

本书没有走戏曲研究的老路子，没有过份拘泥于研究对象自身，而是将中国戏曲放在人类文化史和审美史的长河中去加以考察，阐释戏曲作为一种文化现象的兴衰缘由，并与其他社会科学的研究结合起来，探究影响戏曲发展的其他姊妹艺术的成长历程，牢牢地贴住民族文化的总体脉络，作出了中国戏曲“据于儒、依于老、逃于禅”这样的结论。并由此引申，从考察中国戏曲“创”、“变”规律入手，抓住当代戏曲某些动变的萌芽，结合流行音乐、流行歌曲、现代舞的发展趋势，论述了戏曲在当今时代所经历的选择与超越，从而透过层层表象，窥视其运动规迹，对中国戏曲的发展趋向作出了言之有据的预测。

戏曲史证明：一个艺术流程往往要经过稳定期——困惑期——创变期——宋金杂剧衍变到元杂剧，元杂剧衍变到明传奇、明传奇衍变到清地方戏，可以看出这样一个迹象：中国戏曲总是在内容增新、形式变革中求发展，而且期间始终贯穿着一个艺术的创变时期。

中国戏曲发展到二十世纪八十年代，由于各种新兴艺术的挑战，人们审美观念的改变，终于出现了困惑期。它表现在戏曲理论上，就是围绕着“戏曲危机”与“戏曲转机”、“戏曲生存”与“戏曲消亡”的论争，议论纷纷，莫衷一说；表现在戏曲艺术实践上则是处于极度的迷惘、彷徨与改革、期待之中。

思变 选择 超越

华岳文艺出版社

刘敬贤
杨云峰 著

201
思变·选择·超越

刘敬贤 杨云峰著
华岳文艺出版社出版发行
(西安北大路131号)

陕西省新华书店经销 永宁印刷厂印刷

850×1168毫米 1/32开本 6.75印张 140千字
1989年5月第1版 1989年5月第1次印刷
印数: 1—2,000

ISBN 7-80549-204-2/I·147

定价: 2.80元

序

陈考英

中国戏曲以自己上千年的深厚积淀，不仅培养了一批狂热的观众，而且孕育出一批虔诚的研究者。本书的两位作者，便是以整个身心热恋这位中国缪斯女神并决心为之献身的理论工作者。在一片戏曲“危机”的惊呼声和一代青年的冷漠目光之中，他们仍一如既往地赤诚地执著于自己的目标与追求，这是我看重的一种学人品格，也是我欣然愿意为这本戏曲专著写几句话的一个重要原因。

我历来主张，不管治哪一门学问，都须经历超越本体——回归本体——重塑本体的过程。为此，就要树立起综合研究的意识，力求超越各种人造的和自造的樊篱，做到纵横捭阖，触类旁通——这也许是避免成为学术上的“小家碧玉”的一条捷径。研究戏曲这样一种综合性极强的艺术，综合意识尤为重要。本书没有走戏曲研究的传统路子，没有过分拘泥于研究对象自身，而是将中国戏曲放在人类文化史和审美史的长河中去加以考察，阐释戏曲作为一种文化现象的兴衰缘由，并与其他社会科学的研究结合起来，探究影响戏曲发展的其他姊妹艺术的成长历程，牢牢地贴住民族文化的总体脉络，作出了中国

戏曲“据于儒，依于老，逃于禅”这样的结论。并由此引申，从考察中国戏曲“创”、“变”规律入手，抓住当代戏曲某些动变的萌芽，结合流行音乐、流行歌曲、现代舞的发展趋势，论述了戏曲在当今时代所经历的选择与超越，从而透过层层表象，窥见其运动轨迹，对中国戏曲的发展趋向作出了言之有据的预测。这种对戏曲本体的超越、回归与重塑相结合，宏观把握与微观探索相结合，历史回顾、现状分析与未来预测相结合的综合研究方法，构成了本书的一个重要特点。

说到研究方法，我还有一个看法：随着时间的推移，对传统文化的研究难度是越来越大了。要想在这一领域出新，至关重要的因素就在于研究者的现代意识。和历史题材的创作相比，研究传统文化似乎要求具有更为强烈的现代意识。中国戏曲从构成它的各种艺术元素来看，无论是文学、音乐、舞蹈、美术、雕塑还是其“四功五法”，都充分体现出我们民族的审美心理习惯和民族艺术的审美特征。人们阐释这种特征可以有两种办法：一种是完全沿用与传统艺术同宗同根的传统理论，另一种是站在研究者所处时代的高度，借鉴科学发展的各种最新理论成果。本书的又一个特点就在于，它力求吸收当前国内外关于文化研究的最新成果，包括哲学的、美学的、心理学的、艺术社会学的各种新观念、新方法，对戏曲这一中国特有的传统文化现象重新进行透视和考察，这样就显得视野比较开阔，角度也比较新颖。以上所说的这种注重综合意识和现代意识的研究方法同我本人近年来的研究实践及追求是一致的，因而使我感到亲切，相信它也会使读者朋友喜欢的。

本书还有一个会使各个不同年龄层次的读者都感到亲切的特点，这就是各人都可以从中发现某些自己熟悉的理论层面和

论述方式，这与两位作者分属中年和青年是分不开的。中年人的缜密、沉厚与青年人的开阔、锐气互补短长，相得益彰，使本书成为两代人既合作又对话的一次有趣尝试。当然，敏锐的读者也不难发现，个性鲜明的对话有时不能不影响合作的默契，两代人不同的知识结构和美学追求有时也难免造成全书风格的不尽谐和。出于同样的原因，就全书而言，无论是综合意识还是现代意识，似乎也都存在着某些不够统一的地方。

在一片群龙迎春的爆竹声中，我很高兴地从研究方法的角度为我的两位同事的新著写了上面这些话。但愿正在朝我们走来的蛇年春节能够给苦苦挣扎的戏曲艺术和戏曲研究带来春的转机、春的希望。让我们深情地祝福！

1988年春节于陕西省艺术研究所

引 言

艺术发展同社会发展，总是在平衡与不平衡的矛盾运动中，求得相互适应。当一种艺术不适应人类、换句话说不适应人们的审美观念的时候，艺术本身就要思变、就要选择、就要超越。这是人类主体的选择要求艺术的客体不得不这样动变。

人类创造艺术的目的在于让它为自己服务；艺术选择与艺术超越的目的在于艺术不断地调节自身，找到适应的历史位置。一种艺术的选择与超越，常常会经过或长或短的时间，使它衍化成一种新的艺术形态，即从一个“集合体”走向另一个“集合体”，从而体现出一个个的艺术流程。这种艺术流程，既是历史现象，也是艺术发展上的一个规律。

戏曲史证明：一个艺术流程往往要经过稳定期——困惑期——创变期——。宋金杂剧衍变到元杂剧、元杂剧衍变到明传奇、明传奇衍变到清地方戏，可以看出这样一个迹象：中国戏曲总是在内容增新、形式变革中求发展，而且其间始终贯穿着一个艺术的创变时期。

中国戏曲发展到二十世纪八十年代，由于各种新兴艺术的挑战，人们审美观念的改变，终于出现了困惑期。它表现在戏曲理论上，就是围绕着“戏曲危机”与“戏曲转机”、“戏曲生存”与“戏曲消亡”的论争，议论纷纷，莫衷一说；表现在

戏曲艺术实践上则是处于极度的迷惘、彷徨与改革、期待之中。这不仅说明戏曲艺术已同社会发展产生了新的不平衡，出现了可变与需变的因素，而且说明戏曲艺术又开始进入一个新的创变时期。

中国戏曲向何处去？需要艺术实践去回答，但首先需要的是理论上的探索。

中国戏曲是一种大众化的要求，也是中华民族灿烂文化的一个重要组成部分。由于历史的种种原因，把它真正归结为文化戏曲这一大体系、并对之进行较为系统的历史的哲学的探索，还只有在近年内兴起的文化哲学研究中才成为可能。为什么至今仍有人把它置于“下里巴人”的阂地，认作是“俗文化”或“低级艺术”？为什么在戏曲观念上出现“戏曲化”与“现代化”——“有彼”即“无此”、“有此”即“无彼”的绝对论断？为什么以前有人把戏曲当成重要的“教育工具”、当今一转又有人把戏曲看作是一种纯粹的“娱乐工具”？其原因，是不是没有把中国戏曲认作是中华民族思想文化的一个“大集合体”？是不是没有发觉中国戏曲的独特的“创”、“变”规律？是不是没有认识到中国戏曲在它的发展长河中始终存在着一个“选择”与“超越”的规律？

中国戏曲面临着一个严峻的历史抉择。在人们的主体意识和历史参与意识的制约下，必将对戏曲艺术本身的时代地位进行严肃的审视。基于这一点，把中国戏曲放在大文化背景下，通过哲理的思辨与反思，科学地找出它的各个分体艺术上的“关节”和“桥梁”，进而探索出它在当代真正的继承与创新的途径，就明显地成为一个重要的历史研究课题。

为了实现这一愿望，本书紧紧抓住戏曲的选择与超越，就

综合艺术——戏曲上的一些相关方面，进行了必要的探索和论述。

按我们的理解：所谓选择，是基于人类对自身的不断调整，以使自身的存在更合乎时代历史发展的总体趋势的法则与规律；人类对于自己的艺术，也是依据自己变化着的文化观念、道德观念、伦理观念、审美观念，不断求得艺术的吻合。具体到中国戏曲，则是根据它的地域性、民族性、思想文化的综合性特征，探索它怎样通过历史的自我选择，进行微调与改革，自然地适应民俗、适应文化的总体要求，真正使传统戏曲艺术既能继承又能超越自身，达到自我审美与客体欣赏的新的和谐一致。揭示戏曲上的这一客观现象，在于让人们清楚中国戏曲的本质规律，理知中国戏曲并非是百分之百的封闭体系，而是一个开放型的艺术品类。元杂剧——明传奇——清地方戏曲的流程本身，都说明它经过时代的选择，跃出历史羁绊，不断地找到了自身新的存在客体；也证实戏曲的选择旨在戏曲的发展，戏曲的发展必然要进行艺术上各方面的选择。当今文化艺术上的中西合璧、众多艺术的激烈竞争、“雅俗合流”趋势的出现，为中国戏曲的选择创造了优越条件。一般说越是有选择的余地，戏曲越是有发展的可能性。因此，我们的拙见是：承认“戏曲危机”，但莫要过分地困惑与悲叹！

所谓超越，就是站在人类历史发展的总原则下，试图唤起人们对戏曲艺术的一种或数种新形态的关注，引起艺术家、剧作家对未来戏曲形式的憧憬，满怀信心地在对戏曲艺术现状考察与把握的基础上，越过艺术困惑的荒漠，拥抱新形态降生的春天。毋庸置疑，戏曲的超越，是建构在戏曲选择的“聚集坐标”上。不承认戏曲有超越，实际上是不承认戏曲的发展与变

化的规律，静止的观点，非但不符合戏曲艺术的“创”、“变”规律，而且也不符合戏曲作为中国传统文化之一部分必须与当今商品经济和工业文明相适应的规律，还有碍于戏曲的振兴和艺术上的创造。因此，站在人类文化学的高度，以纵观戏曲流变的眼光，探讨和研究未来戏曲艺术的民族样式、创变规律以及时代的审美观念、欣赏情感，以之开拓认识，解脱束缚，创造新型戏曲，适应时势，求得戏曲的“自我”与时代同步发展，更好地为社会主义精神文明建设服务。这一观点的阐发，意在对于戏曲艺术进行较深层次的认识和昭示。

恰好，在我们完成本书的初稿时，幸运地看到《文艺报》介绍的台湾学者胡秋原所提出的“超越前进论”。它对我们的“选择与超越”观点提供了一定的参照系数。虽然这样，由于我们的水平有限，有些问题，难尽意绪；有些问题仅限于意向提示；有些问题只是自己的看法。这些，都未必准确、尽意，有待于进一步研讨和请教诸位专家。

目 录

序.....	(陈孝英)
引 言.....	(1)
第一章 流程与嬗变.....	(1)
一 审美理想.....	(1)
二 意识传统.....	(12)
第二章 时势与观念.....	(19)
一 观念思辨.....	(19)
二 观念更新.....	(26)
三 观念新论.....	(30)
第三章 创变与定势.....	(34)
一 格律延衍.....	(34)
二 艺术追求.....	(44)
三 戏剧变位.....	(51)
第四章 意境与形象.....	(57)
一 意境探微.....	(57)
二 意境深化.....	(62)
三 形象归真.....	(67)
四 典型魅力.....	(67)
第五章 破矩与创新.....	(78)

	一 笔锋探幽.....	(78)
	二 工笔意窥.....	(86)
	三 深层掘意.....	(91)
第六章	移情与易调.....	(96)
	一 曲调情感.....	(96)
	二 韵致幻化.....	(104)
	三 时代色彩.....	(111)
第七章	程式与生活.....	(115)
	一 程式发难.....	(115)
	二 生活提炼.....	(122)
	三 模式解放.....	(127)
第八章	守旧与创新.....	(134)
	一 布景史简顾.....	(134)
	二 舞美探胜.....	(141)
	三 布景三性.....	(145)
	四 舞美追旨.....	(150)
第九章	战略与途径.....	(157)
	一 战略构想.....	(157)
	二 趋向预测.....	(163)
	三 战略目标.....	(171)
第十章	选择与超越.....	(179)
	一 时代选择.....	(180)
	二 观众选择.....	(186)
	三 戏曲选择.....	(192)
	四 超越坐标.....	(198)

第一章 流程与嬗变

中国戏曲，如同中国的文学、绘画一样，经历了漫长的发展过程。它时而勃兴发达，时而惶惑凝滞，遵循着自己的规律波浪式的在前进、在发展。

由于社会政治、宗教、经济、文化的制约，它不断地调整着自己与社会、与人生、与道德伦理、婚姻家庭以及时代审美风尚的关系。也就是说，它遵循着客观与自身的规律和特点，在不断地进行着自控式的微调，而每一次的调节，都使它经历着一种蜕变和超越。戏曲追随时代，时代要求戏曲；戏曲选择观众，观众选择戏曲，这是时代、戏曲、观众三位一体关系发展的总体法则。然而，尽管时代历史的选择，使戏曲不断地蜕变和发展，它却从来未遇到过今天如此繁多的挑战。小说、报告文学、电影、电视、流行政曲等的时兴，使戏曲不得不从观众宠儿的首席屈居于末位，从而逼着戏曲进行全面自审性反思和理性索寻，再次进行新的自我选择，实现新的超越。

一 审美理想

作为大范畴的审美概念，无外乎是人们对于各种艺术的欣赏水平的应用。当代戏曲的审美理想，不仅是以往人类社会全

部文化历史的总积淀和总筛选在戏曲艺术上的体现，还是当今人们对现实生活和理想在戏曲艺术上的审美追求。如何看待当代戏曲发展？须首先考察当代人们的审美趋势和审美理想。只有对审美意识作一大致的回顾与反思，才能从中领悟出某些带有规律性的东西，鉴别时代对于中国戏曲的审美选择。

审美意识嬗变

戏曲作为中国民间文化的广大范畴，体现为戏曲文学和舞台艺术的通俗性和全民性。但由于它产生和形成于封建社会，必然打着时代的烙印，给今天的观众留下深深的疑虑和思考。审美意识作为一种时代风尚的反映，必然反映出那个时代的人们的伦理、道德、精神所追求的诸种观念。而且，审美理想随着时代变化而变化着，随之，戏曲艺术的内容和形式也在不断地变化着。

中国戏曲的发展经历了娱乐、醒世、喻世、警世的发展阶段。它自始就遵循着剖白式的理想性思维模式，进行着人物心灵外化的感性显现。从《诗经》的抒情成分起，通过对以后一个又一个文学表现方式的继承，并把这种抒情风格融溶于自己对于客观世界的理性审视与把握中，形成了总体的“怨而不怒，哀而不伤”的中和风韵，形成了对于精神世界的感性把握。诗赞体向代言体的过渡，更是把深沉郁结的抒情符号，演化为对人格意识向往的理想境界的寄托。由抒情、写意、传神的诗的美学形式，进化过渡为象征、抒情、传神、写意的自由时空观念，形成泛美意识的指向性艺术。元杂剧所形成的美学风格，是在由元散曲那种玲珑剔透、晶莹畅达的世俗风情的描摹中，把人对社会、自然、人生的感悟，从语体的剖白和亮相中显示出来。那种曲尽心意，酣畅通达的俚语俗话，揭示心理世界而托物言情的纯感性描写，正是上承了中国诗赋词赞的自

然的人化和人的自然化而形成语体规范，从内心的感悟来理解世界，把握人生；从内心的外化，来体察社会，进而达到人与自然、人与社会、人与人之间的和谐一致。值得注意的是，道教的影响在元散曲和元杂剧中已经形成了明显的主体趋势，所以，在杂剧中，我们看到的不光是抒情主人公眼中的客观世界，而且也看到了那种寄郁闷于自然，化愁烦于花园，寄个人不平于苍天托愿，寄幽怨情思于百花飞鸟的心力依附，也看到了说、唱、做、舞中的随意指向性，即叙事中的抒情，写意中的传神，这与西方戏剧的纯客观性迥然不同。特别是中国戏曲的记实叙事，始终遵循着“出之贵实，而用之贵虚”的虚实相生原则。写史实，追求“神似”，而不讲求直观披露；写人物，遵循“空纳万境”的美学原则，“虚中见实”，给人物创造情境以绝大的时空自由。在这一点上说，戏曲的风骨、神韵、气道，始终是沿着中国诗的风范前进的。倘然我们把中国诗与中国戏曲相比较，其相似点自不待言。

元杂剧的突出社会特点，是它把中国文化的庙堂性施之于平民。虽然宋金院本和话本小说早已滥觞于世，但真正体现于市民文化的，依然是元杂剧。所以作为传播文化的广泛形式，元杂剧确实起着开山始祖的作用。由于中国诗词的演化——律诗、歌行体、长短句演进过程的影响，使元杂剧不可避免地打上了某种格式烙印。也由于庙堂文化、平民文化的脱节，统治阶级对于文化的垄断，平民文化的不发达，使元杂剧不得不向直言解意，自报家门，开场解题，终场释意的方向发展，以适应当时人民群众的审美需求。固然，戏曲有着与文学不同的内部发展规律，但是，在不同之中，又有相同，这个相同之处就在于都是作为文化范畴，以达到感化人生、启悟世事的目的。

的。不同之处则在于文学是给读书人看的案头作品；戏曲是供读书人和不读书人看的视觉艺术，即借助于演员的唱、念、做、舞，把文学台本转化为活生生的人物形象画面，使观众在听觉、视觉的感受中，得到美的陶冶，进而达到通晓世情物态、感悟人生的目的。元杂剧艺术的成熟与发展，顺应了当时市民文化的需要。元杂剧进一步突破自己的固有格局，向着更为自由化的方向演化，从而出现传奇、出现地方戏，是在更大范围和程度上适应了明清之际观众文化层次发展的新要求。可以看出，随着时代前进，观众变化，戏曲也在不断地动变着，发展着。它的每一次动变与发展，则在于不断提高戏曲艺术水平的同时，也不断提高着它的对象——观众的欣赏水平，以期达到戏曲主体与观众客体相互契合与适应的程度。

我们应当看到这样一个根本问题，这就是戏曲艺术的诞生之日，便上承了宋元理学的“僵硬躯壳”，形成了自己的模式特征。这种模式特征自宋词演绎而来，抑或是反映宋明理学压迫之下的妇女呻吟；抑或是表现对清明吏治、王法、皇权的神往；或者表现幽咽深情的故国之思；或者是对压制婚姻自由、阻挠青年男女幸福的大声疾呼……都还没有觉悟到对人本身价值的重视与表现，只是站在社会学的角度，把戏曲作为表达政治意念的可感形式。不过，较之于唐诗、宋词来，它的反映面则更广阔了。从长短句脱颖出来的戏曲，比它的祖宗的社会含量更为广厚，其艺术形式也更易为普通人所接受。那些城市平民、达官贵人、街坊闾里、农夫村妇，在剧场里所观照的是自己的命运，所深思的是与主人公一样接触的社会问题。因为在此之前，还没有任何一种艺术形式，能够这样曲尽人情，这样深入民间世俗。而此种情势的形成，也只有在元代那个知识分

子倒霉的年代，方可滥觞于世。

纵观元代杂剧艺术，无外乎是潦倒文人们的歌吟。因为元代文人、剧作家、艺人们都无法逃脱“九儒”的厄运，即是关汉卿、马致远、王实甫、白仁甫诸多剧作家，也不可能以自己的文章、剧作济世匡时。于是，先祖们的“大道如青天，我独不得出”的傲啸之气，一退而成为流连勾栏瓦肆的浪迹；“安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜”的愤懑之叹，一变而成为消极的退让与个人人格意志的完善。这里，没有“念天地之悠悠，独怆然而泣下”的博大忧患，没有“天生我材必有用”的穹绝宇宙意识，那种“修身、养性、齐家治国平天下”的程朱理学，只是成为独善其身的归隐情愫。于是“感子心而发于外，动于中而形于言”的伤痛，便形成了元杂剧雄深雅健的市民文学风韵。

这种市民文学的兴起，为当时的平民艺术带来了根深蒂固的心理观照力量，以及“借诵以致愍兮，发奋以抒情”的艺术和与之相应的表现论和写意论的美学思想。忧患和苦恼才有可能使人在日常生活中发现和返回他的自我，由思考生活的意义与价值，而意识到自己的责任和使命。从宋元儒道合流所弥漫浸润的治世理想来说，中国戏曲也同样从一种忧患意识的观念出发，无不带有浓厚的伦理感情色彩，也无不是通过成就某种人格的内省功夫，去寻求克服忧患，得以解脱的道路。元杂剧、明清传奇就是从能动的人的主体责任感中产生人对社会、对道德的尊重，渗透着先秦的理性精神。这说明宋元杂剧变而为明清传奇，明清传奇变而为地方戏曲，其根本的一点是审美理想的嬗变。

审美意识不等于审美理想。审美意识是与一定历史时期内的社会政治、伦理、经济有着千丝万缕的联系，同时又是作为能动的人的思想意识的集中表现。在某种意义上讲，它是特定的社会或时代的产物，具有一定的暂时性和易变性。

这种意识不仅有着明显的时代特征，也有着一一条自我发展和变化的大致脉络。因此，考察当代审美意识的大致趋向，不能不对各个历史时期中相连结的历史中轴，作一要略的审视。

中国戏曲从它诞生之日起，便上承了唐代以来博大宏肆的进取精神。文人学士那种以天下为己任的气质，那种“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的忧患意识，在元杂剧表现得淋漓尽致。不管是王实甫的“愿天下有情人终成眷属”的满腹忧怨，还是关汉卿那种极是当行本色的妇女怨叹，或是马致远为帝王唱出的哀惋凄绝的恋歌，都标志出一幅时代的脉搏运行曲线。

唐代曲情尽婉的诗歌，空纳万境的书画，飘逸清幽的霓裳舞，格物致志的诸类杂艺，都因以主神、主气、主风骨、主情致、重比兴，讲虚实、讲意趣等的美学原则，构成了磅礴气势，使宋词望尘莫及。宋人往往长于说理，重意念、讲德行，于是宋词中或者汪洋恣肆，一泻千里；或者工笔细雕、慢声细语、形神兼备地刻画出人物的心理。换句话说，或是唐诗主情，宋词重理，唐人重神，宋人重意，明、清人重白描式的大笔勾勒，更重人物心理细节的工笔描绘。这些创作思想、创作手法，大多为中国戏曲所积淀和包容，并且形成了一整套自己的理论体系。

如果我们把它稍作归纳，便可发现，发轫期的戏曲，虽然