

中国戏曲史论丛书

安葵 著



戲曲拉奧孔

XIQU
LA AOKONG



文化艺术出版社

序

郭汉城

中国戏曲学的全面建立，是一项长期而艰巨的系统工程。也许需要两代、三代人的持续努力，或者更长的时间，才能逐步完成的。

张庚同志做了一辈子的戏曲研究工作。在他主持下，我们这个创作集体先后编写了“一史一论”（即《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》），这是这门学科的最基本的工作。前辈王国维、吴梅、周贻白等先生，已经为我们打下了很好的基础，我们是在他们研究成果的基础上继续工作的。

在史与论的关系上，过去一般认为“论从史出”。所以我们最先着手的是写《中国戏曲通史》。编写《通史》的工作在“文革”前的中国戏曲研究院时代，就已进行了好几年，并写出了初稿。由于当时左倾思潮的干扰，以及随之而来的长期的政治动荡，书写了出来，却一直不能出版。七十年代末八十年代初，才又重新组织了力量，这部史才得面世。自此以后，我们国家进入了一个平稳的年代，有利于学术研究工作的进行，于1987年写出了《中国戏曲通论》。在此之前，我们又与全国戏曲研究工作者一道，编写了《中国大百科全书·戏曲》卷；接着组织《中国戏曲志》的编写工作。《中国戏曲志》是按照分省立卷的具有全国性的巨大工程，已经接近完成。

假如说,《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲》卷、《中国戏曲志》,以及海内外专家学者们的这方面的著作、研究成果,都为建立中国戏曲学的基础投入了一砖一瓦,那么,今后需要做的工作还是大量的。

中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术,是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类艺术综合而成的,它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样,有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律,这在史论中只能提纲挈领地涉及,很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。

关于编写分史、分论,张庚同志设想得比较早。记得1983年的夏天,《中国戏曲通论》刚作为国家重点项目上马,编写人员集中西山某处讨论《通论》的总体构想,在讨论中大家已经谈到:等写完了《通论》,接着写分史、分论。因而在《通论》结束之后,达人和国荣建议组织力量编写一套“戏曲史论丛书”,以分史、分论作为这套丛书的重点。我和张庚同志觉得这符合我们原来的设想,就开始组织人力,在1988年初,通过论证立项,作为中国艺术研究院“八五”计划的重点项目。这套丛书有如下12部:

傅晓航《戏曲理论史述要》

吴毓华《古代戏曲美学史》

刘彦君《栏杆拍遍——古代剧作家心路》

孙崇涛、徐宏图《戏曲优伶史》

武俊达《戏曲音乐概论》

陈幼韩《戏曲表演概论》

黄在敏《戏曲导演概论》

栾冠桦《戏曲舞台美术概论》

沈达人《戏曲意象论》

安葵《戏曲“拉奥孔”》

马也《戏曲人类学论稿》

苏国荣《戏曲美学》

以上12部专著的执笔人，除了武俊达、陈幼韩二位同志是院外的著名专家、徐宏图同志是外省的研究人员外，其他都是本院戏曲研究所的研究人员。一般来说，他们对本专业都有较长时期的研究和积累。经过几年的努力，终于都一一写出来了，而且达到了一定的学术水平，这是很可喜的事。书中有不少可取的见解，是积累了前人的研究成果，又有他们自己的丰富发展。当然，并不是这些见解都是那么成熟和正确。但我以为只要言之成理，就可以作为“一家言”来讨论。在学术问题上，只有本着“百家争鸣”的精神，才能不断地进步。我坚信在“百家争鸣”精神的鼓舞下，全国定会有更多更好、范围更广的戏曲史论及分史、分论著作出现。

除了戏曲分史、分论以外，还须向建立戏曲交叉学科而努力。20世纪是一个交叉学科、边缘学科大发展的世纪，它促使了自然科学、社会科学的迅猛发展。中国戏曲理论研究的进一步深入，必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题，不是在本学科的范围内所能解决的。其实，在以往的戏曲研究工作中，某些交叉学科已经进行，并取得了一定成果。如戏曲文物学，就是戏曲学与考古学的交叉；戏曲文献学，就是戏曲学与文献学的交叉；戏曲美学，是戏曲学与哲学的交叉等，它们已经成了我们重要的研究课题。其它如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗学、戏曲宗教学等等，都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。比如，当前大家都很关心戏曲在新的历史条件下应如何生存和发展的问題，这就牵涉到戏曲的生态结构、生态环境等等一系列问题；实际上是一个戏曲生态

学的问题。又如在当前的商品大潮中，戏曲应该如何适应商品经济的发展？戏曲的商品属性与物质商品又有什么不同？精神商品的特殊性何在？这些问题，都涉及到戏曲经济学的问题。现在观众究竟喜欢看些什么戏？尤其是青年观众爱看什么？如何在审美趣味上适应广大青年观众的爱好？这些，又是属于戏曲观众学的问题。这些问题的探讨、解决，将有助于戏曲的历史和现状研究的进一步深入，有助于戏曲学的建立。

从以上简略的、不完全的叙述中，中国戏曲学涉及的方面、问题都十分广泛，既要总结历史的经验，又要总结现实的经验。根据当前戏曲研究状况，我觉得现状的研究更应受到重视。理论研究一定要联系实际，尤其要联系当前创作、研究的实际。理论研究要有助于戏曲的发展，要善于从实践中总结一些具有规律性的、普遍性的、特征性的东西，升华为新的理论。这样的理论更具有生命力和时代感，更会受到大家的关心和重视。从这一意义上看，上面提到的“论从史出”的观点，还不是很全面的。理论应从历史和现状中出。如果我们以此来衡量这部丛书，有些做得全面一些，既联系到历史，又联系到现状；而有些为求例证的稳定性，则侧重于历史上规律性问题的探讨。对此，我们不强求一律。

理论研究还要建立在大量翔实的资料基础上。我认为这一套丛书在这方面是注意到了。至于对这些资料的认识、解释、融会贯通得如何，还要请读者和同仁们指教。

这套丛书中的某些著作，还运用了一些新的学科、新的方法，来探讨一些新的问题。我认为只要不是生搬硬套，也应受到欢迎。

研究工作应以个人研究为基础，个人研究与集体研究相结合。像“通史”、“通论”、百科、志书、集成一类等大型的综合作，需要组织具有各种知识的、较多的人员来集体完成。分史、分论比较专

一,我们就采取个人研究的形式进行。

在规划本丛书的时候,我们除了邀请少数老专家撰稿外,大部分都请中青年研究人员来承担,意在通过这套丛书的写作,培养出一批具有实力的年富力强的研究人才来,使今后戏曲理论队伍能够衔接得上。实际证明,我们的愿望基本上达到了。这是他们通过艰苦努力的结果。

这一套丛书一直在以李希凡同志为首的院领导的关心、扶植和督促下完成的;院科研办公室给了我们很大支持,尤其帮助解决经费的困难;文化艺术出版社也在他们力所能及的范围内给了我们不少帮助,尽可能提早出版日期,我们都要很好感谢他们!

1993年3月1日

序 言

安葵是研究当代戏曲的专家。八十年代，他发表了大量评论当代戏曲的文章，又对当代戏曲作家进行了系列研究。前两年，他的颇多真知灼见的《当代戏曲作家论》出版了，《戏曲“拉奥孔”》已是他的第二部专著了。

莱辛在《拉奥孔》中以诗歌与绘画比较，指出了它们的不同特点和优势。安葵把自己的专著命名为《戏曲“拉奥孔”》，用意也在强调比较的方法；不过，他更跨进了一步，是在戏曲与歌舞、文学、说唱、流行艺术、话剧、歌剧、电影、电视剧的系列比较中，来审视、剖析戏曲这个中国艺术文化的结晶的。这为戏曲研究开辟了一个崭新领域。

他的系列比较是从三个方面展开的。第一个方面，通过纵深的比较，回顾戏曲的孕育和形成。从中国戏曲的历史看，戏曲本与诗歌、音乐、舞蹈、小说、说唱不可分，所以，王国维认为戏曲的本质和特征是“以歌舞演故事”。安葵首先以戏曲与歌舞、文学、说唱比较，正是为了从戏曲发展的源和流，来申述戏曲对诗歌、音乐、舞蹈的综合，以及戏曲是怎样运用这种经过综合、业已戏剧化的艺术形态来反映生活的。也由于戏曲是一种歌舞型的戏剧体诗，借鉴现代歌舞和现代文学的创作经验，丰富自己的表现力，增强自己反映生活的广度和深度，自然成为戏曲进一步发展的不可忽视的一环。《戏曲“拉奥孔”》对此也有颇为精辟的论述。

第二个方面，通过平行的比较，阐明戏曲的特点和优势。这集中体现于用戏曲与话剧、民族歌剧做比较的两章。近、现代的中国戏剧历史告诉我们，西方话剧的输入，民族歌剧的诞生，或与戏曲相互作用，或围绕戏曲而彷徨求索，故而出现了话剧民族化和戏曲现代化的问题，以及关于民族歌剧发展道路的争论。这些问题，这个争论产生的原因之一，就在戏曲与西方话剧、民族歌剧具有不同的形成和发展的历史条件 and 艺术基础，由此，它们创造了不同的形态，运用着不同的艺术方法，形成了不同的艺术思维方式。安葵对这些都有自己的分析和自己的见解，而且是充分占有材料，经过深思熟虑，才得出的应有结论。

第三个方面，通过着眼于发展的比较，判断戏曲的现状，展望戏曲的未来。二十世纪以来，传统戏曲独占剧坛的地位受到一次又一次的冲击：首先是西方话剧和西方歌剧的挑战，这使戏曲不得不对自己在剧坛的地位做出相应的调整；继之是影视艺术和流行艺术的威胁，这更使戏曲面临观众不断流失的危机。在激烈的竞争中，戏曲如何化危机为生机？安葵在以戏曲与流行艺术、电影、电视剧作比较的时候，坚定不移地指出：戏曲必须充分发扬自己的特点和优势，才有继续存在的价值；戏曲可以通过与电影、电视的联姻，借助这些现代的传播媒介，拓展自己的生存空间；戏曲要认真对待和吸收流行艺术、亚艺术之所以能征服观众的经验，以充实自己。这一切对安葵来说都是那么清醒，那么明确，那么充满信心，足以使人理解：比较，不是为了贬抑自己；比较，不是为了抹煞自己。比较，是为了获得经验和教训；比较，是为了找到重新迈步的更好起点和途径。

戏曲是树大根深的古典艺术，又是枝繁叶茂的民间艺术；她的躯体中凝聚着中国文化的精神，徜徉着中华民族的魂魄。她的前

景应该是美好的，她不应该停滞、落伍，而应该发展、壮大。《戏曲“拉奥孔”》呼唤出来的正是这样的批判、继承、革新、创造的声音。

感谢安葵给予我以第一读者的荣誉，使我能写出这篇序言，作为对戏曲史论丛书中第一本专著付梓的衷心祝贺。

沈达人

一九九一年盛夏于北京红庙北里



安 蔡，本名王安魁，1939年生于辽宁省盖县。现为中国艺术研究院戏曲研究所研究员。重点从事当代戏曲研究和戏剧比较研究。已出版的专著有《当代戏曲作家论》。

中国戏曲史论丛书

主 编 张 庚 郭汉城

执行主编 沈达人 苏国荣

目 录

序 言	沈达人(1)
绪 论	在比较中把握戏曲的特点(1)
第一章	歌舞的戏剧化和戏剧的歌舞化(13)
	——戏曲与古代歌舞和现代舞蹈、舞剧的比较
第二章	文学中的戏曲和戏曲中的文学(34)
	——戏曲与文学的比较
第三章	“说法中现身”与“现身说法”(51)
	——戏曲与说唱艺术的比较
第四章	取流行性艺术、亚艺术之长补戏曲之短(72)
	——戏曲与流行性艺术的关系
第五章	“炊而为饭”与“酿而为酒”(89)
	——戏曲与话剧的区别及相互借鉴
第六章	依据传统的创作和不可重复的作曲(111)
	——戏曲和新歌剧为什么不能互相取代
第七章	银幕上的再现和舞台上的表现(130)
	——戏曲与电影的比较
第八章	变竞争的冤家为联姻的亲家(167)
	——戏曲与电视的区别和与影视的“联姻”
结 论	戏曲思维是一种特殊的艺术思维(189)
附录一	戏曲理论在近现代的曲折进程(221)

附录二：张庚剧诗说与中国戏曲体系	(242)
附录三：梵剧考察存疑	(258)
后 记	(271)

绪论 在比较中把握戏曲的特点

戏曲宛如一头巨大的大象，要全面地认识它确实是不容易的。古今诸多学者对它下了许多断语，其中确有精深之论，如王国维的“以歌舞演故事”论，张庚的剧诗说等，但也有不少说它如“管”、如“墙”、如“柱”之论，言之凿凿，似不容置疑，但稍为站得远一点看，又不难发现，戏曲这头大象不只像管、像墙、像柱，它魁伟得多，也复杂得多。然而要描述出它的全貌，特别是要透视出它的五脏六腑，卜算出它的生老病死以及子孙后代如何，就更为困难。怎样才能比较全面和准确地把握住戏曲的特点呢？我想到了比较研究的方法。

一、经比较才能找出特点

事物的特点和优点都具有相对性，都是在比较中才能显现出来的。比如说北京冬天的天气如何，与广州比，它是冷的，与哈尔滨比，它又是暖的了。这是相同性质的比；还有不同性质的事物，它们的功用之类就不能用同一个标准去比。鲜艳的玫瑰花给人以美感，但它却不会有人参的营养和医疗的功效，因此就不能从医药的角度去衡量玫瑰，从而贬低它的价值。在艺术中也是这样，不同种类的艺术擅长表现不同的题材和观念，所能发挥的社会功用也不尽相同。而只有认识到它们的不同的特点——长处与局限，才

能够扬长避短，量体裁衣，正确地进行创作与批评。

在理论上最早给我这样启示的是莱辛的《拉奥孔》，他对人类最常见的两种艺术——诗与绘画的特性进行了比较研究，指出前者是时间艺术，后者是空间艺术，因此前者宜于表现动作或情事，后者宜于表现物体或形态。他从《拉奥孔》这一具体题材在诗和绘画中的不同表现的分析入手，指出了这两种艺术特有的长处与局限。

学贯中西的学者钱钟书指出，在中国古典的文艺理论中，特别是在诗词、小说、笔记、戏曲，乃至谣谚和训诂里，有很多益人神智的艺术见解，与《拉奥孔》中的理论相呼应。^①比如邵雍《伊川击壤集》中有两首《史画吟》：“史笔善纪事，画笔善状物，状物与纪事，二者各得一。”“画笔善状物，长于写丹青，丹青入巧思，万物无遁形，诗笔善状物，长于运丹诚，丹诚入秀句，万物无遁情。”大画家顾恺之也承认“画手挥五弦易，目送归鸿难”（《世说新语·巧艺》第二十一）。因为后者是一个动的过程，善于描绘某个瞬间的绘画是难于表现的。这说明中国古代的艺术家也和莱辛一样注意到不同的艺术品类各有其长处与局限。

钱钟书还进一步指出，诗与绘画的不同还不只表现在各自善于表现时间和空间上，写景诗中“笼罩的、气氛性的景气，例如‘湿’却‘人衣’的‘空翠’，‘冷’在‘青松’上的‘月色’，这又是‘绝难画出’的”。在诗文中数字与颜色都有虚实之分，“写一个颜色而虚实交映，制造两个颜色错综的幻象，这似乎是文学艺术的独家本领，造型艺术办不到。”这是从意境的角度谈诗画的不同，这种比较更有中国特色。

^① 本节引钱钟书语及其引用的诗文均见《谈〈拉奥孔〉》，载《比较文学论文集》，北京大学出版社1984年版。

另外，中国的诗论、文论、曲论中还注意到不同风格、不同地方特色的比较，承认其不同，而不勉强分高下。比如同为戏曲，却有许多不同的声腔流派，早在明代王世贞就注意到南北之别，他说：“凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼，北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。”（《曲藻》）这些特点都是由于地理和文化环境不同而长期形成的，并与一定地域的观众的审美习惯相联系，创作时要注意这些特点，批评时也不应脱离这些特点。

对于今天存在的各种舞台艺术，也必须做这种比较研究，实事求是地把握其特点和长处，比如与戏曲有关的各种艺术门类——文学、音乐、舞蹈等综合进戏曲之后发生了什么变化？戏曲的文学性与一般的文学性有什么不同？戏曲和歌剧能不能互相取代？在何种情况下“话剧加唱”被当成一个贬词？戏曲与说唱艺术的区别在哪里？戏曲能否与通俗音乐、通俗舞蹈等竞争？电影、电视等艺术的出现是否必然造成戏曲的危机？等等，恐怕都只有通过对戏曲与这些姊妹艺术的比较才能弄清楚。

二、既要重视区别又要重视联系

《拉奥孔》之前，西方也有“诗是有声画，犹如画是无声诗”（〔希腊〕西蒙奈底斯）和“诗歌就像图画”（〔罗马〕贺拉斯）等说法；《拉奥孔》问世后，西方也有人反对，有人甚至说莱辛说诗里不该有画，“那是撒谎，该死的撒谎！”^①但从理论的主流看，莱辛的主张为尔后的黑格尔等美学大家所接受和继续传布，因此在西方文艺理论中有很大的影响和权威。在中国的古典文艺理论中，如前引钱钟

^① 阿卜德编：《霍普金斯与狄克通信集》，转引自《谈〈拉奥孔〉》。

书所论，也有与莱辛类似的观点，但是影响比较大的，为更多人知道的，却是苏轼论王维画的“诗中有画，画中有诗”。苏轼还说：“诗画本一体，天工与清新。”^① 强调二者的相通。在技巧上，许多诗篇也以能写出画的意境以及写出声音的美妙而传世，而许多画又以其能“画”出声音甚至味道而受到赞赏。

西方的艺术也讲综合与联系，但中国艺术对于综合与联系更为重视。这种艺术观点是与中国艺术发展的历史分不开的。

中国古代的歌舞是结合在一起的，诗的因素也加入得很早。如《乐记》所说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐气从之。”这就是说，诗、歌、舞不但同出于心，而且为表现心声而起到互相补充的作用。中国的画上面要题诗，诗、书、画三者互相结合，相得益彰。甚至说唱艺术与图画也曾相互结合，根据资料，唐代演唱“变文”时，还挂起图画，让观众边看边听，增强演唱的效果。书法与音乐、书法与舞蹈等看来相距很远的艺术，互相间却可找到许多共同点。近代书法理论家丁文隽说：“吾国书法，自美术上言之，与图画同其源，与音乐同其妙，……至若音乐，乃以高低纤宏之声音，表现各种神气不同之意象。音乐与书法同能泯形质之分，化物我之境也。西人叔本华目音乐为最高之美术，良以其他艺术所表现者，多为实质之意象。凡喜怒哀乐刚柔动静之情，图画所不能描，诗文所不能状者，音乐常能曲尽其韵，而书法亦有此妙用焉。”（《书法精论》）而书法中笔的挥动，与舞蹈中人体的律动又有共同的规律，它们都能表现飞动的速度，对比的力量，虚幻的境象，蕴藉的情愫和生命的律动。^② 因此古代的书法家张旭能从公孙大娘的剑器舞中获得灵感，使他的草书达到“唯观神彩，不见字形”

① 《东坡题跋·书摹跋王主簿所画折枝》。

② 参看彭松：《书法与舞蹈》，《舞蹈》1988年第5期。