

中国戏剧出版社

戏剧观争鸣集

【二】



戏剧观争鸣集

【二】

中国戏剧出版社编辑部编

中国戏剧出版社

内 容 说 明

关于戏剧观的讨论已愈益深入，本辑收集了近两年来发表的我国戏剧理论家撰写的较有影响的论文。这些论文就当前戏剧观念的新变化、戏剧美学思维、戏剧审美、戏剧文化及戏剧现状、生存等问题进行了深入的讨论及争鸣。一些剧作家、导演、舞台美术家亦从艺术实践出发对戏剧观念问题阐述了精辟的见解。文章有理论深度及学术价值。

戏剧观争鸣集（第二集）

中国戏剧出版社出版

（北京东四八条52号）

新华书店北京发行所发行

北京彩虹印刷厂印刷

字数282,000 开本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张14.875 插页2

1988年9月北京第1版 1988年9月北京第1次印刷

印数1—900册

ISBN7—104—00042—9/I·18

定价 3.50元

目 次

中国式的史诗剧·····	黄佐临 (1)
——在上海第二届戏剧节座谈会上的发言	
话剧创作的两种发展趋向·····	李 钦 (9)
话剧哲理性追求漫议·····	吴 方 (17)
当代戏剧观的新变化·····	陈恭敏 (29)
戏剧思维辨识·····	杜清源 (38)
戏剧创作的出发点是什么·····	李海泉 (61)
《当代戏剧观念的新变化》质疑·····	谭霈生 (78)
关于“戏剧文化”的几点思考·····	丁 勇 (93)
理论的迷途与戏剧的危机·····	马 也 (108)
——对当代中国话剧的思考	
探讨“思考大于欣赏”说·····	王世林 (141)
——关于“戏剧观”的美学研究之一	
戏剧文化的整体生存模式·····	高 鉴 (167)
我主张戏剧观念的多样化·····	童道明 (195)
戏剧美学思维的开拓·····	蓝纪光 (204)
艺态平衡申论·····	王东局 (219)
——正确对待“戏剧危机”兼谈建立艺态学	

戏剧的超越..... 林克欢 (227)

从三度创作的有机统一认识戏剧本体及戏剧

创作..... 康洪兴 (247)

以繁荣为目标..... 余秋雨 (253)

戏曲的宏观认识..... 孟繁树 (263)

“反传统”不可能有真正的超越..... 曲六乙 (281)

——与蓝纪先同志商榷

导演思维的转变..... 徐企平 (289)

开放的戏剧 (之一) 胡伟民 (310)

开放的戏剧 (之二) 胡伟民 (314)

导演创造意识的觉醒..... 徐晓钟 (326)

——近年来话剧导演艺术的某些成就与不足

“自由体戏剧”探讨..... 丁一三 (334)

我做着非常“荒诞”的梦..... 魏明伦 (343)

——《潘金莲》遐想录

要什么样的戏剧..... 高行健 (355)

探索演出的空间结构..... 胡妙胜 (364)

杂谈“形式”..... 薛殿杰 (404)

“极端化”与观众的口味..... 蔡体良 (409)

从观众的剧场意识谈戏剧形式的

创新..... 熊源伟 (415)

关于创新问题..... 舒 强 (432)

戏剧·向前看..... 王 贵 (447)

一场论战的幽灵…………… 叶廷芳 (456)

——布莱希特卅周年祭

编 后…………… 中国戏剧出版社编辑部 (470)

中国式的史诗剧

——在上海第二届戏剧节座谈会上的发言

黄佐临

关于《生命·爱情·自由》的排演过程，现在向同志们作个简单汇报，是抛砖引玉，目的仍是要多听听大家的意见。

《生命·爱情·自由》这个戏，大家读完剧本以后都认为是个大悲剧。而我呢，正如后来我在《导演阐述》中所写的，却认为是“史诗剧”。如果要我发言的话，我就围绕这个问题谈谈我的感受，并且恳请同志们坦率地提意见，因为这次演出是“中国式的史诗剧”的一次尝试，它不同于过去的提法。

史是现实的，诗是浪漫的。

“史”就是历史，反映现实生活。

“诗”是根据现实生活所提炼出来的意境，创作出比生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想、更带有普遍性的艺术作品。

我们排《生》剧的意图就是遵照毛主席对文艺的指示：“革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。”

毛主席提出“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合”的创作原则。按我们的理解，“史诗剧”与“双革”原则，密切相关，甚至可以说是同义语。不知对不对，请同志们指正。

革命的现实主义就是：“必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和一切斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”

而“革命的浪漫主义”呢？就是：“文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”

总的来说，“双革”创作原则等于六个“更”加六个“一切”。

理论上是这样，可是实践上怎样呢？这两三年我读的、看的文艺作品甚少，举不出适当的具体例子来。唯一想到的就是毛主席的诗词，那可真正是理论与实践相结合的典范，是艺术地、形象地记录了我党的革命历史。许多诗词都是在战斗的年月里、在马背上哼成的珍品。

毛主席在他的诗词中已经给予我们一些史诗和“双革”的榜样，而我们戏剧工作者怎么办呢？在《生命·爱情·自由》开排时，剧组同志们问我什么叫“史诗剧”，什么是“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合”的创作原则？我觉得

应当叫实践来答复，只好说：“咱们共同来摸索吧！”

首先需要声明：“史诗”不是古希腊的Epic。那是古希腊帝王将相出征时雇用一些御用文人随军记录，歌颂战绩的。虽说它们的文艺价值很高，但它又不是布莱希特的史诗剧，虽说相当接近。主要区别是布氏的史诗剧重诗而不够重史，所以他后来也不称他的作品为“史诗剧”，而称之为“辩证剧”了。更不是指哈代（《苔丝》的作者）的史诗剧，如《统治者》（The Dynasts），这可能是世界上最长的剧本，一共19幕，135场，是关于十年拿破仑战争（Napoleon war）的戏，从来没有人完整的演出过。只有巴克1914年在伦敦演出过修改本。

我们所说的史诗剧就如“革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合”一样，是：“革命的史诗剧”——中国式的史诗剧。殷夫是个历史人物，剧本是根据他的真人和基本上属于真实的故事写的，同时又用殷夫同志自己的诗歌作为对话——这样就又是史又是诗，又是革命现实主义又是革命浪漫主义了。

殷夫同志是诗人，正如丁玲同志在1951年《殷夫选集》的序文中所说：“殷夫同志是一个诗坛的骄子”。用殷夫自己的诗来说：“我的生命，和许多这时代中的智识者一样，是一个矛盾和交战的过程，啼、笑、悲、乐、兴奋、幻灭……一串正负的情感，划成我的生命的曲线；这曲线在我诗歌中显得十分明确。”

怎样表现这“一串正负的情感”？

怎样划成这条曲线？

怎样才能象鲁迅先生1931年春在《悼念左联五烈士》中要求的“中国的无产阶级革命文学在今天和明天之交发生，在诬蔑和压迫之中滋长，终于在最黑暗里，用我们的同志的鲜血写了第一篇文章”呢？

这是演出者的一个极其艰难的课题。但是我们终于从研究殷夫生平及其作品的专门家丁景唐同志那里得到有力的启发。他说：“这些诗突破了‘五四’时期抒情诗的格式，创造了音响铿锵，意境雄伟，旋律高昂，笔触粗犷的无产阶级的战歌，达到了殷夫创作的高峰，开拓了红色鼓动诗的新天地。”

我们就是根据这个设想去要求演员、作曲、舞台设计、灯光设计等等去进行创作的。为了加强当时的社会背景，为了要使观众“听到了大进军的号音和鏖战的鼓声”，“看到狂奔的人群的厮杀声震天动地，象泰山崩裂，海水翻腾，象暴风骤雨，雷电交鸣，使人犹如亲临现场，直接感受到被压迫人民的斗争决心，无产阶级团结起来与统治阶级的殊死斗争”，我们在有限的舞台上试图运用一切可能手段，乃至在场与场之间采用资料电影镜头去衔接……（这些资料都是当年当地拍摄的，其中尤其宝贵的是何香凝同志演讲的镜头，我们得到这个镜头，非常荣幸！）

下面请允许我再谈谈革命的现实主义与革命的浪漫主义问题。对于现实主义，我看我们不必多谈了，因为我们

对它已经很熟悉了。但对于浪漫主义，我觉得我们注意得不够。

旧浪漫主义和革命浪漫主义有着本质上的区别。著名的文艺评论家圣茨柏雷（Saintsbury）曾经把旧浪漫主义的特征归纳成如下数点：

“没有一个中心情节，故事不是从进化中展开而是从延长中形成；精怪的掺杂（例如《浮士德》中的密弗斯托弗克拉斯（Mephistophcles）那个怀疑的魔鬼。）；爱情场面不仅存在而且突出；悲剧与闹剧并列；各种各样的冒险场面是按照全景安排的……，最突出的特点是陈旧的探索动机，但虽然陈旧，这个时期的浪漫主义在戏剧史中是前无古人后无来者的。”^①

这段历史在文艺史中就称之为“狂飙运动”。据说是由哲学家赫尔德（Herder 1744～1803）开始影响了歌德，歌德在22岁时写了个剧本，剧名叫《葛兹·冯·伯利欣根》（Götz von Berlichingen 1771）。通过葛兹这个劫富济贫的强盗之口表达了作者对社会公平和自由的感慨。三年以后，歌德又创作了大家都熟悉的《少年维特之烦恼》。葛兹可以说是浪漫主义戏剧的开始。但歌德毕竟是中产阶级，他的主旨是道德、伦理上的暴动，而不是政治、社会上的革命。他对法国资产阶级大革命很反感，所以过了二十年他写了两个戏（分别在1792和1793年），公开攻击法

① 圣茨柏雷：《论浪漫主义》。

国大革命，终于宣布“经典主义是健康的，浪漫主义是个病态。”

很自然地，浪漫主义慢慢地转移到法国，特别是滑铁卢一战失败后。拿破仑时期统治戏剧非常严厉，垮台后导致浪漫主义蓬勃发展。他们首先打倒经典主义。雨果写了一出戏叫《欧那尼》，想打入经典主义顽固堡垒——法国喜剧院。该院的领导狡猾得可恨，他们名义上说要排演此剧，但实际上是把剧本束之高阁，不予上演。说明他们死守经典主义而反对浪漫主义。后来社会呼声越来越高，势不可挡，剧院当局不得不安排把《欧那尼》推上去，但同时又要一套把戏，让主要女演员玛尔（mars）拒演，并煽动剧院其他演员采取同样态度，起来造反。

雨果——那时还不满30岁，同其伙伴站出来斗争，他威胁要换掉女主角，玛尔的气焰才被压下去。

可是雨果还有一个顾虑：他知道剧院雇用的、职业为戏喝彩的头目（chef de Claque）是个经典主义死硬派，雨果对此也做了准备，他拿下剧场楼上楼下好几排座位，分派给一些同情的青年知识分子，发票时在票上草草写了一个字“希亚罗”（Hierro西班牙文，铁的意思，即下定铁心斗争到底）。他们个个都披上西班牙披肩，头戴西班牙宽边帽。他们提前进场，手中拿着面包、巧克力，还带着夹大蒜的红肠，边吃边唱，声势浩大。队伍中有巴尔扎克、梅里美等人。这个队伍和那些后到的穿夜礼服，浆着笔挺衬衫的绅士观众形成强烈的对比。

演出获得极大成功，戏没演完，便在后台做成了版权的交易。这个戏一口气演了38场！雨果等人占据舞台13年，直到1843年为止。（其所以终止是因为其后来脱离生活，迎合观众趣味，即是我们今日说的“向钱看”的结果。）

这就是浪漫主义的情况。从歌德起到雨果止（即19世纪初期），旧浪漫主义的信条是：世界是个山谷，个人的灵魂经过考验，达到完善。顺便提一下，郭沫若同志在戏剧创作上也是浪漫主义者，我很敬重他，但你若问他《屈原》写的是什麼，他回答说：“是我”；你若问他《蔡文姬》写的是什麼，他还说：“也是我”——可见旧浪漫主义是写个人和个人的灵魂的，与革命的浪漫主义完全不同。

旧浪漫主义的表演风格也极有特色。正如美国诗人惠特曼所写：“张着大嘴大声喊叫的派——把一切东西都撕得粉碎似的——这就是我们大部分演员特别是青年演员的野心——他们利用一切机会来显示他们肺部的极端强力——若是他们表演激情，他们就运用各种不自然的、猛烈的跳动、摇摆，把面部每一根肌肉都拧成螺丝一样，眼珠滚溜溜地转动——对话中每一个字，他们都不轻易放松，不论是劝告也好，发号施令也好，允诺也好，总是那样爆炸性的大声喊叫或做最奇形的手势……”

关于旧浪漫主义演员或艺人在生活中的形象，法国戏剧史家孟特佐（mantzuis）描绘成为“怪人”。他写道：

“又长又乱的头发，如可能的话全黑色的，挂一副苍白、消瘦的脸，深深的眼睛，黑黑的眉毛，颤抖的嘴唇，挂着又苦又愁的微笑，身披罗马披肩，在人群中走动时，忽而拒人于千里，忽而发出空洞嘲笑的高兴……”

以上所说的是旧浪漫主义，而我们在《生命·爱情·自由》中所追求的则是革命的浪漫主义。

丁玲同志在她的1951年《殷夫选集》序言中有如下的一段话：

“殷夫同志象昙花一现似的，象小小的火花，爆了爆就灭了，但它的光却随着这一束诗篇放射到很远，他的顽强意志，革命的精神，永远不会死。”

这段话给予殷夫诗人极高的评价，也指出了我们演出这个戏的现实意义，殷夫同志的光确实放射到很远，远到80年代的今天，并且将继续放射下去，因为他的顽强意志，革命精神，永远不会死。

（原载《戏剧界》1984年第2期）

话剧创作的两种发展趋向

李 钦

近年来，话剧创作呈现出两种发展趋向，我姑且称它们一是“返朴归真”，一是“标新立异”，这两种发展趋向来势不小，各具特色，值得重视和研究。

所谓“返朴归真”，是遵循现实主义的创作原则，追求生活细节的真实性与人物、情节、语言的生活化，即“去其外饰，还其本真”；剧作要求真实、深刻地反映社会矛盾，按照生活的本来面貌，塑造各种各样的个性鲜明的人物群像；在乡土气息浓烈的日常生活场景的描写中，显露出思想的渗透力和艺术的感染力。象《左邻右舍》、《小井胡同》、《昨天、今天和明天》、《红白喜事》等，是这种创作趋向的代表作。

所谓“标新立异”，是不拘囿于传统的现实主义的写实手法和一般“封闭式”的结构形式，而采取立意新奇的艺术构思和别开生面的艺术表现，深入探索生活的真谛和挖掘人物的内心世界；剧作追求形象的哲理性、寓意性、抒情性，并大胆借助和运用假定性，破除舞台幻觉的逼真性，尽力消除演员与观众之间的空间距离与心理距离。象《屋外有热流》、《血，总是热的》、《绝对信号》、

《街上流行红裙子》等，是代表这种创作趋向的作品。

这两种创作趋向并非凭空而来。他们既继承与借鉴了中外古今戏剧创作的成功经验，又在开拓新的题材领域、扩展新的表现手段、体现新的时代精神和人民生活的诗情画意，以及适应新的观众审美需求等方面，发展和深化了现实主义。显然这两种趋向的作品，各有自己的追求，各有不同的艺术特色，同一趋向的剧作也各有不同的艺术个性。它们勇于探索，锐意创新，虽然有得有失，但都以自己的创作成果，充实、丰富了我国话剧艺术的经验宝库。

在一段相当长的时间内，我们的话剧创作受公式化、概念化的严重影响。虽然出现过一批好戏，但确还有不少剧作违反艺术创作规律，不坚持从扎扎实实的生活感受中捕捉形象，提炼情节和主题，而是宁可背离生活的真实和作家自己的发现，单纯按照某种政治和政策宣传的需要，主观地编造故事，人为地制造矛盾，硬是让人物七嘴八舌地成为宣讲和图解主题的工具；思想是平庸的，艺术是虚假的。这类作品大多是：选取题材一般化，情节结构雷同化，人物塑造类型化，解决矛盾简单化。对于这一类戏，大家真是看腻了，听腻了，作者也写烦了！由于现实生活的推动和作家们的刻意追求，于是，才有这两股创作新潮流的涌起，给话剧舞台增添了新的活力。可以说，这两类剧作的不断发展与日趋繁荣，是在党的解放思想、实事求是、百花齐放的正确方针指导下出现的成果，是为了摆脱公式化、概念化而进行的有审美价值的重大突破。

《屋外有热流》、《我为什么死了》的出现，是“标新立异”的创作趋向在小戏上的最初尝试。这两个小戏的题材内容与艺术风格不尽相同，但它们都打破了常规的戏剧结构，突破了舞台时空的限制，为充分揭示人物内心的奥秘和剧本的主题，把象征主义、表现主义等多种手法融合到现实主义的描绘中来，让现实与回忆、存在与幻觉交织进行，人物的内心活动与外部冲突互相辉映。两个小戏选择不同的角度，反映了现实生活中人生的价值和灵魂的美与丑的问题，在观众中引起了强烈的反响。《血，总是热的》是这种创作趋向的力作之一，全剧共分十七段，每段由灯光切割为多种表演区，纵横交错的场面，波浪起伏的斗争，显示出强烈的时代气息和深刻的思想主题；在新颖灵活的戏剧结构中，塑造了众多的人物形象，特别是当代热血沸腾的、坚毅而勇敢的改革者的典型性格；它的内容与形式达到了比较和谐的统一。在北京以小剧场形式演出的《绝对信号》和上海以中心舞台形式演出的《母亲的歌》，缩短了演员与观众的距离，加强了观众对演出形式和戏剧情境的新鲜感、亲近感，改变了戏剧结构和表、导演及舞美的艺术处理，是为突破镜框式的舞台而作的创造性的实验。在这期间还出现了这类创作趋向的另外一批作品，如《路》、《路在你我之间》、《珍惜》、《五（二）班日志》、《车站》、《月色溶溶》、《双人浪漫曲》、《街上流行红裙子》、《人生第一乐章》、《本报星期四第四版》等。作者们对内容与形式的创新，作了更勇敢、更艰难的探索。