

张蕴和 主编

艺术论文精选

2013

YI SHU LUN WEN JING XUAN 2013

ZHANG YUN HE ZHU BIAN

TIANJIN SHE HUI KE XUE YUAN CHU BAN SHE

天津社会科学院出版社

张蕴和 主编

艺术论文精选

YI SHU LUN WEN JING XUAN 2013
ZHANG YUN HE ZHU BIAN
TIANJIN SHE HUI KE XUE YUAN CHU BAN SHE

2013

天津社会科学院出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

艺术论文精选. 2013 / 张蕴和主编. -- 天津 : 天津社会科学院出版社, 2014. 7

ISBN 978-7-5563-0049-5

I. ①艺… II. ①张… III. ①艺术理论—文集 IV.
①J0-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 181421 号

出版发行: 天津社会科学院出版社

出 版 人: 钟会兵

地 址: 天津市南开区迎水道 7 号

邮 编: 300191

电话/传真: (022) 23366354 (总编室)

(022) 23075303 (发行科)

网 址: www.tass-tj.org.cn

印 刷: 天津市天办行通数码印刷有限公司

开 本: 787×1092 毫米 1/16

印 张: 13.5

字 数: 180 千字

版 次: 2014 年 8 月第 1 版 2014 年 8 月第 1 次印刷

定 价: 32.00 元



版权所有 翻印必究

目 录

- 001 | 戏曲审美的歌舞性和戏曲音乐的剧种性
——对戏曲与话剧审美关注点、艺术剧种性与剧目性的剖析 (陈 钧)
- 013 | 艺术评论二题 (刘 琦)
- 020 | 京剧现代剧目需要“装扮艺术”
——试谈突破“话剧加唱”的悖论 (张天翼)
- 028 | 王朝闻先生与我谈戏曲脸谱艺术 (黄殿祺)
- 036 | 戏曲的剧场传播与电视传播之比较 (齐会英)
- 043 | 新中国戏曲电影的艺术实践与理论发展历程探究 (郝天石)
- 059 | 浅探戏曲与中医的关系 (张瑞峰)
- 065 | 戏曲曲艺音乐中“上口”与“倒口”应用 (杨 平)
- 072 | 小常宝唱段《只盼着深山出太阳》唱腔形态分析 (苏 坦)
-
- 077 | 董湘昆——人民艺术家的典范 (张蕴和)
- 081 | 对曲艺工作者的自觉与曲艺自信的简析 (高玉琮)
- 086 | 浅析文化自觉中的曲艺自觉 (王春辉)
- 093 | 常德鼓书说四有 (张蕴和)
- 102 | 美好的旋律 永恒的记忆 (杨秀玲)

- 109 | 漫谈相声中的臭活 (刘 雷)
- 115 | 论萧伯纳《芭芭拉少校》中的道德困境 (姚孟泽)
- 122 | 中国悲剧题材歌剧的音乐审美表现——以《伤逝》为例 (靳 冉)
- 132 | 生活的根 时代的魂——蒙古族创作舞蹈时代特征性研究 (张 巍)
- 144 | 杂技脚本创作理念探微 (夏 冬)
- 150 | 杂技艺术与传统文化精神 (夏 冬)
- 155 | 天津《皇会彩舆图》考订 (张国贤)
- 163 | 梨园聚焦——民国时期的《大公报》 (杨秀玲)
- 168 | 民国报刊媒体与女艺人的明星化 (王兴昀)
- 180 | 浅论苏东坡书画观点 (李英娜)
- 188 | 管窥天津的回族艺术 (齐 悦)
- 196 | 高师音乐教育观与专业音乐教育观的区别 (王振国)

戏曲审美的歌舞性和 戏曲音乐的剧种性

——对戏曲与话剧审美关注点、艺术剧种性与剧目性的剖析

陈 钧

一、戏曲艺术审美的歌舞性

关于艺术审美,过去有句俗语是这样说的:“生书,熟戏,听不腻的曲艺”所谓“生书,熟戏”是指在艺术审美中人们喜欢听新鲜的评书、鼓书段子,喜欢看熟悉的戏。新的评书、鼓书段子就是新鲜的故事;观众对故事内容及其表演都很了解的戏曲剧目,就是熟悉的戏。这是说观众听评书、鼓书喜欢新鲜的故事,欣赏戏曲则喜欢故事内容和表演形式都很熟悉的剧目。那么,为什么观众在欣赏戏曲时对很熟悉的剧目仍然如此感兴趣呢?或者说在熟悉的戏曲剧目中吸引观众的是什么呢?难道是故事吗?显然不是。应当说,在戏曲中吸引观众的不是故事,而是演员的歌舞表演(这样说可能有些绝对,但是在戏曲审美过程中文学形式的故事在观众心目中往往不被十分重视,人们常常讨论的不是剧情,而是唱、做、念、打这些表演的优劣,有时甚至忽略了故事。这种现象是很常见的)。上述俗语表达了在传统戏曲艺术审美中人们的欣赏方式、习惯,或者说是审美关注点。那么在当代戏剧艺术审美中是否也存在着这样的情况呢?我以为回答是肯定的。在当代艺术审美实践中观众对于戏曲和话剧(包括影视剧)的关注点并不相同就反映了这种情况,但是这个问题向来没有引起人们充分的注意和重视。六十年来戏曲界把戏曲等同于话剧,过分强调文学性,过多注重于编故事,对于歌舞音乐形式和规律的提高和发展却漠然置之,这种把戏曲和话剧一锅煮,将戏曲艺术话剧化的倾向是值得注意的。

话剧是以对现实生活中的动作和语言进行模仿来表演故事的戏剧艺

术。由于话剧表演的生活化,一般地讲这种表演是一种给文学这种非感觉的艺术形式以直观的、形象的舞台阐释,其表演形式和技艺本身与故事密不可分,表演的优劣以审美的角度看在于“真”。表演越贴近生活、逼真生活中的人物,越富于生活的典型性就越美,故话剧表演追求生活的真实,离开现实生活(故事)不具备独立的审美意义,它只为表现故事而存在。没有故事,表演则没有意义(故事和表演是统一的整体)。因此话剧、影视剧等艺术从审美角度讲有类似欣赏评书的效应,人们一般喜欢看新鲜的故事。在看故事的同时就欣赏了表演,表演与故事不可分离。戏曲是一种歌舞性戏剧,戏曲中的故事是以歌舞形式来表现的,从审美的角度看戏曲表演的优劣在于“美”。戏曲表演不模拟现实生活,而是运用歌舞表演对现实生活加以形式上的美化,将现实生活提炼为美的歌舞形式是戏曲表演的追求。故戏曲表演与现实生活是可以分离的,歌唱和舞蹈是可以独立于故事而存在的艺术表现形式,因此我们在欣赏戏曲时并不一定直接关注故事(故事和表演可以分别加以讨论和评价),关注的是如何用歌舞形式去表演故事,歌舞表演的水准如何(当然表演的优劣亦与故事和人物相关)。由于戏曲属于剧种性艺术,歌舞表演是作为剧种表演程式形态存在的,人们喜欢、欣赏戏曲是以了解、熟悉剧种表演程式、经典剧目、流派和演员为前提的,因此在戏曲审美中人们关注的是在哪些剧目、流派中,在哪些演员的表演中有他们所喜爱的歌舞表演形式。尽管对这些剧目中的故事已经非常熟悉,但为了欣赏其中精彩的歌舞表演,他们仍百看不厌。

在当代戏曲艺术创作和发展实践中,由于受到西方话剧观念的影响,人们一向把在艺术表现上以“说破”、“虚假”^①和“写意”为特点的戏曲等同于以制造“秘密”、“悬念”和“写实”为特点的话剧。强调戏曲剧本文学结构、情节设置的复杂和玄妙,注重表演对于人物生活化的表现和刻画,而偏偏忽视了观众对于戏曲演员舞台表现应有的关注点,或者说是戏曲舞台表演的审美价值取向。说白了就是在戏曲舞台上演员要给观众看(听)什么?或者说观众

①见洛地《观众是戏剧的上帝——说破·虚假·团圆:中国传统艺术表现三维》,载《福建艺术》2009年第5期。洛地先生认为,“说破”即“说破秘密”。在戏剧,就是“说破戏剧秘密”。“说破”表现在:剧情、人物、角色、技艺、演员各个方面。洛地先生认为,在戏剧表现上有两个体系,“一个是以‘再现生活’即‘真实化’为其艺术表现体系,如话剧等。一个是以‘艺化生活’即‘虚假化’为其艺术表现体系,典型的的就是我国(传统)戏剧。”

想要看(听)什么?我以为,在戏曲舞台上和话剧舞台上观众追求的东西并不是一样的,他们的审美关注点并不相同。这种不同可以用两句话来概括:在话剧(包括影视剧)艺术审美中由于制造“秘密、悬念”和“写实”的戏剧表现原则,观众对于剧情和人物是不了解的,他们是通过表演来看故事的;在戏曲艺术审美中由于“说破”和“虚假”的戏剧表现原则,观众依据对戏曲的熟悉和了解,在观剧的过程中对于剧情、人物、角色乃至技艺都谙熟在心,他们是通过故事来看(听)表演的。我们说通过表演看故事,并不是轻视话剧表演的艺术价值,而是说,观众在艺术审美中对于剧情和人物是不了解的,他们首要关注的和最终要得到的是故事,表演是融于故事衍展过程中的。这就是说,在看话剧和影视剧时,我们关注更多的是故事的内容和情节,期待着对于“秘密”和“悬念”的破解,演员和表演已融入人物和故事之中了。在看戏曲时观众虽然也在看故事,但他们在戏剧表现上没有更多悬念,真实的演员与虚假的人物、真实的生活与虚假的表演不可能融为一体,他们更为关注的,或者说更感兴趣的往往不是故事,而是以歌和舞为形式的:真演员扮演“假”人物,“假”表演表现真生活。我们在观赏话剧、影视剧时常常不知不觉地把自己融入剧情中而忽略了其中的场景音乐,音乐已经化为人物情绪和现场气氛的一部分。但是在观赏戏曲时我们却时时与剧情和人物保持着距离,全神贯注地欣赏演员的歌和舞,音乐虽然也在烘托着人物情绪和现场气氛,然而我们无法将自身融入其中。这种现象表现出话剧、影视剧和戏曲虽然都属于戏剧艺术,但是它们在内容的表述和艺术美的展现等方面存在着不同的方式和途径,由此也必然形成不同的审美方式及其关注点。我以为,观众对于话剧类艺术的兴趣是通过故事(秘密和悬念)引发的,兴趣来源于故事的精彩。而观众对于戏曲艺术的兴趣却往往是由一个唱段、一段舞蹈引发的,在产生兴趣时他们有时对故事还未曾了解,可见这种兴趣来源于歌舞表演的精彩。在以往大量的艺术实践中我们可以见到这样的现象:对于话剧类艺术来讲,当剧本不太精彩时,即便有众多知名演员来演,也引不起观众的兴趣;而对于戏曲艺术来讲,一出戏的剧本即便再精彩,如果没有好的唱段和表演,观众也是不买账的。可见,话剧与戏曲的审美关注点是不一样的。我以为文学性戏剧(话剧、影视剧)的审美目的是看故事,歌舞性戏剧(戏曲、歌剧、舞剧)的审美目的是看(听)表演。戏曲与话剧虽然同是戏剧艺术,但是由于前者是歌舞性戏剧,后者是文学性戏剧,因此他们在审美实践中有着非常

不同的关注点和价值取向。正是这两种不同审美价值取向的客观存在,才导致了话剧、影视剧强调和重视戏剧文学,强调和重视演员的人物刻画。他们必须从日常生活中去撷取并体验人物的外貌和性格特征,在错综复杂的戏剧情节中生活化地表现这些特征以完成人物形象的塑造。观众则通过演员对人物的刻画和戏剧情节的展示去感知这个故事。在话剧艺术审美中观众一般关注的是故事的内容和情节(对表演的关注是下意识的)。话剧艺术的成败很大程度取决于戏剧文学,即在于故事编得好不好。因此在话剧和影视剧中一般把剧本奉为至尊,视剧本为“一剧之本”的观念就表现了文学在话剧类艺术中至高无上的位置,也是此类戏剧文学性和剧目性的体现。

戏曲艺术与话剧不同,它不是以生活化的表演去演故事,以歌舞为形式去演绎故事的特征就决定了其表演的写意性,它是以故事为介体来表现其歌和舞的(这是与写实性的话剧表演不同的表现故事和刻画人物的方式)。或者说,戏曲奉献给观众的不只是故事(剧目),更主要的是故事的歌舞表现形式,故事(剧目)则是剧种歌舞表现形式的内容依据。因此,观众看戏首先不是关注故事内容,而是凭借自己的爱好选择剧种。因为选择剧种就是选择了他们自己喜爱的程式性的歌舞艺术形式。在戏曲艺术审美实践中,观众正是通过不同的剧目(故事)来欣赏他们所喜爱的剧种(歌舞)艺术形式乃至剧种中不同的艺术流派形式。戏曲观众在审美中的关注点不在于文学剧本的内容(故事),而在于剧种艺术(歌舞表演程式系统)形式及其流派艺术形式(自成体系的程式性表演)。对于戏曲观众来说艺术审美价值更多的不在于文学剧本(剧目),而在于剧种的歌舞表演。在戏曲艺术审美中,面对相同的剧目如《杜十娘》(故事),人们要选择自己喜爱的剧种;在同一剧种中面对相同的《杜十娘》(故事),人们还要选择自己喜爱的演员,这些现象均说明戏曲艺术审美重表演是观众的着意追求。他们不是为了看故事才欣赏表演,相反,却是为了欣赏表演才看故事的。看表演才是戏曲艺术审美的价值所在。比如在京剧《空城计》中,如果我们将〔西皮慢三眼〕“我本是卧龙岗散淡的人”和〔西皮二六〕“我正在城楼观山景”这两大段脍炙人口的唱腔处理成白话,那么这出戏对于观众来说在艺术上也就没有什么吸引力了。这种着意于歌舞表演形式的审美方式即歌剧和舞剧的审美方式,戏曲审美即属于这种方式。

在戏曲艺术审美中观众的兴趣在于对剧种歌舞艺术表演程式的把握和

玩味;艺术家则在观众的关注下,致力于把剧种艺术程式雕琢得更为完美、更为新颖,以高超的表演来满足他们的需求。戏曲演员不是不需要关注和体验现实生活,只是他们要将对现实生活的体验注入戏曲的艺术程式之中,戏曲演员的人物表现和刻画是通过表演程式的运用、创造,及其对程式内涵的把握和开掘来体现的。同样的程式由于表演水准的高低和把握准确度的不同,对人物的表现和刻画有着不同的效果。因此演员与观众对于艺术程式高水准表演的共同追求构成了戏曲艺术审美的关注点,并由此决定了戏曲艺术以表演为中心的特性。我们说,在戏曲艺术中演员不是不去表现和刻画人物,只是要用剧种艺术程式去表现和刻画人物,因为人物就蕴含在对程式的认知、理解、和把握之中。于是表演程式和欣赏程式就构成了戏曲艺术的审美特征,戏曲表演的精华和魅力全在演员的唱、做、念、打之中。因此,在传统戏曲艺术中,一些剧目虽然剧本内容平平,但却由于精彩的歌舞表演成了许多剧种久演不衰的经典。这就是戏曲艺术审美中观众对于“熟戏”百看不厌的原因所在。

我们说,艺术审美一般地说是一种形式的审美,艺术品种的不同主要反映在形式上。人们欣赏艺术当然关注内容,但是更为关注的是表现内容的艺术形式。艺术美的意蕴也就体现在形式中。评书、鼓书是以非感觉的语言为表现形式的艺术,语言作为一种形式没有内容(故事)就无法表现,或者说语言这种形式与内容是无法分离的。话剧作为一种戏剧是以模仿生活动作和语言来表现内容的,它只是给了文学一种可以感觉的形式,但由于这种表演形式与现实生活太近,表演本身就是对现实生活动作的描摹,因此离开故事(文学剧本)这种表演就没有依据,无法存在。故话剧和评书相同,都是内容和形式不能分离、故事和表演融为一体的艺术。它们对于文学(故事)的依赖也是必然的。

我们说,话剧类戏剧的审美关注点在于故事(剧目),并非否定话剧表演的价值。话剧类戏剧审美在通过表演看故事的同时,观众当然关注着演员的表演。但是由于话剧写实性的戏剧表现原则,其人物形象和表演极力模仿现实生活,观众则难以把对表演的欣赏作为故事之外的一种有意识的审美追求来对待。对于大多数观众而言,他们看话剧的目的就在于故事,在看故事的过程中就蕴含着对人物及其表演的关注了。因此,当他们熟知了故事后一般不会不厌其烦地反复观看同一个剧目。

戏曲则不同,它是以歌舞为故事表现形式的艺术,戏曲艺术的审美意蕴不在故事(剧目),而在其歌舞形式(剧种艺术程式)。由于歌舞本身就是可以剥离故事独立存在的艺术形式,而观众热衷于这样的歌舞形式,因此戏曲艺术中大量剧目几百年来久演不衰,观众对于这些剧目中的故事早已烂熟在心,他们百看不厌的并非故事(观众一般不在乎故事)而是歌舞表演。可见故事不过是歌舞艺术的介体而已,通过故事看(听)歌舞表演乃是戏曲(歌舞剧类)艺术的审美方式和审美关注点。歌舞形式(剧种艺术表现程式)对于戏曲审美来说具有相对独立的价值,在戏曲剧目中,无论一折、一个片断、一段舞蹈、一段演唱,都常被观众反复欣赏,即便对于故事不大熟悉的观众也可以痴迷于其中。这种现象说明了在戏曲艺术中歌舞性要强于文学性的。由于戏曲艺术的审美意蕴在于歌舞,而不在于文学,因此以“一剧之本”为由过分强调剧目的文学性,乃是以话剧(文学戏剧)观念来认识和对待戏曲(歌舞戏剧)所导致的误区。戏曲艺术的提高和发展应当把主要的力量和着眼点放在剧种程式性的歌舞表演形式上,而不是放在对剧本文学性的过分强调和新剧目数量的过分追求上。对剧本文学的过分强调和对歌舞形式合乎戏曲规律创作的忽略必然导致戏曲的话剧化和歌剧化。歌舞表演形式的创作需要一个较长时间的修改、提高和锤炼的过程,才可能使唱、做、念、打逐渐精彩,从而使剧目成为经典。对新剧目数量的过分追求(为轮番的节庆、会演和评奖而创作新剧目),必然无法使新剧目的表演经过长时间修改、锤炼达到精彩,进而成为经典。当前在创新发展(强调“一剧之本”和无视戏曲歌舞表现规律)的旗号下,以话剧和歌剧的观念和形式改造戏曲的风气弥漫于戏曲界,写实的布景装置、影视天幕、现代化高科技的灯光、影视剧化的服装等大制作、大排场的舞台美术,话剧的念白,非戏曲化的舞蹈,和力图摆脱传统声腔音乐所谓的京歌化、评歌化、黄梅歌化,甚至超剧种化的唱腔音乐,都在客观上妨害、削弱甚至改变着戏曲表演唱、做、念、打的形式和特征,在无形中削弱甚至淡化了戏曲以程式性表演为中心的特性,将以欣赏程式性表演为目的的戏曲审美在不知不觉中转化为以看故事为目的的话剧审美,和以在音乐上追新求异的歌剧审美,由此达到戏曲艺术话剧化和歌剧化的结果。目前在戏曲新剧目实践中,这种由于话剧、歌剧观念的泛滥所导致的社会审美观念的异化,和在只求剧目创新,不问剧种概念的多种戏曲评奖中的连连获奖,将对话剧化和歌剧化的追求作为了戏曲艺术前进的方向,势必给传统戏

曲艺术健康地传承和发展造成极大的困惑和误导,这种倾向应当引起我们的重视。

当然,我们强调对剧种歌舞形式的重视,并不是忽略文学剧本的重要性,文学剧本当然是戏曲中歌舞表演的内容依据,作为戏剧艺术的基础其重要性不言而喻。但是剧本内容要通过戏曲形式来表现,则别无选择地必须要借助于歌和舞。这里文学与歌舞的关系是相辅相成、各司其职的。它们之间并不存在高低贵贱之分,文学剧本也并不存在凌驾于表演艺术(音乐、动作、舞蹈)之上的地位。兴盛于宋、元、明时期的南北曲作为中国古典戏曲中的重要元素,其文学性及其成就是毋庸置疑的。但是作为文学形式,南北曲的曲文在杂剧、传奇等戏曲形式中是要通过歌唱和舞蹈来表现的,就是说戏曲中的文学形式是具有歌舞性的,观众是通过歌唱和舞蹈等技艺的表演来感知其文学内容的。在这里歌舞表演的优劣直接关系着文学内容的表现。衡量戏曲文学剧本的优劣,一般来说,除去故事的精彩和词句的隽永、妙丽外,唱词写作的音乐性与结构剧情时对于舞台歌舞表演规律的遵循是尤为重要的。我国著名戏剧家焦菊隐先生早在1962年就指出:

我国传统表演艺术和西洋演剧的最大区别之一是,在舞台艺术的整体中,我们把表演提到至高无上的地位。西方虽然也有表演中心理论,而且是主要的学派,但终不能像中国学派这样把表演看作是唯一的。欧洲戏剧的发展规律是:时代的美学观点支配着剧本写作形式,剧本写作形式又在主要地支配着表演形式。戏曲却是:时代的美学观点支配着表演形式,表演形式主要地支配着剧本写作的形式。我们的传统戏剧文学,为表演艺术效劳,但描写绝不表演代庖。我们的传统表演艺术,尊重作为基础的文学剧本,但表演绝不止步于基础,而要在基础上建起堂皇的宫殿。^①

在焦菊隐先生看来文学剧本只是基础,戏曲艺术堂皇的宫殿是由表演艺术在此基础上再一次营造而成的。对于戏曲文学剧本来说,它只是为表演结构了故事、编写了唱词,而故事在戏曲舞台上的表现不但不是文学形式所能够主宰的,相反,它还要时时为表演所主导。可见文学剧本在戏曲艺术中

^①焦菊隐:《〈武则天〉导演杂记》,《焦菊隐文集》第四卷,文化艺术出版社1988年版,第106页。

是有局限性的。没有歌舞表演,文学剧本也只不过是“案头之曲”罢了。

因此在戏曲艺术实践中,如果我们不了解戏曲与话剧的区别,把戏曲等同于话剧,把文学性放到不恰当的位置,过分强调“一剧之本”的重要性,忽略戏曲艺术的歌舞性本质,用生活化的表演取代程式性表演,把艺术审美的关注点由看(听)表演(剧种)变为看(听)故事(剧目),这种戏曲艺术的话剧化创作必然导致其审美价值的贬损。观众所期待的程式性的歌舞艺术表演,被生活化的话剧表演和非戏曲化的歌舞所取代,那么这种戏曲就没有看头了。

由于“一剧之本”观念中的“剧”指的是剧目而非剧种,那么在这种观念指导下的戏曲艺术创作和发展实践在强调文学性的同时势必过多地把着眼点放在剧目上,忽略剧目与剧种之间的关系,这样就不但以话剧和歌剧的剧目性创作和发展观念取代了戏曲艺术剧种性创作和发展观念,而且在话剧化创作强化戏曲剧目的文学性(故事性),弱化戏曲剧种的表演性(歌舞性)的同时,以“生书”代替“熟戏”,最终改变戏曲艺术的审美本质。六十年来在我国的戏曲改革实践中,大量“话剧加唱”剧目的出现已经说明了这个问题。

我们说从戏曲史上看,大量剧目并非是先有了文学剧本,然后再排演出剧目的。陈多先生认为:“与此相反,常被已有的戏剧史、文学史和戏剧文学研究著作当成‘主角’的‘文人之作’,实际上只不过是偏师、细流而已!由整个戏曲史来看,这样的舞台艺术创作流程既是戏剧形成很久很久以后才有的‘新事物’;而且它的被较普遍采用,据我的看法,不但不是一般认为形成了戏曲或‘真戏剧’的宋、元间,也不是明、清间;而是迟至二十世纪中期才开始的。”^①因此,戏曲、话剧与文学剧本的关系,从各自历史上看并不完全相同。用“一剧之本”的观点也并不能完全反映戏曲与文学剧本之间的真实关系。

此外,“剧本,剧本,一剧之本”这样一句为理论外衣所包裹的口号是江青在“文革”期间提出的,^②“自此以后,它便成了演‘革命现代戏曲’,尤其是演‘革命样板戏’时必须遵循的法典,甚至比宪法更具权威——在那‘人妖颠倒是非淆’的大革文化命的荒谬年月,宪法可以任意践踏,而如若谁竟敢怀疑一下在戏曲中是否应该以剧本为‘一剧之本’,那就是‘罪恶滔天’,反对‘革命样板戏’和‘恶毒攻击’江青(尽管她是依法判处死刑的罪人)的‘现

①陈多:《说“剧本,剧本,一剧之本”》,载《剧史思辨》,中国戏剧出版社2006年版,第299页。

②江青:《谈京剧革命》,载《红旗》杂志1967年第6期。

行反革命’了——害得戏剧工作者刻骨铭心地牢牢谨记而不敢须臾或忘；更还犹如被画地为牢般，绝不敢越雷池一步！”^①当时江青之所以提出这一口号，与其背后所暗藏的以“保卫样板戏”为由的政治阴谋密切相关。而这一口号在戏剧界之所以至今仍被奉为“金科玉律”，与始自 20 世纪 50 年代的戏曲改革运动以反映现实生活、为政治服务等功利性诉求是分不开的。然而它并不符合戏曲艺术的规律。

我以为，对于“剧本，剧本，一剧之本”在戏剧品种中的适用性我们必须要有科学的认识，不能把文学剧本在话剧中的功用和地位强加于戏曲、歌剧、和舞剧中。因为在戏剧艺术中“剧本，剧本，一剧之本”论并非是一种普遍的真理。否则，戏曲艺术创作必然被话剧的概念和方法所扭曲，戏曲终将被话剧所阉割。

30 多年以来很多人指责传统戏曲艺术节奏缓慢没有时代感，就是以话剧看故事的审美方式和关注点来对待戏曲艺术的，这种观点的表述本身就反映了表述者对于戏曲艺术审美本质及其审美关注点的生疏，反映了他们的审美兴趣只在故事不在表演，因此每当戏曲歌舞表演出现时，他们就感到节奏太慢，似乎以生活化的话剧表演取代程式性的歌舞表演，把戏曲变成话剧才能适应他们的审美节奏感觉。这种话剧化的创作观念和审美取向使戏曲艺术的发展走上了一条非戏曲化的歧路，终将导致戏曲剧种艺术的消亡。

综上所述，我们说艺术是通过形式美的展现在表现内容的同时吸引观众的，或者说艺术是通过形式美（内容美蕴含在其中）的展现使观众获得审美愉悦的。因此，一般来讲艺术与观众之间的审美联系，或者说观众对于艺术的关注主要在于形式，艺术的审美价值在于形式，艺术的发展也在于形式，这都是毫无疑义的。虽然任何艺术形式都负载着内容，但是任何艺术的内容都必定以其独特的形式来表现。人们欣赏艺术、了解内容是通过其独特的形式来感知的，对于内容所表现出的如崇高、悲剧性、喜剧性等美的特征，也是通过相应的艺术形式感知的，因此在艺术审美中人们对于艺术的喜好主要是针对形式而言的。以文学为形式的话剧和以歌舞为形式的戏曲并不相同，由此决定了话剧和戏曲不同的审美方式及其关注点。由于戏曲是一种歌舞性的戏剧，音乐作为其中主要的形式因素是艺术发展中至关重要内容

^①陈多：《说“剧本，剧本，一剧之本”》，载《剧史思辨》，中国戏剧出版社 2006 年版，第 302~303 页。

之一。没有音乐的发展,戏曲艺术不可能发展;音乐发展法度的缺失,必将造成戏曲艺术发展方向的迷失而导致失败。

二、戏曲音乐发展的剧种性

戏曲是剧种性艺术。剧种是表现形式、手段规范,艺术风格统一的戏曲艺术品种。剧种音乐是剧种艺术中表现形式、手段规范,风格韵味统一的声腔音乐。戏曲音乐的剧种性就是剧种音乐对于剧目音乐的规范性。戏曲音乐发展的剧种性就是剧目音乐在创新实践中,剧种音乐对于剧目音乐的规范性,或者说是剧目音乐对于剧种音乐规范遵循的原则性。就戏曲的表演看,各个剧种在做、念、打方面一般区别不大,只在声腔音乐上表现出各不相同的特色,因此剧目音乐的剧种性对于戏曲艺术的存在和发展来说至关重要。

我们说,戏曲音乐发展的剧种性与戏曲音乐审美方式的剧种性是分不开的。歌剧和戏曲的存在都是观众审美实践选择的结果,但是观众对歌剧(包括话剧)的选择在于具体的剧目,对戏曲的选择则在于具体的剧种。这两种选择的不同,反映了两种艺术在形式构成和发展机制上的区别。歌剧音乐是以剧目为形式的,戏曲音乐则是以剧种为形式的。这样就不难看出,歌剧音乐的区别和改变在于剧目的不同,而戏曲音乐的区别和改变则在于剧种的不同,这也是观众审美选择着眼点不同的原因。对于戏曲观众来说,他们看戏是通过具体剧目来欣赏剧种音乐整体的美;对于歌剧观众来说,他们观剧则是欣赏独立的剧目音乐美。可以说戏曲是一种以完整统一的声腔音乐系统为存在形式的剧种性艺术;歌剧则是一种以个性独特的剧目音乐为存在形式的剧目性艺术。正由于以上的原因,两种艺术在审美实践中便存在着不同的特点。对于戏曲音乐来讲,由于观众选择的是剧种音乐,那么他们对戏曲音乐的审美价值取舍就在于剧种音乐。虽然同一剧种中不同剧目的音乐可以有所变化,但是这种变化必须以剧种音乐整体的完整和稳定为前提,否则观众就必然对剧目音乐的改变做出审美价值否定。因此,戏曲音乐的发展应当是一种由观众审美价值取向所决定的,以观众对剧种音乐的审美选择作为前提条件的发展。亦即剧目音乐的发展不能破坏观众对剧种音乐所持有的审美价值标准。由于观众对歌剧和戏曲的审美选择及其方式不同,那么西方歌剧新剧目音乐的独特性不但不会对观众以往选择的剧目音乐产生影响,相反,观众还会对新颖的音乐和与众不同的形式加以赞美;而戏曲新

剧目音乐的创新却不能摆脱剧种音乐整体程式的规范,否则这种新剧目音乐就会因脱离剧种音乐程式产生独立性而受到观众的责怪。这种创新不但对剧种音乐整体的发展起不到积极的作用,相反它还会瓦解剧种音乐的程式性,导致只见剧目音乐创新,不见剧种音乐整体发展的后果,最终不但以新歌剧音乐的独特性消解和颠覆了戏曲剧种音乐整体的程式和程式性,同时也否定和剥夺了观众对于剧种音乐审美价值评判和选择的权利。

我们说,歌剧和戏曲在创新发展上的不同在于,歌剧音乐创作是一种专业性的个体性方式,歌剧音乐的发展只在于新剧目中音乐的创新。在新剧目音乐的创新中歌剧可以随心所欲不必顾及观众以往对其他剧目音乐的选择;而戏曲音乐创作是一种民间性的带有职业性质的集体性、随机性创作。戏曲音乐的创新虽然也在于具体的剧目,但是剧种音乐的发展却是一种整体性的发展,不是一个剧目音乐孤立的创新可以决定的。因此戏曲剧种中新剧目音乐的创新则必须在保持剧种音乐整体程式和程式性体制完整、稳定的前提下,促进和影响它在整体程式上的发展才具有真正的意义。而这种发展又必须以观众的审美价值评判(这种审美价值评判来自对剧种艺术具有审美经验的观众群体)为标准才可能完成,因为这一剧种之所以能够存在的前提就是观众审美选择的结果。由此可知,歌剧音乐创作可以是主观的,而戏曲音乐创作则必须是主客观相结合且以客观为前提条件的。在戏曲音乐的创新发展中如果采用歌剧的观念和方法是绝对行不通的,否则必然以违背戏曲音乐规律和观众的审美选择为代价,得到的只能是新歌剧。因为欧洲歌剧创作是非剧种性的,歌剧剧目创作没有既成的剧种音乐作为必须遵循的模式,观众与音乐家之间只是在具体的剧目音乐上建立约定的艺术符号系统,这个艺术符号系统对于其他歌剧剧目音乐创作并不具有制约的作用,因此歌剧新剧目音乐创作在这一点上是自由的、无约束的,观众是不会因为某个歌剧新剧目音乐的创新提出异议的。而戏曲音乐审美的剧种性决定了,戏曲剧目音乐的创新必须以与观众约定的剧种音乐符号系统为前提和依据,如果戏曲剧目音乐中的创新摆脱了剧种音乐程式和程式性,就会遭到社会审美价值评判的非议和否定。为此我们可以理解,为什么在20世纪五六十年代的戏曲改革中,观众和老艺人们经常对剧目创作中违反规律的戏曲创新形式提出“不像”的指责,同时提出“京剧姓京”、“评剧姓评”的要求。因为新剧目创作中违反规律的创新破坏了剧种艺术与观众长期建立起来的审

美约定,从而破坏和否定了戏曲与观众的关系。在戏曲艺术发展实践中反对“京剧姓京”、“评剧姓评”的观点实质上是对戏曲艺术程式、程式性本质特征和戏曲音乐发展剧种性规律的否定,而以欧洲歌剧剧目性观念来看待戏曲艺术了。他们把本不相同的两种存在形式和结构层次的艺术概念相混淆,将戏曲剧目等同于歌剧剧目;把歌剧创作的非程式性当作普遍的规律和准则,强加于传统戏曲音乐创作;同时他们对传统戏曲艺术本质规律在没有深入了解和吃透的情况下,就主观盲目地加以否定,并且以欧洲歌剧专业性创作方式取代传统戏曲原有的民间性创作方式,从而使传统戏曲艺术的发展误入歧途,在长达半个多世纪的戏曲改革实践中,传统戏曲艺术作为中华非物质文化遗产应当传承的东西没有能够得以正常地传承,以至于使传统戏曲发生了质变,变成了剧种风格新歌剧。这样的教训是应当汲取的。

由于专业性创作方式和歌剧剧目观及其个体专利观的影响,戏曲剧团创作的剧目常常为剧团所有,剧团之间新剧目的交流、学习逐渐减少,因此作为剧种共有的剧目只能局限于传统戏,新创作的剧目很难变成剧种共有的剧目。在对传统戏的改编中,由于专业性创作对程式和程式性的颠覆,致使戏曲剧种原来共有的剧目也变得各不相同,这也使剧种原来共有的传统剧目因共有性的丧失而数量逐渐减少,不少传统剧目面临失传的危险。歌剧化的专业性创作一般以追新求异为荣,重视作者个性和独创性的发挥,鄙视对既成作品的重复和仿效,这就与戏曲音乐民间性创作的程式性原则和理念相抵触,因此对于戏曲音乐中新的形式和方法很难作程式性模仿和再创造,这样对于戏曲剧种艺术来说,不但旧的程式难以传承,而且新的程式亦难以创造。戏曲音乐的程式性在专业性创作实践中逐渐被歌剧化、个性化的音乐所异化,戏曲剧种音乐逐渐被歌剧化的剧目音乐所取代。歌剧剧目观和个体专利观造成了戏曲新剧目对艺术个性和专利权的追求,客观上致使戏曲艺术创新实践对剧种艺术共性及其集体专利形式的背离,最终导致戏曲艺术改革实践的歌剧化结果是毫不奇怪的。戏曲艺术的剧种性将面临被颠覆的危险!

总之,认识戏曲艺术审美的歌舞性和戏曲音乐的剧种性,可以使我们排除话剧化、歌剧化的影响,把戏曲艺术创作和发展实践纳入符合自身规律的轨道,如此戏曲艺术才可能有真正的、健康的发展。