

■关注

# 戏剧本体 审美特性 实践理性

——譚需生戏剧思想探邃

□廖 奔 刘彦君

新时期伊始,当中国的戏剧实践正在拉开拨乱反正大幕,当戏剧理论的焦点正集中在重新定位戏剧的社会功能,一部深入探讨戏剧内在规则与审美特性的著作出现了,它就是譚需生教授的《论戏剧性》。当时的社会兴奋点还正在热衷于言说戏剧应该回归它的本体——戏剧必须有戏剧性,譚需生的成果已经探进一步在告诉你什么是戏剧性了。这种本体研究的结晶,在新时期戏剧理论发展的路径中独树一帜、别开生面,先决地回答和满足了当时实践理性的疑问与渴求,因而受到读者极大的欢迎,一时成为此起彼伏的理论思潮中戏剧界的阅读热。

这就是譚需生教授的最初奠定。以后,在《戏剧本体论》等著作中,他逐步丰富和完善了自己的戏剧思想,提炼出情境论等重要戏剧理论命题,完成了对戏剧特性的理性认识和科学阐释。他的学说直接指导和引领了新时期戏剧的舞台实践,也在一代又一代后学的阅读和传承中延续着自己的理论生命,直至今天。

如果我们把视野延展,拉开距离观察一个较长的历史时段,把譚需生的研究放在20世纪东西方戏剧理论的背景坐标上定位,会更加清楚地了解他这种本体研究的意义和价值。

中国传统的戏曲理论中较少有本体研究,尽管明清戏曲理论家王骥德、李渔的著述都已经涉及,谈论到结构和演出效果等,但仍然偏重于曲学,尤其王骥德的曲论中曲律占了很大比重。

20世纪开篇西方戏剧被引进中国舞台以后,最初的戏剧家们开始了新理论架构的构建与填充。田汉、洪深、欧阳予倩都在主要从事舞台实践的同时,也注重导演理性的探讨,后来产生的“南黄(佐临)北焦(菊隐)”导演实践则把这种探讨推向成熟。但对于戏剧本体特性的探寻还有待于理论家宋春舫、熊佛西、余上沅等人的努力。最初还只是对西方理论的译介,停留在引进、咀嚼和反刍的层面,到了张庚1940年前后在延安鲁艺戏剧系教授《戏剧艺术引论》课程时,已经具有了对西方戏剧有限理论阅读和更加有限舞台实践进行感性归纳和理性总结的价值,但这种对戏剧艺术本体的可贵理论关注,被当时社会实践对戏剧社会功能的无限张扬所冲淡、所代替。社会更加关注的是话剧的“有用性”,以及由之生发的“中国接受”的可能性:作为舶来品的话剧必须完成民族化、本土化和内植化的现实命题,才能够真正在这块土壤上立基并发挥作用。因而,人们更加关注的是——从曹禺的《雷雨》标志着中国话剧艺术走向成熟,到老舍的《茶馆》象征着中国话剧独立品格形成——这一运动过程本身。

新时期重新界定戏剧社会功能的激辩声中,以及人们为戏剧重新焕发出巨大辐射力和影响力的欢呼声中,譚需生教授坐在书斋里沉静思考,力图接续上述历史使命。他细细地梳理和辨析戏剧艺术的美学原则,在借鉴西方戏剧理性概括的基础上——从布伦兑尔到劳逊、阿契尔的学说,依据对中国话剧80年舞台经验的归纳和提炼,辅以对西方戏剧实践与中国戏曲传统的更多感悟,架构起中国第一部探讨戏剧艺术内在规律的完整著作。譚需生的实践理性,使他把目光对准了戏剧构成的各个要素:动作、冲突、悬念、情境、结构、场面、时空、假定性、形式、形态、再现表现等,完成了独特的戏剧美学架构,而他的认知则为世界戏剧理论库增添了中国经验。

由上述坐标系提示,我们认识到譚需生戏剧理论架构的确立至少包含四个方面的意义:一、它将人们对戏剧的解读,从社会意识形态的依附状态中剥离出来,把时人思维从外在于戏剧导向审美本体的回归,以此作为自己理论研究的出发点和立足点,形成了戏剧艺术内在规律研究的独立路径。二、它以对戏剧审美体验的直感为基础,建构起自己的阅读、鉴赏视界,使经验向感性回归,使结论向理性回归。它让人们懂得了戏剧魅力要向戏剧的自身品格中探寻,要向戏剧构成的基本要素中去寻找。三、它在西方现代派戏剧理论的影响下,从戏剧构成的整体性出发,完成了对戏剧创作本质的推导——情境论,提出情境与性格关联说,即把个性的人与特定情境联系起来,由之探讨人物的动机以及行动,最终实现剧作本旨向“人”的回归。而这种学术成果的奠定,昭示出第四重意义:譚需生不随波逐流的学术路径,彰显了一种特立独行的人格魅力,显示了学者独立的学术品格。

譚需生的戏剧理论对中国新时期的创作实践产生了巨大的指导与引领作用,其影响至今仍处在生发过程中。因而,他的学说成为中国戏剧理论一块重要的里程碑。

# 中国戏剧创作的问题在哪儿

□譚需生

上世纪80年代是中国戏剧的一个辉煌时期。从戏剧理论研究、戏剧评论、戏剧创作到演出,都有鲜明的体现。“文革”结束以后,戏剧从创作到演出走在了文学、电影前面,一大批原创剧目上演,社会问题剧居多,剧场很红火。但这个时期只延续了不到两年的时间,那批戏就没人看了,剧场变得冷清了。从那时开始,大家就在思考戏剧到底往哪儿发展?该怎么走?为什么观众不看戏了?这是给戏剧理论、戏剧评论都出了难题,而且必须回答。

在回答的过程中,戏剧界在理论上形成了两种观点。一种观点是:戏剧要发展首先要突破形式。这个形式指的不是戏剧本体上的形式,而是把再现转入表现。比如推倒“第四堵墙”等手法的问题。我不同意这种观点。并不是我忽视形式,因为,现在考虑戏剧必须突破原有的东西,把观众请回来,这是目标。但到底怎么走,突破什么东西?从我们的惯性思维来说,从我们的现实可能性来说,最容易突破的就是形式因素。但是,我当时的认为,之所以观众不看戏了,不是表现形式的问题,而是我们的立足点不对。过去我们总是要教育观众,教育的内容是政治性的,是意识形态性的。这一点如果不改变,不把戏剧的对象和目的转变过来,戏剧危机肯定过不去。现在观众买票看戏,他们不想接受教育了。戏剧要给观众别的东西,要给观众情感感染的东西。如果这点都不能做到,形式再怎么变也没有用。但戏剧最难突破的就是在这儿,当时最时髦的东西就是舞台形式革新。

现在看来,那个时候戏剧出现危机,观众不进剧场看戏,对戏剧冷感,戏剧界就应该进入这样一个思维:戏剧必须要转型。但是转型往哪儿转,随后的那场戏剧观大讨论,把大家搞晕乎了。当时我明确提出一个口号:要清除戏剧领域中的庸俗社会学。我觉得这个口号提得还是有针对性的,到现在大家也接受这个观点。因为至今这个问题也没有解决。加上布莱希特引进中国后,我们对布莱希特的误解,把这个方面又强化了。

当时布莱希特一引进来,我们就觉得是现实主义过时了。于是对现实主义到底怎么看,现实主义究竟过时了吗等等这一类的问题就出来了。我所以对这些问题不谈,是因为中国既不是形式问题,也不是流派的问题,中国的问题是先回到艺术自身的问题。

上世纪90年代后的创作没有上去。比如国家话剧院原创剧目的演出就很少,其实也不少,而是大家满意的很少。国话有一段时间是靠演出世界经典剧目来支撑的。我很赞同国话的做法,至少他们还有一颗追求艺术的真诚的心,所以国话演出的经典剧目能去看我尽量去看,能评论的我还是评论。可是,对于原创的剧目,当艺术生产不正常时,就无法评论了。现在是炒作取代了评论。炒作是商业性的,不是艺术的。这几年戏剧在发展,演出也活跃了,但是原创创作还是没上去,影响了演出的总体质量。戏剧活跃了,这就更需要批评也跟上去。因为原创上不去,质量上不去,批评的介入就显得有些乏力。如今批评界似乎有些退位,要想重新上阵需要付出艰辛的努力。一个人如果总是顺着某种潮流说话,不用自己的脑袋思考问题,说着说着就找不到自己了,这也是我自己的体会。因为不知不觉中,鉴赏力被毁了,能力退化了,可是自己还不自知,这是非常可怕的。

中国戏剧发展首先要回归戏剧艺术本体,以这个为前提,成为戏剧潮流中的一股力量。我虽然不搞评论了,但我有机会还是会讲中国戏剧创作到底问题出在哪儿。理论研究也需要继续做,从世界范围来说,现在还有许多值得重视的命题,需要继续下功夫。

**戏剧与叙事的关系问题。**从亚里士多德起,经过反复的讨论,这个问题已经有了定论。但从布莱希特叙事体系引进中国,很多人借题发挥,强调叙事性,这样就造成一个问题:戏剧与叙事能否混同?戏剧是否要走叙事的路子?当下的戏剧理论在这个问题上越来越热,但有一些根本问题需要解决。比如说:叙事到底指的是什么?戏剧指的又是什么?戏剧当中的叙事应该是在什么层面上?是否意味着戏剧的本体要回到叙事?像这类的问题很值得研究。

**实验戏剧问题。**在戏剧发展进程中,实验戏剧起的作用很大,没有各种实验戏剧,戏剧就不会革新。所谓实验戏剧,就是突破以往的东西,探求新路。实验意味着可能成功,也可能失败。如果是成功的东西,实验后被接受,那就纳入世界戏剧当中发挥作用,失败的东西就被淘汰。所以对实验戏剧从理论的角度来说,恐怕忌讳的有两种态度:一种认为实验戏剧是胡闹,一概否定;

还有一个是把实验戏剧探索的东西当主流,予以全面肯定。这在理论上都是片面的。理论对实验戏剧应该采取什么态度?这是戏剧理论很大的问题。

**世界戏剧的未来发展问题。**我同意一种说法,未来的戏剧是融合性的,就是不固守一个流派,不同流派的长处都可以吸收;还有社会剧和心理剧也不是截然对立的,因为过去搞社会剧的否定心理剧,搞心理剧的看不起社会剧,以后应该是社会剧和心理剧这两者的融合;还有悲剧与喜剧,过去是非悲即喜,从荒诞派开始,悲剧、喜剧已经融合,既没有单纯的悲剧,也没有单纯的喜剧。

**理论研究问题。**理论研究的一个前提是要有问题意识,理论研究不能老跟在实践后给实践摇旗呐喊,必须有问题意识。没有问题意识的批评就会成为炒作。

**现代戏曲问题。**戏曲的本体是程式化、虚拟化,那么就有一个问题,我们到底怎么面对现代戏曲,现代戏曲中的很多程式不能用,但是不要程式,到最后,戏曲的本体就不存在了,所以中国戏曲如何发展,我的看法是,应该分两条路走,一个是对原有的程式原原本本地保留下来,做传统剧目;另一个是大胆地往前走,可以不要程式,做京剧音乐剧,跟现代人交流。

**演剧体系问题。**过去不是斯坦尼斯拉夫斯基学派就是梅耶荷德学派,俄罗斯戏剧界早就提倡两派的融合。有人说布莱希特是反斯坦尼斯拉夫斯基的,后来研究布莱希特,在他的晚期也在寻求与斯坦尼斯拉夫斯基融合的问题。在表演艺术中,还有一种融合的路子。比如斯坦尼斯拉夫斯基体系能不能和中国戏曲表演艺术融合?中国曾经有几位导演做过探索,老一辈的如欧阳予倩、黄佐临、焦菊隐,新近的有徐晓钟、王晓鹰。他们都做过这方面的探索,但这种探索还形不成体系,也构不成学派,还只是探索。将来能否诞生中国演剧学派,作为世界演剧体系当中的一个支脉?这是非常有意义的。能实现的话,一方面需要实践家去实践,一方面也需要理论家们去研究。中国戏曲表演艺术和斯坦尼斯拉夫斯基体系,区别是什么?可融合点是什么?这些问题都需要理论研究。

(本文根据作者在“谭需生戏剧理论学术研讨会上的发言整理”)



■ 赏析

## 夏天敏书画印象

□陈孝宁

夏天敏和我是君子之交。我们在如水的友情中,感受着岁月的流逝,也见证着彼此的成长。

近些年,夏天敏在创作上风生水起,全国知名的文学期刊上,时时看到他的作品,尤其小说集《好大一对羊》让他荣获鲁迅文学奖。

在桂冠的光辉下,他却愈发的淡定,愈发的

从容平和,完全没有名人的架子,也没有大腕的口气,照样一步一个脚印走在昭通的街上,照样“饥来吃饭困来眠”。这样的胸襟和气度,使我想到了一个比喻:成熟的谷穗,都是低着头的。

繁忙的文学创作之余,他又忽起画兴,重拾青年时代对丹青的雅好,临池不辍,画了大量的花鸟画。

中国画以笔墨为语言和灵魂,写意花鸟画尤其如此。对毛笔字驾轻就熟的本领和功力,让他在泼墨挥毫时游刃有余。

他画傲霜挺立的菊,画凌寒怒放的梅,画迎风沐露的翠竹,画风华绝代的牡丹,画昂首啼鸣的雄鸡,画隐迹深山的猛虎……他更是在表达着一种精神的追求。

中国画讲究“立象尽意”,不斤斤计较于对物象的如实描画,而是追求“象外之意”和“弦外之音”。通过物象的美来表达精神的美和人格的美,让物的气韵和人的气韵相生相发,相得益彰,从而达到“天人合一”,这才是绘画的极致。

夏天敏有一双作家的眼睛,他的画注重对物象的深入观察和感受,注重体味物象瞬间的神态和特征,然后以心运笔,笔随心动。因此他的画气韵生动,形象鲜明,情趣盎然,充溢着对生命的和生活的热爱。

他注重传统笔墨而又不囿于传统笔墨。用墨、用色重视阴阳、浓淡、虚实、枯润的对比,也重视画面的形式构成;重视对物象的细致刻画,也重视提炼和概括,乃至变形和夸张,因而他的画苍润、灵秀、鲜明,流动着文人气息也闪现着时代的审美意味。

在构图上,得力于其写作的立意布局,照应安排,过渡呼应。在匠心独运中,巧妙运用了宾主、奇正、繁简、疏密、开合、藏露、虚实等阴阳对立法则,既能放胆大处落墨,又能潜心细处收拾。险而能稳,常中有变,空灵厚重,不拘一格。既在情理之中又出乎意料之外。砚池余韵,花鸟画的创作,也许只是夏天敏写作之余的一种调剂、放松和消遣。但一花一草总关情,这些画都是他的思想、情感和心境的外化。他在画中,构造经营着自己的精神绿洲,放牧着自己的心灵。

他的画,使我们领悟了一个道理:功夫在画外。

深厚的文学和艺术修养,使他画得轻松,画得从容,画得随心所欲。为画而画,只在画上用功,难得成大气候。中国画是一门综合艺术,诗、书、画、印为一体。学养是笔墨的根基。懂得这个道理,你就懂得王维、赵孟頫、石涛、八大山人、吴昌硕、齐白石、黄宾虹,你就懂得中国艺术。“精神到处文章老,学问深时意气平”,只有文化的积累到一定地步,心灵的陶养到一定境界,才能触手生春,“等闲拈出便超然”。

他的画,还使我懂得了只有心怀大爱的人,才能深深浸淫于艺术。如果说悲悯情怀赋予他的小说以人性的深度,那么大爱之心则带给他的绘画以生命的灵光。美学大师宗白华说:“艺术的根基在于对万物的酷爱,不但爱它们的形象,而且从它们的形象中爱它们的灵魂。”正是有了这种爱,夏天敏才能为花草写实、传神、造境。

夏天敏的文学作品在全国有广泛的影响,又是昭通艺坛中辛勤耕耘的一员,创作了大量的花鸟画。文以怡情,艺以养心;文艺双栖,左右逢源。我以为这是一种理想的人生状态。衷心希望他在这种状态中慢慢走下去,让自己的心灵在文艺的浸润下像莲花一样缓缓开放的同时,给这个世界留下更多至真至纯的文化种子。



《梅兰霓裳》剧照

11月上旬,国家大剧院第六届“春华秋实——艺术院校舞台艺术精品展演周”即将拉开帷幕。除了精彩演出,展演周更有一系列丰富多彩的艺术教育、交流活动。10月20日,首场普及活动“中国戏曲学院《梅兰霓裳》品鉴会”已率先举办,为展演周提前预热。

中国戏曲学院最新创作的新京剧《梅兰霓裳》,将作为本届展演周的开幕大戏,于11月2日至3日在国家大剧院剧场上演。《梅兰霓裳》以艺术大师梅兰芳的代表剧目《太真外传》为基础整理改编,讲述了唐玄宗李隆基和贵妃杨玉环的爱情故事。此次改编,邀请到梅葆玖亲任艺术指导,周龙任导演,在叙事上选取《太真外传》精彩段落,展现李隆基与杨玉环“道宫定情、华清赐浴、长生盟誓、潼关烽火、骊山羽舞、马嵬埋玉、剑阁闻铃、玉真仙会”8个场景,在保留原剧精华的同时重新挖掘失传的唱段与舞蹈。

更值得期待的是,《梅兰霓裳》以现代科技手段“嫁接”京剧。演出运用多媒体手段,实现视频、音频与演员现场表演互动,形成一个多维的剧场艺术空间。周龙介绍说,虽然运用了新技术,但并不是为了花哨,而是

用新技术突出艺术本体。这一京剧改革之作,云集了中国戏曲学院最强阵容,除了师生同演,还有京剧表演艺术家李胜素、于魁智等明星校友倾情加盟。

除了中国戏曲学院,今年,“春华秋实”展演周还汇集到北京舞蹈学院、美国杨百翰大学、台北艺术大学、天津音乐学院、中国音乐学院、西安音乐学院、中央戏剧学院、沈阳音乐学院等中外艺术院校。他们将于11月2日至13日,带来12场精彩纷呈的演出。其中,北京舞蹈学院“大美不言·国韵雅舞”获奖作品展演,囊括了当代芭蕾、拉丁舞、现代舞、中国古典舞、中国民族民间舞等舞种,不少作品在“桃李杯”、“荷花奖”全国舞蹈比赛中都荣获过最高奖项。中国音乐学院“乐舞诗魂”音乐会,指挥关乃忠将执棒华夏民族乐团,民乐“皇后”宋飞担纲,参与演出的还有唢呐独奏家侯彦秋、青年琵琶独奏家程雨雨、笛子新秀陈颖颖,众星荟萃。中央戏剧学院携李龙云代表作《小井胡同》再度归来,主创包括郝戎、章抗美、张洪琛、胡耀辉、胡晓林等业界顶尖艺术家,中央戏剧学院表演系明日之星们的“首秀”也让人期待。



由北京黑马印象文化公司出品,导演谭友业执导,邢佳栋、高虎、毕彦君等主演的电视剧《风云之十里洋场》将于10月30日登陆央视八套黄金档。该剧讲述的是清末民初小警察陆常有独闯上海滩复仇的故事。与以往“上海滩”题材影视作品不同的是剧中对“翻戏党”的介绍。作为上海滩真实存在的一个帮派,这段历史几乎被遗忘,此次出现在电视荧屏上会引发观众的兴趣。

(央讯)