

关注

呼唤学院派戏剧理论批评的回归

□田本相

戏剧理论批评的危机,反射着中国话剧的危机,究其根本来说,它是一种结构性的危机

大约10多年前,我曾经对中国现代戏剧理论批评历史有一个评估,认为它有“两个特点,两个潮流,一大弱点”。两个特点,一是中国现代戏剧理论的移植性、模仿性和实用性;一是中国现代戏剧理论的经验性。两个潮流,一是诗化现实主义的理论潮流;一是实用现实主义潮流。一大弱点,是学院派理论的孱弱。学院派戏剧理论批评始终未能在中国现代戏剧史上成为有力的一翼,至今,这个弱点不但依然存在,而且在某种意义上说是更加弱化了。

这个弱点放到新时期戏剧的总格局中,看得更为清楚。30多年来,我们的社会一方面是物质现代化的迅速大发展,一方面却是社会精神和道德的迅速滑坡。作为精神层面的一个小的方面——新时期的戏剧理论批评,其发展状况同整个社会精神状态是契合的。一句话,是一个不断弱化的过程。分阶段说:上个世纪80年代的戏剧理论批评是意气风发的,戏剧理论的探讨、戏剧的论争以及戏剧批评诸方面,是十分活跃的。在中国话剧史上堪称最兴盛的时期。虽然它有着不成熟或浮躁的方面,但那是一个解放思想、敢想敢说的年代,也是学院派戏剧理论批评的活跃时期。90年代,戏剧批评势头却一下子跌落下去,是戏剧理论批评失语的时期,学院派也随之销声匿迹。新世纪以来的戏剧理论批评虽然有所恢复,但一个新的因素是,戏剧批评被看作“票房评论”。

戏剧批评的分类,因角度不同,有各种分类法。但从分类,也可看出新时期的戏剧批评的状况。大体可分为三个类别:一是意识形态性的戏剧批评,如对主旋律的剧作、获得政府奖项的剧作等带有政府导向的剧作的批评;二是票房批评,半商业和商业性的戏剧批评;三是独立的戏剧批评,即以剧作艺术的得失、艺术倾向、艺术现象等作为分析评判对象的戏剧批评,此类批评较少。

戏剧理论批评的危机,自然反射着中国话剧的危机,究其根本来说,它是一种结构性的危机。就戏剧自身的结构来说,编剧、导演、舞美、戏剧理论批评是一个整体、一个系统。

从世界戏剧历史发展规律来看,是剧本的创作引领着话剧的发展。斯坦尼斯拉夫斯基表演学派是在导演契诃夫的剧作中形成的,布莱希特学派可以说是他自己编导的结晶,而焦菊隐导演学派则是在导演老舍、郭沫若和曹禺的剧作中逐渐完善的。但是,后现代派戏剧的出现,导演成为主导。这样一个潮流也冲击着中国新时期的话剧。从上个世纪80年代末开始就步入导演中心的时期,而80年代十分活跃的编剧队伍到了90年代则基本上隐退了,或者说解体了。

张健是中国现代喜剧研究的专家。30年间,他对偏冷的喜剧行研究一直倾注着巨大的学术热情,取得了丰硕的研究成果。近期出版的《三十年代民国喜剧论稿》不仅是他喜剧研究的最新成果,也是中国现代喜剧研究的最新收获。

标志着张健学术生涯起点的《三十年代中国喜剧文学论稿》是海内外第一部研究中国现代喜剧的断代史论著。但是,如果说这部起点很高的著述只是作者关于中国现代喜剧理论与创作的研究论纲,那么该书则是其经过整体审视与系统研究之后的扩展版或升级版,实现了古与今、中与西、宏观与微观、理论研究与作品研究有机融合的学术追求。因此,不能简单认为是旧作的再版或修订,而应视为一种学术思想与研究理路不断拓展、深化和完善后的改写、补写或重写,应视为突破旧作框架和内容的一部“新著”。这种“新”主要表现在:

第一,纵横捭阖的理论视野。从本土文化视野看,作者的研究并没有仅仅囿于中国现代喜剧成熟期的20世纪30年代,而是以此为原点,前溯后拓。先秦至宋代儒道思想支配下的前古典时期,中国传统喜剧观念基本形成了主体内向发展,重生命体验和精神愉悦的价值导向;宋元至明代的古典时期,传统喜剧观念关注娱乐性和艺术性,更加执著于表达人们对美好生活和社会正义的主观期盼;明朝中叶以降的后古典时期,由于资本主义的萌芽和城市经济的发展,导致了传统喜剧观念游戏精神的膨胀和对排遣苦闷心理需求的强化;19世纪末20世纪初现代喜剧的滥觞期,传统喜剧观念中的消极因素受到了进步思想文化界的严峻挑战,传统喜剧精神遭到了前所未有的鄙夷和敌视。对此,作者一方面为传统喜剧观念

与此同时,学院派戏剧批评也处于低潮状态。编剧和戏剧理论批评在戏剧整体结构中具有主导地位,属于精神的、灵魂的构成部分,其一旦处于弱势的地位,则必然影响戏剧的发展。因此,戏剧理论批评的结构性危机,则是意义的危机、思想的危机。可以设想,没有很好的剧本,没有学院派的戏剧理论批评,就很难在更高的层次上提升中国话剧的水准。

学院派的戏剧批评,首先意味着是一种精神,即独立的、自由的、讲学理的、具有文化超越的远见和胆识的批评精神

在当前的社会情势下,戏剧批评所面对的挑战是空前的。面对困境,以及历史的教训,戏剧批评的超越性尤以为重要。而这种超越性,说到底,就是一切都本着学术的良知、艺术的良知,本着自身心中的情感和理念,这就是戏剧批评独立的立场、自由的立场。无论是戏剧创作和戏剧批评,独立的立场和心灵的自由是极为必要的。但是,这里也必须说明,自由的批评和批评的自由,并不意味着戏剧批评的随意性,意味着它的非学理态度,更不可以将无知视为自由,将无理视为独立。

在戏剧批评中趋炎附势、追名逐利,势必使戏剧批评失去真诚失去原则失去公正。在当下物欲横流,处处是物质的诱惑下,没有一个超然物外的批评境界,即使写出许许多多的文字,也将化为文化垃圾。

超越时潮,对一切无论外来的还是土造的戏剧思潮,都应给予审慎地观察和透视,且莫盲目紧跟,东施效颦。新时期的戏剧在这方面的教训是极为深刻的,至今我们的戏剧还处于不够清醒的、盲目的跟潮流状态,以肉麻当有趣,以痞子做先锋的事例,不是没有的。而有的戏剧批评就成为这种混乱的制造者。

优秀的戏剧批评家,在某种意义上说也是思想家,最好的戏剧批评也自然是具有思想性的批评

学院派戏剧批评的可贵,还在于它所坚持的是学术性的原则,坚持探求真理的精神,坚持美学和历史的统一、坚持思想和艺术的统一。

一段时间里,随着中国经济的发展,使得既有的形式主义有了恶性的的发展。所谓“大制作”应运而生,诸如钻井台、水榭楼台等等被“豪华”地搬到舞台上,上亿元的舞台演出也时有涌现,奢靡之风弥漫舞台。对于这样的形式主义之风虽有批评,但缺乏理论的梳理和批评的深度。此外,在中国戏剧命运的讨论中,也缺乏思想的交锋,或者将最应该讨论的思想课题忽略了。

戏剧的批评,有其自身的特点,但是究其本质来说,是思想的批评。优秀的戏剧批评家,在某种意义上说也是思想家,最好的戏剧批评也自然是具有思想性的批评。任何戏剧作品艺术形式

的背后自然是思想,也自然蕴藏着剧作家的思想,即使是曲折隐晦的,也可以透过艺术的分析探索出来。学院派的戏剧批评在于它要求学术的深度、艺术的深度和思想的深度。而对于当代剧作的批评,虽然也有不错的文章,但是,具有学术深度的批评毕竟还是少了。有时在炒作中,缺乏学院派的深入探究。譬如对《窝头会馆》的评论。在《窝头会馆》的舞台艺术一书中,大多数文章是赞扬的,其中也有分析得很好的文章,有助于观众的鉴赏。但有的论者将它视为与《茶馆》相媲美的剧作,就不够准确了。客观来看,该剧的结构布局、人物设置和塑造,都很难给人留下像《茶馆》那样深刻的艺术印象。作家的创作状态并不是那么自然的。一方面,作家心里悬着为纪念重大节日而作的重任;一方面,他似乎不愿意廉价的歌功颂德,而又要有所创造;同时他还想遵循着北京人艺的风格和传统。显然,作家是背负着精神压力的。因此,在戏剧的人物构成和故事的演绎上,就隐含着作家用心良苦的掂量。这个戏不是从长期的生活积累孕育、从内心的涌流中出来的,因此显得相当的逼促。作者企图不落俗套,有所创意,但又有着自身的律令,要合槽,写起来就不是那么得心应手了。我想如果有很好的批评氛围,又有着更为深切的批评和知心的讨论,不但会提升观众的欣赏水准,也会对剧作家有所启发,有益于提升创作的层次。从《窝头会馆》的艺术中,可以更深入地探索剧作家的心态和转型时代文人的困境。没有对这样精神困境的突破,是很难写出杰出的剧作的。

学院派戏剧批评要善于抓住典型,不是任何剧作都具有评论的价值,对典型剧作的深入探索,可引发出引人深思的课题。但对典型的择取,是需要胆识和功力的。学院派的戏剧批评应摆脱应时批评的局限,在其宽阔的理论视野中,抓住典型的剧作加以解析,写出有说服力的文章。

敢于面对错误的戏剧思潮和艺术倾向进行批评,对具有错误倾向的戏剧作品以及不良的艺术风气进行批评、争论,这是一条探索真理的正确的途径

无论是专业性和业余性,戏剧批评都意味着是一种责任和担当。而当下的戏剧学者似乎不屑于当前的剧坛,不屑于争论,但也似乎缺乏学术的坚守。这样,学院派戏剧批评就不能站在潮头上。看见一些糟糕的戏不批,看到一些不良的思想不批,缺乏与之短兵相接的勇气。由于学院同戏剧界的某种隔离,学院的知识分子应该是更有条件进行独立的客观批评的。

新时期的戏剧批评,缺乏对不健康的和具有错误倾向的剧作的批评,在剧作家和批评家之间构成一种不文的尴尬的关系。由于缺乏学院派

的批评支撑,于是对一些重要的戏剧现象,或无视其存在,或明知其存在而不敢面对,缺乏应有的勇气,而有人出来挑战时又缺乏响应,不能形成声势,只能任其泛滥。

譬如对剧坛上的所谓大腕、大师,他们是怎样被吹捧起来的暂且不说,但我们的确很少看到对他们的艺术实践作出深切的批评。当他们公然蔑视戏剧理论批评,公然对中国话剧的历史遗产采取虚无主义态度时,对于这样的即霸道又缺乏必要常识的作风,形成“老虎屁股摸不得”的怪现状,同样缺乏批评。一度个别以先锋派自居的导演,得意忘形,摆出一副“我是流氓我怕谁”的架势。其时,《文艺报》发表几篇文章给予批评,显然有助于他收敛起傲慢的态度,说明批评的必要。这对于他们也是一种可贵的帮助。

又如先锋戏剧的问题,自称先锋者有之,关于先锋派戏剧的专著也有,对其吹捧有加。就我知道其中的作者,他们连舞台演出都几乎没有看过,凭着看点录像和一些报道,就写出专著,这是很不靠谱的理论批评。但对这样的戏剧批评,对这样的戏剧形象,至今都没有深入的讨论和客观的评估。

在中外戏剧理论批评史上,几乎伟大的批评家,都敢于和善于抓住那些具有倾向性的问题给予批评。如作为欧洲大陆新古典主义的代表狄德罗,他针对法国戏剧中的清规戒律,针对那些“在短促的时间内塞满了种种实际不可能发生的事情,以及剧中的陈言套语和不自然的动作”的戏剧作品,以其偏重情感的浪漫主义和伤感主义展开了系统的批评,呼吁着现实主义戏剧的到来。

更多是缺乏一种作家和批评家的“知心”的关系,在金钱和权力的有意无意的操纵和引诱下,吹捧之风盛行,甚至形成制作方、导演和媒体的利益共同体,批评家或者成为俘虏,或者一团和气,失去批评家的真诚。

戏剧批评应该建立在坚实的理论基础和可靠的知识系统之上

在戏剧理论批评历史上,往往看到伟大的批评家同时也是伟大的戏剧理论家,这昭示我们,学院派的戏剧批评应当把戏剧批评同戏剧理论结合起来。

戏剧批评家的本职是戏剧批评,而批评就意味着解折、鉴赏、评判。具体来说,批评就意味着对于剧作和剧作家,对于戏剧现象、戏剧思潮有所选择、有所比较、有所评价和评判。绝对中立的态度几乎是不可能的也是不必要的。但是这样的戏剧批评应该建立在坚实的理论基础和可靠的知识系统之上。

戏剧批评不但需要理论的支撑,而且它的方向在于建立戏剧的理论。他对具体剧作、剧作家、戏剧趋势和思潮的批评,应当贯穿着他对戏剧的系统的理论见解。这样的批评不但具有其独创性、理论深度,而且还会构建起戏剧理论的系统。这是学院派批评最好的境界。

正因为缺乏理论的导引,在戏剧批评上往往出现就剧作论剧作的“就事论事”的批评。这样的批评也有其存在的空间;但是,就学院派批评来说,就显得不够了。再有,就是对一个阶段和一种类型的戏剧进行的综合性批评,它是最能代表戏剧批评水准的。但是,一些常见的综合性批评,往往只限于现象的分类,缺乏理论性的分析、评论和识见。如近年来在北京大量涌现的“北漂”剧团,多系戏剧电影院校的毕业生组成,成为首都重要的戏剧现象,但是,我们却看不到对他们的戏剧实践综合性的论述和研究。

学院派戏剧批评应该允许不同的风格和流派,无论是评判性的批评还是鉴赏性的批评,都有其存在的理由和空间。其间也应该有着学术上的争鸣,在争论中推进戏剧理论批评的发展。

由于现代媒介的发展,戏剧批评除传统的印刷载体外,更有了网络媒体的戏剧批评。网络的批评具有更大的自由和独立性。对于网络批评,应持开放的态度,网民参与戏剧批评是好事,其批评功效和影响也在逐渐扩展,但是不可忽视其幻觉化、虚拟化的特点以及众声喧哗的特点。网络的戏剧批评可给学院派批评提供理论思考的资料和参照,同时,学院派的戏剧批评也应充分运用这样的现代传媒工具,踊跃地参加到这个广阔的的空间中去。就当前的条件来看,印刷媒体依然是戏剧理论批评主要的阵地。但是,任何载体都应遵守戏剧批评的基本准则、基本道德和基本的评价标准。

要发展学院派的戏剧理论批评,最重要的是培养戏剧理论批评的人才

中国戏剧的结构性危机,告诉我们必须扎实地倡导学院派的戏剧理论批评,戏剧的院校和高等院校的戏剧系应自觉地肩起发展学院派戏剧理论批评的战略任务。而要发展学院派的戏剧理论批评,最重要的是培养戏剧理论批评的人才。这是一项长期而艰巨的任务。

第一,在高等院校提升戏剧理论批评的教学和研究位置,把培养戏剧理论批评人才纳入计划,确定培养目标。第二,在高等院校和大学的戏剧系开设戏剧理论批评专业,没有开设专业条件的可以先行开设专门组的课程,对这样的专业课程设置,应建设具有专业特点的教材,逐步地开设《戏剧批评》《中外戏剧批评文选》和《中外戏剧理论批评史》的课程,直到开设戏剧理论批评家和戏剧专题的选修课程。其三,担当起戏剧理论批评的责任,把开展戏剧理论批评作为当然的任务,使高等院校以及戏剧研究部门成为全国学院派戏剧批评的主体,而不是戏剧理论批评队伍的主体,也应是引领戏剧理论批评的主力。其四,培养高级的戏剧理论批评人才。

希望通过十几年到二十几年的努力,初步改变中国戏剧理论批评的局面。

■书林漫步

喜剧研究的最新成果

——读张健《三十年代民国喜剧论稿》 □王金城

进行了有力辩护:“在对于喜剧的本质理解方面,多数批评者并没有高于传统民族喜剧观念之上的认识高度”,另一方面也指出了中国传统喜剧观念的致命内伤:“对于我们民族的喜剧传统,人们应当自觉地扬弃那种极易流为面对现实苦难的一种低调的补偿性的精神满足的倾向”。《论稿》不仅追溯中国喜剧的历史,还将民国喜剧延伸到40年代中国现代喜剧的黄金期。至此,中国喜剧已基本完成由古典形态向现代形态的历史转型。同时,作者还将民国喜剧与社会、时代紧密结合,探讨了喜剧发生与发展的外部规律。在这种历时性文化视野的纵向观照中,30年代民国喜剧的观念形态和艺术成就便得以彰显。

从西方的文化视野看,中国现代喜剧观念的生成,一方面需要对传统喜剧观念进行扬弃,另一方面也需要西方喜剧理论进行激活。因此,《论稿》认为亚里士多德之后,喜剧是模仿“坏人”与表现“丑恶”便成了西方人理解喜剧本质的一种普遍观念,以讽刺和嘲笑为主的否定性喜剧也成了西方喜剧世界的主角。经过莫里哀和哥尔多尼时代,直至黑格尔、别林斯基开始,西方喜剧理论的思辨深度才有了质的飞跃。作者详细论述了对中国社会及意识形态都产生深刻影响

的马克思主义的喜剧观念,独具慧眼地指出了王国维深受西方生命哲学影响却鲜为人知的喜剧观,即以讽刺和幽默两个关键词为轴心建立起的“痛苦说”。这是王国维对于中国现代喜剧观念最大的理论贡献。王国维之后,林语堂对欧美幽默思想的借鉴、丁西林对英国近现代喜剧的吸收、陈白尘对俄国果戈理喜剧的拿来,等等,都是吸纳西方文化的自觉行为。正是在中国喜剧界面向西方博采众长的横向文化观照中,作者全面展现了民国喜剧繁荣的西方影响源流,使其论述在中西文化的遇合中建立起深厚稳健的根基。

第二,加重了喜剧作品的个案研究。《论稿》新增加的10余万字,主要集中在这一部分。喜剧研究如果只有理论阐释而没有作品分析,理论研究显得空泛;如果仅有作品分析而无理论阐发,作品解读显得缺乏深度。丁西林、徐訏、李健吾、陈白尘等喜剧家个案研究的增添,实现了喜剧观念研究与喜剧作品研究的有机结合。如第六章《徐訏的喜剧》,作者认为徐訏为中国幽默喜剧艺术增添了“新的因素”,作出了独特贡献;幽默的喜剧与机智的话语、神秘的诗意图和奇诡的哲理、佯谬的结构范型。而“佯谬的结构范型”为“徐訏喜剧所独有”,这种“发现”不能不说是一种真知灼见。

第三,不断完善已成研究成果。作为一位“深挖式”学者,张健已在中国现代喜剧研究领域打出了一口“深井”,甚至打出了“一眼清泉”。无论是宏观的喜剧理论研究,还是微观的喜剧作家和作品研究,作者都能反复探研,不断加大研究的深度、广度和力度。仅以李健吾为例加以阐明。《论稿》之前,作者已发表多篇专论,多层面阐述了李健吾的喜剧创作和喜剧观念。尤其难能可贵的是,对李健吾的每一次阐释都有新的发现和新的突破。那么,为何如此偏爱李健吾?在作者看来,李健吾是“最易被忽视”,对其研究“最为薄弱”。但也正因其研究的“薄弱”,才可能有更大的创造性甚至原创性阐发空间,而实践证明果真如此。有学者认为李健吾的《这不过是春天》是“悲剧”,而作者在通过深入研读得出它是一部“喜剧”的结论。这一观点被作者写入之前的《中国喜剧观念的现代生成》《中国现代喜剧史论》等多部著作。到了《论稿》,作者在这一结论后又增加了一个“脚注”,即2009年的新史料:1936年,李健吾曾委婉地表示过,该剧实际是出“喜剧”,是献给妻子的生日礼物。可别小瞧这个“小注释”,它反映的可是“大问题”。这个注释,既佐证了作者当年判断的准确,使其立论因李健吾本人的表述而更加令人信服,又体现出作者及时跟进研究的最新信息和严谨的治学态度。

在中国,戏剧学研究属于“又小又偏又冷”的学科,研究者原本就不多,研究喜剧的就更少,而能30年倾心研究喜剧者更是少之又少,张健就是这少之又少中的一位,这种锲而不舍的执著精神和学术追求令人感慨不已。值得欣喜的是,如今,张健已构建起属于自己的中国现代喜剧研究体系,为中国现代喜剧研究作出了重要贡献。



中山文学选刊

由中山文学院、南京远东书局有限公司组编的《中国作家文集》《远东书林》《当代艺术家作品集》等系列图书,以正版品牌的法律保证,由国内出版社公开出版发行;以精心编辑策划的高贵品质,赢得海内外作者的长期信赖。现继续组稿:

一、凡文学、社科、年鉴、方志、族谱以及书画、摄影等图书均可出版。使用国内出版社正版书号,独立CIP数据,图书出版后可在国家新闻出版总署信息中心网站验证。常年法律顾问:陈德全

二、作者将定稿作品按照清、定、齐要求电邮或寄达编辑部,初审后即签订出版合同,出版周期为四十至九十个工作日。

三、编辑部将对出版的作品,安排在《文学报》或《文汇读书周报》等报刊发布书讯。敬请关注。

四、本着发展项目、扶持作者的精神,十多年来,出版的正版图书一直收费低廉。图书出版后,将推荐参加各类图书奖。

五、本信息长期有效。有意出版作品者请联系:

211106南京市江宁区胜太路77号南京远东书局编辑部

电子信箱:zs8588@126.com,QQ:85648588

出版热线:025-51939999 / 52103958

中华诗词研究院征集诗词文献的启事

书等:

(一)诗词学术会议文献、研究报告、

田野调查资料等;

(四)诗词吟诵资料、著名诗人传世

家谱等;

(五)诗词报刊及各类诗词组织通

讯、大事记等;

(六)著名诗人手稿、日记、书信、字

画、照片、传记、媒体资料等;

(七)其他具有保存和研究价值的各