

福建艺术丛书第四辑

'10 福建艺术研究论集

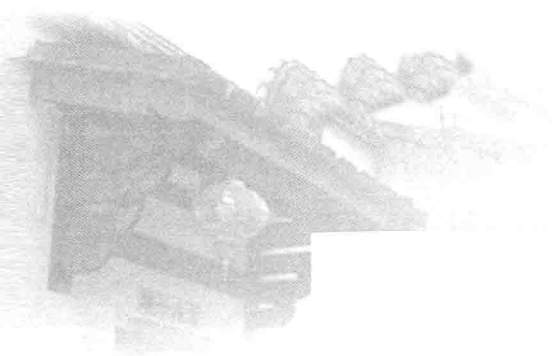
王评章 杨榕主编

中国文联出版社

福建艺术丛书第四辑

'10 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. 2010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169556号

福建艺术研究论集. 2010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

戏曲的创新与坚守	王 诤章(001)
戏曲思维的几个问题	周 明(009)
曲尽人情 愈曲愈折	
——郑怀兴创作方法简论	傅 翔(021)
叙事的秋千架	方李珍(039)
出神入化 妙出灵台	
——郑奕奏谈戏曲人物塑造	刘世今(051)
时空景物动作化呈现出的戏曲表演特征	王保亮(060)
从非主流视角看主流戏剧	
——关于九节戏曲现代戏的“乱弹”	魏 明(072)
卢卡奇与文学总体性	蔡福军(077)
政和四平戏《陈世美》与清传奇《赛琵琶》渊源述考	
——兼议《赛琵琶》之声腔归属	叶明生(100)
福建地方戏曲与方言关系初探	杨 榕(118)
世俗情趣与地方韵味	
——闽剧传统剧目中的市民文化	王晓珊(140)
晚清民国福州的演剧与演出空间变迁	付华顺(166)
大田、永安宗族做场戏杂剧遗存初探	罗金满(192)

明清时期福建戏曲传播琉球之剧种归属·····	刘闽生(225)
水浒故事与闽台民间戏曲、阵头游艺的互动	
——以闽台“宋江阵”“高甲戏”为例·····	陈 翹(246)
辗转东南亚：高甲戏海外百年（1840—1940）·····	白勇华(263)
1949年以来闽台两地梨园戏之交流与发展·····	邱剑颖(279)
文化生态保护理念研究·····	马建华(298)
作为文化传统的非物质文化遗产·····	池国和(326)
仪式戏剧中演员、角色的身份转换	
——以闽剧“开台”为个案·····	张 帆(332)
福州地区普度民俗与民间演剧·····	刘向东(343)
闽剧民营剧团的经营管理模式调查与研究·····	王小梅(366)
中国表演艺术市场历史脉络梳理·····	陈 燕(398)
音乐创新的诗性逻辑与文化归位	
——江文也创作个性的美学考察·····	吴思富(417)
南音“谱”《梅花操》的曲调特征·····	曾宪林(479)
浅析当下福建剧种声腔的困境与希望所在·····	张建国(499)
福建陈靖姑信仰题材舞蹈形态探讨·····	朱艾葳(507)
综观福建舞蹈三十年·····	翁邦琦(517)

戏曲的创新与坚守

王评章

内容提要：关于戏曲的创新，至少在主流意识形态方面，我们已经倡导了六十年。当然这是一个永远的话题，每个时期都要严肃面对。但是对于坚守传统的必要与能力，我们从认识到实践，仍有许多不足。本文对当前戏曲文学创作中古诗文之美、形式之美、民间之美三个方面的缺失及其影响，分别进行理论梳理和阐述。

关键词：戏曲的古诗文之美 戏曲的形式之美 戏曲的民间之美

与文学、影视、歌舞、话剧相比，戏曲有更多的文化、传统的负载，这是它的命。不管是时来运转，还是命乖运蹇，它有时运之变，但命是改不了的——最好也不要逞个人或时代之能去颠覆它、改造它。在当代文化一体化、同化的形势下，戏曲除了创新以追随时代，还有文化坚守和自我保全的任务。以当前的戏曲创作现状而言，我们是陷入进退失据的境地，追求创新，却没有大作、力作出现；坚守传统，也是力不从心，捉襟见肘。

戏曲应该与时代同步，诚如齐白石老人说的不能媚俗，也不要欺世，我们必须有在精神上、审美上成为“同时代人”的自觉意识和追求，应该把握和表现时代精神、时代主流、时代发展的方向，表达人文关怀，表达当代人的思想感情，应该有与时代相符的伟大作品，即使一时没有，也要心向往之，也要有不懈的追求。但是这种追求、向往的心态，也不要过度演化成为一种时代的、文化的压抑和焦虑，还不如平心静气、锲而不舍地做一些形而下的、力所能及的事。一方面，从来也不都是大时代出大作品，小时代出小作品，好时代出好作品，坏时代出坏作品，反而是每个时代往往有自己

的任务，有时是思想的、精神的变革和突破，有时是审美的、形式的积累和完善，这往往由时代规律、艺术规律所需要所决定。比如诗到齐梁，没有出现大家，却有语言音律深入研究和重要发现，并获得诗歌形式、技巧方面的重大成就，客观上为唐代律诗的爆炸性发展，给予了形式上的准备和解放。这对中国诗歌特别是诗、词、曲的影响与贡献是巨大的。又如清代中后期的学术，虽然受时代压制失去经世致用的思想、精神力量，却也艰难地转出学术考据“小学”的灿烂辉煌，并成为不断收获学术成果并且铸造建立学术风气、学术秩序、学术精神的一个重大的民族学术传统。再如明代戏曲的沈、汤之争，即使有汤显祖天才的四射光芒，沈璟的“究心曲律”，“为明清传奇创作确立了规范”，^[1]也不仅是一个时代的收获了。另一方面，中国的文化艺术发展规律与西方可能也有不同，不必说戏曲的行当、流派，一枝梅花一竿竹子，可以画一、二千年，不同的只是笔墨和气韵，讲的是修和养，而不由创新、革命的勇气和观念先行或替代。中国的艺术更重形式的审美含量、艺术的完美，追求的更多的是艺术家修养的境界、风格的纯净，技、艺的出神入化，重视人、艺互相蕴育涵养。也是所谓“养气”、“移步不换形”之类。我强调继承的重要性时，有的年轻研究人员反驳说：不对，梅兰芳、程砚秋的文章，都是讲创新的。的确，中国艺术的创新，往往由一流的艺术家完成，因为他们站在顶峰，不必说向前跨出一点点，就是左顾右盼也都是创新，都是前无古人。他们的创新由积累而成，融会贯通，开出新境，而不由勇气和观念，跃过艺术积淀而硬生生开荒拓土。在他们，创新不是因为缺少自身本钱而择荒走捷径，更多的是“水到渠成”。所以，说中国艺术、中国思维主要是纵向的而不是横向的，中国艺术的创新，主要以积累致开新，大抵是对的。这也像中国的历史，时间久，体量大，讲的更多是渐进，是积累，而主要不是突变、革命。历史学家钱穆认为中国社会、文化的进步发展，不在大革命大动荡中获得，而是在稳定、和平的年代中累积出来

[1] 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》（三），山西教育出版社2000年10月第1版，第143页。

的。移来评价中国艺术的内部发展，也大致不错。

戏曲是古典的，文化负载太多，在全球化驱使下的无休止创新的时代大潮下，戏曲的自我保护、戏曲自我立场的坚守，带有了文化多样性、文化基因的保护的特殊价值和意义。但现在看来，我们守成的认识，尤其我们守成的能力是有许多不足。比如说戏曲的诗文之美。仅从剧本说，戏曲的一个重要传统是古诗文传统，是对古典诗文传统，对中国士大夫文人诗学传统的接续。它的诗心、词情、曲意，所有的词章情采，可谓锦心绣口、字句玑珠。但是现在它的中国诗文之美、文字之美、音韵节律之美，现在快要荡然无存了。以至江苏出了个罗周，尚未出名，王仁杰便像古人一样，“到处逢人说项斯”，兴奋之情溢于言表。罗周使他有一线续存、吾道未绝的喜出望外。戏曲的古诗文之美，可以说是直接引发、催生出音乐之美、表演之美的，是直接塑型、规范戏曲的美学品格的，没有了诗文之美，曲牌音乐细腻致典雅、浅斟低唱、辗转回旋、从容不迫的种种韵致和风情，就缺乏文字（包括声律音律）之美而难以附着生发。而没有这种艺术内在生命、品质的呼应、激发，戏曲音乐只会有形无神，日渐粗糙。诗意性是曲牌音乐的重要特点，是它娇艳的血色。只有诗的曲词，才能把曲牌音乐之美完整地表现、发散出来，丝丝入扣到骨缝里，恰到好处地表现出来。曲牌音乐的风格特征，擅长的是诗的文字的韵律、节奏，而主要不是散文的、白话的、口语的。同样的还有表演。曲牌体的剧种比起板腔体的剧种，唱做更加一体化，乃至“一句曲一步科”，而且表演是充分诗化的。没有剧本的雅致和诗情、韵律和节奏，表演肯定无法精美、精致、精细，无法从容不迫、行云流水。表演体系的规律、特征，也是无法按诗化原则来建构的。诗化的剧本规定了诗化的表演。想一想生旦戏，没有了锦心绣口，只是口头的白话，他们的表演程式，如何能精美得如诗如画，演员如何能成为另一种古典诗人，戏曲将如何养出演员的古典的优雅？如果没有诗的文字，确实想像不出像《牡丹亭》的“惊梦”、“寻梦”、“幽媾”，应该怎么演出。尤其“惊梦”，没有情节，没有矛盾，没有动作，没有高潮，没有对手戏，心理层次不分明，连情感也不

具体，只有怀春的淡淡愁绪，缥缈变幻不可捉摸，如云如雾如气如烟，自己也说不明道不白，似有非有，似懂非懂，却能有那样绝唱般的表演表现，全靠文字的诗情、韵味、音律、节奏支持、引领，才能召唤出那样的音乐和身段，反过来，那样的音乐和身段，又才能把文字的诗与情的朦胧、飘忽凝定为精美可视的舞台动作，舞台形象。戏曲的发展过程，是一个由诗到剧的过程，除了音乐、表演的元素，剧本创作也适合舞台作出许多变化。剧与诗的讨论，我想在古代与现在有很大的不同。一直到李渔之前，或许可以称为“诗为体”（我们讨论的主要为文人戏剧，它是中国戏曲最主要、最根本、最核心的部分，尽管中国戏曲有更大量的民间戏曲包括信俗仪式戏），后来“剧”不断占了上风，尽管如此，剧作家仍然可以视为真正的专门的诗人。进入二十世纪后，话剧的观念、方法进来后，戏曲“剧”的观念、方法经由“时代的自觉”，迅速话剧化，戏曲剧作家从此成为剧作家，极罕有同时是诗人，特别是古典的诗人。我相信这也是中国戏曲自此极少有新的、基础性的表演程式，尤其是生、旦类新表演程式出现的根本原因。我们至多从民间猎奇、或者从生活中撷取一点有特色的、更多属于特定表演性的程式，而不是那种最基本的如汉语三百个常用字或“英语九百句”那样“日常”的艺术基础语汇。伴随剧本的失去古诗文传统，戏曲音乐、表演的诗化传统、程式化传统也将难以挽留。“剧诗”是一个共生的艺术生态系统，剧本、音乐、表演互相生成互相辉映，一荣俱荣，一损俱损。就这点说，上面提到的王仁杰之喜，也正是当代中国戏曲之忧之惧之痛。

又如戏曲的形式之美。与现代创作的内容大于形式，观念大于美感不同，戏曲往往形式就是内容，甚至有时形式可以优先、可以大于内容。没有唱做念打之美、程式曲牌之美，戏曲就没有魅力可言。没有形式思维、程式思维，也就没有戏曲思维、戏曲审美思维。比如说戏曲的行当之美。行当是戏曲对人的类、群、性别、年龄、性格等特征的高度概括，其中有鲜明的类型特点，而且是审美动作化、符号化、语言化的，它又有个性展开的丰富弹

性和空间，它与人物的关系是“大动作出家门，小动作出人物”。^[1]我们现在的路数基本上是反过来的，用人物代替行当，创作的方式越来越写实化、生活化或者说话剧化，类的审美概括抽象、诗的概括抽象、形式的概括抽象的要求和能力都在失去。更不要说对戏曲的人物关系的特殊之美的认识。与话剧人物关系的不同，戏曲的人物关系往往带着行当搭配的美。这是话剧人物关系所不可能有的戏曲之美。我读过吴祖光先生的剧本《三打陶三春》，当时还真的不以为然，及至看到电视上北京京剧院的演出，才被深深震撼，惊叹吴祖光先生对戏曲特性的精深了解与领悟。大花脸和小武旦之间生发出那么多的戏剧性、喜剧性，很多是由行当之间形体、色彩、气息、节奏的冲突、对比、呼应、配搭中发生、发展出来的，特别充满形式美。郑恩这样一个威风凛凛的大将、开国重臣，被一个民间小女子追得无处可逃，最后从藏身之处被“挤”出来乖乖就范，演出一场“允婚”、“逃婚”、“迫婚”的喜剧。正是大花脸的夸张架势，把大男子主义喜剧性地推向极致，小武旦天真执着、不依不饶的娇嗔、纠缠、逼迫，舞台动作和形式，色彩可谓错彩镂金，斑斓绚丽。行当鲜明的对比，人物份量失衡的对比，经由戏剧性转换，绝对的男高女低变成了绝对的女高男低，并因为戏曲化、行当化、表演程式化而合情合理充满情趣，充满喜剧性。每个程式动作包括武打技巧，都呈现出意义和戏剧性，都是美不胜收的。这个戏如果用话剧的方式来写、来演，就会变得十分不合理、十分平淡，而且戏曲的形式之美、表演之美、人情人性之有趣之大快人心，也就不会有了。而现在，我们花脸的戏、武打的戏慢慢不会写了。花脸的象征、夸张的男性、雄性的类特点没有了，剩下脸谱，武打也沦为基本功表演，演不出符号意味来。对行当的不了解，使我们在行当、行当关系的戏曲性上注定少有建树。另外，我们欣赏身段唱腔，也往往可以游离具体的内容，就象欣赏一帖字、一幅画，只在线条笔墨的气韵生动就可以了，只要有一点的精细变化（就象画梅、画竹），就可以百看不厌，

[1] 《五好楼杂评甲编》，转引自陆萼庭著，赵景深校《昆剧演出史稿》，上海文艺出版社1980年版，第170—171页。

并不一定要日新月异，一天一个新样、一月一个新样。戏曲与书法、国画一样，更常是品味，而不是看新。这些形式、程式，就是戏曲的语言、文字，我们能用好、用活它就很好了。如果能增加三、五个新字新词，那当然更好，求之不得。如果不能，让这些字、词新鲜起来、亲切起来、精准起来，也会有无穷的魅力，也会使人感动。因为这些形式、程式，无一不是从生活中历史地审美地概括、提炼、积淀出来的，是一个民族或地方、民系的各种类型的人的情感、心理、性格及其表达方式的表现，并且也是一种集体无意识和原始情感的流露和表达，因此它仍然有现代情感、心理回响、象征、观照的空间。厦门南音的作曲家、演奏家吴世安先生说过，他这一辈子创作了不少曲子，也得了不少奖，要是能把这些换成一支南音曲牌，那该是如何的梦寐以求。贤哉斯言！那才是真正的不朽。戏曲曲牌并不只是表现一种特定的情感，而更多是提供一种情感方式，这种由审美积淀而成的形式（包括程式）与内容是一与多的对应关系，相对于内容的多样和不确定特点，形式是带有形而上的性质的。我们创造艺术“母语”比如曲牌、程式这样的基础语言、词汇的能力太弱了。现在我们在这方面精神的继承者、灵魂的附体者太少了，而且越来越少。

还有戏曲的民间之美。戏曲剧种丰富多样，有强烈的地方、民间色彩和智慧。在所有的文艺样式中，只有戏曲最完整地把地方的民间的语言、音乐、舞蹈、风俗、仪式等高度融合起来，并在其中顽强地表现着地方的民间的独特鲜明、生动活泼的想像、记忆、情感、经验、智慧。通过对地方的语言、传说、故事、人物、习俗、信仰、象征、禁忌等等的重述、变体、再造，传播着地方的民间的价值观念，成为一种小传统文化，滋生养育着最牢固的地方性格、心理、情感，有力抵抗文化的一体化，文化的同化。从这点说，戏曲特别是地方戏，坚持和保护自己剧种的特点特色，即是对文化丰富性、独特性的坚持，即是文化基因、文化母语、地方知识的自我保护，即是对民族、民系、地方自我身份的背书、确认。戏曲民间之美是另外一种传承，是民间生活的传承、地方知识的传承，甚至是一种“加密文化”的传

承。它的积累是一个更为瀚漫、更加感性、更加亲历的过程，是一个需要民间立场、民间感情的过程。然而知识化和城市化使我们离开民间越来越远，我们不需要文化母乳而只要奶粉就能快速长成。我们的戏曲原始的原型的色彩和力量越来越淡，越来越小。比如芗剧的音乐尤其是哭调，是几百年漳州人和漳籍台湾人离乡背井、跨海越洋谋生，归家不得甚至客死他乡的对家乡的思念，以及留守本土的农村女性独自承担着力不能胜的生活重担，对亲人命运及自己悲苦命运无法把握无法抵御的哀伤情感凝聚而成的，像民间古老的歌谣，沉重而又动人。那是女性、母亲的悲歌，一切都发自内心，又都凝集在内心、辗转反复。它只是对自己命运、遭遇的怨叹，而不是愤怒、抗议和憎恨。怨而不怒，更加动人。它既是痛苦和悲伤的倾诉，又是痛苦、悲伤的解脱，演员和观众都带着这种情感痛苦及其倾诉需要，通过舞台的仪式化形式，把它们呈现出来。一方面纠结无序的痛苦和悲伤得以客观化、对象化而似乎是被分担被减轻了，一方面，作为集体情感形式的曲调曲牌的音乐形式也使个人情感得到一种集体的皈依、接纳、抚慰。芗剧音乐就这样在集体情感经验和个人情感经验的交迭中不断累积而深厚。它的动人的力量与整个民间生活的深广程度是相一致的，是与整块土地一样地浸透了血泪、辛酸与善良、温暖，非个人创造所能达。又比如高甲戏《管甫送》，情感如火如荼，一浪高过一浪，夸张、热烈，使人应接不暇，那种强烈的感染力，使人仿佛心和血都随着音乐和剧情澎湃起来。那种一气呵成、急切的热烈的节奏，有如“摇滚”，裹挟着我们，淹没了我们，唤起我们下意识参与情感“狂欢”的渴望。这都是个人创作的才华所不能达到的深厚度。这类戏尤其是民间小戏，过去是多不胜数的，现在几年、十几年都难得看见一个能成功表达集体情感、情绪的作品。

所以我时常会有一种矫枉过正的偏颇，认为解决思想创新、精神深度问题或者只是一时之难，因为当代生活还是可以辈出这种人才的。这一时之难虽然难熬却是可以指望可以渡过的。而继承戏曲的诗文传统、审美思维、民间之美，恐怕不是一时之难，而是一种兴灭继绝之难。失去这些东西，我

们或将永远失去戏曲。失去创新，我们还只是一时失去戏曲，甚至只是戏曲一时失去时代性光彩。我也知道艺术的生命永远在于创新，但艺术的生命也永远在于积累。戏曲尤其不需要断裂性的创新。不同的时代，有时创新更重要，有时坚守更重要。我们讲创新讲了六十年，我们也被创新撑了六十年，现在好不容易喘了口气，想平心静气着手戏曲、剧种基础性建设，然而新一轮的创新又铺天盖地而来，我们又被裹挟着上路了。

戏曲当然可以新，当然必须新，但它生来又是“旧”的，这是古典的旧、民间的旧，是一种原型的、原始的旧，一种文化基因、文化母语的旧，它是历久弥新，甚至历旧知新、返本开新的。它是无法除旧布新的。即使是新的剧目，也必须摸爬滚打，历尽淘洗，才能进入戏曲的剧目系统、形象系统、音乐系统、表演系统，才有看头，才能保留下来。

作者简介：王评章，福建省艺术研究院院长，研究员。

戏曲思维的几个问题

周 明

内容提要：戏曲思维不同于戏剧思维，戏剧思维可以包含戏曲思维，但不是同义语。本文旨在阐述戏曲思维的特性，从“无悬念思维”、“乐舞思维”、“行当与程式思维”三方面加以具体分析、梳理，以便创作者体认这种思维的重要性，回归戏曲化的创作。

关键词：无悬念思维 乐舞思维 行当思维 程式思维 戏曲性

随着戏曲理论、戏曲美学研究的深入，人们对于戏曲艺术的特征有了较深刻较准确的把握，创作者也日益认识到把握戏曲艺术本质的重要性，并努力在创作实践中运用戏曲美学的原则。艺术理论与艺术创作的关系是微妙而又复杂的，它需要我们在实践中不间断地厘清不间断地调整。

戏剧思维、戏剧性是我们常常提到的艺术概念，我们在运用这些名词时总是自觉或不自觉地惯性对应西方的艺术理念，稍不谨慎就会滑入西方艺术理论的话语圈中，使我们在戏曲的创作中走入误区，“临渊照影，舞蹈而自沉”。不时地强调戏曲思维、戏曲性的个性特征，强调东方文化与西方文化内蕴上的区别是十分必要的。

一、无悬念思维

中国戏曲与西方戏剧（特别是话剧）相比较，在艺术思维方式上有许多的不同，思维方式的不同决定了艺术风格的不同，决定了审美情趣的不同。例如“悬念”问题，在西方看来，悬念的设置这是一个至关重要的问题，

在多数情况下是决定剧作成败的关键。我们可以将其称为“悬念思维”。一部戏剧往往围绕着一个悬念而展开，悬念设置得巧妙与否，解开悬念的层次与逻辑如何也就决定了作品的命运。所以在西方有“悬念戏剧”、“悬念电影”之说，有成就者则冠以“悬念大师”的称号。而中国传统的戏曲，在艺术思维上并不这样看待“悬念”问题，他们有自己的思维方式。副末登场，有一个重要的任务，就是概说剧情。“赵女姿容，蔡邕文业，两月夫妻。奈朝廷黄榜，遍招贤士，高堂严命，强赴春闱。一举鳌头，再婚牛氏，利绾名牵竟不归。饥荒岁，双亲俱丧，此际实堪悲。堪悲赵女支持，剪下香云送舅姑，把麻裙包土，筑成坟墓。琵琶写怨，迳往京畿。孝矣伯喈，贤哉牛氏，书馆相逢最惨凄。重庐墓，一夫二妻，旌表门间。”这是《琵琶记》副末的开场白，所有的故事情节都已概述完毕，犹如一份完整的剧情简介，毫无悬念可言。即使人物的身份、身世也会在自报家门中告知观众，有时连人物下面要进行的戏剧行为也一并与观众通气，没有秘密可言。换句话说，传统戏曲不注重悬念的作用，它自有一套演绎故事的方法，它总是充满自信地从容不迫地展示自己的魅力，同样演得扣人心弦，同样让观众如痴如醉。再则，从宽泛的意义上说，悬念不只是情节的预设，也不只是急盼解开谜团的心理期待，它也可以是表演者对故事演绎、对人物塑造的艺术手段的设伏，也可以是调动各种艺术要素在观众心里造成可延续的预期氛围，只要是能引起观众观赏欲望，能引起观众对即将发生的一切（包括视觉、听觉的审美享受）的期盼，也都可以视为具有“悬念”的意义。因此，在中国戏曲看来，有没有情节上的悬念设置是无关紧要的，甚至总想迫不及待地告诉观众故事的情节，总想让观众明白流畅地观赏戏曲。演绎曲折、传奇的故事不是戏曲要完成的全部任务，在戏曲看来，表演、音乐、舞美（脸谱、装饰、服装、道具等）都具有一定程度的独立性，既与故事情节、人物性格等紧密相连，又可以作为一个艺术的单元进行审美的体认、品赏。每个艺术单元之间环环相扣，不断地引发观众的欣赏需求，实际上也就制造出一个又一个悬念。

我们也可以将情节上的关乎整体戏剧结构上的悬念设置称之为“大悬

念”，在这个意义上说，传统戏曲是不太在意“大悬念”的，即使在传奇的故事中天然地包含了悬念，也不刻意以此来吸引观众的注意力，而是在第一时间就将曲折的故事明白无误地告知观众，不想让观众在猜测故事上多费周折，以便让观众将注意力集中在欣赏演绎故事过程中，强调过程的意义胜过结果的意义。中国传统戏曲在故事情节的设置上有一定的模式可寻，例如在才子佳人的故事中，“公子落难，小姐赠金，状元及第，欢庆团圆”，就是一个百演不衰的模式；在清官戏中，不管案情多曲折，不管剧中人多么悲苦、无奈，也不管主人公最终是生是死，结局总是完满的，清官一出现，所有冤屈都能昭雪，都能还世间一个公道。因为有模式可寻，“大悬念”的意义就被大大地削弱了，或者说从西方艺术理论的角度上看，中国传统戏曲在编织故事情节时采用的是“无悬念思维”的方式。这种思维特征，使传统戏曲专注于艺术细节，专注于营造演绎过程中的艺术魅力。

这种“无悬念思维”的特征在我们的戏曲创作中常常被有意无意地忽略了，其结果是导致戏曲结构与话剧结构的同一性，导致产生“话剧加唱”式的不伦不类的戏剧样式。戏曲并不排除“大悬念”的魅力，它只是不刻意追求“大悬念”的效果，在选材和确定表现内容时更在意是否适合戏曲综合手段的展示，在意是否能营造出戏曲特有的诗意氛围。戏曲有很强的包容性，它从自己的审美视觉出发可以将各类题材、各类传奇故事演绎得别开生面，趣味盎然。强调“无悬念思维”，不是摒弃悬念设计，而是提醒戏曲创作者们不要“一叶障目，不见泰山”，不要以悬念为纲；从宽泛的意义上看待悬念问题，则悬念无处不在，从艺术魅力的角度上看待悬念问题，则悬念叠出不穷。传统戏曲为我们做出了榜样。

二、乐舞思维

戏曲离不开音乐，离不开舞蹈化的表演，音乐和舞蹈伴随整个演绎故事的过程。“戏”与“曲”的关系是鱼与水的关系，是盐溶于水的关系，相伴

相生，相交相融，互为依托，相映成趣。“曲”中包括“乐”与“舞”，传统文化是将“乐”与“舞”视为一体的，乐之声，舞之韵，在本质内核上是一致的，同属于一个审美的范畴。戏曲既然是以歌舞演故事，那么在剧本创作阶段就应当引入乐舞的概念，应当时时不离“乐舞思维”。

“乐舞思维”首先是节奏和韵律的思维，戏曲剧本与话剧剧本最大的区别就在于戏曲剧本处处充满着“乐感”，充满着诗意的节奏的变化。所谓“诗剧”，所谓“诗的意境”，就是指全剧流溢着韵律之美，如诗一般浸润观众的心田，由此产生的意象萦绕于观众的脑际，千回百转，余音绕梁。把握诗的节奏，就是把握乐的节奏。我们不能要求每个剧作家同时又是音乐家，但我们可以要求戏曲作者同时也要是一个诗人，这是戏曲的特性所决定的。具备了诗词的韵律，也就具备了乐舞的韵律，诗、乐、舞三位一体，是中国人传统的审美理念，也是被传统艺术实践所不断确证了的。仅仅要求将唱词当作诗词来写，仅仅要求唱词写得有节奏有韵律，这是远远不够的。应当将戏曲文本整体地看作一种诗的体裁，一种诗样式，一种伴随着乐舞节奏和韵律不断向前演进并在这种演进中讲述故事塑造人物的“剧诗”。

要完成“剧诗”式的剧本的写作，首先要提炼语言。第一层次是从生活语言提升到性格语言，第二层次是从性格语言提升到富有乐感的语言即诗的语言。戏曲除丑角等个别行当因戏剧效果和剧情舒缓的需要而直接搬用生活的语言外，一般不直接使用生活语言，舞台上的语言都是经过提炼的符合人物性格的语言。虽然因为分行当扮演的原因，戏曲语言有类型化的倾向，但它总是讲究符合人物身份、符合人物性格。武将的语言不会混同于文官的语言，丫环的语言在遣词造句和表述方式上也不会与小姐相同；张飞的鲁莽，诸葛亮的睿智，宝玉的情痴，黛玉的哀怨，在语言的表达上总是做到泾渭分明，符合各自人物的性格和心理。而戏曲又不满足于性格语言的准确性和生动性，它还要将其升华为诗的语言，升华为有节奏带韵律的语言。人物上场时有上场诗，下场时又有下场诗。这些上下场诗常起交待情节，总结上出比兴下出等作用，它可能由剧中的次要人物念出，也可能由各行当以对