

地域审美论集

DIYUSHENMEILUNJI

——戏剧卷

关德富 著

吉林人民出版社

地域审美论集

著 者:关德富

责任编辑:郭春燕 封面设计:刘 杰 责任校对:郭春燕

吉林人民出版社出版发行(中国·长春人民大街 4646 号 邮政编码:130021)

电 话:0431-5395852

印 刷:海口市潇湘印刷厂

开 本:850mm × 1168mm 1/32

印 张:9.5 字 数:217 千字

标准书号:ISBN7-206-03547-7/G·1410

版 次:2005 年 3 月第 1 版 印 次:2005 年 3 月第 1 次印刷

印 数:1—500 册 定 价:36.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

序

中国幅员广阔，东南西北自然环境和历史沿革各不相同，风土人情、文化形态也有很大差异。有差异就有特点，就有民族文化的丰富性多样性。这是文化的属性之一。研究地域文化的审美特征就是研究文化所特有的属性。而文化的研究是一种深层次的有价值的研究。

东北特殊的自然历史条件以及由此而形成的特殊的社会生活环境，培育了独特而有鲜明个性的东北文化，成为浑然一体而又异彩纷呈的中华民族文化宝库中的一部分。深层次地挖掘、研究和弘扬东北地域文化，有助于推进与繁荣中华民族的先进文化建设。在这方面，关德富同志尽其所能，踏踏实实地做了大量的工作。

关德富长期从事文学艺术研究工作，对于他所热爱的这项工作执着认真，孜孜不倦，勤勤恳恳；他涉足和关注的领域非常广泛，在文学、影视、戏剧、美术、摄影等诸多方面都有所开拓和建树。

关德富善于敏锐地从当下文化运动的实践中发现和提出问题，所以他的文章现实针对性、指向性强；

但他又特别注重理论分析，因此，今天回头再读他过去写的文章，仍然感到“不隔”，字里行间充满理性和智慧，能给人以很多有益的启迪。

我与德富同志相识已近20年，对其人品文品一向是敬重的。他为人正直、坦诚、豪爽，更感动人的是他永远对新事物抱有极大的热情，却又从不浮浅地追逐时尚，跟随流俗；他心热，头脑冷静，勇于独立思考，大胆创新，其研究成果多有独到见解。书中文章虽发表年代不同，长短不一，但至今仍有不容忽视的理论意义和实践价值。

如今他去了海南。从祖国的最北端到了最南端，自然条件有了变化，文化环境也有所不同，但相信他会像在东北一样，把热切的目光投向海南的地域文化。特别是他积蓄着丰富的对北方文化的审美实践体验和理论探索成果，因而在与海南地域文化的比较、碰撞和交融当中，会有更深切的文化领悟和收获。我们盼望能早日读到他的新作。

谷长春

2005年3月于长春寓中

（作者为原中共吉林省委副书记、省人大副主任、省文联名誉主席）

目 录

序.....	谷长春 1
--------	-------

戏剧漫议

论中国戏剧的抽象美.....	3
戏剧批评中的非戏剧化倾向	11
谈谈“观”对“演”的制约	20
分离与组合	25
历史真实、时代感与现实感受	34
现实与理想	51
戏剧地域审美特征初探	66
回顾与随想	77
艰难的前进	91
美的造型 造型的美	99

话剧创新

论老舍的喜剧创作.....	103
《茶馆》创作寻踪	115
《茶馆》的结构艺术	133

论赵羽翔的独幕剧创作·····	148
思索现实人生的艺术结晶·····	165
协调与不协调·····	183
他有不可替代的价值·····	188
《苍船》琐议·····	198
充分利用假定性的成功尝试·····	207

戏曲新貌

戏曲现代戏随感二题·····	219
地方戏曲的生命在民间·····	227
《沙家浜》主题深化质疑·····	232
论吉剧的群众基础和时代精神·····	242
吉剧面临着进一步地方化和现代化的艰难课题·····	250
关于吉剧剧种建设的几个问题·····	262
谈谈吉剧的喜剧情调·····	273
吉剧剧目建设的思考·····	278
根深叶茂·····	286
徜徉于悲剧和喜剧之间·····	292
把握性格 塑造人物·····	296
后记·····	298

论中国戏剧的抽象美

我们实在要佩服我们的祖先，是他们创造了一种奇特的艺术——融汇了几乎所有艺术门类（包括文学、音乐、舞蹈、杂技、雕塑、绘画……）为一体的戏曲。中国的戏剧为什么，以至怎么会以这种形态出现，这是戏曲史专家们的事。我们这里要研究的是，这么多门类的综合艺术，靠什么把它们统一到一起来呢？西方的话剧，顾名思义靠的是对话，我们戏曲中的说白仅仅是一种手段，不能起统领作用。在戏曲中，起统领作用的我认为是音乐。也就是说，在戏曲中，一切都音乐化了，音乐渗透到戏曲的每一个细胞中，音乐是戏曲的灵魂，是跃动在戏曲之中的，使戏曲的各种艺术手段充满了生命活力的粘着剂。

从形态上说音乐是一种非具象性的艺术。音乐的物质手段是声音，而“声音作为实际的客观现象来看，就不同于造型艺术所用的媒介，是完全抽象的”（黑格尔：《美学》第3卷上册第332页）。因为抽象，所以它不要求自己与生活现实的物质外观相对应，除了描绘性的音乐，能够引起对生活的某种联想，一切音乐唤起的都是直接的感情共鸣。在这一点上，被

音乐所统治的中国戏曲，与音乐一样有相似的特性。

首先，中国戏曲的剧本，被称为剧诗。所谓剧诗起码包括两个方面，一是剧，符合剧本结构的基本要求；一是诗，是用诗来写的剧。而这后一点又可以包括两个方面，一是整个剧本的构思要有诗的意境，也就是要把剧本当作诗来写，这样，戏曲剧本结构的整体框架，就不能太实，特别是和那些写实性很强的话剧剧本相比，它要虚起来，因为它要造成抒情的效果；另一方面就是唱词要有音乐性，有鲜明的节奏感。这样一来，戏曲剧本便拉开了与生活现实的距离，不求在物质现实性方面与生活靠拢，而是在情感的真实性的方面追求特殊的表达方式。所以尽管戏曲剧本不排斥细节的真实，但是一旦剧本由演员表演出来，细节真实也必须依托着表演的程式化，于是剧诗的节奏感也得到了强化。戏曲剧本的台词有说白和唱词的区别。一般地说，说白多用于叙述情节，交待人物身份，属于过场戏。而唱词则多用于抒情。虽然一个戏曲剧本不可缺少说白，但是重场戏都是载歌载舞的。就这个意义上来说，戏曲剧本更接近于抒情诗，因此必然追求空灵。

其次，戏曲的表演由于采用虚拟的和程式化的动作，不像写实话剧那样追求生活的自然形态，所以明显地区别于生活的自然真实，而像音乐一样显示出不确定性的特征。此外，戏曲中还有一种单纯创造情绪的舞蹈语汇，这样的舞蹈语汇具有更大的抽象性，它直接与观众的情感对接。

再次，戏曲的舞台环境是带暗示性的，一方面是简单得不能再简单的示意性的布置，另一方面是一桌两椅的通用道具。它们都不是为人物提供一个具体的生活环境，而是只有在人物活动起来的时候，观众在意会中通过想象来描绘环境的具体真实性。所以，戏曲舞台的生活环境，不具有实在性，却有很大

的虚幻性。戏曲的人物造型基本上是类型化的。尽管这种人物造型原初可能有一定的生活根据，但是后来被沿用下来之后，只是标示一类人物的普遍特征，而不是个别人物的具体特征。因此，对于观众来说，戏曲的人物造型只能提供一个把握人物的方便，而不能代替对人物性格的把握。不过戏曲的人物造型别有一番韵味，那就是它作为戏曲艺术的有机组成部分，和舞蹈化的表演、音乐化的演唱一样，突出的是装饰性和节奏感。

总之，无论是戏曲文学剧本的空灵，还是戏曲表演的情绪化，以及舞美的虚幻性，都显示了中国戏曲特有的抽象美。事实上，综合就是抽象，任何一种戏剧艺术没有像中国戏曲这样，形成多艺术门类的综合抽象。然而也正因为这样，中国戏曲把形式看得很重。正如美学家李泽厚先生说的那样，中国戏曲“不以文学内容而是以艺术形式取胜，也就是以美取胜”（《美的历程》第192页）。事实也是如此。中国观众到剧场看戏曲，吸引他们的常常不是剧目本身，而是演员的表演。演员的表演借助于唱念做打等多种形态的表演动作，显示出一种很强的技艺性，而这种技艺就成为观众的审美对象。有些演员表演技艺水平高，观众就多，否则观众就少。当然这里不能排除演员的表演最终是为了塑造人物，如果他的表演显示了人物的性格，便获得了成功。但是，多数情况下，观众对演员表演的兴趣胜于剧目本身。比如，中国戏曲剧目有的一演就是几十年，上百年，甚至若干剧种都同演一个剧目的情况也不在少数。有些剧目的内容已经家喻户晓，老幼皆知，观众还愿意进剧场去观赏，这原因恐怕主要是在演员表演的技艺上。而有些演员也愿意在表演技艺上下功夫。笔者就多次见到有些演员无节制地拖长唱腔和卖弄某一表演技巧，以博得观众的喝采。此外由于中国戏曲的程式化，形成了一种表演的规范；而演员又

有“手、眼、身、法、步”、“唱、念、做、打”等口传心授的训练教程，许多表演动作是上一代传给下一代，而下一代又以继承前辈的成果为己任，不把塑造人物为最高的创造目标，以此来规范自己的表演。久而久之，有些演员放弃了自己的创造性，把模仿看作是自己的终极目标，诸如称赞某某是某流派传人的说法就是证明之一。由于以上的原因，中国戏曲虽然经历了漫长的历史发展过程，而且剧种之多，又是世界上任何一个国家都无法比拟的，可是它和中国的绘画一样不能摆脱基本上是以形式美取胜的，一种观赏性和消遣性的审美对象。因此，当着历史发展到今天，戏曲面对着 80 年代的新观众时，便出现了困境。它的那些曾经被人们赞不绝口的程式化的表演动作，那些优美的曲牌和板腔，不仅不能成为新观众的审美对象，而且成了审美的障碍。

如果说古代艺术家们由于高度的综合创造了形态独特的戏曲艺术，那是他们的贡献，那么今天这种综合是不是反而成了改革的包袱呢？改了唱腔，必须同时也要改表演，改舞美，这种全面改革的任务是相当艰巨的。特别是面对一代新观众，戏曲对他们来说是生疏的艺术形式，如何适应他们的审美要求成了苦恼着广大戏曲工作者的难题。在我看来，戏曲必须改变单纯以形式美取胜的局面，赋予它以崭新的时代内容，使它成为能够自由地展现时代感受的艺术形式。为此，必须突破现有框架，让它成为能够积淀新的时代内容的艺术形式。也就是说，必须让戏曲在逐渐贴近时代的过程中得到改造，成为体现新的时代精神和审美意识的艺术。

与戏曲相反，中国的话剧过去受单一的写实模式的束缚使舞台艺术形式很单调；而且由于受“工具论”的影响，无限制地膨胀戏剧的教育作用，不适当地强化剧本的说教功能，结

果造成了舞台艺术形式的单调和倾斜。当今，在改革的大潮中，话剧也必须改革。针对以往的情况，话剧应该寻找适合中国观众审美要求的艺术形式，换言之，也就是用中国大众的审美意识来改造话剧这种外来的艺术，使之成为能体现中国民族艺术传统，具有当代审美品格的中国戏剧。

新时期中国话剧的发展趋向多元化，一方面是写实形式的作品不断有佳作出现，近年来受到欢迎的《红白喜事》、《不知秋思在谁家》、《黑色的石头》就是这方面的代表作。另一方面由于受到西方现代戏剧的影响和启示，中国的话剧在摆脱写实而趋向抽象写意方面有着令人瞩目的发展，可以说，这方面的成就超过写实风格的戏剧。我们可以举出一大批剧目来：《屋外有热流》、《血，总是热的》、《绝对信号》、《wm·我们》、《魔方》、《狗儿爷涅槃》、《中国梦》、《桑树坪纪事》等等。这些剧目或追求隐喻性，或追求哲理化，它们都不把表现物质的现实性作为目标，敢于打破客观真实所造成的时空限制，采用不同的方式来重新建构生活。总之，它们把生活抽象净化成诗和音乐，而与生活的自然现实拉开了较大的距离。在这一点上，这一批话剧所体现的戏剧观念和审美意识同中国戏曲有本质的相似处。这不仅仅是指外部形式来说的。在外部形式上，某些话剧确实借鉴了戏曲的某些表现手法。比如《狗儿爷涅槃》的走场，就是戏曲化的，看起来并不生硬，和全剧的演出风格很协调。还有的剧目融歌舞于表演中，以及不用实景来框定特定的舞台空间等等，都是直接从戏曲照搬过来的。这些都是运用得很好的，因而是成功的。但我觉得内部的相似更为主要。这就是音乐化的趋向。比如《中国梦》就是音乐化的。它追寻的是抒情诗的意境。虽然人物的表演动作并没有音乐来伴奏，可是面对那装饰性很强，且又和谐对称的舞

台布景，会使你产生把那抽象的竖线和斜线看成是五线谱的错觉，而演员那诗化了的台词和充满了节奏感的动作，就像五线谱上的音符发出优美的乐音直接扣击着人的心扉。黑格尔说，“音乐是心情的艺术。”（《美学》第3卷上，第332页）《中国梦》就是这种表现心情的艺术，它摆脱了生活外观的真实，显示了写意的抽象美。

《桑树坪纪事》更全面地展示了抽象美。它的舞台环境虽然比《中国梦》具体得多，但也不是像写实话剧那样是一种特定环境的真实写照，而是一种自然象征。此外它还利用转台的方便，取得了时空变换的自由，从而打破了生活的界限。它的舞台表演始终有音乐作为背景，歌唱队的歌唱和舞蹈形成的心理攻势会使观众觉得自己始终处于一种音乐氛围中。当然，《桑树坪纪事》也有很重的再现成分，但戏的总体构思却是“破除现实幻觉，创造诗化的意象”（徐晓钟：《话剧〈桑树坪纪事〉实验报告》）。徐晓钟同志在谈到他的导演创造时，曾经说到他是在《桑树坪纪事》音乐的启示中，慢慢形成了如今舞台上展现的那几个震撼心灵的戏剧场面。这个事实说明，不仅剧本给他的舞台创造以形象的启发，音乐也使他产生了创造的灵感，而且音乐奠定了整个演出的情调，使他创造出一种音乐化的戏剧情境。

总之，当代中国话剧所显示的音乐化的抽象美正在成为舞台艺术家们的一种追求。而且已经取得了辉煌的成果。

不过，如何评价当代中国话剧的抽象美，戏剧界的看法并不相同。有人认为这走的是西方现代戏剧的老路。我认为这种说法不符合实际。我不否认中国当代话剧在自己的探索中受到过西方现代艺术的影响和启发，甚至个别剧目还存在盲目照搬的倾向。但是正如前面我们说过的那样，中国传统艺术很早就

形成了抽象美的特征。中国的戏曲，以及绘画、文学（特别是诗词）等等不仅都以抽象美的形态成为审美对象，而且它们自身也在丰富和发展着抽象美。因此，抽象美已经成为中国艺术的基本特征。文化大革命前，中国的戏剧舞台是不正常的。政治的大一统也强求戏剧舞台的大一统。尽管那时有两位戏剧大师，一位（黄佐临）提出写意戏剧观，力求丰富我们的戏剧形式；一位（焦菊隐）主张话剧向戏曲学习，并且把这种学习看成是实现话剧民族化的道路。但是处于那时的社会环境，他们的愿望是不可能实现的，因而也不可能从根本上改变戏剧舞台单一写实的模式。事实上写实并不是我们民族艺术的所长。我们民族的艺术观是写意的，不过分追求形象的外部真实，而主张“神采为上，形质次之”（王僧虔），“妙在似与不似之间”（齐白石），主张对自然形象进行高度的抽象提炼，以达到传神为目的。这样，夸张、变形便成为中国艺术常用的方法。中国的戏曲体现出的高度的综合性、舞台的假定性以及结构的叙述性显示了中国特有的戏剧形态（见高行健：《对一种现代戏剧的追求》），而西方的艺术过去几十年来都主张再现，认为艺术是对自然的模仿，因此要求自然的真实。只是到了现代，西方艺术才从再现转向表现，这期间东方艺术强调表现的艺术观念对这种转化产生过深刻的影响。所以，就其本源来说，中国当今话剧舞台上出现的不同形式的探索剧目，在其艺术观念上是东方的中国的，是中国传统艺术观念的延伸，也是中国艺术观念对外来西方艺术的改造，所以它们从某一个侧面又丰富了我们民族的艺术传统。

此外还有一种说法，认为目前中国话剧舞台上出现的追求抽象表现性的剧目充其量不过是一种艺术表现形式方面的探索，不能从根本上提高中国戏剧艺术的质量，相反还造成了戏

剧“演出形式的承载力与思想容量明显地呈现出不平衡的状态”，也就是思想的失重（张健钟：《思想的失重》）。我以为这种说法带有一定的片面性。首先，我们都知道，一件优秀的艺术作品思想和艺术、内容和形式的关系应该是互相制约、互相依赖的辩证统一的关系。畸轻畸重的情况是有的，而且可能还是很普遍的。就总体上来说，我国的话剧过去由于过于受政治的牵制，结果说教的成分太重；而且为了完成为政治服务的任务，势必出现剧本创作忽视舞台艺术的倾向。在多数情况下，舞台创造不过是对剧本的图解。这不也是一种“演出形式的承载力与思想容量明显地呈现出不平衡状态”吗！而对这种情况，新时期的话剧工作者在寻求思想表现的民族形式方面多下些功夫，是完全正常的，是我国戏剧事业的一种进步现象。当然，这是一个探索的过程。只要排除无端的政治干预，我国的话剧事业会沿着一条健康的道路得到发展的。所以，不能认为注重形式的探索导致了思想的失重，也不能认为思想的失重是因为“目前剧作的整体水平落后于导演、表演、舞台美术水平”。这种看法必然导引出这样的结论：剧本负责的是思想，舞台艺术解决的是形式。这就把剧作和舞台分割和对立起来。当然，舞台艺术不能脱离剧本，剧本的思想内含是舞台艺术创造的依据。但这种关系不能处理成是一个单向的依附关系。舞台艺术创造应该有自己独立的价值。近年来的舞台创造显示了自己的主体性，反过来对剧本的结构形式产生了影响，这是完全正常的。而且，近年来中国话剧舞台的变化也证明了，舞台艺术不能只是图解剧本，无所作为，而是既为剧作寻找舞台表现的艺术形式，同时也要深化剧本的思想意蕴，丰富剧本的表现能力。

戏剧批评中的 非戏剧化倾向

近些年来，随着舞台艺术实践的多样化探索，戏剧批评也呈现出繁荣的局面，对戏剧形态、导表演艺术、舞台美术、剧场演出以及观众的作用等等都有所触及，显示了一种全方位研究戏剧的趋向。但是，如果我们细致地推敲一下，仍然存在着一种失重的情况，某些文章名之为戏剧批评，却不是从戏剧的本体出发，甚至是脱离本体。结果出现的局面是：对戏剧文学研究得多，对舞台艺术研究得少；看重剧本创作，忽视剧场艺术，把作为系统工程的戏剧创作割裂开来，孤立起来，以致在戏剧批评中存在着非戏剧化的倾向。

造成这种情况的原因是多种多样的，有历史方面的原因，有认识方面的原因，还有戏剧艺术实践本身所具有的特殊原因。分述如下：

一

戏剧作为剧场艺术，由于科学技术方面的原因，历史上的

舞台演出不能通过声像资料留传下来，只能间接地通过某些少得可怜的文字记载，凭想象作并不准确地描述，或者面对古剧场的遗迹，让人们猜想当时的演出盛况。而大量留存下来的是剧本和对剧作家的记载。这样一来，剧本以及剧作家成了我们了解古代戏剧最重要的依据。于是，今天我们看到的戏剧史大多是戏剧文学史，讲述和分析的都是剧作家以及他们创作的剧本，由此，使人们产生了一种错觉：在戏剧和剧本之间划上等号。因而便也有了“剧本，剧本，一剧之本”的说法。其实剧本并不就是戏剧，剧本是文学作品，戏剧是舞台艺术；剧本描绘的形象活在读者的头脑中，要依靠读者的想象而存在；而戏剧则具有直观性；剧本的表现手段是语言文字，戏剧的表现手段主要是演员。剧本和戏剧分属两种艺术形态，只有剧本转化为演员的动作和台词，成为可以直观的舞台艺术形象，才构成戏剧的有机组成部分。所以，剧本在整个戏剧中，虽然制约着舞台艺术创造的构思，为其提供故事情节、人物对话，但是它并不能决定戏剧的整体面貌。从剧本到舞台艺术，导演、演员和舞美工作者的能动创造，使舞台艺术展现出多彩的风姿。特别是进入 20 世纪以后，一直受宠的文学剧本受到了挑战，以导演为核心的舞台艺术创作群体出现了力图摆脱剧本束缚的倾向。法国戏剧家安托南·阿尔托就说：“不应该继续依赖剧本，把它视为权威和神圣的；至关重要的是要结束戏剧对剧本的依附关系。”（《戏剧艺术》1988 年第 2 期）与此同时，各种各样的导演流派蜂起，许多导演的名字，诸如斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、莱因哈特、布莱希特、格洛托夫斯基等等成为某种戏剧导演体系的标志，戏剧思维也越来越活跃，各种各样的导演理论迭出不穷。总之，导演的影响越来越大，以致对剧作家的地位构成了威胁。而且这种势头“悄无声息地在欧