

云南艺术学院省级重点学科丛书

第一辑

剧坛沉思录



YUNNAN ARTS INSTITUTE

吴戈 著

中国文联出版社

云 南 艺 术 学 院 省 级

第 一 辑

剧坛沉思录



YUNNAN ARTS INSTITUTE

吴 戈 著

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

剧坛沉思录 / 吴戈著. - 北京: 中国文联出版社, 2001.

9

(云南艺术学院省级重点学科丛书·第1辑 / 吴卫民主编)

ISBN 7-5059-3889-4

I. 剧… II. 吴… III. 戏剧 - 艺术理论 - 研究 - 文集

IV. J80-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 056926 号

- | | |
|------|----------------------------|
| 书 名 | 云南艺术学院省级重点学科丛书(第1辑) |
| 主 编 | 吴卫民 |
| 出 版 | 中国文联出版社 |
| 发 行 | 中国文联出版社 发行部 |
| 地 址 | 农展馆南里 10 号(100026) |
| 经 销 | 全国新华书店 |
| 责任编辑 | 皮远乡 |
| 特邀编辑 | 殷海涛 |
| 责任印制 | 邢尔威 |
| 印 刷 | 云南新闻图片社印刷厂 |
| 开 本 | 850 × 1168 1/32 |
| 字 数 | 2060 千字 |
| 印 张 | 79.75 |
| 插 页 | 28 页 |
| 版 次 | 2001 年 9 月第 1 版第 1 次印刷 |
| 印 数 | 1-3000 套 |
| 书 号 | ISBN 7-5059-3889-4/J · 851 |
| 全套定价 | 180.00 元(全十册) |

总 序

○田本相

云南艺术学院院长吴卫民同志,借我在该院讲学之便,邀请我为“云南艺术学院省级重点学科丛书”写一个总序,我之所以痛快地答应下来,决不完全是因为卫民同志是我的学生,而是我为他们办学的热忱和理想感动了,为他们在十分困难的条件下坚持学术研究的精神及其学术研究成果震撼了。

一个学院,自筹资金,将老师的科研成果,集成一套二十部专著和研究论文集的研究丛书出版,这在学术为人轻视甚至为人耻笑的时风中,在云南艺术学院百事待举、经费困难的条件下,无疑是一个壮举。这自然反映了艺术学院的领导办学的气魄胆识和战略眼光,我是十分敬佩的。

这套丛书是对云南艺术学院学术研究水准、学术成果的一次大检阅。

多年来,学院的老师们,在担任繁重的教学任务中,没有忽视学术研究,在自己的学科领域默默地耕耘着。有的老师的科研成

果,不但得到云南省学术界的重视,而且在全国范围内也产生了很好的学术影响。这二十部著作,几乎包容了艺术学院的主要的系科:戏剧学、音乐学、美术学、舞蹈学以及艺术美学等领域。既有艺术理论的研究成果,如《戏剧形态研究》(王胜华著)、《戏剧的发生与本质》(王胜华著)、《现代艺术哲学引论》(王卫东著)、《戏剧——文化与美学》(寒河沿著)、《艺术中的意义与境界》(蒋永青著)、《艺术与审美——艺术美学论集》(孙伟科著)等;也有艺术历史的研究,如《云南现代话剧运动史》(吴戈著)、《论缅甸民族音乐和舞蹈》(朱海鹰著)、《先秦乐舞戏剧大事年表》(王胜华著)等。特别可喜的是对于当代艺术现状的研究,如《剧坛沉思录》、《当代戏剧诸象》(吴戈著)、《美术问题》(武俊著)等。在这些研究成果中,对地域文化艺术的研究,取得了引人注目的成绩。如王胜华博士对于原始戏剧的研究,以及相关的云南少数民族戏剧的研究;如吴卫民教授对于中国话剧史以及云南话剧史的研究等,都是难得的研究成果。

这些科研成果的一个特点是,它并非是教材的整理和集纳,而是对本学科一些学术课题深入的独创性的研究,不少专著是具有开拓性的,它集中体现了云南艺术学院不仅是一个在操作性层面上进行的教学单位,而且是一个具有一定的研究实力、一定的研究水准的研究实体,出现了一批学术带头人,一些学科已经具备了培养高级艺术人才的条件。

这套丛书是学院发展史上的一个十分重要的标志。

它标志着在办学思想上的一个质变,标志着在办学目标上的一次跃升,标志着云南艺术学院一个新的阶段的到来。

一个高等学府,对于学术研究的重视程度以及它对全校的学术研究的规划和实施的力度,是衡量它是否具有现代的办学意识,是否重视学科的根本建设,是否重视人才的标志。因此,我认为这套丛书的问世,是学校领导办学思想的一个带有根本性的转变。

所以说是在办学目标上的一个跃升,这是它意味着学院在办

好大学本科的基础上,把培养高级艺术人才的目标提到日程上来;意味着这是对于教师队伍、教学水平更加严格要求的开端和起步,对于人才的严格的挑选和竞争。自然,这就成为一次深刻的推动,把学院引向一个新的历史阶段。

我期待云南艺术学院出现更多更好的学术成果!

我祝愿云南艺术学院稳步而坚实地不断前进!

2001年6月11日晨于北京

必要的基石

云南艺术学院院长 ○吴卫民

作为教育工作者,我总在问自己也和朋友同事讨论一个问题:就一所大学而言,什么是最重要的?回答是各种各样的。美丽的校园,完备的条件,先进的设备,云集的人才,自由的学术空气,充沛的创造精神,骄人的教学质量,科学的行政管理,可靠的人才培养模式,正确的办学理念……凡此等等,不一而足。我觉得,这些无疑都是重要的,而且,单抽出其中任何一项来谈,都有遗漏之嫌。但滔滔雄辩过后,口干舌燥之余,又会觉得意犹未尽。因为这些道理在今天已经是常识,关键是要使这些常识变为办学中的常理,解决实际问题。我更愿意从实际而不是从概念或大道理去谈问题。

我认为,一所大学最重要的问题,是生存与发展问题。不同的生存与发展阶段,有不同的重要问题。必须从这一基本前提出发,来考虑办学。首先是生存,然后才是发展。这一类问题,在过去计划经济体制的统招、统考、统分背景下是用不着教育工作者考虑的。但随着中国改革开放大趋势的日渐发展,有偿受教育、终身教

育的概念日益深入人心,学校迎来了一个挑战与机遇并存的新时期。新的用人机制,成分多种的办学竞争局面,都构成了真正的教育工作者必须认真考虑生存与发展问题的外部因素。

那么,一所像我们这样的艺术院校靠什么生存?怎样发展?

应该以质量求生存,靠特色与优势发展。

质量从哪里来? 关乎一所大学办学质量的因素可能很多,譬如云集的大师鸿儒、悠久的学术传统、厚实的研究积累、自由的学术空气、可靠的课程体系、有效的管理机制、先进的仪器设备等等。除了后两项关系间接外,其他各项,几乎都能直接转化为学术成果或与学术成果直接相关。因此,一所大学的学术成果,几乎就成为了人们衡量该大学水准的一种重要尺度。因为不可能人人都有机会去深入课堂、会晤教师、考察校园、调查毕业生等等,从学术成果来判断大学水准,便有了某种便捷性,也具有一定客观性。甚至,该所大学从学科结构、课程设置、教学体系与人才培养模式等方面体现出来的特色、优势也能从该大学的学术成果上折射出来。不同大学的优势与特色可能各自不同,但人们用学术尺度去衡量它们的立足点却是不变的。当今世界上最著名的大学,不是那些技术培训型的院校或是传统的教学型院校,而都是些学术成果累累的研究型大学。现在最为生机勃勃的、处于上升发展阶段的大学,也都纷纷从传统的教学型大学向教学与研究混合型或研究型大学转变。这里透出的信息是:对于一所大学来说,学术水准是大学质量、大学生存力与发展后劲的根本条件与必要前提,因为它是大学办学各要素的综合实力的反映。

出版这套“云南艺术学院省级重点学科丛书”,展示云南艺术学院近年来办学过程中产生的学术成果,倒不仅仅是为了让别人看云南艺术学院的综合实力,更主要是想吸引既是艺术家又是教育者的老师们将目光更多的投注向学术领域,让他们的创造热情得以归拢,让他们的奇异思绪得以梳理,他们应该在舞台、画布、屏

幕、音乐厅、环境艺术以外也能够并善于表达自己,使他们多年孜孜以求获得并臻于成熟与完美的艺术修养广泽弟子,启发与培养一代又一代的艺术家而不是技术匠人。基于这样的想法,才有了这套丛书的策划与出版。我坚信,学术是云南艺术学院生存与发展的一块必要的基石。自然,基石应该还有许多块,对于已有42年历史的云南艺术学院来说,办学经验的积累不可谓不丰,创作出的作品不可谓不众,办学实力不可谓不强,云南艺术学院这种有目共睹的现状是一代又一代的云艺人努力的结果。但如果我们想要珍惜这种成就,并在此基础上提高质量、持续发展、再创辉煌,那么,发展与繁荣学术,便成为今天的云南艺术学院生存与发展的蓝图勾画中应确立的第一块基石。

我们希望云南艺术学院确立并巩固一种教学、研究、创作“三位一体”、良性循环的办学模式,这次对“云南艺术学院省级重点学科丛书”的资助出版,正是立足与对这一办学模式的确认与加强;我们强调学科建设与课程设置的三大要点——基点、特点与热点,是希望处理好大学教育与人类知识的过去、现在和未来、民族文化艺术的外国、中国和本地之间的关系。问题解决得好不好,关系处理得对不对,有待实践检验。但我希望,这套系列丛书,能为读者透出些云南艺术学院学科建设的立足点的信息。

是为序。

2001年6月27日于昆明

田汉最后的日子·····	171
--------------	-----

第三辑

《西厢记》与《园丁之犬》·····	184
陶增义剧作论	
——琴魂诗心的追问·····	195
残梦, 只有一个“权”字了得·····	215
戏剧本质的追问	
——《云南民族戏剧论》读后·····	221

第四辑

《红茵蓝马》印象·····	234
迈向“多维空间”和“有意味的形式”	
——青年舞美设计师徐翔印象·····	240
《远的云、近的云》漫谈·····	246
文明戏、时代情绪的“宁馨儿”与“殉葬品”·····	253
“离婚”进行曲	
——当代中国电影与“戏剧模式”·····	263
云南的新歌剧运动	
——王旦东与抗战花灯·····	276
论纪录片制作人的主体性·····	299
跋·····	310

论《原野》的人物性格 及其关系构成

—

文学史家唐韬在解放前发表的一篇文章《〈原野〉重演》里这样写道：“这个剧本里有‘戏’，群众看起来过瘾，这个剧本里有生活，顾盼左右，仿佛就在身边，让人看起来恐惧和欢喜。”^①唐韬同志说的让群众看起来过瘾的“戏”是什么？在哪里？

我以为，一部戏剧，有“戏”没“戏”，更重要的还在舞台人物的性格关系的构成，以及这构成中的冲突、变化所推动的情节发展。人道是：戏剧是动作的艺术。性格关系的有机构成是戏剧动作产生的坚实基础，性格的冲突变化则是动作之所以形成的内在因素。因此，论《原野》有“戏”，我首先想到的就是人物性格及其关系构成。

《原野》的人物性格关系构成是这样的：被仇恨烧燎得躁动不安的仇虎是执着的复仇者，焦阎王的遗孀焦氏与焦阎王的遗孤焦

大星是复仇的承受者；被压抑了热情，憋屈着反抗性格的金子，一方面被迫嫁给了她丝毫不爱的焦大星为妻，另一方面，在感情的深层则痴恋着自己从前的未婚夫仇虎；而仇虎与焦大星这对爱的领地里的敌人、仇的漩涡中的复仇者与承受者又恰是孩提时的好伙伴。谈不上性格化的白傻子，为其他人的性格展现或变化冲突提供着某种契机；贪杯懒散常五爷，在两边买好中给生死搏斗着的双方有意无意地透风走信，无形中加速了冲突发展的节奏，使剧情奔向高潮。

卓越的戏剧大师曹禺，是在戏剧动作中展示人物性格关系的冲突、发展和变化，并由此多角度、多层次地深入刻画人物性格的高手。《原野》正面描写了阶级矛盾和阶级斗争。剧作家把这种矛盾斗争包藏到一个复仇故事当中，隐伏到两家人的恩怨纠葛中去了。曹禺比他同代的写同类题材的剧作家高明的是：他并未因题材的严肃性而把人物性格简单化、类型化、概念化，他以犀利的目光注视着复杂的人生，从阶级的、家庭的、两性关系的不同层次上来解剖人物性格，塑造出了鲜活、凸圆的艺术形象。

二

英国古典主义文艺理论的权威德莱顿在戏剧问题的阐述中指出：“一种性格，或者说一种把一个人和其他所有的人区别开来的东西，不能认为只包含某一种特殊的美德、恶行或激情；它是许多在同一人物身上并不矛盾的因素的综合”。^②这里说的“许多在同一人物身上并不矛盾的因素的综合”，绝不是某些品质的简单相加，而是复杂的社会生活铸造人的复杂性格的固有存在形式，曹禺是杰出的，在他的剧作里，我们常常会因这种复杂性而眼花缭乱、

心荡神驰。

剧中的主角仇虎是矛盾的主要方面,也是体现剧旨的最力者。仇虎一家与地主恶霸兼小军阀的焦阎王一家,有着两代的血海深仇。父亲被活埋,妹妹被卖到妓院里后惨死,自己被夺走了未婚妻,又被投入监狱打残了腿,心身都受到了非人的折磨。这一笔笔血债,象发酵的酒药,使郁积在仇虎心头的仇恨日深一日。他终于越狱出来,瘸着伤残了的腿,带着沉重的铁镣,要报仇,要讨还血债了。可生活中就有这样不巧的事,仇虎在八年监狱生活中一刻也放不下的复仇渴望,却因焦阎王早已死去而变成复仇无对手的失望,举弓无鹄了。然而,父账子还,夫债妻偿,这在中国千百年的复仇故事里似乎是不成文的规矩。自然地,仇虎把复仇的目光转向了焦阎王的遗孀和后代。

面对焦氏这个刁钻阴狠的地主婆,仇虎强烈的憎恶感和复仇欲是难以抑制的,一个剽悍男子,要消灭一个风烛残年的瞎老太婆,只需举手之劳。然而,依仇虎的意思,对这个阴狠毒辣、欺压人并不焦阎王之下的地主婆的惩罚,应是精神折磨。最惨烈不过的是让她断子绝孙,使她无可想、无所依地活在世上,这对家庭观念和宗族意识极重的中国人来说是最恐惧,最忍不下的。因此,当焦氏赤膊上阵,企图阻止仇虎的复仇行动,竭尽威胁利诱之能事时,仇虎给了她一个近于明说的暗示:“……干妈,您长命百岁,都死了,您不能死。”

仇虎达到了目的,他让焦氏那狠毒的算计落在了她的命根子——焦家单传的孙儿小黑子的身上,咽下了“害人终害己”的苦果。与此同时,仇虎在复仇的强烈欲望与对无辜、柔弱的焦大星下手的老大不忍的感情矛盾中,不断地刺激焦大星,想挑焦大星先动手,以此克服不忍下手的心理障碍。好不容易,在最后的时刻,他才在焦大星关于报告侦缉队的气话中找到了下手的口实。但他还是手抖了,在刀戳下去后,就产生了后悔和自责情绪。花金子要他去洗

洗手上的血迹,他却说:“不用洗,这上面的血洗也洗不干净的。”

仇虎垮掉了,从无复仇对象的悲哀失意走向了朝不是对象的对象复了仇的悔恨交加,他象在一刹那间熬尽了全部的生命力,理智颓然倒下,昏妄狂乱的心绪和隐匿在心灵深处的潜意识却活跃起来,支配了这个进行自发反抗、原始复仇的剽悍农民。对此,历来的评论贬斥最多,或以为这损害了仇虎作为反抗者的形象,或以为这是把知识分子的神经质强加给农民,或以为正因为这样的描写,使仇虎难于成为农民的典型形象。我觉得,这样的评价是缺乏对作品的客观分析的。

农民的典型形象是什么呢?鲁迅笔下的阿Q?祥林嫂?闰土?茅盾笔下的老通宝?多多?还是叶紫笔下的云普叔?立秋?或是赵树理笔下的李有才?柳青笔下的梁三老汉?都是,栩栩如生,神态各异。一个阶级,一个民族,一种人,其典型绝不止一个。不能简单地用现代舞剧《白毛女》里与地主狗腿子搏斗时被打死的杨百劳来否定歌剧《白毛女》里喝卤水自杀的杨百劳。在残酷的阶级压迫和剥削中,不堪痛苦、含冤自杀的农民还少么?而奋起反抗的农民数百年来又何止千万?那么,这两种农民何者更典型?如果典型在特殊中较大程度地体现着一股,那么,既未自杀,也没有反抗举动(不否认会存着被压抑的反抗意识)的最大多数农民中间,有没有典型?

很长一段时间里,在我们的文学作品里,人物性格是单一的,类型化的,这与文艺理论上或隐或现在存在着的糊涂观念是分不开的。似乎农民就只有两种典型或类型:落后的、不觉悟的、无力反抗的软弱农民和觉醒的、进步的、奋起反抗的坚强农民。这是那种“非左即右”、“非无即资”、“非此即彼”的简单认识在文学领域里的反映。更有甚者,在典型理论问题上,一度形成了一个一望而知有明显错误的公式,并以此来套文学作品,套艺术形象:代表先进、反映时代主潮的=社会生活本质的=典型的。这一来,把生活简

化了,把许多人,把社会生活的很多方面逐出了文学。

《原野》不是这样,剧作家深刻细腻地揭示了社会、人生的复杂性。在刻画仇虎性格时,剧作家作了多方面的努力。

一方面,仇虎是一个从生存的 necessary 资料到做人的尊严和权利都遭到剥夺,从心理到生理都受到极大摧残,生活的慰藉已失掉的农民,是一个顽强、坚定的反抗者,摧残加深了他的仇恨,压迫更使他增加了反抗的决心。他不信人间还有公理,他恨天怨地,咒鬼骂神。他宣布:“我仇虎生来是个明白人,死也做个明白鬼,要我今天死了,我死了,见了五殿阎罗,我也得问个清楚。我仇虎为什么生下来就得叫人欺负冤枉?打到阎罗宝殿,我也得跟焦家一门大小算个明白。”另一方面,仇虎这个农民后代,又是一个受封建道德、封建文化,特别是鬼神观念薰染很深的、受精神奴役创伤的人。在这一层上,他与鲁迅笔下的阿Q、祥林嫂、柳妈、闰土等等形象是相似的。

正因为这两方面的因素,仇虎身上就同时具备两种心理能量——勇敢和孱弱。在强烈的复仇情绪支配下,在目的性明确、理智觉醒的时候,他表现出压倒一切、一往无前的复仇勇气。当他杀死了焦大星,复仇责任感又与他意识里的良心观念尖锐冲突着。复仇前,他以传统的“因果报应”的鬼神观念煎逼着复仇对象,象把玩股掌上的猎物。复了仇后,这种鬼神观念反过来成了折磨他自己的残酷刑具。他由后悔到恐怖,由恐怖到产生幻觉而更加恐怖,复仇情绪已不再能单独控制他了。他为自己打气:“对!对!对!我那年迈的爹叫阎王活埋,十五岁的妹妹叫他卖,对!卖死在那个——叫阎王卖死在妓院里。嗯,对!我在狱里做苦力,叫人骗了老婆,占了地,打瘸了腿,嗯,对,对!我仇虎是好百姓,苦汉子,受了多少欺负,冤枉,委屈,对!对!对!我现在杀他焦家一个算什么?杀他两个算什么?就杀了他全家算什么?对!对!大星死了,我为什么要担戴?对,他儿子死了,我为什么要担戴?对!我为什么

心里犯糊涂,老想着焦家祖孙三代这三个死鬼,对、对!……”越是这样,越是显着仇虎内心摆脱不掉的良心谴责与复仇责任感之间的尖锐剧烈的冲突,越是显着这种内心自我分裂摧毁一个人的意志的威势。这里,我们看到的是一个软弱的心理能量与强悍体魄的物质力量奇特组合的人物形象。当勇敢强悍的心理能量(在强烈的复仇情绪支配下)与体力相和谐时,他的反抗是那樣的充满了内在力量和扩张性;当软弱(更多的是封建道德力量对人的腐蚀,也有良知的成分起作用)与体力相冲突时,他是那样的孱弱无力,几乎成了废物。

人物性格的完整统一,绝不是性格的单一化。单一,对于生活在各种思想互相渗透、不同色彩的意识并存的社会生活中的活的灵魂来说,恰恰是不完整的,残缺的。生活是杂色的,灵魂也是杂色的,不同人的灵魂,总是以其不同的方式,和谐、统一地显现着这种杂色。仇虎正是这样。仇虎形象的独特价值,就在于作者以极大的勇气和真知灼见,在我国三十代文学描写农民形象流于肤浅化、概念化的情况下,塑造了一个有深度的农典型形象。很有分寸地触探到了一个阶级觉悟上刚有朦胧意识但尚未彻悟、尚未产生质变的农民那痛苦得痉挛的内心世界。向社会剖示了一颗既有强烈爱憎和反抗意识,又有奴役创伤和怜悯恐惧;既有明确的斗争目的,又有因时代、社会、阶级的局限性而产生的盲目性的色彩斑驳的灵魂。这是现实主义的深刻描写,绝不是“人为地制造内心矛盾”。

三

仇虎与焦氏,是在农民复仇者与地主反复仇者的层次上发生

冲突的,而花金子与焦氏,则在封建婆媳关系的层次、压迫者与被压迫者的层次上相对抗。

婆媳不睦,在中国文学作品中多有反映,从汉族的《孔雀东南飞》到傣族的《娥并与桑洛》,从古代的《快嘴李翠莲记》到现代的《寒夜》,都集中地反映过这个问题。而《原野》中所描写的这个问题,是有它自己的特点和实际内容的。剧作家在刻画花金子和焦氏两个人物形象的时候,是有深刻的,思考也是复杂的。

花金子和焦氏这两个互相仇视得刻骨铭心的女人,一个恨得要丈夫亲口说“淹死我妈!”以泄忿,获得心理上的满足和痛快;另一个明里骂声不绝地折磨媳妇,暗里在仇人形象的木人上贴咒文、鬼符、扎钢针,要咒死媳妇。这难泯的仇恨,这纠缠如蛇的怨毒,乍看似乎是戏剧性的夸张,其实并非如此。怨毒仇恨的产生,有其复杂的原因。

在她们各自代表的阶级本质的层次上,花金子是个泼辣的、带点野性的农民女儿,焦氏是个刁钻阴毒的地主婆,两者不发生家庭关系时,阶级分野造成的间接压迫与被压迫的矛盾,显然是存在的;当花金子被霸占为焦大星的续弦时,这矛盾立刻由社会转到了家庭内部、尖锐而又直接地冲突起来了。但这时,封建社会传统的旧道德已给花金子套上了一付沉重的枷锁。因而,这个在别的场合狂放不拘、任性泼辣的女子,由原野的姑娘异化成了封建地主家庭里受束缚的小媳妇,受到了窒息般的压抑。在家庭内部,婆之于媳可以任意欺凌,并被认为是天经地义的。在这样的情形下,花金子对焦氏,只能恨在心里,怒极时也只敢喃喃地骂给自己听,表面上还要一口一声“妈”,陪小心,献殷勤。焦氏则不同,明里暗中,都不掩饰对花金子的敌视。有旧道德为护身符,焦氏是肆虐的。这就足见曹禺表现焦、花婆媳矛盾的反封建意义了。

在家庭的经济关系层次上,花金子与焦氏的互相排斥,也是有充分合理性的。焦氏无疑掌握着焦家的财政大权,可她的年龄、生