

暮色与正午：思理和思致

——略谈戏曲与话剧“思想性”的不同

文 / 三 叶

“话剧在中国戏剧界一直占有特殊地位，由于20世纪一批激进知识分子曾经以西方引进的话剧作为社会变革和戏剧变革的双重工具，从此，至少是在知识分子的心目中，话剧一直拥有政治和艺术上双重的强势地位，无论是在社会整体的功能层面还是在纯粹艺术的价值层面上，话剧似乎都要要比京剧、秦腔、川剧等等历史更悠久、内涵更丰富、受到更多人欢迎的剧种地位更高。”^[1] 话剧比戏曲深刻，比戏曲有思想，这是很多人的看法，就算是戏曲业界中人也常常如此认为，因而企图在思想上与话剧一比高低，或者拼力在思想上与话剧比肩、齐平，上世纪八九十年代历史剧创作大潮就崇尚对深刻与复杂人性的膜拜，导致了有些戏话剧加唱的偏颇，或多或少偏移出了表演本体与戏曲本位（当然，这里有时代对人性特别关注与反思的原因，也是戏曲自身规律在形式与内容两极相互反拨使然）。本世纪以来，戏曲的综合性得到重新重视，表演空间得以拓宽，文学空间得到适当地“挤兑”，但对深刻主义的崇拜则从未间断过。

话剧是偏于文学的，而戏曲由于综合性更强则偏于艺术。余上沅就认为中国戏曲与西方的歌剧才具有可比性，在五四新文化运动时期戏曲就常被翻译作“中国歌剧”。（现今西方人仍然认为戏曲是中国的歌剧），但是很奇怪，中国戏曲每每被牵扯进与话剧对决的竞技场，中西戏剧的比较施施然落在了戏曲与话剧的肩上。戏曲是戏曲性与文学性的统一，其文学性必得融入戏曲性。或者说戏曲的文学性与话剧的文学性是不

同的，不能以话剧的文学性去考量戏曲，正如不能以戏曲的程式化、写意化去衡量话剧。“从对戏曲艺术形式和表现方式来看，戏曲是唱念做打兼备，与话剧等艺术形式相比，其文学性所占的比重应该要少，而有着更强的综合性和舞台性，……文学有其恰当、合理的位置，但不是唯一。文学、剧本的意义应该是整体戏曲作品的一个有机、重要组成，但与话剧有根本不同之处。人物塑造与刻划对戏曲是重要的，但不是唯一的……”^[2] 京剧《拾玉镯》无非是一个少年在一个少女家门前丢了一个玉镯，少女偷偷拾起这样的简单情节，（在话剧舞台应是一闪而过甚至微不足道的），却足足又唱又做达半个小时之久，将少女细腻微妙的心理呈现出来，焦菊隐说“戏曲抓住了某些有典型意义的生活现象，突出其中的矛盾，突出本质，尽量反复渲染强调，这就和生活有距离。这种距离，恰恰是观众需要的”^[3]，对于戏曲与话剧，观众的兴趣点与满足感是不同的。再如京剧《锁麟囊》“春秋亭”一折，出于对贫穷的赵守贞的同情，富贵的薛湘灵先是送钱，后是送物，但都被拒绝，最后将囊中的珍宝取出仅送囊，只当留个纪念；本来也只是一来二去的几个小动作在有来有往的对唱、独唱（揣测沉吟或自思身世）中得到了强调、放大、“加粗”，这样就更让观众见出其中一波三折、层层剥笋的层次，也就更凸显了富者真挚的同情、诚恳的尊重及贫者贫而不贱的品行，浓郁的人情人性美得以淋漓尽致地体现。戏曲就重在世理人情的呈现。



京剧《四郎探母》



话剧《死无葬身之地》

普遍认为，正如上文已讲到的，对深刻性的崇拜来源、肇始于80年代改革开放西方心理学的译介、涌入，如精神分析学，强调人类心理的深邃幽暗，人性的复杂多面；其实同时还有着复杂性思维与观念的影响，90年代以来迈因策尔的《复杂性的思维》、莫兰《复杂性思维导论》《复杂思维：自觉的科学》等论著相继翻译出版，国内响应者众，复杂性思维的引入与讨论不仅为中国文论的反思提供了理论契机，完成了从五四新文化运动以来从对古代文论形象思维的不满到在西方科学实证精神影响下对逻辑思维的践行再到复杂性思维的转向，尤其对决定论、机械论、一元论的不满足，也为整个文坛甚至文化、经济、哲学带来了广泛的影响。在这样的思潮与背景下就不难理解出现对“复杂”与“深刻”高度崇拜的现象，这样的崇拜甚至在有些人那里极端到了对中国传统易简思维产生无理的怀疑。

然而深刻是多样的，话剧是思想的深刻，戏曲则是情感的深刻。而即便是这样的说法，也仍然难掩那些思想至上主义者对戏曲与思想之间仿佛远隔重洋的

失落。话剧业内者多将灵魂、人性、高度这样的语汇绑定在话剧身上，著名话剧导演王晓鹰常常说观摩一台思想深邃的话剧是一种深刻的快乐。《等待戈多》是最多被人提及以引证话剧是深刻的范本。《萨勒姆的女巫》《死无葬身之地》，及当下的《纪念碑》《青春禁忌游戏》这些作品揭示了人性深处令人不能直视的黑暗。于是王安葵先生不禁发问：暴露了人性的黑暗面就是深刻了？我们也不难发现这些诘问者所列举的多是以存在主义哲学为基础的存在主义话剧与荒诞派话剧。这两者都以世界是荒诞的、人生是痛苦的为基本主题，并赋予深刻的内涵。然而存在主义戏剧只是话剧的一个类别，（荒诞派话剧则更是话剧中的“另类”），有其特定的社会思潮与哲学思潮为背景和基石，以此来和并没有这样滋生土壤的、广泛的中国戏曲作比较，这样的中西比较其出发点就令人质疑。

其实话剧的“思想”在国内很多人眼里或者说很多方面被理解成了“哲理”，例如上世纪80年代初由于西方戏剧新潮涌入，国内出现了许多在新观念支配下的新的舞台手法，当时通过戏剧手段表现哲理是一

种非常普遍的趋势,《屋外有热流》《街上流行红裙子》等剧通过让演员通过大段大段地背诵格言警句的方式去追求所谓的“哲理”,以为如此便有思想了。但很明显,“思想”不仅仅是“哲理”,更不是外化的“哲理”、“格言”。

中国人确实没有西方式思辨的传统。在墨子与公孙龙之后就没有,也正因为如此,公孙龙的“白马非马”论才那么显眼。德国黑格尔虽然说过“孔子的哲学就是国家哲学,构成中国人教育、文化和实践活动的基础”,但认为“孔子只是一个实际的世间智者”,不能算是哲学家,“在他那里思辨的哲学是一点也没有的,只有一些善良的、老练的、道德的教训,从里面我们不能获得什么特殊的东西”。这样的论断显然太过偏颇而不中肯。但中西方文化思维的不同、各有其文化偏重是显而易见的。《易经》与荀子所注重的并不是哲理上的“道”,而主张圣人通过“道”来“教化”天下,这种观念终于在宋代的理学家那里演化成“文以载道”,即将宣传伦理道德当作文学艺术的根本任务。也就是说,中国儒家思想的哲理性并不那么强,而更多的是与伦理道德联系在一起,具有鲜明的伦理特色。(当然,道家思想,老庄的“道”颇具哲理色彩)。而且“传统思维的特点,则是把认知和情感融和在一起,知、情、意处在合一未分化的状态,其中,情感因素起重要作用。这就使传统思维带有强烈的情感色彩,使思维按照主观情感需要所决定的方向发展。”^[4]是情感化而不是抽象化。而西方,从柏拉图开始,到中世纪的奥古斯丁,及至康德、黑格尔、叔本华,其观念就笼罩着宗教气息,柏拉图的所谓“理念”就充满抽象的哲理性,他的“文学艺术和真实隔了三层,是摹本的摹本”的理念,和康德一系列的二律悖反理论(例如“美不具有明确的目的却又符合目的性”,“美是主观个别的又是普遍与必然的”,等等)都颇费人脑筋。而黑格尔的《美学》,他的“绝对精神”,“美是理念的感性显现”,以及后来俄国别林斯基所倡导的理念论等等也无不充斥着哲理化、抽象化的逻辑分析。

西方的思想论与性格论密切相关。我们知道西方古典戏剧理论中的“三一律”对时间、地点、事件有着高度限定,使得其戏剧情节带有“浓缩”、“精炼”的特点,这其实萌芽于亚里斯多德的《诗学》,亚氏限定了悲剧的时间长度,“在长度方面,悲剧尽量把它

的跨度限制在‘太阳的一周’或稍长于此的时间内”^[5],而“一个构思精良的情节必然是单线的,而不是——像某些人所主张的那样——双线的,它应该表现人物从顺达之境转入败逆之境,而不是相反”^[6],在这样浓缩化的情节中、在最考验人的人生的波谷中去观察人物,在峻急、艰难、最能考验人的时段里骤然形成许多突转与发现,迸射出人性深处的特点,本质的或普泛化的特点。到了黑格尔那里,则形成了性格说,(黑格尔的“性格”是由“绝对理念”分化成的“普遍的力量”融会在个体身上形成的完整个性,“性格”的典型意义,就在于它代表了普遍的精神力量。)强调从短时态,从事件中,从性格中见性格。

而中国戏曲由于受史传文学与话本小说的影响,往往重在描写人物相当长一段时间的生平,(有时间的变化才有命运的变化,才能提示人心和人性。没有时间的跨度,便没有人性的广度与深度。)特别是明传奇,甚至絮絮叨叨,缓缓道来,自然其间有喜有悲,所以中国传统戏曲也无所谓悲剧或喜剧,不象西方那样。如果一定要与西方的文艺形式相比较,深受史传文学影响的中国传统戏曲,它反而在西方的传统史诗里能找到些许共同语言,(“史诗的摹仿通过叙述进行,因而有可能描述许多同时发生的事情”,史诗不受时间的限制,等等),而不是我们常常拿来作比较的古希腊悲剧。“他们(指普通百姓)听‘说书’与看戏在某种程度上都习惯于关注‘故事’;俗语说,看戏看全套,这与读小说要读‘全传’、读‘续书’,是同一种欣赏习惯和审美心理。可是,叙事的流动性的过度强化,也有不利的因素;不利于培养民众对故事性与戏剧性的自觉区分,不利于戏曲的艺术结构向真正‘戏剧化’的方向迈进。一般民众比较容易理解‘外向型的戏剧性’,通常的悲欢离合,可以满足这方面的审美需求;可是我们古代的编剧家(除了少数例外),由于受到小说的深刻影响,往往忽视甚至没有意识到‘内在型的戏剧性’,这就可能会减弱对人物性格的深度刻画,减弱对人物心理的复杂性的充分展示,减弱剧本赖以扣人心弦的情节张力。对于一种叙事传统,作为后人反思其中的弱势,与大力肯定其中的优势,具有同样的意义。”^[7]这里仍然用的是西方的标准。一个民族有一个民族的审美,我们不能拿西方的原则作为评价我们的标尺,将我们的文艺形式削足适履。传统戏曲

由事而见人，讲究从人物生平中见出人物的形神，由人物的事迹里透现出人物的性情，通过种种生动、细腻的细节勾勒出人物的情态。（我们不讲性格以及如何短时在集中、密集地铸造人物性格，古典美学多重视性情说、滋味说，对于戏曲，则讲究在慢唱细做中流露、呈现人物的细微情致，而这种情致完全可以说是包孕了具体性格的气质），否则千百年来就不会有大量的优秀的感人肺腑、动人情肠的折子戏或全本戏的流传。作为抒情艺术的中国戏曲，它的一唱三叹与反复吟咏的本事象情感的显微镜一样善于将人物的情感细化与放大，那些长演不衰的传统折子其经久的生命力正在于此。

由上所述，戏曲更重伦理，重在呈现世理人情，人伦情感，人生的深刻，或者说是情理。“中国京剧正是人生问题剧。在每一剧中，总有一问题或不止一问题包涵着，如死生、忠奸、义利、恩怨等，这些都是极刺激人的人生大问题。中国京剧正能着眼在此，即西方戏剧也未必能如此深刻生动而刺激人。……原来中国戏即全是些很富深义的问题剧。……其中一出为《大劈棺》：庄子死了，他的妻另有所爱，而其人病，非得人的心脏不能治，因此庄子妻遂演出了劈棺一幕，要挖取她的前夫的心脏（应该是脑髓吧——笔者注）来医救她的爱人；但庄子并未死，他变为蝴蝶飞出棺来了。这一故事中，即包涵有死生、忠奸、义利、恩怨种种问题在内，刺激够深刻。但蝴蝶飞出，全部问题全变为戏剧化，使看的人于重大刺激之后获得了轻松与解放。又一出《四郎探母》：杨四郎被俘番邦招纳为婿，其番妻许其回汉营探问老母与前妻，但匆匆一面，仍须回番邦去。此时杨四郎之内心是十分苦痛而又是矛盾的，挣扎的。剧情深刻，极刺激感动人。但戏中所包涵的问题固严重，因其在音乐、绘画、舞蹈的调和配合中演出，而在剧的收场中，穿插进两位国舅的丑角，又使人那么的放松与解脱。……一切严重的剧情，则如飞鸟掠空，不留痕迹，实则其感人深处仍会常留在心坎。这真可谓是存神秘过化，正是中国文学艺术之最高境界所企。若看西方戏，正因其太逼真，有时会使人失眠，看了不能化，而因此其所存也不能神。在他们是戏剧而人生化，在中国则是人生而戏剧化。但戏剧中之忠孝节义感人之深，却深深地存在，这正是中国艺术之精妙处。”^[8]

传统戏曲那些令人“不屑一顾”的忠孝节义其实内蕴着世事沧桑，它的底色宛若暮年的智慧与感喟，非“过来人”不能感其深意、品其深味，因此当代著名剧作家王仁杰感慨“上了一定的年纪才能更深地理解戏曲”，郑怀兴先生近年也感到“同样一个剧本，我在年轻时与年纪大了看，感觉完全不同。年轻时品不出《锁麟囊》其中的韵味，只觉得通俗浅显。而有了一些创作经验之后重读，却觉得这个剧本寄情趣于白描，寓哲理于平淡。非阅尽沧桑，参透人物，又深谙戏曲三昧者，绝对写不出这等貌似大俗，实为大雅的好文字来”^[9]，“我读优秀的传统剧本时，常常会忍俊不禁，因为里头充满了生活情趣，这往往也是一些传统剧目盛演不衰的原因。而当代的戏曲剧本却往往思想深刻有余，生活情趣不足。以前我还和一些作者一样把充满情趣的剧目视为低俗，不屑一顾。随着阅历的增多，我越来越觉得，戏曲的戏剧性往来自情趣。缺乏情趣的戏，往往吸引不了观众，就是当案头本，也吸引不了读者，可不可以这样说，在戏曲剧本里，思想内容跟生活情趣的关系犹如鱼与水一般，思想内容再深刻，如果没有生活情趣的浸透、滋养，就会显得苍白干枯和艰涩。重思想，轻情趣，实质上是重政治轻艺术对戏曲创作的影响。因此，我后来逐渐重视戏里的情趣，乐于写轻松活泼的喜剧，也许有些人会认为这是我创作思想的倒退，而我却认为这是向戏曲本体的回归。”^[10]这是上了一定年纪有了更多的人生阅历与读写体验之后才能对传统戏曲及其美学精神作更深的体悟。前面提到的《锁麟囊》值得探讨的地方很多，过去人们更多的关注“积阴德吉人天相”，其实更深刻的，是解读了世事变化，是一种独特而又普遍的人生体验。

换句话说，中国传统戏曲并不乏深刻的思想，只是不象西方话剧那样进行正面的细密的思辨，现在进行时式的思辨，以及过多地暴露阴暗面尤其是细节——即人性深处恶与丑的特别是不可告人、难以想象的隐秘的一面（这与人性善恶论有关。中国儒家文化尊奉的是孔孟的人性善，虽然有荀子、告子等人的人性恶之说，但只是旁衬；西方基督思想中的原罪说则影响深远，它的前提就是人性恶），而传统戏曲往往更多地以一个老叟或过来人的视角（过去进行时）将故事（传奇）娓娓道来让读者与观众去感悟、喟叹，通过

人物的人生际遇的前后比照（由此带来人事的变化或世道的变故，人情的变迁），令观者体悟，它更多地带来世事的沧桑感。（西方戏剧重在人，传统戏曲重在事）。它可能有些老实的或实诚的道理而不是哲理。这种不同很大程度上还来自于传统戏曲在代言体外的叙事体，——由于受话本的影响，传统戏曲或隐或显地有一个叙事者存在，以旁观的姿态、白描的手法进行老道、淳厚的叙述甚至评论，（想想元杂剧与明传奇的副末开场吧，为什么是副末开场而不是小生或小旦开场呢？这真是个值得思考的问题），对接受者来说这就意味着这样一个故事或事件它似乎是已经完成的往事，而这往事在开场之后悉数展开（当然在代言之中时不时仍间杂着叙事），它的时态就近于“过去现在进行时”。而西方戏剧的代言体使之更多地获得现在时态的直观性。说这些似乎是说岔了，其实目的在于说传统戏曲的深刻是经验型的，感性式的、体悟式的，而不是思辨型的，这与我们的文化有关，象前面说到的《庄周化蝶》（大劈棺），是非常深刻的，情与性，情与理，生与死……（当然有些剧种把它演偏了，或者粉艳或者恐怖，这都不是正路），其间纠集着太多的缠绕，最后的化蝶有太多的蕴藉，但它不说破，仅仅包裹在一个很简单、线索很清晰的“传奇”故事里，让观众自己去看，看出多少都没关系，哪怕只看到了“传奇”这一层觉得它甚是有趣也是达到了目的。我们不能想象《哈姆雷特》“生存还是毁灭，这是个值得思考的问题”这样虽然深刻然而直接的诘问，《哥本哈根》中你来我往的关于人性的抽象的论战，《萨勒姆的女巫》《青春禁忌游戏》中这样满纸满篇都是过于沉重、黑暗的表达，这样咄咄逼人、烈日灼人的拷问会出现在传统戏曲的舞台上。（类如《窦娥冤》所揭露的社会的黑暗与《青春禁忌游戏》所揭发的人性自身的黑暗，是不同的）。也因此西方话剧才有明显的悲剧与喜剧之分。

从以上所举的几个话剧我们也可看出，话剧重性格，重人，以人带事，而传统戏曲重事，由事见人。（这与我们的文化也有关，长期以来的农业社会或农耕文化重集体性，而不是个人、个体主义；而西方文明从古希腊开始就崇尚个人与个性）。于是便有一种论调以为，话剧重思想性，深刻性，它的人物性格就特别复杂，有内涵，是“典型”的这一个，而戏曲无非是

些忠孝节义，人物又必须挂靠到“千人一面”的行当，表演程式化，便难免于脸谱化；这确乎是很深的误解。

“个性化并不等于人物性格复杂化。人物性格也并非刻划得越复杂其形象就越生动。莫里哀的喜剧作品人物，几乎性格都是单一的，但无不栩栩如生。文学创作上有扁形人物与圆形人物之说，把性格单一的人物称为扁形人物，把性格复杂的人物称为圆形人物。传统戏曲里的人物，大量的是扁形人物，但许多都要是不朽的艺术形象，不能说圆形人物的艺术价值一定高于扁形人物。……我的现代戏《鸭子丑小传》中的阿丑乐天知命，淳朴可爱，观众一看就知道他是个好人，性格一点都不复杂，舞台形象十分鲜明，完全属于‘扁形人物’。但观众喜爱他。评论家仍然可以从他身上挖掘一些意蕴来。”^[11]

以上以暮色与正午、思致和思理来大致勾勒戏曲与话剧在思想性方面的不同形态与路径，不免失之偏颇，还请方家指正。■

三叶，福建省艺术研究院副研究员。

责任编辑 / 白勇华

注释：

- 【1】傅谨《新中国戏剧史》，湖南美术出版社2002年版，第174页。
- 【2】刘祯《关于当前戏曲创作研究中的二个问题》，《戏剧之家》，2006年第2期。
- 【3】《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社1979年版。
- 【4】张岱年、成中英《中国思维偏向》，中国社会科学出版社1991年版，第29页。
- 【5】亚里斯多德《诗学》，陈中梅译著，商务印书馆1996年版，第168页。
- 【6】同上第97页
- 【7】董上德《古代戏曲小说叙事研究》，广东高等教育出版社2011年版，第73页。
- 【8】钱穆《中国京剧中之文学意味》，《两口二黄》，山东画报出版社2008年版，第163页。
- 【9】郑怀兴《戏剧编剧理论与实践》，中国戏剧出版社2012年版，第67页。
- 【10】同上第155页。
- 【11】同上第112页。