

浅论戏曲艺术的“写意性”

张红玲

河南省安阳市崔派艺术研究院

【摘要】本文对戏剧理论中“写意”与“写实”的观点进行了详细论述，为突破狭隘的戏剧观进行了有益探索。

【关键词】戏曲艺术；戏剧理论；戏曲写意；戏曲写实

【DOI】10.12252/j.issn.2096-627X.2020.02.409

带着真理也夹着泥沙，“写意”出现在戏曲理论界已经近一个世纪了。它的到来，值得欢欣，值得庆贺。泥沙终究会在人们辛苦的劳动中被淘去，真理毕竟还是真理。

咱们先谈一下“写意”出现在戏曲理论中的历史意义。20世纪初，欧洲传统的话剧艺术进入中国剧坛，传统的戏曲艺术从此面临一个强劲对手的挑战。随之而来的，便是一批热心的知识分子围绕着传统戏曲的生存价值问题展开了一场热烈的论争。“五四”前后是这场论争的第一次高潮。其论争大致可分两派，一派以胡适、钱玄同等人为代表，持民族虚无主义观点。他们先后在《新青年》杂志上发表了一系列文章，认为传统戏曲已没有继续生存的必要，甚至要把戏曲那“扮不象人的人、说不象话的话全部扫除，尽情推翻”^[1]。认为只有这样，“真戏”才能推行。所谓真戏，“自然是西洋派的戏”^[2]。另一派则以张厚载等人代表，他们从维护传统戏剧的立场出发，比较客观和冷静地去阐述中国戏曲的艺术个性，说明它能继续立足古老剧坛的基础。在这场论争中，虽尚未见到“写意”、“写实”的字眼，但一些相近似的提法却出现了。如张厚载提出中国戏曲是“假象会意”^[3]，傅斯年又提出，戏剧艺术是“实写”的^[4]。

一九二四年，满怀热情和理想的戏剧工作者余上沅从美洲大陆回到了祖国。在国内戏剧理论这块还是十分贫瘠的土地上开始了艰苦的开垦。他先后发表了多篇论著，提出了不少独具慧眼的见解。值得特别注意的是，他在同年发表的《论表演艺术》一文中，把戏曲表演分为“写实”、“写意”、“内功”和“派别”四类^[5]。虽然此时的“写意”尚未明确指向中国戏曲，但他毕竟脱颖而出！一九二六年，在《旧戏评价》一文中，他再次提到了“写意”的概念：“在艺术史上有一件极可注意的事，就是一种艺术起了变化时，其他艺术也不约而同地起了相似的变化。要标志这一时期的变化，遂勉强用某某派或某某主义一类的符号去概括它。所以写实派在西洋艺术里便占了一个极重要的位置，与之反抗的非写实派或写意派也是一样。……就西洋和东方全体而论，又仿佛一个是重写实，一个是重写意。”^[6]这段话并非专论戏剧，但它作为一个引言，放在对中国戏曲与欧洲传统话剧所进行的比较分析前，这里的“写意”与“写实”已含有对两种戏剧创作方法的基本概括。一九三三年，为了学习欧洲传统戏剧艺术的有益经验，更为了发扬中国戏曲本身的艺术传统，优秀戏曲表演艺术家程砚秋出访欧洲。此行他更认清了传统戏曲这朵民族奇葩动人的艺术魅力，看到了

它顽强的艺术生命力。归国后，他写下了《赴欧考察戏曲音乐报告书》，在此文中，他满怀热情地向国人欢呼，中国戏曲有着“可珍贵的写意的演剧术”^[7]。这位艺术家带回来的不只是“写意”这一名词，更重要的，是带回了对民族传统戏曲的坚强信念。一九三五年，余上沅先生又在上海《晨报》上发表的《国剧》一文中，再次不无自豪地说：“中国的戏剧，是完完全全和国画雕刻及书法相比拟着，简单一点儿谈，中国全部的艺术，可以用下面几个字来形容——它是写意的、非模拟的、形而外的、动力的、和有节奏的。……虽则写实主义也曾光顾到我们程式化的剧场，无奈，旧剧仍是屹立不动”^[8]。

“写意”，就是这样在民族虚无主义的声声叹息中，在了一批有识之士的艰苦探索中，带着民族自豪感走上戏剧论坛的。尽管当时人们还未能给它以一个科学的解释，也许才只是一种朦胧的直觉，但他们从欧洲传统话剧相比较的角度，从探索戏曲艺术个性的角度提出了它，则已是难能可贵的了。“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们的前辈提出了新的东西”^[9]。

时隔三十年，到了20世纪五十年代中后期，随着斯坦尼斯拉夫斯基体系在中国话剧舞台上牢固的地位的确立，戏曲界一些同志在这一庞然大物面前突然犹豫起来，他们开始怀疑自己，自觉或不自觉地把“写实”和“现实主义”对等起来，并用斯坦尼的东西来要求戏曲艺术。“这些人有意无意地采用自然主义的方法或话剧的方法来评论戏曲艺术的真实或不真实”^[10]。于是，“老艺人经不起三盘两问，只好低头认错，一向装龙象龙、装虎象虎的演员，在台上手足无措，茫然若失，因为怕犯形式主义的错误”^[11]。面对这一不正常的现象，许多戏曲艺术家如张庚、阿甲，佐临等旗帜鲜明地站了出来，为戏曲一辩！值得兴奋的是，黄佐临先生，一九六二年在广州召开的“全国话剧、歌剧创作座谈会”上，鲜明提出，两千五百年的戏剧艺术，总体来看，共有两种戏剧观，这就是“写实”的戏剧观和“写意”的戏剧观^[12]。“写意”虽在20世纪二、三十年代就已被提出，但佐临先生却从一个更新的高度提到了它。在这次会上，他带着魄力振臂而呼：“突破一下我们狭隘的戏剧观，从我们祖国‘江山如此多娇’的澎湃气势出发，放胆尝试多种多样的戏剧手段……”^[13]。佐临此话虽主要对话剧，但实际是针对包括作为民族演剧精神杰出代表的戏曲在内的所有民族演

剧艺术而言的。还是在人们犹豫、彷徨的时候，一位艺术家这发自心底的呼声将给人们带来怎样的信心和力量，是可以想见的。

“写意”，就是在这风风雨雨中，在传统戏曲遭到怀疑，面临危机之时一次次出现了，它每次带来的都是鼓舞、是力量。

那么，戏曲“写意性”的实质呢？

我认为，“写意”问题在戏曲理论探讨中引起的一些混乱现象，首先不在于这一概念本身的不妥，主要则在人们讨论这一问题时所站角度的不同。应该指出，“写意”作为一个借用概念从传统画论用到戏曲理论中，它允许有不同的解释，我们没有必要以一种意见代替所有别的意见，尤其在我们对这一问题还没有真正搞清的时候。

有一些同志从一些艺术家主观出发去解释戏曲的“写意性”。这里的“写”即抒发、表现主义，而“意”则代表艺术家的主观情感和意志等。“写意”，也就是要抒发，表现艺术家的主观世界。比较有代表性的则是张赣生同志在《中国戏曲艺术》一书中所说的：“中国戏曲艺术是‘写意’的戏剧艺术，它不认为戏剧艺术来自对生活的模仿，而认为是艺术家言志、抒情之作”^[14]。

中国戏曲纯属于艺术分类中的“戏剧艺术”，也就是说，它本质上是再现性艺术，即以客观生活对象为创作主体。但是，不同于欧洲传统话剧的是，中国戏曲不满足于客观生活现象的简单再现，艺术家的主观世界在创作过程中不是竭力回避，而是随时显露出来。戏曲艺术的这一特性，影响并制约着其创作的各个方面。因此，把“写意”与抒发艺术家主观世界联系起来有其正确的一面。但是，我们并不采用这一说，因为它还不够严密和科学。如果说戏曲的“写意性”就在于它不是“来自对生活的模仿，而认为是艺术家言志、抒情之作”，这就很容易和音乐、舞蹈一类表现艺术纠缠起来，因为这一类艺术正是以不模仿具体的客观生活对象，而以抒发艺术家的主观感受为特点的。而戏曲艺术则是再现性艺术，它以特定的生活事件和人物为创作对象。这一特性就是从根本上决定了戏剧在创作中，艺术家主观世界的抒发只能融合在客观对象的具体再现中，也就是说，戏曲的表现只能是再现基础之上的表现，主次不能颠倒。

还有一些同志从形态学的角度上解释戏曲的“写意”。比较有代表性的则是谢明、薛沐二同志所提出的：“用在戏曲的演出上，简单地说，就是指演出形式距离生活的原型越远，我们就说它越具有写意的色彩。反之，越和生活原型接近，我们就说它越有写实的意味”^[15]。

从形态学角度解释戏曲艺术的“写意”，也有其独到之处。“写实”最初就是形态学概念，它意指艺术形象与实际生活形象，在形态上的相一致性。当从这角度来谈戏曲的“写意”时，这个“写意”实际上已是“非写实”或“变形”之义了。“写实”和“写意”用在传统话剧和戏曲艺术的比较分析中，本来就有对比的意义。传统话剧是“写实”

的，尽管它对实际生活形象也有所夸张，但在总体上，它仍逼真于生活原型，与生活形态相一致。而戏曲艺术则从总体上脱离了生活的自然形态，他是“非写实”的、变形的。实际上，余上沅先生就曾经用“非写实”称呼过戏曲。在《旧戏评价》一文中，他说过：“非写实的中国戏剧表演是与纯粹艺术相近的，我们应该认清它的价值”^[16]。因此，如果狭义的就传统话剧和戏曲艺术在演剧形态上做一个比较，说戏曲是“写意”的也未尝不可。

但是我们也不采用这一说，因为它存在着明显的片面性。“写实”和“写意”决不仅仅是演剧形态上的不同。“写意”的固然是“非写实”的，但这并不意味着“非写实”的一定是“写意”的。如果我们把比较的范围扩大到传统话剧和戏曲之外，立刻就会发现这一说的简单和片面来。

最后，尤为值得重视的是佐临先生的观点。佐临可以说是戏曲理论史上第一个把“写意”作为一个科学命题有意识地给以提出的人。

仔细阅读佐临的《比较》一文则可发现，他曾从两个角度提出了对戏曲“写意”内含的看法：一是“意境说”，一是“本质说”。

“意境说”集中表现在他对戏曲语言的动作“写意性”的解释上：“动作写意性，即一种达到更高意境的动作；语言写意性，即不是大白话，而是提炼为有一定意境的艺术语言”^[17]。

“本质说”。佐临明确指出，戏曲“写意”之“意”即其所表现的客观生活对象的本质，戏曲所要揭示的正是这本质，而不是其表面形态。

参考文献

- [1][2] 钱玄同“随感录”。转引自《中国新文学大系·文学论争集》（影印本）上海艺术出版社第411页，第410页。
- [3] 张厚载：“我的中国旧戏观”转引自《中国新文学大系·文学论争集》第413页。
- [4] 傅斯年：“戏剧改良各面观”。转引自《中国新文学大系·建设理论集》第365页。
- [5][6] 余上沅：《戏剧论集》北新书局1927年版第192页。
- [7] 《程砚秋文集》，中国戏剧出版社，1981年版第208页。
- [8] 转引自《洪深文集》第四卷第81页。
- [9] 《列宁全集》第二卷第50页。
- [10][11] 阿甲《戏曲表演论集》第120页。
- [12][13] 详见黄佐临《导演的话》第183页。
- [14] 张赣生《中国戏曲艺术》第93页。
- [15] 谢明、薛沐：《试论戏曲演剧方法》见《戏剧艺术》1980年第2期第80页。
- [16] 余上沅《戏剧论集》第20页。
- [17] 黄佐临《梅兰芳斯坦尼斯拉夫斯基布莱希特戏剧观比较》载1981年8月12日《人民日报》。