

藝 品



一九八六年第二輯
(总第三輯)



一九八六年第二辑
(总第三辑)

艺 品 一九八六年第二辑 (总第三辑)

·理 论 研 究·

- 斯氏、布氏、中国戏曲三大演剧流派在制导观众审美心理上的比较
..... 康洪兴 (1)
- 论戏曲形象的言情化特征..... 卜 键 (33)
- 论音乐形象的特殊规律..... 鲁 特 (48)
- 相声艺术的写意性..... 刘梓钰 (55)
- 笑话白议..... 周冰冰 (68)

·艺 术 美 谈·

- 论舞蹈的意境结构..... 蓝 凡 (77)
- 略谈东北二人转唱词的情感美..... 林铁丰 (94)

·观念纵横谈·

更新乎，更正乎

- 关于曲艺观念的几点思考..... 卢昌五 (107)

·艺 坛 争 鸣·

- 关于传统戏曲争论问题的几点思考..... 蔡敦勇 (119)

艺 品 一九八六年第二辑 (总第三辑)

·秧歌探索·

盛会话秧歌 寻根问源流

——记北方秧歌学术讨论会……………可 平 (131)

秧歌在辽宁……………庞志阳 明辉 (141)

试谈辽南高跷秧歌的形成与发展……………张永夫 (147)

满族鞞子秧歌辨析……………栾椿年 (162)

·艺海钩沉·

记奉天落子学术研究会……………李玉山(整理) (171)

第一个把中国戏曲搬上银幕的人……………徐天欣 (179)

·影 视 艺 术·

纪实性美学原则在当代电影中的主要表现……………徐 宁 (182)

对“真、新、美、深”的呼唤和渴求

——关于电影观众审美心理的几点思考……………王 玮 (193)

艺 品 一九八六年第二辑 (总第三辑)

·名 作 赏 析·

《梧桐雨》的艺术特色.....吴乾浩 (205)

·创 作 谈·

安波的音乐创作与时代.....殷 醴 (217)

古树新枝

——辽宁省满族舞蹈的挖掘与上演.....崔亦平 (232)

·导 演 谈 导 演·

歌剧导演工作谈.....刘 波 (236)

封面题签.....张 庚

主 编 杨砚耕

副 主 编 任光伟

吴光宇

责任编辑 周冰冰

石永哲

美术编辑 张广熙



斯氏、布氏、中国戏曲三大演剧

流派在制导观众审美

心理上的比较

康洪兴

戏剧艺术的重要特点之一，是活生生的、有血有肉的、有灵有性的演员直接登场进行表演，他的作品直接由他自己的肉体和精神体现出来，成为观众的审美对象；而作为审美主体的观众，不仅也是活生生的、有血有肉的、有灵有性的，而且也亲自临场，在同一剧场时间内与演员共处于同一个四维空间之中，共同完成戏剧艺术形象的创造任务。戏剧这种创造者、作品、欣赏者及其作品的创作过程和作品的欣赏过程，共处于同一个时空的特点，是非舞台艺术所没有的。正是这个特点，规定了戏剧在审美对象主体之间产生独特的审美关系。而独特的审美关系，会使审美主体形成独特的审美心理。

纵观人类戏剧活动，演剧的观念、方法、流派丰富多彩。其中，斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和中国的戏曲艺术，是为世界所公认的三大演剧流派。这三大流派，虽然都是戏剧艺术，但是在演剧的美学原则表现方法上是有差别、甚至有很大差别的。这种差别，使每一种流派给观众提供的审美方法也有所不同。而审美方法的不同，在引发主体的审美心理上也必然会有所差异。

从总体上看，戏剧艺术与非舞台艺术相比，在引发欣赏者的审美心理方面，是不相同的。具体到戏剧艺术本身，比如世界所公认的三大演剧流派，由于向观众提供的审美方法的不同，因此，在使观众产生何种“观剧意识”上，在激发观众审美心理机制的侧重点上，在一些具体的审美心理环节上，都会出现或显著、或细微的极其微妙的差异。本文意在戏剧艺术所形成的独特的主客体审美关系这个大前提下，对斯氏、布氏、中国戏曲三大不同的演剧流派在如何引发、规范观众审美心理这一方面，作一些粗浅的比较研究。

“观剧意识”上的比较

所谓“观剧意识”，乃是观众在剧场这个特定时间空间里，被同一种表演方法和演出方式所规范的观剧心理。一般人们把它称之为“剧场心理”或“剧场意识”。但我认为，采用“观剧意识”这个说法更确切些。它是戏剧在与观众的审美关系中使观众产生的多种审美心理活动中最基本的一种。无论观众之间的欣赏水平差别多大，只要他们共处在同一个剧场空间，受着相同的表演方法和演出方式的制约，都会产生一种被规范了的大抵相同的观剧心态。在观众整个审美过程中，“观剧意识”一旦形成，便处于相对稳定的状态，它能在一定程度上影响别的审美心理活动。在戏剧史上，凡是戏剧大师，要想形成自己独特的体系、流派，都无不要与观众在“观剧意识”上建立起某种特定的默契关系。斯坦尼、布莱希特和梅兰芳都不例外。因此，研究“观剧意识”对于研究不同演剧方法、流派在形成与观众之间不同的审美关系上有着某种特殊的意义。

自有戏剧以来，概括地说，“观众意识”不外乎分两种：一种是参与者意识，另一种是旁观者意识。中国戏曲艺术要求观众确立的是“参与者”意识；斯氏、布氏要求观众确立的基本上都是属于“旁观者”意识。但即便基本属于同类，其中亦有很大差别。

如果作具体体察和分析，“观剧意识”又可分两个层次：一是每个观众之作为观众的“自我意识”；二是观众群体在共同观剧过程中形

成的特定的“群体意识”。观众作为“参与”者或“旁观者”，在“自我意识”和“群体意识”上是不一样的。即使同属于“旁观者”或同属于“参与者”，在具体演出方式中，观众的“自我意识”和“群体意识”的表现也是很不一样的。

下面，我们就从观众的“自我意识”和“群体意识”两个方面，对斯氏、布氏和中国戏曲艺术在观众“观剧意识”上试作一下比较：

第一，在“自我意识”方面的比较

从演剧体制上来讲，斯氏的方法是一种制造“第四堵墙”的封闭式的演剧方法。这堵墙对演员来说是不透明的，对观众来说是透明的。正是这堵假设不透明又假设透明的“墙”，把演员与观众隔开。演员要装作不知道“墙”外有人在观看。这种表演方法只允许演员（角色）之间进行交流和适应，绝对不允许演员（角色）与观众发生直接交流。在这种演剧体制中，观众显然成了舞台上人与事的旁观者。按理说，这样的观众，他的“自我意识”（即清醒地意识到自己是一名观众，是在剧场看戏的心理）应该是很强的，但事实却不然。

斯氏之所以要假设演员与观众之间有“第四堵墙”存在，目的并非要强化观众观剧的“自我意识”。恰恰相反，他是要削弱和抑制这种“自我意识”。有了这“第四堵墙”作掩盖，他就可以利用表演、布景、灯光、服装、道具、音响等一系列艺术手段，在舞台上制造出逼真的生活幻觉，让观众把舞台上发生的一切都信以为真地当成现实生活本身来看待。为了使制造这种生活幻觉的效果达到乱真的程度，从而使观众产生“认同”心理，斯氏要求把舞台上发生的事件都必须按“现在进行式时态”处理，使观众感到眼前发生的一切仿佛就是此时此地正在进行的那样。同时他还要求演员的表演必须做到内在“情感的精神真实”。他在《体验艺术》一文中这样说：“对于观众的活生生的人的机体来说，没有什么比演员本身活生生的人的情感更有感

染力的了。观众只要感觉到演员的敞开的心灵，窥视它，认识到他的情感的精神真实及其表露的形体真实，他马上就会倾心于这种情感的真实，无法控制地相信在舞台上所看到的一切。”（《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》第527页。重点号系斯氏所加）可见，斯氏是要求演员用活生生的人的情感去打动观众的情感，从而使观众对舞台上的人和事产生共鸣。当观众完全“倾心”、“无法控制地相信”舞台上的一切都如同现实生活一样逼真的时候，观众便自然地产生身临其境的感觉，“忘掉了自己作为苛求审判官的角色”（斯氏语），完全被舞台“同化”了。这种演剧效果，就是布莱希特在谈到戏剧性戏剧的观众心理时指出的：“我与哭者同哭，与笑者同笑。”（《娱乐戏剧还是教育戏剧》，转引自《戏剧论文集》第9辑）观众与台上的人物“同哭”、“同笑”，就是“忘我”的表现。心理学认为：人的意识其中有这样一个鲜明的特点，“即：明确认识意识中固有的主观和客观的区别，也就是关于人的“我”和“非我”的区别。”（〔苏〕彼得罗夫斯基主编《普通心理学》第31页。重点号原有）观众出现“忘我”的表现，也就是他意识中的“我”和“非我”的界限被模糊了。这正是斯氏希望达到的最佳观剧境界。而观众“我”和“非我”界限的模糊，也就是“自我”意识的削弱。由此可见斯氏的演剧方法，是通过弱化观众的“自我意识”，来实现抑制观众的观剧意识的。

布莱希特的演剧体制，是否认“第四堵墙”存在的，或者说是要打破、取消“第四堵墙”的。他的“史诗戏剧”的演剧方法，是充分利用各种假定性手段破除舞台幻觉。在他看来，舞台就是表演的场所，因此没有必要用制造生活幻觉来掩盖演剧这个事实。他认为，只有让观众从好似服了蒙汗药而神智昏迷的情感共鸣中解脱出来，清醒地意识到自己是在看戏，戏剧才能达到它所希望达到的社会目的，即诉诸观众以理智，使观众面对舞台上发生的一切进行冷静的思索，作出自己的判断和评价，并化为改变世界的行动。为了达到这种目的，他竭尽全力希望观众保持清醒的“自我意识”。一九五二年，他明确地这

样表示：“观众不时地意识到他是在剧场里，才称得上是文明的演剧艺术。”（《布莱希特论斯坦尼斯拉夫斯基体系》、《外国戏资剧料》1979年第3期）可见布氏对观众保持观剧的“自我意识”重视到了什么程度。

为了帮助观众时刻不忘记自己是在剧场看戏，他创立了“间离效果”的理论。这种理论要求从剧作、舞台处理和表演方法各个方面都致力于破除生活幻觉。当然，主要是对演员表演的要求。布氏要求演员在情感态度上不是与角色“同化”，而是“站在它的对面”，对角色保持一定的“社会态度”，也就是运用第三人称的旁观式的叙述方法进行表演。而在时态处理上，则要用“过去进行式时态”来表演，也就是用历史学家对待史实的态度那样冷静地对待自己的角色以及同台的人和事。另外，表演时可以读出剧本的舞台指示，并且允许以演员的身分或角色的身分直接跟观众交流。这种表演方法，就是要借用演员与角色的“异化”来达到观众与舞台的“异化”。它所要达到的效果，就是布氏自己在《娱乐戏剧还是教育戏剧》一文中谈到史诗戏剧观众的观剧心理时所说的那样：“我笑哭者，我哭笑者”。在这样的观赏过程中，观众“我”与“非我”的界限无疑是绝对分明的。他们对台上的人物采取如此鲜明的批判态度，显然是一种高度的“自我意识”的表现。由此可见，布氏的演剧方法，真正是要观众做一个名符其实的旁观者。他是通过大力强化观众的“自我意识”来强化观众的观剧意识的。

中国戏曲采用的是“两路出入，三面开放的演剧体制。这种体制与主张存在“第四堵墙”的写实主义演剧观念和理论，是很不相同的，与布氏的“间离效果”的演剧理论和方法，也貌似接近而神离甚远。它的一个十分突出的特点，是把观众作为创作集体中的一员，并以它为中心来对待的。因此，戏曲非常重视和强调台上台下直接交流、呼应、配合的关系，这种关系是十分密切的。中国戏曲虚拟性的程式化动作和时空处理，唱、念、做、打高度综合的艺术表现，以及它的程式化的服装、化妆、锣鼓经等等，都清清楚楚地告诉观众这是在演戏。观众没必要把它当作现实生活一样来看待。演员与角色的关系，能做到“热情的心理潜入和冷静的心理间隔两者之间的对立统一”。

（阿甲：《论中国戏曲导演》，《文艺研究》1983年第二期）演员既能“进入角色”，又能意识到自己是在表演角色，同时又清楚地感觉到观众在观看自己的表演。而且，舞台人物不向观众保守秘密，演员还要运用种种手法“引领”观众欣赏自己的表演。从观众的角度来说，他们是“既看角色在戏境中的活动，也看演员的高明表演或流派艺术的独创风格”（阿甲：《论中国戏曲导演》，同上）而且与演员配合默契，积极参与舞台形象的艺术创造。由此可见，戏曲艺术的很多做法，都是在有意识地强化观众的“自我意识”，从而实现公开承认是在演戏和与观众一道进行创作的美学思想。因此，戏曲观众的“自我意识”是极其强烈的。即使在一瞬间同舞台人物的感情发生共鸣，却同时也很快被心理的间隔把弱化的“自我”增强起来。

布莱希特曾将“戏剧性戏剧”与“叙述体戏剧”的区别列表作过比较。他所列的十四个条目中，有五条是针对观众的。他指出：在戏剧性戏剧中，“舞台把观众卷入活动之中”，“消耗观众的能动性”，“使观众产生感情”，“使观众经历事件”，“把观众放到情节中去”；在叙述体戏剧中，“舞台使观众成为观察者”，“唤起观众的能动性”，“迫使观众作出判断”，“使观众理解事件”，“把情节放在观众面前”。（转引自余秋雨：《戏剧理论史稿》，第640页）这五条是依次对照的。从上面我们所作的阐述，再结合此表所开列的五条对比，可以更清楚地看出，斯氏（他遵循戏剧性戏剧的特点）竭尽全力要抑制、削弱观众的“自我意识”，是为了使他们迷恋在舞台的规定情境之中，在如醉如痴的共鸣中获得感情的升华，从而更有力地实现亚理士多德关于戏剧应起到“陶冶情感”的美学原则。布氏恰恰相反，他竭尽全力强化观众的“自我意识”，就是为了追求一种“非亚理士多德”的美学原则，即“思考的乐趣”的原则。他要把观众从被舞台“俘虏”的情感激流中“解放”出来，确立一种由他们自己来思考、判断的自主心理。我们可以把这种自主心理称为“自主意识”，它显然比“自我意识”提高了一步，因为它的含义更具体，更直接，更积极，更富有能动性。布氏的“间离效果”方法，就是促使观众的“自我意识”上升为这种“自主意识”的特殊桥梁。

中国戏曲与它们都不同。它在强调观众的“自我意识”的同时，不排斥观众的情感共鸣；在破除写实幻觉的同时，却又引发观众创造意象中的写意幻觉；在使观众不失其理智的识辩的同时，又特别重视确立观众对演员技艺的欣赏意识。因此，戏曲观众的“自我意识”，是在诸种心理因素对立统一中建立起来的。实际上，它也已经上升为“自主意识”。这是一种内涵十分丰富的“自主意识”。如果说布氏观众由“自我意识”上升为“自主意识”是一种突出理性思考的“自主意识”，那么，中国戏曲观众由“自我意识”经过诸种心理因素对立统一运动而升华成的“自主意识”，则是一种情感与理智相结合而侧重于艺术美的感受和判断的综合思维的意识，是一种比斯氏的“情感陶冶”和布氏的“理性判断”更为复杂的审美意识。

第二，在“群体意识”方面的比较

社会心理学认为，人具有趋群本性，群体活动是社会生活的基础。“群体”与“集体”的概念是有联系而又有区别的。苏联社会心理学家给“群体”下了这样的定义：“群体是人们的共同体，他们因某个或某些特征结合在一起，而这些特征都与他们进行的共同活动，其中也包括交往有关。”（彼得罗夫斯基、斯巴林斯基著《集体的社会心理学》，第48页）对于“集体”，社会心理学认为它是“群体”发展的高级形式，即“集体是个人间的关系以有个人意义和社会价值的群体活动内容作为中介的群体。”（彼得罗夫斯基、斯巴林斯基著《集体的社会心理学》第63页）人们的空间关系决定着人们许多行为，因此，各种各样的空间关系几乎促使了一个一个群体的产生。一般来说，在一个特定的空间关系中，个人与个人之间形成了一种松散的联系，便就形成了一个群体。在这个群体中，当个人与个人产生了强烈的情绪和心理的交流，形成了紧密而有机的联系，并且其活动内容具有一定的个人意义和社会价值的时候，群体便转化为集体或亚集体。因此，“集体意识”，要优胜于“群体意识”，“群体意识”可以发展上升为“集体意识”。戏剧的活动方式，正是人类社会生活

各种各样群体方式的一种。戏剧观众为了满足某种精神需要，即欣赏某一出戏的演出而各自集合到剧场里来，对同一个剧目、同一批演员的表演进行共同的观赏活动。这是一种临时的、短暂的“社会交往”。因此，当他们一走进剧场，便自然而然地结成为一个临时的社会群体。但这是一个较为特殊的群体。在这个群体中，个体与个体之间，只存在共时性关系而不存在历时性关系。演出一结束，大家便各奔东西，群体便告瓦解。而在观剧过程中，虽然观众的审美层次并不相同，但每个个体几乎产生着共同的心理感应，悲则同悲，喜则同喜。因此，英国当代著名戏剧理论家和导演艺术家马丁·艾思林这样说过：“在某种意义上说来，观众不再是一群孤立的人而成为一种集体意识。”（《戏剧剖析》第17页，中国戏剧出版社出版）这话是有道理的。但也还需要对具体情况作具体分析。在观剧过程中，一般情况下，观众保持在“群体”的水平上。随着舞台上下和观众之间互相感染，观众的情绪和心理逐渐发生变化，在某个阶段上“群体意识”会上升为具有较高社会价值的“集体意识”。这时，松散的观剧群体便转化为有机的观剧集体或亚集体。在戏剧中，观众的“群体意识”要上升为“集体意识”，大致应具备三个条件：一、形成共同一致的观赏意识；二、要有共同的较强烈的情绪和情感体验，并在互相感染的基础上形成情绪和心理的“循环反映”。这里所说的“循环反映”是从社会心理学中借用来的，其意思是：“一个由别人的情绪在自己身上引起同样的情绪过程，它转过来又加剧别人的情绪。”（美国克特·w·巴克主编的《社会心理学》第178页）三、要有积极的而不是被动、消极的参与意识。

在斯氏戏剧中，观众很容易被戏剧性剧情吸引，被舞台上的事件和人物“同化”，产生感情“共鸣”。观众与舞台，观众与观众，很快就能打成一片。这种情绪、气氛，很快就会使观众的群体意识得到升华。但是，在一般情况下，它只是在“亚集体意识”的水准上，上下波动，还不能直接上升到“集体意识”的水平上。原因是在注重幻觉的写实的演出中，演员与观众只在同一戏境中各自进行情感体验，而且这种体验一般不很外露，观众尤其如此。因此，演员与观众、观众

与观众之间，互相比少有直接沟通情绪、心理的渠道，不容易激起强烈的“循环反映”。而观众与舞台“同化”的结果，带来弱化“自我意识”的弱点。观众成了舞台情感的俘虏，处于较为被动的境地，使观赏意识和参与创作的意识都处在较为消极的状态。这就离“集体意识”的形成尚有一段距离。只有当剧中主人公的命运遭遇深深震撼了观众心灵，戏剧冲突达到高潮的时候，观众的情绪反应才迸发出来，形成了一股巨大的冲击波，涌向舞台，也充斥观众厅，演员一角色一观众三者的心灵渠道得到充分沟通，形成较强烈的“循环反映”。这时候，也只有在这时候，斯氏戏剧的观众的“集体意识”才得以形成。

在布氏戏剧中，由于“间离效果”的缘故，观众的心理状态，被规范成“一种大致类似读者仔细阅读一本书并能置身书外的态度”。（布莱希特《关于喜剧〈人就是人〉的注释》Ⅱ，转引自《布莱希特研究》第30页）也就是我们前面所说过的，他要求观众成为舞台上人与事的旁观者，而且要用理性的眼光审察这些人和事。因此，布氏的观众，是一种“内省式”的观众，即独自在内心世界进行理智的思考和评判。这样的观众较少有情绪反映，更不会有热烈的情绪爆发。所以英国的布莱希特研究专家约翰·魏勒特认为：在布氏的剧场里，“观众一定不能‘忘我’，他必须从其他观众里分离出来，他绝对不能在一场极端兴奋的情感中同其他观众凝聚在一起”。（《关于布莱希特史诗剧的理论问题》，转引自《布莱希特研究》第31页）在这样的观剧过程中，首先是台上与台下较少有情绪感染，其次是理性的“内省”，又使观众之间树立起了一层无形的壁垒。这两种原因，使整个剧场无法建立起沟通情感与心理的渠道，因此也就不可能产生必要的“循环反映”。不仅如此，布氏的观众的理性“自主意识”的增强，在一定程度上还抑制和削弱对艺术美的观赏意识和对艺术创造的热情参与意识。这一系列的因素，使布氏剧场中的观众，在绝大多数情况下只能停留在产生“群体意识”的水准上，很少有可能向“亚集体意识”靠拢，更谈不上上升为“集体意识”了。

中国戏曲与上述两种情形都不一样，甚至很不一样。可以说，中

国戏曲观众的“集体意识”是最强烈的。它最起码是在“集体意识”与“亚集体意识”之间波动，决不会降到“群体意识”的水准上去。原因很简单：被中国戏曲表演方法和演出方式强化了了的观众“自我意识”——情感与理智相结合而又侧重于对技艺美的感受和判断的综合思维的“自主意识”，把动情、晓理和观赏三者辩证地统一成有机整体而集观众于一身。正如阿甲所指出的：“中国戏曲艺术给人们的效果是：共鸣而能识辩，感染不失是非。感情的作用和理性的作用是能沟通的。”（《论中国戏曲导演》，《文艺研究》1983年第2期）这个“沟通”非常重要。布氏的演剧因缺乏情感与理性之间的沟通，所以观众的情绪是比较冷漠的。中国戏曲观众的情绪是非常热烈的。这就是因为有了情感的作用与理性的作用能互相沟通的缘故。当然，中国观众情绪热烈还有另一个原因，即戏曲艺术在与观众建立起来的独特的审美关系中，使观众对演技的艺术美的欣赏提高到几乎凌驾于动情与晓理之上的程度（动情与晓理则渗透在对演技美的欣赏之中）。戏曲观众不象斯氏观众那样只“情动于中”（内向式共鸣）。戏曲观众是在“情动于中”之后还要“形于外”。他们在看到得意处时要鼓掌，要喝彩。这种掌声、喝彩声，就是“形于外”的突出表现。在斯氏剧场中，掌声、喝彩声会松弛剧情的紧张气氛，会破坏演员的创作情绪（使演员“出戏”），即使在演出结束时，斯氏认为最好的效果应是观众“默默地走出剧场，既没有发出热烈的掌声，也没有进行有声有色的喝彩。……就好象害怕把满溢他们心灵的东西洒出来。”（斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》第528页）因此在特别强调情感体验和共鸣的演剧艺术中，是反对象戏曲观众这样直截了当而又鲜明有力地当堂表达情绪的方式的。在布氏剧场中，因为理性压抑着情感，观众的掌声和喝彩声是绝对不可能出现的。然而，对于戏曲来说，当堂出现的掌声和喝彩声，不仅是正常现象，而且恰恰是形成观众“集体意识”的催化剂。它不仅可以沟通演员与观众合作共同完成舞台形象的艺术创造的精神渠道，而且还能沟通观众之间加强集体的情绪和情感的体验精神渠道。这种被加强了的情绪和情感的集体体验，不只是包含了与剧情的情感共鸣，而且更多的是一种对技艺美的

强烈的愉悦感。因此，它能使观众获得巨大的精神享受。不仅如此，它还能汇合成一股巨大的冲击波，汹涌澎湃地扑向舞台，参与和推动舞台艺术的创造活动。由此可见，戏曲观众的“凝聚力”是非常强的，他们的“集体意识”是非常牢固的。

综上所述，在斯氏戏剧艺术中，观众“自我意识”被削弱，在一定程度上影响了“集体意识”的水平。在布氏戏剧艺术中，观众“自我意识”被强化，其结果却阻碍了“集体意识”的形成。在中国戏曲中，观众“自我意识”也被强化，但这种强化不但没有破坏“集体意识”的形成，反而提高了“集体意识”的素质。

激发观众审美心理机制的侧重点的比较

从一般的审美规律来看，主体在对美的事物（对象）的欣赏活动中所经历的审美心理过程，应该是一个审美的情感体验与审美的理性评价直接统一的过程。戏剧观众的审美心理过程，大体上也不超出这一范围。但因戏剧是艺术大家庭中较为特殊的门类，正如前面提到过的，它是活生生的演员亲自登台表演，在同一的剧场时空中与活生生的观众发生特定的审美关系。作为审美对象的戏剧的这种独特性，不能不使审美主体产生特殊的审美感。即使在同一个戏剧门类中，不同剧种、不同演剧流派之间，观众的审美感也不会完全一样。斯氏、布氏和中国戏曲这三大演剧流派，由于它们各自所遵循的美学原则和采取的演剧方法的不同，观众的审美感就很不一样。也就是说，它们在激发观众审美心理机制方面，侧重点是有所区别的。下面，我们就来探讨这种区别。

斯氏体系的核心，是要求演员通过有意识的心理技术达到有机天性的下意识创造。其最高的目标，就是要实现普希金的名言：“在规定情境中的热情的真实和情感的逼真”；就是要“在舞台上创造活生生的人的精神生活，并通过舞台艺术形式反映这种生活”。（引自《体验的艺术》，《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》第515页）这样做的目的，就是要使表演的演员艺术能打动观众的感情，起到“震

撼观众的心灵”的作用。他这样来形容这种作用：“能燃烧你的心灵，深深钻进心灵里去。”（转引自郑雪来：《斯坦尼斯拉夫斯基体系论集》第52—53页）显然，所谓“震撼”，所谓“燃烧”，所谓“钻进心灵”都是动情的结果。德国哲学家费尔巴哈这样说过：“如果你对于音乐没有欣赏力，没有感情，那么你听到最美的音乐，也只是象听到耳边吹过的风，或脚下流过的水一样。那么，当音调抓住了你的时候，是什么东西抓住了你呢？你在音调里面听到了什么呢？难道听到的不是你自己的声音吗？因此感情是向感情说话，因此感情只能为感情所了解，……因为感情的对象本身只是感情。”（转引自庄志民：《审美心理的奥秘》第95页）这意思不难理解，即：在艺术的欣赏活动中，审美对象是以其感情因素唤醒审美主体的感情的，反过来说，审美主体的感情也只能被审美对象的感情来唤醒。斯氏是非常懂得审美欣赏的这个道理的，并且是十分重视这一点的。因此，作为地地道道的体验艺术，斯氏戏剧要直接诉诸观众的，决不是理性，也不是美丽的表演技巧，（他要求演员的表演达到看不出技巧的程度，要求观众忘掉对演员演技的欣赏）而是演员——角色的足以动人心魄的真实感情。这就决定了斯氏演剧艺术激发观众审美心理机制的侧重点，这个侧重点就是：审美的情感体验。

一般来说，任何艺术欣赏活动，都会使欣赏者产生一定程度的情感体验。正如王朝闻指出的：“如果根本排除体验活动，艺术创作和艺术欣赏都不成立。”（《审美谈》第158页）但是，就斯氏来说，望的艺术所要求观众达到的情感体验决不是一般程度的体验。他是要把激发观众审美的情感体验这一点放在整个欣赏活动的压倒一切的头等重要的地位上。他极力反对通过直接诉诸理性的手段，强迫观众接受作品和艺术家的思想意图的做法。他认为这样做会破坏舞台形象的生动性，破坏生活的真实感。他对演员艺术的最高评价是“我相信”三个字。因为只有当观众完全“相信”舞台上出现的一切都是真实的，“相信”演员扮演的角色已经不是演员本人在表演，而就是那个人物在说话、行动的时候，观众的情感体验才得以畅通无阻地进行。所以，斯氏孜孜不倦地追求“下意识”的创作境界。只有在这样一种