



戏剧观念
戏剧美学
戏剧评论

陈恭敏
戏剧论文集

目 录

戏剧观念、戏剧美学论文

工具论还是反映论·····	(3)
——关于文艺与政治的关系	
“社会问题剧”浅探·····	(11)
佐临的戏剧观及导演艺术特点·····	(17)
戏剧观念问题·····	(46)
《西方现代剧作戏剧性研究》序·····	(60)
当代戏剧观的新变化(一)·····	(64)
当代戏剧观的新变化(二)·····	(72)
莎士比亚戏剧节给我们的启示·····	(82)
《探索戏剧集》序·····	(88)
试论悲剧美·····	(90)
美学研究中的一些迫切问题·····	(115)
戏剧美学与戏剧批评·····	(124)

戏剧评论

什么是陈白露悲剧的实质·····	(147)
------------------	---------

D1105/69

喜看《日出》换新装·····	(157)
从《胆大妈妈》看布莱希特的艺术特色·····	(161)
推荐革命历史剧《八一风暴》·····	(166)
漫谈《杜鹃山》的主题与情节构思·····	(176)
形象和矛盾的处理·····	(184)

——《红色宣传员》学习札记

向部队戏剧工作者学习·····	(193)
-----------------	-------

——看《南海长城》有感

发挥话剧创作的战斗性·····	(201)
-----------------	-------

——谈几部反映社会主义新生活的话剧创作

对《布谷鸟又叫了》一剧及其批评的探讨·····	(213)
关于一封未刊出的公开信·····	(241)
读胡可《习剧笔记》的笔记·····	(259)
论主题后行·····	(267)

——从《雷雨》重演谈起

话剧舞台上史与诗的结合·····	(273)
------------------	-------

——观《生命·爱情·自由》散记

评影片《陈毅市长》思想艺术上的成就·····	(278)
------------------------	-------

附：

论陈恭敏同志的“思想原则”和“美学原则”

——答陈恭敏同志·····	姚文元(292)
---------------	----------

后 记·····	(311)
----------	-------

戏剧观念、戏剧美学论文

工具论还是反映论

——关于文艺与政治的关系

文艺与政治的关系，是一个长期未能圆满解决的问题。“四人帮”把文艺为政治服务歪曲成阶级斗争、“全面专政”的工具，是出于他们反党篡权的需要。那么，为了革命的政治需要，我们是不是就可以不顾艺术的特殊规律，把文艺的反映论变成“工具论”呢？究竟应该如何理解文艺的特点及其社会作用？列夫·托尔斯泰写过一本书专门探讨这个问题。在《艺术论》中，托尔斯泰描绘了历代的哲学家、美学家对这个问题的混乱不堪、矛盾百出的种种见解。在西欧，从二千多年前的柏拉图、亚里斯多德开始，关于这个问题的争论就没有中断过。在我国也是如此，从周秦以来，各派意见的争论，留下了浩如烟海的论著。可以想见这个问题的复杂性。

文艺到底有什么作用？又怎样发挥这种作用？概言之，不外乎以下几种说法：

1. 艺术是对现实的摹仿，或现实的再现。其目的在于帮助人们认识客观世界。
2. 艺术是道德教化的工具，它服务于移风易俗，改造社会。
3. 艺术是人与人之间情感交流的手段，可以丰富人的心灵。
4. 艺术为了娱乐。满足美的欣赏。

应当承认,以上各种说法,都指出了艺术创作和欣赏活动的某一本质方面;但也都带有显明的局限性和片面性。我们需要批判地继承,取其精华、弃其糟粕。

长期以来,在我国流行另一种理论,把文艺的特点及其社会作用,概括为:文艺必须自觉地成为阶级斗争的工具。这种理论,从未引起过怀疑,被视为绝对真理。但是,在马列著作中,他们对文艺的特点及其社会作用的说法,比上述观点要广泛得多,深刻得多。当然,也正确得多。

当我国进入一个新的历史时期,大规模的群众阶级斗争已经结束,转入四个现代化的建设,这种“工具论”,更值得加以重新研究。

在阶级社会里,每一个人都一定的阶级地位中生活,各种思想无不打上阶级的烙印,文学家艺术家也不例外,因此,在创作中,必然有他的阶级立场和政治态度。不管自觉还是不自觉,他的作品必然表现出一定的思想政治倾向。但把文艺直接说成是阶级斗争的工具,显然是对文艺为政治服务的一种简单化、机械化的理解,是不符合艺术的规律的。文艺服务于政治,正如周总理指出的:“服务是用文艺去服务,要通过文艺的形式,文艺的形式是多种多样的……”。不可能一切形式都适于反映阶级斗争,这是其一。周总理进一步指出,“文艺为政治服务,要通过形象,通过形象思维才能把思想表现出来。……没有了形象,文艺本身就不存在,本身都没有了,还谈什么为政治服务呢?”^①从文艺的内容来看,为政治服务,即为工农兵和广大劳动者服务,在新的历史时期,也包括广大的

① 引自周恩来《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》,《周恩来论文艺》第78页,人民文学出版社出版。

脑力劳动者——知识分子。“服务”是什么意思呢？除了供给人民以精神食粮，还包含着表现他们的思想、感情、意志和愿望，反映他们的生活和斗争。所以，政治这个概念，含义是十分广泛的。而在不同历史时期，又有不同的内容。服务也不能简单理解为政治宣传，化妆讲演，宣传当然是需要的。但正如鲁迅所说：“一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺。”^①“工具论”对文艺为政治服务作了简单、狭隘、机械的理解。艺术的多种形式和体裁——如抒情诗歌、山水花鸟画、工艺美术……，以及不同题材——如描写家庭、爱情、道德和日常生活情趣，风俗人情的散文、小说，特别是那些并不直接表现政治内容的声乐器乐作品，以及童话、寓言等等，都是很难用“工具论”囊括一切，涵盖一切，都说成是阶级斗争的表现。于是，就有所谓“直接”服务与“间接”服务之划分，“有益”、“无害”、“有害”的区别。但这并不能真正从文艺的规律性上作出科学的解释。事实证明，“工具论”只能造出繁琐公式。

我们必须坚持唯物主义的反映论，把文艺作为人类社会生活在作家艺术家头脑中的反映的产物。艺术必须通过形象反映现实生活，才能达到影响群众思想感情的目的。它反映生活的形式是多种多样的，所产生的社会作用也是多种多样的。观众劳动之余买一张票走进剧场，并不是为了上政治课。“寓教于乐”之所以是艺术的规律之一，就在于艺术是人对现实的审美关系的最高形式，观众是去欣赏艺术的美，或者纯粹就是去娱乐的。不同年龄、职业、修养的观众，在看完一个戏或者一场电影以后，究竟感受到什么？体验到什么？想了些什么？那是

① 《鲁迅全集》第4卷第68页，人民文学出版社1957年版。

很不一样的。（这里只有两种反应是一致的：一种百看不厌，一种百厌不看。虽然，我们不能把票房价值当成唯一的标准，但它也是一种社会反应，不可忽视。）

作品的思想艺术价值，决定于它反映生活的深刻与丰富，艺术形式的和谐与完美。

艺术是现实的综合反映，但它并不是反映现实的一切方面、一切现象和一切过程。只有人，活生生的人，才是艺术反客的主要对象。既然人生活在一定的时代，一定的自然环境和社会环境之中，因此，艺术表现人也就表现人所生活在其中的时代和环境。在阶级社会中，阶级斗争是生活的主要内容之一，文艺要反映现实，要表现人，当然就必然也包括反映阶级斗争的内容。文艺既可以描写波澜壮阔的阶级斗争，也可以描写人民的日常生活。

在卡查洛夫的回忆录里，有一段关于列宁在1919年跟高尔基的有趣谈话。高尔基认为革命后的工农观众，只喜欢表现英雄主义的戏剧，而列宁却肯定地说：“他们也需要抒情诗、需要契诃夫，需要日常生活的真实。”这场谈话发生在国内战争最残酷的时期，列宁仍然主张艺术表现的多样性。列宁对文艺的党性是十分强调的，也用过“齿轮和螺丝钉”这样的譬喻。但紧接着的下面一段话却是我们常常忘记了的。他说：“文学事业，最不能作机械划一，强求一律，少数服从多数。无可争论，在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地。”①

马克思、恩格斯十分重视文艺对现实的认识作用。恩格斯说他从巴尔扎克作品中学到了许多有关经济方面的东西，甚至

① 列宁《党的组织和党的出版物》，转引自《红旗》1982年第22期。

超过了某些资产阶级经济学家的著作。但这是不是说巴尔扎克写的是一部“经济学”小说呢？当然不是。这只是说明恩格斯当时所关心的是巴尔扎克所描写的社会生活的经济方面。而在小说《人间喜剧》中，除了反映社会的经济方面，也反映了政治、道德、心理和日常生活现象。只要艺术家除了细节的真实之外，再现了典型环境中的典型性格，则他的作品，也必然对社会科学的研究有一定的认识价值。列宁同样十分重视文艺真实地反映生活，把托尔斯泰的作品说成“俄国革命的镜子”，深刻地反映了千千万万农奴对沙皇制度抗议的情绪。列宁正是根据反映论原理，把握了艺术的特点，才可能如此精湛地分析托尔斯泰作品所表现的一切矛盾性和复杂性。

马克思、恩格斯都批评过拉萨尔的悲剧《弗朗茨·冯·济金根》。马克思写道：“你的最大缺点，是席勒式地把个人变成了时代精神的单纯的传声筒”，^①恩格斯劝告他：“不应该为了观念的东西而忘掉现实主义的东西，为了席勒而忘掉莎士比亚”。^②马克思列宁主义的反映论，对包括艺术在内的一切意识形态都是适用的。而普列汉诺夫没有弄清楚这个问题：把艺术创作仅仅视为作家的阶级偏见，似乎艺术不是现实的反映，而只是作者主观思想的表现。作者完全可以凭主观意识去指挥艺术，作为“匕首”也好，“投枪”也好。反正，它是工具嘛！它可以不受客观生活的制约。

马克思说：人的本质是社会关系的总和。艺术描写人，正

① 引自马克思《致斐迪南·拉萨尔》，《马克思恩格斯全集》第29卷，第571页。

② 引自恩格斯《致斐迪南·拉萨尔》，《马克思恩格斯全集》第36卷，第382页。

是在人与人的社会关系的总和中加以表现的。

优秀的作家艺术家在自己的作品中创造出高度概括的艺术典型，反映出时代的历史面貌与社会面貌。这样的典型性格的创造，形象总是多方面的，不仅揭示出他的社会政治观点、表现其理想与意志，思想与感情，而且也反映出人物的文化修养、道德品质以及个性所特有的嗜好、习性、气质特点。只有写出有血有肉的活生生的性格，充分揭示其内心世界与精神面貌，才有可能创造出高度概括的典型。

艺术揭示人的精神世界，是创造活生生的性格的重要方面，它之所以重要，不仅因为人物的内心体验是产生艺术感染力的主要因素，某种典型的心理和体验，能为我们所理解和感受。因为我们是把它作为客观世界的反映来观察和体验的。典型的性格与心理，永远是和一定的环境、一定的生活条件相联系的。正是通过典型的性格与心理的三棱镜，我们看到了一定的时代与社会风貌，仿佛是时代与社会的一个缩影。作家艺术家能够深刻洞察和刻划主人公丰富的内心世界，就成为作品具有高度艺术价值的主要标志。

斯大林称作家、艺术家是“人类灵魂的工程师”。可以说，真正抓住了艺术社会功能的关键。可惜，我们却没有充分深刻地理解它。许多人只强调文艺是政治宣传，是阶级斗争的工具，常常把人物当作时代精神的简单的传声筒，或者就是自己主观概念的图解，忘记或是忽略了文艺描写人，主要是研究人的社会心理，展示其内心体验。他们把阶级斗争变成一种公式，人为地制造矛盾，“激化”矛盾，人为地设置人物之间正、反、主、次的关系。写工业，必定是方案之争代表两条路线；写农业，必定是中农动摇，地主复辟，而且，都少不了暗藏敌人的破坏；写军事题材，只见炮

火连天，硝烟弥漫，看不到战斗者的内心世界和情感体验。

最近，电影界发生危机，粉碎“四人帮”两年多，还没有拍出一部为群众所欢迎的新片子。反特片风行一时，不仅事件不真实（多数是偷没有机密的机密图纸）；心理不真实；连起码的生活细节和背景环境都不真实。一些少数民族片。也是情节大同小异，搞点少数民族歌舞，用花花绿绿的奇装异服招睐观众。戏剧情况稍好一些，短篇小说突破较明显，主要原因，是作者思想比较解放，冲破了一些禁区和难区，政治性与真实性结合得比较好，敢于写内心矛盾，甚至悲剧冲突。这一类作品的政治倾向十分鲜明，但它是通过情节与场面自然而然流露出来的。

比较好的作品总是描写了个人命运和内心冲突的。有人认为这是批判现实主义的旧手法，主张生活在社会主义时代的人，不应该过多地去表现个人的内心感受与个人的命运和遭遇，而应该着重写社会势力之间的斗争。这种人忘记了或是忽略了艺术的根本特性，艺术描写的恰巧只能是个别环境中的独特的个性，他在个人命运与遭遇中所产生的内心体验和内心冲突。如果这个人的个性、命运、体验与冲突是典型的话，它必然是不同社会势力之间的斗争的概括与集中，而社会冲突不管规模多么巨大，也还是只能通过性格冲突具体表现出来。如果不是通过个别反映一般，则艺术形象就无从产生。

作为站在一定立场的作家、艺术家，他不单是客观地反映生活，他还要解释生活和评价生活。这个解释和评价，如果揭示了事物的本质，符合生活本身的规律，就具有客观真理的性质。作品中的思想倾向，既然反映出作者的社会政治观点，那是不是说，艺术中的思想倾向，完全是作者的主观观念呢？根据庸俗社会学的观点看来，仿佛艺术家之所以创造某一人物形

象，不是为了反映客观现实，而是为了表现主观观念。这显然不符合现实主义的根本原则。

毫无疑问，作品的思想内容与作者的思想倾向，并不是一回事，不能把两者混为一谈。这就涉及到内容的客观意义和作者的主观评价。作家艺术家当然不是纯客观地描写生活，他根据自己的社会理想——在阶级社会中，主要是他的阶级观点，特别是政治观点——来选择题材，挖掘主题，并对生活现象作出评价。如果作者的评价符合历史的本质与现实的客观规律，则主观思想与客观真理是一致的，或接近的。反之，则发生主观与客观的矛盾和分裂。

“四人帮”的“主题先行”、“从路线出发”，不但在政治目的上是反动的，在创作方法上也是头脚倒置的。表面看来，他们很突出政治倾向和主题思想，但是，既然他们的主题思想不是来自生活，他们的形象全凭主观臆造，则这样的创作，只能是主观与客观的分裂，思想与形象的瓦解。

我们反对反动的“主题先行”论，是不是能容许为了革命的政治宣传而违反艺术规律的公式化概念化的创作方法呢？显然不能！对素材作逻辑的分析与推理，经过抽象化的概括得出主题思想，再用形象图解主题思想，这就是常见的“形象图解”法，是产生公式化概念化作品的重要原因，也是把为政治服务简单化、庸俗化的必然结果。

周总理号召我们研究艺术的规律。其重要性，即在于此。

（原载《戏剧艺术》 1979年第1期）

“社会问题剧”浅探

我国的话剧舞台，目前流行两种体裁：问题剧和情节剧。1979年，曾经引起社会轰动的问题剧，到了今年，逐渐为情节剧取而代之。“满城争看绣花鞋，全国竞演彩云归。”就是这种趋势的写照。谁也说不清，这到底是好还是坏。体裁就是体裁嘛！即便是纯粹娱乐性的轻喜剧、滑稽戏，只要能给人以愉悦，也是需要的。情节剧也并非“无思想性”或“趣味低劣”的同义语，有各种各样的情节剧，何况我国观众历来就爱看情节曲折、悲欢离合的戏，把哭湿几条手绢当作一种享受哩！西方现代美学流派中有所谓“非戏剧化”、“非情节化”的主张，是否合乎我们的口味，不得而知，因为我们没见过这类戏。

情节剧取代问题剧，是否包含着某种内在原因？

根据我有限的见闻，觉得可能有两点值得探讨：一是问题剧，至少是某些问题剧，有些过于强调“问题”而排斥情节，在观众中引起一种反拨性的趣味转移，也就是说，想换换胃口；二是问题剧出了点不大不小的问题，譬如“展览犯罪”啦，“同情骗子”啦，诸如此类。在舆论的压力下，还是绕开问题为妙。否则……

两种不同体裁，要比个高低，那是很可笑的。世界舞台

上：好的戏都一样妙，不好的戏各有各的不妙处。

好的戏都有一个共同点：不论问题也罢，情节也罢，都服从于塑造鲜明的人物形象，而不好的戏，缺点与失足处，就各不相同了。

我没有考证过，社会问题剧在我国是不是从30年代演出易卜生的《娜拉》（又名《玩偶之家》）开其端倪，而后流传至今的。但有一点是可以肯定的：易卜生的客厅剧的演出形式，占领我国话剧舞台竟达半个世纪之久。这也足以证明我们的戏剧观是多么保守和僵化。易卜生也并不是专门写社会问题剧的，他既写过历史剧和诗剧，也写过有浓厚象征色彩的哲理剧。他写的社会问题剧，是充满心理刻画、富有人情味的，并不是写不同社会观点的“代表”，人格化的观念。他写的人物，多数是有原型的，不少是他极为亲密的朋友。他们对他们非常熟悉，观察也十分细致。正因为这样，他有一次不同意某个女演员演剧中女主人公，只因为她的手和他写的女主人公不同。我们只注意到易卜生善于通过高度集中的戏剧冲突，非常概括地反映社会问题的剧作技巧，从剧作形式和演出形式方面借鉴多（为此还写过不少编剧技巧一类的书和教材）。真正研究他的剧作美学思想则是很不够的。我们的某些社会问题剧是经过政治过滤而变了形的。它确实净化了某些东西：如抽象的哲理、隐秘的情欲……之类。但却增加另一种特色：人物被蒸馏过以后变得清静，只剩下政治观念了。

观念本身从来是没有戏剧性的。任何时候，都不能把不同观点的辩论当作戏剧冲突的实质。辩论是不是有戏，完全要看是什么人，在什么情境下，为了什么展开辩论，辩论能否表现出性格和性格的撞击、能否引起情节的戏剧性变化。如果不是

这样，而只是为了让人物做某种思想观念的传声筒，直至让人物代表作者去教训观众，那就超越了戏剧学的范畴。

某些问题剧陷入“逻辑思维的图解”，显出“人工的雕琢”，关键在于不是从塑造人物出发，而是为了论证一个问题，“把思想性简单地理解为某一个问题是非观”（曹禺语）。问题倒是从生活中发现或提炼出来的，但作者对生活的思考，并不常常是伴随着形象（人物、事件、情节）同时酝酿成熟的。在现实生活中的社会问题，可以从政治、经济、哲学、法律等不同角度去探讨它、分析它，评价其是非。而艺术地掌握世界的方法有别于理论的或其他方式，就在于一切以人为中心，一切是为了人的。既然人生活在特定的时代环境之中，生活在一定的人与人的关系之中，作家从对现实的生动观察中所探索到的问题、引伸出来的思想，都只能包含在他的艺术形象之中，而且，只有通过形象才能传达给观众。形象和现实的联系总是比概念和现实的联系更直接、更丰富、更具体。某些社会问题剧之所以产生概念化，除了提出问题和解答问题之外，没有留下难忘的人物和耐人寻味的哲理，原因就在于思想与形象的脱节。好的社会问题剧则不然，从一开始，作家的注意力就集中在人物上，某一个别人物的遭遇和命运引起了他的深切关注，使他激动不安，在探索的过程中，他发现类似的人物有着类似的遭遇，经过深刻的研究与分析，他从个别中看到了一般，看到了某种典型的现象。社会问题正是从人物与环境、人物与人物关系的不协调中产生的。总是从特定的事件中产生的。因此，问题也只能通过人物的命运折射出来，而不能是纯理性的抽象分析去获得的。重要的是酝酿、形成主题的过程中，一刻也不离开形象思维，严格遵循人物心理行为、人物与环境、人

物与人物关系的逻辑，而不是让人物成为作者论证问题是非的工具和傀儡。

记得高尔基曾说过：“除了文学才能以外，戏剧还要求有造成愿望或意图的冲突的巨大本领，要求有用不可反驳的逻辑迅速解决这些冲突的本领，而指导这种逻辑的并不是作者的随心所欲，而是事实性格，感情本身的力量。”^①某些问题剧常常为了问题而随意摆布人物，不注意研究人物的心理行为逻辑，而是把人物纳入预先想好的现成情节公式里去。有时问题的提出是有力的，证明作家观察的敏锐，但一旦冲突展开，就露出了人工雕琢的明显痕迹，作家就开始强制人物了。那种“一项工程、两条路线、三个回合”的布局套子，纠缠于对立观点的辩论，唯恐扣不紧主题，时时、处处、事事都要点题，不敢越雷池一步。“问题”就成了魔障，变成一种抽象的、枯燥乏味的东西了。

特别暴露问题剧的共同弱点的常常是在结局的处理上。今天的问题剧不同于旧时代的问题剧：过去剧作家可以只提出问题而不一定解答问题，而且确实也找不到问题的答案。如娜拉出走以后怎么办？她走向哪里去？作者把问题向社会提出，由观众去思考和回答。而我们的作家总期望问题得到解决，或指出解决的途径。因此，就不得不用一定的篇幅描写问题的解决。但要做到高尔基所说的那样：“迅速地、用无法抗拒的逻辑来解开这些冲突”，并用“事件、人物、感情本身的力量”是极不容易的，我们常常在这种时候就显得捉襟见肘，力有不逮了。

曹禺同志在《戏剧创作漫谈》一文中希望剧作家们“不要

^① 引自《给大田院田田田的信》，《高尔基论文学》（续集）第206页，人民文学出版社1979年版。