

## '96 东方戏剧展暨学术研讨会论文选载

## 论戏曲之『致』

○ 陆 炜



北方昆剧院蔡瑶铣主演《牡丹亭》

中国戏曲作为一种历史悠久的东方戏剧，它的特性被长期、不懈地探讨。有关的理论成果是丰硕的。然而对戏曲的认识仍然应当继续深入，因为诸如高度综合性、节奏性、虚拟性、程式化的观点，表现与体验、再现与表现关系的论述，意象运用、诗化特征的讨论都着重于对戏曲作为一种艺术形式系统的构成和表现手段展开剖析，至于戏曲的美学意味尚未得到较充分的说明。为了加深对戏曲的美学的理解，我们注意到一个重要的范畴：致。

致，指戏曲的风致、韵致。什么是致呢？可以从味说起。戏曲迷看戏，迷的是表演艺术的味。一个剧种一种味，一个流派一种味，某些唱段最够味。戏曲是讲究味的艺术。而味来自于致。舞台上存在着演员的风采、情韵，这是致。致被观众领略，成为他们的审美感受，便是味。

致的概念，早经古代理论家提出和论述过了。明代的戏剧家潘之恒借评女演员杨美而论演员的素养，推出了致的概念：“人之以技自负者，其才、

慧、致三者每不能兼。有才而无慧，其才不灵。有慧而无致，其慧不颖。颖之能立见，自古罕矣！”<sup>①</sup>

这里才指容貌、声音、身材等天赋条件，慧指记忆力、理解力、感悟力、想象力的综合，致指演员的风采、情韵。潘之恒是这样说致的：“见猎而喜，将乘而荡，登场而从容合节，不知所以然，其致仙也，而杨能以其闲闲而为超超，此之所谓致也。”<sup>②</sup>这里首先涉及两个典故。《二程全书·遗书·七》：“明道先生十六七时，好田猎。十二年，暮归，在田野见田猎者，不觉有喜心。”《左传·僖公·三年》：“齐侯与蔡姬乘舟于圉，荡公。”所以，“见猎而喜，将乘而荡”是指还没做某事，已经发生了做那件事的感觉。联系下文之“登场而从容合节，不知所以然”，显然说的是演员登场前后的仿佛表演出自本能，发自天然，完全自由的状态。这种悠闲自在的气度，就是演员的风采，就是致。

然而致不仅指演员处于自由境界的气度，还指自由中透出的某种具体的情韵美。潘之恒在《鸾啸

小品》卷二中又以“致节”一节论述了这一点：“以致观剧几无剧矣。致不尚严整，尚潇洒，不尚繁纤，而尚淡节，如文人悠长之思，隽永之味，点水而不挠，飘云而不滞，故足贵也。”由于当时一般演剧都做不到形成整体的风致、韵味，所以潘说“以致观剧几无剧矣”。而潘关于致的理想，是潇洒、淡节之美。

潘之恒对致的提出和论述，显示了对戏曲美的高度体察力和理论概括力。证之我们的观剧经验，致并不是理论的玄想，而是切实的存在。例如梅兰芳的表演，不仅好在技艺和人物塑造，而且好在有致。他的致，就在于表演的自由，并且在自由中透出雍容、高贵、华丽的气度、风韵。

致作为演员的风采，必须注意不要混同于风格。风格是创造者的个人特点在创造物上打下的印记，它是依附于创造物这一客体的。风致却是创造者在创造过程中显示的自身美学风貌，它是主体特性的独立存在。戏剧表演具有主体（演员）和客体（角色）一体化的特点，因而戏曲表演中主体风采的问题特别微妙。但风致与风格不仅在理论上可以区分，在实践中也判然有别。话剧表演中，演员应以个人特点加强角色的魅力（其中有风格的作用），但若有意展示个人风采（即求致），就叫做“自我表现”，就是大忌。而在戏曲表演中，演员个人风采的展示恰恰是被肯定和追求的。

致的存在告诉我们，戏曲是完全意义上的演员艺术，戏曲不仅是一套技艺化的演剧系统，而且是一种富于表演风采和情韵的戏剧。戏曲中演员求致为什么是可能的？这种现象的必然性是什么？致的历史命运如何？这就是本文要尝试探讨的问题。

### 一

戏曲演员为什么能在扮演角色的同时又展示演员自身的风采呢？其原因有两点。第一，表演角色的任务被技艺化了。第二，在完成这套技艺时，演员可处在自由、超脱的状态。这样，戏曲演员就获得了展示自身风采的空间。

戏曲的艺术形式诚如王国维所说，“谓以歌舞演故事也”（《戏曲考原》）。歌舞化正是戏曲表演技艺化的基础。但戏曲并不是歌舞剧，它的表演是充分戏剧化的，同时又无语不歌，无动不舞。这种特殊的技艺化方式，是由于人物塑造遵循了中国的传神论。

传神论是在画论中发展、形成，后被戏曲袭用

的。自西汉刘安提出“君形者”的概念，南齐谢赫提出人物画的“六法”，追求“气韵生动”的主张被普遍接受，传神论遂统治了画坛。“君形者”、“气韵”都指神，而关键在怎样传神。东晋顾恺之提出了著名的“以形传神”说。这一观点既有哲学基础，（荀子《天论》：“形具而神生”）又为实践经验所支持，（画家只能画形，无法直接画神。）作为原则无懈可击。但在具体实施上却有两途。一种是以充分的形似达到传神。清代沈宗骞就坚持这种理解：“形无纤毫之失，则神自来矣！”（《芥舟学画编》）但中外绘画史告诉我们：这种理想的实现是在西方古典油画中，中国画从未达到过极度形似，也不是沿此方向发展的。中国画之传神，从理论到实践都采取另一途，这就是突出重点，脱略形似，对所画对象之形有所简约，有所夸张，有所变形。这一传神思想在宋代苏轼那里得到了最全面而明确的表述。苏轼诗曰“论画以形似，见与儿童邻”，明确标举论画的标准是传神而非形似。他反对让被画之人坐着供写生的做法，认为“传神与相一道。欲得其人之天，法当于众中阴察之。”（《传神记》）他指出“凡人意思各有所在”（《传神记》）。他还提出“画竹必先得成竹于胸中”的主张。这就是说，传神应当先在生活中体察对象之神（“得其人之天”），应抓住对象外形上能传达神气的重点处（“意思所在”），在画家心中能动地构形。苏轼还提出不失“常形”和符合“常理”的见解。这就是说，构思于胸中而落笔于纸上的形，虽是脱略形似的，却以不失常形为限度，以符合常理为依据。

传神最初是对人物画而言，传神是为了“写照”，即再现对象的气韵。但其发展却超出了最初的范围和本意，由人物画扩大到花鸟、山水画，由“写照”（再现）扩大到“写意”（表现）。这一过程很早就开始了。南朝宗炳提出“含道应物”（《画山水序》）的观点，这就是说，画家是从沟通主体的思想情感出发去接触、理解客体之神的。这一点在山水画中最为明显。同一山水，你赏其峻峭，我悦其清幽，他怅其寥远，皆可谓得其神，传山水之神实际上是在表现画家之意。当传神不仅写照，而且写意时，画家主观之意便在作画的构形中发挥积极、有力的作用了。所以白居易《画竹歌》赞萧悦画竹之逼真，归结为“不从根生从意生”。唐张彦远《历代名画记》更提出：“意存笔先，画尽意在，所以全神气也。”

中国戏曲的表演遵循传神论，因而能体察人物

之神而能动构形，在人物扮演上做到舞蹈化与性格化的统一。张庚指出：“中国戏曲演员不止要体会到人物的内心，而且在体会了内心之后，一定要创造一个特定的外形来表现它。……比如丑婆子，夸张是夸张得厉害，但你一看就知道她是这么个人物……又如丑县官，他走那几步路，那种走法，既有性格，又不琐碎，鲜明而富于表现力。”<sup>③</sup>这种造形，是传神的。这个传神之形，既是再现的，又包含了创作者对人物的主观情感，所以又是表现的。这是对传神论彻底、完满的运用。人物扮演由此技艺化了。

戏曲表演的技艺化提供了演员表演时处于超脱状态的可能性。那么戏曲演员实际的表演状态是怎样的呢？近年来大量的论著表达了这样的见解：戏曲演员用一部分注意力监视自己外部表现的完美性，用另一部分注意力去体验人物的内心情感，有时钻进去（侧重体验），有时跳出来（侧重表现）。这种认识有助于分析大量的个别现象，却不利于说明戏曲表演的根本状态，因为这里运用的是西方表演论中的一对概念，抛开了戏曲自身的表演哲学，也取消了致存在的可能性。

戏曲表演有着自己的哲学，这就是由技进于道，即在完成技艺时达到自由、超脱的境地。这种哲学实来自极富艺术精神的道家哲学。明代大戏剧家汤显祖的《宜黄县戏神清源祖师庙记》是对这种表演哲学的完整表述。道家哲学以无所不在的“道”为核心概念，以道的领悟，即“体道”为中心思想。体道的过程，首先要对世间万物无欲无知，使人的心处于“虚、静、明”的状态。这样，注意力便集中于所做的事上，并且对此事也超乎功利，只体会其中的道。做到体道后，心道合一，心便是道，所思所行无不合于道，这便是生命与自然和谐，生命自由的“游”的境界。汤显祖的《庙记》便是循此思路，用此类术语来论述演剧的。该文起首道：“汝知所以为清源祖师之道乎？一汝神，端而虚……”这里是把领悟戏神之道作为目标的。欲求此道，先把你的注意力集中归一（“一汝神”），集注到演剧一端而对其他万物无知无欲一片虚空（“端而虚”）。接下去，汤显祖历数了技艺修炼的种种步骤和要求，最后描述了体道后的技艺状态和自由境界：“其奏也，抗之入青云，抑之如绝丝，圆好如玉环，不绝如清泉。微妙之极，乃至有闻而无声，目击而道存，使舞蹈者不知情之所自来，赏叹者不知神之所自止。……若然者，乃

可为清源祖师之弟子，进于道矣。”这种进于道的状态就是“游”的境界，由于此时已是生命的自由活动，技艺高妙之极却不知其所以然，其感受是因自由而获得生命的愉悦。《庄子》中就以庖丁解牛、吕梁丈人蹈水等故事说明了这种境界。庖丁解牛，“官欲止而神欲行”，解完牛后，“提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志”。吕梁丈人从险流中出，“被发行歌而游于塘下”。这种情形并不玄妙。戏曲演员在表演达到自由之境时，其感觉既不是体验，也不是表现，而是过瘾。过瘾是生命的自由舒展，是超乎表演功利之上的愉悦。只有投入表演，才能过瘾，而过瘾却是对表演的超脱。在这种超脱中，演员的自身风采、情韵展现出来，这是致的天地。

## 二

戏曲将人物表演技艺化，在表演时演员又具有超脱性，这说明戏曲之致存在的可能性。但致的出现是否必然呢？换言之，演员在扮演人物、表演故事之外，是否总另有些风采、情韵需要表现呢？回答是肯定的。其根据在于，戏曲文学不仅是描写人物、故事的剧本，还是表现剧作者文采、情韵的文章。

戏曲文学与西方话剧文学相比有一个特点，就是作为代言体的叙事文学却又含有作者直接说话的叙述性因素。张赣生的《中国戏曲艺术》认为，这种叙述性因素是少量的，属于说唱艺术的残余。周宁则在其《比较戏剧学》中指出，戏曲文学的主要成分唱词带有叙述性，因而戏曲文学可称“代言性叙述”的文学。大学者王国维就更干脆了，他早就这样说道：“元剧之佳处，不在其思想、人物，而在其文章。”（《宋元戏曲考》）王国维不是不懂戏剧的文类特性，恰恰是深深体察到古代剧作家的写作观念和戏曲文学的美学特性。翻开戏曲名著，从《西厢记》起首的楔子，莺莺出场唱“花落水流红，闲愁万种，无语怨东风”，直到传奇压卷之作的《桃花扇》末出“余韵”那大篇的渔樵评点历史兴亡之词，我们看到，古代剧作家从未因戏剧是代言体而放弃过他们作为叙述者、文章家的地位和撰写美文表达情韵的权利。戏曲文学中叙述性的存在有两种含义。第一是人物自己叙述自己的行为。第二是作者的思想、情感不仅通过人物、情节透露出来，而且以剧本文字直接表达。张赣生着眼于第一种含义，所以认为叙述性因素是少量的。周宁兼涉两种含义，因而认为叙述性的存在是广泛的。而王国维则完全着眼于第二种含义。正是

这第二种含义与戏曲之致密切相关。

剧作家的思想、情感表达于剧本文字，有多种形式。例如传奇首出，例用两支曲子，一评论全剧意义，一概述全剧情节，构成叙述与评论的重奏。又如人物的上场诗、下场诗，插科打诨，某些剧种的帮唱、伴唱，都具评论性，有类夹叙夹议。至于人物对自己行为的叙述，也多带评论性，表达作者的思想、情感。但这一切都是次要的，因为戏曲剧本中，实容

不得太多作者口吻的议论、抒情。戏曲文学中作者思想、感情的直接表达，主要形式是附着在人物语言上。这正如小说中，作者的思想、情感不一定要写成专门的语句、段落，而可以处处渗透在叙述语言中一样。这样的剧本文字，

看来只是人物的语言，但以美文写出，浓浓地表现着作者的情感和趣味。大者如“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪”（《西厢记·长亭》），作为人物唱词出现，实表现作者对这一折的情感态度。细微者如“袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线”（《牡丹亭·游园》），表达着作者对少女春心荡漾之隐约微妙的体察和品味。戏曲文辞的如此写法，使其在塑造人物、展开故事的同时，总是伴有一份作者的浓浓的情韵。这是戏曲文学的意趣神色，即戏曲文学之致。假如演出时把这种成分丢掉，那演出将离剧本的意味很远。在西方，莎士比亚的剧本是富于文采、情韵的，所以演出来会有所谓“莎味”。即便这样，还是有人觉得莎剧读起来比演出来好。而中国古典戏曲在思想、人物上一般远不及莎剧，文辞的情韵方面则比莎剧重得多，这种重情韵的剧本文学必然要求一种在扮演好人物、故事之外又富有情致的演出。



山西晋剧院青年剧团演出《杀楼》

实际上，戏曲演出正是重视表达文辞的情致的。成书于清乾隆年间的《审音鉴古录》中有一些剧本附有演出身段谱，可作例证。如《荆钗记·上路》：“春深离故家，叹衰年倦体（末引从左转至右下立，外随至中，副跟外行至左上。一流边势，各对右下介）奔走天涯。（外拐竖右足跟边，左手一指，挟左臂指右下侧看，又对副侧点头；副右手搭外左肩，冲身亦看右下，顾外点头。末蹴身看，亦指右下科。）一鞭行

色（外转身对右上踏出左足，拐侧竖右胸，右手提左腰衣，冲身看右上地。末、副在后旁作衬看介。）遥指（外随前势右肩高左肩低，扭身慢看至左上地，末、副借势视科。）剩水残霞。……”我们在此看到，舞蹈动作的设计既有再现性，又有表现性，而总是

亦步亦趋地表达着文辞的所指事实与情韵。这种演法实际上就是昆剧的普遍情况。这种表演形态与其说是以文学为基础进行二度创作，还不如说是在直接地表演着戏曲文学。这样的表演，无疑是重视和追求表达文辞的情致的。由于文辞的神采、情韵必须经由演员的理解，成为演员对待剧中人物、事件的意趣、情怀才能得以表达，演员在演人物之外尚须表现表演者的风致就是必要、必然的了。

### 三

在讨论了戏曲之致的可能性和必然性之后，我们理应考察戏曲之致具体地发生和历史地存在的情况。但这样的考察意味着从特定的角度研究戏曲表演学和戏曲表演史，这是本文无法胜任的。于是，在此我们只能限于对戏曲之致的历史作一极粗略的扫描，并对戏曲之致的命运提出一点思考。

元杂剧是中国戏曲的第一个黄金时代。但我们找不到当时有演剧之致的痕迹。元夏庭芝《青楼集》

记述和评论了元代一百多名女演员，但只评其色、艺两方面，如评珠帘秀，说她“杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等悉造其妙”，其他文字便言其容貌了。全书无一字提及演员的气度、韵味、风致。

戏曲历史进入传奇时代后，在文学创作和演出都极繁盛的明中叶，致的问题开始得到注意。这首先表现在文学上。汤显祖在论战中提出“凡文以意趣神色为主”（《答吕姜山》）的主张，竖起了戏曲文学追求意趣、神采、韵味的大旗。这种意识实际上支配了此后的戏曲文学创作。王骥德在其体系性的戏剧理论著作《曲律》篇末的“杂论”中大谈“曲之亨屯”，力图说明戏曲的风致、韵味在什么条件下能发挥、舒展，在什么条件下则被压抑。关于戏曲之致的思考已从重文学韵致向重视演出时发挥这种韵致发展了。于是，当时又有潘之恒提出“以致观剧”，要求演员在有才、慧之外还要有致，就是顺理成章的了。潘氏评论演员，也一改过去只谈色、艺的模式，转为以评风致为主。如他评道：“彭大，气概雄毅，规模宏远……徐孟，激扬蹈厉，声躁而志昂……张大，敷陈应拍，纲领同流，惊四座之雄谈，擅一时之高韵。周氏父子，一庄以直，一婉以恬。居然方正之风，雍熙之典。”<sup>①</sup>总起来，戏曲之致从讲求戏曲文学的韵致到讲求演出的、演员的风致，在明中叶都已明确了。

从晚明到清初，到清中叶，到晚清，再到民国初年，戏曲之致一直是逐渐强化地发展的。但其间有阶段性的区别。从晚明至清初，戏曲的历史仍是传奇时代，从吴炳、阮大铖到清初的李渔，戏曲文学上

追求趣味的倾向不断强化。清中叶以后，戏曲史进入地方戏时代，剧本文学的水准跌落了，演员取代了过去剧作家的剧坛核心地位，戏曲之致的发展全体现在演员身上了。到了谭鑫培、梅兰芳光耀剧坛的时候，出现了演剧流派竞起的现象，这是戏曲之致发展的顶峰。

顶峰之后便是下落。尽管多年来讲振兴戏曲，讲流派的继承发展，新的流派再也无法出现。这是什么原因呢？不在于后来演员的技艺再也赶不上梅兰芳，甚至戏剧不景气也不是根本原因。原因在于戏曲之致发达的历史条件已经一去不复返了。戏曲之致发达的条件，一是戏曲文学之致的发达，这是产生演剧之致的基础。二是演员技艺的发达。流派竞起的时代，一方面是演员技艺高度发展，一方面是尚存创作传奇之风，演出讲求文学韵味的传统仍然保持。二者相加达到最大值。从这个角度看来，梅兰芳请文人为他加工一批剧本之举的戏曲史意味是深长的：它曾被批评为开历史倒车的“雅化”倾向，但这无疑是梅兰芳对戏曲文学韵致的渴望与追寻，是演员之致的寻根行动。这种条件，这种氛围，在梅兰芳之后已永远失去了。在如今戏曲现代戏、戏曲现代化的时代，戏曲之致应如何看待？命运将会如何？这是值得关切的问题。

注：①、②潘之恒：《仙度》，《鸾啸小品》卷之二。

③张庚：《戏曲艺术论》第四章第二节。中国戏剧出版社1980年4月版。

④潘之恒：《神合》，《鸾啸小品》卷之二。

## 广东潮剧院方展荣喜获上海白玉兰戏剧表演艺术奖主角奖

第七届上海白玉兰戏剧表演艺术奖于3月15日公布获奖演员名单，广东潮剧院著名丑角演员方展荣获主角奖。上海白玉兰戏剧表演艺术奖是列入上海市政府奖励计划的两项文艺大奖之一。按该奖章程规定，申报该奖项的演员必须在上海舞台公演后，经过一年时间的申报、考核及评奖委员会评定的程序，当年评定上一年度在上海上演各类剧目的主、配角奖。该奖已6度评选，今年是第七届。本届参赛剧目多达12个剧种36台，参赛演员72人，有来自北京、黑龙江、四川、上海等10个省市以及中国人民解放军的两个表演团体。去年，广东潮剧院二团应该奖组织委员会邀请，在汕头市委、市政府的大力支持下，市委常委黄赞发等领导同志亲自部署，宣传部副部长池春亮率团到上海市参加优秀剧目展演，同时推荐该团方展荣角逐本届白玉兰奖。方展荣在《无意神医》中扮演主角张无意，成功地塑造了角色形象，夺得了该奖主角奖，为潮剧、为潮汕人民争得殊荣。（潮艺）