



国家哲学社会科学成果文库

NATIONAL ACHIEVEMENTS LIBRARY
OF PHILOSOPHY AND SOCIAL SCIENCES

中国古典艺术理论 体系建构研究（下）

夏燕靖 等著



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press



国家哲学社会科学成果文库

NATIONAL ACHIEVEMENTS LIBRARY
OF PHILOSOPHY AND SOCIAL SCIENCES

中国古典艺术理论 体系建构研究（下）

夏燕靖 张婷婷 著



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

图书在版编目(CIP)数据

中国古典艺术理论体系建构研究 / 夏燕靖, 张婷婷

著. —北京: 中央编译出版社, 2018. 5

ISBN 978-7-5117-3534-8

I. ①中… II. ①夏… ②张 III. ①古典艺术—艺术理论—研究—中国 IV. ①J120.92

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 008354 号

中国古典艺术理论体系建构研究

出 版 人: 葛海彦

出版统筹: 贾宇琰

责任编辑: 朱瑞雪

责任印制: 刘 慧

出版发行: 中央编译出版社

地 址: 北京西城区车公庄大街乙 5 号鸿儒大厦 B 座 (100044)

电 话: (010) 52612345 (总编室) (010) 52612341 (编辑室)

(010) 52612316 (发行部) (010) 52612346 (馆配部)

传 真: (010) 66515838

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京环球画中画印刷有限公司

开 本: 710 毫米×1000 毫米 1/16

字 数: 1124 千字

印 张: 71

版 次: 2018 年 5 月第 1 版

印 次: 2018 年 5 月第 1 次印刷

定 价: 298.00 元

网 址: www.cctphome.com 邮 箱: cctp@cctphome.com

新浪微博: @中央编译出版社 微 信: 中央编译出版社(ID: cctphome)

淘宝店铺: 中央编译出版社直销店(<http://shop108367160.taobao.com>)

(010) 55626985

本社常年法律顾问: 北京市吴栾赵阎律师事务所律师 闫军 梁勤

凡有印装质量问题, 本社负责调换, 电话: (010) 55626985

第七章

以技入道：中国古典艺术理论的表演观

表演艺术作为人类特殊的社会实践活动，具有审美意识的最高形式，集中体现了人类的审美追求，凝聚和物化了人对现实世界的审美关系，可以说是在对象中对于自我的特殊观照，而艺术理论则是对人的本质力量对象化特征与规律的把握与总结。在中国古代，人们认为通过艺术的感化影响人们的心灵，可以移风易俗，善民心，不少古代乐师甚至认为，艺术表演不仅关系到艺术的本身，还可能导致政治上的混乱。于是，表演艺术在唤起最深层次的人类情感的同时，在某方面也赋有了一定的政治性。

诸如，渗透到人的社会意识当中，从而使艺术具有“明劝诫，著升沉，千载寂寥，披图可鉴”（谢赫《古画品录》）的认识作用，又起到“恶以诫世，善以示后”（王延寿《鲁灵光殿赋》）的教育作用；将外在的声色耳目之“乐”转化为内在的情感心智之乐教，提倡“乐节礼乐，乐道人之善，乐多贤友”（《论语·季氏》），倡导“乐与政通”（《礼记·乐记》）的艺术观念。从更大的范围说，古代中国的法度文物，精神思想等也无一不是建筑在艺术和谐观的基础上的。早在氏族社会时期，就出现了诗、歌、舞三位一体的表演艺术，虽然它还不是为纯粹审美所需的艺术形式，表演目的含有实用性，与人们的生产实践活动紧密联系，甚至与巫术活动相关，但人们已开始了对“乐舞”表演方式的重视和传承。随着社会生活的发展，精神生活的需要，表演艺术逐渐有了更为丰富的社会内容，或作为审美的需要，或作为文化学习的载体，或作为人与人、人与神交流沟通的途径，或作为教化民

众向善的手段,《尚书·舜典》记载有:“夔!命汝典乐,教胄子。”表演艺术越是深入地影响人们的生活世界,就越是引起思想家、理论家的重视,古代艺术的表演理论不仅出现得早,而且具有华夏民族之文化特性,在儒、释、道哲学观念的影响下,充满普遍和谐、圆融无碍的智慧。

从中国文化的视域看,艺术表演并非只是纯粹的“技艺”,它还浸润着表演者的生命体验,携带着意义和价值,从某种意义上说其本身就是“道”的存在,暗合着“道”的信息向欣赏者展现,而欣赏者在观看的过程中,不仅观看其形态,更重要的是“理解”它的“意义”,在观演的过程中完成活生生的精神生命与心志情感的“交流”。明代汤显祖认为,戏剧表演虽是一门技艺,但是能移风俗、化人伦,最终达至“微妙之极,乃至有闻而无声,目击而道存,使舞蹈者不知情之所自来,赏叹者不知神之所自止”的境界(《宜黄县戏神清源师庙记》)。明代徐上瀛《溪山琴况》也认为,古琴演奏出神入化的境界在于养心:“古人以琴能涵养情性,为其有太和之气也”“下指功夫,一在调气,一在练指”“调气则神自静”“练指养气之士”“先肃其气”。技艺的纯熟纵然是表演艺术追求的目标,但最高的精神超越和实存境界仍是“以技入道”,表演本身及其意境化的形式,正是以“道”的存论方式,通过心灵的诗化“言说”,展示了中国人对“通神明”“合天地”的永恒历史性追求。

中国古代的表演艺术是在传统文化的土壤中孕育出来的,在其形成的过程中,虽然向外传播向内输入伴随着其发展的整个历程,但总体来说,它的表演形式与内容,均呈现出与西方艺术完全不同的特色,具有稳定的精神内涵与文化特质。伴随着表演艺术的发展而产生的理论也积聚了中国古代艺术精神与审美理想,形成了内蕴着本民族艺术精神的独特理论体系。本章从“古代表演理论源流考析”入手,通过对古代演员素养的具体分析、演员“知声”“知音”“知乐”表演技能基础观念的辨析,寻绎中国古典表演理论的美学特质,即“表现与再现的融合,探索“形神毕出弦外之音”理想境界的艺术旨趣,从而概括中国古代表演艺术理论的基本内涵,进而阐明中国古典艺术理论所呈现的表演观。

第一节 古代表演理论源流考析

从表演艺术分类来看，包括音乐、舞蹈、戏剧，以及广义范围内的曲艺等艺术形式，而这些艺术类型，在历史发展的进程中，发展是极不平衡的。不仅产生的时间有先后之别，其理论也有各艺术门类的偏重与不均。合诗歌、音乐、舞蹈为一体的综合的“乐论”，在中国“礼乐”制度的建构下得到充分的阐释，特别是经过孔子的阐发，到《礼记·乐记》集其大成，使其成为中国古代艺术理论的共同源头。此时的艺术，突出地体现了中国传统文化中的理性精神，有关“乐”的情感色彩、社会功能、律吕制度以及道德境界成为理论的核心问题被反复讨论，而与表演相关的“乐”的演奏理论，总是一种“支流”，被看成演员的“小技末道”不被重视，或有相关论述，也显得零碎不成系统。从艺术类别来看，文人的理论视角总是关注与自身相关的艺术门类，在其趣味偏好的影响下，诗词曲唱与古琴操缦等艺术，都带有一种文人的审美情趣，因而与其相关的技巧讨论就显得较为丰富，与之相比其他技艺形式的理论不免相对薄弱。然而，自元代以来，随着集诗歌、音乐、舞蹈、说白等艺术形式为一体的戏曲门类的诞生，表演理论才逐步丰富，并形成鲜明的理论特征。

纵观中国古代表演艺术理论的发展，着眼于其艺术自身的逻辑演变，结合艺术构成的形态特征，我们大致可以将其划分为六个重要时期：

一、先秦至六朝的表演艺术理论

表演艺术产生的最初阶段，与舞蹈、诗歌密切结合，形成一种诗、乐、舞三位一体的混合形式。这种原始乐舞还不是纯粹审美所需的艺术品，它的创造目的含有实用性，与巫术、宗教活动有更为密切的联系。按照王国维的说法，只有当其从巫术的活动中，转变为以娱人的表演，严格意义上的表演艺术才由此诞生，“其可信者，则晋之优施，楚之优孟，皆在春秋之世。”^①当宗教的意义逐渐淡化，职业的演员也从巫觋分化出来，逐渐形成以乐舞表

^① 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第4页。

演为其技艺的女乐，用于世人的宴会娱乐表演；以调笑戏弄为其技艺的优伶，在宫廷或民间进行滑稽表演。此时的乐舞艺人与滑稽优伶可以合为一类表演类型的艺人——倡优，由他们共同创造的艺术表演，成为先秦时期流行最广的主要艺术形式。这一时期，无论是宴飨乐舞、俳优滑稽表演，见于记载的人事均极为少见，由于其表演行为与政治活动联系极为密切，遂才被史籍记载。

伴随着秦汉经济文化的发展，专门设置宫廷音乐机构——乐府，从培养乐工、搜集整理民间音乐、创作乐曲、演奏音乐到音乐理论研究，形成了一整套宫廷的音乐管理体系。汉乐府的音乐形式十分丰富，重要的有相和歌、鼓吹乐及歌舞百戏。“相和歌”是由乐府整理并加上管弦伴奏的民歌，在进一步的发展中，与舞蹈、器乐表演相结合，又形成载歌载舞的“相和大曲”；鼓吹乐则是具有北方特点的北狄乐传入中原，并与汉乐和其他少数民族音乐相结合形成的；歌舞百戏的表演，是一种“俳优歌舞杂奏”^①，包括歌舞杂乐、角抵、杂技、幻术等多种表演形式，虽被引进宫廷为各种宴飨仪式所用，其内容与形式都具有浓烈的民间特性。张衡《西京赋》对百戏表演有生动的描述，如“跳丸剑之挥霍，走索上而相逢”；“吞刀吐火，云雾杳冥”；“总会仙倡，戏豹舞黑，百虎鼓瑟，苍龙吹篴”^②。百戏表演气势恢宏，兼收并蓄，成为表演史上重要的形式，对中国后世各个门类的表演艺术影响甚大，自其形成之后，魏晋直至隋唐对其均极为重视，不断增加其表演种类与项目，规模也越渐宏大。

先秦至六朝时期，关于表演艺术的言论，尽管不以成熟的“理论”形态展现，但在巫傩活动、周秦乐舞、汉代百戏、唐代歌舞等活动的记载中，均将表演艺术的形态、技巧、内容、特征做了具体描绘，也使我们能够从中勾勒出表演艺术演进的历程。而这一时期有许多思想家，如老子、孔子、刘勰、钟嵘、司空图等，他们提出了有关艺术的美学范畴和命题，尤其先秦时期的美学思想，因其为哲学思想体系的一部分而显示出非同寻常的意义，它甚至几乎包蕴了后代理论家所讨论的所有命题与范畴。

① [唐] 杜佑：《通典》（四）卷146，中华书局1988年版，第3727页。

② [汉] 张衡：《西京赋》，见《全汉赋》，北京大学出版社1993年版，第419页。

尤其值得注意的是，这一时期，以古琴为代表乐器表演理论，得到了充分的发展。古琴作为一种文人化的乐器，在中国传统文化中，被视为“八音之首”，“贯众乐之长，统大雅之尊”，居于“琴棋书画”中的首位，地位之高，影响之大，远非其他乐器可比。由于是一种文人乐器，故而文人纷纷参与到古琴的创制作与研究中，写下大量的琴赋、琴赞与琴论。例如扬雄的《琴清英》、桓谭《琴道》、马融的《琴赋》、傅毅的《琴赋》、蔡邕的《弹琴赋》、嵇康的《琴赋》、谢庄的《琴论》、崔亮的《琴经》、陈仲儒的《琴用指法》、萧衍的《琴要》、萧绎的《纂要》，等等，均是这一时期的重要的理论著作。

二、隋唐五代的表演艺术理论

隋唐是中国封建社会的辉煌时代，为了繁荣和创作宫廷音乐，唐代建立了宫廷音乐的机构——“教坊”，负责管理宫廷歌舞、音乐、百戏的教学、排练和演出。除教坊外，唐玄宗设“梨园”，亲自教授乐工及宫女学习音乐歌舞。在继承前代艺术的基础上，唐代的歌舞戏与优戏表演均发展到一个极高的水平，无论宫廷或是民间，都有相关的演出记载。

唐代的歌舞，是这个时代众多的表演技艺中最繁兴的门类艺术，不仅在表演技艺上有所创新，结构庞大，气势磅礴，且在表演形式上，除了歌舞外，还加入了动作与说白等表演艺术，增加了故事性的内容，可说是一种演故事的歌舞表演，《代面》《钵头》《苏中郎》《踏摇娘》《樊哙排君难》《苏莫遮》《秦王破阵乐》等等，均是这一表演形式的代表。与此同时，优戏表演大成于唐代，按照表现内容将优戏进行分类，可以归纳出八种优戏形式^①：弄参军、弄假官、弄孔子、弄假妇人、弄婆罗门、弄鬼神、弄三教、弄痴大。

随着唐代表演艺术的发展，有关表演记录的著述也逐渐丰富。从论述的形态看有赋、减、判、序、表、赞、疏、制、领、议、奏、诏、敕等十余种，从内容上看涉及乐器、乐事、乐论、舞蹈、乐制等方面。这些论著从各个角度，记录了表演的形态、表演的内容、表演的步骤以及表演的生态，内

^① 参见廖奔、刘彦君：《中国戏曲发展史》，山西教育出版社2000年版，第79页。

容丰富，但缺少对于表演技艺的理论性总结。

三、宋代的表演理论

中国社会进入宋元时期，除了农业，工商业也得到了较好的发展。城市市民队伍的壮大，更多大中城市的出现，使城市文明迅速地发展起来，音乐文化的重心由宫廷向民间转移。民歌与词体歌曲更加繁荣，瓦舍、勾栏的伎艺表演丰富多彩，各种器乐表演也兴盛起来，还形成了许多专业艺人的组织。昔日处于中心地位的宫廷燕乐、歌舞大曲，已被新兴的戏剧、曲艺所取代。宋元手工业与商业的发达，促进了器乐制作的蓬勃发展，当时出现的弓弦乐器嵇琴、马尾胡琴、三弦，在中国器乐发展史上具有重要的意义。器乐制造业的兴旺促进了器乐艺术的繁荣，独奏及小型合奏有了较大的发展。当时除了教坊表演的器乐合奏形式，在民间出现了在各种娱乐场所演奏的小合奏，如“小乐器”“清乐”“细乐”，而这些形式也影响了宫廷合奏。宋代的古琴艺术也有了新的发展，产生了不同的流派。

宋代产生了较为丰富的表演艺术著作，无论是官修的史书，还是文人的杂咏，都大量记载了表演的活动与内容，例如崔令钦的《教坊记》、段安节的《乐府杂录》、梦元老的《东京梦华录》、耐得翁的《都城纪胜》、周密的《武林旧事》、高承的《事物纪原》以及陈旸的《乐书》等等，甚至还出现了罗烨编撰曲艺类理论著作《醉翁谈录》，这些杂录几乎涵盖了表演活动的方方面面，如勾栏瓦舍、演出剧目、演员活动、观剧情况、表演内容以及乐部内部的管理情况，将一个时代表演艺术的风貌记录下来。宋代的表演理论，不仅结合以往史料，根据艺术在民间流行的状况，给予各种表演技艺作源流考证，也对表演艺术的特征做了相关的评论。

四、元代的表演艺术理论

在蒙古人统治的元代，由于民族歧视政策和选官制度的弊端，和唐、宋时代相比较，元代儒士的地位、价值观念在实际上有所变化，他们不得不从中心文化退居边缘文化，混迹于勾栏瓦舍，流落在下层民间，一些文人将自己的才华投入到所谓“小道”杂剧创作中，使戏曲文学空前地繁荣，并在北方与南方，形成了两个戏剧的中心。北方的平阳、真定、大都一带，是杂

剧演出的中心；南方永嘉、温州一带，是南戏演出的中心。南北方的戏曲表演活动十分活跃，形成了“天下歌舞之妓，何啻亿万”^①的局面，戏曲大家群星璀璨，戏曲作品精彩纷呈，促进了表演艺术理论的发展与成熟。

在这一时期里，出现了一批戏曲论著，其中涉及表演问题的理论有，夏庭芝的《青楼集》，记述了元大都、金陵、维扬、武昌以及山东、江浙、湖广等地的歌妓、艺人一百一十余人，对这些艺人在杂剧、院本、嘌唱、说话、诸宫调、舞蹈、器乐方面非专长，有较细的记载。燕南芝庵的《唱论》乃颇为罕见之古代声乐理论文献，无论曲唱技巧或风格取向，均做了较为全面的总结。胡祇遹、杨维桢也对戏曲表演提出了自己的见解，诸如演员的艺术素养、表演艺术技巧和表演美学原理方面，发表了颇有见地的论述。尽管这些表演理论著作，说是论著，实多为记录戏曲作者及演员的情况，尚未脱除理论附属纪事的痕迹，但理论成分明显增强，甚至已经提出了表演艺术研究方面的主要论点，也深远影响着明清时期的理论观点。

五、明代的表演艺术理论

明初，为了规训思想、统一意识，统治者一面利用武力镇压，一面又以“八股文”钳制文人们的自由思想，戏剧创作以劝惩为第一要义，板滞而无生气，戏曲理论一度遇挫。

经过令戏曲桎梏的明初，直到嘉靖、隆庆年间，才出现理论复苏的生机。尤其是魏良辅将昆山腔改革之后，毫无烟火之气、婉转细腻的声情，获得文人学士的青睐，出于对戏剧创作的个人喜好，纷纷加入到传奇的创作中，涌现出一批经典的剧作。戏曲创作的活跃，也带动了理论的发展。理论家们突破之前以实录为主的论述形式，围绕具体问题展开研究与讨论，理论化的程度已非常深入。此时，针对曲唱的“五音协四声”“吐字发声”“平上去入”的行腔、收音归韵等问题，成为理论讨论的中心，经过理论家的反复阐述，成为中国曲唱表演最具特色的理论之一。

明代中叶，戏曲创作及其表演活动空前繁荣，戏曲理论批评亦获得长足

^① [元]夏庭芝：《青楼集志》，见《中国古典戏曲论著集成》第1册，中国戏剧出版社1959年版，第7页。（本章中引注凡为《中国古典戏曲论著集成》，均为此版本，不再赘注）

发展,尤其吴江派代表沈璟、临川派代表汤显祖,二人均围绕《牡丹亭》声律美与文辞美等重要问题,展开了各抒己见的激烈争论,遂引发曲学界论辩热潮,戏曲艺术探讨活动,亦得以自觉开展,从而产生了一批重要理论著作。如王骥德的《曲律》共四十章,对戏曲的起源、内容、音律、结构、语言、角色、科诨等都做了论述,其理论涵盖面大大超过了以往所有的戏曲论著。晚明以来,理论虽不如万历时期那么繁荣,在具体表演问题上,又在前人基础上,做深入的或者革新的论述,有如冯梦龙《墨憨斋定本传奇》,在序、总评、小引及眉批中从导演的角度,对戏曲表演提出了自己的见解,“是我国古典戏曲理论史上最早的较系统的导演理论”^①;汤显祖的《宜黄县戏神清源师庙记》显示了与传统“唱法”理论不同的视角,对表演艺术做出了带有规律性的阐发;潘之恒的主张,也极具舞台实践的指导性。诸如此类的理论,既延续着传统重视“唱法”技巧讨论,但也开辟出了重视表演舞台性的研究模式,对之后的理论产生了重要的影响。

除戏曲之外,其他表演形式也获得了充分发展。明代的曲艺体裁,品种非常丰富,有二百多个曲种,分为弹词、鼓词、道情、琴书、牌子曲几个大的部类,其中以弹词和鼓词最为重要。明清的器乐作品也有长足发展。古琴、琵琶艺术达到了历史上的又一座高峰,不仅出现了一批优秀的琴家和作品,更可喜的是刊印琴谱蔚然成风。与音乐实践相联系,出现了音乐技术理论的重大成就——朱载堉的《乐律全书》。表演艺术在各个方面均取得较大发展,也推动了理论的深化。

六、清代的表演艺术理论

清代是中国戏曲表演理论的集成时期,经过元、明两代的发展和繁荣,戏曲表演已经发展到艺术高峰,无论是其“唱”与“念”,还是其“做”与“打”,表演的技艺已日臻完善。但是明代以来的理论,重视曲唱之“唱法”,轻视其他形式的表演,因而“唱法”理论已日臻完善,而关于其他表演形式的讨论显然不足。直到清初的李渔将戏曲表演作为一种综合性的艺

^① 俞为民:《中国古代戏曲学的分期及其理论形态和美学特征》,见南京艺术学院艺术学研究所主办《艺术学研究》第3卷,南京大学出版社2009年版,第434页。

术，“填词之设，专为登场”的表演理论，才被完整地建立起来。李渔的《闲情偶寄》之“词曲部”分别从结构、词采、韵律、宾白、科诨、格局等六个方面论述了戏曲的创作问题，《演习部》则从选剧、变调、授曲、教白、脱套等五个方面对戏曲的演出做了论述，李渔站在舞台实践的角度，对编剧理论与演剧理论进行了总结，不仅自成体系，而且具有一定的理论深度，可谓表演理论的集大成。

清代中叶，随着花部的兴起，雅部昆曲的衰落，戏曲表演的独立性越来越强，从依附于剧本创作的状态中，逐渐独立出来，成为观众欣赏的中心。因而表演理论发生了重要转折，研究的重心明显向表演艺术倾斜，从“曲唱”为中心转向“舞台”为中心，纷纷围绕舞台演出的情况，记录演出内容、总结表演技巧、评论演员演技得失，相对前人的论述更为深入与系统。有如徐大椿的《乐府传声》对演员演唱技巧的归纳与总结；艺人黄旖绰的《梨园原》，根据自身的舞台实践，对戏曲表演中的歌唱技巧、神色姿态、宾白念诵、舞台台步以及手法、身段、造型等都做了论述；无名氏的《审音鉴古录》选出六十六出昆曲演出剧目，不仅曲文齐备，于曲词标明叶韵、板拍，而且在关键处纠正读音错讹，并佐以工尺唱谱，尤为突出的是对“闯关”“科介”详加记载和说明，无异于演出教科书，更从导演的角度论述了演员创造角色的原则与要领；另如《扬州画舫录》《消寒新咏》对当时演员的表演技艺及其特色，以点评的方式阐述了理论观点。

与此同时，清代的各民族歌舞也在蓬勃发展，民间的节日喜庆多有歌舞表演，汉族歌舞中有秧歌、花鼓、采茶、花灯、打连相、跑旱船、竹马灯等等，这些歌舞最大的特点就是地方特色浓郁，载歌载舞，喜庆欢跃，音乐清新，节奏活泼，唱词朴实幽默，各色人物角色，装扮俗艳、道具各异。此时，还出现了琴乐审美研究的重要专著徐上瀛《溪山琴况》。

第二节 色艺并重：演员素养论

各类表演艺术的演员，在中国古代被称为“优伶”，他们人数庞大，成为一个特殊的社会群体，虽参与着宫廷的艺术活动，出入于宫廷内外，甚至以“讽谏”的方式直接向国君表达政治主张，例如《史记·滑稽列传》记

载的优孟，对国家政策的制定起到了积极作用，但他们与宫廷乐官不同，乐官而备以为教，优人而备以为乐，属于供人娱乐的奴隶。历代观念中“伶官之贱”是一根深蒂固的观念，演员不过是权力阶层的附庸或奴隶，处于社会的末流。优伶社会地位虽然不高，在严酷的社会观念中，他们仍然以自身的才能，推动着艺术的进步，也获得了大传统与小传统各个阶层的认可与“尊重”，尽管“尊重”更多地是针对表演的艺术本身，而非演员个体的人格。关于这一历史记述与分析，以及有关演员职业评述的理论，大多零散在各个门类艺术中，例如歌唱演员、舞蹈演员、戏曲演员、谐谑类表演的演员，但经过梳理与逻辑贯穿，我们大体可以总结出优伶艺人四大方面的理论：演员技巧论、演员外貌论、演员学养论、演员的境界论。

一、“才艺绝”——演员技巧论

中国的表演艺术是优秀的演员创造的，他们在长期的舞台实践中，塑造了绚烂的舞台形象，创造了精湛表演技艺。表演艺术是通过演员的身体得以呈现的艺术，演员表演的过程，是不断地将客观的世界艺术化或者戏剧化并且融入自己的身体加以呈现的过程。演员的身体成为将世界艺术化的载体，身体的含义决不仅仅指肢体，而是包括演员的面孔表情、精神气质、内心感受与自我情感。演员用身体构筑了一个艺术的“场”，在此场域中，动作、体态、精神、气质甚至内心活动，相互以艺术的方式呈现，传递给观众。借用西方维特根斯坦的表述：“人的身体是人的灵魂的最好图画！”^①，身体不是单纯的工具，它还是演员自身在这个世界中的表达。“才能”与“技艺”是表演艺术基本手段。元代文人胡祇遹在《黄氏诗卷序》中提出演员的九项基本要求，或曰“九美说”：

女乐之百伎，惟唱说焉。一、资质浓粹，光彩动人。二、举止闲雅，无尘俗态。三、心思联慧，洞达事物之情状。四、语言辨利，字句真明；五、歌喉清和圆转，累累然如贯珠。六、分付顾盼，使人人解悟。七、一唱一说，轻重疾徐，中节合度，虽记诵闲熟，非如老僧人诵

① [英] 维特根斯坦：《哲学研究》，李步楼译，商务印书馆1996年版，第272页。

经。八、发明古人喜怒哀乐、忧悲愉佚、言行功业，使观听者如在目前，谛听忘倦，惟恐不得闻。九、温故知新，关键词藻，时出新奇，使人不能测度为之限量。九美既备当独步同流。^①

在针对演员的“九美说”中，后六项均是对演员的表演技巧提出了要求。虽然“九美”说的提出，仅仅是针对戏曲表演中的“唱”“念”，但是由于戏曲是一种综合性的艺术，唱念做打是其基本的表演手段，涵盖了各个门类的艺术表演。例如，《青楼集志》论元初三位著名杂剧演员的表演特点：“魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛，至今行之”^②，便涉及语言类的念白表演，动作类的杂技表演，谐谑类的滑稽表演。而正是门类艺术表演技艺的推动，最终形成综合门类的戏曲表演。因此我们可以以“九美说”为切入点，分析各个门类的艺术理论对其表演技艺的要求。

1. 语言辨利，字句真明

无论是戏曲还是其他以“语言”作为表现方式的艺术，例如相声、说唱，首要的技巧是必须吐字清晰，字句真明，如元人燕南芝庵《唱论》所说的“字真、句笃”，否则便无法将准确的意义传递给观众，让其明白表演的内容与意义，因此这类表演必须以言语技能见长。这一技艺，在“滑稽”表演中尤为突出。《史记》卷七十一与卷一二六“索隐”注分别引用了邹诞、崔浩、姚察等人对滑稽表演的解释：

邹诞云：“滑，乱也。稽，同也。谓辩捷之人言非若是，言是若非，谓能乱同异也。”^③

崔浩云：“滑音骨。滑稽，流酒器也。转注吐酒，终日不已。言出口成章，词不穷竭，若滑稽之吐酒。故杨雄《酒赋》云：‘鸱夷滑稽，’

① [元] 胡祇通：《黄氏诗卷序》，见李修生主编《全元文》第5册，江苏古籍出版社1999年版，第272页。

② [元] 朱经：《青楼集志》，见《中国古典戏曲论著集成》第2册，第15页。

③ [汉] 司马迁：《史记》卷71，中华书局1959年版，第2307页。

腹大如壶，尽日盛酒，人复藉沽‘是也。’^①

姚察云：“滑稽犹俳谐也。滑读如字，稽音计也。言谐语滑利，其知计疾出，故云滑稽。”^②

俳优的表演是以语言的幽默引起艺术效果，他们以逗笑为艺术手段，褒贬之意寓于讽刺。因而与一般的说话不同，他们的技艺专长必须“出口成章，词不穷竭”，在流畅的语言表现中，流畅地“抖包袱”，这便需要高度的艺术智慧，从而在“言谐语滑利”之间，让观者“知计疾出”，积极地把观众带到表演设置的情境中去，时时争取在交流中掌握主动，在表演场景中，艺人随机应变地掌控现场主动的能力，丰富的肢体动作，逾越纪律的快感，为观众提供了一个自由的娱乐空间。语言的技巧性表达与智慧性讽刺，成其技艺展现的两个方面，也是历代描绘谐谑表演艺人，最费笔墨之处。例如，《北史·李崇传》附《李谐传》载李谐子李若“性滑稽，善讽诵，数奉旨咏诗，并使说外间世事可笑乐者。凡所话谈，每多会旨，帝每狎弄之。”^③又如《南史·始兴王传》：“夜常不卧，执烛达晓，呼召宾客，说人间细事，戏谑无所不为。”^④言语表演是其众多表演技能的最重要的方面，尽管古代表演艺术理论没有将其系统论述，但从各种文献记录的角度，均对演员“语言”技能进行了刻意的描绘，可见口技绝，讽谏佳，为艺人语言表现的技艺要求。这种语言的技艺也被戏曲理论所重视，例如清代李渔曾说：“欲观者悉其颠末，洞其幽微，单靠宾白一着。”^⑤语言表演要之要辩利，句子必须真明，目的则是服务于观众，让观众理解剧情，否则“一句聱牙，俾听者耳中生棘”；如果语言运用得好，则“数言清亮，使观者倦处生神”。语言功夫是演员最基本的技能，必须下一番功夫勤学苦练，才能获得。

2. 歌喉清和圆转，累累然如贯珠

“歌喉”即歌唱人的歌声，歌唱艺人的技巧。以声音的美感传递，获得

① [汉]司马迁：《史记》卷126，第3203页。

② 同上。

③ [唐]李延寿：《北史》，中华书局1974年版，第1606页。

④ 同上书，第1583页。

⑤ [清]李渔：《闲情偶寄》，见《中国古典戏曲论著集成》第7册，第55页。

艺术的展现。驾驭嗓音的技巧高低，成为评价歌唱演员才艺的重要标准。这方面的理论非常丰富，尤其是戏曲艺术诞生之后，“歌唱家——受到官方重视的戏剧艺术家们研究、总结了相当丰富的声乐技巧的声乐理论技巧”。^①例如，元代燕南芝庵的《唱论》，明代朱权的《词林须知》，明代魏良辅的《曲律》，清代李渔的《闲情偶寄》，清代徐大椿的《乐府传声》，清代徐沅澂、王德晖合著的《顾误录》，清代黄图珌的《看山阁集闲笔》等著作，均是涉及声乐表演理论的重要典籍。

在古代戏曲的表演中，尤为重视曲唱之技巧，这是因为戏曲的故事情节主要依靠宾白叙述，而曲唱则多用于描绘人物的兴味志趣、渲染人物复杂心境。曲唱宜于表达源于心性深处的情感，最能体现创造者和表演者的艺术旨趣与精神追求，因此戏曲之“曲”作为展现演员才能，更收到理论家的重视。清代戏曲家李渔《闲情偶寄》“声容部”之“歌舞”条称，教习演员最重要的方面便是习声容：“昔人教女子以歌舞，非教歌舞，习声容也。欲其声音婉转，则必使之学歌；学歌既成，则随口发声，皆有燕语莺啼之致，不必歌而歌在其中矣。”^②中国的戏曲大多以“曲”为中心，例如元杂剧中的曲子，每折一宫调有十多支曲子，四折四宫调大约近五十支曲子，这五十支曲子均由一名演员独唱。一名演员将五十首曲子一气呵成，绝非易事，他必须在充分了解曲情及曲拍的前提下，在转腔换字之间，灵活掌握住缓急顿挫，高低抑扬，才能琅琅上口，悱恻动人。这样的表演功夫若非具有深厚的歌唱功底，是难以胜任的。例如元代擅唱的演员最多，通过对《青楼集》与《南村辍耕录》中所涉及的一百多位演员进行梳理，就可发现有近九十人善唱，如：

朱锦绣：杂剧旦末双全，而歌声坠梁尘。

李定奴：歌喉宛转，善杂剧。勾栏中曾唱《八声甘州》，喝彩八声。

王玉梅：善唱慢调，杂剧亦精致。

① 陈应天：《从历史嬗变看我国古代歌唱的衍进》，《交响》（西安音乐学院学报）1999年第2期。

② [清]李渔：《闲情偶寄》，国学研究社1936年版，第99页。

赵真真：善唱诸宫调。

.....

怎样才能使得歌唱“清和婉转”，“累累然如贯珠”？曲论中有大量的讨论，这些讨论有从“运气发声”方面进行总结，如以《乐府杂录》为代表的理论：“善歌者必先调其气。氤氲自脐间出，至喉乃噫其词，即分抗坠之音。既得其术，即可至遏云响谷之妙也”^①；有从“声与字”的配合方面论述，如以张炎《词源》为代表的理论：“腔平字测莫参商，先须道字后还腔”^②；有从反面的弊病进行切实中肯之批评，如以燕南芝庵《唱论》为代表的理论：“格嗓、囊鼻、摇头、歪口、合眼、张口”^③；也有用其他门类艺术进行类比的比较分析，例如清代徐大椿以书法比拟末句收音的妙趣：“收声之时，尤必加意扣住，如写字之法，每笔必有结束，越到结束之处，越有精神，越有顿挫，则不但本字清真，即下字之头，亦得另起峰峦，益绝分明透露，此古法之所极重。”^④ 各种类型的理论，共同推动了演员演唱技艺的发展。

3. 分付顾盼，使人人解悟

“分付顾盼”则涉及演员的仪态表演，肢体语言是传达意义的重要方面，尤其在舞蹈与戏曲表演中，仪态的恰当“分付”表现，眼神的“顾盼生辉”，均是艺术的传神之处，不可不重视。《乐记》说：“德者，性之端也；乐者，德之华也。金石丝竹，乐之器也。诗，言其志也，歌，咏其声也，舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”诗、乐、舞都是人的内心情感的外在表现形式，音乐以优美的旋律、鲜明的节奏、多彩的风格、强烈的感情，舞蹈以流畅的动作、圆润的姿态、生动的造型、形象的画面共同诠释诗歌的意义，表现出诗歌内涵的意境，从而给人予最强烈的艺术体验，

① [唐] 段安节：《乐府杂录》，见《中国古典戏曲论著集成》第1册，第46页。

② [宋] 张炎：《音谱》《词源》，见俞为民、孙蓉蓉主编《历代曲话汇编》唐宋元编，黄山书社2009年版，第205页。

③ [元] 燕南芝庵：《唱论》，见《中国古典戏曲论著集成》第1册，第162页。

④ [清] 徐大椿：《乐府传声》，见《中国古典戏曲论著集成》第7册，第170页。