

编者按：《新文艺理论体系论》是王锺陵先生费时十五年撰写的篇幅达四百五十万字的巨著《二十世纪中西文论史》的结语，除引论与尾声外，计分六编。本刊征得王锺陵先生同意，特予连载。此期所载为：第四编《文学体裁与戏剧类型》之第五章。

新文艺理论体系论(十)

王 锺 陵

(苏州大学 东吴国学院,江苏 苏州 215006)

摘 要：以京剧为代表的中国传统戏曲，从戏剧的本体性在于沟通上，生发出具有民族特色的三个特征：像与不像的统一，亦即写意与逼肖的统一；戏与艺的合一；演员与观众既相融又适度间离的关系。这三点正是说到沟通的途径、内涵及方式这样三个方面。中国戏曲种类的划分，是由声腔和语言亦即唱与念这两个方面的区别而形成的。中国戏曲是属于摹仿与间离兼融类型的戏剧。所谓程式，是按照美的规则加以变形了的，从各种原始的生活形态中提炼出来的一种统一的表演规格，它有明显的舞蹈性与节奏性。认知内容与歌舞化的结合，就产生了行当。行当是对人物类型的划分，是塑造各种不同人物时一系列动作的规格化。认知与娱乐的兼融，使得中国戏曲具有一种强烈的剧场性。由于一出戏往往要长期上演，剧场性就要靠一种新鲜感来维持了。于是，有经验的演员在表演中，讲究三分生。演员的化进化出，是中国戏曲取得剧场性的一个重要手段，从性质上说，是中国戏曲兼具代言体与叙述体两种成分在表演上的体现。所谓“样板戏”是一个复杂的事物。在地方戏中存在一个地方化与消除狭隘的地方性的矛盾运动。提高地方戏的品位，至少可以有三条道路。

关键词：中国戏曲的三项特征及类型；程式与行当；剧场性；样板戏；地方戏

作者简介：王锺陵(1943—)，男，江苏南京人，苏州大学东吴国学院教授、博士生导师，主要从事原始意识、神话思维、中国文学史与方法论以及中西文论的研究。

中图分类号：I0 文献标识码：A 文章编号：1001-4403(2015)05-0001-07 收稿日期：2015-06-05

第四编 文学体裁与戏剧类型

第五章 戏曲论

一、中国戏曲的三个特征

以京剧为代表的中国传统戏曲，从戏剧的本体性在于沟通上，生发出具有民族特色的三个特

征：像与不像的统一，亦即写意与逼肖的统一；戏与艺的合一；演员与观众既相融又适度间离的关系。这三点正是说到沟通的途径、内涵及方式这样三个方面。

二、中国戏曲的共性及种类划分的依据

京剧唱念做打俱全。所谓唱念做打俱全，简略地说，即是歌舞化。京剧对于生活逼真的虚拟

表现,是通过歌舞化而实现的。在京剧的表演中,一切动作、神情、唱念均融于一体,并且与音乐的节奏完全合拍。虽然歌舞化的程度有区别,但虚拟性与歌舞化的结合,却是中国传统戏曲的共性。

中国戏曲种类的划分,是由声腔和语言亦即唱与念这两个方面的区别而形成的。曲调的高低抑扬,与地方语言有着极大的关系,地方戏曲演唱的特点,是以特有的地方语言声调为基础的。

三、写意与逼肖的兼融

中国戏曲的最本质的特征,我的意见是,应概括为像与不像的统一,亦即是写意与逼肖的兼融。

古今众多论者均以“神似”概括中国艺术的特征,但对于“神似”这一概念或不作解释,或以遗形得神、离形得似之类的说法释之,不仅令人不得其然:离了或遗了形,如何得其神或似?还会使人得到错误的理解:以为如欲得其神与似,就须离开以至遗去形。我以为:所谓“神似”,即形未到而意到。当然,夸张地表现某种特征,也可以达致“神似”的效果。形未到者,就戏曲来说,环境场景是通过演员的表演虚拟地体现的;意到者,虽然是虚拟的体现,但观众对于这一环境与人物的关系,以及人物在其中所表现的行动、心情,却是清楚而印象深刻的。写意与逼肖的兼融,乃是以人为中心的人与环境的浑融一体。环境不具有单纯的客体性,不仅脱离了人的表演就无所谓环境场景的存在,而且环境场景的被体现正是人的某种行动、心情的表达。可以看出,正是必须从对中国戏曲写意与逼肖的兼融这一最本质的特征上,我们方才可以对中国艺术精神有真正的认识。

四、写意

“写意”一词应该这样来解释,它是对寄寓了自己情感的形象的抒写,形象可以是不似之似,也可以在似与不似之间,当然也还可以是大略相似。中国传统的工笔画也具有一定的写意因素,它体现在画面的布局安排与形象的组合上。就中国戏曲而言,其中的象征及虚拟的因素,对于演员是写意,对于观众则是会意。也就是说,观众欣赏戏曲兼有直接感受与会意这样两种方法。这样来界定“写意”这个概念,才具有较大的包容性与覆盖面。还应强调的是,不能仅从“写意”角度

来概括中国戏曲的特征,中国戏曲乃是一种摹仿与间离兼融类型的戏剧。

五、中国戏曲是属于摹仿与间离兼融类型的戏剧

梅兰芳的姨父、琴师徐兰沅告诉过梅兰芳一副对子:“看我非我,我看我,我也非我;装谁像谁,谁装谁,谁就像谁。”^{[1][104]}这副对子是对中国戏曲特征的一个简炼的概括。第一个“我”指剧中的角色,第二个“我”指演员本人;由于进入了角色,所以这个“我”就不是演员本人的“我”了,故有“看我非我”之感。这里有着斯坦尼斯拉夫斯基所要求的移情。然而,这个被扮演出来的“我”,又非历史中的或现实生活中的又或者是剧本中那个作为文学形象的“我”,此即“我也非我”。“装谁像谁”是说逼肖角色;而“谁装谁,谁就像谁”,则是说在角色的扮演中,又体现出演员本人对于角色的理解,表现出演员自身的素质。不同的演员扮演同一个角色,在都很像的同时仍会有不同的特色。这一副对子表达了中国艺人对于表演艺术的理解。它讲究与角色的等同,也承认不等同。“装谁像谁”是摹仿,而“我也非我”便是间离。梅兰芳又曾转述过:“老先生们常常对我讲:假戏真唱,要设身处地地琢磨每一个剧中人的身份、性格。”^[2]“设身处地”是摹仿,“真唱”是要求表演的真实性,“假戏”则是明白戏与演之间的不等同。“假戏真唱”四字,最为简洁透辟地说出了中国戏曲是一种模仿与间离兼融类型的戏剧。

六、程式与行当

虚拟性与歌舞化的结合,便形成一定的表演程式,亦即一定的表演规范。戏曲的表演程式,是独立于任何具体的角色之外的,它是表现技巧的类型化。程式本身,不等于具体的人物与性格,表演程式仅仅是塑造艺术形象的手段。表演程式如何运用,要由具体的角色来决定。角色的身份、性格、感情、处境不同,表演中的轻重缓急、抑扬顿挫也不同。对于不同角色的不同的思想感情,必须选择不同的程式和技术加以表现。相同的曲调与身段,运用在不同的戏里,因为表现内容的不同,也应有不同的表演方法。

认知内容与歌舞化的结合,就产生了行当。行当是对人物类型的划分,是塑造各种不同人物时一系列动作的规格化。它的产生,既是为了便

于演员认识某一类人物的特征,也是为了便于演员掌握表现某一类人物的技能。

既然行当的产生,是为了演员认识某一类人物的特征并掌握表现这一类人物的技能,那末,行当的划分或曰形成,便与演员的独创性有着密切的关系。

类型的划分虽然能够在实际演出中被打破,程式也能够化开来,但行当、程式毕竟有其或多或少的制约作用,毕竟不是完全的随物赋形,这就使以京剧为代表的中国传统戏曲在表现现实的能力上受到了限制。

七、戏艺结合

戏艺结合,是中国戏曲的又一特点。对这一特点,梅兰芳的学生童芷苓,在教她的学生时所爱用的一段格言,概括得最好:“不像不成戏,真像不成艺,悟及情和理,是戏又是艺”。^{[3]1333}“不像不成戏”,说明中国戏曲是追求逼真的;“真像不成艺”,指中国戏曲运用的是虚拟、假借、象征一类的会意手法,演员正是在这一类手法的运用中,得以表现其高超的艺术水平;因为追求逼真,所以要“悟及情和理”,也就是说,虽然中国戏曲运用种种会意的手法,却要顾到人情事理,合乎生活的逻辑,正是在这一点上,建立了中国戏曲的现实主义基础;“是戏又是艺”,说的是生活逻辑的表达与艺术的表现之融为一体,中国戏曲所表现的不是生活的原态,它舞台化,亦即艺术化了,然而,夸张、放大、变形的表演,却又以合乎人情事理为其旨归。

所谓程式,是按照美的规则加以变形了的,从各种原始的生活形态中提炼出来的一种统一的表演规格,它有明显的舞蹈性与节奏性,因此,程式化无非是歌舞动作的规范化,梅兰芳在说到京剧特征时,经常用“歌舞化”一词,歌舞化便是艺和技。因此,王元化将程式化列为京剧的一项特征,乃是一种片面的概括;还不如完整地说成是艺与戏的合一,才更加整体性地揭示了京剧的特点。

中国传统戏曲中的一些绝技,是与剧情结合着的。也就是说,是戏中有技,而技在戏中的。戏与技的结合,正是以表现一定的认知为内容的虚拟动作歌舞化之结果。只有艺与戏密切结合,戏曲的程式,才具有内在的独特的生命;剧情也能因观赏性的加强而获得更为艺术化的表达。

八、强烈的剧场性

认知与娱乐的兼融,使得中国戏曲具有一种强烈的剧场性。演员的表演与观众之间有着直接的交流关系,其中尤以丑角和观众的关系最为密切,丑角往往用犀利、尖刻、幽默的语言,批判、讽刺、赞扬剧中的人物,引起观众的共鸣。

与斯坦尼斯拉夫斯基所提倡的“当众的孤独”不同,也与布莱希特所要求的我对着舞台上哭着的人笑,对着舞台上笑着的人哭不同,在中国传统戏曲的表演中,演员与观众的关系,是既以相融关系为主,而又适当有所间离的。在剧场中,观众的喝彩声、嘘声,与演员的唱念做打是融为一体的,演员的演出必须适合这种情况。然而,演员在适应剧场情况调节演出的时候,在争取使自己受到观众的欢迎的同时,又不能向台底下要彩;而要以好看、好听、有味道、有美、有火候、有劲道,自然而然地吸引观众。

九、表演上的三分生

本来,程式动作是要练熟、练死的。这样一抬手、一举足才能合乎规矩,才能美。对于一出戏,经过一段时间的琢磨,也会形成一个比较恰当的演法。然而,熟能生流,熟又能生油,给人以卖弄的感觉。此外,由于一出戏往往要长期上演,剧场性就要靠一种新鲜感来维持了。于是,有经验的演员在表演中,讲究三分生。

有句俗话,叫“唱戏的是疯子,看戏的是傻子”。然而,荀慧生说:“你要是真疯,他不傻;你要不疯,他更机灵;只有你在半疯半傻之间,他才会如醉如痴。这个半疯半傻的境地,只有你保持着一个三分生的心气,永远不断地往深里琢磨探讨,他才会永远不断地被你所吸引,而且帮着你演戏。”“真疯”,是对于角色的完全投入;

中国戏曲特征的相关论述可参见王锺陵:《戏剧本体论及以京剧为代表的中国戏曲之特征》,载《文学评论》2002年第6期。

参见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷(《演员自我修养》第一部),林陵,史敏徒,译,郑雪来,校,中国电影出版社1959年第1版,第133、134、137、141页。《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷第5章《舞台注意》阐述了这个概念。在斯坦尼斯拉夫的理论中,“当众的孤独”这一概念是与“注意圈”的概念相联系的。引者按。

参见荀慧生:《三分生》,丘扬,整理,《文汇报》1962年7月11日第3版。引文中“机灵”后原为逗号,“而且”后有破折号,均误,据改。引者按。

“不疯”，是未能进入角色。“半疯”，是既进入了角色，又对于角色有所间离，所谓三分生，即是在演出中有着一定的间离状态。这样的表演才会新鲜，才能迷醉观众。所谓从被吸引到帮着你演戏，是说的观众与演员之间的互动关系，这就是一种剧场效应的取得。

十、中国戏曲兼具代言体与叙述体两种成分

演员的化进化出，是中国戏曲密切同观众的关系，取得剧场性的一个重要手段。演员的化进化出，从性质上说，是中国戏曲兼具代言体与叙述体两种成分在表演上的体现。中国戏曲在其综合各种说唱、曲艺、歌舞成分的过程中，将其中大量的叙事体成分改为当下正在进行的代言体，对于中国戏剧的正式形成，是具有决定意义的变化。然而，戏曲仍然保留着不少叙事性的独唱、独白、自报家门、上场引子、下场诗等，这不能简单地看作是演变过程中的一种残留，因为正是它与代言体成分的共同作用方才形成了中国戏曲“假戏真做”的这一根本特征。而演员在表演中能够化进化出，便是源于“假戏真做”。此外，这类成分的存在，还有一个重要的作用，即是加强观众与表演的关系：它能让观众较快进入剧情，并使其在看戏的过程中更容易明白剧情的进展。在一定的意义上，我们可以说，易卜生式的话剧的指向性是科学的，而中国戏曲的指向则是人际的。

十一、剧本

与话剧相比，戏曲由于具有强得多的表演性，因此其剧本的内容要简约一些。戏曲要求在能够充分表现人物内在情感的地方，以唱段和舞蹈来丰富它，因此，它对于背景、事件、情节的表现不能过为繁复。如果说话剧剧本难以在文学性上来与小说相比，那末戏曲剧本也难以在文学性上来与话剧剧本相比。或者更正确地应该这样说，不能仅仅以文学性来比较小说与话剧剧本的优劣，也不能仅仅以文学性来比较话剧剧本与戏曲剧本的优劣。虽然有着这样的区别，但如果仅从戏曲本身而言，自新文化运动以来，就呈现为一个加强文学性的进程。自二十世纪五十年代以来，导演制度的建立，又强化着演出的整体性；与此相伴的便是角儿分量的下降。

十二、京剧的雅化

中国京剧自谭鑫培于1917年去世后，进入第三个发展时期，在三十年代达到了它的最鼎盛时期。这一时期的京剧发展，一方面是沿着其原有的轨道向前的，即是以上一个时期已经形成的名角挑班制、戏份制的方式继续其运作；另一方面又是因应了新的文化环境而作出了改进的，这方面的表现主要有两点：一是新文化人士对于京剧的思想陈旧、剧词卑陋、伴奏乐器简单作出过激烈的批判，催化了京剧界民主思想的觉醒，和对于剧词雅驯的重视，以及在增加伴奏乐器上的努力；二是话剧的舞台艺术经验对于改进京剧起到了明显的借鉴作用。

这是一个生旦净丑全面发展的京剧艺术的鼎盛期。众多名角的产生，标志着艺术个性的丰富性。由于中国戏曲所具有的戏与艺相融合的特点，它更要求对于行当、程式技巧的继承。某一艺术个性的成熟，就表明它对于京剧表演艺术作出了新的贡献，因而也就比之艺术个性不明显的演员提供了更多的可供继承的东西。名角的涌现，必然伴随着流派分化与绵延的现象。因此，这一时期也是京剧史上艺术流派空前纷呈的时期。众多艺术个性的存在，又提供了后人转益多师，作多种组合、嫁接的可能。

在京剧的整个发展过程中，其雅俗的变动状态值得注意。虽然乱弹诸腔因其接近生活、接近人民，表达了一种新的审美情趣，而具有强大的生命力，但它还缺少磨砺，远不丰富。徽班艺人除了对各种声腔加以吸收外，还移植过其它剧种的许多剧本。其中就曾改编过冗长繁赘的传奇剧本，使之精练集中，变文雅为通俗，使之更适合市民的要求。此种变雅为俗，是自觉的，它并非是雅向俗之倾堕，而是上升中的俗对于雅的容纳与改造。直到新文化运动时期，钱玄同还以文章极恶劣不通、舞台设备幼稚来指责京调戏。二三十年代中，一些名角由一些文士来编写剧本，在武三场（鼓板、大锣、小锣）中加入铙钹，在文三场（胡琴、月琴、南弦子）中加入二胡，此外，在乐队中加笙、加云锣，在[反二簧]腔调中加南堂鼓、碰钟等，这一些从某种意义上，都可以说是对于新文化运动中对于京剧批评的直接回应。至于在剧目中出现的配合时事的，批评社会的剧目，如周信芳的《英雄血泪图》，程艳秋的《青霜

剑》《荒山泪》《春闺梦》，梅兰芳的《抗金兵》《生死恨》，高庆奎的《史可法》，郝寿臣的《荆轲传》等，自然更应该看成是京剧在经受了新文化运动的激烈批评后的一种自新的努力。然而，从雅俗运动上看，这一些又都可以看作是京剧雅化的表现。所谓雅化，乃是指将高级化、丰富化、文雅化综合为一体的一种发展。

另一种雅化，便是吸取新兴的话剧的长处来改造京剧。欧阳予倩在《戏剧改革之理论与实际》中就提出，京剧与话剧的表演方式虽然不同，但“精神应当一样”，万不可忽略“时代的精神，和超时代的理想”。京剧应有适合“时代的中心思想，有诗的文词，有剧的行为，有鲜明的性格，有表现的技巧，须求整个的完成，不取片断的齐整”，应克服“废场子很多”，“不善于用暗场”，“不懂行为进展的道理”，“不懂得分析式的技巧”，“没有分幕的段落”这些缺点。话剧对于京剧改革的影响最为突出的表现在两个方面：剧本之增强动作性与舞台美术的求实。“梅兰芳在30年代初编演的《梁红玉》；李寿民、尚小云根据同名传奇本改编的《比目鱼》；松茂如、王瑶卿、程艳秋就同名昆曲本改编的《梅玉配》；杨小楼等人据《清忠谱》传奇本改编的《五人义》等剧本，有一个共同特点，就是在大量删去旧本的叙述性的描写的同时，根据剧情和人物的需要，着意对剧中人物的行为、动作进行设计和充实，加强了舞台表演性。”“说唱文学痕迹减少，视觉形象的加强，使京剧剧本既精练又形象化”^{[4] 3672}。

而随着镜框舞台的建成与电光的引入，京剧的舞台美术也在发展，这在时装新戏阶段就已有突出的表现。时装戏的人物造型、化妆与服饰均尽量接近生活，以至将生活中最新式的服饰用在演出中。在布景上，采用话剧的形式，求真，甚至将行驶中的电车此种生活中的新鲜事物也画在画幅上。梅兰芳在这方面也作了尝试。他的实践表明，表演是动态的，用布景就不成功。梅兰芳在古装戏《嫦娥奔月》《天女散花》中，均在个别场次用了景片，《黛玉葬花》的第三、六两场，《洛神》的最后一场，《西施》的宫中舞蹈一场，《俊袭人》整场，则运用了布景。

至于真牛、真马、真汽车上台，以及机关布景在上海的大肆泛滥，则是恶性海派的表现。这表明，在京剧雅化的过程中，也有为了票房利益而适应市民口味所导致的变雅为俗的另一脉发展。

十三、“样板戏”是一个复杂的事物

二十世纪中国戏剧史上最大的现象是“样板戏”的出现。所谓“样板戏”是一个复杂的事物。大略说来，在思想内容上，样板戏存在较多的以至严重的错误，而在艺术上则有着较多的可取之处。然而，问题的纠缠在于：样板戏在思想内容上的错误，与它的艺术表现方式有着一种惯性的联系；样板戏在艺术上的可取之处，则又与它在表现内容上的改变有着密切关系。

样板戏贯彻所谓“三突出”原则：在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物。“三突出”原则，要求“所有人物都要从不同角度为主要英雄人物作远、近、正、反的铺垫”。从现实性上说，这显然是当时政治生活中的造神运动在艺术中的折射。然而，从未为论者所想到的是，这也与京剧的传统表现方法有关。阿甲曾对戏曲对于正反面人物的夸张表现作过这样的阐述：“戏曲舞台上对善恶的褒贬，态度特别鲜明。它如歌颂一个人，总是把美好的东西集中在他身上。请看舞台上：关羽庄严威武，孔明飘逸安详。开什么脸，如何打扮，怎么坐，怎么站，都是选择最完美的形象来表现他。如果反对一个人，总是把丑恶的东西集中在他身上。如对汤勤之流，一出场就看出这是一个胁肩谄笑的势利小人。《刘备招亲》里的东吴大将军贾华，那种虚张声势的丑样，简直是一幅非常出色的漫画，《法门寺》里的小太监贾桂，那副奴才嘴脸，真是奴颜婢膝的典型。民间艺人对善恶的美学判断，不仅表现在人物的造型上（如脸谱、身段等），也表现在整个舞台处理上，特别是对正面人物和反面人物的舞台调度，有鲜明强烈的对比。这种鲜明突出的美学思想，也体现在戏曲的程式里面。”^[5]

参见《戏剧改革之理论与实际》第七节《歌剧》，1929年5月25日《戏剧》第1卷第1期第56、50、51页。欧阳予倩此文所称“歌剧”即戏曲。戏曲自然以京剧为代表。为避免概念混淆，本文不取“歌剧”之名。引者按。

有关京剧雅化的相关论述，可参见王锺陵：《论京剧的雅化及其鼎盛》，载《清华大学学报：哲学社会科学版》2002年第3期。

参见上海京剧团《海港》剧组《反映社会主义时代工人阶级的战斗生活——革命现代京剧《海港》的创作体会》，《红旗》1972年第5期第55页。

参见《再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实——关于现代戏继承传统和发扬传统的问题》，《戏曲研究》1958年第4期第37页。引文中两个书（篇）名号，原用双引号。引者按。

便是样板戏“三突出”原则的传统来由。样板戏强调在唱腔设计上应分清人物主次,必须将最好的旋律给予主要英雄人物,次要人物的唱腔要服从主要人物的唱腔。在舞蹈上,即使是正面人物的群舞,也强调应是有主角的英雄群像。在场面调度上,要让反面人物围绕着英雄人物转。这不正是在一切方面都要“选择最完美的形象来”表现主要英雄人物吗?对于反面人物,样板戏不也是把丑恶的东西集中在他身上”的吗?《智取威虎山》中的座山雕虽凶暴、狡猾,在杨子荣面前却又很愚蠢,杨子荣以“说话间掏出图一卷”一句,便诱得座山雕跟着他满台转了。在舞台调度上,杨子荣大步圆场,座山雕则矮步打转,高大自信与猥琐贪婪形成鲜明对照。

从与左翼文艺的关系上说,“三突出”原则,又是在夏衍剧作中即已有了充分表现的主题先行论、拔高英雄人物做法的更高度的发展。

但事物也有另一方面,由于大量新人物进入了京剧舞台,给京剧注入了一股强烈的时代气息,样板戏无论在唱腔上、舞蹈上,都从生活中作了新的提炼和创造。由于打破了行当、流派、旧的格式的限制,在样板戏中,产生了一些新的板腔,在板式的连接形式即套式上也有了很大的改变。样板戏的一些唱段中,还融进某些革命歌曲的旋律,增加了时代气息。从器乐上说,传统京剧器乐体制,是以“曲牌”“胡琴套子”“锣鼓经”为主体的,京剧样板戏则采用了中外混合的乐队编制,从而使得器乐伴奏对于声乐的补充与烘托有了较大的丰富。

为了突出主要英雄人物,样板戏在情节发展的重要环节上设计了有层次的成套唱腔,这些成套唱腔有的还和精心设计的舞蹈结合在一起,体现了京剧边歌边舞的特点,取得了相当的成功。为了易懂好听,样板戏对念白作了较大的改进,以普通话为基准语音,废弃了尖假音和变音的读法,在保持节奏感、音乐感的同时,演员的念白更流畅,也更生活化了。

凭借着巨大的国家力量,也因为样板戏在艺术上的一些成功,京剧在社会地位及影响上,登上了其有史以来的最高峰。然而,在表面的辉煌之中,京剧的危机也更深地发展着。

首先,“三突出”是一个错误的艺术原则。假、大、空是“三突出”原则的胎生的痼疾。

第二,样板戏是在多年现代戏演出的基础上,

利用在公有制下可以依靠行政力量从全国调集人才的优势,而创作出来的。然而,这是难以为继的。这不是一种正常的发展文艺的办法,并且它还掩盖了公有制下的文艺生产中的弊端。与公有化相伴而来的演员自由的缩小,在高度政治化了的样板戏时代,达到了极点。样板戏及其旗手辉煌成功的背面,则是个人及艺术自由丧失的浓重暗区。

第三,样板戏所强调的“突出人物”的要求,加速着自五十年代以来就开始了的对于名角的消解,并导致对于流派的否定。

现代京戏中人物压过角儿的变化,其来有渐。自五十年代开始,由于观众的变化,京剧的文学性与表演性在受到注重的程度上,便有了消长。面对新的工农兵观众,又处于一个政治性持续加强的社会环境中,京剧欣赏的风气向着文学性方面侧重过来是必然的。名角之融入剧本之中,正是京剧的文学性因素得到强化的表现。如果观众的兴趣过于向着京剧的文学性因素侧重,那就会更加弱化对于京剧表演性因素的爱好;如果在京剧的艺术生产之中,过于强调以文学性因素去整合表演性因素,势必进而会忽视作为艺术表演载体的演员的相对独立性。这样一种欣赏风气与艺术生产方式,是不利于以戏艺结合为重要特点之一的京剧的发展以至于生存的。

第四,京剧在其发展的过程中,一直是积极吸收其它艺术的长处的。当样板戏被封为不可逾越的高峰,“三突出”原则成为法典后,一方面京剧失去了向其它艺术学习的动力,另一方面当其它艺术部类纷纷被样板化了的时候,它们也没有多少可学的东西了,这样,京剧就只好被闭锁在高处不胜寒之中了。

要之,在样板戏的独占时期,京剧大普及了,然而其内在生命力也大衰弱了;京剧具有了无上的崇高地位,却愈加失去了正常的生长状态;成千上万的蝼蚁般的生命为样板戏的辉煌建立了基础,它势必难以为继。当京剧在过度的扩张后不得不收缩时,它的萎顿一下子便令人瞠目。

十四、地方戏曲发展的矛盾运动

在地方戏中存在一个地方化与消除狭隘的地方性的矛盾运动。任何一种民间文艺形式,首先是要形成其地方化的特色,地方化的一个重要特点便是俗化。所谓俗化,就是使内容和形式适应

于一个广大区域中的接受者的水平与喜好。俗化的结果,既形成了区别于其它文艺形式的独特性,也造成了一种区域性的限制。因此地方文艺形式的发展的内在矛盾,就展开为一个保持其独特性与打破其区域性限制的过程。区域性限制的破除,其实质即是对于某一地方文艺形式的丰富与提高,亦即雅化。多种艺术的汇流,是丰富;而由野及文、由随意而规范,则是提高。任何一个处于发展中的民间文艺形式,一方面随着横向地域的扩展,而一定会与其它艺术形式碰撞、交流,另一方面随着自身艺术经验的积累,必然会有规范的建立。豫剧对于“农民化”的淡化,既是因为时代变化带动了审美情趣的变化,也是自身品位上升的结果。

十五、提高地方戏曲的三条道路

提高地方戏的品位,至少可以有三条道路:一是融化其它剧种特别是京、昆的优点于某一剧种的特点之中,以白淑贤为主要演员的龙江剧就是这样崛起的;二是藉助于高品位的文学作品的

力量,用茅威涛的话说,就是从文学开刀,她主演的越剧《孔乙己》就是试图这样做的;三是让戏剧与其它艺术在一个更高的水准上融合。戏剧本是综合艺术,但舞蹈、美术,是服务于也反作用于表演的,而表演又是受制于并反作用于剧本的。韩再芬主演的黄梅戏《徽州女人》则从一种起始性的地位上来发挥美术的作用,这就让美术发挥了一种原创的价值。并且,当绘画以立体性呈现为一种行为绘画时,它与形体表演的融合关系就上升到一个新的高度了。借鉴其它剧种的优点及藉助于高品位的文学作品的力量,是戏剧发展中两种惯常的做法;而将绘画提高到始初的地位则似乎是韩再芬突发奇想的做法。然而,这种奇想是植根于一个视觉因素大大增强了的社会环境中的,因而从本质上说,它是适合现代社会戏剧生存需要的一种必然会产生的一种趋向。人们普遍不满于京剧一桌二椅的传统做法,也是出于同样的欣赏心理的变化。如果以扩大一些的眼光来看待问题,则上述龙江剧、越剧、黄梅戏的三种提高自身品位的做法,也都应该归到由俗而雅的范围中。

参考文献

- [1]梅兰芳,述.许姬传,记.舞台生活四十年[M].北京:中国戏剧出版社,1961.
- [2]梅兰芳.对京剧表演艺术的一点体会[J].戏剧报,1954,(12).
- [3]北京艺术研究所,上海艺术研究所.中国京剧史:中卷[M].北京:中国戏剧出版社,1999.
- [4]北京艺术研究所.中国京剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1990.

[责任编辑:欣杰]