

警惕话剧的生态危机

宋宝珍

作者赐稿

—

中国现代戏剧即将走过它的百年历史。

一百年的沧桑，把一种“舶来”的西方舞台艺术，改造成为一种不可替代的民族文化的存在形式。

然而，驻足今天，我们的话剧的确面临着许多新问题，它既要在全球化的文化语境中争取自主的生存权力，又要在日益商业化的社会环境里保持独立的艺术品性；既要在尊重传统的前提下继承并不丰厚的家底，又要在谋求发展的目标下寻找存在的合适位置；既要背负意识形态意义上的启蒙责任，又要抵御消费主义浪潮中的思想迷失。进入 21 世纪以来，话剧面临着文化市场的挑战，生存的危机感并没有解除，反而有所加剧。

记得新中国成立伊始，国家文化机构曾经在全国范围建立过话剧发展体系，话剧演出团体遍布各省、市，其中的佼佼者有中国青年艺术剧院、中央实验话剧院、北京人民艺术剧院、上海人民艺术剧院、辽宁人民艺术剧院、南京军区前线话剧团、广东省话剧院等等，中央戏剧学院、上海戏剧学院两大教育机构，所培养的生员也主要是针对话剧艺术的发展。在 1956 年举办的第一届全国话剧观摩汇演中，由 41 个剧团演出的话剧接近 50 部。在国庆 10 周年献礼之际，在京、沪等地演出的话剧也多达 40 余部。事实证明，早在文革发生之前，话剧就已经成为中国的第一大剧种。便是文革过后，站在思想解放的前沿位置的也还是话剧，1976 年 10 月粉碎了“四人帮”，而反思文革的话剧《怒吼吧，黄河》就出现在这一年的年底。一部话剧《于无声处》在“四五运动”尚未平反之前，就已经发出了人民心底的呐喊，并由此首开思想解放先河，演遍全国各地。

提起今天的话剧，我们不免心虚。自从上个世纪 80 年代戏剧界人士发出“话剧危机”的呐喊之后，“危机”的现实并没有出现大的转机，只是随着时间的流逝，人们开始对危机越来越适应，也就越来越漠视。艺术生态的合理化与社会化的大环境是密切相关的，虽然说文化热点的泛化、娱乐形式的多样、

流行文化的发展、人们自由选择的机会增加，都使话剧在文化消费中不可能独行天下；但是，面对越来越虚弱的话剧本体和越来越边缘化的处境，我们总应该探讨内在的隐衷。

谈到戏剧的存在本质，我想就是一个观演问题。没有剧本、没有道具、甚至没有舞台设计等都没有关系，只要有人的表演活动，就会有人的观看活动随之发生。在观演之中，演的主动性是先天存在的，好的演出造就好的观众。这恰如寸草不生的荒漠，它仅仅是死寂的荒漠而已，而一旦有骆驼刺、红柳或沙棘的滋长，那么它就有了生机与活力，其生态系统也就随之建立。当我们无法让阳光、雨露、土壤、水质、肥料等，以最恰切、最合理的方式赋予种子时，我们就只能祈求种子自身旺盛的生命力。这也是我谈到话剧的生态，必先从其自身的生长机制谈起的用意。

1、关注话剧的生态，第一个不容回避的问题是，话剧如何强化自身的生长潜力，占据自己的精神领地。话剧在它走过的近百年来历程中，始终表现为一种文化自信的不足与文化意识的危机，特别是新时期以来，市场经济时代的到来，加剧了这种文化心理上弱势，突出表现为追赶西方时潮的紧迫，急于与市场接轨的焦虑。于是，匆忙间，求新逐异、惟新是举，这既造成了艺术表现的混乱与无序，又妨碍了艺术探索的连续与沉实，正如鲁迅先生所言，仿佛一树的果子，每个都咬上一口，最终却不知其味。

谈到话剧存在的问题，田本相先生曾一言以蔽之曰：“精神萎缩”。2003年，导演王晓鹰曾经把阿瑟·米勒的剧作《萨勒姆的女巫》搬上话剧舞台，在一次座谈会上，王晓鹰谈到演出这个戏的本意，说这是一个拷问灵魂的戏，他在剧中要表现的是，在灵魂救赎与物欲利诱面前，人们会做出怎样的自我选择。而剧作家赵耀民则以戏谑的口吻告诉他：晓鹰，根本用不着你去拷问，我敢说，眼下绝大多数的国人，一定会毫不犹豫地选择物欲利诱。（参见尹咏华：《挽之难留的话剧诗性》，《读书》2006年5期）这段对话，反映了一个时期以来，人们对物质利益的过度追求以及对精神价值的漠视。

目前，话剧创作的基础几近崩毁，专业创作人员严重匮乏，戏剧文学的魅力和诗意逐渐丧失。在有限的创作中，解构经典、削平深度、弱化思想、一味媚俗的话剧并不在少数，致使话剧的文化内涵逐渐减少，演出对观众缺乏感染力。便是作为文化消费的一种方式，话剧要想做到购销两旺，尚要假以时日。

90年代以来，人们不得不面对很多新的东西，甚至必须适应新的人文环境和价值体系。剧作家在面对世相的纷乱、矛盾的现实、意识的危机、精神的困惑时，似乎找不到适当的话语来加以表述，他们除了茫然地认同于物质层面的现代性之外，对现代生活中存在的人自身的问题，几乎失去了直面的勇气和剖析的犀利，也丧失了敏锐的考察和警醒的反思。

相对于电视剧的创作而言，写一部话剧虽然操心费力，所得的报酬却寥寥无几。于是乎，话剧再也不能像半个世纪之前那样，吸引国内一流的作家为它打本子，如今，甚至连二、三流的剧作家也毫不顾惜地弃它而去。在一个前所未有的现代化转型的历史时期，我们甚至难以找出一部足以传诸后世，能够反映这个时代的真实，有持久的思想内涵和艺术价值的话剧原创作品。

当下的话剧，既缺乏真正的创新意识，也缺乏透视生活的勇气。尽管许多戏剧界人士祭起各种先锋的、后现代的旗帜，但在操作层面，却忍不住以投机的心理和媚俗的姿态，加入世俗声浪的和鸣与物质利益的争逐。其实，作为人类精神创造的成果——话剧艺术，不应当仅仅只是作为商品而存在，其文化价值自我实现的过程，也不应当仅仅是商品价格市场体现的过程。无论是“白领戏剧”的矫情，还是“先锋戏剧”的沦陷，抑或舞台大制作的喧嚣，花样繁多、形式翻新之下，恰恰说明在市场经济下盲目奔突的话剧，找不准自己的现实定位，“打一枪换一个地方”，漠视了自身的艺术定位和生长潜力。

2、关注话剧生态，第二个不容回避的问题是话剧人才的短缺和话剧队伍的萎缩。如今，差不多只有京、沪两地，在平常日子里还能看到话剧的演出，而在全国其它地区，话剧已经成为一个渐行渐远的影子。就是京、沪两地，话剧队伍也在收缩，先是有上海人艺与上海青艺的囫圇一体，后有中央实验与中国青艺的并成一家，而此前各省剧团长期无戏可演、几近瘫痪已经成为不争的事实。有人戏言，电视剧的不断发展，已经把话剧院团变成了不花钱的影视演员的养成所，但是话剧院团的用人机制却没有因此而调整、改变，也没有足够的经济考量与竞争意识，因此，本就编制有限、资金短缺，还要负担一批虚名演员，这些人长年不登舞台，已经很难适合话剧表演，但自以为在影视圈身价了得，即使空闲也不会来做龙套演员。于是，很多剧院在排戏时人员不够，捉襟见肘。国家话剧院演出《老妇还乡》时，群场戏要借助于是之表演学校的学生撑持，北京人艺重排《蔡文姬》时，导演不得不就近邀请北京二中的学生参

加，福建人艺演出《沧海争流》时，只好向其他组织机构租借人员。便是北京人艺正在排练的话剧《白鹿原》，也因为人手不够，不得不在北京地区广泛求贤。

其实在演员聘用方面，我们不妨接受香港话剧团的经验，即实行年度签约与临时聘用的结合。今年5月，香港话剧团来京演出《新倾城之恋》，主演梁家辉是本年度的香港影帝，因为已经与话剧团签约在前，他就只能缺席金像奖颁奖仪式，去参加剧场的排练。这一方面表现了梁家辉本人的信用原则和香港社会的诚信机制；另一方面，据香港话剧团艺术总监毛俊辉先生讲，香港的艺术风气是，那些能参加舞台演出的演员才是真正的演员。

一个剧团要有相对固定的演员团体，其目的不外乎是在长期的磨合中形成表演的默契，而这种默契已然不存在了，而那么多演员却仅把名字固定在剧院里，这岂不是咄咄怪事？在今天的北京，一方面是“北漂儿”队伍的不断扩大，另一方面是专业演员的严重缺位，而非创作人员的数量则有增无减，这看起来滑稽的事实，正反映着目前院团管理中缺乏活力的、不现实的用人机制。我们的话剧院团，一是缺乏合理的用人机制，二是缺乏自身的凝聚力，三是主创人员与其他人员比例失衡。

3、关注话剧的生态，第三个不容回避的问题是，话剧评价机制的狭隘性和模糊性问题。曹禺先生曾说过，好的戏剧首先需要好的剧本，其次需要好的批评。对一台话剧的演出，能够予以客观的、公正的评价，引导观众进入正常的欣赏渠道的，按道理来讲应该是批评家。但是，正如有人所指出的那样，“如今已经成为所谓的著名批评家的或正在走红的绝大多数批评家，他们不过是徒有虚名而已。这种名气几乎毫无例外地来自于他们的聪明与圆滑，来自于他们的工于心计。他们出名根本就不是凭什么真才实学，而是厚颜无耻的做秀与圆滑世故的做人。”（傅翔：《中国批评家堕落的八大形式》，《作品与争鸣》2006年第5期）于是，我们经常看到，凡事说好、一团和气的批评家，游刃有余地游走于各种会议之间，操控八方讨好、四海皆准的话语，总能把一个滥戏说得煞有介事。而娱乐媒体的报道在加入世俗喧嚣的同时，自以为操纵着话语，可以不管事实，常常发出些散发着墙角腐气、铜臭恶气甚至腹内邪气的文字。媒体报道本应以实事求是为第一要义，结果很多人错用了这份权力，今

天用信息轰炸去捧红一个演员，把他说成无瑕美玉，明天觉得没可读性了再编一些丑闻，把他打翻在地。

对于话剧院团来讲，如果说批评文字、报道文字不过是敲边鼓行为，那么评奖机制可是决定院团社会效益和经济效益的大事。

评奖的目的本来是为了激励创作的，但是有些评奖却使从业者迷失了艺术创作的真正目的。评奖制度把艺术创作纳入到了既定的轨道，利益诱惑鼓动着一些人去寻找成功的捷径。一位戏剧评论家曾尖锐地指出，“北京供养了一批以‘文化钦差’自诩的人，他们以评人家的戏能不能进京演出为条件，以肆意批评和篡改别人的剧作为能事，以到处耍派头、摆架子、颐指气使为乐事，而这些人之中，有的人的艺术眼光极差，为了显示自己不是草包，又得找出点意见提提，结果提出的意见常常荒唐可笑，但是，下面的人又不敢不听，在这样的‘指导’下修改的戏剧，原创中有价值的东西被撕掇的不成样子，戏是越改越糟，令人哭笑不得”。（参见《在历史与现实中间审视戏剧》，《云南艺术学院学报》2002年第6期）应当指出，这样的评奖机制脆弱而危险，因为其标准是模糊的，程序是随意的，结果是人为的。

“国家舞台艺术精品工程”的评选，如今已举办了三届，据说这项耗资两个亿，以国家名义制定的评价、鼓励机制，将在举办5届后停止，原因是资财告罄。两个亿的投入不为不大，几百万的奖励不为不重，但是，不可否认，这项意在鼓励舞台艺术发展的评价机制，却是临时的、局部的、单向度的、不可持续的。对于不景气的舞台艺术而言，它或可起到强心剂的作用，但无法从根本上解决其可持续发展的问题。

其实，话剧的真正评价者应该是观众和时间，观众代表当下的市场认同，时间代表对艺术持久性的检验，两者的结合，形成对艺术与受众的双重尊重。批评家只能以自己的感悟，去引导观众领会作品的思想与美学的深度。但是一个不容回避的问题是，由于演出场地的供需脱节，剧场租金一路上扬，造成了话剧票价居高不下，与观众的心理预期和购买力之间产生了明显的偏差。

19世纪末法国小剧场运动的创始者安托万，之所以对当时的戏剧状况不满，锐意改革，一个重要的原因就是贵族化的“林荫道戏剧”票价过高，有资料显示，那时一张戏票的价格，相当于普通人两三天的工资。而在如今的北京，话剧票价通常都在100—500元之间，可以说已经大大超乎安托万所认为的

普通人承受的底限。话剧制作成本和票价的抬升，高高筑起剧场的门槛，让普通民众被迫远离话剧。如果说话剧对社会生活所作的无关痛痒的描述，拉大了话剧与观众的心理距离，那么票价过高则会使话剧观众减少，甚至让观众失去观赏的兴趣。

目前的现实是，有关机构为了评奖花了国家大把银子，却没有人考虑用补贴的方式，使观众看得起戏剧。

4、关注话剧的生态，第四个不容回避的问题是，如何建立起适合话剧发展的和谐一致的生态环境。不得不承认，目前支撑话剧舞台的，仍然是话剧的专业院团——北京人艺和上海话剧中心，在京、沪演出市场上，它们各自为战，孤标独立。近年来虽有民营剧团偶尔制作一、两个话剧，但因为各种原因，主要还是经济原因，基本上都是草草收兵，难以为继。

相对集中的、群众性的、业余的、非功利的话剧演出，只有一年一度的大学生戏剧节。但是目前来讲，它还基本上是一个戏剧发烧友的自助性质的演出活动，缺乏稳定的政策支持、资金保障和组织形式。大学生戏剧节靠着组织对戏剧的热忱和奉献精神在顽强的存在着，但这种存在却是艰难的。

一个合理的话剧生态环境，应该以专业院团的发展为龙头，以民间的业余剧团的活跃为基础，彼此相互促进、互惠共赢。比如在香港就有艺术发展局来调控香港艺术的总体规划，差额资助专业剧团和民间剧团的艺术生产，专业剧团有责任帮助业余剧团的发展，而被资助的业余剧团则应当承担学校戏剧的普及和辅导工作。这无疑是一个良性互动、相辅相成的发展机制。但是，到目前来讲，我们的艺术管理差不多对民间戏剧形成了限制。

写到这里，笔者想起一则旧事。一次外出时，我曾看到一座山坡上长满松林，惊叹于它的齐整。而同行的植物学博士却告诉我，这是一片人工林，虽然看上去不错，但是，它们抵抗暴雨风沙、虫害病菌的能力很弱，因为品质单一。而那些高低错落、芜杂繁茂的天然林，则具有天然的自保能力和整体的抵抗能力。

如果我们把话剧事业比作一片林地，我希望它不必像泰山顶上的青松那样孤芳自赏，也不必像盆景里的榕树那样失去天性，它应当处在野趣横生、整体和谐、欣欣向荣的生态环境里，在天与地之间创造艺术生命的奇迹。

厦门大学图书馆