

探索文学与剧场关系的力作——评陈军著《戏剧文学与剧院剧场》

李伟

《怀疑与自由——文化转型期的戏剧批评》，上海书店出版社 2012 年 1 月版

—

我们也许都有这样的经验：有的剧本，从文学上看非常成功，但搬上舞台却并不吸引观众；有的演出精彩纷呈，但记录下来，却可能文词不通。我们或许还听说过，有的演员能把菜单念得催人泪下，也有学者认为任何舞台演绎都无法穷尽莎剧的文学之美。文学与剧场的关系微妙复杂，以致曾被英国著名戏剧理论家尼柯尔认为是戏剧评论家面临的“最大的一个问题”。国内学界对此的看法往往限于泛泛而谈的感性认识，富于学理的专门研究似乎并不多见。新近出版的陈军教授的学术专著《戏剧文学与剧院剧场——以“郭、老、曹”与北京人艺为例》（以下简称“陈著”，社会科学文献出版社，2011年5月版。本文所引文字均出自此书，只注明页码）对这一问题探幽抉微，进行了深入细致的研究，一定程度上弥补了这一领域研究不足的遗憾。

陈著以中国现代戏剧史上三位著名剧作家郭沫若、老舍、曹禺和北京人艺相互建构的关系为例来探讨戏剧文学与剧院剧场的关系，微观透视与宏观

把握相结合，使观点建立在厚实的第一手材料基础上，避免了探讨理论问题所容易导致的空疏之弊。在文学与剧场关系的问题上，一直存在着过度强调文学而轻视剧场和过度强调剧场而否定文学的两种极端倾向。前者往往是文学家或文学鉴赏家的立场，后者往往是戏剧实践者或革新家立场。两者各打五十大板得出一个中庸的结论并不困难，但是否具有说服力则未可知。如何从实际出发，探讨两者之间客观存在的辩证关系，揭示戏剧艺术生产的一般规律，对当前的戏剧创作提供有益的参考，则需要做大量的实证研究的工作。陈著选取“郭、老、曹”与北京人艺的关系为例来论证，就非常有说服力。“郭、老、曹”是中国现代文学史上的大家，也是中国现代话剧史上的大家；北京人艺是新中国成立后建立的最有影响的国家级话剧艺术院团。两者之间历史上的亲密合作，共同成就了话剧艺术的一度辉煌，也成就了新中国文艺史的一段佳话，确实存在着相互建构的关系。但他们之间是如何相互建构的，过来人具体可感，但缺少理论提升；旁观者知之不详，常欲一探究竟。陈著的适时而生，使文学与剧场相互建构的生动过程尽现笔端，具体可感、清晰可辨。作者深入北

京人艺档案室、艺术院校图书馆，调阅了大量的导演手记、表演札记、舞台艺术经验总结，也详细重读了郭、老、曹的相关剧本（包括各种演出本）以及同时代人对剧本演出的种种评论，从中发掘文学家与剧场艺术家相互合作建构的蛛丝马迹，向我们再现了艺术创造的过程中许多生动的历史场景。在这样的基础上，作者令人信服地指出，文学与剧场是一种双向互动关系，任何把二者对立起来的做法都是缺乏整体眼光和辩证思维的；文学与剧场客观上存在内在的张力，成就伟大戏剧的途径在于二者的良性互动与和谐发展，在于剧作家、导演表演之间的有机结合与和谐统一；谋求文学与剧场双赢格局的形成，对戏剧创作与剧院发展都至关重要。尽管这些结论听起来都是常识，但由于常识并未变成共识与现实，因此，认真地重温一下是非常有必要的。

从考察文学与剧场辩证关系的理论视角出发，陈著对三位著名剧作家的研究也有了进一步的推进，为学界提供了新的认识。“郭、老、曹”是中国久负盛名的剧作家，相关的研究成果可谓不少。但前人的“郭、老、曹”研究，多侧重于其人其戏的研究，要么集中于文学外部研究，对作家的成长道

路、戏剧观以及东西方文学与文化资源背景，乃至创作心理、读者接受等方面进行研究；要么侧重于文学内部的研究，对他们剧作的结构、语言、人物、冲突、戏剧形态、创作方法、美学风格等进行较为全面深入的分析。这些研究成果，很少延伸到舞台，没有从演出的角度来研究剧本及其舞台呈现。陈著从文学与剧场的关系入手进行研究，无疑为“郭、老、曹”的戏剧研究开辟了一个新的天地，也带来了一些新的发现。比如，作者发现许多“郭、老、曹”戏剧的定本，有很多是吸收了舞台演出的成功经验，与初版时已有很大的不同，从中可以窥见戏剧剧本在生成的过程中，剧作者思想的变化轨迹。同样，从新的视角出发，作者对北京人艺演剧学派的风格也提出了不少新的见解。如作者根据现有的研究成果，将北京人艺的发展分为前后两期，从20世纪50年代初到70年代末是前期，即人艺风格形成期，以焦菊隐的演剧民族化的实践为代表；从20世纪80年代初至今是后期（有学者又称“后焦菊隐时期”），以林兆华富于现代派乃至后现代派的艺术革新与舞台追求为代表。作者认为，北京人艺只有在前期，文学与剧场取得了双赢的格局，积累了成功的经验；而后期的舞

台实践恰恰出现了某种偏向和误区，在林兆华的艺术探索中，程度不等地对文学采取了放逐的肢解的态度，偏离了人艺的优良传统。应该说，这样的判断，不管我们是否同意，它都是完全合乎作者的逻辑的，也是需要足够的学术勇气的。

笔者个人以为，陈著最具原创性的是中篇“老舍与北京人艺”，这也是作者用力最多的部分。正如曹禹先生所说的，北京人艺的一半生命是老舍先生浇灌的。研究老舍与北京人艺的互动关系，无疑是一块“硬骨头”。啃下了这块“硬骨头”，该课题也就成功了一半。陈著以三章八节的篇幅来充分论述，是符合老舍之于北京人艺的价值的。作者又以中篇一半（四节）的篇幅来论述老舍戏剧的独特性，这也是非常必要的。因为不把这个问题讲清楚，也就难以讲清楚老舍对北京人艺影响的独特性。于是，作者从跨文体写作的角度入手，通过深入分析戏剧与小说的文体差异、分析老舍小说中的戏剧性、分析老舍的戏剧创作历程，令人信服地提出了一个观点：老舍戏剧的独特之处在于它是“小说体戏剧”。作者以老舍戏剧经典《龙须沟》和《茶馆》为例概括了这

种戏剧的文体特征：“1，以人带事，突出人物；2，多人多事；3，没有贯穿始终的冲突；4，面式和线式相结合的结构特征。”（页 92-96）文中进一步写道，这种“小说体戏剧”不仅与传统的“戏剧体戏剧”不同，而且也不同于布莱希特的“叙事体戏剧”和中国传统的“传奇体戏剧”，有其独特的内涵。

“此种戏剧已带有小说文体的特点，在这种戏剧里，我们前面讲的小说与戏剧的文体区别和限制已经被突破和超越。比如，第一点，容量不同。这种‘小说体戏剧’的容量已经相当大了，可以说在反映生活的广度和深度上，并不比小说逊色。……第二点，节奏不同。老舍的‘小说体戏剧’的节奏不再是激变了，而具有渐变的特征。……第三点，叙述与展示的不同。老舍的‘小说体戏剧’已经不止于展示，还增加叙述成分了。”（页 101-102）可以说，这三点把老舍戏剧和西方传统的“戏剧体戏剧”区别开来，而前两点则把老舍和

“叙事体戏剧”和中国明清传奇也区别开来了。可见，老舍戏剧确实是把小说创作的优长较好地吸收到戏剧创作中来而形成的独特创造。“小说体戏剧”这一原创概念的提出，对老舍研究是一个重要的贡献。这是作者勤于思考、长期

深入研究老舍的结果，恐怕也与作者所在的扬州大学文学院乃是老舍研究的重镇是分不开的。

在对老舍戏剧独特性的深刻认识基础上再来谈老舍戏剧对人艺风格的塑造，就不是无本之末了。作者发现，老舍戏剧重视典型环境的展示，讲究演员表演的生活化和性格化，注重生活细节的表现；老舍戏剧在排演中重视和舞台设计人员的合作，善演群众戏；老舍戏剧用民族语言表现民族性格和民族心理，以传统美学精神展示鲜明的民族特色以及北京的民俗、方言、文化等特征，对于北京人艺的“现实主义、民族化、京味特色、强烈的舞台整体感和鲜明深刻的舞台人物形象”等风格的形成有内在的关联和直接的作用。而反过来，北京人艺也对老舍戏剧独特性的最终形成有重要的影响。在排演过程中，北京人艺通过对作家剧本的选择与诱导，通过与作家分享演出与写作的经验，通过在排戏过程中不断地给作者提出修改意见，不断地丰富、补充、完善老舍的剧本，从而使老舍戏剧从文本到演出都日臻完美，使作家风格和剧院风格同步完成。作者通过大量第一手资料进行细致而深入的分析，自然而然地得出结

论：“对人艺风格影响之独特与深远，似乎应推老舍，他使人艺有了浓郁的地域特色，只有人艺能演好老舍的戏，这成了人艺的‘绝活’与‘看家本领’。”（页 299）这当然就不是虚言。

通读全书，我们不难发现作者十分扎实的中外戏剧理论与戏剧史的功底。作者几乎将所有关于“郭、老、曹”和北京人艺演剧流派的研究成果一网打尽，几乎将可以见诸中文的有关文学与剧场的论述作了全面的梳理和消化。笔者非常惊讶地发现，为了论述建国后的北京人艺，作者采用的解放前出版的戏剧理论专著和戏剧期刊文献也为数不少。这真正地做到了作者自己所说的“不注水”。从研究方法上看，作者突破了一般的高校学者对舞台不熟的局限，有意识地选择文学与剧场结合的视角，刻意地向自身的不足挑战，这种学术勇气是十分可嘉的。这样的研究方法十分合乎研究对象的实际，自然会取得较好的效果。全面的资料搜集、厚实的理论基础、合适的研究方法，充分地保证了这一研究成果的高质量和高水准。对于后来者，这无疑是一个难以绕开的存在。

不过，必须指出的是，作者试图从建国后十七年间建构起来的著名剧作家与著名院团之间良性互动的案例来得出一个关于文学与剧场问题的普遍规律的结论，似乎还是不够的。用一个短暂时期的成功经验来支撑一个宏大的理论命题，似乎难以摆脱“以个别代替一般”的指责。毕竟，文学与剧场的关系是复杂的。我们大概不好简单地否定“作者中心”、“表演中心”和“导演中心”等历史上客观存在过的戏剧现象，这种种机制都产生过伟大的戏剧。当我们遇到莎士比亚、汤显祖、曹禺这样伟大的剧作家时，不以作者为中心恐怕也难。而当我们遇到像梅兰芳、周信芳、卓别林这样天才的表演艺术家时，不以演员为中心也难。当我们遇到像布莱希特、焦菊隐、谢克纳这样的导演大师时，我们不以导演为中心也难。一个综合性的艺术工程，一度创作以作者为中心、二度创作以导演为中心，三度创作以表演为中心，固然是不错，但在整个过程中真正起主导作用和灵魂作用的，往往是精神气场最强势的一方。三强并存的理想状况几乎是没有的。即便是“郭、老、曹”与北京人艺相互建构的蜜月时期，也只能说是中国剧院正规化建设的黄金时期，并非是中国戏剧的黄金

时期。我们往往用一个半经典（老舍的《茶馆》算一个和《龙须沟》算半个）来描述这一时期的戏剧成就，它是远远不能和二十世纪三、四十年代和八十年代的辉煌相提并论的（陈著对这两个时期的戏剧成就的评价似乎过低）。这一时期，曹禺已经没有新的佳作，郭沫若则是《蔡文姬》之类的阿谀逢迎之作，老舍的《茶馆》在写了第一幕之后在焦菊隐等人的建议之下改变了写作方向，可以说一半的成就要归功于焦菊隐。所以，焦菊隐这样的导演是这一时期真正的主导者和“中心”。焦菊隐在这一时期将斯坦尼体系中国化，雄心勃勃地进行了建立民族化演剧体系的实践。因此，这一时期的文学与剧场的关系恐怕并非如我们所想象的那么平等和平衡。只是相对于其他时期而言，这是一个相对平衡互动的时期。而且，文学与剧场的良性互动也并非伟大戏剧产生的充分条件，而只是一个必要条件。伟大戏剧的产生，还是要仰赖思想自由与创作自由的文化环境，文学与剧场的良性互动只是这样的文化环境的必然结果之一而已。

以上只是笔者拜读陈著之后的一点浅见，没有经过深入细致的研究，并不见得就正确。即使笔者浅见略有道理，也丝毫不影响陈著的光芒。毫无疑问，它仍是一部探索文学与剧场关系的力作，我们只要思考这一问题，就无法绕开它。

厦门大学图书馆