

以“独创”为标尺重读现当代戏剧文学

——兼论话剧与戏曲的文学史地位

孙惠柱

摘要:本研究在各种比较中审视现当代戏剧文学,以独创为标尺评判所有剧作,给予常被忽视的戏曲剧本同样的重视,结论是:戏曲文学成就高于话剧,还无意中攻克了西方现代戏剧家百年来未曾解决的一大难题——现代诗剧,更可能出现中国现代戏剧中最有价值的世界性经典。

关键词:独创; 戏剧文学; 话剧; 戏曲; 国剧运动; 现代诗剧

作者简介:孙惠柱,纽约大学博士,上海戏剧学院教授,国际剧协演艺高校网络副主席,纽约《戏剧评论》联盟轮值主编。主要从事跨文化戏剧、社会表演学、戏剧叙事学的研究,以及剧作和导演方面的艺术创作。电子邮箱:13482115228@163.com 本文为国家社会科学基金艺术学重大项目“戏曲剧本创作现状、问题及对策研究”[项目编号:16ZD03]子课题“创作理念问题研究”阶段性成果。

Title: Originality in Modern and Contemporary Chinese Drama Revisited: Spoken Drama vis a vis Chinese Opera

Abstract: From a comparative perspective and using originality as the main criterion, this study examines dramatic literature in modern and contemporary China, including Chinese opera as well as spoken drama, especially taking seriously the former, often overlooked by modern literary scholars. The conclusion is that the achievements of Chinese opera are greater than those of spoken drama. And modern Chinese opera has unwittingly had a breakthrough in the area of modern verse drama where western dramatists have tried but largely failed in the last century or so. Some Chinese operas may likely become the most valuable world classics from Chinese theatre.

Keywords: originality; dramatic literature; spoken drama; Chinese opera; “National Theatre Movement”; modern verse drama

Author: Sun Huizhu (William), Ph. D. in Performance Studies (New York University); playwright; director; professor, Shanghai Theatre Academy (Shanghai 200040, China). Vice president, Network for Higher Education in the Performing Arts (UNESCO UNITWIN & ITI-International Theatre Institute). Consortium editor, *TDR: The Drama Review* (NYU). Main research areas: intercultural theatre, social performance studies, theatre narratology. Email: 13482115228@163.com

一、标准：独创与套路

近百年来的中国戏剧文学包括话剧和戏曲剧本,然而多数学者似乎并不这样看;除了一个最近的例外,大多数中国现代剧本选集都是泾渭分明的话剧选或戏曲选。^①戏曲学者傅谨在《二十世纪中国戏剧的现代性与本土化》一书中写道:“诸多

文学史家甚至戏剧史家们不约而同地将国剧创作排除到二十世纪中国文学整体的边缘甚至之外[……]”(119)。他以“建国以来第一部中国现代戏剧史专著、国家重点科研项目”《中国现代戏剧史稿》为例来说明这个奇怪的现象。该书将研究对象定为“中国现代戏剧”,但又声明:“全书从十九世纪末中国现代话剧产生写起,一直到新中国成立,系统阐述我国现代戏剧(主要是话剧)的产

生及其沿革,从多方面总结了“中国现代戏剧(主要是话剧文学)发展的历史规律”(陈白尘勒口)。为什么《史稿》要如此反复强调“主要是话剧”呢?傅谨的一个解释是:“国剧这种中国的传统艺术形式被世纪初的‘戏曲改良’运动漫画化了,它从那个时代起就被目为‘旧剧’,被视为已经或将要为现实社会所淘汰的艺术与文学形式,跌落到文学的边缘地带”(122)。

较近的一个例子是,作为“普通高等教育‘十一五’国家级规划教材”的《中国近现代戏剧史》强调“采取比较文学的研究方法,特别是影响研究是本书所侧重的方面”(田本相 7),但只在开头提到话剧所要取代的旧戏曲,没有提及任何现代戏曲创作。显然该书作者认为,中国现代戏剧史就是一部话剧在西方影响下诞生并发展的历史。另一位话剧学者丁罗男的著作《二十世纪中国戏剧整体观》与傅谨在题目上颇为相似,但 19 篇文章中仅一篇论戏曲,一篇论民族歌剧,其余都是话剧论文;他也提到多数学者忽略戏曲的现象,而他的解释和傅谨不一样:

我国多数戏剧学者都十分重视戏剧文学,而不同程度地忽视表演艺术。在 20 世纪中国戏剧史上,恰恰是话剧以剧本创作为中心,京剧所代表的戏曲则以表演艺术为中心。因此,前者有充分的思想性、文学性值得褒贬评论,后者却更多地诉诸形式美,偏重于观赏性。相比之下,史论家的眼光自然转向话剧,话剧文学创作往往成为现代戏剧史的全部内容。(97)

丁罗男关于学者兴趣的判断相当准确,话剧和戏曲的研究人员基本上是一拨人,前一群人多半还没怎么意识到——或者用傅谨的说法是“有意识的忽视”,近百年来的戏曲剧本创作也是现代文学的一部分。丁罗男关于剧种不同特点的说法好像也是多数人很多年来习以为常的“常识”,然而近年来我却发觉,此说对于近百年戏剧剧作的适用性究竟如何,还颇费探究。现代戏曲的文学性真的都不如话剧,也不如其自身的观赏性吗?

本文的研究试图在三个方面与前人有所不同:一是给予被太多人忽视的戏曲剧作同样的、

甚至更多的重视;二是尽可能在各种比较、尤其在国际背景中来看中国戏剧的整体;三是以“独创”为标尺来评判所有剧作。现当代中国戏剧文学的总体成就怎么样,要看怎么比较。外部的比较包括和同时期的中国小说比,和同时期的西方戏剧比,或者和中国古代的戏剧比——这三种比较的结论都不免令人失望。内部的比较如果是拿话剧和戏曲相比,结论更会让很多人吃惊甚或反对,因为:戏曲的成就高于话剧。这里的“戏曲”就是上引傅谨所说的“国剧”,但这一广义的“国剧”概念并非历史上“国剧运动”所指的特殊的“国剧”。虽然二者都强调作为中华文化一部分的戏剧不同于西方的民族特色,但 1920 年代的“国剧运动”生不逢时,短命而亡,之后大半个世纪里中国戏剧界基本上被西方话语所左右。无论是易卜生、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、阿尔托的话剧及反话剧,还是马克思、恩格斯、列宁、日丹诺夫的文艺理论,都是源自欧洲的文化元素,都成了近百年来中国戏剧教科书的主干内容;国剧或被斥为腐朽落后、完全过时,或被视为没有体系、缺乏理论。记得刚进入新世纪时,还有偏爱话剧的学者依依不舍地称刚过去的那一百年为中国的“戏剧世纪”——“在戏剧文化的意义上[……]中国文明史上最值得纪念的一个时代”(朱寿桐,“告别戏剧世纪”)。我当时就对这个说法不以为然——元朝时我们的关汉卿、马致远、郑光祖、白朴曾经大大领先于同时期欧洲的戏剧;西方文艺复兴后出了莎士比亚、莫里哀、歌德,我们也有了汤显祖、洪升、徐渭。但在整个二十世纪中,我们的大多数剧作家主要是在跟着“外国和尚”念经做学徒——无论是学日本、欧美还是苏联,究竟学出了多少青出于蓝的作品呢?在这几个参照系下来看近百年的中国剧坛,充斥耳目的是不计其数的套路和速朽之作;要想找到留得下来的真正“独创”的剧作,需要花极大的力气来沙里淘金。

独创就是不克隆别人,展现出自己的特色,在研究中关键是查一下剧本问世之前是否存在明显相似的作品。举个人所共知的例子,《雷雨》是中国话剧史上演出最多的剧作,但熟悉世界戏剧的人一看就会觉得似曾相识。曹禺熟读欧美剧本,在这部处女作的结构故事中,学习的痕迹太明显了。相比之下,他的第二个剧本《日出》就独特得多——甚至可以说奇特。我年青时还看不懂陈白

露,因为当时的生活中完全找不到参照;三十年后也就是《日出》问世七八十年后,差不多剧中的每个角色都可以在我们身边看到了,才貌双全却没正常工作的陈白露几乎将要成为一个“永恒”的原型形象。

但文学毕竟不是科学,“独创”的标尺也不是那么绝对的,甚至比现在经常听到的“原创”还灵活些。戏剧史上很少有关于“原创”的讨论。用我们现在评奖对“原创”的技术标准来衡量,古典戏剧极少是原创的。希腊悲剧除了《波斯人》一个例外,全都取材于神话;莎士比亚最擅长的就是重讲别人讲过的故事;歌德最伟大的剧作《浮士德》的故事早就被很多人写过讲过。大师们赋予了全新意义的重写剧本至今还在频繁地演出,而“原作”却往往被人遗忘。只有美国电影奥斯卡要区分原创与改编,那是一种纯技术性的区分,戛纳和柏林电影节就不分;戏剧界百老汇的托尼奖和外百老汇的欧比奖也都没有那样的区分。剧目的托尼奖只分话剧和音乐剧、新演剧和复演剧;所有奖项就是不问原创还是改编。中国现在的戏剧评奖只评“原创”,弄得千百年来惯于改编移植积累了大量保留剧目的戏曲也只好频频找人新编,最“成功”的模式竟是年年原创、年年得奖、年年冷藏,再年年从头“原创”。其实许多技术上合格的“原创”作品只是伪原创——前山西省委宣传部长申维辰那样的官员可算是最会“抓原创”的,每每大量调拨纳税人的金钱、集全国得奖名家之力来冲奖,结果往往是徒有原创之表,恰恰缺原创精神。最近,戏剧界的老前辈刘厚生先生针对时下剧坛的“原创”热一针见血地提出:

我建议各个有丰厚传统剧目和优秀新戏的大剧种,都可建立“剧种代表剧目”制。不少古老剧种原就有诸如湘剧“八大记”、川剧“江湖十八本”、梨园戏“十八棚头”等说法,年轻的越剧也已有《梁祝》《西厢》《祥林》《红楼》四大代表作的共识。代表剧目是剧种的光彩,是剧种的名片。多演出可以取得观众信任,也提高观众对民族优秀文化的认识。不仅传统剧目是公共财产,任何剧种剧团都能演,就是新改新编的优秀新剧目也应积极推广,移植演出。(林琳 127)

1930—40年代,京剧艺术家和文人一起创作了不少新作,大多取材于古典文学名著,如一批红楼戏和灵感来自唐诗的程派名剧《春闺梦》;上海的越剧、沪剧也是通过改编中外名著如《祝福》(改编自鲁迅小说)、《少奶奶的扇子》(改编自英国王尔德《温德米尔夫人的扇子》)等提高了年轻剧种的艺术品位。那时候戏剧的创造力十分旺盛,标志之一就是作品的强盛生命力——大半个世纪前创作的很多戏现在还能演,还有人看;而1950—60年代涌现的大批新编戏现在还能演的却很少——话剧更少,反映当代生活的几乎一个也没有。曹禺的《明朗的天》讲一个狠批帝国主义的新中国故事,看上去比他套用欧洲原型故事的《雷雨》“原创”得多,却不会有人演了。那些戏里的思想是作者听领导灌输得来的,所以并不是真正“独创”的剧作。

中国的道家思想和西方的解构主义和互文主义理论都告诉我们,人类所有的精神产品都是有源流的,不可能凭空产生,一切所谓“原创”其实也都是“改创”。“独创”不拘泥于表面的“原创”,但就视角和境界而言,事实上要求更高。编剧大家魏明伦曾经书赠一位年青剧作者12个字:“独立思考、独家发现、独特表述”,^②从三个方面准确地定义了“独创”这个概念。这是相当严格的标尺,不光在现当代中国不容易找到彻底符合的剧本,就是全世界也有同样的问题。首先,和小说、诗歌、散文相比,戏剧是创作自由度相对最低的文学样式,因为它必须综合多人的创作,理想的受众又是在剧场里,而且是集体的(中文的“观众”和英文的 audience 一样,都是集体名词,说“一个观众”其实有逻辑问题),有着难以更易的惰性。呈现给他们看的舞台演出一定要限时限刻,不得受到模式化的剧场形式的限制,再独创的剧作家也都只能在受限制和反限制这一矛盾中挣扎。戏曲又可以说是各类戏剧样式中最强调传统的,其常态是不断地打磨、移植老戏,创作也多是不同程度地改编文学名著,如众多的“三国戏”“水游戏”等等;取材于《三国》但又不算改编的《曹操与杨修》那样的好剧本实在不很多,像魏明伦的《巴山秀才》这样虽取材于历史但完全独创的好剧目更是难找。至于话剧,中国的舶来品和西方的原型很不一样。中国话剧是新文化运动中“易卜生主义”的主要载体,就是要引进西方模式

来取代看上去迥然不同的“腐朽的”旧剧,所以毫不掩饰地抛弃中国传统、模仿欧美范本,其学样的“忠实”程度远远超过相对来说还比较容易借鉴中国古典小说叙事的现代小说。既然话剧的常态是拷贝外国老师,戏曲的常态是追随自家师傅,那么对于这两个领域里没有很多勇敢创新的独创之作这一事实,也就不难理解了。

二、初创时期的选择

话剧和现代文学的教科书上都说,中国话剧始于1907年的东京,其实更大的影响还是来自欧美。说话剧是通过“二道贩子”日本学来的,有一个重要的原因,中国新文化运动的领导人大多是日本留学归来的职业作家兼革命家,最著名的是鲁迅、郭沫若、夏衍、田汉、周扬。除了批评家周扬,个个都写过剧本,虽然除田汉外多数人都没把主要精力放在戏剧上,但他们长期掌握了现代文学的话语权。接受欧美教育的戏剧家几乎都是教授型的艺术家,政治影响远不如日本海归,但却是中国话剧前半期更重要的主将——洪深(哈佛)、熊佛西(哥伦比亚)、李健吾(清华、法国留学)、焦菊隐(燕京、巴黎大学)、张骏祥(清华、耶鲁)、黄佐临(剑桥)、曹禺(清华、美国访问)、老舍(英国任教、美国访问)。当然,这些前辈们都绝对爱国,例如曹禺曾应美国国务院之邀于1946年访美,却印象不佳,称病提前回国,后来还写了旗帜鲜明的反美剧作《明朗的天》。这些作家学西方文化主要是为了“以夷制夷”,但他们剧作中的外来影响还是很明显的;外在的形式就不用说了,常常有些故事人物也是脱胎于西方剧本。

曹禺自己也不认为《雷雨》是最满意的剧作,就因为它“太像戏”(375)——他指的是19世纪法国流行的“佳构剧”的那种过多依赖巧合的“戏”,连现代戏剧之父易卜生也深受影响,而易卜生又极大地影响了曹禺和中国大多数话剧编剧。曹禺实在有远见,刚写完《雷雨》就给出了“太像戏”这个自我批评,而很多中国戏剧人要等到今天,得知这个悲剧演出时常会有观众笑场以后,才会理解作家为什么早就做出了那个冷静判断。曹禺惊人的预见来自他的渊博和国际视野,尤其是他对中国戏剧在世界上的定位的极为清醒的认识。中国的话剧剧本要有独创性,首先必须

尽可能摆脱西方模式;即便不能要求每个作者都拿出鲜明的个人风格,至少也要有中国特色,不照搬西方话剧。最早提出这方面要求的是余上沅、赵太侗、闻一多等一批留美学人的“国剧运动”派,那还是在1920年代,比曹禺写剧本还要早。

梁实秋在《悼念余上沅》一文中解释说:“所谓‘国剧’,不是我们现在所指的‘京剧’或‘皮黄戏’,也不是当时一般的话剧,他们想不完全撇开中国传统的戏曲,但要采纳西洋戏剧艺术手段”(12)。余上沅认为中国现代戏剧应该兼取写实的西方戏剧和写意的传统戏曲之长,不一定和西洋的写实戏剧相同,更不要把现代话剧运动等同于“易卜生运动”(余上沅 3—6,201)。可惜的是,他们在美国的时候虽也实验了几个戏,都只是些戏曲改编的急就章,如《长生殿》(余上沅编剧)和《琵琶记》(余上沅和赵太侗导演)等;回国后又面临着理想与现实的矛盾,多数人并未进入主流戏剧界,也没留下什么满意的独创剧作,国剧运动就在那些一心救亡的左翼的抨击下草草收场了。

差不多与此同时,并未参加国剧运动的田汉倒是写出了不少蕴含“国剧”味道的短剧,一个突出的例子是《南归》——他后来更写了不少戏曲剧本,《白蛇传》成为各剧种演得最多的剧目之一。田汉虽然也说过要当“中国未来的易卜生”,却和直接学易氏剧作法的曹禺和洪深很不一样;他更像个浪漫派诗人,不愿受写实话剧严格套路的约束。《南归》作于1929年,是个农村题材的独幕剧,聚焦于一个简单的三角关系:母亲要女儿嫁给看上她的同村少年,而她思念已久的游吟诗人回来了;最后,抱着吉他的流浪者失意地走了。这个小戏从结构到语言都浸透了波西米亚情调,但又像一出戏曲折子戏,充溢着乡村的野趣,和后来成为中国话剧主流的易卜生式客厅剧风格迥异。当时的中国极少《雷雨》《日出》式的洋派客厅,绝大多数人还是生活在《南归》那样的环境中,因此可以说,《南归》更接近“国剧”派的理想。

鲁迅的短剧《过客》里的场景和人物关系和《南归》相似:一个女孩、一个老人和一个来了又走了的无名“过客”,只是少了个同村少年。但这部寓言式短剧带有欧洲未来主义和达达主义的风格,关注的不是爱情,而是人类普遍性的荒诞存在和走向彼岸的苦苦追求。《过客》更像散文诗,也充盈着诗意,但和田园诗《南归》不一样,它的诗

意很苦涩。过客永无休止的跋涉能让人想起西西弗斯,舞台上那“几株乡间杂树”旁“似路非路的痕迹”则预示着1950年代蜚声世界的荒诞剧经典《等待戈多》。难以考证贝克特是否读过鲁迅,《等待戈多》像是把《过客》的动作反转过来,主题却还十分相像:鲁迅的过客每天不停地向前走,贝克特的两个流浪汉每天来这里等待,但都是不断的重复,他们的目标虽然故意被作家弄得很模糊,内心的动作却无比坚决。马丁·艾思林在戏剧理论经典《荒诞派戏剧》中,用西西弗斯不断推石头的神话来读解“荒诞派”这一概念,这个意象用在“过客”身上还更贴切些。可惜的是,《过客》这个极高妙的“荒诞派”先锋过于超前了,鲁迅又只写了两个短剧,因此还没得到戏剧人的重视。

田汉倒是个高产剧作家,中国像他这样的诗人剧作家很少,成功的更少——指被主流演出市场和评论家史家接受。郭沫若也非常成功,但他专攻历史剧,是另一类诗人剧作家;田汉的全部剧作中最成功的并不是《南归》这类远离时政的诗意话剧,而是他在做了《我们的自己批判》以后所写的相对“政治正确”的剧本。相比之下,既和郭沫若相反也不同于田汉、最远离时政也最“不成功”的诗人剧作家是徐訏——现代戏剧史上被严重忽视的一位,好几十年后才被重新发现。陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》称徐訏是个“多才多艺、创作丰富而又有争议的现代作家”,其剧作“显露出思想认识和生活情调方面的偏颇”(385)。当代学者中较早称颂徐訏剧作价值的常青田认为:

徐訏的剧作多不被列入优秀剧作之林。但是,就其剧作的艺术性而言,无论哪一位戏剧史家在写到三、四十年代这段戏剧史的时候都没有逾越、也不可能逾越徐訏和他的剧作。(93)

徐訏的剧作在内容、形式和二者相生的内涵意象上,形成了他诡异的、奇谲的、独特的、别具一格的现代派戏剧的风格特点。在中国现代戏剧史上占有着应有的一席之地。(98)

徐訏的《野草》也是聚焦于爱情,但比田汉的田园诗《南归》更加极致,只用一男一女两个人

物,完全略去社会背景,从一个最小的口子切入,深挖一种《莎乐美》式的爱与死难解难分的融合和肉搏,极具现代派的苦涩——这一点上只有鲁迅和他有点像。《两重声音》的结构甚至还要精炼,干脆用独角戏来探索亲兄弟之间你死我活的阶级冲突。徐訏是在戏剧形式的探索上走得最远的诗人,常被认为不问政治,其实从《两重声音》可以看出,他对阶级斗争也很关注,只是不像左翼作家那样只从一种由组织认定的角度来看。

二十世纪前半叶的左翼政治戏剧多半应时政而作,主题主要是领导指定的抗日和反蒋两大目标,往往独创性不够,容易随着时过境迁而速朽。与此同时,当时尚未加入共产党的曹禺的并非直面时政的《雷雨》《日出》倒一直很受欢迎,这一艺术和政治的悖论使得现在不少论者认为,戏剧要想持久,只有远离政治一条路。其实未必,那个时期还是有一些水平不低的政治戏剧,只因和左翼文化领导人当时提倡的主题不完全一致,故而长期被他们所控制的主流话语所忽略。徐訏的小戏《两重声音》还只是一个很小的例子,李健吾的多幕剧《这不过是春天》就是个远更重要的例子。

《春天》的冲突双方是北洋军阀的警察厅长和地下的革命党人——题材不可谓不革命,只因剧中的国共合作是国民党主导的,所以这部剧作就被冷落了。李健吾是曹禺的清华校友,比他早毕业,留法回国后于1934年写出《春天》,比曹禺的《雷雨》晚了一年,早于《日出》一年。《春天》在形式上似乎与《雷雨》有点不约而同,所用的三一律结构甚至更为严谨,深得法国佳构剧之三昧。必须承认,这个剧本也很“像戏”——毕竟也是新手之作。但《春天》没有像《雷雨》那样装进那么多巧合的榫头,主要的叙事线索也没套用西方模式。李健吾这个剧既不像他十年后为黄佐临苦干剧团改编的法国萨杜的经典佳构悲剧《托斯卡》,也不是英国王尔德名剧《“诚实”的重要》那样的佳构喜剧,而是一个以北伐革命为背景的悬念极强的英雄正剧。特别有趣的是,这个佳构剧和一年后曹禺刻意写得不“像戏”的《日出》竟在基本情境上非常相似:女主角多年未见的前男友来了——这是个很能吸引人的编剧套路。二者的不同也很明显:《日出》用散文式的结构追求写实,陈白露的前男友虽有些进步思想,但始终没能说服在纸醉金迷中不能自拔的她;《春天》用箭在弦

上的情境渲染惊险,女主角是警察局长夫人,却帮助了丈夫的死敌在千钧一发之际虎口脱险。《春天》可以证明,政治题材的戏剧未必不好看,或者没有持久的魅力——其实只要看看当今热衷年代剧、谍战剧的电视剧市场就知道了。一旦摆脱了过时的死板教条,被冷落太久的《这不过是春天》可以是叫好又叫座的佳构剧的榜样。

相比之下,郭沫若的政治剧《屈原》就非常幸运——首演当时被热演热捧,30多年后还能大火。虽是古装话剧,对惯于在舞台上借古讽今的中国人来说,社会效果一点不亚于时装剧。在战时的重庆,屈原“雷电颂”中“把你这东皇太一烧毁了”的呼吁激起了抗日观众极大的共鸣;文革后《屈原》的话剧和电影又一次火爆登场,不但因为剧中屈原、国君和南后的人物设置刚好与中国政治舞台上刚退场的几位大人物略有巧合,更因为在中国历史上,怀才不遇的忠臣以及文人中相应的“怨臣情结”从来就没断过——总怨领导不重用忠心耿耿雄才大略的自己。那以后不久,我和盛和煜分别在上海和湖南写了两个有关屈原的新戏。我写的是话剧《挂在墙上的老B》(1984年,中国青年艺术剧院),直接引用了郭沫若剧中屈原的台词,还在戏中戏里把他和中举的范进做了对照;盛和煜写的是湘剧《山鬼》(1987年,湖南省湘剧院),聚焦于屈原这个形象,并以副标题称之为“屈原先生的一次奇遇”。我们俩互不相识,不约而同地对传统的屈原形象做了“解构”,把这个将自己命运绑在国君身上的狭义的政治人物变成了一个既有超人理想又有常人缺陷的文化原型。中央戏剧学院的谭霈生教授高屋建瓴地写道:

我国历史剧作家由于受制于历史学家对历史人物的解释和评价,造成把握历史人物的角度单一化,成为历史剧作的致命弱点[……]。(146)

在《山鬼》中,屈原离开了楚国政治斗争的舞台,与史书上的记载相比较,与郭沫若所塑造的屈原形象相比较,《山鬼》中的屈原形象确实名同神异。尽管这一形象还缺乏内在的深刻性,但是,在主人公经历的这次奇遇中,却内涵着用现代意识洞察历史生活而获得的人性的

发现。(148)

谭教授借1987年的《山鬼》的成功巧妙地指出了以前的历史剧的局限性,但在40年代,即便是“单一化”的历史剧也还是起了很大的作用。和《雷雨》等剧相比,取材于历史人物的《屈原》的独创性高得多——剧中屈原的“雷电颂”虽然和《李尔王》里的“雷电颂”有相像之处,但因背景完全不同,有着强烈的民族特色,在抗战陪都重庆被“粉丝”们众口传颂。

《金玉满堂》和《升官图》是两部抗战胜利后问世的直面现实的话剧,但现在都极少见到了。陈白尘的《升官图》是中国话剧史上极少的几部著名喜剧之一,尖锐地讽刺了国民党政府中“买官卖官”等不正之风,但共产党执政后几乎再也没有专业剧团上演,只闻其名,不见其影(1980年代南京大学的话剧社演过,2005年湖北也有过学生剧社演出;2007年话剧百年庆典期间江苏人艺演了三场,没有太大影响;没看到北京、上海的演出报道)。《金玉满堂》的作者沈浮是杰出的电影编导(《万家灯火》《乌鸦与麻雀》《李时珍》等),还是陈白尘的好友,却很少有人知道他还写了这么好的话剧。近年来话剧舞台上出了好几个80后编剧的民国戏如《驴得水》和《蒋公的面子》,巧妙地影射当下,很受欢迎,水准也不差,但毕竟是全凭想象而写的,和《金玉满堂》放在一起,立刻就看得出质感的明显不同。从某种意义上说,被人遗忘的《金玉满堂》甚至高出同样是通过没落大家庭来批判旧社会的《雷雨》《北京人》——它并不只是暴露旧社会的黑暗,而是突出了主人公命运的浮沉和人性善恶的对比。最独特的是它的人物设置,男主角胡家宝是个聪明反被聪明误的纨绔少爷,一个反面形象,但剧中更重要的是他的三个反衬,极具特色的三代女性,尤其是那个被他始乱终弃后生下孩子的丁兰。比起曹禺笔下极为相似的女佣人“二凤”(《雷雨》的四凤和《家》的鸣凤),丁兰这个饱受欺侮却压不垮的女学生凸显出黑暗中的一抹亮色。60多年后再来看,《金玉满堂》里的那些人那些事竟和现在这个转型重金的时代十分相似。

还有一个来自1940年代但读来仿佛是为今天而写的剧本,竟是个现已鲜为人知的曹禺非名作。独幕悲喜剧《正在想》当时可没少演,曹禺本

人和黄佐临都导演过,剧作家李健吾还上台演过男主角。1946年2月老舍、曹禺应美国政府邀请访美,在上海登船之前,上海同行们为他俩举办欢送大会,特地演了《正在想》助兴,主演是上海最好的演员石挥和丹尼。那时候一定谁也想不到,这部苦涩又好玩的讽刺剧竟会歪打正着地成了作者后半生苦恼的传神写照。剧中那位老艺人叹息生不逢时,一副好手艺居然过时了,他绞尽脑汁想新招与时俱进,力图投合新时代迎合新观众,却总是不讨好。最后妻子问他,还有新本子吗?他答道:“我,我,我正在想”。

三、艺术与政治的互动

曹禺本人后半生的苦恼和他笔下这位老艺人的很相像,很多与他同时代的剧作家也都感受到了。老舍一度适应得比他好得多,很快就写了一二十个速朽的应景剧本,也留下了一部可在世界剧坛传世的《茶馆》;可是,文革的批斗永远地让他连“想”也没法想了。1950年代还有一部优秀话剧《同甘共苦》,作者岳野熬过了文革,但那个戏的遭遇很奇怪——在提倡“百花齐放”的1956年底,新成立的中央实验话剧院作为开幕大戏隆重推出,马上有各地很多剧团排演,得到好评无数,也有一些合理的关于如何把握人物分寸和结尾的讨论;但紧接着“反右”来了,这个戏就挨了批,那以后尽管得到“重新评价”,就是再也没看到新的演出。其实这部戏才是真正具有新中国特色的现实主义话剧,有胆有识地直面现实,既勇敢地揭示了共产党进城后官员喜新厌旧面临的道德两难,又对男主人公和新旧两任妻子都倾注了极大的同情;它没有简单地批判当代“陈世美”,并不回避两个妻子中的任何一方,特别是浓墨重彩地描写了那位被高干休弃后反而在农村干出一番事业的刘芳纹——她比《金玉满堂》里的丁兰又高了一大截,展现出新社会新女性的新气象。该剧所反映的新旧伦理之间的矛盾不但在1950年代初很常见,1970年代末文革结束很多人从农村回城后又大面积发生了。比起严控户籍和职业的过去,现在城乡和单位之间的流动已成常态,靠固化的社会身份来维系的传统婚姻面临着越来越大的挑战,《同甘共苦》的人物和主题会长久地发人深思。岳野当时有一些和公式化剧作家不同的独

特想法,该剧和另外一些剧作形成了所谓“第四种剧本”,意为在上级指令要写的工、农、兵三种人以外去开辟新的路。剧作家黎弘(刘川)在提出“第四种剧本”这个概念时就强调“提出问题的独特性与表现方法的独创性”(黎弘,“第四种剧本”)。可惜,这一被“双百方针”诱发出来的大胆抱负还在胚胎中就夭折了,只留下了一个鲜有人知,莫名所以的概念——几乎是和三十多年前早夭的“国剧运动”一样的命运。

新中国前三十年里戏曲的成就明显高过话剧。常以最能直接反映现实而自豪的话剧至今勉强留下来的竟都是历史剧,包括田汉的《关汉卿》、郭沫若的《蔡文姬》,以及唯一还时常上演的年代剧《茶馆》。戏曲艺术家虽然也被矫枉过正的禁戏、改戏和“京剧革命”折腾得动辄得咎、苦恼不堪,但多少还可以借发掘整理丰厚的老传统来刺激新创作,推出了一批好戏。京剧《白蛇传》、昆剧《李慧娘》、黄梅戏《天仙配》、越剧《梁祝》《红楼梦》、莆仙戏《团圆之后》《春草闯堂》和滑稽戏《七十二家房客》等就是这样的佳作,虽都曾横遭批判,毕竟经过历史的考验成了久演不衰的经典。就是在内容上明显打上了文革印记的“样板戏”里,也有一些艺术质量上乘的折子,汪曾祺执笔的《沙家浜·智斗》是其中最靓丽的奇葩。

陈仁鉴的《团圆之后》是个中国剧坛极为罕见的大悲剧——不是戏曲中常见的赚人眼泪的“苦戏”。结尾死了这么多人,个个都有充分的理由,善良的个人一个也逃不脱杀人的礼教。在习惯于按成功的套路模仿克隆的戏曲界,这个戏的路数却特别难学,虽在1950年代就一炮而红,那以后六七十年以来,有不少移植演出,却没看到采用类似的叙事模式来编的其它戏曲大悲剧。陈仁鉴写的喜剧《春草闯堂》就不一样,这个戏问世于1960年,文革后1979年晋京巡演时引起了轰动,不但有全国六百多剧团移植演出,还带出了一批以小人物不畏强权大胆“闯堂”为戏核的不同剧种的喜剧。

也是在1979年,话剧作家沙叶新等写了讽刺喜剧《假如我是真的》,套进果戈理《钦差大臣》的故事和主题,批评干部滥用特权。这个喜剧演了很久,场场爆满,一票难求,但都只能算是“内部演出”。那时候文革结束还没多久,中央还在着力解放文革中受迫害的老干部和知识分子,领导实在不想打击知识分子,可这部戏引起了领导的

警觉,时任总书记亲自主持了一个剧本创作座谈会,主要讨论《假如我是真的》(还有两个尚未拍摄的电影剧本),希望作者修改(胡耀邦 38—40)。作者没有改,也没被处分,后来还被提拔当了院长。这说明领导对艺术家十分宽容,但这个会议传递的信息又是很明确的:党不欢迎这种源于西方批判现实主义的讽刺喜剧。这是1942年“延安文艺座谈会”以后党中央召开的最高级别的文艺工作会议,其实是针对所有文艺创作的,但用来“解剖”的三个案例都是剧本——小说诗歌从未得到过这么高规格的具体批评。而与话剧相比,借古讽今的戏曲喜剧就没有这样的限制,豫剧《七品芝麻官》(1979年)、京剧《徐九经升官记》(1980年)等戏曲喜剧都是差不多同时问世的,许多剧团争相搬演、移植,火遍了全国。

1980年代的话剧在批判现实主义讽刺喜剧受阻的同时,从刚刚打开的大门外发现了西方戏剧有那么多花样,立刻开始用新形式来做实验,很快在另一个方向上开出了一条宽得多的大道,那就是以形式上的实验性现代派为表、以反思中国社会的深层次问题为里的探索戏剧。最早出现的是一些形式大于内容的剧作。例如形式上看离经叛道、内容其实是歌功颂德的独幕剧《屋外有热流》(贾鸿源、马中骏、瞿新华,1980年),讲的是好人好事,但是舞台上竟出现了烈士的鬼魂,用先锋的形式歌颂英雄人物。1982年,北京和上海同时推出了新中国的头两个小剧场戏剧演出。北京高行健等编剧、林兆华导演的《绝对信号》和上海殷惟慧编剧、胡伟民导演的《母亲的歌》几乎同时问世,都是在原来的排练厅里演出,观众围坐在演员的四周,几乎伸手可触;但剧本基本上还都是传统的现实主义——虽然《绝对信号》里用了当时还很新鲜的意识流手法。

很快那些主要以新奇形式吸引人的剧作就被更成熟、更具有持久性的探索剧作取代了。北京的高行健和上海的马中骏都对西方现代派极感兴趣,但他们不久就写出了内容大于形式的探索戏剧。《野人》是中国最早触及生态主题的戏剧——当然其内涵远远超过生态保护。《红房间、白房间、黑房间》初看像是个讲一群好心人帮助一个受骗女子的写实剧,但随着剧情的发展,写实的外表一层层剥落,全剧一步步走向写意,或曰抽象。这是在无奇不有的世界剧坛也甚为罕见的

戏剧构思,关键在它本身并不以形式之奇取胜,而是从真实的人物出发,一步步挖出了深层次的哲理——就像毕加索画的牛一点一点被剥去外形,露出内部的真谛。

探索戏剧的焦点从新奇形式到文化内涵的转移是和文化界的“寻根”热同步的,舞台上出现了更多样的写实和写意的融合。刘景云在《狗儿爷涅槃》里让主人公的意识流贯穿全剧,用得比《屋外有热流》里的鬼魂和《绝对信号》里穿插的意识流纯熟得多,甚至也更胜美国经典《推销员之死》一筹——《推销员》中的电影式闪回基本上还是以叙事为主,而《狗儿爷》中意识流的写意功能已经大大超过了叙事。剧中人物丝毫没有因为用了现代派形式而变得单薄——那往往是实验戏剧初级阶段的通病,反而因为用了这一便于解剖复杂心理的形式而增添了许多层次,就像这位想了一辈子土地到手后终又丢了的老农民脸上、心上的褶皱。

四、商业与跨文化的深化

进入1990年代,市场经济的新国策带来了经济、社会的快速发展,却也在不经意间让戏剧滑进了充满诱惑和危险的市场,从此戏剧人不得不狼狽地直面过去在政府保护下无需太操心的两大问题:首先,以前全包的政府经费减少了,只能勉强养人,很难拨钱做戏,于是不少戏剧人流失了;第二,老百姓几十年来第一次有机会自己想办法挣钱了,甚至被鼓励去开公司先富起来,这样谁还有心思去看那些乏味的戏?在经济上扬、文化下行的九十年代,演艺业中唯一能赢利的电视业迅速发展,刚好把戏剧界一大批人才掳了过去,二者的反差之大触目惊心。但这十年里中国戏剧也有一个巨大的收获,那就是发现了过士行,这位几年前还在给《野人》《狗儿爷》《中国梦》等写剧评的《北京晚报》记者一鸣惊人,《闲人三部曲》立刻奠定了他在中国剧坛不可动摇的地位,成了可以和萧伯纳媲美的剧评家出身的大作家。他的三部话剧难得地把浓郁的生活气息和奇崛的哲理思想结合得天衣无缝,其中最出色的还不是那部演得最多的《鸟人》,而是至今尚未有过真正理想演出的《棋人》。1962年黄佐临曾感叹中国何时能出现《浮士德》和《培尔·金特》那样哲理高深的剧作,《棋人》是最接近黄老理想的,甚至优于那两个

“榜样”，因为它是一个趣味盎然而又充满悬念的接地气的故事来演绎深奥的主题，能吸引从哲学家到平头百姓的各类观众，既完全超脱于社会时政，又那么直接地触及人人都能理解认同的人生的根本问题。过士行把他一生对“棋人”的近距离观察和亲身体验化作了一个关于人类智力探究和情感纠葛的悖论的寓言，在这个中国版的《浮士德》里，一老一少两个棋人既伟大又可怜，和浮士德一样，他们都是精神上的强者，并为此付出了巨大的代价；但他们追求的不是外部的知识而是内心的探索，他们无须外出去探险，只要蜗居于一间陋室，纵横于方寸之间，就从中看出了万千宇宙。这是中国文化与西方文化一个极大的不同之处。

自1990年代以来，表面上探索戏剧退场，现实主义“回归”了。其实，此现实主义非彼现实主义。首先，新中国前三十年的剧坛如黄佐临曾批评的，是在斯坦尼影响下的写实戏剧的一统天下，大部分还只是舞台形式上的写实，究其内容，并没有太多真正的现实主义。讽刺喜剧《假如我是真的》的批判现实主义此路不通，《同甘共苦》等直面现实但基本还是正面反映的“第四种剧本”也受到严厉的批评，只有历史剧《关汉卿》和止步于1949年的《茶馆》才可以勉强接受。真正得到一路绿灯的是歌颂性的“现实主义”，那是一种徒有写实外表的刻板套路。其次，九十年代后的现实主义戏剧也有好几种，有些优秀剧作如《棋人》其实是用写实的外壳不露痕迹地包起了极写意的思想——这样的剧作在整个戏剧史上都是凤毛麟角，这一点上比刻意在形式上突出从写实到写意的《红房间》更加老到。沈虹光的《同船共渡》和李六乙的《非常麻将》也是具有这种追求的写实其外、哲理其中的佳作。

喻荣军的《去年冬天》又是一种类型——聚焦于个人情感领域的微观现实主义，那是大讲阶级斗争时期不可能想象的一种私人写作。在喻荣军之前写了《美国来的妻子》（1994年）的剧作家张献曾给这类探讨私人问题特别是婚姻纠葛的戏剧起了个有点耸人听闻的名字——“地下现实主义”（但是在“地上”的报刊正式发表的）。这类问题以前一直被官方批为“资产阶级个人主义”，不许搬上舞台正面表现，就好像是被埋到了地下，现在终于可以登上舞台亮相了。从那时候起，话剧开始了瞄准白领观众的格局，进入新世纪以后，“白领

话剧”蔚为大观，其代表人物就是上海话剧艺术中心的高产作家喻荣军，他的《www.com》也是关于婚姻危机的，但因为与时俱进地以网络为“媒”，完全超越了地域疆界，成了一个“普世”的白领话剧。不过比较起来，他最好的还是《去年冬天》——讲的也是婚姻危机，还有个或隐或现的跨国婚姻关系。他在这部仅有三个角色的戏上下的功夫最大，剧中对“新上海人”心态的描写准确地体现出他审视当下躁动不安的都市生活的独特角度。

以白领为主要观众群的戏剧愈益发展，题材范围也愈益拓宽到了白领生活以外。新世纪话剧最重要的一个成就是喜剧。如前所述，以前在话剧界难以生存的喜剧在戏曲中曾有过不少佳作——遗憾的是，自从“精品工程”等诸种诱惑吸引了戏曲艺术家的大部分精力以来，喜剧也很难见到了。反讽的是，以前管得紧得多的话剧近年来因为开放了民营剧团和演出的执照，倒是日益多样化起来，品种类型花样翻新，热闹非凡，其中数量最大的就是更容易吸引观众的喜剧。我击节叫好的第一部话剧喜剧是陈佩斯编、导并主演的《阳台》，那是我看过的唯一的完美采用欧洲 farce（以前常被译为“闹剧”，带了贬义）形式的中国“笑剧”。该剧的成功与《雷雨》很有点相像——第一次用屡试不爽的西方类型剧作法来讲述一个引人入胜的中国故事。相比之下，用两个仆人的对话来开场的《雷雨》连叙事模式也和西方名剧如出一辙（后母对前妻之子生恋情的情节来自希腊悲剧和拉辛改写的《费得拉》、儿子爱上父亲与老女仆所生的私生女仆则来自易卜生的《群鬼》）。而用讨债人的“跳楼秀”来开场的《阳台》讲的是一个既完全中国又紧贴当下现实的故事，而且这是第一部以农民工为主角的话剧。更难能可贵的是，结尾前贪污的房产公司处长真的跳楼身亡，结构上呼应了开头那喜剧性的“跳楼秀”；就内涵而言，还把历来以娱乐为唯一宗旨的欧洲笑剧的形式升格为了寓教于乐的社会警示剧。

《武林外传》是个古装喜剧，但其剧情和角色不断地能让观众产生现实生活的联想。打工仔和“小姐”这类日常生活中经常看到但很难放在写实舞台上当主角的人物，一穿上古装拉开了距离就变得左右逢源了，一会用戏曲式的身段技法来眩人耳目，一会在古人的台词中夹进当今的流行语来令人捧腹，巧妙穿越时空的拼贴让观众在艺

术与现实之间游来穿去,像过山车一样刺激。但《外传》又不是恶搞的喜剧,在轻松而又刺激的游戏氛围中,时时可以听到严肃主题的探究。它还超越了电视上的历史剧擅长表现的宫斗权术,主要聚焦于一个浪漫的爱情故事——因此与同名电视剧完全不同,倒是有点《还珠格格》的味道,但讲的又是小老百姓的故事,让这个爆笑的喜剧时时荡漾着温馨。还有一些优秀的喜剧如国家话剧院的《两只狗的生活意见》(陈明昊、刘晓晔编创,孟京辉导演)、上话的《人模狗样》(喻荣军编剧,何念导演),或是演员即兴创作的,或以肢体表演为主,主要不能算是“戏剧文学”的成就。这两台喜剧都是以狗喻人的很好玩的“狗装”寓言剧,和借古讽今的“古装”喜剧《武林外传》相得益彰,终于为久违了几十年的讽刺喜剧找到了中国式道路,而且一下就是两条。

还有两组时间跨度较大的剧本种类,需要专门分析。一组是戏曲经典中的经典,包括程砚秋主演的名剧《春闺梦》(1931年)、魏明伦写的川剧《巴山秀才》(1983年)和陈亚先编剧、尚长荣主演的《曹操与杨修》(1989年)。戏曲的剧本大多是改编,这几部戏也各有所本,如《春闺梦》取材于杜甫的《新婚别》及陈陶《陇西行》中“可怜无定河边骨,犹是春闺梦里人”两句诗的意境,《巴山秀才》的灵感来自四川一位谢绝五品知县官位但写下为民鸣冤的《东乡哀》的秀才吴德濡,而《曹杨》的素材显然是来自《三国》。然而这些并非完全虚构原创的剧作,超出了许多貌似原创、实则落套的剧本,恰恰显出作者善于发现潜质素材并将之提炼升华的独到眼力和功力。《春闺梦》是中国舞台上罕见的反战剧目,聚焦于新婚别夫的女子的梦境和新郎的鬼魂,仅从剧本看似乎有点像《哈姆雷特》和《麦克白》,但用京剧的水袖和身段展现出来,意境远胜话剧演的莎剧,戏曲的古老程式用最独创的方式表达了独特的思想。悲喜剧《巴山秀才》讲了一个常见的为民请命的故事,但魏明伦解构了传统的清官或明君解民于倒悬的大团圆模式,用戏谑的怪诞手法展现落魄秀才孟登科在和一连串贪官直至慈禧太后的争斗中,从迂腐到悲壮的心路历程,揭示了知识分子生命觉醒的过程和善良、正直人格的毁灭。

《曹杨》演绎的是一个最难的人物。白脸曹操早就深入人心,已成了戏曲舞台上一种原型形象;但郭沫若在大跃进时期揣摩毛泽东的旨意写

了话剧《蔡文姬》,明确提出“替曹操翻案”(“《蔡文姬》序”465),着重歌颂曹操的爱惜人才,那也是戏剧界人所共知的。两个截然相反的“曹操”至今还在戏曲和话剧舞台上打着擂台,哪一个更接近历史上的曹操?按郭沫若的说法,“写文学作品,尽管取材于历史,总是和写作者所处的时代有关联的”(“写给青年的信”194),当然也会与演出者所处的时代有关联,那么,哪个对今天的中国更有现实意义?陈亚先笔下的曹操和二者都很不一样,这个曹操确是非常“爱惜人才”,全剧以“招贤”开场,“招贤”煞尾,似乎就在演绎郭沫若的主题;然而,招来的最好的人才还是被他杀了——尽管那以后“招贤”一如既往。但雄才大略的曹操又绝不是杀人不眨眼的暴君,他对杨修从器重到生疑到痛恨加痛惜,一步步的心路历程似乎也不无道理——很有点像莎剧中麦克白走过的路,让人看了不由不同情加惋惜,怜悯加恐惧。这就是恩格斯所说的“莎士比亚化”的成果。

另一组剧作的特点是直接的跨文化。本来,一百多年来的中国戏剧都是中西方跨文化交流的产物——话剧的形式和范本的老家就在欧美,戏曲则是在既接受又抵制西方化批判的同时,自我“改良”,朝西方现代戏剧的模式靠过去很多。由于本课题的研究对象是独创的剧本,所以洪深编导的经典话剧改编《少奶奶的扇子》(1924年)和黄佐临指导、郑拾风编剧的昆剧《血手记》(1987年)就没有包括进来,尽管它们都具有划时代的意义。近年来话剧改编西方经典的较少见到了,而像《血手记》那样的本土化戏曲改编倒是蔚为大观,包括《心比天高》(杭州越剧院2006年,孙惠柱、费春放改编自易卜生《海达·高布乐》)、《情殇钟楼》(上海京剧院2008年,冯刚改编自雨果小说《巴黎圣母院》)、《朱丽小姐》(上海戏剧学院京剧2010年、中国戏曲学院豫剧2014年,孙惠柱、费春放改编自斯特林堡同名话剧)等,都广受欢迎,特别是吸引了大批以前不看戏曲的大学生新观众。在无数的并非改编一个剧本而是借鉴了众多原型的中国戏里,有一个剧目非常特别——因为它辗转来到中国的跨文化路径漫长又曲折,因为该剧的大多数演出是在农村露天举行的,以至于大多数人都错把它当成了中国“乡土话剧”的经典,还代表中国应邀到白宫去为美国总统演出过——抗战时期的街头剧《放下你的鞭子》。该剧的广泛误读和成功接受说明,只要艺

术家有独创精神,把洋原料消化好了,完全可以抹去洋气,做到彻底接地气。

和这些戏相比,直接在剧情内容上跨文化要更难得多。说现代中国戏剧都是广义的跨文化戏剧,主要是指形式上的“跨”;至于说内容上的“跨”——通过来自不同文化的中外角色来展现文化差异和冲突,这样的戏剧比同时代的中国小说、电影都要少很多。这里的原因首先是技术上的:很难找到外国演员来演外国人,就是找来了多数观众也听不懂外语;戏剧不像电影那样方便打字幕,让外国角色在台上说中国话又有违现实主义。所以,精通英语的曹禺虽然在戏里写到过好几个外国人,例如《雷雨》里的“克大夫”和《明朗的天》里批判的美国人,从没让他们出过场,全都放在了幕后。过士行《鸟人》的故事发生在改革开放以后,西方形象很重要必须出场,就让一位海外华人代表了——那位台湾心理学家身份奇特,竟拥有十几国的护照。

和同时代的外国文学相比,中国文学中跨文化内容的稀缺还有个更带根本性的原因——中西方文化交流的严重不对称。欧美常有描写中国人形象的作品,虽然大多带有歪曲,如好莱坞电影中的“傅满洲”和百老汇舞台上的华人仆役;但也出了一些严肃的好作品,如得到诺贝尔奖和奥斯卡奖的小说、电影《大地》(1931年,1937年)——作者赛珍珠在中国住了几十年,中文纯熟不亚于母语。相形之下,中国就找不到如此熟悉西方文化的作家艺术家。关键在于,过去一百多年中的大部分岁月里,双方的关系严重不平等,导致我们对西方的态度不是敌对就是仰赖,很少人有对等交流、客观反映的机会和心态,所以,在流行一时的诸多抗日、抗美宣传剧之外,要想看到不偏激的、内容上真正跨文化的戏剧就几无可能了。这个情况直到改革开放以来才开始有点改观。在《中国梦》(1987年,上海人民艺术剧院黄佐临等导演,奚美娟、野芒主演;1987年,英文版纽约外百老汇, Peter Hodges 出品;1989年,东京阿里斯托芬剧院)里,外国人的戏份还相当重,大致和中国角色平分秋色。剧名提出了一个宏大的题目,却仅需两三个演员,以小见大,着眼于文化,针对“美国梦”提出“中国梦”的概念,反映了新时期以来中国和世界日益对等的交往。形式上这也是一部追求民族审美特点的“写意话剧”,不同于易卜生式的纯话剧,强调音、舞、戏的结合。这个戏有中、

英、日文的跨国演出,英文剧本进入了美国、法国、德国一些大学戏剧系的教材,引起了国内外的关注,填补了看似全面跨文化的现代中国舞台上跨文化内容的空白。

结论:话剧、戏曲、诗剧

一百多年来中国戏剧始终和西方有着难解难分的关系,可谓成也萧何败也萧何。自辛亥革命、五四运动起,以“易卜生主义”为旗号的西方戏剧帮我们打开了眼界,催生了中国话剧,刺激了戏曲的改革;但后来中国戏剧的发展也不时被戏剧人心目中的西方“榜样”所误导——我们往往并不理解多元发展的西方戏剧的全貌,经常是只见树木不见森林、只见水塘不见河流。总的来说,前期主要是过于局限于工具性的那种易卜生式社会写实剧,导致剧本越来越模式化,写实的形式空壳化;近二三十年来又盲目迷信西方先锋派所谓“后剧本”戏剧的喧嚣,使得戏剧文学越来越受到轻视乃至无视,剧作家严重流失。前一个问题黄佐临早就指出来了,他在1962年发表的《漫谈戏剧观》一文中呼吁打破斯坦尼戏剧观的一统天下,要创作出具有中国的写意特色、哲理高深的戏剧(36)。但很快“千万不要忘记阶级斗争”和“文化大革命”就接踵而来,情况反而变得更加严重,内容更像空洞的标语口号,形式却更要加强写实的外表,连本来完全写意的戏曲也在作为唯一楷模的“样板戏”里变得越来越写实。这个局面在改革开放以后的1980年代被冲破了,但1990年代以后又出现了,表现为两种形式:一种是,在批批按上级需要“策划”出来、以得奖为目标的“工程剧目”中,多数又走进了一个内容四平八稳但缺乏真正的激情、形式叠床架屋又大同小异的冲奖戏剧模式——迎合领导和专家的“正面、写实”的“成功模式”。例如那个囊括所有国家级重大奖项的大满贯极品话剧《立秋》,就是时任山西宣传部长申维辰N顾茅庐请各地大腕捧上舞台,亲自审看四十多遍,先后数十次找省内外专家领导研讨论证力推出来的,完美到找不到缺点,也就很难留下特点了(成宇鹏,“申维辰山西往事”)。另一种是自发产生的以“白领戏剧”为主的民营戏剧,自觉不自觉地学了美国家庭剧常用的一堂景、几个人的经济型戏剧模式。这本来是在戏剧走向市场的过程中必然会出现的正常现象,可惜

大多数剧作远不如人家从尤金·奥尼尔、田纳西·威廉斯、阿瑟·密勒到尼尔·赛门的写实戏剧,既缺乏以小见大的思想深度,也难见嬉笑怒骂的喜剧精神。本文所涉及的写实剧本是罕见的成功例外,从《日出》《金玉满堂》《同甘共苦》到《假如我是真的》《阳台》《棋人》,作者都有着对剧中人深刻的理解,充满真情实感,形式自然而然,看不到刻板模式的印记。

从独创的角度来看,中国剧作家还是出了若干世界级水平的大师的,可惜鹤立鸡群,没形成梯队;或者曲高和寡,少有人呼应。鲁迅和徐訏的写意短剧是话剧中最具特色的,真正是小而精的“精品”,放到当时的世界剧坛上也毫不逊色,还比1950年代在巴黎开始引起关注的西方荒诞剧早了二三十年;遗憾的是,它们几乎一直就没怎么演出过,套用英语说法,竟成了中国戏剧中“藏得最好的秘密”。就规模而言,老舍的《茶馆》是另一个极端,开创出世界上独一无二的既反映极广的社会面、又展现极长的编年史的写实群像戏结构,在中国还带出了《左邻右舍》《小井胡同》等一批借鉴其模式的成功之作。过士行的《棋人》则将高度写意的哲理融入一个貌似写实的故事——棋人的粉丝们展现了和平时社会群像的“一片生活”,平静的表面底下却是主人公精神世界的波诡云谲。这是中国作家写出的最接近《浮士德》的高雅剧本,却又毫无清高之态,能同时为阳春白雪和下里巴人喜爱,进入了戏剧这一本应服务大众的艺术门类的最高境界——像莎士比亚那样雅俗共赏。

要看中国戏剧对世界剧坛的独特贡献,更值得注意的却是戏曲,也包括现代戏曲。常有人认为戏曲之长在于唱念做打的舞台表现形式,而不是其文学剧本;那主要是基于早期的京剧得来的判断,未必全面。且不说古代关汉卿、汤显祖的杰作丝毫不亚于同时代的西方戏剧和中国小说,现代戏曲中的喜剧杰作如《春草闯堂》《徐九经升官记》不但让同时代的话剧相形见绌,也与西方的政治讽刺剧有得一拼;而《山鬼》《巴山秀才》等剧则将政治与哲理巧妙地融为一体,又比萨特、加缪的哲理剧,贝克特、品特的荒诞剧更有趣味,更面向大众。最重要的是,现代中国人创作的戏曲剧作无意中从总体上攻克了西方现代戏剧家殚精竭虑前赴后继一百多年还没能真正解决的一个大难题——现代诗剧。

众所周知,大多数文化中古典戏剧的语言都是以诗为主,希腊悲剧、莎士比亚戏剧,中国的元杂剧、明传奇,还有印度的梵剧、日本的能剧和歌舞伎,几乎都成了诗剧难以逾越的高峰。而在各国现代人创作的剧本中,不但题材和人物从王公贵族降到了普通人的平面上,语言也普遍地散文化了。前者固然是反映了社会进化的大好事,后者从艺术上来说却多少有些遗憾。难道优美典雅的诗的语言就只能属于王公贵族,就一定不能为现代的普通人服务吗?有一批现代西方文化人信不信这个邪,努力创作、复兴诗剧,但大多失败了——他们的努力很像中国当年那些可敬可悲的“国剧运动”发起者们,但他们中有些人比我们的前辈坚持得更久一些,也多少留下了一点成果。为诗剧付出最大努力的是T. S. 艾略特和克里斯托弗·弗莱依。艾略特是大文豪,他的《鸡尾酒会》是空前绝后的探索现代人精神世界的无韵诗客厅剧——这几个看似矛盾的要素竟然被他结合得天衣无缝;但他也仅此一剧,其它的诗剧大多是诸如《大教堂谋杀案》的古装戏。更可惜的是,近半个世纪来几乎已经看不到继续这一努力的成功剧作家了——虽然西方有很多用韵文写唱词的音乐剧,近半个世纪来更是出了不少常演不衰的大音乐剧,但其重心先是像《长头发》和《群舞演员》那样的无剧情的音乐剧,后来又转向《剧院魅影》《悲惨世界》那种豪华改编剧,从独创性文学的角度来看,还没有太多可与同时期的话剧相媲美的经典文本。^①相比之下,现代中国剧作家的这一批戏曲佳作倒可以算是世界诗剧的上乘之作。如果能把它们信、达、雅地翻译成外文,让全世界都能充分欣赏它们的人文价值和艺术特色,那很可能是中国现代戏剧中最值得骄傲的世界性经典。

这也就是关于中国现当代戏剧文学的研究一定要涵盖戏曲剧本的主要原因——无论是从中国观众的角度来看,还是从世界范围来看,这批作品更能代表剧作家的独创性,也更能舞台上保留下来。中国的话剧要想进一步提高,要创作出更多可以留得下的经典,也应该兼取写实为主的西方戏剧和写意为主的传统戏曲之长——这是当年没能实现的“国剧运动”提倡者的梦想,而现在,这个戏剧人的“中国梦”终于有机会成真了。

注解 [Notes]

① 其中体量较大的包括荣广润主编的《上海五十年文学

创作丛书(巴金主编)之《话剧卷》(共768页,上海:上海文艺出版社,1999年);中国话剧研究会刘厚生、胡可、徐晓钟主编的《中国话剧百年剧作选》(共20卷,北京:中国对外翻译出版公司,2007年);杜长胜主编的《中国京剧昆曲剧目导读》(共2卷,北京:学苑出版社,2010年)及《中国地方戏曲剧目导读》(共2卷,北京:学苑出版社,2010年)。一个例外是吕效平主编的《二十一世纪中国文学大系(2001—2010)戏剧卷》(南京:南京师范大学出版社,2014年),收了7个话剧和3个戏曲剧本。

② 当时的上海戏剧学院硕士研究生胡梦琪于2014年7月19日告诉我的,她藏有魏明伦的墨宝。

③ 最新的一个例外是当下美国最成功的嘻哈音乐剧《汉密尔顿》,取材于同名人物传记,2015年2月外百老汇首演,半年后转至百老汇,是美国十多年来最火爆的戏剧演出,已获得普利策奖、格莱美奖及12个托尼奖。

引用作品[Works Cited]

曹禺:“《日出》跋”,《中国现代作家谈创作经验》,山东大学中文系文艺理论教研室编。济南:山东人民文学出版社,1980年。367-85。

[Cao, Yu. “Postscripts to *The Sunrise*.” *Modern Chinese Writers on Writing Experience*. Ed. Department of Chinese in Shandong Normal University. Jinan: Shandong People's Literature Press, 1980. 367-85.]

常青田:“游离于主流边缘的浪漫——徐訏剧作风格论”,《戏剧艺术》(上海戏剧学院学报)6(2002):92-99。

[Chang, Qingtian. “Romance at the Margin: the Style of Xu Xu's Plays.” *Theatre Arts* 6(2002): 92-99.]

陈白尘 董健主编:《中国现代戏剧史稿》。北京:中国戏剧出版社,1989年。

[Chen, Baichen, and Dong Jian, eds. *A History of Modern Chinese Theatre*. Beijing: China Theatre Press, 1989.]

成宇鹏 章轲:“申维辰山西往事”,《第一财经日报》,2014年4月14日。

[Cheng, Yupeng, and Zhang Ke. “Shen Weichen in Shanxi.” *China Business News* 14 April 2014.]

丁罗男:《二十世纪中国戏剧整体观》。上海:文汇出版社,1999年。

[Ding, Luonan. *An Overall Investigation of Twentieth-Century Chinese Theatre*. Shanghai: Wenhui Press, 1999.]

傅谨:《二十世纪中国戏剧的现代性与本土化》。台北:国家出版社,2005年。

[Fu, Jin. *Modernization and Localization of Chinese Theatre in the Twentieth Century*. Taipei: Kuo Chia Press, 2005.]

郭沫若:“《蔡文姬》序”,《郭沫若论创作》。上海:上海文艺出版社,1983年。464-71。

[Guo, Moruo. “Preface to *Cai Wenji*.” *Guo Moruo on Creative Writing*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1983. 464-71.]

——:“写给青年的信”,《郭沫若论创作》。上海:上海文艺出版社,1983年。192-97。

[---. “Letter to Young People.” *Guo Moruo on Creative Writing*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1983. 192-97.]

黄佐临:“漫谈戏剧观”,《上海戏剧》8(2006):34-40。

[Huang, Zuolin. “Discursive Talk on the Ideas of Theatre.” *Shanghai Theatre* 8(2006): 34-40.]

胡耀邦:《在剧本创作座谈会上的讲话》。北京:文化艺术出版社,1981年。

[Hu, Yaobang. *Talk on the Forum of Playwriting*. Beijing: Culture and Art Press, 1981.]

梁实秋:“悼念余上沅”,《戏剧》(中央戏剧学院学报)3(1996):12-14。

[Liang, Shiqiu. “Mourning Yu Shangyuan.” *Drama* 3(1996): 12-14.]

黎弘:“第四种剧本”,《南京日报》,1957年6月11日。

[Li, Hong. “The Fourth Kind of Play Script.” *Nanjing Daily* 11 June 1957.]

林琳:“中国戏曲发展的困境与对策——专访著名戏剧评论家刘厚生先生”,《中国文艺评论》1(2016):121-28。

[Lin, Lin. “Predicaments and Strategies of Xiqu's Development: An Interview with Famous Theatre Critic Liu Housheng.” *China Literary and Art Criticism* 1(2016): 121-28.]

谭霏生:《谭霏生文集 论文选集II》。北京:中国戏剧出版社,2005年。

[Tan, Peisheng. *Collected Works of Tan Peisheng: Essays II*. Beijing: China Theatre Press, 2005.]

田本相等主编:《中国近现代戏剧史》。南京:江苏教育出版社,2008年。

[Tian, Benxiang, et al. eds. *A History of Modern and Contemporary Chinese Theatre*. Nanjing: Jiangsu Education Publishing House, 2008.]

余上沅编:《国剧运动》。上海:新月书店,1927年。

[Yu, Shangyuan, ed. *The National Theatre Movement*. Shanghai: Xinyue Bookstore, 1927.]

朱寿桐:“告别戏剧世纪”,《文艺报》,2002年4月18日。

[Zhu, Shoutong. “A Farewell to the Century of Theatre.” *Wenyi Bao* 18 April 2002.]

(责任编辑:程华平)