

徐 棻

探雲集



四川文艺出版社

探索集

徐 蕊 著

四川文艺出版社

一九九〇年·成都

责任编辑：刘永康

封面设计：宋 公

版面设计：李 军

书名 探索集

作者 徐 秦

四川文艺出版社出版发行

成都盐道街三号

四川新华印刷厂印刷

1990年2月第一版 开本 850×1168 1/32

1990年2月第一次印刷 印张9.625

印数 1—1,000册 字数233千

ISBN 7—5111—0560—7/J·25

定价：3.00元

序

李 致

徐棻和魏明伦是当今最有影响的两位川剧作家。

我喜欢徐棻的川剧。早在廿七年以前，我到简阳县农村工作，偶然的一个机会，看见县川剧团演出的《秀才外传》。剧中所刻画的那位又迂腐又可爱的秀才，给我留下了十分深刻的印象。我曾多次引以为例，来说明川剧的风趣和幽默。当时我没有看见宣传广告，不知道剧作者是谁。直到廿年以后，我向徐棻称赞《秀才外传》，她才告诉我这个戏是她和羽军合写的。

二十九年来，徐棻一共写了（包括与人合作）十五个大戏、七个小戏。其中，《燕燕》、《秀才外传》、《王熙凤》三个戏，分别出版过单行本。这个集子所收入的《红楼惊梦》、《田姐与庄周》、《欲海狂潮》、《跪门鉴》、《情之所钟》和几篇文章，是从她新时期的作品中选出的。从这个集子可以窥见她这几年创作的轨迹。

正如集子的名字一样，徐棻一直在探索川剧艺术的发展。这一点，在前三个戏里表现突出。具有她以往创作风格的《跪门鉴》、

《情之所钟》鲜明地衬托出她以后的探索特色。徐莱在探索中的得失成败，将由广大观众和戏剧家们作出评论，也将由时间作出判断。但不论评论去判断的结果如何，徐莱执著的精神和追求的勇气，都应该得到充分的肯定。

大胆探索符合于振兴川剧的“抢救、继承、改革、发展”八字方针。抢救的工作要抓紧做。继承是戏曲改革的基础，也是各个戏曲剧种的艺术特质和艺术生命之所在，必须十分强调。但是，继承不仅是保存。只有在改革中继承，才会发展传统，才会使戏曲艺术不致因为停滞不前、凝固僵化而脱离时代，脱离群众。所以，改革的任务既艰巨又重大，而改革却没有现成的良方（如果有了，也就无所谓改革了）。因此，改革的本身就意味着某种探索，就必须有所探索。改革、发展是一个长期过程，一个经验的积累与实践的检验过程。徐莱的探索是在继承优秀传统文化基础上的创造与革新。当然，这只是她个人所选择的一种改革试验。探索的方式与方法应多种多样，改革试验也应不拘一格。我们支持徐莱、魏明伦和别的剧作家大胆探索，决不把某一种探索说成是改革的方向或样板，更不会强行推广。我们希望认真贯彻“二为”方向和“双百”方针，在鼓励大胆探索的同时，加强理论研究，使川剧事业真正振兴起来，赢得更多观众，特别是青年观众。

徐莱是新中国成立后，我们党和人民培养起来的知识份子，为川剧事业的发展 and 振兴，作出了引人瞩目的贡献。她热爱戏曲，热爱川剧。二十九年来，她坚持不懈地奋斗，她的顽强精神与踏实的作风值得学习。我希望徐莱在今后的岁月里写出更好的作品，更希望川剧有更多象魏明伦、徐莱这样有影响的作家。

一九九〇年一月三日

目 录

序.....	李 致 1
一、论文	
关于“探索性戏曲”的独白.....	1
振兴戏曲的思考.....	5
也说传统戏曲与现代意识的冲突.....	22
一幅印象图.....	32
——写在川剧《红楼惊梦》上演之时	
人啊，警惕你自己！.....	34
跨上漫长而曲折的路.....	40
《欲海狂潮》答问录.....	42
试谈审美趋向与雅俗共赏.....	46
“旧戏新探”与“以角儿为中心”.....	50
戏从何来.....	54
再插一枝玫瑰.....	68
记胡伟民入川.....	71
喜剧的真实.....	77
观戏剧《魔方》.....	82

二、剧 本

红楼惊梦·····	84
田姐与庄周·····	132
欲海狂潮·····	168
跪门鉴·····	207
情之所钟·····	250

关于“探索性戏曲”的独白

本来，没有哪个艺术家不追求创新与突破，所以，每个艺术家都在实践中进行着某种探索。可是，现在却出现了一个新词：探索性戏曲。

猛烈的改革震动把古老戏曲与现代观众间早已存在的矛盾迅速扩大，从而将戏曲推入了生存发展的困境。戏曲战线上一支义勇军以出人意料的方式创作的一批剧目，在戏曲迟缓的渐变进程中异峰突起，与人们以往所熟悉的戏曲样式形成鲜明的对比，故而被称为“探索性戏曲”。

可见，“探索性戏曲”是一个暂时的、相对的概念。这是戏曲在特定的社会条件下出现的特殊现象，不能和常规模式的优秀剧目和常规意义的创造革新混为一谈。

就我看到过的剧目而论，近年来引人注目的《潘金莲》、《泥马汨》、《邯郸梦记》、《四川好人》、《红楼惊梦》、《山鬼》、《换魂记》、《白蛇前传》、《田姐与庄周》等，可算典型的探索性戏曲，因为它们与传统的或常规的戏曲相比，呈现出前所未有的形态。比如桂剧《泥马汨》，它的剧本结构和音乐唱腔以及节奏化的表演虽然还是传统的，但其内容和形式却对

传统有很大的突破：那对造神运动与集体无意识的反思，那对人物的刻画，基本上跳出了以往好坏相斗的窠臼，具有鲜明的现代意识；同时，用女性群舞代表芦苇荡，用“群马”狂奔外化人物内心，用统一的服装代表没有独立人格的群盲等等，都是传统戏曲所不曾见的。再如婺剧《白蛇前传》，在保留传统戏曲身段的基础上，大量引进舞蹈语汇和舞蹈场面来塑造人物、烘托气氛，使它与过去的《白蛇传》相比宛如一出新戏。湘剧《山鬼》有人说看不懂，有人怀疑它算不算戏曲。我们承认它还是戏曲，虽然它的内容与形式对戏曲传统来说颇为新奇与怪诞，但它仍然保留着湘剧的音乐唱腔和“节奏化”这戏曲美学的基本特征。

探索者和他们的支持者之所以甘冒风险、愿受指责来从事这“离经叛道”般的探索，都是因为他们对戏曲有着痴迷般的热爱。否则，他们早就“人往高处走”了，又何必陪着戏曲徘徊在低谷？

探索性戏曲乍一看彼此千姿百态、各不相同，但如果仔细瞧瞧，就会发现它们骨子里几乎完全一致，那就是：在引进话剧、舞蹈等姊妹艺术或西方现代派戏剧手法的同时，都固执地坚持本剧种的特色（如音乐、唱腔），固执地坚持戏曲美学的基本特征（如节奏化与某些程式性表演）。可见，探索者并不想抛弃戏曲，而是想发展这个古老艺术。他们懂得探索也有“边界”，他们不想越过“边界”让戏曲与别的艺术门类融合从而消失了戏曲自己。

探索性戏曲还有个较为普遍的现象，即它们常吸收一些西方现代派戏剧的表现手法，如变形、荒诞、梦幻等，因为这些东西与经历了“十年浩劫”的观众的心灵颇能相通，于是现代主义在中国戏曲中有了立锥之地。虽然，中国戏曲是以“迈四方步”的速度与方式接纳它，虽然这种接纳还停留在“初级阶段”；但，

仅仅这一点接纳，便给我们带来了前面所举那一系列好戏。尽管在各个剧目里，现代主义的引入各有其得失成败，但不可否认，它正是探索性戏曲引人注目的一个原因。在当代中国的戏剧艺苑中，现代主义对现实主义的渗透一般说是一种进步现象。特别是当现代主义出现在戏曲中时，它的消极因素几乎已被过滤干净，唯以其与戏曲之相通部份如写意性、虚拟性等去丰富中国戏曲，并促进创作者更快地摆脱模式性的束缚。

探索性戏曲的另一个特点，即他们总是在追求声、光、色、技等满足观众的感官享受的同时，还追求抽象的哲理思辨给观众以社会的或人生的启迪。因此，探索性戏曲大多不象传统戏曲那样仅仅满足于有一个正确的主题思想，其内容往往含蓄、多义，能诱人回味、发人深思，可以仁者见仁、智者见智而不求大家的认识完全一致。探索性戏曲大多也不象传统戏曲那样往往满足于对人物进行是非善恶等浅显的道德评判，它们更感兴趣的是开掘人物复杂、丰富、生动、多变的内心世界。总之，探索性戏曲追求好听、好看，也追求可思、耐思。这些剧目一般不会使人大哭大笑。也许是探索者认为让观众达到忘我的地步会使他们失去思辨的兴趣，也许是探索者功力不足，未能做到情与理的完美结合，也许这种追求哲理思辨的戏注定了可以震撼人心却很难令人动情至哭或笑。所以目前的探索性戏曲大多不是严格意义上的悲剧或喜剧，然而它们却能使人一见不忘，不管你喜欢也罢，不喜欢也罢。

探索性戏曲以它的稀奇古怪和别具一格吸引着文艺理论家。理论家们感到其中有许多文章可做，又觉得文章不大好做。的确，做一个文艺理论家很不容易。他不象体育场上的裁判，吹足球就只须精通足球，吹排球就只管深知排球，而是艺术有多少样式，他就得研究多少。再说，在足球、排球里，越位、过网击球是绝

对的犯规。文艺却不然。也许，某种“越位”或“过网”恰恰是一种创造。探索性戏曲又特爱“越位”、“过网”。那么，到底是犯规，还是创造，这就要求理论家突破自己的审美定势和固有的理论框架，去欣赏、研究、理解、发现。不但能追踪于实践之后，对实践进行理性的阐释和总结；还能超前于实践，根据科学的思想观念体系和戏曲发展变化的规律提出新的理论以引导实践，从而帮助探索戏曲健康发展，促进探索者取得成功。

我相信，经过理论界和戏曲界共同的努力，探索性戏曲会从幼稚走向成熟，从粗糙走向精美，与常规性的创造革新剧目一起，汇入新一代戏曲的历史长河之中。

1987.9.

（发表于《文艺报》1989.3.4.）

振兴戏曲的思考

戏剧之现状如何？若谓面临危机，恐怕不会有太多的人反对。倘无危机，为什么不少地方戏曲都在高呼振兴？且扩大到“振兴话剧”、“振兴歌剧”？可见，戏剧危机的确存在。

面对危机，有各种不同的观点。

一些人认为戏剧即将消亡。他们看见有些话剧团转而拍电视，歌剧更是少有演出，便断言话剧与歌剧“死了没埋”。对戏曲，他们说那是产自封建社会的东西，其意识与今人格格不入；加之喧嚣单调的打击乐、铜壶滴漏似的节奏与程式化的表演，让人看不多时便生厌倦。他们说，百戏已死，参军已死，杂剧已死，南戏已死，现在轮到当今的戏曲了。还有人说：“川戏死定了。”有人说：“我们的任务就是加速戏剧的死亡，好腾出舞台给新兴的艺术。”

有人用“发展论”来反驳“消亡论”。他们认为戏曲史不是“兴亡史”、“生死史”，而是发展史。从原始歌舞到周秦俳优，到汉代百戏，到唐代参军，到宋、元杂剧，到明清传奇，直到近代戏曲，是发展而来，是继承和发展的血缘关系。如四大声腔的原型虽不存在了，却分散存在于三百多种地方戏曲中。他们认为，

具体的剧种虽然有消亡，但戏曲的基本特征——以歌舞演故事——不变。好比某人会死，但人类不死：“只要有四川人，就会有川剧。”对话剧与歌剧，他们说，既然国外还有，在我国也一定能存在。

我认为，“消亡论”过于悲观了。随着人类社会生活的向前发展，人们的物质生活会越来越好，对精神生活的要求也会越来越多。将来人们一天工作六小时甚至五小时，一周只工作五天或四天，自由活动的时间多了，势必要求丰富多采的娱乐；现代社会劳动分工的日益细致将导致人们日益紧张与分散的工作，那时，人们也就更加需要有交流感情的场所和轻松愉快的文化娱乐方式。既然如此，人类怎会抛弃戏剧这种精致而复杂的综合艺术？试看发达的资本主义国家，其戏剧受电视、电影的冲击虽然也曾一度衰落，可现在不是又蓬勃兴起了吗？当今美国多种多样的戏剧中，最流行最普遍的乃是歌舞喜剧，它也是以歌舞演故事，其基本特征与我国戏曲没有什么不同，只是音乐与动作非程式化罢了。所以我们的戏曲，外国人统统称为“歌剧”，川剧叫“四川歌剧”，京剧叫“北京歌剧”。再看香港及东南亚，我国古老的潮剧和新兴的越剧、黄梅剧等在那里也很吃香。还有一个值得深思的现象。一方面我们的戏剧演出不景气，观众越来越少；另一方面民间职业剧团却不断出现，且比国营剧团还兴旺发达。据《戏剧界》刊载，安徽宣城县，有地方国营剧团，又兴起了三个民间职业剧团。四年来，国营剧团要国家补助14.945万元，没给国家上交一分钱；而三个民间职业剧团没要国家一个钱的补助，反倒分别上交管理费1500多元。此外，有些企业还自己兴办剧团，如广东某企业办的“白云轻歌剧团”就是一例。这些情况使我感到，不是人民不需要戏剧，而是不需要“我们的”戏剧。

不过，戏剧艺术也不会自然而然地发展。用“某人死了，人

类不死”来说明戏剧的发展状况，不太妥贴，因为这种说法给人的印象是：把由人创造的精神产品等同于自然形态的人类的繁衍。在我国戏曲史上，就有过剧种衰亡的事实。单就这点而言，

“消亡论”也不是没有根据。比如元杂剧就曾煊赫一时，后来却销声匿迹。元杂剧兴起并流行在北方，故也号北曲。北方人没有消亡，但北曲却消亡了。所以不能盲目乐观，认为“只要有四川人，就会有川剧。”不，戏剧是不会自然而然地发展的。戏剧是人创造出来的，是为满足社会需要而创造出来的精神产品。一旦社会不需要它，就没有人再去创造它，它就会消亡。现在戏剧演出不景气，许多编剧改行写小说，写电视、电影，不就是不愿再创造这种产品的端倪吗？现在一些话剧团不演话剧了，假如长期如此，每个话剧团都如此，话剧不就在舞台上消亡了吗？听说广东有的粤剧团演员去唱歌、乐员去给舞会伴奏，推而论之，极而言之，粤剧不演了，川剧不演了，京剧不演了，戏曲不也就消亡了吗？我之不同意“消亡论”，除了人类社会需要越来越丰富多采的文化生活，因而不会抛弃精致的戏剧艺术，还因为总有一些有识之士会懂得要生产出适合社会需要的戏剧。翻开戏剧发展史，就可以看见，戏剧界那些或有名或无名的先进分子领着自己的队伍，不断生产出了适合社会需要的戏剧，从而把戏剧艺术推向前进。最近，上海戏剧学院的老师叶长海同志提出了“转机论”。他认为“危机即蕴酿着转机”、“危机是转机的前奏”、“戏剧将在危机的阵痛里得到新生”，我认为他的说法更为贴切。不过，在讲“转机论”时，一定要强调人的主观能动性。转化要靠人的努力去实现。如果主观努力不够，也不排除某种戏剧样式有消亡的可能。如前所述，戏剧也是一种“产品”，没人购买的产品，就没人生产。从这个意义上讲，戏剧虽然不能商品化，却具有商品性。它是通过货币交换而出售给观众的一种精神产品，而且是

一种“集体购销”方式。如果没有较多的人肯同时“购买”我们的戏，那么，我们的戏就失去了生产的价值和意义。所以我们每个搞戏的人，都必须对戏剧这种“集体购销”的商品属性予以重视。

看来正是出于这种考虑，才响起一片“振兴”之声。各地的戏剧调演、会演或戏剧节、艺术节，就是一种重大的振兴之举。这种行动有不可估量的积极作用，特别是在思想上与精神上，它几乎动员了整个戏剧界，使大家警觉起来，振奋起来，象救火似地摸起身边可以拿到的工具扑奔现场。这种大规模的、不惜人力物力的奋斗，也确实产生了较好的、人们愿意出钱“购买”的戏。但是，也不必讳言，这样的戏在调演或艺术节中，仍然是少数。多数的戏还是“滞销货”。调演结束了，这些戏也就丢了。产生这种现象的根源，我认为，是我们见到了人民不喜欢我们的产品，却不知人民喜欢什么样的产品。因此，我们的生产带有很大的盲目性，我们的努力也往往是无效的。

那么，究竟怎样才能振兴戏剧？当代人究竟需要什么样的戏剧？由于各人看问题的角度不同，所处的社会地位不同，见识的深浅不同，对上述问题的回答也一定不同。然而从各种回答中集思广益、取长补短、去伪存真，也许就能找到那扭转危机的契机。我根据个人有限的所见所闻而愚辨，似乎看见了这样几点：

- 一、改变我们的戏剧观；
- 二、认识戏剧的可变因素及不变因素；
- 三、建立多层多面的戏剧网点，不要求广泛的观众群；
- 四、改革体制，提供戏剧发展的客观条件。

一、改变我们的戏剧观

改变我们的戏剧观，这是振兴戏剧的前提。

多年来，由于众所周知的原因，在我国，对戏剧采取了狭隘的功利主义和实用主义的态度，把戏剧的社会功能压缩在“宣传”的小圈子内。认为宣传政策、宣传时事、宣传先进、宣传中心工作以及宣传本地区的重大事件和重要人物，就是戏剧的社会功能。更由于这类作品易于通过并上演，侥幸者还能红极一时，作者中也就有人趋之若鹜，视其为创作的“诀窍”而自觉运用。结果，几十年来我们的戏剧大多数就是这样的宣传品，也造成了不能克服的流行病——公式化、概念化。以致今日，人们一嗅到戏剧中的“宣传味”就头痛、就反感、就拂袖而去，就不再登门。其实，戏剧是社会意识形态的一种反映，是作者要把自己在生活中感受到的好、恶、爱、憎告诉人们。这种“告诉”本来就具有宣传性，这“宣传”原本是正常的事。正常的宣传却受到人们不正常的对待，是因为把“宣传”搞出了文艺所允许的界限。要知道，文艺（戏剧）的宣传作用必须通过观众的审美活动、通过他们在感情上和精神上得到满足而产生，即通过影响观众的情感和感受而使他们认识人生、思索社会、明辨是非、趋善拒恶，同时获得心境的愉悦与美的享受。这是戏剧作用于社会的特殊方式。

乐，诚然是指娱乐。娱乐也有多种涵义及样式：使人快乐的喜剧有时也夹着酸味和苦涩；而使人难过的悲剧恰是别有滋味的“乐”。推理剧不以悲、喜来取悦于人，但也能让人得到另一种精神享受：为自己判断的正确而欣喜，为自己判断失误后获得新知而满足。还有“三岔口”、“别洞观景”这些说不上什么教育意义的戏，其精湛的技巧和优美的舞蹈也能给人以美的愉悦……

由于各个剧目客观成就的高低及侧重点的不同，戏剧（包括歌舞等舞台艺术）大致可分为三类，即宣传品、艺术品、娱乐品。

戏剧中的宣传品目前虽受到冷遇，但也不会根绝，因为它“直接宣传”的功能也是社会的一种需要，如宣传计划生育等。不过，在一般情况下，这种作品总是戏剧中的少数，且会随着社会生活的日益安定越来越少。

艺术品是指那些思想内容与艺术表现在一出戏中结合得完美和谐的戏剧。这种戏要求作者和演出者具有较高的思想水平和艺术修养以及精湛的表现技能，因而难度较大而不易产生，致使算得上艺术品的戏剧在舞台上数量也不会很大。

娱乐品将是我国未来戏剧中的大多数。这是因为，在任何社会中，大多数人的艺术欣赏水平总是处于中等状况，这是由文化艺术修养所决定。欧、美等发达国家普及教育的程度比我国高，但以他们的水平而论，中等文化修养的人相对的仍是多数。在我国，由于十年浩劫，大多数人的文化水平偏低，加之经济改革的实施，人们的劳动强度增大，生活节奏加快，劳累下来，需要身心放松和休息，这就要求娱乐性、趣味性很强的文艺。此外，还有民族传统的审美习惯，如老百姓大多喜欢有头有尾、情节曲折、通俗易懂的故事等。既然大量观众要求比较浅显有趣的娱乐剧，这种要求就会刺激戏剧生产者的积极性。而生产这种戏剧的难度又不很大，于是这种戏剧势必在改变我们的戏剧观的同时应运而生，造成可见的将来，大量的戏剧（包括其它舞台艺术）将是娱乐品的现实。目前文学界中通俗文学的兴起并涌入市场、遍布街头，就是戏剧娱乐品必将兴起的佐证及前奏。我们无须惊惶失措，我们只能加强引导，因为它符合戏剧生存和发展的规律。

可是，许多年来，一提到娱乐剧，就有人怀疑是低级庸俗；一听说某戏票房价值高，就联想到黄色、恐怖。甚至一位有点名