

话剧的新突破态势

——新时期话剧研究之一

吴 济 时

在改革、开放的时代大潮之中,经过一段对话剧“危机”的沉思与研讨,经过对多种戏剧理论和戏剧观的辨正,经过戏剧观发生了新变化的话剧艺术家们多方探索和苦心经营,终于在近三、四年间形成了话剧的新突破态势。这是一种令人惊喜的形势,是创造中国现代话剧历史新篇章的一个有声有色的序幕。

在1985年话剧文学学术讨论会上,曹禺同志曾说:“话剧虽然暂时不景气,但是危机中孕育出更加强盛的生机,我感到生机充满了宇宙,豪气充满了人间,话剧艺术又一新时代就要到来了!”^①他的满怀信心而又洋溢诗情的话,决不是剧协主席在“危机”面前,一般鼓舞士气的套话,而是一位老戏剧艺术家,以敏锐的洞察,对话剧创作、演出的新形势所作的科学估量。1984、1985年,是探索、创新的话剧成批涌现的年代,先后出现了《十五桩离婚案的调查剖析》、《小井胡同》、《红白喜事》、《街上流行的红裙子》、《魔方》、《野人》、《挂在墙上的老B》、《一个死者对生者的访问》、《WM(我们)》、《田野又是青纱帐》等。这批话剧引起了强烈的社会反响,有热情肯定的,也有视为异端的,还有人对话剧这样发展提出质疑,见仁见智者都有。曹禺同志却从中看到了“话剧艺术又一新时代就要到来”,他看到的不是个别戏的成败得失,而是话剧艺术发展的必然趋向。

无论从剧本文学创作还是从剧场演出形态看,这批话剧既不同于我国传统的话剧,又不同于欧美现代派戏剧。与我国传统话剧相比,它们破除了封闭,走向开放,蕴含着鲜明的当代意识;不同程度地跳出了传统话剧一人一事一线到底的模式,趋向更自由的结构;在现实主义真实描写的基础上,溶进了许多现代主义的表现手法。与欧美现代派戏剧相比,它们基本上没有欧美曾经流行的“世纪病”所生发的没落感和荒诞,更多的立足于我国生活实际,考虑到我国人民的审美心理、欣赏习惯的基础及其可塑性。可以说这批话剧,是我国话剧艺术家的当代意识和他们对生活的新的审美评价的创新形式的结合,是创造中国现代话剧的早期探索。它们是新突破态势的比较集中的显现。

这种新突破态势是在破除长期封闭之后,经历了痛苦的裂变形成的。党的十一届三中全会之后,我国历史进入到一个伟大的转折时期。文艺处在这个历史的转折点上,正在经受由于转折所引起的震荡,旧有的平衡被打破了,新的平衡正在探求和重建之中。于是出现了新诗的困境和新诗的探索,电影的困境和电影的探索,戏剧的困境和戏剧的探索,严肃文学受到了通俗文学的强烈冲击,小说艺术出现了形形色色的探索和创新。改革、开放的时代,就是这样一个新旧交替、除旧布新的时代。历史的转折,对具有广泛群众性的戏剧艺术所引起的震荡,不仅幅度大,而且剧烈。十年之中,话剧的创作、演出活动,呈现出大起大落、大

胆探索创新的现象。话剧的处境及其发展变化，在文艺领域具有典型性。研究造成巨大波折起伏的内因和外因，正确认识探索，总结探索创新的成败得失，不仅对话剧艺术的发展，对整个社会主义文艺事业的发展，都有启示。

“文革”十年，话剧“消亡”十年。粉碎“四人帮”之后，被置之死地而后生的话剧产生了一种强大的爆发力，锋芒所向主要是题材禁区的突破和勇敢地直面现实精神。话剧在文艺“复苏”阶段，走在姊妹艺术的前面，产生了《枫叶红了的时候》、《曙光》、《于无声处》、《丹心谱》、《陈毅出山》和《报春花》、《救救她》、《未来在召唤》、《权与法》以至《陈毅市长》、《血，总是热的》等一批引起社会轰动的话剧。它们不仅从不同角度突破了种种禁区，及时反映了群众的心声，而且紧扣时代的脉搏，有切中时弊的创新之作。它们对“四人帮”的揭露，对极“左”思潮的批判，对阻碍改革、开放势力的抨击，无论就真实性或尖锐性而言，同过去相比，都是可喜的超越。从总体上看，这批话剧的成就，不在十七年话剧创作水平之下，不仅真实性与尖锐性达到了新水平，而且出现了像陈毅市长、庄济生、方凌轩、陈毅（《陈毅出山》）、白洁等崭新的艺术形象，在艺术形式上也不无创新。正是这些剧作家的努力，他们的胆识和勇敢地直面现实的精神，把我国话剧的战斗传统，提到了一个前所未有的高度。因此，虽然这批话剧基本上还是走的老创作路子，还是一个问题，两种力量，“起、承、转、合”的老套子，还是“写实主义——幻觉主义”的框式舞台，舞台口上还立着“第四堵墙”；但是，由于这些戏达到了新水平，剧作家讲出了人民心里话，符合人民的心理，凝聚了人民的美好愿望，因此，赢得了广大群众的喜爱。它们的影响是不可忽视的。

掌声是观众的心声，掌声是热烈的，但是，掌声是短暂的。几乎是在话剧界的同志们还来不及作充分思想准备的情况下，刚刚还是车水马龙的剧场，转眼间就门可罗雀了。这批话剧几乎都受到观众的冷落。为什么会如此急速地出现这样大的起伏？这就是历史转折引起震荡带来的反应。受到冷落的不是剧作家的胆识和勇敢地直面现实的精神，而是由于话剧的陈旧面孔与观众的已发生新变化的价值观念和审美心理之间出现了极大的反差。

这批剧本的创作，明显地受“从属于政治”“写中心”的惯性力的趋动，因此，剧作家就必然会从理念出发对生活进行剪裁和净化，将复杂的生活、人的复杂性简单化，又加戏剧创作旧有法则的束缚，剧作家的感性生命的主体意识未能充分发挥，单相思思维方式、模式化的结构不可避免，而从演出看，基本上还是“写实主义——幻觉主义”的框式舞台，这一切使话剧必然是一副陈旧的面孔。而陈旧面孔的话剧，在开放之后，有众多文化活动可供选择的情况下，是缺乏竞争力的。

从观众看，观众经过“十年动乱”之后对历史的反思，又加开放之后各种思潮和各种新的思维方法涌入，人们对宏观世界的把握，对微观世界的认识能力增强了，理性思维能力增强了。审美意识也随之发生了变化，人们追求开放，厌恶封闭，求新厌旧，追求生活化、多相，厌恶过分雕饰、单相；不再满足于“受教育”“被感动”，在欣赏中对理性思考和娱乐性的要求增强了。总之，新的审美要求，高过了以往较为单一的政治热情的渲泄。以上就是在当今多音调、多色调、多情调的多种现代文化活动中，话剧受到观众冷落的内因和外因。

历史的转折使话剧出现了困境，使话剧界的同志产生了危机感；历史的转折又为话剧的新发展创造了空前优越的条件，为话剧艺术家们展开了一个广阔的施展创造才能的天地。封闭多年的国门大开之后，国外已经掀起了几十年的突破框式舞台、推倒“第四堵墙”的戏剧潮流，布莱希特、梅耶荷德以及格罗托夫斯基与斯坦尼体系不同的戏剧理论与作品、现代派的有代表性的剧作都涌进国内。以往一直盯着易卜生、斯坦尼斯拉夫斯基和自己的戏

曲传统的戏剧界的同志们眼界大开，思想也活跃起来。他们在总结经验教训的基础上，在学习、研讨和借鉴的过程中，戏剧观发生了明显的变化。于是着意于再现的、“写实主义——幻觉主义”的大一统被突破了。在“二为”的方向下，戏剧观出现了多元局面，既有写实的，也有写意的；既有努力于再现创新的，也有探索表现的，甚至是将再现与表现溶合，探索创造中国现代话剧的道路。他们采取“以我为主，兼收并蓄”，“东张西望”，博采众长的态度，在一个新的基点上，让外来的观念、形式和手法与本民族的丰富的戏剧文化进行溶合和互补，以顽强的意志，艰苦地进行艺术创造。几年之中，产生了为数不少的探索、创新话剧，除前面列举的1984、1985年的剧作外，1984年之前零星出现的还有《我为什么死了》、《屋外有热流》、《绝对信号》、《车站》、《五·二班日志》，1986年又出现了《红房间、白房间、黑房间》、《寻找男子汉》、《狗儿爷涅槃》等；这批探索、创新的话剧，以新颖的演出形态，表现剧作者们运用当代意识对生活的全方位观察和深层次的思考，从而使门庭冷落的话剧场门口，又出现了熙来攘往的热闹景象。这就是新突破态势的最直观反映，是“话剧艺术又一新时代就要到来”的序幕。这种新突破态势具有如下共同点和发展趋向：

首先是剧作家从简单地“从属于政治”那种单相思维方式中走出来了，从老的戏剧创作模式中走出来了，走向运用当代意识对生活作整体观察、深层次思考，着意于探索人物的内心世界和生活的哲理；剧作的结构更自由了，内容理性强化了。

我国话剧创作，一直沿袭“情节整一”“一人一事一线到底”的法则，沿袭着开端、发展、高潮、结局的模式发展。分幕分场、场景集中，有因有果，层层推进。在中外戏剧史上，有一批著名的剧作家如莫里哀、易卜生、肖伯纳、莎士比亚、契诃夫、关汉卿、汤显祖、曹禺等都是驾驭这种结构法则的能手，创作了一大批具有强大艺术生命力的剧作。但是，到了20世纪，人类生活发生了巨大变化，生活节奏加快了，人际交往更频繁，人际关系更复杂，人们活动领域更为广阔，人与人的时空距离大大缩小，再用这种模式反映今天的生活，就显得不够了，不是说它完全不能用，而是说它太凝固，容量有限，形式太单一。特别是那种经过“从属于政治”的范化单相的结构模式，更会束缚对丰富、复杂的现实生活的反映。因此，突破老的模式是话剧探索、创新首先要解决的问题。

近几年来，剧作家在这方面作了种种努力，在结构形式方面出现了无场次、多声部、组台式；出现了小说式结构、音乐式结构、散文式结构等，基本趋向是更开放、更自由。最早的一次产生了影响的突破，应该追溯到沙叶新的《陈毅市长》，它没有整一的情节、不是一事一线到底，而是以人物作贯串，把若干生活故事巧妙地编织在一起，创造了“冰糖葫芦式结构”，取得了很好的效果。它的功绩在于用成功的剧作说明，一贯被视为法典的结构模式不是不可突破的。而在创造新的结构方法取得较大成功的是《屋外有热流》，作者让再现与表现溶合，使用了舞台场面的现实时空、故事情节和角色心理时空、回忆和梦幻套用的方法，使角色的心理活动与舞台场面表现的现实冲突交织，使剧作中顺时序和颠倒时序都成为可能，扩大了剧作的生活容量，有利于对人物深层意识的揭示。此后，现实时空和角色心理时空套用的方法，被广泛地创造性运用，在《绝对信号》中，作者又运用了现实、回忆和想象三层次时空交错、叠化，并巧妙地运用了把角色内心世界外化为舞台场面的表现手法，达到对人物内心世界的透视。到后来，《一个死者对生者的访问》、《狗儿爷涅槃》等都对这种结构方法进行了各有独创的运用，取得了很好的艺术效果。在《十五桩离婚案的调查剖析》、《魔方》中，剧作家又使用“间离手法”，让叙述者或节目主持人从中串戏，他们在演出中可以跳进跳出，既是事件的叙述者、评议者又是剧中人，靠他们把表面上各不相干的故事串连在一起，甚至

能使“非戏剧性”事件入戏，这是另一种更为自由的结构方法。

结构形式的突破，是表现新的内容决定的。不突破旧形式剧作家很难迈出探索的脚步。但是，形式创新不是目的，目的是为更真实更深层地揭示生活的底蕴，更好地透视人物的丰富复杂的内心世界。我国以往的话剧作品，大多注重描写生活的外部形态，局限于生活的外部冲突。而这一批探索、创新话剧，与近几年整个文学创作一样，有明显的内向化趋向。剧作家努力描写人物的心理历程，写生活的外部形态，也往往是经过人物感觉与体验的。《一个死者对生者的访问》是一部闪耀着现实主义光采的人生哲理剧，但是，作者采用了荒诞的形式，不仅环境描写大多带着人物的感情色彩，更通过死者叶肖肖对生者的访问，直观地开掘人物的心理空间，深入剖析各个角色的灵魂，使这个戏有动人心魄的效果。另一些作者热衷追求人物心象具象化，《绝对信号》虽有与车匪作斗争的线索贯串全剧，但作者无意表现惊心动魄的斗争，而着力于揭示人物的内心世界，并穿插了人物之间对过去的友情、恋情的回忆和对未来生活的想象，结构成发人深思的“心理剧”。《狗儿爷涅槃》的结构有现实与象征两条情节线，现实生活的情节线与狗儿爷的回忆与幻觉种种心象相交织，相照应，组成了对人物立体的深层观照，作家通过对具有典型性的民族气质、民族文化心理的透视，在现实情节进展中溶进经过具象化的狗儿爷的心态，不仅在一个晚会的演出中相当深刻地浓缩了狗儿爷三、四十年的遭际及其悲剧，并且使狗儿爷成为一个具有典型价值的艺术形象。

与内向化相应的是内容的理性强化。剧作家不再把笔墨仅仅集中在人物的喜怒哀乐和悲欢离合的渲染上，而是更注重通过故事和人物把观众引入对周围世界和人生的思考上，带进理性思考的王国，使他们在审美活动中理性因素强化，变以往消极的“受教育”“被感动”的观众，为审美国度的自由人。这是在突破态势中话剧艺术家的追求，也是由观众审美心理的变化所决定的。《绝对信号》的作者所以着意描写人物的心理世界，是要深层透视一些几乎失足的青年，怎样在现实的矛盾中经历了复杂的心理历程，终于重新获得做人的权利，使观众在欣赏中自然而然地思考老车长道破了的生活哲理：“我们乘的就是这么趟列车，可大家都在这车上，这要懂得共同去维护列车的安全。”《挂在墙上的老B》表现的是我们民族的一种集体深层心理。由于种种主客观原因，老B被长期挂在墙上，长期追求有所作为而又被闲置，带来了精神的折磨，使他变得愤世嫉俗，变得刚正耿直，忧郁不平；而一旦从墙上走下来，甚至当了A角，他又有些春风得意，显得浅薄，甚至卑下，这种“穷则屈原，达则范进”的心态，是对我们民族的一种深层心理的揭示。他的对实现自我价值的寻求，启发多少人对认识自己的沉思。而狗儿爷的那种愚昧、固执、狭隘，他的私有观念和个人的报复意识，他的“挂千顷牌”“赛倒祁永年”的人生追求，他放火烧门楼的行动，又引起观众对现实生活，对包括自己在内的我们的民族多么深广的思考。它不仅使我们非常生动地看到了我们民族文化心理积淀的消极部分——可怕的守旧和因袭的精神桎梏，是一个多么沉重的负载，而且使我们看到了在现实改革中，人们心理深层所反映出来的复杂性。《狗儿爷涅槃》从一个侧面相当深刻地反映了现实的改革，但是，它与《血，总是热的》和《谁是强者》不同，剧作家完全摆脱了那种“写中心”的理念，那种比较简单的两种力量的对立和斗争，而是努力探索生活的底蕴，追求对平凡人物、平凡生活的整体的、深层的描写，通过表现改革大潮中不同人的不同心态和他们之间的相互撞击，从民族文化心理中去透视产生问题的原因，从这里显示出改革势在必行和不可忽视的阻力。这比那种只表现在语言和行动上的两种不同态度的矛盾和斗争，尖锐得多，也深刻得多，生活容量和思想容量也大得多。

剧本文学创作上的这种突破态势，这种突破老的结构模式，运用当代意识对生活作整体

思考,对人物内心世界作深层探索的内向化趋向和剧作内含的理性强化,是把社会学和心理学统一于戏剧美学的高层次追求。虽然目前出现的这批作品大多不很成熟,剧作家的感性生命的主体意识还未能充分发挥,真正对生活有独特发现、有真知灼见的作品不多,形式与内容的统一还显得比较生硬,多层次的场景衔接还比较拖沓,有些语言也不够晓畅,但是,它们毕竟是合乎社会发展与人们审美心理流变的一种值得重视的创作趋向。《十五桩离婚案的调查剖析》、《狗儿爷涅槃》和《寻找男子汉》等连演都超过百场,就是明显的佐证。这种运用当代意识,把社会学与心理学统一于戏剧美学的高层次追求,预示着创造中国现代话剧的美好前景。

这种突破态势的第二个特点,是演出方面打破了长期形成的“写实主义——幻觉主义”的一统天下,多种表现形式和表现手法的运用,使话剧的假定性与剧场性有了比较充分的发挥,从而使有限的舞台时空,开始向无限转化,大大扩大了话剧舞台的生活容量。

我国话剧的演出形式和表现手法比较单一,特别是建国以来,更是独尊斯坦尼斯拉夫斯基。戏剧舞台就是生活舞台,演员在舞台上生活,而不是表演。斯氏的这种对“逼真性”的追求,就是要最大限度地“造成生活的幻觉”,从而去影响观众,感染观众。他强调演员“进入角色”,强调演出的逼真性、严肃性,建立了一套演剧理论,对促进话剧艺术的发展是有历史功绩的,今天也不能完全否定它的合理部分。但是,在话剧艺术的发展中,我们越来越清楚地看出斯坦尼斯拉夫斯基体系有两个最大的局限:第一,他长期反对戏剧的假定性,而假定性是由艺术反映生活的方式的性质决定的,可以说它是一切以人为表现对象的造型艺术的本质属性。即使是在斯坦尼斯拉夫斯基中早期坚定反对假定性的时候,他在艺术实践中,也未能跳出假定性的规律,只不过把假定性作了人为的限制,从而影响了话剧艺术的充分发展;第二,他强调制造生活幻觉,强调“第四堵墙”,这样就在很大程度上将演员和观众隔开了,从而削弱了话剧的剧场性,亦即演员与观众的直接交流和当场的双向反馈。而这是戏剧艺术具有的特殊魅力,斯氏的主张则限制了这种特殊魅力的充分发挥。

近几年来,破除了独尊一家的局面,戏剧观多元化。话剧艺术家不再只把舞台看成是制造生活幻觉的场所,而是演员表演的场所,他们从布莱希特、梅耶荷德,从象征主义、表现主义,乃至荒诞派的手法中借鉴,又与我国丰富的戏曲表演艺术经验相贯通,使话剧摆脱了在舞台上制造逼真的描述性环境的束缚,摆脱了对自然形态生活外观的模仿,比较充分地发挥了戏剧的假定性。导演与剧作家紧密合作,在发挥演员表演功能的基础上,大量运用了抽象、变形、间离、荒诞的表现手法,运用时间顺序、时态及空间的各种变化,把今与昔、现实与想象,把客观生活的进程与主观意识的流动进行多样地交叉、组接,从而使舞台成为时空比较自由的表演天地。

最早在假定性方面迈出勇敢的步伐的是《屋外有热流》。这个戏运用了表现主义手法,让远在千里之外,已经去世的哥哥赵长康的亡魂,可以回到老家,穿墙而入与弟妹作情感交流和思想交锋。虽然这堵墙在实际上是不存者的,但是,通过演员的表演,使这堵墙在观众心目中存在。同时,使用灯光切割技法,实现表演区的自由转换,既表现弟妹之间现实的矛盾纠葛,又能表现他们的回忆与梦境,比较充分地揭示了人物的深层意识,这样就把舞台时空无限扩大了,使这个独幕剧具有了过去独幕剧很难达到的生活容量。

《一个死者对生者的访问》的表演,把戏剧的假定性作了相当充分的发挥,导演多方运用了变形、象征和写意手法,使舞台成为一个自由的表演场所。整个舞台的布置是中性的,没有任何显示具体环境的设置。叶肖肖在“太平间”外挺身而起、他在公共汽车上与歹徒的搏斗、

他的亡魂对同车的人一个一个的访问、恬恬等在叶肖肖生前所在单位办公室与负责人办交涉,公安人员的活动,以及叶肖肖的葬礼等,所有情境都靠演员虚拟化的表演进行创造,靠坐在两旁的作为歌队的候场演员,借助面具,用他们形体变化、用他们做道具或制造音响效果,使情境成为可视的写意的具象。像《一个死者对生者的访问》这样复杂的场景变换、丰富的细节、多元的主题,这种对人物的深层意识的开掘,运用过去那种演出形式,是很难在一个晚上完成的。然而充分运用假定性和虚拟化的表演,运用变形、象征和写意手法就相当艺术的达到了,不仅看起来很和谐,而且有丰富的观赏娱乐性。

正是由于加强了假定性和追求表演上的演戏感和虚拟化,因而能比较充分地调动观众的想象力和剧场意识,加强剧场性。《WM(我们)》中偷鸡、杀鸡、炖鸡、吃鸡一段戏,全部是虚拟动作,完全借助演员的形体动作和集体朗诵,调动观众的观赏想象力,把一段生活情节和人物的复杂情感传达给观众,产生了强烈的效果。《魔方》和《十五桩离婚案的调查剖析》的节目主持人或叙述者,又类似“千面人”的角色,他们既从中串戏,又担负一定的演出任务。通过他们的活动,引观众入戏,加强了演观现场直接交流;又通过他们画龙点睛的评点或邀请观众参加品评,不断启发观众思考,活跃了当场双向反馈活动,这种将演出和间离效果的巧妙统一,使剧场成为一个活跃的演员与观众的共享空间,这样的效果,是“写实主义——幻觉主义”话剧演出很难达到的。

这种假定性和剧场性的强化,是努力使话剧回复到本身的反映,是合乎规律的发展。我国传统戏曲把假定性和虚拟化发展到了出神入化、无所不底的地步。这是斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅耶荷德和格罗托夫斯基等都为之叹服的。毋庸置疑,后三人在创立他们的演剧理论和提出他们的主张的时候,都从中吸取了丰富的营养。很可惜,由于“左”的片面性,使我国话剧长期处在与戏曲格格不入的状态。今天,我们让外来的观念、形式、手法与本民族戏曲艺术的经验溶合、互补,使话剧艺术出现了新貌。话剧的民族化探讨了多少年,近几年在探索、创新中取得了新进展。二十世纪初“引来的新的戏剧品种,如今是把它引向深处和自己民族的底蕴相贯通。这是一个奇观。”^②发展中的这种奇观,正为创造中国现代话剧积累值得重视的艺术经验。

新突破态势的第三个特点,是多种姊妹艺术因素的溶入,使话剧的表现形式丰富多采,表现语汇多种多样。

我国过去的话剧,经过田汉、郭沫若、夏衍、老舍等人努力,一定程度上运用了“间离”和象征主义、表现主义手法,溶进了一些歌唱、音乐和舞蹈,但是,后者只是服务于内容,突出主题的手段,从总体上看,由于过分强调话剧姓话,所以基本表现手段还是对话和动作,往往一出戏从始至终就是你说我说,说来说去,形式十分单调。近几年来,由于对话剧艺术的综合性重新确认,不仅在文学创作上剧作家借鉴了音乐、电影的结构方式,从小说、散文叙事、抒情方式中受到启示,产生了多种文学形态的剧本;更值得重视的是在演出形式上创造性地溶进了音乐、歌唱、舞蹈、绘画、面具、电影蒙太奇形式等;与过去某些因素溶入不同,不是仅仅让它们简单地突出主题服务,而是让它们充分发挥各自的功能,与语言和动作一起共同表现内容。在《街上流行的红裙子》中,作为贯串音响的瞎老人的箫声,就是老人对往昔生活的缅怀,对未来美好生活希冀的一种思绪,成为全剧的一种情绪烘托。而在《一个死者对生者的访问》中,作为贯串音响的架子鼓声,不但有“间离效果”,而且随剧情变化,用不同音响传达出不同情绪,与观众的心声相呼应;剧中的歌唱不是为强调主

(下转17页)

经济史都证明了这样一条真理，要从根本上发展社会生产力，必须实现工业化，工业化的本质内容和要求是发展机器工业，借此对包括农业在内的整个国民经济实行技术改造，同时实现农业人口向非农业的转移。从我国的实际情况来看，虽然经过三十多年的建设，工业总产值已占工农业总产值的70%，但农业人口仍占70%以上，而且基本上是手工劳动，生产力很低。农业技术改造的进展缓慢。这就是说，要实现社会主义初级阶段的历史任务，必须坚持把发展农业放在十分重要的战略地位，全面发展农业经济，这是完全正确的。但要大力发展社会生产力就必须在大力发展消费品工业的同时，必须加强基础工业和基础设施的建设，加快农业技术改造和农业人口向非农业的转移，这既是继续推进工业化的客观要求，也是我国社会主义初级阶段经济发展进程的深刻内容。只有这样，才能保证我们经济发展的后劲，才能真正大幅度地提高社会生产力。

赵紫阳同志在报告中指出：“社会主义初级阶段是很长的历史发展过程。我们对这个阶段的状况、矛盾、演变及其规律的认识，在许多方面还知之不多，知之不深。”摆在我们面前的任务还很艰巨。但是只要我们坚持认真学习马克思主义、坚持深入社会主义建设和改革的实际，坚持把马克思主义的基本原理同建设和改革的实际相结合，就一定能适应马克思主义需要大发展的这个现时代的大趋势，作出我们应有的贡献。

注释：

① 《马克思恩格斯全集》第37卷第443页。

第105页。

② 《马克思恩格斯选集》第3卷第10页。

⑥ 邓小平《建设有中国特色的社会主义》第3页。

③ 列宁：《马克思主义论国家》。

④⑤⑦ 《列宁选集》第4卷第5页，第142页，

（上接73页）

题，而是为了表现人物，是人物的心理情绪的外化和延长；剧中穿插的舞蹈，有些是间离手段，有些则是表现剧情的另一种艺术语言。正是这些因素溶入，不仅使话剧形式变得丰富多采，而且使话剧表演语汇的形式变得更为丰富，有了更强的表现力。

目前，在形式的探索、创新中，存在两方面的问题：一是滥用新出现的表现手法和舞台技巧，用迪斯科舞蹈和流行歌曲，装扮浅薄的内容，以广招徕。这种作法可能一时解决某些剧团上座率低的问题，但从长远看，必然会败坏观众的口味，败坏探索创新的声誉；另一个更值得重视的问题，是观众对某些表现形式和表现手法看不懂。《野人》是作家有意识的对“现代戏回复到戏曲传统观念上来的一种尝试”③，艺术视野恢宏，探索、创新的步子迈得比较大，但是它的第三幕，有不少行家里手反映“看不懂”，这个问题值得引起重视。“没有观众，就没有戏剧”④，话剧艺术家必须充分考虑到观众的审美心理和欣赏习惯，考虑其可塑性。你的剧作、你所创造的形式，所用的艺术手法，若不是约定俗成的，就应该是观众可以理解的。否则，就会脱离群众。所谓“创造观众”，首先要与观众相对适应，没有相对适应，“创造观众”就必然成为一句空话。

话剧新突破态势十分喜人，无论是哲理剧、心理剧还是情节剧，也无论是追求高层次，还是着眼于大众化，大家都在为创造中国现代话剧拼搏。一个多元、多层次的话剧局面正在形成之中，可以毫不夸张地说：话剧艺术的新时代的序幕已经拉开了！

注释：

① 曹禺 《话剧的新时代就要到来了》。

③ 高行建 《关于演出本剧建议与说明》

② 钟惦棐 《〈野人〉啾唔》

④ 萨赛 《戏剧美学初探》