

论中国演剧观的形成

夏写时

《戏剧艺术》1985年第4期

-

一、从欧洲演剧观说起

在人类艺术发展过程中，形成了既有辉煌历史、至今又仍具有不可忽视的生命力的两大演剧体系：中国演剧体系和西方演剧体系。西方演剧体系成熟于十九世纪，但与此同时表现派与体验派的对立使人们产生错觉，似乎统一的西方演剧体系是不存在的。情况是否如此呢？表现派的观点最简单的表述方式，就是代表人物法国哥格兰的一句话：“艺术不是‘合一’而是‘表现’。”¹体验派反之，意大利萨尔维尼的话是有代表性的：“我必须善于使自己和某一人物完全成为一体，让观众仿佛觉得出现在他们面前的不是假扮的而是原来的真人。”“尽量使自己变成所表演的角色；用他的脑筋去思想，用他的感觉去感受，和他一起哭，和他一起笑，让我的心胸为他的情感而感到痛苦，爱其所爱和恨其所恨。”²事实上西方演剧界并非仅此二家，还有一些派别，这些派别与表现派、体验派的关系，大致可以表示为：如果以表现派为一端、以体验派为另一端作一直线，那些派别就是这直线上的点或点的生发。任一直线可容纳的点是无限的，在这直线上已经产生还会继续产生许多观点和派别，但不论表面看来各派观点如何不同，分歧如何激烈，其思考的基点是共同的，即演员与角色的关系是“合”还是“分”的问题。它们有共同的哲学、美学根源，我们均可找到它们和模仿说直接、间接的联系，实际上它们都发端于模仿说，是模仿说的不同支流和衍生物，其差别是同一演剧体系不同派别的差别，这许多不同派别以表现派、体验派为突出的代表共同构成一个庞大的西方演剧体系。

西方演剧体系发端于模仿说，成熟于十九世纪，思考的核心问题为演员与角色的关系问题，那么中国演剧体系呢？

二、四个时期，三篇文献

中国演剧体系起步迟于欧洲，成熟早于欧洲。这里我要提出一种新的中国戏剧史分期方法。根据演员在戏剧整体中所居地位的变化，中国戏剧史亦可作如下分期：第一个时期为唐宋时期，公元七世纪至十三世纪，六百余年时间，那时没有成熟的戏剧文学，演员是戏剧的主体。第二个时期为元代至明代嘉靖年间，即十三世纪至十六世纪，这时戏剧文学成熟了，戏剧文学成为戏剧的主体，演员艺术从戏剧的主体降而为戏剧文学的仆从。这和古希腊戏剧文学黄金年代的情况有些相似，当时演员的作用也是不受重视的，亚里斯多德不是一再表示悲剧艺术的效果即使“不依靠演员”也能产生吗？第三个时期始于明代万历年间，即十六、十七世纪之交，戏剧家终于承认演员艺术与戏剧文学并重的地位。第四个时期为清末至民国初年，即十九世纪末至二十世纪初，随着花部勃兴，京剧形成、成熟，又一度出现了演员艺术居戏剧主体地位的格局。中国演剧体系、中国演剧观有着与这四个时期大致相应的发展过程。

唐宋时期，演员艺术是戏剧的主体，那么当时究竟有没有戏剧文学呢？戏剧文学当然是有的，只不过没有剧本罢了。剧本虽是基本的戏剧文学形式，但不是唯一的形式。我国戏剧形成初期，存在一种口头戏剧文学，如《踏谣娘》最初上演于六世纪末、七世纪初，以后至少演了二百多年；《泼寒胡》从八世纪初演到十二世纪末，历时五百年，如果没有演员们口头相传的节要，是不可能流传这样长时间的。而《踏谣娘》、《踏摇娘》、《谈容娘》、《谈娘》剧名之衍变，字误音近，正是口头流传的一个证明。宋杂剧看来也是没有剧本的，至少前期以科白为主的宋杂剧是没有剧本的。处于口头文学阶段的戏剧文学当然幼稚，只能从属演员的表演；而没有相当水平的戏剧文学为前提的演剧艺术，亦必然是一种幼稚的演剧艺术；此时演员的主导地位，近似日本观阿弥、世阿弥时期的情况，与戏剧高度发展后演员再度获得的主导地位是不一样的。但是，正是在这个阶段，我国的演剧观开始萌生了。

我国演剧观发展过程中第一篇重要文献出现于十一世纪后期，作者是宋代杰出人物苏轼。苏轼《传神记》³提出，“优孟衣冠”致使楚王误以为死者复生，是因为扮演者与扮演对象“举体皆似”吗？非也，不过是“得其意思所在”而已。所谓意、思。苏轼是指存在于眉目口鼻间那一点使形象生动起来的东西，也就是神了。苏轼是传神派主要奠基人，“得其意思所在”实为传神论的具体发挥。苏轼这个论断，可以说为中国戏剧，首先为中国戏剧表演奠定了理论基础，在长长的中国戏剧表演史上，我们时时可以看到苏轼此论的深刻影响。这是一个意义巨大的起点。

十三世纪开始了我国戏剧和小说的时代。当时最成熟的戏剧形式是南戏和元杂剧；元杂剧后来居上，一百年间成就巨大。元杂剧的成就首先是戏剧文学的成就，演员艺术的主导地位为戏剧文学的主导地位所代替。但这仅是问题的一个方面，事情还有其另一面，即成熟的戏剧文学又为演员艺术的发展提供了前所未有的条件。而且元代以少数民族统一中国，使我国传统的道德观念、等级观念受到很大的冲击。在元代社会生活中对艺人的歧视程度，较唐宋有明显的减轻。元代官员、显贵与艺人往还，赠诗、赠文给他们，甚至研究他们的艺术，所以在元代并不太多的戏剧理论中演唱理论占有那么大的比重是有社会原因的。象胡紫山（胡祇遹，号紫山）这样的高级官员，他的《黄氏诗卷序》、《优伶赵文益诗序》、《赠宋氏序》诸篇赫然收于《紫山大全集》中，元人并不以为非。我们对于元代在特殊情况下道德观念、等级观念的特殊变化研究极为不够，这个朝代许多地方对我们来讲还是未知数，要深入研究元杂剧成就的原因，不透彻了解这个朝代是不行的。总之，元代戏剧发展了，当年出现一大批著名的元杂剧和南戏演员是不奇怪的。对演员艺术的认识也发展了。这时出现了我国演剧史上继苏轼《传神记》之后第二篇重要的表演论文献。

十三世纪中后期，胡紫山在《黄氏诗卷序》中提出表演“九美”⁵。黄氏是一位女演员，很可能是诸宫调艺人。元杂剧极有可能是金院本与诸宫调结合的产物，所以我国古典戏曲与古典曲艺关系

密切，若干规律是相通的，胡紫山所论“九美”对曲艺演员和戏曲演员都是适用的。所谓“九美”：

一、“姿质浓粹，光彩动人。”品貌端正，美丽动人。

二、“举止闲雅，无尘俗态。”举手投足，大方高雅。

三、“心思聪慧，洞达事物之情状。”聪敏而有见识，能对表演的内容有透彻的了解。

四、“语言辨利，字句真明。”口才敏捷，吐字清楚。

五、“歌喉清和圆转，累累然如贯珠。”歌喉圆润，变化自如，美妙得就象一串串珍珠。

六、“分付顾盼，使人解悟。”交待故事，模拟表情，贵在一点即明，使欣赏者禁不住点头击节。

七、“一唱一说，轻重疾徐，中节合度；虽记诵闲熟，非如老僧之诵经。”唱段、说白，寓变化于法度。

八、“发明古人喜怒哀乐，忧悲愉佚，言行功业，使观听者如在目前，谛听忘倦，惟恐不得闻。”抒古人之情，演古人之事，要有真实感，要有感染力。

九、“温故知新，关键词藻，时出新奇，使人不能测度为之限量。”时出新奇，出人意表，这是同一节目使人屡听不厌，屡观不厌的要着。这就是近代陈彦衡说的：“演剧最忌雷同，腔调虽好不可重歌，身段虽佳不能复用，所谓数见不鲜令人生厌也”。⁴也就是李少春论戏曲表演时引用过的、陈士和说《聊斋》开书前说的话，“这段书，我说过七百六十次了，您当陈的听，我当新的说……”

胡紫山所论“九美”，可概括为三组，第一组论演员的品貌、风度、素养；第二组论说、唱、表，这是演员创造形象的基本功夫；止于此是不够的，因而有第三组，论节奏感、感染力、新鲜感，但这已不是对普通艺人的要求，而是对艺术家的要求了。

十三世纪时，欧洲的演剧理论是寂寞的；在东方，印度的情况不明，不敢断言，日本世阿弥的《风姿花传》还要待一百多年才动笔。胡紫山详论表演，颇成系统，也许可以说是一枝独秀了。

十六世纪末到十七世纪初，即明代万历年间，对于我国社会史、思想史、艺术史来说，都是一个不寻常的转变时期。就戏剧而言，万历年间我国古典戏剧观、演剧观开始进入成熟时期，进入理论化和体系化的时期。唐宋时代没有成熟的戏剧文学，戏剧的主体是演员，宋元之际，戏剧文学成熟了，又取代演员艺术成为戏剧的主体，到什么时候才产生戏剧文学与戏剧演出并重的认识呢？是明代万历年间。汤显祖率先撰文把戏剧演出视为完成戏剧过程的重要环节。他认为只有“一勾栏之上，几色目之中”⁶，亦即戏剧只有经演员、剧场演出才能获得属于戏剧的独特的艺术效果。他用今天读来不无夸张之感而当时却颇诚恳的笔调，描写了戏剧演出之使人激动、使人思索、使人欢快、使人崇高以至导致家庭和睦、亲朋好友好、社会安宁、天下太平的伟大功效。孙月峰 1600~1610 年间论“作剧十要”，其中的两“要”即为“要搬出来好”、“角色派得匀妥”，他也看到了演出的重要性。明确提出并重观点的是王骥德，时间是 1610~1623 年之间。王骥德提出“并曲与白而歌舞登场”，亦即“曲、白”、“歌舞登场”的一体性，提出只有兼具可传世的文学价值和可演出的艺术价值才是剧作的“上之上也”。

“并重”的观念是一个崭新的观念，是我国戏剧观发展过程中一次飞跃。有了这一飞跃，我国演剧艺术才获得新的发展的可能。明代万历年间出现不少有成就的戏剧演员，汤显祖、潘之恒、张大复著作中均有记载。这些作家接触的范围是有限的，有限范围内即有如许人物，全国可想而知。有此前提，我国演剧观也迅速成熟起来。这时出现了我国演剧史上第三篇关于表演艺术的重要文献——成于十七世纪初年的汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》。

汤显祖是他生活的时代最精通剧场艺术的重要剧作家。这不是我们的创见，读一读茅元仪《批点牡丹亭记序》，就可知早在明代就有人认识到这点了。有些人受臧晋叔偏见之影响至今未悟。那么汤显祖的演剧理论有哪些内容呢？析而言之，包括三方面内容：

一、关于戏剧演出作为完成戏剧过程重要环节的论述，我们已略有介绍，此处不赘。

二、演员创作论。汤显祖的演员创作论可简单概括为“一”、“虚”、“观”、“思”、“静”五个字。

“一汝神”，即《庄子》之“用志不分，乃凝于神”，亦即张彦远所说的“守其神，专其一”。可以译为今天所说的思想集中，但思想集中不足以传达出“一汝神”的神圣性。还是《庄子》中以取蝉为业的驼背老人的话能表达“一汝神”的意思。他说“……虽天地之大，万物之多，而唯蝉翼之知。吾不反不侧，不以万物易蝉之翼，何为而不得？”所以也有人认为“乃凝于神”的“凝”应当作“疑”字，就是说果真能像取蝉老人这般用志不分，那就简直近乎神了。明末女演员朱楚生“性命于戏，下全力为之”，和这个境界相距不远了吧！

“端而虚”，重点是个“虚”字。古人说：“虚者万物之始也”，又说“虚则入”。唐德宗时有位琵琶大师段善本，皇帝命他向另一高手康昆仑传授技艺。段说：“且请昆仑弹奏一曲。”听后，段说：“本领何杂！”又说：“且请昆仑不近乐器十余年，使忘其本领，然后可教。”康昆仑从之，后来成就果然不凡。以虚为始，这个例子只能略示其意，仅供参考吧！

“动则观天地人鬼世器之变，静则思之”。“观”与“思”相辅相成。没有广泛的观察，思的材料从何而来？学而不思则殆，不思观又何用？吴道子观剑舞而挥笔益进，王士禛读荆浩论山水而悟诗家三昧，这都是善观、善思的例子。常见的事物习以为常对待之，这是普通人；从常人习以为常的事物中有不同寻常的发现，这是科学家、艺术家。

“静”，汤显祖云：“绝父母骨肉之累，忘寝与食。少者守精魂以修容，长者食恬淡以修声。”这节文字的意思是排除一切人事的和物质的干扰，亦即《庄子》所谓“万物无足以挠心”。《庄子》名之曰“静”。虚静恬淡和艺术创作的关系，首先在于它能“疏瀹五藏，澡雪精神”。苟如此，“虚则静，静则动，动则得矣！”而且“动则得其宜矣！”修容、修声，不过两例而已。盖叫天说：“万物静中得。”又说：老先生告诉我们十二字的步骤，那

就是“醒醒、定定、静静、心心、轻轻、行行”。所谓“静静”，即“心不烦，意不乱，可以用非常平静的思想开始去活动”。或者是汤显祖的思想影响了一代一代艺术家直至盖叫天，或者是一古一今两位戏剧家说到一起去了！在我国演剧观成熟过程中，有两条线纠结在一起，一为诗人、剧作家、理论家的思考，一为演员的探求，他们既同受我国民族心理结构的制约，又各有突破，互有短长，他们互相影响，殊途同归。汤、盖之同，意义正在于此。

三、汤显祖演剧理论的第三个内容，为演员艺术成就的层次观。汤显祖认为演员艺术最高成就亦即“微妙之极”是什么呢？

“微妙之极，乃至有闻而无声，目击而道存。使舞蹈者不知情之所自来，赏叹者不知神之所自止。若观幻人者之欲杀偃师而奏《咸池》者之无怠也。若然者……进于道矣”！“有闻无声”即《庄子》“无声之中独闻和焉”，即《老子》之“大音希声”。“目击道序”，方薰的体会是：“目击而道存者，非可以言传也。”周穆王观傀儡而欲杀傀儡制作者，故事出《列子》，如果只看到其极意揣摩傀儡制作之精之处，显然是看浅了；故事点题的是这样一句话：“人之巧乃可与造化者同功乎！”也就是李卓吾所说“化工”境界了。黄帝奏《咸池》“以无怠之声”，见《庄子》。什么叫“无怠之声”呢？“听之不闻其声，视之不见其形，充满天地，包裹六极，汝欲听之，而无接焉”！你想听吗？恐怕找不到端绪吧！这是天地间最高的艺术了，到这个境地，“则道可得而接焉矣”！所以“观幻人”、“奏《咸池》”，其义均即汤显祖的那句话：

“进于道矣！”在汤显祖的艺术成就层次观中，“艺”是较低的一级，“进于道”才是最高的艺术境界。

在介绍了三篇文献之后，另有一位杰出的表演艺术理论家，亦不可不为他大书几笔。他就是与汤显祖同时的潘之恒。潘氏许多精深之见，不仅超越他的前辈，而且之后二、三百年，亦难以找到可与匹敌者。他曾提出观剧和演剧之三境：

“其少也以技观，进退步武，俯仰揖让，具其质尔……”作为观剧者，还处在“只会看热闹，不会看门道”的阶段；作为演剧者，只不过初进门槛，会演而已。

“及其壮也，知审音，而后中节合度者可以观也。然质以格囿，声以调拘，不得其神，则色动者形离，目挑者情沮。”作为观剧者，能较全面欣赏唱做，当然是进了一步；作为演员，唱做有较全面的发展，也是不错的了，但不得其神，彼此均未臻上乘境界。

“微乎，微乎！生于千古之下，而游于千古之上，显陈迹于乍见，幻灭影于重光，非旃孟之精通乎造化，安能悟世主而警凡夫。所谓以神求者以神告，不在声音笑貌间。”“神之合也，剧斯进矣！”作为观剧者，当“以神遇”，只有这样才可能见传神形象之精微；作为演员，古今表演之非凡成就，无非是得其神而已⁷。

潘之恒还曾提出“度、思、步、呼、叹”演剧五要⁸。“步”属“做”的范围，“呼”属“唱”的范围，“叹”属“念”的范围，可见“五要”已具有后世“唱、做、念、打”说的雏形。

当汤显祖、潘之恒深入探究演剧精微之时，欧洲似乎只有莎士比亚稍稍涉及演剧观问题。作为剧作家，十六、十七世纪时的莎士比亚，正如十三世纪时关汉卿，在当时世界上是无人匹敌的。与莎士比亚同时的汤显祖，就剧本创作成就而言恐怕也难与他并列。但汤显祖首先是个政治家、思想家，汤显祖戏剧创作是政治活动的继续，这是和莎士比亚极大的不同之处；汤显祖在戏剧理论、特别在戏剧表演理论方面的成就亦为莎士比亚所不及。如果说莎士比亚借哈姆雷特两段独白论及演员与角色的融合、表演中的节制，对后人影响颇大，不论后来西方的体验派还是表现派，都曾各从莎士比亚处获得启示；那么，汤显祖的演剧理论在铸造中国演剧观过程中的伟大作用就更不容忽视了。

三、我国的艺术品格层次论

苏轼对演员的成就和追求，区别为两个层次：实际上无法实现的“举体皆似”；并非“举体皆似”而“得其意思”。苏轼认为后

者高于前者。层次论是汤显祖演剧理论的重要内容，高低二层次分别为“艺”和“道”。臻于道的境界和仅仅“为旦者常自作女想，为男者常欲如其人”，在层次上是悬殊的。潘之恒的表演三境说，其层次的分别就更加清晰了。研究演剧艺术的品格层次论，必须首先研究中国戏剧理论成熟前早就形成的中国艺术品格层次论，这两者是源和流、总体和部分的关系。应当说，艺术品格层次论是中国艺术理论体系的独特内容，是中国艺术观、审美观的特殊表现形式，到目前为止，我们过于等闲视之了。

我国这种独特的艺术品格层次论，虽早萌发于三、四世纪间，最初获得明确的表述形式则是进入八世纪的事了。魏晋时期，即三、四世纪时，我国以品论人之风特甚，并逐渐形成一套崇尚“神韵”、“风韵”的人格鉴赏体系。这很快涉及画论、诗论、文论、书法论。孟轲说：“颂其诗，读其书，不知其人可乎？”在中国人看来，艺术的品格与人的品格原是相通的。所以五至六世纪数十年间相继出现与班固《古今人表》分人为九等相似的按第一品至第六品论画的《古画品录》，按上、中、下三品论诗的《诗品》，按上之上至下之下九品论书法的《书品》。但是上中下、一二三分等方法产生较早，是旧形式，而重神韵的艺术鉴赏则是新内容，旧形式虽可一定程度传达而无法准确传达新内容，更无法对新内容作确切的概括。一场关于顾恺之、陆探微、张僧繇诸大画家评价的争论，除了说明评论家鉴赏标准、鉴赏水平有所不同外，也从一个侧面表明了上中下、一二三分等法依据的不确定性。唐代开元年间，张怀瓘《画断》、《书断》出，情况发生变化。张怀瓘为张、陆、顾高低之争作出精到的结论。他说：绘画艺术，“张得其肉，陆得其骨，顾得其神。神妙无方，以顾为最。”神、骨、肉既是对三大家特征的把握，又具有品格层次的意义。正是张怀瓘同时又提出神、妙、能三品之说，把这种数百年来朦朦胧胧而又广泛存在的认识明确表述出来，成为明确的艺术品格层次系统。后来朱景玄和黄休复又先后在神、妙、能之外或之上另立逸品。逸、神、妙、能艺术品格层次论，是对魏晋六朝艺术鉴赏的总结，这种艺术鉴赏的成熟，

在中国艺术观发展过程中是具有划时代意义的。张怀瓘逝世一百多年之后，张彦远提出自然、神、妙、精、谨细五等说。我们与其把这五等看成和逸、神、妙、能平行关系，不如看成是对逸、神、妙、能的简注。“自然”即“逸”，而“精”和“能”显然是相当的。明代万历年间李贽论剧，所谓“化工”、“画工”，其实可被视为是对逸、神、妙、能层次的简化，“化工”大致相当于神、逸、自然，“画工”则相当于妙、能、精之类。汤显祖以“道”和“艺”作为高低两个艺术品格层次。“道”既具规律、精微义，作为艺术品格层次，又与神、逸、化工相当；当然“艺”也就是能和精了。对于道的追求，在中国演剧观中具有极重要的地位。《梨园原》：“苦心天不负，技艺日加善；一朝闻妙道，夕死心也甘。”《梨园旧话》：“子之言艺而进于道矣，戏剧云乎哉！”《日下看花记》：“……小技也，而进乎道矣！”《燕都名伶传》：“能传其神……岂徒以一技胜耶！”

现在要研究的是，妙、能、精、艺、“画工”所指，究竟是何等的艺术成就呢？张怀瓘《画断》早佚，传世的仅其片断文字，他有否曾在《画断》中对神、妙、能作界说，已不得而知。但他的神、骨、肉说与神、妙、能有一定的对应关系。何谓与妙对应之“骨”呢？张怀瓘评“得其骨”的陆探微，既称其“参灵酌妙，动与神会”，又称其“虽妙极象中，而思不融乎墨外”，看来张氏心目中的陆探微虽不乏传神之处，主要功力是形似方面。至于“肉”，张怀瓘评“得其肉”的张僧繇，“张公思若泉涌，取资天造，笔才一二，而像已应焉”，则全然是形似方面了。黄休复论妙格是“笔精墨妙”，“曲尽玄微”；能格是“学侔天功”，“形象生动”。刘道醇论妙品是“物物称绝”，“自成一家”；能品是“妙于形似”，“笔能夺真”。夏文彦论妙品是“笔墨超绝，传染得宜，意趣有余”；能品是“得其形似而不失规矩”。被李贽称为“画工”的《琵琶记》，亦非平凡之作。李贽说：“盖工莫工于《琵琶》矣，彼高生者，固已殫其力之所能工，而极吾才于既竭”，已达“穷巧极工，不遗余力”的地步。我们不妨以比较眼光

研究一下西方的艺术理论。意大利达·芬奇说：“绘画是自然界一切可见事物的唯一模仿者……它以精采而富于哲理的态度专门研究各种被明暗所构成的形态”；“绘画确实地把物象陈列在眼前，使眼睛把物象当成真实的物件接受下来”。⁹法国安格尔说：“造型艺术只有当它酷似造化到这种程度，以至把它当成自然本身时，才算达到了高度完美的境地。”¹⁰他们的追求，和我国艺术品格层次中的精、能太近似了。是否可以这样说，我国古典艺术观中的妙、能、精、艺、巧，亦即功力不凡以求真实为宗旨的艺术创造，正是西方古典艺术追求的最高成就；而我国古典艺术观则虽尊重这类艺术造诣，承认这种成就的价值，却并不以之为极致，而认为这之外和之上还另有境界。中国艺术观坚信：诗文的最高成就不在文字之内，而在文字之外；书画的最高成就，不在线条、色彩之内，而在线条、色彩之外；演员表演的最高成就，不在唱做念打之内，而在唱做念打之外。我国追求的是景外之景，象外之象，韵外之致，弦外之音……正所谓形有尽而意无穷，最高境界当于传神处求之。西方艺术之妙以形，中国艺术之妙以神；西方偏重于寻求各艺术门类各别之理，中国偏于寻求各门类艺术共同之理；西方艺术理论偏于实用型、艺能型，中国艺术理论偏于启示型、哲理型。中国独特的艺术品格层次观使中国艺术在若干方面得益非浅，但在另一些方面也严重地限制了中国艺术的发展。根据中国艺术观，我国古代没有产生、也不可能产生与欧洲文艺复兴时期的达·芬奇、拉斐尔等大师成就相类的艺术；但我国诗文、绘画、戏剧对传神的追求，对意境的追求所达到的境界，则是世界上任一国家都无法相比的。

如前所述，我国演剧观中的艺术品格层次论源出魏晋以来形成的艺术品格层次系统。戏剧家在表述自己的层次观时，或全袭神、妙、能说，如吕天成；或变化而用之，如祁彪佳；或另立名目，如李贽、汤显祖、潘之恒等，但对神品、传神的推崇则一脉相承，这就是我国的艺术精神。根据我国的戏剧观、演剧观，我国古代、近代出现与西方体验派、表现派近似的探索是可能的，但形成流派、蔚为大宗乃至成为主流就极少可能了。我国演剧观、演剧体系自有

其丰富的内容，时人不知，妄自菲薄而已。那么我国演剧观的主要内容究竟是什么呢？对其价值究竟应如何估量呢？

四、设身处地在中国演剧观中的地位

发端于模仿说的西方演剧体系对形真、情真的尊重有着悠久的传统。苏格拉底不是问过以诵诗为业的伊安吗？“请你坦白答复一个问题：每逢你朗诵一些有名的段落——例如俄底修斯闯进他的宫廷，他的妻子的求婚者们认识了他，他把箭放在脚旁；或是阿喀琉斯猛追赫克托；或是安德洛马刻、赫卡柏、普里阿摩斯诸人的悲痛之类——当你朗诵那些段落而大受喝彩的时候，你是否神智清醒呢？你是否失去自主，陷入迷狂，好象身临诗所说的境界……”伊安回答说：“你说的顶对，苏格拉底。我在朗诵哀怜事迹时，就满眼是泪，在朗诵恐怖事迹时，就毛骨悚然，心也跳动。”¹¹我们总算找到西方体验派的远祖了。

莎士比亚曾借哈姆雷特之口揣摩一位演员的表演：这个伶人不过在一本虚构的故事、一场激昂的幻梦之中，却能使他的灵魂融化在他的意象里，他的脸变成惨白，他的眼中洋溢着泪水，他的神情流露着仓惶，他的声音是这么呜咽凄凉，他的全部动作都表现得和他的意象一样，这不是极其不可思议的吗？¹²如此扮演角色，和十九世纪以后的体验派就更为接近了。

人类思维有其共同性。西方演剧体系中称之为体验的艺术，在中国亦有所发展，我国古人称之为设身处地。所不同的是，西方体验艺术持续发展，形成流派，创建理论，成为西方演剧体系一支主流，而中国的设身处地则一直处于经验阶段；西方体验艺术发展到后来出现了作为它的反动的表现派，亦创建理论，形成流派，成为西方演剧体系另一支主流，而中国的设身处地则作为一种艺术手段融入整个演剧体系之中。

我国戏剧表演中何时出现较明显的对设身处地的追求呢？这里应当说明，广义的设身处地即模仿，即求似，这是所有国家所有民族所有戏剧的共同起点，是戏剧表演的共同发端。而我们现在所研

究的设身处地则为与西方体验艺术相类似的一种艺术追求。七、八世纪时演出《踏谣娘》“称冤言苦”、“细语传情”，是否已有这种追求的迹象呢？宋杂剧曾大量扮演人物，有名有姓者如颜回、子路、公冶长、孟轲、樊哙、李义山、王安石等等，但宋杂剧多属寓言，演员扮演人物，恐亦略示其意而已！元代出现了知名的戏剧演员，仅经夏庭芝评论者即达五十余位，但是演员创造角色的努力方向和表演心理趋势则未见正面记载。也许元代戏剧演出虽盛极一时，戏剧表演终究尚未成熟，演员们在这方面的努力尚不足以引起人们的注意吧！

我国第一则反映演员创造角色的追求的材料出现于十六世纪中叶。李开先《词谑》记十六世纪丹徒业余演员颜容事甚详。就字面看，颜容创造公孙杵臼形象过程中极有作设身处地努力的可能。但进一步推敲《词谑》的记载，则不能不产生问题：颜容异日公开演出，致使千百人哭皆失声，究竟是他演出中重新设身处地的结果呢、还是他在演出中向观众提供了刻苦寻求获得的最佳表演的结果呢？还是完全超越这一思路、纯属另一类型的成就呢？

在我国，明确把设身处地放在戏剧表演一定地位加以思考，当始于十七世纪初年。汤显祖所说“为旦者常自作女想，为男者常欲如其人”，显然属于设身处地性质。臧晋叔说：“曲有名家，有行家……行家随所扮演，无不摩拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有……”¹³臧晋叔虽论作剧，实兼及表演，“宛若身当其处”是设身处地的同义语。冯梦龙多次论及演员表演。他在《墨憨斋详定酒家佣传奇》总评中说：“……演李固要描一段忠愤的光景，演文姬、王成、李燮要描一段忧思的光景，演吴祐、郭亮要描一段激烈的光景。”他在该剧第二十七出还有一则眉批：“凡脚色先认主意，如越王、田世子无刻可忘复国，如李燮、蔡邕无刻可忘思亲”，这简直就有点近似史氏体系之“贯串动作”了。入清以后，戏曲理论家之倡设身处地者更多，比较突出的是徐大椿，他说：“唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情为尤重……必唱者先设身处地模仿其人之性情气象，宛若其人之自述其语，然后其形容逼

真……”¹⁴他如《顾误录》之“设身处地，体会神情”¹⁵，《旧剧丛谈》之“设身处地，形容得体”¹⁶，类似的言论就更多了。十八世纪我国剧坛上还出现一位以设身处地为宗旨而颇有成就的旦行男演员，姓名待考，他的深切体会是：“……设身处地，不以为戏而以为真，人视之竟如真矣……此我所以独擅场也。”¹⁷十七世纪杭州女演员商小伶则为设身处地而趋于极端的例子。她的身世固令人同情，她的演剧意识就颇多可议之处了。所以后来有人议论说：汤显祖的剧作寓言而已，商小伶何必当真呢！

这里用得着费尔巴哈的一段话：“艺术认识它的制造品的本来面目，认识这些正是艺术制造品而不是别的东西；宗教则不然，宗教以为它幻想的东西乃是实实在在的东西。艺术并不要求我们将这幅风景画看作实在的风景，这幅肖像看作实在的人；但宗教则非要我将这幅画看作实在的东西不可。纯粹的艺术感，看见古代的神像，只当看见一件艺术品而已；但异教徒的宗教感则把这件艺术作品、这个神像看做神本身，看作实在的、活的实体，他们服侍它就象服侍他们所爱的一个活人一般。”¹⁸比较而言，我国人民“纯粹的艺术感”较为发达。

自诗、骚开始，我国文学、艺术广泛存在着一种深刻的寓言精神，而人们对这种寓言精神，特别是对作为中国戏剧审美特征之哲理背景的寓言性更往往有清醒的自觉。凌廷堪有诗云：“仲宣忽作中郎婿，裴度曾为白相翁；若使砮砮征史传，元人格律逐飞蓬。”“是真是戏妄参详，撼树蚍蜉不自量；信否东都包待制，金牌智斩鲁斋郎！”¹⁹李渔说：“传奇无实，大半皆寓言耳。”李调元说：“剧者何？戏也！”²⁰中国戏剧的寓言性实际上为表演艺术的设身处地设置了层层障碍，且时时有破坏之。其例甚多，不胜枚举。例如《牡丹亭》，柳梦梅登场自报家门：“原系唐朝柳州司马柳宗元之后，留家岭南”也还罢了，复称“有个朋友韩子才，是韩昌黎之后”，已近调侃。等到杜丽娘之父杜宝登场又自称：“乃唐朝杜子美之后……夫人甄氏，乃魏朝甄皇后嫡派……”人们就更难当真了。而且柳梦梅朋友韩昌黎后裔韩子才还有一番关于出身的独

白：“韩昌黎有个湘子侄儿……昌黎公公潮州瘴死，举目无亲，那湘子恰在云端看见，按下云头，收其骨殖。到得衙中，四顾无人，单单只有湘子原妻一个在衙，四目相视，把湘子一点凡心顿起，当时生下一支，留在水潮，传了宗祠。小生乃其嫡派苗裔也。”如此描写，演员有可能设身处地吗？后来柳梦梅一往情深，要把早已入葬的杜丽娘从墓中请出，请老道姑“你也帮一锹儿”。故事规定情境是宋朝，但老道姑说：“大明律开棺见尸，不分首从皆斩哩！”又接唱：“你宋书生看着皇明律”，这就把规定情境彻底破坏了，设身处地又从何说起？而且戏剧理论家还提出一个难题：对好人所思所行，自可设身处地，那么坏人呢？焦循是明确说过的：“如阳货、王驩等……不宜代其口气。”²¹中国戏剧的寓言性，以及刻意求真的成就在中国艺术品格层次中所居的欠高地位，决定了中国戏剧表演中设身处地的发展只能到此为止。李渔说：“优孟衣冠，原非实事，妙在隐隐约约之间。”中国艺术之特征，是在虚与实之间自由翱翔，在现实与非现实之间、在求真与破幻之间、在演员与角色关系合与分之间的自由翱翔。中国艺术家之不执意追求演员与角色关系是合是分这个问题的解决，是因为中国艺术家超越了对这个问题的思考。唯其如此，中国艺术家、戏剧家才有可能另辟天地，而这个天地也确实是另有一番风光。

五、传神论发微

那么中国戏剧家追求的最高艺术品格究竟是什么？这就是相当于神品、逸品、化工、进于道的艺术成就，简言之曰传神。我国哲学上重神轻形的观念始于先秦。先见于西汉人所著《淮南子》，又见于东晋人所辑《列子》的伯乐论九方皋识马于牝牡骊黄之外曰：“若皋之所观，天机也。得其精而忘其粗，在其内而忘其外，见其所见，不见其所不见，视其所视，而遗其所不视，若皋之相者，乃有贵乎马者也。”唐人卢重玄解曰：“皋之相马，相其神不相其形也。形者，常人之辨也，伯乐叹其忘形而得神……”九方皋相马是介乎哲学与艺术之间的对重神轻形观念给予后世以启迪的表述。中

国艺术上重神轻形的观念稍迟于哲学，发端亦甚早。大体说来，中国艺术对传神的追求经历三个阶段：秦汉时期古朴的传神论阶段；魏晋时期重神意识觉醒、然主张必借形似以传神的阶段，这个阶段经唐至五代入尾声；宋以后传神论获得特殊发展形成体系的阶段。其中魏晋六朝是一个关键性的时期。魏晋传神论虽和宋元传神论有极大不同，即北宋以后鄙弃形似，独尊传神，几乎成为潮流，而魏晋则对形似是尊重的，形似、巧似并非贬词，艺术家认为形似、巧似是传神的必由之路。但始于北宋的这种高标传神的艺术精神却正孕育于魏晋六朝。魏晋时期与古希腊雅典时期有一相似之处，即对人自身之美的高度自觉。人们从以惊异眼光对自身之美之崭新认识开始，力求用当时所可能采用的艺术手段把这自觉到自身之美再现出来。不同的是，古希腊以辉煌的艺术成果为标志的对人的形体美及借形体得以展示的力量和内在美的崇拜、赞美，在我国并没有类似的表现；我国人民对自身之美的自觉的方向与古希腊有极大的不同，汤用彤先生说“魏晋鉴识在神明”²²，可谓一语中的。我国人民高度发展的是一种对人的内在之美及这种美在神情、风度上的表现的独到的鉴赏和辨别能力。检读刘义庆撰、刘孝标注《世说新语》及六朝其他一些著作，即可发现人们经常赞美的是“神姿高彻”，“神犹渊镜”，“神韵冲简”，“风神秀彻”，“风神英俊”，“风姿特秀”，“风韵遒迈”，“拔俗之韵”，“雅正之韵”等等。人们努力通过以人物为对象的艺术（如绘画）传达这种美，人们又自觉不自觉地把这种美延展到非以人物为对象的艺术（如书法）中去，经过一个曲折的过程，终于形成了作为整体的中国艺术的独特的传神特征。中国戏剧生长的文化土壤如此，中国戏剧进入成熟时期又紧承北宋传神运动使中国艺术领域面貌一新之后，中国戏剧、特别是中国戏剧表演艺术的传神特征获得充分发展自然就不奇怪了。实际上中国传神艺术的最高成就，一为绘画，一即戏剧，这是无可置疑的。

苏轼、汤显祖、潘之恒演剧理论之力倡传神已略如前述。如果潘之恒对演员的评论无溢美之处，那么杨超超之演西施，能知“西

施之捧心，思也，非病也……字字皆出于思，虽有善病者，亦莫能仿佛其捧心之妍”；吴亦史之演柳梦梅，“甚得柳恃才恃媚、沾沾得意不肯屈伏之状，后之生色极力模拟，皆不能及”，均可谓已达传神境界。我曾在《论中国戏剧审美特征》等文中，把侯朝宗《马伶传》所记马锦为演好严嵩求为当时相国门卒三年终获成功的原因解释为：“今相国某与严嵩一流人物足矣，至于二人形貌有无相似之处，并不在马伶考虑范围之内，而察其举止，聆其语言，原可离形得似，马伶终于找到了再现严嵩之神的途径。马伶之终胜李伶者当在此耳。”胡介祉《侯朝宗公子传》证实了我的解释。《侯朝宗公子传》说朝宗父侯恂好戏剧，“蓄家乐，务使穷态极工，致令小童随侍入朝班，审谛诸大老贤奸忠佞之状，一切效之排场，取神似逼真以为笑噱”。侯朝宗深明戏剧表演之道，可谓家学渊源，而他对马锦成功经验也是体会很深的。侯朝宗同时人张岱曾记《彭天锡串戏》，彭天锡也是一位传神大师。杨超超、吴亦史、马锦、彭天锡均为十七世纪的表演艺术家。十八世纪刘八之妙，亦庶几近之。据李斗记载：“刘八之妙，如演《广举》一出，岭外举子赴礼部试，中途遇一腐儒，同宿旅店，为群妓所诱，始则演论理学，以举子自负，继则为声色所惑，衣巾尽为骗去，曲尽迂态……《广举》一出，竟成《广陵散》矣！”²³戏剧理论家高标传神者日多，十八世纪后尤夥。《梨园原》说：“心中了了，则可以传神。”“神而明之，得其三昧矣！”《消寒新咏》说：“必取其神肖，不徒以形求。”《白下琐言》说：“极传神之妙。”《日下看花记》说：“……彼善诛心，此巧传神矣！”《听春新咏别集》说：“极其神肖”、“艺臻神化”。陈彦衡《旧剧丛谈》评谭鑫培：“演孔明有儒者气象，演黄忠有老将风，《胭脂褶》之白槐居然公门老吏，《五人义》之周文元恰是市井顽民，流品迥殊，而各具神似……”张次溪《燕都名伶传》评荀慧生：“盖慧生能得戏中三昧，宜其表演能传神也。”当代戏剧家焦菊隐先生也认为我国民族戏剧是“通过形似达到神似，主要在神似”；“以少胜多……不追求所谓的‘真实’”。一位署名毅盒的先生追记1926年美国某驻华领事观看

梅兰芳表演后说：“欧美戏剧歌舞之妙以形，梅君之妙在神。”²⁴看来这位美国外交官是颇有见地的。西方演剧体系可以称之为写实的演剧体系，中国演剧体系则为传神的演剧体系。中国演剧体系在东方各国不乏同调。河竹登志夫《戏剧概论》中说：“在日本演技论中，重视神似的艺谈，在元禄前后尤为出人意料地多。”“阐述神似重要性的艺谈，在日本却多得出乎意料。”看来以中国、日本、印度为主体的、具有若干基本共同点的东方演剧体系是存在的。但这个题目过大，本文只不过提一下罢了。

然而证实了中国演剧观为传神的演剧观，远未到研究的终点。因为何谓传神、传神的途径何在是一些更为纷繁复杂的理论问题和实践问题，我们无法绕道而行。我曾约而言之把中国戏剧的传神特征概括为一以总多、离形得似、归诸自然，显然这仅是言其大概，远不足以穷中国戏剧的传神特征、特别是中国演剧艺术传神特征的精微。我们能否再深入一些呢？何谓传神？绘画理论家对此作过回答。宋代邓椿说：“盈天地之间者万物……而所以能曲尽者，一法耳。一者何也，曰传神也已，故画法以气韵生动为第一。”²⁵点明了传神与气韵生动的关系。元杨维桢则进一步明确断定：“传神者，气韵生动是也。”²⁶我是同意此见的，气韵生动是对传神的确切的表述，虽始于画论，完全适用于戏剧。至于气韵和生动的关系论者之见颇有不同。明顾凝远说：“有气韵则有生动矣”²⁷，而清方薰则以为：“气韵生动，须将生动二字省悟，能会生动，则气韵自在。”²⁸钱钟书先生和方薰之见是一致的，他认为谢赫“气韵生动是也”当断句为“气韵，生动是也”。

气韵既是一个完整的观念，又可分而论之。“一曰气，二曰韵”，五代时就有人分而论之了²⁹。那么何谓“气”呢？我认为作为戏剧表演气韵生动之“气”，不必穷本求源，探其奥义。似宜从《淮南子·原道训》：“气者，生之元也。”王念孙解释道：“元者本也，言气为生之本也。”归庄《玉山诗集序》所论就较为通俗了：“……气犹人之气，人所赖以生者也。一肢不贯，则成死肌，全体不贯，形神离矣！”韩愈文章以气胜，他主张“气胜则言之短

长与声之高下者皆宜”。请看韩文的风格，其文“如长江大河，浑浩流传，鱼鼋蛟龙，万怪惶惑，而抑遏蔽掩，不使自露。而人望见其渊然之光，苍然之色，亦自畏避，不敢迫视”。戏剧表演达到这个境界谈何容易！十七世纪苏州有位杰出的演员陈明智，其表演风格庶几近之。座客点《千金记》，陈饰项羽霸王，妆扮毕，振臂登场，“龙跳虎跃，傍执旗者咸手足忙蹙而不能从；耸喉高歌，声出钲鼓铙角上，梁上尘土簌簌堕肴饌中。座客皆屏息，颜如灰，静观寂听……”这大约就是方薰所说的“气盛则纵横挥洒，机无滞碍”吧！十九世纪末、二十世纪初京剧演员孙菊仙，“……长才不克展，幽怨之气，积诸胸次，故每奏一曲，若裂帛长鸣，白鹤唳天，震动秋空；又似雨滴芭蕉，触人客感。其抑郁之气，胥托于声歌以泄之”，这又是“气”的别调了。

那么何谓韵呢？钱钟书先生认为：“吾国首拈‘韵’以通论书画诗文者，北宋范温其人也。”范温认为有余意谓之韵，韵生于有余，韵生于尽美，如果没有韵也就没有美了。韵的要求是极高的，一美不备，“不足以为韵；众善皆备而露才见长，亦不足以为韵。必也备众善而自韬晦，行于简易闲淡之中，而有深远无穷之味……测之而益深，究之而益来，其是之谓矣！”潘之恒也有类似的论述。他引用王渭台的话并加议论说：“未得曲之余不可以言剧”。

“一颦一笑，自有余韵，故曰曲余。”“山无余则云不生，海无余则蜃不结，诗无余则词不艳，词无余则曲不调……知渭台之曲余，而后可以语致曲也。为曲者，技能进于此乎！”潘之恒所说的“致”，实际上也就是韵。他说：“以致观剧，几无剧矣！致不尚严整，而尚潇洒；不尚繁纤，而尚淡节。淡节者，淡而有节，如文人悠长之思，隽永之味……”潘之恒记载的吴越石家班演《牡丹亭》“能飘飘忽忽另番一局于缥缈之余，以凄怆于声调之外”，大约可以称之为韵了吧！

我们分论气、韵，是为了进一步弄清气韵的内涵。分论之后，仍需把它还原为一个完整的概念。因为只有气韵生动一语才足以尽传神的奥妙。十七世纪初“气韵生动”进入戏曲理论。以王骥德之

论最为透彻。他说：“而其妙处，正不在声调之中，而在句字之外。又须烟波渺漫，姿态横逸，揽之不得，挹之不尽……此所谓风神，所以标韵，所谓动吾天机，不知所以然而然，方是神品，方是绝技。”风神、标韵、风韵、气韵，其实一也。王骥德又说：“佛家所谓不即不离，是相非相，只于牝牡骊黄之外，约略写其风韵，令人仿佛中如灯镜传影，了然目中，却摸捉不得，方是妙手。”他还引用夏文彦的话：“气韵生动，出于天成，人莫窥其巧者，谓之神品。”然后议论说：“以之方曲，神品与第一，可易言哉！”

关于气韵生动，求得划一的解释是不可能的；传神同样如此。但在我们对气韵生动作这番探讨后，对传神的演剧观是否可以有稍进一步的理解呢？我想，我们也完全可以换一个说法：如果说一以总多、离形得似、归诸自然是传神艺术的某种外在表现的话，那么气韵生动就是传神艺术的灵魂了。

六、 传神途径浅探

既然传神与神品有相应的含义，传神艺术处于我国魏晋以后形成的艺术品格层次的最高层，那么通向传神的途径又何在呢？

这里要提一下我国历来主张的人的品格与艺术品格的一致性，所谓“乃悟尘埃心，难状烟霞质”。比较有代表性的是李卓吾的一段话：“苏长公何如人，故其文章自然惊天动地。世人不知，只以文章称之，不知文章直彼余事耳！世未有其人不能卓立而能文章垂不朽者。”³⁰

为了回答传神途径问题，我们首先必须弄清传神派对形似和艺术技巧的态度。宋代兴起的传神派虽与魏晋六朝艺术家主张借形似以传神不同，高标鄙弃形似，唯神是传，但是这些艺术大师肯定深明形存神存、形谢神灭之理，深知形是无法抛弃的，所以一切传神派大师亦无一不以独具一格、造诣极高的对形的表现创造传神形象，体现传神派艺术与以形传神派、形神兼备派不同的审美特征。那么传神派鄙弃的是什么形呢？苏轼说：“论画以形似，见与儿童邻；作诗必此诗，定知非诗人。”他所鄙视的是必此诗、必此形。

譬如画竹，“今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎！”他主张“故画竹先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者。急起从之，振笔直遂，以追所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣！”传神派并不否定对表现对象之形的审视，苏轼《书戴嵩画牛》、《书黄筌画雀》一再批评“观物不审”；但又必须进乎此，得其天机，得其精神。有人责难欧阳修、苏轼之不倡形似，说：“二公所论，不以形似，当画何物？”葛立方回答说：“非谓画牛作马也，但以气韵为主耳。”³¹苟符气韵生动之旨，小而颊上三毫，眉后三纹，大而雪中芭蕉，桃莲同景，均无不可。这就是宋元传神派与魏晋艺术家对形似态度的微妙的但巨大的差别所在。我国戏曲舞台上常见之诸葛亮、杨玉环、包拯等等，有谁去查考这些人物本来的形貌呢？明代戏剧家高濂说：“夫神在形似之外，而形在神气之中。”³²这就把形神关系说得很透了。当代传神大师盖叫天也用通俗的语言说明了传神派对待形的准则。盖叫天说：“生活有生活的尺寸，舞台有舞台的标准，两者不可混淆。踩着生活的尺寸，合着舞台的标准，这就叫半真半假，真假结合。武松亮相也是按这个半真半假的道理设计的，这样比真的低起头来打虎要传神、要美了。”“有些身段就非假不可，非假不真，非假不美。《三岔口》任堂惠上旅榻安眠的睡态是屈肘托头，半抬上身，同时面部和全身都面向观众。这是仿照卧虎式的睡相。真这样睡，累得慌，怎能入睡？”

历史证明，宋代传神派的兴起，对于我国艺术表现技巧是一次改造，一次更新，一次向更高层次的发展。传神派是重视技巧的。我国传神的演剧体系其对演员艺术技巧要求的高度、难度，往往有其他演剧体系难以望其项背者。所以李渔强调“演习之功不可少也”。颜容对镜苦练事已久为人知。十九世纪初演员米应先“以正生擅一时名，刻意求精，家设等身大镜，日夕对影徘徊，自习容止。积劳成疾，往往吐血……”³³稍后徐小香亦为一位杰出的演员，人问其“身段台步何登峰造极到如此地位？”他回答说：“从前在戏园演某剧，回寓照式装扮于穿衣镜前重演一次，自为审察。其戏园喝彩之处有适当者，亦有不无疵颣，即默记于心，他日重演

务为改正。近十余年来，始觉疵颡较少耳。”³⁴诚如《梨园原》所说：“镜中影，无虚日”，“对镜去病，日日增新”，我国表演艺术家对技艺的追求是没有止境的。积岁苦心研练的结果，大净“立椅一声喊，声彻画梁，观者骇目惊心”³⁵。白面则“声音气局，必极其胜，沉雄之气寓于嘻笑怒骂者，均于粉光中透出……”³⁶《邯郸记·三醉》有七十二跌，演者居然“杯势随起随落，总不着地”。研练的极致，就会如盖叫天所说，能够一生二，二生三，三生万物；有限的身段，像七个音符，经过组合，产生无穷的变化。然后删繁就简，则愈见精神。《探母》叩头摔发只一下，《杀惜》插刀入靴只一滑，因为“名角之胜人处正自贵精不贵多也”。纯熟之极，又须“练熟还生”，必如此才能常葆一种“生鲜之气”。张岱说：“唱曲演戏，描画写字，作文做诗，凡诸百项，皆借此一口生气。得此气者，自致清虚，失此气者，终成渣秽。”

范温论韵不是有“众善皆备而露才见长亦不足以为韵”的话吗，演员的功夫当到这样的地步，如陈彦衡所说：“……及其至也，目之所视，手之所指，足之所跂，言未发而哀乐具乎其前，演剧之至精者亦犹是也。”所谓“神动天随”，所谓“妙合自然”，终于达到袁宏道所说的演剧者的最高境界：“不见己焉耳，不见人焉耳！”

七、 余论

现在我们对中西演剧观的主要差异作一简略的概括：

西方演剧观为写实的演剧观，中国演剧观为传神的演剧观。

西方演剧观思考的中心是演员与角色的关系，不论体验派、表现派或其他派别，无不以对这个问题的回答作为理论核心而建立自己的演剧派别或体系。中国演剧观思考的中心是形与神的关系，传神为中国艺术家追求的最高境界。

西方演剧观的核心—演员与角色的关系问题为戏剧表演艺术的特殊问题；中国演剧观的核心—传神问题为戏剧表演与戏剧文学以及诗文书画的共同问题。研究中国演剧观无法离开对中国画论、诗

论、文论的研究。中国演剧观这种独特性，一方面使它常含,较多的哲理，提升了它的哲理水平，另一方面又使它常具某种概念、范围的不确定性，难免带有玄学色彩。

对于观众，西方演剧体系，不论“规定情境”或“间离效果”，不论“把观众放到情节中”、“使观众经历事件”，或“把情节放在观众面前”、“迫使观众作出判断”，对欣赏者的欣赏途径都有某种潜在强制性；而中国演剧观追求意境，追求可意会而难以确指之美，不同层次、不同修养、不同心境的欣赏者均可任理智与情感自由翱翔，各自获得可能获得或希望获得的美的享受。而且，可以欣赏整台演出，可以只欣赏某一位、数位演员的表演，甚至仅仅是某一位演员的某些演技、唱段；在中国戏曲演出过程中，观众离开剧情而为琴师鼓掌亦为常见之事。中国艺术观只向欣赏者提一个要求，或者说是期望，期望欣赏者成为艺术家的“知音”。

西方演剧观成熟于十九世纪，与十九世纪西方哲学、社会科学的发展是同步的。尤其是经过史坦尼斯拉夫斯基、布莱希特诸大师及当代诸戏剧大家的理论总结，使西方演剧体系成为具有一定科学性的现代演剧体系；中国演剧观成熟于十七世纪，成熟时间较早，理论积累丰富，但至今未经科学总结，概念的内涵、外延的不确定性较为普遍。应当说它正处于由古典演剧观向现代演剧观转化过程中，它正面临着如何完成这个转化的问题。

当前世界戏剧处境微妙。戏剧原来曾占有的地位是永远不可能恢复的了，人们正在寻求戏剧新的可能的地位，戏剧正力求改变自身以寻求出路。广泛的实验，几乎集中于对演员与观众直接交流的新方法及缩短观众与演出距离的最大可能的探索，直至提倡废除舞台，挪开一切“障碍”，消除演出与观众的距离，创造演员与观众直接对话的戏剧。但是演出与观众的距离虽可缩短而无法消除，当这种距离完全不存在时戏剧也就不存在了。满足与演出保持特定距离的观众视听需要的戏剧特有的艺术手段，只能不断更新而无法抛弃。面对如此情况，传神演剧体系的成就有无可供借鉴之处呢？

当然，今后不论在中国、在他国，传神的艺术不会再和过去完全一样了，传神的观念和方法都会发生与我们时代相适应的更新。以空前规模、世界范围的文化交流为背景的这场更新的结果将会如何呢？

注释：

- 1、哥格兰：《演员的双重人格》。
- 2、萨尔维尼：《演员的冲动与抑制》。
- 3、苏轼：《传神记》，《东坡续集》卷十二。亦见《东坡题跋》卷五，题《陈怀立传神》。
- 4、陈彦衡：《旧剧丛谈》。
- 5、胡祇遹：《黄氏诗卷序》，《紫山大全集》卷八。
- 6、“色目”，张大复云：“一人援弦，数十人合坐，分诸色目，而递歌之”；凌扬藻云：“梨园色目不始元文宗”，故“色目”当即“脚色”。
- 7、潘之恒：《神合》，《鸾啸小品》卷二。
- 8、潘之恒：《与杨超超评剧》，《鸾啸小品》卷二。
- 9、《芬奇论绘画》。
- 10、《安格尔论艺术》。
- 11、柏拉图：《伊安篇》，《文艺对话集》。
- 12、莎士比亚：《哈姆雷特》第二幕、第三幕。
- 13、臧懋循：《元曲选后集序》，《负苞堂集》卷三。
- 14、徐大椿：《乐府传声》。
- 15、王德辉、徐沅澂：《顾误录》。
- 16、陈彦衡：《旧剧丛谈》。
- 17、纪昀：《阅微草堂笔记》卷十二。
- 18、费尔巴哈：《宗教本质讲演录》。
- 19、凌廷堪：《校礼堂诗集》卷二。
- 20、李调元：《剧话》卷一。
- 21、焦循：《剧说》卷一。

- 22、汤用彤：《魏晋玄学论稿》。
- 23、李斗：《扬州画舫录》卷五。
- 24、毅鑫：《追纪丙寅国庆所见之梅剧》，《戏剧月刊》第6期。
- 25、邓椿：《画继》。
- 26、杨维桢：《图绘宝鉴》序。
- 27、顾凝远：《画引》。
- 28、方薰：《山静居画论》。
- 29、荆浩：《笔法记》。
- 30、李贽：《复焦弱侯》，《焚书》卷二。
- 31、葛立方：《韵语阳秋》卷十四。
- 32、高濂：《遵生八笺·燕闲清赏笺》。
- 33、蕊珠旧史：《梦华琐簿》。
- 34、倦游逸叟：《梨园旧话》。
- 35、顾公燮：《消夏闲记·梨园佳话》。
- 36、李斗：《扬州画舫录》卷五。

（《戏剧艺术》1985年第4期）