

戏剧“写意”析疑（二）

戏剧

“写意”析疑（二）

张美芳厦大

中文系 1999 级研究生

其次，文化相对主义为国剧运动的“写意戏剧”在理论上提供了理论起点。20 世纪初，随着西方对非西方国家、民族及文化的知识、经验的增多，文化相对主义开始渐渐流行，他们认为绝对的文化普遍模式是没有的，任何文化都有其存在的独特的本体价值。而此时中国留学生张彭春、洪深、赵太侗、余上沅、熊佛西、闻一多、吴宓、陈铨、宋春舫等人正留美专攻戏剧或考察戏剧，很容易接受这种文化相对主义思想，“我们承认艺术是具有民族性的，并且同时具有世界性；同人类一样，具有个性，同时也具有通性。”[1] “艺术之所以为艺术，戏剧之所以为戏剧，甚至于人类之所以为人类，都不外乎他们同时具有两种性格：通性和个性。……一幅中国画，一幅日本画，一幅法国画，其间相差几何！如果我们从来不愿意各国的绘画一律，各家的作品一致；那末，又为什么希图中国的戏剧定要和西洋的相同呢？中国人对于戏剧，根本上就要由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏。这样的戏剧，我们名之曰‘国剧’。”[2]

再次，“写意戏剧”的提出实际上包含了一种含蓄的欲望，即通过“他者”的眼光来看自己的文化，以话剧——“他者”作为普遍性所在来看戏曲的特殊性。在外来文化的强烈影响下，被强国打败的弱国的知识分子会产生自我危机意识，且为反抗危机又萌发了迫切寻求自我认同的心理。余上沅等人留学之时，西方各艺术门类正全面偏离写实传统趋向表现，呈现出和东方传统艺术趋近的态势。早在 1923 年刘海粟就曾介绍过：“后期印象派乃近今欧西画坛震动一时之新画派也。……与三百年前中国之石涛，真可谓风马牛不相及也。然

而石涛之画与根本思想，与后期印象派如出一辙。现今欧人之所谓新艺术、新思想者，吾国三百年前早有其人潜发之矣。”“望我同道，勿徒惊于欧艺之新思想，弃我素有之艺术思想而茫然也。须知现代欧人之所谓新艺术、新思潮，在吾国淹没已久矣。一方面固当研究欧艺之新变迁；一方面益当努力发掘吾国艺苑固有之宝藏。”[3]戏剧也同此理，自然主义已经成为戏剧发展的桎梏：

“写实主义的剧作家常常自夸他能够使我们了解现实，可是，他能够表现出那庞杂繁复的种种现实及其全部的发展过程吗？既然不能把所有的事实都呈现在我们面前，他只好表现其中的微不足道的一小点，让我们只看到一个非常局部的情况，它尽管也可能引起人们的同情，但却无法超越一个客厅和一段促狭的时间。”[4]历史提出了改革写实舞台的要求。莱因哈特、戈登·克雷、叶芝……大批卓有成就的西方戏剧艺术家们想尽绝招从古希腊传统和东方戏剧中寻找拯救西方现代戏剧的妙方，戈登·克雷在他的《论剧场艺术》中提到

“……印度、中国、波斯、和日本至今仍在向我们提供演剧艺术的榜样，通过我们已经掌握的线索同中国、波斯和日本所提供的实例加以比较，并向他们学习，一定会把欧洲的那些戏剧规则弄清楚的。”[5]他们开始乐此不疲地进行非写实戏剧的实验：表现主义、象征主义、印象主义、超现实主义之类的现代派一度盛行。极度自卑后能够得到强国的某方面肯定，那种欣喜自不待言，站在传统废墟上的东方人循着西方的目光产生了民族自豪感，开始提倡保存和挖掘自己的传统。“写意”一词在构词上又正和西方艺术的核心范畴“写实”对称，恰可以选来组成一对泾渭分明的二元对立范畴。但是这种对殖民文化反抗的企图反倒主动把自己纳入到西方国家的殖民文化话语中。因为如果没有话剧作为普遍性的承载者，中国戏曲就无从落根。他们没有意识到：当一种文化迫切需要说明自己时，本身就证明了它的危机和不自信。

最后，对五四激进观点的反拨和国内新剧建设屡屡败北的反思是国剧运动提倡“写意戏剧”的现实契机之一。五四新文化运动对戏曲的评价多有偏颇，毕竟参与挞伐的只是一帮戏剧门外汉，其主张代表了戏剧的现代化理想，只是口号大于行动，空有理论主张却很难拿出实质性的实践来。在摧毁旧戏、建设新剧的凯歌声中，1921年春，民众话剧社的汪仲贤等人公演了萧伯纳的话剧《华伦夫人的职业》，然而这次演出作为“写实派的西洋剧本第一次和中国社会接触”，却不幸遭到了失败。对于要求全面引进原汁原味西洋话剧的人无异

于当头泼了一盆冷水。对此，话剧界从各个角度进行思索和教训总结：有认为剧本翻译粗糙、不够中国化的；有认为缺乏严肃的导演制度和排练制度；有认为演出受商业资本的束缚……凡此种种。无论结论如何，至少它促进戏剧界对建设新剧的策略进行调整，因为之前的戏剧运动也是盲人骑瞎马式的摸索，力图向各方面奋斗，从旧剧和文明戏的泥淖里拔出来。余上沅、赵太侗、闻一多等人把新剧失败的原因归咎为话剧引进的功利化和国内对旧剧的否定与放弃。五四运动的启蒙者们倡导话剧取代戏曲，是让中国文化放弃自身的特殊性，国剧运动反其道而行之，捍卫这种特殊性价值，他们要创立旧剧一样“写意”的纯粹戏剧艺术。为了使自己建设国剧的主张具有说服力，他们必须有理有据地分析中国戏曲的艺术特征和优势之处。“写意”戏剧的说法也就应运而生了。

要注意的是，看似与五四逆流的“国剧运动”恰是五四走到极端化之后的一个调整和发展，也是一个民族在遭到外来强势文化侵袭时自然产生的免疫功能。先别说五四新文化运动打破传统、全盘西化的目标根本不可能实现；便是真的完全把西方文化移植到中华土壤上来，失去自身传统内核、完全西化的中国还能叫中国吗？失去自身立足的文化传统的个体又何以确认自己的身份呢？一方面，新潮知识分子在大量接受西方强势文化时产生了强烈的挫败感和自卑感；另一方面，他们又有一种深层次的恐惧，害怕民族文化被外来文化的潮流替代和淹没。甚至“五四”的一部分主将也在运动落潮后纷纷采取温和守成的态度：曾把鲁迅拉入《新青年》阵营并促成《狂人日记》问世的钱玄同沉醉于文字学、音韵学的研究中；顾颉刚遁入史学研究领域；胡适更是一反以前对中国戏曲的猛烈抨击，支持余上沅在《晨报》副刊上开辟《剧刊》周刊，连后来新月书店出版的《国剧运动》论文集的封面也是由胡适亲笔题字的。这种出人意外的反拨是必然的，因为“寻找本质的需要是在遭遇到西方之后才产生出来的，这种过程可以从非西方知识分子的思想转折中看出来。德国的民族主义者大都是从最早的启蒙主义者转变过来的，他们开始都是英法的崇拜者，继而都变成了英法文明的激烈反对者。中国的爱国主义者也非常近似，就他们的教育和生活方式而言，他们都是西化的知识分子，大多数人年轻时都以不同的方式献身于他们的祖国和他们本身生活与事业的西化，在他们早年生活的一定点上，他们经历了一个情绪危机，一个精神的转折点，一个类似于宗教‘改宗’的经验，在那以后，他们都全然投身于爱国主义的使命。”[6]可以理解为什

么郁达夫《沉沦》中的主人公在绝望时会呼出：“祖国，你何时才能强大起来啊！”也可以理解为什么余上沅、赵太侗、闻一多结伴回国，在船驶近长江口时，闻一多会举臂高呼：“可爱呀！咱们的中国！”激动之余，甚至不惜脱下西装，弃之大海。在这种迫切需要寻找民族认同、国家认同以及文化认同的时候，“国剧运动”以及“写意戏剧”的提出隐含了期待中国在世界能有独立地位及价值的文化想象。

相比之下，“五四”运动和“国剧运动”都将西洋戏剧的标准作为取舍中国戏曲的尺度，只不过前者是从写实传统和文化普遍主义的角度出发主张以西洋新剧代中国旧戏，后者则从西方新近出现的现代派的反写实浪潮和文化相对主义的立场出发对旧戏在批判的基础上进行肯定。

二、“写意戏剧”的含义

“国剧运动”理论构架的核心概念自然是“国剧”，关于这个概念前人多有论述。但是对于“写意戏剧”这一关键的概念，关注不多。“写意”一词在国内剧评界那里已经是信手拈来，可见这个词在目前我国话剧理论建设中的重要性和基础性。而第一个把这个词搬到戏剧理论中的正是余上沅、赵太侗这些“国剧运动”的倡导者。

从性质上讲，国剧运动实际上还是一次沿袭“五四”的戏剧启蒙运动，对于西方戏剧理论的介绍仍是主体，因为那可以从西方照搬，而要自己新创一套国剧理论就没那么容易了。综观新月社出版的《国剧运动》，除《剧刊始业》、《剧刊终期》及余上沅的《序》，其余二十一篇文章中：梁实秋的《戏剧艺术辨正》、熊佛西的《论剧》、余上沅的《论戏剧批评》、《戏剧的困难》、邓以蛰的《戏剧与雕刻》及《戏剧与道德的进化》六篇是介绍西方戏剧观念的；张嘉铸的《病入膏肓的萧伯纳》、《货真价实的高斯倭绥》、《顶天立地的贝莱勋爵》和叶崇智的《辛额》四篇是介绍西方戏剧家的；赵太侗的《布景》、《光影》和余上沅的《表演》三篇是介绍西方舞台艺术和技术的；俞宗杰的《旧剧之图画的鉴赏》、顾颉刚的《九十年前的北京戏剧》、恒诗峰的《明清以来戏剧的变迁说略》、杨振声的《中国语言与中国戏剧》四篇是介绍分析中国戏曲的；剩下只有赵太侗的《国剧》、余上沅的《旧戏评价》、闻一多的《戏剧的歧途》和西滢的《新剧与观众》四篇涉及所谓的“国剧运动”、“写意戏剧”以及当时的剧坛状况批评。

但是我们仍然认为，“写意戏剧”是余上沅等人戏剧思想的一个支点。一来，他们提倡的国剧是建基于“写意戏剧”之上的：“我们的出发点是中国旧戏，不是希腊悲剧”；[7] “只要写意派的戏剧在内容上，能够用诗歌从想像方面达到我们理性的深邃处，而这个作品在外形上又是纯粹的艺术，我们应该承认这个戏剧是最高的戏剧，有最高的价值。”[8]二来，“写意”是国剧运动同人进行中西艺术（包括中西戏剧）比较的基点：“西方的艺术偏重写实，直描人生；所以容易随时变化，却难得有超脱的格调。它的极弊，至于只有现实，没了艺术。东方的艺术，注重形意，义法甚严，容易泥守前规，因袭不变；然而艺术的成分，却较为显豁。不过模拟既久，结果脱却了生活，只余了艺术的死壳。”[9]

1924年5月6日，北京《晨报副刊》上发表了余上沅的《论表演艺术》。这时他已经把表演分为“写实”、“派别”、“内工”“写意”四种类型，并分析“前三类的表演以舞台为范围，演员自己忘却了是在演戏，他们自己已经变成剧本中的人了。第四类是不要忘记了自己是演员，是在舞台上对着观众表演戏剧的演员。他们的主要精神，是要把他们对于剧本的解释，从台上传达到台下去，使剧场成为一个整体。”[10]但这时的“写意”和旧戏并无明确对应关系。到国剧运动时，这种模糊的直觉才逐渐明朗化：“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，又仿佛一个是重写实，一个是重写意。这两派各有特长，各有流弊；如何使之沟通，如何使之完美，全靠将来艺术家的创造，艺术批评家的督责。”[11]从前面对于《国剧运动》一书的内容陈列可见，国剧运动的理论建设有三个层面：一是介绍研究西洋戏剧艺术；二是重新认识和分析传统戏曲；三是国剧运动的构想。其中有关于“写意戏剧”的论述主要集中于余上沅《旧戏评价》、赵太侗的《国剧》两篇文章中。那么，我们就先通过这两篇文章看看他们的“写意戏剧”。

在他们的思想里，“写意”（有时也用“象征”一词）首先是对旧剧表演形式本质的概括，“演员有两种技巧：一种是扮什么人便像什么人，决不像他自己，一种是扮去扮来，总脱不了他自己。这两种技巧虽然不同，而所得的结果却是一样。这个结果是剧场里的病征，它的名子便叫作写实。第一种演员，不承认舞台上什么都是假的，更不承认他是他自己；第二种演员一成不变，譬

如小生带了胡子依然是演小生，小生就是他自己。他们不但不承认什么都是假，而且不承认台下有观众在看他们。和他们相对的还另有一种演员，他老实承认他不过是一个演员，台下有许多人在看他，他的目的只是要用他的艺术去感动这些人。这种演员就叫做非写实派或是写意派。” [12]

那么作为对一种现实戏剧类型——中国戏曲的描绘和分析，这种“写意戏剧”在他们眼里有那些特征呢？

一、最根本的特征是它的纯粹艺术性。因为在他们看来，任何艺术，价值的高低都应以它的抽象成分多寡为标准。即使写实派艺术，如果没有纯粹抽象图案也绝不能成为艺术。戏剧虽然是一种和生活逼近的再现艺术，也不脱此理。中国戏剧正是非写实的，讲究“有声必唱，无动不舞”，正合他们为纯粹艺术订的标准。“在中国的舞台上，不但骑马如此（注：指挥鞭代马），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，这不能叫做动作，应该叫做舞蹈，叫做纯粹的艺术。” [13]

二、综合性。“歌所以节舞，舞又所以节音；乐，歌，舞，三者打成一片，不能分开。这个联合的艺术，在视觉方面，它能用舞去感动肉体的人；在听觉方面，它能用乐去感动情感的人；在想像方面，它能用歌去感动智识的人；而三者又能同时感动人的内外全体。这样一个完整的艺术，当然可以成立，不必需求其他艺术的帮助。如果你勉强要用布景等等去帮助他，一不小心，马上便足以破坏它的好处。” [14]言下之意，时装新戏、改良旧戏中对西方镜框式舞台以及道具、灯光、布景的借鉴反而会破坏旧剧的这种艺术整体性。戏曲在形式上已然达到完整的纯粹艺术的高度。

三、首次将中国戏曲中“挥鞭如乘马，推敲似有门”的表演方法概括为“程式化”，并肯定地认为这是一门艺术的必要成分；还是以“挥鞭代马”为例，“我们要看的不是骑马，要看骑马到处都可以，何必在戏台上。赛马时的选手，山东的响马，关外的马贼，骑起马来，未尝不可以令人惊心动魄，服其神技；可都不是艺术。……骑着真的马和不骑马而得骑马的精神，哪一样更近于纯粹的艺术，哪一样更有价值，这是不难决定的。” [15]

四、证明旧戏不用布景是程式化的需要，是写意戏剧的组成部分。赵太侗从反面证明了旧剧布景的必然性和必要性：“就旧剧的程式化来讲，它是不需要布景的。不要说新式旧剧中不三不四的布景，和上海魔术式的布景要不得，

就是极有讲究的写实布景也不能相容。好像没有一种布景可以不伤它的简洁，妨碍它的动作，复杂它的空气，分了观众的注意。假使能够顾虑到这些条件，而且能有积极的好处；能同旧剧的象征精神打成一气……这样布景，自然可贵。” [16]余上沅则正面欣赏戏曲布景的艺术性：“假使我们的歌，舞，乐，都不是写实，都自身站得住，不用布景，当然也就不成问题。”“旧戏真的背景，不过是舞台建筑物的一部分，它有种种理由叫你不注意它。它好比是一张灰色的纸，演员好比是纸上的人物画。” [17]

[1] 赵太侗《国剧》，《国剧运动》余上沅编，上海书店 1992 年版，第 7 页。

[2] 余上沅《序》，《国剧运动》。

[3] 《刘海粟艺术随笔》，沈虎编选，上海文艺出版社 2001 年版，第 97、98 页。

[4] John Gassner, *The Theatre in Our Time*, New York: Crown, 1966, pp. 17.

[5] 《论剧场艺术》，戈登·克雷著，文化艺术出版社，1986 年版，第 205 页。

[6] 《文化与文学：世纪之交的凝望》，李扬、白培德著，国际文化出版公司 1993 年版，第 198 页。

[7] 余上沅《中国戏剧的途径》，《余上沅研究专集》，上海交通大学出版社 1992 年版，第 56 页。

[8] 余上沅《旧戏评价》，《国剧运动》，第 201 页。

[9] 赵太侗《国剧》，《国剧运动》第 10 页。

[10] 《戏剧论集》，余上沅著，第 192—193 页，见《民国丛书·第三编·60》上海书店。

[11] 《旧戏评价》，《国剧运动》第 193 页。

- [12] 《旧戏评价》，《国剧运动》第 194-195 页。
- [13] 《旧戏评价》，《国剧运动》第 196 页。
- [14] 《旧戏评价》，《国剧运动》第 197-198 页。
- [15] 《旧戏评价》，《国剧运动》第 196 页。
- [16] 赵太侗《国剧》，《国剧运动》第 17-18 页。
- [17] 《旧戏评价》，《国剧运动》第 199、198 页。