



北京市高等教育精品教材立项项目



人民文学出版社



中国戏曲艺术

ZHONG GUO XI
QU YI SHU
SI XIANG SHI

思想史

李世英 主编



中国戏曲艺术

ZHONG GUO XI
QU YI SHU
SI XIANG SHI

思想史

李世英 主编

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲艺术思想史/李世英主编. —北京:人民文学出版社,2014

ISBN 978-7-02-010730-8

I. ①中… II. ①李… III. ①戏曲史—中国 IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 295994 号

责任编辑 葛云波

装帧设计 赵迪

责任印制 苏文强

出版发行 人民文学出版社

社址 北京市朝内大街 166 号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 河北新华第一印刷有限责任公司

经 销 全国新华书店等

字 数 440 千字

开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16

印 张 23.5 插页

版 次 2015 年 7 月北京第 1 版

印 次 2015 年 7 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-010730-8

定 价 58.00 元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:01065233595

目 录

导 论	1
第一章 装扮表演艺术思想的萌生与发展	20
第一节 装扮表演意识的萌生与形成	20
一、装扮表演意识形成的双重因素	21
二、娱乐对象的转换与表演艺术的初始形态	24
三、诗歌乐舞的“四位一体”与装扮表演意识的发展	30
第二节 诗乐学说与装扮表演思想的体系化	36
一、诗歌乐舞学说的体系化	36
二、傅毅《舞赋》等表演艺术思想价值及意义	44
三、新的艺术观念、范畴和审美原则的产生	48
四、玄学美学对表演艺术思想的影响	61
第三节 儒家礼乐思想的承续与表演艺术思想初步形成	66
一、儒家道统的回归和“礼乐思想”的承续	66
二、表演艺术思想的形成及其呈现形态	82
三、《教坊记》、《乐府杂录》蕴含的表演艺术思想	92
第二章 戏曲艺术思想的形成和发展	100
第一节 古典艺术精神与戏曲的发展	100
第二节 两宋时期的戏曲艺术思想	106
一、唐宋以来通俗娱乐的盛行	106
二、书会和勾栏瓦舍的出现	108
三、叙事意识的勃兴	109
四、诗化思维的确立	111
五、宋杂剧的优谏功能和娱乐功能	112

第三节 金末元初的戏曲艺术思想	114
一、俚俗轻俏的审美趣味	114
二、“本色当行”的时代之音	116
三、戏剧本体观念与歌诗传统观念的初期展现	119
第四节 元前期的戏曲艺术思想	122
一、儒道的推广和崇雅尚静的审美趣味	123
二、士大夫文化精神的凸显	124
三、诗性与剧性的典范结合:《西厢记》的艺术表现和追求	128
四、道德与技巧的相得益彰:《赵氏孤儿》的崇高精神和冲突设置	131
第五节 元中后期的戏曲艺术思想	136
一、中正平和的美学倾向	136
二、“高台教化”的功利追求	137
三、南戏叙事的高度发展	139
四、《中原音韵》的曲学正声观	142
五、理论批评中戏剧本体观念的觉醒	144
第三章 戏曲艺术思想的成熟和繁荣	147
第一节 明初戏曲艺术思想	149
一、明初文化政策与庙堂戏曲观	150
二、明初戏曲文学思想	154
三、明初戏曲批评	156
第二节 成化至嘉靖时期戏曲艺术思想	162
一、南戏复兴与声腔兴替中的审美变迁	163
二、戏曲创作观念的转变	169
三、曲学分歧:骈绮派与本色论	176
第三节 晚明戏曲艺术思想	180
一、昆剧的繁盛及昆弋雅俗分际	181
二、晚明戏曲文学思想	184
三、晚明曲学与剧学	203
第四节 明代戏曲舞台艺术及其美学思想	223
一、唱论	223
二、“才”“慧”“致”:潘之恒的演员论	225

三、表演论	228
第四章 戏曲艺术思想的拓展与总结	233
第一节 清代初期的戏曲艺术思想	233
一、尚情崇雅的戏曲理论主张	235
二、戏曲叙事艺术特质的创造性发掘	243
三、集大成的戏曲艺术思想	250
第二节 乾隆时期的戏曲艺术思想	256
一、重振戏曲风化观的创作倾向	256
二、文人戏曲与民间戏曲创作的相互影响	260
三、戏曲演唱理论的总结	262
第三节 嘉道时期的戏曲艺术思想	265
一、郁勃刚健审美趣尚的兴起	265
二、民间戏曲的娱乐精神和理论阐发	266
三、戏曲表演艺术理论研究的新进展	270
第五章 戏曲艺术思想的嬗变与转型	275
第一节 咸丰、同治时期的戏曲艺术思想	275
一、雅俗交战: 宫廷演剧风尚的变化	275
二、戏曲观、演观念的演进	279
三、戏曲文学的创作观念	285
四、戏曲批评论著体现的戏曲艺术思想	290
第二节 光绪、宣统时期的戏曲艺术思想	295
一、乱弹全胜: 宫廷演剧的最后高潮	295
二、戏曲观、演观念的转变	298
三、近代戏曲改良的思潮	302
四、戏曲批评论著体现的戏曲艺术思想	311
第六章 戏曲艺术思想的冲撞与多元	315
第一节 戏曲艺术思想的多元并峙	315
一、古典戏曲艺术思想的余响	316
二、以“革新”和“改良”为主题的戏曲艺术思想	318
三、国剧运动与戏剧观念的新认知	328
第二节 社会审美风尚的演变与戏曲流派的纷呈	335

一、社会审美风尚的转变	335
二、艺人与文人结合的戏剧学意义	339
三、戏曲艺术的革新与题材主题的变化	347
第三节 戏剧史论研究的现代转型	347
一、戏曲艺术研究的新视野	348
二、“国防戏剧运动”	361
三、延安时期的戏曲改革理论及实践	364
后 记	372

导 论

所谓“戏曲艺术思想史”，实则是人们有关戏曲艺术的意识、观念和思想的形成史、演变史，也是人们对戏曲艺术的理论研究史，同时又是人们对“何谓戏曲”、“戏曲何为”的理论探索史。它体现了人们对戏曲艺术呈现形态和内在本质由表及里、由浅入深的认识过程。

—

中国古代戏曲理论的研究在二十世纪取得了令人瞩目的成就，上世纪九十年代以来，学术界对此进行了系统的总结和反思，叶长海主编的《中国戏剧研究》、黄霖主编的《20 世纪中国古代文学研究史》（戏曲卷）等研究著作中，都对戏曲理论史的研究状况作了专门的论述。近、现代学术界关于戏曲艺术理论的研究是从收集文献开始的。首先从搜集整理古代戏曲理论文献开始，1917 年董康编撰、汇刻《诵芬室读曲丛刊》，是 20 世纪戏曲研究史上第一部古典戏剧理论和戏曲史料汇编；1921 年陈乃乾编辑《曲苑》；1940 年，任中敏辑录曲论、曲律、曲话、曲韵等著作 34 种，编撰而成《新曲苑》；1957 年，傅惜华编校的《古典戏曲声乐论著丛编》，出版、收录专题论著 9 种；1959 年，中国戏曲研究院编辑出版了《中国古典戏曲论著集成》，共十册，选录历代重要的戏曲论著 48 种。1980 年代后，相继有秦学人、侯作卿编纂的《中国古典编剧理论资料汇编》、蔡毅编纂的《中国古典戏曲序跋汇编》等出版。2008 年，俞为民、孙蓉蓉主编的《历代曲话汇编——新编中国古典戏曲论著集成》出版，收录了从戏曲形成时期的唐宋至戏曲转型时期的近代 250 多位曲论家的曲论专著或单篇评论，其中专著近 120 种，是迄今为止收录最为完整的戏曲论著集成。戏曲理论资料整理的成果，使得中国古代戏曲理论批评的研究有了一个扎实的文献基础。

1913 年王国维《宋元戏曲考》的出版，开辟了中国戏曲研究的新格局，对戏曲理论研究产生了巨大影响。自 1927 年陈中凡的《中国文学批评史》将中国戏曲批评纳入其论述框架之后，在相当长的历史时期内，戏曲理论批评的研究都是在“中国文学批评史”的整体中进

行的,不少文学批评史都是从戏曲文学理论批评的角度加以论述,戏曲理论批评自身的独立性和内在联系尚未得到应有的重视。上世纪80年代以来,戏曲理论史的研究专著开始问世,相继出版了赵景深《曲论初探》(1980年),叶长海《中国戏剧学史稿》(1986年),蔡钟翔的《中国古典剧论概要》(1988年),谭凡、陆炜《中国古典戏剧理论史》(1993年),李昌集《中国古代曲学史》(1997年)等著作。同时,关于古代戏曲理论家和戏曲论著等专题研究著作,更是如雨后春笋般出现,戏曲理论研究的深度和广度都得到不断拓展。

有研究者认为,上世纪“中国古代戏曲理论史研究取得了较好的成绩,在研究模式上也做出了有益的尝试,这给今后的研究提供了一些范式和借鉴。但从整体而言,戏曲理论史研究也存在着种种不足,其中最主要的是理论史研究还缺乏相对深厚的学术根基,与中国文学批评史的其他领域相比,戏曲理论史研究所依托的断代研究、个案研究和专题研究明显不足,而这种不足对戏曲理论史的撰写来说或许是致命的”。^①这显然是一个问题。同时,我们也看到,戏曲理论史的研究在理论形态的构建方面,已经有了长足的进展,但由于戏曲艺术发展过程中创作与理论的不平衡,有的时期,戏曲创作中反映的戏曲艺术思想的新潮流十分活跃,而理论和批评可能相对沉寂;有的戏曲作家很少有戏曲艺术理论的表述,而他的创作所反映的戏曲艺术思想却是非常重要的。如果不从戏曲创作的发展趋向研究戏曲艺术思想,我们就可能把戏曲艺术思想发展的一些重要段落忽略了,从而影响到对戏曲艺术思想发展史的完整把握。“一个文学流派的文学思想,就常常反映在他们共同的创作倾向里,而一个时代的文学思潮的发展演变,大量的是在创作中反映出来的。因此,研究文学思想史,除了研究文学批评的发展史和文学理论的发展史之外,很重要的一个内容,便是研究文学创作中反映出来的文学思想倾向。”^②从戏曲理论史研究的现状可以看出,戏曲艺术思想史的研究,对戏曲理论研究的进一步深化和拓展具有积极的推进作用,而将组成戏曲诸多艺术元素的艺术观念、戏曲文本、戏曲评论、戏曲评点以及与其相关的社会历史环境、文化思潮、审美风尚等作为考察和研究对象的综合研究,尚待进一步展开。

中国戏曲艺术思想史研究、特别是戏曲艺术思想的发展和流变的研究,是一个当下尚未全面、系统地深入发掘和开展的课题。与传统的戏曲理论批评史偏重于理论材料的分析和总结不同,戏曲艺术思想史研究不仅把历代曲论家撰写的剧论、曲论等理论形态的材料作为考察对象,还把与戏曲艺术思想和艺术观念发展相对应历史时期的其他艺术理论,纳入考察的范畴;而且更注重从一个时期戏曲作家在创作活动中所形成的共同的创作倾向和审美追

① 谭帆:《中国古代曲论研究的回顾与展望》,《文艺研究》2000年第1期,77页。

② 罗宗强:《隋唐五代文学思想史·引言》,上海古籍出版社,1986年版,2页。

求入手,总结其在创作方法、审美情趣、艺术风格和表现技巧等方面体现出来的戏曲艺术观念的变化,将戏曲艺术观念的研究与戏曲作家、作品研究紧密结合,针对具体的戏曲艺术现象概括出其所反映的审美观念和艺术思想,并进而上升到理论批评的层面进行阐释。同时,戏曲艺术思想史的研究是一个“开放式”的研究,通过多层面、多角度的入思方式,来探讨戏曲艺术思想和艺术观念的形成、发展及其演变规律,对拓展戏曲艺术理论的研究路径、深入了解中国戏曲独具的艺术思想和艺术观念,加深对戏曲艺术所拥有的哲学精神和美学原则的理解和把握,具有积极的促进作用。

中国戏曲艺术思想史的研究,不同于一般戏曲史的研究,把戏曲形成的历史路径作为钩沉戏曲文献和组织材料的线索,在对文献与材料的解读和阐释中,凸显出戏曲发展和演变的规律。与其相比,戏曲艺术思想史的研究更为复杂和广泛。由于艺术实践总是先于艺术思想,这就决定了戏曲艺术思想史的研究,不能仅仅遵循戏曲发展的路径来寻找材料,而要有广阔的视野、通观全局的眼光,在戏曲发展的滔滔不息的历史长河中,寻找和发现那些或先于实践、或滞后于现实的艺术思想火花。因而也就决定了戏曲艺术思想史的逻辑起点,与戏曲史的逻辑起点并非完全一致,甚至二者之间的逻辑线索也并非总是平行。例如,在“戏曲”概念尚未确立的唐代,在对组成戏曲艺术各种元素(诗、乐、歌、舞等)的记录和评价中,已蕴含着戏曲艺术思想的萌芽;又如,在被誉为中国戏曲第一个“黄金期”的元代,阐释戏曲艺术思想、探讨戏曲艺术规律和艺术特征的“剧论”、“曲论”,却远远低于明清两代。这种艺术实践与艺术思想发展的非同步性,决定了戏曲艺术思想史的研究对象、研究方法和研究思路,也为戏曲艺术思想史的研究提出了迥别于戏曲史研究的更具挑战性的要求和难度。

二

戏曲艺术思想史研究的主要内容和对象,主要在于系统梳理、解读戏曲艺术形成与发展历史中重要的文献资料,如戏曲文本、戏曲理论著作、戏曲批评著作、戏曲演出文献,以及有关戏曲的其他文体著作乃至文化政策、民间社约等,并结合各个时期政治、文化、经济的时代背景,探讨古代戏曲艺术思想和艺术观念的发展、变化过程及其演变规律。这不仅使人们对戏曲艺术思想、美学精神、表演风格和演出形态有更加深入地认识,而且对戏曲艺术当下演出和未来发展趋势,也具有启示和规范作用。因而,这就决定了对戏曲艺术思想的研究,首先必须把戏曲文学作为主要考察对象。因为戏曲文学不仅是历代戏曲艺术的主要组成部分,而且还是戏曲艺术思想和艺术观念的主要体现者和承载者。自宋元南戏、杂剧,至明、清传奇(包括明清杂剧),流传下来的数以百计的戏曲文本,均在其“科”、“白”、“介”等动作提

示、演出说明以及迥异于西方戏剧的叙事形态和言说方式中,呈现和传达出自身的艺术思想、时空观念和审美追求;更因戏曲文本的最终目的是舞台呈现,再加上流传下来的戏曲文本,大部分是当时戏曲演出本,因而,戏曲文本中所体现出的艺术思想和艺术观念,基本上可代表作为综合性艺术——戏曲的艺术思想和艺术观念。如《张协状元》中的“精奇古怪事堪观”和“唱说不如敷演”的思想;再如《西厢记》以“代言”摹写他人、塑造形象的观点:“《西厢》文字一味以模写为工,如莺、张情事,只从红口中模索之,老妇人及莺意中事,则从张口中模索之,且莺、张及老夫人未必实有此事也。”并认为“神品”就是如此创造出来的:“的是镜花、水月,神品!神品!”^①又如《琵琶记》体现出的“体贴人情,委曲必尽;描写物态,仿佛如生”的艺术思想^②以及“不关风化体,纵好也徒然”的寓教于乐的思想^③;《荆钗记》所体现出的“构调工而稳,运思婉而匝,用事雅而切,布格圆而整”^④的创作思想等等,均成为戏曲艺术思想不可或缺、且极为重要的组成部分。因此,戏曲文本所呈现出的艺术思想和艺术观念,也就成为考察和研究戏曲艺术思想和艺术观念发展、变化的一条重要线索。

对戏曲艺术思想和艺术观念的研究,历代遗留下来的有关戏曲演出的文本记录亦是主要考察对象之一。戏曲艺术是一种当下呈现的艺术,正是历史存在中这种无数次的“当下”呈现,构成了整个戏曲艺术绵延不绝的演出史。然而,在缺少影像保存技术条件的古代生活中,戏曲艺术的这种“当下呈现”大多数已湮没于滔滔不息的历史长河之中,只有极少数部分历史上的“当下呈现”,为当时的文人士大夫以各种文体留存于自己的笔下,形成了散见于古代小说、笔记、随笔、游记、杂论、家书、序跋以及野史、正史等中的戏曲演出的文本记录。如宋人王灼的《碧鸡漫志》、叶梦得的《避暑录话》、耐得翁的《都城纪胜》、张端义的《贵耳集》、陈善的《扞虱新语》、周密的《齐东野语》、张邦基的《墨庄漫录》、吴自牧的《梦粱录》,元人陶宗仪的《南村辍耕录》,明人张岱的《陶庵梦忆》,清人黄图珌的《看山阁集闲笔》、平步青的《小栖霞说稗》等等。故在戏曲艺术思想和艺术观念演变的研究过程中,这些古代遗留下来的散见于各种文体的戏曲演出的文本记录,就成为我们不可多得的重要考察对象。

历代戏曲理论家撰写的“剧论”、“曲论”,是对戏曲艺术的理论总结,是戏曲艺术思想和艺术观念的集中体现,因而也是戏曲艺术思想研究中最为核心的考察对象和最主要的研究内容。然而,由于这些“剧论”、“曲论”均属于特定的历史时期,且其立论的根据多是以论者

① 徐渭:《徐文长批评虚受斋绘图精镌本〈北西厢记〉》,《古典戏曲美学资料集》,隗芾、吴毓华编,文化艺术出版社,1992年版,104页。

② 王世贞:《曲藻》,《中国古代戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959年版,33页。

③ 高则诚:《琵琶记·副末开场》,《六十种曲》(一),毛晋编选,中华书局,1958年版,1页。

④ 臧懋循:《荆钗记引》,《古典戏曲美学资料集》,隗芾、吴毓华编,文化艺术出版社,1992年版,146页。

所属历史时期具有一种或几种剧种为依据,这就决定了这些历史遗留下的“剧论”、“曲论”均具有其自身无法克服的历史局限性,因而,如何对其做出新的、符合“戏曲”这一跨越时间范畴的阐释,从中挖掘出具有普遍性的戏曲艺术思想和艺术观念,也是该课题在研究过程中无法回避的问题之一。

与戏曲艺术思想、观念发展相对应历史时期的其他艺术理论(如“乐论”、“画论”、“诗论”、“词论”等),也是本课题研究过程中不可忽视的一条线索,个中所透露出的艺术观念、艺术思想和审美追求对本课题的研究具有重要的参考价值。如《尚书·舜典》中的“诗言志,歌永言,声依永,律和声:八音克谐,无相夺伦,神人以和”的思想^①,《礼记·礼器》和《礼记·经解》中的“礼乐相成”、“温柔敦厚”的思想,《毛诗序》中的“发乎情,止乎礼义”的思想,东汉傅毅《舞赋序》中的“论其诗不如听其声,听其声不如察其形”的思想,晋人顾恺之的“四体妍媸,本无关于妙处,传神写照,正在阿堵中”^②及“以形写神”^③的思想,南齐人王僧虔关于书法的“心忘于笔,手忘于书,心手遗情,书笔相忘”的思想,南朝梁人刘勰《文心雕龙·神思》中的“思理为妙,神与物游”的思想^④,宋人苏轼《传神记》中的“传神之妙在于得人意思之所在”的思想,明人俞彦《爱圆词话》中的“乐、舞、词”一体的思想^⑤,清人李渔《窥词管见》中的“词意贵新”、“词语贵自然”的思想^⑥,清人刘体仁《七颂堂词绎》中的“词忌直”、“词忌复”以及词“须一气呵成,则神味自足”的思想^⑦等等,均对后世或同时代的戏曲艺术思想产生或大或小的影响,因而,研究中国戏曲艺术思想渊源及其流变规律,历史上遗留下来的蕴含于“乐论”、“画论”、“诗论”、“词论”中的丰富艺术思想,就成为必须考察的内容。

任何艺术的产生和发展均受其所产生的时代、环境等因素的影响,中国戏曲亦不例外。如南曲的婉转圆溜、缠绵蕴藉,北曲的铿金戛玉、激昂慷慨,昆山腔的低婉哀怨、梆子腔的高亢激越,等等,均与特定的区域及其不同的历史人文环境有着密切的联系。因而,在我们探讨中国戏曲艺术思想和艺术观念时,特定的社会历史环境以及由其形成的风俗习惯、审美风尚等因素,对戏曲艺术思想和艺术观念的影响,也是我们不可忽视的考察对象。

中国戏曲艺术思想史研究,通过以上五个层面(亦可谓五个视角)来阐释、挖掘和总结中国戏曲的艺术思想和艺术观念,并力图在历史与现实的交叉和对接中,使戏曲艺术思想和

① 孔安国传:《尚书·舜典》,《汉魏古注十三经》(上),中华书局,1998年版,7页。

② 刘义庆:《世说新语·巧艺》,《世说新语译注》,张万起、刘尚慈撰,中华书局,1998年版,707页。

③ 顾恺之:《魏晋名流画赞》,《历代绘画名著汇编》,沈子丞编,文物出版社,1981年版,8页。

④ 刘勰:《文心雕龙·神思》,《文心雕龙注释》,周振甫注,人民文学出版社,1981年版,295页。

⑤ 俞彦:《爱圆词话·词所以名乐府之故》,《词话丛编》(一),唐圭璋编,中华书局,1986年版,399页。

⑥ 李渔:《窥词管见》,《词话丛编》(一),唐圭璋编,中华书局,1986年版,551、552页。

⑦ 刘体仁:《七颂堂词绎》,《词话丛编》(一),唐圭璋编,中华书局,1986年版,617、619页。

艺术观念的分析和总结,真正符合戏曲历史的本来面目,并对当下戏曲的艺术实践及艺术创作产生积极的影响。

戏曲艺术思想史的研究既非单独的案头研究,也非单纯的“场上”研究,而应是“案头”与“场上”有机结合,并配以必要的田野调查。这是由戏曲艺术自身的特点决定的。因为戏曲艺术并非单纯的语言艺术,而是综合性的演出艺术。因而单纯的文本解读并不能真正解析出戏曲艺术全部的艺术特征,而要与场上的当下演出紧密结合起来,才有可能领悟到戏曲艺术在历史上有可能存在的形态;又因“戏曲艺术”并非一个单质的概念,而是一个艺术范畴。从时间之维来看,它不仅包括宋元杂剧和宋元南戏,也包括明清传奇和明清杂剧以及近现代京剧和其他诸多地方剧种等,所以必须采取文献研究与实地考察相结合的原则,即从具体的艺术形态和丰富的历史文献入手,并辅以必要的田野调研,在充分掌握第一手材料基础上展开研究;其二,理论联系实际的方法。亦即本着“大胆假设,谨慎求证”的原则,将戏曲艺术思想研究与丰富的历史文献材料和田野调研紧密结合起来,做到“理”有出处,“论”有实证,使感性材料与理性思考、具体实例与抽象思想观念相统一。其三,采用对比研究的方法。这主要分为两个方面:1. 是中、西方戏剧艺术思想的比较,亦即以“戏剧本质”为逻辑起点,通过对中西方不同的概念、范畴和艺术思想的对比研究,揭示出中西方戏剧思想的异同,凸现出中国戏曲艺术思想的本土性和民族性,力图使集中体现中、西方戏剧艺术思想的范畴、概念,在某些方面达到有限统一。中西方文化虽然是在不同的地域环境、不同的思维模式下产生的不同文化形态,但它体现的人类的思维进程、展现的人类的精神追求则是基本相同的。例如中国戏曲与西方戏剧,也许艺术原则、表现形态、舞台呈现各不相同,然而,它们存在的最终目的则基本一致:即“娱人”并使人在精神上得到提升。中西方文化亦是如此,即不论它们存在多大的不同,但其最终目的都是为了解决人类的精神问题,使人类精神得到超越和自由。只是在这一目标的进程中,使用的方法不同,观照的角度不同,运思的方式不同,使用的工具不同而已。若换个角度讲,其实,中西方戏剧之所以可以用比较的方法研究,就是因为二者之间存在着一定程度的不同,否则,二者之间完全相同或基本一致,那么中西方戏剧既没有比较的可能,也没有比较的必要,所谓的“比较研究”也就失去了意义。2. 古代与现代比较的方法,亦即在“尊重历史,尊重史实”的原则下,通过古今戏曲艺术思想的对比研究,达到逻辑结论与客观的历史存在相统一。我们知道,任何艺术均是在时代的变迁、历史的演变中不断发展的。这种艺术形态的发展变化,必将引起艺术观念和艺术思想的转变。例如,在戏曲艺术发展中,它的舞台表现形态总体发展趋势总是由具象走向抽象,由形象走向观念,由现实走向寓言,由隐喻走向象征,最终形成一系列完整的、仅属于自己的舞台符号体系。在舞台形态这一演变的过程中,艺术思想和艺术观念必然也随着艺术实践的变

化而不断地变化,并最终达到与舞台艺术形态相符合或超越舞台艺术形态。因而,在戏曲艺术思想史的研究过程中,必须把戏曲的历史与当下的存在形态结合起来研究,才有可能呈现出戏曲艺术思想演变发展的全貌。

三

一般认为,中国戏曲的成熟是在宋元时期,以南戏、杂剧为标志,戏曲艺术的观念应该是与此相适应的。理论总是产生于实践之后,“哲学要直到现实结束其形成过程并完成其自身之后才会出现”(黑格尔《〈法哲学原理〉序言》)。本书为什么用了较大的篇幅对唐以前的“前戏曲艺术思想”作出论述?怎样理解戏曲艺术思想的产生和发展过程?关于这些问题,我们是这样认识的:虽然“理论”总是落后于“实践”,但是,任何事物的形成和发展,均是历史的自然延续,是历史的承继和发展,而绝非空穴来风、凭空而降。戏曲艺术思想的形成和发展亦是如此。我们所言,“戏曲艺术是在其独具的‘历史环境’和‘区域情境’中发生和发展着”的,而这“历史环境”和“区域情境”本身就是文化积淀和历史演变的结果。倘若没有先秦时期“元典文化”所体现出的直观感悟式思维方式,没有先秦、两汉所形成的循环的时空观念,我们很难想象,成熟形态的戏曲艺术所体现出的“以时帅空”的时空观念、“移步换景”审美形态如何形成;倘若没有汉魏时期“仰观俯察”的审美境界,“以形写神”的创作观念,“气韵生动”的鉴赏标准,“象外之意”的审美追求,那么,戏曲艺术超脱空灵、虚拟假定的舞台形态又是根据什么而形成?更遑论汉唐时期的歌、舞、诗、词等对戏曲艺术的直接影响了。所以,倘若缺少唐代以及唐代以前与表演相关的艺术思想,必然使中国戏曲艺术思想的形成失去历史根据,也必然使宋元以后的戏曲艺术思想的阐释失去理论基础。为了保持中国戏曲艺术思想形成、发展的完整性和连续性,为了避免割断中国戏曲艺术思想存在的历史依据和现实基础之间的联系,故我们对戏曲艺术思想发展史的研究,首先从先秦时期的表演艺术思想考察起。

在古代中国上下五千年文明历史进程中,“戏曲”艺术在其独具的历史环境和区域情境中发生和发展着,演变成具有东方特色的审美风格和异彩缤纷的呈献形态。从其“装扮”和“表演”的核心构成来看,构成戏曲的“艺术元素”在远古时期的交感巫术和原始宗教中即已存在。那时并没有所谓的“戏曲”艺术思想,亦没有“戏曲”观念和“戏曲”意识,但是,与原始宗教和现实生存紧密相关的装扮、表演意识却已萌生。这些装扮、表演意识并非完全属于审美意识范畴,而是与远古人类现实生存活动和原始宗教观念混融于一起,具有浓郁的现实功用性。它表现为,此时的装扮表演并非为了现实主体的审美欣赏和审美愉悦,而是奉天侍

神或心灵信仰所举行仪式的一部分。然而,随着人类历史演进,装扮表演的“娱神”功能逐渐减弱,而“娱人”的艺术审美功能日益增强,它表明装扮和表演不再仅仅是远古人类宗教生活的“专利”,而是逐渐演变成现实主体的审美需求。以此为肇始,《孟子》“与民同乐”的观点^①,《荀子》“人不能无乐,乐则不能无形,形而不为道,则不能不乱”的“乐载道”^②思想和感人至深、使民向善的“移风易俗”的思想^③等等,均把作用于主体性情的音乐歌舞与社会政治层面的伦理道德紧密结合起来,在乐舞审美的过程中融进深沉的社会道德内容,形成了古代文艺独具特色的艺术思想——审美的政治伦理化,亦即所谓的“礼乐精神”。这种“礼乐精神”几乎贯穿了整个古代中国艺术思想的发展过程,后世诸多艺术理论多是这一艺术思想的承继或接受这一艺术思想的影响。它对古代装扮表演艺术、乃至成熟的戏曲艺术思想有着直接而深刻的影响。

至汉代,人们对包括装扮表演艺术在内的“乐舞”艺术的认识更加深入,这体现在两个方面:其一,在先秦以来形成的“礼乐精神”承继的基础上,对乐舞艺术的社会功用和化育功能的继续强调和深化。其二,开始对艺术自身的内在本质和规律进行较为深入的探讨,形成了较为系统化的诗、歌、乐、舞的艺术理论,为魏晋以后艺术思想自觉和独立发展开启了先河、奠定了基础。两汉时期的表演艺术思想不再仅仅停留在其所具有社会伦理功能和教化功能的强调上,而是开始对歌舞等艺术内在本质及其存在的现实依据进行较为深入的探讨,强调了内在情感在歌舞审美和歌舞创作过程中所具有的举足轻重的作用。

魏晋六朝时期的表演艺术思想是在汉末儒家传统思想动摇、崩溃和“玄学”盛行的历史背景下产生的,魏晋六朝时期主体意识觉醒和主体个性的张扬,艺术创作和艺术欣赏进一步摆脱先秦两汉时期艺术审美的政治伦理化,而成为文人士大夫“抒情”、“畅情”和“味道”的方式和手段,提出了一系列符合艺术规律的范畴、概念。如在艺术创作中的“以形写神”、“迁想妙得”的观点,在艺术审美中提出的“情以物兴”、“物以情观”的思想,并在此基础上提出的“意象”说;在人物“品藻”过程中提出的“气韵”说等等。这些范畴和概念均在自身演变过程中成为中国古代艺术创作和艺术审美中的重要范畴。其多为包括戏曲在内的所有后世艺术所继承和发展。不仅如此,魏晋玄学仰观俯察,探究玄理,不受外形羁绊,独抒内情心性的思想和“迁想妙得,以形写神”的创作原则,奠定了古代表演艺术超脱空灵、流荡多变

① 《孟子·梁惠王上》中曰:“与民偕乐,故能乐也。”《孟子·梁惠王下》又曰:“与百姓同乐,则王矣。”参见《诸子集成》(一),中华书局,1954年版,29页、62页。强调了统治阶层“独乐乐”和“与民乐乐”所引起的不同结果,指出“与民同乐”的重要性。

② 《荀子·乐论》,《诸子集成》(二),中华书局,1954年版,252页。

③ 《荀子·乐论》,《诸子集成》(二),中华书局,1954年版,252、257页。

的时空观念,而其整体感悟的玄学思想则促使了高度综合的歌舞表演艺术的出现,为戏曲艺术的形成奠定了基础。

隋唐时期的表演艺术日趋成熟,一方面表现为隋唐歌舞的兴盛和“戏弄”演出的日渐成熟,另一方面则体现为构成后世“戏曲”音乐文学的主体——诗词的繁荣,以及为戏曲提供故事情节的新文体“小说”——唐传奇的兴起,特别是在释、道两家“讲经”基础上演变而成的“俗讲”、“经韵”的日益繁盛,这些因素对戏曲艺术的形成乃至成熟起到不可替代的促进作用。正是基于音乐、文学和诸多表演艺术的兴盛和发展,在儒家道统回归的历史背景下和对儒家礼乐精神深入体认的历史前提下,唐代表演艺术思想的形成及其呈现形式表现出以下特点:一方面对作为艺术综合体的“乐”进行了较为充分的研究和探讨;另一方面却深入到具体的艺术形态中,对作为表演艺术的音乐、歌舞、戏弄等进行较为深入的多方面探讨。

隋唐时期从多种角度和多重层面积极探索了以“乐”为范畴的诸多表演艺术,初步形成了以歌舞等表演艺术为核心的艺术思想,为宋元时期综合表演艺术——戏曲艺术思想的初步形成,奠定了理论基础。客观地讲,隋唐、乃至隋唐以前以“乐”为核心的所有艺术思想,均为戏曲艺术思想的产生提供了肥沃的孕生土壤和丰富的理论资源。

四

中国戏曲艺术的形成,是一个海纳百川、众源归一的过程,隋唐及其隋唐以前的诸多艺术,几乎均成为戏曲艺术成熟形态的主要构成部分。因而,有关这些艺术的理论形态,自然也就成为考察戏曲艺术思想不可绕过的峰峦、乃至成为构成戏曲艺术思想的基本元素。某种程度上可以说,正是这些艺术思想奠定了戏曲成熟形态的最为基本的艺术观念、审美理想和创作原则。倘若说戏曲艺术在宋元时期以一门独立的、成熟的艺术形态出现是历史的必然,那么,此前诗、歌、乐、舞等诸多艺术形态的发展以及与其相关艺术理论的演变,则是构成这一“必然性”的不可替代的动因。宋元时期是戏曲艺术思想的发展和形成期,在这一时期,真正意义上的完型形态的戏曲艺术开始出现,它为戏曲艺术理论思想的探讨提供了真实而确切的审视和探讨对象。宋元戏曲艺术思想就是在上承诗歌乐舞等传统艺术思想、并对宋元杂剧的真实而深入的观察和研究过程中逐渐形成和发展起来的。

宋朝是我国封建社会商品经济十分发达的时期。正是商品经济的繁荣,“有闲”和“有钱”阶层的形成,市民势力的壮大,为多种娱乐形式的发展提供了更为广阔的空间。这一时期,市井文化空前兴盛,勾栏、瓦肆等市井民间固定的娱乐场所布满街衢,杂技、杂耍、小说、鼓子词等等构成戏曲的诸多艺术单元或艺术门类,在瓦肆、勾栏同台登场。而擅一代之文体

的汉赋、唐诗,至宋亦嬗变为词、为曲,“词之妙,在声韵,至于有井水处,皆能歌之。……盖词尚协律,便于弦歌。由诗而进于词,其体愈美,而其用愈普,是亦可征人事之进化也”^①。而“宋时小说,尤为发达。有演述史事者,有直陈时事者,其书以说为主,故多用当时语言,……又其述说不限时日,故必多分章回,以便使人听而忘倦”^②。这些市井文化的繁荣,最终孕育了一门综合艺术——杂剧的出现。正如柳诒徵所言:“合词与小说而为戏曲。”^③宋代市井文化发展和杂剧艺术的形成,在表演艺术思想研究上产生了两个不容忽视的结果,它不仅促使人们审美观念和艺术思想的转变,而且使戏曲艺术思想研究拥有了一个确切而真实的审视对象。在审美观念和艺术思想的转变上,使当时的文人士大夫不再把艺术当作“载道”的工具和附庸风雅的门径,而是更注重艺术的大众化和审美愉悦功能。元代是中国戏曲艺术发展的第一个“黄金期”,在这一时期,元杂剧走向成熟并迎来自身发展的顶峰。其戏曲艺术思想也发展到前所未有的水平。这主要是因为:其一,宋杂剧的形成及其理论研究的积淀,为元代戏曲艺术理论的发展奠定了良好的思想基础;其二,宋元杂剧的形成和发展,为戏曲艺术研究提供了实践经验和确切而真实的研究对象;其三,杂剧艺术曾是元人最主要、也是最普及的娱乐形式之一。这就为元杂剧的存在,构建一个良好的社会基础,为元杂剧创作和研究营造了一个良好的社会氛围和环境。因而,在元代,元代杂剧研究和戏曲艺术思想,与宋代相比,呈现出迥然不同的特点。这主要表现为:其一,元代戏曲艺术思想不再限于对杂剧艺术的外在形态和实践经验的总结,而是重点揭示杂剧艺术的内在本质和创作规律。这主要是因为杂剧自宋朝出现,虽在历史演变中有着形式和内容的不断丰富——如角色的增多、表演形式的日益规范、伴奏乐器的增加等等,但其基本的审美特征没有改变,这就为对其内在本质和创作规律的探讨提供了研究对象。从外在形态的总结到深入其内在本质和规律的探讨,也就成了历史的必然。如作为元代第一位曲论家的胡祇遹,即从审美和创作的角度,对戏曲进行深入的研究。他认为表演技艺要“日新而不习故常”,倘若“踵陈习旧,不能变新”,就会“使听者恶闻而厌见”(《优伶赵文益诗序》)。从观、演双方的角度,提出戏曲艺术创新的重要性。不仅如此,还对演员的仪表神态、聪慧悟性、吐字行腔以及对所表现人物的领会、揣摩等九个方面的研究和观察,提出了著名的“九美说”。“九美说”是对戏曲“场上表演”的全面艺术总结,它既是在艺术实践经验中总结出来的艺人表演的标准,也是表演者所要努力达到的表演艺术境界。胡祇遹的“九美说”是宋元时期最为系统的表演艺术思想,其影响所及,可到明清之际的著名戏剧家李渔。李渔《闲情偶寄》的《词曲部》

① 柳诒徵:《中国文化史》(下),东方出版社,2008年版,561页。

② 柳诒徵:《中国文化史》(下),东方出版社,2008年版,561、562页。

③ 柳诒徵:《中国文化史》(下),东方出版社,2008年版,562页。