

戏 剧

学 习

资 料

武汉市文联戏剧部

目 录

三大戏剧体系审美理想新探 孙惠柱 (1)

人物行动与人物性格

——戏剧文学人物塑造的特点之一 陆颖华 (22)

黑格尔论戏剧的内在因素与外在因素 陈世雄 (40)

美丑与爱憎 王朝闻 (54)

丑之艺术特征和审美形态 苏国荣 (70)

时间在戏剧中的应用 姚柱林 (92)

简论戏剧情节 谭霈生 (106)

戏剧动作浅探 李 波 (126)

戏剧高潮浅谈 李大永 (144)

论合理性 劲 芝 (153)

戏曲艺术的再认识 钱英郁 (162)

漫谈戏曲的时空自由 李春熹 (176)

民族化的戏曲“蒙太奇”初探 陈 多 (194)

程式与剖象

——浅谈戏曲体现创作艺术个性 陈幼韩 (207)

戏剧中的对比和对偶 马 威 (223)

谈谈京戏艺术的基本特点及其相互关系

——为了研究现代京戏的改革 阿 甲 (232)

“新奇”史话

——戏曲美学史漫话 于质彬 (252)

和剧作家们谈读书和写作

——在中青年话剧作者读书会上的讲话 ... 曹 禺 (260)

三大戏剧体系审美理想新探

孙惠柱

小引：真、善、美的统一

斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳三大戏剧体系在二十世纪剧坛产生了巨大的、超越国界的影响，得到了东西方广大观众的喜爱。这与它们进步的审美理想密切相关，三者具有共同的基础；但它们的表演手段很不相同，这又不能不关系到三者审美理想的差异。

一般地说，它们都注意真实地反映社会生活，都强调积极的教育作用，也都讲究使观众得到美感享受。这就是说，它们基本的理想是共同的：真、善、美的统一。

真、善、美，是一种人生理想，普遍地表现在它所藉以寄托的各类艺术之中。任何好的艺术，就其一般本质而言都是真、善、美的统一体，但如果认真比较具体的艺术形式，又可以看出它们的表现各有特色。

根据亚里斯多德的事仿说，各类艺术因其摹仿的不同对象及手段、方式而相区别。戏剧的特点是动作——对象是生活中人的动作，手段、方式是演员当众表演的动作，二者合而为一，成为在最严格的意义上实行摹仿的艺术样式。它是莱辛《拉奥孔》中着力区分的诗与画的完美结合，既能展现空间中

并列的形体，又能展现时间上延续的动作。不同于平板的绘画、凝固的雕塑、玄渺的音乐、需经语言符号转换的文学，唯有戏剧可能将人的社会生活按完全意义上的本来面貌最逼真地再现在欣赏者面前。另一方面，由于戏剧动作总是或隐或显地在观众面前表现冲突，这就比非直观的语言艺术和静止的造型艺术更易于引起欣赏者的倾向性反应。这种倾向要受世界观、道德观的制约，因此，戏剧又可以使教育作用表现得特别突出。再从美这方面看，戏剧这种综合艺术也有优越的条件。动作不仅可以表现出引人入胜的情节、感人肺腑的激情、发人深思的哲理，还有着直接诉诸感官的豁人耳目、沁人心脾的视觉、听觉形象，具有多方面的美感作用。

因此，戏剧在真、善、美三方面都有可能发挥突出的特长。但是，能否同时在三个方面都出类拔萃，超过其它艺术呢？这却困难。“世界上没有绝对地平衡发展的东西”，^①辩证法的普遍规律如此，真、善、美在艺术中的表现同样如此。

事实上，三大戏剧体系在真、善、美统一的基础理想的基礎上又各有不同的侧重。为了具体地认识三者的审美理想，根据唯物辩证法关于认识须重在事物的特殊点的要求，本文着重对它们的特殊个性进行比较。这就要从戏剧共有的表现手段——动作——入手。

真、善、美的侧重

动作，作为戏剧的基本特征，自亚里斯多德提出迄今，已变成了一个具有极丰富涵义的概念。经过几种文字的转译，原文已难以稽考。通行的英译 Action 又作行动、情节、布局解；既可指全剧的情节——表现出动作统一性的全部舞台动作

的有机结构，又可指具体的舞台动作，包括内部的心理动作与外部的形体、言语动作。这是生活动作的摹仿，但又有一定距离；在不同的戏剧样式中，距离不一样，动作的形式也不一样。

—

斯坦尼体系对戏剧动作的要求突出一个真字。他要演员尽可能与角色接近，舞台动作尽可能与生活动作接近，在极其明确具体的规定情境之中，达到唯妙唯肖的逼真，让观众得以通过撤去的第四堵墙，好象隔着窗户窥伺到室内人们的生活。他总结出一整套心理——形体动作方法，力图使演员在排练中通过“由内到外”或“由外到内”的途径，与角色缩小距离直至合为一体，演出时能够从内部动作到每个外部动作都与规定情境中的角色一模一样，甚至通过意识达到下意识，忘记自己是在演戏，从而给观众一种完全身临其境的真实感。他规定角色的动作必须从头贯串到底，不允许有中断或偏离，因此把过去剧中常用而生活中不常见的独白和旁白都取消了。

斯坦尼也讲艺术的善，很注意戏剧的倾向性，但他反复强调，这必须是真的自然衍生物。他说：

“在艺术中，别人的倾向必须变成自己的思想，转化成情感，变成演员的真挚的意向和第二天性，这时，倾向才能进入演员、角色和全剧的人的精神生活中去，不再成其为倾向，而成为个人的信念了。让观众根据他在剧场里接受的东西去做出自己的结论，创造出自己的倾向吧，自然的结论会由于演员所创作的创造前提，在观众的心灵和头脑中自然而然地形成。”②

对美的要求也一样，斯氏体系是在反对当时剧坛流行的匠

艺式表演的斗争中作为表现派的对立面而成熟起来的，他并不否认表演上的美，但却不欣赏：

“这种创作是美丽的，但并不深湛，这种创作与其说是有力量的，无宁说是有声有色的；它的形式比内容更令人感到兴趣；它对听觉和视觉的影响甚过对心灵的影响……要表达深湛的情感，它的手法不是嫌过于华丽，便是嫌过于肤浅……”^③

斯坦尼之所以不喜欢表现派，就是因为“他们相信的是，他们能在舞台上创造他们自己美好的生活，但不是那种我们在现实中所看到的实际的生活，而是另一种生活——为了舞台而加以修正的生活。”^④

表现派这种精神却与梅兰芳体系颇为相象。梅氏擅长表演的正是经过明显修正、美化因而在舞台上显得有声有色极其美丽的那种生活。斯坦尼则认为美应该是现实生活的真的自然衍生物，他甚至认为连噪音的美不美也取决于演员的真实体验，他说，当演员完全进入角色之后，“由于无法解释的原因，你所感觉到的不是台词的表面意义，却是隐藏在它下面的深刻的东西，那时候，你便找到你所要找的动听的音调、质朴和高尚了。在这一瞬间，你的噪音是悦耳的，言语的音乐性也产生了。”^⑤

由于对动作之真的特别要求，斯氏体系还要有与之适应的剧本，最理想的应是全剧的动作结构也同样地接近现实生活。斯坦尼曾经排演过印象主义、表现主义、唯美主义等非现实主义的戏剧，但后来否定了这条路。他的体系是在演出契诃夫、高尔基、易卜生、托尔斯泰等现实主义大师的剧作的过程中形成的，尤其前二者对于斯氏体系影响最大。他们的剧作与一般易卜生式的现实主义剧作还很不一样，不强调外在的冲突，不

设计巧妙的“扣子”，而崇尚天然无雕琢，真正把现实生活按其本来面貌写进剧中。契诃夫认为：应当写这样一种剧本，让剧中人来来、去去、吃饭、聊天、打牌……要使舞台上的一切和生活一样复杂，又一样简单。^⑥这样的剧本，也只有以斯坦尼这种刻意求真的方法来演出才能获得成功。《海鸥》在彼得堡小剧院首演失败后，契诃夫一气之下再也不愿写戏，直到斯坦尼重演大获成功，这才鼓励他又提起笔来继续写出几部好戏。高尔基更是在斯坦尼约请、催促之下才写出《小市民》、《在底层》等剧作的。

这样的剧作与这样的演剧方法结合在一起，正是珠联璧合，达到了内部、外部动作及其动作结构浑然一体的自然逼真，斯氏体系把戏剧艺术所具有的真这方面的特长最大限度地发挥了出来。丹钦柯形容《海鸥》的演出时说，观众不但感到身临其境，而且“感到有些发窘，好象他们是在干扰了台上人物的私生活似的。”^⑦第一幕闭幕之后，全场静了好几分钟才突然爆出热烈的掌声——观众完完全全被剧中的氛围抓住了。这就是斯坦尼体系的真的魅力。

二

布莱希特的一句名言是：

“我只是在头疼的时候才有情感——决不是在写作的时候，那时我只是思索。”^⑧

思索是为了变革社会。布莱希特本质上是个以戏剧为手段的社会活动家。他很早就成了马克思主义者，但他的戏剧却也在西方世界大受欢迎。也许就是因为他打破了传统的戏剧审美观，提出了一个具有划时代意义的新见解：不要让观众相信戏是真事。

布氏是位剧作家。他的剧本许多是没有明确时代背景、没有确切地点的，尤其在他创作成熟的第四阶段更是如此。有些剧中写了地名，如《四川好人》，却并非真写中国之事，剧中神仙下凡来到“四川”，简直象格列佛来到大人国小人国；

《高加索灰阑记》中苏联高加索竟发生了中国包公遇到的事，足见这不过是一种寓言剧。《高》剧设计为“戏中戏”，意图就在将寓言这一特点明白告诉观众。此外，《例外与常规》，《潘蒂拉老爷和他的仆人马蒂》等也都是寓言剧的好例。

布氏体系往往不以塑造活生生的人物性格为目标，也不是就某一具体情境有感而发；他作剧的宗旨是要醒豁地表达一种人生观，教给观众一种哲理，因此全不拘泥于事件、人物的时、地、真、假。全面阐述他的戏剧观的《戏剧小工具篇》明确宣告：

“人们必须清楚地知道，在如此不同的形式的反映中所获得的愉快（指发现科学真理的愉快——引者注），几乎从来不受被反映事物的形象的相似程度的制约，不确切性，甚至强烈的可疑性也很少或根本无损于大局，只要这种不确切性在某种程度上是坚实的，可疑性也同样如此。”⑧

即便是他的比较写实的剧作，也时常在情节中加入一些不合常理的成分以造成戏的非真实感，使观众在“陌生化”中得到顿悟。例如《三角钱歌剧》与《胆大妈妈和她的孩子们》都安排了明显是人为的令人错愕的结局。在观众觉得刀子麦基必死无疑时，他就搞个莫名其妙的“突转”叫他死而复生；当观众认为胆大妈妈定当觉醒时，他偏不动声色令她一如既往，故意刺激观众。斯氏体系注重的贯串动作、人物性格逻辑的真实在他并不重要，剧中人更多地受制于他的哲学的需要。布氏也很会揣摩观众心理，但是，与一般以迎合观众、诱人入戏为能

事的剧作家正相反，这位戏剧辩证法的大师就爱做观众的对立面，他认为只有这样才能使观众“睁开眼睛”以清醒的头脑来思索。他的《伽利略传》与传说给人的印象很不一样，也就有这个意图。阿契尔《剧作法》认为不能在戏剧中为歪曲了的传说人物翻案，因为观众感情上有隔膜，难以进戏；而这在布氏正是求之不得：“伽利略这一角色的塑造不应引起观众的同情、共鸣和入戏，更多地是应该使观众产生惊奇的、批判性的和深思的态度。”^⑩

为了表示与求真的斯氏体系的对立，布莱希特对自己的体系极而言之：“这是一种伟大的艺术，因为没有一点是自然的。”^⑪他的理由是：“要揭示人与人之间的任何一点东西，都必须借助于某种‘人工的’东西。”^⑫他的目的是：“戏剧必须象法庭的抗辩那样有说服力，主要任务是教观众得出裁判。”^⑬不难看出，布莱希特所着力追求的是教育作用，属于善的范畴。

为了达到教育观众提高觉悟行动起来改造社会这一根本目的，布氏体系也有一套适应其剧作而迥异于斯氏体系的表演方法。其精神是完全理性支配，方式是叙述性，效果是间离，又称“陌生化”。

布氏戏剧表演的外部动作尚未与生活相去太远，还没有中国戏曲这种程式，但内部动作却很不“真实”。演员心理要与规定情境中的角色心理尽可能拉开距离，就象事故受害者为了向周围观众求助而表演事件经过一样，绝不进入角色，甚至要批判地演，表演的目的只在于使人根据表演者的意图得出一定的评判。为了将这种方法体现在舞台上，布氏提出三条辅助措施：采用第三人称、采用过去时态、兼读舞台指示，这样来使舞台动作呈现出一种与生活中真实的动作貌合神离的状态。

此外，与斯坦尼强调的贯串动作相反，布莱希特还在戏剧的整体结构中设计许多动作中断，如直接向观众说话，插入歌唱、字幕、幻灯、电影等，故意破坏戏剧动作的顺畅发展，使之与生活动作的距离更加拉大。同是运用演员动作之外的物的手段，斯坦尼用来制造逼真的生活幻觉引人入戏，布莱希特则用来“间离”。灯光、音乐不是渲染剧情所需的气氛，反而起破坏作用，光源、乐源还要暴露在外。独白、歌唱是演员从角色中跳出来对剧情加以评点，幻灯、电影也往往是这样，就象寓言结尾常要点出其旨意所在一样。

布莱希特说：“从表现直接过渡到评论，这是史诗剧所特有的。”^④确实，这些独特手法突破了一般现实主义关于倾向应自然流露而不要特别指点的要求，更突破了戏剧只能让角色自己行动不能由作者直接表态的惯例，不着意于戏剧在真这方面的长处，而创造性地将善这方面的特长——直接影响观众的教育作用——发挥到了极致。此外，他也不大讲究舞台形象的和谐美观，有时还特意运用既不合人物性格又很难看的面具，完全是为理性服务。这一点又与十分讲究造型美的梅氏体系大相径庭。

三

但布莱希特认为他的戏剧是受到了中国戏曲的很大影响。事实上确有两点比较相象：它们都不赞成现实的逼真再现而要修正生活，戏剧动作与生活动作距离较大；都采用自由分场的史诗式结构，比较松散，动作也常中断。因此，布莱希特看了梅兰芳的戏后极其兴奋，认为发现了他梦寐以求的特殊效果，还专门写了《中国戏曲表演中的陌生化效果》一文。对此一些中国论者也表示认可。

然而斯坦尼体系在我国推广时一些苏联专家则认为“在中国戏曲里完全运用了‘体系’的一些最根本的原则。”^⑮更有不少中国论者为此找到了根据。梅兰芳自己也说：“我在舞台上一生所体会的，和斯坦尼斯拉夫斯基体系也是相通的。”^⑯

两派观点都有一定的根据，也都不无偏颇。从戏剧动作与生活动作拉开距离，“演戏就是演戏”这一点来看，戏曲确与布氏体系十分相似；从演员在动作中应该体验，力求假戏真做这一点来说，戏曲又与斯氏体系不谋而合。都有所同，也都有所异。

布氏体系的外部动作还算比较接近生活，但内部动作拉开距离，演员不能进戏。而梅氏体系恰恰相反：外部动作与生活的自然形态相去甚远，连最小的一举手一投足、每句话白都要循一定之规——程式，都要合音乐的节奏；但是内心却要力求摒弃“做戏”的想法，使内部动作尽可能与角色接近。否则观众就会看不出所以然。梅兰芳在谈到《贵妃醉酒》中闻花的那个“卧鱼”时说：“要点是在当时我的心中、目中都有那朵花（其实台上空无一物），这样才会给观众一种真实的感觉。”^⑰总的来说，戏曲“要通过歌唱舞蹈来传达角色的感情。”^⑱一方面，感情、内心活动是“角色的”，不同于布氏要传达的是演员的理智、对角色的评判态度；另一方面，外部动作又是程式化的“歌唱舞蹈”，不象斯氏要求的那样真实自然。

在斯氏体系中，内部、外部动作是统一的，特别着意于真；在布氏体系中，内部、外部动作被有意间离开来，要以演员理智的表演引起观众理智的思考，特别着意于善；梅氏体系无意中造成内部、外部动作的不一致，则主要是着意于美。

戏曲也是要求真的，“装龙象龙，装虎象虎”是历来戏曲艺人的愿望。梅兰芳明确表示他心目中的最高境界就是“演员

和剧中人难以分辨的境界”。^{①⑨}但戏曲的外部动作又实在不象真的生活动作，致使布莱希特在看了梅兰芳的戏后得出了与梅氏截然相反的结论：“演员力求使自己出现在观众面前是陌生的……演员在表演时的自我观察是一种艺术的和艺术化的自我疏远的动作，它防止观众在感情上完全忘我地和舞台表现的事融合为一，并十分出色地创造出二者之间的距离。”^{②⑩}他正确地抓住了戏曲表演中演员需要自我观察等现象，却错误地解释了它们的用意。其实，梅氏体系绝不想造成疏远和距离，主观上还是希望以假乱真的；之所以采用“陌生化”的外部动作，目的是美化，决非有意为之。

程砚秋有一段比较完整的阐述说明了这一点：

“中国戏曲（京剧或其它地方剧）的表现形式，它是根据舞台形式而组成的，基本上是一种歌舞形式，它是要通过综合性的‘唱’、‘做’、‘念’、‘打’的手段，在固定范围的舞台上反映历史或近代的广阔生活，给观众一种美的感觉的艺术。”^{②⑪}

盖叫天指出：“演员出场应该懂得标准，没有标准眼睛向四处乱转就不能抓住观众。”^{②⑫}自我观察就是为了检验动作是否符合程式的美的标准。戏曲中许多不同于真实生活因而在布莱希特看来是制造间离效果的动作手段，实质上都是为了“给观众一种美的感觉”。

程式化虚拟动作的采用也与自由开阔、时空多变的结构形式有关，而这种结构又为美妙的戏曲动作提供了广阔的天地，如《天女散花》中的云路，《徐策跑城》中的圆场，《梁祝》中的十八相送等许多脍炙人口的精彩场面，都足以证明这种结构形式也是“给观众一种美的感觉”所需要的。

戏曲的动作结构表面上也与布氏剧相似，经常中断，插入

角色贯串动作以外的成分。这里有三种情况：自报家门之类叙述性的中断，插科打诨之类逗趣性的中断，专门的唱、舞、打等技巧性的中断；看起来都造成间离效果，实际上目的主要也在给观众以直接的美感享受，未必是为了启发思考。梅兰芳说得很清楚：“当年编戏的总出不了两种用意。有的专重唱工，有的讲究做念，为的是让有嗓子 and 没嗓子的演员们都能在戏剧上发挥他们的本领。”^②这还是为了让观众能在欣赏各种演员的本领时得到美感。为此，戏曲不免与生活拉开了距离。

同时，这种动作结构所表现的故事也多半与生活距离较大，明显地经过美化。如果说契诃夫、高尔基长于向人们展示特定时代里“生活得很糟”的现实生活，而布莱希特长于以虚构的寓言形式来发人深思、催人顿悟，那么中国戏曲更多的是让人从并不那么美的现实里暂时解脱出来到戏曲的美妙境界中去消受一下美的抚慰，梅兰芳的京剧尤其是这样。梅兰芳写道：“观众的好恶力量是相当大的。我的观众就常对我说：‘我们花钱听个戏，目的是为找乐子来的。……到了剧终总想看一个大团圆的结局，把刚才满腹的愤慨不平，都可以发泄出来，回家睡觉也能安甜。’……在当时恐怕大多数观众都有这个心理。”^③张庚在总结中国戏曲内容的特点时归纳的若干条，诸如乐观主义、喜剧剧目多、悲喜剧总是大团圆、悲剧也给人以希望，等等，无不反映出千百年来多灾多难的中国人民对于戏剧美的特殊要求。

以上对三大体系的比较主要是就外在的表现手段得出的结论，还需要进一步去认识它们审美理想的关键所在。

不同的统一方式

作为普遍的人生理想，真、善、美表现在一切人类才智的创造物即广义的艺术作品之中；而作品种类不同，功能也有不同的侧重。狭义的艺术（Fine Art）作品的特殊性就在侧重于直接满足人的审美需要。固然，人的一切创造物如马克思所说都应是“按照美的规律来制造”的；但是，只有艺术才脱去了直接的功利要求，成为专门的审美对象。因此，考察三大体系与真、善、美的关系，应落实到美的研究。

由于美在不同时代不同民族不同的社会圈子里有着极不相同的理解，三大体系的审美理想也各不相同；但它们是戏剧的美的规律的各个方面的反映，因而都具有各自的价值和意义。

—

显而易见，梅氏体系中突出的美最接近于人们日常所说的美这一狭义的概念，亦即好看、好听。梅兰芳谈到戏曲的“美学基础”时强调的就是“姿态上的美”。^②他一生孜孜不倦，在这方面为戏曲艺术作出了卓越的贡献。戏曲原来更讲究的是好听：“那时观众上戏院，都称听戏，如果说是看戏，就会有人笑他是外行了。有些观众，遇到台上大段唱工，索性闭上眼睛，手里拍着板眼，细细地咀嚼演员的一腔一调、一字一音。”^③

戏曲的内容多来自早为人知的小说故事，因此观众爱欣赏表演最美但掐头去尾的折子戏，甚至仅只某些场面或唱段，且常常是百看、百听不厌。就是那些言语不通并对戏曲一无所知的外国观众，也常为其美妙无比的身段、唱腔而倾倒。梅剧团

首次出访就受到美国人民热烈欢迎，对他们来说，这一“以一种令人迷惑而撩人的方式使之臻于完美的古老而正规的艺术”^②的美仿佛具有超越概念、语言的价值。这一点是斯氏体系与布氏体系都难以企及的。相比较而言，这种美最接近于康德所谓的“纯粹美”即“不以对象的概念为前提”的美。无疑，这里起重要作用的是形式美的因素。

这是一种最易于为人直接感受的美。因此，在注意形式的和谐怡人，给观众以声色之娱这方面，许多西方艺术也是相通的。连社会主义文艺的奠基人高尔基也在《论艺术》中明确指出：

“人们爱听悦耳而有旋律的声音，爱看鲜明的色彩，爱把自己的环境改变得比原来的更好、更美。”^③

这里特别提出声与色两个因素。梅氏戏曲正是特别能满足这两个要求的艺术形式。肖伯纳说：“古时戏剧产生于两种愿望的结合：想看跳舞的愿望和想听故事的愿望。”^④中国戏曲偏于前者而故事内容较简单，西方话剧偏于后者而表演形式较简单。但从历史上看，无论在较早的希腊、印度还是在稍迟的中国、日本，无论从酒神颂、吠陀祭仪等仪式还是从倡优、YaYa踊等表演而来，戏剧之源都在歌、舞、戏的结合，起初都很突出声色之美，而故事情节简单。尼采甚至认为希腊悲剧的灵魂在音乐。后来随着戏剧的发展，形式逐渐分化，各国戏剧大都先后将歌舞成分剔了出去，情节也愈益复杂起来。惟在中国把古老的戏曲形式保养得最为完备，并且日趋精巧。十八世纪末叶乾隆皇帝诏令四大徽班进京之后，经过职业演员的精雕细磨，产生了更加成熟的京剧艺术；到梅兰芳手中，精益求精，终于形成了一整套炉火纯青、得到世界戏剧界一致公认的完美艺术形式。

然而这种美的形式又毕竟不是康德所说的不涉及概念、功利、目的的“纯粹美”。它也不同于现代西方某些姿意炫耀声色、追求感官刺激、不断花样翻新的形式主义戏剧。梅氏体系的美的形式是在千百年历史发展中不断地积淀了社会的民族的心理内容的结果，有着深厚扎实的根基。就表面看，就个体看，戏曲的形式美是超脱的，独立于内容的；但就实质看，就整体看，这种艺术形式又与内容有千丝万缕的联系。这联系是内在的，深藏不露的，正如李泽厚所说，这里“内容和形式交融无间，而特别突出了积淀了内容要求的形式美。这已不是简单的均衡对称，变化统一的形式美，而是在其中与内容意义交织在一起。”^⑩

梅氏体系也看重真与善，但这种看重与斯氏、布氏体系的着力追求不同。在这里，真与善的要求是一种前提，如能合乎一定的标准，就不再是艺术创作的重点所在。“只要故事生动，合乎情理，能对群众起教育作用，或者虽然没有积极的教育意义，却也并无毒素，又能给观众欣赏上的满足的，这些都可以拿出来上演。”^⑪主要精力还是放在美的形式上。“在吻合剧情的主要原则下，紧紧地掌握到艺术上‘美’的条件，尽量发挥各人自己的本能。”^⑫因此，“它实际上并不以文学内容而是以艺术形式取胜，也就是说以美取胜。”（李泽厚语）^⑬与斯氏、布氏体系相比较，这里的真与善要显得宽泛些，它更接近于内容形式融为一体而又显出超旷空灵的音乐，其社会价值更多地在于一种难以名状的陶冶、化育的作用。滥觞于《乐记》的中国古典美学思想“乐者天地之和也，礼者天地之序也”与梅氏体系基本上是一脉相承的。这里较多的是表现出和谐因而怡悦观众的优美，而较少刺激观众因而伴随着痛感的崇高。这种优美的形式同样是离不开概念、功利、目的的“依存

美”，只是其概念、功利、目的比较宽泛，相当程度上已经积淀到形式中去而无迹可求了。这是梅氏体系审美理想表现出来的独特的真、善、美统一方式。

二

斯坦尼心目中的美不同于梅氏体系的美，也不同于表现派的美。他认为“美也可以有不同的解释”，他追求的不是“外表的漂亮”，而是一种“真正的美”。^④这种美，既不是中国戏曲所突出的积淀了内容要求的形式之美，也不是黑格尔心目中经由感性显现出来的理念之美，而是寄托了俄国革命民主主义者美好理想的生活本身的美，实际上就是车尔尼雪夫斯基所说的：

“美是生活；

“任何事物，我们在那里看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的。”^⑤

“艺术再现现实，并不是为了消除它的瑕疵，并不是因为现实本身不够美，而是正因为它是美的。”^⑥

严格按照生活的本来面貌(真)，反映出生活的理想(善)，这样创造的作品就是美。“现实本身就是美的，但是它的美是在本质上，在内容上而不在形式上。”(别林斯基语)^⑦依革命民主主义者的审美理想，真、善、美就是这样统一起来的。不同于梅氏体系突出了真与善积淀于其中的美，斯氏体系突出的是真，而善与美的理想则渗透在真的再现之中。这也是十九世纪俄国现实主义文学的传统。

基于这样的美学观，一向讲究精炼紧凑的戏剧舞台到了斯坦尼手里就出现了《在底层》中那样琳琅满目的破客栈，那么