

戏曲艺术时空论

戏曲艺术 时空论

马 也

中国戏剧出版社

戏曲艺术时空论

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京彩虹印刷厂印刷

字数110,000 开本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张5.25 插页2

1988年5月北京第1版 1988年5月北京第1次印刷

印数1—1,150册

ISBN7-104-00009-7/J·7

定价1.20元

序

陆 毅

马也同志的《戏曲艺术时空论》是他的研究生毕业论文。论文在一九八一年写成时就受到有关专家的重视和好评；其后，有的章节又被译成英文版。

我与作者的认识是从他的文章开始的。在我的印象中，他的思想敏捷而深沉，文章犀利而厚重，读来既有战斗力又具逻辑性；有时尖刻一些，但给人新鲜感，很少肤浅的炒冷饭式的人云亦云。八三年经人介绍读了他的《中国戏曲时空特性探源》^①时，感受尤深。文章从史到论、从西到中、从古至今、从哲学到美学、从美术舞蹈到戏剧，几乎无所不包，但又能用新的科学方法去认识、组织、论证，确有纵横捭阖、成熟老到的大家风范。看了作者简介一栏，方知作者原非七老八十的学究，文章出于一位才气正盛的青年学者。

我们面识之后，学术的研讨自不可少。我怀着极大的兴趣读了此书的手稿，并大言不惭地表示要为此书的付梓

^① 载《中国社会科学》一九八三年第六期。

写序，未料果真如此，这倒叫我不知从何谈起。

这部理论专著的意义所在，绝非三言两语所能概括。字数不多，却洋洋洒洒；篇幅不长，却撒得出收得拢。对一个专题进行深入、扎实、系统的理论研究，往往需要深厚的功力。该书似乎是研究戏曲时空问题的，但实际上远不止于戏曲。举凡文学、音乐、绘画、舞蹈、园林建筑、戏剧、哲学、美学，直至社会风习均有涉猎，研究它们的渊源、交叉、辐射等等联系；广征博引、主干突出，下笔有力、论证坚实。例如对年画、山水画与戏曲关系的看法，对中华民族的“辩证神形”和“有机整体”观念在认识论方面的论证，等等。丰富的史料、开阔的视野、新鲜的见地、严密的逻辑，增加了这本专著的深度和厚度。因此，本书不仅可供戏剧工作者一读，其他艺术学科的同志也可从中受到不少启发。

本书的另一特点是它在艺术理论研究领域的方法论意义。作者不但谙熟本专业学科的知识，尤为难能可贵的是掌握并运用多种边缘学科、交叉学科知识，在此基础上采用了系统论的和比较学的研究方法；分层次、列等级、查渊源、找渗透、寻联系，纵横交叉、内外对比，既注重史论的结合，又做到了历史与逻辑的统一。这一特点贯穿全书，又以第二章最为典型。例如对戏曲时空特性成因问题，以往学者多从物质条件着手研究，认为古代技术条件落后造成演出的虚拟性和时、空间的运动性。本书作者则从戏曲艺术自身的和外部的两条线索出发，认为戏曲时空特

性作为一种结果出现，是由多元因素形成的。既有戏曲形成之初的特殊内容方面的原因，又有对其他艺术样式传统的时空表现手段的继承和改造。同时还有中华民族的古典哲学、美学、认识方法以及社会心理等等深层因素的作用。作者把戏曲艺术放到整个中国艺术和民族意识形态这些大的系统之中，找出它的合理的坐标位置及其与周围的关系，因而也就发现了戏曲时空特性这一系统与其它系统之间的内在联系。这种研究方法既是系统的方法同时又是历史唯物主义的方法。历史唯物主义的方法使研究注重了艺术自身内部规律的探索，没有离开艺术研究艺术，没有把艺术的生发规律单纯地归结为外在的物质技术原因；系统的和比较的方法则避免了一般理论研究中的就事论事、单线深入的局限，使问题的前后左右、上下内外关系归于明朗。科学方法论的注入和运用，使全书具有很强的逻辑力量，使论证具有严密性、准确性、可信性。

本书没有对戏曲现状及发展趋势涉笔，这似乎是个缺憾。但是作者在“小引”中开宗明义：解决戏曲未来命运问题的“第一步是认真真地研究戏曲的历史”，“把自己的这一套真正搞透”——“只是想在‘推陈’的问题上做点滴探讨”。作者这种巧妙的限定似乎躲开了那个缺憾，因为作为对基础理论进行研究的这本专著，它已圆满地完成了自己论题的任务；至于对“出新”问题的研究，我们期待着——马也同志、其他专家学者以及所有关注戏曲革新问题的同志。

目 录

序.....	陆 毅 (1)
--------	-----------

小 引	(1)
-----------	-------

第一章 中国戏曲艺术的时空特性	(3)
-----------------------	-------

一 艺术作品与时间空间的关系	(3)
----------------------	-------

二 话剧舞台时空的固定性	(7)
--------------------	-------

三 戏曲舞台时空的运动性	(14)
--------------------	--------

(一) 运动地表现时空环境	(16)
---------------------	--------

(二) 表现时空环境的运动	(20)
---------------------	--------

第二章 中国戏曲艺术时空特性探源	(28)
------------------------	--------

上篇 自身的原因——中国戏曲特定的 历史 and 传统	(29)
--------------------------------------	--------

(一) 戏曲形成之初, 其内容的时空自由 决定了它的舞台时空自由	(29)
---	--------

(二) 戏曲艺术三种主要的时空自由表现 手段的来源	(39)
------------------------------------	--------

1 对古代歌舞百戏的“上下场”舞台演出结构 的继承	(40)
------------------------------------	--------

2 对说唱艺术的叙述手法的吸收	(42)
-----------------------	--------

3 独树一帜的虚拟表演方法的创造	(44)
------------------------	--------

下篇 外部的原因——中华民族的辩证

真实观 (66)

(一) 中国古代辩证法中辩证形神观

与中国艺术 (69)

(二) 中国古代辩证法中有机整体观

与中国艺术 (79)

(三) 辩证真实观与中国戏曲的舞台

时空结构 (91)

第三章 中国戏曲艺术的时空特性与

戏曲表演 (103)

一 一般意义上的音乐和舞蹈艺术的

审美性质 (104)

二 戏曲歌舞表演手段的审美性质 (109)

三 戏曲歌舞表演手段对剧诗时空

特性的要求 (118)

第四章 中国戏曲艺术的时空特性与

剧诗结构 (124)

一 运动排列、单线集中的冲突形式 (125)

二 戏随人走、重重悉见的结构手法 (134)

三 可分可合、群体组接的有机布局 (142)

结 语 (154)

后 记 (159)

小 引

有人用几何方法分析戏剧。

德国戏剧家弗莱泰格有一个“五段三节”的戏剧金字塔公式，把一出戏的结构分成五段：介绍、上升、高潮、下落、结局；三节：首、身、尾。高潮在正中，在金字塔的顶点。这个公式只可以勉强用以分析欧洲风行的五幕剧，但有人以此去套各类话剧甚至戏曲，结果往往搞错。

美国戏剧理论家劳逊曾认为，戏剧的高潮一般处于全剧的八分之五处，有人又以此为公式加以证明和计算。已知：京剧《将相和》为二十四场，昆曲《十五贯》为八场，求证：二剧之高潮。证明：以八分之五分别乘以二十四和八得十五和五，所以上述二剧的高潮分别在第十五和第五场。证明过程和计算都无误，但结果（事实）多半是错的。

我引述这个有趣的故事（一个真实的故事），无非是想说明：产生于彼时彼地的话剧理论和公式，对于话剧来说尚不是灵丹妙药，何况绳之于此时此地的中国戏曲？借鉴研究话剧的理论是应该的，但那得首先从戏曲艺术自身的实践出发，从自己的艺术规律出发，从自己的特定历史传统出发。

有人爱用话剧的原则来改造戏曲，生搬硬套、削足适履。其结果正如毛泽东同志所指出的那样：中国的语言、音乐、绘画都有自己的规律，问题是没有多研究，所以讲不大出来。

当前人们争论戏曲的命运问题，我认为，对于戏曲的未来，随意猜测不行，悲观哀叹不行，癞子打猎——坐山贼，更解决不了问题。要真正解决问题，第一步是认认真真地研究戏曲的历史——过去和现状，把自己的这一套真正搞透，这就是“推陈”。然后再判定去留，“以中国艺术为基础，吸收一些外国的东西进行自己的创造为好”。只有如此才能“越搞越中国化，而不是越搞越洋化”，才会“使我们自己的东西有一个跃进”^①。这就该是“出新”的工作了。

本书只是想在“推陈”问题上做点滴探讨。

① 以上引文均见毛泽东《同音乐工作者的谈话》。

第一章 中国戏曲艺术 的时空特性

舞台时空问题是戏剧艺术的枢纽。不同的舞台时空特性会直接影响到戏剧艺术的表演形式和剧作形式。中国戏曲能以独特的表演体系鼎峙并影响世界剧坛，形成所谓东方式的戏剧美学学派，正是以其独特的舞台时空特征为基础的。如果我们想窥探中国戏曲那巍峨壮丽、琳琅多彩的美学宫殿的话，那么舞台时空特性将是打开这艺术圣殿大门的一把钥匙。

一 艺术作品与时间空间的关系

世界的存在，以时间和空间为其外壳。物质的存在形式就是其自身在时间和空间中的永恒的运动。任何物体的存在和发展，都必然占有一定的空间，经历一定的时间；没有时间和空间，物质的运动就不能存在，物质自身也便不复存在。时间是指物质运动的顺序性、间隔性和持续性，它是依次相继，永远向前流逝的；它具有不可逆转、不可重复的特性，因而是单线的、一维的。空间是指运动着的物质的伸张

性和广延性，物体在空间中呈现出自己的方位、体积和形状；抽象的空间（也即空间自身），其存在是三维的，但实际上的空间（客观空间），因其总是在时间中运动，所以它是四维的。

研究艺术作品的时空间特性，似乎比哲学中研究物质的时空特性有更多层的次。哲学的着眼点在于物质的存在形态，而艺术的着眼点却远不止于此。一切艺术作品与时间空间都要发生两方面的联系。第一是艺术作品自身存在的时空形态——长篇评书再长终有结尾，连台本戏再长也会散场，杂技艺术的空中飞人总不能飞向星际，马戏场中的奔马也不许驰出场外。就是说，一切艺术，及自身（材料、手段等形式因素的组合及其阵容），都要占有一定的时空间，同时也受到客观的有限的时空间的限制，因而对它的欣赏也总要在有限的时空间中进行。这一点，任何艺术都毫无例外，其与哲学上物质存在的时空形态的性质是一致的。第二是艺术作品存在的时空形态与它所要表现（内容）的时空间的关系。例如某场戏曲的演出，作为供表演用的舞台时空间是极为有限的，场地不过方丈，时间不过几刻，但观众却可以感受到千载时间的进程，百里战场的景况。遗憾的是，艺术作品与时空间的这后一种关系，常常被美学家们所忽视，或将它与第一种关系混在一起，而笼统地去划所谓“时间艺术”、“空间艺术”的分类。事实上，既然第一种关系为一切艺术所共有，那么在艺术理论上经常发生分歧的、真正具有重大实际意义的倒是第二种关系。

依据以上的两种关系，我们可以试探地对艺术进行这样四方面的分类：一、无情节的艺术。其本身虽然占有时空，但不存在情节时空问题。如书法、音乐、抒情诗、情绪舞、杂技艺术等。二、部分有情节的艺术。其本身虽然占有时空，但占有的时空不与情节时空发生关系，即用不着在场地上展现情节的时空环境。如评书、弹唱、相声、古代诸宫调等等。三、一般的造型艺术，如雕塑、绘画等，作品本身占有空间——雕塑占立体（三维）空间，绘画只占平面（二维）空间^①；有情节的绘画、雕塑，其情节空间虽然要表现出来，但却可以不与作品所占空间的大小相一致、相吻合——咫尺可绘千里，所谓“分人寸马”是也。就是说，情节空间与艺术品本身所占空间（有限的画面、材料如纸、绢、布和大理石等）的比例可大可小。在第一、第二两类艺术中，提供时空场地的目的只在于使艺术品本身得以放置和表现，够用就可以，艺术本身占有的时空与情节时空没有矛盾。在第三类艺术中，场地的大小与情节空间有矛盾，这种矛盾表现在两个相反的方面：一方面，情节空间（一般说来）要符合绘画“整一律”的要求，例

① 这里有两点需要说明：第一，黑格尔在其《美学》中认为绘画不占立体的三维空间，只占平面，可以挂（贴）在墙上；绘画的空间感是凭主观推断出来的，是观念性的。第二，我在文中只说绘画占有空间，没说“占有时空”，因为按莱辛等人的理论，绘画不反映时间，它只描绘一瞬、顷刻间的生活画面；至于绘画中的时间感觉，也是（欣赏者）凭主观理解，推断出来的。

如不同时空的情节不便于出现在同一画面中；另一方面，艺术家处理情节空间有其伸缩性，可以按其主观的比例来放缩。

比较特殊的是第四类——戏剧艺术。作品本身既占有时空，又要把情节时空（人物活动的环境）表现出来；提供的场地（舞台）不单是为了放置和表现艺术品（演员本身及其演出），还要把场地转化为戏剧情节中的时空环境。^① 请注意，这种转化不同于第三类艺术中的放缩。

“放缩”的比例可大可小，而“转化”的关键在于活人（演员）上台。生活中的人和舞台上（艺术中）的人，其比例可看成是“1”，是相等的，因而要在舞台上展现情节时空，观众就会用同一个“比例尺”去衡量。这就不允许把生活中的时空环境在舞台上随意地放缩。正因为这个道理，想在舞台上再现超过客观舞台时空限制的环境（如万仞高山、百里江河）才是不可能的，也是不真实的。

各类戏剧艺术，其表演艺术自身存在的时空形态，即其在客观舞台时空上的性质是一样的（大约三个小时的舞台

① 戏剧艺术演出中的时空观念，是剧本提供的情节时空与客观的舞台时空互相调解、转化后的产物。本文此后凡“舞台时空”一词，前面若不加限定，则指转化后的戏剧艺术的时空，“客观舞台时空”指没有进行转化的原来舞台的时空。讨论舞台时空问题，概念易于重错相混，我认为舞台时空问题，应该研究这样三个方面：剧本情节时空、客观舞台时空，及其二者的调和、转化，即戏剧艺术（立体表演）的时空特征。

演出)，但是通过不同的艺术手段、手法传达（转化）以后的时空特性，即观众感觉当中的剧情中的时空观念（也即艺术的真实）却不尽相同。如何解决剧本情节时空的无限性与客观舞台时空有限性的矛盾^①，各种戏剧各有渠道。

二 话剧舞台时空的固定性

从公元前四世纪的亚里斯多德到公元十六世纪的（意大利）琴提奥和卡斯忒尔维特洛，再到法国古典主义作家

- ① 有人爱用“生活时空的无限性和舞台时空的有限性”来概括情节时空与客观舞台时空的矛盾，这值得研究。凡有两度创作的艺术，其第一度创作（如剧本），从来就不是“无限的生活”，而是经取舍了的有限的生活。搞第一度创作者要熟知第二度创作的限制；第一度创作是按第二度创作的规律（对第一度创作的要求限制）来进行的，决不会把无限的生活写进剧本。因此第一度创作中的情节时空就已是有限的生活时空了，它基本是按第二度创作的要求来提供时空环境的。“生活时空的无限性”只存在于第一度创作的构思阶段，不存在于第二度创作中。

至于本文的“情节时空的无限性”，只是针对客观舞台时空的固定和有限性质比较而言。但由于各种戏剧的具体风格的不同，舞台时空特性也有差异。有的戏剧（如传统话剧）要求演出是生活的再现，其剧本情节时空必须严格以客观舞台时空为转移，因此在第二度创作的转化过程中，其矛盾就很小甚至没有，二者基本相吻合。有的戏剧（如传统戏曲），演出只是“借地生财”——借块场地来表演故事，而非再现生活，因而其剧本的情节时空可以大大超过客观舞台时空的限制。这样，二者转化起来就有困难，因此戏曲才采取了各种巧妙的转化办法。著知详情，请见正文。

们，“三一律”的戏剧理论完成了。“三一律”式的戏剧结构形式，对世界戏剧运动有着深远的历史影响。尽管当时及后代的戏剧家们，并没有完全恪守“三一律”原则，但其基本精神——为了舞台演出时情节（动作）的整一，必须强调剧本创作的空间、时间、事件的高度整一，这个积极的合理内核还是被人们继承下来了。

按“三一律”原则创作的戏剧，人们习惯上称之为“传统话剧”，布莱希特则称之为“亚里斯多德”式戏剧。这类戏剧在处理剧本情节时空与客观舞台时空的矛盾时，利用舞台时空有限和固定的特点，采取以景（时空环境）分场（幕）的办法，截取生活的横断面，把戏剧冲突集中到这个特定场景中来表现；把人物虽是人工地却要合乎生活逻辑地“调”到这里来表演；在解决生活时空的无限性与舞台时空的有限性这对矛盾时，并不把矛盾都推给舞台；很大部分都在剧本（第一度创作）中解决了——空间的转换和时间的跨跃多半在幕间压缩、切割了；它让剧本情节时空严格服从于舞台的时空，把舞台当做生活的一角（多半为厅堂、客室、卧房等）；在同一场的演出中，剧情地点不可改换，演出的时间要和情节的延续时间大体一致；其中某些流派更进一步地要求观众感到这不是舞台、剧场，而是生活本身；在这类话剧中，情节时空的无限性与舞台时空的有限性的矛盾，实际上已经不存在，因为二者已经合而为一——舞台就是环境。真正具有无限性的生活，真正具有无限性的情节——甚至连比较多变的、丰富

的、广阔的情节，在这类戏剧的舞台上是很难得到反映的。因而它就极力回避这类超越舞台限制的作品。“三一律”结构法则的优越性和局限性是同时并存的：得到了戏剧的高度整一性，却放弃了生活的从容自然和丰满性。它巧妙地不知不觉地躲过了那无限的时空，但也不能不露出人工的痕迹。因此杜勃罗留波夫才指责它：“事实上你们怎么能够强迫我相信在不过半小时之内，在一个房间里，或者在广场上的一个地点就有十个正需要的人一个接一个地到来，又正在这个时候这里正需要他们，遇上的就正是他们所需要的人，突然开始了需要的谈话，需要出去就出去，做了需要做的事，然后需要时他们又再次上场，生活里有这样的事吗？这象真实情况吗？”①

莎士比亚戏剧演出的时空观念，与传统话剧相比，有不同之处也有相同之处。不同之处在于，它的时空环境变化频繁而且也不是生活环境的真实再现，多半是在舞台上的假定。伊丽莎白时期的剧场有着特殊的舞台装置，它是从旅馆剧场和斗兽场发展起来的。既不象古希腊和罗马的圆形剧场，也不象戏曲的空舞台。它是一种“程式化”的固定多种演区的建筑性舞台。除内外双重舞台之外，又有上下垂直双层结构（二层台和阁楼）。这种特殊的舞台装置在演出时有“对号入座”的性质：表现比较具体的环境如凉

① 转引自〔苏〕E·霍洛道夫《戏剧结构的两种类型》。李明琨译，载《戏剧艺术》1980年第四期。