

# 话剧民族化的新进程

——新时期话剧演出形态的新变化

吴 济 时

**作者** 吴济时, 武汉大学文学院教授; 武汉, 430072。

**关键词** 话剧 演出形态 民族化

**提 要** 新时期之前, 话剧民族化的进展十分缓慢。独尊斯坦尼斯拉夫斯基, 舞台成了再现生活“真实”的空间, 既与我国戏剧美学、观众欣赏习惯不协调, 又显得单调。新时期以来, 话剧艺术家思维定势被突破, 创新成为时尚, 出现了前所未有的中国戏剧美学与西方现代主义戏剧美学大交流、大融合。我国戏曲虚拟、写意, 将生活诗化等假定性表现手段被用于话剧导演之中。首先, 是使舞台由再现的物理空间, 向表现的、心理空间转化了; 第二步又大胆地将写实与写意结合, 将生活诗化, 从而使演出形态向民族化迈出了新步伐。

话剧, 作为一种外来的艺术品种, 从传入我国开始, 话剧活动家就注意到它的民族化问题。当时, 虽然只是简单的处理, 如在演出中加一段京剧清唱, 却反映出人们已经注意到民族化是关乎话剧能否为中国观众接受, 能否在中国扎根的大问题。自那时起, 至今 90 多年, 话剧民族化的探索从未间断过。著名戏剧家焦菊隐、黄佐临等先生都为此倾注了大量心血。特别是北京人民艺术剧院的总导演焦菊隐先生, 更是从实践到理论作了全面探索, 并取得了值得重视的成就。1963 年焦先生写出了《论民族化(提纲)》, 对自己多年探索话剧民族化进行总结。由于“左”的思潮影响, 他的论文没有写出来, 但是从提纲看, 他关于话剧民族化的思路是清晰的, 观点是明确的。他的基本思想就是话剧民族化必须向戏曲学习, 必须与我国戏剧艺术观念和美学原则相融通<sup>①</sup>。很可惜, 由于同样的原因, 他的实践也没能继续下去。因此, 在进入新时期之前, 话剧民族化进展十分缓慢。新时期清算了极“左”思潮, 在改革、开放的大好形势下, 话剧艺术家放开手脚大胆探索, 话剧演出形态才发生了巨大变化。从变化中, 我们看到了话剧民族化迈出了新步伐, 取得了可喜的新成就。

粉碎“四人帮”之后, 被压在“五行山”下 10 多年的话剧, 以《枫叶红了的时候》、《于无声处》、《丹心谱》等为发端, 形成了新的创作热潮。在几年之中, 产生了一批很有影响的“写实主义—幻觉主义”话剧, 诸如《陈毅出山》、《报春花》、《权与法》、《陈毅市长》、《血,

总是热的》、《谁是强者》等，观众在“真实”情景造成的幻觉之中，产生一种情感宣泄的快感，因而受到十分热烈的欢迎。这几年的话剧热，成为我国话剧史上不多见的话剧繁荣、兴旺时期。但是，演出形态却仍然是文革前的老面孔，都是斯坦尼斯拉夫斯基理论指导下进行艺术生产的结果，舞台前面竖着“第四堵墙”，墙内还是再现生活的“真实”，依靠制造幻觉，取得艺术效果。

党的十一届三中全会，确定并实施了改革、开放的国策。不久，西方文化思潮，包括形形色色的新的戏剧观和种种“文化快餐”大量涌入。人们的审美视野扩大了，审美情趣随之发生了变化。话剧艺术家们的戏剧观也因而发生了变化。创新成为一种新时尚。人们了解到不仅斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德，乃至布莱希特、格洛托夫斯基等戏剧大师对我国戏曲表演艺术都十分佩服，于是在创新中，与我国戏剧艺术观念和美学原则相融通，写实与写意相结合；布莱希特体系、象征主义、表现主义、乃至荒诞派的表现手法都被用来实验，出现了前所未有的中国传统戏剧美学与西方现代主义戏剧美学的大交流、大融合。于是，话剧的“写实主义—幻觉主义”的长期一统局面被打破了，出现了多种演出形态共存的局面。产生了有歌有舞的、在广场演出的广场话剧，产生了演出近在咫尺的小剧场话剧；产生了破除生活表象真实的、用虚拟、荒诞手法表现的话剧；产生了写实与写意相结合、将生活诗化等一些很新潮的演出形态，话剧的演出形态多姿多彩了。

演出形态的变化，从根本上说，是话剧艺术家多方探索和使用假定性的新的表现手段的结果。假定性是戏剧的基本属性。所谓戏剧，实际上就是以伸缩自如的舞台假定性，去表现无限多样的社会生活场景，乃至人们想象的虚幻世界。在有限的物理空间中，创造无限的美学空间。在这方面，中国戏曲对假定性手法的运用，可以说已达到了无所不能、出神入化的地步。但是，在独尊斯坦尼斯拉夫斯基之后，就认定我国戏曲表演方法是落后的，写实与写意水火不相容，假定性表现手段的创造受到很大的局限。改革、开放的大好形势，使话剧艺术家和观众都不满于单一的老面孔了。话剧艺术家有了多种选择的可能性，他们不再把再现生活“真实”看成是唯一的。不再只把舞台看成是再现场所，也看成是表现场所。决心向写意、向表现转化，并努力寻找人的内在精神生活的外在表现形式；于是，话剧舞台从再现空间向表现空间转化，从“写实主义—幻觉主义”空间向抽象、间离、荒诞空间转化，从机械的物理空间向心理空间转化，创造了多种多样、为话剧舞台前所未见的舞台假定性。其中运用得较多、较成功，而又在民族化方面成就比较突出的假定性有两种。

（一）破除生活表象真实，运用虚拟和荒诞手法制造的假定性，这是新时期话剧民族化迈出的第一步，即从“再现”向表现转化。虽然全剧内容仍遵循生活的常理，但它不追求生活表象的真实，相反却是破除生活表象真实，运用虚拟和荒诞的手法，将人物的心理活动具象在舞台上，也就是将人物的心象戏剧形象化。比较早出现的是马中骏等编剧、苏乐慈导演的《屋外有热流》。剧本将现实生活中常见的、平常的道理，放在怪诞的环境与冲突中展现，舞台上展现的是死人与活人的较量，是两种不同“灵魂”的较量。导演在一出场景中，运用我国戏曲的虚拟、荒诞手法，将弟、妹心理活动具象，并与外在冲突交融的结构方式，通过时间顺序的颠倒和空间的灵活转换，表现已去世的哥哥赵长康的亡魂从千里之外回到老家，并穿墙而入，与正想到自己的弟妹作情感交流与思想交锋。观众感受到的不再是再现生活“真实”造成的情感激动，而是在亡魂与人面对面的思想交锋中，由于对那种被金钱腐蚀了的灵

魂的无情揭露,从而产生出令人震惊的艺术效果。这种破除了生活表象真实的表演,人物想什么就出现什么的表现手法,在我国戏曲中是比较常见的。它创造了可观性很强的艺术真实,又将观众引入到对生活的更深层次的思考。

破除生活表象真实的《绝对信号》,是以小剧场演出形式出现的。它彻底拆除了“第四堵墙”。整出戏时空多变,假定性极强。多变的时空是怎么表现出来的呢?靠“再现”手法使那样多的场景及时在舞台上转换出来,是不可能的。焦菊隐先生指导演员学习戏曲时,曾经指出:“我们的戏曲不是从布景里产生表演,而是从表演里产生布景。”<sup>②</sup>《绝对信号》的剧作家和导演一致认为排这个戏要走戏曲的路子,也就是时空变化是演员演出来的,“环境随着人走,人在景也在,人无景也无。”由于有了演员的表演,由于欣赏者参与创造,所以舞台上由几根铁架支撑,散放几把椅子的平台,才成了一节守车。也是由于有了演员表演和观众参与创造,同一空间,才又变成了一间新房。这就与“写实主义—幻觉主义”再现生活的“真实”大异其趣。因此,也使话剧演员的表演艺术向民族化迈进了一大步。

《一个死者对生者的访问》和《狗儿爷涅槃》,两者都采取了荒诞的表演手法,将人物的心态具象。前者表现在公共汽车上与歹徒搏斗而牺牲的叶肖肖,在太平间挺尸而起,去访问那些由于种种原因,没能支援叶肖肖与歹徒搏斗的乘客,以极大的宽容与他们谈心。后一部戏表现狗儿爷那种不认命、不服输的人生态度。他一生追求的目标是以自己的勤劳和智慧致富,挂千顷牌,建比地主更阔的大院,赛倒地主祁永年!两个戏都破除了生活表象的真实,将人物心象具象在舞台上,展现活人与“亡魂”的矛盾冲突,直接深入到心灵深处,将隐秘的东西公开在舞台上,从而创造了不可思议的艺术世界。前者借助于一个中性舞台,运用音乐、歌唱、舞蹈、造型、绘画、面具等,进行新的综合,高置的架子鼓自始至终以不同快慢和大小的鼓声,作全剧的情绪贯串线;叶肖肖就在这综合的中性环境里表演,歌队成员坐在两旁既担负歌唱任务,又是侯场演员,到该自己上场的时候,戴上面具就进入角色与叶肖肖配戏演出。由于是心态具象,所以演员上场之后即卷入矛盾纠葛之中,省去了过程交代,真正做到了“有话则长,无话则短”,从而有效地扩大了话剧舞台生活容量。

像这个戏这样多的内容,这样复杂多头的线索,用“写实主义—幻觉主义”的表现方法,是不可能在一个晚会中很好地完成的。心象的戏剧形象化不仅能将过去靠言行冲突表现在舞台上的东西浓缩,而且直接深入到人物的内心世界,使矛盾冲突得到更直接、更深层次的表现。

更直接展示人物内心世界,将人物心态戏剧形象化的是锦云编剧、林兆华导演的《狗儿爷涅槃》。这个戏的基本情节就是全面地、历史地展示狗儿爷与生前和死后的地主祁永年的多次、多种形态的较量。他们之间的矛盾纠葛,有时是狗儿爷的幻觉,有时是狗儿爷对往事的回忆,有时又将回忆与幻觉搅在一起。但有一点是很清楚的,地主祁永年的出现和入戏,实际是狗儿爷心象具象化。正因为省去许多过程的交代,所以这个戏才得以浓缩了狗儿爷30多年的人生遭际及其悲剧。在我国的文化传统中,特别是在戏剧文学作品中,有很多被压迫者死后复仇的故事。如《牡丹亭》中的杜丽娘、《红梅阁》中的李慧娘等都是受压迫的妇女,在封建社会,生前她们不可能是胜利者,复仇只能在死后。《王魁负桂英》中的桂英,也是如此。它们相当深刻地反映了我们民族那种坚持正义、不服输的奋斗精神。《钟馗嫁妹》中的钟馗,也是死后报恩,还了自己的心愿。从文化遗产的角度看,这是一个意蕴很深刻的文化现象。到

了20世纪中期，时代发生了巨变。被压迫者狗儿爷不是死后，而是在活着时就要还自己的心愿，要实现自己追求的目标。解放之后，被压迫者翻身了，他们坚持真理，保持着不认命、不服输的精神，狗儿爷就是个典型。在旧社会，受剥削、受压迫的狗儿爷，要赛倒祁永年是不可能的。解放之后，狗儿爷还要继续与已去世的祁永年较量，要“赛倒祁永年”。本来，狗儿爷是可以赢得这场“比赛”的，但结果却事与愿违，他的儿子陈大虎，在新的历史时期，有新的盘算，有更大的理想。他用推平高门楼、建造白云石厂的行动，结束了狗儿爷一生想挂千顷牌、建造大院的美梦。这个戏以狗儿爷美梦破灭，从实际和思想观念上相当深刻地反映了我们现实生活的变革，并且把我国话剧中农民形象的塑造，提到了一个新水准。

乍一看来，这个戏是借用了现代派表现主义的表现方法，实际上它是对我国文化传统中民族精神表现手法的化用，因而具有很强的民族化的色彩。它是北京人民艺术剧院对焦菊隐探求话剧民族化的继续，是在新的历史时期，从内容到表演形式，对话剧民族化作出的重要贡献。

(二) 写实与写意结合，将生活诗化的假定性。这种假定性的特点是充分运用歌舞、虚拟、写意等手段。这是话剧民族化迈出的第二步，很值得重视。写实与写意结合，将生活诗化的假定性表现成功，可以说是个重大突破。最早获得成功，并引起强烈反响的是黄佐临导演的“写意话剧”《中国梦》。到徐晓钟导演的《桑树坪纪事》问世，则更使中国话剧成为具有中华民族特色的、写实与写意结合，歌、舞、剧浑然一体的艺术品了。

我国话剧，历来都是“既无唱功，又无做功”<sup>③</sup>的。进入新时期不久，产生了既有“唱功”，又有“做功”的话剧《搭错车》。但是，它并不是将歌舞作为制造假定性的手段，而是为了再现歌星阿美的生活经历。这个戏基本是保留了生活表象的“真实”，歌、舞是为制造生活幻觉服务的。戏中反复吟唱的《酒干倘卖无》，则是整个戏的情绪纽带。阿美唱《酒干倘卖无》，也不是为了强化假定性，而是为了再现生活的“真实”。可是，黄佐临导演的“写意话剧”《中国梦》就不同了。其整体构思就不是再现生活的“真”，而是刻意追求“写意”，创造话剧舞台艺术的美。他运用了戏曲“景随人生”的美学原则和虚拟手法。歌舞成为制造假定性的重要手段，许多情节和场面都是用歌舞手段完成的。比如冲浪，比如舅父为外甥女的到来举办大型招待会，演员在这里跳的舞蹈就是一种冲浪的意象，不是再现剧本提供的生活“真实”；又通过象征性的动作和表演性的舞蹈，引导观众参与，共同创造了一个大型招待会的盛况。观众通过舞蹈看到了招待会的盛大、热烈，看到了彬彬有礼的外甥女与各种不同的客人握手、拥抱、寒暄，这就是我国戏曲虚拟、写意手法的巧妙运用。它艺术地达到了再现生活“真实”的话剧很难达到的演出效果。

运用写实与写意有机结合，将生活诗化的假定性，取得最为喜人的成果是《桑树坪纪事》。这个戏，通过表现一个小小的桑树坪日常生活的家长里短和种种矛盾冲突，反映了我们民族现实的生存状态，他们的历史重负，他们奋斗的心声，客观上反映了改革、开放的必要性和迫切性。在表现形式方面，将写实与写意两种原则结合，整出戏的基于情节，如“估产”、“雇麦客”、“榆娃与彩芳之恋”、“福林和他的婆姨”、“批斗王志科”、“金明护牛”等都是写实的、再现的，展现了人物在规定情景中的冲突与行动。但是，它已不是原来的“写实主义—幻觉主义”要求的再现，它不要求演员每个动作都真实到位，有时还要求演员与角色间离，甚至像戏曲演员一样，可以跳进跳出，可以渗进演员对所表演的角色怀有的评价。比

如李金斗在估产队面前急中生智,抱头大哭,从而得到了估产队的“谅解”。演员就是在内心笑李金斗鬼点子多的心态下表演这段戏的,这比单纯的“再现”更能表现演员对角色的态度与情感,从而激发观众对生活的理性思考。在再现的基础上,这个戏也大量运用了虚拟和写意手法,如麦客来去的舞蹈,就像戏曲舞台上走“圆场”一样,表现时空转换。又加运用了转台,使时空转换更臻完美了。还有“捉奸”、“打牛”等,则更是将表现语汇、象征手法与传统戏曲的表现手法和我国民间舞蹈有机融合,用舞蹈、伴唱完成了“写实主义—幻觉主义”不可能表现出的情节和场面。由于吸收和化用了许多我国戏曲的虚拟与写意的手法,从而使哲理与诗情达到了比较完美的统一,引起观众心灵的震撼。在总结《桑树坪纪事》的艺术创造时,徐晓钟先生说:“我向往把某些新的或是对我们陌生的艺术观念,演剧原则兼收并蓄,与我国传统艺术的美学原则,观众的欣赏习惯,辩证地相结合;而使结合不致成为某些观念与原则的拼凑,这就需要自己消融和创造。”<sup>④</sup>应该说徐晓钟的“消融与创造”基本上是成功的。《桑树坪纪事》的艺术成就,不仅得到专家们一致的赞赏,也受到观众的普遍好评。它是具有中华民族戏剧文化特色的话剧,因此也是为中国老百姓所喜闻乐见的话剧。

话剧民族化的问题,既是内容问题,更是形式问题。相对而言,内容问题比较好解决一些。许多作品对这个问题都解决得比较好。早期曹禺的《雷雨》、《日出》等,解放后田汉的《关汉卿》,郭沫若的《蔡文姬》、《武则天》,老舍的《龙须沟》、《茶馆》等,在内容的民族化方面,都取得了很大的成功。无论戏的生活内容、民俗风情,乃至提出问题和解决问题的方式方法等方面,都是具有中华民族特色的。90多年中,内容民族化的问题解决得比较好。只有形式问题(特别是演出形态),由于强调话剧舞台必须再现生活“真实”,就与我国戏曲大量运用虚拟手法、强调写意传神大相径庭,与我国观众欣赏习惯也不一致。话剧形式的民族化问题,迟迟没有得到很好的解决。到50年代后期和60年代初期,焦菊隐、黄佐临等话剧艺术家,作了积极探索。既有《降龙伏虎》等的经验教训,又取得了象《蔡文姬》、《关汉卿》那样十分可喜的成就。他们在实践中努力将写实与写意结合,甚至在排戏时运用了戏曲的一些表演原则,但是还不是全面结合,还没有完全跳出“写实主义—幻觉主义”模式。

《桑树坪纪事》较好地解决了写实与写意的辩证统一的问题,使再现与表现、写实与写意有机结合起来,使话剧艺术与中国戏剧美学原则基本上融通了。在解决形式的民族化问题方面,向前迈出了一大步。这个戏的成功,是话剧民族化的大突破,可以说它是我国话剧民族化道路上的一块新的里程碑。我认为依照焦菊隐、焦晓钟先生探索的道路走下去,深入、系统地研究我国戏剧美学和中国观众的戏剧欣赏心理,在实践中加大民族化探索的力度,话剧在我国“成为一种最普遍、最有群众性的艺术”的这一天,不要太长时间就会来到!

#### 注 释:

- ① 《焦菊隐戏剧散论》,中国戏剧出版社1985年版,第1—19页。
- ② 于是之等:《论北京人艺演剧学派》,北京出版社1995年版,第120页。
- ③ 汪优游:《我的俳優生活》,载1934年《社会月报》第1卷第1期。
- ④ 徐晓钟:《在兼容与结合中嬗变》,载1988年第5期《戏剧报》第43页。

(责任编辑 张炳焯)