

京剧丛谈百年录(增订本)

顾问 王元化

主编 翁思再

中华书局

出版说明

《京剧丛谈百年录》的“增订本”终于得以面世，相信令不少人感到欣慰。1999年河北教育出版社出版了《京剧丛谈百年录》一书，并得到了广泛好评。然而，作为此书顾问的王元化先生始终觉得初版本尚有缺憾，还未能达到此书历史、全面、真实地反映京剧百年发展进程的编纂目的，因此他与主编翁思再先生决定对书稿进行调整修订。书稿的修订一直是在王元化先生的关注中进行的，即使是躺在医院的病床上他也还在进行审看稿件的工作，并于去世前亲手更定了稿件的编排格局，指出初版中的一些错漏，力图使此书以一个更完善的面貌呈现于读者面前。

本书通过选编百年来有关京剧的具有代表性、经典性的文章论述，对20世纪京剧发展和改革等方面情况进行了完整的归纳和总结。“增订本”共分为“五四时代的京剧观”、“学人对京剧的散论”、“探索与争鸣”、“艺术家自述”、“菊坛札记漫录”五编及“海外对京剧的反应”、“样板戏资料及其他”两部分附录。为了忠实记录不同时代人们对于京剧发展的各种反应与思考，也为了更全面地呈现出京剧在不同时期的真实面貌，除了极具代表性的著名篇章外，本书还收录了一些较有个人想法的和较有时代特色的文章，其中不免有些观点失之偏颇，或是有些文字颇具争议，但基于史料性、真实性的原则，编者依然将之收编书中，并且除了删去与主题无关的内容或是改正错字以外，并不做其他改动。

本书收录有部分民国时期的文章，其中一些用字和标点符号出现错误，我们作了统一规范。需指出的是，因为收录的是不同时期、不同作者的文章，对同一事物、同一人有时会有不同的称呼（有时即使同一时期，对同一事物、同一人也会有不同称呼），如“二黄”“二簧”、“程继仙”“程继先”、“小翠花”“筱翠花”、“《挑滑车》”“《挑华车》”、“《骆马湖》”“《落马湖》”等，再如一些早期的外文译名也与当代的标准译名并不一致，不同的人往往有不同的译法，对此，我们只力求本篇统一，而不进行全书的统一。此外，书中页下注释统一标明了译注或编者注，未作标注的则均为原文注；编者对所收文章做了节选或改动的，也均在文末括注说明。

2008年，本书的顾问王元化先生因病离世，2010年末，《京剧丛谈百年录》的

修订版终于问世,我们谨以此书的出版纪念生前一直关注其修订工作的王元化先生,告慰先生的在天之灵,同时也希望它对京剧的研究和发展起到积极的推动作用。

中华书局编辑部

2010年12月

目 录

绪论:京剧与传统文化 王元化 撰论 翁思再 注跋 1

第一编 五四时代的京剧观

关于旧剧改良的通信	张厚载 钱玄同 刘半农 陈独秀	29
随感录(十八)	钱玄同	32
今之所谓“评剧家”	刘半农 钱玄同	33
我的中国旧剧观	张厚载	35
“脸谱”——“打把子”	张厚载	40
答张厚载	钱玄同	42
戏剧改良各面观	傅斯年	43
再论戏剧改良	傅斯年	54
文学进化观念与戏剧改良	胡 适	61
附:胡适日记摘抄		69
予之戏剧改良观	欧阳予倩	75
梅兰芳和中国戏剧	胡 适	77
戏剧改良平议	宋春舫	79
改良中国戏剧	宋春舫	81
没落中的皮黄剧	郑振铎	85
论中国旧戏之应废	周作人	87
中国戏剧的三条路	周作人	89
《奔流》编校后记(三)	鲁 迅	93
略论梅兰芳及其他	鲁 迅	95
脸谱臆测	鲁 迅	97

第二编 学人对京剧的散论

论戏曲·····	陈独秀	101
题谭鑫培渔翁蓑笠图诗·····	梁启超	104
戏剧的歧途·····	闻一多	105
论诗剧·····	余上沅	108
旧戏评价·····	余上沅	112
九十年前的北京戏剧·····	顾颉刚	116
乱弹代序·····	瞿秋白	121
却说平剧·····	郁达夫	124
“平社”成立大会特刊·发刊辞·····	郁达夫	126
看京戏的回忆·····	郁达夫	128
附:郁达夫论京剧佚文二篇的笺注和跋·····	吴小如	130
听戏·····	梁实秋	132
伶人血缘·····	潘光旦	135
中国京剧中之文学意味·····	钱穆	145
听余叔岩歌·····	马叙伦	150
访梅兰芳·····	丰子恺	151
谈戏剧·····	梁漱溟	155
为旧剧叫好·····	章靳以	157
咏京剧诗·····	陈寅恪	160
从盖老的《打店》说起·····	老舍	164
赠梅畹华联·····	俞平伯	167
中西戏剧比较及其他·····	宗白华	168
论戏剧改革·····	吴晗	170
反对粗暴倾向·····	周扬	172
看洋人演京戏而大悦·····	夏衍	175
论样板戏·····	王元化	178
毛泽东与京剧·····	丁玲	186
京剧的意象世界		
——为纪念徽班进京二百周年而作·····	叶朗	188
深刻的不幸·····	周汝昌	195

戏缘鳞爪	张中行	197
台下人谈京剧编导	吴小如	202
悲剧、程腔和《锁麟囊》	李一氓	205
柔中蓄刚的程腔	冯 牧	208
绝代演艺须高人呵护	王尔敏	210
气势派和韵味派	叶秀山	213
今人当自爱	叶秀山	223
论京剧艺术的古典精神	叶秀山	228

第三编 探索与争鸣

怎样方能改良戏曲	马二先生	241
国剧中的“男扮女”问题	王平陵	243
关于旧剧改革	田 汉	247
谈“粗暴”和“保守”	老 舍	248
我对戏曲艺术改革的看法	赵树理	251
谈谈戏曲改革的几个实际问题	吴祖光	256
关于京剧艺术进一步改革的再商榷	马少波	264
“移步”而不“换形”		
——梅兰芳谈旧剧改革	张颂甲	274
“先生”们的改革	傅 谨	276
评《四郎探母》的思想倾向	李希凡	282
说说《四郎探母》	张古愚	288
京剧革新中要注意抢救遗产	许思言	290
关于“现代戏曲”的思考	孟繁树	294
一种绝对否定流派的历史	徐城北	297
京剧之路		
——历史的回顾与前瞻	徐书城	301
我们已经走了多远？		
——京剧百年的简略回顾	刘厚生	311
反思“时尚化”	柴俊为	320
死与美		
——对古典戏曲命运的理性认识	李洁非	323

“时代”真的那么可怕吗?	安志强	326
迈小步不停步	谢国祥	329
京剧梦寻	黄宗江	334
国剧的来源	齐如山	336
京剧声腔源于陕西	束文寿	339
班曰徽班 调曰汉调		
——浅谈汉调在京剧形成中的历史作用	周笑先	343
京剧史料中的徽、汉说	薛浩伟	348
升平署时代昆腔弋腔乱弹的盛衰考	朱家潘	351
宫廷与京剧	丁汝芹	354
“堂子”		
——戏曲史上的盲点	么书仪	358
不能抹杀不同的戏剧体系		
——在《新建设》编辑部召开的戏曲舞台美术座谈会		
上的发言	张庚	361
梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较	黄佐临	365
“三大戏剧体系说”有误	廖奔	375
“剧场班底制”小议	翁思再	377
谭余基础论	翁思再	379
京剧的舞台程式排除现代情节	何满子	385
样板戏情结	邵燕祥	389
样板戏复出无忧	任之初	391
关于于会泳	汪曾祺	393

第四编 艺术家自述

谭鑫培和杨小楼代表中国戏曲	梅兰芳	397
国剧学会缘起	梅兰芳 余叔岩	399
对京剧表演艺术的一点体会	梅兰芳	400
我的意见 我的希望		
——在“戏曲的艺术改革问题座谈会”上的发言	叶盛兰	403
沿之,革之,创之,进之	萧长华	406
关于改良戏剧的十九项建议	程砚秋	410

马鞭是一匹活马	程砚秋	412
三分生	荀慧生	414
怎样才算演出成功	尚小云	418
我对于演剧的感想与兴趣	尚小云	420
谈谭剧	周信芳	422
跑龙套	马连良	429
科班的生活	侯喜瑞	432
京剧三题	徐兰沅	434
朱洪福与身段谱口诀	钱宝森	437
我怎样学会了演京戏	欧阳予倩	442
博与精	张君秋	444
绍兴好酒不掺水	盖叫天	448
能演和不能演	盖叫天	450
谈程式	俞振飞	452
说脸谱 谈曲牌	翁偶虹	455
演戏格言	王琴生	464
谈京剧丑角艺术	钮 骠	468
张学良谈余叔岩	黄正勤	474
表演的“虚”和“实”	周少麟	477
京剧审美(二则)	阿 甲	480
与李少春谈戏	石 挥	486
局限与无限	赵 丹	492
“肉傀儡”	焦菊隐	495
话剧向传统戏曲学习什么	焦菊隐	499
京剧新序	刘曾复	501
京剧表演体系的传承主流及其他	刘曾复 蒋锡武	516

第五编 菊坛札记漫录

梨园佳话	王梦生	537
现代四大名旦之比较	苏少卿	544
“全国第一票友”	俞 律	548
谈票友	齐如山	551

拉杂谈	李健吾	555
京剧的特点	刘豁公	556
戏墨馆剧话	戏墨馆主	558
反封建与传统戏	黄裳	563
精忠庙首琐谈	景孤血	567
谭鑫培唱片之真伪	许姬传	569
杨小楼先生的《湘江会》	朱家潘	573
回忆王瑶卿先生	周贻白	575
马连良之反对布景谈	爱萍室主	581
南麒北马	沈苇窗	582
矛盾的周信芳	顾聆森	585
荀慧生戏剧观	王家熙	588
京剧流派与绘画风格	刘海粟	591
谈延安平剧研究院		
——我党领导戏改的一个历史阶段	张庚	595
凌霄谈戏	徐铸成	599
张伯驹的《空城计》	丁秉	601
张伯驹先生论剧	马明捷	608
京剧的赏玩性品格	刘琦	613
以故事演歌舞	和宝堂	615
“五不”小札	老烈	618
厚重、沉重和自重	赵晓东	621
音配像工程	朱文相	623
为戏曲与时代架设“天桥”		
——《CCTV 空中剧院》感言	刘连群	626
京剧精神	蒋锡武	628
谭门七代	翁思再	638
观剧杂感	翁思再	643
《梨花开》赏析	翁思再	645
京剧《伍子胥》	王元化	648
由伍子胥所想到的	王元化	650
附:辨儒法	王元化	652

附 录

附录一 海外对京剧的反应

- 斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、爱森斯坦等 1935 年在莫斯科
 讨论会上的发言 657
 《戏剧之精华》导论 [英]L. C. 阿林敦 哈罗德·艾克敦 667
 西方人无法接受京剧的原因 施叔青 673

附录二 样板戏资料及其他

- 谈京剧革命 江 青 678
 努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象
 ——对塑造杨子荣等英雄形象的
 一些体会 上海京剧团《智取威虎山》剧组 681
 疾风知劲草 烈火见真金
 ——塑造无产阶级英雄典型柯湘的体会 北京京剧团《杜鹃山》剧组 690
 《芦荡火种》的幕后风云 陈徒手 697
 政务院关于戏曲改革工作的指示 708
 近五十年“禁戏”略论 傅 谨 710
 记戏曲与汉语规范化问题座谈会 陶君起 736

 读《京剧丛谈百年录》 吴洪森 738
 初版编后记 翁思再 740
 增订本跋 翁思再 742

绪论：京剧与传统文化

王元化 撰论

翁思再 注跋

小 引

近年传统文化问题渐渐被学术界重视。京剧与传统文化的关系如何？前人之述不多。当前京剧的现状是：一方面在努力振兴，另一方面则难阻继续滑坡之势。其标志是传统艺术不断失落，演出市场日益萎缩，剧团还在逐渐减少。这就使人们不得不反思，以往对京剧的认识及其理论基础，是否都符合实际？

其实这种反思，王元化先生在 1988 年就开始了，那时他发表《论样板戏及其他》后不久，就有人指出它的意义说：“近年在社会学界、历史学界，人们正在构建新历史观，对历史进行广泛的重新评价，从王元化关于样板戏的文章到重新审视当代政治斗争历史的《古船》，可说是这股新思潮在文学上反映的迹象。”（见 1988 年 2 月 25 日《文论报》雷达文章）。元化先生在为拙编《余叔岩研究》所写的序言，以及《清园夜读》里的《京剧札记》中，也对京剧艺术的本质作了一些揭示，后者曾被日本京都大学《中国文学报》披文介绍。先生学贯中西，又爱戏懂戏，我建议他能循此线索进一步研究下去，以解除许多人心中的困惑。先生也自感有此必要。他在半年里披阅大量有关文献和中外书籍，其间对我作了几次长谈，最后由他亲自整理，一气呵成这篇《京剧与传统文化》。

遵先生之嘱，现由我试对此文予以补充和评注，发表如下。

翁思再

大传统与小传统

京戏无论在表演体系上或在道德观念上,都体现了传统文化精神和传统艺术的固有特征。研究中国文化传统经过了怎样的渠道走进民间社会,甚至深入到穷乡僻壤,使许多不识字的乡民也蒙受它的影响,这是一个值得探讨的问题。中国的传统思想自然是直接表现在儒释道墨法那些思想家的著作里,而研究文化传统的学者也多半只探讨这些思想家的典籍。但是能阅读这些著作的人究竟有多少?大多数从来没有读过这些著作的人,为什么会受到它的影响呢?比如,我小时在偏远的乡间曾见到不少贞节牌坊,那些殉节的妇女大多并不识字,她们从哪里得到儒家传统的贞节观念并以它作为自己坚定不移的信念呢?这些问题不能不引起人们对文化传统问题的思考。我认为人类学者所提出的大传统和小传统理论对于解决上述那些问题是很有帮助的。大传统和小传统这一说法是五十年代芝加哥大学人类学教授芮斐德(Robert Redfield)首先提出来的。台湾李亦园教授是研究人类文化学的,对此曾有专文介绍。据他说,所谓大传统是指上层士绅、知识分子所代表的文化,这多半是经由思想家或宗教家反省深思所产生的精英文化(refined culture)。与此相对所谓小传统,则是指一般社会大众,特别是乡民或俗民所代表的生活文化。精英文化与生活文化也可称作高层文化与低层文化(high and low culture)。芮氏所用的后一称谓与我们过去所说的雅文化与俗文化,以及今天所说的高雅文化与大众文化是比较接近的。

从1986年起,我写了一系列探讨文化结构的文章,提出文化结构中的高层文化与大众文化所形成的这种关系:“高层文化的社会效益必须置于文化结构的相互作用中去考虑,例如,一部美学著作的读者对象,只限于一些专业工作者:教师、作家、编导、建筑师、美术家等。通过他们把其中的审美标准、审美趣味融进自己的作品里,再由这些作品把它传播到群众中去。在文化结构中,高层文化起着导向作用,它影响着整个民族的文化水平和文化素质。大众文化和高层文化是发生着互补互动关系的。大众文化直接来自民间,具有民间的活力,也往往推动文化的发展。从文学史上可以看到六朝的变文、唐宋的传奇、话本、元代戏剧、明清的小说及历代的民歌民谣等等都曾经对整个文化发生过巨大的影响。”传统文化中的大传统与小传统的关系也是一样的。大传统即上面说的过去思想家所产生的高层文化或高雅文化,小传统即民间文化,包括谣谚、格言、唱本、评书、传说、神话小说、戏曲、宗教故事等。民间社会是通过这个渠道承受了传统的影响。因此它不是直接,而是间接地吸取了大传统如经史中的观念以及史书中的史实等等。今天许多人的历史知识不是来自正史,而是来自广为流传的小说戏曲,甚至知识阶层中的许多

人也不例外。大传统既然有赖于小传统作为中介传播到民间去,因此就不可能完全保持其原来面目,而是经过民间的筛选和转述。在这一过程中,不仅有取舍,也有引申、修订、加工和再创造。李亦园曾举小传统把儒者心目中的非人格化的天转变为人格化的玉皇大帝。在大传统的宗教文化中,儒道释的源流派别是分辨得清楚的,但在民间祭典文化中就只有三教合一的民间信仰;小传统在民间信仰仪式(鸾堂等)中显示了对中国文字的尊重等等,都是说明这种情况。我没有研究过人类学,只能根据自己比较熟悉的具体事例,来谈谈自己的看法。我认为近两百年来京剧在民间文化中占有十分重要的地位,其中所蕴含的道德观念和审美趣味,影响了不止一代的中国人。作为小传统的京剧,它是大传统的媒介,也是载体。从京剧来探讨大传统如何深入民间,可以为这方面的研究提供一些资料。

京剧与传统伦理

我认为谈到传统伦理道德时,必须注意将其思想的根本精神或理念,与其由政治经济及社会制度所形成的派生条件严格地区别开来。不作这样的区分,任何道德继承都变成不必要的了。每一种道德伦理的根本精神,都是和当时由政治经济及社会制度所形成的派生条件混在一起的,或者也可以说,前者是体现在后者形态之中的。倘使我们不坚持形式和内容是同一性的僵硬观点,就应该承认它们两者是有区别的、可分的。可分与不可分这两种不同的观点,导致了道德可以继承与不可以继承的分歧。如果认为是不可分的,传统道德观念中的根本精神及其由当时社会制度所形成的派生条件是等同的,那么在古代一些杰出人物身上还有什么崇高精神、优良品格、善良人性呢?任何一个人都不能完全超越他的时代,摆脱由当时社会制度所形成的派生条件。不能要求他们活在我们一样的社会制度中,达到今天的社会意识的水平,从而建立在派生条件上形成和我们完全一样的道德观念。如果坚持思想的根本精神和当时的社会制度所形成的派生条件两者是不可分的,那么道德继承问题也就不存在了^①。

事实上,我们对岳飞、文天祥的景仰是他们的爱国精神,而不是他们的忠君意识。今天看戏的观众也只是被他们的爱国精神所打动,而很少会被他们身上所附

^① 关于道德继承,六十年代曾有过一场讨论,倾向性的意见是过去的社会道德是为统治阶级服务的,因此无可继承。在讨论艺术问题时,人们普遍提出,封建社会、奴隶社会的文艺,体现了当时社会的观念,在内容上没有什么遗产可继承,只是承认传统文化在技术上可以有所继承。冯友兰则提出“抽象继承法”,力图在极左思潮猖獗时,以此口号为文化遗产争得一席之地。

加的忠君思想所打动。也可以反过来说,他们不会因这些人物身上附加有忠君意识,就不会被他们的爱国精神所打动了。这也可以说明思想的根本精神和附加给它的派生条件,这两者是可分的。至于屈原就更是一个复杂人物,但是谁会因为他的忠君意识而否定他的爱国情怀呢^①?一位熟识的友人曾说他每次读《红楼梦》到元妃省亲贾政启奏那段话,都不禁为之酸鼻,觉得“忠中有悲,忠中有情,这种中国式的忠的感情,真是令人歆嘘感动”。可是使人感到遗憾的是,后来他却把《三国演义》看做是一部争龙椅的相砍书。似乎赵子龙在为主子效力之外不存在“忠中有悲,忠中有情”,从而又不主张根本的思想精神和派生条件是可分的了。其实《三国演义》这部古典名著是蕴含了多层面的。比如像诸葛亮这样一个人物,过去有人仅仅从“为政治服务”的角度去批判他,但我觉得郑振铎从智慧的角度去评估诸葛亮是更妥切,也更合理一些。

1935年,梅兰芳赴苏访问演出,当时也有一位苏联的艺术家认为京剧完全是供封建王公贵族玩赏的“雕琢品”,说这种戏剧是“为古代专制的封建道德作宣传的喉舌”。但是,艺术家奥布拉兹佐夫后来到中国进行考察之后,作了十分中肯的说法:“中国传统戏剧的剧本演出及服饰等,当然都反映了、也不可能不反映千百年来的封建制度,不过并不能因此就把这种戏剧看成仅仅是帝王和封建贵族的玩物,这是绝对不正确的。”什么原因呢?他举出的理由是:“从来没有哪一个封建阶级或非封建阶级的贵族,哪一个特权阶级或特权阶层会需要两千个剧院。”他用戏剧在中国普及的程度来说明它的人民性。在当时的苏联使用“人民性”这三个具有魔法性的字眼,是突破僵硬的教条,使艺术的生命不被机械论所扼杀的惟一办法,但太简单一些。我觉得还是用传统思想的根本精神及由社会制度附加给它的派生条件是可分的来对待道德继承问题,似乎是更合理一些。五四时代反封建的先驱人物是以非孝作为突破口的。但其中两位主要人物胡适与鲁迅,在实际生活中对于母亲的孝道行为都是十分感人的。是他们言行不一吗?不是的。他们是封建制度附加给孝道精神的派生条件(即当时梁漱溟所谓“古代礼法,呆板教条,以致偏欹一方,黑暗冤抑,痛苦不少”方面)的坚决反对者。我们必须把他们身体力行的孝道的根本精神和这些派生条件严格地区别开来。

^① 屈原《离骚》中,忠君和爱国是连在一起的,如今社会制度与先秦时代大大不同,已经无君可忠,也不必去忠君,但屈原作品中具体体现的精神,用爱国主义去衡量,仍很感人。文化传统中,有“常”、“变”两个方面,与社会制度、时代、科技等变迁相关的那部分属于“变”,而与伦理道德的根本精神(或称理念)相关的那部分,就有跨时代相传的持续性和恒久性,《离骚》所表现的爱国思想,即属“常”者。

倘硬说他们的孝道和传统的孝道是毫不相干的两回事，那是牵强的，难以令人折服的^①。

模仿说与比兴说

如果容许我用比较方法来阐明东西方艺术传统特点的话，那么，可以说西方艺术重在模仿自然，中国艺术则重在比兴之义^②。西方的模仿理论最早见于亚里士多德的《诗学》；中国的比兴理论最早见于《周礼》的六诗说和《诗大序》的六义说。六诗和六义都指的是诗有风、赋、比、兴、雅、颂六事。最初在《周礼》和《诗大序》中，这六事并不是如后来那样分为诗体（风、雅、颂）和诗法（赋、比、兴）两个方面。这种区分始于唐代，唐定五经正义，孔颖达作疏，开始将诗之六事作体用之分。在这以前，诗体诗法是不分的，体即是用，用即是体。比兴之义所显示的艺术特征与西方艺术是很不同的。模仿说以物为主，而心必须服从于物。比兴说则重想象。表现自然时，可以不受身观限制，不拘守自然原型，而取其精髓，从而唤起读者或观众以自己的想象去补充那些笔墨之外的空白。比兴说既诉诸联想，故由此及彼，由此物去认识彼物，而多采移位或变形之法。陆机《文赋》有离方遁圆一语，意思说在艺术表现中，方者不可直呼为方，须离方去说方，圆者不可直呼为圆，须遁圆去说圆。《文心雕龙》也有“思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止”，意谓有一种幽微奥秘难以言传的意蕴，不要用具有局限性的艺术表现使它凝固起来变成定势，而应当为想象留出回旋的余地。诸如此类的意见在传统文论、画论中，有着大量的表述。如“言有尽而意无穷”、“意到笔不到”、“不似之似”、“手挥五弦目送飞鸿”等等，都是阐发同样的观点。

记得一位已故友人陈西禾在抗战初曾发表一篇题为《空白艺术》的文章，也是阐发艺术创造中笔墨之外的境界的。可惜这篇写得十分精辟的文章没有得到应有

^① 在讨论传统伦理问题时，元化先生还经常引用柳诒徵的话：“西方立国在宗教，东方立国在人伦。”中国伦理中有“道德主体”、“和谐意识”，父慈、子孝、兄友、弟恭，不是那种冷漠相对，相互要算账的样子。这是我们的长处，即传统伦理中的根本精神。

第一次世界大战之后，西方文化中重物质、急功近利的问题暴露出来了。人们在反思：西方的文明怎么会产生人类大屠杀？一些西学功底很厚的中国学者，都对西方采取了批判的态度。

“和谐意识”和“道德主体”在京剧中经常有所体现，有些戏，如《伍子胥》、《八义图》等所以能打动人心，百年屡演不衰，即与此有关。京剧的演出内容中确实有糟粕，这种封建社会的派生物与传统文化的理念混在一起，有时很难一下子分辨清楚。然而应该指出两者是可分的。

^② 王元化先生认为文化传统的构成大致包括四个方面：1. 不同文化类型在创造力上表现的特点。2. 它的心理素质。3. 它所特有的思维方式、抒情方式和行为方式。4. 价值系统中的根本概念。中国艺术的思维方式。是一种写意的传统。

的反响,今天几乎已经没有人知道这件事了。我们书法中有飞白,颇近此意。空白不是“无”,而是在艺术表现中有意留出一些余地以唤起读者或观众的想象活动。齐白石画鱼虾没有画水,这就是空白艺术,观众可以从鱼虾的动态中感应到它们在水中悠然嬉戏的情趣。京剧中开门没有门,上下楼没有楼梯,骑马没有马,这些也是空白艺术。这种空白艺术在西方是罕见的。我只知道契诃夫在他的剧作中很喜欢运用停顿(pause),停顿近似空白艺术,但又不完全相同,似乎着重在节奏和氛围的处理上。本世纪现代派艺术兴起后,英国导演彼得·布鲁克所著《空的空间》,才放弃了模仿的写实传统,而和中国的虚拟性的写意艺术逐渐接近起来。

由于处在不同文化传统的背景下,西方一些观察敏锐的专家在初次接触京剧时,就立即发现了它不同于西方戏剧的艺术特征。1930年,梅兰芳访美演出,评论家勃鲁克斯·阿特金逊撰文披载在《纽约世界报》上,一针见血地指出:“在想象力方面,从来不像京戏那样驰骋自如。”1935年梅兰芳访苏演出,苏联导演爱森斯坦在讨论会的发言中提出,中国京剧是深深根植在中国文化传统基础之上的。他说:“京剧不同于西方模仿式的表达常规,而使人产生一种奇特的‘抽象性’(按:应作写意性)的深刻印象。它所表现的范例不仅在于一物可以用来标示另一物(案:近于前人对“比”所作注疏),而且可以标示许多不同的实物和概念,从而显示了极大的灵活性。比如一张桌子可以做饭桌、做公案,也可以做祭坛等等。同一只尘拂可以作为打扫房间的工具,也可以作为神祇和精灵所执的标志。这种多重性,类似中国象形文字(按:实为义符文字)各个单字可连缀成词,而其渊源则来自中国的传统文化。”(大意)这位著名导演赞扬京剧艺术已发展到极高水平,而称他们的戏剧“那种一再折磨我们的所谓忠实于生活的要求,与其说是先进的,毋宁说是落后的审美观。”

在这个座谈会上,梅耶荷德、爱森斯坦和另几位倾向现代派的艺术家的,不受模仿说的拘囿,而认识到中国传统艺术的特征。这种开放态度是令人钦佩的。但“百川入海不择细流”,艺术应是多样化的。他们不应在突破模仿说时,断言体现这一传统的现实主义艺术是落后的,也不应将他们在当时环境内所见到的那些僵硬的充满说教的艺术作为现实主义的代。艺术没有古今、中外、新旧之分,而只有崇高与渺小、优美与卑陋、隽永与平庸之分^①。

^① 上述所引均西方有识之士之例。先生还曾举过相反的例子。五十年代我们请苏联戏剧家来华指导,其中有位专家叫列斯李,公开讲京剧是个荒唐的东西,怎么小花脸的胡子(指吊搭)不粘在下边,而是悬挂在颞下晃来晃去,难道胡子能吊在空气中吗?他是从写实戏剧观来看京剧,因此不理解京剧的特征。他曾想按照他的想法在实践中改造京剧,受到中国艺术家的抵制。

演员、角色、观众

写实和写意这两种不同的文化背景导致了在对待或处理审美主体(心)和审美客体(物)的关系上所遵循的不同立场和原则。我想从三个方面来说明,即演员、角色和观众。这三方面有三个自我。而演员和观众与角色的关系,又形成了第一自我和第二自我的关系。从演员来说,第一自我是他自己,第二自我是他扮演的角色。从观众来说,第一自我是他自己,第二自我是他看戏时进入角色的境界,即他的投入。这里我参照了法国著名戏剧家老柯克兰的理论。

布莱希特也有类似的说法。他认为演员在台上可以使我们同时看到至少有一个人物,一个在表演(即演员的自我),另外两个则是被表现出来(一个是角色的自我,还有一个则是角色在不同情景中所显示的面貌,也可以说是角色的第二自我)。在这段话中,布莱希特主要是谈演技问题。这里我们可以用《宇宙锋》中的赵艳蓉为例,演赵艳蓉的演员是第一人物,赵艳蓉这一角色是演员的第二自我,构成第二人物;赵艳蓉这一角色在父亲和皇帝面前装疯,这疯女的形象构成角色的第二自我,而对演员来说则是第三人物。我在这里不想援用布莱希特三个人物的说法,我觉得只要参照老柯克兰的第一自我和第二自我的理论,就可以清楚地说明中西戏剧在对待和处理审美主客体(即心与物)关系上的明显差异了。

六十年代初我国戏剧界在介绍狄德罗戏剧理论时,进行了表现派与体验派的讨论。当时曾有人认为老柯克兰属于表现派,并用表现派去比附京剧。后一种看法曾受到有识者的批评。根据老柯克兰的《演员艺术论》所述,演员一旦进入角色,他的第一自我就要“终止”在第二自我身上。或用他所援引都德的说法,演员必须将自己“沉没”在角色里,柯克兰说他的这一理论来自都德。这种观点为西方艺术界普遍认同。有一篇记载说,当巴尔扎克写羊时,他自己也几乎变成了羊。

这种第一自我沉没在第二自我中的故事,在西方剧场里是很普遍的。相传契诃夫的《海鸥》在多次上演失败后,史坦尼斯拉夫斯基的艺术剧院决定将它上演来挽救这家处在岌岌可危境地的新兴剧院。《海鸥》演出了第一幕,大幕徐徐落下,幕后剧院工作人员焦急地等待着反应,可是一片沉寂,一点动静也没有。在令人窒息的两三分钟后,观众席上突然爆发起震耳的响声……

发生在西方剧场中的这种情况,是不会发生在京剧的戏院里的。在京剧的剧院里,尽管台上演的是催人泪下的《六月雪》这类感人的悲剧,观众也不会出现艺术剧院演《海鸥》时的现象。相反,甚至当观众看到窦娥负屈含冤行将就戮的悲惨场面时,还会为扮演这个可怜女性的演员(假定他是出色的演员)的动人唱腔和优美身段鼓掌叫好。这是不是京剧观众没有教养或缺少艺术细胞呢?不是的。这里包