

戏曲表演导演论集

——朱文相自选

朱文相题

中华书局

戏曲表演论集

——朱文相自选

曹禺题

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

戏曲表导演论集:朱文相自选/朱文相著. -北京:中华书局,2008.4

ISBN 978 - 7 - 101 - 05817 - 8

I. 戏… II. 朱… III. ①戏曲表演 - 表演艺术 - 文集②戏曲 - 导演艺术 - 文集 IV. J81 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 131229 号

-
- | | |
|------|--|
| 书 名 | 戏曲表导演论集——朱文相自选 |
| 著 者 | 朱文相 |
| 责任编辑 | 张 进 |
| 出版发行 | 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail: zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京瑞古冠中印刷厂 |
| 版 次 | 2008 年 4 月北京第 1 版
2008 年 4 月北京第 1 次印刷 |
| 规 格 | 开本/880 × 1230 毫米 1/32
印张 17 $\frac{1}{2}$ 插页 4 字数 400 千字 |
| 印 数 | 1 - 2000 册 |
| 国际书号 | ISBN 978 - 7 - 101 - 05817 - 8 |
| 定 价 | 42.00 元 |
-

序 言

这本《戏曲表导演论集》是朱文相兄毕生心血的结晶，也是他临终前对自己一生事业的总结。选文时，他尚生病在床，现在却已永远地离开了我们。作为文相兄的老朋友，我了解他的一生，了解他的学术，所以他生前要我为本自选集写序言。文相兄的病故，使我的心情沉重，思绪起伏，方寸已乱，原来准备的腹稿，一时竟无法理出头绪。所以，我的这篇序言，与其说是对《戏曲表导演论集》作序，毋宁说是对文相兄个人的怀念。

我同文相兄是小学同学，但不在一班。初中同在廿五中，初一同在八班，初二同在六班，初三我在五班，他在七班。高中时，他读六十五中，我仍读廿五中，但往来仍然密切。后来，经他的介绍，我又给他的祖父、著名爱国民主人士朱启钤先生作了秘书，几乎整日生活在他家。此后，彼此相知，往来密切，直至他的去世。

文相兄出身名门，家庭富裕。祖父朱启钤先生曾任北洋政府的代理内阁总理，既是著名的爱国企业家，又是我国古代建筑、古代工艺美术研究的奠基人，生前深受毛泽东主席、周恩来总理的重视和关怀。父亲朱海北先生曾任张学良先生的副官，同时也是一名企业家。文相兄虽然出生于这样的家庭，但他自幼好学向上，绝无纨绔习气。唯一的爱好，就是受家庭熏陶喜欢听戏^①。

朱海北先生与梨园行颇有交往，同梅兰芳、孟小冬、马连良、

^① 到剧场去观看演出，现代人说“看戏”，过去人说“听戏”，盖过去颇注重欣赏名演员的唱功也。

叶盛兰等名家，均交谊颇深。这种交往，除请客吃饭外，有时还广泛地谈论与戏曲有关的各种问题，从戏曲改革的方针政策，到一场戏的舞台表演细节。今天看来，这些人都是大师级人物。他们议论起戏曲，不仅论点精辟，一语破的，而且语言也往往妙趣横生，给人以很高的艺术享受。文相兄自幼即好学向上，深得这些大师的欢喜。长大后，因为读文学系（若以成绩论，文相兄完全可被北京大学录取，但因出身不好，只能读北京师范学院），文笔又好，所以在他大学毕业前，马连良曾一度想叫文相兄做他的秘书。虽然这件事最后没有办成，但因为有这一层关系，马连良对文相兄谈过很多自己对京剧艺术的体会。这种熏陶，使文相兄从小就接触到了戏曲艺术的核心问题，对他后来学术上的成就，起了很大的影响。

在与戏曲大师的这种交往中，自然免不了要吊嗓子，或示范几个身段，以说明表演的要点。这种近距离观察，给人的感受，往往与台下看到的大不相同。比如，马连良的唱腔素以飘逸潇洒著称，台下观众往往以为他唱来轻松自如。其实，他演唱时非常用力。从他的用力，可以看到这位一代宗师如何发声用气。又如，叶盛兰台上身段优美漂亮。但如果在朱家的客厅里，看他一边拉山膀一边讲解，就不仅是一种艺术享受，而且能对京剧手眼身法步的表演关键有所了解。

不仅如此，由于特殊的关系，文相兄对京剧的文场，尤其是胡琴的演奏，也有一定的认识。马连良的琴师李慕良也是马的学生，对胡琴演奏造诣甚深，尤其对马的唱腔托得可谓天衣无缝。上世纪50年代，党组织培养李慕良入党，李便请文相兄帮助写入党申请书。因此，他同文相兄的关系也更加亲近，对文相兄讲了很多胡琴演奏知识。李讲得很精辟，使文相兄对胡琴和场面有了一定的了解，受益匪浅。

除了上述这些京剧大师们的熏陶而外，文相兄的父亲朱海北先生和夫人宋丹菊女士对他的影响，也不容忽视。

朱海北先生除与京剧界交往外,本身还是一位小生名票。朱先生酷爱叶派小生,解放前曾从师茹富兰学戏。当时茹富兰经常来朱家给朱先生说戏,名琴师王瑞芝来给他吊嗓子。每逢这些时候,幼年的文相兄常常随侍在侧。朱先生对叶派小生唱腔研究入微(我就听过他讲解分析《四郎探母》中杨宗保“扯四门”叶派唱法的发音要领),“文革”前曾为外地的小生演员马毓琪等说戏,传授《黄鹤楼》、《飞虎山》等叶派剧目。受此影响,文相兄也喜欢小生,虽然不经常唱,但对小生唱腔的发声吐字,也了解颇深。

宋丹菊女士过去是北京京剧团的武旦演员,也是武旦泰斗宋德珠的女儿。上世纪60年代初,经朱海北先生的义子、北京京剧团小生演员闵兆华的介绍,与文相兄相识,后结成连理。自“文革”前,到“文革”后,宋丹菊在舞台上的演出,始终是文相兄闺房中的话题。与以前不同的是,此时文相兄是要完全从演员在舞台上演出的角度出发,来考虑问题。这样,一个京剧演员在舞台上如何处理每一个唱腔、如何演好每一个身段,以及舞台演出的酸甜苦辣,文相兄就都有了切身的体会。

应该说,文相兄并非出身梨园世家,但他对京剧舞台演出实际的了解,绝不亚于梨园世家出身的子弟。至于长年与大师级人物接触时所受到的熏陶,更非一般演员家庭的子弟所能望其项背。

1958年,文相兄考入北京师范学院(今首都师范大学前身)中文系后,接受了系统的文艺理论和中外文学史的教育。尽管当时教授文艺理论使用的教材,是苏联人毕达可夫的《文艺学引论》,内容与中国文学史实际(尤其是戏曲史实际)不尽相符,但这门课毕竟使文相兄有了理论体系的概念,懂得如何从理论体系的角度去思考问题。其次,除了戏曲之外,文相兄还得以系统地学习了诗词、小说等文学样式,接触了中国古典文学理论,同时对西方文学也有了相当的了解。这些都对他日后阐述中国戏曲表演体系与西方表演体系的相异之处,打下了良好的基础。

文相兄在中学担任过学生会主席,在大学又担任班长,加之人

缘极好，所以与之往来的同学甚多。其中有一位同学名韩玉涛，立志终生探索中国美学，与文相兄颇为投机，因之几乎每星期日都到文相兄家来聊天。我当时因为给文相兄的祖父朱启钤先生作秘书，生活在朱家，所以每逢星期日，我们就在一起^①。因为都喜欢京剧，除了聊天，我们也去看戏，京剧、地方戏、话剧都看。有时，我们也去拜访一些戏剧界的专家，如北京人民艺术剧院的陈宪武先生（文相兄六姑父张学铭先生的朋友），在陈先生家我们经常会遇到一些文艺界的名人，如刁光覃、朱琳夫妇、著名剧作家杜宣等。有时我们也去著名京剧编剧陆静岩女士家，在那里，文相兄遇到过日后的恩师著名导演阿甲先生。记得有一次，我们到王朝闻先生家，想向她请教中西美学问题。谁想到王先生家是日来人较多，屋子又小，只能听王先生高谈阔论，根本插不上嘴请教问题。当时中国戏剧家协会党组书记张颖女士，是文相兄的表嫂，文相兄同我也有时去向她请教。

在这种背景下，我们星期日聚在一起，戏剧自然就成了必然的话题。应该说，在上世纪50年代末、60年代初的大环境下，我们开始时都是苏联斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的信奉者^②。虽然也知道所谓“梅兰芳表演体系”自具特色，但总不自觉地觉得斯氏体系更加科学。因此，文相兄和我，对当时北京京剧团排练现代戏时，借鉴斯氏体系的做法（比如让演员写角色自传），也都持赞成的态度。但是，随着我们对中西戏剧讨论的深入，逐渐觉得京剧的很多堪称精华的表演方式，却与斯氏体系大相径庭，格格不入。比如：斯氏体系强调演员表演要以意识带动下意识，然而京剧表演要靠程式，而程式要有意去表演，与进入到下意识状态，看来是矛盾的。

① 1964年朱启钤先生逝世后，每星期日我仍然到文相兄处来聊天。

② 承北京文史研究馆同仁、台归人士鲁湘生先生见告：上世纪50年代初，台湾戏剧界培训青年演员时，也以斯氏体系作为基础。可见，奉斯氏体系为表演正宗，是当时中国的一时风尚，海峡两岸均是如此。

又如：斯氏体系强调演员要进入角色，但京剧的自报家门，却是旁白，根本游离于角色之外。更深一步，京剧表演要调动观众的想象空间，观众通过想象进而得到优美的艺术享受，比如《秋江》和《林冲夜奔》都是如此。相反的，以斯氏体系排演的话剧却非如此，即使是最中国化的话剧《雷雨》、《茶馆》，也是以表演直接冲击观众，满足观众的审美需要，不必通过想象，或者说，观众在观看这些戏时，思想上根本没有想象的余地。于是我们只好从中西方艺术差别方面，去找原因。我们知道，中国画有写意与工笔之分。基于中国艺术本质应该相同的认识，文相兄认为京剧是写意的，话剧是写实的。京剧表演的程式，是用来写意的一种工具。或者说，京剧表演是程式写意^①。这里多说一句，当时玉涛兄在中国艺术本质的探索方面走得更远，认为中国艺术本质是写意的，有的只是大写意与小写意之分，没有写意与工笔之分。此种观点在当时颇为另类，但现在已逐步为人所接受^②。

总之，文相兄在受到大学中文系的系统教育以后，就开始对中西戏剧的差别进行思考，并初步有了自己的看法。1966年，“文革”开始，文相兄的“旧官僚资产阶级”家庭自然要受到冲击，我们的这种沙龙式的探索，也就随着那一场“灵魂深处爆发的革命”而告结束。

斗转星移，10年“文革”噩梦终于结束。1978年，随着研究生制度的恢复，早就有志于戏曲研究的文相兄，于是年考取了中国艺术研究院的研究生，师从张庚、阿甲两位先生，主攻戏曲表导演理论，并于1981年获硕士学位。毕业后，文相兄被分配到中国艺术研究院戏剧研究所工作，从事戏曲表导演理论的研究。1987年，调

① 京剧表演是程式写意的说法，究竟是文相兄自己提出来的，还是转述别人的看法，我现在已无法记清了。

② 玉涛兄现为中国社会科学院哲学研究所研究员，专门从事中国美学研究，且成果卓然。

入中国戏曲学院,先后担任副院长、院长等职。自从考入艺术研究院后,文相兄多年渴望的研究戏曲的宿愿得到了满足,因之全身心地投入自己热爱的事业,把自己的后半生全部奉献给了戏曲表演理论研究和戏曲教育事业,直至生命的最后一刻。

文相兄担任中国戏曲学院领导期间,对戏曲教育中专模式向大学模式的转轨,做出了非常大的贡献,成绩有目共睹,然非本自选集的重点,故此处不拟多费笔墨。本自选集的文章,绝大部分是关于戏曲表演理论的。这些文章反映了文相兄半生心血,解读这些文章就可以了解文相兄的学术成就。在去年中国戏曲学院召开的追思会上,对文相兄学术成就的解读,仁者见仁,智者见智,各有各的说法。然以我多年的观察,我以为,文相兄自“文革”前到“文革”后,一直自觉或不自觉地,在进行对中国学派表演艺术的探索,他的成就也在于对中国学派表演艺术,作了迄今为止最完整的阐述和分析。只是由于种种原因,没有来得及对自己的观点作全面系统的整理而已。

上世纪30年代,梅兰芳曾先后访问美国和苏联,使西方戏剧界看到一个完全不同的戏剧表演体系,从而对中国的表演艺术有了新的认识,这就是所谓的“梅兰芳表演体系”。这种说法给人一种印象,似乎中西方戏剧的差别,只在角色创造论方面,而且只是梅先生个人的心得体会。其实,在戏剧发生论、戏剧结构论、演员与观众关系方面,乃至艺术哲学方面,中西戏剧也截然不同。因此,焦菊隐先生后来把中国传统表演体系称之为“中国学派表演艺术”。我个人认为,焦先生的说法能反映出中国戏曲表演艺术的深刻文化内涵,较为全面,所以本文采用“中国学派表演艺术”来指称中国传统戏曲表演艺术。

尽管上世纪30年代,世界上已经对中国学派表演艺术(即所谓的“梅兰芳表演体系”)有所认识,但建国后,苏联的斯坦尼斯拉夫斯基体系被立为官学,中国戏曲是否存在表演体系,却受到质疑。文相兄的恩师阿甲先生首先论证了中国戏曲表演体系的存

在,进而又指出了中国戏曲的表现性艺术与西方戏剧的再现性艺术的不同,并对中国戏曲表演中的角色创造论作了深入而精辟的分析,提出了中国戏曲表演双重体验和双重表现的观点。文相兄就是在阿甲先生观点的基础上,并吸收另一位恩师张庚先生中国戏曲诗剧说的观点,结合王国维、齐如山和焦菊隐等人的成果,对中国学派表演艺术进行了全面的阐述和分析的。其成果集中反映在本《论集》所收的《戏曲角色创造特征论》、《戏曲的双重体验与双重表现——论阿甲先生关于“戏曲表演的体验与表现都是双重性”的观点》(以下简称《戏曲的双重体验与双重表现》)、《创造戏曲身段的六种方法》、《戏曲表演的“黄金点”》、《京剧艺术的“三突出”》、《导出于表还于表——兼谈戏曲导演艺术的误区》(以下简称《导出于表还于表》)和《中国戏曲的三大民族文化特征》、《中国戏曲与西方戏剧》等文章中。综合各文,其要点如下:

一、中国戏曲的艺术特性是“以歌舞演故事”。文相兄在《戏曲角色创造特征论》中,开门见山地提出中国戏曲艺术的根本特性,就是“以歌舞演故事”。他认为“这是中国戏曲的基本规律”。因为以歌舞演故事,“演歌舞”的成分就特别重要。但是,戏曲并非单纯“演歌舞”,而是以歌舞演出人物(“戏要演人”,以塑造角色为目的),重点在演出故事、人物。同时,它又是诗剧,是以诗化的歌舞来演故事,所以它又十分注重舞台演出的意境效果。这与西方戏剧具有的“生活的戏剧化”的艺术特性,有着根本的不同。西方虽然也有歌剧、舞剧,但那是“戏剧的音乐化、歌舞化”,重在音乐、歌舞,与中国戏曲的“歌舞的戏剧化”,重在戏剧,也有着根本的不同。“以歌舞演故事”是中国戏曲的根本艺术特征,也是中国戏曲舞台演出的实际。认识到这一点非常重要。以往对中国戏曲的一些模糊认识,就是由于对这一根本特征缺乏认识,忽视舞台演出实际所造成的。

二、中国戏曲用以演故事的歌与舞,不是指一般的歌与舞,而是指高度程式化的唱、念、做、打等歌舞表演形式。“把歌舞和剧结

戏曲表演论集——朱文相自选

8

合,要找到一个粘合剂,即纽带,这就是程式”。中国戏曲表演不仅靠程式,而且要高度程式化。“戏曲舞台艺术的五大门类编、导、表、音、美都是程式性的。编剧上,戏词有一套程式规矩,板腔体按上下句和韵辙写词,曲牌体按曲牌固定化的平仄、字数填词(从这一点上说,戏曲是诗剧,“或者说是诗的戏剧化”^①)。导演上,舞台调度等各方面都有程式。音乐上,歌曲是一曲专用,而戏曲是一曲多用,打击乐有成套的锣鼓经,也是程式化的。舞台美术上,传统扮相中帽子分冠、盔、巾、帽四大类,衣服分蟒、靠、褶、帔、衣五大类,鞋子分靴、鞋两大类,式样、颜色都有规矩。表演上,生、旦、净、丑的行当划分和唱、念、做、打的程式技艺,更体现其程式特色。”文相兄称这种情况为“彻里彻外”的程式化。程式是中国戏曲的“艺术语汇和技术手段”(以上并见《戏曲角色创造特征论》)。

程式是有规范的,要靠师徒代代相传,才能承袭至今。过去的坐科、今天的戏校,对演员的培养教育,在很大程度上,就是传授程式。但是程式不是僵死的,而是具有极大的灵活性和创造性的。文相兄在《戏曲角色创造特征论》中举出同样是《坐楼杀惜》宋江寻找招文袋的上场,马连良用〔水底鱼〕,突出“找”的动作;而周信芳则用〔乱锤〕,强调“怕”的心理。〔水底鱼〕和〔乱锤〕,是锣鼓经中的不同的程式,但两位大师用来均各臻其妙,使我们从中窥见程式的灵活性。程式又具有创造性,文相兄在《创造戏曲身段的六种方法》中,就对身段程式的创造进行了探讨;在《戏曲的双重体验与双重表现》中,又举出湖南花鼓戏现代戏《张四快》根据旧有的程式,创造出擦自行车、骑自行车的新程式的做法,以说明程式的创造性。

三、由于戏曲演出的高度程式化,演员对角色的体验,只能是对角色和程式的双重体验。既然中国戏曲“戏要演人”,就要“从生

^① 见《戏曲的民族性与时代性》。此文未收入本自选集,见《朱文相戏曲文集》上《剧学四论》,《中国戏曲学院高等艺术教育丛书》本,中国戏剧出版社,2004年。

活出发,体验角色生活的情理之真”,“准确地把握人情戏理”(《戏曲角色创造特征论》)。与西方戏剧不同的是,“戏曲最主要是体验和理解生活情理的内在之‘真意’,而不是生活情理的具象之‘实体’”(《戏曲的双重体验与双重表现》)。同时,戏曲演员还要对程式化的歌舞表演进行体验,即“从生活体验人的灵魂,使之附在程式化的戏曲的肉体里,亦即在歌舞的程式化里找到真实感和美感的表现方式”(《戏曲角色创造特征论》)。质言之,演员在体验人情戏理的同时,即已在头脑中形成程式化的唱、念、做、打的立体形象。文相兄称这种情况为“程式思维”,并在《戏曲的双重体验与双重表现》中对这种程式思维过程进行了详细的阐述。程式思维不是天生的,而是后天培养出来的一种境界。文相兄指出,达到这种境界的要领在于做到“戏”与“技”合、“心”与“节”合、“艺”与“我”合,而其核心是“戏”与“技”合。他还举出杨小楼、梅兰芳、马连良三位大师的范例,说明能自如地运用程式思维,对角色进行双重体验,是戏曲演员修养的最高境界^①。

四、同样,由于戏曲演出的高度程式化,演员对角色的表现,也只能是既表现被间离化的角色的外在形象,又表现角色的内在意象的双重表现。戏曲人物形象,是“经过程式变形的”,是“间离的”,同时又是“绚丽多彩的”,“极具高度形式美的”。演员首先要表现的就是这种角色的外在形象,并且用这种外在的美的形象来取悦观众。但“戏要演人”,间离化的外在形象毕竟“与实际生活拉开了距离”,所以演员在表现这种外在形象的同时,又是要表现角色具有真实感的内在意象,才能完整地塑造出意境化的人物形象。外在形象是鲜明的,而内在的意象是含蓄的,是要透过外在形象来表达的。在川剧胡琴折子戏《杨广逼宫》中,杨广脸谱的三

^① 宗汉按:中国旧体格律诗,既要表达真情实感,又受严格的格律限制,也是一种进行双重体验的程式化思维。旧时文人经过训练,都能熟练地进行格律诗的创作,其情况与戏曲演员经过训练,熟练地运用程式化思维创造角色,完全相同。

戏曲表演理论集——朱文相自选

次变脸,就反映出其在三次事件中的心理思想的变化,就是程式化的外在形象表现角色内在意象的佳例。又如梅兰芳先生在《天女散花》“用一条飘带,随着演员娴熟的歌舞动作,在舞台空间画出有韵律的线条,显示了天女散花时,祥云缭绕,飘渺妙曼的神话情景”。飘带歌舞是外在的形象,而通过歌舞所表现出的神话情景,则是内在的意象。外在形象与内在意象“不是主次关系,而是‘灵’‘肉’一体”(以上均见《戏曲的双重体验与双重表现》)。一个优秀的演员,就是“灵”“肉”一体,双重表现的高手。文相兄称这种双重表现为“立象传神”和“显中寓隐”。同时,他还指出,演员做到双重表现,要领在于“意”与“色”合、“气”与“神”合(《戏曲角色创造特征论》)。

五、中国戏曲表演的最后目标,是在观众的头脑中形成意境,从而使观众得到审美享受。戏曲舞台上,观众看到的是演员表现出来的高度间离化的、鲜明的外在形象,同时领悟到在这种外在形象中所隐寓的具有真实感的内在意象。文相兄称这个过程为“赏形悟象”。然后“对舞台上演员所传递出的信息,产生情感共鸣,通过审美上的理解、想象,创造自己悟到的意象”,即意境^①。文相兄称这后一过程为“动情会意”(《戏曲的双重体验与双重表现》)。如上述《天女散花》中,观众眼中是舞台上娴熟的飘带舞动,而在心中感受到的却是祥云缭绕,飘渺妙曼的“神话情景”,而且是从心中的感受中进一步获得优雅的审美享受。又如《秋江》,“台上没有船,也没有水,但通过演员的表演,观众却似乎看到风起浪涌”,“从而营造出传真的意象”(《中国戏曲与西方戏剧》)。因此,中国戏曲舞台形象的创造并非完成于演员,而是完成于观众,完成于观众心目中的领悟。观众对戏曲进行了“三度创造”。戏剧对于

^① 宗汉按:中国古典诗词的最高境界是意境,见王国维《人间词话》。王国维又分意境为有我之境和无我之境。本文所举戏曲中,《秋江》为有我之境,《天女散花》则近于无我之境。可见对意境的追求,是中国文学艺术的普遍现象。

观众是一种幻觉,西方戏剧的幻觉产生在舞台上,而中国戏曲的幻觉产生在观众的心目中。文相兄称这种现象为“貌离神合”(《戏曲角色创造特征论》)。

六、中国戏曲演员同角色的关系是体验与表现交织的即离关系。对于演员同角色的关系,西方戏剧历来有体验派与表现派的争论。但是,无论是体验派还是表现派,都是把演员同角色置于对立的地位上,来考虑问题的。然而,在中国戏曲中,演员演出时,体验与表现是交织出现、同时存在的。文相兄在《中国戏曲与西方戏剧》中对此有一段颇为深刻的论述:

戏曲表演既不同西方的体验派,也不同于西方的表现派。戏曲演员对于角色既要体验,更要表现,是体验与表现交织的“即离派”。所谓“即”,就是“合”的意思。但戏曲演员的体验是双重体验……而戏曲演员的表现则是双重表现……在双重体验中,从生活体验的角度看,即贴近生活的“即”(合),而从程式体验的角度看,则是对生活变形的“离”。在双重表现中,从塑造程式间离的鲜明形象的角度看,是角色对生活的“貌离”;而从其所塑造的使观众产生传神幻觉的含蓄意象的角度看,则是角色与观众的“神合”。

在中国戏曲舞台上,“演员在体验角色的同时,也十分准确地在表现自己高超的表演才能”,将体验与表现交织在一起,形成“或即或离”的关系。这样,他们在舞台上就具有了角色和演员自己的双重身份。“时而在剧情之中与角色共命运,同呼吸,时而又在剧情之外,无视剧中其他人物的存在,将剧中人心中隐秘向观众公开,甚至还对剧中人所作所为做出批评”,演员与角色的关系“忽即忽离”。一个成熟的戏曲演员往往能将体验与表演的交织,处理得天衣无缝,达到“不即不离”的境地(以上所引均同见《中国戏曲与西方戏剧》)。

七、在中国戏曲中,舞台表演(尤其是主演高技艺含量的表演)具有至高无上的地位。中国戏曲自诞生之日起直到今天,都是以

班社的营业性的演出为主体,具有较强烈的娱乐性。这样,观众就要求这种以歌舞演故事的演出形式,能有高水平的歌舞技艺表演(既包括外在的间离形象的表现,也包括内在的意象的表现),来满足自己的审美要求。换句话说,就是班社只有高水平的、技艺性很强的舞台表演,才能有营业收入,才能维持自己的生存。舞台演出成功与否,就成了营业性戏曲班社的生命线。这样,“多种门类艺术手段逐渐形成一个核心,这个核心就是舞台上演员的表演艺术。其他艺术手段都围绕着表演而展开”,“把文学、音乐、美术等所有的艺术手段都尽可能地融化到演员的表演之中”。在长期的演出实践中,戏曲班社日益认识到,“一到两个主要演员集中了舞台上的主要戏剧要素”,“好戏依靠角儿以其自身艺术魅力来表现”。在戏曲的演出中,逐渐“立主脑,减头绪,密针线,腾出时间、空间,充分表现主要人物”。主演成了舞台表演的中心。不仅如此,而且主演的表演还“要突出表现人物的唱、念、做、打等高含金量的技艺”。只有这样,排演出来的戏才能“立得住”,“传得开”,“留得下”(《京剧艺术的“三突出”》)。至于戏剧文学,只能“为表演艺术效劳”^①,否则只能是与演出脱节的案头之作而已^②。中国戏曲中舞台表演(尤其是主演高技艺含量的表演)具有至高无上地位的情况,与西方戏剧剧本写作形式支配表演形式的情况,截然不同。当然,突出主演的唱、念、做、打等高含金量的表演,并不是说,通场都是主演一人无休止的“大卖艺”,而是要选择若干具有“动人心弦之‘情’、

① 有的元杂剧剧本,甚至只有套曲唱词,没有宾白。又:“为表演艺术效劳”系借用焦菊隐先生语,见所著《〈武则天〉导演杂记》,《焦菊隐戏剧论文集》,上海文艺出版社,1979年。

② 一些篇幅较大的杂剧或传奇,在后世,为了适应舞台表演的实际,有的减头绪、密针线,加以压缩改编,篇幅大大缩小。有的只演出其中舞台表演效果较好的几折(如明汤显祖的《牡丹亭》,今天常在舞台上演出的,或是篇幅大大缩小的改编本,或是《闺塾》、《惊梦》、《拾画》等几折)。其被删掉的部分,事实上也没有逃脱案头文学的命运,原因是它们无法为表演艺术效劳。这也从另一角度说明,在中国戏曲中,表演艺术具有至高无上的地位。

令人诚服之‘理’与引人神怡之‘技’”相互交融的“黄金点”，突出主演的表演。文相兄在《戏曲表演的“黄金点”》一文中，对“黄金点”的意义、如何选准“黄金点”、如何达到“黄金点”，都作了充分的论述。

旧时戏曲班社没有导演，主演有时就是半个导演。建国后，尤其是“文革”后，各个剧团大都建立了导演制度。文相兄在指出“建立导演制，充分发挥导演在艺术生产中的主导作用，是符合戏曲艺术发展规律的”（《新中国戏曲导演艺术的发展（1949—1986）》）的同时，明确指出了表演仍然是戏曲艺术的中心。强调“导出于表”（主要指“戏曲导演艺术构思的重要内容来自于戏曲表演艺术，包括角色行当的构思、舞台调度的安排、程式性动作的创造等”），同时还要“还于表”（指“戏曲导演艺术要回归到戏曲表演艺术，即以唱、念、做、打的综合表演艺术形式来体现[导演]自己[的艺术构思]”）（《导出于表还于表——兼谈戏曲导演艺术的误区》）。导演制的出现，并没有改变舞台表演艺术在中国戏曲中的崇高地位。

八、中国戏曲表演有着深厚的文化积淀和独特的艺术哲学，是世界上独具特色的表演学派。同西方一样，中国戏曲也有着深厚的文化积淀，是“几千年来中华民族美学思想在文化艺术中积淀的结晶。溯其源，来自儒家的中和之美（强调中和性与适度性，如戏曲熔唱、念、做、打于一炉，表演与欣赏注重不温不火、恰到好处）；道家的超脱之虚（如戏曲时间、空间处理的高度自由和表演的虚拟性）；楚骚的夸饰之奇（如戏曲程式身段以及脸谱装扮等强烈夸张）；禅宗的顿悟之妙（如戏曲表演讲究“运用之妙，存乎一心”，传统教学讲究“口传心授”，艺术欣赏讲究对意象的感悟）”。中国戏曲形成较晚，在戏曲出现以前，中国的哲学、诗歌、音乐、绘画、书法，都已十分成熟。因此，无论是在美学思想，还是在艺术形式方

戏曲表演理论集——朱文相自选

14

面,它都有着深厚的文化积淀^①。

就戏曲的表演而言,中国表演艺术的种种特色,归根结底,均源于中国艺术的基本艺术哲学——意象美。意象美是中国传统的美学思想,在先秦时代即已形成,在《周易》、《礼记》、《老子》、《庄子》等书中,均有论述。依据这种美学思想,“不要求艺术家再现客观事物,而是要求他们反映自己对客观事物的感受,把外界世界与内在世界结合起来,创造出物中有我,我中有物的艺术形象”,从而给受众造成意境式的美感(《中国戏曲与西方戏剧》)。在上面列出的中国戏曲表演的各项特征中,不难看出,其中关键在于高度程式化的唱、念、做、打的表演形式。是这种表演形式把歌、舞、剧融为一体;是由于这种表演形式,才有演员的双重体验、双重表现和与角色的即离关系;也正是这种表演形式,才使得舞台表演具有了至高无上的地位。同时,也正是这种表演形式,才可能在观众的头脑中形成意境,获得审美享受。很明显,这种高度程式化的唱、念、做、打,不是“再现客观事物”,而是演员把对客观事物的感受,加以提炼、改造之后,创造出来的既“来源于生活物象,又超脱于物象的形貌”(《中国戏曲的三大民族文化特征》),与客观事物在似与不似之间。它反映客观事物,又经过演员的加工。在高度程式化的唱、念、做、打中,程式中有演员的技巧,在技巧中又有客观事物的意象。这种表演的艺术哲学基础就是上面说的中国特有的意象美。这样,历代戏曲表演艺术家所取得的辉煌成绩,无非意象美的体现;他们所写出的心得体会,也不是各不相干的不同的艺术哲学的“争鸣”,而是对同一艺术哲学——意象美的阐释,只是阐释的角度各不相同而已!再加上戏曲艺术中传统文化的积淀,中国戏曲的表演艺术完全称得上是一个在世界上独具特色的学派——中国表演学派。这应该就是文相兄在文章和讲学中(包括在国外的讲学),反复强调意象美,并以焦菊隐先

^① 见《戏曲的民族性与时代性》。