

# 改革开放四十年中国原创话剧的 反思与展望

顾春芳

**内容提要** 改革开放40年来,中国原创话剧存在若干问题,主要体现在文化自信不足、创作上的急功近利、人文精神的迷失及对现实主义理解的狭窄这几个方面。从新时期到新时代,中国话剧所处的历史和时代语境发生了前所未有的变化,当下中国话剧面临的主要矛盾是话剧艺术自身发展的现代性需求,与主流意识形态要求其履行的社会功能及话剧商业化之间的矛盾,而要解决这些矛盾,提升中国话剧的原创力,亟待解决剧作创新和人才培养这两个层面的问题,同时,在美学理论上努力寻找和确立中国话剧自身的美学话语和“中国美学精神”。

**关键词** 新时代;原创话剧;舞台意象;后戏剧剧场;独立导演

步入新时代,中国话剧界关于原创问题的讨论不绝于耳。2015年至2018年,中国国家话剧院连续举办四届“中国原创话剧邀请展”,从国家剧院的层面,回应对中国话剧原创问题的追问。这充分说明这个问题已成为戏剧界乃至国家文化层面共同关注的迫切问题。中国话剧的原创问题,包含着戏剧观、戏剧史观、戏剧美学、剧场观念的诸多方面的问题,也暴露了历史眼光、精神追求、审美修养以及艺术创造力等诸多方面的局限。2016年,我在《原创话剧之核——指向时代的经典》一文中探讨了中国当代话剧原创力匮乏的几个原因<sup>①</sup>,本文将接着这个话题进一步比较和反思改革开放40年来中国原创话剧的若干问题。

## 一 从“新时期”到“新时代”： 全球语境和历史要求的转变

从新时期到新时代,中国话剧走过了40年的岁月,在这并不漫长的时间里,中国话剧所处的历史和时代语境却发生着前所未有的急遽变化。当代中国话剧一方面置身全球化时代,天然携带着汇入世界戏剧潮流的迫切愿望,有意识地发扬中国话剧的现实主义传统和美学品格,积极寻求

和效仿西方经典剧本的叙事和舞台表达,另一方面它又不断被赋予新的意识形态的要求,同时被如火如荼的商业文化所绑架。在多元的价值取向和诉求中,中国话剧所面临的主要矛盾是话剧艺术自身发展的现代性需求,与主流意识形态要求其所履行的社会功能,以及它与商业化之间的矛盾。

回顾新时期以来中国话剧的40年,是中国话剧慢慢消化西方从现代到后现代的思潮、观念、形式和方法的40年。在话剧危机和改革大潮的双重夹击和驱动中涌现的探索戏剧的浪潮,在反思戏剧本质的过程中出现的小剧场戏剧的变革,其革新的主要姿态是模仿、借鉴和学习西方现代戏剧。中国话剧用30年左右的时间重走了西方戏剧300多年走过的现代性道路,艺术上呈现“模仿者的姿态”,理论上运用“他者的语言”。

在新时期话剧革新探索的热潮中,曾经涌现出一大批优秀的中青年剧作家、导演、舞台美术家和演员。徐晓钟、林兆华、胡伟民、王贵、徐企平、陈颀、张奇虹、王晓鹰等舞台艺术家为话剧革新起到了引领的作用。也就是在这一时期,中国话剧史上一批优秀的作品破土而出,《原子与爱情》《血,总是热的》《秦王李世民》《绝对信号》《车站》

《十五桩离婚案的调查剖析》《小巷深深》《放鸽子的少女》《一个死者对生者的访问》《红房子、白房子、黑房子》《天边有群男子汉》《野人》《WM 我们》《魔方》《街上流行红裙子》等探索戏剧的出现,从戏剧观念上表现出前所未有的革新意识,演剧形式上大胆运用象征、隐喻、变形夸张的手法,内容上“人的意识觉醒”的时代精神得以张目。西方现代主义文学艺术诸流派得以广泛传播,西方现代主义的作品和理论译作层出不穷,由此引起了中国话剧文化观念和艺术观念的整体性剧变。

首先,新时期话剧在对人、人的价值和尊严的重新审视、发现和开掘上显现了强劲的反思精神。《假如我是真的》《狗儿爷涅槃》《桑树坪纪事》《洒满月光的荒原》等原创剧目,其所呈现出的鲜明的知识分子立场,对民族文化的反思和追问,对社会人生的主体意识和思想深度,让国人的生存遭遇、生命体验,以及文化心理结构得到了真实而又深广的挖掘与表达。这一时期的原创剧目从干预政治、历史扩展到了文化反思和人性拷问的层面,这些作品因其高度自由和独立的思辨意识构筑了新时期戏剧最坚实的精神基座。

其次,新时期话剧呈现出启蒙现代性思想的自觉意识。在“为文艺正名”的自我反省式的探索与实践,新时期探索话剧显示了前所未有的批判理性,它深入反思了中国话剧一度在政治功利和观念束缚下出现的公式化、概念化、说教化、图解化的创作倾向。从1983年那场“戏剧观”的大讨论到“探索戏剧的争鸣”,从狭隘戏剧观的突围到创作新观念的实践,围绕“现代化”“民族化”“海派”“京派”问题的探讨,理论界出现了前所未有的戏剧观的讨论和探索意识的觉醒。自由意志和人文精神的张扬,价值取向和生活方式的颠覆性转变,无不激发着艺术家求新求变的渴望。戏剧所表现的时代内容也突破了原先的“一个问题、两个营垒、互相冲突、归于统一”的单一戏剧模式,并从庸俗的“人学”观念中解放了出来。戏剧主题的哲理化、多义性和诗化观念被开启,西方现代派戏剧和文学的各种观点、手法也成为广泛借鉴的对象。

如果说新时期探索戏剧以其启蒙现代性的思想内核,赋予了戏剧艺术参与历史和文化重建的神圣使命的话,90年代以来的中国话剧则逐渐受

到政治和商业自上而下的规制和塑形。经济快速发展所带来的直接后果是价值观的分崩离析,世纪之交的文化政治的困惑和思索,时代的主题向着“经济建设和财富网罗”快速倾斜,衡量人的价值的根本理念发生了急速而又残酷的变化。中国话剧在主流意识形态、商业和审美现代性的多频震动中呈现为“主旋律”“商业戏剧”或者“先锋实验”的多样化。在歌颂类题材大行其道,商业化戏剧莺歌燕舞的文化环境中,在商业社会对戏剧文化和戏剧文化人的严酷考验中,知识分子对于社会历史的沉思品格和批判理性逐渐消退。

最明显的表征就是先锋派的得势与失势,后现代解构的兴起,以及传统的舞台观念的日渐式微。一开始学界对于“先锋”作为一个具有超验性的普遍概念就存而不论,使用过程中也只对其外延上的“特征”加以描述和直接引用,而对作为精神基础和价值向度的“特性”语焉不详。而以“先锋”为名的作品却以“非主流”“反叛”“张扬个性”为标签并以颠覆传统话剧的舞台形式与叙事模式为乐事。“先锋派”作为审美现代性的一种集中表达,其诞生的根本要义在于“它提供了一种从日常生活的千篇一律中解脱出来的救赎,尤其是从理论的和实践的理性主义那不断增长的的压力中解脱出来的救赎。”<sup>②</sup>它必然承担了阿多诺所形容“救赎美学”的文化角色,并依靠其与生俱来的颠覆性和自律性站在社会对立面来批判社会。但其实在90年代的意识形态左右下,中国的“先锋派”体现出“反叛”与“妥协”的双重面相。在市场经济浪潮与消费主义文化的浸染下,从“导演中心”向“观众取向”的迅速转向中,暴露了艺术追求对商业价值的主动“合谋”与内在平衡——1999年《恋爱的犀牛》连演40场、每场120%的上座率及其40万元的票房纪录标志了“先锋话剧盈利的分水岭”。“先锋戏剧”不再等于曲高和寡,也由此引发了学界关于“先锋”与“伪先锋”的激烈论争<sup>③</sup>。《90年代中国话剧研究(第四章)》一文对所谓的先锋派提出了相当犀利的批评,称其“停留在生活表面现象的显示的层次上,停留在对意识形态的反叛与解构层面,缺乏一种创建与超越,而以对近乎‘噱头’化了的形式的追求来寻求大众,又导致了所谓的‘实验’、‘先锋’向媚俗的转化”<sup>④</sup>。

后现代戏剧强调戏剧的行动性、参与性和政治性，导演本来作为剧本艺术的阐释者和体现者的阐释权利被不断放大。《哈姆雷特》《原野》《等待戈多》《盗版浮士德》《玩偶之家》《放下你的鞭子/沃伊采克》等剧，对古今中外的经典剧作进行了不同程度的解构、重构、戏仿和拼贴，有些手法固然不乏新意，但是后现代张扬身份话语的意识和姿态超越了其在美学层面的见地和修养。《原野》的舞台上散落着线装书、银色座椅、冰箱以及破旧的自行车，用以营造破碎的现代都市景观；《等待戈多》富有形而上意味的“路”被具体的“酒吧”空间所替代；《盗版浮士德》中墨菲斯特变身为电视台导演……演出蜕变为另一种形式的“游戏”，有些演出不用剧本进行排练，甚至以即兴讲述代替了剧本，用牟森的话来说就是：“没有剧本，没有故事情节，没有编造过的别一种生活。”<sup>⑤</sup>由此导致了戏剧文学性、深刻性、思辨性、经典性的全面垮塌。后现代主义戏剧就是要把传统艺术中的美送上绞刑架，打破戏剧与其它艺术的界限，模糊生活和戏剧的界限，这一思潮甚至影响了国家舞台的创作理念，对原本举步维艰的中国话剧产生了严重干扰。话剧在与商品经济合流的过程中，理性和批判传统日渐式微，使得那种以“审美现代性”来批判工具理性、科学主义和极权主义的冲动日益耗尽。

今天，话剧艺术所面对的是一个“启蒙现代性”和“审美现代性”全部失效的全球化的“娱乐至死”的世界文化图景，启蒙理性的神圣性渐次消解，戏剧艺术面临着前所未有的意义层面和价值层面的挑战，由价值观分崩离析带来群体性的精神危机和社会隐忧。话剧在各种各样的探索中找不到行之有效的方法来干预或引导整个社会的价值取向和精神追求，中国话剧如何延续新时期戏剧的启蒙精神，坚守道德良知和人文品格？如何履行它的社会责任和文化使命？历史给当代中国话剧提出了较之新时期更具有挑战性的难题。

最近五年的中国话剧舞台叙事的基本类型直观地反映出中国话剧这种内在的矛盾结构和多元价值的诉求。第一类是宣扬爱国精神的重大历史题材的话剧依然构成了话剧舞台艺术的主流，如《红岩魂》《幸存者》《兵者，国之大事》《中华士兵》《红缨》《从湘江到遵义》《热土》《共同家

园》《图云关》《人民的名义》《天下粮田》《干字碑》等宣扬爱国精神的重大历史题材的话剧。第二类是历史剧或历史人物传奇改编的话剧，呈现出文化反思和人文内涵的追求，如《韩信》《公民》《司马迁》《庄先生》《韩文公》《画眉》《样式雷》《董必武》《孔子》《启功》《大先生》《杜甫》《兰陵王》《广陵散》等。第三类是文学作品改编的舞台剧，如《青蛇》《推拿》《东北往事》《鬼吹灯》《红楼梦》《北京法源寺》《老张的哲学》《长恨歌》《二马》《平凡的世界》等。第四类是关注社会现实问题的舞台剧，如《燃烧的梵高》《解药》《明枪暗箭》《镜中人》《从前有座山》《两只蚂蚁的地下室》《一诺千金》《长生》《北梁人家》《凤凰》《喊水村移民纪事》《家事》《家客》《去往何处》等。此外还有《语文课》《秘而不宣的日常生活》《罗刹国》等小剧场戏剧的创排。《大宅门》《隆福寺》《前门人家》《食堂》《戏台》《南锣鼓巷7号》《曲韵钟鼓楼》《将军里》《玩家》《银锭桥》《皇城根下》等则有意无意地延续着《茶馆》的话剧艺术传统，以具体的空间为载体呈现历史转型中人的蜕变和命运。另外，还有《六个寻找剧作家的剧中人》《中国的鬼魂》《原告证人》《无人生还》《枕头人》《离去》《红色》《罗密欧与朱丽叶》《万尼亚舅舅》《安提戈涅》等立足于改编或重构国外经典剧本的舞台叙事。另有一类是IP剧，诸如《盗墓笔记》《鬼吹灯之精绝古城》《仙剑奇侠传1》等，以多媒体、全息投影营造出奇幻的舞台景观，并借助剧场内外的粉丝互动，实现营销和传播的双赢。

从“新时期”到“新时代”，全球语境和历史要求发生了重大转变。新世纪以来中国话剧所面临的历史和时代语境与新时期完全不同，一方面历史给我们遗留下许多悬而未决的问题，另一方面戏剧领域又生发出许多崭新的现象。21世纪全球化时代的科技变革和媒介革命，再一次刷新了人类的价值观和艺术观，互联网深刻地影响着传统艺术门类的发展和创新方式，也带给世界戏剧前所未有的影响，这种影响已经波及到了人类生活的各个层面。

互联网作为一个开放的结构，它提供了人类历史上一切优秀的文化共享的可能，并且将人类置于一种全新的文化生态中。首先，互联网更新

了戏剧原有的传播方式，新的媒介方式创造了全新的认识世界戏剧的途径和方法。东西方戏剧壁垒分明的状态已经被打破，互联网加速了东西方戏剧形态和戏剧文化的相互影响与融合，这种前所未有的交互影响必将释放出更为强烈的引发东西方戏剧深层变化的引力波。其次，互联网拓展了剧场空间和审美边界。一种有形的、物理的、实体意义上的舞台空间的观念已经被打破，“身体的现场性”经由“媒介”的传播把在场呈现的演出同步扩展到更广阔的空间，并以高度现场感的复制延伸了原有的观演形式，“舞台—剧场—世界”所构成的环形扩展的审美空间使莎士比亚所说的“全世界是一个舞台”成为事实。可以预见，互联网时代戏剧的未来将会从单纯的技术实验走向艺术和审美的深层，催生全新的舞台叙事和审美呈现。与此同时，戏剧遭遇了前所未有的严峻挑战。对话剧艺术而言，原有的两座大山（电影、电视）变成了三座大山（电影、电视、网剧）。这种全新的文化生态对中国当代话剧提出了新的要求。一方面中国话剧有责任参与构建全人类普遍共识的价值体系，另一方面也应该呈现自身独特的文化属性和美学精神。

我们应该清晰地认识到，互联网已经从某种程度上将世界戏剧连接成为一个整体，而这个整体正处于一个转型的历史坡道，西方戏剧也在闹“剧本荒”，也面临原创萎缩的问题。就2015年之后来华演出的剧目来看，大多是几十年前的旧作，其间充斥着大量经典改编和解构的作品。以2018年英国国家剧院来京演出的《深夜小狗离奇事件》为例，剧本所展现的是一个关于自闭症儿童的励志故事，并没有多少深刻的文学性，它的吸引力主要来自高科技与多媒体融合所造成的舞台叙事和舞台奇观。我们也应该清晰地意识到，中国话剧经历了40年对于现代和后现代艺术观念和舞台手段的消化之后，在高科技推动的舞台技术的认识和掌握方面，中国和世界并无太大的差距，有的是观念、思想和艺术修养上的差距。中国戏剧能否通过互联网这个开放的结构，确立美学的主体意识，产生更大的世界性影响力，这是新时代给我们提出的新的要求。

互联网和融媒体时代带给我们最大的难题是：如何从高科技推动的舞台奇观中彰显戏剧最根本

的意义，把观众从表层的娱乐和感官诱惑导向真正的戏剧，导向真正的艺术，导向一个更为广阔的意义空间和精神空间？需要强调的是，戏剧真正意义上的成熟永远不在于技术层面综合化的程度，而在于戏剧内在的艺术精神。这种艺术精神概括起来说就是戏剧艺术在价值层面和人文层面对全人类的影响和作用。而新时代的戏剧艺术如何在一个互联网时代，借助一切综合的手段在价值层面和人文层面对全球化的时代贡献中国力量和中国精神，这是时代赋予我们的使命。

## 二 影响中国话剧原创力的思想积弊

当奥斯特玛雅、陆帕、图米纳斯、列夫朵金、铃木忠志等世界级的导演携带其作品在国内各大戏剧邀请展上频频现身，当国内的观众满怀激情、心甘情愿地送上票房，对国外戏剧和戏剧家的赞叹和追捧映衬出中国话剧的落寞，映衬出中国戏剧人的尴尬。中国话剧是选择东施效颦还是走出自己的道路？如果我们的编剧和导演还仅仅满足于在世界各大戏剧节上进行浅层次的“技术与形式的淘宝”，既不珍惜当下也不立足未来，既缺乏文化的自信又没有艺术的真知，而仅仅满足于对西方戏剧演出形态的表面的模仿和复制，那么，再过一百年中国话剧也无法赢得世界的尊重。中国的戏剧舞台可以容纳世界的风景，但更应该构建并立足于自己那一片独特的风景。

中国话剧原创力的思想积弊在于文化自信的不足。原创精神首先在于文化自信，在于让自己的传统和文化焕发现代灵光的信心，在于让现代艺术承载优秀的文化传统和艺术精神的创新，在于努力寻找并确立自身的美学品格和美学体系。我认为中国传统美学中有许多值得借鉴和学习的思想，中国戏曲史也有从案头到场上的丰富的理论，学习研究中国传统的哲学美学，探索中国戏剧和中国文化的内在关系，吸收借鉴中国戏曲的美学思想，对于寻找中国话剧独特的戏剧叙事和时空观念有极为重要的意义。创造出具有中国作风、中国气派的原创话剧，这是时代赋予我们的使命。

中国话剧原创力的思想积弊还在于创作的急功近利。急功近利是原创的死敌！商业大潮的侵

袭造成了中国话剧内部生态的隐患，名利的诉求推动了对奖项的追逐超越了对艺术本身的热爱，急功近利的创作心态毁了许多原本很好的题材。权力和金钱主导的社会轻而易举地篡改了艺术家的身份，有些所谓的艺术家变相地成为了老板、商人、官员和社会活动家。为鼓励原创所设立的各种艺术基金和项目，催生出一批速成的舞台剧；各类奖项不以艺术为旨归，而被官员的政绩需求所绑架；地方剧院缺乏长远的可持续发展和人才计划，不培养自己的编剧和导演，急就章似地到处邀请名编剧、名导演为自己的台柱子写戏排戏；各剧种之间的艺术风格也在被迅速拉平；命题作文限制了剧作家的自由选题，“后现代戏剧”氛围造成人们轻视甚至忽视戏剧文学性。虽然各类演出空前繁荣，可是中国话剧依然游走在世界戏剧的边缘，游离在世界各大戏剧节之外。

在急功近利的风气之下，精神层面、审美层面和价值层面的“原创”很容易被置换成文化产业层面的“创意”。文化产业视野下的市场意识，目的就是要做出迅速博人眼球的“创意写作”，而真正的原创指向经典；前者只要博人眼球，后者追求深入人心。这是两种截然不同的艺术方向。刘勰的《文心雕龙》“情采”篇中指出“为情之文”和“为辞之文”<sup>⑥</sup>的不同，他认为“为情”者要约而写真，“为辞”者淫丽而烦滥。二者的不同在于创作是否与作者的生命相关，是否有作者的真情投入。美国悲剧之父奥尼尔在写完《进入黑夜的漫长旅程》的那一天，他的妻子觉得他仿佛老了十岁；汤显祖写到“赏春香还是旧罗裙”这一句的时候，家人寻他不见，原来他因思念早夭的女儿而独自饮泣于后花园；巴金写《家》的时候，仿佛在跟笔下的人物一同受苦，一同在魔爪下挣扎；福楼拜写《包法利夫人》的时候，嘴巴里竟然好像有砒霜的味道；拜伦《与你再见》的原稿上留有诗人的泪迹；曹雪芹感叹《红楼梦》“满纸荒唐言，一把辛酸泪，都云作者痴，谁解其中味”。“为情而造文”是原创的起点、原点和终点。戏剧作为诗的艺术，需要艺术家忘我地沉浸于神圣的时刻。不同的两种诉求自然催生不同的创作，创意写作更多地考虑市场，它是应景的，是短暂的；生命写作更多地面对永恒，原创的根本意义在于缔造具有历史穿透力的永恒的经典。

不是自己生命所在的地方就没有真正的艺术，也不可能产生真正的艺术。

中国话剧原创力的思想积弊的第三个问题在于人文精神的迷失。原创的根本在于彰显一个民族的人文力量。一个时代出不了伟大的作品，说明人文的精神和力量没有得到充分的焕发。我们是一个多灾多难的民族，但是那种凝聚民族精神的人文力量始终没有能够在这个多灾多难的背景上被充分激发。今天，戏剧界重视思想和理论的传统失落了，戏剧人很少思考戏剧以外的事物。思想对于艺术家有根本意义，伟大的戏剧家具备自我反思的精神，易卜生说：

我写的每一首诗、每一个剧本，都旨在实现我自己的精神解放与心灵净化——因为没有一个人可以逃脱他所属的社会的责任与罪过。因此，我曾在我的一本书上题写了以下诗句作为我的座右铭：生活就是与心中魔鬼搏斗；写作就是对我进行审判。<sup>⑦</sup>

戏剧不是要去表现一个具有社会普遍意义的道德命题，它要表现的是人在各种不同社会环境下的真实的精神世界。好的戏剧可以撬动重大的社会问题，伟大的戏剧无法离开人生最重大的哲理命题，这是经典叙事的基本要求。契诃夫的戏剧以历史中的卑微和堕落作为鉴戒，告诉世人不能向神圣的灵魂撒谎，作为社会的良知，19世纪俄罗斯文学的“高贵气质”主要表现为面对大地和人民，背对权力和金钱。就描写真实的人和人性而言，中国话剧的叙事艺术需要培植“人学之根”，北京人艺的《食堂》《理发馆》都没有能够超越《茶馆》，最根本的原因是没有塑造出生动传神的艺术形象。现实主义的灵魂就是不能写概念化、抽象化的“假面人”。人和人性的思考是一切现实主义叙事艺术的灵魂，原创首先要艺术家站在哲学和美学的制高点上，敏锐地把握住21世纪人们普遍的生存境遇，表现这个时代人们真实的命运，探索人的精神世界和隐秘的心灵。

此外，中国话剧编剧的创作相较而言过于封闭。这种局限性和原创力无法持久大有关系。戏剧编导如果根本不从事其他文学活动，就很难从其他文学中汲取灵光<sup>⑧</sup>。19世纪俄罗斯文学家几乎都不是以戏剧为生，戏剧只是创作的一个领域，果戈理、莱蒙托夫、托尔斯泰、契诃夫、高尔基、

马雅可夫斯基无不如此。贝克特荒诞派戏剧家，可是在他的《等待戈多》背后是他的8部长篇小说。回顾中国话剧史，我们不难发现从曹禺、老舍到焦菊隐、黄佐临，到20世纪80年代的导演群体，无不呈现出一种注重思想、重视研究、注重深厚的人文修养的风气。从焦菊隐开始，中国话剧有了一类被誉为学者型导演的舞台艺术家，他们身兼导演、教授、翻译家等几种角色，学术、理论、翻译、排戏无一不通。今天我们有这样的戏剧家吗？

中国话剧原创力的思想积弊的第四个问题在于对现实主义理解的狭窄。无论是现实主义还是现代主义，无论是写实还是写意，无论是再现还是表现，无论是具象还是抽象，他们提炼生活的原则可能不一样，艺术观念与美学原则可能不一样，但是在密切艺术与现实的联系方面是一致的。原创问题如果缺乏现实的反思能力，艺术家触摸问题和解决问题的办法只能是虚假的、幻想的、无力的。如果中国当代话剧脱离问题意识和反思精神，脱离了生活而寻找所谓的创作灵感，如果对我们身处的这个世界所面临的问题和危机视而不见，如果我们的剧场停止了思想，那么，我们既不能寻找到原创之根，也会迷失真正的戏剧精神，我们只会给未来留下一大堆赝品。

从舞台观念而言，现实主义的演剧传统倘若要发展，那种将现实主义与写实风格混同起来的观念早已被扬弃，现实主义不是也不应该是僵化的模式，它必须随着时代的发展不断地更新和充实自身的表现形式和创作手法，人类的审美意识具有时代性，美学的发展也应当与人类的现实生活面貌相一致地发展。正如徐晓钟所言：

戏剧的现实主义应该是一个广阔的概念。……戏剧的现实主义将更深深地植根于千姿百态的生活，它仍将保持它崇尚理性的基本特征，遵循生活的逻辑，尊重人物心理动机、思维和意志的逻辑，它的主导方面可能仍是采用陈述事物的手法（尽管时序和空间会出现多种活泼的结构形式）……写实的因素、浪漫主义的因素会多样地结合，散文、诗的因素会和戏剧的因素更加多样地综合，写实的描写会和象征、隐喻，甚至与怪诞、“变形”加以糅合，表演上的体验派艺术和表

现派艺术将会在实践中相互融合。<sup>⑨</sup>80年代的戏剧观正是在对现实主义这一命题的争论中终于渐渐清晰起来的，导演群体正是在这样的戏剧观的引领下有了戏剧审美的整体性提升。20世纪已经过去，在对历史经验的回顾和反思中，在对世界现代戏剧的多种流派广为吸收的过程中，社会的审美观念和欣赏趣味发生了重大变化，如何继承现实主义戏剧美学传统，在更高的层次上学习和继承现代话剧艺术的美学原则，批判性地吸收世界戏剧史一切有价值成果，辩证地兼容并蓄，洞悉艺术与科技融合创新的奥秘，是中国话剧在理论和实践层面面临的问题。

### 三 从“民族化”到“中国美学精神”： 中国话剧的美学追求

新时期话剧，在对易卜生式的社会问题剧和斯坦尼斯拉夫斯基体系影响下制造生活幻觉的写实主义戏剧的反思与争鸣中，引发了美学观念、导演思维、舞台美术等各个层面的变革。黄佐临的“写意戏剧观”被重提，舞台形式上由“再现”向“表现”转化，美学观念上由“写实”向“写意”拓展，中国美学精神的自觉意识和探索，呈现出中国戏剧美学强烈的主体意识。

早在50年代，毛泽东和周恩来对艺术“民族化”的指示，直接引发了学界关于文艺创作“民族形式”的讨论，“民族化”问题一度成为繁荣社会主义文艺的指导方针。在艺术“民族化”方针的推动下，1957年1月，由焦菊隐导演、北京人民艺术剧院演出的《虎符》，尝试运用戏曲的台步、身段、水袖、手势、眼神等富有表现力的程式、动作来“表现”人物的思想、感情、性格；化用戏曲的韵白、京白、锣鼓点用以表现人物的思想感情和内心节奏，创造出了与写实主义舞台艺术不同的演出样式，突破了舞台空间的局限，创造出了诗意的舞台意境。在《虎符》座谈会上，田汉有感而发，提出了话剧艺术应该突破固有的话剧形式，创造出话剧的民族形式。他说：

作为现代形式的话剧不可否认地受了外来的影响，它较为接近生活真实，有时片面追求生活真实流入自然主义，没有找到高度的艺术形式。这是不是就是话剧的固定风格

呢？不一定。我们的话剧表现形式不能以现在的为满足，必须进一步提高，摸索到更高度的、更富有民族风格的艺术形式。<sup>⑩</sup>

话剧“民族化”的实质就是中国话剧如何体现中国美学精神的问题，这个问题是中国话剧寻找美学主体性的根本问题，围绕着这个根本的美学问题形成了前后相续的舞台理论和舞台实践。焦菊隐先生提出的“心象说”；黄佐临提出“写意的戏剧观”；徐晓钟提出的“形象种子”；林兆华的“心灵自由”以及王晓鹰的“诗化意象”无不是围绕这个美学问题所展开的理论思考和实践探索。

原创应该承载中国传统文化和艺术精神，努力寻找和确立自身的美学话语。十九大报告把文化强国放在和中华民族伟大复兴休戚相关的重要位置，是因为文化是一个国家、一个民族的灵魂和气象的显现。没有高度的文化自信，没有文化的繁荣兴盛，就谈不上中华民族的伟大复兴。今天，中国话剧正在突破单一的戏剧观和美学追求，在这个过程中寻找并奠定中国话剧的美学精神是新的时代赋予话剧人的使命。继承和发扬中华文化传统和中国艺术精神，对于寻找中国话剧独特的戏剧叙事和时空观念有极为重要的意义。那么中国艺术精神中哪些是特别值得我们重视的呢？

在中国古典美学中，“意象”是关于“美”的核心概念，历代美学家、艺术家对这个问题都进行过深入的研究，逐渐形成了中国传统美学的“意象说”。对于戏剧而言，审美意象是在传统和当代两个维度上都具备深刻意义的美学范畴。从中国戏剧史来看，戏曲艺术所包含的中国美学精神是显而易见的，而中国现代话剧观念中，无论是黄佐临的“写意戏剧观”，焦菊隐的“心象说”，都自觉或不自觉地从中国美学的“意象”理论中撷取养分，强调舞台艺术审美创造过程中对审美意象直觉把握的重要性。中国美学在艺术的理念和实践中不仅赋予戏剧以独特的美学品格，并且从文化属性上而言，也呈现出当代艺术思想对于中国美学精神的自觉延续。近年来，越来越多的艺术家和学者逐渐关注“审美意象”这一美学命题。然而对于“意象”究竟是什么，“意象”作为美的本体在艺术中如何彰显，“意象”对于中国美学和当代艺术有何意义，认识往往并不统一，急待戏剧界进一步加以厘清和阐释。

对“意象”的研究有助于澄清许多悬而未决的理论上的纠葛，对于“意象”的体悟有助于艺术观念的澄澈和提升。就舞台意象而言，它并非一般意义上的可见的舞台造型和形式，不是一种外在于人的实体性的“存在”，也不是通常意义上的舞台场面、舞台形象和视觉图像。照宗白华先生的说法，中国艺术的意象世界是物我交融、生生不息、循环往复、节奏化、音乐化了的时空合为一体。一切外在的表现形式或手段，是以最终表达和呈现舞台意象世界的那个“最高的真实和最本质的意义”为目的的。舞台意象呈现一个美感的世界和意义的世界，同时也在戏剧演出中敞开和呈现一个有别于生活本身的更加真实的世界和本真的世界。真正的艺术之所以不同于匠艺，艺术家不同于匠人，舞台艺术之所以不再沦为表象真实的摹本，不再成为展示技巧和堆砌符号的场所，其内在奥秘皆源于此。意象世界的把握和创造体现了艺术家对于社会历史和宇宙人生的整体性、本真性的把握，它呈现了一个美感和有意的世界，同时也敞开一个比生活表象更加深刻和本真的世界。

舞台意象的体悟和把握是区分“艺匠”和“艺术家”的标尺。由意象所聚积而达到浑然的舞台形式就不会是一个个孤立的形象和画面的凑合，也不是场面与场面的随意组接，更不是舞台手段的复杂堆砌，而是演出意象在诗性直觉中的本然呈现。目前，有些舞台作品采用的形式也很新颖，但是不能打动人心，原因就在于只拿捏了“技”，而未曾触及“道”，是招数的展览和堆砌，触摸不到真正的审美意象。艺术符号不等于艺术，未经审美意象所滤析和聚积的符号堆砌得越多，就越流于粗浅和平庸。作为实现“道”的“意象世界”指向无限的想象，指向本真的人生，是有限与无限，虚与实，无和有的高度统一，并最终实现演出艺术的完整性。我们在世界范围的舞台艺术中发现，一些伟大的作品，其真正的魅力和引力都与把握了深刻的本真性的“审美意象”有关，比如德国邵宾纳剧院的《哈姆雷特》以及俄罗斯的《兄弟姐妹》《白卫军》等剧。虽然西方美学并没有“意象”这个美学概念，但在某些西方艺术中“意象”的存在和呈现让感性的艺术空间成为“灵的空间”，成为艺术充满魅力的“在场呈现”的审

美空间。而这一点也是 21 世纪中西方戏剧美学相通相融的关键所在，值得我们重视。

中国话剧的原创，迫切需要有一种文化的自觉，在关注当代中国戏剧的未来走向的时候，需要关注中国传统文化和中国传统美学的当代呈现，有意识地把中国美学精神和中国人的美感追求融入戏剧艺术。2016 年，95 岁高龄的刘厚生先生在接受中国文化报采访时说了这样一番话：

中国戏曲博大精深，是与中国文化紧密相连的，但我个人因为古典文学的底子太薄，对戏曲的研究并不深入。我很遗憾！那个时候没有在古典文学及理论上下功夫。现在要谈，来不及了！……特别是戏曲，没有中国文学基础，很难搞得不好。我说实话，《文心雕龙》我到现在看不懂！看了解释，明白一点，但直接看，看不太懂，没有基础。现在后悔也来不及，没法后悔。所以对戏曲来说，古典的基础没有，肯定搞不好。我后来补着看了一点，像昆剧、传奇剧本，但是中国文化的基础太差。所以我写的东西，都是谈工作多。<sup>⑩</sup>

中国话剧是中国文化的一个组成部分，它无法摆脱中国人的思维方法、人生经验、哲理思考，它总是要受到民族文化和传统美学的深刻影响。中国话剧比任何时候都应该坚守中国的文化和美学坐标。中国话剧的根本气质不只是使用中文对白的舞台剧，而是指不管在何种历史情境和时代土壤中，它自身都能够体现一种稳定的中国美学的精神坐标。中国话剧要在全球确立其应有的地位和价值，呈现其特有的气格和精神，也必须在美学层面重塑和实现自己的品格。一个国家的科技发明不能全部指向日用，更要指向高度、指向未来，正像一个国家的艺术不能全部指向世俗娱乐，更要指向人类更高的审美追求。从某种意义上说，确立中国话剧的美学品格和精神气质就是中国话剧未来的方向。

#### 四 “后戏剧剧场”的辨识和 “独立导演”的崛起

目前，中国话剧的原创力要得到持续性的提升，亟待解决两个层面的问题。第一个问题就是

重视剧作，第二个层面就是人才培养。后现代戏剧潮流对中国当代话剧造成最大的冲击和影响就是改变了对“剧本中心”的共识，后现代戏剧倡导“舞台写作”，即承认舞台演出和文学文本可以分裂，这个分裂的意识在雷曼《后戏剧剧场》这本书的推波助澜之下，产生了巨大的影响力<sup>⑪</sup>。那么，中国话剧的未来究竟如何正视“戏剧剧场”和“后戏剧剧场”之间的裂痕，我们应该如何辨析剧本去中心化的问题？

雷曼在《后戏剧剧场》一书中对 20 世纪 70 年代以来西方新剧场的观念和审美进行了尝试性的理论构建。在雷曼看来，后戏剧剧场最重要的特征表现在消解了“传统文本”在剧场的中心地位以及对“身体”的重新发现；剧场演出以音乐性的表达代替了对话、冲突、情节为基础的线性结构；语言文本（linguistic text）从属于整体性的“演出文本”（performance text）；艺术实践上体现了对“再现”（represent）传统的拒绝和对“呈现”（present）形式的重视。“呈现”事实上是整个后现代理论所围绕的重要问题。据此，雷曼认为表演最能呈现后戏剧剧场的本质，身体作为表演最重要的材料，最能体现此时此地的当下性。他认为后戏剧剧场试图改变传统戏剧坚不可摧的统一性和综合性的根本要求，将剧场的其他因素诸如视觉、材料、身体、舞蹈、音响等放置在一个与文本平等的位置，从而使后戏剧剧场的舞台艺术变成一种新的实践。雷曼认为后戏剧剧场背弃了传统的精神、思维（概念）结构，并不断努力去彰显强烈的身体性。“它的性质是片断性、部分性的。它拒绝长期以来不容置疑的一致性和标准性，把自身抛掷于冲击力、片断性和文本微观结构的机会与危险面前，旨在形成一种新的实践样式。”<sup>⑫</sup>雷曼想借由这种思考，从戏剧史的回顾和形态归纳的角度对戏剧提出开放性的建议，并寄希望于发展出新的戏剧美学。

早在 20 世纪初，艾略特就曾反对诗歌与剧本相分离的观点，他预言现实主义把剧本和诗歌相分离的观点并不能充分抒发戏剧的情感，同时还使得戏剧落入了依赖演员而非剧本的窠臼<sup>⑬</sup>。从“后戏剧剧场”和法国后现代哲学之间的联系来看，西方现代戏剧具有一个隐秘的精神核心，即意识形态批判与超越。后戏剧剧场的理念正是 20

世纪剧场与后现代哲学之间建立起的一种自觉的理论关联，雷曼发现了后戏剧剧场艺术试图解散话语统领者、颠覆剧场传统的自觉意识和艺术革新。然而，与其说后戏剧剧场在分析并探索一种颠覆传统戏剧的新型戏剧，不如说是探索戏剧阐释和确证自身意义及特性的一种实验。后戏剧剧场场所找到的答案就是消解文学文本在传统戏剧中的中心地位，把戏剧从制造情节的舞台幻觉中解放出来。后戏剧剧场理论最重要的贡献在于发现和归纳了西方70年代以来新的戏剧观念反抗艺术内在等级化的要求。然而，它的这种观察和归纳是有限和狭窄的，它所分析的对象局限在一个很小的范围内，其所营造的舞台景观也未必不是幻觉，连雷曼自己也说：“后戏剧剧场显然包含着这样一种要求：必须摒弃那种统一的、封闭性的接受形式，代之以一种开放性的、碎片式的感知。一方面，共识性符号的丰富性表现为加倍的真实。而这似乎戏仿着日常现实经验的混乱。”<sup>⑮</sup>这个理论也并没有指出如果传统戏剧的意义世界一旦垮塌之后，多元的无政府主义戏剧观会带来什么样的危害和灾难，幸而这不是世界戏剧的全部真相。

作为综合性的艺术，戏剧这一概念天然地指向文学层面和演出层面这两种文本的合一，这种合一我们可称之为“总体文本”。文本主要的功能是叙事，文学剧本是由剧作家完成的，然而导演和演员也客观地介入了叙事，只不过其介入和表达的方式和编剧不同而已。由表演所完成的舞台叙事和剧作家所完成的文学叙事最终构成了戏剧的总体叙事文本，这是戏剧艺术最特殊的艺术特性。即便没有文学文本，舞台作为时空艺术依然要进行叙事，即便没有语言，场与场之间的组合依然构成叙事，只要叙事存在，实质上的文本就存在。在戏剧艺术尚未成熟的时代，演员中心制的时代，无论是“演出大纲”还是“幕表”都是一种实体意义上的“剧本”，它和现代意义上的剧本的区别只是成熟度、深刻性、完整性的不同。后戏剧剧场想刻意摆脱的文本如同幽灵一样挥之不去。哑剧和舞剧虽然没有台词，但不能说哑剧和舞剧就没有文本叙事。但是，我们不能因为导演和演员可以参与叙事，甚至独立叙事，就认为表演可以脱离或取代文学文本，实际上他只是兼行了文学文本和演出文本的双重职能。后戏

剧剧场中对剧本中心地位的消解，作为人为“分裂”的阐释，其逻辑本身就是存在问题的。而摆脱语言意味着戏剧有可能面临着摆脱深度的危险，戏剧美学需要戏剧建立其与伦理、道德、政治、心理、文化以及自我反思的关系，而这仅仅依靠身体和造型的展示是不够的。戏剧史上编剧、演员和导演的中心制曾经交替存在，但是戏剧进化的实质并不体现为三者谁代替谁，谁成为中心，而在于其综合化的程度能否达到真正意义上的成熟，或者说达到理性和审美在最高意义上的完满。

雷曼发现并指出了后戏剧剧场消解文本中心的特点，但他却没有发现这种消解的极端其实就是表演的中心化，这种中心化同样造成了戏剧内部新的等级差异。而事实上他列举的作品大多是“导演剧场”的创作，他所提出的“消除等级化差异”的理想在后戏剧剧场中就变成了一种自相矛盾和自欺欺人，结果只能是以一个中心替代另一个中心，以一种统治反抗另一种统治，其等级差异的实质没有改变，甚至从根本上说和过去历史上的“编剧中心制”或“演员中心制”的实质是一样的，其结果不利于艺术在最高审美要求层面的完整性和综合性。雷曼的问题还在于他没有意识到后戏剧剧场观念的背后是西方哲学主客二分的思想，这种思想认为一切艺术是对理念世界的呈现，而忽略了人本身就在世界之中，人的在场就是一种理念言说的事实。不是人在言说理念和语言，而是人就在理念和语言之中，演员的在场本身就开启了一种叙事，因此文学叙事和舞台叙事在戏剧中无法截然分开。

雷曼对后戏剧剧场偏重赞扬而缺乏批判性反思，也由此导致不少人忽略了该理论最重要的现象分析价值，而将他的观点误读为“后戏剧剧场摒弃文学剧本”，造成了该问题和含混和争议。笔者认为剧本对于未来的戏剧艺术而言依然重要，如果把雷曼的理论和戏剧史真正的发展历程，和戏剧史上其他的思想理论割裂开来，单独奉为主臬就会容易造成误读，造成戏剧观念的单一和偏狭。由于误读在某种程度上过分夸大了后现代以来的戏剧在戏剧史上的作用和意义，对当前的戏剧实践造成了一定的影响，再加之误读或者没有真正理解作者的阐释框架所要解决的问题，而把

它等同于方法论意义上的指导性理论所带来的问题可能就会更加严重。对此,我认为对于新的前沿理论我们要准确地、批判性地加以接受和吸收,不能没有反思地奉为行动指南,唯有在理论上具备清晰的判断力才能在实践中不走弯路或少走弯路。

“后戏剧剧场”理论是进入新世纪之后对中国话剧影响最深广的西方戏剧理论,这个理论自然也影响了当代中国话剧的青年导演。在展望中国话剧原创的希望和未来时,我们发现近五年中国话剧有一个突出的现象——“独立导演群”的崛起。据不完全统计,2013—2017年在北京地区首轮上演的具有一定影响力的独立导演作品有160部之多,其中2016年和2017年有50余部新创排的话剧受到市场关注。有些青年导演已经步入观众的视野,形成了可观的粉丝群体。比如文慧的“生活舞蹈工作室”、田戈兵的“纸老虎”、赵川的“草台班”、李建军的“新青年”、李凝的“凌云焰”等。这一崛起的“新时代独立导演群”带给中国话剧崭新的气象,在他们身上呈现出可贵的创造潜质。

首先,这群青年导演中有不少人全面而又深入地接受了西方戏剧观念和作品的影响,艺术修养比较全面,具备相当的创新意识和独立思考的能力。他们大多是国内外的戏剧专业高校培养出来的较为优秀的毕业生。王翀是夏威夷大学戏剧硕士、加州大学尔湾分校戏剧学博士,导演作品有《雷雨2.0》《群鬼2.0》《茶馆2.0》等;王子川毕业于上海戏剧学院表演系,他导演了《非常悬疑》《四情旅店》《雅各比和雷弹头》;中央戏剧学院舞台美术系毕业的李建军导演的《飞向天空的人》《狂人日记》《25.3km 童话》《美好的一天》收获了业内外的一致好评。他们和新时期崛起的导演群最大的不同是他们摆脱了历史、时代和思想的禁忌,直接面向世界最前沿的戏剧,并且天然地具备对话世界的愿望、激情和才能。

其次,这群年轻而有活力的导演长期和成熟的艺术家和剧团合作,有相当一部分具有院团的背景,有的已经积累了相当丰富的舞台经验。其中较为典型的是来自孟京辉戏剧工作室几位“演而优则导”的青年话剧导演。丁一滕近年来导演了《拥抱麦克白》《窦娥》《醉梦诗仙》等剧,其

中《窦娥》在2017年第四届乌镇戏剧节上还发生了开票短时间售罄、现场排长队领票的热烈场面;导演《爱在歇斯底里时》《年轻的野兽》的刘畅;导演《局外人》《开膛手杰克》的杨婷;导演《丁西林民国喜剧三则》《一些契诃夫的小戏》的班赞,作为《战马》中方导演的刘丹,其《搁浅》《爆米花》也展现出了一定的艺术潜力。这一独立导演群是全球化时代成长起来的一代人,拥有丰富的戏剧资源以及前人所没有的自由创造的土壤,他们创作的起点从一开始就基于专业化、市场化的合作机制,因此他们的未来必将呈现更为灿烂的风景。

再次,独立导演的作品已经呈现出相当的人文情怀和思考能力。作为新世纪戏剧新浪潮的新锐导演,李伯男的“经典爱情三部曲”以及《建家小业》等作品赢得了业内外的高度认可。李凝的代表作品《灵魂词典》《方寸》《奥赛罗凌云十八式》等,还有朱宜编剧、张慧导演的话剧《我是月亮》以五个彼此看似独立的故事,思考了现代社会孤独的主题,关注了人的内心最隐秘的部分,体现出了当代戏剧的人文情怀。从他们的身上,我们可以感受到智识、才能、社会责任以及思想深度,也可以感受到世界眼光和自由精神。

目前,独立导演的崛起在实践上比较突出,在思想的建树上还比较有限,他们还没有从“模仿创新”进入到“自主原创”。对个体而言,实践与理论发展的不平衡,是很多艺术家不能走得更远的根本原因。对整体而言,实践与理论发展的不平衡也是近年来中国话剧的突出问题,是戏剧理论无法直接有效地引领思想潮流的原因所在,这也是导致中国话剧缺乏原创力和人文深度的原因之一。如果20世纪那一场轰轰烈烈的“戏剧观大讨论”,没有黄佐临这样深谙舞台艺术,又有理论高度的戏剧导演的引领,很难想象中国话剧如何走出它的历史困境。戏剧的繁荣,不可缺少理论自觉和理论建设,也不可缺少具有卓越的人文思想和理论修养的实践家。伴随着不断完善的内在学养和智识的不断提升,独立导演或许可以改造和优化目前的戏剧生态,逐步缩小中国戏剧在审美层面和思想层面与世界戏剧的差距,同时彰显中国戏剧的主体意识和美学精神。原创之根在于大戏剧家的出现,80年代有胡伟民、林兆华等

一大批风神卓特的人物，提到西欧各国的戏剧，大家耳熟能详的就是个大剧院的著名编剧和导演。希望当代中国话剧的独立导演群可以走出具有世界影响力的戏剧大家。我们有理由相信中国当代迅速崛起的独立导演群可以对中国话剧的未来产生积极的意义。对于那些把艺术看成自己生命所在的“真正的艺术家”而不是“伪艺术家”，这个时代应该创造一切条件给予尊重，让他们起飞。

今天，中国话剧身处“媒介狂欢下的百年孤独”的一个历史阶段，如何发挥国家院团、地方剧院以及独立导演的智慧和力量，提升我们这个时代的原创力，为他们创造更好的平台和条件以展示他们的才华，从而提升中国话剧 21 世纪的世界影响，孕育并催生属于我们这个时代的最有力量的经典之作，我以为这是中国原创话剧的希望所在。戏剧艺术的发展有其自身的规律，也许中国话剧正是在今天的彷徨和痛苦中积蓄她的力量。

[本文系 2015 年国家社科基金重大项目“人文学导论”（课题立项号为 15ZDB021）阶段性成果]

- ①参见顾春芳：《原创话剧之核——指向时代的经典》，《文艺研究》，2016 年第 9 期。
- ②周宪：《审美现代性的四个层面》，《文学评论》2002 年第 5 期。
- ③参看蔺海波《90 年代中国话剧研究（第四章）》、刘平《实验戏剧应该有自己的探索方向——从〈恋爱的犀牛〉看实验戏剧的创作》、秦良杰《论当代先锋戏剧的创作

实践——以孟京辉、林兆华为中心》、穆海亮《先锋派与媚俗艺术的双面体——孟京辉戏剧管窥》等文。

- ④蔺海波：《90 年代中国话剧研究（第四章）》，《戏剧》2001 年第 3 期。
- ⑤牟森：《写在戏剧节目单上》，《艺术世界》1997 年第 3 期。
- ⑥周振甫：《文心雕龙注释》，第 347 页，中华书局 2012 年版。
- ⑦易卜生：《易卜生书信演讲集》，汪余礼、戴丹妮译，第 6 页，人民文学出版社 2012 年版。
- ⑧中国话剧已经意识到了这个问题，近年来刘恒、莫言等小说家都参与了话剧的创作，虽然由小说家参与创编的话剧不一定就会成功，毕竟戏剧是最难以驾驭的一种文学体裁，然而这对中国话剧而言无疑是一个好的现象。
- ⑨徐晓钟：《戏剧界应该做属于他应该做的事——我对话剧现状和未来的一些看法》，《戏剧报》1985 年第 6 期。
- ⑩田汉：《话剧要有鲜明的民族风格》，《戏剧报》1957 年第 8 期。
- ⑪徐涟：《复归婴儿之心》，《中国文化报》2016 年 5 月 11 日，第 3 版。
- ⑫《后戏剧剧场》的作者汉斯·蒂斯·雷曼在 1999 年出版此书，目前已翻译成 20 多种文字，中译本在 2010 年首版之后在中国话剧界造成比较深广的影响。
- ⑬⑭ [德] 雷曼：《后戏剧剧场》，李亦男译，第 60 页，第 99 页，北京大学出版社 2016 年版。
- ⑮参见 [英] 艾略特：《艾略特文学论文集》，李赋宁译注，第 101 页，百花洲文艺出版社 1994 年版。

[作者单位：北京大学艺术学院]

责任编辑：费冬梅