



当代戏剧创作中的两个基本问题^{*}

汪人元

(江苏省文化厅 江苏 南京 210029)

摘要:论戏剧创作规律,简单地讲就是抓两点,即“说什么”和“怎么说”,这是戏剧创作最基本的着眼点。戏剧创作中的“说什么”,即作品立意问题,是作品的灵魂。“说什么”是指立意,而不是题材。题材价值决不等于作品价值,关键还是在于从题材中发现什么、开掘了什么,以及如何表现及其深浅程度。强调“说什么”的重要性,当然不是要求在戏剧创作中主题先行,先确定个主题,然后编故事来印证和说明这个主题。戏剧的“怎么说”实际上是表现立意的重要载体,“说什么”的魂要附在“怎么说”的体上。戏剧创作中特别要注意抓住故事、冲突、人物这三方面的要求,才是符合戏剧自身规律并且吸引观众。对于戏曲而言,还有另外两个方面特殊的要求,一是要注意把握戏曲的本体精神,二是要注意把握戏曲表演的核心地位。

关键词:当代戏剧;中国戏曲;戏剧创作;创作规律“说什么”;“怎么说”;审美

中图分类号:J80

文献标识码:A

在演员的读书班上谈创作问题,是基于两个针对性的思考。

第一,应该全力改变创作只是编剧的事情这个错误观点。

说到戏剧创作,不少人都会以为这只是编剧的事,这实在是极大的误会。其实,一个新剧目的创作,何止是剧本的创作,导演、作曲、舞台美术的创作也很明显,但是更重要的也是演员的表演艺术创造,而且这正是所有剧目舞台演出的最后呈现,完全要依赖演员的创造及其体现。你就是演一出完全学来的老戏,也要根据自身的条件、理解、今天时代的需求,做出一些新的创造和发挥(这些更多还只是一般意义上的二度创作),更何况在一出新剧目中要塑造一个全新的人物、表现一个全新的内容,怎么可以没有新的表演艺术创造?这里就必然需要有大量并未写进剧本的、在搬演于舞台之前(不是之中)关于表演艺术的

设计和锤炼,这正是成就一台优秀戏剧作品不可或缺的创作环节。因此,把表演艺术的创作,只看作是演员的登场献艺;或是根本不承认表演艺术家的创作,认为他们的表演只是对编、导、作曲创作的复述,这便是非常糟糕的事情。我们可以想一想,哪一位优秀戏剧演员在成就自己代表作品之时是只靠编剧、导演,而没有自己自觉的表演创造的?而且还要懂得自觉根据自己舞台表演的各种条件与优势,甚至对剧目创作从题材选择开始、直到剧本的完成、特别是如何呈现于舞台都积极参与、提出要求、贡献方案的?今年江苏又有两位演员荣获梅花奖,他们也许对此格外有体会。比如范乐新的《穆桂英大破洪州》,主要就是对恩师刘秀荣所传授的剧目在表演上突出加工提高。而董红则是今年梅花奖的榜首,作为县级表演团体的演出,真是让所有人眼前一亮!她对参演剧目《一盅缘》的加工提升,决不止是在剧本、导演、作曲方面的

^{*} 作者简介:汪人元(1949—),男,汉,江苏灌云人,中国艺术研究院文学硕士,研究员,先后任江苏省文化厅副巡视员,文化部文学艺术专家委员会委员,江苏省戏剧家协会主席,兼任中国戏曲音乐学会副会长,中国戏曲学院客座教授,中国戏曲音乐研究所顾问,美国夏威夷大学高级访问学者,江苏省“跨世纪学术带头人”,江苏省“有突出贡献的中青年专家”,为国家文华奖评审委员、中国京剧艺术节评审委员、国家舞台艺术精品工程评审委员、国家重点京剧院团评估专家组成员、国家社会科学基金评审委员,获中国戏剧奖·理论评论奖、全国新时期以来戏曲音乐论文一等奖、全国艺术学科国家重点项目文艺集成志书编撰成果个人一等奖、江苏省哲学社会科学优秀成果奖等。研究方向:文艺评论,文化理论。



打磨和加强,尤其在表演上,特别邀请了省锡的倪同芳、省昆的胡锦涛、石小梅,上昆的刘异龙老师为唱念表演身段加工提升,事实证明,大有收获。所以,我们所有的戏剧工作者都需要在戏剧创作问题上追求更多的自觉和共识,我这里也是从编导演综合角度来谈创作问题。

第二,也是出于演员在成就自己代表作时的特别需要——谋求生命气质与作品特质的契合。

正如罗怀臻所举的例子那样,沈铁梅和韩再芬都是非常棒的演员,她们所主演的《金子》和《徽州女人》也都是出色的剧目,但是如果让她们互换一下角色呢?可能就完全不合适了。这个例子正说明了每个人的艺术追求中都应该找到真正属于自己生命气场的施展平台与目标,而不可盲目、被动,随意地拿来一个看起来似乎说得过去的剧本便付排、上演,完全没有自己的思考、选择和创造。这样的戏剧创作,是很难真正成就一个演员自己的代表作的。

当然,演员成就自己,是同成就自己的院团、成就自己的剧种,紧密联系在一起的。没有开阔的视野、宏大的胸怀,只凭孤军奋斗,是成就不了自己的。我们应该看到,当前的戏曲正遭遇着空前的挑战与危机。据权威部门统计,1983 年全国共有 374 个剧种,到 2012 年已减至 286 个,少了近百,而且所剩的剧种中有 74 个仅有一个职业剧团或民间班社,情况十分危急。国家对此高度重视,文化部最近已经出台地方戏曲保护扶持计划,但各地戏曲团体目前大多现实状况,则是“疲于养命而疏于养艺”。然而,只养命而不养艺,终有一天命将不保。所以大家在保持坚守的同时,更要有着一份超越浅近功利的清醒、智慧、激情和胸怀,能够静下心来思考、研究一些艺术问题,特别要共同关心当前戏剧创作的一些规律性问题。

凡事都有规律,文化建设、戏剧创作都一样。但是从历史上看,突出的问题往往就是文化的自主性和规律性常常不被重视、不被尊重,规律之外的东西干扰太多。比如政治的急功近利容易成为文化行为的动力;经济的数字、指标经常成为指挥和衡量文化发展的尺度,这样就很难形成和谐、自然的文化生态和健康发展。当然,规律需要不断触摸、认识,来不断贴近,谁也不能说自己就彻底掌握了规律。在此,我也谨就自己的实践与研究,谈谈戏剧创作规律的粗浅认识。

若论戏剧创作规律,我想最简单的就是抓二点,那就是“说什么”和“怎么说”,这是戏剧创作最基本的着眼点。抓住了,就是抓住了要害;抓好了,也就成功了。

一、说什么

说什么,是戏剧创作中的第一要害问题,它涉及戏剧艺术的核心价值。为什么这样说呢,因为关系着艺术的功能。

有人会说,艺术就是让人娱乐,不要给它附加什么意义、内涵。我说不。艺术是有娱乐的功能,但这并不是它的核心价值。就像饮食,各种调料、味精,口感是很好,但我们不能只吃调料,真正好的饮食还是应该提供对人身体有益的各种营养。更何况,即使是在艺术的娱乐之中,我们也应该看到具有生理快感 and 艺术美感的不同层次。不同的内容,价值不一样。

那么,如何认识艺术的功能呢?龙应台有一个说法很有意思,她说文学艺术的功能就是“使看不见的东西被看见”,而且这是最重要、最实质、最核心的一个作用。也就是说,文学艺术应该使我们看见现实背后更贴近生存本质的一种现实,这种现实也是一种客观存在,只是一般人只看到表层的现实而看不到它,艺术家的责任就是要让人们看到它。这种更加贴近生存本质的现实中,有着理性的深刻,也有着直觉对“美”的顿悟。所以她把生活比作是湖岸上的一排白杨树,而文学,就是湖水里那头实际存在的白杨树的倒影。它永远以不同的形状,不同的深浅,不同的质感出现,似乎是若有若无的,但却是另一种现实,而且是与我们的的心灵直接观照的。文学让你不仅只看见生活的表相,同时也看见表相后面人的生存状态,看见人的生存状态中不可动摇的无可奈何与悲伤。文学,使你“看见”。

换句话说,文学艺术就是要说出别人原本看不见、而唯有你能看见的生活本质。你之所以能够看见,是因为你具有了文学界所说的“第二视力”。于是我们明白,你作品中能否说出唯有你能看到的东西,也就是你的作品究竟要“说什么”,你作品的立意是什么,它便首先决定了你的作品有没有价值、有多大的价值。

我们可以举一个最简单的例子。最近南京大学硕士剧团创演了一出话剧《蒋公的面子》十分轰动,原本的校园戏剧,不仅走出了校门,而且商业卖票,上北京、下上海,进行全国巡演,有人称《蒋公的面子》“撕破了当代话剧界的面子”。我们自然会问,“90 后”的编剧、“80 后”的演员、2 万到 3 万元的制作费用,这样的演出何以获得这样的社会反响?很简单,就是因为这个戏写的是 1943 年国立中央大学校长蒋介石请三位教授吃饭,全剧集中表现了他们究竟去、还是不去的一场“扭捏”。难得的是,在这样一个特殊的题材和对人物入木三分的刻画中,把权力崇拜与人格独立之间的冲突、知识分子自身的两面性进行了深刻而生动的剖析,激起了强烈的社会共鸣。客观地说,演出还是很粗糙的,但它却明白地告诉我们:当戏剧直接面对社会(而不是专家、评委、领导)时,作品“说什么”是最重要的、最根本的,舞台装置的简陋、表演的稚嫩,都可以被忽略、被容忍。编剧是个大三的女学生,技巧当然并不老到,但她写了自己最熟悉的大学教授、知识分子,同时下功夫研究了大量资料,

获得了深刻而独特的认知,她的“看见”给作品带来了如此价值。

如果进一步看,作品“说什么”,还并不是简单等同于选择了什么题材,而是你在题材中看到了什么。“说什么”是指立意,而不是题材。常听人很高兴地说,我找到了个好题材。是的,题材本身有价值的高低之分,但是题材价值决不等于作品价值,关键还是在于你从题材中发现什么、开掘了什么,以及如何表现。

在这方面有个比较典型的例子,就是川剧《金子》对曹禺的话剧《原野》的改编,这是一部大家公认的好戏。曹禺的话剧就好,对它的改编,就题材价值而言自然也就毋庸置疑。但是,如果它只是原样移植、只把话剧的念改成了戏曲的唱,就一定不会取得现在的成就。

《金子》的改编各方面都不错,但文学成就尤其突出,奠定了成功的坚实基础。它不仅把原来的话剧充分地戏曲化、川剧化,赋予了浓厚的川渝风味,甚至有川剧特殊的幽默感,而且在语言上堪称达到了戴英禄曾赞赏的优秀戏曲文学所具有的那种品质:可读的文学性,易懂的通俗性,可视的形象性,可歌的音乐性,可品的丰富性。但更重要的是,它还实现了一个成功的转换:以金子为主。

这当然是个角色的变化,行当性别的变化,它在舞台上带来鲜明的色彩转换,但更是内在意蕴和立意的变化。话剧《原野》基本是借“复仇”的故事框架来表现人与命运的抗争。全剧弥漫着神秘莫测和躁动不安的气息,让人深感无人能够逃脱命运的掌控。仇虎,专为复仇而来,但仇人焦阎王却已经死去,复仇的对象不复存在。面对双目失明的焦母、懦弱的大星、无辜的孩子,让他无法下手,而动手之后又陷入了更大的痛苦之中;焦母,自仇虎重返家园、进入焦府就深感危机,为了保住焦家血脉,她甚至不惜决定把儿媳让给仇人,但是,一切努力都注定要落空,连唯一的孙子竟还惨死在她自己的铁杖之下;金子,则一直想阻止仇虎复仇,并渴望与他走向“金子铺路”的地方,但最终也还是事与愿违。总之,没有人能摆脱这种让人透不过气来的命运困厄。

但在《金子》中,命运主题的色彩虽在,但原本人与命运的二元对立很大程度转化了,成为金子与仇虎这样一个男人和女人之间的冲突,仇虎作为复仇男神,成了恶的化身,金子则代表着善良、宽容等人性美德,性别冲突之中蕴含的是邪恶与善良、愚昧与文明的较量。

两相比较,《原野》以仇虎为主,写他的苦难与复仇;《金子》以金子为主,表现那个时代妇女的“磨难与挣扎”,突出的是金子那种在叛逆中的“善良与美好”,在痛苦磨难的笼罩下却对阴暗没落的“决不屈服”。金子主线的确立,似乎更加突现了曹禺先生在她身上所寄寓的金子般的闪光。所以剧中的金子虽

然还有着“野叉叉”的性格,但强调了她现实命运中的凄苦无助和万般无奈,特别是表现了她的良好善良,金子的情感内容更加丰厚了,更符合中国传统社会对女姓美的理想及要求,也更引发了观众对女姓弱势命运的关切与牵挂,认同这种反封建的人性呼唤。应该说,这个作品是编剧在当代名著改编的戏剧创作中,所作出特别值得注意、令人刮目相看的贡献:即在忠实于原著内在精神的基础上进行了成功的形式转换,同时还能在立意上有了新的贡献。

再进一步看,关于“说什么”,作为作品的立意,它的价值还不仅取决于你能看到什么,而且也在于你所看到的深浅程度。在这一方面,我们又可以上海京剧院的《成败萧何》为例。

《成败萧何》是写韩信之死的故事。我们都知道,韩信是中国历史上杰出的军事家,卓越的战将,为刘邦打天下的西汉开国功臣。但正是这样一个伟岸的大英雄,却并无善终,特别是在他累遭谪贬、毫无兵权之时,也即在逻辑上最不该反叛之时却被指称谋反而遭杀,使他的命运在后人眼里充满着戏剧性,甚至是耐人寻思的悬念与疑问。大家都能看到,韩信之死,以及刘邦和吕雉夫妇如何杀韩,这本身就是一个非常惊心动魄的戏剧性故事,但作者却并未停留于此,而是偏偏把眼光和笔墨落到了萧何身上,也就是把全剧集中力量,专门来写韩信毁灭之中的萧何。

这样的选择,是因为作者首先看到了在杀韩的戏剧性故事中,更具有戏剧性的是在萧何。在世人眼里,大家都知道萧何是一个佐国的盖世功臣,特别是因为他的识才、爱才、惜才、荐才,追回了原本不受重用的韩信,而终于让刘邦拜韩为大将军,为大汉立国建立功勋,从而成就了韩信的一世英名。一出《萧何月下追韩信》的好戏,被周信芳演得光彩夺目,让萧何的卓识、智慧、赤诚、罕举,名扬天下、妇孺皆知。但是,也恰恰就是这个萧何,在后来刘、吕杀韩事件之中,史称有送韩入死之举,所以也留下了“成也萧何,败也萧何”的千古浩叹。但是如果作者只是停留在萧何行为的戏剧性上是远远不够的,可贵就在于作者更加关注、并且深入开掘的是,在韩信之死的故事中,于爱才和毁才之间发生了戏剧性突转的萧何,内心究竟具有何等巨大的心理冲突和情感激荡?而萧、韩之间又会如何面对自己的这位生死之交?刘邦和吕雉究竟是怎样认识韩信如此一位旷世英才而又决心痛下杀手?其中每一个关联者在这个悲剧事件中究竟如何作为、并承担何种责任?……这里面显然有太大、太深的思考和想象空间。尤其是,在杀韩悲剧之中,萧何的戏剧性突转真是担得起“败也萧何”的历史责任吗?于是,我们终于看到,作者由“成败岂能由萧何”的诘问和慨叹出发,将身处悲剧漩涡深处的萧何作为全剧的核心,来呈示这一场悲剧的根由,剖示众生的灵魂,揭示出古今多少往事不由人的历史



真实!同时发出了自己悲愤的呼号、无奈的喟叹、由衷的赞美和殷切的向往……。

于是,此戏的立意,虽然也在揭示封建政权建立之后的君臣关系变化、于“兔死狗烹”常规之中无可避免的悲剧;但更表达了一切善良、真挚、忠诚、仁厚在这种社会格局之中的无奈、无助与悲鸣、悲叹!也就是从萧何那如同身处炼狱般的灵魂煎熬,那无奈且无尽的苦痛中,让人体悟到至今人类尚不可真正抵达自由、平等、理想境界的现实生存中种种“身不由己”常态里的苦涩。作者这样思考、“看见”的深度,充分体现了值得赞赏的当代人写历史剧的一种主体性,即用充满发现与创造的姿态来面对历史,寻求着历史文化中能够穿透古今、贯通世事人心的精神内涵,让观众在看戏中重新审视历史,传达今天的呼喊,从而体现了作品不一般的价值。

说到这里,我们大体可以明白,一个艺术家,只有当自己丰富的生活经历、独特的生命体验和对社会与人生深刻的思考积累到一定程度的时候,我们才会对生活有更多、更深的发现和“看见”,才会给作品带来丰富、深刻而有价值的精神内涵。这正是一种能够透过生活表象去捕捉到隐藏在事物内部东西的能力,它使我们艺术家的眼光更加敏锐、更加深刻,有时甚至能从极为平常乃至大家熟视无睹的生活中看到某种深刻的内涵。比如导演黄在敏就举过的一个小品文的例子:一个小孩子不敢过马路,另一个20多岁小伙子也要过马路,小孩子不认识他,过去拉他衣角,小伙子扭头一笑,就带着孩子过了马路,过马路后孩子也就回家了。就这么一个太过寻常的小事,但作者却捕捉到其中深刻的意蕴。他是这样说的:这孩子多么可爱,没有任何戒备就把自己的生命托付给一个陌生人,如果世界就是这样,没有任何戒备地可以把生命放心地托付给陌生人,这个世界将是多么美好!作者从这件小事上能够获得深层次的感悟,这正是戏剧工作者在创作中特别需要的东西,也就是前面说过的“第二视力”。它能够使我们作品的立意、作品的“说什么”具有不一般的价值。

如此强调“说什么”的重要性,当然不是要求我们在戏剧创作中主题先行,先确定个主题,然后编故事来印证、和说明这个主题。而是说我们的创作总是首先要建立在对生活有所发现和感悟,胸中涌动着表达的欲望和冲动,而且不仅要有感而发,还要追求这个“所感”是独特而深刻的,富于价值的。也就是说,好作品往往都是作者具有内心冲动的有感而发,一种不吐不快地“说什么”。

说到这里,我们也许会想到关于“命题作文”的问题。有时,命题作文确实给人带来很大的烦恼,但是应命、应邀、应约创作的现象又从来都很常见,而且还的确存在一些成功之作,并非绝对不可为,在这方面孟冰先生的经验很值得我们注意。孟冰是位军旅

作家,常常领命“攻山头”而且总是把红旗插在了山顶上。他所叙述的经验很简单:那就是一定要把命题同自己的生活积累、生命体验努力地结合在一起。这是一个切实的、极好的意见。它也再次说明,即使作为编剧高手,也绝对不能只靠技巧来获得成功。说到底,好作品,首先还是在于你“说什么”,你所说的东西,有多少是你对生活独特而深刻的发现。

二、怎么说

戏剧创作中“说什么”,即作品立意问题,是一个作品的灵魂,必须紧紧抓住。但是作为戏剧艺术,它的一切立意都要靠艺术形象说出来,而不是作者自己站出来论述哲思与意念。于是,戏剧的“怎么说”实际成为表现立意的重要载体,“说什么”的魂要附在“怎么说”的体上。

中国作协主席铁凝有一次在作家创作会议上说过这样一段话,对她心目中的好作品提出了三方面的要求:“好的文学应该有能力表现一个民族最生动最有活力的呼吸,应该有能力传达一个时代最内在最本质的情绪,应该有能力呈现思想的表情而不是罗列深奥的思想本身”^①,我觉得这不仅是对文学,而且也是对各种文艺样式如何出好作品说出了要做什么、而且又强调了能够去做的那种能力和素质。前两个“能够”,是分别要求好作品应该传达出生活中最富有民族性和时代性特质的深刻内涵,也就是“说什么”的问题;而后一个“能够”,则正是要求创造出能够表现深刻内涵的卓越艺术形式,也就是“怎么说”的问题。

艺术和科学一样,是一个充满刺激、挑战、和无穷乐趣的创造性活动。无论是“说什么”还是“怎么说”,都需要我们丰富的创造力。

西方有一位科学家曾这样表述科学与艺术的异同,他说:科学是用和其他人同样的语言来表达以前任何人都不知道的知识,而艺术则正好相反,是用别人从未用过的叙述方式来描述人人都有、也都可以理解的情感。他在指出艺术与科学区别的同时,也恰好说出了两者的一致:艺术和科学共同的基础都是人类的创造力。他所说的“别人从未用过的叙述方式”,正是指每一个艺术作品的表现形式所应该具有的独特性、甚至是唯一性的要求。也就是说,戏剧作品的“怎么说”,就是要用全新的语言去说出人人心中都有的东西。当然,所谓心中都有,是指人性相通、人心相通,你的作品“使看不见的看见”,正是拨动了人们心中的潜藏,说出了人们没意识到、或者是想说也说不出来的东西。但这个全新的语言,却是我们必须去下大功夫的所在。

在戏剧创作中,如何认识“怎么说”?或者“怎么说”才是符合戏剧自身的规律并且吸引观众?黄在敏先生从学者的理性深度和兼具导演的感性直觉提出:主要抓住故事、冲突、人物这样三个方面。他排戏

选剧本时,首先就看这三方面^②,我是很赞同他的意见的。也就是说,一个好剧本,我们基本可以从这样三个方面来要求:有一个好看的故事;具有鲜明而深刻的戏剧冲突;有一到几个很有个性、甚至可以给人留下深刻印象的人物。而所有的立意,无论多么深刻、隽永,都还是要依附在故事、冲突、人物身上,通过它们表现出来。

一出戏,如果没有好看的故事,那怎么吸引观众呢?没有戏剧冲突,这台演出就失去了戏剧性的张力。而没有个性的人物,那么戏剧角色的所有行为就一定会缺乏独特性和深刻性。所以,戏剧创作从编导演各个角度都应该在这三个方面共同下功夫,当然文学首当其冲。

所以,戏剧创作,首先编好一个故事还是非常重要的,这个涉及我们对素材是否适合编戏需要敏感,同时又需要有编织故事的水平。有个手边的例子,前不久我读到一个省内创作的剧本《没掀开的红盖头》,一看前面的剧情简介就被吸引住了。故事说上世纪三十年代末,鲁兰河畔,新郎官杨大雨正要掀新娘子杨大鸾红盖头时,被子弹击中,土匪吴三炮劫走了新娘。为救下大鸾,四喜伤残了一条腿。红颜新寡的大鸾因此感恩并深恋着四喜,而村长大坠子也抓住时机讨好追求大鸾。婆母病危,托孤九岁的二雨给寡媳大鸾。三年后当四喜迎娶大鸾时,发现雪地冻僵的二雨,大鸾解开红嫁衣暖之,并央求四喜收养二雨,大坠子借机离间,四喜羞愤弃轿而去……

想爱而不得的村长大坠子,定性大鸾与土匪有染,游斗大鸾,并将四喜调离本村支前三年。三年后四喜回村,老族长安排他与大鸾完婚。正当要掀大鸾红盖头时,土匪卷土重来,为救大坠子和感恩全村人,杨大鸾挺身而出,血染红盖头。一个弱女子感动了一条鲁兰河……

应该说,这个故事一听就非常有趣,令人期待。而且剧本的“人物表”中三个主要人物也被作者以最扣题、最形象的方式介绍出来:大鸾,一生未掀开红盖头的女人;四喜,三次未掀开红盖头的男人;大坠子,也想掀开红盖头的男人。这都说明,作者在把握戏剧题材上是很敏感、很有经验的,知道什么样的故事生动曲折、引人入胜,什么样的故事内涵丰富,有戏、有情感、有冲突、有人性的深度可挖。

但是,读完剧本,却发现故事还没写好,因为情节写得不清晰,越往后面越乱、越复杂、越没有逻辑、越违背人物性格。经过讨论,作者也意识到这个问题,正在修改。这就说明,在编好故事的问题上,我们不仅需要具有对适合写戏的题材的敏锐判断,还一定要有高超的编织故事的能力。要把故事写得顺畅而符合逻辑,要善于组织冲突、激化矛盾,但又能擅于把矛盾化解在情理之中和意料之外。

这一方面,我特别想介绍一下云南省京剧院的

《凤氏彝兰》。这是女作家李莉根据一部写女士司的小说、结合当地采访后创作的剧目,戏非常好看。故事写彝家女叶子与落魄的汉人秀才赵德明渐生情愫,但赵却囿于汉家礼俗而失去了机缘,反把叶子推入了土司凤世雄的怀中,改名凤氏彝兰。老土司死后,在抢夺土司权柄的残酷斗争中,九死一生的境遇使原本善良的叶子产生了掌握权柄的强烈欲望,并最终登上了土司宝座。于是,一个越来越像主子的女人与一个越来越像奴才的男人之间演绎了一幕人间悲剧。

该剧立意是真切地刻画了权力对人性和情感的异化。对女主人公内心丰富复杂的变化描写得细腻真切,而男主人公的奴化过程也较为真实。但在故事编织上,可谓情节曲折,悬念强烈,叙事风格有鲜明个性,张扬着生命的野性和力度,饱含浓郁的地域色彩,又带有普遍的人性意义,成为云南省京剧院继《黛诺》之后又一出少数民族题材的成功艺术作品。

我这里突出想介绍的是它故事编织上的细密、戏剧逻辑的合理与顺畅,其中紧密的针线体现了女性作者特有的细腻。这对我们常见的作品中故事叙述不够圆熟、逻辑不够顺畅、情感和心理不够准确的问题,会有很好的启发。

仅以第一场戏为例:从开头小叶子与师爷赵明德真情相爱,特别是小叶子不管不顾的火辣辣的爱情,到一场结尾叶子屈从于土司,这是一个极难的、而且是在不大的篇幅中实现的突转。这个突转是如何令人信服地实现的呢?我们看到作者为此设置了六个环节。第一,是小叶子向师爷真情告白,自己是奴隶娃子,无权自己择婿,只能听任主子爷指配。但她却下定了决心,要把自己的第一次献给最爱的人。如果赵此时接受了,戏就完全不是这个走向。于是,设计为赵坚定而明确地表示接受她的爱,但又必遵汉家礼俗,要明媒正娶,构成了冲突与悬念。第二,正在二人意志冲突的高峰,土司到,因为刚才叶子唱山歌冲撞了祖宗神灵,下令砍头。号令一出,在杀人如同捻死蚂蚁一般的彝寨几乎就构成一个不可逆转的新的危机,让人不知戏会如何发展。第三,赵师爷冒死相劝,但以赵的温和、智慧,不会硬上,而是竭力替小叶子说好话,说她聪颖,山歌极好,留下可为老爷唱曲。不料土司因此却发现了小叶子的聪慧秀美,而要收娶,形成了又一个让人不能接受的局面。第四,赵师爷无奈情急了,只得直接恳求土司恩准自己娶小叶子。如此大逆不道,激怒了老爷,意欲杀赵。第五,小叶子急了,与赵师爷同求土司。第六,土司为了断小叶子的念头,故意表示要当小叶子的面砍赵师爷的头。于是,小叶子为保全心上人,决定自我牺牲,突转便完成了。

我们不得不佩服作者编故事、构戏的能力,组织冲突并激化矛盾,但又精致地化解矛盾于情理之中和意料之外的水平,而这种能力也同样表现在她写《成败萧何》之中。



当然,写戏首先要写好故事,但进一步还要写出人物,再进一步则应深刻地写出人性。戏剧不仅要故事好看、人物鲜明,更要对人物有准确和深入的人性描写。这方面,我们仍可以川剧《金子》为例。

在第一场里,所有的角色就都出场了,每个人的身份、关系、性格也都有了交代、定位、亮相。而每句台词,几乎没有一句闲笔,又性格突显,既是情节发展的支架,但也都是人物刻画极好的点染。

比如第一场,是在“金子——”的呼喊声中,大幕拉开,金子不理睬大星的追赶,从坡上走下,大星紧紧跟上,讨好地叫着,“金子哎”。金子站下,回过头来说道,“我不是金子”,大星几乎楞住了,“是银子,在你娘儿两眼头,算得了啥子!”就这么短短一二句对话,一下子就把人物关系、规定情景,金子的性格、情感、智慧都表现出来了。

再深入一点的,是焦母竭力不让大星与金子亲热而赶走了大星之后。焦母一下子换了付笑脸,假惺惺地对金子和善叫道,“金子,过来”。金子一楞,很快明白了她的用意,先把大星临走前送她的东西放在地上,然后轻步走了过去,看焦母如何。焦母一边装笑,一边快速地摸金子身上、手上,看有没有什么东西,果然没有。她讪笑着,嘴里说着为自己遮掩的话“好漂亮的身材哟!我年轻的时候也是这个样儿”,一边还老谋深算用着心机,迅速地在地上摸着。仍然没有。她换了付口气,问,“晓得不,大星先前那个女人是啥子下场?”金子又一楞,没想到她又用话来威逼压抑自己,但又不得不答,于是为了满足焦母必须牢记那个“前车之鉴”的心理,一口气说道,“她生下小黑子刚满月,说她偷人养汉,公公拿起鞭子打了她三天三夜,锁在小黑屋七天七夜,不吃不喝自己饿死了!”焦母满足了,说,“知道就好”。金子不服,故意又说,“嗨,不料公公背上长恶疮,也入土归阴了!”焦母由吃惊转而切齿,咬着牙说道,“他在阴间也要管你——!”说完,还不罢休,接着往金子心尖上插刀“可惜啊,我那干儿子仇虎——,在牢里也遭关死——了!”金子无比悲痛,凄苦而无奈。焦母一边叫“把小黑子给我”,一边嘴里还无声地咒骂着。背上孩子后,又想起还要关照两声,“外头眼睛杂,少去逗猫儿惹狗的!”猛然一抽金子牵着的拐杖“假惺惺!”一边走远,一边还要指桑骂槐“生得出来的,又死了;活起的,又生不出来!狐狸精呐——”。这些台词,话不多,却都是极有性格、也带着鲜明情感色彩的语言,这才真正做到了李渔所说的“代人立心、代人立言”。此时,金子屈辱万分,起大段唱腔“有气难舒有泪难哭”。这一段两人对白,一下子就把焦母的刻毒阴险、异常的猜忌防范、变态的“恋子情结”这种复合的怪诞人性表现得生动而且深刻。

以上所说戏剧创作中特别要注意抓住故事、冲突、人物这三方面的要求,是针对所有戏剧作品而言

的。但对于戏曲而言,还有另外两方面特殊的要求。

一是要注意把握戏曲的本体精神。

对于戏曲的本体,王国维曾用“以歌舞演故事”准确道出了它的面目,赋予戏曲一张清晰的“标准照”;而张庚的“剧诗”说则探出了戏曲的精神实质,提取了戏曲的“DNA”——剧诗精神。

关于剧诗,张庚先生曾语重心长地说过这样的一段话“中国的戏曲,是从诗歌发展来的。……在中国从抒情诗发展到叙事诗是个很长的过程,……而且叙事诗也带有浓厚的抒情色彩。中国叙事诗的大发展,是唐朝有了变文之后。受了变文的影响,又逐渐产生了诸宫调,然后才产生戏剧,如有了董《西厢》之后,才有王《西厢》。又如,中国的诗是从四言诗到五言诗,从五言诗变成七言诗,又变成词,词又变成曲(一个是散曲,一个是戏曲),就是这么发展过来的。所以中国的文学家,向来把戏剧看成是一种诗,称之为戏曲,曲就是诗的一种。戏曲也就是剧诗……我们现在写戏,对‘戏曲实际是诗’的这一概念比较模糊,所以往往写不出好的戏曲文学剧本来。”^③这段话,这既是张庚先生关于戏曲的剧诗本质的正面论述,但更是对当代戏曲背离剧诗传统、故而难以出现优秀戏曲新作的现象极具针对性的批评。

在戏曲界,我们今天对剧作家不是诗人、不能写诗的现象已经司空见惯了,戏曲唱词便多见那种生凑韵脚的齐言白话,丝毫不见戏曲文学应有的诗品、诗意、诗境、和诗情,这怎么行呢?

戏曲作为剧诗,其形式上是为“诗语”,而内容上则为“诗意”。形式上的“诗语”即是诗化的艺术语言,它既包括文学语言的诗化,也包括表演形式的诗化(唱、念是语言的诗,做、打是动作的诗)。而内容上的“诗意”,同样体现在同模拟生活现实拉开距离的剧本结构及演出的舞台方式两个方面,而它们的共同内涵则是“诗言志”那个“言志”的诗性,也即“言情”。具体说,就是戏曲重在写人而非写事;写人,则又重在人物内在的情志而非外部动作;写人的内在,则也是重在人物内心情感的抒发而非抽象的哲学思辨。这一切,都体现了戏曲艺术在本体特征上所具有的一种抒情性、表现性特点,这也正是一种音乐精神。

所以我们在戏曲剧本的创作中,或评价戏曲剧本时,应该避免不自觉地用西方写实戏剧的理论来要求和规范戏曲文学,仅仅关心主题、人物、冲突、情节、动作、高潮等等,而忽略甚至丧失了戏曲应有的音乐精神。而这种音乐精神,不仅体现于语言的音乐性;也不只是文学结构与音乐结构之间的协调照应;尤其还在于戏曲假定性所体现出的那种特殊的艺术逻辑和方式。这种逻辑是注重表现性的,是写意的,而不是写实的。戏曲剧本的这个特点,同戏曲在整体上的表现精神是完全一致的,常常超越现实时空,写意而灵动,有话则长,无话则短,有时甚至还是只求意

会而不讲言传。

大家都看过王仁杰的《董生与李氏》,都说好。可以再读一下他的剧本,一定可以更多感受戏曲文学那种典型的诗意、表现性。

比如打开剧本我们很快就会感到他文字的异常干净,甚至“干净”到了每一出(场)戏都没有场景提示的地步。但联想舞台演出,便体味到了他这样的处理,是明显同戏曲传统的上下场方式,特别是在时间与空间上十分灵动,一切均随表演而决定并生动体现的原则之间是自然契合的。

再读则又会看到,他剧本里大多对白都较少,而多以唱腔相联接。这同时下大量类似话剧对白中嵌入唱段的、可谓“话剧加唱”式的戏曲剧本,具有太大的区别(当代戏曲创作演出中“话剧加唱”的毛病,原因并不能都怪导、表演对戏曲语汇运用不够充分,剧本也有不可推卸的责任)。有意思的是,他这样的做法却并没有削弱作品的戏剧性(恰如张庚先生所说,是写出了唱词中的戏剧性,方可有此效果),却使作品整体充盈着音乐的精神,流淌着搬上舞台可以想见的歌舞律动,一派诗的精神。

通篇看去又会发现,全剧也没有多少集中于情节交代的大量着墨,更多见的却是于极其简单的情节中,浓墨酣畅地渲染出戏剧人物丰富而精微的内心剖示和生动情状(其中尤以“登墙夜窥”、“监守自盗”两出最为突出),尽为诗情诗意的体现。

再进一步观察还能发现,作为出色的戏曲文学,该剧本与表演之间的关系,已经不只是简单地停留在如何关注为表演留空,减少篇幅以留出表演时间所占用的演出长度,而关键是在于为谙熟于胸的精彩戏曲表演铺设了坚实基础,为包括表演在内的整个舞台艺术的绚丽、繁盛设定出了整体格局及其精神。剧本语言极其凝炼,惜墨如金,但言外之意却分外充盈活泼,十分精彩。由此可见,戏曲文学的表现性,是多么值得我们注意并深入加以研究。

当然,戏曲本体的音乐精神,也还体现于戏曲文学与音乐的直接融合,那种结构上的相互协调。好的戏曲演出,它的文学结构一定也是好的音乐结构。

戏曲剧本结构问题,如从宏观布局看,首先就是唱段安排问题。

一出戏里,到底何处该唱、何处又不可唱,何处叙事、何处抒情,对唱段的曲牌、板式、腔调的选择与调配等等,这都既是作曲的事,但绝对也是戏曲编剧首先应该考虑的事。因为戏曲剧本创作之初,从故事性结构出发,本身就要设置场次的划分,比如哪个是重点场次,哪个是一般性的场次,哪里是高潮,全剧的节奏处理方式,而这些处理与安排,在以唱腔音乐作为主要表现手段的戏曲艺术中,都必然同音乐上的安排,也就是哪场以唱为主、哪场以念为主,重点唱段放在何处、包括是否安排静场唱段等设计密切相关。

编剧也要懂点音乐,知道音乐最重要的特点是长于抒情,因此,唱段设置总要放在动情之处,特别是戏剧冲突最为激烈、戏剧情感最为充沛之处。虽然戏曲唱腔中也有叙事性唱段,但抒情性唱腔一定是占据主导地位的,而且叙事性唱腔中的叙述也一定是充满感情的,这正是它同西方歌剧中宣叙调的区别所在。我们常见那些所谓不该唱之处而非要唱的唱腔,就是因为它毫不动情而硬要干起,所以令人生厌,自然也就为难了作曲家——硬要他抒无情之情。

另外,不同剧种唱多唱少也并不相同,这是因为它们的文学方式不尽相同(通常来源于说唱艺术的剧种唱段多、唱词句数也多。比如淮剧就比京剧的唱多得多),而相应的音乐表现手段也有差异(比如淮剧的数板,或者垛板就比较发达)。

从微观来看,每个唱段的结构上文学与音乐更要紧密结合。比如唱词结构与音乐的曲牌、板式结构就必须协调自如。写昆曲不知曲牌,写京剧不懂声腔、板式,怎么行?硬写,不只是为难了作曲家,更是在与戏曲规律作对。我们对戏曲唱词结构的认识决不能仅仅停留在长短句与齐言体这样两种粗放的差异之上,需要多下一点功夫。进一步说,在每段唱词内容的铺陈和展开方式也要有所讲究,它要与音乐的展开方式相契合。要在结构的情感逻辑和形式逻辑上有所追求,否则作曲时也会感到困难。比如成套唱腔的板式结构,这种“散、慢、中、快、散”的形态,几乎成为中国音乐一种极为典型的结构方式,源头可以追溯到唐代大曲。而它在最常规性的戏曲成套板式唱腔中,比如从[导板]接[回龙]、转[慢板]再到[原板]、再接[快板]最后以[散板]结束这样一种基本结构中,我们即使完全离开对旋律的分析,也可以看到音乐节奏的安排格式就是完全遵循一般戏剧情感的表现要求的,也即从“言之不足,故咏歌之”的内心情感骤起波澜而引出激情的散唱,进而过渡到“容我细细道来”的舒缓表达,然后愈趋冲动和急促,最后推向情绪的高潮,末尾则是余波的收煞,这样一个合乎情感逻辑的结构形式。它正是戏曲唱腔在情感抒发上合规律的一种形式积淀,对文学与音乐在结构上都提供了良好的形式逻辑,对于这样的展开方式,我们的编剧不应该不了解、不学习。

但是,即使是编剧对上述各个方面都懂得许多,我们在整个创作过程之中也还是不要忽略编剧与导演、作曲、演员相互合作与磨合的问题。历史的经验告诉我们,优秀的戏曲作品,往往都是创作整体不分彼此、相互协作,才形成一加一大于二的效果的。

二是要注意把握戏曲表演的核心地位。

戏曲作品的好看,首先是要有“戏”可看。要有故事、有冲突、有人物,而且讲究戏曲要“曲”(折),甚至古代直接称之为“传奇”,即所谓“无奇不传”。其次,就是要有精彩的表演艺术。



戏曲历千年而拥世代观众之喜爱,从形式上说,就是因为它“以歌舞演故事”的魅力,那种声必歌、动必舞所带来的视听之娱,演员表演艺术的地位和价值格外突出。戏曲对于世界戏剧的独特贡献也正在于它的表演艺术及其体系,在戏曲的整个艺术体系中无疑应以表演为中心。所以,论及中国戏曲,就一定不仅有关汉卿、汤显祖,也必定还有梅兰芳、周信芳、李少春、裘盛戎、常香玉、袁雪芬、红线女、俞振飞、阳友鹤、新凤霞、丁是娥、严凤英……。因为对于观众来说,戏曲欣赏的特点就是:看戏固然重要,但更要看演员是如何去演戏。不论书面创作多么重要,多么出色,但最后一定还要看演员的,今天戏曲创作综合性再强,各种艺术手段再突出,也不可取代表演的独特魅力,戏曲美的特殊性也就在这里,它最能代表戏曲艺术特征。正是这种特点也决定了,戏曲表演是双重表演:既扮演角色又展示演员自身;戏曲观众也是双重欣赏:既看角色而入戏情、又看演员魅力而得满足。

所以,我们的戏曲创作,不论题材如何重要,立意怎样深刻,必须做好两个转移:从剧本文学到演员表演的转移,从戏剧内容到戏曲形式的转移。这里形式的意义,既要表现出如何以这种独特的形式(歌舞的、虚拟的、程式的)来表现戏剧,也还要求突显形式独立的审美价值。这样,才可能真正赢得观众的喜爱和作品真正的成功。

所以我很赞同评论家王评章的意见,在戏曲创作中要警惕那种基本采取小说和话剧的思维,在一味追求主题深刻性、结构严谨性、人物形象丰富性的同时,却往往忽略了它原本应有的戏曲性、剧种性、舞台性的现象。特别要警惕当前戏曲舞台上剧种特点淡化、行当不全或模糊、表演水平迅速下降,甚至于“表演艺术总体上还是一代不如一代,传统的精神和技巧不断流失,优秀的表演艺术家越来越少”的现象。对于戏曲而言,“表演艺术的衰落是塌天大事”。

在戏曲创作中,注意把握戏曲表演的核心地位,我们就一定首先要看到当代戏曲创作中比较普遍存在的偏差,并努力加以克服。现在我们的新剧目创作中,常常比较重视剧本、导演方案、唱腔音乐、舞美设计的创作与质量,通常也会有人把关。但是将这一切搬上舞台之后,整个演出的光彩却必须依赖于表演艺术对戏剧的准确表达,及其创造力的体现,而这一部分却恰恰常被忽略,也无人对此把关负责。这也许正是戏曲在建国以来创作进入专业分工之后带来的一个逐渐形成、不为人察觉的误区。甚至连演员都会认为自己的唱、念都已经由编剧、作曲帮你完成了、甚至规定了,表演也由导演给你设定、安排了,戏曲创作就成了编剧、导演、作曲、舞美设计的事,而本该占据核心地位的戏曲表演艺术创造却被匆匆忙忙的“拉戏”所替代了,其实戏曲创作远远不应该是这么回事。在新剧目创作中,如果不在表演艺术的创造上狠下功

夫,不花时间抠戏,不去深入创造这一出戏、这一个人物的独特戏曲表演语汇,这台新戏是很难达到真正精彩的!所以,真正合乎规律的戏曲创作,不仅在剧本创作时就要考虑为表演提供很好的基础,而且在戏曲创作的全过程中,编剧、导演、作曲、舞美,特别是演员自身,都要特别关注和致力于表演艺术的创造,来追求剧目创作的高质量。

在这一方面,京剧《成败萧何》是值得我们学习的。该剧创作之好,不是孤立追求文学价值,和对题材把握、思想内涵的价值追求,特别可贵的就在于,从创作之初,就把继承与发展麒派表演艺术作为自己的重要任务与目标,也就是一开始就便把新剧目的创作紧紧勾连起舞台艺术的魅力、表演艺术本体价值的认定、对传统艺术的承续与再生这样一些重大命题。

《成败萧何》的整体表演都很出色,安平饰演的韩信、何澍饰演的刘邦、郭睿玥饰演的吕雉都给人留下了深刻印象,包括钟离昧、萧静云的表演也有较好的胜任,但无疑,陈少云是最为突出的。他在《成败萧何》的创作实践中,是把该剧作为周信芳大师代表作品《萧何月下追韩信》的续篇来确立标竿的,并取得了极大的成绩,最终为当代京剧流派艺术的继承发展提交了一个成功的范例,并以此证实了自己是一位真正杰出的流派传承人、也是成熟的艺术家:既能高水平地演出前辈经典剧目,也具有自己在舞台上的独特领悟与创造能力。这对当代戏曲流派的良性传承与必要发展,给出了极好的启示与答案,特别值得整个戏曲界高度重视。

陈少云在《成败萧何》中的戏份极重,他所扮演的萧何,调动了唱、念、做、舞全面的技术手段,充分继承和借鉴了麒派代表剧目中的各种优秀成果,比如唱腔设计中对麒派风格的极力追求,和演唱中麒派润腔特色的执着把握;在“挡驾”和“追韩”两场戏中对麒派表演中的那些极有特点的提袖、甩髯、蹉步、吹弹髯口、哆盔抖盔珠、飞跪等程式动作的充分使用;特别是对麒派表演艺术中节奏异常鲜明的特征,那种形象的鲜明,力度的夸张,气氛的火爆,所体现出的麒派艺术内在精神,更有贯穿全剧的清晰追求,这也就强烈地赋予了这一个新创剧目中的角色(萧何)表演以浓郁的麒派特色。但整个表演显然又不只是对麒派艺术的单纯守成,如果从对流派发展的角度来看,《成败萧何》的唱腔又远比前辈剧目更为丰富,在表演上,又在麒派艺术的鲜明、夸张之中又融入了一分新的细腻和深刻,体现了当代戏曲表演更加注重将程式融为性格化表现方式的追求,非常不容易。这里仅举一例,或可见其一斑。九场“追韩”中,可谓心力交瘁、生不如死。待终于见到韩信,要向这位挚友直言“杀韩”凶讯之时,有一句台词是这样的“韩信哪,奉了皇后懿旨,召韩信进长乐宫受死”。我们看到陈少云是这样处理的:当萧何终于看见了韩信之时,不禁大

惊,失声叫出“啊”字,在[五击头]锣鼓中回身放马鞭,大幅抓袖,颓然转身,直面韩信,却半晌说不出话来。一时的静场,似乎让空气都凝固了。“韩,韩,韩”,萧何睁目张口、双手颤抖、面部抽搐,轻声的呼唤而不能成句——因为他实在是百感交集、叫不出口。然后是拼足了力气大叫一声“韩信哪!”仓!重重的一锣!这是他把满腔的悲愤化作了生死之交的大声一呼。接着紧抓韩信双手,高声念出“奉”!却也仅只是一字,却又停顿下来,转过脸去,低声说道“奉,奉”——他实在无颜说出那不齿的使命。但转念,这是不能不说的,接着大声说出“奉了皇后懿旨,召!……”再次无比悲痛、难以卒言,低下声来,转以悲泣之音念道“召,召”,最后,终又不得不以共同来面对这悲剧的满腔激愤大声说出“召韩信进长乐宫——受(啊)死”!摔手转身,仓!又是一锣!仅仅一句台词,如此精细的处理,即把人物内心丰富的情感波澜及层次,表现得那么清晰、细腻、鲜明、强烈,由衷让人喝彩!所以,《成败萧何》的成功,决不只是立意深刻、丰满,更在于戏曲化程度高,舞台综合水平高,表演艺术成就大。简言之,“说什么”与“怎么说”都很精彩。

以上说了那么多,那么,我们在戏剧创作中如何才能达到“说什么”和“怎么说”上的高水准呢?我以

为关键要在三点上下功夫,也就是需要具有:深刻的思想,独特的体验,娴熟的技巧。

在一次江苏小戏小品剧本研讨会上,我对基层创作队伍的现状发表了这样的感慨:他们不缺生活但缺认识;不缺发现但缺深度;不缺热情但缺技巧;不缺实践但缺眼界。这种情况大大制约了我们的创作水平!所以我期望着我们的戏剧工作者在深入生活、体验人生、开拓视野、提高技巧等各个方面都要下大功夫,在提升自身水平的同时,也不断提升艺术创造的水准,为文化发展与繁荣作出不一一般的贡献,也为我们所钟爱的戏剧事业的继承发展作出努力。

以上是用极其简约的方式讨论戏剧创作相关的规律,极其粗放,不仅许多很具体的方面无法涉及,而且也只是一孔之见,在此仅大家作一个初步的交流,如果能够引发大家更加深入的思考,也许才是最主要的目的。

(责任编辑:陈娟娟)

① 《文艺报》2007年11月20日第1版。

② 《戏曲创作的立意、逻辑与结构》,《福建艺术》2013年第2期。

③ 张庚《中国戏曲的美学特点——在全国中青年戏曲作者读书会上的讲话》,《张庚文录》第五卷,湖南文艺出版社,2003年版,第2-3页。

Two Basic Problems in Contemporary Drama Creation

WANG Ren - yuan

(Jiangsu Provincial Department of Culture , Nanjing , Jiangsu 210029)

Abstract: Say what and how to say are two basic respects in drama creation. Say what refers to conception but not theme. The value of theme is certainly not equivalent to that of works. What's important is discover what in the theme and how to express and whether profound or not. Though it is significant to pay attention to say what ,however ,it is not a must to choose the theme at first. How to say actually is an important carrier to express the conception of a drama. While creating a drama ,we must pay special attention to story ,conflict ,and character ,so as to attract the audience.

Key Words: Contemporary Drama; Drama Creation; Creation Law; Say What; How to Say

(上接第3页)

Scientific View and Dialectical Statement: Notes of Incisive Exposition on Literature and Art in Li Ruihuan's New Works *View and Statement*

ZHONG Cheng - xiang^{1 2 3}

(1. Institute of Arts , Communication University of China , Beijing 100024;

2. Nanjing Institute of Arts , Nanjing , Jiangsu 210013; 3. All - China Federation of Literature and Art , Beijing 100026)

Abstract: In comrade Li Ruihuan's new works *View and Statement* , there are a lot of incisive expositions on literature and art which are scientific and dialectical and have inspiring and realistic significance. Grasping the overall situation and standing on the commanding height of new era , the author comprehensively , profoundly , and dialectically discusses the function and aim of literature and art. Meanwhile , with an altitudinal cultural consciousness and confidence , he penetratingly reveals the peculiar law of literary development. In author's opinion , only when we get a clear understanding of the particular function and consciously grasp the peculiar law of literature and art , could we conscientiously fulfill the social responsibilities as literary and art workers. *View and Statement* embodies an altitudinal cultural consciousness and confidence , and everywhere reflects Marxism with Chinese features.

Key Words: Li Ruihuan; *View and Statement*; Literature and Art; Function; Aim; Literary and Art Workers; Cultural Construction