

20 世纪中国戏剧艺术特征研究之述评

解玉峰

文艺理论研究 2004 年第 1 期

-

摘要：对中国戏剧艺术特征的认识和探讨，可以说是 20 世纪中国戏剧研究的一个重要方面。这其中，“歌舞”、“写意”、“程式”、“综合性”等概念和范畴的提出，从学术史的角度看，都有着不容忽视的理论意义。但这些概念和范畴同时也暴露了我们理论认识的局限和缺憾，何为中国戏剧艺术的根本特征至今犹是可引人深思的问题。

关键词：中国戏剧 艺术特征 歌舞说 写意说 程式说

20 世纪国人对我民族戏剧艺术特征的思考和探讨，可以说是持续了近一个世纪的重要话题。大致说来，表现为三个研究相对集中、热烈的阶段：一是 20 世纪二三十年代，西方戏剧观念的输入和刺激，引起国人对自己本民族戏剧（当时称“旧剧”）的注意和思考；二是五十年代因为“戏改”工作在国内的全面展开，何为中国戏剧的“民族特征”和“民族传统”又成为戏改工作者们必须面对和思考的问题；三是八十年代以来随着理论探讨空气的重新活跃，部分研究者继续五十年代以及二三十年代开始展开的话题。20 世纪有关中国戏剧民族特征的讨论林林总总，涉及的人事甚多，本文拟采取问题式进行陈述，即就“歌舞说”、“写意说”、“程式说”、“综合说”等影响较大的几种成说加以评述。

一、歌舞说

“歌舞说”可以说是 20 世纪影响最大、流传最广的一种关于民族戏剧特征的描述，始作俑者为王国维先生。王国维在 1909 年完成的《戏曲考原》中说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。古乐府中，如《焦仲卿妻》诗、《木兰辞》、《长恨歌》等，虽咏故事，而不被之歌舞，非戏曲也。【柘枝】、【菩萨蛮】之队，虽合歌舞，而不演故事，亦非戏曲也。……演故事者，始于唐之大面、拨头、《踏摇娘》等戏。”[1]。四年后，他在《宋元戏曲考》中述及“上古至五代之戏剧”时又重申说：“要之：唐五代戏剧，或以歌舞为主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其视南宋、金元之戏剧，尚非同日而语也。”[2]由此可见，表现

故事内容是否被以歌舞的形式，被王国维认为是中国民族戏剧（戏曲）带有本质性的特征。

而王国维的“歌舞说”问世未久，即得到另一位戏剧史研究大家齐如山先生的应和。如齐如山先生将“国剧”的原理归纳为“无声不歌，无动不舞”[3]。齐如山这一认识的形成大约在1914年前后，齐如山先生“理论联系实际”，他的“无声不歌，无动不舞”理念借为梅兰芳先生编排新戏的机会得到完满的实现，梅的《嫦娥奔月》、《洛神》、《天女散花》等“歌舞剧”正是在这样的理念下编成的。在这些戏中，齐如山还把古代的掉袖舞、羽舞、拂舞、杯盘舞等设法安置在戏中。齐如山既以“无声不歌，无动不舞”为中国民族戏剧的根本特征，所以他的许多论著皆从歌舞着眼，如1932年完成的《国剧身段谱》相当多的篇幅便是以当时戏剧场上的身段动作比附《乐记》、傅毅《舞赋》、唐无名氏《霓裳羽衣曲赋》等前人歌舞言论。

王国维的“以歌舞演故事”、齐如山的“无声不歌，无动不舞”，在后来产生了深刻的影响，这首先表现在“戏曲”、“歌剧”这两个新式名词的诞生。在王国维之前，中国旧籍中“戏曲”一词皆就戏中之曲而言，近于今人所谓“剧曲”，并非如今日所理解的是中国传统戏剧的代称。王国维《宋元戏曲史》中的“戏曲”一般是就中国传统戏剧而言，但有时也仍然在其原始意义上使用“戏曲”[4]。但王国维之后，“戏曲”作为中国传统戏剧的代称，逐渐得到国人的普遍认可。特别是到1950年11月27日至12月10日，全国戏曲工作会议在北京召开之后。田汉在会议闭幕式上做了题为《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》的报告。自此报告后，中央的文件和报刊的文章开始以“戏曲”取代其他称谓。国家政府机构有“戏曲改进局”、“中国戏曲研究院”、会议有“戏曲工作会议”、演出有“戏曲观摩大会”、学科有“戏剧戏曲学”。至此，王国维《戏曲考原》中对“戏曲”的新式界定（在他本人也许是随意的）获得了体制上的认同和保障，戏曲的本义反湮没不彰。

在民国时期以至解放后相当长的一段时间内，中国民族戏剧还曾经被称为“歌剧”，影响至今，中国戏剧常被英译为Opera。1929年，田汉在《南国社的事业及其政治态度》一文中说：“我们把戏剧分为歌剧（Opera）与话剧（Drama）。话剧是不能代替歌剧的，因为他们的性质与使命不同。我们只安排以新话剧代替旧话剧（文明戏之类），新歌剧代替旧歌剧。旧剧——旧歌剧——的

势力现在还很大。”[5]又如以梅兰芳、余叔岩、齐如山等人发起的北平国剧学会主编的《戏剧丛刊》上亦有人著文说：“昆剧止是一种歌剧，似不能代表戏剧的全体，何以就拿来做国剧？这个是很容易解决的。因为中国剧大概都可以说是歌剧，在旧剧里面，没有歌唱很少。我们既要审定国剧，当然离不了这个范围。所以用歌剧代表国剧，大约不至于人反对的。”[6]把民族戏剧称之为“歌剧”的做法在1950年代后，犹时见于报刊。如马可先生1954年在中央戏剧学院歌剧系《小二黑结婚》的创作总结中曾经说：“创造新歌剧与改革旧戏曲在建设与发展民族歌剧（戏曲）的事业中是分工合作的关系，是相辅相成的关系；二者的区别仅仅是在步骤、程序、所依据的基础与加工的程度，而没有什么本质上的差异。”[7]。中国大陆的情况如此，台湾省亦然。1964年，台湾教育部设立中国歌剧研究改良会，聘请齐如山为主任委员，中国歌剧研究改良会主要职能却是整理传统戏曲剧本及辅导戏曲演出。[8]但从总体来看，近五十年来，除了英译的Opera，“歌剧”基本上被“戏曲”收编了。其原因很简单——“歌剧”没有像“戏曲”那样获得体制性的保障。

王、齐的“歌舞说”是有历史功绩的，“歌舞说”可以说直观形象地把民族戏剧与舶来的话剧做出区分，但正是因为它是“直观形象”的，这种对民族戏剧艺术特征的认识也仍然是感性的、表面的，还不能作为真正带有本质性的认识。

二、写意

说

写意说与歌舞说一样，也是20世纪最有影响的一种说法和认识。写意说的观念在民初的张厚载的“假象会意”中可以说先具雏型，其明确的表达则是20年代的余上沅。

1917、1918年，陈独秀、胡适之、钱玄同、刘半农、傅斯年等新文学运动的发起者们为提倡新文学（包括新戏剧），以《新青年》为阵地，对旧戏（主要是京戏）发起猛烈攻击。面对陈、胡等人的攻伐，起而为旧戏辩护的有张厚载、宋春舫、齐如山、马二先生（即冯叔鸾）等人，其中犹以张厚载最为卖力，张在其著名的《我的中国旧戏观》一文中说：

中国旧戏第一样好处就是把一切事情和物件都用抽象的方法表现出来。抽象是对于具体而言的。中国旧戏向来是抽象的，不是具体的。六书有会意的一种，会意是“指而可识”的。中国旧戏描写一切事情和物件，也就是用“指而可识”

的方法。譬如一拿马鞭子，一跨腿，就是上马。这种地方人都说是中国旧戏的坏处，其实这也是中国旧戏的好处。用这种假象会意的方法，非常便利。……现在上海戏馆里往往用真刀真枪真车真马真山真水。要晓得真的东西，世界上多着呢。那里能都搬到戏台上去，而且也何必要搬到戏台上去呢。[9]

这是把中国戏剧不重写实的表现联系及中国汉字的“会意”，其目的是为中国戏剧寻求文化根源，数年后的余上沅也是沿这一思路以褒扬我们的民族戏剧的，与张厚载不同的是他将中国戏剧的艺术表现联系及中国绘画的“写意”。他在1926年写成的《旧戏评价》一文中，明确提出中国戏剧的“写意”特征：“近代的艺术，无论是在西洋或是在东方，内部已经渐渐破裂，两派互相冲突。就西洋和东方全体而论，又仿佛是一个重写实，一个重写意。”因为在他看来中国戏剧是一种“纯粹艺术”：

要研究一种艺术，对于其他的艺术也就不能漠视；要研究艺术之结晶的戏剧艺术，尤其如此。中国发达到最纯粹的艺术，当然是书法，其次是绘画。其他艺术，如诗词，如戏剧，都和书画具有同样的精神，都趋向于纯粹的艺术。……在中国舞台上，不但骑马如此，一切动作，无不受过艺术化，叫它超过平庸的日常生活，超过自然。到了妙处，这不能叫作动作，应该叫作舞蹈，叫作纯粹的艺术。[10]

二十年代学术界渐次升温的“国学热”以及轰轰烈烈的“整理国故”运动，表明部分知识分子重建民族文化的自信心，余上沅等人发起的“国剧运动”亦当在此背景加以体认。同作为新文化人，余将中国戏剧认定为一种“纯粹艺术”并极力褒扬，这与新青年派对旧戏的评价可谓相去万里。

如果说在余上沅那里，“写意说”基本是一种尝试性地提出和探索，至三十年代，中国戏剧的“写意说”特征开始逐渐成为国人的普遍性认识，这可能主要应归因于京剧名家程砚秋先生。1932年，程砚秋以南京戏曲研究院副院长的身份赴苏联、德国、法国等欧洲国家从事戏剧考察，经一年多的调查写成《赴欧考察戏曲音乐报告书》。在《报告书》中他借用一法国戏剧家之口指出，中国戏曲“是可珍贵的写意的演剧术。”[11]至此，梅、程所代表的中国戏剧，其“写意”特征借助外国专家之口得到了权威认定。

但中国戏剧“写意”特征的逻辑性、体系性的理论表述则一直要等到建国后。1962年，著名导演黄佐临先生在广州召开的“全国话剧、歌剧、儿童剧创作

座谈会”上发表《漫谈戏剧观》，首次提出三种戏剧观，即“写意的戏剧观”、“写实的戏剧观”和“写实写意混合的戏剧观”，而梅兰芳所代表的中国戏剧是一种“写意的戏剧观”。[12]1981年8月12日，在纪念梅兰芳逝世二十周年之际，黄佐临先生又在《人民日报》发表著名的《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》一文，再一次明确指出中国戏剧是“写意”的戏剧：

归纳起来说，两千五百年曾经出现无数的戏剧手段，但概括地看，可以说共有两种主要的戏剧观：造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观，或者说，写实的戏剧观和写意的戏剧观。除此之外，可能还有写实与写意混合的戏剧观。纯写实戏剧观只有九十四年历史，而产生这种戏剧观的自然主义戏剧观可以说已完成了它的历史任务。可我们的话剧剧作家好象还受这个戏剧观的残余所约束。[13]

应当指出的是，黄佐临是站在话剧的立场上说这番话的，其对象也主要是话剧工作者，其目的是希望话剧作家们向民族戏剧学习，打破“纯写实戏剧观”的束缚，这在当时无疑是很强的现实意义的。但黄佐临对民族戏剧的褒扬，戏曲界的人士无疑也是乐于接受的。自黄佐临《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》一文发表之后，一般讨论民族戏剧特征的文著几乎无不有“写意”。

三、程式说

20世纪前期，在有关中国戏剧艺术特征的探讨中，“程式说”也是较为重要的一说。在《新青年》围绕旧戏的论争中，针对刘半农、钱玄同等人对旧戏的粗暴攻伐，张厚载在《新文学及中国旧戏》一文中据理争辩说：

刘半农先生谓“一人独唱，二人对唱，二人对打，多人乱打，中国文戏武戏之编制，不外此十六字”云云，仆殊不敢赞同。只有一人独唱、二人对唱，则《二进宫》之三人对唱非中国戏耶？至于“多人乱打”，“乱”之一字，尤不敢附和。中国武戏之打把子，其套数至数十种之多，皆有一定的打法；优人自幼入科，日日演习，始能精熟；上台演打，多人过合，尤有一定法则，绝非乱来；但吾人在台下看上去，似乎乱打，其实彼等在台上，固从极整齐极规则的工夫练出来。又钱玄同先生谓“戏子打脸之离奇”，亦未可一概而论。戏子之打脸，皆有一定之脸谱，“昆曲”中分别尤精，且隐喻褒贬之义，此事亦未可以“离奇”二字一笔抹煞之。（重点号为作者所加）（“戏剧研究”网站案：原始文本未见重

点号，特此致歉）[14]

张厚载文中提及的舞台表演的定规、定则，与后来更为流行的“程式”一词其内涵其实是基本相当的，这说明张厚载这位旧戏的拥护者的确对旧戏有着深刻的理解。后来明确提出“程式”这一概念的则是国剧运动的发起人之一赵太侗，他在《国剧》一文中说：

旧剧中还有一个特点，是程式化 conventionalization。挥鞭如乘马，推敲似有门，叠椅为山，方布为车，四个兵可代一枝人马，一回旋算行数千里路等等都是。这些玩艺儿怎么办？有些人很发愁的这样问，以为是太不尽人情了。我说，应该绝对的保存。艺术的根本都是程式组织成的。……上马，开门，转身等等程式，已不仅是代表事物，实在都是旧剧动作的一部分，都属于“做工”。

[15]

值得说明的是，赵太侗所谓的“程式”是一个极为宽泛的概念，包括演出过程中的一切“经过长时间的生长，得到普遍公认”的外在的相对稳定的表现手段、通例和规则，并不限于演员舞台表演的一些相对稳定的格式，所以他才会说中国旧戏“不仅是程式化，简直可以说是象征化了”，而绘画、雕塑、书法等艺术的根本“都是程式组织的”。赵太侗“程式”一词内涵的不确定性，在后来人的表述中也仍然存在。如著名导演阿甲在五十年代撰写的一系列有关戏曲表演方面的文章中，“程式”是一个极为重要的概念，但他所谓的“程式”至少是在两种层面上使用的，首先是最宽泛意义上的“程式”，如1956年10月，他在文化部第二届戏曲演员讲习会的报告中说：

上下场，唱念做打和音乐伴奏，都有一定规格，大家叫它程式。上场时，在唱念的范围：有[点绛唇]上、引子上，念诗念对上、数板上、内白上等；关于身段动作上的：有起霸上、趟马上、走边上、站门上、二龙出水上、斜一字上等；音乐伴奏上的：有小锣猫儿头上、夺头上、大锣回头上、长锤上、纽丝上、乱锤上、阴锣上、冲头上、水底鱼上等；关于曲牌方面，也有[水龙吟]、[风入松]、[工尺上]等等的上法。在下场方面，唱念有唱下、念下、数板下等；曲牌和锣鼓上也有各种下场的形式。[16]

阿甲先生的“程式”的另一指义是演员舞台表演、特别是做工方面的形式技巧，1958年他又著文说：

所谓程式它是什么呢？它是戏曲表现形式的材料，是对自然生活的高度的技

术概括。它有很强的技术性，有完整的技术结构，可分可合，你如果不掌握它，就不能把戏演好。中国戏曲舞台那样无限自由的表现形式，是靠严格的程式将它规定好的。正是因为表演的程式准确、谨严，才能把舞台的空间自由、时间自由表现出来；虚拟的环境和情境，才能感觉的到。[17]

此处他所说的“程式”显然主要是指戏曲舞台上的一丝“虚拟”表演（开门、登山、涉水、跑马、行舟之类），与前所谓“上下场，唱念做打和音乐伴奏”等方面的“规格”是一狭、一宽之别的。

与阿甲先生不同，张庚先生所谓“程式”则主要偏重于舞台表演方面的形式技巧。他在著名的《试论戏曲的艺术规律》一文中对中国戏曲形式方面的特征进行归结时，所谈到的第一点便是“表演艺术的高度技术性和严格的程式性”：

作为一个戏曲演员必须经过身体和声音的较长期的锻炼，因为要用戏曲的形式来刻画人物，创造角色，绝不能仅凭着一个人有生活的经验和体验就可以上台，也不仅是具备了内心的体验技术就可以上台，而必须有经过严格训练的身体。对于戏曲演员要求姿态的高度准确、身体的高度柔软，肢体的高度灵活，而且富于节奏感。以上这些要求，一直达到身体的细微部分，如手指、眼睛的活动，都必须是经过训练的。在这些训练中包括舞蹈、武术、杂技、柔软的体操，而且每一门类中还有许多科目。此外还有唱的技术，念的技术，表演的艺术，所谓唱念做打。一个演员必须从小练起，直到他当了演员以后，还得不断锻炼。

[18]

自五十年代中期以来，“程式”这一概念开始在学术界真正产生广泛的影响，这主要应归因于张庚、阿甲、焦菊隐等戏剧界领导对“程式”的反复强调、阐释。[19]“程式说”在当时有着特殊的历史背景。五十年代初，作为“人民艺术家”的斯坦尼斯拉夫斯基，其戏剧理论在戏剧界开始被普遍推广、学习。在学习斯氏戏剧理论的过程中，“内容决定形式”、“从生活出发”，成为任何人都不能反对的“两条铁打的原则”。五十年代中后期，随着斯坦尼斯拉夫斯基体系在话剧舞台上牢固地位的确立，戏曲界在这一大人物前也犹豫起来，自觉或不自觉地把“写实”与“现实主义”等同起来：“他们（指一些从事戏改的干部）往往肢解割裂地向艺人们提出每一个舞蹈动作（如云手、卧鱼、鹞子翻身、踢腿、蹉步等）要求按照生活的真实找出它的娘家来，不然，就证明这些程式都是形式主义的东西。老艺人经不起三盘两问，只好低头认错，从此对后辈再也不敢教技

术了，怕误人子弟。演员在舞台上也不敢放开演戏了，一向装龙象龙装虎象虎的演员，现在在台上手足无措，茫然若失，因为怕犯形式主义的错误。”[20]从这个意义上说，程式说在坚持民族戏剧立场方面，有着不容低估的理论价值。

四、综合

说

论及中国戏剧的艺术特征，强调中国戏剧乃为“综合”艺术，始于20世纪三十年代。五四时的“旧戏”此时多称“国剧”（尤其是京戏）。因为有梅兰芳、程砚秋等有“先进思想”的著名演员，因为有齐如山、张次溪等“国剧”的理论代言人以及转变态度后的胡适之、周作人等大名人，在这些人的共同努力下，旧戏的社会评价与五四时期相比已经发生了彻底的转变，“戏子”们（特别是京沪等大都市的名演员）其社会地位也日见其高。这是中国戏剧为“综合艺术”产生的社会背景，这也就是说，“综合说”首先是一种对中国民族戏剧艺术价值的充分肯定，其次才可以说是一种艺术特征的探讨。

以笔者所见，较早明确提出中国戏剧乃“综合艺术”这种思想的为戏剧史家张次溪先生。1931年，张次溪在发表的《戏剧漫谈》一文中说：

吾国旧戏偏重艺术，略于情理，无可讳言。今以戏剧本体论，实为最完美之艺术。如表演含有音乐及舞蹈，剧本关于文学，舞台布景、服装则兼有绘画、建筑、雕塑。吾国旧戏对于音乐、舞蹈、文学、绘画、建筑、雕塑六艺术虽有精粗之别，实无一不含有之。[21]

张的民族自豪感在文字中昭然可见。20世纪初现代主义艺术在世界范围内的传播，现代主义戏剧对传统的易卜生戏剧的反动，恰好鼓舞了国内带有民族主义倾向的国剧研究者们。又如，同时的刘澹云先生亦有文云：

现代之艺术趋势已舍其旧日呆板气象，并打破专用物质直接敷陈之表现，转而注重于内涵的充裕与情感之输动。于是使鉴赏者由其外表之种种方法而追求其内涵之精义。则所谓现代之——新进的——艺术，是以极经济之手段，极单纯之一具，而达其美妙繁复隽永之目的。……（我国）戏剧乃综合的艺术，至少包括图画、音乐、舞蹈诸项，冶空间的、时间的、动的、静的艺术于一炉，并随时代而进化。试就各种剧本及剧史可证其演变程序之一斑。国剧源远流长，几经名达者之改造及时代环境之陶冶，始有今日在世界上巍然特异、别具形征的完美不可磨灭之成绩。[22]

由此可见，与五四时期相比，三十年代国人的民族自信心显然大增，而民族戏剧作为“国粹”正是增强这种民族自信心的重要依据之一。如果五十年代以来的“综合说”，在理论认识层面有高出于三十年代的地方，这主要是表现为在“综合”前明确地以“高度”二字为修饰，以此来区分同作为“综合艺术”的西洋戏剧。1956年，当时作为戏剧界领导的田汉曾经在第一届全国话剧观摩演出大会上所做报告中说：

中国有悠久的戏剧史，用语言和动作表现生活的戏剧可溯源于古代的滑稽剧，从唐代的参军戏算起也有一千二百多年的传统，只是后来长期和歌舞合流，成为高度综合性的戏曲。[23]

从五十年代至八十年代，中国戏剧是一种“高度综合性”艺术，这种认识作为戏曲研究界的一种共识，集中表现在八十年代初张庚先生为《中国大百科全书·戏曲卷》所撰写的导言《中国戏曲》中。张庚先生在导言中认为中国戏曲的艺术特征主要为“综合性”、“虚拟性”和“程式性”，而“综合性”是作为首要特征加以论述的：

它既包容时间艺术（例如音乐），又包含空间艺术（例如美术），而戏曲作为表演艺术，本身就是时间艺术与空间艺术的综合。它要在一定的空间来表现，要有造型，这就是空间艺术。但它在表现上又需要有一个发展过程，因而它又是时间艺术。这种综合性是世界各国戏剧文化所共有的，而中国戏曲的综合性却特别强。各种不同的艺术在戏曲中是与表演艺术紧密结合的。……戏曲的这种与表演艺术紧密结合的高度综合性的特点，是经过漫长的历史发展过程逐渐形成的。中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式。它拥有丰富的艺术表现手段。它不是某个天才艺术家一时一地的发明，而是中国各民族长期的共同的创造，是千百年来许多知名的和无名的艺术家一点一滴创造积累起来的。[24]

张庚先生很显然是力求站在民族文化的高度上，来评价、理解中国戏剧的“综合性”的，这与半个世纪前张次溪等人的思路可谓殊途而同归。

五、 诸说平议

在上述诸说中，写意说和程式说，可以说是20世纪有关民族戏剧艺术特征探讨中最值得称述的理论认识，它们既代表了我们的对于民族戏剧艺术特征认识的最

高水准，同时也反映了我们对民族戏剧艺术特征认识方面的一些偏向和问题。

写意说的历史功绩是巨大的，它首先是在最高的艺术表现原则这样的层面上，启醒我们思考东、西方戏剧的巨大差异。认识到这一点，我们也许便不会如钱玄同等人一样，以西方戏剧的标准，简单粗暴地批评中国戏剧“戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚”。假如说西方戏剧最根本艺术原则仍然是追求尽可能逼真地模拟现实——“摹仿说”，而中国戏剧显然不是以“模仿自然”、以至于给观众“造成生活幻觉”为最高原则。但据此，我们是否就可以说中国戏剧的艺术表现如同中国文人画一样，是写意派？中国文人画所谓的“写意”笔法主要就其传达画者情志而言，所谓“遗形取神”，重在神韵。而中国戏剧呢？我们的戏剧在舞台表现方面固然有“四个龙套千军万马，两个圆场万水千山”之类的所谓大“写意”，但似乎也不排斥极其“写实”的“工笔”。净、丑等脚色装扮可以不太讲究美观而很“写实”，表现生活琐事时的走、立、坐、卧与生活原型也较为接近。即使是生、旦等脚色的端茶递酒、读书摇扇、迎宾送客等也与生活原型距离不远。又如玉镯、金钗、台灯、茶盘、堂鼓、手帕、折扇、台案等极其“写实”的砌末，皆可随手搬用。所有这些可以说是“写实的”或“具象的”。这说明，将中国戏剧的艺术表现理解为是“写意的”或“抽离现实的”[25]，是不完全切合中国戏剧艺术表现的实际的，简单地把中国绘画理论中的“写意”、“工笔”等概念拿来比附中国戏剧是有问题的。[26]

“写意说”的问题尚不止于此。由于“写意”这一概念自其被引入中国戏剧艺术特征之日起，一直缺少严格的内涵、外延的界定，以至于在某些研究者那里，中国戏剧的“写意”特征——按照文人“写意画”的理念——被任意阐释和发挥为：“传神的戏剧”、“传达主体精神情感的戏剧”，如《牡丹亭》重在表现汤显祖的“以情反理”等等。这样的解释便从根本上背离了“写意说”原初的理论价值。“写意说”既然可以如此无所不包，无所不能，易卜生的《娜拉》似乎也可以因为其表现作家思想情感而归入“写意派”！

假如“写意说”暴露了我们形而上思维的不周延，“程式说”则暴露了我们形而下思维的逻辑惯势。如前文所述，“程式说”在开始流行的五十年代，有着很现实的理论意义。八十年代，有学者在总结五十年代学习斯氏戏剧理论的经验教训时，曾经说：“尽管一些年来，程式化受到了无理的攻击，使一些中国戏曲演员对自己的表演体系产生动摇，在舞台上犹犹豫豫，无所适从，可是我们中国

戏剧界（不仅是戏曲界）的老一辈理论家和实践家都在奋起捍卫自己民族的表演体系，阐述了很多有关程式化表演艺术的精辟见解，为中国戏曲程式化的表演体系奠定了理论基础。”[27]但抛开五十年代的特殊背景，我们今日究竟应当如何估价“程式说”的理论价值？程式是否果真如部分学者所言代表了中国戏剧的表演体系？

假如程式，如多数学者所认为的，是具有一定技术性、规范性的舞台表演格式，如论家们一般最乐于列举的起霸、云手、吊毛等程式。那末我们可以注意到以下诸多事实和现象：昆剧《惊梦》中杜丽娘花园赏玩时有各种程式，但她伏案昏睡时（几乎完全）无程式；同样是昆剧，《琴挑》、《夜奔》等生旦戏可谓程式繁多，而《教歌》、《游殿》等净丑戏几乎很少有程式；昆剧、京剧等传统较厚的剧种程式使用相对较多，越剧、花鼓戏等年轻的剧种程式使用则相对较少；乾隆以后的中国戏剧程式性表演渐多，而乾隆之前则较少，从流传至今的剧本看，我们还看不到宋元时期的南戏、杂剧有显著的程式性表演的迹象……这就是说，同一剧目的不同表演片段，同一剧种的不同剧目，不同的剧种，不同的历史发展阶段的中国戏剧，程式的使用是千差万别的，可有可无，可多可少的。何以如此？因为程式从根本上说仅仅是表现特定人物的性格、思想、情感的手段而已！就人物性格、思想、情感的表现而言，表现手段可以有很多，程式的使用并非一定是必要的！这也就是说，程式在中国戏剧的艺术表现中并不具有普遍适用性，所以程式化并非中国戏剧艺术的根本特征，以程式化看待中国戏剧的表演体系是有问题的。

与“程式说”相似，“歌舞说”显然也是一种形而下的思考和结论。中国戏剧固然有很多戏，如《游园惊梦》、《贵妃醉酒》等，载歌载舞，但也有相当多的戏，如《三岔口》、《测字》等做工戏、白口戏，几乎很少或者可以完全不必有歌、有舞。我们恐怕不能因为这些戏没有歌、舞，便视为“话剧”。因为说到底，唱（歌）、做（舞）、念、打，同程式一样，仅仅是表现人物思想情感的手段（虽然它们常常是最重要的表现手段），是“形而下”的因素，我们并不能把本属“形而下”的具体性的、材料性的东西认定为中国戏剧的本质性的特征。若按照这种思维逻辑，作为表现手段的武打、把戏也完全有理由成为中国戏剧的根本特征；话剧主要是以对话作为其表现思想情感、推进情节进展的表现手段的，我们因此便可以把“对话性”视为话剧艺术的根本特征？

“程式说”、“歌舞说”之外，影响甚大的“综合说”，又何尝不是形而下的思维？应当说，“综合说”的倡议者皆是出于良好的愿望和动机——褒扬我们的民族戏剧，认为中国戏剧是唱、念、做、打等多重技艺的“高度综合”或“融合”，或者认为中国戏剧是文学、绘画、音乐、雕塑等多种艺术的“完美统一”，但仅仅在形而下的层面上来思考问题，我们又怎能明白地说明中国戏剧有别于西方戏剧的根本特征？又怎能明白地说明中国戏剧艺术的“博大精深”表现在何处？多年来，我们太习惯于这种形而下的思维了！在 20 世纪有关中国戏剧艺术特征的各种探讨中，“综合说”可能也是最大而无当、也最不着痛痒的理论认识。

自 1990 年代以来，一方面我们可以听到“弘扬民族文化”、“振兴戏曲艺术”的呼吁此起彼伏，但另一方面，探讨中国戏剧艺术特征的文著却日益罕见。是因为有关我们民族戏剧艺术特征的探讨，从根本上说是命题虚假的或不可捉摸的？还是因为我们已经对这一问题做出了令人满意的答复？

[1]王国维《王国维戏曲论文集》第 163 页，中国戏剧出版社，1984 年版。

[2]同注[1]，第 14 页。

[3]齐如山《齐如山回忆录》，中国戏剧出版社，1998 年版，第 6 页。玉峰按，齐如山先生的研究对象虽然主要是近代的京戏，但其所谓“国剧”实际上包括京戏之外各种形态的民族戏剧，这与今日某些“京戏迷”把“京剧”等同于“国剧”有很大距离。

[4]同注[1]，第 29 页。

[5]原载《南国周刊》第 1 期，1929 年 7 月 28 日，转引自《田汉全集》“第十五卷”第 41 页，花山文艺出版社，2002 年版。

[6]月旦生《昆剧杂谈》，《戏剧月刊》三卷四期，1931 年。

[7]马可《新歌剧与旧传统》，《戏剧论丛》1957 年第三期。

[8]同注[3]，第 7、8 页。

[9]张厚载《我的中国旧戏观》，《新青年》第五卷第四号，1918 年。

[10]余上沅《旧戏评价》，《国剧运动》第 193、194、197 页等，新月书店，1927 年版。

[11]程砚秋《赴欧考察戏曲音乐报告书》，《程砚秋文集》第 208 页，中国

戏剧出版社，1959年版。

[12]黄佐临《漫谈戏剧观》，《人民日报》1962年4月25日。

[13]黄佐临《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》，《人民日报》1981年8月12日。

[14]张厚载《新文学及中国旧戏》，《新青年》五卷一号，1918年。

[15]赵太侔《国剧》，《国剧运动》第14、15页，新月书店，1927年。

[16]阿甲《生活的真实和戏曲表演艺术的真实——谈舞台程式中关于分场、时间空间的特殊处理等问题》，原载《戏曲研究》1957年第一期，此文收于阿甲《戏曲表演论集》，上海文艺出版社，1962年版。

[17]阿甲《再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实》，原载《戏曲研究》1958年第四期，收入阿甲《戏曲表演论集》，上海文艺出版社，1962年版。

[18]张庚《试论戏曲的艺术规律》，《戏曲研究》1957年第2期。

[19]1963年9月，焦菊隐曾应邀对辽宁省与沈阳市的戏曲工作者作了题为《中国戏曲艺术特征的探索》的报告，报告以相当多的篇幅论及“程式”。此文收入《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社，1979年版。

[20]同注[17]。

[21]张次溪《戏剧漫谈》，《戏剧月刊》三卷四期，1931年。

[22]刘澹云《国剧之印象作用》，《戏剧丛刊》第三期，1932年。

[23]田汉《会演中的民族戏剧》，原载《民族画报》1956年第3期，转引自《田汉全集》第十六卷，第26页，花山文艺出版社，2002年版。

[24]《中国大百科全书·戏曲卷》导言“中国戏曲”。

[25]“抽离现实的”语见钱穆《中国京剧中之文学意味》一文，云：“我说中国戏乃是假戏，其特别精神可用四字作说明，即是抽离现实。王国维在《人间词话》中说，文学不应有隔，但从中国戏剧来说正是相反。中国戏剧之长处，正在其与真实人生之有隔。西方戏剧求逼真，说白动作，完全要逼近真实，要使戏剧与真实人生不隔。但中国戏剧则只是游戏三昧，中国人所谓做戏，便是不真实，主要在求与真实能隔一层。因此要抽离，不逼真。即如绘画，西方也要求逼真，要写实，因为连阴影也画上。中国画则是抽离现实，得其大意，重在神韵，在意境，始是上乘作品。中国人作画也称‘戏笔’，便是这意义。”钱穆《中国文学论丛》，三联书店，2002年版，第173页。

[26]中国戏剧的“写实”、“工笔”并不是没有人注意到，但人们往往不是反思“写意说”本身存在的问题，而是沿着“写意说”思路继续下行，强为“写意说”解说，所以会得出结论说中国戏剧在舞台演出形式上是“写实风格”与“写意风格”相结合。如谢明、薛冰《试论戏曲演剧方法》，《戏剧艺术》1980年第2期。

[27]张赣生《中国戏曲艺术原理》，《美学》1981年第3期。

文艺理论研究 2004年第1期

厦门大学图书馆