

的做法是正确的,也是今天中青年演员急需考虑的问题。而现在我们那么多小梅兰芳,小程砚秋,小荀慧生,说明我们现在的演员或者永远停留在临帖的阶段,或者都丢掉了自己的艺术个性,正像李少春对他的儿子李宝儿所说:“你要学我,充其量也就是让人说你是小李少春,那就认错了。”我想我们现在的演员都以程派、梅派的终身制为荣,这其实是京剧的悲哀,是京剧历史上的一个“恨”呐。

从这次谈话中我深感李玉茹老师以自己一生的经验和教训,留给我们一份非常重要的遗嘱。后来我多次通过电话向她请教,正当我已经计划好要再去拜访她的时候,陈一鸣先生告诉我,李老师已经进入抢救室,无法交谈了,你暂时不要来了……

后来,我收到她的女儿如茹寄来的《李玉茹谈艺说戏》一书,真如再沐春风。

论李玉茹的“传情写意”

贾志刚

众所周知,李玉茹是20世纪下半叶的一位卓有成就的京剧表演艺术家;鲜为人知,她还是一位苦心孤诣的思考者。几十年来,她对戏曲表演理论孜孜不倦地探索,以她亲身的实践作为基础,学习、借鉴、分析、归纳,终于到达相对真理的彼岸。她对于戏曲尤其是京剧表演理论的阐释已然超越了她的时代,足以令当今歪曲戏曲艺术本质特征的种种谬论黯然。

今日的一些话剧导演屡屡抨击戏曲表演艺术的弊端,诸如,戏曲演员不会创造个性人物,戏曲表演塑造的人物是类型化的,而作为救世主的他们偶尔涉及戏曲领域,其神圣使命便是教会戏曲演员如何进行塑造人物的表演。近来,经常有学者质疑戏曲演出的情节与结构,不明白传统戏中为何要有“行路”一场,认为现代戏《智取威虎山》中“打虎上山”一场纯属累赘,“定计”之后应该紧接“打进匪窟”,这样的情节与结构才是简洁流畅的。李玉茹似乎5年前就意识到会有现在的诘问,当然也有可能是巧合,但不管怎么说,她在《传承的楷模:学习程派、理解程砚秋》这篇具有较高学术价值的论文中重点回答了此类问题。在论文中,她多次阐释“传情写意”的论点,认为“传情写意”是程派表演的最终目的。不仅仅是程派表演,“传情写意”也是戏曲表演的目的,她列了这样一个公式:“四功五法——技术——是为传情写意服务的”。她所说的写意也是某种程度上的一种传情,也就是说,戏曲表演的目的就是抒发情感,即抒情性特征。这是戏曲与话剧在塑造人物上的根本区别。

一、抒情性是戏曲表演的本质

沈达人认为:“戏曲从来不遵守行动是自觉意识的实现这一原则,而且一贯应用诗歌、音乐、舞蹈等艺术手段,在刻画人物的行动的同时,把人物行动的内心依据直接揭示出来,或者把外界刺激在人物内心激起的反应直接揭示出来。这形成戏曲的以整体方式体现的浓郁抒情性。”^①他将戏曲的抒情手法归纳为三类:一是借景抒情,二是借事抒情,三是托物比兴。至于话剧表演,尽管也抒情,却是局部的、片段式的、短暂的。话剧表演主要侧重于性格鲜明、接近生活的语言、动作,戏曲表演也有类似的动作、语言,但不带普遍性,因而形成不了总体特征。两者区别的根源就是西方与中华民族两种不同的传统思维模式。在漫长的人类进化历程中,西方形成了定性定量,注重理性分析,讲究逻辑思辨的思维模式;而中华民族则形成了整体综合,注重审美,讲究心灵体验的思维模式。话剧和戏曲在各自所遵循的传统思维模式控制之下产生了较大差异。戏曲综合了诗歌、音乐、舞蹈、杂技等因素,创造出“四功五法”的表演技术技巧,“唱念做打”和“手眼身法步”是一整套系统完备的体系,这套体系正如李玉茹所说,是为传情写意服务的。比如音乐和舞蹈,两者都很难塑造具体可感的鲜活人物,而抒发情感则是两者的强项。由此造成了戏曲表演创造人物不只是依靠强化人物的表面鲜活,更注重人物特定情感的抒发及心态、状态的揭示。换句话说,戏曲表演所展示的人物个性主要是通过抒发个性情感来实现的。这里非常需要清代李渔的一段

作者简介:贾志刚,中国艺术研究院戏曲研究所研究员。

话。他在《闲情偶寄》中说：“如《中秋赏月》一折，同一月也，出于牛氏之口者，言言欢悦；出于伯喈之口者，字字凄凉。一座两情，两情一事，此其针线之最密者”。^②这段话是对戏曲表演依靠抒发情感来呈现人物个性的最好诠释。

二、戏曲表演虚拟的主要精神

黄克保认为戏曲表演虚拟的主要精神是写景写情写人浑然一体。她指出：“状物抒情、情景交融，是指演员一方面用表演赋予客观景物以典型形象，同时又表现人物对客观景物的感受和态度，把人物的主观情思同客观景物融为一体，从人和景的交流中表现出人的内心活动和精神面貌，写景、抒情和刻画人物在表演过程中同时完成。”^③黄克保对于虚拟精神的论述至今仍是最为精辟的，由此也就不难理解“打虎上山”一场的重要价值和永久魅力。杨子荣趟马出场，他的虚拟表演既体现了穿林海跨雪原的路程艰难，又面对群山抒发了他气冲霄汉的豪情壮志，还展示了他那勇敢顽强、坚韧不拔的个性。描景、抒情、写人三位一体，很难分辨出哪个动作是描景，哪段表演是抒情，哪个身段是写人，三者相辅相成，水乳交融般地包含在整个趟马之中，每

一个动作、身段既是描景又是抒情，同时写人。如此之高超的表演，达到了所有戏剧种类表演的最高境界。

遗憾的是，目前一些戏曲导演、演员并没有真正理解李玉茹所论述的传情写意和黄克保阐释的虚拟精神，他们倾心于话剧的风格，打造写实或生活化的舞台样式，名为借鉴，实则照搬，无异于削足适履。这句成语源自《淮南子·说林训》，该书与“削足而适履”对应的还有一句话，叫作“杀头而便冠”，似乎更加形象、确切。

衷心地希望戏曲艺术实践的后继者深刻领会前辈艺术家的真知灼见，不信邪，不摇摆，不犹豫，不上当，独立思考，准确判断，敢于出新，挣脱传统戏曲中非本质、非主要精神的诸多成分、手段的羁绊，开创戏曲的新局面。

注释：

- ① 沈达人：《戏曲意象论》，文化艺术出版社，1995年版219页。
- ② 《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959年版17页。
- ③ 黄克保：《戏曲表演研究》，中国戏剧出版社，1992年版60页。

从李玉茹看现代戏曲教育的成功实践

李 伟

中国现代戏曲教育从陕西易俗社算起已有一百年的历史。现代京剧教育始于欧阳予倩早年在南通办的伶工学校。解放前办得最成功的还是仅仅存在了十年的中华戏曲专科学校。在先后两任校长焦菊隐和金仲荪的主持下，在程砚秋等新锐思想的著名艺人支持与指导下，中华戏校在极短的办学时间里，培养了大量优秀的具有新思想的京剧人才。李玉茹是中华戏校的优秀毕业生，是现代京剧教育结下的硕果之一，她关于京剧理论与实践的一些思考，具有鲜明的时代特色和现实针对性，对我们今天的京剧教育颇有借鉴和启发意义。

1919—1921年，欧阳予倩应张謇之邀在南通主持伶工学社，开启了现代京剧教育之先河，但由于办学时间太短，成效不是十分显著。1930—1940年，在国民党元老李石曾和著名京剧艺人程砚秋的支持下，焦菊隐、金仲荪先后主持中华戏曲专科学校，培养了大批具有新思想的优秀京剧人才，将现代京剧教育推向新的高度，创造了戏曲教育史上的奇迹。这一历史经验值得总结。

与以富连成为代表的传统科班教育相比，南通伶工学社、中华戏曲专科学校等现代京剧教育最显

基金项目：中国博士后科研基金项目（编号：20090460642），上海市教委科研创新项目（编号09YS302），上海高校创新团队发展计划资助项目。

作者简介：李伟，文学博士，上海戏剧学院副教授、硕士生导师；主要研究方向：中国戏剧史论。