

王政著

审美理论史略

中国古典戏剧



王政著

审美理论史略

中国古典戏剧



科学出版社

北京

内 容 简 介

本书考察中国古典戏剧审美理论的历史发展,共分为四个时期。第一,先秦汉魏六朝——理论史的“观念期”或“史前期”。这一时期的戏剧艺术的属性在生长阶段,人们关于戏剧艺术体式的观念也在生长期。第二,唐宋时期,戏剧形式已初熟,初熟之形式已产生许多的评说,评说中已潜含着审美的成分。第三个时期是元代,杂剧剧本及演出宣告了中国戏剧的成熟化时代。关于杂剧的文学批评与演出批评都出现了专门的论述与论著,戏剧理论出现了一个雏形系统。第四个时期是明清两代,即古典戏剧审美理论的繁荣期。这一时期,戏剧活动随社会审美思潮涌激变幻,各种倾向与偏好争奇斗艳,故中国古典戏剧审美理论赢得了它的“流派化”、“倾向化”的充分发展时期。最后,在李渔的手下,戏剧审美理论完成了系统化表述,中国古典戏剧审美理论告以终结。

图书在版编目(CIP)数据

中国古典戏剧审美理论史略 / 王政著. —北京: 科学出版社, 2016.12

ISBN 978-7-03-051470-7

I. ①中… II. ①王… III. ①古典戏剧—艺术美学—戏剧研究—中国

IV. ①I207.37

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第319316号

责任编辑: 王洪秀/责任校对: 刘亚琦

责任印制: 张欣秀/封面设计: 铭轩堂

科学出版社 出版

北京东黄城根北街16号

邮政编码: 100717

<http://www.sciencep.com>

北京京华虎彩印刷有限公司 印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

*

2016年12月第一版 开本: 720×1000 B5

2016年12月第一次印刷 印张: 20 1/2

字数: 400 000

定价: 88.00 元

(如有印装质量问题, 我社负责调换)

本书是国家社科基金重大项目“全清戏曲整理编纂及文献研究”（11&ZD107）成果

前言

中国古典戏剧审美理论主要蕴存在三类文献材料中，一是古典曲论著述（如《录鬼簿》《曲律》《曲品》等），二是古典戏曲评点，三是古典戏曲序跋（包括题词、题记等）。本书考察中国古典戏剧审美理论的历史发展，即从上述三类材料出发。

中国古典戏剧审美理论与中国古典戏剧理论是有差别的。后者所研究的是古典戏剧艺术的本质特征、独特艺术属性以及形态、形式的发展活动规律，等等，与前者有叠合；但对于戏剧活动的内在局部、枝节性问题（如声腔技法技巧等），前者则可以不讨论。

从这个角度，我们关注的是如下五点：①伴随着中国戏剧艺术的萌生、初熟，作为戏剧艺术的门类性艺术属性究何生长、成熟并演积成规律的？②我国戏剧艺术区别于其他文学艺术样式的独特属性是什么？③元代以后社会审美思潮如何对戏剧活动产生着渗透与作用的？④元明清三代“文学美学”思潮是怎样对戏剧家个体创作倾向及作品产生影响或形成戏曲流派的？⑤宋元明清以来，对于戏剧活动（作品创作、导演演员舞台创作、读者与观众接受）的美学批评是如何发展的？这五个问题，是本书重新解读中国古代曲论、评点、序跋等文献的出发点。我们由此建构中国古典戏剧审美理论的主要框架及内涵。这是从研究内容的筋络上看。

从史的线索看，中国古典戏剧审美理论可分作四个时期。第一，先秦汉魏六朝——理论史的“观念期”或“史前期”。这一时期的特点是：戏剧艺术的属性处于生长阶段，人们关于戏剧艺术体式的观念也在生长期。这种属性的生长及对属性的认识，涉及一门独立艺术的内在本质特征及规律，故这已是步入美学殿堂的了。因为美学是艺术哲学的。第二，唐宋时期，

戏剧形式已初熟，关于初熟之形式已产生许多的评说，评说中已潜含着审美的成分。故戏剧审美活动已迈开步履，审美的观念与理论已萌坼根芽。这是新兴的生命胚胎。第三个时期是元代，杂剧剧本及演出宣告了中国戏剧的成熟化时代。关于杂剧的文学批评与演出批评都出现了专门的论述与论著，戏剧理论出现了一个雏形系统。这中间就有一部分与审美意识相关，故元代是中国古典戏剧审美理论的初熟期。第四个时期是明清两代，即古典戏剧审美理论的繁荣期。这一时期，戏剧活动随社会审美思潮涌激变幻，各种倾向与偏好争奇斗艳，故中国古典戏剧审美理论迎来了它的“流派化”“倾向化”的充分发展时期。最后，在李渔的手下，戏剧审美理论完成了系统化表述，中国古典戏剧审美理论告以成熟。

还有一点特别重要，中国古代的戏剧审美理论有区别于其他民族戏剧审美理论的独到之处。即中国古典戏剧的主导形态具备以“曲”为主要形式的诗与“歌”的传达特质，中国古典戏剧通常又称为中国古典戏曲。怎样总结这一民族化的诗、“歌”化的戏剧形式（戏曲艺术）的美学特点及其观念遗产，上世纪60年代开始，阿甲、焦菊隐、张庚等即做了系统的研究，形成了集约性的意见。他们认为，中国戏曲的美学特点主要体现在四个方面：一、在艺术与生活的关系上，主张虚中见实，虚实结合，“虚拟”是戏曲的美学特质；二、在内容与形式的关系上，主张形神兼备，以形写神，不求形似，重形式之美；三、在演员与角色的关系上，主张表现与体验的结合，尤重表现及演员的技艺性；四、在演出与观众的关系上，认为要给观众留下充分的想象空间，引导观众参与艺术形象的创造。这四个关系的探究，均侧重于戏曲艺术的舞台表现层面，至今仍具意义。我们考察中国古典戏剧审美理论，亦当重点观照上述四个方面。只有这样，整个古典戏剧审美思想的描述，才能有别于“文学批评史”或“文学美学思想史”性质的古典曲论的探究，而多出了舞台艺术美学思考的重要层面。

目 录

前言

第一章 先唐时期戏剧艺术审美属性的生成状态	1
第一节 中国戏剧产生的不利因素与有利因素	1
第二节 对神的装扮模拟	9
第三节 对兽的装扮模拟	16
第四节 人模拟一个他人的“象人”活动	20
第五节 观戏中“雅乐”审美标准的出现	33
第二章 唐宋时期戏剧审美理论的萌生	34
第一节 戏剧美感与两种美的欣赏	34
第二节 戏剧审美特点与戏剧艺术形象	38
第三节 对戏剧诸要素的理解	40
第三章 元代的戏剧审美理论	44
第一节 理论的形态特征与内容特征	44
第二节 理论形成的基本标志与具体途径	48
第三节 元代戏剧审美批评潜蕴的趋势	51
第四章 明代教化派戏曲美学	53
第一节 教化派对早期儒家“乐”美思想的嗣承变异	54
第二节 教化派的具体戏曲美学观点	59
第五章 明代昆山派戏曲美学	64
第一节 昆山派的主体性艺术原则	64
第二节 昆山派美学风格论	72
第三节 昆山派对戏曲艺术本身理解的可取之处	76
第四节 昆山派创作及作品作为“文本”而被阐释出来的一些 观点	78
余语	82

第六章 明代吴江派戏曲美学	84
第一节 格律工美与语言俚俗——吴江派戏曲美学的重心	84
第二节 吕天成《曲品》与戏曲美学	90
第三节 王骥德《曲律》：主客兼顾的“体系”初构	97
第四节 冯梦龙与中国正宗戏曲理论之雏形	107
第五节 “吴江”倾向者的审美理论	122
第七章 明代临川派的戏曲美学	132
第一节 临川派审美理想“真”与“情”的来源及典型意义	132
第二节 理论重心——“情”对戏曲诸形式要素的影响	139
第三节 临川派对戏曲的具体审美要求	148
第八章 清代的戏剧审美批评	155
第一节 “临川派”遗响	155
第二节 感伤主义的戏剧观	162
第三节 由苏州派发展开来的现实主义戏剧观	171
第四节 钟爱“花部”的审美理论	178
第五节 “以文律曲”的审美倾向	185
第六节 以“情”为中心的表演论	187
第七节 金圣叹的戏剧审美批评	191
第九章 李渔戏剧美学理论的系统化	199
第一节 戏剧艺术美感作用形成的特殊性	199
第二节 戏剧家如何活动于戏剧的第一过程	200
第三节 关于戏剧活动的第二过程	207
结语	213
附编	214
汪光被《芙蓉楼传奇》的时代因素及眉批价值	214
梅鼎祚《玉合记》本事与艺术加工	230
傩戏面具“额饰”与“额有灵穴”的巫术人类学底蕴	234
贵池傩戏	240
民间演剧之近代变迁	243
西南少数民族地区民国间方志所见民间演剧史料辑考	246
民俗事象中的悲喜剧因素与审丑	260

装扮、摹仿、对象化：民俗活动的美学形态	271
原始巫人“戴羽”“饰羽”与美之本义	295
参考文献	310

第一章 先唐时期戏剧艺术审美属性的生成状态

中国古典戏剧在唐代有了雏形。之前是中国古典戏剧的史前期，也是中国戏剧艺术审美属性在先唐岁月的生成期。对于这一时期，我们主要研究唐代以前中国戏剧艺术产生过程中作为戏剧艺术独特属性、内在本质形态的萌生过程与具体性状、内涵，研究戏剧艺术生成中的支配性与限制性因素。因为美学的本质是艺术哲学的，当我们探究某种艺术特殊规律积累、成型之过程的时候，实际上也就进入该门艺术审美理论之前导，即该门艺术审美属性、艺术观念孕生过程的考察了。

第一节 中国戏剧产生的不利因素与有利因素

公元前五世纪，希腊酒神祭典的歌舞活动中，演化、蜕变出了一个崭新的艺术种类：戏剧^①。此前与之后，中国也有一些类似酒神祭典的歌舞祭仪，如周天子《大武舞》^②《九歌》中的迎神乐舞^③，但是为什么迟迟地不发生演化与蜕变，直至一千多年后的唐代才出现中国戏剧的雏形呢？是希

① 古希腊有一种酒神祭典仪式，每年春秋都举行，主要祭祀酒神狄奥尼索斯，用于祈丰与谢神。在春天进行的播种祭典中，有化装成半人半羊的山羊神歌队，他们唱赞美酒神的颂歌，也跳舞；其中还有扮酒神的主祭官和与祭者的对唱。这种化装与角色扮饰就包含了戏剧的要素了。

② 曾永义先生认为，“周初中国的歌舞乐已经合而为一，且具有象征的意义。而这‘象征的意义’实为表达‘武王伐纣’的故事，所以已具有‘戏剧’的意义”。（曾永义《先秦至唐代“戏剧”“戏曲小戏”剧目考述》，载《台大文史哲学报》第59期。）

③ 曲六乙说：“《九歌》作为巫礼型仪式戏剧，则兼容前两种的特点。以巫觋为演出主体的巫礼祭祀，自古以来形成固定不变的三段式：即在设立的神坛前降神——迎神（酬神）——送神。仪式的主旨不外是消灾避祸、祈福纳吉、人寿年丰、子孙绵长、天下太平、国泰民安。《九歌》迎来的神灵（巫觋装扮的角色），土著祈望他们降福、消灾于人间。而由神灵与巫觋在交流中演出的节目（包括人神爱恋），可多可少，可大可小，内容也可以变换，并非是祭祀仪式主旨之所必需。确切地说，巫师（代表土著）以娱神手段酬谢神灵为人间降福、灭灾。而愉悦神灵的方式（如表演人神爱恋）则非固定不变。这样看来，对于仪式活动，酬神融合于仪式，成为仪式结构的固定成分，而愉悦神灵的节目，则可以游离于仪式之外，独立演出。《九歌》本身并非反映了巫祭仪式的全部内容，作为巫祭型仪式戏剧短小剧目（节目）的集锦，它可以脱离仪式本身而独立存在，独立演出。”（《曲六乙戏剧论文集》，大众文艺出版社，2007年，第9页。）

腊人的艺术发展太快、太特殊吗？不，马克思在谈到艺术生产与特定社会阶段物质生产的关系时曾指出：

“一个成人不能再变成儿童，否则就变得稚气了。但是，儿童的天真不使他感到愉快吗？他自己不该努力在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗？在每一个时代，它的固有的性格不是在儿童的天性中纯真地复活着吗？为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？有粗野的儿童，有早熟的儿童。古代民族中有许多是属于这一类的。希腊人是正常的儿童。他们的艺术对我们所产生的魅力，同它在其中生长的那个不发达的社会阶段并不矛盾。它倒是这个社会阶段的结果，并且是同它在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返这一点分不开的。”^①

马克思认为希腊文化艺术的产生是“正常的儿童”，他们的戏剧产生也是“正常”的。问题倒在我们自己的国度，是我们自己国度中有某种特殊的因素，影响了戏剧这个还在母体中孕生的胎儿，使她发育不良，并久久地不得降生！

这个造成中国戏剧难产的特殊因素是什么呢？

马克思在《政治经济学批判导言》中说：

“大家知道，希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是它的土壤。……任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消失了。……希腊艺术的前提是希腊神话，也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。这是希腊艺术的素材。”^②

这段话告诉我们，任何一种艺术类型（包括神话）的产生与存在，都是适应一定社会生活需要的，都以一定社会生活为前提。戏剧产生的前提是什么呢？是人们在实践中生长起来的主体性因素（意志、目的）

① 《马克思恩格斯全集》第46卷上，人民出版社，1979年，第549页。

② 《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社，1995年版，第28-29页。

的自由性、独立性。这种自由、自为的主体力量，马克思称为“实践精神”，或“实践意识”。^①它是人们在实践活动中“能动地、现实地复现自己”的同时，也“在意识中那样理智地复现自己”的表现^②。它的出现标志着社会生活中的个体，已把自己肯定为具有目的性与能动性的实践力量，标志着个体已从社会中独立出来，标志着历史的地平线上已经出现了文明时代的曙光；而这种情况在历史活动的初期是不可能的。马克思说：“我们越是往前追溯历史，那末，个人，因而也就是进行着生产的个人，似乎越不独立，越是隶属于一个较大的整体。”^③只有到了历史活动的中期或以后，才有人们个人自由的主体力量，才形成个人与社会的对立以及特殊的个性、命运与冲突，也才构成戏剧活动发生的基本条件及其客观内容。也就是说，“戏剧是一个已经开化的民族生活的产品”，一个民族要有戏剧，民族生活中“人的目的、矛盾和命运就必须已经达到（了）自由的自觉性”^④。

但是我们“中国人有一个国家的宗教，这就是皇帝的宗教，士大夫的宗教”，它“从孔子那里发挥出来的道德教训……包含有臣对君，子对父，父对子的义务以及兄弟姐妹间的义务……但当中国人如此重视的义务得到实践时，这种义务的实践只是形式的，不是自由的内心的情感，不是主观的自由”。^⑤人们自由的意志、情感、目的受到这些繁琐“义务”的捆绑与钳制，无可奈何地窒息在人伦纲常的牢笼，人们的反思不敢正视出于自我本性、需要、欲望、冲动的特殊性内容，任凭它们濒临衰竭与窒息，或者俯首贴耳地皈依伦理规定，或者索性摒绝主观上的所有追求、目的与想象，让内心生活停留在忠孝悌节的观念空间，从而形成一种个人内在中的社会性心理指向，以及个人与社会的“和谐”

① 实践意识是意识活动系统中与人的实践活动直接相关联的要素，它是对主体和客体相互作用的实践活动过程的反映。这是把指向外部的对象意识和指向内部的自我意识统一起来的直接指导实践的自由、自主意识。马克思《德意志意识形态》一书中，将人类的思维意识发展分为两个阶段：第一个阶段，“和这个阶段上的社会生活本身一样，带有同样的动物性质，这是纯粹畜群的意识，这里人和绵羊不同的地方只是在于：他的意识代替了本能，或者说他的本能是被意识到了的本能”。到第二阶段是：“从这时候起，意识才能真实地这样想象：它是某种和现存实践的意识不同的东西；它不用想象某种真实的东西而能够真实地想象某种东西。从这时候起，意识才能摆脱世界而去构造‘纯粹的’理论、神学、哲学、道德等等。”（《马克思恩格斯全集》第8卷，第35-39页。）

② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第97页。

③ 马克思：《政治经济学批判》，人民出版社，1955年，第147页。

④ 黑格尔：《美学》三卷下册，商务印书馆，1981年，第243页。

⑤ 黑格尔：《哲学史讲演录》一卷，商务印书馆，1987年，第125页。

(绑定化)统一。这使得人们在现实活动中特别是精神生产中,已不再是真正自由的实践主体,丧失了个人意志、个性、目的的自由与独立,已不可能按照符合自己生活基础(经济地位)的主观要求去实践、去行动,人们的活动为一种异己的神圣力量(国家宗教)所支配、驾驭与笼罩着,成了一种无主体性的实践、虚假的实践。中国戏剧之所以迟迟不得降生,正在于儒教的道德律令严重地压抑了它产生的基本条件和客观内容,即压抑了人们主体力量(意志、目的)的自由性、独立性以及由此行动所产生的与外在的冲突。所以黑格尔在涉及东方艺术(特别是戏剧)时说:

“在东方各族中……个人意识还凝聚在‘太一’和整体上面;因此……戏剧体诗还不发达,因为主体还没有发展出戏剧诗所必须要求的人物性格目的及其冲突的独立性。……中国人却没有民族史诗,因为他们的观照方式基本上是散文性的,从有史以来最早的时期就已形成一种以散文形式安排得井井有条的历史实际情况,他们的宗教观点也不适宜于艺术表现。”^①

“东方的世界观从一开始就不利于戏剧艺术的完备发展。因为真正的悲剧动作情节的前提,需要人物已意识到个人自由独立的原则,或是至少需要已意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作及其后果负责。至于喜剧的出现还更需要主体的自由权和驾驭世界的自觉性。这两个条件在东方都不存在……因此,戏剧所需要的个人动作的辩护理由和返躬内省的主体性在东方都不存在。”^②

我们之所以不嫌冗长地引出这两段话,是因为它们从未为中国戏剧史家们所注意。在这里,黑格尔从艺术(包括戏剧)是绝对理念(太一)的感性显现这一定义出发,认为东方人个人意识没有从抽象的绝对理念过渡或分化到生动、感性、个体的范畴,还谈不上通过感性具体(戏剧等艺术方式)去显现绝对理念,因此戏剧不发达。这个观点虽然顽强地表现着他的客观唯心主义艺术观,以及轻视东方艺术的成见;但不能否认,其中渗透着敏锐的观察、精辟的思想与合理的内核,那就是,东方戏剧(包括中

① 黑格尔:《美学》三卷下册,商务印书馆,1981年,第170页。

② 黑格尔:《美学》三卷下册,商务印书馆,第297页。

国戏剧)的不发达与东方人最初缺乏意志、目的的独立自由有密切关系。因为深层的戏剧内核必须建立在人的意志冲突的基点上。戏剧必须有戏剧冲突,而戏剧冲突又必是人的外在冲突(社会冲突)及内在冲突之反映。

当然中国戏剧的生长也有它的有利因素。因为中国人有一种独特的思维方式:喜欢从一种最玄妙、最抽象的意义直接连粘到一个最感性、最具体的外在形象,或者在一个生动或实存的现象上悟出或赋予一个极为深奥的义理,即所谓的“象性思维”。《周易·系辞》阐述说:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地;观鸟兽之文,与地之宜;近取诸身,远取诸物。于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”又说:“圣人有以见天下之赜,而拟诸其形容,象其物宜,是故谓之象。”又说:“象也者,像此者也。”^①这种“观物取象”^②“立象尽意”的思维方式,总是离不开一个“象”(现象、物象、感性形象),把“象”作为理性思维与感性思维的起点、依凭与拐杖。关于“象性思维”,马克思有近似表述,他说:“人不仅通过思维,而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。”^③马克思这里讲的“思维”指的是理性思维,而用“全部感觉在对象世界中肯定自己”则是感性思维、形象思维。古代中国人的思维方式正是偏重后者,偏重用“全部感觉”及“对象世界”说明自己、表现自己、传达自己,也即以自己的全部感觉到现实中去“取象”“立象”“寻象以观意”^④、寻象以达意,

① 梦远:《图文全解易经》,中国华侨出版社,2014年,第483-484页。

② 周卜商《子夏易传》卷九释“乾为天,……为老马,为瘠马,为驳马,为木果”云:“老马,马之极久也。瘠马,无肤其坚骨也。驳马坚猛之至也。为木果,木刚物也,老而为实,生之本也。乾,老阳也,其道极也;故健之,极长极坚极老,皆取象也。”释“坤为地,为母,……为子母牛”云:“为母,有生育之功也。……为子母牛,顺而育也。……坤,有形之大也,物生之本也,有容藏之义焉,有生化之道焉,故是类者皆取象也。”释“震为雷,……为苍筤竹”云:“苍筤竹,苍色、性贞坚,而节上虚也。……震,刚下动也,物之始生,下之坚白,皆取象也。”《周礼注疏》卷四十一“梓人为侯”郑玄注云:“侯制,上广下狭,盖取象于人也。张臂八尺,张足六尺,是取象率焉。”

③ 《马克思恩格斯全集》第42卷,第124-126页。

④ 《周易略例·明象》:“夫象者,出意者也。言者,明象者也。(注:立象所以表出其意。作其言者,显明其象。若乾能变化,龙是变物,欲明乾象,假龙以明乾。欲明龙者,假言以象龙。龙则象之意也。)尽意莫若象,尽象莫若言。(注:象以表意,言以尽象。)言生于象,故可寻言以观象。(注:若言能生龙,寻言可以观龙。)象生于意,故可寻象以观意。(注:乾能明意,寻乾以观其意。目圆观意,一本作见意。)意以象尽,象以言著。(注:意之尽也,象以尽之;象之著也,言以著之。)故言者所以明象,得象而忘言。象者所以存意,得意而忘象。(注:既得龙象,其言可忘;既得乾意,其龙可舍。)犹蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;(注:蹄以喻言,兔以喻象。存蹄得兔,‘得兔’‘忘蹄’。)筌者所以在鱼,得鱼而忘筌也。(注:求鱼在筌,得鱼弃筌。昏圆筌,七全反。筌蹄事见《庄子》。)然则言者象之蹄也,象者意之筌也。(注:蹄以喻言,筌以比象。)是故存言者,非得象者也;存象者,非得意者也。(注:未得象者‘存言’,言则非象;未得意者‘存象’,象则非意。)(魏王弼,晋韩康伯注;孔颖达,陆德明:《周易注疏》,中央编译出版社,2013年,第437页。)

用感性的对象世界去运演自己的思维“线程”。这是中国人的特点。黑格尔在讲授东方哲学时，也曾指出过古代中国人的这种特殊思维方式：

“中国人说那些直线（八卦）……是他们哲学的基础。”“于是我们就可看出一个特点，即在中国人那里存在着在最深邃的、最普遍的东西与极其外在、完全偶然的东西之间的对比……那最外在最偶然的东西与最内在的东西便有了直接的结合……从抽象过渡到物质是如何的迅速……没有一个欧洲人会想到把抽象的东西放在这样接近感性的对象里……没有人会有兴趣把这些东西当作思想观察来看待，这是从最抽象的范畴一下就过渡到最感性的范畴。”^①

黑格尔发现中国人即使在进行哲学的抽象思维时，也离不开最感性、最生动具体的东西，他们特别重视“取象”“拟容”^②，通过感性形象（而不是思辨概念）去思维、去认识、去把握客观对象，“这就是所有中国人的智慧的原则，也是一切中国学问的基础”。黑格尔老人看得十分准确。

清强汝谔《周易集义》卷七释“易者象也，象也者，像也”云：“上明取象以制器之义，故以此重释于象。言易者象于万物，象者，形像之象也。夫象者，理之所著也；理无形也，因象以形之，非象则无以见。”强氏说得清楚明了，“理”的东西往往无形，通过“象”，“理”即有了形，人们就能看见它了，故“理”有了“象”，其便“著”也。

这种“取象”“拟容”的思维方式，是中国文学艺术（包括戏剧）生成的肥沃土壤或有利条件。因为“取象”“拟容”本身就包含着形象揭示与艺术表现的因素，它必然促进艺术活动走向发达。事实也正是这样，由于“取

① 黑格尔：《哲学史讲演录》一卷，商务印书馆，1987年，第120-122页。

② 刘勰《文心雕龙》卷八《比兴》：“诗人比兴，触物圆览。物虽胡越，合则肝胆。拟容取心，断辞必敢。攒杂咏歌，如川之涣。”“拟容”即要重视“比兴”的具体形象，“取心”即要重视形象所包含的意义，提取其精神实质。

象”，产生了“描摹物象”的诗歌^①，由于“取象”，产生了“铸鼎象物”的青铜艺术^②，由于“取象”，产生了“象成者”（成功之事）的音乐、舞蹈，^③还是由于“取象”，产生了象神、象兽、象人的宗教仪式性活动。象神，是人装扮、摹仿神，取神之风采为形象；象兽，是人装扮、摹仿动物，取兽之形貌为形象；象人，是人装扮、摹仿一个他人，取他人情状为形象。在这三种宗教仪式性活动中，在这种摹仿神、兽、人的感性形象的创造过程中，逐渐生成、演化出了一种具有特殊审美属性的独立的艺术种类，这就是戏剧艺术了。

由于中国戏剧（和其他艺术样式）起源于“取象”，是在中国人重视“观物取象”这一特殊感性思维的孵化中产生出来的，所以我们看到，中古时代（以及后来）从事古史研究与注疏的学者，一接触到戏剧活动的萌芽或因素，就会提到诸如“取象”“象”“象人”等概念：

《周礼·春官》载：“及葬，言鸾车象人。”郑玄注：“鸾车，巾车，所饰遣车也。亦设鸾旗。郑司农云：‘象人，谓以芻为人。言，言问其不如法度者。’玄谓：言犹语也，语之者，告当行，若于生存者，于是巾车行之。”

① 黄子云《野鸿诗的》：“一曰《诗》言志，又曰《诗》以导情性，则情志者《诗》之根柢也。景物者，诗之枝叶也，根柢本也，枝叶末也。三百篇下迄汉魏晋言情之作居多，虽有鸟兽草木藉以兴比，非仅描摹物象而已。”（清昭代丛书本）

② 《左传·宣公三年》：“楚子伐陆浑之戎，遂至于雒，观兵于周疆。定王使王孙满劳楚子，楚子问鼎之大小轻重焉。对曰：‘在德不在鼎。昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。故民入川泽山林，不逢不若。螭魅罔两，莫能逢之。用能协于上下，以承天休。桀有昏德，鼎迁于商，载祀六百。商纣暴虐，鼎迁于周。’”杨慎《山海经后序》：“此《山海经》之所由始也。神禹既锡玄圭以成水功，遂受舜禅以家天下，于是乎收九牧之金以铸鼎。鼎之象则取远方之图，山之奇，水之奇，草之奇，木之奇，禽之奇，兽之奇。说其形，著其生，别其性，分其类。其神奇殊汇，骇世惊听者，或见，或闻，或恒有，或时有，或不必有，皆一一书焉。盖其经而可守者，具在《禹贡》；奇而不法者，则备在九鼎。九鼎既成，以观万国，……则九鼎之图，……谓之曰《山海图》，其文则谓之《山海经》。至秦而九鼎亡，独图与经存。……已今则经存而图亡。”（明杨慎：《山海经后序》，见丁锡根：《中国历代小说序跋集》，人民文学出版社1996年版，第7-8页。）毕沅《山海经新校正序》中说：“《海外经》四篇，《海内经》四篇，周秦所述也。禹铸鼎象物，使民知神奸，案其文有国名，有山川，有神灵奇怪之所标，是鼎所图也。鼎亡于秦，故其先时人尤能说其图而著于册。……《大荒经》四篇释《海外经》，《海内经》一篇释《海内经》（指《海内四经》——引者）。当是汉时所传，亦有《山海经图》，颇与古异。”（毕沅：《山海经新校正序》，见丁锡根：《中国历代小说序跋集》，第15页。）阮元《山海经笺疏序》：“《左传》称：‘禹铸鼎象物，使民知神奸。禹鼎不可见，今《山海经》或其遗象欤？’”（阮元《山海经笺疏序》，见丁锡根：《中国历代小说序跋集》，第22页。）胡应麟在《少室山房笔丛》中说：“（《山海经》）盖周末文人，因禹铸九鼎，图象百物，使民入山林川泽，备知神奸之说，故所记多魑魅魍魉之类。”（胡应麟：《少室山房笔丛》卷三十二《四部正伪下》，中华书局1958年版，第413页。）

③ 《礼记·乐记》：“宾牟贾起，免席而请曰：‘夫《武》之备戒之已久，则既闻命矣。敢问迟之迟而又久，何也？’子曰：‘居，吾语女。夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也。发扬蹈厉，大公之志也。《武》乱皆坐，周召之治也。且夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆。五成而分，周公左，召公右，六成复缀，以崇天子。夹振之而驷伐，盛威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至也。’”（戴圣辑：《礼记》，北方文艺出版社，2013年，第251页。）

孔子谓为芻灵者善，谓为俑者不仁，非作象人者，不殆于用生乎？”贾公彦疏：“先郑云‘象人谓以芻为人’者，后郑不从，以其上古有芻人至周不用而用象人，则象人与芻灵别也。……云‘孔子谓为芻灵者善，谓为俑者不仁，非作象人者，不殆于用生乎’者，此《檀弓》文，彼郑云：‘俑，偶人也’。谓以为木人与生人相对偶，有似于人，此则不仁。又云‘非作象人不殆于用生乎哉’，是记人释孔子语，殆，近也，言用象人不近于生人乎，是孔子善古而非周人也。郑引此者，欲破先郑以芻灵与象人为一，若然，则古时有涂车芻灵，至周仍存涂车，唯改芻灵为象人。”^①

《孟子·梁惠王》：“始作俑者，其无后乎！为其象人而用之也。”赵岐《孟子注疏》注：“俑，偶人^②也，用之送死。仲尼重人类，谓秦穆公时以三良殉葬，本由有作俑者也。恶其始造，故曰此人其无后嗣乎？”^③焦循《孟子正义》：“俑能转动，象生人，故即名象人。”

《汉书·礼乐志》：“朝贺置酒，……常从象人四人。”（注：“孟康曰‘象人，若今戏虾、鱼、狮子者也。’韦昭曰：‘著假面者也。’师古曰‘孟说是’。”）

《论衡·薄葬》：“俑则偶人，象类生人。故鲁用偶人葬，孔子叹。睹用人殉之兆也^④，故叹以痛之。”^⑤

《本草纲目》51卷下记载由真人装扮驱邪的神（方相氏）时说：“方相有四目，若二目者为魃，皆鬼物也，古人设人以象之。”^⑥

这些记载，实际上已客观地告诉我们，戏剧活动的初期，是从装神弄鬼、

① 郑玄等：《周礼注疏》卷第二十二，清嘉庆二十年南昌府学重刊宋本十三经注疏本。《礼记·檀弓》：“其曰明器，神明之也。涂车芻灵，自古有之，明器之道也。孔子谓为芻灵者善，谓为俑者不仁不殆于用人乎哉？”孙希旦《礼记集解》卷十：“郑氏曰神明之神，明死者异于生人，芻灵，束茅为人马，谓之灵者，神之类。俑，偶人也，有面目，机发似于生人。孔子是古而非周。愚谓此又讥周末为俑之非也。其曰明器神明之者，言以神明之道待之而异于生人也。此二句孔子之言，记者引之，以起下文所论之事也。涂车芻灵，皆送葬之物也。涂车即遣车，以采色涂饰之，以象金玉；芻灵，束草为遣车上，御右之属，及为驾车之马。……芻灵不能运动，亦犹明器之备物而不可用也。俑，木偶人也，偶，寓也，以其寄寓人形于木，故曰偶，俑，踊也，以其有机发而能跳踊，故谓之俑。由芻灵而为俑，盖周末之礼然也，孔子以其象人而用之，故谓为不仁。”

② 班固《汉书》卷六十六《公孙贺传》：“安世（侠人）遂从狱中上书告敬声（公孙贺之子）与阳石公主私通，及使人巫祭祠诅上，且上甘泉，当驰道埋偶人。”师古注：“甘泉宫在北山，故欲往皆言上也。刻木为人，象人之形，谓之偶人。偶，并也，对也。”

③ 刘安《淮南鸿烈解》卷第十六：“鲁以偶人葬，而孔子叹。”许慎注：“恶其象人而用之，知后世必用殉，故孔子为之长叹也。”

④ 睹用人殉之兆：意思是从这里看到了将来会用真人去殉葬的苗头。实际上在孔丘以前早已有了人殉，用偶人随葬要比人殉晚得多。根据地下发掘，早在商代，奴隶主就大量用奴隶殉葬了。

⑤ 黄晖：《论衡校释》，商务印书馆，1969年，第965页。

⑥ 李时珍：《本草纲目》，山西科学技术出版社，2014年，第1274页。