

# 工业时代的戏剧命运——对魏明伦的四点质疑

傅 谨

<http://www.culstudies.com>

-

《中国戏剧》发表了魏明伦大作《当代戏剧之命运》，拜读过后，十分诧异。虽然在一些个别的具体论断上，我也有与魏先生相似甚或相同的看法，然而从整体上看，疑虑颇多。魏文所涉诸多问题均值得重视，既有不同看法，不敢不提出以就正于同行，尤其是魏先生。

## 一：电视兴起与“斗室文娱”

魏明伦文章有一个表述非常之新颖的论断，是说现在已经进入了“居室文娱”或者说“斗室文娱”时代，戏剧的衰落是时代的必然。面对“时代”这样一种吓人的东西，戏剧家们实在是渺小得无以对抗，所以大约只有无可奈何地静等，等着“时代”的转变。

魏明伦有关“斗室文娱”时代的说法，将戏剧的衰落归因于电视这一新兴娱乐形式的崛起，进而，又将戏剧危机的原因延伸到多元文化娱乐方式的冲击。类似的想法已经流传了很多年，幸赖魏先生用“斗室文娱”这种形象的手法予以表述，才显得通俗易懂，但是其错误并不因此而改变。

多年来我也一直关注并且试图探究中国戏剧界面临的困境与危机之根源。我无法认同将电视(或者更粗陋地称之为“影视”)的兴起、乃至所谓的多元娱乐形式的出现看成戏剧跌入困局的原因的看法，这样的论断实在是肤浅、皮相之至。

首先我们需要考虑两个基本的判断。其一，中国戏剧的危机是不是特别严重，其二，中国人的电视机和可看的电视节目是不是特别多。第一个判断，我想给予肯定的回答。戏剧的衰落是世界性的现象，但是据我所知，多数国家与地区的戏剧衰落并没有严重到中国这样的地步。举两个众所周知的例子。纽约的百老汇近几十年一直是世界戏剧的中心之一(需要说明的是，百老汇的戏剧并不全是商业化的音乐剧)，如果魏明伦觉得这算是个特例，那么我举另一个例子，这个例子魏明伦是认可的——澳大利亚的戏剧就不像中国那样困难。人口只有几千万的澳大利亚，仅仅悉尼歌剧院每年演出场次就达到三千场。悉尼人口只有 300 万，相当于中国的一个大中城市，但是这一个剧院每年的演出，

就超过了北京市的所有剧院一年的演出数量，甚至超过全国多数省份全年剧院演出的总数。至于后一个判断，我想我们都不会傻到以为美国人或者澳大利亚人比中国人缺少电视机或者缺少可看的电视节目。

在晚近的十来年里，电视的崛起速度十分惊人，它对社会各个领域形成的冲击，是人们都可以清晰感受到的，它当然会在一定程度上影响乃至改变人们从事文化娱乐活动的方式。然而从另一个层面上看，电视也仅仅是一种传播媒介，只不过是人们借以传达艺术、娱乐与知识的一个方便的通道。无疑，电视的迅猛发展确实对许多行业都有着不可忽视的影响，但是说它是戏剧危机的原因，理由并不充分。至少我们看到，同样是在中国，同样有可能受到电视影响的其它行业，并没有都遭遇到戏剧这样严重的危机。作为一种最快捷与具象的新闻传播媒介，它似乎足以对报纸构成明显威胁，作为一种知识传播的有效手段，它对纸媒介的出版业也似乎会产生明显影响，然而在电视崛起的过程中，中国的报纸行业和出版行业不仅没有陷入危机反而以很快的速度同步增长。与电视相似的其它行业也是一样，网络的发展既没有影响到电视业，也不像人们一开始想象的那样对报纸和出版业形成冲击，就像唱片、磁带和 CD 业的崛起并没有影响到音乐会一样。

再说一遍，电视只是一种传播手段。它虽然有可能对人们欣赏艺术与娱乐的方式产生影响，使得一部分人改变去剧场欣赏戏剧的习惯，但是它也可以成为非常有效的传播工具，让人们有更多机会欣赏戏剧表演，从而成为培养戏剧观众的有效途径，并且促使另一部分人因喜欢戏剧而进入剧场。一个相关的现象就是，流行音乐的发展正与电视台大量播放流行歌曲有关，人们并没有因为在电视里经常欣赏流行音乐而拒绝去音乐会，相反，假如不是因为通过电视这种新颖的传播手段，流行音乐决不可能有那么多的痴迷的观众。

其实中国戏剧的“危机说”早在 1983 年前后就开始出现，当时电视机还远未进入普通的中国人家庭。从那个时期以来，中国人的文化娱乐生活确实发生了变化，尤其是 20 世纪 80 年代末电视机开始向普通家庭普及，并且在短短几年里就达到了非常之高的覆盖率；未几，有线电视的大发展，使得一般家庭能够选择的电视频道从很少的两三个增加到数十个；然后是 1996 年前后 VCD 和 DVD 相继进入家庭，1998 年以后互联网迅速发展。由此可见，我们现在所说的文化娱乐方式多样化，基本上是从 90 年代开始的，尤其是 90 年代中期以

后，然而同样是在这一段时间里，没有什么证据能够说明这些新兴的娱乐方式对戏剧产生了什么根本性的影响；而且，从1994年以后，正值VCD的普及与网络从无到有并日渐盛行之时，戏剧演出反而表现出已经走到谷底之后的微弱复苏之迹象。因此，娱乐方式的多样性和多元化恐怕更不能用以说明中国戏剧的处境。

既然电视的发展以及娱乐方式的多样化是世界性现象，而世界各地戏剧的困境并不像中国那么严重，那么，要寻找中国戏剧陷入危机的原因，就需要在中国戏剧与世界其它国家与地区的戏剧现状，比如说与美国、英国、澳大利亚和非洲人的戏剧现状做一番对比，找到相互之间的差异。而这一差异显然不能从电视上找到，所谓电视的冲击很难成为真正站得住脚的理由。同样，中国目前文化娱乐行业的多样化仅仅处于一种水平很低的雏形时期，民众的文化娱乐生活丰富程度，不仅远远不能和工业化国家相比，甚至还远远比不上二十世纪三、四十年代的上海。要说民众的文化娱乐生活仅仅有了那么一点点的丰富多样性，戏剧就因此衰落了，那也未免太小看了戏剧的力量。

实际上，除了从世界范围看，中国戏剧面临的困难原因并不在于电视的崛起以及娱乐形式的多样化以外，在中国内部，不同剧团的境遇也有极大差异。要说现在不是戏剧的黄金时代，我倒也没有异议，但要说中国只有大城市有戏剧，“县乡一级很多地方就没有戏剧了”，完全不是事实。一方面是大量国营剧团生存十分困难，却有数倍于此的民营剧团活跃在演出市场，尤其是在县乡一级的演出市场。我跟踪研究民间剧团多年，清楚地知道东南沿海一带县乡一级戏剧演出的盛况；另一方面，同样是国营剧团，既有部分能够常年演出并且得到相当好的收益，也有超过12%全年一场不演出的剧团，而这样的剧团大城市有，地县也有。没错，中国戏剧真正奇怪的现象就在于有那么多常年不演出的“剧团”，以及那么多几乎不演出或很少演出、一演出就要赔本的剧团，当人们说中国戏剧的危机的困境时，我猜主要是就这些剧团而言的，而这些剧团面临的最大的问题，并不在大环境，而在于体制。

## 二、关于体制

魏明伦文章另一个主要观点涉及到剧团的体制，他认为戏剧危机的根本不是体制问题。理由是戏剧界在“进入市场机制和构成文化产业”方面“实践多年而收效甚微”。

确实，从 20 世纪 80 年代中期开始，文化部一直希望能够启动剧团体制改革，90 年代中期又开始一轮剧团体制改革的努力。然而二十年以后回头再看，虽然经过有关部门多年努力，戏剧体制基本上没有发生大的变化。甚而言之，就在几乎所有经济领域都在进行多种所有制并存前提下的市场化改造的同时，中国的戏剧表演团体的国家化程度却逆向而行达到了有史以来的顶点，同时，剧团对国家的依赖程度也达到了有史以来的顶点。回顾历史，从 1949 年到 1963 年，文化部在多数时间一直明确反对给予剧团以政府补贴，并且一直强调剧团必须成为经济上自负盈亏的企业；但是文革之后的文化主管部门并没有抓住戏剧市场最为繁荣的 1980 年前后这一难得的机遇，适时促进剧团的企业化，反而兴办了大量新的国营剧团和将大量集体所有制剧团转为国营，并且沿袭了限制民间戏剧表演团体自由发展的政策，由此埋下了戏剧危机的导火线。在这个意义上说，改革开放以来剧团体制对演出市场的适应程度，甚至还比不上文革以前。它给戏剧带来的隐患，决非文化部门有关剧团体制改革的小修小补政策所能够消除。

当然，我们也不能说凡是国营剧团就一定与市场无缘，一定无法实现产业化的目标。体制问题之所以具有迷惑性，就在于国家化的体制往往不是剧团陷入困境的直接原因，它主要是通过一些次生效应对剧团产生影响的，比如它导致剧团在面对主流意识形态与市场需求的冲突时很容易倾向于选择前者，或者在人才资源的配置上很难严格地按照艺术规律与市场规律实施等等，它很容易诱发这样一些不利于行业发展的弊端，导致剧团在艺术生产上渐渐背离市场，以及因人事的纷争而直接影响到剧团的创作、演出甚至生存。正因为此，在某些特定时期、因为某些偶然的、个别的特殊原因，即使不经过体制上的质的改变，这些问题仍然有可能得到局部的解决，然而这种个别的成功经验，只能是治标而不能治本，往往无法向所有剧团推广。改革开放以来，确实每年都可以找到在演出市场上获得成功的剧团和剧目，然而，一则这样的成功经常是由于突破了体制瓶颈的结果，二则这些成功的个案假如不是真正在体制上有所创新，它就既难以持久，也无法成为范例，因此，它们并不能真正说明问题。

如同我在其它文章里曾经提及的那样，当我们说到中国戏剧存在某种程度的危机时，实际上指的是国营剧团的危机。而且，由于体制的原因，最优秀的戏剧表演人才几乎完全被国营剧团所垄断，致使专业化戏剧教育的成果不能令

整个戏剧领域受惠，戏剧领域人才配置的市场化空间小到不能再小，也就决定了国营剧团的危机势必会影响到整个戏剧领域。正是由于戏剧界在改革开放以来的体制改革方面不仅没有实质性的进展反而还在后退，才导致了丛生的危机。

其实只要把相关艺术门类做一个简单的对比，就不难知道戏剧危机的主要原因是什么。同样是剧场演出，流行音乐会可能是市场情况最好的，交响乐的演出市场也在复苏，而戏剧以及国营歌舞团的剧场演出最为困难；同样可以大量复制，电视与电影的情况更是有天壤之别，就在电视业迅速发展的同时，中国的电影业却滑到了不可思议的低谷。导致某些艺术门类相对比较正常而电影与戏剧却相对比较困难的原因并不复杂，就是由于像流行音乐与电视这些行业，从一开始就以市场化的方式运作，无论是投资方式、运营方式还是人力资源的配置，都始终遵循着市场规律与艺术规律。改革开放以来，文化领域所有发展迅速的行业，都是在市场化方面有所作为的行业。只有死守着僵化的旧体制的戏剧与电影业，才在文化娱乐市场迅速发展的背景下，远远地落后于时代。

至于戏剧能不能市场化，戏剧演出有没有商业价值的问题，答案无疑是肯定的。魏明伦以戏剧必须通过直接的演出赢利说明戏剧“商品价值不高”，毫无依据。魏明伦很正确地批评那些一谈到戏剧命运就“爱走两个极端”，“或者万寿无疆，或者寿终正寝”的观点，指出“在鼎盛与消亡之间，有很宽阔的弹性地带”，但魏明伦并没有注意到，在市场与商品的“一本万利”与“一本一利”之间，同样“有很宽阔的弹性地带”。戏剧从来就是直接面向观众演出的娱乐方式，但同样是演出，不同的“本”所获的“利”，相去也不可以道里计，何以见得就不能让优秀的演艺人员获得令人满意的收益？确实，工业化时代的文化产业出现了许多新特点，艺术品被平面化地大量复制，在很大程度上影响和改变着人们的审美趣味与欣赏方式。但即使在这样的场合，原创的作品仍然是支撑着艺术市场的核心与支柱。因为艺术并不是萝卜青菜，在艺术市场里，作品“商品价值”的高低完全不能以数量计算，更不由其可否大量复制决定。复制品确实能占领一部分市场，尤其是它会对一部分低端市场形成很大冲击，但是艺术的演出，尤其是高水平演出的价值，决不是工业化流水线上生产的麦当劳式的文化快餐所能够相比的。在仅靠演戏能不能成为大富豪这件事

上，我和魏明伦的看法没有多大差别，但不能成为大富豪也不等于就只能“维持收支平衡”或“最多有一些微利”，只要有好的市场机制，优秀的演艺人员未见得不能进入高收入阶层。事实上除了中国的国营剧团里那些还被体制拴死了的演艺人员以外，无论是市场化程度较高的国家、地区(包括社会主义改造之前的中国)，还是那些先行一步选择了通过市场方式实现自己的表演艺术水平之价值的演艺人员，只要在艺术上有一技之长，并且善于市场化运作，收入都相当可观。他们的那一“本”，虽然未必获得了“万利”，至少可以说“获利匪浅”。

当然，由于面临社会环境急剧变化和西方艺术思潮大量涌入这两方面的强烈冲击，身处后工业时代的中国戏剧，确实需要寻找适应新的挑战的手段。但是，假如我们确实想找到这样的手段，那只能顺着适应演出市场这个方向去探索，而且，我相信只要顺着这个方向，我们完全有可能找到适合于中国戏剧走的光明道路。

### 三、说“养”

说到市场机制，魏明伦还有一个观点，就是“养”戏剧。魏明伦的文章特别说到戏剧总是要靠人养的，“即使是在戏剧的黄金时代，戏剧也是要靠人养活的，只不过是不同的人而已，政府、企业家、乡绅、慈善家，甚至军队，在国外的情况也相仿。”

如果用最广义的角度来理解“养”，这话并不错，但从这样的角度看，靠人养的远远不止于戏剧，世界经济超越了自给自足的时代之后，你大可以说所有人都是靠别人养的，比如说饭店老板和厨师都是靠食客养的，电视机厂的厂长和员工是靠买电视机的人养的，毛泽东当年就把知识分子看成是由工人农民养活的，把城市居民看成是农村的农民养活的(所以说“我们也有两只手，不在城里吃闲饭”)，等等。既然演员不种地不产粮，当然可以说是靠人养的。然而养和养不一样，不同社会制度的养也不一样，此养决非彼养。假如是通过戏剧表演以换取相应的报酬，包括得到“企业家、乡绅、慈善家，甚至军队”支付的报酬，靠自己的技艺与创造性劳动得到社会的回报，虽然也可以说是养，但那毕竟与包二奶式的养不一样——包二奶式的养不是、或者主要不是依靠被养者的专业技能换取报酬，而是、或主要是通过曲意逢迎和撒娇邀宠的方式为生，而且被养者在人格上失去了起码的独立性，只能“从属于”

主人或主人的事业。

不错，就像现在欧美国家的部分剧团也会要求政府与财团赞助一样，在过去的时代，戏剧除了商业性演出获得的报酬之外，也往往得到外界的资助。以往也有对戏剧有兴趣而愿意养戏班的富豪、军阀，而且我们也知道被养的戏班难免会遇上有这样那样的怪癖的富豪或者军阀。比如说国民党骑五军的军长马步青驻守甘肃武威时就养了个叫民乐社的秦腔戏班，每次看戏时都要下属的军法处、参谋处等八大处的处长陪同并让他们给戏班打赏，而马步青的特殊癖好则是喜欢让舞台上同时出现双生双旦，比如演《白蛇传》，要两个白娘子和两个许仙同时上场；有时兴起，会要求戏班在一出戏里多打几个花脸，类似于现在的戏曲晚会。既然戏班是他养的，表演上也就不能不照顾到他的癖好，满足他的特殊要求。但这种癖好毕竟是偶然现象，而且这样的养，一则很少对戏班的表演剧目与风格产生根本性的影响，不会老让戏班创作演出一些歌颂自己的剧目；二则这样的养，并不会改变剧团本身以戏剧演出为主要谋生手段的经营性质。因此，戏剧表演团体即使在一定程度上被这样养着，也还能基本上保证艺术上的自律；更重要的是这样的养重在养戏而不是养人，决不会像国营剧团那样，政府主管部门与演职员双方都被一种僵化的体制束缚着，演职员一旦被招进剧团就定了终身，不管演不演戏，能不能演戏都可以由主人养着且必须由主人养着。

我不同意某些地方政府让戏剧和剧团“自生自灭”的不负责任的态度，尤其是多年僵化的体制遗留下的问题，政府有义务给予解决，而且对于那些濒危剧种，政府也有责任从保护民族文化遗产的角度给予必要的支持，从这些角度看，至少在一个时期内，政府还不能完全放弃“养”戏剧的责任。但是，说到底，政府以及社会养的必须是戏剧艺术而不是那些被目前僵化的体制束缚在剧团里的具体的人，政府对戏剧艺术的资助形式必须有大的变化，必须探索与寻找符合市场机制的资助方式。

因此，归根结底还是体制的问题，体制问题不解决，国家有再多的钱，也养不活、养不火戏剧，既不能保证戏剧艺术本身的传承与提高，也不能帮助剧团重新获得在演出市场中生存与发展的空间。

#### 四、关于“好戏”

魏明伦的文章指出，“当代戏剧的特征是观众稀少。不是没好戏，而是戏

再好，也少有观众上门。”

我有保留地同意魏明伦有关戏剧危机的关键不在于作品、“戏剧观众少，不完全是戏剧的水平问题”的看法，我的基本观点是：中国戏剧目前面临的最关键或最迫切的并不是创作领域的问题，而是传播手段的问题。我们拥有许多优秀的戏剧作品——尤其是拥有丰富的传统剧目这一宝库、拥有无数优秀的演艺人员，却缺乏在目前这样多变的社会背景下将作品与名角介绍给大众的途径与手段，这是戏剧在电视和流行音乐等艺术门类面前打了败仗的主要原因。确实，戏剧界很不善于运用现代传播媒介为戏剧的市场化运作开路，在这个方面，还需要好好向二十世纪三、四十年代的前辈艺人和剧场经理、以及九十年代以来崛起的小剧场话剧的制作人学习。

当然，作品方面的问题也是存在的。问题就在于当我们说现在“不是没好戏”的时候，这“好戏”究竟指的是什么，我们把哪些戏看成是“好戏”。还是由于体制的原因，我们的戏剧家们在长达几十年的时间里，主要是按照主管部门的指导从事创作，却丧失了追踪观众审美趣味的变化演出的本领，我们的文化主管部门长期以来用管理作家和画家的方式管理剧团，在强调“出人出戏”的观念指导下，重创作轻演出，不是为演出而创作，反倒经常是为创作而演出，戏剧表演团体与一般观众的欣赏趣味之间越来越显疏离状态。因此，当我们判断一出戏是不是“好戏”时，所依据的并不是观众的标准，即使是那些心里常常想着观众的编导，他们判断一出戏是不是“好戏”，所依据的也只能是想象中的观众的趣味，未必真正切合与贴近普通观众的爱好。比如说在一个相当长的时期里，我们的戏剧家们曾经很轻率地把那些所谓有“创新”的剧目称为“好戏”，哪怕其中的“创新”纯粹是无意义的瞎胡闹，也有一个时期，我们的戏剧家们非常简单化地把某些表现了貌似深刻的“哲理”的剧目称为“好戏”，哪怕其中所谓的“哲理”是别人早已经说烂了的陈词滥调。20世纪50年代初欧阳山尊主政广东戏剧工作时提出的“好睇有益”的口号，就遭到多次批判；假如用魏明伦文章里所用的“文娱”这个词来衡量，几十年来我们的戏剧创作与演出，主要是在向着“文”的方向发展，而“娱”的方面则在很大程度上受到了制约，像魏明伦写的《中国公主杜兰朵》、《易胆大》这样文、娱兼长的剧本实在是凤毛麟角。

我承认，戏剧既需要“娱”，也需要“文”，真正有深度的好作品未必一



定是普通观众喜欢的作品，审美欣赏上的梯阶是存在的，但是，任何一门成熟的艺术，乃至艺术业的任何一个分支，都必须以绝大多数虽然不一定最优秀、却非常之符合多数观众的审美趣味与欣赏水平的作品为支撑。比如现在中国的电视剧之所以发展迅猛，就是由于有一大批被魏明伦视为“陈旧不堪”、却深受观众欢迎的作品在支撑着。假如这门艺术只剩下一些专家们说“好”、却不能为普通观众接受的作品，那么这门艺术就已经走入了死胡同。套用毛泽东的说法，艺术确实需要不断发展提高，但是“提高，应该是在普及基础上的提高”。更何况近几十年里得到圈内专家们认可的那些“好”的作品，到底好不好，到底有多好，到底有多大比例确实称得上“好戏”，还需要重新评价。专家有专家的视角，观众有观众的爱好，审美的丰富性正赖此而得到保证。然而当戏剧与演出市场渐行渐远，观众通过演出市场上的自由选择体现出来的审美偏好对戏剧的影响力越来越小时，戏剧就越来越变成为少数戏剧家卡拉 OK 式的自娱自乐——这种情形与卡拉 OK 最相似之处就在于，它不需要经由公众检验和评价，即使再荒腔走板的演唱也尽可以自我陶醉。在这样的背景下奢谈什么“人材辈出，好戏连台”，就显得有些可笑。

其实，正如魏明伦很尖锐地指出的那样，“戏剧没有市场，却有赛场”的怪现象确实在中国从上到下普遍存在。但魏明伦没有看到，“没有市场”正是中国成为“全世界最大的戏剧赛场”的重要原因之一。因为“没有市场”，失去了市场这个重要的维度，戏剧家们只能通过参与各种各样的比赛这惟一的途径以确认自己的艺术水平与价值，一个戏是不是“好戏”，也只能完全由各种戏剧节的评委们来判定。戏剧家们越是完全依赖于赛场，各种各样的戏剧比赛的弊病就越是被无限放大。这是一个颇似饮鸩止渴的恶性循环。而在那些演出市场比较健康的地区，对那些比较适应演出市场的剧团而言，戏剧比赛的负面作用就会大大降低，相反，它之推动戏剧健康发展、帮助剧团与演艺人员获得更大市场份额的积极意义，也就能够得到最大限度的发挥。

## 五、结论

中国戏剧确实存在危机，一方面是悠久深厚的戏剧传统只有很微不足道的一部分得到了较好的传承，另一方面是经过文革前后十多年的断层，演艺人员的表演艺术水准出现了大幅度的下降。这些历史造成的原因，加上戏剧长期处于非市场化的体制之中，很难吸引一流人才(优秀编导人才的流失也是出于同

样的原因), 都决定了目前中国戏剧的艺术水平很难达到一个比较理想的高度。这样一些带根本性的问题, 确实都不可能在一夜之间解决, 但是等待决不是最好的办法, 甚至根本不是一个办法, 因为时间并不站在中国戏剧一边。中国戏剧目前最为迫切的工作是尽快推进国营剧团的市场化改造, 同时像其它经济领域那样, 推进戏剧表演行业的“对内开放”, 给民营剧团以“国民待遇”, 通过多种所有制的表演艺术团体的公平竞争激活市场。文化部最近已经在演出经纪领域实施了这样的政策, 在剧团的体制方面, 也亟需这样的政策。但戏剧毕竟主要是戏剧界自己的事情, 因此我不认为戏剧界只能耐心等待政策的救赎。利用文化部开放演出经纪领域的机遇, 主动开拓自我生存发展的空间, 就是一种非常之现实的选择, 而且, 极可能是最好的选择。

魏明伦无疑是一个优秀的剧作家, 然而他“经过长期观察思考”之后的上述“发现”, 实在令人难以苟同。当然, 这不是魏明伦的责任, 这是我们这些主要从事戏剧批评与研究的理论工作者的责任。其实, 魏明伦文章里提出的多数观点, 都能在从事戏剧批评与研究的理论工作者们平时不假思索地撰写的文章里读到。长期以来我们还没有对这些关乎中国戏剧生存与发展的重要问题做出令人满意的回答。我之所以特地撰文对魏明伦的文章提出上述质疑, 正是出于这样的考虑。我觉得, 魏明伦只要写出越来越多的好剧本, 就已经尽到了他对中国戏剧的责任, 而我们这些理论工作者, 则需要在批评与研究领域, 把工作做得像魏明伦在创作领域一样好。因此, 当我读到魏明伦的文章时, 深感应该为之惭愧的不是魏明伦, 而是我们自己。