

福建艺术丛书第四辑

'12 福建艺术研究论集

王评章 杨榕主编

中国文联出版社

福建艺术丛书第四辑

'12 福建艺术研究论集

王评章 杨榕主编



中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

福建艺术研究论集. 2012年 / 王评章, 杨榕主编. -- 北京: 中国戏剧出版社, 2013.7
(福建艺术丛书. 第4辑)
ISBN 978-7-104-04041-5

I. ①福… II. ①王… ②杨… III. ①地方戏—福建省—文集 IV. ①J825.57-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第169555号

福建艺术研究论集. 2012年

策 划: 王评章

责任编辑: 黄艳华

责任印制: 樊国宾

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

邮政编码: 100097

电 话: 010-58930221 58930237 58930238
58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 福州凯达印务有限公司

开 本: 880mm × 1230mm 1/32

印 张: 110

字 数: 3600千

版 次: 2013年7月 北京第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-04041-5

定 价: 396.00元 (全11册)

版权所有 违者必究

Contents

目 录

戏曲节奏漫议·····	周 明 1
戏曲“写意”辨(二)·····	方李珍 10
戏曲导演的戏曲思维·····	王保亮 23
京剧渗透影响闽剧之时间新断 ——以徽班介质为考察·····	邱剑颖 35
福建省第二十五届戏剧会演综述·····	蔡福军 49
戏曲化与剧种化 ——为第25届戏剧会演挑刺·····	傅 翔 61
建国前戏曲唱片的发展及其传播学分析·····	王小梅 69
当历史遇上创意 ——当下我国依历史街区而生的文化创意产业集聚区之行进 过程初析·····	陈 燕 102
民国时期闽剧舞台人物造型变革·····	刘 闽 生 118
从“指间”滑落：南派掌中木偶戏的传统失位与科技化困局·····	白 勇 华 136
今天我们需要什么样的剧评 ——读剧评有感·····	魏 明 146
雪花公主的爱情观 ——福建省梨园戏实验剧团传统剧目整理·····	黄文娟 150
闽南文化述略·····	马建华 168
生产性保护：一种活态传承的积极探索·····	池 国 和 179

浅谈中国风景油画的流变·····	杨新武 187
《打花鼓》在福建地方戏中的流传·····	杨 榕 196
明传奇《袁文正还魂记》及梨园戏、莆仙戏相关剧目述考 ——兼论戏曲与其它文类的互动·····	潘文芳 225
雉近于戏：福建杂剧中的面具戏考探·····	叶明生 243
闽剧外来剧目考述·····	王晓珊 266
迁移与不安：莆仙戏民营剧团演员生存状态调查研究·····	张 帆 301
临水夫人信仰的历史考察·····	付华顺 327
永安大腔傀儡戏《海游记》流传与地域民间文化·····	罗金满 353
大腔戏唱腔音乐的本体特征·····	曾宪林 367
品戏曲声腔艺术之“讲究” ——解读蔡英莲教授“形象发声法”·····	张建国 389
韵味何以生成 ——借鉴思路中的剧种声腔建设疑难兼及韵味美探讨·····	吴思富 397
观2012华东六省一市专业舞蹈比赛的些许思考·····	翁郑琦 403
漫谈即兴舞·····	朱艾葳 408

戏曲节奏漫议

周 明

内容提要： 本文旨在讨论戏曲艺术的节奏问题，辨析存在于戏曲艺术创作与欣赏过程中的节奏与节奏感的概念，对剧本创作与舞台呈现中的节奏问题进行分析和总结，以期寻找其内部的规律，以供一度创作和二度创作者们参考。

关 键 词： 节奏 节奏感 显形节奏 隐形节奏

一、节奏与节奏感

节奏与节奏感的区别，说到底是客观与主观的区别，一个存在于现实，一个存在于心理；现实与心理互为映照，互为影响。节奏对应于人的听觉、视觉，客观的节奏经由人的听觉、视觉的主观选择并反馈于人的心理，从而形成一种心理的节奏流，它便是节奏感。客观的节奏可以分析，甚至可以量化，而主观的节奏感则因人而异，难以言表。节奏感是一种美感，个体的节奏感为群体所认同，于是产生了共鸣，个体的美感也就成了群体的美感。在一个由群体组成的观演场所中，因为有了心理的共鸣，就形成了一个艺术欣赏的气场。舞台上演剧节奏的把握，其所用的一切手段都是为了能作用于人的心理，以期形成这样一个动人心魄的艺术气场。

所有的艺术都有自己的节奏，只是有的是隐形的，有的是显形的，有的可以直接冲击人的心灵，有的则需要细心地去体会。动态的艺术其节奏往往是显形的、外在的，静态的艺术其节奏往往是隐形的、内在的。动态艺术的节奏能直接对应于人的心理节奏，激活人的各种情感，使人的喜怒哀乐显形于色，所体验到的节奏感具有共性和趋同性；静态艺术的节奏则要借助于人

的想象、内模仿等心理的活动才能够感知得到，所体验到的节奏感具有个性和差异性。欣赏一首歌曲或一段舞蹈，人们所体验出的节奏感大致相同，但欣赏一幅画或一座雕塑，每个人所得到的节奏感可能就会大相径庭。感知节奏的能力和方式个体之间存在着差异，它取决于先天的天赋和后天的修养，还取决于个人的审美价值取向。一尊《拉奥孔》雕塑，有人只感知到恐怖，而有的人则感知到了强烈的艺术节奏，体验到了“高潮前的刹那”；一座哥特式的建筑，有人只感知到雄伟壮观，而有的人则可能从中体验到了音乐的节奏，将它认知为一首“凝固的音乐”。戏曲是舞台艺术，又是一种综合艺术，它的节奏既有显形的也有隐形的，形成艺术节奏的因素复杂而又微妙，在这综合艺术中，一切构成戏曲的手段及其成分都会影响到戏曲节奏的形成。这也是人们不断强调戏曲应当成为有机的和谐的综合体艺术的原因。同样的，感知于节奏而形成的节奏感也会因为节奏的多样性和复杂性而变得复杂而微妙起来。

戏曲的音乐、唱腔、程式表演等，具有显形节奏的特征，直接诉诸观者的听觉与视觉，对应于观者的心理节奏，由心理节奏而产生的感知主导着观者的审美定势，观赏心态由此形成。而戏曲的舞美、灯光、人物造型等，则具有隐形节奏的特征，观者不易发觉其内在的节奏规律，需要发挥想象、联想的潜能并结合剧情环境以内模仿方式在心里勾勒出节奏的轨迹，这种轨迹已属于心理的感知，是经过心理选择的节奏感。显形节奏与隐形节奏的和谐统一、水乳交融是戏曲艺术追求的境界，统一于人心，统一于观者体验出的节奏感之中。

二、剧本的节奏

在戏曲的剧本中，同样存在着节奏与节奏感问题。剧本的节奏把握应当从选材和剧本布局时就做好心理的准备，使节奏感始终充盈于写作的全过程。素材的选择和人物性格的确定似乎与戏曲的节奏无关，但实际上存在着内部的关联。“水浒”、“三国”、“岳家将”等具有英雄主义气概的戏，需要铿锵有力的唱腔和掷地有声的语速来表达，这便关乎唱词和道白的

风格及节奏的安排，要突出人物的性格，除情节、细节、矛盾冲突的安排外，其语言的性格化也是重要的一环。不同的性格化语言具有不同的节奏特征，其遣词造句自然不同。“吃酒不醉，不如醒也。俺，梁山泊上山儿李逵的便是。人见我生得黑，起个绰号，叫俺做黑旋风。奉宋公明哥哥将令，放俺三日假限，踏青赏玩。不免下山，去老王林家，再买几壶酒，吃个烂醉也呵。”这是《李逵负荆》里李逵的出场白，鲜活的性格跃然纸上，这道白中所蕴含的语句节奏也恰与李逵的性格吻合。但这只是李逵性格中豪放、粗犷的一面，李逵是个粗中有细的人，他的性格中也有柔软且富有情趣的一面。当李逵看到桃花被黄莺啄落，顿起怜惜之心，手捧花瓣道：“俺绰起这桃花瓣儿来，[做笑科，云]你看我好黑指头也！[唱]恰便是粉衬的这胭脂透。[云]可惜了你这瓣儿，俺放你趁那一般的瓣儿去。我与你赶，与你赶，贪赶桃花瓣，[唱]早来到这草桥店垂杨的渡口。”这样性格化且富有节奏感的道白，不仅在文本上让人能流畅地阅读，经由内心的模仿而产生一种节奏流淌的认知，也能启发演员的表演，使之寻找相应的道白节奏、语气来表达心境，传输人物的气息，还能让演员寻找配合道白节奏的肢体语汇（程式表演）使人物达到神形兼备的艺术效果。间杂其中的唱腔在表演上恰能起到调节节奏的关键作用，但在文本上，唱词只是文字的表达，并不是舞台上演员表演的唱段，由道白和唱词组合而成的文字节奏，需要读者的想象而感知到作者精心安排的节奏之妙。这种节奏之妙需要剧作家凭借自己对戏曲艺术的熟悉，凭借创作经验的积累才能够流出于笔端。它具有阅读之美，它更具有提供演员表演和音乐设计的基础，而后者往往是更为重要的。

在剧本创作的谋篇布局上，也要注意全剧的节奏安排，对于素材的删减、关目的设置、虚构情节与细节的植入以及人物心理的分析乃至周围环境的渲染，其实都关系到全剧的节奏问题。悲情人物的塑造，需要寻找一个能淋漓尽致表达其悲剧命运或悲凉心态的场口，而其余关目的设置都可以看成是这个场口向前或向后的延伸。以这个重点场口为高潮，全剧情节的铺排跌宕起伏、急缓有序，自有其鲜明的节奏。如果是“一人一事”单线索的手

法，则需要事件与细节的积累推进，由量变到质变。在这层层演进的过程中，犹如山涧溪流奔腾，时而激越，浪花飞溅，时而静淌，水波不兴，自成一股时急时缓的节奏流，在某一个山口或断崖处终于夺路飞出，蔚然成为瀑布风景。梨园戏《节妇吟》（新版）可算是传统式的单线索的写法，从“试探”、“夜奔”、“阖扉”到“断指”、“验指”，每一出戏都围绕着主人公颜氏来写，集中而凝练，将颜氏春心偶动却遭沈蓉拒绝，而后羞愧断指、守节育儿直至当殿验指、身心俱碎这一系列过程的心灵轨迹表述得淋漓尽致。每一出都有波澜起伏，相互连接，形成节奏鲜明的关目组合，在最后一出“验指”中直指人物灵魂深处的伤痛，推向全剧的高潮。单线索的写法，因为单纯清晰，所以易于集中用力，节奏也就显得明快而易于感知，可以爆发出单向度的力量。双线索或多线索的写法，可以采用平行写法和交叉写法。既将两条（或多条）情节线作平行的描写和交叉的描写，不论哪种写法，两条线索（或多条线）最终都会合为一条主线索。两条线索（或多条线索）各自都有一个累积力量的过程，这个过程中同样有着丰富的节奏变化，有着跌宕起伏的剧情，当两条线索（或多条线索）拧成为一条主线时，它的力量也成倍地增长，形成一种交响式的和鸣，拨动人们的情感之弦。《琵琶记》中就有这样两条平行的线索，一条线写的是蔡伯喈进京赴试、牛府招婿、丹陛陈情、强就鸾凤，另一条线写的是赵五娘灾年度日、奉伺公婆、祝发买葬、乞丐寻夫，这两条线索各有自己的情节发展，各自形成起伏有致的节奏，待两条线索重合时就自然发出了和鸣的节奏韵律。一般情形下，两条各自发展的线索也会偶尔交叉，以交待它们的相互关联，如《琵琶记》中的“蔡母嗟儿”和“义仓赈济”二出就是如此。这种交叉也会起着一种变奏的作用，并且会让读者在接受和鸣式的节奏时有前期的心理准备，也使全剧的节奏布局另有一种意味。有的戏曲，特别是传统戏曲并没有什么明显的可称作高潮的情节，它们的节奏常常表现出一种赏心悦目式的散点分布式的韵律风格，在这样的戏曲中仿佛西方理论语境中的“高潮”被有意无意地分解了，分解成了轻风吹过池塘而漾起的微澜。它们或许不能带来那种让人心灵悸动的震撼

力量，但它们总能让你感受到诗一般的韵律之美，像《西厢记》、《玉簪记》等等均是如此。因为唱词和道白的诗化而带来的平仄合韵，也因为它们在谋篇布局时就以诗的架构来安排关目，所以处处流溢着诗的节律，全篇俨然成为具有诗词审美意蕴的“东方剧诗”。这样的剧作，在注重诗词色彩的同时，更注重唱词的合音律，道白的合鼓点以及预设科介的程式化表演。在传统戏曲中这一类的戏曲是主流，并使它的文本列入古典文学之林。

好的剧本总是贯穿着主要人物的心理线，这条心理线随着人物情感的起伏和性情的表达，同样也洋溢着节奏的韵味。它与情节线相互纠结，互为动力，共同影响着读者的审美心理。仍以《节妇吟》（新版）为例，颜氏在戏中具有主动性的特征，她的戏剧动作，推动了剧情的发展，在情节的发展中她的心理不断地发生着变化。她先是以言语试探沈蓉，相信了沈蓉秋闱科举中与不中都定然返回的承诺，然后借赠送盘缠之名夜奔沈蓉之室表白心迹，不料沈蓉碍于士林清名拒绝了颜氏的自荐，羞愧难当的颜氏在出门欲返之时被阖到了双指，颜氏不堪其辱，毅然断指自诚，十年后在皇帝亲赐御匾“两指题旌，晚节可风”的重压下身心俱焚，魂魄飘零。在这剧情的步步延展中，颜氏的心理线索也在发生着剧烈起伏，从起初的犹疑到心迹难以表白的羞涩，再到难忍其辱的羞愤，直至最后的心灵崩溃，这条震荡不已的心理线索，以它触手可及的节奏与剧情的发展相契合，反过来说，也正是颜氏的心理变化推动了剧情发展，二者互为因果，相互扭结裹挟着前进。这其中蕴含着节奏，步步为营、层次分明，不仅让读者产生心灵的共振，也为演员的人物塑造和导演的驾驭全剧打下了坚实的基础。

总之，剧本从谋篇布局、关目设置到情节、细节的安排再到唱词道白的斟酌、表演空间的预想，都要考虑到一个节奏问题，只有将艺术化的节奏直觉外化为文字的表达才有可能写出好的剧本，才有可能为将来的舞台呈现做好充分的铺垫。

三、舞台上的节奏

舞台呈现是戏曲的完成阶段，舞台上的节奏把握是戏曲艺术最终成功的关键。贯穿于舞台上的节奏，首先是音乐的节奏，它是引线，引导着戏曲不断地向前演绎。在旧戏班中没有导演，鼓师充当着实际上的导演角色，舞台上的艺术节奏由他来掌控和指挥，他所凭借的是锣鼓点的节奏。在没有弦丝乐器的剧种中，锣鼓点的节奏就成为戏曲舞台上唯一的引领性节奏，演员的表演是踏着锣鼓点进行的，在时紧时慢、时高时低的“咚咚呛”声音中，演员在台上将程式动作组合使用，并随节奏的变化释放着情感，在一个重音点上稍作停顿，给出一个优美的亮相，完成了一小节充满韵律感的表演，每一小节衔接延续，形成了一折（或一出）的表演，数折戏的起承转合，完成了全剧的表演；唱腔的节奏也是随着锣鼓点进行的，此时的锣鼓点节奏由引导功能转为了伴奏功能，由主动的引导改为了主动的配合，锣鼓点既要充分激发出演员的内心情绪，又要随时纠控演员可能出现的节奏偏差，二者的配合需要长期的磨合以达到默契的程度。“繁弦急管”的加入，丰富了舞台上表演的音乐节奏，音色的变化起到了将人物情感细化的作用，也因此可以挖掘出人物情感的深处内涵。由于丝竹之乐善于表现人物的情感，具有细腻、悠扬、激越的特征，与演员的唱腔表演配合上更显得丝丝入扣、互动出彩，于是大多的剧种在唱腔的伴奏上只选用丝竹乐器了。因此在戏曲舞台上又分出了“武场音乐”与“文场音乐”，这种相对的分类，说明了锣鼓音乐与丝竹音乐在节奏变化上的不同特点和各自擅长的领域的不同。戏曲有时也采用静场式的无音乐节奏引导的表演，音乐的不在场，并不等于节奏的丢失，在音乐停止时，演员仍然按照内心节奏来演绎剧情、表达情感意绪。例如京剧《三岔口》中的摸黑打斗，很长一段时间都是在静场中进行的，此时的静场符合了夜深人静的特定环境，也更使虚拟的打斗表演营造出伸手不见五指的效果，而此时的动作节律全由演员内心模仿的节律所控制，它同样流畅自如，同样让观众心领神会。如果是短暂的静场，那便如同音乐中的一个休止符，是有意的停顿，是让人充分联想的“留白”，也是承上启下掌握节奏变

化的技巧。

演员在塑造人物、演绎剧情的过程中面临着选择的问题，选择用什么样的表演来完成人物的塑造，选择哪些程式动作、运用怎样的节奏来展示人物的情感与性格。面对这一问题，戏曲艺术运用分行当的办法来加以解决。戏曲的行当分类基于艺术家对生活中人物的观察分类，生、旦、净、末、丑，各自代表了一类人的形象，年龄、性别、阶层、职业等等都被作为分类的条件，以“类聚”的形式将人看作群体来观察，总结出他们的行为特点与性格特征，并相应地设计出能反应群体特征的程式化表演。这种程式化表演包括动作表演与唱腔表演以及二者间的交叉糅合。各行当的表演程式不同，动作的动律与力度不同，行腔的气息与音色的不同，表达出不同的艺术节奏，传达出不同的心理变化，塑造出不同的人物性格，营造出不同的艺术境界。一些行当的特有程式动作和行腔演唱，如武生的耍翎子、官生的抖帽翅、老生的甩长须、青衣的哽咽哭腔、红净的浓厚脑音等等，也是基于表达这些行当所代表的群体特征的创造，其外部的动律同样也是由内心的节奏感引发出的。各个行当又可以再进行细分，生可以分为文生与武生，旦可以分为花旦与青衣等等，如此一来，同属一类行当的程式动作与行腔演唱也就被细化了，也就有了区别了，节奏感也就不同了。细化意味着表现手段的丰富，也意味着能传输出的心理世界得到了拓展。同样属于旦角，红娘的花旦表演活泼、俏皮、机智，莺莺的闺门旦表演显得端庄、淑雅、典丽，她们在动作表演中的动律和行腔演唱中的音律的掌握也会显得大不相同。即使是同一个行当同一个人物，也会因为由不同的艺术家来塑造而产生出细微的区别来，这种区别从本质性的意义上说也还是属于艺术节奏的区别，流派众多的京剧艺术一再地证明了这一点。

掌握了行当的艺术节奏特征，还要具体落实到特定的人物塑造上，落实到刻画人物心理上，落实到剧中的特定情境上，落实到观众的欣赏诉求上。这便要求演员要通过自己的艺术感觉激活程式动作和行腔演唱，使之符合具体人物的性格行为与心理活动。例如在《失子惊疯》中青衣演员所运用的水

袖表演，其运动轨迹和收放自如的技巧与其他女子在愉悦状态下的水袖表演没有太大的区别，但是她却运用同样的程式动作表演出了女人的疯态心理和外化的情绪，并传输于观众的心田，使观众产生一种别样的节奏感。这是因为演员以她的心理节奏感激活了水袖表演的程式动作，改变了动作的节奏，使之契合于处于惊疯状态中的女性心理活动和外部动作特征。动作节奏的改变使飘逸的水袖不再是表达愉悦心情的载体，而是能够表达疯狂极致心理的道具。在这一刻，演员的情绪完全注入到了程式表演中，作为道具的水袖也完全与演员的肢体动作融为一体了。

舞台上场与场之间的衔接、人物上下场和台位的调度、过场音乐的设计、舞台布景和灯光效果的视觉冲击，等等，这些因素都关系到全剧的节奏问题，它所掌握的原则就是要寻找最适合剧情发展与人物心理变化的节奏感。观众所感受到的节奏的快慢是根据剧情发展的合理性和人物心理的可信性而做出的判断。如果符合人物此时此地的心境，哪怕像梨园戏《大闷》那样唱上几十分钟观众也不嫌长；如果游离于剧情之外或游离于人物的心理情绪之外，哪怕是两三句的唱腔观众也会觉得拖沓无聊。戏曲“时空自由”的观念也给了人们把握舞台节奏的自由度，需要切换时空、加快节奏时，千里之遥须臾可到；需要充分抒发情感时，小姐上一次花轿可以磨磨蹭蹭地表演上十几分钟。观众不会因为时空突然转变而嫌其快，也不会因为小姐犹豫犹豫而嫌其慢，一切取决于时快时慢的节奏是否符合剧情的要求和人物心理情感的需要。

戏曲舞台上还有一些不易察觉的艺术节奏的存在，它们常常起着辅助、衬托、渲染的作用，例如舞台环境、灯光、服装、脸谱等等，它们的节奏是隐形的，需要音乐的节奏和表演的节奏来激活它们，活泛起来的它们也就在观众心中拥有了节奏感，也就参与了全剧的艺术节奏创作中了。环境的示意性可以让舞台的空间固定或者流转，在这固定或流转的环境中演员的表演节奏才有支撑点；灯光的色泽变幻和对空间的切割，不仅可以强化环境的示意性，而且它还对应于人物的心理节奏变化，让灯光的变化契合于人物的心理

变化是灯光设计师追求的境界；服装、脸谱等亦是如此，在表明身份、点示个性的同时，服装和脸谱的色彩之明暗、线条之刚柔，在演员节律化的表演中也会显得富有节奏性，只是这种节奏性必得观众细心体验才能得到，体现为经过内心模仿的节奏感。

剧本的节奏是预设的，它是剧作家节奏感的外化物；舞台上的节奏是对剧本节奏的呈现和发展，剧本的节奏想象是个体的想象，舞台上的节奏体现的是群体将想象付诸实践；观众在欣赏的过程中，既定的审美心理结构被激活，作为审美心理结构的重要因素的节奏感通过内模仿的形式也被调动起来，并与舞台上的艺术节奏互动，升华为对艺术意象的想象构建，最终完成了戏曲艺术的呈现全过程。

戏曲“写意”辨（二）

方李珍

在拙文《戏曲写意辨》^[1]中，主要对“写意”一词进行了返本清源式的梳理，甄别了“写意”与“诗意”的不同，以纠偏当下对二者滥用与混同的现象。“写意”是戏曲的根本美学品格（精神），“诗意”一词仅仅只是修辞学意义上的风格呈现；并初步分析了戏曲人物的写意化特征。

而作续（二），这缘于笔者近来的一个偶遇。一位中青年剧作家创作了一个唐代题材的戏，搬上了舞台，然而他却苦恼、惊讶于该戏竟然没有使用唐代的服装与发型，而仍然是我们习见的传统戏服样式，发型也仍然是传统的铜钱贴片式。当下的戏曲舞台，“一戏一服”现象“蔚然”成风，汉代题材的一定是宽袍大袖的汉服，唐代的就要体现出袒胸束腰的唐风等等，这其实质是当下戏曲写实化倾向在服装方面的具体表现。戏曲舞台美术的写实化、话剧化多遭人诟病，而服装的写实化却往往借着剧目的朝代因素而相对隐蔽甚而理直气壮。而批评者往往指斥其花费巨资、过度开销等经济弊病而未能击中其偏离写意化的要害。

一位有着二十余年创作经验的剧作家有这样的误解，何况我辈乎？何况更年青辈乎？服装写意化（以及化妆、人物造型的写意化）不得不得以强调。“中国戏曲服装基本上以明清服装为主要样式，同时参照表现故事、朝代给以一定的变化，它的写意性，表现在它对季节、时代、地域等服装特点的忽略，只考虑戏曲服装是否符合人物的身份、地位、年龄等与人物塑造相

[1] 《戏曲“写意”辨》，《福建艺术》2006年第4期。

关的方面。考虑的只是它是否适合在戏曲舞台上出现，是否具有可舞性；不仅要有装饰性，而且要有可舞性。”^[1]此外，由于《戏曲“写意”辨》对人物的写意性特征仅作了一个初步分析，这里尝试作进一步的研究，主要围绕人物塑造的写意化、人物唱腔及人物情感表现的写意化三个方面展开。

一、人物塑造的写意化

京剧武生常演的折子戏《飞虎山》，男主人公，年仅十二岁的安敬思（即后来的十三太保李存孝），上场后自报家门，“俺，安敬思……自小父母双亡，幸得员外收留，来在这山中放羊，边放羊边习刀剑……”，后又将同样的信息唱了一遍，继而又唱又做一遍。同样的内容，可能通过（面朝观众）的白、唱，以及向剧中人转述的方式，得以反复。从叙述学角度看，其叙述时间远远超过故事时间，并且这种“拉长”与“反复”占据了剧目极大的时间与空间，相对而言似乎妨碍了信息的丰富与深厚。再如折子戏《挑滑车》，宋大将高宠出场，起霸；金兀术出场，也起霸，走边。这两个看似与内容无涉，与人物心理无干，至多与人物情感状态沾边的“无用”的武生出场惯用的程式动作，也“浪费”了这个折子极大的容量。——这对于话剧而言是不可思议的。在话剧中，人物的出身一语带过即可，更不可能有无谓的装饰性动作。因而，从同样的演出时间来说（当下话剧、戏曲一般均演出两个半小时），戏曲由于“无谓的重复”（还包括种种似乎与剧情无涉的插科打诨），使得其信息含量远逊于话剧。话剧在这个有限的时间段内，利用密集的对白及其间隙，层层剖析人物心理的多个侧面，铸造人物性格，达到人性、心理的深刻；而戏曲则通过一唱三叹，反复咏唱的方式，在展示多样、精湛的表演技巧之外达到情感上的深刻。

这也就影响到话剧与戏曲在塑造人物方面的不同。越剧名家王志萍在谈到她请话剧导演陈薪伊来排越剧《蝴蝶梦》时曾说到，她想着如何用水袖来

[1] 曹琳《中国戏曲服装写意性之我见》，《艺术教育》2010年第6期。

表现人物，而陈薪伊却禁止她用水袖，一味地让她体验人物^[1]。这里体现出的是戏曲程式思维与话剧体验思维的分野。我们的许多戏曲演员一谈到表演，也千篇一律地说如何挖掘人物心理、塑造人物性格。——一方面他们在谈及自身表演时往往不知如何表达，常常抓现成语汇，人云亦云，另一方面如此表述似乎也是不错的，也很“保险”，但其实还未达到一个真正戏曲演员的境界，或者说还未谈到点上，仅仅捕捉住了戏曲与话剧作为戏剧所共有或相类似的表层特征。戏曲演员应也是深入分析、挖掘人物心理层次，塑造人物性格，但更能跳脱出来，不需要时刻完全溶入角色，而是领会、抓住人物的情绪感受，有贴有分、或远或近地不离人物之“意”，与角色保持一种若即若离的关系；拈带着这种情意化合程式动作，甚至有时其技术手段可以在行进至高潮时“忍不住”脱开人物进行适当而又酣畅淋漓的“炫技”，这种进入自由状态的“忘情”也拨擢着观众的审美快感达到井喷。戏曲演员与角色之间允许有小小的“留白”，呈现出松弛与弹性的状态，而不像遵循写实主义的话剧那样始终与角色贴合。“目前（戏曲）演员普遍演出过火，把所有的力量都用在舞台上，演悲情戏的时候哭得声泪俱下，其实不一定都要哭，悲戚地感受到了，比哭本身更具有感染力”^[2]，因而“对戏曲加以挑剔，必须要懂得中国戏剧的‘反写实’，对戏才有好处，否则不免起了反作用”。梅兰芳先生演《汾河湾》的窑门一段，在薛仁贵于窑门外唱一大段唱腔之际，他所扮演的柳迎春则在窑内背坐椅上，脱开人物，这是所有旦行一贯的演法，然而在受了写实主义西洋戏剧教育的齐如山看来如此处理不仅美中不足而且不合道理，因而给梅出了许多主意，设计了不少合情合理的身段，如“侧耳细听”、“稍露难过”、“惊讶之色”……等等，梅先生照单全收，然而这样一做身段，窑外是虚，窑内成实了，无法成戏。因为薛仁贵在窑门外所说的话，用时间来讲一分钟就可以讲完，但在戏里唱词加过

[1] 王志萍《妙在似与不似之间》，《中国戏剧》2011年第2期。

[2] 蔡怀玉《关于青年演员综合素质提升的思考》，《福建剧谈》2012年12月总第139期，第26页。