

● 新时期陕西文化艺术丛书

新时期陕西戏剧论文选

主编 刘敬贤 杨 忠



● 三秦出版社

序

霍绍亮

现在摆在您面前的，是陕西省文化厅编印的“新时期陕西文化艺术丛书”中的一本。

陕西的三万文化艺术大军，从十年浩劫留下的废墟上起步，在党的改革开放的方针指引下，顽强拼搏，开拓前进，走完了新时期的第一个十年，正在向第二个十年迈步。

刚刚成为历史的这第一个十年，是陕西文艺史上发生深刻变化的十年，是文艺创作空前繁荣的十年。

十年中，我们可敬的艺术家，无论是戏剧家、电影家、电视家、音乐家、舞蹈家、美术家、曲艺家、杂技家，都没有辜负时代和人民的期望。他们以陕西人特有的热诚和执著，投身改革大潮，感应时代脉搏，变革艺术观念，创作出一系列蜚声中国艺苑、甚至饮誉世界艺坛的优秀作品。为三秦父老和华夏子孙争了光，使陕西艺术创作实现了新的具有历史意义的超越。

十年中，我们许多可敬的艺术评论家、理论家也没有辜负艺术家和广大观众的期望。他们对我省近年来的艺术创作实践给予理论上的总结和指导，并在艺术理论和美学理论的某些领域内进行了研究和探索。初步形成了我省艺术理论研究纵横交错的网络。

十年中，活跃在我省各地的一大批可敬的群众文化工作

者和文化艺术管理工作，也以自己默默无闻但却充满创造性的劳动，在各条战线上开拓出一片前所未有的新天地。

为了展示十年来我省文化艺术事业的实绩和进展，我们编印了这套丛书，作为对祖国四十周年大庆的献礼。这套丛书的范围，以新时期十年为主，兼及在此之前的某些重要史料。其内容包括文化艺术的各个方面、各个门类；其形式包括专著、论文集、作品集、年鉴等。我们希望通过收入本丛书的这十几部著作，从一个侧面反映十年来我省文化艺术界阔步前进的身影，留下这支大军在极其困难的条件下，努力开拓、探索所踏出的脚印。

象这样比较系统的编纂丛书，对我们来说还是一种尝试，希望得到各界人士的支持和指教。如有可能，今后我们还想把这套丛书继续编下去，使之成为我省文化艺术事业的一个小小资料库，成为国内外各方人士了解我省文化艺术情况的一个小小窗口。

1989年3月于陕西省文化厅

前 言

新时期十年，我国学术界出现了前所未有的繁荣局面。其中，戏剧研究领域，无论是戏剧史、剧种史、戏曲声腔史的史学研究，还是戏剧本体、戏剧美学、戏剧创作、戏剧命运、戏剧改革的理论研究，都有了重要的进展。这就使我们的戏剧学术领域呈现出绚丽多采的景观。

在戏剧不大景气的情况下，依然有那么多仁人志士从事它的史学研究和理论探讨，使我们有信心地看到：中国戏剧的转机、生存与繁荣是有期可望的。可以大胆地预言：目前我国戏剧事业上的“低谷”，正酝酿着它未来的“高峰”。而戏剧理论上的探索，必将为它摆脱困境打开一条光明之路。

在迎接和庆祝中华人民共和国成立四十周年之际，从众多的戏剧理论研究成果中，集其“佼佼”者成编，以展示和检阅戏剧界的研究力量、研究水平和新的研究成果，这是我们的衷心意愿。本书有选择地收录了我省二十九位理论工作者近期的二十六篇戏剧理论研究成果，正是出于这样的目的。

由于我们编辑水平有限，遗误一定难免，诚望同行们批评指正。

编 者

1989年2月于陕西省艺术研究所

目 录

序	霍绍亮 (1)
---	---------

戏剧美学新探

戏曲表演体系美学个性今日观	陈幼韩 (3)
艺术形象创造中的美感活动	黄俊耀 (19)
戏曲节奏的多样和统一	董丁诚 (34)
试论戏曲形式美的主体性	高星斐 (42)
戏剧的自娱功能臆说	权海帆 (53)
悲剧, 正视它的存在与艺术魅力	叶 涛 (57)

戏剧创作评述

回顾与展望	杨 忠 (执笔) 姚敏 (69)
——建国以来陕西戏曲现代戏创作浅论	
陕西戏剧十年印象	肖云儒 (87)
戏曲文学创新意识漫论	田润菁 (95)
戏曲与文学比较谈	陈孝英 (108)
戏剧创作的反思与奋进	杜耀民 洛社扬 (116)
面对当代观众	王振伟 (127)
新时期陕西历史剧画廊管窥	冯 立 (134)
关于歌剧创作的思考	裴 斐 张正国 (142)
谈谈歌剧剧本的创作	裴 然 (151)

戏剧命运选择

戏曲的选择	刘敬贤 (159)
-------	-----------

现代社会与戏曲命运·····	安 琪(174)
一切为了观众·····	曹天富(181)
戏曲的超越意识与本体觉悟·····	杨云峰(190)
当代戏剧的多样化和科学化·····	王东明(197)
浅探当代戏剧的生命力·····	王 侠(204)

戏剧改革漫议

戏曲写意性的历史分析与未来设想·····	费秉勋(211)
振兴秦腔的希望·····	苏育生(222)
对秦腔传统音乐及其创新的思考·····	阎可行(232)
在历史的嬗变中觉醒和超越·····	静 波(240)
——新时期陕西省戏曲研究院概观	
充分认识戏剧理论对于戏剧实践的指导作用·····	金 藏(247)

戏剧美学新探

戏曲表演体系美学个性今日观

陈 幼 韩

中国戏曲，以它“寓艺于身”的独特方式，在无数代艺人生命滋养、心血浇灌下，走过了宋元杂剧、明清传奇的光辉历程，迈进了花部诸腔的黄金岁月，经历了近世的坎坷与新中国的洗礼——突然，在一场举世罕见的“浩劫”中断裂了，无论艺术或观众，都失去了继往开来整整一代人。进入社会主义新时期后，历史又使它复苏了。然而，它还内伤累累，却又象一个隔世的陌生者一样，被卷进了现代艺术和现代审美五光十色的角逐之中……

观念更新之谜

社会的改革与开放，引起了大量的观念更新。戏曲方面观念更新的重要思潮之一，是针对戏曲艺术本体，认为戏曲是封建社会和小农经济的产物，和现代审美格格不入，是陈旧的、老化的，已经成为“夕阳艺术”，到了尾声，只有走向灭亡。如果找出路的话，那就只有抛弃它的美学思想、艺术规律和审美特质，而和写实的话剧合流。

微妙的是话剧界的观念更新却恰恰与其相反，要向戏曲的美学特征“找出路”。不仅西方许多现代戏剧家不同程度地向中国戏曲艺术的美学观念和表演形式借鉴，在他们的戏剧里多方面地引进戏曲表演的美学思想、艺术规律和表现手法，推进了世界范围内被称为西方写实艺术向东方写意艺术的大逆转；尤其引人注目的是，在我国，以“多媒介综合型剧体”为代表的先驱者们率直宣称，这场“话剧（戏剧）本性多元化”的开拓，在理论建树和创作实践上，都把手伸向了传统戏曲。无论是突出假定性，多方面引进诗、歌唱、音乐、舞蹈因素，实行多场景、无场次，分割表演区，心灵外化，叙述体，舞台形象类型化、图象化以及时空交错等等，都正是向传统戏曲的综合体、虚拟化、时空自由、割象表现、点线结构等等美学原则学来的。由于这场观念更新和创作实践还只是开始，因之这些表演形式上的多元因素现在还不能象戏曲那样达到高度的和谐统一。但是不言而喻，这些“边缘杂交”的多元因素越是趋于和谐统一，那么，不管它在思维形象上多么“高层次”，而它在艺术形式的审美特质上，就越完成了“戏曲化”。

事实就是这样：在这里，被认为最陈旧，却成了最时髦的；最老化的，却成了最现代化的；最为现代审美所不能接受的，却成了当代话剧观念更新浪潮里被说成是“划时代”的审美追求。尤其发人深省的是，有些坚持“戏曲本体夕阳论”的改革家，在这场“话剧本性多元化”的设计里又恰恰是向传统戏曲艺术规律最热衷的“淘金者”。夕阳，在这里有声有色地变成了朝晖。看起来这真象一个“谜”。

在新时代审美意识的旋涡里，从积极的意义上看，这个

观念更新之谜对人们的启迪，要远远大于揭晓它的谜底。这是因为：

（一）对中国戏曲美学特征的研究，不能和时代脱离，只有把它放在当前这个特定的历史浪潮里来，进行总体的观察，才能对它的美学特征和审美价值在新时代的地位与发展，作出适当的把握。当前中外话剧观念更新上的双向逆反，对于戏曲本体的审美特质正好是一种否定之否定。它们从总体上、客观上向人们宣示了戏曲美学个性的生命力，使人们能够从新的角度来重新认识它的时代审美意义。

（二）由于世界性艺术观念的大逆转，在过去三足鼎立的斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和中国戏曲三大表演体系之外，从19世纪末到本世纪又出现了第四种体系——反幻觉主义的现代派戏剧。它们在思维方式上追求反理性、反逻辑、非性格、非情节、抽象化、喻意化、散文化、哲理化、抒情内向化，而在表现手法上，则大量向中国戏曲汲取和借鉴，从而从宏观上对戏曲艺术的审美特质构成了新的挑战：你的美学特征是熔歌、舞、剧于一炉，人家也在向熔歌、舞、剧于一炉进军；你的美学特征是心灵外化的剖象抒情，人家也在向心灵外化的剖象抒情进军；你的美学特征是写意、虚拟的时空自由，人家也在向写意、虚拟的时空自由进军……其结果，会不会由于这种客观上的“淘金”——逆向同化，而使戏曲相对地日益失去它的独立个性和审美特质呢？因此，戏曲将用什么回答时代？戏曲将用什么走向世界，走向未来？这正是我从戏曲表演体系美学特征和审美特质的时代意义上所探讨的问题。

我有的，你没有

没有个性，就没有艺术。这是一则永恒的美学命题。在艺术形式上，所谓个性，就是它的美学特征，它的生命，它的力量，它的优势即源于此。中国戏曲是中华民族历史、生活和传统美学思想长期积淀的产物；而现代话剧向非写实和多元化的逆转，仅仅是开始，它是现代社会、现代生活和现代意识发展的产物，因而和戏曲表演艺术本体完全是两种体系、两种美，无论戏剧观念、美学构成、艺术方法以至艺术形象，都不可能取代戏曲或者和戏曲同化。中国戏曲表演体系的美学特征，将永远只属于它自己——无论过去、现在或将来，都是“我有的，你没有！”这些美学特征和它们的审美特质，主要就在于：

（一）从戏曲表演艺术的美学构成说，它是一个民族化、戏曲化的泛美创作表演体系。这里所说的“泛美”，有两个层面：

第一个层面是指戏曲艺术形式的泛美性。中国戏曲表演艺术体系以表演为中心，综合了千姿百态的地方语音美、中国诗词美、吟诵美、声乐美、器乐美、舞蹈美（包括武术、杂技）、雕塑美、绘画美以至虚拟的建筑美等几乎一切艺术美，成为我们民族对于文学、诗词、绘画、音乐、歌舞等各种艺术创作的审美理想在戏曲表演上的集中反映。任何一种表演艺术也没有象戏曲这样，把自己的形象，全部溶化在如此丰富多彩的程式化的艺术美之中，而且达到了如此和谐完

美、多样统一的整体美的境界。

第二个层面是指戏曲形象的泛美化。泛美的形式，就是形象的本身。戏曲表演体系所综合的每一种艺术美，在表演中“都是一种艺术语言”、塑造形象的直接手段，都成为形象的本身。具体地说，戏曲表演体系不仅通过唱、念、做、打调动了语音美、诗词美、吟诵美、声乐美、舞蹈美和雕塑美，使它们都成形象本身的舞台动作，显示了戏曲形象表演艺术语言的丰富多彩，而且还调动了器乐美，从头至尾积极参与形象塑造，这更是戏曲“我有的，你没有”的美学特征之一。在舞台上，不论“文场”（弦乐、管乐）还是“武场”（打击乐），从表演的内部节奏到外部节奏，都作为形象的造型因素和抒情因素而成为它的有机体、它的精神世界的音乐形象化和主观世界的强烈突现。弦乐管乐参与形象塑造，它的艺术语言优美，倾向于人物气质的暗示，主要是精勾细描，着重在集中突现形象主观世界的幽衷心曲或风云变幻（例如描写青春美丽和少女情怀的《柳青娘》，突现盗书人心律起伏跌宕的〔小开门〕）；打击乐参与形象塑造，则以造型为主，集中于浓墨重彩，夸张特写，在造型中强烈抒情，它的表现力是管弦乐（包括西洋管弦乐）所无法代替的。演出中，在鼓师的统一领奏下，弦管乐和打击乐，按照它们自身的规律，互相联系，互相制约，互相渗透，有分有合，穿插变化，各显其能，共同以它们的音响音律，使形象立体化起来。如果抽去器乐，舞台上的诗美、声乐美、舞蹈雕塑美就全都空了、假了，变成了装模作样，比比划划，使人不可理解，不能接受。而一旦出现了器乐美，整个舞台便立刻生机勃勃，生、旦、净、丑的唱、念、做、打、扮，就全都活

了起来，充满了艺术的魅力。所以，在对生活与形象的艺术升华上，戏曲器乐美的审美特质，不仅在于它从头至尾积极参与形象塑造，而且更在于它是戏曲舞台逻辑的权威的解释者、肯定者，艺术真实的批准者，整个表演体系最后的完成者。至于绘画美参与形象塑造，则是戏曲表演体系又一个重要的美学特征。它以性格化（而绝非类型化、概念化）的脸谱、色彩绚丽的服饰和具有比兴意义的服式图案，作为独特的艺术语言，直接描绘着各色人物的身份、职业、年龄、性格、气度、品质、处境，在表演中最先成为形象本身。如果抽去绘画美的脸谱、服饰，历史感和历史人物形象就不存在，泛美表演同样得不到戏曲舞台逻辑的肯定，而变成虚假和无聊；只有经过它的批准，才有了历史环境和典型形象，有了戏曲艺术的真和美，有了戏曲表演体系。所以，如果说器乐美是体系的完成，那么，脸谱、服饰、化妆的绘画美就是体系的起点。没有起点，就没有完成；只有起点，也不能完成。起点变了，下面都得变。这显示了戏曲表演体系的辩证法。

整个泛美的戏曲表演艺术，是一个组织有序的、稳定能动的、严整统一的艺术体系。从总体上说，戏曲表演体系的泛美形式互相之间不属于“杂交”、“交叉”或者“边缘艺术”。它的每个美学构成都是一个个严整的体系：语音美——体现着几百种地方语音音系；诗词美——体现着中国诗词的声韵格律及运用于舞台上一系列戏曲化的形式、格式和规律；吟诵美——体现着生、旦、净、丑各个行当的发声、吐字、韵白、生活白的不同要求等技巧与规律；声音美——体现着数百个不同剧种中各个行当的声腔、板路、唱法、韵味系列元素和民族审美要求；舞蹈美、雕塑美——体现

着各个行当的四功五法、基本功、毯子功、把子功、架子功、表演程式、高难技巧及其艺术规律；器乐美——体现着弦管乐、打击乐的组织体系、音响体系、各自的唱腔曲套、表演曲套、相互为用而严密有序的艺术规律；绘画美——体现为脸谱体系、服装组织系统、服饰化妆定人定型的造型体系等等，都是既统一于民族的审美理想，而又作为整个表演体系的子系统，稳定地、有序地、动态地进入表演总体。各个系统相互之间，绝不是临时地、偶合地、排它地、物理式地平摆并列，而是自始至终以表演为中心，互相机制、互相生发、互相契机、互相渗透化合、互相反馈、相辅相成、非加和性地交映生辉，达到高度的多样统一，成为整体美。演出中任何一环不谐，都会立刻造成形象、体系的失调破坏，都将导致艺术真实的破灭。整个体系内在的机制规律是：听觉艺术形象（诗美、声腔）和视觉艺术形象（舞蹈雕塑）在刻画人物的内心世界和外部动作上成为有机的形象整体；在舞台上则表现为唱、念、做、打严格统一于音乐节奏的艺术整体；在音乐节奏的严格制约下，唱、念都可以引起舞蹈和雕塑；既可以作为独立的艺术语言，又总是和唱、念发生有机的联系；服饰化妆的绘画美是造型的起点，器乐是整个造型的完成。在表演中，决定这整体美的是性格；而主宰性格的是演员。所以，演员是整体美的主宰。舞台上，演员时刻发出种种信息符号指挥鼓师，鼓师立刻发出同步信息，以底鼓领奏指挥整个乐队，乐队的伴奏又以其声响音律节奏反过来能动地参与演员的形象塑造，从而形成了整个舞台艺术上不断环流的信息反馈、互相机制、节奏严整的集体创造，在和观众的当堂反馈中，以泛美表演的整体美把人们引入了戏曲

美的艺技天地。这种高度的系统化以及它在整体上严于音乐节奏的制约，而实践中又由演员主宰音乐节奏的泛美表演艺术，正是西方歌剧、芭蕾舞剧以至多元化戏剧所没有的而为
中国戏曲所独具的审美特质。

（二）泛美表演形式的程式化。这是戏曲表演艺术创造不同于多元化戏剧和其它表演艺术的又一个重要的美学特征。中国戏曲表演体系的每一个泛美形式，无论是它的诗词美、声乐美、器乐美、舞蹈美、雕塑美或者绘画美，都来自生活的概括与提炼，而以“舞台艺术程式”的形态去再现和表现生活。程式（包括生、旦、净、丑各个行当的唱、念、做、打、扮以及器乐曲套）作为戏曲表演的独特形式，语汇和艺术手段，具有相对的独立性，它于内容之外先表演而存在，为一切角色和一切演员而存在。有人承认程式，但反对程式化，把“程式化”看作贬义词，说它是对创作的“束缚”，是“形式主义”。这是理解问题。程式化是戏曲表演艺术的美学理想，又是它的艺术实践。而程式，则是这个理想和实践长期积淀的产物。没有程式和程式化，就不会有每个泛美形式各自有序的系统化以及它们之间相生相成的血肉联系，就不会有泛美表演和谐完整、多样统一的整体美，就不会有泛美创作的表演体系——就不会有中国戏曲。化者，彻头彻尾（从始到终）彻里彻外（从内心到外形）之谓也。这正说明中国戏曲表演艺术的美学理想，不是照搬生活或者搞荒诞晦涩，而是要求化生活和性格于美的程式，或者说，使程式化入活生生的生活与性格之中，臻于化境，成为“有规律的自由行动”。实践中，必须对程式由会，而通，而精，才能化。化了，就演活了，而不是光演程式。承认程式而反

对程式化，实际上是意在取消程式，那也就是取消了戏曲。实践证明，舞台上因不同的剧目和演出，完全可以对程式作最佳选择、重新组合以至丰富发展。这是由戏曲表演程式“泛美性”的审美特质决定的。它们具有鲜明的先天性、极大的灵活性、可塑性和能动性。它们塑造一切形象，但不局限对象；既有强烈的规定性，又有广泛的适应性；既在抒情中造型，又在造型中抒情；既重视形似，又突现神似；既以生活感人，又给人以各种美的享受；既塑造了独特的戏曲舞台形象，也塑造了戏曲表演体系自己的美学个性。不仅如此，它还以严谨规范与自由创作的艺术原则，使戏曲的泛美表演能够涌现出层出不穷、各呈异彩的艺术流派。正因为是为一切演员和一切角色而存在的，所以演员在严格遵循本行当表演程式规范的同时，又可以根据自己的素质、性格、特长和体会，扬长避短，在自己的艺术创作中，对这些严谨规范，从声腔到表演，进行非常精微的发展和创新，不同于一般，从而逐渐形成自己的艺术风格乃至艺术流派。这种在程式严谨规范下的自由创造，显示了戏曲美在同一性下丰富多彩的差异性。这个审美特色之所以只为戏曲所有，是因为严谨和自由乃是互相对立、互相依存的一对矛盾。没有严谨的程式规范，就无所谓自由；只有自由而没有严谨的泛美程式，就产生不了艺术流派。

这就是说：中国戏曲表演艺术体系本体的美学思想和美学构成，不仅是综合的，而且是泛美的，不仅是一般的泛美，而且这泛美又是程式化的，它的本质特征就在于它们不是独立于形象之外的，却就化为那形象的本身。因此，我们可以说，戏曲形象，是泛美的形象。它是我们民族自己美学理想