

## 中国大陆戏剧文学衰微的文化背景

○董 健

20世纪90年代以来,中国大陆戏剧的总体特征是:虚假的繁荣掩盖着真实的衰微,表面的热闹粉饰着实质性的贫乏。这一特征有许多具体表现,而戏剧文学的衰微便是其中重要的一条。对戏剧文学依托性很强的话剧是如此,那么,京剧就更不用说了。话剧从80年代的《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》到本世纪初的《赵氏孤儿》,京剧从80年代的《曹操与杨修》到90年代的《贞观盛世》,可以从中看出一个明显的变化:戏剧物质外壳的刻意强化与精神内涵的趋向贫弱。这里提到的80年代的三部戏是优秀的,它们是对“人的精神”的戏剧性表达,体现了处在思想解放之中的中国人的积极、开放的精神状态,也可以说是“人在精神领域的对话”。但90年代之后,情况就完全不同了。《贞观盛世》也罢,《赵氏孤儿》也罢,好看的是物质外壳,是表导演的某些技术活儿,而作为戏之魂的那种戏剧的“精神”却基本上不见了,即使勉强找出其中某些属于精神层面的东西,那也实在是平庸、虚假得很。一句话,戏剧失魂!

在这一精神下滑的过程中,戏剧文学与表演、导演、舞美的关系、比重发生了变化。作为“思想”、“精神”之主要承载者的戏剧文学步步走向衰微;表演、导演由于失去了(或主动放弃了)对文学的依托性,而自身又未能直接从生活中去发现、汲取那些至关重要的精神性的东西,便把主要精力用在了纯技术性的探索与实验上;舞台美术在这种情况下,便借着现代科技的优势与商业运营的刺激大显身手,叫舞台大大地放出了光彩。种种豪华包装的“大制作”一兴而起。上面提到的《贞观盛世》、《赵氏孤儿》都是在“大制作”上下了大功夫的。于是导演林兆华把

自己导的《赵氏孤儿》叫做“话剧大片”,很自然地,他把此剧首功归于舞美。于是,评论界不少人都用“一流舞美、二流表导、三流剧本”的说法来概括近年戏剧的状貌。从这一说法中可以看出,戏剧文学的衰微已是不争的事实。

为什么会有这样一种戏剧现象呢?

首先应该肯定,这是一种戏剧的异化现象。

本来,戏剧文学是一个很古老的话题。当古希腊亚里士多德论戏剧之时,他是把戏剧当作荷马史诗那样的文学作品来看待的,所以他认为戏剧的“六个决定其性质的成分,即情节、性格、言语、思想、戏景和唱段”当中,最重要的是作为文学要素的前四者,而唱段只是从装饰的意义上显其重要性,至于戏景,“却最少艺术性,和诗艺的关系也最疏。”<sup>[1]</sup>在世界戏剧发展的历史上,戏剧文学(不管是书面的还是未形之于书面的)作为戏剧核心精神之负载者的重要性,一向是不容置疑的。正因为正视这一铁的事实,黑格尔才把戏剧认定为第三种“诗”即文学——第一是抒情的,第二是史诗的,第三是戏剧的,而这种“戏剧体诗”恰是“史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一。”<sup>[2]</sup>这样说来,所谓“一流舞美、二流表导、三流剧本”,不是本末倒置吗?不是一种戏剧的异化现象吗?

一切异化都是人为之“物”对“人”的统治,都是人的主体精神的沦丧。周扬在80年代论说社会主义社会的异化问题时,讲到了“经济领域的异化”(瞎折腾之类)、“政治领域的异化”(民主变专制)、“思想领域的异化”(个人迷信、奴才哲学)。<sup>[3]</sup>他没有提及文化领域的异化。我认为当前大陆文化领域异化的基本表征就是虚假与平庸,就是“物化”与“非人化”。外观取代了

内涵，技术取代了艺术，仪式取代了真情，操作取代了创造，感官取代了审美。总之，戏剧失魂，戏剧的“人学”定位被动摇了。80年代就曾有人感慨：“人的世界不断贬值，物的世界（包括权力）不断增值。”胡乔木在批判周扬的异化论时，对这一感慨深表不满<sup>[4]</sup>。但20多年来的事实却越来越有力地证明了这种感慨的深刻性。就大陆戏剧而言，戏剧“肢体”的畸形，戏剧文学的衰微，正是与“人的精神”的沦落联系在一起的。在西方，从古典戏剧到现代戏剧，戏剧学的重心是有所转移的，即从Drama（作为文学的戏剧）转向Theatre（作为舞台艺术的戏剧）。但西方的转移没有使戏剧离开“人学”定位，没有淡化戏剧对人的精神世界的关注。然而在中国大陆，这种转移却使得戏剧的功夫都用在演出的物质外壳上去了。这时，戏剧文学的弱化甚至退位到与戏剧中“人的精神”的萎缩是一回事。我并不笼统地反对戏剧艺术的“大制作”，而且即使是“小制作”也仍然不能使无精神内涵的作品得到原谅。可是我们见到的那些文学退位、精神贫乏的戏剧，外包装的“大制作”使它们成了四肢发达、头脑简单的小伙子，成了衣着美丽、言行鄙俗的大姑娘。显然，失神，失魂均是一种戏剧艺术的异化。

造成这种异化的原因很多，归根结底，是在中国特殊的社会文化背景下，戏剧艺术老是回不到“人学”定位上来。这里不得不提到1983—1985年的戏剧观大讨论。那次讨论的影响一直及于当今戏剧，其中教训很值得总结。最大的问题是，戏剧的价值观会在讨论中由于离开了“人”这个核心而出现了新的混乱与偏颇。本来，70年代末80年代初的戏剧在一度繁荣之后应首先考虑的问题是，如何尽快摆脱“政治”定位的旧路子，找到戏剧的“人学”定位。《于无声处》、《丹心谱》、《报春花》一类戏曾一度以政治批判性赢得了观众，当剧中的“政治”已经过去，而人们又面临着新的困惑时，这样的戏当然就难以再“热”下去了。然而它们的现实主义批判精神与些微的“人学”内容是不应否定的。可是戏剧

观的大讨论一开始就以现实主义戏剧观为打击对象，以布莱希特与西方现代派为师，“清算”斯坦尼斯拉夫斯基现实主义的所谓“不良影响”。殊不知，斯坦尼戏剧体系的“人学”内容远比布莱希特丰富扎实得多，后者的戏剧理论和实践中倒是“政治”内容更加强烈。何况斯氏刚刚在“文革”中遭到“批判”，许多基本问题亟待拨乱反正。而现实主义批判精神无论在“十七年”还是在“文革”中都是屡遭歪曲与否定（故有人说中国只有“拟现实主义”、“伪现实主义”），现在也亟待为之正名并发扬光大之。可惜的是，历史之棋在关键时刻错走了一步，与戏剧繁荣的真正要求擦肩而过。戏剧作为一门艺术，如果离开了它的“人学”内容，不表现人的精神与灵魂，也就只能剩下一些技术层面上的“玩艺儿”了。当时的讨论，未能集中力量解决戏剧被多年剥夺了的“人学”前提问题，而一味纠缠在什么“假定性”、“非假定性”，“制造舞台幻觉”、“打破舞台幻觉”，“间离效果”、“非间离效果”，“写实”、“写意”……的问题上作无谓的“讨论”。在这些问题上都是可以任其“分歧”下去也无伤大雅的，大可不必从一种“单一”引向另一种“单一”。当然，这次讨论之所以没有抓住戏剧的根本问题，也与当时意识形态领域里关于人道主义与异化问题的争论所造成的紧张局势有关。周扬所代表的“人道主义派”想在“人学”上做出一些新的文章，以冲破多年左倾教条主义的束缚，恢复人的主体性。这不只对思想解放、政治改革是有利的，对艺术的发展也会提供积极的指导。胡乔木所代表的一派反人道主义的正统势力很快与周扬展开斗争并在舆论上取得了表面上的压倒优势，而且还继之以“清除精神污染”的政治运动，进一步压制“人道主义派”。慑于这种政治的压力，戏剧观的讨论者采取了“绕道走”的策略，故而放弃了“人学”问题，而只在一些非根本性的技术问题上展开了讨论。当时戏剧的革新者们，以为只要打破了“第四堵墙”，只要是“写实”走向了“写意”，就会迎来戏剧的新天地。但人们很快发现，那些花样翻新的舞台布景

以及表导演上“布莱希特化”的努力大都并没有使戏剧走出困境。要是没有这种局限，高行健的戏剧成就还会更大一些。观众要求的是真正的“灵魂的对话”。只有少数戏剧工作者没有囿于戏剧观讨论的狭隘视野，努力恢复戏剧的“人学”定位，才出现了前述《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》一类的好戏。但整个戏剧界经89年风波的震荡，到90年代后精神更加萎缩，进一步滑向了虚假与平庸之路。

戏剧艺术，其物质层面的变化较易、较快，而其精神层面的进步则是较难、较缓的。尤其在大陆当前这样的文化转型期里，价值观念在急剧变化之中难免出现混乱。“旧神已死，新神未生”，“该去的未能去，该来的未能来”，“前不及村，后未着店”……这就是“过渡”，这就是“转型”。在这种情况下，戏剧要深刻反映出人的精神追求当然会面临很大的困难。这一点从2003年北京人民艺术剧院演出的《赵氏孤儿》（编剧金海曙，导演林兆华）就看得出来。剧本作者想写出点“新意”来，但面对具有悠久历史的元杂剧《赵氏孤儿》的价值与道德定势，面对从千百年历史走来的中国人的心理定势，他想“出新”，显得极度地思力薄弱与精神贫困。他想否定程婴、公孙杵臼所代表的“忠义”，他想完全解构“复仇”的概念，但他的才华与思力均使他难当此任，他脑子里生产不出新概念，他提不出完全可以服众的新的价值。这样，他的剧本的思想与效果本身就是十分混乱的。一个不可避免的真实逻辑是：面对具体的历史情景，善恶不分就是支持了恶，正邪不辨就是袒护了邪，叫人忘记历史就等于灭了一个民族。这大概是思力贫弱的作者所想像不到的。导演林兆华在二度创作上有不少技术活儿做得不错，但他对剧情的思考力也与剧本本相差无几。有人说他导的这出戏的结尾“不过是资产阶级人性论的简单嫁接”，他的回答是：“那是把我提高了，我还想不到呢。”<sup>[5]</sup>确实，在

此剧处理上林兆华连“资产阶级人性论”（像通常人们所说的雨果作品所体现的那样的“高度”也没有达到，因为即使是“资产阶级人性论”也是一个完整的价值体系，而新版《赵氏孤儿》的价值是混乱不堪的。精神层面的前进是困难的，于是拣阻力最小的路来走——在舞美上下功夫，让舞美来表现出一种没有“气”的“气势”。就这样，新版《赵氏孤儿》也成了一出典型的“一流舞美、二流表导、三流剧本”的话剧。

最后要指出的是，当前大陆戏剧的运营之道也是造成戏剧异化的原因之一。这一点人尽皆知，就没有必要细加论述了。政府的文化部门把戏剧当作“工程”来抓，有投资，有行政力量的支持，这对戏剧的繁荣发展，也不能说没有一定的积极意义。但当这种“工程戏”被当作政府“政绩”的标志来抓时，往往显得十分功利。再加上种种名目的评奖，以及评奖各个环节上的功利性的操作（包括腐败行为），又进一步使戏剧离自己本身的价值与意义越来越远。有的地方文化部门的领导，仍然利用手中的“钱”和“权”，干涉和控制戏剧创作。甚至“文革”中“四人帮”用过的那种所谓“三结合”的“创作方法”（领导出思想，作家出技巧，群众出生活），又死灰复燃，扼杀着剧作家的创造精神。

#### 参考文献

- [1] [古希腊] 亚里士多德：《诗学》（陈中梅译注），第65页，商务印书馆，1996年。
- [2] [德] 黑格尔：《美学》（朱光潜译），第三卷下册第241页，商务印书馆，1981年。
- [3] 周扬：《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》，《人民日报》1983年3月16日。
- [4] 胡乔木：《关于人道主义和异化问题》，《红旗》杂志，1984年第1期。
- [5] 《林兆华访谈录》，《戏剧》（中央戏剧学院）2004年第1期。

作者单位 南京大学