

● 中国文学

# 百年戏剧三题

吴 济 时

(武汉大学人文科学学院,湖北武汉 430072)

[作者简介] 吴济时(1929-),男,湖北随州人,武汉大学人文科学学院中文系教授,主要从事戏剧文学与戏剧理论研究。

[摘 要] 20世纪的影像文化大潮,强烈冲击着文艺生态,一些传统艺术品种的生存受到了严重威胁。20世纪的戏剧就是在大潮冲击中争生存、求发展的戏剧。为此,戏剧界在三个方面展开了探求,首先,重新认识并强化了戏剧的独特性,从而立定了脚跟;其次,重新认识了发展与继承传统的关系,发展必须在批判地继承传统的基础之上;第三,着重研究了戏剧与观众的关系,进一步明确了观众是戏剧的命运之神。认识的新突破,实践的新创造,不仅使戏剧活了下来,并有了新发展。

[关键词] 影像文化;文艺生态;独特性;传统;观众

[中图分类号] I 05 [文献标识码] A [文章编号] 1000-5374(2000)04-0563-05

20世纪,影像文化迅猛发展,强烈冲击文艺生态中文学、绘画、戏剧诸艺术品种,气势咄咄逼人,大有取而代之的势头。这种文艺生态中你死我活的生存竞争,曾引起文化人的惊恐。当年,高尔基和芝加哥大学的校长等,都曾担心人们将“沉湎于影子世界里,流连忘返”,“将不再识文断字”,文学可能失去读者。他们大声疾呼,要人们警惕:“人类将进入铅字日落西山的时代!”

汹涌的影像文化的大潮,对戏剧的冲击最为强烈长久。到20世纪50年代前后,戏剧的生存就受到了严重威胁。可以说,20世纪的戏剧,是在影像文化大潮冲击中争生存、求发展的戏剧。为此,戏剧在认识自我、认识观众和如何善待传统等方面展开了探索和实验,终于在生存竞争中立定了脚跟,并在戏剧品种和戏剧理论等方面有了新发展。20世纪的戏剧,在急剧的文艺生态运动中发展着。

## 戏剧的生存与发展, 必须紧紧把握住自己的独特性

对戏剧形成强烈冲击波的是在摄影基础上产生的电影和电视。19世纪末,产生了电影,并很快由无

声发展成有声,由黑白片发展成彩色片,由普通银幕发展成宽银幕;电影院成批涌现。早期仰仗戏剧的编、导、演力量发展起来的电影,到20世纪50年代前后,就成为威胁戏剧生存的势力了。好莱坞从戏剧舞台拉走了大批著名演员和导演,电影院从剧场拉走了大批观众,剧院纷纷关门。不仅东南欧出现了“贫乏的戏剧时期”,以百老汇为代表的美国戏剧,也出现了大萧条,剧场纷纷歇业。百老汇50年代初戏剧节演出的剧目,还不到它的兴旺时期一个戏剧节演出剧目的1/5。人们以为,有了电影,就可以不要戏剧了。曾热爱戏剧的法国人叹息:“不幸的戏剧,广播使她遍体鳞伤,电影令之寿终正寝。”20世纪三四十年代,成长起来的电视,又以它优于电影的家庭性、自我选择性,冲击着电影。美国人俏皮地说:“世界就在你的客厅里”。既然有了“客厅包厢”,人们不仅用不着收拾打扮去剧场,更用不着跑电影院了。在我国影视普及较晚,直到80年代,才强烈感受到影像文化大潮的冲击。

早在20世纪30年代,电影艺术兴起不久,前苏联的著名导演、戏剧家梅耶荷德就敏感到电影对戏剧的威胁。他为戏剧提出了一个自卫性的战略口号:

“戏剧电影化。”他说：“只有那种电影化的戏剧才能和电影进行竞争”，“使舞台变得更有弹性，能够迅速地一个接着一个地变换场景”<sup>[1]</sup>(第 163 页)。但实际上，在这方面，戏剧是不可能竞争过电影的。到了 60 年代，“戏剧电影化”的口号就被波兰的著名戏剧导演、戏剧革新家格洛托夫斯基否定了。格洛托夫斯基也认为，“电影和电视的冲击，使戏剧的存在受到灭亡的巨大威胁”。但他不同意梅耶荷德的举措，认为那样干不是扬戏剧之长。他反复研究：究竟什么是戏剧，它的独特性是什么，并作了各种各样的试验，最后得出结论：所谓戏剧，“就是发生在演员与观众之间的事”。又说，“演员个人表演技术是戏剧艺术的核心”，“没有演员与观众间感性的、直接的、活生生的交流关系，戏剧是不能存在的”<sup>[2]</sup>(第 5、9、23 页)。他抓住了戏剧独特性的核心。经过梅耶荷德、布莱希特、格洛托夫斯基等人反复研究和实验，终于认识到戏剧的独特性就在于：演员当场的活表演；演员与观众直接的、感性的、活生生的双向反馈交流；集体仪式性的共同体验。这些戏剧的独特性，是影视所无法办到的。

影视从戏剧那里吸取了发展自己的因子，迅速成长壮大起来，而戏剧也从影视那里借用了某些表现手段，学得了一些好的创作经验，如蒙太奇结构、闪回、画外音、特写、定格等，戏剧因而也有了新发展。受到现代派强烈冲击的现实主义戏剧，到 20 世纪 60 年代出现了回归。剧本创作更强调精益求精和主题切合实际，同时吸取了现代派表现主观现实等许多有益的经验；在表演方面，特别强调了演员表演技能的训练，提高剧场的双向反馈效应，更突出了自己的独特性。到 20 世纪中后期，戏剧又开始出现新的繁荣，现实主义戏剧与现代主义戏剧之花，在欧美等国竞相开放。在美国，不仅百老汇恢复了往日的繁荣，而且又有了外百老汇和外外百老汇。1987 年，剧作家刘树纲访美回国后说：“百老汇每晚仍是上百台戏演出，门票总是被抢购一空。”同年，剧作家沙叶新到英国考察戏剧后，也说：英国大小剧场都座无虚席，不存在影视冲击戏剧的危机。在法国，1989 年秋到 1990 年春巴黎的一个演剧季里，共上演了 487 部戏，而且每部戏都演出 20 场以上。事实证明，舞台上的活人表演，剧场内那种兴味盎然的双向反馈交流，有几分神秘感的集体仪式性的共同体验，是任何影视艺术都不可能达到的。所以，刘海平在访美见闻中说：虽然美国影视都很发达，“但是剧院并没因此而冷清。看戏在美国和听交响乐、参观画展一样，被视作一种高尚的艺术欣赏活动。我观看的十多场专业

演出，场场满座”。在影、视与戏剧的较量中，它们也是在各自保持独特性的大前提下，扬长避短，取长补短。竞争的结果也不是你死我活，而是影、视、剧都有了新的发展。

今天来看，高尔基等将文艺生态运动中激烈的生存竞争的后果看得太严重了，对发展的前途估计得太悲观了。事实证明，文艺生态环境中生存竞争的结局，与自然界的生存竞争的后果——弱肉强食、你死我活是不同的。文艺生态中，虽然也有“物竞天择，适者生存”的现象，但在一般情况下，它们之间的生存竞争，大都是在保持各自独特性的前提下，或扬长避短，或相互取长补短，达到共存共荣。可以说，影像文化的冲击造成的文艺种类之间的生存竞争及其发展变化，是正常的文艺生态运动；而在竞争中出现的上述具有规律性的现象，则是文艺生态平衡运动规律的具体体现。这是一种很有意味、很值得认真研究的新课题。

### 不反传统不行，全部抛弃传统没有出路

戏剧“危机”的到来，也有内因。古老的戏剧，形式老套，手法陈旧，与丰富多彩的现实生活远远不相适应，这就不可避免地导致人们对它的冷落。因此，戏剧要发展，就不能不反对当前存在于舞台上的那些消极、落后、妨碍戏剧发展的传统。比如建国后，我们在戏曲演出中取消踩跷子，就是一个明显的小例子。明万历年间，明杂剧就抛弃了元杂剧“四折一楔子”的传统，变得像南曲戏文那样可长可短。由剧情内容和作家个人喜好决定。结构模式的突破，带动了戏曲的发展。就话剧来说，若不抛掉古希腊戏剧传统中庄重的祭祀仪式、必备的歌队等有碍发展的东西，就不会有后来遍及全世界的话剧。所以，鲁迅先生说：“苟有阻碍这前途者，无论是古是今，是人鬼，是《三坟》、《五典》，百宋千元，天球河图，金人玉佛，祖传丸散，秘制膏丹，全都踏倒他。”<sup>[3]</sup>(第 35 页)这是发展的规律。但是，我们所说的反传统，既不是将传统全盘抛弃，也不能不分青红皂白，想反什么，就反什么。而是反对传统的流弊，强调批判地继承。

西方现代派却简单地把传统当成发展的绊脚石。他们中走向极端的代表如未来主义就对传统采取彻底否定的态度，主张“摒弃全部艺术遗产和现存文化”，要“摧毁一切博物馆、图书馆和科学院”<sup>[4]</sup>(第 836 页)。多数现代派主要是反现实主义传统。他们认为，艺术是表现、创造，不是再现，更不是模仿。他们强调表现主观现实，强调文学的“现代精神”和“现代意识”，要求文学和时代协调发展，随时代的变化而

变化,用新的方法创造新的文学。一般来说,他们以上主张都是不错的。问题在于,有些流派反传统是将传统全部抛弃,另起炉灶。问题更在于:这些流派的哲学基础是存在主义,信奉“世界是荒谬的,人生是痛苦的”。他们认为,应该从理性和逻辑中解放出来,追求不受理性支配的想象、不受逻辑思维制约的形象思维,即所谓“非理性”、“非逻辑”,因而受到批评和指责。

未来主义者声称要建立一种“根本和传统断绝关系的”,“新的、未来的艺术”,要创造“反戏剧”“戏剧”<sup>[4]</sup>(第836页)。他们的剧本可以不写人物,不写冲突,不写情节,不写场面;不要说个性化的语言,连一段像样的对话也没有。未来主义的创始人马利涅蒂写了一个剧本《他们来了》,就没有戏剧冲突,没有完整的情节,没有人物对话,整个剧本不到1000字。在一间豪华客厅里,总管和几个仆人正在忙碌着,全剧只有总管说了3句可以听懂、1句谁也听不懂的话。观众可以看出他们正准备迎接客人,根据总管的命令,不停地搬动8张椅子和1张高背安乐椅。最后,客人并没有来,却见椅子活了起来,自动排好队下场。看戏时,观众目瞪口呆,作者说他“试图创造一种富有生命的物体合成”。

《他们来了》还有活人表演。到卡涅尤洛的《只有一条狗》和《枪声》连人也没有了,上场的只有一条狗和一粒子弹,更是彻底的“反戏剧”“戏剧”。前者表现一条小路的深夜,路灯昏暗,没有行人,静悄悄的。然后由演出工作人员从上场门放出一条狗,让它跑到下场门下场,全剧结束。《枪声》与此类似。这种反传统戏剧可说是登峰造极了。观众看完演出,在惊愕之后,跺脚破口大骂。

未来主义彻底违背了文艺发展的基本规律——在批判继承基础上革新创造。他们的“反戏剧”“戏剧”,实际上是无根之木。闹腾了20年左右,就销声匿迹了。但是,现代主义其它戏剧流派,如象征主义戏剧、表现主义戏剧等,却没有像未来主义那样走向极端。他们既反传统,又不是全盘抛弃。他们主要是奉行表现主观现实的创作主张,基本保留了戏剧的特点。象征主义戏剧、表现主义戏剧等都有传世之作。如梅特林克的《青鸟》、斯特林堡的《鬼魂奏鸣曲》、奥尼尔的《毛猿》、《琼斯王》等,至今仍有很强的艺术生命力。他们刻意探索人的内在精神生活,并努力创造内在精神生活的外在表现形式,将人物的心态具像在舞台上,省略了不必要的过场戏和人物关系的交代,使人物的心理开掘更深,使戏剧艺术更具魅力,并且有效地扩大了舞台的生活容量。又由于运

用了暗示、对比、烘托和联想等表现手法,收到了很好的艺术效果。

荒诞派戏剧也值得注意。在20世纪50年代,由于影视的冲击,戏剧很不景气,法国却出现了荒诞派戏剧演出盛况。贝克特的《等待戈多》1953年在巴黎上演,首演就演出了300多场。1957年,荒诞派的奠基人尤金·尤奈斯库将他的处女作《秃头歌女》和新创作的《上课》并作一个晚会,每天晚上演出,竟从1957年演到80年代中期,长达20多年。可说是演出史上的奇迹。

为什么在戏剧出现“危机”、演出很不景气的情况下,荒诞派戏剧却创造了演出奇迹呢?这是一个很值得研究的问题。首先,荒诞派戏剧继承了象征主义、表现主义戏剧创作的许多成功经验;在演出形式方面,坚持戏剧的特点。他们只不过对人生、对戏剧的独特性按自己的理解作了较大的变形和夸张,对戏剧传统中他们认为应该抛弃的东西毫不留情地抛弃了。值得特别提出的是荒诞派的一些很有影响的剧作家,对深层的社会心理,对社会生活的焦点,对观众的审美情趣的变化都把握得比较好。他们的戏的意蕴,往往能激起观众思想上强烈的共鸣。第二次世界大战结束之后,经历了两次大战的欧洲人,厌恶和恐惧对人类带来深重灾难的战争,但又看不清社会发展的出路,因而产生了一种“世纪末”心理。他们认为“上帝已经死了”,什么理想、什么幸福都是求不来、达不到的,指望什么人来拯救也是不可能的。《等待戈多》就非常新奇、非常巧妙地表达了那种莫名其妙、无可奈何的无望期待。既与观众的“世纪末”心理产生强烈共鸣,又满足了巴黎人那种求新好奇的审美需求。因此,在巴黎出现荒诞派戏剧演出奇观,就不是不可理解的了。

将传统都抛弃,没有出路。但是,抱着传统不放,认为传统一点也动不得,一切照搬,无所作为,也是没有前途的。我们建国以来,在贯彻“百花齐放,推陈出新”方针中,批判地继承戏曲遗产,产生了一大批经过整理改编面目一新的优秀传统戏,成就十分可观;戏剧队伍空前壮大,戏曲事业空前发展;同时还创作了不少新戏,成就应该充分肯定。但是,从建国初得到解放的戏曲界如京剧强大的演员阵营看,从迄今50年的长时间看,从党和国家所创造的优越的物质条件来看,成就还是不很理想的。新创作的历史题材戏曲作品,传世精品屈指可数;而现代题材戏曲,在20世纪60年代之后,更是徘徊不前。新时期现代题材戏曲改革创新的成就,超过60年代革命现代戏的不多。我以为,主要问题还是由于对新时期社

会发展变化认识不足,对观众审美心理的发展变化缺乏全面系统的研究,特别是批判继承传统缺乏应有的力度。文化大革命结束后,在戏剧工作中,强调抢救传统,继承传统,采取了比较得力的措施,非常必要。但对批判继承、对抛弃传统中那些消极、落后、阻碍发展的东西,则缺乏应有的胆识和气魄,往往瞻前顾后,下不得手,因而束缚了戏曲改革者的手脚。今天,建设有中国特色的社会主义,已经进入高速发展的 21 世纪,因此,在批判继承传统、建设有中国特色的社会主义文化中,更特别需要鲁迅先生那种精神和气魄:“苟有阻碍这前途者,……全都踏倒它!”

### 走近群众,才能走出困境

我国戏曲界有一句名言:“观众是衣食父母。”在国外,观众学已经是戏剧学的一个重要组成部分。自萨赛提出“没有观众,就没有戏剧”,到河竹登志夫提出“戏剧三要素——演员、剧本、观众”,再到格洛托夫斯基经过反复试验后给戏剧下的定义:戏剧就是“发生在演员与观众之间的事”。观众已经不是一个普通概念,而是公认的戏剧构成中不可或缺的重要元素,是“戏剧的命运之神”。

观众决定戏剧的生死存亡。首先,戏剧因有观众而生。当一个人扮演另一个人,在观众面前“表演”时,便形成了戏剧。其次,戏剧因有了观众而成为现实存在,只有演员在表演中与观众进行生动活泼的双向反馈交流时,戏剧才是现实的戏剧。从根本上说,戏剧的发展变化,都取决于观众的是非好恶、审美情趣的发展变化,观众造就了戏剧。西方现代戏剧美学也认为:“戏剧美的创造,应以观众的接收为出发点和归宿。”<sup>[5]</sup>(第 331 页)就是说,戏剧艺术创作的全过程,都必须把观众的接受放在决定取舍的位置上。应该特别强调的是,作为观众的广大人群的生活,是实实在在的人生,而戏剧就是对人生的戏剧体现。从这个意义上说,观众的生活又是戏剧之源。无论从什么角度看,说“观众是戏剧的上帝”,是“戏剧的命运之神”,都是不为过的。

观众的重要地位,在理论上无可怀疑。现在的问题出在实践中。特别是近十几年来,戏剧面向观众不够,观众没有受到应有的重视与尊重,创作和演出深受群众喜爱的戏不多。虽然也常常强调戏剧应该为人民服务,但缺乏强有力的落实举措,搞会演、调演多,评奖多。得奖成了剧团的重要使命,得了奖就有了政绩,得了奖就有了经费。致使某些搞戏的人,不能不眼睛向上,盯着领导,迎合专家;不能不为得奖而呕心沥血。从事艺术生产的时候,并没真正将观众

摆在“衣食父母”的位置上,观众爱不爱看可以不必多花心思,争取得大奖才是奋斗目标。得奖的戏本来应该与观众爱看的戏是一致的。但是,近十几年来却出现一种怪现象:得奖的戏大多对观众缺乏吸引力。花去几十万,甚至上百万搞出的戏,演不了几场就“封箱”了。十几年来,像《徐九经升官记》、《四姑娘》、《五女拜寿》、《药王庙传奇》、《酒干倘卖无》、《狱卒平冤》、《倒霉大叔的婚事》、《天下第一楼》、《桑树坪纪事》、《同船过渡》、《曹操与杨修》等有鲜活的人物、生动的故事、丰富的内含、美好的形式,能引起群众关注、雅俗共赏的戏,实在太少了。得奖的戏很多,但群众爱看的却不多。真心想看戏的群众,没有中意的戏看,这是戏剧面临的严峻现实。

20 世纪 50 年代前后,出现世界性的戏剧“危机”时,荒诞派戏剧在欧洲创造的演出盛况,是能对我们有某些启发的。荒诞派戏剧并没给观众多少美好的艺术享受,也没很多有益的启示,但是不少戏的内容,都紧扣现实生活的焦点,能吸引广大群众关注,激起他们强烈的共鸣,这是他们赢得观众的基本点。今天,我们的戏剧要走出困境,必须首先解决戏剧的内容与群众关注的焦点、与群众的喜怒哀乐游离的问题。戏剧不仅要创新、要有美好的形式,更重要的是戏的意蕴必须对观众有吸引力。近十几年来,创作的新戏不能说不多,但大多是观众认为可看可不看的,能像前面所列举的戏一样,引起观众关注、激起观众一睹为快的热望的不多。

戏剧家必须沉下心到群众中去,认真研究、深层把握社会心理,掌握人民群众关注的社会生活的焦点,根据观众新的审美情趣,进行艰苦细致的艺术创造工作,努力满足观众的审美需求,一句话,千方百计搞出能与群众思想情感息息相通、激发起群众的兴趣、有较高艺术水平的好戏,才能赢得观众。

戏剧只能存活在群众之中,只有贴近群众,赢得人民群众的喜爱才有出路。文革中“四人帮”迫使戏剧“为政治服务”,使戏剧远离群众的教训实在太深刻了。戏剧的发展,需要宽松环境。任何使戏剧远离群众的思想情感,将戏剧往“高雅”的位置上拔,使戏剧失去大众化特性的做法,都是有害于戏剧发展的。司马迁在谈论为政时,有一句名言:“得人者兴,失人者崩。”<sup>[6]</sup>(第 158 页)这句话用之于戏剧也十分恰当。戏剧需要“得人”,就像鱼需要水一样。戏剧到了基层、到了人民群众之中,就是活鲜鲜的,有旺盛的生命力。历史上的沉痛教训是,当戏剧走进宫廷,成为少数人的玩物,戏剧就萎缩,以至衰亡。古今中外,概莫能外。

我们应该大力继承和发扬中国民间戏曲剧团的优良传统,放下架子,深入到人民群众之中。送真正受群众欢迎的戏上门。许多县级剧团成功的实践经验已充分证明,真正受到了人民群众的热爱,什么发不出工资的问题,年轻演员舞台实践机会太少的问题,创作素材、创作灵感贫乏枯竭的问题等等,都会迎刃而解!深入到群众之中,表现群众的心声,满足群众多种多样的审美需求,这才是戏剧发展的康庄大道!

### [参 考 文 献]

- [1] [苏] 梅耶荷德. 梅耶荷德谈话录[M]. 北京:中国戏剧出版社,1986.
- [2] [波兰] 格洛托夫斯基. 迈向质朴的戏剧[M]. 北京:中国戏剧出版社,1984.

- [3] 鲁迅. 鲁迅全集:第3卷[M]. 北京:人民文学出版社,1958.
- [4] 袁可嘉,等. 外国现代派作品选:第1册[Z]. 上海:上海文艺出版社,1985.
- [5] 林骧华,等. 文艺新学科新方法手册[C]. 上海:上海文艺出版社,1987.
- [6] 司马迁. 史记选[Z]. 北京:人民文学出版社,1957.
- [7] 建国. 与八十年代的世界观众对话——访剧作家刘树纲[N]. 文艺报,1987-10-24.
- [8] 晓丹. 戏剧被杀死了吗? [J]. 中国戏剧,1990,(7).
- [9] 刘海平. 当代美国戏剧如何摆脱困境[J]. 外国戏剧,1985,(4).
- [10] 罗大冈. 耐人寻味的《秃头歌女》[J]. 外国戏剧,1982,(4).

(责任编辑 何良昊)

## Three Topics on the 100 Years' Drama

WU Ji-shi

(School of Humanities, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

**Biography:** WU Ji-shi(1929-), male, Professor, School of Humanities, Wuhan University, majoring in dramatic literature and theory.

**Abstract:** The tide of video culture of the 20th century has been vigorously colliding with the ecology of literature and art. Some types of the traditional literature and arts are severely threatened. The drama of the 20th century has been struggling for its existence and development. The theatrical circles have probed the problems in the 3 following fields: Firstly, they have renewed their knowledge of theatrical characteristics and have strengthened them that drama has stabilized now; Secondly, they have renewed their knowledge of the relations between inheritance and development. The development of drama must be based on critical inheritance of the tradition; Thirdly, emphasis has been put on studying of the relation of theatre and audience. It is clear that audience are the Destinies of theatre. The break through of knowledge and the new creations had not only kept theatre alive, but promoted its development.

**Key words:** video culture; ecology of literature and art; characteristics; tradition; audience