

山东大学文学与新闻传播学院
山东大学文艺美学研究中心
编

人文述林

第七辑

Renwen
shulin

山东大学出版社

人文述林

(第七辑)

山东大学文学与新闻传播学院 编
山东大学文艺美学研究中心

山东大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

人文述林. 第7辑/山东大学文学与新闻传播学院,
山东大学文艺美学研究中心编. —济南: 山东大学出版
社, 2004. 9

ISBN 7-5607-2877-4

I. 人…

II. 山…

III. 社会科学—文集

IV. C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 106090 号

山东大学出版社出版发行

(山东省济南市山大南路 27 号 邮政编码: 250100)

山东省新华书店经销

济南景升印业有限公司

850×1168 毫米 1/32 12 印张 308 千字

2004 年 9 月第 1 版 2004 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1—1500 册

定价: 19.80 元

版权所有, 盗印必究!

凡购本书, 如有缺页、倒页、脱页, 由本社营销部负责调换

《人文述林》编辑委员会

编委会主任 曾繁仁 陈炎

编委 (以姓氏笔画为序)

马龙潜 马瑞芳

王汶成 孔范今

刘晓东 陈炎

张树铮 杨端志

郑训佐 郑春

唐子恒 黄万华

曾繁仁

执行编辑 郑训佐 李剑锋

目 录

文艺美学研究

- 论戏剧艺术的审美特征..... 鹿 璃 马龙潜(3)
- 魏晋南北朝艺术美理念的三大变迁 仪平策(17)
- 《文心雕龙》的“神思”论 戚良德(29)
- 略论徽州建筑的审美特征 臧丽娜 宫强(41)
- 电子传媒与当代媒体艺术的特征 尤战生(51)
- 神学与“后现代主义”之建构向度 丛新强(60)
- 苏珊·朗格对符号学的重新阐释 李欣人(65)

中国古代、近代文学研究

- 论古代小说理论的史学文化特征 王 平(83)
- 人本、人伦与先秦偏于主观表达的文学精神..... 廖 群(95)
- 《诗经》哲理诗句撷粹..... 戴友夫(106)
- 汉代辞赋的理性精神 王洲明(111)

目 录

《晋故征西大将军长史孟府君传》不是

- 陶渊明独立创作的 李剑锋(125)
- 试论近代桐城派的文学主张 武润婷(130)
- 陈三立集外书札十一函 李开军(139)
- 上海的特点和近代文学体制建立
- 初期的背景 [韩]曹政郁(147)

中国现当代文学研究

- 人本与民本——中西文学现代转型之粗略比较 解洪祥(163)
- 现代作家历史叙事的审美视阈 叶诚生(196)
- 源头开掘上的分流:从梁启超、王国维到鲁迅 黄万华(207)
- 华岗的鲁迅研究——读华岗的
- 《鲁迅思想的逻辑发展》 牛守祯 张学军(221)
- 鲁迅小说:一种取之不竭的改编资源 王同坤(228)
- 老舍《四世同堂》的家国观 刘永莉(239)
- 悲剧创作的新收获 庞守英(248)
- 崛起前几个必要的历史节点及其影像
- 新诗潮论之一 孙基林(260)
- “毛罗对话”引起的震撼
- 文化界学术论争述评 傅平 白丁(283)

汉语言文学与外国文学研究

《汉语大词典》词目用例摘瑕补苴

- 读《汉语大词典》札记 吉发涵(291)

目 录

论纳博科夫的小说创作主题·····	张志庆 丰 云(299)
从形而上到形而下	
——梅特林克的探索历程·····	郭春英(313)
试析劳伦斯小说中的人物原型·····	王 江(321)

新闻传播研究及其他

简论中国近代招贴广告·····	刘悦坦(331)
也谈“三贴近”·····	朱秀清(340)
明代图书的刻印与收藏·····	郭胜昔(346)
古籍数字化及其利用·····	刘晓多(358)
物尽其用 服务教学·····	林 峰(370)

文艺美学研究

论戏剧艺术的审美特征

庞 璃 马龙潜

一、戏剧是客体结构与主体结构内在统一的艺术

戏剧是通过角色的对话(或歌唱)和行动集中概括地反映客观社会生活中的矛盾、体现人类主体自由创造精神的艺术。这使它作为一种艺术形态,把客体结构与主体结构内在地统一了起来,正如黑格尔所说,戏剧将史诗的客观性质与抒情诗的主观原则在实际上统一了起来。

矛盾冲突的发展变化,是戏剧艺术的基础,没有尖锐的典型的矛盾冲突的曲折变化,就没有戏剧。戏剧的矛盾冲突在空间中展开,在时间中运动,它以相对完整的发展过程,直接诉诸视听,观众成为身临其境的观察和体验者。同时,戏剧的对话、唱歌与作为思想外壳的语言相联系,使戏剧把主体的情感与理智内在地融合为一。它既有雕塑、绘画等的空间性、视觉性、理性,又有音乐、舞蹈的时间性、听觉性、表情性;既融会了小说描写生活的客观性内容,又体现着抒情诗的精神——心理形式;它一方面可以给人以深沉的理性启迪,一方面又可激发人们强烈的爱憎态度。戏剧作为一种审美——艺术形态,几乎兼有诸种艺术之长,所以黑格尔曾把它推崇为艺术的皇冠。当然,戏剧艺术的综合性绝不是多种艺术形态的简单拼凑,而是在自由的审美——艺术活动中把各种因素内在地有机结合起来,从而产生了一种新的质,成为一种具有独特审美价值

的艺术形态。

剧中人物的对话与行动是戏剧的核心内容,但戏剧的舞台演出,又不仅仅是通过人物的对话和语言来实现的。它还需要在导演的统一组织与安排下,借助戏剧特殊的艺术传达手段,与布景、服装、道具、音乐、灯光等紧密配合。这就使各种艺术家诸如剧作家、导演、演员、作曲家、美术家、灯光师、服装师以及其他一切舞台工作人员,为着一个共同的目标在各自的领域中充分施展才能,戏剧的审美特征,正是在这种共同性活动的过程中充分体现出来的。剧本是舞台演出的根据,这就要求剧作家既要有文学上的素养与才华,又要熟悉以至通晓舞台演出的实际。因此,好的剧本绝不会产生于与舞台演出隔膜的文学家之手,但剧本创作毕竟更贴近文学艺术。导演是剧本的解释者、演出的组织者,是舞台演出的灵魂。舞台上从不见导演出面,但处处都体现着导演的人格,导演的审美理想与艺术追求。同样的剧本由不同戏剧艺术家导演,往往能产生截然不同的审美—艺术效果。导演的职责要求他必须具有丰富的生活经验、审美实践经验和舞台演出经验,广泛的艺术修养,统筹驾驭全局的组织才能,而这一切又必须付诸自由的执导活动中。演员是戏剧舞台演出的焦点,剧作家、导演以至一切戏剧工作者的作用,都要通过演员的自由表演集中地体现出来。优秀演员的表演,不仅要体现剧作家的创作意图,体现导演的安排和意旨,而且要进行积极能动的再创造活动,正是在这种再创造活动中充分发挥与施展其艺术才华,完成剧中人物性格的塑造。可见,在戏剧这种创造活动中艺术的客体结构与主体结构是有机统一在一起的。

二、戏剧通过角色集中地展示社会生活中的矛盾运动

综合性是戏剧艺术的一个特点,但又不是戏剧的根本特征。它只表明戏剧在展示社会生活,表现艺术家主体的自由创造精神,

产生感人的艺术效果诸方面,具有极大的潜力。借助其他艺术形态的某些艺术媒介和艺术传达手段与方式,使角色的对话与动作居于支配的地位,展示特定行动中具有集中性与完整性的人物性格和矛盾冲突的发展过程,这似乎才是戏剧艺术突出的审美特征。

戏剧中角色的言论与行动在展示社会生活矛盾冲突基础之上的统一,实际上也就是情节与性格、理与情在内在审美机制中的统一。因此,戏剧既不像静态的雕刻、绘画那样,在偏重对客体审美对象观照的理性认识中渗透着情感色彩,又不像动态的音乐、舞蹈那样,在偏重主体情感的表现中渗透进理性认识的因素。戏剧的特点是把理性认识因素直接地转化为情感的判断,并在情感活动中直接融会着理性认识的因素。所以,戏剧在对理性精神的高扬上可以与文学相匹敌,在情感的浓重色彩上又胜于文学一筹。因为就其总的倾向来说,作为文学体裁之一的小说,虽可对事件客观展开的过程进行较为细致的描写,但情感的抒发与情节的矛盾冲突,却远没有戏剧那样凝练、集中。而且,戏剧往往以强烈的审美一艺术效果把人们导向现实生活中的实践,这也许就是狄德罗认为人们走出剧场会受到巨大的激励与震动而立即见诸行动的缘故。

戏剧通过角色的言行集中地展示社会生活中矛盾冲突的审美特征,使它既不是对社会生活的纯粹客观复现,也不是脱离剧中角色活动系统的主观抒情言志,而是把展示矛盾冲突的过程与剧中角色的个性发展有机地内在结合在一起,使它本身就有坚实凝重的理性认识厚度和激动人心的情绪—情感的感染力度。围绕着如何通过角色的言行反映生活中的矛盾与冲突,在西方戏剧史上曾发生过“情节说”与“性格说”的激烈论争。

亚里士多德在其《诗学》中,曾阐述了以情节为中心的戏剧创作理论。他列举了戏剧的六种要素,把情节即动作置于核心的位置,特别在情节与性格之间的关系上,他一再强调情节是目的,是

出发点,性格是情节的派生物。他认为,悲剧就是对于一个严肃完整、有一定长度的行动的模仿。因此,对于悲剧来说,重要的首先是体现一定因果关系的情节,而不是脱离情节的单纯的性格。悲剧通常不允许把人物放在一个错杂繁复的背景下,或者把人物置于个别的、偶然的事件中,悲剧的人物必须集中地活跃在具体的矛盾冲突里,并从矛盾冲突中挣扎地显露自己,所以谈论悲剧不能不把情节突出地强调出来。悲剧的情节,必须像一个有机体那样有严密的组织和安排,任何部分一经挪动或删削,就会使整体松动脱节。亚里士多德的观点,是在古代社会中人们的审美观照偏重从外观上整体地把握对象,相对说来个性尚不发展、不突出的一种必然反映。

随着近代文化—艺术的发展,人们的审美理想与精神一心理发生了深刻变化,个性的特征被特别突出与高扬,人物性格的塑造越来越成为整个戏剧的中心。近代的艺术,偏于反映人与自然、个性与社会、主体实践目的与客观世界规律的对立,偏于表现主体心灵中物与我、理想与现实、情感与理智的矛盾。随着近代市民意识的觉醒与个性的解放,个人生活条件的偶然性和具体社会生活环境中形成的鲜明独特的性格,越来越受到艺术家们的重视。就其总的倾向而言,近代艺术以塑造具有鲜明个性的典型为特征。浪漫主义偏重主观、自我、内心,作品中的个性典型常常是艺术家个性与人格的化身;现实主义则偏于客观、对象(人物)、行为,作品中的个性典型一般是在具体时代与历史的背景中,在具体矛盾冲突的旋涡中,以他特定的方式生活着的“这一个”。这在戏剧中,表现为具有个性特征的鲜明独特性格被提到特别突出的地位。

上述两种观点,是两种不同的美学理想的反映,各有其历史的合理因素,但从辩证的观点看来,两者又都失之偏颇。实际上在成功的戏剧中情节和性格是不可分割地统一在一起的,情节是性格活动的历史,人物性格在情节的发展中逐步展示出来。如果戏剧

没有特定的情节,人物性格在戏剧中也就没有特定的表现形式,离开了富有戏剧性的矛盾冲突、曲折起伏的情节,鲜明独特的人物性格就不可能得到集中突出的表现,同样,若剧中的人物没有鲜明独特的性格,戏剧也就不会有特别感人的情节。因此,对于优秀的剧作来说这二者是缺一不可的。当然,不能绝对排除某一剧作可能偏重以情节取胜,或者偏重以性格取胜;但是,只有把二者有机地结合起来,才是戏剧的高格。

戏剧中的角色与充当角色的演员,在具体戏剧表演中既是对立的又是统一的。戏剧作为一种艺术形态具有双重性:一方面是语言艺术,一方面是舞台表演艺术;一方面是剧本的创作,一方面是要有表演者的表演艺术。演员的表演活动要以剧本为本,在剧本的基础上进行积极能动的再创造。这种再创造包括既相互联系又相互区别的两个方面:一方面要体现理性主体的能动性,与充当的角色保持一定的距离,冷静地观察角色,客观地、理智地、深邃地把握人物的精神特质;另一方面又要体现表现主体的能动性,与所充当的角色进行细致入微的情感体验,与角色融为一体。如何既充分地体现剧本的意蕴,客观地把握所充当的角色,又在自由的表演中进行积极能动的再创造,即如何处理剧中的角色与充当它的演员之间的关系,这在戏剧表演艺术理论中也分作几派:一是斯坦尼斯拉夫斯基的体验派,一是布莱希特的表现派,一是体验与表现素朴结合的梅兰芳的古典派。

斯坦尼斯拉夫斯基认为,演员应进入角色,即应在规定的情景之中,从自我出发,体验角色,忘掉自我。他的学生萨多夫斯基强调,演员与角色之间要连一根针也放不下。照他们看来,演员在表演中已与剧中角色融为一体,角色的行动与言论,已变成了演员自己的言论与行动。

与之相异,布莱希特派则提倡“间离效果”,主张演员与角色、观众与演员之间,以至观众与角色之间,必须保持一定的距离。他

们认为,要演员完全变成他所充当的角色是一分钟也不容许的事。剧场和舞台不要神秘化,以至成为一个“如醉如痴、催眠作用”的活动阵地。演员不要以倾盆大雨式的感情表现来刺激观众的感情,使观众以着了迷的精神—心理状态进入剧中人物和规定情景,演员和观众都不要过于感情用事,而失去理智。作为一个卓越的表演艺术家,不要受感情所支配而要善于支配感情。若演员不能以冷静的清醒的头脑去领会剧作家所要说的话,不能抱着批判的态度去感受剧本的思想与哲理性,他就不能理智地、科学地去认识剧中的生活和现实,更谈不上改造生活与现实。因此表现派反对以情感来迷人心窍,而主张以理智去开人心窍。

与上述两种观点不同,由于受着我国传统戏剧表演理论的熏陶,梅兰芳的观点是近乎古典主义的。他主张表演艺术家既是演员又是角色,他既是梅兰芳又是杨贵妃。他在京剧表演中,一方面调动理性主体的理性功能,常常保持着较清醒理智的态度,意识到自己在演戏。因此当布莱希特看过梅兰芳的演出后,曾热情赞扬其演技比较健康,称这和人这个有理智的动物更为相称,认为这种表演要求演员具有更高的修养、更丰富的生活知识和经验以及对社会价值的更敏锐的理解力,梅兰芳的演出已被提到理性的高度。同时,梅兰芳在表演中又充分发挥表现主体的表情作用,设身处地体验角色,进入剧中规定的情景,与角色发生共鸣,近乎与其合为一体。

布莱希特的表演论,偏重演员对角色自觉的理性把握。按照他的理论从事表演,演员始终处于自觉状态,然而却常常是不自由的。斯坦尼斯拉夫斯基的理论,偏重演员进入角色而自由地表演,照他的理论从事表演,演员忘掉了自我,形式上似乎是完全自由的,但却失去了演员之作为演员的主体性与真正的自由。因此,上述两种戏剧表演理论,虽都具有某种合理的因素,又都有明显的片面性。戏剧表演应是一种自觉—自由的活动。因为是自觉的活

动,所以演员应有对角色的理性把握,对表演技艺的长期严格刻苦训练;因为是自由的活动,所以演员应进入角色,体验其内心生活与精神心理,并自由地表现出来。但强调自觉性不能束缚自由的表演,不能以演员的个性完全泯灭角色的个性;强调自由性又不能摆脱对角色的理性把握,不能以角色的个性完全泯灭演员的个性。真正自觉—自由的表演,本应是对角色的理性把握与自由创造的统一,是有距离与无距离的统一,也即演员与角色的统一。是自觉的磨炼使表演进入了自由的境界,变成了一种从心所欲不逾矩的活动,一种无目的而又符合目的性的活动,正是从此种意义上说,梅兰芳的表演艺术留给了我们深刻的启迪,要发展当代有中国特色的戏剧艺术,就当然应对其古典素朴的理论加以更科学系统的整理与改造。

三、作为现象形态的话剧与戏曲

戏剧作为一种审美—艺术形态,内蕴着理与情两种因素,加之诸种艺术因素在不同剧种中所占的地位不同,便使客体结构与主体结构相统一的戏剧,在现象形态上又各有偏重。话剧一般偏重理性精神与客观认识因素,而西方的歌舞剧与中国的戏曲一般偏重情感表现与主观建构因素。

话剧偏重追求逼真生活的幻觉。首先,它以接近生活的形式展示生活的内容,富有浓厚的近似对象原型的生活气息。剧中的角色往往与现实生活中的人一样生活,他的言论和行动既符合性格本身发展的内在逻辑,又符合社会生活发展的内在逻辑,剧作家、导演、演员的审美理想,都只能通过角色接近现实生活中人物的言行,在展示生活矛盾发展的必然趋势中表现出来。当然,话剧接近生活并不是照搬生活,其人物、情节和结构都是经过高度典型化了的,是偏于客体结构的表现形态。

其次,话剧演员的表演,不受舞蹈动作程式的局限,它以现实

生活中常人的动作为直接基础,一举一动、一招一势都颇似现实生活的本来面貌,若演员故弄玄虚,扭捏作态,反而会大大减弱艺术效果。当然,话剧又毕竟是一种审美—艺术形态,它并非社会生活的复现。因而演员的表演,既要近似现实生活,又要符合舞台艺术造型美的要求。

再次,人物接近日常用语的散文语言是话剧重要的艺术传达手段,剧作家所要表现的全部意蕴,都要通过剧中人物的语言来显示。诚然,编剧的语言有时亦可写进剧本,然而其目的只在于提示导演与演员注意,而不是去提示观众注意。为使话剧更近似生活,剧中人物的语言应是高度个性化的,要能充分展示人物的性格特征,而且它不仅要符合人物的身份,还要符合人物所处的具体环境和其具体心境。人物语言除要求个性化外,还应紧密配合其富有个性特色的动作,使动作和语言互为表里,相得益彰,共同塑造出栩栩如生的舞台形象。同样,虽然话剧的语言要接近现实生活,但并非只取自生活而不进行艺术加工,话剧特别重视艺术语言的锤炼。理想的话剧语言既应是充分体现人物个性的,而又应是适应广大观众语言习惯的;既应是接近日常用语的非诗的散文化的语言,又是富有自然韵味的诗意的语言;既是接近于现实人物思维方式的朴素谈吐,又是富有哲理意味的精句;既应是表意准确的,又应是具有相当表现力、余味无穷的。

还有,话剧的舞美设计,要近似于现实,使布景、服装、道具、音乐、照明等与剧情紧密配合,既能烘托渲染某种气氛,为角色的活动创造典型的环境,又接近现实生活环境本来样子;既给观众以逼真生活之感,又把他们带进某种艺术的天地。

话剧因其接近现实,可以高度集中而又相当迅速地反映现实,所以在当前的戏剧类型中是最充满生机的。当然,伴随物质与精神文明的发展,话剧正在走上电影银幕与电视屏幕,从服务于剧场中有限的观众到服务于生活在广阔领域中的群众,这使话剧的发