

中西

戏剧审美

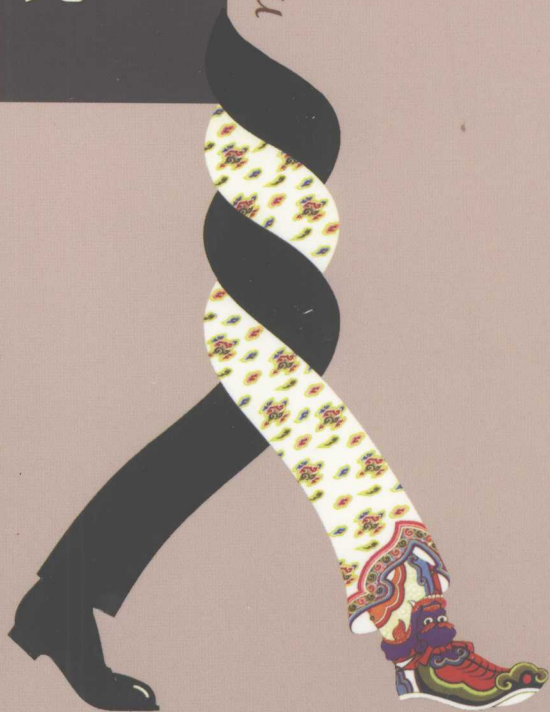
陌生化思维研究

邹元江 著

ZHONGXI XITU SHENMEI
MOSHENGHUA SIWEI YANJIU



人民教育出版社



戲劇

中西 戏剧审美

邹元江 著

ZHONGXI XIJU SHENMEI
MOSHENGHUA SIWEI YANJIU

陌生化思维研究



人民出版社



责任编辑:张伟珍

封面设计:肖 辉

内 容 简 介

图书在版编目(CIP)数据

中西戏剧审美陌生化思维研究/邹元江 著.

-北京:人民出版社,2009.2

ISBN 978-7-01-004586-3

I. 中… II. 邹… III. 戏曲-艺术美学-对比研究-中国、西方国家
IV. J801

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 211791 号

中西戏剧审美陌生化思维研究

ZHONGXI XIJU SHENMEI MOSHENGHUA SIWEI YANJIU

邹元江 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

北京龙之冉印务有限公司印刷 新华书店经销

2009 年 2 月第 1 版 2009 年 2 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:28.25

字数:430 千字 印数:0,001-3,000 册

ISBN 978-7-01-004586-3 定价:50.00 元

邮购地址 100706 北京朝阳门内大街 166 号

人民东方图书销售中心 电话 (010)65250042 65289539



序

邹元江的博士论文《中西戏剧审美陌生化思维研究》是在八年前顺利通过答辩的，但是在我的记忆中，他当时并没有表现出丝毫成功的喜悦，反而显得心事重重。我是读过他的论文初稿的，我知道他在小学、中学阶段就主演过多部全本戏曲和话剧大戏，大学时还创作过多部话剧和电影剧本，发表过多部中篇小说，但没料到他在美学和哲学上也钻研得如此之深，并且将这些高深的学问与他的戏剧剧场体验结合得如此紧密，使人不由得为之击节叫好！自那以来，整整八年，他和我闭口不谈他的戏剧美学，而是埋头于他的论文修改，直到现在见到摆在我案头的这部四十余万字的专著稿。翻阅之余，我才意识到他沉潜八年所做的工作有多么繁难和厚重。与他的博士论文相比，这部专著不再只是一个思路的大致轮廓框架，而是羽毛丰满、层次细腻、论证严密的一个体系，这个体系的主体，我想可以概括为“中国戏曲美学的还原论”。作者通过深入细致地考察西方传统戏剧美学以及近现代西方戏剧理论的深层哲学依据，以及比较和对照中西戏剧中大量技术性细节，对20世纪二三十年以来以梅兰芳为代表的中国戏曲理论进行了全面的反思和清理，指出梅兰芳戏剧理论并不是中国传统戏曲美学的原汁原味的体现，而是经过西方戏剧理论的裁割和改造所形成的一个杂交品种。这一发现在我看来对半个多世纪中占据统治地位的中国主流戏曲理论具有天崩地裂的颠覆作用，它涉及众多的戏曲理论大师和名家，以及各个不同层次上的中国戏曲票友，使他们七八十年来对中国戏曲的解释一下子失去了立足点，使他们引以为自豪的中国戏曲美学特色成了借来的戏装。我知道元江为什么心事重重了。他所面对的是一个由他个人之力几乎是不可能完成的沉重的任务，即对中国戏曲界近百年来积重难返的传统戏曲美学的自我认



识加以彻底反驳和颠覆，能否承担起这一艰巨的任务，不仅仅取决于一个人的能力，更取决于勇气。

毫无疑问，“五四”以来的中国思想界和学术界是一个各种思想体系和理论建构如雨后春笋般冒出地面的时代，在西方分门别类的“科学”的阳光普照下，我们中国人突然发现我们传统中从来都不缺乏西方的每一种理论，缺乏的只是把它们“分科”加以整理而已。而这整理的法子，又是西方人现成地给我们准备好了的，只需我们照样搬用就是了。就这样，我们几乎是在一夜之间就拥有了和西方各种理论相对应的中国哲学史、中国科技史、中国美学史、中国伦理学史、中国政治学说史、中国逻辑史、中国认识论史……以及对所有这些“通史”加以概括提炼而得出的各种有中国特色的专门学问（中国哲学、中国科学方法论、中国美学、中国人性论、中国认识论、中国辩证法等等），和由这些学问中总结出来的各种民族精神特性。在这里面，“中国戏曲美学精神”是一个在学术界几乎没有多少疑义、但其实充满着诡异和神秘的概念，人们陶醉于用一切从西方获悉的戏剧美学理念来比附中国戏曲的特点，从亚里士多德、黑格尔到斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特，甚至海德格尔和德里达，一股脑儿全都吸纳进对中国戏曲的解释框架中，并以中国戏曲审美精神有如此博大的“包容性”而沾沾自喜。当然，我并不否认所有这些努力都是必要的和卓有成效的，所有这些解释不论怎样充斥着误解和误读，但毕竟也催生了一大批杂交理论的诞生，并具有一定的“杂交优势”。例如说，我们虽然在这样一种系统化了的杂交型戏曲理论指导下并没有产生出真正称得上戏曲大师的艺术家，但这种戏曲理论却对世界戏剧美学作出了贡献，对西方戏剧理论和戏剧艺术家产生了重要的影响。但问题恰好在于，为什么这一套一套的新鲜理论对我们自己的戏曲艺术创作，除了“文化大革命”中八个“样板戏”那样的怪胎外，并没有产生应有的引导作用？撇开意识形态的干扰不谈，即使从纯粹理论的角度来说，这些理论也没有培养出真正能够代表中国传统戏曲审美精神的大师级人才来，反而使我们现存的戏曲艺术日益丧失了传统的审美特色，显得不伦不类，不中不西，干枯乏味。

问题的症结在哪里？作者在书中指出，当梅兰芳等一大批传统戏曲艺术造

诣深厚的艺术家用西方戏剧理论来理解和改造自己的艺术观并指导自己的艺术实践时，他们实际上凭借的并不真正是西方艺术精神的理论指导，而是他们自己几十年在中国传统戏曲艺术氛围中练就的“童子功”，所以他们仍然还能够创造出骄人的艺术成就来；而当他们的后继者企图凭借他们总结出来的“舞台经验”而成“体系”地学习和贯彻这些理论时，中国戏曲艺术的衰落就是不可避免的了。在这方面，无论是引证布莱希特还是斯坦尼，爱森斯坦还是梅耶荷德，都完全无济于事。作者的意思是，中国戏曲目前的出路并不是急匆匆的来“戏改”，而首先应该是要通过一种类似于“休克疗法”的手段来正本清源，回到传统戏曲所曾经达到的黄金鼎盛的时代去体会古人的艺术创造和欣赏趣味，以便从原汁原味地解读中国戏曲的审美精神。作者为此对中国传统戏曲与今天人们强加于它的那些解释进行了极其细致的剥离，从传统舞台的型制、大小、营造法式和功能，到服装道具、幕布背景、“检场人”设置、“自报家门”和剧情提示，到演员的唱、念、做、舞、打、身段、台步、脸谱，以及“导演”的可有可无、“故事”的可断可续、“情节”的可松可紧、“排练”的可细可粗……无不分析、叙述得丝丝入扣、点点到位，仿佛作者本人就在戏台上现身说法。作者以其具体而丰富的戏曲专业知识和精辟的理论分析向我们证明，中国现代戏曲中已形成体制的导演制、排练制，以及按照“三一律”而制定的剧本写作和舞台调度原则，还有按照“摹仿论”和“体验论”而提出的演员修养和表演原则，无一不是由西方戏剧理论生搬硬套在中国戏曲艺术之上且限制和破坏传统戏曲艺术本身特点的发挥的。这种论断，真是使稍有一点中西美学和艺术学知识的人触目惊心！就拿梅兰芳先生最为得意的“表情论”来说。由于受到冯幼伟、齐如山、李释戡、吴震修等现代文人学士从西方戏剧中得来的观点的影响，梅先生十分相信戏曲演员在台上通过表情真实地传达角色的情感是戏曲艺术首要的任务，而要做到这点，演员又必须遵照“情感的逻辑”和现实生活的“合理性”（“合道理”）原则悉心体验角色人物的内心情感变化，势必做到演员与他所饰演的角色“合而为一”。这就无形中走上了斯坦尼斯拉夫斯基“体验派”的“演员自我修养”的轨道，而丢失了中国传统戏曲艺术本身的基本原则。但由于梅先生本人仍然深深浸淫于中国传统的戏路，他所已经形成的艺术程式与他主观上



所推崇的体验派的戏路就处于格格不入之中。然而,正是这种格格不入,使得西方戏剧艺术大师们包括斯坦尼本人大大为惊异甚至倾倒,他们从中看到了一个完全不同于他们的戏剧美学原则的美的魅力。1935年,当梅兰芳一行访问苏联时,让整个西方戏剧界权威们感到震撼的不是他的“表情”和“体验”,而正是他那种目空一切的表演素质,他可以在任何场合下,不需要任何感情的酝酿,就在客人们面前即兴表演起自己的拿手好戏来。布莱希特因此而催化了自己的“陌生化”戏剧理论,并且阴差阳错地把这种中国戏曲家们自认为属于改造得还不彻底的低层次的艺术手段鼓吹为最先锋的艺术理论。中西戏剧艺术家们的这种互相误读的例子在书中比比皆是,可贵的是,它们表明作者并没有因为西方戏剧大师的吹捧而忘乎所以,而是认真分析了他们崇尚中国戏曲艺术的理由,到处指出他们的这种推崇固然眼光锐利,却仍然是建立在西方戏剧理论的偏见基础之上的,而并不是真正对中国传统戏曲艺术有了深刻的把握。在国内学术界,不仅是戏剧理论,也包括其他各个涉及中西文化比较的领域,人们通常是一听说西方人也看重我们传统的某个方面就心下大畅,喜形于色,陡然觉得自己有了面子,却极少有人如元江这样保持清醒的头脑,对人家的夸奖进行有深度的理论分析的。

当然,这样说,并不意味着中国传统戏曲艺术就根本不需要表达感情(表情)了,在这方面,我以为元江的看法稍有偏颇。一切艺术都需要表情,按照我的美学观,传达情感是一切艺术的本质。但中国艺术精神的确不看重直接把感情传达给他人,它看重的是把感情传达给他人的那种“程式”,用元江所喜欢用的术语来说,不看重“是什么”,而看重“怎是”(怎样是)。例如,中国戏曲琢磨了一千年,已经把各种表情都琢磨透了,用什么样的程式表达什么样的感情都有了一定的规范。当一个西方人看到中国演员用牙紧紧咬住一络头发来表达内心的痛苦时,他会以为这是演员对角色情感的绝妙体验和震撼人心的表达,但对于一个看惯了京剧的中国观众来说,这只不过是一种表达痛苦的定式而已,他们更关注的是演员的功夫做得是否到位。所以,毫不奇怪,中国戏曲中一个不到十岁的小姑娘就可以把潘金莲的风骚淫荡演绎得惟妙惟肖,一个几岁的小男孩也可以让包公的凛然正气冠盖全场,没有人会认为这种表演不适

合小演员们的年龄。因为按照中国戏曲的原则，演员并不需要去理解角色、体验角色的内心，只需按照程式而进入角色的“行当”就行了。但尽管如此，中国戏曲表演仍然不能说与表达感情无关，而只能说，中国戏曲所表达的感情更多的是大众已知的感情，更偏向于康德所说的“共通感”，因此人们所关注的更多地是“如何”把这种众所周知的情感表达出来，而不是去努力分辨这种情感在角色内心所具有的特殊情调。中国戏曲的表演即使有特殊的情调，也主要不是所演角色的情感的情调，而是演员自身的情调，是演员凭借其天赋和功夫而在既定程式上所表现出来的修改和偏离；而观众所欣赏和为之疯魔的，也正是这种演员个人的天赋和功夫。^①

很显然，传统中国人对情感的理解是很日常的，喜怒哀乐，人之常情，就像春夏秋冬四时交替一样，本身并没有什么个人的特殊性，也不值得去大力挖掘和深入体会。戏曲的题材除了忠孝仁义之类的道德共识外，就是这种人同此心、心同此理的“共感”。所以，正如中国儒家文化把人的自然情感规范化为等级分明的“礼”一样，中国戏曲也早就把人的情感表达规范化为一整套程式（如脸谱）了。但艺术的表情功能并未丧失，而是在“如何表情”上留下了广阔的余地，为演员的天才和美的创造展示了不同于西方艺术的另类空间。我历来对儒家传统文化把人内心的自然情感（亲情或仁爱）规定和僵化为必须遵守的外在的宗法等级的“礼制”展开猛烈的批判，对道家和禅佛把人的特殊情感归于无情的自然或“空”也痛下针砭，但唯独对渗透了儒、道、佛思想的中国艺术精神网开一面。之所以如此，也正是因为看到了中国传统艺术与传统道德观和人生观的不同，它包含着某种人性的美的永恒因素，已经成为全人类的精神财富的缘故。我曾在《黄与蓝的交响》中把艺术视为“在一个异化社会（阶级社会）中促进人性同化的因素”，它的最终使命是“统一整个人类的情感”^②。

① 曾听一位老者说，有次看梅兰芳演《霸王别姬》，虞姬一出场，刚一亮相，台下就响起一片叫好声和雷鸣般的掌声。老者当时不明白，以为观众在瞎起哄：人家连表演还没有开始，光做了个亮相动作，有什么可叫好的？但有内行票友告诉他：你要看虞姬那把剑，你注意那举在空中的剑尖没有？就像铸就的一样纹丝不动！这种动静之间所蕴藏的功夫，就是中国戏曲艺术的美之所在。

② 参看我与易中天合著：《黄与蓝的交响——中西美学比较论》，武汉大学出版社2007年版，第341、343页。



至少，任何一个民族的艺术都是沟通人类情感的一个不可或缺的要害。正因为如此，我对元江努力追寻中国戏曲文化的“原汁原味”的这份执著倍感钦佩。人类各民族文化在其不断前行和发展的过程中沿途遗失了多少瑰丽的珍宝，那些当年盛极一时的文化盛况也曾经激动过无数追求自由的灵魂；而在今天，虽然时过境迁，它们一度滋生的土壤已经不再，但作为人类曾经体验过的美的激动，它们也应该永远保持在人类的记忆中，供人玩味和揣摩。这就如同马克思把古希腊艺术看做人类艺术的童年，称之为“一种规范和高不可及的范本”一样，一切古代艺术成就都是人类精神宝库中的宝藏，应当好好保存。

但另一方面，我也不赞成把人类艺术在当代的发展全部局限在对传统艺术的单纯恢复和持守之上。应当说，守成和发展这两方面是并不矛盾的。前人的艺术无不是经过长期摸索和探索逐步形成的，而作为时代的艺术家，当然也有责任在前人的基础上继续探路。所以，我以为，梅兰芳等人从西方戏剧理论中借用某种戏剧因素（不论是自觉还是不自觉的）来激活中国传统戏曲中的某种可能性，这样的尝试还是值得肯定的。虽然我认为元江对这种“以西化中”的倾向的批评完全正确，而且极为深刻，但这并不说明这种倾向在大方向上有什么错误，而只说明他们误解了自己的创新。当他们自以为在为传统中国戏曲建立一套富有“民族特色”的理论体系时，他们其实已经将真正民族的文化原型遮蔽甚至遗忘了。他们实际上顶多是在将中国传统戏曲与西方戏剧精神作一种嫁接，而更糟糕的是，他们在这种嫁接中没有把握好分寸，离开了中国传统戏曲的基本精神，使之成为了西方戏剧理论的一种仿造，一种“西洋话剧加中国唱腔”的拼凑。元江以极其敏锐的眼光发现了这一错误，甚至可以说“解构”了多年来被推崇到无以复加的“梅兰芳表演体系”，但他丝毫也没有否定梅兰芳在戏曲艺术上的成就。他只是认为，这些成就不能说成是“梅兰芳表演体系”的必然结果，而只不过表明梅兰芳除了自身天赋和扎实的“童子功”外，在戏曲艺术上的确勇于探索罢了。梅兰芳在理论上的失败并不妨碍他在艺术上获得巨大的成功，但反过来，正是由于他在艺术上的成功，却给他的理论笼罩上了一圈神圣的光环，严重束缚了后人在艺术上的真正创新。在戏曲艺术的百花园里，如果真正允许“百花齐放”的话，本来是不会出现这种情况的，正如紫罗兰和玫瑰都

会发出自己的芳香一样，原汁原味的传统戏曲和中西结合的改革戏曲甚至“以西化中”的创新戏曲都可以同时并存，互相吸取，没有什么能够定于一尊。当然，这样做在理论上的澄清是必不可少的。至少，我们不应该用一种已经是非本土的戏曲理论冒充本土戏曲精神的全权代表，或用一种片面的戏曲精神遮蔽另一种具有独特文化品格的戏曲精神。元江这本书的重要理论贡献之一，我认为就在于此。

对于从事戏曲创作或研究戏曲理论的人以及一般戏曲爱好者来说，本书一个主要的难点可能在于对西方戏剧美学“陌生化理论”及其哲学根基的考察。“陌生化理论”是西方20世纪初随着俄国形式主义美学而兴起的一种戏剧理论，它反对戏剧理论中长期占据统治地位的摹仿论、体验论、表情论，主张将这些日常生活中人们所熟悉的东西排除在艺术家的考虑之外，而只注意人们平时所忽视或习焉而不察的有意味的形式，以一种惊异的眼光重新看待熟悉的事物，以获得对事物的全新的感觉。这派理论的最主要的代表当数德国著名的戏剧家布莱希特，他作为一个马克思主义的信徒，特别重视马克思的异化理论，并从中发展出自己的陌生化理论。围绕布莱希特的陌生化理论，作者几乎追溯了整个西方戏剧理论史，从亚里士多德到黑格尔，以及现代的那些戏剧理论大腕们（戈登·克雷、斯坦尼、梅耶荷德、皮斯卡托等等），但所有这些都是为了要么作为对照，要么作为旁证，以便突出布莱希特戏剧的陌生化原理。这种原理一反西方摹仿理论把演员视为角色的替身或传声筒的古老传统，强调演员与他的角色保持距离，强调表演者的“表演性”和对角色的旁观态度甚至评论者的态度，因而不是要打动观众的感情，而是要调动观众的思想。所以，布莱希特不重视戏剧中的情感的“逼真性”，认为这只不过是对观众的一种高明的欺骗；他主张一切都应该透明，拆除掉面对观众的“第四堵墙”，甚至主张预先把剧情和结果宣布出来，以造成演员与角色、角色与观众之间的“离间效果”和对话空间。所有这些看法与中国传统戏曲强调演员在舞台上是在“演戏”而不是介入剧情和人物情感，有异曲同工之妙。但在将布莱希特的这种离间效果与中国传统戏曲中的离间效果相比较时，作者敏锐地指出了两者的本质差异，即前者仍然是立足于西方自亚里士多德以来的认识论，认为陌生化其实是一种更高层次上的新的认识，“陌生化是真正令人熟悉的”；而后者则是立足于中国传统



的寓教于乐的伦理教化角度，运用审美的“意取尖新”的愉快感和惊奇感来使人习惯于情感的伦理模式（程式）。

作者这种犀利的眼光也表现在探讨陌生化戏剧理论的哲学基础方面。在这个问题上，作者看来是下了大功夫的。他从陌生化的本质追溯到“负的言说”和辩证的“否定”，涉及胡塞尔的“非在场性”（空乏之域），萨特的“欠缺性”（匮乏），海德格尔的“绽出”和“澄明”（Lichtung），普列斯纳的“偏离中心”，以及中国老子的“大方无隅”、“大盈若冲”和庄子的“唯道集虚”等视阈。我们在这里看到中西两种思维方式在现代的接近和交织，但同时也意识到双方的内在差异。我曾指出过，中西哲学在起点上的根本差异在于“以有开端还是以无开端”^①，因而由此发展起来的西方传统哲学的主流是“崇有”的哲学，中国传统哲学的主流则是“贵无”的哲学。但这一分野在20世纪以来的现代哲学中已经有了一个反转：西方当代哲学有更多的哲学家强调“虚无”的重要性，而半个世纪来的中国哲学界则对“存在”决定一切的作用推崇到了迷信的程度。然而，在人们借助于西方现代的虚无主题回忆起中国古代的“以虚观实”的思维习惯时，不论中西论者，都极容易忽视这两种虚无观背后由历史传统积淀下来的深层含义。本书以戏剧艺术以及相邻艺术门类如美术、诗歌的大量事实为证据，对这种混淆作了仔细的澄清。作者所举的中国的例子如美学大师宗白华先生，他在其《中国艺术表现里的虚与实》一文中把虚实关系比拟为“自然主义”（实）和“形式主义”（虚）的辩证统一的“典型化”关系，这就完全曲解了中国传统艺术中的“虚灵的空间”的真实含义。西方的例子则有贡布里希，他对中国艺术中最常运用的“空白”作了这样的猜测：“或许恰恰是中国艺术的视觉语言有限，又跟书法是一家眷属，鼓励艺术家让观赏者进行补充和投射。”元江当即指出这是一种“误读”，中国艺术中的空白不是让人填补的背景的空白，而是有生命发散的空白，是精神飞扬的空白。这令我想起五年前我在杭州的一次“现象学与艺术”的国际学术会议上的发言。针对会上有人提出海德格尔的“林中空地”（Lichtung）与中国艺术中的“留白”、“飞白”

^① 参看邓晓芒著：《思辨的张力》，湖南教育出版社1998年版，第156页。

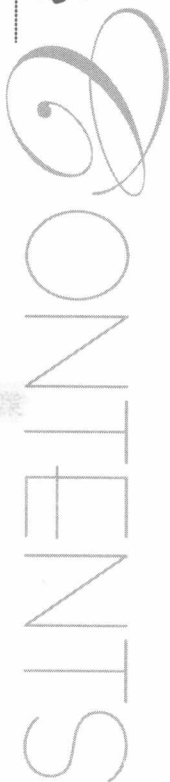
和“计白当黑”有相通之处，我认为两者实际上是完全不同甚至相反的。因为海德格尔的“林中空地”是有待“聚集”（Versammlung）之地，是容纳光线透入之地；而中国艺术中的空白则是透气之处，是向外发散之处，它体现了老子所谓“有生于无”的本无精神。这一区分曾得到与会者广泛的同意，我在此也提供给元江，以便就这个问题作更进一步的思考。

正是在与西方戏剧理论、包括与最接近于中国戏曲原则的布莱希特等人的戏剧理论的对比中，元江总结出了中国戏曲的最突出的特点：“戏曲演员的‘扮演’并非‘很切合剧情地扮演’，而是通过行当程式化这个中介‘偏离剧情地扮演’。戏曲演员也不是扮演‘那个剧中人’，而是扮演‘那类剧中人’。这可理解为戏曲艺术的局限性，但也正是对这种局限性的认同和对‘双重任务’的放弃，才更加突显了戏曲艺术纯粹的审美品味。”“‘表演行当，就使演员与角色之间具有了‘行当’这个中介的‘间离性’。正因为具有了这种‘间离性’，才存在一个冷静的评论者和叙述者。这是中国戏曲艺术与西方戏剧艺术的根本差异！”综观全书，元江在对西方戏剧美学理论和中国传统戏曲精神的这一马拉松式的分梳中，已经不再是简单地同或异的比较，而是从同中看出异，又从异中看出同，再从异中之同中看出更深一层的同中之异来。经过这样反复比较，以人观己，以西鉴中，应该说，元江对中国传统戏曲艺术精神的自我把握较之以往论者大大深入了一个层次。做到这一点的难度极大，论者须对中、西方双方的实情都有精深的把握，并对异己的、陌生的东西有同情的理解（这本身就是“陌生化”原理的体现）。常常听人说，我们中国人要是过于热衷于西方的东西，就会把自己老祖宗的遗产丢失了。这实在是迂腐之见。元江的理论探索说明的是，只有当我们认真地吃透了异己的西方文化的精髓，我们对我们自身文化的本质（包括其长处和局限性）才会有真正深刻的自觉；而那种关上大门自我欣赏的态度则并不能真正把握自己的客观形象，只能是扭曲的、漫画式的自大。一百年来中国人面向西方进行文化自省的历史，无不印证了这一“使熟悉的东西陌生化”的规律。

邓晓芒

2008年7月16日，于武昌珞珈山

目录



CONTENTS

序

邓晓芒 / 1

导 言

1

第一章 偏离与陌生化

31

第一节 艺术与陌生化

31

第二节 形式与陌生化

37

第三节 偏离与陌生化

54

一、对实用语的偏离

54

二、对规范化的偏离

64

(一) 背离常规

65

(二) 偏离规范

67

(三) 突破范式

70

三、对历史性的偏离

81

(一) “本事”与“情节”

81

(二) 历史与重构

92

(三) 问题与反思

96

第二章 限制与陌生化

105

第一节 史诗剧限制的基点

106

第二节 史诗剧限制的困惑

111

一、艺术与科学

112

二、娱乐与教育

115

三、道德与讲坛

128



第三节 戏剧限制与陌生化	146
一、非限制戏剧的局限	146
二、被限制戏剧的难题	156
(一) 现象与还原	157
(二) 整一与间断	160
第四节 限制与陌生化效果	166
一、自由与陌生化效果	166
二、限制与陌生化效果	172
(一) 人物模仿的限制	173
(二) 事件表现的限制	182
第三章 陌生化的否定性	201
第一节 三种陌生化	201
第二节 陌生化三义	207
第三节 “负”的言说与“见”	216
第四节 陌生化之否定	221
一、非对象化	221
(一) 物化与外化	221
(二) 意象与物性	224
(三) 虚无与空地	228
(四) “在”与“异在”	231
(五) 生命与抽象	235
二、非在场性	244
(一) 空乏之域	245
(二) 空的空间	254
第四章 陌生化的反思性	301
第一节 “整一”、“综合”辨	301
一、“整一性”的神话	302
二、“综合性”的空泛	305



三、“并列体”的自由	307
第二节 “京剧精神”辨	313
一、“表情”追求的疑惑	314
二、“体验”表现的悖谬	319
三、“局限”内蕴的特性	325
第三节 “三大体系”辨	333
一、“体系”认同的困难	334
二、“体系”阐释的歧义	341
第四节 “戏曲导演制”辨	349
一、对一个文本的分析	349
二、对相关问题的思考	355
第五节 “风格”、“流派”辨	362
一、通变：“风格”的诡吊	363
二、凝固：“风格”的陷阱	366
三、门徒：“流派”的身份	369
第六节 “极工”、“写意”辨	372
一、“气韵”何以能“生动”	372
二、“精神”还赖“笔墨”寻	374
三、墨“迹”未必合心“意”	376
四、以技离天乃合“道”	380
第七节 “海派”、“京派”辨	384
一、“合理性”的限度	384
二、“目的性”的误区	387
三、“性格化”的偏失	395
结 语	403
主要参考文献	413
后 记	431

导 言

1935年早春梅兰芳对苏联的访问被称为20世纪世界戏剧史上影响深远的“历史事件”。当时在莫斯科和列宁格勒观看梅兰芳演出的，除了莫斯科第一艺术剧院院长斯坦尼斯拉夫斯基、丹钦柯剧院院长聂米洛维奇·丹钦柯、梅耶荷德剧院院长梅耶荷德、卡美丽剧院院长泰伊洛夫、电影导演爱森斯坦等苏联著名艺术家外，还有当时应邀访问苏联的英国著名戏剧家戈登·克雷、德国著名戏剧家贝托尔特·布莱希特、艾尔温·皮斯卡托等。这是一次东西方杰出戏剧家的历史性聚会。梅兰芳所展示的东方戏剧艺术的无穷魅力，让这些西方的大戏剧家在亲眼目睹了梅兰芳在莫斯科大剧院激动人心的演出后多达18次的谢幕的同时，也激起了他们对东方戏剧艺术审美本质的深入思考。其中，尤其值得注意的是斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、爱森斯坦和布莱希特对中国戏曲艺术审美精神的新发现。

斯坦尼斯拉夫斯基作为体验派的大师，一向以“真实的体验”为其戏剧艺术审美追求。他将普希金说过的“在规定情境中的热情的真实和情感的逼真——这就是我们的智慧要求于戏剧作家的东西”^①这句话确立为他所创立的体验艺

^① 转引自《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，郑雪来等译，中国电影出版社1981年版，第515页。其实，斯坦尼对普希金在论人民戏剧和剧本《玛尔法·波沙特尼察》一文中所发表的这个论断（“现在人们还是把如同真的一样视戏剧艺术最主要的条件和基础。可是，有人会向我们证明，戏剧艺术的本质正在于假定情境。”也有译作“不同真的一样”）是作了曲解的：用“规定情境”代替了普希金所说的“假定情境”。斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》第一部《动作》一章中说：“对作家算作假定情境的，对于我们演员说来却已经是现成的——规定的情境了。”但苏联学界却认为斯坦尼对用作他的“体系”基础的普希金的这段话，只是“作了一些轻微的修改”。见《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》“注释”，第860页。显然，这个说法是不确切的。“假定情境”、“规定情境”这显然代表了完全不同的两种戏剧观，这并不是所谓“轻微的修改”，而是本质的篡改。斯坦尼斯拉夫斯基在当时只不过是借助名人的话来为自己的“体系”张目而已。倒是斯坦尼的学生梅耶荷德是在本质的意义上用普希金的这段话作为自己戏剧改革的旗帜（详后）。



术“体系”的旗帜。因此，他要求“演员在舞台上生活，在舞台上哭和笑”。^①即要求演员要将所扮演的角色倾向“变成自己的思想，转化成情感，变成演员的真挚的意向和第二天性”。^②如为了排演描写伏尔加河上的一座外省城镇下等客栈中的人性堕落的高尔基的《底层》一剧，全体演员去莫斯科声名狼藉的吉特洛夫集市，调查底层的偷窃、酗酒、卖淫和暴力的具体细节。“演出时，演员穿着真正的破烂衣服，以至于使一些观众担心自己的座位离舞台太近而让虱子爬到了身上。”^③

为了如此逼真的生活在舞台上，就需确立“第四堵墙”^④的存在，即演员必须没有观众在场的“当众孤独”表演意识，斯坦尼斯拉夫斯基甚至在演《海鸥》时采用了“背对观众法”，^⑤其目的就是追求“如果戏直到演完都听不到观

① [苏联] 斯坦尼斯拉夫斯基著：《体验艺术》，见《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》，第519页。这段话是有所本的。意大利著名悲剧演员萨尔维尼（1829—1916）到俄国演出时曾与斯坦尼斯拉夫斯基有过密切接触，萨尔维尼的戏剧表演美学思想对斯坦尼形成自己的表演“体系”产生了重大的影响。萨尔维尼在《演员的冲动与抑制》中说：“我只是尽量使自己变成我所表演的角色，用他的脑筋去思想，用他的感觉去感受，和他一起哭，和他一起笑，让我的心胸为他的情感而感到痛苦，爱其所爱 and 恨其所恨。”

② [苏联] 斯坦尼斯拉夫斯基著：《我的艺术生活》，见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，第一卷，史敏徒译，郑雪来校，中国电影出版社1979年版，第296页。

③ [英] J. L. 斯泰恩著：《现代戏剧理论与实践》1，刘国彬等译，中国戏剧出版社2002年版，第109—110页。

④ “第四堵墙”概念是法国19世纪后期的自然主义戏剧家让·柔琰提出的。他曾说：“演员必须表演得好像在家里生活一样，不要去理会他在观众中所激起的感情：观众鼓掌也好，反感也好，都不要管；舞台前面必须有一面第四堵墙，这堵墙对观众来说是透明的，对演员是不透明的。”转引自余秋雨著：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983年版，第493页。

⑤ 背对观众表演最早是由梅宁根剧团创立的。从1874年该剧团在柏林演出引起轰动以后，该剧团开始到欧洲各国巡演，1876年易卜生，1881年威廉·阿契尔，1898年安德烈·安托万在布鲁塞尔都看了该团的演出，这极大地影响了他们的创作。安托万看了《威廉·退尔》后，在给萨尔塞的信中高度赞扬该剧团的表演“向我们展示了一些绝对新颖的和很有指导意义的东西。”他特别提到杀死格斯勒那场戏：“格斯勒的去路被一个乞丐和他的两个孩子给挡住了，他们背对着观众，长时间地哀求着，而退尔则到一旁观看。看到这里，你就会同意，适当地利用完全背向观众的姿势，会大大地有助于造成演员表演的真实感和观众对这一真实感的幻觉。”见斯泰恩著：《现代戏剧的理论与实践》1，第24页。19世纪80年代，鲍莱尔曾在奥德翁剧院尝试过这种表演技巧（同上书第24页），而斯坦尼第一次在圣彼得堡看了该团演出后，就追随了该团一年。所以，背对观众表演，斯坦尼是学习梅宁根剧团的。而梅宁根剧团的这种表演又是来自19世纪初期法国演员弗朗索瓦·约瑟夫·塔尔玛的表演。他“在悲剧中减少了朗诵的成分，着重台词的意义而不是节拍，在台上与其他演员一起进入角色，而不是向观众做戏，有时甚至背对观众进行表演。这种做法曾使他的同时代人歌德吃惊非小，认为缺少分寸。”（同上书第65页）