抵达真实的戏曲美学


《茶馆》

中国戏曲从来不追求制造“真实的幻觉”。它坦坦荡荡承认假定性，却在假定中建立起比写实更为深刻的情感真实。在中国的话剧舞台上，有许多借鉴戏曲的假定性、程式化等写意美学特征的艺术创造，这正是中国戏曲美学影响话剧舞台表现的动人之处。

勾栏瓦舍、茶园戏楼等伸出式舞台造就了戏曲的散点透视，打破话剧镜框式的固定视点，重新建立起直接而开放的观演关系

在今天的戏剧作品中，我们经常看到演员不再固守“第四堵墙”的幻觉，而是转过身来直面台下千百双眼睛，向观众倾诉心事、坦陈幽思，甚至与观众形成某种默契的对话关系。事实上，中国戏曲从一开始就与观众站在一起，而作为西方舶来品的话剧则花了很长时间才学会从单向交流变为转身面向观众。

美学大师宗白华在《美学散步》中提出，西方戏剧的空间形态是焦点透视，中国戏曲则是散点透视，需要用流动的目光去观照和感受。这一美学差异与剧场形制密切相关，也深刻影响着各自观演关系的建构方式。

镜框式舞台是焦点透视在演剧空间中的物质化呈现。它将观众全部安排在舞台正前方，舞台像一幅精心装裱的画框，框内呈现的是精心组织的幻觉空间。这种形制与西方绘画中的焦点透视法则同出一源，观众的视觉线条都向舞台中心汇聚，布景、道具、灯光都在强化这一焦点。在19世纪现实主义戏剧推动下，镜框式舞台彻底定型，成为写实主义话剧的标准范式。这种空间安排要求观众保持静默与专注，从固定视点接受幻觉，观演关系被预设为单向的“观看—被观看”。

中国传统戏剧的散点透视，则与伸出式舞台的传统互为表里。中国传统舞台三面环绕观众，宋元勾栏瓦舍如此，明清茶园戏楼也大致如此。演员居中表演，观众从三面观看，距离近，视野开敞，没有明确的分界。这种空间布局决定了观众不可能被固定在单一视点上，每个人都有自己的观看角度，可以随着演员的移动自由流转目光。这种观看方式与欣赏中国长卷画极为相似，观者不是凝视一个固定画面，而是视线随之移动，在每一个局部获得审美体验，最终在心里拼合成流动的整体。这种空间逻辑深刻影响了传统戏曲表演方式。戏曲演员不将观众固定在舞台观赏点上，而是通过身体的流动来引导观众的目光。京剧演员盖叫天在《粉墨春秋》中谈到，演员要“照顾到四面八方的观众”，让两侧观众也能看到表情、感受气场。这一意识在三面环绕的剧场中成为职业本能。

晚清以后，西式镜框式剧场的引入深刻改变了中国本土剧场的空间格局。梅兰芳在《舞台生活四十年》中记录：在旧式茶园演出时，一个眼神便可传情；进入镜框式舞台后，手势必须放大、身段必须做足。舞台形制决定了表演风格，不是演员想怎么演，而是空间“逼”他这样演。镜框式舞台也重塑了话剧在中国的发展路径。春柳社、南国社演出《茶花女》《莎乐美》等剧目时，需要呈现西式客厅、卧室等写实空间，传统伸出式舞台既无法承载复杂布景，也无法制造“第四堵墙”幻觉。镜框式舞台的引入使这些演出成为可能，此后中国话剧的导演艺术、舞台美术正是在这个框架中逐步成熟。镜框式舞台在为中国戏剧提供技术基础的同时，也在相当长时期内将写实主义默认为美学前提。然而，空间形制本身并不排斥其他演剧观念，关键在于创作者能否突破由剧场暗示的美学惯性。

“打背躬”等“跳入跳出”的表演方式打破了“第四堵墙”，让人物在直面观众的倾诉中获得比生活幻觉更深一层的情感真实

戏曲从不向观众隐瞒“我在演戏”这一事实。它不制造“第四堵墙”的幻觉，不假装观众不存在，而是坦率地承认：这是戏，我在演，你在看。这种对假定性的坦然接受，构成了戏曲美学的根基。“打背躬”便是这一美学精神的典型体现。演员在剧情行进中忽然转向观众，将不便对同台角色言说的心思直接倾吐出来。台上的其他角色“听不见”，但观众听得清清楚楚，这是一个高明的观演契约。

戏剧家焦菊隐在《关于讨论“演员的矛盾”的报告》中强调，戏是演给观众看的，演员的体验要传达给观众。排演《茶馆》尾声时，王利发、秦仲义、常四爷三位老人各自道出自己的一生。按写实主义调度，三人应互相对视，但排练中演员始终无法进入状态。焦菊隐做出大胆决定：让三位演员转而面向观众，将各自心事直接倾诉给台下。演员不再顾虑对手反应，情绪迅速凝聚。王利发的卑微隐忍、秦二爷的悲愤不甘、常四爷的苍凉自省，三人内心在同一时刻向观众敞开。当常四爷那句“我爱咱们的国啊，可谁爱我呢？”直接面向观众发出时，个人命运的诘问升华为整个时代的悲鸣。黄佐临在《漫谈“戏剧观”》中进一步提出，斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻第四堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在，用不着推翻。因为中国戏曲传统从来就是程式化的，不主张在观众面前造成生活幻觉。戏曲美学的本质从一开始就与观众站在一起，承认彼此的共同在场。

戏曲的“打背躬”实现了舞台上俗称的“跳入跳出”。跳入时，演员与剧中人一样，是限制视角；跳出时，演员则成为观众的知心朋友，将剧中人物此刻的内心透露给观众。站在观众视角塑造人物，才是舞台艺术应追求的更高层次的真实。这一传统在当代话剧中获得了延续与拓展。话剧《活动变人形》中，叙述人倪藻始终穿行于舞台内外。他不推动情节，却为全剧提供了一种观看的间距。观众跟随他的视线走进倪吾诚的家庭，在倪吾诚的悲剧中感受到切肤之痛，又随他的抽离退回到审视的位置，始终保有一份冷静的审视。叙述人在角色与旁观者之间自由切换，将人物的内心向观众敞开，也邀请观众进入全知视角，品味剧中人物的命运。

戏曲的程式思维转化为话剧的调度语言，使话剧既保持了生活质感，又在关键节点拥有了戏曲特有的凝练与张力

戏剧学家张庚、郭汉城在《中国戏曲通论》中提出，凡是一个程式能流传下来，都因它解决了某个表达生活的问题，同时又有明显的舞蹈性和节奏性，因解决得好便规格化为程式。焦菊隐排演《茶馆》时，正是将这种程式思维转化为话剧的调度语言。特务宋恩子和吴祥子上场时，不发一语，从舞台中门走出，环顾四周，并排迈着方步走到台前，随即同时转身又并排往回走。没有一句台词，但观众一看便知两人身份。这正是化用了戏曲“二龙出水”的调度——两队人马分从两侧走向舞台中央交汇，再沿同一方向分流，常用于表现行军、搜捕等紧张肃杀的场面。常四爷与松二爷的出场则用了“打上”的方式，即人物先于幕后发声，再随锣鼓点登场。一声响亮的“各位，早啊”从侧台传出，人未至而声先到，瞬间抓住观众注意力。秦二爷的出场更具仪式感：先闻马蹄声，人物执鞭“亮相”于阶前，王掌柜上前接鞭问安，完全是戏曲“唱上”的变体——人物先在幕后唱一句或数句，再踩着板眼缓步走上舞台，俗称“未见其人，先闻其声”。这些处理使《茶馆》既保持了话剧的生活质感，又在关键节点拥有了戏曲特有的凝练与张力。

这种转化在当代舞台上更为丰富。《苏堤春晓》中，台上没有船，只有一根藤杖和两个手持船底景片的演员，苏轼立于“船头”随波摇摆，吟咏湖山，观众“看见”的不是景片，而是西湖的万顷碧波。这正是戏曲虚拟表演的精髓：不求形似，求神似；不被道具绑住，用身体说话。

如果说身体是演员面向观众的第一媒介，那么声音就是第二媒介。中国戏曲的锣鼓点，不只为伴奏存在。一声锣响可以是一把刀出鞘，一阵急鼓可以是千军万马逼近，板鼓骤然收住，满台喧嚣凝成死寂。声音在戏曲里可以是行动本身。《抗战中的文艺》舞台上的二十把民国木质靠背椅是全剧唯一的写实道具，它们贯穿全剧，与历史影像、背景音效、灯光流转不断对话。空袭警报响起，演员蜷缩椅子下，椅子从坐具变成了庇护所；轰炸过后，椅子四散倾倒。此时警报的尖啸、炸弹的轰鸣、废墟中响起的朗读声，与椅子的倒伏一起，构成了一种比语言更直接的叙事。观众在听觉与视觉的双重暗示中跨越时间，“听见”了那段抗战历史的呼吸。

戏曲美学在当代舞台上的展现，还有着数也数不清的精彩案例。期待当代戏剧工作者秉持守正创新的精神，创造出新的中国舞台经典。

据《光明日报》 作者：戴谨忆

重识书画“典则”

当千年笔墨跨越时空展现在今人面前，一个值得深思的命题随之浮现：中国书画“典则”何以确立？又该如何传承发展？前些日子，故宫博物院展出“典则：唐宋书画展”。展览汇聚一批珍品，如隋代展子虔《游春图》卷、唐代阎立本《步辇图》卷、杜牧行书《张好好诗》卷等，系统梳理魏晋南北朝至两宋时期的书画演进脉络，为人们读懂“典则”提供诸多启示。

“典则”语出《尚书》：“有典有则，贻厥子孙”，本指先王传续后世的典章法度。唐人窦蒙《述书赋语例字格》从艺术维度加以阐释：“从师约法曰典，可以传授曰则。”其意为：“典”是取法前贤的艺术法度；“则”是可传可守的笔墨规范。“典则”并非僵化的笔墨程式，而是古人师法造化积淀而成的审美与创作体系。

以笔墨为载体的中国书画，其精神内核不在于摹写外象之形，而在于借笔墨体认天地大道，寄托人文情志。书画创作的至高追求，便是跳出形似，捕捉天地间流动不息的生机，实现巧夺造化的艺术境界。“外师造化，中得心源”便道出这一创作要义：以自然为师，融合内心体悟，让笔墨成为沟通“天地人神”的载体。线条的疾徐轻重、枯润虚实，不再只是技法的变化，更是对天地间阴阳动静的艺术转译。

这种审美理想，在魏晋时期落地成形。东晋顾恺之用笔“紧劲联绵，循环超忽”，发展出高古游丝描，奠定中国书画重气韵的审美底色。东晋王献之的“一笔书”、南朝陆探微的“一笔画”，同样注重作品生机的连绵流转——不是线条形式上的不断，而是生命态势的贯通。到唐代，艺术家把魏晋的气韵追求凝练为完备恢宏的正统法度，形成诸多笔墨范式。如颜真卿上追二王笔意，远取秦汉篆籀古法，开辟沉雄正大书风。他所确立的书法法度，不是僵化的技术标准，而是取法自然造化的生命秩序。“屋漏痕”所喻的笔墨意趣，正是从自然物象中提炼而来。至五代，艺术家接续隋唐法度，又努力跳出既有程式，在师法自然中丰富山水造境，拓展笔墨层次，成为宋代艺术尚意的先导。正是在这样的层层积淀中，中国书画不断向前发展，构筑起一个个艺术高峰。

可见中国书画的演进，从来不是孤立的风格更迭、技法翻新，而是一种动态传承过程，遵循“守正为根、通变为魂”的理念——守的是纯正法度、美学精神，变的是笔墨语言、形式内容。反观当下书画创作，一些问题的症结往往不在于技法，而在于创作者对文脉认知的缺失。有的创作者轻视气韵格调，追逐视觉猎奇，作品缺少形而上的思辨意蕴；有的创作者机械摹古而不得其精神内核，笔下形象缺少灵动之感。面对这些问题，重归书画本源、再读经典便尤为紧要。

重识书画“典则”可知：真正的传承，不是模仿形貌，而是接续师法造化、明理尽性的艺术精神；真正的创新，不是割裂传统，而是立足艺术法度进行创造性转化、创新性发展。对于当代书画创作者而言，唯有扎根时代，深刻理解书画美学精神、艺术规律，不拘泥于古法、不盲从浮躁，方能融古意于心、拓新境于笔，让传统书画在当代焕发崭新光彩。

据《人民日报》 作者：焦东华

本版刊登稿件作者请与本报联系，以寄稿酬。