



戏剧研究的新成果

雒社扬（陕西师范大学教授）

《中国西北“梅花奖”演员》《品评秦腔》《京剧声腔源于陕西》《戏曲表演美学》是列入《中国秦腔文化丛书》中的四部书目。其中有对西北五省区“梅花奖”演员的介绍，有对秦腔艺术多层面的评析，有对秦腔源流的探索，有对中国戏曲表演体系的理论阐释，史论结合，各有特色。

《中国西北“梅花奖”演员》一书，依次介绍了西北五省（区）获得第2届至第24届中国戏剧“梅花奖”的31位优秀演员，每位获奖者的介绍内容均由“艺术简介”、3000字左右的评介文章及三、四幅彩色照片（生活照、剧照）组成。简介扼要完整，评介中肯稳妥，照片会意传神，编辑体例规范，版式美观大方，全书赏心悦目。31朵绽放在西北高原的“梅花”，他们酷爱戏剧艺术的拳拳之心，他们在艺术之路上洒下的滴滴汗水，他们在戏曲舞台上塑造的一个个鲜活形象，他们在剧坛上的一次次成功冲刺，都将激励众多的青年演员见贤思齐，再折新梅。

《品评秦腔》一书，以关爱秦腔、记忆秦腔、理论秦腔、评说秦腔四大板块，蒐集了新中国成立以来品评秦腔的85篇文章。入选作品有一定的代表性，文章排序井然。虽受篇幅所限，有遗珠之憾，但整体上仍不失为一本有价值的文章汇选，从中可见各界人士对秦腔的关爱，秦腔界几次可圈可点的重大活动，秦腔剧目建设、理论研究、戏曲教育及导演、表演、音乐、舞美诸艺术门类的发展脉络和突出成就。

《京剧声腔源于陕西》一书，是束文寿先生积20年之功，潜心研究秦腔源流的理论结晶。全书分“正论”与“附论”两部分，正论是束文寿先生对其观点：



“京剧的声腔基础源自于陕西；陕西最古老的声腔剧种，历史上曾被称作‘秦腔’‘二黄’‘土二黄’‘汉调二黄’，新中国成立后才改称为汉剧的陕西二黄戏剧种才是产生京剧的真正母体，是所谓‘皮黄’腔系剧种的根本源头。”的申论。附论选录了他人与此相关的15篇文章，可作为正论的间接证据，便于在今后的研究中沿波溯源，找出事发当年的第一手论据，进一步增强观点的说服力。

《戏曲表演美学》一书，收录了陈幼韩先生两部专著——《戏曲表演美学探索》《戏曲表演概论》和七篇代表性论文。记录了陈幼韩先生跋涉戏曲表演美学研究之路41年（1956—1997）所留下的一串串足迹——

发轫之作《试谈斯坦尼斯拉夫斯基和中国戏曲传统表演艺术》发表于1956年，当年我们在各个方面“一边倒”地学习前苏联，在戏曲表演上引入斯氏体系，为传统戏曲表演植入了新机，同时也因生吞活剥而产生了不良后果。陈幼韩先生具体分析了斯氏体系与中国戏曲表演体系的共性与各自的个性，二者相互结合的可能性与彼此不可替代的必然性。进而以理论家的勇气，提出了学习借鉴斯氏体系的原则：“斯氏体系与民族戏曲的正确结合，首先在于明确结合的目的是什么：是为了吸收斯氏体系中有利的部分，使传统戏曲的民族风格和艺术特色更为发扬、精炼、鲜明和光彩呢，抑在于否定、改变和抛弃它的风格与特点，使之适合于斯氏体系所列举的表现形式。……因之，我们反对的，不应是斯坦尼斯拉夫斯基和他的表演艺术体系，说斯氏体系绞杀了民族戏曲是不恰当的。……



那种自觉的或不自觉的教条主义地套用斯氏体系的倾向,那种不求甚解、人云亦云、自以为是的‘现实主义’机械论和对待民族文化遗产采取虚无主义的倾向,如果发展下去,却大有绞杀民族戏曲的趋势,我们必须加以反对。”文章最后向戏剧理论界提出了“把我们的戏曲表演艺术,从内部技术到外部技术,整理出一套中国民族戏曲表演创造和训练的体系来”这一艰巨、复杂、细致和光荣的任务。

1985年出版的《戏曲表演美学探索》和1996年出版的《戏曲表演概论》两部专著,是陈幼韩先生对上述任务的系统解读。两书在世界三大戏剧表演体系宏观比较的广阔视野中立论:斯氏体系与中国戏曲表演体系都致力于体验创作,但在体现方法上是截然不同的。斯氏体现大厦上写着“生活的幻觉”五个大字,中国戏曲表演体系旗帜上写着“不象不是戏,真象不是艺”十个大字,要求以泛美的体现手段,实现非生活幻觉与生活幻觉的对立统一。在20世纪戏剧艺术土壤上,与斯坦尼斯拉夫斯基及哥格兰并列,涌起了第三座华屋——布莱希特戏剧学派,在它崭新的建筑物上飘扬着“间离效果——破除生活幻觉”的奇妙旗帜,布氏创作的史诗剧,力求用间离作用破除生活幻觉,引起观众震惊的“陌生化”效果。但是这些变革是后天性的,而戏曲表现艺术的非生活幻觉则是先天性的,二者可以殊途同归,但起点却大相径庭。两书同时对比分析了戏曲与话剧、歌剧、舞剧等不同戏剧形式的异同:“在体验创作上,戏曲和话剧有着共性的一面,而在体现创作上,戏曲则是一个复杂的技巧的体系,是一个由复杂的程式化技巧最终决定形象诞生的表演体系。这是和话剧表演完全不同的,它标志着戏曲演技在决定形象方式上较之话剧有互不相同的审美个性。”西洋歌剧、舞剧在技巧对艺术形象的决定方式上,有和戏曲相近的一面,即演员必须通过特定的歌或舞的手段来塑造形象。这些歌、舞的特定形式一经被创造出来,就带上了某种“程式”的意味,具有了相对的独立性,必须因袭和继承。但是它们并没有戏曲程式所具有的泛美性和普遍性,它们只是为一剧、一角而存在,既不能相互雷同,更不能彼此套用。“同时,歌剧和舞剧的表演,一以歌,一以舞,一般只要求演员精通一种主要的艺术技巧;而戏曲却要求演员必须既精通歌,又精通舞,还要包括更多的艺术形式的技巧

要求。这种泛美性、复杂性,就是戏曲技巧在决定艺术形象方式上较之歌剧、舞剧互不相同的审美个性了。”在上述纵横比较的坐标系中,陈幼韩先生揭橥出中国戏曲表演的独特本质:“现实主义的泛美创作表演体系,体验的剖象表现戏剧学派,以工笔为主的写意艺术观,严谨规范和自由创造的艺术原则,寓浪漫主义抒情美于复杂技巧的民族特色,这便是我们观察到的中国戏曲表演体系美学观的五个特点。正是这些特点及其相互间的内在联系,向我们展示了中国戏曲表演艺术体系在美学上的严整的体系性。”

从某种意义上说,陈幼韩先生对中国戏曲表演美学体系的建构,奠基于对其形式规律的精到把握上,这就必然涉及到对形象、规律、体系三者关系的阐述。在这里,作者明确地告诉我们,他不在书中具体评价个别剧目内容的优劣,而是要从形式上揭示中国戏曲表演艺术的规律,建构其表演体系。陈幼韩先生为此而殚思竭虑地探究了一生,他从众多戏曲剧目的表演形式中,总结出中国戏曲表演美学的五大规律,并对其每一规律,用自己独创的理论概念“泛美”“剖象”“工笔为主的写意”等一一进行解析,又对各个概念之间的内部联系做出了令人信服的辩证梳理。如对人们耳熟能详的“写意”说,陈幼韩将其分解为本象写意、比兴写意、内外写意、时间写意、空间写意五个层面,逐一阐释,在此基础上,又对“写意”与“工笔”的连接管道予以凿通,“写意的创作方法驾驭着工笔的艺术技巧,工笔的艺术技巧描绘着写意创作所赫然突现的实象。这实象又在虚实、藏露、淡墨点染和白描写意的烘托中,突破时间、突破空间、突破自然形态的生活局限,随时随地地点染着一片空灵中所蕴藏隐着的万千虚景。写意,是工笔为主的写意;工笔,是写意化的工笔……正是由这些阐释规律的概念,支撑起了中国戏曲表演美学体系的大厦,显示出陈幼韩先生形式研究的理论价值。从原创意义上讲,陈幼韩先生对戏曲表演美学体系的探索,是我省建国后文艺理论研究方面最有价值的学术成果,这是一些轰动一时的应景之作、拼凑之作难以望其项背的。

四部书目,通读后欣喜之情,油然而生。管中窥豹,可知20卷《中国秦腔文化丛书》虽内容不一,却各有创获,均展示了陕西秦腔研究的崭新成果。■