

当代满族作家文丛

南村集

关德富著

辽宁民族出版社



我高兴有那么多爱好

(代序)

小时候我的数学成绩不错，所以家里人总希望我高中毕业后报考理工科，可是我却偏偏喜欢读小说。我还喜欢演戏。中学时我在全校师生面前演鲁迅《过客》中的乞丐，刚好演到半路停了电，整个大厅里一片漆黑，我照演不误；大厅里仍然静悄悄。后来给我做导演的语文老师特别地表扬了我。我又喜欢画画，几乎每个假期都同画友们出外去写生。我也喜欢摄影，我下一班的一位同学去前苏联访问带回一台照像机，后来他考上了电影学院的摄影系，把我羡慕得够呛。这么多的喜欢，便生出了那么多的梦想，梦想当作家，当导演，当美术家，当摄影师……可是如今我既没有写过一篇小说，也没有上台去演过一出戏……

有时我埋怨自己不务正业，竟然有那么多的喜欢，悔不该当初不听家里人的话扬长避短去考理工科，干净利索，省得浪

费了那么多的时间。于是我怪自己是个不定性的人，是个太无兴趣的人，害得自己被兴趣拖着走。

然而年轻时的兴趣如今却成了我的事业。我把视野从文学拉向了更多的艺术门类，凭着兴趣产生的热情，不仅读文学作品，也读戏剧作品，观赏戏剧演出，读画论，看画展，看影展，我的圈子越来越大。文学界、艺术界有了那么多朋友，于是我感到自己仿佛生活在一个四面都通明透亮的多维空间中，各个艺术门类不同特征的对比，使我在认识它们个性的同时，也更深入地认识了艺术的共性，由此我感到一种无限的欣慰。

现在我非但不埋怨自己年轻时那么多幼稚的喜欢，反而觉得是一种天意的安排。艺术女神把我带进了艺术科学王国，我的天地更广阔了。所以我反而庆幸自己年轻时的痴心妄想，没有那么多的喜欢，没有那么多的兴趣，特别是没有那时肤浅的体验，怎么会在今天心交心地去体会文学家、艺术家朋友们创作的艰辛。

我知道我不会成为文学家，也不会成为画家，我的摄影作品也许连一般的展览都不能入选，但因为我尝到了兴趣带给我的快乐，我高兴自己能生活在艺术的乐园中。

目 录

我高兴有那么多爱好(代序).....	(1)
论中国戏剧的抽象美.....	(1)
戏剧批评中的非戏剧化倾向	(10)
谈谈“观”对“演”的制约	(20)
戏曲现代戏随感二题	(25)
地方戏曲的生命在民间	(33)
《沙家浜》主题深化质疑	(38)
吉剧面临着进一步地方化和现代化的艰难课题	(48)
谈吕也厚舞台美术设计成就及其特点	(61)

论老舍的喜剧创作	(72)
《茶馆》创作寻踪	(84)
《茶馆》的结构艺术	(102)

有感于扬州出了“八怪”	(118)
笔走龙蛇	

——从《补网》论及吴冠中的抽象艺术	(126)
-------------------------	-------

信有风雷生足下	
---------	--

——洪斌中国画作品观后	(129)
-------------------	-------

从顶水姑娘到驼队系列	
------------	--

——《戈沙版画集》、《戈沙画集》观后	(134)
--------------------------	-------

中国北方乡土派山水画家孙文铎	(137)
----------------------	-------

一颗充满憧憬的灵魂	
-----------	--

——袁式其人其画	(142)
----------------	-------

林海山乡画意浓	
---------	--

——辛守庆中国画作品观后	(144)
--------------------	-------

构图·情境·形式美	
-----------	--

——胡健摄影漫议	(148)
----------------	-------

超越地域的发现	
---------	--

——《西藏行》摄影作品展观后	(156)
----------------------	-------

在民族文化传统的基础上建设中国现代新文化	(158)
----------------------------	-------

大众接受与雅俗共赏(文艺评论家关德富访谈录)	(161)
------------------------------	-------

中国小说的“临场性”特征	(164)
--------------------	-------

广场文化与群体娱乐	(167)
一位进入艺术科学王国的老人	
——记王朝闻同志两次吉林之行	(170)
构建中国民族美学体系的努力	
——王朝闻《雕塑雕塑》读后	(182)
后记	(186)

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》第三卷上册第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，交待人物身分，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，一般地说，重场戏却都是载歌载舞的。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，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已任,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,戏曲面对着八十年代的新观众时,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上的一致。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，会使人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》第三卷上，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，不仅小说和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。但是正如前面已经说过的那样,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优长。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！面对这种情况，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:

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学，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。特别是进入二十世纪以后，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