

戏曲理论丛书

戏曲表演概论

XIQU BIAOYAN
GAILUN

陈幼韩 著



文化艺术出版社

戏曲史论丛书

戏曲表演概论

陈 幼 韩 著



文化艺术出版社

161173

(京)新登字140号

戏曲史论丛书

主 编：张 庚
郭汉城
执行主编：沈达人
苏国荣

戏曲表演概论

陈 幼 韩 著

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京市卫顺印刷厂印刷

开本 850×1168毫米1/32印张9.5字数227,000插页2

1996年1月北京第1版 1996年1月北京第1次印刷

印数 0,001—1,000册

ISBN 7-5039-1348-7/Z·64

定 价：12.70元

序

郭汉城

中国戏曲学的全面建立，是一项长期而艰巨的系统工程。也许需要两代、三代人的持续努力，或者更长的时间，才能逐步完成的。

张庚同志做了一辈子的戏曲研究工作。在他主持下，我们这个创作集体先后编写了“一史一论”（即《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》），这是这门学科的最基本的工作。前辈王国维、吴梅、周贻白等先生，已经为我们打下了很好的基础，我们是在他们研究成果的基础上继续工作的。

在史与论的关系上，过去一般认为“论从史出”。所以我们最先着手的是写《中国戏曲通史》。编写《通史》的工作在“文革”前的中国戏曲研究院时代，就已进行了好几年，并写出了初稿。由于当时左倾思潮的干扰，以及随之而来的长期的政治动荡，书写了出来，却一直不能出版。七十年代末八十年代初，才又重新组织了力量，这部史才得面世。自此以后，我们国家进入了一个平稳的年代，有利于学术研究工作的进行，于1987年写出了《中国戏曲通论》。在此之前，我们又与全国戏曲研究工作者一道，编写了《中国大百科全书·戏曲》卷；接着组织《中国戏曲志》的编写工作。《中国戏曲志》是按照分省立卷的具有全国性的巨大工程，已经接近完成。

假如说，《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百

科全书·戏曲》卷、《中国戏曲志》，以及海内外专家学者们的这方面的著作、研究成果，都为建立中国戏曲学的基础投入了一砖一瓦，那么，今后需要做的工作还是大量的。

中国戏曲是一种独特的民族戏曲艺术，是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类艺术综合而成的，它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样，有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律，这在史论中只能提纲挈领地涉及，很难深入细致、这个任务只能在分史、分论中解决。

关于编写分史、分论，张庚同志设想得比较早。记得1983年的夏天，《中国戏曲通论》刚作为国家重点项目上马，编写人员集中西山某处讨论《通论》的总体构想，在讨论中大家已经谈到：等写完了《通论》，接着写分史、分论。因而在《通论》结束之后，达人和国荣建议组织力量编写一套“戏曲史论丛书”，以分史、分论作为这套丛书的重点。我和张庚同志觉得这符合我们原来的设想，就开始组织人力，在1988年初，通过论证立项，作为中国艺术研究院“8·5”计划的重点项目。这套丛书有如下12部：

傅晓航《戏曲理论史述要》

吴毓华《古代戏曲美学史》

刘彦君《栏杆拍遍——古代剧作家心路》

孙崇涛、徐宏图《戏曲优伶史》

武俊达《戏曲音乐概论》

陈幼韩《戏曲表演概论》

黄在敏《戏曲导演概论》

栾冠桦《戏曲舞台美术概论》

沈达人《戏曲意象论》

安葵《戏曲“拉奥孔”》

马也《戏剧人类学论稿》

苏国荣《戏曲美学》

以上12部专著的执笔人，除了武俊达、陈幼韩二位同志是院外的著名专家、徐宏图同志是外省的研究人员外，其他都是本院戏曲研究所的研究人员。一般来说，他们对本专业都有较长时期的研究和积累。经过几年的努力，终于都一一写出来了，而且达到了一定的学术水平，这是很可喜的事。书中有不少可取的见解，是积累了前人的研究成果，又有他们自己的丰富发展。当然，并不是这些见解都是那么成熟和正确。但我以为只要言之成理，就可以作为“一家言”来讨论。在学术问题上，只有本着“百家争鸣”的精神，才能不断地进步。我坚信在“百家争鸣”精神的鼓舞下，全国定会有更多更好、范围更广的戏曲史论及分史、分论著作出现。

除了戏曲分史、分论以外，还须向建立戏曲交叉学科而努力。20世纪是一个交叉学科、边缘学科大发展的世纪，它促使了自然科学、社会科学的迅猛发展。中国戏曲理论研究的进一步深入，必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题，不是在本学科的范围内所能解决的。其实，在以往的戏曲研究工作中，某些交叉学科已经进行，并取得了一定成果。如戏曲文物学，就是戏曲学与考古学的交叉；戏曲文献学，就是戏曲学与文献学的交叉；戏曲美学，是戏曲学与哲学的交叉等，它们已经成了我们重要的研究课题。其它如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗学、戏曲宗教学等等，都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。比如，当前大家都很关心戏曲在新的历史条件下应如何生存和发展的问题，这就牵涉到戏曲的生态结构、生态环境等等一系列问题；实际上是一个戏曲生态学的问题。又如在当前的商品大潮中，戏曲应该如何适应商品经济的发展？戏曲的商品属性与物质商品又有什么不同？精神商品的特殊性何在？这些问题都涉及到

戏曲经济学的问题。现在观众究竟喜欢看些什么戏？尤其是青年观众爱看什么？如何在审美趣味上适应广大青年观众的爱好？这些，又是属于戏曲观众学的问题。这些问题的探讨、解决，将有助于戏曲的历史和现状研究的进一步深入，有助于戏曲学的建立。

从以上简略的、不完全的叙述中，中国戏曲学涉及的方面、问题都十分广泛，既要总结历史的经验，又要总结现实的经验。根据当前戏曲研究状况，我觉得现状的研究更应受到重视。理论研究一定要联系实际，尤其要联系当前创作、研究的实际。理论研究要有助于戏曲的发展，要善于从实践中总结一些具有规律性的、普遍性的、特征性的东西，升华为新的理论。这样的理论更具有生命力和时代感，更会受到大家的关心和重视。从这一意义上看，上面提到的“论从史出”的观点，还不是很全面的。理论应从历史和现状中出。如果我们以此来衡量这部丛书，有些做得全面一些，既联系到历史，又联系到现状；而有些为求例证的稳定性，则侧重于历史上规律性问题的探讨。对此，我们不强求一律。

理论研究还要建立在大量翔实的资料基础上。我认为这一套丛书在这方面是注意到了。至于对这些资料的认识、解释、融合贯通得如何，还要请读者和同仁们指教。

这套丛书中的某些著作，还运用了一些新的学科、新的方法，来探讨一些新的问题。我认为只要不是生搬硬套，也应受到欢迎。

研究工作应以个人研究为基础，个人研究与集体研究相结合。像“通史”、“通论”、百科、志书、集成一类等大型的综合作，需要组织具有各种知识的、较多的人员来集体完成。分史、分论比较专一，我们就采取个人研究的形式进行。

在规划本丛书的时候，我们除了邀请少数老专家撰稿外，大

部分都请中青年研究人员来承担，意在通过这套丛书的写作，培养出一批具有实力的年富力强的研究人才出来，使今后戏曲理论队伍能够衔接得上。实际证明，我们的愿望基本上达到了。这是他们通过艰苦努力的结果。

这套丛书一直在以李希凡同志为首的院领导的关心、扶植和督促下完成的；院科研办公室给了我们很大支持，尤其帮助解决经费的困难；文化艺术出版社也在他们力所能及的范围内给了我们不少帮助，尽可能提早出版日期，我们都要很好感谢他们！

1993年3月1日

导 言

一 研究的对象

戏曲表演艺术和电影、话剧等表演艺术相比，一个很大的不同之处，就在于它的表演形式，是一个客观存在着的非常严整的泛美表演艺术体系。

戏曲表演艺术体系本体，完全属于我们民族的古典艺术美。它给演员的表演提供了诗情画意的形式美和绚丽多彩的表演艺术手段，并由此鲜明地规定着戏曲表演艺术形象的美学个性。

谁都知道，这个体系是戏曲艺术的生命线。它是戏曲自身的表演艺术体系。除了这个体系以外再不存在任何其它的体系。没有了这个体系，就没有了戏曲形象，就没有了中国戏曲艺术。

这样，就决定了作为戏曲表演艺术的基础理论，必然就是对于这个古典表演艺术体系本体的系统阐述。

二 戏曲表演艺术的本质特征

没有个性就没有艺术：这是美学史上一条永恒性的规律，也是本书论述戏曲表演艺术体系的大前提和全书的贯串线。

我们知道，美学对艺术的分类，主要是以每种艺术形式上的“个性要素”作为根据的。因为每种艺术的形式是决定每种艺术

自身形象的必然物质基础。比如线条、色彩、光影和形体以及二度空间视觉感受，这是“绘画”艺术形式的个性要素；旋律、音响、节拍、节奏以及空间流动的听觉感受，这是“音乐”艺术形式的个性要素。有了独立个性的艺术形式，才有独立的艺术。

每种艺术形式上的个性要素，在创作中，就是这种艺术的“表现手段”。艺术的表现手段加上它们的运动规律（例如绘画是“画”，音乐是“奏”和“唱”），就形成了这种艺术的本质特征。艺术的本质特征从内部规定艺术的质，从外部标志它的美学个性。戏曲表演艺术属于“戏剧”的一种，具有一切戏剧艺术“以演员扮演角色、在舞台上当众表演故事”的总的共性，而且和话剧“以动作和对话进行表演”的性质，也有泛义上的共性。但是，在这些共性的基础上，戏曲表演艺术却有着自己个性强烈的本质特征。对戏曲演员来说，首先必须在思想上，对自己从事的表演艺术的强烈个性和艺术特点非常清楚，对它的本质特征吃得特别透，才能最大限度地发挥它的特点和优势，创造出高水平来。

那么，什么是戏曲表演艺术的本质特征呢？

戏曲者，谓以歌舞演故事也。

这是清代戏曲理论家王国维对戏曲表演艺术本质特征的著名概括（《王国维戏曲论文集》，第163页）。

大家认为，这句话虽然简单，却从本质特征上很明确地把戏曲表演艺术和其它表演艺术区别开来了：歌剧演故事，只歌不舞；舞剧演故事，只舞不歌；话剧演故事，既不歌又不舞。所以长期以来，用这句话来表示戏曲表演艺术的本质特征，一直为戏曲界大多数人所赞同。

但是随着我国的开放和现代艺术的发展，电影、电视和多媒介总体型戏剧，都在自己的表演艺术里，不断强化着歌、舞、音乐的综合性；特别像印度、巴基斯坦的电影、电视艺术，歌唱、

音乐、舞蹈早已成为它表现形式民族化的重要组成部分；我国许多新兴的打斗片，也常常是唱、念、做、打、舞，样样俱全。相形之下，“以歌舞演故事”这句话就越来越显得不能展示戏曲表演艺术的本质特征了。所以，必须在这句话的基础上进一步发掘戏曲表演艺术更本质的特征。现在，人们已经找到了：这就是只有戏曲有，而别的表演艺术都没有的根本特点——

戏曲的歌、舞、表演，全部是程式化的。

找出这一点，戏曲表演艺术独立鲜明的个性就突现出来了：歌剧的唱和音乐，是程式化的么？不是。话剧的表演、念白，是程式化的么？不是。舞剧的舞蹈，是程式化的么？它有某种程式的因素，但戏曲舞蹈的程式化和它却大不相同，而是只有戏曲表演艺术才有的特殊规律。

在戏曲表演艺术的实践里，程式化规范着唱、念、做、打全部外在特征和运动规律，使它们全部转化为程式形态。它的这一个美学个性决定了：没有程式，就没有戏曲。

因此，在戏曲表演艺术的本质特征上，“程式化”可说是它的本质的本质，特征的特征。它使戏曲表演艺术和其它表演艺术彻底划清了界限。

这样，——

以程式化的歌舞演故事

这就是迄今为止对于戏曲表演艺术本质特征最明确、最概括的回答。

三 戏曲表演艺术体系的美学构架

凡是一种艺术创作体系，必然从观念到实践形成了自己严整有机的系统结构，然后才能作为一种独立的体系而存在和发展。戏曲表演艺术体系正是这样。我们要研究它，就不能不以它的体

系构架作为进行观察的脉络，才能求得对它系统的认识，掌握它的体系性。

任何一种艺术创作，当它经过历史长河的积淀，在形式美上逐渐具备了以下四个方面的成熟条件：①特定的美学观、艺术观（简称观念）→②自成系统的艺术规律（简称规律）→③自成系统的艺术方法与艺术技巧（简称技巧）→④无数具有独特美学个性、为社会所公认的艺术形象（即作品，简称形象），这时候，一个独立的、显示着特定美学原则和美学个性的艺术创作体系（简称体系）才完全成立了。这四个条件，作为一切艺术创作体系整体结构的四个层次，在客观上形成了每个体系的必然构架：

观念←→规律←→技巧←→形象

它们在体系中的美学意义是：

①观念即美学观、艺术观，属于艺术的认识论，是权威性的。

它首先决定艺术形式——把内容意蕴放进什么感性形式里：小说？电影？话剧？写实的？写意的？……

它同时决定艺术规律和技巧——各种艺术形式本身独具的规律和技巧。

最后，它决定形象——文学形象、电影形象、戏曲形象……

对于任何艺术体系来说，观念都是整个体系的起点，又是充盈整个体系的灵魂。没有起点，也就没有下面的一切。它的权威性就在于，古今中外，有什么样的艺术观念，才会有什么样的艺术体系，就是现代派、荒诞派，也不例外。

②规律，既是观念的具体化；又是实践（技巧与形象）的抽象化。

它一方面，来自观念，把观念具体化为意象（概念），集中地体现观念的权威；另一方面，又来自实践，是从实践里积累抽象出来的方法论。例如“戏曲者，谓之以歌舞演故事也”，就鲜

明地带有这个性质。

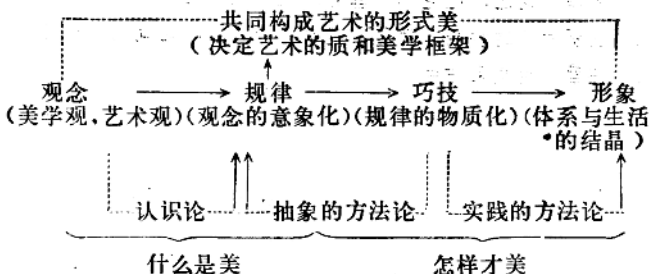
由于规律既属于观念范畴，属于认识论；又概括着从实践里提炼出来的抽象的方法论，因而它在体系中，就以它的这种二重性，构成体系的美学框架，它在体系中的美学意义是：具体规定艺术的美学个性和它的质。规律即本质，这是唯物主义哲学的基本原理。

③技巧，属于实践范畴，是艺术规律的具体化、物质化，它的各个环节，进一步形成体系的美学构成。

艺术的方法与技巧在体系里的美学意义是：它们在观念和规律的统率下，用精微深刻的实践，把抽象的艺术形式转化成能动的艺术手段，直接和内容意蕴相碰撞相融合，在艺术创造里极尽生动地实现从精神到物质的飞跃。

④形象，是美学观、艺术观的最终显现以及观念、规律、技巧凝聚在艺术作品上的全部结晶。

这样，体系结构的示意图就是：



在这里，观念和规律，属于认识论，是指导思想，而规律又概括着抽象的方法论。它们总是按照自己的观念，高举着“什么是美”的大旗。

技巧和形象，属于艺术实践，又渗透着观念的灵魂，永远与众不同地放射着“怎样才美”的艺术魅力。

作为戏曲表演艺术，与一切艺术体系一样，具有体现自己个性特征的美学构架。新时代向戏曲演员提出比以往任何时代都更高的艺术要求。戏曲表演艺术要争胜于现代艺术之林，根本的一条，就在于它的主体——戏曲演员不但能在艺术实践上深入地把握体系，而且更能从艺术思想上系统地、深刻地认识和理解体系，使他的艺术实践不仅仅是就技论技、就戏论戏，而且站得更高，有着他自己非常清醒的艺术观、审美理想，在自己的创作道路上，驾驭体系，而不是被体系所驾驭，从而在艺术上继往开来，自辟蹊径，不断地创新和闪光，为发展戏曲表演艺术作出历史性的贡献。

戏曲艺术的命运，当系于此。

在主宰戏曲的命运之路上，只有不但把握了体系的形式，而且更把握了体系灵魂的人，才是体系的主人。

本书以研究中国戏曲表演艺术体系本体的认识论和方法论为主体工程，以体系的构架为基本脉络，力求理论结合实践，进行系统的观察和论述，把它作为基础理论，主要为演员而写，以期对戏曲在新时代的耕耘、播种，能够有所助益，这就是本书总的立意、主旨、对象和方法。

目 录

序.....	郭汉城1
导言.....	1
一 研究的对象.....	1
二 戏曲表演艺术的本质特征.....	1
三 戏曲表演艺术体系的美学构架	3
第一章 戏曲表演体系的“写意”艺术观	1
第一节 打开表演艺术观念之宫的大门	1
第二节 “写意”艺术观的哲学命脉	5
一 哲学对象——重人.....	5
二 哲思路线——重情.....	9
三 自然观——天人合一	12
四 哲理思维——弘扬主体意识	15
第三节 “写意”艺术观的美学理想	17
一 立足于真，炼意于美的抒情特质	21
（一）以人和情为本体	21
（二）“情本体”对“形象”的决定意义	23
（三）以“物感说”为动力的哲学基础	26
（四）“炼意”——观念与形象在“意”上的复合	28
二 “象生于意”的神形思辨脉络	38
（一）从“神似为上”、“以形传神”到 “神形兼备”	34

(二) 由“得意忘象”到泛美	38
三 “天人合一”的美学折光	40
(一) “以自然方人”的神韵写意	40
(二) 以“比”、“兴”抒怀的物我移情	43
四 物物而不物于物的意象观	45
(一) 对形象本体的物物而不物于物	46
(二) 对大自然和典型环境的物物而不物于物	47
五 情、景、诗、画交融和象外之象的意境美	50
(一) 情景交融、诗画交融	50
(二) 象外之象	52
第四节 登上戏曲表演体系“写意”艺术观的宝座	54
一 壮丽的基石与支柱	54
二 光辉的个性生命之光	55
第二章 戏曲表演体系的艺术规律	59
第一节 泛美化	62
一 “泛美化”的美学特质	62
二 “泛美化”的艺术命脉	67
第二节 程式化	70
一 表演程式：生活与形象的炼意	71
(一) “规范”的体系化	72
(二) 表演程式的美学特质	74
1. 凝练与繁简	74
2. 变形写意与夸张、含蓄	78
3. 泛美一体与格律技巧	81
4. 意象语汇与创作火种	85
二 程式化的实践意义	88
(一) 程式化规律的精髓	88

(二) 程式化与演出总谱	91
第三节 行当化	95
一 行当: 意象语汇的性格类型化	95
二 行当化的实践意义	108
第四节 剖象化	116
一 “剖象”的美学特质	116
(一) 自白	118
(二) 泛美	119
(三) 内外自由	121
(四) 无处不在, 处处在	124
二 剖象化的实践意义	126
(一) 一针见血, 画龙点睛	126
1. 剖一时一事的情动于中	126
2. 剖相当时空中的内心波澜	127
3. 剖精神世界的幽思隐衷	128
4. 剖性格品质的千姿百态	128
5. 剖人生态度的善恶美丑	129
(二) 诗画交融, 深化意境	130
(三) 加强悬念, 推波助澜	132
第五节 虚拟化	134
一 “虚拟化”的界定	134
二 虚拟化的美学特质	141
三 虚拟化的实践意义	143
(一) 抒情中的物我交融	143
(二) 神似的泛美写意	145
第六节 时空自由	146
一 第一支柱: 泛美程式	147
二 第二支柱: 剖象写意	152