美妙绝伦的戏剧艺术

——漫谈传统戏曲之形式美

孔　瑾

以京剧为代表的中国传统戏曲是一种程式化的歌舞写意戏剧，是充分艺术化的艺术品种，充分戏剧化的戏剧品种，充分诗化的诗剧品种，是世界上独一无二的、具有充分形式美的戏剧艺术，美妙绝伦。

说它独一无二，是因为别的国家没有。在世界上最接近中国戏曲的就是日本的能乐与歌舞伎，而它们正是在中国戏曲影响下产生的，并且已经是博物馆艺术，难与中国戏曲同日而语。此外，比较接近的还有音乐剧，它同样以歌舞演故事，但是不程式化，美学原则与美学趣味与戏曲相差甚远。只要看看它的舞美大制作便可分晓，这同传统戏曲之基本不要布景大异其趣。

说它独一无二，不会有多少异议；说她美妙绝伦，恐怕就难免吹牛之讥了。其实绝伦就是独一无二，关键在于美妙二字。票都卖不出去了，还美呢?是的，现在戏曲的票房状况普遍不佳，但是我们不能只以成败论英雄，只以票房论价值，否则不成势利眼了吗?这年头势利眼太多，但愿讨论艺术问题的时候不犯这个毛病。自然，卖不出票确实不是优点，而是问题。此问题既来自新兴艺术的冲击，来自某些管理体制的束缚，也来自戏曲界许多做法违背戏曲艺术与戏曲市场的规律。正因为存在这些问题，我们才更加应该重视戏曲艺术规律，珍惜戏曲本身的那美不胜收、妙不可言的独特艺术价值，别让这颗美妙绝伦之艺术明珠蒙受阴影。

要想谈清戏曲的形式美，就要同其它戏剧形式，尤其是同话剧进行比较。这种比较，是比特点，而非比优劣。各种戏剧体裁都有自己的长处与短处，硬要从中分出高低优劣来是没有道理的。自然，人各有所好，这无可非议。就笔者而言，既爱好戏曲，也爱好话剧；在话剧中则偏好体验派的写实话剧。只是偏好不应该代替理性分析。

在刚刚过去的二十世纪，世界上有斯氏、布氏与梅氏三大戏剧体系。三体系中，斯氏体系是苏联戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基(1863—1938)创建的，布氏体系是德国戏剧家布莱希特(1898—1956)创建的，梅氏体系代表中国传统戏曲的艺术体系，以其杰出代表梅兰芳(1894—1961)之名命名，却并非梅氏创建。斯氏体系要求演员生活在所扮演的人物形象之中，在舞台上逼真地表演生活，创造生活幻觉，尽量忘记观众的存在，好像舞台前沿还有一道第四堵墙把演员与观众隔开。观众看戏则仿佛是透过这“第四堵墙”来看实际生活，甚至会忘记自己是坐在剧场之中。也就是说要让演员与角色融为一体，观众与剧情融为一体。这是体验派话剧。这同样是戏剧化了的。但是由于过分强调生活化，其戏剧化是不充分的。布氏体系，则要推倒那座“第四堵墙”，破除生活幻觉，要求演员驾驭角色，用优美的动作表演角色，使观众清醒地看戏，冷静地思考。为此他还从中国戏曲学习了“间离方法”，用来“间离”观众与剧情之共鸣。比如让舞台工作人员当众布景(相当于戏曲之检场)，暴露灯光之光源，打出字幕预告剧情，等等。也就是说要让演员与角色保持距离，观众与剧情保持距离。这是表现派话

万方数据

剧。而梅氏即中国传统戏曲体系，从来就没有，也不可能有“第四堵墙”；其舞台常常是突出于观众之中的，观众可以从正、左、右三面看戏，而不是今天所常见的镜框式的舞台。更重要的是传统戏曲恰恰希望观众明白他看的是戏，是很好看的戏；从来不希望观众看戏反以为是看生活，认为如果演的戏同生活差不多，那还有什么看头。传统戏曲从来不掩盖戏曲演出的假定性。因此，演员表演的时候可以直接向观众说话，可以随时出戏而后再进戏。正因为如此，布氏才从中发现了“间离方法”，并且这种方法成为布氏演剧体系的一个重要特点。而戏曲演员之随时出戏与进戏，是充分戏剧化的必然结果，并非要“间离”什么，也无须乎“间离”什么。布氏之需要“间离方法”，正说明其演出容易造成幻觉，仍然接近斯氏体系。所以说斯氏与布氏体系之间的差别，远远小于它们各自与中国戏曲之间的差别。或以为这三大体系鼎足而立，其实不然，笔者以为它们是一比二的关系：以中国戏曲为一方，以斯氏、布氏体系为另一方。站在中国戏曲的立场上看，斯氏与布氏的差别是很小的，它们大同小异，都是表演生活化或者比较生活化的话剧。

就拿“间离方法”来说吧。布氏让舞台工作人员当众布景，作为一种“间离方法”，是为了破除演出可能造成的生活幻觉，免得妨碍观众思考，也就是说要对逼肖生活的演出进行干扰，使之与观众之间拉开距离。这种手法看起来类似传统戏曲之检场，实则不然。戏曲检场随时布置桌椅道具，是为了尽量缩短这一工作所占用的时间，以便于演出之正常而顺利地进行。所以他们总是尽量选择演出空隙来操作，尽量减少对于演出的干扰，而不是相反。检场之可以在演出进行中当众操作，则是戏曲不掩盖戏剧假定性的结果。而不掩盖戏剧假定性，正是戏曲充分戏剧化的一个重要表现。既然是演戏，并且演的是无须造成生活幻觉的戏，检场者出现于舞台之上、演出之中也就不伤大雅了。因为他们虽然出现在台上，却不现出在戏中，并且他们的工作正是为了戏能够顺顺当当地演下去。演员之随时出戏与进戏，基于同样的道理。进戏固然是演戏的需要，出戏也未必不是演戏的需要。一般说其出戏与进戏都是与剧情相配合的。不像布氏那样在戏剧情节进行中生硬地加进一些别的东西。比如，一次笔者看京剧《豆汁记》，莫稽(小生)喝着第二碗热豆汁，说：“好烫啊！”金松(丑)站在旁边开腔了：“真能做戏，俩空碗，愣告诉烫着了。”观众哈哈一笑，莫稽接着说了句“取笑了”，戏继续往下演。抓住小牛演员拿着空碗做喝豆汁之虚拟表演的机会开个玩笑，这是丑脚演员插科打诨之本色，而这个科诨又是从剧情中、从演员表演中生发出来的，可说是流畅自然。笔者还看过一次更好的出戏科诨。北京京剧院演出《钓金龟》，戏中张义(丑)埋怨母亲康氏(老旦)偏心眼，说她偏疼哥哥，哥哥做了官不养娘，自己是个钓鱼的，更不该养，康氏反复教训无效而感到绝望。见到这种情况，马增寿扮演的张义马上改口说：“娘，我养活您。我要是不养活您。台下这么多观众，谁还跟我做朋友啊？”此话一出得到了满堂的笑声与掌声。笑声掌声一停，戏顺顺当当地接着往下演。演员出了戏，而这出了戏的言词又正合剧中人口吻，正好表现了剧中人的道德心，正是剧情的需要，既在戏之外，又在戏之中。这样的出戏科诨就不只是流畅自然，可以说是天衣无缝了。如此流畅自然、天衣无缝的出戏科诨，不仅对于剧情无损而有益，并且可以活跃剧场气氛，提高观众的欣赏兴味，可谓一举两得。这是符合戏曲美学原则的，是美的。相比之下，布氏的“间离方法”不过是一碗夹生饭，至少按照戏曲美学原则来看是这样。这种出离剧情之插科打诨的存在，便是戏曲充分戏剧化的结果，充分正视演戏就是演戏的结果。在强调生活化的写实话剧那里，连内心独白都会遭到非议，以为生活中不可能出现，更无论出戏科诨了。

传统戏曲不需要像写实话剧那样逼真地模仿生活，在观众面前造成生活幻觉，却并非不要真实地表现生活。只是在强调表现内容真实性的同时，也强调表现形式的艺术性，强调表现的形式美。举凡戏曲所涉及的一切方面都被艺术化了，美化了：其语言是音乐化的，动作是舞蹈化的；并且在这两化的基础上形成了整体的程式化与写意化。说“化”，便意味着“彻底”。比方说音乐化，就不仅在于唱腔是音乐的，也不仅在于道白韵律化，因而是音乐化了的；并且在于其一切表演、一切动作都需要乐器伴奏，都是节奏化了的，因而都是音乐化了的。再比方说舞蹈化，就不仅表现在武打与跟头、骑马与过桥、游泳与坐船，并且表现在走路、跑步、开门、关门、上楼、下楼、吃饭、喝酒等等，总之一抬手一投足，统统是舞蹈化了的。只不过化的程度有深浅不同罢了。此外，化妆的脸谱化，服装、布景、道具的装饰化，等等，都是艺术化了的，美化了的。以至于对于不美的事物、甚至于对于丑恶的事物，也以美的形式表现出来，使之

万方数据

具有艺术之美。

跌跤是不美的，却用种种优美的舞蹈动作加以表现，如搓步、抢背、吊毛、劈叉等等。醉酒是不美的，《武松打虎》中武松却虽醉犹勇，毫无丑恶醉态，只显英雄气概。死是不美的，而英雄之死，常常选用漂亮的僵尸动作作美化处理，而博得阵阵掌声。现在更有用三百六十度转体、甚至是空翻加三百六十度转体的，具有很高的技巧性和艺术性，因而具有很强的观赏性。好色是丑恶的，许多剧种《小宴》一出，运用翎子功来表现吕布面对貂蝉美貌而垂涎欲滴的心情，和猥亵挑逗的动作，观众常常为其高度技巧和优美动作而鼓掌叫好。盗窃犯与杀人犯更是丑恶的，而昆曲《十五贯·测字》一折中的娄阿鼠却有许多难度很大的优美动作，同样能够博得观众赞美与掌声。乞讨者一般都衣服破烂，手脸肮脏。而这种破烂肮脏的形象是不会出现在戏曲舞台上的，所以《豆汁记》中的莫稽、《彩楼记》中的吕蒙正，穿的是均匀地补着五颜六色的丝绸补丁(并非像生活中那样重点补臀、膝、肘、肩)的、干干净净的黑绸褶子，且名之曰“富贵衣”。这是服装上的写意与美化，写出了乞讨者之意而又具有装饰之美。连检场的也要美化一番，因为他们虽不在戏中，却在台上，因此穿着务必大方得体，动作务必敏捷漂亮。比如，戏中脚色要下跪，检场的便恰如其时地向其膝下扔去一块垫子，准确而利落。乞讨者穿昂贵的丝绸衣服，戏中人下跪而由戏外人扔来膝下垫子，这同逼真模仿以至于可以产生生活幻觉的写实表演相差何等之远。

那么，传统戏曲就没有逼真的模仿，就不创造幻觉吗?则又不然。戏曲照样可以并且需要逼真的模仿，照样可以并且需要创造幻觉。只不过它的逼真模仿，它所创造的幻觉，不是生活化的，而是艺术化的，不是迷糊的，而是清醒的，并且往往需要高度艺术技巧才能完成，所以常常赢得采声。京剧《拾玉镯》中的针线活表演就是突出例证。孙玉姣(花旦)坐在家门口绣手绢。她在音乐伴奏下取线，选线，捻钱，线捻好后三次拉线，两次拨线，同时京胡相应地伴奏出拉线的吱声与拨线的噔声。观众明知她手里没有任何东西，却又感到好像真的有根线，产生了幻觉。然而这种幻觉不是生活化的，而是艺术化的，因此是清醒的，是一种清醒的幻觉。观众清清楚楚知道自己是在看戏，是在享受戏曲艺术之美，于是为演员漂亮的手型、优美的动作与传神的模拟而发出会心的笑声，报以热情的掌声。倘若产生了生活幻觉，以为真是女孩子做针线活，那还有什么好看好笑，还哪里来的掌声呢?这种虽幻而似真的表演，是一种虚拟表演，虚掉的是线，是动作的对象。这种虚拟表演，是靠演员的逼真模仿，启发观众的艺术想象力，在想象中把虚掉的线补充进来，才最后完成的。陈书舫所演川剧《花田写扇》的“扯线子”是又一个突出例证：陈扮演丫环，见小姐与卖字公子相对盯视，便去招呼小姐，小姐继续盯视而不理；又去招呼公子，公子同样继续盯视而不理。于是她便分别从小姐和公子眼中把视线扯了出来，然后走到二人之间把两条视线系在一起，无论她往前推或是往后拉这条视线，两人的眼光都随之而作相应运动，而互相盯视不止。无奈，她只好把线掐断，这一下十分有效，视线断了，两人这盯视也便停止了，恢复了常态而不好意思起来。这也是一种虚拟表演，把本来虚而不实的视线，当作实有之线，来扯来系，来拉来推，最后掐断，而所有这些用的又都是虚拟动作。先以虚当实，再用实为虚，虚虚实实，真真假假，以高度夸张的喜剧艺术手法，惟妙惟肖地表现了男女主人翁一见钟情的动人场面，妙不可言。观众感觉到了那本来看不见摸不着的视线，却不会真以为有一条可以扯、系、拉、推、掐的视线实物。观众产生了幻觉，而这幻觉是艺术化的，清醒的。因此他们才能为这一喜剧场面所打动，报以欢快的笑声与热烈的掌声。

又比如京剧《三岔口》，演员在灯火通明的舞台上表演黑夜开打。观众明知台上是亮的，却心甘情愿地承认那是黑夜，从而为演员之准确的摸黑感觉、高度的打斗技巧与漂亮的舞蹈动作而鼓掌喝彩。倘若产生了生活幻觉，面对性命攸关的摸黑打斗，谁还能想到鼓掌喝彩呢?这种摸黑打斗是又一种虚拟表演，虚掉的不是动作的对象，而是环境中的光线。演员惟妙惟肖的模仿，使观众心领神会，也在想象中虚掉了光线，承认是一片漆黑。传统戏曲中任何夜晚戏都是在明亮中进行的，富于艺术想象力的戏曲观众总是与演员配合，相信那是夜晚。再比如阳友鹤与周企何所演川剧《秋江》，在既无江水背景，又无船只道具的空旷舞台上，仅仅用了一把小小木桨，靠着恰如其分的舞蹈动作，就为观众创造了船行江上的意象，使观众产生了船行江上的幻觉。同样，这是艺术化的幻觉，清醒的幻觉，而不是生活化的幻觉。连船和水都没有，怎么可能产生船行江上的生活幻觉呢？这还是虚拟表演，既虚掉了动作对象船和水，也虚掉了作为背景的江河。而观众通过演员的逼真表演，感觉到了船与

万方数据

水，也感觉到了江河，更感觉到了戏曲艺术之美妙绝伦。

因此我们知道，传统戏曲很少使用布景。即使使用布景，也常常只是意思意思，与写实话剧之写实布景不可同日而语。比方元帅府，不过用一副大门帐来表示；而这副大门帐也常常用为床帐，表示床的存在。城门城墙，不过是一块撑起来的布，画做城门城墙的样子。山峰，用桌子来表示；波涛，用水旗来表示。诸如此类，都是写意式的。也有写实的，那就是桌椅。而桌椅要视所用何种桌围椅披，才能知道是贫家的，富门的，还是皇家的，这桌围椅披仍是写意的。况且桌椅还常常用以表示山峰、窑门、床铺等等，就更是写意的了。而桌椅究竟是当桌椅使用，还是表示别的什么，则要视剧情而定，要待演员上场表演才能知道，因而从本质上说桌椅也是中性的，其用途仍在于写意。即使就当桌椅使用，也非写实；因为同一桌椅，既用于这家，又用于那家，而各家桌椅并不相同。要之，传统戏曲之戏中背景、戏中环境主要靠演员的表演来体现，靠观众的想象来完成。

因此，我们还知道，传统戏曲是最离不开观众的一种戏剧艺术。传统戏曲向来以虚拟表演见长，而这种表演要得到观众的认可，通过观众的想象加以补充，才能最后完成。也就是说，观众通过眼耳接受了舞台形象，又借助想象在脑子中对形象进行补充加工，这个形象的塑造才最后完成。所以戏曲表演是不能离开观众而单独存在的。其实一切戏剧艺术莫不如此，只不过戏曲是充分戏剧化了的。因而这一点表现得特别突出。歌剧(以及交响乐)演出时，一曲未了是不能鼓掌的，更无论叫好。戏曲则随时可以鼓掌叫好，甚至可以为不好的表演叫倒好。一些优秀演员的精彩唱段，可以一句一采，观众越听越爱听，演员越唱越起劲。鼓掌叫好是戏曲演出不可缺的重要组成部分，是演员与观众的共同需要。观众需要它来保持与提高欣赏兴味，演员需要它来保持与提高创作激情。对于戏曲来说，演戏就是演戏，根本不需要用“第四堵墙”来阻断与观众的交流，反而需要随时与观众交流，在不间断的交流中共同完成演出，共同完成艺术创作，共同营造整个剧场的统一与和谐。

剧场的中心是舞台，舞台是演出场所，对于任何戏剧都是如此。作为写实话剧，大幕一拉开，舞台上的地点甚至时间就已经确定了，因为有写实布景在。比如曹禺《雷雨》第一幕：“一个夏天的上午，周宅的客厅里。”老舍《茶馆》第一幕：“1898年(戊戌)初秋……早半天。”“北京，裕泰大茶馆。”作为传统戏曲则不然，过去没有大幕，后来有了大幕，而大幕拉开之后，如果角色不上场，舞台仍然只是一个演出场所，什么具体地点时间都不表示。戏中的地点环境与时间早晚，只有角色上场之后才能确定。也就是说，传统戏曲的布景是带在角色身上的，是由演员的表演来确定的。还以京剧《拾玉镯》为例，女主人翁孙玉姣(花旦)上场之前，台上有桌椅，却不表明任何地点时间。待孙上场念完引子与四句诗，自报家门，说：“……今日母亲到前村听经去了，留下我一人在家。清早起来，烦闷无事，不免拈针刺绣便了。”于是观众知道戏中的地点是孙家，时间是早晨。正因为环境与时间是带在角色身上的，是由演员的表演来确定的，所以只要剧情需要，角色无须下场，环境与时间就可以发生变化。比如京剧《苏三起解》，从洪洞监狱到大街，再到路上，最后到达太原府，几百里路，几天时间，不过几段唱、几个圆场就交代得清清楚楚。真所谓：“说书的嘴，唱戏的腿。”这就是戏，这就是充分戏剧化的戏。这样的戏是很难使用写实布景的。一次笔者看电视中播放越剧《十八相送》一折，梁山伯与祝英台走了十八里路，近景的几棵柳树居然纹丝不动，实在别扭。梁山伯送祝英台还乡，难舍难会，一气走了十八里路，十八里的江南美景该怎样表现呢？有戏则长，无戏则短，只选与戏相关的，与人物相关的，尤其是与人物思想感情相关的来表现。这便是戏曲的写景原则。于是荷塘鸳鸯、溪中白鹅、独木桥横、井底倒影等等与人相关、与情相关的景象，便随着唱词、话白与动作，呈现于观众面前，以喜剧的误会手法，把英台恋恋不舍，急于表明爱情，难以启齿，不得不借景传情的心理，与山伯憨厚实诚的性格，表现得淋漓尽致。这是写景，更是写情，也可以说是写诗。京剧《白蛇传·断桥》结尾处，白素贞唱四句西皮散板，最后一句曰：“猛回头避雨处风景依然。”写的是景，抒的是情，照应了首出《游湖》那值得怀念的初恋情景，表达了劫后团圆那带着泪痕的幸福憧憬。这画龙点睛的一笔景物描写，不就是诗吗？这些都是诗化的景物描写。优秀戏曲的景物描写无不如此，尤其是在古典戏曲中，如《西厢记·长亭送别》、《琵琶记·中秋望月》、《牡丹亭·游园惊梦》、《长生殿·剑阁闻铃》等等，出出充满诗情画意。类似的例子不胜枚举。

诗化的景物描写，只是传统戏曲充分诗化的一个方面。诗的特点是重抒情，讲韵律，传统戏曲正

万方数据

是一种重抒情、讲韵律的戏剧样式。这当然表现在其唱词之情感化而属于音乐，念白之韵律化而需要伴奏，而更重要的是表现在其整体上的重抒情。重抒情，是戏曲成为程式化的歌舞写意戏剧的内在基础。何以要用歌舞来写意，不就是因为歌舞是最长于抒情写意的表演艺术形式吗?离开歌舞，就没有戏曲；同样，离开抒情，也就没有戏曲。前述诗化的景物描写，便是例证。前述川剧《花田写扇》之扯线子，虽非诗化的景物描写，却是诗化的情感抒发，强烈地抒发了男女主人翁之一见钟情。就连《拾玉镯》之捻线，看似闲笑，实则也在表现少女之勤巧与活力，抒发热爱生活的青春之情。戏曲之重抒情，甚至影响着整体结构。一般说，戏剧高潮往往在戏剧冲突最集中、最激烈的地方，许多戏曲作品同样如此。但是，也有不少戏曲作品的戏剧高潮不在戏剧冲突最集中、最激烈的地方，而在感情最强烈的地方。这种结构方式集中体现了戏曲重抒情的特点，集中体现了戏曲是一种充分诗化的诗剧特点。比方关汉卿的《窦娥冤》，其戏剧冲突最集中、最激烈的地方在第二折“州衙”一场戏中，而其戏剧高潮却在第三折“法场”那场戏中。细心阅读会发现，第二折的情节内容足够写成两折戏：一折写张驴儿欲毒死蔡婆，反毒死其父，并借机以诬陷的方法威胁窦娥随顺自己；一折写告到州衙，判成冤案。作者却把这本来可以写成两折戏的内容，集中写成第二折一折，而腾出第三折整整一折的篇幅写“法场”，形成全剧高潮。“州衙”一场，便只是全剧高潮前的小高潮。把“州衙”这场外部冲突最激烈的戏，写成小高潮，是因为作者心中还有个更大的冲突，那就是苦难人民同整个官府的冲突，同不公正之天地鬼神的冲突；是因为作者心中还有个更强烈的愿望，那就是让窦娥的满腹冤屈，一腔怨气，发挥出支配天地鬼神的伟大力量，冲破浓重的黑暗，透出一线光明来。于是作者着力表现窦娥之怨官府、责天地与三桩誓愿，从而在情感上、气势上，也在具有更深刻意义的内在冲突上，成为全剧高潮，一个情感高潮，一个诗化的情感高潮。在这类高潮场子中，一般都安排成套抒情的优美唱腔，扮演主人翁的演员可以充分发挥自己的演唱才华。类似的例子还有古典戏曲《梧桐雨》、《汉宫秋》、《西厢记》，京剧《柳荫记》、《玉堂春》等。

上文说过，只要剧情需要，角色无须下场，环境与时间就可以发生变化。在《窦娥冤·法场》中也是如此，刽子手押着窦娥，从监督，经前街、后街，再到法场，时间空间都发生了变化，而人物并未下场。前述《十八相送》更是如此。这种情形在其它剧目中同样常见。可见传统戏曲的舞台时空是相当自由的。这同样是充分戏剧化的结果，这是写意戏曲的特点。一切为了演戏，按剧情需要，时间与空间该相对稳定的就相对稳定，该发生变化的随时可以变化，只要交代清楚就行。时空自由，使得传统戏曲不需要采取写实话剧那种分幕分场式的团块递进结构，而采取了上下场式的流水续进结构。角色(们)从上场门上场，一场戏便开始了；角色(们)从下场门下场，一场戏便结束了。每场的长短随剧情而定，有戏则长，无戏则短。一场接着一场，在不间断的音乐伴奏下，流水般演下去，直至终场。这种结构方式，便于从头到尾地、完整地表演一个故事，所以传统戏曲很少采用从接近高潮处演起的闭锁式结构，像易卜生《玩偶之家》和曹禺《雷雨》那样。这种流水续进式的结构方式，使得闭幕成为累赘，因而也就不需要开幕，不存在大幕。没有大幕，更没有二道幕，那么检场者便成为必须，便不能不暴露于舞台之上，桌椅道具有摆放与更换总是需要的。现在戏曲之开闭大幕，是学习话剧的产物。先有了大幕，继之又有了二道幕，于是检场者便不再在舞台上露面了。这自然是有好处的。不过，为此而频繁地开闭二道幕也并非什么好办法。

前边谈到演员有出戏与进戏的自由，这里又谈到舞台时空的自由。除此之外，传统戏曲在语言运用上，还有代言体包含叙述体因素的自由。一般说，戏剧语言是代言体的。演员在台上演戏是代角色说话，来表演故事情节，而不是自己直接向观众说话，来叙述故事情节。传统戏曲也不例外。可是传统戏曲在采用代言体语言的同时，并不排斥叙述体，反而可以在代言体中包含叙述体因素。这种情况常常见于自报家门与打背供(或写作“躬”)。自报家门是演员直接以角色的口吻，向观众作自我介绍。打背供是演员以角色口吻，背着场上其他角色，直接向观众表白心迹。或以为这就是叙述体语言，因为是演员直接向观众介绍角色情况，直接向观众表白角色心迹，而不是代角色说话。不错，从实质上看，这确实是一种叙述体语言。但是，不可忘记的是，演员是以角色口吻在说话，代角色作自我介绍，代角色表白心迹：而不是演员客观地介绍角色，客观地说明角色心迹。所以从形式上看，这仍然是代言体语言。因此，准确地说，这是一种代言体语言中包含叙述体语言因素的特殊语体，这是

万方数据

传统戏曲创造的特殊语体。运用这种特殊语体，使得自报家门成为一种十分简洁的介绍人物的方式，使得打背供成为一种十分简洁的显示人物内心活动的方式，省去了许多弯弯绕的麻烦。这种特殊语体，不只表现为自报家门和打背供，它在传统戏曲中随时可以出现。请听元杂剧《冤家债主》中净扮赵廷玉行窃时的一段独白：

……来到这墙边也，随身带着这刀子，将这墙上剜一个大窟窿。我入的这墙来。[做撒石灰科。云]我撒下这石灰。[做瞧科。云]关着这门哩。随身带着这油罐儿，我把些油倾在这门臼里，开门呵便不听的响。天呵！我几曾惯做那贼来。[内云]你是贼的公公哩！

这是此种特殊语体的又一典型例证。窃贼惟恐有声，怎么会边做边说呢？这里却恰恰是边做边说，为的是让观众看明白这段戏。为了剧情的需要，为了演戏的需要，戏曲演员是随时可以在代言体语言中加上叙述体因素的。所以这种特殊语体，仍旧是充分戏剧化的结果，是写意戏曲的特点。至于其中的“内云”，是谁在说话呢？可以说是作者在说话，可以说是作者代表观众在说话，是作者与观众对剧中人的评价。这自然是出戏之言，也可以视之为出戏科诨，很幽默很解气的一个出戏科诨。

传统戏曲既不需要大幕、二道幕，也不需要写实布景，呈现在舞台上的常常只是一桌二椅。如果是武打戏，则常常连这一桌二椅也没有，只是一个空荡荡的舞台。这除了艺术上的需要之外，也节约了大量费用，省却了许多事务。不仅如此，其服装道具也是相当节省的。戏曲的程式化表现在一切方面，服装自然不例外。程式化使戏中性别、年龄、身份、性格大致相同的人，穿着大致相同的衣服，无论其朝代与地域。清代以来的戏曲，演明代及明代以前的戏，其服装大致以明代服装为基础，作相应的增饰与美化。演清代戏则用清代服装，亦有所增饰与美化。因为这些戏在清代属于现代戏，演现代戏自然穿现代服装。这种着装方式从清初延用至今，虽有发展变化，而基调未改。这又是充分戏剧化的结果。既然是戏，是写意戏，便无须严格按照生活服饰那样穿戴，而得其意思即可。那么这样的服装就于戏无碍，于美可增，而于钱节约，于事简便，何乐而不为呢？一个京剧戏班的全部服装可以装在三四个箱子中运走，再加上把子道具与乐器，也不过五六个箱子，不满一辆普通卡车。这就无怪乎过去的戏班视跑马头（巡回演出）为家常便饭了，他们早已做到了轻装简行。与今日剧团之动辄几卡车、甚至十几卡车的服装、道具、布景、灯具，行动不便而费用昂贵，大不相同。传统戏曲之轻装简行，是民间艺术的固有特点，是在民间摸抓滚打的结果，是在激烈竞争的艺术市场中求生存发展的结果。传统戏曲大都是低成本运作，具有对于艺术市场的强大适应性。

传统戏曲也有成本较高的方面，那就是培养人才。培养出一名好演员是相当不容易的。既要本人条件好，又要经过长年的刻苦学习与锻炼。其学习与锻炼的内容是多方面的，其中占用时间最多的就是程式。程式是演员塑造人物形象的基本手段。戏曲程式化的原因，首先在于它的主要艺术手段是歌舞，而歌舞离不开程式。不过一般歌舞不像戏曲那样高度程式化。所以还有第二个原因，那就是戏曲的民间性。戏曲是一种民间艺术，是一种千百年来不断积累而成的民间艺术。其积累的方法主要是师徒相承，口传心授。一代代继承与发展，唱念做打的各种手段与方法、样式与规格，不断丰富，不断提高，便形成了全面系统、规则严谨、用途广泛的完整程式，成为进行戏曲创作的艺术宝库。戏曲程式是一种世代相沿性的集体创造。我国的戏曲剧种多至数百，原因即在于此。昆曲、高腔、梆子、皮黄等等，各有各的声腔程式，便形成了各自的声腔剧种。这对于非程式化的、一剧一作曲的西方歌剧来说，是不可想象的。所以，歌剧就是歌剧，没有听说它还包含多少剧种。同样，话剧、舞剧、哑剧等等，也不存在剧种分化的问题，因为他们不是程式化的戏剧。

戏曲是民间艺术，因此是通俗艺术，为广大人民群众所喜闻乐见，这是戏曲与生俱来的特点与优点。过去京剧以及许多其它地方戏曲的著名唱段，就是流行歌曲，在大街小巷随时可以听到。现在常常听到说京剧是高雅艺术，这自然是赞美之词。但是，从来属于俗文艺的京剧，一旦雅过了头，情形就有可能不妙。活跃于明清两代的昆曲，取得了辉煌的文学成就与艺术成就，却在清代中叶开始衰落，至清末民初而奄奄一息。其中重要原因之一，就在于它的雅。作为民间艺术的戏曲，只有深深植根于广大民间的肥沃土壤之中，才能枝繁叶茂，百花齐放。

（作者系中央戏剧学院教授）

责任编辑　原旭春

万方数据