

小剧场戏剧：拓展话剧的艺术空间（上）

宋宝珍

小剧场戏剧产生于 19 世纪末，当时，一些具有独立意识和独特个性的戏剧艺术家，为反抗大剧场的日益体制化、专业化和商业化倾向，力求通过探讨小型剧场的演出形式，打破日益僵化的演出模式，为戏剧的发展寻求新的路向。1887 年，法国戏剧家安图昂在巴黎组织了“自由剧场”，他带领一些人在一座简陋的大厅里演出了托尔斯泰的《黑暗的势力》、易卜生的《群鬼》、斯特林堡的《朱丽小姐》等戏剧，以直面现实人生的勇气，真诚、质朴的艺术追求，清新、自然的表演形式，为巴黎沉寂的戏剧舞台带来一股新的活力，一般戏剧史家即将此当作西方小剧场戏剧运动的开始。此后，小剧场运动风起云涌，大有席卷全球之势，德国的“自由舞台”、英格兰的“独立剧院”、爱尔兰的“阿贝剧院”、俄国的“莫斯科艺术剧院”、美国的“普罗文斯敦剧团”、瑞典的“英蒂玛剧团”等，都是小剧场戏剧的积极实践者。

所谓小剧场，一位俄罗斯戏剧理论家认为：小剧场“乃是一个可以变化观众和演区空间关系的场地，从而有助于建立一个恰好适合于某一个具体的戏剧演出的空间。”（1）相对于传统的拥有镜框式舞台的大剧场而言，小剧场强调观众席与表演区的贴近，观、演关系的灵活多变。

小剧场分为两种，一是所谓“黑匣子”剧场，它一般附属于大剧场或具有相对固定的演出场所，规模较小，只可容纳四、五百，甚至一、二百名观众，舞台和观众席具有可变动性，可根据剧情需要伸缩延展，变成三面观众、四面观众、甚至是多视点观看的剧场。二是愈加灵活、甚至不规整的演出场所，如工厂厂房、仓库的一角，医院的病房、学校的教室、剧院的排练厅、酒吧、咖啡馆、舞厅等。在小剧场演出的戏剧，一般不顾及大剧场戏剧的庄严、整饰和华丽，却非常在意观众对剧情的投入，力图最有效最合理地展示戏剧演出者的艺术追求，并把观众对于艺术欣赏的热情充分地调动起来。

小剧场戏剧的美学特点则在于它的先锋性和实验性，这不仅表现为戏剧思想的前瞻性，而且表现为艺术手法的新锐性。因此，一些具有探索意义的现代主义戏剧，如易卜生晚年的象征主义戏剧、表现主义的《骑马下海的人》、荒诞派的《秃头歌女》等，就是从小剧场的戏剧实验中脱颖而出，以致风靡世界的。

早在 20 世纪初，当西方的小剧场运动方兴未艾之时，处在五四时期开放、革新的社会氛围中的中国戏剧家，就曾对这种新的戏剧样式予以关注。1919 年，宋春舫发表了《小戏院的意义、由来及现状》一文，率先向中国剧坛介绍了西方的小剧场戏剧。剧作家欧阳予倩、田汉、张彭春等在 20 年代末 30 年代初，曾致力于小剧场戏剧在中国现代舞台的艺术实践，但可惜由于种种原因，中国的小剧场戏剧运动未能深入地发展下去。

1980 年，中国戏剧家协会主席、北京人民艺术剧院院长曹禺先生应邀赴美国讲学，在纽约、华盛顿等地，他看到了小剧场戏剧的红火局面，深受启发。回国后，鉴于中国话剧的危机现状，为了探索话剧发展的新的空间，他力促小剧场戏剧在中国的复兴。

1982 年 11 月，北京人民艺术剧院上演了小剧场话剧《绝对信号》（高行健、刘会远编剧，林兆华导演），这被公认为是中国新时期以来小剧场戏剧运动的发端。

《绝对信号》的故事发生在一节夜行火车的尾部——守车车厢内，在慢慢的长夜中，车轮在铁轨上碾压，形成单调而乏味的节拍，年轻人“小号”和师傅一起在守车内值班，想不到却先后遇到了两个搭车人——自己旧日的伙伴“蜜蜂”和黑子。三个年轻人曾经少小无猜，但此时却心境不同。“小号”和黑子对“蜜蜂”姑娘都心存爱意，但无钱无业的黑子，在姑娘面前已然心虚，而“小号”虽有一份令人羡慕的工作，自己却毫不珍惜。黑暗中，年轻人各自陷入纷繁的回忆和复杂的心绪中。黑子此行的目的是为了配合车匪，盗取车上的货物；“蜜蜂”搭车是为了带上她的蜂群去追赶花期；“小号”置身于旧友相逢的喜悦中，却不知自己押送的货物正有被盗的危险，自身的职责正受到挑

战。最后在老师傅的带领下，黑子没有屈服于劫匪的胁迫，“小号”也经历了人生考验，大家齐心协力，保证了货运列车的安全行驶。

《绝对信号》演出于北京人民艺术剧院楼上的排练厅，无论是创作理念还是舞台表现，都显示了鲜明的小剧场戏剧的特点。导演林兆华声称此剧是“新样式的戏”，而编者“对构成话剧的基本因素和表现方式做了调整和变异，把构成剧情的中心事件的描述降到次要的地位……让起辅助作用的灯光、音响、道具等直接参与角色活动，在揭示人物内心世界，促进人物关系变化中起到被称为‘第六角色’的作用……《绝对信号》以小剧场的演出方式、制作结构和舞台语汇、别具匠心的样式创新而引人注目。”（2）在不到半年的时间里，该剧就演出上百场，在话剧不太景气的情况下，可以说小剧场戏剧的探索，为中国新时期戏剧的发展带来了新的希冀。

继《绝对信号》之后，新时期的小剧场戏剧演出如江河泛滥，逐渐形成汤汤之势。1982年底，上海青年话剧团演出了《母亲的歌》（殷惟慧编剧，胡伟民导演），同样赢得了观众的赞誉。导演胡伟民曾经激动于小剧场戏剧给中国话剧舞台带来的生气，他说：“首演之夜，面对观众早已散尽的排练厅，我百感交集”，“我们跳出了镜框式舞台，走向开放式舞台，我感到幸福，这是我梦寐以求的时刻。”（3）由此可见，小剧场戏剧在中国的舞台实践，不仅给处在危机之中的中国话剧带来了希望，而且给那些富有创意的表、导演艺术家提供了施展才华的新的天地。

1984年，哈尔滨话剧院在哈尔滨上演了被称为是“咖啡戏剧”的小剧场话剧《人人都来夜总会》。1985年，广东省话剧院在广州以小剧场的方式演出了《爱情迪斯科》，中国青年艺术剧院则在北京演出了《挂在墙上的老B》。同年，南京市话剧团也亮出了自己的小剧场戏剧的旗帜，他们把一个小型的剧场改建为“黑匣子”，在其中上演了《打面缸》、《窗子朝着田野的房子》和《弱者》三个独幕小戏。1986年，大连市话剧团根据苏联剧本演出了小剧场话剧《女强人》，1987年沈阳话剧团根据苏联剧本演出了小剧场话剧《长椅》，1988年，中国青年艺术剧院在新落成的“青艺小剧场”演出了《火神与秋女》和《天狼星》，中央实验话剧院则在绘景室里演出了《女人》，同年，宝鸡市话剧团演出的《去年的中秋节》和南京市话剧团演出的《天上飞的鸭子》，也

都是小剧场话剧。（4）从演出情况看，小剧场戏剧有从大都市向全国扩散的趋势，有从零星的演出到逐渐增多的趋势。

小剧场戏剧在中国的再度兴起，并非偶然，其原因大约不外乎二：一是求生存，而是求发展。80年代以后，随着话剧危机的加剧，话剧创作队伍和话剧观众的流失，已经是一个不争的事实。从80年代开始，北京20多个专业话剧院团中，三年内不演一场话剧的，竟然占了一半。一部大戏的排演，动辄要花费大量人力、物力、财力，若只演三、五场便草草收兵，资金的损耗已是剧团沉重的负担。一些剧团领导甚至说：“我们是演大戏赔大钱，演小戏赔小钱，不演戏不赔钱。”难道走向现代化道路的中国，单单不需要话剧这种艺术形式吗？话剧工作者不甘心，他们要探索、要实践，要培养话剧“铁杆”戏迷。小剧场戏剧的演出，表面看来投资相对缩小、对剧场的要求相对简约，但实际上，它倒是恰恰开辟了话剧探索的最广阔的空间，使各种艺术探索在较少顾虑的前提下进行下去。小剧场戏剧在中国戏剧文化的总的格局中，是处在与大剧场既并驾齐驱，又相互区别、彼此补充的境地。

通过小剧场戏剧的演出，不仅可以了解观众的欣赏趣味，而且可以探索话剧发展的新的路径。“小剧场的任务有三：一是小剧场的形式有利于戏剧普及。小剧场发挥了戏剧的本质、即密切活人之间交流的特点……二是小剧场可以给一些戏剧家提供实验阵地……三是小剧场还可以搞中外古今名著欣赏。”

（5）

鉴于小剧场戏剧在中国的迅速发展，1989年4月20日至29日，中国戏剧家协会和南京市文化局在南京举办了“中国第一届小剧场戏剧节”。这是一个兼有话剧汇演和学术研讨的戏剧活动，也是新时期以来，第一次集中展示舞台成绩并探讨理论问题的初步尝试。

“第一届小剧场戏剧节”（简称“南京小剧场戏剧节”）上演的剧目有：北京人民艺术剧院的《绝对信号》，中国青年艺术剧院的《火神与秋女》和《社会形象》，上海人民艺术剧院的《单间浴室》、《童叟无欺》和《棺材太大洞太小》，上海青年话剧团的《屋里的猫头鹰》，上海戏剧学院的《亲爱的，你是个谜》和《一课》，南京市话剧团的《天上飞的鸭子》、《家丑外

扬》和《链》，广州军区战士话剧团的《人生不等式》和《搭积木》，南京军区前线话剧团的《明天你会多个太阳》，以及黑龙江省伊春林业文工团话剧团的《欲望的旅程》。

纵观这些剧目，既有中国剧作家自己的新创剧，也有搬演的外国剧，如墨西哥巴·萨·贝雷斯的《社会形象》、新加坡郭宝昆的《棺材太大洞太小》、苏联A·盖利曼的《家丑外扬》等，而在表现形式上，比较前卫的、略显传统的、带点小品味道的、大剧场的小型化的，可谓各领风骚。这反映了中国新时期小剧场戏剧发展的非一致性，也为其后来艺术追求和审美趣味的分化，打下了最初的基础。

鉴于大剧场危机的现实，中国话剧工作者对小剧场最初的认识，便是着眼其“小”，发挥其“空”，表现其“情”。由黄佐临导演的《童叟无欺》（陈达明编剧）和《棺材太大洞太小》（郭宝昆编剧），力图发挥“苦干”精神，以“贫困戏剧”的表现形式，探索滤去了许多外在浮华的舞台，仅仅通过表演者自身的演技——最纯粹的表演，其可能达到的艺术效果。这两个戏都是独角戏，舞台是一个真正的“空的空间”：只有一把椅子。演员的表演无所依凭，只能发挥自身的潜质，调动观众的欣赏热情。他既是叙述者，也是体现者。但是演出时那些由一个人说出的一大堆台词，使戏剧场面略显沉寂。而另一出独角戏《单间浴室》（陈达名、姚明德编剧，姚明德导演），则因了演员魏宗万自身的喜剧因子和幽默表演，而受到了观众的青睐。

《人生不等式》（张莉莉编剧，张健翎导演）是一个表现爱情错位的小剧场戏剧，女主人公叶子与丈夫都是医生，表面看来他们的生活美满，然而，叶子却不满丈夫的平庸、琐碎，心中一直思念着初恋的男友、海岛前哨的营长汪一峰。当她偶然发现女友吴媚的丈夫正是汪一峰时，旋即又发现这个家与自己的家患着同样的毛病，吴媚不理解丈夫的事业，一心追求着小女人的梦想。戏剧通过人物心理矛盾的揭示，表达了剧作者对人的内在情感的理性思索。

《亲爱的，你是个谜》（赵耀民编剧、陈加林导演）则表现了现代生活中的人，其身份和存在的不确定性。宁馨儿遭遇车祸，生命垂危，有人陆续赶来看望，女士A声称刚与宁馨儿定了婚，女士B声称她已与宁馨儿同居多日，而

C先生赶来，声称宁馨儿是女性，他们是十年的夫妻。宁馨儿的母亲出场，她说，她只能确定这是她亲生的孩子。宁馨儿死去，其身份之谜终究不得破解。这个戏着眼于认知他人的艰难，表现人的存在的荒诞感，但其哲理内涵却较为狭窄和肤浅。自我身份的难以确定性，以及由此带来的困惑，是现代戏剧热衷表现的主题，台湾姚一苇所创作的戏剧《X小姐》即是一例。本剧作者对人生之谜的外在推导，在一定程度上限制了戏剧对人自身存在与意识等内在问题的深入开掘。

《天上飞的鸭子》（赵家捷编剧，郝刚导演）、《搭积木》（沈虹光编剧，陈坪导演）、《明天你会多个太阳》（王俭编剧，李建平导演）和《链》（吴仲谋编剧，苏乐慈导演）等小剧场戏剧，所探讨的也是婚姻和爱情问题，反映在平凡的日常生活中，夫妻之间、恋人之间由于各自不同的文化背景、生活习性、心理动机等，所造成的不和谐、不融洽的尴尬处境，以及由此形成的感情矛盾。但在艺术表现上，它们却各具特色。其中《天上飞的鸭子》采用Y型台面做演区，男主人公与三位不同经历、不同性格的女性的恋爱故事，被分别放在相对独立的三个场景中，女诗人的“空中楼阁”，小市民的“咖啡厅”，理想爱人的“海市蜃楼”（中心平台），男主人公徘徊于三者之间，既象征了爱情选择的艰难，也象征了处在人生十字路口的人的焦虑和不安。

《链》尝试将史诗性场面和心理剧的特点相融合，采用变动伸展的演区，来避免戏剧场面的单调，并强化人物的内在心理。

在赴南京参加小剧场戏剧节之前，就曾经在北京演出并获得广泛好评的《火神与秋女》（苏雷编剧，张奇虹导演），是此时期内颇具代表性地反映了理论指向和实践成果的一个小剧场戏剧。这是一个重在写情的戏剧。煤矿工人褚大华在从车轮下救出了别人的生命之后，自己却失去了一条腿，为此，他曾十分苦恼并意绪消沉，但他战胜了自我，并迷上了木刻工艺。纯情善良的小保姆秋女的到来，不仅使他的生活充满快乐，也使他的情感有了依托。然而，他发现好友立雄也爱上了秋女，于是友谊和爱情的矛盾，使两个男人陷入了内心的痛苦。一天，秋女乡下的丈夫找上门来，道出了秋女不幸的身世，并欲带她回家。在即将分别的时刻，两个男人掩藏起内心的失意和伤感，真诚地为秋女举杯饯行。

《火神与秋女》没有激烈的矛盾冲突和视觉效果突出的舞台场面，它摒弃了枝枝蔓蔓的情节交代，舞台上的一切恰如一段生活流程，舍己救人的褚大华不是概念化的英雄，他的内心充满了细腻、真实的感情，导演将功力倾注在人物的情绪和心理层面的展示上，不仅充分发挥了小剧场戏剧观演关系的贴近性特点，而且力图抹去演员在大剧场表演中所形成的放大的、程式化的表演痕迹，代之以生活化的自然、真实的表演，即让演员“当众生活”。为了刻画褚大华渴望爱情而不得的心态，坐在轮椅上的褚大华竟然在自己的幻觉中站立起来，把一段白日梦般的美好愿望，具象化于舞台之上。为了营造送别时逼真的戏剧效果和伤感氛围，导演让演员喝下真正的白酒，弥漫的酒香不仅熏陶着近在咫尺的观众，而且把他们的情绪带入到真实的舞台幻境。

在“南京小剧场戏剧节”中，被认为是最具有前卫意识的是《屋里的猫头鹰》（张献编剧，谷易安导演），日本研究中国话剧的专家濑户宏甚至称其为“中国第一个荒诞派戏剧”。该剧“开演前，场内没有一丝的灯光，伸手不见五指，观众需戴上猫头鹰的面具，披上黑色的斗篷，在手电光的指引下去寻找座位，一切是那样神秘，真正像是一种仪式。”（6）舞台上，“两块黑色丝绒硬片组成了一个较大的黑色空间，在硬片的左右上方的两个圆洞里，装有两个贴有银箔纸而且可以左右晃动的眼睛，片子的中间开有一红色的缝。舞台的前区仅设有一个大的铁筒和一块由演员忽举忽落的红布。一切都显得那么怪诞不经。然而，它却给人一种压抑、恐怖和神秘的视觉印象。”（7）

《屋里的猫头鹰》的戏剧情节有些怪诞，叙述层面有些纷乱。女主人公沙沙等待丈夫空空回家，黑暗中的楼梯上传来持续而沉重的脚步声，可是空空没有来，来人是沙沙的表妹，她的到来使沙沙受到莫名的惊吓。表妹向她讲述森林里猫头鹰的故事，沙沙被故事吸引。空空从外面回到家中，他无法满足沙沙对外部世界的好奇，只好以催眠术帮助妻子入睡。可是在梦呓中沙沙却呼唤着另一个男人康康的名字。空空似乎正感受着性无能的苦恼，而康康和猫头鹰不时出现在他们的屋中。康康嘲笑精神苦闷的沙沙，说她“现实中善于表现而梦幻中善于体验”。空空的催眠术失败，无奈之中，他想要出去治病，可是沙沙却说“我们都是健康人，活得好好的，好得有些无事自扰”。她正孕育着新的生命，并继续向往着心灵的自由。

对外来者的恐惧心理，在催眠状态下潜意识的流露，梦幻与生活的模糊，本我与非我的牵掣，意识、潜意识与理性的矛盾，存在的荒谬感、自我人格的分裂等等，这些西方现代心理学、哲学所涉猎的问题，作者以自我理解的方式，杂糅在《屋里的猫头鹰》中，这反映了中国戏剧界对西方现代主义的借鉴，这无疑具有探索意义。但是，也有人认为这个小剧场戏剧的优点像它的弱点一样突出，舞台语汇的编码的混乱，主人公意识的混乱，无关联的场景的硬性切入，使这部戏的总体意象过于生涩、费解，从而减弱了其艺术魅力。

“南京小剧场戏剧节”之后，出版了专门研讨演出剧目和理论问题的学术著作《小剧场戏剧研究》一书，书中所涉猎的有关小剧场的定位和概念，大致有如下几种看法：

一是鉴于当时商品经济大潮的冲击，一些人认为小剧场戏剧应标榜反票房、非商业化的品格，发扬苦干、穷干的艺术精神，坚守艺术阵地；二是鉴于大剧场观众的流失和演出的不景气，一些人主张小剧场的中心问题就是要解决一个“小”字，强调演出规模、剧场环境、制作方式、表现视角的小型化；三是鉴于长期以来创作理念和方法的日益僵化，强调小剧场的先锋性、前卫性以及实验性，以创造标新立异的新的舞台效果为己任；四是鉴于大剧场演出中的刻板严谨、中规中矩，以及由此造成的观演关系的彼此隔离，力图通过拉近演员与观众的距离，让演出“贴近”观众，让观众“参与”演出，从而取得一种全新的艺术效果。此外，另一些人则主张不要给刚刚发展起来的小剧场戏剧设置人为的框框，任何理论的圈定，概念的界说，都不足以囊括小剧场丰富的特色。

90年代初期的中国剧坛，危机仍在继续，演出仍不景气。1991—1992年，北京仅有中央戏剧学院的师生演出的十几台小剧场戏剧，为沉寂的首都舞台带来一线生气。在严酷的现实，他们仍致力于纯艺术的探索，举办艺术狂欢节，演出荒诞派戏剧，如尤内斯库的《秃头歌女》、品特的《风景》、《运菜升降机》、伯格曼的《面对面》等，还演出过未来主义的《黄与黑》。

在危机之中，上海话剧界却走出了一条顺应现实的路径，1992年，上海青年话剧团以小剧场的形式，演出了品特的荒诞派戏剧《情人》，此剧引起轰

动，让人们感受到了话剧走出低谷的一线曙光，起到了把观众重新引入剧场的作用。一时间，这个戏演遍大江南北。此后，上海又演出了以“出国潮”为社会背景，以揭示人的情感心态为主旨的小剧场戏剧如《留守女士》、《大西洋电话》等。这一时期，小剧场戏剧演出的主要目的，仍是把观众带回到剧场去。

为了推进中国小剧场戏剧的发展，1993年11月23日—30日，由中国艺术研究院话剧研究所、中国话剧艺术研究会、天津市文化局、天津剧协联合在北京举办了“93中国小剧场戏剧展演暨国际学术研讨会”（简称“93小剧场戏剧节”）。此次活动中，共有14台小剧场戏剧参加了演出，剧目有：上海人民艺术剧院的《留守女士》、中央实验话剧院的《思凡》、火狐狸剧社的《情感操练》、广东话剧院实验剧团的《泥巴人》、辽宁人民艺术剧院的《夕照》、哈尔滨话剧院的《大戏法》、上海青年话剧团的《大西洋电话》、天津人民艺术剧院的《长乐钟》、沈阳话剧团的《长椅》、中国青年艺术剧院的《灵魂出窍》、中央实验话剧院的《疯狂过年车》、河北省话剧院的《夜深人未静》、中国青年艺术剧院的《雷雨》、深圳市剧协演出的《泥巴人》。

在高雅艺术普遍面临困境，而流行文化沸沸扬扬的情况下，举办一个让话剧展示风采的艺术盛会，无疑具有特别的意义。其主要收获是：一、“它比较集中地反映了近两三年来中国小剧场戏剧的发展趋势和特点，并由此展现了中国话剧舞台格局的新变化；二、进一步引起了戏剧界对小剧场戏剧的重视，并推进了小剧场戏剧理论的探讨；三、为处于困境中的话剧增添了一些活力、生气和希望。”（8）