

陈幼韩 著

戏曲表演 美学探索

中国戏剧出版社

戏曲表演美学探索

陈 幼 韩

首都师范大学图书馆



21040986

中 国 戏 剧 出 版 社



1040986

戏曲表演美学探索

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

冶金出版社印刷厂印刷

字数 279,000 开本 850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 12.75

1985年3月北京第1版 1985年3月北京第1次印刷

印数 1—4,600册

书号8069·570

定价1.85元

目 录

第一章 在现代审美中闪耀民族异彩	1
第二章 戏曲舞台艺术美学观挹流	9
第一节 现实主义的泛美创作表演体系	9
一 语音美	11
二 诗美:剧诗美、吟诵美	14
三 音乐美	36
甲 声乐美	37
1. 戏曲声乐艺术个性素质的物质基础	37
(1)腔由字生	37
(2)乐出既成,曲依调行	47
2. 戏曲字、腔、声、情的审美观	52
(1)戏曲“字正”审美中的共性和个性	53
(2)“腔圆”及其核心——“韵味”的美学构成 ...	66
(3)戏曲声情艺术的美学思想特色	91
(4)戏曲声乐表情艺术实践的“形式因”	97
乙 器乐美	124
1. 强烈的“主观”突现	125

2. 奇妙的“客观”点染	137
3. 权威地艺术升华	139
4. 多彩的美感享受	144
四 舞蹈美	146
甲 戏曲舞蹈与形象	148
乙 戏曲舞蹈与生活	154
丙 戏曲舞蹈与性格	156
丁 戏曲舞蹈与语汇	159
五 雕塑美	167
六 绘画美与工艺美	175
七 整体美	184
第二节 体验的剖象表现戏剧学派	193
一 在世界现实主义戏剧学派之林中	194
甲 与斯坦尼斯拉夫斯基	195
1. 两种艺术哲学	195
2. 体验创作的审美共性	197
3. 体现创作的审美个性	214
乙 与老哥格兰	227
1. 以真求真的审美观	227
2. 表现艺术上的“同工异曲”	234
丙 与布莱希特	238
二 戏曲表演艺术的异彩——剖象表现	242
第三节 舞台艺术上以“工笔”为主的“写意” 艺术观	251
一 从中国绘画谈起	253

二 戏曲表演的写意艺术·····	257
甲 突破自然形态的生活局限·····	258
乙 内外写意·····	262
丙 时间写意·····	263
丁 空间写意·····	266
三 工笔与写意的统一·····	272
第四节 严谨规范与自由创造的艺术原则·····	280
一 关于严谨规范·····	282
甲 多样与统一·····	282
乙 寓艺于身的“演出总谱”·····	285
丙 严谨规范的基础与运动·····	290
二 关于自由创造·····	302
甲 从严谨规范中获得自由·····	302
乙 严谨规范与自由创造的最高境界 ——风格流派·····	306
第五节 寓浪漫主义抒情美于复杂技巧的 民族特色——体系的完成·····	313
一 完成于积极浪漫主义的抒情美·····	314
二 完成于复杂技巧的最终体现·····	348
甲 技巧的能动性——从精神到物质的 飞跃·····	348
乙 戏曲美的最终诞生·····	357
第三章 美的新生·····	371
第一节 非体系的斗争之一·····	372
第二节 非体系的斗争之二·····	374

第三节	沿着美的规律前进·····	377
第四节	美的新探·····	383
第五节	美的大海·····	391
后 记	·····	393

第一章

在现代审美中闪耀民族异彩

莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》、《罗米欧与朱丽叶》是动人的；哥尔多尼的喜剧《女店主》、《一仆二主》也是动人的。它们带来的是十六——十八世纪英国、意大利人的生活和美的灵魂，我们需要它。而我们的民族戏曲呢，却是我们民族自己的“心上的歌”。马克思在《〈政治经济学批判〉导言》中，曾给希腊神话以极高的评价，说它的“永久的魅力”，乃在于向我们展示了历史上的“人类童年时代”。在我们的民族戏曲里，不仅也有那些美丽的神话，确实记录着我们民族的童年；而且在那浩如烟海的优秀传统剧目里，更回响着我们民族成长壮大的脚步声。它象一条闪耀着万斛明珠的长河，流过我们民族的历史，流过我们民族的心头，把几千年来我们民族心灵之美的琼浆，涓涓注入时代精神的大海，不断激起新的浪花，使它更美、更美。

当你置身于现代化的剧场，闪光的红丝绒大幕缓缓拉开，面对聚光灯打出如梦般的幻景，你可曾被另一种强烈的情感洪流所激动？——看！在你四周朦胧的暗影中，人们是怎样沉浸在戏曲艺术的感染里而忘了自己，在失神地屏息、抽泣、欢笑、惊呼……这是灵魂和灵魂的交流！

我更喜欢在僻乡、野台、夜幕、星光、寒灯下，挤在那些白发如银的老汉老婆、黝黑的庄稼汉以至爬满台边的孩子群中，为的是尽情摄取那更为动人的东西：探索他们淳朴的眼睛。那是怎样的一双双被艺术打开了的心灵的窗户啊！尽管露重风冷，设备简陋，灯光凝滞，演出粗犷，那一双双打开的窗户却是何等真挚热烈地迎接着美的灵魂，同样是忘我地屏息、抽泣、欢笑、惊呼……群众对戏曲的爱，是这样地深，这是活在他们祖祖辈辈心上的歌呢。

而我们自己呢？朋友！你可有这样的感觉：每当我们走出剧场，无论是余泪未干，还是笑意未尽，都有一种精神充沛的兴奋感、清新感，仿佛出浴以后那样。这也许就是两千四百多年前欧洲美学思想奠基人亚里士多德论及悲剧力量时所说的“情感的净化”吧？无论如何，在与戏曲艺术之美的交流中，我们的精神是受到了一次沐浴，通过那兴奋感、清新感，使我们的灵魂在无形中滋长着美，批判着丑——那总是颇有哲理意味的一种境界呢。

情况还不止于此。如大家所知，中国戏曲表演体系因它的艺术哲学和创作方法上的民族异彩而和斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特演剧学说并称世界现实主义戏剧表演艺术的三大流派。在那遥远的异国，我们的民族戏曲——京剧、越剧……同样轰动过欧美，迷住过巴黎，征服过伦敦，赢得过日本……

人的精神美，在艺术领域里，归根结底，是通过也只有通过艺术的形式，才能获得认识价值和审美意义的。是谁赋给了我们民族的美的灵魂以如此灿烂的艺术形象和艺术生命？让我们感谢演员——所有高举这迷人称号的美的创造者！从十二世纪

南戏出现以来，历经无数先辈艺人呕心沥血的继承、创造和发展而形成的中国戏曲舞台艺术，在二十世纪祖国百花园和世界艺术之林中愈益放射着夺人心魄的民族异彩。它闪耀着我们民族的自尊与自信，闪耀着我们祖国的美丽与骄傲。

这是生发于我们祖国大地和我们中华民族心灵上的美。

社会审美实践历史地表明：一种艺术的内容，对人们的启发教育和思想影响，往往能够超越时代和社会，它在人的精神上所生发的积极或消极的连锁反应，可以是无限的。然而仅仅艺术内容的本身，在艺术的可欣赏性上，却是有限的。一般情况下，同一故事，在反复聆听第二、第三遍以后，它那迷人的悬念和高潮就会失掉大半的吸引力。而艺术的形式，却恰恰相反。一件作品的艺术形式，由于题材和内容的规定性，它所反映的对象和思想，是有限的；然而，通过艺术家的艺术哲思和富于个性的艺术手段精心塑造出来的艺术品——绘画形象、雕塑形象、音乐形象、舞蹈形象、戏剧形象所各自产生的巨大的艺术力量，则可能在精神美的主导下，放射出无穷的魅力，令人无限欣赏，心醉神驰，玩味不尽，珍爱弥深，甚至超越时空，成为人类共同的审美对象而永葆青春，把那思想、内容的美，更深刻、强烈、久远地传播在人们心里。正象今天我们仍然赞叹我国古代雕刻绘画的艺术精品、欣赏先辈戏曲艺人的名腔佳调，仍然衷心喜欢莫扎特、舒伯特、米开朗琪罗、罗丹、达·芬奇的音乐、雕塑、绘画杰作，而欧洲人民也从我国的古典绘画、雕塑以及我们绚丽多彩的民族传统戏曲表演中获得惊异的美感那样，各种艺术形式美的魅力，在艺术欣赏的时间和空间上，可以是无限的。因此，任何一种艺术，要立足于现代五光十色、日新月异、争奇斗妍的艺术之林，为人类的审美和

社会进步作出贡献，那么，在取决于它内容上属于艺术共性素质的精神美的同时，它的存在和发展的前提，很重要的一条，乃在于它的艺术哲学和表现形式的美学个性，即在于它在创作思想和创作方法上，只属于它自己，只为它自己所有而为其它艺术形式所无的独特个性——我有的，你没有。

在现代审美中，个性光辉愈强烈的艺术，才愈能赢得普遍性的意义。

失去个性，你有的人家也有，甚至你的还不如人家的，不言而喻，这种艺术表现形式就将失去它的魅力，甚至失去它存在的意义、存在的价值和存在的可能。

对于戏曲表演艺术体系来说，也是一样。

一种表演体系，作为艺术的方法，常常是不带阶级性的。但是，它从来都是而且也必须继续在时代的进步中使自己的美学个性按照它自身的规律不断地焕发新的生命力。否则，它不是在历史的长河中逐渐脱离时代，走向凝固僵化，便会在当今世界纷繁复杂的艺术思潮冲击下，徬徨无主，日益褪色，失去自我，乃至没入大流。

戏曲表演艺术是中国历史发展的产物。它的艺术内容虽无可避免地会囿于时代局限，但贯穿在其中的艺术的人民性却永远是它的美的本质。它的表演艺术，在其发展成熟的漫长岁月中，已经形成为一个完整的创作体系，并以“舞台艺术程式”的形式而于艺术内容之外相对地独立着，成为我们可以对它进行专门研究的对象。

那么，在现代世界艺术之林中，什么是中国戏曲表演体系“我有的，你没有”的美？什么是它在艺术哲学和创作方法上，只属于它自己，只为它自己所有，而为其它表演艺术所无的美

学个性呢？

时代在迫切要求美学对它进行深刻的研究，并作出回答。

美，首先是感性的；然而也是理性的。一切艺术现象，都产生于主体观念与形象的对立统一，各种形式、风格、流派的艺术，必然闪耀着创作主体所特有的审美观的异彩。在历史的制约下，各种社会的审美观都有着它自身发展的规律性。这种规律性在艺术创作实践中，转化为人化自然的物质力量——特定的艺术创作原则、方法和技巧。于是，各放异彩的创作体系，就这样产生出来了。

请注意我国两千多年前先秦时期重要的乐学著作《乐记》里提出的这一思想：“故歌之为言也，长言之也。说（悦）之故言之，言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”而《毛诗·大序》更明确地指出：“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”

切不要等闲看待了这两段话。两千多年前，当古希腊哲人德谟克利特和亚里士多德以他们朴素的唯物主义思想探索艺术与现实的审美关系，提出和捍卫了“临摹论”，指出艺术是对现实的临摹与再现的时候，我国古代思想家从自己的哲理中提出的这两段话，则闪耀着东方美学的独特色彩。它包含着这样的思想，即：艺术现象是客观事物在审美主体头脑中引起了积极的反映以后产生的。它生动而形象地指出：这种反映所产生的艺术现象，不仅仅是对生活的单纯临摹，而且更是主体对客观事物作出了异常活跃的能动的反映的产物。这两段话里的十几个“之”，指客观事物；主体的一切活动，都紧紧围绕着它，受它的启迪、诱发和制约。为了力求表达对它鲜明的审美评价而

抒发，而创作，终至于达到艺术的境界，从而构成了主体与对象先是在审美范畴，紧跟着在创作过程中不断地对立和统一的过程。从美学角度说，我国古代思想家以这两段话所概括的这个对立统一过程，揭示着形象思维活动的基本脉络，即生活与艺术的内在联系以及它的发展规律：艺术是生活所决定的，反过来又通过主体的社会观念和相应的艺术形式强烈地反映生活。它所展示的美学观，应该说是唯物主义的——尽管是朴素的唯物主义。而从戏剧美学的观点看，它则孕育着现实主义。斯坦尼斯拉夫斯基要求在角色创造中高度掌握的两条平行的动作线：精神生活——内部动作线，和形体表演——外部动作线，在这两段话里，已经跃然纸上，呼之欲出了。这就是被对象引起的内部的“悦之——→情动于中——→不足——→不足——→不足”的一条动作线，和外部的“言之——→长言之——→嗟叹之——→咏歌之”直到竟至“不知舞之蹈之”的另一条动作线。你看，它们的平行、互相渗透和互相适应，不仅显示了二者的有机联系，甚至连斯氏所向往的“有机天性的下意识创作”，也包含在内了。然而，更重要的却是它所闪耀着的民族异彩，那就是：鲜明地溶语言、诗、歌、舞蹈表演于一体以表达深刻思想内容的民族美学理想。《乐记》指出：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及于戚羽旄，谓之乐”。于是，丰富多彩的艺术产生了：“金石丝竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也，三者皆本于心，然后乐气从之。”（《乐记·乐本篇·乐象篇》，重点为引者加）。这里明确地提出了从生活到引发出艺术诸美的创造中，客观是第一性的（“物使之然”、“感物而动”），和内容决定形式（“皆本于心，然

后乐气从之”)的美学思想。《淮南子》中指出：“且人之情，耳目应感动，心志知忧乐，……所以与物接也。今万物之来擢吾性，撻取吾情，有若泉源，虽欲勿禀，其可得邪”(《淮南子·俶真训》，重点为引者加)，这更作出了关于生活是艺术的源泉，以及客观决定主观、存在决定思维的朴素论述。而南朝梁文学理论批评家锺嵘指出的：“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”(《诗品》)；唐代诗人白居易指出的：“大凡人之感于事，则必动于情，然后兴于嗟叹，发于吟咏，而形于歌诗矣”(《白香山集·策林六十九》)等等，无不是在这方面的精辟阐明。正是这种综合诸美以再现生活与真情的美学理想，一直照耀着我们民族戏曲的发展道路。从它的幼芽《踏摇娘》起，后历经南戏、宋元杂剧、明清传奇、花部诸腔，博采众美，不断丰富发展。特别是近二百多年来，戏曲舞台艺术日臻成熟，在漫长的美的创造的长河里，我们民族不断发展着的美学理想(主体观念)和戏曲表演艺术(形象)已经历史地达到了如此深刻的统一。今天，作为世界公认的、独特的、完整的表演艺术创作体系，正以它全部的民族异彩和艺术成就，辉煌地体现在舞台之上。

为了全面研究这个体系，戏曲工作者曾经认真总结探讨，互相启发，彼此补充，在本世纪的五十年代到六十年代之初，付出了巨大的努力。

今天，当我们再度面临这一使命，让我们满怀民族的自尊与自豪，立足于舞台实践，从民族审美理想的角度，深入观察，在已有研究成果的基础上，对戏曲表演体系的美学个性——它的民族美学观、它的美学构成、艺术规律以及它们的审美价值，求得更多一些的认识。然后把它作为种籽，再撒到艺术实

践的土壤里去。让伟大的实践，沿着这美的个性和它自身的创造规律，在新时代的美的大海里去汲取，去扬弃，去焕发，去孕育，去繁衍。从而使戏曲表演艺术体系得以不断地以它新的生命力，在人们的心灵中去传播那无限的美的生机。

从探索的意义上说，这是一个美好的、充满希望的出发点。

第二章

戏曲舞台艺术美学观挹流

绚丽多彩的中国戏曲舞台艺术，向我们展示出它所蕴含的我们民族自己的美学观。从它独特的创作规律和艺术实践里，我们得到对它的美学认识。

第一节 现实主义的泛美创作表演体系

我们说：中国戏曲表演是唱、念、做、打的综合艺术，中国戏曲表演的特点是熔歌、舞、剧于一炉，这是迄今为止我们已经获得的关于戏曲表演艺术个性的一般认识。它是正确的。

然而，如果我们站在美学角度，从这一研究成果的基础上进一步观察，就不难发现：一切表演艺术(如话剧、歌剧、舞剧、杂技等等)都是时间艺术和空间艺术的综合。它们以表演为中心，各按自身的特点，在其表现手段上都或多或少地综合着几种艺术美(有些电影、话剧甚至也可以说它的表演里不同程度地综合着唱念做打，如影片《少林寺》)。而戏曲表演虽同样作为综合艺术，却完全有它自己的美学个性。这就是——

(一)它以表演为中心，所综合的不仅仅是几种艺术美，

而是溶合了包括语言、诗词、音乐、舞蹈、雕塑、武术、杂技、绘画、工艺、建筑等几乎一切的艺术美。任何一种表演艺术，都没有象戏曲这样把自己的形象全部溶化在如此丰富多彩的艺术美之中。

这样，一般地停留在“唱念做打”或“歌舞剧的综合”这些基本概念上，把它们作为对整个戏曲表演体系艺术个性特征的美学概括，就显然不够了。

(二)更重要的是，戏曲舞台艺术所综合的诸美，其中有些具体环节固然具有相对的客观独立性(如砌末、灯光以及某些在音乐结构上起过渡、衔接作用的打击乐等)，但是，从我们民族戏曲的审美理想和戏曲表演艺术的创作总体来说，戏曲舞台艺术对于诸美的综合决不仅仅是只让它们从客观上为表演服务的那种综合(象一般话剧、电影里的外景、布景、灯光、道具、配乐配器或插曲配唱那样，客观地存在于形象之外，对于塑造人物，主要地只从旁起“借助”作用)。在戏曲舞台艺术里，每一种艺术美被溶化到表演中来，则都成为塑造形象的直接手段，都成为形象本身。具体说，中国戏曲舞台艺术是这样一种表演体系：它按照中国人民自己的审美理想，以现实主义精神为核心，大胆地对生活进行提炼升华，把自己的表演全部溶化于诗美、声乐美、器乐美、舞蹈美、绘画美、工艺美(甚至包括想象和联想中的建筑美)之中，要求表演严格地按照所有这些艺术美的各自规律进行创造，并把它们和谐、完整地统一在自己的审美理想和民族风格之中，浑然成为一个整体，全力以赴地去塑造活生生的人物性格，传播我们民族的美的理想。

这就是说，中国戏曲表演艺术体系的美学思想和美学构