

戏曲 意象论

—— 沈达人 著



| 前海戏曲研究丛书 |

戏曲意象论

沈达人 著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

戏曲意象论/沈达人著. —北京:

文化艺术出版社, 2013.9

(前海戏曲研究丛书)

ISBN 978-7-5039-5658-4

I. ①戏… II. ①沈… III. ①戏剧美学—研究

—中国 IV. ①J801

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第197068号

戏曲意象论



著 者

沈达人

责任编辑

毛 忠 荣 鹏

装帧设计

姚雪媛

出版发行

文化艺术出版社

地 址

北京市东城区东四八条52号 (100700)

网 址

www.whyscbs.com

电子邮箱

whysbooks@263.net

电 话

(010) 84057666 84057660 (总编室)

(010) 84057696 84057698 (发行部)

传 真

(010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销

新华书店

印 刷

国英印务有限公司

版 次

2014年1月第1版

印 次

2014年1月第1次印刷

开 本

710毫米×1000毫米 1/16

印 张

15.75

字 数

228千字

书 号

ISBN 978-7-5039-5658-4

定 价

32.00 元

前海戏曲研究丛书专家委员会

主 任：郭汉城

副主任：龚和德 薛若琳

委 员：

刘厚生 沈达人 曲润海 周育德

王安葵 刘 楨 刘文峰 贾志刚

前海戏曲研究丛书编辑委员会

主 编：郭汉城

副主编：龚和德 薛若琳

委 员（按姓氏笔画）：

王安葵 刘文峰 刘 楨

沈 梅 周育德 贾志刚

作者简介

沈达人 笔名沈尧，1929年生，江苏南京人。1949年毕业于南京国立戏剧专科学校。1950年至1989年在中央戏剧学院、中国戏曲研究院、中国艺术研究院戏曲研究所从事戏曲史论、戏曲美学研究工作。曾任国务院学位委员会第三届学科评议组(艺术)成员，中国艺术研究院研究员、博士生导师；《中国戏曲大百科全书·戏曲 曲艺》卷戏曲文学分支副主编，《中国京剧百科全书》理论分支主编。著有《戏曲与戏曲文学论稿》、《戏曲意象论》、《戏曲的美学品格》等；合作主编《古典戏曲十讲》、《戏曲史论丛书》(12种)；参与撰写《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国戏曲大百科全书·戏曲 曲艺》卷、《中国京剧百科全书》。



作者像

总 序

郭汉城

“前海戏曲研究丛书”(以下简称“丛书”)即将付印,编委会要我写一篇短序,扼要地说明几个问题,帮助读者对编辑这套丛书的了解。

一

“丛书”的编辑,与中国艺术研究院设立“中华艺文奖”有关。2011年12月19日,首届中华艺文奖颁奖大会举行,我是23名获奖者之一。考虑如何使用这笔奖金的时候,就想到编辑这套“丛书”。当时想到的理由有两个:其一,我从20世纪50年代调到中国戏曲研究院,从事戏曲研究工作,经过种种曲折过程,始终没有离开这个学术群体。这个学术群体是以张庚同志为中心,戏曲艺术各个部门的一批史、论专家学者为基础的。我在这个群体中做了一些工作,就其主要成就而言,如《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》等,都是集体攻关的成果。还有一些大型学术著作,如《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷(戏曲部分)、《中国戏曲志》,更凝聚着全国广大戏曲专家、学者的心血。所以中华艺文奖对我的奖励也包含着奖励我们这个学术群体的意义。把奖金用在编辑这套“丛

书”上，是最恰当不过的了。其二，当前戏曲仍处在“危机”之中，形势相当严峻。克服危机最根本的办法，在于增强戏曲本身内在机制的活力，发展戏曲在文艺生态环境中的竞争优势，以取得在新时代生存、发展的权利。但要完成这个任务，必须认真总结经验，深化戏曲改革，长期地耐心做许许多多工作。“丛书”是密切结合戏曲改革运动的产物，其中涉及很多情况、很多问题，主要是如何正确贯彻、落实“二为”方向、“双百”方针以及“推陈出新”等一系列方针、政策的问题。其中有经验也有教训，经验可以借鉴，教训可以警惕，都是克服戏曲危机、开辟一种新局面所必不可少的。当然，“丛书”规模有限，如果全国各地都来做这件工作，就有更大的整体性、实践性、科学性。

没有想到，我的这些简单想法，得到了各方热烈的反响。首先，中国艺术研究院王文章院长十分重视这部书的价值。对编辑方针、组织机构等作了细致、热情的指导，并给予了人力、物力、经费的援助。领导的态度大大提高了我的信心和力量！中国艺术研究院戏曲研究所、中国戏曲学会的领导也积极支持，主动提出承担“丛书”的编辑任务；文化艺术出版社承诺投入最优秀的、懂专业的编辑力量，保证“丛书”的出版质量。更使人感动的是“丛书”的作者们，都是九十、八十，最小也是七十以上年龄段的人了，他（她）们不惮老、不辞累、不怕苦，全心全意投入繁重的工作。有的作者本人已经不在，由家属、同事、亲友代替完成编辑工作。一句话，建设社会主义文化强国、实现中华民族伟大复兴的伟大梦想，鼓舞着每一个人。

二

以“前海戏曲研究丛书”为书名，专业性质很清楚，但前面冠以“前海”二字，则含义模糊，颇费猜测，特别容易与社会上、戏曲界很有争议的“前海学派”相混淆，需要做一点说明。

在长长的六十多年中，随着国家形势的发展和时间的推移，戏曲研究的任务及研究集体的领导、研究人员的构成、研究机构所在地区等也是不断变换的，大致可以“文革”划线，分为前后两个阶段：“文革”前的中国戏曲研究院阶段为第一阶段；“文革”后的中国艺术研究院戏曲研究所阶段为第二阶段。“丛书”所辑入的著作，就出版时间来说，大体是第二阶段的最多；但就撰写的时间来说，大多是开始于第一阶段，定稿、出版于第二阶段。这种出版时间与撰写阶段不一致的复杂情况，若以阶段标志书名，都有偏颇，都不贴切。再三考虑的结果，还是采用第二阶段当时所在地——北京什刹海的前海比较合适，含义虽然模糊，却有更大的历史包容性，而且地名与书名结合，叫起来顺口，也符合习惯。还有一个实际原因，我们的出版经费不多，编辑力量有限，以地名作书名，也是编选范围的一种限制。

关于“前海学派”的争论，首先涉及一个对“学派”的认识问题。一个学派不是一个组织实体，也不是一种学术价值标准，其实质是共同的学术思想、学术追求、某种社会群体意识在理论上的反映。每当社会发生重大变革，引起人们思想上种种变化，也是各种学派及其争鸣最活跃的时代。我国历史上出现过的几次重要的学术争鸣，影响很大，推动了学术思想的发展，促进了社会的进步，是一种合乎人类认识发展规律、推动各民族文化发展的前进动力。一百多年来的戏曲改良、戏曲改革，同样始终伴随着由社会变革引起的各种各样的学术争鸣。所以今天我们应该为它创造一种宽松自由的环境，让各种不同的学术观点都发表出来，逐渐形成一个“百家争鸣”的局面。我们的戏曲改革一开始就制定了“双百”方针，可惜没有贯彻；“改革开放”以后有了很多改进，今天已经到了借建设社会主义文化强国的“东风”，实现“百家争鸣、百花齐放”方针的时候了。

三

依据以上的分析来衡量所谓的“前海学派”，我认为它已具备了成为一个学派的学术条件和特点，今后将在持续研究和百家争鸣中得到进一步发展、成熟。这个判断是否得当，可以讨论。回顾我们这个学术群体，经过长长的六十多年的时间，曲曲折折的道路，之所以能够取得不少学术成就，对戏曲改革做出了贡献，在社会上、学术界产生了一定的影响，其缘由概括起来有以下四个方面：

1. 以马克思主义为指导，力求运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，来研究戏曲的历史、戏曲的现状。从时代与戏曲、内容与形式的交互作用的关系中，从戏曲这种程式积累型艺术与继承、变革的特殊形态的关系中，探求戏曲艺术发展的规律。而在各种关系中，人民群众始终处于积极、主导的地位，是关系中最重要、最密切的关系，规律中最大的规律。运用这种观点，就把研究置于科学的基础之上。虽然因为我们马克思主义理论水平不高，现实研究条件有限，未能系统、缜密、细致、深入地贯穿在各个方面，运用于各种问题的研究，但由于我们自觉坚持马克思主义的立场、观点、方法，从而能够在某些方面突破前人的研究水平，提出一些新的看法、新的做法，符合戏曲在当代发展的需要。这较为明显地体现在《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》和一些文章上面。

2. 理论密切联系实际。从大的方面讲，联系国家的命运、民族的尊严，使学术群体有远大的眼光、崇高的抱负、实事求是的精神和经受挫折的勇气；从具体方面讲，我们这个学术群体与“坐在书斋中研究”不同，经常参加各种学术研讨、观摩汇演、调查研究等活动。“开门研究”沟通了与地方的联系，有助于了解戏曲改革的整体面貌和存在的问题、群众的要求，这就提高了研究的实践性、针对性、群众性，尤其是能够在工作出现问题、偏差的时候，及时提出改进的意见、建议，这对于处在矛盾复杂、变化激烈的运动中的“戏改”是十分必要的。但中国戏曲剧种

繁多、流布广泛，活动方式多样，地区的历史、文化、群众审美情趣各异，从这个角度看，联系的广泛、深入地程度，就显得不够了。

3. 发扬学术民主，尊重不同的学术观点，不搞“一言堂”，不搞“领导说了算”，充分发挥研究人员自由、自主的研究精神。这种学术民主作风，更显著地体现在集体攻关的大型著作上。我们这个学术群体的专家、学者来自五湖四海，业务范围相距甚远，工作阅历、研究水平各有长短，学术观点也自难一致。这种情况对集体编撰很不利，不克服这个弱点，工作就难以进行；即使勉强完成任务，也难保证一定的质量。要解决这个问题，只有大力发扬学术民主，没有别的路可走。学术问题必须学术解决，是一条颠扑不破的真理。我们在编写过程中，广泛开展学术争论，充分调动每个人的积极性、主动性、创造性，通过反复争论，求得认识上的一致。为了扩大学术民主，还邀请地方上的研究人员来作报告、讲经验、谈认识，以开阔我们的眼界，弥补我们的不足。经过种种艰苦的努力，才完成了任务，保证了一定的质量。正如戏曲界有的同志所说：“长时间在戏曲理论界具有主导地位，是与这个学术群体的学术民主作风分不开的。”

4. 重视学习，不断提高队伍的素质。学习丰富的戏曲遗产，学习先进的理论，学习前辈专家、学者的研究成果，学习戏曲改革中创造的新鲜经验，使我们这个学术群体不断充实、不断提高，与时俱进。对于已经取得的研究成果，也采取客观分析的态度，既不妄自菲薄，也不骄狂失态。我们欢迎社会上的批评，认真听取，安排力量搜集、整理，准备将来修改参考。张庚同志常常提醒、告诫我们：“我们是边工作边学习”、“运用马克思主义是多么不易啊！”这成为大家的“座右铭”。

以上四个方面，既包括我们的成就，也包括我们的不足。但这些不足的存在，并不妨害它成为一个学派。任何一个学派，在其发展过程中，都有阶段性，都有局限性，都有这样那样的缺点和不足，没有一个十全十美的学派，这是客观世界不断运动、发展反映在认识上的必然，是永

恒的。只有顺应着这种规律，积极开展百家争鸣，才能不断超越阶段性的局限和认识上的不足。

四

在结束这篇短序的时候，我还想提一个设想。当前戏曲工作正处在一个发展的重要关口，一边是建设社会主义文化强国的大好形势，一边是现实存在的种种困难和问题，必须加强戏曲理论指导，深化戏曲改革，进行戏曲基本建设，从而走向戏曲复兴的目标。我们进行这项工作有一个很大的优势，即我们有半个多世纪戏曲改革，乃至一百多年戏曲改良的实践经验可以做参考、借鉴。我们的工作能否取得成功，与有没有这个借鉴有很大的关系。我们编辑“前海戏曲研究丛书”，主要也是为了总结经验。但规模小、力量微，形不成一种气势，如果全国各地的戏曲研究部门都来参加总结，相互参照，相互补充，情况就会大不相同，必将大大推动具有中国特色的社会主义戏剧理论的发展，促进社会主义文化强国梦早日实现。

2013年10月6日

| 目 录 |

引 言.....	1
第一章 形象组合与意象戏曲.....	7
第一节 摹象、喻象、意象	
—— 不同的戏剧形象类型	9
第二节 摹仿说与摹象戏剧	13
第三节 物感说与意象戏曲	21
第四节 艺术意象的创造规律	31
第五节 戏曲意象创造的模式	38
第二章 再现、表现与戏曲的艺术方法.....	51
第一节 戏剧的本质和特性	53
第二节 摹象戏剧的再现	60
第三节 喻象戏剧的表现	68
第四节 戏曲的艺术方法	83

第三章 戏曲创作与塑造典型	99
第一节 广义和狭义的现实主义	101
第二节 戏曲的典型环境及其体现	104
第三节 戏曲人物塑造与典型化方法	117
第四节 戏曲追求的细节真实	138
第四章 戏曲舞台形象的美学特征	144
第一节 对神似的追求	
——人物形象的意象化(上)	148
第二节 离形得似的外部造型	
——人物形象的意象化(下)	158
第三节 虚拟表演与心理时空	
——舞台时空的意象化(上)	168
第四节 舞台时空自由与模糊化思维	
——舞台时空的意象化(下)	177
第五节 两种真实的对立统一	189
第五章 戏曲的抒情性	193
第一节 抒情性是戏曲的总体特征	195
第二节 戏曲的抒情手法	203
第三节 抒情性与戏剧性的有机结合	215
第四节 传情、传神与再现、表现	224
余 论	229
后 记	239

引言

在中国文化艺术乃至世界文化艺术中，戏曲都不愧为一座瑰丽、辉煌的宫殿。这座宫殿是无数艺术家从先秦到现代，用了两千多年时间在舞台上精心构建起来的。它那么充满魅力，如同铺陈在北京市中心的紫禁城，不断激起来自天南地北的千百万观赏者的赞叹和欣慕。

也许，各行各业的观赏者在观赏这座艺术之宫时，只需停留于赞叹和欣慕，他们没有必要去进一步思考。可是，研究戏曲的学者和从事戏曲工作的艺术家必然会思考：戏曲的魅力究竟是怎么产生的？这座艺术之宫是在什么美学原则和艺术方法的指导下建成的？从它的文学构成到舞台体现存不存在统摄着各个组成部分的本质特征？在艺术方法上存不存在一个完整的体系？学术界对此的答案是很不相同的。

如果从美学上的再现与表现来归类，大体有两类看法。一类看法是把戏曲划入表现艺术的行列，但论述的角度有所不同。

其一，钱世明先生从美学原理立论，认为：“戏曲表现性的美学原则”来自老、庄哲学的“虚静”、“寂寞”。“庄子说：‘化育万物，不可为象。’（《庄子·刻意》）老子说：‘大象无形。’（《道德经·四十一章》）戏曲舞台的虚空之相，正是‘化育万物，不可为象’的相，是无形的‘大象’。故此，有目的性的人物一上场，就能与它相适，它便可受感而应，产生出这种‘环境’来。”而戏曲表演的表现

性在于“把抽象概念化为具象形态”，“比如表演推车，即要源于生活，先观察生活的推车动作，而后，把生活动态的规律从中抽象出来，再把推车的这规律——动作的内在逻辑——化为具象的表演动作，这样的表演动作是以推车的规律为依据，而不是生活原貌的摹仿。”^①

其二，汪荡平先生从创作方法立论，提出：“变异是古典戏曲创作的根本方法。”具体体现为：“一、反写实的主观化处理——寻奇觅巧”；“二、非典型的象征性表现——化情为象”。因而，“古典戏曲创作通过变异强调了作家反映生活的主观性”，“降低了艺术形象的客观真实性”，“生活本身的逻辑对他们并没有多大的约束力，他们以自己的情感逻辑为依据，主观地、随意地改造生活”，“从而使人物失去与生活直接对应的现实性，成为一种相对单一的情感类型、相对规范的性格实体，具备了超越生活的特殊意义。所以说，戏曲人物本质上不是生活的典型，他们不代表自己所扮演的社会角色，也不是社会生活中的独立个体，而只是传达作家主观情感的媒介，是作家主观人格的具体化、形象化”。总之，这种创作方法“致力于‘不即不离，似相非相’地隔离生活；致力于‘以意兴之所至为之’的主观呈现；致力于‘咫尺有万里之势’的艺术象征，以其独特的艺术追求，宣告它与现实主义从来无缘”。^②

其三，从艺术观立论，认为戏曲是写意的艺术。佐临先生在论述世界三大演剧体系时，就特别指出融解于梅兰芳演剧体系中的“写意的戏剧观”。他说过以下一段一再被人引用的话：“梅、斯、布三者的区别究竟何在？简单扼要地说，他们最根本的区别是：斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻这第四堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在，用不着推翻，因为我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。”“可以说，共有两种戏剧观：造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观；或者说，写实的戏剧观和写意的戏剧观；还有就是，写实写意混合的戏剧观。”^③ 祝肇年先生在阐明戏曲艺

① 钱世明：《戏曲表现性的美学原理》，《戏剧评论》1988年第4期。

② 汪荡平：《传统戏曲的创作方法与现实主义从来无缘》，《戏剧报》1988年第4期。

③ 佐临：《漫谈“戏剧观”》，载《导演的话》，上海文艺出版社1979年版。

术的特征时，也首先拈出写意一点，认为：“‘写意’这个词儿在绘画中是与‘工笔’相对待的，用于戏曲则通常与‘写实’相对待。在这个意义上，可以说中国戏曲是一种‘写意’的舞台艺术，它不是‘写实’的，甚至它排斥物象的实貌。”^①

其四，陈锁芬女士又从戏曲这种“主体表现性的艺术”中抓住抒情一点，加以阐发，认为：“中国戏曲是一种抒情体戏剧。也就是说，抒情性是中国戏曲的本质特征，它以此为核心建立起自己独特的戏剧体系。所谓写意和虚拟，程式化或分场结构，等等，都是由抒情性这一本质特征而生发的表象。”体现在人物形象塑造方面：“所谓典型人物的理论，要求作者在塑造人物时具有必然性和合理性、共性和个性的结合。”然而，“中国戏曲的人物形象塑造则和这种典型化不同，它并不把‘抓住事实背后的东西’揭示人物行为的客观原因作为己任，而是以情为物行动的动力或原因，以情解释一切，因此出现类型化人物的倾向。”体现在表演方面：“戏曲表演风格既不同于斯坦尼的‘体验’，又有别于布莱希特的‘体现’。”它“在演员与角色之间插入了行当，演员表演是靠行当的规定内容来调节演员自身与角色之间的关系”。“以凝聚着情感内容的程式动作为材料，所以它从根本上排斥一切写实的表演，所有自然形态的素材都难以直接进入舞台，实际上否定了再现的可能性，否定了演员入戏的可能性。中国戏曲的舞台表演才是道地的‘表现’派体系。”^②

另一类看法则认为，戏曲既综合了再现艺术的因素，又综合了表现艺术的因素，因此，戏曲是再现与表现并存于一体的十分独特的戏剧品种。这类看法也有不同角度的论述。

秋文先生较早指出：“戏曲作为一种戏剧艺术来说，它是再现艺术，但是与话剧艺术相比较，戏曲艺术的表现因素却又很突出。戏曲艺术不但要忠实地再现生活，而且要在舞台形象中表现艺术家（包括剧作家和演员）的情感，戏曲艺术是再现中有表现。……戏曲艺术不完全是按生活的本来面貌再现在舞台上，

① 祝肇年：《古典戏曲编剧六论》，中国戏剧出版社1986年版。

② 陈锁芬：《论中国戏曲的抒情体系》（攻读硕士学位研究生毕业论文），中央戏剧学院戏剧文学系1985年打印本。