



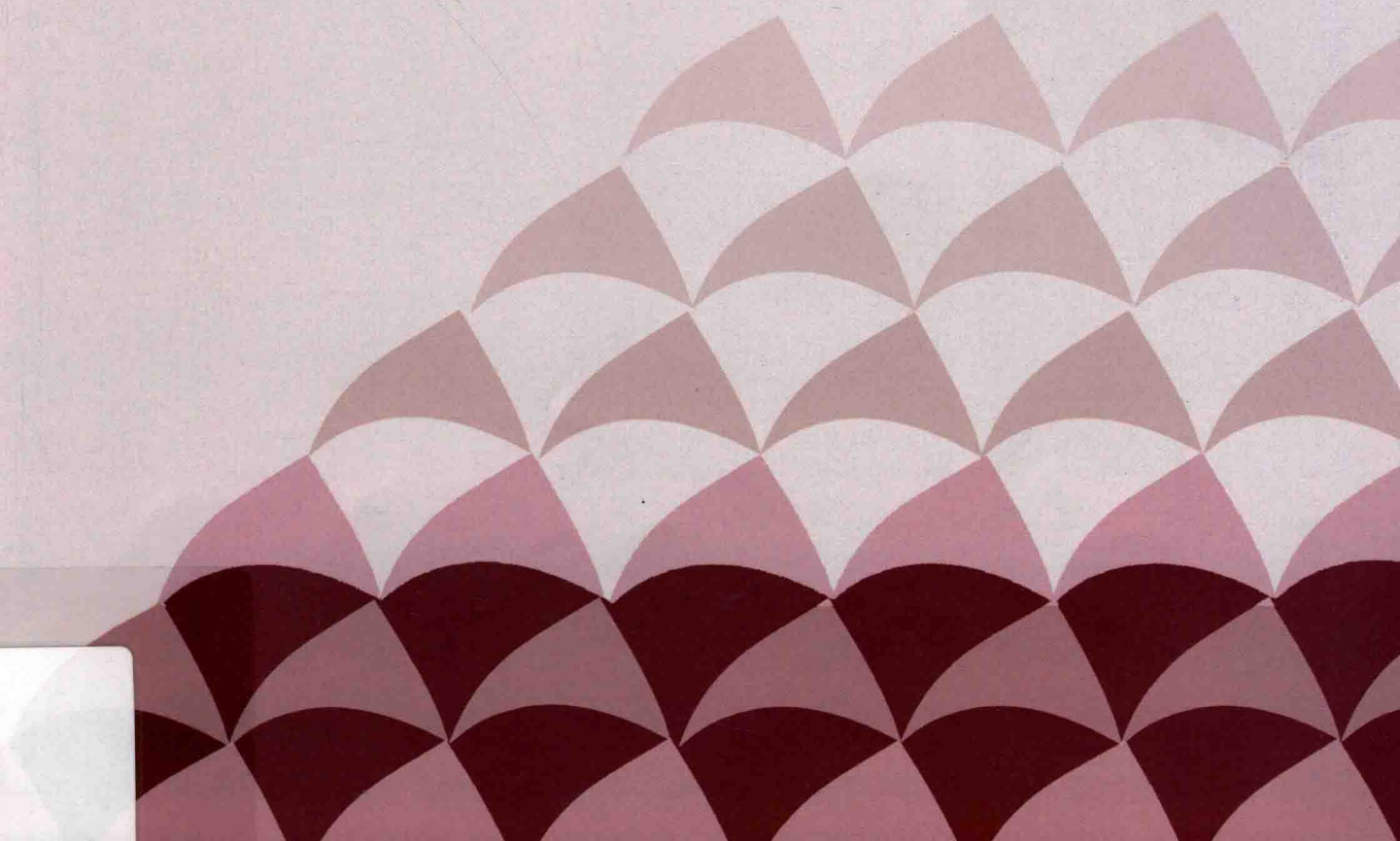
教育

与研究

Art Education And Research

2015 / 1

总第001期



图书在版编目 (CIP) 数据

艺术教育与研究 / 《艺术教育与研究》编辑委员会编

——北京：团结出版社，2015. 6

ISBN978-7-5126-3579-1

I. ①艺… II. ①艺… III. 艺术教育 - 教学研究 - 文集 IV. ①j-4

中国版本图书馆 CIP 数据 (2015) 第 100194 号

艺术教育与研究

团结出版社出版

<http://www.tjpress.com>

(北京市东城区东皇城根南街 84 号 邮编：100006)

电话 01065228880 65244790 E-mail:65244790@163.com

山东省审计厅劳动服务公司印刷 新华书店经销

字数 130 千字 开本 210 × 285 毫米 1/16 印张 7

2015 年 6 月北京第一版 2015 年 6 月第 1 次印刷

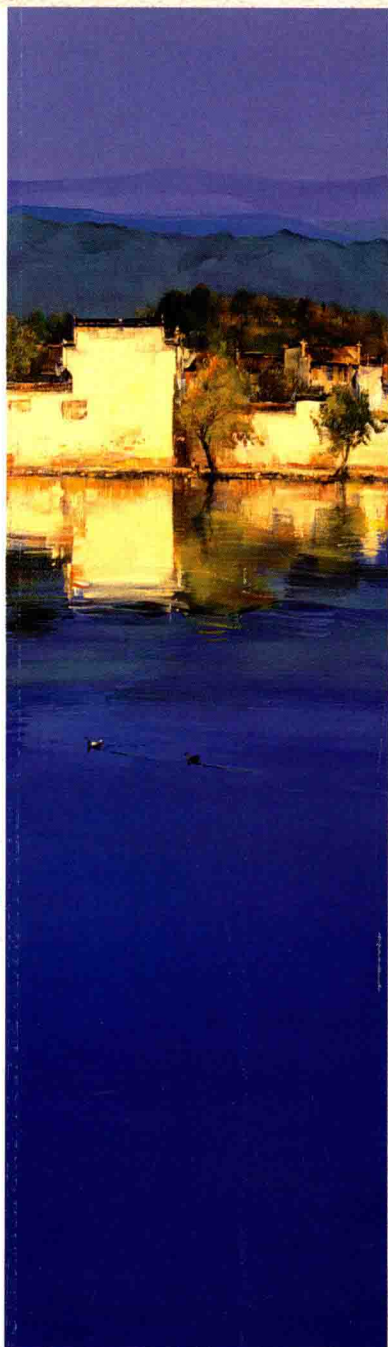
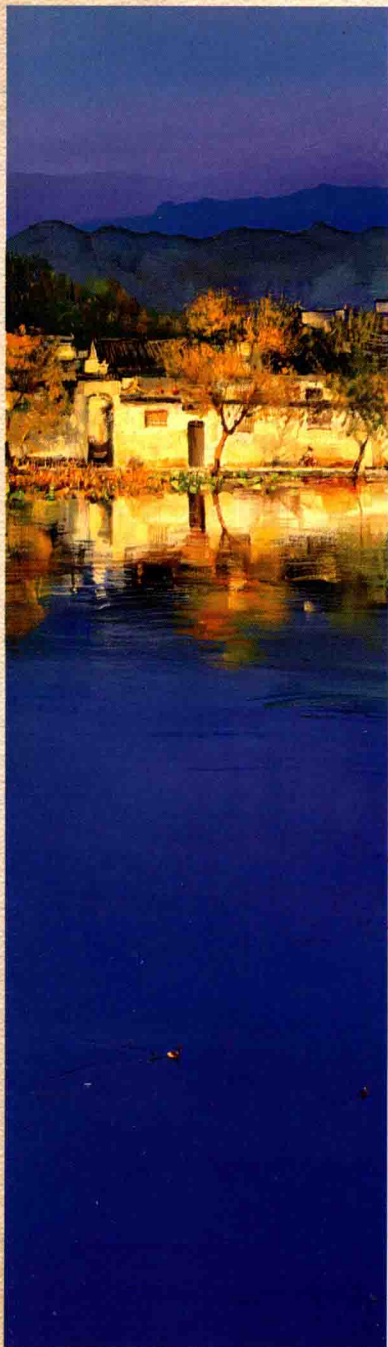
ISBN978-7-5126-3579-1

定价：28.00 元

版权所有 盗版必究

如有印装质量问题，请与本社联系。

河北艺术职业学院教师美术作品选



作品名称：悠闲系列之蓝

作者：郭志红

尺寸：150×50cm×2

材料：画布油彩

2010年《中国风格-时代丹青》

第九届中国艺术节全国优秀美术作品展

作品名称：希望

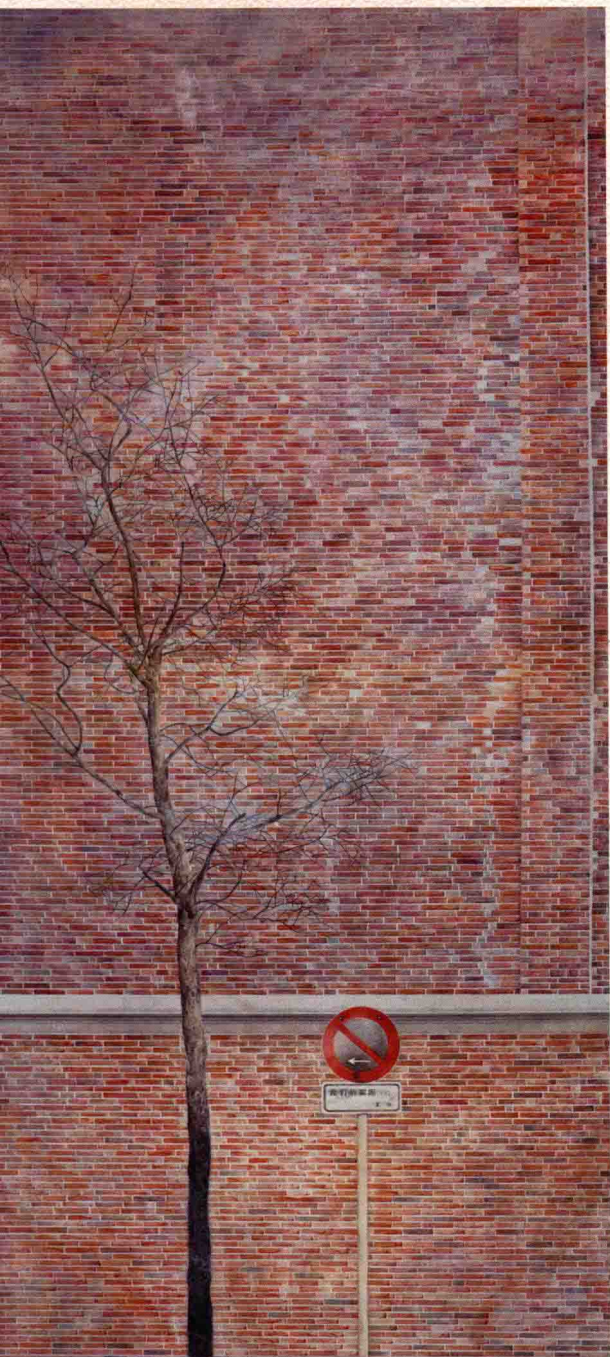
作者：杨宇翔

尺寸：136×68cm

材料：纸本水墨

2012年全国文化系统青年书法美术作品展

河北艺术职业学院教师美术作品选



作品名称：我们的家园
作者：王旭
尺寸：205×97cm
材料：纸本设色
2012年全国第三届工笔山水画展



作品名称：回航
作者：王海丰
尺寸：78×102cm
材料：水彩粉画
2014年第十二届全国美术作品
展览暨中国美术奖·创作奖展览，获提名奖



作品名称：老山沟
作者：梁虹
尺寸：190×132cm
材料：纸本水墨
2007年首届全国中国人物画大展



《艺术教育与研究》编辑委员会

编 委：（按姓氏笔划排列）

马海峰 王立宪 白迎金
冯 羿 刘 飞 刘志欣
关金国 李文元 李建锁
杜明书 宋 萍 时景川
延凤宇 张 安 陈 红
张学红 庞彦强 金 暄
范瀛立 赵宗更 郭志红
郝端勇 彭蕙蘅

主 编：庞彦强

副 主 编：刘 飞

执行主编：曹 凯

编 辑：薛彦景

目 录

CONTENTS

发 刊 词

用艺术点亮生命的光辉

庞彦强 / 1

理论纵横

活化载体 不辱使命

——艺术创作中的“四体论”

王离湘 / 3

戏剧的宗教信仰与审美沉思

——论张晓风的话剧创作

胡星亮 / 6

“三大戏剧体系”的政治与文化隐喻

傅 谨 / 15

论河北文化精神

崔志远 / 22

文化经纬

河北省艺术类大学生心理健康现状及对策

延凤宇 张韶华 王 玮 / 32

马克思关于人的理论：以人为本科学发展观的理论渊源

张丽莉 / 36

试述民间艺术的文化创意产业之路

——以河北省为例

安丽梅 / 40

指示系统设计在城市公共服务体系中的作用与现状

刘 杰 蔡英华 / 44

河北省民间音乐产业化发展研究

刘 莹 / 47

浅议在当代界面视觉设计中传统民间美术元素的应用

申宝华 / 50

序词及其在古书编排中的运用

刘 飞 / 53

教学探索

关于高校实施健康教育的探讨	刘志欣 / 57
舞蹈技术技巧科学训练方法初探	金 暄 / 60
加强舞蹈教学中音乐素质的培养	王正宇 / 63
声乐教学与钢琴伴奏中的美学追求	李胜华 李 丽 / 65
巴赫《创意曲集》中颤音的演奏方法与规则	索娅敏 / 68
琵琶教学中应当引起重视的几个问题	翟云翔 / 71
艺术与数学相融合之对称美	宋亚欣 / 74
高职美育观念的革新及践行	
——以河北艺术职业学院《大学语文》课程美育的实施为例	王 琦 / 77
思想政治课生活性教学的理论建构	李克非 张志宏 / 80

校园文化

大学文化建设刍议	王金生 王雪芳 / 84
艺术院校德育途径和方法探究	杜明书 / 91
高等艺术职业教育必须加强“双师型”教师队伍建设	张韶华 / 94

艺术人生

自由与担当	
——王怀骥先生艺术思想初探	杨宇翔 / 98
河北梆子表演艺术家教育家赵鸣岐先生表演艺术风格	张兰霞 / 101

艺览天下

从《大碗岛星期天的下午》谈新印象主义绘画的转变	关金国 / 103
《艺术教育与研究》征稿启事	/ 107
河北艺术职业学院教师美术作品选	封二、封三

用艺术点亮生命的光辉

□ 庞彦强

《艺术教育与研究》经过一年多的筹备，如今终于和大家见面了。出版这样一本集刊，一是想邀请专家学者共同探讨艺术教育和艺术研究中存在的一些问题，以进一步提高学院的教学和科研水平；二是为学院广大教师、职工，乃至有志于艺术教育和艺术研究的学生提供一个发布研究成果的平台，以相互借鉴，开阔思路，创造一个高等艺术职业学院本身应该具有的浓厚的学术环境和科研氛围。

谈起艺术和艺术教育，作为一个从事艺术工作30多年虽无建树但尚执着、虽然思考却收效甚微的我，最近一直疑惑着缠绕着焦虑着：艺术到底是什么？艺术教育到底应该完成什么样的使命？

音乐舞蹈戏剧绘画自然是艺术，但慷慨悲歌意气风发百转离愁别绪就不是艺术吗？那高山大海的咆哮呐喊，江河湖海的激荡澎湃，和煦微风中的凝神伫立，绵绵细雨中的徜徉徘徊，以致风花雪月、晓风夜露、星辰寥落、云霞明灭、竹篱茅舍、晨钟暮鼓就不是艺术吗？还有那花间里的一壶酒，绿荫下的一杯茶，离别故乡的一抔土，淋洒轻汗的一掬水，滴入清香的一撮盐，这些我们无时无刻不在感觉着的，无时无刻不在触摸着的，难道就不是艺术吗？也许，只要拥有了一种艺术的情怀，艺术也就在你身边了。

这里，我无意于用偷换概念来模糊艺术

品类、艺术知觉和艺术情感之间的差别，也不想通过语义转换来有意混淆艺术与生活之间的界限。但随着艺术生活化、生活艺术化现象的日趋复杂，当审美与实用共同作用于文化产业、文化商品与日常生活密切相关起来，你还能清晰地把握艺术和非艺术吗？

虽然如此，但循着生命与创造这两个轨迹，我们是可以读懂艺术的存在本质的。罗曼·罗兰说：“艺术是发扬生命的，死神所在的地方就没有艺术。”尼采说：“靠艺术拯救人生，赋予生命以一种审美的意义。”也就是说，凡是有益于涵养生命、激发创造活力的，那就是艺术。或者换句话说，如果不能催发生命、泯灭了人的创造精神，那就不是艺术，即使是披着艺术的外衣，闪耀着艺术大师的“灵光”！

从这种维度看，艺术教育的目的也就不再是简单的教授一门艺术的技艺，以求安身立命，那只是艺术教育的最低层次。在这之上，艺术教育至少还有三个层次：一是传授一种方法，即艺术认知和艺术传达的方法，亦即艺术又科学的、情感又理性的、粗犷又深沉的、细微又博大的、瞬间且永恒的方法；二是培育一种艺术的理想和精神，亦即追求真理、爱憎鲜明、勇于探索、不断创新、关注社会、关怀人生、自我完善、升华生命的精神；三是学会艺术地生活，即养成一种艺术的生活

方式,就是健康向上的生活情趣,开朗豁达的人生态度,潇洒优雅的行为方式,追求真善美的人生情怀。我想,实现了这样的目的,艺术教育才算完成了自己的使命。

艺术是生活中最为活跃的元素,她总是把若干个毫不相干、风马牛不相及的事物莫名其妙的联结起来。艺术教育蕴含着想象不到的出奇效果与延展魅力。50年前,苏联人加加林首次进入太空,在美国朝野引起巨大震动:无论经济实力、科技实力、还是军事实力均远处劣势的苏联居然在航天领域超过了不可一世的美国。经过认真的反思,美国人终于找出了症结所在,那就是他们在艺术教育上比苏联远远落后了。此后,大力发展艺术教育就成为美国的一项长期基本国策。至于后来美国在航天领域称霸世界是否得益于美国的教育,可能真是一个谜。但事实是,世界上最伟大的科学家总是与艺术有着深刻的内在渊源,毕达哥拉斯、苏格拉底、达芬奇、爱因斯坦、爱迪生、普朗克、波恩、法拉第等,无一不是艺术的痴迷追求者。

我国著名科学家、“中国航天之父”钱学森常说,他在科学上之所以取得如此成就,得益于小时候不仅学习科学,也学习艺术。他说:“这些艺术里所包含的诗情画意和对人生的深刻的理解,丰富了人们对世界的认识,学会了艺术的广阔思维方法。”他曾非常明确地指出,艺术上的修养对科学家的帮助,在于“开拓了科学创新思维,”让自己“学会了艺术上大跨度的宏观形象思维。”

是科学成就了艺术,还是艺术洞开了科学之门?人脑密码研究揭示了其中的奥秘。研究表明,在人的大脑结构中,占有支配地位、决定地位的是人脑的右半球,右脑被称为艺

术脑、图像脑,能力是左脑的100万倍。那些深层次的思考,深层次的创意,深层次的记忆,主要依靠右脑。历史上被称为天才的人,像爱因斯坦、法拉第、爱迪生都是善于运用右脑来思考的人。

开发右脑靠什么?靠艺术和艺术教育!她触发人们的跳跃性思维,她打开人们想象的闸门,她让人产生飞翔升腾的冲动,她把人们带入如痴如醉的情境。离开了艺术的浸润,世界将了无生气,生活将失去光彩,创造将因缺乏激情而僵化。科学的顶峰总是在艺术的国度里矗立,创造的源泉总是在艺术的活水中迸射。中外科技发展的历史就是最好的注脚。

我们不缺少模仿但缺乏创造,不缺少平庸但缺少奇崛,背后深层次的原因是缺少了艺术。从小学到大学的教育体系中,我们漠视了对艺术精神、艺术理想和艺术创造力的培育,我们的思维被僵化了,我们善于创造的基因被禁锢了。我们小心翼翼的循规蹈矩,我们唯唯诺诺的不敢越雷池一步,还如何奢谈创造的勇气和能力!

要实现中华民族的伟大复兴,必须激发全民族的创造力;要为民族创造力输入源头活水,就必须重视艺术教育。让我们关爱艺术、关爱艺术教育吧,让艺术的思维、艺术的精神、艺术的张力真正渗透到整个国民教育体系中,用艺术点亮我们人生的光辉!

希望这本集刊能引起一些对艺术和艺术教育问题的深层思考和研究探索。

(作者为河北艺术职业学院院长、研究员)

活化载体 不辱使命

——艺术创作中的“四体论”

□王离湘

(中共河北省文化厅党组书记)

艺术实践证明,要创作生产出一部优秀艺术作品乃至成为传世经典,艺术家必须在创作的过程中把握好艺术主体(人民性)、客体(社会性)、本体(专业性)、个体(创新性)及其内在的规律,才能创作出无愧于时代与人民的文艺产品。

一切艺术活动都要围绕人民的主体地位这一主轴而运转,艺术创作要从人民大众的实际需要出发,不断自觉地调整好艺术创作与人民群众的关系,把艺术与人民的关系作为社会主义艺术事业发展的根本问题,把艺术的作用植根于文艺与人民的关系之中。

艺术作品要反映社会、生活、时代、历史,就必须深深植根于广大劳动群众的广阔生活,就必须在作品中结合人民群众的感情、思想和意志。艺术作品离开人民群众的意志、情感和愿望,就不可能正确地传达时代的要求,真实地反映现实的发展趋势。从目前我国艺术生产创作情况看,我们的问题恰恰是没有坚持群众是真正的英雄,生产创作的相当一部分产品,没有生动、鲜明、深刻地展现人民群众作为创造历史主体的形象,有的是不喜欢反映人民群众的现实生活,有的是不善于反映人民群众的现实生活,表现历史人物、英雄人物多,反映普通百姓生活、现实生活少,因此,作品的主题陈旧不鲜明,人物塑造苍白不丰满,观众看后感觉不真实、不真切、有距离。

北京人艺创作的话剧《万家灯火》,讲述的是北京金鱼池地区危旧房改造的真实故事,它从生活在我们身边的一群小人物着眼,用朴实、细腻的手法刻画出了他们情感和心灵碰撞、思想矛

盾的纠葛与冲突,以人物内心情感的流动来捕捉因生活的变化而引起的情感的变化,该剧的编剧李龙云说这部戏就是想用舞台演绎一段北京老百姓可以触摸的历史。现在就缺乏这样老百姓真正需要的戏剧。因此,我们在创作中必须突出人民的主体地位,牢牢树立以人民为中心的创作导向,这样我们的产品才能接地气,才能贴近实际、贴近生活、贴近群众。

回顾国内外艺术史,可以看出以往经典的艺术作品,都有一个共同的特点,那就是关注时代主题和时代精神,拥有精神主题上的深度和厚度,反映人类共同的精神追求,即讲究艺术的客体。《雷雨》、《放下你的鞭子》、《龙须沟》、《茶馆》、《霓虹灯下的哨兵》等优秀话剧作品,虽然题材、故事各不相同,但是关注时代主题和时代精神是一致的。清代书画家石涛就说过“笔墨当随时代”。一个时代有一个时代的历史任务,一个时代有一个时代的精神追求,一个时代的艺术工作者有一个时代的庄严使命。

改革开放35年来,我国经济社会发生了深刻变革,将这一波澜壮阔的变革搬上舞台,是我们艺术工作者应当承担的责任。我们的艺术创作就是要反映改革开放带来的巨变所蕴含的时代精神,通过反映这种精神反过来又引领时代发展,提升人的精神境界。

艺术产品的生产创作的目的是为了满足人民群众日益增长的精神文化需求,但满足需求仅仅是一个方面,更为重要的是要引导需求、引领风尚,通过艺术产品提升人民群众的精神境界。艺

术创作所反映的“社会生活”是“真、善、美”的，通过对艺术产品的欣赏，群众在真实的情感和美的境界的接收中产生共鸣，产生“善”的理念，从而起到净化心灵的作用，也就是俗话说的“养眼也要养心”，即要让作品在实现审美功能最大化即“养眼”的同时，走向心灵净化的坦途，也就是“养心”。

艺术是植根于社会生活的社会意识形态，是包含着以情感为中介的完整心理过程（知、情、意）的自由生产（创造），是一定的审美理想和审美情趣的形象世界，因此，目前理论界对文艺创作本体的看法大致也有三种：一是从文艺是社会生活的反映出发，认为文艺创作的本体是社会生活；二是从文艺作品是艺术家的思想感情的表现出发，认为文艺创作的本体是艺术家的心灵世界；三是从文艺就是文艺本身，即从“技术”层面出发，认为文艺创作本体就是艺术的审美特性及作品自身。

所谓艺术本体就是在创作生产中要遵循艺术发展的规律。拿戏曲来说，不同的剧种有其不同的美学特质，这个特质就是本体。比如河北梆子唱腔具有高亢、激越、慷慨、悲忍的风格特点，听来能使人有热耳酸心，痛快淋漓之感，所以河北梆子擅于表现慷慨悲愤的感情。评剧则以唱工见长，吐字清楚，唱词浅显易懂，演唱明白如诉，表演生活气息浓郁，最善于表现当代人民生活。而京剧表演艺术非常注重虚实结合的表现手法，最大限度地超脱了舞台空间和时间的限制，以达到“以形传神，形神兼备”的艺术境界。所以我们在创作中必须要深刻把握不同剧种的审美特质。编剧要根据题材选择艺术的表现形式，否则创作生产的作品就不可能成为精品，更不可能成为传世之作。一个剧本不可能适应各种剧种，即使故事相同，在不同的剧种中其表现的主题、突出的人物也不尽相同，就拿《打金枝》这出戏来说，晋剧戏份最重的是唐代宗，而评剧的第一主演则是皇后沈氏。导演在创作中更要按照剧种的固有的特点进行创作。目前，有些导演对地方剧种美

学特质一知半解，盲目追求创新，以话剧手段改造戏曲的现象也比比皆是。无视或轻视戏曲艺术的虚拟写意特性，追求舞台呈现的仿真写实，把舞台弄得花里胡哨，而实际效果却适得其反。

一切的艺术形式都是两个方面的统一，既要保护和继承，又要创新和发展，惟其如此，才有绵延不断的生命力。但必须在传承中进行创新，在创新中坚持艺术的本体。京剧界领军人物裴艳玲先生就曾经说过：“很多人说我守旧，其实我胆子最大。但我知道创新必得在‘守旧’的基础上。”我们在艺术创作中，既要优秀传统文化怀有敬畏之心，又要有超越前人、超越自我的勇气；既要遵循艺术规律，认真继承优秀传统，取其精华、去其糟粕，又要深刻理解和把握人民群众审美需求的新特点，紧跟时代步伐，体现时代精神。

个性是艺术的生命。艺术是一个创造和再创造（二度创造）的过程，这一创造过程的起点即艺术家的审美体验和物化，艺术家用自身的审美心理结构图式，即感知、想象、理解、情感、意志诸心理结构形态去同化艺术创作的对象，以建构起属于他的并为他所反映的客体，从而形成了一个从审美感知到审美体验，从感觉表象到情感心象，从生活材料到艺术素材的立体结构系统。在这个系统中，艺术家依据自身的审美理想和价值取向，并通过对自身生理和心理形态的反应和体验，产生对对象形式的感受和感动，这也即是对客体信息所进行的选择和吸收，艺术家的这种独特的选择性和对外部信息所作出的不同处理，就形成了种种不同的表象，也就是说由于艺术家的个性化才形成了艺术产品的多样性。“百家争鸣”才能“百花齐放”。正是由于有艺术家的个性化创作，京剧才出现了众多的流派和不同流派的代表剧目。

艺术家的个性化是通过坚持人民的主体地位，坚持以人民为中心的创作导向实现的，如果脱离了人民群众的火热生活，局限于艺术家的自我陶醉，那么生产创作的产品也必然是苍白的、没有生命力的。列宁曾指出：“艺术是属于人民的。

它必须在广大劳动群众的底层有其最深厚的根基。它必须为这些群众所了解和爱好。它必须结合这些群众的感情、思想和意志，并提高他们。它必须在群众中间唤起艺术家，并使他们得到发展。”这句话深刻地揭示了尊重艺术家的个性与坚持人民的主体地位的关系。

京剧《戴诺》的创作过程中，关肃霜为扮演好戴诺这个角色，和景颇族姑娘们一起生活劳动，才把他们的生活习惯和表达思想感情的方式方法，揉合在京剧身段中，创造出了既有少数民族色彩又是生活的戏曲动作。斯坦尼斯拉夫斯基就认为：创造角色的过程，是一个体验的过程，也就是认识和实践角色生活的反复过程。演员如此，编导更应如此。遗憾的是目前一些编导人员基本上是闭门造车，根本不深入生活、深入群众，因此生产的产品没有任何的价值。《无极》、《夜宴》、《满城尽带黄金甲》等影视作品，无不体现了编导的艺术个性，但这种个性过于强调编导的个人体验，而忽视了创作的主体和客体的重要作用，虽然场面宏大、美轮美奂，但观众对此却是一片“嘘声”，而《钢的琴》虽然是一部小制作的电影，但反映了社会和人生，通过小人物的幽默与艰辛，展露一段感人至深的亲情和友情，因此获得了业界和观众的一致好评。

所以，艺术家的个性化要得到充分展示，绝不能孤芳自赏、顾影自怜、自说自话，个性化不仅要求异、求新，更要求真，还必须深入群众、深入实际、深入生活，用自己独到的视角去挖掘

人民大众的现实生活所反映出的时代精神，惟其如此，艺术家的个性化所具有的独特魅力才能得到彰显。

当前，在艺术界有一种错误的倾向，有的人打着个性化的旗号，实际目的却是表现自我、博取上位，它的最大危害是将艺术创作变为媚俗观众，取悦大众，为了吸引人们的眼球，引起媒体的追捧，随意编造、故作新奇，甚至粗制滥造，误导人们的文化取向，模糊了人们的视线。譬如，当前在影视创作上以戏说方式演绎的历史剧，它们采用夸张、戏谑、插科打诨、时空混淆、虚实错位的表现手法，通过不伦不类的言语，似是而非的装束，怪诞不经的情节来取悦观众，为艺术带来了相当多的负面效应。

综上所述，艺术主体、客体、本体、个体既相对独立，又彼此联系，四者辩证统一的构成了一个个完整的艺术产品。艺术产品的存在方式（即本体）；艺术产品中再现客观世界部分（即客体）；艺术产品中表现出作者的情思部分（即个体）；艺术产品中的深层意蕴（即主体）。其中主体是整个艺术创作过程中的主轴、灵魂，艺术创作的客体、本体和个体都是围绕这一主轴运行的。

只有正确认识了艺术创作的主体，在创作中才能坚持以人民为中心的工作导向，艺术创作才能反映时代精神，才能去掉浮华、回归艺术本体，艺术主题与舞台实践融为一体，才能实现个性化的展现。



戏剧的宗教信仰与审美沉思

——论张晓风的话剧创作

□胡星亮

(南京大学中国新文学研究中心教授、博士生导师)

[提要] 张晓风是1970年代台湾剧坛最重要的剧作家之一，也是当代台湾成就最大的女剧作家。张晓风从事戏剧创作时就意识到，要想挽救当时台湾剧运的没落，只有进行新的思考和探索。因此，尽管其话剧创作是从宗教传道起步的，她却很快地就能超越宗教，以其社会人生的深沉思索、历史阐释中的现代精神、对于人与人性的真实描写和融合中西进行戏剧新创造，在1970年代的台湾剧坛开辟出一片新的戏剧天地。张晓风的戏剧不仅突破宗教剧框范而有新的创造，并且突破当时台湾剧坛的重重束缚而努力促使台湾戏剧回归自身，回归“五四”以来中国现代戏剧的传统，有力地推动了当代台湾戏剧的发展。

[关键词] 张晓风；宗教信仰；人生理念；现代精神；人性；古典现代剧

张晓风是1970年代台湾剧坛最重要的剧作家之一。当时台湾戏剧发展正处于暗淡期，是张晓风（编剧）和黄以功（导演）、林治平（制作人）带领基督教艺术团契，一年一戏，给沉闷的台湾剧坛带来生机活力。其演剧被称作是“台湾追求纯粹剧场艺术的起点之一，摆脱了文宣、社教那一套模式，开实验、创新、突破传统的风气之先”^[1]，有力地推动着当代台湾戏剧的发展。在此期间，张晓风每年为剧团的圣诞演出创作一部新的剧本，其深刻的思想内涵和精湛的艺术表现获得观众/读者的普遍赞誉，体现出独特的戏剧审美创造。

一、基督教、人生理念和戏剧思索

研究张晓风戏剧，首先碰到的问题就是张晓风与基督教的关系。最早对此提出尖锐批评的是台湾戏剧学者胡耀恒。胡耀恒将张晓风剧本《第五墙》与其散文相比较，指出：“整个来看，晓风的戏剧在宣传宗教，是出世的；她的散文却执著生活，是入世的”；“在剧本中，她是唯理的，其冷漠直逼虚无主义或存在主义的大师；在散文中，她是笃情的，其炽烈的程度不下于浪漫主义的诗人。”^[2]

这个话题此后持续不断，看法却截然不同：有人直言张晓风是“用散文在剧场内传道”^[3]，有人则认为张晓风戏剧“其中不带说教味”^[4]。

毋庸讳言，张晓风创作剧本是从宗教传道起步的，张晓风、黄以功、林治平组建基督教艺术团契，其主要活动就是每年圣诞期间演出一台宗教剧。尤其是早期的《画》（1969）、《无比的爱》（1970）、《第五墙》（1971），具有明显的、强烈的宗教传道色彩。《画》和《第五墙》都是四幕现代题材剧，前者写李翔、李方恬父女两代人献身宗教的贫困艰难，特别是女儿在宗教传道与少女的幻想、爱情之间痛苦挣扎，最后走向上帝而“为着一种理想让自己肝脑涂地”；后者写普通人从出生、长大到结婚、生育、死亡，世世代代就这样“生生死死，死死生生，一场打不完的糊涂仗”，是先知给人们打开朝向湛湛青天的天窗——“第五墙”，感受到上帝的存在而去感悟生命和人生。《无比的爱》严格来说不是戏剧，它原是《圣经》乐曲，张晓风翻译并添创朗诵诗篇，表现基督布道和殉难的救世情怀，更是充满宗教

气息。

但是张晓风的宗教剧在“福音戏剧”中有其独特性。此前台湾的宗教剧都是写神或《圣经》故事，而张晓风却是写人，写人的生活、性格和情感。她让人们在舞台上窥探人生、认识自己，也使笼罩在专制宣教时代的观众感受到别一种戏剧的风味。当然同时，其剧作强烈的宗教色彩也使人们难以完全认同。就像胡耀恒在《论晓风的〈第五墙〉》中所说的：“生命的本质竟是那样的空虚吗？生活的实质竟是如此的荒谬吗？”

这里就触及到张晓风戏剧创作的关键：怎样才能使宗教信仰与真理信仰融合，使宗教信仰与现代人的社会人生思考融合。不知道是否胡耀恒等的尖锐批评让张晓风深有感触，事实是，从《第五墙》之后的四幕剧《武陵人》（1972）起，张晓风的戏剧发生了重大转变：首先是剧作题材由写现实人生，转向中文系出身的她更熟悉的中国古代历史生活；其次也是更重要的，作者在剧中不再是明显地传道，不再是简单地要人们放弃尘世而皈依上帝，而是根据宗教信仰提出一些值得探讨的人生理念——从《武陵人》开始张晓风称其戏剧为“意念剧”即是表征。此后她的戏剧，如十场剧《自烹》（1973），三部九场剧《和氏璧》（1974）、《第三害》（1975）和《严子与妻》（1976），无场次剧《位子》（1977），以及四场剧《一匹马的故事》（1979）等，都是沿着这条路子转向和深化的。

张晓风的戏剧转向应该说是相当成功的。《武陵人》、《和氏璧》、《位子》等剧推出，都曾有人指出其中的“宗教味”问题，但又都肯定它们是真正的戏剧。这是因为作者既在创作中坚持了自己的宗教信仰，又在审美创造中超越宗教而达到更为深刻的人生思索。张晓风仍然是为每年的圣诞演剧而创作，但她把题材从现实引向历史——没有基督传统的中国历史，这就使其剧作在传道层面与基督教题材保持疏离，而在信仰层面又渗透了基督教的精神。关于这一点，其实张晓风在创作《第五墙》时就有所思考。她说：《第

五墙》“要表现的不是宗教，而是真理，或者说是道。道不是人生，却是人生的意义，是一种朝闻之夕死可矣的意义。”^[5]只是在此剧中，先知一味地传道，以及作者把世俗生活与“道”截然对立——先知所传之“道”与普通人的生命体验有隔阂而非普通人的生活和生命意义，因而显得有为传道而传道的意味。经过认真探索，张晓风的思考在后来的《武陵人》、《自烹》、《和氏璧》、《第三害》、《严子与妻》、《位子》等剧中有了较好的体现。作者从基督信仰视角去阐释这些没有基督传统的中国历史故事，却又有她对于基督精神——人生意义的深刻思考；而这些题材又与张晓风的本性更为相近，她从信仰出发予以阐释和发挥，遂能挖掘出其中丰富的人生内涵。

“一篇诗的真正的作用和力量全在情境，全在母题”^[6]。张晓风转向之后的这些戏剧创作，也正是在“母题”和“情境”方面体现出动人的精神力量。

歌德认为，“母题”是指“人类过去不断重复，今后还会继续重复的精神现象。”^[7]在张晓风的戏剧中，此类母题，主要表现为生命受难和生命的价值，人之为人的高贵与尊严，以及对于人类之爱的深情呼唤。这些相互关联、息息相通的母题，在耶稣身上最为充分地表现出来，而它们又是普通人都会思考的关于人的生存、人之生命、人生意义等平常内容。正是在这里，作者将基督信仰与人生理念相渗透，其戏剧描写就超越宗教而表现出人类普遍的、不断重复的精神现象。《武陵人》搬演古老的桃花源传说，苦难的武陵和幸福的桃源，黄道真是享受没有苦难和忧愁的生活，还是投身于忧愁和苦难去理想、去追求？黄道真在“人活着图什么？”的困惑中痛苦地思索之后，最终放弃桃源而“宁可选择多难的武陵”。黄道真的选择带有张晓风戏剧特有的宗教意味——在生命受难中去体现生命的价值、人的高贵与尊严，然而与《画》、《第五墙》相比较，这里没有把宗教信仰与世俗生活截然对立的、直接的传道。黄道真选择武陵，他要面对上有父母、下有弟妹

而需每天打鱼养家糊口的艰辛，也包含着他对西村蓝姑娘的想念和责任，还有对砍柴朋友的关爱。既是普通的、世俗的人生，又有对于“天国”——生命价值、人生意义——的信仰与追求。同样地，尽管先后以欺君之罪被刖去双足，但卞和（《和氏璧》）仍然坚持要将和氏璧这块旷世美玉奉献给人世，坚持人的高贵与尊严，坚持信任、希望和爱心这些比生命更可贵更可敬畏的东西；虽然邓安（《位子》）在生活中总是看人不顺眼总是觉得没有自己的位子，而在演过“竹林七贤”等故事之后，他朦胧地懂得“我心里到底还有一股温温热热的东西，我要好好地抱一抱这个人世”，要在艰难人生中去寻求自己的价值，等等。这些基于基督信仰的意念表达，都是与普通人的生存感受、生命体验和人生意义相关联的，因此作者透过基督信仰的描写，能够挖掘出有关人的生存、生命和人性的深刻内涵。也正因为如此，这些戏剧能够突破宗教意识而与普通观众和读者产生情感共鸣。

“情境”在创作中主要是指生发母题意义的独特构思。此即黑格尔所言：“艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。”^[8]为了表现生命受难和生命的价值、人之为人的高贵与尊严、以及对于人类之爱的深情呼唤等母题，张晓风的戏剧有其独特的叙事情境：把主人公一再地投入苦难之中，让他经受生命的煎熬和信仰的磨砺。这是张晓风戏剧中反复出现的深层叙事结构。《和氏璧》具有典型意义。卞和是一个普通采玉工，只想平平安安地过日子。然而上苍要通过他的手把一块“旷古未有的美玉”奉献给人世。美玉让卞和感到他的生命要发生变化，也让他感到恐惧——“我将注定要为它受苦”。面对妻子要过平凡生活的期盼，面对村民的怀疑、不安和困惑，卞和在经过激烈的内心冲突之后，选择了比生活和生命更为重要的东西。作者设置了卞和三次献玉的戏剧情境：第一次以欺君之罪被刖去左足但他不改其志；第

二次以同样罪名被刖去右足，并且因为他的遭遇而使老母悲伤去世、女儿贫病夭折、妻子艰辛苍老，卞和悲痛却仍然坚持；第三次卞和没有足可以刖了，但他愿意用自己剩下的半截生命去见证这块美玉的价值。在这里，苦难最终在精神的意义上被引向一种充实的存在。也正是在如此情境中，剧作才能“显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴”。作者的《武陵人》、《位子》、《第三害》等剧也是这样。如《武陵人》把黄道真置于苦难的武陵和幸福的桃源的矛盾情境中，其内心饱受剧烈的冲突，最终他选择“以艰难为饼，以困苦当水，并且在长久的磨难里，切切地渴望着天国！”与此相反的是《严子与妻》和《自烹》，其中人性和非人性尖锐冲突的戏剧情境所造成的是人生悲剧。齐桓公（《自烹》）就是因为“爱”（鲍叔牙、管仲所代表）和“恶”（竖刁、易牙、蔡姬所代表）激战的情境中偏向后者而导致人性与生命的毁灭。这些戏剧情境，都能强烈地刺激观众/读者去思考人生、人性和生命。

所以在张晓风戏剧的叙事情境中传递出一种深沉的人生意味。当然，宗教信仰有时也会使其剧作的情境构思和母题挖掘受到束缚，但是就张晓风戏剧创作的整体来说，她基于宗教信仰的社会人生思考富于哲理的启迪、思想的厚重和悲剧的震撼力。

二、赋予历史故事以现代精神

张晓风成熟期的剧作均为历史剧。张晓风的戏剧从描写现实转向取材历史，既有作者将其宗教信仰与中国历史文化整合的思考，又包含着作者对于中华民族的文化认同。

在张晓风戏剧由现实描写转向历史审视的过程中，欧洲戏剧家萨特、加缪和梅特林克对其影响深刻。萨特和加缪的戏剧都是取材历史——“他们常常从希腊的故事里挖一些东西出来，将其用现代人的观念去解释它，使它与我们之间产生一关联性”。张晓风看到在他们的“解释过程中充满了挑战性，即将原来的故事说的好像与我们有关。”^[9]“将原来的故事说的好像与我们有关”

是历史剧创作的普遍情形,萨特、加缪对张晓风更深刻的启迪,是“用现代人的观念去解释它(历史)”,即要赋予历史阐释以现代意识和现代精神。张晓风的创作即是这样,比如《和氏璧》:“其实,我要写的并不止是公元前七世纪卞和的故事,我所写的是一九七四年你我的故事。”作者更着重从现代精神去阐释这个历史故事:“谁来传下一块玉?在这沙砾的世纪。”^[10]

而张晓风从梅特林克那里获取的,则更多是戏剧创作在审美意蕴层面的启发。在张晓风阅读的西方戏剧经典中,梅特林克的《群盲》等剧给予她的印象最深刻。那就是:“借现实事件表明超现实境界”,“表达出的意义却具永恒性,是永远都能被讨论、触及人心的主题。”^[11]这里所揭示的乃是真正戏剧创造的艺术格调。历史剧也是这样,其“题材在外表上虽是取自久已过去的时代,而这种作品的长存的基础却是心灵中人类所共有的东西,是真正长存而且有力量的东西”^[12]。这就是说,历史剧创作不仅要“用现代人的观念去解释它(历史)”,它还必须在剧中人生命和生命的描写中表现出人类和人性的普遍意识,即黑格尔所谓“心灵中人类所共有的东西”。也正因为如此,张晓风说她写《自烹》对春秋时代那段历史的了解“并不来自那称为‘相斫书’的《左传》,相反地,来自现代,来自我们最深处的自己。”^[13]

写历史也是写现实,写中国也是写世界,写民族也是写人类,在历史故事中蕴涵着现代精神,在中华民族历史描写中揭示出具有世界视野和人类意识的主题内容,这是张晓风汲取西方现代戏剧艺术而形成的历史剧观念。这是一种非常现代的历史剧创作观念。在这里,历史题材只是一个叙述框架,它着重表现的,是戏剧家对于社会和人生、人和人性的思考与探索。张晓风历史剧创作的取材于史籍而又未完全依照史籍,在1970年代的台湾曾多次引起争议,而实际上它代表着台湾戏剧界历史剧观念的重大变革。

张晓风这种历史剧观念在其转向的《武陵人》

中就体现出来。陶渊明的《桃花源记》会搬演成怎样的戏剧场景呢?陶渊明主要是描绘一幅“桃花源”的社会理想,一个生活富裕、和乐安宁且“与外人间隔”的人间“绝境”;张晓风则是着重讲述一个“该怎样做黄道真”的故事,一个在“苦难的武陵”和“幸福的桃源”之间,黄道真思考“人活着图什么”而痛苦地选择的故事。不难看出,张晓风在相当程度上改变了陶渊明的故事,更赋予那个古老美丽的传说以新的内涵。“人活着图什么?”晋代陶渊明所描绘的那个桃花源传说,在张晓风笔下就与现代、与我们有了密切关联;而这个带有现代意识和现代精神的人生思考,又是古往今来“心灵中人类所共有的东西”,它超越时代和民族而具有永恒的、普遍的意义。

《武陵人》创作取材于史籍而又未完全依照史籍,以如炬和唐文标为代表,形成两种截然不同的评价。前者称赞该剧“化古典为现代”并充满诗情画意,后者则因该剧改变原著而给予严厉批判^[14]。张晓风则以坚持创作探索作为回应,又先后推出《自烹》、《和氏璧》、《第三害》、《严子与妻》、《位子》等剧,以其深刻的思想内涵和精湛的艺术表现,终于使台湾文艺界和观众/读者接受了这种现代的历史剧创作观念。其代表性作品是《和氏璧》。此剧基本保持《韩非子·和氏篇》等史籍中卞和献玉的故事框架,但和氏璧在史籍中就是一块带着璞石的美玉,卞和献玉,其行为就是要让世人知道这块美玉。而在张晓风的剧作中,这块玉被看作是人世间至善至美的象征;卞和献玉,被写成在一个怀疑和否定的时代,卞和对于那种比生命更可贵、更可敬畏的东西,也就是那些支持生命使生命可以活下去的东西的执著与坚持。卞和在献玉之前,就是在过普通人的平常生活还是接受上苍的神圣召唤之间有过激烈的矛盾和挣扎;在献玉过程中,他更是遭到自己被先后刖去双足,以及母亲、女儿、妻子因为他的坚持所遭受的种种不幸,但是,卞和仍然决绝地坚持,为的就是要“在这惯于‘否定’的时代里,为真理作‘致命式的肯定’”。在这

里,卞和作为一个在艰难世界传递“美玉”的人,经受重重磨难而始终不改对于信任、希望和爱心的坚持,张晓风的戏剧阐释,就在历史描写中渗透着充分的现代精神,深刻挖掘出古往今来“心灵中人类所共有的东西”,因而能获得当代观众/读者强烈的情感共鸣。同样地,《自烹》在齐桓公与竖刁、易牙的历史故事中,对于“永远有些人在自阉,永远有些人在自烹”的现代阐释;《第三害》在周处除害的历史故事中,对于每个人都要除去“心中的恶虎”和“心中的毒蛟”,才能离恶归善成为“真正的人”的现代阐释,等等。这些戏剧都在历史描写中挖掘出超越时代和民族的审美意蕴。

所以张晓风的历史剧创作,带有杰姆逊所说的“表面的故事总是含有另外一个隐秘的意义”,也就是“从思想观念的角度重新讲或再写一个故事”的寓言性特征^[15]。不可否认,在张晓风这种寓言性创作的历史阐释中包含着她的宗教信仰。有学者遂因此而否定其戏剧的艺术价值。可实际上,张晓风的宗教信仰经过寓言性审美,已经较好地和社会与人生、人与人性相融合。就像剧作家自己所说的,比如“《和氏璧》里的玉究竟代表什么,其实可以有很广的解释,如果说它很宗教那也可以……它是一个解释上的问题,如果说是一个好的寓言,它可以被各种思想所用。”^[16]如上所述,张晓风的“思想观念”是中国的、民族的,也是世界的、人类的。如此历史剧创作,剧作家不仅从隐喻层面去感受和思考历史,而且用寓意的思维和剧情去表达“思想观念”,其作品便充满强烈的现代精神。

三、“我想写的只是人性”

张晓风谈其剧作时曾说:“如果有人分析我,其实也只有两种东西,一个是‘中国’,一个是‘基督教’。”^[17]研究者也主要是从这两方面去分析她的戏剧。其实张晓风的戏剧创作还有一点是非常重要的:写人和人性。并且其中同样蕴涵着作者的宗教信仰和审美沉思。

张晓风喜欢观察和研究人。她说:“我喜欢人。我喜欢看人,喜欢听人,喜欢思索人”,尽管“人是如此奇异不可解,但人仍是我们唯一可以去付出并且可以收纳的对象。”^[18]因此,张晓风的历史剧都是从人与人性的视角去重新阐释历史,剧作家赋予历史故事以现代精神,也主要体现在对于人与人性的思考之中。在她这里,“历史的实在不是事件的不变顺序而是人的内在生活”。^[19]在历史的背后去寻找人,在古人古代事的描写中去揭示“通古今之变”的人与人性的真实,成为张晓风历史剧的重要内容。她说:“我想写的只是人性。”^[20]

剧作家着重是从三个层面展开她对于人与人性的深沉思索:批判人性的丑陋;揭示人性的弱点;褒扬“完整的人”。

《自烹》是张晓风批判人性丑陋的代表性剧作。剧中主要透过四个人物:齐桓公、蔡姬和易牙、竖刁,描写欲望对于人与人性的毁灭。齐桓公和宠妃蔡姬是两个“什么都想毁灭”可“就是毁灭不了自己毁灭的欲望”的人。齐桓公在春秋激战中追求王权霸业,但他又有“什么都想吞掉”的强烈欲望——毁灭使他感到自己强大。强烈的毁灭欲望使他远离管仲——齐桓公清醒地知道“他是唯一能帮助我毁灭我的毁灭性的人”,而亲近易牙、竖刁这些奉承并煽动其毁灭性欲望的小人,最终使他自己走向毁灭。蔡姬是个美丽的女人,她渴望有个孩子,不能怀上孩子就使她变态地喜欢在毁灭之中得到快乐,最终也毁灭了自身。易牙和竖刁则是那种为了获得金钱权势而不惜毁灭自己的人。竖刁贪婪齐宫里“金子是山,银子是河,珍珠玛瑙多如森林,白玉贱得像泥土”,就毫不犹豫地自阉以进入宫廷。擅长烹调的易牙有一个贫寒却温馨的家,但他渴望富贵荣华,就拼命迎合齐桓公贪吃“不曾尝过的美味”的欲望,而残忍地杀死自己襁褓中的幼子——“你会是一道最美味的菜”。竖刁、易牙是在自阉自烹,其实齐桓公和蔡姬也是在自阉自烹。更可怕的是,古今

中外，“永远有些人在自阉，永远有些人在自烹。”剧作家“来自现代，来自我们最深处的自己”而对这段历史故事的现代阐释，她更多着眼的，不是历史的血腥味而是人性的揭示和关怀。就像剧中合唱队最后所唱的：“……你们这活着的人，不要再毁灭自己，不要再自阉不要再自烹。”《严子与妻》中的严子也是这类自烹自阉式的人物。他自以为道德学问高高在上，其实本性残忍冷酷，他假装死亡以试探妻子是否贞洁，最终导致妻子自杀身亡和他自己人性的毁灭。

人性丑陋者形象在张晓风戏剧中描写不多，张晓风写人，更多是写有人性弱点的人。她笔下最令人同情的也是这类人物。《第三害》是此类剧作的代表。剧中的周处，在乡民眼里如同山上的恶虎和水里的毒蛟，是横行乡里为非作歹的“第三害”。而实际上，少年周处只是想“让我是我自己”，但不幸地“就连你自己也没有让你自己做你自己”，这么“一个自己跟自己犯了冲的人”。他矛盾、痛苦、挣扎。他横行乡里是要以破坏性张狂来证实自己，出于同样的缘由，明知有生命危险他却自告奋勇要单枪匹马去杀虎斩蛟为民除害。也正是在这个过程中，杀虎斩蛟的周处与恶虎毒蛟（亦是其心中的“恶虎”、“毒蛟”的象征）展开了对话和搏斗，其内心的人性和善慢慢苏醒并逐渐占据上风。然而正当周处庆幸自己离恶归善时，他却发现自己被乡民所抛弃——他们正在欢庆恶虎、毒蛟和误传已死的周处这“三害”被除。周处感到从未有过的痛苦、绝望和仇恨。但心中已经复归的人性和善让他自省，他要坚毅彻底地除掉自己内心的“第三害”，他要努力做一个真正的人，尽管他知道要做到这些还有很长的路要走。周处就是这样一个意识到人性的弱点而未放弃自己的人。在剧作家看来，包括我们自己，人们周围更多的是像周处这样的人。同样地，我们每个人内心也都有“第三害”。最重要的，是人们要意识到这一点并努力祛除而成为一个真正的人。《武陵人》中的黄道真、《自烹》中的管仲、

《位子》中的邓安、《一匹马的故事》中的大旺等，都是此类有人性弱点的人，他们也都是祛除自己内心的“第三害”之后而成为真正的人的。

张晓风常常喻人为玉，认为“（人类）文明其实亦即由石入玉的历程，亦即由血肉之躯成为‘人’的史页。”^[21]在张晓风看来，普通人都是有人性弱点的，但其人生走向却大不相同：有的接受给予而成为真正的人如管仲、周处等，有的拒绝给予而成为人性恶者如齐桓公、易牙等。管仲是在鲍叔牙伟大的爱的给予下而“由石入玉”的，同样地，帮助周处找到自己的陆清河也是给予其伟大的爱的人。他们都是剧作家所尊崇的“完整的人”。如果说在《自烹》、《第三害》中鲍叔牙、陆清河作为配角其“完整的人”性格塑造还不大丰满的话，那么在《和氏璧》中，剧作家就充分描绘了卞和这个接受上苍之爱而又深爱人类的“完整的人”的形象。此剧是写和氏璧的遭遇，也是写卞和的命运和遭遇。为了深刻描绘卞和的形象，剧作还写了其他几组人物：村民世俗，代表生活中更多的平凡人，他们对卞和坚持美玉坚持真理感到不解、惊奇和困惑；师弟舐氏做假玉与卞和找真玉形成对比，突出卞和的性格及其执著追求与悲苦命运；卞和的母亲、女儿、妻子的悲惨遭遇，又从另一个侧面写出坚持真理的受难和不幸。如同鲍叔牙和陆清河，卞和这个“完整的人”，也体现出“人之为人的高贵与尊严”。此类形象是张晓风心目中理想之人性，在审美沉思中更多渗透着剧作家的宗教信仰。“卞和不能放弃他的玉，正如传道者不能放弃道一样”，剧作家期望以此启发人们去“思索‘人之所以为人’以及‘人之既已为人’之后必然面对的问题。”^[22]

高尔基说过：“文学的目的就是帮助人了解他自己；就是提高人的信心，激发他追求真理的要求；就是和人们中间的鄙俗作斗争，并善于在人们中间找到好的东西；就是在人们的心灵中唤起羞耻、愤怒和英勇，并想尽办法使人变得高尚有力，使他们能够以神圣的美的精神鼓舞自己的