

# 中国戏曲:行走于诗化与写意之间

朱恒夫

《解放日报》2010年1月17日第七版

-

(此文是演讲录, 登载在《解放日报》2010年1月17日第七版  
上)

戏曲作为最具有中国文化特色的艺术样式是必须要知道的, 否则就不是一个合格的中国人。不管你对中国戏曲的了解是多还是少, 对中国戏曲的感情是深还是浅, 都不会否认它很美, 但美在什么地方? 不同的眼光与视角, 会得出不同的结论。我认为有三个方面, 一是高度的综合性, 二是突出的写意性, 三是鲜明的地方性。

诗化的戏剧

戏曲无论是在语言、表演, 还是在题意的表述上, 都洋溢着诗的精神。最能体现戏曲诗性精神的是, 剧作者借助于戏剧的载体, 言志抒情, 融入了作者自己对理想社会与理想人生的看法。

先谈高度的综合性。人类社会中的艺术种类可谓五花八门, 多种多样, 我们可以把它们归纳为两大类: 一种是时间的艺术, 另一种是空间的艺术。所谓时间的艺术, 就是依赖于时间而存在的艺术, 如音乐、歌唱、朗诵等等; 所谓空间的艺术, 就是依赖

于空间而存在的艺术，如雕塑、建筑、绘画、服饰等等。而戏剧，则是将时间艺术与空间艺术结合起来的一种艺术，戏剧中有歌，有舞，有朗诵，有服饰，有绘画，因此，戏剧是一门综合性的艺术。不论是欧洲早期的戏剧，还是欧美的当代戏剧，只要是戏剧，就一定是一门综合性的艺术。戏曲是戏剧中的一种，自然也不例外。

然而，中国戏曲与欧美的戏剧相比，其综合的程度不同。

欧美的戏剧，虽然也是综合性艺术，但每一种戏剧形式都偏重于一种表现手段。比如诗剧偏重于诗的语言；歌剧则以歌唱为主；舞剧的侧重点是舞蹈，其编剧重心不是在文学上，而是在舞蹈动作的编排上；而话剧，主要是用人物之间的对话来反映社会生活与各色人生。

中国的戏曲则和上述的各种戏剧不一样，它将时间的艺术与空间的艺术高度融合在一起，并形成一个有机的整体。

戏曲首先是诗化了的戏剧，无论是在语言、表演，还是在题意的表述上，都洋溢着诗的精神。最能体现戏曲诗性精神的是，剧作者借助于戏剧的载体，言志抒情，融入了作者自己对理想社会与理想人生的看法。比如《琵琶记》的作者高明在其剧作中，通过赵五娘、蔡伯喈等人的形象表现了他关于社会与人生的理想构图。

即，做人子媳的，应该对父母公婆尽孝，即使牺牲自己也在所不惜；做人臣的，应该对国家、君王尽忠，如若忠孝发生矛盾，则以忠代孝；而人在社会中，应该济危扶困，乐施好善，尊重他人，和睦相处，而不能尔虞我诈，坑蒙拐骗，见利忘义。在实际生活中，像赵五娘那样的克己孝亲、贤惠勤劳，像蔡伯喈那样弃家尽忠、不忘父母发妻，像张大公那样急公好义、慷慨解囊的人还是不多见的，可以说，都是经过剧作者诗化了的人物。他们的所作所为，会将观众带进一个诗的境界。

戏曲同时是歌唱的艺术。元杂剧时，因能歌者较少，故一剧只有一人歌唱，旦角唱者为旦本，末角唱者为末本。到了南戏与明清传奇时，每一个角色都可以唱。一本戏做下来，演员需要唱二百多支曲子。戏曲演出时，可谓锣鼓喧天，丝竹缭绕，歌声飞扬。许多人对戏曲的兴趣主要在歌唱上，他们不是看戏，而是“听”戏，欣赏黄钟大吕的奏乐，谛听演员或如莺啭或如雷鸣的声音。就一个剧种而言，如若声腔不悦耳动听，不能赢得大多数观众的喜爱，是绝不能够生存下去的，更无流向外埠之可能。越剧若没有柔软婉转的唱腔，它不可能从绍兴的“的笃戏”走过百年历程，成长为全国知名的剧种。京剧的歌唱若不能使大江南北的人产生美感，

则绝不可能成为“国剧”。可以说，没有曲，就没有戏曲的存在。

歌唱，是戏曲的最主要的元素。

舞蹈在戏曲中称为“做”，戏曲演员可谓“无动不舞”。

因此，演员从一上场，就进入了舞蹈的状态。各种舞蹈化的形体动作总称之为“身段”。许多身段是固定的、程式化了的，如“云手”、“抖袖”、“起霸”、“走边”等等。戏曲演员在舞台上的举手投足、一颦一笑，都不是自然状态的，而是舞蹈的、艺术的。如手的姿势，绝不会随意摆放，而是结合剧情作舞蹈状。京剧仅旦角的指法与眼神协调的，就有 50 余种。

“武打”与“杂技”是西方戏剧表演中没有的元素，但都是戏曲中的重要表演手段。戏曲舞台上的武打与杂技绝不等同于单纯的武打与杂技的表演，它们已经融入到了剧情之中，是戏曲表演有机的不可分割的一个部分，它们为展开剧情、塑造人物的形象、阐述剧意服务。著名京剧武生表演艺术家盖叫天先生从小练就了过硬的把子功、毯子功，在刀枪剑棒、挪腾扑跃方面不亚于一个专业的武术艺人，早年他演武生拿的都是真刀实枪，能从四五把椅子架叠起来的高处滚跌下来而毫发不损。然而他在舞台上所做的不是武术表演，而是戏曲表演。他不是以武打的精彩场面来邀得观众的喝

彩，而是始终注意特定的情境与人物的身份、性格，是把武打、特技运用到“戏”的表演之中。

除了上述的“唱、念、做、打”之外，戏曲还融入了服饰、雕塑、建筑等艺术。自然，戏曲是不可能没有文学的，其传奇性的故事、鲜活的人物形象与表现人物个性的语言，构建了戏曲的文学基础。戏曲也不可能没有念白，它的念白在表演中占有重要的位置，念白有韵白与本白之分，韵白由于用中州韵为读音、咬字、归韵的标准，形成一种抑扬顿挫、高低有致的语调，富有音乐性，而本白就是用剧种发生地的方言来说的，基本上等同于平常的说话。

### 写意的舞台

戏曲的舞台，时空转换只依凭演员的动作、唱白来展示，其本质已不是用来再现故事，而是用来表现故事。

再说突出的写意性。但凡艺术，都是写意的，即如强调写实的西方艺术，也不可能一如照相般的摹写所表现对象完全真实的状态。西方的戏剧同样是这样，即使是以追求逼真效果的话剧，也是“高于生活”，比起生活更典型、更集中。既然西方的艺术也是写意的，那么为什么要特别强调中国的艺术具有写意性的特征呢？

其根本原因，是西方的艺术主动积极地追求形似，它的写意效果不是艺术家主观的意愿。而中国的艺术是创作者有意识地追求神似，只求表现事物的本质精神，而不在意它是否和原状态吻合。即如绘画，西方绘画主张自然写照，色彩、形状完全摹拟其所表现的对象，要求一山一水、一草一木在直观上都要与自然景物相一致。而中国的绘画则不然，强调的是人的内心对客体的审视与体验，描写出对象的神韵与画者对客体本质的把握。因此，中国画中的荷是墨色的，游动的鱼是没有水的，尺幅之内能包容数千公里的山河，等等。

中国艺术的写意性特征缘起于儒家的文化。儒家文化实际上是一种关于国家治理的文化，它总是从宏观上审视社会，审视群体，审视人与自然的关系，而不去对具体的事物、具体的人作微观的考察与分析，这种文化养成了人们凌空俯视的习惯，并用主体的意识去诠释客体、左右客体。在艺术上的表现则是对事物大处着眼，整体把握，并把反映的对象变成“我”心中的对象。

具体地说，戏曲的写意性特征表现在如下四个方面。

一是舞台时空的不确定性。传统戏曲的舞台不同于话剧等戏剧的舞台，它不靠舞台美术或灯光等制造真实场景的幻觉，台上几

乎空无一物。时间与空间只依凭着演员的动作、唱白来展示。这样的时空表现方式完全不同于话剧，后者要求戏剧的每一个单元必须在固定的空间与时间内表现，它用近于真实的布景将演员定位在具体的时空之中。它要求演员必须自觉地认识到自己是在“四堵墙”之内，真实地演绎一段从未发生过的故事，而此时演员不再是演员自我，而是所扮演的那个人物。它也要求观众在剧场营造的真实场景中，产生与演员同时经历着一个故事的幻觉，并产生强烈的共鸣。

而戏曲则不然，这种时空的表现方式明白地告知观众，舞台上的一切都是不真实的，是在演戏，是演员“做”给人们看的。从舞台的构造到人物第一次出现在舞台上，也说明戏曲并不想逼真地再现生活，而只是有意地“表现”生活。传统的戏曲舞台是三面凸出式的，观众可以从三面看到演员的进进出出，即使是最后一面墙，也并不是按照再现生活的要求来设计的，而是为了便于演员的上场和下场，开了两道门，称之为“出将”与“入相”。这样的构造无法营造出真实情境的幻觉，演员的一举一动，甚至画妆卸妆、上场前的准备都在睽睽的众目之下。而实际上，戏曲原本就没有打算让观众透过钥匙孔来观看一段故事的想法，相反，它始终要求演

员心中想着观众，要不时地和观众进行直接的交流。戏曲的舞台，本质上不是用来再现故事的，而是用来表现故事的，是实实在在的“演戏”的一个场所。

戏曲舞台时空的不确定性与戏曲受说唱艺术的影响有很大的关系。在戏曲的形成时期，因没有专业的编剧，艺人往往将说唱的故事稍作改编，就搬演到舞台上。时空的表现一如说唱时那样自由，瞬息之间，跨越数年；一个圆场，已行千里。至于人物上场时的身份与品行交待，更是说唱人介绍与评论人物方式的遗存。

二是剧情服务于作者的表情达意。戏曲的剧作家大多数是读书人，他们读书的目的是参与政治生活，辅佐君王，以此建功立业，并光宗耀祖、封妻荫子。他们大都有着远大的抱负、广博的知识，和对社会、人生深邃的洞察力。即使是在文人地位极其低下的元代，他们也不甘心于一辈子只写写剧本，至于科举制度实行正常的明清两代，文人剧作家更不会把剧本的创作当作是自己终生的事业，他们写作剧本，只不过是借此酒杯浇自己心中的块垒而已，把戏剧当作表达自己的人生观、社会观、政治观、宗教观的工具。因此，他们从不在意所编写的故事是否符合生活的真实或艺术的真实，只要能够表达自己的思想、抒发自己的感情就达到目的了。考



量文人剧作家的作品，大都是“写意”的，而不是写实的。《西厢记》等描写白衣秀才与富家小姐婚恋的作品，为了表现作者的“让有情的都成了眷属”的婚姻理想，大都会构思出秀才参加科考中了状元的情节。因为不管秀才的社会地位多么卑下，一旦中了状元，鲤鱼化成了飞龙，一切的问题都会迎刃而解。

更有许多剧作无法从现实生活中找到表述自己思想的情节依据，只得借助于鬼魂等非现实的元素。《牡丹亭》让杜丽娘因情而死，死后又因情而生；《长生殿》让自缢于马嵬坡的杨贵妃位列仙班，然后魂飞下界，与唐明皇再会人间。这些都是为了说明这样的观点：至真至纯的爱情，感天地，泣鬼神，是任何力量也阻挡不了的，哪怕男女分处于阴阳两界，也能够团圆结合。还有一些清官公案戏，为了塑造出公正无私、富有才华的清官形象，并彰显“善有善报，恶有恶报”的天理法则，也借助于梦幻、鬼魂等表现手法，拨乱反正，雪冤惩凶。

三是角色行当、表演、音乐的程式化与程式的虚拟性。程式化，是中国戏曲美学的一项重要原则，是戏曲不同于其他戏剧表现方法的主要的艺术手段。所谓程式，就是适用于多个剧目演出的一种相对固定的范式。比如戏曲里的生旦净末丑等角色，就是根据

人物的年龄、性别、性格、身份、职业等对戏剧中的各色人物进行粗疏的划分，然后再赋予每一类角色相似的性格特征，并以系统规范性的动作来表现那些性格的艺术符号。

戏曲的表演也基本上都是程式化的，开门关门，上楼下楼，行军打仗，穿衣吃饭，喜怒哀乐，以及待人接物，都不是生活的原态，而是按照美的原则从生活中提炼概括出来的，有着鲜明的节奏和严整的韵律。表演程式是戏曲表演技术组织的基本单位。它绝不是僵化的仅被演员套用的动作范式。优秀的演员在运用这些程式时，总是能从生活出发，根据人物性格和戏剧情境的要求，创造性地把若干个程式按照一定的生活逻辑和舞台逻辑组合起来，以正确地表达戏剧人物的思想感情，塑造出富有个性化的舞台形象，求得程式的规范性与人物形象个性化的统一的效果。戏曲的表演程式既是累积的，又是不断扬弃的，每一代戏曲演员总会把前人的创造成果同自己的生活体验融合在一起，运用并改造旧程式，发展并创造新程式，不断地融入新的元素，使表演程式的体系随着时代、生活的变化而呈动态的发展，不会成为凝固的模式。

戏曲的动作是程式化的，使其动作具有韵律感而形态优美的音乐自然也会随之程式化。人物唱腔的音乐不论是曲牌体还是板

腔体，也都是程式的。且不说一曲多用，就是一支曲子用在何处，如何运用，都有其范式。从表面上看，程式性与艺术的创造性是相抵触的，艺术最反对雷同，而程式性会造成人物形象的类型化，但戏曲的程式性不同，它一方面已经成了相对独立的审美符号，创造了具有风格鲜明、民族特点突出的美的戏剧形态，没有了它，也就没有了中国戏曲，会失去让无数人倾倒着迷的艺术魅力。另一方面它并不是僵化的范式，始终处于变化的状态，是新老交融、继承与创新的载体，既能够用行当所规定的符号来表现，同时又能根据具体的内容演绎剧情与塑造人物形象。

四是角色脸谱化。实际生活中的每一个人都有不同的脸型，即便是孪生兄弟姐妹也有差别。但戏曲在给舞台人物化妆时，同一角色的人物往往是“千人一面”。不论是什么剧目，只要是生或旦角，都是基本一样的眉眼鼻嘴，其差别只在于演员的原有长相。当然，净丑脸谱化更加突出一些。

方言的念唱

我们即使不知道演的是什么剧目，然而，只要一听它的声腔音乐，就能准确地判断出它是什么剧种。声腔音乐在今天已经成了剧种之间的重要的分水岭。

最后说说鲜明的地方性。戏曲形成于北宋汴京勾栏瓦舍之中。纯戏剧形式的杂剧，演述的是市民喜闻乐见的故事，体现的是诙谐滑稽的风格，唱的是大家会唱的词乐与北方的俗曲。因此，戏曲从一开始就烙上了深深的市井文化印记，且具有浓烈的地方色彩。戏曲的地域文化特性主要表现在以下三个方面。

一是采用当地发生的故事，反映当地的生活内容。由于戏剧故事就地取材，其内容贴近当地的生活，所以，观众对本地的剧种有亲切感。采用当地故事入戏，在戏曲有着悠久的传统。民国年间，淮剧《丁黄氏》所写的就是一件发生在盐阜地区离奇的与男女婚外情相联系的人命案故事，当时生活中的丁黄氏还活着。沪剧在这方面做得更为突出，《离婚怨》、《黄慧如与陆根荣》、《阮玲玉自杀》等莫不是发生在上海的新闻性事件。《黄慧如与陆根荣》在上海滩的演出如火如荼之时，黄家和陆根荣的官司还没有结束。《阮玲玉自杀》就演出于阮玲玉自杀的第二天。

二是戏曲剧目受剧种所在地的观众审美心理的支配。中国地域辽阔，地理环境差异很大，经济条件好坏不等，人口的来源不尽相同，受战争、政治、宗教等社会性因素的影响程度也有深有浅，因此，虽然同属于中华民族，之间的文化却有很大的差异。我国大

约有着五个文化圈，为农业政治文化圈、经济自给文化圈、移民社会文化圈、安定富裕文化圈、海派商业文化圈等。在农业政治文化圈内生活的人们，关心政治，以史为鉴，喜闻乐见历史故事与涉及国家政治的题材，如处于农业政治文化圈内的山西梆子（今称晋剧），有传统剧目五百部左右，大部分都与历史、政治有关。而在安定富裕文化圈如江南、皖南生活的民众，则对爱情、婚姻、家庭的故事感兴趣，所以越剧、黄梅戏的经典剧目有《梁山伯与祝英台》、《白蛇传》、《红楼梦》、《打猪草》、《天仙配》、《女驸马》等等。当然这样的划分也不是绝对的，主要是从总体上看某类题材所占的数量与经典剧目内容的取向。

三是地方性的音乐成了剧种的显形标志。在近一百多年间，随着京剧对地方戏影响力的增强，后者对前者可谓亦步亦趋，从剧目、服饰、程式、舞美到乐队的构成，完全地仿照京剧，这样便渐渐地消解了自己的个性与特色，但尽管如此，仍有一种要素没有被京剧同化，这就是方言的念唱与地方色彩极为鲜明的音乐。尤其是音乐，我们即使不知道是什么剧种，也不知道演的是什么剧目，然而，只要一听它的声腔音乐，就能准确地判断出它是谁。可以说，声腔音乐在今天已经成了剧种之间的重要的分水岭。

剧种的音乐来自于地方的民歌小调，而我国十里不同风、百里不同俗，每个区域都有自己的民歌小调，其色彩、调值、声高、旋律都各不相同，因此，被运用到不同的剧种中，就形成了各剧种音乐多姿多彩的状况。那么，各地的民歌小调为什么在色彩、调值等方面有那么大的差别呢？这主要缘于两个原因，一是经济条件的好坏，二是地理环境的差异。经济条件决定了曲调的色彩，我们以苏北苏南的民歌为例。苏南，土地肥沃，物产丰饶，多数时候又风调雨顺，所以这里的人们少有衣食的担忧，他们所唱的歌曲节奏明快，抒情委婉，如“四季采茶调”。而苏北尤其是海滨地区，旧时土地贫瘠，没有建立排灌的水利系统，又常遭海啸之苦，所以，只能唱“大悲调”之类如泣如诉的曲子。

上述三大艺术特征——高度的综合性、突出的写意性、鲜明的地方性，是戏曲的根基所在。戏曲之所以成为戏曲，在戏剧的大家庭中，有着独立的地位与审美价值，就是因为有着这样的特征。从宋代至今，戏曲虽然与时俱进，不断变革，但这本质特征从没有被淡化过，相反，愈来愈突出。因为这三大特征，吻合了中国人的艺术审美心理。