

戏曲史论丛书

戏曲意象论

YIXIANGLUN

沈达人 著



文化艺术出版社

PDG

戏曲史论丛书

戏曲意象论

沈达人 著

文化艺术出版社

(京)新登字 140 号

责任编辑: 侯作卿

戏曲意象论

沈 达 人 著

•
文化艺术出版社出版

(北京前海西街 17 号)

新华书店经销

北京市卫顺印刷厂印刷

•
开本 850×1168 毫米 1/32 印张 8.625 字数 196,000 插页 2

1995 年 9 月北京第 1 版 1995 年 9 月北京第 1 次印刷

印数 0,001—1,000 册

ISBN 7-5039-1285-5/J·410

定 价: 12.00 元



作者简介

沈尧，原名沈达人，1929年出生于江苏省南京市。1949年毕业于南京国立戏剧专科学校。中国艺术研究院研究员、博士生导师。著有《戏曲与戏曲文学论稿》，与颜长珂共同主编《古典戏曲十讲》，在集体编写的《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》中执笔一些重要章节，参与编写《中国大百科全书·戏曲》卷时担任戏曲文学分支副主编，又发表戏曲评论文章多篇。

戏曲史论丛书

主 编：张 庚
 郭汉城
执行主编：沈达人
 苏国荣

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。

中国戏曲是一种特独的民族戏剧艺术,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》

吴镜华《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《戏剧人类学论稿》

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之内所能解决的。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出来，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8月1日

目 录

序.....	郭汉城 (1)
引 言.....	(1)
第一章 形象组合与意象戏曲.....	(8)
第一节 摹象、喻象、意象	
——不同的戏剧形象类型	(8)
第二节 摹仿说与摹象戏剧.....	(12)
第三节 物感说与意象戏曲.....	(21)
第四节 艺术意象的创造规律.....	(32)
第五节 戏曲意象创造的模式.....	(41)
第二章 再现、表现与戏曲的艺术方法.....	(56)
第一节 戏剧的本质和特性.....	(56)
第二节 摹象戏剧的再现.....	(64)
第三节 喻象戏剧的表现.....	(73)
第四节 戏曲的艺术方法.....	(90)
第三章 戏曲创作与塑造典型.....	(110)
第一节 广义和狭义的现实主义.....	(110)

第二节	戏曲的典型环境及其体现·····	(113)
第三节	戏曲人物塑造与典型化方法·····	(128)
第四节	戏曲追求的细节真实·····	(151)
第四章	戏曲舞台形象的美学特征·····	(160)
第一节	对神似的追求·····	(161)
	——人物形象的意象化(上)	
第二节	离形得似的外部造型·····	(173)
	——人物形象的意象化(下)	
第三节	虚拟表演与心理时空·····	(184)
	——舞台时空的意象化(上)	
第四节	舞台时空自由与模糊化思维·····	(194)
	——舞台时空的意象化(下)	
第五节	两种真实的对立统一·····	(208)
第五章	戏曲的抒情性·····	(213)
第一节	抒情性是戏曲的总体特征·····	(213)
第二节	戏曲的抒情手法·····	(221)
第三节	抒情性与戏剧性的有机结合·····	(235)
第四节	传情、传神与再现、表现·····	(244)
余 论	·····	(251)
后 记	·····	(262)

引 言

在中国文化艺术乃至世界文化艺术中，戏曲都不愧为一座瑰丽、辉煌的宫殿。这座宫殿是无数艺术家从先秦到现代，用了两千多年时间在舞台上精心构建起来的。它那么充满魅力，如同铺陈在北京市中心的紫禁城，不断激起来自天南地北的千百万观赏者的赞叹和欣慕。

也许，各行各业的观赏者在观赏这座艺术之宫时，只须停留于赞叹和欣慕，他们没有必要去进一步思考。可是，研究戏曲的学者和从事戏曲工作的艺术家必然会思考：戏曲的魅力究竟是怎么产生的？这座艺术之宫是在什么美学原则和艺术方法的指导下建成的？从它的文学构成到舞台体现存不存在统摄着各个组成部分的本质特征？在艺术方法上存不存在一个完整的体系？学术界对此的答案是很不相同的。

如果从美学上的再现与表现来归类，大体有两类看法。一类看法是把戏曲划入表现艺术的行列，但论述的角度有所不同。

其一，钱世明先生从美学原理立论，认为：“戏曲表现性的美学原则”来自老、庄哲学的“虚静”、“寂寞”。“庄子说：‘化育万物，不可为象。’（《庄子·刻意》）老子说：‘大象无形。’（《道德经·四十一章》）戏曲舞台的虚空之相，正是‘化育万物，不可为象’的相，是无形的‘大象’。故此，有目的性的人物一上场，就能与它相适，它便可受感而应，产生出这种‘环境’来。”而戏曲表演的表现性在于“把

抽象概念化为具象形态”，“比如表演推车，即要源于生活，先观察生活的推车动作，而后，把生活动态的规律从中抽象出来，再把推车的这规律——动作的内在逻辑——化为具象的表演动作，这样的表演动作是以推车的规律为依据，而不是生活原貌的摹仿。”^①

其二，汪蕩平先生从创作方法立论，提出：“变异是古典戏曲创作的根本方法。”具体体现为“一、反写实的主观化处理——寻奇觅巧”；“二、非典型的象征性表现——化情为象”。因而，“古典戏曲创作通过变异强调了作家反映生活的主观性”，“降低了艺术形象的客观真实性”，“生活本身的逻辑对他们并没有多大的约束力，他们以自己的情感逻辑为依据，主观地、随意地改造生活”，“从而使人物失去与生活直接对应的现实性，成为一种相对单一的情感类型、相对规范的性格实体，具备了超越生活的特殊意义。所以说，戏曲人物本质上不是生活的典型，他们不代表自己所扮演的社会角色，也不是社会生活中的独立个体，而只是传达作家主观情感的媒介，是作家主观人格的具体化、形象化”。总之，这种创作方法“致力于‘不即不离，似相非相’地隔离生活；致力于‘以意兴之所至为之’的主观呈现；致力于‘咫尺有万里之势’的艺术象征，以其独特的艺术追求，宣告它与现实主义从来无缘”。^②

其三，从艺术观立论，认为戏曲是写意的艺术。佐临先生在论述世界三大演剧体系时，就特别指出溶解于梅兰芳演剧体系中的“写意的戏剧观”。他说过以下一段一再被人引用的话：“梅、斯、布三者的区别究竟何在？简单扼要地说，他们最根本的区别是：斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻这第四堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在，用不着推翻，因为我国戏曲传统从来就是程式化的，不主张在观众面前造成生活幻觉。”“可以说，共有两种戏剧观：造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观；或

者说,写实的戏剧观和写意的戏剧观;还有就是,写实写意混合的戏剧观。”^③祝肇年先生在阐明戏曲艺术的特征时,也首先拈出写意一点,认为:“‘写意’这个词儿在绘画中是与‘工笔’相对待的,用于戏曲则通常与‘写实’相对待。在这个意义上,可以说中国戏曲是一种‘写意’的舞台艺术,它不是‘写实’的,甚至它排斥物象的实貌。”^④

其四,陈锁芬女士又从戏曲这种“主体表现性的艺术”中抓住抒情一点,加以阐发,认为:“中国戏曲是一种抒情体戏剧。也就是说,抒情性是中国戏曲的本质特征,它以此为核心建立起自己独特的戏剧体系。所谓写意和虚拟,程式化或分场结构,等等,都是由抒情性这一本质特征而生发的表象。”体现在人物形象塑造方面:“所谓典型人物的理论,要求作者在塑造人物时具有必然性和合理性、共性和个性的结合。”然而,“中国戏曲的人物形象塑造则和这种典型化不同,它并不把‘抓住事实背后的东西’揭示人物行为的客观原因作为己任,而是以情为人物行动的动力或原因,以情解释一切,因此出现类型化人物的倾向。”体现在表演方面:“戏曲表演风格既不同于斯坦尼的‘体验’,又有别于布莱希特的‘体现’。”它“在演员与角色之间插入了行当,演员表演是靠行当的规定内容来调节演员自身与角色之间的关系”。“以凝聚着情感内容的程式动作作为材料,所以它从根本上排斥一切写实的表演,所有自然形态的素材都难以直接进入舞台,实际上否定了再现的可能性,否定了演员入戏的可能性。中国戏曲的舞台表演才是道地的‘表现’派体系。”^⑤

另一类看法则认为,戏曲既综合了再现艺术的因素,又综合了表现艺术的因素,因此,戏曲是再现与表现并存于一体的十分独特的戏剧品种。这类看法也有不同角度的论述。

秋文先生较早指出：“戏曲作为一种戏剧艺术来说，它是再现艺术，但是与话剧艺术相比较，戏曲艺术的表现因素却又很突出。戏曲艺术不但要忠实地再现生活，而且要在舞台形象中表现艺术家（包括剧作家和演员）的情感，戏曲艺术是再现中有表现。……戏曲艺术不完全是按生活的本来面貌再现在舞台上，而是结合着情感表现的再现。戏剧中的再现艺术（话剧）讲究典型、真实，戏剧中的表现艺术（戏曲）则讲究境界、神韵（演唱讲究‘韵味’，动作讲究‘边式’等）。”^⑥

稍后，夏写时先生著文论述戏曲的审美特征，在阐明戏曲的综合美、抒情美、传神美以后，继而探讨戏曲形象的特性及其哲学、美学背景。他说：“王弼曰‘尽意莫若象。’然而‘象’未必能尽‘意’。‘意’翻空而易奇，‘象’则受外部逻辑的严格约束。于是人们发现了‘超以象外’、‘离形得似’，于是‘意’从受外部逻辑约束的‘象’中解放出来，而‘象’也努力追随‘翻空易奇’之‘意’，不再是受外部逻辑严格约束之‘象’。……中国戏剧形象时空以意为依归的特性当发端于此。中国戏剧的审美特征正是通过以意为依归的形象时空获得充分体现的。”“然而离形得似、得之象外，并不能抛弃一切‘形’、‘象’，无非是改造受外部逻辑严格约束之‘形’、‘象’，代之以意为依归之‘形’与‘象’而已。”^⑦

再后，翁偶虹先生剖析梅兰芳表演艺术的美学意识时，作了这样的论证：“他在造象之始，不只立象，还要立意；不只塑形，还要塑神；既立客观之象，又立主观之意；既不是对实象的事仿，又不是主观上的幻影；所谓立象尽意，意赖象存，象外环中，形神兼备。这样造象，是掌握了中华民族的美学意识——意象美学意识。”“《贵妃醉酒》的真醉，《宇宙锋》的假疯，尽管有真假之别，在生活中都是变态的丑，而梅兰芳演来，醉态逼真而愈美，疯态不丑而疑

真。这当然是他通过艺术手段而达到美的意境，但是意境的获得，主要还是以意象立纲，总挈全局。”^⑧

上列诸说只是纷纭的看法中间较有代表性的一部分，不反映全貌，有些重要观点也没有包括进来，一一引录它们。意图只在说明戏曲美学已经引起各方人士的浓厚兴趣和密切关注，对戏曲美学的研究方兴未艾。

对上述两类看法，我倾向后一类看法，也认为戏曲是熔再现和表现于一炉的。然而，这不意味着必然排斥把戏曲划入表现艺术行列诸说，相反，倒觉得它们中间确有真知灼见，比如对戏曲的写意、抒情等美学特征的论断，似乎它们中间存在一些值得推敲的问题，比如认为戏曲表演是把抽象概念化为具象形态、戏曲人物是非典型的、戏曲与现实主义无缘等，也起着启发人们进一步思考的作用；另外，主张戏曲熔再现和表现于一炉诸说，的确精辟，的确见深度，但亦有待充实，有待使之贯通、圆融，比如戏曲的意象美学与再现、表现的关系，就是值得深入探讨的。总之，我认为考察戏曲的业已形成体系的美学原则和艺术方法，要从戏曲艺术创作的最基本方面和最直接成果——舞台形象入手，剖析舞台上呈现的人物形象和环境形象，剖析不断转换的戏剧情境与不断发展的戏剧冲突、戏剧情节、戏剧行动所描绘出的整体戏剧生活画面，并且拿它们同其它类型的戏剧进行比较，才能把握住戏曲美学体系的实质和规律。当然，进行这样的剖析和比较，势必涉及中国戏曲同中国传统艺术、中国传统文化的关系。事实上，也只有在中国文化和中国艺术文化的系统中，才能真正把握住戏曲美学体系的实质和规律。

本书在即将展开的各章节中，准备研讨五个方面的问题，要点如下：