

戏剧的当代景观与人文评判——读《廖奔戏剧时评》

宋宝珍

宋宝珍



法国批评家法朗士曾说，文艺批评是批评家的心灵“在艺术杰作中的冒险”。民国初年，中国的剧评家冯叔鸾也声称“评剧最难，无戏学知识者，不足以评剧；无文学知识者，不足以评剧；看戏不多，不足以评剧；戏情不熟，不足以评剧。”（《啸红轩剧谈》）戏剧评论之所以这么难，不仅在于它本身是对剧评家知识积累和审美经验的考验，而且在某种程度上它还是对剧评家意志、思想、品性的考验。遇到井蛙式的戏剧家或是众人皆醉的批评环境，你还有没有独到的清醒、充分的理性和自省的从容，这是关乎批评的客观性和公正性的关键。

然而，戏剧批评对于戏剧发展的重要性，却长期不为人们所体察，以至在某些人的眼里，它的存在似乎无足轻重。近来，甚至有人故意地把严肃的戏剧批评与小报式的广告宣传混为一谈，结果是使批评蒙尘，使观众懵懂。如果把戏剧的生命比作志在云霄的苍鹰，那么戏剧创作固然是它的躯干，而理论与批评却正是它的双翼。无翼之鸟也许会匍匐在地，但那是注定会退化的。

《廖奔戏剧时评》，作为《世纪之门文艺丛书》之一种，汇集了廖奔自 20 世纪 90 年代以来，所写出的 40 余篇戏剧理论与批评文章，可以说是为这一历史时期的戏剧勾勒了发展的轨迹，同时也为那些有影响、有价值的戏剧创作做出了历史性标定。既显示着作者对于戏剧发展路向的总体思考，也透着他在历史与现实的坐标点上，反思戏剧一般现象、戏剧存在意义及其美学价值的思想深度。这一戏剧批评专著的产生，也许还有一层意义，那就是它摆脱了批评对于创作而言的附庸和帮衬的地位，从而确立了理论批评的指导性原则和评判性规则。

90 年代以来的戏剧，较之 80 年代的流派纷呈和形式翻新，可以说是转入了一个更沉实的过度性进程。《廖奔戏剧时评》，虽说着眼于戏剧现状的审视和评论，但却具有更为广阔的学术视野和知识背景。因此，本书所涉及的内容，包含了很多具有理论探索意义的命题。在《关于东方戏剧》、《中国戏剧与东西方文化》、《文化渊源与审美性格》等长文中显示了他比较文化的宏观视野和关于民族戏剧的理论思索。又如在《“三大戏剧体系”说的误区》、《关于戏剧体系的问题》等文章中，廖奔对人们习以为常的所谓“斯坦尼斯拉夫斯基体系”、“布莱希特体系”、“梅兰芳体系”表示质疑，通过理论概念的逻辑推理，指出“所谓三种体系的理论界定，并没有立足于同一的概念基点，这导致它们之间的不可比并性”；廖奔还进一步指出，斯氏和布氏的戏剧理论只是特定历史时期特定戏剧流派的反映，并不足以概括久远的欧洲戏剧传统和丰富的戏剧内容，而梅氏体系更是中国京剧诸多表演流派的一个分支，不仅无法囊括东方戏剧的美学神韵，甚至也难以确立其中国戏剧的集大成的身份。作者通过对这一理论误区的思索和辨析，得出了长期以来为戏剧理论界津津乐道的所谓“三大体系”提法本身隐含错讹的学理性结论。

廖奔对于当代戏剧现象和戏剧作品的评判，并不仅限于一枝一蔓的具象化描述和内在化阐释，而是将其放在东西方比较戏剧的广阔背景之中，为其寻找准确的历史定位，并从中发现其独到的贡献。他指出：“我们的戏剧需要重新定位，它必须找回其鲜活的本原性、诱人的假定性和富于感染力的剧场性。”鉴于世界近现代戏剧的总体趋势，廖奔认识到定于一尊的戏剧观念和一成不变

的表现形式，已经严重地阻碍了中国当代戏剧的发展。因此，他提出了具有理论前瞻性的戏剧发展观，即戏剧的形式感问题，他说“戏剧的舞台形式问题必须正视，现代剧作家每个人都必须面对——内容与形式是事物呈现已态的两极，缺一不可，二者具备才能形成立体坐标。一个现代剧作家在创作的时候，不仅要想到内容，而且要想到如何表现内容，想到它的舞台面貌及其会给人们带来什么样的直观印象，否则就有可能陷入被动。”应当指出的是，廖奔不是唯形式论者，他的见解中没有这样的偏颇，因为他一再强调：“一部戏剧创作的成功被理解为：不仅剧本是独到的，其舞台形式也必须是独到的，只有两者的完美结合，才能带来剧作真正的荣誉。”

注重戏剧的艺术价值和美学属性是廖奔戏剧批评的重要特征。戏剧批评说到底是以戏剧艺术为对象的审美批评，因此在对具体的戏剧演出所进行的批评中，对其美学内涵的体悟和阐释，成为《廖奔戏剧时评》的重要内容。廖奔不满功利性批评对艺术的宰割，指出：“我们的文艺观念曾经长期坚持实用的、功利的、浅近的态度，信仰艺术的施教作用。将艺术的浮表功能进行无限度的夸大的结果，是迷失了艺术的本性。”

谈到历史剧的创作和演出，他反对简单的道德评价和历史评价，认为前者容易陷入非艺术化的好与坏的判定，而后者则容易陷入历史线性发展逻辑的认识误区，道德评价和历史评价，也许是社会学研究和历史学研究的前提，但却不是人类丰富的精神产品——艺术死守的疆域。因此，历史剧的创作，“创作主体的目的只能是深刻揭示人性在历史环境中的存在状态。从这一任务来说，越是不带任何偏见，越是能够超越道德、历史观念的局限，就越能发现人性存在的复杂和真实状态，而将其呈现在舞台上，就越能树立起成功的艺术的典型，越具有审美的艺术生命力。”在对于历史剧《曹操与杨修》、《甲申祭》、《司马相如》、《轩辕皇帝》所做的分析中，都反映了廖奔注重人性内涵和美学内涵的历史剧观念。

出于对戏剧艺术价值的注重，廖奔在对于军旅戏剧所做的批评中，强调形象塑造的重要性，他指出，即使舞台上一片军人，他们也应该各有姿容，个性

鲜明，决不雷同；否则观众连谁是谁都分不清，就理解不了人物关系和戏剧情境。他高度赞扬南京军区前线话剧团演出的《虎踞钟山》，认为此剧不仅人物鲜明、生动，结构严整，而且具有雅俗共赏的审美效应。正是基于对戏剧的审美观照，廖奔的戏剧批评中，常能显示出超越现实功利的识见。比如，谈到中国的戏曲艺术瑰宝——昆曲，他不仅表现出一种性情所系的好感，而且从历史文化观念出发，认为昆曲的“价值不能够用社会对它的接受的幅度来衡量，而要用生命力的历久度来衡量。甚至可以说，它的存在本身就是价值，它的价值与是否成为流行文化无干。”

批评贵在真诚，虚假的赞扬固然可以博得被批评者一时的好感，但却终难掩盖戏剧内在的瑕疵甚至是致命伤，与创作无益甚至有害；而真诚的批评，哪怕不那么顺耳，却有可能是苦口良药，故有借鉴和采纳的必要。廖奔显然深谙此理，因此，在他的批评文字中，我们往往能看出难能可贵的坦然与真诚，这表现在他对许多轰动一时的戏剧大制作所进行的冷静批评之中。比如，对于那部斥资 1400 万美元、由张艺谋导演、汇集了众多的国际知名艺术家、演出于紫禁城太庙的歌剧《图兰朵》，他在观看之后，坦然宣称感觉是“遭遇了一片茫然”，因为这一种所谓的“文化回归”，带给中国观众的印象不过是“陌生与怪诞”。然而他的批评并非出于纯个人化的审美体验，而是出于对此剧所体现的文化偏差、情感变异以及乖僻心理逻辑的深入分析。因此对于大制作的《图兰朵》，他没有表示出从众性的赞誉，却对于魏明伦改编的川剧《中国公主图兰朵》给予了好评。对于新版越剧《红楼梦》，他也没有被繁华尽显、美轮美奂的舞台布景所迷惑。经过冷静的思索，他敏锐地指出，“戏的核心是戏”，是人的表演，由于新版《红楼梦》布景过繁过重，因此直接地影响了形象塑造和悲剧情境的构成。由是可以看出，廖奔对于艺术的严谨性和内在统一性十分注重。

很难想象，一个众口一词的批评环境，对于戏剧发展将会产生什么样的效应。因此，我们应当有效避免批评意识的因袭性惰性，从而显示出批评心态的坦然、真诚，以及批评效果的客观、公正。《廖奔戏剧时评》对于 20 世纪 90 年代以来，一些戏剧艺术品格和价值的认定，也许并不能让所有人认同，但

是，它却显示了戏剧演出与批评共时性时空的广阔性，并昭示着建立当代戏剧批评的重要性和必要性。

厦门大学图书馆