

南
京
大
学
博
士
文
丛

戏曲本质论

吕效平 著 南京大学出版社



南京大学博士文丛

戏曲本质论

吕效平 著

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏曲本质论 / 吕效平著. —南京:南京大学出版社,
2003.9

(南京大学博士文丛 / 蒋树声主编)

ISBN 7-305-04065-7

I. 戏... II. 吕... III. 戏曲-研究-中国
IV. J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 018328 号

丛 书 名 南京大学博士文丛
书 名 戏曲本质论
著 者 吕效平
出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
电 话 025-3596923 025-3592317 传真 025-3686347
网 址 <http://press.nju.edu.cn>
电子邮件 nupress1@public1.ptt.js.cn
经 销 全国各地新华书店
印 刷 南京大众新科技印刷厂
开 本 850×1168 1/32 印张 12.125 字数 298 千
版 次 2003 年 9 月第 1 版 2003 年 9 月第 1 次印刷
印 数 1-2000
ISBN 7-305-04065-7/I·312
定 价 22.00 元

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

南京大学博士文丛

编辑委员会

主 任 蒋树声

副主任 洪银兴 陈 骏 张异宾(常务)

委 员 (以姓氏笔画为序)

叶子铭 孙义燧 吕 建

任天石 刘荣川 许敖敖

陈 骏 宋林飞 张异宾

吴培亨 柳士镇 姚天扬

洪银兴 钱乘旦 龚昌德

童 星 蒋树声 程崇庆

谭仁祥

南京大学博士文丛

总 序

洪银兴

21 世纪是一个充满机遇与挑战的时代,随着科学技术的突飞猛进,知识经济初见端倪,综合国力的竞争日趋激烈。从根本上说,21 世纪的竞争最重要的是人才的竞争。高等学校承担着培养高层次人才的任务,博士是高层次人才的代表。如何培养大批具有博士学位的高层次人才,使他们在下世纪成为知识创新的主力军,无论是对高校本身还是对国家来说,这都是一件至关重要的事情。

为了展示南京大学青年教师的学术风采,加强学科与学术队伍的建设,促进新生学术力量的成长,经过长期酝酿与充分准备,我校编辑出版了《南京大学博士文丛》。此次编进《博士文丛》中的论著,大多是获得博士学位并在我校任教的青年教师的博士论文,是在广泛动员、严格把关的基础上,根据质量第一、公平公开、

《南京大学博士文丛》总序

规范运作的原则认真遴选出来的,同时坚持基础研究与应用研究并举,特别注重对我国现代化建设和改革开放,对南大学科建设和发展具有重要理论价值与实践意义的最新研究成果。可以说,这套《博士文丛》虽然也可能有这样或那样的不足,但基本上反映了南大青年学者丰富而活跃的学术思想,代表了南大青年学者的学术水平。此次我校组织编辑出版《博士文丛》,就是从人才培养的战略高度,并着眼于下世纪发展的需要,在学术研究与人才培养领域采取的一项重要举措。相信《博士文丛》的出版对于扩大我校的学术影响、培养青年学术骨干、推动学科建设,一定能起到重要的作用。

长期以来,南京大学在人才培养、科学研究、社会服务、国际交流等各个方面都致力于追求卓越,为国家和社会培养了大批杰出人才。一届又一届的学生在这一人才摇篮里茁壮成长,一代又一代的学者在这块科学沃土上勤奋耕耘。近百年的办学实践塑造了南大师生热爱祖国、振兴中华的爱国精神,追求真理、实事求是的科学精神,博采众长、汇融百家的开放精神和兢兢业业、无私无畏的奉献精神,培育了南京大学严谨、求实、勤奋、创新的学风。近百年的历史,尽管世事沧桑,但这样的精神和学风一直在南京大学传承延续,并不断发扬光大,历久弥新。正是这种优良的传统和学风,使南京大学深深植根于传统与现代的沃土中,不断从本民族和世界文化的宝库中吸取新的营养,形成了南大特有的深厚的文化底蕴与学术氛围,使南大在近百年的进程中始终保持着永不衰竭的青春活力,使学校的各项事业不断发展壮大,形成了自身的发展特色,取得了令人瞩目的成就。如今,南京大学已成为学科门类齐全、师资力量强大、科研实力雄厚并具有一定国际影响的重点综合性大学。

一流的大学离不开一流的学术大师,一流的学术大师又离不开一流的学术环境。在迈向建设世界一流大学的进程中,南京大

《南京大学博士文丛》总序

学将一如既往,继续改善条件,为广大教师创造更好的学术环境。同时我也衷心希望全校教师尤其是广大中青年教师,发扬我校优良传统与学风,在南大优良的学术环境里锐意进取,不断创新,为进一步提高我校的学术水平,繁荣我国科学文化事业作出更大贡献!

1999年5月20日

序

董 健

吕效平大学毕业后曾长期从事党政工作,后来下定决心转到学术研究上来,考取了我的博士研究生,专攻戏剧。长期党政工作使他少读了一些书,在专业上与他当年那些优秀的同学拉开了距离。但是第一,这种工作使他在复杂的环境中得到不少书斋里得不到的历练,从而提高了他对事物分析批判的能力——没有对历史、社会、文化的分析批判力,研究任何人文社会科学的课题都不会有所得;第二,他在从事党政工作期间,一直没有放弃过校园戏剧的实践活动,编、导、演都干过,这使他对戏剧艺术的感悟力,超过那些完全从研究室里走出来的人。这两个优势使他以优异成绩完成了博士生学业并顺利通过了博士学位论文答辩。博士毕业已经好几年了,如今他在博士学位论文的基础上写成了这本《戏曲本质论》。因为这段“缘分”,我很高兴为此书作序,并借序发挥,谈一点对戏曲与戏曲研究的想法。

在我国,戏曲研究是一门重要的学科。我认为,阻碍这一学科发展的根本问题是,它多年延续着一个牢固的“情结”:中外对立、古今脱节。因此,它不能回应现代社会对戏曲的要求,更不能帮助戏曲探寻新的生存方式,开辟新的生存空间。许多研究者习惯于

戏曲本质论

抱残守缺，“螺蛳壳里做道场”，在一种狭隘的民族主义意识的笼罩下，从不看重那些有关人类共同文化价值的问题，把“民族化”的口号绝对化、神圣化，关起门来称赞“国粹”、发扬“国光”，藉以自慰，也是自欺。他们只是站在中国看戏曲，站在中国戏曲的圈子里看世界戏剧，而从不在世界、站在人类戏剧文化的潮头来看看中国戏曲。在权威的国务院学位委员会制订的学科目录中，艺术学科下设有二级学科叫“戏剧戏曲学”。在这里，以“戏剧”指外国戏剧和五四以来的中国现代戏剧（主要是话剧），而以“戏曲”指中国传统的、民族与民间的戏剧。本来，“戏剧”是一个大概念，它包括古今中外一切形式的戏剧，自然也涵盖了戏曲；而“戏曲”则是一个小概念，它特指中国传统的、民族与民间的戏剧，这二者怎么能并列呢？这种分类上的混乱，显然也暗含着一种中外对立、古今脱节的狭隘性。这个二级学科叫“戏剧学”就很准确了，不顾逻辑混乱，硬以“戏曲”与之并列，大概是生怕人家忽视或小看了它吧。带着这样的心态，怎么能在戏曲研究上有所突破呢？

正是出于对戏曲研究中这种中外对立、古今脱节的弊端的反思，我颇看重吕效平博士这本《戏曲本质论》，因为它相当猛烈地冲击了这一弊端下的种种旧说，提出了一系列基于现代意识的新观点。尽管这些新观点不一定都立得很牢靠，其中有的提法可能还有待进一步的研究，但是，至少他关于“戏剧体诗”不是“戏剧加诗歌”的论述，关于中国戏曲的抒情、叙事及其戏剧性追求的论述，以及“作者戏曲”、“演员戏曲”的提法，特别是他给“现代戏曲”所注入的全新内容，等等，都体现了强烈的现代意识与文化批判精神，颇能启发我们对戏剧艺术尤其是对中国戏曲艺术作更深入的思考。贯穿全书的一个基本的学术倾向，就是打破中外对立、古今脱节的“情结”，把中国戏曲这一特殊的戏剧样式放在人类戏剧文化的大生存圈之中来考察，也可以说是把中国戏曲放在人类共同文化价值的砧子上来狠狠地敲打，而书中那些精彩的分析与

批判,那股渗透着现代意识的艺术感悟,就是他“敲打”出来的一簇簇火花。

中国戏曲是一种很古老的艺术。作为一笔丰厚的文化遗产与可供开发的文化资源,它很诱人,也颇令国人自豪;但作为一种早已告别了自己的时代而至今却仍然“活着”的舞台艺术,面对新的历史、社会与文化环境,特别是面对新的观众,它又难逃尴尬的处境——死又死不了,活又活得并不滋润,于是“危机”、“抢救”、“振兴”之声不绝于耳。本来在元代,南方的戏文与北方的杂剧就是当时的“现代戏曲”;在明代,传奇剧就是当时的“现代戏曲”;到了清代后期,当时的“现代戏曲”当然就是种种地方戏曲,特别是从地方戏曲中新崛起的京剧了。它们都不会碰到历史距离造成的尴尬。然而,时代使它们渐次在舞台上失势。特别是自从一百多年之前中国开始了现代化的历史进程之后,不论是元杂剧、明传奇,还是清代的京剧,都被冠以新称——“古典戏曲”。一种艺术一旦成了“古典”,其艺术结构也就被封闭在一个相对固定的系统之内,名声上是“高雅”了,但其代价却是失去了活生生的生存方式,也就失去了广阔的生存空间——以活生生的面貌在舞台上与广大观众见面的机会。《红楼梦》成了古典小说不要紧,它可以安安稳稳地“生活”在图书馆的书架上,迎接着一批批的新读者来光顾,它自己不需要搔首弄姿地去“变形”,以迎合读者,因为平面的文字信息的接受有不少回旋的余地。但戏曲则不行,《牡丹亭》除了可以作为古典文学名著“生活”在书架上之外,它的一些精彩片断还要在当今舞台上演出,而这种立体的视听信息的接受是一次性、直接性的,难以弥补历史造成的接受距离。京剧比昆剧更尴尬:它本来就没有什么文学的本钱,不可能作为古典文学名著“生活”在书架上,它要“活”,就得全靠舞台上以演员为核心的唱、念、做、打。这是它的优势,也是它的局限。它这一套高度封闭的艺术系统,自然可以当作贵重的文物加以完好保存,而且以中国之大,单是“文物爱好者”式的观众也能找到不少。但京剧要想成为当代广大观众视野中一种活生生的艺术,它就必

戏曲本质论

须寻找新的生存方式与生存空间,这就是我们通常所说的“戏曲改革”。在刚刚过去的20世纪,这种“改革”没有停止过,有成绩,也有教训。过去戏曲改革失败的原因很多,有政治上的,也有艺术上的,但有一点是不能回避的,那就是中国古典戏曲研究中那种顽固的中外对立、古今脱节的倾向助长着戏曲的封闭、僵化,使人们不能以开放的眼光与现代文化批判精神,将人类戏剧文化的共同价值作为参照,来把中国戏曲这笔丰厚的文化资源真正运用到新的戏剧文化的创造中去。如果说中国戏曲是一粒坚果,要想吃到它那有营养价值的果仁,则必须用现代文化批判精神敲开它那坚硬的壳子。

王国维是以现代思想研究中国戏曲的第一人。早在1905年,他发表《论近年之学术界》,对学术研究提出了一个在当时非常领先、在今日仍不失其针对性的重要观点:“吾国今日之学术界,一面当破中外之见,而一面毋以为政论之手段,则庶可有发达之日欤?”然而近百年来,我们的戏曲研究,既未能“破中外之见”,也未能逃脱做“政论之手段”的命运。在刚刚过去的20世纪我们未能做到的,能不能在21世纪争取做到呢?我想是有希望的。王国维在这篇具有世纪意义的文章中说:“学术之所争,只有是非真伪之别耳。于是非真伪之别外,而以国家、人种、宗教之见杂之,则以学术为一手段,而非以为一目的也。”长期以来,我们的学术研究被政治牵着鼻子走,成为某种政治路线与政治行为的工具,以“民族化”与“中国特色”、“中国国情”为借口,拒绝接受人类文化的优秀成果,这就自外于世界进步的大潮流,并严重地扼杀了中国人的文化创造精神。现在,越来越多的人起而告别这种陈腐的文化心态,重新审视中国传统文化,包括中国古典戏曲。吕效平博士的《戏曲本质论》就是这一崭新倾向的表现,值得我们高兴,也需要我们支持。我希望他沿着这一思路再做些文章出来。

2002年9月22日于跬步斋

目 录

绪 论	1
(一) 令人困惑的三个问题	1
(二) 文学性、剧场性、戏剧性	6
(三) 情节艺术与语言艺术	9
(四) 关于“艺术‘整一性’原则”	11
第一章 作为抒情诗的戏剧	13
第一节 传统诗歌在戏曲形成中的作用	13
(1) 戏曲之名	13
(2) 王国维与任半塘的分歧	17
(3) 表演艺术与诗歌结合的产儿	21
(4) 从演员戏剧到作者戏剧	29
第二节 作为戏剧作品的缺陷	38
(1) 不追求故事的戏剧性	40
(2) 非戏剧性的情节展示方式	46
(3) “强弩之末”	55
(4) “往往互相蹈袭”	61
(5) “代言”的不彻底性	65
第三节 本质上仍然是抒情诗	69
(1) 《赵氏孤儿》、《救风尘》不是元杂剧代表作	70

戏曲本质论

(2) 《汉宫秋》、《梧桐雨》充分实现了元杂剧的 艺术追求	76
(3) 元杂剧从来被当作诗歌	83
(4) 抒情诗歌的新境界	88
(5) 戏剧与诗歌结合的复杂面貌	95
第二章 抒情诗与史诗并立的戏剧	101
第一节 情节艺术凝滞于史诗样式(上)	104
(1) 单纯化与复杂化	105
(2) 因果式与穿插式	114
(3) 叙述人的网罗世界的艺术	120
第二节 情节艺术凝滞于史诗样式(下)	124
(1) “人物在超意志和实现意志之中各自活动” ..	127
(2) “个别具体化为生动的人物性格和富于 冲突情境的抽象目的”	138
(3) “动作和反动作又必然导致斗争和 分裂的调解”	145
第三节 内心情感不必外化为意志与动作	150
(1) 塑造人物的情节方式和语言方式	151
(2) 首先是语言的艺术	162
(3) 传奇作品中的抒情诗	169
第四节 余论	175
(1) 中国古典戏剧情节艺术的孤独高峰	176
(2) 中国古典戏剧情节艺术理论的终极	185
(3) “音律焦虑”与“时空焦虑”	191
第三章 告别了文学的戏剧	209
第一节 舞台语言成为戏曲的第一艺术语言	212
(1) “无与文学之事矣”	213
(2) 遵循舞台的艺术“整一性”原则	222

(3) 舞台语言是古典地方戏的艺术语言·····	234
(4) “程式”就是舞台艺术语言·····	240
第二节 作为戏曲第一艺术语言的舞台语言·····	250
(1) “词汇”、“标点”、“语法”及“章法”·····	251
(2) 艺术语言决定审美特征(上):间离的 还是幻觉的?·····	261
(3) 艺术语言决定审美特征(下):直接性优势和 形式美优势·····	277
第三节 辉煌与缺憾·····	283
(1) 更高的“整一性”原则:剧场性与 戏剧性的统一·····	285
(2) 语言的“物质性”与观念的“贫困化”·····	292
第四章 拥抱新文学的戏剧·····	303
第一节 多方面的探索·····	309
(1) 演员的探索:梅兰芳的“时装戏”与 “古装戏”·····	310
(2) 作家的探索(上):《三滴血》和《琵琶行》·····	318
(3) 作家的探索(下):《白蛇传》和《百岁挂帅》·····	326
第二节 新质的诞生与伪质的横行·····	330
(1) 标志性突破:《十五贯》、《团圆之后》·····	331
(2) 伪现代戏曲:“样板戏”·····	339
第三节 现代戏曲的成熟·····	348
(1) 文体“整一性”的两个原则·····	349
(2) 拒绝奴役的艺术精神·····	355
(3) 魏明伦,现代戏曲的代表作家·····	362
(4) 要走的路程还很长·····	370

绪 论

(一) 令人困惑的三个问题

回顾上个世纪的戏曲研究,应当说“史”与“论”的进步是很不平衡的:戏曲研究的重要成果主要集中在戏曲史的发现与描述方面,而在对于戏曲本质及其特征的描述上,却长期粘滞于形容中国艺术精神的几个“万能”的概念,诸如“虚拟”、“写意”、“程式化”等等,发展与创意甚少。那几个概念因其习惯性地被引用于民族艺术的一切门类、一切作品、一切方面,已经失去了它作为理论概念的精确涵义和鲜明个性。被重复得越多,说明问题的功能反而越肤浅、越模糊。

面对当今的戏曲理论研究,有三个问题令我深感困惑。

首先,京剧的本质与特征是不是具有大约 800 年历史的全部中国戏曲的本质与特征?

《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》概论《中国戏曲》把戏曲特征概括为“综合艺术”、“虚拟性”和“程式性”。很显然,这里概括的是谭鑫培、梅兰芳的戏曲,而不是关汉卿、王实甫、汤显祖的戏曲。不把以京剧为代表的地方戏看作全部中国戏曲发展中的一个

有限的过程,而将其误作全部中国戏曲或者戏曲发展的最终结果,就必然会把某些仅仅属于地方戏的特征绝对化,当作中国戏曲的永恒本质。这不仅在理论上是错误的,在戏曲发展的实践上也十分有害。例如,把谭鑫培、梅兰芳的戏与关汉卿、汤显祖的戏比较,前者在思想性、文学性上的贫乏,在社会批判功能上的衰退便是不争的事实。承认这个事实,丝毫也不会抹杀民族戏剧的思想价值、文学精神与批判传统,相反,倒是有利于发掘这些民族戏剧的真正优良的传统,以利于从中获得当今戏曲发展的精神养料和宝贵经验,把戏曲的古典精神与其现代化进程结合起来。如果闭上眼睛,拒不承认关、汤与谭、梅的不同质,把中国戏曲的思想性、文学性及其批判精神与京剧混为一谈,则既不能为谭、梅艺术的根本局限辩护,也不能深切认识中国戏曲的优秀传统,往往会把对于本民族戏剧优秀传统的现代性继承误以为是对民族戏剧精神的悖离。上世纪下半叶戏曲理论与“五四”新文化运动精神的隔膜,不能不说与这个错觉有关。而另一方面,关、汤的戏曲与谭、梅的戏曲在所提供的美的意象,在其创作、流传与保存的媒介上都具有本质的区别。只有深刻地懂得这个区别,才能真正理解谭、梅的审美直接性的巨大优势和作为剧场艺术对于“戏剧性”的本能追求的巨大优势。而这两个优势,前者是文学的戏剧所不可能具有的,后者则是关汉卿和汤显祖都没有达到的。这样两个艺术上的优势,如果不是通过中国戏曲不同阶段的不同质的比较,仅仅依靠“虚拟”、“写意”、“程式化”这些描述中国艺术普遍精神的一般概念便无法认知与描述。

其次,“程式化”的概念,对于以京剧为代表的地方戏的本质与特征,究竟说明了什么?还是什么也没有说明?

如果要问:在京剧研究中使用频率最高的是哪一个词?答案一定是“程式化”。“五四”时期,新文化运动的知识分子对本土戏剧进行了彻底否定的绝对化的批判。数年以后,一群同样接受西

(一) 令人困惑的三个问题

方教育的知识分子发起了“国剧运动”。在这个运动中，他们开始重新认识本土戏剧，反思“五四”的批判。“程式化”的概念就是在这个“国剧运动”中提出来的。但是，当赵太侗 1926 年第一次使用这个概念(Conventionalization)时，他并没有进行理论的阐述。建国以后，这一概念被普遍使用。人们往往注意到，一切艺术都是有“程式”的，那么使用“程式化”这一概念怎么能够指明京剧艺术区别于其他艺术的特征呢？仅仅用一个“化”与非“化”，仍然什么也说明不了。谁能论证：斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧是有“程式”而未“程式化”的？他追求舞台幻觉，要求演员“当众孤独”，完全融入脚色，在表演者与表演者之间连一根针也插不进去的执著精神难道还没有达到“化”的程度？这就是说，我们使用了一个内涵并不确定，外延也很模糊的概念。其结果是，谁都以为懂了，说明白了，而事实是，什么也没说到，什么也没说清楚。例如，当我们用“程式化”的概念来描述京剧特征时，“程式”究竟指的是一套艺术创作的原则，还是构建作品意象的实体性单元？在这个非常关键的问题上，“程式化”的戏曲理论从来没有明确过。如果说，它仅仅是一套原则，那么显然不足以指明京剧的艺术特征；如果说它既是实体性的单元，又是一系列的原则，而首先是一个系统的实体性单元，那么，这是说的“艺术语言”。任何语言都是以一套词汇的系统为基础，而由语法作为原则规范着词汇的使用。在“程式化”这个概念里，并没有明确它是原则还是构建意象的实体性单元，更没有明确二者之间的关系，而在“语言”这个概念里却自然地包含了词汇、语法以及二者间的关系。我试图以“语言”的概念来阐释“程式化”的概念。京剧，不过是一种使用了特殊艺术语言的戏剧艺术。它与关汉卿、汤显祖的作品的区别，就是它使用了不同质的艺术语言；它与欧洲传统戏剧的区别，也是由于它使用了不同质的艺术语言。它的艺术特征，首先来自于它所使用的特殊的语言。只要我们成功地描述了这个特殊的艺术语言，我们就成功地描述