

刘景亮

中国戏曲观众学



中国戏剧出版社

中国

中国戏曲观众学



中国戏曲观众学

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲观众学/刘景亮,谭静波著. —北京:中国
戏剧出版社, 2004.2

ISBN 7-104-01929-4

I. 中… II. ①刘… ②谭… III. 戏曲—观众—心理美学
—研究—中国 IV. J80-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 018329 号

中国戏曲观众学 刘景亮 谭静波 著

中国
(北京市海:

社出版
神寺南村甲81号)
86)

新华
河南

所经销
厂印刷

570千字 787×1092毫米 1/16开本 38.5印张

2004年2月第1版 2004年2月第1次印刷

印数: 1-2000册

ISBN 7-104-01929-4/J·828 定价: 79.00元

目 录

第一章 戏曲观众与戏曲观众学..... (1)

一、关于戏曲观众 (3)

(一) 戏曲观众的界定 (3)

(二) 观众在戏曲活动中的地位 (4)

(三) 戏曲艺术对观众的引导 (8)

二、中国戏曲的一个传统：尊重观众 ... (11)

(一) 尊重观众传统产生的文化土壤..... (11)

(二) 戏曲创作者对观众的尊重..... (14)

(三) 演出活动中的观众参与..... (19)

(四) 理论探索中对观众的关注..... (23)

三、戏曲艺术与观众关系的当代状况 ... (31)

(一) 为适应观众的努力..... (31)

(二) 当代戏曲与观众关系的失调..... (37)

(三) 戏曲与观众关系失调的原因..... (45)

四、戏曲观众学研究的内容和途径.....(55)

(一) 中国戏曲观众学研究的内容..... (55)

(二) 中国戏曲观众学的研究重点与追求... (60)

(三) 中国戏曲观众学的研究方法途径... (62)

第二章 戏曲观众的审美心理机能..... (67)

一、戏曲观众的审美感知..... (69)

(一) 现实感知与戏曲的审美感知..... (69)

(二) 戏曲观众审美感知的特点	(75)
(三) 戏曲观众对动作、色彩、造型、声音的感知	(80)
(四) 强化观众审美感知的策略	(87)
二、戏曲观众的审美情感	(92)
(一) 关于戏曲观众的审美情感	(92)
(二) 审美情感的疏离与融入	(98)
(三) 观众的认同感	(104)
(四) 戏曲创作要对应观众的情感情绪 ..	(109)
三、戏曲观众的审美联想和想象	(114)
(一) 对审美联想和想象的基本理解	(114)
(二) 联想、想象的具体作用	(119)
(三) 戏曲观众审美联想、想象的特点 ..	(125)
(四) 给观众留取适当的联想、想象空间	(131)
四、戏曲观众的审美理解与判断	(138)
(一) 戏曲审美存在着理解与判断	(138)
(二) 戏曲观众审美理解和判断的各个层面	(143)
(三) 审美理解和判断的特殊性	(151)
(四) 戏曲创作与观众的审美理解和判断	(157)
五、戏曲观众的审美注意和期待	(163)
(一) 审美注意和审美期待的重要作用 ..	(163)
(二) 审美注意的特点与唤起	(168)
(三) 审美期待：一种精神的渴求与期盼	(176)
六、戏曲观众审美心理机能的总体把握	(185)
(一) 审美心理机能运行的整体性	(185)
(二) 审美情感情绪的中心地位	(191)

- (三) 超越性、自由性 (197)
- (四) 关于戏曲观众的美感问题 (202)

第三章 中国文化与戏曲观众的审美观念 (209)

一、审美意识中的道德观念与政治功利 (211)

- (一) 中国人心目中的伦理和政治 (211)
- (二) 戏曲观众审美意识中崇尚道德的倾向(217)
- (三) 戏曲观众的政治性审美功利 (222)
- (四) 全面看待道德判断和政治性审美功利(229)

二、中和之美与大团圆 (234)

- (一) 追求中和之美与大团圆的文化背景 (234)
- (二) 观众对中和之美的追求 (241)
- (三) 戏曲审美意识中的大团圆心理 (248)
- (四) 中和之美、大团圆审美观念的辩证认识 (253)

三、稳定的审美习惯，丰富的审美感受 (259)

- (一) 审美习惯的稳定性 (259)
- (二) 审美感受的丰富性 (265)
- (三) 更深一层的思考 (271)

四、整体美与动态美 (276)

- (一) 整体观念与万物皆动观念 (276)
- (二) 戏曲欣赏中观众对整体美的追求 ... (282)
- (三) 观众所要求的动态美的各个层面 ... (289)

五、自然美与柔弱美 (296)

- (一) 关于“自然”与“柔弱” (296)

(二) 戏曲观众对自然美的追求 (302)

(三) 柔弱美: 戏曲观众的一种偏爱 (310)

六、虚无美与神韵美 (315)

(一) “虚无”思想的哲学理解 (315)

(二) 戏曲观众追求的虚无美 (321)

(三) 传神在戏曲欣赏中的地位 (327)

第四章 观众审美意识的历史演变 (333)

一、审美意识的稳定和变异 (335)

(一) 关于审美意识的几个问题 (335)

(二) 审美意识的保守与变异 (343)

二、明清以来观众审美意识的变化 (351)

(一) 科学意识增强下的观众审美意识 ... (351)

(二) 民主意识觉醒下的观众审美意识 ... (355)

(三) 尚俗倾向的进一步发展 (362)

三、戏曲观众审美意识的现实状况 (369)

(一) 道德观念变化引起的审美意识变化 (369)

(二) 文化水平提高引起的观众审美意识变化 (376)

(三) 日常生活的变化与观众的审美意识 (382)

第五章 剧场效果的获取 (391)

一、剧场与剧场中的信息沟通 (393)

(一) 剧场: 复杂的信息交流场 (393)

(二) 不同的剧场与不同的交流 (398)

(三) 不同性质的剧场效果 (405)

二、获得剧场效果的艺术因素 (412)

(一) 戏曲形式因素与剧场效果	(412)
(二) 获取剧场效果的内容因素	(418)
(三) 创作主体的主观情志与剧场效果	(425)
三、获取剧场效果的环境因素	(433)
(一) 戏曲存在的近环境与剧场效果	(433)
(二) 影响剧场效果的艺术环境	(439)
(三) 影响剧场效果的社会环境因素	(444)
第六章 不同类型的戏曲欣赏	(451)
一、不同体裁的戏曲审美	(453)
(一) 悲剧审美	(453)
(二) 喜剧审美	(460)
(三) 正剧审美	(467)
二、不同题材的戏曲剧目审美	(473)
(一) 古代题材剧目审美	(473)
(二) 现代戏审美	(481)
(三) 纪实戏剧和定向戏剧审美	(486)
三、特殊戏曲的审美	(492)
(一) 民俗戏曲审美	(492)
(二) 影视戏曲审美	(497)
(三) 探索性戏曲审美	(501)
第七章 观众群体和个体	(507)
一、潜在观众群体及其类型分析	(509)
(一) 对于潜在观众群体的一般认识	(509)
(二) 依照自然属性区分的戏曲观众群体	(512)
(三) 按照职业性质区分的戏曲观众群体	(517)
(四) 按照地域划分的戏曲观众群体	(526)

(五) 戏迷观众群体	(531)
(六) 当前戏曲观众群体的分化与重组 ...	(533)
二、剧场观众群体	(539)
(一) 对剧场观众群体的一般认识	(539)
(二) 剧场观众群体的特点	(544)
(三) 面对剧场观众群体	(550)
三、戏曲观众个体	(554)
(一) 个体与群体关系及个体研究	(554)
(二) 观众个体个性的几个层面	(557)
(三) 戏曲观众的个性类型	(561)
第八章 戏曲审美教育与戏曲批评	(567)
一、戏曲审美教育	(569)
(一) 审美教育和戏曲审美教育	(569)
(二) 戏曲审美教育的任务和原则	(574)
(三) 戏曲审美教育的途径	(580)
二、戏曲批评与观众学戏曲批评	(586)
(一) 戏曲批评的性质和任务	(586)
(二) 戏曲批评的原则	(591)
(三) 重视戏曲批评方法问题	(596)
(四) 倡导观众学戏曲批评	(602)
后 记	(609)

第一章

戏曲观众 与戏曲观众学



当戏曲行业自生能力下降,戏曲团体陷入困境的时候,人们很容易把目光转向观众:如何把观众吸引进剧场呢?而演出实践又常常出现这样的现象:思想健康、艺术严谨的剧目未必能获得理想的剧场效果,内容、形式存在这样那样疏忽的剧目却可能让观众流连忘返;一出戏此时此地很受欢迎,彼时彼地就可能被冷淡。这就告诉了人们,剧场效果的获取,并不仅仅是创作者和剧目的问题,还有观众接收的问题。随着经济学、传播学等研究成果的不断推广,使人们更为自觉地意识到,戏曲领域需要借鉴这些学科重视消费者、接受者的观念,对戏曲观众进行深入研究。于是,越来越多的人呼吁:重视观众,研究观众!越来越多的人深切地感到:戏曲艺术迫切需要科学地、系统地研究观众的著作。

一、关于戏曲观众

一本书的书名就是这本书的命题。《中国戏曲观众学》这一书名或命题规范了我们的研究范围,它排除了对“戏曲”之外的其他类型的戏剧观众的研究。它似乎也把这样一个问题推到了最前面:戏曲观众的界定以及戏曲观众在戏曲活动中的地位。

(一) 戏曲观众的界定

戏曲观众这个概念,我们可以分为严格意义上的和宽泛意义上的两种。严格意义上的戏曲观众应该是正在进行戏曲欣赏的人;宽泛意义上的戏曲观众则是曾经欣赏过戏曲或具有欣赏戏曲的能力和可能的人。当我们平时谈论起戏曲观众时,大都是说的宽泛意义上的戏曲观众。当我们对戏曲观众进行科学研究,例如研究戏曲观众的心理状态、行为特点、审美需求的时候,两者都很重要。研究严格意义上的观众十分必要,因为一个审美个体进入戏曲欣赏状态时的心理和行为与他在现实生活中的心理和行为是很不相同的。在现实生活中非常残忍的人,在戏曲欣赏中往往对残忍的人物形象恨之入骨,对仁慈的人物形象无限崇敬;一个在现实生活中极端自私的人,在戏曲欣赏中总是讨厌自私自利,喜爱大公无私;一个在现实生活中反复无常、不仁

不义的人,在戏曲欣赏中多是对仁德君子赞叹不已;一个在现实生活中十分懒惰的人,在戏曲欣赏中可能由衷地反对懒惰和不劳而获,而对勤奋和自强不息的人物形象表示赞许……对宽泛意义的观众研究也很重要,了解了一切有能力、有可能进行戏曲欣赏的人们具体需求,有利于在进行剧目生产的时候,把他们吸引到剧场,扩大演出市场。

戏曲观众有现实观众与潜在观众。

现实观众是在事实上走进剧场进行戏曲欣赏的观众。我们可以把每一次进入一个剧场的观众视为一个观众群体。潜在观众是具有欣赏戏曲的能力、欲望和可能的人。戏曲艺术的一切努力就在于把潜在观众变为实际观众。戏曲观众有群体和个体之分。我们可以把整个中国有欣赏戏曲能力、欲望和可能的人视为一个大的戏曲观众群体。他们都是戏曲观众学研究的对象,研究他们的需求、他们的心理运动特点、他们的历史变化与现实状况,以便戏曲艺术更好地争取他们,对应他们。我们还可以把具有相同或相近的社会地位、生活环境的观众视为一个观众群体,如男性观众、女性观众、老年观众、中年观众、青年观众、工人观众、农民观众、军人观众、学生观众、知识分子观众、农村观众、城市观众、南方观众、北方观众、京剧观众、川剧观众……对每一个群体进行研究,有利于戏曲艺术或某一地方性剧种与一个或几个这样的观众群体相对应。

每一个现实的或潜在的观众都是一个戏曲观众个体,个体有群体所不能包含的内容,而且研究群体在事实上必须通过研究个体来实现。所以,观众个体的研究也是十分必要的。

(二) 观众在戏曲活动中的地位

众所周知,戏曲创作的所有单位、所有人员都是生产者,而观众是戏曲这一“产品”的接受者、消费者。没有消费者的消费和他们经济上的支持以及他们对戏曲的宣传,戏曲艺术的生产就难以继续进行。在商品经济的条件下尤其如此。即使在自给自足的自然经济条件下,在计划经济条件下,没有观众的戏曲活动,同样也是无法进行的。哪怕是真有一些人愿意拿出自己的万贯家财支持戏曲活动,只

要没有观众，戏曲活动仍然是无法进行。

这是因为没有了观众，戏曲就失去了生命，失去了存在价值。这是戏曲观众在戏曲活动中更深层、更本质的重要性。

艺术的创作主体和艺术的欣赏主体，是对立统一的关系，一方是另一方存在的条件和依据，任何一方的消失必将导致另一方的消失。世界上的所有戏剧莫不如此。20世纪的五六十年代，导演耶什·格鲁托夫斯基创办了“波兰实验剧院”，进行一系列实验，把戏剧因素一个又一个去掉，去掉音乐、去掉舞美、去掉灯光、去掉道具……最后发现，戏剧不能去掉的是演员与观众。他在《迈向贫困的戏剧》一书中写道：“逐渐去掉证明是多余的东西之后，我们发现，没有化妆，没有戏装，没有绘制舞台布景的透视法，没有一块独立的表演区（舞台），没有灯光和音响效果等等，戏剧是能够存在的。但是，没有演员和观众之间感性的、直接的、‘活生生’的交流，它便不能存在。”为什么没有观众戏剧会失去存在的依据呢？不止一个戏剧家说过，所有的戏都是骗局。剧作家设了一个骗局，能否成功，命运掌握在观众手中。就是说要看观众愿不愿上当受骗。没有观众，戏仅仅是个骗局，只是一些在现实生活中没有发生或根本不可能发生的荒唐的事情。因此，一旦没有了观众，舞台上的演员便浑身不自在，演出立即会荒诞不经，支离破碎。人们说，编戏的是骗子，演戏的是疯子，看戏的是傻子。其实，只有三者配合，才是一台戏。中国戏曲比起西方戏剧来，骗局设得更明显，更彻底。戏曲的服装、化妆和现实生活中人的着装、面部形象有巨大差距，戏曲的道白、唱腔、表演动作都与人的本来声音、动作相去甚远。戏曲舞台上可以把一把椅子或一张桌子当做一座高山或一座城池，把一个花花绿绿的小棍棒当做一个马鞭，进而当做一匹马……戏曲的内容、人物有许多是现实中不可能发生、不可能存在的，不仅是那些神话题材的剧目是这样，表现社会生活的剧目也是这样。现实生活中，天行有常，人死如灯灭，戏曲舞台上硬是出现六月飞雪，鬼魂喊冤；现实生活中，中国起码是从唐代开始死刑的裁定和下达执行命令，权力都在皇帝手中，戏曲舞台上却让包拯把那么多皇亲国戚判了死刑；现实生活中，一人难敌众手，戏曲舞台上，倒可以让一个人抵挡千军万马……所有这些戏剧家们设的骗

局,没有观众审美意识关照下产生的真实感,戏剧家们倒真要成为骗子或疯子了。因而,没有观众和观众的审美意识的参与,也就没有戏曲艺术。

观众不仅是戏曲艺术的一个组成部分,是戏曲艺术存在的依据,而且是戏曲艺术的审美价值得以实现的中心环节和落脚点。任何戏曲艺术家的目的,都是要创造艺术美。不管他创造这美是为了使自己的钱袋鼓起来,还是给社会做贡献,都必须经过一个环节:让人们对他所创造的艺术美产生认同,产生需求。如果戏曲艺术家在创作过程中只知道精雕细刻自己的作品,完全忽视戏曲观众,那么,哪怕他的作品在艺术上是成功的,也未必能够实现作品自身的价值。

我们在戏曲活动的实践中经常看到,一出戏能否成功,能否产生轰动效应并不完全取决于作者的创造,甚至是艺术上的完美。有的剧目用戏剧创作法衡量并没有太多可挑剔之处,但就是观众不接受。过去时代的名著,拿给今天的观众看,也很可能受到冷遇。在这个地方演出成功的戏,在另一个地方或许就会失败。而相反的情况是,也许有的剧目在艺术上很粗糙,但在观众中相当轰动。20世纪80年代后期,河南省新野县的曲剧团排演了一出现代戏《酷情》,演出相当轰动,不仅本省不少剧团搬演或移植,湖北、陕西等省亦有剧团移植演出。剧团所到之处,有时一天3场尚不能满足需要,很多观众连看数遍仍兴趣盎然,而且还要打电报召回在外地的子女观看此剧。然而,它的编剧艺术和演唱艺术的成功远远不能与它的剧场的成功同日而语,既不是成熟的剧本,也不是高水平的演出。剧场的成功主要由于这出戏揭示了社会生活中存在的老无所养与儿女不孝敬老人的现象,对应了当时观众的心理需求。当时的中老年人确实对一些年轻人不讲孝道大为头痛,也为自己能否老有所养、老有所乐深怀忧虑。《酷情》所揭示的社会现象与当时众多中老年人的这种情绪一拍即合,引起了他们的强烈共鸣。有了这一兴奋中心,艺术上的一些欠缺便成了被观众意识忽略的暗区。

以上戏曲演出的几种情况,无不向我们证明:一个剧目在剧场的成功,艺术价值的实现,创作者们对思想性、艺术性的追求当然具有一定作用,但只有他们的追求与观众的需求相一致的时候,作用才能产生。也就是说,只有观众接受了创作主体的艺术追求,这种追求的

艺术价值才成为实实在在的艺术价值。戏曲演出和一切信息的传播一样，只有接收方接收了信息，传播才是有效传播。

不仅如此，戏曲观众在戏曲活动中的重要还在于它不仅是接受主体，而且从某种意义上说也是参与创作的创作主体。上边在论及戏曲观众是戏曲存在依据时已涉及这一问题：没有观众审美意识的参与，舞台上的一切很难成立。下面我们再从戏曲整体发展的角度谈一下观众参与创作对戏曲的形态、发展方向的重大影响。从戏曲发展的整体来看，戏曲的样式，一定时期戏曲的基本倾向，是在观众参与的情况下，创作主体与审美主体共同商定的。戏曲为什么形成如此夸张的、具有象征意义的脸谱，为什么不管以何朝何代为背景的戏，人物都可以穿明代服装？为什么戏曲形成了与西方戏剧有着极大不同的一套虚拟性的表演程式？这些，观众都参与了“商讨”，参与了决定。鲁迅先生在《且介亭杂文·脸谱臆测》中说，脸谱是“优伶和看客共同逐渐议定的”。

一定时期的戏曲的思想倾向，也同样是这一时期社会心理的反映，是创作者与欣赏者共同议定的。例如在元代，民族压迫、阶级压迫十分残酷，全民族的大多数人沉浸在愤懑抗争的情绪里，元杂剧的思想内容自然而然地以宣泄这种情绪为“主旋律”。声腔必然采用具有阳刚之气的北曲。

在戏曲发展的历史长河中，尽管忽视观众的现象时有发生，但戏剧家的大多数是胸有观众的。清代戏剧家李渔有一句名言：“填词之设，专为登场”。所谓“专为登场”，就是一切为了演出，为了在观众观赏时获取好的剧场效果。

在戏曲演出中，整个剧场就是一个统一的情感交流场，不仅演员与演员、演员与乐队之间的感情要相互交流、相互碰撞，演员与观众之间同样进行着感情交流、感情碰撞，这正是戏曲欣赏不同于电影欣赏和电视欣赏的地方。观众对演员表演的反馈，极大地影响着演员的表演。剧场一旦出现不断走动、窃窃私语、中途退场、喝倒彩等等，演员的情绪便一落千丈！如果剧场出现的是对演员的肯定性情绪，也会极大地激发演员的创造热情，产生出人意料的审美效果。有的西方戏剧家把观众的情绪幽默地称为“观众的演技”。“观众的演技”在很

大程度上影响着演员的演技。

(三) 戏曲艺术对观众的引导

从以上的论述中不难看出戏曲观众在戏曲艺术中的重要地位。但是仅仅认识到这一个方面是不够的。既然戏曲的创作者和戏曲的欣赏者是戏曲活动的对立统一的两个方面，两者的作用必然是相互的。一方面观众的欣赏一定程度地牵引、规定着创作，同时，戏曲创作也在不断地影响、改变着观众。这里，涉及一下1830年和以后法兰西剧院上演雨果的《爱尔那尼》时的观众态度和剧场反应，对我们认识这一问题应该是很有好处的。这一剧目初上演时，剧场是两种截然不同的态度，以致每一次演出都是一次战斗。“每晚的戏都变成一场震耳欲聋的喧哗。包厢里的人只管笑，正厅里的人只管嘯……各人依照不同的个性，各有不同的方法，表示反对……他们全副精神贯注在戏剧上，一个字不放松，嘴里嘘着、吼着，叫别人无法听戏，叫演员无法演唱。那一百名健卒（指一部分年轻的拥护者们——引者）散在戏场里，虽然众寡悬殊，也丝毫没有馁色，他们仗着二十青春，和牢不可拔的信念……抗击优势的敌人……他们顿着脚，狂吼着，辱骂着打嘘的人……”（《雨果夫人回忆录·〈爱尔那尼〉》）显然，在1830年上演《爱尔那尼》的时候，反对者的力量是大大超过支持者的力量的。只是反对者和支持者的激烈斗争，弄得剧场热闹非凡，人们抱着各种各样的目的买票进场，使此剧连演45场，因主演马尔斯小姐请假而停演。8年以后，《爱尔那尼》再度上演，剧场里就只有喝彩声，没有了打嘘声，全体观众接受了《爱尔那尼》。有两位观众散场走出剧院一路谈论，一个说：“现在再没人打嘘，是无足怪的，作者把全剧的句子都改过了。”另一个则说：“你弄错了，被他改了的，不是剧本，是看客。”

要说看客们8年间欣赏趣味如此大的改变是作家雨果一个人的功劳，恐怕言过其实。改变观众欣赏趣味、欣赏习惯的，应该是整个社会生活。雨果的功劳是他的艺术追求与社会生活的发展趋势、与观众审美意识的发展趋势相一致，而且以少见的自信坚持着自己的艺术追求。他的作品只是作为社会生活的一部分改变了观众。