

戏剧美学论集



戏剧美学论集

本社编

上海文艺出版社

封面设计：乐秀镛

戏剧美学论集

本社编

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海市印刷十二厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 11 插页 2 字数 252,000

1983年6月第1版 1983年6月第1次印刷

印数：1—11,500册

书号：8078·3400 定价：1.15元

出版说明

戏剧艺术同其他艺术门类一样,都在美学研究的范围之内。

多少年来,由于一直只有少数同志在对戏剧作美学的研究,虽说取得了一些积极的成果,但还存在着不少有待研究的领域。为进一步开展戏剧美学研究的需要,本社约请上海社会科学院哲学研究所美学研究室林同华同志协助编集了这本《戏剧美学论集》。考虑不使篇幅过大,本书主要收编以我国现代戏剧艺术为对象的美学论文。这样做,也期望戏剧美学研究,能对戏剧艺术在社会主义时代的繁荣、发展,起到积极的作用。

限于时间和资料方面的原因,本书会有许多不足的地方;倘对美学工作者、戏剧理论工作者还有一些参考的价值,那正是我们的初衷。

上海文艺出版社

目 录

略论艺术种类(节录)	李泽厚(1)
中国艺术表现里的虚和实	宗白华(4)
戏剧艺术的真和美	阿 甲(9)
漫谈“戏剧观”	黄佐临(15)
中国戏曲艺术的美学问题	秋 文(29)
戏剧的美学生命	余秋雨(56)

豹头·熊腰·凤尾	焦菊隐(69)
戏曲结构的美学特征	沈 尧(94)
舞台艺术形象美感特殊性初探	徐闻莺 荣广润(115)

话剧导演的职能	黄佐临(129)
导演术概论：上演计划的基本原则	顾仲彝(141)
戏曲导演工作中的几个问题	阿 甲(162)

狄德罗的《谈演员的矛盾》	朱光潜(173)
试论表演艺术三题(节录)	丁 里(183)
再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实	阿 甲(198)

戏曲演员的舞台自我感觉	郭 亮(223)
戏曲动作审美谈	谢 明 薛 沐(249)
论丑角之美	戴 平(270)
韵味论	陈幼韩(289)
音乐性与戏剧性	何 为(314)
论舞台美术的写意性	胡妙胜(329)

略论艺术种类(节录)*

李泽厚

戏剧把生活中的矛盾冲突,提炼集中起来加以表演,在如实的动的过程中再现现实,使观众作为一场生活事件的目击者而获得异常生动强烈的感受。戏剧感受之所以强烈,不但在其形式上这种不同于文学的、能直接诉诸人们的感性直观的特点,而且更在于其内容是高度的理解与情感相结合的特点。不象静态的绘画的认知只含有朦胧的情感倾向,也不象动态的音乐情感只含有朦胧的认知因素,戏剧是依靠语言艺术,在对情节冲突——“戏”的理智了解的基础上来引动人们的情感态度的。这种情感态度随着“戏”在时间中的延续,一直处在不断的紧张均衡的运动过程中^①,——这点与音乐类似——就逐渐能达到异常昂越激动的境地。在这种境地中的情感,其内容就不再是某种宽泛朦胧不很明确的东西,而是具有明确的认识内容的伦理态度了。戏剧将理智的是非认识与情感的悲喜感受结合在一起,转化为对具体事物、对象的爱憎利害的伦理判断和理性力量,而直接导向于实践的行动。这就是为什么走出剧场人会觉得高尚些(狄德罗、车尔尼雪夫斯基),为什么戏剧具有强大的鼓动人们行动的力量力的原故。

* 作者原文分为实用艺术、表情艺术、造型艺术、语言艺术和综合艺术五类,戏剧与电影放在第五类之中。本文节录戏剧部分。——编者注

① 参见朴浮《美的心理学》,第7章。

文学也能将认识与情感高度结合变为理性判断，但一方面由于它是通过表象来进行，失去了直感所能引起的特有的情绪效果，同时更重要的是，文学中的情感抒发与情节冲突远没有戏剧这样提炼集中，这就削弱了认识的尖锐性和情感的迫切性。尽管有情感表现，小说总偏重于事件的客观展开的叙说；尽管有事件描写，抒情诗总偏重于心灵的主观自我的抒发。戏剧则不同，它“将史诗的客观性质与抒情诗的主观原则，在实质上统一起来”，“戏剧不躲避在与外界世界对立的心灵生活的抒情表现中，而是通过和它的外部实现中来陈述这一生活。所以事件不是来自外部情境而是来自个人的意志和性格……，同时个人也不再是专门执着于唯我独尊的独立性中，而是通过他所置身的情境的特性来成为他自己的”，“在我们眼前象确定事实似的直接呈现出本质上独立的行动，它不仅源出于性格的自我实现的个人生活，而且将具体生活中的理想的意向、群众、冲突等实质性的相互作用的结果，作为限定形式……”^①。黑格尔就这样解决着亚里士多德古典情节论(情节是戏剧的首要因素)和近代性格论(性格最首要)的论争，深刻地抓住了戏剧美学的本质问题，强调了主观性格和客观情节在冲突中的统一。

戏剧是综合艺术，由于各种不同因素占据主导地位，便使戏剧有许多不同的种类，而可大别为更偏重于再现的如话剧和更偏于表现的如歌剧、舞剧、中国戏曲。两者各有其特殊规律。前者——话剧依据于再现性的语言艺术，以制造“生活的幻觉”为能事。戏的内容比较复杂，而表现形式则比较简单，与生活相去不远。其中又有或更侧重情感的现实体验(斯坦尼斯拉夫斯基)，或更侧重理智的深邃把握(布莱希特)。后者——歌剧、舞

① 黑格尔：《美学》第3卷。

剧、戏曲，则是建筑在音乐舞蹈的表现特性基础上的再现，虽然作为戏剧，其摹拟写实的成分已比原来的歌、舞分外加强，但却总仍以表现为其主要因素。所以其戏的内容是比较简单的，表演形式则非常复杂，非常强调形式美的规律。如戏曲便“是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱，都要配合场面上的节奏而形成自己的一种规律”^①。“中国戏曲的表现形式，基本上是一种歌舞形式……给观众一种美的感觉的艺术”^②，要求程式、类型切合情节冲突的灵活运用。形式因素的欣赏、愉悦，在这类艺术中占有突出的地位。

可以知道，各剧种受着该主导因素本身的或表现或再现的特性的制约与支配，便各自形成自己的美学本性和独特规律，应该按照它们的这些客观规律来发展变化。如果话剧不去研究语言，加深它的思想理性的内容，反而着重向戏曲看齐，在表演动作上去追求虚拟、搬用程式，这就正如戏曲不去讲究“唱、念、做、打”的优美形式以传出一种气势、韵味，反而在情节冲突和服装布景上去写实、摹拟、追赶话剧一样，是同样舍本逐末，没有出息的。

选自《美学论集》，上海文艺出版社1980年版。

① 梅兰芳：《舞台生活四十年》第2集。

② 程砚秋：《戏曲表演艺术的基础——“四功五法”》。

中国艺术表现里的虚和实

宗白华

先秦哲学家荀子是中国第一个写了一篇较有系统的美学论文——《乐论》的人。他有一句话说得极好，他说：“不全不粹不足以谓之美。”这话运用到艺术美上就是说：艺术既要极丰富地全面地表现生活和自然，又要提炼地去粗存精，提高、集中，更典型，更具普遍性地表现生活和自然。

由于“粹”，由于去粗存精，艺术表现里有了“虚”，“洗尽尘滓，独存孤迥”（恽南田语）。由于“全”，才能做到孟子所说的“充实之谓美，充实而有光辉之谓大”。“虚”和“实”辩证的统一，才能完成艺术的表现，形成艺术的美。

但“全”和“粹”是相互矛盾的。既去粗存精，那就似乎不全了，全就似乎不应“拔萃”。又全又粹，这不是矛盾吗？

然而只讲“全”而不顾“粹”，这就是我们现在所说的自然主义；只讲“粹”而不能反映“全”，那又容易走上抽象的形式主义的道路；既粹且全，才能在艺术表现里做到真正的“典型化”。全和粹要辩证地结合、统一，才能谓之美，正如荀子在两千年前所正确地指出的。

清初文人赵执信在他的《谈艺录》序言里有一段话很生动地形象化地说明这全和粹、虚和实辩证的统一才是艺术的最高成就。他说：

“钱塘洪昉思（按即洪昇，〈长生殿〉曲本的作者）久于新城（按即

王渔洋，提倡诗中神韵说者）之门矣。与余友。一日在司寇（渔洋）论诗，防思嫉时俗之无章也，曰：‘诗如龙然，首尾鳞鬣，一不具，非龙也。’司寇哂之曰：‘诗如神龙，见其首不见其尾，或云中露一爪一鳞而已，安得全体？是雕塑绘画耳！’余曰：‘神龙者，屈伸变化，固无定体，恍惚望见者第指其一鳞一爪，而龙之首尾完好固宛然在也。若拘于所见，以为龙具在是，雕绘者反有辞矣！’”

洪昉思重视“全”而忽略了“粹”，王渔洋依据他的神韵说看重一爪一鳞而忽视了“全体”，赵执信指出一鳞一爪的表现方式要能显示龙的“首尾完好宛然存在”。艺术的表现正在于一鳞一爪具有象征力量，使全体宛然存在，不削弱全体丰满的内容，把它们概括在一鳞一爪里。提高了，集中了，一粒沙里看见一个世界。这是中国艺术传统中的现实主义的创作方法，不是自然主义的，也不是形式主义的。

但王渔洋、赵执信都以轻视的口吻说着雕塑绘画，好象它们只是自然主义地刻画现实。这是大大的误解。中国大画家所画的龙正是象赵执信所要求的，云中露出一鳞一爪，却使全体宛然可见。

中国传统的绘画艺术很早就掌握了这虚实相结合的手法。例如近年出土的晚周帛画凤夔人物、汉石刻人物画、东晋顾恺之《女史箴图》、唐阎立本《步辇图》、宋李公麟《免胄图》、元颜辉《钟馗出猎图》、明徐渭《驴背吟诗》，这些赫赫名迹都是很好的例子。我们见到一片空虚的背景上突出地集中地表现人物行动姿态，删略了背景的刻画，正象中国舞台上的表演一样。（汉画上正有不少舞蹈和戏剧表演）

关于中国绘画处理空间表现方法的问题，清初画家笪重光在他的一篇《画筌》（这是中国绘画美学里的一部杰作）里说得很好，而这段论画面空间的话，也正相通于中国舞台上空间处理的

方式。他说：

“空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣。虚实相生，无画处皆成妙境。”

这段话扼要地说出中国画里处理空间的方法，也叫人联想到中国舞台艺术里的表演方式和布景问题。中国舞台表演方式是有独创性的，我们愈来愈见到它的优越性。而这种艺术表演方式又是和中国独特的绘画艺术相通的，甚至也和中国诗中的意境相通^①。中国舞台上一般地不设置逼真的布景（仅用少量的道具桌椅等）。老艺人说得好：“戏曲的布景是在演员的身上。”演员结合剧情的发展，灵活地运用表演程式和手法，使得“真境逼而神境生”。演员集中精神用程式手法、舞蹈行动，“逼真地”表达出人物的内心情感和行动，就会使人忘掉对于剧中环境布景的要求，不需要环境布景阻碍表演的集中和灵活，“实景清而空景现”，留出空虚来让人物充分地表现剧情，剧中人和观众精神交流，深入艺术创作的最深意趣，这就是“真境逼而神境生”。这个“真境逼”是在现实主义的意义里的，不是自然主义里所谓逼真。这是艺术所启示的真，也就是“无可绘”的精神的体现，也就是美。“真”、“神”、“美”在这里是一体。

做到了这一点，就会使舞台上“空景”的“现”，即空间的构成，不须借助于实物的布置来显示空间，恐怕“位置相戾，有画处多属赘疣”，排除了累赘的布景，可使“无景处都成妙境”。例如川剧《刁窗》一场中虚拟的动作既突出了表演的“真”，又同时显示了手势的“美”，因“虚”得“实”。《秋江》剧里船翁一支桨和陈妙常的摇曳的舞姿可令观众“神游”江上。八大山人画一条生动的鱼在纸上，别无一物，令人感到满幅是水。我最近看到故宫陈

^① 参见《中国诗画中所表现的空间意识》。《美学散步》第80页，上海人民出版社，1981年版。——编者注

列齐白石画册里一幅上画一枯枝横出，站立一鸟，别无所有，但用笔的神妙，令人感到环绕这鸟是一无垠的空间，和天际群星相接应，真是一片“神境”。

中国的艺术很早就突破了自然主义和形式主义的片面性，创造了民族的独特的现实主义的表达形式，使真和美、内容和形式高度地统一起来。反映这艺术发展的美学思想也具有独创的宝贵的遗产，值得我们结合艺术的实践来深入地理解和汲取，为我们从新的生活创造新的艺术形式提供借鉴和营养资料。

中国的绘画、戏剧和中国另一特殊的艺术——书法，具有着共同的特点，这就是它们里面都是贯穿着舞蹈精神（也就是音乐精神），由舞蹈动作显示虚灵的空间。唐朝大书法家张旭观看公孙大娘剑器舞而悟书法，吴道子画壁请裴将军舞剑以助壮气。而舞蹈也是中国戏剧艺术的根基。中国舞台动作在二千年的发展形成一种富有高度节奏感和舞蹈化的基本风格，这种风格既是美的，同时又能表现生活的真实，演员能用一两个极洗炼而又极典型的姿式，把时间、地点和特定情景表现出来。例如“趟马”这个动作，可以使人看出有一匹马在跑，同时又能叫人觉得是人骑在马上，是在什么情境下骑着的。如果一个演员在趟马时“心中无马”，光在那里卖弄武艺，卖弄技巧，那他的动作就是程式主义的了。——我们的舞台动作，确是能通过高度的艺术真实，表现出生活的真实的。也证明这是几千年来，一代又一代的，经过广大人民运用他们的智慧，积累而成的优秀的民族表现形式。如果想一下子取消这种动作，代之以纯现实的，甚至是自然主义的做工，那就是取消民族传统，取消戏曲①。

中国艺术上这种善于运用舞蹈形式，辩证地结合着虚和实，

① 参见焦菊隐《表演艺术上的三个主要问题》，《焦菊隐戏剧论文集》，第363页，上海文艺出版社，1979年版。

这种独特的创造手法也贯穿在各种艺术里面。大而至于建筑，小而至于印章，都是运用虚实相生的审美原则来处理，而表现出飞舞生动的气韵。《诗经》里《斯干》那首诗里赞美周宣王的宫室时就是拿舞的姿式来形容这建筑，说它“如跂斯翼，如矢斯棘，如鸟斯革，如翬斯飞”。

由舞蹈动作伸延，展示出来的虚灵的空间，是构成中国绘画、书法、戏剧、建筑里的空间感和空间表现的共同特征，而造成中国艺术在世界上的特殊风格。它是和西洋从埃及以来所承受的几何学的空间感有不同之处。研究我们古典遗产里的特殊贡献，可以有助于人类的美学探讨和艺术理解的进展。

选自《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版。

戏剧艺术的真和美

——在《新建设》编辑部召开的美学问题座谈会上的发言

阿 甲

我们一向搞艺术实践，艺术实践和美学分不开，可是我们对美学理论却不大懂得。正象平常所说的：“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，因为我们在艺术实践里面，往往看不到全面。如果研究美学，就能站得更高，看得全面一些。当然，庐山真面目并非不能认识，但一定要走过白鹿洞、墨池、玉渊等名胜，把它们各自的特殊规律摸到后，才能对庐山的真面目认识清楚。从具体的艺术实践中（当然要研究艺术和现实的关系问题）抽出美学原则，再以美学原则指导具体的艺术实践，这样对提高艺术、丰富美学都大有好处。以马克思列宁主义的美学原则，无论研究生活美、艺术美，只有从具体出发才能落实。我是搞戏剧艺术的，戏剧艺术的问题很多，这些问题，在美学上都应得到解释。

美和真的问题。演戏要真实，但舞台上的表演不同于现实生活。生活中的哭，是悲从中来难以抑制，很自然地就哭了，用不着研究美不美；但舞台上却要美的哭、有技巧的哭。因此，演戏不仅要求真还要求美。戏剧中的真，如和生活中的完全一样，就会唱不下去。真里要有美，美里要有真，不是生活的照搬，而是生活的再现。

最近争论的有关“演员矛盾”的问题，其中心问题是“舞台感

情”的问题。这在舞台艺术上表现为“体验”和“表现”的争论问题。这个争论也涉及美学问题。舞台感情，是一种诗的感情——具有美的性质的感情。这种感情不是由于生活的真实刺激产生的，而是在假定的情景中、在具体感受或者体验角色时，利用演员生活经验中的情绪记忆所唤起的東西。舞台感情的体验，不是只靠演员有强烈的热情，敏锐的感受力；不只是因爱这个角色或恨那个角色，在舞台上洒一掬同情之泪，或者发泄一下同仇敌忾的激情。一个演员有了这种冲动和诚恳的舞台态度是好的，但是这还不够，仅仅是这样，还不能很好完成角色的创作任务。有了演员的感情，还必须按照舞台的法则来创造。这种感情是提炼过的，形象化了的，是舞台艺术家的作品，不是感情的原始状态。所以，演员的感情体验，不是目的，而是工具，它的目的是为了在观众面前创造一个有思想的能揭示客观真理的艺术形象。这种舞台感情是具有美学评价的。这是舞台感情的实质。这种具有美学意义的感情，不可能不具有表现的性质，唯“体验”派所强调的感情体验实质是破坏美的感情的。演员所谓“诚于中形于外”的那种感情不应是自然主义的，而应是按照美的规律来创造的。既要求有美学的判断，那么，一个演员就不只是要求入乎角色之中，还要求超乎角色之上。不体验，就不能入乎角色之中；不能超乎角色之上（说出乎角色之外也可以），就不懂得以美学态度来评价这个角色。以前，我在《光明日报》发表的一篇《红旗高举，人杰地灵》的文章中谈到这个道理，不晓得是否对头。一个演员在舞台上，不是为了自己而是为了观众，是为观众来正确地创造角色的。你爱你的角色，歌颂你的角色，无微不至地去感受它，热情地去体验它，你的感情是那样的充沛，你的确是沉潜于角色之中。可是，你自己不知道，感情是充沛了，吐字很不真切，嗓音、腔调很难听，只是拉直了喉咙在干嚎，你的生理很紧

张，浑身痉挛，戏一点不紧张。你自己很赤诚，观众很难受。本来你是为了同情、歌颂这个角色而这样做的，结果把这个角色搞得很丑，把自己也搞得很丑。刚演完这个戏，躺下了。不按照特殊的舞台规律来创造，不懂得美学原则在具体艺术形式中的运用，就会出这些毛病。戏曲演员，讲究假戏真做，这并不是说不要体验，不要感情，而是说要懂得“巧”，懂得“举重若轻”。“巧”在创作上，是美学中重要因素之一。在舞台上，真要做到不仅能“暴虎冯河”，而且要能“挟泰山以超北海”。

这样讲，并不是说一个演员表演时只装模作样地搞出一副喜、怒、哀、乐的抽象形式就行，对角色可以无动于衷。如果这样，那就太假了。那种矫揉造作的表演，也就会破坏了美。美和真是不能分开的。一味强调表演技巧，就要走上破坏艺术的道路。戏剧的美的感情，是在演员生活经验的基础上挖掘那和角色有某些类似的感情，将这种感情的幼苗在舞台幻觉的创造中培养起来的一种诗化的感情，它是美的，又要有几分真的。只强调表现则失真，只强调体验则失美。

以上，是从舞台感情上说美和真的关系。作为科学的认识来说，美也离不开真。一般说，艺术美是生活美的反映。那么，如何正确地本质地认识生活，这是艺术美的前提。对生活的集中、概括和提炼，首先是依赖对生活的科学认识，这是美的认识的基础。

艺术总是要表现感情的，但并不如托尔斯泰所认为的那样，艺术只是以传播感情为目的的。艺术是艺术家在现实的影响下将他所经验了的感情和思想，再在自己的内心唤起，而以一定的形象表达出来的一种社会现象。艺术的感情，这种心理过程，必须借物质的形式表现出来。唱歌，要靠肉嗓子来表现；伴奏，要靠乐器、曲谱来表现；画画，要靠文房四宝才能水墨丹青；雕塑，就