我也不愿去模仿李白的诗一样。因为我们生在不同的时代，有着不同的生活环境与意识形态。说到底，与我自己的心态最接近的还是现代剧作者的心态。对于现代剧，我不只是喜爱，而自觉它是我生活中的一部分。虽说如此，我却并不曾把现代剧的形式与技巧立时搬来应用之。因为当时虽觉开拓了视界，但还不知道如何化为己有。后来经过了五六年的酝酿与消化，才在西方现代剧的基础上摸索出一些更适合于表现自己感受的方式。在居留墨西哥的五年间，我一连写了十几个独幕剧，表现的方式并不尽相同，但都与“五四”以来的中国话剧传统大异其趣。

“五四”以来，中国话剧的发展，已有良好的基础，质与量的收获并不下于小说与散文，可以说远超过诗歌之上。唯一比不上现代诗歌之处，是始终局限于写实的

框框中，且常常以宣传说教为主，以致形成形式上的单调与内容上的贫乏。因此，我以为在写实剧以外另开一条路径，并不意味着对我国已有的话剧传统的鄙弃与反抗；正好相反，是意图丰富这既有的传统。

我不知道我的表达方式是否易于为国人所接受，但我想我的心态并不是孤立的。生活在同一个时代，类似的生活环境的人，该不会完全不能理解我的一些梦呓。别人该也有某些类似的梦呓的经验。即使没有过，该也会偶然从一句梦话中，或一种特异的形象中，接触到潜意识中的某种隐痛，因而受了一惊，竟突然觉得那些原来散乱的模糊的形象具体化了起来，领悟到荒谬比理性更为理性，虚幻比真实更为真实。

我的人物没有什么个性。虽然有时候有性别、职业与年龄，但并不是多么重要的。背景也不重要。时间也不重要。什么才是重要的呢？重要的是他们的梦呓，是他们的举动，是他们在我所赋予他们的世界中的生命。我们在梦中所梦见的人物，尽管面貌、衣着、个性模糊不清，但对那个人物的感觉可以持久不忘，因为那个人可能是你，可能是我，或是你加上我，或是你我的一部分。对我而言，演员在舞台上的梦呓，也就是观众在台下的心中的梦呓。如果观众有一种冲动，企图把自己的梦呓表达出来，也不妨奔上台去，把演员推向一旁，夺取了演员的地位来梦呓一番。戏剧原本是群众的艺术，需要群众的共同参与。

戏剧虽说是群众的艺术，但仍有它的独特性，仍有它的作者。配称为一个作者的人，总应该在某种艺术上有点独特的贡献。这独特的贡献代表了作者一点对人生的独特的观望角度与独特的领会。一个作者不需要去综合别人的心得，也不需要去揣测他人的心理，他尽可以大胆地表现自我。如果他真有些独特之处，自会有人欣赏，自会引起共鸣，因为读者与观众并不都是傻瓜与笨蛋。作者自不应把不能产生阳春白雪的责任推到下里巴人的身上。

我说这样的话，也许有人要冠我以“脱离群众”的罪名。然而群众在哪里？有人说：群众在工人那里，在农民那里，在低收入的广大的人群中。这话说得不差，不过我觉得与人沟通的正常方式是说自己要说的话，而不是说别人要听的话。如果你尽说别人要听的话，虽形似沟通，其实却绝未沟通。因为你并未说出你要说的话，不论你怎么说，别人对你仍不认识、仍不了解。其实你所要说的，也并不一定就是别人不要听、不能听、不爱听的话。因此，我以为一个文学作者或艺术工作者服务人群的最好方式，还是说自己要说而想说的话。只有别具用心的人才一味把群众局限在一个固定的框框中，认定了群众只配接受某种样式，而绝不能接受他种样式。

好像说群众只配喝小米稀粥，绝不懂得欣赏清蒸鱼翅的滋味，于是大家都该来煮小米稀粥。要是谁胆敢为群众烧一味清蒸鱼翅，那就是冒犯了群众的口味，犯下了脱离群众的大罪。这岂不是等于说工人永远该事事限在工人的框框里，农人永远该事事限在农人的框框里，命定了永生永世喝着小米稀粥，永不准翻身？小米稀粥自有小米稀粥的价值，不容否认，但论情论理也绝对该让群众尝尝清蒸鱼翅的滋味。如果到时候群众果然不领教清蒸鱼翅，宁愿只喝小米稀粥，那时候让群众自己来说，毋庸他人多嘴！

我总觉得文学、艺术，不但是人与人之间沟通的重要媒介，也具体地代表了人向无限未知的领域中探索的自由。人类的文化就是这么一点一滴地积累起来的。没有了新的探索，也就没有了新的累积，人类也就不会再有任何发展的可能，只有僵滞在既成的一摊死水中。新的探索并不一定都会带来收获，但如无探索则绝无收获可言。基于这种观点，我在写作时就只说我要说的，而不关心别人要听些什么。我自己也是群众中的一分子，我既未尝遗世而独游，则不必操心是否脱离。

在任何新的探索中，如有所收获，则必定是整体的。一件真正的艺术品也必定有形式与内容的一致性。在文艺批评中常用的那种“旧瓶装新酒”的比喻，实在是一句似是而非的话。艺术上形式与内容的关系，绝不宜以酒与瓶来对比。酒与瓶可合可分，艺术的形式与内容则是不可分割的。如一定要比，则只能以有机物作比，因为艺术的本体也是有机的，某种形式只能装与其相当的内容，内容的改变也势必影响到形式的更新。在我的剧中，可以看出来，我所关心的问题，我所企图要表达的意念，跟我所采用的表达形式有密切的关系。换一句话说，一方面内容决定了形式，另一方面形式也决定了内容。当一出戏在孕育的阶段，我不曾尝试在不同的方式中选取某一种来表达我的意念，我也不曾尝试选取某一种意念灌注在我所意欲采用的形式中。实际的情形是形式内容同时产生，同时具体而微地在我的心田中萌芽、苗长，以致开花结实。也许别人有不同的经验，但对我而言，这是我唯一的创作方法。

这个集子中所收的九出戏，以写作的先后排列，除了最后一出是最近在温哥华写成的外，其他都是在墨西哥城写成的。墨西哥城的骄阳、急雨、棕色的皮肤、玉米饼、马尔牙乞乐队的歌声、嘈杂泥泞的菜市场、喧哗的节日，孩子们击打的纸兽、冥祭的鲜花与骷髅头、圣母寺前把膝头磨伤了的跪拜的人群、印第安人多姿的舞蹈、晒焦了的草原、拖着驴子的老妇人、在尘土中卖鸚鵡的幼童、流入都市向人伸手讨钱的印第安农民、昏卧路旁的酒鬼，还有矗立在原始森林中的玛雅文化的遗

址，象征著人类文化之夭亡的金字塔、宫殿，说不完的异样的事物都铭刻在我的记忆中，都直接或间接地给予我一些不同的感触。也就是在那个环境中，我同安妮，还有我们的孩子伊莎、伊夫度过了五年平静而安稳的岁月。现在回忆起来，那段生活在我的生命中是一个驿站，是急流中的一个湖泊，给予我一个反刍的机会，使我除了写了这些戏以外，还写了一篇长篇小说、一本用法文写的故事集，译了一本法文的中国小说选、出版了一本法国社会素描、一本西班牙文的老舍小说选，以及为报章杂志写了不少的杂文。到了加拿大以后，不管在研究写作上，还是在生活上，都发生了巨大的变化。我变成了一个与前大不相同的人。我好像重新获得了一次生命，又投入了生活的急流中，无暇休歇了。从此开始了我生命中另一个截然不同的阶段。这个集子的内容虽与墨西哥没有直接的关系，但它的产生与我在墨西哥的生活大有关连，特别是与安妮共同的生活。因此，我愿意把这个集子献给安妮和我的墨西哥的朋友们。

写到这里，我应该感谢金溟若先生的鼓励。我在墨西哥的头几年，他正在台北编“大众副刊”。我有许多作品是应他的邀约催促而写的。他不但多次来信表示对其几出短剧的欣赏，并且例外地为我出了多次戏剧专刊。如果没有他的鼓励，我不知是否有勇气继续写下去。今日，金先生的墓木已拱，我自己也由东方而西欧，由西欧而中美，由中美而北美，已辗转流徙数万里，今后尚不知归于何处，人事沧桑，能不悽然！

一九七六年八月于温哥华

（原载《脚色——马森独幕剧集》，台湾联经出版事业公司 1978 年版）

写《屋外有热流》的探索与思考

贾鸿源 马中骏

《屋外有热流》是通过不合常理颇含怪诞的戏剧冲突展现于舞台的。我们试图以虚拟来反映真实，用与观众直接交流的手法来使观众入戏、思考，通过观众与我们的共同创作来完成剧本所想表达的主题。我们的探索成功与否，还有待公论，其中不少问题已众说纷纭。现在，我们把探索中的一些粗浅想法提出来就教于大家。

一、冷与热

《屋外有热流》一剧演出后，有的同志说：“屋外是冰天雪地，还冻死了人，哪里有什么热流呢？”我们认为，屋外有热流。热流表现在哪里？主要表现在屋内的寒气。我们以冷写热，冷热对比，这是我们想学习我国传统的国画艺术和古典诗词中以实写虚和以虚写实的手法，通过虚拟的反常的生活场景，激烈的、荒诞的“冷热”冲突形式，写意式地揭示一个人如果逃避火热的斗争，龟缩于个人主义的小圈子，就必然抵挡不住脱离集体失去亲人的寒冷，他只有走出屋子才有热流才有生命。我们花了大量的篇幅描写室内气温下降的过程，最后使弟妹感到冰彻心肌、四肢僵木，即使披上了毯子，穿上了大衣也无济于事。我们试图造成一种被弟妹占据的舞台似乎真的在散发着寒气的气氛，通过人们情绪上的压抑来促使人们深思，呼吁大家不要光在“责备生活中生活下去”，要帮助我们的弟弟妹妹迅速摆脱心灵上令人窒息的黑暗和寒冷，投身于社会中火热的斗争。当然，作为一种辅助手段，舞台运用灯光、音响效果如高亢的汽笛、嘈杂的人声、铿锵的汽锤来表现作为广阔背景的社会面的“热”，但热流的主要象征，还是大哥的形象和以大哥为代表的包括观众在内的思考着的人们。

冷与热的对比，不仅连贯着全剧，也构成了大哥和弟妹的冲突。他们之间的冷热观是绝然不同的。在弟妹看来，屋外的冰天雪地是冷的，大哥潮湿的外衣，冻僵的身躯是冷的；在大哥看来，弟妹们呆久了的屋子是冷的，他们赖以产生热量的食

粮也是冷的，只有冲击小屋的雪花才是温暖的。在舞台上，冷是以热的形式出现——火没有热气，煮开的蛋汤全结冰；而热又以冷的方式表露——大哥扬寒降温，要把弟妹逐出屋子，到冰天雪地中获得热量。当冲突进入高潮，大哥痛心疾首捧出自己赤诚的心时，在弟妹看来却是冷冰一块。在这里，冷、热已不再是自然的属性反映，而成为哲理的寓喻。我们企图通过冷热的对比、冷热的倒置、冷热的冲突表现一个人如果蜷曲在个人主义的小窝里，即使再温暖，也会感到抵御不住的寒冷；如果投身到广阔的斗争中，即使处于冰天雪地，也会感受到生活的暖流。

有的同志提到大哥的死给热流带来不可挽回的损失，使人感到压抑。而我们正是要用这种积极的压抑使人深思和振奋，由此领悟到自身的责任。大哥作为热流的化身，不仅存在于他对弟妹们满腔热情的疾呼，更存在于对广大观众的直接交流和呼请，假如谁因为大哥的死而误为热流消失，那我们要问：“你不也可以成为热流吗？”

二、生与死

如果说，上面的解释是从纵的方面（社会面）来阐述主题的话，那么从横的方面（人生观）来揭示主题，它就是：人活着没有灵魂犹如死尸，有灵魂死了也生命永存。人活着不能不讲一点精神。我们在生活中接触到各类青年，听到有的人大言不惭地说出：“我情愿到国外去当资本家的奴隶，也不做什么工厂的主人”；看到酒馆、舞会上不少令人作呕的现象；接触到请了病假在街头叫卖石膏像的“推销员”；等等。他们矫饰的外表、优雅的言辞同空虚愚昧、光顾追名逐利的内心世界形成极其鲜明的对比，构成了某些所谓“当代青年”的一种特征。当看到他们将“把‘四人帮’夺去的时间补回来”理解成“把‘四人帮’夺去的享乐捞回来”，以狂热的劲头鼓吹及时行乐时，我们痛心了；当听到某个男青年仅仅因为向恋爱对象说了自己是“党员”，就遭到对方拒绝时，我们吃惊了。而相当数量的人们却慢慢对此接受了，容忍了，麻木了，这不是一种精神危机的信号吗？于是，激起我们产生了一种强烈的企图鞭挞丑恶灵魂的创作欲望，我们忍不住要向人们大声疾呼：“救救灵魂！”

然而，到底怎样写？我们冥思苦想，难以下笔。写几个“刺头人物”不算麻烦。困难的是如何把那种强烈的义愤、强烈的爱憎、强烈的焦心，通过振聋发聩的呐喊表达出来。终于，有一天在创作组讨论的时候，我们讲述着那些想要喊出来的话，研究如何才能猛击一掌，蓦地想到如果有一个死者，看到活着的亲人自甘堕落，痛

苦地喊出：“你们死了，这么年青就丢失了灵魂！”那观众会怎么想呢？人们会不会在吃惊之余引起深思呢？我们仿佛受到电击一样，激动得不可抑制。一个严峻的、愤慨的、似乎要扒开胸膛掏出心来呼喊“回来吧，那丢失了的灵魂”的形象，跳到了我们的眼前。他已经不是生活中单个的独特的人物形象，而是作者的意愿、群众的呼声所凝聚成的人物意象。全剧的风格、结构由此而定，一切都为了这个“死者”与活者的交流而安排，剧情中的空白和模糊之处，留给观众去想象和思索。为了体现不可抑制的强烈感情，我们大刀阔斧任意删减，剧情或隐或露，故事或断或续，时间和空间任意延伸、跳跃，人物召之即来，挥之即去。这种不讲情节连贯、突破“三一律”、“四堵墙”原理的创作尝试，也导致了刻划人物手法的一反常规：大哥作为一种社会愿望、一个意念来写，写他此时此刻目睹弟妹的自私卑下，会说些什么喊些什么，而不写他作为人物形象会用什么个性语言来表达自己的思想情绪。我们感到这种写法有利有弊：作为艺术形象，他是薄弱的、苍白的；作为一个意念，他是激情的、火热的、活生生的，充满了爱和恨。他直截了当地表达了赤裸裸的思想。他在台上的呼喊已经不属于他个人，而是作者、观众和社会上一个有责任感的公民的呼喊。

《屋外的热流》一剧被有的同志谓之“现代鬼戏”，但也有的同志认为描写灵魂是许可的。大哥在戏中到底是梦魂，鬼魂，灵魂，还是活人？我们也不得而知。有人说大哥第一次出场是梦中归来属梦魂，第二次在弟妹的回忆中出现是活人，第三次死后出现是鬼魂。我们回答，做梦是弟妹戏中台词的交代而并非作者所说，你可以把整个戏全部归结为现实生活中弟妹的一场噩梦；也可以理解为是作者一种虚幻的想象，巴不得有个“灵魂”出来对弟妹猛喝一声。总之，可以任君想象。我们是将强烈的愿望赋予人物形象表达出来。说灵魂也罢，说精神也罢，但决非那种从棺材里爬出来的阴森可怖的鬼魂。

与此相反，在刻划弟妹时，我们较注意写实，用一些细节刻划他们勾心斗角、自私贪婪、冷酷空虚的心理，并让他们最后感到脱离集体的寒冷、失去亲人的孤独。不少同志提出弟妹的灵魂是怎么堕落的？对这样一个重大问题，一个独幕剧难以回答，我们留给观众去想。凡是经历了“十年浩劫”，了解中国社会现状的过来人，都会找到自己的答案。失去灵魂的原因有种种，但是，只要观众走出剧场时，能够意识到应该找回所有丢失的“发光发热有生命的灵魂”，我们就会感到由衷的喜悦。

这个戏在形式上属于哪个类型？我们没有认真想过，自己还在探索。然而，随着科学技术的发展，生活节奏的加快，人们的思维节奏也相应加快，话剧形式必须

有新的探索，这一点我们是有意识加以追求的。我们吸取了我国传统的写意手法，对国外意识流小说和荒诞派剧作等表现手法也采取“拿来主义”的态度。只要能表现创作意图和内容，不妨试一试。

上面写的，是我们写作《屋外有热流》一剧中的一些摸索与思考。由于我们年轻、无知，不当和谬误一定不少，敬请前辈和同志们指教。

（原载《剧本》1980年6月号）

开出灿烂的戏剧之花

——写在第一届实验剧展之前

姚一苇

我们需要钱，但和钱同样需要的，我们需要——个别地——去寻找、去提高和去探究我们剧场的成形的观念。我们需要寻找我们自己的面目。而不是彼此互瞧，而是瞧入到我们自身。我们已经看起来太相像了。它已成为一个令人讨厌的东西。

——Zelda Fichandler

翻开戏剧史，我们不是只有一种戏剧，我们有各种不同的戏剧；我们不是只有一种舞台，有许多性质不同的舞台；我们不是只有一种表演形式，有各式各样的演出形式。降至现代，那就更加复杂了；甚至可以说人人都可以有他自己的戏剧，他自己的舞台样式，和他独创的演出形式。这就是我多年来所梦想的，建立起我们自己的实验剧场。让我们看到不同的戏剧，不同的舞台样式和不同的演出形式，在我们自己的土壤上生长。

所谓实验演出，他必先建立起他自己心目中的剧场的观念，有一个他自己的蓝图：他要对观众提示什么，然后按照预定的计划施工。他可以完全不顾忌已有的模式和舞台惯例，他可以不必考虑别人是否喜爱，他不必具有患得患失的心理。他只是照着一个艺术家的本分去做，照着他自己认为该做的去做。这便是舞台艺术的创造性。因此既属实验演出，他可能一举成功，但更大的可能是失败。成功与失败对实验演出而言，不是最重要的（当然没有人欢喜失败），最重要的是他的敢于尝试的勇气，因为这一敢于尝试的勇气是他未来成功的先决条件。

是故我的希望完全寄托在年轻的一代。因为年轻人，所谓初生之犊不畏虎，敢于突破已有的模式，敢于尝试，而且没有患得患失的心理。我们今天的教育如此发达，爱好艺术的人士如此众多，只要看“云门舞集”和“雅音小集”演出的盛况，我们何愁没有观众？问题是有什么和拿什么给他们，如果我们仍然只是电视剧和电影中所常见的那些，他们为什么走进剧场来？难道他们不会坐在家中，轻轻一

按电钮，就可以享受吗？舞台剧要想复苏，必定要提出它所独有的东西，和一点新颖的事物。这次实验剧展便具有振兴舞台剧的重要意义，希望通过它的不同的演出形式，找到我们自己剧场的一条道路，也希望通过它找回我们已失落了的观众。

舞台艺术具有悠久的历史，与人类的文化已不可分。舞台是由真实的人现身说法，而非映象。他们的一言一动，一颦一笑，与台下的观众呼吸相通，死生与共。盖戏剧就是人生，是我们的缩影。还有比这更生动、更直接、更迷人的艺术吗？对未来舞台艺术的发展我是十分乐观的。

此次话剧欣赏演出委员会所举办之第一届实验剧展，我因内子住院动手术，一个月来，心力交瘁。筹备工作由赵琦彬先生独立承担。在几经周折，最后决定演出四个剧目：金士杰的《荷珠新配》、姚一苇的《我们一同走走看》、黄建业的《凡人》（改编自康芸薇的小说）和黄美序的《傻女婿》。这四个剧目都是我们自己所编的，没有改编自外国的剧本；而且都是第一次正式对外公演（其间黄建业的《凡人》曾由“中国文化学院”艺术研究所戏剧组实习演出过，但未对外售票）。而所有演出的主持人和工作人员都是年轻人，他们尝试各种不同的表现方法，因此是四个不同性质的新剧，四种不同的演出形式，让大家相互观摩比较，尤希望能获得爱好戏剧朋友的批评和鼓励。

“实验剧展”今年是首次举办，规模可能不够大，准备可能不够充分，希望一年比一年充实，一年比一年壮大，一年比一年普及，终于在我们自己的土壤上开出灿烂的戏剧之花。而我的梦想还不止此，我希望能建立起一座永久性的实验剧场。这座实验剧场不需要豪华的建筑，只要能蔽风雨，能够容纳百把人的场所就行。它将是属于所有爱好戏剧的年轻人的实验室和工作室。我的有生之年将为此而奋斗！

（原载 1980 年 7 月 14 日台湾《中国时报》）

话剧要发展，必须现代化

胡伟民

最近，一位省话剧团的导演向我提出个问题：话剧存不存在危机感？他焦虑地说：“近年来，我们剧团的上座率很低。费心费时费钱排个新戏，往往演不了几场就收摊儿。结果出现了这样的情况：不演不赔，少演少赔，多演多赔。真不知观众究竟爱看什么？”他提出的问题很尖锐。这种情况，不仅在某些省市的话剧团中存在，就是在北京、上海，也不见得例外。

这是为什么？也许，电影和电视的冲击是个重要原因。无可否认，二十世纪的“宠儿”——电影和电视的问世，给古老的舞台艺术带来一定的威胁。电影和电视充分利用现代科学技术的新成就，拥有极其丰富的表现手段。在展现客观世界时，无论是火山迸发，抑或露珠折光，都能细致逼真地体现出来。在揭示人的主观世界时，运用幻觉、闪回、联想、梦境等手法，又能生动地将人的潜在意识呈现出来。镜头的推拉摇移和蒙太奇技巧，在刻画人物心理时，具有浓烈的主观情绪色彩，更易于为观众理解和接受。总之，比起舞台剧来，电视和电影的表现手段确实是丰富、优越得多了。

然而，这仅仅是一种外在因素。我认为，电影电视艺术再发展，也不可能完全代替了话剧。那么，促使我国话剧艺术陷入“困境”（如果我们愿意承认的话）的内在原因又是什么呢？我想了很久，痛切地感到我们的话剧少了“真”和“新”两个字。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分。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，即使艺术上粗糙一些，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。其次，与艺术真实同等重要的，是艺术上的创新。我们的戏，如果艺术手法新颖，舞台语汇丰富，风格样式多彩，观众是不会漠然视之的。观众不来看，实

在是对我们在艺术上缺乏独创性的无声的抗议。

时代变了，人们的价值观念、生活节奏、思维方式、美学趣味等等，不可能不发生变化。应当看到，现代科学技术的发展，生产力的提高，社会的变革，对人类的精神物质文明，包括艺术创造，带来多么大的冲击啊！

所以话剧艺术的创新，实质上是时代的要求、观众的需要，同时又是它自身发展的规律所决定的。因为一个时代有一个时代的艺术家，一个时代有一个时代的艺术语言。一个真正的艺术家，他的作品，无论从内容到形式，都必然渗透他所处的那个时代的精神。虽然在话剧艺术的创新问题上，我们的前辈开拓过新的领域，曾经创造出一批好作品，也“创造”出创造者本身，造就出了一代卓有成就的剧作家、导演、演员、舞台美术家，建立了不可磨灭的功勋。但是，我们不是属于昨天，而是属于今天和明天的。如果我们不前进，仅仅沿用前人擅长的“室内心理剧”的艺术语言来讲述复杂多变的现代生活，我们就不是好的继承者，我们搞出来的作品，就不会吸引现代观众。可是，我们现在的话剧演出和急速发展的社会生活相比，确实显得非常古板、单调而又老态龙钟！

有的同志认为，话剧要发展，关键是要解决一个“民族化”的问题。我以为，这一提法还没有抓住阻碍当前话剧艺术发展的主要矛盾。无可否认，任何一个国家的艺术家，如果离开了自己民族的土壤，他的创作必然走向枯萎凋敝。从这个角度上讲，提倡作品的思想内容应反映本民族的风俗习惯、心理结构、思想情感，自然是天经地义的；要求作品的艺术形式，充分注意本民族的传统、欣赏习惯和趣味，也是完全必要的。然而，把“民族化”当作一个口号提出来，有不少含混之处。因为，任何一个民族的文化，都包含进步和落后两种因素，我们化到哪儿去？中国是个多民族的国家，泛泛地提民族化，是否就是汉化？中国古典戏曲有丰富的创作经验，话剧的民族化，是否意味着戏曲化？这一系列问题讨论了多年，从未统一过，今日重提，怕也统一不了。

依个人管见，话剧艺术进一步发展的关键，主要不是什么“民族化”，而是在于能否“现代化”。从内容上讲，应该深刻真实地反映当代中国人民的思绪、愿望和命运，抓住现代中国社会发展的真正症结（哪怕是一个侧面、一个局部）。从艺术上讲，剧本的结构方法和演出样式，都应大胆突破，探求新的节奏、新的时空观念、新的戏剧美学语言。易卜生式的剧作方法，在表现瞬息万变的现代生活，已经显得不够用了。镜框式的舞台，也在严重地束缚我们的创造力。为了突破常规，需要重新学习，向祖国古典的戏剧美学原理学习，向世界各种艺术流派借鉴、学习。譬如，

十九世纪以来，在世界上有很大影响的现代派艺术，戏剧领域里的荒诞派剧作，就有不少可供我们借鉴的东西。可是，在相当长一个时期内，我们总把现代派艺术视为颓废、反动、形式主义的同义语。似乎，现代派艺术就是猩猩弹钢琴、裸女涂满了颜色在画布上打滚，神经错乱式的戏剧等等，把有别于现实主义传统手法的艺术流派，一律视作异端邪说。这种思想观点是相当有害的。实际上，现代派艺术是一种极端复杂的艺术现象。就以荒诞派剧作而言，既有消极颓废的一面，又有对资本主义现存制度不满的一面，如尤奈斯库的《犀牛》、《阿麦迪换身术》等剧作，揭露得还是相当深刻的。从艺术技巧上讲，这些流派敢于突破传统手法，立志创新，着力探究人物内心世界奥秘，重艺术想象和重主观表现，有不少可资借鉴的地方。我们往往看不惯某些“变形”的作品，其实，用变形的办法反映生活，这一美学原理，在中国绘画、戏剧、诗歌创作中是屡见不鲜的。夸张的京剧脸谱，怪异的川剧变脸，和生活本身差距如此之大，我们怎么不提出责难呢？由此可见，某些“变形”、“荒诞”的作品，并非一无是处。它往往是艺术家对客观现实作深刻剖析后别具匠心的创造，采取不屑一顾的态度是不明智的。为了求得话剧的进一步发展，一方面，我们要珍惜现实主义传统，这是基础；另一方面，也得打开窗户，认真地看看外部世界，在努力继承本民族优秀艺术遗产的同时，对当今世界上的各种戏剧流派，取分析态度，持“拿来主义”，这样做，对创造出具有时代精神的中国话剧艺术，是会有好处的。

话剧艺术的“现代化”，要求我们理解现代世界，理解现代中国人的精神生活，理解现代中国人的艺术趣味。话剧艺术的现代化，必然会对我们几十年来尊奉的易卜生式的剧作法和演出样式，以及斯坦尼斯拉夫斯基表演理论来一次冲击。我们应该鼓励这种冲击。我们的舞台太整齐划一了，从南到北、从东到西，话剧舞台基本上是一个模式。这种单一的局面理应打破。打破这个局面，风格、样式迥异的作品才能问世，新的流派才能诞生，新一代的话剧艺术家也才能出现。艺术的本质是创造。创造，就意味着革除陈言，提供前人所未提供的精神产品。我呼吁设奖鼓励话剧艺术的独创性。如果，有一百个话剧团，就提供一百种不同面貌的演出，它们对同一剧本的解释和处理手法各不相同，那该是何等有趣啊！这样的局面一旦出现，观众难道会冷淡对待吗，话剧还会有什么危机感吗？

一个朋友提出的问题，使我震动，思索，信手写下这些不成熟的意见，期望得到批评教正。

（原载《人民戏剧》1982年第2期）

生活的挑战与戏剧的回答

苏叔阳

不知道是不是电视这个魔鬼掳走了观众，反正剧场正在天天叹息，它们的空座位越来越多。

装在铁盒或塑胶盒里的艺术，真的能够取代观众直面演员、彼此直接交流的艺术吗？

然而，谁也无法否认，为了把观众拉进剧场，按在座位上，剧作家不得不把更多的精力花费在引人入胜上，而减少了对剧作历史与哲学的思考。

没有了这种思考，也就没有了戏剧，戏剧家永远不能忽略在黝暗的剧场里上演的戏剧同剧场外面沸腾的现实生活之间的关系。

因此，一种危机横亘在我们面前。当我们不能清醒地认识生活并且作出审慎的回答，当我们不能在取悦于观众和服务于观众这两者之间找到一个适当的距离，戏剧就有后退与堕落的危险。

看看我们身边的生活吧，它向我们提出了从未有过的尖锐的挑战，也给我们提供了巨大的机会。

我们正面临着人类生活的一个巨大的转折。各种信息表明：本世纪末，下世纪初，现在已经突破和将要突破的新技术，将要大规模地运用于生产，运用于社会，并且高速度地进入家庭生活，这必将带来社会生产力的新飞跃，社会生活的新变化。人类的观念形态也必然会有相应的改变。我们正处在这剧变的前夜，并且已经可以看到和感觉到这剧变的潮头了。

我们已经面对着许多新问题，我们还将面临更多的、无可胜数的新问题。即便在我们这样一个有着五千年悠久文明的古国，传统的道德、价值观念，也在经受着考验。随着新技术的涌入，社会、家庭、爱情、婚姻、伦理、道德、理想与信仰、人生观和世界观，等等，在一部分人中也已经产生了令人瞩目的变化。我们可以探讨这变化的趋向和好坏，却无法否认这变化的存在。

我们好像正跋涉在各种观念的漩涡里。倘使没有坚定的历史与哲学观作为依托，

眩晕和昏迷就是必然的事。八十年代，好像突然发明了某种焊条，把封建主义与资本主义、自然经济作风与商品经济观念奇妙地焊接在某些人身上，给社会增添一些怪诞，使人群产生几位怪杰。我曾在南方见到这样一位仁兄，他的装束和言谈，也许是当今“焊接骑士”思想观念的最形象的注解。他的笔挺的西装上衣外面扎着一条红布腰带，腰带上斜插着一支青竹烟管，手指上却捏着一根美国箭牌香烟。他会随地吐痰，也会说：“Good morning!”他的形象使我这样难以忘怀，便在我的电影剧本《夕阳街》里让一个北京青年说一口京味儿英语叫作：“拜拜吧，您呐！”承蒙一位评论家厚爱，把这句话抬到“具有时代特色”的高度。如今，这句话已经成了一些年轻人的谚语，但我自己，在街上一听到这句话，心头便不禁一阵冷缩，我怕自己反倒成了始作俑者。

无论如何，生活在变化，在发展，各种社会现象如万花筒一般旋转展开在我们面前。例如，一面是，我们居住的星球正似乎一天天变小，文明侵袭着一切遥远的角落。海洋，不再是交往的阻隔，大洋两岸可以朝发而夕至，连外星也成为我们的近邻。

而另一方面，地球却又好像一天天变得更大一些。连隔壁的邻居也似乎是外星人(E. T)，人们正一天天更关心自己的家庭和自身，对别人的生活变得相当冷漠。而家庭，这个社会生活的最基本的元素也在变化。那种几世同堂的中世纪的大家族崩溃了，瓦解了，朝着多元化发展。而更多的是“两人世界”，甚至是孤家寡人的“一人世界”。家庭的稳定性正在受着冲击，不断排列组合的动荡的家庭与动荡的社会相适应，与日俱增。那块罩在家庭生活上的温情脉脉的面纱，正在无可奈何地被风化，被毁坏。与此相关，行脚僧似的孤独者和晚境凄凉的老人正幽灵似地行走在大地上。西方国家的社会疾病，有一些也开始攻击我们的肌肤。

科学技术的昌明，却使一部分人陷入了新的精神饥渴。

于是，一个严肃的问题摆在我们面前，该如何认识和对待各种“新观念”、“新现象”；怎样预防和治疗社会的病态。与此密切相关，该怎样认识我们悠久的传统，怎样发扬我们民族自身的内聚力和免疫力，怎样才能形成与现实生活相适应的新的戏剧。

现实生活就是这样无情地提出了挑战，迫使戏剧进行思考，作出自己的回答。

思考的结果并不都是令人满意的。

有人徘徊在古人的墓地里，把脊背朝向现实，抒发自己的惆怅，表现自己对现实的迷惘；有人陶醉在一己的悲愁中，浅吟低唱自己的歌；有人构筑远离人群的伊

甸园，描绘洗净了社会烙印的原始的人性；有人沉溺在爱情的乌托邦里，唱一人一户的田园牧歌；有人像抛弃旧鞋子一样抛弃了情节，只让几个化了装的角色在舞台上宣讲自己发明的哲理；有人干脆让舞台成为科技手段的展览或者乱哄哄的、动作接连动作的杂技，再不就让恶趣和庸俗的谑笑抓搔观众的腋窝，看谁敢不笑。

严肃的社会意义呢？光彩照人的戏剧人物呢？在一些剧作里消失了，逃遁了，被击成粉末飞散在茫茫的宇宙之中了。

而戏剧，正如一切文学艺术形式一样，是用来反映一个特定社会的风尚、道德和生活方式的，假如取消了它讴歌真理、正义，针砭时弊的社会作用，也就取消了它自身的价值。戏剧的特点正在于，通过戏剧人物的言行来集中地反映社会生活中的矛盾冲突、社会力量的对比与组合，以及那把戏剧人物托浮到舞台前部的一定的时代潮流，而不应当是一般的客观叙述和脱离戏剧人物动作的主观抒情与说理。剧作中的冲突，不是抽象原则的冲突，而是与人物个性紧密相连的，它自身就具有动作性。假如取消了有血有肉有个性的戏剧人物，只留下了诗情和哲理，也就取消了戏剧的特点。

遗憾的是，这种既淡化了社会价值、又淡化了戏剧特点的“戏剧”，却被一些人看作是“崭新的戏剧观念”，而加以推崇。

在我看来，戏剧观念无疑是要发展，是要突破的。新的生活召唤着新的戏剧，这是必然的。然而，戏剧观念的争论和变化，其症结在于什么“叫戏”，什么“不叫戏”。即叙述人物和事件的方式、角度与演出的形式，而不在于内容和特性。倘使以为脱离现实生活、淡化角色就是新戏剧，那是无论如何不敢苟同的。

回顾一下我们不长的近代话剧史，有助于我们对这个问题的探讨。

当西方的话剧被引入中国的时候，最初并没有引起广泛的注意，被称作“文明戏”的早期话剧，更多地被视为一种新式的技艺，直到第一批戏剧界的有志之士，创作出洋溢着强烈社会意义的剧本，并且公演之后，才获得了社会热烈的赞许，中国的话剧运动也才开始进入了成熟期。不容讳言，这些先行者的作品和当时的演出，还相当幼稚，搅动观众心潮的是他们作品中对社会问题的认识和对真理、正义、光明的呼唤。不到一个世纪的中国话剧史，留下了一串闪光的作品，从《黑奴吁天录》、《获虎之夜》到《雷雨》、《日出》、《北京人》、《屈原》、《虎符》、《上海屋檐下》，所有可以传之后世的优秀作品，无一不是以其深刻的社会意义和鲜明的戏剧人物在历史上占据他们应有的位置的。中华人民共和国诞生以来，那些获得观众认同的剧作，也是以这两点为最基本的特征的。而《茶馆》这部中国话剧史上最优秀的

杰作之一，也正由于它是旧中国历史的一面镜子，刻画出许多栩栩如生的人物，而赢得了海内外观众的心。

一九七七年到一九八〇年，中国话剧又曾掀起过一次小小的高潮。自然，这一阶段的剧作还有反映社会问题过于直露、浮浅、说教大于形象的缺点。但我们切不可忘记，那些痛快淋漓到近乎直白的充满战斗性的台词，曾经怎样引起观众狂热的掌声。切不要忘记，那些还有些苍白的平面的戏剧人物的命运，曾经怎样牵出观众滚烫的泪水和低声的呜咽。那些剧本之所以获得了当时观众的支持，是因为它们都密切地联系了社会现实生活，写出了一些观众熟悉的他们身边的人物。倘使仅就技巧而言，那些剧作大多平庸无奇，不值回味。但因此否定它们，也就否定了那段历史，这自然是不公平的。

假如我们由此得出结论，说近几年话剧观众的减少，其原因在于剧作同现实生活太密切，应当离现实生活越远越好，这只能看做是对历史与戏剧理论的不慎重的思考。凡是不吸引观众的话剧，正好是由于它的内容与社会生活没有密切的关系，不能引动观众的心，更不能使他们介入创作，仁者见仁，智者见智，各自得到不同的感受和启发。演出形式的变幻，只能使观众感到一时的新奇，却没有永久的魅力。自然，那些只见哲理，只见社会生活，而缺乏精彩的戏剧场面、戏剧人物的戏，同样也使观众倒胃口，他们不愿忍受化装讲演，剧场里也只好留下一片空空的座椅。

有人说，文学、艺术从伦理化转向哲理化是当今世界文艺发展的潮流，概莫能免。我没有研究过当今世界文艺的思潮，无力判定这结论的正确与否。即令如此吧，戏剧之所以成为戏剧而不是可供演出的哲学论文，其特点正在于把这哲理融入戏剧场面，化入舞台上进行的经过加工改制的外部现实生活。而且，这哲理又必须是真正从社会生活中提炼升华出来的，能够称之为哲理的东西，而绝不能是只存在于剧作家头脑中的主观的意念，甚至只是一些被精巧或不精巧的文字装扮起来的“绕脖子话”。

例如，有的剧作，把剧情安排到荒无人烟的海岛、荒原、沙漠、山谷，戏剧人物面对“淡化了”的社会，抒发对人生、对世界的遐想与感慨。这些感慨，大多用玄学式的语言来装点，仿佛包含着深邃的哲理。其实，脱离社会生活的哲理是不存在的。这种空泛的说教自然不会引起观众的趣味。因为绝大多数观众并不是鲁宾逊，他们具有在人群中生活的经验，却没有一人独处天涯海角的经历，他们无法判断剧作家提供的生活与哲理，自然也很难同剧作发生感同身受的共鸣。即令是鲁宾逊吧，他也是利用了文明世界所赋予他的观念、技能来改造那个荒岛、改造礼拜五的。他

正是在荒岛这个特殊环境中顽强表现当时英国社会的文明的。这才使鲁宾逊这个人物有了充实的内容和艺术的魅力。假如写一个同文明与社会完全绝缘的荒原住客，描写他没有社会影响的人性，那不啻是写一部“野人”的科学报告，或人的生理属性的生理学论文，已经很难被当作艺术来看待了。

还有，一些剧作，把生活加以打磨，剧中的生活既不是中国的也不是西方的，既不是以往的，也很难被看作是现代的，而只是剧作家假想的生活。戏剧矛盾建筑在这虚幻的基地上自然经不起推敲，但剧中人却煞有介事地在那里争论、痛苦、欢笑、悲泣，甚至自杀或出走。除了换来剧场里一片友善的嘲笑之外，什么也留不下。

还有的，则更简单，制造出一个可以吵嘴、辩论的矛盾之后，剧作家就甩开了这矛盾，而让人物大段大段地阐述高论，这大多是剧作家自己的观念。

于是，戏剧越来越成为脱离现实的化装玄学论文，戏剧人物越来越成为作家观念的传声筒。而一切对这些剧作表示怀疑的提问都会受到剧作家的鄙夷，说提问者平庸、没文化、不开通。

其实，这种剧作，正好表明了剧作家的怯懦和浮浅。由于怕同现实生活联系得太紧密而受到非难，于是就远离现实；由于不能深刻、清醒地认识现实，而绕开这个难题，因此表现出一种不严肃的态度。优秀剧作摧人心肺的力量正在于对社会生活的真知灼见，而这见解又化为生动的情节，鲜活的人物。

有一种意见，认为现代戏剧的特征之一是情节的淡化。这意见其实是要勾销戏剧。

故事的淡化或者没有贯穿全剧的故事，这是可以的。它是否就是现代戏剧的特征，可另作别论，但它可以同有完整故事性的戏剧并存却是不可置疑的。但是，没有完整故事的戏剧，并不要求没有情节，更不要求可以没有细节。在我看来恰恰相反，愈是没有完整故事性的戏剧，愈应注意一段一段的精彩的情节，而尤须注意的是必须有极其生动、丰富的细节。例如《茶馆》就是这样的剧作。它本身没有一个贯串始终的故事线，只有一个若断若续的故事框架：裕泰茶馆由盛而衰。但是，它却有极精彩的情节，每一幕都有几段有看头、有说头的情节。太监娶媳妇啦，人贩子卖人啦，俩大兵合娶一个老婆啦，人贩子被当作逃兵啦，三皇道头子要当皇上娘娘啦，三个老人为自己出殡啦。这些情节如同一串串闪光的珍珠编织成《茶馆》这戏剧的瑰宝，至于让人永远不能忘怀的细节更比比皆是。老舍先生正是用这些细节描绘人物，又是在情节发展中展示人物的命运、显露生活内在的哲理的。倘使在淡化了故事的同时，也淡化了情节，更淡化了细节，那么留在舞台上的还有什么呢？

只留下了干瘪的人物和枯涩的语言，戏剧也就消失，更无从说什么现代或不现代了。“皮之不存，毛将焉附”？

还有一种意见，说现代戏剧重视表现人物瞬间的内心状态，他的幻觉，他的回忆，他的梦想，他的感受。这些，显然是杂乱的，因而，要求现代戏剧时空的迅速转换，情节的非完整性和淡化，舞台表现手段的多样化。也许这是对的。但是，我以为这并不是现代才有的、只有现代才追求的东西。这一切在中国古老的戏剧艺术中，也都或多或少地表现过，甚至还产生了适应这些东西的表演程式。中国话剧的时空转换，从来没有京剧那么海阔天空，纵横自如，话剧的内心独白也从来没找出过像京剧背躬那种表演方式。自然，这也都是可供深入探讨的题目。我主要想说的是，这种强调表现人物瞬间心理状态的追求，丝毫不意味着情节、细节的淡化，更不意味着塑造人物手段的贫乏，恰恰相反，它更要求情节的相对集中和凝练，细节的生动和准确，塑造人物手段的丰富。如果我们看看阿瑟·米勒的《推销员之死》，就会受到极大的启发。这部剧作，把推销员威利·洛曼的个人命运同社会现实生活紧密地交织在一起，而他对生活的思考与判断又同他的命运与性格发展紧紧相扣。他的每一个稍纵即逝的心绪、幻觉，都是一段精彩的戏剧情节，而他要在庭院里种点小菜的细节又那样强烈地感染着观众。这出戏，恰好证明愈想要表现人物的内心世界，愈要把人物的意念感受化为可见的精彩视觉形象，化为戏剧情节、戏剧场面，把现实生活、人物命运与个性、生活内在的哲理都融进这些场面之中。这才是好的戏剧。

高行健、刘会远的剧作《绝对信号》，也提供了一个良好的例证，尽管这个戏在表现人物内心世界的手段上，还稍嫌单调和视觉形象不够强烈，戏剧场面还不够生动和精彩，但剧作家清醒地知道，人物内心世界在舞台上的展现，除了借助舞台技术之外，更重要的是营造出可以让观众看得见的戏剧情节，而且要把人物的个性同这些情节进展紧密地结合在一起。《绝对信号》的成功之处，正是这些情节精彩之处，而它不足的地方也正是人物只有内心独白而无舞台行动的时候。这时，剧作家感到困窘，观众也有些丈二和尚摸不着头脑的感觉。幸而，这种情形不多，《绝对信号》中的人物，绝大多数时间是处在行动之中，比那些只有玄学演讲而无戏剧场面的自以为深奥高雅的剧作高明得多。

谈到戏剧行动，一种意见认为，这行动便是戏剧事件外在的冲突。于是，舞台上动作接连动作，一连串令人眼花缭乱的行动飞快地转换。观众目不暇接，走出剧场却毫无收获。这些动作戏、情节戏，在一个时候，颇为流行，很能招徕看客。为

了不至于被说成纯粹的商业演出，而保留点“严肃性”，这类戏，大多用“革命历史”加以装扮。地下斗争啦，反间除霸啦，革命传奇啦，等等。我并不反对戏剧的商业演出，恰好相反，希望戏剧家注意观众的信息，物质的食粮毕竟是现实的，戏剧不可能完全摆脱商业化。但是，社会性和塑造鲜活的人物，同商业价值毫无矛盾。恰恰相反，社会性强烈而又有生动的戏剧情节、活生生的人物的戏剧总是能吸引观众而常演不衰。艺术同商业的矛盾是可以统一的。

问题在于，只追求外在的动作，而忽略了人物内心世界的表现，忘记了人物个性的发展才是最主要的动作，而且人物的个性始终同戏剧冲突紧密相连，这样才能构成最扎实的戏剧冲突，最具有动作性。因此，在注意商业性的时候，忘掉了艺术性，自己就贬低了自己在戏剧上的劳动。我们追求的是艺术上成功、商业上也成功的剧作。

有些剧作家认为，戏剧家永恒的追求是打破戏剧演出的局限性，现实生活中科学技术的突破，给了我们以实现这种愿望的可能。于是，在舞台上各种新奇的手段都在使用，不少剧作的演出成了舞台技术的展览，而同样地忽略了戏剧的社会性和人物的塑造。

在我看来，与其把精力放在打破戏剧的局限性上，还不如更加注意利用戏剧的局限性。因为任何艺术都有其局限性，这局限性恰好是区分艺术形式的界标。利用局限以创造无限的天地才是艺术家施展才能的地方。剧作结构和戏剧演出的形式无论怎样变化，都不能打破“借他人之事说天下兴亡之理，抒一己之胸怀”的格局，任何人也不能改变“舞台小世界”的状况，把整个人生原封不动地搬演到剧场。我们只有充分研究、利用戏剧的局限性，去表现无限的人生和人生无限广阔的心理世界，才能把握住一条正确的路。凡有助于表现人生、表现人物的手段都可以利用，而不是相反，为了表现手段而忽略了人生与人物。

倘使我们仔细品察一下，所有不成功的剧作，大多失败在没有真实的生活因而缺乏深刻的社会性、没有鲜明的人物因而不能感人这两点上。

总之，无论生活怎样变化，戏剧的观念怎样更新，作为戏剧本身，总要保持两个最基本的特色，这就是：永远与社会现实保持密切的联系，不要让戏剧成为毫无意义的杂耍；永远要注意塑造鲜明生动的戏剧人物，人物应当永远是舞台的主人，而不能让戏剧变成观念的舞蹈和玄学的讲坛。

是的，生活提出了挑战，把无限复杂、尖锐的课题摆在戏剧面前，常常使我们顾此失彼，走上歧途；但生活也给我们提供了巨大的机会，以往的戏剧家从来没有

这么多可供利用的科技成果来丰富戏剧的表演手段，从来也没有遇到这么多新的文艺观念可供我们借鉴与引入，来拓展我们戏剧的观念和理论。但是，我们在挑战和机会面前，都必须持审慎的态度。“闪光的不一定是黄金”。当我们误把黄铜当黄金的时候，很可能把戏剧的特点当作过时的旧物而加以抛弃，而捏造出不是戏剧的戏剧。

戏剧对于生活的回答应当是严肃而勇敢的。它既不当逃避现实，绕过困难，制造喧闹的空寂，又不应当让冷漠而浅薄的议论代替了人物命运的诉说，变成观念的巡行。各种流派的实验，当然可以进行。然而，所有的实验，都应当建筑在坚实的基础上，这就是生活真实的召唤，这就是剧作家们对历史和理论的认真的思考，而绝对不是追求新奇与时髦。戏剧史上曾经时髦过的流派还少吗？但是，留下的只有与现实相呼应、以精彩的戏剧场面和光彩夺目的人物而激动看客的心的剧作，它们才获得了艺术品的名誉。那些作者与观众一起莫名其妙的剧作，充其量会作为戏剧史发展的轨迹而留下印痕（自然这也只是其中真正的佼佼者），大量的赝品都消失得如同产生得一样快。

戏剧自然要民族化。但我以为，抓住了戏剧的社会性和塑造鲜活的人物这两点，也就在基本上抓住了民族化的特征。倘使剧作表现的是民族的生活、民族的现实，表现的是民族的人物、民族的感情和心理状态，那么无论利用什么表现形式，都会表现出民族化的特点，我们有什么理由不承认这剧作是民族化的呢？《茶馆》就是一个极好的例证。

生活的潮流永远向前，戏剧的前途也无可限量。电视虽然拥有众多的观众，但它并不能取代戏剧艺术。一切对戏剧艺术悲观的论调都是没有理由的，我们需要的是面对现实的勇气和不断在思索中的毅力。

倘使我说了什么荒谬的话，那也是出于至诚，我屏住呼吸，祈求朋友们宽宥我的无知。

一九八四年九月五日凌晨

（原载《文艺研究》1985年第1期）

访问《W·M（我们）》的作者

本刊记者

曾演出过《陈毅出山》、《这里通向云端》、《九一三事件》、《周郎拜师》、《火热的心》等优秀剧目的空军政治部话剧团，不久前创作排练了一出名为《W·M（我们）》的话剧。此剧的出现，引起了各界的注目。然而更引人注目的是：这个戏尚在彩排阶段，便被有关方面明令停排了。为何停排？众说纷纭。各地纷纷致函我刊询问。为此，本刊记者专程走访了该剧作者王培同志。下面就是根据记录整理的谈话内容。

记者：培公同志，我是《剧本》月刊记者。

作者：您好。

记者：我们就想《W·M》一剧的问题，对您进行采访。

作者：可以。

记者：您写的这个戏，听说最近停排了？

作者：你们消息够灵通的！（点头）有这回事。

记者：为什么？

作者：上级党委有决定：“空军不演此戏。”

记者：原因？

作者：没说。

记者：……这个戏您写了多久？

作者：从采访到完稿，前后将近一年吧。准确地讲，十个月。

记者：排了多久？

作者：从今年三月一日成立剧组，将近四个月。

记者：演了多少场？

作者：没有公演过一场。从六月九日这个戏第一次全剧连排，到六月十八日最后一场，一共连排了八场。

记者：听说为这个戏，把导演给撤了，怎么回事？

作者：这样说不够准确。这个戏的总导演是我团当时的团长王贵同志。在明令停排此剧的同时，免除了王贵同志空政话剧团团长的职务（党内职务一并自然免除）。

记者：因为这个戏吗？

作者：上级解释：他的免职同这个戏无关。

记者：可这个戏确实同时被停了，是巧合吗？

作者：您不妨这样理解。我只能说停戏的原因，主要在于这个戏不能为领导所接受。您看过连排吗？

记者：我是闻讯而至，不请自来，抢着看了一场，真是荣幸。（笑）

作者：您看这戏有什么问题？

记者：我倒没有看出什么非停不可的理由，当然，水平不高嘛！（笑）

作者：（笑）过谦了！应该说各有各的看法。

记者：能不能谈谈这个戏的创作意图？

作者：这个戏是为了献给“国际青年”而创作的。本来，我是领受了一个写空军某学校优秀学员郑跃事迹的“创作任务”。采访以后，先写了一个报告文学，发表后还获了奖。接着写了一个剧本。导演和看过本子的同志都认为，基础不错，但写得太拘谨、戏不足、概括性也不强。我认为很对。于是在大家的帮助下反复思考，尤其是听许多青年朋友的意见，产生了一个新的想法，即由写一个人改写一群人，写他们的生活、道路和真实的苦乐，想变换一个角度，写个反思的戏。这个想法得到了当时的团长王贵同志的赞同与支持。王贵同志是个卓有成就的艺术家，我非常相信他的艺术感觉。在搞《周郎拜帅》时我们合作得很愉快，所以我很愿意为他写这个剧本，继续合作。近年来他一直思考和追求戏剧观念的拓展，特别是如何吸引青年观众的问题。他认为这个戏有可能实现他久欲实践的一些设想。这样，我们就共同商定搞一个“青年戏剧”，试它一下。

记者：“青年戏剧”。这个命题很新颖！那么就搞成了这个戏？

作者：对。在这个戏里，我们想写这样一群青年：不像张海迪、丁红军、郑跃那样先进，但也绝不坏、绝不是社会渣滓，他们是我们身边的、常见的、普普通通的……当然，这就碰了一个“古老”的禁区：写中间人物。

记者：邵荃麟不早就平反了吗？

作者：可实际上这仍是一颗“地雷”！你承认不承认？当然，我也不反对写先进

典型，我写过《这里通向云端》、《火热的心》就是这一类戏。这次我不过是想变换一个观察生活、认识人物的角度罢了。我就想写这样一群最普通的青年人，他们有好有坏，时好时坏；他们都是完整意义上的人，但谁也都不完整；他们都在追求，可谁也不是英雄。

记者：这可又是一个“地雷”——“非英雄化”！

作者：（笑）算了，防不胜防，不过好在地雷总有过期失效的时候。这一点我相信。

记者：对了，你是军人，这方面你是专家。（笑）好，请接着谈吧。

作者：我们不想把人物人为地归类，也不想按一种概念去设置正面人物、反面人物，不想搞什么贯穿的矛盾，而只是想如实地写他们碰到了什么事、产生了什么感情危机，写人际关系随着现实的变化而起些什么微妙的变化，写心灵与他人、与自我的撞击等等。当然，我更不想评判谁是谁非，因为应相信青年朋友们有这种批判力，让他们自己看、自己想就是了。这不比“耳提面命”好吗？实际上我们也不可能去耳提面命，一则是人家不买你的账，二则是自己在许多地方也确不如他们。这也正是王贵同志的想法。

记者：是不是正因为这些，才招来了非议呢？

作者：可能。大概还不止这些。（拿出一叠复印材料）请看看这些就知道了。这是上级批转给我们的“评论”。在这些“评论”中有些同志认为：这个戏是一种“新的污染”，“从始至终对现实发泄着不满情绪”，“包括对党的三中全会以来方针政策的不满”，“作者有一种情绪，一种极不健康的情绪”，“对我们的社会冷嘲热讽”，“主题有错误，不是一般的错误”等等。

记者：按这些论点去理解，可不仅是“歪曲一代青年形象”的问题了。

作者：这是很显然的。

记者：对这些“评论”你怎么看？

作者：作为剧作者，我对各种批评意见一概表示欢迎，因为它可供我们思考。不过我觉得，这些意见的角度与我们的思考与追求有着观念上的不同。没办法。（苦笑）

记者：请你具体地说明一下这种观念上的差异。

作者：比如，我们想让每一个人物都讲真话、办真事、动真情，于是有的同志责问：“你们要写的是什么是真实？本质的还是非本质的？主流的还是非主流的？”我们想让人物只用行为说话，如实讲述过程，不去加以评论，于是有的同志就认为这

“太大胆了”，“会毒害幼稚的青年！”我们想要正视现实、不回避青年人都可能有的苦闷与彷徨，于是又有人批评：“我们的青年今天还能是这个样子吗？三中全会都开过几年了，青年人还会有什么苦闷、彷徨吗？”如此等等。当然，这还不能很好地概括我们所说的观念的差异。

记者：明白了。我同意你的那三个字：没办法。对这些你如何表示？

作者：一、欢迎批评；二、感谢同志们对这个戏如此地关注；三、对这些意见，我要好好想一想。

记者：想得怎么样？听说您做了自我批评？

作者：（断然地）不！在我没有想通之前，一句检讨也没有！

记者：那么这个戏恐怕再也看不上了吧？

作者：用句外交辞令：“无可奉告”。

记者：剧本是否可以发表？

作者：上级并没有禁止我发表剧本。目前所以没发，是因为王贵同志现在不在北京。这个戏导演参加了创作，你们看到的戏，是王贵同志在原作的基础上修改、加工和整理的，实际上是我们的共同创作。所以如要发表，得等他回来一起商量，再理一理剧本。我们一直认为这个戏还是很不成熟的，和所有的戏一样，都要不断地加工修改。

记者：这就是说，你们还要修改剧本？

作者：当然。我和王贵同志不止一次在各种场合，包括在上级面前表示过。不过要声明，要修改的不是主题和人物，而是在艺术上加强、加深，使我们的艺术追求表现得更充分、更准确，使内容和形式更加统一。这和您刚才所说的“检讨”是两码事。

记者：那你对目前的这种状况怎么看？

作者：停排是上级的命令，作为下级，我们只有服从。但我认为：一个戏，只要不是“海淫海盜”，“制造混乱”，像有人批评这个戏的那样，那么，引起些争议倒并不可怕，真理总会越辩越明的。现在我倒有个想法，就按现在连排的样子发剧本。

记者：就是明令停排时的样子？

作者：对。拿出来让大家批评、争论嘛！有什么不好？我们自己要改是另一码事。再有一点，戏剧的生命在于演出。王贵同志在这个戏上独创了一种新颖的、有突破的演出形式，很有价值。

记者：我听说有的评论界人士认为，正由于这个戏，使王贵这个导演跃入了大

艺术家的行列，你觉得此论如何？

作者：我有同感。在这个戏的舞台处理上，王贵同志充分地展示了他的艺术才华，内容和形式达到了一种新的统一，熔现实主义、浪漫主义、象征主义、表现主义于一炉，具有相当程度的审美作用，大大拓展了话剧舞台的表现力。这一成就可以说是了不起的。

记者：前几天我遇到了总政话剧团团长所云平、广州战士话剧团团长赵寰同志，他们一致认为这个戏是中国戏剧史上里程碑式的作品。

作者：这是对我们的鼓励。过誉了。我们也整理了一些青年观众以及同行们看过连排之后的反映，当然是以鼓励为主了。不过他们看戏以后所表现出来的兴奋和喜悦确实不是假的。说实话，停掉这个戏，我可惜的不是这个本子，而是在导演大胆的总体构思与指挥下，通过演员、舞美工作人员共同艰苦努力而创作出来的这个很有探讨价值的演出形象。俗话说：泼脏水别把孩子一块泼掉，何况这个戏根本就不是什么泼向社会的脏水！我们团许多优秀的青年演员以极大的热情投入了这个戏的排练，如说他们通过刻苦钻研而塑造出来的形象，是泼向社会、泼向广大青年、泼向自己的一盆盆脏水，恐怕难以令人接受。他们本身就是青年，他们演的正是“我们”啊！

记者：好，今天就谈到这里吧。本刊下一期发表《W·M（我们）》的演出本，同时还将发表有关这个剧本的争论文章，特此奉告。谢谢！

（原载《剧本》1985年8月号）

关于《野人》（三篇）

高行健

对《野人》演出的说明与建议

—

戏剧需要捡回它近一个多世纪丧失了的许多艺术手段。本剧是现代戏剧回复到戏曲的传统观念上来的一种尝试，也就是说，不只以台词的语言的艺术取胜，戏曲中所主张的唱、念、做、打这些表演手段，本剧都企图充分运用上。因此，导演不妨可以根据演员自身的条件，发挥各个演员的所长；或讲究扮相，或讲究身段，或讲究嗓子，或讲究做功，能歌者歌，善舞者舞，也还有专为朗诵而写的段落。这也可以说是一种完全的戏剧。

二

导演的处理与舞美设计不必拘泥于舞台本身，整个剧场的空间都可以利用起来。演出就在剧场内进行；从而把剧场变成演员同观众会见的场所，并且让观众尽可能地参加到演出中去，不把观众一味隔在脚灯之外。

三

本剧强调演出时的剧场性，不仅不企图在剧场里去制造逼真的环境，相反要提醒观众，这是在演戏。并且，通过同观众的接触与交流，在剧场内造成一种亲切而热烈的气氛，让观众由于参与了一场愉快的演出，就好比过节一样，身心得到娱悦。当然，也会有静场，留下点时间，让观众去感受和思考。

四

由于剧中时间地点变化频繁，不必也不可能采用写实的布景。场景的交换除了

靠灯光和音响来调动观众的想象力，更为重要的还是演员的表演。说到这里，演到哪里，主要通过表演来造成环境的真实感，令观众折服。

五

本剧将几个不同的主题交织在一起，构成一种复调，又时而和谐或不和谐地重迭在一起，形成某种对位。不仅语言有时是多声部的，语言同音乐和音响也形成某种多声部结构，甚至于同画面形成对位。正如交响乐追求的是一个总体的音乐形象一样，本剧也企图追求一种总体的演出效果，而剧中所要表达的思想也通过复调的、多声的对比与反复再现来体现。

六

本剧在试验语言 and 音响的多声部的同时，又强调视觉形象的鲜明，并且通过舞蹈、影像和回忆的场面的重迭来构成多层次的视觉形象。导演与舞美在设计这些场面的时候，对视觉形象的处理可以参照汉砖和版画的构图方式。不同之处则在于前者是平面的，而演出却是在整个剧场的空间内实现。

七

主题的复调与多声技巧的运用自然也要求表演的多层次，比如，演员在进戏之前同剧场内的观众的交流是一层，进戏之后，以演员身份对观众朗诵又是一层；扮演的角色有生活在此时此地之分；也有是背景中的一种影像，如守林人之死与博士受辱，也还有作为一种历史的概括的形象，比如原始人舞、伐木者舞与野人舞。这些不同层次的表现其强度与夸张变形的程度都要有区别。

八

剧中的民俗的素材均取自于长江流域的农村与山区。因此，人物造型、服饰和音乐都需要体现中国南方的这种特点，同中国北方农村和山乡的民俗与风情有很大的不同。演出时，对这种非文人文化不要加工得失去了民俗的本色。

九

陪十姐妹的音乐可参考湖北神农架地区的婚嫁歌。薅草锣鼓和上梁的号子可参照神农架地区和荆州地区的同类的号子。驱旱魃的舞蹈可参照赣东北的傩舞的动作

与道教正一派的赶鬼的宗教仪式。木雕的面具的制作可参照贵州博物馆收藏的黄平县的巫术面具，不要弄成戏曲人物的脸谱的样子。原始人的造型可参照浙江省博物馆展出的河姆渡人的形象。野人的形象则可以根据中国“野人”考察研究会印发的目击反映“野人”形象的复原图。剧中采用的《黑暗传》这首汉族的史诗是神农架林区文化馆的胡崇峻发现的，全诗正在整理出版中。旱魃如果也在舞台上出现的话，可做成二尺来长的袒身，眼睛生在头顶上的牵线木偶。

有关建议，仅供参考。

一九八四年十二月一日

《野人》和我

《野人》是我继《绝对信号》、《车站》之后写的新戏。为了写这个戏，我在长江流域跑了四个多月，行程三万里路，到了八个省、七个自然保护区和一些少数民族地区。人们在讲到创作的时候，总喜欢先讲一通如何体验生活，我以为，这对一个作家来说是不言而喻的事。我的《车站》的构思便来自于我的那些老等不来车的车站上得来的经验。《野人》构思的完成就在我这三万里行程结束的时候。回京之后，我用十天，写出了这个剧。可我想写野人，前后酝酿了却不止一年。我在去原始林区实地考察之前，请教过许多专家，其中有野人专家和非野人专家；听了各派的意见，又要了许多材料，也听到了各种各样的忠告，野人的问题就变得越发复杂了，但还形不成自己的看法。这问题写成剧中的那种认识是在我去了许多传说有野人的山区之后才逐渐形成的。

关于野人的传说，有文字记载的，从《山海经》算起，就已经有两千几百年的历史了。中国、外国都有流传，中外的好事者和学者们也都未能解破这个谜。作为作家，我更没有能力也没有必要去自以为是地去揭晓，而且，我以为，它将永远是个谜。

我写这个中外的千古之谜又是放在一个极明白的背景上，那就是剧中拯救森林，维护生态平衡的主题。我愿意为此做点宣传，但又必须是戏，而且我还希望是一出好戏，能让观众看得开心，不至于在剧场里坐得好不耐烦。我自己有过这样的体验，尝过一味说教而无戏可看的戏的滋味。我不愿意观众为我着急，便将歌舞引入到话剧之中，音乐歌舞和语言并举，还用了面具和木偶，在一个多声部的结构中也重叠着多层次的视觉形象，是我以往的那些戏剧试验继续，并且企图把试验做得更大。

我以为艺术创作就意味着标新立异，重复前人的形式和手法同重复自己的一样令人乏味。《车站》是我的第一个多声部的戏，《野人》一剧我进而把整个结构都弄成复调形式。因此，在一个戏中，便可以很方便地容纳几个不同的主题，彼此相对独立又相互交织在一起。这当然就使得这个戏难以复述，说不出故事来。但生活中并不都是故事，或者说没有多少故事，或者说到处都是没讲完或讲不完的故事。这种戏剧结构也更符合像野人这样排解不清的难题。我并不主张脱离内容而一味追求形式，我在找寻新的题材的时候也同时在探索能与之相容的新的形式。

这个戏借鉴了布莱希特的叙述方式。布莱希特重新发现了戏剧是可以叙述的，他也还谈到他并未穷尽戏剧叙述的方式。我在这个剧中采用了这样一种叙述方式：将主人公个人作为一个活人的意识活动与他作为一个学者对人和自然的思考结合在一起。因此，也还谈到了现代人的命运和情感，也还谈到了对历史的思考与我们民族的一种原始文化。我不知道这个戏的框架是否承受得了这许多内容，这就有待观众来检验了。

一九八五年五月

就《野人》答英国友人

西方戏剧被引入中国才只有八十多年的历史。这之前，中国有自己的戏剧传统，为区别两者起见，被引入中国的西方戏剧样式中国人译为话剧。因此，通常被认为是一种语言的艺术。而中国的传统戏剧被介绍到西方的时候，又被译成了歌剧。其实这种戏剧讲究的不只是唱，而是唱、念、做、打各种表演的功夫。这显然是两种在艺术观念和表现方法上都有极大的差异的戏剧，在中国彼此也还不沟通。我在《野人》中所做的努力则企图将两者结合起来，寻找一种新的戏剧样式。

被西方人称之为北京的歌剧的这种戏剧在中国源远流长，往上可以追溯到汉代的百戏，那是歌、舞、说唱、杂技、角斗、木偶、皮影、魔术混合的表演，更早则来源于戴面具的原始宗教祭祀傩。考古工作者已经发掘出商代的傩的青铜面具。而现今在长江流域的偏远山区里，仍然可以找到戴着木雕的面具跳傩舞和唱傩戏的巫师，我就亲自作过调查。《野人》一剧的创作追溯的正是中国戏剧的源流，而不只是其后已高度程式化了并且被封建伦理彻底改造过了的京剧和这类近代的剧种。

我认为不断受到质疑遇到危机的现代戏剧的生命力就包含在这门艺术的源起之中。我在《野人》一剧中力图恢复这门艺术诞生时就具有的各种表现手段，不把自己束缚在某些规范之中。被没完没了的思辨弄得神经质的现代人往往也丧失了自

身固有的感受能力。这门艺术的本质不在于社会强加给它的种种使命，正如它的源起一样，不过是自娱和娱乐他人，免除掉功利的目的的艺术才是艺术自身的解放。

戏剧是一门自由的艺术。戏剧史上各派戏剧家们的规定其实是他们对自己的规定。如果我们认识到演员的表演是无所不解的话，舞台上就没有不可以表现的，而表演的艺术并不只诉诸语言。我们诉诸语言的时候，也还不排斥这种自由，因为语言和表演的潜力都远没有穷尽。又如果我们认识到戏剧归根到底是在一个光光的舞台上表演，人们也就能从附加在戏剧身上的众多的条件造成的困惑中解脱出来。再如果我们充分意识到戏剧的表演是建立在像游戏一样虚构的前提下，而且是在观众的想象力的参与下完成的，那么，无论剧作法还是表导演的艺术都可以效力于一种十分自由的戏剧。

西方对中国的传统文化的了解我以为有一种片面性，这当然同中国人向西方人作的片面介绍有很大的关系。因为连我们自己的历史的教科书勾画的都是这种面貌，即一种以儒家为代表的古代理性主义文化。这是中国封建社会的正统文化，建立在中国古代黄河流域的所谓中原文化的基础上的。中华民族的形成也还有长江流域的古代文化的另一方面。在黄河流域的中原文化发生发展的同时，长江流域也平行地发生发展着另一种文化：新石器时代的中期和晚期，以长江下游的河姆渡文化和良渚文化、长江中游的大溪文化和屈家岭文化为代表。尔后上游的巴蜀文化、中游的楚文化、下游的吴越文化，正是在这些原始文化的基础上的大发扬，并非都来自北方。道家则可以说是这种文化在哲学上的一种体现。汉以后独尊儒术，历代的士大夫都排斥这种文化，经他们整理的中国文化自然只是一部以封建王朝的更迭为顺序的儒家正统文化思想史。我在《野人》中对中国文化史上未曾重视的长江流域的非文人文化的那一个方面有所展示，也并非为了去论证这种文化。我只是认为这种文化从人类学的角度更具有普遍的意义。

被儒家弄得疲惫绵软了的中国文化，在重新认识自身的同时，还需要敏锐的触觉，吸收新鲜的营养，不能只沉湎于不加思索的自我满足的系统之中。这便是我把眼光又投向西方现代戏剧的缘故，并且也从中得到许多启发。民族的文化可以是一种背景，而不应说成为一种界限。我认为东西方戏剧是可以沟通的，这种沟通给予我的戏剧创作带来的刺激，对我来说，就已经是一种报偿。

一九八七年元月于北京

（原载《对一种现代戏剧的追求》，中国戏剧出版社1988年版）

关于《狗儿爷涅槃》（三篇）

锦云（刘锦云）

我的思考

在新的信息、新的理论、新的主义、新的流派、新的方法名目繁多又层出不穷至令人眼花缭乱的时候，作为一个剧作者，自己屁股该坐到哪里呢？三思而后答曰：坐在中国。坐在我所熟悉的那块生活上。坐在为我的经历、我的素养、我的气质所决定的我的位子上。坐在中国，望着世界。坐在现在，想着未来。一句话，学习也好，借鉴也好，无不是拿来为我所用，而首要者，是别失掉了“我”这个基点。

我所熟悉的是中国的北方农村，或干脆说是我的故乡冀中平原和京郊的北部山区。常常令我激动不已的是农民父老兄弟的命运的变化，是历史和现实形成在他们身上的已成为性格血肉的特质，以及由此而敷衍出来的或悲或壮、亦悲亦壮的故事。我从大清河北的小乡村进入大都市，中学、大学毕业后又到京郊长期做农村工作。想想就后怕，我曾作为四清工作队员，和队友们一起，生生把一个老实巴交的生产队长逼得跳了井，幸亏遇救未死，不然我会痛悔终生。我曾作为公社干部，年复一年地督促广大贫下中农社员抢秋收麦，因为劳动成果与自身劳动脱节，他们正消极怠工。我也曾作为下放干部，在飘着雪花的学大寨的水利工地上和口粮不足的社员乡亲分吃过一个冻柿子。三中全会前，我苦闷地思索过中国农村的出路。三中全会后，我欣然地思考过新旧两代农民的矛盾。还有，我为北京永定门汽车站上数十辆个体农民的运输大轿车排成的长龙而激动得流泪，也为穿着整脚西服的两位农民兄弟因逃公共汽车票而被售票员狠狠罚款的尴尬场面而羞愧得脸红，人们怒斥他们：“多丢人，还万元户呢……”诚然，这是俗人俗事，或被称之为“浅层次”，但我非写他们不可，不然只好搁笔。幸好，还有读者和观众，还不少呢！看来，在现代之中国，还是如我之流的俗人居多，真没办法。

惭愧，我所熟悉的艺术形式也是土的，中国的。童年的时候，我没看过一部电

影，没读过一部现代小说。不是不想，而是没有。这可悲的事实令我至今痛感自己文化功底之不足。那时候，我熟悉又酷爱着的是我们乡里的草台子戏，是我们村里的河北梆子小科班。人家说戏排戏，我从窗眼往里瞧。一遍又一遍，竟至把他们排演过的三十几出戏的说白和唱词都囫圇吞枣地记住了。信不信由你，这对我今天写戏产生了大作用。到北京上中学，偏巧又在宣武区，学校南面不远就是十八般杂耍都有的天桥。那地方一下就把我吸引了，小金牙拉洋片，宝三要钟幡，张宝忠耍刀卖大力丸，陶湘九说评书……叫我一个个星期天流连忘返，回到学校宿舍给同学们学演，有时竟耽误了上课。难怪，坐窝儿就土了，今天写小说写戏，就非土不可。

五年的大学中文系没有白读，使我能有办法把从生活中汲取来的乡词俚语规范规范。还不错，我的戏剧台词叫农民听着“入耳”，专家也认为是文学语言。

洋人的剧本和洋人的戏也没有白读白看。比如北京人艺上演过的美国当代名剧《推销员之死》，实实令我倾倒。那玩艺儿真地道。地道就地道在那里面有真实内容，那令人耳目一新的戏剧形式是伴随着实实在在的内容同时出现的。真个是好东西。既是好东西，学学何妨？不学，那才是抱残守缺。拒之不学与盲目照搬，同样可悲。

但是，再怎么学，我也认定自己是土的。因为坐窝儿就土。不是有土的“瘾”。对以土为邻者，我恭而敬之地学习人家的长处，拿来为己所用。对视土为贱，乃至为敌者，我偏以土为荣，也来个“独持偏见，一意孤行”。

面对着眼花缭乱的文艺窗口，我告诫自己和我的土朋友，要从自我出发，找到自己的立足点，不要摆学“洋”。留神，穿高跟儿鞋走凹凸不平的庄稼土路会崴脚的。

庄稼是人种的，衣服是人裁的。倘能神形兼备地“土”出个样儿来，那不也是个“样儿”吗？

（原载《剧本》1987年1月号）

生活不负我

我在故乡冀中平原的小村里度过了少年时代。那时候没有做过当作家的梦，还不知道世上有作家这样一个行当。给我以文化启蒙和艺术熏陶的草台班河北梆子戏串演的那些剧目，竟会是人编的——我没那样想象过。大学毕业后我又回到农村，一度沉迷的作家梦又破灭了。因为我所景仰的文坛巨星还声言要焚毁自己的著作呢。

然而，我却是那么认真地、执著地生活过。生活伴随着思考，因不得其解而存疑。

我忘不了在我故乡老屋的抽屉里放过多年的那半块黑糊糊的“棉油皂”。这是治棉蚜虫的一种状如肥皂可溶于水的药物。老村长从上级领来后，挨家挨户分售下去。他是好心，但他图省事，就这么一家半块地完成了任务。偏偏我们家和许多别人家都不种棉花。这半块“棉油皂”便在抽屉里一放多年，直到我来北京求学了，寒暑期回家还常看到它。不知为什么，这块黑糊糊的东西老牵动我的心弦。莫不是后来愈演愈烈的“一刀切”、“瞎指挥”之风即起于那些一心要为百姓办好事的“老村长”——这“青苹之末”？好心的人们啊。

阴错阳差，我当了八年农村干部。我忘不了一九六六年寒冬的那件事。一位大队干部和我谈起农村基层干部难当，说有一个姓张的社员向他请假，要进山割柴。柴不为烧，想卖点钱为一家老小做衣服。因为积存下来的布票眼看就要过期了，孩子们还冻着。他没有准假。因为正在“大批资本主义”呢，不能瞪着大眼往钉子上碰。接下来我们相对沉默……十几年过去了，当我拿起笔来想写点什么的时候，首先想到的便是一直萦绕于怀的这件事。于是就诞生了一个砍柴人的故事——《笨人王老大》。

彼时，是有心感受，无心为文。此时，便不召自来，即得于心应于手了。

农村新政策实行以后，“万元户”如春笋勃发。未久，通往我故乡的北京永定门长途汽车站旁边的马路上，摆出了农民个体户汽车的长龙（一次，我数数竟多达五十六辆）。过去我不止一次地听到我那费好大劲才挤上国营长途汽车的乡亲被人斥为“土老帽”！嘿嘿，现而今“土老帽”自己的汽车开来了。……当我面对此情此景、心潮搅动的时候，一个老人的形象来敲打我的灵魂之门了，苦哀哀，笑哈哈，笔下索命。于是，我又看到了那一头白发和两行浑浊的泪……

他是我的一位亲戚，农民，嗜地如命。失恋的少男少女常有精神失常者，对吧？因失去土地而致疯癫的农民，见过吗？我这位亲戚就是。土地是挂在他心头的“通灵宝玉”。一旦失去，脚下没了根基，眼前没有奔头，心头没有指望。“画饼充饥”骗不了肚皮。先是他疯，继而老婆改嫁，最后他死了。那不疯不死的，差不多也是懒洋洋地活着。形势变了，我想到了这位老人，我惋惜他生不逢时。那时候，他被人耻笑为“老顽固”；若到今天，他一定是荣登榜首的“万元户”。我想写他——当然是写他的没有死，写他的勤劳，写他的自私，写他的追求，写他的忍耐，写他的善良，写他的愚昧，最后写他的……？我搁浅了。继而，我观察体味了新近涌现出

来的新旧两代农民的矛盾。大势所趋，新的终归要代替旧的。而旧的，还在挣扎。于是混沌慢慢清晰，渐至出现了两个字——涅槃。我的主人公要涅槃，一代农民要涅槃，变革时代亦即涅槃的时代，包括我的国家，我的民族。

感谢生活给我的积累，给我的滋养，给我的启示。

拙作《狗儿爷涅槃》在北京人民艺术剧院上演后，我听到很多鼓励的话，说它有“魅力”。倘有，这来自生活。当然，也伴随着思考、撷取和体现（表现）。作家和艺术家（哪怕是大师级的）不会凭空“捏鼓”出“魅力”来。生活本身是“多义”的，我力求“囫囵个儿”地写生活。生活中的人是“多面”的，我力求写出复杂的灵魂，戏中我写了一个有着人的喜怒哀乐的“狗儿爷”，当然他是农民。还仗着胆子写了一个作为“人”的地主。确实，“地主”不是“剥削”的代号，他的剥削是通过“人”来体现的。生活原本就是那样。

生活曾那么慷慨地赐我，我不能昧着心写生活，总要讲个公平良心嘛。

不知怎的，似乎是生活给予得多了些，让我变得游刃有余了些。我写“狗儿爷”的时候，就有意地拉开了一点距离。这就使我有了一定的瞻前顾后的余地。必要的时候我还“刺”他一下，开个不大不小的玩笑，即所谓有悲有喜。这不像我几年前写“王老大”的时候。那时我是“拥抱”着人物写的。也许是生活的思考带着我前进了一步。

还要感谢生活的是，它给了我驾驭语言的能力。我说的是农村生活和农民语言。农民的话土，但要土出味道，土出光彩。我向来不赞成写农村就把语言（尤其是对话——台词）弄得邈里邈遑，甚至加点脏话进去。我和农民生活久了，我了解他们的思维样式，知道他们在彼情彼景下，怎么想，怎么说，用些什么字眼儿。我感受到那来自生活的语言的魅力所在。我把它们拾取来，加以规范，使之符合人物之口，堪入农民之耳，也叫知识阶层承认这是文学语言。不管成效如何，反正我在这上头是下过一点笨功夫的。也许和我这样一个主张有关：话剧在很大程度上是台词的艺术。

我还有一个很大的缺憾，至今没有补足。这就是我对新一代农民不太熟悉，我见过他们，聊过，但没有如同与他们的父辈那样朝夕相处过。这来不得半点假，假了就露馅，以致我在《狗儿爷涅槃》中写的两个年轻人，看过的人都说单薄。这我完全认可。实在，我在写他们的时候，有捉襟见肘之感。怎么办？今后补吧。我注定了是一个贴着生活写作的人。离开生活，就像稿纸上没了格子，不知怎个“爬”法。

管它是“深层次”、“浅层次”呢，一切由之吧。生活和经历如此造就了我，这是没有办法的事。

（原载《戏剧报》1987年第6期）

关于“狗儿爷”

作为《狗儿爷涅槃》的编剧，我想说一点，即为什么写“狗儿爷”和为什么把“狗儿爷”写成如今的模样。

我生活的根基在农村。对中国的农村，对老一代的中国农民，对他们的生活，他们的遭遇，他们的命运，他们的追求，他们的苦乐以及他们的心理状态，有比较深刻的了解和体会。作为农家子弟（在河北家乡十几年），我在“下面”体验过农民的生活；作为农村干部（在北京郊区十几年），我在“上面”观察过农民物质生活和精神生活的种种。我的体验、兴趣、思索都在那里，所以拿起笔来的时候，自然而然地就把全部注意力倾注到自己熟悉的这片生活和这些人物的身上。剧中所写的每个人物，我都能在我的亲戚中找到他们的原型。比如狗儿爷，人物原型是我的姑父，他因失去土地而疯癫，糊里糊涂地死在“十年动乱”里。

党的十一届三中全会给了我启迪和勇气。在我历时不到十年的创作中，分为两个阶段：先是在小说中写农民在错误政策下的遭遇；然后是写童年时代农村生活留给我的既辛酸又美好的记忆。这期间，我自己的感觉是“拥抱”着生活写的。对比这一点，在写“狗儿爷”的时候，我就有意识地拉开了一些距离。这就是对我笔下的主人公，既同情他，甚至赞美他，但同时又批判他和善意地嘲弄他。在写狗儿爷的时候，作为比照形象常常出现的，是《静静的顿河》中的葛里高利和鲁迅先生笔下的阿Q。

因为熟悉生活，所以写起来比较得心应手。比如，“风水坡割尾巴”一场戏原来是没有的，于是之副院长（剧本从构思到完成都是在他的指导下进行的）从戏的结构需要出发，提出要把狗儿爷“拉”出去，然后再回来。此乃高招儿，我使用我的生活积累，补足了这场后来演出时剧场效果颇为强烈的戏。

近年来农村和整个国家巨变的现实告诉我，以狗儿爷为代表的老一代农民需要也必定“涅槃”，我们的社会，我们的民族需要也必定“涅槃”。涅槃，我取它弃旧图新，获得新生的意思。

有的评论家指出，剧中年轻人的戏不足，发“飘”。这，我认可。写老一代我“游刃有余”，写新一代我“捉襟见肘”——所以然者何，生活深浅故也。

再说形式。我喜欢也比较熟悉传统戏曲和说唱艺术。童年，我最先接触的是我家乡的河北梆子戏。村里小科班经常演唱的二三十出大戏和小戏我几乎都能背下来。来到北京以后又迷上了京戏和其他地方戏。在琢磨戏中人物的时候，我就常常想到我熟悉的那些戏曲的场面。当然更重要的是戏曲艺术对我的潜移默化的影响。诸如传统戏曲的线条清晰、多场次、角色的进进出出，移步换形……这在“狗儿爷”身上都可见它们的影响。某些场面——这是回过头来看，当时并没有意识到要这样做，如“狗儿爷娶金花”一场，多么像《拾玉镯》和《豆汁记》（一生一旦，一个彩旦或丑角插科打诨）！

当然，在大学中文系读书时我也认真读了一些经典的或所谓传统形式的话剧剧本。近年来欧美现代的剧本和演出给我以强烈的印象，那感觉像是打开久闭的窗子一样，让我呼吸到新鲜空气，给我以借鉴。

有了以上的“熟悉”和“借鉴”，在构思剧本的时候，我便力求出一点“新”。但只有求新的意识，没有求新的模式。此时，就不分也不管哪是中国的、哪是外国的了，反正是从内容出发，什么样的手段都拿来为我所用。比如，我事先并没有想过什么象征、外化、间离、意识流等等，我只要求狗儿爷“疯”。这个疯是从内容亦即戏的整体要求出发的。这不仅是人物的原型提示了我，重要的是，我认为唯其疯，才能更有力地揭示这个特定人物的内心世界，才便于更加浓缩地表现我要反映的现实生活和时代特征。为了在舞台上“合情合理”地展示人物的疯，我就采取了一些办法，包括结构上、人物设置及彼此之间的关系和人物的语言。我当时确实不知道可能撞到什么“主义”上，就这么写了，就写成了这个样子。

戏演出一年多了，引出来各种议论，无论是褒是贬，我都深表感谢。理论家朋友们热情帮助我总结提高，促使我从“盲目”到“自觉”，朝来日迈进。

（原载《文艺研究》1988年第1期）

对一种现代戏剧的追求

高行健

东西方戏剧不仅大的文化背景不同，就这门艺术的理念而言，也有很大的差异。在艺术创作上找寻差异能启发人心智，因为差异往往便包含了一种认识、一个动机、一颗种子。比较东西方戏剧的差异正是我的试验戏剧的一个出发点。

东西方戏剧艺术观念上的不同，我以为有三点是主要的：

中国的戏曲，广而言之，被欧洲人视为远东的日本的能乐和歌舞伎，乃至于更为东方的印尼的巴厘戏剧，都是将歌舞说唱，用中国戏曲的说法叫作唱念做打，融为一体，是一种综合的表演艺术。而西方戏剧，主要诉诸语言，介绍到中国来，也就不无道理地被称之为说的戏剧，即所谓话剧。

中国戏曲这类东方戏剧是建立在演员高度的技能之上的，观众到剧场里来看的其实是演员们的演技，诸如嗓子、做功、身段和扮相，剧中所传达的思想则在其次。因而，较之靠语言来阐述观念的西方戏剧，更看重的是表演的技艺。甚至可以说这是一种演员的戏剧。而西方戏剧中，演员只是这门艺术中的一个环节，虽然也是很重要的环节。表演之外，人们还要看剧作、导演和舞台美术。这便是东西方戏剧在艺术观念上大的区别之一。

其二，西方戏剧在艺术上追求真实感，不仅现实主义和自然主义戏剧是如此，即便在梅特林克的象征主义戏剧中，也依然力图去制造一种幻觉的真实。而东方戏剧从来就明白无误地表明是在做戏，不必在舞台再现生活的真实环境，也不去制造让观众信以为真的幻觉，在几乎是光光的舞台上，假戏认真去做，就靠虚拟的表演调动观众的想象力，用的是他们的技艺将观众折服。舞台上如果也用点道具或所谓的布景的话，也都带有鲜明的装饰性，并不在舞台上再现生活中的本来面目和求得人物之间举止的自然。也就是说，当西方戏剧在剧场里努力追求真实感的时候，东方戏剧却堂而皇之地强调舞台艺术的假定性。

其三，东方戏剧的结构是叙述性的，归根结底，都来自于说唱艺人的角度，这种叙述角度不仅贯穿在剧作中，也还渗透在演员的表演里，因此便自然而然有足够

的余裕和极大的自由，不必顾及时间和地点的客观性以及由此而来的这种统一。而西方戏剧为了遵守这种时空的客观性和统一，在剧作法上不得不分幕分场，在表演上总囿于此时此地，凭空添了许多的限制。

且拿中国戏曲来说，演员在扮演角色的同时，其实还保留了演员即说唱艺人的身份，是“我”这个演员来扮演“他”那个角色，再演给观众“你”看。是在此时此地即舞台上叙述和扮演彼时彼地那人那事。因而，无论剧作还是表演都有自由调度时空的余裕，可以把瞬间的心情拉长了演上一晚，多少年河东，多少年河西，几句道白便一带而过。

我们这些从事戏剧创作的人面前就摆着这样两条路。西方的话剧引入中国八十多年了，总有人想沟通这二者，通常人们把这种努力叫民族化。而我以为，汉语的现代戏剧化来化去，基本上也还是沿着西方戏剧的路子走，而且是西方戏剧传统的老路。现在，我们倘若换一个角度，倒过去，在较为透彻地认识东方戏剧的艺术传统的基础上再去化西方，想必会出现另一种样子的戏剧。

本世纪三十年代起，想摆脱西方戏剧的传统模式的欧洲戏剧家们就开始从东方找寻革新戏剧的艺术观念和手段。我以为最有建树的当推已故的布莱希特和阿尔多。他们反过来又给我这个东方人以启发。

当今，这个世界已经变得日益狭小了，由于交通工具和大众传播手段的发达，不同民族间的文化交流变得更为容易，有时无需深思熟虑，甚至成为一种时髦。而我认为，艺术观念上的变革倒不必去赶这种时髦。

前年，我在巴黎看了英国著名导演布鲁克导演的一部印度史诗，他采用了东方说唱艺术的理念。可是，也许因为他毕竟是西方人的缘故，还执着于西方传统戏剧中的那种真实感，把剧场内的舞台拆掉，垫上泥土，让演员赤脚在泥地上走，说是他试验的就是要让演员的身体接触土地。我还看过法国著名导演维戴兹排戏，他在台上铺上大理石板，为的是造成在宫廷里行走的真实感受。我在革新东方戏剧而面向西方的时候，不去追求这种真实感。

西方戏剧的革新还有过一种努力，那就是人们都知道的荒诞派戏剧，即所谓反戏剧。他们在找寻新的戏剧观念和手段的时候，以否定传统的戏剧性为方向。而我认为这种反戏剧的努力往往还是落进语言游戏的巢穴里去了，同戏剧艺术的关系较小，更多是文学上的事情，或者说，是戏剧文学的一种革新。我欣赏他们努力革新的精神，可我不喜欢这种反戏剧。我之欣赏贝克特，是把他作为语言艺术家来看的。

我的《车站》是一出戏，而不是反戏剧。这出戏贯穿一个非常明显的动作：人

人要走而又受到自己内外的牵制竟然走不了。它并未违背东西方戏剧自古以来以动作为其根本特征的规律。荒诞派剧作家们之中，我以为惹奈才是真正的戏剧艺术的革新家，他深深懂得，戏剧从本质上是表演艺术。他的剧作为表演艺术打开了新的天地，并不只把戏剧作为语言艺术的试验场地。我认为他的戏将会经久不衰地活在舞台上，虽然他的戏直到去世前几个月才进入法兰西喜剧院的剧目。

西方当代戏剧家们的探索，对我的戏剧试验是一个很有用的参照系。而我在找寻一种现代戏剧的时候则主要是从东方传统的戏剧观念出发的。简而言之：

一、戏剧是一种综合的表演艺术，歌、舞、哑剧、武打、面具、魔术、木偶、杂技都可以熔于一炉，而不只是单纯的说话的艺术。

二、戏剧是剧场里的艺术，尽管这演出的场地可以任意选择，但归根到底，还得承认舞台的假定性。因而，也就无需掩盖是在做戏，恰恰相反，应该强调这种剧场性。

三、一旦承认戏剧中的叙述性，不受实在的时空的约束，便可以随心所欲建立各种各样的时空关系，戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由。

我的试验戏剧虽然扎根于对东方传统戏剧的这种认识之上，却又不受这种传统戏剧的任何程式的束缚。我认为，传统戏曲中的情节、表演、唱腔、音乐、行当、脸谱，进而所谓性格，都属于程式。程式要求把一切都固定在种种模式中，但艺术却渴望新鲜的创造。我不想重复西方传统戏剧的格式，也不愿受到东方戏剧传统的程式的束缚。我的《野人》和《彼岸》便是我的这种戏剧观念的比较充分的两个不同的体现。

此外，《独自》可以说是我对表演艺术的一个小小的宣言，在这个独角戏中，我提出了表演艺术的三者关系：演员和他的角色，以及作为一个活生生的有着自己个人独特的人生经验的人。我理想的表演是通过那个中性的演员来沟通另外两者，而这三者之间可以互相审视，互相交流，而且这三者又都可以同观众进行交流。我以为表演艺术这个领域里，前人并没有把事情做完。

现今的西方戏剧背离原先的传统已经很远了，众多的流派，众多的试验，十分热闹。但我觉得在那众多的演出与试验中，已经显露出一个新的危机，那就是剧作和导、表演的脱节。在荒诞派戏剧之后，西方当今的戏剧已经成了导演专制的时代。他们寻求新的戏剧观念和表现手段固然很有成绩，特别是格罗多夫斯基，还有另一位波兰人康道尔，他们都是出色的导表演艺术家，他们的探索都属于戏剧的。但是，如果只有戏剧观念和手段的革新，没有新一代的剧作家的合作，恐怕还难以产生伟大的戏剧作品。在革新东方戏剧的时候，我以为应努力谋求制作和导、表演在新的

认识上通力合作，以避免西方戏剧现今的这种局面。

还应该说明的是，我试验的时候，努力挖掘的是戏剧这门艺术自身的潜力，而不是导致对这门艺术的否定。换句话说，我从事的不是反戏剧，恰恰是力图恢复这门艺术自它诞生时起就拥有的生命力。因此，我特别重视民间的说唱、玩把戏的和卖狗皮膏药的、农村的草台班子、山区的各种脸壳戏（诸如贵州的地戏、湘西的傩堂戏、赣东北的傩舞乃至西藏的藏剧），以及中国西南少数民族的一些原始宗教仪式。我认为现代戏剧的观念与形式往往都可以从中找到萌发的种子。

人类之需要戏剧是人类自身的一种需要，人类之需要戏剧正如同人们离不开公众间的交流一样。我相信未来将是戏剧更加繁荣的时代，未来的戏剧会是一种完全的戏剧，一种被加强了演员与演员、演员与角色、角色与演员与观众交流的活的戏剧；一种不同于在排演场里完全排定了的近乎罐头产品的戏剧，一种鼓励即兴表演充满着强烈的剧场气氛的戏剧，一种近乎公众的游戏戏剧；一种充分发挥着这门艺术蕴藏的全部本性的戏剧，它将不是变得贫乏了的戏剧，而是得到语言艺术家们的合作不至于沦落为哑剧或音乐歌舞剧的戏剧；它将是一种多视象交响的戏剧，而且把语言的表现力推向极致的戏剧；一种不可以被别的艺术所替代的戏剧。我的一位朋友叫它为绝对的戏剧，这绝对如果指的是将这门艺术自身所潜藏的一切艺术表现力充分发挥出来的话，我也赞同这种称谓。

（原载《文艺研究》1987年第6期）

人·大自然·命运·戏剧文学

——《洒满月光的荒原》创作余墨

李龙云

一九八五年的秋天，我曾经到过一次黄土高原。

吸引我到陕北的，是一种近乎神秘的力量。我固然渴慕秦汉的古文化：临潼的兵马俑、霍去病墓的石雕……秦汉文化的胸襟与气魄体现了一种博大的宇宙意识。一幅马王堆的帛画将天堂、地狱、人间集于一身，而人的主体意识又能超乎其上。岂止秦汉文化？西北是一片彩陶、龙、凤编织成的湖泽：黄陵县人文初祖的大碑、乾县残缺的昭陵六骏、高原深处那些带有野蛮色彩的原始情歌……一曲未加修饰的最古老的原版《走西口》能唱得人惊心动魄！那种赤裸裸的美，使得一切文学艺术在它面前都会显得虚假与做作……

但这都不是我来陕北的根本原因。在我的潜意识里，深藏着“陕北高原还留有当年插队知青”的意念。我是来看他们吗？通过他们为飘忽不定的心灵寻找归属？寻找归属应该去北大荒，我在那里生活了十年。或许知青们、甚至我们这整整一代人需要共同寻找的归属？我说不大清……

也许，我仅仅是在为创作寻找一种感觉。

车跃上一处塬头，车外是一个黄土构成的世界……

在陕北，我碰到不少当年的知青。应该说，他们的境遇有好有坏。但不论境遇如何，他们的情绪中都深藏着一种失落感。这种失落感折磨着他们，迫使他们去东寻西找，似乎想为惶惑不安的灵魂重新悬起一轮精神的太阳。生活对于他们好像缺了点什么。他们需要理解，理解连他们自己也不能明确下来的那种无家可归的情绪……

不被理解往往可以致人于死命。鲁迅笔下的大多数人物都是不被理解的：阿Q、孔乙己、祥林嫂、魏连殳……他们后来都死了……

他们的情绪让人感到酸楚。那些已经回到城市待业的朋友们不也处于惶惑之中吗？甚至一些有了工作，生活趋于小康的朋友似乎也在到处寻觅，包括我自己。是历史留给我们的惯性吗？不是吧？可悲的是：人有时不知自己在寻找什么，甚至有

时根本不知自己正处于寻找之中……

我力图对他们的情绪作出一些分析，但我分析不清自己。比方说，我可以认为：十七年前，他们这些娃娃从城市来到陕北时，不论他们是否自觉，他们身上毕竟带有一种都市文化的色彩。这种文化，以一种狂热的、被扭曲的形态体现在他们幼稚的热情、忠诚和他们对世界的要求之中。而黄土高原深处的小村落，自有它固有的封闭的文化形态。两种不同色彩的文化被外力强行掺杂在一起，开始互相碰撞。碰撞之余是濡化……十七年过去了，强大古老的文化终于同化了那点可怜的变了形的都市文化。但高原深处，毕竟留下了两种文化撞击时的点点斑痕……留下这点斑痕所付出的代价就是他们的牺牲，包括他们今天仍在承受的痛苦。

在延长县，一天夜里，我做了个梦。在梦中我看到高原上一群并不年轻的年轻人，手举一幅巨大的但又空荡荡的红布横幅，与一个无形的、根本看不见的巨人发生了生死冲突。雪暗凋旗画，风多杂鼓声，冰河、铁马……太阳出来了，古原深处，血水把黄土地浸染得一片暗红。起伏的塬头像一片凝固的海面。一片静谧之中，从废墟上，从尸体堆里站了起来一个男孩！男孩光着身子，胸前挎着个红兜肚，手里攥着一根雪亮的金属棒。他把金属棒劈开，金属棒变成了一把缺了齿的扬叉，恍惚中又让人觉得很像个圆规。孩子长得异常健壮，他对着太阳奋力伸开双臂，嘴里嘻笑着，歪歪扭扭地迎着太阳走去，走进了太阳……

不同种族的文化是相互排斥的，排斥又吸引。当两种属性的文化相互碰撞时总会给民族带来阵痛，这种阵痛最本质的特征是民族心理结构的微妙调整。有人去写这种调整过程，出了大作品，如马尔克斯的《百年孤独》。浸透着印第安文明的小镇马孔多，面对吉普赛文明，面对背后的西方文明，产生了一种被排斥在现代文明之外的孤独，以及因为感受到不能掌握自己命运而产生的绝望的孤独；再比如《红楼梦》，甚至《阿Q正传》……辛亥革命是汉民族在承受了几百年清朝统治之后第一次软弱但却成功的报复与清算。风浪波及未庄，波及阿Q的心灵之中……

不同民族的文化如此，一个地域、一方水土呢？特别是在中国这个地域极其辽阔的国家……

我想到了北大荒。

怎样认识北大荒的文化土壤？哲学？宗教？文化艺术？社会心理？民俗世风……

依人口组成而论：被苏俄政权驱逐出境的东正教徒带来了基督教文明，关东军溃败时丢弃下的日本女人，山东、河北、河南闯关东的大汉，一九五六年的十万转

业官兵，一九五九年大批的胶东移民，从一九六三年开始的成百万人口的上山下乡大潮……齐鲁、秦汉、吴越……带有不同地域文化特色的男人女人受命运驱使，潮水似的拥塞进这片大漠洪荒之中。像美国西部那些富于冒险精神的野心家似的，这里藏匿着淘金者和杀人犯……杀人越货的“底窑小屯”，种大烟的土匪搭盖的“十二马架”，有着八百年历史的古城富锦……用一位朋友的话说，北大荒是一片五色融和的大地。一种男不男女不女的文化，不断杂交，反复杂交。

我所落户的那片荒原叫抚远三角洲。它是由松花江、乌苏里江、黑龙江三江汇成冲积而成的一片平原。当大月亮升起的时候，站在江滨能听到对岸俄国教堂晚祷的钟声。在极度孤独的世界里，那种神秘温馨的钟声能催人泪下；在弹丸小城街津口，能看到赫哲人的狗拉爬犁，能吃到赫哲人的杀生鱼。一位唱《伊玛勘》的老人用口头传唱的史诗能领着你游历一个民族的全部历史。一九六八年的夏天，我夹杂在几十万年轻人中间来到了这里，来到大自然面前，来到命运面前，走进一片杂文化的迷宫里……一九八五年的冬天，我写了一部十九节话剧《洒满月光的荒原》。

在我以往的作品里，很少正面接触“知青”，即使出现他们，也只是全篇的小点缀。但在这部戏里，我好像写了知青。实际上，我不过借用了他们身上一些反映人类共同本质的东西，否则这个戏在现在发表就毫无意义。这个戏是写给整个世界的。我力图接触一些人类自身无法解决的问题：人在命运面前的倔强与悲壮，人在大自然面前的自尊与自卑，人及自身与生俱来的弱点的对抗与妥协，人在重建理想过程中的顽强与苍凉，人在寻找归属时的茫然无措……

沈从文先生认为，小说是写回忆的。傅雷也曾经教导他的儿子：“我以前在信中和你提过感情的废墟，就是要你把这些事当做心灵的灰烬看，看的时候当然不免感触万端，但不要刻骨铭心地伤害自己，而要像对着古战场，存着凭吊的心怀。”傅雷的话颇有意味：既“不免感触万端”，又想制造“凭吊”、“古战场”的距离。对于我来讲，那个古战场仍未故去，仍有金戈铁马，仍是一片迷宫，仍使我在离开知青生活十七年之后去了陕北；但我毕竟又活过了十七年……为了我自身的准确与完善，我在这个戏中将自己分成了两半：既有当年的“马兆新”，又有一个“十五年后的马兆新”……

这部戏写了人的失落感。

大胆点说，这部戏写了人的永恒的失落感。这种失落感，不仅仅属于某一地域、某一年代。更具体点说，这部戏写了人在失去归属之后，人在寻找自我的焦灼之中，

人性平衡的一个全过程。

戏的副标题叫《荒原与人》。在这里，“荒原”不仅仅是个空间概念、地理概念，也是个时间概念、心理概念。人，不论是爱因斯坦还是沙文，总需要某种信仰的支撑才能生存。但当旧有的信仰在人身上逐渐失去了力量，而生活往往又不能迅速提供一个新的信仰来弥补人精神上的空虚，人的头脑里出现了一个空间，人处于茫然不知所措之中，人性的天秤随之打翻，于是人性开始流动，开始寻找新的平衡。这个戏的时间，叫“人的两次信仰之间的空间”，剧本中象征性地称为“那个秋天之后”。这里的“两次”，当然是哲学意义上的“两次”，人的一生就是在一次次的“两次”之间走完的。

人性平衡的渠道是多种多样的：宗教、战争、爱情、死亡、文学天国、甚至包括自我摧残和掠夺大自然……

人们首先找到的是战争。

“那个年代，边境线上不大太平。不知为什么，我们都希望去打仗……”年轻人手举着空荡荡的红布横幅上了战场。打仗能给人们带来什么？大爬犁载着苏家琪的情人宁姗姗走了。它穿过冰封的落马湖，穿过曲曲弯弯的别拉洪河，驶进了迷蒙的雪原……多少天之后，“一乘空空的爬犁从天幕上徐徐辗过。”宁姗姗死了。一个为逃避孤独而死去的人，死后会感到加倍的孤独！在边境电视监听站，死后的宁姗姗出现在电视屏幕上。她望着身前正在消失的两个俄国女兵，凄楚地笑了：“她们都有伴儿，只有我是一个人。我最孤独……”

死去的人的孤独，折磨着活着的人。宁姗姗无数次地出现在小苏的梦幻中，甚至出现在天甜大姐的婚礼上……孤独的灵魂得不到片刻的安宁，需要活着的人的慰藉与抚摸。小苏师傅手里一把铜号，孤零零地站在河边的柳树下，吹奏着他的苏俄民歌《小路》、《小路》的变奏曲……那悠长悲凉的长音，似乎在与一个冥冥世界互诉心曲。

战争之后是死亡。

李天甜就最终寻找了死亡。

“不远处，就是那结上一层薄冰的湖面。月光洒在湖面上，把大湖装点得那样神秘深邃……天甜大姐，就将踩着薄冰，消失在皎洁的月色里……”

对于一个孤独的灵魂来说，死真是终点吗？不，她们对生有着更深的眷恋。在小五队的婚礼上，李天甜出现在梦幻般的音乐中。她手捧大捧的达子香花瓣，像传说中的达子香姑娘那样，身披白斗篷，头顶大红风帽，对人们平静地微笑着。她使

女人身上永恒的东西化作了现实——她含着热泪把花瓣抛洒在自己的情人和另一个女人的身上。那满台的花瓣飘飘洒洒，汇成了一片花的大雨……

有的人在寻找宗教。

当马兆新放火跑荒之后，江对岸教堂的钟声又在响。“钟声！钟声这么善良温和，像一只孩子的小手伸进心房在对人抚摸……”马兆新毅然过江，成了叛国犯。

他们找到的是宗教吗？旧有的信仰已经崩溃，他们需要重塑一个崇拜的偶像。他们像一群溺水者，拼命想扑抓到一点什么，以支撑自己晃动的灵魂。

对于一个弱者，当所有手段都无法适应自己时，只好沉湎在美好的往昔之中，甚至不惜用文学作品编织一个又一个天国来欺骗自己，以对抗现实中的苦难。在落马湖的狂风暴雨要铺天盖地而来的时候，李天甜和苏家琪居然在脑海里勾勒出一幅诗一样的画面：火红的夹竹桃，高高的棕榈树，一位老人——他们崇拜的诗人泰戈尔——立在古印度的土地上。他们拜倒在诗人面前，苦苦乞求他们为今天的苦难寻找一条解脱的道路……他们的虔诚与可怜令人心酸。

当泰戈尔默默离开之后，他们沉醉在摩柯摩耶的悲剧之中而不能自拔。李天甜居然披起一方红纱丽，扮演起了小说中的人物……

他们对自己欺骗得那么彻底。

当于大个子对他们的围剿几近疯狂的时候，他们居然能旁若无人地追逐着自己想象中的儿子：“告诉我，孩子，你从哪里来？月光如水的槐荫树底？银鹊翻飞的星河两岸？……”

记不清是哪位诗人说的了：

“有的时候，我们希望生活是梦，

有的时候，我们希望梦是生活……”

人性是一种狂热的力量。

过分压抑或放纵都可以迫使它以十分可怕的形式爆发出来。

于大个子的童年是在压抑中度过的。多少年之后，一旦他以国王的身份出现在落马湖的时候，这种过分压抑就像决堤而出的脏水，变成了过分的放纵。他企图占有落马湖所有的女孩子！那种对生活进行报复的疯狂，既烧毁了别人，也最终烧毁了他自己。

马兆新也是在压抑中生活的，他的爆发方式更可怕！他寻找的渠道是自我摧毁。在一种冲动的驱使下，他居然在荒地上搭起了一堵没有任何意义的高墙。在自己的情人面前，他折磨对方也折磨自己。当惹下乱子之后，他不惜采取过江叛国的决绝

措施来和自己、和一股说不清的力量呕气；在大雪迷蒙的冬天，他居然赶着一乘马拉爬犁把自己热恋着的情人亲自送到底窑小屯，送给一个愚笨的马车伕去做妻子……

与落马湖的年轻人不同，历史上在妓院中当过“大茶壶”的孤老头子李长河既不信神灵，也不惧鬼怪，他心目中的上帝是自己。他风流一世，染上了满身的脏病。战争、宗教、爱情、死亡都与他无关，他更不会去摧残自己，他生活的唯一寄托是宰割大自然。为了填补生活的空虚，他抱来一只母狗，把母狗养得膘肥体壮，用它来引诱牙狗上钩。在他的心目中，牙狗就是男人！是男人就值得嫉妒。他把所有擒获到的公狗拴在横杆子上，一边喝着酒，一边脱下小褂，用特制的皮鞭把它们的下半身抽得鲜血淋漓，使它们像自己一样——因为图了一时的快乐而永远丧失生殖能力。他用剥夺公狗生理机能的乐趣来补偿自己的生理缺陷。

对大自然的宰割是要付出代价的。一方面是他自己那点最起码的人性的丧失；另一方面，人得承受大自然的报复。戏的结尾，李长河日夜处于极度恐慌之中，甚至梦中都不得安宁，最后终于被一群公狗咬死了。他实际上是被大自然吞噬了。

应该说，整个落马湖王国是由一群受到扭曲的人组成的。但不论扭曲到什么程度，他们身上人的余烬都不会彻底熄灭。这反而加重了人的悲剧色彩。最没有人味的于大个子，在梦幻之中，也总觉得一个男孩子正在扑向他的怀抱，在跟他叫爸爸。当他花了毕生的心血精心构筑的王国倒塌之后，他仍然不忘自己的牺牲，他扛着一块巨大的碑石走上舞台，跪伏在碑石的背面，倔强地刻写着自己的名字。他并不奢望流芳千古，但他要顽强地向自己向人们显示他的尊严与价值。

在落马湖这群人面前，不论善的、恶的，他们似乎有着一个共同的朋友和敌人，这个朋友与敌人就是命运，是自身，是大自然。

这是一部悲剧。悲剧的实质在于：落马湖荒原上的人们重建自己理想的愿望的破灭。令人痛苦的是：这些人所追求的理想并不是过分的奢望，不过是一些做人的基本权利：爱情、理解、尊严、人世间的温暖……

更可悲的是：落马湖的人们对自己所处的环境缺少清醒的认识，因而对自己的追求注定要破灭的前景也就缺少清醒的估计。因此，在打击面前，他们显得茫然无措，始终无法摆脱困惑的折磨。廿四岁的姑娘李天甜，直到被落马湖吞噬的最后一刹那才认识到：“这里仍是落马湖，这是在那个秋天之后。”

但落马湖荒原的人却又是执着倔强的，他们始终在为自己的理想而奔突、忙碌，始终企图认识自己、认识周围这个世界。在戏的结尾，我没有为那群年轻人找到归

宿。甚至马兆新在漂泊了十五年之后重回落马湖时，也还是在困惑、寻找，尽管他对他们的昨天有了新的认识，但对昨天的认识不能替代对今天的认识。人总是生活在新困惑与思索之中，而思索与寻找本身就是美，就是希望。人生的价值，就在追求过程本身之中。

人在命运面前是脆弱渺小的，但人又是不屈与悲壮的。

决定人的命运的有多重因素。一方面是环境——大自然、社会；另一方面是人自身——人与生俱来的种种弱点和人以往的经历所赋予人的局限性。

在陕北高原，当太阳快要落山的时候，我站到高原的一处塬头。夕阳像一团暗红色的黏液正在溶化、正在滴落进黄土汇成的大海，夕阳把高原涂抹得一片苍茫、神秘。我突然感到，人在大千世界、星云世界中该有多么微不足道。人以万物之灵自溺真是狂妄可笑。即使人类消失了，茫茫宇宙照常运行。离我不远的黄土地上，走着几个人：男人、女人、孩子，他们正在扶犁耕作。世界很静，没有听到人们惯常所说的那种信天游的歌子，只有牛叫和人对牛的呵斥声。人对大自然的依附索取真是固执又贪婪。人是大自然天光造化的产物，而黄河之水每天冲刷着黄土高原，把多少亿吨的黄沙送进大海。谁能保证不会有那么一天，恼怒的黄水把整个高原连同依附在高原之上的蝼蚁似的人群冲刷干净？

落马湖荒原在人们的角逐精疲力竭的时候，终于被引起烦躁与骚动。于是连续刮起了多少天的暴风雪，把荒原上所有的生命：善的、恶的、美的、丑的、成功的、失败的，不分青红皂白一股脑儿冲刷得干干净净，天地之间荡然无存。大自然似乎喜欢清静，荒原恢复了它的处女色彩。

荒原的喜怒无常不可捉摸，形成了对人的压迫。它把孤独、猜忌和野性塞进人的胸中。而恰恰是于家围子的封闭状态，造成了于大个子的狭隘、自尊与自卑。

人总是希图认识大自然、征服大自然，但人又不能不承认：在人的眼里大自然总带有一定的神秘色彩，大自然是一团流动的生命。像人一样，大自然有它自己的平衡要求。人永远不能穷尽对大自然的认识。小势可造，大命难违，人应该有悲凉感。但人的天性又决定了人永远不甘于拜倒在大自然面前。人真是不自量力又值得敬佩。

人的出路是：人应该与大自然取得和谐。急功近利的垦荒、捕杀猎物，都不会有好下场。

在落马湖，李长河虐杀公狗的手段那么残忍！李长河不懂得，他的欲望无限膨胀的结果，是在灭绝一个物种。试想，所有的公狗都被阉割，世界将是什么样子？

阉割后的公狗会发疯，所余的母狗会变态，世界将是一群疯狗的天下。

李长河所承受的报复是咎由自取。

我甚至觉得：也许，落马湖根本就不该出现这样一支垦荒队。

社会对人命运的制约，同样是残酷的。

在落马湖，每一个人眼中的其他人都是不可捉摸的。“落马湖是个打不破的万花筒”，每个人周围都好像竖着一道无形的大墙，“即使有人想挤进墙来说几句知心话，也总是瞻前顾后。只有毛毛，毛毛走进我这大墙时总是大大方方的……”（李天甜）为什么呢？“因为我是个孩子。孩子总比大人干净。这是人类永恒的悲剧。”（十五年后的毛毛）复杂真的就不如简单美吗？不，落马湖的人们渴望人保留着孩子们身上那种童真，渴望人与人之间心的交流。

社会生活的残酷，逼使人厌恶人生——李天甜终于走进了落马湖；逼使人急于变换一个环境——马兆新终于愤而出走了，细草仓猝地决定嫁给一个陌生的马车伕；甚至使得人厌恶太阳，厌恶人！希望寻找人生的真空。细草与小马依偎在荒原上，“月光星光洒满荒原，那么柔和、恬静、高远。要是能飞到月宫里去该有多好啊！即使飞不去，如果生活能老像现在这样该有多好啊！永远是洒满月光的荒原，永远是这样宁静的夜晚。不要天亮，天一亮荒原会乱起来，会有别的人！我们不愿见任何人，没有人我们就什么都不怕了……”（细草）但真空是不存在的。孤独迫使人不得不转回身重新投入到他们极其厌恶的人世中去。“细草，我心里怎这么空得慌？我害怕，我想找人，找朋友……”（小马）“是的，我也害怕了，我想见到人，见到谁都行……”（细草）

社会似乎是人无法摆脱的一股力量。细草明明恨死了占有过她的于大个子，但她置身在人生的大海之中，只好返回身重新抓住于大个子。

人的复杂，人与人之间的猜忌、冷漠、虚假、拒绝沟通，使得每个人都变成了一个神秘体，使得落马湖王国成为一种驾驭人的命运的神秘力量。

人的命运的悲剧，除环境而外，人自身的性格和人与生俱在的种种弱点要承担很大的责任。

人的性格决定于人的先天因素和人以往的经历。

马克思在他十六岁时的中学毕业作文中曾表述过一个思想：一个人，当他明白他应该从事某一项事业的时候，他已经被固定在社会的某个角落上了。只有少数幸运儿能使社会与自身的需求统一于一身。少年马克思当然讲的是职业的选择，但内中却包含着深刻的人生意味。

一个民族，无论经受过多少战乱、骚动、失足，总可以摸索到一条适合自己生存发展的道路。但作为每一个特定的人，作为每一个个体，在短暂的一生中，总是从零跨入人生，开始自己悲壮的历程。

嫉妒、软弱、孤独、渴慕虚荣、过分自尊背后掩盖着的深刻自卑……深植于人的情感世界之中。它们一次次冲决理智的樊篱，使命运的小船偏离航道，驶进痛苦的湍流。

有人说，世界上最残酷的斗争总是发生在男人与女人之间，其实这是一种偏狭。最残酷的斗争是人与自身的搏斗。正是从这个意义上说，人的复杂才是怎样估价都不过分的。就对人的灵魂的揭示而言，我甚至对文学有时很悲观。任何文学作品都不能穷尽人的复杂，永远没有能力完整地表现人的复杂性，哪怕仅仅是一个人。也正因为如此，文学才有前途。

马兆新的情感世界中，始终存在着两种对立的力量：一种是理智支配下的温柔、爱抚、理解：“我应该像个大哥哥似的守护着她，一下也不碰她。”看到细草那突起的腰身，他告诫自己：“不要瞎想，她是无辜的。她真的爱我，只爱过我小马一个人……”；另一种是狭隘、嫉妒、占有欲所带来的暴躁与残忍。他疯了似的轰赶着辕马，把自己的女人送给一个愚笨的马车夫，“这是世界上只有男人对女人才做得出来的报复”，听着哗哗的马铃声，“像有人用刀子在心里剜动”，他想喊，他实在控制不住自己的泪水，但却拼命控制自己的举动。所谓的男人的自尊把马兆新的理性世界抽打得粉碎。乱七八糟的情感像一池子沸腾的脏水冲毁堤岸，一泻千里，把他扭曲成一个反复无常的人：他用大鞭抽打迎亲的无辜村民；他把刚才还疯狂报复的对象抱上爬犁拉回小五队；被捕的时候，他又一次接受了细草的爱情；但当细草分娩，生下“那个混蛋男人的孩子”的时候，他彻底抛弃了细草，告别了落马湖……两种力的争斗，往往是理智支配下的理解、爱得胜，但胜利并不持久，那些男人的弱点总是不断重新膨胀，搅起新的漩涡……

十五年后，成熟了的马兆新回到了落马湖。尽管他内心的波澜还在不断起伏，但他似乎已不再去计较两种力之间的成败得失。马兆新希图放弃争斗，换取精神上的一种恬静、高蹈，一种超脱。但实际上，马兆新用青春作代价换得的仅仅是一种觉悟。告别荒原十五年之后，他又回到了这里。马兆新来寻找什么？他自己也说不清楚。寻找一种情绪？寻找补偿？能找到吗？生活似乎又给了他一次机会：茫茫雪原上，一对十五年前的情人相遇了！一挂马车上站着细草，一座爬犁上坐着马兆新，马车与爬犁在舞台上不断地平行错身而过，但它们永远不会再有交点。那深深的辙

沟碾在雪原上像是四道流淌着的血水……生活从来不给人第二次机会。它几乎道尽了人生的惆怅与苍茫……

但人生毕竟是美好的。即使是在那个秋天，人的世界依然散发着温暖诱人的气息，落马湖那些年轻的朋友们，凡是能做到的，他们都做了。他们的生命在患难中闪现出一种奇特的美丽，他们使许多属于人的永恒的美好化作了现实。写他们的时候，我心里在流血。这血水，有同情，但更多的是理解与尊重。当秋天过去之后，落马湖的人们终于站在了阳光之下。就像在王水中浸泡过一样，尽管身上疤痕累累，但再没有谁可以轻易打倒他们了……

一年以前，动手写戏的时候，我理清我要写什么。只觉得全部心灵沉浸在一个世界之中。只要闭上眼，脑海里就浮现出一片洒满月光的荒原，荒原上站着一群年轻人。我甚至能听到各种各样的音响：小号、长笛、马铃、钟声……我说不清那些音响是从大地上发出的还是从人们身上发出的。所有的内容紧紧地揪扯在一起，构成一团有弹性的生命，分不清大小、先后。我曾苦于找不到一种形式，这种形式能保证我一下子把一个世界全部涂抹到画版上……仅仅是到了一年后的今天，我可以对我那个世界进行一些反思与批判，给他们一些理性上的观照。

在练习写作十五年后的今天，我不断反复问着自己：我为什么要写作？

我用我的文学创造着我的生命。

我有一个终点。我这个终点是朦胧的，但却注定是辉煌的。

《洒满月光的荒原》写完了。我感到一种孤独迷惘，没有谁能告诉我，下一步该走向哪里。但我相信，我能够从《荒原与人》的孤独迷惘走向新的孤独与迷惘。

我有一片“洒满月光的荒原”……

我这片荒原，永远被明亮的月光笼罩着……

（原载《剧本》1988年1月号）

“《搭错车》现象”的自我思辨

陈欲航

近几年来，戏剧界把沈阳话剧团的演剧活动称之为“《搭错车》现象”。这一方面是因为以《搭错车》为标志的新鲜的演剧形态与它的轰动效应引起了戏剧理论家们的关注，另一方面，在这种肯定之中也深蕴着戏剧界人士对克服戏剧危机的焦灼和期待。

从《搭错车》到《走出死谷》，再到《喧闹的夏天》，四五个寒暑，八千里路云和月，泪水和歌声伴我们走过了万里行程。青山绿水中有我们的求证，轰鸣的列车轮声里有我们的思索和期望。我们究竟想干什么？我们正在干什么？这主观意愿难道真的不曾清醒和明确过？《搭错车》歌词唱道：“从来不曾想起，永远不会忘记。”诚如斯言。该是回首我们的足迹，清理我们思路的时候了。

危机的启示

八十年代初，一场深刻广泛的戏剧危机突然降临。没有多少时间，话剧、戏曲、歌剧、舞剧等一切剧字号的演出纷纷落马。曾经多次喊过的“狼来了”，不再是谎言和预测，已成为闭上眼睛也要承认的现实。

我们猝不及防，无力招架，也无还手之功。我们委屈，失意，呻吟，呐喊。当然，它也逼得我们沉静下来思索。为什么在改革开放的八十年代，百业俱兴，而独戏剧沦入低谷？！为什么昨天还宠爱我们的观众，一梦醒来便拂袖而去，另觅新欢？！我们为什么对外部的变化没有预测，或者说缺乏最低限度的心理准备？我们是怎么懵头懵脑地走入低谷的？甚至禁不住还要想：这铺天盖地的戏剧危机究竟是好事还是坏事？

经过思考之后，我们的回答是：这是新中国成立后历史第一次认真地交给中国戏剧从业者的有关戏剧生存 ABC 的一张考卷。

八五年春夏之交，我和苏金榜、王延松踟蹰街头。一座座大厦拔地而起，富士

胶卷和各种广告抬眼可见，个体“的士”往来街巷，大小摊贩叫卖街头。昨天还视摇摆舞为异端的老者今晨走进了迪斯科舞班。商品经济的妖魔已从瓶子里放了出来，正在改变人们的心态、节奏、价值取向和审美需求。我们的人民已经告别了昨天，跨进了新时代的门槛。

我们的脚步在一座座剧场前画着问号。那里演出红火，一个个不知从哪儿蹦出来的轻音乐团几乎拿着一张节目单，就唱得好生得意。一批批观众涌进去，没人理睬我们，一任我们站在那里难堪。轻音乐真是欺人太甚，他们毫无顾忌地登堂入室，把那曾属于我们的观众尽数掳去。

“外面的世界很精彩，外面的世界很无奈。”我们又回到自己的办公室，希图在迷蒙的烟雾中窥见生路。不错，这是一场灾难。它不仅给我们一台台曾经很上座的戏拔去了引信，也使我们不再自信排一出什么戏会有人看。演出萧条，剧团工作如何安排？剧团经济如何保证？演职人员低落的情绪如何控制扭转？话剧队伍的艺术建设和自身建设会不会成为虚话？剧团工作管理者的自信心将何以确立？如此的想象就像多米诺骨牌的颓倒令我们冷汗骤发，不寒而栗。

不是一出戏出了问题，不是一个剧团出了问题，更不是我们服务的某一个环节出现了问题。戏剧运动大面积梗塞，使得我们不得不想到自身机体也出现病灶。当我们的人民（也就是观众）带着且惊且喜的陌生感走进新生活的时候，当他们急切地体验新鲜感受的时候，我们没能与之同行。当观众已经告别了旧时代的欣赏方式的时候，我们未能把握住生活早已发出的暗示和前行的方位，观众拉开了与我们的距离，戏剧危机主要的原因在我们的内部。仔细想，新中国成立以来我们的戏剧过惯了舒服的日子。我们有着从未衰减过的繁荣，而未曾想过戏剧本该就有这必然的生存艰险。生活并没有给我们机会让我们学习生存意识和应变能力。于是我们从天上掉了下来。但是，生活并未亏待我们，我们掉到了地上，掉到了戏剧本应处在的真实土壤上。在这块土壤上，不生则死，同时也会滋生出真正有生命力的艺术。

我们又回到了体育馆，捕捉和寻找观众欣赏的兴奋点。当我们作为一名观众，投身到轻音乐营造的艺术气氛里时，我们发现这里不仅仅是架子鼓和摇摆，那一首首歌把我们带进去，向我们倾吐了许多人生体味和感受，给我们许多对生活美好的解释。轻音乐以轻取胜，是不是我们的人民心里负载太重，企望在歌声里得到一种解脱？轻音乐以明快的节奏取胜，是不是它嫌我们的生活过于拖沓，希望人们的心理在这里得到一种调整？轻音乐以情取胜，是不是它表述的细微的情感更会刺激我们观众的神经？轻音乐取得的成功是不容置疑的，它为我们提供了成功的先例，也

唤起了我们的表现欲和占有欲。

世界上的艺术从来都是取人所长，为我所用。也从来都是向观众欣赏的热点进军，然后确立自己不容排斥的位置。我们要向体育馆进军，向占领观众的制高点进军，要把被轻音乐夺走的观众重新争夺回来。我们要来一个魅力比赛，来一次服务竞争。我们要证实，证实我们还存在，不会那么容易被人赶出历史舞台。我们要为生存而竞争，要形成属于我们的优势。如果轻音乐能给人一首歌一段舞，那么我们先占有这歌这舞，再给人一个故事，一个人物，一个命运，一个人生；如果轻音乐只能在较单纯的声光中展示艺术家的个体魅力，那么我们可以发挥戏剧多媒介综合的优势，展示群体艺术的魅力。我们不相信把几种观众欣赏的艺术表现手段综合起来反而会没人看！我们应该有这样的自信，也应该有这样的能力。我们决心下定，要搞一台歌舞故事剧《搭错车》。

严格地讲，竞争是力量和智慧的较量。当我们真的以一种竞争的眼光看待别人和审视自我的时候，我们感到了介入这种游戏的严峻和冷酷。好在我们的对手也并不十分强大，好在我们已明了：“舍此一步，别无生路”，我们唯有拿出我们能舍出来的一切，就是地狱也要走一遭。竞争会带给我们从未承受过的压力，也会激发我们从未展现的潜在的爆发力，能否成功，就看我们的能力和运气了。

我们把创作的思维伸展到体育馆空间，把队伍领到从未涉足的领域，把所有的精力、体力、钱财全都倾倒在这里。当我们没钱借钱，卖汽车换钱，把凡是需要的都尽可能办齐时，当我们几十个日夜练歌练舞排戏终于走出排练场的时候，我们真的都熬红了眼睛，这时没有想也没敢想退路，因为我们早已没退路了。装完台，借着酒劲，我们说：“如果我们所做的一切还换不来起码的效应，我们就从体育馆高架上跳下去。”

危机可以置人于死地，也可以给人以新生。《搭错车》在辽宁体育馆初战告捷，使我们且喜且悲感慨万端。我们感谢这伟大的时代，使得我们敢为前人所不为。我们更感谢这场发人深省的危机，它使我们明白了戏剧生存所不可少的求生意识和竞争意识，并为我们注入了新的观念与活力。我们深悟：与其说危机是对昨天戏剧运动的反思和批判，莫如说它是对新的更有生命力的戏剧运动的引发与启蒙。中国的戏剧界应该勇敢而明智地面对这场危机，并永远珍存着从此获得的危机感。

平民意识的觉醒

几乎是从感觉到戏剧危机之日起我们就在谈论观众；也几乎是在意识到观众日

渐减少的时候，我们才感觉到和承认了戏剧危机。危机表层意义和深层内涵的判定都紧系两个字：观众。我们曾在过去许多年里占有过观众，又在这些年里失去了观众。我们没变，而是观众远离了我们。我们没有别的出路，唯一的出路就是跟着时代的感觉走，寻找观众心理变异的轨迹，探求他们新的审美走向。可以说，此时此刻最重要最紧迫的工作就是认识观众。

事实上，戏剧的危机也是观众的危机。观众决不会因为戏剧不好看而放弃他们要找到好看东西欣赏的权利。在他们眼中，作为观赏艺术的文艺演出从来都不是“一损俱损，一荣俱荣”。此处危机，彼处繁荣，浪回峰转，姿态纷呈。今天没有的，明天总会有；这里没有的，那里总会有。他们一直公正而耐心地期待和呼唤属于他们的艺术，并调整和规范着艺术发展的走向。艺术的观赏者和艺术创造者同样需要艺术，这就是戏剧艺术必然要存在下去的因由。问题在于我们对观众准确透辟的分析，在于使他们的欣赏向我们倾斜。

那么，我们的观众究竟是怎样的观众？

几十年来，中国观众经历了较为奇特而坎坷的欣赏过程。从五十年代起，由于接连不断的政治运动，不适当地强化了戏剧的宣教作用，造成了观众欣赏视角的错位。那段时期，我们的观众带着极大的政治热情去欣赏戏剧，宁愿把一场戏看成是一堂政治课。他们看戏，有一种自我改造的驱使感，在大演“样板戏”的年月又添了不看就是不革命的危机感。这种现象，就是在今天看，也不能完全否定它在那个时期曾起过的积极作用。但毋庸讳言，它也不同程度地造成了对观众正常欣赏心态的某种扭曲。不要忘了，就是在那种年月，几十年一贯制相类的题材和主题，虽然都非常必要，但多而重复，给人以循环式的激动，也必然导致观众欣赏热情的呆滞和衰竭。能不能说在那个时期已经埋下今天骤然爆发的戏剧危机的基因呢？再加上多年来对外来文艺的限制，使得中国的观众耳目闭塞，造成一种对欣赏的多向性和深刻性的茫然无知与自觉克制的不健全心态。

这些年来，伴随粉碎“四人帮”以后，我国社会发生的深刻变化以及疾风暴雨式的改革浪潮的冲击，我国人民已经逐步地成熟起来。他们清醒，自信，更注重自我的判断与满足。国外文艺大量涌入，使他们视野开阔，他们在鉴别中不断提高对戏剧艺术的鉴赏力，同时也醒悟到艺术欣赏的自主权。他们学会了以艺术的眼光来看待艺术，更看重他们作为戏剧接受本体的自身价值。他们是真实的、独立的、自重的。在这个意义上讲，我们的观众较之往日不是退步了，而是进步了。但是由于人所公认的事实，即我们在改革开放中难以预料和无法避免的失误，由于资产阶级

自由化造成理论和实践上的混乱，由于人们（观众）实际上也缺乏对改革开放应有的心理准备，以及这些年来民族文化水准和道德修养的某种滑坡，我们的观众也处在心态失衡和是非模糊的自我困扰之中。这又显然增加了我们认识观众的复杂性。我们的总体感觉是：现代观众真实而浮躁，自重却又是浅层次的。

我们应该爱我们的观众。面对这样的观众，我们会感到真实的压力，中国的戏剧运动也会感到真实的压力。我们应该承担起戏剧不容推卸的社会责任，接近观众，引导观众，以更多更好的为人民群众喜欢的艺术作品，建设社会主义精神文明。

应该说当戏剧危机的魔影向我们袭来的时候，一场悲壮的反危机运动，就已经在不甘寂寞、自强自重的中国剧坛勃然兴起。许多有志之士羞于沉沦，在解决戏剧与观众的关系问题上做了许多可贵的探索。我们把这一些努力归为两类：一类是引进和借鉴西方现代的戏剧观念，使戏剧朝着更加理性化的方向发展，展示出更为抽象的演出形态和具有深奥的学术价值。这类戏，少数人喜欢，但多数人看不懂。另一类则是把目光转向民间，转向为数众多但文化水准偏低的市民阶层。他们的演出，通俗易懂，毫无矫作卖弄之感，真实质朴地表现普通老百姓喜怒哀乐和他们尚能接受的人生道理。这类艺术（如轻音乐）为广大群众喜闻乐见。但它又常遭到“迎合”的非议，为少数人所不齿。

身处逆境的中国戏剧将何以走向观众摆脱危机？我们面临着选择：“独乐乐，与民乐乐，孰乐？”我们选择了后一种。

我们绝不是说前面所说的两种探索不能共存，也绝非不认可前一种探索的意义。我们只是感到，面对现实，艺术家的自我表现和社会责任感更为清醒务实。我们既已有足够的痛苦证明只为少数人喜爱的戏剧在理论上是何等的苍白与难以自圆其说，也就有充分的理由担心，那些只为少数人欣赏的“阳春白雪”会因其曲高和寡而使得观众更加疏远我们，挫伤我们复苏戏剧的锐气和信念。戏剧毕竟是一种俗艺术，是一种属于平民的艺术。西方戏剧从宫廷走向市井，又从民间走向圣殿，而今又提出艺术的“平民意识”，这既反映了人类戏剧运动发展的趋势，也是对戏剧本体功能不断的再认识和矫正。艺术是属于人民的，首先是属于当代观众的。我们应该和时代同步，和当代的观众同步，当然是有引导的同步。一切不被今天观众喜欢的戏剧，就不会有明天。我们应该比以往任何时候都更加清醒地认识到：没有千百万人自觉自愿狂热的欣赏是谈不到戏剧的生存价值和克服危机创造繁荣的。戏剧要为广大普通老百姓服务，这是人类有史以来对戏剧功能不断深化的再认识，也是我们党提出的“二为”方向的根本意义所在。我们要真诚地尊重和热情地引导观众，

搭建通向观众心灵的桥梁，共创戏剧与观众新的蜜月。我们要设法去把握当代观众的欣赏水准，满足他们欣赏多向性的要求，尊重他们传统的欣赏习惯，引发他们对生活的思考与向往。一句话，就是最大限度地占有观众的心理空间，重新赢得他们对戏剧的喜爱与信任。

话仍要从《搭错车》谈起。在结构和呈现歌舞故事剧这样的演剧形态时，我们的眼光将放在这样的层面：即俗中见雅。我们要保留台湾《搭错车》电影录相的优势，开掘出把它搬到舞台空间时由戏剧艺术所产生的独有的魅力，加强剧场艺术的直观效应，采取多媒介综合杂交的手段表现出更为立体的艺术感召力和感染力。我们相信，一个有着父女情，恋人爱，充满着人生悲欢离合的古老而传统的故事；有着街市上早已广为流传的《搭错车》歌曲；有着群舞、独舞、双人舞等明快的节奏并以此来外化人物内在心绪与烘托戏剧情势；有着旋转平台多变的灯光分切制造戏剧的规定情景；有着从始至终的音乐流串接时空的转换和人物的心理流向，以及有着一切观众所喜欢的，我们所能引进的；有着外界生活赋予我们能够给这新生儿提供的营养，我们的愿望是可能实现的。

开场铃声就要响了。我站在体育馆场内，注目这即将带给我希望和失望的空间，心里真是害怕。几十天日夜苦战，梦想和心血都倾注在这炙热的台板上。不错，广告和宣传已经卖出六万张整整五场的票，但观众真的会来吗？票卖出去了，观众照样不来的事情是常有的。我默默祷告着。一队队的观众走进来了，一群群的人在找座位，一张张模糊难辨的面孔连成了线铺成了片。来了，观众，你终于来了。剧场里观众爆满了！如果那时候有人问我，一个剧院团长，一个编剧，他最喜欢的词是什么？我会告诉他，我最喜欢“满”。高朋满座，才是戏剧工作者最大的快乐和安慰，才是戏剧最有生机的生存环境。

从此，《搭错车》车行万里，开始了三年半艰苦难忘的征程。“年年难唱年年唱，处处无家处处家。”我们六过长江，四处北疆，北自鹤岗，南到汕头；东至厦门，西到成都。沈阳话剧团高唱“酒干倘卖无”，洒着汗水泪水编织我们梦中的现实，燃烧着戏剧工作者的青春和生命。四五个冬去春来，观众陪伴着我们，也在引导着我们。我们终于在上海举行由上海市委主办召开的《搭错车》三百场纪念演出；我们终于在文化部的关心下，在北京举办《搭错车》千场纪念演出；我们荣幸地为党的十三届二中全会举行了专场演出。平民艺术走进了大雅之堂。到现在，《搭错车》在全国近百个城市演出一千四百六十场，观众达二百三十万人次。

是的，一千多个白天夜晚，每当铃声响起来的时候，哪里不是密密麻麻的观众？

哪一天没有得到他们慷慨的厚爱？《搭错车》歌词唱道：“没天哪有地，没你哪有我”，没有观众，便没有我们的一切。我知道，一切有希望有价值，一切有今天有未来的艺术都要到观众那里去获取生命的真意。这是常识，也是最难破译的谜。

观众，愿你与我们同在。

创作的困惑

我们始终处在困惑之中。

明确了目的，并不一定能把握实现目的的手段；一出戏演出的成功，并不意味着一种演剧形态的成型与一种演出风格的确立。成功是偶然的有限的，而缺憾是必然的无限的。我们刚刚起步，还没有归入正路，更没有完成能够证实我们追求的实践。我们没有得到的要比我们已经得到的多得多。几年来，理论界和创作界同行出于关心和爱护给我们提出了许多问题，也多是苦恼和烦扰我们的疑难。我们几乎没有一天不困扰在发现、否定、摸索和惶惑之中。

生活的暗示，观众的引导，《搭错车》演出的成功，使我们坚定了继续尝试排演歌舞故事剧的信念，要保持多媒体介入尤以歌舞有机介入为主的风格特色。但问题并不简单。无可否认，《搭错车》的题材为我们这种多媒体综合的创作提供了许多先天的方便，但它也恰恰限定了这出戏的成功偶然性与题材的狭窄性。几乎可以说，如果没有《搭错车》题材上原有的歌、舞、剧三者的综合，谁能想象出我们的创作会成功呢？这是事实，它无疑降低了我们创新的意义，也为我们的探索提出了严肃的课题。是的，如果这种“歌舞故事剧”的探求只限于表现歌星生活这类题材的话，我们将失去继续尝试的必要。这显然是我们不愿意承认的，也有悖于我们已经引发出来的冲动和追求。于是我们决定在非歌舞因素的题材上探求歌舞融于话剧的表现方式。这便有了《走出死谷》。“走出死谷”是我们的心态，是对新的实验的忧虑和渴求。我们试图从对越自卫反击战中几名中国军人的命运这样极少歌舞因素的题材中，寻找话剧与歌舞嫁接的途径，验证一下这种逆向介入是否有其成功的可能性。这一步迈得比较大，也更真实地体现了我们对话剧革新的思考。应该说，《走出死谷》呈现出的诗化和哲理化的构思已经找到了走向成功的途径，它丰富了这类演出的空间意识，增强了宏观的观赏性，这使我们为之欣喜。但是，显而易见，由于戏剧化的“死谷之夜”，与歌舞化的“都市之光”明显的分切和表现上的强烈反差，以及剧中人物并没有完成两者过渡的必然的衔接，从而使得歌舞段与戏剧段有着部分

难以掩饰的游离，这就使我们原定的追求搁浅。但这能否说明这类非歌舞化的题材完全不能呈现歌舞故事剧的表现方式？我看还不能，至少目前所给予的时间和实践还不能得此断言。于是就有了《喧闹的夏天》。《喧闹的夏天》是个复杂的产物，它既有我们艺术上重新的审视，也有变化了的观众心态及社会大背景对我们的限定。鉴于前两出戏的得失，我们提出《喧》剧要向生活靠拢，向戏剧靠拢，要从对歌舞的角色化和戏剧化进一步探索歌舞与话剧完美的有机的化合。这出戏的题材上并无显见的歌舞因素，它表现的是个体户的生活和理想。我们的着眼点集中在从人物的职业特征和性格特点上开掘歌舞段落的合理性与必然性。譬如夏兰时装设计师的职业，使得舞台上得到调动时装表演队的生活化的舞蹈，大龙作为个体街的“歌星”、“舞星”更可以表现这一代人歌舞化的生活。年轻人追随流行歌曲的特征也帮助我们构成了舞台上若干段群歌群舞。这一次我们注意了从人物的内心世界出发，从情节和细节出发，较为精心地设计和展现歌舞段落，使话剧与歌舞尽可能地统一起来。《喧》剧并非尽善尽美，它的开头和结尾仍有大段的群舞无可奈何地与全剧游离。但就目前的能力而言，我们也只能做到这一步。

再有，尽管许多热心的专家多次认定我们这几台戏是中国的音乐剧或音乐剧雏形；尽管我们的演出大量地融入了音乐歌舞，我却从没认为这是中国的音乐剧，也从未想过在中国搞音乐剧。不错，音乐剧特别是美国的音乐剧在西方是深受观众喜爱的剧种，但它与我们搞的歌舞故事剧在演剧形态的主要特征上却缺少相类之处。我对美国的音乐剧知之甚少，仅看过一两台（也还是中国人演的）。我觉得它是歌剧与舞剧的平民化，是两者的综合。它的唱与舞，不仅在外化人物的内心世界，更重要的是作为人物的对话与情节推进的表述。它要有独立的只属于本剧目的作曲和编舞。这些音乐剧的主要特征在我们的演出中是很难看到的，也是我们做不到与未想去做的。美国的音乐剧从发生至今，已有近百年的历史。它造就了自己的队伍也培养了自己的观众，它是美国民族个性与欣赏习惯的产物，我们没有这个历史过程也缺乏队伍上的准备。所以我们从未想到要搞或是在搞音乐剧，把这顶桂冠戴到我们头上，诚属错爱。

既不承认自己是音乐剧，又有许多人说我们不姓“话”，那么我们探索中的演剧形态究竟是什么？已经有许多人为我们苦恼了，我们也苦恼好久了。这种上不上户口的滋味实在也是悲哀。就我们创作和探索的初衷而言，我们只是觉得话剧惯用的表现手段实在是过于陈旧单调，没有和忽略了为观众的欣赏提供更多的介入方式，还没有把更易于现代观众接受的表现手段吸收到话剧中来。我们的探索只在于丰富

和扩展话剧的表现手段，强化话剧作为现代艺术的表现张力。从这个基点来认识，我们有的戏可能走得远了些，有些戏注意到适当的回归。从以往的实践讲，台湾电影《搭错车》仍名之为故事片，而美国电影《音乐之声》则称之为音乐片，人们不难看出两者表现方式根本的差异。那么从台湾故事片改编而得的舞台剧至少应该叫故事剧，而非音乐剧。我想，如果认为传统的话剧就应该一成不变，那么我们这种探索剧大概不能姓“话”；如果话剧应该在今天着眼于新的开放，那么也不要忙着把我们打入异类。

我们的探索之路一直是明确和乐观的，也是彷徨、凄苦的。无可名状的孤独感和求证欲一直死死地缠着我们。“孔雀东南飞，五里一徘徊”，我们常常回首以往，心中的疑虑从未稍减。我们提出了一些问题，引来了外界的注意，但并未较为圆满地回答问题。我们还未能以艺术精品来展现我们思维的到位度，也未能以我们的理论对我们的实践做出完整的回答。也许这种彷徨是正常的，也许这种不成熟更有意义，但对我们说来这确是在今后若干年中要不断探索的问题。

重新思辨“《搭错车》现象”，这对我们几年来的探索是一次极好的总结。是对我们创作主体意识的廓清，也是对我们探索的自觉性和盲目性的仔细的分辨，这对我们今后的艺术实践是极为宝贵的。

回顾我们走过的路程，体味我们自身感受的变化，我们觉得“《搭错车》现象”更主要的意义还在戏外，既不在于出了一台革新的剧目，也不在于出了一台叫座的戏，而在于产生这种现象的精神内核。我们更看重为表现这种现象所获取的新的观念、新的思维。“《搭错车》现象”是艺术上竞争意识、观众意识、开放兼容意识与实践意识的综合体。这是戏剧生存与发展不能舍弃和远离的精神取向。

“《搭错车》现象”是一种探索和追求的现象。我们更看重它的过程，而不是它的结果。戏剧是运动中的戏剧，离开了自身的变化，离开了实践者的创新和开拓，戏剧的生命将会终结。我们愿戏剧实践永远处在难知未来的求索之中，使戏剧生命之树常绿。

“《搭错车》现象”又仅仅是探讨克服危机的话题。戏剧振兴之路总要有人去走，一次次不完善的实践，会给我们的研讨提供一个个话题。危机是深重的，我们要走的路是艰难的。作为一个话题，“《搭错车》现象”的意义已经足够了。

“《搭错车》现象”又是个复杂的现象，它涉及戏剧革新，剧目影响，也涉及剧团与从业人员的生存和发展。所以全国才会有那么多人那么多剧团注意它、研究它。为此，我们感到十分地荣幸。在这一点上，我们也该知足了。

把《搭错车》以来的演出称之为“现象”，有些过誉了，看重了。我们做的还差得很远很远。好在我们还有明天，我们将和全国戏剧界关注我们的同志一道，不断去研究这种“现象”，发展这种“现象”，以期开掘出更深层的实践意义与理论意义。

一九九〇年三月十三日

（原载《文艺研究》1990年第4期）

在地勾勒出宇宙性的处境

赖声川

按：本文原（英）文刊登于美国首要剧场季刊《戏剧评论》（*The Drama Review*）三八卷第二期（T一四二期，一九九四年夏季）。该期特别以专题方式讨论中国语文剧场，邀请世界各地中国语文剧场代表人物以撰文方式进行对中国语文剧场现况与展望的论坛。编辑要求所有撰文者针对下列六个问题撰文：

一、请描述你的剧团典型化的制作过程，不论是从选择剧本开始或是从导演和/或表演者最初概念开始。

二、中国传统剧场对你们有没有影响？若有，是如何？

三、你们的表演训练是怎么样的？

四、你们有试图混合当代西洋技巧和传统中国技巧吗？若有，是如何？

五、你如何了解你地区之外的中国剧场艺术家的活动？你对他们的活动有兴趣吗？你向他们可以学习到什么？

六、最近的一些政治事件，好比说苏联的解体……有没有影响你剧团的美学和剧本的选择？若有，是如何？

前 言

台湾剧场近年来的创举源自许多互为因果的刺激：

一、快速的经济成长造成急促而不可预料的社会和文化变迁。

二、政治自我形象定位的追寻，造成更深的自我反省。

三、政治体摸索着一种形状（所谓的民主改革），在艺术上反映成为艺术整体摸索着形状，或说形式。

四、政治体高度控制艺术表现以及广义性的思想表现的退冰，以及渐渐无法控制艺术表现的现实。

以上的因素成为一种背景，促进了我们作品的创造，而我们作品曾被日本

NHK 电视台形容为一种“在他处会被视为狂乱以及实验性”的剧场，但却“成功到已经成为台湾剧场主流的地步”。

针对问题一

“表演工作坊”没有所谓“典型化”的作品。我们的作品从单人独白的独角戏到舞台技术极为复杂的后现代歌剧，表演场地从纯朴的地方县市学校礼堂到富丽堂皇的国家剧院。剧团虽然没有“典型化”的“作品”，但是在一九八四年成立以来，却可以说演变出了一种“典型化”的创作过程，这就是我们自己的一种集体创作的方法，由导演带领，在一个有严谨结构的排练过程中大量使用即兴表演进行创作。我认为在这个方式之下创造出来的成品，可以呈现并反映当代台湾经验中的某一种精华生命力。

所谓方式是“演变”而来的，是因为它当初是受荷兰阿姆斯特丹工作剧团（Amsterdam Werkteater）集体即兴创作方法的影响而演化的。我和阿姆斯特丹工作剧团的雪云·史卓克（Shireen Strooker）于一九八二到八三年在加州柏克莱一起工作，当时我正在写我的戏剧博士论文（略微反讽的是，题材是关于现代西方剧场所受的亚洲传统剧场影响）。当我回到台湾开始从事创作工作的时候（一九八三），台湾社会孕育着各种矛盾，这些矛盾也快速升华成为政治冲突以及尖锐的社会和文化变迁。这些矛盾之中最首要的（到今天为止还是）就是所谓自我形象定位的问题，不只是那些表皮上的政治自我形象认同问题，更是含蓄的有关文化自我形象和文化方向的一些问题。

在这个背景之中，我早期的作品直接被阿姆斯特丹工作剧团即兴技巧所影响。这些作品是一些集体的探索，刻意不去订立目标，作品的结构只在长期的即兴排练中累积了许多可能演出的素材（对白、场景、动作、画面……）之后才产生。这些素材在排练室中透过即兴表演的技巧被过滤、浓缩、合并、再造，成为一种可以反映当初各个片段的原始感受、观念以及概念的结构。

为什么会引用即兴表演作为首要创作工具的大前提如下：台湾政治与社会的大环境正在剧烈变迁中，已界定的艺术形式是不足的；艺术必须重新定义以及再定义自己，就如同台湾人民和台湾社会一样，都必须重新定义自己。而即兴创作技巧背后的哲学则是认为透过即兴表演，演员个人内在的关怀可以被提炼出来，而经过正确的指导，个人的关怀可以促进集体关怀的塑造。而透过这个过程所发觉出来的集

体关怀，可以塑造演出的作品。于是早期作品《摘星》（一九八四），关于智能不足的儿童，是一个类似拼贴式的作品，场景的组合原理比较接近音乐或诗的逻辑，并非传统编剧的逻辑。作品的最后面貌都是在发展过程的晚期做出结构，没有文字剧本。在许多方面，我刻意试图让结构透过即兴排练的过程“长”出来。许多时候，哪一个演员要演哪一个角色，哪一场要用、哪一场不用，变成一种自然的过程；在这过程中，我，导演，不需要做任何选择，演员自己走进正确的位置，就如同场景自己走进正确的顺序。

从一九八六年开始，这个工作方式开始成熟，成为我们今天工作的方法。我在演员群被选择之前，以及开始排戏之前，会花更多的时间建立一个创作概念，跟演员第一次见面的时候我会发给他们一个详细的大纲，经过二至三个月的即兴排练，大纲中的所有状况都会在排练室里面透过即兴表演的方式被充分探索。之后我会叫停，在排练中断的大约一个星期中，我会把剧本写下来。这是我一个人做的事。当排戏继续的时候，演员就会拿到剧本，演出前剩下的一个月时间就花在磨练剧本里的一切。

针对问题二、四

传统中国剧场对我们有过几种不同的影响。歌剧《西游记》（一九八七）的演员阵容中有京戏演员翟化信和黄志生，他们和歌剧演员以及剧场演员同台演出，所使用的动作和音乐是为他们独特的肢体特技设计的。“表演工作坊”主要演员之一李立群也曾受过正统的中国武术训练，也有过京戏的业余基础，这些训练使他对于像《暗恋桃花源》（一九八六）及《回头是彼岸》（一九八九）等作品的大段创作有很大的贡献。

除此之外，传统中国表演技巧在我们最流行的作品中被使用得最明显。《那一夜，我们说相声》（一九八五）、《这一夜，谁来说相声？》（一九八九）以及在程度上小些的《台湾怪谭》（一九九一），大量引用了中国古老“站立式喜剧”对话艺术“相声”的技巧。这一系列的第一出戏是一九八五年透过即兴排练而完成创作的，探讨台湾失去传统的现象，而相声正是诸多死去的传统中的一个。演员，包括李立群，感到这种即兴是非常困难的，因为它们一方面要建立主题和素材，同时要重现许多正要失传的传统相声技巧。事情被我弄得更复杂，因为我企图创造的基本上是一个严肃的作品，调子是悲的，但却用的是那最经典的中国喜剧艺术——“相声”，作为

表演主轴。很反讽的，虽然这出戏谈论的是台湾传统的逝去，尤其是相声，这出戏反而使相声再度成为流行的。这个形式之下的其他实验也一样受欢迎，第二出《这一夜，谁来说相声？》的观众人数是中国大陆以外演出的任何一出戏剧最多的。这个系列的每一出戏也都录成录音带，在中国台湾已成为白金唱片。我们似乎为相声创造了一种现代演出方式，一种可以针对政治、社会和文化问题进行讨论的形式。

针对问题三

在创作作品的过程中，我们并没有特别指定时间来做所谓的“演员训练”。训练本身来自排练室中不断引用即兴表演的过程。如果我跟一群没有用过这种方式工作过的演员一起工作，我会花时间和他们单独做一些与进行中的作品分开的即兴训练，但通常我希望让正在创作的作品变成训练本身。当戏中需要一些特别表演技巧（好比说相声或者京戏），我们会请相关的老师来训练我们，或者我们会透过即兴表演的过程让这些表演技巧有计划的形成。通常过程会成为这两种东西的混合。我们工作的另外一部分就是表演者个别针对所创作的戏各种面貌所做的研究工作。这个工作比较属于知性的，不是肢体的或情绪的，是排练室中进行即兴创作的重要基础工作。

在此附注说明一下我对即兴的看法：我认为只有一种方式可以让演员真实情感透过即兴表演有意义的提炼出来，也就是当角色和状况非常清楚的被定义之后，所有的界线也非常清楚的被划上之后。于是我们可以花很多天或者很多星期在讨论角色，但很少时间花在讨论状况（那是我所指定的），也从来不去讨论戏剧动作。

针对问题五

我在亚洲区域之内得到很多朋友工作上的资讯。郭宝昆从新加坡定期寄他们的活动日志给我，香港荣念真和“进念·二十面体”的朋友们也经常通知我关于他们的活动，香港话剧团的杨世彭也如此。北京和上海的朋友也会让我知道这些地方正在演些什么戏。一九八七年，香港艺术中心组织了一个戏剧论坛，让世界各地的华语剧场艺术家和学者聚集一堂。那是一个非常重要的机会让我们大家彼此认识，以及认识彼此的作品。很可惜在那个之后，都没有这一类的活动。这次透过文字上的讨论，算是最接近那次论坛的活动。值得期待的是我们之间彼此巡回演出的数量一直在增加，这些都让我们各方受益。

针对问题六

……在许多方面，我觉得任何一个社会中，政治事件通常是人民在个人层面内化的一些议题的一种大量放大的外在呈现。……在台湾，这种过程不断地在粗犷及含蓄的两种层次上呈现，不只是在政治上，是在台湾生活的各个层面上。

……

总而言之，我们希望能够把台湾经验提炼出来，将中国人经验整体而言提炼出来，朝向一种对人类宇宙性的处境作一种表达。

（原载《赖声川：剧场》，台湾元尊文化企业股份有限公司 1999 年版）

后现代剧场三问

姚一葦

今天的剧场被称为“后现代剧场”(Postmodern Theatre),已成为世界性潮流,我们此间亦不能例外。事实上我们的文化系跟着西方动向,亦步亦趋,就如巴黎的时装一样,没有人能够抗拒。所以此间的前卫剧场艺术家早已将这块招牌,敲得震天价响。

但是何谓“后现代剧场”?起于何时?它的特质是什么?却是人言人殊,莫衷一是。而我为了进行下面的讨论,又必要找到一个基本的出发点,因此我选取了康纳(Steven Connor)的观念。他说:

后现代剧场咸始于二十世纪六十年代所涌现的表演艺术,和“偶发”(Happenings)、“场面”(Spectacles)、舞蹈剧场等……该时及其后,激进剧场理论系谱之一,系试图将表演自其可鄙地屈从于先在脚本中解脱出来。例如帛维(Patrice Pavis)认为,后现代剧场如美国罗伯·威尔逊(Robert Wilson)正显示其可自由处理之特质,蔑视在约束其自发性代价下以保证一演出之生存与可重复性之根据或文本。^①

简而言之,后现代剧场否定了脚本(Script)的存在,而强调演出的自由与自发性;也就否定了一切的先在性与可约束性。

所以在后现代剧场中只要你高兴,没有什么是可以或不可以,当然也就没有所谓理论,因为任何理论总是涉及是非、对错、好坏的分辨能力,然对此已无可分辨,或不需分辨。而我,这位戏剧的爱好者,浸淫此道超过了半个世纪,不免产生了一些疑问,于是像一个学徒似的,希望自书中找到解答,但大都未能如愿。现在我将它写下,公诸同好,也希望您有以教我。

^① 见 Steven Connor 著 *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* 页 134, Basil Blackwell Ltd, 1989 年版。

第一问 “剧场”的定义是什么？或者说剧场艺术的范围是什么？
“剧场”或剧场艺术的观念还有存在的必要吗？

如前所述之 Happenings（权且译为“偶发”）是否属于剧场艺术之范围？按“偶发”为一九五九年十月，纽约格林威治村的一位画家 Allan Kaprow 所首创。兹举一例以明之。

一九六〇年有位名叫 Jim Dine 的艺术家，在 Judson 教堂举行了一次“偶发”，名之为“微笑工人”（*The Smiling Workman*）。布景只有三块木板的景片，景片前摆了一张桌子，放着三罐颜料和两把刷子，景片上有块白色画布。Dine 穿着红色长工作服，拿起刷子绘画，并说：“我喜欢我所做的。”说到这里，他拿起一罐颜料喝下去（我怀疑它是可乐），跟着，把另两罐倒自己的头上，很快地把头冲向画布。最后他说：“这就像是剧烈的三十秒，好似一次作画……”^①

为省篇幅，我只能举这个最简单的例子，实际上什么奇怪的形式都有。它是否属于剧场呢？一位对“偶发”甚有研究，且出版过这方面专书的克比（Michael Kirby）认为非也。他的理由：

Allan Kaprow 和其他人从事表演，无论为何，没有任何对观众表现自己的意图。他们只是私下的单独做。别的表演者也许能看出某部分，有时也许是偶然的观看者。但表演所存心要做的——感动表演者自己——并非提供观赏。这些表演，或许可称之为“行动”（Activities），而非剧场，因为他们无此意图来感动观众。不是只有表演的动作使它成为剧场；所有剧都是表演，但非所有表演都是剧场。^②

这话是颇有道理，如上例，Dine 的表演只不过是一次“行动绘画”（Action Painting），自我过瘾罢了，并无任何的意图来感动观众。

上述克比的剧场观多次提到观众和“感动观众”，不错，观众应该是剧场的衣食父母，没有观众，何来剧场？但是在后现代剧场中，观众似乎已不是剧场的基本要

① 原见 Michael Kirby 著 *Happenings* 页 74，纽约，Dutton，1966 年版；转引自 Margaret Groyden 著 *Lunatics, Lovers and Poets: The Contemporary Experimental Theatre* 页 76，A Delta Book，1974 年版。

② 见 Michael Kirby 著 *A Formalist Theatre* 页 XI，University of Pennsylvania Press，1987 年版。

素。有的人要选择观众，限若干人，经过挑选，才可进入剧场。有的人大骂观众，如亨德克（Peter Handke）有一“戏剧”，名《冒犯观众》（英译 *Offending the Audience*）。在一个空旷的舞台上，出现四个人，他们什么也不做，只是轮番对观众大骂，看你会不会生气。还有人让观众难以忍受，如前面提及的罗伯·威尔逊，他搞的演出又长又慢，最长的有七天七夜的记录；而慢，可慢到躺着不动达半小时。有看过的人说，你尽可以回家吃饭，或睡个觉回来，也还没做几个动作。我这样的人是绝对没有耐性看下去的。

像这样的“演出家”（我不知道该称他们为什么），哪会把观众放在眼里？更别说什么“感动观众”了。这样说来，连剧场最后的一个元素都不重要了，还能为剧场下个定义？或界定剧场艺术的范围吗？

第二问 剧场与文学一刀两断了吗？

戏剧是文学的一环，在古希腊均名之为诗，有抒情诗、叙事诗和戏剧诗。亚里士多德之《诗学》上卷（下卷已佚）主要为探讨悲剧之性质，以及和其他文类如叙事诗、喜剧间之区别。戏剧之重要性可知。进入文艺复兴之后，一部文学史便成为诗，小说与戏剧鼎足三分的局面。只要翻一翻世界各国的文学史，不难发现该国戏剧所占比重为何。假如英国去掉莎士比亚，挪威除去易卜生，瑞典没有史特林堡……那将是什么局面？这些国家在世界文化发展史上的地位会不会受到影响呢？

如前所云，后现代剧场不需要剧本，他们也就根本不需剧作者；制作人或导演取代了剧作者，只需提出一些观念，便任其自由发展。而形成此一现象的另一根本原因，乃是不重视语言或废弃语言。我们来看肯普伯尔（P. N. Campbell）的说法：

二十世纪多数，强调剧场的非语言面。理论家提出非语言的重要；布雷希特、亚陶和格罗托维斯基均发挥非语言的重要方式，而有时亚陶似乎整个的废弃语言。剧场从业者在演出上强调非语言要素；此一因素成为增加导演重要性之原因，导演成为剧作者的对手——即使不是取代，舞台工作的“作者”。最后，许多剧场人意欲据有一独立领域，以避免因戏剧属文学类型而被目为下等地位，使他们拒绝语言的首要性，而强化剧场工作之非语言特性。^①

^① 原见 P. N. Campbell 撰 “The Role of Language in the Theatre” 一文，刊 *Quarterly Journal of Speech* Vol. 68 No. 41982；转引自 Jacqueline Martin 著 *Voice in Modern Theatre* 页 27，伦敦，Routledge，1991 年版。

但是照我的看法，布雷希特的戏剧虽然具有“非亚里士多德”（Non-Aristotelian）性质，特别是将戏剧与叙事诗之界域泯灭，在戏剧中渗入大量的叙述与非戏剧成份，然而他的剧本仍然是文学，有高度的可读性。亚陶虽曾主张废弃语言，而有趣的是今天我们所认知的亚陶仍然系自其所留下的诗、散文和少量剧作。

反语言反得最彻底的是后现代，语言“失去了故乡”，语言是不能沟通的，没有意义的；语言成为剧场的障碍、枷锁，必要自语言中解脱出来；演员可以完全自由的发挥和即兴的处理其肢体。这就是今天所见到的无可名状的后现代剧场。

文学已自剧场排斥出来，剧本亦将成历史名词。然而没有文学的剧场实际上只是一个“空洞的剧场”，因为看过后，发现它不曾给我们留下什么，因为它本身空无所有。

第三问 后现代剧场如何处理历史流传下来的戏剧呢？

在后现代剧场中，仍然可以看到希腊悲剧、莎剧、契柯夫……等伟大作品的演出海报，但是作者如能够自坟墓爬出来看看，他从头到尾也找不出自己作品的一点影子。

兹以一例来说明。一九七〇年彼德·布鲁克（Peter Brook）演出莎剧《仲夏夜之梦》，其舞台安置在一处大而空，四周漆成白色的房子，或者说更像一个 squash tennis 球场，既不代表雅典，亦无任何实物的暗示，某些演员大部分的时间在荡秋千，而其他的人像中国魔术师那样，头上用棍子顶着转动的盘子。蒂姐妮霞森林中的歇处是一张色彩灿烂的鸵鸟羽毛床，既无神仙世界，亦无顽皮的精灵，亦找不出丝毫的浪漫气息。演员用缠着弹簧的铁丝代表森林中的树木，转动的盘子表示爱的魅力。而服装则是平常晚礼服和普通服装。什么人能认得出这是莎翁的《仲夏夜之梦》呢？

我最近读到帛维（Patrice Pavis）《在文化交叉道上的剧场》（*Theatre at the Crossroads of Culture*），他认为一部剧本之搬上舞台有三种可能情况，他以契柯夫的戏剧来说明。

一、古典的契柯夫，乃是未知之契柯夫，盖契柯夫从不曾满意于其剧本的演出，无论是在外省或是在莫斯科艺术剧院。当史坦尼拉夫斯基（Stanislavski）导演他的《樱桃园》在莫斯科剧院上演时，曾大骂史氏毁了他的剧本，把一部喜剧演成了哭哭啼啼的悲剧。

二、现代的契柯夫，就是史坦尼拉夫斯基所呈现的。也就是作者所抗议的过分自然主义化的表现。

三、后现代的契柯夫，如一九八四年在 Théâtre National de Chaillot，由 Vitez 制作的《海鸥》，将此剧处理成一文本；去中心，无答案，表演不再依照情节的安排，只是声音与手势的宣示，即使观众听到某些契柯夫的本文，也不能使他得知整体或察觉出属于剧本的那些片断。^①

今年七月十三日，我在法国亚维龙的教皇宫廷中庭剧场，看到 Jacques Lassalle 导演的优里匹得斯的《安得罗马克》(Andromaque) 的演出。我虽不懂法文，但对这部希腊悲剧还略知一二。看后十分失望，他们将古典与现代拼凑在一起，加上一点怪想，如 Thetis 神龕之设计，既感觉不出希腊的气氛（剧场的构造倒是很希腊式的），亦找不到整体的线索与脉络。东一块，西一块，杂凑而成，想到一个“点子”（笑点、卖点……），就摆进去，也不管是否适合或需要。我所看到的不是整个戏剧，只看到一些“点子”。

于是古代流传下来的伟大文化遗产，被他们撕裂、捣碎、肢解，血肉模糊，面目无存，其目的只是制造一点“点子”，或者说卖点。优里匹得斯、莎士比亚、契柯夫……的名字总比他们的名字响亮吧，应该可以拿来卖一卖吧。除了这一点，便什么也不剩了。

这种风气会不会过去？何时过去？我非预言家，不敢预测。我惟有期待真正的剧场艺术家出现，这一切才有可能。也许我又在做梦了，人会做梦总比梦都做不成的好些。你认为如何？

（原载《中外文学》第 23 卷第 7 期，1994 年 12 月）

^① 参见 Patrice Pavis 著 *Theatre at the Crossroads of Culture*（英译者 Loren Kruger）页 68—69，伦敦，Routledge，1992 年版。

关于“实验戏剧”的对话

孟京辉 解玺璋

采访者：解玺璋（戏剧评论家。以下简称“解”）

受方者：孟京辉（中央实验话剧院导演。以下简称“孟”）

解：是不是以前喜欢你实验戏剧的人对《恋爱的犀牛》都很有看法？

孟：很多人说，你老说《恋爱的犀牛》和以前的戏不一样，但到底有什么不同？我也在想这个问题。我以前的作品，有一个特点就是非主流，或者说，每排一个戏的时候，我总想有一个部分特别强烈，或者说特别解恨，有一个部分能把我或我身边朋友们心里面最狠的东西给表现出来。一九九一年我毕业的时候排了一个《等待戈多》，那个戏到现在为止我也特别喜欢。那个戏我把观众请到舞台上，演员在台下演，整个环境像病院一样，弗拉季米尔和爱斯特拉冈两人就在病院里掰扯来、掰扯去，人生的那点意义在这样一个空间里掰扯，就好玩了。当时我们有些想法老想表达又表达不出来，也不知道如何表达，最后就让弗拉季米尔那个哲学性思维的人用雨伞把玻璃打碎。当时用的是真玻璃，而不是做的玻璃，演着演着，“哐”的一声，有一种挺无奈的、挺被迫的反抗性在他的行为里面。这部作品真的挺狠的。

最早我还做过《秃头歌女》。中间突然停顿，停顿三分钟。就在演出将要结束的时候，观众也不知怎么回事了，当时就是想和观众较劲，我就是不让你好好欣赏。《沃依采克》在舞台上用了很多水。伍宇娟扮演玛丽，祈祷上帝的时候，上帝突然用水浇她，人的曲线毕露，又特神圣又特俗，玛丽的人生状态就出来了。

后来我去了一趟日本，九七年至九八年的时候，呆了很长时间。在那里我一直在想一个问题，如果我排戏只是表现狠这一点，恐怕只有为数不多的几个人会赞赏我，我把自己心理上或生理上郁积的东西给抒发出来了，我自己可能特痛快，但是毕竟赞赏的人特别少。从日本回来后就做了《坏话一条街》、《一个无政府主义者的意外死亡》和《恋爱的犀牛》。我感觉我需要一种更多人的交流，但是在和更多人进行交流的时候，不可能完全像以前那样很任意、很任性。你必须将很任性的东西，

在美学上让更多的人接受。更多的人其实是支持你的人，没有这些人你就无的放矢了。你自己特别前卫、特别先锋，但现在我感觉，我的先锋、前卫就表现在和更多人接触上。而且我是有意地和他们接触，接触层次的深浅那是另外一回事，我必须要和所有的人接触。那天我们还在聊，有许多先锋性的文艺作品，开始走向大众，但我现在更趋向于说走向人民，人民这个概念我是从达里奥·福的作品和他的一贯的行为里面找到的。达里奥·福特别喜欢两个人。一个是布莱希特，一个马雅可夫斯基，我则更喜欢后者。没有任何人对马雅可夫斯基进行思索的时候，我就对他进行思索了。马雅可夫斯基是最伟大的一个诗人，他开创未来派，和我喜欢的一个导演梅耶荷德合作了一系列作品，做出来的作品《臭虫》、《澡堂》、宗教滑稽剧，都是非常有力量的东西。当时讴歌十月革命是一种时尚，可以讲是人民最需要的东西。有人说，谁要关心苏维埃的艺术，明天早上十点请到斯莫尔尼宫参加讨论。马雅可夫斯基就去了，梅耶荷德就去了，全俄国那么多诗人、大作家、大艺术家就去了七个人，说明这七个人是对未来和新生活最敏感的人了。梅耶荷德说，他和马雅可夫斯基创作的作品，“像颗子弹打在墙壁上”。这是有力量的，我理解这个有力量就是狠的。再一个就是完全形式化的。他的这个形式和新的社会背景与整个人民新的要求是连在一起的。我当时就是特别喜欢梅耶荷德，喜欢马雅可夫斯基的诗。我有他的三卷本的诗，特别喜欢，很多我都会背，像《穿裤子的云》。他有很多东西都是特别绝的东西，他自己的激情是完全和社会连在一起的。再一个就是布莱希特，说到他，人们更爱说他的方法——他的美学方法。有许多人在介绍他的时候，都不爱介绍他的社会态度，实际上，他的社会态度是先于他的形式的。他对社会、对生活的态度的积极，他提出的实验戏剧中的教育功能和娱乐功能，这两点都特别启发我。当时我在日本得了个奖学金，也没有更多的事，白天游泳，晚上看戏，深夜就看书。我想了特别多的问题，回国后我想做什么戏有点意思呢？《坏话一条街》是第一次尝试，没有尝试好。《坏话一条街》是个很民俗的东西，我当时意识到其中有我喜欢的东西，但实际操作的时候就发现，有许多我不喜欢的东西，所以在舞台上出现了两种观念的矛盾。《一个无政府主义者的意外死亡》我就特别得心应手，轻松极了，我想了很长时间，一下就出来了。《恋爱的犀牛》变成这样有两个原因，一个是我们当时和戴方聊，他说中国的实验戏剧就是没有观众，肯定没有观众，因为他和小张扬他们搞的《保尔·科察金》，彻底赔了，他都灰心了。我说也有可能没观众，但也难说，可能我们做得还不够，可能有些具体的技术点没完成得特别完善，所以这次我想努力按照大家想象的商业操作来做。在艺术上我要实现我的一个理想，世

俗的东西，就像马雅可夫斯基剧本里特别世俗的东西，与梅耶荷德赋予世俗的诗意二者结合一下，这是我特想探索的一个方面；再一个是想通过特别理性的原则，把观众给绕进去。刚开始我们唱歌，然后我们就展开，我们就讲故事，然后再唱歌，再讲故事。我们也不费劲，观众也受了刺激，这两个创作原则是我现在做这个实验的《恋爱的犀牛》时想做的。改变了一些东西，恰恰是把世俗的东西变成诗意的东西，或者把诗意的东西变成世俗的东西，使得两块更明确了。也许原来有点含糊，现在更明确了。有人问我，你这个戏到底有什么真正的实验性的含义呢？我说我探索了很长时间，这次我主要探索了音乐与戏剧二者的理性的递进，这是我以前从未主动探索的，以前都是打一枪换一个地方。我觉得应该有快乐，现在谁闲着呢？唉唉，咱们来弄音乐吧。以前，包括那时和青艺做《阿 Q 同志》，也可以做成交响乐式的，也可做成配乐式的，也可以做成摇滚的。当时我正和戴方他们在一起，老看 VCD 呀，CD 呀，我觉得摇滚挺好的，好，就找这种东西。那个时候相对来讲还是完全凭直觉的，但现在是直觉的东西再加上一些理性的东西，很意外就能得到很多东西。我这次得到了一点是我慢慢能控制剧场和观众的感受了，你看前八场演出的时候，戏到后边观众都哭。

解：你认为《恋爱的犀牛》还是实验戏剧，是吧？

孟：对，是一种控制下的东西。

解：但为什么有些人认为你这不是实验戏剧，或者说，是从实验戏剧后退了呢？

孟：我想可能是因为这中间观念被更多的人理解了，所以可能觉得就不小众了。一般人的观念，觉得实验戏剧就是小众的东西，我现在觉得并不见得。

解：这是不是说你以前对实验戏剧的理解和现在对实验戏剧的理解不一样了？

孟：有一点区别。

解：是不是和你在日本反思的问题有关系？

孟：因为实验戏剧布莱希特也提出来过，美国的实验戏剧从六十年代以来突飞猛进特别厉害，后来像伍斯特，到整个的八十年代和九十年代的发展，这些东西无论形式还是观念对我影响都特别大。我在日本看了一百多出话剧，在这种情况下，各种各样的我都能接受了。实验戏剧的发展已经很长时间了，在这种情况下，你还是按照原来的概念来理解？对我来讲也需要一个进步。不是人多人少的概念。我曾经特别沉迷的实验戏剧的理想状态，就是林兆华导演的《哈姆雷特》。它比较冷静，手法比较强烈，视觉上是一种状态，我觉得这些都挺有意思的，对我来说就很完美了，试验性也很强，而且一般人也看不太懂，就是看懂了也是懵懵懂懂的。但我看

懂了，很不错，很有品位，这就很容易呈现一种实验戏剧的品格。我曾在大阪看了一个戏，是松本雄吉百的，就是一帮小孩，从头到尾都是嗷嗷叫，音乐从头到尾咣咣响，什么东西都没有，没有任何内容，但特别强烈。我看完一个半小时以后耳朵还承受不了那个声音，但我还是看得特别那什么。他们每次都自己搭一个剧场。结尾把布景撤了以后，后面是海，真正的海。海浪、远处有一百多只小船，呜呜就过来了，海上升起一个假太阳，类似这样一些视觉的东西，我以为都属于特别不同于以往的，特别有戏剧探索品格的、试验品格的戏剧。我觉得越来越多的个性化的东西是实验戏剧的点。

解：怎样来理解实验话剧，或者说什么叫实验戏剧呢？西方人的理解和在中国土壤中生长的实验戏剧是不是也不一样？是不是有探索性的就是实验戏剧呢？

孟：在日本就不一样。在日本小剧场戏剧就是实验戏剧，是从六十年代反对美国的“安保协定”开始的。像唐十郎和次山休思，他们就走上街头。那时还没有小剧场戏剧呢，日本从六十年代末七十年代初在街头开始演，叫吼叫戏剧。从那以后，日本人认为，小剧场戏剧就是实验戏剧。

解：你认为先锋戏剧和实验戏剧有什么区别？

孟：没什么区别。当时小剧场的戏就是最先锋的，和时代和社会连得最紧，而且他们都用当时最有名的美术家，和当时的音乐家共同合作的，他们都是最前卫最反对主流的，是完全边缘的东西。日本小剧场发展很快，从七十年代到八十年代再到九十年代，现在日本的小剧场好像就一千多个，太多了。每天晚上光东京就有三四百处演出，在那根本看不完，我只能挑。我就看看的人特多的实验性戏剧是什么样；或者说这个特别试验但是没人看，就十几个人，那我也看看。每个人对戏剧探索的理解都不一样，自己有自己的探索领域，在试验这个空间，每个导演、每个剧作家都有自己的领域。在美国，现在已经不提实验戏剧了，商业化到这种程度，大家只提外外百老汇了。百老汇是主流，外百老汇是非主流，外外百老汇是非非主流。香港也是一样，它有七八十个剧团，有很多剧团像中英剧团、香港话剧团，还有演戏家族，这几个剧团完全是主流的，排出戏来很讲究故事情节，讲究比较完整的人物形象，它必然在香港戏剧中占主流，票卖得也挺好。但很多像十面体这样的年轻剧团，他们一直坚持排那种特别实验的，就是非主流的。他们认为，主流越大，边缘就越丰富。但我感觉，在北京、在全国，戏剧环境的主流还没有强大到能够引领人们的主流生活。如果真是那样的话，我们这些年轻人要做实验特别容易，他画了一个圈，我就在圈的外边探索、试验，肯定特出彩、特有意思。现在主流走不动、

减弱的时候，那实验性的东西肯定只能占半壁江山。我没办法了，如果这时我还停步，比如它主流就这么小，我就在这么小的边缘探索，从某种角度我觉得是一种落后和退步，这是我在日本所想到的一点。所以不管怎样，现在实验和主流要同时进行了，而且我也敢于同时进行了。这个戏做完了，下面我要做一个更小的，我想做《浮士德》。我想把《浮士德》分成四段，名字叫《浮士德读后感》。我可以找一个诗人、找一个音乐家、找一个评论家，再加上我，我们四个人把我们的东西全弄来，讨论完了以后，我把四个人的概念，分成现代舞、交响乐，或诗歌朗诵，这样弄一个东西。

解：你说咱们国内最早搞实验戏剧的是谁呀？是牟森吗？还有比他更早的吗？

孟：我现在说不上最早的。我自己觉得，我把八十年代的戏剧叫作探索戏剧，把九十年代的戏剧叫实验戏剧。我有一个薄弱的理论根据，八十年代的所有导演和舞台美术家，吸收了许多西方的东西，眼界打开了，以徐晓钟、林兆华、陈颢、张奇虹、王贵、林荫宇，包括我们剧院的文兴宇，这些导演共同组成了八十年代奇异的风景。他们最大的特点就是吸收外国的手法，外国的呈现形式，和他们对待世界的基本态度，把七十年代舞台沉闷的视觉和听觉形象一扫而光。八十年代建立了一个林克欢所说的“倾斜的舞台”，当时吸收了布莱希特的东西和梅耶荷德的东西。但到了九十年代，实验戏剧有了自己的东西，我觉得有三个人，一个是林兆华，一个是牟森，再一个就是我。为什么呢？这三个人有一个特点，就是方法上跟以前不一样了。以前还是现实主义，但形态是表现主义。林兆华最明显。从九十年代开始他注意演员了，排戏不是用原来的方法了，完全用新的方法排戏了。而牟森就更不一样了，他对演员的态度与我对演员的态度也不一样了。我每次排戏都要求演员、要求所有人的观念都遵照我的工作法。比如大家要做放松训练，大家要在这个基础上统一，我们不按过去的方法走，这样就导致了创作理念上的个性化。这已经不是舞台上展现一个新的形态，而是要展现创作的极端的个性，这种极端的个性又是和戏剧美学，和每个人的追求连在一起的。我觉得八十年代和九十年代有这么一个彻底的区别。

解：九十年代是市场经济大发展的时代，从原则上讲，实验戏剧是不能和市场相融合的，应该标榜纯艺术的，这种大环境对实验戏剧的影响是不是特别大？

孟：影响太大了。中国的情况就是这样，实验戏剧开始了，但恰恰这个时候市场经济发展起来了。我记得一九九二年、一九九三年的时候，做戏还算容易，到了一九九四年、一九九五年的时候，就很困难了。没有资助、没有投资，而且你的观

念和市场观念是相悖的，根本没办法。最典型的就是林兆华，排一个戏挺好的，再排一个可能就不好，他就在好与不好之间坚持，所以我特别佩服林兆华。牟森更厉害，他的戏干脆就没有在国内演出，他的所有的戏都是国外资金为主的。

解：前两年在长安大戏院我看过他的《倾诉》。

孟：结果在商业上他还是惨败了，根本没办法控制。当时牟森跟我说，他想召十个文学家和十个导演，他做总导演，排十个戏，肯定有社会效果，让大家都关注。这是他的方法，不过他后来没有实施。中途我跟他聊过一次，可能也实施不了。但林兆华在自己的单位里，不断地做，如《三姊妹·等待戈多》，这个戏其实是剧场选择错了。如果在小剧场，票房也能收回来，这并不能证明实验戏剧没观众。《恋爱的犀牛》当时我们就想在大剧场还是小剧场演出？经过仔细测算，我们估计每天有三百个人要看，能买票来看，如果我们到大剧场的话，那另外五百个座位怎么办？不能让它空着，如果你发票，那么第二天的三百张票就会受影响，就变成恶性循环了。所以，也需要一个市场预测，这样的话，实验性就会打折扣。我想，市场经济对实验戏剧是一个扭曲的作用，有的时候很好，有的时候又要利用市场经济。现在来看，我下面再排戏就好排了。比如有人可能相信我能排赚钱的戏，可排出的戏我可以赔了呀，下个戏我可以再赚回来。这没办法，你必须利用市场这个杠杆。

解：应该有一个投资的机制，西方人在这方面是如何做的？

孟：西方有基金会机制和赞助机制。比如大的芭蕾舞团、现代舞团。像荷兰，有两个国际知名的现代舞团，一个大企业支持了十年，是荷兰的国宝。它不考虑观众，艺术团体没有一个是通过票房来生存的。它必须通过基金会和大的财团的赞助再加上票房来维持，它不是商业性的东西。因为我没有去过美国，我不知道它的情况，像荷兰、法国、德国、意大利我去过，了解一些。他们说，如果你是商业戏剧，你真的就不能搞艺术了，因为你无法搞艺术；如果搞艺术的话，你就不能搞商业，因为搞商业你要交很多税。这是不同体系，不可能你又搞艺术又搞商业。所以在中国，实验戏剧的处境是最艰难的，但实际上也是最有活力的。

解：你是不是要用很大精力去考虑怎样适应市场？

孟：其实也不是。从前在学校，很多朋友都是做这个的，他们考虑的比我多得多。这次主要是赵海和葛大力，一个管票房，一个管制作，他们考虑好了，跟我说一说，就做了。

解：在这当中，你的理想是不是也要有一些妥协？

孟：现在还谈不上妥协呢，妥协也没关系，远没到妥协的时候。

解：或者你现在比较自觉地意识到了实验要和观众发生更密切的联系。

孟：我是这样理解，我曾经跑了许多外国的艺术节，我的《思凡》也到日本演出过。我最大的感触就是，我的东西到底能被他们理解多少，我的东西是不是符合外国人的美学才成其为美学，我现在的最大希望，就是在北京能和观众交流。我在外国成功了，报纸介绍，在德国柏林艺术节上获奖，没有任何意义，也没人知道我。而且这种成功是不属于我的，所以像你说的，我现在意识到，和公众的交往是最重要的，这也是这次我每天都到剧场来，和观众交流的原因。其实交流的很大部分是毫无意义的，但是你必须用最坦诚的心对待观众，观众也需要慢慢地提高，他这次不明白，下次他就明白了。这一点你说对了，我是特主动地想和更多的观众交流。

解：在这方面，我是从看你排的达里奥·福中体会到的，你对实验戏剧的理解和从前的理解不太一样了。

孟：以前就我牛，你爱懂不懂。

解：按照以前对实验戏剧的理解，它是拒绝很多观众的。它认为大众是一种世俗性的社会，它要在艺术领域建立一个理想的社会，来对抗世俗，对抗主流社会。我听你刚才对实验艺术的理解，和以前大不一样了。但是不是这种东西也包含在以前的概念中了？像布莱希特，也强调戏剧和人民的联系，但他也是现代主义的、实验范畴的东西。

孟：他依然有力量。他强调自己和人民大众的联系之后，他做出来的东西依然很强烈，也非常有表现性。

解：是不是可以这样说，实验戏剧在西方，是把大众设想为和社会体制是一个整体的，反对这个体制的时候也是反大众，因为世俗社会和体制是一个意识形态，所以，实验戏剧在西方具有反大众和反社会的完整的姿态。我看《今日先锋》有一些启发，赵毅衡的文章，介绍了一个美国人的观点。他认为，现代艺术、先锋艺术、实验艺术，是和马克思的社会主义理论同时产生的，是资本主义社会产生的两个果子，只不过表现形态不一样。一个表现在艺术领域，一个表现在社会领域。他认为，资本主义社会不可能产生真正的文化，资本主义社会的真正的文化就是先锋文化。

孟：就是反文化。

解：而这种文化只有在社会主义社会才能保存，他们当然是带有理想化的色彩，没有考虑到社会主义社会遇到的问题。

孟：他的这个分析我也同意。

解：所以我觉得在现在这个时代，实验的理论应该和从前不太一样了。不能原

封不动地把那套东西搬过来，这样在理解中就可能出现一个差距。

孟：而且有可能实验戏剧越走越窄。走窄了不是不可以，重要的是，还没有做出成果之前，就已经虚弱了。我和张广天的感觉特别一样，就是你必须把你的触角进入人民大众。不是指上山下乡，深入生活，不是这个概念，而是说，你进去了，你再回来，才有力量。

解：你是不是觉得，在我们这里，和观众交流是实验戏剧的一条生路？

孟：我觉得是这样。有一次喝酒，大家都说在戏剧学院上学的时候，有一个理想。我说什么理想？大家说，还不是觉得当时的戏剧不行，我们要搞点东西。我说我也有这种想法啊，当时最重要的是想改变戏剧。

解：就是想做出一点和别人不一样的东西。

孟：现在，我觉得我做到了。我还是改变戏剧了，而且改变的不仅是戏剧，改变的还有创作者和观赏者的关系。这种工作还是值得的！只有这样戏剧才能向前发展，不同以往了。沈林那天说，《恋爱的犀牛》的某些成功，不是我一个人的成果，是大家共同努力得到的，有的人可能早就不做这个了。

解：这样做实验戏剧的革命性会不会就削弱了？

孟：我觉得这个在创作者不在观众。创作者必须有意识。不能欣赏自己的这种状态，这种成功的状态是一种假象，没有任何成功可言，我是那么觉得。现在还是小众，现在看我们的戏没多少人，只有一万多人，演四十多场只有一点五万人。什么时候实验戏剧变成主流了，要有三十万人看，一百万人看。达里奥·福的戏剧每年就有一百万人看。我们远没到成功呢。

解：现在的西方人把达里奥·福当作实验戏剧家吗？

孟：不，把他当作一个小丑，不入流的东西。

解：是不是太政治化了？

孟：不是政治化，是太社会化了。

解：西方的实验艺术除了政治背景、社会背景以外，主要是不是就是形式的探索？

孟：对，而且从我个人认为，这种形式的探索很重要，是激发新的创作空间的一种手段。

解：你的形式感就挺强的。

孟：我是从形式出发开始搞《恋爱的犀牛》。是一个绑架的戏，第一部分是绑架者说话；第二部分是被绑架者；第三部分是客观的。这个故事分成三部分，舞台上

肯定特怪，观众谁也看不懂，都晕了。在观众的承受极限到来之前，我把他破解了，觉得特绝，都是从形式感出发的。最后一部分想弄许多电影，绑架的电影，后来一点一点发展，觉得那种东西不太好办。后来又想让两个人在大背景之下，加上音乐，就接近现在这个样了。

解：我看过你不少戏，觉得你特别喜欢说唱的东西，带有“波普”的风格。

孟：民间的东西我喜欢，不太喜欢民族的东西。二者我觉得有区别，民间的东西有国际性，有现代性，民族的东西往往是反动的。而民间的东西我感觉你拿来就能用。太棒了，而且中国那么大，民间性最具现代性了，我常常拿过来就用。当然我也是有剔除的。非常具体的东西我不要，这些东西是有局限的。

解：那么你说，那种纯粹的实验戏剧的理想是不是乌托邦似的？

孟：它就是理想，但理想毕竟是理想，决不能没有，没有就失去方向了。不管是纯艺术也好，不管是形式化的艺术也好，或者是社会化的艺术、政治化的艺术，都不一样，可能都得有一个理想，像梦一样。

（原载《剧本》1999年10月号）

戏剧就是戏剧

牟 森 许晓煜

许：牟森，你觉得你是一个好接近的人吗？

牟：我觉得我还是一个比较好接近的人，好像在朋友里边，有的时候给人不好接近，或者说太计较一些事情的一种感觉。这个也是我一直在思考的一个问题，什么是真正的友谊？如果朋友之间大家都在创作上彼此说好，那就挺累的，所以我面对媒体呀，可能给别人留下了不好接近的印象，里边还有一个是我自己有意识地在想……不愿意多说吧，就给人这样的感觉。

许：但是你在通过你的作品、你的戏剧来接近别人，《与艾滋有关》和《红鲱鱼》，就给我这样的感觉，它们涉及了很深的个人隐私。

牟：对，最近几年我做的戏剧，特别想在戏剧里边切入，反映人更深一层的一种东西。人在生活当中实际上都在表演，他每天都在隐藏着很多东西，这是生活中的正常现象，因为你不能要求每个人都把自己的什么东西暴露出来。但是我觉得戏剧的魅力就在于和人的表面与背后的这种东西作对抗。这样的一个过程，应该说不是每一次、不是很多时候都是可以做到的，但是这个过程我觉得可能就是戏剧。

因为我觉得，只有在对抗的时候，这个人的真实的东西才会不自觉地流露出来。人最大的敌人或者说你最有意思的对抗目标实际上是自己，这个自己也包括我自己，也包括每个人自己。

许：你的戏剧使用了许多非职业演员的目的是不是就是为了进入他们的内心吗？

牟：我其实……现在有了一点变化。开始的时候我用非职业演员，可能和我做戏剧的出身有关系，我不是一个专业的学校出来的。

但是在跟非职业演员工作的过程中，我发现了一种非常有质感、非常有力量度的东西。所以到后来，到现在，我不区分专业演员和非专业演员，事实上我也不排除和专业演员的合作，我在日本用的都是专业演员，在国内我还要跟专业演员合作，我实际上都把他们当作人。

我觉得戏剧不是——这是我的定义啊——它不是被人称为“演员”这样的人所

特有的东西。我现在实际上越来越看重戏剧应该是一种个人表达，那么这样就无所谓专业和非专业的区分。这种区分有的时候可能只是形式，我想我的出发点发展到一定阶段都已经超越了这一点了。

还有我最近在思考的一个问题，中国艺术家有很多表白，戏剧和现代舞都属于现场演出的东西，现场的感受是一种感受，有更多的人看不到，他们通过文字，通过录相来了解。于是他们阅读了很多艺术家自己的一些艺术主张和艺术表白。

我觉得我更关注创作过程中一些本质的东西，比如说，戏剧的本质是什么？表演和观众之间的关系是什么？我觉得有的时候表白跟创作没有太大的关系，表白是表白，创作本质是创作本质。艺术家说我想做什么和我最后做成了什么，这两个之间有时候可以划等号，有的时候不能划等号。因为艺术不是一个机器，简单地复制就行了。其实对于艺术家来讲，最有魅力的是这个过程，这里有一个你不能着急的问题，也有一个你着急也没有用的问题，但是现在中国是一个急功近利的时代，我是这样想的。

许：你思考的戏剧的本质是什么？

牟：我觉得戏剧它应该有一种对抗，这种对抗应该体现在身体和身体之间，身体和物体之间。比如说我排《红鲱鱼》的时候，关注伤害和自我保护，因为一个人对另一个人的伤害有的时候是有意的，有的时候是无意的，人生来就是要面对各种伤害。

戏剧最重要的就是当场，它是一个在九十分钟之内，在一个场地，让看的人受到震撼的艺术形式。那么通过什么？我觉得对于我来讲，就是力度和力量。观众应该带着耳朵、带着眼睛来看戏，他不需要去带着各种知识和判断来看。就是说，他现场感受到什么，这个东西能不能震撼他们，这个是最重要的。

当然这个艺术形式是各种各样的，你想怎么弄就怎么弄，戏剧在这一点上是充满了自由和各种可能性的。

许：你排一个戏，是更关心演员呢，还是更关心观众？

牟：我想这是一个整体，但是我在这几年中，应该说我没有更多地关心观众。为什么？因为我不是做商业演出，不是说不想做，是因为我没办法做，这要涉及我们现行的演出许可证制度。我可以演，这不是一个地上和地下的问题，不是一个合法非法的问题，我的戏都没有问题演出，但是如果我没有许可证，我每一次投入资金之后没有任何的回收，这样的事情我只能干几次。

在这样的前提下，我就有可能不去管观众，因为他们不是付钱来看我的戏，那

么我给你看什么，就是什么，是这样的一个出发点。但如果观众是花钱来看戏，我们一定要对观众负责任。

其实我觉得对于观众着想，最重要的就是节奏，就是现场的节奏。戏剧是一个时间的艺术，你要在九十分钟之内，让你的观众满足。对观众着想丝毫不意味着降低你的艺术标准，实际上这里边是一个节奏的创造。在我这几年做的戏中，从节奏上就不是为观众着想，比如《与艾滋有关》，是一种极端的做法，让观众看一种极端。

从这个概念上讲，我想我是非常看重演员的，我对于“表演”这个概念实际上有点……就是更复杂一些了。你有意识地尝试了，或者说从无意识到后来变成有意识地从“表演”变成“做”，做和演是两回事，两个概念。

许：你说变演为做，是不是？

牟：对，另外就是变台词为说话。这几个戏当中，我认为这是对当代中国戏剧提供了一种可能性。这种口语感，完全不是编排好了的，而是日常生活当中的说话。当然做得还不够，而且还受到限制，这种限制是习惯的限制，还没有到极端。

比如说《与艾滋有关》，我觉得那种说话应该更加琐碎更加日常化才好，但现在事实上演出里边还是谈到了性，谈到了吸毒，谈到了同性恋，那么那个戏根据我的本意应该远离这一切，我觉得任何事情都有局限，就是人不可能做到……尤其是戏剧这样的东西，你不可能做到最完美，因为它是一个集体的东西。

我觉得这几年我做的戏剧，戏剧本身成了一个创作的主体，它不再像原来那样，作家或者文学的脚本是第一出发点，然后戏剧是所谓的二度创作来解释它。我觉得现在对于我来讲，戏剧就是戏剧。它会达到文学的高度，但它绝对不是对文学作出的解释，这一点在我的创作中已经完全独立了。

许：对演员来讲，你讲究体验吗？

牟：我首先要声明有很多方向的戏，但我只能在一段时间内做一个方向的戏，做一件事。在这个方向的戏剧里边，我在生活中选择了原有的这样的人的质感，所以他本身就是他自己，他不需要体验，他需要的是选择，就是如何选择生活中跟这个戏有关的一部分来呈现。

但是训练是特别必要的。有人看了《与艾滋有关》后说，谁不能演？我们的出发点就是要让戏剧变成是谁都能演的一种艺术。但是艺术毕竟是艺术，它不是开会，它需要有属于戏剧本身的特点。所以在排练过程中，我对演员进行了训练，我的这个排练过程同时也是一个训练过程，有形体的训练，有谈话的训练，有关于人和人

的关系的训练。

许：说到《与艾滋有关》，我想一个观众走进剧场，虽然他没有花钱，但是他肯定抱着这样的一个愿望，很可能他到剧场里想找到和现实有距离的生活，但是他们在剧场里看到是很常见的锅、挂着的肉，演员谈的话都很生活化，他会很失望的。

牟：就我所知，来自观众的反应大概归纳起来有三种，一种是你说的这个；还有一种说，这和戏剧有什么关系呀；但是也有一批人，他觉得这个还不是生活。因为非常简单，就是说，你把生活中的东西，放到舞台这个环境里，实际上这种语言本身，已经有了另外一种意义了。

这种意义是需要观众赋予的，而事实上每一个看戏的观众赋予它的意义都不一样，我想这个是我对于戏剧审美的一个理想。我希望给观众提供一个具体的东西，但是又绝对不止是这个东西，它肯定要使你产生联想。这种东西是不能够用语言去解释的，只能用感受去体会了。

许：刚才说到演员的训练，我想听听你在这方面的主张。

牟：演员的训练方法世界上有很多种，我不排除任何一种。我每到一个地方，我每到一个国家，我都提出要去看表演学校，我尽可能看不同的东西。在美国，在欧洲，在日本，我自己也尽可能地用身体去学习。包括京剧的训练方法，排《彼岸》我请了四个京剧老师来。

我希望演员的表演是一种像马受惊了以后的自然的反射，一种对危险的反射。举个例子，最好的表演是足球比赛，任何一个足球队每年要进行上百场、上千场非常单调的动作练习，但是没有一场足球比赛是相同的，就因为它有对抗。我对于表演的理想是这样的，但我现在还远远地没有达到这样的目的，我的作品里有了这样的倾向，但是最完美的东西我还要努力去做。

我希望演员在舞台上是一种被迫的反应，所以在我的舞台上，道具是很重要的东西，就是说作为一个物体，除了它自身的含义，它都能跟演员的身体发生联系。这一点我是从《彼岸》开始找到的，《彼岸》里的那个绳子，你看到了，在渡河的时候，演员在这样一个充满了体力消耗的动作中，表现出来的身体的真实感觉，是有力量的。

许：是不是你特别喜欢即兴的东西？

牟：当然，即兴的东西是最好的东西，但是，事实上一个人不可能达到随意的即兴，即兴有的时候是有限定作为前提的。我觉得足球就是一种即兴表演，但是它是在充满了限定中进行的。我觉得有时候限定越多，即兴的东西越有力量，它有一

种对抗，对限定的对抗。

许：对于一个从来没有表演过的人来说，你训练他们感到困难吗？

牟：有的时候困难。我去年做了一个戏叫《医院》，我觉得障碍啊，就是没有受过职业演员训练的人，要面对众人来表达自己的会有障碍，这个障碍是自然而然的，那么我要做的训练有两种，一种是让这个人突破和逾越这种障碍，一种是展示他逾越这种障碍的过程本身。从这两点来讲，《医院》做得不理想。

许：在《彼岸》中，可以看出演员们通过演出的过程表现了他们被唤起的那部分东西。

牟：对。我觉得戏剧，还有现代舞，都是身体的艺术。这个身体包括说话，我用了一个大的概念，对于表演来讲，其中一个最主要的工具就是身体，包括说话和动作，训练对于身体来讲是特别重要的。

许：你为什么那么喜欢在你的戏里，特别是《彼岸》，有那么多动作，又那么激烈？

牟：因为《彼岸》是我九三年为电影学院演员培训交流中心主持演员训练班，我目的是要尝试我那几年学的各种表演训练方法，包括我自己教，包括我请了冯远征、欧建平和京剧老师来教，那个戏是一个结业剧，它本身就要反映你的训练过程，训练的四个月时间是非常非常地超强度训练。

许：《彼岸》剧本中于坚的那部分，用他自己的话说是一种语言的暴力，但是你的更暴力的动作冲淡了这种语言的效果。

牟：可能从你的角度上看是这样。从我的角度上看，我不这样认为。那个戏有一个前提，它是一个结业剧目。选了高行健这个剧本，高行健就是当时为北京人艺演员训练班的训练写的，我把它的一半删掉。于坚这时候来排练场看，他觉得非常有意思，而我希望有另外一部分介入，就跟于坚聊，写了这个东西。我觉得《彼岸》还是比较吻合的，不一定说充满了暴力强度的这种语言一定要用缓下来的动作来衬托。

我觉得可能观众、批评家，每个人看了，包括你看了有这样的感觉……这是正常的，但是我自己觉得《彼岸》这个戏还是比较统一的，从语言部分、动作部分，包括整体的演出，我现在想它还是协调的。

许：你说《彼岸》是你学的一些东西，在学习西方的时候你有什么自己的倾向吗？

牟：有。里边有一个背景，就是说，在西方，我们现在所能知道的像荒诞派戏

剧，是在五十年代到六十年代。但是六十年代的时候，戏剧跟西方整个的艺术领域包括美术、音乐一样，有一个革命性的时期。那个时候各种束缚和模式都被打破，就努力去寻找各种不同的可能性。戏剧在六十年代的时候，剧作家的地位和戏剧文学的统治地位已经解体了，剧场成了主体，就是说导演艺术、综合性艺术这种东西成为了主体。最后演员除了说别人的台词，表现内心活动的同时，还要寻找包括身体在内的各种各样的表现的可能性，这个无疑对我是有影响的。

我那时候特别喜欢格罗霍夫斯基，他的贫困戏剧理论和他的训练方法，全世界已经都非常普及了。我很早就读他的书，到了九一年我去美国，做新闻总署的国际访问学者，我在纽约的一个戏剧图书馆里第一次看到了一个格罗霍夫斯基的戏剧录相，那么对我……我觉得很震撼，非常震撼。

在美国那次我不是带着戏去演出，主要就是考察、看戏，跟不同的人谈话，尽可能多地去考察训练方法。那以后，我学了的東西和我掌握的东西我都用，《彼岸》的训练有很多种方法，所以说，是一个广纳的开始，还不能说主动地做什么了。那时候就是接受消化，但是《彼岸》可以说是一个水到渠成的事情，有一个半自觉的过程。

那个戏实际上本身并没有模仿什么，训练方法肯定是学来的。我有这样的一个原则，只要我看到了别人做了一个这样的戏，我决不会做，如果我没看到，然后我偶然跟人家做得一样了，那是另外一回事，因为戏剧的可能性已经被人做得太多了。

所以这也是我对自己非常非常严格的要求。包括后来我遇到了别人对我的一个基本原则的一个复制，我非常不高兴，因为我觉得艺术的原创是非常困难的，它是一个寻找和一个痛苦的过程，我经常说的一句话就是，我不需要别人的东西，但是我的东西别人想要也不行。

许：还有我觉得有意思的是，在一开始，你们都排的是荒诞派的。

牟：我只排了一个。实际上我排的是中国最早的一个荒诞派戏剧。这是八七年，我做“蛙”实验剧团的时候。到了九三年以后，我觉得我的戏已经都具有一种原创色彩了。

《零档案》是从于坚的长诗开始的，在我接触过的人中，包括于坚，没有第二个人把这个诗和舞台联系到一起，他们觉得怎么会有这种可能性呢？《零档案》的戏剧是从于坚的长诗作出发点，但实际上是用戏剧本身这种独特的东西，做出了另外的一种东西。

所以……但是我到今天仍然非常喜欢荒诞派的戏剧，而且我觉得在剧本里边像

贝克特的《等待戈多》，都是非常非常完美的东西了，我不排除我以后还会排这种戏。

许：剧本在一个戏剧的位置的重要程度正在变化，因为你最后的戏已经没有剧本了。

牟：我觉得，对于某一种戏剧来讲，剧本非常重要，可以说至关重要，它提供了一个看世界的感受，一个方法，一个方向。我自己做过这样的戏剧，我以后可能还会做这样的戏剧，这只是戏剧的一种。

还有一种戏剧就是，比如说我现在做的戏剧，我是用另一种方法来写作剧本的，我排练的过程实际上也是创作剧本的过程，只不过我的文字都是在后，我在演出完了我根据这个整理出来一个文本来，文字的作用在这样的创作过程中变得不那么重要了。

这种创作方法并不丧失一个文学的高度，我们把文学的高度还原到它最朴素的层面上来谈，包括我选用不同的非职业演员，实际上那都是他们个人的真实的生活，或者说是他们真实的话，甚至有几个戏每一场演出都不一样。我觉得这是一种活的、灵活的、现场的东西，这样的剧本是我和演员共同完成的。

许：你上次和我说，从《彼岸》开始，你已经把文学抛开了。

牟：我应该说是把一种习惯抛开了。从前人们做戏剧总是习惯先有一个作家写的或自己写的剧本。排练的时候把剧本给演员，大家分析剧本，对这个剧本做出解释，舞台设计、所有的各个部门都按照这个解释来进行，这是一种做戏剧的习惯。

我应该准确地说，我抛开了这种习惯。

许：你和你的戏剧的参与者，都说做戏剧的过程很有意思，但是观众他们真的想了解你们的过程吗？他们进剧场来是要看结果怎么样。

牟：对呀，所以我在这个阶段，包括《彼岸》，第一出发点想的都不是观众，因为我说了我有那样的一个前提，对观众没有一个负担，如果我卖票给观众，我要有所考虑。

许：你从没卖过票吗？

牟：没有。

许：从来没有？一张票都没卖过？

牟：没有。我在国外的演出他们是卖票的。但是我们到国外参加了这么多的戏剧节，都不是一个商业行为。

许：商业因素对你的创作都没有影响？

牟：没有影响。我觉得很多年来，大家对商业有一个误解，我觉得戏剧就是商业，有人演，有人看，就是一个付出，一个获得。包括电影里，都出现了艺术电影和商业电影的区分，我觉得做不好商业电影的人，一定也做不好艺术电影。

我对于商业的理解，对于戏剧这种时空艺术，我只看重节奏，你为观众在这个晚上提供什么样的节奏，让他们得到震撼和满足，你做到了，商业上就对得起观众付的票钱。

许：你有这样的自信吗？

牟：有。

许：让你感到自信的做戏剧的技术是什么？

牟：我特别强调方法论，很简单，世界上有这么多方法，你选择什么？因为我们这个……我在八五年的时候为剧协做西北西南的话剧现状的体制调查，我走了七个话剧团体。当时除了西藏话剧团以外，没有人练功。身体是演员的本钱，是演员的工具，我们现在的演员基本状况是这样的，戏剧学院上四年学，前两年大概还练练功，后两年不练了，分到剧团也不练功了。然后他是一个专业的演员，他一辈子就靠这个了，这就叫没有技术。

还有一类技术，就牵扯到感觉，个人对生活的感触，或者表达你对世界的看法。我觉得应是两种的结合，完全展示技术也不行。

还有一个特别重要的就是实践。我觉得戏剧是实践的艺术，最好的学校和课堂是排练场，我觉得对于喜欢戏剧的人来讲，做，第一个可能就是知道自己能做到什么，或者说想做什么还没有做到。其次，我觉得作品的数量对一个人也太重要了。所以我越来越习惯不看某一个作品的得失，而更看重过程和数量。当然做戏剧看起来比写作和绘画更难，因为没有钱做不了，哪怕是最少的钱。开始我是借钱做。

对于戏剧，中国的观众可能有一个了解的障碍，不是有很多人对于戏剧的整体有一个了解，这一点对中国的观众是不公平的，所以我也想努力让观众看到不同的东西。

一九九六年我在中国没有演出，一九九七年我把国外演出能推的都推了。一个是我希望我能够平静一下，在创作上我觉得太多；另外我希望今年主要开创北京的演出市场，这是一个多年的理想。

许：你说的是“市场”？

牟：对，市场。

许：商业性的？

牟：对，商业性的。商业性的意义就是你觉得有很多观众需要你的演出，他们愿意花钱看，实际上戏剧有能力养活自己。我觉得多少年来，很多所谓的“实验戏剧”都变成寄生虫了，我这个是实验的，我是先锋的，你们谁愿意出钱来让我玩这个？我不这样想，我觉得它不是寄生虫。

许：在对你过去的报道里，都说你当时很穷，一个非常理想化的形象。

牟：我觉得这个反映了社会上对某类艺术的看法，我本人有很多年确实生活不富裕，但是我自己从来没这样想过，我后来慢慢越来越好。我觉得艺术家的生存状况和艺术家的艺术水准，中间没有必然的联系。

许：确实现在有的艺术家和他们的作品被赋予了另外附加的意义，你有很多机会到国外，我原来以为，在你身上有很多意识形态的色彩。后来我看到了吴文光对你的访问，在这篇访问中你说，在《零档案》中，你要消除原作中的意识形态的色彩。

牟：我觉得，我后来，包括出国，不断地回答记者和评论家的问话后，才开始更公正地看待这个问题。我的创作决不以意识形态为一个卖点，我没有“洋人喜欢不喜欢”这样的概念，但是我后来发现，西方人就是用这种意识形态的眼光和角度看你，我回过头来看，在我们的生活当中，充满了意识形态的东西，所以后来我就不回避这个东西了，我们的生活里边充满了这种东西。

我的出发点是人和人的关系，这是我最感兴趣的，我不反对别人的意识形态的角度去读解我的作品，但是我会跟他辩论。

关于意识形态这一点，我们一些艺术家面对西方的表白让我讨厌，包括一些电影。他们的作品是利用了意识形态这个西方人的关注点，同时他们又抱怨我们在这样的意识形态的环境里受到了困难等等。我不喜欢这样的东西。

可能正是这样的意识形态给我们的作品带来了力度，我并不觉得在高压下就做不出好作品。我后来越来越意识到我是一个非常有国家概念的人，就是说，你怎么做你都是中国人，你反映的都是中国的东西。

许：但是排除意识形态是很难的事。

牟：对。这里有一些不同，一个是直接用意识形态作卖点；还有一种是从人的角度反映了意识形态。比如说《零档案》这个长诗，也被人解读成一个意识形态的东西，实际上我们的出发点是中性的，是反映人与人之间的制约和反制约，只不过是我们是中国人，我们的生存背景里就是有强烈的、中国的意识形态的东西。后来我想，我们不必回避。

《零档案》在布鲁塞尔艺术节上引起了轰动效应，很多人说是意识形态的东西在起作用，后来我看了戏，觉得不是，《零档案》这个戏不是。而这个艺术节的艺术总监

在回答台湾记者的提问时也说，也许有意识形态的原因，但是这个戏更多的还是靠这个戏本身。

我想《零档案》这个戏，现在我回过头来想，它对欧洲的戏剧环境提供了不同的戏剧可能。他们没有想到能看到一个从中国本土去的这样的戏剧。

许：这么多年之后，你对戏剧的感觉还像人们说的那样“狂热”吗？

牟：我觉得我对很多东西都很狂热，比如电影，我非常喜欢电影，甚至超过了戏剧。还有写作，我有很多作家朋友，我一直觉得，我有没有可能去写作，去写文学，但是我觉得一个人在一段时间里只做一件事，做戏剧是我自己的选择。我肯定是热爱戏剧，但是我没那么严重。

你选择了做一件事情，这个事情不是说你做了几年就可以做得好，需要很久的时间。那么我就在做。我想我对于电影的和文学的热爱都没有放弃，但是我不知道什么时候我能够做。我做戏剧时间久了，有了一定的经验，有了一些机会，就是这样很简单的事情。

许：一个做戏剧的人，他会不会受年龄的制约，当初的理想化的成分……

牟：我明白。从绝对意义上说，肯定要受年龄的制约。对于我来讲，作为一个戏剧导演最好的年龄应该在四十岁开始。

许：开始？

牟：对，开始。前提是四十岁以前他一直在做戏剧。年轻的时候做戏剧有青春和才华，但是一个人一直做戏剧到了四十岁，他的条件就会越来越好，包括社会上给予他的可能性和机会，他对于生活的理解也会越来越……这是我的个人看法。所以我猜测我自己，如果我一直做戏剧，那么我在四十岁到五十岁的时候做出来的戏剧会更好。但那是以后的事情，完全是子虚乌有的事情。

许：你不为戏剧的前途感到悲观吗？

牟：我不悲观有两个方面，一个是戏剧的可能性还远远没有做完，尽管……但是还有很大的可能性，这就是戏剧的魅力所在。还有就是我们的戏剧环境，我觉得这个时机太好了。在这样一个两层的条件下，我一点都不悲观。我在电视上看到张有待谈音乐，他说，现在的中国音乐听众谈不上“品味”，因为他们听到的种类、数量都非常少，非常有限，他们没有一个比较和选择的余地。

我觉得往高尚一点来说，对于我这样一个年龄的戏剧工作者，我们要去开发观众，要去创造观众。

（原载《谈话即道路》，湖南美术出版社1999年版）

我的写作道路

过士行

一九五二年，我出生在一个银行职员的家庭。我的父亲只有一个爱好，就是下围棋。这是祖传。我的曾祖父就是个棋迷，我的祖父过旭初先生和叔祖父过惕生先生是二十年代到六十年代的围棋国手。南刘北过的过，指的就是我的叔祖父。先祖百龄公是明末的围棋大国手。有这样的渊源，当然长辈们希望我能成为一个棋手。可是我小时候迷恋游泳和小说，对需要计算的任何游戏都不感兴趣。他们也只好作罢。

我家附近有两个剧院，一个是儿童艺术剧院，一个是北京人民艺术剧院。我母亲常带我们去看话剧。儿艺的《以革命的名义》深深地打动了我，覃昆和方掬芬扮演的两个俄国小孩儿始终牵动着我的心，我一直认为她们就是真的小孩儿，而周正就是列宁本人，只是把于是之扮演的捷尔任斯基当作了斯大林。“文革”开始后，这两个剧院的戏都看不到了，不过也不遗憾，整个社会都在以革命的名义演戏，从中央到地方，在各个角落上演，但大多是小品，而且很短促。

“文革”开始的时候我十三岁半，小学刚刚念完，所有的文学作品都被查禁。到了冬天，学校发生了一件事，教师图书馆被砸了，一批革命小说不翼而飞。我去时已经晚了，只是从一个扣着的脸盆下，发现了一套《红楼梦》，再把地上狼藉的书籍一翻，居然有一本《欧洲文学史》（上册），这本书后来成了我阅读西方小说的指南。一批俄国和苏联的小说混在书堆里，没有人拿，我捡走了《普希金诗选》、《克雷洛夫寓言》，莱蒙托夫的《当代英雄》，屠格涅夫的《父与子》，果戈里的《死魂灵》、《巡按史》，托尔斯泰的《安娜·卡列妮娜》、《战争与和平》，高尔基的《在人间》，诺维科夫·普里波依的《海在召唤》，卡维林的《船长与大卫》。还有一套赵少侯译的《莫利哀喜剧选》，好像是三册，也在被冷落之列，这是我最早读过的剧本。这些书陪我度过了无聊而又漫长的冬夜。

我从小学二年级开始看《林海雪原》，后来又读了不少说部演义，但是只有拿回的这批书，让我感觉到一种故事之外的东西。我父亲也感觉到一种故事之外的东西，

那就是我在学坏。拿书属于侵占公物，看坏书腐蚀思想。他让我把书还给学校。可是学校没人管。我把一部分书还给了我的历史老师，但愿他还记得，因为这也是历史。另一部分转移到我舅舅那里，先是书过早地没了，后来他也过早地没了。这两件事都让我伤心极了。

我的中学生涯其实只是一年半的学工学农，并没有学习任何文化，更不要说文学。我从各种渠道借了不少法国小说和英美小说，都是十八和十九世纪的。在北大荒期间，除了偷看过一本《复活》外，看的都是马列主义的哲学著作。我曾经通背过艾思奇的《辩证唯物主义和历史唯物主义》，结果我发现当时的社会思潮跟这两者都不符合。一九七二年起我在北京泡了两年，读了不少好的小说，但仍然是六十年代以前翻译的。

这期间我有幸结识了老诗人沙鸥先生。他的次子向我的祖父和叔祖父学围棋，我则有可能会聆听他的文学教诲。他曾经给我分析过《水浒》里的林冲雪夜上梁山、宋江杀惜，我才懂得了人物性格刻画、行为发展和情节的设置古人那里已经达到了多么完美的境界。他还花了两个整天给我讲过诗论，其中关于意境和含蓄的说法，作为一种审美观点，对我影响至今。就在那一年，我写了一个中篇，叫做《皮球的故事》，说的是一个作家的儿子在“文革”中被抄家后，流浪街头，靠撕大字报卖烂纸为生过着快乐的日子。当时这篇东西不要说不能发表，就是传出去，也有杀身之祸。粉碎“四人帮”后，有朋友建议我发表，我觉得比较粗糙，放弃了。那一年我开始写诗，沙鸥先生的小儿子进文写诗还在我的后边，可很快我就发现我没有诗才，跟进文没法比，只好算了。

那段时间前途无望，总想离开北大荒。听说聂卫平已经到国家围棋集训队，我觉得围棋或许是条出路，于是突击学习围棋。可围棋启蒙的最好时候是在九岁。我已经十九岁了，大势已去。我在差不多一年时间里，天天打吴清源先生的棋谱，很快就达到了祖父让四子的水平，然后就再也提高不了了。凡是大师都是实事求是的人。我的祖父和叔祖父宁愿教别的更有天赋的孩子，也不愿意跟我费劲。有一天祖父来我家，我摆上棋盘，找出棋子，他老人家不见了，我追出院子，他老人家已经走到胡同口了。眼泪在我的眼眶里打转，我想，一个人最大的痛苦就是对你要干的事力不胜任吧？反过来说，一个人最大的幸福也就是干胜任愉快的事吧？不过好在我不必非下棋了，我返城了，当了一名车工。下棋的经历成为我体验祖父和一批高手们的内心和围棋境界的宝贵财富，为我日后写作《棋人》打下了坚实的基础。

我曾经想当一个好车工，买了不少有关技术书籍，可是我的手和脑子太笨，连

车刀都磨不好。我重新陷入了力不胜任的苦恼之中。二舅是个车钳铣刨磨样样在行的技术工人，他劝我别学那些手艺，他说现代工业会把所有生产环节程序化，大的工厂都有工具间，要什么刀都有，而精密铸造又把加工量降到最低，加上自控车床，工人越来越不需要手艺。话虽如此，可我所在的是个小作坊似的小工厂，没手艺不行。天无绝人之路，《北京日报》新闻班招考学员。我通过了新闻和语文方面的考试，他们不考数学，真是苍天有眼，我被录取了。经过一年的训练，我于一九七九年分到正在筹备复刊的《北京晚报》做见习记者，这是我命运的转折点。

我在晚报负责戏剧方面的报道，每晚都泡在剧场里，对别人来说这是一种折磨，对我却是一种生活。那些和我年龄相仿的年轻记者都愿意跑音乐舞蹈和电影，没人愿意跑戏曲和曲艺。我也喜欢那些门类，可听戏总比磨刀有意思吧？这一听就是十五年，我看了有几十个剧种的上千出戏，有幸采访过上百位艺术家，受益匪浅。听他们聊戏，那真是一种享受。王金璐先生对我帮助最大，侯喜瑞、李洪春、袁世海、侯宝林、骆玉笙、喜彩莲、新风霞、李维康、叶少兰等老师都为我分析过表演艺术。吴祖光、翁偶虹、范钧宏、张胤德等先生更是我经常请教的良师。我以山海客为笔名写的许多杂感多半来自和他们的谈话。

说说话剧吧。是林兆华最终吸引我走上话剧创作的道路。我常常到人艺三楼他那间小屋去聊天。别看这间简陋的屋子，《绝对信号》、《野人》、《狗儿爷涅槃》的导演构思就从这里诞生。一部自攒的音响放着一些苍凉的曲子，桌上摆满了剧本。他不大健谈，却能让人放松。他说写个剧本吧。我说我不会。他说怎么写都没有关系，只要你能写出来，我就能导。我说我没有生活，他说怎么可能，每个人都有生活，写你熟悉的。其实我说没有生活是我没有表达清楚，我只是对生活缺乏独特的感受。那一段时间里，我的精神有些沮丧，可能心理有些问题。我常常去钓鱼，坐在水边是我四大皆空的时候，晚上做梦鱼竿稍子还在抖动。我认识了各色渔友，在水边的经历使我想写一个戏，可是我不知怎样写。剧作家马中骏从南京调到北京后，我们常常在一起彻夜谈戏。我们都喜爱叶廷芳先生译的《迪伦马特喜剧选》，我最喜欢《罗慕禄斯大帝》和《天使来到巴比伦》。悖论是迪伦马特戏剧中的瑰宝，他的嘲弄逻辑、反讽历史的奇想无不来源于此。他成了一个当代先知，后来苏联的解体也许来自他的启示，戈尔巴乔夫成了当代的罗慕禄斯。这对迪伦马特的想象是一次破坏，是现实对戏剧的滑稽模仿。但也说明悖论并非故弄玄虚，悖论无处不在，只是人们不具有这样的眼光。

马中骏向我谈起关于现代童话剧的想法，我很欣赏，它比纯写实的戏更能给人

想象的空间，他的《红房间·白房间·黑房间》、《老风流镇》都是这类优秀作品。可我的童话在哪里呢？一个偶然的机，我用我珍藏的一本书跟何冀平换了一本铃木大拙与佛洛姆合著的《禅与心理分析》，这本书使我顿悟。读这本书是在火车上，看到妙处，我从卧铺上一跃而起。这使人想起，高尔基给一个老水手在船上读果戈里的《塔拉斯·布尔巴》，老水手感动得从床上滚落下来。一本好书是有这种力量的。铃木虽然不得不用语言来解释不可言传的禅，可他非常智慧，用浅显的语言，东西方文化比较的方式，让我们了解禅的美妙。我突然感受到一种前所未有的东西，纷乱的世相有了截然不同的意味，悖论、老庄与禅在智慧的层面上互相辉映，我突然对荒诞戏剧以来的后现代戏剧有了新的感受，内心深处产生了强烈的写作冲动，那个关于钓鱼的戏渐渐有了眉目。一条大鱼在深深的湖水中若隐若现，它是这出戏里没有出场的主角，我的童话终于诞生了。也是这条影影绰绰的大鱼，把我引上了话剧的不归路。我放弃了记者职业，专门写戏至今。只可惜这部写于一九八九年的处女作，到了一九九七年才作为《闲人三部曲》的压卷之作跟观众见面，老了八岁，但愿她还有些许残存的风韵。

《鱼人》的诞生引来了《鸟人》。其实在我钓鱼成瘾的时候，我就注意到了那些养鸟人。钓草鱼要用油葫芦。这是一种大型蟋蟀，只有鸟市上有卖。婉转的画眉叫声荡气回肠，有板有眼的百灵叫声几能乱真，对此我心仪已久。我在买油葫芦的时候，发现养鸟人都买一种蜘蛛，我问养鸟人为什么鸟要吃蜘蛛，他们审慎地打量着我，最后告诉我鸟上了火，就用蜘蛛败火，我的兴趣顿时来了。当然是对养野生鸟感兴趣，我不喜欢那些人工繁殖的观赏鸟，因为太简单，跟养鸡没什么区别。于是我动了养鸟的念头。王铁成告诉我，养黄鸟是小学毕业，养红子是高中毕业，养靛颏是大学教授。我没上过大学，对当教授有强烈的兴趣，于是我决定养靛颏。我先从投师开始，拜访了翁偶虹、李洪春二位老先生。他们跟我说了不少养鸟的趣闻和知识。翁老说金少山《锁五龙》里单雄信“我为你花费许多财”的翻高唱段就是从红子的高音中受到启发。这真是太有趣了，我感到也许会有戏可写，不过顾不了那么多了，没戏我也要养鸟。可两位都年事已高，在实践上不能具体指导，必须要拜一位能身体力行的师傅。于是高文澜先生，就是曾为李少春的《野猪林》写下“无数青山白了头”这样千古绝唱的那位大手笔出面，请金派传人吴钰璋先生为我在梨园界选一位养鸟的师傅。吴钰璋先生在家里升了火锅，备上肥羊后腿，请了两位年富力强的养鸟人，一位是丑角刘长生，一位是任鹤彩。他们二位回答了我不少问题，但是没有吃饭。任鹤彩先生后来成了我的老师，给了我不少指导，他是管基建的，

养鸟有五十年历史。

我在初出茅庐的时候极有运气，得了两只稀罕蓝靛颀。一只是截蓝紫，一只是五道环，截蓝紫我就见过那么一只，此后八年没见过。是王宝珍给我奔来的，一九九〇年要价五十元，是没开过食的，谁也不敢给这个价。王师傅给我做主买了，我还真给它开了食。五道环多见，但是有好言语的不多见。我那只五道环也是王师傅让给我的，能叫四声杜鹃，黎鸡儿，苇蚱子，所有的水虫儿，后来还押上了意大利救护车的笛声，它的叫声绝了，直到如今我再也没遇上那么一只，恐怕今生今世也难得一见了。养鸟使我明白了养鸟家的美学原则，他们是按照戏曲演员的标准来要求鸟，从身条、毛色、站腔到叫口都有讲究。所以《鸟人》的比喻直接来自生活，但是仅此还不能脱离民俗戏剧的窠臼，直到发现以西方人的眼光来看待鸟人，为他们做心理分析，《鸟人》的戏剧性才出现。这个灵感是养了三年鸟以后突然到来的，那是一九九一年的夏天，我把所有的鸟放了，铺开纸笔写我的第二部话剧，这就是曾引起极大争议的《鸟人》。剧本还没写完，就受到林兆华的关注，他要先排《鸟人》，再排《鱼人》。第二年，人艺领导班子换届，剧作家刘锦云先生主政，剧本送到人艺，很多人担心太专，观众能对养鸟感兴趣吗？刘锦云力排众议，说养鸟人谈鸟经还不够，要大谈才成，谈鸟是戏！我认为他的意见是独具慧眼。演出反应证明了他的正确。

《棋人》的写作是我调到中央实验话剧院之后，这个戏走了不少弯路，可是走弯路就是走直路，我写了至少三部有关围棋的戏，前两部都失败了，一个失败在人物上，一个失败在结构上，直到我确定了新的人物，结构也自然出现了。那就是“三一律”的结构，有四堵墙。这是我对传统的一次回归，林兆华打破了我的回归梦，把她排成了一个后现代的与行为艺术嫁接的戏，我也无计可施。

那个重新确定的人物来自一个有血有肉的生活原形。七十年代的时候我仍然无事可干，常常以下棋排遣寂寞。我最好的棋友不是我的祖父，却是他的朋友，象棋名家谢小然先生。他晚年不下象棋，而以围棋取乐，有上百个棋友，要预约才能和他下，由于规模太大，甚至引起了派出所的注意。可我能看出来他仍然很寂寞。他用围棋降血压，当然赢了才降，输了就升；于是为了保证赢棋就自定了各种规则。别人下棋要份儿，他不要，他只要赢，明明两人棋力相当，应该分先，他偏要你让他两子，你先是很有面子，然后是在盘上活受罪，他则乐不可支。他充满智慧，幽默，是个能制造乐趣的大师。对他来说下棋是他的生命，可这样一位下棋时日已经不多的老人却能腾出棋盘让我跟别人下，并且爱憎分明地希望我赢，我输了他还挑

别人的毛病，我老不长棋可能跟他的不够客观有关系，可情感就是排除理智的，他是性情中人。后来他就不和我下棋，把棋子一推，和我聊人生。他看人能看到心里去，经常抓住你说话的漏洞让你尴尬。他和他的棋友以及他的那间陋室是我《棋人》中的主要原形。八十年代他的家人为了照顾他，把他接回家去住，并且为了他的身体不让他下棋了，我去看他，他向我使个眼色说，下棋不行，说会儿话吧，话语中有一种忧伤，我能深切地感觉到。没有多久他就逝世了。我永远忘不了有多少访友不遇，孤单地踩着积雪或是淋着秋雨走在他住的深深的小巷里的日子，我能体会到生命的流淌。假如我吝惜时光，我可能会干许多别的事情，可就是不会有那种体验。当我为了创作肯花时间的时候，这种纯粹的感觉又怎么能够保证找得到呢？

《闲人三部曲》在还没有写出来的时候，林兆华就答应要排我的三个戏。第二部戏出来的时候，我已调到中央实验话剧院，按理说应该和自己剧院的导演合作，但是剧院接受了我的建议，由林兆华执导。第三个戏还是林兆华执导。因为我和他有约在先，这不是一般的许诺，这是人生的期许，是生命的承诺。一个人一生能承诺几次？所以尽管《棋人》导得不合我意，第三个戏还是要他导。

《鸟人》上演后，我感到当记者的压力，一方面自己写戏，再去说别人的戏多有不便；一方面是报社认为我把精力放在了写戏上，担心我以副为主。甘蔗没有两头甜，我必须做出选择。我选择了写戏。但是一般的剧院都愿意要作品，而不愿意要作者，只有赵有亮先生希望我到中央实验话剧院来。我感激他的知遇之恩，如果不是这样，我现在还可能揣着剧本在街上流浪呢。

刚刚上演的《坏话一条街》是我的第四部戏，她和《闲人三部曲》不同，写的是一批普通人，没有什么癖好，更贴近一般人的生活，所有的人都在讲别人的坏话。可是真的满台都是坏话又能有多少张力呢？大概半小时之后观众就会失去兴趣。坏话应该有替代物。我想到了民谣和绕口令，一些含有恶意戏谑的民谣和把人抽离成符号的绕口令。人在绕口令里是那么可笑，在语言的滚动中，武二郎和粉红女像算盘珠子一样被飞快地拨弄着，人被语言所左右、所摆布。海德格尔说语言是生活的本质，此言不虚，还有比这个更好的替代物吗？它千锤百炼，精彩得毫无意义，本身就是对语言的解构和误读，坏话被支离，溅落在舞台的各个角落，有如爆裂的鞭炮，人们的心灵都落满话语的碎屑。演出时剧场效果奇佳，如果不是音乐使语言变得潮湿，炸响的效果还要强烈。这是我和导演的分歧所在。这个戏的演出使我想，也许有一天我会自己导戏。

关于我的戏，一直有人用“三一律”的结构方式来衡量，也有人用人物性格说

或是人物冲突说来要求，我想我的戏不是那样的戏，好比机械表和电子表的结构是截然不同的，人物由于是寓言化的人物，更不可能完全写实，性格并不重要，甚至被抽离，只有他们的行为才具有意义。有的题材不适于用传统的结构方式，尽管那种方式有很多优点，要深入到事物更本质的层面，我们需要不断地发现和寻找新的结构方式。这是一件艰苦而又富于挑战的事情。

我要感谢所有给予我帮助的朋友，特别应该提到的是萧乾先生病中赐序，未等书稿付梓，他老人家却已仙逝；此书付印前，谨加写此句，表示对他老人家的怀念。

（原载《坏话一条街》，中国国际广播出版社 1999 年版）

香港的当代剧场

——从“实验性”到“主动性”

邓树荣

什么是实验剧场、前卫剧场或另类剧场？它与主流剧场有什么分别？一般人认为“主流剧场”依附着传统的价值观及美学主张，而“实验剧场”则意味着进步的思潮及创新的形式。不过，这种非黑即白的惯常二分法究竟能否准确地描绘香港的当代剧场其实是一个大问题。站在前线创作的我不能亦不想从学术的角度来剖析香港的“实验剧场”，我顶多只能从自己的经验述说一下我的感受及体会。

对于一个艺术家而言，他的作品都极有可能跟上一个的不太一样，而他可能会说每一个作品都是创新。环顾香港的众多剧团，它们的作品几乎都会或多或少包含一些非写实的元素，诸如较虚或较具象征化的布景，较风格化的灯光设计或多媒体的意象，似乎这样就会较为符合现代剧场的美学要求，或干脆就会带有某种“实验”意味。因此，对一般人或甚至某些艺术家而言，“实验”及“创新”的意识已经植根在“主流”剧场身上，只是程度不同而已。而这种理念上的“实验性”及“创新性”已经成为每一个创作必要考虑的条件，似乎没有一个人愿意被冠以“保守”或“不进取”的称号。

若果我说：“每一个艺术家及每一个剧团的每一个作品都比之前的一个在形式上带点实验性及创新性。”而这个论点又成立的话，则香港的当代剧场似乎已经没有“主流”及“实验”之分，有的只是“主动”与“非主动”之别。

“主动”与“非主动”的差异不在于作品的形式及质素，或者是创作者是否专业，更不在于任何对创作者或其作品道德上的判断。我认为二者的不同是在于创作者如何陈述他们的人生态度。所谓“人生态度”指的是创作者对其自身及环境的态度以及引申出来的存在状态。存在状态没有好坏之分，只有不同之别。

艺术是人生的反映，剧场是艺术的一种，因此也是在反映人生。

“主动性”剧场的艺术家在其众多的作品（无论是演绎别人的或自己原创的）之中都会主动及不断地述说他对人生的态度（这种陈述不是指剧场惯用的演员自传式的即兴陈述，而是对人生的一个总体看法），包括声明、质疑或感觉，而他对人生态

度的这种陈述是贯穿在他所有的作品之中，尽管作品可能有阶段性的不同，但那种个人的陈述是始终如一的。他的作品亦反映他的存在状态。在任何的创作条件底下，他都会有这种个人的陈述。

“非主动性”剧场的艺术家亦一定有其对人生的态度，甚至在其个别或部分作品中陈述过他的这种态度，但这种陈述不是恒常贯穿在他的所有作品之中，有时我们只看见他陈述别人的陈述，而再感受不到他“自己”真正的陈述。他的这类作品亦反映他的存在状态。在不同的创作条件底下他都可能会有不同的陈述，但却缺少自己的陈述。为什么有些艺术家由开始创作起就不陈述自己的人生态度或到某个阶段就停止这样做，笔者就不得而知了。

从这一角度出发，笔者尝试整理一下香港“主动性”剧场的某些发展。由于“主动性”与“非主动性”这两个概念是我最近一两年才形成的，在此之前，我也曾经接受过“主流剧场”与“实验剧场”在定义上的分别，所以在以下的历史述说中我仍采用“实验剧场”的用语。

被陈述的艺术家及剧团除了具备“主动性”剧场的一般特点外，还各自拥有不同的表达形式来诠释自己的人生态度。

一九八一年，我第一次观看本土“实验剧场”的作品。那是香港话剧团的一个制作《大路》。意念及导演均不是来自该团的惯常创作人员，而是外借的荣念曾及王守谦，演出的地点是香港大会堂低座展览厅。那回是一次极难忘的经验：没有传统的镜框式舞台；有些演员是临时从工作坊招来的非职业演员；所有的表演者都穿着白色的服装，与观众处身于同一个时空；展览厅布满大小不一的装置，观众可按照自己的意愿四处游逛，观看不同的演出部分；有一位观众将自己的衣物放在一个表演者身上，后者愤而不演，向主办单位投诉；也有些话剧团的全职演员似乎不大习惯这类演出，表现得有点尴尬……

有人称那次演出是一个“前卫剧场”（Avant Garde）的实验，更有人从理论上称之为“结构主义”的作品，并扬言香港的艺术正式进入“后现代主义”的年代。未几，玫瑰岗校友会改编了张爱玲的小说《心经》，参加一九八一年市政局主办的戏剧汇演，该剧的叙事结构及舞台意象均与其他的作品大异其趣，引发了一场相当激烈的辩论，焦点围绕几个问题：它究竟是不是一出话剧？它想说什么？创作者是否有责任令观众明白戏的内容？创作者及表演者是否知道自己要表现什么？

是次的演出及讨论确实对我产生了很大的冲击。当时隐隐约约地组织了几个概念：前卫剧场没有传统（或亚里士多德式）的叙事结构，创作的起点也不是倚赖一

个文本式的剧本，而是诉诸参与者的行为本身，透过一系列的即兴游戏来建立舞台意象，目的是制造一个自由联想的空间给观众思考。最后一点，也是最震撼的一种感觉：前卫剧场对传统剧场带有尖锐的抗争性。

一九八二年，“进念·二十面体”（简称“进念”）正式成立，主要成员有荣念曾、王守谦、沈圣德、潘德忠（已故）德怨兄弟、林奕华等。“进念”的成立标志着本地一群艺术家有组织及有系统地进行“实验剧场”的创作。其早期的一系列作品，包括《金锁记》（一九八三）、《烈女传》（一九八三）、《日出前/后》（一九八五）、《华丽缘》（一九八六），不但对剧场形式进行质疑，还开始涉及较敏感的文化结构及政治问题。至此，本地实验剧场好像是要开展一场意识形态的革命，从形式到内容对传统剧场进行一次大批判。

香港一向忽视艺术教育，有的只是手工艺式的美劳习作，基本上缺乏审美意识的培养及创作精神的提倡。七八十年代的年轻人一般都不认识中国及西方的当代艺术，所以由“进念”引发出来的一场实验剧场运动渐渐引起了年轻人的关注。大家都希望从“实验剧场”中得到一些艺术上的冲击，甚至某种生命的启迪。

我是其中好奇的一员。当时听到很多名词及人名：“荒诞剧”、“布莱希特的间离效果”、“斯坦尼斯拉夫斯基表演体系”、“结构主义”、“解构主义”、“后现代主义”、翩娜·包殊（Pina Bausch）、彼德·布禄克（Peter Brook）、积士·哥托斯基（Jerzy Grotowski）等。不过，究竟这些名词代表什么，这些人物做些什么则可以说只是一知半解，加上不同人有不同的说法，更令我感到迷惘。渐渐地，我觉得有需要到外国亲身体会一下西方的艺术气氛。

一九八六年，我赴法国留学，开始较有系统地认识西方的表演艺术。同时亦逐渐了解西方的当代艺术如何影响香港的一部分人，而这些人又如何影响其他人，中间的吸收及再生产过程又如何催生了香港的现代剧场。

若称香港的实验剧场是受西方影响似乎只是一种笼统的说法，因为西方的涵义太大，其主要的代表地区欧洲及美国有着明显的不同，而欧洲本身亦有相当多的文化差异，若连日本也包括在内，则情况更形复杂。不过，面对这种复杂性，我想香港的实验剧场的传统还是有迹可循，这个传统属于意念及创作方法的范围，主要来源是六十至八十年代初的新舞蹈（New Dance）、意念艺术（Conceptual Art）及多媒体艺术（Multi-media Arts），而这三者又可以追溯至二十年代德国的包浩斯艺术教学中心（Bauhaus），甚至本世纪初意大利人菲利普·马纳提（Filippo Marinetti）所提倡的未来主义（Futurism）。

未来主义从诗文开始，鞭挞传统文学那种静态，一成不变及对社会现状视而不见的模糊状态。未来主义者一心想解放知识分子的固有思想，因此它采用一种激进的手段，务求能在智性上对读者及观众产生重大的冲击。从文学到表演艺术，未来主义者开始建构自己的理论基础：他们主张简约，将传统剧场的庞大结构压缩成某些文字、动作、情绪或符号。另外，他们亦主张即兴，因为即兴是捕捉当下那种转瞬即逝的感觉，用以达至永恒的可能手段。他们认为日常生活是由很多零碎的片断组成，未必有任何内在的逻辑关系，所以舞台上呈现不同事件的共时性正好能体现到生活这种“无常”性质。

后来达达主义（Dadaism）及超现实主义（Surrealism）继承了未来主义的反叛性质，进一步推动欧洲前卫剧场的发展。

德国“包浩斯艺术教学中心”提倡了视觉艺术及表演艺术的新观念，对四五十年代的美国有很大的影响。该学校认为艺术教育的目的是指导学生如何发展一套艺术语言，“如何说”比“说什么”重要。

“反叛”及“艺术语言”的探索成了西方现代艺术的两大精神支柱。过去二十年间，香港受到西方这股潮流的冲击，结合本土的特殊情况，孕育了一种相当独特的现代剧场。

从意念上讲，香港的实验剧场跟欧美没有太大的分别。大家都是要呈现一种开放式的舞台美学：没有逻辑性的叙事结构，演出的空间往往就是剧场的物理空间，时间亦可以拆散及重组，演员很多时就是演员作为一个人的自身，导演是要去建构一幅幅的舞台形象，而不是根据一个“剧本”演绎一个有起承转合的故事。他是舞台表演的作者。整体的舞台形象制造一个开放的想象空间，让观众根据自己的生活经验去完成最后一段的美感历程。

至于创作方法虽则因人而异，但亦离不开下列的范畴：

通常导演会有一些意念，他会指导演员从即兴中找出一些材料，然后确定哪些是可以塑造的，接着是尝试给予那些材料一个形态，中间再有一个挑选的过程，剩下来是净化及提炼这些材料，最后是排练由众多材料而组成的某一种表演形式。

舞台形象的建立必须要倚靠一系列的舞台手段：

演员的身体及声音；
 音响；
 文字及语言；
 灯光；
 布景及舞台装置；
 服装；
 物件；
 多媒体（包括投影、录像及计算机图象）

不同的艺术家都会有不同的侧重，现试略述一二。

自八十年代初开始，“进念”不断挑战既有的意识形态。在《日出前/后》（一九八五），他们挑战戏剧汇演的评判李援华先生及钟景辉先生，质疑评判是否有能力评论所有的剧场作品。“进念”将意识形态的反叛结合美学观念的反叛，逐渐形成一种独特的视觉剧场。从早期的《心经》（一九八二）、《金锁记》（一九八三）到近年的《拍案惊奇》（一九九四）、《录鬼簿》（一九九六）及《山海经》（一九九七），“进念”都不断将视觉及装置艺术的元素引入舞台，与演员的身体、音响及灯光互相对话，融合成一种有趣的剧场语言。演员在舞台上有时会做着从即兴练习提炼出来的动作，有时又扮演整体舞台构图的一个装饰性元素。这种美学令人联想到美国人罗伯特·威尔逊（Robert Wilson）的视觉剧场，整个创作以一个慑人的视觉元素为本位，从而产生其他剧场张力的可能性。在众多的“进念”作品中，似乎有一个恒常出现的美学设计：将一样平平无奇的物件大量化，使它们改变了观众对那物件的固有理解：诸如《心经》（一九八二）里的长布，《山海经》（一九九七）里的金盆，《录鬼簿》（一九九六）里的椅子等皆是。同时，它亦喜欢将现成的作品解构而从新演绎，解构的方法往往是由创作者的角度出发，从那些作品中抽取一两个主要的感觉及意念而加以发挥，换上一个完全现代的形态。

确立了“艺术语言”后，“进念”开始以当代文化为题材，逐渐建立了一种“政治剧场”。不过，这种“政治剧场”不是抗争性的，它只是隐晦地描写出某种紧贴时代脉搏的政治及文化现象。很多人都问“进念”未来的艺术方向将会是怎么样，它会不会继续保持现在的模式还是有某些本质上的变化，大家只能拭目以待了。

如果说“进念”在八十年代为香港的实验剧场树立了一面鲜明的大旗帜，那么九十年代的实验剧场可说是出现了五光十色的多面小旗帜，各自各精彩。

成立于八十年代末期的“沙砖上”及九十年代初期的“刚剧场”、“非常林奕华”、“进剧场”、“剧场组合”、“新域剧团”及最近两三年成立的“无人地带”、“疯祭舞台”、“临流鸟工作室”可说是近年来实验剧场的生力军。

八十年代末期由一群演艺学院毕业生及其他年轻人组成的“沙砖上”为香港的实验剧场揭开了另外一页。他们成立之时，我已不在香港，所以只能从他们后期的作品来了解其创作方向。《黎明咒语》（一九九三）、《家变》（一九九四）、《行人电梯上的热带雨林》（一九九六）、《酷战纪事》（一九九六）等一系列作品都显示他们扎根于香港的创作方向，他们特别着眼于流行的意识形态及小市民的生活。从美学的层面看，他们似乎很多是从即兴及自传练习出发，着重演员的自我剖析，再从这个自我剖析去建构不同的戏剧场面。

“非常林奕华”的艺术总监林奕华是“进念”的“老臣子”，八十年代末期至九十年代初期在英国及德国深造了一段时间。从早期的“同志剧场”到近期的“青少年剧场”，林奕华对社会的禁忌及背后的价值观都进行了颇为尖锐的讽刺。他的作品往往取材于日常生活的零碎片断，然后用一个突转的视点，使观众对这些片断有新的理解。这种手法其实也属于布莱希特倡议的“间离效果”的范畴；不过，林奕华经常运用“派乐弟”（Parody）的讽刺方式，将社会上一些既定的生活形态及思维模式来一个大转圈，使观众在大笑之余，又能领略到某种畸形的社会现象。他经常起用大批青少年当演员。观众亦以青少年居多。作品中涉及的问题与青年人息息相关：诸如性、性身分、前途、代沟等等。

他的作品大多借流行文化的元素，拉近与观众的距离。《智取威虎山》（一九九七）借用电视台某些有奖问答游戏的节目形式，道出青少年面临的种种人生抉择。九九年香港艺术节的《行雷闪电》更用流行文化的艺人担纲演出，透过流行音乐再看《音乐剧》（Musical）的固定形式。

由何应丰和我成立的“刚剧场”，从九三年六月至九六年五月，大约运作了三年。何氏于八十年代初期留学美国，我则于八十年代末期留学法国。我们希望以专业的营运模式来探讨剧场不同的剧场语言。从独角戏《冇爷生，冇龘教》（一九九三）、无言剧《离地三百七十五米又如何》（一九九四），到《元州街茉莉小姐的最后一夜》（一九九五）及《谁爱在谁人下面》（一九九六），我们都尝试采用非写实的表现形式，重新探讨身体、文字、声音及语言的种种可能性，以及这些可能性如何与香港的社会扣上关系。

“刚剧场”停止运作之后，何应丰成立了“疯祭舞台”，追求一种“视觉诗”的

美学，其“元州街茉莉小姐”三部曲的后两部均是无言剧，只是运用演员的身体及声音去制造戏剧的张力。他亦经常采用现场音乐及高度象征性的舞台设计。他的剧场着重演员的即兴及发掘演员的内心世界，使他们在演出中也尽可能保持某种的即兴感觉。

我于九七年二月创立了“无人地带”，着重建立一种介乎真实与幻觉之间的视觉及形体剧场，来表现现代人的奇异处境。剧团的首个作品《三级女子杀人事件》（一九九七），在形式上探讨真人与木偶、口语与手语的二元对立。第二个作品《梦都市》（一九九八）集中探讨动作、木偶及多媒体的相互关系。两个作品在内容上均探讨生与死的对立，以及由此引申出来的种种心理意象。《三》剧可视为“生与死”三部曲的第一部，第二部及第三部分分别为九九年一月香港艺术节的《解剖二千年》及九九年五月的《我的杀人故事》。我觉得个人的内心历程是最艰难的旅程，但亦同时充满很多剧场意象的可能性。“人往何处去？”仿佛仍然是最值得探讨的形而上学问题。存在主义与荒诞主义的现象，在现今的社会中不但没有完结，反而以不同的形式深入每一个人的生活之中。

“剧场组合”由詹瑞文与甄泳蓓组成，并任联合艺术总监。他俩毕业于香港演艺学院，后赴英、法两地进修，受了欧洲剧坛的影响，致力从事“编作剧场”（Devised Theatre）的创作。他们从演员的即兴出发，建构场面，同时与一个文本创作者合作，后者从前者的即兴抽取灵感，建立文本。文本建立以后又反过来诱导演员再创作，整个作品就是从这种互动关系产生出来。他们的《红日出，红日落》（一九九三）系列、《麻甩骚》（一九九四）、《甩翼天使》（一九九五）、《大小不良》（一九九六）、《厨房女杀手》（一九九七）及《两条老柴玩游戏》等均体现这种创作风格。这些作品都不约而同地贯串一种独特的幽默感。

“进剧场”的创办人是陈丽珠及纪文舜（Sean Curran）。前者于香港演艺学院毕业后赴欧洲深造，认识了来自苏格兰的后者。二人的创作取材于西方的文艺作品，回港后的第一个创作《鱼战役温柔》（一九九五），灵感来自比利时的男歌手积奇·比尔利（Jacques Brel）的歌曲，接着的创作《蜕变》（一九九七）改编自卡夫卡（Franz Kafka）的同名小说（*Metamorphosis*），《闯进一棵橡树的年轮》（一九九六）改编自维珍尼亚·乌尔夫（Virginia Woolf）的《奥兰度》（*Orlando*），《圣诞三小鬼》（一九九七）改编自查理士·狄更斯（Charles Dickens）的 *A Christmas Carol*。他们的作品呈现一种风格化的形体动作，演员借助舞蹈、默剧及面具戏的技巧，将意念及感情呈现于他们的形体，并同时演绎文本。这种形体与文字的结合尚有很多

探讨的可能性。

“新域剧团”的艺术主任潘惠森留学美国，主修戏剧。他的剧作充满一种荒诞式的节奏感，有贝克特（Samuel Beckett）及品特（Harold Pinter）的影子，擅于捕捉语言与沉默之间的那种张力及微妙的心理变化。这种写作技巧应用在香港的广东话系统，产生了一种很地道的幽默感。从早期的《废墟中环》（一九八九）到近年的《武松打蚊》（一九九五）、《谁爱在谁人下面》（一九九六）、《鸡春咁大只蟑螂两头岳》（一九九七）、《蚂蚁上树》（一九九八）及《三姊妹与哥哥和一只蟋蟀》（一九九九）等均显示潘氏的独特风格。

由陈炳钊创立的“临流鸟工作室”虽然到目前为止制作不多，正式的只有近期的《韦纯在威斯堡的快乐旅程》（一九九八）。陈氏是“沙砖上”的创团成员，他以往的作品，如《香港考故事之飞飞飞》（一九九六）、《快感生活》（一九九七）一再显示出他对未来生活的猜想。在形式上，他很多时将那些排练的游戏结合成舞台的表演，从而引发出一种若真若假的舞台意象及幽默感。

香港肯定还有其他“主动性”的剧场艺术家，只不过上述的这些是较为人知的一群而已，但究竟他们将来的发展会怎么样呢？会否变成“非主动性”的剧场艺术家呢？未来的香港剧场还会有多少“主动性”的艺术家及剧团呢？他们又会以什么形态出现呢？

笔者无从预测，只能持续关注。

一九九八年十一月于香港

（二〇〇〇年五月补作）

（原载《香港戏剧学刊》第2期，香港中文大学出版社2000年版）

戏曲探索与变革

从戏剧文学的角度看京剧的危机

汪曾祺

京剧的确存在着危机。从文学史的发展，从它和杂剧、传奇所达到的文学高度的差距来看；从它和“五四”以来新文学发展的关系来看；从它和三十年来的其他文学形式新诗、小说、散文的成就特别是近三年来小说和诗的成就相比较来看，京剧是很落后的。

决定一个剧种的兴衰的，首先是它的文学，而不是唱做念打。应该把京剧和艾青的诗，高晓声、王蒙的小说放在一起比较一下，和话剧《伽利略传》比较一下，这样才能看出问题。不少人感觉到并且承认京剧存在着危机，一个重要的现象是观众越来越少了，尤其是青年观众少了。京剧脱离了时代，脱离了整整一代人。

很多人说，中国的戏曲在世界戏剧中有自己独特的地位，有它自成一体的体系。但是中国戏曲的体系究竟是什么呢？到现在还没有人说出个所以然来，我希望有人能迅速写出几本谈中国体系的书籍，这样讨论问题时才有所依据。否则你说你写的是一个戏曲剧本，他说不是，是一个有几段台词的什么别的东西；你说你继承了传统，他说你脱离了传统，聚讼纷纭，莫衷一是。弄清了体系，才能发展京剧。为了适应四个现代化，我认为京剧本身有个现代化的问题。

我认为所有的戏曲都应该是现代戏。把戏曲区别为传统戏、新编历史戏和现代戏是不科学的。经过整理加工、加工得好的传统戏，新编的历史题材的戏，现代题材的戏，都应该是“现代戏”。就是说：都应该具有当代的思想、符合现代的审美观点、用现代的方法创作，使人对当代生活中的问题进行思索。整理传统戏、新编历史剧和现代戏，只是题材的不同，没有目的和方法的不同。不能说写现代题材用一种创作方法，写历史题材是用另一种创作方法。

但是大量的未经整理的京剧传统戏所用的创作方法是陈旧的。从戏剧文学的角度来看，传统京剧存在这样一些问题：

一、陈旧的历史观。传统戏大部分取材于历史，但严格来讲，它不能叫做历史剧，只能叫做“讲史剧”。宋朝说话人有四家，其中有一家叫“讲史”。中国戏曲对

于历史的认识也脱不出这些讲史家的认识。中国戏曲的材料，往往不是从历史而是从演义小说里找来的，很多是歪曲了历史的本来面目，我们今天的一个艰巨任务就是还历史以本来面目。这首先就要创作出大量的历史题材的新戏，把一些老戏代替掉。比如诸葛亮这个人，是个伟大的政治家、军事家；他一生的遭遇也很有戏剧性。大家都知道他的一句名言：“鞠躬尽瘁，死而后已”，这是两句很沉痛的话，他是在一种很困难的环境中去从事几乎没有希望的兴国事业的，本身就带有很大的悲剧性。我们为什么不可以脱掉他身上的八卦衣写一个历史上真正的诸葛亮呢？另一个任务是对传统戏加工整理。这种整理是脱胎换骨，点石成金，化腐朽为神奇的工作，在某种程度上它比新创作一个历史题材的戏的难度还要大一些，从这个角度上说中国戏曲是一个大包袱，我以为是很有道理的。也许我说得夸张一些，从原则上讲，几乎没有一出戏可以原封不动地在社会主义舞台上演出。

二、人物性格的简单化。中国戏曲有少数是写出深刻复杂的人物性格的，突出的例子是宋士杰，宋士杰真正够得上是一个典型。十七年整理传统戏最成功的一出是《十五贯》，我以为这是真正代表十七年戏曲工作成就的一出戏，它所达到的水平，比《将相和》、《杨门女将》更高一些，因为它写了况钟这样一个人物，写得那样具体，那样丰富，不带一点概念化和主题先行的痕迹。其余的人物也都写得有特色，可信。但可惜像宋士杰、况钟这样的典型在中国戏曲里是太少了。这和中国戏曲脱胎于演义小说是有关系的。演义小说一般只讲故事，很少塑造人物。戏曲既然多从演义小说中取材，自然也会受到影响，这是不奇怪的。欧洲文艺复兴前后的小说，也多半只是讲故事，很少有人物性格。着重描写人物，刻划他的内心世界，这是十八、十九世纪以后的事。今天，写简单的人物性格，类似写李逵、张飞、牛皋的戏，也还有人要看，比如农民。但是对看过巴尔扎克等小说的知识青年，这样简单化的性格描写是满足不了他们的艺术要求的。

是否中国人的性格、或者说中国古人的性格本来就简单呢？也不是。比如汉武帝这个人的性格就相当复杂。他把自己的太子逼得造了反，太子死后，他又后悔，盖了一座宫叫“黑子宫”，一个人坐在里面想儿子。历史上有性格的人很多，这方面的题材是取之不尽的。

对历史剧鼓励、提倡什么题材，会带来概念化和主题先行，往往会让某一段历史生活或某一个历史人物去注解这个主题。十七年戏曲工作的缺点之一，就是鼓励、提倡某些题材，因而使题材狭窄了，带来概念化和主题先行的后果。这种倾向，即使在比较优秀的剧目中也在所难免。题材，还是让作者自己去发现，他看了某一段

记载，欣然命笔，才能写出才华横溢的作品。十七年，我们对历史剧的创作方法上还有一个误会，就是企图在剧本里写出某个人物在历史上的作用，这实际上是在写史论，而不是写剧本。我认为，“作用”是无法表现的，只能由后代的历史学家去评价，剧本里只能写人物，写性格。

人物性格总是复杂的，简单的性格同时也是肤浅的性格，必然缺乏深度。现在有些清官戏、包公戏，做了错事自我责备的一些戏，说了一些听起来很解气的话，我以为这样的戏只能快意于一时，不会长久，因为人物性格简单。

三、结构松散。有些京剧的结构很严谨，如《四郎探母》。但大多数剧本很松散。为什么戏曲里有很多折子戏？因为一出戏里只有这几折比较精彩，全剧却很松散，也很无味。今天的青年看这种没头没尾的折子戏，是不感兴趣的。我曾想过，很多优秀的折子戏，应该重新给它装配齐全，搞成一个完整的戏，但是这工作很难。

四、语言粗糙。京剧里有一些语言是很不错的。比如《桑园寄子》的“走青山望白云家乡何在”，真是有情有景。《四郎探母》的唱词也是写得好的，“见娘”的[倒板]、[回龙]、[二六]的唱词写得很动人，“每日花开儿的心不开”真是恰到好处，这段唱和锣鼓、身段的配合，简直是天衣无缝。《打渔杀家》出门和上船后父女之间的对白，具有生活气息，非常感人。宋士杰居然唱出了“宋士杰与你是哪门子亲”这样完全口语化的唱词，老艺人能把这句唱词照样唱出来，而且唱得这样一波三折，很有感情，真是叫人佩服。但是这样的唱词念白在京剧里不多，称得上是剧诗的唱念尤少。

京剧的语言和《西厢记》、《董西厢》是不能比的，京剧里也缺少《琵琶记》“吃糠”和“描容”中那样真切地写出眼前景、心中情的感人唱词。传奇的唱词写得空泛一些，但是有些可取的部分，京剧也没有继承下来。京剧没有能够接上杂剧、传奇的传统，是他的一个很大的先天性的弱点。

京剧的文学性比起一些地方大戏，如川剧、湘剧，也差得很远。

京剧缺少真正的幽默感，因此缺乏真正的喜剧，川剧里许多极有趣的东西，一移植为京剧就会变成毫无余味的粗俗的笑料。

京剧也缺少许多地方小戏所特具的生活气息，可以这样比喻：地方戏好比水果，到了京剧就成了果子干；地方戏是水萝卜，京剧是大腌萝卜，原来的活色生香，全部消失。

“四人帮”尚未插手之前的现代戏创作中，有的剧作者曾有意识地把从生活中来、具有一定生活哲理的语言引进京剧里来，比如《红灯记》里的“里里外外一把

手，穷人的孩子早当家”，《沙家浜》里的“人一走，茶就凉”等，这说明京剧还是可以容纳一些有生活气息、比较深刻的语言的。可惜这些后来都被那些假大空的豪言壮语所取代了。

京剧里有大量不通的唱词，如《花田错》里的“桃花更比杏花黄”，《斩黄袍》里的“天作保来地作保，陈桥扶起龙一条”，《二进宫》的唱词几乎全不通。我以为要挽救京剧，要提高京剧的身价，要争取青年尤其是知识青年观众，就必须提高京剧的语言艺术，提高其可读性。巴金同志看了曹禺同志的《雷雨》说：“你这个剧本不但可以演，也是可以读的。”我们不赞成只能供阅读，不能供搬演的“案头剧本”，也不赞成只能供上场搬演，而不能供案头阅读的剧本。可惜这种既能演又能读的剧本现在还不多。《人民文学》可以发表曹禺的《王昭君》，为什么不能发表一个戏曲剧本呢？戏曲剧作者常常说自己低人一等，被人家看不起。当然这种社会风气是不公平的，但戏曲剧作者自己也要争气，把剧本的文学性提得高高的，把词儿写得棒棒，叫诗人、小说家折服。

很多同志对现代戏很关心，认为困难很大。我对现代戏倒是比较乐观的，因为它没有包袱。我以为比较难解决的倒是传统戏，如果传统戏的问题，即陈旧的历史观，陈旧的创作方法，人物性格的简单化的问题解决了，则现代戏的问题也比较好解决。如果创作方法不改变，京剧不但表现现代题材有困难，真正要深刻地表现历史题材也有困难。

我认为京剧确实存在危机，而且是迫在眉睫。怎样解决，我开不出药方。但在文学史上有一条规律，凡是一种文学形式衰退了的时候，挽救它的只有两种东西，一是民间的东西，一是外来的东西。京剧要向地方戏学习，要接受外国的影响，我主张京剧院团把门窗都打开，接受一点新鲜空气，借以恢复自己的活力。

（原载《人民戏剧》1980年第10期）

进一步革新和发展戏曲艺术

周 扬

戏曲是我国各族人民创造的传统艺术。戏曲遗产之丰富，剧种、剧目之繁多，表演技巧之独特和精湛，都可以说是举世罕见的。

在将近一千年的漫长岁月里，戏曲艺术在我国的农村和城镇广泛流传。同人民群众保持着十分密切的精神联系，成为人民群众精神生活的重要组成部分。长期以来，占我国人口大多数的农民，他们的文化历史知识，很大部分就是来自土生土长的戏曲艺术。这种情况，至今还在一定程度上延续着。

在建设高度的社会主义物质文明的同时，建设高度的社会主义精神文明，这是进入社会主义新时期之后，我国人民努力为之奋斗的崇高目标。我们要实现的现代化是中国式的社会主义的现代化，我们要建设的精神文明也应该是具有中国特点的。这当然不是说我们可以拒绝吸收外国先进的科学文化，而是说我们应当在继承和发扬民族传统文化的同时，也学习、借鉴外国一切有用的东西。在我们所要建设的精神文明中，戏曲艺术占有着无可置疑的重要地位。由于戏曲与广大人民生活的密切联系，我们没有理由不重视她的继续流传和发展改革。但戏曲毕竟是从长期封建社会流传下来的艺术，带有鲜明的封建时代的烙印，如何进一步革新和发展戏曲艺术，使之和社会主义新时期的需要相适应，当之无愧地成为社会主义精神文明的组成部分，这就是我国广大戏曲工作者的一项光荣使命。

一、总结戏曲改革的经验

戏曲改革的任务并不是今天才提出来的。早在抗战时期我们在延安上演平剧《逼上梁山》时，毛泽东同志为此写了一封信给杨绍萱、齐燕铭两同志，祝贺此剧开创了旧剧改革的新生面。这封信就是一篇充满革命激情的戏曲改革的宣言书。一九四八年解放战争期间，中共华北局刚成立不久，中央所在地转移到了河北平山，当时正处于全国胜利的前夜，我们曾就旧剧改革问题，请示过毛泽东同志和刘少奇同

志。发表于一九四八年十一月二十三日《人民日报》的那篇关于戏曲改革的社论《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》，就是主要根据毛泽东同志的意见写的。从此，戏曲改革工作就在党的领导下，逐步在全国范围内开展起来。建国三十多年来，我们累积的戏曲改革经验是非常丰富的。

几百年来，我国传统戏曲艺术，经历了封建社会、半殖民地半封建社会，受到广大人民的爱护和培养，经过大多是无名的人民艺术家的努力，按照她自身的客观规律，一直在或快或慢地发展着。我们不但有元、明、清以来大量杂剧传奇的优秀遗产；近百年来还出现了程长庚、谭鑫培、梅兰芳、程砚秋、周信芳等杰出的京剧表演艺术家。抗战期间，田汉、欧阳予倩等戏剧家都积极参与了戏曲改革的工作。但是直到新中国成立，戏曲改革的发展还是比较迟缓的，多少带有一种自发的、个别的性质。新中国成立后，这一发展就进入了划时代变革的新阶段。我们自觉地努力运用马克思主义关于批判地继承文化遗产的理论，去改革戏曲艺术，把我们民族悠久的戏曲文化传统和社会主义新时代的精神以及现代戏剧文化成果结合起来，这就促使戏曲艺术的面貌发生了急遽的变化。它的经验带有开拓性和独创性。世界各国很少有这样丰富的改革古老传统戏剧的经验。所以，建国三十多年来戏曲改革经验很宝贵，特别值得总结。希望能有这样专门研究中国戏曲改革历史的著作问世，从中找出规律性的东西，用以丰富我们的戏剧理论，指导当前的戏剧工作，这是我们责无旁贷的义务。

建国以来的戏曲改革，无论剧本、音乐、表导演、舞台美术各个方面，都有很多经验。这些经验都应加以搜集、整理、研究，使其条理化、系统化，以指导今后的戏曲改革工作。我今天着重谈的有这样两个问题：第一，如何开展戏曲战线上的思想斗争，既反对保守，又反对粗暴；第二，必须不断提高整个戏曲队伍的科学文化水平，使戏曲真正成为一门有完整体系又是丰富多彩的艺术。

要改革戏曲，就要反对因循守旧、拒绝革新的保守倾向。我国戏曲作为一种民族文化遗产，一种传统艺术，它所反映的时代内容，虽然早已成为历史陈迹，但它却可以在新的社会条件下，仍然保有艺术的魅力。对这种传统戏曲采取广为挖掘、十分重视和细心保护的态度，这是完全必要的，正确的，不能斥之为保守。但是，传统戏曲毕竟是旧时代的产物，不可避免地要包含一些陈旧的、过时的、为新时代所不容的糟粕，需要加以剔除和改革。传统中好的东西，应该保存的，要坚决地保存；坏的东西，应该抛弃的，就要坚决地抛弃。保守倾向，就是犯了“时代错误”的病症。时代前进了，人的思想感情和欣赏趣味都在变化，它却不能适应这种变化。

留恋旧事物，宁愿抱残守缺，也不肯有所革新，这就是保守。一部戏曲史，实际上是戏曲不断推陈出新的历史。我们所处的时代，社会面貌变化之剧烈，时代步伐前进之急速，是前所未有的。我们的戏曲如果停滞不前，就势必落后于时代的需要，而为群众所抛弃。

开国以后，我们工作中既有过保守倾向，也有过粗暴倾向。而且一种倾向往往是作为另一种倾向的否定而出现的。如果说保守倾向反映了我国精神文化的停滞和落后状态，迎合了某些干部和观众在艺术欣赏趣味上的习惯势力；那么，粗暴倾向就反映了某些干部和观众对戏曲改革的简单化和急躁情绪。粗暴倾向，发展下去，可以走向文化上的专制主义和虚无主义。三十多年戏曲改革的历史告诉我们，要特别注意防止和克服粗暴的现象。在这个问题上，曾经发生过严重的分歧和斗争。

建国之初，就发生了如何正确对待旧剧的问题。这是关系到全国刚刚获得解放的几亿人口文化生活的问题，也是关系到成千上万戏曲艺人就业的问题。显然，任何轻率和粗暴的态度都是对戏曲事业不利的。当时，我们根据毛泽东同志的意见，对剧目的取舍提出了三条标准：即提倡有益的，反对有害的，容许无害的。有益、有害和无害，主要是从思想内容来说的。这三条标准的提出，是为了在有计划、大规模地开展戏曲改革之前，便于对旧社会遗留下来的大量戏曲剧目作出衡量和评价。后来提出的“百花齐放，推陈出新”的方针，是戏曲工作的根本性的方针。但原来提出的三条在当时也是正确的，防止了对旧戏采取简单的“禁止”的方针。采取禁的办法，将造成混乱，肯定是行不通的；正确的方针是采取慎重的、有分析的、区别对待的办法。

建国后不久，周恩来总理签发了政务院关于戏曲改革工作的指示，明确提出“改戏、改人、改制”。改制是因为那时戏班还存在把头，必须进行起码的民主改革；改人，是指艺人的思想改造，提高觉悟；改戏，则是要求清除旧剧舞台上的有害因素，要与艺人一道改，尊重艺人，尊重旧剧方面的专家，在戏曲改革工作中走群众路线。这样的做法，显然是正确的、稳妥的。

一九五〇年，在全国戏曲工作会议上，有人提出“戏曲要百花齐放”，就是要让各种地方戏都得到发展。毛泽东同志非常欣赏“百花齐放”这个提法，认为这是反映了广大群众和艺人的意愿和利益的，就采用了这个口号。一九五一年毛泽东同志为新创办的中国戏曲研究院题辞，就用了“百花齐放，推陈出新”八个字。一九五六年“百花齐放”又和“百家争鸣”连接起来。这样，“百花齐放，推陈出新”和“百花齐放，百家争鸣”，就成为我们文化工作的长期的根本性的指导方针。戏曲工

作也是在这个指导方针之下进行的。因此京剧和地方戏，都得到了前所未有的新的发展。许多经过改革的地方戏，面貌焕然一新，特别给人们以清新、活泼、健康的感。戏曲改革工作是很有成绩的。毛泽东同志在和我们的一次谈话中说到，我们中国没有犯过像苏联十月革命后的“无产阶级文化派”那样的错误。他们对待过去文化遗产采取全盘否定的虚无主义的态度，指望依靠少数所谓“无产阶级文化专家”来制造“无产阶级文化”。列宁坚决地反对了这种错误思潮，认为无产阶级文化不能离开当前政治，不能割断历史传统，不能靠少数专家闭门造车来炮制。解放后，我们中国没有犯这种错误，没有对传统文化采取虚无主义态度，这无疑是正确的。

但是，对传统文化采取粗暴态度、反对党的“百花齐放，推陈出新”的正确方针的人也还是有的，江青、康生就是这种人。记得我们曾经和江青有过一场争论。我们说对待文艺，包括戏曲工作不能粗暴。她说“革命就要粗暴，粗暴就是革命”。于是就发生了一场反对粗暴与反“反粗暴”的斗争。后来江青又提出继承文化遗产只是采用其形式，认为内容是根本不能吸收的。这就完全违背了毛泽东同志关于剔除封建性糟粕，吸取民主性精华的原则，势必要引向文化虚无主义。康生在戏曲问题上，本来是一个热心复古的保守派，后来他又和江青一唱一和，并摇身一变而为极“左”派，成为煽动“全面内战”、“打倒一切”的罪魁之一，江青、康生等人粗暴野蛮的毁灭文化的行为，假“文化大革命”之名，猖獗一时，彻底践踏了“百花齐放，推陈出新”的方针，使我们的文艺和戏曲事业陷入了绝境。

江青一方面反对党的戏曲改革方针，推行灭绝文化、灭绝戏曲的文化虚无主义，一方面又抓住“革命现代戏”这面旗帜，大搞所谓“样板戏”，自封为“文化革命的旗手”，这完全是政治野心家的骗术。建国以来，戏曲表现现代生活的问题，一直受到党和人民群众的重视，许多剧种都在不断地试验和摸索，地方戏在这方面有着特殊的贡献。在现代戏发展历史上有重要意义的一九六四年全国京剧革命现代戏的观摩演出，就是在这个基础上由周恩来同志倡议举行的。所谓“样板戏”，原本是广大戏曲工作者的创作成果，并非江青的创造，只是被她窃取了去，作为沽名钓誉、篡党夺权的资本罢了。江青窃取了别人的创作成果，又把别人打成“反革命”，《红灯记》导演阿甲同志就曾是这样的一个受害者。我们应该怎样来评价所谓“样板戏”呢？“样板戏”这个名称根本是不科学的，应当废止。艺术应当是最富于独创性的，不可能也不应当有什么“样板”。至于那八个被江青称为“样板戏”的作品，其优劣得失各有不同，其中被程度不同地掺入了“四人帮”的文风，我们应对之加以批判分析，重新进行修改和加工。“四人帮”借总结所谓“样板戏”的创作经验得出的什

么“三突出”、“高大全”一类反现实主义的公式主义的创作理论，必须加以彻底批判，肃清其流毒。

提倡京剧演现代革命题材的戏是无可厚非的；但完全不顾京剧的特长和特点，采取强制的办法只准演现代戏那就不对了。提倡戏曲表现我们时代的英雄人物，这也是对的，是我们时代的需要；但是我们的戏曲和其他文艺一样，不应当只着重表现英雄人物，而忽视多种人物性格的塑造，更不能要求表现英雄人物一定要是“完美无缺”的“高大形象”，不允许反映英雄人物身上的任何短处，这是一种反现实主义的公式主义和形式主义，势必导致创作上的公式化和概念化。后来“样板戏”之所以受到大家非议，这是一个很重要的原因。提倡讲求革命现代戏的艺术质量，这也是对的；但这个质量，首先应当是作品的革命现实主义的内容和为群众喜闻乐见的艺术形式，而不是“四人帮”所吹嘘的那种公式主义和形式主义的空洞词藻和表演程式。现代戏要与传统戏竞赛，就得提高它的质量。

总之，无论是古典戏曲，还是现代戏曲中一切有益的东西，都应该慎重地保存下来。旧传统中和新创作中的好东西都要保存，加以发扬光大，这才是实事求是的精神。既反对保守，又反对粗暴，这可以说是三十多年来戏曲改革的重要经验。

不断提高整个戏曲队伍的科学文化水平，推动戏曲艺术创作和理论研究的发展，使戏曲真正成为有完整体系、能更好地表现新时代新生活的艺术，这是我们进行戏曲改革工作一贯努力的目标。建国以后，许多新文艺工作者被祖国丰富的传统戏曲艺术所深深吸引，欣然投入戏曲工作的行列，同戏曲艺人合作，共同从事戏曲改革工作，这件事意义十分深远。我们不能仅仅把这看成是戏曲队伍的扩大增添了新的力量，而应当充分估计这种新的力量对整个戏曲队伍所引起的质的变化。

戏曲既然是在旧时代形成和发展起来的，它不可避免地打上了历史的烙印，而同新时代的需要许多方面不相适应。无论剧目的思想内容和艺术形式，都需要相应地进行改革和创新。但是，广大戏曲艺人在旧社会大多被剥夺了受教育的权利，戏曲队伍总的说来文化水平较低，不可能单独承担起戏曲改革的任务，必须吸引具有现代文化知识和艺术素养的新文艺工作者到戏曲队伍中来与广大艺人合作，才能完成这个任务。这是由我国具体历史条件所决定的。事实证明，新中国成立以后，由于新文艺工作者加入戏曲队伍，同戏曲艺人合作，在短短的几年中，大量戏曲剧目经过甄别、整理和改编，恶劣的舞台形象得以清除，使戏曲的面貌为之一新；此后戏曲的进一步革新、发展、提高，也都是与新文艺工作者和广大艺人的合作分不开的。

一般说来，新文艺工作者有较多思想政治锻炼和一定的文艺理论修养，熟悉话

剧、歌剧、电影等等艺术形式，他们的眼光不为传统戏曲所局限，能够向戏曲艺术引进进步的文艺思想、先进的表现技巧和技术，促进戏曲的现代化。编导制度的建立，对剧本创作质量的提高和舞台艺术的丰富、完整，起了重要的作用。虽然解放前某些有识之士也做过这方面的一些试验，但作为戏曲改革的重要内容和成果大量出现，还是在大批新文艺工作者参加戏曲队伍之后。

当然，新文艺工作者也有对传统不熟不懂的问题，他们加入戏曲工作行列，有一个在实践中学习和摸索的过程，更重要的，有一个向戏曲艺人学习的问题。两者在戏曲改革实践中密切结合，相互取长补短，新文艺工作者向戏曲艺人学习他们丰富的经验和传统技巧，戏曲艺人也向新文艺工作者学习新的文化知识和新的艺术经验，提高文化艺术修养，这就使整个戏曲队伍的科学文化水平得到了提高，促进了戏曲的革新和发展。尽管在合作过程中也曾经发生过某些问题，但整个来说，成功经验是主要的，是应该充分肯定的。

与建国初期相比，今天戏曲队伍的状况已发生了很大的变化：在新中国成长起来的或正在成长的中、青年演员，由于接受了正规的现代的文化教育，都具备一定的文化知识和艺术修养，老艺人也在不断地学习中提高了自己的文化水平，缩短了同新文艺工作者之间的差距。那时的所谓新文艺工作者，经过长期的工作和学习，对于戏曲也由不熟不懂变为比较熟、比较懂了。但这不是说，提高整个戏曲队伍的科学文化水平和革新戏曲艺术的任务已经完成了。对于整个戏曲艺术的批判继承、革新创造，是一个长期的过程，因而也是一个长期的任务。这个任务在今后将是更加重要，更加艰巨了。时代在飞速发展，世界文化交流日益频繁，各种姐妹艺术也日新月异，戏曲观众成分的变化和欣赏水平的不断提高，都对戏曲改革提出了更新更高的要求，戏曲队伍的科学文化水平和艺术修养如果不能相应提高，可能与时代的要求脱节，甚至会成为戏曲艺术改革的阻力。“十年动乱”中，毁灭文化的愚蠢行动，贻误了不止整整一代人，其中也包括戏曲队伍。这个问题必须引起我们足够的注意。我们应当把提高戏曲工作者的科学文化水平和艺术修养，培养新一代，作为一项战略任务，要为他们创造学习和进修的条件，使他们打开眼界，增长见识，成为有比较全面的文化艺术修养的艺术家。这样，保守的习惯势力就会容易破除，粗暴的倾向也容易得到克服，阻力就会变成动力，革新和发展戏曲艺术的工作，就能加快步伐，顺利进行。戏曲工作者所担负的建设社会主义精神文明的任务就会完成得更好。

二、丰富和革新戏曲剧目

剧目问题是戏曲改革的关键问题。建国以来，我们执行了一个正确的戏曲改革政策，但也不时受到“左”和右的干扰，特别是“左”倾错误的干扰。“文化大革命”中，就把戏曲改革的正常过程完全打乱了。多年来，广大戏曲工作者在整理改编传统剧目、创作新编历史戏和现代戏方面，在整个舞台艺术革新方面都作出了很多成绩，这些成绩，曾一度被“四人帮”所全盘否定。粉碎了“四人帮”以后，拨乱反正，这些成绩又重新得到承认和发展；同时也出现了一些新的问题：一个时候，上演剧目混乱，一些坏戏在舞台上出现没有受到应有的抵制和批判，这是应该引起注意的。现在我们的工作着重点已转移到社会主义现代化建设的轨道上来，这是新的形势，没有一个适应新形势的戏曲剧目政策是不行的。在这次会议以后，文化主管部门要根据新的情况，制订出一个戏曲剧目政策来，使戏曲事业沿着正确、健康的方向发展。

我们要丰富和革新戏曲剧目，提高剧目的思想和艺术水平，根本方针仍然是“百花齐放，推陈出新”，对此，不能有任何怀疑和动摇。我们的剧目，一方面要力求丰富多样，有所创新，避免雷同和单调；另一方面又要遵从为人民服务、为社会主义服务的方向，寓教于乐，而不流于混乱。对上演剧目，一定要放宽尺度，不能随便禁演，只要不是政治上反动的，不是宣传淫猥凶杀的，都应当允许上演。要制定适合需要的剧目政策，要有必要的行政措施，更重要的是采取社会方式，靠社会舆论和戏剧评论来解决艺术思想方面的问题，坚持“百花齐放，百家争鸣”的方针。只有这样，才能促进戏曲的繁荣和发展，使我们的戏剧评论，沿着马克思主义的轨道健康发展，戏剧理论的水平得以提高。

戏剧是一种对人类心灵、社会风习道德具有广泛影响的事业。历史上许多伟大的启蒙主义者、伟大的思想家、文学家都是非常重视戏剧这种艺术形式的。剧作家有按照自己的意愿进行创作的自由，但他如果是一个对人民负责的剧作家，他就不能不考虑自己的作品在人民中的影响。剧本不只是给人读的，还要演给人看，所以，剧作家、演员、导演、剧团、剧场和有关文化主管部门都要对人民负责。这里不只是考虑经济问题，考虑能卖多少票的问题。首先要考虑对人民是否有益的问题。戏曲，是娱乐，但又不单纯是娱乐。寓教于乐，古今中外，莫不如此。任何时代，包括封建社会，戏曲也都是“高台教化”，不单纯是娱乐工具。我们要注意艺术作品的

社会效果问题。有的同志一听社会效果，以为又要“收”了，这是不对的，不能把社会效果和党的“双百”方针对立起来。“百花齐放，推陈出新”是戏曲工作坚定不移的长远方针，我们要坚信和坚持这个方针，不要听到一点什么风吹草动就担心这个方针要改变，忧虑重重。我们大家都经历了“文化大革命”的考验，我们应当相信现在党中央的领导，相信群众的觉悟和判断力；我们应当更有勇气，而不是更胆怯。

“推陈出新”，推什么陈，出什么新，这是同志们议论较多的问题。我们的文化艺术就整体来说，既然是社会主义的，那么，戏曲艺术的推陈出新，主要就是出社会主义之新。社会主义又是和民主主义、爱国主义不能分开的，所以也是出民主主义、爱国主义之新。凡用这种新的精神艺术地反映现实生活和历史生活，包括用新的观点整理改编的传统剧目，一般地说，都属于社会主义文化的范围。

社会主义文化应当是广阔的，不但包括一切表现我国社会主义新时代的文化艺术作品，一切对我国革命斗争历史和建设经验的理论总结和艺术概括，对我们自己民族文化遗产的整理，而且还包括对全部人类文化优秀成果的研究和借鉴。我国社会主义文化如果脱离了本国当前的现实、历史传统和同世界的联系，把它孤立起来，成为与外界隔绝的东西，那就不成其为社会主义文化了。社会主义文化是从旧文化中发展出来的，推陈出新是辩证的发展。对社会主义文化采取狭隘的宗派的想法是不对的。我们讲时代精神，主要指的就是社会主义精神或者是以社会主义思想为主导的精神。当然，现在舞台上演出的剧目，有不少是产生于封建时代或资本主义时代脍炙人口的中外传统戏剧，这些剧目，可以给现代的观众以艺术上的享受，从思想内容上也能取得借鉴和启发，引起感情上的共鸣。对这些剧目，我们不能简单地一概加以排斥，而应当耐心地加以挑选、甄别和革新、提高，使之成为整个社会主义戏剧文化的不可缺少的组成部分。一个作家只要忠实于人民，忠实于社会主义事业，他的内心浸透着社会主义信念和对人民的情感，他无论是创作新的剧目或改编旧有剧目，都必然或多或少地表现出这种精神。用新的观点整理改编传统剧目，在某种意义上，也是一种创作。既要改编传统剧目，更要创作新的剧目，特别是表现现代革命题材的剧目。现代剧、传统剧、新编历史剧都是人民所需要的，都要发展、提高。提什么“为主”都是不适当的，易于产生流弊，不利于贯彻“双百”方针。文化主管部门要统筹兼顾，确定整个戏曲事业的发展方针。每个剧种、剧团适于演什么，可以有所不同，有所侧重，有所分工。不能否定分工，不能什么都一样。什么是你的优势，就多演什么；要发展优势，扬长避短。但就戏曲事业总的发展趋势

和要求来说，我们应当着重强调现代戏。因为戏曲演现代题材的戏是新生事物，所以要提倡，更要扶植。各种地方戏，因更接近民间，形式也比较自由活泼，更易于表现现代生活，应尽量发挥它们在这方面的长处。一种艺术形式，如果只能表现历史生活，不能表现现代生活，那就限制它的发展前途了。一种不能表现现代生活内容的形式，起码是不完善的，没有广大前途的。戏曲要演现代戏，当然也有一定的困难，但是要迎着困难上，要知难而进，不要知难而退。

现代戏的取材要广泛和多样化，当然也要考虑适合戏曲这种表演形式的特点。表现我国社会主义革命和建设，其中包括反映“十年动乱”中和当前现实生活中的各种社会矛盾的题材，特别是社会主义现代化建设的题材，都可以有所尝试。话剧、歌剧等可以表现这类题材，为什么我们的戏曲不能在这方面急起直追，也显自己的身手呢？当然，搞现代戏就要搞好。要提高质量，不但要注意思想性，还要讲究戏剧性，讲究文学性，不能粗制滥造。特别是国营剧团，要在艺术上花功夫，写出和演出较高水平的现代戏来。要看到演现代戏并不比演传统戏容易，因此，选材要得当，艺术处理要精益求精。对戏曲来说，无论是编演现代戏或历史剧，都要有相应的生活经验，都要掌握一定的有关资料。特别是写革命历史题材的现代戏，必须忠实于历史。我们的现代革命历史，基本上是以我们的党史、军史为核心的，涉及重要的历史事件和历史人物，必须力求真实，决不可任意臆造和虚构。有同志提出，是否可以不叫历史剧，改叫历史故事剧或历史传奇剧。中外古典历史剧，大都是传奇，因为剧情与写作时间隔离较远，容许带更多传奇的色彩，人们也不会去挑剔和苛求。但写革命历史题材的现代戏，许多当事人都还活着，其中容易夹杂历史纠纷和个人成见，褒贬不当，有所失真，就势必遭到非议，即使改叫传奇，也无补于事。所以特别要慎重。

要重视培养戏曲作家，要为发表戏曲剧本提供更多的园地。要发展戏曲批评，注意培养戏曲评论家。要推广革命现代戏，就要重视那些热心和擅长演革命现代戏的剧种和剧团。例如，上海沪剧团、中国评剧院、河南豫剧院三团、湖南花鼓戏剧团、陕西戏曲剧院、山东吕剧团、浙江省越剧二团、山西省临猗县眉户剧团等，都在演现代戏方面有成绩，受到群众欢迎。要爱护和扶植这类剧种和剧团，给以热情关切和积极帮助，鼓励他们继续编演现代戏的勇气。当然，这并不是说对传统戏就不重视了。传统戏同样重要。在相当长的时间里，有的剧种，例如京剧传统戏还会占相当大的比重。在我国的传统戏曲中，京剧的剧目比较丰富，表现形式和技巧也比较精炼，为许多地方戏所取法，但也流于刻板和程式化，不及地方戏的生动活泼，

所以要革新京剧，使之适应社会主义新时期的需要，就要花更多的气力，用更多的功夫。我们决不能像江青那样，把其他剧种统统打倒，让京剧独霸剧坛，那是害了京剧，把它孤立起来，使得它失去竞赛的对手，反而容易枯萎。

无论是现代戏或是传统戏，凡涉及思想、艺术以及演出风格的问题，都需要采取自由竞赛、自由讨论的方法来解决；通过艺术实践、群众检验的方法来解决。既不能采取禁的方法，也不能简单地采取由某一个领导、某一个权威来评断的方法。如何通过互相竞赛和民主讨论来繁荣戏曲创作和开展正确有力的戏曲批评，是我们各级领导的责任之所在。对坏戏，一定要有批评；不批评，那就是自由主义，这是不对的。当然，批评一定要以理服人，不能粗暴。

传统戏曲大都产生于封建时代，那个时代的社会风尚、伦理道德、人们的思想感情和相互之间的关系，都不免带有浓厚的封建主义的色彩，这些都是与新社会的要求格格不入的，有消极影响的，我们对这点必须有充分的估计；但是，另一方面，我们又必须看到，封建时代产生的文艺作品，并非都是代表封建主义思想的，其中往往含有不少民主性的反封建的因素。这就是我们通常称之为“民主性的精华”的东西。否则我们整理和改编传统戏曲，就和我们今天在思想战线上批判封建主义思想的任务不相协调了，甚至不能相容了。在这里，我们要作具体的分析。表现封建时代的人物，帝王将相、才子佳人的戏，不都是表现封建主义思想，有的还是反封建主义的。帝王将相有许多是历史上的杰出人物和民族英雄，在他们身上凝聚了治理国家、抵御外来侵略的高度智慧和勇敢，表现了爱国主义精神和一定程度上同人民的联系。关于才子佳人，特别是妇女，在长期封建社会中，她们是最受压迫最受侮辱的；但是在舞台上女将、乔装的女秀才、复仇的女性，却特别引人注目。在封建外衣之下，不正是表现了最强烈的反封建主义的民主精神吗？因此，不分青红皂白地把帝王将相、才子佳人一概赶下舞台是不对的；但是在实现社会主义现代化建设的今天，帝王将相、才子佳人过多地充斥于舞台，也不能认为是正常的、健康的现象。在开国初期，戏曲改革工作中，我们就曾提出要区别神话和迷信，爱情和色情，今天也仍然要注意这些区别。传统历史剧中，尽管大多带有传奇性质，带有民间传说甚至神话的性质，但仍然应注意时代背景，保持历史的真实性，不要把现代人的思想塞进几千年前的古代人的脑子中去，成为主观主义的反历史主义的东西。在评论工作中也存在这类的问题。传统剧目如果不放在一定历史条件下来看问题，许多事情就难以理解。演“打朝”戏，人们就要问皇帝今天是指谁？写农民造反，也要问，今天你造谁的反？我们反对简单的历史类比，以古喻今。“文化大革命”期

间曾狠批“清官戏”，说清官是巩固封建地主阶级的统治，比赃官更坏。这就不公平了。我们不能夸大清官的作用，把他当作救世主，但也不能完全否定他的作用，完全否定，那也是广大人民所不能接受的。写历史上国内民族关系的戏，问题就更多，主要是克服大汉族主义的思想，同时也要注意防止狭隘的民族主义的思想。写历史上各民族之间的斗争，要采取历史唯物主义态度，对历史上各民族中的英雄人物，要实事求是地加以描写和称颂。同时，我们要多做些宣传解释工作，用历史唯物主义的理论加以阐明，否则许多戏就都不好演了。另一方面，我们也要看到，无论演什么古代历史的、传奇的、神话的戏，毕竟是演给现代人看的，他们的心理状态和欣赏能力，他们看后会有什么反应和联想，会引起什么效果，我们都不能不加以考虑。如果和现代人的思想没有联系，在他们思想上引不起一点波澜，那他们就不会感兴趣了。有些在群众中有争议、有影响的传统剧目，在思想内容上有比较严重的毛病，但剧情和表演艺术却有一定的特色，曾为许多观众熟悉和喜爱，我们可以组织戏剧界的力量重新讨论修改，进行试验演出，这也是“抢救遗产”的一个方面。总之，对于传统剧目，要分别加以整理、提高。我们要鼓励戏曲艺术家的革新精神和创作勇气，不要怕失败，失败了就从头再来。改革有上千年历史传统的我国丰富的戏曲遗产，没有这种精神是不行的。

三、革新戏曲舞台艺术

推陈出新不仅要在戏曲剧目的思想内容上出新，也要在舞台表演艺术上出新。我国的戏曲艺术，经过广大艺人和天才表演艺术家长期的悉心创造，形成了十分精湛的、独具一格的表现技巧和不同的风格、流派。但因为它们都是在过去物质条件不发达的历史状况下产生的，因而带有一定的局限性。随着时代的变迁、科学技术的进步和物质条件的改变，艺术表现手段总是要起变化，总是会越来越丰富的。戏曲舞台应该有所革新，有所提高，才能适应今天时代和观众的需要。你有一个好的剧本，但没有好的舞台艺术、舞台装置怎么行？可以按照戏曲表演的需要和中国传统艺术的风格，来设计舞台和布景。舞台艺术应该是个和谐的整体，戏曲表演、戏曲音乐、戏曲舞台美术都要革新，都要相互配合，协调一致。有些老戏过去是专门靠演员唱，其他的都不讲究，可以闭起眼睛来听的；现在这种现象少了，观众对舞台艺术的各个方面，要求都提高了，要求革新和提高戏曲舞台艺术的呼声也越来越多了。我们的戏曲舞台艺术应该是一个完整的、和谐的统一体。讲究完整、和谐，

并不会损害传统艺术。传统艺术需要不断丰富、不断提高。

不要忘记我们今天是生活在二十世纪八十年代，我国人民正在为加速社会主义现代化建设而努力。在我们的国家里，电影、电视正逐渐趋向于普及，话剧、歌剧、舞剧，还有广播剧、电视剧，正在日益扩大影响，争取观众，它们已成为传统戏曲的强有力的竞争者；我们的戏曲不但要在舞台上，也要在电台、屏幕上争取自己的观众。所以戏曲舞台要有时代特色，要有新的面貌，这样才能跟时代的发展相协调，不致被时代前进的步伐抛到后边去，成为落伍的、不为新时代观众所欢迎的东西。许多观众反映，戏曲演出的节奏太慢，这是值得我们研究的问题。我看传统剧目中，有些冗长的情节和不必要的重复，影响了剧情的顺畅发展，是需要改革的。戏曲语言的文学性也应当引起重视。许多新编或改编的戏曲剧目的作者，已经注意到这个问题。在传统剧目中，虽有不少精采的台词，但是也残留有不少文句不通的陈词滥调。这种缺乏文学性的台词，不能很好地刻划人物性格，只能使好的剧目因之减色。对这些剧目需要组织一些有文学素养的编剧来进行润色和加工。这是毛泽东同志过去曾多次提过的意见，现在应当付诸实施了。戏曲动作的程式化，这也是议论较多的问题。戏曲表演程式是从生活中来的，运用这些程式，又要与生活相结合，要为塑造人物服务。许多优秀演员在运用程式时，总是以刻划人物的个性见长，因而富有生活气息，能吸引观众，而不是刻板地表演。所以，运用程式去反映生活的方法，其基础仍然是现实主义的。但是，生活是发展的。传统戏曲程式是在古代生活基础上提炼出来的，它们与今天的时代既有适应的一面，又有不适应的一面。所以，戏曲的程式应当加以发展。至于那些落后的、不适应今天人们美学趣味的成分，有些应该淘汰，有些则要经过改造，才能运用。

三十多年来，戏曲舞台艺术的革新是有成绩的。戏曲舞台美术已有不少的革新。戏曲舞台要给人以美感。希望舞台美术家既要保留戏曲的特点，适合于传统的表演艺术，又使它具有时代感，突破陈规。戏曲音乐，也有一些创新，应当使之更加丰富。戏曲音乐的改革，不能脱离民族音乐的基础，可以适当吸收西洋歌剧的某些长处，但决不能照搬；照搬，观众是不能接受的。要使戏曲舞台艺术提高，各方面都应该在总结经验的基础上采取一些改进措施。当然，不一定所有的剧团都这样做，但可以由重点剧团进行试验，取得经验，逐步推广。近年我们到国外演出的剧团，演出剧目还不够丰富，还是《三岔口》、《闹天宫》等，应该有更多更好的新剧目，使人耳目一新。进一步提高和革新我们戏曲的舞台艺术是大有可为的。有些地方戏的革新比京剧大胆，京剧不应当落在他们后面。无论京剧或地方戏，全国都要有一

批重点剧团进行一些革新实验的演出，起带头示范的作用。至于一般剧团，可以不去勉强它，它们可以量力而行。整个戏曲艺术的发展前途，总是要不断革新、提高。因此，我们要有一个整体观念，统筹安排，有步骤地进行改革。

四、戏曲剧团体制的改革

戏曲剧团的体制必须改革。这件事情要由文化部统一考虑；有些事情，要由地方文化行政部门来处理。

戏曲剧团，作为一种创作和表演的团体，它的任务是创造为人民服务、为社会主义服务的优秀剧目，满足人民日益增长的文化需要，提高人民的精神境界和道德品质，培养社会主义新人。它是一种文化服务行业，对教育和娱乐人民负有庄严的责任。它既要按照艺术规律办事，又要按照经济规律办事。但它究竟是一个从事意识形态工作的团体，而不是一个单纯以营利为目的的团体。它是从事艺术工作的，是以教育人民、娱乐人民为己任的。要讲经济规律，讲票房价值，但不是第一位的；第一位是思想文化价值、艺术价值。剧团不可不讲票房价值，不可不讲经济核算，但首先要看对人民的思想影响如何，是否有利于提高人民的思想觉悟和审美趣味，是否有利于提高我们的戏曲文化以至整个文化艺术水平。剧团以及各类表演团体都应该首先考虑这些问题，而不应把经济指标放在第一位。电影、广播以及其他文化服务事业也是如此。当然，在这方面也还有不少实际问题，需要从领导的角度加以研究解决。

剧团既然是从事意识形态工作的艺术团体，它的编制、体制就应该以艺术业务人员为主，不是以行政人员为主，行政人员应该保证业务人员的活动，给他们以工作条件，充分发挥他们的聪明才能，他们的积极性和创造性；而不应凌驾于业务人员之上发号施令，束缚和压制他们的积极性和创造性。现在有些业务单位，非业务人员大大超过了业务人员，这是不正常的。我们不是提倡干部年轻化、知识化、专业化吗？行政人员太多，专业人员不足，配备不齐，青黄不接，还谈得到什么专业化、什么戏曲艺术的提高呢？这就涉及领导制度、人事制度和体制的改革。剧团在有关文化主管部门的领导之下，要有一定的自主权，包括用人权和经济权。只有这样，我们的戏剧事业才能得到发展。总之，剧团体制必须改革，要力求精悍，使之人尽其才，坚决改变那种吃大锅饭、干好干坏一个样的平均主义以及艺术上得过且过的错误思想。

既要有专业剧团，还要有业余性质的剧团，专业剧团也有各种不同的情况，有全民所有制的，也有集体所有制的。每个省、市都应该通盘考虑一下，要分别不同情况，加以合理的调整和适当的管理，对业余剧团也要加强管理。管理剧团主要是对剧目要有一定的管理。要在方针、方向上，在一定时期内上演剧目计划的制定上加以指导，而不是对每一个剧目进行审查。既不放任自流，也不进行不必要的干涉。这种管理不能采取官僚主义的“一刀切”的方法。在为人民服务为社会主义服务的方向下，充分发挥戏曲剧团的自主权和积极性。

戏曲艺术一定要发展，一定要前进，这是历史赋予我们的光荣任务。我们的戏曲工作者，肩负着建设社会主义精神文明、提高人们思想觉悟和审美趣味的崇高使命。要完成这一使命，就一定要加强和改善党的领导，坚持四项基本原则。要不断学习，要学习文化，学习社会，学习理论，用马列主义、毛泽东思想武装我们的头脑，提高革命的自觉性，使戏曲艺术在社会主义现代化建设中，发挥更大的作用。

（原载《文艺研究》1981年第3期）

现代化与戏曲化

——在“一九八一年戏曲现代戏汇报演出”座谈会上的发言

郭汉城

看了现代戏汇报演出的许多精彩节目，受到很大鼓舞，增强了发展现代戏的信心。现在搞现代戏困难很多，这些戏都是克服了种种困难搞出来的，而且思想、艺术上都达到了一定的质量，还有革新创造，实在是非常难能可贵的。同志们这种不畏困难的精神值得学习。

这次汇报演出，不但进行了剧目的交流，而且开展了讨论，生动活泼，理论联系实际，可以说是一个百花齐放、百家争鸣的大会。同志们的各种意见对我都有启发，所以也想谈一点粗浅的看法。

讨论比较集中在戏曲现代化与现代戏戏曲化的问题上。戏曲要不要现代化？现代戏要不要戏曲化？这个问题社会上也在讨论，报刊上发表过好多文章，可见是个重要的问题。搞戏的同志当然更关心，因为工作中常会碰到它，须要解决。是个理论问题，又是个实践问题。

关于现代化

戏曲现代化的含义是什么？一九六三年周恩来总理《在音乐舞蹈座谈会上的讲话》中说：各种艺术要重视“现代化问题，或者说时代性问题。艺术总要有时代性……是为今天人民服务”。同年在《做一个革命的文艺工作者》这篇讲话中，总理又讲到“剧种的本身要努力地适应今天的时代”。根据总理讲话的精神，所谓戏曲现代化，就是要使戏曲跟上时代发展的步伐，表现时代生活，反映时代精神，无论历史题材和现实生活题材的作品，都要符合今天人民的思想感情、美学观点，归根结蒂，是要戏曲艺术更好地为今天的人民服务。

戏曲现代化的最基本、最重要的一环，是要使戏曲这种古老艺术能够表现现代生活。只有做好这一环，它的生存、发展问题，才能从根本上得以解决。正因如此，党和广大人民群众、戏剧工作者对现代戏都很重视，积极扶持，大力提倡；许许多

多有志气的戏曲工作者，正在辛勤探索，努力实践，不断取得成绩，做出贡献。但也有一部分同志，对戏曲能否完成表现现代生活这个艰巨任务信心不足，安于靠传统过日子，失掉革新、发展的勇气，犯了历史的短视病。

戏曲要表现现代生活，这是时代的要求，也是戏曲本身发展的要求。在我国戏曲发展的历史上，哪一个阶段没有现代戏？南戏的《祖杰戏文》，杂剧的《拜月亭》、《窦娥冤》，传奇的《鸣凤记》、《清忠谱》、《桃花扇》等等，不都是当时的现代戏吗？它们不但是当时的现代戏，其中有的还是那个时代的代表性作品。到了近代，随着我国人民反帝、反封建的革命运动的发展，戏曲要跟上时代步伐、表现现代生活的问题，一次又一次地被提出来。从鸦片战争到“五四”以前这一个历史时期里，反映现实斗争的现代戏不断出现：有歌颂中国人民或民族英雄抗英斗争的，有揭露鸦片之害的，有表现戊戌变法的，有描写革命烈士反清斗争的，有揭露清朝官场黑暗的，有提倡女权、兴办学校的，有反对美国华工禁约和沙俄侵略东北的，有写辛亥革命胜利的……。这些戏虽不是普遍地上演，只限于个别地区和剧种、剧团，有的还只是案头之作，而且在思想和艺术上还存在着各种幼稚性和不彻底性。但它们的出现不是偶然的，也不可低估它们在戏曲发展历史上的作用和意义。这种萌芽状态的现代戏的出现，说明了一个事实：戏曲艺术为人民所创造，依靠人民而生存发展，它必须反映人民的思想感情，符合人民的要求愿望，随着时代发展和人民思想感情的变化而不断前进，不断发展。在我国近代历史上，反帝反封建的革命符合最广大的中国人民的利益，最为广大人民所关切，戏曲反映反帝反封建斗争，正是体现了人民的要求和愿望，推动着自身的革新发展。尽管它们多么幼稚，多么不成熟，但它们是一种进步的、顺应着历史要求而诞生的新生事物。它们的出现，也证明了戏曲是有生命力的。

在我国近代，加上从“五四”到解放前这段时间里，戏曲表现现代生活没有成功，戏曲现代化的历史任务也没有完成。这能不能给那些对戏曲表现现代生活持悲观论者一个口实，说过去不能成功，今天也不能成功，从来就没有成功的希望？我以为不能。这能不能给那些安于传统、不图变革的同志一种安慰，说变来变去最后还是回到老路上来，不如保持现状不动，倒稳当些？我以为也不能。任何历史经验，只能借鉴，不能类比。近、现代历史上戏曲改革的失败，有当时的各种社会历史条件，有各种复杂原因，要作具体分析，不可一概而论。比如说，近代历史上的戏曲改革或改良，带有一个明显的特点，即它们总是随着革命或政治改革运动的兴起而兴起的。革命运动的失败，往往对它们具有决定性的影响；这种情况今天已不

复存在。中国人民革命的胜利截断了历史重演的道路，共产党的领导，社会主义的优越性，是今天我们胜利完成戏曲现代化的根本保证。

从近代戏曲改革运动的失败中，我们也可以汲取一些经验教训，作为今天进行戏曲现代化的借鉴。

历史经验告诉我们，戏曲要表现现代生活，要现代化，有其历史发展的必然性，但也必须看到，要完成这个任务并非轻而易举，有它的长期性、艰苦性和曲折性。我国的戏曲艺术是在古代生活的基础上形成的。从它形成起一直在发展着，从来没有停滞过。就拿表现现实生活来说，在古代也没有间断。但在长期的封建社会中，生活变化比较缓慢，因此，艺术形式和发展变化了的生活之间，有较大的适应性，矛盾不那么突出；到了近、现代，情况就大不相同了。从鸦片战争到新中国成立，在这一百一十年时间中，中国人民进行了旧民主主义革命、新民主主义革命和社会主义革命，中国由封建社会变成半封建半殖民地社会，又变为社会主义社会。生活变化得这么激烈和迅速，而一种既经形成并且发展得比较完整的艺术形式，有它相对的独立性和保守性。它也要变化，但没有那么快。这样，旧的艺术形式与新生活的矛盾就突出起来。解决这个矛盾要有一个过程，要经过反复实践，包括许许多多不成功的、失败的实践在内，要克服很多困难，这就决定了它的长期性、曲折性、艰苦性。了解这种情况有好处，使我们既有信心和勇气，又有战斗的韧性，以免遇到困难和挫折而悲观丧气。在近代的戏曲运动中，不是有不少这样的人吗？在某种革命浪潮推动或时代气氛的影响下，他们也兴冲冲地来搞戏曲的改革或改良，表现现实生活；但一遇困难和挫折，马上就退下来，有的去搞雅化，有的去搞商业化，脱离时代，脱离人民，走向形式主义的道路。当然，发生这种现象原因是多方面的，但他们对戏曲现代化的长期性和艰苦性认识不足，缺乏精神准备，因此在困难、失败面前，难免心灰意冷、望而生畏了。打个比喻（这里是比事不比人），南方河里的螃蟹，潮水来了，匆匆乘潮而上，潮水退了，又慌慌顺流而下。上去的时候，原是目的不明，也不知道上去了还会退下来。所以潮水一退就顺潮而下，慌慌张张抓住什么算什么。

这里讲目的不明，不是说没有目的。具体目的是有的，戏曲要改良，要改革，要表现现实生活，本身似乎就是目的。但除了这种具体目的，还有一种根本性的目的，要为人民的需要而改革，要按人民的方向而发展。这个根本问题不明，就经不起外力的冲击，就容易走岔道。雅化与商业化，从形式上看，似乎也是在改革发展，但前者是往封建阶级的方向发展，后者是往资产阶级的方向发展，二者都脱离人民，

因而也是注定要失败的。“五四”那一场关于戏曲的论战，很能说明这个问题。一部分人把戏曲当国粹、当神物，看不到遗产中存在的大量危害人民的东西。在他们看来，什么都好，什么也动不得；一部分人把戏曲当寇仇、当洪水猛兽，看不到遗产中的精华部分，也根本不愿想一想，近千年来中国人民为什么如此喜爱戏曲？有没有一点道理？在他们看来，戏曲应该一概打倒，全部废弃，用“先进”的西洋戏剧加以取代。如果说，保守者主张戏曲不要革命，那么粗暴者则是不许革命。很显然，论战双方都不是站在为人民的立场上的，戏曲的历史也决不可能按照他们所引导的方向发展。

我们今天搞戏曲现代化，革新发展传统，表现现代生活，情况和以往大不相同了。我们有文艺为人民服务、为社会主义服务的正确方向，有百花齐放、百家争鸣、推陈出新、古为今用、洋为中用等方针政策，科学地处理艺术与生活、艺术与政治、继承与发展、这种艺术形式与那种艺术形式等一系列关系，保证戏曲改革沿着为人民服务、为社会主义服务的方向前进。解放以来戏曲工作之所以能够取得这样巨大的成绩，决不是偶然的。当然，这不是说，什么都一帆风顺，像东西长安大街似的，道路笔直没有曲折。我们走过弯路，有过失败和挫折。原因是多种多样的，我觉得认识上的原因之一，就是对戏曲现代化任务的长期性、艰苦性和曲折性认识不足。拿戏曲表现现代生活来说吧，总有那么一种急躁情绪，以为只要一声号召，一个行政措施，一个晚上就能完成。而且这种情绪，随着某种政治气候反复出现、不断重复。结果碰了钉子，还得要退回来从头做起。我不是说不要号召，振奋人心、鼓舞士气的号召是需要的；也不是说不要行政措施，好的行政措施没有不行。更不是说，既然是一个长期的任务，我们尽可以等一等，不必忙着去做。相反，正因为这种长期性，我们更不能等待。应该看到长期性中包含着艰苦性，也包含着在实践中可能出现反复、失误的曲折性，没有大量切切实实的工作，没有百折不挠的信心和勇气，不克服许许多多的困难，戏曲现代化便成为一句空话。还应该看到，戏曲现代化不仅是一个长期的任务，也是一个集体性的任务。要做好这件事，需要艺术创作者、行政管理工作者、戏曲理论研究工作者、舞台技术工作者的协同一致，通力合作。在当前，我觉得加强剧团的政治思想工作和改进艺术生产的领导（如建立和健全导演制度、剧目管理制度、保留剧目制度等），是很重要的。

由于“十年浩劫”，戏曲遭受到空前严重的摧残。虽然经过大力恢复，遗留的困难仍然不少，这对戏曲现代化是很不利的。面对这种情况，戏曲工作者要坚信戏曲现代化是时代历史的要求，也是戏曲本身发展的要求。要坚持为人民服务、为社会

主义服务的方向，不要在困难面前迷失了道路。目前有少数戏曲团体，不思改革的保守思想和迎合某些观众的低级趣味的商业化倾向有所抬头，就是因为经不起困难的袭击，顶不住社会上不正之风的诱惑，只顾眼前小利，而忘记了社会主义这个大目标，忘记了戏曲必须现代化这个历史任务。这种问题虽然不是普遍的，却很值得我们注意，要加以克服。保守的倾向，商业化的倾向，都是历史的倒退，倒退是没有出路的。这条错路前人走过，我们今天是决不可重蹈覆辙的。

关于戏曲化

戏曲要现代化，在讨论中没有什么不同的意见；但对现代戏要戏曲化，则看法很不相同。归纳起来大致有三种意见：一种意见认为现代化与戏曲化是矛盾的。要现代化不能要戏曲化，要戏曲化不能要现代化。既要现代化又要戏曲化，实践的结果必然是旧瓶装新酒，新戏老演，把程式的老套子套在新的生活上。第二种意见认为搞现代戏要生活化，不必要戏曲化。要从生活出发，不要从传统出发。有了生活一切问题就自行解决。第三种意见认为现代化与戏曲化之间存在着矛盾，但二者并非绝对的排斥。在发展过程中可以求得统一。现代戏既然是戏曲，不是话剧、歌剧、舞剧，所以既要现代化又要戏曲化。我赞成第三种意见。第一、二两种意见也有一定道理，而且是看到现代戏创作中存在的某些问题有感而发的，但把二者绝对对立起来，得出只要现代化不要戏曲化的结论，在理论上是不妥的。

现代戏要不要戏曲化，我看不是论争双方要与不要的问题，是群众审美习惯问题和戏曲本身发展的规律问题。中国人民，特别是中国农民，十分喜爱戏曲，这是在长期历史发展过程中形成的精神联系和具有鲜明民族特征的审美理想的体现，是客观的存在。尊不尊重人民群众的爱好的爱好，不是一件小事，是个群众观点的问题，也是戏曲能否保持与人民的精神联系的问题。如果戏曲现代化的结果，它的民族特点“化”掉了，那么人民群众也就不再会喜爱它了。所以我们搞戏曲现代化，决不是要消灭戏曲的特点，而是要发展它，要使它比传统更好；不是要它脱离人民，而是要它更适合人民，具有更深厚、更广泛的群众基础。这一点，从艺术发展的规律来说，也必须如此。不同意戏曲化的同志有一个重要理由，就是传统戏曲是在古代生活的基础上形成的，生活基础变了，原来的艺术形式还能存在吗？不错，生活变化了，艺术必然也要跟着变化。正是生活的变化推动着戏曲的变化，是戏曲发展的最根本的动力。但这种变化，并不意味着传统的全部消灭，更不是另起炉灶，推倒重来，

它必须在传统的基础上发展，有一个继承与发展关系的规律。不仅戏曲，任何一种艺术都是一样，当它在一定的生活基础上形成之后，就具有相对的独立性。所谓相对的独立性，是指它本身具有一定的规律。生活发展推动艺术发展这条普遍性的规律，还要通过这种艺术的特定规律来实现。体现在艺术发展中的艺术与生活的关系，并不是一种简单的机械服从的关系，艺术本身具有能动性和反作用。拿芭蕾舞说，它是在古代生活基础上形成的，用它来表现现代生活，还是要有它的特点，要有足尖旋转，这就是由它本身的规律所决定的相对独立性的表现。我们的戏曲艺术是一种比芭蕾舞更复杂、更完整的戏剧艺术，当然更是如此。任何一种新的艺术的产生，都不能脱离原来的传统，不然的话，人类的文化艺术，好像雨点打起的水泡，随生随灭，没有继承，没有积累，没有发展，永远处于幼稚和贫乏的状态中了。

持现代戏不要戏曲化观点的同志，还有一种理由，认为传统戏曲已经离我们的时代太远，与今人的思想感情格格不入，戏曲的老一套人家不能接受了。这话有一定道理，但不全面，要作分析。传统戏曲与今天的时代以及人民的思想感情有一定的距离，这是客观存在，谁也不用否认，也是否认不了的，正因如此，所以要现代化，要使它能够表现现代生活。但这绝不是说，古人与今人的思想感情绝对的隔绝，中间存在着一座不可逾越的大山。不能一刀切。

中国古代人民创造了戏曲这种很美的艺术形式，今天人民还是喜爱它。有的同志对农民喜欢戏曲有点瞧不起，以为这是因为农村落后，农民文化水平低，没有别的东西可看，只好看戏曲。这种看法把戏曲和农民都估计低了。俗话说，门缝里看人，把人看扁了。戏曲是中华民族特有的戏剧艺术，它与世界上其他国家的戏剧相比，有它自己的特点和优点。中国农民喜欢它，决不是偶然的。它是历史上广大农民生活和斗争的艺术提炼，凝聚着农民的思想感情，所以今天的农民还特别喜爱它。比如说，戏曲有两个很重要的特点，一个是鲜明的倾向性，一个是广泛的群众性。它不但美，而且爱憎分明，很容易看懂，能吸引广泛的群众。这是个优点还是个缺点？我以为是优点，是了不得的优点。试问世界上哪一种艺术有几亿观众？被几亿观众了解、接受、喜爱的艺术，不是一种伟大的富有生命力的艺术吗？有位同志说得好，自古以来戏曲总是挨打。旧社会挨打，“五四”时期挨打，“四人帮”猖獗时又挨打，棍子很多，可怎么也没有把它打倒。为什么？原因就在它有广大农民的支持。我们今天搞戏曲现代化，千万要记住这个事实。不要戏曲化，等于不要戏曲的特点，也就是推开了群众。再说，不要戏曲化，就得要话剧化、歌剧化。你要搞“化”，总得有个基础，有个出发点，不能“空中楼阁”。不在戏曲的基础上化，就得

在话剧、歌剧或其他什么的基础上化，两者必居其一。但是，所谓“新歌剧”的路子，“话剧加唱”的路子，都走过，没有走通。这次现代戏汇报演出中，有的节目在编剧方法或表演方法上，话剧化的倾向比较重，效果并不理想；与戏曲化、川剧化做得较好，演出效果也较强烈的《四姑娘》相比，也是一个明显的对照。

第二种意见是搞现代戏要从生活出发，要生活化，不用管是不是戏曲。这话只说对了一半。搞现代戏一定要从生活出发，不注意这一点，就会套用程式，旧瓶装新酒，新戏老演，变成形式主义。形式主义是没有生命力的。但说只要生活，不管是不是戏曲，就不对了，而且事实上也不可能。无论是编剧、音乐、表导演、舞台美术，在进行创作的时候，一点也不想自己在搞戏曲，是根本不可能的，除非他的脑子里一点儿戏曲的影子也没有。既然他什么戏曲的知识也没有，又怎么搞现代戏呢？过去搞现代戏走过一些弯路，有时保守，有时粗暴，其中原因之一，是对戏曲规律没研究透，存在着一定的盲目性所致。我们要搞戏曲现代化，就要加强对戏曲规律、特点的研究，克服盲目性，不能像口袋里买猫似的，碰到什么就算什么。有的同志所以说只要生活化，不要戏曲化，是因为看到现在有些剧目存在生活不足、简单套用旧程式的缺点，极而言之，并不是真正认为不要管戏曲的规律、特点。我以为要解决这类问题，应该说清楚理论的重要性，负气并不能解决问题。张庚同志有一段话说得很好：“戏曲要为‘四化’服务，它的本身必须现代化。加强研究，弄清自己的历史，把上千年的经验提到理论的高度，这是戏曲现代化重要的一个方面，它是我们减少盲目性，增加自觉性的有力武器，对于我们研究今天发生的新问题，推进戏曲的革新是不可缺少的基本功。”（见《戏曲研究》一九八〇年第三辑题词）

讲到戏曲艺术的规律有各种各样的规律。它作为各类艺术之一，有各类艺术所共有的各种规律，如继承发展的规律；也有不同于其他各类艺术的独特的规律。掌握这些规律，我们在搞现代戏的时候，就不致简单地套用传统程式，也不致照搬话剧、歌剧甚至电影的某些表现方法。从目前的情况看，我觉得简单套用传统程式的毛病是存在的。但生硬搬用话剧、歌剧、舞剧也带有普遍性。

戏曲之不同于话剧、歌剧、舞剧，它是一种有一套完整的程式体系的特殊综合艺术。一般地说，凡是进入戏曲中的东西都要提炼成为与整个程式体系相和谐、统一的程式，不允许自然形态东西的存在。大而至于空间、时间，人的形体与内心，小而至于一言一行、一草一木，都要经过改造使之美化，成为艺术表现中的时间、空间、形体动作……而不是它们在自然中的本来面目。比如角色脱衣换衣，要么化成程式，如不可能下场去换，或者用几个龙套围起来，遮着不让观众看见其自然的、

不美的原始形态的东西。从戏曲艺术的这个总特点的基础上，又产生了形似与神似的统一、虚拟与写实的统一、形体与内心的统一、时空的流动与固定相统一、高度的简练与充分的抒发相统一等一系列特点。这些特点也培养了观众的欣赏习惯，相互之间达成了默契；舞台并不隐瞒是在演戏，观众也不按生活的真实去要求演出，这又是一个特点。例如台上一个角色讲话，在生活中，讲话的人应该看着听的人，但在舞台上讲话者主要面对着观众。观众不但不责备演员的表演违反了生活的真实，反而觉得这样表演很好。为什么？因为这样能够通过人物面部的表情看清人物的心理活动。有的文章讨论《三岔口》的舞台灯光怎么现代化问题提出三种办法，一种是主张用自然光，一种主张用微光，一种主张用追光。用微光倒有近乎黑夜的感觉，可惜观众看不清楚演员的表演，而且也不彻底，因为还有微光，究竟不是黑夜的真实感觉。但一彻底，也就什么也看不见了；用追光也不行，因为演员的武打动作变化很快，追光也追不上，还不如让演员在通明的灯光下，用动作表演出摸黑，对打，效果反而好一些。现在有的戏，为了表现晚上，把灯光弄得暗沉沉的，人物的鼻子、眼睛都看不清楚；也有一会儿暗了，一会儿又亮了，像变戏法似的，其实都是不了解戏曲的特点。

掌握和运用戏曲艺术的这种特点，可以充分发挥戏曲的优势，有利于现代戏的戏曲化。比如说，在剧本创作上，运用戏曲时、空不固定的特点，而不是采取话剧那种用实景把全部剧情限制在几个固定的空间里的办法，就能更好地发挥戏曲剧本情节发展的连续性和容易看懂的长处；在表演上，有利于旧表演程式的改造和新程式的创造。川剧《四姑娘》“三叩门”一场，两个人物在门里门外做戏，这是传统戏中常用的程式。“三叩门”把这种程式与现实生活相结合，加以改造，运用唱做手段，把人物复杂的思想感情和矛盾的心理状态发挥得淋漓尽致，效果的强烈超过话剧和电影。前一个时候来北京汇报演出的湖南花鼓戏《牛多喜坐轿》在戏曲化方面也是很突出的。“拜寿”一场，四个儿媳出场，同时从四个房子掀开门帘，探出身子，创造性地发展了传统戏中人物出场“亮相”的程式。在现实生活中，很多事情是古代没有的，按照戏曲的特点，可以创造新的程式或新的表演方法。

比如说，古代生活里没有自行车，没有电话，古人也没有给我们创造出这类程式，但《张四快》中不是有骑自行车的程式吗？杨兰春同志导演的《冬去春来》创造了用唱表演打电话。又如舞台布景，我们也逐渐由照搬话剧布景到摸索创造出一套具有戏曲特点的舞台布景的方法。

我总忘记不了《打铜锣》的布景。台上就是一棵树，风格化的，其他什么也没

有。灯光一打，树叶是红的，一片热烈、欢快的气氛，与整个戏的内容、情调、风格很和谐，有助演员的表演而不是妨碍演员的表演；福建龙岩山歌戏《茶花娶新郎》的布景同这次参加汇报演出的贵州花灯《典型人家》的布景有点像，也给我深刻的印象。它采用民间剪纸的形式，低矮露孔的院墙，观众可以清楚地看见演员在院墙后的表演。有了这一道院墙，并没有缩小演员表演的空间。院墙正中是一道门，门的两边有一对小喜鹊做装饰，渲染办喜事的气氛。它比《打铜锣》要复杂一些，但由于它的浓厚的对称、装饰性的风格，仍然具有简洁、洗练、不琐碎、不杂乱的感觉。还可以举出很多很好的例子。当然，我讲的这些，不是说已经完美无缺，没有缺点，更不是说戏曲化的问题已经解决。不完美、有缺点不要紧，问题在于要敢于创造。既然能创造得出来，也就可以使它逐步臻于完善。戏曲能不能表现现代生活？过去我们脑子里总有许多条条框框，感到这也难，那也难，只看到现代化与戏曲化之间矛盾的一面，而没有看到可以统一的一面。所以一讲现代化，就是照搬别的艺术；一讲到戏曲化，就是套用旧程式套子，这都是不符合戏曲艺术的特点及其发展规律的。

余 论

一、我们搞现代化、戏曲化，要坚持从实际出发，不可搞一刀切。我国戏曲的剧种很多，有三百多种。所有剧种，作为戏曲，它们有共同的特点，但每个剧种又有各自的特点。各个剧种历史发展的情况也不相同，有的有一套完整的严格的程式，有的程式并不那么完整，比较灵活，生活气息较浓。所以不能以一个标准、一种规格去要求所有的剧种。如以昆曲、京剧、湖南花鼓戏三个剧种来说，就绝不可能用统一的标准去要求，而必须从各自本身的基础上去改革、发展。现代化的结果，也不是所有剧种都成了一个样，仍然要保持各自的特点。特别要注意的，每个地方剧种都有其地方特色，这是它们能够受到当地群众喜闻乐见的一个重要原因，现代化也仍然要丰富、发展这种特色，而不是消灭地方的特色。现代化是百花齐放，推陈出新，而不是一个样，一般化。

二、戏曲是一种综合艺术，各种表现手段是有机整体的一个组成部分。所以要搞现代化、戏曲化，就要全面地搞，文学、音乐、表导演、舞美都要搞，要统一步调。要有立志戏曲现代化的同志组成有力的创作集体，来进行创作实验。在当前，要特别强调编剧的重要性。要搞现代化，首先要写出有坚实的生活基础、鲜明的人

物性格和为广大群众所关心的时代精神的剧本。现在在剧团里，编剧的作用发挥得不够，浪费人材的现象相当严重，我们一定要千方百计设法改善编剧的地位和工作条件。当然，其他表导演、音乐、舞美等创作人员，也应重视，也应改善他们的地位和工作条件。

三、我们搞戏曲现代化，重视和提倡现代戏，仍然要坚持“三并举”的剧目方针。不要传统戏，不要新编历史戏，单打一地搞现代戏，这样一定搞不好。必须看到，戏曲现代化、表现现代生活是一个长期的任务，向传统借鉴、学习、吸收，也不是一朝一夕就能做得了的事。戏曲的传统十分丰富，我们继承得并不够。我们有些现代戏艺术质量不高，群众还不甚爱看，与继承传统不够也是有关系的。还有，有质量的现代戏的保留剧目的积累，也是长期的事。传统戏的存在，还可以使现代戏有更多的时间去提高质量。等米下锅似的，匆匆忙忙搞出来，很快推上舞台，很快又销声匿迹，这样做，只能败坏现代戏的名誉，降低现代戏的威信，这种教训，过去很多，现在不能再重复了。再说一句，我们坚定不移地要使戏曲现代化，我们要大力提倡戏曲表现现代生活，但决不能搞一刀切，一窝蜂。既要坚定不移，又要踏踏实实，一步一个脚印，我们的目的总会达到。

（原载《戏曲研究》第7辑，文化艺术出版社1982年版）

京剧革新中要注意抢救遗产

许思言

我是在上海干京剧工作的，这次有机会来京参加戏曲剧目工作座谈会，深感兴奋！我想谈的范围很窄，仅限于反映上海京剧的某些情况。我完全是个人发言，而且仅仅是站在编剧角度上来谈谈目前京剧的剧目问题，希望与同志们交换意见，得到指正，提高认识。

当前京剧革新，刻不容缓，而在革新工作中，抢救遗产，又是不可忽视的。道理很简单，抢救遗产能使我们掌握更多的艺术手段，于革新有利；否则，源流不畅，根株不深，推陈出新工作，不易开展。

自粉碎“四人帮”后快将四年了，上海京剧传统剧目的恢复上演，实际上是从一九七八年夏季才开始的。在这短短两年时间里，恢复了传统剧目及解放后新编历史故事剧，连大带小共一百五十多出，成绩是不错的，其中上座率最高的，连满三个月犹有余势。

这些成绩的取得，是上海文化局和上海剧协贯彻执行党的“百家争鸣、百花齐放”的方针政策的的结果。就我个人在工作中的体会是，这与上海文化局领导对剧目工作没有横加干涉，思想比较解放，及上海剧协对抢救遗产大声疾呼，做法上比较大胆泼辣是分不开的。上海的京剧传统剧目正在逐渐苏醒中。

虽然在两年多的恢复工作中，取得这样的成绩，确也尽了京剧工作者很大的努力，可是京剧传统剧目被“四人帮”禁锢十多年，遭到毁灭性的打击，在京剧传统剧目的抢救中还有大量的工作要做。

我认为，上海的抢救京剧工作，只恢复了一百多出“文化革命”以前的上演剧目，还谈不上挖掘久已不见于舞台的传统剧目。抢救工作应该包括挖掘行将失传的骨子老戏，这方面，我们挖掘出来的东西，可谓寥若晨星，还有许多珍贵的遗产睡大觉，无疑对戏剧事业、对京剧的推陈出新是很不利的。关于具体剧目，有机会我再详谈。

我亲身体会到，抢救、恢复、挖掘的工作，遇到了某些阻力，否则成绩会更大，

而且，如果不解决这些问题，今后的抢救、恢复和挖掘传统剧目的工作也难以继续。存在问题大致有以下几方面。

第一，有些人对民族遗产不够尊重，对传统剧目甚至抱有反感情绪。去年夏初，传统剧目恢复上演不到一年，在上海文化局召开的创作座谈会上，就有人大叫“传统戏太多了！”这种叫声，迄今未停，还从上海叫到北京的这次座谈会上来。甚至有人还这样说：“照这样传统戏演下去，倒是京剧的真正的危机了！”这些论调是不公平的。传统戏被“四人帮”禁锢了十多年，一旦开放，舞台上多演几出古装戏是很自然的事，也是理所应当的，没有理由对它反感。这种反感情绪，倒有点像某人当看到一位平反昭雪者在社会活动中多露脸时，就指斥为翘尾巴似的。

第二，有些人对京剧怀有或多或少的虚无主义情绪。这种情绪“五四运动”时就有了，可谓由来已久，根深蒂固。他们认为，京戏既然是封建时代的文化产物，那就是落后的，也就是不革命的。他们对传统剧目中的精华，往往是戴着有色眼镜来看，而对其缺点却是用放大镜来看的。有的人是因为对京剧的性能了解得不够，有的人对某些传统剧中的奥妙处视而不见，明明是卞和之玉，硬说它是块顽石，因而发生为一出戏而长期争吵、无休无止的事。

第三，简单粗暴的态度在剧目工作中有没有出现呢？“四人帮”暴政施虐的十多年中，把传统剧目一律枪毙，姑且勿论，但十七年中我们有没有否定过不应该否定的剧目呢？我提出这个问题，决不是低估十七年戏改工作所取得的成绩。我始终认为十七年中戏改工作成绩是灿然可观的，不过，例如简单粗暴的缺点也是在所难免。在今后的传统剧目的整理改编工作中，应注意克服这个缺点，使戏剧革新的路子越来越宽。恕我直言，十七年中戏改上某些条条框框，也不能说今天已不起作用了，尚有为数可观的优秀传统剧目，悬案历久未决者，与它不无瓜葛。

例如《战宛城》无疑是超级艺术品种，但上海京剧院自成立以来，从未演过，虽说因人头凑不齐，但把骨子老戏冷落一边，也不能不为掌艺术之舵者抱遗憾吧？去年文代会上，袁世海同志倡议，趁这次童芷苓、李玉茹来京开会的机会，她俩演邹氏都是拿手的，盛麟同志的典韦，他的曹操“招待代表们观摩一次《战宛城》吧”。后来也是由于人头凑不齐而良愿成泡影。粉碎“四人帮”快四年了，像《战宛城》这样的好戏，北京都尚未恢复，可见抢救工作何等迫切呀！更使人困惑的是，人材荟萃的北京，何以恢复此剧如此之难？而且未见大声疾呼之文载于报刊？这个剧目未能得以恢复，人头凑不齐是一个原因，简单粗暴的态度是更主要的原因。去年我在上海创作座谈会上提出抢救《战宛城》，当场遭到一位同行的反对，说这出戏

中的邹氏思春，黄色肮脏，不宜上演。褒贬相距，何异天壤！其实戏里的思春穿插完全可以改掉的，好像红木椅子上沾的苍蝇屎，一抹即净。似这样揪其一点，不惜其余，还不是对遗产的轻率吗？

我主张对传统剧目慎重为先，有问题的坏戏，且搁一边，即弃之也不足惜，但对有争议的剧目，可以在戏剧工作者之间进行研究讨论，也可以拿出来让广大观众来评议是非得失、精粗美恶。不让一出戏蒙不白之冤，不使一出可以改造好的戏失掉改造的机会，原是我们京剧工作者应尽的职责。

第四，有些理论问题，还没有很好地解决，仍按老方子配药，从而阻碍了抢救工作。

过去批判封建道德时，被禁锢的一大批戏，多数至今尚未平反。当时一言定罪的理由是：封建道德没有继承性。道德到底有没有继承性呢？这个题目与恢复传统剧目，关系殊大。我认为人民的道德是有继承性的。打个通俗比方，随地吐痰之类有碍于公共卫生的行为，古今中外，都被认为是不道德的，要不然，唐宋元明清的城镇街衢，岂不污秽满地了？封建道德中有封建统治阶级的道德，也有劳动人民的道德，我们摒弃前者，继承后者，有何不可呢？

再如一条“宣扬奴隶道德”的棍子，打闷了一批好戏。其实除了像《九更天》恐怖残忍，不足挂齿外，其他有些“义仆戏”，还可以从废物箱里拎回来检视一下。如《南天门》、《一捧雪》等戏，在表演技术上相当精湛，即使思想性上，也非一无可取之处。李玉的《一捧雪》为明清传奇之名作，就京剧言，是戴罗帕、穿褶子、系大带、大耍水袖的做工老生的骨子戏。当年南麟北马，演得精彩绝伦，如此好戏，凭一句笼统的“宣扬奴隶道德”，使之含冤屈三十年。像阿甲同志这样的京剧界权威人士，撰写数万言的文章也救不活它，焉不叫人叹息：破坏容易建设难！

又如鬼戏问题长期来没弄清楚，神话寓言与鬼话连篇区别何在？有位老艺人问我：“李慧娘屈死鬼可以唱，为什么柳金蟾屈死鬼就要禁？”我回答不出来。有人说谈话：“李慧娘扮相漂亮，舞姿优美，所以能唱。”

还有牵涉到农民起义、百姓造反的戏，也有难于解决的问题。有些写帝王将相内部斗争的戏，但其历史背景涉及农民起义，于是有诬蔑农民革命之嫌，长期遭禁锢，如《珠帘寨》，也由于这个原因，使十多段精妙的唱腔与世隔绝，至少对唱腔革新少了一点借鉴作用。有些鼓动群众反对官府，揭竿而起的戏，有人认为对今天的社会效果不好，于是不敢排演，如《十三太保反苏州》（即《五人义》）。

上述各点如不从理论上予以解决，慢说是抢救工作难办，即使新编历史故事剧

的路子也广阔不起来，

第五，对剧目采取求全责备的态度。这种态度对抢救工作有很大的阻碍。传统剧目有它产生的历史条件，在恢复传统剧目的过程中，难免出现不理想的东西，如果对之求全责备，使热心于抢救的老艺人望而生畏，却步不前，则对继承遗产很不利，使京剧革新丧失了许多艺术手段。

我们肚量要大，要有大川不择细流的气魄。假使有人保守，原封不动上演老剧目，就让他去搞，当观众不上门时，他就不得不革新了，但观众爱看时，那其中必有吸引人的玩意儿，我们就去研究其中的原因，不能讽之以“复旧”了事。

在此我恳切地要求戏曲理论家们，以及报刊编辑部负责戏曲版面的同志们，不妨向况钟学习，“一支笔千斤重”，请勿轻易否定一出传统剧目，或鞭打某种艺术形式。

第六，过去对剧目的政治性和思想性讲了三十年，不能不说讲得够多了，但单单讲政治性和思想性是讲不出艺术品的。我们今天在讲政治性和思想性的同时，也要讲讲艺术性，甚至在创作构思时，还要侧重于艺术性。过去我们不按艺术规律办事，没有处理好艺术与政治的关系，反而达不到教育人民的目的。今天应该许可讲讲技巧，讲讲艺术匠心和出奇制胜了。

第七，有人把抢救与革新对立起来，认为京剧革新迫在眉睫，没有时间搞什么抢救。有人把抢救说成是“见戏就抢”、“原封不动”。我们讲继承，讲抢救，目的是为了革新，决非像对出土文物的复制。我们编、导、演、音、美人员和广大群众一样，十分关切京剧革新工作，谁愿意上演时台下冷冷落落；果真这样，说句俗话，就要喝西北风了。我们的任务就是不断提高和发展京剧，以满足群众日益提高的文化生活的要求。今天提出抢救工作，一方面是恢复被“四人帮”破坏的京剧艺术，另一方面也是保存行将消灭的传统剧目和其中的大量艺术表演手法，为革新提供源泉和基础，决不是“见戏就抢”、“原封不动”。革新必须在传统的基础上进行，才有依据。像京剧这样的古老剧种，有大批遗产，无须异议的应该强调抢救，拿下祖先留下的许多珍贵的艺术手段。我们对“四人帮”的毁灭性破坏的程度要有足够的认识，失传的剧目确实太多了。近几年中，每当我收到一位老艺人的讣告信时，第一声哀叹是：“又带走了几出有绝活的戏！”

我们的整理、改编工作和新创作的剧目，欢迎戏曲理论家们的批评，同时，也希望不要误解我们对抢救遗产的苦心。

为了做好抢救传统剧目工作，为了进一步丰富上演剧目，从而使“推陈出新”

能扎实地发展，我想在此重温周总理一九六一年《在文艺工作座谈会和故事片创作会上的讲话》中的一段话：“艺术是要人民批准的，只要人民爱好，就有价值，不是反党、反社会主义，就可以存在，没有权力去禁演。”

再附带谈谈连台本戏是朵花，应该予以充分的肯定。

连台本戏比较受观众欢迎，在一般剧目的观众日趋减少的今天，连台本戏还拥有不少观众。这些观众中青年的比例大大高于传统剧目的观众。不仅上海，即在全国各地，不仅京剧，即使是其他剧种，只要一演连台本戏，就座无虚席。它并没有用低级庸俗、下流黄色的内容招徕观众，而是用它自己独特的艺术手法，曲折的故事情节和鲜明的人物性格，受到广大观众的喜爱。周信芳院长曾赞扬说：“连台本戏出人又出戏！”这确是经验之谈。

虽然连台本戏受到观众的欢迎，有些一上演就连满数月，但是命运一直不佳。姑且不谈解放前，文人学士说它不登大雅之堂，嗤之为下里巴人；即使解放后，一些艺术上有可取之处、思想性上健康的连台本戏，也被文艺工作者看不起。有人还未看到戏，一听是“连台本戏”，就大摇其头，大光其火，甚至咬牙切齿。过去它曾遭到屡起屡扑的命运，名声不好。近一年来，连台本戏准备上演时，还在排练，报上就有骂它的文章，演出几个月，被骂了几个月。骂的内容无非是低级趣味、庸俗无聊之类。成见竟如此之深。好在今天的人不都是人云亦云的，有些人就去看了连台本戏，发现并非像报上所说的那么一回事。还有人说“《狸猫换太子》就是‘狸猫换票子’”，认为连台本戏只是追求所谓“票房价值”而已。

我真为连台本戏受此冷遇而抱不平。连台本戏拥有这么多观众，难道不值得戏曲界慎重对待，仔细研究吗？连台本戏是有它的特点的，它通俗易懂、有头有尾、重故事情节，它偏重于趣味性、娱乐性和戏剧性。观众与其看那种政治图解式的戏，不如看连台本戏，因此为观众喜见乐闻。更重要的是连台本戏在艺术上有革新，已开始向综合艺术的道路上发展，表演手法在传统上有突破，舞台美术上采取群众喜爱的写实、立体的布景，灯光和道具也应用现代技术，故事情节上强调悬念的应用。这些正是现在戏剧革新所值得借鉴的。

有人也承认连台本戏在艺术上的这些技巧，但总认为思想性差，这实在是用老眼光看问题。有的人认为连台本戏只有故事情节，人物没有性格。这也是偏见。解放后的几部连台本戏在艺术性上、思想性上都是有进步的。例如《七侠五义》，原小说在中国小说史上就有一定的地位，鲁迅认为这部小说在侠义小说中是比较好的。头本《七侠五义》塑造了白玉堂这样一个抱打不平、见义勇为，同时争强好胜、胸

襟狭隘、无容人之量的人物形象。再如《狸猫换太子》成功地塑造了两个文学形象，一个是为了救一个刚出生的婴儿而不惜牺牲自己性命的宫女寇珠，一个是见义勇为、不畏权势、有智慧又有胆略的太监陈琳。这出戏结构巧妙，一个高潮推向一个高潮，扣人心弦。连台本戏《封神榜》，把纣王刚愎自用、荒淫无道、宠信妖妃妲己的古代暴君的形象再现于舞台，也衬托出张皇后和皇太子善良软弱的性格，博得观众对弱小者的同情。这出戏的戏剧性相当强烈。还有《宏碧缘》等近一年来都很受欢迎、有一定优点的剧目。这些戏中绝无低级下流的情节，倒是它们的内容反映真善美和假恶丑的斗争为观众所喜爱。

所以，我认为今天的连台本戏决不是什么毒草，而是百花园中一朵香花，我们决不能轻视、打击和摧残它，而要浇灌、培育它。当然，连台本戏也有缺点。如过分讨好观众，把故事搞得过分曲折离奇，往往忽视人物内心表现，显得缺乏深度；通俗与庸俗不分，浅显与肤浅混同；机关布景运用得太多，缩小了表演区，对演员的充分表现有妨碍，还有不少值得改进的缺点。但这些缺点都是可以改进的，决不是连台本戏的本质。

连台本戏的表演程式不凝固，对各种艺术形式有很强的吸收能力，是一种有生命力、有发展余地的综合艺术形式，我们应该组织有一定水平的编、导、演、音、美投入研究、创作连台本戏的工作中，使这朵花开得更鲜艳。这就算作我的一点建议吧。

（原载《戏曲剧目工作座谈会文集》，中国戏剧出版社1982年版）

京剧艺术的传承与探索（二篇）

郭小庄

实验剧场给国剧形态予启示

兰陵剧坊和我们雅音所做到的都是共同的一个目标，他们不仅是剧场整体的运用，他们也是运用了平剧、舞蹈、默剧以及心理暗示的技法，突破了以往话剧只是死板板的演出，而有崭新的一种语言。

譬如说《猫的天堂》可以说完全是个哑剧，可是他们运用舞蹈来代表他们的语言，而且我觉得像林原上的表演，运用了许多国剧的翻筋斗，在我觉得更能表现猫的生动和活泼，所以使人看了觉得很容易了解而且有亲切感觉。

我从前常听长辈们讲，在早期“五四”时代，中国话剧启蒙的时候，可以说是受西洋写实戏剧的影响，所以国剧在那时就开始注重剧本的结构和表演的方式。在话剧初期，演出以中国为背景题材的时候，也引用了许多平剧的语言形态、人物造型。那时候互相观摩，也促成了三十年代、四十年代中国话剧最黄金的时代。今天我们这些年轻人，不仅是国剧、话剧的互相观摩，任何戏剧我们都要做到互相观摩学习。我个人更有一种感觉，舞台本身就是要有创新和实验，最要紧是能带动观赏的人及研究的风气。国剧演出必须比较收敛，形式总是公式化一点，该哭就一定要哭，该说就一定要说。所以我觉得这次表演给我个人一个新启示，我们应该从多方面来吸取更生动、更有灵性的表演，而不是仅让人家觉得国剧是叙述故事。

《猫的天堂》演出，我看到林原上尤其是在谢幕的时候我真的好高兴，因为许多学国剧的人，他们学成之后往往没有出路。因为戏团原来人已经太多了，没有办法收容很多好的学生，像林原上这次能运用国剧的基本动作、身段，把猫表演的那么生动，我觉得实验剧场吸收平剧演员，也可以提升大家的兴趣。我在国剧没有办法发挥我自己的技能，就好像走投无路，我很高兴兰陵等人的实验，同时我更希望以后有更多的剧场，我相信我们的人才是多得用不完。国剧训练一期就有四五十个学

生，训练完了很多同学他们有兴趣继续从事，但是无路可走。我看到林原上谢幕时我都替他掉眼泪，我在剧校看他演出那么多次，却很难得站到中间去鞠躬谢幕，我看他站在台中央向四周望那么可爱，教人感动。我很感动兰陵剧坊，我也希望有更多的剧场能找我们更多的同学参与意见、贡献所学。

（原载《兰陵剧坊的初步实验》，远流出版事业股份有限公司 1982 年版）

从迷失中开拓自己的路

从小学二年级开始，我就进了大鹏剧校，课程以戏剧为主，上课的地点是在剧校的课室内，但学生必须通过补校的考试，及格后才算高中毕业。

名师指引豁然开朗

高中时很爱看电影，记得当时我们在新生社，隔壁就是经常放电影的介寿堂，也是我们对外演出的地方。每个礼拜放假时，我会和同学一起爬墙，翻进屋里看电影，在爬墙时，为了怕老师看见，都有同伴护着，通常是五个人以上，也许是受了坏同学的怂恿，心想要处罚是大家一起处罚，胆子就变大了。对我当时而言，看电影是种休闲，不需用大脑，还可以买冰棒吃，非常喜欢吃冰，一口气可以吃二十几枚冰棒，有几次，我还装肚子痛，回寝室休息，然后就偷偷溜去看电影，不但可以偷懒，不必辛苦练功，又享受不花钱的乐趣，多开心啊！那时，我和普通小孩一样，也喜欢梦想，希望自己将来能当女主角，编织很多美丽的梦，却都没有踏实去做，只希望能不劳而获，每天还会想出鬼点子捣蛋，但这一切在我遇到俞大纲教授后就全改掉了。他付出了爱心和耐心，使我从一个懵懂不知、只会调皮不用功的孩子，到认识戏剧，对未来有一份责任和理想，成为我一生中，不仅是在戏剧、日常生活，甚至为人上一个很大的转折点。

我学戏的时间多，因此念高中时，已经快十八岁了。当我到淡江文理学院旁听俞教授的课程时，我根本就是个完全没有概念的孩子，他问我的所有事情我都不懂，只能摇头，也不敢讲话。我后来一个礼拜固定两天去他家里上课，俞老师就从中国的诗词，一字一字地教我读，除了要我对任何事都要有参与感外，还教我要懂得如何开口表达，当时，调皮捣蛋的事我都很有理由说，但真正遇到许多正经事时，我却不知道要讲什么，一问三不知。他使我从完全没有概念到对事情有判断力，然后可以知道如何在和他研讨剧本，这之间的过程，不是两三个月的时间，而是经过两

三年的学习。起初，他先要我开始去思考一件事情，然后讲出来的话，虽然不一定是对的，但至少我用心想过，有一些自己的观念，这样俞老师才能分析给我听，告诉我什么地方不对。渐渐地，我的观念就改了许多，而不再只是个会在同学间逞能，胡言乱语的人。

有志者事竟成

年轻的孩子大都爱编梦，因为没有投入也没有自信，只会幻想。认识俞老师之后，由于他扎实的教导，使我了解天下没有不可能的事。举例来说，我在学校学的是花旦，在舞台上是个笑嘻嘻的演员，我从未想过在舞台上我也可以演悲剧人物，因为以戏剧学校的成长环境来看，我从七岁进去演花旦，这一生可能都得演花旦的角色，而在我的内心里，我却希望有一天能演白蛇传中的白娘子，我非常喜欢这个角色，可是别人都说我很爱笑，所以对那时的我而言，似乎是不可能实现的。但俞老师却常勉励我，且从基础教导我，第一出戏又为我编出了王魁负桂英的剧本，这戏我经过两年的时间才推出，当桂英的角色呈现在舞台上时，深深体会到，只要尽心尽力，踏实地去学习和付出，不再编梦，天下就没有不可能的事情，这句话是俞老师教我的，而我自己学习国剧近三十年的经验，也使我了解戏剧是没有固定的程式，无所谓的应该或不应该，它是在我们的成长中随时蜕变的。

俞老师是个识才的长者，他所培育的学生，像林怀民、蒋动、施叔青等，没有一个不杰出，相信这与他的严谨有关，当初我是个几乎没有什么概念的孩子，而他却常跟别人说：“小庄最好的是：她有一份潜在力。”那时我不懂他的含意，现在我才体会到他所谓的潜在力是指，在舞台上所呈现出来的功力会比平时所练习的还要鲜活亮丽，不仅不怯场，反而更能投入舞台。俞老师的特色就是懂得去发掘这些年轻人，并尽心尽力的栽培。他对我的关心，可能是基于整个剧运，如同他对林怀民的关心是整个舞蹈，如果人跟人的交往是一种心和心的交流，那在我二十六岁时，虽然俞老师不幸因心脏病过世，但他所教导我们如何在岗位上投入和贡献自己的这股力量，却分散得很大。他的信念，永远存留在我们的脑海里，遇到阻碍时，我们会更坚定地度过。

年轻时，我也有调皮，爱做梦的过程，但今天“雅音小集”为国剧所做的种种创作，虽然不是很自满，但毕竟我走出了自己的一条路，我想这印证了一句话：凡是只要开始，就不会太晚，愿以此与青年朋友们共勉之。

徐薇谨整理

（原载《幼狮月刊》1988年11月号）

“冲破戏曲化束缚” 质疑

颜长珂

一九八四年十二月十日，文汇报第一版醒目地报道了全国戏曲现代戏研究会年会的讨论情况，大字标题是：“冲破‘戏曲化’束缚 重视横向借鉴”；导语开宗明义：“增强戏曲现代戏艺术魅力关键何在？现代戏怎样才能赢得更多观众的青睐？在沪参加全国戏曲现代戏研究会年会的代表提出看法：要大胆冲破‘戏曲化’的束缚，掌握时代信息，重视‘横向借鉴’，在戏曲表现形式上进行第二次革命。”十二月十三日，该报第二版反映了会上两种不同的意见，标题强调是“就冲破‘戏曲化’束缚问题热烈争鸣”，倾向仍是相当鲜明的。我远在北方，对会议的精神和情况都不了解，读报有感，也想谈点看法，凑凑热闹。

增强戏曲现代戏的艺术魅力，仅仅从表现形式着眼，恐怕是不够的。近几年来，现代戏创作中出现了一些好戏，但也有不少作品的内容比较拘谨，有的甚至带有命题作文、官样文章的色彩，它们在真实地反映当代现实生活、揭示各种尖锐而复杂的社会矛盾、传达人民群众心声等方面，相对说来有所不足。这就很难引起观众心灵的共振，受到他们欢迎。前几年，有家报纸反映青年对精神食粮有这样的要求：“新的、美的、真实的，为咱出气儿的，还要有趣儿的。”这种看法是否全面，是不是有代表性，这里且不讨论；如果研究观众、读者心理，还是可供参考的。在现代题材戏曲中，能够满足这些要求的作品还不很多。文艺为政治服务的口号早已不提了，对此，戏曲界的认识和反应似乎比较迟钝。戏曲创作又大都是在文化行政部门的直接领导或干预下进行的，作家、艺术家的创作个性有时难免受到覆盖，不太明显。总之，现代戏的创作演出能否赢得更多观众青睐，问题是多方面的。也许这届年会的讨论重点在于艺术形式，那么，我们也就回到这个题目上来吧。

谈到冲破“戏曲化”束缚，首先想到的是这个“戏曲化”三字，到底是何时、何地，由何人首先提出来的呢？一时也难找到答案。看来，它大概不是来自某个权威方面，好像也并不带有什么强烈色彩。但它竟被有些同志当成了必须冲破的“束缚”，可见它的存在还有相当的社会基础，影响还是不小的。戏曲是中华民族特有的

戏剧艺术形式，在世界剧坛独树一帜，各地众多的戏曲剧种又都各具特色。“戏曲化”的提出，似在强调现代戏创作需要继承发扬戏曲艺术的民族特色和剧种个性，也就是保持和发展戏剧文化的中国特色、民族形式的问题。“戏曲化”三字，可能有其不尽科学之处：既然是戏曲，怎么还要“戏曲化”呢？有些常用的语汇往往不大经得起推敲。比如除“戏曲化”而外，“戏曲现代戏”这个词的构成，又何尝不是叠床架屋？这大概是由于约定俗成，没有经过语言学家审定的缘故吧。话说回来，有些名为戏曲的作品，戏曲特点不很鲜明，戏曲优势没有很好地发挥，这类现象还是存在的。有些演出被观众称为“话剧加唱”，在理论界有时还受到某种鼓励或提倡。因此，并非只要是称为“戏曲”，由戏曲剧团演出，就不再存在“戏曲化”的问题了。看来，这个口号的提出并不是无的放矢。关于“戏曲化”的争论不在概念而在内容。

关于“戏曲化”与戏曲“现代化”关系的讨论，可说是由来已久了。这次年会上关于冲破“戏曲化”束缚与重视横向借鉴的争鸣，大概是这个问题的延续，只是“横向借鉴”的提法比戏曲“现代化”更为具体，内涵则较为狭窄了。戏曲的“现代化”可以理解为时代性问题。现代戏创作不仅在内容上需要真实地反映社会风貌、时代精神，也要求艺术形式的不断创新，吸收兄弟艺术的长处，融合现代科学的成就，使古老的戏剧艺术形式能够更好地反映新的生活、新的人物，满足观众的审美要求。时代前进了，传统的艺术形式、表现手法不足以反映新的生活内容，两者之间甚至会出现矛盾，这是很自然的，不足为奇的。因此，戏曲的发展，除了自身的改造、革新而外，重视横向借鉴也很重要。在它过去的历史进程中，曾经融合各民族多种艺术的成果，不断丰富自己的表现能力，形成独特的戏剧样式。处在当今空前开放的多样化的时代，开阔视野，突破闭关锁国的思维方式，重视与兄弟艺术的竞争和交流，无疑更为重要。当然这并不意味抛弃自己的传统，另起炉灶，或以其他艺术手段取而代之。

“戏曲化”执著于艺术的民族性，强调对民族文化传统的纵向继承。它与戏曲的“现代化”或对横向借鉴的重视，并非决然对立、相互排斥，而应是互为补充、相辅相成的。在这两者之中，我们似乎没有必要非要作出非此即彼的判断不可。关于遗产与创造问题，周恩来同志一九六一年《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》中谈道：“我是主张先把本民族的东西搞通，吸收外国的东西要加以溶化，要使它们不知不觉地和我们民族的文化融合在一起。这种融合是化学的化合，不是物理的混合，不是把中国的东西和外国的东西‘焊接’在一起。”他在一九五六年关于

昆曲《十五贯》讲话中指出：“昆曲和其他剧种都要保持和发扬自己的特点，也要把别人的长处吸收过来。要把人家的化为自己的，化得使人不觉得。”这些看法，至今仍有现实的指导意义。戏曲艺术的发展和提高，应是在其原有基础上进行，不能失掉自己的特性。现代题材戏曲的创作，不可能离开我们民族的历史和传统的艺术基础。一部新作上演，既然称作京剧、评剧、沪剧或其他什么剧，那么，在艺术形式上必然具有其作为京剧、评剧、沪剧……的质的规定性，有其历史的承继关系，这是很难冲破也是不应当冲破的。革新创造还是应当以我为主，有经有纬。社会主义时代崭新的戏曲艺术，将有可能在这纵横交错的广阔天地中出现。当然，这并非只有一条途径，只可能出现一种样式。我们需要提倡广泛的艺术探索，认真地实事求是地总结各种成功或失败的经验，以便更快地成熟起来；还是需要百花齐放，百家争鸣。由于艺术家们对继承或创新各有侧重，在创作实践中，必然出现畸轻畸重的情况，这是很正常的，也是值得欢迎的，不应强分轩轻。在一九八四年文化部在京举办的现代题材戏曲、话剧、歌剧观摩演出时，我们看到的《八品官》、《药王庙传奇》、《恩仇恋》、《姊妹俩》四部作品，就是风格各异，互有短长。

《文汇报》的报道对戏曲传统并非采取完全否定的态度。文中写道：“现代戏应在继承传统的基础上发展，应保持戏曲的特色，这是无可非议的。”（十月十三日）但是，既然“戏曲化”已经成为必须冲破的“束缚”，又说继承传统、保持戏曲特色是“无可非议”的，态度似乎不够一致，前后有些矛盾。对于“戏曲化”的看法，报上着重介绍了这样的一种意见：“在客观效果上‘戏曲化’已成为传统化、程式化、烦琐化、老化、僵化的代名词，它似紧箍咒束缚了从事现代戏创作的同志的手脚，成为现代戏发展的障碍。他认为，现代戏是不同于传统戏的第二代戏曲，要大胆‘甩掉老钉鞋，穿上旅游鞋’，大踏步地闯新路。”这里出现了一个“传统戏的第二代戏曲”的提法。导语则说要“在戏曲表现形式上进行第二次革命”，那就应该是孕育着第三代而不是第二代戏曲了。而且，第一次革命指的又是什么，我们也不知道。这且不言。

上引发言是张建军同志的意见，他是一位很有才华的演员和导演，他的话当然是有感而发的。但是，我们不大知道他讲的“戏曲化”究竟包括怎样的内容。假如对“戏曲化”的理解不是复制古董，不是抄袭某些固有的手法、程式，不是机械地踩着前人的脚印亦步亦趋，而是创造性继承发扬戏曲反映社会生活的艺术方法和美学特点，似可不致作出老化、僵化之类的判断来的。以张建军同志导演的湖南花鼓戏《八品官》来说，这是一部在去年现代戏调演时获奖的作品。剧中最后一场“驮

妻”描写刘二夫妻去公社离婚路上发生的一连串富于喜剧性的冲突，无论剧作、表演等诸多方面，都是相当充分地发挥了戏曲艺术的长处，妙趣横生。这场戏与川剧《四姑娘·三叩门》等折在“戏曲化”尝试中的成就，是经常被人提到的。《八品官》的演出中也有些未尽妥善之处，比如为了美化服装，在塑料凉鞋上拴上红绒球，便因缺乏时代感而显得有些滑稽。传统戏曲的某些表现手法和程式是适应反映古代生活的需要而创造的，的确不宜直接搬用。剧中这种尝试没有成功，并不等于“戏曲化”的失败。而且，戏曲服装应与话剧、电影不尽相同，它不必逼真于生活，可以和应当加以美化，也不致因此遭到否定。现在，“老钉鞋”的用处是不大了。但是，艺术究竟不是鞋子，可以今天穿这双，明天穿那双，我们不必把传统的戏曲艺术当成“老钉鞋”，弃若敝屣。在戏曲史上，有些品种（如元杂剧等）确实已从舞台上消失了，然而，它们所创造的宝贵的艺术经验和创作原则仍然火尽薪传，对戏曲舞台至今有着明显的积极的影响。我们在谈到观众审美爱好的发展变化时，也不要忽略还有其保守的继承的一面。艺术发展如大浪淘沙，各种时髦的花样不断出现，琳琅满目，当然不应视而不见；同时，在长期的历史发展过程中，积淀了人类丰富智慧的珍贵遗产，也是难以甩脱的。戏曲演出要有观众，要为他们的需要服务，不必忌讳“迎合观众”，但是，媚俗亦不可取，有理想有追求的艺术家们也是不愿随波逐流的。顺便说一句：据《参考消息》载，外国有人认为常穿运动鞋对身体不利了。

近些年来，戏曲艺术命运多舛，上座率下降，青年观众不多，引起不少同志正当的忧虑。这种危机并非戏曲独家所有，话剧、电影也都或多或少地面临各自的困难。《艺术世界》一九八四年第四期有篇文章讲到，著名的苏联大歌剧也有门前冷落之叹。一些传统的严肃的艺术缺少竞争力，这在当前似乎是一个带有国际性的通病，值得从社会学、艺术心理学等诸多方面进行系统的综合的考察研究。鉴于目前的处境，有些同志对戏曲“落后”的方面似乎特别敏感，革命热情高涨。主张大胆冲破“戏曲化”束缚，格外强调重视横向借鉴，就是这种情绪的反映。仿佛戏曲的前途只有依靠吸收外来营养才有办法，民族化、中国特色是不值一提了。这不能不说是一种片面性。《文汇报》上自问自答：“跳出‘戏曲化’樊篱是否会有否定传统、背弃祖宗之嫌？”“背弃祖宗”的提法已经带有调侃的味道，后面的回答更为巧妙：“继承传统，首先要继承前辈那种勇于探索、创新的精神。”在“戏曲化”讨论中涉及的戏曲艺术传统，主要不是指的某些前辈艺人勇于探索创新的精神，而是实实在在的物质存在，这是很清楚的。这里故意抽换概念，是否为了表达对所谓祖宗或戏曲艺术传统的不屑呢？报上还以关于文学艺术创作的源与流的理论为根据，强调“传统戏

曲遗产只是供作借鉴的宝库，是流而不是源”。假如这里讨论的是“戏曲表现形式”，而不涉及作品内容问题，似可不必牵扯到源与流的关系上去。即使它“只是”流而不是源，也不会因此就显得不重要，可以任意为之。艺术家们，无论画家、音乐家、戏剧家……他们运用各自不同的艺术形式反映生活，总是不可避免地要继承前人创造积累的艺术经验和成果，同时根据自己的水平和能力，尽力有所创造发明，一般说来是不会再以生活为源泉，再去创造一种新的艺术形式的。即使需要创造某种新的艺术品种，恐怕也很难绝对排除传统艺术直接或间接的影响。关于必须继承一切优秀的文学艺术遗产问题，毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》等著作中论述得非常充分，大家都很熟悉，这里不再抄录。

关于“戏曲化”的讨论，涉及如何正确认识和对待戏曲艺术传统，是一个严肃的理论问题。我们不仅要有热烈的激情，也要进行冷静的理性的分析。即使戏曲艺术当前有些不大景气，也没有必要妄自菲薄，自惭形秽。我国源远流长的戏剧文化是值得中华儿女引以为骄傲的！当然，振兴戏曲还要我们进行艰苦的努力。在创作上需要开拓新局面，在理论上更是迫切需要加强对戏曲艺术规律、戏曲美学特征的研究。对于这些问题的认识，现在还很不充分，还需广大从事理论研究和创作实践的同志共同努力。把戏曲研究纳入科学的轨道，建立戏曲理论体系，将会加强对戏曲事业的信心，也是我们对人类应当作出的贡献。在《卓别麟自传》看到这样一段话：“我没想到，有些影评家会说我的摄影技术是老式的，说我没有紧跟上时代。什么时代呀？我的技巧是我自己思考的结果；也是我自己推论和揣摩的结果；它并不是从别人的方法中假借来的。如果我们在艺术方面必须紧跟上时代，那么，和凡高（十九世纪荷兰画家）相比，伦勃朗（十七世纪画家）就应当是落后的了。”（三〇二页）卓别麟讲的是他本人的技巧。对于我们无数先辈所创新的优秀的戏曲艺术，我们难道这样一点自信都没有吗？

（原载《戏剧报》1985年第2期）

我做着非常“荒诞”的梦

——《潘金莲》遐想录

魏明伦

大忙时节，排戏丝竹乱耳，改稿案牍劳形……

瑞雪霏霏，信件随雪花飞到小楼，其中几封来自安徽，是《戏剧界》频频约稿，嘱我笔谈拙作荒诞川剧《潘金莲》的概况。啊！淮河水，逍遥津，我曾应邀而去，以文会友，从前辈那沙到新秀马兰，人杰地灵，给我留下良好的印象。朋友们，久违了，目前尽管百忙，我也得挤出时间酬答安徽盛情。熬夜赶写吧，怎样开篇呢？此剧内容形式皆是野狐禅，笔者并非理论家，只知干实活儿，不会讲大道理。此刻，特别羡慕《在中国万里长城工地上》的作者卡夫卡，他能“传播某种不能言传的东西：解释某种难以解释的事情”。我也学学新招吧，选用一种什么文体，才能活跃地表达自己复杂的思绪呢？我点上一支烟，踱出案头，倚向枕头，窗外夜风习习，催人昏昏入梦……

忽然，大作家施耐庵奔来眼底，随带梁山一百单五将！

（我纳闷，怎么少了三员女将？）

施：（抚髯而谈）今夕文人论战，武夫助威足矣，妇人不宜抛头露面。

我：（似有所悟）啊，在施先生看来，三员女将无足轻重。只因《宣和遗事》、元人杂剧、民间传说早将这三三位女性列入梁山谱上，施先生才不得不点缀于《水浒》书中。勉强笔墨，导致她们形象苍白，与先生熟知的唐赛儿、陈素真等风云女杰比较，黯然失色，令人遗憾。

施：（沉吟）后生小子，读吾巨著，倒是用了一番心思。

我：童年“拜”读，壮年“攻”读，敬佩先生为农民起义代言，为英雄好汉立传。可惜好“汉”专指男人，英“雄”皆非雌性！恕我直言：施先生轻视、歧视、仇视妇女，在您笔下，女人多数是小人、庸人、贱人、坏人。武松杀潘金莲，石秀杀潘巧云，宋江杀阎惜娇，卢俊义杀贾氏，史进杀李瑞兰，雷横打死白秀英；从刘知寨妻子到李鬼老婆，从浔阳歌女到丫环迎儿……真是形象地体现了孔夫子名言——“唯女子与小人为难养也”！

林冲：（插话）俺家娘子例外，她是一个好人！

我：（一笑）别忘了她名叫“贞娘”！正因其坚守贞操，从一而终，施先生才破例写为好人。反之，以潘金莲为代表的一大群妇女，多是不守三从四德，违犯七出之条，酿成滔滔祸水，促使本不打算造反的男人好汉拔刀而起，将坏女人开膛剜心，尔后奔上梁山……

吴用：（挥扇答辩）施先生笔伐女人确系太多，不过，正如一些权威评论家所指出：“这是古代文人的历史局限！”

我：（摇头）“局限”之说，难以阐明施先生奇特的女人观。请看中外文学史，同情歌颂女性的作家成千上万，信手拈出几例——比施先生更古的白居易、李商隐，和施先生同处元朝的关汉卿、王实甫，在施先生之后的蒲松龄、曹雪芹，以及汤显祖、孔尚任、洪昉思、李汝珍等，都是女性知音。为什么历史不“局限”众多的古代作家，偏偏“局限”施先生一人？假如潘金莲等妇女形象换在关、王、蒲、曹笔下，定是别具风貌。

武松：（瞠目大吼）叵赖这厮，抛文论古，胆敢替淫妇潘金莲翻案！

我：不！“翻案”二字太简单化了，我是站在今天的角度，重新认识潘金莲……

施：（规劝）此妇盖棺定论，切勿想入非非，君不见欧阳予倩之前车覆辙乎？

（施公戟指之处，欧阳老肃然而出，手抚我的肩头，爱护后辈之情，溢于言表）

欧：唉，初生之犊不畏虎啊！本世纪二十年代，予倩也像你这样年轻气盛，写戏替潘金莲鸣不平，因此招来长期非议，使予倩晚年惶惶不安，深深思过……

我：老人家，我的看法与众不同，先向您致敬，佩服您早年的勇气，思索您晚年的忏悔……

欧：别提这戏了，几部《中国现代文学史》已经给我结论，予倩也“自我否定”了！

我：大文豪郭沫若“自我否定”比您“彻底”，晚年声言焚毁全部旧作！这是违心之谈，扭曲之态。如今时代不同了，我们不再是盲从的子孙，是独立思考的小字辈。既然剧坛可以据理甄别被鲁迅否定了的《赛金花》，那么，几部《中国现代文学史》一笔“定性”的《潘金莲》，我们又何尝不可重新评价呢？

欧：（苦笑）予倩功过，后人评说吧。

我：“五四运动”吹响号角，妇女解放问题列入议事日程。反对三从四德，争取婚姻自由的呼声四起，您的《潘金莲》应运而生。以宏观的眼光看，这是顺应时代潮流之剧，而非逆流之作。您回溯古代妇女的命运，并没有停留于祝英台之类艺术

典型，那是“千秋美谈”，古今认识出奇地一致。为什么祝英台之类的反封建女性，竟连历朝最封建的卫道士们也跟着叫好呢？这至少说明祝英台式的反抗行动还没有触犯封建婚姻制的根基，还不是“洪水猛兽”吧？在封建社会容许的范围内，人们同情这种单纯而完美的悲剧主角，祝福她们化蝶化仙。然而，却很少有人思索另一幅血淋淋的图景——“旧社会把人变成鬼”！潘金莲式的妇女命运比前者更复杂，更不幸，更值得深思。她们被封建婚姻戕害，被畸形社会扭曲，在苦海中挣扎，在漩涡中沉沦……是罪归“淫妇祸水”，还是罪归吃人的社会？这个问题，欧阳老大胆提出，您提得及时，提得好啊！

欧：啊，你竟一反众议，充分肯定《潘金莲》问世的特殊意义！

我：对，您所提出的，不仅是古典小说中一个人物形象的评价问题，乃是生活中一大群潘金莲式妇女命运的社会问题，振聋发聩，难能可贵。老前辈，遗憾的是您的答案不够准确，开掘出了岔子。囿于历史条件，您没有也不可能用历史唯物主义和辩证唯物主义的观点去重新认识潘金莲，而是像当时文艺作品的通病一样，站在布尔乔亚个性解放的立场反封建，带着弗洛伊德性欲至上的色彩去为潘金莲翻案。您过度赞扬潘金莲对武松的单恋，把她塑造为东方莎乐美，甚至给人以“妇女解放先驱者”之感了！

欧：嗯，予倩当初写作《潘金莲》，确是始于同情，终于歌颂！

我：后辈今日再写《潘金莲》，则是始于同情，终于惋惜！打个譬喻：同样一个潘金莲，同样的遭遇，施耐庵是全用俯拍镜头，鄙视淫妇之恶，欧阳老是全用仰拍镜头，抬高叛逆之美！后辈我是在俯仰之间，把人物置于光怪陆离的社会背景下，视其性格发展的不同阶段，该仰时则仰，该俯时则俯，该同情就同情，该赞扬处也赞扬，该惋惜时就惋惜，该谴责时亦谴责。反思“这一个”古代贫家女儿是怎样走上谋杀亲夫的道路？引出了一系列联想……

欧：联想到什么？

我：当代婚姻家庭问题！

（暮回首，一卷歌星影星大挂历飘然出现。开头两页是朱明瑛、李谷一，往下翻去，奇怪！怎么竟是女作家遇罗锦、张洁、张抗抗和《原野》女导影凌子……？最后一页是伏案写自述的电影女星，标题《我的路》。啊，这是四川老乡刘晓庆！）

我：（揉揉惺忪睡眼，和老乡摆起“龙门阵”来）喂，成都姑娘，美不美，乡中水，亲不亲，故乡人……

刘：（用四川话回答）故乡人硬是“麻辣烫”哩！我没有得罪过老乡们，咋个那

些关于我婚姻的流言蜚语，多是从四川人嘴巴里加油添醋传出来呢？

我：世俗偏见，由它说去，绝大多数四川老乡是引您为自豪的。天府之国出了您这位有个性，有思想，有才华，有成就的女强人，使蓉城增光，为巴蜀添彩。我们不仅夸赞您艺术上的追求，也祝贺您生活上的幸运。

刘：幸运？你是指我挣脱了不幸的婚姻吗？

我：是的。您幸运，朱明瑛、李谷一等姊妹妹妹也幸运，这是一代妇女的幸运。进步的时代，优越的制度，保障了妇女婚姻自由。你们没有重复阮玲玉、艾霞式的自杀悲剧，更不会陷入潘金莲、花金子式的杀人悲剧。她们的痛苦对比出你们的甜蜜，封建婚姻制的万恶反衬出共和国《婚姻法》的宝贵。珍惜吧，今天的社会制度真好啊！这是金子和仇虎在“原野”上引颈而望，望之不见的“金子”国土；是潘金莲式妇女在三从四德桎梏下梦寐以求，求之不得的自由天地。一首民歌唱出了妇女心声：“旧社会好比是黑窟窿冬的枯井万丈深，井底下压着咱们老百姓，妇女在最底层！多少年啦多少代，盼着那个铁树把花开……”是啊，铁树开花了，随着政治、经济的巨变，中国产生了崭新的《婚姻法》，宣判了“嫁鸡随鸡，嫁狗随狗，鸡犬也要共白头”之类封建信条的死刑，写上了“男女平等，婚姻自由”的闪光大字。鉴于生活中确有一些非常不幸的婚姻存在这一铁的事实，法律制定了克服不幸，解除痛苦的离婚条款。这是社会文明，法制健全的标志之一。当然，我们不否认社会上也有那种轻率而无理的申请离婚者，但是健全的法制竟会跟着轻率地批准吗？恐怕不易吧？您、朱明瑛、李谷一等姐妹，既然是经法律批准离婚，说明你们自有充足的离婚理由，符合法律的正确条款，才能获得法律的支持。因此，可以说你们的“后台”正是《中华人民共和国婚姻法》！优越的社会制度为你们签发了通行证，同时，你们却遭到了人们“道义”上的谴责和谩骂。登高一望，这种“道义”表面冲着你们，实质是冲着为你们撑腰的“后台”——《婚姻法》！

刘：老乡，你这一家之言尖锐！

我：旧道义披上新外衣，特征是：不对具体情况作具体分析，把妇女解放视为“性解放”！把变相的嫁鸡随鸡论视为“精神文明”！把合法离婚和违法重婚一锅煮！把多数自愿白头偕老的佳偶和少数不愿白头同苦的“错偶”一刀切！把正确的一夫一妻制曲解为极端的“一夫一妻终身制”！要求妇女恪守分明非常不幸的婚姻，竭尽愚贞愚节，不惜以这些妇女终身痛苦为代价，去保持“文明”古国的“优良”传统！这种号称“文明”而实为封建的观念，趁着提倡社会主义精神文明之机乔装出现，鱼目混珠，良莠参杂，不易辨识啊……

刘：等等！有意思，我去叫姊妹们来。（遁入大挂历）

我：（话兴正浓）你们这些女强人尚且遭受舆论压力，何况一般妇女，更何况农村妇女。在山区，在角落，封建观念依然根深蒂固，违背《婚姻法》的怪事多着哩。包办婚姻、买卖婚姻造成了多少武大郎和潘金莲式的不幸配偶？戕害了多少姑娘？又扭曲了多少弱女啊？妇女解放问题，仍应列入八十年代议事日程。据我愚见，提倡社会主义精神文明的重要任务应是彻底反封建！基于此，我的荒诞川剧《潘金莲》破土而出……

（一串笑声打断我的独白，掉头观看，并非四川老乡，却是异国同行，手捧剧本《秃头歌女》。啊，是法国荒诞派戏剧代表人物尤奈斯库·欧仁！）

尤：哈哈，荒诞川剧引起我的兴趣。亲爱的中国朋友，告诉我，你的戏是怎样“荒诞”？

我：先生，拙作是由于内容极其特殊，需要一个荒诞不经的形式，否则很难表达主角的是非。潘金莲是家喻户晓，古有定评，今有异议的艺术形象。在我笔下，她从单纯到复杂，从挣扎到沉沦，从无辜到有罪，变化甚大，首尾判若两人。何处该赞扬？何处该同情？何处该惋惜？何处该谴责？站在不同角度的观众，各有不同的认识。许多观众对她成见太深，如照通常写戏那样，单靠角色自己的言行，实难消除观众偏见，作出公正裁判。“特例”之戏，需要画外音补充，局外人辅助，既配合剧中角色行动，又转述各种观众心声，将台下观众的窃窃私议转化到台上来公开争论。于是，古今中外众多人物集于一台，形成荒诞奇观！

尤：有趣，你搬来了哪些女士、先生？

我：武则天跨朝越代而来，安娜·卡列尼娜跨国越州而至，贾宝玉从《红楼》奔来，小红娘从《西厢》飞出，《水浒》作者现身说法，《花园街五号》女记者莎莎代鸣不平，现代阿飞哥们趁势起哄，七品芝麻官束手无策，人民法庭女庭长评说古案……各路来客，不只是站在戏外叙事抒情，并且跳进戏中，和剧中人交流感情，比较命运，展开冲突。例如：现代阿飞与西门庆合伙，红娘与景阳岗老虎对话，莎莎偕潘金莲游街，施耐庵指挥武大郎拿奸，潘金莲求武则天作主，安娜携潘金莲卧轨自杀……如此荒诞无稽之戏，中国戏曲史上似无先例。形式出格，所以标名荒诞川剧。

尤：明白了，中国朋友这出“荒诞川剧”，与我们西方“荒诞派戏剧”的本源宗旨不同。

我：你们的“荒诞派戏剧”是以存在主义哲学为思想基础，以荒诞形式表现荒

诞人生，得出荒诞结论——人与客观世界脱节，人与人不能沟通，人对世界无法理解，无能为力，无所适从；过去、现实、未来，总而言之，荒诞万岁！对不起，拙作的“荒诞”宗旨与你们相反。我是运用“满纸荒唐话，一把辛酸泪”的艺术辩证法写戏，以跨朝越国的“荒诞”形式，去揭示人与社会的密切关系，历史与现实的内在联系，现实与未来的必由之路。结论是——历史悲剧不可重演，妇女要解放，人类要进步，社会要发展！尊敬的外国朋友，您有您的“荒诞”宗旨，我有我的“荒诞”内涵，反正“荒诞”二字并非西方专利品，咱们各施各教吧。

尤：那么，你这出荒诞川剧，难道与我们的荒诞派戏剧、现代派文学毫无关系吗？

我：不然，有关系。宗旨虽然不同，但你们的某些艺术手段不妨借鉴。我坚信鲁迅的拿来主义，拙作除了大量汲取布莱希特的“间离效果”之外，也“拿来”了一些现代派手法。比如“自由联想化”，我赋予潘金莲潜意识的跳动性和随意性，以多层次结构，多角度叙述，联想，对比，意识狂流，瞬息万变，来表现潘金莲这个非英雄人物的变态心理。在塑造典型形象的同时，加强思辨色彩，不受“形象大于思想”一般规律的约束，作者不再隐蔽自己观点，有意通过许多“代言人”来表现作者自我，力求思想与形象同步，达到欣赏与思考并举的审美目的。请您细看拙作，对照一下艾略特的长诗《荒原》，诗中古代圣杯的传说和当代生活画面互相穿插，贯串全篇。我这古今交错的川剧，是否与《荒原》有点移花接木的关系呢？请您再分析《潘金莲》的总体艺术构思，这里边是否还有一点魔幻现实主义的影子呢？

尤：（恍然）魔幻现实主义，我艺术上的邻居。怪异的《百年孤独》！荒诞的《佩德罗·帕拉莫》！

我：对，它既是荒诞派的邻居，又离现实主义不远，它是现代派文学中比较面向人生的派别。啊，我班门弄斧了，请您体验一下我的学习心得吧——魔幻现实主义根植于拉丁美洲民间文学的土壤中，又汲取了欧洲文学的营养，把现实主义传统和现代派创新结合起来，惯用荒诞手法去反映重大的社会问题，揭露尖锐的社会矛盾。完全打破生与死、时与空、现实与梦幻的界限，妙在“变现实为梦幻而不失其真”。它山之石，可以攻玉，《潘金莲》从总体上打破时空、生死、古今界限的“狂想曲”，正是“拿来”了魔幻现实主义的一些表现手法。如果说，魔幻现实主义是在现代派与现实主义之间架了一座桥梁。那么，我想在魔幻现实主义与中国戏曲之间搭上一块小小的跳板！

尤：好！戏剧的“丝绸之路”，需要成百上千的骆驼。祝愿驼队穿梭，驼铃交

响……

我：那就可能实现梅耶荷德的预想——东方戏剧和西方戏剧的巧妙结合！

尤：我希望看到更多的中国式“荒诞”剧！

我：本人是一戏一招，此戏“荒诞”，下个戏也许一本正经，更无意号召他人也写跨朝越国之戏。拙作探索而已，若精神尚有可取之处，敬请同行举一反三。（长叹）中国戏曲不景气，使人忧心忡忡。如何振兴？理论上有待百家争鸣，实践上更须百花齐放。

尤：贵国观众将会怎样评价你这一朵野花呢？

我：请尤奈斯库先生到剧场看看……

尤：哈哈，连场爆满，观众踊跃，青年特别欢迎……谁在皱眉？啊，批评家说话了——

人声：这算什么戏？内容为偷人养汉辩护，鼓动女人都回家杀丈夫！形式嘛，不是标准的荒诞派戏剧，糟！倘若标准了就更糟——那是反马克思主义的戏剧流派呀！盲目追求时尚，搞生意经，没有一点“艺术”。我们要的是精品，是杰作，是永垂不朽的保留剧目！大家都像《潘金莲》这样搞“荒诞”，无助于戏曲革新，反会加速戏曲衰落！……

（好险！加速戏曲衰落的责任，将由我辈承担，闻言丧胆，梦中惊醒，不知东方之既白！）

一九八六年一月于巴蜀

（原载《戏剧界》1986年第2期）

关于当代戏曲形式美的思考

余笑予

为什么当代戏曲创作的传世之作寥若晨星？戏曲艺术那种使无数中外观众如痴如醉消魂荡魄的魅力到哪里去了？

我在长期困惑的思考中，越来越感到忽视中国戏曲独特的形式美是其中主要症结之一。现在是从实践到理论上予以高度重视、深刻地反思的时候了。

从理论上说来，形式固然是由内容决定的，一定的艺术形式如果失去了内容，不过是一具徒有躯壳的僵尸而已。但这仅仅说到了矛盾的一个方面。如果没有特定的形式，那么特定的内容便失去存在的物质条件，它只能像飘荡在荒郊的一缕幽魂而无所依附。从这个意义上来说，没有特定的形式美，就不可能产生各具鲜明特征的艺术门类。从戏曲史的角度看，每一次戏曲的兴衰，都是以新的形式的盛行为其突出的标志，当旧的形式障碍着表现新的生活内容时，对形式的革新就成了主要矛盾。在此，我想从自己的实践出发，谈谈有关形式美的几个问题。

一、要重视戏曲形式对剧情的选择和制约

内容与形式是相互制约的，各门类艺术都以其独特的形式向内容提出与之相适应的要求。在工艺品制造中，石雕艺人往往是根据原材料所具有的性能、形状和条件，反复揣摩，苦心搜索相适应的表现形式，以达到内容与形式的完美统一。这说明，艺术创造既要服从内容的需要，又要遵循各类艺术特殊的规律和法则。对于戏曲艺术的创作全过程而言，熟悉生活，认识生活是基础，是第一位的。但是，一旦正式进入作品的构思过程后，剧情的选择，矛盾的组织，人物事件的构思以至于细节的虚构、创造，必然受到戏曲形式的制约。过去，我们的戏曲创作往往是注意内容对形式的决定作用，以为形式只能消极地适应、服从内容，而无视特定的戏曲形式对剧情的选择、制约作用。这种违背艺术辩证法的指导思想，是消磨戏曲魅力的一个重要原因。

首先，剧情的选择、构思要受戏曲舞台时空的限制。一出戏的演出通常在二三个小时之内，在十米方圆的舞台上进行。因此，必须把生活中的矛盾高度的集中在有限的时间、空间里展现出来。亚里士多德曾经把人物行动的“一定的长度”作为一条戏剧审美的重要标准。李渔也提出过一本戏只为“一人一事”而设，以及“减头绪”、“立主脑”等等“结构第一”的主张。讲的都是要注意形式对剧情的选择和制约的原则。

《徐九经升官记》初排时，开场戏的剧情十分冗长，为了交待事情的起因，用了两场半戏来叙述倩娘与刘钰的爱情，倩娘对婆母的孝贤以及尤金如何仗势逼死倩娘的母亲、如何抢劫倩娘为妻、强迫成亲的过程，这样一来，矛盾发展十分缓慢。在排练中，我对这段剧情几经修改，现在的开场戏一拉开幕就是鼓乐喧天、拜堂成亲的气氛，倩娘在喜堂上突然掀掉盖头，撕开大红的嫁衣，露出一身缟素，手捧未婚夫的灵牌大放悲声，并欲持刀自尽。紧接着刘钰带兵闯入喜堂劫走倩娘。这种大起大落的剧情，红白色彩的急变，悲喜气氛的骤转，急促的戏剧节奏，造成了强烈的冲突和悬念，使观众的注意力一下子就卷进戏剧矛盾的漩涡。曹禺、吴祖光等著名戏剧家对此剧的开场也十分赞赏。这使我体会到，剧情的构思，必须有利于在有限的时空里展开戏剧冲突，才能最大限度地发挥戏曲艺术的魅力。

其次，剧情的构思必须有利于人物用舞台行动来展示精神世界。李渔提出的戏曲构思要“专为登场”的主张，就包含着这层意思。前不久，一位剧作者带着他的近作《樊姬之死》诚恳地向我征求意见。最后一场戏的情节是这样的：贤德的樊姬为国为民劳累成疾，楚国人民对她感恩戴德，她死后，百姓们在冰天雪地举行隆重的葬礼，用胸膛的体温来化开冰冻三尺的土地，挖坑入殓，此情此景连女娲娘娘也为之感动，特意前来超度樊姬。作者构思这种浪漫主义的情节，无非是要造成浓重的悲剧气氛，表现樊姬之死在楚国人民心中的价值，其意图可谓用心良苦。我觉得，这种情节用抒情诗形式来表现也未尝不可。如果用电影来表现也可以利用特写镜头，把卧冰化土者的表情细腻地呈现在观众的眼前，这也许是很动人的。可是，要搬上舞台就难以变成舞台行动，而且也缺乏美感，很难动人。古人论画说“远人无目”，这一特征很适于说明戏曲舞台的特征。戏曲和电影一样，都是直观的艺术，不同的是电影用强制的手段，而戏曲舞台除用全景来展现外，别无他法。电影可以用特写的镜头，能使观众从生活中不可能有的角度，看到作者强调的情景，而戏曲虽然也可以用特写光强调某一部分，但这种强调只是用削弱别的部分的方式来实现的，它不能把要强调的部分放大，也不能缩短舞台与观众之间的距离。所以对于《樊姬之

死》中卧冰这类情节，是无法表现得很好的。戏曲的全景直观的特性决定了戏曲形式对特定动作的选择。于是我为樊姬之死重新构思一段剧情：楚庄王直到樊姬生命垂危才辨明了她的冤屈，当庄王要杀诬陷者时，樊姬却不计个人恩怨，体谅了诬陷者的隐衷，实事求是地赦免了政敌的死罪，表现了她的政治风度和高尚的人格。她弥留之际，满朝大臣都要来侍候，庄王此时挥退了在场的众臣，要像一对普通夫妻那样亲自侍候樊姬。最后，樊姬安详地躺在庄王的怀中，真正地享受了一次恩爱夫妻的情分，含笑地死去。我感到，这样的舞台行动，虽然没有盛大壮观的场面，可是，此情此景，更能细腻地展示人物的内心，更能牵动观众的感情，给人以美的感受和回味。我在讲述这段剧情构思时，剧作者、连同在场的导演都被感动得热泪盈眶。

以上两例说的是戏曲的集中性与形象性对内容的选择。戏曲是一门综合性的艺术，它还有很多其他基本的特性，每一种特性都决定了它特定的审美价值，都对剧情的选择构思有一定的制约作用。如果我们仅只知道内容对形式的决定作用，而不了解形式对具体内容的选择性，作为编剧就不能写好“专为登场”的剧本来，作为导演就失去了创造当代戏曲形式美的最基本的资格。王朝闻在他的《审美谈》中说：“反映什么样的内容，也必须适应如何反映的特殊手段。”这句话是发人深思的。

二、创造表现人物的最佳戏曲手法

古人论诗有“语不惊人死不休”的说法，我们为追求当代戏曲的形式美，也应具备“艺不惊人死不休”的精神。我要求自己每导一出戏，必要有一场起“凸”的场子，每一场戏中必有几处起“凸”的高招。我认为这里应注意的问题至少有以下三点：

（一）借用旧形式，须有新光彩。新编古代戏《徐九经升官记》有一场徐九经大理寺审案的重场戏。徐九经向并肩王请来了上方剑，意欲以皇权制服“纵子抢亲”的安国侯。不料案情大白之后，恰恰是并肩王之内弟强夺人妻。侯爷得理不让分寸，王爷仗势不弱毫分。大理寺开审之日，侯爷王爷齐来监审，势均力敌，龙虎相斗，把大理寺正卿夹在石头缝中。这场戏原来是这样的：大幕拉开大吹大打，校尉站门升堂，台中摆了三个公案，徐九经居中，王、侯各据一案……。这里导演借用了一整套传统的升堂程式，乍一看去，传统的升堂程式用于大理寺三堂会审，不是将传统继承得很不错吗？殊不知表面上虽然没有错误的地方，但却犯了“落窠臼”的大

错，而且一开始徐九经就把威风抖完了，后面的高潮戏就无法再高了。我导演这场戏时，保留了这种很有气势的大升堂，但是把它挪了个地方，开幕时不升堂，等到王爷侯爷并坐堂中，大理寺正卿无立锥之地的時候，徐九经忍无可忍，一举上方剑，再来个“重新升堂”。这时仍旧用那大吹大擂的传统程式，但内涵却已大不相同。前者只是一般的升堂仪式，这里是徐九经宏扬法纲以抗权暴的意志的渲染。演出时，观众莫不为正义得伸而拍手称快。我还接触过一出名叫《东方女性》的沪剧，剧中有这样一段戏：有一产妇，因难产危在旦夕，产科医生闻讯赶来挽救。但是当她知道，这将娩出的婴儿正是自己丈夫的私生子的时候，心情非常矛盾。舞台上是这样体现的：后台传出产妇痛苦的喊叫，场上医师用长达近百句的唱段，仔细地向观众诉说自己两难的心情；进去救产妇和婴儿，心理上承受不了这奇耻大辱；如果见死不救，又有违白衣卫士的医德。唱完之后，医师的女儿赶来，女儿知道爸爸的丑行，不惜以断绝母女情分相要挟，力阻妈妈进去接生。这时台上借用了三拦三拉的传统程式，以表现母女间的激烈冲突。最后医师打了女儿一巴掌，自己毅然向产房走去。这不是很有情绪的一段戏吗？但观众不买账，而且特别讨厌那充满激情的唱段。这是为什么呢？照理说把剧中人物一瞬间的内心冲突，扩大为几十句独唱的做法，不正是传统程式中极有特征的手法吗？何以用在这位医师身上就无人要听呢？那三拦三拉的程式，表现人物之间的激烈冲突，不也是传统戏中很有特色的一种手法吗？何以用在这里感到别扭呢？这就是对传统程式不加批判地吸收的结果。我看了这出戏后，曾向编剧导演作了以下建议：医师一听说有难产病人当即果断地作出决定：“马上抢救！”并迅速戴上消毒手套。这时女儿赶来力阻妈妈。妈妈忍住耻辱，厉声说道：“我是个医生！”就要进产房，女儿拖住妈妈，妈妈失手一掌，打走了女儿，接着换下了脏污的手套，走进了产房。抢救过程暗场处理，随着一声婴儿的啼哭，女医师疲惫地走出产房，当她颓然坐下时，突然发现了那只换下的手套，她拾起手套，望着女儿刚才跑去的方向，尽情地来一大段的抒发。我认为这时的唱段观众一定要听的。而且整个看来，这一段情节一定较以前紧凑、激烈。这个例子和以上徐九经的例子，可以说明这样的道理：对于传统程式是不能套用的。随意套用，不仅对剧情毫无帮助，相反还会使剧情散松，场景平庸。尤其是唱腔的安排，要分外注意，不该唱的地方要一声不唱，该唱的地方就不妨引吭高歌。现在有些观众（尤其是青年观众）对戏曲的唱腔感到厌烦，所以我们尤其要注意唱段的合理安排。优秀的传统程式，是前辈艺人在长期的艺术实践中逐步创造出来的。我们在借用它的时候，要具体情况具体分析。虽然我们不能因传统程式的旧而排斥它的美，但是用

“旧”不出新是会损害美的。

(二) 若要更传神，需化无形为有形。我新排的荆州花鼓戏《水乡情》中有这么一节戏：泼辣、狭隘、多情的农村姑娘易桂仙，因不适应新时期观念的变革，对其未婚夫马大华热情邀请另一女青年养鸭发生误会。从鸭棚回家后，她妒火中烧，却又旧情难舍，便对着意识中的马大华大骂了一通“陈世美”。初排时，我让角色一个人对着观众把自己的委屈诉说一番，舞台上并不出现马大华的形象。由于唱词准确生动，富有生活气息，剧场效果也比较强烈，但同时也感到流于一般，未能尽意处有二：其一，这样的背后牢骚在许多戏里都是常见的，没有什么新鲜感；其二，演员对空指责，不好表演。于是，在复排时，我将无形的马大华变有形的马大华。将他的大幅照片挂在易家的墙上。从人物关系上看，这张照片进一步表明了马大华在易家父女心目中的地位，从舞台效果上看，女青年对着照片使性子，意识中的未婚夫变成了一个实有直观的形象，演员的表演有了支点。由此便产生许多戏剧性动作。通过照片的正挂、倒挂、翻过来挂，摘像、扔像、骂像、踩像、护像、捡像、揩像、哭像等一系列自相矛盾又充满情趣的行动，把易桂仙对马大华的那种又爱又恨、又恼又怜的惟妙惟肖心理表现得淋漓尽致。

戏曲舞台上常出现角色向观众直抒胸臆的情景。一般的情况只在唱腔或说白上下功夫，而忽略了表演，演出效果就总有缺憾之感。但如果在化虚为实，或化静为动上下点功夫，戏就好看得多。

汉剧《弹吉他的姑娘》有一段“白雪呀，白雪”的唱段，这是一段女主人公圆圆的农村知青生活的表演。通过八句唱，表现了她在风雪交加的除夕之夜的孤独心情。剧本初稿提示为：圆圆在一间四壁透风的草棚里独唱。我觉得这种处理过于沉闷，而且不能表现出圆圆天真童稚的一面。于是化静为动，把八句唱腔分为四个层次来表演。前两句“白雪呀白雪，铺满了泥泞的大地，寒风啊寒风，拍打着草棚的芦席”。我让她玩着洁白的雪团，行进在一片晶莹的世界里。她远远地看着自己那间雪中的茅舍，暂时忘记了自己的孤独，只被眼前美丽的雪景所感染。三、四句则通过看信和回头远眺，表现出她对回城的同学和团聚的农家十分羡慕。她边玩、边想、边回头眺望着，走回到自己栖身的草棚。五、六句，她拿出火柴点马灯，忽听狗吠风吼，姑娘害怕起来，惊慌中失落了最后一根火柴。在地上摸索火柴时，特意安排她跪在地上唱出最后两句对天意的祈求。这样，一段时空固定的戏，变成了时空移动的戏。单一孤独的心情变成了有层次、有变化、多种情感的表露。目前汉剧的唱腔在青年中是知音稀少的，但这一段经过处理后的“白雪”却得到了青年们的喜爱。

因为流动的表演丰富了唱腔的内涵，并使一段单一的唱腔变成了有声有色、声情并茂的表演。

(三) 用典型化的细节，创作典型化的意境。我省有一个剧团的作者写了一出叫《花逢春》的戏。说的是一位在抗越战场失去左臂的战士，与一位烈士的盲父相依为命的故事。剧本为了讴歌这种新型的父子之情，安排了很多的唱。在演唱的同时，还伴随着父子间为扫地而抢夺扫帚的动作。但唱了半天，话都说尽了，观众仍然无动于衷。这段唱是赋有动作性的，应该说是有声有色、有情有形的，但是为什么不能强烈地拨动观众心弦呢？问题就出现在细节的典型性上。“扫地”这一细节对于盲眼父可能有些难，但对于独臂儿却是不难的，盲眼父不让独臂儿去扫地，这未免有些做作。这里的典型细节，应表现出父子相依为命，缺一不可的真情。我从瞎子背跛子过河的故事中得到启发，为他们设计了一个常见的生活细节：穿针。穿针是一件极普通的小事，但对于盲眼缺手的人来说，却是一件难事。正常人一人能干的事，这父子俩必须合力才能完成。盲眼父捏着针，独臂儿捉着线，几番配合，几番失败，互相鼓励，互相安慰，一个小小的细节因其特有的个性和概括力，那样强烈地牵动了观众的情怀。所以当台上父子俩抱成一团高兴地叫着“我们家也能穿针了”的时候，观众莫不为之鼻酸。典型的细节创造了典型的意境，取得了震撼人心的艺术感染力。

三、在新的综合基础上的和谐统一

汉剧《弹吉他的姑娘》上演以后，引起了许多议论。有人说这出戏是“戏曲化”的；也有人说是“现代化”的。这些说法都不太合我的本意，因为我所追求的是在新的综合基础上的和谐统一。正如一位大学老师说的那样：“《弹》剧的魅力，在于她新的综合，而不在个别手法的运用。正如航天飞机一样，若把航天飞机分解成各个部件，它们是些很平常的科技，但这是毫无意义的。航天飞机把许多平常的科技综合起来，使他们有了飞入太空的能力。《弹》剧将许多普通的手法，进行了新的综合，使它们成为和谐统一的整体，这就是这出新汉剧的艺术魅力。”这位老师说出了我的追求，同时也用航天飞机的综合性，给当代戏曲的新综合作了最好的注释。

新的综合是在戏曲基本规律指导下，为表现现代生活内容，适应现代观众的审美需要，而对当代各种艺术形式的综合运用，它是创立当代戏曲形式美的重要途径。

中国戏曲是靠综合起家的。元代艺人们综合了诸宫调、杂耍、武术等民间艺术

创立了独具一格的杂剧。戏曲要在适应现代生活内容和现代观众的审美需要中求得发展，只有走“新的综合”的道路。新的综合是历史的必然，是时代的必然，绝不是个别人的标新立异。

《弹》剧是我们的一次发言，它所探讨的中心问题是：如何在新的综合的基础上，求得戏曲的表现形式与现代生活内容的协调统一。戏曲表现现代生活有过许多不协调的先例。“时装戏”，用旧瓶装新酒，使优美的戏曲程式动作，在表现现代生活的时候，变成了可笑的滑稽动作；六十年代以来的现代戏，否定旧瓶装新酒，走向了另一个极端，采用了“话剧加唱”的做法。这种做法较之旧瓶装新酒是一个进步。正如阿甲同志所说：“这种做法倒比较调和些。”但是，这种“调和”只是一种消极适应的“调和”。它所带来的后果是戏曲形式美的退化。从而，最终必然导致现代生活内容在中国戏曲舞台上消失。

以前的经验教训使我们认识到现代生活与戏曲形式之间的矛盾，主要是现代生活的具体内容与传统戏曲的程式之间的矛盾，以及生活真实与艺术真实的矛盾。前者主要表现为现代生活内容对传统程式的淘汰。例如：现代交通工具自行车和轮船对以鞭带马、以桨代船程式的淘汰；时代服装对厚底靴、水袖、翎子等表演程式的淘汰。后者主要表现为：中国戏曲“以歌舞演故事”的民族风格对生活真实形态的排斥。例如：载歌载舞的表演对写实布景、时代服装的排斥。应该承认这种淘汰与排斥是合理的，整个中国戏曲的发展史就是一部不断淘汰、不断吸收、不断创造的历史。

通过对实践的总结，似乎可以得出这样的结论：继承传统主要是继承那些最基本的、带有规律性的东西，即写意、传神、夸张、变形的戏剧观和某些具有辩证思想的创作方法。至于那些具体的程式，只能当作创作材料来看待。表现现代生活不能过于写实，而要根据戏曲表演艺术的特点加以“变形、夸张”，“应求神似，不拘形肖”。《弹》剧的戏曲特色和时代风貌就是在这样的思想指导下产生的。

《弹》剧的戏曲特色，不是体现在具体程式的运用上，而是体现在民族戏剧观的自始至终的贯穿上，换句话说，我们没有去照搬具体的传统程式，去迁就这种所谓的“戏曲化”，但是却遵循着中国传统戏曲写意，传神，夸张，变形的基本规律。例如：对舞台环境的处理，是戏曲表现现代生活的难点之一。太虚，不足以展现当代生活的丰富色彩，不适应当代观众的审美需要；太实，又必然导致戏曲形式美的退化，使戏曲失去它特有的艺术魅力。《弹》剧的环境，合理地综合了中国传统戏曲的“虚”和现代生活中的“实”，使之成为虚实结合的舞台环境。

我在舞台正中设置了一个平台，让它随着演员的表演而变成不同的环境，它时而是乡村雪原中的高坡，时而又是雪原中的草棚，刚才是溢红滴翠的庭院，转瞬又成了宴席齐备的客厅。这是从传统的“一桌二椅”化用过来的，也是从现代话剧中搬过来的。但又都不是它们的简单复制。这是对“虚”的成分的保留。这种“虚”为剧情的流畅和演员的表演提供了基础。但如果仅仅有这种“虚”，舞台将是不美的。于是我又根据剧情的需要，合理综合了“实”的成分。在较长的场子中，特意使用了一些点缀性的布景。如：一棵冰花树，一对石雕鹿，一扇抽象的拱形门或窗，一段挂着救生圈的舷栏。为了渲染环境气氛，还使用了天幕衬景。如：飞溅的礼花，闪烁的航标，洁白的雪花，翻飞的鸥鹭。但这些天幕的衬景又不是完全实的，雪花不是满天飘飞的雪片，而是二朵巨型的六角冰花图案。航标只有闪闪的灯光，却不见坐标和江水。这是有限度的“实”，其限度是：不影响演员的表演，不影响剧情的流畅，不破坏写意风格的统一。

《弹》剧的舞台环境是具体的，又是抽象的；是灵活的，又是固定的；是客观环境的显现，又是人物精神的外化。产生协调统一的原因，全在于对“虚”和“实”合理的综合。

《弹》剧舞台环境的虚实得度，给演员的表演提供了自由的天地。例如：“打电话”的那场戏，如果是写实布景，把环境固定在圆圆的单身宿舍里，那么后面有人打电话来，就只好借助显影了，而且不只是别人打电话来不好体现，就是圆圆跟前的这架电话机就没有地方搁。因为现实生活中女工的宿舍是不可能有用专用电话的。但由于全剧每一场的舞台环境都是灵活多变的，所以圆圆跟前的这架电话机不需作任何交代，观众也不予追究，他可以理解为这是宿舍里的公用电话，也可以理解为别的地方的一架电话。由于空间的自由，完全得到了观众的默契。所以这段“电话舞”也就有了自由的天地。演员只拿着一个听筒，观众承认这是在打电话；电话线是一截丝条，观众承认这是可以传通声音的；演员面对面地对唱、对舞、对白，观众理解这是在不同的空间；甚至演员拿着电话挥舞起来，观众也不担心她的声音传不进话筒。一位武汉大学中文系教师说：“当我看到电话线不是连接在电话机上，而是一截漂亮的丝条时，我感到一阵欣喜，因为我意识到，这里将要出现一个精采的戏曲场面。”“电话舞”得到了观众的欣赏，说明它是和谐统一的。这种统一不是在传统程式基础上的统一，尽管它运用了许多具体的程式动作；也不是在现代歌舞基础上的统一，尽管也有许多现代歌舞的成分。这是在新的基础上的和谐统一。它熔当代歌舞、古典戏曲动作、时代音调和戏曲曲调为一炉，呈现出当代戏曲特有的艺

术魅力。

四、对当代戏曲表演技艺的反思

什么是表演技艺呢？表演技艺是中国戏曲塑造舞台形象的一种特殊艺术手段。这是演员经过特别训练后获得的一种超常人的技术能力。

表演技艺是为塑造舞台艺术形象服务的。这是它与杂技、武术、艺术体操等单纯技巧的根本区别。虽然目前有些杂技和体育节目也用人物造型和安插情节的方式来表演，但仍只是一些带有戏剧因素的杂技和体育节目，因为它们这样做的目的仍旧在于显示技艺本身，而不是为了塑造形象。

技艺表演在传统戏曲程式中，显示着特别重要的审美意义。例如：角色行当，就是以技艺不同来划分的。再如人们习惯把某些剧目称之为“唱功戏”，又把另一些剧目称之为“做功戏”，还有“长靠戏”，“短打戏”，“说白戏”等。这也是依技艺的不同而加以类别的。至今群众中还流传着这样一些俗谚：“宁可坐民国天下，不可不看存才挂画”。“宁可不吃不喝，不可不听‘咿咿子哟’”（按“咿咿子哟”为湖北荆州花鼓戏的一种帮腔）。这些俗谚表现了王存才《挂画》中的绝招和荆州花鼓戏艺人的技艺高超使观众折服。

去年川剧《白蛇传》轰动柏林，前年河北梆子响震中国。裴艳玲的演出令人称绝，关鹣鹣蜚声中外。许多优秀传统剧目之所以能历久不衰，许多名演员之所以能出类拔萃，各领风骚，就是因为戏中有“绝技”，演员有“绝活”，也就是人们常说的“有绝玩艺儿”。技艺表演从来就是中国传统戏曲程式中不可缺少的一个重要组成部分，也是戏曲民族风格的独特标志。所以它也应当是当代戏曲区别于其他戏剧艺术的标志之一。

说“应当是”，是因为当代戏曲的不景气突出地表现为技艺表演的退化。其表现为：其一，大多数现代戏和新编历史戏没玩艺儿。过去一个剧团，或者一位名演员，总有几出有“绝玩艺儿”的剧目作为自己艺术水平的代表，或称之为“看家戏”。现在的大多数现代戏或新编古代戏，有几出能作为一个剧团的“看家戏”而存在的呢？没有了。当代的许多剧目，不再有“文戏”、“武戏”、“唱功”、“做功”之类的区别，统统是一色大路子的玩艺儿。观众看不到超常人的技艺表演。有的戏别人一看就全会了。老观众认为新戏不如老戏有玩艺儿；新观众认为新戏曲的那几手不如歌舞、武术、体育、电影的技巧高。失去了欣赏价值的戏曲当然就不会有人愿意看。

其二，戏曲的民族风格被其他艺术门类同化。戏曲同话剧、歌剧、电视、电影的区别应该是很鲜明的。但现在，这些区别越来越模糊，越来越减少了。造成这种情况的原因是，戏曲在向别人借鉴时丢掉了自己的特色。再者，这些外来的艺术门类为了实现民族化，吸收了许多戏曲的东西。而且借用的东西往往有新的创造，有些甚至“青出于蓝而胜于蓝”，反使戏曲相形见绌。唯独技艺表演，因其个性色彩格外鲜明，而使兄弟艺术不便借用。但由于我们自己弃之不用，戏曲的个性特征便大大减弱了。艺术的生命在于个性。戏曲民族特色的被同化，将有可能使戏曲最终丧失存在的价值，而成为“昨日黄花”。

其三，演员表演技能退化。中国戏曲在长期的艺术实践中，在形成自己独具一格的表演体系的同时，也形成了自己独具一格的训练方式。演员讲究“四功五法”，而且从小就接受严格、艰苦的训练。演员对于角色的体验也和体现紧密结合在一起。在他创造角色的时候，他同时也就考虑到了技艺的运用。现在却都学斯坦尼的一套。演员对角色的体验不再考虑技艺表演的问题。没有“四功五法”的演员也可以演出。这种情况带来的后果是相当严重的。

建国以来，戏曲反映现实生活基本上走的是一条消极适应的道路。即为了适应表现现代生活内容的需要而采用写实布景和时代服装；为了和写实布景及时代服装协调一致，就只好把程式和表演技艺弃之不用。这种做法显然是不可取的。于是有许多导演挖空心思地在“时间”、“空间”、分幕、分场、蒙太奇的衔接、团块与点线的结构方式等问题上大作文章。其目的是想蹚出一条新路来。但是由于没有在演员的表演上下功夫，特别是没有着重在表演技艺上多作努力，所以仍旧没有从根本上摆脱“消极适应”的被动局面。我们仍旧跋涉，奔突在“消极适应”的泥泞中。要变“消极适应”为“积极结合”，就必须在注意形式问题的时候，把技艺问题提到一个相当的高度来认识，即把它当作振兴戏曲的一件大事来对待。我曾经对现代戏的技艺表演，做过粗浅的尝试。如在现代京剧《药王庙传奇》中设计《轮椅舞》；在汉剧《弹吉它的姑娘》中设计《电话舞》。

《药王庙传奇》中的轮椅舞，是剧中旅日华侨姑娘司徒恋华在多年截瘫突然好转的情况下舞蹈的。舞蹈中的轮椅动作是从生活中学来的，演员经过训练才掌握驾驭轮椅的技巧。为了便于舞蹈，还对轮椅作了适当的改造。当然，没有这段舞蹈戏也一样演，可是由于有了这段舞蹈，人物的心情得到了淋漓尽致的表现，戏曲的民族风格也在现代戏中得到了形象的显现。

在汉剧《弹吉他的姑娘》的电话舞中，我根据人物的身份，给女主人公圆圆的

舞蹈动作糅进了一些水袖和剑穗的技艺，给另一个人物贾王子设计了传统戏中丑角常用的矮子步。这些技艺性的动作在表现圆圆对三个青年的鄙视、戏谑，以及贾王子对圆圆的垂涎献媚的时候，十分传神。观众不仅通过这些技艺了解了人物的性格，而且还得到了较高的审美享受。

开始想到设计这些技艺表演的时候，我只是从增强戏曲特色的一般意义来考虑的。殊不知这里有一个整体协调的问题。一方面是技艺表演与全剧风格的协调；另一方面是技艺表演与人物性格的协调。因此，我认为对整个戏的舞台处理进行夸张、变形的综合治理，是运用技艺表演的必不可少的前提。

有技艺表演与没有技艺表演是大不一样的。同是一个弹吉他的姑娘，上海茅善玉扮演这个角色时，是自弹吉他自伴奏，这一手技艺就使许多抱着吉他装样子的“弹吉他的姑娘”逊色三分。如果我在排《徐九经升官记》的时候，就有现在这样的认识，也许那出戏会更有声有色一些。

强调“技艺表演”的重要意义和过去的“旧瓶装新酒”有什么区别呢？这是有本质上的区别的。首先，我们现在强调的技艺表演，主要的不是照搬传统技艺，而是全新的创造。其次，正因为我们有“旧瓶装新酒”和“话剧加唱”的教训，我们变得聪明起来了。所以现在强调“技艺表演”的重要意义不是对“旧瓶装新酒”的消极重复，而是对“葡萄美酒夜光杯”的积极追求！虽然我们过去没有像现在这样重视“技艺表演”的作用，但并不意味着就完全没有这方面的追求。据我所知这类创造还是很不少的。例如，很早以来表现战斗场面的戏，由于生活本身的动作性强，可借鉴的传统技艺较多，所以有很多成功的创造。湖北有一出表现乡村教师生活的汉剧《育才外传》。剧中主人公杜育才，在被人捉弄之后，气愤填膺地挥毫写出一幅楹联。这里书法技艺作为一种表现人物的表演技艺用于舞台上。由于演员的书法具有一定的水平，所以每演及此，总受到观众的鼓掌喝彩。我还听说过另一出反映青年恋爱生活的小戏《溜冰场上》，全部剧情都在溜冰场上展现。所有上场的人物都穿着真的旱冰鞋表演，需要较高的技艺。这出戏虽然没有什么复杂的情节和激烈的冲突，但由于技艺表演的合理运用，整个演出给人以舒展、抒情、健美、高雅的美的愉悦。技艺表演使戏曲的形式美增添了几分秀色。

当代戏曲的表演技艺应具有时代的审美特征。虽然现代生活无情地淘汰了许多传统的表演技艺，给当代戏曲的技艺创造造成了较大的困难。但是，当代生活也给当代戏曲的技艺提供了丰富的素材和广阔的用武之地。刚健优美的体操艺术，美丽轻捷的冰上芭蕾，矫健飘逸的高台跳水，逼真惊险的现代武术，绝奇的杂技和魔术，

激烈的足球和相扑，还有书法的技艺、音乐的技艺，现代生活中这些美和力的创造都是当代戏曲取之不尽的创作素材。如果我们的演员能掌握这些技艺，再加上激光、电子音乐、化学手段等当代科技手段的舞台应用，当代戏曲的技艺表演一定比传统的技艺表演更富魅力。我憧憬着这美好的前景，并坚信只要通过许多人长期、艰苦的艺术实践，它将会变成美好的现实。

任何艺术品种的创作，都是运用形象思维。戏曲创作的形象思维更有其特殊的规律。编者脑海中出现的形象，除了一般文学艺术中的形象外，还必须具有舞台时空的特点，必须具有戏曲艺术所拥有的独特鲜明的艺术手法，因此可以称之为戏曲舞台形象思维。戏曲艺术家应当掌握这种思维，并运用这种思维去观察生活，撷取生活，提炼生活，把生活中的艺术素材，化为具有当代戏曲审美意义的艺术形象。

我们思考着，我们实践着，中国戏曲的振兴是指日可待的！

（原载《文艺研究》1986年第5期）

振兴京剧要在继承中求发展

(一九八六年十二月三十日)

李瑞环

谈到振兴京剧，首先有个看待中国历史文化的问题，这和振兴京剧有着直接的关系。现在有些同志有一种糊涂看法，似乎外国什么都好，我们什么都得向外国学习。甚至有极少数人公开主张“全盘西化”。这些看法显然是错误的，很不利于我们创造以马克思主义为指导的，批判地继承历史传统而又充分体现时代精神的，立足本国又面向世界的，这样一种高度发达的社会主义精神文明。

我们毫不隐讳。由于封建制度的腐朽和帝国主义的侵略，近一二百年，我们有些方面是落后了。就文学创作而言，在法国像伏尔泰、卢梭、狄德罗、巴尔扎克、大仲马、雨果、莫泊桑、罗曼·罗兰，等等，他们创作出一大批异地共存、流传久远的鸿篇巨著。他们中的很多的人，是文学家、戏剧家，同时也是思想家。相比之下，我们就差一些。但是，我们必须坚信这样一点：中华民族是有着悠久历史和文化的伟大民族，在古代文明史上长期处于世界的前列。可以毫不夸张地说，讲历史文化，我们在世界上是首屈一指的。我们不能搞历史虚无主义，背叛自己的祖宗，丧失中国人的人格。在座的有艺术家，有当权者，如果中华民族的光辉文化在我们手里丢掉，那将有愧于祖先，对不起后人。我并不否认吸收外国先进东西的必要性，包括文化在内。对外开放是我们坚定不移的国策，现在我们正进行着日益频繁的对外交流，毫无疑问，一切外国有益的东西我们都要学习、吸收，并做到“洋为中用”。但这决不意味着可以轻视自己本民族的东西。外国的东西只有经过消化吸收，和我们民族的特点相结合，才能成为自己的东西，真正为我所用。

京剧是中国民族文化中的瑰宝，历来被人们称为“大戏”、“国戏”。它有着很高的艺术价值，称得起是高级的精神食粮。我们这一代人，没有任何理由使它衰落、失传。我常讲历史的人要办历史的事，这包含两个意思，既不要超越历史，去干那些办不到的事情；也不要推卸历史的责任，该干的事情也不去办。现在，政通人和，国泰民安，我们完全有条件、有责任把京剧振兴起来。总之，无论是从历史的责任讲，还是从满足人民群众的精神生活需要讲，我们对于京剧这一宝贵文化遗产，都

必须予以重视、继承和发扬。

第二，振兴京剧的关键，或者叫最急迫的问题是什么，这是一个十分重要但目前又有争论的问题。我的看法，当前振兴京剧的关键是搞好继承，也就是说，要先继承后发展，把发展建立在扎实继承的基础之上。现在有些地方京剧上座率不高，比较萧条。出现这种状况，当然和群众需要的变化，以及电视等大众传播工具的普及，有着直接关系，但我认为主要原因，还是“十年内乱”期间江青一伙破坏了京剧的声誉，糟蹋了京剧艺术，割断了京剧发展的历史。当时，“十亿人民八台戏”，使京剧濒于灭亡的危险。在整整十多年里，青年演员丧失了学习的时间，中青年演员丧失了学习、实践的机会，老一代演员丧失了演出、传艺的黄金时代，现在他们有的过世了，有的老了力不从心了，观众也中断十多年没有看到正宗的京剧。这几年，我们在振兴京剧上虽然做了一些工作，但要挽回“十年内乱”给京剧艺术所带来的巨大损失，不是短时间所能奏效的。现在，我们演出的质量较差，拿不出当年那样地地道道的高水平的剧目来。有的演出甚至扭曲了形象，背离了京剧特有的艺术规律，老戏迷看了感到不满意，新观众看了产生误解。因此，振兴京剧的当务之急，也可以讲最有意义的事情，是集中精力搞好继承。也就是说，要消除“十年内乱”给京剧艺术造成的破坏和歪曲，就要拨乱反正，正本清源，恢复京剧的本来面目，逐步达到历史上曾有过的水平。如果不坚持这条指导思想，实际上是否定了“文化大革命”对京剧的破坏，振兴京剧就有可能变成一句空话。

现在，所谓“京剧发展”之风很盛，成家立派过多，我不主张这样搞。从一般意义上来讲，离开了继承的基础，侈谈发展就会变成胡来；具体来讲，京剧艺术有十年遭受严重破坏这段历史，我们必须正视这个现实，应该按照这种客观实际来确定我们的方针。京剧加上交响乐、迪斯科，可以不可以呢？可以。但这种简单的结合，不能叫京剧的发展。按我的话说，这是京剧和交响乐结婚生了个孩子，这个“孩子”，和爸爸妈妈有联系，但它不是爸爸也不是妈妈，不能叫正宗京剧。所以，讲振兴京剧不能把力量用之不当，如果不首先把主要精力放在继承上，一味地追求标新立异，那只能事倍功半，甚至糟蹋了京剧。我们的青年京剧团这次搞百日集训，就是一招一式、一板一腔地向老艺术家学习，攻下几个优秀的、能代表京剧艺术水平的历史剧目，效果较好，他们的演出得到了专家的高度评价，观众也给予了充分肯定。

我说当前京剧振兴的主要问题是继承，并不是否认发展的重要性。京剧也像其他事物一样，不发展就没有生命力，但没有真正的继承，就不会有真正的发展。因

此，必须强调先继承后发展，为发展先继承，继承和发展统一。

第三，怎样搞好继承问题。如果振兴京剧首先是继承这样一个方针是正确的话，那么就自然突出了老一辈京剧艺术家的地位和价值，突出了抓好青年一代的极端重要性。我认为，继承当然是老中青共同的责任，大家都要努力。但老艺术家和青年演员肩负重任，应当是我们做工作的着眼点。老艺术家有着丰富的实践经验，较高的艺术造诣，见识过许多名家好戏，了解京剧本来的面貌和应有的规矩，因此讲继承，首先要依靠他们。这些老艺术家都是“文化大革命”的受害者，他们现在是既痛恨又惋惜，既担心又着急。痛恨“文化大革命”夺去他们的宝贵时光，惋惜自己才能没有得到充分发挥，担心京剧今后衰落下去，着急自己天年有限、力不从心。所以，他们对搞好继承、繁荣京剧都怀有一腔热忱。天津青年京剧团百日集训证明，这些老艺术家都迫切希望把自己的艺术传给下一代，认为这样做于国是个贡献，于己也是流芳后世。现在的问题是如何把他们更好地组织起来，创造良好的条件和环境，使他们遂心如愿，尽展其能。这里有个很重要的问题，就是引导老演员认清自己的责任，扬经验丰富的长处，避不再适合舞台演出的短处，把主要精力放在传帮带上。我经常讲这样一段话：老一辈艺术家要永葆艺术青春，在群众中留下美好的艺术形象，不能靠永远占据舞台，老态龙钟、勉为其难，这样只能有损于自己在观众中早已树立起来的美好形象。老艺术家应当把主要精力用在发现人才、培养新人上，在一代胜似一代的青年演员身上，使自己的艺术流芳百世，永放光彩。最近，我们成立了一个戏剧咨询委员会，把有造诣的老演员组织起来，主要从事戏剧研究、积累资料、咨询指导、示范演出，通过这些工作搞好继承，带出新人。老演员都很满意，工作也很有成效。搞好继承的另一个关键，是抓好青年演员。京剧是一个艺术品位很高的剧种，没有较长的时间很难学好。青年未来时间长，如果把他们教好了，可以使几十年不断档。同时，青年接受能力较强，可塑性较大，定型的东西较少，有毛病容易纠正，总的来讲，他们好学上进，教起来容易。而这些都是搞好继承的优势所在。振兴京剧，势在必行，望有志之士共同努力。

（原载《李瑞环谈京剧艺术》，生活·读书·新知三联书店2012年版）

“探索剧目”的度与俗

徐城北

在电影和话剧界，“探索”二字堂而皇之标在某些作品的头上，上座率虽未必佳，但舆论阵地毕竟被夺取到手，一些派生物（诸如电影界的“第五代”提法）都不胫而走。戏曲界情形如何？京剧似仍然“我自岿然不动”，但在京剧的外围（诸如越剧、黄梅戏、川剧、桂剧）却涌现了一些有其实而无其名的“探索剧目”。这类剧目的一个显著标志，就是编剧、导演主体创作意识的兴起与落实，从而抑制了戏曲创作流程当中可以左右一切的主角意志。这是一股流，一股进步和改革的潮流。它将撼动戏曲阵营中潜藏的封建主义余孽，使戏曲的现代化问题不再停留在争取“表现当代生活”的浅层次上，而从自身机制上产生脱胎换骨的变革，进一步对戏曲用新观点新手段反映一切题材开辟无限多的新路。

笔者在肯定近年戏曲界的这一股潮流的同时，却想通过本文侧重谈一谈这股潮流的不足。不足似乎在于编剧、导演主体创作意识过于“超前”而忽视甚至无视戏曲是一种以演员的唱、念、做、打为中心的戏剧形式。什么人戏曲的基本观众？恐怕是中等上下文化程度的人。什么东西是戏曲基本观众所津津乐道的？恐怕是各个剧种中的著名演员、著名角色以及形成二者之间联系的那些著名技艺。对这些绝不能视而不见和充耳不闻，我们的编导不能满足于高屋建瓴般去营造自己巍峨的艺术殿堂，而应该一而再再而三地检查这殿堂可曾与老百姓眼下的思想高度和文化修养切实“接壤”。编导阐发“自己的思想”如果太多、太强，这样的作品就容易过“度”——超越了现阶段戏曲观众的承受力。编导在表现思路、手法上如果搞“新玩艺”太多、太杂，这样的作品就容易背离戏曲观众要欣赏演员施展个人技艺的习惯，使明明属于俗文学范畴的戏曲强行脱俗，结果是使自己的观众越来越少。我看过一些“有其实而无其名”的戏曲探索剧目，深为其中担任主角的若干头牌演员感到惋惜——他（她）们的绝技无从施展，他（她）们的手、脚、身、口等都“没了抓挠”。造成这一点的的原因是那些立志创建“探索剧目”的编导注意力经常转移到现代舞台的声、光条件上，仿佛只有在那上面做的“文章”才是属于“自己的”，仿佛只

有那样才堪与国外的戏剧流派并肩媲美！说“绝”一些——似乎这些锐意求新的编导有点看不起戏曲演员和观众，觉得头牌演员不过技术好些，而这种欣赏趣味多属陈规陋习。倘真是这样的话，我觉得这类“探索剧目”今后将会逐渐走上绝路。因为头牌演员“陪”着编导唱了头一回，听不到观众给自己喝彩，感到这些“活儿”二路演员就可以拿下来，于是编导搞第二个戏时，他（她）们就提不起神甚至敬而远之；这一走，老观众也就成批跟“迁户口”了。倘今后的“探索剧目”都由二路演员“挑”着唱，那才是戏曲的悲剧，同时也是编导们的末路呢！不知戏曲编导们认不认这个“理”——在现实条件下，您能劝说头牌演员在改革路上切实地迈一小步，这不比与二、三路演员前呼后拥地跳跃十大步还要有影响？

上面为戏曲“探索剧目”找了许多不足。我认为梨园里的最深层（大剧种、名演员、古老而不受欢迎的流派剧目）当中，似乎也很有开掘的余地，尽管里面充满家族和师门的诸多“规矩”，但毕竟不是死水一潭。梅兰芳早在二三十年代就发明了一种“扭秧歌”的改革方式——每进两三步就退一步，他从来不喜欢自己的观众能在某一个夜晚陡然会发现一个“崭新的梅兰芳”。解放后至今天，凡是有成就的戏曲演员，无不注意同观众的联系与交流，“探索”观众“品尝”的口味，顺应不同阶层观众现有的审美需求，逐步进行改革，而这种改革一时还不能大刀阔斧，戏曲渐变的规律也不容许大刀阔斧。我看这没有什么不好，只要认识到改革的必要，就应当在各种不同的基点上做不同层次和形式的探索，这样搞出来的戏，同样可以理直气壮地称之为“探索剧目”。这类“探索剧目”与前面讲的相比，恐怕更能切合实际，因为这是从我们戏曲界的现实土壤中根植出来的，可以找到更多所需的有机肥料，同时也可以有选择地使用适度的农药，这是不是总比贸然把花店出售的某些舶来“花朵”给我们的戏曲进行硬性的“接枝”要好一些？

（原载《剧本》1988年8月号）

关于《曹操与杨修》（二篇）

陈亚先

莫愁前路无知己——《曹操与杨修》创作札记

京剧新剧目汇演中，每当《曹操与杨修》一曲终了，剧场沸腾，激动难已的观众涌向台口要与演员握手时，我便坐在剧场一隅，潸然泪下。剧作家曹宪成叹道：“亚先咧，你幸福！”我蓦然想起一句唐诗：“莫愁前路无知己，天下谁人不识君？”我终于找到知己了，而且是远在天津，那么多的心和我的心撞击到了一起。作为编剧，还有什么比被观众理解更幸福的呢？

曾有几位同仁问我：“你怎么想起来要写《曹操与杨修》的呢？”这一问还真把我给问住了。怎么想起来的？我实在也说不清楚，我只能说，我是从生活底层走过来的人，我的身上有许多对于社会、人生的忧患细胞，时髦的说法，那叫忧患意识。然也然也，饱经忧患，焉能没有忧患意识？

几年前，我看过一篇报告文学《胡杨泪》。主人公是湖南湘乡的钱钟仁，此人饱学多才。少年时，三次以优异成绩考上重点大学，但因为是我一样的“狗崽子”，未能入选，只得背井离乡流浪到大西北，受尽人间苦楚。后来年届不惑，又以第二名的优势考取研究生，但因年龄过线，廉颇老矣，又不能深造。最后虽然入西北大学任教，终因心力交瘁，不寿而夭。我读到纪念他的专集《胡杨泪尽》时，几乎是以泪洗面，不忍卒读。我在那本书的扉页上写下一首诗，记得其中的几句是：“志士偏无报国路，文章空有断肠诗，昆仑果有还生草，舍命为君采一枝！”

钱钟仁的悲剧，为何使然！我伫立窗前，彻夜不寐，想到了中华民族漫长的历史，想到了我们所处的这个社会、人生。俗语云：自古红颜多薄命。换言之，可不可以说，自古高才多薄命呢？从汉高祖到朱元璋，迄至中国大地的“史无前例”，不是一次又一次演示了这一事实吗？

中国人，为什么要相互倾轧，力量抵消？“出头的椽子”为什么要“先烂”？再

说“椽子”为什么要“出头”？而且是“沉舟侧畔千帆过”，“九死而其犹未悔”？也许这便是几千年传统文化侵入骨髓的缘故吧！这实在是一个值得十余亿炎黄子孙警醒和反思的课题。

于是，我写下了《曹操与杨修》。

爬了十几年格子了，我也曾道听途说，知道什么叫作品的永久性品格。所以我要声明，这个作品绝对无意影射什么或是针砭时弊。时弊者，一时之弊也，一旦弊端成为过去，作品也就苍白了，被人遗忘了，岂不悲哉？因此，我力图写出曹操和杨修这两个主人公的伟大和卑微，透过这两个灵魂去思索我们的历史。过去，是今天的历史，今天又将是未来的历史。所以我在剧本中设计了一个串场的“招贤者”。全剧故事发生在三年之内，而这个“招贤者”却从黑发无须的少年直至白发苍苍，一剧终了，他仍在发出苍老的“招贤”呼喊。不怕各位笑话，我一直对这一笔颇为得意，因为这个与剧情若即若离的人物，也许能加强作品的历史延伸感，不知观众以为然否？

戏，是改出来的，诚哉斯言！《曹》剧发表后，曾获第四届全国优秀剧本奖。但是，上海京剧院的导演马科提出了新的要求，还得改！于是我三赴上海，四易其稿。有的地方，当时以为是割爱，演出证明是改对了。我很佩服尚长荣、言兴朋两位著名演员，更佩服马科导演，是他们在二度创作上丰富了剧本。我也很佩服音乐、舞美、服装设计等各部门的创作人员，是他们新奇的构思，使这个戏在许多地方超过我的想象。

但是，在赞誉声中，需要的是冷静。我曾自问：观众的狂热是不是因为这个戏道出了他们想要说的话，那是说切中了时弊？他们之中究竟有多少人产生了历史和人性的反思？所以这个戏，还得再爬爬坡，可不能让它停留在政治层面上！尚长荣同志说得好：“到此，只能算小小的一站。”

（原载《解放日报》1989年1月26日）

忘不了那“千夫叹”——《曹操与杨修》创作小札

那年，我十五岁，念高一。

暑假回家补充“给养”，忽然发现我已无家可归了。泥坯的房屋还在，但门上一把锈巴巴的铁锁宣告我从此孤苦无依。邻居说，我叔父（我唯一的抚养人），被判了十五年徒刑，坐牢去了。

刚好那晚生产队给五保户六姨姨送葬。我借了一个竹床，躺在禾坪前的池塘边，听村人吹送葬唢呐，那“哭相思”，那“千夫叹”，吹得一天星斗一塘月色无比凄惶。后来，这凄惶便一直伴随我，很久很久。

回到学校，靠兄长和同学接济度日。

忽然迷上笛子。

便横捏了一根二角五分竹笛，白天黑夜地吹。直吹得所有人皆对我深恶痛绝，仍是“咪咪咪咪”无休无歇。于是老师同学都叫我“亚宝”，现世宝的意思。

却很少有人知道我心中藏着很深很深的悲凉。

“文革”了，这悲凉跟着我的际遇有增无减。几年后，它便跑进我发表的一些铅字中。我写山村故旧，写洞庭风月，常夹带进去一缕两缕哀婉苍凉，直到新编历史剧《曹操与杨修》。

现在回头看剧本，忽然觉得剧中那松林墓地，缟素灵堂，月夜斩台，处处有当年乡村唢呐吹出来的“千夫叹”。

叹什么？我不晓得，我只是感到人生有许多值得浩叹的地方罢了。

但是在《曹》剧演出后的一些大小会上，有些人士非让我说个子丑寅卯，我一阵一阵犯迷糊，傻了吧唧地什么也说不上来。终于只得由理论家替我说了：

“陈亚先不经意地碰撞到了当代广大观众一种共同的心理潜藏……剧中曹操和杨修各自以悲凉的人生际遇指向着直至今天还使人怦然心动的历史负载。”细细一想，我五体投地服了这“不经意”三字。倘若我拉开架势，很“经意”地去碰撞，说不定未撅屁股人家先知道你要拉屎，结果什么也碰撞不上，如何能叫人“怦然心动”？

如此说来，我是打了一路悲怆的醉拳？

八三年，我写过一篇小说，叫做《父亲的葬礼》。其实呢，我父母亲是在我三岁

的时候便先后死了的，小说中父亲的原型即我叔父。

我叔父老老实实服满了十五年徒刑之后，人们才明白他的案子属于冤枉。自然也没有必要打报告平反，因为他没有工资可以补发，况且七十一岁的老人也不看重政治生命。其时，我已挈妇将雏在城里立足。他出狱后，安身在我的木板屋里，喝两盅老酒，烤烤煤炉火已是十分享福了。但他时时系念着乡下老家，似乎完全忘记了正是老家一些人整材料告状，让他坐了十五年冤枉牢。他的怀旧极是真诚，竟至于独自一人凄然泪下。但他终于没有来得及回家看看，便死于一次意外的车祸。故乡人闻讯，坚决要求将他葬回老家，绝不可埋在异乡做了孤魂野鬼。

后来，我叔父的归葬，空前地悲壮热烈，几千人的队伍一直将他送到山上墓穴。我于是又一次听到了那震撼人心的呐唢牌子“千夫叹”。时值深秋，天地空蒙，无边落木。数十把唢呐奏得山也愀然，水也愀然。那是一种无可奈何的人生咏叹！

我毫不奇怪为什么殡葬组织者们正是当年坚决要送我叔父入狱的那些人，反觉得一切顺乎自然。他们是真诚的人，过去和现在所做的一切全是出于绝对的真诚。

也不晓得怎么回事，这真诚竟混淆了我头脑里的道德标准，原则立场。写《曹》剧时，我把一切丢在九霄云外，只是要把真诚的人性还给剧中人。于是，恃才傲物的杨修常有莫名惆怅，杀人掩过的曹操无限悲伤。最后一场戏，曹操与杨修在斩台上相向而泣，杀人的和被人杀的都真正感到了自己的悲哀。也许是这点让观众动情了，大幕落下后，他们才纷纷涌向台口……

我忘不了那“千夫叹”！

也许是由于这，剧中便有了一个从风华年少到白发老叟的招贤者。他一直在奔走呼号，发出无可奈何的呼喊，扼叹。理论家说：那是历史老人在俯视人生，是历史的延伸感，是历史哲理沉淀。我说：那是“千夫叹”余音不息。

也许有人说，《曹》剧不无浅陋之处，而你却说得那么深沉，自作多情罢了。这我知道。如果有可能，我还将和导演们、演员们继续努力，务要使观众真正地感受到人生的咏叹。

（原载《剧海》1989年第5期）

关于“探索性戏曲”的独白

徐 菜

没有哪个艺术家不追求创新与突破。探索，每个艺术家本来都在实践中进行着。可是现在却出现了着意强调“探索性戏曲”。

封闭的中国社会突然开放了。猛烈的社会震动把古老戏曲与现代观众间早已存在的矛盾迅速扩大，从而将戏曲推入了生存发展的困境。

新的时代召唤新的戏曲。一支义勇军以突变的方式创造了一批剧目，从戏曲迟缓的渐变进程中异峰突起，与人们所熟悉的戏剧样式构成明显的差异，故而被称为“探索性戏曲”。

由此可见，探索性戏曲是一个暂时的、相对的概念。这是戏曲在特定的社会条件下出现的特殊现象，不能和常规模式的优秀剧目与常规意义的创造革新混为一谈。同时，探索性戏曲旨在打破中国戏曲的传统模式，突出表现为创造形式的现代美表达内容的现代意识，以适应现代观众的审美要求。

就我所见而论，近年来引人注目的《潘金莲》、《泥马泪》、《邯郸梦记》、《白蛇前传》、《换魂记》、《山鬼》、《四川好人》、《红楼惊梦》、《田姐与庄周》等，算得典型的探索性戏曲，因为它们与传统的或常规的戏曲相比，呈现出前所未有的形态。比如桂剧《泥马泪》，它的剧本结构、音乐唱腔以及节奏化的表演虽然还是传统的，但其内容和形式却于传统又有很大的突破，那对造神运动与集体无意识的反思，那对人物的刻画跳出了以往好坏相斗的窠臼，无疑都具有鲜明的现代意识；同时，用女性群舞代表芦苇荡，用“群马”狂奔外化人物内心，用统一服装表现没有独立人格的群盲等等，都是传统戏曲所不曾见的。再如婺剧《白蛇前传》，在保留传统戏曲身段的基础上，大量地（不是局部地）引进舞蹈语汇和舞蹈场面来塑造人物、烘托气氛，使它与过去的《白蛇传》相比，宛如一出新戏。湘剧《山鬼》有人说看不懂，有人怀疑它还是不是戏曲。我们承认它还是戏曲，因为它的乐音唱腔还是湘剧，它同时还保留着“节奏化”这个戏曲美学的基本特征，《四川好人》除了还是川剧的音乐唱腔、戏曲的“节奏化”以及某些传统技巧和身段外，其演出形式基本上是西方

现代派戏剧的手法为人物符号化以及“穿袍子”、“爬梯子”等等，所以这出戏的形态与传统戏曲也相去甚远。无需一一列举，亦可从这些探索性戏曲中清楚窥见探索者的心态：他们要抛弃多年来封闭的戏剧观的桎梏，他们要打破我国将现实主义定于一尊的局面，他们要突破“五十年（代以来）一贯制”的演出模式，他们要改变把复杂多变的社会与人生简单化的幼稚观念，他们要扬弃戏曲艺术中那些不适应现代审美要求的遗传因子……凡此种种，他们最终的目的是想把戏曲这个古老的艺术门类从内容到形式经过探索期，逐渐过渡到完善期，从而演变成为一种合乎新时代要求的新戏曲，并且呈现出多元共存、千姿百态的局面。当然，他们也赞成将戏曲艺术的古典美尽可能保留在舞台上，作为多元化戏曲中的一元斗艳争辉。

探索者和他们的支持者之所以甘冒风险、愿受指责来从事这“离经叛道”般的探索，都是因为他们对戏曲有着近乎痴迷般的热爱。否则，他们早就“人往高处走”了，又何必陪着戏曲徘徊在低谷？所以，悲壮的探索性戏曲的出现是因为有一群悲壮的探索者。只是，悲壮绝不能伴随着盲目。可喜的是，探索者都有着自己的清醒。

探索性戏曲所呈现的千姿百态、各不相同只是表象，骨子里它们几乎完全一致，那就是：在引进话剧、舞蹈等姐妹艺术或西方现代派戏剧手法的同时，它们都固执地坚持本剧种的特色（如音乐、唱腔）和戏曲美学的基本特征（如节奏化与某些程式性的表演）。可见，探索者并不想抛弃戏曲，而是想发展这个古老艺术。他们懂得探索也有“边界”，他们不想“越过边界”让戏曲与别的艺术门类融合从而消失了戏曲自己。

探索性戏曲还有个较为普遍的现象，即它们大多追求艺术的再现与表现相结合。数年前，当我们的戏曲被教条主义统治数十年之后，现实主义在某种程度上的复兴，曾使审美饥渴的观众得到过狂喜般的满足。接着，国禁开解，西方文化与艺术的涌入，使中国戏剧受到严重挑战。除了电视普及等客观原因，我们那简陋、笨拙、古板、简单、浅薄、直露，尤其是全国数十年不变的一个模式的戏剧形态，迅速被人冷落。戏剧家于仓惶之际，把眼光投向世界，急迫地搜寻着可资借鉴的一切以为我所用。他们在陌生的现代主义中找到了与当今中国社会沟通的因子：变形、荒诞、苦闷、梦幻，甚至绝望，这些都与经历了“十年浩劫”的中国人心灵相通。于是，现代主义在中国戏剧领域内有了立锥之地，它首先进入话剧，后来进入戏曲。虽然戏曲是以“迈四方步”的速度和方式接受它，虽然这种接受还停留在初级形态，往往是站在现实主义立场和传统戏曲美学的基础上。借鉴它一点手法，以增加戏曲的表现手段，使其变得更丰富多彩、更吸引当代观众而已。但，仅仅这一点接受，便

给我们带来了前面所举的一系列新戏。尽管现代主义的引入在各个剧目里各有其得失成败。但不可否认，它正是探索性戏曲引人注目的一个缘故。在当代中国的文坛艺苑中，现代主义的入侵或渗透，有其深刻的社会原因，也是一种进步现象。尤其是当现代主义出现在戏曲中时，它的消极因素已尽可能过滤干净，唯以其与戏曲之相通部分如写意性、虚拟性等去丰富中国戏曲，并促进创作者更迅速、更彻底地摆脱教条主义的束缚。这是现代主义对中国戏曲的贡献。我预料，现代主义在中国戏曲中还会有更大的发展。

探索性戏曲还有一个特点，即探索者除了追求以声、光、色、技等去满足观众的感官享受外，还追求抽象的哲理思辨给观众以人生的或社会的启迪。因此，探索者大多不满足于有一个鲜明正确的主题思想，而希望自己的作品含蓄、多义，能引人回味、发人深思，愿意让观众仁者见仁、智者见智。他们也不满足对人物进行是非善恶等浅显的道德评判，而着力去开掘人物复杂、丰富、生动、多变的内心世界。总之，他们追求好听、好看，也追求可思、耐思。他们的作品往往不会使人大哭大笑，他们认为让观众达到忘我的地步会使他们失去思辨的能力和兴趣。所以，探索性戏曲多不是严格意义上的悲剧、喜剧或正剧，然而它们却总能使人一见不忘，任凭你喜欢也罢，不喜欢也罢。

探索性戏曲以它稀奇古怪和别具一格吸引着戏剧理论家，理论家们感到其中有许多文章可做，可又觉得文章不大好做。的确，做个文艺理论家很不容易。他不像运动场上的裁判，吹足球就只管足球，吹排球就只管排球，而是艺术有多少样式，他就得研究多少。再说，在足球、排球里，越位、过网击球是绝对的犯规，而文艺则不然。也许，某种“越位”或“过网”恰恰是一种创造。探索性戏曲又忒爱“越位”、“过网”。那么，究竟是“犯规”还是“创造”？这就要求理论家突破自己的审美定势和固有的理论框架，去欣赏、研究、理解、发现，并创造新的理论，帮助探索性戏曲健康发展，帮助探索者取得成功。

看戏曲发展史，将之杂剧与明清传奇相比，二者的面貌竟大不相同。虽然它们是“同一血统”，有着共同的“遗传基因”。我由此而相信，若干若干年后，会有与今日戏曲相比其面目也大不一样的新一代戏曲，虽然现在谁也不可能准确地描述它究竟是什么模样。试想，在思想意识和社会状况还是一脉相承的封建时期，在戏曲“改革”还处于自发的、无组织的古代，中国戏曲的形式更新尚且达到了“换代”的程度，何况即将进入二十一世纪的今天。变！换代式的变！这是戏曲发展的趋势。其核心是使戏曲形式的古典美与现代美相结合，这正是探索性戏曲肩负的任务。

从探索性戏曲看探索者，尽管他们各人的自觉程度各有不同，但都在致力于将戏曲形式的古典美转而具有现代美，以表达现代的思想内涵，适应现代人的审美需求。这是一项十分艰苦而很难把握的工程。探索性戏曲目前呈现的不稳定状态及它们的不尽人意，正说明这项工程的艰巨。但探索性戏曲必将继续出现，并会在理论家的帮助下，从幼稚走向成熟，从粗糙走向完善。

探索性戏曲是现代戏曲发展中一支先头部队，是戏曲创造革新大军中的一队尖兵，它们急行军于戏曲前进的路上。它们每一个成败的反馈，都给常规性创造革新以路标般的信息：或此路不通，或此路可行，或此路要搭桥、开山等等。戏曲的常规性创造革新则恰似它们的后续部队，它会把探索性戏曲的成功予以巩固，战果予以扩大；又会将其缺点予以克服，失败予以避免。所以，探索性戏曲与戏曲的常规性创造革新不但不互相排斥，而且是互相补充。试看，在探索性戏曲中出现的某些表现手法如吸收现代音乐舞蹈及物化人物内心等，已被常规性戏曲革新广泛采用，就是一个明显的例证。有的人在搞探索性戏曲时，也搞常规性革新，这时他的革新往往有长足的进步，因为他搞探索性戏曲改变了单一的思维模式而解放了自己的手足。就这样，“探索性”的创造与“常规性”的革新这两种戏曲运动便一起汇入形成新一代戏曲的历史长流中，并会使未来的新一代戏曲呈现出前所未有的多元、多彩、多姿。同时，理论家们亦将努力促成这种戏曲格局的发展与实现。

（原载 1989 年 3 月 4 日《文艺报》）

戏曲是不断发展的

张 庚

一、观众是喜新厌旧的

乍一看，戏曲是不大容易变样子的。就拿京戏来说，唱腔如果有了较明显的变化，观众就说它不姓“京”了；甚至有时要改动它一句唱词也很不容易，如《空城计》中有诸葛亮唱的两联上下句互相接错了，这事，凡看戏的人人皆知，但要将它改正过来却难得很，直到今天，这件事也没有办到。这种情况，不仅京戏里有，秦腔、川戏等，凡较古老的剧种，无不存在这类问题。

但仔细去考察，就会发现这只是一方面的情况，还有另一方面的情况则是每个剧种随时都在花样翻新。还是拿京戏来说吧。谭鑫培以前，老生唱的都是高调门，听起来亢爽直率，富于阳刚之气；谭鑫培出来一改前辙，把调门调低了，唱腔婉转而富于表情能力。在谭腔初兴的时候，许多听惯老腔的观众很不习惯，讥之为“母胡子”，意思是说他拿老旦的腔来唱老生。但曾几何时，就变成“满城争唱叫天儿”了（叫天儿是谭的艺名）。在梅兰芳之前，青衣如陈德霖等，在台上都是“抱着肚子唱”，很少舞蹈动作；梅出来以后却创造了古装戏，载歌载舞，连服装、化妆都创新了。程砚秋出来，又创造了程腔，呜咽婉转，与传统的青衣腔又大异其趣，一时风靡。新腔一出，人人争学。

王骥德说，声腔三十年一变，可见历史上向来如此。从一个短暂的时间来看，不大容易觉察出这种变化来，但戏曲界的人却最容易敏感到观众喜新厌旧的心态。一个剧目连续上演了若干天，上座率就不断下降了，剧场就得考虑换剧目。即使好几个剧目倒换着上演，日子久了，观众也会不耐烦：“翻开报纸不用看，《梁祝哀史》《白蛇传》”，这样的顺口溜就流传起来了，从这类事实可以看出，戏曲剧院必须不断有新剧目上演才是正常现象。新剧目对于观众的意义，就是新故事、新人物、新唱腔、新表演、新服装等等，能使人耳目一新的东西。梅兰芳在艺术上出了新，因

为他有许多新剧目，程砚秋的新腔，也是从他的新剧目中产生出来的。谭鑫培之后，老生出来了新派别，如言菊朋、周信芳。言、周之所以自成一派，是因为他们有自己的唱腔，自己的特殊剧目。这种情形，不独京戏如此，各个剧种如越剧、评剧都莫不如此。要着重提一句，戏曲的新剧目中特别引人注目的是新唱腔。演员之所以成派，也由于他们有新腔。评剧有“白派”、有“新派”，就因为他们都有自己特殊的唱腔。这种唱腔被观众爱好，得以一时流传，剧场里也就一时不断满座，轰动起来了。

这就是说，有新剧目还得有新唱腔。没有新唱腔光有新剧目，剧目的生命力是不强的。梅兰芳也编过一些时装新戏，但其中唱腔不突出，这些戏也得不到流行。如果一个剧种不但没有新派别新唱腔，连新剧目也拿不出来，只靠几出传统折子戏撑门面，这个剧种的前途也就岌岌可危了。这一点，我们过去认识不足，在几十年的戏曲改革中，培养唱腔的新流派，特别京剧的新流派，用力是不够的。所谓的“样板戏”，问题很多。但其中的某些唱段之所以能够一时传唱，在唱腔上下了功夫是一个原因。

刘禹锡有两句诗道：“劝君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝。”为什么声腔老要变，为什么老腔老调就不吸引人？这里有一个美学上的问题。上一代人和下一代人的审美要求是很难相同的。为什么会有这种现象？因为艺术是渲染感情的东西。戏曲非常着重唱，是一种抒情性较浓的艺术，所以它有一种敏感的特点，历史上新一代人和上一代人所生活的时代背景不同，所遭遇的时代气氛也各有不同。这些不同反映到感情上就成为欢乐、激昂慷慨、灰心丧气等等不同的情绪。这些情绪通过艺术家的感受和观众的感染，就会很快地反映到戏曲创作上来。这就是《乐记》上所说的“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困”的道理。这并不是将艺术和政治故意拉在一起，这是剖析一种文艺现象。时代对生活在其中的人们的影响是无可逃避的，人们这些心灵中的感受反映到艺术上面来也是十分自然的。清末之时，国亡无日之感是稍稍留心时事的人们的共同心事，特别北京人的感受最为真切。所谓“国事兴亡谁管得，满城争唱叫天儿”这两句诗，说得也不是很准确的。那时的老百姓并不是不关心国事，但他们哪能管得上国事呢？“争唱叫天儿”不过是聊以寄托无出路的愁思而已。我们不妨去听听谭鑫培留下的唱片：《卖马》、《碰碑》、《洪羊洞》等等，就会发现这些唱段中，茫然失路的悲观情绪是充溢于旋律之中的。

这上面所说的，只就一个剧种的变化而言。在戏曲史上，还有剧种之间兴替的

事实。从整个历史的长过程来看，一个剧种代替一个剧种称霸剧坛的事，屡见不鲜，但从一个剧种自身的兴衰而论，是有些骇人听闻的。昆曲就是如此。十九世纪以前，昆曲独霸剧坛，声威赫赫，到了十九世纪中叶，梆子、皮簧起来，不知不觉之间，把昆曲定于一尊的地位逐渐挤成了附庸，后来甚至变得无立足之地。最后，京剧成了全国唯一的大剧种，昆曲倒成了需要保护的對象了。

剧种兴衰的原因，比起一个剧种之内的变化来，要复杂得多。昆曲的兴起是在明代中叶以后，发祥地是在苏州地区。这是一个相对承平的时代，又是一个富庶的地区，人民安居乐业。因此北曲的杀伐之气人们不爱听了，要听这流丽悠远的水磨腔。由于它比较起来，最适于这个时代的气氛，就把同时的南方几种声腔都比下去而很快兴盛起来。在它的发展过程中，不仅仅成了江南富庶生活中不可缺少的文艺享受，更重要的，它还反映了建筑在这种发展较高的经济生活基础之上的进步思想和政治要求，产生了一批很投观众口味的剧目，如《浣纱记》、《牡丹亭》、《千钟禄》、《长生殿》、《桃花扇》。这些戏说出了当时具有进步思想的人心里想说的话，表达了这些人心里的情感。就因为如此，所以《牡丹亭》一演出，就使得少女少妇特别动情，虽说是看戏，也教那时受礼教压得喘不过气来的人们流出了同情泪，得以痛快……又因为《千钟禄》和《长生殿》隐晦地表达了亡国的哀思，所以才唱起这两个戏中动人的曲子，所谓“家家‘收拾起’，户户‘不提防’”来抒发胸中郁闷的感情。

在昆曲极盛时代，它就是这样和它的观众心连心地贴在一起的。

这时，梆子、皮簧等所谓的“花部”已经兴起。它们泼辣粗犷，但通俗易懂，为大多数文化水平较低的观众所欢迎。不仅如此，就是焦循这样的大学者也酷爱它。他在《花部农谭》中说：“余幼时随先子观村剧，前一日演《双珠·天打》，观者视之漠然。明日演《清风亭》，其始无不切齿，既而无不大快。饶鼓既歇，相视肃然，罔有戏色；归而称说，浹旬未已。彼谓花部不及昆腔者，鄙先之见也。”这里提到的两个戏，都是说的雷打坏人，其所以前者不动人，首先是内容不够真切，其次则是昆曲不通俗；后者恰恰在这两方面胜过前者。这是嘉庆年间（十九世纪初）的事。到了道光时候，花部气候已成，徽、汉合流在北京成为主要剧种，并衍变为京戏（先称京班），昆曲就更加衰落了。

嘉庆这个朝代，是民间白莲教起义闹得天翻地覆的时候，那些起义人物的形象在花部戏里是有反映的：如瓦岗寨以及其他某些从演义小说改编出来的戏，其中的人物，都带有起义农民的味道，特别是那些女英雄可说和昆曲传奇中的女人大异其

趣。在魏长生所演的《滚楼》中已经开始有这类人物的影子了，形成发展的过程已非一日。这一群舞台人物形象是随着明末清初以来农民起义共同成长起来的，时间上经过一百七八十年之多。这样的人物形象是花部剧目中一个很突出的特色。如果说这是时代的特色不能说是夸张。这样的生活，是昆曲绝对反映不出来的。

由于以上种种，当京剧成熟以后，它既继承了昆曲在艺术上的许多东西，又克服了昆曲不易为广大观众所接受的缺点，在舞台上塑造了一批新人物，为观众所欢迎；它的唱腔既好听又好学。从此，京剧就代替昆曲成了剧坛的盟主了。

昆曲的衰落，不是由于它的艺术不好，而是由于它不能应变。一个改朝换代，一个农民起义，这在一直处于承平时代的昆曲是从没有经历过的，它完全适应不了。它的最中坚的艺术家们也没有想到如何积极有效地去应变，这就使它不能不接受悲惨的命运了。

二、现代新戏曲成熟了吗？

自辛亥革命前夕到现在，已经有八十多年的历史了。戏曲改良这个口号就是在那时提出来的。从那时起，也有了丰富的实践经验。这实际上是一个戏曲现代化的运动。叫改良、改革、革新，它的意思其实是一样的，就是要戏曲来表现现代生活、现代人的思想感情。这个工作到底做得怎么样了？是成功，是失败？是可能，还是不可能？有些什么经验教训呢？

对于现代化的理解，各个历史阶段也有差异。总起来说，是要让戏曲为现代生活服务。辛亥革命前后，当时的启蒙者首先认识到戏曲是非常容易为广大群众所接受的文艺形式，认为利用戏曲来开启民智，拿革命或改良的道理来教育他们，是最容易取得效果的。这是一种把戏曲当做宣传工具的观点。这样的观点，不只从事革命或改良运动的人有，就是戏曲界也同样有。不但有，而且行之不疑。当时并没有考虑到戏曲乃至一般文艺在社会生活中是不是还具有更大的潜在能量，并设法去开发它们。应当看到，这个世纪的革命运动，一个接着一个，都是紧迫而匆忙的，对于文艺的美学价值、社会作用，没有时间去仔细考虑。辛亥革命时期对戏曲和文艺的观点，一直延续和继承下来，并且凝炼成一句“文艺为政治服务”的口号。但现在已经到了社会主义建设时期，除了经济建设之外，还有一个同样重要的精神文明的建设。这是一个需要培养一代社会主义新人的重大时代使命，光着眼于配合当前的政治任务是完成不了的。这就必须发挥过去所忽视的文艺的美学价值，为培养高

尚的心灵而努力。在这方面，戏剧、戏曲是能起它的作用的，但决不能采取短视的态度，要求每一个作品解决一个具体问题，取立竿见影之效，而要重视它的渗透人心的潜移默化的作用。这是要靠艺术家自觉的社会责任感来达到的。我们当然也不同意有些人因此就认为文艺创作是没有任何目的，只是个人玩玩而已的事情，于是把任何不利于社会生活的病态思想不负责任地用文艺手段加以渲染来毒害社会，特别是毒害青年，还美其名曰，这才是真正的文艺。开掘人的心灵是复杂的事情，不可以简单化，更不可概念化，是要下功夫去深入生活，才能有所获得的。

总之，戏曲的现代化首先是作品内容的现代化。我们的传统剧目有自己的思想内容，创造了自己那个时代的人物，我们也有责任创造自己时代的人物，这些人物有他们不同于前代的思想感情，有他们的时代风貌，并能唤起当代观众心弦的共振。这样的人物不一定是英雄，也可以是小人物；不论是英雄、是凡人，都应有血有肉的人物。《高山下的花环》中的雷军长、老大娘和其他一些人是塑造得成功的现代人，《四姑娘》中的四姑娘、金东水，同样也是塑造得成功的现代人。

也不一定只有描写当代生活的戏才配称为现代化的戏曲。现代人写的历史剧一样也能成为很好的现代戏。像《曹操与杨修》、《秋风辞》等，是从现代人的眼光去认识历史，古代人是创作不出来的。现代题材与古代题材是没有什么高下之分的，但各有其不同的意义，现代题材是直接看现代，历史题材是今人看历史。现代人不仅要认清自己的时代，也要用现代的眼光去认清历史。前些时候关于《河殇》的争论，不就是如何认识我们的历史吗？肯定它还是否定它，对于我们现代人难道不是很重要的问题吗？

对于一个剧种来说，继承与创新都是必要的。老剧种要发展不能不继承，新剧种也必须继承老剧种的遗产才能更好地发展。如越剧，半个世纪以来发展很快，它是继承了昆曲的表演艺术的。评剧的发展也很快，它也是继承了梆子的许多东西的。创新也不能毫无凭借，它所凭借的是同时代的新艺术、新技艺，这就是所谓横向借鉴。但新的东西要进入戏曲，总得经过一个驯化过程，因为各种艺术独立存在的时候有它们自己的创作规律，进入戏曲以后，则必须遵从戏曲的创作规律，因此就得经过一个过程，才能在戏曲创作中运用自如。我们称这个过程叫驯化过程。这种驯化的事，在古代早就存在了，现代当然还存在。比方在明末清初之际，武术被戏曲所吸收，成为一种表现手法，开始时都是真刀真枪上台，格斗起来过于惊险，令人担心。当然，这样的技艺表演方法也就很难令观众进入艺术欣赏状态了。直到经过相当长一段时间，舞台上的刀枪把子都戏曲化了，不仅仅把真刀真枪都改造成了戏

曲砌末，而且在打法上也都形成自己特有的一套，掌握这一套的人也专门形成了武行，武术这一门技艺才完全被戏曲驯化了。

现代戏曲吸收各方面的新技艺新手法一天多似一天，如新舞蹈、新舞台美术、新的技术的运用等，这些开始运用的时候，很难一下子都和原来的戏曲手段结合得严丝合缝，相信经过一段驯化，是会结合得很好的。

戏曲有它的长处，也有它的不足。长处是抒情诗化，但因为物质条件的落后，要使这诗化的长处贯彻到各方面，还是力所难及。这就是它的不足。这方面表现得最显著的，就是舞台的美化。过去这个问题没有法子彻底解决，因为戏曲的时空流动原则和舞美装置的固定化是矛盾的，顾了这方面就容易破坏了那方面。现在舞台灯光技术发展得很高，这个问题变得不难解决了。但这里也仍然存在一个驯化问题：戏曲运用灯光的经验是很不丰富的，灯光的特性，戏曲艺术家也还在摸索的过程中，只有大胆实践才能取得成果。

戏曲音乐是很有特色的，但现有的成就已经古老了，缺乏新鲜感。如何创作出新的唱腔和器乐曲来，是一件具有创造性的大事，但又不是难得不能突破的事。这些年来，这方面也做出了若干成绩，也有了丰富的教训。可以概括地说，凡有所成功的，多半是突破了旧唱腔的旋律，在刻画人物感情情绪上做得突出的唱段；而一条重要的教训就是盲目求新，破坏板式的节奏，使人听不出头绪来。

最主要的是建立导演制度。戏曲为了提高它的艺术性和统一性，迫切需要建立导演制度。这种导演制度决不能生搬话剧导演的一套。这里有两点和话剧不同：一是要充分注意发挥演员的表演艺术，戏曲重表演，这是一个悠久的传统，许多艺术上的特点都是从这里显示出来的；但也要头脑清醒地限制演员过分地表现自己，不顾整个戏的要求。二是要十分重视唱的艺术魅力，帮助演员唱出感情、唱出人物来。导演不管唱，甚至不管器乐的处理，任其自流，或对唱加以不适当的限制、削弱，都是不对的。这样的导演，对于戏曲来说，可以说是不够格的。

总括起来，还要问一句，戏曲的现代化条件已经成熟了没有呢？从下面几方面看，可以说是成熟了。一、从事戏曲的人对于有些重要概念认识上已渐趋一致了，如戏曲是歌舞剧，争论已经少了。这对于戏曲的发展是有利的，要少走许多的弯路，可以径直从歌舞剧方面去构思。二、这些年来，已经出现了一些比较成功的新人物形象，如川剧《四姑娘》中的四姑娘和评剧《高山下的花环》中的老大娘、雷军长；评剧《金沙江畔》中的炊事班长；淮剧《奇婚记》中的田大憨和秋萍。这只是就我所记得的随便提出几个来，其实决不只是这几个。三、配合政策的短视做法，已经

被大家认识清楚是不能真正发挥文艺（包括戏曲）更大潜能的了。这才在剧本创作中，出现了有作者真知灼见的作品，像京剧的《曹操与杨修》，莆仙戏的《秋风辞》，梨园戏的《节妇吟》等。四、这些年来，做了各种艺术上的探索，运用了各种新的艺术手段。这些探索，虽有成功也有失败，但它对于推动戏曲现代化的前进无疑都是有好处的。比方现代灯光技术在戏曲舞台上的运用，就有不少成功的范例。如上海昆剧院上演的《牡丹亭》，灯光的运用就给整个戏生色不少。五、这几年，戏曲导演艺术已经被重视起来，也出了一些在这方面努力钻研的艺术家，有的做出了显著的成绩为大家所公认。在这方面从事大胆实验的有志之士很多，这是一个好现象，无论实验成功与否，都是有益的。

从以上的成绩来看，可以说这些年对戏曲现代化的工作，已经创造出了必须具备的有利条件。现在的情况是等待更多、更成熟的剧目出现。最近几年，每一次会演、调演，都会出几台好戏，而且晚出的戏多半比早出的更有新意，更为完整。从这趋势看来，更成熟的现代新戏将一年年产生出来，是毫无疑问的。

（原载《中国戏剧》1990年第4期）

从传统到传奇

——“当代传奇”的革新之路

钟明德 林秀伟

钟明德（以下简称“钟”）：首先，容我引述我自己书中的一段话，作为今天对谈的开场：

如果我们把“传统戏曲”和源自西方影响的“现代剧场”界定为目前我们戏剧界的两个类型，那么，以“训练”和“表演”两个范畴而言，由传统戏曲出发接触现代剧场的三种模式可能是：

第一类接触：演员训练和表演均未受到现代剧场的影响，有的话只是枝节性的灯光、布景使用而已，譬如“雅音小集”。

第二类接触：整个演出（包括剧本）已经受到现代剧场的影响，可是，演员训练方面却依然是“中学为体”，譬如《欲望城国》的演出。

第三类接触：从演员训练、公演到观众的接受都已呈现“戏曲传统”和“当代剧场”相互渗透的现象。目前尚未见到。（《在后现代主义的杂音中》，三六页，注一。）

这段话虽然系写于一九八七年，但即使到了一九九三年的今天，这样的分类依旧适用于西潮冲击下的台湾传统戏曲的现况。

林秀伟（以下简称“林”）：的确，“当代传奇”剧场在做《欲望城国》的时候，就是希望超越你所说的“第一类接触”，因此特别选莎士比亚的剧本，不仅是尝试以东方的表演形式结合西方的精神内涵；更重要的，是借此动摇传统京剧时时不忘宣扬的“忠、孝、节、义”这样的意识形态，期盼京剧从僵硬的框架中挣脱出来，而能够产生新的故事，新的感情。后来的《王子复仇记》、《无限江山》都是可以说是《欲望城国》“中学为体”模式的延续。

是传统也是现代

而在《无限江山》中，我们做了一个更大的尝试，想打破以往线性的叙事；例如以疏离手法处理李后主灵魂的那一场戏，或者用一些重叠的影像象征角色的心理状态，等等。但是我们的尝试遇到很多困难，尤其在“歌”（戏曲）与“剧”的部分，必须花很长的一段时间，才能做成很好的、有机的交融。因此《无限江山》并没有达到我们预期的成绩，一方面是“当代传奇”经验不足，另一方面是我们处在一个先天性贫血的环境。大陆可以用好几年的时间做一出新戏，工作人员都住在一起，随时可以协调沟通。而且在北京上演之前，这出戏已经在其他地方乡镇演出过几百场了，可以依实际的演出不断地修正。在台湾，“当代传奇”光要找一个排演场地就得煞费苦心了；演员的问题更是令人头大，因为我们的演员要凑在一块排戏很不容易。

总而言之，“当代传奇”处在时间、场地、演员的夹缝中，面对“歌”和“剧”庞大复杂的种种元素，还要有所创新突破，实在很辛苦！

钟：从你的话中我们可以印证，“当代传奇”剧场不仅仅满足于“改良京剧”或“新编京剧”，而是尝试创造一个新的剧场。这就是我在《当代台北人剧场和宣言》中所说的：

用奥汀剧场导演巴罢（Eugenio Barba）的话来说：“创新不是以出发点来定义的：你必须以模仿作为出发点，才能走向属于你自己的终点。”云门舞集《中国现代舞》和当代传奇剧场的一出《评剧莎士比亚》，如果我们只把它们视为我们表演艺术的“出发点”，自有其不可磨灭的意义。由这种模仿和接触出发，我们才可望达到“不是东方的，也不是西方的，但同时是东方的，也是西方的；不是传统的，也不是现代的，但同时是传统的，也是现代的”当代台北之表演艺术。（《在后现代主义的杂音中》，二二一页。）

日本的“山海塾”（Sankai Juku）是一个很值得我们思考的例子；它是现代的，同时也是日本的。我认为“当代传奇”正是朝着我所说的方向奋力前进；当我们的传统戏曲只和现代剧场产生“第一类接触”之际（有趣的是，台湾现代剧场工作者已经懂得从传统中掘取宝藏，例如《荷珠新配》和《那一夜，我们说相声》），《无

限江山》正在进一步尝试捕捉现代剧场的精髓，这是非常值得鼓励的。

然而，如果要达到“不是东方的，也不是西方的……”终极目标，我们的剧场必须完成“第三类接触”，特别是将西方现代剧场的演员训练方法整个打入我们的演员身体，在东、西两大剧场系统的交荡下促使演员产生新的动作、新的思考。这是最彻底的作法。

模仿古典削薄创造力

林：学传统戏曲的演员之所以无法像台湾现代剧场的导演般，把传统的东西很有机地放进创作之中，可能是因为“古典”的东西削薄了他们的创造力，也可能是他们必须付出几乎毕生的心力在“传承”的工作上，以致无暇他顾。所以，不管是郭小庄也好，吴兴国也好，能够有突破现状的企图已经是很不容易了。

钟：的确，我们的京剧演员花了二三十年的工夫浸淫于京剧表演，整个人的思考、身体都被局限住了，要像个新生儿般完全吸收现代的东西几乎是很难的。但是只要有一颗开放的心，能够和观念不同的许多人一起工作，许多新的可能性就可以被创造出来。剧场毕竟是集体性的工作。

林：古典演员耗费太大的精力在“模仿”上面。像我学现代艺术的胆子就很大，随便碰随便摔；可是古典演员就不行，什么动作都是一板一眼的。

钟：我们可以看出，一个是鼓励实验创新，一个是按照祖宗家法来学。其实，不管是现代或古典的剧场工作者，都必须花费很长的时间在自己的领域努力不懈，一个人要横跨不同领域并不容易，但是经验可以交流。集结各式各样的剧场人才长期在一起工作，这是台湾现在能做也必须做的。大家聚在一起，像彼得布鲁克所说的“从零出发”，从摸索的过程一直尝试，然后才有可能圆熟。

可不可以谈一谈“当代传奇”排演《楼兰女》的工作过程？

林：在演完《欲望城国》（一九八七），本来我们下一个戏就是《楼兰女》，但是魏海敏说她不能接受母亲杀害自己亲生子女的故事。一直到二年前，她突然告诉我们说她准备好了，于是我们开始进行。本来我们想找写《徐九经升官记》的作者习志淦写剧本；可是后来我们越来越感觉到，《米蒂亚》中的女性意识和对父权的批判，用中国的古典诗词格律似乎很难表达得淋漓尽致，最后才决定自己写。语言是《楼兰女》面临的一大考验。

发展另一套唱念做打

钟：你们是如何甄选演员的？

林：我们登报找了十一位剧曲演员、二位舞者和八位现代剧场演员。刚开始，我们让舞者和现代剧场演员上京剧基本身段的课程，让全部演员上现代剧场的课。第一个月一星期两次，第二个月一星期四次，先上课再排戏。而这些课都是有训练目的的。

钟：那么《楼兰女》的舞台设计、灯光、音乐、服装……也一起上课吗？比方说，如果做出来的舞台还是以前的那一套，是不是会损害你所追求现代性？

林：如果能一起上课、讨论，工作的互动会更好，更有效。例如我们的服装设计叶锦添对我们的帮助很大，他从三月就来了，用跟电影的精神来跟戏（酬劳却只有十分之一）。他所设计的合唱队是戴上类似傩戏的小面具，这样的设计太有用了，有神秘性、祭祀性，又很中国。但不是每一个人都能这样和我们工作。

钟：我想再谈一个最近看到的戏《后山烟尘录》，提供给思索传统和现代剧场交融问题的工作者一个参考。“台东公教”剧团的这个戏运用了现代生活的意象（例如现代女性）和传统的元素（八家将、寒丹爷），以“拼贴（Collage）”的手法呈现，造成很强烈的现代剧场的感受，很接近我一开始所说的“不是……但同时是……”的当代艺术。如果把这出戏拿到巴黎或者纽约表演，它可以代表真的台湾，不仅是台湾的过去，或仅是台湾的现在，而是台湾。所以，“拼贴”可能是现代剧场“非有机整合”（Non-organic unity）的重要手法；而“当代传奇”剧场所做的，大多是在“有机整合”（Organic Unity）的层次。

林：我们并不想做“拼贴”；我们想做的是“抽出源头”，这个源头是你绕了一大圈才找到的，所以你有你的信仰在里面。我跟吴兴国意图发展出另一套唱念做打，去取代原来京剧的唱念做打（包括演员的肢体、声音训练等等）。我们希望能吸纳各种异质的表演体系，经过消化整理，然后，生下一个具有特色的混血儿。这是“当代传奇”最终的目标。

（本刊编辑江世芳记录整理）

（原载《表演艺术》第9期，1993年7月）

站在文明与野蛮边缘的思考

——从浙江昆剧团访台说起

傅 谨

—

九三年底至九四年初，浙江省昆剧团应台湾“国际”新象文教基金会之邀赴台湾访问演出。

正如大陆艺术团体出访港台的惯例一样，此次“浙昆”赴台演出的剧目是由台湾方面事先派人前来选定的。值得特别注意的是，台湾方面在选择剧目时并未注意到近些年来剧团自己创作排演的新戏，而非常重视选择有影响的传统剧目，并且要求剧目与演出方式尽可能地保持传统风貌。恐怕正是由于这个原因，此次赴台的浙江昆剧团在台湾被多种有影响的媒体称为“大陆现存最具传统风格的浙江昆剧团”，受到各方面罕见的关注。

实际上我们都知道，“浙昆”这个曾经以重新整理创作的剧目《十五贯》著称的剧团，无论从哪个方面说，它都难以称之为“大陆现存最具传统风格的浙江昆剧团”。也就是说，“浙昆”之所以会以这样的形象出现在台湾舞台上，主要是因为在他们此次赴台演出之前，邀请方就已经决意以如此的形式来“包装”他们，显而易见，如果不是出于邀请方的坚持，“浙昆”绝对不会以这样的方式赴台，“浙昆”至少会带上一部分他们自己创作的新剧目，而且肯定不会满足于一桌二椅的传统演出格局。

而在台湾各媒体的报道中，八十一岁的昆剧元老姚传芑在记者招待会上的一段话被广泛引用，姚传芑强调，晚清时期昆剧有近千出，现在全国硕果仅存的六个昆剧团保存下来的远不到此数，仅存其中四分之一，实际上这已经是一个极其乐观的估计，真正有可能上演的恐怕更少。从各媒体的这一宣传重点上，也许我们不难看出台湾方面以此种形式邀请“浙昆”访台的良苦用心。

二

虽然“浙昆”此次赴台演出的所有剧目，事前都曾经在杭州公演过，这里并不想讨论其演出剧目的艺术水准。笔者在这里想指出的是，四十年来我们的戏曲界一直不间断地呼吁戏曲领域里的改造与创新，提倡“古为今用，洋为中用，百花齐放，推陈出新”，而此次“浙昆”的演出在对待昆曲剧目的传统与创新的态度上，却出现了一个相反的趋势，这实际上也是目前不少剧团针对海外观众的审美需求采取的态度，用台湾的牛川海教授的话说就是“推陈过于出新”。

这里涉及我们如何对待传统的问题，即对于中国戏曲传统，进而对于中国的文化与艺术传统，今人究竟应该采取怎样的态度。客观地说，至少从表面上看，最近数十年来，我们戏曲界在对传统继承与创新的问题上，一直在提倡继承与创新相结合。然而实际上并非如此。我们应该看到，在各地报刊杂志的戏曲评论中，人们早已习惯于以说某个作品“具有创新意识”、“有新意”来称赞它，相反，“缺乏创新意识”、“没有新意”从来都是相当严厉的批评。而当人们谈论对传统的继承时，总是会有意无意地特别声明是在“继承的基础上创新”。因而在这种评论的后面，存在一种隐含着的价值取向，一种人们也许并没有清醒地意识到的偏向，这就是对于“创新”的肯定要远远过于“继承”，实际上人们将“创新”看作是比较“继承”更重要的价值，而戏曲需要创新与发展，似乎也已经成了一个自明的毋庸置疑的真理。在这样一种占主导地位的理论指导下，整个戏曲界，在整理与继承传统剧目这方面所做的工作与所花的气力，当然远远比不上创作与演出新剧目，比不上对经典剧目经常是很带随意性的改编，以至于现在的戏曲界，像“浙昆”此次去台湾这样尽可能按照传统剧目的原貌演出的情况极为少见。实际上，如果不是出于台湾方面的强烈要求，“浙昆”也未必会以这样的形式赴台演出。

在这个意义上说，就创新与继承的关系而言，在几十年里我们的戏曲理论界（实际上在整个文艺理论界也都存在相似的现象）一直存在着某种对创新与发展的迷信。而且更危险之处在于，就像在社会其他领域里也隐隐约约地存在的那样，这是不考虑方向与目标的创新与发展。那种实际上是在片面地鼓励创新与发展的理论与批评，并不考虑至少是很少考虑戏曲与中国艺术的本体与特征，也没有清醒的理论导向与美学追求，只是一味地、盲目地强调创新与发展，强调“一个时代有一个时代的艺术”，强调所谓“与社会和时代发展同步”的创新与发展，并且仅凭想象毫无

根据地认为只有“反映当代社会、贴近现代人生活”的作品才会有读者与观众。时过几十年以后不管人们愿不愿意看到，事实上是这种理论与批评已经给戏曲界带来了严重的恶果，那就是在这几十年里无数戏曲艺术家在创作上付出的艰辛劳动所获甚微，人们创作了数以万计的“与社会和时代前进同步”的、“反映当代社会、贴近现代人生活”的新剧目，却大多成了过眼烟云。在戏曲界还一直流行着一种未经分析的说法——因为人们审美趣味不断变化，因为时代在发展，戏曲只有不断地改革才能跟上时代前进的步伐，才能受到普遍欢迎，才能吸引现代观众，尤其是青年观众。很少会有人真正去认真地研究现代观众的审美需求，也很少有人看到他们按照自己想象中的当代人审美需求创作的新剧目吸引不了打动不了当代观众时，冷静地分析其中的原因：看到众多反映现实生活的作品成了速朽的作品时，在题材选择与作品价值的关系面前反躬自省；更没有人能够清醒地想一想戏曲是不是必须改革必须创新必须发展，所谓戏曲需要创新与发展的想法，是不是一个毋庸置疑的自明的真理。

这不仅是一个在实践中没有解决好的问题，同时还是一个在理论上远远没有解决好的问题。许多类似的应该由理论与批评界完成的工作，非但没有人去做，甚至没有人想到应该有人去做。

三

如果“浙昆”此次恢复传统剧目的演出格式，不是为了赴台演出而是为了在大陆公演，那么我们可以设想，他们根本不可能得到像在台湾那样多的盛赞。也就是说，海峡两岸戏曲界与学术界对传统戏曲继承与创新问题所采取的态度存在着显著的不同。台湾牛川海教授说“浙昆”此次赴台剧目“较缺乏对老戏的重新整理”，“推陈过于出新”，固然也有其批评的意思在内。然而他在说浙昆“推陈过于出新”时所蕴含的意思，并不同于我们戏曲界常见的对某戏剧作品“缺乏创新意识”的批评。因为他也同时指出，“以《牡丹亭》中四折来概括全剧精神，也是一个相当不错的推陈出新方式”。正像台湾《大成》杂志（第二四三期）上一篇文章所说，牛所说的“出新”是建立在“推陈”的基础上，亦即在中国戏曲美学体系内的出新而不是体系外，比如吸取西方写实舞台是现代舞台某些方法效果的出新。而他所说《牡丹亭》是一个相当不错的推陈出新方式，恰好是一个能说明他观点的极好个例。

在“推陈”的基础上“出新”，首先就必须“推陈”，而反观我们现在的戏曲界，

这恰恰是最最不足之处。非但如姚传芾老先生所说，晚清时尚存的上千出昆曲剧目现在四分之三以上已经失传，而且在其他剧种，情况更是如此。或许只有京剧尚存比较多的保留剧目，而在各地的高腔、梆子、花鼓、滩簧等地方性古老声腔剧种，比如像在川剧中的“五袍、四柱、江湖十八本”，以及不少剧种都有的“老十八本”之类，现在基本上都已经失传。我们知道，在相当长的一个时期里，戏曲界对于排演新剧目倾注了极大的热情，经过“社会主义改造”以后的戏曲，不仅在意识形态方面力求与原有的戏曲传统完全不同，而且在艺术与美学追求上也形成了一种一味以求新为时髦的风气，相反却极不注重对丰厚的民族艺术遗产的继承问题，以至于四十年前还在各地纷纷上演的剧目，至今已经基本上绝迹于舞台，更可怕的是在戏曲理论界与批评界几乎看不到有人为此感到痛心。中国戏曲自从它出现与诞生以来，没有任何一个时代，像近几十年来那样遭受过如此的遗弃。

现在我们戏曲界的情况是，非但剧团很少继承传统剧目，演员也很少受到传统的熏陶，现在的戏曲专业学校也不像以前的科班向演员授以大量传统戏目，哪怕是尖子演员往往对传统剧目也所知甚少，更不用说能够表演。而且，从事戏曲编剧工作的多数人，尤其是编剧界的新人，对传统剧目的了解极为有限，他们对传统戏曲的基本格局，对那些能够引起观众喜怒哀乐的兴奋点，对民族文化中源远流长的母题既没有理性认识，也没有在传统中长期浸润过程中逐渐形成的艺术感悟。正因为如此，我们近些年来创作的戏曲作品，经常被讥为“话剧加唱”。如果从技巧的层面上说，在艺术创作中追求创新应该是一个最高要求而不是一个最低要求，我们知道，好莱坞剧作家们首先必须做到的，是在情节安排与细节设计方面具有高度娴熟的技巧，在达到了这个最低要求之后才有可能向着创造与出新这种高标准追求；在戏曲发展史上，包括昆曲诞生在内的每一次创新也无不依赖于有着深厚传统戏曲基础、经过长期艺术熏陶的文人和优秀老艺人。比如京剧大师梅兰芳的创新，就京昆传统剧目而言，梅兰芳所学之富，在当时罕见其匹，所以他的创新能够基本上不脱离戏曲的审美范畴；而在我们视野所及之处，现在的许多资深剧作家非但自身不注重传统，还盲目地要求所有剧作家甚至是初学者也来创新。如果说由这样一些缺乏起码戏曲艺术基础的创作者写出来和演出来的作品，也能够赢得观众，能够让戏曲发展进步，那真是天理难容。

当然，轻视传统的现象并不是今天才有，或许我们从来就有着轻视传统的传统。在过去，戏曲剧目也经常有失传之时。由于缺乏文化自觉，长期以来我们的戏曲都处在一种自生自灭的状态。然而那并不值得自豪，那并不能成为我们如今还不注重

文化传统的理由。如果我们现在还没有丝毫的文化自觉，那么与其他早就已经有了文化自觉的民族国家相比，我们将会很快变成当代的文化蛮荒地帶。孔子说“礼失求诸野”。孔子不说“艺失求诸野”，因为“艺”失了就很可能在民间也无可求，我们的戏曲，现在就很可能落入了这样的境地，到了无可求的地步。因为我们目前所面临的，不是个别剧目和个别剧种的危机，而是深深蕴含在戏曲之中的中国传统艺术精神与艺术手法，已经基本上处于将被人为淘汰的边缘。而更严重的问题在于，如今还有不少人因为种种原因，仍然在不负责任地、非理性地片面提倡创新。

四

诗人郑愁予把昆曲说成是“最后的文化园圃”，并不仅仅是一种诗人的夸张。人们经常以社会发展迅速为理由，来强调戏曲之所以必须不断改革不断创新，却并不曾想到正因为社会发展迅速，才更有必要保护那些有可能消失湮没的传统。

如果把一个民族对传统的态度作为其文明程度的一个标志，那么坦率地说，恐怕我们这个民族得分并不会太高。我们一直自诩为文化大国，因而相当缺乏对文明古迹的保护意识，虽然有少数古籍一直被视为至高无上的经典，但是在物质传承方面，在古迹与文物的保存保护方面，并不值得夸耀。就戏曲而言，如果没有敦煌出土的宋戏文三种，现在我们所能够看到的戏曲剧本实物，最早只能追溯到明代。在这个意义上说，我们并不是一个真正重视古典的民族。这种对古典的轻视现象在近几十年里发展到了极致，其中又尤以对戏曲传统的轻视为甚。

在《中国戏剧》今年第三期，我曾经发表文章提出不能任意改编糟践古典名剧，其后有一种观点认为，元杂剧与明清时期的戏曲演出格局已经不复存在，因而现在我们要上演古典名剧就必须加以改动。这正是典型的文物意识缺乏症的表现。古希腊戏剧已经失传了两千年，然而现在希腊人正在试图重现它的光彩，重现后的古希腊戏剧当然已经失去了它原有的宗教功能，然而它能够向世人再现一种伟大的人类文化遗产。莎士比亚也已经逝世几百年，许多年来确实也有不少人对其剧作种种离奇的改造，使之成为现代人的戏剧，然而也还一直都有不少戏剧家在力图还莎剧以其本来风貌。印度的古典舞剧与日本的能乐，也在一定程度上得到了保存，至少我们现在还依然能够看到它的演出，即使是仿古的演出。唯有我们曾经拥有的显然是世界文化史上规模最大、表现方式最为独特的戏剧演出格式，居然在短短的几十年时间里到了完全消亡的边缘，而且尚不知悬崖勒马。

或许我们还有最后一个机会，毕竟我们还有一块“最后的文化园圃”，现在开始致力于传统戏曲的整理，还来得及保留下其中的一部分。如果我们还算是文明人，就不该错过这最后的机会。

因为文明人对于文化传统有某种割不断的深情。越是现代化程度高的国家就越是重视传统，越是怀恋传统。

因为文明人对于文化有某种强烈的责任感。他不忍心看着传统消失湮没。因为文明是一个层积的过程，积累越是丰厚，这种文明就越有人类价值。

现在，我们正站在文明与野蛮的边缘。

（原载《中国戏剧》1994年第11期）

梨园拾得旧时调 翻作新声唱断肠

——习剧心得杂谈

王仁杰

我与梨园戏，昔曾有一段不解之缘。儿时，大户亲戚，每遇喜庆宅上必演《苏秦》诸剧。季子落魄归来，妻不下机，嫂不为炊，头戴破毡帽，惶惶如丧家之犬，家人笑骂由之，亦令人生怜。有位疼我的长辈，移苏秦帽于我头上道：“秦呵不长进，偷拿师公印”，引得满堂大笑。我当时尚在母亲怀中咿呀学语，未解世情冷暖，只跟着傻笑。从此“憨秦”之绰号，随我至今。童稚旧景，早已不复记得，唯有高堂老母，于唠叨中时常提及。读书识字之后，一心想当文学家，从未想到将会“沦落风尘”。至高中时，有一回偶入戏院，本想消闲片刻，不意竟流连忘返，直至一发而不可收。是夜系梨园名伶许书美、施织主演《吕蒙正》。历史上这位声名显赫的状元宰相，未达时曾沦为丐，仍不失其士君子风度，令我十分景慕。我不但在剧中找到所热爱的文学，亦第一次领略了戏曲音乐与表演艺术的魅力。从那夜起，我成为义无反顾的戏迷，虽荒废学业而不悔。后来，虽进入别个剧团，却“身在曹营心在汉”。我偷偷学写梨园戏，求教于林任生诸前辈名家。当十多年前，如愿以偿，成为梨园戏一名编剧时，亦曾私心庆幸。在古榕深巷十余年，每当传统梨园的箫鼓声传来，我必是虔诚一观众，面对舞台，形同信徒朝拜圣迹。沉醉之余，总是揣摩着台上的一切，想着前人为何这样写、这样演？希望与先辈取得共鸣，祈求前人英灵的启示。在民族传统艺术遗产面前，我自觉地遵从已故国学大师钱穆先生的教导，永怀深深的“温情与敬意”。我虽不敏，亦知惟此方可报得其滋养于万一。

中华戏曲文化之悠久之博大之精深，自不必待我辈多言。每当灯下展卷读剧读曲论，或于台下观赏旧剧，品味其余音遗韵，总不禁有“郁郁乎文哉”之慨。但我于理论学习则又极疏懒，从不知求甚解，只知其然，而不知其所以然。学写戏以来，一怯于大谈所谓创作构思创作经验；二怯于拜读种种关于主题思想人物性格矛盾冲突的评论文章。对于学院内产生的戏剧创作法则之类，亦敬而远之，觉得它们大多对写作实践，少有实际意义。中国戏曲，由中国历史独特的传统文化所产出，与西方戏剧大不相同。而近代以来，国人之文化观走入误区，一切唯西人马首是瞻。一

切理论思维与理论语言，亦均出自西人所谓“科学体系”。直至如今，所思所言，已成定势，难以摆脱。保守如我，亦不能免，不如远避之。因此，我学编剧唯读剧、观剧而自“悟”而已耳。我觉得中国传统艺术之意蕴，实乃“只能意会，不可言传”，传之则十有八九索然无味。

八十年代初、中期，中国剧坛正遭逢千年未遇之变局。斯时欧风美雨，狂轰滥炸，全面西化之高论甚嚣尘上，为祸甚烈。传统戏曲，自是首当其冲，被目为夕阳艺术，被判定“病入膏肓”，疗救之法，“唯有造新剧”云云。早在五十年代，以欧俄话剧改造戏曲，即已成趋势。而今此残山剩水，尚不饶过。当是时，我曾于报上发一通“守本分”的议论，随即被同行斥为保守无知。好在八闽山水，总算较为偏远，还有一个颇具才华的剧作家群，平日声气互通、相濡以沫，亦勉能偏安于一时。

我在此时写了《节妇吟》。该剧故事，取材于清人沈起凤笔记小说《谐铎·两指题旌》。偶尔翻阅，即被激动不已。一是其故事动人，情节单纯，人物集中，正合戏曲乃至梨园戏“一人一事”的传统结构特点。二是其男女主人公一鰥一寡，各有心事，黑夜相处，既如干柴烈火，又如冰炭之不相容。敷演下去，定必细节丰富，心理活动如波涛起伏多变。三是基于此，梨园戏极细致之表演，甚幽怨之音乐，亦必大有可为。总之，我自以为可以据此编演一出地道的梨园戏，而又有别于其他同类题材之作品。

俄国大诗人普希金写道：“我为构思流尽了眼泪。”我以为诚哉斯言。构思的全过程，即为打腹稿的全过程。一旦腹稿初具规模，我随即用几个通宵完稿而不敢稍加搁置。我编写的几个戏，如此前之《枫林晚》，此后之《陈仲子》、《董生与李氏》，莫不如此，而且亦不再大改。但构思之时，每令人坐立不安，有多少失眠之夜。诚如“一人一事”，从简单到复杂，又从复杂到单纯，立主脑、去枝蔓，然后提纲挈领，又谈何容易。又如《节》剧之《试探》、《阖扉》、《断指》、《诘母》诸出，原故事或无寥寥数语，写时亦易轻忽。但梨园戏擅于生发细节、刻画细微心理活动及长于抒情的传统，终使我为之觅到广阔天地。我几乎调动了一切有关的书本知识和想象力，予情节及人物以血肉，使近乎“二人转”的场面，有了自以为是令人惊心的格局，而颜氏、沈蓉性格之刻画，亦终有所依托。最后，让他们均处于两难困境，并作出错误的抉择，直至狂澜难挽，悲剧酿成。临末，当“晚节可风”御匾颁下，颜氏唯有一死了之时，她没有呼天抢地的抗争，只有如泣如诉的哀求，我以为更符合“怨而不怒”的古训，也许会收到更强烈的悲剧效果。

在《节妇吟》及其他剧作中，我亦按梨园戏“头出生，二出旦”及分场标目的传统结构安排场口。我希望舞台设计尽量皈依传统，一桌两椅，留一片天地任表、导演去驰骋，并运用自报家门、定场诗、自白、旁白、帮腔等传统手法。这些被弃置多年的手段，是前人智慧结晶，人弃之我则取之。至于皇帝自始至终不出场而淫威愈甚，亦得益于梨园传统，又经表、导演大加渲染，终于赢得好评。

该剧曾演于闽、京、沪、穗及台北、香港及新加坡，成为剧团保留剧目，被多个兄弟剧种移植。余秋雨先生曾撰文称该剧为“在当代思想与中国人喜闻乐见的时空艺术的完美结合方面堪称典范”。而不少观众曾误以为其系为梨园戏传统剧目改编整理，则尤使作者甚为欣慰，为初衷的被承认而感荣幸。当然，也有一些论者认为该剧风格上不统一，前半部纯心理剧样式，下半部则有公案戏之嫌。对此，我认为所论亦是。只是作者功力有限，无力一直“心理”下去，又恐观众整夜面对“二人转”，厌烦而生嗔罢了。江郎才尽，亦无可奈何矣。

后来，我又写了《陈仲子》。他是《孟子》书中人物，一个生于春秋乱世，不堪于礼崩乐坏、道德沦丧，竭力追求独善其身而终于不能的古代“士”的形象。他为避世而辟居于陵，自食其力，虽饥而不与虫争食烂李，虽渴而不与邻右争汲井水，虽有卿相之位而不为。只因归家探亲，误食别人贿赂其兄的鹅肉，觉其不洁而呕吐不已，转而感悟到于浊世之中守身如玉已成泡影，遂与自认为清廉的蚯蚓为伍……整个戏，几无激烈的外部冲突，也无贯穿始终的故事情节，唯依人物、细节及心理描写维系之。陈仲子的可敬可爱愈甚，他的可笑可悲亦愈甚。剧作试图以亦庄亦谐，坐收亦悲亦喜的艺术效果。作者欲借古人酒杯，浇自己心中块垒，以表达自己处身于商品大潮中百感交集的内心感受，我视其为得意之作。奈何因有争议，加之种种原因，演出数场，即偃旗息鼓。至今深感自慰的是，福州首演之夜，前来观摩的各地同行，竟至聚于一室，议论至凌晨。中央戏剧学院戏文系主任祝肇年教授，观剧时不断击节叫好，称多年未见。翌日，他又邀请剧团领导、编、导、演到下榻处座谈，提出修改意见，并希望该剧能到北京、到中央戏剧学院演出，他说：“相信我们的学生是看得懂的……”谁料半年之后，祝先生因病逝世，哲人其萎，《陈仲子》亦痛失知音，永归沉寂。

《董生与李氏》是我作为梨园子弟的最后一部剧作，取材于名为《乌鸦》的现代短篇小说。我撷取了其堪称传奇的主要情节：临终因恐美妻日后改嫁，密托他人加以监视，遂致监守自盗，痴男怨女，终成偷期之秘，而加以铺陈敷衍，变今为古，

着力塑造了董四畏、李氏、彭员外等人物形象。剧中女主人公李氏，追求爱情，主动、大胆、泼辣、机敏，一如传统梨园戏的很多女性。而男主人公董四畏，则与《节妇吟》之沈蓉大异其趣，初始因守然诺而显懦弱被动。但至最后关头，竟能当仁不让，挺身与彭员外幽魂恶斗，“冲冠一怒为红颜”。《坟前抗争》一折，我让他大唱“自古我儒生”，为士君子修身齐家治国平天下的业绩礼赞，为儒家宣扬的信条仁义礼智信辩诬。作者到此，自认可为天下读书人吐一大口气。该剧情节紧凑，如行云流水，有论者以为“嬉笑怒骂皆成文章”，认为观赏效果胜过《节妇吟》，又认为这是中国戏曲传统一次漂亮的回归，我不知其信乎？

在梨园习剧十余年，写戏四出，虽不算勤苦笔耕，但均获排演并赢得观众垂青，全赖剧团领导全力支持，导演、演员及其他艺术人员的充分理解与通力合作。他们的艺术理解力及创作才华，加之古老剧种艺术的丰厚积淀，不但使整个演出严谨规范，使千年梨园戏重现青春风采，亦往往能化腐朽为神奇，弥补剧作之诸多不足。中国戏曲是一门历史悠久、文化品位极高的成熟艺术，她的魅力全在于各综合艺术门类的高度和谐。在某种意义上说，有时剧本并不特别重要。作者似不宜一味强调自身的创作个性而强迫表演、音乐改变自己，造成形式美的流失。从选材、构思到创作，自觉地服从于本剧种，继承其艺术传统，在“返本”中图“开新”，这都是剧作家自应记取并力行的。

有一部正在编写中的中国古今戏剧史，曾准备列一章节论述我的四出梨园戏。因为编者意在从比较文学的角度论戏写史，故列举诸多例子，说明我的剧作如何全受布莱希特、弗洛伊德等西方大师的影响。我阅读了论稿，感慨良多，不禁对主编与撰稿者说道：（一）我国戏曲文化遗产之丰富无与伦比，我辈即使师法其万一，今生尚且受用不尽，又何必舍近求远、舍本求末地去刻意学西人呢？就我而言，亦确实无此本事与雅兴。记得张大千先生曾说过，中西合璧，乃需绝顶聪明。我辈何许人也？还是“守本分”为妥。（二）既然读过他们的大作，也在戏剧学院读过全是欧俄理论模式的教科书，受影响自然在所难免。但如果全按其指示办，我是无法写戏曲、写梨园戏的。他们听了，恍然大悟。这一章节，大概是只好从书中删除了。

这些年来，日渐进入“退休倒计时”，又见戏曲编剧队伍“门庭零落车马稀”，心境遂急趋老化，尤觉得写戏对于我是越来越难了。记得十五年前在上海戏剧学院

结束学业时，曾写下七绝五首赠与老师，其中之一首是关于“写戏难”的，我把它抄录如下，权作本文结语，不知当否？

大师法典似迷宫，关马汤洪各称雄。
好戏已为人写尽，何劳我辈泣回风？

（原载《剧本》1997年12月号）

戏曲危机与文化市场

陈 多

这次戏曲危机延续的时间已经相当长了。追本溯源，即仅就其表面化地明显呈现出危机状态而言，也已有三十多年。其始也，是大力者肆意对之进行摧残，使早已潜伏有多种隐疾的戏曲立即进入回光返照的弥留期。其后则是人们惊呼“戏曲出现了危机”，十分重视地大力施治。但这也已约有二十年，一直未取得显著疗效。因而在这世纪之交的时刻，不得不想到戏曲在下世纪的命运究竟如何？是死是活？是继续垂死挣扎？还是大病痊愈，起死回生，否极泰来，茁壮成长？

对此自是见仁见智，各各不同。而我则是绝对的乐观派，并且早就说过：只要地球存在，人类存在，人类在工作之外还需要休息、娱乐、文化生活，还需要以歌舞为主要手段的装扮人物、表演故事的模仿游戏，则戏曲何能衰亡？戏曲必将万岁！

那么，何以我们高喊了若干年的振兴戏曲，却收效甚微呢？这在某种程度上是由于未能从根本上检查出病因，对症下药；于是不免有头痛医头、脚痛医脚或病急乱投医之嫌，事倍而功半、甚或无功以致有害。

因此需要“辨证”而后“施治”。

如何来进行诊断呢？由文化市场角度来检视戏曲，当是对病因、症状寻根究原、进行辨证施治的一条重要途径。原因在于既然我们承认在按照邓小平理论构筑我国社会主义市场经济过程中，无数计划经济时期的作法、观念，都有必要换个脑筋重新审视一下，作出调整；那么，戏曲自也不应例外。而当循着这一思路进行检视时，就会发现我们对戏曲（包括戏剧）的许多视为“天经地义”、“理所当然”的认识、作法，原来只是社会主义计划经济体制下的产物，只适应于那一特定历史时期。而随着时移世变，许多老办法就不免成为继续前进的障碍，它对今日戏剧危机的形成大有关系。

需要重新审视的最关键的问题是：在当前生产力发展水平和实行社会主义市场经济体制下，戏剧是否是文化市场中的商品？戏剧生产是否是文化商品生产经营？

曾经看到过某些地方制定的“文化市场管理办法”，它们所说“文化经营范围”

大体包括有：“书报刊、音像制品、电子出版物的批发、零售、出租；文物经营；电影的发行和营业性放映；歌舞、游艺、游戏等娱乐场所的文化经营；美术品经营；经营性演出；营利性文艺艺术培训；台球、保龄球、溜（滑）冰等文化娱乐项目的经营活动等。”列举不可谓不详，但由此可见，除掉所指不十分明确的“经营性演出”一项待考外，它反映着“正规剧团”的戏剧生产一般并不被认为是“文化经营”，也就是说没有把戏剧当成文化市场中的商品。我以为这正是在社会主义初级阶段这一历史时期有关戏剧生死存亡的关键问题，需要由根本观念上作出改革、调整。

其实，只要观念一调整，就会发现所以如此的道理相当简单，毫不复杂。戏剧工作者应当牢固树立为人民服务的思想，以“人类灵魂工程师”自勉。但正如人类文明史上最伟大的“人类灵魂工程师”孔丘先生所说：“自行束修以上，无未尝无诲焉”；他也要先吃饱了肉干等等，才去教诲人。这也就是恩格斯所说的：“人们首先必须吃、喝、穿、住，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等。”（《马克思恩格斯选集》第三卷五七四页）戏剧工作者当然也不能例外。那么他们从何去获取生产戏剧的资金，包括供戏剧工作者吃、喝、穿、住以及养家活口、培养教育下一代的收入呢？很明显，在社会主义初级阶段、在实行社会主义市场经济体制的目前，单纯等着吃财政资金的社会主义大锅饭或“皇粮”，是不会有出路的；纳税人也不会同意。戏剧工作者只能依靠演剧劳动作为谋生手段，从中获取必须以至不同程度较为丰满的生产资金、生存资料。只有把演剧活动作为商品、推向社会主义文化市场，待价而沽，戏剧和戏剧工作者才能获得生存条件和生存权。没有效益，就没有生命力、没有生存权！

如若明确、肯定了上面所讲的这一简单道理，并将之贯彻于实践之中，在价值规律的作用下，就会推动戏剧工作出现下列一些改革：

一、戏剧既然是为供出卖而生产的商品，它和观众的关系、对观众的需求，就有了与我们前数十年的认识从根本上有所不同的另一层意义：戏剧劳动者的收入多少，生活水平高低，和购买戏剧商品的顾客多寡、兴趣大小成正比；于是人们也就会承认侯宝林先生毕生信奉的一句名言：“观众是我们的衣食父母”。而这样，为了改善生活，你就必然要转变为尊重观众，把他们的需求放在“评奖”、“指令性计划”等等考虑之上，使戏剧具有群众性以力争尽可能地扩大演出市场，“生意兴隆通四海，财源茂盛达三江”。

二、如何使戏剧具有群众性而演出市场得以扩大呢？这就要认真思考一下群众为什么会来看戏？地球上所以会有“戏剧”这样一种东西，有其客观根据。它植根

于人们的模仿天性和由此而生的对装扮人物、表演故事的生活模仿游戏的爱好；在这种力量的推动下，人们才创造出了戏剧这样一种东西。而自此以后，由古至今，推动人们去看戏的动力，主要也就仍在于他们要去进行这种游戏、娱乐活动。所以尽管人们老早就正确地认识到戏剧具有教化作用，但同时也就正确地总结出这需要“寓教于乐”。人们看戏就犹如吃美味佳肴：虽然从中自会吸收到于健康有助的多种营养，但吃的出发点却不是为此，而在于欣赏它的美味。如若戏剧中的“教”不“寓”于“乐”中，那只是异化了的“戏剧”，而不是正常的戏剧；不是以娱乐为目的的普通观众愿意购买的戏剧商品。

这样，从市场经营、产销对路出发，就又决定了必然要转变为使戏剧演出中娱乐性占其应有的重要地位。

三、娱乐性又有雅、俗之别。早在两千多年以前人们就已经认识到：欣赏者对娱乐、观赏的需要随文化层次高低之不同而异；高雅的“阳春白雪”和俚俗的“下里巴人”各有其欣赏对象。并且对前者“属而和者”、“不过数十人”，而后者则有“数千人”，人数之悬殊竟达百倍。不要轻信“随着群众文化水平较宋玉时期大大提高，这种情况已经成为历史现象”的说法，那只是一种误导。哪怕是到了“博士后”教育也已普及时，“博士后”导师还是要比“博士后”少；不论在任何时代，用当时的文化水准来衡量，必然永远是低、中层次的人占多数，高层次居少数。因此，为求扩大市场供销量，戏剧又会自然地转变为向通俗性倾斜。

如若用一句话对这三项转变后的作法做一简略而未必十分科学地概括，那就是：确立以戏剧作为商品来为观众服务的意识，将过去的“剧团演什么观众只好看什么”（观众也有一个撒手锏，就是“不看”！）颠倒为“观众想看什么，剧团就演什么”。

请不要轻视赋予戏剧以商品性而导致的戏剧向注重群众性、娱乐性、通俗性这“三性”转变所可能起的作用。历史的教训值得重视。古往今来，戏剧衰亡的原因之一，正在于那一时期的戏剧违反了它应有的群众性等“三性”。这可以说是一种发展规律。如元杂剧，到了元代后期和明代初期，经朱权、朱有燬等把它作为皇家艺术，继之则是杜子美《沽酒游春》、孟浩然《踏雪寻梅》一类远离“三性”、纯属文人“雅趣”的剧目。这样一来，曾在十三世纪高居世界戏剧艺术顶峰的元杂剧只落得个彻底灭亡的下场，也就是必然的了。再如昆剧在清代进入弥留状态，其致命伤也就在于自明后期起，大批骚人雅士以自己的艺术爱好来改造昆剧，一味讲求词藻的典雅华丽，追寻音乐的婉折柔曼，总之是以让普通群众听不懂、不感兴趣为贵。于是连较有真知灼见的封建戏剧家李笠翁也懂得并要发出浩叹说：这样的戏曲“百人之

中有一二人解出此意否?……索解人既不易得,又何必奏之歌筵,俾雅人俗子同闻而共见乎?”也就是宣判它应当退出演出场所。之所以要重提这些历史教训,是由于无视戏剧发展规律,从不同角度出发而鄙视“三性”而引导戏曲重蹈元杂剧、明清昆剧覆辙的见解于今仍大有影响。如有人为振兴昆剧提出的指导性意见竟是“但求高与雅,何论知音稀”。这可作为毫不考虑戏剧应有群众性、娱乐性、商品性观点的某一典型!而就“振兴昆剧”这一目标来讲,其必将“预后不良”,当是不难想见的。

而出现上述违反“三性”问题的总根子,又即在于忽视了戏剧的商品性,不顾及市场需求情况。与此相反,如若在文化市场和商品性的推动下,以加强演出剧目的群众性、娱乐性、通俗性为杠杆,再配合以其他相关措施,首先是就有可能吸引远较现在为多的观众来看戏,增加演出场次。随后又会出现由此而诱发的良性发展,就其要者而言,即可举出:

一、如前所述,在价值规律发挥作用时,戏剧工作者收入的多寡、社会地位的高低和艺术水平的上下成正比例,优胜劣败;因而它必将对调动戏剧工作者敬业乐业、勤学苦练、钻研业务的积极性等起到很大的促进作用,使得现已较为少见的“夏练三伏、冬练三九”等优良传统得以重新遍地开花。这又会使表演艺术水平得到提高。而表演水平的提高恰是戏剧得以繁兴的必要保证之一。

二、但刻苦练艺还不是提高表演水平的最重要的途径。实践才能出真知,炉火纯青、千锤百炼的艺术家和艺术精品,只能是通过千百次演出实践才能锤炼出来的。近几十年中投身戏曲表演的新人中,也不乏刻苦练艺的。然而何以没能产生出可与四大名旦、马连良、谭富英、杨宝森等并驾齐驱的真正的(和某些传媒甚或是自己胡吹乱捧的相对而言)表演大家、一代宗师呢?舞台实践机会达不到足够数量,正是重要原因之一。因而只有随着演出场次的大量增加,才能大幅度的提高戏曲艺术水平。同时,有了宽广的演出市场,又必将推动演出剧目的丰富、积累和日益扩大观众队伍、增强他们的观赏兴趣。

三、随着上述变化的逐步出现,戏剧家(演员、导演、舞台美术家、戏剧经营家)又都会使自己的观念进一步摆脱计划经济体制的束缚,树立以戏为本、开拓市场、精打细算、量入为出、核算成本、制定利润指标等各种经营管理思想。同时在戏剧生产部门(剧院、团、剧场)管理体制上也会产生连锁反应,不论采取院团长、总经理等何种名义及组织形式,总之,领导工作必将向“经营管理”倾斜,从而会有一系列与之相适应的措施。

我想，这当是在实行社会主义市场经济的社会主义初级阶段促使戏曲（以及戏剧）得以复苏、振兴的必由之径。

当然，以上所说还只是就形成戏曲危机的一个病因——然而是很重要的病因——所作的讨论。但其他方面，如从戏曲艺术特征而言，由于多种历史原因，自“五四运动”以来，我们做了不少以话剧为标准来改造戏曲，主动破坏戏曲艺术特性、扬短避长的蠢事。为了提高产品质量、振兴戏曲，对此也是需要认真总结改进的。容当另文论述。

（原载《民族艺术》1998年第2期）

古典戏曲 现代沉思

罗怀臻（剧作家） 孙瑞清（记者）

一、关于八十年代的戏曲探索

罗怀臻：八十年代是一个探索的时期，有两个很鲜明的标志。一方面是对传统戏曲的一种存在形式的解构。在八十年代之前，我们有五六十年代形成的一批传统戏的改编整理，包括创作的一批戏，它们也是中国各地方戏剧种风格形式的标志性作品。有些虽然早一些，譬如越剧，可能早到四十年代，但主要成就在五六十年代，像《红楼梦》、《西厢记》、《祥林嫂》、《梁山伯与祝英台》这些作品；豫剧的《花木兰》、《穆桂英挂帅》；黄梅戏如《天仙配》、《女驸马》等，可以说各剧种都积累了一批使本剧种风格能够相对稳定下来的剧目，也成为我们今天所说的各剧种的所谓保留剧目。这类作品在八十年代都受到了冲击，演剧形式、舞台样式、包括文本的结构，都做了大的解构。但是解构的依据是什么呢？我觉得更多的是运用西方的一些戏剧流派和演剧观念，包括西方的一些所谓现代哲学思潮。另一方面，即从人文精神上强调了对人的重视，更多强调对人、人性、人欲的重视，在精神实质上试图有所突破。从形式上来说，这个解构的同时，它又是一个添加、探索、尝试的阶段。从文本上强调对人的重视，从形式上来说不断引用国外的一些东西，譬如大乐队、歌队、舞队、频闪灯、烟雾等。很多戏都有相同的地方，包括现代舞在戏曲中的使用，像万花筒一样。八十年代的主导，我以为主要是导演。他们天马行空，到处开辟试验田。那时候通常受到鼓励的戏、为大家叫好的戏，往往标志就是看谁能把自己的剧种弄得不像这个剧种。

孙瑞清：这里打断一下，以前湖北演出一个戏叫《洪荒大裂变》，将什么迪斯科、太空舞等很多形式都拼贴进去，当时还被叫好。为什么叫好？因为觉得增加了很多让现代观众，特别是年轻观众进剧场的诱惑性因素。现在以九十年代的目光重新回顾，觉得这并不十分理想，为什么？因为它们是在外在附加的东西，不是遵循艺

术本身的规律所挖掘出来的元素。

罗怀臻：所以这个解构的阶段，它也是添加、探索、突破的时期。那时候评论界的争论主要集中在“京剧要不要姓‘京’”、“越剧要不要姓‘越’”、“黄梅戏要不要姓‘黄梅’”这类问题上。

孙瑞清：现在看来这些都不再成为讨论的话题了。

罗怀臻：现在当然不再会讨论这类话题。但十年探索戏剧有利也有弊，有弊的方面就是在强调对人重视的同时，比较强调对人欲的重视；强调对人欲重视的时候又比较强调对人的性欲的重视；强调对人性欲重视的同时又比较强调对女性性欲的重视。

孙瑞清：能否举两个典型剧目？

罗怀臻：不用具体举例了，我想一提到这点大家都会想到八十年代那些轰动一时的作品。这当然是对几千年来对女性、对人性压抑传统的一种反拨。但与此同时，它也悖离了，或者说是有悖于中国的道德传统。将一种东西强调到一个极致的同时，就是说将“真”作过头的同时伤害了“善”，于是就不能达到“美”。一个女人，由于要满足自己的性爱，不惜杀掉她的丈夫，不惜杀掉比她更弱小、更无助的人，在肯定这个的同时，就违背了常规的人情。

孙瑞清：普遍的人。

罗怀臻：像这些东西，我们并没有很好地反思过，是匆忙、片面、急切的表现。另外，从形式上来说，没有考虑到和各剧种或整体的中国戏曲在创作法则和精神、神韵的接通，未加选择、泥沙俱下，它不整一，很突兀，形式上没有达到和谐。所以，八十年代轰动一时的作品在今天很少仍然可以出现在舞台上。

二、关于九十年代的戏曲重塑

罗怀臻：如果说八十年代是一个过渡阶段，而九十年代呢，我觉得是吸收了八十年代的经验、教训，更多的在文学意识上、艺术精神上回归本民族的传统，从本民族的传统生发出来的一种意蕴、一种主题。同时，在形式上，这些东西又都要经过民族化的咀嚼、消化；然后国外的东西，国外的一些形式，或者现代艺术、现代剧场的很多形式，都作为一种素材，运用传统戏曲的美学法则，进行筛选、改造、同化，为自己服务。所以九十年代的戏曲格局，是一种重新回归传统和重新塑造自我的格局。艺术家、评论家更强调的是“如何使自己更像自己”。从一个更高更深的

层面上回归到这个剧种所依托的区域文化的精神、传统以及这个剧种所以能在这方水土上养育出来的不可替代的文化密码中去。我个人所做的《金龙与蜉蝣》、《西施归越》、《西楚霸王》，我所看到的四川的《死水微澜》、黄梅戏《徽州女人》，包括越剧《西厢记》、京剧《夏王悲歌》、《骆驼祥子》等，都是在作这方面的努力。而戏曲在九十年代与中国其他艺术门类在观念上又是同步的，比如何训田创作《阿姐鼓》的方式，舞蹈《黄河一方土》，陈逸飞、丁绍光的绘画，包括张艺谋的电影。中国戏曲的这类创作虽然没有形成主流，但是已经显示出它的气象。它标志着中国戏曲新世纪的一种发展走向。因为只有这样，各区域的文化、剧种才是不可替代的；只有这样，中国这个民族的艺术才是不可替代的。但与此同时，它又是充分吸纳了现代剧场的许多手段，充分融合了现代人的审美时尚和对历史、人生的新的评判观念，大境界上接通人类普遍性的感受，大格局上符合中国现代化也就是说符合中国城市化的这样一种文明的趋向，又强化、外化、美化自己特有的风情、风韵、神采，这样一种东西，它是不可能被代替的。就像今年冬天最时尚的棉衣是那种绸缎的中式棉袄，但这种棉袄已经与我们所看过的民国时期的棉袄和“文革”前我们的父辈所穿过的那种棉袄已经不一样了，它时尚化了，但是它的精神是传统的。中国戏曲已经意识到、敏感到并且正在做这件事情，所以前景是非常乐观的。我个人的创作当然是非常个体的，有意无意当中其实也跟随了八九十年代的戏剧进程，这个进程在操纵着自己的非常具体的创作，回过头来看我自己八十年代的作品会与九十年代的作品有所不同，但是这些不同都是可以契合在我们曾经经历的时代背景上。只不过回头来看，我们会有一种理性的认识。

孙瑞清：你刚刚举了一个中式棉袄的例子，中式棉袄与以前的棉袄精神上完全一致，但可以区分出这完全是两个时代的东西，它并没有把传统的精神丢掉，而是把传统精神上美学的要素重新发掘出来，我觉得这一点很重要。

三、关于传统戏曲与现代城市文明

罗怀臻：由于时代背景的变化，中国戏曲已不再以农村的时尚和趣味作为主导。张艺谋表现黄土地，他是用最现代的电影技术、最现代的文学视角看农村，是以城市人的视角在看农村。你看，我们可以在同一个季节流行同一种服饰、款式，在同一个时段收看同一台晚会，在一段时期就流行着那几个歌手。不因为是农村的孩子他就喜欢京韵大鼓，城市的孩子就喜欢郭富城、张惠妹，不一定的。同样的，不因

为郭富城、张惠妹，然后我们的那些美声唱法的歌唱家就没有地位了；也不因为他们，那些唱京韵大鼓的、说相声的就没有地位了，我们的趣味仍然可以保留，没有关系。就像我们上海逸夫舞台，每个星期天我们可以搞日场，十块钱一张票进去的，全是中老年人。老年人收入很低，他们保持着当时的那种对戏曲的、对传统京剧的爱好。他们到这儿来看戏是可以的，当代青年不一定进去。另一方面，有一批新创作的剧目也正在吸引着大量的当代青年。在复旦和交大就有一种现象：三五年前，如果哪个同学说他喜欢民乐，喜欢传统戏曲，喜欢古典诗词，会被人看成异类，看作遗老遗少，但这一两年，大家会：“哇，这人挺时尚。”就是说你喜欢古典艺术的人反而在现代青年人眼中显得时尚，不显得守旧、传统，我觉得这是一个很微妙的变化。所以，中国戏曲它当然也依托着中国整个文化大环境、社会大环境的变化。

孙瑞清：很重要的一点，就是从转型期后发生一个基本的变化，是一只眼睛发生变化。以前是巨大的农村的背景，现在是一只城市的眼睛，仍然是表现古典的、历史的题材，也可以是其他的题材，但因为这只农村的眼睛转化为城市的眼睛之后，所有的题材所具有的内涵和它的价值观都发生着巨大的变化。但事实上，有很多人都可能意识到这一点，许多是在模糊当中被人在推动。所以，这个乐观就更加增加了难度，这个难度大到可能阻碍戏曲向现代化跃进的进程。所以，乐观中又潜伏着非常深的危机。起码到目前为止，还会有人把“送戏下乡”和“都市戏剧”对立起来，其实这不是在讨论同一问题，而是两个概念。

四、关于近期的几部作品

罗怀臻：最近一阶段，北京、上海戏剧界的朋友指出我最近几部作品的思路有些变化。以往我是写悲剧比较多，作品以凝重、理性强度为特征，通常让人喘不过气来。最近一些作品，比较轻盈、比较私人化，强调一些情趣、意趣，对这些东西比较重视。我自己并不自觉，但几部作品积累下来后，自己回头一想，好像是有这样一些差别。《班昭》、《柳如是》、《李清照》这三部作品都写的是女性，都比较简约、轻巧，而不是所谓凝重吧。

孙瑞清：空灵感更多。

罗怀臻：什么原因呢？叫我说，还是作者生活在一个具体的社会环境中。我们那种对传统的整个民族性大反思，它促成了一些所谓厚重的、沉重的作品的产生。那么，今天的中国人普遍的自信心在上升，对现实存在的珍惜和对未来生活的幻想，

使其更多看到一些带有理想化的东西，这种理想化它不是带有欺骗性的东西，是更多让人感觉到对现实和未来的一种信心、一种乐趣。与此同时，那种对宏观的把握越来越让位于对具体生活、对非常个性化生命的体味。像李清照也好、柳如是也好、班昭也好，更多的，对这三位女性，我的主题是一个母题，就是她们也是真正意义上的中国文化人精神的守望者、文化的传承者，尤其是班昭和李清照。如果说我在八十年代处理这些题材的时候，我可能会把李清照写成一个社会悲剧人物，生不逢时，又碰到了婚姻的不幸。我现在处理李清照，就是在一个极不尊重文化，在一个文化和文化人最没有地位的年代，她坚持着文化人的那么一点点尊严，哪怕文化人的清高、文化人的一点点趣味。就这点东西我觉得也是宝贵的，与发现某一个历史规律一样重要。我是文化人，我就愿意以一种文化人的状态生活着。什么都可以丢弃，而我就这么一点点感觉、个性、尊严不可以丢弃，总还可以吧。在二十世纪这一百年来，中国知识分子到处找位置，但他真正的位置就被忽略了。至少陈寅恪他没有动摇过要寻找什么位置，他读书人的位置就是在书斋里，所以他成为二十世纪过滤下来的，真正意义上的重要文人之一。当然，我的这些都是非历史的历史剧，非班昭的班昭、非李清照的李清照、非柳如是的柳如是。某种意义上是一种现代寓言，而现代寓言是现代人精神领域里遇到的一些问题、困惑，发现一些东西，与古代某个人奇妙地遇合了。所以她既是古代那个人，古代那个人传达的也恰恰是今天这类人。因为一切物质是可以千变万化的，不断更新的，但是有些稳固不变的东西是不能动的，比如对普遍的人性、对文化的传承、对人性的体味，包括我们说的对艺术基本元素的阐发，有些东西是不可动摇的。当然，作品的变化，跟我自己的生存状态也许有一点关系。人到中年，相对安静，欲望相对要减少一些，从像游侠一样到处寻找自己的试验场变得比较安静，看自己当下的生活，体味自己当下的状态，看周遭的人和事，品尝最寻常不过的平凡人生，然后在这当中会发现很多带有普遍性的东西，发现这样的一种情趣。所以我的作品在向精巧化、趣味化、简约化转变，这也是个过程，这也没什么。

孙瑞清：而且这也不是一个偶然的改变。这可能是转型期，中国戏曲从那种凝重的、笨重的包袱当中所走出来的一条比较轻灵的路。好像也不仅仅《班昭》、《李清照》。像《宝莲灯》中，《宝莲灯》原著几乎是一个悲剧，而你的这部戏的确有了幽默，有了人与人之间那种小家庭式的温暖。这些东西是以前你的作品中不具备的。

五、关于作品的“争议”

罗怀臻：我的作品，迄今为止，似乎每部都伴随着争议，这种争议的程度虽然有所不同，但是无一幸免。最尖锐的还是《西施归越》，不仅在中国大陆，在海外也争议。最近美国学者已经将它翻译成英文在美国出版，引起的动静比较大。一九九五年十一月在天津参加首届中国京剧节，它被当成一匹黑马，出现的时候很灿烂，没有争议。可是，两个月后到北京，基本上就被否定了。这么短的时间，这么近的距离，在北京，否定性的意见就占多数。但我对这部作品是有信心的。它是上海越剧院首演，此后，它在中国大陆几个剧院及中国台湾、新加坡等地都有演出。不断有人对它发生兴趣，要演它。对这个戏，随着时间，以后会被人重新认识的。我最大的自信心在于，一种相对稳定不变的人性、一种亲情，这种人性和亲情高于一切。其实，春秋战国时期是一个纷争的“乱世”，你可以从卧薪尝胆、爱国、复耻的角度理解勾践，我也可以从这场战争带来了伤痕来反思。另外，它在表现形式上，尤其受到一些女演员的喜爱，它的表现性比较丰富，看似浪静波平，其实是暗潮汹涌。对一个演员的考验、挑战比较强，就是到现在为止，很多人还是希望演这个戏。我觉得，我们有时候戏剧的评价与当代同时期文学的评价是会不一样的，这也说明一些问题。中国戏曲界有时候有忽略了我们整个大文化环境，而进入一种小圈子的感觉，它有它的一个范围非常小的评判法则。但你如果不满足于自己是一个编剧家，而是以一个作家的道德、立场来要求自己，那你就对你自己的作品勇于承担责任。我最大的恐惧就在于我的作品都被淘汰了，这样的作家、编剧很多。事实上，近五十年来，近二十年来，轰动一时的作品今天能过滤下来的有多少？你的这部作品潜藏在首演这部戏的那个剧种中，它的意义还能延续多久？这种生命力是一种隐性的还是一种显性的？显性的就是独立的作品本身显示着的，一种隐性的就是它当时创作的因素，被这个剧种或更大而化之的被当代戏曲所吸纳了，你曾经表现的东西一段时期内几乎成为一种母题了，你所运用的那种方式，那种对时间、空间的理解后来不断被人借鉴引用，这是一种隐性的生命力。所以我最大的恐惧就在于我投入生命地做完了一生，我的作品能留下来几部，如果留不下来，我就彻底失败了。

六、关于作品的“女性情结”和“现代意识”

孙瑞清：在你的创作中是否有一种女性情结？

罗怀臻：这是一种潜意识吧。在我的所有作品中，总的说来，女性更多是作为理想人物出现的，男性更多是作为现实人物出现的。对男性用的几乎都是一种苛严的姿态，对女性则用一种宽容的姿态，比较唯美吧。

孙瑞清：例如你创作的《许仙与白蛇》？

罗怀臻：《许仙与白蛇》演出是不成功的，不是演员不好，而是这个剧本对人性的开掘有一定的深度，对演员来说有一定的难度，将它交给一群戏校刚毕业的孩子，显然不太合适，演出和剧本之间差异比较大。我希望这个剧本用一种新的话语，而演出仍然用了比较传统的、习惯的越剧话语来阐述这样一个很另类的剧本，被同化了，我不太能接受。这个剧本的主题是做人还是不做？人还有救无救？白蛇是个另类的人物，对人带着点儿幻想、带着点儿茫然、带着点儿好奇，原来粗粗一看很美好，掉进来以后，步步陷阱，这人还值不值得做？人的乐趣、人的意义也许正在这种恐惧和甜蜜的交织之中。做人就是这样，既难过，但还是有一种希望在，有一种很愉快的东西，没有现成的爱情、幸福，要自己去创造的，要自己去争取、获得的。所以许仙这个人物，作为人的化身，作为人性的代表，是很复杂的。对我的剧本我也是比较不着急的。如果说一个剧本当年写出来，隔了两三年再排已经过时了，那这个剧本肯定没有生命力。我的剧本很少有当年创作当年就排的。《西施归越》是一九八七年创作的，但它比较理想的一个版本的演出是一九九五年的江苏京剧院，最理想的版本演出可能还在以后。所以，我仍然保持着一年一部戏的积累。《班昭》、《柳如是》、《李清照》这三部作品可能给人一种女性意识很强的感觉。不仅以女人为主角，女人承担着与男人一样的精神使命，甚至于因为她是理想化的、是在野的，不在主流社会，是局外者吧，她比男人更投入，中国的文化史、文明史离不开女人的创造与参与。这三部戏都讨论到一个重要的话题，即关于操守问题。当下，我们什么都有道理，一切以利益为归依的时候，人有没有操守？有没有一些东西是不可变更的？那是有的，那是对做人、对做事最执著的坚持。最近我不知道为什么，不知是害怕受到某种东西的同化和诱惑呢，还是怎么，对个性与操守特别坚持。也就是说任何诱惑和挫折都不能变更我最初的动机，哪怕到最后证明它没有什么实际的

意义。

孙瑞清：所以这很有意思。你作为男性作家，从性别上却讲另一种话语。很多人觉得你的一系列作品中有现代气息，对你来说，这个现代，它的内涵是什么？是什么样一种现代？或者说你所调整过的现代感时钟伴随着你的作品一直同时在前进。你认为的现代感是什么样的？

罗怀臻：所谓“现代”，首先，它是一种视角，是迄今为止人对人本身、对人所生存的环境的研究、发现、了解的成果。它不是属于我个人的东西，我是受哲学的影响，是对今天的社会、人类文明发展的成果的运用。所以，我们要珍惜人，珍惜人的生存环境，珍惜人的生存处境。与此同时，“现代”又是一个发展着的概念，不只是历史学断代意义上的现代，就是在当下，我们今天文明发展的现状，能使我们用什么样的视角看待我们所要做的这个题材，它是我们进入当时人的内心去体味，现代人去体味古人，把体味到古人的感受又传达给现代人，这是真正意义上的古今之间的共鸣。

孙瑞清：我们可以把现代暂且定义为一种现代的文明的精神成果，现代文明的智慧。

罗怀臻：现代文明的精神成果，现代文明的智慧，文明的理性，就是说认识我们经历过的被很多作家写过的那些东西。比如说《牡丹亭》，它的主题，我们感觉是很现代的，原因是，在汤显祖生活的时代，正经历一场类似于西方文艺复兴式的精神解放。他对妇女的发现，对精神世界的发现，与我们今天的文明成果还是一致的，他可以穿越时空。但我们今天再看关汉卿，在我们一定时期，阶级对立的时期，关汉卿的作品就非常有共鸣。所以，现代是一个渗透性的概念，它不是某个具体时期的划分。

孙瑞清：这样，就可以来界定。很多人说用现代意识来创作，这话本身并没有错，但很多所谓现代是模糊不清的，没有概念的内涵和外延的。假如从这个角度定义，所谓现代意识是指人的一种不断发展的概念，而不是简单的技巧。不少作品对现代的理解和运用仅仅沦为一种外在的现代技术的包装了。

罗怀臻：所以现代视角是一种对本质、对带规律性、普遍性的一种东西的发现和认识。当然有可能我们今天的认识有一定的局限性，但是哪怕你是一个具体的戏曲演员，你是一个具体的戏曲编剧，你还是要密切关注着社会、关注着时代、关注着大的文化环境，要把戏曲自觉地放在这其中观照。在这个大的观照下至少应该发

现中国社会正在从农业文明向现代工业，乃至信息文明社会进发，戏曲由农业文明时代那种趣味、那种生活形态所形成的那个曾经成熟的状态，也可能在现代这个背景下进行重新的创作、重新的组合，形成它的新的演剧的风范。如果各个剧种都自觉地做这样的事情，又依托在它那个区域的不可替代的文化背景之上来融合现代，新的剧种的风格可能再次形成。然后在中国这三百多个地方戏剧种都完成这样一个过程以后，中国学派、中国风格的当代戏曲艺术也就会产生、建立了，那么她是可以和古希腊时代、莎士比亚时代、欧洲歌剧时代、今天的美国音乐剧时代平起平坐的，中国戏剧才会真正意义上立于世界戏剧之林了。

（原载《剧本》2000年7月号）

歌剧探索与变革

浅议歌剧中戏剧和音乐的关系及其他

羊 鸣

戏剧自身的规律，要求人物性格，故事情节，矛盾冲突不间断地、一浪接一浪地向前推进，而音乐却不时地要求“等一等，我需要时间把这段唱腔唱完”。请看，戏剧与音乐对歌剧来说，有多么大的矛盾啊！然而，当我们透过一层表面，深入进去之后，就不难发现，这不是矛盾，而恰恰是歌剧艺术自身所固有的优点和特长。歌剧中，戏剧与音乐的关系是对立统一的关系，搞好了，融为一体，相辅相成；搞不好，各自为政，相互游离。为此，作曲家与剧作家密切配合，统一认识，相互协调，就非常重要了。

“音乐的戏剧”与“戏剧的音乐”有机地结合，乃是写好一部歌剧的先决条件。不可避免的却是，在创作实践中，往往不是一帆风顺的，不能不令人遗憾。作曲家与剧作家，常会在如何安排音乐与戏剧，声乐与器乐，咏叹调与宣叙调，以及演唱形式，剧诗写法等问题上，发生分歧与矛盾。对于这个问题的解决，我想谈点粗浅的意见。

第一，选材问题。这是写作中首先遇到的问题。我们知道，歌剧的淘汰率是很大的。远的不谈，自粉碎“四人帮”以来，在全国上演的歌剧少说也有几十部，多则上百部，但最终留下来的能有几部？有的在排练场上夭折，有的虽有幸上演但听不到反响（人们往往用无声的语言来“回敬”你那不成功的歌剧）。造成这种局面，可能有多种因素。我以为，导致失败的原因之一，是有的题材不适合写歌剧而硬要去写。人们常说，题材找对了，就成功了一半，不是无道理的。歌剧歌剧，“歌”字当头，不仅要重“剧”，还须重“歌”。有的题材不姓“歌”，不具备歌剧性，可以写话剧、电视剧或其他形式，不必硬往歌剧上拉。

什么样的题材适于写歌剧？其说不一。有的说，大喜大悲适于写歌剧；有的说，诗情画意适于写歌剧。我则以为，要有音乐性，要有歌唱性。因为歌剧创作的第一要素，就是通过音乐形象塑造剧中人物。“音乐善于抒情而拙于论理”，音乐最大的功能就是激发人的感情，它犹如一把钥匙，能打开每一个人的心灵。因此，一部歌

剧的感情含量多大，决定这部歌剧的歌唱性多大，进一步说，有无音乐性，是区别歌剧和其他戏剧形式的主要标志。

第二，结构问题。歌剧怎样结构？如何剪裁？这是歌剧写作的一大基本功。只要我们潜心地研究一下话剧《茶花女》与歌剧《茶花女》，话剧《奥瑟罗》与歌剧《奥瑟罗》的区别，就不难发现歌剧结构的奥秘。有人做过统计：同是《茶花女》，话剧剧本有六万五千字，而歌剧剧本按诗行计算，只有一千六百余行，若按字计算，也不过两万多字。由此可见，“立主脑，减枝蔓”，给音乐留出空间，浓缩而洗练，简明而深刻，沿着一个人的命运单线曲折、起伏跌宕的路子去结构歌剧，更为有效。庞杂胀满，没有音乐发挥的余地，不成其为好歌剧：平白直露动不起情，激不起唱，不能赢得观众的共鸣。平中出奇，异峰突起，声中寓情，静中见动，这往往是歌剧结构的“俏头”。

歌剧是音乐的戏剧。因此，加强音乐思维，以音乐为中心巧思剧本结构，剪裁生活画面尤为重要。在创作实践中我们常常会碰到，有的题材看来不适于写歌剧，但由于剧作家善于改换不同的进入角，善于抓情，善于开掘人物的内心世界，善于发挥音乐的最大效能，规范音乐的逻辑层次，调动各种艺术手段塑造人物，推进剧情发展，一句话，充分发挥和运用歌剧艺术的特殊性，就有可能结构成一个很好的歌剧。这就是结构歌剧的妙诀。

第三，剧诗的写法问题。剧诗是唱的，所以要受音乐的制约，这个道理不讲自明。但光强调这一面还不够，需要补充一句，剧诗反转过来又给音乐以启示，这就全面了。为什么呢？我们的作曲家拿到本子开始作曲的时候，脑海里活动的，除了生活所给予的依据之外，直接影响最大的就是歌剧的剧诗。它的风格、样式，甚至长短句的安排，立意和形象，都会对音乐产生一定的影响。例如歌剧《江姐》的主题歌就是这样，为了能使它广为流传，我们曾试探了各种方案，反复斟酌了二十多遍，其中歌词也曾几度易稿。记得有过这样的设想：“行船长江上，哪怕风和浪……”这样描写革命者在白色恐怖下团结战斗的精神，虽然也还准确，但这种写法，主题歌就不可能像现在《红梅赞》这样的曲调。当时我们谱成：

$$1 = F \frac{4}{4}$$

中速

$$\underline{2} \underline{2} \quad \underline{\underline{3}} \underline{\underline{5}} \quad \underline{1} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \quad \underline{5} \quad | \quad \underline{5} \underline{\underline{5}} \underline{3} \quad \underline{\underline{3}} \underline{2} \quad \underline{1} \quad 2 \quad \text{—} \quad |$$

行 船 (那 个) 长 江 上 , 哪 怕 风 和 浪 ,

这当然不理想。这一实践使我们认识到，要想出好调，必须有一个立意新、形象美的词。所以，后来又写出《红梅赞》这首主题歌。“红岩上，红梅开，千里冰霜脚下踩……”你看立意多新，词句多美呀！我们的音乐一开始就展示了想象的翅膀。再往后“红梅花儿开，朵朵放光彩……”这个带有民谣风的句子，决定了音乐的风格。它和曲子是直接相关的。因此说，剧诗受音乐的制约，而音乐又从剧诗中得到启示，就是这个道理。在剧诗的写法上，剧作与音乐，双方有没有共同遵循的规律呢？有的。戏剧中的音乐语言和戏剧中的文学语言，规律是共同的。我想起码有三点：①鲜明的性格特征。塑造各种不同的人物形象，是我们共同的最高任务，写什么像什么，什么人物讲什么语言，不可以随心所欲。江姐和韩英同是革命的妇女形象，但由于她们的经历、年龄、历史环境、文化素养不同，其性格特征不可能是雷同的。这就是我们通常所说的“这一个”。②要讲规定情境。这是戏剧规律，除了怪诞戏之外，一般的都应遵循这一原则。此时此情此景，彼时彼情彼景，什么场合说什么话，动什么情，这就是从微观角度看的典型环境典型性格。③动作性。戏剧是“动”的艺术，歌剧中的“歌”也必须是“动”的歌。戏剧讲外部动作与内部动作，感情的流动也是动作，歌剧中常有这种现象：全剧矛盾冲突发展到一定高点，人物的内心感情冲击到一定限度，需要表露时，情节暂停了。留下“机会”给音乐抒发，这就是我们通常所说的“情节的停顿”，“感情的升华”，“嗟叹不足，故歌之咏之”。此时人物的内在感情在沸腾，内心节奏在不停地律动，千头万绪也罢，无限感慨也罢，憧憬未来也罢，总之，我们不要失掉这个“机会”来充分揭示人物的内心世界。抓住这个“节骨眼”做好文章，是歌剧创作的重要一环。

第四，统筹安排与具体设想问题。全剧的音乐布局，场与场的对比，唱段的长短大小，每段剧诗的立意与进入角，唱腔的曲式结构等等，都需要作曲家与剧作家通力合作，在产生脚本之前就应提出设想与安排。随意性是歌剧创作的大敌，因为它必然导致松散杂乱。这里，我想强调一点，歌剧演出就像一个音乐晚会一样，切忌枯燥呆板，要丰富多彩。所谓丰富多彩，是指形式、手段、技法不可单调贫乏。这个问题是从以下两个意义提出的：第一是就内容而言。戏剧环境的经常改变，各种不同性格的冲突和发展，不同思想的交织和展现，内心世界的表白等等。第二是就调剂观众的欣赏趣味而言。一部大型歌剧，差不多有五十多首大小不一的唱段。试想，在两个小时左右的歌剧晚会里，如果没有独唱、重唱、合唱之分，节奏、织体、和声、复调、配器之丰富变化，调性与调式之对比，富于歌唱性的咏叹调，近

似口语化的宣叙调，或两者兼而有之的咏叙调的相互搭配，以及节歌体、甚至板腔体，或外来形式中那些多段体的应用等等，显而易见，这个晚会肯定是单调乏味的。综上所述，希望我们在创作时，不妨从民族民间音乐、戏曲和外国歌剧中，大胆而又不拘一格地选择一切适于运用的表现形式和手段，以丰富和扩展新歌剧的表现功能。这里，重要的是解放思想，打破框框，只要内容需要，不管什么形式与手法，也不管来自古今中外，均可大胆拿来我用，不要以为世界上只有一种咏叹调，一个宣叙调，君不见，十八世纪初在西欧兴起的喜歌剧，不就是以它崭新而生动，活泼而隽永的艺术形式，打破或取代那些僵化了的东西脱颖而出吗？而本身就是一种挑战，当今美国盛行的音乐喜剧更是这样。中国的歌剧将来会是什么样子？很难说。诗无定解，戏无成法。在新歌剧的百花园里，还是婀娜多姿、丰富多彩的好。当年，我们在歌剧《江姐》的创作中，也是本着“不拘一格地选择一切可以运用的表现形式和手段”的想法而创作的。比如第四场唐贵山这个人物上场时唱的一段：

1 = F $\frac{4}{4}$

慢、自由地 (0 打台)

(唐白) 这火辣的太阳—— $(\underline{2} \underline{3} \underline{5}) \mid \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{5} \underline{234} \underline{3} \underline{0} \underline{0} \mid$

(唐唱) 当 头 照

(女声伴唱)

$0 \quad 0 \quad \mid \underline{2} \underline{356} \underline{5} \mid 1 \quad 0 \quad \mid 0 \quad 0 \quad \mid$

(唐白) 晒得我心里，哎！好 烦 恼，(唐白) 在重庆——

(女声伴唱) (快一倍)

$\dot{1} \cdot \overset{\frown}{\underline{65}} \mid \underline{3} \underline{6} \overset{\frown}{\underline{6 \cdot 3}} \overset{\circ}{5} \text{—} \mid (\underline{55} \underline{6} \quad \underline{5} \underline{6} \mid \underline{5}) \underline{2} \underline{3} \mid$

没 把 那 戏 唱 好， (唐唱) 罚 到

$5 \text{—} \mid 1 \cdot \underline{1} \mid 0 \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid$

川 北 来 跑 龙 套

这种“唱里夹白”、“白里夹唱”的形式比较生动。唐这个人物近似京剧里的小花脸，这场戏本身又带有喜剧色彩，因此，这种手法用在他身上恰恰合适。这种唱白兼有的形式，我看就比“纯宣叙调”生动。

还有第一场甫志高送江姐时的一段：

（甫白）江姐，你此一去，可真叫我——

$$1 = F \frac{4}{4}$$

慢、自由地

$$\text{卅} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \text{—} \quad \underline{0} \quad \underline{6} \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \cdot \quad \underline{4} \quad \underline{3 \cdot 1} \quad \underline{2 1 2} \quad \underline{3} \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \text{—}$$

羡慕 啊！

他说着说着唱起来了，用了一个甩腔之后上板，这也符合甫这个人物的伪善嘴脸。

再有第二场江姐见了老彭的人头之后，合唱：“啊！天昏昏哪，野茫茫……”江姐接唱：“实指望满怀欣喜来相会，谁知你一腔热血洒疆场……”开始谱成这样：

$$1 = {}^b B \frac{2}{4}$$

中速

$$\overset{\circ}{\underset{\cdot}{3}} \quad \underline{\underline{\overset{\circ}{\underset{\cdot}{2}} \cdot \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{2}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{1}}}} \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{7}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{1}} \text{—} \quad | \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{1}} \quad \underline{\underline{\overset{\circ}{\underset{\cdot}{1}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{2}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{6}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}}} \quad | \quad \underline{\underline{\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{3}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{6}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}}} \quad | \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{3}} \text{—} \quad |$$

实 指 望 满怀欣喜来相会，

$$\overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \cdot \underline{\underline{\overset{\circ}{\underset{\cdot}{6}}}} \quad | \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{2}} \text{—} \quad | \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{7}} \cdot \underline{\underline{\overset{\circ}{\underset{\cdot}{2}}}} \quad | \quad \underline{\underline{\overset{\circ}{\underset{\cdot}{6}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}}}} \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{3}} \quad | \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{1}} \quad \underline{\underline{\overset{\circ}{\underset{\cdot}{2}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{1}}}} \quad | \quad \overset{\circ}{\underset{\cdot}{6}} \overset{\circ}{\underset{\cdot}{5}} \text{—} \quad |$$

谁 知 你， 一腔热血洒疆场。

演员在排练时受不了啦，说不行，激发不了她的感情，我灵机一动，想到了河北梆子中时常运用的“梆子碎”，于是，我改成这样：

1=^bB

快、仓仓仓0

(紧拉慢唱)

卅 (0 0 0 6 5 6 0 6 5 6 5 6 5 6) $\overset{\circ}{3}$ — $\overset{\circ}{2} \cdot \overset{\circ}{5} \overset{\circ}{3} \overset{\circ}{2}$ $\overset{\circ}{1}$ — ∴
实 指 望

$\overset{\circ}{1} \cdot \overset{\circ}{2}$ 6 5 5 3 5 6 5 $\overset{\circ}{5} 3$ — ∴
满 怀 欣 喜 来 相 会，

$\overset{\circ}{5} \cdot \overset{\circ}{6}$ $\overset{\circ}{2}$ — 0 7 $\overset{\circ}{2}$ 6 5 3 $\overset{\circ}{1}$ $\overset{\circ}{2}$ $\overset{\circ}{1}$ $\overset{\circ}{5}$ —
谁 知 你 一 腔 热 血 洒 疆 场。

曲调一样，只把它改成“摇板”，面目就改观了，演员也满意了。所以说，手段要多，不拘一格。我国的民族民间戏曲音乐，浩如烟海，表达方式极其丰富；汉语又是一种长短、轻重音兼备，并且注重四声，讲究平仄的语言。这些，给我们新歌剧的创作，提供了极其有利的条件和丰富的手段。在我们吸收外国歌剧的一切有益的东西（形式、技法、手段等）的时候，万万不要忽略这个近在咫尺的宝库啊！

在统筹安排中，作曲家要懂得戏剧规律，剧作家也要懂得音乐方面的一些要求。一部好的歌剧音乐应该具备哪些条件呢？我的体会：①形象鲜明，感情逼真；②经得起听，有持久的吸引力；③经得起唱，能引起演员的共鸣；④有特点又有不同凡响，演出后观众能模拟起唱；⑤每个人物都各有自己凝练的音乐主题，并为全剧的发展变化提供较好的基础和可能性；⑥人物性格之间拉开距离，加大反差，使音乐既统一又有变化。

歌剧音乐要想做到统一中见变化，变化中有统一，我看要像导演摆调度一样，应该有个支点。《江姐》的音乐“支点”就是《红梅赞》，它开场有，中间有，结尾有，三点成一线。江姐音乐的形象都是以这支《红梅赞》为中心发展而来的。

歌剧音乐分歌唱与器乐两部分。这两部分也应是相辅相成的有机整体，但比较起来，唱腔部分更为重要。唱腔部分中，写好重点的咏叹调尤为重要。安排好主要人物的重点唱段，就好比盖大楼的七梁八柱，有了它就能立得住，站得稳。唱形不能搞得支离破碎，搞得零碎就会造成满篇唱而不见唱。一部歌剧，主要人物的唱腔突出的也就那么几段。重点又是音乐高潮的唱段，往往是塑造和完成主要人物音乐

形象的关键。比如，江姐在就义前唱的“五洲人民齐欢笑”这一段，在我看来就是江姐的音乐高潮，这一大段咏叹调也可以说是她的音乐形象最后完成的关键唱段。

歌剧是一门综合性艺术，既要作曲家与剧作家做到密切合作，还要扩大到舞美和导表演等其他领域。《江姐》的舞美设计为了达到视觉与听觉形象的一致，是听了音乐之后才开始的。音乐上的民族风格，板腔体的运用，又给表演风格带来一定的影响，手、眼、身、法、步、唱、念、做、打，均向戏曲程式吸收了一些手段。一句话：音乐的戏剧，戏剧的音乐，有机地、密切地结合，是搞好歌剧的前提。

歌剧创作要百花齐放，风格形式应该多种多样。一个人笔下的作品也不可能是一成不变的，一个戏成功的经验，在另一个戏里就不一定合适。上面谈的这些意见，只不过是一家之言，一管之见，希望这些不成熟的见解，能引起更多人的深入思考。

（原载《乐府新声》1988年第3期）

繁荣发展中国歌剧之我见

金 湘

一

歌剧和交响乐、芭蕾舞一样，是代表一个民族、一个国家音乐文化水平的三大音乐体裁之一。

歌剧又是音乐、文学、戏剧（甚至于舞蹈）三者综合、视听结合的艺术。它舞台时空容量大，综合表现手段多，表达情感幅度广，因而壮观瑰丽、声情并茂，可谓音乐艺术王国之王！

一般地讲，歌剧和交响乐、芭蕾舞一样是外来的形式，但我国歌剧又还有其特有的传统——近年来的民族戏曲以及本世纪以来的新歌剧——加之，歌剧又总是与其个民族的语言结合产生的。因此，比之交响乐、芭蕾舞，它遇到的问题更为复杂，要解决的课题更多，更难驾驭。

毫无疑问，背向着历史，面对着世界，当代有志气的中国音乐家有责任在歌剧这一广阔的领域里开始自己的未来！

二

新时期十年来，由于改革开放的社会条件，“左”的桎梏被粉碎；大量外国经典歌剧被介绍到我国；作曲家、编剧家视野大大开阔，写作积极性空前高涨；大批各种类型的歌剧纷纷问世，歌剧事业出现了初步的繁荣局面。尤以去年先后出现的《原野》、《深宫欲海》、《仰天长啸》三部大歌剧为代表，至少是在一片“歌剧事业不景气”、“歌剧步履艰难”……的呼声中，证明了中国歌剧本身的生命力，我国歌剧界的创造力，我国观众的鉴赏力。这三个“力”就是我国歌剧继续发展、走向真正繁荣的希望所在！

但，十年的道路仅是一个开端。面对着改革开放、商品经济日益发展的中国社会，信息交流日新月异、作曲技法多元发展的当今世界，我国歌剧当前面临着重重困难。归纳起来主要有两个矛盾：其一，人民群众迅速提高的、多元的审美需求与当前歌剧创作、表演水平的尖锐矛盾；其二，作曲家、编剧家、导演、演员以及一切歌剧界同行们在歌剧生产上的积极性与当前歌剧生产管理体制的尖锐矛盾。所谓“尖锐”，是指已到了刻不容缓必须解决的地步，不改变它就要停滞，而在当今一切迅猛发展的世界，停滞就意味倒退、衰亡。

三

如何改变我国歌剧发展迟缓的现状？

我认为应从下列四方面着手：

1. 尊重并探索歌剧自己的艺术规律。

首先，要认识歌剧艺术自身的特点。不受制约的艺术是没有的，问题是作曲家、编剧家要自觉地认识它的制约，既要勉为其难地去塞这填那，也要不放过其长处地泼墨写透，从而找到最宜于歌剧表现的题材。其次，一部歌剧的生产方式虽可因人而易地抉择，但我认为以目前中国的情况而言，在创作之开始，作曲家、编剧家、导演最好能三位一体、共同构想。这既能使音乐、戏剧、文学三种不同类型的形象思维融合于胚胎之中，互相丰富、互为补充，又能使一度创作（案头的）与二度创作（舞台的）互相渗透，互为因果。这种思维的一致性、创作的连贯性，能保证歌剧这种综合性极强的艺术作品较高的成功率。第三，作曲家（决定一部歌剧成败的关键人物）在写一部歌剧时，要处理好三对关系：一是音乐与戏剧的关系。在一部歌剧中，音乐应是戏剧的音乐，戏剧应是音乐中的戏剧。戏剧为基础，音乐为主导。把握住这点，方能从结构上、节奏上（这里指的是全剧的戏剧的节奏）奠定一部真正的歌剧。二是声乐与器乐的关系。这是歌剧艺术形式在音乐上的两大手段，运用起来偏一不可。那种常见的声乐为主、器乐伴奏的现象势必导致音乐的平面、单调。当然，也不能轻视声乐。理想的应是声乐为主导，器乐为基础，交响性、立体性、整体性的统一。三是咏叹调与宣叙调、吟诵、韵白以至说白的关系。一般地讲，咏叹调构成音乐的大框架，宜于情感的升华，宣叙调及其他则是各个框架之间的链环，宜于交代情节，展开矛盾。当然，这两者又都是制约于总的音乐态势发展之中。最后，要坚持歌剧多品种的并存竞荣。从大歌剧（或称正歌剧）、喜歌剧（或称轻歌

剧)、歌谣体歌剧、音乐话剧(或称话剧加唱)、歌舞剧直至当代的音乐剧等等均可并存。品种的多元化既符合人民多层次的欣赏要求,又可以充分发挥个性、才华各不相同的各类作曲家的创造力,从而组成一个绚丽多彩的歌剧的整体。

2. 不断地更新歌剧创作观念。

能否自觉更新歌剧观,是能否写出好的歌剧的前提。歌剧观内涵极广,仅就与创作有关的谈三点。(1)传统的继承与当代审美意识相结合。中国的歌剧有两方面的传统:一是作为我国民族悠久文化的组成部分之一——戏曲,以及近代的新歌剧传统;一是有几百年专业创作经验,积累了一大批优秀剧目的西洋歌剧传统。这些传统是人类共有的精神财富,对于写作当代歌剧的中国作曲家来说,应该一丝不苟地、认真全面地学习。只有了解了以往中外作曲家的各种手法、经验,我们的视野才会开阔,才能谈得上“踩在前人的肩上攀登新的高峰”。但是,如何认识传统非常重要。我认为,任何传统都是在发展中继承,又在继承中发展,我们只有持这种辩证观点来认识传统,才既不会割断传统,又不会为其束缚,才会在自己的作品中把传统的继承与当代的审美意识紧密结合起来。(2)追求创新与作曲家坐标的选择相结合。在浩瀚的传统与当代多元作曲技法面前,作曲家在不断追求创新时,应该心中有数。在一部歌剧里,运用技法也好,把握风格也好,坚持个性也好,都要统一在一个前提下,即作曲家选择什么样的坐标?这个问题,对于像歌剧这种观众面极广的综合艺术尤为重要!不顾当代人民的欣赏要求,一味追求所谓的“超前意识”固然不行!迎合群众落后的欣赏习惯也同样不行!即使是符合当代人一般欣赏水平,也非我们的终极目标。我认为,应把坐标定在“让当代观众跳一下才能摘到这个桃子”的水准上。只强调“接受美学”的被动适应,而不去主观能动地提高接受者的美学水平,必然导致创新精神之失落与平庸之作大量涌现。(3)形式美的追求与人的情感之表达、戏剧真实的追求相结合。随着“左”倾文化专制主义的崩溃,作曲家热衷于对形式美的追求是十分正常的。实际上,这是对“内容决定一切”、“内容即形式”的逆反。许多作曲家学习、掌握西方现代技法,大大丰富了自己的表现手法,这是完全必要的。但如果只注意技法的运用,而忽视运用它的目的,只注意技法本身而忽视产生这些技法的社会背景,以致在作品中或是生搬硬套,或是有意炫耀,一句话,如果把对形式美的追求绝对到了无视表达人的情感(这在歌剧这种体裁中尤为重要)的地步,那无疑也等于从根本上否定了形式本身。我们当然不能苟同。也有另外的情况,例如,脱离开风格、剧情,孤立地坚持一部歌剧非要有好听、易记的旋律,以致通篇是旋律加旋律,好听也有了,易记也有了,就是没有了歌剧!

又如，非用分节歌的形式来写作唱段，以致破坏了戏剧的真实，割断了流畅的戏剧节奏，全剧必然冗长、沉闷。上述种种，显然是一种陈腐的歌剧观的反映，但从不顾戏剧的真实而孤立追求作曲家自认为的“形式美”（虽然比之前者，早已远远是陈旧的了）这一意义而言，其本质仍是一样的！

3. 努力提高表演艺术水平。

一部好的歌剧，一度创作再好也还是平面的，还得靠二度创作将其立体地、综合地呈现在观众面前，才能算是最终完成了生产过程。因此，全面提高表演艺术各个领域的水平，对提高歌剧质量至关重要。

应该说，通过新时期近十年对外文化交流的实践，我国歌剧表演艺术有了很大的提高，但若是拿到世界这个舞台上作横向比较，则还是有不少的差距：

(1) 导演。在我国，长期以来歌剧导演的重要性被忽视，究其原因，乃是未摆正歌剧表演艺术中本来水乳交融的音乐与戏剧的关系，常常硬将音乐与戏剧分家，甚至人为地争论：“在歌剧表演中应重戏还是重唱？”这种认识，势必导致一种倾向，即：忽视了依据音乐、深入到音乐的灵魂中并运用各种手段将其外化为戏剧的、舞台的视觉形象从而更好地解释音乐这一综合艺术的总指挥——歌剧导演的功能与作用。甚至会有这样的现象：对音乐一窍不通的导演亦可导演歌剧（我并不一般地反对话剧导演来导演歌剧，关键应视其音乐修养如何，恕我直言，每当看到这种情况时，常使我联想到一个体操教练在指挥交响乐队）。常见的情况是：导演完全脱离音乐只考虑戏剧场面；或者仅仅记住一条旋律，让演员摆好了唱，顶多做做手势，形成“歌表演”，充其量，最多也只是“新闻电影”式地将音乐作为模糊不清的背景。可想而知，若是作为综合艺术之首领的歌剧导演，对歌剧这门综合艺术的灵魂——歌剧音乐漠然、毫无感觉，又怎能对其中许多丰富的、交响性的、戏剧性的因素予以发掘、解释、外化？歌剧艺术的综合美又何以能够体现？！这种对歌剧导演的忽视与歌剧导演的自我忽视，是阻碍我国戏剧表演艺术提高的关键之一。

(2) 演员。建国以来，尤其是近十年以来，我国确是出现了许多优秀的歌唱家（国际比赛获奖者也日益增多）。但，如拿一个优秀的歌剧演员来要求，则无论从全面的音乐修养、声音的控制运用、表演的真切自然等方面都还有一定距离。尤其是在近年来兴起的音乐剧领域里，对演员提出的要求更高，那种集唱、跳、做、打于一身的功夫，需要我们从院校起就对演员在音乐、舞蹈、戏剧各方面进行全面的、综合的培训。

我们应拥有一批真正著名的歌剧演员，这是当代中国歌剧的需要。

我们有不少优秀的指挥，但真正能自如地随着剧情的发展驾驭着速度的紧缓、音势的起伏，对成功地演出每一场歌剧起决定性作用的优秀的歌剧指挥还是太少。

我们的乐队和合唱队太需要进行专业的训练，但总是无法摆脱主客观各方面的干扰，总处于“一天打鱼、十天晒网”的局面。

我们的舞蹈需要在更广阔的、现代化的背景上去想象、设计，需要在声光、声画、时空等方面的结合上培养更敏锐的“第六感应”。

确实，在努力提高歌剧表演艺术水平这一环节上，要做的事还太多！

4. 改革歌剧生产管理体制。

目前我国歌剧生产的管理体制，仍是沿用五十年代的模式，一个文学台本出来，层层送阅、审查；作曲之后又是试唱，又是试排；领导拍板开排之后，又是无穷地提意见、再修改；待到上演时，又总是姜太公钓鱼——愿者上钩，坐等观众。因此，一个戏往往从创作到上演耗时长、耗资大、耗人多，而上演后又总是由于“多演多赔、少演少赔、不演不赔”草草到场。如此周而复返、无限循环，谁还有心思去搞歌剧？另外，在介绍外国经典歌剧与推出本国歌剧的关系上，又总是摆不好这本来不应存在的矛盾！是到了彻底改变这种大大束缚生产力发展的生产关系的时候了！面对着重重困难，我们不能消极地怨天尤人，而应主动地迎上去，在分析现行管理体制的弊端的基础上，探讨在商品经济规律制约下，歌剧生产最好的管理方式。

我国目前从中央到地方，有许多不同类型的歌剧团。我认为，应发挥各地的积极性，对各自的院团进行体制改革的多种试验。作为中央一级，应下决心用全新的方式建立一个国家级的歌剧院，可以先从下列三方面着手：（1）建立一个真正懂音乐的、少而精的抓剧目的班子。在全国征集歌剧剧本（应包括完整的钢琴谱）；每年定期将征集的剧本进行“舞台阅读”；拍板定购好的剧本（包括曲谱），买下首演权，给编剧、作曲以相当的版权费。（2）制订从选演员、请导演及指挥、排练直至上演的一整套计划及预算，从经济上、时间上、人员上保证排练、演出的全部日程付诸实施。（3）人员来源可实行内外结合，剧院内部长期固定保留一个乐队、一个合唱队、一个舞美队；其他导演、指挥、主要演员都可以面向全国、面向世界实行合同制。这样既保证了人才合理流动，大大提高效率，又可不必要长期供养闲散人员，精悍队伍，减少开支。

总之，歌剧生产管理体制的改革刻不容缓，现成的、完整的方案不可能从天而降。只要我们既立足于本国的国情，又参照国外的经验（东方的、西方的），一步一步地干起来，一个较为合理的、能不断推动我国歌剧事业向前发展的歌剧生产管理

体制，总是会逐步形成的。

四

我们清醒地认识到，繁荣发展中国歌剧、建立一代全新的中华文化的历史责任不是一代人所能完成的。民族荣誉感、时代责任感、对专业的热爱情感曾促使多少仁人志士为中国歌剧而献身。今天，既然历史已把我们推到了这个位置上，我们应当接过这支接力棒不停地前进……

我们现在处在一个艺术思维极为活跃、艺术观念不断更新、艺术个性得以充分发展的十分有利于歌剧艺术发展的时代。

我们更拥有成千上万各个阶层的、思想敏锐、观念全新、艺术素养不断提高的、始终热情支持歌剧事业发展的可爱的观众。

我们更拥有一支老、中、青组成的从编剧、作曲、导演、指挥、表演、舞美、管理直至理论、编辑、出版等各路人马组成的歌剧大军。

相信，只要我们继续不断努力开阔视野、苦练基本功，团结一致，避免“内耗”，继承传统、勇于创新，就一定能在我们这代人的身上为繁荣中国歌剧做出应有的贡献！

（注：本文系根据笔者在一九八八年十月泉州召开的《全国歌剧创作座谈会》上的发言整理而成）

一九八九年七月

（原载《中国歌剧艺术文集（二）》，海潮出版社2002年版）

发展歌剧的必由之路

刘振球

五月，在上海召开了为期七天的“音乐剧研讨会”，它标志着我国歌剧艺术事业开始找到了一条从漫长的“低谷”走出来的正确途径。这次会议，科学地总结了中外歌剧特别是“音乐剧”的发展历史，纵观全局，第一次堂而皇之地将“音乐剧”这种历来被人认为是属于市民阶层的“俗文化”的音乐戏剧形式提到议事日程上来进行探讨、研究，并向人们大声宣告：在八十年代的今天，立足于中国这块土地上的有出息的歌剧工作者，都应当理直气壮而不是羞羞答答地，勇敢果断而不是胆怯犹豫地步出“圣殿”，走向人民，用通俗的语言去写人的常情常理，去创造各种类型的生动活泼的音乐剧形式，以促进歌剧发展，摆脱歌剧危机，以赢来歌剧事业的旺盛期。

一、美国音乐剧的兴起是对欧洲大歌剧的严正挑战

二十世纪二十年代，随着美洲新大陆的资本主义商品经济的大发展、大繁荣，在音乐和音乐戏剧领域里也崛起了两个怪物：爵士音乐与音乐剧。它们与当时出现的众多的现代艺术流派一样，构成了现代艺术全部内容中的一部分，标志着音乐和音乐戏剧走向了一个全新的时期。

很难想象，发源于美国新奥尔良这么一个不太起眼的小地方的黑人歌舞，竟然在不多几年内几乎征服了整个欧洲，整个世界，音乐巨匠贝多芬若天上有灵，面对这一严重的事实，可能也会为之惊叹：这里究竟发生了什么？在黑人歌舞中，那强烈的切分节奏，那来回扭动着的屁股，那小号的震颤和急速的滑音，对于那些还迷醉于圣殿里的贵族老爷、太太小姐、少爷们的确是有些大为不敬了。可它却给世界上生活在底层的普通平民带来了真正的人的激情，人的呼喊，人的欢乐。

随着爵士乐的兴起，又一个怪物即音乐剧也在美国出现，它继承了欧洲歌剧中通俗喜歌剧、轻歌剧的优点，糅进了美国本土的黑人民间音乐爵士乐，将音乐、舞

蹈、戏剧甚至杂耍等搅拌在一起，形成了一种独特的音乐戏剧形式——音乐剧。它以它那轻松活泼、诙谐幽默的情趣；以它那通俗易懂，与普通人情感共振的故事情节；以它那优美动听、易懂易唱的音乐，赢得了广大人民的喜爱。

音乐剧从来都是以娱悦那些需要轻松愉快的普通市民观众而创作而演出的，因此它打破了统治欧洲几个世纪的正歌剧、大歌剧、乐剧的一切清规戒律，使它无论从创作到演出样式，都获得了极大的自由。在选材上，从描写普通人民的日常生活琐事到许多世界名著的改编，无所不包应有尽有。在音乐创作上也从来都是以我为主，吸众家之长，为我所用，从交响式的动机展开到歌谣体的连缀，甚至是将已在群众中广为流传的民歌、流行歌曲原封不动地糅进剧中。在演唱方法上也从没有什么限制，既可以有美声唱法，也可以有流行唱法，还可以有介乎美声与流行之间的唱法。在伴奏形式上则不拘一格，可大可小，小到只有几个人的编制，大到数十人的编制，电声乐器的加入成了音乐剧的一大特色，在演出样式上也可以说是五花八门，爱怎么干就怎么干，因人而异，因地制宜，在其名称上，“音乐剧”只是一个概称，而实际上的名称却是多得出奇，什么“音乐剧”、“音乐话剧”、“音乐故事剧”、“歌舞音乐剧”、“音乐滑稽剧”，直至七十年代出现的“摇滚音乐剧”等等，不一而足。它在内容和形式上的通俗性、多样性、灵活性，给它自身带来了无限的活力，也给创作带来了自由驰骋的空间。

在欧洲音乐戏剧的发展进程中，从来都存在着两条互相融合、互相补充又互相冲击、互相竞争的并行的轨迹。一条是以适应宫廷贵族需要典雅型的音乐戏剧发展轨迹，一条是以适应平民的通俗型音乐戏剧发展轨迹。每当前一轨迹发展到一般人都不可企及的高度时，就产生了它自身的“危机感”和“失落感”，这时，后一轨迹就会出来干预，以求得音乐戏剧艺术自身的平衡、再生和繁衍。

十七世纪来，欧洲的歌剧几乎被在意大利发源的以正歌剧为宗法的那不勒斯乐派统治着。但到十八世纪初，当这一乐派的正歌剧发展到了顶峰时，也因它自身内容的空洞，形式的僵化而出现了危机，这时，以市民生活为题材内容的喜歌剧以其生动活泼的形式逐渐在意大利、法国等地兴盛起来，动摇了那不勒斯乐派的统治地位，使日趋僵化的歌剧艺术获得转机。在这一时期中，特别值得提及的是一七二八年在英国出现的《乞丐歌剧》，一个知名度不甚大的英国作曲家皮普希竟用这部歌剧发起了对英国歌剧圣坛上的霸主亨德尔的攻击，赢得了广大平民的欢呼，轰动了英国，轰动了欧洲，成为歌剧史上的美谈，是当时市民文化的骄傲。

十九世纪后半叶，出生于德国的“歌剧之王”瓦格纳，在他毕生的努力下，又

一次把从法国起源的号称欧洲大歌剧的音乐戏剧形式推向了高峰——“乐剧”，其戏剧场面之宏伟华丽，乐队、合唱阵容之庞大，音乐结构管弦配器之精美，的确是达到了无与伦比堪称一绝的地步。但其结果如何呢？到十九世纪末仍然是因为它脱离了一般平民的欣赏习惯而产生了危机，从而到二十世纪初出现了“把十九世纪消灭掉”的口号，由欧洲“喜歌剧”和后来出现的“轻歌剧”的演变而来的美国“音乐剧”发展起来了。它首先在美国站稳了脚跟，而后直接冲击着整个欧洲，影响了世界各地，向欧洲大歌剧及后来发展的乐剧提出了严重的挑战。

结果如何呢？时至今日，一直坚守着欧洲大歌剧阵地的联邦德国的许多歌剧院，只能靠国家巨额投资方能维持，而且如果要保持剧院百分之九十八的上座率，不得不几乎是每天轮换一台演出剧目，如果是同一剧目连续地上演三场以上那就危险了。试想，一个普通市民、学生、职工谁会愿意花上一百多马克去到那家豪华的大剧院虔诚地坐上几个小时，聆听那个与他们的实际生活体验毫无关系的“交响音乐会”呢？一九八七年，我曾和我们中国的几位同志去西德的一个小城基尔，观看当地歌剧院连排《帕西发尔》，看了一下午看完前三幕，吃完晚饭后他们还要求我们继续看下去，我们只好推托有事，提前告退了。据说看完这部歌剧需五个多小时，我真佩服瓦格纳的才华和观众的耐性。据某专家告诉我，看瓦格纳的歌剧需要有很高的音乐修养和具备一种“敬神”、“朝圣”的心态。我想，一般平民是不可能具有这种修养和心态的。与此相反，自“音乐剧”问世以来，它在美国“百老汇”及世界各地，却赢得了一个又一个的胜利和荣誉，创造了一个又一个的戏剧演出史上的新纪录，一扫歌剧乐坛上的沉闷空气。一九四八年上演的《俄克拉荷马！》连续上演了两千两百四十八场，一九五六年上演的《我美丽的夫人》（又名《窈窕淑女》），连续上演了两千七百一十七场，曾在我国上演过的音乐剧《异想天开》，一九六〇年从首演至一九七七年，竟演出了七千多场次。这一数字，如果瓦格纳在世，我想他也会感到震惊。历史就是这样的无情，你不行了，我来，我落伍了，他上，“观众是我们的上帝”这句话不一定全对，但毕竟我们写戏唱戏最终还是要给观众看的，而“音乐剧”就是在观众的掌声中不断成长、不断完善、不断壮大起来的。

二、“音乐剧”是现阶段我国新歌剧发展的最佳选择

在这里我不想更多地谈中国戏曲与西方歌剧的异同问题，但我认为，中国传统戏曲是在中国这块土地上生长出来的一种独特的音乐戏剧艺术形式，因此，考察一

下传统戏曲发展历史及其在表现形式上的特殊性对于现阶段新歌剧发展的趋向是有好处的。

戏曲的发展从一开始就带有浓厚的世俗性，为了适合一般市民的口味，它就把唱、做、念、打、音乐曲牌、舞蹈身段、戏剧情节等糅为一体，甚至在某些剧目中还伴以杂耍、特技、武术等，这也就是之所以戏曲艺术得以存在、发展，一次又一次地冲上音乐戏剧艺术顶峰的根本原因。它也产生过几次危机，这危机是它自身冲向艺术顶峰时所隐伏下来的。

第一次危机出现在清朝中叶的“昆剧”。明朝初期在江苏发源的“昆山腔”，后经音乐家魏良辅的改革，以内容上的传奇色彩、声腔上的舒徐婉转、表演上的优美舞姿等赢得普通市民的喜爱，很快就流传全国各地，成为全国性的大剧种。但到明末清初，特别到了清朝中叶，昆剧因为它自身的僵化：如节奏过于缓慢，旋律过于细腻而逐渐脱离了观众的欣赏口味，走向衰败，出现了危机。

十八世纪末十九世纪初来自全国各地的“四人徽班”，陆续进京，冲破了“昆剧”一统天下的局面，给我国音乐戏剧艺术带来了新的生机，产生了在国外号称“中国歌剧”的“京剧”，迎来了我国戏曲史上的又一高峰。但到了二十世纪中叶，在中国这块土地上，无论是政治、经济、文化心态上都发生了翻天覆地的变化，而“京剧”由于它自身的完善，表现形式上的程式化，以及思想内容上的宫廷化，使得它越来越脱离时代，脱离普通观众，虽经多次改革，亦很难摆脱其“身陷囹圄”的艰难困境。相反，以形式内容生动活泼、灵活多变为其特长的地方小戏在这一时期中获得了很大的发展，成为沟通戏曲艺术与群众的桥梁。

我国新歌剧就是在这一背景下产生出来的。如果说，中国戏曲艺术（包括全国各大、小剧种）已构成了音乐戏剧的汪洋大海，那么新歌剧则是在这一片汪洋大海的浪涛中溅起的一朵小浪花。从一九二〇年至一九二七年间，由作曲家黎锦晖先生创作的以《小小画家》为代表的二十部儿童歌舞剧问世了，在《小小画家》一剧中，讽刺了陈腐的封建读经教育，音乐上则选用民歌小调和戏曲曲牌进行加工改编，伴以儿童舞蹈场面等。从它所选的题材及它所采用的形式都说明了我国歌剧从它诞生之日起就没有走西洋大歌剧的路子，也没有走传统戏曲的路子，它与正在美国兴起的还处在初期阶段的音乐剧有很多相似之处，也与中国戏曲在其结构和演出样式上有很多相似处。中国新歌剧的兴起之所以选择了这样一种方式出现，这与中国传统戏曲形式所培养起来的民族欣赏习惯与审美情趣是有关系的。从某种意义上说，中国戏曲艺术的高度发展，为我国新歌剧艺术特别是音乐剧的发展作了最好的铺垫。

二十世纪四十年代在延安出现的秧歌剧也正是沿着黎锦晖所开创的歌舞剧的路子发展而成的。不过在其音调和表演形式上更多地借鉴了地方戏曲。

这一类型的典范作品应该数五十年代出现的《刘三姐》，它以人民群众中广为流传的神话传说为题材，音乐中运用了群众熟悉的广西壮剧及民间小调，全剧充满了抒情、轻松、幽默、诙谐、机智的特色，歌、舞、剧三者配合密切，非常符合一个普通中国人的欣赏口味，借助电影的传播，剧中的很多曲子就像插上了翅膀，很快传遍了中国城乡各个角落，可以说是家喻户晓，老少皆知，直至今日，它的魅力还存留在人们的心间。

六十年代中期至七十年代中期，中国大地遭受了“十年浩劫”之苦，八台“样板戏”把音乐戏剧艺术推上了极“左”的巅峰，人的情感遭到蹂躏，人性被扭曲，被压抑。轻松、活泼、幽默、诙谐的气氛没有了，代之以紧张、严肃、斗争、猜忌。看完一场戏，简直叫观众透不过气来。这种符合长官意志的样板艺术完完全全地把音乐戏剧艺术拖进了死胡同。这种极“左”浪潮的余波一直延续到打倒“四人帮”后的七十年代后期。一段时间里，歌剧似乎热闹了一阵子，在舞台上出现了一大批歌剧作品，但无论在创作内容或在演出样式上，它们都没能完全消除“高、大、全”、“政治标准第一”的影响，再加上一些艺术家们总想把已经在群众中扎根的那种生动活泼的音乐戏剧形式往西洋大歌剧的形式上靠，这就使得为数甚多的歌剧受到了群众的冷落。在这之前，如果说观众是屈尊于某种权势淫威，不得不到剧场去“接受再教育”、“脱胎换骨”，去接受一个普通人根本无法忍受的“一浪高于一浪”的“斗争哲学”的话，那么现在的观众可没那么老实了，人的真实情感的自然流露、人性的萌发、复归，都使得那些按照老一套法则创作的艺术作品无人问津，受到了冷落。因而，歌剧艺术也和其他戏曲舞台艺术一样，出现了它的第一次“危机”，走进了漫长的“低谷”。

七十年代末，八十年代初，由于国家政治的开明，在经济领域里实行了“开放、搞活”政策，改革的势头给这个多灾多难的民族带来了一线生机。在这一景观下，现代“流行音乐”、“流行舞蹈”这个在世界上已风靡半个世纪的“怪物”才首次真正地闯进了我们这个封闭的国度，“歌”、“舞”这玩意儿再次激奋了一个普通人的真实情感，成为他们得以自娱、消遣和表达自己情感的“游戏”，他们可不管那些圣殿里的老爷们如何讽刺挖苦，谩骂，攻击，你骂你的，我唱我的，毫不相干！

处在这一转变时刻的歌剧界，当大城市的大剧团还没有完全清醒过来的时候，一些地方小剧团就已开始醒悟了。湖南、福建等地的一些小剧团可没有像大剧团那

么优厚的待遇，为了自身的生存，他们不得不把观众视为自己的上帝，他们可没那么多的时间和精力去研究瓦格纳、斯坦尼，他们成天想的是现在观众到底想看什么，想听什么？这时，令人瞩目的一支以青年作家为主体的“湘军”涌现出来了，轻喜歌剧《现在的年轻人》就是由湘潭市歌剧团在一九八〇年时首演的，一九八一年被选参加全国歌剧剧本讨论会（同时被选的还有湖南的另一歌剧本《斑竹泪》）。在同时召开的全国歌剧座谈会所带来的美国音乐剧这一世界歌剧信息的影响下，一九八二年六月在首都再一次修改并由中央歌剧院演出，它给沉闷已久的歌剧界吹来了一股“快乐的风”。虽然因剧中引进了现代“迪斯科”节奏及舞蹈场面而遭到了个别好心专家的善意批评：“不太像话”，但它却说出了几句当代青年人的心里话，因而触及到了当代最敏感的课题，赢得了首都观众特别是青年观众的一阵阵热烈的掌声和会心的哄笑，同时还引起了当时在中国讲学的美国指挥家考威尔的兴趣，在没有翻译的情况下她说她看懂了剧情，而且称赞说：“好，好！中国的音乐，美国的节奏。”在一个戏里，用音乐的语言沟通了中、美两国人民的情感，这在过去封闭的中国是不可想象的事情。

随后，一九八四年三月在湖南举行了一次全省歌剧巡回观摩演出，涌现出了十台新创演的歌剧，这是一次歌剧的大丰收，其中除少数剧目是反映历史重大题材并采用较严肃的表现形式外，大部分剧目都是反映了现代农村、镇市各个阶层的普通人的情感和生活。在形式上一般都具有了“音乐剧”的特征，其中尤以《蜻蜓》（湘潭市歌剧团演出）、《花灯》（长沙市歌剧团演出）更为突出。最值得庆幸的是南京军区歌剧团也以同样的形式排演了一出《芳草心》，并与湖南的《蜻蜓》同时调到北京为一九八四年六月在北京召开的全国歌剧座谈会献演。一曲“小草”唱天下，它给歌剧界带来了新的希望，带来了勇气，带来了光明。随后福建泉州歌剧团演出了《台湾舞女》，湖南郴州歌剧团演出了《公寓·13》，株洲歌剧团演出了《小巷歌声》，唐山歌剧团演出了《时髦青年与怪味鸡》，总政歌剧团演出了《特区回旋曲》等等，最后，由沈阳话剧团演出的一出大歌舞音乐故事剧《搭错车》，以连续上演一千零五十场，观众一百七十五万人次这一惊人的数字而使人们惊讶、沉思、欣喜、欢呼！

回首往事，看看现在，再展望一下将来，还处于初级阶段的社会主义中国，新歌剧要向前发展，“音乐剧”这一最有活力的音乐戏剧形式不是最佳选择又是什么呢？

三、放下架子，虚心向群众学习，这是写好演好音乐剧的前提

过去说，我国是个地大物博、人口众多的国家，现在根据数字看起来，地大物博还很难说，可人口，属世界之首总还是事实。随着改革的深入，商品经济的不断发展，物质生活的不断提高，人民对于精神文化生活上的需求也就不断地扩大，这就给音乐戏剧艺术特别是音乐剧的迅速发展提供了良好的社会环境和博大的市场。以取悦一般市民阶层为目的的音乐剧能不能在激烈的竞争中占领这个市场，这就要看创作和演出音乐剧的作家演员能不能真正甘心情愿放下架子，走到群众中去，学习他们所熟悉、所热衷、所喜闻乐见的各种通俗的艺术形式了。老是摆出一副艺术家的架子，总是站在普通群众的对立面指手画脚，音乐剧要写好是不可能的。

向人民群众学习什么，这在当今是需要好好研究的重要课题。过去当我们还处在一种以农村自然经济为基础的历史时期，人民群众的文化还只是属于一种比较单纯、质朴的农民文化，他们喜听高亢嘹亮的山歌，哼唱婉转优美的小调，喜欢听老人们讲一些古已有之的传说、故事。处在那个时代的艺术家们把对这一朴素的农民文化的学习作为他们天经地义的任务，上山下乡，不辞辛劳，从朴素的群众文化中吸取养料，从而创作很多好的艺术作品，这是有口皆碑的事实。时至今日，随着政治经济领域的全面改革，一个充满矛盾、充满竞争的复杂的多元时代出现了，以农村为中心的自然经济逐渐解体，以城市为中心的商品经济却以前所未有的速度向前发展着，以自然经济为其基础的农民文化逐渐地缩小了它的地盘和范围，而以商品经济为其基础的市民文化则得到了进一步的扩展。在音乐领域里，“流行音乐”的兴起和发展正是这种市民文化得以繁荣的重要方面。以盈利为主要目标的流行音乐盒带的畅销，流行歌曲的涌现，电声乐队的普及，“嚎叫派”、“劲歌”、“新潮”、“邓丽君”、“西部歌曲大回响”……真够热闹的了，再加上在学院里出现的背叛传统的新潮派等，霎时间，把个好端端地充满了和平、庄严、肃穆、典雅、田园牧歌式的、宗教圣咏式的殿堂冲得个稀里哗啦。在这一复杂的现象面前，作为专业音乐工作者，由于缺乏足够的思想装备，有的则束手无策，有的则仰天长叹“世风日下”，有的则嗤之以鼻，甚而破口大骂。但也有一些头脑清醒的勇士，“冒着枪林弹雨”滚进这似乎非常污浊的浪潮中，培育了一朵朵散发着时代清香的小花。我们要感谢这些勇士，

因为他们为我们“音乐剧”的创作做出了榜样，架起了一座用音乐语言沟通群众情感的桥梁。

有人曾呼吁作曲家们应该以当年新音乐工作者学习民族民间音乐的那种热情来学习流行音乐。我看这话一点也不过分。外国一位音乐理论家曾把流行音乐与民间音乐归为一类，统称为“通俗音乐”，因为他们都具有同一种品格，即民俗性。只是流行音乐比民间音乐更蒙上了一层“商品化”的色彩。也就是因为多了这层色彩的缘故，因而遭到来自社会各阶层的种种非议。曾有一段时间的“反污染”，在音乐界则是把矛头对准了流行音乐。原因是它们是“外来户”，是宣扬资本主义腐朽思想的，所以要反。其实，在民间音乐中那些宣扬腐朽的封建主义迷信乃至色情的东西还少吗？我们既然是满腔热情地用“去粗取精，去伪存真，由此及彼，由表及里”的方法学习民间音乐，为什么我们就不能满腔热情地采用同样的方法去学习流行音乐呢？结合着社会上其他方面出现的一些现象，总觉得在某些人的头脑里、观念上还存在着一种偏见，要反资本主义嘛，那可以理直气壮地冲上去一反到底；要反封建主义嘛，那可要小心从事，而且还要留有余地。这种观念的偏差可能正是阻碍我们虚心向现代流行音乐学习的心理因素。

如果我们抛掉这种偏见，观察一下音乐剧的起源及其发展，就可以看到它一直与当地的民间音乐及当代的流行音乐的兴衰起落紧密相连。凡成功的音乐剧，它们的音乐部分都或多或少地糅进了本民族本地域的民间音乐及流行音乐的某些因素，或表现在旋律写作上，或表现在配器写作上，或表现在乐手演奏及演员演唱方法上。细致地听一下当今轰动欧美的音乐剧《悲惨世界》的音乐，它虽然在题材上是那么严肃，但在音乐写作上及演员的演唱方法上仍是“流行”味十足，很多唱段干脆就是非常漂亮的流行歌曲。在我国刚刚起步的音乐剧的创作中，《搭错车》也是一个很好的例证，它原封不动地将原台湾电视片中许多流行很广的插曲都引用进来，糅进戏中，这样做可能正是这部音乐剧之所以能获得巨大成功的秘诀之一。由此可见虚心向民间音乐、流行音乐学习对音乐剧的创作和演出成功与否是何等重要。

但要真正让一位音乐家放下架子，出走“圣殿”，虚心学习当代流行音乐中的作曲手法和演唱方法，却不是那么容易的事情，有时是非常痛苦的。在听取别人对自己作品的评议时，说他的作品太“雅”了，哪怕是“雅”到使一般观众什么也听不懂的程度，他也可能会处之泰然，甚至他心里还会自鸣得意：“你们听不懂，这就对

了!”可如果说他的作品太“俗”了,那他就受不了了,俗就等于低级,低级就等于廉价,廉价就等于迎合,迎合就等于下流……这可比杀了他还难受,“我哪里还像一个艺术家呢?”于是乎自己暗暗地发誓“死也不走这条路!”有些批评家可能也受了这种不太正常的心态的影响,对于什么也听不懂的“雅”类作品,甚至连自己都不知所云,可评论起来都是这部作品如何深刻,如何哲理,如何符合高等数学中的哪条定律等等,搞得甚至包括这一作品的作者在内的听众都云里雾里,丈二和尚摸不着头脑。与之相反,对于“俗”类作品,虽然群众非常喜爱,那也不能客气,庸俗、低级、廉价、迎合、下流这类辞藻应有尽有,极尽讽刺挖苦之能事。在他心中早已立誓:“死也不与‘俗’类同流合污。”于是乎,一个连续演出一千零五十场,观众达一百七十五万人次,使首都体育场近万名观众同时为之倾倒的音乐剧《搭错车》,是出自于一个市级话剧团,他们可没有音乐家的那种不正常的心态。“雅”类批评家也很难对他们的做法指手画脚,说它是“话剧加唱”吗,他们本来就是话剧团,在话剧上面再加点儿唱对他们本行来说还是一个不大不小的改革;说它不是正经歌剧吗,他们本来就没有正经地叫它作歌剧,它的全称是“大型歌舞音乐故事剧”……在我国现代音乐戏剧演出史上,让一个话剧团夺走了最高纪录的金牌,这对于歌剧界来说可是一个小小的讽刺,否则应该引起深思:如果说《搭错车》还只是处于一种音乐剧创作的启蒙阶段的话,那么我们又能从中学习一些什么有益的经验来丰富我们自己,写出既能吸引广大观众,又富于艺术魅力的音乐剧,从而把音乐剧这一艺术形式推到一个更高级更理想的境界呢?

我国音乐戏剧艺术与欧洲、与世界的音乐戏剧艺术一样,都度过了它漫长的岁月,而其中的“音乐剧”却还显得那么年轻,那么单纯,那么稚嫩,这也许正是这玩意儿的希望所在。但寻其源,亦可追寻到很远很远的过去,甚至可以追寻到音乐戏剧的源头。歌、舞、剧,本来就是一种非常古老的人的情感“游戏”,今天我们倡导它,就是要把这种本来属于人民的宣泄自己情感的“游戏”重新归还给人民,从这个意义上来说,倡导“音乐剧”也许正是音乐戏剧艺术领域里的一种“寻根”吧。

我无意贬低“圣殿”的作用,更无意贬低那成年累月、辛辛苦苦地工作在“圣殿”里的师辈们,以及他们为音乐戏剧艺术的发展所作出的卓越贡献。在这里,我只是想说说,处在社会主义初级阶段的中国老百姓,他们再也不想压抑自己的真实

情感去仰视与他们相去甚远，可望而不可即的“圣殿”的雄伟壮丽了，他们要的是自己也能参与其中，实实在在地“游戏”一番。这样我们不妨可以先让“音乐剧”热闹一番，拉拉场子，敲敲锣鼓，唱唱小曲儿，逗逗乐儿，把那些爱看热闹的观众都吸引过来，与我们同喜同悲，同忧同乐，这时，我们也许才有可能对他们说：“等着瞧吧，好戏还在后头呢！”我真诚地盼望着这出好戏早日登台。

一九八八年

（原载《中国歌剧艺术文集（二）》，海潮出版社2002年版）

关于歌剧创作的种种

陈 紫

“歌剧”这门艺术像其他种类的艺术一样，在“四人帮”横行的十年中同样遭到了一场浩劫。江青曾说过：“什么歌剧，现代革命京剧就是歌剧。”因此“歌剧”被取消了，发展被中断了。歌剧团体绝大多数被“消化”了。直到“四人帮”被打倒之后，“歌剧”又重新恢复起来，但经过十年的空白，老的一些观众生疏了，年青的观众几乎根本不知道什么是“歌剧”。因此我们有必要把有关歌剧的基本概念、性质以及其他各方面的问题作一些阐述。

关于“歌剧”形式的看法，几十年来就存在着各种不同的意见。因为它是综合艺术，主要由戏剧和音乐综合起来的艺术（当然还包括舞美等等），由于侧重面不同，产生了各种看法和做法。因而也出现了许多不同的形式。在我看来，这并不是坏事，而是一件好事，这样使得歌剧更加丰富多彩，百花齐放！看法和做法的不同不但不妨碍歌剧的发展，相反可以促进歌剧的繁荣。不同的看法和做法，绝不能强求一致，用哪一种去替代其他种。或者要求上级或权威订出歌剧的形式应当是什么样子的，作为样板的想法，不仅是愚蠢的，行不通的，而且也是不应该的。但是这并不妨碍我们对歌剧形式作进一步的探讨，各抒己见，百家争鸣。这对歌剧的发展是有好处的，是十分必要的。也许有人会说，这样争下去，把人们的头脑搞乱了，会莫衷一是，不知怎样办才好？这种担心也不太必要。因为关于歌剧形式的争论从一九五六年歌剧座谈会以来到现在二十多年了，并没有统一过。而在座谈会以后还出现了许多新的优秀歌剧，为《洪湖赤卫队》、《江姐》以及《刘三姐》等，它们的形式与做法也不相同，同样受到广大群众的喜爱。这就更能说明“百花齐放，百家争鸣”的方针是无比的正确，应该坚持下去，才能促进歌剧的繁荣。

关于歌剧形式的争论，概括起来说，大体上是分为两大类。即以戏剧为主呢？还是以音乐为主？或者从音乐的角度来谈是以中国原有的戏曲与民歌为基础发展新歌剧还是更多的借鉴西洋歌剧的形式来发展中国的民族歌剧？当然这是大概与粗略的分类。仔细研究起来还有许多细节上的差别。我们就不能一一地论述了。

依我看来这些争论有一个对“歌剧”的概念上的差别，也可以说是广义的歌剧还是特定的狭义上的“歌剧”。

怎么叫做从广义上来解释歌剧呢？顾名思义，歌剧即歌唱加上戏剧，或是说音乐与戏剧综合起来的一种艺术形式即为歌剧。

我们知道中国的戏剧从一开始即是与音乐结合在一起的。更远的先不谈，从宋朝的参军戏，到元朝的杂剧，发展到明曲以及弋阳腔，北方的高腔，南方的南曲，以及各种地方剧种，从小型的秧歌剧、花鼓戏、花灯戏等等到梆子戏、皮簧戏及昆曲高腔，无一不是载歌载舞的戏剧。从广义上来说这些都是歌剧或歌舞剧。但不论它的音乐、舞蹈成分的多寡，它们总是以戏剧为主的。从我们的习惯上看，总是把戏曲归入戏剧的范畴，而不是把它归入音乐的范畴内的。因此我们创作的新的歌剧，在继承传统的基础上发展起来的如《白毛女》、《刘胡兰》、《洪湖赤卫队》、《江姐》等，总是有说有唱（有的还有舞），当然，也借鉴、吸收了西洋歌剧中的某些形式，如合唱、重唱、管弦乐队（中、西都有）伴奏等，产生了中国式的新型的歌剧。历史证明，这种形式是为广大的工农兵所接受并喜爱的。在过去，不论在抗日战争中、自卫战争中以及建国后的十七年当中都产生过巨大的影响，起过巨大的作用。那些歌剧中的选曲，至今仍被人民传唱。尽管有人用讥讽的口吻说它是“话剧加唱”，或说是“半个歌剧”，但它为广大群众所喜爱与承认。何况大多数的歌剧的音乐成分还是很重的，也尽量去解决歌与剧的矛盾，做出了不少优秀的范例。这种类型的歌剧还要发展下去，并且不断地总结经验，使之尽可能形式与内容的高度统一，日臻完善，成为艺术中的一朵盛开的鲜花。我们只能是保护与扶植，即使是批评也是为了帮助它更快更好的成长，绝不应该反对与摧残。这是我们从事歌剧工作者的责任与义务。

从另外一个比较狭义的意义上来谈歌剧，则认为歌剧是应该从外国的“Opera”（歌剧）形式移植过来。与中国的实际、传统相结合产生中国式的“Opera”（译音为“奥倍拉”），那么在形式上更多地采用西洋传统的大歌剧的做法。应该创造中国式的“咏叹调”、“朗诵调”、“合唱”、“重唱”（包括二重唱、三重唱、四重唱，以及多人的重唱，有同一词或不同词，不同的曲调的重唱），以及更充分利用管弦乐的交响性，以及序曲、幕间曲、插曲等形式，尽可能用说白，甚至完全不用说白。从头到尾音乐是不能间断的这样一种形式，更多的是从音乐出发的。正如西洋歌剧是被列入音乐的范畴内的。有人认为既然话剧、芭蕾舞原来都是外来的形式，可以用来表现中国题材和内容，而且逐渐地使之与中国的艺术形式相结合，形成了具有中国

特点的话剧（如《雷雨》、《茶馆》等）、芭蕾舞（如《红色娘子军》、《鱼美人》等）也同样为人民群众所接受与喜爱。为什么西洋歌剧的形式就不能用来表现中国题材上内容，就不能与中国民族艺术相结合，使之具有中国特点的“大歌剧”（Opera）而就要受到非议与责难呢？这不是不公平吗？这种类型的歌剧，在抗战时就有“军民进行曲”及“秋子”等歌剧的尝试。五十年代有《草原之歌》、《望夫云》等初步探索。到七十年代“四人帮”打倒以后又有《护花神》等更进一步的尝试，以及近年演出的《伤逝》。当然还存在有缺点不足之处，还存在没有消化好的痕迹，甚至民族化得还远远不够。但是我们的音乐家都是勇敢的探求者，即使是失败，也能从失败中取得教训，取得经验。这点精神我是赞成的。应当鼓励他们再努力，再前进，进一步与中国的传统，民族形式、语言、风俗习惯相结合，创造出具有浓郁的民族特点的、为人民群众所喜闻乐见的中国式“大歌剧”，像话剧《茶馆》那样成熟的、精湛的作品。不仅为中国人民所喜爱，也为国外的观众所叹服，这是我们最最盼望的。

不管从中国的传统戏曲出发，或者更多的借鉴西洋大歌剧的形式，它必须是为中国大众所能接受的喜闻乐见具有民族风格的作品。它又必须是能够反映现代人们的生活与心理状态的多种多样的形式，也就是现代化的作品，否则就会脱离了现代的中国的群众。

我们不仅只对一个歌剧要求它具有时代的精神，能反映我国社会主义革命与建设的生动感人的典型人物与典型事例的内容，并在思想上有一定的深度与广度，而且还要求通过尽可能完美的形式表现出来。这是非常不容易的事，当然在创作歌剧中所遇到的问题与困难，有不少是与其他文艺形式所遇到的问题是共同的（例如在思想性与艺术性的结合上等等），但由于手段不同，它又有它的特有的问题与困难。也就是歌剧的特点的问题，我们必须深入地了解歌剧的特殊规律，掌握它，才能很好地纯熟地运用它来表现我们的意图，才可能达到内容与形式的统一。

那么歌剧到底有些什么特点，它的特殊的规律是什么呢？

我们知道，歌剧是一种综合性艺术。它包括戏剧、文学、诗词、舞蹈、美术和音乐（特别是声乐）等，而其中主要的是戏剧与音乐。我们应该如何解决音乐与戏剧的关系呢？首先我认为对歌剧这个词应该有新的解释，新的概念，不应只从字面上理解。有人说：“戏剧有时挤得太满了，让音乐挤在夹缝里，这是不好的，应该留点篇幅给音乐。”这些话猛一听好像有理，可我觉得还没有解决一个基本的观念问题。我有一个论点，就是歌剧应该是化合物。它的元素就是音乐、文学、戏剧，或简单就是音乐和戏剧的化合物，而不是混合物。就好比水是氢和氧在一定的压力下，

就成为水了。而水呢？不是气体，更看不出哪个是氢气，哪个是氧气，它是一种新的物质。我认为，对歌剧也应该这么看。我们写剧本的出发点主要是为了反映生活，为了表现我们所要表达思想和情感，戏剧和音乐都是为了这个目的，但歌剧的剧本不仅仅是为了给人看的，或者说的，它是为了人唱的。它是通过音乐来表现的，没有音乐就不存在歌剧。如果剧作家在创作文学脚本时不考虑音乐，你写什么歌剧？反过来，写音乐的人，你写的是歌剧吗？如不通过你的音乐来表现戏剧，你写什么歌剧？你写歌曲、写交响乐好了。歌剧的特点就在于它是通过音乐来表现戏剧、表现矛盾冲突、表现人物、表现剧情的发展……音乐与戏剧不是混合体，它是一种新的物质。在国外，歌剧（英文）不是 Song（歌）加上 Drama（剧），而是叫 Opera。我不赞成那种把音乐和戏剧各占百分之五十，或者是以音乐为主体，或是以戏剧为基础的说法。我们绝不能以对混合物的认识去解释化合物。剧作家在创作文学剧本时，就要考虑歌剧是通过音乐来表现的。而作曲家也应从结构剧本时就要考虑戏剧的音乐结构问题。我们过去的不少歌剧创作，都是从一开始就是剧本、音乐、导演三位一体共同创作的。我们对歌剧应该有这样一个观念，就是它的戏剧必须由音乐来表现。因此，歌剧既要有戏剧的布局又要有音乐的布局。不仅有全剧的音乐布局，还应有每场的音乐布局，还应有每个曲子的布局，以及怎样引进唱，为什么这需要唱，为什么这需要对白。解决这些问题的根据是什么呢？这要根据实践的经验、舞台的效果、观众的感受，为此搞戏剧的应该学习音乐，搞音乐的更需要懂得戏剧，否则是不容易搞好的。

那么什么样的题材适合于歌剧，什么样的题材不适合歌剧呢？猛一说起来好像很容易解决，实际仔细一想就不然了。比如说话剧《茶馆》，大概是不能改编成歌剧，因为它的戏剧主要是通过它的语言来表现的，而它的枝干太繁多，篇幅太冗长。它的人物很多，每个人物都有很重的戏与繁多的对话，要把每个人物的对话都容纳到歌剧这样一个篇幅里是容纳不了的。这是不能解决的。另外有些作品尽管它原来是话剧，如曹禺同志的《家》，就有可能变成歌剧。它虽也有许多不适合歌剧的地方，但可以删去，留出更多的篇幅来发挥人物内心的矛盾冲突。这样的作品，往往是可以歌剧的形式来表现。有些作品尽管外部的冲突也很激烈（当然歌剧也需要这样），但它毕竟不是歌剧理想的题材。如我们有时候听到一个故事，一下子就会感觉到这个故事用歌剧表现很好，为什么呢？往往是这个故事在许多的矛盾当中，人物内心的矛盾冲突很尖锐，很激烈。这是最适合用歌剧形式来表现的。因为内心冲突只有通过音乐才能充分地表现。如《刘胡兰》中的“大庙”及“刑场”这两场戏，

只有音乐才更能表现刘胡兰对党的忠贞不屈的强烈感情。又如《洪湖赤卫队》牢房一场中韩英的内心独白，“娘的眼泪”等感人肺腑的唱段催人泪下，深深打动了观众。这正是内心冲突十分激烈的时刻而外表却是一个人思考的场面。这段歌剧的音乐，安排得十分恰当与十分需要，因此是很成功的。

这里，我顺便讲讲选择歌剧题材还有一个问题。歌剧的篇幅不允许你容纳很多东西，这是一个很重要的问题。这个问题忽略了，你的作品肯定会遭到很大的挫折，甚至失败；它又是一个很简单的问题，有时作者往往忽略了。他们想得很好，一写写了六七万字。拿出来了，大家觉得还不错，矛盾、冲突、人物都不错，就是太长了。谱出曲来。六七个钟头都打不住，便只好删去一半，还有三四万字，仍然是长，可已经伤筋动骨了。再要删去一二万字，最后故事倒是完整了，也在两个钟头之内，一看，哎呀！只留下一个干巴巴的骨头架子，什么动人的情节、细致的表现都没有了。还有什么看头呢？这原因是什么呢？就是你一开始想的就不对。你想的那个题材，你的那个角度就没有容纳得下那么多的篇幅来描写冗长的故事。写歌剧，绝不能像写长篇小说那样。如果用写小说来比喻的话，歌剧本应是短篇的写法，开门见山，一开头便进入矛盾，二三万字的本子就不算少了，四万字，没有三个钟头是下不来的，太长了。其实这是一个很简单的道理，但写剧本的人有时候往往把这个简单的道理忽略了。就这么一个简单的道理不注意，最后把自己弄得焦头烂额。

我们的戏曲是从传奇小说中来的，都是有头有尾，情节内容讲得清清楚楚的。因此它的篇幅很长，甚至有四五十折。过去很多是在家庭中演出的，可以慢慢演，今天演不完，明天、后天演。可我们现代人的生活节奏绝不允许这样拖沓，也没有那么多的时间。另外，也还有其他的限制（如城市交通时间等问题）。因此最多也只能是二个小时左右，否则观众只好退场了。这就给搞创作的同志提出了一个要求，就是使戏剧的矛盾早些“进”来，以便尽快地展开剧情。作为歌剧题材所谓立主干繁枝叶，要求的就是故事情节要比较单纯。单纯不是简单。在描写人物的感情和矛盾冲突时，绝不能马马虎虎，否则，就成干巴巴的作品，怎么能动人呢？歌剧中的物线索也不要太多，当然要考虑各个声部的安排问题。有的歌剧人物过多，声部也不平均，有的歌剧人物过少，在声部的安排上就显得单调些。如果一部歌剧的音乐有几个重要的“柱子”，那么这部歌剧的音乐性基本就出来了。所以，作为音乐创作者来说，当结构一部歌剧时，就应从故事找出重要唱段，然后再找出每场的唱段。哪里该是独唱，哪里该是重唱、合唱……这一场的主要唱段是什么，下一场是

什么，整个戏哪一场是最主要的唱段等等。歌剧不仅有戏剧的提纲，而且还要有音乐的提纲。如果搞音乐的和搞戏剧的合作，共同创作出的歌剧才会是统一的。因此在结构戏剧时，就应同时进行音乐的结构工作。全剧在何处是音乐的高潮，哪一场是音乐的重场，每一场的音乐结构如独唱、重唱、合唱及各声部如何妥善安排（包括每个唱段的歌词形式在内），都必须与剧本结构同时进行，使这个歌剧剧本不是一般的文学或戏剧剧本，而是音乐的剧本。这样，才能进行下一部的音乐创作。

歌剧音乐的创作，首先是结构问题。当然歌剧音乐的结构也是多种多样的，比如它可以是歌谣体的或板腔式的、轻歌剧式的等等。我要谈的，是我认为一种比较理想的音乐结构，即：交响性的音乐结构。因为这种形式使声乐部分（合唱、独唱、重唱等）和器乐部分浑然一体，绝不是器乐从属声乐或仅仅是伴奏、陪衬的作用。我们也绝不能贬低器乐在歌剧音乐中的重要作用。如同交响乐那样，它有整体的结构，有主题的宣示、发展与再现，有前后呼应、起承转合，各种器乐的丰富色彩用以表现戏剧的冲突、人物的情感和剧情的发展，从而达到歌剧音乐的立体性、统一性与完整性。歌剧的音乐还要考虑另一个问题，要想使人们对音乐的印象深刻，要让人们能够听懂甚至某些唱段能够得以流行，音乐一定要清晰、明了，不要杂乱无章听不出头绪。要注意在不同场合下主题音乐的不断再现，否则你的音乐就不容易给人留下深刻的印象。还要注意，不要与其他的音乐作品雷同。没有特殊性，就不是创作。模仿，只能是幼稚的表现。因此每一部歌剧中的每一个人物的音乐，都必须有其特性与特点，歌剧的音乐不同于一般的歌曲，这是戏剧音乐不可忽略的重要问题。

歌剧的音乐应有强烈的戏剧性。要想做到这点，歌词的节奏要给音乐一种动力。戏剧性的词，加上戏剧性的音乐，使戏剧向前不断地推进、不断地发展，没有动力的音乐，往往就没有戏剧性。歌谣体多半是在巡回，如“洪湖水浪打浪”。它是单纯的一个情绪的歌曲（歌剧中的“插曲”也是需要的，但这是一个特殊的问题，不在此例之内），而“娘的眼泪”就不一样了。它一步一步地把思想与感情向前推进，音乐在矛盾中发展，音乐本身就是戏剧了。我们有时候对戏剧音乐搞不懂、搞不好，往往是因为把矛盾停下来抒情，这就没有戏剧性了。这种把矛盾冲突忽然停下来的做法，使整个戏也冷了下来。这就不能吸引住观众，分散了他们的注意力，效果是很差的。我们应当在矛盾中抒发音乐才有戏剧性。当然，也有例外的写法，如：“星光啊！星光”，我觉得这个曲子写得很好。最后那个女孩子疯了，唱的这段就是一首歌曲。可是放在那个人物精神上已经错乱了的时候，歌曲和人物就形成了强烈的反

差。因此，在观众中产生了强烈的戏剧性效果。所以歌剧音乐的创作手法是多种多样的，形式也是千变万化的。门德尔松有首歌叫《愿吾歌生双翅》。音乐就是这样，歌词加上音乐就有了翅膀。没有音乐的话，它飞不起来。光是朗诵诗飞不起来，加上音乐，它就飞起来了。我们写歌剧，确实要考虑如何才能使它飞起来。如果一部歌剧能够有一二段唱段在观众中广为传唱的话，那你这部歌剧就要生翅膀了。我们应该考虑这个问题，不能光从技巧上考虑，还要从群众欣赏的角度去考虑。因为无论写什么，抒作者的愤、懑，或是写作者的理想，最后都得给观众演出。戏剧的本身就是群众性的，我们应该记住这点。假如我们写成一个群众都能唱的歌，那是很不容易的。西洋歌剧成千上万，但在音乐会上的保留唱段也就那么不太多的经典唱段。所以，我们也不能苛求每一个歌剧一定要留下一首能传唱的歌。我们只能说，希望每部歌剧都能留下一首或几首，这可是不容易做到的。也许写了十个、二十个歌剧，一首歌也没有留下，尽管我们的本意是希望留下。因此，我们在开始创作时，就要朝着这个目的去做，要尽力。结果能否成功，要由群众来评判。这里就牵扯音乐的形式和歌词的问题。音乐是时间的艺术，所以歌词必须要让人听得懂，过分文绉绉的东西是不行的。特别是戏剧音乐要有性格和戏剧性。它首先应有性格人物，人物此时此地说的话，而不是第三者描写它。我们常常看的有些戏曲是从说唱发展来的。你仔细研究一下他的词，如评剧《杜十娘》中的唱词：“闻此言大吃一惊，好一似凉水浇头，怀里抱着冰……”她听说李甲把她卖了后，唱的这段词。仔细研究一下，它是第三者的语言，是别人形容她的，不是她自己的。这种词有时候就使人感到不够亲切，产生一种“隔”的感觉。相反《打金砖》中，当姚期听到他儿子姚刚打死当朝国丈后，给他一耳光。他的唱词特别白：“小奴才你做事真胆大，压死了国丈你犯王法。来人与爷忙绑下，免得万岁爷来捉拿。”四句话极白，可以说是“水词”，但它很符合人物在当时的特定感情，加之裘盛戎唱的非常动情，所以剧场效果极好。这词从戏剧方面来说，尽管很白，但它是戏剧性的。我们搞音乐创作的希望词的文采光炫耀人，像王实甫的《西厢记》、关汉卿的《窦娥冤》那样，加上好的音乐岂不是珠联璧合更加完美！戏剧和音乐有着密切的关系。有时乐曲本身不在矛盾当中，本身就是第三者，因此这个曲子就进不到戏剧中去。当然，也有很富于戏剧性的词，但搞音乐的写不出音乐的戏剧性来，也产生不出好的效果。就是说，音乐不仅要描写人物的一般感情，而且要描写此时此地的具体心情，随着心情的变化与发展而不断地推进。这种声乐才具有戏剧性。

关于音乐结构里的器乐问题，我们也曾有错误的观点，就是把器乐部分当成附

属的。实际上从作曲来讲，声乐和器乐是同等重要的。它们相互发展、相互促进，而不是只有唱是重要的。我们早期的歌剧就有这个问题，器乐仅仅起伴奏作用，不能起到戏剧冲突当中应该起到的更大作用。有的作曲家把器乐作为一种独立手段来使用，因而扩展了音乐的表现力。比如，《蝴蝶夫人》里蝴蝶夫人在等待平克尔顿回来时，站在窗户下那一段戏，开始是后台远处的水手合唱，后来是一段器乐独奏，全部戏剧用音乐来表现。这段戏从傍晚、天黑，一直到天亮，确实非常感人。它完全通过音乐把人物内心的那种复杂心情，通过音乐表现出来。这里不唱反而更好，使观众引起更多的想象。有人说，一扇关着的窗户有时比一扇开着的给人的东西多得多。当然，我们不提倡神秘主义。有时你把所有的东西都塞得太满了，反而觉得没有余味，不能启发观众的想象。不是说要留有余地吗？其实作品本身就应该留有余地，也许这就叫诗意吧？是作品的诗意，这本身也就是音乐性。诗的意境是和音乐结合的。有时光唱是解决不了问题的，只有器乐才能把气氛表现出来。所以，音乐结构中的器乐部分也是很重要的。我们搞音乐的在创作时，不仅要考虑戏剧情节，还要考虑戏剧情节中的音乐性。所以我们在选材的时候，就要考虑本子是否有音乐性。这就是我说的怎么解决音乐和戏剧矛盾的问题。归根到底还是那句话，我们的戏剧是要通过音乐来表现的，我们的音乐是要表现戏剧的，而不是表现其他。

前面我讲了，歌剧剧本要精炼。除此，还要注意时代的节奏。不要一说时代就是流行音乐或现代舞，不仅这些。现在农村的生活节奏不再仅是田园的牧歌了，同样是紧张的节奏。现在新事物越来越多，随着电脑的发展，社会变化十分迅速，宝贵时间更为人们所珍视。这就要求我们有一种新的节奏，因此对歌词的要求不仅仅要继承过去的遗产，五言诗、七言诗、戏曲，还要继承新诗的传统。新诗也是从旧体诗发展来的。我觉得现在的白话诗虽然还没有找到一个更完整的形式，但是相对的来说，它表现现代人的思想感情是合适的，可以更自由、更充分的表现现代生活。毛主席在这个问题上的看法是很对的，他提倡新诗。他很谦虚，甚至连自己的诗也认为最好不要传出去，“免得谬种流传”。我们要继承传统，也要尊重现实。提到继承传统不是说光继承封建时代的传统，我们也要继承“五四”以后的传统、抗日的传统、建国以后的传统，继承一切好的传统。继承只是一个方面，更需要的是发展。要合乎现代人的需要，要不然只有继承没有发展，这叫守财奴或叫败家子。我觉得新诗和新音乐也应该是我们歌剧所要继承的。只有创新，不谈继承就没有发展的基础，是民族的虚无主义。因此要“推陈出新”。我觉得新诗和新音乐，也应该是歌剧所要继承的。刚才说的抗战歌曲、群众歌曲，确实对我们的生活起了很大的作用，

而且我们现代的歌曲对我们的生活也起了很大的作用。我们不仅要继承，还要借鉴。一切好的古今中外的东西都要“拿来”，经过消化（即化合作用）重新创作出新的东西。这就是借鉴。没有借鉴要想提到一个新的高度也是不太可能的。我们的歌剧不要只能够用过去的形式，对新的形式也要大胆的容纳与尝试。所以一个新时代要有一个新的形式，要与新时代协调。我们要通过一切手段，包括继承与借鉴。我们的生活是丰富多彩的，为了创作我们新时代的歌剧，要求不同的内容要有不同的办法。喜剧有喜剧的表现办法，悲剧有悲剧的表现办法，正剧有正剧的办法，同样的喜剧又有不同的表现样式。我们要努力做到百花齐放，用以反映我们社会主义建设新的事物和新的人物。这样，歌剧才能蓬勃的发展，才能有大家常说的歌剧的“黄金时代”。我衷心祝愿我们的歌剧艺术，对新中国的社会主义建设与发展，能够尽到应有的推动作用，把祖国的文化艺术推向更加繁荣与昌盛！

（原载《中国歌剧艺术文集》，国际文化出版公司 1990 年版）

中国歌剧探索随想

欧阳谦叔

歌剧，这一朵艺苑鲜花，在几十年的风风雨雨、起伏跌宕中，蹒跚踟蹰地行进着。到了八十年代这个开放改革时期，她更像进入了一个望不到尽头的马拉松赛跑场地。由于她自身的发育还不够健全，由于她还处于垂髫之年，由于在这个竞赛场地上前后左右还挤满了身板健壮的、久经战场的、异军突起的……各式各样的运动员，于是使歌剧这朵瘦弱娇小的花朵，这个病体虚弱的小赛跑者，时时有被摒弃于赛场之外的危险。

我，作为一个歌剧战线上的老兵，为这个娇弱的小花灌溉耕耘了三十多年，回头观望，不免汗颜。三十多年的苦心经营，成果未免太少，收获未免欠丰。

这里面存在着多方面的因素，其中有气候不适、土壤欠沃的原因。还有爱护过头、指点不休，致使她不知如何措手足或耕作者的方法欠妥、功力欠佳等原因。

一九八八年十月，这是一个金色的秋天。众多的歌剧作曲家、编导，从全国各地千里跋涉，来到这个滨海的文化古城——泉州，相互探讨有关歌剧的创作和发展问题；主调是充满信心的，当然也不免感怀于歌剧的今昔、盛衰以及今后的前途。

总之，这是一次歌剧的盛会。

这是一个相互切磋、启迪作家们深入思索的会。

一个作家，缺乏主见，随波逐流，人云亦云，固然不足为训。然而，将客观反映一律拒之于外，将自己封闭、冷藏，以至凝固起来，恐怕也于歌剧的发展无所补益。笔者在这次会当中，颇受到不少教益，对于我在多年的实践中所形成的歌剧观中，起到了不少点拨作用。我个人获得某些点滴收获，辑之成篇，也许将为歌剧理论园地添加一株小草。当然，这都是笔者一得之见，一家之言，旨在与歌剧界同仁互相切磋。

关于歌剧的样式

这是一个争论了多年的课题。论点的一方认为中国的歌剧，首先应该注重中国人的审美情趣。要做到这一点，首要借鉴中国特有的舞台艺术——戏曲，包括立足于民族民间的多种音乐形式、民歌民谣、曲艺、说唱音乐等等来发展歌剧。论点的另一方认为只有立足于引进西欧大歌剧以发展中国歌剧。持前一论者认为，中国戏曲本来就蕴涵着歌剧成分，其表演形式载歌载舞，有说有唱，将戏剧、音乐融为一体，在中国有几百年的发展历史，是中国民族文化的精华，适合于中国人的欣赏情趣，最具有中国民族特色。君不见，京剧翻译成外来语，不就是“北京歌剧”！至于戏曲所存在的某些局限，如只适宜表现古代人物，某些剧种甚至只适于表现宫廷生活，士大夫情趣，只是白璧微瑕，事实上任何国家的艺术形式，无不受到时代的局限。任何一种艺术形式，无不随着历史的发展、时间的流逝而演变、突破，以发展她的表现能力。

持后一论点的则认为，中国并没有歌剧。歌剧的概念，就应该是指发源于意大利，而成熟于威尔第、普契尼、瓦格纳等大师之手的大歌剧。所谓歌剧，就应该是在外来的概念。持这一论点的认为只有西欧大歌剧才具有丰富的表现手段，如丰富的声乐表现手段：宣叙调、咏叹调、独唱、重唱、合唱。又具有丰富的器乐表现手段，色彩绚丽的管弦乐，层次繁复多变的交响化手段。当然，持前一论点的，并不排斥应当借鉴、吸收西欧歌剧中的表现手法，诸如丰富多样的声乐体裁，色彩绚丽的管弦手法。持后一论点的，当然，也注意到应当使西欧歌剧的诸多表现手法民族化，使其艺术色彩融汇到中国风格、中国气派中去。就笔者所知，多年的争论，并不存在某一个持前一论点的歌剧作家呐喊着：我要让“我的歌剧”古得像蟒袍玉带一般，其色彩要陈旧得像马王堆出土的图案一般。同样，也不存在某一个持后一论点的歌剧作家宣称，我要让“我的歌剧”洋得像瓦格纳一般，或听来仿佛意大利歌剧一般。然而，假如大家都能在实践中做到，立足于中，而不反对借鉴于西洋；或立足于西方，而尽力使之中国化，民族化；大家都致力于创造出中国人所喜爱的歌剧来，所谓条条大路通北京，不是很好吗？可是，从实践中的事实看来，并不那么简单。

此文中，笔者为了探讨问题，不能不具体对某些作品作挂一漏万的分析。

五十年代被认为是歌剧的黄金时代。在这一时期所留下的歌剧大约有十部左右，这十部歌剧大都被认为是在歌剧舞台上具有一定保留价值的。一部歌剧能在观众心

目中得到承认，其中至关重要的一点，即主要人物是否给观众留下了鲜明的形象，其中包含戏剧形象和音乐形象两方面。当然，这两方面的艺术形象应当融为一体，不可任意分割。因此，提起《洪湖赤卫队》，观众不能不想到韩英；提起《江姐》观众不能不想起江姐，韩英和江姐是在戏剧冲突中和音乐的进行中实现了她们的形象塑造的。因此，提起韩英，观众联想到《洪湖水，浪打浪》、《看天下劳苦人民都解放》，提起江姐，观众想到《巴山蜀水要解放》、《红梅赞》。这两部歌剧从首演至今，已三十多年了，而韩英、江姐的形象仍旧在人们心目中回荡着。三十年的时间，不能不算是比较能承受时间的考验的了，其奥妙何在？其中，最重要的一点是这两部歌剧的音乐作者，不谋而合地都注意到从戏曲音乐及民间歌谣中去吸取营养。笔者认为他们无不学习了歌剧先行者的经验，其中包括早期的《白毛女》、《刘胡兰》及五十年代的《草原之歌》、《小二黑结婚》、《红霞》等，吸取了这些剧目音乐作法上的优点，同时分析、弥补了其中的某些不足。在此文中，笔者对两部歌剧音乐的做法提出几点认识。

（一）这两部歌剧都注意到吸取戏曲的音乐素材，并作了较大程度的艺术加工。在完成角色音乐形象塑造的同时，对于观众的欣赏习惯、审美情趣，作了相当程度的关注。一般说来，任何一个剧种的音乐，无不深深根植在某个地方民间音乐的基础上。因此，在艺术趣味及心理上，莫不首先满足某个地方的人民群众的艺术爱好。这两部歌剧的音乐作者在吸取戏曲音乐的同时，还着意融汇了不少风格、韵味接近的民间歌谣，旨在使普通观众便于接受，易于传唱。《洪湖水，浪打浪》、《红梅赞》是较为突出的例子。一部歌剧，能有几个曲子流传于世，无疑是艺术上为观众所承认、所接受、所感染的表现。认为一部歌剧，追求有几个曲子能流传于世，乃是一种“过时”的看法，在今天更新歌剧观念的时代，应把这种“陈腐观念”更掉，笔者不敢苟同。远至西欧歌剧，近至美国音乐剧，哪一部优秀歌剧没有几曲脍炙人口的力作流传于世！假如连一个曲子也没留下，那不是加速人们的遗忘吗？

（二）在语言上，某个地方戏曲音乐，莫不与某地的语言自然地、不着痕迹地结合在一起。因此，某个地方的戏曲音乐，无不使某地的人们感到就是当地的语言升华、提炼，以至与该地口语形成天衣无缝的音乐与语言的结合体。笔者这一说法，可能遭到持不同意见者的责难。“这不是将音乐看作语言的翻版吗？”、“这么一来，音乐不就成了语言的附属物吗？”笔者答曰：不然，从独立意义上的音乐来说，固不能视之为语言的附属物，从音乐的一大门类——器乐这一点看来，可以证明。但作为声乐，这一音乐的另一大门类，难道能脱离文学（诗）部分而独立行动吗？难道

能与语言各行其道，互不相关吗？意大利歌剧巨匠普契尼的歌剧《波希米亚人》中的《他们叫我咪咪》，及《托斯卡》中的《艺术与爱情》，其意大利语言与音乐结合之自然、熨帖，可以目之为典范。说明根植于外国土壤上的声乐作品，其艺术规律，并不例外。自然，外国语言不像汉语那样具备四声（乃至五声），而只有轻重音之分。因此，它对于音乐的关联将产生不同的表现形态。但外国语同样在语调中反映出丰富多彩的线条起伏，受它特有的轻重音和它特有的音韵所制约。特别是外国语言有着远较汉语复杂的节奏形态。这种节奏与音乐的高度结合，就产生与根植在中国语言上的声乐决然不同的艺术情趣。在上面所举的乐曲《他们叫我咪咪》的结束句中，非常鲜明地表现其复杂的语言节奏与音乐的紧密结合。另一例是我国音乐界的一代宗师黄自与冼星海的声乐作品，一向被认为具有极高的艺术成就。黄自的《天伦歌》、冼星海的《黄河颂》只谈其旋律线之流畅，跌宕起伏，动人心弦，而同时又与语言、音韵之高度结合，整曲熨帖自然，绝无枘凿不适之感。可说音乐与语言达到浑然一体，而不自觉由于语言音调的限制而妨碍其音乐的行进与抒发。因此，那种认为注意到语言就将破坏或妨碍音乐的表现力的看法是难以成立的。

《洪湖赤卫队》与《江姐》这两部歌剧的音乐达到一定的艺术效果，不能不认为其原因之一是由于从戏曲音乐学习音乐与语言结合的妙用，故而取得了成功。笔者引证了中外几位大师的作品，是想说明致力于音乐与语言的结合，是前辈音乐家所刻意追求的功力。请让我引用一段穆索斯基的话：“我的音乐必须是有着一切细微的曲折变化的人类语言的艺术复制，换句话说，作为思想感情的外在表现的人类语言的声音，应该不加夸张，不加压制地变成为音乐——真实的、确切的，而不是艺术的，而且是高度艺术的音乐。”（穆索斯基：《书信与文集集》。转引自《音乐美学问题》第二四页）

（三）在音乐曲体结构上，《洪湖赤卫队》和《江姐》的音乐作者，都注意到从戏曲板腔音乐中借鉴结构手法。作为音乐这一特有的艺术形态，一向有“音乐乃流动的建筑”之说。既是建筑，其结构及章法不能不较其他艺术形态更为重要。将《看天下劳苦人民都解放》、《巴山蜀水要解放》二曲，归之于下举板腔音乐的结构形态，无疑是适宜的：

引子——慢板——垛子（中板）——数板（快板）——尾声（或是散板，或是广板）

不难看出，这一基本格式是借鉴了戏曲音乐的基本格式。

为什么不同的人物刻画，乃至不同的作者，不同的剧种，最后这一结构形态都

殊途同归？正是由于这一结构形态符合中国自古至今的文化积淀，适应中国人的审美情趣。其基本构架是与中国的古老的诗歌传统——起承转合密切吻合的；和描绘角色的心理发展，情感层次密切吻合的。而且它的构架灵活自如，作者完全可以在这个大的框架中，根据人物感情层次，文学（诗）的基础，作恰到好处的抒发。

笔者还发现，成功的长诗，大段的咏叹调剧词，无不符合这一基本规律，即：

开篇（序引，兴比赋破题）——叙述（咏叙，夹叙夹议）——感情喷发，渐达高潮——结束语（收束全文，感情上的句点）

以这一文学（诗）的结构形态，可说无不适用于前面所举的音乐结构形态。

笔者曾与一位剧作者合作，为他所写的一段咏叹调词谱曲，却无论怎么写不下去，原因是这位文学作者在开篇（序引）刚过后，就写下了几句豪言壮言，就要求作曲者在音乐上推向一个高潮，高潮过早出现，那么其后的层次将如何处理？恐怕任何能手也将不知如何措手足。因此，成功的歌剧咏叹调与成功的文学（诗）基础是紧密关联着的。

立足于西欧大歌剧模式以发展我国歌剧，无疑是一条可行的道路。比如小说，今天的读者当然不一定仍热衷于中国的传统章回小说，而比较普遍地接受了西欧的小说章法。但是，尽管采用了西欧的小说手法，而作者所描写的对象，却不能不具有鲜明的中国人的心态、情愫、性格、气韵。因此，笔者认为假如借用西欧大歌剧的模式，利用它那丰富的声乐手段、器乐的交响化以开掘人物复杂的心情，加上绚丽多彩的场景音乐，同时，使观众一听就感觉到乐于接受，其艺术形式使人感到新鲜而不陌生，亲切而不僻远，感人而不是相顾茫然；那么，这一外来艺术形式的引进就“庶几乎近矣”。

八十年代是一个开放的历史时期，科学技术、企业管理逐步影响到政治体制，无不在开始引进。看来其中一个关键问题在于咀嚼消化，使之适应于中国国情、土壤、气候。至于文化艺术的引进，其做法会更复杂细致，而关键在于“化”字。首先，应从音乐语言的民族化着眼。跟着而来的，则是音乐引进的展开手法，调式调性的有效转换而又适于中国人的欣赏习惯，乃至某些章法（比如奏鸣曲体）的灵活而不拘泥的运用。在引进外来形式而“化”得甚有成效者，笔者颇为叹服小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的做法，不知是否可为大歌剧这一外来形式的引进起到“他山”的作用？

笔者预言，这两种做法都将在中国的歌剧舞台上放出异彩，异曲同工地谱写出为中国人民所喜爱的歌剧来。比如绘画，不少画家就将中国的水墨写意画，吸收了

油画的写实、光感等手法；而不少油画家也将西欧的油画融进了中国画的空灵、虚拟，以至借鉴中国书法的点线的表现力，从而双方都创造出了新的笔意。又如舞剧在我国，经舞蹈家们的多年实践，已形成了民族舞剧和芭蕾舞剧两种形式。这两种舞剧形式双方都不免要吸收对方的某些表现手法，谁也不能关上大门，不让自己的产儿受外界的影响。

至于这两种做法的进一步结果如何无须过早预言。

从歌剧的宣叙调说起

歌剧里不能没有宣叙调。宣叙调应该如何处理，又是歌剧编剧和音乐作者多年来探索的问题。歌剧音乐可不可以有间歇，或者是以音乐贯穿到底，即是否要以宣叙调将整场歌剧连缀起来的问题。

从宣叙调的思考，不免牵出许多问题：

（一）关于歌剧的音乐分量问题。有人说，既是歌剧，就应该以音乐为主导，应以音乐进行整体构思，以音乐来推动戏剧矛盾等等。笔者认为这一看法甚有偏颇。所谓歌剧，即是音乐和戏剧的高度综合的艺术。视剧情之不同，人物开掘的各异，音乐组合的差别，可以有乐重于戏，也可戏重于乐，也可平分秋色。其中的差异，并无轩轻、文野、粗细之分。而重要的则是：音乐是否能动人心魄，人物是否给人留下深刻印象，艺术上是否给人以真善美的享受；更进一步，则能否给人在哲学意味上的某种思辨（某些轻歌剧，虽然情节轻松，逗人快意发笑，但往往在笑声之外寓有某种深意）。当然，我们也不必排斥娱乐剧，娱乐剧大可不去追求它抒发什么哲理。假如一部歌剧能在这几方面给观众以满足，谁又会来追究谁轻谁重？当你品尝到一样美味佳肴时，难道你竟会可笑到非要追究这味佳肴到底是用原始的柴火烹炒的还是先进的电磁炉加工的？但你想知道到底是山珍还是海味，到底放了些什么佐料辅味，则是人之常情也。

（二）如何加强歌剧分量。换句话说，音乐是否贯穿到底。音乐是否贯穿到底，自然不能全是合唱、重唱，抒情唱段（叙咏调，咏叹调），而大量的则是宣叙调。宣叙也者，无非就是对话、叙事（当然并不意味不包含抒情成分）。至于朗诵调，也许双方并无不同认识，因朗诵调本身就是语言的提升，所谓“言之不足，故长言之”也。

问题的核心仍在宣叙调的使用上面。做法之一，以宣叙调作为一串念珠的索，

以使各个唱段之间建筑一道过渡的桥梁，其作用在使音乐贯穿不断则可，如以为如此办理，则加强了音乐分量，或认为如此办理则达到以音乐推动剧情的目的，则恐怕未必。西欧许多大歌剧，其宣叙调大多同音反复，其伴奏只是一个和弦长音的背景音乐。结果，并未加强音乐性，而近年来恰恰成了歌剧改革的重点。做法之二，则是需道白则道白，可唱则唱。近年来的做法，多借鉴戏曲音乐中的板腔体以写作宣叙调，《江姐》、《洪湖赤卫队》中所使用的对白式的音乐，堪称流畅。根据近年来两种做法看来，都有大可改进的余地。1. 借鉴西欧歌剧的做法一唱到底的，首先是难免用散文、口语入乐。散文、口语难以协律，说来生动自然的剧词，变成唱则难免滑稽。因此，当年中央歌剧院演出《茶花女》，不得不将“现在开饭”一词改成说白，以免观众发笑，其原因在于适合中国语言，适应中国观众的欣赏习惯。结果并没有破坏音乐的完整性，相反，保持了其效果的严谨性。其次，既是中国歌剧，其宣叙调当追求中国语言的韵味，如听来像翻译歌剧（近年来，不少此种做法，有其失误之处）则不免贻消化不良之讥。2. 借鉴戏曲板腔体的，首先就必须防止行腔古老，特别是在现代戏中，使用一板三眼，方步端庄，很难与现代节奏相契合。其次在借用某些地方剧种音乐时，仍应在旋律的乐感美感上多加修饰。因某些地方剧种的音乐，生活气息浓，口语生动，而音乐则未必尽美。不少作品，由于民间（戏曲）音乐借用失当，不免给人以泥石不化之感，徒使人对此产生距离。

从更新歌剧观念说开去

任何事物都在更新，至于文艺则更需不断变革求新，古人说：“李杜诗篇万古传，至今已觉不新鲜。”可见文艺要求新颖鲜活，是古今文艺实所追求的。

歌剧观念必须更新，是这歌剧界当务之急，但是如何更新，达到何种追求，看法颇不一致。

目前，歌剧界似有这几种认识和做法：

一种“更新”的做法，认为应追求歌剧的音乐完整性，追求乐队的交响性。认为歌剧结构，应以音乐构思为基础，立足于西欧大歌剧的模式以发展中国歌剧。持这一理论的实践者从目前某些歌剧看来，似乎还未脱出瓦格纳、威尔第等古典作家的歌剧范畴。笔者以为，西欧大歌剧诚然有其成熟性、完整性，有其艺术高度，但毕竟是早在数百年前，远在万里之外的彼时彼地的作品，作为借鉴则可，作为成套引进未必恰当。当我们在大谈更新歌剧观念的时候（有的论者认为应更新“陈旧的、

封闭型的”歌剧观念),似应防止从陈旧的中国歌剧观又跳进了古老的西欧歌剧观。君不见,西欧的观众也倒不耐烦以“朝圣”、“敬神”的心情去瞻仰瓦格纳的“圣殿”。西欧的艺术家也早更新了自己的歌剧观,早从“乞丐歌剧”到“轻歌剧”、“喜歌剧”,乃至现在的“音乐剧”了。古老的西欧歌剧,本来是宗教、贵族,乃至宫廷所专有的艺术私产。其后,从神的宝座下、宫廷的围墙内解放出来,走向普通人群,开始为广大群众所接受、所理解。因此,笔者认为,在百花齐放的今天,以西欧大歌剧为模式发展中国歌剧这一做法,无疑是一条可行的道路。但如何借鉴、如何在西欧歌剧发展史上获得启示,使之适应于中国观众的审美心理、趣味、爱好等等这些问题上,则是作曲家、剧作家们不能不考虑的。否则,西欧大歌剧形式的引进难免失当,难免有纳之于象牙之塔,或“养在深闺人不知”的结果。

又一种“更新”的做法则是从美国的音乐剧得到启发,首先来到中国的是《音乐之声》,继之则有《异想天开》、《乐器推销员》等等。音乐剧的特点是摆脱了规范的音乐模式,增强了“戏剧”的因素,是一种“融歌、舞、剧为一体,通俗、随意、清新、活泼的音乐戏剧样式”(方红林:《现代审美需求和传统审美定势相接通的艺术形式》,载《歌剧艺术》一九八八年第四、五期合刊第六页)。笔者认为,音乐剧必将以其极大的生命力跻身于我国歌剧舞台,使歌剧艺术恢复维系失去多年的广大歌剧观众,促使歌剧走出沉沦了多年的低谷幽禁。它所以具有如此强大的生命力,就因为它具有某种叛逆者的个性,既不顾及你那一套经典式的洋教条,也敢于冲破你那一套使人却步的土教条,敢于抒现代人之情,敢于赶新潮流之浪,再加上它那通俗性、观赏性、娱乐性,将更能赢得广大观众的青睐。音乐剧的引进给我们送来了一个音乐与戏剧结合的模式,它探索出了歌剧进入美国后的一种新样式的产生,这种新样式结合了美国的风土民情,适应了美国的时代潮流、艺术的心态,并将爵士、乡村音乐、黑人歌舞、道白,乃至迪斯科杂耍融汇于一剧之中,使许多普通观众从以往那种在“神圣”、“高雅”的歌剧“圣殿”之前不敢问津,一变而为不问层次高低竞相观瞻它的风采。从这一点看来,较之以前的歌剧品种,其艺术魔力更为强大,其艺术“形式”已在前进,不是显而易见的吗?

在引进美国音乐剧的同时,不难得出一个新的启示,也就是又一种歌剧观念的更新。中国的聪明的艺术家们,完全有能力打破清规戒律,采纳多种手法,挖取中国的丰富多彩的艺术品种,诸如戏曲、民歌民谣、曲艺、通俗歌曲、现代流派歌曲等等,使之融为一体,产生出中国的音乐戏剧。其做法,不仅在于学习美国音乐剧“之形”,而更重要的是深究其融化外来艺术之“神”。近几年,这种做法实际上已在

起步，而且做出了可喜的成绩。诸如《小巷歌声》、《公寓·13》、《特区回旋曲》、《台湾舞女》，乃至腠于称之为音乐剧而谨慎地命名歌舞话剧的《搭错车》等等。遗憾的是，尽管这些剧目虽曾赢得广大观众的首肯，但在理论上却似乎仍未获得充分肯定。将它说成是谣唱体者有之（顾名思义，谣唱也者，乃诗与乐之初级阶段也），将它说成是联曲体者有之（顾名思义，联曲体的老祖宗就是昆曲，未免又太古老了。但其中似乎还另有一义，即认为联曲体者，乃音乐结构尚未完善——也许所谓非交响性，机体尚未严谨之谓也）。更有一说则认为这种形式是一大拼盘。其贬义是明显的，就是说这种做法是大杂烩。正因为议论纷纭，莫衷一是，致使一位热心于音乐剧且创作剧目成绩斐然的作曲家伤感地叹息道：“（搞音乐剧）一怕别人说杂，二怕别人说俗。”

笔者认为，在一切艺术活动中，无疑存在雅俗之分，深浅难易之别，却难以判处其高低轩轻，唯有各自为其审美主体完成各自的审美观照而已。“阳春白雪”固佳，只能满足少数人的审美需求，“下里巴人”虽俗，却能为广大对象所接受。如能做到雅俗共赏，则无疑达到最高艺术水平。但在今天歌剧处在步履维艰之际，似乎不宜苛求。在歌剧还处在荆棘丛生的当前，凡排除万难，含辛茹苦埋首于歌剧事业的同仁们，都值得我们万分尊敬。因此，对于这三种更新歌剧观念的做法，笔者以为均有其各自的艺术潜力。一种“更新”参照西欧歌剧者，无妨将其比之于结构严谨、表现力丰富的油画；又一种参照美国的“音乐剧”以更新我国歌剧，这种章法，颇类似连环画，有画面，有注脚，又有生动的情节；最后一种“更新”则颇类似经过现代潮流影响的我国特有的工笔写意画。在众多中国观众面前，无疑这三种做法都将各有接受对象。而在当前，这三种方式均有改进的余地，以争取更多的观众。

以西欧大歌剧为模式者，有改进其平易性、易懂性、可听性的必要。即以其与别一种做法最大的区别——宣叙调连贯到底，看来也仍有进一步探讨的必要。首先是如何写出具有中国语言韵味的宣叙调，使中国观众一听就承认其是中国角色在“宣叙”，而不是翻译歌剧；其次是有无必要只认定以宣叙调贯穿到底为唯一模式，作为音乐，作曲家不必放弃“休止”这一音乐要素在歌剧中的运用。同时，作为戏剧，剧作家也不必放弃语言这一戏剧要素在歌剧中的发挥。这一认识，已为西欧作曲家和观众所接受，我们何必置别人的经验于不顾？西欧的歌剧道路，其明显的发展线是：十八世纪，其下限已延至十九世纪的歌剧，唱白兼备，——十九世纪走向一唱到底，——二十世纪，其上限已从十九世纪末叶开始，又到唱白兼备。这一发展，颇可启示我国作家思考。最有趣的是，笔者近年获得一套歌剧《卡门》的磁带，

其中大部分宣叙调改为道白，又一部分成了朗诵调，而只保留部分宣叙调。这一做法，估不论其妥帖与否，但颇可引起我们思索。

以美国音乐剧为模式者，需着力于音乐剧从艺术形式到艺术风格的民族化，更必须深入分析美国的民族性格与我国国人之区别，心理状态之各异，因而引起艺术审美趣味的不同。美国人民开朗、外露，近百年来浸淫经历战争与社会动荡，相对生活在一个安全的生存空间之中，其生活情趣追求享乐、豪华等因素，无疑将影响到对艺术上的追求。而我国人民则含蓄、沉稳，近代史上的百年忧患与国家民族的盛衰存亡，可说是牢牢潜藏于整个民族的心灵深处。几千年来浸淫的儒家思想，所谓“知足常乐”等心态形成我们特有的民族性。近年来的西部歌曲，早年的《黄河大合唱》，正是这种民族心理在音乐艺术上的部分反映，在歌剧这一具有丰富表现力的艺术品种，自然有条件也更有必要生动深入地描述这种民族心态。

立足于我国戏曲、民间艺术来发展我国歌剧者，首先就要防止泥石不化。这毛病在过去确曾多次出现。这种做法，重要的是将引进的“音乐剧”形式，与我国传统的民族艺术交汇而成为一个新的流泉。

歌剧剧本的困惑

一部歌剧之成功与否，首先取决于脚本，似乎毋庸置疑。当然也有一种意见，认为歌剧之成功，完全在于音乐，这一看法无疑是偏颇的。其实作为一个综合艺术，岂可音乐属上上，而脚本却一无可取。或反过来，也是不能成立的。

作为一个歌剧音乐作者，和脚本打了多年交道，感到写脚本应注意几点：

(一) 情节生动。情节是戏剧的核心，剧中人物的纠葛，事件之矛盾、冲突，引起感情的迸发，乃使音乐源之而来。因此，未写剧本之前，找到一个好的故事情节，作为安排几个主要人物的依据，才有可能展开歌剧的进程。题材的选取，成了写脚本之前极主要的步骤，近年来流行的所谓“情节淡化”理论，似乎不宜引进到歌剧中来。

(二) 抒发普通人的真情实感，不宜矫揉造作。由于几十年来极“左”思潮的影响，使许多作家在人性方面的观察引起扭曲变形，以至背离了常轨。而我们对某些事情“神化”，对许多问题的分析和思考“僵化”，对人际关系、亲情则又“淡化”，这种扭曲反映到艺术里面来，则引起剧情无味、干瘪、情感反常。前人说，文学即是“人学”，歌剧自然也不例外，近年通俗歌曲的大行其道，其中一定程度地抒发了

青年人对生活的理解，对爱情的追求，于是吸引了千百万年青观众，这不是一个很好的注脚吗？

（三）作为歌剧脚本的作者，须熟练掌握文学和诗歌的技巧，更需要能对音乐的构思有一定了解。当然，我们不能要求全才的作家，但在剧作家和音乐家之间组成某种伙伴关系，可以相互补充。其中通过多年合作所产生的理解、默契，则是极其可贵的。

（四）重要的在于追求“意境”。意境对于任何门类的艺术的重要性无可讳言，而对于歌剧则更须刻意寻求。且借晚清学者王国维《戏曲论文集》中语：“何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”王国维的所谓“意境”，其实就在于追求真实。王国维的这一论点，还可从他的《人间词话》中得到佐证：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”如此看来，一个“真”字，概括包罗了一切文字艺术的真谛。其实也就是早就为多少前辈艺术家所终生以求的“现实主义”。然而，大千世界，景象万千。艺术家于其中如何撷选，舍取？！鲁迅先生一生善从人间观察审阅，抒写现实。但他却不主张画毛之虫（鲁迅：《半夏小集》），以其毒毛敷体、毫无美感之故。《家》里的鸣凤投水自尽是一个悲惨的故事，但由于其中描绘了一个美的破灭，启人引出许多善的联想和对美的惋惜、对善的悲悼；假如写成歌剧的话，必能在其走向破灭之前，抒发出多少动人的音乐，其原因就在于剧作家已赋予了一种极好的宣泄感情的境界。由此可见对“真”的抒写，必定与“美”、“善”深深镌刻在一起，然后才能发出引人入胜、回味无穷的艺术。

例如《洪湖水，浪打浪》一曲的歌词来源于洪湖渔民的民间歌谣，歌词原有“各种鱼虾吃不完”之句，作为从“真”出发，此词描写渔民的生活难道有什么失误吗？没有。但是作曲家却苦于这句简单明白的词句不堪入乐。原因就在其缺少意境、缺少“美”与“善”的联想，而是一语道破。于是我们写下了“晚上回来鱼满仓”之句，从锤词炼句看来，此句比前面一句又高明到哪里去呢？不见得。但此句却使我们联想到渔民一家老少在满载而归的丰收景象面前合家欢乐的场景，再则此句与前一句“清早船儿去撒网”有一种对仗工整，平衡熨帖的动态美与画面美。（假如写下前一句“各种鱼虾吃不完”，就难免于前面置上一句“遍地菱藕拣不尽”，岂不可笑！）此曲所描绘的场面：旭日初升，金光闪闪，湖光水色，波影粼粼，微风拂动芦苇，荷花绿中缀江，两位女赤卫队员摇动双桨从芦苇深处荡漾而来，歌声柔和清澈，有如汨汨流泉。这一场面，不知陶醉了多少观众，其所以能达到这一艺术效果，正是由于体现了某种意境。

假如一个脚本具有这几方面的因素，则我作为一个歌剧音乐作者必将大大感谢这位剧作家了。假如还有什么进一步的要求的话，则是希望作家截取一个事件的断面，而不要将时间跨得太长。再则，注意到音乐上的布局，浓淡搭配，疏密交替，剧情展开流畅有序。反之，追求音乐密集满胀，毫无些许空隙以使欣赏者有片刻舒展，徒然使人产生一种疲累的感情。

在唱词的写作方面，也是一个使歌剧作者煞费苦心的问题。一部歌剧，有了好的剧情，人物个性，严谨的结构，可其唱词写得快节奏、少韵律、无意境，那么这一剧本恐怕那位作曲家也将却步。笔者曾见某位改编者，将一篇颇有格调的小说，参考了其改编话剧本的结构，将其改成歌剧。这就是说，已具备了人物、情节，乃至戏核，剩下的工序，就是如何开掘其音乐天地，写好唱词了。可结果，被评论者称为“完全像中小学生写的！”于是此剧只有草草出兵匆匆收场，岂不可惜！歌剧、唱词的句式，有的作曲家要求唱词整齐，否则处理音乐无法“平衡”；有的作曲家却反对方块，也就是民谣体（或绝句型），认为这么一来，音乐格式全成了方整死板。笔者以为唱词的处理，无论方块型（民谣、古诗体或绝句型），长短句（宋词型或曲牌型），自由体（新诗型），各有其表现功能。何种角色，何种规定情景，采用何种格式，剧作家完全可以在这些不同形式中，根据需要自由选择；运用得贴切或龃龉，准确或失当，则全在剧作家的功力，艺术上的造诣；而无关乎何种词体的艺术高下。民谣体一般被认为是文学的初级形态，是典型的方块。可是在某种特定人物，特定情景之下，却可以运用得贴切自然神情毕肖。如歌剧《刘三姐》中刘三姐与情人小牛定情的场面，刘三姐唱道：“连就连，我俩结交到百年，哪个九十七岁死，奈何桥上等三年。”可说其词意，风趣、情愫，均达到上乘。古诗体或绝句型的唱词，可说是严谨的方整形了。可在某种特定的角色身上，它却是其他形式无法替代的。笔者有位同仁曾将郭沫若的话剧《武则天》改编为歌剧。终场原词袭用了话剧本的台词，是一种格律严谨的唐诗体：

蜜桃人所种，人定胜天公；
月照九霄碧，风移四海红。
春华明旦旦，秋实乐融融；
万方生机在，金轮运不穷。

此诗极好地刻画了武则天作为一代人君的气度、抱负，以及她的政治胸襟，此词恰以其节奏的沉稳，仪态的庄重，语气的恢宏，极其生动地抒写了这位女中英雄。

戏曲唱词绝大部分都是三、三、四的句式，是一种典型的方块格式，确有局限音乐发挥之弊。在某些地方剧种剧目中，将这种唱词简单地处理成

X X X | X X X | X X X X | X O

因而使音乐单调平庸，缺少意趣。但在戏剧大师梅兰芳先生演出京剧《霸王别姬》中的“南梆子”，就将同样三、三、四句式的唱词，处理得生动丰富，趣味盎然。请看此段第一句：“看大王，在帐中，和衣而卧。我只得，出帐外，且散愁心。”这位大师将此词采取了一拍一字、二拍一字、三拍一字、多拍一字等不同节奏安排法，再加上行腔的起伏跌宕，在句尾上，又糅取了扩展、延伸以修饰了不少拖腔，于是，这一结构平板的方块，就成了风靡剧坛传唱多年的名句。

自由诗体，也许是最为作曲家所害怕的了。一般来说，写自由体的诗都不太讲究切韵，不太推敲节奏，但凭情之所至，信马由缰地尽情驰骋。苏联诗人马雅可夫斯基可说是自由诗体的先行者了，对他的诗，笔者一向不能理解。后来，一位颇有影响的诗人告诉我说：“马雅可夫斯基的诗蕴含着一种特殊的能量，一种力度；他的诗明朗、豪放，有一种斩钉截铁的感情。他的诗最适合于朗诵。朗诵他的诗就酷似吵架、嘲弄，气势咄咄逼人。”并摘举了《开会迷》一节诗为例：

我愤怒万分，
像雪崩似的，
冲向会场，
一路上喷吐着野蛮的咒骂。
可是，我看到：
坐着的都是半截的人。
噢，活见鬼！
那半截在哪儿呢！
“砍死人了！
杀死人了！”
我满屋乱转着，大声叫喊。

可以体味到，这节诗对《开会迷》极尽其声讨、讽刺之能事。如果朗诵起来，必定极有力度、气势。能使听众的情感，变得极大的宣泄的满足。

因此，我想假如剧作家认为有必要用朗诵来抒写他的笔意时，不妨大量采用自

由诗体，其格式必能熨帖恰当，挥洒适宜。

那么，自由诗体仅只适于朗诵吗？也许并不尽然。笔者曾见到一个颇有才气的青年词人陈小奇，他竟能将一位作曲家的一首结构自由的器乐曲，用自由诗体式的歌词填写进去。演唱起来，音韵贴切，流畅自然，毫无牵强不适的感觉。这就是那首曾经颇具影响的通俗歌曲《父亲》。且举一小段词曲以作例证：

父 亲

1 = bB $\frac{4}{4}$

陈小奇 词
毕晓世 曲

|| 0 0 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ · | 0 · 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 2̣ - | 0 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ 6̣ 3̣ |
在 你的 手 心 里 涂 满 我 童 年 的

5 · 6 5 3 5 · | 0 · 1̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 7 6 6 6 5 3 2 |
歌 声。 在 你 的 皱 纹 里，漂 流 着

3 3 2 3 1 1 · | 6 | 2 2 · 2 3 2 2 6 6 6 |
全 家 的 安 宁。 啊 我 的 父 亲， 我 的 父

5 · 6 5 6 6 6 5 | 5 · 3 3 5 5 6 5 1̣ |
亲。 啊 你 虽 然 已 离 去

1̣ · · 2̣ 1̣ | 0 6 6 | 6 · b 7 6 6 5 5 4 3 2 |
到 处 都 有 你 厚 宽 的 背

2 — — 0 2 2 | 5 · 5 5 6 5 3 2 1 | 1 · 2 3 · 5 5 |
影。 虽 然 你 没 有 留 下 什 么 我 却

6 1 2 3 2 1 | 1 — — — | ……
珍 藏 着 你 的 恩 情。

从上举这一小段词曲，已可看出其词曲结合自然、严谨，情意思念萦回，如泣如诉，其艺术功力颇超乎一般通俗歌曲的水平。笔者以为我们歌剧作家，定能从其中得到启示，作为我们写作宣叙、咏叹、咏叙等歌剧唱段的借鉴。

唱词采用长短句的写法，似乎有一种特殊的艺术魅力。因此，颇得歌剧作曲家的青睐，长短句继承了宋词的传统，参照了它的韵律、结构，并赋予它以新的艺术表达能力。长短句的章法中蕴含着一种参差美，一种对比美，其节奏使人感到若行若止，似断似连。词的章法，古人都给它以严格的数字限制，今人自然无须依此格式。但时下一些写长短句的作家，似乎并没有考究其长短句中所蕴含的内在规律，而信笔挥洒，自由抒发的居多。笔者认为深入考究一下其长短对比的句式安排的规律，多多从古体词律中找一找它的美学含蕴，必能理出一些可循之规，必将对我们今天写作歌剧唱词起到一定的启示。

当前，歌剧正在低谷中徘徊。有志于歌剧发展的作家，有兴致欣赏歌剧的知音，莫不希望歌剧赶快振兴。我想，我们的歌剧作家们，假如能睁大两眼，看到西洋，看到古代，看到民间，同时也看到当代的青年一代——他们是一个汪洋大海，其中潜藏着不少卧龙，也隐匿着不少伏凤，只要我们目光敏锐，勇于寻觅，定能探索出我们中国歌剧发展的康庄大道。

（原载《中国歌剧艺术文集》，国际文化出版公司 1990 年版）

走出“峡谷”

任 萍

歌剧大不景气。歌剧在峡谷中徘徊。

这是为什么，原因何在？

有一位圈外人这样说：“你们歌剧界热衷于在那里搞‘自我完善’，却忘记了广大观众！”我认为这话言中了要害。

歌剧进入八十年代后，有人提出“把歌剧还给音乐”的口号。这一口号乍听起来有点不伦不类。歌剧本来就属于音乐范畴，怎么又要“还给音乐”呢？这是因为歌剧界有部分同志认为有对白，或对白较多的中国民族新歌剧还不能叫作歌剧，或者说是不完全的歌剧。五十年代就曾有人说“中国只有半部歌剧，《草原之歌》”。于是，就提出了以欧洲歌剧的模式改造中国歌剧的主张。在这一指导思想影响下，出现了《伤逝》、《原野》和《仰天长啸》等引人注目的作品。这些作品，从专业角度来说，确实取得了可喜的成果，在音乐上有所突破、有所提高，音乐确实比较完整了。如《原野》，在音乐的戏剧性上，在刻划人物性格的准确性上，都取得了可贵的收获。对于这种尝试和探索，是应该充分肯定的。如果我们能从探索中认真总结得失利弊，无疑对中国歌剧的发展是有益的。遗憾的是，在“歌剧小圈子”里颇有一点“孤芳自赏”的味道，不重视广大观众的反应。事实上是，对于上述几部歌剧，观众不认可，不欣赏，卖不出票，演出几个专场后，就从舞台上消失了。如果硬要演下去，就得赔钱。演得越多，赔得越多，更有甚者，拿了不要钱的票也半途退场，拂袖而去。一部新作推出，除本团演几场外，再无第二家剧院问津。这一歌剧现象，很值得我们惊醒、深思。

歌剧不上座，固然有许多客观原因，那是我们自己无力解决的；但其主要原因，还应从我们自身去寻找。

中国民族新歌剧有过它的光辉历史。自《白毛女》诞生近五十年来，曾产生过一批深受中国人民喜爱的优秀剧目。歌剧，曾是解放战争时期各个解放区最主要、最普及的艺术形式，当时，没有一个剧团不演新歌剧。“北风吹，雪花飘”、“数九寒

天下大雪”的歌声伴随着解放军的军号声进入大城市，成为解放区戏剧艺术占领城市舞台的文艺尖兵。五十年代和六十年代又有一批轰动全国的歌剧作品出现，成为城市观众，特别是青年学生最喜爱的剧种。一部歌剧出台，全国歌剧院团争相上演，有的作品连演四五年，久演不衰。

为什么那时的新歌剧有如此强盛的生命力？为什么那时的观众那么喜爱新歌剧？

有人说，那时没有电视，没有迪斯科舞厅。这话不能说没有一点道理。但是，依我看，最主要的原因，是那时的新歌剧与人民很亲近；形式和内容合乎大多数中国人的欣赏口味，能满足大多数中国人的审美情趣。近些年来歌剧不叫座，正是因为新歌剧丢掉了这一好传统，与人民拉开了距离，与人民疏远了——题材内容上离现实远了，艺术形式上与人民的趣味远了。

过去我们受过“题材决定论”之害，吃过“为政治服务”、“图解政策”之苦，产生了逆反心理，觉得歌剧反映现实生活太难了，不如从历史题材中寻找出路更稳妥些（请别误会，我决不反对写历史题材。赋予历史新的生命，同样可以感动今天的观众，但它，毕竟是历史了）。这一心态，直接影响了现实题材歌剧的创作。然而，我们反对“题材决定论”，却不能不承认，题材在文艺创作中的重要作用。与歌剧繁荣时期相比，今天还没有一部像《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《江姐》、《刘胡兰》等在人民群众中产生那样强烈反响的作品；与新时期的文学、电影、话剧等姊妹艺术相比，也还没有一部像《高山下的花环》、《芙蓉镇》那样震撼人心的作品出现。我们花在“自我完善”上的心思多了，关注人民的命运少了。我们的歌声，引不起人民的共鸣了。如果我们不跳出“歌剧小圈子”，冷静地进行反思，我们将继续在峡谷中徘徊。

热衷于歌剧形式的“自我完善”，迷恋欧洲歌剧模式，以洋为高，孤芳自赏，脱离中国人民的欣赏习惯，是歌剧不吸引观众的第二个重要原因。

不可否认，欧洲古典歌剧是人类文化的一座高峰，是世界艺术的精华，水平很高。我们必须深入研究，认真学习，从中吸取营养，丰富我们的表现手段，提高我们的艺术质量。但是，我们还必须清醒地认识到，欧洲古典歌剧毕竟是产生在欧洲那块土地上、产生在上个世纪那个时代的艺术形式。无论从自然地理上还是从文化心理上、审美习惯上说，离中国是遥远的。因此，我们只能借鉴，而不能简单地模仿。事实证明，到目前为止，还没有一部“照葫芦画瓢”之作，能为中国人民认可的先例。我们还应该清醒地看到，欧洲歌剧发展到了高峰，也走向了僵化。这种僵化的模式很难表现现实生活。我没有到过外国，但听从外国考察回来的人说，在那

里也没有看到过用这一模式反映现实生活的作品。苏联做过一些尝试，但其水平，却无法与它的古典歌剧作品相比。硬要用这种模式来套我们活鲜鲜的现实生活，愿望再好，志向再大，也是很难达到目的的。我们已经错过了发展欧洲歌剧的时代，我们不可能再退回到一百年前去。是否可以这样说，欧洲歌剧繁盛的时代不会再回来了。

美国人对待欧洲歌剧的经验，很值得我们借鉴。他们一方面经常上演欧洲古典歌剧，满足高文化层次的观众和欧洲移民的需求；同时，按照多数美国人民的审美情趣，在黑人音乐舞蹈的基础上，借鉴欧洲歌剧的长处，发展了自己的歌剧体系——美国音乐剧。美国音乐剧，有歌有舞，有说有唱，有曲折的故事情节；生动活泼，善于表现各种生活题材，扩展了歌剧反映生活的领域；舞台条件可繁可简，轻便宜行，能在各种条件下演出，并有极强的观赏性，是一种雅俗共赏的艺术形式。它不仅为美国人民喜爱，对欧洲也产生了强大的影响。欧洲出现了像《埃维塔》、《猫》、《悲惨世界》等轰动西方世界的音乐剧杰作，上座率远远超过了古典歌剧，显示了无比强盛的生命力。

四十年代在延安产生的新秧歌剧《兄妹开荒》、《周子山》、《刘顺清》、《十二把镰刀》等，与美国音乐剧何等相似。后来在秧歌剧基础上产生的、借鉴欧洲歌剧某些表现手段创作的民族新歌剧《白毛女》、《刘胡兰》、《赤叶河》和大批部队歌舞剧与美国音乐剧的基本艺术特征——有说有唱，有歌有舞，有引人入胜的故事情节，有强烈的戏剧性——亦很相似。假设，我们进城之后，不是盲目崇洋，而是清醒地、有计划地、有选择地向欧洲歌剧学习；对自己的经验和传统及其作品，不是一概贬之为“话剧加唱”，而是沿着在延安产生的中国民族新歌剧的道路走下去，使之不断完善，不断提高，到今天，中国新歌剧的景况会是什么样的呢？……我的意思，决不是把歌剧拉回到延安时代的水平上，固定在《白毛女》的框框里，而是继承其“民族化”、“大众化”的传统，创造具有浓郁中国特色的、符合中国人民审美情趣的现代中国新歌剧。

八十年代初，贺敬之同志再一次提出歌剧民族化的问题，没能引起歌剧界的重视，这使我们的歌剧离广大人民越来越远了。

对中国歌剧的形式，在歌剧界大体上有三种主张。

一种主张，以某种戏曲为基础发展民族新歌剧，持这种主张的人，现在已经很少了。

另一种主张，提倡多演欧洲歌剧。认为欧洲歌剧演的多了，影响大了，中国自

然就会产生歌剧。只有照欧洲歌剧的模式创作的歌剧，才能算是歌剧，才能走向世界。这一主张，实际上是要把中国歌剧纳入泛西方文化的圈中去。持这种主张的人，在歌剧界有较大的实力。这部分歌剧工作者，大都有较高的音乐文化修养，受过系统的西方音乐文化的训练，是现在歌剧领域的骨干力量。

第三种主张，介乎两者之间，提倡一手伸向西洋，一手伸向戏曲和民族民间音乐。能为我用者，一齐拿来；不合我用者，不生搬硬套。扬长避短，使我们的新歌剧，具有鲜明的中华民族的特色。并认为，有了这一特色，才能吸引广大中国观众。如果中国艺术家创作的中国歌剧，连中国人都不承认，走向世界就成了空想。这第三种主张及其作品曾在广大观众中产生的强烈反响证明，它应是中国歌剧的主流。

就我个人的经验而言，我是赞成第三种主张的。在四十余年的创作实践中，我也做过各种尝试，写过更接近戏曲的《莲花湖》（与田川合作），终因其陈旧感，未能推上舞台。写过几乎没有对白的在音乐和戏剧结构上更像欧洲歌剧的《情敌》、《长恨歌》，这两部戏的命运均在不测之中。我写得最多，成功率最高的，是在第三种主张指导下的作品。如五十年代的《草原之歌》（罗宗贤、卓明理作曲）、《翠玉岛》（与田川合作，黄庆和作曲），六十年代的《阿佤山歌》（罗宗贤、杨非作曲），七十年代的《壮丽的婚礼》（与向阳合作，吕远作曲）、《刘胡兰》（改编，罗宗贤、孟贵彬作曲）、《狂飙曲》（王朝柱、王乃喜作曲），八十年代的《同心结》（与田川合作，黄庆和、王云之作曲）、《宿鸟归飞急》（与陈宜合作）。这些作品有的借鉴欧洲歌剧多一些（《草原之歌》），有的离戏曲近一些（《壮丽的婚礼》），有的更接近于民歌民谣（《刘胡兰》），但它们共同的艺术特征，都是扎根于民族、民间音乐语言基础上的。回顾我走过的路和成败的经验教训，我认为，中国歌剧必须走民族化的道路。

所谓歌剧的“民族化”决不是“戏曲化”；“把歌剧还给音乐”，也决不能把歌剧“还给欧洲”。而是要用中国语言（音乐语言、文学语言、舞蹈语言）准确地表达中国人的思想感情。通俗地说，就是：要让中国人说中国话。

艺术有共性，但艺术最高贵的品格是它的个性。欧洲歌剧可以演，而且还应该多演。只要有人看，不妨建立一个专门演欧洲歌剧的“翻译剧院”，有系统地介绍欧洲歌剧。美国音乐剧、英国音乐剧也应该介绍一些到中国来。但，中国戏曲也好，欧洲歌剧也好，美国音乐剧也好，都应该借鉴，而不必去模仿。

中国歌剧应该走自己的路——中国民族新歌剧的路，使中国歌剧早日走出峡谷。

（原载《中国歌剧艺术文集》，国际文化出版公司1990年版）

绚丽多彩的丝路风情 悲欢离合的命运交响

——谈歌剧《张骞》的音乐

张玉龙

两千一百多年前的西汉时期，张骞受武帝刘彻的派遣，率百余人，自京城长安出发，越洪荒大漠，跋险岭陡峰，风餐露宿，历尽艰辛数载，凿通东西交通，开拓丝绸古道，为东西方民族的交融，为人类文明的进程，做出了卓越的、不可磨灭的贡献。张骞的光辉业绩永远铭刻在历史的丰碑上，他作为历史的功臣，永远受到世人的景仰。

然而，张骞他那历史巨人般顶天立地的形象，却很少在艺术舞台上展现。多年来，张骞的精神，激荡着我的心魄，感动着我的灵魂。我认为，张骞出使西域作为歌剧的题材是再绝妙不过的了。它那深刻的内涵，凝重的历史感，神秘莫测的大漠古道，无不给人奇妙的幻想，无限的遐想。歌剧《张骞》的艺术形象和音乐创作，就是在这样一种思想的驱使下，开始进行的。

在《张》剧中，我着力强调，音乐史诗般和英雄性的品格；努力渲染以悲壮苍凉、深沉隽永、宏大奔放为主导的音乐基调。在音乐素材的选用和中西技法的采用上，以中性的色调为审美准则。在以上几条的基础上，形成音乐抒情性戏剧性的恢弘展开。

一、音乐结构的宏观考虑

像《张》剧这样，史诗性、历史画卷式的大型歌剧，音乐结构的宏观把握是至关重要的。否则，势必形成材料的冗杂、纷乱和线条不清晰感。《张》剧音乐的大结构，恰似五部回旋体结构。一、三、五幕为五部主题的呈示、展开、变化再现，而二、四幕则是色彩纷呈的插部。当然，这种逻辑结构的安排，完全是建立在本剧戏剧情节、矛盾纠葛的展开、人物性格的发展之上。这样的铺陈方式，不仅使全剧的结构严谨，顺畅清晰，而且音乐格调的变化，多姿多彩，错落有致。

二、主题音乐的调式特征和发展轨迹

在多方位的音乐线条中，《张》剧的音乐，最终以张骞、阙云二位主人公音乐主题的发展、变化为主要脉络。其他的音乐段落，则在协调主题唱段的同时，有更为细微的微观逻辑思考。

张骞的音乐调式，是建立在具有浓郁陕西地域特色的徵调式上，在展开中，又由于闰音（#7）的出现，使张骞音乐主题的性格蒙上了悲壮、苍凉、深沉、浩渺之感。显而易见，张骞音乐调式性格的确立，是和他西行数载，所经历的艰辛、困难有直接关联的。

随着剧情的发展，人物性格的展开，音乐主题的变化差异随之拉开。特别是，张骞作为中原王朝的使者，必然要同所经西域之国进行包括文化在内的各种交流。因此，在他后几幕的音乐唱段中，西域诸国的音乐调式特征，也就自然地吸收、渗透了进来兼容并包。如在四幕一场中，与白骨搏斗时所唱的《我要坚韧地活》一段，以及四幕二场在大月氏国中的大段咏唱，都足以说明这一点。

女主人公阙云的音乐主题，没有单纯地拘泥于某一个民族和地域的特征。它建立在羽调式基础上，带有草原牧歌特点，音乐高度浓缩和概括。这个主题开始的呈示，是一个典型的蛮荒女的音乐形象。在和张骞结为夫妻之后，音乐从简单牧歌式的情调和结构，变成了跌宕起伏的大段咏唱。特别是调式特征音，变徵（#4）的运用，不仅丰富了音乐的色彩，而且极大地增强了音乐的戏剧性和感情浓烈的程度。这些从三幕二场的缚节旄，四幕二场悲壮的诀别，都会明显地听到。

歌剧音乐最首要的任务是塑造鲜明、生动、深刻的人物形象。歌剧《张骞》中，自始至终浓墨重彩地描绘两位男、女主人公，不论从调式、调性色彩的对比，行云流水般的音程进行，张弛多变的节奏安排等技术手段上，都有自己独特的个性。这些在全剧的音乐流程中，无疑起到了画龙点睛的作用。

三、重唱、合唱、伴唱等形式的频繁使用

歌剧是以音乐作为表现主体的大型综合艺术形式。在音乐中，又是以声乐为主要表现手段的。在《张》剧中，大量使用了重唱、合唱、伴唱这些声乐艺术的特性手段，不仅丰富了音乐的陈述方式，增大了音乐感情的容量，而且进一步确立了

《张》剧作为大型歌剧的辉煌感。

重唱、合唱主要是借鉴了西洋大歌剧的写法，但伴唱的形式，则是继承发展了我们民族戏曲、说唱的优良传统。伴唱（或者叫旁唱）这种形式在我国南方的高腔戏中，以及北方的某些地方小戏中，是相当多的。我在《张》剧中的某些戏剧主要转折关头和场景中，较多地运用了伴唱的形式。伴唱演员真切的情感，演唱方法的调节变化，有效地补充、烘托、丰富了舞台上的表现内涵，为本剧的音乐增色不少。

四、宣叙调写法的探索

近年来，从新创作的、在全国形成一定气候的歌剧，如《原野》、《从前有座山》、《马可·波罗》中，我们不难看出，中国当代歌剧作曲家们，把探索写好中国风格的宣叙调，放到了一个极为重要的位置。这正是歌剧意识统率作曲家音乐思维的重要现象，歌剧界的同行们都知道，俄罗斯的民族歌剧，正是因为格林卡的《伊凡·苏萨宁》、达尔高梅斯基的《水仙女》、穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜夫》中宣叙调写法的日趋成熟、发展，才使俄罗斯的民族歌剧得到举世公认，从而走向了世界。足见，宣叙调在世界歌剧发展史中，有着何等重要的位置。宣叙调既是语言的延伸、扩展、升华，又富有剧诗的韵律感和音乐性。它的出现充实了歌剧音乐的内涵，并使歌剧音乐具备了其他任何歌唱形式都不存在的独特魅力。

在《张》剧一幕汉武帝招募出使西域使者时，四幕白龙堆一场中，五幕张骞回归长安时，都写了大量的宣叙调。这种尝试，不仅得到了专家们的认可，而且也得到了普通听众的赞赏。

著名作曲家石夫先生，在《歌剧〈张骞〉观后感》一文（《音乐周报》）中写道：“透过《张骞》的音乐，我们了解作曲家既掌握了自己的传统，同时又尝试着创造出自己新的音乐传统，对音乐是世界的语言这一概念，不是用等同的认识来进行创造，而是要用自己的文化传统来显示自己民族的精神价值，以此去建树歌剧音乐的。”非常感谢石夫先生对我的理解。二十余年来，我正是在这一准则的指导下，艰难跋涉的。

（原载《歌剧艺术研究》1993年创刊号）

走中国社会主义民族新歌剧的道路

——丁毅编《西洋歌剧剧作选》序言

贺敬之

由丁毅同志选编并翻译的《西洋歌剧剧作选》即将出版。我怀着喜悦的心情，在读完这部译书的手稿之后写出以下几点感想，以表祝贺之忱，并向专家和读者求教。

我认为：这是我国歌剧艺术进一步正确解决借鉴外国经验问题的一项重要举措，是可以纪录于我国音乐出版史上的一桩要事。

这是一位在歌剧界坚持马克思主义文艺观的老艺术家，为促进我国民族歌剧的健康发展而提供的论证自己观点的重要论据。

此外，我还必须说，这是一位革命老战士在与凶疾作斗争的生死关口所表现的坚强意志和乐观精神的一份实证，是透过手稿奏响的一曲革命人生的战歌。

我不是音乐家，不是西洋歌剧发展史和传播史的研究家。仅就我略有所知的我国情况而言，丁毅同志编译的这本《西洋歌剧剧作选》，不论是数量规模或质量水平，都不能不说是前所未有的。从“五四”至今的七十多年中，我国舞台上固然断续演出过一定数量的西洋歌剧，出版物中和音乐学校课堂上也曾介绍过某些西洋歌剧的剧情和乐曲，但却从未像这本书这样，编选了如此多部有代表性的剧目，译出了如此完整的文学剧本。

作为一个不懂外语的人，我不可能把这部中译本以及其他语种的译本与原文对照直接作出评价。不过据我的了解，丁毅同志是选取多种英译本择善而译，并将文中重要词意和原文辞典作了核对，其中有些又再经外文翻译专家校阅予以首肯的。因而有理由认为，它会是基本忠实于原作的信译。就中译文自身的质量来说，它是我这样一个读者和观众曾经见过的中译西洋歌剧剧本中最感满意的。当然，它并非完美无瑕，但却难能可贵。它文笔畅达、优美、富于表现力。特别就构成西洋大歌剧剧本主要成分的唱词来说，译文尤其如此。它不仅保持了原文和英译本所具有的文学性，而且在某些部分还有所增强。它既饶有诗意，又符合剧中人不同性格和不同剧情的歌唱和表演的要求。它既是音乐的诗，戏剧的诗；又是诗的音乐，诗的戏

剧。它为我们提供的不仅是一出出可供选择的好的中文演出台本，而且也是一篇篇可供阅读的文学佳作。

当然，编译出版这样一部书，其重要作用还在于对专业和业余的歌剧工作者扩展艺术视野、丰富艺术修养有所裨益。不论是对剧作者，还是对曲作者，导演、指挥、演员、乐队和舞美工作人员以及歌剧理论家都会是如此。虽然它没有、也不可能收进西洋歌剧的所有代表作，但从书中已有的这十二部作品及其介绍文字中，就可以使我们直接了解到最具代表性的一大批西洋歌剧的剧本全貌，从而也就可以使我们对西洋歌剧的某些艺术特征和艺术规律获得进一步的全面了解。

如据我的浅见，我以为至少在内容与形式、定型和突破、国际性和民族性等问题上对我们有重要启发。

西洋歌剧这一艺术品种，无疑地是世界各国各种艺术中形式感最强的品种之一。因此，熟悉和掌握它的艺术形式是至为重要的。但这决不等于说思想内容无关紧要。像所有正常的艺术一样，西洋歌剧中真正成功的作品，也是内容与形式相统一的。二者统一的程度如何和作品成功的程度如何是成正比的。

在西洋歌剧的形式诸要素中，无疑地音乐（特别是歌唱）是首要的。但这决不等于说其他要素，特别是戏剧和文学的要素无足轻重，使音乐能够表现出有视觉活动形象的具体内容，恰恰是要通过或结合戏剧、文学（有时兼含舞蹈）才有可能。因此，要求在重视音乐要素的同时也重视戏剧和文学的要素，这在实际上也就意味着要求在重视形式的同时重视内容。形式与内容的结合和统一，在很大程度上体现为音乐性与戏剧性的结合和统一。西洋歌剧中许多成功或比较成功的作品，情况大体如此。

由于形式要素的综合性和主导性，使西洋歌剧具有突出的形式感，形式感越强，对内容的反作用就越大。这种反作用，既有消极的、限制性的一面，也有积极的、优越性的一面。一般说来，它不善于、也不宜于用过于纷繁的事件和情节，过于众多的人物和过于复杂的人物关系，过于琐碎的生活细节和过于接近自然形态的语言，来表现人物性格、剧情发展和主题思想；而善于和宜于用更为集中、突出和简约的人物、事件、情节和细节，用主要是感情抒发的方式和诗化的语言来表现同样内容。因此，说到形式的反作用，决不意味着可以削弱内容；而是依照形式特点扬长避短以更好地表现内容。成功的西洋歌剧也像其他所有成功的艺术一样，形式起反作用是不能脱离形式决定于内容这一前提的。因此，适应不同内容的要求，它有着大歌剧、正歌剧、轻歌剧、喜歌剧、抒情歌剧等各种不同样式，而绝非是单一化的。有

着合唱、齐唱和各种声部的独唱、重唱以及宣叙调、咏叹调等多种声乐形式，有着序曲、幕间曲和管弦乐段等各种器乐形式，也有着和音乐形式结合的各种戏剧手段。所有这些都是为内容服务，因而是决定于内容的。

唯其如此，西洋歌剧中真正有艺术价值、艺术生命力强的传世之作，都是形式美和内容美二者结合，以内容美为基础的。在思想内容方面，它固然没有做到、也不应要求它做到像许多文学巨著或莎士比亚、歌德、席勒、莫里哀、哥尔多尼等的话剧或诗剧那样，表现了那样广阔的社会生活，塑造了那样多典型人物，展示了那样丰富的思想内涵。但它也决非仅仅提供了一批优美动听的歌曲和乐曲，或者某些有一定戏剧性的故事情节（往往是爱情故事），而是通过歌剧的特殊手段，表现了相当大范围的历史生活，反映了有一定深度的社会矛盾冲突，塑造了一批歌剧中的典型人物形象，通过正义与邪恶的各种斗争，抒发了真善美的情操，体现出具体历史条件下有进步意义的民主主义和人道主义思想。因而真正成功之作决不是形式大于内容，正如也决不是形式不称于内容一样，是不可把这些成功之作和那种形式繁重而内容单薄、空虚或者荒谬的形式主义之作同等看待的。

也像所有艺术的发展过程一样，西洋歌剧是从不成熟走向成熟的。成熟的标志除内容美和形式美达到高度统一外，还在于高度艺术技巧的掌握和独立风格的形成。其形式自身则形成规律化、系统化和趋向定型化。西洋歌剧从十六世纪产生于意大利开始，到十九世纪中期和末期达到高峰，其过程大致如此。这种定型化对艺术的进一步发展，即在新作品中表现新的生活内容，满足新时代观众审美需求来说，无疑会逐渐成为束缚，因而必须突破和革新才能继续发展。西洋歌剧的正面经验表明，它首先是在内容上不断有新的发展和突破，例如从神话传说、一般爱情题材扩展到表现基层人民的真实生活，以及直接或间接反映资产阶级革命要求和革命者的形象。在形式上的突破，例如适应剧情发展在结构和场次安排上的灵活性，使用道白的灵活性，以及音乐上的“宣叙——咏叹词”（普契尼等）、“分节歌”（韦伯）、“主导动机”（瓦格纳）等等艺术手法的创新。

特别是由于扩展题材内容的要求，十九世纪末期以后在美国兴起音乐剧，融歌剧和话剧（兼有舞蹈）为一体，把欧洲作曲家 V. 赫伯特等带来的一种“小歌剧”作为它发展的基础之一，开拓了歌剧发展的新领域，以致使人们对“歌剧”一词有理由作广义的理解，并以此作为艺术创新的必然性和发展途径多样性的重要例证之一。

西洋歌剧是有一定国际性的艺术现象。它从产生到成熟再到突破的整个发展过

程，都有相当大范围的不同国家的不同艺术家和艺术团体参加。因此，他们所创造的艺术作品和艺术经验中，彼此间既有很大的共同处或相近处，同时又有不可忽视的不同处或特异处。在思想内容的表现方法上，既有基本相同的广义的现实主义（罗西尼、莫扎特、威尔第、比才等），又有与此不同的浪漫主义（瓦格纳、韦伯等）和介乎现实主义与自然主义之间的“真实主义”（普契尼等）。在形式、技巧和风格上，既有许多具体的彼此相同的一致性，又有彼此不同的多样性。这其中，特别值得注意的是民族性。

在我国歌剧界，往往有人把西洋歌剧看作源自意大利的同一模式、同一风格的艺术，而不注意除意大利外，西欧各国歌剧中彼此不同的民族特点，特别是另外还有俄国（格林卡、柴伊可夫斯基等）、捷克（德沃夏克、斯美唐纳等）以及欧洲其他各国的风格各异的民族歌剧，也应当成为我们了解西洋歌剧必须扩展到的视野。这样可以使我们有充分根据认为，包括艺术家个人风格在内的民族风格的确立，这是包括西洋歌剧在内的所有正常艺术成熟的重要标志之一。而异族同腔、千人一面、你抄我袭，只能是艺术幼稚或衰落的表现。“越是民族的，越是世界的”。只要是指合格的艺术品而言，这句话的正确性就是无可怀疑的。

根据以上几点浅见，回顾“五四”以来我国新文化发展的历史，使我们可以看到：随着大量吸收欧美近、现代文化的总趋势，引进西洋歌剧，包括观赏演出和学习其经验用以创造我国自己的新歌剧，就成了历史的必然。半个多世纪以来，我国艺术家对西洋歌剧从不知、少知到多知，经历了一个从初步采用其形式来表现我国新的生活内容，到全面解决借鉴、继承和创造，因而是全面探索中国民族新歌剧发展道路的实践过程。这一过程表明，我国这一新的艺术品种已经形成并正在走向成熟。

自黎锦晖的《麻雀与小孩》、《小小画家》以来，新歌剧发展的各个阶段都产生过重要的创作成果。随着时间的行进，在不同世界观、艺术观、特别是形式观的多样化发展中，出现了以无产阶级世界观和艺术观为指导的革命新歌剧。从聂耳的《扬子江暴风雨》开始，特别是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，这种革命的新歌剧发展到今天，作为中国民族的、社会主义的新歌剧，已成为我国整个歌剧艺术发展的主流。它在发展中首先要解决的问题，和整个革命文艺一样，概无例外的是“为什么人”这个根本问题，即：艺术家的艺术创造要与社会责任相连，自觉地为人民利益及其改造社会的历史使命服务。在“如何为”的问题上同样要解决的则是：学习和掌握马克思主义的世界观和艺术观；熟悉社会生活、特别是人民

群众的劳动和斗争生活；在思想感情上和人民群众打成一片；在作品中力求更多地直接反映人民群众的生活和斗争、思想和感情，表现以人民群众为历史主角的新的时代精神和时代风貌。与此同时，还要熟悉并尊重民族的、群众的审美经验和时代的审美需求，以便能为广大人民群众所喜闻乐见。

就新歌剧自身的艺术特点来说，它要表现新内容必须创造新形式，这一工作是艰巨的却又是无可回避的。它不可能凭空创造因而必须借助于外国经验和本民族传统，却又不能完全沿用或整个移植于创作。这样，在实践中解决形式和内容的关系，借鉴、继承与创造的关系这两个直接关联的问题，就成为革命新歌剧解决“为什么人”和“如何为”的共同性问题中具有特殊意义的重要问题。

在这方面的历史经验，已有许多同志做了探讨。现仅就个人管见，约略试提几点：

一、正是由于解决歌剧形式问题的特殊性和艰巨性，必须十分重视对形式和技巧的学习、追求和掌握，因而任何轻视艺术形式和技巧的看法和做法都是不足取的。但是重视形式，主要目的是为表现内容，不是为形式而形式。联系前述西洋歌剧在这个问题上给人们的启示，我国新歌剧的艺术价值和艺术生命力，更是首先取决于内容，同时取决于形式和内容的统一。如果只重形式而轻内容，徒有华丽、庞大的形式而内容却单薄、空虚或是概念化、平庸化，这就难免走向形式主义，因而同样是不足取的。

二、由于艺术形式具有相对的历史稳定性和各民族艺术形式之间的相通性，我国新歌剧要继承民族戏曲——中国式的古典歌剧传统，并借鉴包括西洋歌剧在内的所有外国歌剧的经验，这就不仅是完全可能的，而且是绝对必要的。因此，对中外歌剧遗产任何一面采取虚无主义态度，不论是对民族戏曲还是对西洋歌剧盲目地轻视和排斥，都是不恰当的。而另一方面，由于艺术形式，特别是内容在不同民族和不同时代有着鲜明的差异性，因此，我国新歌剧对中外歌剧遗产任何一面的学习都不应采取教条主义态度，不论是借鉴或是继承，都不能代替创造。前述西洋歌剧在定型和突破问题上给人们的启示，恰恰也说明了这一点。因此，不论是拘于“洋教条”还是拘于“土教条”，同样都是不恰当的。

三、就各个民族的差异性来说，我国新歌剧应当是中国民族的新歌剧。在它的发展过程中，强调民族性和强调开放性并不矛盾，因之继承民族传统和借鉴外国经验同样重要。但二者相比不能不看到，在开放性、多样性发展中的主流和主要目标，应是建立自己的民族歌剧。无论在内容上或是形式和风格上都应保持自己的特点，

不能因借鉴外国经验而取代对民族优秀传统文化的继承，不能拿外国歌剧的某种模式来整个取代民族歌剧的主体。前述西洋歌剧在国际性和民族性方面的发展状况也说明了这一点。在这个问题上，过去有过的拘于“土教条”的偏失固然应引以为训，而拘于“洋教条”的偏失，从过去到现在则更应引起注意。

四、就各个时代间的差异性来说，我国新歌剧应当是社会主义的新歌剧。在它的发展过程中，强调主导性和强调丰富性是一致的。因之提倡主旋律和发展多样化同样重要。不仅在形式风格上、也在思想内容上都要百花齐放、多姿多彩。但是，不能因此就不要要求表现社会主义思想内容的主旋律，以及与之相适应的社会主义艺术的审美特征，不能由此而放弃使主旋律在整个新歌剧艺术中居主导地位的努力。新时期前存在过的狭隘化、单一化的现象不应重复，而近年来出现的否定社会主义主旋律，以致要对整个社会主义文化进行“消解”的噪音可能会对歌剧界产生某些干扰，则更应引起警觉。

以上，就是由《西洋歌剧剧作选》这部书即将出版引发的我的一些感想。就是若干年来我与这部书的编者丁毅同志就歌剧的话题多次交谈过、这次又因这部书的启示进一步交谈的几点浅见。

从延安秧歌运动中我与丁毅同志初识之时起，到现在已过去半个世纪之久了。这中间我已多年不再从事歌剧创作工作，丁毅同志却一直寸步不离地在这条战线工作至今。他在剧本创作、剧团领导工作、歌剧界的理论活动和社会活动等多方面都做出了众口称道的贡献。作为一名革命老战士和革命艺术家，作为解放区成长起来的一位富有西洋音乐修养的歌剧剧本作家，他始终不改“搞歌剧是为搞革命”、“歌剧理想离不开革命理想”的初衷，始终坚持在马克思主义文艺观和毛泽东文艺思想指引下，走中国社会主义的民族新歌剧正确发展的道路。他一直是热情地肯定新歌剧以往取得的每一个成就和改革开放以来每一步新的进展。与此同时，他又清醒地看到前进过程中出现的这样或那样的偏失，并为有效地纠正它们以利新的发展而尽自己的一切努力。

拳拳之心，殷殷之情。生命不息，战斗不止。正是这样，早已年过古稀并久被疾病折磨的丁毅同志，在离休后竟一刻不休地立即挑起自己交给自己的艰巨任务：为歌剧事业新的需要而编选西洋歌剧，为翻译西洋歌剧而自学英文。在自知已身患癌症、死神已发出挑战之后，在病床之上和病痛之中，在和死神激烈搏斗的同时，他竟奇迹般地最后完成了译好本书的任务，并且令人惊异的同时又完成了取材于同名小说的大型五幕歌剧剧本：《青春之歌》。

壮哉，“青春之歌”！坚强战士的革命人生的战歌和胜利的凯歌！——这就是我在本文开头和结尾情不自禁发出的心声。这就是我对这部书正文中读不到却必须向读者补充介绍的内容。

在这篇似乎又不像序文的序文中，如果我在前面写了一些不需多说或说得不妥的话，因而要请读者原谅，请专家指教，请丁毅同志斧正；那么，文末的这些话却是我自信当说无误，因而不能不说的。

也许这样说更加不像是序文了？那么，就让我学着合乎序文作法的最后结尾这样写吧：“是为序。”

一九九五年五月二十三日于北京

（原载 1995 年 6 月 17 日《文艺报》）

关于建设和发展中国歌剧艺术事业的思考

李绍山

我们对中国歌剧艺术的探索和研究工作，至今已有半个世纪的历史了。这个时间，是以歌剧《白毛女》的诞生为界标的。如果就歌剧这种艺术形式传入我国并开始进行创作活动，则有七十多年历史。七十多年来，我国的歌剧运动大体走了一条不同于意大利及西方歌剧那样的独特道路，初步形成了自己的面貌。

歌剧，作为西洋的艺术品类，进步的中国人以拿来主义的雍容态度丰富我国的文艺花坛并使之中国化，于是，就有了我们今天的歌剧艺术。歌剧，是西洋的；中国歌剧，由于艺术上的基本原则是遵循西洋歌剧的原则，但却是中国化了的。因此，我们不妨这样概括中国歌剧为西洋系的中国式歌剧。

历史给了我们一双能够把问题深入下去看的眼睛：歌剧艺术作为一种异质文化被引进中国后，不可能像科技成果那样不分民族、地域的差别而被全盘接受，必有其先决条件的制约。最初（一五九四年）佛罗伦萨的歌剧样式走出意大利并在欧洲流布的过程中，由于民族、地区和时代等方面的差异而出现了法国的大歌剧、喜歌剧、德国的乐剧，以及现在盛行于欧美各国的音乐剧等各种风格样式的歌剧。就是作为西洋歌剧正宗的意大利歌剧，在发展中也未拘一格。说这个道理，简言之，在于指出中国歌剧虽属西洋系，然而过去、现在和今后很难不走一条自己的道路，这是由民族积淀的文化特质在审美对象上的反映，或者说，这就是民族历史的规定性——先决条件。事实上，歌剧艺术在中国形成和发展的实践给我们提供参考的经验和教训，帮助我们不断校正偏颇的，也正集中在这里。那么，研究中国歌剧艺术的今后发展道路，即以奠基我国民族歌剧发展历史的《白毛女》为坐标的七十多年来的歌剧事业，总结经验，接受教训，认清方向，定下奋斗目标，是十分必要的。尤其是现在，我国社会正处于转型时期，在这个时期里，我们有责任把以往艺术实践中积累下来的珍贵经验和宝贵教训作为深入思考的路线，加以总结、分析和研究，并在今后歌剧事业的建设中，积累或储备更多的成果，为中国歌剧跨入二十一世纪进而走向世界作好充分准备——我一直感到，在这个时期里，我国歌剧艺术的主要

工作是积累。两个方面，一方面是实践的积累，一方面是理论的积累。以往我们并没有忽视这两个方面的积累工作，但是，我们今天有了比从前更加广阔视野，因此，立足今天，总结昨天，瞻望未来，实现我们的愿望就会有足够的勇气和信心。

—

歌剧艺术之入中土，是发生在本世纪二十年代的事。当时的中国，正处在“五四”新文化运动的激热之中，睁开眼睛看世界的文化开放精神和西学东渐之风，使传统文化受到从未有过的冲击。在戏剧领域，传统戏曲则被置于批判和完全否定的位置，于是引发出了一场戏剧美学及其价值观念的革命。正是在这个背景下，与传统戏曲相对立的新歌剧（Opera）负载着新文化运动旗手们寄予戏剧的新的使命和新的价值观念，以崭新的姿态登上中国的现代舞台。

新歌剧作为一门新兴戏剧，在中国戏剧观念的革新与戏剧美学的重铸中，无论在理论上还是在实践上不仅发挥了重大的作用，提供了艺术上可供参证的价值依据，而且产生了深远的影响。这个时期出现的黎锦晖的《小小画家》，田汉、聂耳的《扬子江的暴风雨》等尝试性的现代歌剧作品，可视为开中国歌剧先河之作。当然他们主要是借鉴西洋歌剧而创作的。在中国歌剧发轫时期，不必指望它们多么成功或产生多大的影响力量，只要出现就足够了。而后，在缓慢酝酿的进程中，到了四十年代，延安地区轰轰烈烈的秧歌运动终于给这门艺术样式注入民族血液，发生决定性的影响，于是，以《白毛女》为代表的民族新歌剧诞生。毋庸置疑，《白毛女》是民族新歌剧创立过程中的里程碑。

《白毛女》的出现不是偶然的。从内容方面说，它正值民族斗争转化为阶级斗争的转折关头，因此，能够紧扣时代的脉搏，一下子抓住亿万贫农和解放军官兵的心。从艺术形式方面说，它是传统民间艺术的一种创新和发展，并为当时的广大群众所喜闻乐见。从文艺环境方面说，电影、话剧、戏曲、歌舞等诸类艺术形式都还没能够像新歌剧那样在内容和形式两个方面直切人民群众的审美要求，因而，新歌剧在革命文艺中就自然地占据了主导地位，并产生了《赤叶河》、《王秀鸾》、《刘胡兰》、《无敌民兵》、《不要杀他》等一系列具有影响的剧目。

我们把《白毛女》视为中国歌剧的奠基之作，那么，就中国歌剧迄今为止的七十余年发展历程而言，似乎大体可以划分为这样几个阶段：一九四九年以前为中国歌剧的酝酿和奠基时期，作为第一阶段；第二阶段是一九五七年歌剧座谈会前后；

第三个阶段是一九八一年全国歌剧座谈会以后；第四个阶段是进入九十年代以来的歌剧发展情况。在上述四个阶段里，第二个阶段是承续第一阶段基本精神的前提下而有所发展的，即发挥了它能够迅速表现现代生活的能力，这在小型歌剧方面体现得最为突出，如《抢伞》、《扔界石》、《海上渔歌》、《风雪摆渡》、《捡柴》、《好心好意》等剧目，大型歌剧则有《一个志愿军的未婚妻》、《草原之歌》等。但表现历史斗争题材的，即党所领导的民主革命时期斗争生活的作品在大型歌剧中却占据着多数，如《长征》、《洪湖赤卫队》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》、《江姐》、《红珊瑚》、《红霞》等作品。此外，还有少数像《槐荫记》、《窦娥冤》、《刘三姐》等或根据古典戏曲或根据民间传说而改编的大型歌剧。

歌剧的头两个阶段，如果说第一个阶段是以创作的实绩为中国戏剧观念的革新及艺术价值标准的确立提供了依据，那么，第二个阶段则是对第一阶段确立的戏剧观念的革新和艺术价值体系的巩固和强化。可以这样说，这种新的文化创造亦即以新质取代旧质的变化，确是从根本上动摇了中国古典戏曲的统治地位，歌剧艺术遂成为社会主义文艺运动的重要一翼而展现出它特有的青春和活力。

然而，中国戏剧观念的革新和艺术价值标准的取向，虽然相对于传统的戏剧美学的突破说来是一个巨大的历史进步，由于是发生在党领导的革命处于夺取政权和取得并巩固政权的特定时代环境中，歌剧艺术很难躲开现实迫切的革命斗争要求而去注重艺术审美价值的思考。承担阶级斗争工具的职能和发挥政治宣传武器作用是歌剧的主要功用，这正如歌剧形式在延安诞生之际那样，它首先是为政治斗争服务的需要而产生的。以歌剧服务于政治和歌剧的政治化、工具化，自觉或不自觉使歌剧艺术应有的美的创造精神湮没在政治实用主义的激情之中。

歌剧艺术的诞生及其发展虽然在美学意义上是对旧的美学樊笼的一种打破，但是，这种打破并不像在后来文化开放环境中的那种打破，而是在社会封闭的或保守的环境中发生的一场文艺革命，与外面的世界没有任何关系。因此，规定或确立的艺术价值标准只能是一元的，即革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的创作原则。无疑这是政治原则在艺术上的贯彻，前两个阶段的全部歌剧作品无不是“两结合”原则的具体体现。

文化的封闭状态导致的另一种现象是艺术上的保守主义，最具代表性的即是“民族化”口号的提出。艺术的民族化问题并不是一件坏事，如果作为一个纯粹艺术上的问题进行研究，自有它本身的价值，但提出这个口号是为了抵御西方现代文艺流派的影响和进入为出发点和目的的，所以民族化这一口号的偏狭性便成了歌剧艺

术要求获得发展的障碍。

歌剧艺术的高度政治化、工具化，文化封闭环境下歌剧创作上的一元化，艺术上保守主义的狭隘民族化，这三个主要方面，使中国歌剧这一年轻的、尚不发达的艺术品类蜗居在既定的框架里而难于在思想、文化、审美意味上深入下去，进而走向生动丰富、多彩多姿的创造境地。在《洪湖赤卫队》、《江姐》等几部剧作出现之后，隐藏在中国歌剧后面的贫困化已不言而喻了。

自八十年代初至今的十几年里，也就是歌剧发展进入第三个阶段以后，在改革开放浪潮的推动下，我们从旧体制的封闭中迈出脚步，以开放的文化心态放宽视野看到我们的歌剧艺术与世界歌剧发展的距离，危机感由是而生。短短的十几年里，我们在进行戏剧观念和艺术价值取向的大调整中，拨乱反正，歌剧艺术依附于政治和作为阶级斗争的工具被否定了，“两结合”的一元化创作原则被打破了，狭隘的保守的民粹主义的民族化口号被真正意义上的“古为今用、洋为中用”这一开放的、与歌剧现代化的历史要求相一致的方针所取代了。歌剧艺术的高度创造精神和它的独立品格得到了较为充分的展示。《伤逝》、《原野》、《深宫欲海》、《仰天长啸》等一批上乘剧目的产生，既在戏剧观念的转换上和艺术价值的选择上表现出了对几十年来遵循的原则及其方法的超越精神，同时又是立足于本民族文化的土壤，迫切积极学习和借鉴西洋歌剧艺术的成果，有意识地把艺术追求的重心放在文化意蕴的挖掘和审美力度的强化上，放在对歌剧艺术自身规律的充分发挥上。由此改变了从前对人物外部关系和外部动作的展示，而注重了人的内心动作和内心冲突的揭示和表现。这种改变，主要来源于艺术对政治实用主义的摆脱和对社会政治内涵的淡化，另一个方面则是对人的价值、地位、作用的重视和高扬，缘此，歌剧舞台直接诉诸观众的是基于人性阐释的历史和文化的反思与歌剧本体高度综合艺术功能所带给人们的审美创造的魅力。在这样一个基础上，进入九十年代后，我们似乎成熟了许多。被视为国内歌剧作先锋的《特洛伊罗斯与克瑞西达》和《俄狄浦斯王》、《狂人日记》等作品，虽然仅仅是两三部，却是我们十几年来心力绞痛加上精神眼泪为我们的歌剧划出的又一个新的阶段。从这里开始，我们能够更多地以艺术的眼光和广阔宏观的世界视野看待今日和明天中国歌剧的发展方向，在高度的美学层面上寻找中国歌剧和世界歌剧接轨的契合点。当初——“五四”时期新文化运动的激励下的先驱者们以文化开放精神引入西洋歌剧以建设中国歌剧的初衷，到了今天才终于得以足愿和补偿。这是饱尝了凄酸和艰辛的历史跨度。

二

今日中国歌剧的艺术建设和发展应该走一条什么样的道路？这个问题，对我国尚不发达、尚不完备的歌剧来说，是一直都没有得到很好解决的问题。不过，这种尚不发达、尚不完备的状态也正好给了我们一个走向发达、走向完备的机会。一九五七年的新歌剧院讨论会曾提出的意见认为：新歌剧院必须继承与发扬我国民族戏剧、音乐的传统，利用已有歌剧创作的艺术成果，同时适当地吸引外国歌剧艺术的经验，创造性地发展为我国群众喜闻乐见的、具有不同流派和风格的社会主义的民族的新歌剧。这个意见，有它值得肯定的一面，如在对待民族艺术的态度上即是。但在吸收外国歌剧艺术的成果和创造不同流派风格方面，显然并没有得到很好的实行；事实上，在继承与发扬我国民族戏剧、音乐的传统方面，客观、公允地说，所取得的成绩也是有限的。中国歌剧这种中、西两个方面的不充分，造成了它自身的营养不良。进入八十年代以后，随着我们认识的深化，对歌剧的形式问题，风格问题，剧诗的写法与人物的塑造问题，歌剧音乐的作用和地位问题，歌剧的时代特征和表现手段的现代化问题等等诸如此类问题，都更加复杂尖锐了。例如歌剧的形式要求就不可能再像四十年代那样简便。如何解决这些问题，在大家普遍感到歌剧讲传统不如戏曲，讲反映现实不如话剧的实际情况面前，我认为，积极地看，这并非是一件不好的事。很少传统便很少因袭的负担，反而是勇于创造的前提；对反映现实的速度和过程之缓慢，这并不意味着速度快、过程短就好。艺术是人类心灵的表现，不是时代的传声筒；艺术的本性从来都是对现实的超越，同时，它对人生的人文关怀及其审美价值又从来都是属于永恒的现实。歌剧对艺术这种深固难徙、受命不迁的忠诚，应是我们倍加守护的。那么，立足于我们民族文化的土壤，不遗余力地从民族戏曲、音乐的丰富遗产中汲取营养并消化之，以建设和发展中国歌剧，这是确立中国歌剧在世界歌剧地位中的根基。对此，可简称为“化中”。以“拿来主义”的态度，积极引进和学习西方歌剧理论，充分运用西洋歌剧的基本原则，努力借鉴和吸收西方歌剧的优秀成果，其根本目的是建立中国歌剧的基本模式，为中国歌剧的现代化进程开辟道路。对此，可简称为“用西”。“化中用西”的基本精神，在某种意义上可以看作是体用关系，但在本质上说，“用西”也应是一种在“化”上做文章的“用西”，所以，“用西”是“化”的“用西”。我们在《特洛伊罗斯与克瑞西达》一剧的音乐方面即是本着这个认识而运用的。

歌剧应该被视为一个充满个性的独立的艺术品类。以本土文化为根基，指的是它的基本精神面貌。比如在向戏曲学习过程中，不等于被戏曲所同化，成为戏曲门下的另一种样式的剧种。歌剧引入中国的时间同评剧出现的时间相差无几。但评剧的形成是极其迅速的，它的音乐、剧本、表演在它形成之初几乎是同步到位，并很快地能够迎来自己的辉煌时期。越剧也是这样。中国戏曲素有歌剧性的性质，这种品格的东西要诞生一个剧种，一般说，恐怕不是一代人就能努力完成的。但对我们中国说来就另当别论。原因在于它是属于中国戏曲系统，是属于这个母系下的一个子门类。巨大、宏富的母系统是取之不尽、用之不竭的源泉。歌剧不属于戏曲系统，建设中国歌剧也不是要使中国歌剧成为戏曲系统的一个分支，它要走自己的路，保持自己的独立的品格，这样，歌剧的发展过程、完备程度就势必缓慢。延安时期和以后的歌剧艺术建设也是力避戏曲化的。这是一个难点。要别于戏曲，不被戏曲所化，反过来说，就是如何“化”戏曲。

对中国歌剧以往在学习民族戏曲、音乐传统方面的成绩给予的评价，我认为，还不应过高，但成绩是显著的。一九五七年歌剧讨论会上关于继承方面的提法，似有欠斟酌，如果在“化”上选择某种提法将更符合歌剧本身的情况。可是事实是以继承为主导的，这就造成了中国歌剧在很大程度上的眉目不清。譬如《小二黑结婚》、《槐荫记》、《窦娥冤》等剧目即是。但成绩又是显著的。面对传统戏曲、音乐这座富赡的宝库，我们没有理由绕开不去学习。延安时期和五六十年代具有广泛影响的歌剧作品，在音乐方面，对民歌及秦腔、郿鄠、楚剧、汉调、川剧等戏曲剧种曲调的借用，都有成功的范例，甚至在一剧的很多部位已入化境，如《洪湖赤卫队》、《江姐》等剧目即是。音乐如此，在表演方面，同样也存在一个“化”的问题。中国歌剧的表演主要走的是话剧表演的道路，也借鉴传统戏曲的很多表演方法。话剧生活化的表演方法是否是歌剧所应遵循的道路呢？传统戏曲的表演方法在歌剧表演中应渗透和发挥到何种程度？显然这两者都无可回避，都存在着根据中国歌剧的特性而如何的去“化”。这是一个值得重视和研究的问题。类似这样的问题，都牵涉到歌剧带有根本性质的形式问题。“化中”，说到底，是要回归到形式方面去考虑和研究的，因为我们今天理解的形式不是简单的外部形式，即不是与内容分离的二元论，而是与内容统一的一元论。因此，形式问题直接决定歌剧的品格。

我们这些年来一直有这样一种观点，认为中国歌剧的艺术实践同西方歌剧的音乐性属性有着明显的差别，因此，中国歌剧有别于西方歌剧。其主要差别点在于中国歌剧是“用歌唱为主要表现手段”的戏剧样式。我认为，这种含有定论的观点来

概括尚不发达、尚不完备且在发展中的中国歌剧，为时尚早，至少是还不成熟的。以往中国歌剧的实践可以用来支持这种看法，但不意味着今天面临全面革新的中国歌剧的今后情景，如若以此作为今后中国歌剧遵循的原则，中国歌剧到底能和戏曲有多少区别呢？可是，作为一种美学观点，我并无意否定它。

在这个问题上，我们有必要简略地看一下西方艺术家的理论观点。格鲁克认为，歌剧中戏剧的原则应占首要地位，音乐及其他艺术手段应在服从戏剧的前提下求得歌剧整体的统一，莫扎特则认为音乐的原则在歌剧中应占首要地位，戏剧及其他艺术手段应在服从音乐原则的前提下，求得歌剧整体的统一。瓦格纳认为戏剧是目的，音乐是手段；戏剧、音乐、歌词、舞蹈等必须紧密结合成统一的有机整体。他称歌剧为乐剧。以形式主义美学家著称的汉斯力克则强调音乐的绝对性、自律性，认为音乐美超然独立于现实生活和其他艺术之外，反对音乐在歌剧中作为戏剧表情的手段。这些观点虽各有偏重，西方四百年来的歌剧道路走的基本上是莫扎特的理论观点。我们知道，歌剧在西方就本质上讲属于音乐作品，戏剧情节和人物只起到为音乐形式（如独唱、重唱、轮唱、咏叹调、宣叙调等）的展开提供依托的作用。音乐的审美特性决定了它必须借助戏剧情节才能充分展开，所以它不以戏剧情节为表现的目的，歌剧的创作以作曲家为主，如威尔第的《茶花女》、普契尼的《蝴蝶夫人》、柴可夫斯基的《叶甫盖尼·奥涅金》、比才的《卡门》、莫扎特的《费加罗的婚礼》等等。欧美歌剧对音乐形式的高度重视，促使近、现代音乐史上的作曲家、指挥家、声乐表演艺术家们都要以相当比重的歌剧实践来确定他们在音乐史上的地位。

与西方歌剧相比较，中国歌剧的创作呈现的是三种情形：一种是强调和重视歌剧的音乐性，如《兰花花》、《草原之歌》、《赤叶河》等作品；一种是向戏曲或向地方戏借鉴，如《窦娥冤》、《槐荫记》等作品；另一种是强调音乐性和戏剧性并重和统一，如《江姐》、《洪湖赤卫队》等作品。这三种情形的共通之处是以戏剧情节为表现的目的。严格地说，中国歌剧在本质上讲还不能属于完全意义上的音乐作品，而是戏剧作品，虽然我们把它归到音乐类别中去，实际情况还不是这样。例如，一部歌剧作品首先是剧作家的作品，作曲家是第二位的——这仅是一个旁证。

我认为，今后中国歌剧的建设和发展选择的道路应该是音乐占据首要地位，以音乐的审美特性来制约和决定舞台的各个方面。戏剧及其他艺术手段在服从音乐原则的前提下，求得歌剧的整体统一。这也就是说，在这个问题上毫不犹豫地接受和贯彻西方歌剧四百年来的所确立所通行的原则。我们没有必要一定要另起一个炉灶，以期证明这才是中国式的。中国式的并不表现在这上。西方人在服装上创造了西服，

数百年来通行全球，成为恒久不衰的款式，它是庄重、高贵的象征，不管时装如何花样翻新，变换更替，却永远取代不了西装被确定公认了的价值和意义。西方歌剧就具有这样的性质。歌剧是西洋的，中国歌剧理所当然地应该属于西洋系的中国歌剧。这个提法，目的就在于要承认并遵守这个艺术种类的特质和它所具有的原则，犹如西装进入中国后，我们没有必要一定要开个窟窿再打上补丁说这才是中国的。其实，黑头发黄皮肤的东方人穿上西服并不能因此变成西洋人。任何一个民族、国度创造出的精神产品都属于人类共同的财产。话剧引入中国后就尊重了话剧的品格，这是我们歌剧要学习的。所以，我认为，我们要建设真正意义上的歌剧就只有把西方歌剧的原则真正拿过来。或许有人会认为东西方的审美习惯差异大而不会为我国观众所接受，这种担心是多余的。

上述意见，就是前面提及的“用西”问题。“用西”解决了，回过头来就是如何的“化中”。“化中”才是中国歌剧真正民族化的核心和本质所在。与“化中”相对而言是“西化”。西方四百年的歌剧艺术形式和体现出来的精神风貌或风格特色，是西方人特定的社会生活及其心理素质的美学表现。如意大利歌剧与意大利文化相结合，反映的是意大利人的趣味，并以其内容和这种体裁表现出意大利人的民族性。所谓中西审美的差异性也就在这里才能找到。中国歌剧在民族化过程中是必须要坚决反对那种跟着人家屁股后边跑、盲目西化的。“化中”，首先是在民族基调的把握上对民族风格的继承。“化”在这里不仅是转化、消化，还有提炼、升华的双层之意。它内含着对本民族文化高屋建瓴的透视和观照。如民族性格的特点，在题材上表现出来的族性特征，独有的旋律法、终止式、调式，以及音乐思维的民族特质，对意境的讲究等等。民族性具有相对的稳定性，但又在不断发展之中，特别是我国社会正处在改革开放的文化转型时期，新旧的交替筛选，对民族文化的重新审视，民族性格的自我更新和塑造等等，决定了我们的继承不是固守旧辙、原封不动，而是以本民族现代生活和发展方向为动力，以高远的视界来对待继承并发挥最大的创造性，在富于开拓创造精神的引领下实现继承。其次，是对民族戏曲艺术和民间音乐的学习与消化，提炼与升华。在民族艺术博大丰富的宝库面前，我们反对那种东采西摘的移用和照抄。这种现象的发生主要是由于我们对民族艺术了解认识的浅薄造成的。几十年来，我们歌剧艺术工作者对民族艺术遗产的学习和认识是极其有限的。有的人可能对某一个剧种比较熟悉一些，但对两个和两个以上的剧种熟悉就谈不到了。我们以前对戏曲的学习，往往是依傍在一个剧种上，可是，中国有三百六十多个剧种，有影响的京、昆、梆、评、川、豫、越等大剧种就有十几个。歌剧的

建设和发展是面对这样一个雄厚丰富、繁华耀目的艺术宝藏，怎么能够依附于一二个剧种身上浅尝辄止，自命为民族化了呢？那么，我们又有多少人出入于民族戏曲堂奥、学贯于中的呢？所以说，讲继承，我们歌剧以往对民族遗产的继承是极其有限的。我们今后工作致力的心，恐怕就是要解决对民族戏曲遗产的学习和研究这个大问题。这是我们建设中国歌剧的民族风格和气派的根基。学习和研究是一个方面，另一个方面，学习和研究民族戏曲和民间音乐，不是扒过来用，而要确立起一个十分鲜明的歌剧意识，并以开放的现代精神来转化、提炼和升华民族艺术的遗产。换句话说，就是赋予民族艺术遗产以现代精神。譬如评剧的“反调”之于歌剧的“咏叹调”，京、昆吟唱式的“念白”之于歌剧的“宣叙调”。不是移植，也不是借用，而是用现代意识给予提炼、升华，依据歌剧的规律和原则实行“化”的功夫，等等诸如此类的歌剧精神的锻铸。建设真正意义的中国歌剧，“化中”便是它艺术内在本质的规定性。

西洋系中国式的歌剧——“用西化中”，将使中国歌剧获得完全独立的品格。这个过程当然不可能毕其功于一役，它可能从今天起步而属于明天的；但是，当我们今天重新提问究竟什么是中国歌剧的时候，在中国歌剧发展的第四个阶段里，我们用时代交给我们瞭望世界文化的眼睛，将会给它一个全新的定义。

三

十几年来，中国歌剧一直处在生存的困境之中。在由计划经济向市场经济转轨中，人的心态和人文环境都在转型，价值观念发生变化，文化生态出现了过渡时期的失衡和混乱，世俗化强大势力迫使高雅艺术向隅而泣。对此，我们不必灰心和沮丧。艰难困苦，方玉汝于成。磨难就是锤炼，在发展中的中国歌剧经此磨难才能走向成熟。我曾接触过南韩歌剧界一些人士，他们在谈及中国歌剧的目前处境时说，南韩过去也出现过这种情况，度过去之后，一切就都好起来了。我坚信目前的困难处境不会持续得太久，但要经受住严峻的考验，沉潜下来思考和建设我们的歌剧艺术。前几年，我曾赴美国考察那里的歌剧发展情况，美国歌剧在商品经济下的文化生态环境中能够找到并确立自己的位置的经验，是值得我们借鉴的；特别是那些能够摆脱商品化趋势对歌剧艺术的消极影响，继续保持着歌剧艺术的高度创造精神和独立性的经验，尤其值得我们的借鉴。

在社会转型的过渡时期里，中国歌剧艺术面临的问题比戏曲、话剧等其他

表演艺术样式的问题还要复杂得多，棘手得多。既要总结经验，又要调整、革新；既要学习、创造，又要通过实践的实验，积极努力地进行艺术积累。表面看，好像是艺术的消歇时期，实际上，是中国艺术在世界范围内的一次全面冲刺的准备时期。在这个时期，各方面的锤炼、锻造都将归结、凝聚到艺术的积累上，或者说，艺术的积累将牵动和制约与此相关的各个方面，并完成应有的艺术准备工作。此间，艺术的积累是至高无上的活动。八十年代末和进入九十年代以来，我们哈尔滨歌剧院创作和演出了《仰天长啸》、《安重根》、《焦裕禄》、《特洛伊罗斯与克瑞西达》等几部大型歌剧。创作和上演这些作品主要是从歌剧艺术的积累目的出发，因此带有很强的实验性质。例如《仰天长啸》是取材于民族英雄岳飞的故事，此剧侧重在歌剧民族化方面的努力，并试图突破以前既成的歌剧模式而进行新的创造。国内歌剧界许多专家看后给予很高评价，肯定了它的成功之处，认为是国内第三部大歌剧。《特洛伊罗斯与克瑞西达》是莎剧的改编，此剧的音乐以多调性为特色，用西化中，既采用了民族的手段，又使用了西方先锋派的手法，它的构思和形式上富有很强的创新精神，确是中国歌剧历程上的标新立异之作。一九九四年在上海参加亚洲国际莎剧节演出时，此剧受到特别关注，引起很大反响，认为是中国歌剧的先锋式的作品。我认为，《特》剧和《俄狄浦斯王》、《狂人日记》的出现，意味着中国歌剧第四个阶段的到来。第四个阶段显示的是中国歌剧发展的新动向，不完全是以往的延续，更具有转折性质。我们这几部作品，是系属实验的产物，这种实验积累下来的经验和所得到的启示是多方面的，本文前面论述中的一些看法便受示于此。因此，我们常常能感受到将被激活的一个新的艺术生命在跳动，或许，那就是许多歌剧工作者们追求的艺术理想。

欧美的音乐剧是歌剧艺术中一个已相当发达的新品种。在美国考察期间，我们看到这种艺术样式把美国各阶层的人都吸引到剧场的情景。它没有正宗歌剧那样能雅到极致，虽然不乏其俗的一面，但绝不平庸。音乐剧的开放体系，兼收并蓄，无所不容，能各类舞台表演艺术所能和所不能的品性，豪华堂皇的场面，极富现代人审美情趣的张力，使我们这些异邦人看了大为震惊，赞叹不已。根据我国当代观众审美要求的趋向，出于艺术积累的考虑，一九八九年我们实验性地创作和演出了被某些专家视为我国歌剧史上“严格意义上的第一部音乐剧”《山野里的游戏》。此剧从国内演到俄罗斯，前后持续四年，它所富有的现代审美情韵和魅力，征服了大批观众，效果甚佳。这个剧种被确立起来了。这是我们以“用西”为原则，以拿来主义的态度引进的新品种。不过，我们知道，此剧“化中”的工作远远不到位，比如

模仿的痕迹重了些，它的开放精神和自由创造的天地我们运用得也不够，本民族应该“化”进来的东西还没能理想地“化”进来。但这个艺术品种和《山》剧的实验给我们的鼓舞和激发的热情是巨大的，我们将以此为经验，深入一步进行全方位的艺术创造，使之尽快实现中国式的完全成熟，为中国现代剧坛做出更大的贡献。

社会转型时期，为歌剧艺术的发展创造了新的机运，尽管现在还是隐潜着的，却不是僵滞。它需要我们去把握。这可能更多的是为了明天的。当今的艺术竞争充斥着功利性，在经济实用主义支配下，艺术上的狭隘、短浅的眼界恐怕会给艺术招致不堪设想的严重后果，而许多粗制滥造的劣等艺术，还有那些不能称其为艺术的所谓艺术，也许还会把现在隐潜着的新机运葬送掉或无限期地推延下去。这些东西只能败坏观众的雅兴。所以，培养观众就成了当前艺术积累的一项重要内容。创作演出高雅的剧目以培养观众高层次的审美能力，这是一种方式；另一种方式是从中小學生入手，在青少年时代培养他们对歌剧艺术的欣赏热情，我们称为“打基础”。为此，我们创作了《太阳·气球·流行色》等适合青少年们观赏并具有一定美学层次的歌剧作品，其成效颇为显著。二十一世纪是青少年们的世纪，然而，我们能够交给他们美好的精神财富不是要等到二十一世纪，而是从今天的基础积累工作开始的。

探索、创造、积累，我们就是这样走过来的。十年里，就大型歌剧的创作上演，我们是一年一部，一部一个样，其间感慨多多，苦乐多多，可谓十年教训，十年经验，十年积累。十年里，在大家已经熟悉并接受了生存困境之中，我们庆幸的是终于没有被难于一时扭转的现实处境所拖垮，更值得庆幸的是，当我们最初陷入一种新的文化迷惘之中后又终于能够清醒过来，并抱着歌剧当兴的信念，肩负着中国歌剧的使命，在虔诚者开掘的神圣的艺术隧道中留下我们应该留下的足迹和斧痕。

中国歌剧已走过了半个多世纪的里程，总结并研究中国歌剧经历的风雨沧桑、起落沉浮的坎坷道路——我们渴望的是能够通过我们这一代人的努力，在通向二十一世纪的路途上架起一座桥梁，再立起一座里程碑，使作为世界艺术最高表征的歌剧艺术以中国人的面目展现出它的无穷魅力。身置“炼狱”之中煎熬的中国歌剧，当它昂起久俯的头颅，以眺望全球的宽广文化视野回首自身的时候，将有能力扼住命运的咽喉，决定自己的前程。

一九九五年六月

（原载《中国歌剧艺术文集（二）》，海潮出版社2002年版）

《苍原》的成功及其对中国歌剧创作的启示

王霭林

歌剧是举世公认的艰难高深的艺术品种。歌剧水平代表着一个国家的整体艺术水平。二十年代黎锦晖创作的《麻雀与小孩》、《葡萄仙子》可以说是中国歌剧的萌芽，而四十年代贺敬之、马可等创作的《白毛女》则是中国歌剧郑重又比较完整的开端。中国歌剧诞生以来，走过的是一条坎坷曲折的多元化的道路；而一代又一代艺术家们的艰难探索和艰苦努力，始终围绕着一个核心问题：即歌剧这种高雅的综合艺术形式，怎样才能适合中华民族的审美情趣和欣赏习惯，为中国人民大众所喜闻乐见，在中国的土地上生根开花。即歌剧的民族特色、民族化问题。辽宁歌剧院曾创作演出过几十部各种样式的歌剧，为解决这个关系中国歌剧的命运问题，做过长期坚持不懈地努力，获得了丰富经验和可喜成绩。最近他们在辽宁省第三届艺术节演出的歌剧《苍原》（编剧：黄维若、冯柏铭。作曲：徐占海。导演：曹其敬）是在新形势下的一次更艰苦的努力，也是对中国歌剧事业的一个更宝贵的奉献！

1. 正确认识歌剧“自我”，以“自我”的特殊性去把握题材内容与民族审美情趣的结合，创造有民族特色的中国歌剧戏剧框架。

我们在艺术理论中常讲内容决定形式，形式为内容服务。其实形式也决定内容，形式总是要求按照自身的特殊性去选择和处理内容。许多歌剧作品的成功与失败，往往与能否正确把握歌剧形式的特殊性及其与内容的特殊关系有关。歌剧是一个音乐与戏剧相结合的特殊音乐品种，其基本品格是浪漫与抒情。如果说话剧在现实主义领域取得了很大成就，那么歌剧在浪漫主义领域的成就更为辉煌。外国歌剧多取材于历史故事、寓言传说，现实题材也大多经过虚幻浪漫的处理。剧中音乐及音乐的戏剧性歌唱贯穿始终，故事情节则比较简明淡化。文化层面较高的外国人，习惯于欣赏这种歌剧；中华民族长期遭受内忧外患，又长期受着道家、儒家及佛教的思想熏陶，形成了一种特殊的民族心态：一方面习惯于把在外部世界遭受的种种苦难回归到内心的顿悟加以化解，另一方面又强烈希求在物质世界的失落到精神世界去满足。特殊的民族心态创造了特殊的民族戏曲艺术，而戏曲艺术又引导并创造着民族

的审美情趣和欣赏习惯。中国人长期陶醉于戏曲那种浪漫与实在的心理逻辑的奇妙结合之中。一个原本虚幻的故事，却要有根有叶、有因有果、有头有尾。一段悲惨的遭遇，却要有一个皆大欢喜的大团圆结局。中国人不习惯欣赏西方歌剧那种情节淡化的或远离情节的内心独白式的大段歌唱抒情，不喜欢听那些什么话都唱的宣叙调。很显然，歌剧长于浪漫抒情，短于具体叙事的特性，与中国人的审美心理与欣赏习惯有着很大差异。这里首先遇到的也是长期被忽略的一个问题，就是中国歌剧的戏剧构成问题。《苍原》的剧作家努力两者兼顾，它以故事情节的叙述为背景、为终点，在激烈的矛盾冲突中展开浪漫抒情，让中国观众能看得下去、坐得住。

《苍原》准确地选择了适于歌剧表现的生活题材，把握了属于歌剧的思维表现方式。它的题材来自一个民族的一段真实的历史：乾隆三十五年，公元一七七一年一月五日，寄居于伏尔加河下游一百四十年的土尔扈特蒙古族部落，不堪忍受俄国沙皇的残暴统治，决定举族东迁，回归中国故土。至乾隆三十六年，公元一七七一年七月，历时七个月，行程万余里，回到中国天山。启程时人口约十七万，到达天山只剩下七万余人。这个题材不仅揭示出由于历史灾难而漂泊世界各地的中华子孙，终生眷恋着祖国母亲、期盼着落叶归根的深刻主题，也给歌剧表现创造了广阔天地：①它矛盾尖锐集中，主题鲜明突出。留下来，继续遭受沙皇的残暴压迫，再去给沙皇侵略他国当炮灰，是民族的灭绝；东去天山，面对着俄军的围追堵截，穿越茫茫大漠的饥饿干渴，是死路上一线生的希望。何去何从？它关系着民族的存亡与个人的生死，是全剧矛盾斗争的焦点，剧中各色人物的思想行为和情感波澜都围着它转。因此它的剧情简明清晰，易懂易解，不仅能够紧紧地吸引着观众，也有力地支撑激发着全剧的歌唱抒情。②它从矛盾的顶峰展开，向着人的心灵深处开掘。从民族去留存亡的痛苦抉择开始，到历经艰难险阻回归天山结束，矛盾斗争昭然若揭。很显然，剧作家不想仅仅通过描述矛盾发生发展到结束的一般过程，让观众理解它的思想意义；而是从矛盾爆发的顶峰揭示出它的思想意义之后，再从民族存亡与个人生死的联系之中，掘入各色人物的灵魂深处，展开抒发他们之间的感情冲突。比如，与俄军拼死厮杀挽救了部落的英雄舍楞，是当年因无谓争端杀死清朝将领的逃亡钦犯，而伊犁总督偏又提出以交出舍楞为整个部落回归的先决条件。部落首领渥巴锡汗如何抉择？舍楞又何去何从？舍楞的情人娜仁高娃深明大义，宁愿以自己和舍楞的生命换取部落的回归，舍楞却误以为娜仁高娃狠心背叛了爱情。这样揪人肺腑的情感冲突，给歌唱抒情以巨大动力和深刻内涵，使观众不仅从理性上辨明真善美与假恶丑，而且在强烈地感情震撼中净化着自己的感情。③尽量减少情节叙述，为歌

唱抒情腾出充裕时间。歌唱难以叙事，歌剧又不可能完全没有叙事。它当简则简，该繁就繁，把叙事减少至最低限度，又以抒情带叙事，把非常必要的情节用极精炼的语言在歌唱段落予以交代。这就保持了音乐歌唱贯穿始终的歌剧特色，避免了话剧加唱的缺憾。^④这个题材自身规定，从音乐创作到舞台呈现，都要有鲜明的民族风格和浓重的传奇色彩，因此就能给观众以多彩的美的享受。

《苍原》恰当地运用了交响式的结构方法。过去许多歌剧都沿袭话剧结构模式，以“幕”“场”来界定划分内容时间段落，《苍原》用的是交响式的“乐章”结构方法。这绝不是为了标新立异而故意玩弄方法，却是因为：^①它是这部歌剧自身特殊的内在需要。有些歌剧所以采用话剧“幕”“场”式的结构方法，是因为它们本身就有很多与话剧相似之处，主要是以叙事方式展现故事的情节内容。《苍原》则是浪漫抒情的，它很少有故事情节的横向展开，更多的是感情深化发展的纵向流动。因此用交响式的“乐章”结构方法界定划分情感段落，与它浪漫抒情的表现方式相适应，同时又给它浪漫抒情的展开以更大的自由。^②它使歌剧的抒情更规范，使歌剧的样式更完整。比如，它的第一乐章《踏上归途》是矛盾冲突的全面展开，是惨烈悲壮格调的鲜明确立；第二乐章《绝路逢生》是主要人物之间感情激烈冲突的抒情乐章；第五乐章《壮烈归来》是土尔扈特人经过惨烈战斗，付出巨大牺牲之后，招引着亲人的亡魂奔向国门的宏大群众场面。它们与交响乐各乐章表现情感内容的结构方法基本相同，因此使歌剧的抒情更具音乐的规范性，也使歌剧的样式更具音乐的完整性。^③它要求也促使歌剧音乐有机统一。剧本的五个乐章，是情感不断深化发展的一环扣一环的完整统一的链条。各乐章之间又有相互区别、相对独立的情感内涵。这就要求并促使整个歌剧音乐，在完整统一中深入表现区别变化，又在区别变化中注意保持完整统一。

剧本乃一剧之本。探索中国歌剧的民族特色，切莫忽视剧本，即歌剧的戏剧构成。戏剧构成规定着音乐构成。没有戏剧的音乐化，便没有音乐的戏剧化。《苍原》的剧作为音乐表现创造了良好前提，为歌剧的成功奠定了基础。

2. 尽可能融会贯通各种经验技法，解决音乐戏剧化的各种矛盾，创造有民族特色的中国歌剧音乐。

音乐是歌剧的灵魂。音乐的好坏，决定着歌剧的成败。中国有两种类型的歌剧作曲家：一种是熟悉民族民间音乐，但对西洋作曲技法比较陌生；另一种是对西洋作曲技法比较熟悉，对民族民间音乐又比较陌生。两种类型的歌剧作曲家，创作了两种类型的歌剧音乐。它们各有所长，各有局限，但都为中国歌剧的音乐创作留下

了宝贵遗产。而中国歌剧音乐的进步提高，乃至中国歌剧与世界歌剧的接轨，恰恰在于这两者的有机结合。《苍原》的作曲家徐占海，民族民间音乐、西洋作曲技法都有较好的基础，又有把这两方面结合于歌剧音乐创作的实践经验。《苍原》可以说是他歌剧创作经验的一次总结和提高，也是他多次创作碰到各种难题的又一次探索 and 解决。

《苍原》的音乐是一部比较完整的歌剧音乐，达到了个性、民族性与戏剧性的尽可能的有机统一。这“三性”是矛盾着的三个方面，又是歌剧音乐必须具备的三个方面。顾此失彼，重此轻彼，或孤立地顾及三个方面而忽视了相互间的联系统一，都不是好的歌剧音乐。《苍原》的音乐思路是，基于人物个性，达于民族共性，互相渗透融汇，有机统一于戏剧性。①它有突出的个性特征。整个歌剧音乐苍凉而又惨烈，崇高而又悲壮，迸发着强烈的悲剧性激情。同时每个主要人物的音乐又有突出的个性特征。它用铿锵有力的进行曲式的节奏，大幅度跳动的号召式的音调，给渥巴锡汗以威武雄壮、伟大坚强的领袖特征；它用自由多变的节奏，高亢舒展的音调，给舍楞以浪迹天涯、豪爽无畏的个性特征；它用轻盈跳动的节奏，优美委婉的音调，给娜仁高娃以天真无邪、淳朴善良的个性特征；特别是艾培雷这个叛徒、阴谋家，作曲家并没有简单地给他画一个丑陋的脸谱，而是用松紧无序的不规则节奏，跳荡不定、游移不安的音调，给他以老谋深算又矛盾痛苦的个性特征。这些音乐的个性特征，不仅贯穿于他们的主要唱段的始终，而且还随着剧情变化不断深入丰富，逐渐发展成熟，使听众感到歌如其人，歌随其人。②它有鲜明的民族风格。歌剧乃至整个音乐的民族风格，是反映特定的民族生活、抒发特殊的民族情感的内在需要。这部歌剧以蒙古族音乐风格贯穿始终，正是歌唱土尔扈特蒙古族部落历史生活的内在需要。但是，由于主要人物的个性、身世、感情倾向的不同，作为戏剧性的音乐风格又各有差异。娜仁高娃是土尔扈特人的女儿，主要唱段的素材来自东蒙民歌《大青马》，蒙古族音乐风格非常鲜明；舍楞是天山脚下的牧民，逃到土尔扈特部落避难，所以他的主要唱段通过降低大调中三、七度音的手法，造成近似天山脚下柯尔克孜族的音乐风格；艾培雷大概在俄国生活时间很长，又时刻向往回到俄国，所以他的唱段有明显的俄罗斯小调风格。把人物音乐的个性特征与人物音乐的民族风格融会贯通，有机统一起来，使人物个性清晰，面貌熟悉可亲，也使整个歌剧音乐变化多端，丰富多彩。③它有强烈的戏剧性。整个歌剧是开放性音乐结构。在稳定中隐含着变化，在终止中隐含着发展。各个乐章之间、各个段落之间、各个人物之间，相互联系，相互驱动，构成有机统一的整体。它使用动机发展手法：尽管它民

族风格鲜明，却没有引用一首完整的民歌，也没有民歌连缀的那种板块式的封闭感。它只是吸取民歌素材当作音乐动机，尽量挖掘它的调式调性的、和声节奏的种种内在因素，然后创造性地把它融入剧情和人物之中，使它具有多向发展变化的灵活性。它使用主题贯穿手法：把娜仁高娃的代表性音调作为全剧主题音调，在多种情况下不断变形使用，贯穿全剧始终，给人以鲜明的完整统一的印象。它大量使用民族调式转换交替手法：利用民族调式中显著与模糊的、稳固与动摇的、凝聚与扩张的种种对立因素，使各种民族调式联系结合起来，围绕艺术表现的需要自由转换交替。在人物的唱段之中它可以表现复杂多变的感情，在各个人物的唱段之间它可以自由的衔接过渡。它使整个歌剧音乐充满活力，达到有机统一。

《苍原》的音乐努力探索解决从道白到歌唱的过渡形式。过去，有的歌剧在大段说话之后突然起唱，把自然形态的语言与严格有序的歌唱生硬连接起来，既违背了人们的欣赏心理习惯，又破坏了歌剧音乐的形式完整；有的歌剧把许多繁琐的大白话加以歌唱，表面上保持了歌剧音乐的形式完整，实际上却因为它破坏了中国语言的四声规律，从而也违背了中国人的欣赏习惯。如何使语言与歌唱自然衔接、流畅过渡？这至今是中国歌剧的一大难题。《苍原》把中国戏曲和外国歌剧的办法创造性地结合在一起，比较顺当地解决了这个问题。①道白。它尽量减少道白，仅有的道白既具有蒙古族诗歌的形象比喻特色，又有音乐的节奏和韵律，可以与歌唱自然流畅地衔接。②宣叙调。它的极少的宣叙调，比之过去的宣叙调更具歌唱性，与中国语言的四声结合得比较准确自然，也能够顺利进入歌唱性段落。③咏叙调。它把咏叹与宣叙结合起来，咏叹为主，宣叙为辅，以咏叹带宣叙，以抒情带叙事，上可联系咏叹，下可联系宣叙，是一种非常有活力的戏剧歌唱形式。④咏叹调。这依然是它抒发人物情感的主要歌唱手段，其中舍愣、娜仁高娃的大段咏叹调，写得精细完整，优美深情，使人难以忘怀。这四种形式的自由地有机结合，顺畅地循环往复，构成了比较完整的歌剧歌唱抒情体系。

《苍原》充分发挥各种歌唱形式的艺术作用，让观众品味各式歌唱的艺术美。过去有的歌剧叙事性很强，加上作曲家缺乏歌唱抒情意识和技巧手段，因此歌唱形式简单、单调，随之带来歌剧情感的单薄脆弱。作曲家徐占海吸取了经验教训，努力用各种技巧手段写好各种形式的歌唱，把它们融入戏剧性的整体之中充分发挥作用，不仅使观众品味到多种歌唱的艺术美，也使整个歌剧情感起伏跌宕、充实丰满。第三乐章是最精彩的乐章，把全剧推向激情的高峰。它把重唱与独唱交替使用，把每

个主要人物独特的内心情感与共同的人生感慨交织起来加以抒发。从渥巴锡、艾培雷的二重唱开始，到娜仁高娃、舍楞先后进入的四重唱，四个人面对着一样苍凉的原野，一样明亮的月光，唱着用和声对位巧妙编织起的不同旋律的同一首歌，却把四个人的不同的内心情感——渥巴锡的虔诚反思，艾培雷的失落怨恨，娜仁高娃的悔恨懊丧，舍楞的痛苦困惑，都抒发得淋漓尽致，使观众激情澎湃，感慨万千。第四乐章，娜仁高娃怀着被舍楞误解的巨大痛苦，为了民族的生存毅然自杀身亡，在舍楞痛苦的号啕声中，唱起了由娜仁高娃的主旋律编织起来的女声小合唱，又绵延扩展为大合唱，使人想起她的不幸遭遇和磊落一生，是那样的凄苦悲壮，不禁为之唏嘘失声！在中国歌剧史上还不曾有一个歌剧像《苍原》那样充分地发挥合唱作用：如第二乐章是东去天山还是回诺盖草原，第四乐章是交出舍楞还是保住舍楞，那样群情激愤、尖锐争吵的八部、十二部大合唱，在中国歌剧中还是第一次出现。合唱贯穿全剧始终，既抒情又叙事，既描绘场景又烘托气氛，造成宏伟壮丽的歌剧气魄，成为支撑全剧的脊梁。

3. 调动各种艺术手段，有机融汇于舞台呈现，创造中国歌剧的综合艺术美。

歌剧难，难于上青天。难就难在它是一种对所有参与的艺术手段都要求极高的综合艺术。一切艺术手段都必须综合于歌剧及其舞台呈现，这是一部歌剧水平高低的最终标志。导演正是这种综合艺术的设计师和建筑师。《苍原》的导演曹其敬女士，既有大胆开放的导演思维，又有很好的音乐悟性，这两者的结合使她导演出一部真正的歌剧。她大胆地使舞台调度走向两极：一极则整台挤满人群，通过大合唱抒发出群龙有序或无序的强烈激情，营造出壮丽宏伟的歌剧气势；一极则整台只有一两个人、三四个人，在错落有致的多维空间里，通过独唱重唱抒发出主要人物深刻细腻的内心感情，营造出荒漠苍凉的悲剧气氛。她的导演使歌剧的主题思想、情感冲突、音乐形式和音乐风格，都得到准确生动的呈现。《苍原》的主要演员都有扎实的音乐表演功底和舞台实践经验。特别是主要演员毕成扮演的舍楞，从形体动作到精神气质，都活现出一个牧马人的豪爽无畏的性格。他的歌声高亢嘹亮、强大有力，音乐处理深入细腻，抒发出了舍楞内心矛盾冲突的激烈感情。《苍原》的舞美设计融入了歌剧，有多处潇洒惊人之笔。那占据整个舞台的坡形平台，挤满苍穹，连接大漠，给人以既是绝路又可逢生之感；娜仁高娃身亡躺在那灵寝似的平台上缓缓升起，从烟雾中飘落下一条雪白的哈达，使观众对一个好人的灵魂升腾生出无限的崇敬；当土尔扈特人走向太阳升起的地方，那天幕上猝然洒落的殷红的鲜血，伴着

那一具具躺倒的尸体，使人感到历史惨烈，人生艰难。《苍原》舞台呈现的综合艺术美，到达了一个相当高的新水平！

祝贺《苍原》的成功，感谢辽宁歌剧院的艺术家们对中国歌剧事业做出的新的贡献，有了一代又一代艺术家们前赴后继地艰难奋斗，中国歌剧一定会走向辉煌，走向世界！

（原载《乐府新声》1996年第1期）

中国歌剧，以何种面貌迎接二十一世纪？

罗 辛

在新世纪的前夜，中国歌剧理论界又开始了路向之争。有同志对“从八十年代中期起开始的追求歌剧艺术向西洋歌剧靠拢的倾向”进行了严肃的批评，强调“以追求歌剧艺术趋向西化的论点是导致具有民族特点的中国歌剧难以发展的重大障碍”，严肃批判了“中国歌剧要走向世界，就要同世界性的歌剧艺术相接轨”的主张。

一九八六年，我曾提出“开创出一条具有鲜明的民族特色而又能与世界性的歌剧艺术相衔接、相沟通的中国歌剧道路”，强调中国歌剧的发展应该向着两个目标努力：一是民族化，一是世界性。我认为：“从欧洲各国的歌剧发展道路看，都是先实现民族化，而后才有世界性的。”既后我又提出“我们肩负着双重任务：一是创立既受中国人民群众喜闻乐见又能与世界性的歌剧艺术接轨的中国民族歌剧；二是不仅要使中国民族歌剧加入世界性的歌剧艺术行列，同时还要推动世界性的歌剧艺术走出低谷，向前发展。”

我觉得在讨论“中国歌剧发展方向”这个大题目之前首先应当弄清楚至关重要的以下问题：

一、中国歌剧究竟是舶来品还是自创形式？

有一些老前辈是持“舶来品”观点的。如张鲁先生在谈《白毛女》的一篇文章中就说过：“新歌剧艺术这颗西洋舶来的种子在中国大地上开花结果。”丁毅先生显然与此尖锐对立，他说：“在我国，‘歌剧’这一称谓并不是西洋歌剧 Opera 的中译词。它最早出现于‘五四运动’之后。当时是把以黎锦晖的作品为代表的用创作歌曲构成的音乐戏剧称为‘新歌剧’。”这显然是两个截然不同的观点。不弄清楚这个问题，便很难讨论。我个人认为，中国歌剧从最初的“新歌剧”的产生情况看，它既不是一种如同话剧一样的外来艺术形式的简单输入（舶来），也并非如同戏曲一样土生土长。应该说，无论是黎锦晖，还是张鲁、陈紫、马可，都在不同程度上受过西洋歌剧的影响。而与此同时，他们的创作又深深植根于民族音乐的土壤之上，并

且以“创作歌曲”作为与旧戏曲相区别的标志。中国歌剧正因为既非完全“舶来”而又非纯粹土生土长，才导致了后来所谓的偏洋偏土两条创作道路理论和实践的长期对立和各自发展。“文革”前五六十年代中国歌剧的鼎盛时期，占主流地位的是民族形式的歌剧。而“文革”后（改革开放后）占主流地位的则是向西洋歌剧靠拢的作品。抛开影响创作的社会政治经济诸因素不谈，仅从艺术本身来说，中西艺术两者的影响都明显存在。因此我认为，从中国歌剧的源和流来看，其形式既非“舶来”亦非完全自创。

这个问题之所以至关重要，就是：如果认定中国歌剧是“舶来”，即源于西洋歌剧，则属古典艺术范畴，那就必须有同其来源相同或相近的相对稳定的形式；如果认定中国歌剧是近现代新创形式的话，则属现代艺术范畴，那就没有形式的制约和规范。而我对于中国歌剧的起源一向是二元论，即：中国歌剧是在西洋歌剧和中国戏曲（包括民间小曲）的基础之上产生的，不属新创的现代艺术形式范畴，因此我一向主张有形式的制约和规范。

二、中国歌剧能否走西洋歌剧的道路？

改革开放后那一批向西洋歌剧靠拢的作品：《伤逝》、《马可·波罗》等，是我国新一代艺术家们立足于现代性立场，在“中西融合”这一时代发展的大方向下，为寻找出一条中国歌剧与西洋歌剧相衔接、相沟通的道路而进行的卓有成效的探索。《苍原》、《张骞》的成功便是明证。其意义绝不仅仅在于艺术上甚至还不仅仅在于文化上。这是在改革开放的大政方针指引下的、具有深远文化内涵的、“与传统观念彻底决裂”的、参与当今全球经济一体化及我国政治经济改革的勇敢的探索行动。只是在这种探索中，我们的作曲家们在不同程度上忽略了音乐的民族性，也忽略了我们相对落后于世界的音乐文化普及水平及其大多数人的欣赏习惯。但是，对这类作品的非难是不公正的；相反，倒应充分肯定其探索意义。还应当继续探索，只不过应当一方面注意到民族性，另一方面注意西方歌剧的革新，注意西方的现代派艺术（尤其是音乐剧），注意 Opera 之外的西洋歌剧的其他艺术形式，如“轻歌剧”、“喜歌剧”等。要紧的是创新，不能照搬。

三、对批判“接轨”论的不同意见。

有同志认为“接轨”是一种意识形态战胜另一种意识形态，一种民族文化湮没另一种民族文化。认为中国歌剧同西洋歌剧接轨只能改变中国歌剧的社会主义性质，抹杀中国歌剧的民族特色，使中国歌剧完全丧失民族品格。

但事实上，如果从实质上说，不同民族的不同文化是可以接轨的（当然“接轨”

一词是否恰当还有待探讨)，如辽宋文化、宋元文化、满汉文化。即从今日之希腊、土耳其来看，就随处可见东西方不同民族的不同文化接轨的痕迹。今天土耳其的舞蹈中，就有斯拉夫民族的、阿塞拜疆的、阿拉伯的、希腊的，甚至有古代东突厥人的，全在一个国家之内“接轨”了。就拿驰名世界的希腊雕塑来说，也是公元前五世纪从埃及传过去的。若就其形式而言，比方交响乐、芭蕾，都可以接轨。

不过，我也认为，用今天经济上习惯用的“接轨”一词用在文化艺术上也不尽妥当。如果要打个比方来说，各国各民族的文化如同小溪小河，汇聚成世界文化的江海。这种汇合是必然的。尤其是在全球经济一体化的今天，此种汇合、融合是历史的必然，这是不以人的意志为转移的。至于“接轨”的比喻如欠妥，我自己觉得还是当初我提出的“相衔接、相沟通”较为贴切。

四、以多元文化观看待新世纪中国歌剧的发展。

在人类社会行将步入二十一世纪的今天，我们的文化应该是一种多元格局。在这方面，也应当警惕“左”的倾向。

我认为，广义的“文化”概念可以覆盖全球全人类，人类文化即是各国各民族文化的总和。文化涵盖艺术。艺术，陈紫先生说得好：“世界艺术之林是各国各民族之树的总汇。”文化亦可用此比喻。一部人类文化发展史就是一部各民族文化互相影响互相融会贯通的历史，就拿 Opera 来说，也是意、英、法、德奥、斯拉夫、波希米亚、俄罗斯等多国多民族的共同财富；是人类的文化而并非“一种民族文化”，然而又都各具民族特色，又能互相衔接互相沟通。可以预见，当世界大同，共产主义理想实现之日，也就是世界文化大同之时。随着社会的文明进步，通讯和交通的日益发达，各国各地区之间的距离日益缩短，各国各民族之间的交流日渐增多，文化上必然互相渗透、互相学习、互相借鉴、互相融合，必然朝着趋同化的方向发展，而最终一体化。只不过这个过程较长，并较长期保持各自的民族特色，而且决不是以某一个或某几个民族的文化为中心或居于领导地位的。这种发展是有过程的、有阶段的，至少在相当长的历史时期内保持各自独立的文化品格。既然民族的界限、国家的界限都终将被打破，那么文化的界限也就不会是永远“牢不可破”的了。

五、站在现代性的立场上，以保持民族的独立文化品格为原则，以“中西融合”为目标，建立和发展歌剧的中国学派。

在音乐、舞蹈、美术等姊妹艺术中，都有过民族风格与西洋技法相结合的成功经验。以小提琴为例，《梁祝》几十年来长演不衰，并且漂洋过海，享誉全球。在歌

剧问题上同样如此，即以陈紫先生为例，他就在民族化与现代化之间作过不少有益的探索。他曾明智地指出：“我走的这条道路：一方面更广泛地利用西洋手法使中国歌剧现代化，另一方面要坚持民族风格，这就是民族风格的现代化。走过去民族歌剧的老路不行，再发展怎么走？再发展要转弯了，找新的路。”可谓语重心长。近年来，我在研究探索中国现当代艺术的宏观发展方向时，曾提出“坚持现代性立场”和“做好中西融合的时代命题”这两个观点，这是同改革开放的基本精神相一致的。需要进一步说明的是，我所说的现代性立场，就是现代审美观、现代价值观、现代文明形态。而“中西融合”是基于世界大同的历史进程中的文化发展趋同化的观点的。然而对于“趋同化”问题值得注意和强调的是要坚决反对“欧美文化中心”论和“欧美文化模式”论。我们讲“中西融合”，中是一半，西是另一半，不是谁照着谁的来。这当中便要坚持自己的文化品格。品格有内在的、精神的，也有外化的、形式上的。二者结合也即通常所说的中国老百姓所喜闻乐见的“中国作风、中国气派”，没有这一点不行。世界文化之林是各民族文化之树集合而成，不是由一个或几个民族的文化统领世界。因此，我才提出“既是民族的，又是世界的”以及“先实现民族化，而后才具有世界性”这两个基本观点。

谈到这里，中国歌剧在新世纪的面貌应该清晰了。这就是，不在形式上作简单划一的要求，既要重视继承传统（这传统既有西洋歌剧的，又有中国民族音乐戏剧的），又要敢于挑战传统、突破传统；既要有民族特色，又要有时代（现代）感。要研究 Opera 之外的西洋歌剧的其他形式，要注意吸取西方现代艺术中有益的养分。除了精英文化所遗留的文化精华以外，一切新的艺术创作都必须有赖现代性而生存。老路是走不通了，要敢于多方大胆实验。要提倡多元化、多样性，在具体方法上不求一致。标准只有一个，这便是实践。实践是检验真理的唯一标准。

我们期待着有鲜明时代感的、千姿百态的、以民族特色取胜或以西洋艺术形式创新的或亦中亦西、中西合璧的，具有现代文明形态的中国歌剧新作不断问世！

（原载《人民音乐》2000年第11期）