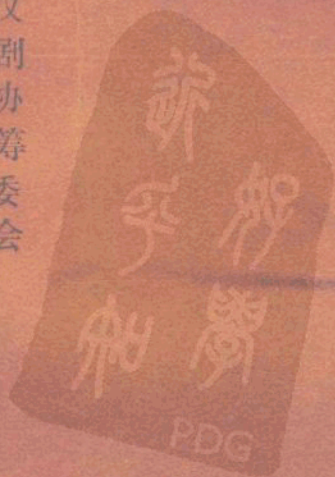


劇論

武汉剧协筹委会



目 录

一九八五年十一月

1	社会变革与戏剧运动	王永敬
13	戏曲的现代化与人的现代化	朱颖辉
29	观众心理与剧目吸引力	黄德恩
43	票房价值与审美价值	戴 平
65	戏剧振兴与观念更新	丁 楠
71	演员·角色·观众	李春燕
102	浅谈厉慧良的武生艺术 ——武戏文唱和革新	孙克辛
114	舞台支点初探	戴 真
125	情爱与性爱 ——评《西厢记》与《牡丹亭》之一	邓家琪
141	戏曲作品的立意	宋光祖
155	戏曲音乐的性质、功能与基本特征	汪人元
165	谈萨特的戏剧创作	范民声
188	戏剧评论的写作形式	吕兆康
203	文章千古事 得失寸心知 ——新编历史剧《三斧头将军》的反思	方月仿
209	谈历史剧创作的“随意性”	陈华东
213	老郎先师析考	蔡 农

社会变革与戏剧运动

王 永 敬

一、从英语《凤还巢》谈起

最近有幸看到美国戏剧学博士魏莉莎翻译并执导、由美国夏威夷大学戏剧系实验剧团演出的京剧《凤还巢》的录相，令人激动，也令人深思。这次演出，唱词和对白全部用英语，演员和乐队全部由美国学生担任；而同时在舞台艺术的一切方面又都完全遵照京剧的固有程式、原理和风格。他们的演出取得了惊人的成功。撇开语言不论，从唱腔到身段，从文武场面到舞台美术，从形式到风格，甚至象小生、彩旦这些特殊的行当，可以毫不夸张地说，的确称得上是地道的京剧！令人惊叹的是，他们不仅成功地克服了技术上的难度，而且奇迹般的克服了国度、民族、种族间性格、心理、习俗、气质和历史差异上的难度。毫无疑问，这在中国戏曲史、中外文化交流史上都是空前的一页！

就艺术本身而言，它为我们提出了专业上的许多新课题，需要我们加以研究；而尤令我感兴趣的却在观众这一面。从录相中我们听到了台下一阵阵掌声和笑声，剧场效果是出乎意料的好。据魏莉莎博士介绍，该剧演出，观众非常踊跃，以至连演三周不衰。以往我国京剧团赴美演出，多为一些舞蹈性强的折子戏，而这次英语《凤还巢》的演出，由于打破了语言的隔阂，虽然是一出全本文戏，唱念做重于舞

蹈，并且长达两三个小时，观众不仅坐得住，而且是充分理解和欣然接受的。

需要指出的是，美国观众并不是第一次接触京剧。中国京剧团体，自梅兰芳起到建国以来的历次赴美演出，已给美国观众留下了深刻的印象。当该剧中那位扮演老生的演员，唱腔中还带有较明显的西洋歌剧演唱方法时，观众便立即报以坦率而善意的哄笑。看来观众对于京剧的风格是了解的，并不以本国的欣赏习惯来迁就本国演员演异国戏剧的某些欠缺。

那么，由此可见，美国观众如此热烈欢迎这出英语《凤还巢》的上演，已并非仅仅出于好奇，而的确是出于一种爱好，一种被艺术魅力所激起的冲动，一种对异国戏曲强烈的欣赏要求。

有人说，由此可以看出京剧的生命力。这未免把演出的意义过于局限于艺术本身了。

我们要联系其他方面的信息来考虑这个问题。

信息之一：魏莉莎博士介绍说，美国夏威夷大学自二十年代以来坚持每年演出一出东方戏剧，近十几年的重点是日本戏剧，尤其是歌舞伎。现在歌舞伎在美国已进入了流行文化的行列，甚至在一些衣服上都印有歌舞伎的图案，某些家具也模仿歌舞伎道具的造型……。

信息之二：仍据魏莉莎博士介绍，歌舞伎在日本，五十年代它的观众很少，几乎没有青年，是一门快进博物馆的艺术，只是被“保护”在政府出资养活的少数剧团中。但最近十年情形发生了很大的变化，歌舞伎被提到很高的地位，观众大大增加了，其中包括有很多青年人，演员的名誉、地位

和影响超过了流行音乐的歌唱家。

信息之三：这是我们经常在电视、电影、报刊上看到的，西方文化生活已高度多样化。谈到西方文化生活就首先想到电视、录像的普及。其实这只是西方文化生活的极小一部分。西方，一些所谓的“边缘艺术”越来越多，象冰上芭蕾，水上芭蕾，艺术体操等等，日见兴旺。至于各类不可胜数的体育活动，包括旅游、电子游戏、动物表演，则更是五花八门。

按照美国著名未来学家阿尔温·托夫勒的“浪潮模式”说，这是第三浪潮社会文化结构的特点。他说：“第二浪潮的文化是群体文化，要你适应的只是这一种文化。第三浪潮时期没有单一的文化，有的是不断变化着的多种多样的新文化。”所谓“群体文化”，我的理解是一种为社会成员普遍承认的文化。但在信息时代，一种文化现象未必需要社会成员普遍承认，它也可以只是为少数集团成员所乐意接受的（至于它能否发展到为社会成员普遍承认则又当别论）。这就是说，在第三浪潮时代，人和物的个性将得到高度发展和认可，因此一切都可能走向多样化。集中走向分散，权威走向自主，任何事情都不能再强求一致了，文化生活当然更不例外。

在这种背景下，歌舞伎在日本得以某种程度的复兴，在美国被接受并产生较大影响，以及英语《凤还巢》受到热烈欢迎，都不是不可理解的事情了。因为它们也是一种文化，而且是有相当价值的文化。

或问：京剧、歌舞伎不都是旧文化吗？可第三浪潮要的是新文化。

答曰：不能机械地理解新和旧。窄裤脚被喇叭裤所否定，可现在又流行窄裤脚了。很难说孰新孰旧。旧文化的价值也可以被重新发现，重新认识。一当旧文化的固有价值被重新发掘出来，那么旧文化又可以转化为新文化。这正是新文化“不断变化”的特点。更重要的是，要侧重理解“多种多样”这一点，新旧并存，也将是信息时代文化的特点之一。须知，现代文明并不以消灭人类固有的文化为荣，而是重新发掘、重新估价古老文化，并尽可能赋予它新的意义、新的意识。人类文化的历史运动规律，决非简单的消亡和新生，在某些领域、某种时刻，也会有冬眠和再生。问题的全部关键是：时代和社会条件。

二、戏剧“危机”——历史的进步

本标题的意思，绝非指戏剧“危机”是历史进步的标志。但是在我国现阶段，戏剧“危机”却从一个侧面体现了社会的变革之势。

用托夫勒的“浪潮模式”说来分析，可以看到我国社会的基本结构正在发生巨大而又极为复杂的变化。一方面由于我国曾是小农经济的汪洋大海，迄今为止，我们仍不能完全摆脱以农业为基础的基本格局；另一方面，我们又正在积极发展和完善以工业生产为中心的结构；与此同时，由于对外开放，西方的第三浪潮也在冲击着我们的社会，我们并不排斥利用高技术来创建先进的经济。事实是，知识、技术、信息作为推动社会前进的原动力，在我们这里，已日益为人们所重视。由于我国社会正在发生的变化和孕育着的更大变

化，对一切文化现象产生了巨大的影响，在社会文化结构方面，必然是文化的多样化，并且越来越多样化。尽管一种文化可能比另一种文化更拥有群众，然而它却没有权利和可能取代另一种文化。同时，任何一种文化都已不可能成为权威性的中心，它们将各自成一体，相互联系又相互竞争。多种文化并存，从有中心走向无中心，是今后我国文化结构的总趋势。

从这一分析出发，那么戏剧的所谓“危机”，不过是惊人之语。它的实质性含义，应当是戏剧在社会文化结构中的地位发生了变化。戏剧作为一种最古老而又最通俗的艺术，在不发达的社会阶段，它总是最拥有群众的文化中心。这一点在各国的文艺史中都可以找到例证。在我国，由于戏曲的高度发展，从剧种、剧目到剧团的数量在全世界都首屈一指，因而它作为社会文化的中心，其地位都过高过久。直到建国以后的若干年内，这一点也未能从根本上动摇。然而社会文化的迅速多样化，加以戏剧自身的原因以及外部的其他原因，现在它终于从中心地位跌落下来。这当然是悲剧性的“危机”，但从社会的变革和文化结构的总体来看，却体现了历史的进步。

面对这种现状，我们无须悲观。所谓“危机”，也未必那么严重（虽然的确存在很多问题亟待解决）。举个例子，六月中旬我回上海探亲，偶然发现一个奇特的现象。众所周知，近几年淮剧在上海几乎无人问津，扬剧则早在六十年代已经绝迹。不料在民间，一些退休老艺人和业余爱好者组织起剧团进行小规模的经营性演出，生意却极为兴隆。这里有很多问题值得我们去研究，比如：戏剧艺术的消费规律在现

阶段发生了什么变化？怎样的规模和方式更适合当前的群众生活状况？等等。

另一方面，设想戏剧在将来的某一天会奇迹般地回复到中心地位，那也是不切实际的幻想。社会文化多样化，使群众的趣味也日趋多样化，在将来，任何一种文化都不可能包容全体或大部群众。在信息时代，戏剧地位有可能回升，古老文化也可能被重新估价，那也只能是局部的事情，是多样文化中的一部，而不是全部。倘若对此不保持清醒的头脑，就仿佛“危机”总也没个头。因为他所盼望的戏剧全面振兴是永远也不会到来的。

我们所能做的，只能是尽可能多地争取观众，使戏剧的局面保持在应有的准线以上。

三、戏剧的价值

戏剧“危机”，从某种意义上说，是对戏剧自身价值的考验。今天的观众需要自主地重新审视戏剧的价值。

戏剧是一种冒险的消费。因为它不象买书、买画，可以事先翻看了解，然后再决定掏出钞票。戏剧的创作与欣赏同时进行，它无法事先了解。

戏剧又是一种时间上的高消费。看戏所花的时间虽然未必比看一部中篇小说花的时间多，但是一当他走进剧场，在高度集中的二、三个小时内，便失去随意断续的自由。倘若再加上途中往返，就需花费整整一个晚上。在今天生活节奏加快的时代，“时间就是金钱”的时代，作出走进剧场的决定，并非不用认真考虑与安排的。

这是戏剧消费的特点。从观众这方面说，值得注意的有以下两点：

首先，随着现代迷信的幻灭，社会变革的深入，人们的自主意识迅速恢复了，增强了。如果说，以往出于某种政治宣传或思想教育的需要，可以组织观众走进剧场，在今天这简直就不可思议。如果说，以往的观众看到一篇剧评，或听了上级领导的推荐，就决定走进剧场，在今天也是少有的事了。今天的观众，只靠自己判断和选择。

其次，多样化的文化结构，在客观上为观众提供了多样选择的可能。人们再也不必就范于有限的几项文化生活，更不会象文化大革命中那样，十亿人口只能看八出样板戏、电影老三篇（《南征北战》、《地道战》、《地雷战》）了。

这就是说，只有当戏剧比以往任何时候更强烈地显示出它的价值的时候，才能争取到较多的观众。而观众也是站在重新审视的立场来决定对戏剧的态度的。因此，戏剧在内容上，第一，要能够提供对生活的独到的认识。哪怕是一种不尽正确的认识，只要能启迪人们的思想就大受欢迎。所谓独到的认识，就不是大家可以在报刊上、会议上、文件上得到的，而是人们没有发现的，或熟视无睹的，或有所思却未必能够深入的，总之是他所没有或不能有的东西。今天的戏剧，写什么不再那么重要了，古今中外、战争、英雄、才子佳人、阶级斗争、身边琐事，观众并不计较，重要的是怎样写？你为我提供了什么有价值的思想？第二，戏剧应当提供能够震撼人心的力量。它可以是对假恶丑的深刻揭露和辛辣的嘲讽，也可以是对人物悲剧性命运或传奇式遭遇的描写，也可以是对历史和现实中某些重大事件的剖析。这其中一

明显的倾向是要求深入人的内心世界，真实、准确、深刻、细腻、曲折地表现人的情感和灵魂。今天，越是内省的艺术，就越富有魅力。第三，戏剧要能够真实地剖析现实或历史的本来面目。人们吃够了假大空的苦头，对于虚假十分厌恶。倘有一点粉饰，人们便拂袖而去，或提出责问。

我以为以上三点是今天观众对戏剧价值的要求。总的来说，要求戏剧能够提供和启迪历史的哲学的思考，这正是人们的自主意识在戏剧价值上的具体反映。与以往人们只是被动地接受宣传和教育相比，这也是观众头脑中价值观念的转变。遗憾的是我们的戏剧并不总是能够满足这种要求的。

人们对于戏剧的另一个要求是娱乐。娱乐也是一种价值。讲到这个问题不妨先读一下布莱希特的这一段论述：

使人获得娱乐，从来就是戏剧的使命，象一切其他的艺术一样。这种使命总是使它享有特殊的尊严；它所需要的不外乎是娱乐，自然是无条件的娱乐。如果把剧院当成出售道德的市场，绝对不会提高戏剧的地位；戏剧如果不能把道德的东西变成娱乐，特别是把思维变成娱乐——道德的东西只能由此产生——就得格外当心，别恰好贬低了它所表演的事物。

他的话是对的。今天的特点是，观众公开表明了这一点。当然不是用宣言，而是用行动。当戏剧一再表明它只是政策的图解、某种思想的宣传和道德的说教时，观众便拒绝走进剧场，反正球场、舞会、音乐厅，有的是去处。

倘使戏剧不能提供认识价值，又不能提供娱乐价值，那么戏剧的衰亡就不值得惋惜了。

戏剧形式（样式、方法、手段）的革新，是提高戏剧价值的手段。在今天，戏剧所反映的对象——社会生活是如此

瞬息万变，色彩缤纷，原有的形式已不是以完美地表现它的本相。这就需要重视横向借鉴。戏剧不应该排斥向姐妹艺术借鉴，否则就不能丰富自己，发展自己。

不过这不等于主张戏剧与其他艺术应当趋向于界限的消失。今天文化生活的多样选择，加剧了艺术之间的竞争。为了竞争，各门艺术都只能力图使自己显示出与众不同的价值，发展自己的特色。当今世界，越富个性的东西，就越有生命力。因此，横向借鉴，不是使各种文化越来越统一，而是为了发展自己的个性，越来越界限分明。

四、微观空间和宏观空间

剧团和剧场是戏剧生存的微观空间，社会是戏剧生存的宏观空间。戏剧要求得未来的发展，必须随时注意二者的改造，注意二者的协调。

我们现在进行的剧团体制改革，十分重要。体制改革的核心课题，我以为是自主权的问题。自主权要成为事实，一在于上级单位放权，二在于剧团自身。应当成为“独立经营”（列宁语）的实体，它的体制的基本性质应当是企业化的事业单位。关于剧团要有企业化的经营方式，多少年来，由于把戏剧当作纯粹的宣传、教育工具的“左”倾思想的统治，剧团几乎成了宣传部门，于是便由国家统包统管起来，造成了很多弊病。所谓企业化的事业单位，就是要强调剧团的经营性质。这是由戏剧艺术的规律所决定的。戏剧是创作和欣赏同时进行的，因而艺术生产和艺术消费也只能同时进行。剧团不可能只负责生产，而让成品交给出版、发行部门去提供给消费者。它集创作、出版、发行于一身，所以它就不能是

单纯的事业单位，而不得不企业化。

当然对于代表民族文化历史水平的剧种、代表国家水平的剧团以及某些实验性剧团，应主要由国家扶助。

剧场的建设也不可忽略。戏剧样式往往同剧场的内部结构大有关系。镜框式舞台与中心舞台，大剧场和小剧场，体现了戏剧观的不同。现今我们的剧场几乎一律是镜框式舞台和大容量座席，不利于戏剧的多样化发展。

除此以外，剧场在城市建筑中的布局也很重要。目前的状况是，在大中城市，剧场往往集中在闹市区，而新建的住宅区又多在城郊。交通不便，费时太多。这也是戏剧观众减少的原因之一。

剧团和剧场的因素虽然不可忽略，但谁要忽略了社会这一宏观空间和戏剧发展的关系，就将犯更大的错误。在今天社会急剧变革的时代，这种关系更变得异乎寻常的重要了。日本戏剧学教授饭冢友一郎说：“从社会关系中孤立出来的剧场，从剧场游离出来的戏剧，实际上是不存在的。所以，通过对照信息社会的实际情况，来重新考虑含混不清的戏剧学体系的课程或方法，特别应该明确的是：在信息社会中，戏剧同赖以生存的社会关系。”

结合我国的具体情况，我想谈以下三个问题：

（一）从国外的现状来看，虽然科学技术高度发展，戏剧（指舞台艺术）却较少与高技术相结合，甚至它往往拒绝吸收高技术。今天的戏剧，已不再以逼真地模仿生活为能事，不再迷恋于制造生活幻觉，程度不等地摒弃了表演以外的其他手段，而是竭力提倡假定性，仅仅靠人去表现一切。这一趋势恰好使戏剧回复到最古老的样式和美学原则。但在我

国，却有不少人迷恋于充分利用现代科学技术来发展戏剧。更奇怪的是今天当以模仿为能事的话剧都趋向于以虚代实的时候，戏曲却以反掉自己的写意特征，转向充分写实为荣，这实在是一种浅近的短见。当然，从多样化的角度看，无须绝对否定戏剧对于新技术的追求，但倘以为这就是戏剧发展的最佳方向而趋之若鹜，又未必是多样化所要求的。

（二）戏剧是集体体验的艺术，它所引起的反响，是在大庭广众之中发生的。因而它的煽动性、鼓动性很大，英国当代剧评家马丁·艾思林在《戏剧剖析》一书中有很精当的分析，他认为：在舞台上“能公开说出某些话这个事实，仅仅是一种已经发生了的变化的迹象，还是它实际上在促进这种变化发生呢？我猜想，这两种可能性之间有比较复杂的联系。……而这一类社会态度（按指‘能公开说出某些话’），也就是重大的政治事件。”所以，从为社会负责这一角度出发，对戏剧艺术生产和经营管理取审慎态度是必要的。但是我国在过去的二、三十年中，由于“左”的倾向的影响，过高地估计戏剧的政治作用和其他社会效果，忽视艺术规律和专业戏剧评论的地位，经营管理上统得过死，束缚了剧团和创作人员的积极性，致使创作思想狭隘，妨碍了不同题材、体裁、形式、风格、流派的自由竞赛，不少剧作不能充分地真实地描写生活，既无娱乐价值又无认识价值。也因此严重地影响了戏剧的发展。当然不能否认，过去有些做法有时也有积极作用，但就常规而论，消极作用大于积极作用。

（三）要使戏剧得到发展，还应注意戏剧与心理领域的关系。这个问题分两个方面，一是戏剧创作向人的内心世界开拓；二是戏剧创作向观众的社会——审美心理开拓。我们

以往只注意戏剧与生活的关系，不懂得戏剧与观众的关系，只研究戏剧的反映对象，不研究戏剧的服务对象，我以为这就是戏剧严重脱离观众的主观原因。

宏观空间是戏剧生存和发展的客观环境，它对于戏剧的影响往往是不以人的意志为转移的。宏观空间还有许多问题需要研究，譬如国外有专家认为由于戏剧是活人组成的艺术，因而它与生态环境也有密切的联系。

总之，无论微观空间还是宏观空间，都是戏剧赖以生存的前提条件，涉及许多复杂而细致的问题，有待于有识之士的深入考察。

戏曲的现代化与人的现代化

朱颖辉

一

时代的迅猛前进的步伐，逼迫戏曲开始改变它习以为常的迈方步的节律。面对着多种现代艺术的强劲挑战和当代观众的审美心理、审美需求、审美趣味的巨大变化，无论是已经陷入困境、危机四伏的古老剧种，还是当前正处于兴旺时期然而前程也未可过份乐观的新兴剧种，都不约而同地思考着、探索着一个共同的课题：如何以新的形象、新的面貌、新的样式，映照出时代的风采，赢得当代观众的喜爱。在这样严峻的情势下，戏曲的现代化，就自然地成为愈来愈多的戏曲工作者自觉追求的一种坚定的信念，一个理想的目标。

理想的实现要求人们具有为之献身的坚韧不拔的奋斗精神。这是一个重要的前提条件。但无数的事实证明：仅有这种奋斗精神，还远远不够。人们还必须具备与实现这个理想相适应的知识、智力、方法、技能、技巧，否则，可贵的奋斗精神就会白白流失，转化成没有价值的可叹的蛮干。低能儿再勤奋，也只会制造一些水平低、效益差的次品乃至废品。没有相应的智能结构的保证，人的任何美丽的理想画

图，只会成为空想和虚妄。

美国作家英格尔斯正确地提出了国家的现代化取决于人的现代化这样一个命题。他认为：“我们之所以在研究国家现代化时，把人的现代化考虑进去，正是因为在整个国家向现代化发展的过程中，人是一个基本的因素。一个国家只有当它的人民是现代人，它的国民从心理和行为上都转变为现代的人格，它的现代政治、经济和文化管理机构中的工作人员都获得了某种与现代化发展相适应的现代性，这样的国家才可真正称之为现代化的国家。否则，高速稳定的经济发展和有效的管理，都不会得以实现。即使经济已经开始起飞，也不会持续长久。”（《人的现代化》）

这段话对于我们研究戏曲现代化的问题，也是颇有启迪的。实践给我们的启示也正是如此：戏曲现代化的实现，取决于人的现代化。这样一个具有重大实践价值的课题，理应迅速提到我们的议事日程上来。1985年盛夏，我有机会到几个省市选拔参加全国会演的优秀剧目，对这个问题有了更深的领悟。在观摩中我常想，各省市推荐上来供选拔的所有剧目，无疑都有着创新的良好愿望和追求现代化的明确目标。但是，为什么有的剧目得到了交口称赞，有的却仍然流于平庸陈旧，乃至瑕疵甚多？问题最终不能不归结到从事戏曲现代化的这些创作者之间素养的差异，不能不从人的自身状况的比较鉴别中去寻找答案。

近年来，戏曲工作是有成绩的，艺术质量高的令人鼓舞的优秀作品也是有的。但从客观上估量，整个戏曲创作水平，比起文学、电影和话剧，都确实存在着较大的差距。在对生活思考的深度、捕捉时代脉搏的敏感和对当代人的内心

世界开掘的广度上，我们的戏曲文学显然就落后于小说。有人说，拿戏曲界与文学界比较，“观念差了一个‘节气’”，恐怕并不过份。在艺术上，戏曲与其他艺术样式各有特长，不宜简单地决断孰优孰劣。但在突破传统的束缚努力出新，以及在自由灵活地吸收多种艺术手段、运用多种表现方法并加以融化、统摄，创造出当代观众欢迎的新的艺术语汇等方面，当前戏曲也处于明显的劣势。关键的原因，依然是戏曲队伍素质上的欠缺造成的。上述几点，也正是戏曲对当代观众产生了审美阻隔的主要表现。由此，似乎可以这样认为：戏曲危机，就主观原因而言，说到底，还是人的危机，是戏曲工作者的素质、水平与自己所担负的戏曲现代化的重任不相适应造成的。提高戏曲队伍的素质，加速实现人的现代化，是戏曲界解救危机、发展自己的一项紧迫的战略任务。

二

戏曲现代化需要什么样的现代人，戏曲工作者要具备什么样的思想、心理、素质、品格才能适应戏曲现代化的需要？回答这个问题，恐怕还得从戏曲现代化的本来涵义论起。

根据多数论者比较一致的看法，戏曲现代化的基本内涵可作如下的表述：戏曲艺术应当跟上历史前进的步伐，不断革新、发展，以适应新时代的需要。这里，有两点是应当加以强调的：第一，戏曲现代化要求戏曲艺术具有鲜明的当代性。这种当代性又表现在对现时代新的生活内容的适应和对当代观众新的审美心理、审美需求的适应。第二，戏曲现代化意味着戏曲从思想到艺术、从内容到形式通盘的全面的实