

京劇叢談百年錄

翁思再 主編

上

河北教育出版社





京剧丛谈百年录



顾问 王元化 主编 翁思再

上

河北教育出版社

绪论：京剧与传统文化

王元化 撰论 翁思再 注跋

小 引

近年传统文化问题渐渐被学术界重视。京剧与传统文化的关系如何？前人之述不多。当前京剧的现状是：一方面在努力振兴，另一方面则难阻继续滑坡之势。其标志是传统艺术不断失落，演出市场日益萎缩，剧团还在逐渐减少。这就使人们不得不反思，以往对京剧的认识及其理论基础，是否都符合实际？

其实这种反思，王元化先生在一九八八年就开始了，那时他发表《论样板戏及其他》后不久，就有人指出它的意义说：“近年在社会学界、历史学界，人们正在构建新历史观，对历史进行广泛的重新评价，从王元化关于样板戏的文章到重新审视当代政治斗争历史的《古船》，可说是这股新思潮在文学上反映的迹象。”（见一九八八年二月二十五日《文论报》雷达文章）。元化先生在为拙编《余叔岩研究》所写的序言，以及《清园夜读》里的《京剧札记》中，也对京剧艺术的本质作了一些揭示，后者曾被日本京都大学《中国文学报》披文介绍。先生学

贯中西,又爱戏懂戏,我建议他能循此线索进一步研究下去,以解除许多人心中的困惑。先生也自感有此必要。他在半年里披阅大量有关文献和中外书籍,其间对我作了几次长谈,最后由他亲自整理,一气呵成这篇《京剧与传统文化》。

遵先生之嘱,现由我试对此文予以补充和评注,发表如下。

翁思再

大传统与小传统

京戏无论在表演体系上或在道德观念上,都体现了传统文化精神和传统艺术的固有特征。研究中国文化传统经过了怎样的渠道走进民间社会,甚至深入到穷乡僻壤,使许多不识字的乡民也蒙受它的影响,这是一个值得探讨的问题。中国的传统思想自然是直接表现在儒释道墨法那些思想家的著作里,而研究文化传统的学者也多半只探讨这些思想家的典籍。但是能阅读这些著作的人究竟有多少?大多数从来没有读过这些著作的人,为什么会受到它的影响呢?比如,我小时在偏远的乡间曾见到不少贞节牌坊,那些殉节的妇女大多并不识字,她们从哪里得到儒家传统的贞节观念并以它作为自己坚定不移的信念呢?这些问题不能不引起人们对文化传统问题的思考。我认为人类学者所提出的大传统和小传统理论对于解决上述那些问题是很有帮助的。大传统和小传统这一说法是五十年代芝加哥大学人类学教授芮斐德(Robert Redfield)首先提出来的。台湾李亦园教授是研究人类文化学的,对此曾有专文介绍。据他说,所谓大传统是指上层士绅、知识分子所代表的文化,这多半是经由思想家或宗教家反省深思所产生的精英文化(refined culture)。与此相对所谓小传统,则是指一般社会大众,特别是乡民或俗民所代表的生活文化。精英文化与生活文化也可称做高层文化与低层文化(high and low culture)。芮氏所

用的后一称谓与我们过去所说的雅文化与俗文化，以及今天所说的高雅文化与大众文化是比较接近的。

从一九八六年起，我写了一系列探讨文化结构的文章，提出文化结构中的高层文化与大众文化所形成的这种关系：“高层文化的社会效益必须置于文化结构的相互作用中去考虑，例如，一部美学著作的读者对象，只限于一些专业工作者：教师、作家、编导、建筑师、美术家等。通过他们把其中的审美标准、审美趣味融进自己的作品里，再由这些作品把它传播到群众中去。在文化结构中，高层文化起着导向作用，它影响着整个民族的文化水平和文化素质。大众文化和高层文化是发生着互补互动关系的。大众文化直接来自民间，具有民间的活力，也往往推动文化的发展。从文学史上可以看到六朝的变文、唐宋的传奇、话本、元代戏剧、明清的小说及历代的民歌民谣等等都曾经对整个文化发生过巨大的影响。”传统文化中的大传统与小传统的关系也是一样的。大传统即上面说的过去思想家所产生的高层文化或高雅文化，小传统即民间文化，包括谣谚、格言、唱本、评书、传说、神话小说、戏曲、宗教故事等。民间社会是通过这个渠道承受了传统的影响。因此它不是直接，而是间接地吸取了大传统如经史中的观念以及史书中的史实等等。今天许多人的历史知识不是来自正史，而是来自广为流传的小说戏曲，甚至知识阶层中的许多人也不例外。大传统既然有赖于小传统作为中介传播到民间去，因此就不可能完全保持其原来面目，而是经过民间的筛选和转述。在这一过程中，不仅有取舍，也有引申、修订、加工和再创造。李亦园曾举小传统把儒者心目中的非人格化的天转变为人格化的玉皇大帝。在大传统的宗教文化中，儒道释的源流派别是分辨得清楚的，但在民间祭典文化中就只有三教合一的民间信仰。小传统在民间信仰仪式（鸾堂等）中显示了对中国文字的尊重等等。都是说明这种情况。我没有研究过人类学，只能根据自己比较熟悉的具体事例，来谈谈自己的看法。我认为近两百年来京

剧在民间文化中占有十分重要的地位，其中所蕴含的道德观念和审美趣味，影响了不止一代的中国人。作为小传统的京剧，它是大传统的媒介，也是载体。从京剧来探讨大传统如何深入民间，可以为这方面的研究提供一些资料。

京剧与传统伦理

我认为谈到传统伦理道德时，必须注意将其思想的根本精神或理念，与其由政治经济及社会制度所形成的派生条件严格地区别开来。不作这样的区分，任何道德继承都变成不必要的了。每一种道德伦理的根本精神，都是和当时由政治经济及社会制度所形成的派生条件混在一起的，或者也可以说，前者是体现在后者形态之中的。倘使我们不坚持形式和内容是同一性的僵硬观点，就应该承认它们两者是有区别的、可分的。可分与不可分这两种不同的观点，导致了道德可以继承与不可以继承的分歧。如果认为是不可分的，传统道德观念中的根本精神及其由当时社会制度所形成的派生条件是等同的，那么在古代一些杰出人物身上还有什么崇高精神、优良品格、善良人性呢？任何一个人都不能完全超越他的时代，摆脱由当时社会制度所形成的派生条件。不能要求他们活在和我们一样的社会制度中，达到今天的社会意识的水平，从而建立在派生条件上和我们完全一样的道德观念。如果坚持思想的根本精神和当时的社会制度所形成的派生条件两者是不可分的，那么道德继承问题也就不存在了。^①

① 关于道德继承，六十年代曾有过一场讨论，倾向性的意见是过去的社会道德是为统治阶级服务的，因此无可继承。在讨论艺术问题时，人们普遍提出，封建社会、奴隶社会的文艺，体现了当时社会的观念，在内容上没有什么遗产可继承，只是承认传统文化在技术上可以有所继承。冯友兰则提出“抽象继承法”，力图在极左思潮猖獗时，以此口号为文化遗产争得一席之地。

事实上，我们对岳飞、文天祥的景仰是他们的爱国精神，而不是他们的忠君意识。今天看戏的观众也只是被他们的爱国精神所打动，而很少会被他们身上所附加的忠君思想所打动。也可以反过来说，他们不会因这些人物身上附加有忠君意识，就不会被他们的爱国精神所打动了。这也可以说明思想的根本精神和附加给它的派生条件，这两者是可分的。至于屈原就更是一个复杂人物，但是谁会因为他的忠君意识而否定他的爱国情怀呢？^①一位熟识的友人曾说他每次读《红楼梦》到元妃省亲贾政启奏那段话，都不禁为之酸鼻，觉得“忠中有悲，忠中有情，这种中国式的忠的感情，真是令人歔嘘感动”。可是使人感到遗憾的是，后来他却把《三国演义》看做是一部争龙椅的相砍书。似乎赵子龙在为主子效力之外不存在“忠中有悲，忠中有情”，从而又不主张根本的思想精神和派生条件是可分的了。其实《三国演义》这部古典名著是蕴含了多层面的。比如像诸葛亮这样一个人物，过去有人仅仅从“为政治服务”的角度去批判他，但我觉得郑振铎从智慧的角度去评估诸葛亮是更妥切，也更合理一些。

一九三五年，梅兰芳赴苏访问演出，当时也有一位苏联的艺术家认为京剧完全是供封建王公贵族玩赏的“雕琢品”，说这种戏剧是“为古代专制的封建道德作宣传的喉舌”。但是，艺术家奥布拉兹佐夫后来到中国进行考察之后，作了十分中肯的说法：“中国传统戏剧的剧本演出及服饰等，当然都反映了、也不可能不反映千百年来的封建制度，不过并不

① 屈原《离骚》中，忠君和爱国是连在一起的，如今社会制度与先秦时代大大不同，已经无君可忠，也不必去忠君，但屈原作品中具体体现的精神，用爱国主义去衡量，仍很感人。文化传统中，有“常”、“变”两个方面，与社会制度、时代、科技等变迁相关的那部分属于“变”，而与伦理道德的根本精神（或称理念）相关的那部分，就有跨时代相传的持续性和恒久性，《离骚》所表现的爱国思想，即属“常”者。

能因此就把这种戏剧看成仅仅是帝王和封建贵族的玩物，这是绝对不正确的。”什么原因呢？他举出的理由是：“从来没有哪一个封建阶级或非封建阶级的贵族，哪一个特权阶级或特权阶层会需要两千个剧院。”他用戏剧在中国普及的程度来说明它的人民性。在当时的苏联使用“人民性”这三个具有魔法性的字眼，是突破僵硬的教条，使艺术的生命不被机械论所扼杀的惟一办法，但太简单一些。我觉得还是用传统思想的根本精神及由社会制度附加给它的派生条件是可分的来对待道德继承问题，似乎是更合理一些。“五四”时代反封建的先驱人物是以非孝作为突破口的。但其中两位主要人物胡适与鲁迅，在实际生活中对于母亲的孝道行为都是十分感人的。是他们言行不一吗？不是的。他们是封建制度附加给孝道精神的派生条件（即当时梁漱溟所谓“古代礼法，呆板教条，以致偏欹一方，黑暗冤抑，痛苦不少”方面）的坚决反对者。我们必须把他们身体力行的孝道的根本精神和这些派生条件严格地区别开来。倘硬说他们的孝道和传统的孝道是毫不相干的两回事，那是牵强的，难以令人折服的。^①

-
- ① 在讨论传统伦理问题时，元化先生还经常引用柳诒徵的话：“西方立国在宗教，东方立国在人伦。”中国伦理中有“道德主体”、“和谐意识”，父慈、子孝、兄友、弟恭，不是那种冷漠相对，相互要算账的样子。这是我们的长处，即传统伦理中的根本精神。

第一次世界大战之后，西方文化中重物质、急功近利的问题暴露出来了。人们在反思：西方的文明怎么会产生人类大屠杀？一些西学功底很厚的中国学者，都对西方采取了批判的态度。

“和谐意识”和“道德主体”在京剧中经常有所体现，有些戏，如《伍子胥》、《八义图》等所以能打动人，百年屡演不衰，即与此有关。京剧的演出内容中确实有糟粕，这种封建社会的派生物与传统文化的理念混在一起，有时很难一下子分辨清楚。然而应该指出两者是可分的。

模仿说与比兴说

如果容许我用比较方法来阐明东西方艺术传统特点的话，那么，可以说西方艺术重在模仿自然，中国艺术则重在比兴之义。^①西方的模仿理论最早见于亚里士多德的《诗学》；中国的比兴理论最早见于《周礼》的六诗说和《诗大序》的六义说。六诗和六义都指的是诗有风、赋、比、兴、雅、颂六事。最初在《周礼》和《诗大序》中，这六事并不是如后来那样分为诗体（风、雅、颂）和诗法（赋、比、兴）两个方面。这种区分始于唐代，唐定五经正义，孔颖达作疏，开始将诗之六事作体用之分。在这以前，诗体诗法是不分的，体即是用，用即是体。比兴之义所显示的艺术特征与西方艺术是很不同的。模仿说以物为主，而心必须服从于物。比兴说则重想像。表现自然时，可以不受身观限制，不拘守自然原型，而取其神髓，从而唤起读者或观众以自己的想像去补充那些笔墨之外的空白。比兴说既诉诸联想，故由此及彼，由此物去认识彼物，而多采移位或变形之法。陆机《文赋》有离方遁圆一语，意思说在艺术表现中，方者不可直呼为方，须离方去说方，圆者不可直呼为圆，须遁圆去说圆。《文心雕龙》也有“思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止”，意谓有一种幽微奥秘难以言传的意蕴，不要用具有局限性的艺术表现使它凝固起来变成定势，而应当为想像留出回旋的余地。诸如此类的意见在传统文论、画论中，有着大量的表述。如“言有尽而意无穷”、“意到笔不到”、“不似之似”、“手挥五弦目

① 王元化先生认为文化传统的构成大致包括四个方面：1. 不同文化类型在创造力上表现的特点。2. 它的心理素质。3. 它所特有的思维方式、抒情方式和行为方式。4. 价值系统中的根本概念。中国艺术的思维方式，是一种写意的传统。

送飞鸿”等等，都是阐发同样的观点。

记得一位已故友人陈西禾在抗战初曾发表一篇题为《空白艺术》的文章，也是阐发艺术创造中笔墨之外的境界的。可惜这篇写得十分精辟的文章没有得到应有的反响，今天几乎已经没有人知道这件事了。我们书法中有飞白，颇近此意。空白不是“无”，而是在艺术表现中有意留出一些余地以唤起读者或观众的想像活动。齐白石画鱼虾没有画水，这就是空白艺术，观众可以从鱼虾的动态中感应到它们在水中悠然嬉戏的情趣。京剧中开门没有门，上下楼没有楼梯，骑马没有马，这些也是空白艺术。这种空白艺术在西方是罕见的。我只知道契诃夫在他的剧作中很喜欢运用停顿（pause），停顿近似空白艺术，但又不完全相同，似乎着重在节奏和氛围的处理上。本世纪现代派艺术兴起后，英国导演彼得·布鲁克所著《空的空间》，才放弃了模仿的写实传统，而和中国的虚拟性的写意艺术逐渐接近起来。

由于处在不同文化传统的背景下，西方一些观察敏锐的专家在初次接触京剧时，就立即发现了它不同于西方戏剧的艺术特征。一九三〇年，梅兰芳访美演出，评论家勃鲁克斯·阿特金逊撰文披载在《纽约世界报》上，一针见血地指出：“在想像力方面，从来不像京戏那样驰骋自如。”一九三五年梅兰芳访苏演出，苏联导演爱森斯坦在讨论会的发言中提出，中国京剧是深深根植在中国文化传统基础之上的。他说：“京剧不同于西方模仿式的表达常规，而使人产生一种奇特的‘抽象性’（案：应作写意性）的深刻印象。它所表现的范例不仅在于一物可以用来标示另一物（案：近于前人对“比”所作注疏），而且可以标示许多不同的实物和概念，从而显示了极大的灵活性。比如一张桌子可以做饭桌、做公案，也可以做祭坛等等。同一只尘拂可以作为打扫房间的工具，也可以作为神祇和精灵所执的标志。这种多重性，类似中国象形文字（案：实为义符文字）各个单字可连缀成词，而其渊源则来自中国的传统文化。”（大意）这位著名导演赞

扬京剧艺术已发展到极高水平，而称他们的戏剧“那种一再折磨我们的所谓忠实于生活的要求，与其说是先进的，毋宁说是落后的审美观。”

在这个座谈会上，梅耶荷德、爱森斯坦和另几位倾向现代派的艺术家的艺术家，不受模仿说的拘囿，而认识到中国传统艺术的特征。这种开放态度是令人钦佩的。但“百川入海不择细流”，艺术应是多样化的。他们不应在突破模仿说时，断言体现这一传统的现实主义艺术是落后的，也不应将他们在当时环境内所见到的那些僵硬的充满说教的艺术作为现实主义的代。艺术没有古今、中外、新旧之分，而只有崇高与渺小、优美与卑陋、隽永与平庸之分。^①

演员、角色、观众

写实和写意这两种不同的文化背景导致了在对待或处理审美主体（心）和审美客体（物）的关系上所遵循的不同立场和原则。我想从三个方面来说明，即演员、角色和观众。这三方面有三个自我。而演员和观众与角色的关系，又形成了第一自我和第二自我的关系。从演员来说，第一自我是他自己，第二自我是他扮演的角色。从观众来说，第一自我是他自己，第二自我是他看戏时进入角色的境界，即他的投入。这里我参照了法国著名戏剧家老柯克兰的理论。

布莱希特也有类似的说法。他认为演员在台上可以使我

① 上述所引均西方有识之士之例。先生还曾举过相反的例子。五十年代我们请苏联戏剧家来华指导，其中有位专家叫列斯李，公开讲京剧是个荒唐的东西，怎么小花脸的胡子（指吊搭）不粘在下边，而是悬挂在颞下晃来晃去，难道胡子能吊在空气中吗？他是从写实戏剧观来看京剧，因此不理解京剧的特征。他曾想按照他的想法在实践中改造京剧，受到中国艺术家的抵制。

们同时看到至少有三个人物，一个在表演（即演员的自我），另外两个则是被表现出来（一个是角色的自我，还有一个则是角色在不同情景中所显示的面貌，也可以说是角色的第二自我）。在这段话中，布莱希特主要是谈演技问题。这里我们可以用《宇宙锋》中的赵艳蓉为例，演赵艳蓉的演员是第一人物，赵艳蓉这一角色是演员的第二自我，构成第二人物；赵艳蓉这一角色在父亲和皇帝面前装疯，这疯女的形象构成角色的第二自我，而对演员来说则是第三人物。我在这里不想援用布莱希特三个人物的说法，我觉得只要参照老柯克兰的第一自我和第二自我的理论，就可以清楚地说明中西戏剧在对待和处理审美主客体（即心与物）关系上的明显差异了。

六十年代初我国戏剧界在介绍狄德罗戏剧理论时，进行了表现派与体验派的讨论。当时曾有人认为老柯克兰属于表现派，并用表现派去比附京剧。后一种看法曾受到有识者的批评。根据老柯克兰的《演员艺术论》所述，演员一旦进入角色，他的第一自我就要“终止”在第二自我身上。或用他所援引都德的说法，演员必须将自己“沉没”在角色里，柯克兰说他的这一理论来自都德。这种观点为西方艺术界普遍认同。有一篇记载说，当巴尔扎克写羊时，他自己也几乎变成了羊。

这种第一自我沉没在第二自我中的故事，在西方剧场里是很普遍的。相传契诃夫的《海鸥》在多次上演失败后，史坦尼斯拉夫斯基的艺术剧院决定将它上演来挽救这家处在岌岌可危境地的新兴剧院。《海鸥》演出了第一幕，大幕徐徐落下，幕后剧院工作人员焦急地等待着反应，可是一片沉寂，一点动静也没有。在令人窒息的两三分钟后，观众席上突然爆发起震耳的响声……

发生在西方剧场中的这种情况，是不会发生在京剧的戏院里的。在京剧的剧院里，尽管台上演的是催人泪下的《六月雪》这类感人的悲剧，观众也不会出现艺术剧院演《海鸥》时的现象。相反，甚至当观众看到窦娥负屈含冤行将就戮的悲惨场面时，还会为扮演这个可怜女性的演员（假定他

是出色的演员)的动人唱腔和优美身段鼓掌叫好。这是不是京剧观众没有教养或缺少艺术细胞呢?不是的。这里包含着两种不同文化背景下所形成的不同戏剧观。^①更具体地说,也就是表现在对待或处理审美主客(心与物)关系上的不同立场和原则。《海鸥》演出的经过,充分说明西方观众在看戏时,他们的自我完全融解到角色中去。大幕初下,他们还沉浸在角色里没有恢复过来。当他们慢慢从角色中脱身出来,恢复了自我,他们才作为观众热烈地鼓起掌来。京戏的观众却不是这样,他们并没有将他们的自我融解到角色里,自始至终他们都保持着作为观众的自我的独立自在性。^②这并不是说,他们总是理性的、对角色的命运是无动于衷的。不,他们也被角色的喜怒哀乐所感染,但同时他们并不丧失观众所具有的观赏性格。两者集于一身,因此他们进入角色被感染时,仍能击节赞赏鼓掌叫好。

最近看电视剧《程长庚》,有一情节表现程给同治演戏,同治叫了几声好,程不惜违命抗旨,马上停止不演了。这个情节不仅不符事实,而且也不合情理。编剧或导演将自己对京剧的理解转嫁到程长庚身上了。

《海鸥》的例子说明,西方观众一旦投入,就和角色合二而一,从而失去了观众所具有的观赏性格。相传一九〇九年芝加哥一家戏院演出《奥瑟罗》时,观众席上突然发出一声枪响,将扮演埃古的演员威廉·巴茨击毙,过了一会,当开枪人清醒过来,用枪对准自己太阳穴也开了一枪,当场身亡。这两名死者被埋葬在同一墓穴中,墓碑上镌刻着这样一句铭文:“哀悼理想的演员和理想的观众。”

① 有人批评中国京剧剧场里拍掌叫好喝彩是落后现象,这实际上反映了批评者不懂京剧艺术在演员、角色、观众之间所形成的自我关系,他们以西方艺术作为是非标准,从而取消了京剧审美的特征。

② 京剧的形式美和技术性,以及流派风格、演唱韵味等,构成了她所特有的赏玩性特征。

心物交融

上文从演员、角色、观众三个自我的关系来阐明中西戏剧观在对待审美主客体（心与物）上的不同态度，其实不止于戏剧领域，可以说，它体现了中国传统艺术的思维方式和抒情方式。审美主客（心与物）关系是美学的根本问题之一。上述艺术观很早就形成了，但作为完整的美学的表述则是后来的事。刘勰《文心雕龙·物色篇》是一篇早期的美学论文，它虽然出现在六朝的萧齐时代，但却是在总结先秦以来的文学观念的基础上写成的。我认为《物色篇》中有两句话，非常简明扼要地勾勒出中国传统艺术观的基本特征，这就是：“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。”这两句话互文足义。意思说，在写气图貌和属采附声的创作过程中，一方面作为审美主体的心要随物以宛转，另一方面作为审美客体的物也要与心而徘徊。心既要以为物为主，物也要以心为主，相互交融，而不存在一个压倒另一个，一个兼并另一个；或者一个屈服于另一个，一个溶解于另一个这类现象。在上面所提到的京剧欣赏的过程中，演员或观众进入角色后，不像西方戏剧所出现的那样，完全沉浸在角色里，而能保持其自我的独立自在性，其主要原因即在此。^①在西方戏剧观中，演员或观众的自我溶解在角色里，审美主客或心与物双方，不是相反相成，互补互动，有你也有我，而是呈现了有我则无你，有你则无我的非此即彼的逻辑性，体现了A是A而不是非A的同一性原则。这与京

① 荀慧生也曾提出，演员在舞台上表演时须保持“三分生”，不能完全进入角色。他对后辈演员说：“你是你，角色是角色，相差得很远，这就是个生字。”演员应该对所演角色经常有一种新鲜感，这样才能把角色琢磨到家。由“生”可以产生兴致，你越有兴致，观众就越新鲜，台上也就可能不落俗套。

剧或中国传统戏剧观中两者并存，亦此亦彼，对立而统一，你中可以有我，我中亦可以有你的原则是不同的。

西方也有些美学家曾经感到这种主客同一的艺术观是有缺陷的，布洛曾创心理距离说。布莱希特提出了间离效应。一九三五年梅兰芳访苏时，布氏在苏联观看了梅剧团的演出。他的间离说来自京剧的启发。黄佐临生前曾称赞他思想敏锐，因为他并没有看到更多的京剧，就发现了京剧演员的表演不像西方那样沉没在角色里面，一下子就抓住了这个特点。不过他的间离说在第一自我和第二自我的问题上，却和中国传统戏剧观存在着差异。他认为演员或观众对角色应采取一种理性的批判态度，在这一点上仍未摆脱非此即彼的同一性逻辑。这与中国传统的和谐意识所持万物并育互不相害的基本精神仍是大相径庭的。

这里说一下所谓传统乃就大体而言，而不可理解为它将规范一切文化现象，不然就变成一种僵硬的模式了。传统文化中可能有常例和变例，也可能出现一定程度上的突破和逆反，这往往是极其复杂的。在西方美学理论中，我十分服膺黑格尔对于知性的有限智力和知性的有限意志的批判。所谓知性的有限智力是假定客观事物是独立自在的，而我们的认识只是被动地接受，从而取消了主观的自确定作用。而知性的有限意志则是指主体力图在对象上实现自己的旨趣、目的与意图，而将客观事物当做服从自己意志的工具，从而牺牲了客观事物的独立自在性。倘用中国的传统说法，前者亦即以物为主，以心服从于物。后者亦即以心为主，以心去统制物。黑格尔对两种知性偏向的批判是十分接近中国传统文论中的心物交融说的。在这方面，我以为还是以《文心雕龙·物色篇》的阐述最为完满。纪昀推崇《物色篇》末的“赞”为全书各“赞”第一。赞中所说的“目既往还，心亦吐纳，情往似赠，兴来如答”四语，可以说是心物交融和谐默契的最高境界。在这种境界中，心和物有来有往，都承认对方的存在，都通过自己一方去丰富对方，提高对方。

善入善出

善入善出说始于龚自珍。所谓善入是指艺术家要钻进对象中去，对它揣摩到家，烂熟于心，达到如数家珍的地步。所谓善出是指钻进对象之后，还要出得来。不以物为主，就入不深。不以心为主，就出不来。不仅要能入能出，还要善于入善于出。这就是实现心物交融原则，在创作行为上的必不可少的条件。上文曾经提到，京剧观众一方面既能进入角色，和角色同呼吸共命运，感染角色的悲欢；另一方面又能保持其作为观众的独立自主性，即保持其作为观众的观赏品格。这并不难理解，我们只要懂得中国传统艺术观的心物交融说和善入善出说，就可以明白其中的原委了。布莱希特的间离效应只注意到善出这一方面，而忽视了还有善入另一方面，从而断定观众应以理性的批判态度去看戏，而不可被戏中的情景所感染。倘使发生了后一种情况，那么也只能说是戏的失败。据说“文革”前佐临排的《伽利略传》上演时，东德一位布莱希特的弟子看见观众席上有人拭泪，断言道这不符合布莱希特的间离效应，戏演砸了。有人把这事告诉了佐临，佐临说，我不能完全搬用布莱希特的间离效应，要是那样的话，就会把观众全都间离到剧场外边去了。

善入善出的创作行为是同时发生的。两者不可截然分割开来，入即出，出即入，刹那刹那，循环往复，不断进行着。京剧的观众在台下为演员的精彩表演鼓掌叫好，作价值判断，同时他也进入角色的情景中，和角色进行感性的交流。他们对角色并不是只有类似黑格尔所说的知性的有限意志，去作冷静的分析，理性的批判。京剧观众鼓掌叫好时，恰恰也是他最感动、最满足，达到出神入化境界的时候，这里可以举丁秉铨书中记述他看戏的感受为例。丁战前在燕大读书，几乎天天进城看戏，有时还赶两场，假期则往返于京津，为的是去看某

角的某出戏。由于他积累了丰盛的看戏经验，加上不断琢磨研究，因而造诣精深。读他的书，使人宛如置身戏院亲历其境。^①他对杨小楼最为服膺。花脸中，他喜欢侯喜瑞。他说侯演《连环套》，一场“拜山”下来，红扎能湿了一半（被口水喷的），而别的花脸，自郝寿臣以次，都没有这样的功力。下面是他记述看侯喜瑞的《青风寨》的情景：

这是一出架子花脸的轻松小武戏，李逵扮新娘故事。李逵出场前，闷帘念声“走哇！”声音嘶哑，可是却清楚地送入观众耳鼓，台下未见其人，就报以满堂彩。这是黄三的念法，非有丹田之气，字咬得准，是念不出的。然后李逵随武生扮的燕青上。武生唱摇板：“山寨奉了大哥命”，花脸接唱：“巡营嘹哨要小心。”报家门：“俺，浪子燕青。”“咱（使炸音），黑旋风李逵。”又有彩声。下面稍事表白。然后李逵念：“燕小哥，你我抬头观看哪！”燕青蹲矮姿式，李逵左手扶燕青右肩膀，右脚立地，左脚抬起来，右手也抬起来，那个架子的边式，带上神气，台底下观众好像都随着他往前看了。所谓唱做“入戏”；好演员不但自己“入戏”，能把观众也带进戏里去，侯喜瑞就有这个本事。

丁秉铨很熟悉戏班的事。他说侯喜瑞搭的班，管事的都愿在前场派他这出《青风寨》，真能多叫进一两百人来。他的书中另一处记述看孟小冬的《失·空·斩》。在“斩谿”一场，诸葛亮入帐把扇子交左手，以右手指王平。等到带马谿，又把扇子交还右手，以扇子指马谿。他说：“孟小冬这种小动作，都是谭、余真传。与王平对唱快板，尺寸极快；而字字清楚入耳。对马谿的两次叫头，几乎声泪俱下，听得令人酸鼻。”这里也是说的演员入戏把观众也带进戏里去的那种境界。观众看戏和台上有着感情的交流；而并不是无动

① 丁秉铨（1916—1980）笔名燕京散人。毕业于燕京大学新闻系，是六十年代台湾广播电台的著名节目主持人及剧评家，著有《菊坛旧闻录》等。