

# 中国戏曲的本质特征与中西交流

## ——名家访谈之一

龙 壹<sup>1</sup>, 吴卫民<sup>2</sup>

(1. 本刊特约编辑, 贵州 贵阳 55003; 2. 云南艺术学院, 云南 昆明 650101)

中图分类号: J805

文献标识码: A

文章编号: 1671-444X(2011)03-0001-11

龙: 您好! 吴院长。有幸采访您真是很高兴! 我经常拜读您的大作, 特别是对戏曲本质的分析, 给我很大的启发。所以, 我今天想以戏剧的本质为采访主线; 同时, 也拟就您进行的一些个案研究和细节方面向您请教。

吴: 好的! 我也很高兴能够与您交流。您可以随便问。

龙: 好, 感谢您! 拜读您的大作, 您对一些现象的批判, 使我感受戏曲领域也存在着“熟知并非真知”的问题。大家都知道我们的京剧、昆曲好, 但为什么不喜欢听呢? 就是因为不了解。京剧、昆曲到底美在那里? 因为不知道, 所以听不下去。

吴: 是的。我给研究生上课时总会举一个例子, 大概是2004年前后, 我在上海, 赶去机场, 车比较少, 我拦到一辆出租车, 有一个中年女性问: “我不能上? 分享分摊。”我说: “没问题。”她一上车就

问我是做什么的, 我说: “教书做研究。”“教什么呀?”我说: “教戏剧。”“啊, 还有教戏剧的? 戏剧早就危机了, 您怎么还教戏剧还研究戏剧?”后来我想了一下说: “我们萍水相逢, 不好意思, 我问您一个问题, 您得出戏剧危机这个结论, 是根据什么得出的?”“唉, 大家都这样认为! 大家都知道啊。”

龙: 哈哈。

吴: 我又问, “您是什么时候知道, 通过什么渠道知道? 您确证过它危机有多深?”她说: “啊, 这个太难说啦!”我说: “那我换个问题, 您最后一次看戏, 不管是什么剧种, 是什么时候。”她想了一下: “好象是77年还是78年。”“那好, 现在是2004年, 已经过去了27、8年。这么长时间您都没看戏, 您都不知道戏剧发展到什么程度, 却大谈戏剧危机, 是不是稍稍有点跟现实错位?”她说: “听您这么一说, 有点儿。那您说现在戏剧怎么样?”“如果您是

收稿日期: 2011-08-20

作者简介: 吴卫民(1958-), 男, 云南艺术学院院长, 教授, 主要研究方向: 戏剧理论。

上海人，回到上海尽快找时间进剧场看戏，我告诉您两个地方。一个是安福路话剧中心，一个是上海的天蟾舞台京剧中心和上海大剧院那个各种演出都有的场所。前者演出中国外国一流艺术话剧、商业话剧和实验话剧，后者是演出传统戏曲比较多的地方。这些地方去不了，哪怕是到隍城庙去看一看民间的戏剧生存状况也好，那样，您就知道您的判断是人云亦云的。”她说：“哎，您今天给我上了一课，实在不好意思。”我说：“北京、上海的戏剧发展非常繁荣，上海做得最好，让人买票，让人养成一种习惯，一种文化消费的消费习惯，到那里去体会那种深刻的快乐，而不是一般的轻歌曼舞、感官刺激，或者是哈哈一笑，不是一般娱乐消费，过了就完了。戏剧一定是经过缜密的结构、经过规定情景的设置，让人在平时的生活中不可选择的情境中去“体验”选择，“剧情事实”是“虚拟”地追踪别人的生命活动和命运历程，虚拟地“活过”一世，那常常是自己从来不可能在此生的现实生活中遇到过、但是可能会具有某种相似性的人生境遇。在这种境遇中有没有追问自己：自己在生活当中有没有想过自己的人生，有没有想过自己的选择，有没有想过自己的责任，有没有想过自己生命的分量和别人比起来究竟处在什么样的层面上？”这样一讲完，她说“是的，我应该去看一看。”我说，“北京和上海不同，北京因为是皇城根下，各地的演出到那里都算是进京演出、进京汇报，以在国家大剧院演出为荣，有一种政治荣誉在里面，演出市场做得不如上海，但是仍然是另一种繁荣。除了京沪两地，天津、东北的辽宁人民艺术剧院、沈阳话剧团都做得非常好，黑龙江省哈尔滨市话剧团甚至一些地区如黑龙江的伊春地区、大庆、广东的广州、福建的厦门、陕西的西安、四川的成都、重庆等地戏剧都很繁荣。这些情况您都不了解，您对戏剧的认识还停留在70年代末80年代初戏剧危机警报拉响以后的认知，这就稍稍有点滞后于时代了。”我温和地这样说，她说：“哎呀，今天这趟车值得和您分享。”这事实上就是刚才您提到的一般人感觉知道其实不知道的问题。她获得的信息多年没有更新，现在知识更新很快，稍稍一段时间不注意，翻一页已经过了很多山水，很多事情您都不知道了。生活在现在这个新媒体时代，特别要注意这一点。

龙：对，您刚才说到戏剧的繁荣我比较外行，我拜读您的文章，里面提出戏剧目前的现状和功能的问题，有工具论、娱乐论和刚才您提出的对人的本质进行追问的更高层次的艺术论。您刚才说到戏剧繁荣，您说到的进京演出是不是属于工具论，上海的又属于什么？我们现在的繁荣是艺术本质上的真繁荣，还是在您批判下的假繁荣？

吴：我觉得判断现在的状况要特别小心，不是铁板一块地判断我们的对象。即使在北京，它有进京去汇报的特点，但是在进京汇报里面有很多探究“人本民生”问题的好作品，它完全可以既是主流文化的，又是深刻艺术的，还是政府倡导的；它完全可以既是专家叫好、观众市场叫座，然后是政府奖励的作品。比如说查明哲导演和李宝群他们合作的好几个戏，早年查明哲为山西省话剧院做了话剧《立秋》，后来又给辽宁排演了《矸子山上的男人女人们》、《黑石沟的日子》，给安徽排演了《万世根本》……以《万世根本》为例，写中国刚刚脱离文革，改革开放初期，到底路往那边走、风朝那边刮还不清楚的时候，十八个党员提出联产承包，冒着“走资本主义道路”罪名的风险，悄悄干了。那要多大的勇气！他们在实践中做了以后，证明道路是正确的，中央反过来认定它，推广它。像这样的作品既表现了真实的历史，又把这些铁骨铮铮的、自己盖了手印哪怕杀头坐牢也没关系的这群人的血性写出来，感人。它探究了一个什么问题？安徽历来有凤阳花鼓戏，凤阳花鼓戏传遍大江南北，不是因为艺术繁荣而是因为流浪者，十年倒有九年荒，大家去讨饭，把它作为一种讨饭的感染力的“帮腔”，是在苦难人生当中作为一种贫困经济状况的文化标识带给世人认识的。那么，如果说几千年的历史或者是一千多年的历史当中这种花鼓说唱或者花鼓歌，传遍全国是用这种逃荒要饭携带的传播方式，有没有一种新的方式，在新社会、新生活中唱凤阳花鼓的新方式新情感？如果我们共产党人带领人民、在人民舍生忘死的支持下坐了江山，却不能让人民吃饱肚子，不能改变这种现状，我们共产党人就没有做好。《万世根本》中这十八条汉子的行为，还有后来追认了他们这种做法并且调整了三农政策的中国共产党，恰恰在这里面显现了共产党人实事求是的能力，显现共产党人勇于改正错误、代表人民根本利

益的这种先进思想，这种执政能力。这个里面提出来万世根本，你甭讲这个那个，你让人民吃饱，让人民安居乐业，这就是治理天下的万世根本。它用十八个人按手印这件小事生出整个历史的追溯。这里花鼓演唱得很巧，改变了花鼓戏唱出来的厌世之音、悲事之情，而变成了一种新时代、新生活的颂歌。这是多么大的变化，对改革开放是多么大的歌颂。我觉得这里面主旋律的、工具论的，还有深刻的发掘人性，还有以“人本民生”为底蕴的社会思考这些最基本的东西扭结在一块。事实上我觉得这种方式创演的“晋京剧目”和一般的宣传剧目或者是根据宣传要求去配合政策的剧目是不一样的。因此在演出市场也是如此，即使在北京，也有不同剧目，承担不同层次的观众的审美需求。当然也有些不好的，官员们觉得很好，叫好不叫座，回去刀枪入库，马放南山，然后就结束了它的使命。但是也有好多是叫好也叫座的，审美水准很高，像国家话剧院，北京人民艺术剧院很多作品都有这种特征。

龙：对。就以您说到这个《万世根本》为例，这个事件在中国影响很大，这个剧的普及度到底有多大？为什么这么问呢，刚好有个周立波现象作为对比，他在上海搞了个海派清口，同样的内容可以演几十场，卖票卖到上千万。我买了一张碟在家里看了几遍还能继续看，他那里很多笑的地方、很多打动人的地方，反复看还能被打动。您刚才说到的精品戏剧正是具备这个功能，故事情节大家都知道，一些经典京剧折子戏，谁不知道那个情节啊！他就是要反复欣赏它的艺术美。那么，《万世根本》的观看群体到底有多大？现在是不是还在演？

吴：它现在还在演，只不过您举周立波的例子，他属于文艺轻骑，是中国传统艺术说唱一类，他独角就可以，单人就可以，可以“千里走单骑”，戏剧不行。

龙：对，成本也很低。

吴：它有点像杂文，也可以很深刻，以小见大，一事一说，而且非常快，马上出来的事情他马上就说，它和戏剧无论是话剧还是中国传统戏剧不一样的地方就在于，戏剧有一个精雕细刻的长期打磨，而且是群体创作、协调完成的艺术。这两种作品都为人民需要，但是给人的审美快感是不同的。

龙：我赞同您的观点。而且现在的“每周立波

秀”确实粗糙；周立波的成名作《笑侃三十年》虽然也是精雕细刻，连演四十场不衰；但经您指出，我也确实感受到不能与戏剧的精雕细刻相比。

吴：我很赞赏他讽刺时弊，对当下社会现象的快速反应。我和王晓鹰导演曾谈起过戏剧的审美特征与其它艺术形式的不同，它是宏篇巨著，要精心的打磨。它要精心设置规定情节，它要台词一句一句地说，动作一个一个地做，情绪一点一点地积累，情感一点一点地引导，最后撞击人心，留下悠久的审美回响，走出剧场好多天都还在想那个情形，与歌舞和您说的周立波完全不对等。周立波可以马上给人一个冲击，但有可能很快就忘了。

龙：确实如此。刚才您直接涉及到戏曲的本质。从哲学上来讲涉及本质才叫概念，不涉及本质只是一个名称。就像我叫您吴院长，可能只是一个符号，并未涉及本质。您刚才说到《万世根本》既有娱乐的功能，又有宣传的功能，还有对艺术本质的追问，触及戏剧本质。且经您一说，我知道了这个戏的大致内容，也引发了思考；但是我还是有想看的欲望，想亲身体验它的表演、它的艺术功能上所具有的戏剧美，以及它如何通过艺术的形式征服观众。能否请您谈一谈《万世根本》如何用艺术的方式传达其哲学追问呢？这么好的精品是否可以用来促进中国戏剧的繁荣，像白先勇普及《牡丹亭》一样，或者出光碟？大众不能像专业人员一样研究戏剧美在那里，他们不懂戏剧的程式化，不懂怎么欣赏，我们是否可以通过简洁的解说，让他们很快看懂，让他们为没有看到而遗憾呢？

吴：《万世根本》是话剧，它不像中国传统戏曲讲究唱念做打的程式、讲造型美、音乐美等身上真功夫。话剧最接近人的生活原态，所以刚刚传到中国来的时候，大家说这种戏不唱不做不念不打就可以演戏，跟平时人说话差不多，只在舞台上走动就可以。这一点的确抓住了话剧跟生活原态很接近的事实，但样貌虽近其实本质不同，因此欣赏话剧而不在于欣赏它像生活，而在于欣赏演员塑造角色、说台词的功夫。生活中人们说话都会带有各种各样的口音，有些人甚至说不清楚，我们在剧场里不能追求真实让他说不清楚，让观众听不到。观众在剧场要欣赏演员的台词，声音是否最后一排也能听得同样清晰；同时，他的音调的起伏，逻辑重音，中

心词有没有不露痕迹地传递出来。听很多戏剧表演名家的演出就是非常精彩的享受,一般的校园演话剧可能因为功力达不到,听起来就没有那种享受的美感,所以话剧的语言艺术对耳朵是一种悦耳的享受。另外还有养心的内容,它让你感受到生活当中你常常处在这个情境之中,却从未意识到情境对你如此重要,你这样的情境里边有这样多的角色选择的可能性,在这样的情境当中你的人际关系原来是如此这般的微妙;而且你这样做可能是这样的发展,那样做可能是那样的发展,在观剧中通过认识别人追踪别人的生活来回顾自己的人生、品味自己的人生、咀嚼自己的人生况味,是对于人本身、人自身发展方面的高级享受,这是第一种养心。另外,剧中人有高下之分、美丑之分、善恶之分,演员会引导您追寻一种更美好、更完善的人生,这是第二种养心。第三种养心,在这种规定情境里边、在这个事件中,现实生活当中我们习见的观念、习见的口号、习见的认知会呈现出完全不同的样态,会显现出完全不同的意义,使你受到极大的震撼,心智得到极大的提高。悦耳养心只有在剧场里看戏才能得到,这既是它的特点也是它的短板,您刚才说到周立波,他到处演就可以,还有现在的电视剧、电影、电子媒介,可以千百次的复制,而话剧或者戏剧不可以复制,它只能够人与人之间面对面现场欣赏,才能够得到这些悦耳养心的美的享受。看电视听广播阻断了人与人之间的交流,坐在家里看电视没办法与屏幕上面交流,一家人也不见得看一个节目,很多时候家庭里一人看一台电视,一人看没有交流的对象、没有反馈的对象,刚才说的悦耳养心的“场”就不在了。戏剧的这种审美独特性从传播上来说它是它的短板,不如电影、电视,但如以电视的方式传播就会失去最有效的、最感人的活态文化美,就可惜啦!所以,您刚才说到的,想要亲自看一看,在现场感知“赏心悦目”,选择很正确。看光碟或网络传播,也没有现场鲜活性,那是戏剧的魅力所在。

龙:我理解您的这个观点。

吴:但可以通过电视讲座的手段普及,引起大家想看的欲望,把市场做活。有两个方面的情况,一个是观众自己看到宣传后想看,自己找机会看;另外一种就是宣传之后进行全国巡演,像《立秋》

这个作品,包括台湾在内,中华人民共和国的几乎所有地方都演出过,比较大面积的覆盖了。另外我还想举一个例子,为什么说养心是深刻的快乐、深刻的审美?我给佳磊他们研究生上课时讲到过《赵氏孤儿》,大概2003年我写过一篇文章分析《赵氏孤儿》在中国、外国,古代、当代的流变中是如何被解读的。我们都知道《赵氏孤儿》在纪君祥的创作中,它的背景是少数民族入主中原,汉人受欺压,甚至有的时候遭遇大屠杀等残酷的民族政策,所以保住皇族的根、保住汉族的根,是它所隐含的社会内容和文化情趣。很多年以后,时过境迁,时代变了,2003年前后就出现了两台《赵氏孤儿》一个是林兆华导演在北京人民艺术剧院演的,另一个是年轻的女导演田沁鑫在中国国家话剧院导演的《赵氏孤儿》。这两个作品跟历史上完全不同,历史上的剧目演出重点是保住了族群的“根”,程婴救下了赵氏孤儿,保住了赵家的最后一条根,其他很多人如公孙杵臼、韩厥将军这些人都为之舍弃了性命,最后一搏,孩子十六岁长大成人以后,痛说“革命家史”,原来的剧情是程婴救了孩子以画连环图的方式,把赵氏被屠岸贾灭族灭门的血海深仇这件事画下来给成年的赵氏孤儿看。赵氏孤儿本来被屠岸贾收为义子,调理得很顺,一直认为屠岸贾是他很好的父亲,一下子看了“家族血海深仇史”的连环图以后,就反过来把屠岸贾家灭了族。这个剧本所以叫《赵氏孤儿大报仇》。但是当代,林兆华和田沁鑫将剧本改为不报仇了,林兆华用现代观点解构、颠覆作品主题。认为春秋无义战,秦、齐、楚、燕、韩、赵、魏互相征伐,无非为了霸权,不存在正义与邪恶。正邪之争与忠奸之辩,事实上是君王们创造出来的驭臣之道。谁威胁我了就说他奸,然后借助忠臣把他灭掉;灭了他之后你的势力又强大了,又说你是奸臣,再找一个忠臣来灭你。他从中看到一个我们历史上残酷的杀伐执政史与险恶的君臣统治术,对我们心智的启迪是震撼性的。因此他消解忠奸斗争,修改为:多年前屠岸贾气焰高涨、功高震主,君王借助赵盾的势力灭了屠家;但君王心中有数,在赵盾追杀屠岸贾要得手的时候招回赵盾,说他家什么都没有了,就让这个丧家之犬自生自灭了;其实是有意放屠岸贾一马,为以后借助屠岸贾剪除赵家势力留下了契机。果然十几年后赵盾变

成元老，重兵在握，炙手可热。君王又想除掉赵家，便召回屠岸贾委以太尉重任，执掌兵权，然后找个机会说赵家要谋反，公私兼顾，让屠岸贾把赵家灭掉。这就是赵氏孤儿发生的背景，忠奸斗争的前提不存在了，所以不存在保忠良之后，只不过是受人之托，忠人之事，程婴救孤的伟大性，庄严性，神圣性就被消解掉啦，剩下的只有人性，我受人之托，忠人之事，一诺千金，这正好是春秋时代人的一种性格，我既然答应了就必须做到。屠岸贾因为许多年前已经被赵家灭门，绝了后，觉得程婴的儿子好就收为义子，事实上程婴献出自己的孩子换了赵氏孤儿，赵氏孤儿却成了屠岸贾的义子。屠岸贾教他文韬武略，把这个孩子培养得非常优秀。孩子十六岁，程婴告诉他这件事情，他听一听，好像这跟他没什么关系，“为什么你们前一辈的杀来杀去、你们在君王棋盘上被挪来挪去的事情要让我来做、去了结？”而且恰恰晋国也没有合适的王储人选，他是晋国公主跟赵盾的儿子，也是晋国的血脉，完全有可能做晋国的主公，他根本就不愿意再去做这些事情，这跟他没关系。“大报仇”的事情就这样流产了。这时最深重的悲剧其实是程婴，他是人的悲剧，为了一个概念、为了一个所谓的“受人之托，忠人之事”值还是不值？在今天我们这个缺少诚信的时代也值得争论！我是否该这样做人，这样做人有他的伟大之处，但代价也实在太大了。如果消解了忠奸，重新考量赵氏孤儿他要不要大报仇？这是一个既遥远又现实的追问。

龙：是啊。话剧对人性的追问，也涉及到您提出的话剧为什么会引入中国？是因为它的政治说教。照您说来，事实上话剧在中国已经发生了变迁。

吴：是的。浅层次的说教在战争年代、在启蒙救亡时代是应该的，但是过了那个时代仅此就不足已立身，还应该悦耳的声音，悦耳的美感，和我刚才所说的这些震撼性的养心的内容。这个效果周立波的海派清口是达不到的。

龙：确实。在您看来中国话剧现在已经越过最初的工具阶段，迈入一种纯粹的艺术生存境地了。听您一说我想起《雍正王朝》中扮康熙的杜雨露，他说话声音悦耳正如您所说，有其他电影演员所没有的那种美感，当时很奇怪这么厉害一个演员怎么一直到老了我才知道，原来是话剧演员。听您一席

话，我对话剧的语言艺术功力体会更深了，当然，在您看来，剧情内容对人的熏陶也非常重要。

吴：是的，所谓“戏剧”，一定要有矛盾、有斗争、故事发展和冲突过程，这是剧的基本特征，我在《戏剧本质新论》（云南大学出版社2001年6月）中说得非常清楚，给研究生上课也不断强调，我感觉现在真正说清楚戏剧本质是什么的还是太少。戏剧第一要有“剧”的特征，就是故事。故事要有入物，有冲突，有相对完整的行动，同时我们讲“剧”有这些东西事实上是“规定情境”搭建成的，你有什么样的“规定情境”就有什么样的故事，就有什么样的人物关系，就有什么样的矛盾发展；第二不同的剧种借助不同的手段，舞剧主要是靠舞蹈的肢体语言；话剧主要是靠台词艺术即言语；中国传统戏曲唱念做打一种都不能少，使综合表演手段；哑剧主要是肢体语言；它又不象舞蹈，舞蹈比生活当中的行为更夸张、更变形、更富有美感，但是哑剧跟生活当中一样，略有夸张但必需做得像生活当中的一样才能让人看懂。但是只要称为戏剧一定具有我刚才所说的一切特征。还必须是一种在“假定性”契约关系下的演出与欣赏合作活动。

龙：是的。您说到这个我就想起了您的关于中美交流的时候提到还有您一再提到关于胡适的对中中国戏剧的评价问题，那么在您看来中国戏曲应该是成熟的、是独特的？

吴：是的。

龙：我上期采访音乐学界泰斗、当代著名音乐学家王耀华先生时也提到这方面的问题。人们总是用交响乐声部多、声音复杂来对比中国音乐的单线条，得出西乐先进的结论。戏曲方面恰恰反过来，我们是唱念做打而西方只是单一的话剧、舞剧、歌剧，但我们又认为那是没有分化前的阶段，所以还是落后的，中国传统戏曲的独特性也越来越不被大家所认识。可能您前面说到的哪个观众说戏剧衰落主要指中国传统戏曲，比如说地方戏或者京剧没人看。在您看来，我们的戏曲独特性是什么？

吴：我们传统戏剧的独特性就在于它是一种手段综合的“完全的戏剧”，不象西方的戏剧分工非常精细，如歌剧、舞剧、话剧、哑剧、音乐剧，用一种手段去支撑一种戏，一种表演方式成为一种剧种。中国从汉唐时期形成的百戏，就把各种手段综合性

的运用于形象塑造、抒情表达,因此手段更丰富,样态更完整。胡适的观点认为分工越细,越进步。按照社会进化论,原来是生物进化运用于社会进化,最后用于文艺进化。好像从生产方式来说,从经济来说,越精细的分工就越先进越发达,我认为用这种观点来反观中国的传统戏剧是有问题的。我们的唱念做打包括杂技、相声、说唱等各种艺术的所有元素,只要表演表达和审美需要都可以用,但可以多用也可以少用。用西方精细分工观点来看就觉得很奇怪,这恰恰是西方的“短板”,是我们的长处。另外,中国戏剧在观念上最切合戏剧的本质,从来没有迷惑过,就是虚虚实实,真真假假,永远不会在舞台上做一个生活样态的东西给你看。艺术是什么?如果说照相机的发明让所有画家反思画得那么像有什么用?能跟相机相比吗?从而认识到还是要发挥人的主观能动性,认识到神似或者变形抽象才是艺术的本质追求,因为有的时候抽象变形才能突出丰满逼真形象包裹下面的东西,剥离臃肿的、芜杂的、自然形态的“形”,那种“神”才能传出来。中国传统戏剧有模仿但有更多的变形,有形象但有更多的抽象,有一定的时间表现但从来不受时空的局限,它进入了一种完全的自由王国。西方戏剧很长一段时间是在必然王国里边,必须是三一律、必须让人可信、不能变,你变了我也不相信。而中国戏曲建立的审美观念就让你相信,我演你信就可以了,我点到为止,我象征的、表意的、写意的、抽象的,你看了接受到我的抒情、接受到我的写意,你明白了就行了,并且还要看我在这里面的变形、写意、抒情是如何的巧妙。西方戏剧在莎士比亚时代及以前的时代也没有那么实,也有表现性、象征性的东西;然后,19世纪20世纪之间,自然主义、现实主义流派之后,就是现代主义、象征主义、表现主义流行起来以后,我们原来认为的西方就是写实,事实上那一阶段过后“模仿生活”的写实趣味又消失了。我们误把西方写实主义的戏剧表现当作它的全部,其实不是全部,但是从根本上来说西方的戏剧,从亚里士多德时代开始它强调模仿,模仿谁?模仿生活,既然是模仿生活它就必须像生活,因此很大程度上局限了它对生活表现的变形抽象的这种空间。中国没有,中国更多的是你演什么就是什么。西方戏剧传统是文学的传统、诗的艺术,

中国是演的文化,表演的艺术。唱念做打、完全的戏剧、虚虚实实的审美观念,都给演的文化提供了极大的包容性。我们说布莱希特如何重要,对当代中国启发多大,其实布莱希特看中国戏曲时坚定了他还未探索明晰的一些观念,它完全可以不像生活。中国传统戏曲里自报家门或定场诗,事实上在布莱希特戏曲里说故事梗概的地方就是借鉴中国传统戏剧的演出方式来的。另外中国的传统戏剧里边像爬竿、翻筋斗是从武术杂技来的,吐火、变脸是从幻术来的。这些东西在西方作品里面早就没了,中国的作品里有,如果一般的把它们收在戏剧里边,没什么了不起,当然是落后的。但中国恰恰是用于人物表现,如表现人物心理变化,听到一件事情惊得花容失色或者是面如金纸,它不断变脸,用这种形诸于外的表现给你看,多么巧妙、多么成功啊,它把杂技幻觉的东西用于人物塑造,除了中国,哪个国家有?没有!

龙:妙。这正是我后面想问的一个问题,比如禅宗大师谈其悟禅体验时说到“看山不是山,看山还是山”三重境界。我们的文化艺术就经常被西方攻击为在他们阶段以前的“看山是山”,有时候确实需要证明我们其实是“看山还是山”的阶段。

吴:其实我们已经是后面的“看山还是山”的阶段,已经是第三阶段啦。因为生活当中我们通常看不到有谁脸色大变能够变出8、9种,12种,不断在变,表现内心的煎熬、那种震颤,另外像我们川剧或者传统戏曲里表现心急如焚,看到自己心爱的人原来是这样的人,心头止不住的冒火,他就用吐火喷火来表现。这太了不起了,西方人一看就懂,既形象又是绝活,而且还塑造了人物此情此景当中的那个状况。如果西方话剧表现或者歌剧表演,就是台词,要不就咏叹:“哦,原来是如此、如此让我心头起火!”就说点话,多么苍白,多么单调,多么枯燥。所以中国的戏曲到了西方,前苏联斯坦尼斯拉夫斯基的学生、也是著名导演梅耶荷德看了梅兰芳的演出后说:“看了中国梅兰芳剧团的表演,我感觉到很沮丧,我感觉到西方的演员,我们功勋演员除了说话以外,什么都不会。”

龙:您这一番话使我对中国的戏曲也有了新的认识。

吴:你想想吐火、变脸,又比如说传统剧目

《三岔口》对武术运用，规定情境是一个侠客在黑店里面遇到的本来是一路人的“黑店”店主，但相见不相识，暗号没对上，然后在明晃晃的灯光下打了一夜，观众都相信他们是在伸手不见五指的黑暗中打斗的，演出来的！但是明明是明晃晃的，它在中国的戏剧中，其实是戏剧本质的观念上做足了假定性，假定他们是在黑暗中打斗，这多精彩！另外那个武丑被桌子打了脚，痛得不得了，然后就是“铁门槛”表演，跳来跳去，这是绝活柔术、杂技、武术的表演，又表现他痛得简直无以忍耐的那种感觉。哇，这种表演让所有人叹为观止。事实上中国的传统戏剧里从武术、幻术、杂技，甚至相声来的元素，都塑造人物，都丰富了表演，太不得了了。都活，都在演。

龙：绝活已经有了。逻辑实证主义的代表人物之一卡尔纳普认为世界上只有两种学问，一是科学，一是艺术；科学表述自然事实，艺术表达人类情感。正好证明您的理论之精妙。如您所说，我们的传统戏剧才是真正的艺术，反过来西方式直白单一的戏剧，更多属于科学的表述范畴，未用丰富的手段表达人的内心世界、表达人性的东西。您刚才所说，也涉及到随后的问题，比如王国维说我们的是戏曲，西方没有把音乐完全融合进来，所以不能叫戏曲，只是剧。我曾经拜读过您分析戏曲、戏剧、真戏曲、真戏剧等概念的文章。

吴：您说的哪篇文章是浙江艺术研究所吴双连写的，他曾给我寄书，说吴戈赠书给另外一个吴戈。

龙：不好意思。事实上从他这里也可以引出一个问题，您的很多文章中的批判不是简单的对错判断，而是深入具体语境，如《变异和认同》探讨具体生存状态下为什么会出现这种情况，而不是简单的外在的那种批判。我曾听过吉林大学孙正聿老师的讲座，他提出要带着敬意的批判，您的文章就是这样的。因为这样才不会贬低别人，没有这样一种高度就不可能同情地了解别人，那么我看您特别是对中美戏剧研究的问题，您对它的几个阶段变化的问题，它为什么会出现这种情况？事实上是美国人对中国文化并不了解，他没有那种同情，开始是自傲，后来由于梅兰芳在欧洲受到重视，引起美国人的重视，重新认识梅兰芳，进而重新认识中国戏曲，这个曲折很有意思。而且您的文章一开始就提出众

人的疑惑：中美有交流吗？我也会有这种诧异。所以，是否可以请您从两个方面来谈中美戏剧的交流，一是中美戏剧交流的不同阶段及其特点；二是您认为中国传统戏剧水平最高，如何才能在美国或者西方普及，而不仅仅是学者、演员间的交流，在普及方面学者该如何做？

吴：我一般不提中国戏剧艺术水平最高，我讲它高是根据我的研究发现，它非常吻合戏剧的本质，可以深刻诠释戏剧本质。

龙：我同意，您这样的表述更加准确。

吴：因为不同国家、民族的戏剧有不同的发展路径，彰显出不同的特点，可能这样表述更合适一些。现代西方戏剧它也有很多东西回到本质，强调假定性，强调表演。原来认为中国戏剧的一个“短板”<sup>①</sup>因为是演文化，在文学上文学结构的整理、文学的创造的精雕细刻方面不如西方话剧的本子，因为我们太强调演的艺术啦，各种各样的演，在演出中表演的时间长，表演的空间大，挤占了剧的文学结构空间。西方戏剧进入对中国戏剧影响最大的是文学结构，影响体现为解放后现代戏最突出的特点，一是文学性，一是舞台舞美的写实性。传统戏曲舞台的“写实性”我并不完全赞同，有些可以，有些则妨碍中国传统戏剧的美学特征，因为中国传统戏剧的“景”在演员的表演当中，活在演员的身上，用不着用物质的附加来说明和表达，这是特别重要的。中国戏剧与美国的交流很长时间是交而不流，有交叉但从来就没有流动过，因为中国在1850年前后，最早发现的就19世纪50年代劳工、淘金者带到美国去的戏班子，可能有京剧、福建的高甲戏、闽南戏，广东的粤剧等。这时美国人看了很稀奇，看不大明白，这是第一阶段。随着民工越来越多，进入到第二阶段，就我目前所看到的资料来看，美国大概在1915年到1920年之间才真正的出现本土戏剧，原来都是欧洲过去的歌舞和一些戏剧片段，而中国剧目常常会有一些完整的戏。像生意开张、中国在那边有头有脸的人嫁闺女娶媳妇会请人唱戏，请当地的市长、州长参加，就变成一种文化生活，所以在美国戏剧出现以前，有段时间《黄马褂》等作品曾风行一时，就像今天的音乐剧《猫》，《黄马褂》曾风行整个欧美，包括俄罗斯。这个对于美国戏剧最初成长应该是有影响的，它不纯是欧洲的就

是从英国过来的莎士比亚风格的东西，而是中国题材、中国元素、中国演出风格的美国戏剧。到了第三阶段，就是奥尼尔等剧作家的出现。美国戏剧起来以后就是典型的欧洲传统，这个时候从原来第一第二阶段的混杂状态变成了各是一块文化市场，不同文化市场有不同的消费群体，支撑不同的演出团队。但是1910年到1920年美国的小剧场运动开始后，全面引入欧洲写实主义、自然主义戏剧资源。另外小剧场运动的自由性，业余性，它不要政府投资，也不要资本家投资，他可以更多地注重它自己的审美追求。到1929年梅兰芳从中国出发1930初到达美国，在美国进行长时间的巡演之后，美国人非常惊讶，当时的美国戏剧非常写实，严格按照自然主义的方式在舞台上做真实空间，24小时的变化要灯光的配合，季节变化、跨地点变化，要有升降舞台的变化，要有转台，如果舞台不好就跟不上表演。中国戏剧根本用不着这些，它演什么是什么。梅兰芳去的演出打开了美国人的眼界，使他们走出写实主义的困惑，走出纯粹模仿自然模仿生活的写实主义风格的舞台。但美国人对新奇的接受快，反应非常灵敏，但是过了就过了，因为梅兰芳访美正是西方经济萧条时期，梅兰芳能引起这种轰动太不容易啦！针对梅兰芳的演出有些有识之士发表了许多真知灼见的评论，但是很快就过去了，大家的精力都在战场上，一战结束以后是经济萧条，然后二战马上又来，所以少有深入研究，直到1935年梅兰芳到苏联，苏联集中了当时欧洲最著名的艺术大家，看了梅兰芳的表演，这种现象实际上标志着中国戏剧体系的撬动了当时世界戏剧文化的格局，世界戏剧史册写入了中国的戏剧文化。西方人一直瞧不起殖民地的文化，事实上后来西方对印度尼西亚巴厘岛、日本这些地方的演出，还有印度的那些演出的认同，事实上从中国戏曲为代表的东方戏剧里边受到熏陶才拓展出去。你无论说印度的戏剧还是朝鲜半岛的戏剧，说越南还是说日本，东方最成熟的戏剧是中国的戏剧，中国戏剧作为东方戏剧的代表是完全可以的，只是日本人不太服气，他说你们凭什么，梅兰芳只是一个京剧演员，他代表得了吗？我们的能乐、狂乐比京剧早，他恰恰偷换了一个概念，他的能乐等事实上是我们汉唐时期的“百戏”、“参军弄”时代文化传播过去的，日本人从来就有传统上的

“杀师意识”、文化上的“弑父意识”，这一点是很突出的。

梅兰芳旋风过后进入东、西方冷战时期，中国与美国之间因为接触少，只有靠资料，张彭春、赵元任、梅兰芳还有他们的一些学生写过一些介绍中国戏剧的文章和著作，而在欧洲介绍中国戏剧的主要是焦菊隐和黄佐临，1935年焦菊隐的博士论文就是介绍中国戏剧。冷战时期美国人、澳大利亚人、英国人研究的中国戏曲开始产生影响，有一些深入研究梅兰芳的，还有翻译中国传统折子戏或全本戏，像威斯康辛大学的A·C·Scott教授，伊丽莎白·维克曼教授等人。到了80年代改革开放以后留学生、汉学家来到中国，中国戏剧文化成为重要介绍领域，交流比较平等，进入全盛时期。

龙：原来我们交流是不平等的，只有别人向我们流入，现在由于中国的崛起，不像以前那样仅仅给西方落后的形象，像西方的话剧成为我们艺术中一个重要的表演门类一样，我们的戏曲是否也可以成为西方人的一个重要表演门类呢？

吴：很难，唱念做打对西方人来说太难了，学清楚汉语就已经不错了，你要他表演唱念做打，唱得字正腔圆太难了，像我提到的夏威夷大学就演出过全场的《沙家浜》，形存神亡。

龙：他们也可以英语演啊。

吴：是可以英语，但语言的节奏与音乐的节奏是相配比、相吻合的，一方水土养一方人，一种语言配一种音。刚才说到吴双连那个吴戈研究到的，还包括王国维研究的中国戏曲，争来争去也不必太较真，其实中国的传统戏曲更多的是研究音、韵、声、语言、曲牌等，

龙：是的，我们有四声，西方的是强弱。

吴：我给学生看过夏威夷大学演出的《沙家浜》片段，跑调，用汉语跑调用英语也没办法演，例如我们用汉语唱黑人的蓝调音乐，唱出来就不是那种感觉。

龙：您说的我深有感触，这涉及到一个本质问题，西方人唱do、re、mi音高固定，我们的不稳定，研究者称之为摇音或腔音。如果演唱太难，他们不好学，是否可以把吐火、变脸这种在观赏性强的节目挑出来，比如说您作为艺术学院的院长，专门组织这样的精品小剧团，然后有比较强大的理论研究

团队深入浅出地研究介绍,做到像当年周恩来介绍《梁祝》一样,“这是东方的罗密欧与朱丽叶。”让西方人一看就懂。我前段时间写过一篇文章,提出“理论研究的深度决定旅游品牌的知名度”。自己都说不清楚,如何让别人认同。事实上宣科就是把纳西古乐说清楚啦,这样来传播、复兴中国文化,您觉得有没有可能性?

吴:有的,事实上这种活动中国的艺术家早在做,梅兰芳的访美演出就是,张彭春就给他写了详尽的说明单。我在美国研究相关课题甚至找到了他那个精美的说明书,明确说明了中国的行当是怎么回事?唱念做打是怎么回事,也有简单的故事说明。表演时也注意了以舞蹈性强的表演为主,长段的抒情演唱减少。事实上一直有人这样做,您今天提到,我们确实应该做下去。我们现在也有很多国际知名导演在别的国家拍戏,如著名导演王延松给美国的一个女子学院拍个《潘金莲》,上海戏剧学院前副院长、教授剧作家孙惠柱、包括前文化部副部长英若诚也在美国也排戏,用中国的观念。但是经验证明在西方演曹禺的话剧比较容易,也是华人演员居多,西方的演员演这个还是说起话来困难,当然说英语没有问题,另外身段表演方面,《十五贯》中表现娄阿鼠很机灵,说到心理秘密时,上窜下跳,真的有鼠性,又是老鼠的样子,在一个长条凳上上下下翻滚,把昆丑表现力演到了极至,中国演员的技巧性、技能性,表达内心、塑造人物、传递情感、传达意蕴的能力,美国演员这么高大的身材难以表演,当然普及是可以的。

龙:在您看来,白先勇的青春版《牡丹亭》在传达上对西方人与您刚才举的作品相比是否会相对困难些。

吴:他有字幕、还有宣传册,西方人也能看得清楚,但像《牡丹亭》那样的抒情在西方人看来还是太慢,那么长的唱段,那么慵懒的抒情,那么拖沓的程式,那么美妙的画面,这些感官音乐方面声情并茂的美感传递,美国人不习惯,他们习惯于快节奏。

龙:打一个不恰当的比方,就像鲁迅在《社戏》里写的,总是小生小旦在上面唱,不翻跟头就看不下去。

吴:美国的那动作片事实上是他们快节奏生活

的写照,另外他永恒的主题,拳头、枕头、金钱,恰恰是他们生活内容的写照。造成西方人看中国的纯美戏曲的巨大隔膜。如日本歌舞剧缓慢移动的美感,日本国内的年轻人也不爱看,年轻人看音乐剧,我在日本看《阿伊达》,小孩去看,老头也去看,但是在歌舞伎的演出场所几乎没人看,主要是文化研究者和旅游猎奇者。这个跟生活有关系,因此就是作为文化传统的保存,一种活态文化的保存,其实我们的政府千万要注意,不要用演出剧目或戏剧文化能不能卖钱来衡量它的价值,来决定他存留还是不存留。应该投入钱保留它。

龙:我本来有个问题,中国文化要想西方人很简单的了解,有什么办法?您已经解答了。比如丹增宣传云南,就带着《云南映象》,西方人看了这些节目就了解了。按照您刚才说的,如果文化部带上《十五贯》、《打渔杀家》这样的精彩片段,加上很好的解说;还有变脸之类,说明我们如何通过虚幻的东西、用假设的情景把你带进了真情景,在剧场我们不用真道具就已经实现了这样的结果。另外,原来的小剧场本来是小众的,现在变成了主流和大众,您怎么看待?会不会出现比如本来是非主流,是中小团体更好的表达内心的方式,大众化后像西方文化工业一样异化、商品化。

吴:您觉得小剧场一开始是小众的,现在走向了主流走向了大众,是个悖谬。其实这要从小剧场的历史说起,小剧场戏剧一开始确实是小众的,因为它提倡一种新创的美学观念,一种全新的舞台风格,一种自由思想的真实表达方式,因此跟当时的主流戏剧空洞的情感表达格格不入,只能另辟蹊径去找主流大戏院以外的小剧场,甚至家中的客厅,在这个里边他获得的自我表达的可能性,因为它不考虑票房,它也不要让谁来审查,也觉得要资本家给它让钱,而是自己表达,自己获得审美快感就行。既然是小小的客厅就命名为小剧场,观众少,空间小,但随着其风行起来以后变成了一种文化时尚,变成了一种思想潮流,这个时候就不再是小剧场,它事实上走向了大家,西方戏剧从近代走向现代事实上是从小剧场开始的。

龙:是的,我特别赞同您的分析的就是小剧场它最终不应限于小众,从开拓性方面来说是小众的,但从思想影响上来说却应该惠及大众。我困惑的是,

陈独秀面对恶劣的环境，曾提出真学者只有两个地方，出了书房进牢房，出了牢房进书房。现在很多学者却只是满足于自己的生存享受。

吴：我们其实最反对的学问就是书斋的不与大众结合的学问，如果把知识分子定为从书房到牢房，从牢房到书斋就错了，其实最早的西方民粹主义者，他们提倡的民粹主义思想如果不跟民众结合，永远不能变成现实。

龙：我没表达清楚，比如最早的现当代艺术很孤独，音乐也是这样的，十二音体系一直难以得到人们的理解，真正的创新在最初也会有一个不被大众所理解的时期。但是现在的现当代艺术变成了粉饰社会太平的花瓶。

吴：现当代艺术只是一个时间概念，不是永久固定的。今天看起来很前卫的东西明天看起来可能是保守的。小剧场是个空间概念，但作为一种境界精神、一片美学领地，它是一种永不窒息的探索空间，因此是流变性的，小剧场的空间可以今天演保守的明天演前卫的后天演后卫的。小剧场如果是保持那种旺盛的探索，它永远可能是小剧场，但它目的在于变成大众。

龙：这正是艺术批判的本质，在走向大众的过程中是否保持了批判的本质？如果保持了就是对的，如果蜕变成了装饰社会的花瓶，成了个人谋取利益的工具，就是错的。您的论述使我进一步明确了我才想提出的问题其实是艺术在普及的过程中如何保持它的本质。

吴：本质方面，当代导演林兆华做得很精彩。他一方面保持他的思想自由，导演一些探索性的，不在乎观众是否认可，不为赚钱的作品；另一方面也做一些政府希望、专家叫好、观众也欢迎的作品来赚钱，像《狗儿爷涅槃》之类叫好又叫座，他做的有些东西观众也不一定买账，如他在天津请了一个河北梆子剧团演传统的《赵氏孤儿》，另外把伏尔泰的《中国孤儿》拿来演，交错演，不熟悉的人看起来很费力，娱乐性不强，虽然艺术对比性很强、探索性很强，就赔钱。

龙：如果事前有您说的媒介宣传和清楚讲解，也可能不会赔。大家看到赔的事实就认为该赔，其实未必。这和您的文章中批判的魏明伦“认为环境变了，所以戏剧必定灭亡”的问题有点类似，我也

不赞同魏明伦这种由果推因式的研究，许多人浅尝辄止，发现危机就找出很多变化现象作为原因，其实并非真相。我赞同您认为必须走向大众的观点，而且觉得目前的戏剧危机主要是研究者、表演者没有接近观众。

吴：他们的观点犯了一个错误，就认为现在时兴吃面包啦，然后饭就不吃啦。人是杂食动物，这一点是最大的优势，熊猫只吃竹子，它就容易濒于灭绝。文化生活也一样，如果只要电影、电视，戏剧等一些艺术样式而传播不方便的艺术就不要了，这是不懂事，丢弃了很多好的东西。

龙：是的，但一般人难以认识到这一点，我也经常为此困惑不已。许多人的观点其实是错的，但我却说服不了他们，他们抓住表面的事实作为依据，以现象为结论，很难让他们认识到自己的问题。我上音乐史课常常会问学生，中国素以礼乐之邦著称，说明礼乐很重要，但是我们又常说“王八戏子吹鼓手”，证明艺人地位很低，这个矛盾怎么产生的？您的论著对戏剧本质的追问也是对这一问题的一种解答。其实后来我理解中国历史为什么会变成越来越不如先前的辉煌？就在于贵族文化的失落，无赖出身的刘邦开创汉王朝，汉初的布衣将相格局导致古代贵族阶层追求利他、荣誉之类的崇高价值观的毁灭，神性的东西被消解。原来和睦上下的礼乐变成单纯的统治工具和娱乐享受，如果一直保持艺术本质的追问，那种对人的拯救，就像西方宗教的神圣情感，世界会更美好。因此，我们现在如何恢复，怎么让人从纯粹的娱乐中回归艺术的本质？我们是否可以像年鉴学派、法兰克福学派一样组织有兴趣的专家学者，以某一刊物为阵地，在理论上深入，在传播上共同研究如何浅显解说。比如听了您刚才对中国传统戏曲特点的讲解，我相信大家能看懂戏曲的门道、欣赏戏曲的精彩之处；否则《三岔口》也好、吐火、变脸也罢，大多数观众只是精叹作为绝活的技术，却不见情感表达的精妙，岂不遗憾。还有一些具体的欣赏状态问题，比如西方看表演时不能随便鼓掌，更不能叫好；我们的京剧如果不叫好，演员反而受不了，这些形式方面的问题如何看待。

吴：西方到中国来演出也接受叫好了。

龙：这样一个文化背景中是不是有他的娱乐本质和对人性反思的本质，是不是我叫好了我就不反

省、不反思人性了？

吴：叫好的时候也反思人性。

龙：最后，我想请教的是对您的成长来说最关键因素是什么？

吴：我觉得最重要的是念小学、中学时候的无忧无虑，无拘无束，夏天摸鱼，冬天打鸟，不像现在的学生整天被高考压力所催逼，缺少自由成长、无拘无束生活的乐趣。然后，我的知青生活对我的后来生活态度影响极大。下农村，吃饭要自己挣够工分，才能买到粮食，没有不劳而获的观念；农田的十八般武艺，从犁地、耕田、育种、播种、育秧、拔秧、抛秧、栽秧、到打梗、掏沟、控水、干田，再到收割，人工脱粒，还有放牛，放羊，做篾活，锻炼很大。后来上大学，我把中学阶段到农村阶段很多问题梳理归顺，奠定自己的知识基础和人生观念构架，大学毕业以后在大学教《当代中国文学史》、《现代中国文学史》、《教师基础与表达艺术》。后来又回到上海在华东师大学习，上海的文化氛围，来自四面八方的人们尤其是上海人，他们的思维方

式、看问题的切入点跟我们云南人很大不同，在人生中如何创造条件，怎么样抓住机会，怎么样设计自己的未来等方面对我的启发很大，上海回来后来到云南大学中文系念现当代文学的硕士课程。再一个转折是在中央戏剧学院念研究生，如果上海的学习对我应变能力的提高、对机会把握的那种灵动性的获得等方面影响很大、启悟很深的话，北京的学习则在学习功底的扎实要求、知识视野的广博开阔、为人处事的爽朗大气，对我又是“上一台阶”的影响。然后有机会公派国外留学，到了美国，这个大熔炉使我更加包容，认识到各种各样的思想观念、生活风尚都有自己的存在可能。在那以后，我感觉到自己不知道、不懂的东西太多了，所以我越学越胆小，越学越谨慎，现在很不敢说什么东西都懂了，不敢轻易否定什么东西什么现状，一定要自己很深入研究过、很谨慎的思考过东西然后谨慎的表达，所以您说我的文章里是一种非常包容的态度，非常宽松的探讨的口吻，我觉得大概跟这些经历有关。

龙：感谢您！



苗家雨后

(王振中)