

中央音乐学院图书馆藏书

书号

总记 登号

BK159078

CHINA JIU

戲曲研究



文化艺术出版社

48

戏曲研究

第四十八辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部^编

文化艺术出版社

(京)新登字140号

主 编 顾长珂
副 主 编 安 葵
责任编辑 毛小雨

戏 曲 研 究
第 四 十 八 集

文化艺术出版社出版

(北京前海西街11号)

新华书店北京发行所经销
北京顺义马坡兴华印刷厂印刷

开本 850×1168毫米1/32印张 7 字数180,000

1994年3月北京第1版 1994年3月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-1268-5/J·402

定价: 4.05元

目 录

戏曲美学

主观与客观.....苏国荣(1)

——戏曲的创作方法

戏曲中的残疾人与《哑背疯》之残缺美.....顾乐真(22)

民俗节庆格局与中国戏曲结构.....王长安(31)

戏曲文学

古代戏曲小说中女性三种婚恋心态阐释.....毛德富(59)

重评《窦娥冤》.....张晓军(73)

纪念梅兰芳、周信芳诞辰100周年

梅兰芳

——西方舞台的诉讼案和理想国.....〔法〕乔治·巴纽(83)

梅花·梅兰芳·梅文化(二题).....徐城北(108)

七龄童——麒麟童——麒派

——论麒派表演的戏剧化进程.....涂 沛(116)

戏曲音乐

明清戏曲声乐理论概述.....杨利明(133)

论高腔的源流.....陆小秋 王锦琦(149)

导演艺术

走向诗化综合.....袁文娜(166)

东方戏剧

戏剧概念.....〔印〕瓦拉德帕德（178）

史料

京剧史系年辑要（三）.....陈义敏（187）

戏曲美学

主观与客观

——戏曲的创作方法

苏 国 荣

创作方法是创作主体的内宇宙和自然客体的外宇宙在交融、整合过程中，所采取的具有特征性的艺术方式和艺术手法的总和。

创作方法在名词使用上有两种涵义：一是作为一种文艺思潮在历史上的呈现。如西欧17世纪的古典主义，18世纪的浪漫主义，19世纪的自然主义和批判现实主义，20世纪的现代主义。二是作为一种固已有之的创作方式，存在于以往的艺术本体之中。按其本源而言，创作方法随着文学艺术的产生而产生。中国戏曲史上没有西欧那样的创作方法为主导倾向的文艺思潮。本文所谈的戏曲创作方法，是作为历史上创作实际的一种客观存在而言的。

从某种方位而言，戏曲的审美形态，是戏曲创作方法的派生物和凝聚体。中国戏曲作为一种具有鲜明民族特色的艺术形态，也在创作方法中体现出来。斯坦尼斯拉夫斯基于1931年与美国导演约朱亚·洛根的谈话，对我们是有启迪的。他说：

民族的特点，应当作为你们自己的创作方法的构成因

素，这样才能使你们的方法像以前已经找到的一切成果那样重要而坚实。^①

我国古代虽无戏曲创作方法的系统理论，但在大量艺术实践中呈现出来的具有鲜明民族特色的创作方法，很值得我们去探讨。

主观与客观的交融

戏曲艺术是创作主体的主观世界对现实客体的客观世界进行体认、感知、理解，并经重新组合后的审美体现。它在客观世界的主观化和主观世界的客观化的双向转化过程中，达到主观与客观的交融。

戏曲艺术的创作过程，反映了创作主体对现实客体的认识过程。皮亚杰（Jean Piaget，1896—1980）在论“认识的形成”时说：“认识起因于主客体之间的相互作用，这种作用发生在主体和客体之间的中途，因而同时既包含着主体又包含着客体”^②。这从戏曲的创作序列由生活现实→心理现实→审美现实的过程中可以得到说明。心理现实和审美现实都是主体化了的现实，既包含着主体又包含着客体。

以往我们一谈到文学艺术，总是把它看作客观生活的反映。这种看法的好处是强调了主体对客体的依赖，不致流于唯心。然而它忽视了创作主体的主观因素，而且没有“把客体看作一个极

① 赫明茨：《斯坦尼斯拉夫斯基与美国戏剧》，转引自翰波《斯坦尼斯拉夫斯基与西方戏剧》，见《电影艺术译丛》1979年第2期。

② 〔瑞士〕皮亚杰著，王宪钊等译：《发生认识论原理》第21页，商务印书馆1985年出版。

限（……我们永远也不能达到它）”^①“任何客体都具有多种质和多种结构，因而它的存在也是多区间的。”“任何具体的客体都是在一定的条件中存在的，因此，它所显露出来的并不是自己多种多样的全部特性，而仅仅是其中的某一方面。”而客体显露出来的“某一方面”，也很难都被主体所掌握，因为主体的“认识开始于对‘观察点’、‘视角’、‘研究方面’和‘解码系统’等的选择；‘视角’取决于认识主体之生理上的可能性和进行抽象的可能性，取决于在人的实践和认识活动过程中所形成的各种解释模型的总和。”^②客体存在形态的多种质、多结构、多区间的无限性，主体认识过程的观察点、视角、解码系统的局限性，这两者的矛盾，说明文艺是客观生活的反映的提法是不科学的。如果文艺是客观生活的反映，那么，处于同一时代的元杂剧作家所写出来的作品，将是时代生活影子的同一个格式。而戏曲历史的客观存在却不是这样。正因为元杂剧作家各以自己不同的观察点、视察方位、解码系统、情感意向、审美理想等方面的主观条件，去感受、理解、描绘现实生活不同的质、不同的结构、不同的区间，才能产生从内容到形式风格迥异、不同个性的艺术作品。

文艺的创造性特征，是文艺创作的一条重要规律。在客观的现实生活中，尽管人的现实的实践能力受到现实对象的限制，然而文艺创作的主体却能充分发挥神奇的想象、情感的驰骋和艺术的虚构，用以去突破现实客体的限制（如空间和时间），实现自

① [瑞士]皮亚杰：《发生认识论原理》第19页。

② 以上引语均见〔苏〕拉扎列夫、特里伏诺娃《认识结构和科学革命》第115—118页，中国社会科学出版社1985年出版。

己的审美理想。创作主体还可以按照自己的理想人格，突破现实人格的束缚，实现真正的人的自我完善和自我创造，将未来现实的“人性复归”在艺术本体之中提前实现，并以此去净化现实生活中人们的心灵。这样的世界，已经属于审美的世界。席勒认为，自然是力的统治下的第一世界，社会是法律统治下的第二世界，审美是自由法则统治下的第三世界。无论是希腊悲剧的命运世界，宗教文艺的神秘世界，古典主义的理性世界，浪漫主义的情感世界，自然主义的“逼真”世界，现实主义的生活世界，现代主义的荒诞世界，都是经过创作主体的心灵和眼眸过滤了的并经改造过的世界。它们既是来自于现实客体的世界，又是充分主体化了的世界。关汉卿、汤显祖、孔尚任作品中的世界，既是元代的、明代的、清代的世界，又是经过他们的心灵、情感着色过的世界。

戏曲作品和其它文艺作品一样，都是一种审美对象，并以此为本体的价值取向。而美是按照规律性和目的性的人化自然或自然人化。“美就在于主观与客观的具体统一。”^①艺术作品作为美的体现形式，也是创作主体有感于现实客体，并按照自己的审美理想去重新构造现实客体，从而去抒发（或隐形）自己的主观世界的。这一点，连古人也意识到了。刘勰的“应物斯感，感物吟志”^②；李贽的“夺他人之酒杯，浇自己的垒块”^③；王国维的“虽写实家亦理想家也。……虽理想家，亦写实家也”，以及法国的柏格森所说的，“在心理中有理想主义时，作品才有现

① [英]鲍桑葵：《美学史》第463页。

② 刘勰：《文心雕龙·明诗》。

③ 李贽：《焚书·杂说》。

实主义”^①：说的都是文艺作品主观与客观的交融与统一。这正是不同创作方法的艺术共性。

然而，任何一种创作方法及其作品，都有一种艺术倾向，它们或倾向于客观世界的现实描绘，或倾向主观世界的情感抒发。前一种可称作客观的艺术，后一种可称作主观的艺术。²世界上所有的艺术就其倾向而言，都可以归纳为以上两大创作阵营。王国维在《人间词话》中将曹雪芹、李煜等作家和诗人，分为“客观之诗人”和“主观之诗人”两大类，说的就是这一道理。

客观的艺术，如古典主义、自然主义、批判现实主义、新现实主义等创作流派的作品。主观的艺术，如浪漫主义及现代主义诸流派（如象征主义、表现主义、意识流、荒诞派等）的作品。

将艺术分为客观的艺术和主观的艺术，并非要分出二者的高低，更不是用唯物主义与唯心主义两大哲学阵营对艺术作机械的分类。艺术与哲学有关，但不等于艺术就是哲学。这一点，严羽的《沧浪诗话》说得很清楚：“诗有别趣，非关理也。”我们是从审美的“趣”的范畴对艺术方法作出分类，并非机械地按照哲学的“理”来厘定谁是“第一性”，谁是“第二性”的。

主观的艺术

就创作方法的总体倾向而言，中国艺术是客观的艺术，还是主观的艺术？林语堂有如下看法：

中国美术，技术系主观的（如文人画、醉笔），目标却在人化，以人得天为止境；西洋美术，技术系客观的（如照

^① [法] 柏格森：《笑》，《文艺理论译丛》（七）第108页。

像式之肖像)，目标却系自我，以人制天为止境。^①

他谈的虽是美术，也适用于戏曲。中国戏曲就其总体倾向而言，也是主观的艺术。它主要表现在如下几方面。

一、从戏剧体诗主客观复合的倾向来看，中国戏曲倾向于“抒情诗的主体性原则”，而非“史诗的客观性原则”。

按照黑格尔的说法：“戏剧体诗是史诗（即叙事诗——引者）的客观性原则和抒情诗的主体原则这二者的结合。”^②抒情诗是诗人主观的、内在的诗歌，诗中所描写的外部事物都具有内在的主观性，化成诗人自己，在一草一木中都能见到诗人的笑容和眼泪。叙事诗是一种客观的、外部的诗歌。它用叙述的语言、生动的情节，细致地描绘出丰富的客观世界，诗人主体隐没在客观的人物关系中。戏剧体诗既需像抒情诗描写诗人自己的内心世界那样描写人物主观的、内在的情感，又要像叙事诗那样将人物主观的、内在的情感转化为客观的、外部的行动，是二者的有机结合。这对中西戏剧来说是相同的。但是，由于中西戏剧形成、发展的文化土壤不同，两者也有明显的差异。

西方戏剧体诗在形成之前，叙事诗歌特别发达，如荷马史诗《伊利亚特》、《奥德赛》等；抒情诗歌反而不发达，仅有萨福等少数抒情诗人。因而，在古希腊的悲剧、喜剧中，叙事诗的“客观性原则”体现得非常充分，抒情诗的“主体性原则”，除了在歌队、舞队中留有一些痕迹外，已经隐没到客观的人物环境之中。这种叙事诗的客观性原则，在现实主义创作方法下产生出

① 林语堂：《论中西画》，《林语堂论中西文化》第234页，上海社会科学出版社1989年出版。

② 〔德〕黑格尔：《美学》第3卷下册第241页。

来的写实戏剧，体现得最为充分。

相比之下，古代的中国是一个抒情诗的王国。黑格尔对我国抒情诗有过高度评价：“在东方抒情诗方面有卓越成就的个别民族之中，首先应该提到中国人。”^①早在先秦的时候，以《诗经》、《楚辞》为标志的抒情诗，就已达到了非常成熟的地步。叙事诗反而不发达，直到汉魏之际，才出现《焦仲卿妻》（即《孔雀东南飞》）那样的叙事诗。叙事诗歌到了唐宋时代才蔚为大观。中国戏曲的形成，固然也是叙事诗的客观性原则和抒情诗的主观性原则的结合，但是，由于抒情诗在我国长期处于历史的统治地位，再加上“诗言志”、“诗缘情而披靡”等诗论的影响，造成了后世的叙事诗也带有浓郁的主观诗人的色彩。如《董解元诸宫调西厢记》的“长亭送别”：

雨儿乍歇，向晚风如寒冽，那闻得衰柳蝉鸣凄切！未知今日别后，何时重见也。衫袖上盈盈，搵泪不绝。幽恨眉峰暗结。好难割捨，纵有千种风情，何处说？

莫道男儿心如铁，君不见满川红叶，尽是离人眼中血！

景萧萧，风淅淅，雨霏霏，对此景怎忍分离？仆人催促，雨停风息日平西。断肠何处唱《阳关》？执手临岐。蝉声切，蛩声细，角声韵，雁声悲，望去程依约天涯。且休上马，苦无多泪与君垂。此际情绪你争知，更说甚湘妃！

这段叙事性的唱段，明显具有宋词抒情诗的风格，尤其能看到北宋词人柳永的影子。杂剧《西厢记》的“长亭送别”与此也

^① [德]黑格尔：《美学》第3卷第231页。

一脉相承。其中有关“碧云天，黄花地，……”那只千古名曲，就是以上说唱叙事诗中化来的。叙事诗中浓郁的抒情色彩，就带到了戏曲中来。《西厢记》第一出，张珙面对着黄河唱着：“只疑是银河落九天；渊泉云外悬，入东洋不离此迳穿。滋洛阳千种花，润梁园万顷田，也曾泛浮槎到日月边。”以此来抒发他“时乖不遂男儿愿”的大志。这完全是像抒情诗那样的“主观的内在的诗歌”；所不同的是，只是外界的自然不是化到诗人的情志中去，而是化到剧中人物的情态中去了。类似于《西厢记》这样赋外界客体（不仅限于自然）以浓郁的主观色彩的审美形态，在传统戏曲中比比皆是。如昆曲《思凡》小尼姑在寺中对着十八罗汉的一段唱词：

〔哭皇天〕……一个儿抱膝舒怀，口儿里念着我。一个儿手托香腮，心里想着我。一个儿眼倦开朦胧的觑着我。惟有布袋罗汉笑呵呵，他笑我时光挫，光阴过。有谁人，有谁人肯娶我这年老婆婆？降龙的恼着我。伏虎的恨着我。那长眉大仙愁着我，说我老来时有什么结果。①

在这儿，十八罗汉无知觉的客体，已全部化作人物主体情感的内心流露。一个个罗汉，有的在默默地向她怀着情意，有的在向她作试探性的求爱，有的在狡猾地窥测她内心的隐秘，有的因得不到她的爱情而恼恨着她，有的在惋惜她青春年华的很快流逝。其实，这些都是这个在冷寂庵堂之中的小尼姑青春意绪的意识之流。这种非客观的描写，是何等地主观，又是何等地真实！

① 《与众曲谱》卷八，含笙曲社发行。

中国古代哲学以心理情感原则作为世界观宇宙观的基础。

“体用不二、天人合一、情理交融、主客同构，这就是中国的传统精神，它即是所谓中国的智慧。……这种智慧表现在思维模式和智力结构上，更重整体性的模糊的直观把握、领悟和体验，而不重分析型的知性逻辑的清晰。”^①对戏曲来说，这种重整体性的模糊的直观把握、领悟和体验，就是笼而统之地把世界看成一个“情”，万物无不具有人的情感色彩。所谓“顾其所为情与景者，不过烟云花鸟之变态，悲喜愤乐之异致而已”^②；“盖剧场即一世界，世界只一情人。”^③戏曲诗人就在这情人的世界里，在主客同构、天人合一的整体把握中，情眼朦胧地直观自身。

二、从戏剧体诗的描写对象来看，中国戏曲侧重于理想的主观抒发，而非现实的客观描绘。

中国戏曲是一种理想型艺术。为了有力地展示自己的理想，它采用了诗的形式。“因为艺术里真正是诗的东西，就是我们所说的理想。”^④“诗所应提炼出来的永远是有力量的、本质的、显示特征的东西。”^⑤戏曲的诗意，蕴含在对事物所作的“力量的、本质的、特征的”描绘之中，与拘泥于自然生活逼真的艺术形式相颉颃。

我国古代的哲学家，在观察事物时，多从大处着眼，高屋建瓴。如庄子所说：“以趋观之，则其所然而然之，则万物莫不然；因其所非而非之，则万物莫不非。”^⑥他认为观察事物要着

① 李泽厚：《中国古代思想史论》第311页，人民出版社1986年出版。

② 孟称舜：《古今名剧合选·序》。

③ 袁于令：《焚香记·序》。

④⑤ [德]黑格尔：《美学》第1卷第207、214页。

⑥ 《庄子·秋水》。

眼于事物的发展趋向和本质特征，用以去判断事物的是非。中国戏曲作为理想型的艺术，其形象的内涵往往是描写事物的一种意向，表达作者的一种意愿，与生活形态并不十分相符。中国古典戏曲的成功之作，往往是展示农民乌托邦式的理想乐园。农民在黑暗的、苦难的现实生活中，幻想着“官清民自安”的清明政治，大批“清官戏”就在这种思想气氛中应运而生，不少皇亲国戚、权豪势要、贪官墨吏，在包拯、海瑞的朱笔下一命呜呼。这些唱“落解粥”式的“清官”的威慑力量，是百姓对理想政治的憧憬，自身力量的赋形。“民众是渴望着较好的未来的，民众是——太古以来的理想主义者。”^①清官戏中的优秀作品，就是卢那卡爾斯基所说的，是民众渴望着未来的理想作品。“而理想本来意味着一个符合观念的个体表象。”^②这样的作品，已与现实的本来面貌不相符合，而是“艺术家根据他的观念把事物加以改变而再现出来，事物就从现实的变为理想的”^③。

中国戏曲多取材于民间传说和小说演义，剧中人物富有理想色彩。《杨排风》中的一个烧火丫头用烧火棍打败了久经沙场的所有老将，《长坂坡》中的张飞大喝一声吓退了曹操十万大军，这是本集团整体力量的夸张。无论是杨家将戏中的杨无敌、佘太君、穆桂英、杨排风，还是三国戏中的刘、关、张、赵、马、黄，或是水戏中的宋江、李逵、鲁智深、武松，“所有的英雄人物都是以集体能力的负荷者，群众欲望的表达者者姿态出现在我们眼前。”这是高尔基在《个性毁灭》一文中所说的话。维柯

① [苏]卢那卡爾斯基：《艺术论》，见《鲁迅译文集》第6集。

② [德]康德：《判断力批判》上册第70页，商务印书馆1985年出版。

③ [法]丹纳：《艺术哲学》第337页，人民文学出版社1983年出版。

(G·Vico, 1668—1744)认为,这种民众的理想是一种“诗性真实”。他说:“这些寓言故事都是些理想的真理(ideal truths),符合村俗人民所叙述的那些人物的优点。……所以,如果我们对这个问题加以深思熟虑,就足以见出诗性真实(poetic truths),就是玄学的真实,而不和这种诗性真实一致的物理真实就应看作虚伪的。”^①因而,对中国剧诗的艺术真实,就不能以再现客观生活本身形式的“物理真实”去厘定它,而只能以整体的宏观的“诗性真实”去把握它。

中国戏曲在民间孕育、生长、繁衍起来,它以农民、市民为主要观众,从艺术的母体和本源观照,其文化性质属于俗文化。戏曲与民众的关系,正如一首舞台楹联所说的那样:

与百姓有缘,才至此地。

千寸心无愧,不负斯民。

由于戏曲“原是民间物”^②,而民众自古以来就是理想主义者,这些民间戏曲的创作主体,为了“不负斯民”,就以百姓的审美理想作为自己的价值取向。戏曲的理想主义,就在民间这块肥沃的领地中发育起来。

三、从戏剧体诗对时空的体现方式来看,中国戏曲侧重于主观的心理时空,而非客观的物理时空。

戏剧作为时间和空间的双重形态的艺术,它那创作方法的个性特征,也在创作主体处理时间和空间的艺术特征中体现出来。

① [意]维柯著,朱光潜译:《新科学》上册第119页,商务印书馆1989年出版。

② 《鲁迅书简》,1934年2月20日致姚克第十七信。

对时空的处理方式，也是区分艺术本体是主观的艺术还是客观的艺术的重要界石。

在时间和空间的观念上，哲学家陆九渊和戏剧家汤显祖各有一段相似的言论。陆九渊说：“四方上下曰宇，往古来今日宙。宇宙便是吾心，吾心即是宇宙。”^①他认为宇宙由时间和空间构成，但这并不是一种不以人们意志为转移的客观存在，而是存在于他的心中，时间和空间的变化，取决于“吾心”的变化。心是一种囊括天地，包揽古今的绝对本体。天地范围于其中，四时运动于其中，风雷雨露散发于其中，万事万物存在于其中，所谓“万物森然于方寸之间”^②。汤显祖也认为：“天下文章所以有生气者，全在奇士。士奇则心灵，心灵则能飞动，能飞动则上下天地，来去古今，可以屈伸长短，生灭如意，如意则可以无所不如。”^③汤氏所说的“上下天地”的空间和“来去古今”的时间，可以随着他的心灵自由飞动，“生灭如意”，“无所不如”，这与陆九渊所说的“宇宙便是吾心，吾心便是宇宙”，是何其相似乃尔！汤显祖信奉王阳明心学，师承罗汝芳。王氏心学在宇宙本体论上直接继承了陆九渊的“宇宙便是吾心”论，并将董仲舒的“天人感应”论融合了进去。他认为“人心与物同体”，“你只在感应之几上看，岂但禽兽草木，虽天地也与我同体的，鬼神也与我同体的。”^④戏曲表演艺术的主、客合一，人、物同体，也可在阳明心学中找到哲学依据。这种超时空的主、客合一和人、物同体，实际上是创作主体的主观之情向客体的投射。诚如明人

① 陆九渊：《象山先生全集》卷二十二《杂说》。

② 陆九渊：《象山先生全集》卷三十四《语录》。

③ 汤显祖：《序丘毛伯稿》。

④ 王阳明：《传习录》下。