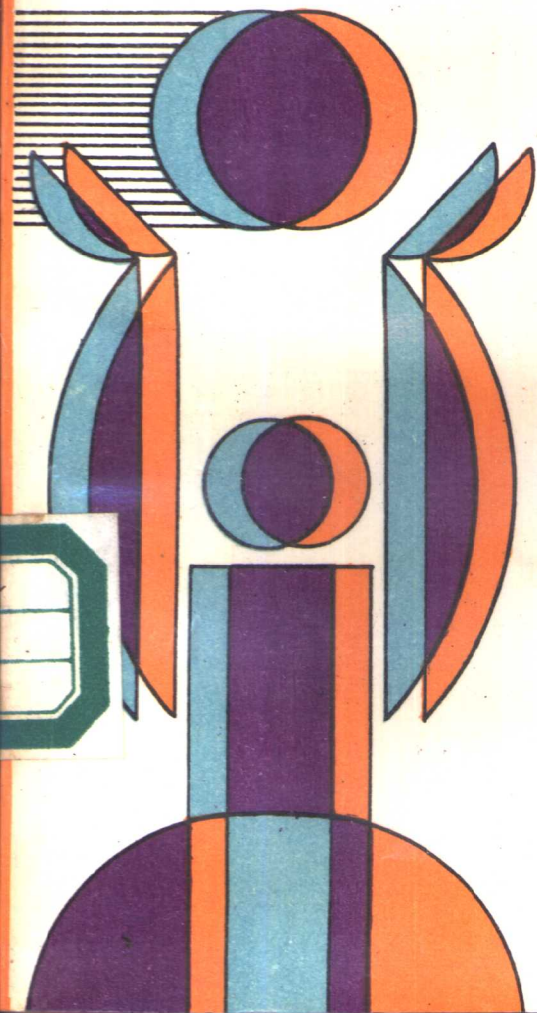


美的网络

● 平海南著

● 书海出版社

MDWL“新时期”不仅是一个行动的时代，而且更是一个思考的时代——历史的反思、哲学的反思、文化的反思、艺术的反思、乃至国民性的反思。在这片思考的春光里，有个偏僻而又热闹的角度，那就是关于戏曲的反思。



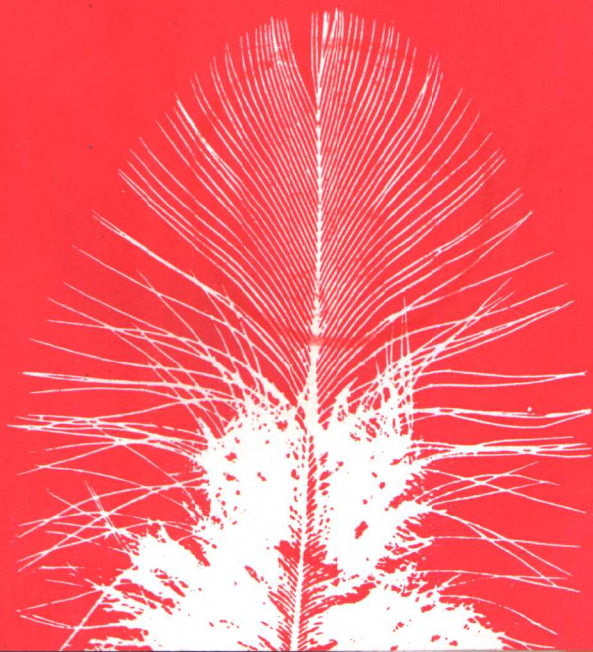
383-05
1

美的网络

24429

平海南著

书海出版社



美的网络

平海南 著

书海出版社出版 (太原并州北路十一号)

山西省新华书店发行 太原新华印刷厂印刷

开本: 787×1092 1/32 印张9.625 字数204千字

1989年4月第1版 1989年7月太原第1次印刷

印数: 1—8,200册

ISBN7—80550—0932—2
DL 定价: 4.40元

目 录

引言.....	(1)
第一章 绪论.....	(8)
第二章 肥沃而贫脊的土壤.....	(44)
第一节 历史主色调.....	(44)
(一) “正常的儿童”	(45)
(二) 中国古代社会.....	(48)
(三) 封建超稳定结构.....	(50)
(四) 历史主色调——宗法封建性.....	(56)
第二节 传统思维模式与文化—心理结构.....	(61)
(一) 大一统的封闭性.....	(61)
(二) 超验直观的实用理性.....	(64)
(三) 周而复始的超稳定性.....	(66)
第三节 古典美学的基本特征.....	(70)
(一) 实用理性的主观性.....	(70)
(二) 超验直观的抽象性.....	(76)
(三) 直接快感的和谐性.....	(82)
第三章 传统戏曲审美系统的制导机制.....	(88)
第一节 综合性.....	(88)
(一) 缘源.....	(89)

(二) 美学机制·····	(96)
1. “以美取胜”·····	(96)
2. 结构统一·····	(100)
第二节 叙述性·····	(105)
(一) 比较·····	(108)
(二) 美学机制·····	(115)
1. “线”性抽象·····	(115)
2. “以美取胜”·····	(124)
第四章 传统戏曲审美系统的信息机制 ·····	(132)
第一节 虚拟化·····	(132)
(一) 发生·····	(135)
(二) 审美机制·····	(140)
1. 超验直观·····	(140)
2. 写意、表现、象征·····	(147)
3. “以美取胜”·····	(158)
第二节 抒情性·····	(163)
(一) 发生·····	(164)
(二) 审美机制·····	(166)
1. 感性与理性、个别与一般的统一·····	(167)
2. 叙述、表现、象征·····	(174)
3. “以美取胜”·····	(180)
第五章 传统戏曲审美系统的控制机制 ·····	(188)
第一节 程式化·····	(189)
(一) 文化传统化与戏曲程式化·····	(190)
(二) 艺术机制·····	(194)
1. 艺术表现·····	(195)

2. 假定性·····	(201)
3. “以美取胜”·····	(206)
第二节 类型化·····	(213)
(一) 个性与类型·····	(214)
(二) “意象”美·····	(218)
1. 理想化、普遍化的主观抽象之美·····	(221)
2. 规范化、形式化的统一和谐之美·····	(228)
3. “寓杂多于整一”的教化之美·····	(234)
第六章 总体效应——泛喜剧化·····	(245)
第一节 泛喜剧化与悲剧·····	(247)
(一) 悲剧美感论衡·····	(248)
(二) 悲剧模式·····	(254)
1. 事件悲剧·····	(254)
2. 宿命悲剧·····	(257)
3. 情感悲剧·····	(260)
第二节 泛喜剧化与喜剧·····	(265)
(一) “善”与喜剧美感·····	(265)
(二) 喜剧模式·····	(268)
1. 讽刺喜剧·····	(269)
2. 幽默喜剧·····	(270)
3. 团圆喜剧·····	(272)
4. 装饰喜剧·····	(275)
5. 形式喜剧·····	(276)
第三节 “美一善”·····	(278)
(一) 传统文化的“喜剧精神”·····	(278)
(二) 泛喜剧化的基本特征·····	(237)

1. 主观性.....	(287)
2. 和解性.....	(289)
3. 偶然性.....	(290)
4. 一般性.....	(291)
结语.....	(295)

引 言

(一)

近代以来，中国面对激荡的世界，有冥顽的古旧先生奉行“鸵鸟政策”，有革新的开明志士高倡“拿来主义”；然而，憾于积弱之难振，又往往有人流于自艾自叹，盲目崇外而丧失民族自尊心。

因此直到今日，爱国的人们仍出于对“言必称希腊”和“外国的月亮圆”诸般论调的余恨，每每着眼于中华传统的优长及异族文化的劣短；或尽力在古老文明中挖掘西方文化的种子，以证明“人家有的，我们早就有了”。这种态度，在改革的当代，对加强民族自信心和向心力，亦是必要的。

但是：对母亲的更深沉更明智的爱，应表现为不讳言她的缺点，客观承认她与别人相比之短长所在，促使她更完美。最有害的，则是出于偏爱而讳病忌医。唯其辨症究源在先，方能施药调养于后，这是常识吧？在奋起“现代化”的今天，这更是必须的吧？哪怕为此而以我们之短比人家之长，亦是一种历史发展所需要的“片面性”吧？！

如果说，人类对任何客观规律的探讨，都有其主体的需要和主观的角度；那么，对母亲中华民族的欲其复苏、

欲其振兴的爱，便是我反思传统文化、研讨传统戏曲审美本质的根本出发点。

(二)

身负使命的人们，在历史的春潮里难免分向两端：或高呼“振兴戏曲”，或慨叹“戏曲危机”。

各式各样的“危机”论说：现代中国人特别是年轻人，对戏曲艺术的兴趣越来越淡薄。戏曲的程式化艺术体系，不能适应观众审美心理的变化；当今的观众需要表演节奏快、内容真实性强、富于“新奇效应”而能满足人们的“求变”心理的戏剧样式。传统戏曲大多原是“广场艺术”，以其通俗性适应旧中国观众的文盲或半文盲的文化水准；而今全社会的文化素养提高了，封闭型的观念和形式落后的戏曲不再有现实发展的任何可能性。以时代的变化为外因，戏曲自身的调节机制亦趋衰老；其严密完整的程式体系，只能适应产生它的社会的审美要求，而难以接受新的生活内容。如其动作的虚拟性和人物造型的脸谱化，与今人所要求的再现生活及刻画人物的真实性，不相适应；其单调的直线型故事情节及悲欢离合、因果报应、扶善除恶等等内容，也已经不能给处于复杂生活中的今人以启迪；其唱腔的模式束缚着情感的交流，格律化的唱词亦不足以表现今人的思想感情。戏曲的“歌”、“舞”、“剧”综合体制，使其艺术手段远离生活形态，不足以真实地反映现实。

这些见解尽管旗帜鲜明，但却容易受到反对者的诘问：过多地从社会经济文化的变迁来探讨戏曲的弊病，是否流于庸俗社会学？说起“真实性”，不同的艺术样式有不同的关于

“真实”的假定；即说歌舞的艺术手段“远离生活形态”，人类又几曾吊销它们的“艺籍”？说到与文化素养的关系，现今许多学者、海外某些名流，都能在更高的审美层次上鉴赏戏曲，又当如何解释？

于是便引出了“振兴”说：“每一种艺术的最高任务即在通过幻觉，产生一个更高更真实的假象”（歌德：《诗与真》）；“靠单纯的摹仿，艺术总不能和自然竞争”（黑格尔：《美学》第1卷第54页）；戏曲即以高度凝炼的程式表演，定向诱导观众的情感体验；抓住人物的本质特征，“比生活还要真”。文艺样式的发展不与社会的发展相同步，戏曲的生命深植于人民生活的土壤；它的强大表现力、时空自由等独特的美学原则，正动摇着西方的戏剧观念，解决着亚里士多德以来的如何表现广阔多变的时空环境等等戏剧难题……

这派见解更经不住推敲。不搞庸俗社会学而从艺术自身规律上分析戏曲特性，固然重要，但能因而忽视对其在社会历史及生活形态、传统文化及思维模式、乃至国民性等方面的根源探究？谓戏曲的虚拟表演“比生活还要真”，则如何看待戏剧在原则上应是再现的模拟？若把那种抽象的注重形式美的人物表现，换成对复杂性格及深层心理的多向度的合乎生活逻辑的再现，结果又当如何？

说到戏曲“深植于人民生活的土壤”，这是什么时代的人民？什么性质的生活？说戏曲审美体系正震动着世界，是否深究了这种震动的内涵？说戏曲正在“振兴”，怎样解释年轻人日渐不爱看戏曲？是否要归因于文化素养的一代不如一代？

说“危机”，说“振兴”，或都有真挚的企愿，都有某些依据，但终于主观片面了些。

可见，对戏曲理论及其美学的研讨，还应站在更宏观的角度上，进行更全面的微观剖析；不应只就戏曲论戏曲，就戏曲的某一特征某一势态而论戏曲的性质、戏曲的发展。而应把戏曲放在人类文化、人类戏剧和中国传统文化、古典美学的系统结构里，把戏曲的诸特征放在戏曲审美的系统结构里，进行多向度、多层次的考察，建立理论的体系。

(三)

自我国门被大炮打开，西方文化东渐以来，传统又有多大改变呢？各种口号、各种尝试，此鼓彼吹、我长他消；然而不免流于口号多过思考、结论大过理论。大智者终在忧叹旧国民性的难以脱胎换骨，变法家亦都不免成功后的自我否定。

就传统戏曲看：“五四”以来，“打倒”，“改良”……终因“行”大于“知”，“知”既不够系统，“行”也就如鲁迅在《在酒楼上》所妙寓的——转了一个圈儿，又回到原处。解放后，田汉、焦菊隐等戏剧前辈对传统戏曲进行“嫁接”与改革；包括借鉴话剧的文学体制，取消“净场”、建立“大幕”等等。但是，终于没能在中、西方文化的全面比较和对中国传统文化的深“知”的角度上，进行总体把握；理论既流于片断和表面，实践也就没有根本的突破。

我们说，“新时期”有着历史转折的终结意义，就在于：它终结着五千年超稳定的传统文化，包括旧国民性。

考察文化与传统的关系：不凝定为传统，则文化无以存

在；不打破传统，则文化无法换代。文化与传统，分别显现着人的两种本能：无限扩展自身、超越自然状态的超越本能；维持既定成果、企求安全稳定的安全本能。人类的整体进化，便是在这两种本能的对立统一中实现的。

目前有一派见解，谓中国自近代以来的一大病根，是传统文化受到歪曲，其内在优秀精神得不到发扬；所以，“现代化”在很大程度上寄托于“儒家第三期发展”。传统是不可能彻底变革的，只能改良。

这实质上是“精华与糟粕”论。人们会问：文化传统是以系统发生作用的，难道其中的某些部件可以离开整体结构而独自运转吗？离开了有机体，它们也就失去了既定功能——固然不再以“糟粕”为害，但又何谈其“精华”？

另一派意见认为，传统文化不是没有改良式的创造，但所有零散的革新一旦进入传统有机体，便只形成本质如旧的功能，导致旧结构的调节与修复。因而，文化内容的进步，必然最终打破作为其形式凝定的传统，使内容与形式获得新的统一。要在不危及传统体系的前提下获取新质文化所能带来的一切成果。只是幻想！

这派见解较确，但也不无偏疏。某一传统，作为某一文化凝定为系统的存留形态，必然体现在该民族该社会的一切方面，无论怎样革新，仍要显示出历史发展的继承性与连续性。

对中国传统文化，固然要放在人类文化的总系统中加以考察，要承认其他文化的冲击作用，要彻底否定！但如果完全离开传统所留给我们的文化形态，犹如让人丢弃一切现有的语言、概念、行为方式等等，而令其改造，岂非空谈？

因而有人又提出：既要否定传统文化的“格局”，又不一概摒弃其中的“材料”；从而用那些从旧文化格局中解放出来的“材料”，建构新的文化格局。

戏曲的问题也是如此。即使在新的文化体系里，它不再是艺术的主要样式，却也不会彻底消亡。一方面，它的旧有“材料”将得到新用；另一方面，它的既定形态将作为历史文化遗迹保留下去。

要探讨这种“自我否定”，首先须深“知”传统文化与传统戏曲。然而，若仅仅就传统说传统，其“知”也不可能深，还须向传统之外寻求比较和借鉴；借鉴的一项重要，便是先进的方法，即如近来日益倡行的“三论一学”。

人类认识方法的发展，大体有个三段式：原始综合——科学分析——科学分析基础上的大综合。当然，每一阶段都贯彻着分析与综合的对立统一，只是矛盾的主导有所不同罢了。

“三论一学”正是大综合时代的产物。

各种“方法”的产生和使用，都有其“出发点”。分析时代的方法论，契合着社会分工加细、人的认识多元发展而又单向深入；大综合时代的方法论，则针对人的社会联系更加广泛、实践和认识的多元化而又综合统一。那么，我们的引进新方法，“出发点”何在呢？

首先，仍须批判“中体西用”；不能盲目地孤立地引用西方“方法”，而要针对我们的“体”——传统文化之体。

我们传统的思维模式停滞于主、客体混统的集体表象阶段，实体概念的贫乏使定量的逻辑思维不发达，既忽视经验的求新又欠缺思辩的深入。

又由于宗法—封建社会的早熟，造成观念上的盲目自信，哲学的重功能而轻本体，小生产的不重科学，尊卑有序、崇拜权威的泛道德化，重义轻利、重顺从而抑独创、重一统而轻个性的价值系统……这种传统的凝固，又使中国历来虽有行动的“舍身求法”者，却乏思想的“舍身求法”者；虽有改朝换代的英雄和玄谈考证的学士，却乏文化的大破大立和理论的系统更新……。

所以，我们的根本出发点是：立足于传统，与传统决裂！

第一章 绪 论

传统戏曲艺术的美、美感及审美认识，构成复杂的审美系统。

以控制论和系统论来看，整个世界是由从大到小各个层次的系统所构成；各层次的系统之间，有着横向交叉和纵向包含的关系；其中层次高的，是那些自组织、自调节、自控制的有机系统，如人类及人类社会。

这种有序化程度极高的系统，必有多方面、多层次的功能机制。其中，处于上层的是调节控制机制，即所谓上层建筑。如政治、法律、意识形态、文化—心理结构等等，自然也包括审美和艺术。

传统戏曲审美系统，便是应中国传统社会的调节控制需要而生成，调节人们的行为和人际关系，控制社会系统在传统轨道上的平衡。

审美现象，作为人类社会系统自调控的动力及定向机制，是有目的性的；因而不能脱离生产力与生产关系、经济基础与上层建筑的矛盾运动的总规律而单独起作用。同样，传统戏曲审美系统，也不能脱离传统社会的历史主色调。

中国以往的历史，从原始社会到封建社会，贯穿着一条“宗法性”的纽带，形成了以自然经济体系、专制政治体

系、儒家思想体系为基本框架的宗法一封建性的超稳定社会结构及文化传统。

有人认为，西方文化传统重“分别、独立”，中国文化传统重“和合、会通”。以宗教而言，中国古人的信仰不重外求而重内省；“通天人，一内外”，信仰就在信仰者一己性命之内而和合无间。以哲学而言，偏重一元论，阴阳五行、道器理气，莫不会通为一；研讨的重点不在对象、实体，而在功能、关系；即不重外部探求而重内部协调，以“人文化成”的伦理体系为核心。以科学而言，重在混统的综合把握，不重分析和深究；乃在“天人合一”的主旨下，将自然与人文、科学与伦理会通浑一，所谓“正德利用厚生”；科技的兴废往往以“治平修齐”为转移，以实用为目的。总之，一切学问都着眼于传统的共同性，师法相承、循规蹈矩，“天不变道亦不变”。究其根源，盖因中国素以农业为本，自给自足，周而复始；又以宗法观念为文化之大本源、人生之大系统，一己小生命之上，有一家、一族、一国之大生命，而不重视个人；以人的安全本能制约超越本能，同则和、和则安，故形成同然心理，积淀为“和合会通”的文化传统。

回到本题，则古人的审美与文艺的创构，也重和合、会通，强调“反求诸己”。西方视文学为“人学”，中国传统视文学乃“心学”。西方自希腊戏剧即重外探、贵独创，模拟生活求洋求异；中国自诗经以来即重言志、通情、写意，不求再现外物而重表现一己性情。“礼乐”合称，即“美一善”会通，以感性娱乐求得伦理和合。所以传统戏曲多以“儒心”为“剧心”，将生活物象同化为“心象”；即以人伦和合之心，化为情节人物的神髓。观西方戏剧，心常在

剧；看传统戏曲，戏常在心。其表演形式也是大综合，“合”内又有“中”；如声乐、器乐以人声为中心，伴奏和演唱又往往以某乐器、某角色为中心；所谓“致中和，天地位焉”。其艺术手段亦与整个传统文艺相会通，上承诗歌乐舞之言志抒情，下汇话本杂耍之说唱调笑；脸谱非人间之真面目，唱白亦异于人生之真言辞，却都在相异处会通为写意传神的特长。但又不是任意的创构，而只能“在规矩中见巧”；一步一止、一笑一态、一举手一振衣，都求同于程式，和合于类型，正所谓“从心所欲、不逾矩”。

可见，正是中国传统社会及其文化形态，规定了美学和文艺系统的质，下而又规定着传统戏曲审美系统的质。

从普遍的规律来看，戏剧是高层次的文艺样式，其产生有待于人类社会性的加强，社会自调控系统的发达。其本性在于以综合的艺术媒介更直接地再现生活，更有效地调节人类社会实践。由于各民族历史发展的差异，戏剧产生的早晚及其形态，也就多少有所不同。

中国早在戏曲生成以前，在诗、歌、乐、舞、杂耍、说唱诸文艺样式的审美机制中，即已包含着戏曲审美的原素，但那些原素迟迟没有有机合成戏曲审美系统。这是因为，在以自然经济为基础的社会格局内，那些表现型的文艺样式足以完成调节任务，发展再现型文艺（主要指小说、戏剧）的社会需要也就不那么强。

直到商品经济有所发达，随着人的社会性的加强，社会自调控系统亦需进一步改善，戏曲才被推上历史舞台。特别在元代，封建链条受到削弱，商品经济空前发展，而且减少了对自然经济的依附性；元曲便以直接地集中地模拟生活的