

论艺术风格

何西来 著

求真出版社

论艺术风格

何西来 著

求真出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

论艺术风格 / 何西来著. —北京: 求真出版社, 2013. 3

ISBN 978 - 7 - 80258 - 191 - 3

I. ①论… II. ①何… III. ①艺术风格—文集 IV. ①J045 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 038399 号

论艺术风格

著 者: 何西来

责任编辑: 马文莉

出版发行: 求真出版社

社 址: 北京市西城区太平街甲 6 号 B 座

邮政编码: 100050

印 刷: 北京汇林印务有限公司

经 销: 新华书店

开 本: 710 × 1000 1/16

字 数: 800 千字

印 张: 40.25

版 次: 2013 年 4 月第 1 版 2013 年 4 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 80258 - 191 - 3/J · 2

定 价: 88.00 元

编辑热线: (010) 89190217 83190219

销售服务热线: (010) 83190287 83190288 83190289

版权所有 侵权必究

印装错误可随时退换

增订版序

我的风格研究始于1958年,是从对杜甫诗歌艺术风格的概括与分析起步的。自那以后,我一方面从理论上对风格问题进行思考与探究,另一方面较多地将风格理论运用于我的文学研究和文学批评实践。我把前者称为风格的理论研究,把后者作为风格的实证研究,或应用研究。在我的学术格局中,二者是相为表里,相互为用的。在理论方面,除了风格的创造原理,我更侧重于从读者的接受,即从鉴赏的角度对风格的有关问题进行把握。

我的风格理论研究,受黑格尔一定影响,从构成风格要素的主体和客体两个方面切入。在主体方面,我强调作家的人格在风格形成中的关键性作用。这又是从鲁迅先生有关风格的大量论述中得到启示的。人格是一个包括了每个人全部性格特点的大概念,但我更看重的是其中道德的和伦理的要素。风格,是一个艺术的和美学的范畴,与许多论风格的理论家不太一样的,是我特别重视道德伦理的维度。我以为,从作家的一面来说,风格是主体人格外化的结果,作家通过艺术创造,把自己的人格对象化到他的作品中去,就是风格了,尽管这个对象化的过程充满了各种复杂的情况。正是因为基于伦理维度的思考,我研究了道德在完成各种非艺术成分进入文艺作品时所起的中介作用的问题,并且把《道德中介论》一文收入本书理论卷中。

除道德伦理的维度,我还探讨了地域文化因素在形成作家作品风格面貌中的作用。所以,在本书增订时,我也有意识收进了这方面的文章。

我的实证性风格研究,以文学研究(包括古代的和当代的作家作品)为基地,为立足点,逐渐向戏剧、戏曲领域和书法、绘画领域拓展。这就是本书第三、第四两卷里所收的文章。经过这次增订,大体与文学方面的研究文字分量相当。

在戏剧领域,我重点研究了以焦菊隐为奠基者、为代表的北京人艺演剧学派的艺术风格,以及于是之、朱琳、刁光覃的个人风格。在戏曲方面,我主要研究了红线女的红派艺术风格,探讨了家族承传和地域文化在形成她的艺术风格中的影响与作用。

在绘画领域,我主要关注了张竹晚年的焦墨山水所体现出来的风格特

点。另外,我还跟踪了周韶华近 30 余年来的绘画历程,他是我的老友,相知较深,自信对他的风格把握应该还是比较准确的。至于书法,我只对赵学敏做过较为系统的研究。他是我的乡友,又是学于后任的。我赞成他倡导的“人民书法”的理念。

我半个多世纪的风格研究的主要成果,都选收到这本书中了。我在论说作家、艺术家的风格的同时,也表现着自己的理论主张和行文风格。我是主张艺术为人生的。不赞成也不相信文艺会蜕尽人间烟火。我一向秉承自孟子以来的知人论世的批评理念,重视风格研究和风格批评,强调人格,强调伦理的维度。

我的风格研究像我的人生一样,颇遇到过一些麻烦。唯一感到欣慰的是,我很硬气地挺过来了,没有付出人格的代价。

2012. 5. 26 六砚斋

目 录

增订版序 1

第一卷 论风格原理

论风格	2
论风格模式的建构与衰变	6
论文学鉴赏中的风格把握	10
论风格鉴赏中的人格感应	18
论文学鉴赏中的风格选择	36
论文学批评的风格	47
文风与国运	56
道德中介论	66
关于文学的地域文化研究的思考 ——从“20 世纪中国文学与区域文化”想到的	79
关西大汉说	91
东亚文化的战略气度与襟怀	103

第二卷 论文学风格

论杜甫诗歌的艺术风格	112
论杜甫崇真尚实的人格理想和美学追求	122
论陶渊明的“桃源境界”	156
大师风范	
——纪念先师何其芳诞辰 100 周年	165
文格和人格	
——邵燕祥杂文论片	195
论《创业史》的艺术方法	
——史诗效果的探求	204
流派开山之作	
——柳青新版《创业史》序	218
探寻者的心踪	
——论王蒙的“寻找自己”和提倡“杂色”	229
执著人生 执著艺术	
——李国文小说艺术风格论	244
宗璞优雅风格论	263
关于《白鹿原》及其评论	
——序《〈白鹿原〉评论集》	271
追怀文学的献身者	288
公民责任感的火光	
——论刘宾雁	294
陈映真刘宾雁人道精神比较论	311
“百姓书记”的官风和作家的文风	
——评何建明报告文学新作《根本利益》	338

论杨黎光报告文学的创作风格	345
真实的人和真实的文	
——序王光明《诗和小说的世界》	351
三秦文化和个体风格	
——“陕军东征”之我见	358
云蒸霞蔚的荆楚气韵	
——我看当今湖北文学的地域文化特色	363

第三卷 论戏剧风格

北京人艺演剧学派风格论	368
北京人艺演剧学派意境论	394
北京人艺演剧学派风格创造双向选择论	418
平民艺术家	
——于是之表演艺术风格论	436
诗情境界	
——朱琳表演艺术风格论	448
哲理意趣	
——刁光覃表演艺术风格论	458
红线女艺术风格论	464
红腔是红派艺术风格的制高点	
——红线女艺术风格论之二	473
红派艺术风格的刚、柔及其他	
——红线女艺术风格论之三	481
红派艺术地域文化论	488
红线女家族文化论	514

传统与现代的审美对接

- 论白先勇青春版《牡丹亭》的成功演出及其意义····· 530

权力与人格的较量

- 从《捉刀人》引出的思考····· 539

第四卷 论书画风格

师造化,重风骨

- 张仃焦墨艺术风格论····· 546

乐观地面对时代和人生

- 夏风画风论····· 570

三楚风物 笔底情思

- “湖北十人画展”书后····· 576

- 《大河寻源》画展书后····· 582

人天·古今·中外·气势

- 周韶华“气势派”山水画风论····· 586

- 评赵学敏的书艺风格及其书法理念····· 602

- 增订版后记····· 624

- 附录一 旧序:我的风格研究····· 625

- 附录二 旧版代跋:人格,人格····· 629

第一卷

——
论
风
格
原
理
——

论风格

风格是指文学创作中表现出来的一种带有综合性的总体特点。就一部作品来说,可以有自己的风格;就一个作家来说,可以有个人的风格;就一个流派、一个时代、一个民族的文学来说,又可以有流派风格(或称风格流派)、时代风格和民族风格。其中最重要的是作家个人的风格。风格是识别和把握不同作家作品之间的区别的标志,也是识别和把握不同流派、不同时代、不同民族文学之间的区别的标志。

从汉语词义上看,“风格”最早是讲人,特指人的作风、风度、品格等,后来才用于文学创作。用“风格”来概括人的特点和文学创作的特点,大约始于魏晋南北朝时期。这也是中国文学理论批评史上开始形成比较系统的风格理论的时期。曹丕在《典论·论文》中所讲的“气”和“体”,刘勰在《文心雕龙》中所讲的“体性”,钟嵘在《诗品》中所讲的“味”,大都与风格有关。刘勰还开始正式使用“风格”一词来评论作家,他在《文心雕龙·议对》中说:“仲瑗博古,而铨贯有叙;长虞识治,而属辞枝繁;及陆机断议,亦有锋颖,而腴辞弗翦,颇略文骨,亦各有美,风格存焉。”稍晚的颜之推在《颜氏家训·文章》中也说:“古人之文,宏材逸气,体度风格,去近实远。”他们所说的“风格”,已与现代的含义相近。

用人格来说明风格,在中国和外国都是通例,如中国古代所说的“文如其人”,法国布封所说的“风格就是人”(《论风格》)等。但不能绝对化。如清代学者纪昀在评论刘勰关于人心、情性等内在因素必然与其外在表现风格相符,即“表里必符”的命题时说,“此亦约略大概言之,不必皆确。万世以下,何由得其性情。人与文绝不类者,况又不知其几也。”现代学者钱钟书则认为:“心画心声,本为成事之说。实鲜先见之明。就所言之物可以饰伪,巨奸为忧国语,热中人作冰雪文,是也。其言之格调则往往流露本相,狷急之人作风不能尽变为澄淡,豪迈之人秉性不能尽变为谨严。文如其人,在此不在彼也。”(《谈艺录》)由于伪饰,由于某些作家人格的两重化等创作过程的复杂因素,风格与人格有时并不一致或不完全一致,这种现象是存在的。但从根本上说,“文如其人”或“风格就是人”的命题,还是具有普遍意义的。

形成作家艺术风格的因素是多种多样的,大致可以归纳为主观因素(或称内部因素)和客观因素(或称外部因素)两个方面。风格就是在主观和客观诸因素的交互作用和统一中表现出来的。主观因素,是指进入创作过程并作为创作主体表现的作家的自身条件,包括作家的世界观、艺术素

养、个人经历、禀赋、气质、学识等。这些因素本身并不就是风格,但它们却从各自的角度影响风格的形成。其中,世界观的影响具有决定性的意义。因为从描写对象的选择,描写角度的确定,到作者所作的社会政治评价、伦理道德评价和审美评价等,都是在世界观的指导之下进行的。作家多方面的艺术素养,包括艺术鉴赏力和艺术地感受生活、捕捉形象和细节的能力以及艺术表现的能力,还包括文学以外的音乐、绘画、舞蹈等方面的艺术素养,也都是影响风格形成的重要因素。

作家特殊的生活道路和遭遇,作家所经历的世态炎凉和离合悲欢,也都会在他的作品中留下印记,影响到他的创作风格。

至于作家个人的气质、禀赋对风格的影响,中国古代的文学理论中更是早就注意到了。曹丕所说的“文以气为主”(《典论·论文》),就强调了“气”是形成风格的主要根据。刘勰则进一步指出:“然才有庸雋,气有刚柔。学有浅深,习有雅郑,并情性所铄,陶染所凝,是以笔区云譔,文苑波诡者矣。”他既不否认先天的气质,又提出了后天的陶染,并把“才”、“气”、“学”、“习”作为影响风格的四个要素,用来说明创作上多种多样的艺术风格的形成。

除了主观因素外,风格的形成还要受到一系列客观因素的影响。所以鲁迅说,风格“不仅因人而异,而且因事而异,因时而异”。所谓“因事而异”,是说描写对象(即题材)因其特点和性质的不同,而影响到作品的面貌。描写壮美的事物,不能以柔媚的笔调临之;描写可笑的事物,也不能以庄重的笔调临之。描写对象本身的性质和特点对风格的制约,反映了生活源泉对创作的决定作用。所谓“因时而异”,是指外部的具体时代条件和历史环境等对作家艺术风格的影响。由于作家的创作总是在特定的时代历史条件下进行的,所以活动在不同时代的作家在风格上也会带有不同的时代印记。如古人所说的“治世之音安以乐”、“乱世之音怨以怒”、“亡国之音哀以思”(《诗大序》),就说明了时代社会因素必然要在文学创作中表现出来。此外,各民族不同的生活方式、思维方式和语言方式,不同的风俗习惯、文化传统、心理素质、地域环境等,也会影响到民族风格的形成。

上述影响风格形成的诸主观因素和客观因素,主要是从创作内容方面着眼的。但风格并不仅仅在于内容,而是在内容和形式的统一中表现出来的。因此,不仅一些形式方面的因素如体裁、语言等,而且艺术方法、写作技巧等都会对风格的形成产生影响。《典论·论文》说:“奏议宜雅,书论宜理,铭诔尚实,诗赋欲丽。”《文心雕龙·定势》说:“章表奏议,则准的乎典雅;赋颂歌诗,则羽仪乎清丽;符檄书移,则楷式于明断;史论序注,则师范于核要;箴铭碑诔,则体制于宏深;连珠七辞,则从事于巧艳……”就说明了不同体裁对于风格有不同的要求。而不同的语言特点,则既是形成风格的

重要因素,又是风格的重要外在表现。语言风格是创作风格的重要方面。至于采用不同的艺术方法,对于创作风格的影响更为明显,浪漫主义作家与现实主义作家通常都表现出不同的风格。

由于多种因素的交互作用,形成了创作风格上的千差万别。刘勰曾把风格分为典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽、新奇、轻靡八类,遍照金刚分为六类,司空图分为二十四类,无论哪种分法,都是不能穷尽的。从理论上说,风格的差异应该是无限的。

独特的创作风格,是作家在艺术上成熟的标志。形成风格的诸主观因素、客观因素、形式因素等,只有通过作家的艺术实践,在他的一系列作品中统一为一个稳定的风格整体的情况下,才是有意义的。有了这个比较稳定的风格特点,作家才有自己独特的创作面貌,从而和其他作家区别开来。

作家独特风格的形成,固然有所师法,有所承传,但更重要的是独创。风格上的独创性,就是要在博采众长的基础上,通过辛勤的探索,积累和发展自己的创作个性和特点。

风格的稳定性和变动性,是研究风格问题的一对重要范畴。风格的稳定性或相对稳定性,是指一个作家的主要风格特点一旦形成,就常常贯穿在这个作家创作的许多阶段和诸多方面。风格的稳定性多半和作家的性格、禀赋、气质等关系较大。此外,民族风格、民族传统,特别是民族性格、民族形式、民族语言这些因素的制约,也常常是形成风格稳定性的重要方面。风格的变动性主要是指风格的发展。作家创作风格的成熟,往往有一个发展过程,即使已经形成了自己独创的风格,它也不是僵化的,而是随反映对象的不同,写作时具体的客观环境和主观心境的不同,还会有所发展变化,显出阶段性来。

风格的一致性和多样性,是研究风格问题的另一对重要范畴。就同一作家而言,风格的一致性也主要来源于作者的人格、个性、气质等因素,它又常常与风格的稳定性相联系;风格的多样性则主要来源于描写对象的差异,也与作者通过创作活动而物化在对象上的主观情感的不同侧重面有关。所谓一致,是多样性的一致,是异中之同;所谓多样,则是一致中的多样,是同中之异。如杜甫的基本风格是沉郁顿挫,这个风格特点差不多贯穿了他一生几个主要创作时期的始终,表现为稳定性和一致性;但从诗人创作所涉及的广阔范围和不同的主观色彩来看,它又表现出变动性和多样性。王安石说:“至于杜甫,悲欢穷泰,发敛抑扬,疾徐纵横,无施不可。故其诗有平淡简易者;有绵丽精确者;有严重威武若三军之帅者;有奋迅驰骤若雷电之马者;有淡泊娴静若山谷隐士者;有风流蕴藉若贵介公子者。”就指出了同一作家风格的多样性。

在文学史上,人们常常把风格相近的作家放在一起称为流派。比流派

风格范围更大的是时代风格(或称历史风格)和民族风格。时代风格是一个历史时期的文学创作所表现出来的共同特点,这个共同特点使这个时代的文学与其他时代相区别。民族风格是每个民族在文学上所表现出来的与其他民族文学相区别的独特特点。从一个民族的范围来说,民族风格更多表现为相对稳定性的一面(当然也有发展,只是较缓慢);而时代风格则表现了这种民族风格发展的阶段性和历史性,更多地反映出变动性的一面。然而,无论民族风格、时代风格,还是流派风格,归根结底都要由这个民族、时代或流派的代表作家的个人风格来体现。所以,对个人风格的研究是风格理论的核心。

1985 年

论风格模式的建构与衰变

艺术创作,不能没有模式,又不能囿于模式。不能没有模式,于是乎要建构;不能囿于模式,于是乎有嬗变、有创新。这是一种深层的辩证关系,涉及艺术发展的内在动因。它具有客观的规律性,只能顺应,而无法违拗。

艺术创作的模式,可以从不同的角度来划分,如体裁、种类的模式,创作方法的模式,风格的模式等等。体裁模式,是不同艺术门类、样式所表现出来的基本要求、基本特点,也是从事这类艺术创作的人所必须遵循的规范。刘勰在《文心雕龙》里说,“章表奏议,则准的乎典雅;赋颂歌诗,则羽仪乎清丽;符檄书移,则模式于明断;史论序注,则师范于核要;箴铭碑诔,则体制于弘深;连珠七辞,则从事于巧艳”,指的就是不同文学体裁的基本要求和规范。无论你从事哪种文学体裁的创作,都不能违背它的格式。违背了,就会闹得不伦不类。比如,不能用情书的格式去写檄文,更不能用檄文的格式去写情书,等等。

不同的创作方法,也有其各自不同的规范,因而可以视为不同的创作模式:古典主义崇尚理性,主张用民族的规范语言,按照一定的原则,如戏剧的“三一律”等进行创作,追求素朴、客观和平静;浪漫主义“狂飙突起”,重感情、重理想、重个性解放,多以奇特、夸张的想象,去写历史的、民族的奋斗和大自然的壮美素材;自然主义追求对生活细节的毫发毕现的、照相式的摹写,它以实证主义哲学为指导,在文学创作中要求用遗传学、病理学的原理描写出人的生物本能,表现出人如何消极地为外部生活环境所支配;现实主义则要求按生活的本来样子真实地反映生活,不仅追求细节真实,而且把重点放在描写典型环境中的典型人物上。

风格模式,可分为群体和个体两类。群体风格模式,可以指一个时代、一个民族、一个流派、一个地域,也可以指一个艺术团体。个体风格模式,则主要指艺术家个人的风格特色。群体风格模式,往往由一个或几个杰出的艺术家所代表,如俄国“巡回展出派”就是由列宾、苏里科夫,以及后期的肖像画家谢罗夫、风景画家列维坦代表的。这类人物,如果以其杰出的成就而处于开宗立派的地位,则往往为他的朋友、门人、后来者所师法,在以他们为代表的风格模式的影响与带动之下,就会形成特点分明的艺术流派,如戏曲上梅兰芳之于“梅派”,周信芳之于“麟派”,荀慧生之于“荀派”;又如文学上孙犁之于“荷花淀派”,绘画上赵望云、石鲁之于“窑洞画派”,亦称“长安画派”等等。

模式固然可以从不同的角度划分,但对于艺术创作、艺术鉴赏和艺术研究来说,风格模式却带有更重要、更根本的性质。这是因为,风格是一部作品、一个艺术家、一个流派的总体性、综合性的艺术特色。通过创作实践,它既可以包容创作方法模式,又可以涵盖艺术体裁和类型模式。风格表现为独特性和相对的稳定性,它使艺术作品、艺术家、艺术学派相互区别。“少陵不能为太白之飘逸,太白不能为少陵之沉郁”,各有各的绝活,各有各的模式。对一个艺术家来说,追求风格的独创,即追求只属于自己的独特创作模式,是终生的目标。因此,独创风格的形成,才成为一个艺术家走向成熟的标志。以现代国画大师齐白石而论,他早年虽然已经练就了一些绝活,如为阔人画像,就已经能画出隔着纱袍看取里面袍服上的描龙绣凤的质感来,但直到60岁,经过所谓“衰年变法”之后,才形成了比较成熟的独特画风,即可称之为齐白石模式的艺术风格。他所特有的写意花卉和工笔草虫相结合的构图方式,那画幅中所深蕴着的浑厚的诗意,那元气淋漓的勃勃生机,那笔墨间传达出的金石味儿,连书体也蜕尽了早年馆阁体的余绪,而显得风骨劲健,与他的篆刻若合一契。这一切,不与他之前、他同时的任何画家雷同,于是齐白石以他独有的艺术模式,卓然成家,可以雄视现代中国国画画坛了。

对于鉴赏者和研究者来说,抓住了艺术家的风格模式,也就抓住了最核心的东西,抓住了精髓。这时所得的体验,才有可能与作家在同一审美方向上产生会心的共鸣;这时所下的判断,才有可能深得艺术家之心,深得其创作的个中三昧,才不至于沦为隔靴搔痒,不着边际的空谈。

模式的确立,对于一个艺术家来说,往往要经过漫长而艰辛的实践与探索,中间既有成功的欢乐,更有反复失败时的苦涩,加上人世风涛,沧桑变幻,待到作品问世,也就难免“满纸荒唐言,一把辛酸泪”,“两句三年得,一吟双泪流”的慨叹了。然而这种艺术模式一旦完成了它的建构,得到社会公认,乃至产生了广泛的影响,就会面临新的危机与挑战。这无论对群体,还是对个人,都不例外。

从危机来说,艺术创作模式,只有渐渐形成某些公认的审美规范,表现出相对的稳定性来,具有可操作性,才能成立,才能作为艺术特色和规则,被感受到,被把握到,被付诸实践。然而稳定性又包含了某种惯性,一些可供操作的规则,很可能变成束缚手脚的清规戒律,这是模式本身与生俱来带有的保守性的一面。如果一个艺术家因为某一模式的成功而志得意满,陷于盲目性,不再用新的探索 and 新的质素去补充这模式,发展这模式,那就会停滞不前。这时,模式的建构完成之时,很可能就是它寿终正寝之日。

艺术,就其本性来说,是求新的;读者、观众、听众,就其审美趋向来说,又是“喜新厌旧”的。你翻不出新意了,他们就会厌弃你,抛弃你,去在别的

与你不同的艺术模式中去寻求新的审美满足。所以清代赵翼说：“满眼生机转化钧，天工人巧日争新。预支五百年新意，到了千年又觉陈。”你要让人家不觉陈旧，就得不断地求新、出新，就要如王蒙所说：“多几副笔墨”，就不能一条道走到黑，一个模子翻到底。王蒙之提倡“杂色”，道理也在这里。他很少重复自己，更不要说别人。长篇小说《活动变人形》，不同于早年“像草叶上的露珠”似的《青春万岁》；中篇《布礼》、《蝴蝶》，虽因为借鉴意识流手法而不无争议，却无论在结构方式、情节展开、心理描写上，都各见特色，更不必说和《杂色》、《相见时难》比了。短篇小说《说客盈门》、《来劲》、《坚硬的稀粥》，都有王蒙独有的那种机智与调侃。但《说客盈门》很可见出单口相声的韵致；《来劲》荒诞得令人晕头转向；《坚硬的稀粥》则于轻松的调侃中写活了历史转型期一个家庭中不同成员的心态。

从挑战来说，一种艺术模式形成之后，如果它的建构者不再有创新的活力，加上流传日久，后来者竞相效仿，就会渐渐变成创作发展的桎梏。这时往往会有新的艺术家起来，向原有的模式提出局部的或全面的挑战。这类挑战，往往以反对现存模式、现存规范的形式出现。如果是强有力的挑战者，他们就会提出新的模式，去和旧的模式相对立，相抗衡。这时，如果旧的模式已经日薄西山，气息奄奄，那么，新的模式就会以艺术上的成功，赢得公众的支持，从而把旧的模式抛到博物馆或垃圾堆里去，自己取而代之。上一世纪法国浪漫主义的戏剧创作模式，取代早已成为艺术僵尸的古典主义戏剧创作模式，就是如此。雨果名作《欧那尼》的演出，经过激烈的斗争，终于取得了胜利。

像世间一切事物一样，艺术模式既然有它的建构，就不能没有它的衰变。由于模式的创造者及其后继者才力的不同，各种艺术模式保持活力期限的长短，衰变过程的迟速，也会相对不同。短可以有数年，数十年，长可以到百年以上。清代的桐城派古文模式，前后就延续二百多年。那是因为开宗立派的方苞、刘大魁、姚鼐，在完成桐城派古文模式的建构中，能够各有创造，至姚鼐而总其成。当这种前期模式走向衰变时，又出现了曾国藩这样才力过人的大家，能以宏放雄健的气概和经世的作风，拓展了前期桐城派讲究雅洁，讲究考据、义理、辞章的狭小格局，从而为这个流派注入了生机，并把它推向中兴。由于曾国藩及其门人的“中兴”，遂使桐城派古文模式一直延续到白话文兴起的“五四”，才作为“谬种”被埋葬。

在当代话剧史上，北京人民艺术剧院可以说是一个成就很高的演出团体。它在长达40年的演出实践中，能够独树一帜，形成了自己独特的风格模式。观众和评论家交口称誉的所谓“人艺风格”，指的就是这个。学者们据此认为，北京人艺已经建立起一个有中国作风的民族化的话剧演剧学派。人艺的艺术模式，作为一种群体的风格形态，坚持从生活出发，重视细