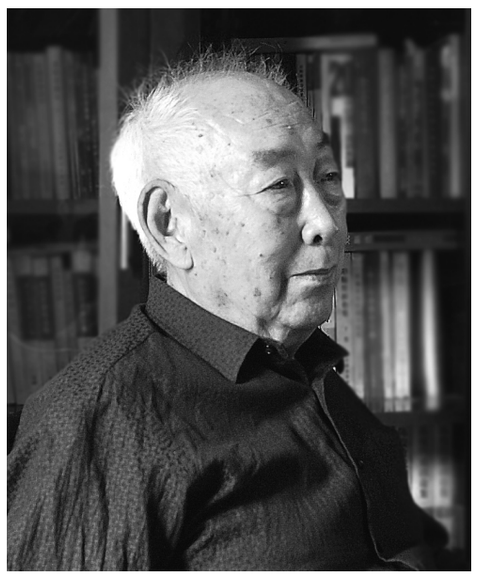
深入地探讨艺术规律

——文艺理论家谭霈生访谈

□石 慧



情境是戏剧的中心环节

石 慧：从您新时期伊始的第一本书《论戏剧性》(1981年版)到您新世纪最后一本《戏剧本体论》(2005年版)，您一直深入地探讨戏剧自身规律，并以此为基础建构了较为完整的戏剧理论体系，您的戏剧研究成为中国戏剧理论发展的一块重要的里程碑。能否结合您艺术思想的发展谈谈当时写作这些书时考虑的问题？

谭霈生：《论戏剧性》这本书是我对自己的戏剧观念进行的全面反思，是一次自我批判的产物。

记得1961年，当时戏剧界正在为自己创作、演出的剧目自鸣得意的时候，周恩来在一次会议上说，我们的文艺作品很多，质量不高，文艺队伍很大，水平不高。比较起来，话剧问题更弱一些。话剧不能被人接受，原因是什么呢？就是不讲基本规律。当时我正在中国人民大学文学研究班读研究生，是从报纸上看到周总理这段话的，感到非常震惊。因为那时候我跟大家一样，对话剧界的情况自满自足，想不到国家领导人会有这样的评价。由于当时的环境问题，周恩来总理谈到要重视艺术规律的这个讲话，我在实践当中根本没有兑现。现在回想起来，在周总理讲话之后，我写的东西和这个讲话完全是相悖的。后来出文集，有的同行希望我将“文革”以前的文章收录一下，我回头看了一下过去写的东西，觉得没有价值，基本上都是错的，所以一篇没收。在“文革”的时候，我开始反思自己，反思自己做的事情，特别是在专业领域里面做的事情。在反思当中，我又回想起周总理的这段话，于是，我便思考了以下问题：如果讲戏剧艺术，那么，戏剧艺术的艺术规律到底是什么？戏剧的艺术规律到底在哪里？我过去写的东西违背艺术规律的地方又在哪儿？当时，我觉得戏剧艺术的规律体现在一个问题上，就是戏剧性，也就是有戏和没戏的问题。我读了很多当时能看到的戏剧，从中寻找艺术的规律，寻找戏剧性所在，就这样写了《论戏剧性》。

《论戏剧性》出版以后，我接到很多信，也听到很多反应，大家都认为写得不错。但是，我也听到了一些意见。这些意见集中在两点上。第一，你写论戏剧性，谈了动作、冲突、悬念、情境等等，但没有见到你对戏剧性下一个明确的定义。确实如此。在《论戏剧性》中，我没有对戏剧性下定义，因为下不了。第二，你这本书对于国外现当代剧本的新的经验、现象、问题，做出的总结不够。这个问题也确实存在。因为“文革”刚刚结束，翻译的作品还不多，我不可能读到那么多外国的现当代作品。

《论戏剧性》出版之后，我继续思考了这两个问题。第一个问题，就是给戏剧性下定义。如果要对戏剧性下定义，你必须能够把握戏剧本体的核心。在《论戏剧性》中，我对动作、冲突、悬念、情境、场面这些戏剧的形式元素，是平等对待的，把它们分解开来逐个分析哪些是戏剧性的，哪些不是戏剧性的。但是这些元素当中，哪个是中心，我没有找到，还不明确。当时对于冲突论，我模糊感到“没有冲突就没有戏剧”这句话不对。我在《论戏剧性》里曾提到这样的问题：有些戏没有冲突，但是它有戏；有些戏有冲突，且冲突很激烈，但是它没戏。因此，从正反两个方面来看，这句话是不全面的。但是，我当时对于这个问题，只是到此为止，至于冲突到底是不是戏剧的本质所在，我还不能够否定。后来在思考这个问题的时候，我有机会阅读到很多国外不同流派的当代剧作及主张，在这样的过程中，我逐渐思考，对于情境在结构中的地位，我看得更清楚了。在这之后，我写了一本书，叫做《戏剧艺术的特性》。在这本书中，我初步回答了这个问题：情境是戏剧的中心环节，但是从戏剧本体的这个角度，还有许多问题没来得及思考。后来经过进一步研究，在1988年和1989年间，我发表了《戏剧本体论纲》。在2005年，我将这个论纲加以扩充，写成了《戏剧本体论》。

可以这么说，《戏剧本体论》是我对《论戏剧性》反思的产物。在《论戏剧性》中，我觉得有些问题需要继续深入思考，而这些问题，就在戏剧本体论中体现出来。我觉得我自己如果在学术研究上有一点心得，那就是：一个人，不管你搞什么，你都必须不断对自己进行反思。一个人做一件事情，你要知道它的价值在哪儿，它的局限在哪儿。只有发现了局限，你才会继续前进。这是我的一点体会。

在《戏剧本体论》中，我试图回答这样一个问题：戏剧的对象是人。这个人指的是具有感性丰富性的人，不是抽象的人、概念的人。戏剧要表现这种感性丰富性的人，就需要借助特殊的形式，这一形式到底是什么呢？戏剧本体论当中一个基本观念，就是人与情境这两者的契合。情境是人的规定形式，也是他的实现形式。戏剧的中心在于人与情境的契合，也就是在这个意义上，我才称它为戏剧本体论。

基础理论提供艺术发展的具体方向

石 慧：您对自己的文艺思想发展的梳理和总结对我们很有启发。初学者如果不能抓住事物发展的根本，就不可能成其大，甚至会走上邪路。您这一代中国学人的思想发展在一定程度上可以说是中国当代文艺思想发展的一个缩影。您总是强调自己搞的是戏剧学科的基础理论。您对基础理论怎么看？

谭霈生：对于基础理论，大家有不同的看法。有人认为基础理论并不重要，过于重视基础理论可能会流于保守。我不同意这个看法。我认为基础理论也是随着实践的发展不断深入的。我开始重视基础理论，有这么个契机。大概1986年，我被评选为国家级有突出贡献的中青年专家，文化部召集我们开座谈会，大家就提出这样一个问题，为什么现在进行这项选评工作？当时参加会议的，有一位国家纪委的领导人，他说，我们国家现在要甩开膀子搞实践、搞生产建设。国内外有些专家在这个时候提醒我们，在甩开膀子搞生产建设与实践的同时，不要忽视各个学科的基础理论研究。如果忽视了基础理论，实践当中出现了问题，你都不知道问题出在哪儿，你连药方都开不对。因此，国家决定，在这个时候评出一批中青年学者，鼓励大家在各个学科追踪基础理论的先进水准。后来，我在实践当中，慢慢感觉到这句话是对的。比如戏剧艺术实践。我们在创作当中遇到一些问题，但是，开出的好多药方都是不明确的、不解决问题的。比如说，戏剧家创作不出好的作品，大家就批评他们，说你们远离生活了，应该深入生活。提出“需要深入生活”这个问题，在提出之前，应该先回答另一个问题：之于戏剧创作，生活指的究竟是什么？如果你要从“戏剧是社会生活的反映”这个角度来说，那么，提出“深入生活”的这个要求就意味着：你要写工厂，就要深入到工厂去，捕捉工厂里的社会矛盾到底是什么。但是，如果你要从戏剧基础理论这个角度来说，答案便会有所不同：戏剧家对应的生活应该是人，是人的内在与外在的世界。因此，倘若你从“戏剧是社会生活的反映”出发，认为戏剧就是问题剧，就是反映社会矛盾、社会问题的，那么，“戏剧的对象是人”，这个概念就可能落空，人就可能变成手段而不是目的本身。如果是这样的话，对剧作家并没有好处。所以，我慢慢体会到，戏剧艺术的发展也需要基础理论提供一些具体的方向。

还有一点，戏剧理论要发展，不管理论研究走什么方向，用什么方法，基础理论都是必要的。比如说，我强调内部研究，但我并不忽视戏剧的外部研究(基础理论是内部研究，外部研究就是对戏剧外部关系的研究)。我认为，无论是戏剧社会学、戏剧心理学还是戏剧文化学、戏剧人类学……这些研究都是非常重要的。但是，如果你在做这些研究的时候，对戏剧的基础理论一知半解的话，那么，对于这些研究，你也研究不好。例如，要研究戏剧社会学，对于戏剧的基础理论和社会学的基础理论，你都应该掌握，只有这样，你才能研究对路，才能研究到位。相反，如果你对社会学一知半解，对戏剧学也一知半解，两个一知半解加到一块，这样的交叉学科你也研究不好。我看到过一些交叉学科的研究，结果就是这样的，都是夹生的。

再谈谈基础理论对于戏剧批评的影响。戏剧批评的基础，也是基础理论。你可以搞社会学批评、心理学批评、文化批评甚至意识形态批评，但是如果你研究的对象是文本的话，那么，只有掌握基础理论以后，才能进入文本本身。因为单从社会学、心理学、文化学、人类学的角度来说，戏剧形式并不重要，无所谓戏剧形式，也不涉及戏剧形式。然而，这种只是根据社会学、心理学……的需要，从剧本中找根据的批评，只能说是政治批评、社会批评，而不能说是艺术批评。

因此，从各个方面来说，基础理论都是十分重要的。但是，老实讲，研究基础理论难度很大。对此，我的体会是，要研究基础理论的话，就要自甘寂寞，这是需要长期下功夫的。而不管你搞什么，基础理论必须扎实。只有这样，你将来的路子才能走得正、走得宽。这就是我对于基础理论的看法。

只有对问题进行思考才能有思想

石 慧：“从各个方面来说，基础理论都是十分重要的。”您之所以取得这么高的学术成就，并对新时期戏剧的舞台实践产生这么大的影响，是因为重视基础理论研究。而这恰恰是不少中青年学者极为忽视的，甚至在文艺批评界出现了告别理论的倾向。您能否结合自己的理论研究谈谈您对戏剧理论研究的体会以及这个领域的现状和存在问题？

谭霈生：至于戏剧理论研究现状，可以从几个方面来看。从研究队伍来看，目前状况还不错。原来对于戏剧理论的研究，只有戏剧院校、戏剧研究室研究所这样一批专业队伍。新世纪以后，好多综合性大学开设了戏剧学学科，一批中青年学者投入了戏剧理论的研究，使得队伍壮大起来。并且，这批中青年学者有一个优势：综合性大学是多学科交叉的，这样可以增加研究的活力。但是我有一个看法，要进行戏剧理论研究，至少要有两个基本的功底：一个是艺术鉴赏力。如果没有鉴赏力，对作品的形式及情感内容把握不住，对它的理论研究就容易空乏。我认为，真正的理论大家，凡是涉及到戏剧艺术的，鉴赏力都很高。比如康德、黑格尔、马克思、恩格斯。马克思对戏剧提出这样一个要求：戏剧要莎士比亚化，不要席勒化。在我们看来席勒已经是高水平的了，但是马克思、恩格斯能够对于这两个作家做出这样的比较，说明他们的鉴赏力都是出众的。你仔细研究的话，他讲的是有道理的，是不是？所以，鉴赏力非常重要。第二个，就是基础理论。无论你搞哪一方面的研究，基础理论都是十分重要的。目前，理论队伍壮大，这是一个好的条件，但是在理论研究上也有些不好的环境条件，比如，学术体制问题。学术研究采取量化管理，我认为这种方式对于理论研究、学术研究是不利的。因为在实践中已经证明了，学术只讲量，不讲质，这对学术理论研究是不利的。还有一个问题，就是实用主义思潮。现在，实用主义思潮对各行各业的冲击十分厉害。实用主义说到底，是对学术研究背道而驰。这是我看到的不利条件。

如果要问我们的戏剧理论研究到底缺失什么？我是这样看的：有人说，我们的好多理论专著缺少思想、没有思想。这是对的。因为学术研究的灵魂就是思想，没有思想的理论著作，生命力是不会长的，价值也不大。如果追问一下，为什么缺失思想？我觉得一个前提就是，理论研究家脑子里没有问题，缺失问题意识。我有一个看法，不知道对不对。我觉得，理论的品格不是给实践抬轿子。戏剧理论就是给剧作家、导演、演员抬轿子，扮演的角色是轿夫，这不是理论的品格。真正理论的品格是能够不断发现实践中的问题，进行思考、予以回答。若没有问题意识，脑子里不思考问题、抓不住问题，就只能跟在实践后面摇旗呐喊，这样的理论价值不大。

不过，说到缺失问题意识，也不是一两天的事了。你要搞研究就必须要有问题意识。比如说，在现在的实践当中，问题很多，我正在思考两个问题。首先就是戏剧与叙事的关系。这个问题是世界性的问题，它关系到戏剧艺术的发展，你必须思考。还有一个问题，当代有好多戏剧演出是实验性的，戏剧理论到底应该如何面对这些各种各样的实验性戏剧？在这里，我得出了两个教训。一个是关于布伦退尔的教训。布伦退尔主张：戏剧表现了人的自觉意志，是理性的，戏剧的本质在于冲突。当意志遇到阻碍的时候，要冲破阻碍，就会发生意志冲突。他甚至讲，只有自觉意志支配的行动才是真正的行动，否则就不是真正的戏剧行动。但是，当象征主义戏剧出来的时候，比如说梅特林克的《群盲》《闯入者》，布伦退尔发现，在这些作品中根本没有自觉意志，自觉意志已经失去价值了。面对这种情况，他得出的结论是全盘否定，认为戏剧发生了危机。在当时，象征主义戏剧是具有实验性的，你这样对待他，认为凡是不符合自己主张的东西就一概否定，这是不正确的。实际上，那个时候不是戏剧发生危机，而是戏剧在往前走，戏剧在革命、在前进、在发展。这是一个例子。还有一个例子。现代实验性戏剧，有的说不要对话了，只要独白，也不讲戏剧性了，只强调叙事性。面对这样的实验戏剧，你也要分析。实验戏剧是这样的，既然是实验戏剧，它可能失败也可能成功。失败就被淘汰，也就过去了，成功的话，世界戏剧就会吸收它新贡献的东西，但是，你不能看到一点实验戏剧，在哪个方面实验了，就认为这种东西将来肯定是戏剧的主流方向，甚至提出来，不这样搞的话，就不对，就应该否定。你若得出这样的结论，那也是错误的。实验戏剧到底成功在哪儿，不成功在哪儿，这是戏剧理论家需要关注的，需要进行科学分析的，只有这样，你的理论研究才有价值。所以我觉得，戏剧理论要研究的课题还有很多，但是有一点，戏剧理论家必须有问题意识，只有对问题进行思考，你才可能有思想。

说到思想，我还有个看法。若是搞戏剧史的研究，由于它工程庞大，要看的资料很多，一个人承担不了，需要集体研究，我认为可以。但是理论论题不适合搞集体研究。因为理论研究要求思想，思想是个人的发现，不是集体的成果。集体研究的话，你对这个问题这么认识，他对这个问题那么认识，若要取一个折中的话，其实就没思想了。所以我觉得集体研究值得商榷。理论研究，我还是强调应该提倡个人研究，这样才会有思想。但是这个问题，在量化管理原则之下，就容易出现问题。

石 慧：现在有些文艺批评家不太重视基础理论。您不但相当重视戏剧理论，而且对戏剧理论与戏剧创作的关系有深刻的把握。您反对戏剧理论给戏剧创作抬轿子，反对戏剧理论给剧作家、导演、演员抬轿子，反对戏剧理论跟在戏剧创作后面摇旗呐喊，是十分精辟的。这可以说是抓住了一些戏剧批评缺失的要害。您能否谈谈戏剧批评和戏剧理论的关系？

谭霈生：戏剧批评是很重要的。而戏剧批评和戏剧理论是相联系的。布鲁克说过：“一种艺术如没有评论家来评论，便会不断地面临更大的危险。”这句话是对的。1980年代的时候，我们的戏剧批评是很活跃的，也真正的发挥了批评的作用(在这里，我讲的是真正的戏剧批评)。不过，自从20世纪90年代起，便逐步形成这样一个趋向：商业炒作取代了真正的批评。商业炒作不是正常的批评，它是出于商业目的，不能用商业炒作，代替真正的批评。因为，如果没有真正的戏剧批评的话，戏剧创作中出现很多问题，是很麻烦的。所以，我认为，国家在抓原创戏剧的同时，应该注重戏剧批评。比如现在的实践创作，一方面意识形态化，一方面产业化，戏剧到底要如何发展，确实更需要批评发挥作用。

原创剧目很重要

石 慧：前面您不断提到您的文艺思想的发展就是您不断反省的结果。“只有不断地反思过去的局限，才能找到未来的形式，如果一个人不反思，就没有未来。”真正有成就的文艺批评家不仅敢于批评，而且善于自我反省。可以说，您和一些大文艺批评家的深刻的自我反省为我们树立了难得的榜样。现在国家在大力扶持戏剧，搞精品工程，可还总是缺少打动人心的剧本。您能否结合中国戏剧包括戏曲的历史和现状谈谈这个问题？

谭霈生：这几年，我看到戏剧正在走向兴旺。除了大的剧团之外，小的剧团剧社的演出，搞得很活跃。经常演出的剧目不少，观众也在增多，这当然是好的现象。不过，问题还是存在。其中，主要的问题是缺少好的原创剧本。国家投资很大，搞精品工程，目的在于扶持好的原创作品。这个考虑是正确的。因为一个国家如果没有好的原创作品，对于戏剧发展来说是不正常的。比如，美国戏剧史上有一句话：在奥尼尔之前，美国只有剧场，没有戏剧。那标示什么呢？标示奥尼尔作为剧作家，他有自己的作品。而且这个作品是具有世界水平的，因此大家承认了美国有戏剧而不是只演出别人的东西。因此，原创剧目很重要。国家搞了这么多年精品工程，结果还是精品难求。这就很值得思考：我们的剧作家到底缺失了什么？为什么出不了好剧本？

有人提出剧作家要深入生活，有人提出我们的作品缺少文学性。这些说法我认为都不全面，不明确。依我看来，戏剧家缺少两个东西：戏剧的对象是人，这里的人指的是具有感性丰富性的人。人的世界，不仅是外在世界，更重要的是内在世界，而戏剧的对象主要是精神世界的东西。从这个角度来说，我们的剧作家首先缺少的，是对人的情感体验的深度及广度。还有一点，是对时代、对我们的社会、对人生(所谓人生就是人的生存状态、心理状态)的认识。比如说，对时代的认识。什么是时代精神？以我的理解，我们谈的主旋律就是要强调时代精神，那么，这个精神到底是什么？有一个作家跟我讲，我们这个时代不可能出现伟大的剧作家。我觉得恰恰相反。是否能出伟大的作家，关键看你对这个时代怎么认识。我们这个时代，跟过去的时代相比，有一个突出的特点，就是个性的张扬。这个时代，恰恰就是剧作家大显身手的时候，如果在这个时候我们出不来好的作品，只能说明我们这代剧作家无能，除此无他。但是对于这一点，我们的认识远远不够。我们对当代人的内心世界的体验还是很不够的。

我认为，所谓“深入生活”，更重要的是一个情感体验的问题。比如，易卜生老是强调：我写的东西都是我内心体验过的东西，不是我亲身经历过的东西。一个作家，你再深入生活，你经历的外在生活也是有限的。但是有一个基本点应该把握：我的职业是写人，我对人的体验的深度，应该是超越一般人的。不过，恰恰在这一点上，我们的剧作家缺失了。如果真是这样的话，出现不了好的作品，也可以说是正常的。

曹禺的方向

石 慧：您对剧作家和时代的关系、当代剧作家的缺失的认识太深刻了。理论创新离不开对历史的正确总结和梳理。您反对以社会责任感取代艺术责任感，提出中国现当代戏剧发展的曹禺方向，这是很有价值的戏剧思想。您能否结合中国现当代戏剧历史详细谈谈这个问题？

谭霈生：说到中国戏剧的历史，我认为有好多问题需要反思。首先，关于话剧的名称问题。我一直在思考这个问题，我写文章的时候，很少使用“话剧”这个概念，我用的是“戏剧”。人们所说的“话剧”，原本是由西方引进的，Drama一词通译为“戏剧”，引入中国后，曾有“新剧”、“文明戏”等称谓。1928年在上海的一次集会上，洪深建议命名为“话剧”，由此而定名，一直延用到今天。当时，洪深的解释是：“话剧是用片段的、剧中人的谈话所组成的戏剧。”他还说：“话剧的生命是对话。”数十年来，这一名称以及命名者的解释，都已成为约定俗成，一直在运用，而且，在某些领域也成为学科结构的主流称谓。认真地说，把西方戏剧限定为“用对话组成”的“话剧”，是不贴切的，这一称谓及其解释，是把这种艺术形式的表现手段单一化了。“对话”，固然是戏剧艺术的重要手段，但并不是惟一的手段。多年来，戏剧艺术的实践证明，“对话”的重要性被绝对化，甚至走向“独尊对话”的极端，并不利于戏剧艺术的发展。有些剧作家、戏剧家指出，剧本越来越“台词化”，对话越来越冗长，甚至利用对话进行说教，使人感到厌烦。在这种情况下，像阿尔托、尤奈斯库等，都主张探索“对话”之外的“舞台语言”，使戏剧的表现手段更为丰富。无疑，“话剧”这一称谓极大的束缚了这种探索。还有，在20世纪发展起来的“音乐剧”，一方面，充分发挥音乐(声乐)、舞蹈表现情感的功能，同时，仍然是以戏剧表演为本体。因此，大家都认为它是“戏剧”。但是，如果因袭“话剧”这一名称，就只能把它排除在外。据此，我认为还是应该用“戏剧”这一名称。

其次，再来谈谈我对传统的看法。无论是戏剧创作，还是理论批评，我们到底应该如何定位传统？中国从20世纪三四十年代下来、从曹禺下来，一直有一个现象：对曹禺的评价很高，但是继承他的创作经验、路线的几乎没有。实际上我们继承的还是胡适开辟的“问题剧”的路子，从理论到创作实践，主要抓社会问题，以至于我们对剧作家的要求就是一点：你要有高度的社会责任感、甚至是政治责任感。那么，我提一个问题：社会是有分工的，剧作家是搞艺术的，没有艺术责任感行吗？而我们的剧作家所缺少的恰恰是艺术的责任感。用社会责任感取代艺术责任感，这点是否值得反思？

这里谈到的“问题剧”，需要简要的说明。所谓“问题剧”是胡适提倡的一种特殊的戏剧类型。它的主旨在于及时反映现实的各种社会问题，并对这些问题做出回答。目地在于为社会改革、社会革命服务。而曹禺的戏剧创作，是以人为对象，以人自身为目的。在他的作品中，人是真正的主人公，是具有感性丰富性的人。在问题剧中，人只是说明某种社会问题的手段。在戏剧发展的相当长的历史时期之内，继承的是“问题剧”的方向，而不是曹禺的方向，原因是深刻的，可以说具有历史的必然性。在20世纪的大部分时段，中华民族肩负的历史使命是政治革命。西方戏剧被引入中国，从它的童年时起，就将其自身的生存与发展定位在时代的伟大使命——政治革命中(从民主革命、民族解放战争到社会主义革命)，同时，也就形成了主流戏剧的传统——自觉地为政治革命服务。这一传统生成于20世纪20年代，以胡适倡导的“问题剧”为标示，穿越20世纪三四十年代，在20世纪五六十年代大大发扬，一直延续到20世纪70年代末。这里有辉煌、有值得自豪的成就，也造就了一些问题。比如说，戏剧自身的职责是什么？戏剧的对象是什么？戏剧的功能、目的是什么？当民族的伟大使命转向经济建设时，当戏剧已成为艺术欣赏的对象时，它已经不能适应。时代要求它转型。所谓“转型”，就是反思过去，重塑自身。要完成这样的任务，就需要戏剧人认清时代的要求，认真反思传统，包括剧作家、导演、演员，也包括戏剧史家、理论家、批评家。这样的使命我们还远远没有完成。

创立中国演剧学派

石 慧：百家争鸣，不同学派展开争鸣，的确有利于发现真理和发展学术，还可以在这种学术争鸣中发现人才、推出人才，而不是以外在的身份衡量人才。但是，目前不同学派很难展开学术争鸣。尤其是有些学者不是在学术争鸣中追求真理、解决理论分歧，而是搁置矛盾和分歧，跟着感觉走。这是极不利于学术发展的。中国演剧学派就没有在斯坦尼学派、梅耶荷德学派和布莱希特学派中非此即彼，而是融合这些学派的所长而自成体系。您能否谈谈中国戏剧的走向？

谭霈生：有人提出这样的问题：今后世界范围的戏剧走向，应该是融合的。所谓融合指的是：在戏剧创作上，既不是单纯的悲剧、又不是单纯的喜剧，而是悲剧喜剧的融合；既不是单纯的社会剧(这里说的社会剧，是阿瑟米勒的社会剧，而不是“问题剧”)，也不是单纯的心理剧，而是社会剧和心理剧的融合(虽然阿瑟米勒提倡社会剧，但像他的《推销员之死》其实就是社会剧和心理剧的融合)。而在演剧体系上，既不是单纯的斯坦尼学派，梅耶荷德学派或布莱希特学派，而是这些学派的融合。其实，包括前苏联的时候，俄罗斯的戏剧已经朝着这个方向发展了。总之这二者是可以融合的。在这以前，我们将布莱希特和斯坦尼看成是对立的，要么是布莱希特，要么是斯坦尼，实际上并非如此。布莱希特曾经说过，表现不是不要体验，强调表现并不意味着不要体验。所以，这也是可以融合的。

谈到中国戏剧，以前一些重要的导演艺术家已经走上了这条路：将斯坦尼的表演体系和中国戏曲表演方法相融合。像欧阳予倩、焦菊隐、黄佐临，都做了这个工作，但是他们没有完成。有人说，他们做的是“中国学派”，比如说焦菊隐就是“中国演剧学派”。不过，我认为，要说中国演剧学派的话，不光是包括焦菊隐先生的实践经验，也包括欧阳予倩的经验，虽然两个人走的路不完全一样，但是总的来说都在朝这个方向发展。

当然，不光是老一辈艺术家，后来徐晓钟导演的《桑树坪记事》、王晓鹰导演的《理查三世》，都是在朝这个方向走。那么，我们是否可以认为，从表演艺术、导演艺术这个角度来说，将来能够完成这样一个学派，也就是中国演剧学派呢？我个人认为，就是把中国戏曲和斯坦尼学派相结合，相融合，这样形成我们自己的一个学派，这是可行的。当然，这也只是线路之一，不能要求所有导演都这样做。为什么中国戏曲的表演艺术必须和斯坦尼体系融合呢？因为这样，才会更有活力。若是戏曲和布莱希特结合，会是另外的样子。

至于戏曲，虽然我不是专门研究戏曲的，但是对戏曲我有一些看法。我认为，应该反思一个问题：从20世纪五六十年代起，戏曲便开始两条腿走路，一方面重视传统的保留，一方面重视戏曲现代戏，要求反映现代生活，这个路子当然是对的。因为一种艺术如果不表现现代生活，那它会出现很多问题、会被人遗忘。但是用戏曲表现现代生活，这么多年下来，应该反思一下，它得的是什么，失去的是什么？我有个感受，戏曲艺术的本体不是用歌舞演故事。用歌舞演故事，那是歌舞剧，不是戏曲。戏曲的本体是程式化。京剧昆曲都有完整的程式化体系，假如失去这个本体，戏曲可能就不存在了。像京剧、昆曲，有人讲京剧是国剧，是国家级的传统艺术，是非物质文化遗产，是国粹，所以应该把这种形式原原本本的保留下来，成立一个国家剧院，专门做这件事情。有外宾来了，一看，这就是我们的京剧。不要丢失传统，这个观念我是认可的。但是，不能否认，程式化也有这样的问题：现代生活是排斥程式的。因此，戏曲在反映现代生活的过程当中，程式在一点一点的丢失。所以有人说，戏曲在向话剧靠拢。我认为，这个丢失很麻烦。京剧原来的风貌不存在了，这是个麻烦事，但是程式确实又是戏曲表现当代生活的障碍。有人说可以创建新的程式，但这并不容易。

因此，我想，要表现现代生活，程式如果成为束缚的话，可不可以更大胆的革命往前走？走的路是什么呢？我认为是京剧音乐剧。以京剧的音乐为基调，动作的形态也是原来京剧的。比如说舞蹈。但是进一步，就像样板戏当年追求的一样，将音乐、交响乐全部融入，使得歌、舞的表现力更强。这样，以京剧的音乐为基调，发展一种音乐剧，使之不受程式的束缚，拉近与现代观众的距离。我认为这样的改革是可行的。谈到这里，不得不提提日本。日本的好多东西我不喜欢，但是有一点，他们对传统的保留和对现代化的追求都非常注重。我觉得我们应该有这个精神，不要受什么束缚。我认为，搞样板戏的时候，将交响乐引入，加钢琴伴唱，那是试图在音乐方面改革，这样的改革应该继续向前走。我认为，这个用意就是为了京剧和音乐剧的融合。因为音乐剧本来就是和中国戏曲相通的。

现在有一批青年人介入戏曲理论研究，他们一方面研究中国戏曲艺术，一方面研究西方戏剧，视野比较开阔，这是好事。另外，也要把实践跟理论这两者融合起来，我觉得这样戏曲理论研究可能更有生命力。若是孤立的只就中国戏曲研究戏曲，那么这路子不够宽阔。