

古今戏剧观念探索

王长安



戏剧艺术的每一次发展、演进都导源于戏剧观念的拓展、变革；戏剧艺术的每一种风格、形式的形成也都依附于戏剧观念的确立、张扬。有什么样的观念形态，便有什么样的戏剧形态……

学林出版社

古今戏剧观念探索

王长安 著

学林出版社

(沪)新登字113号

责任编辑：叶 丰

封面设计：陆振球

古今戏剧观念探索

王长安 著

学林出版社出版

上海文庙路120号

新华书店上海发行所发行

丹阳市新华印刷厂印刷

开本787×1168 1/32 印张6.125 字数130000

1992年9月第1版 1992年9月第1次印刷 印数1—2000册

ISBN 7-80510-767-X/I·273

定价4.00元

序

在全国各地看戏的时候，我常常慨叹我们许多很优秀的戏剧实践家对戏剧问题的总体思考太少了。他们想得较多的往往是题材和手段的寻找，而很少顾及自己所从事的一切与人类、历史、人生、人格的关系，与古今中外戏剧界同行们已取得的成果的关系，与艺术本性、戏剧本体的关系，因此，他们的努力虽然也光斑闪烁，却往往带有很大的盲目性，很难形成一种既有广泛的社会反响，又有文化价值和历史价值的强力构建。

在历史上，那些产生了很多戏剧作品的时代未必是戏剧发展的黄金时代。相反，有时三两个作品倒标志着人类戏剧史的一个重要台阶。其中的关键，就是看所发生的戏剧行为是否与整体性的艺术精神和戏剧思维演进潜流有深刻的呼应关系。为此，我们有理由要求戏剧实践家们大幅度地提高自身的理性自觉和思考品位。这个问题好些年前就有人注意到了，发出了各种用语不尽准确而用意却很明确的呼吁，但立即有不少人误会，以为这是在提倡一种光要艰涩思考不要感

情和感性形态美的戏剧，于是群起而抗拒。这样一来，一些本想多学一点东西而又感到困难的戏剧人员也就心安理得地退回原地。其实，所谓提高思考品位并不是让剧中人和剧本都故作深刻状，而是指戏剧家本身要多想想自己在干什么。

与贫于思考的倾向相反，戏剧领域也有一些人以一种冬烘气十足、完全脱离戏剧实践的枯燥方式损害了理论在戏剧实践家心目中的形象。例如一些综合性大学戏剧学专业的教师和研究生，本来并不一定要与当前的戏剧实践有太多的关联，专门从历史过程和理论逻辑上研究一点戏剧文学也未尝不可，但当他们在缺少准备和过渡的情况下介入戏剧现状并要作发言的时候，就容易暴露这样的问题。明明还不知道发生在剧场里的戏剧究竟是什么而又大谈特谈，怎能使理论不取厌于戏剧界呢？

面对以上两种倾向，我们应该建设起一种与活生生的戏剧实践密切有关的理论思考机制。戏剧观念这一命题的提出和一度热闹，也许正是这种机制建设的一个兆头吧。这一命题的准确界定看来一时是无法统一的，这没什么关系，大家可以有同有异地一起推动思考的进程。好在这一命题也已经有了一些心照不宣的“规范”：它虽然也与今天多数戏剧家惯常思考的诸如题材、手段等问题有关，但又肯定比这些问题来得高，来得大，而那些茫然不知剧场现状的所谓“戏剧理论家”们又绝对不敢来谈它。

王长安从上海戏剧学院戏剧理论专修科毕业后所写的不少文章大致都属于戏剧观念研究范畴。我先后在国内一些高规格的刊物如《文艺研究》上逐一读到，很为他高兴。他由一个地方戏曲的武功演员，通过刻苦自学而达到这样的理论水

平，很不容易。现在，这些文章要汇集成书由上海的学林出版社出版了，我又把稿子全看了一遍，觉得这些文章既能密切联系戏剧实践，又能从深远的历史遗产和广阔的世界剧坛来获取理论参照，是言之有物而又有一定深度的。这些文章至少可以证明，王长安是一个在戏剧总体上不太景气的年代里的辛勤的思考者。我相信，即使是不同意他的论点，广大戏剧实践家和理论家也能从他的思考中受到有益的启发。

王长安在安徽工作，安徽因有闻名海内外的黄梅戏和其他戏剧现象已成为我国的一个戏剧大省，在历史上，它又是京剧的重要发源地。为此，我总盼望安徽对戏剧整体及其在本省的发展能作出更深入的思考和研究，王长安和他的同志们可做的事情还是很多的。

余秋雨

1992年2月于上海戏剧学院

目 录

序.....	余秋雨
--------	-----

• 古代篇 •

✓ 汤显祖的创作观	3
✓ 徐渭的创作观	21
✓ 祁彪佳的创作观	46

• 当代篇 •

情节淡化的观念	85
无场次戏剧的观念	99
戏剧功能的观念	105
戏剧性的观念	112
戏剧小品的观念	138
✓ 荒诞派戏剧的观念	151
✓ 话剧历史问题的观念	166
追恋戏剧(代后记)	175

· 古 代 篇 ·

• 17 •

汤显祖的创作观

马克思说：“美是人的本质的对象化。”^①

康德说：“美是道德精神的象征。”^②

李泽厚说：“美是自由的形式。”^③

……

当我准备重新思考汤显祖(1550—1616)的创作观的时候，这些关于美的著名论断便纷纷涌入了我的脑海。细想起来，这些论断尽管是出自不同时代、不同民族、不同信仰的名人之口，但它们的共同之处却是显而易见的。这就是他们都在美的领域里突出地强调了人(灵与肉合一的)的主体地位，并且把人及其自由(本质的体现)作为美的出发点和最终归宿。无独有偶，汤显祖的创作观也正是在这一点上与此有了沟通。我以为，他正是在肯定和高扬人的主体精神、追求人的自由的基础上建立自己的创作观的。我们甚至可以说，汤显祖的创作观就是追求主体精神自由体现的、显示了美的原则的创作观。

如果我们拨开那所谓“才情”、“以情反理”的表层迷障，我们便可洞见他那追求主体精神的自由体现、强化自我意识的创作观的深层结构。在那里，他建立的是一个以人为主宰的“情”的体系，从而在创造美的活动中实现自我，肯定自我。为此，我们似乎可以说汤显祖的创作观，是一个跨越时代的、与我们今天的现代精神有着较多沟通的崭新的创作观。

只要一提及汤显祖的创作观，人们便会不约而同地注意到那个被他始终挑在笔端的“情”字。诸如“情不知所起，一往而深”；“梦中之情，何必非真”；“第云理之所必无，安知情之所必有邪”（《牡丹亭记题词》）；“人生而有情”（《宜黄县戏神清源师庙记》）；“性无善无恶，情有之”；“因情成梦，因梦成戏”（《覆甘义麓》）；“钟下奇情，才有异梦”（《异梦记评语》）……（“情”下重点系笔者所加）。由此可见，在汤显祖的创作观念中，的确无处不提及“情”。在他那里，仿佛存在着一个“情”的体系。也正是缘此，人们习称汤显祖为“重情派”。然而，对于汤显祖创作观中的这个“情”到底系指何物？其实质究竟是什么？它与汤氏的创作观之关系如何？多年来虽众说纷纭，高见频出，但终不能使人完全满意。就笔者所接触到的材料来看，有说是指“伟大思想”的（侯外庐《论汤显祖剧作四种》第4页），也有说是指“一般人情”的（游国恩等主编《中国文学史》第四册第74页），还有说是指“现实生活”的（周贻白《中国戏曲发展史纲要》第284、285页）。很显然，这些说法都因未能详细展开其论述而显得失之空泛。“伟大思想”也好，

“一般人情”也好，“现实生活”也好，都难以让人们从中见出汤显祖的“情”的特征和意义，见出作家的主张与追求。一句话，难以见出“情”的丰厚的底蕴和深刻的实质。叶长海同志看到了上述研究的缺憾，便主张对汤显祖的“情”作具体分析，以避免重蹈空泛之辙。他认为，汤显祖的“情”，在不同的时间、不同的场合，针对不同的情况提出，其所指是不尽相同的。他还把汤显祖的“情”细致地分解为“才情”、“人情”、“情志”、“情趣”、“情思”、“激情”、“道情”、“文情”、“交情”等多种（《汤显祖戏曲理论》，载《戏剧艺术》1983年第1期）。叶长海同志的这种分解，应当说是十分有意义的，它使我们看到的不再是笼统空泛的“大帽子”，而是“情”的各个不同的侧面。它还启发我们去寻找它们的共同的“母体”，即可容纳这些具体的“情”的总体的“情”，去寻找汤显祖“情”的体系的核心。

设若要透过“情”的表面层次去探求“情”的深层实质，我以为我们首先就应该避开那些具体的“情”的缠绕，把汤显祖的“情”作为一个“集合名词”来对待，亦即把它作为一个整体来对待。这样，我们或许可以从“某情即某义”的具体考证的迷宫中解脱出来，以求得对“情”的体系的总体把握。从整体把握的角度来看，我以为汤显祖的“情”只是一个抽象概念的总称，就像我们常说的“鞋”这个词一样，没有一双具体的“鞋”可以是它的完整意义。当然，我并不否定汤显祖的“情”在某些场合中会有他的具体指向，但它们决不能等同于作为体系的那个本体的“情”，也决不能等同于作为汤显祖创作观念的那个总体的“情”。

那么，我们又将如何理解汤显祖的“情”呢？它的实质又

是什么呢?

我国北宋道学家邵雍在《观物外篇》中说：“以物观物，性也；以我观物，情也。”(重点系笔者所加)我以为，以邵雍的这一妙语为钥匙，我们便不难打开汤显祖“情”的门扉。由此，我们看到，汤显祖的“情”实质上就是一种方法、一种观念，也就是“以我观物”。它突出了人的自我意识，肯定了人的主体地位。一切由“我”出发，在“观物”中实现自我，创造“我”化的“物”。如果一定要回答汤显祖“情”的真正含义是什么，我以为若从整体上来说，这就是汤显祖的“情”的实质所在。与汤显祖同朝的陈龙甫就曾说他是“缘情而著体”。④“以我观物”，即是置“我”于“物”之主；“缘情著体”，便是“情”领“体”之先。汤显祖建立在“情”的基础上的创作观，实际上就是突出自我，并力图在作品中实现自我的创作观。所以，我们有理由说汤显祖的创作观是闪耀着主体精神光辉的创作观，它所追求的是主体精神、自我意识的自由、完整的体现。在这里，汤显祖作为创作观的“情”仿佛正像马克思的“人的本质”、康德的“道德精神”、李泽厚的“(人的)自由”一样，申明了对创造美的活动中，人的不可动摇的主体地位。离开了对人的肯定和人的主体精神的实现，任何美实质上都是不存在的。因此，我认为艺术创造的过程，应该是(实质上也就是)人的主体精神自由呈现的过程，是“我观物”、“我”化“物”的过程。

弄清了汤显祖的“以我观物”的“情”的实质，并由此发现了汤显祖追求主体精神自由体现的创作观念之后，我们便有了进一步追踪这个创作观的行程的可能，从而洞见这一创作

观的伟大意义和优越性所在。

由于树立了“以我观物”——追求主体精神自由体现的创作观，就使他获得了重新认定生活真实的自由，致使万事万物随“情”生灭。自然完全为表现人而存在，自然也因之“人化”，并在“人化”后获得价值。如此，作家就取得了突破自然真实的屏障，升入对作为人的情感的对象物的艺术进行创造的自由天堂。熟悉汤显祖的人大约都不会忘记他在讥笑吕玉绳改窜他的《牡丹亭》时举过的这样一个例子吧：“昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅，冬则冬矣，然非王摩诘冬景也。其中骀荡淫夷，转在笔墨之外耳。”（《答凌初成》）这里，我们至少可以看出三层意思：其一，割去王摩诘冬景中芭蕉，加之以梅，无论是出于多么重要的理由，它都不复是王摩诘的冬景了。正如他的诗句所吟：“总饶割就时人景，却愧王维旧雪图。”汤显祖在这里强调了作家的个性，突出了作品与作品、作家与作家的不可比性。风格只属于个人，作品作为作家主体精神的对象物也只属于个人，它有着非常强的不可替代性，哪怕是高手大师也一样！这与汤显祖本人追求主体精神的自由体现、坚持“以我观物”之“情”、在作品中建立自我的创作观是完全吻合的。其二，冬天之景，若按生活真实，理应“割蕉加梅”。大凡有一点生活经验的人都会懂得芭蕉是不会在冬天里生长的，只有梅花才能够带雪开放，谁都承认这是生活真实。然而，这又只能是生活真实！艺术不应照搬生活，在“情”的表现需要之时，“冬景”出“芭蕉”亦未尝不可，要在“缘情而著体”。在这里，我们又看到了汤显祖创作观念中的一个鲜明的态度，即他不赞成直接摹写自然真实，而要表现出经作家主体精神溶化的“情”的真实，表现出“我”

化的“自然”。所以，他在谈到杜丽娘的形象时说：“情不知所起，一往而深，生者可以死，死者可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”（《牡丹亭记题词》）这虽然只是对人物的分析，说的似乎只是杜丽娘的“情”，但实际上它却集聚了作者之情。汤显祖在肯定杜丽娘“情”之所至可以生、可以死，可以死、又可以生的同时，申明了自己的主张。它告诉我们：作为创作主体的作家一旦“情至”，便可跨越生活真实的藩篱，去发挥，去创造，去驰骋想象，从而获得“生天生地生鬼生神，极人物之万途，揽古今之千变”（《宜黄县戏神清源师庙记》）的最大自由。只要任情感之河奔流，就可以跨沟过梁，抵达浩瀚的艺术之海，在艺术的海洋里获取艺术意义上的真实！为此，他大声疾呼：“第云理之所必无，安知情之所必有邪！”构建起了坚实的“以我观物”、“生死虚实随情存亡”的、高扬主体精神的创作观的塔基。其三，“割蕉加梅”所追求的只是笔墨之内的意味，这与艺术创造蕴藉悠远的追求相背离，所以，汤显祖对此自然也不会很有兴趣。他所建立的追求主体精神自由体现的创作观，其中很重要的一条就是要追求那“笔墨之外”的“骀荡淫夷”之情，追求摩诘的那种“见于言外”的“不尽之意”（宋·梅尧臣语）。如果联系起汤显祖创作观的整体来看，这里已不是简单的所谓“言尽而意不尽”的“含蓄”，而是把“笔墨”（表现在作品中的形态）作为一种表面景象，这景象是“冬景芭蕉”也好，是“冬景梅花”也罢，并不是至关重要的。只有艺术家在这景象以外的追求，即王摩诘在“冬景芭蕉”之中（已非全在图画本身）的主体精神的再现、自我情感的寄托才是重要的，创造者应竭力追求的亦正在于斯。解决了这样一个观念问题，那么，“冬

景”究竟有无“芭蕉”又何足虑哉?!

汤显祖之所以针对“冬景芭蕉”大发议论，这不仅是基于他的创作观，也是基于他对人生世事深刻的认识。这里有个问题需要说明，这就是要表现作家的主体精神，决不等于就一定得完全抛弃客观现实，置一切生活真实于不顾，而是说为了实现作家的主体精神可以对客观现实有所突破，作家完全有权(也应该)用自己的眼睛去观看世界、解释世界，并用自己的方式重新描述(表现)世界；即“以我观物”。汤显祖曾这样叹道：“嗟夫，人世之事，非人世所可尽。”(《牡丹亭题记》，重点系笔者所加)这也就明确地告诉我们，要想真正地、完全意义地表现人生世事，就一定得逾越作为客观实在形态的人生世事的局限，积极而艰难地去发掘“人世”之外的表现力，向人心、向梦境、向幻想去索取“真实”。“非人世所可尽”的“人世之事”在这里或许可以得到较充分的表现。我们看到，这里浅层次的“真实观”被打破，而在更高层次上建立了新的“真实观”。就像前贤所说的“山中之花随心生灭”^⑤一样，扩展出一个“心”的世界、“心”的“宇宙”(陆九渊说：“宇宙便是吾心，吾心即是宇宙。”)⑥，以求在更大限度上表现最完整意义的世事人生。由此，我们不是也看到了汤显祖“以我观物”的创作观的最初发端和最终落足了吗？这就是在艺术中“尽”(表现)“非人世所可尽”的“人世之事”，勇敢地肩负起艺术最崇高、最神圣的职责。

明人沈际飞在《题南柯梦》一文中指出：“惟情至，可以造立世界。”我们或许可以说，这是对汤显祖的创作观的最透辟的解释。作家主体精神所到之处，便是艺术世界“造立”之所，汤显祖的观念如此，实践也如此。还是在沈际飞的这

篇文字中我们读到这样的评述：“临川（即汤显祖——笔者）有慨于不及情之人，而乐说乎至微至细之蚊；又有慨于溺情之人，而托喻乎醉醒醒醉之淳于生。”由此可见，汤显祖的创作完全是“有慨”而发之的，他笔下的哀乐醉醒、人物草虫、生死梦幻、山川风物等，无不表达他的“慨”、寄托他的“情”而存在，“真实观”在这里发生了质的变化。再如他根据《杜丽娘慕色还魂》话本创作的不朽之作《牡丹亭》，我们只要把两者对照一下，便不难见出汤显祖对原素材作出的创造性的改造，而这些改造又都是为了更好地体现他的主体精神、体现他的“情”而实施的，这也是对他的创作观念的最好印证。《牡丹亭》的创作，前半部分基本继承了话本的内容，而后半部分却几乎离开了原话本，一反原话本中对杜丽娘回生后他们夫妻与杜宝融洽相处的描写，重新设计了“父子夫妻各不相认”和“尽管皇帝颁旨配婚，而杜宝、柳郎仍怨怼在胸”的结局，在“大团圆”的晴空中，涂抹上了几片淡淡的乌云。如果说汤显祖在《牡丹亭》前半部分基本依据了原话本的情节，是因为原话本的情节正合于表现他的主体精神，即在杜丽娘身上寄托的对情的由生至死的执着追求的话，那么，汤显祖在《牡丹亭》后半部分脱离原话本，重新设置了并不圆满的结局，则是为了揭示封建社会中情与理的斗争的残酷性和实现“情”的艰难性。我以为，汤显祖让杜丽娘由死复生便是为了积极迎战黑暗的现实，为争取“情”、捍卫“情”而不懈地斗争。只是由于历史的局限，汤显祖还无法淋漓尽致地表现它，但从他对杜丽娘由恪守封建纲常到坦荡地承认她是“无媒而嫁！保亲的是母丧门，送亲的是女夜叉！”的成长、变化的描写，我们也可清楚地意识到这一点。这也同样表现了汤显祖