



LUN XIQU GUANZHONG

论戏曲观众

刘景亮 著

河南人民出版社



作者近照

序

去年七月盛夏，景亮同志拿来书稿《论戏曲观众》，让我阅后给他提供些修改意见。近些年来，不少理论文章，我有些怕看，那些莫名其妙的词语，晦涩费解的表述，如读“天书”，对人简直是一种折磨。一见他拿来的是学术论著，不禁望而生畏，便有谢绝之意。然而，我与他在工作中认识，熟悉，了解，成了诤友，因而虽生回绝之意，却难出回绝之语。再说，对他是有些“欠情”的。那还是一九八七年的时候，他多次对我谈到准备写些关于中国文化与戏曲观众方面研究的文章，我当时表示支持，并鼓励他尽快地拿出来，尤其是在戏曲处于低谷时期，“戏曲消亡论”、“夕阳艺术论”盛行的情况下，这样的文章也许会对有志于促进戏曲繁荣发展的志士们起着坚定信心和鼓舞斗志的作用。同时，我还建议他写这样的理论文章最好面对现实，回答戏曲创作和演出中大家十分关注的热点问题。所以有必要花些时间到剧团和剧院去调查研究，能做些这方面的实际工作更好，以便掌握大量丰富的材料。后来，他到著名豫剧演员谷秀荣所承包的剧团去体验生活，经常周旋在地市县演出公司经理和剧院经理中间，搜集了大量的素材，联系戏曲的实际提出一系列需要解答的命题。这时候，由国家艺术学科规划领导小组批准的重点科研项目《中国戏曲志·河南卷》审稿时间确定了，要保

质保量按时完成送审稿，必须加强编辑部的编纂领导班子力量，就请他担任副主编。他先犹豫了一下，还是愉快地接受了任务。后来又让他参与了《河南省志·文化志》、《中国民族民间舞蹈集成·河南卷》的编纂。如果不给他这些紧迫且又繁重的任务，他的论著不早就面世了吗？在《中国戏曲志·河南卷》等项目完成后，他夜以继日地笔耕，很快，他的《论戏曲观众》的稿子就出来了。现在摆在了我的面前，“欠情”怎能不还呢？于是，我就让他把书稿留了下来。

厚厚一摞书稿在我的书桌上静静地躺了几天，我终于下决心冒酷暑强制自己拿起它。出乎意料，几页读完，怕受折磨的顾虑完全消解。语言通俗，表述明确。继续读下去，我看到这极其通俗的表述形式，运载的是相当深刻的思想。拉家常、闲聊天式的谈论着戏曲观众的神秘欣赏心理，涉及哲学、美学、心理学、文化学等不少领域。传说、笑话、寓言，百姓的生活习俗、平时用语，无不信手拈来，更给人一种异乎寻常的通俗性和熟悉感。我看到了作者的努力，在玄虚的领域避免玄虚，把一些深奥的道理说成大白话，使人人能懂。这首先引起了我对书稿的极大兴趣。

在世界观和方法论上，作者以马克思主义的辩证唯物论为指导，具体论述中又借鉴了系统论、信息论、现代心理学、美学、文艺学的某些观点。特别是，大量吸收了儒家哲学、道家哲学、佛家哲学以及阴阳学、中医学、气功学的有益成分，尽力用传统的表述方法、概念谈论问题，民族特色充溢于字里行间。例如，用中医方剂的“君臣佐使”的构成方法分析戏曲观众审美意识的构成，在我看来，是符合辩证法、系统论的对立统一观点和整体观点的；用“阴极生阳，阳极生阴”

的观点讨论我国文学艺术的发展变化，给人们的感觉既亲切又新颖，别具一格。可以看出，作者是把我们传统的哲学思想作现代化处理后来解释现实的文艺现象的。我不敢说，他作得如何成功，如何深刻，如何准确，如何完善，或许会有不准确、不完善的地方，但这个探索的思路应该说是十分可贵的。更何况，书中不少解释在我看来是令人信服的。

自戏曲进入八十年代陷入困境之后，戏曲界已开始重视观众，研究观众。国外关于观众的论著被陆续翻译了一些，有的研究者借助国外的理论框架和材料，加上自己的观点，成书问世。这当然对促进观众问题的研究，对促进戏曲的发展都具有很大作用。而我们眼前的这本书，是着眼于身边观众，连书名就开宗明义地指出是研究“戏曲观众”。这自然因为河南是一个戏曲大省，这里不仅有光辉灿烂的戏曲发展史，而且有蓬蓬勃勃的、令不少省份羡慕的现实演出活动，具有丰富的可供研究的材料。本书作者使用的基本材料是从现实中来的，所列举的演出和欣赏的例证，看得出不仅来源于现实，而且作者大都在现场观看，有亲身体验或者作了具体调查。因此，我感到书中谈论的问题，大都是从创作和欣赏的实践中总结出的理论问题，对戏曲创作实践确有指导意义。

通俗性、民族性、实践性，是这本书给我的突出印象。文章写出特色，自会引起读者的兴趣。这本书是有特色的书，直到读完最后一页，我仍然兴趣盎然。所以我要向戏曲界的同行们、朋友们介绍它，推荐它，也向并非戏曲界的朋友介绍它，推荐它。我相信，即使戏曲界以外的朋友读了它，也一定会有意想不到的收获。

一九九二年二月

目 录

序·····	李国经
一 协调戏曲与观众的关系·····	1
二 从地方戏的兴盛看戏曲要适应观众心理	17
三 关于审美心理活动的几个问题·····	34
四 观众审美意识中的稳定成分和变异成分	53
五 戏曲观众的审美期待·····	69
六 中国文化与戏曲观众·····	84
七 八十年代的戏曲观众·····	201
后记·····	237

协调戏曲与观众的关系

一 引 言

具有最广泛、最深厚的群众基础的戏曲艺术，进入八十年代以来，观众人数大幅度下降，陷入令人忧虑的困境。其原因虽然复杂，但重要的就是戏曲同观众的关系严重失调。观众对戏曲由隔膜到冷落。所谓失调，就是从整体上来说，戏曲剧目的创作和演出与观众的审美心理相错位，甚至相抵牾。于是，大量的创作剧目只有靠调演、比赛才能推上舞台，调演、比赛结束，便相继消声匿迹。而且报刊上和评委们评价最高的剧目往往是最先告别舞台。戏剧刊物上发表在重要位置的剧本，大多难以让观众喜闻乐见。剧场上座率历来还可以的河南省，也在逐年下降。据剧场经理们分析，戏曲的基本观众并没有减少，上座率下降是因为缺乏观众喜爱的剧目，特别是新创作的观众喜爱剧目。即使基本观众也不能老看老戏。再查一查每年创作剧本的数量也并没减少，但能够立上舞台而又让观众喜闻乐见的却为数不多。这说明，戏曲与观众关系失调的现象仍在加剧。如果我们对这一现象继续听之任之，熟视无睹，不尽快地把协调戏曲与观众的关系提到发展戏曲艺术的战略地位上来考虑，那末，戏曲是很难摆脱困境的。

二 戏曲与观众关系失调的两种因素

戏曲与观众的关系失调有两种因素：一种是必然性因素，一种是人为性因素。必然性因素是指戏曲艺术本身的稳定性和观众审美心理不断变化之间的难以克服的矛盾。观众的审美心理随着社会的变化而变化，而戏曲艺术的个性一旦形成又总是具有相当的稳定性。所以具有相当稳定性的戏曲艺术与不断变化的观众心理之间就总是难以取得完全的对应。这种不对应多处于不明显的隐蔽状态，大多情况下人们感受不到，一旦积聚日久，或者在社会急剧变动的时候，便明显的暴露出来。此时戏曲的发展便会陷入低潮，有一些衰老的剧种由于失去新陈代谢的能力不能适应时代、社会文化的需求而寿终正寝。于是，戏曲的发展便形成了它独自的高低快慢、生生死死的节律。戏曲与观众关系失调的人为性因素主要存在于戏曲艺术的创作队伍和管理机制之中，在于他们对于戏曲与观众的统一关系的忽视或盲目性。戏曲与观众关系每一次大的失调总是同时具有人为性因素和必然性因素。这里主要谈论的是人为性因素。目前戏曲与观众关系失调的人为性因素主要有以下几种：

第一，随着社会的变革，观众的审美心理发生了较大幅度的变化，但是戏曲艺术的创作者缺乏对这种变化的真实了解，确切把握，墨守陈规，使得创作与接受之间的渠道发生了堵塞。如在表现内容上，有的剧目还在重复完全失去了现实意义的宫廷斗争，颂忠惩奸；有的剧目颂扬着贞妇节女、贤妻良

母 表现着三从四德、温良恭俭让；也有的剧目在这一方面批判了封建思想，在另一方面又宣扬了封建思想，或者用封建思想批判封建思想。即使是反映现代生活的剧目，也有的在宣扬着旧的观念，把奴性当作美德，把对罪恶的忍让当作高尚。人物是八十年代的摩登青年，矛盾却是只有五十年代才可能出现的“陈谷子烂芝麻”。所有这些，怎能使戏曲与观众的关系有序和谐？

由于人们在现实生活中文化水平的提高，交往范围的扩大，求知欲望、想象能力、理解能力的增强，便要求戏曲欣赏在单位时间内获取更多的美的信息，要求戏曲艺术要与他们的理解力、想象力达到最佳对应状态，形成同构，既不超出他们的想象力、理解力所能达到的水平，又不致使他们感到想象力、理解力毫无用武之地。但我们的某些剧目，一种倾向是填塞过满，絮絮叨叨，言多意少，重复拖沓，累坏了演员，急死了观众，哪里还有美感产生！另一种倾向是猎取怪事矫情，故弄玄虚，结构上配以杂乱的线条，观众眼花缭乱，百思不得其解，审美活动焉能不受阻隔而中断？

随着社会的安定，人们生活中消费水平提高，观众在戏曲欣赏中，追求娱乐性，追求观赏价值的成分也必然增强。但我们的戏剧创作还在那里片面强调政治性、思想性、认识性、教育性。配合中心、宣传政策的创作心理惯性依然起着作用，或者花样翻新，变浮浅的政治概念的演绎为沉重的哲理概念的演绎，不管题材本身的性质、人物性格的逻辑，人为地炮制悲剧。观众需要极大的意志力量强制自己才能卒观，他们不是在愉快的观赏，而是在“活受罪”，谁愿花钱去买“活受罪”？

以上提到的戏曲与观众关系的失调，虽与社会变更及人们审美心理发生了较为急速的变化有关，含有必然性因素。但如果我们的创作队伍、管理机关能够积极主动地认识、把握观众的心理，自觉地去协调戏曲与观众的关系，很多问题是能够较快解决的。

第二，戏曲与观众关系失调的另一人为性因素是，在戏曲的创作和管理中流行着一种可怕的轻俗尚雅综合症。戏曲从本质上说是平民百姓的艺术，观众要求它必须通俗。轻俗尚雅综合症的流行极大地威胁着观众的这一要求。这种审美心理病患既然是一种综合症，其临床症状自然十分复杂：一是过分重视文学性，轻视戏剧性，创作的剧本是可读不可演，演出的剧目是可评不可看；二是崇尚历史性，轻视艺术性，其创作，陈列历史知识，展示背景性素材，不敢大胆虚构，缺乏家长里短，物理人情；三是片面追求人物和结构的多线条、多侧面、复杂性、模糊性，忽视艺术的整体性、明快性，忽视戏曲艺术的承载能力，让观众耗散注意力，审美过程中无法形成稳定注意，同时也增添了观众理解的困难；四是热衷于静态地展示人物的内心冲突，轻视戏剧情势的建立，忽视冲突的动作性、直观性，以及情节的生动性；五是不适当地推崇理念化，用图象演绎某一概念，脱离情节地进行理念宣传，忽视戏曲艺术以情感人的特征；六是语言过分文雅含蓄，生涩难懂，轻视“话则本之街谈巷议，事则取其直说明言”；七是过分讲究舞台上的气魄、排场，以致于追求繁杂，轻视空灵简单，一出戏动辄耗资数万、十数万，演不了几场便鸣锣收兵，这一点，几乎成了戏曲艺术同其他门类艺术竞争时最令人担心的劣势……以上种种，所重者雅，投专家、学者之所好；

所轻者俗，忽略了人民大众的审美需求。

雅和俗本来是艺术中的一对互依互存的对立统一的两极元素。世界上并不存在纯俗或纯雅的艺术，只有俗和雅的成份侧重不同。戏曲艺术是属于俗成分重的艺术，它当然也离不开雅。任何一个时期的戏曲事业的兴盛，必然要有一些同下层百姓接近的知识分子染指其间，按照戏曲的内部规律，把俗和雅两种成分作有机的靠近、最佳状态的组合。元代若没有大量知识分子参加戏曲创作，适当地在俗的艺术中注入雅的元素，元杂剧是难以蔚为大观的。但是任何时候都不应忘记，戏曲是偏俗的艺术，雅的成分只能适度存在，不宜超限膨胀。只能俗中求雅，不应离俗求雅。而尚雅轻俗者总想把雅推向极端。

造成轻俗尚雅综合症原因甚多，一是因为在社会急剧变革的时候，戏曲的创作者、研究者、管理者尤其需要广泛地深入生活，了解人民群众的审美需求，但遗憾的是，恰恰在深入生活方面遇到了客观上的一些困难。二是由于我们的调演、会演，对剧目的评奖、宣传过分重视专家、学者、领导者的意见，忽视普通观众的反映，一个剧目得了奖，上了报，或者进省进京参加了调演，创作者们马上便有一登龙门，身价十倍之感。但一个剧目演出上千场，缓解了不少表演团体的危机，却得不到应有的重视和宣传。戏曲艺术的生产者们自然也就考虑如何让专家、学者、领导者赏识者多，而考虑让观众欢迎者少。

第三，戏曲创作者创作的一些作品，民族性、地方性日益淡化。但是观众们任何时候所欢迎的都是具有民族特色、地方特色的戏曲作品。一位社会心理学家曾把墨西哥风光的斗牛

场面和美国一群孩子玩球的场面同时显示给墨西哥人和美国人，结果，美国人只看到了美国孩子玩球的场面，而墨西哥人则只看到了墨西哥风光的斗牛场面。这就充分说明，对民族特色、地方特色的认同心理，与人们审美感知有着何等密切的关系！戏曲的民族性和地方性，恰恰是引起观众认同感、熟悉感、亲切感，从而引起美感的重要质素。近几年来，由于某些理论对我们民族文化传统的过多否定，造成了戏曲创作思想上的混乱。很少人再去执着地观察、把握和正确体现我们伟大的民族性格、独特的民族心理和美好的民族情感。有的作品，把我们的民族性格、民族心理表现得丑陋不堪；有的作品又把西方的绝望意识、悲观心理、孤独感、隔膜感作为具有时代特征的心理来欣赏，来表现。虽然以上类型的作品没有占据戏曲作品的主流，或者说仅有苗头，但由于理论的偏颇提倡，却是极大地影响着我们对民族精神、民族性格的把握和体现。在新近的创作中，很难再找到我们戏曲舞台上曾经出现过的“三国英雄”、“水浒英雄”、“杨家将英雄”那样让人民大众家喻户晓的、闪耀着伟大的民族精神的、光彩照人的英雄形象。

另外，对具有民族特色、地方特色的表现形式也出现了某种程度的鄙薄倾向，人民大众至今欢迎的情节生动、形神兼备、载歌载舞，有时候被看作“陈旧”。一些剧作把人物形象搞成理念的符号，只讲意，不讲象，更不顾意象与物象的关系；一些剧作将情节搞得支离破碎；一些剧作淡化歌舞，话剧加唱，或脱离地方剧种的声腔个性，不伦不类……使得观众失去了认同感和亲切感。

艺术实践总是同一些轻视欣赏者审美需求的人们开玩

笑，一些同志本来是诚心诚意地要摆脱他们看不顺眼的民族性、地方性的限制，创作出高档作品，但往往生产出的是一些不伦不类的怪胎，即使能以其怪引起暂时哄动，最终也总是令人不无遗憾地步入“活报剧”的行列。连那影响很大的荒诞川剧《潘金莲》也难逃如此归宿。因为这类作品，是以极大的主观随意性，急功近利地图解着作者的观念，犹如活的报纸。曾经有一阵子出现这么一种现象：一些剧目本来有了极好的立意，较好的人物性格基础，也构成了不错的戏剧情势，但突然插入一个“活报剧”式的场面，遣来不同时代、不同国度的名人大发议论。看得出，作者的意图是想以荒诞的手法，造成陌生化效果，阻断观众的情感卷入，迫使他们进入理性思考。然而，他们忘记了，中国戏曲是以舞蹈、歌唱，以及动作、服饰、脸谱的整体夸张，表演时人物的跳进跳出，独白旁白，丑角的插科打诨等，时时刻刻都在进行间离，处处都有陌生化效果，使得观众与对象始终都保持着适当的审美心理距离，他们的感情既犹如流水涓涓、绵绵不断地卷入对象，又不致过分的情感泛滥而消失审美心理距离，使其在真真假假之中获得美感。现在，你要加进这“活报剧”的场面，使观众完全感到假气，审美心理距离无限增大，情感运动完全中断，审美心态也就被完全破坏了。这其实正是不顾民族的艺术特点、欣赏特点，片面地理解甚至误解布莱希特，而又去生搬硬套的结果。

地方性与全国性，民族性与世界性也都是对立的统一。越是地方的，也越是全国的；越是民族的，也越是世界的。文学艺术史上凡有生命力的作品总是带有民族性、地方性的作品。当代获诺贝尔文学奖的作品，有不少正是以其民族特

色和地方特色得到了这种荣耀。戏曲对外国文化吸收、借鉴是完全必要的，但吸收和借鉴绝不应以消泯民族特征、地方特征为代价。因为消泯了民族特征和地方特征，其实也便是失去了戏曲与观众紧密相连的一条重要纽带。

戏曲与观众关系失调的人为性因素还有一些，比较突出的是以上三种。要协调戏曲与观众的关系，就要消除这些形成失调的人为性因素。

三 协调戏曲与观众关系

消除戏曲与观众关系失调的人为性因素，协调戏曲与观众的关系，首先碰到的就是戏曲艺术界的一个艺术观念问题：不是用整体的、辩证的观点，而是用机械的、孤立的观点看待戏曲艺术的创作与观众的关系问题。或者把观众完全排斥在戏曲创作活动之外，认为戏曲艺术仅仅是戏曲艺术家的事情，艺术家可以闭门造车地利用自己的艺术技巧纯粹地表现自我，全不管这种表现是否与观众的审美需求相互一致。或者虽然认为戏曲与观众有关，但观众仅仅是被动地接受艺术家的引导和教化。这种艺术观念，忽视了戏曲艺术活动的整体性，忽视了观众是戏曲艺术活动的最基本的组成部分之一。看不到戏曲的创作与观众的欣赏互相制约、互相作用的辩证关系，看不到戏曲的艺术价值最终要在观众的审美过程中才能得以实现。

一部戏曲艺术的发展史，不止一次地证明，戏曲与观众的关系对应和谐，戏曲艺术就兴旺发达；戏曲与观众关系失调无

序，戏曲就停滞衰落。戏曲成熟于宋，兴盛于元。元杂剧的作者们地位低下，与普通的平民百姓接近，与戏曲艺人亲密无间，堪作协调戏曲与观众关系的理想“中介”。当时的民族矛盾、阶级矛盾极其尖锐，整个汉民族处于被压抑的地位，悲愤之情被压制成团，成为时代情绪的主调，元杂剧的剧目便以揭露黑暗、怨天骂地、发泄愤懑为主流。声腔为北音系统，质朴厚重，慷慨激昂。这些都与观众情绪的主调相对应。于是，戏曲出现了万世注目的黄金时代。而元杂剧的衰微，主要原因也恰恰是由于科举制度的恢复改善了知识分子的地位，杂剧作家们对人们的审美心理失去了把握，只能在那里雕词琢句，玩味声律。杂剧与人民群众的关系失去了和谐，衰败之象不期而至矣！清代乾隆末叶至道光末叶，发展到了高峰的昆曲在与地方戏的争胜中败北。最基本的原因也是昆曲与观众关系的失调。当时，人们对昆曲长期欣赏，过分熟悉，已产生心理逆反。更由于阶级矛盾的尖锐化，不满和抗争成了社会心理的主潮，人们的审美需求自然要发生较大变更，多写“男女猥褻”，而且“音多缓堕”、阴柔之美过盛的昆曲是不能与当时的观众的审美需求相一致的。“霸主”地位必然倾覆。地方戏曲以它那具有阳刚之美的杀伐之声和歌颂反抗、宣扬武力的内容对应着观众的审美心理，犹如雨后春笋，蓬勃向上，把中国戏曲的发展又推向了一个新的高峰。

回顾历史发展的轨迹，应当是有助于新观念的确立，从认识论和方法论上解决戏曲与观众的关系问题。这是消除戏曲与观众关系失调的因素，协调戏曲与观众关系的先决条件。

摆正观众在戏曲艺术活动中的地位之后，就应当确立戏曲艺术的主要交流对象。今天的观众，由于社会生活的复杂

化，审美情趣也越来越复杂，相互间的差别也越来越大。不同文化素养、不同职业、不同年龄、不同地域，把观众分成许许多多层次。面对欣赏者的多层次，所有艺术品类都在自觉或不自觉的确立自己的主要交流对象。戏曲艺术曾为我国艺坛的“霸主”，涵盖面较大，历来把一切人作为交流对象。由于这种传统的习惯，对确立主要交流对象问题一直不十分重视。然而在这众多层次的观众面前，要协调关系，是不可能与每一个层次都不分主次地去协调的，它必须确立自己的主要交流对象。这是协调戏曲与观众关系的关键一环。

戏曲的主要交流对象应该谁？应该是农民、工人、市民这些普通观众。一是因为戏曲是靠团体欣赏来传播的艺术，必须寻找数量最大的欣赏群。一部小说、一本诗集，因为审美主体对它们无直接限制，哪怕只有几个人去欣赏，这种艺术仍然存在。所以，坐在房子里的作家们往往不顾欣赏者需要，只管自己去“意识流”，去“朦胧”。但戏曲不行，必须同时同地有千百人怀着极大的热情去欣赏，才能生存和发展。农民、工人、市民在我国人数最多，戏曲同他们的关系协调了，问题就好办了。二是因为在这个层面里，特别是农民、市民，生活比较稳定，他们的审美心理最适宜民族形式较强的艺术生根开花。他们同戏曲艺术具有“天性”上的联系。三是我国的农业文化根深蒂固，对各阶级、各阶层均有影响，因此对应了农民文化心理，就有利于争取其他阶层的观众。如果以年龄为视角来选择戏曲的主要交流对象，那就应该是中年和老年。这种提法似乎不合时宜，因为戏曲界不少朋友在大声疾呼争取青年观众。他们的原因很简单，一旦老年、中年都成了上帝的臣民的时候，戏曲不就灭亡了吗？

这种看法貌似辩证实则片面机械。现在的中年老年都不在的时候，现在的青年不都成为了中年或老年了吗？我曾经同青年朋友进行过交谈，有位青年愤然问道：“你们戏曲界单来争取我们干什么？我现在不喜欢戏曲，你能断定我十年以后，二十年以后也不喜欢戏曲吗？”我也曾同老年尊长们进行过交谈，他们中有不少人谈到，青年时期也是热爱西方的东西，对中国文学艺术根本不喜欢；而立之年，开始欣赏包括戏曲在内的中国文艺；不惑之年，爱上了包括戏曲在内的中国文艺，愈到晚年，爱得愈深。青年，这是一个生理成熟、心理不成熟的时期，兴奋多于抑制，不稳定，走极端，喜欢流行的、时髦的东西。在多种艺术繁花似锦、争奇斗妍的今天，戏曲这种具有比较稳定形式的民族艺术是不易讨得青年观众喜欢的。但青年毕竟是在我们这个民族的生活环境中生活着，成长着，民族的因素不以人们意志为转移地要在他们心理中逐日积淀。积淀越多，对具有较强民族形式的戏曲认同感越强。这是人们心理发展的必然。在一个相当长的时期，我们大可不必担心戏曲观众的后继无人，令人担心的倒是戏曲界能否自觉地去协调戏曲与观众的关系。当然，这绝不是说戏曲界可以对青年观众的审美需求置之不理。在创作中应该尽量照顾他们的审美趣味，甚至也可以创作与他们的心理相对应的部分戏曲作品。只是不应以他们作为整个戏曲艺术的主要交流对象。

我们协调戏曲与观众的关系，应把重点放在协调戏曲与主要交流对象的关系上。

接下来就有一个尊重主要交流对象、研究主要交流对象、与主要交流对象的审美理想取得一致的问题。知识界有