

纪念中国话剧
诞生110周年

中国文学艺术的诗化传统

对于中国文学的传统有多种观点,以抒情传统说流传较广,但是由朱自清、闻一多以及他的弟子林庚所确立的新的诗学观念,他们并没有将中国文学的传统,仅仅归结为抒情传统。他们认为中国文学的传统,是诗的传统或者说是诗化传统。如闻一多对于诗在中国文学发展中的地位和影响,作了经典性的论述:

赋、词、曲,是诗的支流,一部分散文,如赠序、碑志等,是诗的副产品,而小说和戏剧又往往以各自不同的方式夹杂些诗。诗,不但支配了整个文学领域,还影响了造型艺术,它同化了绘画,又装饰了建筑(如楹联、春贴等)和许多工艺美术品。……诗似乎也没有在第二个国度里,像它在这里发挥过的那么大的社会功能……

在这里,闻一多深刻地揭示出中国的文学史就是诗歌的演化蜕变的历史。所以,他说:“我们大半部文学史,实质上只是一部诗史。”钱穆在其《诗与剧》一文中也持这样的观点:

古诗三百首为中国三千年文学鼻祖,上自国家宗庙一切大典礼,下及民间婚丧喜庆,悲欢离合,尽纳入诗中……孔子曰:“不学诗,无以言。”凡中国古人善言者,必具诗味。其文亦如诗,惟每句不限字数,句尾不押韵,宜于诵,不宜歌。盖诗乐分而诗体流为散文,如是而已……

闻一多的学生林庚继承闻一多新的诗学史观,作了进一步的论述:

诗简直成了生活中的凭证,语言中的根据,它无处不在,它的特征渗透到整个文化中去。中国的文化就是以诗歌传统为中心的文化,因此才真正成为诗的国度。

林庚认为中国是一个诗的国度,道出了中国文学历史发展的特点。诗的艺术精神、诗的艺术思维、诗的艺术语言对中国文学艺术的全面渗透和影响,以及它在中国文化生活中无所不在的流布,与其他国家比较起来,我们的确是一个诗的国度。而更为重要的是他提出“中国的文化就是以诗歌传统为中心的文化”,引申开来,中国文学的传统可说是诗的传统、诗化的传统。

这样的观点也为一些学者所阐发。红学家冯其庸认为:“《红楼梦》从头至尾读起来,你要不间断地一气读到底,或者你反反复复地读,你会感觉到整个有诗的感觉。虽然是散文的形式,用散文形式来写的,实际上它带有诗的素质,还有一种诗词的表达形式。”凡此种种,都说明诗确实为中国文学之源。中国人的诗性的智慧,以及诗的思维、诗的神韵、诗的结构、诗的节奏、诗的语言,犹如血液流淌、融合进中国文学的肌体之中,形成中国文学不同于西方文学的独特的特点和面貌。

中国戏曲同样也是中国文学艺术诗化传统的产物。在中国戏曲发展中,诗歌融入其中是必然的。无论从其戏曲文本、表演形态、戏剧结构到人物塑造,无不留下诗的烙印和诗的影响,即使戏曲的唱念做打,皆可视为戏曲动作的诗化。

中国话剧的诗化进程

外国戏剧进入中国,也就是说它进入了一个诗的国度,进入一个具有数千年历史的诗化传统的怀抱里。这种传统犹如基因,渗透在中国几乎所有的文学的艺术种类之中,自然也渗透在中国历代的知识分子、学人的血液之中。当话剧走进中国,也就不可避免为这强大的“诗胃”所消化。

话剧走进这个伟大的诗的国度,即开始了话剧的诗化进程。

在文明戏阶段,其最初的诗化特点:一是中国人观察西方话剧,以中国戏曲作为比较参考,把“西剧”特点概括为“白而不唱”。显然中国戏曲的歌唱性,也是中国人从中国文学的诗化传统来看话剧的。二是从最初文明戏的艺术形态来看,并不是标准的西方话剧形态,而呈现一种不中不西、亦中亦西、不新不旧、亦新亦旧的特点,近乎中外戏剧的混合形态。诸如中国戏曲的自报家门、学唱青衣、间插舞蹈、演员仍分行当等,都揉进所谓新剧的舞台上。这里仍然反映了戏曲的强大作用。其三,无论是自编剧目,还是吸收和改编外国剧作,在题材上偏重有助于宣传民族民主革命的,注重的是抒情的,甚至是格外煽情的剧目。如对于西方戏剧,就注重吸收浪漫主义的剧目如《热血》《茶花女》等。这些大体都是带着民族主体的政治的、审美的眼光来吸取的。

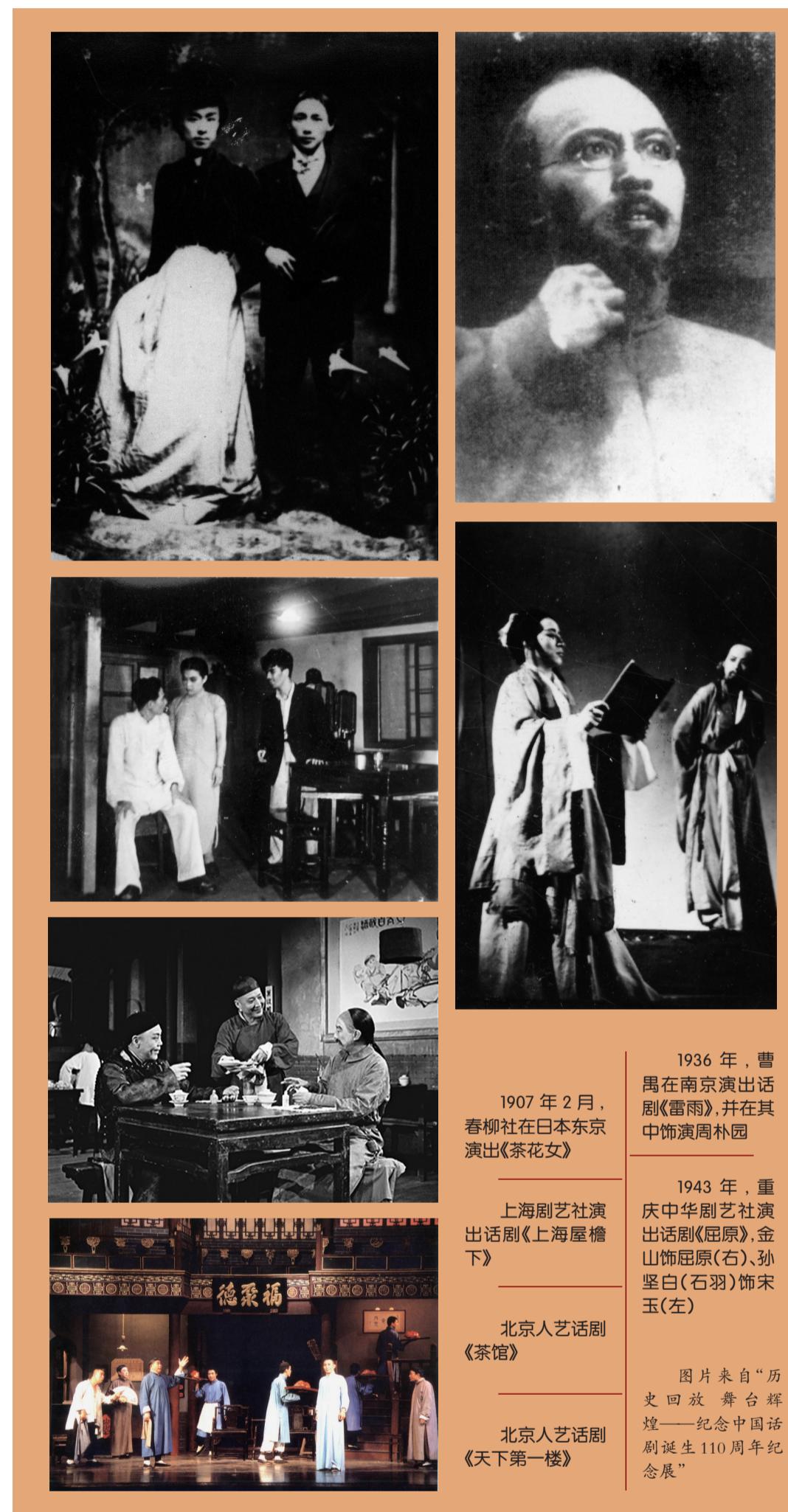
在五四新剧的兴起过程中,则更为明显地展现出中国文学以及戏曲的诗化传统的作用。新剧的剧作家都是带着深厚的文学传统,同时又往往浸淫着外国文学修养走向新剧创作的。如田汉、郭沫若,他们自身都是诗人,他们可以说是中国话剧诗化的开拓者。南国时期,是田汉创作生涯中思想最活跃、手法最多样的时期,自然也是他的诗化戏剧的大胆实验期。在《湖上的悲剧》《古潭的声音》《苏州夜话》和《南归》等将近20部剧作中体现出一个共同的倾向——诗化倾向:“漂泊者”的诗意图与浪漫漂泊情调。

郭沫若以浪漫主义诗人的姿态出现在五四文坛上,自然使他很容易地由诗切入戏剧。他说:“诗是文学的本质,小说和戏剧是诗的分化。”由诗再到历史剧。先是《黎明》,是作为儿童诗剧出现的,《凤凰涅槃》则是以歌剧的形式出现在诗坛上的。以《女神三部曲》(《湘累》《女神之再生》《棠棣之花》)为过渡。所谓“过渡”,一是由诗剧向一

中国话剧人经过上百年艰苦的艺术探索,以他们拥有的中国文学诗化传统的深厚根基,创造性地将西方话剧转化为积淀着民族艺术血液的具有中国风格中国气派的话剧。这样一个传统是我们最可宝贵的遗产,也是最值得继承和发展的。我们话剧的希望也在这里。

中国话剧和中国文学的诗化传统

□田本相



1907年2月,春柳社在日本东京演出《茶花女》

上海剧社演出话剧《上海屋檐下》

北京人艺话剧《茶馆》

1936年,曹禺在南京演出话剧《雷雨》,并在其中饰演周朴园

1943年,重庆中华剧艺社演出话剧《屈原》,金山饰屈原(右)、孙坚白(石羽)饰宋玉(左)

图片来自历史回放舞台辉煌——纪念中国话剧诞生110周年纪念展

般话剧形式的过渡,一是在题材上向历史题材的过渡,直到《卓文君》《王昭君》《聂嫈》三部历史剧的诞生,构成了一个由诗歌创作到诗剧创作,进而转入历史剧创作的过程。而三部历史剧无疑都熔铸着诗化的特色,是诗人的巨大热情在戏剧中的渗透。郭沫若在戏剧艺术中追求一种诗的意境、诗的抒情、诗的气氛和诗的语言。

如果说田汉、郭沫若是中国话剧诗化传统的开拓者,那么,曹禺不但是中国话剧诗化传统之集大成者,而且是中国话剧诗化之典范。曹禺是自觉地把话剧作为诗来写的。正如中国戏曲的伟剧作家关汉卿、王实甫、汤显祖等将中国的诗的传统融入中国戏曲的传统,创造出中国戏曲之典范;那么,曹禺则是中国话剧诗化的集大成者,他不但形成了比较完备的话剧诗化主张,他的作品更是无处不渗透着融化着中国的诗的传统,几乎中国诗学的所有的审美精神和审美范畴都深潜在他的戏剧诗里。他同样是带着对诗的感悟走进戏剧的。《雷雨》的写作,显然是他的一篇戏剧诗的宣言。

首先,曹禺的话剧诗化是特别强调“情”的,把主体的“情”注入对现实的观察和现实的描绘之中。他说:“写《雷雨》是一种情感的迫切的需要。”《日出》同样是他高度激情的宣泄和排遣。传统的美学范畴之一,有“诗可以兴”之说。“兴”作为审美范畴,也是一种创作状态。刘勰以“起情”释兴,将兴与情联系起来(《文心雕龙·诠赋》)。贾岛则说得更为明确:“感物以兴,兴者,情也,谓外感于物,内动于情,情不可遏,故曰兴。”曹禺的戏

剧无不是缘物释情的产物。其次,曹禺创造了一种“诗意的真实”。他善于发现污浊掩盖下的美,以及腐朽背后的诗。像蘩漪,这个“乱伦的女人”,他却认为她有着一个美丽的灵魂,而在妓女金子身上,发现有着一颗金子般的心。其三,在曹禺的诗化的戏剧创作中,几乎所有的中国诗学的审美范畴均化入他的作品中,这些对他并不是理念,而是在中国诗的传统的熏陶中形成的。

曹禺剧作的结构也是诗的。《雷雨》的结构,颇像交响乐的结构,序幕和尾声,尤其是巴赫弥撒曲的运用,不但增加了其音乐感,将你带到一个具有忏悔意味的境界之中,而且由于序幕和尾声,使全剧的意涵更为辽阔和深远。音乐的节奏和戏剧的节奏的交融,使之更具有诗的韵味。而《日出》“损不足以奉有余”的主旨,采取了大对比的“朱门酒肉臭,路有冻死骨”的诗意图。

夏衍的话剧在中国话剧的诗化进程中,有着特殊的意义。夏衍作为一位共产党人,他的党性观念无疑影响着他的艺术观念。他开始投入话剧创作时,把艺术的社会效用的追求放到首位。如《赛金花》《秋瑾传》都是直刺时政的。但是,《上海屋檐下》却有了转变。他说:“引起我这种写作方法和写作态度的转变的,是因为读了曹禺同志的《雷雨》和《原野》。”显然,曹禺的诗化剧作改变了他的创作方法。《上海屋檐下》的确是一部话剧诗化的杰作。这出戏让夏衍第一次感悟到创作的秘密,他终于发现了自己的人物——一群小人物,

他终于发现了这些小人物的诗意——本性的善良。他像曹禺一样,发现了戏剧的诗。譬如匡复,它就发现了这个脆弱的知识分子心灵的诗意,一种内在灵魂的诗意。

在抗战时期,中国话剧的诗化到达高潮,再一次展现这个强大深厚的诗化传统,是怎样在拥抱着消化着这个“洋玩意儿”。一是曹禺的《北京人》和《家》,将话剧的诗化达到更完美的境界;再有就是郭沫若的历史剧《屈原》《虎符》等成为话剧诗化的范本。后继者吴祖光的《风雪夜归人》、宋之的的《雾重庆》都是话剧诗化的佳作。这一切都说明,中国话剧的诗化已经成为中国话剧的传统。

话剧演剧艺术的诗化追求

第一,对表演艺术诗化的追求

中国文学的诗化传统制约着中国话剧文本的诗化进程,也自然影响到表演艺术的诗化追求。五四时期,田汉剧作的诗化倾向就有了以唐叔明、陈凝秋、左明等为代表的“感情的演技”派。他们把自己真实生活的欢笑和眼泪抒发在舞台上,因而他们的表演显得格外真挚、热烈、奔放、自由,往往给观众以强烈的震撼。到上个世纪30年代中期,以袁牧之为代表的演员,探索将唯情的演技与模拟的演技融会起来,使30年代的话剧表演艺术走向成熟。来华考察的美国戏剧家迪安对之评价很高,认为“少数演员之技术可谓已达到炉火纯青的地步”。

表演上的诗化,也体现在对传统戏曲的学习上,魏鹤龄和石挥均在表演上得益于戏曲。赵丹就说“魏鹤龄的表演特点看来很平淡,实质含蓄而细腻,很有味道。”“具有中国气派,刚中有柔,粗中有细,不带任何矫揉造作。他本人具有农民的敦厚、淳朴、粗犷、爽直的气质。”最熟悉石挥的导演黄佐临作如此评价:“观众看他演戏,是来看戏本身,又是来看石挥的。一个演员,能够在角色身上把人物与自我融化得如此之协调,是难得可贵的,而他在众多人物身上都取得了这种和谐,不能不说是个具有艺术魅力、技巧娴熟的天才表演艺术家”。

第二,对舞台美术的诗意追求

上世纪30年代中旅的舞台美术开始注重诗的追求,在《雷雨》的演出中,深受曹禺原作中“舞台提示”的启发,无论是布景、灯光、道具、服装,还是音响等,都激荡着剧作诗的魂魄。林徽音先后为南开新剧团改编和演出的《新村正》《财狂》等剧设计舞台美术。她的设计精细、新颖,独具诗意的特色。《财狂》的舞美被称为“是一幅诱人遐想、耐人寻味的好图画!”萧乾看过《财狂》的演出后,不禁为如此完美、如此合拍剧情而又开阔人们审美视野的舞美设计所叹服:“在这样深度、宽度都极有限的舞台上,不甘受空间束缚的建筑师,利用富立体感的亭阁石阶,利用明媚的蓝天,为观众的视野幻象开辟了一个辽阔境界。”

40年代以贺孟斧和吴仞之为例。贺孟斧以《风雪夜归人》作为诗来导演。他说:“这个剧本内容好,而且给导演和演员提供了在艺术上想象的意境和发挥的余地。”正如丁东所评:“都是以静入胜的,当然不是空虚的静,而是精心构思的无声胜有声的诗的意境”。

新中国成立以来,集中体现中国演剧艺术诗化特色的是焦菊隐为总导演的北京人艺。焦菊隐演剧美学体系的核心或者说最具创意的地方,是他的戏剧诗的思想,是对戏剧诗、对戏剧诗和诗的境界的向往和追求。他把话剧艺术恢复和提升到诗的本位和高度。焦菊隐是把“诗意”作为“演出三要素”提出来的,这便把戏剧文本的诗性

把握纳入演剧体系之中。

焦菊隐——北京人艺演剧体系的内容是十分丰富的,但最突出的是熔铸着中国民族诗性灵魂和艺术精神传统的舞台诗的创作方法。其精粹之点即焦菊隐的“心象”学说,更确切说是心象——意象学说。焦菊隐正是以这个学说化解了斯氏体系。而焦菊隐最艰苦也是最成功的探索,是把中国戏曲的艺术精神和艺术形式手段,同西方话剧融通起来,达到具有民族创意性的结合。而这一点,是对世界戏剧具有独到贡献的。焦菊隐演剧诗化追求是全方位的:

首先是对诗意真实的追求。焦菊隐特别强调学习中国戏曲的精神,那么什么是戏曲的精神?他说:“戏曲的表演精神,就非常强调,非常夸张这种作为客观世界的反映的主观世界,因而它也就真实地表现了客观世界。”他把这种真实,称作是“一种特别形式的真实”。或者说是“最大限度的真实”,即“思想感情的真实”和“内心的真实”:一切的表演要素、手段、技巧都是为了达到这种真实。他一再说:“必须最大限度地使用话剧的写实形式来体现戏曲的表演精神”,“用话剧的形,来传戏曲艺术的神”,“写实的形传出了真精神”。这里,他所说的以形写神,以实求意,一切的表演都是达到一种诗意真实,从而把写实的话剧同写意的戏曲结合起来。这既不同于那种爬行的自然主义,也不同于模拟生活的现实主义。连他自己都说,是“用浪漫主义表现生活真实”。正是在这种诗意真实的追求中,使北京人艺的演剧突破了、丰富了、拓展了现实主义,也可以说是诗化现实主义。

其次,是对诗化形式和手段、技巧的追求。对诗意真实的追求,必然最大限度地美化其演剧形式。这种追求在当时也是大胆的有见地的。这种美化是根据对每一部剧作的诗意图和诗意的开掘,寻求最精致最完美的艺术形式。焦菊隐明确提出:“在表演上也要求艺术形式美”。甚至说:“用很美的动作来演丑,使得这个丑的表演形式也很美”。对演剧形式美的追求,可以说是北京人艺演剧学派的一种精神和传统。在他们的演出中,无论是舞台美术、音响效果和表演,都是一丝不苟,刻意求精、求美,但又不是形式主义的。于是之也曾说:话剧的演出是需要形式美的,是要讲究技巧的。

在这种对诗化形式的追求中,最能体现其成就的,是话剧动作的诗化。焦菊隐以戏曲的表演精神,终于“理解和体会了一些斯氏阐明的形体动作和内心动作有机一致性。符合于规定情景,符合人物性格,合理的、合逻辑的形体动作,能够诱导正确的内心动作,在这一点上,我们的戏曲比斯氏更严格”。所谓“更严格”,就是要求以最美的形式和技巧表演人物的内心世界。于是,便探索如何运用剧本中的“无形的台词”和“从台词里挖掘形体动作”,并把二者结合起来,谱出“人物内心面貌的交响曲”。因此,我们看北京人艺演出,他们的表演给人以戏曲程式的美感和雕塑美感。他们的一举手、一投足、一个姿势、一个神态、一个亮相、一个眼神、一个走场,都不仅是性格的,而且是美的。这不同方面的诗化追求共同促使人艺的演剧形式达到了一个新的美学高度。

40年代以贺孟斧和吴仞之为例。贺孟斧以《风雪夜归人》作为诗来导演。他说:“这个剧本内容好,而且给导演和演员提供了在艺术上想象的意境和发挥的余地。”正如丁东所评:“都是以静入胜的,当然不是空虚的静,而是精心构思的无声胜有声的诗的意境”。

新中国成立以来,集中体现中国演剧艺术诗化特色的是焦菊隐为总导演的北京人艺。焦菊隐演剧美学体系的核心或者说最具创意的地方,是他的戏剧诗的思想,是对戏剧诗、对戏剧诗和诗的境界的向往和追求。他把话剧艺术恢复和提升到诗的本位和高度。焦菊隐是把“诗意”作为“演出三要素”提出来的,这便把戏剧文本的诗性

纪念中国话剧诞生110周年
纪念展在京举行

2017年度国家艺术基金资助项目,由中国艺术研究院、中国国家话剧院、北京人民艺术剧院联合主办的“历史回放 舞台辉煌——纪念中国话剧诞生110周年纪念展”7月28日至8月16日在国家大剧院东展厅举行。展览以话剧历史的时间线索为主体脉络——文明新戏、五四新戏、抗日战争前期戏剧、抗日战争后期戏剧、新中国戏剧、新时期和新世纪戏剧,以大量珍贵的话剧图片和相关文献、资料、实物、演出场景复原、剧目滚动播放等形式,纪念中国话剧110周年所走过的光辉历程,展示话剧这门艺术来到中国后的落地生根以及几代人为其实现本土化而作出的不懈努力和大量工作。中国艺术研究院院长连辑表示,此次展览“每一件展品背后,都有一个感人的故事;每一幅形象画面之中,都凝聚了话剧人的奋斗精神,能把这个过程全息化地表现出来,对于话剧艺术的发展、繁荣,无疑具有历史意义和推动作用”。

中国艺术研究院话剧研究所所长宋宝珍介绍,此次展览的图片是从全国50多家话剧院团及艺术类院校提供的5000多幅图片资料中,收集、整理、甄别、遴选了近700幅有代表性、有历史意义、有现实影响、有文化积淀的图片,依照历史发展线索,精心搭建有历史感、有艺术特点、有视觉效果的全景式中国话剧景观。一些珍贵遗存,由中国艺术研究院集中修复展出,首次与公众见面。比如1957年文化部、中国剧协举办的纪念中国话剧50年的珍贵展览,由96岁军旅作家胡可先生捐赠的“1962年全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会”全部会议资料等。展览期间,中国艺术研究院、中国话剧历史与理论研究会还举行了“纪念中国话剧诞生110周年学术研讨会”。

据悉,该展览在国家大剧院结束第一站后,还将在全国重要省市和重点高校进行巡回展览,以推动中国话剧艺术的普及和提高。

(徐健)