

戏曲艺术的美学精神

On Aesthetic Ideology of Traditional Chinese Operas

“戏曲”的概念是个大范畴：从古以来的宋杂剧、金院本、北杂剧、南戏、昆曲、弋阳腔、梆子、皮黄、京剧、各剧种民间小戏等，都属于“戏曲”。从秦汉起，各种技艺就有在同一集市表演的传统，称之为“百戏集演”。因此具备了各门艺术有相互交融的条件。历代艺人经过长时期的交融，到了宋、元，逐渐形成戏曲综合艺术特征，其综合了文学、歌唱、音乐、舞蹈、雕塑、杂技、武术、美术等多种艺术因素于一体，王国维总结戏曲艺术是“以歌舞演故事”。

由于我国地域辽阔，各地语言、习俗、人文、乡土风情以及政治、历史背景的差异，戏曲逐步形成300多个剧种。它们属于同一个体系——中国戏曲表演体系。它们的创作原则和方法是相通的，都基于戏曲“体系”的基本美学精神。各剧种之间最大的区别是声腔、音乐、打击乐、特技等艺术手段。戏曲的发展创新，剧种的特色不能丢。

在中国戏曲艺术形成之前，历代的大思想家、艺术家所撰写的哲学、诗论、画论、文论、舞论等著作中的审美论述，凝聚了我国古典美学意识和美学命题，被戏曲吸收，所以，戏曲艺术的美学精神为多元美学命题的大集成，可归纳为以下几点：

一、“观物取象”的审美观照

西方传统戏剧自亚里士多德时代开始奠定了“摹仿”的美学传统；到了十九世纪末叶，欧洲左拉、安图昂的自然主义戏剧；易卜生、霍普特曼、契诃夫等批判现实主义戏剧；到了斯坦尼斯拉夫斯基的体验派，这种“摹仿”戏剧到达了顶峰。他们的美学思想核心是“美是生活”，主张艺术要逼真地摹仿生活。

我国传统美学，同样认为艺术来自生活。《易传》是我国哲学史上一部重要著作，“观物取象”这个命题来自《易传》，它说生活是艺术的源泉：“物”是指包括人类生活在内的天地万物，“观”指的是对天地万物现象的观察和感受，“取象”是指将生活提炼、概括成艺术的“象”。

戏曲的剧本创作来自生活：比如，元杂剧《窦娥冤》，就是元代剧作家关汉卿对现实生活由感而发创作的一部经典著作。再如，孔尚任说过，他创作的《桃花扇》就是“借离合之情，写兴亡之感。”当然，作者想要表达的主题必需要通过人物性格、情节的进展、戏剧冲突等来表现。现在有的剧本急功近利，采用拼凑概念、贴标签等办法，有的作者还夸口说是“侃”出来的，由于脱离生活，经不起“品味”，不会有生命力，是不足取的。

行当程式来自古代生活：如青衣、花旦、武生、小生、花脸的步法、手势的程式，都是历代艺人从生活中不断提炼创造的，现代戏中的工人、农民、知识分子、军人的步法，也都是来自生活的提炼。行当是塑造某一类人物性格的参考系。也可以创造新的行当，京剧的花衫刚行当，就是梅兰芳先生创造的。

前辈话剧导演焦菊影很重视向戏曲表演学习，他在排《蔡文姬》时，指导扮演蔡文姬的演员学习京剧的唱念与表演片断，感受古代女性诗人的气质。再如，我在指导话剧《高加索灰阑记》时，借鉴戏曲“净”行当形体手段，帮助演员塑造强盗的形象。现在一些古代电视剧如《红楼梦》，一些女角色的情状缺乏才女诗人的古典气质韵味，势必削弱艺术感染力。

程式也可以再创造：传统程式身段原本是来自生活，前辈艺术家都是创新家。京剧武生盖叫天先生通过观察鹰的飞翔形态，他又创造了“鹰展翅”的身段程式；川剧前辈旦角阳友鹤先生从路人用草帽的绸边遮挡太阳，创造了《秋江》中陈妙常拉开水袖横挡头后遮雨的身段；我排的《六月雪》中“法场”中用的拖步等步法，也是从生活中提炼的。

戏曲演员塑造人物要体验生活：我国历代表演艺术家从深入生活入手的表演的记载很多。比如《鸣凤记》中担任严嵩的艺人，到宰相家去当仆人，观察宰相的生活，后来使表演获得成功。但是要注意，戏曲表演的体验不完全



川剧《秋江》



京剧《红灯记》

等同于艺术，不能把生活体验直接搬上戏曲舞台（见以下第四节“诗化”的审美核心）。有的演员的表演被观众批评为程式“僵化”，这是演员的责任，不是程式的罪过。

二、“摹情、写意”的艺术观

中国戏曲的艺术观，是“摹情”和“写意”。

“摹情”指的是通过艺术家的感情，把生活概括、集中，并典型化为艺术的真实，强调内在的情感逻辑和艺术的真实；“写意”是指“以精炼之笔勾勒物之神意”。本是中国画的一种创作方法。

西方戏剧是通过逼真的外部形象，表现人们看到的生活表象，讲究“摹仿”，要求忠实地再现生活的本来面貌，“写实”是西方艺术的基础。黄佐临先生形象地比喻，西洋画家苦功下在眼睛里所看到的上面，而中国艺术家把苦功下在他脑子里所洞察到的，关注的是对象的精神和本质，而不仅是对象的表面。所以，西方戏剧就如米煮成饭，戏曲艺术就如米酿成酒酿，讲究高度的夸张变形。

中国文学作品，从屈原的《离骚》、汉代的《山海经》、和六朝的志怪小说，开创了艺术情感的夸张变形的浪漫主义色彩的先河。在戏曲文学方面，汤显祖的《牡丹亭》等作品和他的“唯情”说的美学思想很有代表性：“情之至，使生者可以死，死可以生。”体现了我国艺术创作“传奇之事，何取于真，亦传者之情耳”的“摹情”的艺术真实观。

所以，戏曲舞台上可以“以一当十”和“以十当一”：

对于生活的表象，都略去没有意义的描写，只选局部的但具有典型意义的形式，来刻画事物的全部；时空可以超越，一个圆场等于几千里，四个龙套代表千军万马。这是“以一当十”；对于揭示戏剧冲突或人物内心矛盾、理智活动、感情活动等内容，延续或扩展到表面的形象上来，用大段的唱腔来抒发。使舞台上的事物表面形象，比生活的表象显得丰富、复杂。抒情时的大段唱段和舞蹈，打了

胜仗要枪花等，比生活原形放大、延长、夸张、变形，这是“以十当一”。

舞台布景：传统戏采用“一桌二椅”，可以代表各种景物：山、大帐、床等。时代的审美变化和进步，现在我们需要设计一定的布景，但是要服务于表演，观众不是来看绘画展览会。但是有的实景与虚拟身段“打架”，例如，《智取威虎山·打虎上山》这场戏，杨子荣背后的写实的几棵树与人物虚拟上山的表演“打架”。值得赞赏的苏州昆剧院的青春版《牡丹亭》、梨园戏《董生与李氏》、歌仔戏《邵江海》等舞台布景，与人物的心灵世界相映成辉，而且很大气，很简练，与表演构成丰满的审美意象。

有些戏的舞台上过分运用实景，脱离戏曲的“摹情、写意”精神，走进以“满”为好的误区，并不惜“高投入”资金，弊端很大，影响演员表演，影响观众观赏，有人批评这类舞台布置是“只见木材、钢材、不见人材”。

三、“意象”的形象思维

西方戏剧，无论是摹象艺术，还是十八世纪末十九世纪初盛行的浪漫主义艺术，或是二十世纪五十年代中期流行的荒诞主义的喻象戏剧，演员塑造形象的方法，都囿于“忠实地再现生活的本来面貌”，属于写实的形象思维。即使像《甲虫记》这样寓言戏剧，扮演“甲虫”的演员的表演也还是“人”的生活动作。

我国古代艺术创作讲究“意象”的形象思维。画家郑板桥把绘画艺术创作的过程，分为“眼前之竹”、“胸中之竹”和“手中之竹”三个阶段，很生动地道出了我国绘画艺术创造“意象”的三步曲规律：“眼前之竹”指的是客观的存在，是创作的基础；“胸中之竹”指的是艺术家从竹子感悟人生的某种气节，即艺术家的主观灵魂意向（情意）与注入了“竹”（即意与象的统一），经过审美陶铸，化为心中的形象，即把审美客体，成为加了工的“意象”；

“手中之竹”指的是艺术家的“胸中之竹”，通过自己的绘画技巧形成的艺术作品。

受古典绘画美学思想的影响，戏曲艺术是“意象”化形象思维。

戏曲文本的美学具有“超以象外，意象欲生”、“象外之象，景外之景”，而“情生于景，景生于情”特征。戏曲表演的唱、做、念、打其实质上都是创造意象。

表演的歌舞演故事，例如，《红灯记》中铁梅说：“奶奶，您听我说！”接着便唱了起来：“我家的表叔数不清……”这段唱便是李铁梅在“说”。戏曲的唱既可以把人物瞬间的思想活动的来龙去脉放大，也可以把人物的思想时空和行为时空压缩。

“意象”化的形象思维，结合“天人合一”的哲学思想，“采撷百物之形状”，向大自然撷取千姿百态，用来塑造艺术形象。比如戏曲表演的谚语“坐如钟”、“站如松”、“行如风”等。其中是取了物体、植物、空气流动作为创作的形象。再如，将荷飘、风摆柳、虎行、鸿飞、龙腾、蛇游、猴跃、鼠窜等等自然界静物造型或动态姿势，创造为审美意象。戏曲塑造人物形象：还借鉴某种动物的属性，取其形态塑造艺术形象，作为表现人物精神状态和隐喻角色的品格、意志、气质的手段和传性格之“神”；例如，昆剧名丑王传松在传统戏《十五贯》中扮演的娄阿鼠，机警灵活的动作形态，神形逼肖地刻画了娄阿鼠做贼心虚的“鼠性”形象，构成“老鼠偷油”的意象。昆剧的丑行戏中，还有以“五毒”之形来塑造人物形象的“五毒戏”：《武松》的武大郎是蜘蛛，《问探》的探子是蜈蚣，《下山》的小和尚是蛤蟆，《盗甲》的时迁是蝎子，《羊肚》的章母是蛇。

戏曲运用“意象”，表现主观思维或客观的评价：比如，《叶含嫣》中，两个恋人互相看呆了，为了告诉观众两个年青人眼睛让一条无形的“爱情线”连上了，舞台上小丫环“拉动”两人眼间这根无形的“线”两人随这无形的“线”晃动，两人相爱的情感得到意象化的表达；再如，通过车夫的胡子忽有忽无的特技，表现叶含嫣的精神恍惚，把眼前的车夫误认她的心上人。川剧《李慧娘》中，裴生被凶手追杀，由另一位演员扮演“影子”，与裴生作对称的舞蹈，表现裴生由于惊恐误把自己的影子当作刺客。再如，川剧《闹齐庭》中扮演齐桓公的儿子公子昭，争夺到了王位，登上宝座的一瞬间转身“亮相”之际，在角色（公子昭）的鼻梁上出现了一块“豆腐干”的丑脸，配合洋洋自得、张牙舞爪的身段，把一个阴谋家的嘴脸，刻画得入木三分。表现了艺术家对公子昭的客观的审美评价。

戏曲还运用“意象”表现情境：比如《天女散花》中，用绸舞构成彩云簇拥行云的意象。还有用翎子功、手绢功、水袖功等强烈的舞蹈动作，或是用音乐锣鼓、唱段强化戏剧冲突，均属于意象之范畴。赣剧《荆钗记》用水绸舞表现一个弱女子在波浪中翻滚中，抗争自己不甘受命运

的摆布，以死求得一身清白的意象；

四、“诗化”的审美核心

戏曲形成的源头之一，是由民歌发展为说唱，而后演变为戏曲：我国的口头诗歌发展到宋代，有一部分诗词带有故事性，于是出现了用歌舞表演一个故事，形成较为完整的戏剧形式宋元南戏和北杂剧，元代产生了元杂剧（由北杂剧演变），以唱为主并穿插其他技艺的表演。从这个意义上讲，戏曲也可以说是诗歌的一种形式，即“剧诗”。“剧诗”是戏曲艺术内在的本质和审美核心。“剧诗”的品格决定戏曲“诗化”的节奏感和韵律感，辐射到舞台艺术的全方位，包括剧本文学到舞台的各门艺术因素：表演、音乐、舞美等。

戏曲的剧本的“诗化”包含二种内容：1、剧本文字是“诗、词、赋”。念白讲究赋体，即含诗的散文。作者有古典文学基础，写戏曲剧本就容易得心应手。2、剧本节奏要“诗化”：即“有戏（情、技）则长，无戏（情、技）则短”的“诗化”节奏感。剧本节奏的诗化，是舞台二度创作审美节奏的基础。戏曲要结合时代审美，节奏是大问题。

舞美的“诗化”：体现在追求写实与写意结合的具有诗韵感的意境。

音乐、锣鼓的“诗化”：戏曲音乐和锣鼓点子的节奏，是“弹性”的、有伸缩性的音乐节奏。无论一串小锣，或是一个“四击头”，都是“诗化”的弹性节奏韵律；西方音乐的节奏，在大多段落中，表现为平均节奏（如迪斯科）。所以，不应生搬硬套西方的平均节奏来为戏曲伴奏。例如，有的商家用迪斯科节奏律动伴奏“苏三起解”就很不妥。

导演、演员要把握舞台气氛节奏的“诗化”，体现在气氛的冷与暖、低潮与高潮、含蓄与奔放、刚与柔等，文武相济等都要有机协调，张弛有致。

演员心理体验与表现的“诗化”：戏曲体验与话剧、影视体验的差异，是戏曲演员表演的思维活动要“诗化”，无论外部表现和内心体验（语言）都要纳入诗化轨道。即使人物在无台词时的思维活动时——回忆、思索、判断、意志、推理等的“哑剧”式的表演，内心独白同样需要“诗化”，即把生活体验（内心独白）升华，把生活的心理节奏朗诵化，成为具有诗韵感的节奏。如果戏曲演员没有把生活中的体验原形，直接贯穿到形象中去，表演就会就像“触电”，“跳出”戏曲舞台“剧诗”的节奏感。即使表现生活中最急的情状也不例外，比如表演发现“着火”这样的紧急情节，演员的心理节奏也需要转化为诗韵化的节奏：“着——火——了——！”并伴以舞蹈化的身段，观众才能鲜明地感受到角色紧张的情绪，产生真实感。

面部神容的“诗化”：戏曲神情表演的真实感不等同于生活的真实性。眨眼、抽泣、呼吸、面颊肌肉、嘴唇等面部动作的幅度、节奏都需要转化为有韵律感的动作。至于表现悲伤、撒娇、大笑等情感的体验，情感的体验必须升华，都要加工成为技巧化为有节奏感的情感活动。

有的戏曲演员的心理体验“诗化”，表演就游离戏“味”了，观众也感到不“真实”了。现代戏的身段和神情也要诗化。比如《骆驼祥子》和《金子》中，演员把极细小的动作，都加工为韵律化的身段，都是“戏曲化”很好的范例。有的演员的表演和神情是生活的节奏，缺乏“诗化”，观众就会感到缺少“戏”味。

五、“虚实相生”的艺术手法

我国传统文化以儒家文化为主溶进了诸子百家，统一而又多样，其中包括宗教文化，如道家的“虚无”，佛家的“四大皆空”、“五蕴皆空”等。“虚”和“空”这个命题，对于民族审美心理有较大的影响。戏曲把“实”变为“虚”，把“有”变为“无”，把“显”变为“隐”，这种“虚实相生”的创作手段：“大抵真假相半、多虚少实”。剧本不要塞得满满，要留有表演空间；戏曲舞台不必复杂的布景和道具，可以运用以局部典型形象表现整体，留有想像空间；运用虚拟表演语汇，以虚代实，以无代有。积淀了丰富的虚拟表演程式，使戏曲表演的天地十分广阔，可以表现一切宇宙万物，展现人物的精神面貌。“虚实相生”的表演程式，是戏曲表演遗产中的精华。虚拟表演可分以下几种：

1、时空虚拟：

传统戏曲舞台角色没有上场，舞台上是一片空白，不代表具体环境；角色上场，便有了某个环境的存在；角色全部下了场，即“净场”，这个环境虚去；角色可通过舞台调度、动作，或伴随说明性的唱、念，示意时空的流动及转换，即所谓“景随人移”。比如《红娘》，通过四句台词：“红娘红娘，做事停当，离了花园，来到禅堂。”边走圆场边做身段，表现来到了禅堂。又如，梁山伯和祝英台的“十八相送”等；汉剧现代戏《弹吉它的姑娘》中的“电话舞”，表现三个男青年同时给一位少女打电话求婚。舞台上虚去了四个角色所在的具体地点，通过四个角色载歌载舞，忽而交叉，忽而穿插，把四个不同地点的四个角色的不同心态，在舞台上表现得淋漓尽致，意趣横生。

表现晚上，只要有一根不燃的“烛”。现在有些灯光设计，常常为了表现生活真实，弄得整场戏朦胧一片，把演员的扮相也弄丑了。如果追求这样的生活真实，那么表现黑夜打斗的传统戏《三岔口》，岂不是要灭了灯演？

2、物体虚拟：

物体虚拟分两类：

一类是徒手虚拟：把与动作有关联的物体虚去，如开（关）门的门、上（下）楼的楼梯、搓线的线、赶鸡的鸡都被虚去，徒手表演人物的开门、上下楼、上天、入地、下水等情境。

另一类是运用部分典型的物体来表现动作的全部内容。例如：虚去了船和水，手持船桨表现划船；虚去了马，手持马鞭表现骑马；虚去了车，手持车旗表现推车等。现代戏中，把劳动生活或运动性动作，提炼、加工、美化为新的戏曲虚拟舞蹈，如虚去了驶摩托车、自行车等，用虚拟



昆剧《十五贯》

身段表现骑摩托车和自行车等。

时空虚拟的美学精神，使戏曲舞台艺术获得极大的自由，可以在有限的舞台空间表现无限的大千世界，天上地下，海阔天空，万事万物，人仙鬼怪等等均可通过表演完成。

3、情绪性虚拟：

阿甲先生说：“戏曲表演的托物寄情，只能落实在形体上面。”借助服饰道具是常用的艺术手段。如运用帽翅、翎子、水袖、水发、罗帽、髯鬚、手绢、拐杖、扇子、手铐、佛珠、刀枪靶子功等技艺，虚拟内心激情。这些难度很大的技术基本功，来源于杂耍、武术等表演技巧。这些舞蹈技术的本身，大多不含固定的意义，但它一经与人物思想感情结合，就会突现它情绪虚拟的意蕴。使人物刹那间的喜、怒、哀、乐等情感得到夸张、强化，使观众获得鲜明的形式感。比如，打了胜仗，用耍枪花表现得意的心情，晋剧《小宴》中吕布见貂婵时舞弄翎子功，表现吕布被貂婵的美貌所惊呆而产生的冲动情绪；晋剧《徐策跑城》中，徐策一路跑去上朝时相貂帽翅功，表现徐策兴奋激动的情绪。豫剧《打神告庙》中，敫桂英用水袖功表现角色的悲愤心情等。当然，演员要注意技与情的结合，用技艺的篇幅不能过“度”。

4、剖象性虚拟：

运用“离合变态”，造成“象外之象”的法，达到神

似的境界。

例如，神话剧《借扇》中，孙悟空为借扇，变成小虫钻到了铁扇公主肚内这段戏，舞台前面是孙悟空在翻跟头，后面是铁扇公主同时作鹞子翻身、转身、卧云等身段，触发观众的审美联想，表现铁扇公主被肚内的孙悟空搅得腹痛难忍。构成戏曲舞台上的“妙境”。表现现代生活也很精彩的例子：现代戏《风流寡妇》中，原剧本是社长背了寡妇下场的，后来改为在台上背人，两人都有唱。舞台处理是被背的人从人背上下来，两人同时走圆场、蹉步、秧歌步等步法，时分时合，载歌载舞，抒发各自的思想情感，尽管被背的人并不在背上，而观众相信寡妇被社长背着走的艺术效应。

5、显象虚拟：

表现人物内在的思维活动，或梦境等。例如《伐子都》中，子都负疚，精神失常，眼前出现考叔的形象；《痴梦》中，崔氏梦见送凤冠的差人们的形象；再如，京剧《徐九经升官记》中，在徐九经思想斗争时，出现另外两个徐九经，一个代表他的良心，一个代表他的私心，三个徐九经在舞台上争辩，使观众直接获得审美感知；再如，川剧《放裴》中，舞台上出现了两个裴生，另一个“裴生”身披着黑衣，面蒙黑纱，是裴生的“影子”，表现裴生惊慌中，误把自己的影子当作了刺客，身段与裴生的一举一动对称，这样的显象虚拟舞蹈别致生动。

6、标形性虚拟舞蹈和它的派生体：

把自然界各种看得见或者看不见的现象，用图案把它们标示出来，如代表水、风、火、云、花等自然景物的水旗、风旗、火旗、云片、花束等。还以戴着虾、螺、蟹、鳖等各种“形儿”、“壳子”装扎的演员，表示他们的属性。由演员持标形上场，这种标形性虚拟舞蹈也属于虚拟舞蹈的一种，是戏曲表现丰富广阔的生活内容的很妙的手段，既暗示时空的变幻又制造气氛。例如，川剧《白蛇传》中白蛇与青蛇相遇时，所驾的彩云，就是由两组女演员双手各执一块云片来代表的。标形性舞蹈也有技艺性的表演，



京剧《三岔口》

如《白蛇传》中“水斗”的水旗和“焚塔”的火旗等。

标形性虚拟舞蹈的服饰、舞蹈节奏是“戏曲化”的，与剧情、规定情境相谐调。传统“标形”性的舞蹈，以烘托气氛，不影响主演的表演为原则，不喧宾夺主。但是，现在有的戏生加群舞，常常搅乱或淹没主角的表演，观众很费解，影响、损害了这场戏的意境。非但不能帮助衬托主角的心绪和增添美感，被观众贬为“戏不够，舞来凑”。

六、“传神”的审美追求

“传神”是戏曲表演的一种至高境界。它的要义是“贵乎其真，又不必果真，但于不果真中，却见技艺之精，超乎其真。”所以，戏曲演员首先要“果真”地体验角色的思想感情，但又不能像生活中那样悲哭无状，而是以“不果真”的艺术手段来表现，使“不果真”的艺术形象，比“果真”的生活原形还要真实动人，即达到“传神”。

戏曲表演要求“变其形而传其神”。戏曲身段动作，不追求“生活真实”。比如持鞭表现骑马，骑马的上半身动作需形似，而下半身并不需要像生活中骑马那样两腿分开屈蹲跳跃而行，而是以行当的台步、圆场舞蹈来表现；即使实拟生活的动作，如表演睡觉，不必真的钻到被窝里去，而是先表现困乏，互捻双手，伸个懒腰，一手握拳靠在椅背或靠在桌上。即使躺在代表床的桌子上睡觉，也不需盖被垫枕；表现喝酒，只需手势一挡嘴，便表示已喝下；做针线的身段不必量长度。

戏曲表演不是展示技艺程式，而是要用技艺刻画人物性格，达到传神。历来艺人塑造的人物形象有“活曹操”、“活关公”等美称。有的演员对人物理解肤浅，表演只注重技艺之“形”，人物形象就不够准确。例如，表演孙悟空闹天宫、《闹龙宫》这类戏，不能光演“猴”形，光要技艺，演成了一般的猴，应该要演出齐天大圣的气质；再如，《夜奔》的林冲，不能演成直奔梁山，而是要表现林冲复杂的内心冲突。这也是作者的主题，要告诉人们，连一个忠臣都无法生存，这个朝廷想必摇摇欲坠了。

戏曲表演生来就与观众有交流，戏曲演员不“忘记”观众，从来向观众承认自己是在“演戏”，无论身段、神情，眼神，处处需要照顾观众的观赏要求，积极主动地去拢住观众的“神”。如果演员像西方戏剧那样“沉浸”于生活之中，放弃与观众的交流，便削弱了表演对观众的吸引力，有损观众的欣赏趣味。我为话剧《高加索灰阑记》指导表演时，其中有一段戏，内容是贵夫人发现副官与女仆在调情很生气。我对这段表演这样处理：当她发现两人在调情，就要指着这两人先后退，再回头向观众“交待”，然后再呵斥他们，把这段情节和人物的感受传达出来。

七、“中和”之形式美

形式美是戏曲艺术的基础。王国维所说：“一切之美皆形式之美也”。观众通过声乐美、舞蹈美、神容美、服饰美、装饰美等来感受人物的精神世界，为戏曲观众所喜闻乐见。戏曲观众不是以“生活真实”这杆尺子来衡量戏曲

On Aesthetic Ideology of Traditional Chinese Operas

的“真实感”的。戏曲艺术的真实感是“真与美”的统一。比如：

表现生理有缺陷的人物，身段要协调美；表现悲伤，不需要涕泪满面，虚掩即可；表现贫困，不必真穿破旧，而要穿彩色补丁的绸衣；表现病态，不必蓬头垢面，衣着不整，头扎包巾即可；表现醉态，不必真摹呕吐，略表形态而已；表现疯颠，也要用优美的舞姿……

演员的唱念要求音色美：要驾驭自己的发声器官，唱念的发声无论高、中、低音都要美；要科学发声，无论哭音、笑声都要优美。行腔讲究润腔艺术，同一个旋律可以通过润腔，唱出不同的韵味。

地方戏声腔：由于各地域的历史时代、地理环境、文化传统、民情习俗和艺术渊源与语言的差异。各剧种的唱腔音乐、曲调、锣鼓等器乐，大多采集于本地域的民歌、民谣、小曲、小歌舞、曲艺等，富有地方特色和乡土气息，培养了一方水土的欣赏习惯与审美趣味。发展与创新要立足于本剧种的典型旋律基础上创新，把握“既熟悉又新鲜”的审美尺度，但是有的地方剧种抛弃传统的音乐唱腔程式，重起炉灶，本剧种特色已经淡化得所剩无几，改得像歌剧，还冠名为：“某某戏音乐剧”。试想，如果各剧种的音乐唱腔都改成“音乐剧”，那么，300多个剧种，岂不都“统一”成一个剧种了？如果失去了本剧种的音乐特色，就等于消灭了剧种本身。

演员的身形要求形体美：形体美要求诗韵化的节奏感；舞姿、动作的点、线，要求超脱直线和平面，而是追求“圆”（包括圆弧）。源于儒家“中庸”、“中和”伦理思想在戏曲艺术上的反映。儒学的道德标准和审美标准，主张“不偏不倚，不过不及”，“圆”正是含有“不直”、“含蓄”的内涵，是“中和可常行之道”的潜移默化。“圆”的形式美表现在：身段要求“圆”，要求手臂伸展腕与肘、肘与臂间的角度要大于90度小于180度；动作的过渡线路要求“圆”，如跨腿、云手这类最基本的身段都要求“圆”。即使细小的生活动作，到了戏曲舞台上也要做得“圆”，腰部、颈部都要伴随小幅度的“云手”式“圆”的线路；舞台调度线路一般也呈“圆”弧形。当然，也有直行之例。每受我国传统美学的“起势说”的影响，“起”是开始，“势”是姿势。“凡势欲左行者，必先用意于右；势欲右行者，必先用意于左；或上者势欲下垂，或下者势欲上耸；俱不可从本位径情一往。”所以，戏曲的动作不是自然的直接性的形态，比如步法上欲退先前倾、欲进则后退。用

手指物，要先从相反的方向来引动。欲左先右、欲右先左等；身段达到动时舞姿美，静时雕塑美。而雕塑美的身段，要求“子午相”，如果胸部是“子”时的话，头的方向便是“午”时，两者是错开的，即不在同一方向上。所谓“斜身绕步”，是身体的腿、胸、头部是一种“拧麻花”形状，不呈平面状。

戏曲神情美：戏曲表情的“真实感”，来自“真与美”的统一。受中国古代儒家“中和”的美学思想：“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中谓之和。”“乐而不淫，哀而不伤”，说有是艺术包含的情感必须是一种有节制的、有限度的情感。演员的表情，既要具备满腔激情，既要钻进去——要有充沛的激情；又要跳出来——要受理性的制约，不能用自然主义的表现方法，不能把生活的激情直接搬上戏曲舞台。

艺术总是要有技巧的，没有技巧就达不到形式美。戏曲演员要凭优美的唱、做、念、打等表演手段，“外化”内心世界，戏曲观众需要通过演员优美的唱、念、做、打来感受人物的喜怒哀乐。失去了美感，人物形象就削弱生命力，观众就会审美阻隔，不受感动。戏曲演员要苦练筋骨，如同“脱胎换骨”，全身的肌体感官灵敏，驾驭自己的四肢五官。有的新创作的戏，被观众贬之为“话剧加唱”，是因为编剧导演使演员失去了“用武之地”，削弱了戏曲表演的强大优势。

所以，戏曲的“歌舞演故事”的“歌”，是由“舞”伴随，融于舞中；戏曲的“舞”不仅使唱和念形象化，还贯穿舞台表演的全过程。上世纪以来，西方戏剧也在寻找歌舞等综合的表演形式，美国称为“音乐剧”。但是，他们这种歌、舞穿插并不是贯穿始终的，有时还是用剧外人的伴舞，并不是作为塑造人物形象的手段，只是作为某种情绪的渲染。由于西方国家的历史比较短，传统积累薄弱，所以，他们的歌舞“综合”，尚未达到有机综合。而且，动作的技艺性不强。我国戏曲从初步形成至今有近千年历史，历经战乱和改朝换代，戏曲艺术在漫长的历史长河中，随着艺人飘移传流，不断提高发展，千年未泯，所以积累的表演艺术手段十分丰富，其高度综合的表演程式，受到世界的瞩目。戏曲要沿着我们民族的审美理想的道路，健康地发扬，不断完善传统的美学精神，这样才能使它永立于世界，永远成为我们民族的骄傲。

（胡芝风：中国戏曲表演学会会长）

责任编辑 / 黄小我