

戏剧思维 辨识

武汉市文联戏剧部

PDG

目 录

在当代戏剧观的漩涡里

——戏曲表演艺术形式美的今日观……………陈幼韩 (1)

△ 论中国演剧观的形成

——兼论中西演剧观的主要差异……………夏写吐 (25)

△ 空间距离和心理距离……………王永敬 (52)

△ 戏剧思维辨识……………杜清源 (68)

多维的世界与多维的观念

——文艺理论观念变革思考之一……………夏志厚 (85)

论模糊数学对文艺美学的启发……………王世德 (98)

控制论的美感论……………黄海澄 (111)

戏曲的“历时态系统”

——试用系统论方法看戏曲的发展大势……………苏国荣 (137)

古典戏曲的美学特征……………平海南 (147)

△ 生活·戏剧·观众

——东西方戏剧美学思想比较之一……………吴瑞裘(159)

中西审美体验论 ……………胡经之 王岳川(173)

△ 先锋艺术与近、现代西方文化精神的转移

——现代派、超现代派艺术研究……………何 新(206)

△ 荒诞派戏剧及其表现方法的借鉴 ……………刘 强(231)

论社会观念与电影观念更新

——在中国电影评论学会首届年会上的引言…钟惦棐(240)

中国电影美学的再认识

——评《影戏剧本作法》……………陈犀禾(275)

关于几部影片美学特色的思考……………彭吉象(293)

在当代戏剧观的漩涡里

——戏曲表演艺术形式美的今日观

陈 幼 韩

我想主要谈一谈个人对于戏曲表演艺术形式美学观的认识。对于这一问题，建国以来，特别是近几年来，全国理论界已经和正在从各角度上进行着大量的研究和探讨。我以为，今天，在新形势新问题面前，尤其是处在戏剧观的大漩涡之中，联系戏曲表演艺术主观和客观的发展变化来估计它的审美意义和审美价值，具有特别重要的历史和现实意义。

我想谈三个问题。

一、当代戏剧观上的三大漩涡

首先，是世界性的戏剧观大漩涡。

在西方当代戏剧运动里，由写实主义向非写实主义发展的浪潮，方兴未艾，这已是举世瞩目的了。为了打破十九世纪以来达到了严整完美的镜框式舞台，推翻表演艺术上的第四堵墙和近乎自然主义的生活幻觉，美洲、西欧、北欧的许多戏剧家正在想尽一切办法，从戏剧结构到表演形式上，进行各种突破和创造，从而在戏剧观上掀起了生活幻觉和反幻觉、写实主义和非写实主义互相交织、渗透、斗争、矛盾的大漩涡。他们有的从剧本上入手打破生活幻觉，抛弃封闭式结构，创造了开放式、史诗式和“陌生化效果”的形式，力求引人在剧场中客观地、冷静地思考和批判；有的干脆创造了反戏剧、反逻辑的“荒诞”形式，使人看来简直不知所云，而从中却以暗示或隐喻宣示了作家对人生和社会

的某种讽喻和哲理；有的从舞台结构上从事突破，创造了中心舞台、环形舞台、伸出式舞台、空间舞台、环境舞台、小舞台以至无舞台等多种类型的舞台形式，以缩短观众和演员的空间距离和心理距离，完全推翻第四堵墙。在舞台美术上，创造了局部景、构架装置、帷幕布景、立柱布景、条屏布景、空黑背景、平台构成装置、构成主义及新构成主义装置、舞台意识流视听化、引入电影录像以及设计各种象征、暗示等非描述性的布景形式，强调地突出戏剧的假定性，用以代替演出的生活幻觉和布景的直接性、具体性、逼真性。在表演上，则采取了“现代派”的种种手法突破写实主义局限，走向某种虚拟化和时空自由，甚至以古代服装、近代服装、现代服装和背心、短裤、赤足相混杂，演员和观众相混杂的形式，尝试最大限度地发挥戏剧和观众直接交流、当堂反馈的特性，力求摆脱写实主义的束缚，用各种赤裸裸的假定性，来激发人们的想象力，引起他们新的惊异和深思，满足人们新的美感要求，以多方争取观众，回答电影、电视对戏剧的严重挑战。

但是，这一切尝试，从哥格兰提出演员在舞台上“不是在生活，而是在表演”算起，迄今为止，都有一个解决不好的根本性问题，那就是演员在舞台上，归根结底基本上还是在演话剧——他们的双脚还没有办法从写实的土壤上起飞。这样，在这场非写实化的浪潮里，写实的舞台动作（包括演员的语言与行动）和种种非写实化的外在努力、幻觉和反幻觉，就在戏剧观和戏剧的艺术形式上，形成了巨大的漩涡。

在这个以非写实运动为轴心的漩涡冲击下，西方不少的戏剧家，在中国戏曲已经发展将近一千年的今天，不期然而然地找到了他们的追求，才发现了它的审美意义和价值，惊呼中国戏曲是“第一流的”、“超现代化的”、“世界上最理想、最完美的戏剧形式之一”，在元曲里就已经解决了他们所想解决而解决不了的问题。因而不但把目光转向了东方，而且很快在一些热门的现代派戏

剧里，或多或少地出现了戏曲或接近戏曲艺术观念的因素。从戏剧观上来看，这当然主要不是由于戏曲内容的鼓舞，而主要是来自戏曲表演写意的戏剧观和它那多样统一、完整和谐的形式美的魅力。

这对我们今天认识戏曲的形式美，是不可忽略的实际之一。

第二、是我们国内戏剧运动上写实与非写实主义的大漩涡。在这个漩涡里，一方面是话剧表演艺术向民族化、现代化方面发展的种种努力，特别是佐临同志关于“写意戏剧观”的提出和实践，这方面写实主义和非写实主义的漩涡不在我们探讨之列。我主要谈另一方面，也就是戏曲舞台艺术上写实与写意戏剧观的冲突。其冲突的契机，有客观因素，即时代对于戏曲舞台艺术革新发展要求；也有认识因素，即一些戏剧工作者主观上认为只有写实的舞台艺术是进步的、现代化的，而写意的舞台艺术则是原始的、落后的，因而致力于以写实改造或代替写意。这个戏剧观的漩涡，从五十年代把斯氏体系引进戏曲导演表演工作以后，一直到今天还在发展，写意的戏剧观遭到写实戏剧观的多方冲击，从而在古典戏曲的编剧形式、化妆造型、唱念动作和舞台布景等方面引起了一系列的虚实矛盾，连一些新编历史剧也走向了话剧加唱，这个漩涡，在很大程度上并不是按规律的革新发展，而是人为的探索造成的。

第三、是新时代带来的生活的质变，使得戏曲在表现现代生活的艺术创造中，写实和写意的戏剧观无可避免地发生尖锐冲突。戏曲的现代化不是西方的“现代派”化。然而戏曲现代戏能不能继续写意化？这个漩涡完全是生活决定的，它使戏曲现代戏的表演形式长期处于彷徨之中。

这些，是我们今天观察戏曲表演艺术形式美所直接面临的实际，我们必须正视它，对它所提出的问题，寻求回答。

二、在形式美上，个性就是生命

在这个问题上，我的第一个观点是：一种艺术美，在思想影

响上，是内容大于形式；而在艺术欣赏上，则是形式大于内容。大家都说，饰演大岛茂、幸子和光夫的演员，演得太感人了，但是《血疑》这部轰动一时的日本电视系列片所能给我们的美感，只是一次。对于它的复映，我们再也没有多么大的兴趣了。为什么同是表演艺术，一出好戏，常常可以连演百场以上，甚至有几百年的生命力，成为“保留剧目”、“看家戏”、“拿手戏”；而那些无数的耗资千万、红极一时的影坛巨片或获奖电视片却很少有这种可能，而是一经上演便从此束之高阁、销声匿迹了呢？

社会审美实践历史地表明：一种艺术的内容，对人们的教育和思想影响（无论是积极的或消极的），往往能够超越时代和社会，它在人们的精神上所生发的连锁反应，可以是无限的。然而仅仅艺术内容的本身，在艺术的可欣赏性上，却是有限的：一般情况下，同一故事在反复视听第二、第三遍以后，它那迷人的悬念和高潮就会失掉大半的吸引力。而艺术的形式却恰恰相反。一件作品的艺术形式，由于题材和内容的规定性，它所反映的对象和思想是有限的；然而，通过艺术家的艺术哲思和富于个性的艺术手段精心塑造出来的艺术品——绘画形象、雕塑形象、音乐形象、舞蹈形象、戏剧形象各自所产生的巨大的艺术力量，则可能在精神美的主导下，放射出无穷的魅力，令人无限欣赏，心醉神驰，玩味不尽，珍爱弥深，甚至超越时空，成为人类共同的审美对象，永葆青春。正象我们今天仍然赞叹我国古代雕刻绘画的艺术精品，欣赏先辈戏曲艺人的名腔佳调；仍然衷心喜欢莫扎特、舒伯特、米开朗琪罗、罗丹、达·芬奇的音乐、雕塑、绘画杰作，而欧洲人民也从我国的古典绘画、雕塑以及我们绚丽多彩的民族传统戏曲表演中获得惊异的美感那样；各种艺术形式美的魅力，在艺术欣赏的时间和空间上，可以是无限的。这样看，问题就很清楚了：写实的表演所给予我们的，主要是生活美。生活美在人

们心灵上所能生发的影响和连锁反应，可以是无限的，但是它的故事情节本身（也就是它那和生活之间的距离小得连一根针也插不进去的生活幻觉表演本身）在可欣赏性上却是直观的，一次性的，有限的，再看第二、三遍就会大大失去它的魅力。而写意的戏曲中有些优秀的传统剧目竟可以百年不衰，其秘密，正在于它表演的程式所给人的是双重艺术享受——当它所表现的生活美已经为人们所烂熟而退居审美内因的时候，它的表演艺术程式——唱、念、做、打和在这些表演程式继承与创造上层出不穷的艺术流派，就上升为主要的审美对象，不断调动着人们的想象与美感，发挥着久远的生命力。

我的第二个观点是，由此我们进一步观察，当可以发现，审美，是允许偏爱的。为什么会有偏爱呢？因为美可以选择。为什么可以选择呢？因为各种美从内容到形式各有其独特个性。我们民族在大约公元前八百年就已经提出了“声一无听，物一无文，味一无果，物一不讲”的美学思想，认为“和生万物，同则不继”，如果世界上的一切全都是一种个性，那就没有宇宙万物，没有生活，没有美和艺术，世界就要停止发展和走向灭亡。相反，只有万物于千差万别之间按一定的条件互相联系、依存、转化、发展，整个世界才充满了生命。万物如此，艺术也是一样。从广义上说，精神美，当它作为一种“构思”或“意蕴”而抽象存在的时候，它是属于艺术的共性素质。只有艺术家通过他的美学思想和相应的艺术形式，进行从精神到物质的创作飞跃，把它转化为感性的形象以后，才产生了各种不同的艺术和艺术美，才有了各种艺术形象异彩纷呈的美学个性和审美价值，人们才能从这形形色色、互相争辉的艺术个性美中去选择、去偏爱、去满足自己多方面的审美要求。质言之，有了独立的形式美学个性，才有独立的艺术；如果取消了一种艺术形式的美学个性，这种艺术也就不存在了。因此，任何一种艺术要想立足于五光十色、争奇斗妍的现代世界

艺术之林，为社会进步和人类审美作出贡献。那么，在取决于它内容上属于艺术共性素质的精神美的同时，它之所以能够存在和发展的一个非常重要的前提，就是取决于它艺术哲学、艺术形式的美学个性，也就是说，取决于只属于它自己、只为自己所有，而为其它艺术形式所没有的独立个性——我有的，你没有！

在现代审美中，个性光辉愈强烈的艺术，才愈可能赢得普遍性的意义。

失去个性，你有的，人家都有，甚至你还不如人家，不言而喻，这种艺术表现形式就将失去它的魅力，甚至失去它存在的意义、存在的价值和存在的可能。

个性就是优势，就是生命。

那么，今天怎样来认识戏曲表演艺术形式上“我有的，你没有”的美学个性呢？这就是我在这一部分所想谈的第三个观点。

绚丽多彩的中国戏曲舞台艺术，向我们展示着它所含蕴着的我们民族自己的美学观。从它独特的创作规律和艺术实践里，我们得到对它的美学认识，主要有这样几点：

第一、它是泛美的现实主义创作表演体系。

就形式美来说，我们大家都认为：“中国戏曲是唱、念、做、打的综合艺术”、“中国戏曲表演的特点是把歌、舞、剧熔于一炉”。这是我们获得关于戏曲表演艺术个性的一般认识，这是正确的。

然而，如果我们站在美学角度，从这一研究成果的基础上进一步观察，就不难发现：一切表演艺术（如电影、话剧、歌剧、舞剧等等）都是时间艺术和空间艺术的综合。它们以表演为中心。各按自身的特点，在表现手段上，都或多或少地综合着几种艺术美（有些电影、话剧甚至也可以说它的表演里不同程度地综合着唱念做打，如影片《少林寺》），而戏曲表演，同样作为综合艺术，则完全有它自己的美学个性，这就是，它的艺术形式是一个“泛美”的体系。

戏曲表演形式的泛美，有两个层面。

第一层面是指它的艺术形式，以表演为中心，所综合的不仅是几种艺术美，而是溶合了包括语言、诗词、音乐、舞蹈、雕塑、武术、杂技、绘画、工艺、建筑等几乎一切艺术美。任何一种表演艺术，也没有象戏曲这样把自己的形象全部溶化在如此丰富多彩的艺术美之中，而且达到了如此和谐完美、多样统一的整体美的境界。

第二层面是指，更重要的是，戏曲舞台艺术所综合的诸美，其中有些具体环节固然具有相对的客观独立性（如砌末、灯光以及某些在音乐结构上起过渡和衔接作用的打击乐等），但是，从我们民族戏曲的审美理想和戏曲表演艺术的创作总体来说，戏曲舞台艺术对于诸美的综合决不仅仅是只让它们从客观上为表演服务的那种综合（象一般话剧、电影的外景、布景、灯光、道具、配乐配器或插曲配唱那样，客观地存在于形象之外，对于塑造人物，主要地只从旁起借助作用）。在戏曲舞台艺术里，每一种艺术美被溶化到表演中来，都作为“表演艺术程式”而成为塑造形象的直接手段，都成为形象本身。唱念做打是这样，其它艺术美也是这样。例如戏曲的管弦乐。从头到尾都是积极地参与形象塑造，从内到外都作为形象的造型和抒情因素成为他的有机体，他的精神世界的音乐形象化，他的主观世界的强烈突现。在《拾玉镯》里，〔柳青娘〕渗透着少女的情怀和她的青春美丽；在《四进士》里，〔小开门〕突现着宋士杰盗书时心律的起伏跌宕；〔大开门上〕渲染了人物的豪迈英勇；〔小锣上〕描绘了角色的娴静端庄。就是那〔一击锣〕、〔三锣〕、〔四击头〕、〔乱锤〕、〔水底鱼〕、〔冲头〕、〔急急风〕……也都象文学词汇“紧张地”、“坚决地”、“勇敢地”、“慌乱地”、“白热化地”……一样，蕴含着生命、情感、情绪的火种，任何时候，只要它们和人物形象（不管他是谁）在一起，就会在那形象身上爆发出火花，从他的心灵深处炸

射出光芒，使自己的音律和那形象溶为一体。绘画美，是以性格化的脸谱和色彩绚丽精美的服饰艺术及其图案花纹的比兴美直接参与形象塑造的，在表演上最先成为形象的本身，这里包含着从生活美到艺术美大胆的提炼、想象，精微的处理与严谨的规范。角色一出场，就以他特定的服饰化妆绘画美给人以鲜明的时代感，一下子把人带回古老的岁月，使人们一眼就可以对人物社会关系的总和，得出一个基本的审美判断：或帝王将相，或绿林英雄，或宫廷贵妇，或小家碧玉；或老或少，或贫或富，或美或丑，或雅或俗，或忠或奸、或善或恶……各种身份、职业、年龄、性格、气度、品质，一目了然。而且所有这些服饰冠戴，在表演中，它的每一部分，都可以结合舞蹈而成为人物的“艺术语言”来展示他的内心风云。

在戏曲表演体系里，所有这些美的形式，不是物理式地平摆并列而是互相渗透，互相化合，互为契机，互相制约，相辅相成，交映生辉的整体美。它们来自生活的积淀而又以“舞台艺术程式”的形态再现和表现生活，从而作为艺术形式美而具有相对的独立性，是先表演而存在，为一切角色和一切演员而存在的。在角色的创造中，它们具有鲜明的先天性、可塑性和能动性。它们塑造一切形象，但不局限对象；既有强烈的规定性，又有广泛的适应性；既在造型中抒情，又在抒情中造型；既重视形似，更突现神似；既以生活感人，又给人以各种美的享受；既塑造了独特的戏曲舞台形象，也塑造了戏曲表演艺术形式自己的美学个性。这就是它泛美的实质。

这就是说，中国戏曲表演艺术体系的美学思想和美学构成，不仅是综合的，而且是泛美的；不仅是一般泛美的，而且这泛美的本质特征即在于它们不是独立于形象之外的，却就是那形象的本身。因此我们可以说，戏曲形象，是泛美的形象。它不属于“模仿论”的艺术范畴，而是我们民族自己美学思想的产儿。是“我有的，你没有”！

第二、戏曲表演形式第二重美学个性是体验的剖象表现戏剧学派。

泛美，决不是唯美。被称为东方戏剧学派的中国戏曲表演艺术体系，在世界现实主义戏剧史上两大表演艺术派别体验派和表现派之外，以自己独特的艺术实践的历史公然表明它自己的美学理想是体验的，但决不讳言它又是世界上最率直、最强烈的舞台表现派。它不仅独创性地把体验和表现融为一体，坚持在自始至终的体验中以泛美程式进行表现的手法；而且其表现之率直和强烈，更在于它从来不受西方表现派那样囿于写实主义和生活真实的局限，从一开始，它就用自己的艺术哲学来阐释舞台逻辑——“在舞台上，形象是可以剖析表现的”！把体验创作对于形象的剖析，率直地体现为剖析地表现形象，这是一种东方式的表现。对于因这一异形而独树一帜于世界艺术之林的戏曲表演体系来说，这不能不是标志着它艺术形式美的第二大特色。

关于戏曲表演艺术的体验和体现创作特色，古典戏曲论著和近代许多戏曲表演艺术大师以及戏曲研究专家在著述中，已有极其丰富的经验总结和艺术分析，这里不再赘述，我只着重谈谈戏曲表演形式的重要个性——剖象表现。

剖象表现，简单地说，即把人物的内心活动，象解剖人体那样率直地端出来，公诸于众，象俗话说说的，把心掏给你看，从而把不可视听的，变为可视可听的，来突现人物的精神世界。关键是，戏曲的剖象表现和话剧的内心独白有什么不同呢？

（一）话剧的内心独白，除莎士比亚戏剧等一些古典戏剧以外，一般是很少大量运用的；多数是偶尔用一下，或根本不用。而在戏曲表演上，它却是刻画人物的主要手段。这种对人物形象的精神世界作叙述性的解剖表现，本来是文学作品的特长，在戏曲舞台上，这应该说是古代说唱文学在代言体的戏曲文学作品里没有被消除掉的遗迹和幽灵。但是，经过世代戏曲艺术家的发挥创造，这

个历史的遗迹，却象种子一样在戏曲表演体系里生了根，开了花，变成了戏曲性格化表演艺术形式上独特的美学个性，无处不在。

(二)话剧的内心独白，只是把潜台词说出来而已。戏曲的剖象表现，却是丰富多彩的、泛美的。它不仅大量运用诗化的独白（如引子、点绛唇、家门、上下场诗、上下场对子、数板、扑灯蛾、背躬等等），而且大量调动了独唱、对唱、背唱、舞蹈、哑剧、武打、管弦乐、打击乐和绘画（如脸谱）等各种艺术形式，把人物的性格、特征、思想活动，率直地为观众唱出来、说出来、比出来、画出来并用乐器给打出来，实现舞台上人物内心世界视象化、叙述化和外部特征特写化，随时随地对人物形象和他的灵魂进行主观剖析式的艺术表现。可以说，离开了泛美的剖象表现，大部分戏曲都无法演出，而有些戏曲如《文昭关》、《宿店》、《夜奔》，就根本不存在了。

(三)话剧的内心独白往往只表达规定情境中当时之情，戏曲的剖象表现却远为深广。它不仅突现人物一时一事的内心活动：如“听他言吓得我心惊胆怕”——陈宫，“糟了糟了，怎么问起银子来了！”——安骥；而且更能贯穿于相当的时空自由之中，如《文昭关》、《宿店》、《荒山泪·夜织待夫》、《林冲夜奔》，都剖现了人物整个夜晚的精神波澜。在剖象中，它不但洞烛人物的思想隐秘，而且公然揭示人物的生活态度和他人生的美丑善恶，如“世人都道老夫奸，我笑世人心更偏。为人若无良谋智，焉能富贵两双全！”（赵高）的利欲熏心，“桃红复含宿雨，柳绿更带朝烟。花落家童未扫，鸟啼山客犹眠”（东皋公）的悠闲恬淡，“送月迎霜，勤织纺，奉养高堂”（罗敷）的勤劳善良，“手握兵符，关当要路；施英武，扶立东吴。师出谁敢阻！”（周瑜）的不可一世，从而引导人们穿透那生活幻觉的云雾，更深入地去认识，去感受，去发掘人生的真伪美丑。

(四)由于以上特点，戏曲表演的剖象表现就以它的独特个

性面显示了以下的审美特质：

①它常常成为突现人物主观世界一针见血、画龙点睛之笔。

②深化意境。如《打渔杀家》“父女打渔在河下，家贫哪怕人笑咱，看看西山红日落，一轮明月照芦花”的苍凉；《望江亭》里〔南梆子〕“到此时不由我心绪撩乱，羞得我低下头手弄罗衫”的缠绵；《群英会》里“二十年前摆战场，好似猛虎赶群羊，日月穿梭催人老，不觉两鬓白如霜”的悲壮和深夜“密报军情”时“鼓打三更尽，风吹刁斗寒”的肃杀。如果没有这些诗情画意的唱念剖象，人物干巴巴地上场下场，那意境就少了一大块。

③加强悬念。例如《群英会》周瑜的上场念白剖象：“……今有刘玄德派孔明前来，联合应敌。我观此人，计划机谋，出我之上，若不早除，必为江东之患”，杀机一出，观众的心也就悬起来了。如不剖象，干巴巴地“有请诸葛先生”，那就没有了这个强烈悬念。此外，象《杀惜》中阎惜姣的下场对子“宋江啊宋江，我叫你明枪容易躲，暗箭最难防！”或《战樊城》中武城黑的剖象念白“且住，伍员杀法厉害，再若追来，回马鞭伤他！”都是通过剖象表现推出概念，如果没有剖象，又是干巴巴地上来下去，那情绪就又少了一大块。

（五）有同志建议把“剖象”扩大为“剖示”，这样，就把以白光剖示人物在黑夜中的行动（如《三岔口》、《武松打店》）、以虚去墙壁剖示人物在屋内、院内的行动（如《拾玉镯》、《打神告庙》、《思凡》甚至连孙悟空在铁扇公主肚子里的翻腾踢打等个性也概括进去了。

总之，体验的剖象表现，应该说是戏曲表演艺术把现实主义和浪漫主义相结合的又一美学个性，是我有的，你没有。

第三、戏曲表演形式的第三重美学个性是它以工笔为主的写意戏剧观。

戏曲表演形式的泛美和剖象，完全是由它写意的戏剧观所决

定的。对于写意戏剧观的问题，近来理论界有争论。在这方面，我谈三个观点。

其一，我是同意佐临同志的观点的。所谓写意的戏剧观，实际上是指创作思想和创作方法，而不是指创作的结果——意境。写意的戏剧观是对写实的戏剧观而言的。写意或写实戏剧艺术同样可以创造出意境来。我感到这里并没有什么矛盾。

其二，我想对戏曲写意的戏剧观作点补充。戏曲表演形式的泛美程式化、虚拟化、时空自由，是它的艺术实践，是舞台现象；而民族化的写意艺术观，则是它的艺术哲学思想。但它并不是一般的写意艺术。它的美学个性更在于：它的“艺术观”是写意的，它的创作笔触（表演艺术）则是既有“工笔”，又有“水墨”和“白描”，而以“工笔”为主。我们可以说，在很大程度上，它的写意艺术观，是体现在工笔的泛美舞台艺术程式之中的，把严谨缜密的工笔笔触（极尽精致的唱、念、做、打、扮）和富于含蓄想象的写意意境相交融，使现实主义的强光，透过东方浪漫主义的三棱镜而化有限为无限，化自然为神奇，幻景般地折射生活，这不能不说是戏曲表演艺术形式“我有的，你没有”的第三大特色。

在它和谐完美的泛美和剖象表现之中，工笔是怎样成为主体的呢？

艺术创作的写实、写意，归根结底，全在于写真——艺术地反映生活真实。而写意艺术的写真，全在于隐去一切繁枝细节，只摄取对象的本质特征，浓墨重彩，或大笔挥洒，或精雕细描，使它赫然突现于一片空灵间，分外地触目神驰，夺人心魄。这个民族的写意观，在戏曲表演形式上所得到的最鲜明的反映，表现在舞台上，当藏的，就全部虚掉，当简的，就施以淡墨或白描；而当露的，则充分发挥唱、念、做、打、扮的精微笔触，调动整个体系诗、歌、舞、弦管、金鼓的泛美力量，把那形象的精神波澜、生活情致，“工笔”地精雕细刻个纤毫不爽、淋漓尽致。

在这泛美、抽象、时空自由的写意创作中，唱和念是极尽工笔的。从每个字的喷口、力度、尖团、四声、四呼、五音、反切、归韵、收声、慢吐、快吐，到声腔的字正腔圆、戏曲化的发声（行当音色、表现音色）、乐汇音型的语音化（上下滑音）、音符群（大小颤音、上下颤音、装饰音）以及喉阻音（虚阻音和实阻音）、立音等构成声腔韵味的复杂技巧、“带、断、连、顿、垫、接、起、收、疾、徐、抗、扳、轻、重、卖”等声情艺术手段，那是环环相扣，必须千锤百炼，务期达到字字珠玑，声情隽永的。在做、打方面，从严格的基本功开始，那手、眼、身、法、步的程式、手段、技巧本身，就是工笔的；到了和特定人物结合以后，由塑造形象而产生的表演程式和艺术技巧，它的主体，更是工笔勾勒、精雕细刻的了。且不说脍炙人口的孙玉姣虚拟表演的轰鸡喂鸡和撒出的谷米以至从谷米里飞扬出来的眯眼的尘土，是工笔的写意；就是窦尔墩的一个出场亮相，也要求“不能露凶相，而须心平气和。左手撩蟒，右手抓袖摆，收小肚子，挺胸、缩屁股上的肉，由腰脊椎骨往上拔劲。然后抬左脚，撩蟒，走单不走双，站小丁字步，左脚脚后跟紧贴右脚脚中，撕扎，右脚微往前迈半步，一望两望……”（侯喜瑞语）看！何等写意，何等神似，而又何等精微，何等工笔！正象古本木刻《水浒》人物绣像里刻划的李逵、鲁智深，那粗猛豪壮的性格，并不是突现于泼墨的团块写意里，却是表现于髭须根据见肉、衣襟线条飞动的工笔描绘之中那样，这里，同样是中国传统美学思想在舞台艺术实践中的结晶，是戏曲艺人世代代积淀提炼出来纳粗犷于精微、赋写意以工笔，以形写神的东方表演艺术美；舞台上，所有这些用无数精美的唱、念、做、打艺术技巧所塑造的人物形象，最后，全部是由工笔的服饰化妆艺术来完成的：那写意的脸谱，无不是由工笔的色彩与图案所组成；精美绝伦的头饰、盔头，无不是珠光宝气，造型艺术化，精雕细镂，缀珠镶玉；精工绣制的各色蟒、靠、对

工笔、袖子、裙袄，无不是图案瑰奇，盘金绣银，斑斓绚丽。浓淡多姿，即使一条腰巾、四喜带、一根官装或靠旗的裹带，也无不花色讲究，巧绣精制。中国戏曲服饰化妆以它的雄奇、瑰丽、精致、多彩，赢得了举世的惊叹；而我们知道，这精美的工笔，又是建立在本象写意和比兴写意之上的。

就这样，出现在戏曲舞台上所有的人物形象，从内到外，从唱到做，从音乐美到舞蹈雕塑美，从造型美到性格美，全身都以工笔的手法，赫然突现于一片空灵之中，把绚丽缤纷的想象和联想，洒满在写意美的意境里，点染着江山多娇、生灵万物。写意，是工笔为主的写意；工笔，是写意化的工笔。演员、观众，正是在精美的艺术信号所唤起的联想的无数光环里，会心携手，善善恶恶，创造性地观照着艺术，观照着人生。

这便是戏曲表演体系以工笔为主的写意戏剧观，它的创作实践，它的美学价值。

其三，我以为关于戏曲表演是“虚实结合”（按：实质上就意味着写实和写意相结合）的说法，是不太精确的。就以《拾玉镯》里孙玉姣著名的穿针引线来说，怎么认识呢？那表演细腻逼真到手里并没有针和线，却使全场观众分明地看到了那根针，那细小的针孔，那捻细的线头，那打好的线结。这岂不是地道的写实艺术么？不。因为，①就舞台艺术总体来说，这是写意表演的一个有机部分：全台没有一点实景，人物化妆是写意的，整个形象是突现在一片空灵之中的意象；②她的表演是描写的，而不是自然的再现。她的动作全部是韵律化、节奏化、程式化、音乐化了的，和弦乐曲牌及轻打击乐水乳交融，她的整个形象是溶化在工笔写意创作规律里的；③尽管表演细腻逼真，却完全是虚拟的，是艺术，而不是自然生活。不象话剧、电影等写实艺术那样必须手拿针线实物当真做活。因此，虚拟表演愈是逼真，在写意艺术上才愈能臻于神似。这种工笔写意的表演艺术，在古典美学里称