

明代剧论与画论

徐燕琳 著



广东中华文化王季思学术基金◎黄天骥学术基金丛书之十五

广东高等教育出版社

广东中华文化王季思学术基金·黄天骥学术基金丛书之十五
教育部人文社会科学研究青年项目

明代剧论与画论

徐燕琳 著

广东高等教育出版社

· 广州 ·

图书在版编目 (CIP) 数据

明代剧论与画论/徐燕琳著. —广州: 广东高等教育出版社, 2007. 7

(广东中华文化王季思学术基金·黄天骥学术基金丛书)

ISBN 978 - 7 - 5361 - 3488 - 1

I. 明… II. 徐… III. ①戏曲史 - 研究 - 中国 - 明代 ②中国画 - 绘画史论 - 研究 - 中国 - 明代 IV. ① J809.248
② J212.092.48

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 053703 号

广东高等教育出版社出版发行

地址: 广州市天河区林和西横路

邮政编码: 510500 电话: 87557232

佛山市浩文彩色印刷有限公司印刷

850 毫米 × 1168 毫米 32 开本 13.5 印张 350 千字

2007 年 7 月第 1 版 2007 年 7 月第 1 次印刷

印数: 1 ~ 1 000 册

定价: 26.00 元

前记一

黄天骥

中国古代戏曲和古代文学作品，是取之不尽用之不竭的宝藏。华夏子孙，有责任发掘开采，分析整理，让体现着东方文化的瑰宝，在世界民族之林中焕发光辉。自然，我们也不能一味陶醉在祖先遗泽之中，审视它，研究它，扬其糟粕，取其精华，使之有助于祖国精神文明建设，才是我们整理古代戏曲、古代文学的目的。

近几年，广东经济有了飞跃的发展，许多有识之士，认识到在这块热土中弘扬中华文化的重要性。因而采取多种方式，大力推动对中华文化的学术研究。因时际会，“广东中华文化王季思古代戏曲、古代文学研究基金”，得以乘风御气，建立起来。有了这个条件，我们就有可能出版丛书，在研究我国传统文化的领域中，做一点力所能及的工作。

我们出版这套丛书，也是为了纪念王季思

老师。

王起，字季思（1906—1996），浙江温州人。早岁师从孙诒让、吴梅先生，以《西厢五剧注》名世。20世纪40年代后期，王季思老师到广东中山大学任教，历任中文系主任、古文献研究所所长等职。数十年来，他热爱祖国，热爱中华文化，把全部精力投入到教学和科研的工作中，在古代戏曲、古代文学领域作出了巨大的贡献。“文化大革命”后，拨乱反正，王季思老师被聘为国务院学位委员会第一届学科评议组成员、国家古籍整理出版规划小组顾问，被公认是中国古代戏曲古代文学研究的权威。

王季思老师一生热爱学生，教育青年。他常说：学术乃天下公器。学生和后辈学者向他求教，他从来都认真、热情地给予帮助。直到七八十岁高龄，他还培养硕士生、博士生，矻矻穷年，不遗余力。他经常强调建设祖国教育和文化事业，要有人继承，渴望薪火相传，让中华文化之光一代又一代照遍大地。

弘扬中华文化，继承王季思老师匡扶后进的精神，是受过他老人家教诲的学生的共同心愿。1993年，广州市政协和中山大学联合主办“庆祝王季思教授从教七十周年大会”。其后，诸位校友像杨资元、赖春泉、陈绍基等学长，深感为促进学术的发展，应做一些更加切实的工作，朱孟依先生积极支持。经过各方面的努力，我们决心出版这一套丛书，希望能实

现王季思老师多年的心愿，帮助热心于中国古代戏曲古代文学而又甘心坐冷板凳的学者迅速成长，让学术之花也在生长红棉的土地上盛开。

学术的殿堂是靠一砖一石垒成的，我们希望扎扎实实地奋工添瓦，不想欣赏海市蜃楼。目前，我们的能力有限，更兼文化建设不可能一蹴而就。因此，我们的想法是：环绕着中国古代戏曲、古代文学的论题，逐年出版有较高水平的学术著作。只要持之以恒，锲而不舍，日积月累，代代相传，我们一定能在祖国学术领域的南天，垒筑起一座丰碑。

王季思老师曾有诗云：

人生有限而无限，历史无情还有情；

薪火相传光不绝，长留双眼看春星。

丛书付梓之际，我们抄录这首诗，作为奠基之石，以明旨意，兼励来者。

1996年6月16日于中山大学

前记二

欧阳光 康保成

自 1996 年广东中华文化王季思学术基金丛书第一种出版以来，迄今已过去了整整十年。十年来，我们根据有限的财力，精心甄选入围选题，在广东高等教育出版社的大力支持下，以每年一到两种的节奏，已陆续出版了 13 种著作。

看着眼前这套积少成多渐成规模的丛书，不禁让人深深感慨。这套丛书的作者基本上都是中山大学中文系的中青年学者或博士学位获得者，选题以古代戏曲研究为多，同时也涵括了古代文学研究的其他领域。这些著作也许算不上什么鸿篇巨制，我们也没有像时尚所热衷的那样对它进行包装和宣传，在当今热闹非凡的学术著作出版大潮中，它甚至显得有些冷清和落寞，但这些著作都是对有关领域作了艰苦细致的研究之后的心得之作，或对有关研究领域有所开拓，或推动了有关研究向纵深发展，

自有其难以掩盖的学术价值。丛书从总体上展现了中山大学中文系中青年学者的风采，也体现了中山大学中文系沉潜、严谨、包容、开放的良好学风。

最近，珠海市民营企业家李平秋先生捐资设立黄天骧学术基金，用于支持我系古代戏曲和古代文学等学科的发展。李平秋先生 1983 年毕业于中山大学中文系，之后投身于市场经济大潮，艰苦创业。在事业有所成就的时候，却不忘回报社会。他有感于母系的培育之恩，倾心敬佩黄天骧先生的师德人品，因而出资设立以黄天骧先生命名的学术基金，其拳拳赤子之心，殷殷校友之情，令人感佩。

这样一来，我们除了王季思学术基金之外，又有了黄天骧学术基金。两个基金虽然命名不同，其宗旨则是一以贯之的，即为传承和弘扬我国优秀传统文化、推进古代戏曲、古代文学的研究而增砖添瓦，略尽绵力。根据这一宗旨，我们将把两个基金的增值部分合并在一起使用。其中继续资助出版中青年学者高质量的研究成果，帮助中青年学者在学术上更快地成长，仍然是两个基金的主要工作。

王季思先生是中山大学中文系古代戏曲、古代文学学科的开拓者、奠基人；黄天骧先生是继王季思先生之后中山大学中文系古代戏曲、古代文学学科的领军人物，在海内外学术界享有崇高的威望。两位先生的共同特点是不仅重视学术的创造，同时也注重学术的传承，

他们都倾力培养后学，提携奖掖不遗余力，这也正是中山大学中文系古代戏曲、古代文学学科能够生生不息，始终充满活力，并不断有创造性成果涌现的原因。

学术的发展离不开传承，也离不开积累，我们所做的正是传承和积累的工作。这一工作也许一时半会儿看不出明显的效果，但正如黄天骥先生在本丛书的“前记一”中所说的：“只要持之以恒，锲而不舍，日积月累，代代相传，我们一定能在祖国学术领域的南天，垒筑起一座丰碑。”

让我们以此互勉。

2006年11月16日于中山大学

目 录

绪论	(1)
第一节 艺术形态视野下的戏剧与绘画	(1)
第二节 戏曲和绘画共同的艺术思维特征	(10)
第三节 前人研究概况和本文的研究思路	(31)
第一章 明代剧论和画论基本情况	(37)
第一节 明以前剧论和画论发展情况	(37)
第二节 明代戏曲理论发展情况	(51)
第三节 明代绘画理论发展情况	(57)
第四节 明代剧论和画论的理论形态	(63)
本章小结	(74)
第二章 明代画论对剧论的影响	(75)
第一节 形神论对剧论的影响	(75)
第二节 意趣论对剧论的影响	(107)
本章小结	(125)
第三章 戏曲批评中的绘画语汇	(127)
第一节 用绘画技法进行戏曲批评	(127)
第二节 以“画”的观点赏鉴戏曲	(138)
本章小结	(145)
第四章 画论和剧论对创作主体问题的认识	(147)
第一节 庾(利、隶)家与行家	(147)
第二节 关于人品对作品影响的不同看法	(158)
第三节 戏曲与绘画创作主体论的同与异	(172)

本章小结	(193)
第五章 画论与剧论关于艺术风格取向的比较	(195)
第一节 画论和剧论在尊古旗帜下的不同取向	(196)
第二节 画论和剧论雅俗的不同好尚	(207)
第三节 文人化与南方化	(223)
本章小结	(237)
第六章 明代画论与剧论发展的趋同性	(238)
第一节 戏曲的文学化	(238)
第二节 绘画的文人化	(256)
本章小结	(275)
第七章 明代戏曲版画与戏曲、绘画理论	(276)
第一节 戏曲版画的兴盛	(277)
第二节 明代戏曲版画画家、内容、形式的变化	(281)
第三节 戏曲版画所体现的戏曲理论与绘画理论 的交汇	(299)
第四节 明代戏曲版画的批评意义	(318)
本章小结	(330)
第八章 徐渭、陈继儒与明代剧论、画论	(332)
第一节 徐渭的戏曲、绘画理论和创作	(334)
第二节 陈继儒的戏曲理论和绘画理论	(380)
本章小结	(403)
结语	(405)
参考文献	(409)
后记	(421)

绪 论

在对明代戏曲和美术理论进行探讨之前，一个需要解决的问题是：为什么可以对这看似不相及的两大艺术部类进行平行性研究？也就是说，研究是否建立在它们作为不同艺术门类所具有的共同性以及坚实的艺术理论基础之上？

中国传统戏曲与绘画，承载着千百年的民族精神和艺术思维特色，薪火相传，绵绵不绝。作为民族艺术，它们有其特殊性；但在世界艺术的大观园里，它们则分属两种不同的艺术类型：戏剧与绘画。我们的目标，其实就是研究某一特定时段特定地域这两者的关系问题。这一讨论，首先需要在艺术形态的视野中展开。

第一节 艺术形态视野下的戏剧与绘画

所谓艺术形态，实际上就是艺术的存在方式，是指塑造艺术形象的各种媒介（材质、形状、体积、颜色、点线、块面、词汇、声音、动作等）决定的诉诸欣赏者感官的外部形式。艺术作品首先作为某种物质结构的组合，即作为具有空间特征、或者时间特征、或者空间时间特征的对象被创造出来，存在并出现在知觉者面前。作为精神产品的艺术作品，蕴含在这种种结构之中，通过这些介质被知觉，且不能脱离它们而存在。我们研究戏曲与绘画的艺术形态，就是研究它们各以什么样的独特的艺术构

造体系，呈现于我们的审美视阈。在这里，我们的研究，集中于一般意义上的传统戏剧和绘画。

考察艺术形态，可以从以下五个方面来进行：

一、艺术呈现自身的物质方式

艺术不可能离开它的物质规定。如同莫·卡冈所说：“艺术作品的物质结构方面是它的本体论状态，是它的现实存在的主要基础和条件，同时是它的直接的感性可感的面貌。”^①从根本上说，艺术作品就是以物态化的方式传递艺术家的审美经验和审美意识。艺术形态的物质存在方式与审美意识物态化的内容特性，是艺术门类获得独立意义并区别于其他的根本依据。物质材料的性质在很大程度上决定了各种艺术样式的基本形态和作用方式，规定了各类艺术作品的表现手段和表现内容。在一些艺术门类中，比如美术，材质本身对于作品具有审美意义和符号意义，往往直接沟通人的精神体验。

戏剧所呈现出的物质形态，包括静止的舞台、布景、道具，以及活动的演员。绘画则以画纸、布、墙壁、木版、铜版、器物、颜料等物质形式存在。各种材料的组合建构，在艺术家的一系列预谋和意图下，成为具有一定空间、体积乃至时间的物质构成，以及具象并展示艺术家的艺术目的、艺术构想的物质载体。

二、艺术形象塑造和呈现的方式

从艺术形象的空间特征来说，戏剧和绘画都具有造型艺术的特点。绘画在造型艺术中处于基础地位。它运用线条色彩和块面等语言形式，通过构图、造型和调色等手段，在二维平面里创造

^①（苏）莫·卡冈：《艺术形态学》，凌继尧、金亚娜译，278页，北京，三联书店，1986。

出静态的视觉形象。戏曲在三维空间里反映现实。它以演员的表演为中心,综合各种艺术媒介,在舞台上塑造行动中的人物形象。它的艺术形象既包括由实际的高度、宽度、深度构成,具有空间立体感的视觉形象,也包括听觉形象。在艺术形象的塑造上,戏剧多运用表演方式,绘画则往往使用透视、构图等技法。从艺术形象本身的性质来看,绘画是一种再现艺术,侧重于现实世界的再现;戏剧具有再现艺术的特征,同时兼具表现的功能,属于表现再现艺术。从艺术形象的运动状态来说,绘画属静态,往往被归为静态艺术;而舞蹈、诗歌、音乐、戏剧等则被认为是动态艺术。

三、艺术内容的特点

戏剧被公认为既可以反映现实世界,也可以反映理想世界。弗·谢林说,戏剧,是“绝无仅有的、真正的象征形态”。作为“所有诗的综合”(包括“犹如绘画”的叙事诗,而叙事诗在显现它的各种体裁中,最后在戏剧中得到研究),它“不仅表述对象,而且将对象直接置于眼前。因此,在语言艺术中,它是唯一与雕塑艺术相对应者。而且作为最后整体,使艺术世界的这一领域臻于完美,犹如雕塑艺术之于另一领域”^①。同样,绘画可以再现、折射客观世界的具体物象,也可以通过提炼、概括、简化、抽象等多种手法,不直接传达物象,而着力于表现情感、思想、哲理、主观体验等精神元素。^②我国古代的画家,更是“精鹜八极,心游万仞”,其艺术视野之广阔令人叹为观止。

戏剧倾向于反映社会生活。它反映社会生活的广度和深度是

① (德)弗·谢林:《艺术哲学》,魏庆征译,385页,北京,中国社会科学出版社,1996。

② 梁江:《美术概论新编》,5页,桂林,广西师范大学出版社,2005。

绘画难以企及的。绘画也可以反映社会生活，但是是从波澜壮阔的社会生活中，截取一个具有代表性的切面，凝固下来，表现人物动作或事物发展过程中一个相对稳定的瞬间，而不可能自由、充分地叙述、交待、描绘人物的性格、命运和所处的环境，以及他们之间的关系。同时，在再现环境和色彩表现上，也有很大的局限性。这就使得静态的绘画作品在表现运动着的事物特性方面，必须具有某种想象、寓意和象征的功能。描绘静态的自然景物才是绘画的专长。从时间的延续性来说，戏剧具有历时性的特点。它对事件的描述可以非常连续，对人物行动和矛盾冲突可以表现得淋漓尽致。而绘画作为塑造静态空间形象的艺术，在展示社会生活时往往直观、平面，亦不要求画面内容的连续性。

四、艺术表现的手段

绘画以线条、色彩、光线等作为艺术表现的手段。它作用于人的视觉，给人以空间的感受。戏剧则综合运用语言、音乐、歌、舞、形体动作等，同时作用于人的视觉和听觉，创造出独特的舞台时空。这些艺术表现的手段，已经远远超越了它们本身的形式意义。正如卡西尔所指出的那样：“对于一个伟大的画家，一个伟大的音乐家，或一个伟大的诗人来说，色彩、线条、韵律和语词不只是他技术手段的一个部分，它们是创造过程本身的必要要素。”^① 这是因为，“一切艺术形式的本质，都在于它们能传达某种意义，任何形式都要传达出一种远远超出形式自身的意义。”^②

^① (德) 恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，223页，上海，上海译文出版社，2003。

^② (美) 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉：视觉艺术心理学》，滕守尧、朱疆源译，74页，北京，中国社会科学出版社，1984。

戏剧和绘画最初和最基本的功能，在于通过各种表现手段的组合，来达到摹仿的目的。正是因为艺术起源的现实性基础以及它们所具有的反映现实的共同特点，亚里士多德在《诗学》中提出，摹仿是所有艺术样式的共同属性，也是艺术和非艺术区分的标志。史诗、悲剧、喜剧、音乐、舞蹈、绘画等艺术都是对现实的摹仿。他认为，不同的艺术样式因为摹仿的媒介、对象和方式的不同而有其各自的属性，这也是对艺术内部各样式进行分类的依据。这一思想，成为艺术形态学的先声，为各种艺术的分类提出了一种具有方法论意义的标准。

但摹仿并非戏剧和绘画的唯一手段。柏拉图在他的《理想国》中承认诗与绘画都具有摹仿的特性，但他亦谈到非摹仿性的、理想化的艺术形态。具有丰富想象力和创造力的艺术家，更可以纵横驰骋并带着我们往来于无限广阔的艺术天地。莱辛说，艺术可以“通过人为的和自然的符号”，“在我们的想象里重新唤起和实物一样的意象”和相应快感，创造“可以眼见的”和“不可眼见”的东西。^① 幻想、表现、再现等种种方式，令艺术表现的手段获得了极大的丰富。

五、塑造艺术形象的物质手段和艺术媒介

“物的根基已经证明是作品的最亲近的现实。”^② 艺术作品的外在形式，一方面是它的物质结构，另一方面又是形象文本。物质结构是艺术信息的载体，把信息从艺术家那里传递给欣赏者，并作为保障艺术家和欣赏者之间沟通的那种符号系统的信号基

① （德）莱辛：《拉奥孔》，朱光潜译，41页、69页，北京，人民文学出版社，1979。

② （德）M. 海德格尔：《诗·语言·思》，彭富春译，戴晖校，38页，北京，文化艺术出版社，1991。

础。形象文本则是艺术形象的外在呈现，将艺术形象通过各种各样的物质手段和艺术媒介表现出来。物质结构和形象文本的综合作用，共同完成了艺术形象的构建。

为了塑造艺术形象，戏剧艺术需要演员、服装、化妆、道具、布景材料等物质手段和艺术媒介的帮助。演员、服装、化妆等直接塑造艺术形象；布景、道具造就艺术形象的活动场景或者成为艺术形象表现的一部分。19世纪的自然主义大师爱弥尔·左拉在《自然主义与戏剧舞台》一文中强调：“戏剧是借助物质手段来表现生活的，历来都是用布景来描写环境。”^①而绘画，则需要画笔、颜料、水墨等物质材料的综合作用。这些物质手段和艺术媒介，服务于创造艺术形象的目的和构想。按照莫·卡冈的观点，“艺术内容的物化手段的特征具有巨大的形态学意义，因为材料是符号系统的信号基础，对符号系统荷载和传输某种艺术信息的能力产生重要影响。”^②在这些物质手段和艺术媒介的共同努力下，产生了丰富多彩的艺术形象。

艺术形态的分析，是艺术分类学的前提和基础。

对于艺术的形成与独立，艺术世界的疆界，艺术与艺术、艺术与社会的关系，人类的认识，如同艺术本身的发展一样，也经历了一个从混沌到明晰的漫长的过程。莫·卡冈指出：“自古以来，人的意识不仅不认为艺术的样式、种类和体裁间的差别有任何重要意义，而且竟未看到艺术、手工技艺和知识间的原则性区别。……亚里士多德的见解的含义就在于此：‘因此，如前所

① 中国社会科学院外国文学研究所、外国文学研究资料丛刊编辑委员会编：《外国现代剧作家论剧作》，14页，北京，中国社会科学出版社，1982。

② （苏）莫·卡冈：《艺术形态学》，凌继尧、金亚娜译，332页，北京，三联书店，1986。