

● 书 评

当代戏剧命运的文艺生态学审视 ——评《文艺生态运动与当代戏剧》

昌 切, 高姿英

(武汉大学 文学院, 湖北武汉 430072)

[作者简介] 昌 切(1953-), 男, 湖北荆州人, 武汉大学文学院教授, 博士生导师, 主要从事中国现当代文学和20世纪思想文化史研究; 高姿英(1978-), 女, 山东济宁人, 武汉大学文学院中文系硕士生, 主要从事中国现当代文学研究。

[中图分类号] I207.3 [文献标识码] E [文章编号] 1671-881X(2004)06-0780-03

中国当代戏剧的命运耐人寻味。它既曾受惠于“百花齐放, 推陈出新”等文艺方针和政策, 享有过辉煌和荣耀, 又曾受到“左”的思想的束缚, 行进艰难迟缓。“文革”10年更是遭到罕见的重创。转机出现在新时期。在思想解放潮流强有力的推动下, 戏剧爆发出旺盛的生命力, 创作、演出和观剧都极为活跃。然而, 自20世纪80年代中期以来, 由于市场经济逐渐合法化, 人们的生活方式、娱乐方式和审美趣味发生了巨大的变化, 戏剧在商业化、世俗化的场景中显得越来越不合时宜, 加上影视艺术的挤压而面临严重的生存危机, 从而引发了延续至今的有关戏剧命运的讨论。

在我们看来, 适时还是悖时, 是讨论和理解讨论的要点。主要存在两种观点。一种是“寿终正寝”论。持这种观点的人认为, 戏剧已经不适应现代社会生活的需要, 是“夕阳艺术”, 要么任其“自生自灭”, 要么由博物馆珍藏起来, 拯救是不必要的、徒劳的。另一种是“生存发展”论。持这种观点的人认为, 戏剧精神是人类与生俱来的一种本能需求, 并不会因为时代背景的置换而消亡, 戏剧仍然具备调适自身与时代的间距、在困境中突围、在文艺的百花园中奇葩重放的能力。两种观点都承认戏剧出现了危机。至于戏剧危机的成因, 则众说不一, 但归纳起来, 也不外乎两种。一为“外因说”, 即把危机归因于戏剧赖以生存的外部环境——时代, 认为文化消费时代审美趣味的平面化背离了戏剧固有的精神, 而社会生活和娱乐方式的多样化致使大量的戏剧观众远离戏剧。此外, 还有人斥责“文革”蒙昧主义教育所造成的严重后果: 中青年人无知地疏远传统文化, 成为戏剧艺术的门外汉。二为“内外因结合说”, 即认为戏剧先天缺乏与时俱进的能力, 戏剧生产、演出模式与现代信息社会的生活节奏、审美趣味发生冲突, 与观众的审美期待格格不入。如何摆脱危机? “他救”还是“自救”? “他救”需要政府的政策扶持、资金投入以及奖励评价机制的建立和完善; “自救”则需要正视商业化、世俗化的现实, 根据市场的需求和观众审美趣味的变化, 在戏剧理念、管理、创作和演出等方面进行革新。

上述讨论多有真知灼见, 给人不少有益的启示, 但也难免存在一些问题。有的文章过于具体, 就事论事, 放不开, 缺少深邃的历史感和高度的理论概括。有的文章情胜于理, 以情感判断代替理性分析, 多少遮蔽了问题的实质。有的文章主观性太强, 摆起大道理来振振有词, 却缺乏基本的事实依据, 显得有些空洞。就此而言, 吴济时教授的专著《文艺生态运动与当代戏剧》(中国戏剧出版社2003年版)的问世是令人惊喜的。吴著通观微察, 史论结合, 对中国当代戏剧尤其是其命运作了相当深入的研究, 见解深

刻独到,启人深思,显示了卓越的学术品质。

吴著的理论基础是文艺生态学。任何艺术品种的生存都离不开文艺生态环境。吴先生所理解的文艺生态环境“包括了宇宙万物和人类创造的所有的物质文明和精神文明”,是“各文艺品种和整体的文艺生态生成、发展、变异的基因、土壤和氛围”。文艺生态环境有大、中、小之分。大环境是指文艺生存的外部环境,包括社会(如政治、经济、文化、科学技术等)和自然界所有与文艺生存相关的内容;中环境是指文艺生存的内部环境,它由音乐、舞蹈、绘画、文学、戏剧、电影和电视等所有艺术门类构成;小环境是指人的审美价值观,其动力主体是文艺的创造者和接受者。三者之间相互依存,相互作用。大、中环境作用于任何一个文艺品种都必须通过人的审美价值观,而人的审美价值观又必然要受制于大、中环境,是在大、中环境的作用下形成的。吴著在当代文艺生态环境中系统地考察当代戏剧,审视当代戏剧的命运,视野开阔,论述透彻精辟,创获颇多。

在“十七年”和“文革”的戏剧史中,文艺生态大环境中属于社会范畴的政治对戏剧的生存、发展和变异影响极大,甚至是决定性的。毛泽东的文化遗产观以及据此制定的种种文艺政策直接决定了这一时段戏剧的兴衰荣枯。多数当代戏剧史论著都积极肯定毛泽东的文化遗产观,而吴著着眼于文艺生态大环境,发现自“延安讲话”以来,从实践的效果来看,毛泽东的文化遗产观及其相应的文艺政策既有推动戏剧发展和繁荣的积极意义,也有由于过分注重特定时期的政治实利,夸大政治标准,无视戏剧艺术自身规律而产生的消极作用。吴著的发现是可靠的,经得起历史检验。只注意其积极的一面,或只注意其消极的一面,都无法解开这一历史时段戏剧升沉起伏的奥秘。中华人民共和国成立后,文艺生态环境发生了根本变化,戏剧界贯彻“五五指示”和“百花齐放,百家争鸣”的方针,使戏剧迅速恢复并走向繁荣兴旺,这说明毛泽东的文化遗产观是科学的、有效的。但毋庸讳言,在如何看待和处理文化遗产的问题上,也不可避免地出现过认识上的偏差。如对《武训传》的评价,对《清宫秘史》的判断,就未必符合历史唯物主义的原则。政治标准第一,艺术标准第二,这种把政治与艺术二分、强制艺术服从政治的批评标准过于生硬,在实际运用中往往被急功近利地转换成“政治标准惟一”。文艺领域的“左倾”思潮一再泛起,从“反右”到反“右倾”,从“两个批示”的发表到“文艺黑线专政论”的提出,戏剧在并不太长的历史行程中多有顿挫,不能说与此无关。1964年全国京剧现代戏观摩演出大会,与其说集中展示了京剧改造的艺术精品,倒不如说突出体现了“左”的思想路线。还有批判所谓“鬼戏”和《早春二月》等电影,所依据的也是实利化了的政治标准而非艺术标准。这种偏向至“文革”达于极致,极大地伤害了戏剧艺术。文艺离不开政治,这不成问题;但政治并不等于文艺,这是常识,也不成问题。用政治代替艺术,用政治标准取代艺术标准,是极不合适的,违背了文艺生态运动的基本规律,结果只能是破坏文艺的生态平衡,扼杀戏剧艺术的生机。

如果说决定建国后30年戏剧命运的是政治,那么近20来年戏剧的命运则与经济紧密相联。戏剧被抛入经济体制改革所催生的文化市场,感到无所适从,不得不应时求变,顽强地谋取生存之道。京戏新唱(京歌),削减地方戏种,压缩或取消舞台(小剧场),小品流行,时尚化,都是不得已而为之的无奈之举。文化市场的宠儿是得益于现代科技、广结人缘即适应现在文化生态大环境的影视艺术(主要是电视),背负历史重担的戏剧艺术只配叨陪末座。于是,戏剧何去何从便成为所有关心戏剧前途的人关注的焦点。吴先生属于理智的乐观派,不为戏剧陷入危机的表面现象所惑,不为“寿终正寝”的高调所动,仍然看好戏剧的前景。

从理论上讲,自然界“物竞天择,适者生存”的规律也适用于文艺生态运动,“优胜劣汰”的自然法则同样见于文艺生态运动之中;但是,相对于其他生物的“自在”状态,文艺生态运动却有着更多“自为”(人为)或自主的成分,“物竞”未必“天择”,“优胜”未必全部“劣汰”。戏剧受到影视文化大潮的冲击,在人们的文化消费中所占的份额逐渐减少,在与影视等文艺品种的角逐中处于劣势,这是人人可见的事实,但这并不足以证明戏剧就必然衰落以至消亡。戏剧不是恐龙,它能够与时俯仰,自我调适,最终走出“艰难时世”。有史为证,在影视艺术的诞生地西方,就曾出现过戏剧消亡、文学消亡之类的预言,而且这类预

言还出自某些权威人士之口,可是,后来事态的发展并不为权威之言所左右,而是毫不留情地粉碎了这类预言。欧美的戏剧在经历短暂的蹉跎之后,重打锣鼓新开张,再度走向辉煌。美国的百老汇汇聚世界各地的戏剧作品,每天都有许多台演出,有时甚至逾百台之多,可谓盛况空前。据我们所知,在欧洲发达国家,哪怕是一座小城,每年的戏剧演出也是排得满满的,演出的剧目从古希腊悲剧到现代法国荒诞剧,应有尽有。欧美戏剧再生的史实说明:影视固然是后工业时代的“适者”,但戏剧未必就是后工业时代的“弃婴”。

从目前中国的情况来看,在影视的挤压下,戏剧的处境的确尴尬,戏剧界持续讨论戏剧的命运自在情理之中。面对严酷的文艺生态大环境,面对文艺生态环境中各文艺品种竞争的态势,面对文艺生态小环境中人们审美取向的转移,戏剧不能不寻找可能的出路。吴著的看法是:戏剧没有必要屈服于影视的重压,降格以求,以牺牲自身的特点为代价来迎合时尚的需要,而应保持和发扬戏剧的独特性,并以此为前提批判性地继承传统,吸取其他艺术的优长,以“变”求“通”,培育新的戏剧土壤,培养新的戏剧观众。戏剧的独特性是戏剧之魂,抽掉戏剧之魂就等于判了戏剧的死刑。演(员)观(众)双方共处一(剧)场,情感和思想双向交流,实现仪式性的共同体验,这种独特性正是戏剧之为戏剧的根基、优点,万万不能丢弃。传统是可以改变的,但不可改变的是传统的精华。第四堵墙是可以拆除的,但不可拆除的是演员与观众思想情感双向交流的场。戏剧可以而且有必要吸收其他艺术形式如影视艺术的优长,但条件必须是有助于强化和完善戏剧自身。在吴先生看来,“自救”比“他救”更为重要,因为外因只有通过内因才能发挥作用。“自救”的关键是搞好戏剧,搞出雅俗共赏的艺术精品来;接下来才谈得上“他救”,争取得到政府以至整个社会的支持,建立健全可靠的价值评估体制,优化有利于戏剧发展的文艺生态环境。以“自救”为主,以“他救”为辅,“自救”与“他救”相结合,戏剧完全可能拥有一个美好的前景。吴先生精彩的论述使我们想起古人精彩的诗句:“莫道前路无知己,天下谁人不识君。”

吴先生是戏剧真正的“知己”,懂戏,并且懂得解戏的理论和方法。吴先生1956年进入北京大学,就读于中文系,受过良好的学术训练。毕业后,多年在湖北省文化局从事文化艺术的管理工作,成天与戏剧打交道,积累了十分丰富的实践经验。戏剧圈内有个三度创作的讲法,即写作剧本为一度创作,表演、导演、演出和舞美设计等为二度创作,观赏戏剧为三度创作。作为文化官员,看戏评戏是吴先生的本行;而作为戏剧的行家,吴先生还写过、导过和演过戏剧,也就是说,吴先生参与戏剧的三度创作,是戏剧领域难得的“通人”。1976年吴先生转入武汉大学中文系任教,主攻方向仍然是戏剧。他于书斋研读戏剧的历史、储存必备的理论,于课内向本科生和研究生传授戏剧知识和研究所得,于课外指导大学生戏剧社团排练演戏。吴先生几十年与戏剧一路相伴,既拥有弥足珍贵的戏剧感性知识,又有着能使戏剧感性知识升华为学理的学养;既对戏剧怀有深厚的感情,又能适当地拉开距离冷静而理智地审视戏剧的命运。由这样一位研究者来研究当代戏剧,审视当代戏剧的命运,见解当然不会一般。

文如其人。吴著的整体风格是“实”——平实、扎实、坚实。平实体现在行文,扎实体现在运用史料,坚实体现在出论。吴著绝无夸饰累赘之弊,行文、运用史料和出论,绝对经得起明眼人的敲打。这个实不是无虚之实,不粘不碎,不拖泥带水;而是虚中之实,有理有识之实。吴著中有一《新中国戏剧50年纪事》的附录,就充分体现了这种虚中之实即理识之实的风格。吴著的理识表现在对浩繁的史料的择取上。著者无意不加分辨地一一录下一般的戏剧大事,而注重从文艺生态环境中整体地把握戏剧,所选事例面广却要而不繁,不该录下的便毫不吝惜地舍弃,该录下的都录下来了,从中可以清晰地看出戏剧运行的基本轨迹,因而也就使《新中国戏剧50年纪事》区别于平庸的大事记而具有了史料和学术的双重价值。