

戲曲研究

15

文化藝術出版社

戏曲研究

第十五辑

中国艺术研究院戏曲研究所

《戏曲研究》编辑部编

文化艺术出版社

戏曲研究

第十五辑

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米1/32印张8.25字数181,000插图2

1985年9月北京第一版 1985年9月北京第一次印刷

书号10228·1 38 定价1.00元

目 录

物我交融 神形相生·····	沈 尧 (1)
——论戏曲塑造形象的方法和特点	
戏曲导演对程式的运用和创造·····	笑 非 (36)
导演《八品官》的回顾·····	张建军 (48)
这个角落也可多看几眼·····	王 肯 (72)
——注意研究民间小戏的导演艺术	
论元杂剧的戏剧冲突·····	郭英德 (77)
明清戏曲腔调寻踪·····	傅雪漪 (95)
——试谈《太古传宗》附刊之《弦索时剧新谱》	
叶稚斐传记史料的新发现·····	周巩平 (112)
北宋杂剧演出的形象资料·····	廖 奔 (120)
——荣阳石棺杂剧雕刻研究	
天津广东会馆里的戏楼·····	黄殿祺 (134)
锣鼓的历史足迹和现状·····	赵再生 韩德英 (139)
互相切磋 促进改革·····	泗 阳 (151)
——记徽调、皮簧学术讨论会	
太平天国戏剧活动初探·····	顾乐真 (157)
忆在江西苏区演出东河戏《活捉张辉瓒》 ·····	刘地寿 (166)
田汉同志与中兴湘剧团始末·····	范 舟 (172)

我演《闹天宫》·····	李万春 (191)
京剧改良家汪笑侬·····	陈义敏 (206)
京剧净角脸谱的演变·····	金耀章 (216)
谭鑫培系年小录·····	宋学琦 (227)
日本金文京的获奖论文《刘知远故事》·····	张新建 (256)
· 补白 ·	
新书短评：《展开艺术想象的翅膀》·····	何 卓 (226)

物我交融 神形相生

——论戏曲塑造形象的方法和特点

沈 尧

1935年，梅兰芳在莫斯科的演出，是世界戏剧史上值得大书一笔的盛事。演出期间，梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基两位艺术大师，实际上代表着东西方的不同戏剧演出体系，交流了艺术经验。更难得的是，当时布莱希特也流亡于莫斯科。他观摩了梅兰芳的演出，并且从中国戏曲中找到了自己朦胧追求的艺术素质。翌年，他在撰写《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》一文时，仍以很难平静的心情，描述梅兰芳的演出：“表演一位渔家姑娘怎样驾驶一叶小舟，她站立着摇着一支长不过膝的小桨，这就是驾驶小舟，但舞台上并没有小船。”“这个闻名的渔家姑娘的每一个动作都构成一幅画面，河流的每一个拐弯都是惊险的，人们甚至熟悉每一个经过的河湾。”总之，他的印象是：“这种表演立即背离了欧洲舞台上的一种特定的幻觉。”^①这自然是指背离了欧洲舞台上那种以写实为特征的生活幻觉。在舞台上制造生活幻觉，这是一种创造艺术真实的方法，也是一种塑造舞台形象的方法。那么，我国戏曲是不是有着另一种创造艺术真实的方法？有着另一些塑造舞

^① 布莱希特《中国戏剧表演艺术中的陌生化效果》，丁扬忠译，《戏剧学习》1979年第2期。

台形象的特点呢？这是一个多么诱人的问题，又是一个多么值得深入探索的问题。

不同的塑造形象方法

戏曲与写实的话剧，两者之所以具有不同的创造舞台真实和塑造舞台形象的方法，这主要是由于不同的传统美学思想在起作用的缘故。西方的模仿说与东方的物感说，造成了话剧与戏曲在艺术表现上的原则歧异。

西方的话剧继承了自模仿说提出以后的悠久的戏剧美学传统。亚里斯多德的模仿说，是就史诗、悲剧、喜剧的创作过程而言。这种建立在古希腊艺术实践基础上的艺术模仿，首先肯定了艺术再现现实生活的功能。其次，这种艺术模仿决非机械的实录。它不只着眼于事物的外在真实，更要求表现事物的内在真实。正如亚里斯多德在《诗学》中所说：“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。”也是在这个意义上，亚里斯多德才认为：“写诗这种活动比写历史更富于哲学意味。”从艺术形象的典型化来看，这是含有现实主义因素的。亚里斯多德还对戏剧的基本特征做了概括。他认为戏剧是对行动的模仿，而且是对完整的有一定长度的行动的模仿。因此也构成了情节。对行动的模仿，这指出来戏剧做为再现艺术的特征——模仿生活的特殊方式。它是世界上最早指出戏剧的特征的学说。

亚里斯多德的戏剧美学长远而深刻地影响着欧洲戏剧的发展。正是在他的模仿说的影响下，古希腊戏剧中的歌舞因素才分离出去，出现了后来的以接近日常生活的语言和动作为手段的话

剧形式。也是在模仿说的影响下，幻觉主义的戏剧发展起来，到19世纪末，以莫斯科艺术剧院演出的契诃夫剧作为标志，达到它的高峰。幻觉主义戏剧，从剧本文学到舞台艺术，都是坚持运用写实手法，在舞台上再现生活的真实。契诃夫就有一条创作原则：按照生活的本来面目描写生活。它除了包含有反对粉饰生活的意思，还包含有反对制造脱离生活的虚假的戏剧性的意思。因此，契诃夫极力主张剧作要有“日常生活的真实的正确性”。具体些说，就是：他“在这一场是穿着拖鞋出场的”；“这里他仅仅吹口哨”；或者，“后台的大火声音，必须极端的逼真”等等^①。这对以接近日常生活的语言和动作为手段的话剧来说，自然是十分擅长的。莫斯科艺术剧院有效地体现了契诃夫的创作原则。斯坦尼斯拉夫斯基断然反对自己的演员象旧型剧场的演员那样，一登上舞台，必然要表演一点东西；而要求唤起演员的个性，让演员在透明的“第四堵墙”里，生活于“规定情境”之中，深入体验角色，认真地进行角色间的交流。对人物的造型，也要求显示人物的外部性格特征，让观众一眼就能认出，这是一个官吏、一个女演员、一个交际花、一个女电报生、一个音乐家等等。舞台上的环境同样是以写实手法完成的，以致在《海鸥》的演出中，发生过一次类似古希腊画家邱克西斯和帕哈修士的事件^②——一个孩子把舞台上的花园端详良久，终于向他的母亲提出到花园里去散步的要求。

莫斯科艺术剧院的演出，以这种写实的人物形象和环境形象，在舞台上制造生活幻觉，从而深深打动了台下的观众。他们企图

① 丹钦科《文艺·戏剧·生活》，焦菊隐译，中国戏剧出版社1982年版。

② 邱克西斯画的一串葡萄，引来鸽子啄食；帕哈修士画的布幕，骗过邱克西斯的眼睛，使他伸手去拉动。

让观众失掉剧场的感觉，在剧场中看到的不是做出来的戏，而是真实的人生。

幻觉主义戏剧孜孜以求的是对生活美的客观体现。契诃夫对剧作家进过这样的忠告：“要紧的是你得提防个人因素。”“谁有那份兴致想知道你我的生活，你我的思想？要把别人写成别人，不要写成自己。”^①这是敦促剧作家在舞台上客观地“复制”生活，当然，是以“创造精神的力量来忠实地复制现实”^②。因此，幻觉主义戏剧一方面要求剧作家站在现实主义的高度，对现实加以选择、概括、提炼；另一方面又要求剧作家“提防个人因素”，尽量隐蔽自己的主观世界，客观地冷静地再现生活的真实。高尔基在尼士尼城看了《万尼亚舅舅》的演出，激动得涕泪纵横，可是又对契诃夫诉说：“我觉得您处理人物比魔鬼还要冷酷。您对他们象雪，象风雪一样的冷。”^③演出的效果充分证实幻觉主义戏剧在艺术表现上的客观性。其实，幻觉主义戏剧的创作，同样要解决生活的客观与剧作家的主观的关系问题，也即物与我的关系问题；只是在表现时突出物，而把我深深隐蔽起来。进一步也可以说，幻觉主义戏剧在解决真实性与倾向性的统一问题时，把倾向性深深隐蔽起来，舞台上呈现出来的，似乎只是客观的生活真实了。恩格斯在论述现实主义创作方法时，曾一再强调：“我认为倾向应当从场面和情节中自然而然地流露出来，而不应当特别把它指点出

① 契诃夫《致亚·巴·契诃夫》，汝龙译。

② 别林斯基《孟采里，歌德的批评家》，《别林斯基论文学》，新文艺出版社1958年版。

③ 《高尔基致契诃夫》，《契诃夫高尔基通信集》，适夷译，新文艺出版社1954年版。

来。”①“作者的见解愈隐蔽,对艺术作品来说就愈好。”② 这应该是针对以写实为特征的现实主义的小说和戏剧创作来说的,恩格斯总结了它们的艺术表现规律和特点。

西方话剧在处理物与我的关系上,是有不同探索的;其中,荒诞派戏剧的“反戏剧”理论与实践,更显示了与幻觉主义戏剧的对抗性。荒诞派戏剧一反注重塑造典型环境中典型人物的现实主义传统,以荒诞的情节、语言、人物、环境构成的整个舞台形象,直喻人生的荒诞性。正如马丁·埃斯林描述的:“假如说,一部好戏应该具备构思巧妙的情节,这类戏则根本谈不上情节或结构;假如说,衡量一部好戏凭的是精确的人物刻划和动机,这类戏则常常缺乏能够使人辨识的角色,奉献给观众的几乎是动作机械的木偶;假如说,一部好戏要具备清晰完整的主题,在剧中巧妙地展开并完善地结束,这类戏剧既没有头也没有尾;假如说,一部好戏要作为一面镜子照出人的本性,要通过精确的素描去刻划时代的习俗或怪癖,这类戏则往往使人感到是幻想或梦魇的反射;假如说,一部好戏靠的是机智的答应和犀利的对话,这类戏则往往只有语无伦次的梦呓。”③

荒诞派戏剧的奠基人尤金·尤涅斯库的剧作,颇有代表性地反映了这个剧派是怎样以荒诞不经的舞台形象,直喻人生荒诞的哲学思想的。《阿美戴,或怎样摆脱它》里到处滋生的蘑菇和不断膨胀的尸体,《责任的牺牲者》里数以百计山积起来的咖啡杯,《新房客》里最后把新房客埋葬起来的家具,《椅子》里为看不到的客人

①② 《恩格斯致敏·考茨基》、《恩格斯致玛·哈克奈斯》,《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社1973年版。

③ 马丁·埃斯林《荒诞派之荒诞性》,陈梅译,《外国戏剧》1980年第1期。

准备的塞满舞台的椅子，都是为了表现在资本主义社会日益发展的物质文明面前，人的精神和肉体的被排挤、被压迫的内在本质。在超人的物质力量面前，人们精神空虚，无所适从，他们被迫投降，或以飞升、死亡逃避矛盾。以艺术对生活的反映来衡量，这些舞台形象的确不是对客观世界的真实反映，而是在主观精神的作用下，力图摆脱客观物象的制约，精心制造出来的幻觉和梦境中的世界。尤金·尤涅斯库说过：他的“写戏的端由”“是精神状态而不是思想意识，是一种冲动而不是一个企图。”因此，他的剧作“只能是内部心灵力量的揭示，是内部冲突在舞台上的投影，是涵蓄在内部的万象的投影。”^① 这已经讲得十分清楚了。不言而喻，荒诞派戏剧对物我关系的处理与幻觉主义戏剧正好相反，是忽视物，背离物，而突出我的。当然，这个剧派也不可能凭空杜撰，那些被扭曲了的支离破碎的舞台形象，也只能是对现实人生的曲折映射。

我国戏曲塑造舞台形象，对物我关系的处理，既不同于幻觉主义戏剧，也不同于荒诞派戏剧。这是继承了深厚的传统美学思想的结果。早在战国时期，《乐记》一书就提出来对我国文艺有久远影响的物感说，所谓：“乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。”“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。”这里所说的“乐”，不局限于音乐，而是以音乐为代表，概括了当时一些文艺品种反映生活的共同点。认为人们对客观事物在思想、情感上有触动，有感受，形诸于一定的文艺形式，文艺作品就产生了。这与模仿说大不相同，它说出来文艺反映生活

① 尤金·尤涅斯库《出发点》，杨知译，《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版。

的另一种方式，以及我国古代文艺的艺术表现特点。《乐记》和以后的《毛诗序》，还提到同样对我国文艺有久远影响的诗歌、音乐、舞蹈三位一体的艺术表达方式：“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。”“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”诗歌、音乐、舞蹈反映生活时，往往结合到一起，这与当时人们的生活方式和文艺发展的历史情况是分不开的。因此，把物感说与诗歌、音乐、舞蹈三位一体说联系起来考察，就可以看清楚，物感说是以丰富的文艺实践为基础的，它是对先秦时期诗歌、音乐、舞蹈的实践经验的总结。物感说强调“人心之感于物”，“情动于中，故形于声”，是唯物主义的，而且阐明了诗歌、音乐、舞蹈反映生活时，重情感感受和重情感抒发的规律和特点。由于思想、情感的推动，逻辑的语言转化为艺术的语言，诗歌不足以表达，进一步与音乐相结合，形成声诗；仍不足以表达，再付诸于诗歌、音乐、舞蹈结合在一起的更高级的综合形式。两千多年，我国文艺就是沿着这条道路发展下来的。

戏曲正是在物感说和诗歌、音乐、舞蹈三位一体说美学思想的影响下，从起源到形成，经历了一条独特的历史途径。它不是象西方话剧那样，把接近日常生活的语言和动作从音乐、舞蹈中分离出来，而是把语言提炼成诗，把诗歌、音乐、舞蹈综合到一起，创造了唱、念、做、打于一炉的独特形式。这种独特的综合形式形成后，不论在南戏、北杂剧、明清传奇中，还是在京戏和地方戏中，诗歌、音乐、舞蹈等因素仍然起着十分重要的作用，而且在反映生活时，使戏曲形式具有着自己的艺术表现特点。即使建国后大量涌现的表现现代生活的戏曲，又何尝抛弃唱、念、做、打的手段呢！川剧《四姑娘》“三叩门”一场的唱和做，商洛花鼓

《六斤县长》南有余过河一场的唱和舞，莱芜梆子《红柳绿柳》中载歌载舞的“拐磨”，不都是充分发挥了诗歌、音乐、舞蹈的重情感感受和重情感抒发的特点吗！有人以为：“戏剧发展到近代，产生了要求摆脱音乐和舞蹈等因素而独立的明显趋势。”^①这不仅不符合近、现代戏曲发展的实际，即使从历史上来看，也显然没有注意到西方的模仿说和东方的物感说，对话剧和戏曲形式的形成和发展的决定性影响。实践证明，戏曲发展到近、现代，不仅未出现要求摆脱音乐和舞蹈的趋势，相反，由于反映新时代的需要和对新的艺术经验的吸取，唱、念、做、打的综合性质与诗歌、音乐、舞蹈的艺术表现特点的发挥，都更上一层楼，取得令人振奋的成绩。戏曲这种独特的艺术形式是不会消亡的，只要不固步自封，它的前景必然是光辉灿烂的。

戏曲继承了物感说的重情感感受和重情感抒发的美学传统，就从根本上解决了塑造舞台形象过程中，假定性与真实性的统一问题。在戏曲舞台上，被诗化、音乐化、舞蹈化的唱、念、做、打等手段，是距离日常生活的语言和动作较远、假定性程度较大的表现手段；这些表现手段本身所具有的高度技术性和高度艺术鉴赏性，就在时刻说明：舞台上表现的是艺术，不是生活。然而，诗歌、音乐、舞蹈的重情感感受和重情感抒发的特点，又使得这些假定性程度较大的手段，从追求精神世界和思想感情的真实方面，获得了表现生活的真实感。而且，这些被诗化、音乐化、舞蹈化的唱、念、做、打又是经过戏剧化的表现手段，在一定冲突中，它们都是为再现生活内容的戏剧行动服务的。做为表现戏剧行动的特殊手段，它们不仅不削弱戏剧行动赖以肇始、展开、结

① 梁淑安《近代传奇杂剧与嬗变》，《中国社会科学》1983年第3期。

束的情节逻辑，相反以重情感感受和重情感抒发的情感逻辑，使剧情发展的重要环节得到强烈表现，使人物的精神面貌得到深入开掘，从而以假定性与真实性的统一，完成了舞台形象的塑造。

同时，诗歌、音乐、舞蹈重情感感受和重情感抒发的特点，以及被诗化、音乐化、舞蹈化的唱、念、做、打等表现手段，又使得戏曲在解决物与我的关系时，与幻觉主义戏剧、荒诞派戏剧都很不相同；它不采取突出物、隐蔽我的方法，也不采取突出我、背离物的方法，而采取以物为基础、以我为主导的物我交融的方法，解决了真实性与倾向性的统一问题。这特别表现在我国诗歌、绘画的意象创造，对戏曲舞台形象塑造的重大影响上。

这里所说的意象，不是西方意象主义所谓的意象，而是我国古典诗论和画论早就提到的意象。对这一点，一些研究古典文艺理论的学者，已做了很好的辨析和论述。^①至于话剧演员创造角色时追求的“心象”，话剧导演进行导演构思时捕捉的“内心视象”，戏剧界偶或称之为“意象”，自然也与我国诗论、画论中所说的意象，在内容上有本质的不同。

在我国，意象的概念源远流长，运用于古典文艺理论，从刘勰的《文心雕龙》始，历经唐、宋、元、明，至清初，有了较完备的理论。王夫之对意与象的关系就做了十分深入的论述，他说：“无论诗歌与长行文字，俱以意为主。意犹帅也，无帅之兵，谓之乌合。李、杜所以称大家者，无意之诗，十不得一二也。烟云泉石，花鸟苔林，金铺锦帐，寓意则灵。”^②由此，我们可以对意象

① 敏泽《中国古典意象论》（《文艺研究》1983年第3期），袁行霈《中国古典诗歌的意象》（《文学遗产》1983年第4期），是其中值得一读的佳作。

② 王夫之《姜斋诗话》，戴鸿森笺注，人民文学出版社1981年版。

的理论作进一步的阐释：意象的基础是客观物象，但在意象的创造中，诗人和画家的主观精神起着主导作用。诗人和画家的思想、情感、品格、趣味融入客观物象，赋予客观物象本身不可能具有的新的内容，诗歌和绘画中的意象就诞生了。

郑板桥更把创造意象的过程区分为“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”三个阶段。他说过一段一再被人称道的话：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。总之，意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也。独画云乎哉！”^①从画家目击的客观物象开始，到画家主观精神融入客观物象，再到画家运用绘画程式，把意象落笔于纸上，郑板桥大致勾画了一个轮廓。当然，就创造意象的过程来说，这三个阶段不可能截然划开，其间的过度往往是错综复杂的。所以，郑板桥也把意和趣置于客观物象和程式法则之上，强调画家主观精神在创造意象过程中的作用。

郑板桥不仅有理论，同时有实践。在他画的多幅竹子中有三幅竹子，从题画诗可知，画于不同情境之中，因此，画面也呈现出三种不同的意象。一幅作于任山东潍县知县时，由衙署中的萧萧竹声，联想到民间的疾苦声，因而运笔成画，一枝一叶都孕含着对老百姓的哀怜。一幅作于请赈忤大吏罢官，辞别潍县绅民时，画家以瘦削的竹枝，寄托了自己清贫如故、挺拔不屈的精神。一幅作于罢官返扬州后，用“依旧淮南一片青”的画面，表达了对这个繁华的经济、文化中心的眷眷深情。这三幅竹子与西方写实的绘画大异其趣，它们不是对客观物象的艺术复制。气韵生动的画面告诉

① 《郑板桥集》，中华书局上海编辑所辑印，上海古籍出版社1982年版。

我们：一方面，竹子的客观物象是形成竹子意象的基础，无论画家的主观怎样作用于客观，画面上的竹子依旧受到现实中竹子的质地和形貌的严格制约，不致使欣赏者把竹子误认作松树或梅花。另一方面，画家的思想、情感、品格、趣味又融入竹子的意象，使画面上的竹子传达出生动而活跃的思想感情和美学趣味，这都是现实中的竹子所不可能具有的。从竹子意象的创造过程也可以看清楚，物感说对我国写意画的影响，以及写意画重情感感受和重情感抒发的表现特点。王夫之强调的“寓意则灵，”也就是这个意思了。

戏曲塑造舞台形象与诗歌、绘画创造意象的精神是相通的。王国维在《人间词话》中说：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。”这是对诗歌创作的典型化原则的总结。这个原则同样适用于戏曲创造。它解决了创作过程中，塑造艺术形象的真实性与倾向性的关系问题。首先，它指出客体生活与塑造形象的关系，认为诗人必须“入乎其内”，对生活做深入的了解、观察、体验，这样塑造出来的形象才有“生气”；同时，它指出主体认识与塑造形象的关系，强调诗人不能沉溺于生活，要“出乎其外”，跳出来，站在一定的高度认识、反映生活，这样才能解决真实性与倾向性的结合问题，塑造出来的形象才有“高致”。真实性与倾向性本来是不可分的，没有一种纯客观的真实，只有带着倾向的真实，而且思想和审美的高度决定着形象的真实程度，诗人只有站在时代的高度，塑造出来的形象才有广泛的社会意义和不朽的审美价值，也才具有典型性。王国维说的“观”与“高致”，实际也包含着对思想高度和审美高度这两方面的要求。这只要把“出入说”与“境界说”联系起来分析，就不难看出，他在“境界说”中强调的对客体世界要有真切感受一点，在“出入说”的

“观”与“高致”中也是同样加以强调的。缺少“观”，缺少对客体生活的真切感受，缺少主体认识的思想和审美作用，形象是不可能“高致”的。主夫之说“寓意则灵”；王国维则以“出入说”，对“寓意则灵”作了具体的阐释。

王国维的“出入说”，在我国戏曲创作中可以得到广泛的印证。关汉卿的《窦娥冤》，成功地塑造了窦娥的悲剧形象。这个悲剧形象显然吸收了“庶女告天”和“东海孝妇”传说中，“庶女”和“孝妇”的坚强、善良素质^①，但又不同于“庶女”的“不能自解，故冤告天”和“孝妇”的“自诬服”。它们的区别在于窦娥有了反抗精神。请听窦娥的不平之鸣：

有日月朝暮悬，有鬼神掌握着生死权，天地也只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖、颜渊。为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延，天地也做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也你不分好歹何为地，天也你错勘贤愚枉做天。哎，只落得两泪涟涟。

不仅痛斥了人间的恶势力，连天地也怀疑、否定了。再看窦娥的三大誓愿：

不是我窦娥罚下这等无头愿，委实的冤情不浅。若没些儿灵圣与世人传，也不见得湛湛青天。我不要半星热血红尘洒，都只在八尺旗枪素练悬。等他四下里皆瞧见，这就是咱苌弘化碧，望帝啼鹃。

你道是暑气暄，不是那下雪天，岂不闻飞霜六月因邹衍。若果有一腔怨气喷如火，定要感的六出冰花滚似绵，免着我尸骸现。要什么素车白马，断送出古陌荒阡。

① “庶女告天”、“东海孝妇”传说，参见祝肇年《〈窦娥冤〉故事源流漫述》，《戏曲研究》第六辑。