

热历史

# 传统戏曲的舞台智慧

戏曲是一种特殊的戏剧艺术。世界各国的戏剧遵循的舞台原则不同，使用的舞台方法不同，艺术家追求的目标不同，观众的审美享受也是不同的。

中国戏曲遵循的重要舞台原则，突出体现在处理“人”和“物”的关系上。中国传统戏曲舞台是重人而轻物的。传统戏曲舞台很“空”，基本上不设布景，有时摆上的“一桌二椅”也常常是被符号化的。舞台上铺设的那块地毯，被文雅地称为“红氍毹”，也是指定的表演区。除此之外，“身外之物”都尽量简化，以至归零。

这里，我们具体说说中国传统戏曲舞台上那没有固定含义，其功能却近乎神奇的“一桌二椅”。那张桌子可以是茶几，也可以是饭桌。摆上一个笔架，就是文人的书桌；摆上一方大印，就是官员的公案；摆上一个香炉，就是皇帝的龙案。它可以是窑门，可以是高山，也可以是画楼。

“一桌二椅”的摆放是有规矩的。桌子放在舞台正中，椅子置于桌后，叫作“大座”，皇帝上朝，官员升堂，就在这大座上。桌子放在舞台正中，椅子靠在桌前，叫作“小座”，任何人都可以坐在这把椅子上。如果摆成“八字桌”——舞台两侧各设一大座，那就是要开宴会。如果摆成个“三堂桌”——舞台正中和两侧各设一大座，就是三堂会审的公堂。可见，传统戏曲舞台上的“一桌二椅”实际上已经被符号化了。

此外，传统戏曲舞台上从来不会出现门、船、车、马、轿、楼等具体实物，但是通过演员虚拟象征的表演，却可以创造出开门、关门、



▲永济博物馆历史文化展展出的戏台

上楼、下楼、骑马、乘车、坐轿等种种情景。比如骑马，演员挥舞一根马鞭，象征骑马。马鞭成了马的符号。再如坐轿，挑一个“小帐子”上场，帐子就成了轿的符号。

正因为传统的戏曲舞台充满虚拟象征的表演，所以对时间和空间的处理就十分灵活自由。传统戏曲舞台上的时间是自由的、流动的。戏曲舞台的空间变幻莫测，戏曲舞台的时间也异常自由。

京剧《文昭关》里，伍子胥配合着锣鼓敲打的更点，唱完一段台词，就代表经过了恐惧和忧伤的一个夜晚。《苏三起解》里，苏三在老解差的押送下连唱带做地走了几个圆场，就代表经历从洪洞到太原至少半个月的路程。戏曲角色挥舞着马鞭走一个圆场，就是“人行千里路，马过万重山”。

戏曲舞台上还可以组织起多重空间。例如昆剧《借扇》，孙悟空钻进铁扇公主肚子里，把铁扇公主折腾得痛苦不堪。按常理说，孙悟空在肚子里如何动作人们是看不到的，但是戏曲舞台上一边是孙悟空翻筋斗，一边是铁扇公主打滚，肚子内外两重空间由两个角色的唱做同时表现出来，这种舞台手段令人惊叹。

传统戏曲舞台上的时间和空间，舞台上出现的一切事物，都可以凭演员的唱做表演出来。当然，这种表演同时需要观众的理解和想象。戏曲艺术充分相信观众的智慧和想象力，观众阅历越丰富，舞台天地就越广阔。走进传统的戏曲剧场观剧，即可仰望演员和观众共同创造的绚丽多彩又无边无垠的艺术天空。

（《光明日报》）



## 大禹治水

舜在晚年，仿照尧的做法，把帝位禅让给禹，禹建都安邑（今夏县禹王城）。禹，姒姓，夏后氏，名文命，其父为鲧，母亲为有莘氏之女修己。

鲧曾被“四岳”推荐负责治理洪水，历时九年而以失败告终。据说其失败的原因是采取堵塞的办法，《尚书》说“鲧堙洪水”，《国语》说“鲧障洪水”，所以才遭到失败。鲧殛死于羽山以后，其子禹恭谨地侍奉舜，进而得到舜的信任，受命继承其父的职责去治理洪水。禹能够广泛联系各个部落的力量，并且改进了治水方法，变堵为疏，治水成功。他“劳身焦思，居外十三年，过家门不敢入”，“身执耒耜以为民先，股无胈，胫不生毛”，堪谓艰苦卓绝，率先垂范，广受赞誉。《孟子》曰：禹治理洪水，“疏九河，浚济漯而注诸海；决汝汉，排淮泗而注之江”，取得了很好的效果。

大禹治水的过程中还发展了权力，成为各部落的核心，得到了大部分部落的认可，促进了国家的产生。

首先，大禹按照地域分封国民。《左传》中记有“芒芒禹迹，画为九州，经启九道”。同时，又按照各地的土壤性质、田地等级、物产分布，来确定贡赋等级与贡物类别。

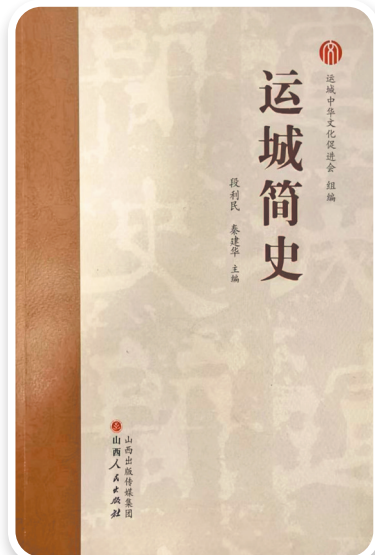
其次，建立了官僚体系。《左传》云：“夏后氏官百。”说明大禹时期官僚机构已成规模。《大禹谟》亦说大禹“率百官若帝之初”，这说明大禹时期已经有了官吏组织。对官吏还定期进行考核，并根据考核结果进行奖惩。《尚书》云：“三载考绩，三考黜陟幽明。其训曰，三岁而小考者，正职而行事也，九岁而大考者，黜无职而赏有功也。”说明当时的官员任期可能为九年，每三年考核一次称为“小考”，九年任期满进行“大考”。大考成绩优秀者得以升迁，否则就要降职甚至受到相应的处罚。

另外，一些刑法也制定了出来。《尚书》载：“明于五刑，以弼五教。”说明德主刑辅的法治观念初见端倪。治水的同时，通过发动战争，大禹的势力大大增强。

## 少康中兴

禹治水成功，威望大大提高，后来接受了舜的禅位，建立夏朝。但禹晚年本来让位于益，但益却让位给禹子启，夏朝君主共有14世17任（自禹算起）。

夏朝的第一位君主启死后，其儿子太康继位，建都安邑。太康“废稷之官，不复务农”，只顾收猎游玩而不恤民事，引起民众的极大不满。有穷氏后羿利用民众产生的情绪，篡夺了君位，史称“太康失国”。



篡夺了君位，史称“太康失国”。

太康失国后，太康的五个弟弟被赶出国都，他们在流亡途中，追述皇祖大禹的训诫，遂作《五子之歌》以表达对太康的失望和治国之道的反思：“皇祖有训，民可近，不可下，民惟邦本，本固邦宁……”意思是说，祖父大禹早有训诫，对待人民只能亲近，不可怠慢，人民是国家的根本，人民安居乐业，国家才能安宁。“民惟邦本，本固邦宁”成为后来儒家治国的核心思想之一，体现了中国最早的治国理政思想，影响深远。

后羿称王八年，天下诸侯不服，把王位让给了太康之弟仲康，但夏朝的实际权力仍操纵在后羿手中。仲康在位七年死去，又立仲康之子相即位。不久，后羿又赶走相，自己正式称王，史称“后羿代夏”。

后羿终日沉湎于游猎之中，弃良人贤臣而不用，任用奸人寒浞（zhu ó）治理朝政。寒浞独揽大权，一方面“行媚于内，而施赂于外，愚弄其民”，培植自己的势力；一方面使羿醉心于畋猎而不返。最后伺机与后羿之妻共同谋划，策动众人杀了后羿。从此，“寒浞代夏”。

寒浞继续攻杀仲康之子相，相妻逃至有仍氏之地，生下遗腹子少康。少康是太康侄孙。在寒浞的追杀下，少康又逃奔到有虞氏（今中条山一带），作了庖正（掌管饮食之官）。有虞之君虞思将两个女儿嫁给少康，并封以纶邑（今万荣）十里见方的土地。从此，少康获得了“有田一成、有众一旅”的基地，开始谋划复国。他收抚族人，发展武装力量，终将寒浞歼灭，使夏朝政权回到自己手中。

少康复国继位后，吸取“三世之难”（太康、仲康、相）的教训，整顿武备，励精图治，恢复农业生产，“少康即位，方夷来宾”，“宾于王门，献其乐舞”，充分反映出“少康中兴”的景象。

（14）



▲大禹治水（资料图）

文史漫步

# 中国舞狮的肢体美学

自古以来，中国人一直把狮子视作吉祥的象征。无论是帝王宫殿，还是官宦宅邸，乃至商贾之家，大门两旁往往立着一对石狮子。

随着丝绸之路开通，张骞等人出使西域，狮子得以进入中原。中国化造型的狮子逐渐成为辟邪的象征。伴随着震天的锣鼓，舞狮巡游，其驱邪纳福的核心寓意，很快便与正月十五上元节“驱傩逐疫、祈岁安年”的民俗融合起来。

尤其在南方一些地区，在正月的传统傩仪中，人们往往戴上表情凶狠的狮子面具，走街串巷地进行“沿门逐疫”，驱逐蛰伏在冬日里的疫鬼与灾厄，迎接新一年的到来。到了唐代，融合了西域乐舞节奏与中原礼乐威仪的“五方狮子舞”（太平乐）在宫廷大放异彩，标志着中国狮子舞艺术的高度成熟。

若从身体语言的视角来深究，这头“虚构之狮”之所以能栩栩如生，靠的正是历代舞者对肢体表达的探索。

中国舞狮并没有一味追求对真实狮子的模仿，形成了舞狮的东方之美。在长期的实践中，舞者将武术的气韵与舞蹈的张力融



▲运城博物馆展出的“狮舞”剪纸作品  
本版图片 记者 刘亚 摄

为一体。无论是起势时的提气凝神，还是扑跃时的重心转换，无论是狮头在半空中的极速定格，还是狮尾随着鼓点节奏产生的细腻律动，都构成了一套严密而极具观赏性的动作语汇。狮子的“喜、怒、哀、乐、动、静、惊、疑”等神态，不仅是简单的动物属性，还被赋予了人类的情感波澜与叙事张力。

在传统舞狮的表演程式中，两人一狮的配合堪称默契。前者掌控着狮头的表情与情绪爆发，后者则通过脊椎的屈伸与沉稳的底盘，支撑起整个躯体的起伏与重量感。这种依托于东方肢体哲学的动作形态，使得狮子在腾空、跌扑、翻滚间，产生了极强的肌肉爆发力与视觉冲击力。当这些充满原始生命力的瞬间被镜头定格时，那飞扬的狮毛、淋漓的汗水与光影交错的动态轨迹，更是构成了一幅极具美学张力的视觉画卷。这种将虚幻神兽具象为绝妙肢体艺术的创造过程，使得狮子这一形象从一种原本静止的图腾崇拜，化作了千万人在节庆广场上共享的视觉狂欢。

（《文摘报》）