

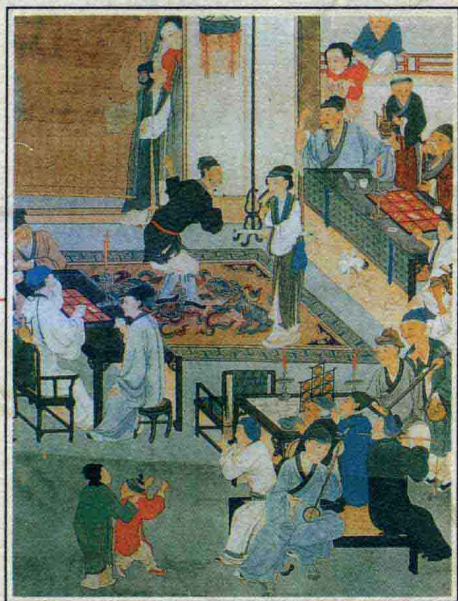


文津出版社印行

文史哲大系〇八九

戲曲美學

◆ 傅謹◎著



文史哲大系 89
傳 謹著

戲

曲

美

學

文津出版社
印行

國立中央圖書館出版品預行編目資料

戲曲美學 / 傅 謹著. -- 初版. -- 臺北市 :
文津, 民84
面 ; 公分. -- (文史哲大系 ; 89)
ISBN 957-668-304-1(平裝)

1. 戲曲

824

84006360

⑧9 系 大 哲 史 文

戲 曲 美 學

著 者：傅

謹

發 行 者：邱

家

敬

出 版 者：文 津 出 版 社

臺北市建國南路二段二九四巷一號

郵政劃撥：〇〇一六〇八四一〇號

電話：三六三五〇〇八・三六三六四六四

登記證：局版臺業字第五八二〇號

定價：新台幣三五〇元

中 華 民 國 八 十 四 年 七 月 初 版

ISBN 957-668-304-1

序：面對一種美麗的腐朽

人生充滿不可知的機緣。

二十多年前我已經有了對戲曲的第一次痴迷，那時我已失學就業。

從南宋以來，戲曲就一直是中國民眾的感性文化生活最重要之組成部份，然而它却從來未能進入主流文化範疇。在二十多年前那個特殊的時代，突然由於某種意識形態上的原因，戲曲成為一時大陸文化中的主流藝術，令國人對「國家不幸詩家幸」這一名句有了更為新穎與深切的體會。在中國藝術史上，在戲曲發展史上，傳統戲曲從未像那個時期那樣一步登上了睥睨一切的顯赫位置。那時我與同代人一樣，非但對京劇的八個「樣板戲」，倒背如流，而且還欣賞過各不同劇種「移植」過來的「樣板戲」，與我那些小伙伴们相比，我對於「樣板戲」的領悟與記憶本領堪稱一流。

我對戲曲的這第一次痴迷，泰半是因為戲曲作為那個時代壓倒一切的，由一部強大的國家機器日夜灌輸給我們的廟堂藝術，終日撞擊着耳膜，佔據了正處於心智成長過程中關鍵時期的我們

一代人之情感中樞，以至於直到多年之後的今天，「樣板戲」中諸多核心唱段還會觸發我們的興奮點。然而，值得指出的是，「樣板戲」那種強的生命力顯示出它與那個特殊時代其它廟堂藝術截然不同的命運，因為，儘管當時戲曲被用以為赤裸裸的政治工具，却並未影響它作為一種民族藝術的純粹性與完美，那種賦予它以頑強的生存延續能力的純粹與完美，甚至時至今日我們還是不能不承認，中國的戲曲，就其表現手法的成熟和在整體上精雕細琢的程度而言，仍然不能不首推文革時期的「樣板戲」。

當然我那幼稚的痴迷，與我後來研究戲曲並沒有任何直接關係，雖然我那時一定曾想過要寫作和出版許多著作，想必絕對不會想到要寫一部關於戲曲的書，直到一九九〇年七月下旬我離開山東大學回到杭州，一位前輩推薦我去浙江省藝術研究所，當時我還並不知道這家研究所就像全國各省的藝術研究所一樣，其實更應該稱作「戲曲研究所」，因為它們主要的研究方向就是戲曲。我因這樣一個非常偶然的機緣來到這個規模雖然不小，研究人員却不多的研究所，原來只為了一時栖身，不曾想由於工作緣故必須經常看戲，對戲曲的接觸一多，漸漸地，却對之產生了越來越濃厚的興趣。於是我從主要從事美學理論研究轉而進入戲曲研究領域，略有所得便撰寫一點文章，承蒙方家謬贊，曾經以文章數次榮獲「田漢戲劇獎」評論一等、二等獎，算是有一點成就，有一點影響。

從全盛時期作為廟堂藝術的「樣板戲」重歸於平民的大陸戲曲事業，在七十年代末八十年代

初時曾經有過一度回光返照式的繁榮，到我大量接觸戲曲時至，它已經急速地走向衰落。觀眾少到無可再少，它受到了時代與民眾無情的拋棄。戲曲向來就不是中國的主流文化形式，然而在這個動蕩的年代，它甚至仿佛已經不再擁有作為非主流文化的存在資格。在這個意義上說，戲曲已經幾乎是一種腐朽了的藝術類型，而與兩三同好一道去劇院聽戲品曲，在世人心目中幾乎可以看作是一種近乎乖張的腐朽的生活方式。然而這又是一種非常美麗的腐朽，它就像是古人無限精緻典雅的藝術境界在今天粗糙生活背景中的一種回聲。

對於戲曲，我不像現代多數中青年那樣陌生，當然，我對戲曲也並沒有老輩人那樣深厚的感情，想必這使我擁有了審視與觀察戲曲的一個獨特的角度。因為對戲曲有較多的接觸，故而能感受到其中的美麗；同樣也因為對戲曲沒有太多的感情寄托，故而能夠感受到它的腐朽。這也使我不夠以比較平和的心境來研究它，發掘它豐富的文化 and 美學內涵。就像陶淵明筆下那位漁夫因誤入叢林而突然發現了「不知有漢，無論魏晉」的新天地，在這裡我也仿佛進入了一個無限開闊的桃花源。而此時又恰逢東西方文化碰撞對我們生活產生難以估量之影響，國家遭逢巨變，知識份子們更深切地感受到國家民族今日之所以如此步履維艱，與十九世紀末以來學統斷裂，對民族文化與傳統未能有清醒全面及客觀之體認有關，認真檢討傳統，重新檢視國學之風復蘇，與民初黃侃先生「以國事不可為而治國學」相比較，似乎更多了一份自覺。諸多同道於是時均不約而同，共求國學新義，於我即是有關戲曲美學之研究。

在某種意義上說，國人在戲曲美學研究方面幾近空白。自從本世紀戲曲進入文人視野之中以來，雖有前輩學者諸多研究，然除却大量考證與文本本研究外，研究者往往只將中國戲曲作為世界戲劇史上一個並無個性之特例，沿用西方戲劇觀念研究戲曲，並不能真正深刻體認中國傳統戲曲之本體與實質。這是西學東漸以來愈演愈烈的以西學替代國學之學風所必然導致之結果，也是民族藝術與文化研究一大悲哀。兼之諸多學者在研究戲曲時，不免有意無意地忽視了一般民眾欣賞戲曲之感性體驗，遂使戲曲研究失却一個在我看來極其重要之立足點，因之結論總是與普通民眾真實的欣賞體驗脫節。孟子曰「以意逆志，是為得之」，庶幾可為先見之明。

袁枚曾有言，「作史三長，才學識缺一不可」，其實才學識缺一不可者又何止于作史。我雖恃才自負，力主從戲曲本體出發研究考察戲曲，終因學識不逮，未敢以挽救學術頹風自任。唯求着眼於近千年來戲曲作為中國民眾最重要之文化娛樂方式這一特點，從戲曲發展實際出發，在中外文化比較中考察戲曲，試圖以具有鮮明民族特色的感性優位的戲曲傳統為基礎，建構一種民族本位的新穎戲曲美學觀，並且對戲曲作出具有現代意義之美學研究。本書只是一種嘗試，得得失失，尚有待於前輩同仁批評。

就近而言，本書係我任現職之四年左右研究之結晶；就遠而言，其中却深蘊負笈多年，相繼在杭州大學攻讀碩士學位與在山東大學攻讀博士學位期間蔡良驥先生、周來祥先生兩位導師的熏陶與教誨。我當然也必須提及浙江藝術研究所的洛地先生、陸小秋先生等前輩學者的指點與影

響，他們多年的研究使我免走許多身居高校之研究專家至今仍不能避免之歧路，從而將我直接引入戲曲最深層之堂奧，觸摸到了戲曲最內在的美學底蘊。感謝浙江藝術研究所陳堅先生代為製作多幅精美的照片，為本書增色不少。在本書寫作過程中，自然參考了大量前人優秀的研究成果，在此雖不能一一指出，然而我仍想特別指出洛地先生頗具大家風範之著作《戲曲與浙江》，與該書太具地方色彩之書名不同，其中對中國戲曲生成與發展內在規律之深入探討與幾乎遍及每一章節之中的真知灼見，多發前人今人所未發，使我深受啓迪。

至於在我的博士論文《宗教藝術比較研究論綱》剛在台灣出版之後，本書又能在同一出版社順利出版，則應該特別感激文津出版社總編邱鎮京教授的支持、尊重、信任以及出版社全體編輯同仁的辛勤勞動。在台海兩岸學者普遍感受到後工業化浪潮帶來之文化蕭條壓力，學術著作出版均極其困難之時，文津能如此重視人文研究，尤致力於溝通兩岸學術，實為功德無量。雖不能輕言民族文化與學統將藉此一脈而不絕，然於知識份子苦苦索求生存之道時，却不啻如一綫光明，一絲溫暖，令所有人文學子有所慰藉。

目 錄

序：面對一種美麗的腐朽	一
第一章 導論	一
一、美學與戲曲本體	二
二、傳統戲曲理論的美學意味	一一
三、感性優位的戲曲美學觀	二七
第二章 戲曲的抒情本質	四二
一、抒情、敘事與中國文學傳統	四三
二、戲曲的結構形態	五七
三、戲曲的表現功能	七五
第三章 戲曲的審美品性	八九
一、中和與含蓄的手法	九〇

二、詩意的憂鬱氣質……………一〇六

三、諧謔與滑稽……………一二〇

四、悲劇、喜劇與大團圓……………一三三

第四章 戲曲的人物塑造……………一四六

一、人物造型與類型化……………一四七

二、理想人格與典型……………一六一

三、角色的社會抉擇……………一七五

第五章 戲曲的表演形態……………一八六

一、戲曲的唱與聲腔……………一八六

二、儀式化的表演……………二〇二

三、「百戲」的餘響……………二一五

四、樸素的舞臺置景……………二二六

第六章 戲曲的創作主體……………二三九

一、文人與案頭劇……………二三九

二、優伶與場上劇……………二五五

三、角兒制與編導……………二六八

第七章	戲曲的審美功能·····	二八二
一、統治者用以為教化·····		二八三
二、文人用以為抒情·····		二九八
三、民眾用以為享樂·····		三〇八
第八章	戲曲觀眾的欣賞模式·····	三二五
一、欣賞方式與演出場所·····		三二五
二、特殊的觀演關係·····		三三八
三、「真實」與「正確」·····		三四七
第九章	二十世紀中國戲曲之命運·····	三六〇

第一章 導 論

每個民族都有自己的文化，每種文化都有它的特色。在豐富複雜的人類文化現象中，有一些特殊的現象，可以視為民族文化的徽章，比如說藝術。幾乎所有民族，從最不發達的尼泊爾雪人部落，到現代化程度最高的當代歐美國家，都有它們自己獨特的藝術形式。各種各樣的藝術形式千奇百怪。那麼，它們為什麼會出現這種種區別呢？這些區別之中，哪些是具有本質意義的根本性的區別，而又有哪些是只具有表面意義的偶然的區別呢？當我們開始考察中國戲曲這一漢民族特有的文化現象時，首先就應該致力於尋求戲曲與其它藝術形式的那些最本質的區別，從中找尋到中國戲曲最本質的美學特徵。庶幾才能明白戲曲之所以為戲曲的原因所在。才能明白戲曲這種獨特的藝術形式何以會出現在中國。才能明白中華民族的本土文化與世界上其它民族的文化之間，何以在藝術形式以及情感表現等最能體現民族特徵的方面，會有如此之大的差別。

第一節 美學與戲曲本體

一

德國著名美學家黑格爾認為，「美學」的研究對象不是一般意義上的「美」，而是藝術，它應該稱為「藝術哲學」，或者說是一門「美的藝術的哲學」。雖然「美學」(Aesthetic)這個詞從它最初的意義上說，指的是研究感覺和情感感的科學，但是當它已然成為哲學的一個重要分枝以後，它的研究對象就已被界定為人類精神世界中最有魅力的一部份——如果說人類精神世界可以分為「知」、「情」、「意」三部份，而邏輯學注重於研究人的知識構成與理解力，倫理學注重於研究人的相互關係與行為準則即道德，那麼，美學則以作為人類情感活動表徵的各種各樣的藝術作品為標本，研究人類豐富複雜的情感活動。各種藝術活動包括不同民族的藝術創作，同時也包括不同的藝術欣賞方式。它包括像音樂、舞蹈這樣的時間藝術，也包括像雕塑、繪畫這樣的空間藝術，更包括戲劇這樣的綜合性藝術。

戲劇作為一種典型的綜合性藝術，無法簡單地稱其為時間藝術或空間藝術。因為它確實綜合了各種藝術手段。它包含了文學的因素。它首先可以以文學劇本的形式出現，可以被人們當作文

學作品欣賞，而且也經常是甚至主要是以文學劇本的形式流傳；但它又不是嚴格意義上的文學作品。因為它的最典型的表現形式並非文學方式，戲劇之所以作為戲劇不是因為它可以供人讀，而是因為它是一種靠劇場的現場演出打動人的藝術。它也包含了美術的成份。美術手段不僅被廣泛用於舞臺置景中，還被大量用於舞臺造型中。優秀的舞臺美術作品和舞臺造型本身就是可以獨立存在並且可以為人們獨立欣賞的藝術作品；但是美術作品畢竟是靜態的，人們要到鬧哄哄的劇場裡去而不是坐在家裡欣賞戲劇，也許正因為戲劇是一種動態的活動，正因為它是一件色彩絢麗多彩而又不斷變化的流動的作品。戲劇中還包含了音樂的因素。各民族的戲劇演出幾乎都離不開音樂背景的烘托，在世界音樂傳統中，那些最著名的音樂經典作品，就有不少出自戲劇音樂。但是我們畢竟不能說戲劇的美學價值就在於音樂或者主要在於音樂。畢竟戲劇可以離開音樂而存在，我們也不能說沒有音樂伴奏的戲劇就不是戲劇。戲劇中也包含著舞蹈的因素。我們可以從許多戲劇作品中看到舞蹈化的表演。但是戲劇演出與舞蹈也有明顯的區別。那就是戲劇也可以不用舞蹈化的方式演出，戲劇表演中的舞蹈化成份可多可少，不同民族的戲劇，不同時代的戲劇，在表演的舞蹈化程度上可以有非常大的區別。戲劇是上述所有藝術類型的有機結合，各種藝術類型都可以在戲劇藝術中占有一席之地，都可以為戲劇藝術的完整豐富做出它的一份貢獻，但戲劇依然只是戲劇，並不為其中任何一種藝術淹沒或者同化。黑格爾認為「戲劇無論在內容上還是在形式上都要形成最完美的整體，所以應該看作詩乃至一般藝術的最高層。」^①就因為戲劇可以調動各種

藝術手段，因而從理論上說，它可以有最豐富的藝術表現力。

二

戲劇綜合了各種藝術類型，各民族的戲劇藝術都是這樣。但是戲劇既然是這樣一種綜合性很強的藝術形式，它的表現形態就必然更加豐富多樣。比如說，有些民族的戲劇比較注重表演，有些民族的戲劇比較注重音樂，也有些民族的戲劇比較偏重於劇本文學性。因此，要想從各民族豐富多樣的戲劇形式中找到戲劇共有的美學規律就尤為困難。世界上的事物千變萬化，規律本也無所謂有無，它充其量也只不過是人類認識世界把握世界的一種方法，或者用更摩登的話說是一種讀解對象的模式。它決非萬能，更談不上永恆。想從世界上大量的客觀對象中找到亙古不變的、可以具備無限的涵蓋力，因而可以用於準確無誤地描述與解釋所有對象的所謂客觀規律，那只不過人類的一種美好與善良的願望。雖然如此，人類卻從來未曾放棄過這種努力。那正是因為世界上的事物太複雜了，如果我們放棄這種尋找客觀規律的願望，我們實際上就無法認識與區分任何對象。就戲劇而言也是如此。紛繁複雜的戲劇文化現象，令我們不得不憚思竭慮，以求拂去它表面上的五光十色，而直接進入它的內部，把握它的深層內核，以認識它、區分它。認識一事物與區分一事物其實並無多大區別，而所謂一事物的本質，也無非就是它與其它事物的區別，如此而已。我們如果按照這樣的方法來為戲劇下一個定義，那我們不難發現，使戲劇成為一門所謂

「綜合性藝術」的種種手段，實際上還不足以區別戲劇與其它藝術類型。也就是說，戲劇不是各種藝術類型的大雜燴，也不僅僅是一種綜合性藝術。戲劇有它自己不同於其他藝術的審美特徵。這一特徵就是戲劇的表演形式。用周貽白先生的話說：

表演的意思，是把一個故事的全部情節或部分情節，由演員們裝扮劇中人物，用歌唱或說白以及表情動作，根據規定的情境表演出來。②

從這樣的意義上說，如果我們把戲劇稱之為一種表演藝術，或許比稱它為一門綜合性藝術更能突出地表述出它的特徵，表述出它與其他藝術形式的區別。確實，各民族的戲劇儘管千變萬化，至少有一點是不變的，那就是它們都是一種妝扮的表演。蘇俄著名導演丹欽科在闡述斯坦尼斯拉夫斯基表演體系的形成時說道：

舊型劇場的演員，或者只表演情感：如愛，妒，恨，樂等等；或者只表演字句：在劇本上重要的句子下邊，都劃上線，然後把這些劃了線的句子，強調地讀出來；或者只表演一個可笑的或有戲劇性的劇情；或者只表演一個心情，或者只表演生理上的感覺。總而言之，舊型演員一登上舞臺，在每一個剎那，都必然要表演一點東西，都必然要代表一點東西。然

而，我們對於演員的要求，正是不要他表演任何東西，斷然地不要表演任何東西。也不要表演感覺，也不要表演心情，也不要表演劇情，也不要表演字句，也不要表演風格，也不要表演心象。③

不過，對斯坦尼斯拉夫斯基的戲劇觀只要有最起碼的了解就不難明白，丹欽科這段話的真正的所指，是他們所追求的高度寫實的表演風格。他們只不過試圖尋找一種在他們看來更高超的表演技巧，而並非真的要使戲劇不再成為表演藝術。事實正是如此。只有在表演時，戲劇才真正成為戲劇，或者說，只有在表演之中，我們才能真正看到戲劇。

我們把戲劇稱之為「表演藝術」，是因為表演是戲劇最基本的表現方式，也就是說，它是戲劇之所以為戲劇的根本。表演不僅僅是一種時間性的展現，也不僅僅是一種空間性的展現，或者說，它既具有時間性又具有空間性。戲劇從來就不是靜止的展現，無論在何種情況下，只要我們把某種審美對象稱之為「戲劇」，就必定指的是一種運動著的表現藝術。甚至，當我們說某個藝術作品具有「戲劇性」時也必定指的是這一作品具備變化與運動的特徵。這就是說，在表現方式上，戲劇具有與物體運動同樣的性質，它從來都是在四維空間中展現的。因而戲劇的空間是有時間流動的空間；同時，戲劇的運動又始終是在一個被限制了的固定空間裡的運動。

戲劇不僅是一種表演藝術，而且是一種妝扮的表演藝術。在這一點上，它與其他的表演藝術