

论中国话剧体式流变的几对范畴

● 刘增人

(青岛大学 文学院 中文系, 山东 青岛 266000)

〔内容提要〕 本文认为, 研究中国话剧的体式流变, 应该特别注意多元与一元、主导与从属、规整与自由、外部制约与内部驱动、外来艺术影响与本土艺术传统、文本形式与演出形式等重要范畴; 这些范畴的研究, 既有利于对既往艺术经验的科学总结, 更有利于当下话剧事业的健康发展。

〔关键词〕 话剧; 体式; 流变; 范畴

〔中图分类号〕I207.34 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1003-3637(2004)01-0028-05

当中国话剧已经走过了90多年壮丽辉煌、曲折艰难的历程后, 从文学体式的角度科学地梳理其发展流变的规律, 自然具有非常重要的作用。而既往的对话剧的研究, 又主要是从写什么而极少是从怎么写的角度切入、展开, 因而对话剧体式及其流变规律的考察, 就更具有开拓性意义。90多年来, 中国话剧主要呈现为写实型(以曹禺、夏衍的主要剧作为代表)、写情型(以20世纪以20年代田汉、郭沫若的剧作为代表)、写意型(以80年代高行健、孙惠柱、刘树纲、刘锦云等的剧作为代表)三大类型, 每一种又推出过自己或多或少的亚类型。这些不同的体式类型, 以或交替、或对峙、或互补等不同的方式, 建构起中国话剧体式流变的复杂格局, 蕴含着相当丰富的经验教训。文学体式的建构, 是一个稳定与流变辩证统一的复杂动态过程, 稳定一般是相对的, 而流变则应该是绝对的; 但稳定往往是显在的, 流变则大多是潜在的。在话剧体式流变的复杂过程中, 有几对范畴很值得认真探讨、总结, 以利于当代话剧的繁荣和发展。

一、多元与一元

在中国话剧90多年的历程中, 主要经历了由多元向一元和由一元向多元的两度历史性转换, 其中积淀着不少有意味的内容。中国话剧在五四之后不久, 曾经出现过一度多元并存的格局, 显示了话剧体式选择的多种可能。那时写实型刚刚出现, 虽然拥有阵容不弱的创作队伍及观众队伍, 但由于这时的剧作家尚只能驾驭比较简短的形式, 对“写实”这一体式的意义和内涵的理解也比较浮泛和狭窄, 没有推出成熟丰满的力作, 也就无法把自己充实、丰富为独领风骚的时代主流体式。在共历时地多向地引进西方哲学文化思潮的背景下, 受到西方浪漫主义、唯美主义以及未来主义、表现主义等影响的作者, 则纷纷推出自己比较成熟的或相当幼稚的作品, 一时呈现为写实型、写情型及其他类型众花齐放争奇斗艳的少见格局, 不同的体式在比较中互相显示着自己的优长与缺陷, 争取着自己的观众与读者。这种多元并存的格局维持了大约5年左右, 外界政治斗争形势的突然严峻与写实型体式对转型期社会思潮与观众心态的迅速适应, 互为因果地

推动着写实型体式急剧膨胀为主流体式乃至唯一体式。从20年代末期到40年代初期, 在众多写实型剧作长期尝试不断积累经验教训的基础上, 曹禺集众家之长, 应历史需求, 一举把写实型推向成功, 以力作《雷雨》《日出》《北京人》为这种体式树立起可资仿效的范本。遗憾的是, 写实型的成熟, 不是以其他体式的共同繁荣而是以它们的萎缩乃至消亡为代价的, 这就给后来话剧体式的多种发展的可能, 造成了令人遗憾的阻隔。抗战时期, 中国话剧的体式虽然有过从短小的街头剧、活报剧、广场剧、游行剧等向多幕多场剧发展、从现实题材向历史题材过渡的变化, 但作为写实型这一级别的体式的基本规范却大体相似。从根据地、解放区的话剧, 到17年的话剧, 随着时代的变迁, 在人物、情节、冲突、结构等体式要素上并无原则的改变, 但由于政治形势的变化, 话剧的政治化倾向日益严重, 体式自身的活力, 被极端化的内容和僵化了的形式内外结合压榨吮吸得灯尽油干, 最后终于沦落为一帮政治阴谋家祸国殃民的工具, 话剧也就走上了绝路。80年代以来, 改革开放, 国门大开, 西方哲学文化思潮汹涌澎湃, 各种戏剧体式竞相介绍到我国, 原有的写实型体式再也无法承担一时如潮如涌的戏剧思维方式和求新求异的对现实生活、对历史发展的不同认识方式和评价方式。《屋外有热流》等新颖的体式一旦出现, 即刻引发了对新的话剧体式大胆探索、试验的热潮, 其中既有主要继承民族艺术传统的写意型, 也有主要借鉴西方戏剧的荒诞型和象征型, 新人辈出, 新作林立, 立意不同, 风格各异, 三五年间, 居然迅速形成不管持什么观点的人都不可能视而不见的戏剧界最引人注目的巨大景观, 形成在影响和声势上一时远远超过写实型的主流体式。

这种习惯上被称为写意话剧或探索话剧的体式类型, 本身就是多元并存的, 同时他们又与戏剧史上已有的体式特别是传统的写实型在体式规范上构成多元并存的格局。显然, 这时的体式多元化与五四之后出现的体式多元化是明显不同的。这首先表现在剧作家体式意识的高度自觉上, 即这时的剧作家们如高行健等都是在非常明确、非常自觉的戏剧观

指导下建构新的戏剧体式类型的,他们把体式的创新置于戏剧创作最重要的位置,努力挣脱传统体式的束缚,从体式的各种要素乃至整体风格上开展了一场前所未有的创新活动和试验工程。这一规模空前的创新和试验,的确推出了一批比较成熟的,和在某些方面某些场景确有可取之处、确能为一般欣赏水平的观众可以接受的作品,在热心于新的戏剧类型的观众和评论家中则获得了相当高的评价和颇为热烈的欢迎。这时的探索,再也不是像20年代“国剧运动”那样纯理论的倡导,也不是陈楚淮、徐訏式的几乎无法上演的典型的案头之作。这一创新和试验的高潮之所以能够获得一定的成功,与理论界的大力提倡是分不开的。当戏剧体式探索的潮流刚刚起于青萍之末,戏剧理论界就同步地开展了认真研究分析,对其中带有方向性的创新因素,给予高度的重视,大大激发了创新、试验的积极性。而一些否定性的意见,也只是在理论上开展探讨,并不具备对新的体式构成杀伤力的机制,倒是从反向促进了创新和试验的少走弯路多出成果。应该指出,创作与评论的配合默契,正说明了他们是以共同的哲学文化思潮为理论基础的,创作实践给学术研究提供了丰富的研究课题,理论倡导为作品的文化内涵和创新意识作出各种阐释,推动着观众圈和读者群的观赏热情,在创作主体和观赏主体之间搭起了沟通的桥梁,为体式创新营造出一派十分有利的社会的文化的氛围。自然,评论界在热情地欢迎体式创新这一新事物的同时,也发表过一些溢美之词和拔高之论,对于科学地认识新的体式也产生过某些误导作用,这是不必讳言的。可见,要产生多元并存的戏剧体式,首先必须有容纳这种格局的时代氛围与观众心态,必须有孳生这种景观的多样化的生活内容及审美需求,否则,即使剧作家们殚精竭虑,也只能是一厢情愿,而不可能形成戏剧界的一种气候,一种时代的景观。

总之,无论多元还是一元,都有其存在和发展的深刻的历史的文化的原因。但就一般情况而言,戏剧体式还是以多元为好,以能够适应不同思想观念不同审美情趣的不同观众的不同需求为好。有什么样的观众,就应该有什么样体式的戏剧,才是戏剧发展的正常格局。但历史告诉我们,戏剧每每是在正常与非常的交错中迂回前进的,理想与现实总是有相当的距离。这也许能够使我们从另外的角度思考,把戏剧体式的流变,置于更加开阔的理论视野中考索。

二、主导和从属

在90多年的话剧发展中,体式流变的状况呈现出比较复杂形态,有时一花独放,有时多元并存。但即使在后一种时期,各种不同的体式也并不是平分秋色不分轩輊的。在多种体式中,一般总有一种是主导的体式,体现着特定时代的政治规范和审美理想,同时也以不同的方式和力度,影响、制约着其他体式的发展方向乃至历史命运。20年代中期,中国话剧曾一度出现若干体式并存的格局,出现过体式发展的多种可能。其中写实型由于更多地反映着苦难深重的中国人民的现实生活,以及与此大体一致的审美需求,并且有一批戏剧观相近的剧作家在它的旗帜下认真地不懈地从事创作,贡献出一组组较为成熟的作品。这些作品同当时风起

云涌的其他艺术样式如问题小说、白话新诗等也保持着更多的一致性。加之它们所取法的易卜生式社会问题剧从体式理论到剧作内涵,得到当时第一流的批评家及其所属的权威批评流派的热心提倡,于是在众家体式中成为主流体式,日渐赢得越来越广泛的观众的认可。不几年里,这种本来是从国外引进的“舶来艺术”,不但在中国扎下根来,而且渐渐形成一种戏剧理论、社会舆论的误导,好像话剧只能有这样一种体式。于是,在充分肯定写实型的正宗地位的同时,不恰当地否定了其他样式存在发展的可能性、合理性。

20年代中期,另一批更多地接受了欧美戏剧理论但同时对中国传统戏曲的观念和手法怀着深厚感情的戏剧家,既不满于传统戏曲的内容,又不满于风行一时的写实型戏剧的艺术的幼稚、手法的单一,特别是那种过于浓重的功利目的,于是开始以北京艺专和《晨报·剧刊》为阵地,努力倡导“国剧运动”。今天看来,他们的理论主张的核心,即“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”,确有不能抹杀的理论合理性与现实合理性,虽然表述未能精当,也没有推出较有影响的能够体现其理论主张的力作。显然,如果这种体式理论在创作实践中获得较为充分的发展,能够拥有较有实力的剧作家和较有影响的代表作品,是完全有可能发展成为一种颇有生命力的戏剧体式的。可惜,这种“异己”的体式及其理论,却长期受到主张写实体式的戏剧理论家们的严厉批判、受到激进的青年话剧工作者们坚决的抵制和排斥,从20年代直到80年代。这种舆论环境,对于一种尚不健全、有待成长的戏剧体式来说,显然是过于严峻的考验,“国剧运动”的迅速消声匿迹,当然主要是由于其自身的原因,但与这种理论环境也并不是毫无关系的。

历史证明,主导和从属,是一组辩证统一的范畴,没有从属,主导也就失去了自身存在的理由,也就为自己埋伏了因为孤独、因为不能从兄弟样式中不断吸取营养而走向僵化的可能,埋伏下被更具有兼容机制或与新的时代潮流保持更密切的联系的体式取代而丧失主导地位的可能。90多年的话剧体式流变提供的材料,对于处于主导地位或是从属地位的话剧体式,都具有重要的意义。它提醒一时处于主导地位的体式尽量清醒地认识到主导和从属的辩证统一关系,及时地吸取不同艺术样式的有益营养,从并存共荣中自我发展自我完善,做出尽可能丰富多样的贡献;也告诫一时处于从属地位的体式充分自觉地分析自身的优长与缺失、发展的可能与成长的障碍,从历史与现实、自我与非我的纵横比较中确立自己存在与发展的必要性与可能性。不同的体式不应该是唯我独存老子天下第一,而应是从对立中找寻并发展互补相生兼容并包的机制。不排除主导与从属的差别,但体式之间也决不应该是你死我活的斗争格局。化斗争为竞争,变互相敌对为互相渗透,从而给中国话剧开辟出更加丰富多样的体式财富,或许是一种值得大力倡导的风气,一种凝结着历史经验教训的有益的体式发展蓝图。

三、规整与自由

新诗的发展历史上,诗韵的宽与严,诗体诗形的规整与自由,此消彼长,勾画出一条颇耐人寻味的波浪形轨迹。无

独有偶,话剧的体式流变,也存在规整与自由的对立统一关系,显示着某些引人深思的规律。其实,戏剧体式的这种内在矛盾,在西方戏剧史上围绕着“三一律”的存废,早已开展过相当激烈的争论。中国话剧移植之初,所取法的主要是易卜生戏剧体式,是“三一律”业已解体之后的产物。所以早期话剧在情节、时间、地点上并无特别严格的规定,或者说是相对自由的。在20年代多种体式并存的格局中,不同体式之间乃至某种体式内部,由于尚未形成十分严格的体式规范,不同体式之间互相渗透互相影响的现象屡见不鲜,以致有的剧作在体式的归属上便可左可右而皆有一定的道理。到30年代,写实型体式成为主导体式之后,其他类型的体式逐渐消亡,但写实型内部却仍然存在不同亚类型的并存和竞争,在规整之中有着相对的自由。不同艺术趣味、审美追求的剧作家,完全可以在整体的规整中发展自己的独特艺术个性。讽刺喜剧与英雄悲剧并存,独幕短剧与多幕巨制共生,同一作家的不同作品,在体式上也可以有所不同。应该注意的是,在这多种亚体式类型中,从20年代后期就形成一种体式政治化的倾向,以人物形象类型化、戏剧冲突表面化、戏剧语言口号化等为主要特征,产生了巨大的影响,并且逐渐占领了话剧舞台的中心。这种亚体式类型具有强大的排他性,随着国内政治斗争形势的日益激化,特别是阶级斗争扩大化的加剧,更获得了君临一切、唯我独存的特权和威势,连人物在舞台上的站位、化妆,都有了苛酷到不近情理的严格规定,完全背离了生活规律和艺术规律。规整到了极点,也就是话剧的消亡!80年代初,话剧舞台好像冲决了既成堤坝的滔滔洪水,话剧的体式得到了高度自由的发展,戏剧家可以基本上按照自己的戏剧观处理冲突和人物,安排结构与时空。一时万卉竞放,几乎每一剧作都试图在体式上有所突破。但到80年代末90年代初,各种探索似乎都不约而同地走向写意与写实的互补交融,从相对的自由,又走向了相对的规整。纵观90多年的话剧体式流变,不难发现所谓规整与自由都是相对的,无论是相对规整还是相对自由,都可以推出优秀的或较好的剧作,推动话剧的繁荣;也都可能孳生粗陋之作乃至断送了话剧的艺术生命。规整走向极端,便孕育了自由的出现;而自由得离谱、乱套,也就为规整局面的出现创造了条件。从人们对艺术的多元需求的角度来看,相对的自由比相对的规整似乎更有道理;而对于那些艺术素养特别丰厚的剧作家来说,他们则更乐于“戴着锁链跳舞”,在相对规整、要求严格的体式中,也许能够更充分地发挥他们的天赋。在相对规整的格局中保持自己的艺术独创性,在相对自由的历史时期中充分尊重话剧艺术的特殊规律,是话剧体式90多年的流变历史留给剧作家们的一个非常有益的忠告。

四、外部制约与内部驱动

话剧体式流变的发生发展,既有外部的条件,又有内部的根据。外部条件中最重要的是政治、经济、军事斗争的形势,其次则是文学艺术其他样式的渗透和影响。对于话剧这一非常特殊的艺术样式来说,它的体式流变,直接受到外部条件特别是政治、经济、军事的强大制约,它往往只有在政治、经济、军事所允许的范围内,才有可能进行有相当限度的自我调整。受惠于五四以来学术文艺蓬勃发展的影

响,更由于20年代北洋军阀统治的自顾不暇,话剧的体式才出现了多元竞放的格局,写实型、写情型乃至形态各异的其他类型各自发展着自己的体式特征,各自拥有了自己的或多或少的观众与读者,有的获得了舞台生命,有的具备研究的价值,为话剧体式的发展做出了不同的贡献,也引起了人们广泛的关注。随着20年代后期特别是30年代阶级斗争的加剧,反动统治阶级和新兴无产阶级都把话剧作为自己的斗争武器,强烈地要求话剧为自身的政治经济利益服务。适应这种特定历史时期的要求,田汉等进步的、革命的话剧艺术家,自觉地改变了既往的艺术追求,放弃了业已形成的艺术个性,而集中力量从事以写实为旨归的话剧创作,直接导致了已经小有成就的写情型话剧体式的夭折,其他类型的话剧体式也几乎同时归于消亡。抗战初期,强寇压境国破家亡的深重民族危机,举国上下极度亢奋的民族感情,要求每一个有良心的戏剧家迅速为抗敌救亡做出贡献,于是街头剧、活报剧、茶馆剧、游行剧等形制短小、对演出条件基本上没有什么要求的戏剧体式,便迅速地应时代的呼唤而蓬蓬勃勃发展起来,成为这一时期最为重要也最引人注目

的体式景观。40年代末,国民党政权就要寿终正寝,政治的黑暗与经济的凋敝,共同摧残着苦难深重的中国人民,也空前地激发出抗争和反叛的激情,于是以辛辣锋利的嬉笑怒骂为特征的政治讽刺喜剧,成为一时之尚,发挥了含笑为旧时代送葬的历史作用。建国以后,话剧的体式完全沿袭根据地、解放区话剧的体式传统,不断充填进新的政治内容,也推出了相当数量优秀的或较好的剧作,产生过巨大的历史作用;但从体式创新的角度来看,却基本上是裹足不前的。而且,随着阶级斗争扩大化的不断升级,话剧的写实型体式也日趋僵化,终于在“文革”中把话剧推上了绝路。直到新时期宽松的政治文化环境出现,话剧体式的再度繁荣才有了可能。同是外部条件,其他文学艺术样式的影响与政治、经济、军事的制约相比,就有着次要与主要的显著差异。在90多年的话剧体式流变历程中,话剧接受其他艺术样式的影响一直比较微弱,唯有在80年代,却突然显著、突出起来,电影、小说、诗歌、散文、音乐的结构方式也即思维方式和表达方式,开始以极其明显的方式渗透进话剧,一下子冲破了单一体式一统天下的格局,带来了话剧体式多元并存的新局面。这当然是新时期政治、经济、文化大解放的直接后果,是外部条件为内部因素提供了发展变化的可能,内部因素才因时利便争取到与姊妹艺术互相渗透、互相补充的机遇,从而在互补交融的机制中找到了体式创新的道路。同小说、散文、诗歌、音乐、电影等文学艺术样式相比较,话剧的存亡兴衰更直接取决于观众的好恶。小说诗歌等文学作品,可以在一定程度上超越时间和空间,这一时空中读者不喜欢的作品,仍然有希望在另一时空中获得较多的知音。而一般来说,话剧只要上演几场观众寥寥,票房价值规律马上发挥其生杀予夺的大权,即使不致判处“死刑”,也难免打入“冷宫”。而观众的情绪,除去传统文化的积淀外,最重要的便是彼时彼地的政治经济军事形势,是占据统治地位的政治集团的意识形态。这些看起来是外部条件的因素,便是通过控制观众来控制话剧的体式流变,而话剧则往往只有在这些条件允许的范围内,才有可能发挥其内部

的驱动机制的作用。

五、外来艺术影响与本土艺术传统

话剧是中国传统文学艺术中不曾出现的全新体式,全然是从国外引进的。同小说、散文、诗歌比较,尽管都曾受到国外文学艺术的巨大影响,但它们毕竟是国内曾经有过的本土艺术样式,不像话剧的由移植而生成。同是移植而来的艺术,话剧比油画、交响乐、芭蕾舞等,在发展的规模与产生的影响特别是与民族文化心理、审美习惯的融合上,又有着无可比拟的优越性。话剧引进中国的过程,比较集中地体现了世界文学艺术对中国文学艺术的渗透、影响,以及中国文学艺术与世界文学艺术对话、交流这一双向、互动过程的某些重要的规律。话剧从“舶来”到扎根生长、开花结果,是一个错综复杂、曲折迂回的历史过程,其中充满着引进与抵制、摹仿与创造、学习与偏离、误读与消解、批判与借鉴的矛盾斗争。其中对话剧民族化与现代化的不同理解与不同实践,是话剧发展中的一条重要线索,也是话剧在摇摆中前进、在前进中摇摆的发展轨迹的中轴线。话剧作为一种“舶来”的艺术品种,作为一种异质文化的代表和产物,从春柳社到文明戏,与传统戏曲在体式上的主要区别,也即这种新的戏剧体式能够成立的主要依据,便是对经过日本新派剧辗转输入的西方戏剧体式、主要是易卜生式的社会问题剧模式的仿效。这是当时世界戏剧的主流体式,中国话剧的种种摹仿与摹仿中的偏离,都应该看作是与世界艺术对话、接轨的尝试,是中国戏剧向现代化道路迈出的第一步,当然是步履蹒跚举步维艰的一步。刚刚引进的话剧,要向观众证明自己存在的合理性与必然性,就必须尽量清楚地与流行极广、已经渗透进民族文化心理的大多数层面的传统戏曲划清界限,在求异的艺术追求中确立自己的地位。但任何一种外来的艺术样式如果不与本民族传统文化及其所决定的民族的审美理想、艺术追求紧密地结合起来,就难以在本土文化、本土艺术的汪洋大海的包围中保持长久的艺术生命。换言之,能否在民族化的道路上不断前进,也是舶来艺术能否在本土扎根生长的关键。现代化与民族化,似乎可以比喻作话剧艺术腾飞的双翼,是缺一不可的,同时又是极难两全的。中国的有出息的话剧艺术家们,正是在这一历史的悖论中艰难地不懈地探索前进,才为我们留下了极其珍贵的正面的与负面的精神财富。

五四之前的话剧,有的注重自觉地剥离戏曲的影响,坚持话剧独立的体式特征,虽然一时难以获得更多的观众的认同,但毕竟为一种全新的戏剧体式的移植做出了披荆斩棘的重要贡献,从某种意义上说,也就是坚持了话剧的现代性;有的有意无意依附戏曲的手段,俯就那些保守、守旧的观众群落的审美情趣与欣赏习惯,貌似“民族化”,实则因为背离了现代性而走向了自我否定的末路穷途。五四前后的写实型话剧,在雷厉风行地批判旧的戏曲的内容与形式的同时,大力提倡易卜生式的戏剧体式,比较彻底地与旧剧即传统戏曲划清了界限,创作出中国第一批真正意义上的话剧作品,为话剧的现代化或者说为现代化的世界戏剧体式在中国扎下根基,做出了奠基、揭幕的历史性贡献。从五四前后到30年代初期,十几年的时间里,中国的话剧艺术家不算不努力,作品不算不丰盛,但一直没有出现公认的话剧

精品,没有出现可以与世界级戏剧艺术家比肩而立的话剧大家,其中重要的原因之一,便是在坚持现代性的同时,有意无意忽略了民族化的追求。这是可以理解的,因为话剧要成为独立的戏剧体式,便首先应该与传统的戏曲划清界限。五四前后的话剧艺术家们,正是在对戏曲展开了一往无前的凌厉批判的基础上确立了自身的体式特征与存在价值的,没有与戏曲的决裂,也就不可能有话剧立足舞台的基础。但是,他们在泼出旧的戏曲的“污水”的同时,却把其中的“婴儿”也一并泼掉了,这在很大程度上阻碍着“大家”和“精品”的出现,阻碍着话剧的迅速走向成熟。“国剧运动”的倡导者们意识到写实型体式对民族化的疏离、忽视这一偏颇,并试图加以纠正,可惜在理论表述上未能精当,创作实践上更少建树,对主流体式的匡正,反而成为对自身消亡的某种催动。当时以及后来的对“国剧运动”的过头批判,自然有各种各样的原因,对话剧民族化重要性的认识的严重不足,不能不说是产生这种失误的原因之一。如果不把民族化仅仅局限在话剧向戏曲学习艺术表现技巧这一层面,而是强调表现由民族的文化心理及民族感情、民族性格等共同建构的、为民族大多数人所喜闻乐见的民族风格,那么,话剧民族化在30年代在曹禺、夏衍的剧作中已经取得可喜的成就,赢得了广大观众的认可与喜爱。《上海屋檐下》对大上海小市民平凡琐屑生活及其悲剧命运的传神点染,《北京人》对老北京破落户子弟不可逆转的没落及从没落中挣扎出走的历史悲喜剧的即时捕捉,都从精神实质与艺术表现的水乳交融中为话剧民族化开拓出成功的道路。前者以大革命、一二·八等时代大事件为浓墨重彩的背景,把鲜明的时代感、独特的地域性与作家的个人风格有机地融为一体,后者在中秋、拜寿、议婚等充满民族色彩的民俗现象中从容展开剧情——两者在体式上的共同之处,则在于注重以停顿、空白等带有东方艺术韵味的手法,在对浸透着民族风情的戏剧场景的精心安排与对和民族传统文化息息相关的典型人物塑造中,刻划东方式的心理,营造民族化的氛围,捕捉中国型的诗意。40年代以降,话剧艺术家们对民族化的追求,则主要在两个侧翼展开:一是以郭沫若的历史剧为代表,着重于精心选择某一为中国历史文化所独具的悲剧故事作为抒发民族感情的框架和依托,在大起大落大开大合的悲剧人物命运的变迁中,尽可能繁富地穿插上诗词吟诵、内心独白等展现人物内心世界、营造浓郁诗意氛围的场景,借以开掘、表现潜藏在历史深处的民族心理和民族性格;一是以老舍的《茶馆》、何冀平的《天下第一楼》等为代表,擅长在茶馆、酒楼等洋溢着特别丰富的民族文化意蕴和地域文化色彩的民俗场景的联缀、组合中,工笔细描民族现实生活的生动画卷,每一个生活细节都是典型的中国文化的缩影,每一句台词都浸透着华夏子民现实人生的酸甜苦辣,舞台上的一招一式都喷吐着为中国百姓所熟稔的典雅含蓄、经得起推敲与吟玩的韵味。无论是历史诗意的发掘还是民俗风韵的升华,都体现着剧作家对话剧民族化的刻意追求和对民族艺术精神的现代性发展,其历史性功勋将永远记载于中国的乃至世界的艺术史、文化史上。80年代以来立志于探索、创新的话剧艺术家,在学习世界戏剧体式、与世界戏剧艺术接轨方面,做出了前所未有的重大贡

献,但在一定程度上却忽略了民族化这一根本规律。他们的剧作未能取得更辉煌的成就,未能被更多的一般水平的观众所拥护,这应该是非常重要的原因之一。早在1939年,张庚就在延安提出了“话剧民族化与旧剧现代化”的口号,被当时的戏剧界认为是中国戏剧的发展方向。今天看来,似乎还应该对这一口号略作补充,即话剧既应该强调民族化,又应该强调现代化,两化缺一,话剧艺术就可能产生倾斜,就难以达到应有的高度,就可能成为出现“大家”“精品”的障碍。同时,民族化与现代化,都是对话剧艺术总体性的整合,既非纯内容,也非纯形式,民族化不是单纯向戏曲学习其手法,现代化更不是照搬西方戏剧的演出形式。90多年话剧创作、演出的丰富实践,90多年话剧体式流变的经验教训,为我们提供了创造性地吸纳世界艺术营养、继承民族传统文化、发展话剧艺术特别是丰富话剧体式的参照系统,有助于推动话剧在民族化与现代化有机融合的道路上不断提高艺术品位,强化舞台生命。

六、文本形式与演出形式

话剧作为最重要的文学体式之一,与小说、诗歌、散文的根本区别之一,就在于它不仅有文本形式,而且有演出形式。话剧的文本即剧本,是舞台演出的基础和依据,演出则是对文本的二度创造,是导演对文本的独特理解与阐释的舞台体现,是演员及舞台美术等全体工作人员对导演意图的具象表现。文本形式与演出形式的有机结合,构成了话剧体式的整体性、复杂性、独特性。对话剧体式的考察,自然应该包括文本形式与演出形式两大侧翼,应该注意对两大侧翼的整合性研究。但实际上,演出形式是千差万别而

且是与时俱逝因而是极难一一描述的。在文明戏时期,幕表制一统剧坛,相当数量的戏剧是没有剧本的,几种留传下来的“剧本”,有的是演出的纲目,有的是由后人所加工整理,与通常意义上的剧本大不相同,往往很少有文本研究的价值。20年代以来,在写实型与写情型话剧体式兴起以后,剧作家由剧院老板改为文学家,话剧的文学因素急剧增长为话剧的最重要内涵,演出只能在剧本所提供的内容中进行,于是,“剧本剧本,一剧之本”之说,才真正成为现实,对话剧的文本研究,才真正落到实处,对话剧文本的精确描述,才有了现实可能性。但同时,随着剧本权威地位的确立,导演、演员、舞台美术等戏剧工作者的创造,却往往受到有意无意的忽略,对话剧体式的研究,又倾斜到文本一端。新时期里,由于新的戏剧观念的流行,戏剧理论与戏剧批评开始以一种新的尺度来看待戏剧,不但重视其一度创造的成果即其文本形式,而且高度重视其二度创造的成果即其演出形式,甚至把三度创造的内容即观众的参与,也一并融汇到话剧的研究视野,作为话剧体式的一种不可缺少的重要因素来考察和评价。90多年的话剧体式和体式研究,大体上经过了轻文本重演出、重文本轻演出、文本与演出并重的曲折道路,在否定之否定中寻找着自己最恰当的表现方式与研究方式。尽管每一阶段情况都有其产生和发展的历史性原因,但毕竟是最后的研究方式更符合话剧的体式特征,更具备科学性与合理性。

责任编辑:汉河;校对:竹君

(上接第45页)既强调理论的守成,更倡导理论的创新。索绪尔的语言学理论、弗莱的神话——原型批评理论、巴赫金的复调和狂欢节化理论以及王国维的“境界说”等,都是他们苦心钻研后别具匠心的独创,在文论史上透射出耀人的理性智慧之光,对中国当代文论的综合与创新也具有悠远的启示意义。新问题的提出、新思想的空前启后以及未辟之境的大胆开拓,对于任何科学或学科来说,都具有影响深远的重大意义。文学理论要丰富、发展和前进意味着思想观念的变革、理论空间的开创以及对旧说、通说的纠正或拓展。不断创新、日益发展的活理论才会生命长久。

注 释:

- ①汪正龙:《本质追寻和根基失落》[J].《文艺理论研究》,1999,(2)。
- ②吴兴明:《现代性:检视20世纪中国文论的一种思路》[J].《四川大学学报》,1999,(4)。
- ③钱中文:《文学理论现代性问题》[J].《文学评论》,1999,(2)。
- ④李春青、王修华:《对当代文艺学研究的几点浅见》[J].《北京师范大学学报》,2000,(1)。

- ⑤姚文放:《进展与问题:1989-1995文艺学建设概观(下)》[J].《文艺研究》,1996,(6)。
- ⑥郭绍虞:《中国文学批评史》[M].上海:上海古籍出版社,1979。
- ⑦王宁:《“后新时期”:一种理论描述》[A].《比较文学与当代文化批评》[C].北京:人民文学出版社,2000。
- ⑧姚朝文:《关于21世纪中华文论的构想》[J].《佛山科学技术学院学报》,1999,(2)。
- ⑨[法]伏尔泰:《论史诗》[A].《伏尔泰论文艺》[C].北京:人民文学出版社,1993。
- ⑩[美]M·H·艾布拉姆斯:《镜与灯——浪漫主义文论及批评传统》[M].北京:北京大学出版社,1989。
- ⑪欧阳有权:《面向21世纪的文艺基础理论》[J].《中南工业大学学报》,2001,(4)。
- ⑫赖大仁:《当代文学理论批评的建构问题》[J].《江西师范大学学报》,2000,(2)。
- ⑬杨乃乔:《世纪之交的反思——再论“中国古典文论的现代转换”》[J].《文学理论学刊》,2001,(1)。

责任编辑:胡政平;校对:竹君