

中国剧运影响下的香港话剧^①

梁燕丽*

内容摘要:香港话剧在辛亥革命、新文化运动和抗日战争时期深受中国剧运的影响,形成现实主义和启蒙传统,政治性和启蒙性是其两大特征。这既有社会现实意义,也形成了特定的美学框架。

关键词:中国剧运 香港话剧 现实主义 启蒙传统

中图分类号:J82 **文献标识码:**A **文章编号:**1003-0549(2010)02-0026-09

Abstract: The realism and enlightenment traditions of the Hong Kong drama can date back to the influences it received during the Revolution of 1911, the New Culture Movement and the period of the War against Japanese Aggression. As a result, being political and enlightening have become its two prominent features, which accounts for its realistic social values and its particular aesthetic framework.

Keywords: Chinese Drama Movement, Hong Kong Drama, realism, Enlightenment tradition

西方戏剧以“话剧”为名传到东方,成为现代主要戏剧样式,美国著名戏剧学者谢克纳谈道:“‘话剧’一词出自中文,用以意指20世纪初中国人所引入的来自欧洲的西方戏剧。亚洲其它地方的情况一样,可以说世纪初整个东方的摩登(modern)人士被西方戏剧所吸引,这种戏剧运用日常言语和社会行为作为表现媒介,亚洲进步的思想家们为了自身需要一种现代戏剧,它具有激进的思想,和他们在易卜生、肖伯纳的戏剧中所看到的东西非常接近,因此,许多亚洲戏剧革新家想把传统戏剧样式现代化,或将传统的戏剧表现方式融入现代戏剧之中,话剧因此应运而生,并且逐渐发展和成熟起来”。[1](pp. 16-17)

作为英殖民地,香港在1840年代开始就有西式戏剧演出。自英国1841年占领香港后,居港的洋人便有自己的娱乐活动,如戏剧、音乐会等,驻港英军及其

* 梁燕丽,复旦大学中文系副教授。

① 本文为2008年国家社会科学基金支持项目(项目批准号:08BZW075);又为上海市重点学科建设项目资助(项目编号:B104)。

眷属有业余演剧记录,更有一些表演团体从英国、澳洲、欧美等地到港演出。1844年英国官兵在香港成立首个剧团:“业余戏剧团”(Amateur Dramatic Club)。从各种文献记载中,还可以了解到早期诸多的西式剧院,由这些演出场地亦可想象在华语话剧诞生之前,香港的西式演剧情况。1852年就有皇家维多利亚戏院和皇家戏院,而建造于1859年的卡里逊戏院“虽然整座是竹棚搭建而成,但外观宏伟,置诸伦敦也不遑多让”。^①1866年开幕的葡萄牙人俱乐部(含戏院)是位于些利街的一所华丽的戏院,经常有流动的歌剧团和喜剧团在此表演,本地的业余剧团剧社也是常客之一。皇家意大利戏院位于后来称为荷里活道的街上,此外还有一间皇家花园戏院,有“不定期的音乐会和戏剧上演”。香港首座大会堂于1869年落成,内含有皇家戏院,查烈在《南华早报》中谈道:“皇家戏院是当时香港唯一的公立戏院。现在表演团体都转移到其它大型戏院上演,而这些大戏院的设备也不俗”。^②其他临时剧场还有德国人俱乐部,原香港会(1945年成立),其会址后来成为娱乐戏院;此外一些大型娱乐表演活动有时在户外空地临时搭建的演出场所举行,有时在“阅兵场”上搭建精美的帐篷里举行。这些表演且有特别场以减收票价优惠中国观众。

香港戏剧文化的发展与社会经济状况有关,特别与城市的繁荣和城市公共生活的兴起有关。由于长期华洋杂处,香港与戏剧艺术相关的文化娱乐活动既有外国戏剧,也有中国戏曲,柏洛在《香港巡礼》中提到:“华人酷爱戏剧表演”,并认为中国戏曲和英国伊丽莎白时期戏剧有很多相似之处——少用布景却使布景更明显,如叠高椅子代表山等写意或象征的布景手法;全男性演员和女角由男性反串;暂时脱离现实,如死人复活的浪漫主义手法等等。[2](PP. 18-19)到了19世纪末20世纪初,粤剧受到西方戏剧影响而开始改革,出现新品种:“到一九〇〇年,广州、香港以及新加坡等地的粤剧工作者已开始采纳西洋戏剧的某些形式,即减少唱曲时间、增加直接对白。很多原创或改编的戏曲都以当时社会现况为材料,而避开了传统的‘宫廷’故事,剧目如《唔好食洋烟》、《鸦片杀人》、《宗教罪人》等都是明显的例子。”[2](P. 19)当时香港出现一种戏班自称为“志士班”。1905年,陈少白、程子仪、李纪堂等人组成的“采南歌”,是有记录以来最早的志士班,该班改良粤剧,在传统的粤剧里加入了白话戏剧成分,配合时局宣传爱国和革命思想。志士班是首批锐意革新粤剧的班子,在题材上根据社会现况编写剧本,批判社会不公和政治黑暗,在艺术上融合戏曲和现代戏剧手法,在表演的中段突然停下来讨论时局,宣扬革命思想和呼吁观众加入革命行列。但是殖民地政府对华人社群的文化活动,特别是具有革命色彩的新式演剧并不支持,甚至有意无意采取压制的态度。香港文化人罗卡指出:“观乎二十世纪初这段战前时期,香港政府一直对本地华人的传统或新式剧艺,表现出爱理不

① 《德臣报》1859年11月17日。

② 载于《南华早报》1933年11月5日。

理的态度。纵使在战后时代,某些政府刊物仍然把本地华人的表演艺术认为可有可无的文化活动。”[2](P.3)因此新式话剧只能从中国大陆移植而入,并且在中国剧运的影响下逐渐成长。

中国现代话剧的诞生与知识分子的启蒙和革命思想有关。1907年,留日中国学生组织的春柳社,演出《茶花女》第三幕成功后,全面公演《黑奴吁天录》。根据参与演出的欧阳予倩所说:“整个戏全部用的是口语对话,没有朗诵,没有加唱,也没有独白、旁白,当时采取的是纯粹的话剧形式。”[3](P.18)随即这种话剧形式传入上海、天津、广州等少数得风气之先的大城市,1908年,一名春柳社成员组织剧团,在港、穗演出新剧。[3](P.25)早期中国话剧从思想内容来看,主要是表达知识分子的现实批判与思想启蒙;从文化选择上看,以白话形式演话剧,标志着以西方之新潮代替中国之旧派,意味着中国从传统(戏曲)走向现代(话剧),因此人们称白话剧为“新剧”、“文明戏”、“文明新戏”等。香港早期白话剧,深受春柳社一路文明戏的影响,与爱国活动和思想启蒙有关。1909年,香港进步报人黄鲁逸等创办优天影剧团,开始在香港、澳门、广州演出文明戏。优天影剧团加入了新成员后,改称为振天声剧团。该团稍后到南洋各地演出,在新加坡与孙中山会面,团员一起加入了同盟会。当他们结束南洋之行回港时,香港已有几个类似的剧团在公演受文明戏影响的新剧。1911年,陈少白改组振天声剧团为振天声白话剧社,成为全港最好的文明戏剧团。据《梨影》杂志残本中刊载的一篇文章《余之论剧》所记述,振天声之后,“继起者为琳琅幻境、清平乐、达观乐、非非影、镜非台、国魂警钟、民乐社、共和钟、天人观社、光华剧社、啸闻俱乐部、霜天钟、仁风社、仁声社等。于是戏剧之风,为之一变。而以新剧相号召者,数载之中,十有余次,学堂之暑假毕业,亦莫不以戏剧为游嬉。其时新剧,可谓盛极”。^①其中最著名的琳琅幻境、清平乐、达观乐、镜非台、仁风社、仁声社在香港很活跃,并常在广州和澳门交流演出。香港话剧的发展大致可分为“辛亥革命”、“新文化运动”和“抗日战争”三个重要时期;在这三个时期深受中国剧运所塑造的香港话剧,与中国话剧一样形成影响深远的现实主义和启蒙传统。

“辛亥革命”时期香港是革命的基地,新剧先驱同时也是革命先驱,如陈少白等同盟会成员,在香港组织早期最有影响的“振天声白话剧社”、“清平乐白话剧社”等,以新剧形式宣传革命。现代形式的戏剧在香港是因应革命而产生的,因此也随着辛亥革命结束后而陷入低潮。新文化运动时期香港现代戏剧的文化表述缺席,因为香港在那时尚未有与中国内地相若规模的文化觉醒,未达到现代戏剧发展的关键动力,香港的文明戏很快走向了商业化,并有向粤剧形制回归的趋势,以适应普通观众的欣赏习惯。在中国大陆,同时期文明戏虽然也出现商业化现象,但五四新文化运动之后,北京、上海开始盛行“爱美剧”,20年代中国剧

^① 作者署名“痴”。

界更摒弃早期新剧形式,探索新兴的西式话剧。1928年洪深将英文“drama”译为“话剧”,区别已陈腐的“文明戏”,中国话剧从此定名,并逐渐成熟起来。香港话剧的进一步发展成熟,其人才培养和实质性变革,都有赖于大陆,特别是广州的直接影响。具体而言,田汉、欧阳予倩两位重要人物对香港剧运起了推动作用。田汉在上海创办的南国戏剧社,对中国剧坛影响很大。该团不仅在国内而且到香港巡回演出,所到之处为话剧界带来了新面貌。欧阳予倩是东京春柳社成员,回到上海后成为新剧的推动者,他更把新剧运动带到广州和香港,作为中国话剧的先驱人物,他也是香港话剧最重要的奠基者。1928年欧阳予倩到广州创立“广东戏剧研究所”(附设戏剧学校),通过系统理论教育和实践训练,使学生对来自西方的话剧有了更深刻的认识,为省港两地培养了许多戏剧骨干人才。其主事人与教师如欧阳予倩、唐槐秋、胡春冰、赵如琳、马彦祥、易剑泉等都在30年代末到香港推动剧运的发展。戏剧系的李化、李丽莲、区爱、彭国华、李月清、章正凡、陈武雄、卢墩、李晨风、吴回等人后来在香港从事专业或业余的戏剧活动。正如《从戏台到讲台》一书所指出的:“早期香港的话剧人材多是由广州传入的,特别是一九二九年欧阳予倩等办的广东戏剧学校,培植了一批师生,其后都来到香港发展,成为香港剧运的先锋人物。”[2](P.45)与此同时,20—30年代香港中西方文化艺术杂糅、交汇的大环境继续滋育着话剧这种新生事物的成长。1930年7月18、19日,《南强日报》刊载平陵的《戏剧杂谈》,认真地介绍了西方戏剧的传统、门类及其社会功能等。1931年1月21日,该报开始连载知名戏剧工作者陈大悲的《表演艺术的建设》,着重对戏剧做了详细讨论,这是香港比较系统地介绍西方戏剧理论的开始。而在演出实践上,1934年10月欧阳予倩翻译、改编和导演,以昔日广东戏剧研究所学生为班底,结合香港本地的活跃分子,以现代剧团名义演出的《油漆未干》,为香港专业话剧奠定了第一块基石。《南华日报》任颖辉评论《油漆未干》首演时说:“在香港公演话剧不是容易的事件……一提起话剧,一般人以为还是就是从前盛行的文明戏,以为现在研究话剧的就是那些闹闹的文明戏子。而不知今日的话剧思想是前进的,批评人生的,表演是深沉而有生命的,固定的,创作的,而是普遍性的艺术。”^①欧阳予倩回上海后,他的门生李晨风、骆克、李援华等继续参与香港的话剧活动。1934年7月,《南强日报》曾先预告后报道时代剧团在娱乐戏院公演苏联名剧《体方用圆》,香港文教界前往观者甚众。这时期香港学界还出现了华人演出英语剧,如1930年10月18日,香港大学文学院学生会打破惯例,首次华籍男女演员同台演出莫里哀的《打出来的医生》和基斯杜化·莫莱的《排练》,获得很大成功。庇利罗士女校于1933年12月在英皇书院上演《西游记》,被称赞为“能细致刻画出中国文化里的传说”。1936年7月,香港大学文学院学生会又有一盛大演出,剧目是《王宝钏》,社会名流、政府高官、学者等莅临观赏,诚如一交际会。整个30年代

^① 载于《南华日报》1934年11月4日。

香港话剧出现了新潮流:理论界开始系统介绍西方戏剧源流,学界演出英语话剧,而尤其是由欧阳予倩带去的成熟话剧,为香港话剧进一步发展奠定了基础。此外,香港话剧在1930年代深受中国左翼文艺思潮的影响,其批判现实的态度,中国化的政治观念与艺术风格,为香港话剧奠定了现代剧运的传统。而真正使话剧成为一种有广泛社会影响与深远艺术感染力的,是抗日救亡运动。“七七卢沟桥事变”后,香港抗战话剧风起云涌,新创剧作不断涌现,演出日渐繁盛,迎来了香港话剧史上第一个黄金时代。

1937年卢沟桥事件引爆了全面抗战,也引发了中华大地上如火如荼的剧运热潮,此时香港话剧也复兴起来,再度与社会现实、祖国命运同呼吸。与小说、诗歌等文学样式不同,戏剧是群体性的艺术形式,是民族认同的理想形式。抗战时期在整个华语话剧圈中,从中国大陆到港澳台,都出现了话剧的一个发展高峰,因为抗日救亡是一个民族生死攸关的大事,是所有华族子弟共同关心的命运问题。话剧作为文化结构中的一种群体交流仪式,有时超出纯艺术的审美范围,具有更广泛的文化组织意义。抗战话剧不仅能号召民众、鼓舞士气,还能够募捐支援前线;此时从事话剧演出的,不仅有职业剧人,还有社会各界人士,特别是学生与文教工作者。大陆、香港、澳门三地的剧人并肩战斗,以话剧这种富有现实战斗力而又贴近群众的艺术形式为武器,在抗日救亡的斗争中,发挥了重要作用。同时,也使香港话剧在现实主义和战斗精神中走向成熟。

30

首先是香港本地剧团空前活跃。受全国性爱国抗敌戏剧运动的刺激,并在广州国防剧运的直接影响下,压抑已久的香港话剧潜流顿时如泉涌现。从1937年至1941年间香港的剧运突然蓬勃起来。据统计,当时出现的剧团总数超过二百个,并且都能配合国内,戮力推展救亡运动。这时期上演的剧目接近三百个,其中除了部分初期从内地取得或由访问剧团带来现成的救亡剧外,创作剧占的数量不少。这些剧作感情率真强烈,抗战的主题鲜明突出,但艺术技巧不很成熟。剧团活动除了公演外,还有讲座、座谈会、比赛、训练班,演出地点有大戏院、学校礼堂、青年会会堂、孔圣堂等。这是文化人和青年学生“藉戏剧表达他们压抑已久的情感,亦藉此表现他们对祖国命运的关怀;既不能上阵杀敌,惟有通过戏剧言词表达报国热忱于万一。”[2](P.62)香港话剧诞生之初,就因中国剧运的影响而奠定了现实主义传统,此时更趋于政治化和启蒙意义,一切以国家一致抗日为最高目标,“话剧由少数城市知识分子独有的玩物变成为全国大众慰藉的恩物。”^①抗战所掀起的香港剧运高潮,表现在青年戏剧界同人联合四十多个剧社组成香港青年戏剧协会(简称“剧协”),并和广东戏剧协会留港同人会、中国艺术剧团联合发起有史以来最大规模的联合演出:《黄花岗》,李殊伦称为“香港戏剧界的伟大的行动”。^②但是即使在这个战争的特殊时期,戏剧也与平时

① 载于《星岛日报》1939年1月18日。

② 载于《大众日报》1939年5月3日。

期同样存在着发展和深化的问题。抗战给香港话剧带来了发展的契机,主要是内地三大剧团:中国旅行剧团、中华艺术剧团、中国救亡剧团所带来的深远影响。

由大陆剧人唐槐秋领导的中国旅行剧团(简称“中旅”)于1938年7月抵港。8月,全港多个戏剧团体热烈欢迎“中旅”演出,剧目包括曹禺的《雷雨》、《日出》,阿英的《春风秋雨》,于伶的《夜光杯》,杨翰笙的《前夜》,欧阳予倩的《李秀成之死》,洪深的《阿Q正传》等大陆一流剧作家成熟的话剧作品。而后,在利舞台以早场上演《前夜》和《日出》为时两周。稍后,又在利舞台正场演出《正气歌》和中旅创业剧《梅萝香》。1939年中旅经历了分裂和重组,又演出由吴祖光编剧的《凤凰城》,和集体制作的《五羊城》等。由欧阳予倩领导的中华艺术剧团(简称“中艺”),不仅在大戏院演出,而且到学校、机构、工厂乃至船只上为大众平民、劳工演出。1939年1月在利舞台演出延安鲁迅艺术学院王震之等集体创作的国防剧《正气歌》,接着推出了《雷雨》和《得意忘形》。2月,中艺为香港青年筹赈会在高升演《雷雨》。3月底,参与《黄花岗》大汇演,并在中央戏院演出四个剧目:《钦差大臣》、《得意忘形》、根据托尔斯泰《欲望》改编的《黑暗之势力》,以及胡春冰编写的《中国男儿》。4月,中艺又在中央戏院演出由欧阳予倩执导的《狄四娘》(改编自雨果的原著)、莫里哀的《伪君子》和《青纱帐里》、《屏风里》(欧阳予倩编剧)。5月,香港与内地留港四十多个剧团为欧阳予倩五十大寿联合汇演,为赈济难民筹款。这次汇演宣传盛大,内地留港的名作家纷纷在《大众日报》、《大公报》、《星岛日报》上撰文祝贺。中艺还设粤语组,6月底在中央戏院演出的一季就推出粤语剧《花溅泪》(于伶编剧)。中艺是“立足香港”社会面向群众的专业剧团。此外,金山、王莹等领导的中国救亡剧团(简称“中救”),其成员都是影剧界的专业人士,团员们却情愿过着非常艰苦的生活,以戏剧报国,宣扬爱国抗日是他们的宗旨,为着这个理想和目标,他们南下香港,经港转南洋各地演剧。中救留港时间只有3个多月,在利舞台演出《民族万岁》、《台儿庄之春》^①和《保卫祖国》^②等剧目,都是直接反映抗战的艰难与卫国战斗的故事。演出得到香港报界广泛报道,其中金山、王莹、范政、姜笙韵的演技特别获得许多赞赏。剧团还为学生、社团及基层民众作专场演出,减收票价至一毫到四毫。他们的爱国、奉献与热情投入战斗的态度,对香港文化人和青年人产生深刻影响。

1939年6月间,中救、中艺、中旅在香港合演了《黎明之前》。这三大剧团对香港话剧的发展与成熟起到了一种高水准典范的提升作用。1937年前,香港观众甚至无法支持一个专业话剧团的生存发展,抗战爆发后,大陆赴港剧团带起了看话剧的风气。香港剧坛著名人士鲍汉林先生回忆:“中旅”的高水平演出引起了香港人对话剧的兴趣,令人们以较认真的态度去看话剧,也使香港话剧制作更

① 即由《台儿庄之战》改名而来,历史上台儿庄之战日军大败,日本因此干预演出,当时香港政府慑于日本势力,于是逼剧团将剧名改为《台儿庄之春》上演。

② 此剧由四个独幕剧《贼》、《死里求生》、《鬼夜哭》、《逃难到香港》组成。

为严谨,例如布景方面便有明显改进。“中艺”主要演出抗战剧;金山、王莹“中救”的演出总是盛况空前,座无虚席,让香港剧人和一般观众都深受话剧艺术的熏陶。此外,抗战期间活跃于香港的剧团还有广东的红白剧团和广东剧协第一剧团等,由于成员来自广东,比较容易和香港本地文化融合,演出的剧目也较富于华南、香港的地方色彩,即使改编剧也较切合香港的现实。总之,抗战以来,在大陆成熟和高水平话剧的影响下,在国防戏剧和救亡戏剧的带动下,香港话剧获得长足进步。

“五四”以来的“新文学”在进行许多革故鼎新的同时,却在文化心理的深层上继承了传统的“忧国忧民”和“文以载道”的思想。又因话剧比其他文学体裁更能接近群众,其关怀社会现实的启蒙意味,也就更加浓厚,这与话剧这个西方剧种传入中国时,中国文化人所理解的话剧的启蒙性与政治性也相契合。早期香港话剧从观念到剧作都从大陆输入,采用“载道”和“启蒙”的主题,可谓一脉相承;到了抗战话剧中华一体化时期,香港话剧接受大陆的影响达到高潮,在整个30—40年代,建立起了现实主义和启蒙传统,标志着话剧在香港的发展成熟。而这个现实主义和启蒙传统在战后的香港继续走向了深化。战后香港是一个很特殊的政治文化空间,新文化运动时期香港缺席了的启蒙运动仿佛可以更广泛而深入地展开。此时香港话剧不仅延续战前话剧的优良传统,关注社会底层生活和严肃的社会批判意识,还开辟了新的发展空间,担当起重要的社会文化使命。但这个时期的政治局面跟五四运动前后不同,“五四”时期主要是文化启蒙,重点在个性觉醒和解放,追求科学、民主和自由;但到了1940年代中后期,中国经历了翻天覆地的变化,八年抗战后,国共又内战;过去三十年,参与话剧的多是爱国青年和左翼人士,他们因救国而掀起运动,“话剧活动与时代风云之间产生很具体的意识形态编码”。[4](P.106)此外,国共内战期间,许多左翼人士为逃避国民党拘捕而南来香港,中国共产党也有意识地以文艺来争取海外同情者,因此左派的文化活动是战后香港话剧继续活跃的重要因素。

强烈的民族文化认同感与危机感、强烈的民族主义激情,创造了华语话剧的繁荣,同样也限制了它的发展。战后殖民地香港的意识形态,尽管在多元文化前提下没有强制在文化上认同英国殖民主义,但如何处理政治认同与文化认同的关系,是个敏感到不容讨论的问题。1949年中华人民共和国成立是个较明显的分界线:1949年之前香港的话剧乃至文学艺术与内地同属一个整体;1949年之后,便开始形成了香港不同于内地的文化发展路向。1950年代香港话剧开始进入“非政治化”和“非社会化”时期,港英政府对话剧的发展表面上采取“任其发展的态度,不予干预,也不予资助”,但话剧演出有审查制度,演出剧本均要送政府检查,批准后可以演出。审查时并非一个标准,而是对中国现代剧和本地创作剧检查严格,对西方翻译剧的批核却相对宽松。由于政治的敏感不能直接表现或干预现实,香港话剧经受现实主义精神的失落而一度跌入低谷。话剧表现的科学与进步、民主与自由等大叙事,必须附着在人文知识分子的社会批判意识上,而冷战意识形态从根本上限制了现代话剧的发展。

在这样特殊的政治形势下,香港仍有一些有心人在推动剧运,主体是曾参与1930年代和1940年代现代剧运的戏剧人和文教工作者。为了避免引起不必要的麻烦,他们唯有通过创作和演出历史剧和其他改编自中国小说、戏曲和传奇故事的古装剧,遥接民族传统的记忆,而尽量避免直接涉及社会现实问题。但这种在思想内容上不曾直接反映社会现实的创作倾向,其本身的存在就是对当时社会政治情况的一种反映。这个时期香港剧界盛行古装剧,如姚克的《西施》、《秦始皇帝》,柳存仁的《红拂》、《涅槃》,黎觉奔的《红楼梦》、《赵氏孤儿》,熊式一的《西厢记》,李援华的《孟丽君》,鲍汉琳的《三笑缘》等。这些植根于中国文化的历史剧和传奇故事剧,显然契合了香港中国人的集体记忆和民族文化传统,隐含着仍然是殖民地香港文化认同与身份认同问题。1950年代香港话剧现实主义和启蒙传统处于隐性形式,校园戏剧与业余爱美剧仍然活跃,剧人在抗战期间养成的积极入世的人生观、艺术观,这时期基本上体现为导人向善、叔世扶幼的教育信息。而这个倚靠教育来维持的话剧空间,究其实也是充满社会意义和启蒙意义的。

香港话剧在中国现代剧运的影响下,始终具有较强的启蒙意识和使命感。这个传统既是西方19世纪发展到高潮的现实主义话剧传统,也是中国话剧对西方话剧接受传统的主流。《话剧百年》一文认为:“中国话剧现实主义和启蒙传统在每一个话剧发展高潮期,都成为主流。即使到了文化大革命结束后,中国大陆话剧的主流还是上承五四新文化精神,创作出一系列文革创伤题材的社会问题剧。随后我们看到现实主义话剧传统的发展,从社会问题到文化反思,从《于无声处》、《救救她》到《小井胡同》、《红白喜事》、《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》、《天下第一楼》,百年中国话剧最有成就者,是现实主义话剧。”[5](P.39)在香港话剧史的梳理中,我们同样发现这个现象。比如到了1960年代和1970年代,保钓运动和学生运动如火如荼之际,香港话剧界提出了放(眼世界)、认(识祖国)、关(心社会)、争(取权益)的口号,大专与中学校园戏剧运动异军突起,传承的仍然是写实主义话剧传统。1980年代,香港话剧出现了大量的“九七剧”,探讨香港人的身份认同,剧场成了公共文化空间。从校园到社会、从文艺到政治、从剧人到观众,话剧成为香港人以本土主义走出殖民主义的文化框架,也成为所有香港人回应和思考回归问题的一种重要方式。即使到了1990年代,消费的喧嚣席卷整个社会,艺术的生存环境与生态变得严峻起来,几乎没有艺术团体能够摆脱商业经济的压力,香港话剧却仍然具有某种程度的人文回归。商业化大潮和现代主义实验没有使香港话剧从生活现场撤退,香港的剧作家仍在关注民生,也在关注政治。正如香港剧作家潘惠森所言:“当喧嚣的锣鼓过后,我们应该把目光投到在非常发达的商业社会里,那些未曾发声的老百姓身上,也就是关注底层的老百姓,他们能像昆虫一样活着,活得那么顽强。”^①

香港话剧自始便处在中国剧运影响下形成现实主义和启蒙传统。在20世

^① 见《鸡春咁大只甲由两头岳》演出场刊,香港:新域剧团,1997年。

纪初的中国,话剧首先被视为一种唤起民众和救亡图存的文艺形式,这种传统不仅具有很强的社会意义,也形成了特定的美学框架。例如,在20世纪初的话剧演出,常常加插时事演讲,一演说,往往尽情发挥,完全不担心戏剧演出的停顿,甚至观众也很接受这种形式。启蒙意识使高台教化、单向沟通成为理所当然的剧场空间布局,这同时也是很值得反思的。知识分子在开启民智的过程中找到话剧,但在戏剧美学上却又形构了这种潜伏的权力关系,成为现代剧运传统。此后这种启蒙方式一直被华语话剧圈大多数人视为是剧场空间的惯例,直到1960年代在香港、台湾等地才有自发的反省与实验;大陆则要到“文革”后和1980年代新时期的探索戏剧,才渐有破解这种剧场权力关系的思考与实践。中华话剧艺术的发展,明显表现出政治性和启蒙性两大特征。这两大特征是话剧发展的基础与动力,同时也构成话剧致命的缺陷:一是政治性使话剧注定了工具化的命运,造成政治运动可以使话剧兴盛一时,但政治局势一变,话剧运动又跌入谷底的历史现象;二是启蒙性使话剧主要局限为知识分子的活动。香港剧界迄今有一种观点认为:话剧是知识分子一种文化表象,而每当知识分子的文化被摧毁,话剧就必然走向式微。[6](P.162)一百年前西方戏剧形式传入中国的时候,占主流的是一个“启蒙”的观念:少数的“先知先觉者”以他们的先进思想去启发众多的“后知后觉者”。他们当中的大多数人,是以这样的启蒙使命而选择话剧艺术的,也因此,话剧出现一个问题,容易流于说教,但艺术的交流不应只是单线的“先觉”或“后觉”,而应该是平等的对话关系。过于急迫的政治性与启蒙意向在某种程度上阻碍了话剧的审美化、精致化发展,这致使话剧在香港前半个多世纪,在艺术上少有精品。以后香港话剧虽然走上一条艺术化的道路,但因为过往的政治化戏剧局限了观众的视野,使艺术探索的道路分外寂寞。话剧需要跟观众,需要跟社会整体建立起一个紧密的亲和社会关系,应该寻找“有关切价值的艺术”。这是香港话剧,乃至整个中华剧运传统迄今仍应该反思与面对的问题。

参考文献:

- [1] [美]理查德·谢克纳. 东西方与巴尔巴的戏剧人类学[J]. 周宪译. 戏剧艺术,1998(5).
- [2] 邝耀辉、罗卡编著. 从戏台到讲台. 国际演艺评论协会(香港分会),2006.
- [3] 欧阳予倩. 回忆春柳[A]. 中国话剧运动五十年史料集(第一辑). 北京:中国戏剧出版社,1958.
- [4] 卢伟力. 香港戏剧迟来的西潮及其美学向度[A]. 卢伟力编. 香港戏剧学刊(华文戏剧百周年学术研讨会专辑)第七期. 香港中文大学,2006.
- [5] 周宁. 话剧百年:从中国话剧到世界华语话剧[J]. 厦门大学学报,2007(2).
- [6] 梁时杰. 梁时杰出身“省立艺专”[A]. 张秉权、何杏枫编. 香港话剧口述史:三十年代至六十年代. 香港中文大学邵逸夫堂,2001.

(文字编辑 黄 觉)