

叶秀山



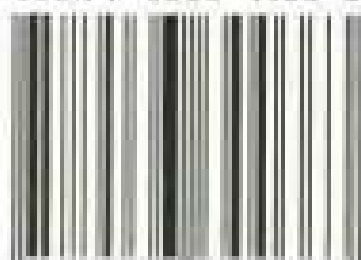
美学卷

文集

重庆出版社

YEXIUSHAN
WENJI

ISBN 7-5366-4466-3



9 787536 644663 >

ISBN7-5366-4466-3/B·96

定价:46.20 元



叶秀山文集

美学卷

重庆出版社

Y E X I U S H A N W E N J I



图书在版编目(CIP)数据

叶秀山文集·美学卷/叶秀山著. —重庆:重庆出版社,1999.9

ISBN 7-5366-4466-3

I.叶... II.叶... III.①叶秀山-文集 ②艺术美学-中国-文集 IV.C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 49110 号

责任编辑 颜尚贤
封面设计 金乔楠
技术设计 聂丹英

叶 秀 山 著

叶秀山文集·美学卷

重庆出版社出版、发行 (重庆长江二路 205 号)
新华书店经销 重庆新华印刷厂印刷

*

开本 850×1168 1/32 印张 27.625 插页 8 字数 690 千
2000 年 3 月第 1 版 2000 年 3 月第一版第一次印刷

印数:1-2,000

*

ISBN7-5366-4466-3/B·96

定价:46.20 元



叶秀山 1997 年摄于美国



叶秀山在中国社会科学院哲学研究所写作间的书桌



叶秀山 1997 年在希腊雅典卫城



叶秀山为贺麟先生
所写之挽联（王树
人撰词）



叶秀山 1987 年在德国波恩贝多芬故居（出生地）



叶秀山在台湾《联合报》参观访问时赠自己所书之条幅



叶秀山(左一)1993年在台湾学术研讨会上发言



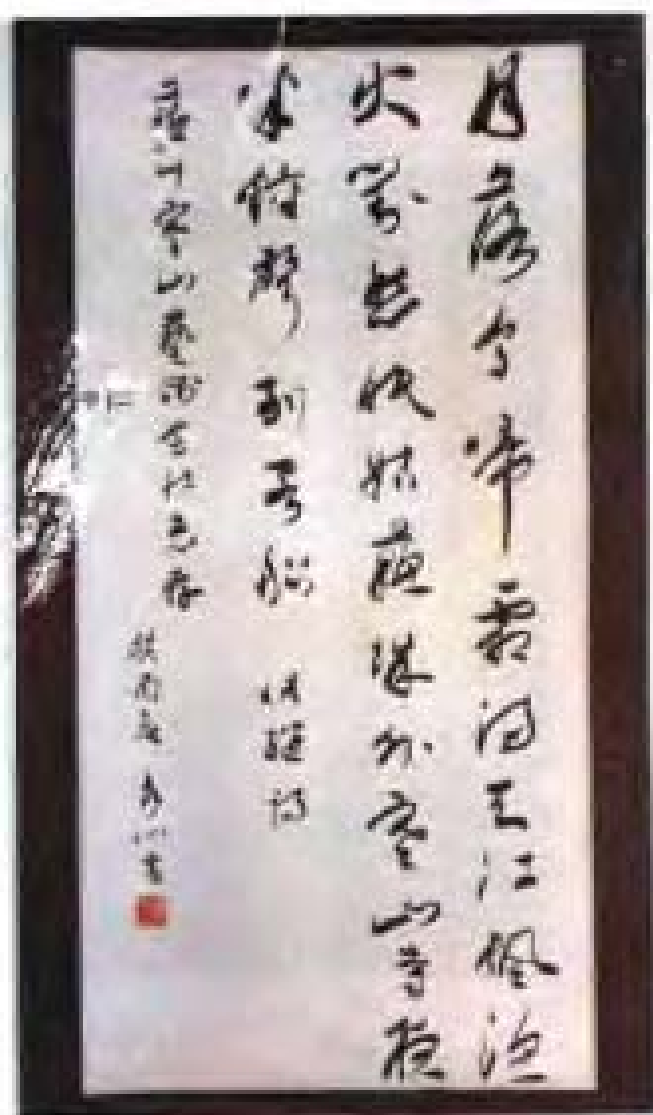
叶秀山 1987 年在德国恩格斯故居(出生地)



叶秀山 1988 年 11 月去埃萨克斯大学讲“海德格尔在中国”，宿布宁家，与其合影留念



叶秀山 1987 年摄
于德国科隆大教堂



叶秀山 1993 年创作的书法作品《枫桥夜泊》，苏州市枫桥史迹史料陈列馆作为艺术作品收藏

总 目 录

京剧流 赏.....	(1)
古中国的歌.....	(137)
书法美学引论.....	(285)
美的哲学.....	(427)
黑格尔论艺术的真实和历史的真实.....	(574)
论话剧艺术的哲理性.....	(585)
论京剧《红灯记》.....	(603)
古代雅典民主制与希腊戏剧之繁荣.....	(630)
中国戏曲艺术的美学 (研究提纲).....	(662)
喜剧的本质与中国古典喜剧的特点.....	(688)
论美学在康德哲学体系中的地位.....	(714)
古代希腊之艺术观念和艺术精神.....	(739)
谈“美育”.....	(772)
戏剧作为一种艺术形式.....	(786)
中国戏曲表演体系在世界戏剧表演流派中的地位.....	(823)
“有人在思”.....	(837)
“画面”、“语言”和“诗”.....	(845)
论艺术的古典精神.....	(867)

目 录

戏曲与美学.....	(5)
论京剧流派	(11)
继承京剧流派的一些问题	(32)
“偏爱”和“偏见”	
——谈京剧流派的欣赏和评价	(40)
中国传统戏曲舞台形象之美	
——梅兰芳《舞台生活四十年》中的一些美学问题	(46)
略谈梅派艺术的特点	
——兼谈典型的美	(63)
从余派谈京剧演唱的“韵味”	(68)
谈余派韵味的豪壮风格	(74)
程派唱工韵味研究	(79)
言菊朋演唱艺术欣赏	(92)
从言派谈表演艺术之雅俗	(99)
麒派表演的特殊风格	
——谈表演艺术的真和美	(105)
马派和谭派表演风格之比较	
——兼谈表演风格之朴实和华丽	(112)

谈裘派表演风格

——兼谈戏曲表演艺术的共性和个性…………… (120)

谈杨宝森的《文昭关》

——兼谈悲剧的表演…………… (128)

后 记…………… (134)

戏曲与美学

中国戏曲艺术比起西方戏剧艺术说来,历史虽然比较短,但是在艺术上却有极高的成就,无论从编剧到表演都积累了丰富、可贵的经验。就编剧来说,短短几百年中,在历史上我们出现了像王实甫、关汉卿、高文秀、白朴、马致远、汤显祖、孔尚任、洪昇等一系列杰出的剧作家;就表演艺术来说,京剧只有近二百年的历史,却出现过程长庚、余三胜、谭鑫培、汪桂芬、余叔岩、杨小楼、王瑶卿、梅兰芳等一系列的表演艺术大师。在这样短的时期内,出现这许多对戏剧艺术极有影响的艺术天才,这在艺术史上是少见的。因此,我们可以认为,近代是我国京剧艺术突飞猛进的时代。

可是有一件很遗憾的事,就是我国近代的戏剧理论没有能赶上戏剧艺术实践的发展,理论研究工作远远落后于舞台实际。就传统戏曲方面来说,从理论上来总结、概括戏剧艺术本身的规律(包括编剧、表演等各个方面)的著作,寥寥可数。其中尤以表演艺术,更少理论上的研究。这可能主要有两个原因,一是戏曲实践发展得太快,而理论研究则需要多方面的准备工作,所以有一个时期的脱节现象;另一方面,也是最重要的方面,是因为封建统治阶层的文人不重视也没有能力对戏曲艺术(特别是表演艺术)进行系统的研究,因为在他们看来,戏曲不过是消闲散心的事,而在封建社

会,演员(包括剧作家)又都是些没有地位的人,岂能登封建统治文人的“艺术宫殿”?历史上也有过一些有远见的戏剧家,曾经在理论上作过一些工作,如清代的大戏剧家李渔在他的《闲情偶寄》中就有一部分是关于戏曲编剧、表演的经验总结。可是,也许主要就是因为李渔重视了表演艺术,并主张要从舞台艺术实践效果来对待编剧艺术,才被一班封建文人百般诋毁。

戏曲艺术的客观发展,舞台艺术实践的发展的客观趋势,向戏剧理论提出了迫切的要求,必须提高我国戏曲艺术的理论水平,把我国戏曲艺术的优美之处,从理论上加以阐发、评价。

在从理论上研究戏曲艺术这个工作中,必然地会涉及到戏曲艺术中一些特殊的美学问题,于是就出现了“戏剧美学”和“戏曲美学”。

美学是一门古老而又年轻的科学,虽然从古代希腊的一些大哲学家起,已经研究了很多美学问题,但“美学”这个概念,却一直要到18世纪沃尔夫学派的鲍姆加登才提了出来,此后经过康德、黑格尔这样一些古典哲学家,才把它系统化了;然而美学对于艺术来说,从它未曾形成系统的科学起,就显示了它的巨大的意义。许多艺术问题,研究到它的最基础的理论时,没有不直接涉及美学问题的。因此,要提高我国戏剧艺术的理论水平,要对我国戏曲艺术作理论的总结,就必然要从美学角度来对戏曲艺术作一番研究;反过来说,美学也脱离不开对具体艺术的研究,对具体艺术部门进行美学研究,也有助于美学本身的丰富和发展。

从美学角度来研究戏剧艺术在美学史上是有传统的。我们都知悉,古代希腊大哲学家亚里士多德的《诗学》,就主要是总结了古希腊戏剧艺术的实践,这本著作中的主要问题就是讨论了悲剧和喜剧问题(可惜关于喜剧问题,保存得很少);从此“悲剧”、“喜剧”、“雄伟”、“滑稽”这些概念,就成为传统的美学范畴。显然,这些范

畴是和戏剧艺术直接相联系的。到了18世纪,德国古典哲学家、资产阶级哲学的最高峰黑格尔在他的《美学》中,也以大量的篇幅讨论了戏剧问题,黑格尔关于悲剧,关于历史剧等问题的见解,是很有影响的,而且有许多合理的部分。后来俄国革命民主主义者车尔尼雪夫斯基对于悲剧、喜剧、崇高、滑稽等戏剧美学问题,也作过许多重要的研究。他批判了黑格尔美学中的客观唯心主义体系,以现实主义精神探讨了悲剧和喜剧问题,对戏剧美学有重大的贡献。

历史上许多美学家都很重视戏剧艺术的基本美学问题,甚至我们现在争论的一些问题,历史上杰出的美学家已经涉及到了,像黑格尔论历史题材的处理问题,就涉及到历史真实与艺术真实的关系问题,涉及到历史剧的创作态度问题;18世纪德国杰出美学家莱辛和法国哲学家狄德罗,对于戏剧真实和历史真实的关系,也都有明确的看法;狄德罗还涉及到表演艺术的基本美学问题:演员和角色的关系问题,演员的理智和感情问题。在狄德罗的表现理论中的确存在着过分强调理性,忽视感情的倾向,而在这个问题上,莱辛的《汉堡剧评》,比狄德罗又进了一步,莱辛从感情与理智统一的观点,论述了演员艺术,提出了不少精辟的见解。其他如黑格尔第一次系统论述戏剧冲突问题,应该说,在戏剧美学上,也是有重要意义的。

由此可见,历史上的美学家,从来就是重视从美学上总结当时戏剧艺术的实践的,他们有些研究成果,现在还值得我们借鉴。

过去的美学体系中,不仅直接涉及戏剧艺术的部分,值得我们重视;即使他们一般的美学理论,有一些也对戏曲艺术有一定的启发作用。像黑格尔对象征、古典、浪漫三种艺术的分析,对于确定我国戏曲艺术的实质,有着重要的参考作用;即使像康德的美学,他对趣味判断与理智、意志关系的区别,对于我们研究演员创造过

程和观众欣赏的心理特点,也有不少启发。

中国戏剧美学,有自己特殊的问题,它主要研究戏曲美学,是从美学的角度来研究戏曲艺术。中国戏曲艺术当然也遵循戏剧艺术的一般规律,但它也有自己的特殊的规律,不研究这些规律,就不能很好地认识戏曲艺术,明确这一点是很重要的。

戏曲艺术是歌唱与舞蹈的综合,这本来是一个极明显和极表面的现象,但在这个现象后面,却隐藏着戏曲和话剧的极深刻的理论上的区别。正是这种美学上的区别,我国戏曲艺术在自己的发展过程中,形成了一系列的特殊的艺术规律;形成戏曲艺术在内容和形式上的一系列的特点,戏曲美学的主要任务就是要研究这些特点。当然,如果认为戏曲艺术只是音乐和舞蹈两种艺术的简单的拼凑,显然也是不正确的。戏曲艺术固然要遵循歌唱、舞蹈等一般的艺术规律,但又有自己的特殊的艺术规律。譬如歌唱,作为一种音乐艺术,主要是听觉艺术,其目的是引起听觉的美感,因此即使在西洋的歌剧中,对于歌唱者口形是不太注意的,它只要求发音准确悦耳;然而中国戏曲表演,就不仅要注意把字咬准,而且要注意口形的美观,这就是说,中国戏曲表演,即使在歌唱时,也不仅要注意听觉之美,还要注意视觉之美。

我国传统戏曲表演艺术,在这方面是很有经验的。京剧里的小生、青衣等行当是没有胡子的,因此他们都要注意口形的美观,他们绝不能像老生、花脸挂胡子的那种唱法。老生为了把字咬准,下额口形左右晃动,同时,这又可以增加脸部表情的变化,可是青衣、小生就不能这样唱。应当把字排排队,看哪些字应该怎样念才能不倒字又不破坏面部的美。同时,这还要结合着每个演员的生理特点,如口形较大的遇到“发花”、“遥条”等辙的字就要特别注意,不要使嘴过分大了;嘴形太小的演员,就要注意口形的变化,不要让观众觉得演员的嘴老是不动。

看起来这些都是技术问题、形式问题,然而这些问题对艺术形象的美化是很重要的。注意形象之美,这从来是美学家和艺术家非常注意的一个问题。莱辛在《拉奥孔》里曾经谈到造型艺术的形象美的问题,他认为,在诗歌里的拉奥孔被蛇绞住时,可以描写他嚎啕大哭、龇牙咧嘴,但在雕塑里就不容许外形过人的丑^①。莱辛这个观点有着深刻的意义。从这个观点来看,应该说,戏剧艺术很重要的一个方面是舞台造型艺术,它不容许在舞台上出现过于丑恶的形象,在舞台上应该处处照顾到美的条件。这就是说,戏曲艺术,既服从听觉艺术的规律又服从视觉艺术的规律,而且这两种规律的交互作用又会产生特殊的、新的规律。

戏曲美学的领域是非常广泛的,它可以涉及编剧、导演、表演欣赏等各个方面的问题。编剧里的冲突、情节、性格、穿插、词藻等,表演艺术里唱做念打的“气势”、“韵味”、“边式”以及表演艺术的各种不同的美的风格,演员与角色和观众这三者之间的关系,等等,在每个问题中又都包含着极丰富的内容,像演唱艺术的“韵味”中涉及到声与情的统一、内容与形式的统一等问题。由此可见,戏曲美学是大可研究的。

研究戏曲美学,当然也不是没有困难,譬如美学对象本身还有争论,这自然就影响到戏曲美学的范围和对象问题,有些问题也很难截然划分界限。然而,并不能认为,必须等一般美学问题完全得到解决了,再来研究戏曲美学。分歧意见总是会有,而对戏曲(以及各具体艺术部门)进行美学研究,也会有助于一般美学问题的解决,美学这门科学需要从各个方面(包括美学史、心理学、哲学等)来研究,通过一个具体艺术部门(如戏曲)来研究美学问题,何以就不是一条路子呢?

^① 见《拉奥孔》,《世界文学》1960年12月号。

因此,无论从戏曲艺术本身,或美学本身来说,都需要把戏曲研究和美学研究结合起来,把具体的艺术理论研究,和美学理论的研究结合起来。

论京剧流派

在我国戏曲艺术史上,京剧的流派繁多,丰富多彩,是一个鲜明的特点。清代道光年间,在四大徽班(“三庆”、“四喜”、“和春”、“春台”)的基础上,与湖北汉调相融合,并在吸取昆曲、梆子等古典剧种的表演艺术的基础上,形成了京剧,从而代替了曾经独霸剧坛、但当时已逐渐凋零的昆曲。此后,京剧的影响日益扩大,剧目、角色逐渐丰富,剧团组织也逐渐完备,京剧的表演艺术也就大大发展起来,于是在京剧发展史上出现了各种表演流派。

一 历史的回溯

京剧表演流派的发展过程,从各个行当看来,并不是很平衡的。有些行当的流派丰富一些,有些行当虽然也有不少杰出的表演艺术家,但并没有形成众多的艺术流派;有些行当的流派形成、繁荣得早一些,有些行当则比较晚一点。我们知道,光有一个人是形成不了艺术流派的,艺术史上出现流派不是偶然的事,它应该在一定程度上反映某个艺术部门发展的客观要求,承前启后,从而对该部门艺术发展有比较深远的影响。因而应运而生的艺术流派,必然有许多继承者和追随者,从这些追随者中,又将出现一些具有

独创性的艺术家,在艺术上青出于蓝而胜于蓝,于是又会出现更新的流派,这样也就推进了艺术流派的发展,这似乎是艺术流派发展的一个客观规律。

下面我们从流派比较丰富的老生,青衣、花旦和武生三个行当来看看京剧流派发展的大概线索。

老生的表演流派

京剧艺术发展的最初阶段,以老生最为活跃,因此流派也最多、最丰富。作为京剧的奠基者,有所谓老三派,即程长庚、余三胜、张二奎。他们在表演艺术上都有自己的独特风格。程长庚近于徽调,余三胜近于汉调,这是因为最初京剧是由徽调、汉调发展而来,这种倾向在所不免。到了谭鑫培,则在把程(长庚)派和余(三胜)派结合起来的的基础上,博采众长(如王九龄、卢台子等),成为京剧一代宗匠,被看成是京剧历史上最有权威的人物。

谭鑫培在京剧流派发展史上具有非常重要的地位,他在表演艺术上是一位勤学苦练、全面发展的艺术天才。谭鑫培的基本功夫非常实在,他不但精于老生,而且能演老旦、武生、小生等行当。在老生行当中,他更是相当全面的艺术家,唱、做、念无一没有独到之处,因此谭派的影响非常深远,当时固然风靡一时,会有“有书皆作培(山东王培),无调不学谭”之说,从以后的发展来看,谭派的影响也最深,声势也最为壮大。

但是,就是在谭鑫培同时的京剧舞台上,也不是谭派一花独放。和谭鑫培同时的,尚有汪桂芬和孙菊仙两大派,合称后三派。

应该指出,汪桂芬在京剧史上应该给予足够的评价。他是程长庚的琴师,模仿程腔可以乱真,但他不以模仿为满足,他结合自己的体会和条件,进一步发展了程的艺术。如果说,谭鑫培主要是结合了程、余二派而侧重于余,那末汪桂芳可以说主要是结合了

程、张(二奎)二派而以程派为主。程长庚为京剧创始之音,朴实无华,高亢激厉,张二奎的嗓音高亢,不以花巧取胜,而汪桂芬的唱腔更是大气磅礴,浑厚刚劲,他的《文昭关》,至今仍有应该吸取的地方,而在当时也应该说是在谭鑫培之上。

后三派的孙(菊仙)派在京剧史上也很重要,他的风格直追张二奎,和汪派也比较接近,但尤注重气势,不大讲究咬字行腔,孙派的用气,有很多足以借鉴的地方。在风格上说,孙派比汪派更粗犷一些,程长庚曾说过孙菊仙的嗓子不如谭鑫培的甜润,恐怕就是因为孙派不大讲究含蓄的缘故。

京剧艺术史上,在老生行当中,我们不能忘掉贾洪林的名字,他虽然没有像后三派那样形成一个旗帜鲜明、大家公认的独立的派别,但无论就他本人的艺术修养来说或者就以后的影响来说,贾洪林都是一个重要的人物。

贾洪林与谭鑫培同时,学于谭,嗓音失润,但仍被当时剧评家赞为“有韵味”;贾的做工,在谭鑫培之上,尤擅衰派老生戏,这也是当时剧评家所公认的。我们之所以重视他在京剧老生流派上的地位,原因正在于此。可以说,贾洪林是唱做念都有相当成就的艺术家,他在嗓音失润的条件下,尚能与谭鑫培抗衡,可见功力之深。后来许多有成就的演员都直接或间接地受过他的影响,如高庆奎、雷喜福、马连良、张春彦等,而我们从马派艺术中,特别是在做工方面,能看出贾洪林的影响,这是很明显的事。

在京剧的老生行当中,刘鸿昇(或作“声”)也是一个重要人物,他以京剧业余爱好者会入花脸常二庄门下,与谭鑫培配《李陵碑》的杨七郎受到谭的称赞。刘鸿昇最初曾以“上海第一花面”著名,他的花面嗓音清刚有力(曾灌唱片),与金秀山相比,又别具风格。跛腿后,改为老生。

刘鸿昇有一条公认的好嗓子,当时曾被誉为“虎音”(不是指胸

腔共鸣那种“虎音”),改演老生后,初宗谭,后研习汪桂芬。刘的嗓音虽好,但在演唱艺术上缺乏含蓄,有刚无柔,嗓音有高无低,所以被批评为缺乏神韵。

此后,京剧老生艺术的发展,以谭派最为兴盛,有许多出自谭鑫培之门但又在某个方面或某种程度上超出了谭鑫培的有成就的演员,也都逐渐形成自己的独立的派别。早一点的有余叔岩、言菊朋,后一点的有马(连良)、谭(富英)、杨(宝森)、奚(啸伯),被誉为“四大须生”。

在京剧史上,余叔岩的影响很大,特别在咬字、行腔、用气方面,有其特殊的风格。京剧咬字,从谭鑫培起,湖广音和中州韵的关系就逐渐定型了,余叔岩因祖父余三胜(近汉调)的关系,更侧重于湖广音,形成一种独具风格的韵味。他在音韵方面特别下工夫,极注意“字正腔圆”,而嗓音也柔中有刚,虽非“五音俱全”,但音色很美,甜而有味。余的唱腔并不太花,虽注意咬字而比较分别轻重、首尾,咬字、行腔、用气比较含蓄,这是和言菊朋不相同的地方。

言菊朋在京剧史上也是独创一格,有些戏(如《让徐州》、《卧龙吊孝》等)演来颇能传神;但腔较花,咬字太死,形式主义倾向比较明显。

从谭鑫培这个系统下来的,还有就是所谓“四大须生”:马、谭、杨、奚,他们或直接继承谭鑫培的艺术加以创造发展,或受余叔岩、言菊朋等人的影响,但都有自己独特的表演风格,如马连良之潇洒华丽,谭富英之朴实清脆,杨宝森之悲凉醇厚,奚啸伯之严谨工整,都各有一定的特点。

但不能认为,京剧自谭鑫培后就只有谭派这个系统了,因为事实上孙菊仙、特别是汪桂芬都有传人,虽不像谭派那样人数占优势,但一点也不能低估他们在京剧史上的作用。例如,京剧改革家汪笑侬就是接近于汪派,“他的特点是腔调苍老遒劲,最适于慷慨

悲歌”^①。汪派传人还有王凤卿等,孙派传人有时慧宝等,以及后来的刘(鸿昇)派传人也有高庆奎等人。

与上述各主要流派都有相当关系而在京剧史上有极大贡献的是周信芳。周信芳以顽强的毅力,不顾当时保守势力的反对,在京剧艺术上作出了许多大胆的革新。周信芳早年虽也宗过谭,十分钦佩谭鑫培的艺术,但他的表演风格和谭鑫培是很不同的。一般来说,周信芳的表演特点是泼辣豪放,最适合于表演忠义之士。

从谭鑫培开始,京剧老生表演艺术大致可以分成两大派别,一是以谭鑫培为首的婉约(优美)派,一是以汪桂芬为首的豪放(壮美)派。当然,这只是就表演风格所作的大致的分别,因为谭派阵营中也有能演豪放的剧目的,汪派阵营中也有能演优美的剧目的,而这两大派别中,如前所说的,有成就的演员又都有自己独特的表演风格,自成一家,互相区别。

青衣、花旦的表演流派

京剧旦角表演流派的繁荣,比老生要晚一些,当然,后来流派的繁荣,是和前辈艺术的功绩分不开的。京剧旦角以青衣为正工,原来青衣和花旦这两种行当在早期分工是很严格的,演青衣的不演花旦,演花旦的不演青衣,这种惯例直到余紫云、王瑶卿、梅兰芳以后才打破。

京剧旦角表演艺术,从胡喜禄、梅巧玲到王瑶卿经过了一个积累经验的历史时期,旦角流派的繁荣是王瑶卿以后的事情。

在王瑶卿以前,著名的旦角演员也很不少,清同治、光绪年间,

^① 周信芳:《忆汪笑侬》,见《周信芳戏剧散论》第102页。

有所谓“同光十三绝”^①，其中旦角演员有梅巧玲、余紫云、时小福、朱莲花四人。梅巧玲是梅兰芳的祖父，工花旦；余紫云和时小福、花旦田桂凤同时，而余紫云青衣兼演花旦，兼有时小福之典雅和田桂凤的流利，在京剧旦角表演史上占有重要的地位。

随着旦角表演艺术的发展，京剧史上出现了陈德霖和王瑶卿两位表演艺术家。陈德霖嗓音清脆坚实，吐字做工典雅稳重，造诣极高，以后的旦角演员大都受过他的影响。王瑶卿是陈德霖的弟子，但他在旦角表演艺术的创造上，却超过了陈德霖。

王瑶卿初工青衣，兼有余紫云、陈德霖之长，嗓音清脆圆润，后改为花旦，做工及念白都有独到的功夫。京剧青衣，从来不注重做工和道白，只讲唱工，余紫云虽兼演花旦，但并未把这两种表演方法结合起来，而王瑶卿则用花旦丰富了青衣的做、念，用青衣丰富了花旦的唱，应该说，王瑶卿是比较全面的、唱做念俱佳的旦角演员。

陈德霖、王瑶卿为京剧旦角表演的繁荣准备了条件，王瑶卿直接促进了京剧旦角的极盛时期，出现了“四大名旦”梅兰芳、程砚秋、荀慧生和尚小云，他们都或多或少受过陈德霖和王瑶卿的影响。

梅兰芳是京剧史上一颗巨星，他的表演艺术集中了前辈旦角艺术家的优点，在扎实的基础上，把京剧旦角表演艺术向前推进了一大步。梅兰芳是表演艺术上全面发展的天才，他的唱做念打浑然一体，在体会角色感情变化及表现这些变化上，极讲究“分寸”，

^① 因清末画家沈蓉圃绘过一幅《同光十三绝像》而得名。在这幅画上，画了清同治、光绪年间有代表性的京剧演员十三人扮演的各人最擅长剧目中的戏曲人物，即：郝兰田《行路训子》中的康氏、张胜奎《一棒雪》中的莫成、梅巧玲《雁门关》中的萧太后、刘赶三《探亲家》中的乡下妈妈、余紫云《彩楼配》中的王宝钏、程长庚《群英会》中的鲁肃、徐小香《群英会》中的周瑜、时小福《桑园会》中的罗敷、杨鸣玉《思志诚》中的阎天亮、卢胜奎《战北原》中的诸葛亮、朱莲芬《琴挑》中的陈妙常、谭鑫培《恶虎村》中的黄天霸、杨月楼《探母》中的杨延辉。

因此他的表演艺术给人的美感享受是全面的、典型的。

京剧旦角表演很注重美的条件,但只有到了梅兰芳,在京剧舞台上才把唱做念各个表演程式中的美的条件统一了起来,把美的内容和美的形式高度地结合了起来,他所塑造的人物,在京剧舞台的一个时期内,可以说是一种美的典范。

程砚秋在旦角表演上也极有创造,他的唱工艺术,使人回肠荡气,极富有韵味。程派讲究咬字准确,行腔、用气最注意抑扬顿挫,在风格上比较悲凉典雅,善于演悲剧。

荀慧生在表演艺术上以做工、念白见长,工花旦,善于揣摩剧中人物性格,《金玉奴》等剧演得非常传神;尚小云主要是继承并发展了陈德霖的表演艺术,在演唱风格上以清俊刚劲见长,而且武工甚好,因此动作刚劲婀娜,端庄有致。

与“四大名旦”同时,尚有欧阳予倩。欧阳予倩初习话剧,曾留学日本,对于戏剧表演艺术极有研究,又善编剧。在京剧表演上,欧阳予倩的风格近于梅派,嗓音圆亮,做工细腻,善于体会人物内心的感情,故有“南欧北梅”之称。

自“四大名旦”以后,京剧旦角艺术发扬光大,梅、程、荀、尚,固然是风格各异、旗帜鲜明,其他像徐碧云、筱翠花、芙蓉草等人也都有独到的地方。

武生的表演流派

武生在京剧中是非常重要的行当之一,它以武工为主,集中地体现了中国武术之美,或者说,它是对中国武术进行艺术化的结果;但作为完整的舞台形象,对演员的唱念等表情也有很高的要求,特别是念白,武生要求干净刚劲,喷口有力,是不容易念好的。

由于武生的技术要求最强,在不同演员的不同的体会和技术训练的基础上,产生了一些不同风格的武生表演流派。

在武生中,影响最大的是俞(菊笙)派。俞菊笙是四大徽班之一春台班的创始人之一,他的武戏注重气魄,以长靠大将最为擅长,《挑滑车》、《铁龙山》是他的精心杰作。

俞派传人杨小楼乃是武生表演艺术领域内最有成就的艺术家,他的表演特点是“武戏文唱”,极注重“技”与“戏”的结合。武生演员最难得的是两种才能:一种是武艺的才能,一种是作为艺术家体会并表现人物思想感情的才能。杨小楼既具备极深厚的武术功夫,身怀绝技,又具备艺术家创造人物的艺术才能,并且善于把这两种才能结合起来,塑造出许多威风凛凛、活龙活现的大将形象,这决不是偶然的事。杨小楼人称“活于龙”,这一方面是因为他武技精湛,更主要的,乃在于他善于表现人物的内在思想感情,他的《长坂坡》把赵云的英雄无畏、忠心耿耿的形象,刻画得淋漓尽致,“活子龙”的称号是当之无愧的。

杨小楼演大将,有儒雅的风度,这里面并不一定含有封建思想的成份。对于“儒雅”、“儒将”,人们往往有一种误解,以为一定是属于孔夫子那个思想体系的政治人物,其政治思想就一定是封建的、反动的。当然,作为封建社会的大将,带有封建思想本不足为奇,但却不一定反动;何况所谓“儒将”、“儒雅”,一般是指将领的文化水平和战略、策略水平,并不一定要表现他有哪些儒家的哲学思想。在这里,所谓“儒雅”主要是指两个方面,一是他所扮演的角色大都是胸有韬略的大将,人物的性格要求有儒雅的气度;二是他的表演艺术,不是粗糙的技术,而是经过艺术家精心创造的艺术,说这种艺术具有雅致的风格是无可厚非的。

由于这种儒雅的风格,杨小楼在表演上就遵循着“武戏文唱”的路线发展。所谓“武戏文唱”,并不是“武戏瘟唱”,面是要求武生演员注意掌握人物的思想感情,注意掌握舞台形象的完整性,不要脱离剧情地卖弄技术,要在唱、念、表情上下工夫。杨小楼吸引人

的地方,不仅在于他精湛的武工,还在于他那铿锵有力的道白和惟妙惟肖的塑造人物形象的能力。正因为杨小楼在艺术上有这样一些独创之处,可以说,杨派不仅在某些方面超出了俞派,而且事实上已经代替了俞派,成为武生行当中最有力量的一派。

与俞菊笙同时的还有黄(月山)派,他和俞菊笙在艺术上比较接近,但重在唱工和道白,《凤凰山》、《剑峰山》等剧为其杰作。这一派虽有传人(如李吉瑞、瑞德宝、马德成等),但特点不太明显,总没有俞、杨二派在艺术上影响深远。

京剧武生有长靠、短打之分,短打之中李春来(当然,他也能长靠戏)极有影响,开短打武生一代之风,《花蝴蝶》、《白水滩》、《狮子楼》等剧,李春来演来颇见功夫。然而,短打武生应该说,到了盖叫天(张英杰)才发扬光大,丰富多彩起来。

盖叫天是李春来的传人,但在艺术成就上却超过了他的老师,因而形成了公认的盖派武生。

大家都知道,盖叫天有“江南活武松”之誉,他的武松戏的确是目前还没有人超过他的。盖叫天在艺术上富有创造精神,他善于从人物性格出发创造优美动人的舞蹈动作。盖叫天在自己的丰富的艺术实践基础上最善于处理表演艺术中的真假关系,他曾经提出“真中有假,假中有真,真假难分”的精辟的见解,对生活和艺术的关系有极深刻的观察和体验。

盖派武生身手矫捷,气度大方,举手投足之处都见功夫,在表情上注重表达人物的英雄气概,为京剧舞台上塑造了许多光彩夺目的英雄人物形象。

二 艺术流派与时代风格

从京剧表演流派的更迭繁荣发展来看,我们可以发现艺术流

派按其本质来说,是有时代性的,一定时期的艺术流派,一方面反映一定的社会风气,反映了一定阶级的趣味;一方面也反映了艺术发展的某个特定阶段的特点。

马克思主义认为,艺术是一种社会现象,是一定社会基础的上层建筑,因此,艺术必定是时代精神的反映。在戏剧史上,流派的兴衰,不是偶然的事情,而是由时代的特点决定的。普列汉诺夫曾经说过:“在一定时期的艺术作品和文学趣味里都表现着社会的心理。”^①当然,这种社会心理是有阶级性的,正如马克思所指出过的,每个时代里,统治阶级的思想是统治的思想。普列汉诺夫曾经研究了17、18世纪的法国戏剧,他认为,“法国话剧演员的表演在某种程度上至今还是以人工雕琢甚至矫揉造作为特点的”,因为“朴素自然的演技和贵族的一切审美要求是完全相抵触的”^②。因而,戏剧表演的流派,就其表现时代精神这一点来说,它是有阶级性的。

京剧史的事实,也说明了这个道理。我们已经说过,谭鑫培是京剧史上继往开来的、有巨大贡献的艺术大师,但他的表演艺术有精华也有糟粕,因为谭派亦是时代的产物,它不能不受时代的限制。谭鑫培形成他的流派,大概在光绪十三年到二十年之间,这个时期,正是中国人民与帝国主义势力和封建势力斗争尖锐的阶段,一方面是清王朝已日益腐朽,面临崩溃,帝国主义势力日益侵入,一方面是人民起义运动蓬勃高涨。在这时候,谭鑫培以低沉悲怨的腔调,博得了清廷皇族的欢心,谭的拿手好戏,如《托兆碰碑》、《洪羊洞》等,在当时多少带有悲观色彩。因此,谭鑫培的表演风

^① 《从社会学观点论十八世纪法国戏剧文学和法国绘画》,见《译文》1956年12月号。

^② 《从社会学观点论十八世纪法国戏剧文学和法国绘画》,见《译文》1956年12月号。

格,多少反映了清王朝统治者没落的心情。所以谭派一起,当时就有人评为“靡靡之音”,虽为过激之论,但也有一定的道理。

谭鑫培的同代人——汪桂芬,在表演风格上就要比谭高一些,他演《文昭关》,虽然也是悲剧气氛,但在悲哀之中,又充满了豪壮之气,汪桂芬的表演风格,可以称得起“悲壮”二字。据说当时连所谓“贩夫走卒”都能哼上两句“伍员马上怒气冲”,足见汪之风格与民间心情的关系^①。

当然,谭鑫培也不完全是“靡靡之音”,他还善演《骂曹》、《定军山》、《辕门斩子》等激昂慷慨的剧目。而把谭派向悲观失望、无精打采方面发展的,是后来个别演员的事,在评价谭派时,我们要注意到它的复杂性。

后来学谭的人,有一部分是从没落的封建士大夫的观点发展了低沉的一面,特别是经过余叔岩,竟以低沉的哀怨为尚;其实余叔岩的调子也并不完全是低沉的,余派的优点,完全不是在于它的低沉。余叔岩的演唱是柔中有刚,而且干净利落,像《战太平》这个戏,他演来不失忠良英勇气概。下面我们还要谈到,我们绝不能把表演风格上的“婉约”、“柔美”和颓废情绪等同起来,“柔美”的表演,给人以健康的美感享受,同样有它的艺术价值;那些带有没落阶级思想感情的人,只是歪曲了谭派而已。

悲观失望、低沉压抑是没落阶级艺术兴趣的总的特点之一,而他们往往把生气勃勃的作品斥为“火气”。过去有人把齐白石的画斥之为“匠气”,有人把聂耳、冼星海的作品斥之为“火气”、“粗野”,又有人把周信芳的表演艺术斥之为“火气”、“海派”,真是如出一

^① 作为一个艺术家,汪桂芬不畏权贵,傲骨嶙峋,终于贫病交迫而死。由于这种与世格格不入的性格,汪常被当时人目为“怪”;但正是在这种“怪”性格中,我们看到了怒目反抗的精神,因而更觉可爱。汪的这种性格和他那种龙吟虎啸的演唱,岂不是息息相关的吗?

辙！戏剧史上，凡是大胆革新、豪迈泼辣的表演风格，都要被这班没落文人斥之为“过火”、“外江”、“海派”的。欧阳予倩戏剧表演艺术造诣如此之深，但就是因为勇于改革——从剧目、剧本到表演，也不免“海派”之讥。

我们无产阶级是最先进、最革命、最有前途的阶级，我们这个社会是最有前途的社会，因此，一切悲观失望、低沉压抑的情调是和我们的时代精神格格不入的。我们在做前人从未做过的事，我们的时代充满了豪迈、英勇的气概，正像毛主席说过的：“我们党所进行的一切宣传工作，都应当是生动的，鲜明的，尖锐的，毫不吞吞吐吐。这是我们革命无产阶级应有的战斗风格。”^①

当然，我们这个时代的表演风格也还是多种多样的，正如周扬同志所指出的：“新时代的读者、观众和听众爱读反映同时代人生活和斗争的火辣辣的作品，也爱看舞台上演出的引人入胜的历史和传说的故事；爱听动人心弦的战斗进行曲，也喜欢优美而健康的抒情音乐和抒情舞蹈。”因为“人们在精神上需要振奋，也需要愉悦”^②。因此，不能因为我们强调了泼辣豪放的风格就以为一定要排斥优美婉约的风格，演员必须以角色性格的特点和自己的条件来决定适合于哪一种风格的表演。

然而，我们认为，艺术流派的时代性，还不仅在于它是一定社会风气的反映，不仅在于它的阶级性，而且也在于它反映了某个阶段艺术发展的特点，受某个阶段艺术发展水平的制约。这就是说，在某个时期中，虽然有各种风格不同的艺术流派，但在这些流派中，我们可以发现一些共同的因素，这种共同的特点，一方面反映了某部门艺术发展的一定历史水平，一方面反映了一定时期的欣赏者的欣赏趣味。

^① 《毛泽东选集》第四卷，人民出版社1991年版，第1322页。

^② 周扬：《我国社会主义文学艺术的道路》。

从这个观点来看,谭(鑫培)派艺术固然有它的阶级局限,但同时我们要看到,谭的艺术的主要特点,还在于他的京剧老生艺术中代表了一个时代的艺术水平,在一定时期内,集中反映了老生艺术的客观要求,因此具有继往开来的划时代(艺术上的时代)的意义。在评论谭的艺术时,这种艺术上的功绩是不能抹杀的。我们既不能因为他在艺术史上的成就而忽视其阶级局限性,也不能因为某些艺术流派具有一定的阶级局限,就抹杀它在艺术发展史上的作用。

后三派的风格,如前所述,确是各不相同。但从谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙的演唱艺术中看到,他们都在不同程度上带有古朴之气,这就是说,他们咬字都比较硬,而他们的腔调,即如谭鑫培,也是比较简单朴实的。他们在行腔用气时都喜欢用“颤音”(大概就是“疙瘩音”和“擞音”),这一点以汪桂芬为最甚,汪桂芬的“擞音”是很多的,这种音在表现豪壮的感情上有丰富的表现力,像《文昭关》的“借兵回转”的“借”“回”二字在转折处都要“擞”一下,谭鑫培和孙菊仙也都有这个特点(不过谭鑫培用得更轻巧一些而已,所以叫做“疙瘩音”),按当时的欣赏趣味来看,这种唱法是“有味儿”的。可是这种唱法到余叔岩、言菊朋、高庆奎这个阶段基本上就没有了。

余叔岩、言菊朋、高庆奎这三派固然是各有特点,但在这个时期内,他们也有一些共同点,像比较长的腔调转折处,提着气唱,因而转折显得富有弹性,这一点以高庆奎为最突出,以余叔岩运用得最巧,而这种唱法现在也不大用了。

这些都说明,表演流派的发展,在艺术上也有自己的时代性,因此,所谓流派的时代,不能完全归结为阶级性,因为表演流派中有许多技巧因素是没有阶级性的,而这些技巧因素,却往往是决定戏曲表演流派的独特风格的重要条件。

三 京剧流派形成的根据

艺术流派的出现是合乎规律的现象,它是艺术对象和艺术本身的特点所决定的必然现象,否认这种现象,实际上就是否认艺术本身的存在。

艺术反映的对象,是丰富多彩、复杂纷繁的社会生活,社会生活的多样性,决定了艺术形式的多样性。正如陆定一同志代表中共中央和国务院在第三次文代会上的祝词中所指出的:“只有否认世界多样性,否认文艺形式、题材和风格的多样性的人,否认科学的发展是多种多样、无穷无尽的人,才会反对百花齐放、百家争鸣。”世界的多样性决定了艺术形式、题材和风格的多样性。因此,艺术就不光表现共性,而是通过个性表现共性,艺术需要塑造典型的、生动具体的艺术形象。恩格斯曾经指出艺术作品的特点,“每个人是典型,然而同时又是明确的个性,正如黑格尔老人所说的‘这一个’。”^①

就戏剧的表演艺术来说,以正确的世界观来指导艺术创作,当然是个根本的原则。但是也还有一个演员与角色的关系问题。表演艺术的流派形成的根据,就在于演员不但要忠实于角色,而且要在忠实于角色的基础上表现演员对角色的体会。同一个戏剧作品,不同人演来,由于体验和表现方法不同,便可以有不同的效果。斯坦尼斯拉夫斯基曾经正确地指出:“同一角色的同一最高任务,虽然都是这一角色的所有扮演者必须执行的,但它在每一个扮演者的心灵中所引起的反应可以各有不同。”“重要的是,演员对角色的态度应该既不失去自己独特的感情,又不脱离作者的意图。如

^① 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》,人民文学出版社 1953 年版,第 26 页。

果扮演者没有在角色中表现出自己本人的天性,他的创作就是僵死的。”^①

京剧表演艺术各个流派发展的事实,也证明了这点。京剧史上武生演猴戏的,大体分三派:盖叫天派,杨小楼派,郑法祥(其父郑长泰为郑派奠基者)派,三派演出的猴子具有不同的特点。总的来说,盖叫天演来活泼机灵,像个小猴子;郑法祥则机灵中有股凶劲儿,类似大马猴;而杨小楼的猴子则又别具风格,他的《安天会》,猴气很少,因为此时悟空已入仙境,成为仙猴,猴气就不能太重了。可见,同样的猴子,不同的体会有不同的演法,当然,在不同的剧目中,演法又有不同。

《四进士》(《宋士杰》)是一出优秀的传统节目,它表现了宋士杰舍己为人、不畏强权的正义性格,但麒派(周信芳)和马(连良)派的宋士杰具有不同的风格。我们可以这样说,麒派的宋士杰是“老而辣”,马派的则是“老而滑”。麒派根据自己的表演风格,着重刻画宋士杰的老练泼辣的一面(当然也并没有忽略宋士杰在公门多年沾上的油滑的一面),马派则着重于潇洒机灵的一面。这样,他们的表演风格不同,但表现宋士杰舍己为人、正直勇敢这方面则是一致的。

但是作为歌舞综合艺术的京剧,其流派的形成,不仅在于不同的体验,而且更重要的,在于不同的表现方法,因此,决定京剧流派的形成的,还有一个因素,就是京剧的技术性强。

京剧表演艺术的技术性是比较强的,它对演员的技术训练要求很严格,这就有可能使演员根据自身的条件来创造独特的表演风格。当然,我们不是唯条件论,事实上许多有成就的演员,本身条件不一定都很好;但是我们必须重视本身的客观条件,利用这些

^① 《演员自我修养》第一部,艺术出版社1956年版,第492页。

条件,然后来作最大的主观努力,这样,我们就有可能把本来是不利的条件转化成有利条件。京剧史上是不乏这样的实例的。例如程砚秋觉得自己个子太高,于是就将两腿略为弯曲走路,经过一番研究,创造了一种独具风格的台步。马连良口齿条件并不好,但居然能在念白上有独特的功夫,至今还很少有超过他的。

由此可见,艺术流派的形成,一方面是艺术发展的客观必然趋势;一方面也是艺术家主观的努力创造,是艺术家的世界观、生活经验、个性气质和技巧训练等条件结合的产物,对于艺术流派来说,艺术家的个性,艺术家的特殊锻炼,是尤为重要的,否则就不能解释同一对象不同流派的不同处理方法以及给人不同的美感享受这一重要的艺术现象。

同时,在形成艺术流派问题上,我们还应该指出这样一种现象,即艺术流派的相对稳定性,这就是说,要把某个流派表演的特点贯串到一切表演中去。当然,要发展流派,必须精益求精,不断地美化自己的流派,但是这种变化是有规律的,即按照自己的表演的特点来不断完善自己的表演艺术。在这方面,京剧表演艺术大师梅兰芳为我们作出了榜样。我们都知道,梅兰芳是最虚心吸取各派的长处的,他的艺术是不断革新的;然而变来变去,仍然是梅派风格,不会变成了程派或尚派。这是因为他是把各家的长处“化”到自己的艺术中去,而不是机械地模仿某一个好看的动作或好听的唱腔。他在《舞台生活四十年》里谈到:“大凡一个成名的艺人,必要的条件,是先要能向多方面撷取精华。等到火候到了,不知不觉的就会加以融化成为他自己的一种优良的定型。”(见第二集第192页。他并以杨小楼为范例说明了这个道理。)这种“融化”的过程是非常重要的。

的确,要创造一种具有独特风格的表演派别,固然需要多方面的学习,择优而从,但更重要的是要把学到的东西加以融会贯通,

成为自己表演风格的一部分,这就不单是个模仿问题了。

有的演员,倒是很虚心学习别人的唱腔、动作,但不善于把所学的东西加以体会、消化,形成自己的风格,所以出现了这样的现象:这出戏是马派,那出戏是言派,甚至在一出戏里,掺杂着各种不同类的风格,显得很不调和,自己的表演则没有固定的特点,就好像一个大拼盘,这样,也就不可能形成独立的一派。这样的演员的表演,什么派都有,就是没有自己。

有修养的观众,只要听上一句唱腔就能知道是什么派,是谁唱的,这也说明演员已经有了自己一贯的表演风格,比较定型,比较成熟,所以一听就能下判断。

这种表演风格的固定性,并不妨碍具体地表现不同性格的人物,因为表演风格的共性,并不排斥它的个性。演员尽可以在不丧失其表演风格的一般特点的情况下,恰当地表现不同人物的不同性格。譬如,谭富英在演《定军山》的黄忠和《御碑亭》的王有道这两个极不同的角色时,仍不失他的独特的表演风格,其腔调、念白等仍具有他的一般表演特点。当然,这也并不是否认演员风格和角色具体感情内容的矛盾,由于这个矛盾,一方面要求艺术家要善于把表演风格和角色具体感情、把形式和内容巧妙地统一起来,另一方面也就出现了“对工”和“不对工”的问题。表演风格有一定的局限性,有的演员善于演这类角色,有的则善于演那类角色,这是不可抹杀的事实。

四 京剧流派发展的趋势

京剧艺术历经将近二百年的发展,这是一个在艺术上日益成熟、丰富的过程,从总的发展趋势来看,应该说,是个进步的过程。

然而,这个论断并不是没有争论的,过去有许多京剧研究者,

总觉得京剧艺术发展似乎是一代不如一代,是一种倒退的趋向。的确,任何事物的发展,都可以发生某个时期的停滞甚至倒退现象,因此,对于上述论调,倒也不可以“发展论”简单加以否定,我们应该具体研究一下,京剧艺术的发展,是处在倒退的过程中呢,还是一个前进的过程?

我们考察一下京剧发展的历史趋向,发现京剧的发展,在表演艺术上有以下一些特点。

首先在做工和道白方面近年的京剧艺术要比早年的丰富多了,这是大家公认的事实。京剧艺术,在梅兰芳、周信芳、马连良等杰出的演员创造下,大大丰富了做工和道白艺术,他们创造出许多比较完整的舞台形象。

同时,在演唱艺术技巧上,京剧艺术也是日见丰富和完善了。我们看到,后三派中,汪桂芬、孙菊仙是以“气胜”,他们的唱腔比较简单、朴实,装饰音较少,而是以粗壮的气势作为自己的特点。谭鑫培比较重视腔调的婉转动听,讲究演唱的韵味,故在京剧艺术上开一代之风气。谭鑫培以后,京剧表演在技巧上得到更多的重视和发展,而像汪桂芬和孙菊仙那种气势的确是少了。这种发展趋势,有点类乎我国的绘画艺术。我国绘画艺术,在顾恺之以前注重笔力和气势,但应该说,在技巧上经验还是不多的;绘画艺术发展的客观趋势,要求在技巧上得到进一步的丰富,于是在谢赫的“六法”中,就有“随类附采”、“应物象形”等这种注重绘画技巧的理论,而于笔力气势方面,相对地就不像以前那样强调了。这似乎是任何艺术发展的一条规律,即在艺术上是由粗到精,由简到繁的逐渐丰富的过程。对于这种趋势,应该从两方面来看,如果说,有些艺术家过分强调了技巧,完全忽视气势,那末可能走向过于纤巧的形式主义,京剧史上这样的例子也是有的;然而,作为总的趋势看,由强调气势粗犷,到强调技巧细致,乃是艺术发展的必要的阶段。在

这种发展过程中,我们应该防止片面讲究技巧的形式主义倾向,应该把气势和技巧结合起来,刚柔相济,才是全面的观点。

京剧艺术的发展,可说是由重视“气”到注重“韵”的发展过程,余叔岩以后特别讲究“韵味”,但余本人并没有忽视气势,不过是在表演风格上有所偏重罢了。

京剧史上有成就的演员,并没有抛弃前辈艺术家在“气势”方面的成就,最讲究“韵味”的余叔岩,也很注意用气的喷口,但他没有孙菊仙那种粗犷之气,而是比较含蓄,这是艺术风格上的不同,也可以说是艺术风格上的进步。

高庆奎是汪、孙、刘(鸿昇)三派以后重视气势的一位有成就的演员,但他在行腔、用气、咬字的技巧方面,应该承认是有所丰富的,这就是说,高派比起汪、孙、刘三派来,在艺术风格上是有某些进步的(尽管在有的地方,他还没有超出前人的水平),他不但保持了“气势”,而且注意了“韵味”。我们听高庆奎的演唱,虽然和余叔岩很不相同,但在行腔、咬字、用气方面却多少可发现一些共同点,譬如《哭秦庭》的〔二黄原板〕“心儿内只把伍员恨”的“恨”字,高庆奎唱得就比较含蓄,近乎余派;再像《辕门斩子》的〔西皮原板〕“老娘亲驾到此”的“此”字,《哭秦庭》的“咬定了牙关往前进”的“进”字等一些闭口的字,也很接近余派韵味。在行腔上高庆奎也比较含蓄。这些都说明,高庆奎不但注重“气势”,也还注重“韵味”,因而在唱腔上就比较丰富。这并不是说,高庆奎本人比汪、孙、刘三位有什么独特的天赋,也不是说,高庆奎在一切方面都已超过了他们的水平,这是艺术发展的不同阶段所决定了的。面整个的说,京剧表演艺术水平在高庆奎时代要比汪桂芬时代进步了。

其次就是噪音的变化。感叹京剧“今不如昔”的人常常觉得现在没有孙菊仙、汪桂芬那样高亢的嗓子,这倒是看出了京剧艺术发展中这样一个事实,即京剧大部分行当的噪音都是由高、尖、细向

宽亮处发展了。这种倾向也应该从两方面来看,京剧演唱失去了高亢的嗓子固然可惜,但与其高而窄细,不如低而宽亮。

从音质来看,调门过高势必尖细,因而早期京剧演员的嗓音大都比较尖厉,有时近乎老旦的嗓音,这就是为什么汪桂芬甚至谭鑫培都善演老旦的缘故。从尖厉向宽圆发展,也应该承认是个进步。

京剧的旦角、花脸行当,也有这种趋向。拿陈德霖的唱片和梅兰芳的比较,显然一个尖细,一个宽亮圆润(而且梅兰芳本人的艺术发展,也是由高细到宽亮的);京剧中的铜锤花脸,过去亦多“炸音”(或“沙音”),就是因为吃调太高的缘故。

演员的嗓音应当高、宽、圆、亮相结合,在这几种素质之间不是没有矛盾的,这不是某个演员的天赋问题,而是人的发声器官的客观条件问题。过高则尖细,这是一个客观法则,演员必须在圆亮的条件下,尽量把嗓音提高。

京剧嗓音的这种变化,从我国戏曲演唱历史上也可以看出线索来。京剧受梆子、昆曲、徽剧、汉剧的影响,梆子的男声嗓音是最高的,因此有许多演员不得不用“假嗓”,而有的则沙哑失音。秦腔的青衣嗓音尖细,显然早年京剧旦角的用嗓与它有直接的关系。梆子的净角也多用“炸音”,有时也像生角那样沙哑失音。这种发音方法(特别是男声)都有待于改进,也是这些剧种一直在讨论的问题。

京剧发声由尖厉而圆润宽亮,从历史发展的趋势,和与其他古典剧种的关系来看,显然也是一种进步。

当然,我们说京剧表演艺术的发展是一个进步的过程,这并不是说,前辈艺术家的一切优点后辈都继承下来了(更不是说,后一代每个演员都超过了前辈的演员),事实上他们有许多艺术创造,还值得我们学习,如汪的咬字,孙的用气,显然值得引起我们更大的注意。在“气”和“韵”相结合的基础上,我们应该更进一步地

学习前辈艺术家的优秀的艺术,从而使京剧流派更丰富,更优美。

京剧艺术的发展,无论从唱工艺术或做工、表情来说,都是由粗到精,由简到繁逐渐丰富起来,在流派方面,也日益复杂丰富,最初只有老生的流派较多,后来武生、旦角流派日见兴盛,而花脸、小生、小丑等行当,也都不断出现一些具有独创性的艺术家。可以预料,在党的“百花齐放,百家争鸣”的方针指导下,京剧表演流派将循着健康、优美的道路突飞猛进,日臻完美。

继承京剧流派的一些问题

一 模仿和创造

在历史上,有一些美学家认为“艺术就是模仿”,模仿自然越像就越有价值;中国文艺思想中,模仿说的影响也不小,特别是模仿古代先辈艺术家的艺术品,尤为人所重视。一味强调模仿,把艺术本质就当作模仿,这当然是片面的、不正确的。艺术创造不仅是模仿,它是一种创造性的劳动,它必须高出于自然,比日常现实生活更典型、更集中、更概括。但是,在强调艺术家的创造的同时,又不能走到另一个极端,好像艺术只是一种“灵感”的产物,天才艺术家是天生的,不是下苦功锻炼出来的。历史上这样的唯心论美学家,也不乏其人。当然,这种论调也是不正确的。对于艺术的全面的看法应该是模仿与创造的结合,艺术是在模仿基础上的一种创造,模仿在艺术创造过程中的作用是不能抹杀的。

模仿当然首先是对生活的模仿,艺术家应该仔细观察生活中的各种现象,按照生活的本来面貌来描写生活;其次在一个时期对于前辈艺术家的模仿,也是不可忽视的一种锻炼。这就是继承学习的问题。对于前辈艺术家的模仿学习,在京剧演员来说,由于戏

曲艺术本身的特点,是更为突出的。

现在我们提倡各种艺术流派的自由竞赛,通过这种方式,更进一步地发展、丰富艺术流派,这对我国文学艺术事业发展是有极大意义的。对于发展艺术流派问题,我们也应该有全面的观点,要有两套办法:一是继承,二是发展,在继承的基础上发展,在模仿的基础上创造。

艺术是活生生的,它不可能给人一套抽象的公式,按照抽象公式制造出来的作品绝不是艺术品。但先辈杰出的艺术家为我们树立了典范,成为我们学习、临摹的范本,不追随这些典范,是艺术上的狂妄自大,终于一事无成;但光有临摹的功夫,还不是真正的艺术创造,艺术家必须在追随古代典范的基础上树立新的典范。米南宫学书功夫可以乱真,但被人评为没有一笔是自己的,于是决心变革,树立新的典范,新的标准。在艺术史上,树立着一座座的里程碑,它们是一脉相承,而又是相互区别的。

任何成功的艺术流派都有两个因素,一是它继承下来的那些历史传统因素,一是他自己独创的因素,两者缺一不可。每个新的流派的出现,都有它的历史渊源,又有它自己独创的风格。在余(叔岩)派、言(菊朋)派里,我们看到谭(鑫培)派的影子,在高(庆奎)派里我们看到刘鸿昇和贾洪林的因素,这些历史因素,是非常重要的,事实上也是无法摆脱的;脱离历史继承性的流派是无本之木、无源之水,而且实际上也是不可能存在的。问题就在于艺术家能否自觉地掌握这条规律,对过去的流派是否真下工夫学习研究。

基于这种历史发展的规律,对于每个有成就的艺术家来说,都应该有两套本领,一是模仿,一是创造,而且常常有这种情况,即在艺术家的整个艺术经历中也往往可以分作模仿和创造两个阶段。当然,总的说来,这两种因素是错综复杂的,艺术家总是不断地学习,又不断地创新。

现在人们都感到言派是特色鲜明,别具风格。的确,言菊朋在演唱艺术方面有许多独特之处;但就言派的形成过程来说,很明显地可以分成模仿和创造两个阶段。大家知道,言菊朋在“下海”前,和当时陈彦衡、苏少卿一起以研究谭派著名,言菊朋模仿谭派确能传真,甚至有“死学”之嫌,因为他对谭鑫培的一举手、一投足,都要竭力模仿。即使他“下海”后,最初也是模仿谭派,以谭派传人闻名;但言菊朋的模仿,客观上为他的创造打下了雄厚的基础。言菊朋在掌握谭派艺术之后,就根据自己的条件和体会有所修改(这里有一个由模仿到创造的过渡时期),特别是到了晚年,大病之后,因嗓音、气力关系,加上他对谭派艺术的研究,才创造出现在我们常常听到的那种迂回曲折、清新飘逸的言腔来。他的《让徐州》、《卧龙吊孝》等拿手好戏,只是在后期才定型的。

这样看来,我们现在的青年演员,除了一般的基本训练外,也应该把继承某一种流派作为自己艺术创造的基础,这无疑是很重要的。为继承某一个流派而有一个时期的模仿阶段似也免不掉的。正像学书法的要临帖,学画的不但要写生,还要临摹古代画家的名作,从中学习布局用笔的技巧,学戏也应该有这一套基本功夫。

二 艺术风格和个人作风

任何自成一派的艺术家,在艺术上都有他个人的特色和作风,个人特点固然对形成一定的艺术流派有很大作用,或者在形成这些个人特色上有可贵的经验,但不能把个人的特殊作风和流派在艺术上的风格完全等同起来。

我们知道,光有一个人不能形成一个流派,历史上一定的流派在一定的阶段,必定由一些风格相同的艺术家共同组成,而在同一

流派中,不同的艺术家又可以保持他独特的个人作风,但主要的是这种风格对某种艺术的发展有影响。因此,艺术流派的形成是必然的,不是偶然的(如单纯个人生理条件等),因此,一定具有普遍性,即有许多追随者。艺术流派必然是一定艺术部门发展中某个方面的典范,它既具有区别于其他流派的个性,又具有合乎一定艺术发展规律的共性。如谭派,可以说是代表了京剧的一个历史阶段,它影响了整个一代的老生表演艺术,谭派风格之所以形成影响深远的流派,并不仅是由于谭鑫培的个人特殊因素,而且是因为他的艺术承前启后,在许多方面发展了京剧表演艺术,代表了一定的历史时期。

谭鑫培在京剧史上的地位绝不是偶然的,他的成就比较全面,唱、做、念等各个方面,他都有创造,在京剧表演艺术史中谭派应该说是一个基本流派。谭鑫培以后的老生,虽然不全是宗谭,但出自谭派的确不在少数;即使不是谭派,也仍然逃不脱谭派的影响。

任何流派至少要在某一个方面对某门艺术本身有所发展、创造,这就不是一个个人作风问题了。京剧旦角中的梅派,也可以说是全面地发展了京剧旦角表演的各个方面,无论唱、做、念,梅派都是承前启后,有它的艺术创造。其他如程派、荀派、尚派,无不在旦角表演的某个或几个方面有所创造。

在形成一定的艺术流派时,个人的某些特殊条件有时固然也会起很大的作用,如汪桂芬和孙菊仙之所以形成豪壮响亮的汪派和孙派,和他们的天赋嗓音有密切关系;但是形成汪派和孙派的决定性因素不光是在于有好嗓子,因为嗓好的人何止千万,未必个个都能成派,而是和汪桂芬之咬字,孙菊仙之用气等技巧才能有极大的关系,这才是他们在京剧艺术上的最可贵的创造。

于是我们看到,在京剧流派史上,有的流派个人作风少一些,有的流派个人作风就多一些,个人作风少而在艺术上有创造的,如

老生中的谭鑫培,旦角中的梅兰芳,武生中的杨小楼,就应该承认他们是京剧流派中的基本流派,他们是比较全面发展的。如果作为艺术的模仿学习对象来说,在一个时期模仿这样一些基本流派是最适宜的。因为我们模仿不应模仿那些个人作风,这是没有必要的,我们所要模仿、学习、继承的,是作为一定艺术流派在艺术上的特点,而不是他们个人(甚至是生理上的)特点。

京剧史上有一些流派个人因素比较突出,这样的流派在一开始打基础时就去模仿它,是不太妥当的,而且在学习这些流派时,我们应该特别注意分辨哪些是他们在艺术上的创造,哪些是他们个人的特殊作风,因为有许多个人作风并不是优点(当然有的也是优点,如杨小楼的个子,汪桂芬的嗓子,但这是学不到的),而甚至正是缺点或局限所在,不加分辨,效果是不好的。

譬如京剧流派中言派的个人因素就比较大的,他晚年因大病之后,气力不足,就越来越趋向于婉约、纤巧方面,行腔比较“怪”,很少用高腔。如果本来自己嗓音、气力都很好,为什么非学言派的那些个人因素不可呢?言派的好处,并不在于他的气力不足,相反的,这正是他的局限所在。如果一开始学习时,或基础未稳固时就学言派,就容易发生偏差,这是明显的事。

周信芳在艺术上有极高的成就,他在京剧表演的豪壮风格上有独到的功夫;但由于周信芳的嗓音条件,在唱工方面他的个人因素是很大的,因此在学习麒派艺术时,就不能把自己嗓子逼哑了,以求表面上的“像”。麒派的创造,完全不在嗓音之哑——当然,从哑嗓子如何刻苦锻炼,唱出苍劲的腔调来,我们也可以从中吸取许多宝贵经验。

正如前面提到的,梅兰芳是京剧旦角表演的基本流派,他比较全面的,个人因素较少。但在《舞台生活四十年》中,梅兰芳提到他演《惊梦》的一个身段,因为年纪大了,就不宜演得过火,所以他

改了一下,比较平稳,而青年演员来演,就不必模仿他改的。这种“修改”,在京剧史上老艺人由于年龄、气力、嗓音关系,是很多的,这都是些个人因素,对艺术来说,也是一些偶然的、外在的因素,虽也有一番创造(如有些老艺人年事太高不能“吊毛”改成“老头钻被窝”等,改得好也有效果),但毕竟不是每一点都要模仿的。

这并不是说,对于那些个人因素、个人作风比较大的流派,就不应该学,更不是说,学生学得不好(如有的人学余派流于柔弱),也要算在老师的账上(因为我们看到,余派并不柔弱,而是柔中有刚),同时也无意贬低这些流派在历史上的作用。不是的,这些流派也是可以学,而且应当学的;但学时应该区别哪些是艺术上的创造,哪些是个人的因素,个人因素不一定不好,但也不一定死学,如麒派的哑嗓子也有哑得好听的地方,但不一定去模仿;同时还应该在掌握某一基本流派的表演以后,再来学习,这样才可以避免消极作用。譬如学书法的,书法家大都不赞成学习者一开始就临赵(孟頫)字,虽然赵字是公认的清逸、潇洒,但如没有欧、褚、颜、柳的基础功夫,一上来就临赵字,则很容易把字学“飘”了,以后写字会没有“骨子”。学书法这条经验,值得学戏曲的借鉴。

三 形似和神似

在模仿、学习、继承流派问题中,还有个形似和神似的问题。中国传统艺术训练,很强调神似,但也不忽视形似。学习戏曲也和学习其他艺术一样,都要经过一个由表及里,由形及神的过程,要想一下子就学到精神,那是不容易的,只有先通过外形的模仿,后才可能逐渐掌握某个流派的精神实质。但是形似究竟不是学习、继承的目的,就像模仿不是艺术家的目的一样。艺术家的模仿、学习,必须传某个流派之神,要学到某个流派的精神实质。

所谓神似,就是要掌握某个流派的真正的优点,不仅知其然,而且要知其所以然。表面相像,其实不是真的相像,单纯形似,不得其神,实际上是“不似”。

学习、继承某个流派,首先要分清哪些是这个流派的真正优点,哪些是它的局限性,哪些又是它的毛病。然而,优点和缺点往往是相联系的,这里就要掌握分寸,要全面对待,不能犯片面的毛病。譬如汪(桂芬)派特点在于豪放刚劲,但是如果学过了头,有刚无柔,那末只会显得大嚷大叫,虽有好嗓音,也难引起听众的美感了。这就是没有得汪派之神,因为汪派精神不光在豪放刚劲,而且在豪壮中含蓄、有韵味的一方面,忽视了这方面,表面上像是汪派,而精神全非。的确,汪派的韵味的含蓄一面,是含而不露,被他那高亢的嗓音、沉着的气力遮盖住了,但凡是精神实质都是内在的,要透过表面现象才能发现。因此有些人虽腔调与汪桂芬相同,但缺少内在的精神,一听就像少了点什么,不像汪派韵味,就是只得一面,没有看到汪派的全部精神实质,甚至有时会把优点学成了缺点,这就叫差之毫厘,失之千里。

再说学习余派,就应该抓住余派的精神,抓住他那含蓄、韵厚的独特风格,在练习咬字、行腔、用气时,要体会他那种柔中有刚,曲中有直,圆而不滑的特点,就像学书法一样,临摹帖意,当然要模仿帖上的间架结构,否则也难谈“相似”,但对临摹来说,更重要的是要得用笔之法,是藏是露,是中是侧,以及手腕所用之劲,都要分别清楚,因为“精神”全在其中。

学习任何流派都要得其理,知其所以然,但是,仅知其所以然还不够,还要下苦功锻炼,以便熟练地掌握这些技巧。“功夫”这个概念在“神似”中很重要,同时也是艺术评价的重要标准之一。“功夫”不是一下子模仿得到的,而需要“时间”和“效率”。

试再以余派为例。我们学余派咬字行腔,当然应注意“含蓄”

二字,咬字不宜过重,特别是字首及字尾,不像言派那样重,行腔则比谭鑫培更有变化,更柔和优美。但余叔岩之所以达到这种境界,正是因为他有严格的基本训练,又有谭派底子,然后根据自己的条件“化”出来的。余叔岩咬字比较“含蓄”,但并不“含混”,因为他对咬字下过工夫,字的首尾,在他仍是一清二楚。如果没有基本功夫,则很容易由“含蓄”转化成“含混”。学余派的人没有基本训练,就显得软绵绵的,没有“骨子”,这是势所必然的。

上面说过,有些流派个人作风比较大,而这种个人作风,往往很突出,很容易发觉,也很容易模仿;如果继承流派,只局限于学习这些个人的、也是表面的特征,那末,我们的学习、模仿,只能限于形似的范围。因为一个流派真正的优点,不在于那些个人特别的因素,而在于它在艺术上的独特的创造。因此,对于一些个人因素很强的流派,我们不应该提倡完全模仿,即使是一个阶段,也会留下不好的影响,因为有些毛病,以后是很难改的,而对于一些个人因素较少的基本流派,倒是可以按部就班地、循序渐进地从形似到神似,从表面的模仿,到掌握它的精神实质。当然,即使是对这样的基本流派,我们也不能以形似为满足,而应该在这个基础上,进一步掌握它的精神所在。

最后应该指出,即使做到“神似”,也只是一个“似”字,也还是没有超出模仿、继承的范围,这对发展艺术流派来说,只能说是做了很少的一半,要发展、创造新的流派,就必须善于博采各家之长,加以融会贯通,精心设计,才能产生新意,才能在艺术上有自己的新东西。但这是属于创造的范围了,本文不拟赘述。

“偏爱”和“偏见”

——谈京剧流派的欣赏和评价

我对一位爱好京剧的同志说：“你对某些流派有偏见。”他回答我说：“不是对某些流派有偏见，而是对另一些流派有偏爱。”他的话引起我的深思，觉得很有道理。

又有一次，听说有一些京剧爱好者在那里争论某些派别的长短，大家从自己的“偏爱”出发，纷纷挑他所不喜欢的流派的短处，这个说某派有“局限性”，那个说某派在表现某种风格上不够有力等等，结果各执一词，争持不下。这也使我考虑，在对待艺术流派问题上，“偏爱”和“偏见”有什么联系，有什么区别？

所谓“偏见”，用科学的概念来说，大概是属于“艺术批评”的范围，而“偏爱”应该是属于“艺术欣赏”的范围。于是，上述中心问题就是：我们对待京剧流派的“艺术批评”态度和“艺术欣赏”态度有什么共同点，又有什么不同点？为什么在“艺术批评”中不能容许“偏见”，而在“艺术欣赏”中却可以容许，而且必然有“偏爱”现象？

我们知道，有些资产阶级美学家是把艺术批评和艺术欣赏完全割裂开来的，像意大利的新黑格尔主义者克罗齐就是认为艺术欣赏（美感经验）完全是直觉的，如果一掺杂了逻辑（名理）活动就

成了艺术批评——科学活动了。克罗齐这种绝对割裂感性和理性,割裂艺术和科学的论调当然是极端错误的。事实上,形象思维和逻辑思维是不能割裂的,思维中的感性因素和理性因素总是紧密相连的,艺术批评和艺术欣赏(美感经验)是不能分离的。对艺术品能作极高水平的鉴赏,往往就能作极科学和深刻的评价。

然而,这样是否艺术批评和艺术欣赏就一点区别也没有了呢?显然不是。如果艺术批评的态度和艺术欣赏的态度完全没有区别,那末就无法解释人们对某些艺术流派的偏爱,甚至无法解释为什么有这许多艺术流派存在,因为艺术风格上的百花齐放,正是为了满足人的各种不同的爱好和趣味。有人爱听余(叔岩)派的含蓄、韵厚,有人爱听汪(桂芬)派的豪壮悲怆,也有人爱看马(连良)派的潇洒华丽;甚至有人爱看京剧,有人爱看话剧,这完全是一种合乎规律的现象。当然,这并不是说,喜欢了余派,就一定不喜欢汪派;喜欢了汪派,就一定不喜欢余派,一个人的趣味也可以是多方面的;但总的说来,人的趣味,总是有它的差异性、特殊性的。

那末,一般地说,艺术批评和艺术欣赏有什么区别呢?

我们知道,艺术批评是对艺术作品作客观的评价,要根据艺术品的客观价值,作出科学的分析,而不能以主观的、个人的兴趣、爱好为标准。因此艺术批评一般是偏重于理性的,是一种科学活动,“偏见”在这里原则上是要不得的。

艺术欣赏自然离不开作品的客观价值,作品本身的价值是艺术欣赏的根据;所以艺术欣赏离不开艺术批评的指导作用;但是艺术欣赏又不止于艺术批评,艺术欣赏的形象是把作品的客观形象转化为欣赏者主观的形象,这种转化过程,是经过欣赏者主观想象作用的,好的艺术品都为欣赏者留下了想象的余地,因此艺术欣赏的形象和艺术品的客观形象之间,基本上一致,但又有所不同,所谓“大同小异”是也。

基于这一点,我们认为,艺术欣赏是艺术品客观形象和欣赏者主观思想感情的统一,欣赏过程,离不开理性的指导,但是基本上是属于感情领域的,是一种艺术活动,而不是科学活动。

艺术欣赏的趣味,是和欣赏者的个人生活经验、艺术欣赏经验分不开的,有的人多看了言派戏,对它有所了解,比较熟悉,自然就比较喜欢言派,有的人本人性格比较开朗,他就比较爱看汪派、麒派的戏,看余派戏就觉得不过瘾;但也有一些人喜欢仔细品味,那末他们就会觉得孙(菊仙)派的戏失之粗犷。有时,在艺术欣赏中,甚至一些个人生活偶然的因素,也会影响一个人的趣味。

这样看来,艺术欣赏的选择性是较强的,人们可以按照自己的趣味来选择自己所喜爱的艺术品和艺术流派。

外国有句俗话,“谈到趣味无争论”,这句话常常遭到资产阶级美学家的歪曲、夸大,好像欣赏范围是没有客观标准的。把这句话绝对化了,自然要走到相对主义,但在一定的范围内,这句话还是有道理的。

任何艺术流派都有自己的局限性,这并不是这些流派的错误、缺点,而是艺术发展的必然现象。不要说艺术流派,就是各种艺术形式,也都有自己的局限,绘画不能像小说那样直接表明作者的态度,不能发表议论,人们并不因此而贬低绘画;同样的,小说等文学作品,没有直接的视觉形象(只有想象中的视觉形象),也并没有受到人的指责。京剧表演的技术要求很强,有的流派往往只善于表现某一种或某几种风格的剧目,如汪派、孙派善于豪壮的戏,言派善于情调婉约的戏,这都不是他们的缺点,相反,正是他们的优点。如果责备汪派为什么不像言派那样曲折委婉,或者反过来责备言派为什么不那样刚烈豪壮,这都是不实事求是的。只有在讨论某个相同剧目的风格时,我们才可以评判汪派和言派的得失优劣,如就《文昭关》这出戏来说,汪派要比言派风格高一些,但就整个表演

风格来说,它们同是美的一种形态(一为豪放,一为婉约;一为壮美,一为优美)。在这种情况下,要以自己对某一流派的偏爱来进行争论,是得不出什么结果的,这时最好的办法是各人保持自己的爱好,互相尊重,互相谅解。

但是,我们方才说过,这种个人偏爱、趣味的特殊性应该有一定的条件,在一定的范围内,才是合理的。那末这个条件又是什么呢?这就是这些艺术流派必须都是美的一种形态,而不能是丑的。我们知道,美的形态是丰富的,华丽是美,朴实也是美;优美是美,壮美也是美。在美的各种形态的范围内,欣赏者有完全选择的自由。但如果有人把丑当成美来欣赏,那就是一个是非问题了,那就可以而且必须进行争论。

譬如说,每个表演流派,不仅有它们的突出的不同点,也有它们的共同点。没有突出一点,就会失去独特风格,因而也就没有艺术流派;没有共同点,也就没有美的规律,没有艺术的基本训练。华丽和朴实应该结合,但也应该有所偏重,正因为有所偏重,人们可以有所选择;正因为有结合,才有分寸,不会走入极端,把美转化为丑,把华丽变成浮滑,把朴实变成平淡。高庆奎和余叔岩的演唱风格是不同的,高派继承刘(鸿昇)派的特点,以“气势”胜,而余派则以“韵味”胜,但是,高派并不是没有含蓄的一面,在腔调转折、咬字收韵等方面,我们可以看出它与余派的共同点——含蓄;余派虽重在“韵味”,但也很重视用气有力,外秀而内有骨气。所以京剧演唱,应该“气”和“韵”相结合,可有所侧重,不可偏废。无侧重则无特点,亦无流派,但无结合则不美,或曰化美为丑。总之,美有它的个性,也有它的共性,个性是可以各有特点,但失去了共性,也就没有美。把一些没有根基的油腔滑调也当成美的表演流派来欣赏,那就是一种错误。

这里仍然是艺术欣赏和艺术批评的关系问题,艺术欣赏必须

在艺术批评的指导下进行,艺术欣赏的特殊差异性,不能离开艺术品的基本的客观价值,它是受艺术品的客观价值所制约的。如果某一流派本身客观上是不美的,那末就不应该有偏爱存在。

明确了艺术欣赏和艺术批评之间的辩证关系,明白了它们的联系和区别,我们就可以更进一步地明确对京剧各流派的欣赏和批评态度的联系和区别。我们发现,对待京剧流派的正确态度往往是既在感情上保留自己对某些流派的偏爱,我们每个人都可以有自己的特殊趣味,但也在理性上承认一切有成就的流派的风格,都有它们的优点,都是美的一种形态,在京剧表演上都有一定的作用。

我们的艺术批评必须指导艺术欣赏,虽然艺术批评不能代替艺术欣赏,但也不能以艺术欣赏来代替对艺术品的客观评价,不能以个人的趣味来代替客观的艺术评价,不能因为你不喜欢汪派,因而就否认它在艺术上的客观价值。卢那察尔斯基说过:“弗拉基米尔·伊里奇从不把个人审美上的爱憎作为领导思想。”^①这就是说,不能用自己某些艺术品(或流派)的爱好,来代替对整个艺术品的科学评价。

你不必因为在理性上必须承认其他流派的优点而放弃自己的特殊的趣味,也不应该因为自己的特殊爱好而在理论上否定其他一切流派。

当然,事实上我们在艺术批评时很难完全避免偏见,但我们却努力避免偏见,这就是说,在艺术批评中,原则上是不容许偏见存在的;但在艺术欣赏中则在原则上容许偏爱的存在。

我们看到,提倡各艺术流派的自由竞赛,正是为了满足广大群众在欣赏兴趣上的多样性,同时在科学上又肯定各艺术流派都有

^① 《列宁论文学与艺术》(二),人民文学出版社版,第924页。

它的长处和优点。“一花独放”是错误的,这实质上是用个人的特殊的趣味来代替对其他艺术流派的科学的、客观的评价。

于是,我们看到,京剧之所以有各种艺术流派,在人的欣赏要求上是有根据的。

中国传统戏曲舞台形象之美

——梅兰芳《舞台生活四十年》中的一些美学问题

我国传统戏曲舞台上,由于前辈表演艺术家的天才创造,出现了许多优美动人的舞台形象,在这方面,我国戏曲艺术有着丰富的经验,值得我们从美学上加以研究;而探讨舞台形象的美的规律,也可以丰富马克思主义美学的内容,对解决美学上一些重要的问题,也会有所帮助。

梅兰芳是深为我国广大群众热爱、并享有极高的国际声誉的表演艺术大师,他的《舞台生活四十年》(共出两集)不仅提供了丰富的戏剧史料,而且详实、深刻地叙述了他的表演艺术的经验,让我们清楚地看到梅兰芳在我国传统戏曲舞台上是如何塑造美的舞台形象的,其中涉及到许多重要的美学问题,这里只能对几个问题作一些初步的探讨,抛砖引玉,希望美学界和文艺界能够进一步地重视从美学上研究我国表演艺术大师们的艺术经验。

在谈具体问题以前,对梅兰芳的表演风格,不能没有一个总的认识。大家都知道,梅兰芳是“同光十三绝”之一、名旦梅巧玲之孙,伯父是著名的琴师梅雨田,梅兰芳在表演艺术上主要是受戏剧改革家王瑶卿的影响;但梅的艺术并不拘于一家,乃是博采各家之

长,加以融会贯通,在京剧艺术上可说是全面发展的一位杰出的大师。

要想用简单几句话来概括梅兰芳的表演风格是很困难的,他是那样深宏丰富,因此他能影响整个一代的京剧旦角表演;在他以后的旦角演员,当然也有在艺术上极有成就的,但无不受梅派的影响,而且不少是直接出自梅兰芳的门下。

如果要谈梅派的特点,我想可以指出下列几点。

首先是全面。我们知道,京剧表演对技术性要求很高,京剧史上像梅兰芳这样唱、做、念样样精通的旦角演员还是很少见的。他的戏路非常宽,无论是重唱的、重念的、重做派的剧目,他都有独到的功夫和创造。这也是梅派深入旦角各个领域影响深远的原因之一。

其次,我们应该着重指出的,就是梅兰芳特别注重剧中人物的表情,特别注重掌握人物的内心感情变化,这一点,在《舞台生活四十年》中他是时常强调的。

我们知道,作为美的舞台形象的创造者,演员不但要善于掌握角色的性格特点,像许多表演艺术大师常说的,要时刻记住角色性格的基本特点,同时还要善于掌握由这种基本性格特征决定了的具体的内心感情的变化,这样才能把人物演活了。梅兰芳在表演艺术上,从小就十分注意表情部分。在谈到《宇宙锋》的表演经验时,梅兰芳指出,要一般地描摹剧中人物的喜怒哀乐是比较简单的;但“要形容出剧中人内心里面含着的许多复杂而矛盾又是不可告人的心情,那就不好办了”^①。困难就在于要表现这种内心感情的复杂性,而且往往又是充满了矛盾和“难言之隐”的。狄德罗曾经说过:“什么是表情?一般说来,就是情感的形象。”^②的确,要

^① 《舞台生活四十年》第一集,人民文学出版社版,第148页。

^② 《绘画论》,《文艺理论译丛》1958年第4期。

把复杂而矛盾的内心情感形象地表现出来,真不是一件容易的事。这首先要要求艺术家对人物要有细致的观察和分析。我们都感到梅兰芳体会和表现人物感情的变化非常细腻,这就是由于他对人物的内心变化有一番深刻的体会和分析的缘故。这种分析就是心理分析。我们看,梅兰芳对《宇宙锋》赵艳容的心理过程,分析得多么细致,因此,才能有细腻的表演风格。车尔尼雪夫斯基说:“心理分析几乎是给予创造天才以力量的最重要的品质之一。”^①对文学创作来说是如此,对舞台艺术创作来说,也是如此。

然而,我觉得梅兰芳舞台艺术的最大的特点,还在一个“美”字。记得欧阳予倩曾称梅兰芳是“美的创造者”^②。这真是梅兰芳舞台艺术的最好的说明。梅兰芳为戏剧舞台上创造了许多优美动人的形象:苏三、赵艳容、白素贞、杨玉环、虞姬、穆桂英、嫦娥、晴雯、林黛玉、邓霞姑……每一个形象都离不开“美”字。的确,在广大观众的心目中,梅兰芳是舞台形象美的创造者,是美的化身。因此,他的《舞台生活四十年》对于如何塑造美的戏曲形象,提供了极丰富的经验。

美的规律和基本训练

马克思在《经济学——哲学手稿》里说过,人要按照美的规律来造型。那末究竟什么是美的规律?美的规律在哪里?我们知道,近年来国内的美学讨论,也往往涉及这个问题。这的确是美学上一个很重要的问题。

在我看,我国传统的表演艺术,就是根据美的规律对古代人物的生活加以概括、创造的结果,在我国传统表演艺术里,就体现了

^① 《幼年和少年时代,A·H·托尔斯泰公爵的作品》,见《哲学译丛》1956年第3期。

^② 《一得余抄》,第314页。

一部分美的规律。譬如,大家知道,传统表演里常常强调一个“圆”字,这就是要求舞蹈动作之美。演员手中的扇子、手绢、拂尘,都会增加舞蹈形象之美。京剧里许多基本舞蹈动作(所谓程式),都在一定程度上体现了美的规律,你看跑圆场的动作是多么“边式”,甚至如整冠、抖袖、掏翎子、拔宝剑等动作,都有一套“规矩”,这些“规矩”,实际上就是美的规律的一种反映,也是前辈艺人对美的认识的结晶,是不容忽视的。美固然离不开个性,离开了具体的美,很难说有什么抽象的美存在;但美总是有共同性的,这些共同性就是美的规律性,艺术家正是在认识并掌握这些规律基础上创造美的形象的。

在《舞台生活四十年》中,对发现并运用美的规律(共同性)方面是有许多宝贵的记载的。梅兰芳曾谈到京剧名武生杨小楼在《长坂坡》一剧中“抓帔”的身段。一般的武生都是用右手抓帔,那是背对着观众,已属不美,“何况右手抓完了帔,跟着向里翻身跪下,姿态上也显得生硬”,所以杨小楼才创造了左手抓帔的极边式的身段。由此可见,杨小楼在创造这个身段时,心中有个“美”字,他是根据美的客观标准来创造这个身段的。在另一处地方,梅兰芳谈到“扑萤舞”的创造,也具有美学意义。他说:“扑萤与扑蝶不同,蝶飞得高,扑的姿态变化比较多,萤飞得矮,只能低扑,那就全靠运用腰腿功夫了……不论扑什么小动物,最要紧的是动作柔软。练的时候,可分上中下三部来讲,上部用肘腕,中部用腰,下部用腿,特别是眼与手要连贯,如果手到眼不到,是不会好看的。”^①在谈到《贵妃醉酒》的“云步”时,梅兰芳指出:“上身不能晃摇,脚步要走得匀整,才能好看。”^②这些显然都反映了一定的美的规律,凡是符合这些规律的则美,凡不符合这些规律的则不美,那末,美的

^① 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第107页。

^② 同上书第23页。

规律的客观性还有什么可怀疑的吗?

然而,演员要在舞台上体现这些美的规律(共同点),要运用这些规律来塑造美的人物形象,不是轻而易举的,是要经过一番艰苦的锻炼的。我们知道,对美的规律的认识是一回事,而艺术地再现这些规律又是一回事,很好的欣赏家不一定成为很好的创作家。从认识美到创造美,更是需要一段过程。任何艺术创作,为了表现自然和生活之美,没有刻苦锻炼是不行的。画家需要写生,掌握颜色的各种性能,音乐演奏家应该自由地控制乐器;演员就应该通过基本训练,自由地掌握形体的动作。我们知道,戏曲表演的舞蹈性非常强,如果没有扎实的基本训练(特别是“幼功”),要想塑造美的舞台形象是不可能的。因此,任何有成就的表演大师都谆谆教导演员必须要有基本形体锻炼。斯坦尼斯拉夫斯基说过:“各种艺术的表演者都决不忽视自己的形体器官和对它的训练,来符合技术要求。”^①

传统戏曲表演有许多基本的程式,这些程式在一定程度上也是对生活动作的美化(舞蹈化),如上马、上楼、趟马、起霸等,都是把古代生活动作美化的结晶,要掌握这些基本程式,也需要一番锻炼的功夫。当然,舞台形象之美不仅在于基本程式之美,舞台形象之美还需要和人物的个性结合起来,才能形成完整的美的形象。但无疑的,传统戏曲表演程式反映了一定的美的规律,也是不可否认的事实。

与一切表演大师一样,梅兰芳根据自己的艺术经验,深知基本功夫与舞台形象之美的不可分割的联系,因此他再三指出腰腿等基本训练的重要性。《宇宙锋》是一出文戏,但梅兰芳认为:“这里的舞蹈姿势,要没有武功底子,恐怕是不容易做得合式的。”^②

① 《演员自我修养》第一部,艺术出版社版,第304页。

② 《舞台生活四十年》第一集,人民文学出版社版,第152页。

就是《思凡》中赵色空手里小小的拂尘,如果不加意练习,则马尾容易绞乱,形象自然不美,而“必须处处顺着它的势,运用得非常灵活,才能使观众感觉到美,这也是功夫的一种”^①。可见舞台上一招一式,观众觉得它美,岂不知这个“美”是要有一番苦功,得来非易呢!梅兰芳说,杨小楼“不论长靠短打,一招一式,全都边式好看”,但他之所以达到这种境界,主要的还是要靠勤学苦练。所以他认为:“每一个演员的成就,不管他演哪一类角色,首先是依靠他在幼年初学时期,能够打下稳固的基础。”^②

当然,传统戏曲塑造美的形象的规律,并不只是这些基本表演程式,作为戏曲艺术的特殊的美,它还有一系列的规律,梅兰芳的表演正是体现了这些规律并塑造出美的形象的。

动 和 静

梅兰芳的表演艺术,所以能有美的感染力量,首先是他掌握了动的美和静的美相结合的规律。我们知道,传统戏曲艺术作为一种舞台艺术,基本上也是一种造型艺术,正如18世纪德国现实主义美学家莱辛所说的,戏剧与绘画有接近之处,我们就从它也要求画面的美,从要求静态的美来说,莱辛这个看法是有一定根据的。

戏曲是一种综合艺术,对舞台形象来说,绘画艺术的许多规律都起着很重要的作用,像色彩、对比、格局、明暗等绘画艺术的规律,对戏曲演员的化装、服装、舞台形象之美都有很大关系,因此狄德罗才说:“一个戏剧演员,不懂绘画,是一个可怜的演员……”^③

演员与画家的关系应该说是很接近的。我国许多有成就的戏

① 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第143—144页。

② 《梅兰芳戏剧散论》第28页。

③ 《绘画论》,《文艺理论译丛》1958年第4期。

曲演员是多才多艺的,他们有的写得一手好字,有的画得一手好画,这是一种非常可贵的优良传统。正如大家所熟知的,梅兰芳是书画兼长的,在《舞台生活四十年》中时常提到绘画艺术对戏曲舞台艺术的有机联系。大家记得,梅兰芳在创造《嫦娥奔月》的形象时,在服装与化装方面就得到绘画的启发,然后再根据戏曲艺术的特点,加以创造,才诞生了嫦娥美丽的古装形象。

舞台形象静的美,不仅在于化装、服装上,更重要的是在于舞台布局之美,它利用绘画中对比、对称等规律,使整个舞台具有画面的美观。大家都很爱看《单刀赴会》的几个亮相,觉得关羽、周仓的威严在亮相的一刹那给人以深刻的印象;大家也很喜欢昆曲《昭君出塞》的舞台画面,一个昭君,一个王龙,再加上勇赳赳的马夫,台上虽只三个人,但画面不单调,很有变化,很美。绘画里的格局,也就是利用对比、对称等原则,要有主有衬,衬得不好就会显得单调或杂乱。梅兰芳在《舞台生活四十年》中深刻地分析了《贵妃醉酒》的表演艺术,的确,这是一出优美动人的戏,它里面有多少美丽的画面,整个舞台形象无一处、无一时不是一幅美丽的图画。这出戏的画面之所以美,主要固然是杨玉环姿态、服装之美,但如果没有高、裴两力士,恐怕也不会有这样丰满。这种对比、衬托的原则,是与绘画艺术密切相关的。梅兰芳说,在高力士敬酒时,路三宝曾有一个很好看的姿势,“他是念到‘呈’字,打开扇子,‘上’字,左手扬袖,右手翻扇,‘来’字,把身于微微站起,往前一扑,右手扶住桌子外面的边缘。高力士跪在下面,也应该向后坐下,使一矮坐的身段。跟上面杨妃做的,一高一矮的对照着,才显得格外美观。”^①一高一矮,就是利用了对比的原则,使画面显得有变化,有起伏,因而能引起观众的美感。

^① 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第25—26页。

戏曲艺术里的静的美,也就是我们常说的“塑型美”。“塑型美”是戏曲舞台形象美的特点之一,它在演员的“亮相”中表现得最为明显。

然而,我们知道,戏曲舞台艺术不仅具有画面之美,而且要有舞蹈之美,不但要有静的美,而且要有动的美,而整个戏曲舞台形象,也就是动和静这两种美的交替和结合。

传统戏曲的舞蹈是在生活动作和武术的基础上根据动的美的规律,加以美化了的,它具有我国舞蹈艺术的特殊的美的形态。梅兰芳说,苏联表演艺术大师斯坦尼斯拉夫斯基曾对他说过:“中国剧的表演,是一种有规则的自由动作。”^①这里所说的“规则”,也就是动的美的规律,中国传统戏曲,就是根据这种规律,结合着具体的人物性格创造出美的舞台形象来的。

很显然,动的美的规律固然也需要对比、对称等原则,但其特点,还在于它的节奏性,在这一点上,它倒是接近于音乐艺术的。舞台动作的节奏性,这是舞蹈美的特点之一,没有节奏的动作,是不会引起欣赏者的美感的。梅兰芳在谈到《贵妃醉酒》的表演时,曾指出:“演员在台上,不单是唱腔有板,身段台步,无形中也有一定的尺寸。”^②一个演员的舞台动作要不和唱腔、过门相配合,是不可能美的。

舞台形象的动、静两种因素,必须有机地结合起来,而不能是机械的拼凑。光有动的美,就像光有静的美一样,不能构成完整的、美的舞台形象。在舞台上,动作多了显得“贫”,动作少了又显得“僵”,有成就的表演家,都是善于巧妙地把这两者结合起来的。《舞台生活四十年》中,梅兰芳提到这样一件事情,在演出《断桥》之后,阿英曾提出,白蛇的位置始终不变,似乎太呆板了点。梅兰芳

^① 《梅兰芳戏剧散论》第203页。

^② 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第31页。

认为这个意见很好,于是跟俞振飞一起研究,很自然地改换了白蛇的位置,从这里也可以看出动的美与静的美在舞台艺术中必须结合很好,这里有着艺术家的匠心独运、精心创造。

视觉形象与听觉形象

其次是视觉形象与听觉形象的结合。人的听觉和视觉是艺术的感觉,一切形式的艺术,都是通过这两种感官引起人的美感的,因为人的视觉和听觉是最广阔、最丰富的感觉,它能接受艺术品给予人的丰富的社会内容,这是其他感觉所不能做到的。

中国传统戏曲的表演通常分作唱、做、念、打四个部分,唱、念部分可以引起人的听觉形象之美,而做、打部分则可以引起人的视觉形象之美。而传统戏曲的特点就在这两种形象之结合。

人们常说,传统戏曲是一种综合艺术,它包括了音乐、歌唱、舞蹈、绘画、文学等各个艺术的特征,但戏曲艺术又不是这些艺术样式的拼凑,而是具有自己的特色,这种特色之一,就是视觉形象和听觉形象的结合,而正是在视觉形象与听觉形象交替融洽过程中,表现出一定的戏剧情节来。人们固然可以到剧院去听音乐,而舞蹈演出也可以配以合唱和音乐,但只有戏曲(歌舞剧)的舞台艺术是歌舞并重,对于戏曲演员来说,他必须是以听觉形象和视觉形象相结合作为创作原则的。

在《舞台生活四十年》里,梅兰芳曾经介绍了昆曲俞(粟庐)派的特点,他认为,“总结起来说,俞腔的优点,是比较细致生动,清晰悦耳。如果配上了优美的动作和表情,会有说不出的和谐和舒适。”^① 这种“和谐和舒适”,正是视觉形象之美和听觉形象之美两

^① 《舞台生活四十年》第一集,人民文学出版社版,第172页。

者结合的美感的特点。梅兰芳本人在这两种形象的结合上也是有非常丰富的经验的,他很善于运用这个规律,创造出美的舞台形象来。梅兰芳在谈到《宇宙锋》这出戏的表演艺术时,认为赵艳容在唱到“我的夫”时,刚一起步,就应该在心里把尺寸拿好,“随着唱腔来走,自然合拍。如果走得快慢不均,使行腔与身段失去联系,那就会大大地降低观众的情绪了。”^①像这样把视觉形象与听觉形象结合起来的例子,在《舞台生活四十年》中是很多的。

但是,视觉形象和听觉形象在戏曲舞台艺术中应该是一个复杂、矛盾的过程,而不能是简单的拼凑,同时特别应该重视这两种形象的交替过程。音乐没有视觉形象,这是它本身的局限性,但它能留给欣赏者视觉形象上想象的余地,音乐欣赏者可以根据听觉所提供的基本情调,想象出视觉形象(这也就是斯坦尼斯拉夫斯基所说的“内心的视觉”),欣赏者就可以有自由想象的广阔的天地,从而产生一种再创造的兴趣。于是,本来是缺点的,转化为优点了。戏曲舞台形象是视觉形象与听觉形象的结合,它可以为观众提供丰富的、复杂的形象,这本来是戏曲舞台艺术的优点,但如果运用得太死,也会在某一方面堵死观众的再创造的余地,因而应该注意这两种形象如何结合得恰到好处。

诚然,正如梅兰芳在《舞台生活四十年》中说的,昆曲最大的优点就在于歌与舞结合得特别紧密,所谓一个字、一个腔、一个舞蹈动作,配合得严丝合缝,这里有许多值得吸取的经验;但是,凡事都得看两面,正因为昆曲的身段复杂,有的地方就显得太繁琐,不给观众留有余地。

昆曲的动作、舞蹈是为词意作注释,这固然也有好的一面,我们不得不承认昆曲舞蹈的表现力之强。但“为词意作注释”也造成

^① 《舞台生活四十年》第一集,人民文学出版社版,第155页。

了一个缺点,即有的地方也出现了一些不必要的、或不美观的动作。在《舞台生活四十年》中提到的昆曲《思凡》的表演中,就有一些过于繁琐的动作,如唱到〔山坡羊〕的“锯来解”时,也要做出拉锯的姿势,“火烧眉毛,且顾眼下”时,也要指指眉毛;接着下面的〔采茶歌〕的动作更是复杂,所以正如梅兰芳所指出的:“这一节的身段,比较繁琐。”^①

有些词意本来很清楚的或根本不适于用舞蹈来“注释”的,也硬要配以动作,那末观众就会兴味索然、责怪表演家太不相信观众了,难道这点点意思我们还不能理解、想象吗?

京剧的舞台动作不像昆曲那样繁复,有时候是做工为唱工让路,面有时候唱工也为做工让路,使视觉形象与听觉形象交替出现,这样就可以让观众有一个想象机会。如《武家坡》薛平贵和王宝钏出来的大段唱工,《坐宫》里杨延辉的大段唱工,都没有太多的动作。梅兰芳在创造《嫦娥奔月》时,也注意到这种矛盾,他在唱〔慢板〕“丹桂飘香透碧纱”一段时,认为“唱得比较费力,动作就不宜太多和太快了。同时观众的习惯,听到〔慢板〕,又照例是全神贯注着在欣赏演员的‘唱’的^②。”当然,这并不是否认边唱边做的原则,而是说如何巧妙地利用视觉形象与听觉形象的矛盾,这在梅兰芳塑造美的舞台形象时,也是一个很重要的特点。

虚 与 实

虚与实的结合乃是我国传统表演艺术的根本特征,这是大家所公认的。梅兰芳在运用这一规律上也是有他卓越的见解和独特的创造的。的确,中国传统表演艺术常常用虚拟的手法把观众带

① 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第134页。

② 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第78页。

进想象的领域,这是传统表演艺术的一大优点。那末,这种虚拟手法的美学意义何在?

我们知道,一切艺术形式,都不排斥虚拟手法,因为艺术总是通过有限来表现无限,在艺术中不可能一味求实,而一切都要实在地表现出来,是不可能的,艺术总是要虚实结合,以实带虚(即以“实”激起欣赏者的想象),用虚来补充实,才能给人以完整的艺术形象。斯坦尼斯拉夫斯基写道:“偏爱真实,一定会落到为真实本身而做作真实。这是一切不真实中最坏的一种。至于过度害怕虚假,那就会造成不自然的谨慎,这也是最大的舞台‘不真实’中的一种。”^① 在斯坦尼斯拉夫斯基的著作中,曾屡次提到虚拟的道具问题,他说:“事实上,我们可以利用一些藤椅构成作者和导演的想象所能想出的一切:房屋、广场、船、森林等等。”^② 在《演员创造角色》里,斯坦尼斯拉夫斯基甚至惊讶,有些群众演员虽然不带道具表演,而却完全能懂得他们在做什么(见该书第87页)。

中国传统戏曲表演手法重在虚实相结合,这是一个显著的特点。由于中国传统戏曲表演的歌舞性决定了人物周围环境的虚拟性,它是用歌唱和舞蹈的写意来指示周围的环境的,例如《打渔杀家》萧恩一句“猛抬头见红日坠落西下”,从萧恩亮相的姿态和眼神中,观众看出落日傍晚的景象,这就是虚拟的手法。如果在电影里,就有可能把日落西山的景致利用镜头的转换如实地表现出来了。但是,观众并不感到这是戏曲的缺点,而通过演员的歌舞来激起观众对周围环境的想象,正是戏曲欣赏的特点之一。就这方面来说,戏曲表演正是以舞蹈歌唱之实,带动周围环境之虚,来激起观众对周围空间景象的想象。梅兰芳在谈到《宇宙锋》中《金殿》一场,赵艳容的动作要大一些,一来是表示不畏强权,二来表示金殿

① 《演员自我修养》第一部,艺术出版社版,第253页。

② 同上书第108—109页。

空间比较宽大——这就需要比较大的动作暗示出来,让观众觉得她是在一个较大的空间活动。这也是以实带虚,以虚补实的手法。

梅兰芳说,他演昆曲《思凡》数罗汉一场,曾用过两种布景,但效果都不好,这是可想而知的。不论用活罗汉或用画的罗汉,不但造成拉幕闭幕的麻烦,破坏了表演情绪;而且分散观众的注意力,冲淡了演员舞蹈姿势对观众的吸引力,如果不用布景,通过演员的舞蹈及演唱,由观众自己去想象这罗汉堂的环境,则符合传统戏曲的特殊的表演手法。这种表演的特殊手法,诚如梅兰芳所指出的:“它(京剧表演——引者)把无限的空间都溶化在演员的表演里面。”^① 这就是说,演员是用自己的歌舞来暗示周围的空间环境的。

中国传统戏曲表演这种以实带虚、以虚补实的手法,突出地表现了演员和观众之间在艺术欣赏上的联系。传统戏曲是十分重视演员表演和观众的关系的,《舞台生活四十年》中曾再三强调演员必须适应基本观众的需要和爱好,必须随着基本观众爱好的发展、改变,而变化、丰富自己的表演艺术,这样才能使自己的艺术永葆青春,不断前进。

然而,演员和观众之间的内在的联系还不仅在于基本观众是演员表演艺术的欣赏者和评论者,而且在某种意义上说,观众还是演员不可缺少的合作者。一般说来,任何艺术作品都要经过欣赏者的再创造的过程,才能说完成了这件艺术品的使命,才是最完整的艺术形象;而任何优美的艺术品,都应该是最能激起欣赏者的想象活动,因而都常常为欣赏者留下了想象的余地。戏曲演员很注意为同台合作者留下表演的余地,这是很好的传统,但也应该为台下的合作者留下想象回味的余地。传统戏曲表演的虚拟手法,正

^① 《梅兰芳戏剧散论》第27页。

是具备这方面的优点,以轻歌曼舞来激起观众的想象活动。

戏曲表演里注重虚拟的手法,并不是说愈虚愈好,其实,如果没有歌唱和舞蹈之实,也就没有舞台上的虚拟,如果歌舞的表现力不强,“实”得不好,那末就不能激起观众的想象,在观众面前就只会是一片“空虚”。所以在谈到《思凡》罗汉堂一场时,梅兰芳说:“赵色空是一个年轻的小尼姑,要她做出这种威严的罗汉形象,而且还得顾到舞台上美的条件,一招一式,又不能刻画太甚,把它做过了头,只好跟绘画里写意一派似的点到而已。这实在是难做的一个课题。”^① 这里所说的“写意”、“点到而已”,就是以实带虚,不是一味地把“实”端给观众;但如果没有这些歌舞之实,也不可能激起观众的想象,所以对于传统戏曲表演的虚拟手法的正确的提法应该是“以实带虚,以虚补实”,这是我们从梅兰芳的表演经验中,得到的极有价值的一点启发。

内容与形式

以上我们初步谈了一些传统戏曲舞台艺术的一般的美的规律,有人会说,这都是些形式的规律,不过是指对称、节奏、圆熟,或者是化装上色彩、明暗、线条、服装上的样式,或者是虚实这类的技术手法,这不是有点忽视内容,有点形式主义吗?不错,上面所说的美的共同的规律,就整个舞台形象来说,大都是些形式的规律,我们知道,形式是离不开内容的,人物形象不仅要有美的形式,更重要的还要有深刻的人物性格和内心感情。正如普列汉诺夫所指出过的:“一般说来,人们努力使自己具有这种或者那种外貌,总是反映着某一个时代的社会关系。”^② 因此,一定的形式,必须具有

^① 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第135—136页。

^② 《艺术与社会生活》,《世界文学》1960年2月号。

一定的内容,没有无内容的形式,正像没有无形式的内容一样。这一点,传统表演艺术并没有忽视。梅兰芳在谈到《春香闹学》时曾说过:“剧中人的性格和身份是靠演员的唱、念、做、表四种工具表达出来的,所以这两个人一出场的念白、动作、神态,先由尺寸上来分别她们的性格。”^①

而在舞台艺术中,当内容与形式相矛盾的时候,一般说来,首先形式应该服从内容。梅兰芳在讲到《贵妃醉酒》第三次“卧鱼”时说:“这地方别的人做,有打一个圈子,很快地卧倒地下。拿舞蹈的姿势来说,的确是很好看的,拿剧情来讲,就不合理了,一个喝醉酒的人,动作是不会这样快的。”^② 这就是说,应该以内容为决定性因素,不能单纯追求形式美而脱离了内容。

然而,我们也应该看到,内容与形式的矛盾的情况是很复杂的,特别是舞台艺术作为一种造型艺术(不过是一种动与静结合的造型艺术)来说,应该看到它对舞台形象之美(形式美)有一种特殊的要求,于是既不违背人物性格和内心情感,又充分表现人物形象之美,就成为判断一个演员艺术水平的重要标准之一。

前面提到过的18世纪德国现实主义美学家莱辛在《拉奥孔》里曾经论述了诗和画的区别,指出了造型艺术对物体美(形象美)的特殊的要求;他认为在绘画或雕刻里不容许把丑固定下来,因而根据造型艺术的特点,绘画或雕刻里就应该尽量避免表现丑的形象。至于舞台艺术,莱辛也说:“演员要想把肉体痛苦表现到使人信以为真,如果不是绝对办不到,至少是很困难的。”^③ 因而(特别是在演正面形象时),应该尽量地美化人物的形象,而避免舞台形象上的丑恶现象。

① 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第144页。

② 同上书第29页。

③ 《拉奥孔》,《世界文学》1960年12月号。

在《舞台生活四十年》中,我们看到在处理内容与形式矛盾时,表现了梅兰芳的高度的美的认识水平和杰出的艺术创作天才,正因为基于对美的认识,他才能在内容与形式矛盾时,也保持并创造了美的形象。

梅兰芳在分析《贵妃醉酒》的“醉步”时,曾经巧妙地解决了内容和形式的矛盾,他认为“醉步”要做得适可而止,“如果脑袋乱晃、身体乱摇,观众看了反而讨厌。因为我们表演的是剧中的女子在台上的醉态,万不能忽略了‘美’的条件的。”^①打人本来是不美的事,杨妃用手打高力士三个嘴巴,对杨妃的美的形象不免减色,因此梅兰芳改用袖子打,这样就既保证了剧情的内容,又创造了美的形象,使人们不能不钦佩我们的艺术大师对舞台形象之美有着深刻的认识和极强的表现力。

这是不是形式主义了?显然不是,这正是符合了杨妃这样一位美丽的妇女形象的基本特点,使她更美、更动人。形式美正是为了更好地表现内容。

剧情内容与形式美的矛盾最尖锐的恐怕要算《思凡》里的小尼姑了。赵色空明明是个尼姑,而且唱词里有“正青春被师父削去了头发”,但从来赵色空的扮相就是留发道姑的打扮,梅兰芳对这个问题进行了细致的研究,“这个问题一直到我演出以后,才悟出了其中的原故。在舞台上,是处处要照顾到美的条件的。像这种一个人演的独幕歌舞剧,要拿真实的尼姑姿态出现在台上,那末脸上当然不可能擦粉抹胭脂,画眉点嘴唇。这就跟种种美的身段、唱腔、表情都不能够调和融洽了。”^②舞台真实不等于生活真实,如果扮成一个很难看的光头的尼姑,对于赵色空的性格是不很合适的。在这种矛盾的情况下,高明的艺术家只有舍弃片面的、细节的

① 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第27—28页。

② 同上书第131页。

生活真实,以便在舞台上创造一个美丽的、惹人怜爱的形象。可见,在舞台上注意形式美、形象美不是形式主义,相反,正是为了舞台艺术的真实,为了创造美的舞台形象。

有修养的戏曲表演家,都要善于处理这样的矛盾,要在不违背艺术真实的条件下,力求美化舞台形象,所以梅兰芳说:“在戏剧的演出方面,有时候不免存在着一种难以解决的矛盾,那就只有权衡轻重,再加处理了。”^① 这里就显出一个演员的艺术修养和对美的认识水平。

根据丰富的舞台经验,梅兰芳时常指出不能忽视舞台形象之美,他说:“古典歌舞剧的演员负着两重任务,除了很切合剧情地扮演那个剧中人之外,还有把优美的舞蹈加以体现的重要责任。”^② 梅兰芳认为,做一个好演员必须善于区别精、粗、美、恶,“要在吻合剧情的主要原则下,紧紧地掌握到艺术上‘美’的条件,尽量发挥各人自己的本能。”^③ 大家都记得,梅兰芳在谈到《宇宙锋》赵艳容装疯时,曾有过这样一段话:“中国的古典歌舞剧,和其他艺术形式一样,是有其美学的基础的。忽略了这一点,就会失去了艺术上的光彩。不论剧中人是真疯或者假疯,在舞台上的一切动作,都要顾到姿态上的美。”^④ 这一段精辟的文字,说出了我国传统戏曲的美学意义,也说明了梅兰芳舞台创作的指导思想:即既细致地表现人物内心的情感,又注意塑造美的形象,把这两者巧妙地结合起来,“权衡轻重”地克服、解决内容与形式的矛盾,乃是梅兰芳舞台艺术的最宝贵的经验之一。他之所以能创造一系列的美的舞台形象,应该说,和他这个指导思想是有密切的关系的。

① 《舞台生活四十年》第二集,人民文学出版社版,第132页。

② 同上书第70页。

③ 《舞台生活四十年》第一集,人民文学出版社版,第172—173页。

④ 同上书第154页。

略谈梅派艺术的特点

——兼谈典型的美

梅兰芳在我国京剧史的旦角表演艺术上,是有划时代的意义的。梅兰芳对于京剧表演的传统艺术,有着极其深厚的基础,他综合了前辈旦角艺术家的丰富的经验,在这个基础上,又对京剧旦角表演进行了创造性的改革,如今京剧舞台上已成惯例的(如旦角有京二胡伴奏、旦角的化装等),有不少都是梅兰芳创造的。在表演艺术唱、做、念、打方面的这种创造革新精神,贯串着梅兰芳整个的艺术一生。

由于梅兰芳在艺术上的巨大成就,梅派已经影响了整个一代的京剧旦角艺术;梅兰芳以后的旦角演员,固然也有许多有自己特色的、有成就的艺术家,但莫不受到梅派的影响。

我们曾经说过,梅派艺术博大精深,内容非常丰富,要想用几个字来概括是不大容易的;然而从艺术欣赏的角度来看,梅派艺术的突出的特点可以概括成一个“美”字。梅兰芳为我国戏曲舞台创造了一系列美丽的妇女形象,梅兰芳的名字和“美”字是分不开的。

然而,任何艺术,任何表演流派,都有它的美的属性,都是体现了一定的美的形态;而梅派艺术美的特点就在于它为我国戏曲舞

台上创造了美的典范。梅兰芳的表演艺术固然也有属于他个人的特色的东西,但梅派艺术主要是体现了京剧旦角表演艺术发展的必然结果,它不以个人某一方面的特殊作风取胜;梅兰芳的天才是全面的,因而他能在京剧表演艺术史上起着承前启后的重要作用。梅派表演的美是具有典型意义的美。

我国古代形容美人有“增之一分则太长,减之一分则太短;着粉则太白,施朱则太赤”的说法,这就是说的一种美的典型,或典型的美。这个美学思想后来曾经受到一些美学家的批评,认为这是把美绝对化了;当然,现实世界没有绝对的美,艺术中的美也都有它的时代性、相对性,然而一个时代或一定范围内的典型的美是不可否认的。说伟大的作品不能删改一个字,这未免言过其实;但伟大的作品的确是不能随便增删的,因为那是典型化了的美。斯坦尼斯拉夫斯基曾谈到过,他想对普希金的作品有所增补,但三十年来竟无法实现(见《我的艺术生活》),这说明典型的形象,是不能随便增删的,是一种典型的美。梅派艺术,正是戏曲舞台上的美的典型。

我们知道,在艺术领域里人们很注意“适度感”,艺术如果失去了“适度感”,那末就很难引起欣赏者的美感。“适度感”往往是考验艺术家艺术水平的一个重要的标准。中国艺术创作里讲究刚柔相济、抑扬顿挫、秣纤得中、浓淡相宜等,都是为了“适度感”;所谓“适度感”,也就是要求艺术家创造“恰如其分”的美的典型。

传统戏曲表演艺术里很注重掌握“分寸”,“分寸”也就是“适度”,都是为了典型的美。我们深刻地感到,梅派艺术最注重“适度感”,最讲究“分寸”,因而能够成为戏曲舞台上美的典范。

京剧表演艺术技术性较强,演员需要长期的技术锻炼,因此,有些演员往往以表演艺术的一个(或某几个)方面(如或唱,或做,或念)见长,这当然也很有作用;而梅兰芳则是比较全面发展,在表

演艺术各个领域(唱、做、念、打)都极有经验、极有创造,因而他所塑造的舞台形象是完整的,正如他自己所说的:“我对于舞台上的艺术,一向是采取平衡发展的方式,不主张强调出某一部分的特点来的。这是我几十年来一贯的作风。”^① 作为一个完整的舞台形象来说,只有全面发展的演员,才能创造出典型的、美的舞台形象来。

梅兰芳在咬字、行腔、运用嗓音、动作表情等表演艺术的各个方面,都非常讲究“分寸”。梅兰芳的嗓音是观众很喜爱的,这一方面是由于他的天赋,音色甜润宏亮;另一方面也在于他善于控制、运用自己的嗓音,不使太刚,也避免太柔。梅派行腔,大方自然,不以花巧取胜,也无平淡乏味之病,是唱腔中朴实和华丽相结合的典范;梅派动作,不繁不简;因为太繁则乱,太简则僵,主张繁简相宜,这些都是梅派的特点。梅派最忌一个“太”(或“过”)字,梅兰芳最善于掌握表演艺术由量变到质变这个过程的“分寸”,因而他的表演能给人一种不瘟不火的“适度感”。

梅兰芳在表演艺术上注重“分寸”,善于掌握“分寸”,是继承并发展了我国表演艺术的优良传统的。我国传统表演艺术,很注重掌握表演的质和量的水平,很注重全面看问题的。元朝燕南芝庵《唱论》里曾说:“有唱得雄壮的,失之村沙;唱得蕴拭的,失之乜斜;唱得轻巧的,失之闲贱……”这说明要掌握“雄壮”和“村沙”,“蕴拭”和“乜斜”,“轻巧”和“闲贱”之间的质的区别,要防止片面发展。梅兰芳把对立的两方面(如“刚”与“柔”)巧妙地结合了起来,这样,他的表演就避免了片面的毛病。

梅派善于掌握“分寸”,最突出地表现在掌握人物性格和思想感情的变化的质量关系上,梅兰芳决不把“温柔”表演成“懦弱”,把

^① 《舞台生活四十年》第一集,人民文学出版社版,第159—160页。

“刚烈”表演成“暴躁”；善于掌握人物的最细微的思想感情，从而使得表情的细腻成为梅派艺术的最大特点。

梅兰芳既善于总结一定类型的性格，又善于掌握同一类型的不同的个性，善于揣摩人物内心的思想感情的变化，从人物思想感情的矛盾变化中掌握人物性格。梅兰芳曾经根据自己的舞台经验和研究心得认为，大丫环的戏“要演得活泼娇憨，不能做出油滑轻浮的样子”^①。在分析《穆柯寨》这出戏时，梅兰芳指出：“穆桂英是一个山寨大王的女儿。她有天真而善良的性格，是应该描摹出她的那一种娇憨的形态来的。可是又要做得大方，如果过火一点，就使人感到肉麻了。”^②

对于不同的性格，不同的、复杂的内心变化，梅兰芳有极强的表现力，这就是人们常说的，梅派的表情细腻。我们知道，艺术不但要善于体验，而且要善于表现，不但体验时要掌握“分寸”，表现时也要注意“分寸”，要体验和表现的火候都能达到很高的境界。所谓“表情”，也就是把人物的内心感情表达出来，是个体验问题，也是个表现问题。梅兰芳认为，演员不但要善于表现喜、怒、哀、乐等一般的心理过程，而且更重要的，“要形容出剧中人内心里面含着许多复杂而矛盾又是不可告人的心情”。这就是说，演员要善于表现具体环境下，人物内心的复杂性。梅兰芳对《宇宙锋》中赵艳容的思想情感体验之细腻，表现力之强，是大家所公认的，这就是因为他善于体会并表现人物内心的复杂矛盾的感情变化的缘故。

我们看到，京剧史上出现梅兰芳不是偶然的，梅派是综合了京剧旦角表演的各家之长的必然的产物，因此我们才说，梅派艺术，在京剧旦角表演史上是有划时代的意义的。人们常说，陈德霖等

① 《舞台生活四十年》第一集，人民文学出版社版，第110页。

② 《舞台生活四十年》第一集，人民文学出版社版，第135页。

前辈演员,在演唱技巧上是刚多柔少,梅兰芳早期的演唱也是这种风格,而成熟了的梅派,则是在刚柔结合这一点上有了更进一步的发展,这种发展,是往更典型的方向的进步。过去的青衣表演,重在唱工,做、表方面极少注意,经过王瑶卿、特别是梅兰芳的努力,青衣的做、表方面大大丰富了,这是往全面方向的进步。因此,我们看到,梅派艺术可以说是京剧旦角表演艺术的一个时期的总结,它继承了前辈的各家之长,开辟了新的途径。

我们强调梅派艺术的典型的意义,是否意味着京剧旦角表演艺术到了梅兰芳就达到了顶峰,不能再发展了呢?显然不是。就艺术发展的长河来说,梅派艺术也不过是整个发展中的一个阶段,京剧艺术的发展,当然将会再出现更典型、更有天才的梅兰芳;但是梅派艺术毕竟是京剧史上一个时期、一个阶段的典范。

艺术的发展往往是这样:在一个历史时期,常有一些具有代表性的流派,梅派就是这种艺术流派。艺术发展有源有流,“源”不是要一直上溯到原始艺术,而是每个时期都有综合上个阶段的综合性的流派,这也就是形成以后流派发展的“源”。由这个“源”,可以发展成许多支流,这些支流在不同的方面为某部门的艺术创造了新的因素,为更高的综合准备条件,在一定的时期后,这些支流,又会汇合成“源”,这时就把某部门的艺术推向新的阶段,这时又会产生新的具有代表性的流派。艺术的发展,就是这样循环不已,日见完善的。

艺术发展的规律既然如此,那末梅派艺术在京剧史上的地位,也就不难确定了。

从余派谈京剧演唱的“韵味”

在京剧的各个表演流派中,余(叔岩)派的影响很大,他继承了谭鑫培的艺术,曾受谭派名家陈彦衡的悉心指导;同时他虽宗谭,但并不死学谭。余叔岩的祖父是与程长庚齐名的余三胜,谭鑫培实际上就是结合这两家(程、余)而加以发展创造的。余叔岩家学渊源,特别是在用湖广音念中州韵这一点,比谭鑫培更有所发展。

余叔岩对京剧的表演艺术的确是有很大贡献的,他无论在唱、做、念等各个方面,都有自己的特殊风格;但提起余派,最受人推崇的还在于他唱工的“韵味”方面。的确,“韵厚”,乃是余派艺术的最大的特点,也是余派艺术最吸引人的地方。因此,为了研究余派,我们应该首先研究一下京剧唱工艺术的“韵味”这个概念。

我们知道,京剧中“韵味”这个概念,与我国传统的美学概念有着密切的联系,钟嵘的《诗品》就曾说过:“五言居文词之要,是众作之有滋味者也。”后来司空图也谈到诗的韵和味的问题,他说:“愚以为辨于味,而后可以言诗也。”又说:“近而不浮,远而不尽,然后可以言韵外之致耳。”这里所说的“韵”“味”主要是指诗的美的境界而言;可是我们知道,在京剧欣赏中,“韵味”这个传统的美学范畴就有了固定的、丰富的内容。人们总是以有无“韵味”来衡量京剧演员的唱工艺术的。但是,对于“韵味”一词,虽沿用已久,对它的

理解却不都是很全面的。譬如,过去常有人把“韵味”简单地归结为音色悦耳或咬字准确,这就把“韵味”这个美学概念当作单纯生理条件和技术性的概念来理解了,这是没有看到“韵味”这个概念的本质。

当然,音色悦耳动听是“韵味”的重要条件,如果演员的声音全是噪音,那末的确很难引起欣赏者的美感。余叔岩的嗓音虽不算“五音俱全”,但在略带沙哑中有一股清醇、甜冽的味道,也很悦耳。我们知道,音色的好坏,一部分是由于天赋(声带的自然组织),一部分也是由于发声的技巧决定的。有好嗓子的人,如果发声技术不对头,也不能完全表现他的声音的优美;相反的,如发声技术得法,虽音色不太好,也能锻炼出一条好嗓子来。余叔岩是很重视发声技术的,他对咬字、发音、共鸣、用气等都有研究;同时利用自己嗓音的特点,练出了一条柔中有刚、圆润动听的嗓子。

“字正腔圆”自然也是“韵味”的重要条件。所谓“字正”,就是要按照一定的语音系统(如京剧之遵中州韵和湖广音),并且对于字的首腹尾、四呼、清浊等要交代清楚,以便欣赏者清楚地了解戏词的意思。余派对咬字很讲究,每个字交代得清清楚楚,而且严格遵守湖广音和中州音韵,如人们常说的,余派的特点常把阳平字按湖广音念,音调低抑(但余派也有不少阳平字高唱的地方)。然而,作为余派的艺术的特点,并不仅仅在于他依据什么语音系统发音,因为这不决定演唱艺术的美不美。根据中州韵的京剧、昆曲固然可以很美,根据吴音系统的沪剧、越剧,又何尝不可以很美呢?可见决定一个演员的唱工艺术有无“韵味”,不完全在于他所根据的“韵书”或方音,而别有原因在。

至于“腔圆”的“圆”字,也是余派唱工的特点。声音圆了,欣赏者就会觉得这种声音里包含有很多内容,不是没有回味的。打个比方说,这就像绘画里的立体感一样,声音也要有立体感。画家画

兰花,虽然画在一张纸上,但好像离开了纸,长在土里似的,水分很多,触之而有凹凸之感;声音也应该有类似的感觉,而不应尖薄刺耳。所谓“韵厚”的“厚”字,就是指这个意思吧。咬字行腔要饱满,不能有轻飘之感,这就要求演员在咬字(字的首腹尾、四呼、清浊、尖团)及发声技术(如用声、共鸣、发声部位)等方面加以训练。

然而,这一切虽然都很重要,所谓“韵味”离不开这些条件;但光有这些条件还不能形成真正艺术的“韵味”。这些条件所能引起的基本上是一些生理上的快感,即听觉上的“悦耳”;要引起美感,还需要在这个基础上进行创造。而我们看到,作为京剧艺术欣赏的特殊概念——“韵味”,应该是人们在欣赏京剧演唱艺术时的一种特殊的美感,因此,作为美感的一种,“韵味”就不仅包含了上述一些引起听觉快感的因素,而必须具有更丰富的内容。

我们知道,余派之所以被誉为“韵厚”,除了上述必要条件外,更重要的还在于他善于掌握角色的感情,使声与情相结合,而不是孤立地卖弄技巧。这是余派韵味的基本条件,没有声情的统一,也就谈不到“韵味”。

提起余派,有人常把它和“靡靡之音”联系起来,过去有的人甚至认为,余派之所以“韵厚”,就在于他的低沉压抑。这是不正确也是很不公平的。什么叫做“靡靡之音”呢?应该是指不顾角色的身份和具体感情,一律以低沉的调子来表现,从而歪曲了角色的面貌;这和“过火”(即不问角色的身份和具体感情,一味高亢、激昂)一样,是一种极端的倾向,当然是应该反对的。但是余派唱腔的风格是柔中有刚、圆中有方,并不是一味的低沉。说余派是“靡靡之音”的人常常喜欢以他的《洪羊洞》、《碰碑》等剧为例,这也是不妥当的;因为这两出戏原是悲剧,自然不像《定军山》那样激昂;何况余叔岩演这两出戏,仍是悲中有壮,并不是凄凄惨惨的,例如《碰碑》的〔二黄原板〕“进大营双眉愁皱”的“大”字,利用去声字略有滑

音,就不显得“瘟”。后来有些学余的人往悲哀方面发展了,或甚至只有悲而无壮,这笔账当然不应该算到余叔岩的头上的。

余叔岩不但善演悲剧,他的戏路子是很宽的,他还常演《梅龙镇》、《御碑亭》、《定军山》、《辕门斩子》、《汾河湾》、《武家坡》等不属于悲剧的戏;而由于他具有深厚的武工底子,他的《定军山》自然要高出言菊朋。

余叔岩很重视区别不同性格的角色,他的咬字、行腔,也因人物性格的不同而在大同中有小异。一般说来,他在演《定军山》这类戏时,因为演的是刚强不服老的黄忠,他的咬字就比较干脆,收音就较轻;而像《法场换子》、《洪羊洞》、《碰碑》这类的戏就比较细腻,字的收音也就重一点,这样可以使悲剧气氛更加浓一点。他唱《空城计》城楼两段〔慢板〕和〔二六〕,就比较平稳,很少花腔;相形之下,言菊朋的这两段就过于花巧,不大切合诸葛亮当时的心情;而杨宝森虽然宗余;城楼〔二六〕一段,就更花了。这些方面余叔岩是要高出他们的。

声情的结合固然十分重要,非此不足以言“韵味”,但要形成具有独特风格的唱工艺术,光一般地注意声情结合也还是不够的,还要在艺术上有它的独特之处。

譬如,余派唱工有一个很大的特点就是“含蓄”。余派之所以“韵厚”,和咬字、行腔、用气的含蓄大有关系。

首先是咬字的含蓄。我们知道余叔岩和言菊朋都十分重视咬字的准确,但在风格上是不同的。余派咬字并不把字咬“死”,即在字的发音(首)和收音(尾)上不像言菊朋那样重,不是把字的收音念得像字的本音一样重,而是在“似收不收”之间。那末,这是否会影响欣赏者听清字义呢?显然不会。一方面,余派不是不重视训练咬字,它是在训练有素的基础上将收音略为缩小,不像没有经过训练的人那样忽视收音或收错了音(通常最容易犯错误的是“发

花”、“梭波”等所谓无收音的辙,它们实际上的字尾为“ɑ”、“o”,如不注意,嘴形一变,尾音就会变成“m”或“n”了);另一方面,收音太重了,本来是一个字,听起来可能就误会成两个字,如言菊朋之《让徐州》有“免受灾殃”一句,“灾殃”二字就像“灾一殃”三个字了。

其次是行腔的含蓄。余派行腔有个特点是抑扬顿挫,断中有连。余叔岩并不像有些演员那样把胡琴过门也唱出来,他的唱腔当断处斩钉截铁,当连处,藕断丝连,妙在声虽断而意不断。余叔岩《空城计》中“俺诸葛怎比得前辈的先生”一句,“诸葛”二字腔虽断了,但变化复杂,下面的“怎”字,音调较高,“葛”和“怎”字之间,唱者的声音是断了,但在听众的想象中,声音并没有断。这就是腔调含蓄的好处。又如余叔岩在《鱼藏剑》中,有“实指望到吴国”一句,腔调平常,但“吴国”二字足以说明余派含蓄的特点,“国”字唱来略带沙哑,最后用一个小腔往上一扬,腔虽不长,听起来很饱满,内容很丰富,很想在这里多体会一下伍子胥满腹含冤的心情。

再其次就是用气的含蓄。余叔岩嗓子并不太够用,后来因为身体关系有些高腔他唱起来也很吃力,但听起来并不吃力,听众用不着替他担心,这就是因为他善于用气。听余叔岩的唱总觉得他气储备得很足,好像取之不尽、用之不竭似的。人们常说“中气足”,大概也就是指此。然而,“中气足”一方面是天赋问题,一方面也有个锻炼和方法问题。余派用气不是一下子把所用的气都用在一个字或一个腔上,而是“留有余气”,慢慢地把字顶出来,当轻则轻,当重则重。

唱得含蓄显然和“韵味”有很大的关系,因为“韵味”不仅指演员在唱工方面的创造,而且,还包括了欣赏者的再创造在内。只有经得起欣赏者再三咀嚼的演唱,才可算有“韵味”,欣赏者才能愈听愈有味道。我们对一些优秀演员(包括余叔岩在内)的演唱百听不厌,就是因为这些演员的演唱能激起欣赏者的再创造,经得起品

味。

从余派唱工艺术的特点中我们可以得到什么启发呢？我们看到，“韵味”对京剧唱工来说，是十分重要的，它是在我们聆听京剧演唱时的一种特殊形式的美感。有“韵味”的演唱，就是美的；没有“韵味”的演唱，则是不美的。因此研究“韵味”这个概念，对创造美的演唱艺术来说，是十分重要的。余派艺术在“韵味”方面具有丰富的经验，对余派唱工加以借鉴、总结、分析，自然有助于创造美的演唱艺术。

谈余派韵味的豪壮风格

京剧发展,从谭鑫培起,在表演技巧方面有很大的发展,特别是到余叔岩,无论在唱、做、念方面又都进了一步。在演唱方面,余叔岩固然宗谭,但在韵味方面,又超过谭鑫培的水平。余派的韵味特厚,这是京剧史上不能抹煞的事实。

然而,过去谈余派的,大都认为余派韵味只在柔美、清俊方面,而缺乏豪壮、雄伟的一面,因而余派只善于演优美类型的戏,而不适于演壮美类型的戏。这种看法是片面的,是不符合实际情况的。

当然,就余派总的风格来说,是属于柔美、婉约的范围,余叔岩的演唱不同于汪桂芬的激昂慷慨,也不同于孙菊仙的实大声宏;但是,并不能认为余派韵味就没有豪壮的一面。余派韵味的特点是柔中见刚,是于优美中有壮美之气,因此,一些豪壮类型的戏,在余叔岩演来,也很传神。

大家知道,当年余叔岩的好戏,不仅有《洪羊洞》、《李陵碑》,而且还有《定军山》、《战太平》、《战樊城》等豪壮风格的剧目。而且,即使如《洪羊洞》、《李陵碑》这样一些悲剧,余叔岩演来也不是片面地悲哀,而是于悲哀中透出一股豪壮的气概,这些悲剧,都应该是“悲”和“壮”的结合。譬如《李陵碑》〔二黄原板〕“搬兵求救”一句就唱得很激昂,显示了杨老令公搬兵报仇的希望和决心。因此在谈

余派唱工韵味时,我们绝不能片面强调它的柔和的一面,而且也要注意它的豪壮的一面。

很明显,余派韵味中的豪壮风格和汪派、孙派的豪壮风格是不同的,这就像虽从总的风格来说,汪派和孙派都是豪壮的,但它们之间又是有区别(汪派悲壮激昂,孙派粗犷磅礴)一样。从美学上说,不仅优美的形态多种多样(有华丽、朴实等),而且壮美的形态也是多种多样的,有悲壮的,有雄壮的,人在高山大川面前的壮美感和在悲剧面前的壮美感有共同之处,也有不同之处。

在演唱技巧方面,余派用来引起人的壮美感的技巧和汪、孙两派是有所不同的。粗略地说来,汪派主要是以咬字的特点(字字着力)来给人刚强之感(当然,汪的嗓音也有很大关系),孙派则以嗓音高亢来给人以气势豪放之感;而余派所用的技巧,就比较复杂,比较丰富了。

我们都知道,余叔岩没有汪桂芬和孙菊仙那副好嗓子,虽然余叔岩的嗓子涩中有圆,但终究宽亮不够,因此,应当承认,他在演唱豪放风格的剧目上,是有一定的局限性的;但是,天赋只是艺术的一定的条件,并不能完全限制艺术家的创造。事情恰恰相反,余叔岩为了克服天赋的限制,反倒表演豪壮感情上摸索出一些规律,创造出别具风格的豪壮韵味。

先试以《战太平》为例,说明余派韵味在表现豪壮感情上的艺术创造。

《战太平》是余派好戏,这是一出风格激昂的壮美类型的戏,余叔岩在这出戏中,把花云的大将宁死不屈的气度表现得淋漓尽致。他是怎样利用自己的特点来表现豪壮的感情呢?

我们看到,首先是善子利用对比。对比是艺术技巧上的一个重要的原则,没有对比,任何强有力的声音都会减色。《战太平》〔二黄倒板〕“头戴着紫金盔,齐眉盖顶”一句,紧接着“头戴着紫金

盔”的高腔，“齐眉盖”三个字平平而过，虽宫谱高到“5”字，也不甚用力，其目的是把力量集中用在“顶”字上，这样，这个“顶”字就显得特别突出有力。这种对比的方法，用得很高明，它体现了“欲放先收，欲强先弱”的技巧原则，余派这种高明之处，是很多的。譬如《卖马鬃铜》里“站立店中用目洒”一句，“目”稍加延长，用气比较含蓄，目的是把听众的心情往紧细处吸引，然后“洒”字满口喷出，对比之下就显得特别有力量。

利用腔调的转折，也能引起听众的雄壮之感，譬如《战太平》里“有劳夫人点雄兵”的“点”字，腔调很快接近“5”字，突然一个急剧下沉，“雄”字脱口而出，也就显得沉着有力，余派对于这些地方，也是不轻易放过它的效果的。

其次是利用一些字音的特殊念法，来使人有一种出其不意的感觉，这样有时也能收到壮美的效果。如“为大将临阵时”的“时”字，本是阳平字，按湖广音应该低唱，而“阵”字乃是去声可以要腔，但余叔岩这里就和言菊朋不同，他固然要因字设腔，但也不因字害腔，特别是不“因字害情”，在这个“时”字上，余叔岩就采取了阳平高唱的办法，使得神情很豪迈。特别是在“扫荡烟尘”的“荡”字上，更表现了这种不因字害情的精神。这一句是一个高潮，应该使用强音，余派“荡”字不按去声字唱，加强了豪壮的气氛，过去有人说它是倒字，这是浅薄的见解，余派高明的地方正在这里，不要小看一“荡”字，画龙点睛，对刻画豪壮感情来说，是很重要的。

形成余派韵味豪壮的风格还有一个重要的因素，就是余派用气的特点。我们知道，余派柔中见刚的风格是统一的，无论在唱、做、念各方面都贯串着这个特点。余派用气讲究含蓄，把气储备得很足，不平均使用，因此在当用力的地方，就特别用力，这也是余派表演的最根本的原则，如在《空城计》里“保定乾坤”的“坤”字用气就较粗，一放再放，送得远远的，“御驾三请”的“请”字，也是比较用

力,这些地方,都有雄厚的感觉。

京剧行腔中长腔的转折变化是很难掌握的,用气太粗则拙,太轻则飘,而这个分寸又是必须掌握的。余派在长腔转折时,总是提着气唱,储气很足,所以显得饱满有力。如《战太平》的“撩铠甲且把二堂进”的“进”字,既有力量,又不拙,见出豪壮的气概,但没有粗犷的色彩,这就是余派韵味豪壮风格的特殊性。凡是遇到长腔处,余派用气的这种特点,是表现得很明显的。为了表现豪壮感情,在长腔转折处决不能松气,如果在转折处不用丹田气,只是在腔调上变化,结果就会很松懈,决不会引起听众的豪壮的感觉,这是一条很有益的经验,是不能忽视的。

由于在用气上的特点,余派长腔的转折,往往给人一种富有弹性的感觉,正是这种“弹性”的感觉,才能刚强有力。

从这些艺术经验中,我们可以得到一些启发。

资产阶级美学家对“雄伟”(sublime)这个概念作过一些研究,如康德把雄伟分成数量的和力量的两种,是值得重视的见解。但康德(甚至包括车尔尼雪夫斯基)认为雄伟和美是没有关系的,雄伟必定具有“敬畏”的感觉。因此,我们这里所说的“壮美”与康德的“雄伟”就有了原则的区别。按照我国传统的美学观念,壮美也是美的一种,是属于阳刚之美的范畴,并不一定具有“敬畏”之感;如余派的壮美风格,就表演风格来看(不是就剧本具体内容来看),给人以亲切、挺拔、发扬的感觉,人们并没有“压抑”之感,但它的确又不是柔和的,而是刚强的,所以是壮美,是阳刚之美,不是阴柔之美。在这一点上,我国传统美学观念与西方是有所不同的。我国的壮美,当然也有“大”和“力”的意义,但这种“大”和“力”都存在于对象之中,如余派唱腔,我们感到它本身就有力量,就有气魄,因而给人以发扬的豪迈之感;而用不着像康德那样在感到“压抑”“敬畏”以后产生喜悦。

就表演艺术来说,要表达豪壮的气概,固然需要一定音量的嗓子,但是正如斯坦尼斯拉夫斯基说的:“大声并不是强!”^① 如果不在艺术上下功夫,不掌握表达豪壮感情的艺术规律,那末最大的声音也很难引起人的雄壮的感觉。

大小都是相对的,表演艺术家要是善于利用对比手法,不被自己的嗓子局限,仍然能表现雄壮的感情,就像有些演员,个子不高,在台上仍然有威严,有气度,这也是在做工动作上善于用对比的手法,夸大某些动作的结果。

一个演员,要表现豪壮的感情,有一条好嗓子固然是有利的,但嗓音较窄的演员也不是完全不能表现壮美的风格。余派韵味的壮美,在总的音响上固然要小于汪派、孙派,但由于余叔岩在艺术上的功夫和体会,在感人的力量方面,却也不弱于汪派、孙派,这里面的道理,是值得我们仔细琢磨的。

^① 《演员自我修养》第二部,艺术出版社版,第198页。

程派唱工韵味研究

京剧旦角艺术,经过陈德霖、王瑶卿、梅兰芳的艺术创造,展开了一幅新的图景,走上了不断丰富、繁荣的道路。在这个过程中,程砚秋以自己杰出的表演艺术,在京剧旦角艺术中独树一帜,有许多独到的艺术创造。

就艺术渊源来说,程砚秋幼从名旦荣蝶仙学戏,受过极严格的基本训练,初习花旦,后改青衣。在艺术生涯中,曾受过当时文学家和戏剧家罗瘿公的帮助。后来,程砚秋曾拜我国当代卓越的表演大师梅兰芳为师,得到很大的教益。但是,我们看到程派艺术和梅派艺术在艺术风格上却有着很大的区别。

凡是有成就的艺术家,常常是最善于吸取别人的长处,而又善于将别人的长处“化”为自己的优点。要熔各家于一炉,才产生一种独特而又有历史渊源和艺术基础的艺术流派。程砚秋在自己的艺术实践中,也是如此。他不但吸取其他青衣演员的长处,而且吸取其他行当优秀演员的长处(如程砚秋曾吸取老生名演员王凤卿的唱腔),加以融会贯通,甚至吸取其他艺术部门的优点,来丰富自己的表演。这里有一点值得我们注意,即程砚秋曾较长期地和京

剧老生中极有成就的余叔岩同台演出,他自己说,这对他的艺术成长有很大的作用^①。

我们之所以要重视这个事实,是因为程派艺术在含蓄上和老生的余派有接近之处。我们知道,余派唱工在含蓄上是极有创造的,这种含蓄的风格,通过长期的舞台实践,不能不对程派艺术起着重大的影响。

的确,程派艺术在风格上的主要特点也是含蓄、韵厚。这种含蓄,是贯串在唱、做、念等各个方面的,例如在《戏曲表演艺术的基础——“四工五法”》中程砚秋曾说:“不论任何戏的做派,全不要‘见棱见角’的,一切要‘含而不露’。”^② 正因为在艺术表现风格上的这种特点,因此他所创造的舞台形象也就比较含蓄,譬如程砚秋的窦娥,就和关汉卿原作的风格有所不同,程砚秋创造的窦娥显得更含蓄、更端庄一些。

在整个表演艺术中,演唱的韵味,是程派艺术中最大的特点,程砚秋曾说过:“罗先生(指罗瘿公——引者)帮助我根据我自己的条件开辟一条新的路径,也就是应当创造合乎自己个性发展的剧目,特别下决心研究唱腔,发挥自己的特长。”^③ 因此,我们就来研究一下程派演唱在韵味、含蓄上的艺术创造。

我们知道,京剧演唱中的“韵味”,实际上是指演员的歌唱艺术所给人的一种特殊的美感享受,而任何艺术的美,离开含蓄是经不起咀嚼的。就艺术作品的本质来说,它总是用有限的东西表现无

① 《程砚秋文集》第43页。

② 同上书第71页。

③ 同上书第43页。

限,总是通过具体的、个别的形象揭示更深刻的、内在的内容,而不是把内容一下子赤裸裸地端给欣赏者。要从艺术作品中得到其深刻的内容,欣赏者必须经过一番品味、体验的工夫,这样才有“味道”,感人才能深。所以从来有成就的艺术家都很重视艺术作品的含蓄,讲究“弦外之音”,“韵外之韵”,而不主张“一览无余”、“平铺直叙”。梁廷楠在《曲话》中曾说:“言情之作,贵在含蓄不露。”又说:“情在意中,意在言外,含蓄不尽,斯为妙谛。”这就是说,艺术品必须引起欣赏者的想象,而欣赏者心目中的形象一定要在某些方面大于艺术品原作的形象,这样才能“意在言外”。含蓄在京剧演唱艺术中就是“韵味”。

提起京剧演唱的韵味,最先使人想到的是“字正腔圆”,的确这是演唱韵味的基本条件。

京剧中的咬字,一向是很受重视的,其中尤以老生的演唱在咬字方面最为讲究。自从谭鑫培开始,确定用湖广音来念中州韵,以后的演员大都以此为宗,特别是经过余叔岩、言菊朋,把这种咬字法定型化了。可是青衣的咬字,却还保存着大量的京音,只有程砚秋在咬字上较多地接受了老生的规律,这是程派演唱别有风味的原因之一。

程派演唱,很重视“以字行腔”的原则,我们知道,字和腔的关系一定要调和,而且字是基本的,腔调不能违反咬字的自然规律;但是在“字腔谐和”的原则下,不同的流派,又可以有不同的处理方法。譬如梅派在处理字和腔的关系时,虽也是遵守“字腔谐和”的原则,但当字腔矛盾时,梅派则常常保存腔调而改字,所以可以说,梅派的原则是“字腔谐和,就腔设(或改)字”;而程派的原则是“字腔谐和,因字设(或改)腔”。程砚秋曾经把青衣传统唱腔中某些与字音矛盾的地方,重新设腔(在《创腔经验随谈》中——见《程砚秋文集》第114页,程砚秋曾谈到改腔的经验)。而梅兰芳遇到这种

情况,则往往改字。应该说,这是两种不同的处理手法,而在“字腔谐和”上,仍然是一致的。但是正因为这种不同的处理手法,因而在艺术风格上就有所不同。我们看到,程派处理字腔的原则,显然是接近于老生中的余派和言派的。这里应该特别指出言派的字腔处理方法,就常常是因字改腔的,试完全按照湖广音和中州韵结合的原则以京剧曲调的基本唱法去唱,我们发现,这种唱腔,很自然地就会接近言派韵味。这说明,言派(以及程派)处理字腔的方法,是在某个方面反映了京剧演唱的客观要求的,是一种进步的表现,因而这种处理方法是正确的。程派和言派在咬字准确,即“字正”这一点上,原则上是很相似的。

应该指出,程派对一些字的特别念法,在形成程派韵味中,也有重要的作用。譬如大家都知道,程砚秋咬字中,适当地保留了一部分入声字的念法,这对于声腔的抑扬顿挫,韵味的含蓄,是有作用的。

关于入声字在京剧中的念法是有争论的,大致上有这样三种意见:一、认为京剧中没有入声字,入声字都按湖北方音归入阳平,京剧中人声字按阳平字念;二、京剧中没有入声字,入声按北方音系归于上去平三声,京剧中人声字就按这三种不同调值念;三、京剧中有入声字的念法,也有入声归三声的念法,正处在由多到少的演变过程。第一种意见是不大符合京剧演唱的实际发展情况的,因为实际上京剧中的入声字除个别演员外,大都归于三声,而不一定归于阳平,无论大路唱法或最讲究京剧字韵的言派都是按入声归三声念的(如言菊朋《上天台》“发湖北”的“发”字,按阴平唱;大路唱法如《武家坡》里“军营中失落了一骑马”的“失”“落”二字,一个按阴平,一个按去声要腔,都不按阳平字唱);第二种意见也不甚妥当,因为京剧中有一些入声字并不按应归的调值唱,而是按“入声短促即收藏”的念法唱。程砚秋根据艺术表现的需要,认为适当

地运用入声念法,可以增强腔调的顿挫,收含蓄之效。他说:“有人说,在京剧中不宜于运用入声字,可以把它派入其他三声;但我感到在某些地方如果运用一点入声字,就可以将唱腔点缀得更玲珑巧妙。”^① 这个见解是正确的,这是艺术家的见解,而不是技术匠的见解。并不因“考证”出京剧没有人声字,就一定不许用,即使入声字在艺术表现力上有自己的优点也不许用,这种“纯粹技术观点”对艺术是没有好处的,因为艺术虽离不开一定的技术,但终究不等于技术,何况“京剧没有人声字”这种考证,也还不见得科学呢。我们看到,程派在适当的地方运用入声念法,的确收到了很好的艺术效果,如《荒山泪》里“原来是秋风起扫叶之声”里的“叶”字,程砚秋就是按入声念,这个地方就显得更有精神,更能传神,也更有韵味,这里声音一挫,听众的心弦不觉为之一动,没有这种微妙之处,也就难谈演唱的韵味了。

二

咬字准确只是演唱韵味的一个部分,或者说,它是演唱韵味的基础,要使演唱有韵味,还必须在字正的基础上,对腔调进行艺术创造。过去京剧评论家往往因为强调了咬字的重要,相对地忽略了创腔的艺术地位,在谈论演员的演唱韵味时,常以咬字代替一切,这是一种片面的观点。如前所论,咬字诚然重要,它对腔调起着制约作用,但唱腔和咬字是有联系又有区别的,并不能说“字正”就一定“腔圆”。有见地的曲品家,也都是把咬字和创腔看成既有联系又有区别的,王德晖、徐沅澂在《顾误录》里曾说过:“字宜重,腔宜轻;字宜刚,腔宜柔。”这也就是“字正腔圆”的另一种涵义。

^① 《程砚秋文集》第157—158页。

腔调的问题,从美学上来说,主要是解决高低变化、抑扬顿挫的问题,实际上是个变化和统一的问题,没有变化和统一,也就谈不到含蓄和韵味。我们看到,作为表演艺术大师,程砚秋在腔调的变化统一上是有许多艺术创造的。

“曲”者,就是要有曲折变化,要有高低抑扬,这不能光看作歌唱艺术一种简单的现象,而且要看成艺术创作上的一个原则。正因为演唱的情绪不是平淡的,才要求腔调要有变化、有曲折,不是把歌词的意思一下子直接给予听众,而是在曲折变化中,在腔调的起伏中,让听众自己去体会,因此,歌唱艺术的上乘,它的境界常常不是浅显的,而是若隐若显。过隐则晦涩,过显则无韵味,这种精细之处,正是艺术之所在。

程派演唱,在腔调的曲折变化上的贡献是很显著的。程砚秋的唱工,高处响遏行云,低处声沉空谷,急如骤雨,缓如垂柳微风,程腔之所以有韵味,和这种曲折变化,大有关系。程砚秋在《谈戏曲演唱》中,就曾指出:“唱的抑扬顿挫与韵味也有很大关系,没有轻重、没有抑扬顿挫,平铺直叙一直响到底,就不容易打动观众。”^① 美与变化、曲折的关系是很密切的;在戏曲表演艺术中,人们也常说,不要把咬字、行腔做得太死,缺乏变化,则无美可言。

但是,过分地强调“曲”,也还有另外的消极面,这就是容易流于“晦涩”。“含蓄”与“晦涩”是有本质的区别的。腔调无变化,固然不美,但过分迂回繁杂,亦有“怪”的毛病,程砚秋曾经谈到,学他的唱腔,最忌唱得像发疟疾一样,忽轻忽重^②,这一点是非常重要的。什么事情都要做得恰到好处,要掌握分寸,这就是说,要遵循事物发展的量变到质变的辩证规律,在艺术里“适度感”尤为重要。“含蓄”过份了,就会“晦涩”,“韵味”琢磨过份了就会显得做作,这

① 《程砚秋文集》第34页。

② 《程砚秋的舞台艺术》第61页。

是一条颠扑不破的真理。有成就的艺术家,在这个分寸上,都是极有火候的。

一般说来,“曲”和“直”是要结合起来的,要“曲”中见“直”,没有“直”,也就显不出“曲”来。这也就是说,变化和统一要结合起来,在变化中有统一,在统一中又要有变化。太直固然是平淡无味,单纯应该包含着丰富的内容,否则就会像斯坦尼斯拉夫斯基说的“便和没有果肉的果壳一样地无用”^①。而太曲则会隐晦。含蓄应该激起欣赏者的想象,而不是引起欣赏者的怀疑和迷乱。所以就形象和感情来说,应该是显和隐相结合。人们常用“山穷水尽疑无路,柳暗花明又一村”来形容艺术品的含蓄,这是不错的,因为这种境界就在于隐和显的结合,曲和直的结合,如果永远“无路”、“怀疑”,曲曲弯弯茫无头绪,那末欣赏者就如堕五里雾中,不敢领教。只有由隐到显,由“无路”到豁然开朗,“村路”即在眼前,这样才能得到“味道”;“味道”要“品”,如果“品”来“品”去,还是得不到滋味,又有何韵味可言?

所以,程派唱腔常常于曲折中见朴实,纡回萦绕,目的还在于更强烈地表现感情,增加艺术的表现力,不是故意要听众的听觉走一些没有意思的、弯弯曲曲的道路。《锁麟囊》是程派好戏,程砚秋这出戏的唱腔有许多创造,在曲和直的结合上,也给我们留下许多典范。像春秋亭一段〔二六〕,“为何鲛珠化泪抛”一句的“化泪”二字,腔调很曲折,高低变化,紧扣听众心弦,而“抛”字出口,情绪一变,特点在于“放”而“直”,犹如心中悲闷的人,由内心的矛盾,到失声痛哭;下面“此时却又明白了”的“此”字更是刚直挺拔,因为疑团冰释,“明白了”,很像发现了“又一村”的心情,由隐到显,由曲到直,这个地方,我们不能不佩服天才艺术家的创造能力。

^① 《我的艺术生活》,平明出版社版,第612页。

程腔的咬字比较用力,字的首腹尾念得比较重,这是符合“字正腔圆”、“字刚腔柔”的原则的,学程派演唱的,掌握字重腔轻的原则,一般说是正确的^①。

三

演唱的韵味,在艺术技巧上说,应该是咬字、行腔、用气三者的统一,我们绝不能忽视用气在创造含蓄的美的境界上的作用。我们看到,离开用气来谈程腔的韵味是行不通的。

人们常说,程砚秋演唱多用脑后音,这在京剧旦角演唱中是很少见的。虽然老生演员中,汪桂芬以脑后音吸引了许多听众,但过去在青衣演员中,如果出现了脑后音,就会被认为“鬼音没饭”了。可是许多有成就的艺术大师常常善于把自己的缺点转化成优点,程派唱工艺术,竟以脑后音成为程派风格中的一个有机部分,这不能不归功于艺术家的锻炼和创造。所谓脑后音固然是一种天赋的噪音;但和用气大有关系,如果气的虚实运用得不好,那末脑后音却会成为“鬼音”,会成为一种细窄发闷的噪音,而这种噪音,对京剧青衣演唱来说,当然是不适合的。

气有虚有实,有粗有细,有放有收,这些关系,都要处理得恰当。程砚秋曾多次在文章中指出用气对演唱韵味的重要。他说:“要注意字,把字唱好才能使唱有韵味,特别是一句中最后的一点尾音,对唱有很大的关系,尾音的气一定要足,音的位置要保持好,不要以为唱到最后了,就漫不经心地让音掉下来。”这是说用气与咬字在整个演唱中的关系,他又说:“气的控制要轻重得宜,音出来要有粗有细,这样唱起来就有味儿了。”^② 程砚秋还提到在一声之

^① 参看《程砚秋的舞台艺术》第61页

^② 两处引文均见《程砚秋文集》第34页。

内,用气也要有轻有重,这就叫做“枣核腔”。

就艺术表现来讲,用气的粗细、虚实、放收,和表达感情有密切的关系,甚至可以说,就表达感情来说,用气是骨干,是决定性的因素。同样的曲调、工尺,由于用气的不同,可以唱出不同的感情来。有的人奇怪,为什么同样西皮原板,既可表现喜,又可表现悲,也可以表现怒,其实,这主要就在于用气的区别(当然不完全是由于用气,还有曲词、腔调上的小变化等因素)。

程派唱工,在用气上是很有独特创造的,首先是程砚秋最善于掌握、控制气的粗细,结合着不同的共鸣部位,使粗中有细,细而有力。

在京剧演唱中,人们常常认为,高音是最适宜于表现激昂、雄壮的情绪的,老生中的孙菊仙、汪桂芬、刘鸿昇,都以高音唱豪壮之情著名;青衣中梅兰芳一般也遵循高而昂、低而柔的原则的。然而程砚秋根据自己嗓音的特点,使高音不但能表现豪壮,而且能表现柔婉,使低音不但能表现柔婉,而且能表现豪壮、沉雄。或者说,程腔的特点就在于它常常是以高音表现柔婉,以低音表现沉雄、豪壮之情。原因何在?就在于用气。气粗则雄,气细则柔,程砚秋则常在高音处用细气(虚气),犹如一缕轻烟,一线游丝,而在低音处用粗气(实气),犹如仲夏沉雷,深沉坚实,能充分表达胸中雄壮之气。我们听到《锁麟囊》〔二六〕“何处悲声破寂寥”的“处”字,工尺不高,但用气较粗,加上口腔共鸣部位适当,这个音就很坚实,这种音在程腔中常用,而别派青衣则少用;在后来哭头〔散板〕中“大器儿”的“器”字,程派唱得非常特别,而韵味醇厚,更是用高音细气,听起来真是回肠百转,愈听愈有味道,这种高而细的唱法,别派青衣,也较少见。当然,程派演唱也有高音用粗实之气的地方,程派绝不是有低无高,这一点是非常重要的,如果认为程派只重在低音的沉雄,那末就很不符合事实了。

程派善演悲剧,但一般认为,高音善于表达壮,低音善于表达悲,而程派恰恰相反,它是“在高处有悲,在低处有壮”,这是否脱离了艺术表现的规律?不是的,感情的雄壮与温柔,固然与音调高低有关,但更主要的是与用气有关,音高而气粗(“冲”),固然有雄壮之气,但音低而气粗,又何尝没有沉雄坚实之感?(汪桂芬、孙菊仙、刘鸿昇等人由于在高低音时都喜欢用粗实之气,所以整个风格是豪壮,而我们才常说他们是以气胜。)西洋歌唱中的男低音,往往比男高音更能表达雄伟的气魄(试听《祖国进行曲》),而中国古典戏曲演唱传统中亦有这样的唱法,像昆曲、梆子腔中,都不乏这种唱例,这不是没有道理的。

其次,用气与腔调的含蓄也大有关系,演唱者在腔调转折中善于运气、偷气等,就能在腔调的连断上给听众以想象、品味的余地。为什么我们会有“声断而情未断”的感觉?为什么会有唱者声虽断,而听者仍有余音不绝的感觉?这就是声虽断而气未断,或者气实已断,而不显断,即演唱者善于偷气的缘故。程砚秋曾说过:“我们戏曲中有偷气、换气,在某些地方音是断了,气却没有断,意思也没有断。”^①程砚秋最讲究气口,这是程派韵厚的重要原因之一,也是程腔难学的原因之一。

气是演唱的骨干,是表达感情的重要手段,有的演员咬字行腔都还准确,但就是唱不出感情,或者唱得很松懈,没有“骨干”,缺乏内在的力量,这就是用气不当。气发于中,要粗细、虚实恰当,和演员的感情体验很有关系,善于体验曲意的演员,再加上用气的训练,自然就会唱出感情来。

可见,就演唱艺术来说,“气”和“韵”的关系是不可分割的,用气中粗细、虚实结合得好,对咬字、行腔都有关系,所以演唱的韵

^① 《程砚秋文集》第32页。

味,应该是咬字、行腔、用气的统一,是一个完整的体系。

四

以上我们研究了程派演唱在咬字、行腔、用气三个方面的艺术特色,从这里我们能看出一些什么问题呢?演唱的韵味,首先在于演唱必须服从戏剧感情的需要,演员要忠实于曲词的感情,这就是说,演唱者首先要唱出真感情,这一点是非常重要的,如果没有这一条,那末“韵味”这个概念也就没有基础了。所以从来有见地的评论家都主张唱曲要唱出曲情理趣,著名昆腔改革家、明朝的魏良辅就曾说过:“曲须要唱出各种曲情理趣。”清初戏剧家李渔也说:“唱曲宜唱曲情。”“曲情”是演唱的基础,是不容忽视的。

但是,唱曲光唱出感情也还不够,如果唱曲只是生活中真实感情的流露,那末,生活和艺术就没有区别了,生活的真实就等于艺术的真实了,这是不正确的。艺术创造最根本的问题就在于为一定的内容找寻(创造)最恰当的形式,由于艺术中的内容与形式得到了高度的统一,因此,艺术的真实才高于生活的真实。艺术的内容与形式的高度统一,才能达到艺术的美的境界。当然,艺术中这种内容与形式的统一,不是没有矛盾的,而是矛盾的统一,因为远非一切生活真实都是美的,艺术家就是要善于把生活的真实加以美化,使内容与形式一致,使艺术高于生活。

因此,就演唱艺术来说,就不仅要求唱得真实,还要唱得美,真实和美的统一,才能产生“韵味”——美感。艺术大师们是很重视这个问题的,我们从程派演唱艺术的分析中,可以深刻地看出这一点。程砚秋时常指出演唱不仅要唱得有感情,而且要唱得美,唱得有韵味。他在《谈戏曲演唱》里曾说:“要成一个艺术家,就要进一步把词句的意思、感情唱出来,是悲、欢、怒、恨都要表达给观众,还

要让他们感到美。”^① 在《戏曲表演艺术的基础——“四功五法”》中,更进一步地说:“当然我们讲唱腔应当为剧情服务,可是一个演员在台上干巴巴的唱戏词,也会把观众唱跑了的。所以我们认为唱得好的人,他既表达了剧情,也掌握了‘韵味’。”^② 既表达感情,又创造美的唱腔,既有感情,又有韵味,既真实,又美,这是一切艺术大师所遵循的共同的规律,也是艺术批评的美学原则,忽视美和忽视真实是同样不利于艺术创造的。

梁廷楠《曲话》里曾转述万红友(树)的话:“曲有音,有情,有理。不通乎音,弗能歌;不通乎情,弗能作;理则贯乎音与情之间,可以意领不可以言宣。”这个说法是有道理的。他这里所说的“理”在于“情”、“音”之间,在于内容(情)与形式(音)的统一,即可以理解成为一种美的规律,美的境界。所谓“可以意领不可以言宣”,就是指艺术作品(演员的演唱)的美的境界不能直接塞给欣赏者,而是要由欣赏者去品味、领会,这就是含蓄,如果直接“以言宣之”,就会流于浅显。

这并不是形式主义,因为如果离开内容,离开真实感情,那末也无美可言,则美正是为了更好地表达艺术内容,最终目的是要艺术真实高于生活真实,而不是要使艺术真实脱离生活真实或者歪曲生活真实。正因为美,艺术中表达的感情才比较含蓄,欣赏者是通过美感来接受(体会)艺术品的思想内容的。不要小看了京剧青衣中的“喂呀”(哭),这是美化生活的结果,如果在台上大哭,把这种感情直接给与观众,那末还有什么味道可言呢?

我们看到,如果程派艺术,没有上述在咬字、行腔、用气这几方面的美的创造,那末程腔的独特的感染力就会化为乌有。喜怒哀乐,人皆有之,何必看艺术家的表演呢?这就是为什么程派(以及

^① 《程砚秋文集》第33页。

^② 同上书第69页。

一切有成就的艺术派别)最吸引人的地方,不仅仅在于它表现了喜怒哀乐的真实感,而更是在于它用什么样的方式表达这些感情——程腔最吸引人的地方就在于它的韵味,它的美。

言菊朋演唱艺术欣赏

我国戏曲历史上出现过许多具有独特风格的艺术派别,应当以批判的、科学的态度,去研究、总结各流派的特点及经验,以便去其糟粕,取其精华。自谭鑫培后,京剧老生艺术分成了旧谭及新谭二派,旧谭墨守陈规,不久即烟消云散;以余叔岩为代表的新谭,无论在韵味、唱腔方面,都比谭鑫培进了一步。与余叔岩同时,言菊朋最初以业余演唱、研究者(过去叫“票友”)姿态出现。由于他精于音律,悉心创造,在京剧史上可以说是异军突起,独树一帜。京剧演员一直很注意咬字、声韵,但应该说,言菊朋是更能自觉地运用语音规律来演唱的一位艺术家。然而,关于言菊朋的艺术,过去看法也不一致,有的认为言派演唱虽富韵味,但失之矫揉造作,失之纤巧;有的则认为失之古怪。这些意见是有一定道理的。但对于先辈艺术家,既不能一概抹杀,认为全无是处;也不宜夸大他们的成就,开口就称“绝”。我们应该客观地评价他们的得失,以便从成功或失败的经验中吸取有益的教训。因此研究一下像言菊朋这样一位富有创造性的艺术家,是很有意义的。

一 声与情

我们知道,一个好演员光有一条好嗓子还远远不够,还要善于把好的嗓子与具体的感情结合起来,否则光是音色美,只不过给人以生理上的快感(悦耳)而已。古代论唱的也有人注意到这个问题,如清朝徐大椿在《乐府传声》里说道:“唱曲之法,不但声之宜调,而得曲之情为尤重。”有见识的评论家大都主张声与情的统一。俄罗斯大音乐评论家谢罗夫曾经说到他的朋友——作曲家格林卡:“我们伟大的作曲家格林卡具有一个并不宏亮、也不太好听的嗓子,但是他唱自己的作品(有时也唱别人的),不论从对听众的影响上,或是从表达音乐作品的思想、目的上来说,都是十分完美的表演。”^①因此我们评论一个歌唱家的艺术,主要就看他的声音和感情的结合的程度如何。

言菊朋的嗓音条件并不太好,虽有韵味但细窄而音量、音域都不够;但天赋条件难不倒有毅力的艺术家。言菊朋利用自己嗓音的特点,朝着清秀、婉转方面发展了。

言菊朋的《让徐州》,唱得恳切悲凄,把陶谦当时的心情描写得很生动。陶谦是当时封建割据的诸侯,而性格上比较忠厚朴实,在《让徐州》里,诚恳而坦率的态度言菊朋演来颇为动人。言菊朋掌握了这个人物的特点,结合当时具体情况——因为是劝说刘备,所以用的腔要婉转些,但字要咬得沉着,以示恳切之意。到临终前一段〔四平调〕,唱得也有独到之处。〔四平调〕在京剧中本来一般用于比较轻松的场合(有时也用在如《打棍出箱》心绪纷乱或神经错乱的场合),而经过言菊朋的创造,就很切合陶谦当时的心情。“但

^① 引自 A·奥列维茨:《A·H·谢罗夫论表演艺术》,《论音乐表演艺术(论文集)》第72页。

等那秋风起日见凋零”的“秋风”二字,真能唱出瑟瑟的寒意来。

《上天台》中〔二黄三眼〕的“到如今二目昏花两鬓苍苍,卿还是那忠心耿耿”一句,言菊朋唱得也十分动听,从刘秀口中,把姚期的忠义描绘得很深刻。“二目昏花”的“昏”字韵味醇厚,反映出刘秀对姚期的深厚感情,到了“忠心耿耿”的“心”字,和“忠”字一个调门,音量比“忠”字更强,不但字准了(因“忠”“心”二字皆阴平,可以同样高低),而且感情也发展了一步,由怜爱进而为赞叹了。这些地方,都见出言菊朋在运用字韵及创造唱腔上,比较注重切合剧中人物的感情。因此,很多人都说言菊朋“腔儿花,味儿厚”,这不仅是因为言的行腔是严格遵循字音规律,因此腔花而不“贫”,而更重要的还由于言菊朋的吐字、耍腔有些地方比较能结合剧情,注意到声情的统一,这样才不显得是故意卖弄技巧而要花腔的。所以我觉得言菊朋在有些剧目中用的字韵、腔调、感情,在一定程度上是有所结合的。

二 准与紧

言菊朋对于音韵学有深刻的研究,在咬字方面特别注意准确性,他坚决反对“因腔害字”,主张“腔随字转”,这个原则当然是正确的。

京剧自余三胜特别是谭鑫培后,逐渐接受了汉剧的影响,在演唱方面,把汉调与徽调结合了起来,因此演员大都从中州韵及湖广音。言菊朋是严格遵守湖广音及中州韵的。京剧的字音,在言菊朋那里可以说比较定型,他是完全按照陈彦衡诸人的主张,即采用湖北音的调值和中州韵的尖团。这说明在言菊朋的演唱中,中州韵的因素加强了。因为京剧最初是在湖北音的基础上(不仅是四声调值)兼取安徽、《中原音韵》、北京诸语音的,余叔岩嘴里湖北音

保存甚多,而在言菊朋嘴里,除四声调值外,则大都韵书化了(即按周德清的《中原音韵》这个系统咬字了)。由于这种倾向,把京剧咬字完全固定了,所以言派咬字非常确定、没有半点含糊,这在某方面来说,未尝不是一种好的现象。

咬字准确,只说明了言菊朋咬字特点的一个方面,言菊朋咬字还有一个特点就是“紧”。

所谓“紧”,就是把字音的首腹尾交代得非常清楚,因而听起来字字入耳,没有一点含糊的地方。言菊朋的字首和字尾发音都很重,这也形成他的演唱特点之一。例如《卧龙吊孝》[反二黄三眼]唱“擅敢夺”的“擅”字,能很清楚地听出“sh”的字首来。

这种咬字法,吸取了我国固有的戏曲咬字经验。我国古典戏曲一直很注意字咬得紧,台下才听得真,这就要求演员善于利用字音反切的道理。一个字总是由声母、韵母组成的,也就是传统的说法所谓首尾腹。演员在舞台上,要把字念得真,就要把字的三个部分(特别是字的首尾)略为夸大一些,这样由于反切的缘故,不但听起来悦耳,而且能把每个字清楚地送到听众的耳朵里去。

在咬字的“紧”这一点上,就把言菊朋和余叔岩区别开来了。余叔岩也很注意字韵,但他的收音比较轻,尾音似断非断,不落痕迹。余叔岩的收音颇像书画家所讲的“意到笔不到”(“意到声不到”),不像言菊朋那样“紧”。

三 刚与柔

一般论戏者,大都注重一个“圆”字,所谓字正腔圆、动作圆熟是也。其实不知圆和方要结合起来,轻重、圆方、清浊、刚柔都要配合得好,才算艺术的上乘;一味圆、轻、软、柔,势必失之软弱、苍白。所以在身段上有“亮相”,不是一味的连续动作,总是把连续和非连

续(所谓“连续的中断”)相结合,有连有断;在唱则有“字正”,正者方也。腔要圆,字要方,唱腔咬字都要讲究刚柔相济,要讲究有变化。《乐府传声》的作者认为明白了轻重、清浊的道理,对演唱艺术,可说“思过半矣”。言菊朋在咬字、行腔方面是很注重这个问题的。当断之处,斩钉截铁;该连之处,虽高低不同,亦藕断丝连,一气呵成。譬如《让徐州》中〔二黄原板〕唱“天卸重任,我就要你担承”,“你”和“承”字唱得较重,“你”字最后一顿,表现了陶谦的迫切而又真挚的感情。

言菊朋在演唱方面,特别注意抑扬顿挫、有轻有重、有圆有方。他在《上天台》中的〔二黄三眼〕有一段很难唱的腔,“孤念你孝三年改三月,孝三月改三日,孝三日改三时,孝三时改三刻,孝三刻改三分,三年三月三日三时三刻三分永不戴孝保定寡人。”词编得并不高明,但亏了言菊朋唱。他能唱得有轻有重,有变化有起伏,少有重复的地方,如果对语音规律没有深的体会,这一长句是唱不好的。特别是其中“刻”字,很容易唱拙了。如果唱成“ko”则太重,唱成“ke”又嫌太飘,言菊朋把它唱成介乎“ko”、“ke”之间,就比较轻重得体,很有创造性。

四 得与失

言菊朋在演唱艺术上确是独树一帜,有不可磨灭的优点;但也不能过分夸大他的优点。其实,言派的京剧艺术还是有不少局限性的。

我们知道,美学上有所谓优美和雄壮之分,就戏曲表演艺术来说,有的演员在演唱风格上比较豪放雄壮,有的则比较含蓄清秀,显然,言菊朋的演唱风格是属于优美这一类型的。言菊朋嗓音虽小,而有韵味,有些地方体会感情比较细腻,耐人寻味;虽然他也演

《定军山》等比较雄壮的戏,但总不如优美的戏演得恰到好处。

当然,诚如王国维说的,境界有大小,不以此分优劣(见《人间词话》),每个演员都应有自己的风格,有风格则就有局限,风格偏重于柔美的一面(即王国维所说的境界小),不一定是缺点。言菊朋的缺点不完全在此。

应该指出,言菊朋的表演艺术是有不少形式主义的成分的,他过分强调了“字韵”的作用,有时为了刻板地把字咬准,往往忽视了具体环境下的人物感情。应该承认,这就是有些比较豪放的剧目,言不如余(叔岩)的原因。这不是天赋问题,而是创作思想问题。余叔岩也很注意音韵,但不太拘泥于字韵,而更注意人物的思想感情。譬如余叔岩在《秦琼卖马》里显得悲中有壮,像个落魄英雄,而言菊朋则落魄有余,英雄不足;言的“店主东牵马”一句叫头,从来很多人赞赏,但我觉得未免失之凄苦,有失秦琼身份。

注重声韵咬字固然是优点,但如果过分夸大这一特点和成就,也容易成为错误。言菊朋过分注重声韵,有时不太注意剧情和习惯,不免流于咬字嚼字,矫揉造作,反映了创作思想上的形式主义。记得普列汉诺夫曾经说过:“文雅容易流于做作,而一流于做作,就不可能严肃认真地琢磨对象了。”^① 过分雅致流于纤巧,这是值得注意的。关于这方面,我只想举两个例子。

言菊朋在《让徐州》中〔倒板转二六〕“那时节免受灾殃”的“殃”字,字首是“y”,言菊朋太强调了个字首,竟占了整个的“3”字

6	7	6	5	4	3	3	2	4	3	
灾						殃				

(),加上前而“灾”字属“怀来辙”,收音也是“i”,这一来听众就听不清楚了,“殃”字变成了“一”、

^① 《从社会学观点论十八世纪法国戏剧文学和法国绘画》,《译文》1956年12月号。

“殃”两个字($\begin{array}{c} \underline{6 \quad 7 \quad 6 \quad 5} \quad \underline{4 \quad 3} \\ \text{灾} \end{array} \mid \begin{array}{c} \underline{3 \quad 2} \quad \underline{4 \quad 3} \\ \text{一殃} \end{array}$),这是过分夸大一个字的首腹尾的结果。

又如言菊朋在《定军山》中〔二六转快板〕“弃暗投明”的“弃”字,刻板地按去声高滑,字虽不倒,而下面的“暗”字又是去声,还得往上挑,就显得做作。其实在语言里,字与字之间不是孤立的,而是相互联系、相互制约的。譬如京剧里常用的“你去问来”,“去问”二字皆属去声,如真刻板地都按去声念(音调是去问)岂不难听?在日常语言里也是把“去”字念得接近阴平,所以人们常说“两去则一平”,这是有道理的。言菊朋演唱,有时孤立地强调每个字的字音,缺乏字与字之间的联系,因此有些人说言腔比较“怪”(忽高忽低),也是事实。

从以上分析看来,言菊朋演唱艺术上的形式主义还是比较严重的,我们不能轻易抹杀前人的成就,但也不能绝对迷信前人,言菊朋的这些毛病,在言以后的一些有成就的演员,不是已经有所克服吗?

从言派谈表演艺术之雅俗

过去评论言菊朋演唱艺术的,大都送他一个“雅”字,但对于这个“雅”字的具体内容,却很少有一个精确的说明;而且作为一个特定的美学范畴——“雅”,显然长期为封建主义色彩所笼罩,因此,我们现在就应该结合一些具体的艺术流派(如言菊朋的演唱艺术),来探讨一下戏曲表演艺术的雅俗问题。

雅和俗这两个概念,是我国传统的文艺批评的两个对立的观念,在封建社会中,封建文人总是带着自己的阶级偏见来看雅俗问题,凡是符合封建统治阶级正统观念的艺术作品皆尊为“高雅”,否则就斥之为“卑俗”。但是,虽然封建统治阶级替雅俗这两个概念披上了一层封建外衣,但我们并不能因此就抛弃这两个概念,我们必须阐发这两个概念的真正意义,确定它们的美学实质,从而进一步来指导我们的艺术创作。

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中曾经指出:“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉,虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容,但是人民还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢?因为虽然两者都是美,但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性。”根据上述指示,我们觉得可以

认为,所谓“俗”,是指未经充分艺术加工、但仍是很丰富、富有生活气息的某些艺术品或艺术的原始材料;所谓“雅”,就是经过高度艺术加工、艺术水平较高的艺术品。在我们看来,雅乐要比俗乐更精炼、更典型、更有艺术性;但我们丝毫没有理由轻视俗乐,因为俗乐是雅乐的基础,就像艺术虽然高于生活,但我们丝毫没有理由轻视生活一样。

言派演唱在艺术技巧上是有很高的成就的,他继承了谭鑫培委婉而有韵味的演唱艺术,加上他自己对音韵学和音乐的素养,在京剧表演艺术的唱工方面,贡献颇多。言菊朋的演唱,不是粗糙的自然声音,他的咬字,也不是生活里的说话,乃是有艺术加工的创造。

京剧自从谭鑫培以后,在表演技巧方面有很大的发展,这是符合艺术发展的客观要求的,艺术的发展,总是由低到高,由粗到精,由俗到雅的发展过程。因为艺术作品不仅要求有先进的社会内容,而且要有美的艺术形式,这种艺术形式之美,就是决定艺术品雅俗的关键。凡是具有美的艺术形式的作品就是雅致的,而没有这种美的形式,就是粗俗的。作品最初常是粗俗的,但艺术的理想却是雅致的,即具有美的艺术形式的。有人怕犯形式主义错误,不愿意谈形式美,这是不必要的。过分注重形式美从而忽视艺术的内容,固然会导致形式主义;但不讲究形式美的艺术品,也很难说艺术的上乘。我们强调雅,强调艺术的形式美,是在服从内容的前提下提出的,艺术在深刻表现思想内容的基础上,必须进一步创造出优美的艺术形式,这不但不是形式主义,而且是艺术创造的一条客观规律。

当然,就言菊朋本人来说,在表演方面,的确有过于注重形式美的地方,他在有些表演上没有把内容与形式真正有机地结合起来,在咬字、行腔上都显得有点“怪”,实际上这就是有些地方脱离

了剧情内容,才有这种缺点。

但形式美终究是不能忽视的,凡是优美的艺术品,都应该是雅的,而不应该是粗俗的,雅是美的一种形态,也就是说,雅是一种艺术美,它是经过艺术家艺术创造、匠心独运的结果。言菊朋演唱艺术之所以雅致,是和他怎样使唱腔显得美这一点分不开的。言菊朋的演唱特点,可以用四个字来表达,这就是“精雕细琢”。譬如《让徐州》〔二黄原板〕“天卸重任,我就要你担承”的“要”字,念得很美,很有特殊的风格。言菊朋是把“要”字的字首(y)念得较重,用气也较粗,于是这个字的咬法就与生活里不同,它比生活里更突出,有艺术家的技巧创造,言派凡是以“y”为声母的字(特别是“苗条”或“由求”辙,如《上天台》〔二黄慢板〕“郭娘娘降下罪由孤担承”的“由”字,“我叫一声,姚皇兄”的“姚”字等)都有这种特点,形成了言派咬字的独特风格的一个组成部分。这虽然是个很小的形式上的创造,但没有这样一系列的技术创造,就很难谈咬字的艺术美,因此对艺术来说,即使是细节的创造也是非常重要的。

京剧界过去推崇言派演唱为“雅”的重要原因就在于言派演唱有“书卷气”。这种观点首先是“万般皆下品,惟有读书高”的剥削阶级思想的一种反映,在封建社会自然有它的阶级性。所谓“书卷气”,顾名思义,是指艺术创造中要显出作者是个读书人,是个“儒雅之士”;和“书卷气”对立的则是“匠气”。大家记得,像齐白石这样的卓越的画家,就因为他是“匠人”出身,他的作品,在旧社会里也不免“匠气”之议。这种观点我们当然是要反对的。

但是,我们并不能因此就断定:艺术品的雅俗和艺术家的文化水平和知识修养是没有关系的;恰恰相反,我们知道,一件艺术品,不仅反映了艺术家对直接描写对象的认识,如演员在演孔明这个角色,就应该具备有关孔明的一定的历史知识,而且也反映出艺术家整个的文化水平、知识水平。

这首先是因为丰富的文化知识,能够有助于演员对人物内在性格的体验。言菊朋由于具备深厚的知识基础和文学修养,使他在《让徐州》、《卧龙吊孝》、《上天台》等言派好戏中,能刻画出一些生动的人物形象来。当然,广泛而丰富的知识素养,对于艺术技巧的创造来说,也是不容忽视的。言菊朋在唱工方面的成就,他之所以被誉为“字正腔圆”、“腔花而不贫”,这和他的音韵学的修养有直接的关系。京剧演员要想在演唱上有“韵味”,不在音韵学上下点工夫是不可能的。京剧演唱讲究尖团、四声、四呼和十三道辙的收音,其实这些都是音韵学上的问题,而且演员对于字音反切的道理,都要作一番研究,否则咬字是不会准确、悦耳的;而要做到这一些,非对音韵学作一番研究不可。

其次要使自己的演唱雅致,不仅要具备一般的知识,而且要在本艺术部门内吸取先辈艺术家一切优秀的艺术成果,这里就有一个借鉴、继承问题。毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》里告诉我们,有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的,这里有文野之分,粗细之分。我们看到,这里的“文野之分、粗细之分”,也就是雅俗之分。我国一切传统艺术都有着向先辈艺术家学习的优良传统,在戏曲表演中,演员必须经过严格的基本训练,所谓基本训练,也就是继承并熟练地掌握传统艺术技巧,吸收传统上一切优美的表演程式,而许多有成就的演员又往往是对某一个(或一些)前辈艺人的表演风格特别下过工夫,甚至在一个阶段内,主要是模仿某一流派为主(至于应该模仿哪一派,当然应该看主客观的条件),然后再根据自己的条件和体会加以发展创造。这样的创造才可能是有师承、有渊源,才能“雅”。我们知道,言菊朋在下海(即作职业演员)前,和当时名票陈彦衡、苏少卿等曾以谭派研究者著名,那些别具风格的言腔的创造乃是后来的事情。没有以前研究谭派的基础,要想“创造”得美、雅,是不可能的。

再次,作为一个有创造性的表演家,言菊朋不但善于吸取京剧前辈先人的优秀传统,而且也善于吸取其他艺术部门的优点和长处。这就是说,一个艺术家,不仅要借鉴本部门的艺术经验,而且要借鉴其他艺术部门的经验,要求艺术家具有广泛的艺术修养,这样,他的艺术才更丰富,更具多样性,从而更雅致。我们知道,言菊朋的艺术兴趣是比较广泛的,诗词歌赋他都擅长,这些艺术修养,有的对于他的演唱艺术发生间接的影响,有的则发生直接的影响,无论哪种影响,对艺术创造来说,都是很重要的。正如大家所熟知的,言派唱腔有些地方利用了刘玉全的京韵大鼓的腔调,听起来别具风格,对丰富京剧唱工艺术具有一定作用。例如他的《上天台》〔二黄三眼〕的“只落得一子霸林”和《卧龙吊孝》里〔反二黄慢板〕“空余那美名儿在万古留传”,都可以品出京韵大鼓的韵味来。

由此可见,演唱风格之雅,不能光用“书卷气”来概括,而是更广泛,要求演员具备更丰富的知识基础,特别是具备丰富的有关艺术部门的修养。

前面说过,作为美学范畴,雅是美的一种形态,但它是属于优美、婉约的范畴的,它不同于豪放的壮美。我们知道,有的演员在演唱风格上比较奔放豪壮,有的演员则比较含蓄、柔美,这两种风格都能达到一定的艺术效果。显然,言菊朋的演唱艺术基本上是属于比较含蓄、婉约的风格的。言菊朋的演唱风格接近于绘画中的工笔画,“精雕细琢”的确足以说明言派特色,这种风格固然也可以演一些具有豪放气魄的戏(如《定军山》),但总不如演《卧龙吊孝》这类的戏得心应手、恰如其分,因为言派演唱本来不是豪放的风格,言派演唱需要反复吟诵,仔细玩味。

王国维在《人间词话》里说词以境界为上,境界有大小之分,但“不以是而分优劣。‘细雨鱼儿出,微风燕子斜’,何遽不若‘落日照大旗,马鸣风萧萧’”。此处所谓境界大小,大概就是指优美和雄壮

的分别。大者雄壮也,小者优美也。而雅致实际上就是指一种优美的境界。言菊朋之所以被誉为“雅”,也是因为他的演唱风格比较细腻含蓄,虽然没有大气磅礴之势,但精雕细琢,颇能耐人寻味,这是一种特殊的美的风格。

由此可见,“雅”是美的一种形态,在表演艺术中,要创造优雅的唱腔,必须经过艺术家的艺术创造,对言菊朋演唱艺术作进一步的研究,在这方面是会有所启发的。

麒派表演的特殊风格

——谈表演艺术的真和美

京剧表演艺术大师周信芳所创立的麒派(因周信芳艺名麒麟童)艺术,在京剧史上占有重要的地位,它之所以在群众中有极其广泛的影响,一方面固然是因为麒派演出剧目中不少具有深刻的人民性,反映了一定时代的人民群众的愿望,但是另一方面,在表演艺术上,麒派也是群众最喜爱的流派之一,因此,从美学角度来探讨麒派艺术所涉及的一些问题,也是一件饶有兴味和极有意义的工作。

周信芳七岁就以“七龄童”艺名登台,十二岁改为“麒麟童”,十三岁就成为剧团的主要演员,可以说,他是中国戏曲表演艺术家中早熟的一位天才。周信芳虽然成名很早,但始终是不满足于已有的成绩,他总是一边演出,一边向前辈表演艺术家学习。麒派在艺术上曾经受到王洪寿(三麻子)、潘月樵(小连生)、汪笑侬、谭鑫培和孙菊仙等先辈艺术家的影响,在风格的慷慨激昂,做工的边式稳重,都有这些前辈艺术家的气质;同时,周信芳是最善于把各家之长,化到自己的表演体系中来的,他不但吸取在老生表演上有成就的各派的优点,而且甚至隔行的如花脸刘永春、花旦冯子和等的表演艺术,他都加以研究和学习。这就是麒派艺术既有独创的艺术

风格,又有深厚的历史渊源的缘故。

麒派表演在美学上来说,是属于豪放的风格的,它属于壮美的范畴,而不像余(叔岩)、言(菊朋)派是属于优美的范畴,这从麒派的保留剧目来看,是最明显不过的。如《四进士》、《打渔杀家》、《追韩信》、《徐策跑城》、《文天祥》以及红生戏等,都是风格豪放的、激动人心的好戏。有的戏虽然谈不上慷慨激昂,如《清风亭》,但周信芳演来酣畅淋漓,仍接近于豪放的风格,这是因为,决定演员艺术风格的,不仅在他演出的剧目(当然,剧目对演员风格有很大关系),而且在于演员表演艺术本身的特点。自然的花鸟,大都只能给人以柔美的情感,但风格豪放的画家,能以刚劲有力的线条和笔法,给人以豪放之感,故艺术家的风格的形成,不完全在他所表现的对象,而主要在于他的表现方式。周信芳的豪壮风格,不仅是由于他演出的剧目的内容的缘故,更重要的,还在于他的表演艺术的风格。麒派艺术由朴实的唱腔,沉着的咬字,稳健的动作,这三个特点组成了一种独特的豪放的美的表演风格。

周信芳早年嗓子很好,总要唱到正宫调,但后来嗓音变了,沙哑不亮,一度几乎失音,这对一个京剧演员来说,不能不是一个严重的威胁,然而毅力和苦功终于克服了这个严重的困难,周信芳锻炼出了一条沉着有力的嗓音,虽然沙哑,但富有刚劲的韵味。麒派道白之铿锵有力,与周信芳这条训练有素的哑嗓子,不无关系。当然,过去有一些学麒派的,故意把自己很好的嗓子逼哑了,这是一种形式主义的学习方法,因为周信芳的嗓子和他的粗犷豪迈的表演风格固然已经成为一个统一的整体,但他是把不利条件变成有利条件,后学者又何必要绕弯子走路呢?

麒派表演在艺术上最突出的特点是它的真实性,这是近年来研究麒派艺术的文章常常谈到的问题。我们知道,任何艺术都离不开真实性,艺术是生活的真实而又能动的反映。从表演艺术来

说,这就是演员必须真实地表现人物的思想感情,体现人物性格,这是一条重要的艺术规律。麒派艺术,以自己丰富的实践经验,证实了这条规律的重要性。

麒派表演,首先是忠实于人物的思想感情的变化,首先是要恰如其分地表达剧情。周信芳在《十年来的舞台生活》里说过:“从我早年起,在表演上我总是力求真实,无论唱、做、念、打,我总力求情绪饱满,力求体现角色的性格和当时当地的思想感情。”^①周信芳的表演艺术,正是遵循着这样一条现实主义的路线发展的。熟悉麒派艺术的观众,都感到,周信芳只要一上台,马上就进入角色,哪怕是一动不动地一个亮相,从眼神、姿势中就有这个人物的特殊的性格。动中有性格、静中也有性格。

周信芳的表演艺术继承了中国传统舞台艺术的优良传统,在舞台上的每个动作,甚至有时是一个很小的动作,都是为了一定的人物性格和当时的思想感情服务。周信芳是艺术地运用京剧表演程式的典范,同样的程式,由于不同的人物性格和不同的环境,运用的特点就不一样,同样是舞台上的“跑步”,《徐策跑城》和《追韩信》就不同,看来是“刻板”的程式,到了周信芳手里,就赋予了活生生的意义,这就是现实主义的力量。

由于特别重视服从人物性格和思想感情变化的需要,在表演手法上,麒派艺术也就比较倾向于写实的性质,所以人们才说,周信芳的唱十分接近语言。的确,麒派唱腔,朴直而真实,字字入耳,丝丝入扣,是从戏曲音乐上把日常语言典型化和精炼的结晶。麒派唱腔的装饰音较少,不像马(连良)派那样华丽、花巧,而是于朴实、真实中见功夫,《四进士》里公堂一段〔西皮散板〕“好似鳌鱼把钩吞”,真是又辛酸、又委屈,字字打动听众的心弦。

^① 《周信芳戏剧散论》第31页。

大家都知道,麒派的做工和道白,最脍炙人口,最能吸引观众,这也是和表演艺术上的现实主义精神分不开的。1930年的时候,周信芳在《黎园公报》上曾有一篇谈戏曲的唱、做、念三者关系的文章(原题《答黄汉声君》,收在《周信芳戏剧散论》中改题为《唱腔在戏曲中的地位》),其主要精神,就是强调念白和做工的重要,而认为唱腔是戏曲的“附属品”。周信芳这种见解,当然并不很全面,但这是和他在戏剧艺术上的现实主义立场有内在联系的,他并不是完全否认唱腔在戏曲艺术中的作用,他反对的是不讲剧情,孤立地追求唱腔的花巧的那种形式主义的表演方法,他说:“‘唱’不是不要,如悲时用二黄,喜时用西皮,腔也是要 and 剧情吻合才对呢。”^①他的主要立论根据是“别只顾耍腔,却忘了戏”。

这种见解的基本精神是正确的,是符合我国传统舞台艺术现实主义精神的,戏曲界常说,“技不离戏,戏不离技”,也就是既反对戏离开了技的自然主义倾向,也反对技离开戏的形式主义倾向。由于从现实主义精神出发,同时也是从统一的戏剧舞台艺术的要求出发,周信芳特别强调念白和做工的重要,应该说,周信芳这个见解,特别是他根据这个见解所进行的舞台艺术创造,对中国戏曲表演艺术的发展有很大的作用。

我们知道,中国传统戏剧,最初是偏重于唱(曲)的,从诗、词、曲这条发展线索来说,中国戏剧受说唱艺术很大的影响,都重在唱曲,而许多有知识的“文人”,对于演唱的方面,倒是作了一些研究,有过一些总结经验的著作(如明沈宠绥的《度曲须知》等),但对念白和做工就很少有人研究,或者认为这是伶工讲究的东西,不屑研究的。可是戏剧艺术发展的客观要求,是唱、念、做等各个方面统一的,因此有见地的艺术家从来都重视念和做,京剧界有“千斤话

^① 《周信芳戏剧散论》第57页。

白四两唱”的说法,不是没有道理的。周信芳用自己的艺术实践,把京剧的道白和做工大大向前推进了一步。

真实性固然是麒派艺术的主要特点,但是不能认为麒派艺术就是一味的真实,而没有任何美的创造了。我们知道,任何艺术,都是在真实的基础上,按照美的规律来创造形象的。因为很显然,艺术之美固然是来自生活真实,但不能认为,一切生活真实都是美的;任何艺术品都应该是真实和美的结合,即既不离开生活的真实,又要在这个基础上进行美化。就艺术创作来说,光顾真实而不顾美的条件,则会陷于自然主义,而光注意美,忽视真实性,当然会陷于形式主义。高明的艺术家总是善于把真实和美巧妙地结合起来。

就中国戏曲舞台艺术来说,真实和美的结合有它的特别重要的意义。我们知道,戏曲舞台艺术之美和话剧舞台艺术之美其要求是不同的,戏曲是歌唱和舞蹈的结合,歌唱和舞蹈固然是人类感情强烈的表现,但终究不是日常生活本身的形式,特别是戏曲舞台上的复杂的歌舞,是艺术家的艺术创造,是劳动人民艺术天才的结晶,如果刻板地要求生活的真实,那末这些歌舞恐怕都会被认为“不合情理”的,人在最悲伤的时候,却可以用大量的时间去唱反二黄,这在话剧舞台上是不可想象的。

于是,我们看到,戏曲舞台上要求音乐和舞蹈之美。周信芳的道白铿锵有力,给人以真实感,但这种真实感是和美感密切相连的。《四进士》的定场诗,抑扬顿挫,节奏鲜明,很有音乐性,对顾读说的那段大篇道白,愈念愈快,快而分明,快而有节奏,最后“难道说叫她住在庵观寺院”,突然放慢加强,真是疾若急雨,放如长江洪水,气势磅礴,每到这里都博得满堂彩声,绝不是偶然的。

中国戏曲舞台上的道白,虽然本身不完全是歌唱,但也有强烈的音乐性——主要在于它的抑扬顿挫具有强烈的节奏感,这无论

京白和韵白都是如此——因为中国戏曲的念白,往往要直接过渡到歌唱上去,如《追韩信》的“三生有幸”就是直接从“念我萧何一见如故”的念白来的,关键要在“见”字上延长,利用去声字由低到高,才能带出下面的唱;如果二者悬殊太大,那末美的风格就会不统一。京剧里常用的〔叫板〕,也具有这种性质。这都决定了戏曲的道白,也必须具备音乐之美。

因此,戏曲表演对艺术形式的美有特殊的要求,周信芳正是用自己的朴实的唱腔、沉着的咬字、稳健的动作、充足的中气,在艺术形式上也形成了一种豪壮之美。

任何艺术创作都要真实与美相结合,但在这两者之中可以有所偏重。在京剧表演艺术史上,有偏重于美的形式的,有偏重于真实的;正如前面所指出的,麒派艺术是偏重于真实性的。周信芳的表演真实性特强,在艺术形式方面,则以朴实见长,虽然也照顾到美的条件,也是一种美的表演风格,但并不着意在形式美上精雕细琢,而是以动作表情的真实感人为艺术上的特点;麒派艺术是在真实之中见到豪放的美的表演风格。

这种表演风格在舞台效果上即在欣赏效果上也有它自己的特点。我们知道,一般说,舞台艺术有两个不可分割的作用,即悦人耳目和动人心弦。悦人耳目即戏剧的娱乐作用,动人心弦即在感情上教育群众;而艺术的教育,不是直接的、理论性的教育,而是通过娱乐的潜移默化的作用达到教育目的,它是通过悦人耳目达到动人心弦的。要悦人耳目,必须有美的艺术形式,要有听觉和视觉的美感;要动人心弦,必须有深刻的内容,有与优美的艺术形式相结合的先进的社会思想内容,由形式到内容,这是戏剧的统一不可分割的两个部分。

但是悦人耳目和动人心弦这两种因素在具体的艺术品中可以有所偏重,有些如工艺美术品,主要是悦人耳目,有一小部分剧目

如《十八扯》等,给人一种无害的美感享受,虽说不上有什么教育作用,但悦人耳目,仍然满足人们的美感需要。如果说,有些表演流派(如言派)侧重于悦人耳目,比较重视艺术形式的美的话(这里只是指有些剧目内容比较简单,偏重于表演的抒情性),那末麒派艺术显然和它们相反,是重在动人心弦,重在表达人物的真实感情,通过朴实的表演来打动人的内心,使欣赏者产生一种激动的心情。如宋士杰在公堂上对顾读说出“受贿不多”“三百两”时,不要说顾读听了吃惊,观众也为之一震。周信芳善于把情绪集中在某一个动作,某一句腔,某一句念白上,这样的表演,自然就能直接打动人的内心感情。

从麒派表演艺术中我们不但看到真实与豪放美的高度统一,而且看到麒派艺术是把美融化于真实之中,以现实主义的手法深刻地打动人的内在感情,麒派表演给观众留下经久难忘的深刻印象,其原因也就在此。

马派和谭派表演风格之比较

——兼谈表演风格之朴实和华丽

我国戏曲表演艺术,有着优秀的传统,极丰富的经验,其中尤以京剧流派繁多,不但说明了艺术上的极高的水平,同时也说明了人的趣味的多样性和特殊性,因此它也给美学提出了不少问题。有关京剧流派的问题,应该从美学上加以研究,这样对于提高人们的艺术欣赏能力和进一步丰富、发展京剧艺术流派,都有极其重要的作用。

马(连良)派和谭(富英)派^① 是目前京剧老生中两个很重要的流派,这两派的表演艺术有显著的区别,可以说各有千秋,体现了两种不同的表演风格。这两种风格应该承认都是美的,而“美”虽然有它的共性,但并不是一种抽象的东西,它是有个性的,因此就有美的特殊性,现在我们就来研究一下,这两个表演流派的美的特殊性和它们之间的关系如何。

^① 一般说“谭派”乃是指谭鑫培,而谭富英虽为谭鑫培之孙,但在表演风格上二者很不相同。本文所谓“谭派”乃指谭富英之“谭派”,或称“后谭派”亦可。

马连良幼入富(喜)连成班坐科,据说后来曾随贾洪林学艺,故在演唱艺术上有近贾洪林之处。

任何艺术家,总有个学习、模仿的阶段,中国戏曲的技术性强,更需要长时期进行刻苦的基本锻炼,马连良初期是以善采各家之长见称;但是单纯地博采众长也还不能成为独立的艺术流派,因为“采长”基本上还是个模仿过程,不过是有所选择而已。真正的艺术创造,要在表演艺术上有独特性和独立性,就必须经过艺术家的精心创造,要有个“融会贯通”的阶段。

马连良虽曾以善采各家之长见称,但决非各家之拼凑,而是具有自己独立的风格。那末,马派之特点何在?

我们知道,马派在表演艺术上的特点甚多,但就总的风格来说,是否可以一“巧”字来概括?马派表演,潇洒飘逸,机巧灵活,更兼细腻委婉,从美学角度来说,应该是属于“华丽”这个范畴的。

马派在唱腔上花巧细腻,这是大家公认的。马连良在美化腔调上下过苦功,他的唱腔,变化多端,不以朴直自然取胜。这就如实用物品上的装饰一样,有此则美,无此则不美。就这方面说,马派唱腔的“装饰”是很多的。《借东风》〔二黄原板〕“曹孟德占天时”的“德”字和“我望江北”的“北”字,其腔调脱出〔二黄原板〕这窠臼,可以说明马派唱腔的特点:“巧”。而《淮河营》〔流水〕“摇摇摆摆我出前殿”的长腔,曲折婉转,潇洒俊逸,既见马派韵味,又切合蒯彻当时得意的心情,这都是高明的地方。

马派的腔儿“巧”,虽然也有一些地方流于形式,但总的说来并不“油滑”,这里有两个条件可以使它免于“油滑”。首先是与剧中人物的具体感情紧密结合,能“花巧”之处则尽量发挥“花巧”之特长,并不显得“油滑”,因为所谓“油滑”,主要是指脱离剧情乱耍花腔而言。其次,马连良也很注重咬字的清楚准确。关于马派咬字,这里必须消除一些成见。过去有的剧评家认为马派是不重咬字

的,在他们看来,似乎只有余派、言派才最注重咬字。这个看法是片面的。余派、言派固然注重咬字,马派何尝不注重咬字?不错,马派咬字不太注重湖广音,而且有些字音比较特别(如“不”念入声,“为”归“依齐辙”等)。但我们知道,这只是根据的韵律标准不同,并不能因此来评定艺术上的优劣。谭鑫培、余叔岩以后,有些人有这样的偏见,认为如不按湖广音来念中州韵(如上声不上挑,阴平不低压),就是“倒字”;其实京剧字音受着某些方音的制约,一直在变化,而京音的大量渗入,又是一个不可否认的事实。可见,评判演员演唱的艺术标准,不在他根据什么韵律,而主要应看他能否按照一定的音韵系统巧妙地把“声”和“情”结合起来。

马连良虽不完全按湖广音发音,但字的首尾处交代清楚,字字送入听众的耳朵。显然,我们应该肯定,马连良在咬字方面也是有严格的基本训练的。如果没有这一步扎实的功夫,那末所谓“花”、“巧”,则真要流于“油滑”了;“花巧”必须建立在严格的基本训练的基础上,必须“巧”中有“值”,在“花巧”中见“规矩”。

大家都知道,马派的道白和做工是最吸引人的。马派道白的特点之一就是节奏鲜明、铿锵有力、音乐性强。大家还记得他在《甘露寺》里那一段绘声绘色的白口,真是抑扬顿挫,有起有伏,不能不说是“巧”得很。但是马派道白还有另外一个特点,就是特别注重掌握人物内在的感情变化,这就是他的道白不至于流于“油滑”和“卖弄技巧”的主要原因。马派《审头刺汤》,大段道白,见出艺术家的匠心独运。和汤勤的那段尖酸有力的对白,把这个狗仗人势、卑鄙恶浊的小人嘲笑得体无完肤,观众无不拍手称快。一句“可我又不要你的画呀”,前紧而后松,到了“画”字,利用去声的滑音,略略延长,轻蔑之情,全在其中,何“滑”之有?

看来,马派之“巧”,既不是脱离人物性格感情之乱耍花腔、卖弄技巧,也不是缺乏基本训练、没有扎实功夫之“油腔滑调”,马派

之“巧”乃是在扎实根基上之“巧”，乃是从“巧”中看出“直朴”之气，乃是“巧”中见“规矩”。

二

谭富英乃谭小培之子，京剧史上有重要意义的代表人物——谭鑫培之孙，与马连良同为富连成科班出身（马比谭高一班），但谭派的风格却和马派迥然不同。

如果我们前面分析马派的特点为一“巧”字能够成立，那末我觉得谭派的特点，则在一“朴”字。马派艺术可说“华丽”，那末谭派艺术则可归诸“朴实”的范畴。

谭富英有一条好嗓子，清脆而圆亮，自然带有一股英武、朴实之气。谭派用气，出口即足（所谓“冲”），更显得干净利索，声音过处，直入观众的心灵深处。加上谭富英有很好的武工底子，《定军山》、《战太平》等戏，刻画忠良耿直之气，栩栩如生。

谭派腔调不花，但圆润有味，以含蓄为胜，表面上“清淡”“直朴”，实际上却有丰富的内容，譬如他唱《打棍出箱》的〔四平〕“我叫一声范兴儿你来了吧”，腔调也无甚奇处，但透出一股恳挚的感情。

演唱是用声音表现感情，一定的声音和一定的感情有着具体的联系，如悲哀之声多用“遥条”、“依齐”等辙。谭富英在咬字上的特点，也是形成他“朴实”的表演风格的重要因素之一。谭派咬字不像马派、言派那样细腻，总的风格是从大处着墨，而遇“a”“e”这两个音，则往往加以强调，在这种强调之中，就能产生朴直的气氛。谭派唱的《御碑亭》〔西皮原板〕“实指望同庚共老枕”的“枕”字，因为有所加强，很切合王有道这个书呆子的直朴之气；而《秋胡戏妻》中的“并无虚言哄娘行”的“行”字，也有这种味儿。

谭派的朴实风格，贯串在唱、做、念等各个表演方面，形成了一

种独特的表演风格。因此,谭派善于演朴直实在的人物(如书生、忠臣等),也就是这个缘故。

有人看谭富英演戏,觉得他在台上很“随便”,有时就误会他“不卖力气”、“不认真”,这里也要消除一点误解。其实,这还是个风格问题。谭派的质朴的风格,不容许在唱做上过分雕琢,而是要于朴实中见功夫。谭派动作很干脆,不求形式的华丽,这是和马派不同的。从总的风格来看,谭派表演是清淡一些,不像马派那样浓郁。谭富英的武工有过严格的基本训练,你看他在台上很“轻便”,甚至如《打棍出箱》这样身段复杂的戏,他演来好像都不费事。最近他在新剧《官渡之战》中饰袁绍,在城下连做带唱真见功夫,但也并没有在台上“大洒狗血”;谭富英之所以能做到在台上“不费劲”,正是从“费劲”来的,如果他没有台下的“费劲”的苦功,岂有台上的干净利索的舞蹈动作?所以台上的“清淡”、“不费劲”正是从“费劲”来的。

但是,谭派是否就因“清淡”而“无味”了呢?不错,“朴实”的风格容易流于“无味”,如果没有基本训练,没有技巧上的修养,不注意角色的感情变化,是容易流于“平淡”;但谭派艺术却不能说是“平淡无味”。

记得清朝的袁枚在《随园诗话》(五)里说过:“诗宜朴不宜巧,然必须大巧之朴;诗宜淡不宜浓,然必须浓后之淡。”这句话用在谭派艺术,可说是很正确的。谭富英的表演艺术的特点就在于“浓后之淡”、“大巧之朴”,我们所谓谭派艺术在于“朴实”,并不是一味“朴实”,而是在“朴实”中见机巧,于清淡中见醇厚,故朴而不拙,淡而不平。谭派艺术当然也有技巧之处,试看他的《定军山》〔二六〕一段“二次里忙用这两膀的力”,“力”字的腔也够得上“花巧”,但因谭派用气的特点,腔虽花,气仍很直,故仍重于朴直的风格。

三

从马派和谭派的比较中,我们可以得到什么启发呢?我们看到,在表演艺术上,就如在一切文学艺术中一样,的确有两种不同的风格,一种是“朴实”,一种是“华丽”。“朴实”者韵味清淡质朴,“华丽”者韵味浓郁而花巧,应该说,这两者都是美的,“朴实”和“华丽”是美的两种不同的形态。

然而“华丽”和“朴实”虽有区别,但又有联系,美是有个性、特殊性的,但美的不同的形态之间又有联系,又有一定的共同性。“朴实”和“华丽”是不能完全分割开来的。如前面所分析的,马派艺术固然不是一味“华丽”,谭派艺术也不是一味“朴实”;一味“华丽”固然失之“油滑”,一味“朴实”也会流于“乏味”。

“华丽”和“朴实”、“浓”和“淡”、“巧”和“朴”之间应该相互结合,不能有所偏废。犹如人们品茶,太浓则苦,太淡则索然无味,惟有淡中有浓郁之味,浓中有清淡之气,方能回味无穷,才能有欣赏者品味之余地。

我国传统的诗论和文论,也都很强调“华丽”和“朴实”的结合,从这里我们也可以受到一些启发。萧统在《答湘东王求文集及诗苑英华书》里曾说过:“夫文,典则累野,丽亦伤浮;能丽而不浮,典而不野,文质彬彬,有君子之致。”所谓“文质彬彬”,也就是“华丽”和“朴质”相结合。萧统的弟弟萧绎也曾发挥过这个思想,他说:“繁则伤弱,率则恨省,有华则失体,从实则无味。……能使艳而不华,质而不野,博而不繁,省而不率,文而有质,约而能润……”(《内典碑铭集林序》)这就是说,文学作品应该“华”和“实”相结合。“华而不实”固然要不得,“实而不华”恐怕也不行。

那末,“华丽”、“朴实”,“浓”、“淡”,“巧”、“拙”的结合,是否就

是说,任何文章都必须“结合”得同样成分,一点特色也不能有了呢?显然不是。我们看到,诗文中仍然有写得“华丽”的,也有写得“朴实”的。这是什么缘故呢?我觉得“华丽”和“朴实”虽然不能偏废,但可以而且应该有所偏重。在两者结合的基础上有的可以偏重于“华丽”,有的可以偏重于“朴实”,这样才会产生独特的风格。

马派和谭派的表演艺术就是这两种不同的风格,马派重于“华丽”、“机巧”,谭派重于“朴实”、“直质”,但他们只是有所偏重,而无偏废。

马派和谭派的表演艺术有些地方是共同的:首先是都有扎实的基本锻炼,手眼身步各种形体动作,运转自如,得心应手。从身段上来说,他们能完全自由地控制、掌握自己的一举一动;从演唱上来说,他们对于咬字、行腔、用气都下过工夫,也能自由地控制。其次,马派和谭派都比较注意体会人物内心的感情和性格,在表演中不是单纯追求技巧,而是重视表情达意。所以,也可以说,马派和谭派在表现和体验这两个方面都有极深的功夫,这就保证了他们可以“华”而不“浮”,“朴”而不“拙”。

但是,如果他们仅止于上述的基本训练,而不在艺术上、表演风格上创造自己的独特性,也就不会成为独立的流派。人们常说,诗贵创造,表演艺术也贵创造。马连良根据自己的条件和体会,向“华丽”、“机巧”方面发展了,谭富英则向“朴实”方面发展了,于是旗帜鲜明,各有千秋。

马派和谭派的表演,都是美的,但这两派给人的美感享受又是很不相同的。马派表演给人以“雍容华丽”“潇洒脱略”之气,他的乔玄、陆炳演得非常传神,一举一动,气象万千,给人一种很丰满、很浓郁的感觉;谭派表演给人的美感享受,又是另一种境界。《定军山》、《战太平》、《御碑亭》,谭富英演来朴直方正,于清淡之中有一股浓郁的韵味。人们喜爱马派之丰满和机巧,也喜欢谭派之清

淡而朴实,这是两种不同的美的境界。

“华丽”和“朴实”同是美的,但又是不同的美的形态。美不是一种抽象的东西,它是有共性也有个性的。正因为美的形态是多种多样的,是有鲜明的个性的,所以我们的艺术流派才那样丰富多采,而艺术欣赏的需要也是那样复杂纷繁。

谈裘派表演风格

——兼谈戏曲表演艺术的共性和个性

京剧花脸的表演艺术,历史上经过何桂山、金秀山、黄润甫、郝寿臣、金少山等前辈艺术家的创造,由简单到复杂,由粗到精,积累了许多宝贵的艺术经验,经历了整个艺术发展的历史时期。在花脸表演艺术中,裘桂仙占有很重要的地位,他是京剧花脸艺术的奠基者何桂山的琴师,对于何的演唱,当然很熟悉;但他因嗓音条件,不能完全模仿何桂山的黄钟大吕之声,乃是结合他对人物性格的体会和对京剧音韵的研究,在京剧花脸唱工的韵味方面有所创造发展,这就是说,京剧花脸表演,经过裘桂仙,在演唱艺术技巧上有了新的动态,并且因此裘桂仙也就奠定了裘派花脸的基础。

应该说,裘派艺术到了裘桂仙之子——裘盛戎,就发展成一个比较完整的风格,在唱、做、念各方面都有自己的特色。裘盛戎的表演艺术当然是根据他父亲的路子,但又有所丰富、发展。裘盛戎善采各家之长,不但借鉴各派花脸之唱做,而且借鉴其他行当的唱做,如大家知道的,裘盛戎在自己的唱、念、做中曾吸取了麒派艺术

的不少特点,来丰富自己的表演。

裘派表演,在唱工方面有一个很大的特色,就是韵味醇厚,这在花脸表演艺术中,可以说是一大发展。

早期的花脸艺术,应该承认,在艺术技巧上是比较粗糙的,它不像老生表演有谭鑫培那样一位在表演艺术技巧上有独特创造的大师,花脸表演大都只凭嗓音洪亮取胜,甚至荒腔走板,关系都不太大,故有“麻穆子(名花脸演员)奉官无板”之说。然而,艺术的发展,总是由简单到复杂,由粗到精的过程,而且京剧其他行当(特别是老生)在艺术技巧上的发展,也影响到花脸艺术,迫使花脸演员,必须在艺术上下工夫,必须注意唱工的韵味和做工的美,在这个客观发展趋势中,裘派花脸应运而生,并且反过来促进了花脸艺术的进一步发展。

裘派唱工艺术,纡回含蓄,耐人寻味,细致真实,字正腔圆,在花脸表演中是很难得的。裘派唱工,很注意咬字,而且恪守京剧中谭鑫培以后共同遵守的发音标准:用湖广音念中州韵,因字设腔,绝少“倒字”,这是一般花脸演员不大注意的。同时在咬字技巧上比较含蓄,但交代很清楚,而在发声上,按照铜锤花脸的方法,绝少“炸音”,因而听起来沉着含蓄,富有韵味。就这一点来说,花脸中的裘派和老生中的余(叔岩)派有近似之处。

裘盛戎在做工方面也有创造,我们知道,裘盛戎的个子较矮,这对一个花脸演员来说,的确是很遗憾的不足之处;但是天赋条件不能完全限制艺术家的创造,我们知道,艺术家的创造能力,不但在善于“挥长”,而且也在善于“藏拙”。为了尽可能弥补这个缺点,裘盛戎就在台步上特别下了工夫,如他用夸大的台步来增强观众的空间感;而更重要的是他用自己的精湛的表演艺术来吸引观众的注意力,使观众的注意力进入戏中,集中在人物的身上,从而暂时忘记了与其他演员的对比,没有了对比,当然不会显得个子太矮

了。裘盛戎在饰包公时,站在王朝、马汉等四个大汉当中,一个亮相,就把观众吸引住了,谁还去注意包公比王朝、马汉矮呢!用艺术来吸引观众的注意力,这就是有些演员个子较矮而在台上不显得太矮(当然物理规律也不能完全用艺术抹杀,矮终究是个事实)的全部秘密所在。这样的演员,古今中外都是有的。狄德罗在《演员的是非谈》里就曾经谈到他第一次在台下看到当时法国正统派著名女演员克莱隆时十分惊讶,因为克莱隆在台上给狄德罗的印象并不矮,而台下却是一个比较矮的女人,这当然也是艺术的力量把这位哲学家“骗”过去了。

当然,裘派艺术最重要的特点在于它善于体会和表现人物的思想感情,紧密地把体验和表现这两个原则结合起来,在京剧舞台上塑造了不少有血有肉的艺术形象。《姚期》是裘派好戏,的确,以裘派的风格来演这出戏是很适合的。裘盛戎的表演,就姚期这个人物性格来说,是很真实的,姚期的忠心和怕事这两种性格都刻画得很好;在闻听姚刚闯祸后的心情也很真切,观众都很赞赏当姚期听说姚刚打死国丈时在马上的那一惊,把一个身经百战的老将几乎跌下马来,裘盛戎演来很有分寸,这个形象始终给观众以深刻的印象。进屋后的沉默,犹如暴风雨前的寂静,完全吸引了观众的注意力,这从戏剧效果来说,也是很成功的。

二

任何艺术流派都有一定的局限性,裘派艺术特点鲜明,正因为它重在含蓄、细致方面,对于花脸表演的刚强、豪迈的一面,就有表现不够的地方,这也是一切艺术创造时常有的现象:强调了一面,相对地忽视了另一面,这种“忽视”,有时会有好的、强烈的效果,有时也有不足之处,需要具体分析。

京剧传统花脸,大体有铜锤和架子之分,在唱做风格上有所不同,铜锤重在唱工,要沉着雄浑,而架子花脸则重在做工,讲究干脆、刚劲,但作为花脸艺术,又有它的共同性,即豪迈粗放的气魄,这是花脸演员都应该遵循的共同风格。裘派艺术在这一方面的确还有不够的地方,含蓄有余而豪放则有些不足。如裘派的《二进宫》,不免显得细巧些,气魄不够理想;裘盛戎对包公形象固然有所创造,但对包拯的耿直和刚劲处刻画也有些不够;至于《锁五龙》、《盗御马》等剧,就不是裘派的对工戏了。

前面说过,裘盛戎对姚期这个人物的刻画是很成功的,他抓住了这个人物的主要的性格,但如果要说缺点的话,就是对姚期这个人物豪迈、刚劲的一面体会得不太够,这一点,在《姚期》的某些细节表演中,裘盛戎也是很注意的,但总受风格的限制,总的形象太凝重了点。姚期固然老了饱经风霜,怕惹是非;但他是一员勇将,威名远震,他不但有谨慎的一面,也应有莽撞的一面。诚然,姚期的莽撞的一面不是主要的;但艺术家如果不表现他性格的复杂性,就不能真实地刻画人物形象,因而即使是次要的一面,也不应该忽视。

近来裘盛戎常饰《赵氏孤儿》中的魏绛,其中有一段唱腔是根据汉剧设计的,“我魏绛闻此言如梦方醒”,腔调悦耳,裘盛戎唱来委婉含蓄,很好听;但是有得也有失,面不足处也反映了裘派艺术的一般的局限。这段唱腔失之柔和,豪放刚劲不足,这种唱腔设计对魏绛这样一个久经战场、敌人丧胆的大将来说是不大适合的。特别是有些地方(如“似这样大义人理当尊敬”等),听众等待着强音,但倒转入低沉,使听众有点失望。这一段唱腔很悦耳,就是不大适合花脸的风格特点。

裘派表演风格之所以还有这样的局限,除了在唱腔方面比较柔和、低徊外,在咬字方面也有一些值得研究的地方。前面说过,

裘派咬字很紧,对四声、阴阳、尖团等很讲究,这当然是很大的优点;但花脸的字如果咬得太紧了,每个字的首腹尾都用劲迸出,就会显得累赘、不干脆,也就不会给人以豪爽、刚强的感觉。就花脸艺术来说,当然也要注意咬字,但不能像青衣、老生那样细腻,那样温文尔雅,而要在“字正”中透出刚强之劲。

同时,花脸演唱用气较粗,如果字字咬紧,就会与用气发生矛盾,字、气不大好安排;特别在唱[快板]时,如果片面强调把字咬紧,反而显得含混不清,因为在唱[快板]时,如果把字的首尾拉得太长,或首尾和字腹一样长,因尺寸很快,听众就很难分辨字与字之间的界限了。所以京剧虽然注重咬字,但尤注重各行当咬字的特点,不能把青衣、老生的咬字法完全套用到花脸艺术上。

裘派表演的这个局限性,在道白中表现得比较明显,因为用近似老生的方法咬字,道白就显得柔弱些,对花脸风格的一般特点——豪放粗犷,表现力就不够强。

三

京剧的角色行当(以及我国一切传统戏曲的行当),都是根据人物性格和外形特征进行概括的典型,每种行当在外形、内心性格、心理特征上都有一些共同的特点;当然,光有这些共同特点并不能形成完整的艺术形象,角色行当的共性必须与具体人物的个性相结合,才有生动而典型的形象;但没有这些共性,也就缺乏普遍性,缺乏典型的力量,因此花脸演员,不但要注意人物的个性,也要注意花脸表演的共性。

这里涉及到传统戏曲表演的典型性问题,涉及到共性个性、“一”与“多”的关系问题,也涉及到中国传统戏曲的表演的特殊风格问题。

任何艺术作品都应该是个别与普遍的结合,这就是说,它既是生动具体的个别形象,又通过个别形象具有典型意义,因而具有普遍意义。中国传统戏曲表演艺术也不例外,它也应该是个别与普遍的结合,杂多与统一的结合。但是传统戏曲表演艺术,在风格上有自己的特点,它虽然也是杂多与统一的结合,但在这结合中它是有所偏重的。

我们发现,我国戏曲表演艺术的独特之处就在于它的典型性强,最足以说明这种典型性的,就是表演艺术中的“一行(如老生、青衣、花脸等)多用”、“一式(表演程式)多用”、“一曲多用”,这种角色行当上的“一行多用”,动作上的“一式多用”,戏曲歌唱和音乐上的“一曲多用”,表现了我国传统戏曲表演艺术的独特风貌。这里所谓“一”,也就是共性,所谓“多”,就是个性,“一”与“多”结合,就是典型性。由于对典型性的重视,才形成我国戏曲表演的一种特殊风貌。

就表演艺术来说,中国戏曲表演与话剧表演不同,话剧表演比较重视个性,是由个性见出共性;而中国戏曲表演过程,则是由共性见个性。

中国戏曲表演风格中的“一”字,不是脱离生活的抽象,而是对生活中人物性格及行动进行艺术概括的结果。高尔基曾经说过:“文学的真实——是从同类的许多事实中提出来的精粹。”^① 戏曲的角色行当,是根据生活中人物的社会性格和自然的外貌概括出来的普遍性,每个行当都有一套大致相同的表演特点。如花脸表演,都需要注意豪放、刚劲这个特点,无论行腔、咬字、动作等,离开了这个特点,就不像花脸,因而也不能突出地表达人物性格了。

当然,共性必须与个性结合,在统一中要有变化。同样花脸,

^① 高尔基:《给青年作者》,中国青年出版社版第70页。

姚期和包拯的性格就很不相同,但角色行当的共性是否就是一些抽象的原则无足轻重了呢?显然不是的。角色的共性,对于人物性格的刻画来说仍是十分重要的。裘派花脸,似乎只注重了姚期的个性,而相对地忽略了作为花脸的共同特点,因而未能更完美地表达人物性格的全部复杂性,就足以说明掌握花脸表演的共性还是很重要的。花脸表演风格应该以豪壮为主,方不失净角的刚直雄劲的特点,所以人们常说:“花脸要美不要媚”是有道理的。裘派艺术对花脸表演的主导的方面,似乎有进一步加强的必要。

“一行多用”有生活的根据,其他如“一式多用”、“一曲多用”,也都是对一定的社会生活中的人的动作、声音、感情进行艺术概括的结晶,然后再运用到具体角色人物上去,便塑造出具有独特风格的戏曲艺术形象来。记得以前有人讨论过“一曲多用”和“专曲专用”的问题,有的认为“一曲多用”不丰富、粗糙,而也有人认为中国戏曲表演动作的程式是呆板的、表现力不强,这都是没有看到我国戏曲表演艺术的特殊风格的美学意义以及它和生活的有机联系。

中国传统戏曲表演艺术的“一”,是不可忽视的,忽略了表演艺术的共性,就会失去中国戏曲表演的典型意义,也就失去中国戏曲表演的特点,因为中国戏曲表演是在统一中见变化,而不像话剧要在变化中见统一。裘派艺术对于花脸表演的共性——粗犷豪迈的风格掌握得不太够,因而影响到舞台人物形象的完整的刻画。

这里应该指出,形成我国戏曲表演这种独特风格,是有它的历史原因的。我国有些文学艺术样式的发展特点,也是侧重于统一中见变化的。我国诗歌的格律就比较严,从古诗、乐府到五言、七言,再由诗到词,到曲,一脉相承,都有一定的格律,都是在统一中见变化。其他如绘画(特别是人物画)、小说(章回体)等,都比较重视在共性中见个性。中国的戏曲艺术,继承了这个风格传统,无论在编剧或表演艺术上都有一套程式,“一曲多用”和“专曲专用”的

区别大概就是由此而起。变化和统一作为艺术的两大要素,在结合的过程中是可以有所偏重的,当然只能“偏重”,不能“偏废”。

拉回来还是来谈裘派艺术。凡事都要看两面,裘派艺术把花脸表演向细致、含蓄方面发展了一步,这是值得肯定的功绩,正因为如此,就应该防止这种发展的消极的一面,即忽视刚强、豪壮的一面。裘派表演重视姚期、包拯等人物性格的含蓄、沉着的一面,这是成功的,因为没有姚期、包拯这些个别的人物,花脸艺术也就无所寄托;但没有花脸的共同特点,也就没有京剧艺术舞台上的姚期、包拯的完整的艺术形象,而且也不能把这些人物性格的复杂性突出地表现出来。

如果说,姚期、包拯这些人物性格的主导方面是含蓄、沉着、委婉等,那末似乎应该用老生来表现它们,既然用花脸来表现它们,那就是说,它们的刚劲豪壮的一面还是很重要的。

戏曲表演的共性、典型性岂可等闲视之?

谈杨宝森的《文昭关》

——兼谈悲剧的表演

京剧《文昭关》是全部《伍子胥》中的一折，从程长庚以来，主要就是汪（桂芬）派的路子，汪桂芬对《文昭关》有独到的创造，腔调激昂慷慨，咬字铿锵有力，加上他凄厉高亢的嗓音，在舞台上塑造了一个满腹含冤的悲剧英雄的形象——伍员。与汪同时，谭鑫培也演过《文昭关》。谭鑫培的《文昭关》，固然亦有优美之处，沉着浑雄，仍不失大将之风，但相形之下，汪派伍子胥的形象要比谭派的更丰满些；因此，《文昭关》这出戏，可以说已为汪桂芬唱定了型，成为汪派的精心杰作，其他派很少演它。自汪桂芬死后，王凤卿的《文昭关》多少能传其神，如今听王凤卿留下的唱片，尚能想象出当年汪桂芬所创造的激昂慷慨的伍员形象。

可是近十多年来京剧舞台上出现了另一派的《文昭关》，以悲哀委婉取胜，含蓄凄切，给人以不同汪派的感受，这就是杨宝森的《文昭关》。

杨宝森宗余（叔岩），虽嗓音低沉，有低无高，但字正腔圆，而且深得余派含蓄之妙，唱来颇有韵味；杨宝森的嗓音比余叔岩低沉，但同样是一条功夫嗓子，最初比较干涩，愈唱愈圆满，使人感到潜力无穷。这种嗓子是靠锻炼出来的，也就是平常所谓“云遮

月”——对“云遮月”的嗓音，说法不一，其实亦即含蓄之意。不是晴空明月，直显于人目前，而是透过云雾，平添一番曲折的妙处。月亮是在云上，妙在若隐若显，这种嗓音不把嗓子唱到了头，而是愈唱愈圆，使人觉得寓意丰富，含蓄着一种内在力量。所以杨的条件虽和余叔岩不尽相同，但因有了这些特点，因此，一般爱好余派的观众，也都很欣赏杨宝森的某些剧目。

如果认为杨宝森对余派艺术虽有所继承但没有发挥创造，这是不合事实的，譬如杨的《文昭关》就是一个例子。我们知道，对余叔岩来说，《文昭关》至少不是他的保留剧目，而杨宝森的《文昭关》却是他生前常演的、也是深受观众欢迎的剧目之一。

当然，杨宝森演《文昭关》不能说是没有困难的。汪桂芬的嗓音高达正宫调，他的脑后音，又是在京剧史上著名的，甚至杨宝森要想在这些方面模仿汪都是不可能的；但是杨宝森却按照自己的条件，在舞台上创造了另一种风格的伍员形象，与汪派很不相同；虽然这出戏杨宝森曾受过王瑶卿和王凤卿的指点，按照自己的条件，吸取了汪派的某些唱法，但风格仍与汪派迥异。那末我们应该怎样评价这两派的《文昭关》呢？

《文昭关》的伍员是一个悲剧的英雄人物。楚平王无道，不纳忠言，伍员全家被害，他满腹含冤，欲往吴国借兵报仇，路过昭关，躲在东皋公家中，由东皋公设计混出了昭关。在整个《文昭关》中，伍员的心情，可用“悲愤”二字来概括。

汪派《文昭关》，激昂高亢，吐字咬牙切齿，在“悲愤”的“愤”字上，表现得很充分，一句“恨平王无道乱楚宫”，真是怒气万丈。杨宝森要在高亢方面与汪派抗衡是不行的；但他的《文昭关》在“悲愤”的“愤”字方面，不及汪派，而在“悲”字方面却有所发展。

杨宝森的《文昭关》，根据本身的条件，往悲哀的方面发展了一步，他在台内一声闷帘“马来”就使舞台上愁云满布，笼罩着悲剧气

氛。剧中有许多拔高的腔,都经过杨的改造,使它适合于自己的嗓子,如〔西皮快原板〕“恨平王无道乱楚宫”一句,以及“大胆且向虎山行”“胆”字的嘎调,都被改得平稳了。

应该说,在表演风格上,汪派也不是没有缺点的。汪派风格,豪放有余,而在委婉动听方面则略逊于余派。汪派极讲究音韵、咬字,但有些字未免咬得太僵,甚至连〔二黄三眼〕的“失舵的舟船”中的“舟”字也要特别强调字首“zh”音,显得过分“吃力”、“拙直”;在演唱技巧的细致处,杨宝森是有所发展、进步的,不承认这一点是不符合事实的。当然,杨宝森的《文昭关》在激昂慷慨方面有较大的局限性,因而就《文昭关》这出戏的整个风格来看,是更适合于汪派的。

如果说,“刚中有柔”和“柔中有刚”都可以是美的表演风格,但《文昭关》的伍员似乎更适宜于用“刚中有柔”的风格来表演,而“柔中有刚”的流派就不大适合演这类的悲剧英雄人物。杨宝森用这种风格来演伍员,怪不得有些人指出他的伍员,大将风度不够,这不是没有道理的。

就伍员这个人物的性格和当时的心情来说,恐怕主要是个“愤”字。从这个角度来看杨宝森的《文昭关》,那末伍员这个形象显然就失之哀怨。紧接着“伍员马上怒气冲,逃出龙潭虎穴中”后面的一段道白,汪派是咬牙切齿,仍然“不报父仇,誓不为人”的神情,而杨宝森念来就不够有力。

所以对比之下,虽然汪、杨二家各有得失,虽然杨宝森于演唱细致处、行腔变化曲折上超过了汪派,但是从这出戏总的风格来说,杨不如汪,这恐怕是没有疑问的。

这里涉及到如何表演悲剧人物的问题。

我们知道,悲剧人物离不开悲哀的感情,这种悲哀的感情,给观众的效果是引起人的同情和怜悯,因此,从古希腊大哲学家亚里

士多德起,悲剧的概念就是和同情、怜悯联系在一起的。杨宝森的《文昭关》,可说是唱到了悲剧的一面,即悲哀的一面。

然而悲剧远非只局限于悲哀的一面,特别是对悲剧英雄来说,悲剧的情调还有更重要的另一面——雄壮和崇高。我们知道,历来的美学家常常把悲剧和崇高的感情联系在一起,这不是没有道理的。车尔尼雪夫斯基曾经提到:悲剧是崇高的最高、最深刻的一种^①。按照一些美学家的分类,与优美相对的,还有雄壮(或译“崇高”),这正是悲剧所需要的重要质素,没有了雄壮,悲剧也就会削弱了它的感人的力量。

悲剧的这种质素,对演员在表演上就提出了一个要求,即豪放、豪壮的风格。悲剧演员不仅要表现悲哀的感情,而且要体现豪壮的感情。法国18世纪杰出的唯物主义哲学家狄德罗注意到了这种要求,他指出:“悲剧要求采用有力的方法,喜剧要求的是精巧。”^②这里所说的“有力的方法”,其含义之一就是要演员用豪壮的风格来演悲剧。

怎样才能把悲剧演得豪壮呢?

我们知道,传统戏曲表演是以歌舞来表达人物的感情的,而尤其是歌唱,更是表达一定情感的重要手段。一方面歌唱的歌词都是意义确定的概念,而另一方面,声音与感情的联系是最为密切的。悲剧演唱不但要求在高音表现激昂的情绪,而且低音也要有沉着雄厚的力量。杨宝森无高音之激昂,而在低音沉雄的一面则超过了汪桂芬,因此杨创造的伍员形象就比汪的沉着、含蓄一些。这是两种不同的艺术风格。杨宝森的低音迂回变化,富有韵味,但因天赋关系,高音不够有力,他缺乏汪派那刚劲有力的高音,这也是杨派伍员形象不够理想的地方。

^① 《生活与美学》第22页。

^② 《论戏剧艺术》,《文艺理论译丛》1958年第1期。

然而,艺术风格问题不仅在于天赋,这里也还有体会问题。譬如,《文昭关》[二黄慢三眼]“实指望到吴国借兵回转”和“满腹含冤向谁云”的“回”、“谁”二字,汪桂芬完全按“灰堆”辙念,吐字所似老旦,但在这里因为延长了结合韵母“u”,最后归于“ui”,既有咬牙切齿之势,又的确是壮中有悲,让人同情;但杨宝森没有接受这种念法,仍按通常接近“怀来”辙的念法,不是延长“u”音,而是延长“e”音,在“e”音中行腔,这样哀怨之情就重一些,而悲愤之气也就淡了一些。又如《文昭关》第一句“伍员马上怒气冲”的“冲”字,汪派用气很足,有怒发冲冠之势,而杨宝森这句的气力就不够,激昂慷慨的气氛就淡了。这主要是个体会的问题。

从这里我们看到,杨派《文昭关》固然重在悲哀方面,但如果认为一点“壮”气没有,也是不正确的。就悲剧英雄来说,雄壮之气可以有两个方面的含意,一是激昂慷慨,一是深沉浑雄,汪桂芬在“壮”侧重于激昂慷慨,而杨宝森则利用自己低音之宽宏,侧重于深沉浑雄方面,所以杨派的伍员比汪派的更含蓄些,区别也就在此。

我们看到,客观上亦有两种类型的悲剧英雄,譬如《碰碑》的杨老令公和《文昭关》里的伍员就不同,前者悲的气氛浓厚一点,在“壮”的方面,也比较侧重于深沉浑雄,杨宝森演这出戏是很能传神的;而伍子胥的情况就不尽同。因为分析伍员的内心感情,激昂慷慨的成分要重一点,所以我们说“悲愤”的“愤”字,在表演伍员时要特别注意。这是因为人物性格和环境的特点所决定的。杨老令公是身在绝境,内无粮草,外无救兵,而且年事已高,饱经沧桑,内心是焦急、悲哀甚至有点凄凉;而伍子胥就绝少凄凉之情,他是要一心报仇的,激愤之情于唱词中显然可见,所以这两个悲剧形象是有不同的。

综上所述,我们认为,就客观形象和演员的演唱风格之间的关系来看,《文昭关》这出戏是更适于按汪派路子演的。杨宝森对这

出戏的确有创造,在悲哀、沉雄方面都有超过汪桂芬的地方,但激昂慷慨之处,则不是杨派所擅长。

艺术流派有局限性这是合乎规律的必然现象,就整个表演风格来说,杨宝森善于演悲剧,是个有成就的悲剧演员,他的《碰碑》、《洪羊洞》、《搜孤救孤》等剧的确有所创造,这也是无可否认的事实。但就剧目方面来说,《文昭关》这出戏,汪派和杨派两家的得失也是明显的。汪派《文昭关》已绝响多年,如果能兼汪派及杨派两家之长,既得汪派之慷慨激昂,又有杨派之悲哀沉雄,那末,伍于胥这个形象将会更丰富、更有力了。

后 记

我是搞美学的,自幼爱京戏,深感我国古典戏曲中有着丰富的优秀遗产,但却很少从理论上加以总结研究,因而产生了我国戏曲理论研究落后于戏曲艺术实践的现象。同时近年来接触了一些美学问题,又深感目前的美学研究还需要更进一步地结合具体艺术实践,从而能够丰富并提高美学研究的水平。我认为美学工作者应该深入到一个或几个艺术部门去,作为自己的“基地”,把一般的美学理论问题和具体的艺术问题结合起来,这样无论对美学理论或具体艺术实践来说,都会有好处。于是我就选择了戏曲(特别是京剧)作为“基地”,试图从美学的观点来研究一下戏曲中的理论问题。在这个探索过程中,对京剧流派问题,我零星地写了一些文章,现在将它们编成这本小册子。因为不成系统,故名曰《京剧流派欣赏》,好在“欣赏”正是美学中一个最重要的问题。

在整理这些文章以后,我感到有几点要说明一下:

一、我对于戏曲艺术是个外行,对京剧只是一知半解,而对美学也只是初学,理论水平很低,而且要把这两者结合,也还有一个过程,有许多问题,还需要今后作更进一步的研究;因此,这些文章从美学来看,理论分量很轻;从戏曲来看,材料又很少,之所以敢于把这些文章公诸于世,完全是想抛砖引玉,盼望得到戏曲界和美学

界的批评和帮助。

二、这些文章中涉及到一些表演艺术的专门问题(特别是演唱方面),因为我觉得本书虽然主要在务虚,但无实难以谈虚,所以提出了一些看法;但毕竟主要是务虚,对这些专门的问题,不能详细讨论,希望今后在大家的帮助下,对这些问题能有机会从艺术上加以进一步的讨论。

三、京剧艺术范围很广,流派丰富是它的一大特色,因此先从流派的美学问题谈起;但限于自己所接触的材料,不可能在短期内穷尽京剧各行当的一切流派和每一个流派的一切方面,只是想通过一些流派来谈谈对一些问题的看法。

四、这本书中的文章,有些已经发表过,在收到书中时,作了不同程度的修改。

五、在文章的写作过程中,受到一些同志的批评和帮助,在此表示感谢。

作 者

1961 年 10 月

(据上海文艺出版社 1962 年 6 月版)

目 录

第一章	中国戏剧与中国文化·····	(143)
一	戏剧作为人生的镜子·····	(143)
二	戏剧作为活的历史·····	(149)
三	中国古典戏剧的基本特点和古典京剧艺术的成熟 ·····	(155)
第二章	作为戏剧的古典京剧和作为音乐的古典京剧·····	(162)
一	从“听戏”和“看戏”说起·····	(162)
二	古典戏曲艺术的基本特点和唱工的性质·····	(165)
三	京剧唱工艺术与京剧流派的发展·····	(173)
四	京剧唱工艺术的特点·····	(178)
第三章	古典京剧的咬字·····	(187)
一	京剧字韵的生活根据·····	(191)
二	京剧咬字的技巧·····	(199)
三	京剧咬字的艺术性·····	(211)
第四章	古典京剧之行腔·····	(222)
一	京剧声腔的源流和特点·····	(224)
二	京剧角色行当的唱工艺术·····	(233)
三	京剧流派的唱工艺术·····	(245)

第五章	古典京剧唱工艺术的历史发展·····	(260)
一	京剧演唱发展的社会基础·····	(260)
二	京剧演唱风格的发展趋势·····	(264)
三	京剧演唱技巧的发展趋势·····	(269)
四	京剧咬字的发展·····	(272)
简短的结束语	·····	(280)
后 记	·····	(283)

世界各个民族的文化,在远古的时候,大都是分别独立发展的,虽然后来有不同程度的交流,但各大民族的文化仍有自己的特色,这是因为这些特点是在这个民族的最深层的根基里的,甚至可以说是与该民族俱生的。因此研究文化史的学者,提出了各种“文化类型”的学说,但无论怎样分法,中国的文化,总归是被认为自成体系的古老的文化类型。我们的文化也是在最远古的时候就孕育了后来发展的种子,有些特点是我们这个民族“娘胎里带来的”,就是说,是由我们这个民族最远古的特殊的生存条件决定了的。我们这个文化系统,发展到现在,就以有文字记载的历史言,已经数千年了。它的具体形式已经非常复杂丰富,而且在越来越多样化的发展过程之中,对它的最基本的特点,往往要花很多的观察、分析、思考的工夫,才能捕捉到,这是文化史家们的任务。我们在这里,也许可以从两个方面来引入我们所要讨论的问题:一方面,我们古老的文化是历史的,它植根于远古的“过去”之中;另一方面它也是现实的,它仍然活在我们当前的生活之中。但是,我们的文化精神,之所以还能“活”在我们的生活中,正因为它过去也是“活”的。无论世事如何纷繁,现代的生活如何发展,我们这个文化精神的基本特性,不会泯灭,它仍然影响着——虽然是越来越曲折地——我们的生活方式和思想方式。

然而,历史已是过去的事,何处去寻找它们的踪迹?不错,历史有自己的遗迹和典籍,供人研究思考,但我们要更进一步去体验

过去那种“活”的精神，却离不开艺术，而在一切艺术中，最为直接而又最为综合地反映历史的活的文化精神的，我认为就是戏剧。我们这个民族的活的精神相当集中地体现在我们的民族的戏剧中。要认识我们这个民族的过去从而认识现在和预想未来，除了请教历史的典籍和遗迹文物外，还要请教我们民族所固有的戏剧——中国的戏曲。

但是，说到我国的戏曲，不免令人有沮丧之感。试看欧洲的歌剧和舞剧，就其出身来说，和中国的戏曲也差不多，最初来自民间，后来一度为宫廷所用，随着文人（包括大诗人和大音乐家）对之加工润色，发展到当今科技世界，不但没有衰落，而且似乎由于它的历史的光辉，更加受到人们尊敬，成为文明和文化的一种标志。欧美人对歌剧和音乐的崇拜是每个在那里生活过的人都有切身体会的。欣赏包括歌、舞剧在内的音乐，是他们的文化生活的一个部分，去歌剧院是一个大典，教授们如果整年不进音乐厅、歌剧院，就可能被讥为没有教养。当然，不是说，西方古典歌、舞剧和古典音乐像摇滚乐那样流行，但它们的地位却大大高于那些时髦货。大作曲家、指挥家、歌唱家和演奏家受到人们的普遍的尊敬，认为是自然赐给人们的“礼物”，使人们可以得到高级的享受。凡此种种，相比之下，我们的古典戏剧的处境，却有被时代冷落之感。认真说起来，中国的古典戏剧自有它的特点，并不比西方的歌剧舞剧差。从剧目说，就以古典京剧言，按照陶君起的《京剧剧目初探》说法有一千多个，我想近百年来常演的戏，恐怕也不下四五百出。就这些戏的故事内容来说，大部分比西方歌舞剧的内容还要丰富复杂一些；就艺术形式来说，其中差别最大的当是音乐和表演方面的问题，本书想着重从演唱艺术的角度，来探讨中国古典戏剧之代表——古典京剧的特点和历史发展问题。在谈这个问题以前，当有一些更为基本的问题，要先说明一下。

第一章 中国戏剧与中国文化

一 戏剧作为人生的镜子

莎士比亚说,戏剧是人生的镜子,这句话说得很透彻。这句话的意义不仅在于道出了戏剧作为一种艺术与现实生活的关系,这层关系,当然是很基本的,应该重视的;但这句话还可以引起另外一种思考:人为什么照镜子?回答似乎很简单:为了看自己,看看自己脸上有无灰尘,洗得干净不干净,修饰得美不美……一句话,为了认识自己。戏剧是把人生的事,活生生地在舞台上表演出来,让人们“看”,而表演的是人们自己的事,因而人们看的也是自己的事。所以,在这个意义上,戏剧才像一面镜子,让人们自己观照自己,认识自己。

人类自觉到要“认识自己”,至少在西方民族来说,是经历了一段漫长的岁月的。西方文明的摇篮——古代希腊的文化,最初是从“认识自然”开始的,他们在脱离远古原始神话阶段以后的第一个意识形态是科学的形态,把自然当作观察、分析、研究的对象;自然作为静观的客观对象,有自己的原因和结果,有自己的本身的结构。直到苏格拉底的时代,人们才从那漫无边际的自然进程中摆

脱出来,看到“认识自己”的重要性。那个时期,即在希腊雅典奴隶主民主制的黄金时期前后,才出现了古代希腊戏剧的高潮,名垂史册的三大悲剧家和喜剧之父阿里斯托芬得以活跃在当时的戏剧节的舞台上。人生不仅是一个实际自然的进程,它同样也成了“静观”的对象,舞台就是这种“静观”、“观照”得以进行的媒介。

比较而言,中国古代这种“认识自己”的觉悟大概要早于西方民族,因为中国古代占统治的思想是自商代祖先崇拜到后来提倡三代圣王理想和强调人伦秩序的儒家思想;但中国戏剧的繁荣,却又似乎比西方民族晚得多。这只能说明这样一个事实:中国戏剧这面镜子,要比西方民族的这面戏剧镜子完善一些,因为中国戏剧是在多种其它艺术形式已有相当充分的发展以后才综合起来的一门艺术。

古代希腊人的“认识自己”既然是从“认识自然”脱胎而来,所以在最初的时候,他们把“自己”也当作一种“自然”来“观察”,把“人”当作一个客观的对象来作科学性的研究,这是西方民族多少年来一个很顽强的传统;现在有一些西方的思想家觉得这个传统维持太久,“人”受到“物”的压制太久,要求寻找出另外一种道理来把“人”从“物”中彻底解脱出来,于是有种种的学说,但这个传统是如此的强烈,即使这些想冲破藩篱的思想家本人也难以摆脱它的影响。正因为有这个传统,所以戏剧这面镜子,在西方有其自身特殊的意义。

西方的戏剧,从古代希腊戏剧算起,经过两千多年的发展,经过了一个由现象到本质的发展过程。这就是说,“戏剧”也像别的任何“事物”一样,在历史的发展过程中,逐渐摆脱了其它“非戏剧”的因素,而终于发展成符合“戏剧”这个概念的本质的含意——即反映人生的矛盾冲突,于是,戏剧的冲突,成为“戏剧”这门艺术的本质。像世界上其它一切具体事物一样,“戏剧”也会在历史中走

向其反面,于是有“反戏剧”的艺术流派产生。就表演艺术来说,西方的戏剧的典范,即以表现人生矛盾冲突为特点的戏剧,在斯坦尼斯拉夫斯基体系中业已完成。布莱希特的戏剧,以工业社会矛盾为背景,要在戏剧中表现更加广阔、更加复杂的多层次的社会关系,已经突破了“戏剧”的形式,向“电影”靠拢;而当今主要在存在主义思想影响下的所谓“荒诞派戏剧”,则完全没有真正的“戏剧性”可言,是某种思想的、哲学的体现。这方面要仔细研究起来,当然可以有许多的话要说的。而总起来说,都与西方民族对“认识自己”的一种理智性、静观态度有关。

然而,人们要“认识自己”,并不只有“戏剧”一种形式,就艺术言,还有音乐、舞蹈、绘画、雕塑等等不同的形式,都可以供人们认识自己。中国传统的艺术精神,正是要在一种总体的、综合的形式中完整地认识自己。从这个意义说,中国戏剧是最适应这种要求的。

广义地说,一切艺术形式都可以作“人生的镜子”观。一面镜子不够用,至少要有一面小镜子照背后的发式如何。演员也许还需要四壁皆镜,以便“全面地”认识自己。音乐和舞蹈同样是人生的镜子,而这在中国古代发达得是很早的。不错,在古时候,音乐和舞蹈与“礼”的仪式分不开,也许更多的是有一种实用的功能,因而可以看作是实际生活的一部分。但镜子本身也是生活的用品,虽然镜中人只是“镜花水月”,不是真的,而是影子。古代音乐、舞蹈的礼仪,客观上仍是一面镜子,而且是一面很真实的镜子,可以通过音乐来预言世道之兴衰,可见,它给人们提供关于自己的信息是相当准确的。

当然,这种“准确性”并不是概念的准确性,其实,“概念”有时是非常不准确的。医生诊断,主要靠“症候”,而不在病人的主诉,现代的医生更要靠科学的仪器和数字指标,以免装病者有空子可

钻。一个世道的兴衰,不一定从报纸宣传中看得出来,而可以从真正的艺术口中透露出相当准确的信息来。当然,也有假的艺术信息,那正是公式化、概念化的作品。音乐艺术的特点是最和概念化对立的,但却在更深刻的层次上让人认识自己。

音乐是情感的一种表现,而人的情感,并不是单纯的、自然的、动物的感觉,它与外物的关系,不是单纯感受性的物质的反应,是人对世界的内在的理解的表现,因而它也和概念式的理解一样,有自己的结构,有自己的“意义”。音乐不是概念式的,但它的结构与概念的结构(逻辑与语法)却有着对应的关系,因此音乐的“意蕴”与语文概念的“意义”也并不是截然对立、完全无关的。音乐与概念的关系最明显地表现在“诗”中。“诗”这种形式既是概念的,又是音乐的;既有文学性,又有音乐性。在“诗”中思想与情感、概念与音乐、逻辑的结构与艺术的结构是不能分割的。所以,“诗”的语言是艺术与科学、音乐与逻辑、表现与再现可以相互渗透、相互结合的秘密所在,也是中国古典戏剧得以产生和发展的关键的环节和实在的基础。

中国古典戏剧是在各种艺术形式比较充分发展以后的基础上才发展起来的,是在音乐、舞蹈和诗的分别充分发展起来的基础上发展起来的。

音乐和舞蹈本不可分,“诗”和“歌”本也是一件事的两个方面。“诗”的文学性易于保存,而歌的音乐性在古代只能口传心授而已,不能保存。“诗”在古代中国文化中的突出的地位是公认的。如果说,中国古代没有完整意义上的“戏剧”这面镜子,那末它却有“诗”这面宝鉴,它在多方而比较全面地表现了中国民族文化的特殊的精神实质,表现了民族的精神面貌,而“诗”正是后来的“戏”能得以发展的基础。

如果以宋元为我国戏剧大成的时期,那末结合着音乐和文学

的诗已经经历了至少有千余年的历史。广义的“诗”作为文学体裁,已经经历了诗、词、曲的长期发展,才成为“剧”。而能作为一种“剧曲”独立出来,这时的音乐与舞蹈,也经历了从汉代乐府、唐代大曲到宋代的唱赚、诸宫调,到元代之杂剧如此长期的酝酿和培育。这种包括百戏杂技在内的种种文艺形式的汇合,使中国戏剧成为一个最为综合的艺术部门,它的多方面(甚至包括造型艺术因素——如舞台布景、服装以及演员的“亮相”等等)的表现能力,使中国古典戏剧能在比较复杂、比较丰富的层次上表现生活自己,因而这面镜子似乎不是平面的,而是立体的。

这种立体式的镜子,照出来的“生活”就不仅仅是生活中的一些“事件”和这些“事件”之间的联系,而且是活生生的“人”。这就是说,中国的载歌、载舞的古典戏剧,不仅仅是剧作家把他所理解的“生活”描写出来,而且同时也把他感受到的“生活”表现出来,中国古典剧作家笔下的生活,不仅仅是他思想中的生活,而且也是他情感中的生活,这两方面在中国古典剧作家来说,是不可分的。由于中国音乐、舞蹈、诗、词、曲、剧创作的历史特点,中国的古典剧作家,也和其它门类的艺术家一样,带有一种集体性、综合性的特点,往往剧作家集作曲家与舞蹈设计家于一身,因而在他创作戏剧作品时,生活事件的实际的因果联系是和人物的思想情感和个性的表现结合在一起的。

从这个意义来说,和中国的一切古典艺术一样,中国的古典戏剧,又不仅仅是一面镜子,即使是立体的镜子也不足以完全概括中国古典戏剧的特点。与中国的古典艺术精神相通,中国的古典戏剧,不是“水月镜花”,而是实实在在的、活的生活的一个部分。就像我们的日常语言一样,它既是表达我们对客观世界的理解和认识,同时也是我们实际的、活生生的生活的一部分。中国古典戏剧的这种与实际生活的活的沟通关系,在这个艺术形式的极盛时期

表现得是很明显的。在中国古典戏剧的很长的一段极盛时期,不但戏剧模仿生活,而且生活也受戏剧的巨大影响,它曾经是很流行的、很普遍的文化生活的一个部分,所谓“满城争说叫天儿”,正是这种情形的写照。这种特点之所以形成,或形成后,能够在较长时间内久盛不衰,与中国古典戏剧的音乐性与文学性结合这一特点又有密切的关系。音乐虽不擅长于描述“事件”的因果,但却擅长于表现人的性格和情感。中国古典戏剧这种“诗”的语言的特点,使它把思想与情感、认识与表现结合了起来。因此,严格来说,中国古典的戏剧,还不仅仅是要“认识自己”,而且还在于“表现自己”。中国的古典戏剧,不仅仅要把实际的生活搬到舞台上,作客观的、因而是静的“观照”,而且要表达一种活的精神,使观众在音乐性的欣赏中,结合着剧情去体验自己的思想感情。演戏固然是假的,但假戏得真做,这个“真”,不是表面的、刻板的模仿,而是表达一种真的思想,真的感情,与观众作真正的思想上、情感上的沟通。这就是为什么中国古典戏剧以载歌载舞的形式,而不以生活本身的形式来描写生活,同样能起到动人心弦的艺术作用的原因。

从这个方面看,中国古典戏剧作为一个或几个时代的真正的“娱乐”,是文化性的实际的活动和生活的一个部分,它的认识性和教育性功能是蕴涵在“娱乐性”之中的,这就是所谓“寓教于乐”。一提起“娱乐”,常被误解为无足轻重的、甚至无益的琐事,事实上“琴、棋、书、画”,无一不是文化上的高级的享受,是真正的人的“游戏”。猴子只能以打闹来发泄自己过剩的精力,而人有人自己的娱乐。娱乐性强,言其曾风靡一个很长时期,是一项十分普及的文化活动,并不是说它不是一件严肃的事。中国古典戏剧,曾经不仅是文人雅士的事,而且是贩夫走卒的事。尤其是古典京剧作为乱弹之发展,最初这面镜子不是供在殿堂之上,也不在书斋之中,而是挂在街头巷尾,人人都可以照见自己的。

这样,中国的古典戏剧,表现了一种不是在书本上的中国古典文化的精神,是一种实际的文化精神,活的文化精神。

二 戏剧作为活的历史

“认识自己”实际上就是“认识历史”,因为人不仅是现实的,而且是历史的,甚至现实的人也是历史的人的发展的产物,因而,“认识自己”不仅仅意味着认识现实的自己,而且为了更深刻地认识现在的自己,必须同时也要认识过去的自己。然而,时间是不可逆转的,我们只能通过过去留存下来的东西,作理智性的认识,比如对典籍、古迹文物作历史科学的分析和推断,我们当然也可以用现在的思想感情去“再造”过去人的实际活动,去体会他们的心情,但总还是隔了层层历史时期,不容易有直接的体验。然而,一切的古典艺术作品却可以为了提供认识活的历史的方便,起到历史典籍所不易起到的作用。作为生活的镜子的戏剧艺术,在这方面为我们所提供的就不仅仅是知识的信息,而且是活生生的人的形象。

分析起来说,历史的典籍,是把历史的事件,用客观描述的方法记录下来,因而是把过去的人和事作客观的观察、分析和研究的对象,作科学理论和概念式的把握,因而是一种客观的、对象式的记录,就像记录植物的各种特征一样,虽然可以无微不至,但终究是分门别类地加以描述登记下来,而植物的生长却是一个活的过程。戏剧就不仅是把历史记录下来,而且是把它表演出来,虽然是模仿式地表演出来。“表演”人物,就要“像真的”,所谓像真的,实际就是“像活的”。剧作家和演员就要体验角色的内在和外在的特点,生龙活虎地在舞台上表演出来。古典戏剧中有所谓“活曹操”、“活赵云”……,正说明这个意思:戏剧既然反映活的人生,也就反映活的历史,是人生的活的记录,历史的活的典籍。

这个特点,是中外的戏剧所共有的。你要知道古代波希战争的历史吗?你不仅要读希罗多德的《历史》,而且要看埃斯库勒斯的《波斯人》。后者当然不如前者详尽,只是一个侧面,一个片断,——当然《波斯人》写的是重要的片断,但却是更为生动,更为直接,表现了活的思想感情。你要了解中世纪的欧洲历史吗?请读莎翁的戏剧,那里有那个时代人的悲欢离合,把生活场景,一幕幕在舞台上表演出来,或在你的想象中表演出来。这样,你的历史知识才是全面的,你不仅知道了那个时代的事件,而且感受到了那个时代的脉搏、那个时代的人的活的思想感情。

认真说来,“史”和“诗”本有许多共通的地方,“史”本也是活的。“史”是“事”的记录,“事”是活人做的,所以“史”就其本质来说也是活的。做的“事”,当然已是现成的“事实”,也是“实有的”,“事实”固然是抹不了的;但“事”既是活人做的,活人还可以做另一些事、改变已做的事。人可以建造宫殿,也可以摧毁宫殿;昨天巍峨的大厦,今天可以夷为平地,昨天可使“有”,今天可使“无”。因此,一切既成的“事”对活生生的人来说,都可以作为可能性存在,因而是“活”的,不完全是“死”的。“诗”正是把已成的“事实”或昨天的“事实”作为活的可能性来吟诵。荷马的史诗固然的确有真的史实的根据,但它却不仅仅是把那些史实客观地记录下来,而是体现了活生生的人的活动,体现了贪欲、战争、胜利、失败、惩罚等人间悲欢离合,因而不仅给我们以知识,而且可以感染我们。所以,在这个意义上,正如亚里士多德在《诗学》中说过的,“诗”比一般的“历史”更真实,它是活的历史,或真正的历史。“诗”中所吟诵的,正是当时的真实的生活,他们就是那样生活的,如同我们和他们一起生活一样。

中国是历史典籍最为发达的国家,也是诗最发达的国家,因此可以说,中国在世界上是“历史意识”最发达的国家。我们的祖先,

不仅很早就以客观的方法,把重大的事件记录在甲骨钟鼎和简册碣石上,而且把人间的悲欢离合编为诗歌吟诵它们。不仅如此,中国的历史典籍,除编年的或公文的记录外,大多又是和诗的精神相通,不仅着眼于“事”,而且着眼于“人”,所以像《史记》这样的作品,在文学作品中也是第一流的。

中国的诗经过词、曲到剧,由描述性吟诵或歌唱到代言体的表演,则进一步发挥了诗和历史相统一的精神,在舞台上再现了活的历史,古典京剧的剧目,从上古传说时代开始,至当时的清代,几乎每个历史时期都有不少剧目,在反映历史方面,可说是相当全面的了。

当然,这并不是说,作为艺术的戏剧和作为科学的历史就完全没有区别,正因为作为艺术的戏剧要捕捉住历史的活的精神,因而比起科学的历史著作来,它重“事”而不重“实”。戏剧必须有“事”(故事,过去的事),但可以是虚构的。古典京剧中的许多剧目,并不一定经得住历史学家的推敲,这在最初可能不是故意违反史实,而与民间剧作家的文化水平有关,但戏剧中之所以能够容许偏离史实的情形,则是有艺术上的理由的。戏剧的演出,不仅限于给人以历史的知识,更主要的是要给人以精神上的感染,不仅是要观众认识“事”,更重要的是让观众认识“人”,认识历史上的“我”。所以,古典戏剧只要求创造一种“历史的幻觉”,而不要具有十分准确细节的历史性真实。

戏剧中的人是历史中的活生生的人的体现,因而绝不是什么“抽象的人”,戏剧艺术中的人是与抽象的、概念式的“人”格格不入的,而是规定情景中的现实的人的反映。因此,以活生生的人来表演人物角色,是戏剧艺术不可替代的本质的形式。在表演艺术方面,中国古典戏剧常有某种程式系统,这种系统和抽象概念系统完全是不同性质的东西,前者是艺术中的事,后者是科学里的事。科

学理论要与感性的实践相结合,其中常须经过想象力建构的概念结构系统,这是可以用逻辑的形式加以完善地规范化了的;艺术创作中也常需要一些规则,如音乐中有各种调式和曲式,把这些规则与具体的感性材料结合起来,才能塑造出完整的艺术形象,但这些规则,不是科学论著中的概念公式,所以中国古典戏剧并不因其有程式而妨碍人物性格的生动性。这一点不能不加以辨明,因它是有很坚实的艺术上的理由的。这就是:在科学上是为“概念”的,在艺术上可以叫做“理想”。“概念”是抽象的,因为它舍弃了一切具体的偶然性,只指摆脱事物的本质;但“理想”,永远是在“个别”之中显示“一般”,而且永远保持着对“现实”的吸引力。

毋庸讳言的,中国古典戏剧的人物是“理想化”了的,它们常是某种性格或伦理道德原则的化身,但它们又是有个性的。中国古典戏剧人物既不能说是“概念化”了的,也不是像西方现代那种恶性发展了的、歪曲了“个性”的“荒谬性”,而是一种古典式的个性与共性统一的“理想”:共性就在个性之中。曹操是“工于心计”的典型,关羽是“忠义”的典型,诸葛亮是“机智”的典型……,但他们又都是有血有肉的,并不是“忠义”、“机智”这些抽象概念的表现。

艺术不是概念的、抽象的,因而它的效果就与历史典籍完全不同。

我们阅读历史典籍和考察文物基本上是一种理解性的科学活动。我们要从过去的人和事中看出事件发展的客观规律,这就须分析、推理、研究,做一番由粗及精、由表及里的工夫,掌握事物之理。这个过程和我们对日月山川采取自然科学的研究态度是相同的,只是更加复杂而已,因此在科学中,我们除了自然科学外,还有社会科学和历史科学。无论自然科学还是社会科学,它的对象都是客观的,所以历史上各种事件尽管是人自觉地去做,但仍然可以找出它们之间的因果的必然联系,历史典籍的作者有意识地或

历史文物的作者无意识地把这些事件和文物保存下来,它们或明或暗地展现着它们是因果必然的锁链中的一个环节。我们学习、研究这些历史典籍和文物,是为了掌握它所反映的时代的历史的必然规律,因而历史典籍和文物作为一种科学性的作品,它和读者和研究者之间的关系是一种理智性的理解关系。然而,作为活的历史的戏剧艺术,它和群众和欣赏者之间的关系就不仅仅是理智性的理解关系,而是一种活的、全身心的交流关系,或者像有些人说的是一种“交感”关系。这种关系非常接近真实的生活实际的关系,观众设身处地地看到一幕幕生活场景,虽然不“认识”这些剧中人物,但就好像看到大街上或邻居家发生的事一样,感觉到我们是在“同一个世界”里,而不像读历史典籍那样自觉地在看另一个遥远的世界。这个“同一世界感”,就是戏剧家要在舞台上创造的所谓“生活的幻觉”。从这个意义说,历史典籍给人的是冷静的思考,而戏剧艺术却可以引起人们炽热的情感。

然而,艺术毕竟是艺术,而不是生活真实,观众是在看“戏”,而不是参与真实的生活。大街上或邻居家如果出了非管不可的事,自应该管它一管,但是看戏的观众,在原则上却不必“管”舞台上的事。从这方面来说,它又很接近科学的、理智的冷静态度,观众就是观众,总是一种“旁观者”。所以,观剧中的“交感”作用,是一种理智性的“交感”,而不是实践性的、情绪性的,它不马上引向当下的实际行动。载歌载舞的中国古典戏剧把这种“交感”凝聚于观众的欣赏性的“品味”之中,所以“韵味”是中国古典京剧演唱艺术的基本标准,并不是偶然的。

中国古典戏剧这种“交感”活动,最主要的是表现在音乐性方面,——舞蹈性也都融合于音乐性的韵律之中。在这方面,这种“交感”活动甚至可以不仅仅是“内在的”,而且也可以是“外在的”。古典京剧的观众,不仅总是随着音乐的旋律和节拍有一种“无声的

附和”，而且并不妨碍“有声的附和”——虽然在剧场中这种有声的附和必须是很小的，以免妨碍别人。这里，似乎应该提到一个很有趣的现象：在艺术的范围内——只有在艺术的范围内，不仅艺术“模仿”生活，甚至生活似乎也在“模仿”艺术，在欣赏古典戏剧艺术中，欣赏者虽不立即参加到戏剧人物活动的实际因果系列中去，不采取实际的行动，但却有一种直接的交流，因此，古典戏剧的欣赏，不完全是静观的，更不是理智的、概念的，而是活动性的、能动性的，是真正的欣赏“活动”。

通过这种“活”的“交感”式活动，不但舞台上的人物角色是“活”的，而且引起观众的印象也是活的，观众不是被动地接受舞台给予的，而且有一种能动的反应，引起一种“活动”。这样，舞台上的历史，才真的“活”了起来。

这种活的历史是把“现在的我”和“过去的我”沟通起来的重要环节。历史的典籍给我们以过去的知识信息，使我们能掌握历史发展的必然的因果规律，它给我们以“过去世界”的知识，以便在理论上预测现实的发展趋向，它的作用当然是很大的，这一点是不容置疑的。艺术有自己的特殊的功能。古典的戏剧能把“过去的世界”和“当下的世界”沟通起来，造成“同一个世界”的“幻觉”（不是事实），使我们有“身临其境”之感，我们与舞台上的人物虽然隔世，但似乎仍在一个世界，我们可以感受到他们的呼吸和脉搏，体验到他们的喜怒哀乐，他们是我们的“祖先”，我们是在同一个民族的历史的长河中，通过他们的活动，即使是很远古的活动，我们都能有一种历史的绵延感，这是一种活的历史意识、活的历史感。所以，“古典戏剧”所反映的人和事当然是“古”的，“旧”的，但它的精神却仍可以是“新”的。我们通过戏剧舞台这面镜子，如同照见了“自己”，而不是“异己”，这就是我们仍能在古老的曲调中体会到一种“怡然自得”的情趣的原因。

不仅如此,我们还常常以有这种活的历史意识为荣,以能欣赏古典的艺术作品为一种具有高级文化修养的表现。了解、认识我们民族的历史当然是很重要的,但所谓活的历史感还不仅仅限于理论性的历史知识,也不是要求都去作历史学家,但是那种活的历史意识,却是文明人所必须具备的,是一种普遍的文化教养的表现。

动物没有自己的历史,却在自然的必然的因果系列之中;人则是自由的,因为他能认识自己的必然性;认识自己的历史。我们这里所谓的“活的历史感”正是一种“自由感”,因此,从根本上来说,历史和文化不应是一种负担和束缚,而是一种解放。我们在欣赏古典戏剧艺术时那种合乎规律的运动的自由感,正是这种活的历史意识、自由意识的具体表现。

三 中国古典戏剧的基本特点 和古典京剧艺术的成熟

以上我们把中国古典戏剧艺术作为一种文化形态作了一点说明,现在再来探讨中国古典戏剧作为一种艺术形式本身的特点。

和一切戏剧形式一样,中国古典戏剧,首先也是一种“戏剧”,首先具有“戏剧”艺术本身的基本特点,这一点是凡“剧”皆同的、共有的“戏剧”的本质;这就是说,中国古典戏剧同样也是以人物的动作和对话来表演故事情节的。

一切艺术都要表现历史的、时代的、阶级的、具体的活生生的“人”,但每种艺术形式所用以达到这个目的的手段不一样,因而所表现的方面又有所不同,譬如雕塑以捕捉人的动作中刹那的姿态为特长,因而以高度集中的形式表现“人”的精神面貌;雕塑艺术的高度理想性和概括是别的艺术部门所不能代替的。而绘画则具有

平面图像的特点,虽没有雕塑那样高度的凝练性,但却可以有具体的背景,因而比雕塑艺术更多于场景性。

戏剧的演出,由早期“围观”形式发展到舞台形式,似乎是一种由雕塑到绘画的转变,而增强了艺术的画面性;当然演员那转动的身体,并没有把雕塑的因素完全排斥干净,而是以新的姿态,融会于舞台的表演之中。而舞台的出现,更进一步把演员与观众分割开来,使一个假的、意象性的艺术世界与真的、实际的世界暂时分别开来,也是使那个意象的世界相对地、但却是明显地独立出来,而独立的舞台的出现,标志着戏剧作为一种艺术形式的成熟。

“戏剧”(“戏”)在古代希腊,原是“动作”、“做”的意思,最初由宗教活动发展而来,所以古代希腊雅典的戏剧节,仍还有宗教的性质,连狱中的犯人也要放出来参加。“戏”在中文则更多“娱乐”、“嬉戏”的意思,“虚”“戈”为“戏”,想来与一种虚构出来的扑斗场面有关。但“嬉戏”原也是生活的一个部分,只是不是以当下实用的功能为目的,而是实用功能活动系列中的一种调节,而这种调节原本又与宗教活动有关。王国维有“巫以乐神”、“优以乐人”之说,可见“优”(演员)是“巫”(宗教人员)发展出来的。

无论如何,“戏剧”这种艺术形式,总的来说,也还是生活的一个部分,是现实生活中一个环节,不过这个环节是一种调节性的,而不是严格意义上功能性的。所以无论中外,“戏”是“做”出来的,“做戏,做戏”,言其是人为地作一种调节的活动,以便更好地进行真正的实际的活动。

于是,就其来源,“戏剧”这个形式的特点在“做”,——在“模仿”,因其“模仿”才“似真非真”,戏剧中的“戈”,像真兵器,而不是真兵器,是一种复制品,是“虚戈”;“戏剧”的动作,不是“天然的”,而是“人工的”,是“做”出来的。中国古代优孟模仿孙叔敖的故事传为优谏美谈,也常有戏剧史家引为中国戏剧早期的萌芽,因为它

“似真非真”，而却也能对现实的“真”起到实际的作用。中国的戏剧正是如此，“寓教于乐”，“嬉笑怒骂皆成文章”，戏剧的调节，有一种广义的“训练”、“操练”的作用，不仅是身体的操练，而且是思想的训练，性情的陶冶，因而它又像一个广义的学校，虽不立即参与实际的社会生活，但却有益于这个生活，而且同样也是这个生活的一个部分。

提到“模仿”，似乎有点看低了艺术的创造性，猴子也会“模仿”，真的要把人的艺术降低为“沐猴而冠”了。事实上，猴子不仅能“模仿”，而且更有各种情绪的自然流露，它们会号叫打斗，急了会咬人，其实“模仿”在动物中还是高级的形态，狗不会“模仿”，但不能说没有“情绪”。所以，不说艺术是“模仿”，而说它是“表现”，并没有提高它半分。事实上，“模仿”是“学习”的开始，“学习”是要获得知识与技术。“知识”重“理解”，“技术”则重“锻炼”。“技术”的熟练，本身可以给人一种理智性的愉快之感，这是一个公认的现象。不是人人都能达到“技术”熟练的程度，但观看这种熟练的“技术”，也可以有一种愉悦的情感，于是有“演者”与“观者”的区别。

当然“虚戈”不能说明“戏剧”的一切，武术的表演，士兵的演习，都不是“戏剧”。“戏剧”“模仿”规定情景下人物的活动，于是戏剧作为一种艺术形式，就有三个要素：动作、对话和情节，而三者的核心就是人的活动。动作是人的动作，对话也是人的对话，情节是由这两部分展开的，而动作和对话是由“演员”表演的，所以戏剧作为一种舞台艺术，本质上是一种“演员的艺术”，“表演的艺术”。

“演员的艺术”有许多很有趣的问题值得探讨，譬如为什么一个活人会去“模仿”另一个活人（或曾是活人的古人），这里面就有许多深刻的道理。不错，前面说过，猴子会“模仿”，但猴子只“模仿”人，而它们互相之间的“模仿”则未之有也。从根本上来说，“模仿”常是“模仿”一种相似又不似的东西，“人”与“人”当然是相似

的,但又都是独特的“我”,这个别人的“我”,有一个未曾向我完全打开的内在的世界,所谓知人知面不知心,我可以揣摩别的“我”的音容,但这个内在的世界,只能以自身的“我”去加以体会,所以演员不仅要揣摩别人(角色)的音容,而且更要体验他的“心思”,而这种“心思”当然只是通过语言和行动表现出来,但语言和行动又不能完全无遗地将这种内在的东西“表白”出来,所以在这个意义下,演员与角色的关系,自己的“我”与别人的“我”的关系,有可模仿处,也有不可模仿处,而恰恰正是因为这个“不可模仿处”,才吸引着演员以自己的模仿活动(表演),或通过表演,展现别人的“我”的内在的世界。因为有可模仿处,所以演员需要有技术,而因为有不可模仿处,演员更需要有创造。

说到这里,我们就可以进一步说,中国古典戏剧艺术正是尽力把那不可模仿处,把人物角色的内在的世界,凝聚在音乐和舞蹈的形式中表达出来。这就是说,中国古典戏剧演员不仅揣摩人物角色之音容,不仅揣摩角色之性格和心思,而且把他的体验凝聚在音乐和舞蹈的形式之中。

所以,我曾认为,中国的戏剧是以音乐性的对话和舞蹈性的动作为基本特点的,并据此研究了中国古典戏剧作为舞台艺术的一些方面的特点^①。

就演员和角色的关系来说,中国古典戏剧是最少模仿性的,因为那些歌唱的对话和舞蹈的动作在古代的中国社会实际生活中固然有着节奏上的根据,但不能想象,主帅升帐要有“定场诗”,大将出场要先起霸,不能想象所有古代妇女以“喂呀”来哭,更不能设想,在喜怒哀乐之极处,竟要唱一段西皮、二黄,而且还有伴奏!中

^① 参阅我写的《话剧艺术的哲理性》(1963年2月23日“文汇报”)、《论京剧〈红灯记〉》(《新建设》杂志,1965年8—9合刊)和《中国戏曲艺术的美学问题》(1981年,《文艺论丛》第12期)三篇文章。

国古典戏剧之所以出现这种载歌载舞的形式,其艺术上的原因就在于中国的古典艺术家们不仅要把别人的“我”(人物角色)的“可模仿处”“再现”出来,而且要把那“不可模仿的”内在世界,以音乐舞蹈的形式“表现”出来,这样,中国古典戏剧才把“敷演故事”(外在的)和“发抒情感”(内在的)在一种古典的形式中结合了起来。正因如此,中国古典戏剧艺术的人物,虽不是现实人物的刻板的“模仿”,却是“活的人物”,因而我们才说,中国古典戏剧是活的历史。

最后,还有一点与本书下面的内容有关的意思需要说明,即京剧与昆曲是中国古典戏剧的两大成熟了的代表,这已经是一个众所公认的事实。

昆曲当出于江苏昆山,以明清传奇为剧本,文词优雅,又经魏良辅在音乐上的加工,它的音乐和语言确实体现了那个历史时期人的高雅的情趣,至今听来还有一种回肠荡气之感,使我们亲切地感受那个时代人的“心思”。就中国古典戏剧的历史发展看,应该说,到了昆曲已是成熟了的戏剧。京剧晚于昆曲,来自民间,与昆曲唱法不是一个系统,京剧在北方汇合诸地方剧种而成,前有昆曲之典范,因而更有一个成熟了的优厚的底子,在当时,由于戏剧性的加强,也是由于声腔上的发展,竟逐渐替代了昆曲的地位,大有独步京都剧坛之势。当时北京昆曲和京剧为雅部和花部两大支柱,代表了中国古典戏剧的两大历史高峰。当时所谓“乱弹”,固不仅指京剧,也包括了梆子等其它剧种,但说京剧为当时“乱弹”之首,当不为过。

京剧之所以能够与昆曲对峙,正在于它虽然来自民间,但并非某地之地方戏,就像昆曲当年由民间艺术上升为古典艺术一样,京剧由于汇合不同剧种的艺术特点,因而比较顺利地提高了古典艺术的水平。民间艺术和地方戏有自己不可替代的特色和优点,至

今仍有不少地方剧种拥有比京剧还要悠久的历史,拥有相当高超的技艺。昆曲和京剧是我国古典戏剧的代表,这是从一种艺术风格和艺术精神方面来说的一个特点。

在古典艺术的精神中,京剧与昆曲又代表了两种艺术风格,虽互相渗透,但却不可互相替代,这就是昆曲以委婉缠绵见长,京剧则以清刚遒劲为自己的特点,一柔一刚相互映托着中国古典戏剧的花朵。

京剧与昆曲按其来源说,本是两个表演系统,尤其在声腔、唱法方面,是有相当大的区别的,昆曲虽然在京都扎根甚至进入宫廷,但基本上还是南方的戏曲;而京剧则是中原和北方的戏曲,南北民风各异,所以反映在戏曲剧种的风格上也不尽相同。当然,京剧于北京汇集诸腔而成,其中也包括了昆曲,所以京剧剧目中也还吸收了数量不太多的昆曲剧目,在表演和唱法上的影响,就更不待言了。然而京剧并没有、也不可能真正取代昆曲,它只是取代了昆曲在剧坛的地位,而没有取代昆曲的艺术风格。就中国古典戏曲内部风格而言,一般来说,昆曲比较绮丽秀雅,京剧则比较沉雄刚毅,所以昆曲尽管也有《单刀赴会》这样慷慨悲歌、气魄宏伟的戏,但总的还是擅长表现才子佳人的如水柔情;京剧固然也有《贵妃醉酒》这样悱恻缠绵的戏,但却更擅长于表现帝王将相的忠烈及江湖义士之豪侠之气,也许这正是不久京剧就取代昆曲进入宫廷,得到清王朝宠爱的原因之一。然而,就古典艺术的风格来说,刚柔相济才是它的艺术的理想境界,因此,京剧在独霸剧坛之后,昆曲不但没有完全销声匿迹,而且京剧自己的大演员如梅兰芳、程砚秋等,都又提倡昆曲。梅、程诸家在戏曲中提倡昆曲,就像元代赵孟頫在书法中提倡篆书一样,同是中国古典艺术精神的表现,是要在艺术中保存并发扬一种活的历史感,这种历史感,是我们这个古老的民族的不可抗拒的力量,他们不过是看到了这个趋势并以身作则

地顺应这个趋势罢了。

我们看到,就戏曲艺术言,音乐和舞蹈的旋律和节奏在体现这种活的历史感方面是十分重要的。时世变迁,人事各非,现代人的言行,它的所作所为,已完全不同于古人,如今的衣食住行等日常物质生活形式也已大异于古人,更不用说社会的生产和组织完全今非昔比了。但音乐性的旋律还是一个民族思想情感比较稳定的因素之一,因为它的内容不是写实的,而是表情的。当然,不是说音乐形式不变,只是相对地说比较慢一点,也许我们可以把音乐的形式与语言的形式相比,它比语言形式的变化要快些,但却比衣食住行的实际变化要慢些。

中国古典戏剧所着重的正是这种比较稳定的因素,所以我们常说“演戏”和“唱戏”,但却很少说“做戏”,“做戏”在汉语中有另外一种不太好的含义。“演”是指“表演”,自然包括了动作,但“演戏”和“唱戏”在汉语中竟是一个意思,没有人把“唱戏”误解成“清唱”。与“演戏”和“唱戏”对应的是欣赏者的“看戏”和“听戏”,这就是我们下面要谈的题目了。

第二章 作为戏剧的古典京剧 和作为音乐的古典京剧

一 从“听戏”和“看戏”说起

我自小在南方长大,不大听人说“听戏”这么个词。初到北京的时候,常常有点奇怪,为什么把“看戏”说成是“听戏”?可是又听说内行才叫“听戏”,为了表示自己是个“内行”,于是也就“听戏”起来。后来更进一步发现,在有些演员口中,管“观众”叫做“听主儿”。为什么在京剧扎根的地方会有这样的词儿,不觉引起了我的好奇心。

及至翻阅到过去的旧戏剧杂志,发现有些文字在争论“听戏”、“看戏”的问题,原来早就有人对这个怪名词(“听戏”)提出异议了,过去的争论,总不免有点意气用事,洋洋长文,大都是些不相干的话,但既然各执一词,来往争论,总还反映一些看法,背后总有些道理,对这个问题,还是应该思索一下。

顾名思义,“听戏”是用耳朵去听演员的唱,“看戏”是用眼睛去看演员的做。按照一般心理学的说法,视听二官,是高级感官,它是最概括的、内容最丰富的,也就是说,它们与人的思想、感情,与

人的理解力、意志力有着更为深刻的联系,因此它们能够成为欣赏美的主要感官。戏曲艺术是最综合的艺术,但总起来说,亦不过主要用视、听二官,或者说,就欣赏者而言,各种思想、情感以及各感官的感受,都是通过听、视这两个环节协调起来的;而作为演员的表演艺术的核心,也就是唱、做二工两个方面。于是,争论“听戏”和“看戏”的实质便不能不涉及演员唱、做二工的性质和地位问题。

“听戏”和“看戏”的说法,细论起来,固然都不免片面,实际上“听戏”者不能不“看”,“看戏”者亦不能不“听”,但各有重点不同而已,我们所要注意的,是他们不同的倾向。这种不同的倾向,反映出京剧演员艺术的一个艺术发展过程,也反映了观众欣赏趣味的发展过程,但更为重要的,还是和京剧作为一种古典艺术的性质有关。

早期京剧的剧场,也是三面向观众,而观众则是相互对面地坐着,喝茶、嗑瓜子,还可以互相讨论点问题,可以想见,在这种条件下,耳朵自然成了决定性的欣赏器官,只是在表演最精彩的时候,观众才扭头看一眼。这时候的观众,没有艺术修养的,无非是找个解闷的地方,跟到茶馆差不多;有艺术修养的,则摇头晃脑,闭着眼,拍着板,逢唱到好处,喝声彩,用“听戏”来形容他们自然是最适当不过的了。

据我的猜测,“看戏”一词,大概是从上海流行开来的。上海在旧社会是受帝国主义侵略最深的都市,十里洋场,纸醉金迷,在文化上也深受西方的影响。就戏曲艺术来说,上海的“新玩艺儿”亦最多。首先是剧场变了,著名的天蟾舞台(以前曾叫更新舞台,最初叫什么,不详)在1942年曾有一番改造,据说是仿法国巴黎皇家大戏院模型。而在这以前,早已座位整齐,观众一律面对舞台,这时当然就不但有可能而且有必要“耳”、“目”并用了。同时,按照心理学来说,人的视觉比听觉要更确定一些,因而从视觉得来的美

感,似乎要比听觉更形象化一些,因为它给人的“意象”是直接的。我们平常形容听觉之美的形容词,大都取之其他感官,特别是取自视觉(如“圆”取之于触觉,“亮”取之于视觉,“甜”取之于味觉等)。有些性质,就其本身说来,在其他感官中并非美感(如“甜”、“亮”等),但到了听觉里,反倒成了美感,这也是一个有趣而又不大好理解的问题。也许这里正反映了本章所特别要讨论的听觉之美、音乐之美的一种更为概括、更有想象力自由活动天地的这一特点。但是无论如何,正是整个舞台的变化,提供了戏曲欣赏者从“听众”转变为“观众”的客观条件。

当然,光有这个条件还是不行的,由“听众”转变为“观众”还有一个最基本的原因就是舞台上的“戏”的性质开始变化了。

看看中国戏曲发展的一些现象,对理解这个问题是有帮助的。京剧最初属于乱弹^①的一种,而乱弹的剧本与说唱艺术有密切的关系,因此,京剧早期的剧本唱词多是源源本本的,据说最多的像《上天台》一段唱词有一百多句^②,在这种情况下,听众大概只要听唱就可以知道剧情了;后来上海的“新戏”就渐渐不同起来,唱词大大减少,这就是说描述性地介绍故事剧情的唱词大大减少,而突出戏剧对话;戏剧的情节穿插加多,就戏剧的内容而言,比旧剧丰富,但唱工相对地减少,更不用说,像我小时候在上海看到的,舞台上出现了比较写实的布景,“真山真水”,一直发展到连台本戏的“机关布景”,更饰以五光十色之电灯,观众如果再光“听”不“看”,岂不是“损失太大”?于是,由“听戏”自然就转变为“看戏”了。因为有些剧本唱词少,唱工少,有的甚至只有几句散板或摇板,“听”是没有什么可听的了,但“看”却大有可观,于是,由偏重于“听”的,

^① 清李斗《扬州画舫录》:“雅部即昆山腔;花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调,统谓之乱弹。”

^② 乱弹中比京剧更早的剧种,如湘剧、汉剧,早年唱词更多。

变为偏重于“看”的。

这里说的的是一个历史的转变事实,并无褒贬之意,在强调戏剧性的情节、动作下,上海的京剧演员在做工上作出了重大的贡献,这在京剧史上是值得大书特书的,它为京剧开辟了一条新道路;其实,我看,机关布景固然不宜提倡,但就其产生根源看,并不完全是哪一个演员或舞台设计者个人的别出心裁,而是一定时期社会趣味的反映;作为总的倾向来看,处在一定历史时期的上海,也还有它的必然性。而这种风气逐渐传至北京以至全国,于是“看戏”将要代替了“听戏”了。

以上,我们极粗略地描述了由听戏到看戏转变的过程,实际上是代表了京戏发展的两种倾向,两个阶段;但这个发展并没有结束,它的进一步的发展,就暴露了哪些趋向是适应京剧作为古典艺术的特点的,哪些是不太适应的。北方固然受南方的影响,但上海观众的趣味也在变。京剧作为一种古典艺术迫使上海的观众也“雅致”起来,实际上也是古典艺术的一种“教育”作用,这种情形,在梅兰芳青年时南下首演以后就更有一种推动的力量。梅兰芳的确是把“看”和“听”在古典艺术原则基础上结合起来的典范,他是唱做俱佳的全面的演员。他以惊人的艺术典范的感染力,把十里洋场上的上海观众又引入古典艺术欣赏的境界中来,“听戏”终未能为“看戏”所完全替代。

当然,这里我们要强调的,并不是个别演员的天才(这一点是无可否认的),而是京剧作为古典艺术本身的根本特点。

二 古典戏曲艺术的基本特点 和唱工的性质

戏曲是听觉和视觉综合的艺术,同时它又是在综合艺术中最

综合的艺术,歌剧只重歌唱,舞剧只有舞蹈,惟有中国古典戏曲,是歌舞并重的。戏曲艺术综合了歌、舞、文学、绘画……几乎涉及各个艺术部门,所以说它是最综合的艺术。

但是我们在这里想要强调的是,各个艺术部门在戏曲艺术中并不是拼凑起来的。因此,光说戏曲艺术是最综合的艺术还不够,我们还要进一步追问:这些不同的艺术种类,在戏曲艺术中是根据什么原则综合起来的呢?我们的回答是:它们都是根据“戏剧”的原则综合起来的。而所谓“戏剧”的原则,按我的理解,就是通过矛盾冲突表现人物故事情节。因此,这些被综合的部门,固然要遵守各自本部门的规律,而且还要遵守戏剧的规律,于是各种艺术部门到了古典戏曲中,都起了一定的性质上的变化,同时,由于戏曲综合各艺术部门,所以戏曲作为戏剧也产生了性质上的特点。这样在戏剧的基本原则之下,各因素相互影响,相互制约,才形成了中国古典戏曲艺术的特点。

作为表演艺术来说,戏曲艺术主要综合了歌唱和舞蹈。音乐和舞蹈是比较单纯的艺术。舞蹈是用人的身体动作表现思想、感情、情绪;音乐是用声音表现思想、感情、情绪。当然,正如唯物主义哲学家狄德罗所说过的,“曲子是物体的声音或情感的模仿”^①,但这种模仿不是机械的。猴子能模仿人的某些动作,但绝不是真正意义下的“表演艺术”,就像鹦鹉能模仿人的语言,但它绝不会“说话”,所以艺术的模仿,是一种能动性、创造性的模仿。音乐和舞蹈都要在自然的形式中表现一种“意义”(或“意蕴”)。儿童固然要“学”语言的“技巧”,要“会”说话,但他之所以“要”说话,不是因为“会”说话,而是他有“话”“要”说,要表达一种“意义”,艺术也一样。艺术创造,是因为艺术有“什么”“意蕴”“要”表达,才借助艺术

^① 《狄德罗哲学选集》第270页。

形式(技巧)表现出来。因而,无论音乐与舞蹈,作为艺术形式来说,就不光是“模仿”的,而是“表意”的。

这里所谓“表意”的“意”,同时包括了“理智”和“情感”两个方面,在艺术中这两者是密切不可分的。在科学知识中,如科学学说、原理、判断等“意义”是理智的,在自然活动中,如哭笑雀跃、喜怒哀乐等,“意义”则是情感的,但在艺术中则结合在一起,因而艺术中的情感不是动物式的,但也不是概念式的。然而,“理智”和“情感”这两种因素在艺术中的结合又不是机械的,在总的“表意”的特点下,我们又可以把各种艺术部门大致分成侧重于“表达思想”的和侧重于“表达情感”的两大类,因此我们也可以把艺术分为“再现的”和“表现的”,前者侧重表达一种理智的思想,后者侧重于表现一种情感。以此来说明音乐舞蹈与绘画戏剧的关系,也的确有它方便的地方。

结合到我们现在所讨论的问题,中国戏曲融戏剧、音乐、舞蹈于一体,“表情”的因素竟占三分之二,这样,中国戏剧在艺术上的特点也就容易看清了。

话剧是没有歌舞的,这自是常识,但由这种明显的区别带来的艺术特征上的不同,就常常为人所忽视。这就是说,戏曲与话剧虽同属于“戏剧艺术”,而戏曲偏重于表现,话剧则偏重于再现,前者偏重写意,后者偏重于写实。

不错,戏曲与话剧一样,同是“戏剧”,是以动作和对话来展现剧情,原则上来说,是把人生的实际的、具体的过程表现出来(表演出来)。据此,“戏剧”当然是现实生活的“模仿”,是人生的“镜子”,因而是一种“再现艺术”。这是基本的,中国戏曲既然是一种戏剧,自也不例外。然而,中国戏曲艺术又是戏剧、音乐、舞蹈三者的融合,所以它既不同于话剧,也不同于西方的歌剧和舞剧。中国戏曲的特点是音乐性的对话与舞蹈性的动作。在戏曲中,音乐和舞蹈

首先要为戏剧服务,音乐要为人物对话服务,舞蹈则离不开戏剧动作的要求。但是,既然音乐和舞蹈是戏曲的有机的组成部分,那么它们对“戏曲”也有种种制约作用。戏曲中的动作和对话就不单纯是生活动作、对话的模仿,而都被“表现化”了。中国戏曲这种音乐性的对话和舞蹈性的动作使它作为一种戏剧形式有了自己独特的艺术价值,能够立于世界戏剧之林,几经冲击而巍然屹立。这就是说,中国的古典戏曲艺术有一种不可替代的常青的艺术魅力。

从这个基本特点出发,我们可以说,对中国古典戏曲艺术不但应作戏剧观,而且应作音乐观、舞蹈观。这从中国戏曲的历史发展来看,也是有迹可寻的。

中国戏曲大成于宋元,全盛于明清,是经过长期的历史准备的。在剧本方面,从古乐府,到五七言诗,由诗到词,由词到曲,再由曲到剧(本)这个系统下来,写实、再现的成份显然是增加了,戏剧性的成份显然增加了,如果说,五七言诗还容纳不下过多的故事性和具体的思想,而词也还最注重“境界”(王国维:《人间词话》“词以境界为最上”),以“境界”论词,则是重在一种理想的气氛,并无很具体的个性冲突。到了戏曲,则有故事情节,有人物,就比词在个性、写实方面发展了一大步,是故成为戏剧之一种。从表演艺术来说,舞蹈、音乐的长期发展为戏曲的最终完成和发展提供了坚实的基础。舞蹈、音乐不仅是表现情绪,而是服从人物、剧情的写实因素,所以中国戏曲的成熟是比较近代的产物。

这种情形,与中国社会发展的情况是相适应的。中国社会历史发展的特点之一,就是封建社会较长。这个社会特点,不能不在文学艺术上有所反映。反映在艺术上主要是:中国古典艺术之精神得到最为充分的保存和发扬。这种精神,竟然在本是市民艺术、强调个性冲突的戏剧艺术中得到如此完全的保存,足见这种艺术精神是深深地扎根于我们民族的源远流长的文化之中的。我过去

常认为(这种概括不免抽象、片面),中国的艺术是偏重于共性、理智、典型、表现和美,而不像西方资本主义发展后的艺术那样强调个性、理性^①,中国艺术强调和谐的美,西方艺术强调矛盾冲突的崇高^②。中国传统艺术是古典的艺术。但近代中国社会也产生了资本主义萌芽,至少到明清之际,这种萌芽已经很明显了,我们从文艺作品的思想也可以看出这种反映。资本主义萌芽在文艺作品上的重要表现即是个性之得到加强,如《西游记》里的孙悟空,《三国演义》里的各位英雄,特别是《红楼梦》里栩栩如生的悲剧人物,可说很有代表性了。中国古典戏曲艺术就在这种情况下产生并发展起来。诗词歌赋已不能表现复杂的社会生活,写实的因素需要加强,要敷演故事,单纯的舞蹈、音乐也就显得不够了,于是在各种艺术因素已有长足的发展后,出现了综合了这一切的而又有自身特点的戏剧形式——戏曲。

但是由于中国资本主义发展非常缓慢,特别是鸦片战争后,中国社会受到帝国主义的侵略,中国的社会发展被歪曲成半封建半殖民地的社会。在这个特殊的社会历史条件下,我们看到,中国戏曲始终是古典艺术。此后,中国戏剧虽然总是不断在戏曲内部(即在古典艺术内部)加强个性因素,在美的艺术内部加强真实的因素,在表现艺术内部加强再现的因素,但始终没有打破古典艺术的体系,这个事实的后果正如我们所看到的,是不可避免地带来了一

① “理性”一词,在西方近代哲学(特别是德国古典哲学)中,有别于一般的“理解力”。“理性”是矛盾的、冲突的,“理解力”则是静止的、抽象的,而中国艺术的内容,常常是非常明确,爱憎非常鲜明,强调善恶的理想,用一般的理解力就可以获得,而西方近代艺术则强调内容深刻的矛盾斗争,这在近代悲剧中表现得特别明显。

② “崇高”作为美学范畴,是西方近代的产物,它是作为“美”的对立面出现的。康德把崇高作为美和理性、道德之间的过渡环节,它破坏了美、和谐、形式,而趋向于无形形式(即无限,因凡有形式皆有限),趋向于矛盾、理性、道德实践。我们看到,这种破坏形式的崇高在中国艺术思想中是未成熟的,它仍然与美结合得很紧,故中国人常喜用“壮美”去翻译西方的“崇高”,正反映了中国传统美学思想的特点,把崇高认作美的一种,而在西方美和崇高是可以对立的。

系列的深刻的矛盾。所以,中国戏曲并没有像西方戏剧那样分化出话剧艺术、歌剧、舞剧来^①,而是一方面直接学习西方的话剧、歌剧、舞剧,另一方面话剧的体系又深深影响了中国戏曲的体系。

中国戏曲艺术的产生,即第一次加重再现、写实因素是歌唱艺术的变化,这当然首先是因为剧本文学的出现,由诗至词、至曲至剧。歌唱不再单纯是抒情或状物,而是叙事、代言和抒情的统一。这种传统,又是直接来自于说唱艺术。当然,这时候,作为舞台艺术来说,也出现了虚拟的动作,但主要的变革还在于歌唱,所以在这个时期唱工艺术是处于决定性的地位。上面所说的“听戏”之论,其深刻的根源,即在于此。

这个时期的道白也是居于次要地位的,所谓“听戏”主要是听唱。元曲的道白,也有写得好的,但总以曲为主,故甚至有人说道白是艺人临时加的,这或许不会得到戏剧史家首肯,但也可反映一点情况,即元曲是以曲为主的。到昆曲时道白就比较地被重视了,所以李笠翁有提倡重视宾白的言论,他是从强调戏剧性的角度强调宾白的。从舞台表演艺术来看,道白的加强,是戏曲中又一次再现、写实因素的加强,也是在严格意义上的“戏剧性”的加强。

于是,出现了第二次再现、写实因素的加强,即加强了做工和道白。做工和道白的加强,又使人想起了上海。由于上海在近代中国历史上的特殊地位,也许,西方式的话剧形式的流行,上海是最适合的地方。这种外来戏剧形式的流行,不可避免地对我国传统戏曲产生深刻的影响。这种影响的表现当然很多,就其大处言,当在于加强了再现因素。因此,所谓“海派”便应运而生,实质上

^① 西方的戏剧,本来也是载歌载舞的,古代希腊的戏剧演出有歌队,大概有点像我们的川剧。到欧里匹得斯已撤消歌队,但长期以来,西方的戏剧仍是诗剧。只是到了近代,至少到17世纪,在法国的剧坛,原来被认为和剧本同样重要的歌舞,几乎完全消失,发展成完全的话剧艺术。

“海派”是在戏曲中加强了再现、真实、个性的发展,这本是符合时代的趣味的,却不免与戏曲艺术固有的体系发生了矛盾。这个时期最杰出的代表当是周信芳。周信芳是麒派的创始人,他在表演艺术中特别强调概念的作用,在表演思想上倾向于写实、体现,重视刻画个性,强调剧本内容的教育作用,而在形式上则采取朴实、豪放的风格,不重雕琢工细,代表了戏曲艺术发展的新的动向——写实的动向。当然,在半殖民、半封建的特点最突出的上海,“海派”也有恶性发展的一面,即过分强调写实,暴露并发展了戏曲体系的内部矛盾,用话剧的布景、表演强加于戏曲身上等等。所以,在某种意义上说,中国戏剧中有古典派与现代派(姑且用这两个名词来概括“京派”与“海派”,只说事实,并无褒贬)的矛盾,也正是中国近代社会矛盾的反映。

但是,中国古典的戏剧艺术毕竟保存了下来,在近代还得到了很大的发展。京剧史上许多灿烂的巨星,如四大须生、四大名旦,他们的光辉业绩,在如今中年的一代人中,并非遥远的历史,而是历历在目的生活。中国这种融音乐、舞蹈和戏剧于一炉的古典艺术之所以有如此顽强的生命力,我想有两个原因需要指出:一方面,任何民族的文化,植根于民族的历史性之中,民族的历史性没有根本的变化,传统的文化是不会有根本变化的。中华民族以历史之悠久立于世界民族之林,要改造自己的民族性格,是很不容易的一件事;另外还有一个重要的原因,那就是中国近代的历史总是受外族的、特别是东西洋人的欺侮,对他们的文化抱有一种复杂的心情。西方近代话剧形式,有其优点,在社会功能方面,也有优于传统戏曲的地方,所以在中国也生了根,开了花,结了果;但要以它的写实的精神,来完全替代中国固有的古典精神,则遇到了很大的阻力。中国近代戏剧史上一些有志于改革的戏剧家,无不遇到了这种抵制力量。于是出现了两种不同戏剧体系长期并存的局面。

尽管有话剧的唇枪舌剑,中国传统戏曲仍然载歌载舞,人们仍然可在音乐的抑扬声中,在大演员的咬字、行腔中得到一种艺术上的享受,甚至只有在这一唱三叹的歌声中,才能在古典戏曲这面“镜子”中照见“自己”,照见我们这个古老的民族。话剧有一种驱使人行动的力量,它要叫你学点什么东西,要你对一个似乎是异己的世界进行探索;戏曲当然也有一种驱动的力量,也令人思索些什么,但我们到底回到了“家”里。我们也探索,但我们面对的不是异己的世界,我们在探索自己的世界,我们通过戏曲这面镜子认识自己。这就是我们对那些早已听熟了的“故事情节”(大都来自“前戏剧”时期,即在编成戏以前早已广为流传的),有的甚至是荒诞不经、平庸落后的戏剧内容仍愿意一顾再顾的原因。试想,如果删去戏曲的音乐、舞蹈,光敷演故事,会成一个什么局面?

从艺术的本质角度言,音乐和舞蹈则又是不太可能分割开来看的,它们之间有许多本质的共同之处,譬如它们都是一种时间艺术,在时间流动的韵律中给人以美感,而不太可能凝聚在哪一点上。因此,中国古典戏曲虽不能完全等于西方的歌剧和舞剧,但也不妨可以类比地说,它既可以作歌剧观,又可以作舞剧观。从不同剧种的具体剧目来看,有的戏侧重于唱,更近乎歌剧,有的戏则更侧重于做,更近于舞剧。

但总起来说,在古典戏曲中歌的成份要重于舞的成份,因而可以在广泛的意义上把古典京剧(作为中国古典戏曲的代表剧种)作歌剧来看,从理论上也侧重研究它的音乐性。

把古典京剧作中国古典歌剧观,完全无意否定“做”(舞蹈)在京剧表演中的地位,相反的,我们主张把古典京剧的唱和做都凝聚于一种时间性运动韵律的观念之下,从广义的“音乐性”来探讨它的艺术特征。在这个探讨过程中,我们只想指出,在“唱”和“做”这两种因素中,比较而言,“唱”则为表演艺术家留下了更为广阔的创

造天地。中国戏曲剧种非常丰富,据说大概有四五百种,其中相当一部分大剧种,从剧目剧本到表演的唱做念打、伴奏、舞台美术等各个环节,都有自己的特点,但主要还是以“声腔”方面的区别最为明显。明末清初以来,中国戏曲史上先有昆腔与弋阳腔的对峙,继而有梆子、皮黄以及花部各腔的崛起,这种种不同的声腔系统,往往明显地标志着各大剧种的区别,而在大声腔系统中,又有许多小的系统,形成许多小剧种。这是一个历史事实,是自然形成的,不是人为武断的。

“唱”的特点,不仅是区分各剧种的主要标志,而且在同一个剧种,也是区别各艺术表演风格的主要标志,古典京剧的表演之所以有许多优秀的艺术流派,不能否认与演唱方面的独特风格有密切的关系。

三 京剧唱工艺术与京剧流派的发展

艺术之所以形成为一个流派,是要有创始人和继承、发扬光大者。中国古典艺术之精神是讲究“传授”,讲“师承”,也讲“标新立异”、“独树一帜”的。这个基本特点在中国古典戏曲的表演艺术中表现得也十分明显。中国古典戏曲很讲究继承,又很讲究个人的风格,因此形成了许多表演流派。《扬州画舫录》就提到了许多流派,但没有实际表演材料,留下来材料最多的,恐怕要算京剧。京剧从老三派(程长庚、张二奎、余三胜)起,以后的发展脉络分明,系统是很清楚的。

京剧划分流派的标准到底是什么?根据京剧流派的历史发展,我认为,京剧最初是根据唱工艺术来划分流派的。这种情形,就京剧来说,也和上面提到的声腔系统有关。照一些戏曲史家的

研究,中国戏曲声腔主要有弋阳、昆腔、梆子腔三大系统^①,京剧形成的决定性的一步也就在于湖北的西皮和已在北京的徽调结合^②,于是京剧形成的主要标志也还在于声腔的综合变化上。各剧种的划分是如此,京剧内部流派的划分亦是如此。

京剧老三派程、张、余的划分,亦在声腔唱工艺术的不同。陈彦衡在《说谭》里曾说,早期老三派,程长庚是徽调,张二奎是京调,余三胜是汉调,正好与京剧声腔的源流有关。后来的后三派(汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙),仍旧遵循着这条路线,汪接近于程,谭接近于余,孙接近于张。当然,并不是说,这些演员都不会或没有好做工,而是说,划分流派的标志是在唱工艺术。这些演员中,有做工极好的,如程长庚、谭鑫培,但也有做工朴拙的,如张二奎、汪桂芬、孙菊仙。张二奎和孙菊仙都是票友出身^③,做工较差,但并不妨碍他们成派。汪桂芬虽说从小习伶,但亦拙于做工。

那末,有没有长于做工的呢?有。与谭鑫培同时的有贾洪林,这是比较早期以做工享名的演员,但他在声腔上无甚创造,并没有成派^④。

老生这个系统如此,青衣花旦系统更是如此。青衣在最初是抱着肚子傻唱的,后来经过王瑶卿、特别是梅兰芳,才加强了做工。花旦早期当然重在做工,但贤如田桂凤,并无田派之称,直至荀慧生,才以花旦唱做与梅、尚、程同被誉为四大名旦,而荀派在唱法上有着公认的独特创造,这可以从他本人以及他现在的传人中明显地分辨出来的。

① 见周贻白:《中国戏曲声腔三大源流》。

② 据周贻白的意见,西皮在湖北已与徽调结合了,故到了北京,才能与北京的徽调结合。

③ 见齐如山:《中国戏剧之变迁》。

④ 当然贾的影响很大,是不能忽视的,如后来雷喜福、高庆奎,特别是以做工见长的马连良皆出自贾门。

老生行当到周信芳创造了麒派,做、白加强了,以做、白为重的戏得到了发扬,做工成为形成流派不可缺少的重要条件了。但是,即使如此,言菊朋可以拙于做工而成言派,周信芳如果在唱工上没有特色,也成不了麒派。提到麒派,那苍老激昂的声腔自然响在耳边,这不是偶然的事情,而是与中国戏曲的传统直接相联的。四大名旦主要区别的标志也还不在做工,而是在唱工。

不过,随着京剧发展,做、白的加强,流派的唱做念打的风格逐渐统一了,偏废的情况减少了,但唱工艺术仍然在京剧中占支配的地位,演员要在艺术上自成一家,或继承哪一派,不在唱工上下工夫是不可能的。

京剧流派的这种变化,实际上仍可以看成是表现和再现的变化发展。

从大的方面看,京剧流派可以分作优美派和壮美派,就声腔来说,最恰当的概念我认为可以分作韵味派和气势派。优美派侧重美、形式、华丽、和谐、表现、写意;壮美派则侧重崇高、内容、朴实、矛盾、再现、写实。整个京剧史都可以看成是这两派相互斗争、消长、吸取发展的过程。

创始之音大都比较古朴粗犷,故老三派程、张、余一般都具有这个特色。最初观众大概最注意嗓子的亮,所以老三鼎甲中张二奎以嗓子最大而被尊为“状元”。其中余三胜则比较柔和,已开谭鑫培之先声。但余为汉调,汉调西皮来自秦腔,而在京剧中西皮也是比较激昂的^①。后三派汪、谭、孙,有两派属于老三派之遗音,以实大声宏为特色。谭鑫培以后京剧则有了一个新的方向,即向优美方向发展了。早期的壮美派主要是表现在唱工艺术的气势上,讲究咬字坚实,行腔朴实刚硬,而嗓子都是高亢嘹亮的。他们在朴

^① 据王梦生《梨园佳话》说,余三胜首创反二黄,则当然是比较柔和的。

素的形态下,必定讲究感情真实,主要以内容感动观众,所以是偏重于再现写实的。或者说,他们都努力在艺术的许可范围内,“模仿”角色的真情实感。但他们对做、白都不太重视。谭鑫培以后,京剧表演艺术加强了形式的加工,讲究含蓄、工细和韵味,经余叔岩、言菊朋,达到高峰。这个优美派的路线讲究创造一种美的境界,是以形式取胜,故到言菊朋,不免有较多的雕琢倾向。这时候上海的麒派突起,便又开一代的风气。

周信芳在唱工艺术上继承了气势派的传统,大量吸收孙派和汪派的特点,讲究感情的真实,不重娱悦人,而重感动人,故唱工少花腔,讲究朴实、真实、本色。但是,周信芳不是简单地“恢复”早期气势派,他以做、白上的创造丰富了气势派。所以周信芳的麒派是作为京剧形式主义倾向的对立而出现的,他的强调做、白,其艺术思想实质是要强调真实、再现,从而加强了戏剧性因素;这与梅兰芳合花旦与青衣于一炉,从而加强了青衣的做、白,其意义是同样重大的。

但是,唱工艺术始终在戏曲艺术中保持优越的地位,其深刻的原因就在于从中国古典戏曲艺术中不可能分化出单纯做、白的话剧,而且中国戏曲艺术中的做、白又始终保持着舞蹈和音乐的特色。中国戏曲艺术始终是古典艺术的完整体系。因此,在做、白上丰富,并不妨碍唱工艺术的创造,而且做、白的创造,必须服从唱工艺术的特点,否则就会产生写实、写意的尖锐矛盾。前面说过,舞蹈化了的动作,本可以作音乐节奏观,而京剧的道白本是演唱的一个部分,音乐性也是很强的,只不过是没有什么伴奏、曲调比较简单而已。也许,京剧中许多脍炙人口的大段道白,可以看作诗的朗诵,而且是音乐性非常强的朗诵。

这就是为什么唱工艺术在古典京剧表演艺术中始终占首位的深刻原因。

在我们对京剧流派的历史观察中,还缺少武生这个环节,似乎,武生这个行当与唱工艺术的关系是最小的。当然,武生以武打见长,以艺术工夫为尚。但如果光有武工则变成了拳术,不能成为戏曲。京剧中的武生,与昆曲关系很深。武生不但不能忽视唱,而且还要特别注意练嗓。一来武工与嗓子有一定矛盾,二来武生要应付调门很高的昆曲曲调,没有好嗓子是表现不出武生的气魄的。可惜,这方面如今武生都不大注意了,因此《挑滑车》唱〔石榴花〕时总是力竭声嘶或像有的演员那样“偷工减料”,减少唱词,而真有功夫的武生演员当不应以此为法。

武生早期有俞菊笙与黄月山二人,黄之唱工亦是很有名的,有“燕赵悲歌”之誉,李春来则善于短打。可惜黄派后继乏人,俞派则为杨小楼发扬光大,自成一家,是谓“杨派”。杨派主张“武戏文唱”,实际上如谭鑫培之讲究韵味然,乃是向优美方向之发展。而在武生中,又充分体现了中国戏曲艺术中崇高与美的结合,乃是一种壮美的风格。杨派武生讲究气魄、威严,不重火炽扑跌,而念白、唱腔于威武中有韵味,动作则动中有静,崇高中有美,变化中有和谐,所以成为古典戏曲艺术中典范之一,这是符合中国艺术之总的规律,决非偶然的。

然杨派极重唱念之音乐性,杨小楼唱皮黄稍差,而唱昆曲则吞吐自如,抑扬有致,并非废弃唱工。当然,武生最主要的美的表现,还在于动作的舞蹈化,舞蹈是武生的基础,也是武生发挥美的特点的最主要的领域。舞蹈化和音乐化在艺术精神上原是相通的,具体表现在武生行当则是武生的舞蹈远非“戏剧动作”所能涵盖,武生的“做”,决非模仿生活动作,如上马、下马或格斗厮杀之场面,也非稍加夸张或美化所能完备的。武生的舞蹈乃是一种真正意义上的美的艺术,是一种音乐性的动作,因而它是与音乐的伴奏不能分开的。京剧伴奏,有文武之分,“武场”在武生的舞蹈动作中,得到

了充分的发挥,因此,从音乐性看来,武生的艺术,当也是从中国古典艺术精神中产生出来的一种审美趣味,以“韵味无穷”和“于气度中见韵味”这些概念来形容杨派武生的艺术虽不十分妥切,但大体可用,也正是这个原因。

四 京剧唱工艺术的特点

总起来说,我们是要以音乐的精神来体会古典京剧的艺术特点,把它作为一种古典歌剧来看,从这方面申述了我们的理由。如果这个前提值得一顾,那末我们现在要进而探讨京剧演唱艺术本身的一些特点。

京剧的唱工艺术是一种音乐,歌唱艺术不是单纯的(或基本的)艺术,而是一种综合的艺术。分析起来,歌唱艺术本身是由音乐和语言这两种艺术形式综合起来的。作为音乐艺术,它有曲调,作为语言艺术,它有唱词。作为完整的演唱艺术言,当然还包括文武场面之伴奏。因此,在我们研究京剧歌唱艺术时,就要注意这种多层次的关系。

先来说作为京剧歌唱艺术核心的音乐。

音乐这个迷人的艺术吸引了多少哲人为之倾倒、探索。为理解、说明它的特质,就有不少本身就十分精致可爱的理论。但在这个领域,则似乎更容易遇到王国维所说的“可爱的不可信,可信的不可爱”这种情形。究其原因,则往往与“语言”不能尽其“意”有关。不错,推广开来说,一切称得上“艺术”的作品,都不是任何“理论”(语言)所能尽其底蕴,这就是说,我们推理性的语言不能完全把艺术的“意义”揭示出来,西方有人指出这种“不可言说”的现象,我们也常说“只可意会,不可言传”。但是,空虚艺术中的普遍现象,在每个不同的艺术部类中,又有不同的特点。譬如绘画与音乐

形式就不同。绘画以状物为手段,画一个“苹果”不等于这幅画作为艺术品的“意义”就在“苹果”,这是毫无疑问的;但画中既有“苹果”形象,那末人们至少可以“说”得出来:“这是‘苹果’。”能够说“这是某某”,已经揭示了哪怕是最表面的意义,但即使这种最表面的“意义”,严格说来,音乐也是揭示不出来的。在音乐艺术中,我们似乎更加难于指出“这是某某”。这种不确定性正是我们前面说的是与再现艺术相对应的表现艺术的特点。那么,这种特点是不是能像西方某些哲学家那样归结为一种“神秘性”呢?我想是不可以的。因为说到最后,“语言”不是万能的,“语言”本身所指的“意义”不可能穷尽天下万物的真正“意蕴”,故以“语言”为工具的科学才能不断地、无限制地进步。如果说“梨子的味道是甜的”,这个“甜”已穷尽一切“甜”之“意义”,那末何必还要“亲口尝一下”?的确,对于一切没有尝过梨子味道而只听说“梨子是甜的”这句话的人,这“甜”对他永远是“神秘的”,但吃过梨子的人绝不会认为这个“甜”有什么神秘。音乐也没有什么神秘性,它就在那里,人皆可以聆听,人皆可以欣赏,虽然体会的程度有不同。

音乐不仅仅是声音,它是声音的结构,它本身就是有“意义”的,不过它的意义不像语言的意义那样确定,而是比较概括而深沉的,所以用语词的意义不能说透它,要知道音乐的意义光道听途说不行,必须亲耳听一听。音乐的这个特点已为19世纪德国大音乐理论家汉斯立克所揭示,他强调音乐形式本身的“意义”而排除一切非音乐的杂质,是富有启发性的。当然,在实际艺术,音乐也并不是那样纯净的,它也常常综合进来其它的因素,许多乐曲,也可以被欣赏者指出“是什么”来,如许多交响乐的乐章都有一个主题,而且可以“说出”,“这是葬礼”,或者“这是妖魔在跳舞”等等。

我们这里要讨论的古典京剧的音乐,则更是一种“声乐”,是歌唱艺术,而且是戏剧中的歌唱艺术,是歌剧艺术,情形就更为复杂

了。我们前面说过,戏曲艺术不是单纯的表现艺术,作为戏剧艺术来说,它是一种再现艺术,它仍然要引起一定程度的生活的幻觉,只是与话剧艺术比较,它是偏重于表现的,戏曲艺术是再现的表现艺术。由于有这个特点,于是被综合在戏曲艺术中的音乐艺术也就有了自己的特点:再现的因素加强了。这个特点表现在京剧(戏曲)曲调的程式化,即一曲多用的问题。音乐作为表现艺术,它不可能有很确定的内容,但作为戏曲艺术的形式,它又要求有相当明确的真实性,这是一个矛盾,而中国戏曲艺术正是按照自己特有方式解决了这个矛盾,这个方式就是曲调的程式化。也许可以说产生曲调程式化(或一曲多用)的深刻原因,正是音乐与戏剧,表现与再现矛盾的产物。

本来,音乐既非自然情绪的发泄,就也需要一种理智的结构,古代的希腊人就指出了音乐与数学的关系,中国古代对音阶度的认识,在西安半坡的遗址中已有实物的证明。西方近代器乐各种板式和调式的意义,也在相当范围内规定了情绪的表现,所以并不能在绝对的意义上说西方音乐没有“程式”。但中国戏曲的程式的确有其进一步的特点,它与情感表现的联系是更为具体的,这是因为戏曲的音乐基本上是一种声乐,而中国的声乐与词曲关系密切,早已有了某种规定性的程式,成为了一种传统,这种传统,到戏曲曲调中就成了“一曲多用”,即曲调的程式化,如《唱论》中所说的:“仙吕调唱,清新绵邈。南吕宫唱,感叹伤悲……”

同时,从音乐本身特点看,正因为音乐具有相当概括的思想情感内容,因此它就可以提炼出一套程式来,作为歌唱的形式,适应于一定的唱词、剧情内容。这才大体上形成了这样一个规定性:二黄是比较平和的,西皮比较激昂,悲哀的场合常用反二黄等等。戏曲艺术家的任务就是要把提炼出来的这一套曲调程式,与具体的唱词、剧情结合起来,相互补充,相得益彰,而不是相互矛盾,相互

抵消,这里为艺术家发挥创造才能提供了广阔的可能性。

的确,正因为戏曲音乐本身这种多层次的关系,所以曲调程式与戏剧内容之间的关系又是非常灵活的。《文昭关》到更衣时改为西皮二六,情绪激昂了,因为伍员有了报仇希望,这符合西皮曲调的一般特点;《四郎探母》全出皆为西皮,但未必都很激昂,而见娘的回龙,又是那样凄苦,这又是灵活性的表现。在这种确定性和不确定性之间,也需要艺术家的才能。

古典戏曲艺术的对话是音乐化了的诗;唱词,即“歌唱性的”“诗词”,作为广义的“诗”来看,它又是语言艺术,因此,我们还要研究一下古典京剧中语言艺术方面的问题。

说起“语言”,当然也是一个很吸引人的问题,尤其是近几十年来,成了国际学术界一个很时髦的问题了,为解释它,人们想出了许许多多理论,问题的确也愈来愈深入了。譬如说,与本书论题有关的,语言与艺术,语言与诗的关系就有了一些更为深入的探讨。

“语言”是人把握、理解世界的一种符号系统,有自己的结构,即语法,但语词还要“有所指”,语言才能有一个完整的“意义”,这个“意义”的结构,就是“语义学”研究的对象。粗略地说来,“语言”的功能就是要“说出”世界的“意义”,以便把握客观世界的“规律”,因而“语言”是我们科学知识的最重要的核心部分。

然而,“语言”并不是某些西方学者想象的那样纯而又纯的概念(语词)系统。分析起来说,语言的结构是一个骨干,是一棵树干,在这个主干上可以长出许多茂盛的枝叶来;历史地说来,“语言”的功能也不是纯知识、纯科学的,因为语言的基本任务是要表达“意义”,而在原始阶段,这种“意义”,并不一定是严格的、像我们现在所谓的“科学概念”。一些学者指出,语言的原始阶段常常与神话诗这类艺术性思维分不开的,这就是说,原始人所要表达的

“意思”，不是严格意义下的“科学判断”，而是诗意的“意蕴”。有些学者还进一步解释说，因为原始状态下的人，还没有完全把自己与自然的世界分开来，因而他的语言就不完全是静观地指谓或描述在自己身外的对象，而只是觉得自己有“话”要说，有“意思”要表达，这种情形，与艺术家的创作，诗人的讴歌很相接近——并不是要“指点”江山，作理论之分析，而是如鲠在喉，不得不“说”。我想，和我们前面说的意思联贯起来，可以这样来看待这个问题：最初的语言是诗的语言，是因为这种语言中理智因素与情感因素还没有完全分化开来，而处在统一的状态中，所以才是一种“物”“我”两忘的境界。

分析起来说：“语言”的语词大都有所指，都有相当稳定的“意义”，如“人”、“手”、“足”、“刀”、“尺”等等，都有实物相对应，这是科学性语言的特点，也是语言的最主要的特点。但是，诗的语言就不仅仅是这些所指“对象”的“意义”，它还有“言外之意”，这个“意”，不是与言者无关的所指对象的“名称”，而是包括言者（人）的思想感情在内的一种“意蕴”，“红杏枝头春意闹”，不是告诉你（指）墙外有一片正开的红杏，而是表达（指谓）诗人对这情景的某种感受。据此，科学的语言的“所指”是确定的，但却是有限的，而诗的语言的“指谓”，常常是不太确定的，但却更加宽广或更加深刻些。从这方面来看，科学的语言是不能音乐化的，谁也不会把爱因斯坦的相对论著作谱成曲子来唱；但诗的语言恰恰完全可以与音乐结合，成为“歌词”。

“歌词”不一定要有外在的韵文形式，散文诗同样可以唱，只要它是“诗”，有“诗”的“意蕴”就行。

中国古典戏曲就剧本文学说，是一种“剧诗”，从语言的语词意义来说，是通过它来描述一个故事，“说”一件“事”；但就其为“剧诗”来言，戏曲的“意蕴”则不是单纯的故事的“意义”所能涵盖的，

它也有“言外之意”，或者叫“事外之意”，对应于“诗意”言，也许我们可以把它叫做“剧意”。这个“剧意”是“剧诗”给的，表现出剧作家对剧中“故事”的感受和思想感情。中国古典戏曲不仅是“诗剧”，而且是“乐剧”，是“歌剧”，所以又多了一层“意蕴”；如果说“诗剧”尚可“读”出“意蕴”、“剧意”；那么要得“歌剧”“乐剧”的“剧意”和“意蕴”，则非“唱”不可。也正是在这个意义上，我过去说过中国古典戏曲艺术是演员的艺术。这个要求，连欣赏者也不能幸免。欣赏音乐需要有音乐的耳朵，欣赏京剧也要有京剧的耳朵。

然而，我们还要看到上述现象所提示的另外一面，诗、乐、剧固然有基础使之成为一个统一体，但这个统一体中毕竟有多层次的意义，语言有语词意义的所指，诗有自己的境界，剧又有自己的剧情故事，而音乐也有自己的内容，它们都可以分别成章，单纯地来欣赏，而事实上我们在欣赏中国戏曲时也常有所侧重；但原则上都要求艺术家处理好这些矛盾，使之融为一个整体。

从我们上述关于再现和表现这两个方面来看，也可以看到剧、诗、乐这三个方面或概括为文学性和音乐性两个方面的矛盾。

音乐和语言艺术（剧诗）这两种艺术综合在戏曲中是有矛盾的，因为在戏曲中的诗有表现的（如抒情诗），也有再现的（如叙事与对话），而且作为戏剧艺术，戏曲唱词中再现的因素是很重要的。从历史发展来看，剧诗中的写实因素还是在不断加强的，从元曲的唱词到乱弹的唱词，显然个性性格是更为突出了。而音乐就其本质来说，却是表现艺术。于是，如何处理这个矛盾，又成了戏曲唱工艺术的重要课题。

中国戏曲艺术是怎样解决这个矛盾的呢？如上所述，中国戏曲艺术一方而适当加强音乐的再现因素，另外主要是着力发挥诗的语言本身的音乐性。因此，中国戏曲中的唱词，一方面是有表象的、象征（符号）的性质，即有其内容，有所指对象的意义；另方而也

利用它的声音,它的形式,和诗本身的韵律。中国戏曲艺术家就是把唱词语言本身的声音形式与音乐曲调的形式结合起来,来解决音乐性与文学性、戏剧性的矛盾的。中国戏曲歌唱艺术的唱腔设计原则是“因字行腔”,所以就出现了“字正腔圆”这样一些评价标准。

和世界其它各国语言一样,中国语词的声调本身就具有一定的音乐性。中国诗、词的传统就是讲究音乐性,讲究词的内容与音乐的形式相结合的意境。如前所说,西方的文学,最初亦是音乐性很强的。如希腊的史诗,后来由于社会的发展,音乐与文学逐渐分开,才有近代专从表象给人以美感的小说和散文。文学(小说)以语言所提供之“意义”构成“意象”而成为一种特殊的艺术作品。文学的语言是诗的语言和科学的语言之间的过渡环节,对它作理论上的探讨是一个重要而又困难的课题。中国戏曲艺术来自说唱艺术,与“说唱”相应的还有“说书”,戏曲也把它综合了进来,增加了戏剧艺术中的描述性,从这方面看,中国戏曲的文学性又是很强的,它对于戏剧的规定情景,全由角色“说出”(或“唱出”),而不像话剧只在剧本中作一下描述。这个传统,同样有利于解决唱工艺术中内容和形式、文学与音乐的矛盾。

但是,从根本上说来,音乐与文学究竟是两种不同的艺术形式,它们被综合在戏曲唱工中总是有一定矛盾的,于是,我们从京剧史看,就有偏重于音乐(形式)的,有偏重于语言(内容)的。

创始之音,在程、张、余的时代,相对地讲,音乐性是不太强的,而讲究唱词的内容,以内容来感动人。至谭鑫培以后,京剧唱工在形式上得到丰富,亦即丰富了唱工艺术的音乐性,以唱工的抑扬顿挫来娱悦听众。前者成为气势派,后者成为韵味派。韵味派讲究字正腔圆,像言菊朋专为京剧咬字字音定出一套严格的规格,灵活性很少,强调语言的声调;气势派则在音乐上比较朴实,常不免“倒

字”之讥。从京剧史看,气势派如孙菊仙、刘鸿声等,多半不是死守一种严格的字音标准,是在自己的演唱中,随着内容的变化,而有着较大的灵活性。但由于中国戏曲的理想有一种古典的和谐境界,对于各种矛盾的处理,只能偏重不能偏废,美的因素很重,气势派与韵味派,表现派与再现派没有完全分化,所以唱工之美(韵味)也为气势派所重视,所谓“倒字”亦为气势派所忌。但如果一定要作一点区别,那末我们也可以说,作为唱工艺术来说,韵味派的唱工独立欣赏的价值较强。

京剧经过周信芳,加强再现的因素,音乐性比较朴实,所以麒派的研究者都说周的唱白接近口语,看来是有深刻的原因的。正是在这个意义下,有人还觉得,言派艺术,在录音中已可领略到他的基本的好处,而光从唱片里来欣赏周信芳,是不能领略他的全部艺术的。这一现象也可说是反映了音乐性与文学性的矛盾。

从整个中国戏曲的历史发展亦可见出唱工艺术中音乐性与文学性的矛盾发展过程。元曲是讲究本色的,很重词句的文学性,至昆曲为其极盛,而更加发展了文学中诗的意境,汤显祖可谓达到戏剧文学性的高峰,但不免要拗折天下歌者的嗓子,于是有乱弹起,加强了音乐性,与此同时,也加强了戏剧性,但相对地却降低了文学性,如京剧中甚至出现文字不通的地方。究其原因,一方面是因为京剧来自民间,早期演员大半文化水平不高,但同时另一方面也还反映了中国戏曲中音乐性与文学性之间的矛盾,演员们在这种矛盾面前,竟常常迁就音乐性,所以后来即使有些演员文化修养并不差,但对某些词句明显不通处,也并无改动。譬如《珠帘寨》中“哗啦啦打罢了×通鼓”,曾被认为不通^①,因为鼓并无“哗啦啦”之声,但因情绪气氛关系,演员宁可词句不通,也不愿改唱“咚咚咚”;

^① 见齐如山:《中国戏剧之变迁》。

但《法场换子》中就有“催命鼓响咚咚”之句,可见并非演员不知道鼓声“咚咚”,而是照顾到当时的感情心境作出的选择。

写到这里,我们似乎已经把唱工艺术在古典京剧中的地位有关的问题说了一遍,摆了一些理由,无非想说明中国古典京剧本质上是一种古典的歌剧,因而对它应作歌剧观。进一步的工作就是要具体研究这种古典歌剧的各组成部分的艺术性。

古典京剧既然是一种歌剧,作为歌唱艺术的唱工艺术就具有一种支配的地位,因为它涉及整个古典京剧的许多方面,我们前面说过,不仅伴奏(文武场)与歌唱艺术不可分,舞蹈动作与音乐配合,甚至服装、道具、舞台美术无不可以作音乐观,即从流动的韵律方面去理解它们。这些当然是非常有趣的研究课题,但本书只拟把论题限于演唱艺术本身,按传统的办法,把它分为“咬字”、“行腔”两个方面,研究它们的艺术性。

第三章 古典京剧的咬字

分析起来说,一个字有三方面的因素,“意义”、“声音”和“形状”,在日常语言方面,字的声、形、义三个方面是不可分的,但它们在艺术方面,却可以相对地起着独立的作用,我们饶有興味地看到:书法取其“形”,文学取其“意”,音乐歌唱取其“声”。戏曲的字韵属于音乐范围,没有字“形”的因素,就文学来说,它也还有“意”的因素,“意”为其所指的实际内容,“声”为其形式;但作为音乐的“声”本身有其艺术的内容,艺术的“意义”(前面叫“意蕴”),就像书法的字形本身有自己的艺术内容一样,因此在这个意义上,形式有相对的独立性,语言学、音韵学可以只取其自然声韵来研究,戏曲艺术也可以利用自然声韵的研究,探究其音乐的审美意义。就语言的审美意义来说,其内容不仅有理性和科学方面的“意义”,而且有感性方面的“形”和“情”。一句话的实际“意义”也可以有艺术的作用,文学(小说)之所以能动人,能起感情作用,亦在于此;但就音乐来说,其感情主要在声音本身的结构。自然的声音只是一种材料,还谈不到艺术;日常语言的结构,主要为实际交往手段,艺术还要在日常语言结构的基础上更深入一步,因此艺术语言的结构,不是为了实际的交往,而是一种思想情感的沟通。实际的语言也表达情感,文字上有“!”“?”等符号常是为了表现感情。人们常说歌

唱要“声”“情”统一，“内容”与“形式”统一，这自然是对的，但仅仅如此还不足以成为艺术，艺术语言结构是理解性的，不是实际性的，声乐艺术在于语言形式结构本身的内容和意义，而不光是字、语词本身的实际含义，这样才能起到思想情感之沟通的作用。由此也可以看出古典京剧艺术为什么如此重视语音字韵的原因。各民族语言文字的声调、形状可以不同，而意义大体相同；但艺术的意义、艺术的感情就在声音之中，而不是从声音的外面加上或填进去的，所以古人说“声中有情”，这样，要把不同民族的语言文字的文学作品翻译过来，就实际“意义”来说，可以大致不差；但就审美价值来说，就不能完全相同，甚至像诗这样的作品，在艺术上来说几乎是不可翻译的。所以从美学上研究戏曲音韵就是要研究声音与感情的内在联系，是相对独立于语言的意义。从这方面研究戏曲字韵的美学意义，主要是研究字韵的音乐性，是属于音乐艺术的问题。这种情形颇似书法艺术，书法艺术取字的形状表现感情，而相对独立于字的意义，所以我力主书法艺术与音乐相似，是一种纸上的音乐，或点画之舞蹈，虽然有人反对，但至今尚未反悔^①。

当然，戏曲是综合艺术，其中亦有文学的因素，因此就整个戏曲艺术来说，也不能舍弃语言的实际意义不问，戏曲艺术的形式与内容必须达到高度的统一，声音情感与故事的意义必须统一；但戏曲字韵无论在演员的创造或听众欣赏中都有相对独立价值，这一点是不可否认的。演员可以在声音上加工，欣赏者可以从音乐角度来欣赏演员的演唱。昆曲词意艰深，不熟的戏光听曲子不看字幕不能马上直接了解，但仍然可以欣赏，有些地方戏的方言可以完全听不懂，但仍可以欣赏其乐曲和歌喉运转，取其声与情的音乐因

^① 参见我的《中国书法艺术的特点》，《文艺论丛》第6辑，上海文艺出版社1979年出版。

素也。就像书法艺术,有些金文、篆书虽不识其意义,但仍能欣赏一样。

也许,就整个戏曲艺术来说,音韵之美属于形式美的范围,形式必须符合内容,但形式有相对的独立性,故戏曲音韵之美有相对的独立性。形式与内容本是相对的范畴,相对于戏剧情节内容言,音韵为形式,但就歌唱艺术言,声韵自身又有相对独立的内容和形式。

我们之所以叫戏曲字韵为形式美,乃相对于戏曲的意义即故事内容来说,就演唱艺术来说,是相对于词的意义而言,并不是说形式美本身不具备感情因素,只是自然形态。形式之所以被认为是“美”,说明了形式具有审美意义,即形式与人的感情具有一定的联系,形式不仅体现了“可理解性”,而且体现了“可感染性”。情在声中,艺术家(演员)才常在声韵上下工夫,以求更艺术地表达感情。

这样来理解形式美(音韵美),那末它在艺术中的意义就非常明显了。一出戏,如果只去理解其内容——即故事和文字的“意义”,则与读科学著作无异,退一步说,是与读小说、读剧本无异,不是对戏剧舞台艺术的欣赏、审美的态度,这种欣赏的态度则要求在形式美中品味出戏曲本身的内容来。我们听余叔岩的《搜孤》“娘子不必太烈性”一段,如只是理解到“他在劝他妻子舍亲生之子”,只理解到唱词的实际意义,那末还不能叫戏曲的欣赏态度,欣赏演唱必须在音韵、声腔的音乐形式中品味程婴的感情并体会唱词的意义。科学主要需要理解力,艺术更需要想象力、感受力;对科学来说,实际的内容是起决定性的作用的,人们是通过形式达到内容,艺术欣赏则由形式到内容,而始终不抛弃形式,是在形式中品味内容,所以科学主要需要理性,而艺术则永远需要感性(感情)。

在音韵的形式美中,感情与自然形态(声音)必须统一,声音不

是赤裸裸的自然形态,感情也不是赤裸裸的自然感情,感情必须受声音自然形态的制约,声音自然形态也要受感情的制约,二者相反相成。因此音乐、声乐需要一种结构,而不是自然的形态。赤裸裸的感情没有审美意义,生活中发怒的人,可以打架,只有实践上的意义。声中之情,在声音中体验感情虽不像在实践意义上的感情那样尖锐明确,而是受到声音的制约,乃是一种暗示的感情,但却堪供人欣赏品味。舞台上的感情不如生活中的感情那样尖锐,这无论对演员或观众来说,都是如此;但却比生活中的感情深远,使人觉得余味无穷。听言菊朋的《卧龙吊孝》,因为把感情音乐化了,突出了形式,使人永远不能抛开这种音乐化的形式,当然不像真的吊丧时那样痛哭流涕,但正因为经过音乐化了,在美感中的道德感情更含蓄,更经得起品味欣赏。

京剧演唱中讲究“韵味”,这是一个传统的概念,但却是有深度的。诗讲“神韵”,画讲“气韵”,词讲“境界”,我看不妨说戏(曲)讲“韵味”。“韵”者有一种韵律,是流动性、音乐性的;“味”者如前面说的,要欣赏者亲自“尝一尝”的意思,是一种有个性的、内在的体验,而绝不能公式化了的。而这种“韵味”,又是内容与形式的同一,内容就是形式的,形式也就是内容的。扩大开来说,其实一切艺术中都要“有味”,看戏、观画都不能“味同嚼蜡”,要有一种感情的独特性,所以艺术家要铸造美的形式,即在形式上多下工夫;艺术家失去了形式美,也就失去了武器,其内容必然是干枯的、理论的、公式化的。京剧史上要没有谭鑫培、余叔岩、言菊朋诸大家在形式美(“韵味”)上的创造;那末京剧演唱也就不会达到这样高的历史水平。舒曼曾经说过,只有获得了形式,才会获得内容^①,这是很深刻的体会。

^① 舒曼:《音乐家生活守则》,见《论音乐与音乐家》第223页。

不但艺术内容是生活的反映,而且艺术形式也是有生活根据的,艺术的形式美是自然美的反映,京剧的字韵有生活的根据,是生活中自然声音的反映,但它又不同于自然的声音,它是经过演员根据美的规律创造了的,演员根据自然的语言,并结合艺术形式美的需要(这随艺术种类而不同),既按自然的语音,又按照这种语音与感情的联系,把语音当作声乐来处理,然后才创造出音韵之美来。艺术家正是根据这两种原则:一是语言的自然、生活基础;二是语音的感情的要求,来进行创作的,这两者如何结合,是个实践问题,是个历史问题,其中也还有艺术家的天才问题,事实上并没有什么万灵的公式。

一 京剧字韵的生活根据

这部分涉及的音韵学问题,这完全是在我的专业之外的,之所以要谈这些问题,并不是妄想专门的问题上有所建树,而是只想表明:一方面我始终觉得研究理论问题不能空对空地搞什么框架,搭什么结构,尤其是研究艺术或美学理论的,不能身无一技之长,却振振有词地对每个专门的艺术部门指手画脚;另一方面,艺术本身脱离不开一般文化,戏剧脱离不开历史、文学,对诗的欣赏,离不开诗韵的训练,所以对古典京剧的欣赏,也需要一定的技术性的训练,以便使自己的耳朵成为音乐的耳朵。

京剧字韵根据什么地方的方言?或者根据哪一部韵书?这个问题意见很分歧,也还缺乏系统的书面资料,因此有不少问题我们还只知道一些现象,至于造成这些现象的原因,还有待进一步深入的研究,本文限于水平只能提出一些初步的设想。

一般都认为京剧字音是根据“中州韵”,或者说中州韵结合湖广音,那末,这里的“中州韵”是指什么呢?最初人们以为这里“中

“中州韵”就是指周德清的《中原音韵》，然而说京剧字音最初是直接根据周的《中原音韵》设计出来是靠不住的。京剧字音中有许多不合于《中原音韵》的地方，“先天”“寒山”“桓谭”“廉纤”“咸监”不分，“庚青”“真文”“侵寻”不分，这是最明显的。其他如，“肉”“六”，《中原》归“尤侯”，而京剧则归“姑苏”；“角”“觉”、“脚”、“阁”、“各”《中原》入“肖豪”，而京剧则归“梭波”，诸如此类，举不胜举。由于存在这些疑问，于是又有人抛开周德清的《中原音韵》，而对京剧“中州韵”作另外的解释。有人认为，京剧所谓“中州韵”就是指河南地方的尖团字，谭派名家陈彦衡先生在《说谭》里提倡此说，而大部分京剧音韵研究者（如徐慕云诸先生）也都同意这种看法。因为河南原有“中原”之称，尖团字又十分明显，于是问题好像是解决了。但我觉得，这种说法表面看像是没有矛盾，但在历史上却缺乏根据。因为在我国各地方言中，明显地保存尖团字的地区并不仅河南一地，如果没有历史上的根据的话，那末各种可能都是存在的。如果说因“中州”指河南，那也是值得怀疑的。因为周德清的书虽名曰“中原音韵”，却并非指的河南，而是指的元代北京（大都）的方言^①。为什么说“中州韵”指河南地区的尖团字缺乏历史根据呢？因为从京剧的形式和发展来说，京剧字音似乎与河南的关系不多，而重要演员也很少有河南籍的，这种尖团字又是怎样从河南传来的呢？

于是，人们不禁要探究京剧字韵和周德清的《中原音韵》究竟处在一种什么微妙的关系中呢？我初步的设想是：京剧产生离《中原音韵》的时代已远，不可能与《中原音韵》发生直接的关系，但因《中原音韵》在明清剧作方面的势力，演员虽不一定完全按音韵咬

^① 周德清《中原音韵》过去常认为接近河南方言，可能是由“中原”二字附会而来，其实大致为元代大都（即今北京）的方音，王力先生在《汉语音韵学》中已有论述；邵曾祺同志在《谈“中州韵”》（《上海戏剧》1961年第6期）一文中也有同样意见，我觉得比较可信。

字,但影响肯定是有的。京剧字韵与《中原音韵》的关系最初是间接的,京剧是通过一些中间环节受《中原音韵》的影响的。这些环节中最主要的是昆曲。京剧最初不是根据《中原音韵》来设计字音的,而是在湖北音的基础上,通过昆曲,部分地吸取《中原音韵》的字音,其中最系统的吸取就是尖团字的原则。所以,说京剧字韵与《中原音韵》一点关系没有,也是不对的。

昆曲就是遵守《中原音韵》的^①,昆曲中闭口韵“m”和抵腭音是分得很严的,而“声”、“春”等字亦皆按《中原音韵》切音;但即使《中原音韵》对昆曲这样的权威,在演员的演唱中要想完全避免当地方音的影响也是不可能的,把某部韵书的语音定为一宗,作为绝对标准,是不可能的。事实上,昆曲不但有人声字^②,甚至像闭口韵和抵腭音这样的区别,也有人主张取消了^③。当然,戏曲字韵不等于生活语言,但总是要植根于生活语音,《中原音韵》当时确有生活根据,但艺术更需要活的生活语言,自然不能不受方言的影响,死守《中原音韵》就没有出路了。

从历史上看,京剧受昆曲字音的影响也是很明显的。不少有成就的京剧演员都会昆曲,由于昆曲在舞蹈、音乐(特别是打击乐及牌子曲等)方面之助,方促进了京剧的诞生。京剧小生这个行当,尤受昆曲影响,如徐小香原就习熟昆曲,从龙调(娃娃腔)基础上结合着青衣、老生、花脸等嗓音、声腔,创造了现在的小生的声腔。徐小香甚至通过昆曲,带来了一点吴音。如今有些小生嘴里“战”字还念合口呼^④,恐亦为徐小香之遗音(其他如“人”字,亦有

① 后来昆曲名家曹心泉据范白民《中州全韵》制《剧韵新编》,南化倾向固很明显,但仍为《中原音韵》一个系统。

② 《洪武正韵》这个系统,已有人声分立,故南曲多遵《曲韵骊珠》等,与《中原音韵》已不完全相同,但闭口韵与抵腭音亦有严格区别。

③ 见赵景深《读曲小记》。

④ “战”字在《中原音韵》入“先天”韵读“栈”。吴音读法在“欧”“于”之间,京剧小生读知乌安切是把吴音京音化,似不应再念此音。“战”与“半”、“般”等上口字不同。

苏州音的味道)。

由于昆曲对京剧的影响,决定了通过昆曲,京剧必然吸取了一些《中原音韵》的字音;但又由于《中原音韵》在昆曲中已有变化,京剧就不可能通过昆曲全盘接受《中原音韵》,所以就出现了部分吸取或个别吸取的现象,特别是接受了《中原音韵》中与苏州音相合而为昆曲固有的字音,如尖团字,如“我”“熬”等字。

京剧曲调与徽调固然有着密切的关系,然而京剧中安徽字音是比较少的(但并非没有)。程长庚虽是安徽人,但据说也不按安徽音咬字,而京剧字韵中有与安徽音相近的,也往往与湖北音相合,即使有些字音(如“数”、“争”、“楚”、“初”等齿音),后来也减少成“个别的情况”了。因此,大体上可以说,京剧字韵是在湖北音(西南官话的系统)的基础上吸取了安徽、昆曲和北京音而形成的。

从历史来看,京剧是湖北、安徽两地声腔结合了昆、梆等剧形成,其字音受湖北、安徽方音的影响是很自然的;但光承认受湖北音的影响是不够的,必须得承认是在湖北音的基础上形成的。也有人认为京剧中湖广音只是指在字的四声调值上根据湖北方音,我觉得这也不尽准确。

现在,我们再根据京剧实际读音的一些情况来说明一下这个问题:

1. 关于“庚青”(其中开口、齐齿二呼)、“真文”、“侵寻”不分。“闭口韵”在现代汉语中,除两广、闽浙部分地区外,已无此区别,周德清《中原音韵》严格加以区分,可见当时北方音系尚有此区别;现在北京音“庚青”“真文”尚有明显区别而苏州语、湖北语、安徽语都无区别,所以京剧究竟受哪处方言直接影响,很难确定。有人认为是受安徽音影响,有人认为是受苏州音影响;按湖北音也无此区别,就京剧字韵的总的倾向来看,受湖北音影响似乎更大一些。但在花脸演唱中,因为艺术表现需要的缘故,已有京音渗入。如袁世

海、裘盛戎诸名演员都有此倾向,这说明,从表现感情的需要上(因“庚青”收鼻音易表现雄壮感情),改变字音是可能的。

2. 关于“书”“主”“舒”问题。《中原音韵》原是鱼、模不分,放在一个韵部,李渔才有“鱼模”当分之义。但京剧中“书”、“主”等都是湖北音为基础的。其证据主要在于字头声母,湖北此类音声母皆为基、欺、希,而不是知、吃、诗,湖北音中知、吃、诗无齐齿和撮口呼的音;在有些京剧老演员中,“书”“主”等字声母大多还接近基、欺、希,而不是知、吃、诗,试听周信芳同志的唱念就可以得到证明。这种情形后来因为受北京音的影响(或者是通过昆曲受《中原音韵》的影响,因《中原音韵》此类字,声母与北京音相同,而韵母则与湖北音相同),舌头部位向后挪了,就接近于知、吃、诗,但比起北京的知、吃、诗来,舌头部位还是要前一点,就是在湖北基础上变化的痕迹。

3. 与上述有关的,即知、吃、诗的舌尖后音,在京剧老演员中绝大多数是舌叶音,即舌叶摩擦硬腭与齿龈之间的部位,这种音与北京音的舌尖后音初听区别不太明显,但细辨却大大不同。像余叔岩《搜孤救孤》“我只得双膝跪”的“只”字,周信芳念白“我知道了”的“知”(不上口)等等,比比皆是。有的人不能解释这种情形,认为这是“半尖半团”(或“尖团之间”)的字,并认为北余(叔岩)南周(信芳)念得最好,其实,没有什么“半尖半团”的字,只是北余南周这些字最接近湖北音而已。但这些字音也逐渐在变化,大都受京音影响。与余叔岩同时的言菊朋,已绝无这种音,而是完全按京音的舌尖后音念;后来谭余二派的老生大多还保存这种舌叶音,但马(连良)、谭(富英)、杨(宝森)、奚(啸伯)也已在不同程度上渐受京音影响,不完全是湖北的舌叶音了(其中以奚最无此音)。武生因杨小楼遵守湖广音,而且这种音多刚劲气氛,故保存甚多;而青衣以柔为主,已绝无此音了。这一点,过去论京剧音韵的似乎都很

少注意。

4. 关于“白”“北”“等”问题,这类字与京音显然不同,而《中原音韵》则与京音相同,京剧读法,亦从湖北而来。说京剧音韵直接来自《中原音韵》这一点也不容易通过。

5. 关于尖团字问题,已如前述,说京剧尖团是从《中原音韵》和吴音(通过昆曲的环节)来看,似乎比从河南来较为可信。“精清从心邪”母的齐齿和合口二呼皆为尖字,而北京音中并无尖团的区别;但京剧中齿音亦有受安徽音影响者,如“楚”“争”等字,京剧中原皆舌尖前音(与尖字同样发音),但为合口呼“楚”与开口呼“争”,而在京音与《中原音韵》中为“穿”(“楚”)“照”(“争”)二母;此类音也渐有些演员不按安徽音念的。

6. “飞”“未”等字,在京音念 fei, vei, 而《中原音韵》因“回归”“齐微”不分,皆入“齐微”。京剧有些流派如汪(桂芬)派,麒(周信芳)派等皆念 fei, vei, 而谭派这个系统则多念 fi, vi, 我认为这也是从昆曲传来的《中原音韵》的读法或吴音的读法,因吴音与《中原音韵》相同。

7. 关于“日”“知”等字。在京剧中这类字的念法与《中原音韵》相同^①,但《中原音韵》还有尺、赤、人、剧等字亦为“齐微”,如此,京剧直接以《中原音韵》为准,并无理由只取“日”“知”“吃”等少数字,故我觉得,这些字只是受昆曲影响,间接接受《中原音韵》读法,但因京剧是在湖北音的基础上吸取昆曲读法,所以尺、赤、人、剧诸字仍按湖北音读。京剧字韵常有这种个别吸取现象,并无很强的系统性,就是因为它是在湖北音的基础上兼取安徽、北京、昆曲的读音,才有这种现象。

8. 还有一种音,是以前研究剧韵的不常注意的,即“娘”、

^① 见赵荫棠《〈中原音韵〉研究》注音部分。

“女”、“宁”等字的声母，表面上与京音相同（《中原音韵》亦与京音相同），实则不同。在吴音中“脓”“浓”分别很为明显，而京剧则一概统一。这是因为在京剧中“n”母后面的“i”音被略带过去了，“ni”结合念，是为吴音的“浓”，而带过了“i”，则“n”突出了。所以京剧演员念这部分字都有点“大舌头”。这种音，据我初步设想，似乎是从湖北和安徽来的，因为在与京剧有直接关系的方音中，只有湖北和安徽部分地区有这种音。这种音在京剧中已成习惯，演员自然发出，甚至梅兰芳的《宇宙锋》（“牛头马面”的“牛”字）中都有此音。

9. 最后来谈谈京剧四声调值问题。阴阳上去的京剧调值大体按湖北音念，后渐受京音影响，特别是青衣中，京音的调值最多。阳平字高唱在老旦中似乎已取得稳固的地位，有些接近老旦（某些方面）的老生流派（如汪（桂芬）刘（鸿声）高（庆奎）等）中，也多阳平高唱的例子。四声调值中成问题的是入声字。有人认为，京剧中入声字按湖北音皆归入阳平，我觉得在最初可能是这种情况，湖北音占很大势力，入声则按阳平唱（在余叔岩的唱片中有明显的证明）；但后来则也大受京音的影响，这种影响也是很明显的。言菊朋已经大体按入声归平上去三声来唱，如《上天台》“郭娘娘”的“郭”字，是按阴平唱；而一般唱《武家坡》“军营中失落了”的“失”“落”二字皆按阴平（“失”）和去声（“落”）的湖北调值唱。杨宝森的《碰碑》，“宁失千金不失寸铁”的“铁”字，特为改成上声的湖北调值高扬，这些都说明京音的曲折的影响。另外也有些演员愿意保存一些入声字的唱法，如周信芳《四进士》念白“回得家去，吃得饱饱的”的“吃”字近乎入声；马连良的“不”字常受人攻击，其实程砚秋在文章中公开主张保留一些入声字的唱法，以增强表现力。这里当然又涉及生活与艺术的关系问题，不纯是音韵方面的问题了。京剧音韵之所以既受京音影响，又保留湖北土音，兼收一些《中原

音韵》和吴音,不但有生活的根据,也还有艺术的根据,艺术的根据也是不能忽视的。从京剧演员在处理声韵方面问题的态度上,我们也可以看到艺术创作与实际生活的联系和区别。

现在,我们已经把京剧实际读音的一些现象罗列了一下^①,看来京剧音韵似乎自成一统,而在实际上好像并没有什么固定的系统可循。本来语言的具体运用就是约定俗成的,往往是具有历史的必然性,其变化也是逐渐的,不可能一下子很有系统地起一个质变;京剧字音更受到腔调、演员籍贯以及艺术表现上的需要等复杂原因限制,变化更是复杂的。但从以上这些现象我们可以得到下列几个看法:

首先,京剧音韵不是根据某部韵书设计出来的,而是有生活根据的,从民间来的,后来才在一些音韵学家研究下,根据《中原音韵》改变某些(很少)字音(如余叔岩和程砚秋等对“世”字的处理)。

其次,按京剧字音与方音接近程度来说,次序应当是这样:湖北第一,《中原音韵》和苏州音第二,安徽音第三。

再次,京音的渗入,已是历史事实;而且不可避免地会发展下去,就丑角、青衣、老旦来说固然如此,就是最讲究“中州韵”和“湖广音”的老生来讲,也是如此。但,这个过程是缓慢的,而且是曲折的,因为这里有个字音与腔调的矛盾问题,也还有群众欣赏习惯问题。多少年来,京剧在北京落户,为什么不但不能完全京音化,而且还有些演员发展了湖北音(如青衣的程砚秋,花脸的裘盛戎),这里也有其深刻的艺术上的原因,这一点我们以后还要来详细讨论。

第四,也是最重要的,从以上分析,可以看到京剧字韵并不是生活语音的翻版,不是纯粹的湖北音,而是在湖北音的基础上,兼

^① 罗常培(罗莘田)先生在《旧剧中的几个音韵问题》(东方杂志,33卷第1期)举出京剧“上口字”十一类,分析精辟,是从科学上探讨京剧字韵的重要著作之一;但罗先生也说尚有“个别例外”(如“脸”字)未能穷尽。

取北京、昆曲、安徽等语音加以选择加工的艺术语言,所以它既都来源于生活,又与生活语音有所不同。这一点对于京剧作为一种古典艺术来说,是很有意义的。它可以使它的语言与实际的生活保持一定的距离,从而不但形成“生活的幻觉”,而且形成“历史的幻觉”。京剧演汉朝的事,不必说汉朝的话,也不必考据汉朝的语音,但自然有一种“历史感”,不能不说与京剧这种综合几种语言系统,自成一套的咬字规则有一定的关系。

二 京剧咬字的技巧

我们以上初步研究了京剧语音的各种来源,这些来源互相融合,基本上按照一定的路线结合起来,又逐渐定型化,成为一种比较固定的语音标准,这就是京剧中“中州韵”和“湖广音”结合的具体含义。

但是,京剧虽然逐渐有了一个比较固定的语音标准,因为它的来源是复杂的,不是单一的,因而,这个标准也是有相对的灵活性的,这种“灵活性”,表现在两个方面:一是纵的方面,京剧语音本身也还有一个发展变化的历史;一是横的方面,京剧各个行当、各个流派有不同的咬字方法,有自己不同的语音标准。忽视这两种“灵活性”,刻板地执着自己主观设定出来的一种标准,凡不合者一律斥之为“倒字”,这是过去有些研究京剧字韵的人的最根本的毛病之一。这种研究方法,固然有点形而上学的味道,而他们所研究的成果也不是历史的、发展的,而是静止的、片面的。古典京剧必须有自己的语音标准,否则甚至难于成为一个独立的剧种,这一层的艺术上的理由已如前说;但京剧语音来源的多方面性,又为艺术家提供了别的地方戏不太具备的灵活性,提供了多方面的条件和手段为演员创造自己的表演风格服务,这一点也是不能忽视的。所

以,京剧语音的标准只能历史地去理解,才能既不是毫无标准的相对主义,也不是静止、孤立的绝对标准的形而上学。

关于京剧语音在历史方面的变化、发展,是一个复杂的问题,这里想指出的是:古典京剧虽在北京形成,但它是由几种声腔汇合起来的,不是北京固有的,因此北京的方音对它也只是起到影响作用,而未曾由它统一。马连良先生生前虽有“京剧姓京”之说,乃是一种有针对性的感发,他自己的演唱,没有也不可能完全(或基本上)按北京音咬字。这里同时想重复指出的还是那样一种艺术上的理由:语音方面的多样性,有助于京剧作为一种古典戏剧形成“历史的幻觉”而又不失自身的统一风格。

京剧各个行当的语音标准并不是完全相同的,而其中语音标准比较固定的则是老生行当。老生从谭鑫培以后,讲究形式美的规律,相对地固定了语音标准,发展到极端则有陈彦衡、言菊朋等人把京剧咬字固定为用湖广音念“中州韵”。从语音标准方面我们也可以看出它的作用。一方面,把语音标准固定了,使京剧演唱有一种完整的形式,统一的语音,也给京剧演唱带来许多光彩;另一方面,由于固定了语音,也产生一种形式主义的倾向,过去,语音问题成为京剧演唱评论的惟一标准,“倒字”似乎成为演员最大的忌讳,从而忽视了京剧作为戏剧艺术的一种,它的再现因素,它的表现感情的真实,人物性格的真实,而一些形式主义评论家没有也不可能看到,注重人物情感真实的艺术家,必不可免地会突破京剧这种语音的形式的框子,因为京剧的语音,是在多种生活语音基础上综合提炼出来一种艺术语音,它的写实因素受到表现因素的局限,因此,不可能很充分地反映人物的真实感情^①,所以强调人物情感真实的演员,往往是要“破格”的。

^① 但可以通过这种语音,把人物提高到理想的境界。

老旦行当的语音,虽然基本上仍然按照“中州韵”和“湖广音”结合着念,但老旦的咬字,京音的成份显然是很重的。

在京剧发展的初期,老旦和老生的关系是很密切的,而嗓音则更近于女声本音;后来老生经谭鑫培按照自己的道路发展了,而老旦仍然较多地保存了早期老生的语音(和演唱)的特点,这并不是老旦停滞不前,相反的,正是这样,老旦和老生的区别愈来愈明显了,从语音、唱腔到胡琴伴奏^①,目前老旦已经形成一套独特的体系,老旦这个行当已经独立发展了,将来会在剧目、做工等方面大大丰富起来,前途是未可限量的。

老旦的语音,其中最大的特点,是阳平字高唱,和北京音完全一样。这本来也是早期老生的特点,如汪桂芬、孙菊仙(甚至近期的余叔岩)大都是阳平高唱的。谭鑫培后,随着音乐曲调的复杂化,湖广音的影响反倒加重,阳平字大都按照湖北音低唱了,但老旦仍保持《中原音韵》北京音系这个特色,与后来的老生形成鲜明的不同。这和老旦这个行当本身艺术上的要求分不开。

对于灰堆辙的字,老旦行当也有不同的念法,这与早期老生演员也有很大的关系,老旦凡遇灰堆辙字,重音都在“乌”“衣”,而老生后来都是略为加重了“爱”的音素,老旦这种发音,基本上还是《中原音韵》的系统,因为《中原音韵》中“灰堆”是合在“齐微”一起的,推想起来,如果重音在“爱”,那与“一”“七”诸字的区别就很大了,想必重音是在“乌”“衣”,中间“爱”几乎很不明显,就比较接近于“齐微”了。和上面的阳平字的念法一样,老旦对“灰堆”的念法,也有一种艺术上的原因,它有老年人一种饱经沧桑、深沉持重的态度,有时甚至给人“咬牙切齿”之感。

从这个角度说,老旦的语音标准,北京音是比较多的,或者说,

^① 早期老旦胡琴过门和托腔与老生的区别不大,这种情形,甚至在早期青衣演唱中也同样存在过。

老旦的语音,还较多地保存了《中原音韵》这个系统的念法,这是值得重视的现象。

京剧行当中,青衣和老生的语音标准也是不同的。青衣自王瑶卿、梅兰芳后,大量吸取了花旦的表演艺术,加强了个性,增加了写实因素,在语音标准方面,京音自然就加重了。青衣中一般还保存了阳平高唱的北京音系;但青衣中也还有不同的流派,如程砚秋派则因受到老生(主要是余叔岩)的影响,在四声方面,大量用湖广音(入声则从昆曲),在声母方面(如“知、吃、诗”舌尖要靠前一些)则吸取了昆曲的念法,显得顿挫有致,和梅(兰芳)派形成鲜明的对照。

小生的咬字,在京剧中也有独特的风格。京剧小生不但在唱法、动作舞蹈上大量吸取了昆曲的表演程式,在咬字方面,更是深受影响。其最大的特点是“知、吃、诗”这些卷舌音,舌尖都要靠前一些,形成一种独特的风格。顺便提到,这种念法在武生及后来的老生中也有。同时,早期老生演员(如汪桂芬)有所谓“毛音字”,即卷舌音的字首念得特别重,但舌尖还是很靠后,但从某一方面来说,这种“毛音字”很接近昆曲的“知、吃、诗”的念法。因为苏州官话念“知、吃、诗”的念法。因为苏州官话念“知、吃、诗、日”这类声母的字(如“人”)虽舌尖靠前,但发音是很重的,在戏曲演唱中很有韵味,所以京剧演员以北人(北京音系)来学它,舌尖还很靠后,但发音较重,如汪桂芬《文昭关》的“愁人心中似箭穿”的“愁人”二字就是用的“毛字音”^①,因为汪派是直接继承程长庚,而程长庚最初学昆曲,用昆曲的唱法来唱京剧受到欢迎,从这一点推测起来,“毛音字”和昆曲的这种关系,是有可能的,所以有人也管小生这种念法,叫“毛音字”。

^① 这种字周信芳加以继承了,他管这种念法叫“切音”——见《周信芳的舞台艺术》第151页。

小生咬字与昆曲的关系,还表现在一些字的特殊念法方面,如前说“战”字,它的念法就不合《中原音韵》,这种念法也许是从昆曲来的。昆曲虽遵《中原》但它又是南化了的《中原》,而吴人读“战”归“于”,从这个基础念《中原》的“战”,当然会把它归入“桓欢”,念成“知乌安”了。其实这在京剧来说,应该说是念错了,可是至今绝大部分京剧小生演员还这样念,并且还以为这样念才“上口”,从这也可以看清昆曲对小生语音一个明显的影响。

花脸咬字,也有许多“破格”的地方,花脸的崇高的风格,往往突破形式美的局限,因而它就不太在乎一些人苦心设定出来的标准,在二花脸中,为了加重调侃气氛,甚至还夹杂着用一些北京纯粹的方音。花脸行当咬字总的特点也是京音较重。这一点特别表现在可以分别庚青、真文之韵,庚青韵可以按北京音收“音”,这在京剧恪守“十三辙”庚青真文不分的情况下,可说是一种特殊现象,这种特殊现象,一方面说明了花脸艺术的真实、朴素的情感,需要接近生活的语言,同时也是符合花脸崇高风格要求的声音上的特点,即按北京音来收庚青有一种凝重庄严的气势。当然花脸行当内部也还有不同的流派,如裘(盛戎)派则受老生影响很大,大量采用湖广音,并从麒派那里学来昆曲“知、吃、诗”的念法,形成特殊的风格。由于裘盛戎过多采用老生的语音,采用湖广音,则相对地削弱了花脸的崇高风格,因而他虽在美的方面跨进了一步,但花脸特色减少,这是一个值得沉思的问题,这个问题涉及湖广音在京剧中历史地形成的作用,就是它有助于美的风格,但不太有利于崇高的风格。因此,明显地,即使在老生行当中,偏重于韵味的,湖广音多一些;偏重于气势的,则少一些。这种由京剧整个历史发展表明了特点,需要我们进一步的探讨。我们现在先研究这种现象有历史过程和事实,至于这种现象的理论上的原因,我们留待下一部分去集中讨论。

京剧老生行当流派是最为繁荣的,这说明了这个行当在艺术上的成熟。老生行当最讲究咬字,但整个老生行当的咬字也并不是统一的。京剧老三派程、张、余,其语音标准就不统一,程长庚脱胎于徽调二黄,虽不用安徽音来念字(因为他最初是学昆曲的),但徽音的影响肯定是有的,如今老生演员还常遵守的字音(如“搀”字的念法)恐怕就是安徽音的影响。我们对比一下如今京剧中吹腔、高拨子的唱法,发现上声字并不按湖广音接近阴平,而是按京音有时加上滑音唱才能合调,而京剧早期演员(如汪桂芬,以及后来继承豪放派的周信芳等)都有这种特色,这种情形,恐怕也是徽音的影响。据记载,张二奎的京音就很重,而余三胜还更多地保存了湖北的土音。这三条路线,后来虽然渐渐综合,特别是在谭鑫培身上,形成一种比较完整的体系,到言菊朋则完全定型化,但在京剧舞台的实际演唱中,仍有许多具体的语音标准。京剧是一门技术性很强的艺术,形式的创造和不同往往是形成不同流派的重要因素。因此,语音标准和咬字技巧的不同,也会对不同的演唱风格起很大的作用。于是,我们在京剧领域里看到这种现象:不同的流派,往往在语音标准上是不尽相同的。

我们评价一件艺术品,除了大的标准(如思想性、内容与形式总的关系等)外,还有一些小的标准,换言之,除了艺术内容的标准外,还有艺术形式的标准;而艺术形式的标准也有大小之分。雕像要符合雕塑的规律,绘画要符合绘画的规律。这是艺术形式的大标准,在这个大标准之下,即在各种不同艺术样式的规律之下,还有不同流派的标准。在绘画中有各种流派,在雕塑中也有各种流派,它们除了服从绘画、雕塑的一般规律外,还有自己一系列的特点,而属于这个流派的艺术家的,一般都要具备这些特点。这些特点,不是任意的,不是个人主观的不同,而是符合该部门发展规律的产物。个人的风格,必须服从一定艺术样式发展的需要才有价

值,因此,风格是流派的核心,风格的主观性和流派的客观性是统一的。各艺术部门发展的历史,也就是风格发展的历史,也就是流派发展的历史。因此,我们对于艺术流派内部的一些特殊标准是不容忽视的,之所以要重视它,并不是提倡主观任意性,而正是因为这些个人的、主观的创造是符合客观规律的。

正因为如此,所谓大的艺术形式标准才不是抽象的,而正是历史地体现在各个时期的小标准之中,大标准和小标准是统一的。但是,就整个艺术发展的历史来看,小标准不是固定不变的,甚至在同一个时期也不是统一的。在同一个京剧发展的历史时期,可以有多种多样的流派(当然其中有主导的流派),它们的小标准可以是不同的。这在京剧咬字方面表现得是很明显的。为什么有所谓“门户之见”?其原因当然很多,但其中在方法论上,主要原因之一,就在于混淆了大标准和小标准,把一个流派的内部标准当成惟一的标准,以此衡量其他的流派,从而贬低其他流派,这就是“门户之见”的实质。

京剧各流派语音标准,之所以有出入,也有其历史的和现实的根据。从历史上说,有的流派较多保存徽音(程长庚的系统,当然只是相对而言,程的基本语音,并非徽音,这一点前面已说过了),有的较多保存京音(张二奎的系统),有的则较多地保存湖北音(余三胜的系统)。余三胜的系统,由于开启了京剧向柔美方面发展的先河,湖北音逐渐保存和定型化。余三胜的湖北音是很重的,因为京剧从汉调而来,所以也是自然的事;但到了北京,则首先与徽调二黄合作,又吸取京中诸腔才形成京剧皮黄,因而从余三胜以后,就汉调角度说,湖北音是渐渐减少、淘汰,而它与京音、徽音的关系也逐渐定型化,湖北音主要只在京剧四声方面保存了自己的地位,因为这与曲调关系最为密切,同时,有些字音,与北京元代以来的语音(以《中原音韵》为代表)不太矛盾的(即与北京的古音不太矛

盾的),如“梭波”、“姑苏”诸辙,则也得到了保存。这种复杂的关系,意味着京剧的成长和成熟,但这种发展也是曲折的,因此,在发展过程中,有某些流派侧重于某一种音系是完全自然而合理的现象。

这种逐渐统一而又保持一定区别的情况,在以后的发展中看得是很清楚的。谭派这个系统,虽然竭力统一语音,但区别仍然存在。余叔岩湖广音甚重,尤其是入声字,基本上按湖北音统统归入阳平;但是这样一来,阳平字多了,按湖北音的调值,阳平是要低唱的,这样低半字就变了,在一定的场合下,余叔岩唱一般阳平字(不是入声字转化来的阳平字),则有时用京音高唱,这种出奇制胜的偶尔用“阳平高唱”的办法,就使余派显得刚劲些。不仅如此,余叔岩有时还大胆采取一些京音,甚至北京土音,最著名的是《搜孤救孤》里的“我只得双膝跪”的“只”字,而且按上声北京调值唱(可能是“我”字也为上声字的原故)^①。余派于京剧史之地位,当然决非一字一音的变化,但由此可见余叔岩总是在尝试革新,而又不离规矩,这是古典艺术一条颠扑不移的法则。

和余叔岩同为谭派系统的言菊朋,力图用自己的艺术创造出的一套完整、固定的京剧语音标准,在字音上费了许多苦功,取得了很大的成就。言派的特点是力图自觉地根据《中原音韵》的语音系统,并基本上按照湖北音的四声调值,比较彻底地完成了“中州韵”和“湖广音”相结合的原则。言派和余派不同,阳平字一律按湖北音低念,而上声字也努力接近于湖北音。在字的声母和韵母方面,则力求接近《中原音韵》。在声韵母方面,言菊朋表现得比较突出的是“车遮”韵,不少字带有不太明显的“爱”音作收音。这当然是

^① 余叔岩《搜孤救孤》唱片中“我只得”的“只”字,我一直以为只舌尖靠前,是所谓“半尖半团”的字,承苏少卿先生指教,乃按北京土音念,而余并无舌尖靠前的“知、吃、诗”音,细听余的唱法,确为苏老先生所言。

按照《中原音韵》系统读音,而“齐微”韵比一般京剧演员更多上口字。但言菊朋对入声字变化的词类,却既不按湖北音完全派入阳平,也没有按《中原音韵》的归派办法,而是按照当时北京音派入平(包括阴、阳平)上去三声的办法,这也是随着北京音变化的痕迹。其中与《中原音韵》最大的不同即入声归平声时,不但有阳平,而且也有阴平,如《上天台》“郭娘娘降下罪由孤担承”的“郭”字即是入声归入阴平。当然,据言菊朋演唱实践情形推测,言当年大概没有看过赵荫棠标音的《中原音韵》,或者看过而不同意他的观点^①,因此,对照一下,言菊朋的演唱也还不完全根据周的《中原音韵》,还是很受当时京音的影响。不论有什么不同的意见,像闭口韵这样的音,在言菊朋那里也是完全消失了的。如果言菊朋要完全按照《中原音韵》念字,那末就更有“怪”的感觉了。因为《中原音韵》的字音,本来处在变化发展的阶段,其中有许多念音是很复杂的,从《中原音韵》(元代北京语音)到现代北京语音,我们可以看出一条自然变化的线索。譬如“弱”字,在《中原音韵》归“歌戈”,而这种发音是很不自然的,变化的趋向,有两种可能:一种是把声母改为“衣”声母,即,“尧”,或者是把韵头“衣”取消,念成“日乌熬”切,我们看到,北京附近的某些地区(东北有些地区),的确有把“弱”念“尧”,而“日乌熬”已是现代北京音了。这种变化是很自然的,“日”声母与“衣”韵母结合发音不太自然,因此京剧中就不可能大量保存这种“古音”,所以像“知”“吃”“日”这类的上口字在京剧中只是个别的,而不是大量的,可见,戏曲语音总是要受到生活语音的制约的,完全忽视现代语音的变化,将会使戏曲脱离群众,即雅如言菊朋,也不能完全按周德清《中原音韵》来设计京剧字音。

由于语音标准的不尽相同,加强了各流派的不同风格,如果用

^① 因为过去京剧界大都认为周德清《中原音韵》是代表河南洛阳音的。

这个流派的特点去要求另一个流派,将会在艺术形成的小标准上发生分歧,各派相峙对立,形成“门户之见”。

同时,语音标准的“灵活性”,还不仅表现在孤立的语音标准不尽相同,而且要照顾到字与字之间的关系,顺着语音自然之势,灵活地变化某些字的读音。古人对这一点已有深切的体会,如王骥德在《曲律》里就有“上上去去,不得叠用”的说法,京剧中也有“两去则一平”的经验。其实,这是戏曲演唱的经验,也是生活语言的经验^①,不但四声调值如此,声韵母也有这种情形。《奇冤报》“刘世昌祖居有数代”,据说余叔岩因“世”字上口,与下面的“昌”的声母有点拗口,所以想改成“刘士昌”,“士”字是“支思”,念起来比较顺口。京剧唱词中常有的“昔日里”的“日”字在这里就不上口,因为“里”字也是“齐微”,听起来就重复了。京剧这种“灵活”的情形是非常之多的,这只要明白语音的自然规律是不难解决的。

在京剧演员中,许多前辈演员都很善于处理字与字之间的关系,余叔岩为了解决这个问题,有所谓“三股韵”之说,实际上也是处理字与字关系的一种方法。譬如遇到三个都是低音字,或者中间那个音就要比较高一点,或者前后的字音念得高一点,形成一种波浪形,使字音有所变化曲折。所好的是京剧字音博采湖北、北京、安徽甚至昆曲的个别南音,伸缩性是很大的,只要与其中一个方音相合,就算是有一定根据的,有的句子按湖北音念不顺口,用北京音也许就顺口了,或更好听了,这全靠演员仔细揣摩音理,熟能生巧。余叔岩之所以常用“阳平高唱”法,也是因为湖北音调值低音较多的原故^②。

言菊朋对于字与字的关系方面注意得就不很够,常常是孤立

① 李思敬同志告我,“两去一平”即北京方言之变,调如“站队”、“看戏”、“大会”等。

② 湖北音四声调值,阳平、去声、入声(归阳平)都是较低的。

地强调一个字的准确,而相对忽视与其他字音的音乐性的关系,所以言派咬字听起来就显得起伏、顿挫过多,而连绵、贯气则不够。这一方面是身体气力的原因,一方面也是一种艺术创作的方法问题。言派是要想把京剧字音全都固定下来,形成不移的定则,因此灵活性就较少,当然更谈不到由于感情的表现需要而突破形式的地方。

京剧的咬字技巧,当然还不仅限于语音的标准和变化灵活的问题,要把字咬正还需要一系列的技术的训练。话是人人会说的,但不一定都符合歌唱艺术的要求。京剧演唱的语音标准,如上所说,是综合了湖北、北京、安徽及昆曲南音诸语音,自成一个系统,因此,任何地区的人学唱京剧,首先遇到的问题是纠正字音。北京人要学湖北的四声调值和尖团字(因为现代北京音已没有尖团的区别);湖北人要学尖团字和北京的卷舌音,京剧演唱不能按一地的方音为语音标准。

纠正了语音,这还只是咬字的极初步,京剧演唱作为一种歌唱艺术,它要求念字要有一定的特殊训练。为适应舞台歌唱的要求,演员要对每个字的声母和韵母都要略加夸大,一来使听众字字入耳便于理解剧情,同时也是为了把字的每个部分都组织到曲调音乐中来,使本来只是很短的、字的首、尾的音素也成为歌唱艺术的一个有机部分。

京剧演唱是整个京剧作为戏剧艺术的组成部分,它的唱词,不仅有抒情的、叙事的,而且也有对话的,如果不把唱词字音念清楚,听众就不能很好地领会剧情,达到应有的戏剧的效果,因此,舞台语言总要比生活语音夸大一些,尤其是不太响亮的字的声母和韵尾,在生活语音中因为距离近,模糊一点并不影响交谈,但到了台上,要对成百上千的观众说话,不强调一下声母和韵尾是不容易听清楚的。这是一切舞台语言艺术的共同要求。因此,古代论唱的,

强调要交待清楚字的首、腹、尾^①。京剧演唱艺术中也很讲究发音和收音。发音的尖团,开、齐、合、撮,这是京剧演员最讲究的,对于开、齐、合、撮,都有一定的口形,需要经常的锻炼,才不致于在唱快板或慢板时因口形变化而跑了正音。京剧演唱对于收音也非常注意,尤其在长腔结尾时,绝不允许错了韵尾,尤其是腔调的顿挫,大都在字尾的收音上,正如徐大椿在《乐府传声》里说的,“收声之时尤必加意扣住,如写字之法,每笔必有结束,越到结束之处,越有精神,越有顿挫,则不但本字清真,即下字之头,亦得另起峰峦,益觉分明透露,此古法之所极重而唱家之所易忽,不得不力为剖明者也。”

字的发音和收音,轻重缓急,要看曲调、曲情而定,当重者重顿,当轻者轻勒;但就不同演唱流派来说,也有不同的技巧^②。

一般说,气势派的发音和收音都是比较重一些的,如汪派有名的“切音”,就是发音重;而韵味派则比较轻一些,讲究藏而不露,以含蓄为尚。这是一个一般的现象,而我们已经说过,中国的古典艺术,崇高和美的风格是结合得很紧的,气势派也讲究韵味,因此在字的发音、收音方面则重中有轻,汪派也有把字“吞”下去的地方;韵味派则是轻中有重,余派也有字咬得重的地方。我们以言菊朋为例,更能说明问题。言菊朋崇尚花腔,以纤巧曲折取胜,这是他的优点,也是他的缺点,为了补救这个缺点,他利用自己的音韵学的知识,在咬字上特别下工夫,言派咬字“切音”是很多的,因此,就出现了这样一种现象:即以韵味取胜的言派,咬字却很重、很紧,真正是“字重腔轻”。这是和余叔岩不同的地方。余叔岩因为本来嗓

① 沈宠绥《度曲须知》、李渔《闲情偶寄》、徐大椿《乐府传声》等书在这方面都有很好的经验,值得我们研究。

② 我对西洋歌唱的声乐原理所知甚少,曾有一种感觉:西洋歌剧演唱注重“元音”训练,以求声音宏大,而京剧则更注意首尾发音收音之吞吐。多年前曾与沈有鼎先生谈到此意,他说意大利歌剧也很注重发音收音,录此备考。

音就有一点清刚之气,而腔调也是于秀美妩媚中透出英武俊挺的气概,因此,他没有必要像言菊朋那样在咬字上来补救他腔调之不足,于是余派咬字就比言派更含蓄一点。与言派有点类似情形的,像马(连良)派,由于他的腔调比较花^①,因此咬字方面也就需重一些,如马的“中东辙”收音就相当重。这些都要看演员自己的条件和风格的特点而灵活处理的;但是在大的风格方面是不能混淆的。言派虽也讲究“切音”,但如果照搬汪派“切音”,那末其效果就不堪设想了。

三 京剧咬字的艺术性

京剧演唱艺术为什么对字音这样一个看起来是纯粹形式问题赋予这样重要的地位呢?为什么许多前辈演员为字音问题付出了这样多的劳动从而积累了这许多丰富的经验呢?的确,历来的京剧演员重视演唱的字音,这样一个客观事实,值得引起我们的深思。同时,这样一个看来是纯形式的问题,还能引起理论的趣味,因为研究京剧咬字的艺术性时,必然涉及一些重要的理论问题。在这一部分里,我们就要来讨论一下这方面的问题。

如前所述,一个字^②有三个组成部分,即字的声音,字的形状,字的意义。就一个字来说,我们也可以分成内容和形式两个方面,字的声调和形状属于字的形式方面,字的意义属于内容方面。字的组合就形成语言或文字。语言文字是交流思想的工具,这是语言文字的本质。就这方面的功用来说,语言文字所代表的实际客观“意义”是起决定性的作用的;思想中的概念借一种物质的外壳(声调和字形)传达出来,达到交流思想的目的。因此,语言文字

① 马派的腔花和言派当然不同,马派要比言派凝重些。

② 这里所指的“字”,是指汉字而言。

和形式(声调和字形)只是一种“符号”的作用,各个国家、民族甚至地区是不同的,但所交流的思想内容却是互相可以沟通的。语言文字的内容不仅交流思想,也还交流感情,但在交流感情方面,语言文字的形式(声调和形式)就起着很重要的作用了。在日常生活中,同样一句话,由于语气的不同,而代表了不同的感情,这是屡见不鲜的。艺术和美,不能离开形式,而必须内容和形式达到和谐,因此,语言文字的形式方面,在艺术中,就自然地占有极重要的地位。语言艺术最典型的形式是“诗”,诗的内容(意义)和形式(声调)应是力求和谐的。中国诗词讲究声韵,对语言形式方面非常重视。进一步我们看到,由于对形式的重视,也限制了内容,诗的内容(语言的意义),由于前面说过的多层次的关系,就不仅是抽象的概念或复杂的推理过程,而应该是引起想象活动的“意象”,正因为诗的内容的这种特殊性,小说(现代意义下)这种形式才能从叙事诗中分出来。小说并没有诗的形式,并不太讲究语言的声韵起伏,但它的内容也不仅是赤裸裸的抽象的概念和推理,而应该有诗的意象,引起读者想象活动;但小说毕竟打破了诗的形式限制,它可以传达比诗复杂得多的思想。诗剧不同于叙事诗或抒情诗,它有故事情节,但没有或很少作者直接叙述的部分^①,但剧中人物却有抒情的台词,而不一定完全集中地表现人物的性格^②。因此,按照黑格尔的说法,戏剧(诗剧)是叙事诗和抒情诗的结合,中国戏曲当然是诗剧的范围,京剧词句诗意少一点,但仍然是诗的形式,因此,对于语言的形式规律按照中国诗、词、曲的传统,也得到了充分的重视。

我们看到,字既然由声调、形状、意义三个部分组成,这三个部

^① 现代戏剧的发展,突破了诗剧的形式,发展了话剧,我们看到,现代话剧剧本的叙述部分加重了,有的戏剧流派(如布莱希特派)甚至把这一部分发展到舞台表演上。

^② 如元曲中李逵唱“轻薄桃花逐水流”等。

分在不同的艺术种类中就起着不同的作用。在书法艺术中,字的形状起主导作用,在小说中,字即代表着形象和意义起主导作用,而在歌唱艺术中字的声调则起主导作用。

但是,歌唱艺术并不是一种单纯的艺术,而是综合了音乐和文学的综合艺术。它有歌词所含的意义,也有音乐的声音,而歌唱艺术的音乐性就在于美化了语言的声调,音乐性就在语言声调之中。因此,我们应该把语言声韵当成音乐来处理,才能起到歌唱艺术的效果。中国古典戏曲的演唱艺术,遵守着一条原则,即“因字设腔”^①,这就是说,声腔的音乐性必须和字的自然(生活)声调基本符合,并且在自然声调的基础上加以夸张和美化。音乐性和自然声调在京剧唱工艺术中是处于对立的统一之中的。

语言声调,作为一种歌唱艺术的形式,并不是没有内容的。一方面,它要服从语言意义的内容,同时,就艺术来说,它本身也具有相对独立的内容,这一点前面已经说过了。我们区别艺术形式本身的内容和语言代表的意义(或形象)内容是很重要的。艺术形式本身的内容按其实质来说,要比它代表的意义和形象内容广泛而概括。我们欣赏齐白石画的虾,其境界要比虾这样一种动物所给予我们的广阔得多;从齐白石的笔墨(体现为线条、颜色)中,我们能体会出一种虽然朦胧(因为它概括)而深刻的情绪,而这种形式本身的内容和对象(虾)的形象的结合,就达到了绘画艺术的特殊效果。同样,在歌唱艺术中,作为音乐重要组成部分的语言声韵,其本身的内容要比语言实际意义的内容广阔概括得多,而这两种内容的凝结,也将是歌唱艺术的特殊效果。

^① 李思敬同志指出早期应是“因腔设字”,“因字设腔”是后来的事。我想这里“因腔设字”可能指的是“填词”,但词牌也是按语音的声韵设定的。京剧中也是先有各种曲调板式然后填具体唱词的,但推想最初的曲调板式的设定,大都应与语音自然声调(不一定是具体的字句)有关,才会出现声腔系统与方音系统比较对应的关系。录此备考。

我们古代的唱论中,也有“词情”和“声”的原则^①,提出这种区别是很有价值的。“词情”是文学的内容所给予的感情,而“声情”则是语言声韵本身所给人的音乐的感情。

中国的戏曲艺术,其性质是古典主义的,它是非常注重美和崇高,内容和形式、表现和再现的结合的。我们应该面对这样一个简单的事实:话剧没有诗的形式,它是以内容的真实性感动人的,而戏曲的形式的因素就要比话剧艺术重得多。因此,按照莱辛的说法,话剧可以说是真实的艺术,而戏曲则是美的艺术^②。从这个观点来看,京剧艺术为什么重视咬字这样一种形式问题,就不足为怪了。同时,如果我们不想破坏美的艺术的规律的话,那么也就不能忽视形式规律的探讨,而这方面,我们有着优良的传统,但似乎发扬得还是不够的。

实际生活中用语言来交流思想,对于语言,我们常常是迅速地穿过形式,立即掌握语言的思想内容,我们对于一切事物的实用的态度,都有这个特点。譬如我们面对一张桌子,当我们要利用它放东西时,我们很快地通过桌子的形式,考虑它的坚固,平稳等实用因素,而很少注意它的颜色、装饰等因素。但是,当我们对事物采取欣赏态度时,那末事物的形式(以及形式本身的内容)就将起着更为重要的作用。欣赏正是结合着事物的形式来“品味”事物的内容,来捕捉内容。由于这种特点,欣赏就比科学认识更执着于感

^① 见王骥《曲律》。

^② 莱辛处于德国古典主义向浪漫主义过渡时期,他在绘画等造型艺术中强调美,强调保持古典主义的传统,而在诗的领域中,他就指出要给人一种真实的、精神的力量。诗可以描写丑的东西,可以反映美和丑斗争的复杂性,给人以真实感。莱辛的思想影响到以后的康德、席勒和黑格尔,可以说,整个德国古典美学都是遵循着古典主义到浪漫主义、美到真实、造型艺术到诗的艺术这个发展的历史看法的;在德国古典美学看来,美是精神和物质的和谐,而精神性强的作品,已是超出美的领域,主要的是给人真实、崇高的激情。当然德国古典美学本身也处在历史之中,现在又有了许多更为新鲜的理论来解释艺术现象,但它对那个时代转折的历史特点的看法,还是有参考价值的。

性、情感和想象力,而科学认识则侧重于理解力。同时欣赏对于事物内容的把握就不像科学认识、实用态度那样有概念的普遍性,但却比科学和实用态度更有形象的深层性。

由于欣赏对形式的这种特殊要求,于是专供欣赏的作品形式因素往往是突出的,突出了形式因素以便于人们易于采取欣赏的态度。舞台语言的夸张,京剧咬字的技巧,本来也有实用的目的——为了让广大听众听得清楚,但其结果则是获得了欣赏的效果,因为语言声调的形式因素突出了,再与曲调的结合,音乐性加强了,形成了一种艺术的语言。

以上的分析,最适用于美的艺术的范围,至于真实的艺术,如话剧,其情形就不大相同了。话剧是采取接近生活的形式,形式上是比较素朴的,其作用是不在形式上过多地吸引观众,而让观众很快地透过形式,捕捉到戏剧的内容。话剧艺术是以戏剧内容的真实性取胜的。当然,话剧属于艺术的范围,也还需要美,它的内容也还需要诗的意象,而不是抽象的概念公式,但话剧的形式美的因素要比戏曲少一些,它基本上是用生活本身的形式,但在戏剧内容上却更强调矛盾的冲突和思想的哲理性。话剧以内容感动人,而戏曲则欣赏、品味的效果更多一些。因此,话剧的语言,个性要强一些,音乐性相对地弱些。

由于戏曲与话剧两种戏剧形式的不同,它们在技巧的训练方面,也有各自不同的特点。不言而喻,对于任何艺术形式来说,技巧的训练,都是必不可少的。从理论上来说,“技”和“艺”不能完全分开;从历史上说,最初“技术”与“艺术”也是不大分得开的。因为熟练的技术本身就是人的能力的一种表现,人能驾轻就熟地克服坚硬的材料,这种创造力,可以给人以创造性的喜悦。所以原则上应是“技”不离“艺”、“艺”不离“技”的。但是随着人类文化的发展,技艺种类日益繁多,社会技艺也就有所分工,一部分实用性强的,

成了手工艺或工艺,与狭义的“艺术”分了开来,各有侧重不同,但最终仍不妨碍对高级工艺品作真正的艺术观,至于我们平时说个别演员在台上卖弄技巧,“洒狗血”之类,那是因为他的技巧脱离了人物、剧情,是没有处理好戏曲作为一种综合艺术的各种因素之间的关系,发生了矛盾。这种情形,在工艺品的实用与美观的关系上,也会发生,而并不是说“技”跟“艺”本身应该对立起来。比较单纯的艺术,这方面问题就比较少一点,如书法艺术,就很少听说“技”和“艺”有多大的矛盾,也不大能听到人批评某书家“卖弄技巧”之说。

然而,也正是因为戏剧是一种综合的艺术,各戏剧形式在处理各种组成因素之间关系的原则不同,因而对技巧的要求也就有所不同。话剧要说话,在咬字上也要下工夫,比生活语言要夸张些,所以才有“舞台腔”之说。但它的“舞台腔”主要目的是要让观众听清语言的实际内容,以了解人物性格与剧情,当然其结果必有欣赏朗读之美在内;但一旦有别的方法可以使观众听清台词之后,这种“舞台腔”不免显得做作,这也许是电影演员不需要舞台腔的原因之一。话剧演员要表演,要动作,因而也重视形体锻炼,斯坦尼斯拉夫斯基在这方面有一套完整的训练方法,但他的演员艺术的最高任务是要把角色的性格训练成演员的第二天性,第二自我,表演要求自然、真实。就这方面来看,载歌载舞的中国戏曲就很不相同。

京剧的咬字,就不仅仅是一种语言的要求,而且还有一种音乐的要求,在这方面,它和西方的歌剧的要求,在原则上应是相同的,只是它作为中国的一种古典歌剧形式,把无伴奏的道白也巧妙地纳入整个歌唱系统,所以比较而言,又比西洋歌剧更加接近戏剧。虽然,中国戏曲演员有自己一套练声方法,与西洋的很不相同,但为了把字唱清楚,唱得动听,而符合角色的心情,这个总的要求是

一致的。与西洋歌剧一样,中国戏曲的技巧性是很强的,需要长时间的锻炼才能达到熟练的程度,这里涉及表演艺术的一个基本范畴,即“工力”的概念。“工力”是技巧熟练的标志。概括起来说,是时间与效率的统一,“工”是时间,“力”是效率。光花时间不讲效率,只是虚度年华,而光求效率,而不付出一定的时间,也见不出“工力”。“工力”要把复杂困难的技术变成第二天性。咬字的吞吐工夫,不仅京剧要求,各种戏曲要求,曲艺相声都要求嘴上的工夫。

就古典京剧而言,所谓“语言的技巧”,不是指作家的遣词用字,因而实际上是一种“语音的技巧”,而这种技巧,是要把字唱出来,在音乐的形式中表演出来,因而与诗人运用语音韵律,又有所不同。因而,咬字的技巧,是声乐艺术的一个组成部分,京剧演员对于发音收音的训练,是一种声乐的训练,与话剧演员在这方面的训练,就艺术要求上来说,是不相同的。

既然古典京剧音韵并不完全依一地的方音为准则,那末就演员的咬字技巧训练来说,就不是在自然的方音土语的基础上稍加训练就能完成的。古典京剧的语言系统是综合几种方音而成的一种自成体系的“艺术语音”,——也许,正是这个原因,我们才始终不能把“京剧”当成一种“地方戏”来看待。对于“艺术语音”的掌握,就不像自然语音(方音)那样似乎是“天然的”,从小就会的土语,而是要有意识地加以学习的。这是古典京剧演员的一个很特殊的问题,其他剧种的演员——包括昆曲演员在内,都可以在原则上避免这个问题,即除异乡人外,都是在早已掌握所需语音之后才来学戏的,但古典京剧演员却毫无例外地都要学习这种特殊的“艺术语音”,虽然在学习时,不同地区的人有不同程度的方便之处。

也许,我们还可以大胆地说一句,这种独特的“艺术语音”,不仅在中国是独一无二的,而且在世界歌唱艺术中恐怕也是相当特别的。世界各国的歌唱的语音系统,大概都离实际自然语音系统

不远,独有我国古典京剧在自然的历史的发展中形成了一种既有生活根据,又自成系统的独特的“艺术语音”,我想似乎不必过多地打破它,使它退回到某一种方音上去,相反,应该爱护它,使它在创造“历史的幻觉”方面继续贡献它的力量。

无论如何,古典京剧演员面临的任务是很艰巨的。为了艺术的需要,他要重新学认字、正音,熟悉这套“艺术语音”的规则,而这又需要一定的文化的素养,要有一定的语音的知识。

当然,古典京剧演员不仅要读“正”这些字,并有吞吐自如的训练,而且还要结合着剧情人物把“字”、“句”唱出来,这已是很困难的一种技巧训练了。然而,做到这一步,还不能成为具有独创性的演员,他还得灵活地运用这些技巧,唱出自己的风格来,这就更加难能可贵了。古典京剧史上许多大流派、大演员艺术风格之形成都与他们在咬字技巧上的工力和创造有相当的关系。

古典京剧艺术咬字技巧与艺术风格的密切关系是和这门艺术的古典性质分不开的,因而是由京剧艺术的根本特点所决定的。我们说过,古典京剧作为一种戏剧艺术,本来是再现的艺术,因而它要采取一定的生活的形式,在一定程度上引起生活的幻觉。因此,京剧的语音始终是以生活语音作为基础的,它以湖北方音为基础以及现代京音的渗人,就是一个很好的说明;但是,京剧艺术同时又是一种美的艺术,它要求塑造一种理想的典型的境界,因而就不能完全采取生活本身的形式,它需要歌唱,舞蹈(虚拟动作),它要与生活形式有一定的“距离”,有一定的区别。在这种双重的要求下,京剧演唱艺术在语音问题上很巧妙地、很自然地解决了艺术美和生活真实的矛盾,形成了比较定型的自成系统的京剧语音。

同时,京剧艺术作为一种戏剧艺术是古代社会的产物,它主要的是反映古代生活。而在中国古代生活中,艺术、科学、实用的分化并不是那样的明显,尤其是在上层阶级中,艺术、美的因素是渗

透到生活的一切角落的,理想的言、行,理想房屋用具等,就是美的,因而在那语音和动作都比较缓慢和谐而缺少个性的古代生活中,这种古典式的美的艺术的产生,是有生活基础的。古代人的理想的生活语言,也是讲究音韵的,是缓慢的,和谐的,有诗意的^①,在这种生活基础上产生的美的戏剧艺术,在语音方面也就带有自己的特点。

京剧的语音在湖北、北京、安徽等生活语音的基础上,综合起来,形成一种理想的、比较定型的艺术的语音,正因为它有生活的基础,使听众有亲切的感觉,能引起一定程度的生活的幻觉;同时也因为它不同于任何一地的方音,使听众又有新鲜的感觉,声调的不同,引起听众对语音形式更多的注意,而又不立即联想到某地的方音,这更增加了京剧语音的欣赏的性质。人们为什么能在咬字的音韵中做到欣赏的满足,道理是和从花脸的脸谱中得到欣赏的满足有同样的艺术上的原因。

我们前面说过,在京剧咬字中,艺术的美和生活的真实是处于矛盾的统一中的,由于处理这种矛盾的方式不同,也形成了不同的咬字风格。

戏曲艺术中再现与表现因素的关系,是决定戏曲风格的本质的原因,而戏曲中偏重于生活真实的可以有两种效果:一种倾向于崇高的,一种则是倾向于滑稽的。这也就是说,离开了美的理想境界,转向现实中美与丑的斗争,即丑的因素进入艺术,可以有两种效果,一是崇高,一是滑稽。这本来是美学理论上的一个很深奥的问题,但却是艺术实际中一个相当普遍的现象,我们甚至在古典京剧的咬字技巧中也可以看得很清楚。

^① 这在西方古代也是如此,参考亚里士多德《诗学》中关于悲剧语言的论述。亚里士多德认为悲剧应用抑扬格以接近生活用语,而六步格则适用于舞蹈。可见古代希腊的艺术语言也是有区别的,当然不是在语音系统上,而是在用韵节奏上来区分的。

作为崇高风格在京剧艺术中的比较集中的表现——花脸，它在咬字上京音是比较多的，有着更多的生活形式，因此，花脸的现实性就比较强一些；虽然这个行当仍是在古典的艺术原则之下，它不容许有真正的完全破坏形式的崇高的风格，但它还是在一定范围内极尽夸张之能事，甚至也采取“变形”的手法，因而就有一种象征的意味。于是我们总可以看出，花脸艺术是更多地吸取了一些生活形式的。如果这种现实因素不断增加，则将由象征的崇高风格转化为滑稽，如京剧的二花脸中间用纯粹生活语音（京白），造成滑稽的效果。

在老生的气势派中，我们也可以看到它们的语音是更多京音的，人们指出周信芳的咬字接近生活语音，不是没有根据的。京剧中许多讲究气势的，如早期的张二奎，后来的孙菊仙、刘鸿声等，京音是比较多的，这就是我们前面提到的，为什么在老生中京音较多而形成气势派，而湖北音较多则形成韵味派的原因。

但是在青衣中，情形就不太一样了，梅兰芳的京音较多，给人以亲切、实在的感觉，而不那样咬文嚼字、文绉绉的；而程砚秋多采用了湖北音和昆曲南音，一方面加重了韵味，一方面又拉长了字音的距离，使人有“冷艳”的感觉。之所以形成这种韵味和崇高的结合，其根源当然还在于古典京剧本身的艺术的特点。

在古典艺术范围内，崇高的风格也还是局限在美的领域内，受到美的限制，而过多地采用生活的形式，将只能造成一种滑稽的效果。而这种喜剧式的戏剧，往往在民间小戏中表现得最为突出，因此，在一切戏曲种类中，丑角都是用当地的方言。京剧的丑角用京白，昆曲的丑角则用苏白。当然，这种方言也还是夸张了的，以期符合喜剧的要求；从中亦可表明，为什么在京剧中，严肃的人物大都用韵白，而诙谐滑稽的人物则大都用京白。

接近于生活的民间小戏，歌舞的场面就比较少一些，因为它是

力求接近生活的口语,或者说,是直接从生活口语中加以夸大的;所以丑角的唱工是比较少的。丑角也有念韵白的(如《审头刺汤》的汤勤,《群英会》的蒋干等),他们的韵白有意运用了不适当的对比夸张手法,以造成喜剧效果;丑角也有整段唱的,他的演唱中的字韵,也是经过夸张的。但值得注意的是,这种夸张手法的基础往往得力于老生的气势派,京剧当代名丑萧长华老先生的唱念中,有许多孙(菊仙)派的技巧,这事实也许可以从古典艺术中崇高与滑稽的辩证关系中去找,因为二者都是夸张的,只要在崇高(气势派)的基础上再夸张一步,似乎就可以得到喜剧式的效果,曾经被誉为细如游丝、低如沉雷而博观众喝彩的孙派唱法,甚至至孙菊仙晚年也只能引起哄堂大笑了,而萧老先生正好把这种夸张的唱法吸收到自己丑角的唱工中来,形成独到的滑稽风格。

说到这里,我们似乎已经离开了单纯咬字的技巧,而进入到行腔的领域内了。不错,用古典京剧的传统语言来说,完整的演唱艺术当包括咬字行腔两个主要的部分,因而从艺术上来研究古典京剧行腔的技巧,就是我们下一步的任务。

第四章 古典京剧之行腔

所谓“行腔”是“人的声音运行”之意，因而就是“歌唱”之意。谁来“使”“腔”“运行”？当然是歌者，是演员，所以“行腔”的主体是演员。声腔要运行，当有一定的规律，要有一定的“调”，在语言为“声调”，在歌唱则为“曲调”。中国古典戏曲没有真正意义上的“作曲家”，也许是集体的作曲家。在晚近一点时候，有一些文人帮助演员设计唱腔，解放以后各大剧团更有专门的唱腔设计人员，但一来是相当晚近的新现象，二来似乎也不能算严格意义下的作曲者。但是曲子一定是有人（不论一人或数人）作出来的，所以从这一点看，中国戏曲的作曲家比剧作家的命运似乎更为不济。中国古典戏曲史上有一批赫赫有名的剧作家，已载入史册，无人不知《窦娥冤》是关汉卿所作，但〔新水令〕曲牌为何人所作则鲜有人晓，似乎也不易考出它的来龙去脉。造成这个“不幸”的原因很复杂，古代曲调全靠口口相授，曲牌唱法本身都不易留存，更何况曲子的作者？这方面可以说有各种历史的实际原因造成的，但也还有艺术上的原因。

艺术上大凡个性强的作品，除特殊情况佚失作者姓名外，大都可以指出其作者，因为它必定出自独特的艺术家之创作，但我们平时所谓的“民间艺术”，则往往难于指出它出自何人之手。“民歌”、

“民间工艺品”，往往也难以指出它的具体作者。这种情形，形成了“民间艺术”一些特殊的艺术风格，也提出了一些很有兴趣的理论问题。譬如民间艺术往往常有一种“共容”、“程式性”的特点，它把特定的艺术内容，凝集在相对稳定的形式之中，艺术家就在这些相对稳定的程式中，发挥自己的创造才能。

推广开来看，中国的许多古典艺术形式似乎都有这个有趣的特点。譬如中国引以为荣的独特的书法艺术，就很能体现这个特点，虽然它是文人的艺术，而绝非属“民间艺术”之范围。中国书法艺术按照相对地规定好了的“字形”运动，谁也不去问这些“字形”是“谁”创作的。我曾经说过，中国字的结体，就像音乐的乐谱，所谓“八法”，大体上可以看作组成乐谱的“音阶”，书法家就是按照这些乐谱去表演，所以我曾不无惊讶地发现，中国书法竟也是一种表演艺术^①。从这一点再推广开去，中国的古典艺术似乎大都不重在“作”，而重在“演”，在“表演”中“创作”，所以中国古典艺术才能化腐朽为神奇，把本来似很刻板的“程式”，灌注以生气，使其成为真正的艺术品。没有比汉字的结构更为刻板的了，但谁又能否认书法那种跃然纸上的舞蹈性的艺术效果呢？就连以状物擅长的绘画，在中国古典绘画中竟也要以临摹范本为基本入手的训练之一，而不太强调实地写生，但是人们在中国画中所体验到的又不仅是人物仕女、山水花鸟之类，而且是画家笔法之运用。

这里，也许要说一句相当武断的话，就是中国古典艺术的艺术家，似乎都要有一种“演员”的气质，要有一种“表演”的才能。他们的艺术，似乎都可以作“表演艺术”观。

回到古典京剧来，我们就更可以看出演员的重要性了。古典京剧的曲调是有一定的程式的，只有演员的表演能使它们“活起

^① 参阅我写的《中国书法艺术的特点》一文。

来”。所以在古典京剧史上,没有或很少有剧作家、作曲家的名字,而有群星灿烂的许多大演员的名字。事实上,古典京剧的演员,已集剧作家、作曲家……于一身,而一切其他艺术因素,都以“表演艺术”为核心而凝聚起来。

一 京剧声腔的源流和特点

声腔是演唱艺术的核心,也是作为戏曲剧种特色的核心,欧阳予倩就曾说过:“中国各地方戏曲的分别,主要是在声腔方面,至于演出的形式并没有什么根本的不同点。”^①又说:“几乎每个剧种都是这样:先有一种曲调,然后又接受了另外一种或一种以上的曲调,这些曲调互相影响,就发生变化,又因各处方言的影响,使同样的曲调形成不同的风格和韵味,……”^②这个意见是很有根据的。声腔是区别不同剧种的主要标准,也是形成不同艺术流派的主要创造园地,因此,演员对声腔的研究和创造,是十分重视的。

京剧的声腔,已经形成了一个比较完整的体系,它能成为近代中国古典戏曲的主要剧种,取得剧坛主帅的地位,当然不是偶然的。京剧的声腔吸取了各主要剧种的声腔,加以熔炼创造,符合了一定时代的趣味,深受群众欢迎,反过来又影响了其他各剧种。

乾隆五十五年伶人高朗亭(一名月官)带领徽班入京,开始了昆、秦、弋、徽诸腔在北京竞争的局面,据齐如山《中国戏剧之变迁》说:“乾隆以前,昆弋腔与乱弹腔,乃截然两事,绝不会合奏,嘉庆以后,昆腔与皮黄,合作的时候,已经很多,所以道光咸丰年间,梨园行所抄的戏本,有很多是昆腔皮黄合唱的。”高朗亭入京后,徽班又陆续入京,有所谓“四大徽班”之说,但当时徽班的地位并不很高,

① 《中国戏曲研究资料初辑》序。

② 《中国戏曲研究资料初辑》序。

故程长庚有“徽伶依人门户”之感慨^①；但是后来徽班的地位逐渐提高了，特别是徽调和汉调在北京结合后，形成了京剧，几乎取昆、弋、秦诸腔而代之，其间有着深刻的社会原因。

京剧声腔的形成决定性的因素在于楚调之人京。粟海庵居士《燕乡鸿爪集》：“京师尚楚调，乐工中如王洪贵、李六，以善为新声称于时。”王洪贵、李六的事迹和艺术皆不可考，但这里所谓“新声”，正像一些戏剧史家所指出，乃是“西皮调”。汉班西皮调与已在北京的徽班二黄调的结合，形成了京剧的西皮二黄两大主要声腔，奠定了京剧艺术的基础。徽班进京最早在乾隆年间，而汉调西皮则于道光年间才传入北京，所以京剧声腔的开始形成，应在道光年间，而汉调西皮与徽调二黄的互相渗透，当还有一个过程，早期的京剧演员，如程长庚和余三胜，才可能因偏重不同，而形成流派。

汉调西皮，乃是梆子腔的系统，为什么乾隆年间徽班入京不直接和在京的梆子腔结合，而要等到汉调西皮来呢？周贻白在《中国戏剧史长编》中是这样解释的：“‘西皮调’是根据‘吹腔’参合‘秦腔’而成，先形成于湖北襄阳，然后由鄂籍伶工输入京师而称‘楚调’，换言之，‘西皮’‘二黄’的合奏，是先在北京形成，因为北京已经有‘二黄调’，故鄂籍伶工以‘二黄调’为基础把‘西皮调’也带到北京，使北京亦成为皮黄合奏的局面。”^② 这个意见是很重要的，既然“西皮”“二黄”合奏的局面在嘉庆末、道光初年汉口剧界已是如此，那么京剧声腔的最初的基础，在湖北已经奠定了。于是，道光年间汉调的人京，似无理由只传入“西皮调”，这时汉调的“二黄”想必亦随着入京，因为西皮与二黄既已初步结合，当会互相吸收、影响，汉班二黄与徽班二黄当大同中有小异，故亦可是一种“新声”。这样，擅长汉调的余三胜，因为有深厚的二黄基础，才有可能

^① 见张肖伦：《燕尘菊影录》。

^② 周贻白：《中国戏剧史长编》，第519页。

创造“反二黄”曲调^①，从这里又才有可能解释，为什么此后京剧发展，从演员的籍贯到字音的念法都显示出汉调的巨大影响。

同时，我们还可以看出，为什么京剧声腔能很快得到广大群众的承认和欢迎。北京本来是诸腔杂陈的局面，这些腔调在北京都有严格的系统，比较难于进行大规模的相互吸收和改造工作，都有一定程度的片面发展和分化，可以想见当年一定是各守门户，戒备森严的；而汉调西皮二黄结合的传入，显示了一种综合的、新的局面，使京都观众感到又亲切又新鲜，看到汉调西皮和二黄融合了在北京所不能融合的声腔，于是打破了北京诸腔对峙的局面，使京都剧坛，发生了一次变革。本来门户很严的（如昆弋乱弹不合作的情况）诸腔系统也开始合作起来，于是汉调这支新的队伍，在北京就活跃起来，大量吸取原来的徽调、昆曲、梆子等加以丰富改造，形成了蔚然大观的京剧。

为什么京剧声腔一定要在北京形成？因为北京是诸腔杂陈的局面，汉调的西皮、二黄有可能直接吸取各声腔的特点，而这种条件在襄阳或汉口是不具备的。

于是我们看到，京剧声腔的形成，必定会在北京，而又必然在汉调入京以后。

汉调到北京后，首先找到了它最接近的腔调——徽调，建立了亲密合作的关系。徽调本来和昆曲一样是用笛子伴奏的，由于汉调的传入，开始也用胡琴来拉二黄^②，同时也还保存了一部分吹腔、唢呐腔（后来京剧中唢呐腔除小生外，亦用胡琴拉二黄伴唱）等徽调本色。

昆曲在乾隆年间已逐渐变得过于高雅起来，逐渐出现了曲高

^① 见王梦生《梨园佳话》。

^② 据《戏剧丛刊》总第三期《戏中角色的规则》一文说，初用胡琴者为张二奎，但为胡琴笛子同用，后程长庚始用胡琴与月琴伴奏。

和寡的局面,但终究是传统的典范,京剧要进一步在艺术上提高,必须要吸取昆曲的唱法(以至排场,曲牌等)。昆曲的历史久,在唱法上经过许多演员的创造和文人的研究,的确积累了许多经验,作为一个新兴的剧种,京剧演员大量吸收了昆曲的唱法,京剧早期演员大都擅长昆曲。程长庚是昆曲坐科,用昆曲唱法来唱皮黄,成为京剧一代宗匠。京剧小生的奠基者徐小香,久居苏州^①,初演昆曲,后入程长庚的三庆班,才演皮黄。以后老生余叔岩,武生杨小楼,青衣陈德霖,以及当代戏曲大师梅兰芳、周信芳、程砚秋等,无不精于昆曲。

昆曲对京剧的唱法有极大的影响,但京剧唱法毕竟与昆曲不同,这种不同,最深刻的地方还在于写实的因素在京剧比昆曲加强了。京剧来自民间,带着民间豪迈、朴实的特点,其声腔最初是比较豪放的。从其源流看,徽调是沉雄浑厚,汉调则激昂高亢,都是相当有力度的风格,与昆曲绮丽缠绵的风格迥然不同。与昆曲比起来,京剧已加强了内容的力量,由词(指戏剧,不是指文学、诗)情少、声情多的昆曲变为相对地声情少、词情多的京剧,反映了时代趣味的变化。

但是,由于中国社会的特殊发展,京剧作为一种古典艺术的性质决定了它不可能向话剧方向发展,而京剧的进一步发展,必然在形式上要求进一步加工。于是,我们看到,昆曲的影响,后来对京剧不是削弱了,而是加强了。本来京剧没有人声字的,程砚秋则主张适当地加以运用,甚至特别强调写实的周信芳也深受昆曲的影响。

京剧唱法受昆曲的影响最深的当是咬字的方法,行腔上讲究

^① 徐小香有人说是苏州人(曹心泉著《徐小香传记》及张肖伦《燕台菊影录》);有人说是常州人后迁居苏州(俞振飞《关于徐小香》1961年11月10日上海《新民晚报》;又见《菊部群英》)。

抑扬顿挫,而在嗓音、气口的运用上,京剧演员也向昆曲学习到不少东西。但是在生、净等各角色行当的唱法上,京剧显然有了较大的发展。

京剧也吸取了梆子剧的许多表演技巧,但主要在身段动作及武功伴奏方面,梆子的唱法,始终保持着粗犷朴实的民间风格,其真实性是要高于京剧的,但却不如京剧柔和。所以人们常说,昆曲太雅,梆子太俗^①,而京剧介乎二者之间,故深受欢迎,这在艺术上也是有道理的。昆曲太讲究美而流于形式,不合我国传统趣味(美与崇高的结合,内容与形式的结合,不允许过分的分化),而梆子太讲究真实,与古典的戏曲体系有一定的矛盾,而且也不尽满足传统的趣味,于是京剧应运而生,大有必然取面代之之势。梆子唱法,无论男声、女声,都讲究高亢尖厉,其实质是要用情感的真实感动人,而昆曲则是要用美的形式来悦人,其作用是不同的^②。梆子的形式比较朴实,内容比较有力,昆曲形式比较优美,作为戏剧观,内容则比较单薄,而京剧最初正是要调和这两种倾向而产生的。京剧唱法的嗓音已不像梆子那样尖厉,男声因吃调太高而失音的现象在京剧是不多了。青衣的唱法,也逐渐趋向和谐,这种风格的变化,是一种很大的进步。所以京剧一方面大量采取了梆子的剧本(内容),一方面学习昆曲的形式使美与崇高,内容与形式在新的基础上更进一步和谐起来。

嗓音吃调太高,给人以激昂慷慨的气势,吃调太低,嗓音宽厚,也给人以沉雄的气氛,从艺术上说,这两种嗓音,都有一种崇高的

^① 当然,这是就历史情况而言,梆子后来的发展,也在形式上大大加了工,就像昆曲在通俗方面有所进展一样。

^② 这里涉及美学的一些基本问题,如艺术的教育和娱乐作用,梆子与昆曲比较起来,梆子教育作用大些,昆曲的娱乐作用大一些,但美与崇高在古典艺术中始终是结合在一起的,只许有所偏重,不能有偏废,中国艺术的变化,始终不出这个范围。太偏了就会有新的形式来纠正的,京剧正是这种发展的产物。

风格,它们的内容与形式是矛盾的,内容想突破形式而感人,于是它们都比较适合演悲剧性的人物。但正因为这种崇高的风格,是暂时地打破一种和谐,是和谐的中断,所以必然要求向更进一步的美的过渡。因此,就声乐来说,高音和低音都适合于表现一种崇高的风格,而中音则更适合表现出一种柔和的美的境界。因此,从梆子到京剧的唱法,是有规律可寻的。

从上面的分析来看,京剧声腔的出现是合乎规律的现象,一方面,京剧中各种声腔都有其历史根源,如〔南梆子〕显然是从梆子调改造过来;另一方面,每一种先前的曲调到了京剧中在形式上更精致了,在性质上也有所改变,变化加多了,复杂了,更和谐了,内容和形式更统一了,总之,京剧的诞生,意味着中国古典戏曲日趋成熟,更加优美。

由于声腔的发展,在唱法上京剧演员也就有了不少的创造。衡量京剧演唱的标准,有四个大字“字正腔圆”,这个标准显然是继承昆曲的“字重腔轻”的传统而来,但比较而言,昆曲这个说法似乎过于具体,因而容易太刻板地来理解,而京剧把这个标准更艺术化了,因此在掌握上就更灵活些。所谓“字正”,我们在咬字部分已经讨论过了,如今的问题是“腔圆”。“腔圆”的“圆”是从别的感觉里借来的,到了京剧声乐里成为艺术欣赏的概念,它与触觉的“圆”当然有着本质的区别,这不仅是一种感觉的快感,而是美感;但这种美感与触觉的快感有着深刻的联系,在日常的语言里,人们之所以用“圆”“润”等快感来形容听觉的美感(而且人们至今还没有找到更好的听觉概念来代替它们),就反映了这种联系。

美感与快感是有深刻的、历史的联系的,许多美学家都提出过美是感性和理性的统一,形式与内容的统一这样一种说法。德国古典美学如康德、席勒、黑格尔都曾论述过这个思想,席勒从康德的哲学、美学立场出发,广泛阐述了形式、快感在审美中的意义,到

黑格尔就明显提出美是感性与理性的统一这一命题。这些哲学家的哲学立场都是唯心主义的,但他们对美感特点的研究成果,是不能忽视的。英国大生物学家达尔文从另一个角度揭示了美感与快感的联系,达尔文的美学观点是朴素的,有些论点是不正确的,但他对美感与快感的关系的科学研究也是不可忽视的。达尔文指出,在文明人那里,美感不过是快感与其他复杂的观念(如道德等)结合在一起罢了。普列汉诺夫曾经批评过达尔文这个观点的局限性^①,但也指出美感与快感的深刻联系。“腔圆”的“圆”,并不是不要抑扬顿挫,而是在变化中有统一,是一种有规律的变化,就像“圆”不是“直线”,它是有变化的,但却是有规律的变化,失去了规律的变化则不可能“圆”。“圆”还有一层意思,就是包括自成体系、首尾相接、左右逢源这类意义在内。在这个意义下,“圆”则指艺术风格而言,演员的演唱要有自始至终的一贯的风格,不能把不同的风格“杂凑”起来,而要把不同的因素统一在一个原则下,贯穿始终。

就演唱艺术的行腔而言,“抑扬顿挫”与“圆”是对立的统一,无“顿挫”则无精神,不“圆”则不和谐,无“抑扬”则无变化,不“圆”则不统一。在“抑扬顿挫”与“圆”的对立统一的关系中是可以有所偏重的,偏于“抑扬顿挫”的则重在“气势”,风格上比较有力;强调“圆”的,则讲究“韵味”,风格上比较美、和谐。但我们已经说过,这两种因素(美与崇高)在中国美学思想中是不能分割的,因而“圆”和“抑扬顿挫”始终是演唱艺术中两个统一的标准。

在京剧唱工艺术中还有一个重要的概念,即“韵味”,以上我们作为既定的概念提到了它,现在我们应该集中地分析一下这个概

^① 在《没有地址的信》中,普列汉诺夫曾批评达尔文把与复杂观念结合的现象只归诸于文明人,而在普列汉诺夫看来,在原始人那里,美感也是与复杂的观念联系在一起的。

念。“韵味”是一个欣赏的概念,要用科学的语言充分说明它是不容易的,因为它指的是一种音乐上的境界,这种境界具有相对的不确定性,它的内容是不可限定地丰富的,不是一次经验能够穷尽的,因而过去有些顾曲家也体会出它是“可以意会不可言传”的特点,应该承认,这种看法是有一定的客观原因的。因为“韵味”本来是欣赏经验中的概念,用逻辑的分析显然就会把经验的活的内容窒息了,因而总觉得一“言传”就没有味道了。解决这个困难的唯一办法,就是我们在作科学研究时,把“现象”与“本质”暂时相对地分开,通过现象发现它的本质,事物的本质当然没有现象丰富,但却是现象的根据。对待“韵味”,我们的任务也就是要发现它的本质,而不是要用理论来代替具体的欣赏经验。

有人把“韵味”归结为“声韵”,这是不全面的,“韵味”与字的“声韵”有密切的关系,但并不等于“声韵”,它不是一个技术概念,而是欣赏的概念。唱工艺术中的“韵味”,就是唱工艺术的“美”,就是内容和形式,感性与理性,悦耳与动人的统一。我们这里的“美”,用的是美学上通常承认的严格意义的“美”,“美”是与“崇高”相对起来看的。“崇高”是内容与形式、理性与感性的矛盾,是内容突破形式,“韵味”即是美,是内容与形式的和谐,是在形式中品味内容,而不是内容直接感动人,故是含蓄的,“崇高”则是奔放的。从这个意义上说古典京剧流派上“韵味”派与“气势”派的对立就反映了美学上美与崇高的对立。听“韵味”派的演唱(如言派)偏重于品味,如欣赏轻音乐,而听“气势”派的演唱(如汪派)则偏重于感动,如听贝多芬的英雄交响乐。“韵味”派讲究含蓄,“气势”派讲究奔放,一是内向的,一是外向的。“韵味”派偏重形式,“气势”派偏重内容。

但,我们还应该指出,“韵味”在京剧唱工中并不是衡量一家一派的独特的标准,而是京剧演唱的普遍的标准,“气势”派而无“韵

味”，则终不为人所欢迎；就像“韵味”派亦讲究“气势”¹一样。这里又涉及中国艺术思想深刻的古典精神的问题，即“美”与“崇高”紧密的结合的特点。

京剧唱工艺术讲究“韵味”，一方面要注意内容体现，一方面要注意形式的创造，才能达到优美的艺术境界，因此，正如我们前面所说，在京剧艺术中，掌握特定的形式美的规律，成为演员重要的课题之一，从而造成京剧演员特重基本训练的基本原因。

前面我们已经谈过“工力”问题，这里再把它与“灵感”对应起来讨论。“工力”和“灵感”是艺术创造中不可缺少的因素，但在不同的艺术种类中，二者可以有所偏重。以京剧和话剧比较，按前面提到过的莱辛在《拉奥孔》里强调的思想，我们可以说京剧是美的艺术，话剧是真实的艺术，京剧形式的因素要比话剧重得多，因此，作为典型的话剧表演流派——体验派就特别强调灵感，而京剧则特别强调“工力”。的确，“工力”在京剧中已成为衡量演员艺术重要的标准之一，这不仅反映了京剧艺术技术性强这样一个简单事实，而且反映了两种戏剧艺术（戏曲与话剧）的内在的、本质的区别。

就唱工艺术来说，要达到京剧的“字正腔圆”，有“韵味”，有“气势”，就不能不下一番苦功。这种“工夫”反映了掌握特定形式美的规律的程度，本身就有欣赏的（审美的）意义。当然，京剧唱工要求一条好嗓子，也就是要求一定的“天赋”，以便顺利地、更好地掌握这套特定的美的规则，在京剧中主要是“才能”方面的天赋，而“天赋”的发挥仍需要一定的苦功。任何优越的天赋，也不可能完全充分地克服京剧艺术材料（人的身体有关器官）的障碍，总要经过刻苦的锻炼，才能得到“自由”。而天赋不够的人，也可以经过锻炼，加以弥补。余叔岩、言菊朋在唱工方面，嗓音条件都不算太好，但余叔岩的苦练，却练出一条“云遮月”的、富有韵味的嗓音，言菊朋

则在咬字上下工夫,以弥补晚年嗓音之不足。孙菊仙因为天赋嗓音太好,反倒唱法有时有“油滑”之感^①。

前面在谈技巧时,我们说过“工力”是时间与效率的统一,这是指演员的技术训练。现在我们还可以推而广之说,“工力”就是经验之积累,这个“经验”就演员来说,不仅是理论性的、知识性的,而且是实践性的、操作性的;而作为欣赏者来说,只要有理论性的知识就可以称得上有一定欣赏水平了。当然,这种理论性知识和实践性训练区别,对中国的古典艺术精神来说,只是相对的,只是从理论分析上来说的,而在实际上常常是结合在一起的。古典京剧中有“内行”、“外行”之分,就职业的区别言,是相当明确的,“票友”的水平无论如何高,也是“外行”,或是“圈子外的”;但就艺术修养言,许多名票则决无人敢目为“外行”。中国古典艺术精神理论与实践这种朴素的同一性,在京剧表演与欣赏中也有所体现。读诗的大都会做几句诗,听戏的大都会哼上几句,“观”与“作”必有一定的结合,否则就难免被取消发言权。但欣赏者毕竟不是演员,他的欣赏水平包括了更广泛的理论知识的经验,却不要求有更多的实际的技术训练,因而“工力”主要是指表演性的,而不是观赏性的。

二 京剧角色行当的唱工艺术

京剧继承了中国古典戏曲艺术的传统,把剧中的人物用艺术概括的手法分成许多角色行当。中国戏曲艺术之所以能够分成各种类型的行当,也正反映了中国戏曲艺术本身的艺术特点,同时也是植根于中国的古典艺术精神的。中国戏曲与话剧比较起来,是

^① 见时慧宝《谈孙派老生》,时为孙派传人,所言当为可信。

偏重于理想、共性的,因此,它首先强调理想的、典型的人物性格,它这种典型,不像西方近代的典型概念比较强调个性,而是具有很强的代表性,如“忠”“勇”“义”等,这个特点,决定了中国戏曲人物的共性很强,人们可以从人物中把这些普遍的共性概括出来,形成一定类型的角色。这种角色的类型,也像表演程式一样,在具体演出中,也要与具体的人物个性、剧情联系起来,但这种角色类型的特点却是非常重要的,它是贯串人物的始终的。这一点与写实的话剧是显然不同的。

可以对这种类型性行当有所褒贬,但这种划分,当然不是毫无根据的。我们知道,心理学按照科学可以把人的性格分成各种类型,而各种类型,又都有一定的生理的根据。当然,就连这种心理学上的分类,也不免被批评为僵死的割裂,把活生生的人割成概念的碎片,成了“死”的“物”。戏剧要演“活人”,把“活人”划分为各种类型,更会令某些西方艺术理论家瞠目。我们对待这个问题的态度是与对待“一曲多用”、“程式化”这类问题一样的。“角色行当”固然是“死”的,但通过演员的表演就会“活”起来。就像汉字本是“死”的,但在书家笔下,却个个如生龙活虎一般;乐谱原也是“死东西”,但通过演奏家的演奏,就成了“活东西”。这方面的道理是很深刻的,但也是很清楚的,并没有特别费解的地方。至于这种角色行当形成的历史原因当然与中国当时社会的等级制度有关,但我们说过古典戏曲中的行当的划分标准,既不单纯是以社会地位,也不是单纯以道德伦理,而是综合了各种标准的一种艺术性的分类,所以“丑”并不全是下等人,其中的关系是很复杂的,不能一概而论,我们只想指出这种分类在艺术上并不是毫无理由的,这是和我们对艺术及古典艺术精神的根本的理解分不开的。

京剧的角色行当分很多类,而且也不是完全固定不变的,其种类的增多,也反映了写实因素的增加,过去概括的类型不利于个性

的表现(我们并不否认它们之间的矛盾),于是在大的分类下,又增划出新的类型。但这种趋势始终没有打破中国戏曲艺术的角色体系,因而仍然是古典艺术的体系。我们就以唱工艺术关系比较密切的几个行当,来研究一下它们在唱工艺术上所反映出的艺术特征。

提到行当,首先使人想起的是老生。的确,老生行当在京剧史上有过一段光荣的历史。在京剧中,它是发展得最快、最早的一个行当。从明清传奇,昆曲中以坤伶旦角为主,到乱弹中京剧以老生为主,反映了戏曲艺术内部发展各角色行当的不平衡性,也反映了时代社会趣味的变化。

与旦角比较起来,老生的演唱自然要刚强一些,特别是京剧初期的老生演员,大都以嗓音强劲高亢为尚,使听惯旦角迂回柔媚之音的听众耳音为之一变。

但就京剧各行当之间的关系来说,老生的演唱还是比较平和的,它比青衣旦角刚劲些,比花腔又柔和一些,因而它能在一个时期的京剧中成为居首位的行当,也不是偶然的,因为它是比较完美地适应了中国古典趣味的特点:刚柔相济、美与崇高的结合。

就老生演唱技巧来说,它也有比较多方面的要求,并不过分突出哪一个方面。老生需要高音,也需要低音,需要脑共鸣,也需要胸腔共鸣;老生的唱腔,则一般都比较大方朴实,但又比花脸复杂一些。因此,老生基本上是属于优美的范围的。

当然,在老生内部,仍然有个变化发展过程,从程、余、张的粗犷朴实到谭鑫培以后婉转柔美,意味着在唱工形式上的丰富加工,正是从豪放到婉转的变化,也反映了京剧艺术的成熟和优雅化。

老生演唱风格向优美、柔和方面的发展,其发展动因之一(当然不是惟一的)就是老生大量吸取了青衣腔。优美派的创始人谭鑫培就是善于融化青衣腔的能手,这反映了京剧各行当特点的相

互渗透在形成不同的演唱风格中的作用,谭鑫培以后的优美派大量吸取青衣唱法的有杨宝森、奚啸伯诸人。当然,豪放派也有吸取青衣腔的,如周信芳的唱腔反倒缓慢,正是调剂一下他的粗犷的风格。但这在豪放派不是主要的一面,而老生豪放派在早期(程、余、张等)是与老旦接近,故汪桂芬等人都能演老旦戏,而后期(如刘鸿声、周信芳等)则与花脸比较接近,故周信芳能演包公等人物。

京剧老生艺术的发展,特别是在优美派大量吸取青衣腔的情况下,促进了青衣唱工艺术的发展。

青衣对唱工艺术本来是很重视的,但早期的唱腔,也都是比较简单朴实的,根据一般研究者的意见是刚多于柔,即使在梅兰芳早期也还可以看出这个特点。京剧青衣从王瑶卿,特别是梅兰芳以后,的确是向着成熟,优美的方向发展了。

梅兰芳是京剧青衣旦角艺术的典范,也是整个中国古典戏曲表演艺术的典范,因为他典型地体现了古典艺术的特点。梅兰芳的出现,意味着青衣艺术上的成熟和高潮,他与老生中的谭鑫培、武生中的杨小楼三人乃是京剧艺术中的三个里程碑,都是在一个行当中典型地体现了中国戏曲艺术的美的规律的代表人物。

青衣的唱腔,自然以柔美为主,腔调比老生更要柔和曲折,它所表现的一切喜、怒、哀、乐的具体的心理感情,都是在青衣范围之内,即皆不失古代女子的温柔贤淑的风范。

青衣和老生所用的曲调大致相同(也有青衣与老生不同的,如梅兰芳改造的〔南梆子〕,老生没有),但演唱风格却迥然不同。不但如此,京剧各角色行当所用曲调也都大致相同,但唱起来风格都不同。我们发现,京剧的程式是一步一步地具体的,由大的程式(西皮、二黄等曲调)到角色行当,到行当内部的流派再到流派内部的演员个人风格,最后才是舞台上演出的个性共性统一的具体人物。而作为一个演员,却是从最一般的规律掌握起,下苦功锻炼,

一步一步创造,最后对台上具体人物的处理,则由演员把大小程式和生活的体验统一起来,他演的角色才能在舞台上“活”起来。这里也可以看出戏曲作为古典艺术与话剧在表演体系上的不同。典型的话剧流派是体验派,它的出发点是活生生的人的体验,即使经过训练以后,在舞台演出过程中斯坦尼斯拉夫斯基也特别强调活生生的人的体验;但典型的戏曲流派,则是表现派,表现派不是不要体验,也不是绝对排斥活生生的人的体验,而是更强调“程式的体验”,或者说,由“程式”到“体验”,把“程式”与“体验”结合起来。京剧演员在舞台上的体验是离不开程式的,就像音乐家的体验离不开乐曲的曲式一样。京剧青衣演员用“喂呀”来哭,就像音乐家用一定的曲调表现喜、怒、哀、乐一样;而且京剧的训练也是从掌握“程式”开始的,而不是从“规定情景”中“人物内心的体验”开始的。

梅兰芳、谭鑫培、杨小楼都要在舞台上创造一种美的典范,美的理想的境界,如果硬要与话剧表演体系比较,则相对话剧的体验派言,他们都更接近表现派^①,而他们都是中国戏曲表演艺术的代表者。

但是,青衣行当本身也有发展变化的过程。老生行当接近青衣的,成为老生中的优美派,而青衣行当接近老生的则成为青衣行当内部的豪放派。青衣中的程砚秋,就是一个典型的例子。程砚秋早年曾比较长期地跟老生余叔岩配戏,余派本是谭派以后优美派的中坚分子,但程砚秋借鉴、吸取了余的唱法,增加了青衣唱腔中的清刚的因素,形成青衣中偏重于豪放的风格。听梅的唱觉得

^① 关于体验派和表现派的问题,常常有种误解,以为一强调体验就成了体验派,其实要看在舞台上强调的是什麼性质的体验,因为表现派并不是不要体验,正像体验派并非不要表现一样。区别在于,一个是强调“程式的体验”,一个是强调“活生生的人的体验”。中国戏曲演员,如上所说,经过大程式(基本曲调,动作等)到小程式(角色、流派等),到人物的体验,中间这些环节,决定中国戏曲演员必然是程式的体验,是要在舞台上创造美的理想,而不仅仅是活生生的、真实的人。

亲切柔和,而听程的唱则就比较刚劲有力,有时竟有一股肃杀之气。

与青衣唱法比较接近的是小生,关于京剧小生的唱法近来有很多不同的意见。

京剧小生的唱法,得自于昆曲的地方很多,小生用小嗓唱亦是来自昆曲。但京剧的小生与昆曲小生唱法还是有很大不同的。从总的风格来说,京剧小生的唱法是比较刚强的,虽有幼年的稚气,亦有少年的盛气。其原因,想来是与小生初期的“龙调”有关的。关于“龙调”的说法亦不一致,有说是一龙姓的伶工创造的,有说是一种接近于高腔的声腔,但其基本特点则是用大嗓唱娃娃腔,其中吸取了老生、花脸的腔调,亦是为了增加清刚之气,在这个基础上,形成京剧小生的唱工特色。

京剧小生用小嗓来唱,是有一定的艺术上的根据的,因为这种用嗓与它的行腔的风格是一致的,它比青衣要刚,比老生要柔,介乎这两个行当之间,因而嗓音也处于一种过渡的状态,要把宽、响、亮、细、尖等因素结合起来,因而它需要很高的技术锻炼,否则很不容易受到听众欢迎。但作为小生这个行当的独立性来看,保存这种嗓音似乎还是有艺术的理由的。

许多人引证历史,说明京剧历史上许多演员都是用大嗓唱小生的,有先例可循,现在不妨恢复,这固然不失为一种主张,但如果按照历史的规律来看,为什么小生由唱大嗓的龙调以及早期演员的大嗓变为现在的小嗓,这里似乎也有它的必然性,即每一个独立性较强的行当有它一定的用嗓特点。小生唱工艺术要区别于其它行当,用嗓的特点,不能不是一个重要的因素,而考证出来历史上的用大嗓唱小生的现象,也只能说明了这个发展趋势的必要性,这种考证越多,越足以说明那些被扬弃了的唱法对某一角色行当的局限性。

小生在京剧中最初是次要角色,有时候甚至可以用旦角应工,直到现在,《孝感天》的共叔段和《天水关》的刘后主,也还保存着这种传统。但小生经过徐小香、王楞仙、程继仙、德珪如、金仲仁等先辈演员的创造,已经有一个完整的表演体系,逐渐树起了独立的旗帜,大量吸取各行当(特别是老生、花脸等行当,以加强刚劲的气氛)的优点,丰富了自己的唱腔。

在注重唱工的行当中,老旦也是值得重视的。老旦这个行当,在京剧中本来也不占重要的地位,但经过谭叫天(谭鑫培之父)、谢宝云、龚云甫前辈演员的创造,在唱腔上自成一个体系,使老旦唱工艺术得到了进一步的发展。老旦和小生一样,其演唱风格亦是介乎老生与青衣之间的,但小生用小嗓,唱腔更接近于青衣,老旦用大嗓,唱腔更接近于老生。老旦固然是女性,当龚云甫吸取青衣调,并在身段上加强了女性的因素时,创造了如今老旦唱工的韵味。但老旦毕竟不是少女女郎,在“老”字上,京剧演员是相当重视的,因而老旦的唱腔基本上是老生的路子,而腔调较花,变化较多;但气势方面却有甚于老生。一方面,老年妇人的生理特征是嗓音比青年妇女粗,说话时气促而重,另一方面老旦的民间粗犷的风格很重,老旦中有些唱腔,确系一个多话的老太太在数说自己心中之事。因此,许多老生中的气势派则常利用老旦的嗓音和气势。

因此,老旦在演唱风格上并不见得比老生柔弱,而是相反,要比老生更“泼辣”些。对老旦演员嗓音的要求应该是很高的,他既要能唱很高的调门,尖脆可听,而且还要响要宽,才有老旦“泼辣”的气势。老旦唱工要求气力很足的喷口,行腔气要“冲”,转折处也要奔放。

然而从京剧史看,老旦艺术显然也是向柔婉方向发展了,龚云甫是一大转折,但龚还注意念和做,而到李多奎,纯以唱工取胜,而在唱上,也吸取了老生的韵味派的讲究含蓄,在收音时颇有韵味。

但,李的唱工仍然是相当“泼辣”的,有老旦的乾、横的劲儿,嗓音尖、亮、宽都有,实际应是老旦行当中划时代的演员。

但是,从现在老旦艺术的更为晚近的发展看,柔媚的因素又在逐渐增加。如今青年的老旦演员都以女演员,一般嗓音较细,气力不如男演员足,因此,现在有的女老旦演员常有一个特点:“嫩”,但“嫩”与“老”是相对立的,因而女演员演老旦要防止一个“嫩”字。艺术的处理是很困难的,顾了性别的真实,又不容易顾上年龄的真实,不过即使真的让七八十岁的老太太上台演老旦,也未必真能演出那种“老”劲来。

还有一个有趣的行当值得我们仔细研究的,这就是花脸行当。京剧花脸从净发展而来,以勾脸(最初是揉脸)为特色,脸谱在古典戏曲中是个值得研究的问题。从艺术角度来说,花脸可说古典戏曲中最具有崇高风格的了。这种崇高风格不仅体现在脸谱上,也体现在唱、做、念、打、一切表演因素方面。

这里,我们打算暂时把问题扯得远一点,以便把这个问题说得深入一些。

在前面的论述中,我们把“美”、“崇高”这一对概念,当成一个现成的概念引了进来,事实上它们是古典美学中的两个很重要的范畴。我们一些研究艺术的文章中,常提到美,认为美是艺术重要的因素(或者认为美是艺术的本质),这当然是很对的,艺术而不美成什么艺术呢?但我们对美的对立面——丑,及其在艺术中的作用,却少从美学高度来研究它。其实,丑的因素在艺术中也是很重要的。

“丑”作为美学范畴,西方也是近代才发展起来的,在典型的古典美学中,“丑”不是一个独立的美学范畴,直至浪漫主义艺术兴起,强调个性、冲突,丑在艺术中的作用才发展起来,与美发生了矛盾。就古典的美学范围言,美与丑的一种矛盾斗争成为崇高,另一

种性质则是滑稽。

产生于宋元时期的中国戏曲也有丑的因素,这种因素比较突出地表现在两个行当中,一是丑角,一是净角。净角主要的风格是崇高,丑角则是滑稽。

崇高的风格其美学特点在于内容压倒形式,因此,它在感性形式上是比较朴实的,不能太雕琢,而要为内容让路,同时内容以压倒形式的力量出现,感性的形式好像容纳不了丰富、矛盾的内容,故有夸张、甚至“歪曲”的形式,破坏了美的形式的规律,显得“笨拙”、不和谐。这些丑的因素,给人以可怖、压抑的气氛,因而有崇高的感受。崇高给人的感受不同于美,不是品味,而是感动。

这些崇高的美学特征,在花脸艺术中也是有所体现的。花脸的动作夸张,有些地方有“笨拙”之感,如钟馗、周仓、巨灵神,那种“丑的形象”,给人以敬畏的气氛。花脸的脸谱本来是性格和外形的夸张,后来又具有图案象征的意义,也是给人崇高的风格,有些脸谱,多少有些“怕人”。这些过分的夸张,变形,也多少破坏了美的形式的规律。

就唱工艺术来说,花脸行当同样具有崇高的“丑”的因素。花脸的唱腔是比较粗犷的,不能过花,以朴直为本色,形式为内容让路,便于使内容直接感动人,而不太讲究曲折的形式,收含蓄之功;故花脸唱腔以奔放为尚。花脸的“噪音”以实大声宏为特点,而声如洪钟,太响的声音,给人以一股压力,震动人的心弦。花脸的声音达到最高的强度,再发展下去,就成了“炸音”。“炸音”在比较朴素的地方戏中,仍占重要的地位。“炸音”初听的确不受听(丑),但是一种崇高的丑的风格,为什么“炸音”也能有艺术的效果?因为“炸音”破坏了感性的形式规律(噪音),显示了巨大的内容的力量,似乎这种力量把感性的形式“摧毁”了。花脸的“炸音”似有一种不可阻挡的力量,胸臆中有一股不可抑制的气势,冲破了人声的限

制,真有爆炸时摧毁弹壳的力量。

但是,我们已经说过,古典艺术的精神,是美与崇高的结合,尽量使丑的因素加以美化,仍要遵守一定的规则,因而在丑中亦有一定的和谐感。所以花脸仍然要遵守戏曲艺术的一般程式的规律(形式美的规律),脸谱也要图案化。唱腔在豪放中有一定的约束,不能一放而不可收拾。验之以花脸艺术的发展,也仍是加强了优美的成分。京剧中“炸音”在铜锤花脸中已经极少用;只在架子花中较为多见,试听裘盛戎的演唱,可说在花脸行当中已是很为柔和的了。

裘派花脸,在形式上不那样粗犷朴实,它讲究咬字、音韵,行腔也比较委婉动听。裘派吸取了老生艺术中许多演唱技巧,特别是在老生中比较豪放的周信芳的唱做,形成了花脸中的优美派^①。在花脸唱工艺术中,裘派是以韵味胜的。

裘盛戎在形式上丰富了花脸艺术,讲究韵味,讲究形式美的规律,这是他的功绩,也是他对花脸行当的新的贡献。实在说起来,京剧花脸这个行当应该说到了裘盛戎才真正的达到成熟的程度。他以前的花脸都“去古未远”,有的接近梆子,有的接近昆曲。

当然,花脸行当总是要讲究崇高的风格,要力求在形式上朴实、大方、有力,以便强烈地突出人物的内心性格,花脸这种崇高风格,主要任务在于感动人,即使在令人隽永品味中也要有一股豪气逼人,才能收到应有的艺术效果。

但是,笨拙、夸张、歪曲又可以是滑稽的手法,崇高里有丑的因素,滑稽里当然更有丑的因素,美丑矛盾的性质不同,形成了崇高和滑稽两种形态,崇高和滑稽有千丝万缕的联系,也许只有一步之隔。崇高中美丑矛盾发展的结果必然是滑稽。“忠厚”是值得尊敬

^① 我们看到,花脸接近老生成为优美风格,而老生接近花脸成为豪放派。

的美德,但“忠厚”片面发展成“笨”,则成为滑稽了。

花脸的崇高风格中,也具有某些滑稽的意味。周仓的笨拙的动作,多少有点滑稽,因此京剧花脸中又分成铜锤花脸和二花脸的分别,二花脸(或架子花)就具有更多的滑稽的意味。张飞在《回荆州》里学孙尚香的“三弟免礼”,调笑的意味很明显。司马懿自叹胆量太小,《空城计》被诸葛亮开了一次玩笑。这种例子是很多的。所以,我们看到的,京剧中大花脸、二花脸、三花脸的排行,似乎也隐含着崇高到滑稽的转化。这是很有趣的现象。这里就应谈到京剧中“丑”这一角色行当,这是一个不以唱工见长的行当,本不在我们讨论的范围内;但是,我们前面说过,古典京剧的音乐性质主要在唱,但仍可以包括“道白”在内。在古典京剧中,不仅“韵白”有音乐性——这一点是容易为人公认的,而且“京白”也有音乐性。

“丑”是一种喜剧角色,在中国古典戏曲中占有很重要的地位,是不容忽视的,在川剧为“三小”之一,在京剧也是五分之一的地位(生、旦、净、末、丑,实际上“末”在京剧中不是独立的行当)。不仅如此,“丑”作为一个古典戏剧行当,还有相当大的理论意义。一方面,由“丑”这个行当的独立,表明了中国古典戏剧在喜剧方面的重要性,因为并无一个特别的行当专演悲剧;另一方面,“丑”行本身说明戏曲角色分类不完全是社会的、道德的,——虽然是以它们为基础——,而是艺术的。“丑”行的“丑”,固然有外形的意思,这可能是它的原初的意思,但更主要的是一个艺术的概念。“丑”角中既有坏人,也有好人,既有贫民,也有贵人,……但它们都有一个共同的特点——它们都是喜剧人物。

用音乐来表现喜剧性,这在拥有更多表现手段的西洋音乐中也是一个很难的问题,中国的古典京剧却找出了自己的一套方法。

表现“丑”角的喜剧性方面,古典京剧在文武场面和演员演唱方面都有一系列特殊的要求,以种种方式烘托一种“不谐调”而又

轻松的气氛。武场以小锣尖音为主,道白以京白为主,唱腔则不忌荒腔走板,这一切似乎那样“杂乱”,但却又不是“无章”;相反的,“丑”角的“章法”就在表面的“杂乱”之中,演员要有一种与众不同的嗓音、常常是反其道而行的唱腔,不经特殊的训练,是做不到的,一般来说,顺其自然,随大流,并不难,但故意地,艺术地逆潮流而行,断非易事。人们必须把习以为常的事熟悉透了,才能突破它,反着唱,反着说,因此古典京剧的“丑”角在戏班里往往是全能冠军,生、旦、净、末全都能演。

古典京剧历史上著名“丑角”不乏其人,同光十三绝中有杨鸣玉,据说技艺高超。就整体来看,这个行当的成熟可能早于古典京剧的形成,但京剧丑角的最杰出的代表当推萧长华,他与梅兰芳的合作,美丑相托,堪称中国京剧史上光辉的一页。

最后,我们还要总起来说一点意思,即就中国古典戏曲的历史发展言,一般来说,只是在京剧阶段,戏曲各行当的表演,才达到成熟的程度,这个关键,仍在于:只是在古典京剧中,各行当才形成各自独特的声腔艺术。

曲调是相对稳定的部分,就像字韵有固定的系统一样,但演员在处理这些曲调程式方面有相当的灵活性,也像前面说过的字韵方面的情形一样。有的大演员不仅可以改变,而且可以创造和引进一些新曲调,成功的例子如裘盛戎在《赵氏孤儿》中引进汉调大段唱腔,已是如此脍炙人口,堪与京剧传统曲调并驾齐驱了^①。但无论如何,除了在活用声腔曲调外,演员在用嗓、行腔等唱法上的技巧的成熟,对一个剧种角色行当本身艺术上的成熟有密切的关

^① 裘盛戎这种尝试,初用于新编《赤壁之战》中,但这个戏在编剧穿插方面未能完善,所以“黄盖下书”(以及袁世海的“横槊赋诗”)独立来看虽然很好,但于全剧似少有机联系,故未能流传。但新编《赵氏孤儿》则无论在剧情冲突,场次穿插,唱腔设计,以及演员表演上大大超过所传折子戏《搜孤救孤》,所以裘盛戎魏绛的汉调,在京剧爱好者中成了有口皆碑的了。

系,就像各行当要有大体相同但各有特点的语文规范一样。以用嗓来论,包括昆曲在内的一些剧种,除男女声有明显的区别外,生中的小生(冠生、巾生)与老生尚可辨别,但净的用嗓与老生比来,犹如冠生与巾生的区别那样细微,而在京剧中,特别是经过裘盛戎,花脸已有自己独特的用嗓方法,“净”这个行当终于完全成熟了。

三 京剧流派的唱工艺术

京剧的唱工艺术不仅表现在各角色行当的成熟上,而且表现在各表演流派风格的形成上。京剧经过许多先辈演员的创造,在各角色行当内部创造了许多独具风格的表演流派,如果我们从艺术的高度,从历史和逻辑统一的观点,来研究一下京剧史,我们就可以发现,这些流派的出现,决不是偶然的,而是合乎规律的现象。京剧史上主要流派的创始者都是京剧史上的里程碑,他们的艺术创造,符合了京剧艺术本身发展的内部需要,也符合了一般的社会的欣赏需要。京剧流派的历史发展,清楚地说明了在京剧内部再现派与表现派的相互影响、相互矛盾、相互促进的线索。这种再现派与表现派的关系,表现在唱工艺术上就是气势派和韵味派的关系。

关于气势派和韵味派的含意,从我们以上的分析研究,其实质应该说已是明确了。这就是说,从美与崇高,美与丑的关系来揭示这两大流派的艺术本质。如果我们说出麒派属于“壮美”,但只是朦胧地感到风格刚硬的就是“壮美”,而没有进一步研究“壮美”在艺术上的实质如何,它与“崇高”、“表现”、“再现”这些范畴关系,以及麒派(气势派)如何由“壮美”这个风格产生其它一系列的艺术特征,那末我们还远没有把问题弄透彻。这些看起来比较抽象的

概念却是一切有关现象的本质,不理解这些范畴的艺术内涵,就不能深刻地理解各流派的历史地位。

我们现在就要来研究一下这些艺术特征,是如何贯串在各个主要流派的演唱现象中的。

研究京剧流派史有一个很大的困难,就是比较早期的演员的表演艺术,我们现在已无法得到感性的欣赏经验,而作为艺术的、美学的研究来说,光靠文字的记载,是不够的;有些较近的流派,我们还可以从当今的老艺人、老票友那里得其仿佛,而有些流派,除了利用现有的文字记载,已经没有其他的依据了。因此,对于有些流派,虽然它们在京剧史上占有重要地位,但我们只能有一些概括的印象。我们相信,历史上的大演员的表演风范,我们虽已不能得观全豹,但一定能在当今诸家中得其仿佛,因为真正的艺术是不会被历史遗忘的,必定会有人学,有人演,在自觉不自觉的代代相传中,保存其精华,何况整个来说,古典京剧去古未远,还不过二百多年历史,从谭鑫培起已有录音、摄影,尚有一些“死学”的票友灌有唱片留存,足资参考,所以我们研究京剧唱工艺术的发展规律,还是可以看出一点线索的。

在京剧历史上,老生是最早以流派丰富见著的,这从明代以旦角柔美为重看来,本身也可以说,反映了社会趣味的变迁,故京剧老生初期,创始之音,以气势为重。

程长庚(1811——1880)在京剧史上是早期的权威之一,他是安徽潜山人,为四大徽班之一“三庆班”的主持人,他是当时剧界的领袖(曾主精忠庙)。程长庚不但艺术上有极高的成就,他的为人也是常被人称道的。

程长庚对京剧艺术曾有巨大的影响,但他的成名却不是很早

的,他最初唱昆曲,后来在徽班中常“愤徽伶之依人门户”^①,而据张次溪《程长庚传》(《戏剧月刊》第一卷第三期):“长庚初不能唱,登台演戏,每为众讪笑,长庚以为耻,下帷三年,不履歌舞一步,艺成。”据说,后来程以《文昭关》一举成名。程的唱腔渊源,据老艺人说:“脱胎于徽调,取法于汉调,兼收昆、秦、晋诸腔之长,熔于一炉,匠心独造,而成‘皮黄’。”^②而张肖伦(《燕尘菊影录》)则说是“镕‘昆’、‘弋’声于‘皮黄’中,匠心独运,遂成大观”。程的唱腔,得徽调二黄处甚多,故陈彦衡《旧剧丛谈》里又说程是徽派。

关于程长庚这一派的演唱特点,我们在谈到汪桂芬的时候还要详细研究,因为汪接近于程,而材料又比较多,便于分析。但这里我们应该谈谈一个基本的特点,这就是说,我们想指出,程长庚的唱腔是气势派,但在气势中有韵味,故符合了中国民族的趣味的特点,即总是结合着美来进行艺术创造。尤其应该指出的,是作为创始之音,程的演唱(汪桂芬也一样)是比较全面的,即既重气势,也讲究韵味(当然这都是在初级的阶段上,不像以后那样丰富),后来经过各有偏重的发展(有的在气势上下工夫而有时忽视韵味,有的则在韵味上下工夫,而不及气势),每一个方面虽然都有所发展,但比起大家的风范气度来,不免偏了些,片面了些。程长庚的比较全面的风格,在吴焘的《梨园旧话》里说得比较明确,他说:“程伶昆剧最多,故其字眼清楚,极抑扬吞吐之妙。‘乱弹’唱‘乙字调’,穿云裂石,余音绕梁,而高亢之中,又别具沉雄之致,视他伶之徒唱高调,听之索然无韵者,殆有霄壤之殊。”吴焘又说,“程伶无派”,从某种角度来说,这个看法是有一定深度的,凡艺术大家,都有一种综合性的承前启后的作用,以博大精深为特点,不以一技之长出奇制胜;从历史方面来看,这个说法,正说明了程长庚的艺术风格是比

① 见张肖伦:《燕尘菊影录》。

② 徐兰沅:《京剧老生唱腔的衍变》(《文汇报》1961年12月20日)

较全面的,他把气势和韵味,崇高与美结合起来,而于气势中见韵味。就京剧唱工的发展(向着优美方向)来看,他固然是气势派,但比后来某些气势派演员的发展趋向来看,他的韵味又是很突出的。这一点在我们分析汪派的时候,还要谈到;但我们要记住这个特点,以便了解以后唱工艺术发展的线索。

与程长庚同时的还有张二奎(1814——1864)。张二奎成名大概比程长庚还早一些,似乎艺术生涯并不长^①。据齐如山《中国戏剧之变迁》说:“张二奎号子英,系前清工部水司经丞。”他是票友出身,所以做工稍拙;但仍然以唱工与程长庚、余三胜抗衡,甚至在“老三鼎甲”中取得“状元”的称号。

张二奎的唱腔莫基于京腔,取法于徽、汉、昆、秦诸腔,所以他的皮黄在当时能别成一家,独树一帜。据一些记载,张二奎的嗓子在老三派中最响,唱工艺术的风格则比程长庚更为激昂,更少花腔,更朴实^②。张这种演唱风格,从以后奎派传人如杨月楼、许荫棠等还有其遗风,而许则是以“大嗓”著名的。

老三派中最后一位是余三胜(1802——1866),湖北罗田人(穆辰公《伶史》说“皖人”,不可信),但久居北京,曾于同治二年搭广和成班。余三胜的唱腔莫基于汉调,兼取徽、秦、昆、京,但如上所说,这时的“汉调”,西皮与二黄实已结合,所以余三胜在京剧的奠基人中是非常重要的人物。只有把他放在这个位置,我们才可以理解,

① 《都门记略》:“二奎今日已沦亡,三胜由来没准常,若问词场推巨擘,个中还让‘四箴堂’。”又据波多野乾一《京剧二百年之历史》,张自“二十四岁现身剧坛,以至主宰和春双奎两班约十五载,年尚未逾不惑,而于咸丰十年病卒”。

② 徐兰沅早年有一篇文章说到张二奎的嗓子:“论艺术资格,程为第一(真正徽调),论口齿音韵,余为第一(据余为黄陂人氏,皮黄出于本乡)。张二奎嗓音为最佳,真宽,真亮,真脆,真大,他乃纯京腔大戏,字正腔圆,公推张为状元,程为榜眼,余为探花。”(见《立言画刊》第290期,《论腔调之根本》),其中有些看法,值得商榷,但所论张之嗓音,当属真实情况。又,波多野乾一《京剧二百年之历史》:“彼(指张二奎)较诸程长庚,更不尚花腔。”

为什么余既以激昂慷慨之西皮擅长^①，又以婉转曲折（在那个阶段上）的风格见胜^②。因为二黄早已由徽班入京，虽未马上有很大发展，但已渐露头角，汉调入京当以西皮见长，但西皮在汉调中已与二黄结合，故又有二黄之沉雄逸致，不像张二奎那样激昂了。

但是，余三胜在当时剧坛上固然以婉转柔美取胜而开谭鑫培向韵味派发展之先河，但终究是“创始之音”，故声音仍有“黄钟大吕”之称^③，所以他可以说是于韵味中见气势的代表。

当时的名演员当然不止老三派三位，有人认为王九龄亦应以“派”称，而成为四派。流派不是偶然出现的，既非自封又非别人硬加上去的，而是有规律的现象。并不是每一个有特点的演员都能自成一派，而要看他特点的性质，也并不是每个有成就的演员都能自成一派，也要看他成就的性质，是否代表着京剧艺术本身发展的一个方面。当时有成就的演员甚多，像卢胜奎、孙小六、王九龄等，对后来的影响也很大，为什么都不以派称？这个问题光看现象是解决不了的，而只能是向历史的规律请教。

我觉得，就京剧发展史的规律来看，老三派的地位是完全可以确定的，它们各自代表着京剧艺术的一个方面，不仅反映出京剧声腔发展的过程，而且反映着作为古典艺术的京剧的发展规律。现在我们要来研究一下，老三派的特点是如何在后三派（汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙）体现并发展了的。

汪桂芬（1860——1906）字砚庭，安徽人^④，名武生汪连宝^⑤之

① 见王梦生《梨园佳话》：“其（指余三胜）唱以‘西皮’为最佳。”

② 波多野乾一《京剧二百年之历史》：“以幽微婉转之音，与奎派为正反对，而又与程长庚大异其立足地，以成谭鑫培先驱者之余三胜，为湖北罗田县人。”

③ 见穆辰公《伶史》。

④ 一说湖北人，又说北京人，皆不可信。

⑤ 据齐如山《中国戏剧之变迁》：“汪年宝，系人头之父。”“年”“连”音相近。隶春台班，艺术极佳，当时虽俞润仙、黄月山不敢轻视，歿于同治十一年。

子。初学老旦^①，后因失音随程长庚操琴多年，因此颇得程长庚唱工的神髓。程长庚死后，汪桂芬嗓音恢复，清朝慈安太后死后，“国丧”期满，搭春台班，开始了他真正的演剧生涯，也奠定了他在京剧史上的地位。

我们研究汪桂芬的历史，发现他的艺术风格，和他的性格有着密切的联系。汪桂芬幼年是在春茂堂私寓弟子，“私寓”在最初可能只是比较特殊的训练弟子的地方^②，但后来的发展，却成为污秽买卖的黑暗场所，汪桂芬在这种私寓中，“背低头大，营业不佳”^③，在幼小的心灵中，已经种下了对这种丑恶现实不满的种子。据说后来汪桂芬一生桀骜不驯，只“殊畏俞菊笙，而敬田际云”^④。之所以敬田际云，其原因之一，大概就是田曾不顾陷害，几次呼吁取缔私寓的缘故。汪桂芬的一生，在艺术上虽极享盛名，甚至博得清朝皇室的赞赏，但仍是颠沛流离，最后死在一座古庙里。汪的言行，过去的记载常常强调一个“怪”字，这是事实，但只是现象，不是本质。汪桂芬的性格，是有深刻的社会根源的。他不畏权势，常常为保持艺术家人格，虽“皇亲国戚”也不放在眼里。王瑶卿在《我的中年生活》^⑤中记载的一段事，很有典型性。据说名票乔荇臣于北京魏家胡同设票房，想请汪唱戏，但怕汪推托，事先托与汪友善的善二爷（肃亲王的兄弟）转约，当时汪是答应了，但演出之日，却寻不着汪桂芬，只见他给这位贵族一便条，写道：“昨天我在前台看戏，他们没有怎么招待我们，您是一位爷呀！不要受他们的愚弄，拿我们唱戏的去送礼露脸！我万不能给他们唱了！”当人们读到这几行字

① 波多野乾一《京剧二百年历史》说穆辰公《伶史》谓学老生，查《伶史》并无此意，而从汪的艺术风格来说，初学老旦，较为可信。

② 见齐如山《戏班》，“起阈”条，但齐纯为“私寓”制度辩护，却是不符合真实情况的。

③ 波多野乾一：《京剧二百年之历史》。

④ 穆辰公：《伶史》。

⑤ 《剧学月刊》第2卷，第4期。

时,汪桂芬的倔强而朴实的性格,跃然眼前,不觉使人想起,在那通向颐和园的大道上,有一位不屈的艺术家,因杨小朵嫌他“寒碜”,一怒而步行至颐和园演出^①,现在还能仿佛听到他的坚强的步伐踏在那阴雨泥泞的路上。

很显然,汪桂芬这种性格和他的演唱的风格有很密切的关系。

汪桂芬有一条好嗓子,尤其是他的“脑后音”,是常为人称道的。什么叫“脑后音”?说法很不一致。中国艺术中有些传统的概念,往往缺乏确定的含意,只是一种感性的、经验的、欣赏的概念,而不是理性的、逻辑的、科学的概念。譬如我们常说的“龙音”、“虎音”、“鹤音”、“鬼音”、“立音”、“横音”等^②,正因为这些概念是经验的,是把每个演员的音色特点都考虑在内的,因而他们之间当然有一定的区别,于是脑后音既不同于龙音,也不同于立音、鬼音;但又因为在科学的发音原则上很难区别它们,于是又出了一些等同起来的用法^③。有些音,大概是人的幻想的产物,是一种感受性的概念,如“龙音”、“鬼音”,谁也没有真听过“龙”或“鬼”的声音。明朝朱权的《词林须知》中说:“李良辰,涂阳人也,其音属角,如苍龙之吟秋水。”并说:“歌声一遏,壮士莫不倾耳,人皆默然。”“鬼音”大概是指一种幽怨呜咽之音,是“屈死鬼”的声音。从这种形象的描述中,我们发觉,在大的方面已很难和“脑后音”区别了。脑后音是一种凄厉的声音,所以说它适合于悲剧。于是脑后音和鬼音就很接近。如果我们说,“鬼音”是说的音的形象(幻想出来的),而“脑后音”则说的是共鸣的部位,这样也许可以勉强说得过去。

① 见穆辰公《伶史》。

② 据精忠庙十二音神壁画(其实只十个,见齐如山《戏班》),还有鸟音、云音、凤音,其区别之细微,只有当事人的经验可感了。

③ 梅兰芳在《追忆硯秋同志的艺术生活》中说“硯秋的脑后音特别强,……这种音色和这种唱腔演悲剧是具有极大感染力的……”,而马少波在《漫谈程派》中又说,程“倒仓”之后,“出现了一种‘立音’,即所谓‘脑后音’,内行叫作‘鬼音’的。”

“立音”是一般的脑共鸣,其音高亮,“横音”是一般的胸共鸣,其音沉雄,脑后音则是一种特殊的脑共鸣,它高亢激越,但又和鼻音结合起来,于激越中不失含蓄的韵味,它的力量是内在的、深刻的。

汪桂芬的脑后音运用得特别好,但我们却不能认为只有汪桂芬才有脑后音,我们不能把个别演员发音的特殊性和发音的科学原则混淆起来。大概就是因为汪桂芬脑后音太好了,才使有些老顾曲家有“曾经沧海难为水”之感。

汪桂芬在演唱艺术上还有一个特点是运用切音(有人叫做“毛音”),这种念字法是把字头特别夸大,如《文昭关》“仇人心中似箭穿”的“仇”“人”二字,形成一种特殊的风格。这种“切音”,在表现慷慨激昂的情绪上是很有感染力的。这一点我们在谈咬字时已经讨论过了。

汪派唱腔比较朴实,花腔不太多,以古朴的风格见长,但汪派也有韵味,也讲究美,还要具体指出,汪派行腔中不是没有装饰音,而是具有与他整个演唱风格相和谐的特殊的装饰音——擞音。

汪派的擞音大都用在行腔的转折处,如《文昭关》〔二黄三眼〕“仇人心中”

$$\left| \begin{array}{c} \dot{5} \\ \text{仇} \end{array} \quad \overline{\dot{6} \dot{7} \dot{6} \dot{1}} \quad \overline{\dot{1} \dot{6} \dot{1}} \quad \underline{2 \ 3} \right| 2 \quad \overline{\underline{\underline{\dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{6}}}} \dots\dots \quad \text{人} \quad \text{①}$$

又如《取成都》里〔西皮原板〕“好一似狼牙箭穿心”的“箭”的腔,

$$\left| \begin{array}{c} 25 \ 32 \\ \text{箭} \end{array} \right| \overline{\dot{6} \quad \underline{\underline{\underline{\dot{1} \dot{6} \dot{1}}}}} \quad \underline{2 \ 2} \quad \left| \begin{array}{c} 1 - \\ \text{心} \end{array} \right|$$

① 有“~~”者加擞音。

这些颤动的声音,在汪派的体系中,的确可以动人心弦。

这种装饰音,增加了汪派的韵味,使得汪派不但具有豪放的气势,而且有深沉的韵味,汪派之继承程长庚,具有古调的典范,气势和神韵两个方面,在初级的阶段上,结合得是很好的。

谭鑫培(1847——1917)标志着京剧艺术的历史高峰,他开辟了京剧向优美、成熟、韵味方面发展的道路,他在京剧史上是具有划时代意义的。

谭鑫培名金福,湖北江夏人^①,十一岁入金奎科坐科,初学武生,后改武老生,最后转为老生^②,出科后,甚不得意,曾充三庆班武行头目,后在燕郊、下店、东陵一带“跑大棚”。至三十岁以后转入正班唱戏。五十岁左右在同春、同庆时代,才逐渐为人所知^③。

谭鑫培师法程长庚,兼取名家(如王九龄、余三胜、孙小六等)之长,在演唱艺术的音乐性上大大发展了一步,使京剧演唱形式日益丰富起来,成为韵味派的创始人。《梨园佳话》说谭的唱“以神韵胜”,这是很恰当的。

汪桂芬以脑后音著名,脑后音尖厉激昂,在汪的体系中很重要,谭鑫培没有汪那样好的脑后音,但以“云遮月”的噪音与汪对立^④。所谓“云遮月”,当是指一种比较含蓄的噪音,它没有脑后音那样豪放的崇高风格,但确有着耐人寻味的美的韵味,这种噪音是优美的,所以程长庚才对谭说:“菊仙之声固壮,然其味苦,味苦者难适人口,非若子之声,甘能醉人也。”^⑤这是切中要害的经验之谈,是很有道理的。

① 又说湖北黄陂人。

② 波多野乾一:《京剧二百年之历史》。

③ 《梨园旧话》:“鑫培于光绪八九年,始渐以演须生戏著名,驰骋二十年之久。”

④ 《京剧二百年之历史》引燕山小隐之评论:“其唱工集诸家而大成,其喉音呼为‘云遮月’,与程长庚之脑后音,大异其趣。”

⑤ 见穆辰公《伶史》。

谭鑫培处在京剧大发展的阶段,初生不久的京剧从各个方面都需要进一步丰富起来,许多演员在一个或几个方面作了努力,谭鑫培则集诸家之长于己身,加以融会贯通,符合了京剧发展的规律,谭派遂成为京剧发展史的一个光彩夺目的里程碑。在唱腔方面,谭一变古调之朴实单调,而增加了旋律的变化,花腔显然多了。他这种改革,当然也受到一些阻力^①,但终于在历史上立于不败之地,其原因在于谭派是合乎规律的产物,不是胡乱“创造”出来的。谭鑫培的腔调比起程、张、余来,的确是纤巧了,形式的因素重了,但京剧不能老停留在初级的朴素的阶段,它客观上要求在形式上丰富起来,因此,不管部分保守的人的反对,谭派还是“应运而生”了。

与汪派的擞音相对立,谭鑫培创造了“疙瘩音”,谭鑫培的“疙瘩音”也是常为人所称道的,因为它比擞音更柔和,更有韵味,不像擞音的节奏那样紧,而是在擞音的基础上略加放松的结果。谭派的“疙瘩音”也常用在行腔转折的地方,与汪派的擞音,形成鲜明的对照。

谭派是京剧史上诸典型流派之一,它的成就和风格是比较全面的,因为它在京剧向韵味优美方向发展的初期,谭鑫培是创造者,所以仍然有气势派的深刻的影响,因此谭鑫培的唱工艺术并非不要气势,而是在韵味中见气势。

研究谭鑫培的唱工艺术,我们还应该思考一下这样的问题,即谭鑫培唱工韵味与京剧本身发展规律和当时社会趣味的复杂现象。这种复杂现象,常常使人对谭的演唱风格得出相反的评价来。

据前引《梨园旧话》,谭鑫培成名于光绪八九年后,那时候,中

^① 齐如山《中国戏剧之变迁》：“光绪初年，北京的街谈巷议，以及前门外老掌柜的言论，总是讲程长庚，余三胜，张二奎，有人一提谭鑫培，大家都鄙视，说他唱得纤巧没有出息。”

国人民与帝国主义和清朝封建统治的矛盾已经很尖锐,在社会斗争复杂尖锐的时候,人们往往喜欢并需要崇高的风格,这是因为崇高的风格比较符合人们为社会斗争所决定的人民的激昂的情绪。于是,看起来,谭派演唱风格似乎又不能很好地适应这种社会的趣味,这就是一部分人否定谭派的社会原因。

中国近代社会,受到帝国主义的侵略,破坏了中国社会缓慢的内部进展,改变了中国社会的性质;于是,社会趣味也出现了复杂的情形。一方面,作为古典艺术的京剧,按其本身内部规律来说,它需要向优美、韵味方面发展;另一方面,社会性质的改变,社会趣味又倾向于崇高、豪放的风格,于是,对谭鑫培一方面不得不承认他符合了京剧作为古典艺术的规律,是一代巨匠,另一方面,又被人说成是“亡国之音”。这种矛盾现象,反映了中国近代社会的特殊性,也说明了,为什么在韵味派发展以后,又有孙(菊仙)、刘(鸿声)、汪(笑侬)等豪放派的崛起,仍以气势、内容(其中特别是汪笑侬)来感动广大的观众,为气势派的巨匠周信芳奠定了基础。

孙菊仙(1841——1931)原为天津票友,为人刚直豪爽,急公好义,在剧界颇受人尊重。孙为考武试至京,“载三百斤大刀于车,附琴师一人,来京应试”^①。后拜程长庚为师,初人嵩祝成班,后为四喜班班主,一切悉按程长庚规矩办事。

孙菊仙虽师法程长庚,但未像汪桂芬那样在唱工方面比较完整地继承程的风格,而是兼取张二奎诸家之长,向粗犷、豪迈方面发展了程的风格。所以汪、谭、孙三家虽皆师法程长庚,但谭、孙从不同的方向发展了程的艺术,遂自成两大派。

孙菊仙的嗓音条件非常好,据说连程长庚都自叹弗如,因此孙派重在感情的真实,气势的豪放。穆辰公说他“虽能善变其声,而

^① 穆辰公:《伶史》。

声声皆极悲壮淋漓之致,无柔声无嫚语也”。孙派传人时慧宝说:“孙所唱之腔调,真是圆滑之极,放宽时真能震动台上之尘土,细小时不亚如丝线之细,腔调中带有水波浪之音,此波最为好听。”这种“水波浪之音”,恐怕接近于谭派的疙瘩音,也是擞音的变化,而又接近于老旦转折处的唱法。这种音也是装饰音,为的是“好听”,但也符合孙派整个风格。因此我们看到,具有特殊艺术风格的演员,总要把各种演唱技巧放在自己体系中的一定的地位上,与腔调、咬字等别的因素相和谐,而不是把在别人体系中好听的音搬过来用,因为在别人体系中好听的音,机械地搬到自己体系中来,可能就不好听,甚至破坏了自己的体系,这样风格就不会统一。

孙菊仙年资比谭鑫培老,活到九十一岁,应该影响比谭大才合乎情理,但事实上却相反,谭派对后来的影响,要大大超过孙派,而只有到了周信芳的时代,孙派才部分地在他身上复活,并得到发扬光大。这个现象也是值得重视的。

我们已经说过,谭派的出现是符合京剧作为古典艺术的规律的,因此,谭派艺术能在京剧中有如此深远影响,不是偶然的。但孙派的艺术并未销声匿迹,它仍有着深刻的社会心理的基础,孙派的崇高风格,慷慨激昂的情绪,符合了当时复杂、矛盾的社会趣味。中国近代社会的矛盾斗争,使京剧气势派这条线,始终也占有重要的地位,直至周信芳则大有取韵味派而代之之势,也是有深刻的社会原因的。随着社会趣味的矛盾变化,京剧发展的动向也变得复杂起来。

如果说,谭鑫培是韵味派的创始者,那末余叔岩则是韵味派发展中的高峰。

余叔岩(1890——1943)是名旦余紫云子,余三胜之孙,初未业伶,只在堂会中粉墨登场,后来正式唱戏,因身体不好,并不常演出,但他的影响却极大,艺术造诣亦极高。余初随吴连奎学文戏,

又随姚增禄学武戏,二十岁后倒嗓,则集中力量练飞武工,因此,余派虽属韵味派,但演唱带有英武之气,这是很难得的。

余叔岩很钦佩谭鑫培的艺术,但最初并未得入谭门下,而拜谭后,得谭亲授之戏无多,倒是谭派名票王君直、陈彦衡为余说了《打棍出箱》、《失街亭》、《天雷报》、《捉放旅店》等戏。余之学谭,完全靠自己苦学出来的,或许也正因为此,他能取法乎谭,而又限于谭,能自成大家,在韵味方面发展了一大步。

余的韵味,谈得已经不少了,在这里,我想谈一下他的总的特点。为什么我们说余是韵味派的典型的代表?这是因为余一方面固然在韵味上发展了谭派,极尽含蓄之能事,经得起再三的品味欣赏,但是难得的是他的唱腔并无过多的花腔,在韵味中透出一股清刚之气,故而风格上是比较全面的。这种韵味中见气势的特点,在余叔岩身上体现得很明显:余叔岩一方面在咬字上是比较含蓄的,字的首尾常用虚音带过,而气力充沛,隐隐有一股内在的力量贯串其中,在用气和行腔咬字方面刚柔相济,配合得很好。余派在咬字,行腔方面的韵味、柔美,有用气方面的气势、刚劲相济,就不会显得阴盛阳衰,在总的风格上就较全面了。而这种美和崇高相结合的风格,又正是符合古典艺术的要求的,因此,余派《战太平》、《鱼藏剑》、《战樊城》等剧成了古典京剧史上的典范作品。

韵味派到言菊朋(1890——1942)又有了一个新的面貌,出现了新的问题。言菊朋出身于书香门第、官宦之家^①,多少带有一些士大夫的趣味,他的风格偏于华丽典雅,亦在所难免^②。

言菊朋早期以模仿谭派著名,据说当时地位在余叔岩之上^③,

① 曾祖任礼部侍郎,祖父做过粤海优差,父与伯叔辈亦均系三四品京卿。

② 言菊朋后期因身体不好,才创低回曲折之言腔,这固是原因之一,但主要的却不在于身体的原因,而在于趣味的倾向。

③ 在春阳友会票社,言之戏码,常在余之后。

可能与他的文人票友的身分有关。他随陈彦衡研习谭派,于字音上有独到的研究,对京剧唱工艺术贡献颇多,在腔调方面,崇尚花腔,曲折委婉,变化多端,在京剧范围内,大大扩大、加强了唱工艺术的音乐性。他的唱腔,于抑扬顿挫、吞吐呼吸方面变化莫测,处处显出精心刻画的意思,也还不失自然的气度,这是和他对京剧艺术技巧的钻研和对中国古典艺术的领会、修养分不开的。言菊朋本人工力很强,有谭派的底子,同时因为他精通古典曲律,遂在京剧中恢复了昆曲“字重腔轻”的原则,用“字重”来弥补腔调的柔媚,仍不失为“字正腔圆”,而兼收昆曲雅致之功,可谓很聪明的办法。

但是,我们从言菊朋的演唱中也看到了古典京剧发展中一个问题,即由于在曲律形式上的侧重,慢慢地滋长了一种形式主义的倾向,由于这个倾向的发展,引起了相反力量的复兴,气势派则又以新的姿态出现,强调真实,不尚花腔,以内容感动人为目的,是为周信芳所创造的麒派兴起之必然趋势。

以上是老生流派在演唱风格上发展的线索,它反映了京剧唱工艺术的一般发展特点,可以说是京剧唱工艺术发展的雏型。

京剧旦角流派在较晚的时期,同样经历了这些阶段。京剧旦角早期的唱工艺术,也是刚多于柔,这个特点,至陈德霖仍然如此。陈德霖(1862——1930)字漱云,北京人,三庆班坐科,习花旦,后拜田宝琳习皮黄,晚年练就一条童子似的嗓音,清脆动听,但咬字不太清楚,风格也比较刚硬。京剧旦角从王瑶卿起,一方面加强了青衣的做派(兼演花旦,写实因素加强了),一方面又向柔和婉约方面发展,这是符合规律的现象。

梅兰芳之所以成为当代卓越的表演艺术家;京剧史上具有划时代意义的流派创始人,也正是他在旦角行当中,既加强了形式美的因素,又加强了内容真实的因素,既符合京剧内在的发展规律,又符合一般的社会趣味,梅兰芳之所以始终立于不败之地,其原因

即在于此。

在更晚的阶段上,京剧花脸唱工艺术,也正在经历着这个发展的步骤,裘盛戎正是在加强花脸唱工韵味方面有巨大贡献的人。但因为它的时期更晚,而中国社会又经过翻天覆地的变化,社会趣味离古典艺术精神日远,群众对写实艺术的要求尚未很好地满足,同时花脸本以崇高的风格取胜,因此裘派艺术在这样一个特定时期,其地位及影响就远不如谭、余、梅诸大家。京剧各行当发展的时间上的不平衡性,由于中国社会条件的变化,也影响到演员创造的性质的不同,这也是应该引起深刻重视的问题。

第五章 古典京剧唱工艺术的历史发展

一 京剧演唱发展的社会基础

从美学的高度来研究古典京剧艺术不是一般地研究古典京剧艺术的现象,不是停留在表面的具体现象的研究上,面是用我们对古典戏曲艺术的基本观点把这些丰富多彩、表面上复杂纷繁的现象贯串起来,以便让京剧艺术史上的主要现象,京剧艺术各主要特点在历史的发展过程中显示自身发展的内在规律,成为本质的现象。

在我们研究京剧演唱特点时,是努力结合着具体的社会趣味的变迁来看它的变化发展的,我们不是把京剧唱工艺术看成一种孤立的永恒的现象,面是根据历史唯物主义的原则来分析、揭示京剧艺术的社会根源。

但是,我们也不是要把历史唯物主义的原则生硬地套到京剧艺术上来,面是力图紧紧抓住艺术和审美的趣味这个环节来看各种艺术问题的,这就是说,社会的性质和变化,是通过社会趣味来影响包括古典京剧在内的各种艺术的。

在一切具体分析中,贯串一切的基本想法是:认为京剧艺术是一种古典的艺术,它应该是按着古典艺术的规律发展,而京剧演员也正是按照古典艺术规律来创作的。但在古典艺术内部,由于京剧艺术产生于中国清朝初年,它的写实和再现的因素已经很强。其实,宋元时代,戏曲艺术的诞生,已经意味着中国社会的趣味不再满足于诗、词、舞蹈、音乐这些概括性很强、特别强调境界的内容的表现艺术了。由于社会的发展,对于个性,真实的要求不断有所加强,典型的古典趣味如理想的美的境界等等,已经开始变化,人们开始从理想和和谐的境界逐渐转向现实的矛盾的人生,于是小说、戏曲这样在古典艺术内部生长出来的再现艺术发展起来了,尤其是戏曲艺术,在近代中国艺坛上占有重要的地位。

但是,包括古典京剧在内的戏曲艺术产生的时代毕竟是古老的封建社会,中国社会的长期的封建主义性质,对社会的趣味及中国艺术的影响是非常深刻的,忽视这个主要的事实,将会在理论上和实践上陷于错误。由于社会趣味仍然停留在古典的范围内,京剧艺术的根本性质仍然是在一种古典主义的艺术精神笼罩之下。但是它已经不是很纯粹的古典艺术,而是一种再现艺术内部的(戏曲艺术内部的)表现艺术。

我们认为,这是贯串京剧艺术一切现象的根本性质。通过以上各环节的分析,我们这个看法应已不是一般的、抽象的概念,而是愈来愈具体的历史事实了。

正当戏曲(京剧)艺术作为古典艺术的最后环节^①按照它本身的规律发展时,中国社会发生了巨大的变化,改变了京剧作为古典主义艺术的正常的进程,开始了一个复杂曲折的局面。西方艺

^① 我们把戏曲艺术作为中国古典主义艺术的最后环节,主要理由有二:一是戏曲艺术是综合了我国以前一切艺术的因素,它是最综合的艺术;二、它是古典艺术中再现个性因素最强的艺术。

术的流入以及随之而来的西方趣味的大量泛滥,正像使中国社会性质变成半封建、半殖民地的混合物一样,近代中国艺术趣味出现了古典式的与西方写实、再现性的混合物,话剧与戏曲两种体系混合物。我们前面说过,这种混合物自然以受帝国主义侵略最深的上海为最,于是就出现了“海派”。

海派艺术有许多方面也是合乎作为古典艺术的京剧艺术发展规律的产物,它强调真实、个性等,这些都是合乎当时社会趣味的,因为中国社会内部也已经有了变化和发展;但帝国主义的侵略,使得这种倾向,带有一种明显的外来的因素,使问题变得复杂起来。

就唱工艺术来说,当韵味派登峰造极,以言菊朋为代表倾向于形式主义的时候,海派(特别是它的杰出的代表周信芳)的兴起,可以说是京剧艺术中的革命的序幕。周信芳之所以成为当代表演艺术大师不是偶然的。

周信芳(1895——1975)是京剧历史上早熟的天才演员之一,他是麒派的创始人,初学武生,后兼学老生,于十五岁时北上天津就被人们与余叔岩并为一时瑜亮。周信芳针对当时京剧舞台上形式主义的倾向,树起了革新的旗帜,加强了京剧的内容,改革演出形式,强调了真实动人,鼓吹京剧的教育作用,反对作为单纯娱乐消遣的装饰品,这些都是符合当时时代趣味的变革的。在唱工艺术上,周信芳主要吸取了汪派和孙派的艺术(以及与这个风格相近的汪笑侬),讲究气势奔放,不求形式雕琢。虽然由于嗓音条件的不同,麒派和汪、孙二家唱法亦不同,但我们可以明显地看到,早期的气势派,在周信芳身上以新姿态又得到复兴。

但由于社会条件的变化和个人条件,周信芳在唱工艺术上也受到一定的限制。周信芳在唱工艺术方面吸取韵味派的不多,这在当时可能是一种矫枉过正。这当然不是周信芳的过错,而是反映了京剧作为再现的古典艺术内部的深刻的矛盾。如何在古典主

义艺术内部处理再现、表现、美与崇高、个性与共性、理想与现实、内容与形式的矛盾,始终是一个最困难的问题。

于是,我们看到韵味派和气势派到了后来的阶段,似乎都有点片面发展,以至使这两派之间形成一种尖锐的对立之势,这是过去未曾有过的现象,而这种现象慢慢地竟危及到京剧作为一种古典戏剧的体系本身,危及到古典艺术精神本身。要使京剧作为一种古典艺术的体系得以保存,今后京剧唱工艺术在风格上的发展,当是气势和韵味这两种因素、美和崇高这两种风格,在新的基础上重新结合。

这里,还有一个问题应加以补充说明的,就是在讨论西方文化(戏剧)对我国古典文化(戏曲)影响的时候,我们往往自然地就看到话剧与戏曲的关系,其实,我们还应该研究一下西方的歌剧和舞剧对中国古典戏曲有何影响。说也奇怪,这个被研究者不太重视的问题,似乎正是戏曲演员们的态度的一种真实的反映。中国古典戏曲艺术家们感到了话剧的压力,但对我们如何从西洋歌舞剧中吸取一些有益的东西却并无深切之感。对于这一事实,也许可以有两种解释:一是由于近代中国社会的动荡和斗争,在戏剧中,对于歌、舞的因素感到是反映这种矛盾斗争冲突的内容的一种束缚,而写实的话剧在这个方面自有其优点;另一方面是:歌、舞这种音乐性、时间性的艺术本身的民族性是很强的,各民族之间往往自成系统,不易沟通,在最初的时候,人们就像听不懂外国话一样听不懂西方的音乐和看不懂西方的舞蹈,而我们本已有自己的歌剧和舞剧,在那里我们已能怡然自得,则不必外求于他邦,这两点也许就是西方的歌剧与舞剧最初不容易在中国一般演员和观众中发生较大影响的主要原因。

古典京剧的歌舞仍在走自己的路,在自己的内部调整各种关系,以适应时代的不同的要求。

二 京剧演唱风格的发展趋势

我们已经看到,京剧唱工艺术的发展,一方面取决于京剧作为古典主义艺术发展的内部规律,同时取决于为社会生活决定的社会趣味,这两种因素本来是相互适应而且后者是决定性的,但因为中国近代社会发展的特殊性,即近代中国社会的艺术趣味中的新的因素,被打上了外来的深刻的烙印,而中国古老的民族文化的传统与这种外来文化的烙印是格格不入的,这就造成一个时期中国艺坛和中国剧坛上的复杂的纷繁的局面。

中国戏曲艺术发展到京剧,写实因素加重,戏曲艺术内部的再现与表现的因素已有分化迹象,但京剧仍然按照古典主义艺术规律来发展,并没有破坏古典主义的体系,但按这种趋势发展下去,随着社会条件的变革从京剧(或古典戏曲)艺术内部可能分化出一种特殊的写实的戏剧艺术来,那时京剧艺术将会突破古典主义的体系;但是,当古典主义的京剧正在循序渐进地发展时,随着西方国家政治侵略,西方文化大量流入中国,话剧(以及与其对立的歌剧、舞剧)亦传入中国,这种西方写实的话剧的影响,打乱古典戏曲发展的程序,带来了两种后果:一种是话剧体系深入戏曲,两种体系发生了深刻的矛盾;一种是中国戏剧再无从古典戏曲艺术中直接分化出写实的戏剧来的必要与可能,因而反倒得以仍作为古典主义艺术按自己的规律去发展。不仅如此,这种按古典艺术体系继续发展下去的趋势,得到了一部分对西方文化影响抱有反感(这在当时被侵略的中国是有正当理由的)的观众的保护,并加以推波助澜,以致中国的古典戏剧,在特殊的社会条件下得以保存并发展,这也是一件值得庆幸的事。无论如何,在当时来说,我们看到,这两种影响,形成了中国戏曲(京剧)艺术后期发展的两条线,一条

是“海派”，一条则是“京派”。

按照古典主义艺术本身规律来发展的风格，在后期也产生不少派别，分析这些派别，我们可以发现一些重要的现象和发展的线索。

在这些流派中我们要提到的首先是余派。余叔岩本人继承谭派，在韵味方面大大跨前了一步，可以说，谭是韵味派的创始者，余则是完成者。在余的身上，也体现了古典艺术的特点，讲究韵味，但不忘气势，强调了美，并不偏废崇高。这是比较典型地体现了古典艺术精神的风格，因此，余派对后来京剧老生行当的影响才非常深远。

在余叔岩之后，出现了许多人材，如孟小冬、李少春、王少楼等，我们现在要特别谈一下余派的另一个继承和发展者杨宝森，在杨宝森身上，我们也可以看出古典艺术精神后来发展的特点。

杨宝森(1909—1958)为京剧花衫杨小朵之侄，幼从陈秀华学老生，后宗余派，虽不是余门弟子，但晚近以来真正能以余派特色活跃在京剧舞台上的，只杨宝森一人。

杨宝森的演唱风格，在余派的基础上，又有所变革，这种变革的主要原因，当然包括了嗓音条件的不同——杨比余嗓音宽，无高尖音，但杨宝森的变革之所以自成一家，不能仅归结为嗓音条件，而还有一些艺术上的原因在。就像言菊朋之变法谭鑫培，其最直接的原因，也是嗓音，但言派之所以独树一帜，却有其必然的理由，是代表了京剧发展的一种趋向。这一点可能演员本人并不自觉到，但它却是客观存在的。我们分析余、杨两派的特点，发现有共同处，也有不同之处。

杨追步余叔岩，仍以韵味见长，练就“云遮月”的嗓音，听来涩中有圆，味在其中。但在气势方面，即在古典主义要求美与崇高结合的这一点上，杨、余两派则有风格上的不同。研究这一点对于了

解京剧演唱艺术的特点和发展是很重要的。我们看到,在气势方面,余派是“清刚”,而杨派是“沉雄”,余是清的,杨是浊(无褒贬之意)的,在杨的演唱中,悲剧意味加重了,也就是说,崇高的风格加重了。用韵味派的特点来适应悲剧气氛的需要,这是杨宝森一大贡献,也反映了古典艺术精神的一种变化发展。

我们这里所说的“悲剧”,是广泛的艺术意义上的悲剧,主要指的是杨宝森的演唱本身的悲剧意味,而不仅指剧本的内容,因为中国戏曲由于剧本的特点,很少有在西方严格意义下的“悲剧”。在西方美学史和艺术史上,“悲剧”的概念经历了很长的历史变迁。悲剧早在古希腊已经很繁荣,现存的亚里士多德的《诗学》大部分在讨论悲剧问题。但悲剧作为一个一般的美学概念(不是一种戏剧体裁),在近代才得到明确的规定,而近代的悲剧概念,是和崇高密切相连的,悲剧具有崇高的一切基本特征,正如车尔尼雪夫斯基所说,悲剧是崇高的集中表现。显然,崇高与悲剧之所以在近代提高到美学的高度,也是由社会斗争和人的精神面貌的发展所决定了的。京剧有两条路线增加崇高的因素,一是麒派,另一是按照古典艺术内部规律来发展的,则是杨派。

杨宝森有一条悲剧意味很重的嗓音,它用宽、低的音来给人以一种压抑、沉雄的感觉,而这种嗓音是正适合悲剧需要的。杨派的“宽音”(主要是把胸共鸣和脑共鸣结合起来用),是值得一提的悲剧性的用嗓方法。

但是正因为杨按照古典主义传统来发展的,因此,他在运用“宽音”时又竭力避免太浊,用余派的含蓄来缓冲一下压抑的气氛,因而杨派给人的感受是哀怨多于悲愤。与麒派比较起来,杨派的崇高气氛,显然仍然在古典主义的范围之内,因而比较符合古典主义艺术内部的要求。

杨对余在崇高风格方面的发展,也形成了剧目上的发展,譬如

出现了这样一种特殊的现象：余叔岩绝少演《文昭关》^①，而杨宝森则常以《文昭关》为号召，正是因为杨演唱的悲剧性加强了。

同时，我们从杨的演唱风格中可以看到，也只有在古典主义艺术内部悲剧风格和美的和谐才能统一一致，使矛盾斗争的东西，尽量达到和谐，压抑的东西在一定程度上需要缓解，而不像西方近代浪漫主义的悲剧，纯以矛盾斗争之决裂，以热炽的激情为尚。

关于京剧唱工艺术后期崇高(写实)因素的增加，我们在旦角行当中，可以看到明显的迹象。

京剧旦角行当近几十年的发展，花旦的因素加重了，那种抱着肚子傻唱的“青衣”，已不再受群众的欢迎。而且以京剧旦角最近发展的动向来看，花旦这个行当显然拥有广泛的群众基础，而其中具有代表性的流派是四大名旦之一的荀(慧生)派。

荀慧生(1900——1968)初艺名白牡丹，习秦腔花旦，后改学皮黄，以花旦著名，揣摩人物心情，做白力求逼真，名剧如《卓文君》、《红娘》等，荀演来痛快淋漓，深动人心。在京剧艺术中，花旦这个行当写实因素是相当重的，荀慧生(以及花旦行当)之所以能够兴起，和近代整个社会趣味总的趋势倾向于写实是密切相关的。但是，京剧毕竟是古典艺术，花旦的发展也只能按照古典主义艺术的规律进行，从而写实因素，受到古典趣味的限制，于是就出现了这样的情况：以写实因素为重的花旦艺术以演出喜剧为主，具有鲜明活泼的民间风格。于是荀的艺术虽然是重写实的，但却不是悲剧性的，或者说崇高的风格受到很大的限制，写实的因素向喜剧方向发展了。这种情形，正是古典主义的一个特征。

这种崇高、壮美和悲剧性的风格，我们却在青衣这个行当中看到更明显的发展。这里不能不使人想到程(砚秋)派。

^① 据说在清光绪、宣统年间，余叔岩曾在天津演出过《文昭关》。

程砚秋(1904——1958),字玉霜,初为刀马旦荣蝶仙的弟子,改习青衣后曾拜梅兰芳为师,并深受王瑶卿的影响。在程派的演唱中,我们看到按照古典主义原则发展京剧演唱的很好的范例。程砚秋的演唱,在梅兰芳的基础上,发展了清刚的一面,但同时也强调了韵味柔美的一面。程砚秋在用气上比梅兰芳刚劲沉着,但在腔调上又比梅曲折多变。在总的风格上,程砚秋是加强了崇高的气氛,所以他比梅更多演悲剧,程派新编剧目的思想内容也是很突出的;但程砚秋咬字、行腔却又讲究刚中有柔,所以他常说对唱工艺术,不仅要唱得有感情,也要唱得有韵味,这种见解,是和梅兰芳完全一致的,他们都是深刻地体会到京剧艺术的内在规律,对韵味和气势两个方面虽有所偏重,或在表现方法上有所不同(如梅的气势在行腔,程的气势在用气、咬字),但始终是强调二者不可偏废的。这是发展京剧唱工艺术的一个正确的方向,非常值得我们重视的。

古典京剧的演唱风格的发展趋势,将会按照气势和韵味相结合方向逐渐丰富起来,这并不妨碍不同流派“百花争艳”的竞争。因为艺术的发展是有规律的现象,而并不能说,任何自标的“革新”都是符合规律的现象。在京剧唱工领域中,个人的特点也是无穷尽的,但并不是每一个个人的特点都是必然的、合乎规律的现象。理论的力量正在于从这些大量的现象中,找出事物的发展规律,从而有意识地掌握规律,促进事物的发展。从我们以上一系列的分析可以看出,京剧唱工艺术按其内部的发展趋势来看,是要在韵味派的基础上,向气势方面发展一步,或者在气势派的基础上,向韵味方面发展一步,以便使韵味和气势这两种因素,在更高的阶段上结合起来。

三 京剧演唱技巧的发展趋势

在大的风格方面,我们看到京剧唱工艺术的发展趋势,这种趋势将表现在一系列的技术因素上,因此,我们对京剧唱工艺术的技巧的发展,也可以作一些设想。

首先是噪音问题。京剧自谭鑫培以后,高亢的噪音逐渐少了,噪音向着宽亮面低回方面发展,这是符合京剧唱工向美的方面发展的规律,是一种进步的现象。谭派这个系统的演员,噪音天赋都不是最好的,他们不重天赋而重训练,以训练求天然。如余叔岩、杨宝森就是一条工夫嗓子。他们在噪音上只能达到一定的水平,面主要是以腔调的优美取胜,在早期,气势派(如汪、孙、刘)嗓子天赋都很好,他们是重自然而不重人工(当然也要经过相当的锻炼,如汪桂芬,但与韵味派比较起来,则的确重在天赋)。这似乎也是一条艺术的规律:崇高的东西往往强调自然、天赋(如灵感,天才,都是自然而然来的,不是故意制造的),而美的东西,往往重在人工、技术、训练。

京剧唱工艺术在经过谭鑫培这个系统的精雕细琢以后,又会出现一种“工后之拙”的阶段,即在人工锻炼的基础上,也相对地重视天赋的噪音条件,以实大声洪为尚,在沉雄激越中收天然之趣。同时,京剧在谭以后的气势派,噪音也都不像早期演员那样好。周信芳是由高亢转向沉雄,这自然有他独到的地方,但正因为他是从沉雄中见激昂,所以他在气势方面就有一种苍劲沉重的特色。

谭富英是现代京剧史上少有的噪音条件很好的演员,他是谭鑫培的孙子,家学渊源,本是遵循谭派和余派这个系统的,唱工很有韵味,但由于他天赋噪音嘹亮,所以使他的唱工艺术接近气势派,形成一种很难得的朴实豪放的演唱风格,这种在韵味派基础上

强调气势,这种进一步的尝试,是非常值得我们重视的;尤其他晚年的演出,在演唱方面又经过一番切磋,脱尽早年以嗓音清脆、嘹亮为倚仗,而又重在咬字、吞吐,在嗓音的运用上,竟有随心所欲、左右逢源的炉火纯青的境界,凡听过他最后几张唱片录音的,莫不赞为佳品,并承认他才是真得余叔岩神髓的人,只是早年被他那条好嗓子遮盖过去了。

在京剧界长期缺乏响亮的嗓音的情况下,我们对于培养青年演员适当地提倡一下嗓音高亢,并且适当地注意一下嗓音的天赋条件,我想这还是符合京剧唱工艺术的发展规律的。

嗓音问题,一方面是天赋问题,同时也有个学习方法问题。古典京剧与其它古典艺术一样,当然都重视学习、揣摩前辈表演艺术家的典范,就像习字临帖,绘画临摹范本图谱同一个道理;但一般说,由于过去的客观条件,青年演员所听所见,是大演员们后期作品,而这些老演员,由于年龄和气力的关系,无论工夫多深,在嗓音气力方面,自然受到一些局限,因而青年演员如去模仿这种嗓音,显然是不但没有充分发挥自己的天赋,而且是抑制了自己的天赋,是非常可惜的。二十岁的青年演员,要模仿六十岁老演员的调门和嗓音,人们不禁担心,这些青年演员自己到了这个年龄又如何应付基本的音量效果。当然,这种情形,以后有录音、录像,基本上可以解决,但学习技巧方面应本着取法乎上的精神,这是不能不注意的。

在演唱技巧方面,汪派和孙派的一些唱法,应被继承、发扬光大,或者说,在新的基础上应会出现汪派和孙派等气势派的某些技巧的复兴。从古典京剧现在的情形来看,汪桂芬有些技巧还是可以继承的。汪桂芬在《文昭关》里用的脑后音,杨宝森继承下来了,但杨已经加以改变,杨的“爹娘啊”的“爹”字,没有汪派的激越凄厉的劲头,所以显得弱一点(有人指出,杨把“爹”字归“依”,这是倒

字,这从字音来看当然是很对的,因为“爹”字韵尾是“耶”,并无“依”音,但杨未必不明此理,他之所以故意改音,当有艺术上的原因)。如果有演员能练习一下脑共鸣和鼻音的恰当配合,发出一种凄厉尖锐的脑后音,在表现伍员愤怒悲哀的感情方面,当会更有力量。汪派还有一个技巧也是现在少用的,这就是“立音”,这种音在表现气势方面还是很有作用的,它比谭鑫培的疙瘩音要紧张迫急些,而且也并不破坏形式美的规律,使气势派的朴直的演唱风格中增加点曲折波浪。这种音曾经风行过一时,但后来被韵味派的疙瘩音所扬弃,至余叔岩后,行腔转折处则更圆润流畅,而汪派这种音只在少数演员中稍有保存,也许在武生(如杨小楼)、老旦(如龚云甫)以及萧长华的丑角的演唱中还可以明显地听到“擞音”。我想,在余派圆润光滑的行腔以后,出现汪派比较见棱角的“擞音”,将会使听众耳音一变,舞台的形象也会一新。

当然,这种吸取,不是简单地把汪派、孙派等原封搬用,而是要在韵味派的基础上加以结合、吸取,才能是“工后之拙”,而不是“倒退”;“倒退”则不能立于不败之地。要做到这一点,除了思想上的自觉性以外,还需要艺术家的才能和修养,要经过不断的尝试和努力,而这已不是一个理论问题,而是一个实践问题了。

为了表现演唱的气势,注意掌握呼吸和气口的技巧在古典京剧唱工中也是十分重要的。“气势”就是“气”的运动之“势”,武术里有“外练筋骨皮,内练一口气”之说,就戏曲演唱说,咬字是外在的训练,而呼吸则是内在的训练,大演员的演唱,常使人觉得他胸臆中之气似乎用之不竭、取之不尽似的,听来游刃有余,实际上演员唱得还是很费力的,有时也会满头大汗,但听来却从容不迫,所以并不是真的“气”比别人多,而是运用得当,吞吐自如,在轻重、缓急上自有安排,才不会力竭声嘶,作为一个欣赏者听演员的唱工,一看嘴上的工夫,二看中气的运用;而且还可以说,“用气”是贯串

于咬字、行腔的全过程,不仅戏曲要注意用气,相声也重视吞吐运气,因此按照咬字行腔的要求来自觉地安排气口的吞吐,是演唱艺术中最核心的技巧训练。

四 京剧咬字的发展

字音问题在京剧演唱艺术中,是一种重要的形式的因素,它是属于形式美的范围,而在这个领域内,我们要说的是:人对形式美的欣赏是历史的产物,人对形式的趣味是有历史性的,只有从历史发展的角度才能说明为什么人的趣味那样复杂纷繁。但是,形式美的构成因素,按其本质来说,和形式本身的自然的规律是密切相联的,因此,在形式美的领域中,我们不能不涉及许多本是自然科学的问题,必也会涉及语音学上的问题。形式美的问题综合了社会学和心理学各个方面的因素,因此,对于形式美的问题,我们相信是能找到普遍、共同的规律的,这种规律反映了在艺术欣赏和创作中,也存在着与科学思维不尽相同的艺术思维本身的规律;但是,形式美的具体形态又不是一成不变的,作为某个时代对某些形式的集中的趣味,又是历史的产物。因此,我们现在的研究,就要结合这两个方面,来考察京剧咬字现代变化的历史规律。

我们知道,艺术中任何的创造和发展,首先是内容的发展变化,但最终总要引起形式上的某些发展变化,以期形式适应于内容的要求。因此,作为一个艺术家来说,他的创造最终总要体现在形式的创造上。如果谭鑫培的创造,最终不体现在声腔咬字的变化上,如果梅兰芳的伟大,最终不体现在表演艺术本身的各个领域里,那末他们那些卓越的思想,终是空洞的、没有艺术价值的。

京剧咬字与声腔创造的关系极为密切。京剧咬字的历史发展,从偏重方音(或偏重北京音,或者偏重湖北音等)到综合这个系

统的方音成为一种比较定型的艺术语音,经过了漫长的阶段,这种大创造,可以笼统地说是由谭鑫培的艺术实践完成了的。谭鑫培以后的各个流派,都在这个大的系统中分别在不同的方面作了发展,直到现在,古典京剧咬字还是大体上遵循着这个系统。

在京剧各个行当中,现代演员由于风格的不同,在咬字上有些不同,但总还是按照“中州韵”和“湖广音”结合的系统,稍有偏重不同而已。马派的创始者马连良,在咬字方面似乎倾向于多用北京音,但在去声和上声的调值上大体仍用湖北音,而且仍然保留不少上口字;但马派重视京音,是值得肯定的^①。但是,正因为马派唱工艺术较多地采取了现代北京音,所以造成他风格上比较全面的发展,马派艺术,不仅有华丽优美的一面,同时也还有一定的气势豪迈的地方,这正是马派艺术难能可贵之处。所以马派艺术是既讲究美又讲究真实的,这样,就不难理解,为什么马连良能从孙菊仙那里吸取一些有益的东西,而带孙派的味道。

马派道白,很有独到之处,他的道白发音清楚、吃调高,有感情,同时有音乐性。马派道白与马派的演唱风格已融为一体,既有优美,也有气势,这就说明为什么马派道白有时很有气魄,有时又很诙谐,有时很接近生活,情感很真挚,有时又很讲究韵味,悦耳动听。

谭富英的咬字一向是被认为不太讲究的,因为他天赋好,以嗓音响亮取胜;但实际上他在咬字方面也有很扎实的基本训练,与他的天赋嗓音结合起来,仍是大有可观的。在风格上,谭富英在某种程度上继承并发展了余叔岩的清刚之气,谭的咬字的特点也是比

^① 马派咬字不像余、言那样讲究,常有“破格”的地方,有些的确是“倒字”;但在京剧这样一种综合的艺术中,也反映了字音和曲调音乐的矛盾,马派是比较重视音乐的美,而有时在语音标准上就显得不太统一;但马派咬字是有许多特点的,马连良在咬字上下过功夫,尤其是念白,有值得吸取的经验。

较朴实的,字的首腹尾交待得很清楚,最突出的要算属齐齿呼的字,如“家”字,字首总是很突出的,这是遵循古法的体现。在语音标准方面,谭富英基本上按照传统的念法,但有时为了突出音响,则也有“破格”的现象。这种“破格”现象有的是对字音缺乏严格一贯的标准,有的则是有相对的艺术上的理由的。

“破格”在艺术创造里是很重要的一步,它是“创格”的基础,艺术上的天才总是首先“破格”,然后再慢慢地形成一套新的规格,这就是新的流派的诞生。从一个艺术家的成长过程来说,常常可以有“遵格”,“破格”和“创格”三个步骤,现今一切艺术部门的天才艺术家,总是要经过这个过程,才能自成一格的。“破格”不是胡思乱想,而必须建立在“遵格”的艰苦锻炼基础上。“破格”是在熟练地掌握了原有的规格以后,由于新的内容和感情的需要,在某些方面突破了陈法,这就是我国古代所说的工后之拙,或“意多于法”的意思,同时也是西方美学思想中的“精神突破物质材料原有的规格”的意思。任何大艺术家都有“破格”的现象,因为原有的艺术程式对他已成为第二天性,同时在某些方面由于陈法的固定性,限制了新意境的创造,所以需要“破格”,而这种“破格”的创造,自己又会形成了一个系统,成了一个体系,那末,新的规格就诞生了,这就是为什么西方美学上常说,艺术天才为艺术立法^①。因此,谭富英和马连良等艺术家的“破格”,我们应该从发展眼光去分析它是否合乎规律,而不应该用旧的框框去套。

在京剧流派中,咬字有突出成就的还应该提到周信芳,对周信芳的咬字,也有一些不同的意见,因为他也有许多“破格”的地方。

周信芳的咬字,基本上也是根据京剧艺术的语音系统来念的,

^① 这是康德的一个思想,它有唯心主义的一面,以为艺术规律是艺术家创造的;但也有合理的一面,即特定艺术部门中一些具体规则,是天才的艺术家所奠定的为后来的艺术家所遵循的。

但是他在这个复杂的语音系统中,有一些偏重,因此就有自己特色。

首先,周信芳的上声字常用滑音,或用现代京音的调值,譬如《徐策跑城》中“叫家院带过了爷的马能行”的“马”字,就用了一个比较长的滑音,这基本上是为了保存徽调的风格,因此,在周信芳的保留节目中,徽调传统节目,还占一定的比重。其次是在周信芳的咬字中吸取了不少昆曲吴音的念法,这以周信芳经常活动的地区来说,当受了方音的影响。这种影响表现在:一是在声母“知、吃、诗、日”上,周信芳的舌尖都比较靠前,有的甚至接近“机、欺、西、依”,如“朱”、“书”、“往”等字,这一点是与京剧传统的咬字法不尽相同的。同时,在尖团字上,周信芳的念法是特别清楚的,他在念尖字时(如“将”、“请”、“小”等字),不像余叔岩以及一般演员那样常用喷口带过,周信芳的尖字的确很少用喷口,念得清清楚楚,这种尖团分外清晰的念法,北方演员中,能与周信芳比美的,只谭富英一人。于是,我们看到,周信芳的咬字,也还逃不出南方人学念尖团字的一般优缺点:团字不如北方人清楚,而尖字则比北方人清楚得多,而北方人的情况则正相反。

但是周信芳“知、吃、诗”的念法,由于有昆曲的根据,因而随着麒派整个风格的影响,许多京剧演员也竞相学之。

南方的气势派,即海派的咬字上部分接近南方的吴音(体现在昆曲中),以给接近生活之感,而北方的气势派,亦同样有此特点。在北方,由于古典主义的趣味比较占优势,占统治地位的唱工流派是韵味派;但气势派仍然有相当的发展。早期三大流派中有张二奎,后期则有刘鸿声。

刘鸿声(1879——1921)北京人,号子馥,字泽宝。票友出身,工老生,亦能演《华容道》等红生戏,以唱工著称,做工稍差。刘鸿声嗓音洪亮,使当时韵味派首领的谭鑫培自叹弗如;但由于他讲究

气势真实,于形式美方面就不甚雕琢,行腔以朴实刚劲为尚,咬字亦多用京音,因此一般剧评家都觉得他韵味不够^①,也正是由于这个原因,刘鸿声这个路子的演员,除后来的高庆奎外,并没有很多杰出的人材。这也是反映了北方观众趣味的倾向;但研究刘鸿声的唱工艺术,对我们却有另一方面的意义。从刘鸿声的唱工艺术中,我们可以看到,北方的气势派必然地充实以现代北京生活方音,以给人接近生活的感觉。这种情形,与南方气势派相形对照,使我们在京剧唱工领域中,能够看出一点历史发展的线索来,能使我们了解京剧唱工艺术气势和韵味两派在咬字方面的具体的表现,这对了解本书的基本思想,也是有一定的帮助的。

自从四大名旦兴起,京剧老生发展的高潮让位于旦角艺术后,在京剧旦角艺术中,又出现一些在咬字方面值得注意的现象。

我们已经说过,梅兰芳以优美风格树立了京剧旦角艺术的典范,但他的咬字京音较多,故又有亲切、活泼之感;程砚秋以冷艳刚劲为尚,但他的咬字,多湖北音,多取法乎老生余叔岩,故行腔又有含蓄不尽之趣。这两位艺术大师,在韵味和气势结合方面,各有千秋,是中国京剧史上屹然矗立的典范。但旦角艺术中还有荀慧生一派以做工念白为主,表演风格接近生活,讲究感情真实。荀慧生最初学梆子,咬字稍有河北土音,这也还适应他所要创立的艺术风格;荀派以后的发展,显然在现代京音方面大大加强。

在旦角行当的推动下,老生行当中也出现了增强京音的尝试。京剧咬字京音化的问题已经作为一种有力的主张提出来了。这种主张在理论上和实践上都作了一定的尝试。

京剧艺术在字音问题上的种种尝试,当然是有一种社会趣味的根据的,但是京剧并不能完全满足社会倾向崇高、真实的要求,

^① 罗瘿公《鞠部丛谈》:“刘鸿声嗓音之高亢,一时无两,然恃其喉音,不求韵味,故不足悦耳。”

人们也迅速感到,这种古典的歌舞形式与戏剧的内容存在着相当深刻的矛盾,而古典戏剧与现代社会趣味的矛盾会首先通过古典戏剧内部的音乐性与戏剧性的矛盾迸发出来。因此,虽然韵味派为我们设立了许多程式规格,总结了一系列美的规律,但是,京剧艺术自身的发展和社会趣味的变化,将在这种美的基础上,向真实和崇高的方面发展,终将突破这些规则,于是,不论在谭鑫培时代是多么美好的程式,不论这些程式有过多么巨大的历史的光荣,也终将为新的发展让路。

在这种发展中,我们还遇到一个有趣的理论问题,这就是个性、真实和美的矛盾问题。这是我们现在不常接触的问题,但历史上的美学家却为它绞过不少脑汁。在西方美学思想的发展中,由古典主义向浪漫主义过渡的时期,尖锐地发生了个性和美的矛盾的问题。德国大艺术史家温克尔曼就曾尖锐地意识到个性、表情的夸张是会破坏美的。这是一个很重要的发现。因为经验的事实也告诉我们,一个演员(一幅肖像画)如果突出了人物的表情,那么将破坏面部的那种理想的美的境界,这在古典绘画里是不容许的;但在浪漫主义的文学中却是重要的手法。因为诗是没有直接的视觉形象的,它可描写各种个性强烈的情欲,于是,我们就看到莱辛在著名的《拉奥孔》里提出的画和诗的区别的原则。莱辛指出,由于艺术所用的媒介不同,在绘画中不大能够表现的个性和强烈的表情,在诗里却是重要的方面。莱辛的理论反映了浪漫主义的运动初期在诗领域中的表现,同时也揭示了诗和画这两种不同艺术的本质。画是美的艺术(即内容形式统一,理性感性统一……),而诗是真实的艺术(即以内容取胜),这将是颠扑不破的理论,在古典主义的范围内,诗和画是区别不大的,所以无论中国或西方,在古代都有“诗中有画,画中有诗”的说法,当然,他们也不是没有意识到这两种艺术的形式区别,因为这些区别只要具备

正常的常识就会发现的；但是，在古典主义范围内，它们却在艺术上没有本质的区别，即它们同样是美的；但到浪漫主义发展了，诗和画就显出本质的不同来，画适合于美，诗适合于真实。由莱辛启发的德国古典美学这个思想是贯串整个历史时期的，以后席勒、黑格尔甚至到叔本华等人都是按照个性、真实和美的矛盾统一这个线索来思索的。西方艺术后来的发展，也有想把真实、个性和美尽量调和起来的，因为艺术总是艺术，总是要美的；也有的主张以个性为美的，或者根本不要美而只要个性、表现的；在绘画的范围内，就出现了后来西方那些形形色色怪里怪气的绘画流派（立体派、抽象派等），它们完全违反了莱辛所揭示的原则，要想在本来是古典主义的绘画领域内，搞彻底的表现派，于是必然破坏整个绘画的美的规律。西方的戏剧情况也不见得好一些，按他们的理论，戏剧与绘画当然在艺术原则上是不同的，戏剧比绘画更容易表现人生的矛盾冲突，因而势必要揭示更多的人生的丑恶的一面，但这种倾向到现在的荒诞派戏剧已发展到非理性的程度，不但破坏了美的艺术的规律，而且破坏了戏剧本身的规律，甚至把一切艺术的规律都荡涤无遗了。

我们传统古典艺术，在解决个性、真实和美的矛盾问题上，是有丰富的经验的，中国古典艺术总是力图巧妙地把这两者结合起来；中国的艺术家善于以古典艺术内容来调整美与丑斗争的关系，所以能够在各种力量的冲击中立于不败之地。

当京剧中气势派强调感情的真实的时候，必然地在形式上就要用比较真实的生活的朴素的形式，而音乐性和舞蹈性就相对地减少，原来为了加强音乐性和舞蹈性而设立的许多美的规则，有时就不免要突破；因此，从理论上讲，京剧语音标准加强生活的气息，突破原有的一些规则，也是一种必然的趋向；但是这种“突破”和“破格”最终不是古典艺术体系的彻底扬弃，而是在变化、发展中得

到保存,古典京剧的语音决无不可调整、改变之理,但作为一种古典的艺术语音系统,却也不易用这种或那种方音去代替它,所以尽管不少人提倡京剧京音化,但无人有规定京剧艺术语音的“规范化”的任务。

艺术家的创造性最终总要体现在艺术形式的进步方面,尤其是中国古典艺术,每一个大艺术家总要跟随着一系列技巧上的革新。一种艺术发展的前途,就要看它为今后艺术家的革新留下多大的创造余地。艺术形式是某种艺术所利用的物质媒介,在某种特定的艺术范围内,这种物质媒介变化的可能性并不是无限的,以现在的水平看来,有些艺术部门的形式上的变化的可能性甚至是可以数学的方法计算出来的。我们还是要引用一下表现得最单纯的书法艺术。书法艺术由于字形的限制,每一个字的结体是有限的,由于纸墨笔砚这些工具的限制,用笔方式的大的方面的可能性也是可以穷尽的,因此,这种艺术,发展到一定阶段,就需起质的变化,创造出新的形式来。这就是为什么中国由诗至词至曲至乐,一变再变的主要原因之一。诗的形式的可能性穷尽了,于是有词;词的可能性穷尽了,有曲,这是一种自然的规律。这就是说,当一种形式完善了以后,就会有一种新的形式出现。

京剧咬字在传统的范围内也已是很完善了,咬字技巧的语音标准在传统的范围内,可以说在大的方面已经定型了。谭鑫培强调了楚音,这是一大变化,在京剧咬字系统中,还有各种偏重,都已取得相当的成就,就像有些工具(如弓箭,十八般武器等)它们的效能古人已经把它们捉摸透了,要想变革它们的效能,只有变革工具本身。京剧也正面临着这种局面。要想在京剧咬字方面有进一步的创造,只有变革京剧语音标准本身;就像书法要想变革技巧,只有变革字形本身(如简化字)和工具本身(如钢笔、圆珠笔等)一样。

简短的结束语

讨论到这里,问题已经不是一个咬字的问题,不是一个艺术语音标准的问题,而是整个古典京剧演唱艺术和古典京剧表演体系,甚至是整个古典艺术体系的问题了。

如今的中国是一个开放的中国,是以社会主义四项原则为立国之本的对外开放的国家,与一百多年前受侵略、受欺侮的中国不可同日而语。多少年来,西方的一些艺术形式,如油画、交响乐、歌剧和舞剧等,当然包括话剧在内,都已在中国生了根,更不用说电影、电视这样一些可以用作艺术的媒介技术工业本无中外之别,业已成为新的中华民族文化形式的一个不可分割的组成部分。在这样一个开放了的世界,在这样一个文化交流已逐渐摆脱政治、经济、军事侵略的阴影的世界,中国古典艺术往何处去则更是中国艺术家们最为关心的问题之一。

如果说,西方近代文化的发展,从戏剧中分化出来的话剧尚没有替代歌剧和舞剧而独霸剧坛,甚至发展到现在,仍不能与歌、舞剧抗衡,那末中国的古典戏曲如果保存自己的歌剧的特色,当可以自己的民族的风格,屹立于世界之艺坛,放出其独特的光芒。中国古典京剧所到之处受到各国观众的欢迎,已是十分普遍的现象;现在的问题是如何贯通中西歌剧之技巧,使西方观众不只以“异国情

调”或“古老文化”对待,而且也能逐渐成为他们喜闻乐见的一种艺术形式,这当然还要做出很大的努力才行。

相比之下,中国古典京剧在国内的一般公众中,却有被冷落的危险,这里有真实的一面,也有假象的一面。真实的一面是指:古典京剧的形式不能完全满足现代中国观众(特别是青年观众)的需要,不太适合他们的欣赏趣味,因为首先在节奏上古典京剧就跟不上现代生活的紧张和效率观念,这是毋庸讳言的。事实上,这是好现象,正像历史的发展把“过去”抛得愈来愈远一样,古典京剧与现代生活的距离也会越来越大。我们说有假象的一面是指:我们之所以有“危机”感是因为我们总想着古典京剧在现代生活中仍要像在一百多年前那样家喻户晓地普及,才觉得“安全”,这是不可能的,就现在来说,也是没有必要的,所以说它是一种虚假的“危机感”,似乎也可以说是“杞人忧天”吧。

我觉得,现在的问题不在于改革这个古典体系去适应现代普遍的趣味而使它与电影、电视抗衡,而要认清它在现代文化生活中的恰当的地位,从而维护它作为古典艺术的永恒的青春。

一个时代有一个时代的娱乐。一百多年前中国没有电影,更没有电视,上戏园子听戏是非常普及的娱乐活动,如今玩的东西越来越多,上剧场看戏也就不显得那样迫切,每家有个电视,如果屏幕大一点,似乎每个家庭都可以有个小剧场,——从前王公贵族的特权,现在普通百姓也可以享受了;但剧场并不会消亡,不过会变得少而精起来。一切古典艺术形式,在现代生活中都会出现一个由普及到提高,由数量到质量的过程。这就是说,古典艺术形式由当年的娱乐性发展为鉴赏性,并由鉴赏性更进而发展为研究性的阶段。包括京剧在内的古典艺术形成,应像西方的歌剧、舞剧一样,成为一种高级的鉴赏对象,而不是流行的艺术品种。古典京剧的欣赏,应是一种高级的文化享受,而不是流行歌曲。它曾经是流

行过,但现在不是,不必是,也不该是。

“古调虽自爱,今人不多弹”,“不多弹”不等于不弹,只要有人弹,“不多弹”就很正常,很应该,如果“多弹”了,反倒显得“滑稽”而不协调,试想,如果我们现在也像一百年前那样满街都是“杨延辉坐宫院”,成何体统!怪不得如今电视剧里凡哼京剧者大半不是正面人物,或者不是一个严肃的人物;但如果我们设想这个规定情景是在历史学或文学教授家中,则立即会严肃起来。所以,我们觉得,“古调”不在弹的人多少,而在于要“自爱”。当然,“曲调”不能真的自己爱自己,而是要人来爱护它,把它放在适当的土壤、气温中,给适当的阳光、温度,使它生根发芽,开绽出自己独特的花来。

马克思说,古代希腊的古典艺术有永恒的艺术魅力,但并不是说要每个剧场每天晚上都演希腊的悲剧,而是说,希腊的古典艺术并不因失去昔日的普及性而失去艺术的魅力。古典艺术的魅力根源在于:人不仅是现实的,而且是历史的。于是我们又回到本书一开始说过的那些道理。

后 记

这本书的基础是二十多年前的一部旧稿子,当年我正醉心于美学,想以戏剧作为艺术方面的基地,对中国古典戏剧中的问题作一点探讨,但书稿完成不久,京剧竟成了特大的禁区,我已经发表了的文字已被认为“离经叛道”,这部书稿当然也就不能出版问世,幸好它还没有和我的一部看戏的笔记一起烧掉,保存了下来,今天才有修改的基础。

二十多年后的今天看这部旧稿,觉得十分幼稚,本应随时代进步而淘汰,但承读过这部书稿的朋友曹其敏的敦促修改出版,于是增写了第一部分,较多地删改了原来旧稿,遂成现在这个样子。岁月沧桑,近十多年来我的兴趣主要致力于西方哲学和文化的研究,对于中国古典戏剧,实在并无长进,仍是过去的一些想法,可谓“抱残守缺”已极。这次新写和修改部分,偶尔有一些新的看法,但因体例和我目前工作重点关系,不能尽情发挥,异日如有机会,当写一本以中国艺术为背景的“艺术哲学”,以更充分的理论形式,讨论本书涉及的一些问题。

另外还有一点需要说明,即本书京剧咬字部分涉及专门的语音学问题,我自然是没有发言权的,原稿这部分有两个底稿,一份较为详细的底稿在十多年前曾请李思敬学兄过目,他是语言学专

家,他的那些认真细致而又严格的批评,我一直十分感谢,但要在专门的问题上改得他满意,是我的水平所不能做到的,这次原想略去这一部分,但京剧演唱讲究字正腔圆,如果完全避而不谈京剧咬字,也说不过去,于是就选用了—个比较简单的底稿为基础,删改而成,这个底稿他并未看过,错误当然会更多。

这本书既有新写的部分,而大半又是旧稿,虽尽量使之新、旧统一、前后衔接,但毕竟事隔二十多年,修补的工作是很难令人满意的,全书文字风格不一,意思重复和结构上的毛病一定还是不少,请读者多多指正。

关于书名,我想说明一点,所谓“古”,不是计时、分期上的概念,而是取其本源性的意思,所以这个题目可以理解为“历史的歌声”,或“历史性的歌声”。

最后要感谢朋友们的鼓励,没有这些鼓励,这本书是不会出版的。

作者

1986年2月6日

于中国社会科学院哲学研究所

(据宝文堂书店1988年5月版)

目 录

前 言	(289)
原理篇	(292)
一 书法美学告诉我们什么	(292)
二 书法艺术之心理学观	(306)
三 书法艺术之社会学观	(313)
四 书法艺术之哲学观	(323)
1. 分析哲学对艺术和美学的挑战	(325)
2. “人”的呐喊与艺术之本源性	(329)
3. 解释学与符号论美学	(333)
4. 艺术·历史·人·书法	(335)
分析篇	(340)
一 书法艺术的内容与形式	(341)
二 书法与绘画	(346)
三 书法与美术字	(350)
四 书法与表演艺术	(355)
五 草书在书法中的地位	(360)
风格篇	(373)
一 金石之风格	(373)
二 碑帖之神韵	(381)

三	二王之风貌	(386)
四	唐代之气度	(396)
	1. 唐代书法艺术的全面发展和楷法的成绩	(396)
	2. 初唐书家和虞世南在唐代书法上的地位	(399)
	3. 唐代的草法和张旭、怀素的贡献	(403)
	4. 唐代书风的代表——颜真卿、柳公权	(407)
	5. 李邕的行法——中锋笔法在行书中的运用	(411)
五	笔墨之情趣	(413)
	作者后记	(425)

前 言

我国的艺术,包括书法艺术在内,在世界艺术之林中,有着悠久的历史,它的价值是用不着来为它“辩护”的,它的存在就向世界展现了它自身的意义。

历史在发展,艺术在前进,这一点也是不能够否定掉的。艺术的进步,是艺术家工作的结果。不是理论家“说”出来的;但理论家又从未真的“闭”过“嘴”,而总是“说”个不停。问题在于“说”什么样的“话”。

我们的艺术作品在世界上、在西方享有很高的声誉,这一点当然毋庸置疑,但有一个现象要引起注意的是:西方人怀着崇敬的心情观看中国的艺术,但觉得是离他们很远的另一个世界的作品,而不是与他们自身有关的,更不会是他们生活的一部分。之所以有这种“猎奇”的“异国情调”的心理,原因当然在于社会生活传统的不同,他们不太“理解”我们艺术的“意义”,他们觉得新奇,但“看”不“懂”。他们当中除了一些很大的思想家、哲学家外,一般还体会不出中国这种东方的艺术虽然形式上与他们的艺术传统有许多不同的地方,但在内容上、在意蕴上是有相通之处的。

问题还在于,不仅是西方人,现在连我们自己,特别是我们的青年人也都不太“懂”我们传统艺术的意义所在了。他们觉得这些艺术对自己显得很遥远、很陌生,也是与自己的生活关系不大。

的确,我们现在的生活产生了多么大的变化!我们不能说,我们的生活在形式上已经“西方化”,或正在“西方化”,但我们的生活的确在向着“科学化”、“现代化”的方向前进,我们与世界的距离正在缩小,但我们与自己的传统距离却在增大。我们不太“懂”自己的传统了。

为什么不“懂”?因为“说”不清它们的“意义”。为什么“说”不清?原因当然很多,但其中有一条是:我们的理论家对这些传统在“说”现代人“听不懂”的“话”。

如果我们研究文学的,还说刘勰的话;研究戏剧的,还说李渔的话;研究书法,还说孙过庭的话,那末不仅西方人、世界上许多国家的人“听不懂”,而且我们自己的儿孙们也“不懂”了。所以问题不在这些传统,哪个民族没有自己的传统?欧洲人对自己希腊古代的传统,从荷马到亚里士多德,不还是如数家珍吗?

人家(包括现代的西方人和青年的中国人)不“懂”,是因为你“说”的“话”人家“听”不“懂”,而“听”“不懂”你的“话”,是因为你和他们“说”的不是同样的“话”。当然,这里不是汉语和外语的差别,也不是古代汉语和现代汉语的差别,而是语言内容的差别。如果你“说”的和他们是同样的“话”,是现代人的“话”,那末,他们是不会不懂的。他们“听懂了”你的“话”,而如果你又说得对,那末他们也就“懂得了”那些传统艺术作品的“意义”了。

所以,现今理论家的任务就是不要老重复过去“说”过的“老话”,要“说”现代的“新话”。并不是真的不“旧话重提”,对过去的“话”,无论刘勰说过的,孙过庭说过的,也都要研究,要从现代的新的角度重新“说”。

事实上,我们现在的生活中的“话”早已变了许多,我们每个人天天要“说”许多的“话”,表示我们对生活、事物的“理解”,但我们一“说”到那些传统的艺术来,或者扩大开来,一“说”到传统的学问

(包括哲学、历史、文学等)来,似乎就只会说现代人“听不懂”的“老话”。

这本小书就是试图对书法这样一门我国独特的、历史悠久的艺术“说”一些现代人“听得懂”的“话”。要别人(包括西方人和现代中国人)听得懂你的话,总要学一学别人是怎样“说”的,所以我们要了解、介绍一点西方美学的知识,看人家是怎样“理解”艺术的。

说现代大家都听得懂的话,并不是“鹦鹉学舌”、“人云亦云”,而同样是说自己要说的“话”,还是你说你的“话”,我说我的“话”,有时因为意见不同,还要争论一番,但双方的“话”还是“懂”的,否则就“争论”不起来。现在有时的情况是:你说你的,我说我的,互相不知所云,各说各的,真的“没有共同语言”。我们要“说”共同都“懂”的“话”,但又要“说”自己的“话”,“说”自己对事物(包括对艺术品)的“理解”、“意见”和“理论”。

“说”现代大家都懂的“话”,更不是“生搬硬套”,弄一点新名词、新术语来套在传统艺术的头上,加上某某“主义”或者这个“论”,那个“论”,这种套用的办法本身就没有“听懂”别人的“话”,只“听到”别人的“声音”,没有“听懂”别人的“意思”(意义)。

当我们用大家都“懂”的“话”来“说”出我们古典艺术的“意义”,当西方人、现代中国人“听懂”我们的“话”后,不管他们同意不同意我们的“理解”,但他们就不会再把我们几千年来为人类艺术之林提供的明珠和瑰宝,只作“猎奇”对象来看,他们就不会再觉得这些艺术珍品离得很“遥远”了。或许,在他们“听懂”了我们的“话”后,也会发现他们自己也有吸收我们说的“话”这种必要性了。

原 理 篇

开头这一部分主要介绍作者认为对理解书法艺术有参考价值的西方美学的有关理论,特别是对于我们来说比较生疏的西方当代的一些美学理论,这是介绍的重点。介绍这些理论,并不是要大家专门想他们所想的问题,而是要大家了解他们在想些什么,作为借鉴,来想我们自己的问题,所以这一部分的重点在于说明书法美学的目的是要帮助大家去理解书法艺术,激发大家对书法艺术进行思索的兴趣。

介绍西方美学理论的重点偏重于哲学方面,因为心理学和社会学都是相当专门的科学,需要有专门的科学训练,才有发言权,所以有一个情况必先说明的是:所谓“文艺心理学”和“文艺社会学”这类的学科要在“心理学”和“社会学”的严格的学术水准上得到承认,还需要作出相当的努力;我们这里所谈的,实际上也只是这两门科学对哲学的影响所及的一些基本情况,重点还是在哲学上来理解一些心理和社会的现象。

一 书法美学告诉我们什么

书法是我国一门有很悠久历史的艺术,而美学严格说来却是西方近代产生的一门学问,要把这一老一少、一中一西结合起来不

是一件很容易的事。

先来说说美学的情形。“美学”这门学科一般都认为是近代十八世纪德国一位叫鲍姆加登的哲学家建立起来的,也就是说,“美学”首先是“哲学”的一个部分。那个时代的哲学都讲究“体系”,要把对整个世界(包括宇宙、人生、自然、社会)的看法(世界观)统统囊括在内,“美学”在这个大体系内占一席之地,譬如,在鲍姆加登所属的那个学派里,“美学”是比起“理性知识”来说稍为低级一点、稍为模糊一点的知识,而“美学”这个字的本来意思,也就是指“感觉”、“感性”而言。所以,我们首先就有一个印象,“美学”本是“哲学”的一个分支。

但是,“美学”还有更为广泛的意思,它首先又是与“艺术”分不开的。“艺术”是人类很早就有的一种原始性的(或叫本源性的)活动,对这种活动作理论上的思考和研究又是“美学”的重要的核心部分,所以“美学”又与“艺术学”有密切的关系。如果从这个意义来说,那末西方的美学则又是很远古的事了。

我们知道,欧洲的文明起于古代的希腊,公元前五世纪左右希腊诸邦、特别是雅典这个城邦已是繁荣昌盛的黄金时代。当时希腊的艺术,无论建筑、雕塑、绘画、戏剧等都达到了历史的高峰。艺术的理论问题也随之被有聪明才智的人(所谓“智者”)注意起来,成为当时“学术讨论”(柏拉图的对话)的内容,后来亚里士多德作了“总结”,但可惜他这方面的书失散了,他的《诗学》只留下了论悲剧的部分。亚里士多德这本书当然可以作“美学”观,所以《诗学》又常被认为是“美学”的开创性著作;只是当时绝无“美学”这门学问,连这个词也只是在日常语言的“感觉”意义上来使用,并没有学术性的含义。

无论如何,“美学”在欧洲是近代发展起来的一门学问,最初是“哲学”的一个分支,这一点是可以明确的。

正因为“美学”作为一门学科发展得比较晚一点,所以它本身还是不很成熟的,就连它到底研究什么问题、它的“对象”是什么也还是不很清楚的,学者们常常为这个问题产生争论。毫无疑问,“美学”应该研究“美”;同样毫无疑问的是“美学”必须研究“艺术”,但“美”和“艺术”却又不是完全等同的概念,何况“什么是美”、“什么是艺术”本身又是一些说不清的问题。

现代大部分美学家都有一个共同的认识:“美”并不是事物的自然的属性,并不能在事物中加进一点“美”去,事物就变“美”了,像加一点“盐”就变咸了那样。所以对于“美”也不能下一个定义,学了这个“定义”就一劳永逸地知道什么是美了。“什么是美?”这个问题是要你永远追问下去、永远思考下去,而不可能有现成的答案的。这个问题有点像“什么是生活的意义”这类的“价值”问题,也不太能有像自然科学那样的确定的答案。所以“什么是美”和“什么是桌子”这两个问题是很不相同的。

“什么是艺术”也一样没有现成的答案。我们要研究的“书法”艺术,也难以给它确定的界说。譬如我现在写在稿纸上的字,就不堪言“书法”,但潘天寿先生在“文革”期间被罚抄的“大字报”就曾被别人偷偷揭下珍藏起来;然而“好”、“坏”难道是“定义”的标准?做得“不好”的“桌子”,同样还是“桌子”。所以,就连“什么是书法”也不容易下一个确切的“定义”。或许,“艺术”也和“美”一样,根本不是下“定义”的问题。

以上这些话,无非想说明:“美学”不告诉人“什么是美”,“什么是艺术”,“什么是书法”,或者说,“美学”不是“艺术几何学”、“美的数学”,不给公式,不下定义。

学了几何学、数学的公式、定理,就会做几何、数学的题,会计算、会解题,“美学”给不出“美”和“艺术”的公式和定理,所以学了“美学”照样做不出“美的作品”,做不出“艺术品”来;学了“书法美

学”照样写不出好字来,“书法美学”不保证出“书法家”,但“数学”却与“数学家”不可分。

“书法”作为一门艺术,有相当的“技术性”,因为“艺术”与“技术”本不可分,在一些外文里可以是一个字。“技术性”就个人的掌握来说,需要一定的锻炼,以达到熟练的地步。所以,一般说来,文学虽然注重“思想性”,但也讲究“铸词炼句”,也要有一定的“写作技巧”。别人可以“教”你艺术创作或写作方面的“原理”,但掌握技术和技巧,却是别人代替不了的,是你自己的事。“书法美学”不“教”你如何写字,主要不讲“如何执笔”、“如何布局”、“如何临帖”等技术性方面的问题,更不能代替你自己“练字”;不是说这些问题不重要,而是说“书法美学”不能越俎代庖。

“书法美学”也不能代替你自己去欣赏书法作品来提高自己的鉴赏力。我们前面说过,“书法美学”既不给“美”下定义,也不给“书法”下定义,我们只告诉你:关于“什么是美”、“什么是书法”的“知识”,是一种“直接性”的“知识”。“要知道梨子的滋味只有亲口尝一下”,要知道“什么是书法”,只有亲自去“看”作品。一切的艺术理论、美学理论都不能代替你亲自去“欣赏”艺术作品。尽管我在这本书里告诉你王羲之的字如何如何好,说得天花乱坠、头头是道,但你要真的“知道”王羲之的字如何好法,还得亲自去“看”它,“看”一次还不行,还得反复看、经常看才能体会出它的好处来。

你要当作家必须去“写”,你要当画家必须去“画”,你要当演员必须去“演”,你要当鉴赏家必须去“鉴赏”。

看来,所谓“美学”、“理论”似乎一点用也没有了?倒也不尽然。俗话说“外行看热闹,内行看门道。”我们不是生活在孤立的世界里,“我”在“看”作品,“别人”也在“看”作品,“看”的经验可以交流,“创作”(做)的经验也可以交流,“理论”就不局限于“我”一个人的经验,而是把“别人”的经验也融会进去,来互相交流,经验多了,

就由“外行”变成了“内行”，所以欣赏也有“内行”与“外行”之别。美国当代有一个叫科普兰的大音乐家写了一本很受欢迎的小书叫《怎样欣赏音乐》，书中一方面指出直接欣赏音乐作品之不可替代性，同时也告诉人们如何从“外行的欣赏”变为“内行的欣赏”，向读者介绍了音乐的基本常识。由于他本人就是大音乐家，所以他的介绍有相当高的水平，这是这本书受欢迎的原因。

“美学”的学习当然有助于欣赏能力之提高，但它与上述从艺术内部来提高欣赏能力的途径又有所不同，“美学”是在一个更为广阔的范围里来提高人们的欣赏能力，从这个角度来说，我们可以把“美学告诉我们什么”这个问题，简单地作出如下的回答：

“美学”告诉我们如何“理解”“艺术”；“书法美学”告诉我们如何“理解”“书法艺术”。

“理解”比直接的“欣赏”更进了一步，它是属于“理论”的范畴。

“字”是“人”写的，“书法艺术”是“人”创造的。“人”是完整的，但又是复杂的。我们生来并不是光在“写字”，我们还做别的许许多多的事，但写字的和做别的许多事的又可以是“一个人”。不仅如此，“我写字”、“我做事”，“别人”也在“写字”、“做事”，于是就有许多的“人”“事”关系。有“我”、“你”、“他”的关系，有“做写字这件事”与“做别的事”之间的关系。所以“书法艺术”是独立的艺术，但不是孤立的艺术，它是在各种关系之中独立出来的，我们要“懂得”（理解）书法艺术，就离不开“懂得”（理解）与书法有关的各种关系，这样我们的“懂得”、我们的“理解”才能深入、透彻。

“理解”、“懂得”什么？“理解”、“懂得”事物的“意义”。我们已经说过。“艺术”、“书法”似乎下不出一个“定义”来让人一学就“懂”，用我们美学的行话来说，“艺术”、“书法”本身不能光从“概念”上去把握，不能像平常所说的“人、手、足、刀、尺”那样去“把握”住它们是什么“东西”。“艺术”、“书法”要你去“体会”它的“意义”。

什么是“书法艺术”的“意义”？“书法艺术”的“意义”当然不是“字”的“意思”（字义），而是一种艺术的“内容”，有些美学家把它叫做“意蕴”，以区别于可以用公式、概念表达出来的“意思”。严格来说，任何艺术的“意蕴”都是“只可意会，不可言传”的，就连文学作品，读一篇“作品介绍”也是不能代替对“原作”的阅读的。因此，按照当代西方一位大哲学家的意思，既然这些内容“说不清”、“说不得”，那末就请你“闭嘴”。

当然，我们这些研究哲学、研究美学的人并没有听他的话，而是不断地在“说”包括书法艺术在内的各艺术品的“意蕴”，而并不因为“说不清”就不去“说”。“清”不“清”的问题是相对的，许多的科学性概念也并不那样“清楚”，更不是一句话或几句话、一堆话能“说清楚”的。我们也可以这样看问题：正因为艺术的“意蕴”不是一两句话、一大堆话能“说清楚”的，所以我们要不断地“说”，翻来覆去地“说”，这就是“讨论”。艺术的“意蕴”永远在“讨论”之中。

美学就是告诉我们如何去“讨论”艺术的“意蕴”，书法美学就是告诉我们如何去“讨论”书法的“意蕴”。真理愈辩愈明，“美”也是愈辩愈明，但这个“明”并不是自然科学或逻辑上“定义”的“明确性”，而是“理解”的“透彻性”。

既然谈到“理解”，就有分析和综合两个方面。我们在欣赏具体艺术作品时，常常是综合性的，是完整地体验一个作品。一幅精美的字，可以把人们完全吸引住了，甚至来不及注意书家是谁，我们面对的就是“作品”；但如果我们对“作品”作美学的、理论的研究，就需要“分析”。我们总是要问一下书家是谁，书家的大体的身世当然也在考虑之列，于是这张作品的时代背景、创作时的具体环境、作品本身的用笔、结构、布局以及纸墨笔的发挥等等，都会在考虑之列。于是，美学家对一个作品的研究和理解常常可以有两个侧重的方面：一个是侧重于心理方面，叫做审美（或创作）心理学

(艺术心理学),一个是侧重于社会方面,叫做审美(或创作)社会学(艺术社会学),这是目前美学研究的两个大的方面。

心理学和社会学是两门具体的科学,它们在西方近代以来有很大发展,它们的研究成果被运用到美学中来,对我们理解美和艺术,有很大的影响。这种影响是双方面的、交叉式的。艺术学和心理学、社会学相互提问题,相互讨论,加深各自的理解。

艺术心理学吸收各心理学派的成果,研究艺术创作、艺术欣赏的心理过程,对艺术活动过程中思想、感觉、情绪……等关系作科学的研究,包括一些实验性的试验,对于完善艺术(创作和欣赏)过程很有帮助。实验心理学派对剧场的设计、声音、色彩、心理效果的研究,不仅为西方艺术家们所重视,而且也为美学家所重视。随着这个心理学派的发展,美学也逐渐摆脱了早年经验主义者对“美感”的描述性的朦胧观念,而走向了实证科学的道路。

目前对理解艺术心理现象影响比较大的可能要数“完型心理学”(又按音译“格式塔心理学”)和“精神分析学”(或译“心理分析学”)这两大派。

“完型心理学”重点在研究“知觉”的性质,在这方面这派的心理学有两条信念:一是整体先于部分,一是整体大于部分之总和。这第一条信念在心理学中是有开创性的,因为按过去经验心理学的说法,“感觉元素”是最为基本的,而“知觉”是“感觉元素”结构起来以后的事。完型心理学指出,人对世界事物的知觉是最基本的,它是整体性的,譬如“桌子”的知觉,本是完整的,人“看”到的不仅是感觉给予的刺激,而是一张完整的“桌子”,只是后来经过科学的分析,桌子的“颜色”、“形状”等“感觉元素”才被厘析出来。我们看到,这个主张,不仅对艺术,而且对哲学(知识论)也有很大的影响。这个观念对理解艺术的重要性表现在:在感性知觉领域中也有了总体性把握的可能性,而这种综合性、总体性的态度是我们在进行

艺术欣赏时的一个基本的体验。我们在欣赏书法艺术时就能体会到这种总体的直接性,而不是先有线条、黑白等“感觉元素”然后再综合起来的。

“整体大于部分之总和”这个观念也是非常重要的一种现代的观念。上面说过,普通的实证科学的方法是“先分后合”,把事物分成各种基本的元素,然而再使它们“复原”,以此来形成事物的“概念”。但是,就连这些科学家本身也意识到,这样先分割开来,然后“复原”的办法事实上是“复”不了“原”的。譬如最简单的经验对象“桌子”,无论我们用“圆形”、“四只脚”、“木制”、“能放物”……各种被“分析”出来的“概念”拼起来,也决不等于对“桌子”的完整的知觉形象。所以完型心理学说,“桌子”作为一个整体的知觉要多于、大于“桌子”所提供的诸“感觉元素”的总和。这一点对我们理解艺术的重要意义是不言而喻的。研究文学的人常说,“形象大于思想”,就是说文学作品中的形象,文学作品的“内容”要大于“概念”、“判断”、“推理”说出来的“思想”。譬如曹雪芹的《红楼梦》作为文学作品的内容决不是“反映了社会本质”这句话所能概括得了的。同样,董其昌的字也不是“俊逸”或“潇洒”这类的概念所能说清楚的,更不是用“董字细长”、“笔涩多飞白”、“布白宽松”这类“感觉元素”所能“综合”得了的。艺术的总体性的知觉直接与艺术作品的“意蕴”相会,对于“诸感受之总和”来说,它是一种新的东西,不是这个“总和”所能涵盖得了的。这个观念对于哲学的影响表现在哲学传统中“理念”说有了一种心理学上的根据,而这种“理念”作为一个世界,就是我们生活的世界,就是活生生的活的世界,而既不是单纯的感觉的世界(物质的世界),也不是抽象的概念式的世界,这一点,也正是当前所谓“现象学”、“解释学”的基本立足点。

另一派对艺术理解影响较大的心理学是“精神分析学”。这一派心理学认为人的意识有两个部分:自觉的和不自觉的,前者是我

们日常生活的正常的意识状态,后者则是因种种原因被压抑住了的意识,它会在某些条件下(如梦、白日梦、艺术活动等)表现出来而不自觉。后一种意识如果过于强烈,则形成“精神”上的病态,治疗这种病要有一种“精神”宣导的办法把不明确、不自觉的意识明白清楚地表现出来,即“说”出来,则病就会霍然而愈。在西方,这派心理学的力量正在逐渐集聚、扩大,已经形成了一个叫做“心理医生”的专门行业,而它对文学艺术在理解上的影响之大,甚至早于它在学院心理学派(实验心理学派)中立定脚跟。这一派的心理学首先对西方美学上“模仿”和“表现”两大学说提出了自己的心理学的见解。艺术既是一种潜意识的流露,形式则必是“表现”无疑。当然,“艺术家”与“心理病人”不同,他有“清醒”的一面,表面上他是正常的,他把自己的潜意识的生活与真实的、正常的生活拉开了距离,用一种特殊的、文化性的崇高的方式表现出来,但他所创作的作品却不是“理性的”逻辑的产物,而是以特殊方式把那种非理性的潜意识表现出来,而这些潜在的东西因种种原因为社会正常生活所不容面被压抑了下来,因为我们要理解一部作品的真义,就必须透过作品表面的理性的结构,深入到内在的、深层的意识中去,于是从“符号”、“象征”意义上理解艺术作品就有了一种心理学上的根据。当然,这一派学说的创始人把潜意识局限于“性”意识,虽然能解释一些现象,但不免以偏概全,已经被这派的继承人所纠正,对于“压抑”的理解也不完全限于社会正常的规范,人类抽象理性本身的不足,使一些深层的心理意识不能借助于概念推理的逻辑形式表现出来,而要寻求别的表现形式(艺术、宗教等),这就扩大了“精神分析”的范围。譬如我们以写字为艺术,不仅仅是要模仿什么,也是要表现什么,要把“字义”所不能完全表现的东西表现出来。就“书法”来说,可以理解为抽象概念的“字义”“压抑”了我们所要表现的“意蕴”,但与社会习俗、道德观念无关,更与

“性”的意识无关,只是觉得“言之不足”,则“手之舞之,足之蹈之”;“言之不足”,则“写之、画之”,于“龙飞凤舞”的笔画中表现胸臆之“意蕴”,比起点画之“感觉”、或“字义”之概念来说,的确是更为深层的东西。这派心理学“非理性之潜意识”的观念,对当今西方哲学也有很大的影响,所谓“存在主义”与这派心理学思想的共通之处是很明显的,萨特把他的哲学叫做“存在的心理(精神)分析”当然不是偶然的。“存在”是被长期、大量的理性文化“沉积”(所谓“积淀”)“压抑”住的“本源性状态”,这一派的哲学就是要那些“积淀”、“渣滓”“排出去”(“括起来”、“揭示出来”),以使这种本源性的“存在”“明朗”起来。

我们知道,人类的活动不仅是个体的活动,而且是群体的活动,因此心理也不能仅限于个体,而且有群体对个体的影响,比如我们书写不仅为自己“看”、“读”,而且归根结蒂是要给“他人”“看”、“读”的。于是,“整体”的观念也进入了“心理学”的范围,精神分析法的中坚人物、弗洛伊德的学生容格力主不但个人有“潜意识”,而且群体也有“潜意识”,这种“群体的潜意识”表现在宗教、伦理、道德文章、民俗习惯等远祖的“原始意识”中,是人的意识中比“个人潜意识”更为深层的部分。这样,实际上,心理学的研究与社会学、人类学的研究就有了相当的联系。

艺术社会学在美学中占有重要的地位,它在西方也有一段很长的发展历史了。艺术社会学把人类艺术活动当作一种社会活动来研究,研究艺术的社会本质、社会功能以及与社会其它活动的关系。随着西方社会学本身日益成熟,艺术社会学也有很大的发展。这里特别应该指出的是,马克思主义的产生和发展,对于从社会角度研究艺术的本质带来了革命性的变化。在这方面,除了马克思主义经典作家们的著作外,早年普列汉诺夫的著作和现代卢卡契的著作,对艺术的社会本质作过深入的研究,有很大的贡献。由于

“书写”和“文字”本身不可避免的社会功能,使得从社会角度理解“书法艺术”显得格外重要。我们将会看到,在探讨“书写”和“文字”的起源问题时,我们必定要借助社会学家和人类学家的研究成果,对原始民族的各种意识形态性的活动(巫术、神话、宗教仪式等)有一个基本的了解,才能更加清楚地认识“书法”作为一种“艺术的活动”如何产生出来和发展起来的。

然而,无论心理学还是社会学,说到底,总是一门具体的经验科学,它们的基本方法还是分析式的,即把“人”作某一个方面(社会的或心理的)来着重考察,虽然并不否认各门科学之间的内在关系,但毕竟有点“先分后合”的味道,而惟有“哲学”才真正是从总体上、整体上来把握、理解“人”及其“生活的世界”,从方法上来说不落“先分后合”的窠臼。这就是为什么胡塞尔要大反“心理主义”,萨特要以“存在的精神分析”代替“经验的精神分析”,而马克思主义历史唯物主义更要批评资产阶级社会学在方法方面的原因之一。

这样,我们的美学中不但有艺术心理学,有艺术社会学,同时也有艺术哲学。

什么是哲学?这个问题同样是不能下通常意义下的定义的。哲学研究“至大无外”、“至小无内”,上穷碧落下黄泉,而又似乎天文地理、风土人情无所不包,所以我们只能对哲学作一番“描述”、作一点“讨论”。我们常听说,“哲学研究世界之本质”,这是很正确的说法。但这个“本质”可不像“桌椅板凳”那样可以从世界里指出来。当然,我们可以说,世界里也指不出“桌椅板凳”的“概念”来,就是打开我们的脑子也找不出哪一块地方是这种“概念”的存身之处。这就是当代一些哲学家所共同承认的:“概念”、“思想”并不“在”哪儿。但我们说,“桌椅板凳”这些“概念”与“世界本质”这个“概念”还是有不同的地方。这就是说,“桌椅板凳”这些“概念”在

现实世界有它们的“对应物”，但“世界的本质”这个“概念”却没有。那末，“世界的本质”是不是像“妖魔鬼怪”那样是人们“幻想”的产物呢？我想，除了早期一些头脑僵化的所谓分析哲学家外，大家都会否认这一点。“世界的本质”，是人类理性必然要追求的东西，而不是“幻想”出来的“无意义”的东西。哲学所思考的“世界的本质”是一种对世界的总体式的理解，所谓“本质”不是一个抽象的“概念”，而是具体的、活的“意义”。哲学要求“全面”地把握世界，这个“全面”意味着不把世界作为一个静观的对象，当然更不把它当作完全实用的物质性的交往来对待，而是把主体与客体统一起来思考。这就是哲学从近代开始所常说的主客体关系，主客体的“同一性”。“同一性”就是“总体性”、“全面性”，所以哲学从方法上来说不是分析性的，而是综合性的。从主客体的同一性来把握世界，于是有黑格尔的唯心主义辩证法（绝对精神），有现象学的“现念”，有存在主义的“存在”。认真说来，不是“主体性原则”，也不是“客体性原则”，而是“同一性的原则”，这才是哲学的真正的意义所在。那末，从主体与客体“同一性”的立场来理解艺术，而不是从“主体性”或“客体性”各自的分别原则来看艺术，会有什么样的启发，这就是艺术哲学要告诉我们的东西。

“美学”的情形大体上就是这些了。如果从“美学”包括了“艺术心理学”、“艺术社会学”和“艺术哲学”来说，“美学”就是一门交叉学科。心理学、社会学、哲学方面的研究都与美学有关，因此要了解美学，还必须有一点心理学、社会学和哲学的知识。

“美学”如此，“书法”的情形又如何？“书法”是我国历史最悠久的艺术部类之一，但对它的理论性的思考却发展得比较晚。这种情形，当然不限于“书法”，中国的古典艺术各部类都在不同的程度上有这种“理论”与“实际”不相适应的情况。一般来说，中国的“诗论”水平高一点，而“画论”、“文论”、“剧论”、“乐论”则远及不到

各自艺术实践中已达到之水平。“书论”的情形也好不了多少。

就广义的“书写”而言,中国的“书论”的精华在“文字学”和相应的“语音学”、“训诂学”,各领“形”、“声”、“义”一方;但能作“艺术”的理解观的,自“卫夫人笔阵图”以来,“书论”著作寥寥可数。“书论”在近代以来有很大的发展,包世臣、康有为对书法的见解,也与古代书论有很大的不同,但仍离“美学”尚远。

当然,我们不能抹煞历代书论的价值,尤其是其中不乏绝妙的好文章,如孙过庭的《书谱》等,代表了一个时代对书法的艺术体会、理解的历史高峰,是不容忽视的。我们想要说的是:中国传统学问有中国传统学问的特点,当中国的历史进入近、现代以后,中国的社会在变化,中国的学问也在变化,我们学问的传统要与世界的学问潮流结合起来,使自己得到发展和丰富。在这个意义下,我国的传统学问本身也成了研究、思考的问题,所以我们的“书法美学”不但包括对“书法艺术”本身的思考,也包括了对历代“书论”的思考,总起来说,是对“书法艺术”的“再思考”,即把前人对“书法艺术”已经思考过的问题,按我们自己的方式“再思考”一遍。这样,我们的“书法美学”就既是“自己的”,又是“有传授的”,既是“新的”,又是“传统的”,既是“现代的”,又是“历史的”。

所以,“书法美学”告诉我们如何理解书法艺术,但就连这个问题的答案也不是现成的。“书法美学”让你自己去“想”,自己去“体会”“书法艺术”的“意义”。那末,这样一说,似乎“书法美学”一点确定的东西也没有了?实际不是的,“书法美学”有确定的东西,“美学”有确定的东西需要学习,“书法”本身当然也有确定的东西需要学习,“书法美学”也有相当的专业性。

我们说过,心理学、社会学都是很实在的科学,艺术心理学和艺术社会学虽然还不很成熟,但也是需要学习的科学。“哲学”似乎无所不在,“专业性”不太强,但它是一门很古老的学问,有自己

的浩如烟海的书籍,记录了前人的思想,我们要使自己的思想得到训练,除了与这些“思想家”对话之外,别无它法,而除了读他们的书以外,也没有别的办法和历史上的思想家对话,这些都是实实在在的事,要你踏踏实实地去做。书法本身也有许多“书论”,不读是不知道的。历史的“书籍”、“他人”的“学说”,都是现成的“事实”,是改变不了的,只有老老实实地一个字一个字去“读”它,才能知道它的内容;这些书籍、学说都是些“死东西”,要下“死功夫”去学,但我们却又不能把它们完全当作“死东西”来学,被那些“过去了”的传统思想、或“他人”的思想牵着鼻子走,而是要用自己的“思想”来吸取那些“思想”,使“传统”和“他人”融会在自己的思想之中,使它们“活”起来。所以,“书法美学”告诉我们,我们对“书法艺术”的理解不是没有“根据”的,我们有历史的传统,有“他人”的“学说”,作为我们思考的依据,我们自己的思想、理解是有传授、有渊源、有来历的,不是闭眼瞎说;但是,我们的思想又是创造性的,因为我们是把别人想过的问题用自己的头脑再想一遍,“重新”整理一遍,是“重新”,而不是“依旧”,所以我们的书法美学又是强调创造性思想的。

“书法美学”告诉我们如何理解书法艺术,但却不给、也给不出什么条条框框,给不出一个(或一些)固定尺度去“衡量”书法艺术,“书法美学”不是“规范学”,好像“道德规范”那样教人“应该”“如何”去做人。“书法美学”永远是启发式的、引导式的,它所提供的“他人”已建立起来的确定性的东西,包括人类历史上一些最高超的智慧在内,在我们自己“理解”书法艺术时,都只是我们自己思考的“材料”和“依据”,而不是一成不变的“标准”或“准则”。“书法美学”不是“灌输式”的,而是“启发式”的学问。

二 书法艺术之心理学观

从心理学方面来理解艺术大体上可以分两个方面：一个方面是从创作方面来看，另一个方面是从欣赏者方面看，而这两个方面在通常情况下是基本一致的，只是在主动性和被动性的程度上有所不同。

从艺术家来说，他的创作是表现，也是模仿。不但内心的情绪可以形成一种表现的冲动，模仿也可以是一种冲动，模仿本身也就有一种表现在内。无论把日月山河形诸丹青或搬演他人生活于舞台，都有超出于“日月山河”和“他人生活”本身的“意蕴”在内，我们欣赏这些艺术品，是被这些艺术家通过他们的艺术品调动我们去体会那种“意蕴”，所不同的主要在于欣赏时不需要运用如同艺术创作时那末多的实际的艺术技巧；因为整个说来，也正是现实的世界（包括“他人”在内）在调动艺术家通过“创作”来表现他想要表现的“意蕴”，因而他同样是“受影响”的，他的创作灵感不是从天上掉下来的。这是一般的道理，书法艺术也不例外。

然而，书法艺术又有自己的特点。从实际来看，书法艺术是“写字的艺术”，它和“绘画的艺术”是有着相对应的特点。“写字”是“写”一种“文字”，而“文字”从本质上说是“语言”的记录，写出来的“字”都应是可以读得出来的，这样“语言”的一些特点，也就影响了“文字”的特点，不管实际历史情形如何，“文字”是向“语言”靠拢，而不是向“绘画”靠拢的。

从古代希腊的“智者”们开始就在思考这样一个问题：“语言”是一些“声音”，而“说”的却是我们的视觉的世界，为什么“可听的”却可以用来“说”“可见的”，在道理上就成了问题，因为从“感觉”来说，二者是完全不同的。这里不仅涉及有关“人”的哲学问题，也涉

及“人”的心理学问题,这就是说,我们要从更为深层的关系上来理解“感觉”和“知觉”。“人”的诸感觉本身并不是单纯的物与物之间的刺激与反应的关系,而同时也蕴含着“意义”的关系。

“语言”并不是“物象”的“镜子”,而是符号的结构,如果说“文字”有“象形”的阶段,“语言”则不可能有这种阶段,人声可以模仿风声鹤唳,但那不是“语言”。“语言”本身与世界的关系只是“指示”的“符号”的关系。“语言”这种“指标性”的符号关系的特点,同样也影响了文字。

远古的时候世界各民族都有过象形文字,我国的文字的象形性的特点一直保存了很长时期,但不能说中国文字就是象形文字。汉字无论结构如何,都仍是一种“指示性”的语言“符号”,而不是图画。这个基本的事实,关系到我们对“书写”和“观赏”方面的心理活动的基本特点,所以应该首先明确的。

由于文字语言的记录,是一种指标性的符号,所以书法作为艺术看,它是表现性的,不是模仿性的,虽然这二者在书法中也不能完全分开。

书法是表现型的艺术,是说艺术家(书家)有一种内在的“意思”要表现出来。我们之所以“说话”,是因为“有‘话’要说”,“话”同时也是要“指示”一些“事”,我们的“文字”是把这些“话”记录下来,把要说的“事”表现出来;而我们之所以把这种“记录”当作“艺术”,就是说,除了那些“话”要表现的“事”之外,还有一些“事”要表现出来。这样“书法”又不仅仅是文字、语言的“符号”,而还要作另一些“事”的“符号”,这些“事”不是抽象语言所能表达,而就在书法的形式之中,“书法艺术”的“意蕴”不在“笔墨”之外,而就在“笔墨之中”。这样,在书法艺术中,“符号”与“感觉”就不可分,“感觉”也不是物与物之间的刺激反应,而是“意义”、“意蕴”的“表现”。

书法艺术的形式说来很简单,就是“划道道”就艺术家(书家)

来说,就是“划”这些“道道”,就欣赏者说,就是欣赏这些“道道”。

我们不要小看“划道道”这一活动,以为是再简单不过的了。的确,“划道道”是最简单的事了,但它毕竟是“事”,是“人”做出来的“事”,而不是“自然的现象”。“划道道”是人类一种有意识的活动,因而它可以是“心理学”的对象,而不仅是物理学、生理学的对象。再高级的动物也从不“划道道”,鸟迹、兽印是“自然”留下的,只有“人”才自觉地在大自然中留下自己的印记。

“人”为什么要“划道道”,什么时候开始“划道道”,这些都是需要专门研究的科学问题,在这里我们只能指出,“人”之所以要“划道道”除了可能有一些实际上的原因——如为了计“数”、埋物(种子)等外,还有心理上的原因,就是说,“人”要“表现”一些“意思”。

“道道”的刻痕首先有“界限”的意思在内,“划道道”是要“划界限”。这种划界限的活动又是“人”已有了具体事物的“轮廓”观念的表现,视觉上的“轮廓”是用“道道”表现出来的。“轮廓”观念的发展,形成了几何式的图形。勾画轮廓是再现事物的简易办法,几何图形又是这些具体轮廓的“抽象”,而最基本的轮廓是“方”和“圆”两种形状。

划出来的“道道”,在事实上当然是有宽度的,它是“面”,但作为“界限”来看,“道道”的“宽度”被忽略不计,所以只有“线”的意义。几何图形是具体图形的“符号”,而不是图形本身。

文字不是几何图形,也不仅仅是“界限”观念的表现;但就文字言,它也是“符号”,因而它只是“线”,以“道道”表现语言、文字的“意义”。

就汉字来说,由于它有一定的象形性,所以它虽不是几何图形,但它还是“图形”,它有事物的“轮廓”,如“日”、“月”、“田”等。这里我们要指出的是“轮廓”是封闭性的,是以“线”“画”“面”,要创造的是“面”的感觉,所以早期象形字不仅“日”、“月”等字是封闭

的,而且“山”、“人”等也是可以作“面”来“观”的。然而,我们知道,大部分汉字却不是封闭型的,而是开放型的,这就是说,大部分汉字不是“勾轮廓”“画”出来的。

汉字作为图形的开放性,说明了汉字的构造本不是为了勾划轮廓或分割界限,它的“划道道”活动,重在“道道”的“轨迹”,“形状”是“轨迹”本身的空间组成,而不是“轨迹”所勾出的空间组成的。从这个意义来说,汉字的“轨迹”又不是抽象的、纯符号式的“线”,而本身也有“面”的意义在内。这一点,对汉字作艺术观,是很重要的。世间本无抽象的“点”、“线”,“点”、“线”一定都有自己的空间,作“文字”符号观,也许我们可以忽略这些空间不计,但作为艺术观,则仍应以现实本来面貌来把握它,书法的“线”本身就有“面”,所以所谓“双勾填廓”才能成为学习书法的一种方式(虽然可能不是最好的方法)而被承认有一定的意义。

这样,从艺术来看,书法可以看成是“轨迹”本身的“图形”,而不是“轨迹”“画”出来的“图形”。“图形”是空间的,“轨迹”是时间的,“轨迹”本身的“图形”则是“时间”中的“空间”,是“空间感”融于“时间感”之中。

这样,我们看到,“划道道”不仅是在自然中留下空间的印记,而且是在自然中留下时间的印记,书法艺术不是自然的,而是历史的。“历史”是“人”创造的,人的活动是在自然界打上历史的痕迹,“划道道”作为一种“人”的活动,同样是一种历史性的活动,“道道”的空间中留有人的历史的痕迹,尽管这种痕迹可以有简单、复杂之分。书法艺术就把这种“划道道”的活动,提高到复杂的、文明的历史文化高度,但就其最本源性的基础来说,无出“划道道”之右。“人”既然要“划道道”,当然能划得更有意义、更复杂、更有结构;“人”能观赏最简单的“道道”,则更能欣赏书法。

“道道”正是“轨迹”,是“运动”,是“时间”,因而书法是“运动

型”的艺术。

如何解释“运动”,是哲学和心理学(当然也包括物理学)方面的大问题。

大家都记得古代希腊的“芝诺悖论”,那个著名的“阿奚里与乌龟赛跑”和“飞矢不动”等,说明运动中点、线、面的辩证的关系。在古代,如果把运动的线当成无限分割的总和,那末,“线”就是“不可能的”,“矛盾的”东西。无限分割的“点”,成为几何学“不可再分”的“点”,则是一种度量的“符号”,在自然的物理学上为“无”,“点”的总和也是“无”的总和,“点”如何成为连续的“线”,在道理上就成了问题。古代这个悖论,在近、现代心理学上以相同的方式提了出来。按照某些实验心理学家的说法,知觉由感觉的“元素”组成,那末像“原子”的“点”式的“元素”,如何组合成运动的知觉,则同样成了问题。完型心理学在反对早期实验心理学的基础上,对这个问题作了自己的考察。这个学派,以光波和微粒对视觉经验的效果进行了实验,说明本是“分割”开来的光束,可以对知觉形成一个连续的变换运动,因此一个个的电影镜头才能连成活动性的画面。从这样一个实验的事实出发,完型心理学进一步发挥指出,人的知觉有一种“似运动性”,即物理上不动的东西,在知觉上可以是运动的。我们马上就可以觉察到,这种“静”中有“动”的意见,对书法艺术的理解有多么重要的意义。

不错,任何艺术的创作,都是一种“活动”,而创作的“成果”大多数是“静止”的,艺术的“创作”本是把要“消逝”掉的东西,用各种办法“存留”下来。“音乐”曾被看作是完整的“时间艺术”,歌唱的声音消逝在空中。“语言”也是“声音”,但作为“意义”的“符号”,可以由“文字”保存下来。人们也想了一些办法像文字保存语言那样把音乐保存下来,但“乐谱”不等于演唱。“乐谱”是帮助“留”在人的“记忆”中的“音乐”再现出来,当人们业已遗忘这些“音乐”时,

“乐谱”的解读就成了问题。然而,现代的科学技术却把声音转化为电波或激光储存起来,“音乐”已不再是“消逝”意义下的时间艺术,事实上,在艺术的领域里,“时间”已不再是一去不复返的东西,而是可以实实在在“重现出来”的东西。同样的,录像的技术也使人的切活动(运动)储存起来,运动和静止的绝对的界限被打破了。

书法作为“艺术创作活动”来说,是“运动”的;作为“艺术作品”来看是“静止”的,但书法艺术却是“静”中有“动”,是运动型的艺术。用墨写在纸上的字,在放大镜下也许可以看出许多不连续的“小点”,但物理上这些“小点”在知觉上却是“连成一片”的。正像古代希腊的哲学家说的,“虚空”同样是一种“始基”,是原子运动的条件,没有“虚空”,“原子”就是“铁板一块”,“动”不起来。书法艺术中甚至故意留出“虚空”,并不是使“运动感”中断,恰恰相反,是为加强“动势”,这就是“飞白”的作用。

从这个意义上说,书法艺术是把“运动”储存起来的一种方式,当别人欣赏书法艺术时,这种“运动”就“放释”出来,“传达”给欣赏者,激起欣赏者的运动的知觉,而“运动”本身也有多种的形式,有迟缓的、凝重的、飞动的,于是有书法中正、草、隶、篆等不同的感受。

完型心理学说,运动的知觉,不是分析出来的,不需要进一步的“解释”,它是直接的感觉,而不是概念性的理智活动。在我们的书法艺术中,“运动”同样是一种直接性的知觉,不是概念性的理智,但书法的运动感又是精神性、心理性的活动,不是单纯的感觉性活动。书法所要表现的,书法欣赏所要汲取的不是“字意”所提供的理性的逻辑判断,也不是对“字形”的几何学、科学之分析,更不是要把“字”读出“声”来作语言、音韵上的研究,而是通过体会“笔墨”的“运动”捕捉上述三项所不能充分提供的“意味”来。

那末,应从什么意义上来理解这种“意味”或“意蕴”?这种“意蕴”不是“字意”、“形状”和“读音”所提供的逻辑的理智的内容,不是一种“理智性”的“意识”,但也不是“非理智”或“反理智”的“本能”,而是人的精神性的活动的一种,是不可用概念化的语言逻辑地表达出来的一种意识性的活动。精神分析派认为这种“意蕴”也许是“潜意识”或“无意识”,而他们的“治疗”方法是要设法让这种“潜意识”“说”出来,然而,艺术中这种“意蕴”却不是概念式的逻辑语言所能“说”得出来的。这种“意蕴”本就是存在于“知觉”的形式中,而不在“理智”的形式中。书法既不叫你去“看图”,也不叫你去“认字”,而是叫你去“感受”,“感受”书家在书法艺术中所要表现的“意义”。

这种书法所蕴含的运动韵律的“意义”,从根本上说,甚至是“早于”“书法”本身的,“人”对“划道道”的兴趣,本“早于”“文字”出现之前,所以是一种非常远古的兴趣。“道道”并不一定要“读”出来,因而它不是理智的逻辑思维的产物和表现,但它不能作动物的生理本能观,我们无法解释为什么“人”要比其它“动物”多出这种“划道道”的“本能”来,虽然我们可以解释“人”的其他的不同于动物的“本能”(如经常直立行走等)。“划道道”是“有意识”的活动,不是“无意识”、“潜意识”的活动。“划道道”表现了“人”在文字出现之前的一种原始的“有意义的”活动。正因为如此,这种活动才与后来文字的书写活动结合起来,可以成为一门独特的艺术。书法之所以成为艺术,其原因之一正是在“书写”活动中,书法艺术保存了那种本源性的“划道道”的兴趣,使“文字”不限于仅仅作“语言”的符号,而包含了更多的“内容”。

然而,原始的、本源性的“划道道”的兴趣,为什么会和“文字”的书写结合起来,“道道”的轨迹为什么要按文字符号的结体来进行?这就要从中国的社会历史发展的特点去考虑,不光是一个“心

理结构”的问题,而且是个“社会结构”的问题了。

三 书法艺术之社会学观

古代希腊的亚里士多德说过,“人是城邦(政治)的动物”,这就是说,人不是个体的,而是群体的、社会的。人作为有意识的群体性的动物这一特性带来了不同于自然生物学的社会学的问题。社会学研究作为有意识的群体的人与人之间的关系。

社会学作为一门科学,它的准备阶段当然是很远古的,但成熟期的发展却是比较晚近的事。“人”“认识(你)自己”经过了很漫长的时期才形成了一门科学,但即使如此,社会学与人类学、心理学、历史学的各科交叉关系以及它要引用包括数学在内的各种自然科学的方法,使得它的发展需要克服很多的困难。

早期的社会学与人类学的交叉情形在它的主要人物、美国社会学创始人之一马林诺夫斯基那里表现得很明显。他对远古时期的宗教、巫术、神话的人类学的研究,使他成为那个阶段不可跨越的人物。社会学重视人类学对远古时期的研究成果是可以想见的,因为在初民阶段,人类的社会组织和风俗习惯,往往很能清楚地表现“人”作为有意识的社会存在的特点。事实上,为了解人类早期生活特点,掌握早期“人”的生物自然特性固然重要,但从社会学角度掌握当时社会组织的特点同样也是不容忽视的。

马克思主义的历史唯物主义为社会学提供了正确的基础性的武器,西方无论哪派的社会学家和社会学史家中没有一个人敢于否认或忽视马克思在社会学领域中的崇高地位。马克思主义关于劳动、社会生产实践、社会经济基础、社会生产方式和社会意识形态等根本性的学说,为社会学奠定了科学的基础,这是无可否认的事实。

社会学研究在相对独立的社会群体中人与人的关系,这种关系在实际上当然是统一在一起的,但作为科学研究的对象,分析起来,还是有多方面性的。首先,社会生活中人与人之间的关系是一种物质性交往关系,为了维持生命人要共同谋取食物,为了延续生命和人种,有两性的关系,于是以家庭、家庭为核心的生产劳动集团就成为远古时期的社会的实际物质形态,是由实际需要决定,必定要产生的社会组织。这是社会存在性的,即没有这种关系,社会就不可能存在。

但是,“人”不仅仅是动物性的群体,不少种类动物也有自己群体性的自然结构和组织,但这种组织是无意识的,而人类的社会是一种有意识的群体组织。

就人类学和社会学来看,所谓“意识”,在远古的时代就已有“科学”与“宗教”两个方面。马林诺夫斯基的原始民族的调查表明,这两种社会意识形态在原始民族中界限是很分明的,但它们的作用却是相同的:它们都要为物质的生产服务。不可能想象——实际也决非如此,原始人会当真靠宗教和巫术解决衣食住行的问题。事实上,原始民族只有在防止“意外灾害”和知识不够的情况下,才乞求巫术和宗教。“丰收”和“成功”后之“仪式”,一方面反映了正常的“喜悦”的情感,另一方面也反映了原始民族对“天恩”的崇拜。但“天恩”是知识“界限”观念的反映,即在原始民族看来,“意外灾害”是不可避免的,之所以渡过了难关,得到了成功,不但是人力(知识),而且是人力未及的一种“恩赐”。知识“界限”的观念,是远古初民知识水平低下的产物。

然而,在初民围绕粮食或猎物手舞足蹈的活动中我们看到了两种意义纠葛在一起:一方面是知识和技能的喜悦,另一方面是对“天恩”这种超出当时知识界限的感激,所谓“谋事在人,成事在天”,对于“作成”了的“事”(成品),大概都有这两种心情交织在一

起。这种对成品(成功)的喜悦与知识谋划不同,与宗教性祈示不同,也与实际享用这些成品不同。——后者是一种物质性交往,而这种“喜悦”乃是最原初的“审美的喜悦”,那种庆贺“成品”的活动乃是最原初的“艺术活动”。

最初的庆贺对象本是实实在在的捕获(或收获)物,在庆贺“结束”之后立即就分而食之。但既然这种“庆贺”本身并非实际物质之交往,所以人们大可不必以真物作对象,只要能供“观赏”的代用品当也可以起到那种作用,逐渐这种“对象”只是有“象征”的意义。于是“画”出来的、“刻”出来的、“塑”出来的,都可以成为“艺术的”、“审美的”对象。这种“对象”不能吃,不能喝,不能用,但却能供人“欣赏”。“欣赏”活动之所以又不同于“科学”的概念式的活动乃在于它本不是为了直接控制自然的经验技术,对捕获来的猎物,猎手们当然可以“观赏”,即使毫无捕猎经验的“妇孺”也都可以“欣赏”;何况,“欣赏”还有一种“知识”尚未达到的“天助成功”的“庆幸”在内,所以“艺术活动”作为一种不同于实际的“意识形态”的活动言,在远古的时候,就既不是一般的“知识活动”,也不是一般的“宗教、巫术活动”,而是有自己的特点。原始人固然不能像我们现在这样用复杂的社会学理论把这种区别说出来,但在实际上,他们对这里的区别是非常明确的,原始人绝不会拿“画饼”来充饥,但“画”出来的“饼”因为它不能“吃”,所以反倒有更长久的“观赏”价值。

于是,在社会的各种“价值”中,就有了“艺术”、“审美”价值的地位;在各种“有价值”的物品中,“艺术品”也占有了一定的地位。

我们看到,以前说到的“科学”、“宗教”、“艺术”都是一种“意识性”的活动,它是与“实际性”活动——以生产劳动为核心的物质性活动——相对应的,是为这个活动服务的,那末这种“意识性活动”的核心是什么?我们知道,所谓“意识活动”与人的“语言活动”分不开,人之所以有“意识”,是因为它有“语言”,或者严格一点说,

“语言”是“意识”的核心。

“语言”问题是社会学和人类学的一个重要课题。“语言”是怎样产生的,人类为什么会有“语言”……这些问题有关的学说很多,但还没有一种大家都同意的结论。有的学者认为,“语言”是“模拟”自然界的聲音产生的,有的学者则认为“语言”是因有情感的发抒才产生的。看来,像艺术理论一样,语言理论也有“模仿说”与“表现说”之分。

然而,尽管“语言”的实际起源没有一定的共同意见,但“语言”的社会作用还是很清楚的。从社会学、人类学来看,“语言”是社会交往的一种工具。当然,我们应该指出的,“语言”“工具说”也并不是普遍接受的,因为有一派哲学家认为“语言”不是工具性的,而是本源性的,但这是一种哲学观点,我们在谈到哲学部分时会讨论这种说法,而从社会学、人类学的角度来看,即从一种科学性的观点来看,“语言”是社会交往工具这一点是无法否认的。

我们说过,人的社会的关系是多方面的,有实际性的关系,有意识性的关系,“语言”虽然就是一种物质性的“声音”振动的传播,但却是“思想性”、“意识性”的交往关系,我们“听”到的,不仅仅是“声音”的振动,而是语词和语句的“意义”。“听”到“语言”,并不是“感觉到”“声音”,而是“理解”“意义”,因此,“语言”是一种思想性、理智性的活动,它要交往的是由概念、判断、推理组成的“思想”,是由“语词”和“语法”组成的“语句”。因此,从社会学来说,“语言”本质上是一种认识性、科学性的活动。

不错,正像一位著名的哲学家所指出的,“语言”是一个“家族”,虽同属“语言”,但却可以有“陈述”、“祈使”、“命令”、“感叹”之分。“命令”、“祈使”句是“让人”“活动”,因而可以是“实际(实践)交往”的环节。其实任何“思想性”的交往,都可以而且广义地说,必然是“实践交往”的环节,但仍不能完全抹煞“思想”与“实践”之

间的区别。“说”和“做”的界限在没有受过特殊哲学训练的普通人心目中是再清楚不过的了。

“语言”既是“意识性”、“思想性”之关系,那末,按上面所说,这种关系在原始的阶段大体可分“科学”与“宗教”以及介乎二者之间、或综合二者的“艺术”三个方面,“语言”又属于哪个方面?笼统看起来,“语言”与这三个方面都有关系。“语言”可以作“科学”的工具,也可以作“宗教”的工具,当然更可以作“艺术”的工具,而这三者本身既已是“工具”,所以从社会学的角度来看,“语言”是“工具”的“工具”、是“元工具”、“纯工具”。“语言”指示、描述客观对象时,是知识性的;“语言”祈祷“天恩”时是宗教性的;“语言”歌颂“成功”时是情感性的。“语言”在“科学”、“宗教”、“艺术”的运用中,它的功能是表现得相当专一的,即都是思想、意识性的,不是物质实践性的,即使“祈祷”“天恩”也并不像“命令”(叫)“他人”“做事”那样马上转化为物质实际活动。“人”的“知”、“情”、“意”都是“思想性”的,而不是“感觉性”的。

与“语言”相对应的“文字”同样也是人类的高级的思想、意识性活动,同样也有这三个方面的功能,可以成为“科学”、“宗教”和“艺术”的工具。

我们前面说过,艺术作为庆贺“人力天工”的思想、意识性活动,它的“对象”本不必为实物,而可以是画出来、刻出来的……,于是,也可以是“说”出来的、“写”出来的。这样,“说”或“写”出来的“事”只要不是概念性知识,或宗教性符咒,自然都可以作“艺术”观。这一点是问题的一个方面,问题尚有另一个方面,“说”和“写”本身为什么也可以作“艺术”观,因而有“歌唱”(诗)与“书法”的艺术种类?为什么“说”和“写”会在某种意义下不作“工具”来对待,而本身成了“目的”与“手段”相统一的完整的東西?

为回答这个问题,我们还要回到上面提到的“围物而舞”的情

形,我们看到,不仅“物”是为“观赏”、“雀跃”的“对象”,而且“舞”作为一种思想意识性活动来说,本身也有观赏价值,不仅舞者得到审美的愉快,而且观者也可以分享这种愉快,所以“舞”为最原始的“表演艺术”。

同理,“说”的“事”固然可以成为“艺术欣赏”对象,“说”本身也可以成为这种对象,“写”的“事”可以成为“欣赏”对象,“写”本身也可以成为这种对象,对社会而言,不仅有实用的价值,而且有审美的价值。我们说过,“艺术”为介乎“科学”与“宗教”之间的思想意识性活动,作为艺术的“说”可以有介乎“历史”与“宗教”之间的“神话”(史诗),作为艺术的“写”也可以有碣石钟鼎碑铭这样一种介乎“历史”与“宗教”之间的艺术品。

从社会发展的角度来看,“科学”、“艺术”、“宗教”的界限又不是一成不变的。随着“科学”、“知识”的发展,古代的宗教仪式失去了宗教的意义,古代的“祈祷文”可以失去宗教的性质,但却可以以“艺术”的形式存留下来,供人欣赏,就连“神的住所”——庙、寺,也大半成了建筑、雕塑、绘画、书法各种艺术的存留物。如今考古挖掘出来的一切远古物品,既失去了实际应用的价值,也失去了宗教的价值,但却极有艺术价值。社会历史的实际发展,可以把一切都转化为艺术,书法艺术史上存留下来的历代书家通信手札,当年固然主要是实际交往的传递信息的工具,如今一件件都成了艺术的珍品。

“文字”原为记录“语言”,是交流思想的工具,因为把“语言”记录下来,是为了以后的“交流”,归根结蒂是为了使传递信息而影响人的行动,所以“语言”和“文字”都是为实际行动服务的。因而就社会学的角度来看,它们本有一种社会的实用价值。“语言”、“文字”都是社会十分有用的工具。

就实用的意义来说,“文字”晚于“语言”很久才出现。“文字”

的出现,不过是几千年的历史,它意味着人类文明进入到一个新的时期。按人类学、社会学的历史考察言,人类的文字出现于青铜时期,而新、旧石器时期没有任何“文字”的证据。然而人类的“语言”却始于最为远古的时代,而人类保存“意思”(话)的方法当不始于“文字”。最为远古的人类的一切活动(及其遗迹)都向我们“说”“话”,“告诉”我们一些有关的“事”。当然,这些遗迹所说的“话”是很含混的,要用大量的想象去“填补”,因而是极不明确的。古人必定试用了许许多多的办法把要说的“话”(事)保存下来,所以有结绳、结珠、契印等等的“记号”以资记忆。“结珠”、“结绳”这类的“记号”也已超出一般“记事”或“记数”的“符号”,而接近了“语言”的“符号”,有些原始民族的“结珠”、“结绳”可以“读”出成本大套的“事”来。

然而,所有这些“记号”式的“符号”都缺少一种结构把语言的音节化为可见符号记录下来,保存起来,如何把“可听的”化为“可见的”,以“可见的”方式把“可听的”语言忠实地记录下来,仍是一个问题。这个问题的自然的解决,经过了漫长的岁月,但实际上有意义的“声音”与有意义的“道道”(轮廓)之间本有一种对应的关系,只是为建立可见的“道道”与可听的“道道”之间这种内在的、意义上的、结构上的联系,人们付出了很长的时间才把它确定下来,成为全社会的普遍性的形式。

人们势必试着用“图画”来“记事”,用刻划勾出事物的轮廓或以不同颜色涂出的轮廓是最初的记事图画符号,也是最初的绘画艺术作品。据专家们的发现,旧石器时代已经有非常写实的动物壁画,可是这种勾画技术与文字最初并无关系,人们可以很容易地、自然地发现勾画与“意义”的关系,但可见的画与可听的声音之间却离自然的关系太远而不易发现。然而绘画毕竟可以记“事”,而“事”是可“说”的,只有“说”(语言)才能把“事”表达清楚,所以绘

画与文字之间又有一种天然的联系,世界各民族早期的文字,都有“象形”的特点,这一点是无可否认的。但“文字”是要把可听的语言记录下来,因而它的“形”只是音节的符号,而不是“事物”形象的符号,所以作为语言记录的文字虽有“形”而重在“音”,归根结蒂是“音符”,通过“音符”来起“意符”的作用,即“文字”是可以“还原”为“语言”,或者只有通过“还原”为“语言”,才表达“意义”的。

同时,“文字”既以可见的“道道”记录语言,人类远古时期的“划道道”的趣味必不能完全消失,这些道道的组合固然是“音符”,但它本身也还可以保留“意符”的作用,即在道道中表现出一种自身的“意义”来,而与它作为“音符”的语言的“意义”无关。我们在前面说过,“划道道”原是人的有意识活动的一种表现,这种本源性的兴趣是不会完全消失掉的,就像语言声韵本身的“意义”不会消失掉一样。所以,我们应该说,世界上各民族的文字,包括拼音的文字在内,都可以在一定程度上起到审美的作用。欧洲古代的文书,同样要写得一手好“字”,不但求整齐,而且要求美观。然而,我们也应该指出,在世界各民族的文字中,惟有中国的文字,才发展成了一门独立的艺术部类,这里的社会原因,是我们不能不努力加以研究的。

世界各民族的艺术部类大体上是相同的,如绘画、音乐、舞蹈、诗歌、文学、戏剧,如今还有电影等等,但惟有“书法”是中国独一无二的,东方民族中日本和朝鲜都有“书法”、“书道”,虽然各有特点,但究其根源,都是受中国的影响,是在中国书法艺术的影响下自己发展起来的。这个原因,并不是中国人“心理结构”有什么特别的地方,特别对“写字”“感兴趣”等等,而是植根于我们民族的社会之中,是一个社会学的问题。

我们前面说过,在远古的时期,“艺术”是介乎“科学”与“宗教”之间的思想意识形态,“文字”作为“艺术”的一种形式,也可以从这

种关系上去考察。我们知道,世界上有些原始民族尚用远古时期的“图形标意”办法来记载事情,如美洲印第安、阿拉斯加土人记载猎兽、探路等活动,甚至据说还有以图画符号来“写”“情书”的,当然,也有相当一部分是用于宗教的用途的。我国文字素称象形性较强,但我国古代并未发现“图画标意”的材料,似也无此等记载,更没有“小人书”、“连环画”式的材料来说明我国远古这方面的试验,当然我们有“结绳记事”的传说,但那不是文字。我国“文字”有证明的是殷商的甲骨文,而现今所发现的甲片,大多用于宗教事务,记录宗教活动,而纯“知识性”、“记事性”的记录较少。这一方面说明古代文字技术悉为宗教祭司所掌握,是一个少数特殊阶层的专门;另一方面也说明,中国文字从远古时代起,与宗教活动的关系更为密切,因而与“天恩”的神秘观念结合得比较紧密。这就是说,在中国远古的时代,“文字”的“宗教性”因重于它的“科学性”的意义,这一点对于中国“文字”成为一种独立的“艺术”形式有相当的关系。可以设想,中国古代的“文字”,不仅是记录“宗教”活动的工具,而且本身就是“宗教活动”的一个部分,是“天恩”的一种表现。古代中国人长期对于“文字”所表现出来的那种过分的“崇敬”心理,正是远古时期“文字”作为宗教活动组成部分的一个影子,文化的不普及则使这个影子不能很快消失。如果说,世界各原始民族或民族的远古时期都有各种“崇拜”——如“山石崇拜”、“水崇拜”等——的话,那末我们的祖先也许有一种与“祖先崇拜”相联系的“文字(以及语言)崇拜”的特点。

“甲骨文”是把“天恩”的“经验”记录下来,以供后人(后来的祭司)来学习、参考,作为科学来看是“伪科学”,是把非知识的东西知识化,但它在社会上仍有重要的价值,这种价值逐渐由“宗教”的转化为“艺术”的。从“钟鼎文”开始,中国文字虽然仍是宗教、祭祀的工具,但艺术性的价值已大大加强,无论铸造、使用都已考虑到观

赏的因素。后来一些书家、特别是清代以来的书家较多吸取甲骨文的笔法和结体,也颇为有趣,但甲骨文当初是秘密收藏起来单线直传的,本无“观赏”的价值,所以中国的书法,作为艺术观,起于“金文钟鼎”。

中国书法艺术趣味的根子虽深入于我们民族远古时期的某种宗教崇拜,它的定型、成熟和发展,却是由后来的文化发展特点所维护。中国的历史上,秦以前以“善书”名世的似乎不多,所以书法作为一种技艺有高下精粗之分是在秦以后才被人们注意。汉当然是一次书法艺术的大发展,因为那时的“文章”也已是相当高水平的文学作品了。更早的《诗经》与《楚辞》当时是口头文学,后来才整理出来,而很长时期以来并没有与书法相结合。书法从丰碑碣石、庙堂宫殿中走出来与诗词相结合经过了一个相当长的历史阶段。然而这种结合的趋势却又是内在的原因的,文字能与语言及它们所表达之“观念”一起来欣赏,则说明必有可结合之处。

诗以语言之“意境”为欣赏对象,这种“意境”不是“概念”,而是与“诗”的语言的“韵律”统一在一起的。任何民族的语言都可以成为诗的语言,但中国的语言基本上以单音为语词单位,所以在表达“诗意”方面有其方便、自然之处。我们常引以自豪的中国语言为诗的语言这是西方学者也不能否认的事实。中国语言的特点影响了中国文字的特点,中国的“字”代表一个“音节”,也就是一个完整的“词”,大部分的“字”都有相当独立的“意义”,视觉形象的统一感与语音及意义的统一感是一致的。这种字、词、意的相对完整性使中国古代语言不需要“是”动词,因而减少语言、文字的描述、陈述性和再现性,而增强了它的表现性。中国语言这种“诗意”的吟诵性特性,一旦与“文字”相结合,也就加强了中国文字的艺术性和欣赏性。书法是文字的艺术,文字为语言之记录,所以书法又离不开语言,从秦汉石刻到唐代碑铭,从宋代诗稿到明清楹联,都不能离

开语言和文字的内容,离语言谈文字,离文字而谈书法,则失去这个传统古典艺术的本意,而成为别的什么艺术,这无关乎艺术水平之高下精粗,而是艺术之分类问题了。

我们已从远古传统、文化发展和语言特点讨论了中国书法艺术之社会根源,而中国对书写技术的艺术兴趣,尚有中国社会历史发展决定了的社会文化趣味为其土壤,使其得以生根结果,而且由于中国社会发展的特点,使书法艺术与其它一切传统艺术一样,不但没有因为时代发展从根本上受到冲击,而且得到精雕细刻的发展。我们这里只要指出这样一个历史事实:清代二百多年的统治,几乎使一切古代的传统艺术得到了恢复和发扬。随着“小学”的兴起,中国书法艺术包括远古以来各种书体都得到了复兴,这不能不说是这一代人对中国艺术的贡献。

四 书法艺术之哲学观

美学作为一门比较成熟的学科的形成与哲学分不开,在近代欧洲,长期以来它曾经是哲学的一个部分,因此,从美学上来谈书法艺术,当然离不开哲学的立场、观点、方法。然而,我们上面已经从心理和社会两个方面讨论了一些书法的基本问题,我们还可以从纸、墨、笔、砚等工具上、从各种技术上总结书法艺术的经验,总而言之,我们现在既然要从哲学上来谈书法艺术,那末除去上述各学科的研究问题之外,还有什么问题留给哲学来讨论?为弄清这个问题,我们的工作不得不一层一层地来做,首先要问“哲学”本身到底研究些什么问题,其次要问哲学如何对待“艺术”问题,然后才讨论哲学如何理解“书法艺术”的问题。

“哲学”是一门古老的学科,欧洲从古代希腊开始,“哲学”从宗教神话式的世界观中分化出来,是一种科学式对世界的认识体系,

在它的最初的形态是与各具体自然科学学科结合在一起的,但它研究的问题本身却是与具体自然科学不同的。早期古代希腊哲学家把它的问题概括为“本源性”(始基)的问题,后来苏格拉底、柏拉图概括为“理念”,亚里士多德概括为“存在之存在”,这时古代欧洲的哲学已经相当成熟了,形成了一个非常根深蒂固的思想传统,这个传统直到近代才发生了动摇。在近代,冲击这个传统力量最大的是德国古典哲学的奠基人康德,他把过去那种研究“存在之存在”、研究“本源性始基”的哲学理论斥之为“形而上学”,说它们是“伪科学”,因为在康德看来科学只能涉及经验领域,而所谓“本源”、“理念”、“存在之存在”都是超经验的,因而根本不是知识。康德这个基本的思想,非常深入欧洲哲学家的人心,至今仍被认为是颠扑不破的。在这种“经验”与“超经验”的二元论下,“艺术”处于居间的地位,康德自己也试图对它作出解释。

欧洲的哲学和美学到了现代就更加复杂起来,尤其是多年来我们很少研究新的材料,所以对这方面的了解是很不够的,有必要多作一点介绍。下面就是欧洲哲学、美学晚近的一些情况。

当代西方美学是在一个相当复杂的历史背景条件下产生发展起来的,是社会经济、政治和文化等各个方面的因素相互制约的产物,而就他们自己心目中感受最深的影响,大概要算科学与技术方面的突飞猛进对文学艺术带来的巨大变化,从而影响到哲学和美学方面的理论思考。

科学和技术的发展,首先使人们的思想方式产生深刻的变化。我们知道,科学的思想方式本已是欧洲文化的一个坚实的传统。古代希腊哲学的产生就意味着科学思想方式与原始宗教对世界的理解方式斗争的胜利。当时的哲学、美学是和经验自然科学、艺术经验科学紧密相连的。在亚里士多德百科全书式的哲学体系中,艺术(诗学)占有其自己的地位。这个传统中的美学,始终和艺

术理论、艺术批评和艺术欣赏理论交错地发展着。可是,欧洲的这个传统,在现代受到了挑战。现代的一些大哲学家,不论哪个派别,除少数例外,大都倾向于否定这个传统,认为这个传统,归根结蒂是把宗教的“问题”,用科学的“方式”来处理,把“本性”当作“事实”来构造“科学知识体系”,是一种“形而上学”的传统,是应该否定的。从这个共同的立场出发,在哲学上,出现了左右当代欧洲思潮的两大流派:分析学派和现象学派。在这两派哲学思潮的总趋势下,结合着具体的艺术的实践情况,美学上也出了一些不同的理论,反过来,又影响了对具体艺术实践的理解。因为,美学主要的不是要告诉人如何创作艺术,而是要告诉人如何理解艺术,因此,作为比较有系统的美学理论,往往有相当坚实的哲理上的根据,才能把问题深入下去。所以,美学的一些重要的理论方面的问题,往往是哲学问题的一个部分,对不少哲学家来说,还是相当重要、甚至是核心的部分。弄清哲学的脉络,对于理解美学问题就显得很重要,而弄清当代哲学的发展,对于理解当代美学理论和艺术现象当然也有重要的意义了。

1. 分析哲学对艺术和美学的挑战

现代分析哲学是走在前列的现代哲学思潮,它从古典的哲学系统中脱颖而出,实际上是欧洲科学思想方式又一次的解放和革命,而这种革命已孕育在近代古典唯心主义奠基者康德的思想之中。康德严格划分科学范畴和思辨理念之间的界限,把科学与经验不可分地结合起来,批评了企图以科学知识范畴运用于经验之外、建立“超经验”知识这样一种“理性之僭妄”。康德的分析篇,蕴含了现代分析哲学的基本原则,只是在“物理学”(经验科学)之先天(逻辑)必然性上现代分析学家们退回到休谟的立场。

当然,现代分析哲学之发展,不完全来自古典哲学内部,而是

现代的世界、现代的生活、现代的科学对古典哲学堡垒的冲击。它的最初的攻击目标是当时已成禁锢科学发展的黑格尔的绝对唯心主义。莫尔、罗素以及维也纳小组诸家很严厉地指出黑格尔的“绝对”，就像旧形而上学的“存在”（之“存在”）一样，本不是科学之对象；科学之可能的对象，或者说，科学惟一合法的形式是逻辑的形式，而逻辑只能应用于经验世界，于是逻辑可证明性与实际可证实性就是科学思维的最基本的特点。这个思潮中最为杰出的人物维特根斯坦以《逻辑哲学论》奠定了分析思潮之哲学基础。这本无疑可以与康德《纯粹理性批判》比美的著作以“语言”为核心，分析了逻辑命题及其界限，并让人们对于“不可言说者”保持沉默。

在这个思潮下，旧形而上学成了问题，道德评价成了问题，艺术的一切也成了问题。

分析哲学并不全盘否定道德和审美判断，因为这是人类的普遍现象，人人都有，它只是指出：这些判断没有科学意义下的严格的“意义”，因而不是科学研究的对象。所谓“意义”，在科学意义下，必是可以指证的，如“花是红的”，可以指出“红”的对象（花）来，但“花是美的”，“美”就不是可以指证出来的，因而不是事物之“属性”。人们说“花是美的”等于说出人们的一种评价，是主观性的评判，不能成为客观科学性的断定。这样，人类的审美和道德活动，就不应再被看成是科学活动。维特根斯坦在早期《逻辑哲学论》中承认人类活动有“不可言说”的“神秘性”在，并不意味着那时他承认美学、伦理学和形而上学的“意义”，因为这些学科正是把那“神秘的东西”变得“不神秘”了，用一个貌似科学的概念体系把它们“说出来”，甚至还认为这种体系才是“真正的科学体系”。一句话，这些学科要把“非知识性的东西”变成“知识性的东西”，恰恰否认了有“神秘性”在。

在这种思潮下，在否定“私人语言”的前提下，艺术创作、美学

理论和艺术交流之间的问题,就完全失去了科学研究的意义,艺术被看作如同“姿势”、“哭喊”那样的“征状”,完全是一种主观情绪的发泄。

然而,这个旨在彻底净化、纯化人类语言的学派,在达到自己的“理想”目标方面固然有许多成绩,但也遇到不少的困难。喝令哲学家、美学家“闭嘴”的维特根斯坦自己却“沉默”了很多年。他的后期著作《哲学之研究》所表现出来哲学上之彻底转变的态度,使包括罗素在内的分析哲学家们目瞪口呆。一切使“语言”纯净化、清晰化的努力似乎都难以为继,因为“语言”本身就是不可定义的。语言的“家族相似性”和语言的“游戏”性,代替了早期的“逻辑性”和“镜象性”;语词的“意义”被确定主要由在句中的地位(句法关系)决定,而不是限于要有可指证性来确定。这样,维特根斯坦的立场就由一个僵硬的形式化、理想化的逻辑主义转变为更为常识性的经验主义,人的语句不仅限于(或还原于)陈述句,尚有命令、祈使、感叹等形式,这就是说,“语言”之功能已不再完全限于(或还原于)知识或科学功能,艺术的、道德的语言,同样属于“语言”这个“家族”,同样有“意义”。在这种方向下,探究艺术语言“意义”之特殊性,就被承认为这一派哲学家的正当任务之一。

1954年由爱尔顿编辑出版的论文集《美学和语言》,标志了这方面有效的尝试。为这个集子写文章的大半是分析学派牛津集团的中坚,像莱尔、派斯莫等当其时都是四十来岁的干将,他们在分析哲学本身所达到的训练和成就已足使他们的文章引人瞩目,而他们的文章又涉及了一个新的领域,所以影响当然就相当大了。

派斯莫以《美学之沉寂》为题写了一篇文章力图纠正“趣味无争论”这种对审美判断的英国传统式怀疑主义偏见,同时又指出把美学当作“规范学”也不合实际。在文章中,派斯莫主要想指出,人们虽然不能指证一种特殊的审美“属性”,但却可以用审美的态度

来对待事物^①。莱尔则以他的犀利的分析力,把我们通常所谓“感觉”或“情感”厘析出七种不同的意思,在这七种用法中,每个词都是有“所指”的。博斯马在文集中的一篇题为《艺术的表现理论》的文章,则更是经常为人们所道及。在这篇文章中,博斯马指出艺术批评中关于“表现”、“情绪”这些概念用法上之混乱,因为根本没有弄清它们在不同情形下的不同的含义。博斯马集中分析了“这个音乐是悲伤的”(或“这个曲子是悲伤的”)中“音乐”(曲子)为什么会“悲伤”起来。他指出,“音乐是悲伤的”和“凯西是悲伤的”这两句话的意思并不相同。“凯西是悲伤的”,“凯西”必有“表情”,因此“音乐是悲伤的”这句话是指“某人(听音乐时)是悲伤的”。博斯马还认为,这种描述一种属性的句子,不等于这个“属性”就在被描述的对象之中,如我们说,“向日葵是活的”“太阳是亮的”,不是指“活”在“向日葵”中、“亮”在“太阳”之中。我们有描述“感受”的语言,我们也有描述这种“感受语言”的语言。“音乐是悲伤的”这句话之所以有意义,可以成立,是因为它是描述我们对“音乐”感受的语言之语言。

艺术语言的合法性已经确立了,它是人类语言家族成员之一,同样应该研究这种语言的结构,研究它们之间的思想性、逻辑性的关系。

这种艺术现象的理解,依靠着分析哲学在欧美(特别是英语国家)大学中的主导地位,也在学院里站住了脚跟,在学术界居于领先的地位,同时与艺术创作上的现代流派,如抽象的绘画等相配合,目前已有很大的发展。

我们看到,这种分析式的美学思潮,和分析式的哲学思潮一样,是当今欧美科学技术发展的产物,是科学思想方式的升华,就

^① 爱尔顿编:《美学与语言》1954年,纽约,第52页。

美学而言,是科学对艺术的渗透。正是这种不可避免的趋向,使西方的艺术脱离了古典的范围,成为别具风貌的现代艺术。

2.“人”的呐喊与艺术之本源性

现代科学技术的发展给人们带来富裕的物质生活,又给人们带来古典时期无法想象的清新的艺术作品,但也向人们提出了一大堆问题。这些问题由于它们的尖锐性,对现代哲学和美学关于生活和艺术的观念和理解产生了巨大的冲击力量。

欧洲历史进入近代的初期,培根就说,“知识即力量”,社会“知识”的“力量”越来越大了,但无论多大力量的“知识”,绝不能“保证”人不犯错误,相反,“知识”的力量越大,则“错误”对人类的威胁就越大,二者是为正比例。欧洲的文化传统,从古代希腊就已确立了一条信念:“人”就是“人”,只有“神”才是“全智”、“全能”的。社会的科学技术不是企图要做“神”想做的事,把人当作“全智”、“全能”吗?“科学”、“知识”“万能”这是很危险的思想。“知识”涵盖了一切,“人”变成了“自然”的一个部分,成了一部大机器中的一个环节,连人的“思想”的功能也被机器分去了大半。人工智能能够制造相当于博士水平的科学家、工程师、经济师……,当然也可以制造出相当高级水平的诗人、作曲家……,那末“人”还剩下什么?

果然,这个问题被胡塞尔从哲学上敏锐地感到了,他的现象学的核心问题之一就是:在一切经验的知识、自然的态度被“括出去”之后,还“剩下”什么?他把这个问题概括为“现象学的剩余者”。这个“剩余者”是永远“括不出去”的,这才是“人”的真实本质。

随着社会物质之昌明,社会生活电子化、信息化,艺术也失去了往日古典主义那种温情脉脉的特点。艺术的欣赏者完全成了消费者,艺术作品本身则加强了“消遣性”、“群众性”、国际性。正如法国现象学解释学美学家杜弗朗所感叹的,艺术失去“个性”和“神

秘”两大特点^①。那末,又正如黑格尔不幸而言中的,“艺术”要在现代生活中“消亡”了,但代之而起的倒不是“思辨哲学”,而是实证科学。

人类的生活都被科学技术“瓜分完毕”,真正的“人”的生活,真正的“艺术”在哪里?

也许,“人”并没有自己的东西,那个所谓“现象学的剩余者”原是胡塞尔“想象”出来的。然而,自从古代希腊以来,人们不断地在探索着除了实证科学知识以外的精神生活。苏格拉底的“德性”,柏拉图的“理念”,亚里士多德的“存在”,中世纪的“上帝”,甚至人们对数学和逻辑形式的兴趣也可以看成是那种超出当下知识内容追求更高精神生活的表现,因而在古代毕达哥拉斯学派把“数”当作“本源性”的东西来对待,而把数的和谐与音乐的节奏、韵律联系起来,就不是偶然的爱好了。从古代开始,人们就知道艺术和哲学能提供实证科学所不能提供的精神满足。古典哲学,特别是古典的唯心主义哲学,它的最高精神境界在艺术、宗教、哲学之中。但是,就连古典唯心哲学家本身也觉得人对艺术的兴趣,和对宗教的兴趣一样,是文化不够的表现,因而对它们的兴趣,终将被更高的兴趣(在他们是“思辨的哲学”)所代替。

然而,“人”难道真的是“会说话的动物(畜牲)”?或者说得好听点是“理性的动物”?“人”真的能被分割成“理性”、“感性”两部分?真的一半是“魔鬼”,一半是“天使”?早在胡塞尔创建现象学之前,欧洲的智者式的“天才”,就敏感到现代生活的窒息的一面,被肉欲横流的人世所窒息的人群在“呻吟”,而“天才”“超人”则要“呐喊”。“呐喊”是“人”的声音,不是“神”的声音;“呐喊”是在繁花似锦、光怪陆离的世界中显示“人”的存在。这种“呐喊”就是“诗”

^① 参阅杜弗朗:《当代美学和艺术科学主流》,霍尔姆和迈耶尔出版社,1979年,第4~6页。

和“哲学”。

“人”原是一个不可分割的整体,“人”就是“人”。不错,人有“思想”的功能,但从根本上来说,人的“思想”和人的“存在”全不可分,与人生活的世界不可分,“思想”与“存在”原是一体的。科学知识的态度把“人”与“世界”对立起来,互为对象,来对包括自己在内的“对象”进行反映、思索,但我们实实在在是生活在这个世界中,“世界”不是“我”的“对象”,海德格尔说,“我在世界中”,世界分出你、我,分出“主体”与“客体”,这是以后的事。所以,“本源性”的思想,是存在性的思想,不是知识性的思想。从这里,海德格尔说了一句骇人听闻的话:“科学不是思想。”

胡塞尔的美学需要英加登、杜弗朗等人的发挥才明朗起来——主要集中于从“意向性”原则的“知者”与“所知者”到艺术作为“精神对象”的研究;但海德格尔自己就有丰富的艺术思想。

“我在世界中”,但“我”毕竟不同于养育“我”的“物质世界”。“我”是有意识、有思想、自觉的存在,我自觉到我的存在,而且——按照雅斯贝斯、萨特的进一步发挥——还有与我同样存在的“他人”。“人”这种“存在”的特殊性之一在于它有“语言”,“语言”表达“思想”(“意思”)。从语言学的科学角度说,“语言”是“人”的诸功能之一,是一种“工具”,但从本源性的角度来看,“语言”和“人”的存在本不可分。不是先有“语言”的概念、知识人才说话的,“语言”的本质就是“说”,一切科学知识都是广义的“说”出来的,但“说”绝不是光“说”这种概念式的知识,概念式科学知识体系是后来才“说”出来的,最初“说”的并不是后来意义下的“知识”,而是胡塞尔意义下的“理念”(观念)。我们先学会说“人”,认识它的“观念”(意义),而关于“人”的科学知识是以后的事,而且谁也不能说对于“人”的知识已经完备,而我们也绝不因为知识不够完备就不说话。

海德格尔认为,这种本源性的语言,就是“诗”的语言,我们可

以发挥一下,叫做艺术的语言。这种语言并无关于严格意义的科学知识,因而也无关于这种知识所服务的实用价值(目的),只是表达一种本源性的“意义”,说出心里的话,“诗言志”,“言为心声”,是完整的“人”的存在的表现。所谓“本源性”语言,并不是真的要退回到“原始”的语言或原始民族(人)的语言,而是我们当下日常生活中最为基本的经验的语言,因为我们基本上不是老以科学家的身份说话,我们所说的话并不是“句句是科学定理”,不是“句句是真理”。我们在生活,我们说最普通的话。

可是,我们看到,就是在这个最普通经验中,竟然孕育着活跃于西方学界的“解释学”的种子。

海德格尔告诉我们,“语言”从本源存在的意义来说是“对话”,是“说”和“听”,“说话”是有一种“意思”要表达,所以先有“意思”才“说”,就这个意义来说,具体说话的人(经验的人)只是表达(传达)这个“意义”的工具,是个传达者。作为“传达者”的人,似乎是先“听到”一个“意思”(“话”),然后再传达出来的,所以“听”在“说”先,不是“人说话”,而是“话让人说”。海德格尔这些理论,听起来不易理解,但换一种说法,实在也是最为普通的经验。我们不是总在说“有‘话’要说”吗?这个“话”,就是先“听到”的、要表达出来的“意思”。古代希腊神话中有个神叫“赫尔姆斯”司传信,为信使神,这样,“解释学”这个词,就由“注释经典”直接与古代神话本义联系起来,成为研究“听”与“说”的思想性的关系,即思想与思想、观念与观念、情感与情感,一句话,“意义”与“意义”之间的关系。这种关系,不是人与人、人与世界之间的感性的、感觉反应、反映关系,不是“情绪”的“交流”,即不是一种物质性的关系。研究物质性关系是自然科学、经验科学的任务,研究“意义”之间的关系,则是“解释学”(或“释义学”)的任务。

然而,思想、意义之间的关系也是很复杂的,有多种的层次,数

字与经验科学同样研究思想的关系,研究数与概念之间的逻辑结构,“解释学”作为一种哲学,要与科学的概念逻辑系统相区别,才有自身之独立性。“解释学”对世界的把握方式不同于一般科学的把握方式。科学以概念的逻辑关系,把握世界的客观规律,在“解释学”看来,是把世界分割开来作静观的把握,其目的以物质实际(实用)关系为归依;“解释学”则对世界作一种“活”的把握,在活生生的生活中来把握这个世界,“人”首先是生活在这个世界上,然后才有科学和学科之分化,因此“解释学”自认是最为本源性的,研究的是“前科学”的“意义”。

“语言”是活生生的生活的一个环节,不是科学研究的工具。“语言”的交流,不是“知识”、“信息”之“传递”,不是“教”与“学”,而是一种“活”的交流,人与人之间的实实在在的、具体的活的交流。本源性的语言不是“概念”与“概念”之间的关系,而是“观念”与“观念”、“意义”与“意义”之间的关系。所以,海德格尔才说,本源性、存在性的语言不是概念式语言,而是诗的语言。

3. 解释学与符号论美学

海德格尔这种诗的语言存在论仍来源于胡塞尔的现象学的“理念论”(观念论),在胡塞尔看来,最为本源性的、不能括出去的“现象学的剩余者”正是这个“理念”(观念)。“观念”早于“概念”,是理智与直观的统一,即既非理性,又非感性,乃是二者分化之前的本源状态。这时甚至不能说艺术、科学、哲学、宗教已经分化了,所以我们最初“说出”、即胡塞尔“看出”的这种“理念”或“观念”,应本无艺术与科学之分,所以在胡塞尔心目中,这种对世界的“观念”式的把握,是“直接的”,本不需要任何的“符号”。

然而,排除任何“符号”的“本质的直观”总限于一种“内在性”,“意蕴”含于“胸臆”之中,因此,这一点常常受到批评。在纠正胡塞

尔现象学的内在倾向的基础上发展了现代哲学和美学的符号论。

“符号论”由来已久,就哲学言,新康德主义之佼佼者卡西尔是当代早期的大家,他的哲学实际上是“符号论的解释学”。卡西尔认为人是会使用“符号”的动物,而“符号”并不限于科学概念系统一种,在人类文化历史发展过程中,“符号”尚有“神话”、“语言”、“艺术”、“历史”几种形式。“符号”表现一种“意义”。人不仅“感觉”世界,而且要“理解”世界,世界好像一本大书,需要人们去“读”,去读(弄)懂(“解释”)它的“意义”。

1985年刚去世的美国哲学、美学家苏珊·兰格是符号美学的真正建立者。这位曾是卡西尔学生的兰格从符号哲学系统地建立了一套美学体系,以“情感的形式”概念艺术符号的特点,以“推理性符号”与“非推理性符号”的区别来划分知识性科学与非知识性艺术(宗教)的界限,并以“虚拟的”代替“实际的”关系,研究了从广义诗学到音乐、戏剧、舞蹈、电影等各艺术部类特定符号的内部结构,使她的著作,在一个时期内相当流行,而至今仍是哲学和文学艺术系学生经常阅读的参考书。

当然,符号哲学、符号美学的渊源是很广泛的,和解释学一样,它可以说是当代两大思潮汇合的产物,因为“符号学”和“语义学”都以“意义”为核心,尽管它们有各自不同的理解和用法,但交叉的情形是不可避免的;而我们知道,“意义”恰恰又是“解释学”的中心问题,于是我们看到,当代西方整个哲学思潮,在“意义”问题上汇合的趋势,是相当明显的。

无独有偶,强调本源性“存在”的海德格尔的思想,经过雅斯贝斯的变革,竟然也和“符号”的理论结合了起来。与海德格尔不同,雅斯贝斯强调“存在”之间的关系,认为“他者”与“自身”这两个“存在”的交往是存在哲学之真正问题所在,而这种“交往”不是感觉性的,而是符号性的,它的思辨的形式为“密码”,“人”对世界“意义”

之把握在于解开世界这个“密码”。

这样,“符号”又回到了康德哲学中的本义:它不是知识性范畴之“图式”,而是非知识的(或审美的、或形而上学的)“象征”。

4. 艺术·历史·人·书法

当代这些思潮对于我们具体理解“艺术”这一社会现象,对于我们的艺术观念有巨大的影响。新艺术观是建立在新的历史观、社会观,即对“生活”的新的理解上的。

海德格尔说,把“时间”引入“存在”这是康德的重大历史贡献,知识之诸范畴,并不是如过去那样为“无时间”的抽象概念(形式的逻辑),“时间”为先天的直观形式,为知识之基础。但在海德格尔看来,康德过于强调知识的构建作用,而忽视“想象力”的能动性,因而他的“我思”仍带有严重的形式的意味;在海德格尔看来,历史性本是作为 Dasein 的人的意义所在。

“历史性”的强调,使“生活”的概念起了重大的变化,“生活”不仅仅是物质性的(如实证主义所断定的),也不仅仅是观念性的(如胡塞尔现象学所断定的),而是历史性的,时间性的。

艺术是生活的“镜子”,同时也是生活的一个部分。从实证的观点来看生活,“生活”又是“自然的”,因而“艺术”常与“自然”相对应,但从现实的人的观点来看生活,则“艺术”又常与“历史”相对应。“艺术”是“历史”的“镜子”,或者说,是“历史”的“存留”。

“人”创造了自己的“历史”。“历史”有两个层次的意思:一方面凡人所作所为,就既成事实言,各“事件”之间必有因果联系。凡事一旦做了,必定产生相应的结果,必定进入因果系列,这是确定无疑的;但另一方面,做事的人又都是活人,他们可以有各种选择。当然,选择时可以审时度势,权衡利弊,顾及到事件的前因后果,但人不能等穷尽一切知识之后再行动,所谓“最佳选择”都是相对的,

在这个意义下,人的“决断”又是“自由”的。“历史”就是这种“因果必然”与“自由”的统一过程。

“历史”、“时间”是流逝的,是不可逆转的,我们所看到的无非是历史陈迹和各种典籍文献。研究这些陈迹和典籍是历史科学的任务,通过它们弄清历史事件(包括古人行事的“动机”、“选择”的“考虑”在内)之间的因果联系是完成历史科学任务的标志。然而,古人在做事时的活的思想感情,古人作为曾是“活人”的“判决”的“自由”又靠什么存留下来?应该说,“艺术”就是一部“活的历史”、“活的生活”的“存留物”。作为科学的历史(历史学、人类学、社会学)侧重于人的自由创造活动中的必然的规律性,作为本源性的历史(艺术)则侧重于必然性中的自由性。艺术把历史和世界当作“自由”的“象征”来理解。从艺术的角度来“读”历史这部大书,从中体验到人的创造的自由。分析哲学家说得很对,“自由”、“美”这些东西,既不是“事物”(包括“人”)的“属性”,也不是“事物”(包括“人”)的“功能”,因而不可能有“自由”、“美”的“知识”,但人们可以从“自由”、“艺术”、“审美”的角度(态度)来把握世界。人们要体会波(斯)希(腊)战争的真实意义吗?光读希罗多德的《波希战争史》还不够,还得读一读爱斯库勒斯的悲剧《波斯人》。《波斯人》反映的虽只是一个很小的侧面,但却存留了古人的活的思想感情,古人在做那件事(战争)时的活的思想感情。读(或看)《波斯人》,我们不全当作“过去”来理解,而是把它当作“过去”中的“现时”来理解。现今的读者——观众,也在生活,也在做事,它以自己的这种“现时”性的“活的”思想感情去体会、理解古人“当时”的“活的”思想感情,这是一种“活的”交流。这或许就是存在哲学家雅斯贝斯所谓的“时间中的永恒”和“存在间的交往”的意义所在。艺术就是要表现这个“过去”了的、“过去”中的“现时”,表现这个“因果必然”中的“自由”。艺术的创作就是要把这种“现时”和“自由”表现出

来,艺术的欣赏也就是要在“人”之间进行活的交流。因此,艺术是活的历史的存留,活的生活的存留,是“自己”与“他者”(包括古人的世界和今人的世界)之间的“活的交流”。

在这个意义下,“历史”和“社会”就不是抽象的知识的“对象”,不是以概念的方式把握的“对象”。在艺术活动中,主体与客体、“自己”与“他者”处于统一之中,艺术的欣赏,不是把古人的活动作一番科学的分析研究,而是体会古人的活的思想感情。“我在世界中”,“我在社会中”,“我也在历史中”,“我”和“古人”(或“他人”)在作活的交流。“艺术以生活本来的形式反映生活”这句话,就意味着艺术不把生活当作可用概念把握的对象分析开来从而构成概念体系,而是按活生生的生活的本来面目把人的创造活动存留下来。

上面提到的那位雅斯贝斯又说,“认识你自己”意味着“创造你自己”。“艺术是生活的镜子”,“镜子”是为了照“自己”,“认识自己”,但这个“认识”不是概念式的,而意味着活的理解,通过“他者”体会“自己”,我和别人都生活在世界中,人与人之间不仅仅是知识性关系,也不仅仅是物质的实用关系,并不是否定这两种关系,而是说这两种关系本来是统一于一个更为根本的关系之中。这种根本性的关系,既非理论性的,也非实践性的,用古典哲学的语言来说,既非理论理性,又非实践理性,而是一种活的有血有肉、有思想、有感情真实的关系。艺术就是这种关系的表现,因而它既是生活的思想性的反映,又是生活的实际环节,思想与存在在艺术关系中有一种真正的同一性。

我们看到,虽然我们已经从心理、社会的角度讨论了艺术、书法艺术的一些问题,但哲学在这里并不是无事可做了,哲学的角度是从一个更为完整、更为真实的角度来把握艺术,因此也是从一个活的、现实的立场来理解书法这门艺术。

从哲学的角度来说,“语言”既不仅仅是传递“信息”或教授、传

播知识,而是一个活的、现实的人与人之间的交往,因此“语言”的“意义”,从哲学的观点来看,就不仅仅是语词概念的内涵和外延,而是一种活生生的“观念”,包括了我们平时所谓的“言外之意”、“弦外之音”在内。在这个意义下“语言”就不仅仅是概念式的“记号”,而是生活的“符号”(象征)。活的语言的交往,包括了语调的声音变化在内,这种声音变化的“意义”是“歌唱”艺术的基础。书法艺术作为“书写(面)语言”的艺术同样也有这个特点。作为一种艺术,书法是完整地提供给人,而不光是记录、传达知识信息,而是一种活的思想感情的传达(沟通)。文字作书法观,就不仅仅是文字所代表的概念的内容,而且更主要的是文字本身所给人审美的感受,因而不是文字提供的信息和知识的必然感,而是艺术所提供的自由感。这样,由笔墨所构成的“线”的形象就不仅仅是“语言”字义的“载体”式的符号,而是这些线条本身就有自身的“意义”,就像“语言”的音韵一样。

“说”和“写”都已成了一种自由的活动,而不仅仅是一种外在的工具。书法的作品,作为一件“东西”(物)来说,是“过去”的产品,是既成事实,已不可更改,在这个意义下,观者只能“接受”、“反映”,但书法作品又是“他人”“写”出来的,“写”如作为一种自由的表现来看,则又总是生气勃勃的,是永远“活”的,因为“他人”(古人)在“写”时是生气勃勃的、活的,这种当时的现实性的自由,被书法艺术保留下来,“我们”(“今人”,也是“他人”)可以从中体会出光靠“字义”所不能完全提供的“意义”来,所以我们说,从哲学的角度来看,书法艺术是“自由的象征”当是很妥帖的。

这并不是说,从哲学上来看,书法艺术是“超时代的”、“永恒的”,恰恰相反,书法艺术是“时代的”、“历史的”产物,因此我们才有历代灿烂多姿的“书风”。哲学只是告诉我们,过去书家创造的不同时代、不同个性的书风为什么不会“过时”,不会真的成了“过

去”的“古董”，而始终可以保持着它们的艺术的生命力；就像历史上的伟大的典范人物一样，他们的事迹永远鼓舞着后人的生活，历史上伟大的艺术典范，也永远吸引着、陶冶着后人的审美趣味。哲学告诉我们，伟大的艺术家、书家虽已作“古”，但他们在创造伟大作品时的活的劳动，留存于他们的作品之中，而永不会随时间流逝，永不会成为“死东西”。

当然，“观看”书法艺术作品，并不能保证一定是一种“活的交流”、“活的艺术欣赏”，我们对书法作品可以作各个方面的分析、研究，其中包括专门的断代的考据学问，这些都是必要的、重要的。哲学只是告诉我们，要对书法艺术作真正的艺术欣赏，当“跟随”“书家”（他人）指引的线条运动“再”“写”一遍，即在欣赏的活动中“再创造”一遍。把“他人”“做”过的“事”，在不同条件、不同方式下“再”“做”一遍，体会“他人”“做”时的活思想感情，陶冶自己的思想感情，这就是“活的交流”的意义。在“实际上”“再”“做”一遍，是道德的力量，在想象中“再”“做”一遍，则是艺术的力量。

分 析 篇

在这一部分,我们是把书法艺术当作一种现实的艺术种类,来对它进行一种理论上的分析研究,研究它的内部的规则和特征,以及它与其它艺术部门的关系从而理解它在整个艺术领域中所占的地位。

我们作这种分析性的研究,并不是说艺术活动是可以分割的,我们前面说过,艺术的创作和欣赏是一个完整的、统一的活的活动,是人类的一种本源性的活动,但肯定这一点并不妨碍我们对这种活动作理论上的分析研究,譬如把一门艺术分成“内容”方面的问题和“形式”方面的问题,并不意味着“内容”和“形式”是可以“分割”的。

另外,艺术的活动是统一的,但艺术的门类又是十分复杂的,我们考虑书法艺术与其它艺术部门的关系,是不可能十分周全的,我们只是要在与其它部门的对比中说明书法艺术本身的艺术特点;对于各种书体的研究更不可能是很周到的,因为每种书体的研究都是一门专门的学问,我们也只是要在对比中看出它们的艺术上的特征来。

一 书法艺术的内容与形式

表面上看,我们现在正在研究的艺术是很简单的。书法作为一种艺术,只是一些粗细不等的线条的组合,它所用的工具,比起其他艺术种类来,也是相当简单的了;然而,细分析起来,书法艺术却是一种综合性的艺术。

书法首先是文字,文字是语言的符号,语言又是思想的直接表现,这里就有了好几层的意义。其次,书法作为一种艺术,和文字又有一定的区别。这种区别,初看似乎比较明显,但要有一个圆满的答案又不那样容易。因此,关于书法艺术的特殊的内容和形式,还是需要作一番具体的研究的。

书法既然是在文字的基础上发展起来,那么我们的分析就应该从文字开始。

在这里,我们首先提出这样一个看法,即如同在人类的语言的基础上产生了诗歌、音乐(声乐)一样,在人类的文字的基础上产生了书法。这就是说,我们可以在分析过程中,把书法艺术和诗歌音乐来进行比较。

歌曲分为乐曲和唱词两个部分,这两部分是紧密结合的。乐曲按通常的说法,是由声音的节奏和旋律组成。唱词就是诗,由语言组成。诗的语言是音乐的语言,而语言本身又有两个方面的含意:一方面,语言作为思想的符号,给人以明确、清晰的概念,而这在诗里,因为离不开具体的形象或感情,可以叫做“意象”;另一方面,诗的语言,又保留语言的声调,因而作为艺术语言来说,又不仅是一种符号,而同时也发挥声调本身的作用,这就是所谓声韵。作为单纯交际手段的语言,是以声音作为一种符号,以用来交流思想感情,而这种思想感情,是由语言的意象(内容)引起的,在文学里,小

说就是这方面的典型的例子。但诗,作为一种艺术形式来说,则是综合的,它使语言符号的意象和语言声调的韵律结合起来,由此激发读者的思想感情。因此,作为语言符号来说,人们是“得意”“忘形”的,而作为诗的语言来说,人们是“得意”而不“忘形”的。各种语言的诗,就其语言的内容——意象来说,是可以翻译的;而作为语言声调的韵律,则很难完全翻译出来。

当然,就诗来说,还是比较侧重于语言的内容,而作为歌曲来说,则声调的韵律作用就更为显著。《乐记》里说:“诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也。三者本于心,而乐器从之。”这里说明了各种艺术手段在不同艺术种类中的作用不同。至于乐曲和唱词的结合的程度,我国和欧洲又有不同的传统。欧洲因为近代器乐独立发展的时间较长,因而声音与语言的关系逐渐疏远;而在我国近代,则始终保持“以字行腔”的传统,所以语言的自然声调对乐曲有着很大的制约作用。

从上而对诗歌的分析,可以看出,声音在一定的结构下,本身可以有审美的作用,即给人以直接的感官上的感受的同时,对人提供更进一步的思想内容。这就是音乐性,是音乐的物质材料基础。

书法,也可以作这样的分析。首先,它有作为记录语言的符号的意义,它同语言的声音符号一样,也可以引起意象;同时,它还有作为符号媒介的字形,一种以线条为主的点、线、面的组合。如同诗歌在语言的声调的基础上发展起来一样,书法是从字的形状、线条的基础上发展起来的。作为文字来说,人们在阅读时,总是扬弃线条,去理解它所代表的意义(内容);但作为书法艺术,则力求把字的线条和字的意义结合起来,而始终不扬弃字的形式。于是,书法艺术的字义就相当于诗的意象;字形、线条组合就相当于诗的声韵,以及在此基础上发展起来的乐曲。就完整的书法艺术来说,这

两个方面是缺一不可的^①。

对书法艺术来说,文字的内容当然是十分重要的,这和诗歌艺术一样,因此,首先是写什么,其次才是怎么写的问题。整个艺术的发展,就是社会实践的发展的反映,通过艺术内容,决定艺术形式,书法艺术的存在和发展也是如此。有什么样的内容,就有什么样的形式,至于诗词宜于行、草,文章宜于楷、隶,当然也显示出形式服从于内容的作用来。

但是,在艺术中,形式又具有相对的独立性,它和内容需要紧密地结合在一起。这就是说,如同语言的声调本身有音乐性一样,文字的字形本身也有一定的艺术性。

我们知道,经过长期的社会实践,人的感觉和动物的感觉是不同的。人的感觉本身可以具有不同程度的社会内容,而不仅仅是一种单纯的生理的反映,这样,艺术的感性形式本身,艺术的媒介手段本身才具有一定的理性的意义,能更好地为艺术所表达的内容服务。毛主席教导我们,“感觉到了的东西,我们不能立刻理解它,只有理解了的东西才更深刻地感觉它。”^② 毛主席这个见解,深刻地揭示了人类认识的本质特点,正是因为建立在无数的理解的基础上,人的感觉才根本上不同于动物。感觉的深刻性基于理解的深刻性,而理解又是以感觉作为基础的。艺术家的敏锐的感觉,基于深刻的理解,在这里,一切神秘主义、直觉主义都是错误的。这样,作为凝聚了艺术家的理解和感觉的艺术的感性形式本身,就不单纯是一种形式,而是同样具有一定的社会内容的。

艺术中感觉形式和理性内容的关系,这是哲学史、艺术史上时常讨论的问题。从古希腊以来一般都认为,在各种感觉之中,视觉

^① 中国书法兼有点、线、面,这与欧洲的文字不同。当然,点、线、面在中国书法发展史上的作用也有所不同,篆书重在线条,隶、楷才有了粗细。

^② 《实践论》,《毛泽东选集》第1卷第263页。

和听觉是最能体现理性内容的,因而他们成为艺术表达的主要手段。这在亚里士多德的著作里表现得很明显。他说:“旁的感官,例如味觉或触觉,就不能反映出道德品质。”而他认为视觉和听觉比起来,听觉更能表现道德品质。“视觉反映道德品质也只能在很小的限度以内,因为通过视觉我们只能感觉到事物的形状,而形状对于一切人都只可以约略显示一点道德品质。形状和颜色都不是道德品质的摹仿,而只是道德品质的符号,只能反映出人在情感发动时的外在征候。……乐调却不同,它本身就是性格的摹仿,因为性质不同的乐调就会引起观众的不同的心情和态度。”^①当然,各种形式的具体作用不同,但都可以在不同程度上表现一定的社会内容。达尔文在他的《物种起源》里,从生物学的角度,研究了最简单的美的感觉,即从某种颜色、形态和声音所得到的独特的快感。这种观点,后来被普列汉诺夫归结为美感的生理基础。事实上,人的美感和动物的快感是有本质不同的,美感当然有其生理基础,但决不能归结为生理的反应,而抹煞其社会的内容。

当然,某些艺术感性形式本身的社会内容是比较概括的,不可能全都像语言那样有明确的含意。这个特点在音乐曲调的含义方面,表现得比较清楚。黑格尔站在唯心主义立场上,用他的带有神秘主义色彩的语言,曾指出过这个特点,他说:“各种艺术需要有意意识地掌握内容的程度彼此不同。例如音乐,它所要做的只是用好像不参杂思考的那种情感的音调,……”^②

书法艺术形式本身的内容也是比较概括的,它不像文字的内容那样带有确定性,因此,对于书法形式方面的叙述,历来也只是些描述性的类比。唐人伪托的“八法”,对“永”字的每一笔都有所描写,如“‘一’如千里阵云,隐隐然其实有形;‘丶’如高峰坠石,

① 亚里士多德:《政治学》第8章第5节。

② 黑格尔:《美学》第1卷,第33页。

磕磕然实如崩也；‘丿’如陆断犀象；‘丨’如万岁枯藤；‘ㄣ’如崩浪雷奔；‘乚’如百钧弩发；‘丁’如劲弩筋节”，这些都是想象力的产物。唐朝的大书法家和书法理论家孙过庭也只能说：“奔雷坠石之奇，鸿飞兽骇之姿，鸾舞蛇惊之态，绝岸颓峰之势，……”所以苏东坡在谈到褚遂良的字时，曾很有感慨地说，光论字是得不出明确结论的，非得兼论其人不可，“古之论者，兼论其生平；苟非其人，虽工不贵也”。这就是说，以字观人，不易得出正确评价，而要以人论字，才能抓住书法艺术的真正的内容。这种现象，反过来也说明了，书法艺术的形式是比较概括的，要通过其他方面的途径，才能掌握具体对象的具体含义。

人的社会实践，决定了人的阶级性，决定了作为社会的人的艺术家写什么，而又由这一切决定了对艺术形式的掌握，决定了艺术的风格。

西方某些形式主义美学家过分夸大艺术形式的作用，认为艺术的本质就在形式，形式无疑是非常重要的，但又不是完全独立的。近年来，贝尔的“有意义的形式”的理论对我国美学界和书法理论界有很大的影响，用这个理论来解释我国书法艺术的确有不少方便的地方，但关键还在于如何理解“意义”（有人译成“意味”，按原文是“有所指”的意思，故仍译“意义”）和“形式”这两个概念，如果光从纯粹、绝对的形式着眼，则书法艺术对这种理论不仅不能给以佐证，而且简直就是一种反驳。因为书法艺术不是孤立的，而是综合的，从来就是把“写什么”放在第一位。如三代的钟鼎彝器，两汉的丰碑巨额，魏晋的书帖，北魏的墓志、造像，唐代的铭记，宋代的诗文，明清的条幅、扇面等都是由当时社会条件、社会风尚决定的，并不是偶然的现象，哪里有专讲线条的书法呢？

但是，另一方面，我们也不能把书法的内容完全局限于文字的含意，而忽略书法线条本身的含意，如果没有后者，书法和一般文字

就不能很好地区别了。这种情形当然也和诗歌一样的。诗歌有其语言表达的内容,也有韵律、曲调所体现的内容,作为艺术来说,二者是缺一不可的,如果没有语言的韵律,那末诗和散文也就不能很好地从艺术品种上加以区别了。

歌德曾经说过,建筑是凝固了的音乐,从我们的分析看来,也可以把书法叫做“看得见的音乐”,因为它在内容和形式方面,和诗歌、音乐、舞蹈这些艺术种类有着很相似的特点。

二 书法与绘画

前面我们提出的看法是把书法和诗歌、音乐作艺术种类的对比,我们觉得,这样可能对书法艺术的许多具体特征,可以得出比较合理的看法;然而,还有另一种对比的研究,是不能忽略的,而且从历史上看,是更加有传统的,这就是书法和绘画的关系问题。

从文字的发展来看,象形文字似乎是不可避免的一个阶段。古文字学的研究,给我们揭示了许多挖掘出来的古代绘画(石刻)的秘密。如南非沙石洞窟上布希曼(Bushmen)的绘画,就说明了古代非洲人民的高度艺术才能。中国早期文字——甲骨文,其象形的意义自然也是很明显的。

然而,我们觉得,就文字作为语言的符号来说,从历史科学分析的眼光来看,象形还不是文字的本质。几乎许多民族,在象形绘画以前,还有一个结绳记事时期,这时候并没有象形的问题,而只有象征的意义,其目的是为了帮助记忆。据说,古代的秘鲁人是结绳的能手,他们不但用此来记数,而且可以记下相当复杂的思想。中国古代也有结绳记事的传说。至今有一些少数民族,还保存刻木记事的材料,这种刻木能表示相当复杂的内容。就以汉许慎编辑的秦汉通用的小篆论,象形也不过是其中的一种。可见文字和

绘画,由于其用途不同,是有相当大的性质上的区别的。也许可以认为,从历史发展角度看,在一定的历史阶段,书和画是一致的,从“有‘话’要说”,“有意要表达”的角度说,“书”和“画”同样是本源性的,都源于“划道道”这样一种形式,“书”和“画”都是从“划道道”中分化出来的,同时当人们感到结绳等符号过于简单,以摹仿外物的形状来标记语言更为方便时,书法就成了绘画的一种。但是,这种状物的办法,同样束缚着对语言的表达和记录,逐渐地文字仍然向着符号化、逻辑化的方向发展。欧洲古文字学者往往把欧洲文字划分为表忆、表形、表意、表音四个时期,固然不尽符合中国文字的发展特点,但说明文字有自己的特殊的要求,和绘画不尽相同。

不言而喻,绘画是状物的,是外物视觉形象的能动表现,而书法本身则不是状物的。文字是语言的表现,是以语词按照一定的语法结构组成的,是用概念、意象来反映客观世界的。文字本身的形状本质上不是外物的简单的再现。这一点,本来是不言而喻的。但是我们觉得,就在这种屡见不鲜的现象中,有着书和画作为不同艺术种类的本质的区别。

莱辛在 18 世纪提出诗和画的区别。其实,诗和画的形式上区别用不着等到 18 世纪才郑重其事地提出来。诗以言情,画以状物,这是有目共睹的。但是就是在这个有目共睹的事实里面,包含着两种艺术的不同的本质特点。而这个特点,要在一定的社会条件下,以及在诗和画的创作积累了大量的经验,都比较充分地显示出各自的特长和局限时,才有可能比较深刻地提出来。没有相当的实践基础,把一眼就可以看出的表面区别拿来和经过历史经验的总结而提出的较为深刻的观点等同起来,当然是不对的。

我们这里要说明的画以状物、书以表情特点,也不应该停留在表面的形式上,而是有书法和绘画艺术的长期的历史发展作为根据的。

一般说来,书法由用笔和结体两个主要部分组成^①。结体,是构成文字符号的形状,不是外物的模仿;用笔则是构成这种形状的不同类型的线条的运用。书法艺术在技术上的特点,就在于线条按照既定的字形结体运动,这就是“势”^②。“势”是指线条按字体形状的运动的韵律和趋向,所以《虞世南笔髓论》说:“故兵无常阵,字无常体矣。谓如水火,势多不定,故云字无常定也。”

而我们知道,作为绘画艺术来说,就不仅有线条,更不仅是线条的运动,它更多地是以点、线、面、色彩等各种手段来能动地再现外物的视觉形状。绘画是造型艺术,它可以表现人物、山水、工厂、农村等图景,通过这些,表达画家的思想感情,反映客观社会生活的现实。书法就没有这些特点,因而它虽然也是视觉的,但不是造型的,它是以点、横、撇、捺等变化运动来表现书家的思想感情,因而它更接近音乐、舞蹈,而与绘画则有相当的区别。就艺术创作的要求来说,书法与其说接近绘画的规律,不如说接近音乐的规律。

当然,任何艺术种类都有共通的、统一的规律,我们不能将它们截然分隔开来。造型艺术的许多规律,对书法来说,当然同样是适用的,是要遵守的。如书法的格局、大小、比例、对称等,都应该十分注意。在这方面,前人经过长期的历史经验的积累,总结了许多行之有效的规则,有不少真知灼见,是不容忽视的,如“上大下小”、“左大右小”、“左高右低”、“横平竖直”、“横细竖粗”等,还有张旭教给颜真卿那样的一套规则,又如姜白石在《续书谱》里所总结的几个“不欲”等,都很有参考价值;但这一切形式的规则,都不是刻板的,一成不变的,而要适应书法艺术的更本质的要求,所以这

^① 就一个字来说是用笔和结体,就一整篇字来说,则还有布局。——见刘熙载:《艺概》。

^② 王羲之曰“笔势”,盖书,形学也,有形则有势,卫恒曰“书势”,中郎曰“九势”——见康有为:《广艺舟双楫》。

些规则是“活”的,常常被打破,而服从书法艺术的更高的要求,服从书法本身的内容的需要。如“左高右低”似乎很符合元代赵孟頫的特点,可是如果我们研究一下宋代黄鲁直的字形,就可以发现,他的规则正好相反,是“左低右高”,也还是别有一种姿态。书法受字形结体的制约,不受外物形状的制约,因而在某种意义上,它遵守视觉形式的规律(如对称、比例等)更加直接,但其变化则不受外物的形象的决定,而是按照一定的韵律表达思想和感情。

由此可见,单纯用造型艺术的规则来说明书法,是不够的。

可是,我国古代却历来有“书画同源”的议论。这种说法,从文字和绘画的起源来说,二者之间有一定的历史渊源,这一点前面已经说过了。这种说法的另一个涵意,是从艺术种类上加以比较的。唐代的张彦远、宋代的米芾、元代的赵孟頫都有这样的看法,而且他们大部分是书家兼画家,都有切身的创作体会,直到清代的刘熙载明确地把书和画同加品评,认为“书与画异形而同品”,可见,对于这样一种看法,也是不能轻视的。

我们觉得,要理解这种看法的历史根源,必须首先理解中国传统绘画艺术(国画)的特点。

关于古代中国画的特点,过去也有不少人作过研究,我们现在只想指出,中国画是力求在状物的基础上达到表情的效果,它不完全重外物形状模仿的准确性,往往强调画家感情的表达,因而,中国画是相当重视线条的运用的。比起油画来,中国画对线条的运用要重视得多,所以在技巧上中国画家和书家一样,将运笔提到重要的位置。这样,长期以来^①,书画成了一个统一体,中国绘画是离不开书法的,书法的技巧,似乎成为绘画的一个组成部分。不仅

^① 从时间上说,唐、宋(早期)的画上有题跋的很少,有的连画家的签名都在极不显著的地方,而在画上大加题跋、使书画成为一体,似乎是从元代(特别是赵孟頫)才表现得比较明显的。从风格上说,唐的画是比较写实的,宋以后才逐渐强调写意。

画上要题款,而且是画法本身所不可缺少的;而一般书家,即使不兼为画家,也可以画几笔竹子和兰花^①,因为这些都是突出运笔的,书家对此训练有素,学起来自然比较容易。

至于在封建社会,歌、舞的地位比较低,自从“文人画”出现以后,人们更愿意把书画并列,而谈书法的人不常把书与歌、舞对比起来谈。其实,“琴棋书画”,书应是更加接近“琴”,而画在传统中却力趋于“书”。

三 书法与美术字

书法艺术和美术字究竟有没有区别?如果有,区别在何处?这个问题答案常常是模棱两可的。人们通常不把美术字放在书法艺术的范围内,书家一般也不大写美术字,而让画家去兼搞;可是也有人认为,强调书法和美术字的区别是一种学究式的空谈,或者是书家的故弄玄虚。现在我们想从艺术种类的本质特点来看看书法艺术和美术字的联系和区别。

美术字是一种文字,固然不是状物的,但却有更多的造型因素。它虽然不是绘画,却十分接近绘画;它和书法艺术有许多共同之点,但作为艺术种类来说,它们是有区别的。

这里,为了说明问题,我们需要引进两个概念,这就是时间和空间的概念。大家都知道,包括绘画在内的造型艺术是和空间密切相连的,而音乐、舞蹈则是和时间更加紧密相连的。我们在这里提出这样一点,即书法艺术虽然写在纸上,或者说,是固定在纸上,但它和时间的关系,却超过了和空间的关系。书法艺术虽然和空间关系不能分割,如同舞蹈艺术那样总是要附着于空间形象之中,

^① 王世贞说,石室先生以书法画竹,山谷道人乃以画竹法作书。

但本质上却是时间的艺术。

当然,我们应该指出,时间和空间本身在实际上是不能分割的,而且即就艺术的规律来说,时间和空间都遵循着对立统一的普遍规律,在对称、和谐等形式规则方面都有相应的关系,如绘画中的明暗对比和音乐中的强弱对比等。但是它们又各自具备自己的特征,而相互区别。

时间最本质的特点,是它的不可逆性。从这个特点出发,在时间中运动的艺术,也就具有时间的序列性,具有不可重复性、不可修改性。这样,从这个线索去考虑书法和美术字的异同也许能有比较合理的看法。

书法和美术字首先都要遵守作为文字符号的外部形体结构,这是无疑的、共同的,因而它们都要求按照字的结体,使字形合乎比例,给人们视觉上的快感。但是,从根本上说,书法是写出来的,美术字是描出来的,或画出来的。“书法”按其名称来说,就是“书写的方法”、“书写的艺术”。

书法有相对严格的书写顺序,原则上是不允许颠倒的,而一般美术字虽然也按一定的习惯笔序,但打好框子后,无论从哪里下笔填廓,都是可以容许的。

这就是说,美术字从哪里下笔都可以,可以慢慢描,也可修改、补充,可以今天描一点,明天描一点,都不妨碍大效果,不违反美术字的总的要求。这一点,是很像绘画的。画家画一定的对象,虽然由于长期的创作经验,先画什么,后画什么也有一定的体会,但是在原则上是不带艺术创作上的强制性的,即使是表现性很强的中国画,也可以今天画几笔,明天画几笔,它主要的问题,是部署空间的位置,使画家想要表现的东西,在纸或画布上再现出来。书法则不然,它要求笔画本身的力量和笔画之间的联系,就像音乐要求声音(音符)的准确、动听和声音之间的结构,舞蹈要求动作的准确和

联贯一样。美术字的基本任务是造型,是布置空间位置,重在结果;书法则除此之外,还要求活动的韵律,重在过程。

音乐演奏要求每个音符准确、动听和音符之间的联贯,有些音符虽然很短促,但也要求同样的饱满,不能含糊;舞蹈要求动作有力和富有节奏感,虽一个极小的动作,也交待清楚;书法则要求笔画联贯有力,显示出变化中的统一,轻重缓急、抑扬顿挫都有一定之规。一张书法艺术作品,就像音乐录音带一样,可以复制传播,但本质上还是音乐;复制的书法,同样是书法,而不是美术字,其所以如此,根本原因在于书法有留在纸上的时间的不可逆性。

这样,就书法艺术的用笔、结体两个方面看,用笔是更为重要的。

关于用笔和结体的关系,历来是有些争论的,但大部分书家都认为用笔重于结体。

汉代的蔡邕善书,传说有“神人”授他以笔,他的女儿总结书法用笔提出“疾”、“涩”二字,直到清代还有人津津乐道^①。到了晋朝的卫铄(卫夫人),更明确地提出:“夫书不用平直,不用调端,先须用笔,或偃或仰,或欹或斜,或小或大,或长或短。”

用笔问题的提出,说明了我国书法由侧重于文字符号的实用阶段,进入了较成熟的艺术创作时期,也就是标志着书法艺术的成熟时期。从殷商的甲骨文到周秦的大篆,似乎还不可能尖锐地提出用笔问题。根据记载,到了汉代的蔡邕,才有人说他用“中锋”,常令笔心在点画中行,但是就小篆来说,笔画用同样的粗细,恐怕也没有太多的用笔问题。

我们觉得,中国书法,经过秦汉小篆和初期的隶书,到了所谓“八分”,用“散笔”作隶,即出现了“分势”——带挑脚的,中国笔的

^① 刘熙载:“古人论用笔,不外疾、涩二字。”

特点才比较充分地发挥出来,所谓用笔的问题才有可能明确而尖锐地提了出来。卫夫人的《笔阵图》,把书写比作布阵,心目中是一个活动的形象,这种比喻说明了她对书法艺术已经有较深的感受。她还叙述了对笔、墨、纸、砚的要求,说明书法艺术的工具,已经完备。她对书法的理想是大小参差、不拘平直,可能是针对当时受篆书束缚的书写风气而言。她的学生、中国历史上的大书法家王羲之,相传在老师的《笔阵图》后面题了几句话,这就是后来大家常引用的:“夫纸者,阵也。笔者,刀稍也。墨者,熬甲也。水砚者,城池也。心意者,将军也。本领者,副将也。结构者,谋略也……未欲书,先乾研墨,凝神静思,预想字形大小,偃仰平直,振动令筋脉相连,意在笔前,然后作字。若平直相似,状如算子,上下方整,前后齐平,此不是书,但得其点画耳。”这里,王羲之说得更不客气了,他把当时只重结体,不重用笔的字叫作“算子”,“但得点画”,而他是主张要由书家的“心意”,用笔作刀枪冲杀一场的^①。

此后,历代书家大体都接受了这一思想,但是到了明代的董其昌却偏要出来反对。因为元代的赵孟頫在看了一本“兰亭”的拓本以后发了一通感想,说“结体因时而异,用笔千古不变”,赵的这个说法当然并不妥切。无论结体、用笔都是有变化的,有历史发展的,他自己的用笔和唐人的不同,和晋人的也不尽同,但是董其昌不是反对他这一点,而是反对他重视用笔。据董看来,结体比用笔还要重要。的确,董其昌在结体、布局方面有较多的心得,但事实上他自己在用笔的刚柔、疾涩方面,也是十分注意,颇有成绩的。

其实,自从宋代黄山谷说“字中有笔,如禅家句中有眼”以后,宋、明的书家大都是十分重视用笔的,姜白石在《续书谱》里说:“古人遗墨,得其一点一画皆昭然绝异者,以其用笔精妙之故也。”解缙也

^① 当然,我们如果因此而把美术字斥之为“状如算子”也是不对的,这是两种不同的艺术,各有不同的特长和局限。

说：“今书之类自钟王，其功在执笔、用笔……”而董其昌偏偏要抬高结体，固然是立意“纠偏”，但不免标新立异，哗众取宠，在理论上不很公允。

到了清代，包世臣要来了结这段公案，说董、赵之争，“二说皆陋”，但他自己又没有一个明确的答案。从他的“结体本于用笔”来看，他在理论上是同意用笔重于结体的；同时，在实践上，他对用笔之法，更有一番的研究和提倡。

包世臣对书法的用笔曾作了一番苦思冥想，打算以邓石如为榜样，总结出一套用笔的办法来，但是他并没有总结好，被康有为批评了一通。然而，应该说，关于笔锋的运用，包世臣有两点是值得一提的。

用笔主要是指控制、运用笔锋的变化，历来有“中锋”、“侧锋”、“偏锋”等区别，姜白石有折锋、搭锋、平起、藏锋之说，包世臣特别提出“裹锋”、“中实”二说，这是过去没有的，而且对理解和学习书法是有意义的，不是繁琐的无谓的分类。他说，裹锋从褚遂良起比较明显，及至“坡老多澜漫，时时敛锋以凝散缓之气，裹笔之尚，自此而尚”。苏东坡的裹锋，大概要以他的大楷如《丰乐亭记》、《醉翁亭记》最为明显，行草也有这个特点，其实就是从唐朝的“中锋”逐渐解放出来的一种过渡，不独苏东坡一个人如此，可以大体上概括宋代用笔的一种特殊风格，也可以叫做“半中锋”，下笔稍露即藏。提出这一点对于我们理解宋代书法艺术的风格，是有一定的参考价值的。但是包世臣是提倡北碑的，因而他认为这种笔法“伤浅”，和北碑的“用逆”笔法不同，这又是另一个问题了。

关于用笔，包世臣还有一点很自鸣得意的是“中实说”。他认为，用笔的方法，起笔、落笔两端固然重要，但有迹可寻，而古人好字之雄厚恣肆，其原因不仅在起落两端，而且在于画之中截。好字要其中实，而不能中怯。他说，这一点古今书诀都没有提到过。应

该说,在这里,包世臣是悟出一点新意来的。

可是,他思索了多年的“执笔法”却被康有为所驳斥。康氏说包氏执笔只讲运指,仍然落了唐人窠臼,“夫用指力者,笔力必困弱”,他则主张要用腕力。其实这种见解南宋的姜夔早已说过:“大抵执之欲紧,运之欲活,不可以指运笔,当以腕运笔。”看来,这种争论没有多大意义,只会越说越玄。用指也好,用腕也好,用肘也好,要随字的大小、体裁和写字时的姿势而定,因此作为一个书家,自然要多方面的练习,方能适应不同的要求。

现在我们看到,大部分书法家重视用笔,围绕着用笔有许多议论,是有道理的。不是说章法、布局、结体不重要,像颜鲁公总结的“大字促之令小,小字展之令大”等视觉形象上的规律,虽然为明朝的莫云卿反对,但仍不失为很好的经验,我们只是说,比较而言,用笔是第一位的。结体是空间的,运笔是时间的,结体是美术字和书法艺术共同遵守的规则,而运笔则是书法艺术自己的、独特的要求。

在学习的阶段,固然要十分重视结体,力求写得端正可认,但是不能说端正可认了就是书法艺术。就像唱歌的人必先把字咬准,但决不能说,把字咬准了就是歌唱艺术了。而且这二者之间也常常会出现复杂的不平衡情况。有的书家以结体胜,有的书家在用笔方面工夫深,而在结体方面有不到之处,像苏字就是一个例子,但因他用笔有独特的风格,正如黄山谷所说,“偶有不到之处,韵胜耳”。

四 书法与表演艺术

前面我们提出“运笔”作为书法艺术的重要特征,那末从理论上分析,“运笔”的含义又是什么?我们认为,“运笔”就是指书家运

用书写工具的技巧,而所谓“笔力”,就是书家掌握笔法的熟练程度。

我们既然经常把书法艺术和音乐、舞蹈对比,那末我们觉得,不妨进一步从表演艺术的角度来研究一下书法。我们这样做,并不是武断地说书法就是表演艺术,而是我们觉得,从我们对于书法艺术的本质、对笔法问题的分析看,提出这样的问题,也并不是毫无根据和毫无意义的。我们认为,如果和音乐比,书家不是作曲者,而是演奏者,这个概念,我们认为对于理解书法艺术的本质,是很重要的。

中国文字的各种结体,就语言的记录来说,是一种视觉符号,就书法艺术来说,如同旋律和节奏的记录,好像一个乐章一样,这个旋律乐章是作曲者给我们作好了的,书者的任务就是要用自己的笔艺术地再现这个乐章,就像提琴家演奏一个作曲家作好的曲子一样。

在这里,我们不妨提一下我国古代传说的“永”字“八法”,因为它把中国字拆成:丶(侧)、一(勒)、丨(努)、㇀(趯)、㇇(策)、㇏(掠)、㇚(啄)、㇚(磔)八个部分,有点像音乐里的1、2、3、4、5、6、7、

1的八个音阶那样,各种字就是由这八个因素组成的。

“永”字八法当然是后人伪托的,它用王羲之的名作《兰亭序》第一个字作为范本,以这八种笔法,不但要指导书家创作,成为书法正宗,而且要概括中国文字的组成因素,当然是不全面的。自《兰亭序》的真伪成了问题以来,“八法”自然不能是王羲之的理论。但是有一点比较清楚,自从唐代以后,“八法”的说法才开始流行起来。张怀瓘在《玉堂禁经》里说,“凡大笔法,点画八体,备于永字。”同时相传还有颜鲁公的八法颂:侧蹲踞而坠石,勒缓纵以藏机,努弯环而势曲,趯峻快以如锥,策依稀而似勒,掠仿佛以宜肥,啄腾凌

而速进,磔抑惜以迟移。又有柳宗元(一说张旭)的八法颂:侧不贵卧,勒常患平,努过直而力败,趯宜峻而势生,策仰收而暗揭,掠左出而锋轻,啄仓皇而疾罨,磔趯趯以开撑等等,有的是一些经验总结,不无参考价值,有的则故作高深,讲得神乎其神,实在并没有多少内容。

从我们的看法来说,书法艺术除了熟习字形(如乐谱,或就叫作“八法”)外,最重要的是掌握笔法。这就是我们为什么认为运笔重于结体的缘故。所谓笔力,也就是书者掌握笔锋(通过笔管)的熟练、准确的程度。提琴演奏者要求每个音符的准确、饱满、声音的强弱节奏等技巧,他不能光识乐谱,而主要要看“弓法”和“指法”,书家也要求笔锋的运转,在纸上表现粗细、连断等技巧。

从这个意义说,相传所谓“拨镫法”似乎也有一定的参考价值。这个说法是唐朝人卢肇首创的。卢传给了林韞,林韞的《拨镫说》记载了卢子发的话,他说,“常人云,永字八法,乃点画尔,拘于一字,何异守株”,“若平直相似,状如算子,此画尔,非书法也”,看来,卢肇对书法艺术的理解是比“八法”进了一步,他用王羲之自己的话来否定“八法”,也含有指出八法系伪托之意。那末,他自己的笔法是什么呢?据元朝陈铎《翰林要诀》说,林韞将拨镫法传给了陆希声,叫做“擗”、“压”、“钩”、“揭”、“抵”、“拒”六个字,到了李后主那里,加上了“导”、“送”两个字,这就是所谓“拨镫法”。当然,这个办法也没有多大科学性,但它至少说的是笔法,像提琴里的指法和弓法,而不是像八法那样说的是不完全的字的结体,像一张破碎了的乐谱。这样,八法的名声虽大,但实际上并没有什么指导的作用,特别在明清以后,可谓声誉每况愈下,连刘熙载都认为,就笔法讲,“侧”一法就可以看出笔锋实与不实,可以统率其他七法,并且不无讽刺地说:“书能笔笔还其本分,不稍闪避取巧,便是极诣,永字八法,只是要人横成横,竖成竖耳。”“拨镫法”不如“八法”那样煊

赫,但也有相当的实际影响,像包世臣后来对魏碑笔法总结的“平出”、“逆入”等,也就是“导”、“送”之法的发展,事实上,康有为等人虽很看不起唐代的书法,认为唐人以指运笔不足为训,但也不得不承认,“林韞传卢肇拨镫法,亦云以笔管著中指尖令圆活易转运,其法与今同,盖足踏马镫浅,则易转运,拨镫二字,诚为妙譬,盖崔杜之旧轨,钟王之正传也”。

书家对于笔法的掌握运用,需要长时间地、反复地锻炼,这如同一切表演艺术一样,需要“工夫”。因为凡是在时间里活动的艺术、凡是不可修改的艺术,就需要强调准确性,所以更加需要锻炼的工夫。工夫是时间和效率的统一。在历史上,书法比起其他表演艺术来说,因为它锻炼的时间和机会更多,因而技术的水平是相当高的。

关于历代的书家如何刻苦锻炼,有许多记载,有的显然是夸大了,像张伯英因为洗笔把一个池塘(不知有多大?)的水都染黑了,智永和尚写字四十年没有下楼等等,但说明书法需要勤学苦练,不能光靠灵感,这比起什么“神授笔法”之类的无稽之谈或虞世南所谓“书道之妙,必资神遇,不可以力求”之类的神秘主义^①,多少有点激励的作用。颜真卿向张旭请教笔法,张只是说,“倍加工学,临写书法,当自悟尔”,孙过庭也叫人“心不厌精,手不忘熟”。如果说,唐人尚法,故而讲究工夫,那末宋人尚意,似乎就可以不讲锻炼了?当然,风格有所不同,特点各有侧重,就书法的工夫来说,宋人是比较差点,但也不能完全不讲工夫。欧阳修对书法很有修养,他认为:“万事以心为本,未有心至而力不能者。余独以为不然,此所谓非知之难,而行之难者也。”他的说法又有了更深一层的哲学意义,而看看他对当时书家的议论,则更有意味。苏舜钦是宋代有名

^① 其实虞世南自己写字是很用功的,相传他躺在床上还用手指在被上划字。

的书家,而欧阳修认为他“喜论用笔,而书字不迨其所论,岂力不副其心耶!”

所以,如同表演艺术那样,书法艺术不仅要知其法,而且要善于运其法,要随书家的特点熟练地活用其法,苏东坡所谓“书无定法”,全在书者自己的运用,就是这个意思。

当然,如果说书法艺术带有一定的表演性的话,它和真正的音乐演奏还是有所区别的。也许可以说,书法艺术不像真正音乐演奏那样有“剧场效果”,而是更接近录音那样的一种记录品。

但是不言而喻,一切表演艺术的记录品,同样具有表演性,我们是在动态中去把握对象,或者说是欣赏表演者的活动,而创作者(表演者)在艺术的活动中也能得到一种创造的愉快。历来形容书法艺术,大都用动态方面的形容词,说明其飞动活泼。这里我们想提出两个人的议论来,因为我们觉得他们的看法是比较深刻的。一个是宋代的姜白石,他对书法艺术和音乐艺术都是很有体会的,他说:“余尝历观古之名书,无不点画振动,如见其挥运之时。”应该说,他的欣赏能力是比较高的。虽然他想到的不会是书家如舞蹈家那样的手之舞之、足之蹈之,但也是书家在运用笔锋时的挥洒自如、使转变化,和听录音时对演奏家之拈、打、揉、滑^①和歌唱者的抑扬顿挫的想象,岂非有异曲同工的感觉?

另一个例子是清朝的刘熙载,他对我国传统艺术也有不少体会,他说:“李阳冰篆,活泼飞动,全由力能举其身,一切书皆以身轻为尚,然除却长力,别无轻身法也。”这里他也把书法和舞蹈相比较,以赵飞燕身轻善舞为譬喻,对书法欣赏作了形象的说明,同时还说明,身轻善舞,不是天生的,而要长期的锻炼,才能够自由地控制身体;而书家的笔就像舞蹈家的身体一样,要加控制,必须锻炼

^① 胡琴之指法。

长力^①。

当然,书法艺术的锻炼,还包括对纸、墨的性能的掌握,也就是说,对有关艺术工具的掌握,但其中心还是“运笔”,纸和墨的效果都要由运笔来体现。当然,纸、墨对运笔也有制约作用,是书家所不能忽略的。

五 草书在书法中的地位

由于长期的历史发展,中国书法形成了各种书体,有说十体的,有说四体的,大致不外乎篆、隶、楷、行、草这五种。这些书体,统属于书法艺术,但都有各自的特点,他们之间既有不可分割的联系,又有不可混淆的区别。这些区别不是人为的,而是历史形成的。在这些书体中,我们觉得最能体现书法艺术的本质特点的是草书艺术。关于草书的问题,我们可以从“划道道”这样一种本源性生活活动上去体会它的意义,这是一个有趣的哲学问题,但这里只从理论的分析上来讨论。

这种看法是同我们关于书法艺术的本质特征的理解一致的。因为我们既然认为书法艺术更加接近音乐,是一种活动的线条的舞蹈,那末,很自然地就会以草书作为它的范本。

我们这种看法也是符合创作发展的历史的。当然,并不是说,这种看法在历史上没有争论;恰恰相反,对于各种书体地位,历史上各家的看法是不一致的。例如汉朝的文学家赵壹就写过一篇《非草论》,把草书说得是徒费时日,一钱不值。他发这种议论的原因可能是:当时流行的章草本来是一种简化的隶书,易学易写,而

^① 因为《笔阵图》说运笔要以全身之力以赴之,康有为信以为真,以为只有运腕和肘才能运全身之力,而反对运指,其实这只是一一种譬喻,谓其力大身轻之意,康氏于此,似乎不如刘熙载的见解了。

张芝、崔、杜又加以变化,笔势绵连,大小参差,既不易认,又不易学,因此引起非议。这是一种从实用的角度提出的传统的观点,姑且不去详细评论它。到了宋代,书法家米芾从艺术创作技巧的角度,又来贬低草书。他在《宝章待访录》里提出一个有名的论断:“草书十行,敌行书一字,行书十行,敌真书一字。”意思是真书最难,最可贵。他这种议论也是有历史原因的。宋代的书法,本来只在行书方面着力,草书和楷书都没有多大贡献。宋代书家的草书,完全模仿唐代,仅得乎其中,而楷书更无法企及唐代的铜筋铁骨。这可能反映出米芾对唐楷望而生畏的情绪,所以他这个议论,虽然有很大影响,论理是不足为训的,所以姜白石批评这种观点“岂真知书者哉!”清朝后期一些人提倡魏碑,行草没有多大贡献,包世臣、康有为等在这方面当然议论也不多。但是清初的刘熙载却十分看重草书,他说:“书家无篆圣隶圣而有草圣,盖草之道千变万化,执持寻逐,失之愈远,非神明自得者孰能止于至善耶?他书法多于意,草书意多于法,故不善言草者,意法于害,善言草者,意法于成。”他对于草书的看法,我们觉得是比较客观的。

为了进一步说明问题,我们不妨对各种书体作一番大致的比较。

中国最早的文字,能看到较多实物的,目前还只有殷代的甲骨文,那是刻(或写)在甲背上的一种不太统一的文字符号。从艺术观点看,一方面它不太统一,另一方面它的笔画(音阶)太少,过于简单,作为书法艺术,意义并不是很大的,当然在考古的研究方面十分重要。

然后就是两周、战国铸在钟鼎彝器上的铭文款识,从这里闪耀出中国书法的艺术光芒。这种文字,固然也还不太统一,但笔画已经增多,表现的能力大大加强。从刻在龟骨、兽骨上单纯记事或卜筮,移到钟鼎石鼓,又增加了一层纪念的意义,因此在形式上、技巧

上都讲究起来。过去最有名的如毛公鼎保存了四百九十七个字,散氏盘保存了三百五十七个字,还有相传是周宣王太史籀所作的石鼓文(实际是初秦的东西),对后世影响很大。但是,这种书体既然主要用于钟鼎彝器等纪念性、装饰性的物品上,与其他装饰图案相协调,它本身也带有很大的装饰性和图案性,书法本身的特点也是受到很大的限制的。

当然,当时的文字绝不能仅限于刻在钟鼎上,后来的不太统一的所谓大篆、古文,可以说和钟鼎文是一个类型。从书法艺术的角度看,都可以归到篆书这一范畴内。

秦始皇统一中国,把文字也统一起来,这对中国文化的发展起了很大的促进作用。秦始皇用李斯创篆书,使文字规范化——为了区别不同的字,有时还使字形更加复杂化——这后来叫做小篆。

大篆、小篆、钟鼎、古文从书法艺术说,是属于一个类型的,它们在相当的程度上都没有充分发挥笔锋的作用。康有为说:“商用刀简,故籀法多尖,复用漆书,故头尾皆圆,汉后用毫,便成方笔。”^① 商代已经有笔,但不一定像后来的笔,笔锋大小的伸缩性能不够,因此笔画的粗细变化几乎没有。这样的字,虽然由甲骨文的单音音乐变到复音音乐,但乐阶还很少,还很单调,所以它们主要的特点,还在字的外形方面,在结体方面,因而在书法艺术中,它们更加接近图案造型。写篆字也很费时日的,它很讲究空间的对称、布局,如有一笔不到,就显得格外难看。

篆书作为文字符号被自然淘汰以后,长时期以来书家不大提倡它。西汉的石刻甚少,东汉大多隶书,三国东吴皇象写的《吴天发神讖碑》笔法古劲,体态诡怪,使后人大为惊讶,其实,他的笔法不是小篆,而是变化了的钟鼎。唐代李阳冰以小篆著名,但笔力柔

^① 所谓“籀法多尖”是受魏时“三体石经”的影响,石经的古文是假托的。

弱,不足以承前启后。宋代书家,大多不以篆书著称,徐铉、米芾等还能捉笔,其余诸子,则不见有此长处。元朝赵孟頫,一味复古,也提倡篆书,只是在金石图章上成绩大些。明朝人意在创新,篆、隶自然问津者少,直到清代中期,学术上小学的兴起,注重考古考据,书法上提倡北碑笔法,篆书才又作为一种艺术流行起来。清邓石如、吴大澂等人,用羊毫笔写篆字,看出笔锋的变换,确有所发展,在结体方面,揉以钟鼎款识,使篆书作为艺术面貌为之一新。但一方面篆书作为文字已经是死了的,另一方面,作为书法艺术,篆书本身有自己的限制,它在艺术上的确自有一种趣味,但还不足以完全发挥书法的长处。

我们觉得,隶书在中国书法史上是很值得重视的。

关于隶书的起源,说法很不一致,大体因为小篆虽然将汉字规范化,但笔画繁多,书写不易。而秦统一中国,各地文书汇报日多,因而逐渐形成了一种字体。这种字体,先是专门用于文牍官札,故为“隶书”。这种书体化繁为简,象形因素大大减少,符号的性质得到加强,因此在中国文字发展上,可以说是奠定基础的一步。以后中国文字的字形,大体上由此确定。最初的隶书,在用笔方面和篆书也有不同。篆书用刀刻或漆书等,大篆无一定规格,小篆则全用圆头,到了隶书,似乎由圆头向方头变化,就是说,下笔及转折处,见出了棱角。但是,如果记载可靠的话,这种方头隶书似乎很快又发展了,“次仲始以古书方广少波势,建初中,以隶草作楷法,字方八分,言有楷模”,又说,“灵帝时,王次仲饰隶为八分”^①,又说,“秦既用篆,奏事繁多,篆字难成,即令隶人佐书,曰隶字。汉因行之,独符玺幡信题署用篆。隶书者,篆之捷也。上谷王次仲始作楷法”^②,可见,这个王次仲似乎对隶书有点贡献,他使隶书增加了波

① 唐张怀瓘:《十体书断》。

② 卫恒:《四体书势》。

磔,不像最早时那样方广了。这种变化的实际原因可能有两点,一是工具的变化,笔的毛增多、加长,可以更加灵活自然地出现粗细不同的笔道,一是书写得快了以后出现的一种自然的趋势。这种趋势的出现,为中国书法艺术开辟了新的前景,使它有了更大的发挥的余地。

我们认为,不管有无王次仲其人,或甚至有好几个王次仲,这种带波磔的隶书,是很重要的。这种隶书又叫做“八分”。关于“八分”的含意,历史上有很多种说法,有的说得很玄。康有为按照蔡琰的说法,认为隶为篆之八分,楷为隶之八分……故指程度而言,这种说法也不无道理,但多少有些牵强。因此,我们宁可采取现代一般书家通用的理解,即指相背、分别之意。这里是按照笔法的意义来理解的。篆书的笔法聚而未分,而隶书解散篆体,不仅于字形,于笔法亦复如是,笔锋被解放出来,更加随意挥洒,或者这就叫做“挑法”,因此八分隶书对于中国书法艺术的发展意义是很大的。由于八分书的创造,我国书法艺术就出现了两种笔锋,一种是接近篆书的藏锋,一种是接近隶书的出锋,而隶书本身又是兼用这两种笔锋的。直到清朝,还有人说:“人知起笔藏锋之未易,不知收笔出锋之甚难,深于八分章草者始得之。”^①

从历史上说,隶书从什么时候、因什么原因变成现在的楷书,目前似乎还没有足够的材料来加以确实的说明,在这方面,各家的意见也不统一,有的定得早一点,有的定得晚一点。

以现在挖掘出来的汉代简文来看,汉朝最流行的书体,不论碑刻或手写,大都是隶书,这是毫无疑问的。罗振玉等人认为《东汉永和二年简》“楷七而隶三”,的确没有多少道理,因为无论《永和二年简》也好,《熹平元年瓮字》也好,与其说隶接近楷,不如说隶接近

^① 笮重光:《书筏》。

于篆——自然是简化了的,或用篆的笔法写隶体。这和汉初的碑接近篆体相同,到汉建初以后才有波磔,如《鲁泮池刻石》、《褒斜道刻石》、《裴岑纪功碑》、《五凤二年刻石》等,八分的意味都不太重。

但是,汉代以后的情况就比较复杂。

首先,汉末三国时代东吴有两块碑似乎已具有楷书的规模。《九真太守谷朗碑》过去都认为是楷书的较早的物证之一,当然这个证据并不理想,除了有个别捺脚像楷书外,基本上还是隶书的笔法。另一块是《衡阳太守葛府君碑额》,这碑额上的几个大字无论如何应该说已经是正规的楷书,像“之碑”的“之”字,已经完全摆脱隶书的用笔方法了。可是,从目前的实物来看,这样的证据太少了,孤证难立,还不足以说服把楷书推迟于六朝以后的人。

我们前面说过,隶书从篆书衍变而来,把笔锋解放了,见出了“八分”的“分势”。但这种“分势”,就隶书言,主要在捺脚处,即收笔处,而楷书则进一步将这种笔法用到起笔处。此后,中国的书法,就有了所谓“中锋”、“偏锋”、“侧锋”、“裹锋”……,总起来说,即“中锋”(篆书笔法)和“偏锋”(隶、楷笔法)两大方面相当充分地发挥了笔锋的作用,形成一种特殊的艺术风格。当然随着笔法的变化,字形也发生了变化,由篆书的长,变成了隶书的扁,又变为楷书的方正,这样使汉字在体态上也变化多端、姿态横生了。

从笔法上讲,汉末魏晋是从隶到楷的转变时期。汉代崇尚碑碣,隶书的气派正合用。曹魏变法,否定了这一传统,说是妄媚死者,增长虚伪,浪费资财,为害甚烈,干脆下令不许立碑。这样,写大字的机会就少了。字体缩小,隶书的风格就很不方便,变革是自然的事。所以相传钟繇以楷法胜,也不是没有原因的。当然,钟繇的字不可能完全摆脱隶法的影响这也是可以肯定的,但他的确在变化笔法和字形,这也是形势所趋。此后直至晋室渡江,传说王导袖里藏着钟的字随着南迁,在南边播下了书法的种子。东晋沿曹

魏旧制,仍然禁碑,因而王、谢、郗、庾等大豪门、大知识分子,只能在书信、文章上打转转,字体用笔当然也会有变化。可以肯定说,这时楷书的笔法已经改变了隶书的面貌。当然,现在发现的北魏的碑石(以及个别南碑如二爨之类)大都保存了浓厚的隶法,对这种现象,可以从两方面看,一方面,隶书影响确实在很大程度上存在;另一方面隶书却在向楷书变化。

到了东晋南北朝,我国的书法已积累了不少经验,已经创造了篆、隶、飞白、章草等,它们因为可以适应不同的需要,所以都还在流传着。写碑石习惯用隶篆,当时能用改革了的隶书(如《杨大眼》《始平公》……)已经说明楷法的影响相当大了,却不一定非要当时的人马上就用楷书写碑才承认楷书的存 在。抄书和信札其用途不同,风格自也不一样,正如现代人写字都不用印刷体,却不能因为看到现在的印刷体就断定不存在手写体。总之一新的字体的流行,要有个过程,唐人用楷法抄经,不等于晋人就一定要用楷法抄经。至于打草稿更可以自由选择,如前凉李柏文书一稿多隶意,二稿的隶意似乎就不多了。

总之,楷法到东晋应该说已经在成形中,王羲之的《黄庭》、《乐毅》虽然现在没有真迹,但当时应该说是一种创造。他儿子的《十三行》小楷和《保母志》也都是典型的楷法,影响是很大的。

楷书经过隋到唐,成为一种成熟的书法体裁,其标志之一就是 以楷书写碑石。比较呆板的隶书在民间应用上逐渐为方便的楷法所代替。王家父子的改革得到了普及,再加上唐太宗的提倡,收集了王羲之的许多字,加以摹刻推广,这样在群众里,楷法更加普及了。唐朝立碑的风气很盛,除了北魏以来流行的墓志以外,还有大量的庙碑,这也和当时的宗教倾向有密切的关系。在唐太宗的亲自提倡下,大臣们都以写碑为荣。当时的名臣,如虞世南、欧阳询、褚遂良等都是大书法家,他们写的碑也不少,现在还有一些流传

的。欧、虞虽都是跨隋唐两代的书家,但风格却很不一样。欧阳询的风格和早期流行的隋碑如《董美人》、《苏孝慈》等很接近,因而它接受传统的成份比较多;而虞世南则是个革新派。虞世南的风格接近王羲之、特别是王献之,笔法比较宽雍凝重。他的书法得到唐太宗的特别欣赏,不是偶然的。可以说,虞世南的书法已开颜柳之先河。褚遂良固然学王,但他在楷书方面保留的传统笔法则比较多。

唐朝楷书的典型风格是颜真卿和柳公权。颜、柳虽然并称,可是书法风格上颜近小王,柳近大王。苏东坡说:“颜鲁公平生写碑,惟《东方朔画赞》为清雄,字间栉比,而不失清远。其后见逸少本,乃知鲁公字字临此书。”而《东方朔画赞》在王羲之的作品中是属于比较宽松一类的。当然也有认为颜字不出于二王而出于北朝碑版的,如阮元,而康有为则硬说鲁公专师《穆容子》,则恐怕只是一种臆测。颜真卿的楷法特点是把篆籀笔法运用到楷书中,发展了“中锋”笔法,使中国书法又达到了一种新的境界。这种雍容华贵的笔法、结体和整个唐代艺术风格是完全一致的,都是为唐代的政治、经济发展所决定了的。

可是,对唐代的楷书,也有不同的评价。宋代一般是推崇唐代的,只有米芾攻击颜是“恶札”之祖,此后不断就有人出来议论了,姜白石说:“真书以平正为善,此世俗之论,唐人之失也。”“古今真书之神妙无出钟元常,其次王逸少,今观二家之书,皆潇洒纵横,何拘平正”,“颜柳结体,既异古人,用笔复溺于一偏,予评二家为书法之一变,数百年间,人争效之,字画刚劲,固不无为书法之助,而魏晋之风规则扫地尽矣。”这种评论不免有自己的偏爱,看来姜白石是喜欢“魏晋风骨”,不大欣赏“盛唐气象”的。

这种议论,到了清代后期则大大发展起来。清康熙尚董,乾隆尚赵,董是颜、柳加《圣教》,作为这一潮流的逆动,从阮元的南北书

派论得到启发,加上清代后期小学流行,重视挖掘碑石、收集金石古器,于是有包世臣、康有为的“非唐”、“崇碑”论。包世臣从用笔技巧方面否定了唐代,康有为则举出了许多理由,全面地加以否定。如果说,明朝人从二王系统内部(如用魏晋风骨)来贬低颜、柳,显得不十分有力,那末,清朝人从二王系统以外来否定颜、柳,这对唐楷来说,是很危险的。所以颜、柳在明代并没有被打倒,到清代后期,在一部分书家里几乎被排挤掉了。当时提倡北碑的人很多,而且还有邓石如这样的人物作为他们的创作典范,一时可谓人材济济,唐楷的地位岌岌可危了。

应该说,北魏碑石的发现和提倡,对我国书法艺术、特别是楷书,是有很大的启发作用的。魏碑的风格和唐碑有显然的区别,笔法以方笔为主,再加以刻工的刀斧痕迹,结体大多不大讲究,有一种粗犷苍劲的气象。如果说,唐碑如庙堂的贵胄,魏碑就像山林的野人。唐碑经过宋、元、明几代的发展,在帝王将相、文人学士的手里大加庸俗化之后,魏碑的崛起,使人有耳目一新之感。

当然,按历史的原来的发展看,从北魏楷书的风格到唐楷,是一个发展,在用笔和结体方面却经过更多的艺术加工,更加成熟。就是后来提倡南北碑石的人如邓石如、赵之谦、章裕钊诸大家,也都承继了唐楷以来的优秀的传统,和北魏时代的风格也有很大的区别。

楷书虽然变换了隶体,但仍然比较规范,对于一般的书信、文稿还是不太方便,于是从楷书略加变化,成为一种介乎楷书和草书之间的“行书”。行书的渊源本来是很深厚的,因为王羲之最擅长的就是行书,这是当时禁碑尚帖,豪门文人诗文酬和等客观条件决定的。

唐代的政治家兼文人忙于立碑,以楷法第一,故唐人尚楷,到了宋代的文人兼政治家苏轼等才把行书提到第一位。当然,不是

说唐代没有行书,体现在文稿方面的如颜真卿的《祭侄季明稿》,历来受到称赞,何绍基甚至说《争座位》当在《兰亭》之上,虞世南的《汝南公主墓稿》虽然真伪有问题,但不失为唐代上好行书,使王世贞看了大为佩服。这些传统到宋代被发扬光大了。宋太宗命王著编《淳化阁帖》,水平固然不太高,但影响却非常之大。宋代的文人把诗词和书法更进一步结合了起来^①,苏、黄、米、蔡许多诗词文章都有自己的手稿,这些手稿不像唐朝人那样只作底稿用,而当时就同时作为书法来欣赏的,如苏的《前赤壁赋》、《黄州寒食诗》、黄的《松风阁诗》等。唐太宗提倡王羲之,可是唐代留下的大量的还是丰碑巨石,除个别的如李北海以行书入碑外,大都是工整的楷书。王羲之行书的传统,只有到宋代才真正得到发展,正因为宋人在行书方面有特殊的贡献,才得到“宋人尚意”的评价。唐人重楷法,在字的结体方面研究得很透,达到了很高的水平,宋人没有在这方面和唐人争,而是在行书方面加以破格。因此,宋人尚笔意,而结体方面往往不太注意。宋人的字,包括四大家在内,并非篇篇更非字字精彩,往往还有败笔,但有时却精神抖擞,一篇之中,有三五字飞动有生气,把全篇都带活了。

行书在艺术上兼有楷书和草书的长处,有楷书之工整,故清晰可认;有草书之飞动,故活泼可观,所以是书家最常用的一种书体。

但是,书法只有在草书中才更加奔放,更加生动,更能表现书家的思想感情。

姜白石说:“草出于章,行出于真”。今草(大草)受章草的影响变换而来,自是没有疑问。但究竟什么时候变成了如今的草书,却又成了问题。章草是隶书的简化,笔势尚断,今草是用行楷的笔法变化章草的结体,笔势尚连,结体、章法也更加自由、更加变化多

^① 当然,唐代的诗人(如杜牧)也有写好字的,但他们的行书,也只限于打草稿。

端。

从文字记载来看,今草(大草)起于汉代,代表人物有崔瑗、杜度、张伯英等人,晋书《卫恒传》载卫恒的《四体书势》说,“汉兴而有草书,不知作者姓名。至章帝时齐相杜度号称善作,后有崔瑗崔寔,亦皆称工”。唐张怀瓘《十体书断》认为今草的创始者是张芝;而且前面说过,汉代文学家赵壹还做了一篇《非草论》,把崔、杜、张芝的大草从实用的观点攻击了一通,似乎从正反两方面都证明了汉代已有和章草不同的今草。可是在实物的证据上,这个论断却十分薄弱。流传下来的张芝的作品,像今草者都有问题,而疑问少的(如《九月三日芝白府君帖》)却是章草。张以后的许多草书名家人,如三国的皇象,西晋的索靖,都是写章草的,甚至王羲之大部分草书帖,也都是章草。

按理说,今草既用行楷笔法变章草,那末应该在行楷书流行一个阶段之后才有可能对章草加以变革,因此被张怀瓘反驳掉的欧阳询的意见倒值得注意。欧阳询在一个章草千字文的跋里说:“张芝草圣,皇象八绝,并是章草,两晋皆然。迨乎东晋,王逸少与从弟洽变章草为今草,韵媚婉转,大行于世。”这种议论,当然是故意抬高王羲之,但他断定张芝(更无论崔、杜)写的是章草,却近乎事实。

或许张芝、王羲之、王献之等这些书家对草书的演变都有所贡献,因为从汉到魏晋是楷法奠基的时期,特别是王献之,可能对草书变草的贡献更大。王羲之改革的着力点在行楷,献之则似在大草。传说他是直学张芝的,现在流传的一些张芝的大草,有些人倾向于断定为王献之的作品。黄山谷说,“大令草书,殊迫伯英,……所以中间论者,以右军草书人精品,而大令草人神品”。从拓本来看,大王的草书(包括十七帖在内),都比较拘谨,不如小王的奔放,大王只能叫小草,而小王才是真正的大草。包世臣说:“右军真行草法,皆出汉分,深入中郎;大令行草法,导源秦篆,妙接丞相。”包

氏对小王的草书也是很推崇的。

草书的系统也是到了唐代才得到发扬的,唐朝出了两个大草书家,一个是张旭,一个是僧怀素。他们的草书在当时非常有名,许多诗人写诗歌颂他们,可是真迹传下来的却很少。因为当时只用楷书刻碑,而李北海以行楷入碑已属例外,拿草书来刻碑大概就要遭到非议,而墨迹又不易保存的缘故。

唐代抓了两头,一个楷书和一个草书都有很高的造诣。宋代书家从行书另辟途径,直接二王的传统,经过元代到明代,草书又得到很大的发展。明代的书法很普及,裱褙装帧的技术有了改进,书法从画的题跋,诗文手卷的地位独立出来,自成一幅,挂在墙上,成为一个完整的、独立的欣赏对象。这样,草书在书法中的重要性日益显示出来了。从汉碑、魏碑、晋帖、唐碑、宋卷到明代的立轴、条幅、扇面、清代的对联,是中国书法史上的重大变革,书法越来越成为一个独立的艺术部门。明代的书家是很多的,而每个书家几乎都擅长草书和行书。如明代书法上最大的代表人物之一文徵明,虽以小楷最著名,但草书也很可观。略早于他的祝允明,则是以草书擅长的。他的奔放的笔法,虽不如唐代书家的凝重,但却有更大的变化。更早一点的解缙,以狂草著称,但他是明代的风格,和唐代自是不同。

草书的笔法,清代有些人很有些研究,包世臣说:“唐人草法,推张长史,钱醉僧,杨少师三家。长史……上接永兴,下开鲁郡,是为草隶,醉僧……导源篆籀,浑雄鸷健,是为草篆,少师……大仙贴,逆入平出,……是为草分。”这个见解是有些道理的。因为中国书法篆、隶、楷都有自己的办法,运用到草书里来,自然形成不同的风格。但是,具体到唐人的草书,似乎都以中锋为主。杨少师比较晚,当然有点变化,张颠和醉僧则几乎完全用圆笔,这种笔法,到了明代才普遍发生了变化,用多样的笔锋来写草书,将草书艺术推

进了一步。

在历史上,明朝是草书的大成时期,也是中国书法的大成时期。无论从书法的普及程度和水平来说,都是中国书法史上很值得重视的一个历史时期。

草书艺术在清代也有一定的变化,特别是提倡魏碑以来,有些书家用魏碑的笔法写行草,像赵之谦、章裕钊等都有相当的成绩。但终因为草书尚圆、尚连,魏碑的方笔不能完全胜任,所以最多在行草上运用,到了大草就发生了困难,而这种笔法书写起来又比较难,不易普及,所以没有得到发展。

当然各种书体都有自己的长处和局限,并不是说只有草书最重要,更不是说只要学草书就行^①,而是研究各种书体在哪些方面和哪种程度上体现书法艺术的特点,这对于理解和学习书法艺术都是有好处的。

^① 学习的程序一般都认为要从正楷入手,这是无可非议的。

风 格 篇

“风格”有大,有小,有整个民族的风格,一个时代的风格,一个时期的风格,也有个人的风格。不要以为“个人的风格”就是最小的概念,事实上就艺术创作来说,还有“作品”的风格,一个人可能创作不同风格的作品,譬如毕加索也画古典式的画,文徵明也写黄庭坚式的字,所以西方现在有些人主张以“作品”为艺术的基本单位。

民族的、时代的、时期的和个人的艺术风格都应通过“作品”表现出来,但并不是说民族的、时代的、时期的、个人的风格就不重要,不需要专门的研究,风格方面的各种层次的关系,都应是我们研究的对象,都对我们对艺术的理解有帮助。因此,在这部分我们以书法“作品”的具体表现形式为主,但也兼论时代和个人的特点,有时讨论作品,有时则讨论一个时代和这个时代的书家。同时,我们还希望把这几方面结合起来,从我们的讨论中看出各具体风格与历史时代的发展有一种内在的关系。

— 金石之风格

“字”是“写”出来的,中国文字最初是先写了后刻,还是直接刻

出来,抑或有“写”有“刻”的,并没有弄得很清楚。从劳动生活的发展来看,也许“刻”早于“写”,在沙土(泥土)上划出的“道道”当是文字笔画的先行,“刻”能比较持久的保存,也是文字初创的本意。

刻在甲骨上的文字纯为宗教占卜记录用,当时有无“观赏”价值,不得而知。中国古代社会发展到青铜时期,以青铜作器皿,在这些器皿上留下的文字,则已明显具有“观赏”价值,所以作为艺术的中国文字,可以先从钟鼎文考虑,其大盛时期为商、周两代。

所谓“钟鼎文”,实际上我们所见到的作为音乐乐器的“钟”上有刻字的非常少,而主要是“鼎”上的文字多。古代青铜器包括了工具、兵器、炊器、食器、酒器、水器、乐器、车马饰、铜镜、带钩、度量衡器等,这些器皿都可以有多少不等的刻字,但主要还是集中在炊、食、酒、水诸器上,反映了远古时期“民以食为天”的一种生活必要性,而且,不但生人要吃,死人也要吃,所以饮食器皿又是“祭器”,“鼎”是食器中最重要的,所以就以它为代表、为象征。

据古代传说,黄帝做了三个鼎,也许是说黄帝这个部族有三口大锅供部族集会时用;到了大禹的时候,就由三个发展成九个,人口翻了两倍。周随夏制,所以有“天子九鼎、诸侯七、大夫五、元士三”的说法,以“鼎”的多寡分等级,成为“礼”的内容之一,说明各等级管辖的人数的多寡,所以“鼎”也就不仅是实用器皿,甚至不光是“财富”的标志,而且是权力的象征了,就好像以后“中央”、“省”、“地”、“县”的预算一样,有钱也不能超过限额。多数“鼎”上的铭文有“子子孙孙永宝”什么的,不一定真的指这口锅子一定要永久用下去,而是要子孙们不能失去“权力”的意思。

在这样一种情形下,“鼎”上的文字就由甲骨文的“记录神示”转变为“记录人事”,即记录统治者——“王”的事功。这种夸示“事功”的形式,最简单的是署上自己的名字如“××作××鼎”之类,当然是指××人为××人作的,但这个“作”不一定真的就是自己

去“铸”的,劳动的事当是奴隶们去做,也许主人参加某一部分较简单的工序,如“奠基典礼”那样,然后这个鼎就是他“作”的,所以这个“作”是“所有者”而不是“作者”,如商代的“母乙鼎”上刻道:“唯乙巳作母乙尊鼎万年子子孙孙永宝用”,是说乙巳为他的母亲作的鼎,他能“作”这个鼎象征着他的财富和权力,或许在商代,不但请客按等级规定鼎数,而且祭祀用的鼎也是有等级的。不过这位乙巳先生不一定亲自为他母亲铸鼎,但鼎上这几个字却很可能是他自己“写”、“刻”的,也许在整个铸鼎工序中他就参加了“刻”、“写”这几个字的工作,因此这几个字似乎更能体现他对铸鼎这件事的活的思想感情。

这位乙巳先生鼎上的“话”一方面是“说”给已故去的母亲听的,另一方面又是“说”给后人“听”的,商人重“鬼”,由祖先崇拜的传统规定了他们思想感情的特点。商代鼎上“人”、“兽”象形的成份很大,具有更多的偶像、图腾的原始意味,从艺术趣味来说,宗教性是相当强的。

鼎到了周代,文字的内容复杂化了,字数也大大增加,出现了像西周毛公鼎这样刻有四百九十七字这样丰富的材料,记述了周王丁宁毛公厓对王室效忠而被赐大量珍贵物品的事情,鼎不仅是“权力”、“财富”这样一些社会等级上的象征,而且进一步成了“历史”的记载、“人事”的象征。

我们看到,在商代,“鼎”本身的意义是最为重要的,“鼎”就是“作者”、“所有者”,或“所有者”这个家族;但是到了周代,逐渐地鼎上的文字加多,“鼎”代表的就不仅仅是一个抽象的“人”(如乙巳)或笼统的一个“家族”,而是具体的“事”,是“人”的具体的“活动”,是他的“重大业绩”。商代的人,看到了“鼎”几乎就看到了一切,但周代的人,光看到“鼎”还不够,还得细看上面的文字,才能真正把握这只鼎的“意义”。

周鼎文字的增多,突出了“事”的记载,它的作用近乎“史册”,鼎本身的吸引力反倒居于二位,从某种意义上说,竟成了文字的“载体”,成了工具。文字地位的重要性日益加强,对书写技术的要求也就日渐提高,所以从书风上看,商鼎文与周鼎文固然大同小异,但在成熟程度上周鼎显然有较大的进步。文字的增多和技巧之提高,可以推想这些鼎上的文字就不一定为“所有者”自己所写,而有一些专业性的人员(可能是神职人员,也可能是奴隶)代笔。专业的书家队伍正在形成。

在这种背景下,商周的钟鼎文有自己的特殊艺术风格。我们看到,中国文字草创时期,在甲骨上“写”或“刻”的文字,大都以“方”、“尖”为形状,但到了商周的钟鼎,则主要以“圆”为形状。“方”、“圆”原本是自然的形状,就书写言,人的“腕”、“肘”、“臂”都是天然的“圆心”,甲骨文字的转折处为方形,也许说明那时人们还没有发现利用这样一个天然的轴心;钟鼎文以较小的面上写出字形相当小的圆体字,说明当时书家已相当注意“腕力”的锻炼,而“腕力”的运用,一向为书写艺术之技巧的核心工夫,这一条,则至少在商、周时代已奠定了基础。

钟鼎彝器体积之限制,使它上面的文字不可能太大,使这种文字在古朴中有一种俊秀的逸气,把这两种对应的风貌结合起来,也开辟了中国书法艺术的古典主义风格特点。

钟鼎款识大都为秦统一文字以前之字体,刻铸在鼎彝上,具有美术装饰的作用,刻写时当有一番加工,未必拘泥于“写”的顺序,笔画之间的联系也不那样明显,但由于它的线条以圆为主,自有一种流动的意味,而形状又以字的结体为准,虽有较多象形的因素,但终究与钟鼎上其它花纹,在趣味上完全不同。我们注意到,古代青铜器上有众多的花纹,如云雷纹、涡纹、饕餮纹、龙纹、环带纹、鸟纹、鱼纹、龟纹等等,甚至也有记述攻战、狩猎等场面的小人图饰,

但在早期却没有将“福”、“寿”、“万”等字改变为装饰性花纹的,这种改变是后来才运用起来的,这也多少说明了古代钟鼎文篆书固然有花纹式的装饰意味,但毕竟是文字,与几何化了的图画和图案是两种不同的东西,有两种不同的来源,后来才开始了它们的结合运用。

文字是文字,图画是图画,欣赏文字(书法)的趣味和欣赏图画的趣味是不尽相同的。“写”是“写”出“字”来代表“说”的“话”,“写”与“说”相应,“画”则直接与“物”相应。所以“写”虽是视觉的,但却并不直接有“物象”(哪怕是变形了的也不重要),“写”的是“话”。人们对“写”感兴趣,是对“写”的“话”的“意蕴”感兴趣,而这种“意蕴”又是与“写”本身不能分开,所以“看字”与“听话”的趣味又是不同的。“听”“话”的趣味是世界上许多民族所共同有的,他们“看书”、“看字”等于“听”“话”;“看字”的兴趣是只有中华民族才有的,“看字”的兴趣不完全等于“听”“话”,这样独特的兴趣,就是“书法”的兴趣,钟鼎彝器是育养这种兴趣的重要环节之一。古代奴隶主之所以把这些“话”写、刻在钟鼎上,形成一个社会的普遍的风气,说明这种做法的特殊的、不可替代的意义,钟鼎上的花纹不能代替,钟鼎以外的“话”也不能代替,告诫子孙保持权力的办法甚多,而钟鼎上的文字,是必须要你“看”的。

不仅如此,钟鼎文的欣赏上还有一个特点值得我们讨论的就是:钟鼎的文字不但我们今人不一定能全读出,就连当时的人也不一定要求他们全读出,因为有的铭文竟然刻在内壁,不细看是读不出来的。这种情形的实际起因可以有多种的说法,但这种做法说明一种情形:即作为书法艺术本身的力量,并不要求先认字再欣赏,而只要求一种整体性的理解力,就像我们听“歌”,并不要求完全听懂歌“词”,甚至完全听不懂的外语也可以欣赏它的音乐性一样,中国的“文字”,原则上同样可以不懂字义而欣赏它的“书法

性”。现今我们欣赏日本的假名,就有这种体会。但有一点即使我们欣赏完全不懂的文字时也是十分明确的:我们十分清楚地意识到“这是文字”,而不是“图画”,不是几何图形,更不光是线条,这是“字”,它在“说”“话”,虽然我不知道它“说”的“什么”。这种“它”“说”了“什么”的意识,这种“文字”的意义对书法艺术来说不是外加的、可有可无的,就像不懂歌词的“歌唱”,但欣赏者确定意识到这是“歌唱”而不是“号叫”一样。

钟鼎上的文字,与上面的花纹同在,但绝大多数情况下是一眼就可以看出那是“文字”,而与其它花纹区别开来,“书法”本身的突出,使其它装饰退于背景的地位,对于培养中国书法艺术的独立的趣味,起了推动、促进的作用。这种独立性,到了“石刻”阶段,就又得到了更进一步的发展。

秦以前似未见石刻,相传夏《峿嵒碑》、《红岩古字碑》被鉴定为不足信,而《石鼓文》也已断定为秦代之物,可见石刻起于秦代。秦代似也未继续钟鼎文的传统,可能与政治沿革有关,不以鼎彝为重的缘故。事实上,秦代石刻的文字内容及意义大体与周代相同,都为记述事功而作,但在书风上却大不相同。

秦制小篆,统一天下文字,相传的秦碑,如《泰山刻石》、《琅琊台刻石》、《会稽刻石》等都说是秦丞相李斯所书,果如是,则这些刻石,当然主要是向上天汇报事功,垂万世之则极的意思,但也有推广文字统一的意思在内,所以大臣亲自书字,以示典范。

我们通常说,这些刻石上的文字是秦统一以后的“小篆”,但事实上“小篆”不“小”,它比钟鼎文“大”得多。远古的文字,没有必要写得很大,钟鼎上的文字可能就算大的,但比起刻石来,真是小巫见大巫了。所以,所谓“大”、“小”之称,可能是汉代人以“古”为“大”,以“今”为“小”的一种说法,而实际上秦代刻石在书法艺术史上有开拓视野、丰富书艺之表现力的重要作用。刻石上的大字犹

如通过麦克风说话,那种威慑的力量,至今还能体会得到当年秦皇帝的权威。只有这样“大”的石碑,这样“大”的“字”,才能与秦皇帝一统天下的气势相匹配,那种以家族为单位或囿于一方的小领主的“鼎”,真是望尘莫及、黯然失色了。

事实上,在奴隶社会、封建社会早期,作为观赏性的方法,都着力于“大”字,因为只有“大”才能体现统治者的权势和气度,这种丰碑巨石,一直发展到摩崖刻石,大不可量,把“字”写得那末“大”,在世界各民族中也是独一无二的,如果没有我们远古祖先的重视“语言”、“文字”的特别的感情,则不易解释清楚。古代没有广播、电视通讯系统,也许那时的君主们希望用放大的字来启示上天和黎民,并永垂后世,果如是,当然是古人自己的想象,其实际的效果则促进了对“字”的一种艺术性的趣味,这倒是他们的一项真正的功绩了。

刻石在汉代得到广泛的发展,其用途也不限于皇王一家的事功,大小官员似乎都可以立石纪功,甚至丧葬、贸易、祭祀等,只要觉得重要一点的,都可以刻石留念。“石”的种类也多了起来,汉代已有墓志出现,更有把古代典籍刻在石上供学生学习的,如《熹平石经》、《春秋石经》等,用以普及文化之用。

在书体方面,汉代以隶书入碑,对于培养人们对这种书体的兴趣有很大作用。隶书本起于秦,用于官府文书,实用价值大于观赏价值,没有用隶书写的秦碑。这就是说,到了汉代,隶书才有了进一步的艺术价值。

隶书体对中国书法艺术的巨大作用前面已有讨论,我们可以从近年来出土的大批汉简看到当年从篆体到隶体的演变过程,而在汉代,所谓“隶”书也已超出“官府”公文的界限,而成为普通的交往工具。

大量的汉碑以隶体书写刻石,但书体的趣味已经超出了碑石

的范围,而成为一种真正的“书写”的趣味。

汉代以降,楷书兴起,以楷书刻石,乃唐代之一大成就,更有以行、草入石的,这种情形发展到宋代有阁帖之兴起,但这种趣味,与金石的趣味又自是不同。隶、楷、行、草虽能都入碑,但它们的主要趣味在笔墨;笔墨固可写甲骨、大、小篆体,但这些书体的主要趣味在金石。所以,平时我们说“金石”,当以篆书为主。

从书法作为艺术的发展来看,“书”以“写”为主,“刻”辅之,“金石”的兴趣主要在“刻”,阁帖的趣味把这两者结合了起来,自成为一种趣味,但并未代替“金石”的趣味,因为阁帖以楷、行、草的书写为主,归根结蒂,仍是“写”的趣味。所以我们看到,事实上汉代以来的碑刻大部分来说与秦刻石的趣味已有不同,更不用说,离钟鼎风格相去甚远了。

然而,金石的风格在清代有一次大复兴。清代是我国传统文化大总结、大综合、大深入的时代,虽然在突破、提高、发展方面成绩较小。可以设想,如果没有清代三百年的历史,我国的传统的文化面貌可能会和我们对它的印象不尽相同。譬如古文物的发现,我们现在比清代何止要多千万倍,但现代的人大多拿它们作考古、历史的科学的研究,但清代的人则除王国维诸大家外,大多对它们采取一种艺术观赏的态度。这是清代文人趣味的一个特点。所谓“清玩”,乃是朦胧的和诗意式的观赏,有一点知识,也有一点幻想,以这两种态度结合起来看待古代文物。

清代文人这种趣味,加上文字学小学训诂的影响,促进了清代书法艺术的大综合,其中古代金石的风格在新的条件下,以新的形式得到了恢复和保存。

所谓“金石”作为一门学问,如上所说,当然包括了“金”和“石”两个方面,应有刻石、碑石的地位,但事实上,从清代以来,以艺术趣味言,“金石”则又与“篆刻”结合起来,成为整个书法艺术中的一

个相对独立的部分。这就是：“书法”重“写”，“金石”重“刻”，但又一般不包括碑石的刻制在内。“金石篆刻”成了“印章”的别名。

“印章”当然是古已有之，当时是“符节”证明的发展，有一种法律的意义，不一定马上成为观赏的对象。但印章到宋以后就在文字形状和刀法上讲究起来，但到了清代，才在相当的范围内成为一种普遍的艺术品，从字形到刀法都有丰富多彩的发展。

“印章”的书体当然也有楷、隶，但规范的书体为篆书，尤以大篆为尚，这里当然有一些美术布局上的原因，但主要还是由崇古的兴趣决定的。“金石篆刻”的趣味是古代钟鼎趣味在新条件下的变种，金石趣味核心部分就是钟鼎的趣味。

当然，金石篆刻大半是文人学士的爱好，他们自无古代皇王诸侯的权势，可以铸鼎传世，但印章也是法定权势的钤记，制作比钟鼎要省事方便得多，于是这种形式，文人就拿来做显示自己存在的一种方式，一方面，凡有钤记的物品，表示一种“所有权”，即使是“闲章”，也表示“我”与这件“物品”的一种“关系”；另一方面，“印章”本身也有了一种独立的艺术价值，的确在一定范围内“象征”着“我”与“世界”的关系，“我”“存在”在“这个世界中”，“这”是“我的”“印记”。

文人们虽然也许从宋代以来就向往着古代钟鼎的趣味，许多人收集各种拓片，编了一本又一本的“集古录”，但只能限于怀古的情趣，而不可能在精神实质上真的恢复出来。“钟鼎”的趣味是宗教的、王公的、家族的，后来的“金石”的趣味是知识的、文人的、个人的。用古典美学的术语来说，钟鼎的趣味是“崇高的”，而金石的趣味则是“优美的”。

二 碑帖之神韵

从时序上来说,碑帖为金石的变化发展,从考据上来说,“碑”不是秦汉刻石的继续,而自有来历。据说,“碑”原是宫庙庭院中拴马的石柱,墓碑是下棺时的支架,都是有实际用途的,后来才刻上了字,记载点什么事情,但至少从汉代以来,大量的碑石已不是实用性而是纪念性的了。

“帖”是指在帛、竹、纸、简上书写的字,书写工具逐渐完善以后,再经过历代书家的努力,“帖”不仅也由实际交往工具转变成观赏对象,而且成为书法艺术的主要形式,因为书法艺术的主要技巧表现在“写”上。

“金石”是“刻”出来的,“帖”是“写”出来的,而“碑”可以看作这二者的中间形式。

这就是说,“碑”的趣味和“金石”(钟鼎、刻石)的趣味是有所不同的,虽然它们都要“刻”出来。

不错,“碑”的刻工也是很重要的,有一些碑上署有镌刻者的名字,可见刻者也是为时人所重的,颜真卿更有怕石工不佳亲自刻石的传说,足以想见刻工的重要,但比起“金石鼎彝”来,“碑”的“书写”的作用要更为重要得多。

前面说过,汉碑大多以隶书入石,隶书对于笔锋的运用比起篆书来已大大丰富,已不是大体上同样粗细的线条所能结构得起来的,这样,隶书的“刻”与篆书的“刻”在性质上已有所不同。

本来,文字作为表意传达工具来说,“刻”和“写”是一样的意义,这一点,对古代早期的书法艺术来说,也是一样的,“刻”也是“写”的一种;但隶书的兴趣,解散笔锋,“刻”与“写”就分化了出来,从前意义下的“刻”——即“划道道”的办法,已“刻”、“划”不出隶书的形状来,于是“碑”上的“刻”,就纯属“工艺技巧”的性质,而没有“书写技巧”的意味了。“工艺技巧”当然也有精粗之分,但基本上已不属书法范围,就好像我们现在的印刷术一样,可以印刷精美的

书法作品,但它本身不属书法艺术范围。所以“碑”的书法和古代钟鼎文不同,与近代金石篆刻也不同,它基本上属于“写”的范畴。

“碑”的书体,汉代主要为隶书,隋唐则主要以楷书入石,兼有行、草,当然也有隶篆,但无论如何,它们一般都是书家先写后刻的,魏晋禁碑,留下的墓碑可能是石工秘密刻的;北魏的碑,多数也可能是石工自己刻的,有的因文化不高,错别字甚多。这都说明,刻石已完全为书写出来的字服务,成为工具性的手段,它本身的精粗已是另一种趣味了。

“帖”的兴起,大体上与行书的发展有关。从书体上说,草书与行书有不同的来源,草书出于隶书,由章草而演变为今草,行书则由楷书演变而来,而今草或许与行楷有关,所以行书又可吸收草书笔法成为行草。行、草都是一种简便的写法,作草稿、通信用的,后来逐渐地被人收藏、保存起来作观赏用,魏晋禁碑可能助长了这种风气,所以才有陆机《平复帖》这样的墨迹存留下来。这时,人们保存书家的“帖”,其意义已与保存识字课本或历史典籍手抄本完全不同,前者是艺术性的,后者主要是实用性、知识性的,只是现在考古挖掘出来后,才更加注重它们在书法艺术史上的价值。王羲之以“字”来换鹅,则不是抄“书”来卖钱,已是一种艺术的价值表现,得到他的“字”的人,也不是当作“书”来保存文字的内容,而是当作“字”本身来珍藏,所以我们并不知道他当时“写”了点什么内容。流传王羲之各帖,全都是摹本,帖的内容大半没有多少意义,只有一篇《兰亭序》是好文章,光凭那些“帖”的内容,不会有人去保存它。

由膜拜钟鼎刻石、流连碑碣墓志到观赏名家墨迹,说明人们对书法艺术的趣味正在深入。

名家墨迹得来不易,保存也不易,随着工艺技术的发展,“碑”跟“帖”就结合了起来,“碑”可以“拓”下来“搬”回家中,“帖”也可以

刻在石上再“拓”下保存,于是“碑帖”就成了一家。

刻帖始于何时,史家尚未弄清,据说王羲之曾亲自把小楷《乐毅论》刻在石上,隋僧智永曾摹刻《兰亭》,把手稿刻到石上说明收藏墨迹的风气已开,而“对临”和“摹拓”的办法已不能满足需要,所以很可能捶拓的技术也已发明,刻在石上拓出来等于一种复印印刷。唐代“摹拓”和“石刻”的办法并用,“石刻”为了保存,“摹拓”为了普及,唐代大概已有捶拓技术,世传唐拓王羲之《十七帖》,果真,则可以为证,但因时代久远,拓片难存,不足征信;又南唐后主李煜的《澄心堂帖》相传为刻帖之始,是利用捶拓技术,把“摹拓”与“刻石”、保存与普及结合了起来。然而我们现在所能见到确有明证的最早的刻拓为北宋淳化三年所刻的《淳化阁帖》,这部帖的选材、摹刻等方面,后人有许多批评,但它却是真正的“阁帖”之祖,开一代之风气,此后有官私各家的许许多多的“帖”,一直到现今尚在出版的《三希堂法帖》,可谓源远流长,在培养我国人民对书法艺术的兴趣方面有过很大的作用和影响,是绝不能忽视的。

《淳化阁帖》究竟是刻在石板上还是刻在枣木上未有定论,但无论如何,由于这种方式的流传,由本是作为保存墨迹的工具,却自己产生了一种趣味,有时甚至不是墨迹可以代替的,更不是其它印刷方式所能淘汰的。这就是说,由于阁帖的发展,不仅把“刻”的技巧重新“书法艺术化”,而且把“捶拓”的技巧也“吸收”到“书法艺术”中来,甚至裱装技术也在考虑之中,成为观赏书法艺术的一种特殊的形式,一个不可分割的部分。

阁帖所收,当然正、草、隶、篆无所不可,但阁帖的风格当以“行书”为核心,上及楷、隶,下兼草、篆,从形式到内容,融为一体,形成了一种特殊的神韵。

随着装帧技术的发展,不仅阁帖,而且历代碑石的拓片,也都用阁帖的办法装订成册,便于保存,便于观赏,这样“碑”与“帖”真

的就完全结合了起来。

“帖”把“碑”吸收了进来,使“碑”的趣味也随着发生了变化。“碑”的拓片,原是“碑”文的代用品,但这个代用品经过“帖化”,又有自己的独特价值,所以虽不能真的代替对原石的观赏,但却有原石所不能具有的另一种趣味在内。

“碑”成了“帖”,装订成册,成为“书”的一种,由立于宗庙社稷、山林古刹而被置于案头,“实物”性减少而“文化”性增强,由大庭广众或旷野荒郊的大声疾呼到书斋庭院的细语低声,二者都在“说”些什么,但前者“说”的“话”令人“震动”,而后者的“话”则令人“品味”,在审美的心理状态的效果上大不相同。

“碑”成了“帖”,由“帖”而“书”,在较大的范围内可以归民间个人所有,这样,在欣赏者与欣赏对象之间的关系上也有一定的变化。山林的“碑”是“公众”的,家庙的“碑”又是“特权”的,对较多的人来说,都不是“我”的,惟有成了“帖”、“书”而流传起来,才把“我”与“他人”沟通起来,个别文人的“秘藏”癖,只是贵族“特权”趣味的模仿。对大多数人来说,“自我”与“他人”还是可以相容的,“阁帖”的“发行”也还是要求得“他人”之“共鸣”,不但“秘玩”,还要“共赏”,这个道理,唐朝开国的皇帝就已经懂得了。这样,由于“碑帖”不是独一无二的“原件”,所以完全私人的“占有”观念已较淡薄,而可以保持一种比较“超脱”的“文化”的态度,也就是艺术的、审美的态度,所以“碑帖”的兴趣究竟不同于“古董”的兴趣,尽管它也可以成为一件“古董”,那时候人们的兴趣已非书法的、艺术的,而是经济的或其它什么的了。然而,人们终究可以把“碑石”“搬到”家里来了,这些“碑帖”又与“我”有一种亲切的关系,可以容“我”细细欣赏。

这一切,使“碑帖”有一种不可替代的趣味,就连它的“黑底白字”也是原石和墨迹所没有的。绝大部分的碑文都是阴文,像北魏

《始平公》那样刻阳文的极少,“阁帖”系统似乎未见有阳文的,即使印刷术普遍以后大半还是刻阴文,可见“黑底白字”有独特的趣味,所以即使近人墨迹得之颇易,照相印刷十分简便,但仍有将墨迹刻石捶拓的,或许因“白纸黑字”平时易得,而“黑纸白字”反倒难得的缘故。但最主要的,还是“碑帖”的流传;已经形成了一种传统的欣赏书法艺术的习惯,自成一格,已不能为别种形式所代替。

然而,在这里我们必须指出的是:无论金石或碑帖都只是中国书法艺术的一格,它们在中国书法艺术史上占有重要的地位,在较长时间内甚至占压倒的地位,但中国书法艺术的骨干核心不是金石和碑帖,而是“笔墨”。无论如何“字”是“写”出来的。

钟鼎文的“书家”被“埋没”了,到了刻石才有书家的姓名,“碑帖”到底还有“复制品”的意味,所以只有墨迹才使“书家”与“作品”直接结合起来,成为书家个人书风的直接体现。书家的书风直接形诸笔墨,这种不可替代性,已不是一般的趣味上的不可替代性,而是作品上的不可替代性,书家的墨迹是“原作”,是一次性的个人的创作,这是书法艺术的主线,而金石和碑帖都是为这条主线服务的。墨迹的艺术,是真正书家的艺术。

就书法艺术来说,人们对于墨迹的兴趣当然从来没有忽视过,至少晋代已有争藏墨迹的风气,而晋代也出现了中国书法艺术史上的划时代的书家——王羲之。

三 二王之风貌

我国书法艺术到了两晋、特别是东晋,是一个大转折时期,书法艺术得到了进一步的发展,出现了一批有名的书法家,特别是出现了王羲之和王献之这样的书法革新家,使中国书法艺术的面貌为之一新,进入了真正的书家的时代。

曹魏改革汉制,把汉代流行的刻碑的风气禁止了,这对书法艺术史的某一个方面来说,固然有所损失,但就当时的历史条件看,却是比较开明的一种措施。曹操在禁令中说,这种立碑的风气“妄媚死者,增长虚伪,而浪费资财,为害甚烈”。汉末三国连年动乱,生产力受到很大的破坏,曹操受财力限制,想恢复一下经济的发展,禁止刻碑的歪风,是当时的一种客观需要。晋朝的统治实力本来就薄弱,所以这道禁令就被沿袭下来。

当然,这种禁令,不会执行得那样彻底,至今流传的碑刻中有一些仍然是晋代刻的,如隆安三年的《枳杨府君碑》,永和己卯的《侯君残碑》以及有名的《爨宝子》、《爨龙颜》等,但数量显然不多,影响当然不会太大。

刻碑之风气既禁止,书家则需另辟蹊径,于是,有西晋尺牍的兴起。

尺牍在两晋、特别是东晋之所以成为当时书法主要表现形式之一,是由多种原因造成的。汉代用竹简、尺牍、奏章、文契等和碑刻的书风距离还不太大,而用毛笔写在绢或纸上,和刻在碑上,要求的艺术效果则很不相同。因此,尺牍和碑版的书风就有很大的区别。

从汉碑、汉简古隶到章草,从而进到刘德昇、钟繇“行押书”,经过了很长的发展阶段。

西晋在书法艺术上是个过渡时期,从流传下来的墨迹看,主要还是接近隶书的章草最为流行。当时有名的书家如卫家父子和索靖等人,都是以章草擅长。《晋书》说:“瓘与索靖俱善草书,时人号为一台二妙。汉末张芝善草书,论者谓瓘得伯英筋,靖得伯英肉。”对子卫瓘的儿子卫恒则说:“恒善草隶书,为《四体书势》。”

索靖的草书在当时很有名,“靖与尚书令卫瓘俱以善草书知名,瓘笔胜靖,然有楷法远不能及靖”(《晋书》)。我们从流传下来

的《出师颂》可以看出“有楷法”和“得伯英肉”的特点,古代章草不脱古隶的特点,崇尚肥腴,所以索靖的肥笔容易被当时接受,成为一代草法的代表。据后来王僧虔的记载,索靖当时自视甚高,称自己的字为“银钩虺尾”,以后这个词就被用来形容书法艺术柔中有刚、刚柔相济、含有余味、“笔短意长”(黄山谷跋)的美称。

西晋流传下来的重要墨迹是陆机的《平复帖》。陆机的书法在当时也有点名气,《宣和书谱》说他“能章草,以才长见掩耳”;但据王僧虔的评价则是“吴士书也,无以较其多少”。可见,陆机虽是有名文士,但书法不必是第一流的。《平复帖》的字迹有的已相当模糊,不能辨认清楚,但从用笔和结体上看,虽不脱章草笔意,但要比索靖的《出师颂》新一点,可能在当时也“不能为楷则”也。

总之,从流传的字迹风格看,这时还是古汉隶、章草的系统,承接了张芝、皇象的风格而有所变化。东晋渡江以后,刘德昇、钟繇的真书和行押书系统才得到进一步的发扬光大。

从古汉隶到正书(真书)笔法的变化是很自然的趋势,而从碑版的案牘的发展,更加适应了笔法变化的需要,两晋(特别是西晋)固然仍有大量古书、章草的流传,但已逐渐推广了以刘德昇、钟繇等人为代表的新书体,也就是说正书的笔法逐渐被采用。《晋书》上记载陶侃“善正书,远近书疏,莫不手答,笔翰如流”。既曰“正书”当然是和“隶书”有所不同的一种书体,而且手写起来比较方便,不必刻在简上。这种正书系统的书法,应该说,成熟于东晋。

据传说,王导随琅琊王渡江时,衣带里藏着钟繇的《宣示表》,看来,王导在推广正书笔法上,起过一定作用。王家是当时大豪门,过江以后政治势力很大,他提倡一种新的、适应当时需要的书风,流传起来就比较快一些。这种新书风绝不是王导(或钟繇或其他人)发明的,而是一种风气的反映,可能在初期人数并不太多,当时豪门像郗、庾二姓,书家如崔悦、卢谌等人对王家新书风都不以

为然,直至王褒入关,还引起北周书学博士赵文深思想上的一番变化^①,可见,新书风也有个逐步推广的过程。

王羲之是王导从弟王旷的第七子,据说他年轻时学卫夫人书,后来渡江北游,看到李斯、曹喜、钟繇、梁鹄等人的书法,又觉得先学卫夫人,浪费了时间,遂改本师,仍于众碑学习,所以中年以后书法才达到较高水平。

卫夫人名铄字茂漪,汝阴太守李矩的妻子。《书后品》说“卫素负高名,正体尤绝”,《翰墨志》说“夫人善钟法,能正书入妙,王逸少师之”,可见她的书法接近正书行书,而如果上述关于王羲之的学历可信的话,那末就是他先学了一种新的书体,然后再学比较旧的书体的。

王羲之在我国书法史上是个承前启后的人物,可是流传下来他的作品,却无一张是没有疑问的。

《晋书》上说:“羲之善隶书,为古今之冠。”可是,即使历代标名为王羲之的作品的,竟没有一张隶书;别传里又说:“羲之善草隶八分飞白章行,备精诸体,自成一家之法。”这里算是提出了行书^②,但八分、飞白却也未曾得见。

于是,从这里就有人怀疑王羲之本来是写隶书的,因为唐太宗喜欢行楷,就把王羲之的真迹藏起来,改头换面,以他的名义推行一种新体。这种猜测,随着近来挖掘发现的一些晋代民间抄经手迹和王兴之墓志铭的发现,越来越言之凿凿了,甚至否定了魏晋一个时期的楷法的存在。当然,这种看法,细细研究起来,仍有不少问题。

首先,王羲之不是唐太宗鼓吹出来的。王家父子的字当时就

① 《周书》:“王褒入关,宾游等翕然并学褒书,文深之书遂被遐弃,文深惭恨,形于言色,后知好尚难返,改习褒书。”

② 可是草隶就是草草,故从行文看“章行”或别有所指?

很有名,《世说新语》上有些传说就是关于书法的,正式的书评有梁庾肩吾的《书品》,他把王羲之和张伯英、钟繇并列,称为“上之上”,可见王的书法一直被认为是第一流的。当然,既是名家,就会有人作伪,但无论作伪开始于何代,但总要近真才能蒙混过关,而改头换面、甚至面目全非的伪物是很少的。如果说某些人要借王羲之的名气来推广一种新书风,似乎也难于找出一条过硬的理由来说明提倡的新书风和王羲之本人一点联系也没有。唐太宗的提倡,或许可以说明为什么王羲之的隶书作品一点也没有留下来的原因:他要推行行楷的新书风,对王羲之的隶书作品有意无意地就束之高阁了。

真伪问题,还有从实物上来的一些证据,可是对这些证据看法上又有很多分歧。新出土王兴之墓碑,是一种墓碑体,即使是王羲之本人写的,也可能墨守陈规写出那样的字来,我们看到碑刻字形的变化,是隋以后的事。碑刻作为一种墓葬仪式,在封建迷信的社会,变化起来当然要慢得多^①。至于民间手抄《三国志》或其他文件,风格是多种多样的,不能以偏概全。至于有些实物,有的说有楷法,有的说全是隶法,就不太容易说清楚了。譬如《东汉永和二年简》,罗振玉认为楷七而隶三,就遭到讽刺,但前凉李柏文书一稿的隶书意味很浓,而二稿则楷法很突出,两稿书体很不一样(但看出确是一人手笔),说明一般人写字不见得就用一种书体。

所以,按照我们的看法,从曹魏两晋期间,楷法早已存在,但是否很流行,且为普遍公认,则还要一个过程,因此,当时的墓碑,一般人的笔下还用旧的书体,并不奇怪。而楷法作为一个新的事物(就书法艺术来说),总要冲破一些束缚,逐步开辟自己的道路,这也是事实。

^① 有两个吴碑楷法比较多点,《吴九真太守谷朗碑》的捺脚,《吴衡阳太守葛府君碑额》,但孤证不足以服人。

《兰亭序》是王羲之的代表作品之一,从六朝隋唐以来影响很大,可是后来被断定为伪物,理由之一就是书体太新^①,但如果因为“新”而被怀疑,那末世上一切新事物都将受到怀疑。持这种观点的人,自命为历史唯物主义,但要从当时历史的条件来看,实际上这是历史学中一种庸俗进化的观点,只承认渐变,不承认质变。持这种观点的人自以为有群众观点,重视民间的实物,实际上只看到一部分保守的势力,拿它来冒充群众,因为看到的只是群众中习惯了的东西,而不是真正受群众欢迎的东西。

的确,这不仅是个考据问题。唐太宗当时之所以大力提倡王羲之的书风,也是为了反对书法上的一种保守风气。可是,就以封建皇帝的地位来提倡,还是不能马上奏效的。

王家新书风流行以后,韩愈还有“羲之俗书趁姿媚”之讥。在这个问题上,他的标准是保守主义、复古主义的,他把王羲之的字和石鼓文比,说它只求形体漂亮,没有古朴之气,这当然一点道理也没有,可是在封建社会的知识分子中,特别在“好古敏求”儒家思想统治下,却有很深的影响。随着时间的推移,王羲之的书法本身也成了一种偶像,宋以后的书家,言必称二王,甚至由此形成一种“台阁体”,王家书体真的变成了“俗书”了。“俗”有两种含义。韩愈讽刺王字是“俗书”正是它的优点,这就是说,在当时它是一种便于书写、接近民间、通俗易认、字体流畅的新书风,而后来却变为形式呆板、毫无生气的庸俗的书风了。

从流传下来的文字记载和虽有疑问但总还近似的作品来看,王羲之在书法上的成就主要在行书方面。据唐张怀瓘《书断》记载王僧的话,“晋世以来,工书者多以行书著名,昔钟元常行押书是也。尔后王羲之、献之并造其极焉”。张怀瓘很坚持这个观点,他

^① 至于《兰亭序》文章的真伪不在本文范围内。

认为王羲之的各种书体中,以行书最好,他在《书议》里又说:“逸少笔迹遒润,独擅一家之美,天资自然,风神盖代,就草书格律非高,功夫又少,虽圆丰妍美,乃乏神气,无戈戟铦锐可畏,无物象生动可奇,是以劣于诸子,得垂名者,以真行故也。”

王羲之的隶书无传,章草有《豹奴夜不归》等帖,比起索靖皇象来,未见其长,今草有《十七帖》,就草书来说,稍嫌呆板一点,从章草到今草、大草,似乎还没有完全解放出来,后来流传甚广,特别经过赵孟頫,他专学《十七帖》,曾一度使草书的风格衰退。王羲之的楷书,相传有《黄庭经》、《乐毅论》等,前者流畅,后者凝重,但也不脱钟繇《宣示表》的风格,当然,这在两晋已属可贵,只是比起他自己的行书来,的确略逊一筹。

王羲之的行书以《兰亭序》为代表。据考证,修楔山阴兰亭的时候,王羲之是四十七岁^①,书法正在逐步成熟的阶段,又传说他写此记时微有酒意,用的是蚕茧纸,鼠须笔,酒醒以后又写了好多张,但终不及这一本^②,可是这一切都无法印证,因为留传下来的《兰亭序》不是临本就是伪迹,最好的是双钩本。神龙年间,太宗命供奉拓书人赵模、韩道政、冯承素、诸葛贞等四人各拓数本,以赐皇太子诸王近臣,后来发现钤有“神龙”印记的兰亭,便断为太宗命摹的双钩本《兰亭序》,是为流传的最好本子。那张作品钩摹精细,笔画清晰,笔锋微俏,神采奕奕,不失为一张很好的书法作品。从整个书风来看,色彩比较柔和,可能和当时的心情、文章的内容有关,也可能与用的工具有关,所以比起流传的其他王字来,风格上似乎柔软一点。

我们还可以从唐集《圣教序》里看出王羲之行书的风格来。唐僧怀仁从王羲之的字中选择、拼凑了一部《圣教序》,得到唐太宗的

① 鲁一同:《右军年谱》。

② 何延之:《兰亭记》。

批准,成为一种行书的规范标准,对后来书法的影响是非常大的。作为一个完整的书法作品来看,《圣教序》当然缺乏一气呵成的气势和精神,但它每个字都经过选择,作为个别的字看,都经得起推敲,所以后来学行书,大都从《圣教序》入手。

在王羲之的作品中,我们还应该提到《丧乱帖》,这个作品字数不多,但却飞动跳跃,大小参差、变化多端,在王字中,可说是最好的一张,也是最代表王羲之风格的一张。这个作品风格比《兰亭》硬,比《十七帖》变化大,而接近《圣教序》的道劲,所以从风格上看,这个作品也许更接近真迹。《丧乱帖》接近今草,但又不是严格意义上的大草,从笔法上看,是以行书的笔法来写草书的,因此,可以叫做“行草”。

如果说王羲之在行书方面创造性比较大,那末,在草书方面,王献之的贡献就更大些。王献之是王羲之的儿子,他在书法上的成就,是历来公认的,可是评价却始终要比王羲之低一头。当然,这大半是封建儒家宗法观念统治的结果。按照这种观点,只能一代不如一代,而不允许客观地、历史地评价其优劣和历史地位。果真这样,那末王羲之就不能压过王导去,而如此上溯,怪不得韩愈只能赞叹石鼓文了。

王献之在书法上是否真正超过他的父亲,我们要看实际情况,从现有作品和文字记载对照分析其历史价值。先看文字记载。

《晋书》本传上说:“献之工草书”。比王羲之的评价,多了一个“草”字,可见在草书方面,王献之是有特别的表现的。《晋书》别传里更进一步说:“献之幼学父书,次习于张,后改变制度,别创其法,率尔师心,冥合天矩。至于行草兴合,若孤峰四绝,回出天外,其峭峻不可量也。”这里指出了两点。一点是王献之对王羲之的书风有所改变,第二点是在草书方面成绩较大。从我们现在所看到的王献之的作品(有的是近似的作品,不必为真迹)来看,是比较符合实

际的。

书法在东晋,本来是大变化时期,王献之改变父制,又是一种新书风,加上王献之在当时政治舞台上比他父亲顺利一点,所以他的书法在当时是很受欢迎的。王献之对自己的书法艺术也很自信,他自认为写字比他父亲好,而据说他写信给谢安,以为他必定把他的信保存起来,不想谢安把信纸反过来写了回信,弄得王献之很不高兴。《书谱》这两个传说,虽然被包世臣否定了,但也说明当时王献之的字是很有地位的。又传说他曾劝他父亲把古章草的书体改变一下,要他“极草纵之致,不若藁行之间”,可见,他于草书方面的改革比王羲之还要彻底。

从文字记载来看,最早批评王献之字的是他的学生羊欣。羊欣在《笔阵图》里说:“献之善隶藁,骨势不及父,而媚趣过之。”羊欣十二岁学王献之的字,很有成绩,故有“易王得羊,不失所望”之誉,他对老师的评价还是可信的。“媚趣过之”,因为王献之致力于草书,自然更加飞动遒劲,姿态横生。而“骨势不及”是指瘦劲、棱角方面不如王羲之,这和观赏现在实物的印象是符合的,王献之的字,结体比较宽松,用笔比较圆熟,和王羲之在风格上是不同的。羊欣这个评价,被王僧虔抄袭了去,而改头换面,把精神变掉了。王僧虔说:“献之远不及父,而媚趣过之。”把某一方面的不足,变成了“远不及父”了。

唐太宗独尊王羲之,对王献之的字狠加了一番批评:“献之虽有父风,殊非新巧(别无新意),观其字势,疏瘦如隆冬之枯树,览其笔纵,拘束若严家之饿隶,其枯树也,虽槎枿而无屈伸,其饿隶,则羸羸而不放纵,兼斯二者,固翰墨之病欤。”从现在流传的实物来看,唐太宗的评价是很费解的,可能王献之也写了一批不甚好的字,被唐太宗看见了,他这些字并不代表王献之的水平,据此来褒贬,根据是不足的。所以,即使在唐代,在具体评价方面,也很少用

唐太宗的观点。张怀瓘的《书断》、《书议》对王献之草书的评价是相当高的,他说:“子敬真不逮父,章草亦劣,然观其行草之会,则神勇盖世,况之于父,犹拟抗行,比之钟张,虽劲敌仍若擒盖之势。”又说:“子敬才高识远,行草之外,更开一门,非草非行,流便于草,开张于行,草又处其中间。”王献之用草书的笔法写楷书,所以显得不像那样硬劲,但打散各体之间的界限,使书法艺术更加飞动流畅,正是王献之对书法的贡献,也是他对后来影响很大的地方。

宋代的书家对王献之是比较一致称赞的,因为宋代尚行书,连楷书也用行书笔法,这和王献之是一致的。蔡襄说:“大令右军法虽同,其放肆豪迈,大令差异古人,用功精深,所以绝迹也。”黄山谷说:“大令草法,殊迫伯英,浮古少可恨,弥觉成就耳;所以中间论书者,以右军草入能品,大令草入神品也。”

最值得一提的是米芾对唐太宗的批评:“太宗力学右军然不能造其极,后又师法虞世南之行书,思由此可登右军之堂奥,然终不逮子敬,遂对子敬大肆讥评。然子敬以天纵超逸之才,又亲承右军之教,岂一人所得而定论也。”米芾揭了唐太宗的短处,虽然不一定是事实,但推崇王献之的精神是很明显的。

包世臣提倡笔法,他对王家父子在笔风上有一个比较,他说:“右军真行草法,皆出汉分,深入中郎;大令行草法,导源秦篆,妙接丞相。”这个观点,从欣赏角度看,是比较深刻的。这就是说,王献之善用篆书的中锋,创造了一种与从隶书变来的章草不同风格的大草书,他可以说是上承张芝,下开旭、怀的关键人物。

王献之流传下来的作品比王羲之还要少,而且也大都有疑问,我们也同样从“膺品迫似”的角度来对待。小楷有《十三行书》,与之《乐毅》《黄庭》比,觉得神态踴躍,别是一番风貌。《十三行》的结体比较长,撇捺舒展,在当时显然也是一种新书风,这种风格对明代的小楷、特别是王宠的小楷,影响很大。元代出土的《保姆碑》,

被断为王献之的作品,受到赵孟頫的赞赏,把它和《兰亭》相比,说是“若欲学书,不可无此”。王献之的行书流传下来的较多,像《鸭头丸》、《辞中令》、《新妇服地黄汤》等,都很有名。这些行书作品,结体比王羲之的宽松,用笔比王羲之的圆熟,唐代书法的结体,受这种书风影响很大,就结体来说,颜真卿与其说接近大王,不如说接近小王,所以王世贞说:“子敬弦中令帖,书法遒逸疏爽,然右军家范,不无少变,北海、吴兴,皆其滥觞,少可惜耳。”王世贞推崇大王,贬抑小王,但说李邕、赵孟頫自王献之这是事实。

王献之的草书,《淳化阁》法帖里收集了一部分,比王羲之的分量要重得多,所以后人才说他的草书越过了他父亲,直接学汉代的张芝。张芝既没有作品留下,而当时的草书不出章草的范围,所以从实物作品上看,真正的今草还应从王献之说起。《知汝殊态》帖被标为张的作品,实际上可能是王献之的,这从内容和书法风格上可以得到印证。从这个作品的笔法来看,可以称得起是龙飞凤舞,大小参差,变化多端,的确是开唐代大草的先河。

四 唐代之气度

1. 唐代书法艺术的全面发展和楷法的成绩

唐代在我国书法艺术上是全面发展的一个时期,楷法从曹魏两晋北魏六朝以来,到了唐代可说是得到比较充分的发展,达到了相当成熟的阶段。

经过长期动乱之后,唐代初期面临的问题首先是恢复生产、增强国家财富问题。汉代传流下来的豪门大族固然还有相当的势力,占有相当的土地,但经过长年的战争和分割,豪门大族已经不能完全控制经济命脉。随着土地的买卖和兼并出现的庶族地主逐

渐形成一股社会力量,与豪门贵族对立。他们比较接近一般人民群众,因为没有先天的资本,在钻营发迹的道路上学到了一套权术,现在,他们要求在政治上得到承认。在当时,要恢复经济、增加地主阶层的财富只有承认并扶植这个阶层。唐代行科举制度就是为这个阶层开放一条升官发财的道路,提高他们的政治地位。唐太宗把书法作为科举的一个项目,在中央政府设立书学博士,这就是说,承认书法艺术是一种艺术,字写得好,就算有一技之长,就可以做官,可以领取国家的补贴。这样,从前为豪门贵族把持的书法艺术,在一定范围内得到比较普及的机会,而不像过去“父子相传”、“天授神笔”那样神秘了。唐太宗命书家博士摹《兰亭》分送诸皇子和大臣,虽然也还是很小的范围,但比起韦诞把蔡邕的字藏在枕头里不让钟繇看,也算是有推广的意思了。

唐代收买、扶植庶族地主的政策果然得到了一定的效果,经济上有了发展,在一个阶段内政治上也比较稳定,于是出现了所谓“贞观之治”。随着政治、经济上的发展,文化思想上也一度出现了繁荣的气象,音乐、绘画、诗歌等部门的创作逐渐增强,在风格上也逐渐适应当时时代的特点,如绘画、音乐中出现了反映地主阶级生活安适丰腴的情景,诗歌反映的内容比较复杂,但也出现了所谓“盛唐气象”。

所谓“盛唐气象”在书法艺术上的反映也是比较典型的。我们知道,两晋书家大都出在豪门大族,他们有政治地位,但由于社会动乱,政治上不稳定,思想上崇尚玄学,所以在书法上气势和魄力就比较小;唐代一统天下,任用新人,在政治、经济上都取得一定成绩,所以,虽然唐太宗提倡二王,用二王的笔法写楷书、刻碑,却和两晋风格迥然不同。这时候,书法艺术由崇尚清淡的两晋阔阔转到了唐代专务实际的地主官僚政治家手中,书风自然不同了。

唐代称得上书家的人很多,书法是比较流行的,诗人里像贺知

章、李白、杜甫、王维等字写得都很好,流传下来杜牧的《张好好诗稿》,可见二王的规范,风格是很流畅的。但是,大部分的书家却都是当时的大政治家,是朝廷的“重臣”,或者在封建历史学家眼中的“名臣”,他们的事功是比较突出的,如初唐的虞、欧、褚、薛,后来的李北海、颜、柳都有不少的政治活动,这些活动,在相当的程度上影响了他们的书法风格。

就各种书体看,唐代也是比较全面的,正、草、隶、篆都有代表人物,但比较起来,楷书和草书两方面的成绩更大些。

随着佛教的输入,庙宇的修建,立碑和抄经的风气又大大兴盛起来,这对大楷和小楷的发展都给予了一定的刺激和便利。立在庙堂里的碑,和立在山林里的墓志要求自然不同,逐渐地也就形成在风格上和北魏墓志很不相同的唐代的碑刻。这种碑刻,出自当时地主阶级大政治家之手笔,立在庄严肃穆、富丽堂皇的大庙里,自然须有一种雍容华贵、浑厚雄健的书风。唐代的楷书,正是建立在这样一种社会基础上的新书风。为了创造这种新书风,唐代逐步地集中发挥了“中锋”书法的特长。这种笔法,本来在两晋六朝居于比较次要的地位,到了唐代,特别是经过颜、柳,成为占主导地位的笔法,因为这种笔法,运用得好,容易给人一种深厚雄强的感觉,是适应当时需要的一种自然的趋势。

这种笔法,影响到草书,用中锋来写大草,是以张旭、怀素为代表的书家的贡献,这样的草书在当时也是面貌一新的。

唐代在书法艺术上的大发展,对后世的影响极大。历史上对两晋二王的书法一直很推崇的,但他们留下的实物很少,即使是摹本,一般人也很难见到,因此作为学习范本的,大量的还是唐代的碑刻,这样,欧、褚、颜、柳成为楷法的“正宗”,流传极为广泛。这种情况,到了清代,颜柳的范本成了一种限制人的俗套,变成了毫无生命的形式主义的东西,于是就有人出来反对唐代的楷书。

姜白石说：“颜柳结体，既异古人，用笔复溺于一偏，予评二家为书法之一变，数百年间，人争效之，字画刚劲，固不无为书法之助，而魏晋之风规则扫地尽矣。”又说：“真书以平正为善，此世俗之论，唐人之失也。”反对唐人最激烈的，要算康有为，他认为唐人专讲结构，不讲笔法；他说：“唐人讲解结构，自贤于宋明，然以古为师，以魏晋绳之，则卑薄已甚，若从唐人入手，则终身浅薄，无复有窥见古人之日。”这当然是一种很偏颇的见解。唐人固然讲结体，但何尝不讲笔法？流传下来张旭问笔法于颜鲁公的那篇记载是唐代论笔法比较系统也是较早的一篇，所谓“印印泥”“锥划沙”等，正是指的用“中锋”写出来的效果。不经过唐代，“中锋”笔法不能得到如此充分的发展，这是一个历史事实。

2. 初唐书家和虞世南在唐代书法上的地位

唐初书势，承六朝之笔法，为适应唐朝初奠之需要，大量树碑立传，在唐朝廷内部出现了许多写字、写碑的能手。初唐书家写碑，大都沿袭六朝北魏碑的笔法，在结体、用笔上经过隋代的加工，水平比北魏时有所提高，再经过一些大书家的创造，其书法之道劲秀丽，已不是一般北魏碑所能比拟的了。

唐初书家中，以虞、欧、褚、薛最为有名，而按阮元“南北书派”的理论，欧、褚、薛属于北派，虞属于南派，这在艺术风格上看出了一些特点，但应该说，帖学对这四大家都是有很深的影响的，也就是说，经过王羲之、王献之加工创造的新书风，正在逐渐扩大影响，不但写信札用这种笔法和结体，写碑也逐渐用起来，欧阳询和褚遂良的行书都和当时的新书风有密切的关系，而在他们所写的碑里，体现得不如虞世南那样多，所以阮元才有此说。正因为虞世南比起欧、褚等人更加多地把新笔法、新结体用到楷书的碑刻里去，我们觉得把虞世南作为唐初书家的代表是比较恰当的。

虞世南本来是隋代的官员,唐太宗用为秦府参军,后来升为弘文馆学士,书法很得唐太宗的赏识,贞观年间赐爵永兴县子,授银青光禄大夫。他是浙江余姚人,相传和智永是同乡,所以在书法上他是智永的学生,学的是当时的新书风。传说他写字很用功,晚上躺在床上还用手指在被上画字。

虞世南在书法上既然师承智永,自然是王家书派的继承人,唐太宗提倡王家笔法,对虞世南格外看重是自然的事,相传他曾给唐太宗写屏风,想必唐宫廷里他的墨迹是不少的。可是他流传下来的作品却是不多。

《夫子庙堂碑》是虞世南的代表作,这种字体,在当时的确是很新颖的,特别是以此写碑,不能说不是一个创造。我们看这个碑的楷法,汉隶的痕迹是相当少了,在结体上显然从《黄庭》、《乐毅》到智永《正草千字文》一脉相承下来,但格局要大一些;用笔方面,中锋的笔法比较含蓄,但已经相当普遍,形成了一种特殊的风格,开启了唐代书法的一个新局面。所以,可以说,无论在运用中锋笔法方面和结体的宽松疏散方面,都可以作为颜柳的先河。也正因为流传下来的虞世南的作品有这样的特点,所以后人认为虞的书法更接近王献之。在唐朝就有人说:“虞书得大令之宏规,含五行之正色。”^①到了包世臣更进一步说虞世南学王献之,不是学王羲之了。当然王家父子的书风基本上属于一个时代,因此不一定非学王羲之不可,但从特点上来说,虞书更接近王献之却是事实。

虞世南还留下一张行书墨迹,叫《汝南公主墓志铭稿》,这个作品当然也有疑问,但从书法风格上说,是和虞世南的完全一致的。这个作品书法非常秀丽,气势贯串,用笔精到,行书中杂用中锋,实在是书法史上难得的珍品。王世贞说,他过去不大佩服虞世南,认

^① 张怀瓘:《书断》。

为他没有欧阳询以骨胜,后来看到《汝南公主墓志铭》,“见其萧散虚和,风流姿态,种种有笔外意,高可以并兰亭叙治头眩方,卑亦在枯树上游,则非邕阳薄令却能并驾矣”,说它在褚遂良《枯树赋》之上,可以并驾“兰亭”,是很符合实际的。

欧阳询是唐初四家里资格最老的一个,他也是隋代的官员,早就投唐,贞观年间历仕致太子率更令,封勃海男。《唐书》本传说他“初效王羲之书,后险劲过之”。这个评语可能只说对了后半句。欧书确比王书险劲,这无论真、草、行都是如此,但未必“初效王羲之”。从书法风格上说,欧阳询的字比较守旧一点,他在结体上接受了王羲之的新书风,而用笔上却沿袭六朝碑版的遗规,所以在他的楷书、隶书、草书、行书中,隶书的笔法比较重。传说他和虞世南出游,看到索靖写的碑,去而复返,最后索性搬了铺盖宿在它旁边,他和虞世南的趣味的确有些不同。恐怕也正因为喜欢用当时的传统笔法写碑,所以他的碑作流传比虞世南多得多。

欧阳询的楷书《醴泉铭》、《化度寺》、《虞恭公》、《皇甫君》等碑,在书法史都极为有名,连风格和他绝异的赵孟頫都说“信本书清劲秀健,古今一人”,认为《邕禅师》为欧书第一,而王世贞说《皇甫君》第一,也有认为《化度寺》第一的,其实欧书风格很统一,所书各碑大同小异,结体和用笔都非常规范化,风格上比较拘谨一点,但笔力挺俊,瘦硬中不失风致,的确可以作楷书入门的范本。

他对行、草并没有多大创造,行书比较枯瘦,草书接近章草,虽然挺拔有力,但气势不大,所以影响也不深远。姜白石说他以真为草,就是说他写草书太拘谨,放不开;其实,这是他的趣味所决定了的,他既然对索靖的章草感兴趣,他的草书自然就缺乏王献之以后大草的气势。

褚遂良比欧阳询晚一辈,在书法上欧阳询很看重他;在政治上,他是唐高宗手下的重要大臣,被封建统治阶级目为有名的“忠

臣”。他的书法，在唐代有很高的地位，《唐书》上说：“遂良博涉文史，尤工隶书，父友欧阳询甚重之。”张怀瓘《书断》说：“遂良书少则服膺虞秘监，长则祖述右军，真书甚得媚趣。”

从现在流传下来的作品看，褚遂良楷书的隶法痕迹是比较突出的，这从他的《孟法师碑》、《倪宽赞》都可以很明显地看出来，所以阮元也把它归于北派。但是，他的楷法虽然和六朝碑刻一个路子，但却也有很大的变化，这可能和他年轻时服膺虞世南有关。他楷书的结体不像欧阳询那样枯瘦，笔法也比欧字柔和，在刚劲之中有一种秀媚的趣味，所以他的风格和六朝碑刻是很不相同的。当时人评他的书法为“字里生金，行间玉润，法则温雅，美丽多方”。这也可以看出，即使是六朝笔法，也不得不适应唐代的趣味，变得更加秀媚更加温和了。

用雄强的隶书笔法写出秀美的楷体来，是褚遂良书法的特点之一，也是六朝笔法在唐代具体条件下的一种表现。褚遂良还没有把中锋笔法充分发挥出来，但在字的风格上也不得不变，苏东坡说他的字是“清远萧散，微新隶体”，是说褚的字刚柔相济，融合得比较和谐。王世贞说：“评书者谓河南如瑶台婵娟，不胜罗绮，第状其美丽之态耳，不知其一钩一捺，有千钧之力，重外拓致姿，而中撮有法。”这正是用隶法写楷书在较高造诣上的一种艺术效果。

薛稷和褚遂良属子一个书派，故有“买褚得薛，不失其节”之说。他是魏徵的外孙，家里收藏虞、褚字迹很多，所以写字的条件很好，也决定了他的书风。相传他喜欢题大字匾额，所以杜甫有《观薛少保书画壁诗》说：“仰看垂露姿，不崩亦不蹇，郁郁三大字，蛟龙岌相缠。”

褚、薛是一家，所以唐初书法代表的四大家，实际是三大家，他们各代表一个方面，比较起来，从书风上来说，虞世南是最新的，欧阳询比较守旧，而褚则得乎其中；但他们的楷法，都在不同程度上

吸收了自二王以来的新书体,和北魏的碑刻风格是很不相同的。

除这几大家以外,还应该提到的是陆柬之。他是虞世南的外甥,书法风格上和虞基本一致。他通过虞世南学二王,力求每笔都有所本,流传下来他的《文赋》墨迹,的确有智永楷法的风格,但笔力稍嫌柔弱点,张怀瓘说他“工于仿效,劣于独断”,是很恰当的,他可以说是虞世南新书风的忠实履行者。

3. 唐代的草法和张旭、怀素的贡献

草书由章草到用楷、行笔法变为今草,由王献之传到智永,可说已完成今草的演变过程,章草隶书笔法被楷书笔法代替了。唐代的草书,随着这种趋势逐渐演变,写章草的人越来越少。如果说,欧阳询的《草书千字文》还受章草结体和笔法的拘束,那末到武则天时代的孙过庭,章草的意味就很少了。

孙过庭的《书谱序》无论文字或书法在书法史上是很重要的。从字迹来看,他的草书脱胎于智永,开头写得比较拘谨,后来越写越精彩,多少年来,不失为草书的范本。乾隆还收藏了孙过庭的一张《景福阁赋》,字体比较怪,章草意味比较重,大概明代张瑞图等人的草书就是受它的影响,但从发展来看,当然还是以《书谱序》为他的代表作。

据《书断》说,孙过庭“工于用笔,俊拔刚断,尚异好奇,凌越险阻,然所谓少工用有天材,真行之书,丑于草矣。与王知敬友善,王则过于迟缓,孙亦伤于急速,使夫二子宽猛相济,是为合矣。”关于王知敬,《书断》说他“工草及行,尤善章草”,可见王是比较讲究工力,写的是章草,而孙过庭写的则是比较新的书体今草,孙的今草在当时很有名,因为他是二王新书风的继承人,宋代米芾说:“过庭草书书谱,甚有右军法,仿字落脚差近前而直,此乃过庭法,凡世称右军书有此等字,皆孙笔也,凡唐草得二王法无出其右。”但对孙过

庭的草书,也有批评得很厉害的,唐代《述书赋》的作者窦泉说“虔礼凡草,閭阎之风,千纸一类,一字万同,如见疑于冰冷,甘没齿于夏虫”,窦泉对孙草的评价还是有一定道理的,他显然是看到了张旭的草书,与孙过庭一比,就显出孙的短处了。后来也有许多人为孙过庭辩护,但即使像王世贞这样,一方面说孙的书名“烺烺一时”,一方面也得承认窦泉所指出的,确是“美璧之微瑕”。

从草书发展看,孙过庭是个承前启后的人物,他的草书比起智永来的确更加奔放,变化更多,但比起张旭、怀素来,格局就小得多了。草书到了张旭、怀素,才变成真正的大草。

张旭字伯高,苏州吴郡人,他的书法、特别是草书在我国书法史上是一致称颂的大师。《唐书》上说:“后人论书,欧虞褚陆,皆有异论,至旭无非短者,文宗时,诏以李白歌诗、裴旻剑舞、张旭草书为三绝。”把书法(草书)和舞蹈、诗歌来比,可说是很有见识的。正因为他的草书一致认为好,所以,关于他的传说也很“神”。譬如说他喝醉了酒用自己的头发蘸墨写字,疯疯颠颠,所以叫他为张颠;又说他的字当时卖价很高,邻居故意求他写字去卖钱,以致成为富翁。还有一个传说,他最早作常熟尉时,有个老头子总来打官司,递状纸要他批判,次数多了他很生气,老人忙解释说:“爱公妙墨欲家藏之,无他也。”可见他的字早就写得很好。

草书到了张旭,可说又到了一个转折时期。遇到偶尔出现的大小参差、笔画相连的情形,更加有意识地运用,成为反映草书特殊风格的一种法则,特别是把中锋笔法更有意识地运用到草书中来,使草书的面貌大为改观。可惜当时还是受只有楷书才能入碑的限制,他的作品保存下来的甚少,但从近似的摹本来看,像《肚痛》、《春草》、《东明》、《秋寒》诸帖,的确对王献之以来的今草有所发展。《观公孙大娘舞剑》更是雄健流畅,开一代之新风。这种草书风格,直接影响了唐、宋两个朝代。宋代对草书没有多大贡献,

完全继承张旭的传统,宋代的大书家,对张旭的确没有什么非议的。蔡襄说:“长史笔势,其妙入神,岂俗物可近,怀素处其侧,直有奴仆之态,况他人所可拟抗。”苏轼对张旭的字更有议论说:“长史草书,颓然天放,略有点画处,而意态自足,号称神逸。”连最苛刻的米芾也说:“张旭如神蚪腾霄,夏云出岫,逸势奇壮,岂可穷测。”

从流传下来的作品和文字记载印证看,张旭最初也是学二王和六朝智永的字,他不但善草书,而且楷书写得很好。《郎官石柱记》写得那样含蓄工整,简直让人不敢相信是惯于写狂草人的手笔,惹得苏东坡大有感慨,说:“今世称善草者,或不能真行,此大妄也。真生行、行生草。真为立,行为行,草如走,未有未能行立而能走者也。今长安犹有长史《郎官石柱记》,作字简远如晋宋间人。”张旭的《郎官石柱记》的确比较“简远”,笔法是和二王、智永、虞世南一脉相承的,可能是他早期的作品。又据《历代名画记》:“张颠以善草书得名,余尝见小楷《乐毅论》,则韶秀殆虞、褚。”看来,他对当时流传的王羲之的《黄庭》《乐毅》下过不少工夫,这是无疑的。如果前引老人求判的故事可靠,那末他的行书写得一定也不错。可是这些作品,固然写得好,值得称赞,但却不如他在草书方面的创造性大,所以他在当时还是以草书得名。韩愈说他“善草书,不治他技”,可见别的方面没有太多特长。又杜甫颂他的诗里说:“俊拔为之主,暮年思转极,未知张王后,谁并百代则”,似乎他草书得名,也不是年轻时的事。

更值得一提的,张旭不仅在实践上草书写得好,还很有意识地研究笔法,他把他的一套想法告诉了颜真卿,就是后来有名的《颜真卿述张长史笔法十二意》。这篇文章,对结体、章法、布白等各个方面都有论述,笔法方面实际论述不多,但却提出一条重要的原则,即要用中锋(藏锋)。张旭说,他的笔法是他舅父张彦远传给他的。当年张彦远写字很用功,但不得其法,后来听褚遂良说,用笔

当如印泥,他还是不理解,直到在江边用利锋画平沙,才悟到书法的道理。其实,褚河南和张彦远那个时候,都还没有有意识地突出中锋,所以他们的领会只能是感性的,语言也是比喻式的,使人难以领悟,只有张旭有了实践经验,才借他舅父之口,说“自兹乃悟用笔如锥画沙,使其藏锋,画乃沉著”。

中锋笔法的突出运用,是唐代书风不同于魏晋的一个很大的特点,这种笔法,由一个草书大家提出来是很合乎规律的。这种书法在唐代已经逐渐普遍运用,由张旭概括地提出来,传给颜真卿,使中锋在楷书里占领了阵地,然后又出现了一个大草书家,这就是与张旭齐名的怀素。

僧怀素字藏真,俗姓钱,湖南长沙人,也是“不治他技”,专习书法,以草书得名。怀素有一篇《自叙》,把他的学历说得很清楚。说他“家贫无纸,尝于故里种芭蕉万余株”,就在芭蕉叶上写字,后来遍游大江南北,见到了不少名迹,又经过颜真卿的指点,草书大有进步。

怀素的草书,如《黄简》、《律公》、《颜尚书》诸帖,绝类颜真卿,可见是当时一种流行的新书体。到他的《自叙》帖,就完全是他自己的风格,其最大的特点就是基本上全用中锋笔法,以至于笔道粗细的变化都不太大了。

怀素和张旭的草书风格基本上是一致的,都是用中锋笔写奔放的大草。但正如黄庭坚所说的,张旭偏肥,怀素偏瘦,可能是他们二人风格上的不同。宋代人固然更加推崇张旭,但对怀素也是十分欣赏的。米芾说:“怀素如壮士拔剑,神采动人,而回旋进退,莫不中节。”黄庭坚说他见到怀素的《自叙》帖以后,“谛观数日,恍然自得,落笔便觉超异”,而实际上,和张旭一样,怀素的草书也影响到整个宋代。

4. 唐代书风的代表——颜真卿、柳公权

颜、柳两家是集唐代书法之大成者,是最能代表唐代书风的大书法家。他们对书法艺术特别是对楷书,是有很大的贡献的,他们的书风,在当时来说,是一种适应发展需要的新书风,是有创造性的。

颜真卿字清臣,山东临沂人,他的曾祖颜师古是有名的文字学家和书法家,因此他的书法和文字学方面的造诣都有一定的家庭影响。相传是张旭传授他以笔法,和张旭讨论过笔法问题,可见在书法上,他是革新派,喜欢当时的新书风。他在书法上最大的贡献是把中锋笔充分地运用了起来。

据米芾说,颜最初学褚,这我们从他的早年的代表作《多宝塔碑》可以看出来,这时,颜自己的风格还没有完全形成,写的还是当时一般流行的字体。这种字体我们从同时代其他人的字可以得到印证。如徐浩的《石空和尚碑》,和颜的《多宝塔碑》就十分接近。不过颜顺着这种趋势,后来有了自己的新创造,所以在书法史上才卓然成家。这样,我们对米芾的一段话,就可以有新的了解:“开元以来,缘明皇字体肥俗,始有徐浩以合时君所好,经生字亦自此肥,开元以前古气无复有矣。”崇尚丰腴,是开元天宝的一般风气,唐明皇不过是这种风气的一个代表。米芾的思想是相当保守的,常常发表一些不确当的意见。其实,书法到了开元、天宝年间,同样可以被看作“盛唐气象”的继续。

在书法上,颜真卿是个多产作家,《唐书》上说他“善正草书,笔力遒婉,世宝传之”,其实他除楷书外,行、草、篆、隶都写得很好。他的楷书作品最多,影响也最大。

从时间看,颜在书法上形成自己风格是四十岁以后的事,因为他写《多宝塔》时,已经四十岁了。五十岁写《东方先生画赞》,苏轼认为是临王羲之最好的一张,而他写《郭家庙碑》时,已经六十岁

了,这才是他成熟时期的代表作。年纪虽然大了,但他的作品却还很多,像《麻姑仙坛记》、《干禄字书》、《大唐中兴颂》等代表作,都是六七十岁高龄的作品。

颜的楷法,我们已经说过,是当时书法的一种趋势,因此像阮元说他从“欧阳北派而来,其源皆出于北朝”,康有为臆测他得自《穆子容碑》,都没有多大道理。他的楷书是以中锋的笔法写二王以来楷书结字的自然结果,当然,这其中也掺有他个人的特点,如比较宽肥等。他运用中锋笔法,不仅在起笔处,而且在转折和收笔处都把笔锋藏起来。当然,这个办法不是绝对的,但却很普遍。这样,颜字的转折处,就不像过去那样见棱角,捺脚也有自己的特点了。

他这样突出地运用中锋,使成为一种完整的体系,在当时是很新颖的。这种笔法写出来的字,比起魏晋以来用平锋、偏锋书写,自然要更加雄厚丰腴,气魄比较大,但挺秀方面就有所不足了。

这样,对颜(包括柳)的评价,后人就有很大的分歧。宋四大家,大都赞颂颜真卿,独米芾贬颜。从黄庭坚的记载看,当时北宋一般书家都不太以颜为然,可能是因为从表面上看不出颜和二王的联系,黄却认为“鲁公书独得右军父子超轶绝尘处”,他这个观点得到苏东坡的赞同,非常高兴。苏东坡学颜,谓“鲁公书雄秀独出,一变古法”,所以不以变化为忤,他们自己的书法,也是有创造性的。米芾说:“真卿学褚遂良既成,自以挑踢名家。作用太多,无平淡天成之趣,大抵颜柳挑踢为后世丑怪恶札之祖,从此古法荡无遗矣。”所谓“挑踢”,也许就是指捺脚、转折处用中锋笔形成的钩状形,所以米芾又说:“颜行书可观,真便入俗品。”宋人书法讲韵,俗则不足道,但最忌俗的黄庭坚却说:“奇伟秀拔,奄当魏晋隋唐以来风流气骨,闲视欧虞褚薛辈,皆为法度所窘,岂如鲁公萧然出于绳墨之外,面率与之合成。”可见所谓“俗”与“不俗”,标准又自不同。

米芾说颜的行书可观,真书入俗,实际上就颜书本身来说,真书的创造大,而行书的创造较小。

颜真卿最有名的行书是《祭侄季明稿》,这个草稿写得浑厚刚劲、笔势缠绵,是历来备受推崇的作品。看这张字的笔法和结体,已经灌注了他自己的特色,这就是说,在这个作品里,颜真卿已经把自己在楷书里的创造,运用到行书里来了,因而字的结体比较肥,笔势比较圆厚,风格上自是一番面貌,因而可以说,它和《兰亭》、《汝南公主墓》鼎足而三。从他们之间,可以看出行书笔法变化的线索,但基本上还是属于一个范畴。在行书方面,还有受到元、明书家推崇的《送刘太冲序》,风格和《祭侄稿》相同,但字数比较少,所以影响也就不如后者大。

颜真卿留传的草书不多,我们看到的《裴将军诗》,固然写得气势雄强,但章草规模较露,有的真伪则成问题,如传颜书杜诗《古柏行》;但《争座位帖》介乎行草之间,中锋笔运走字里行间,很受宋人的推崇,可惜真迹无存。米芾虽攻击颜柳,但在《书史》里也说:“《争座位帖》有篆籀气,为颜书第一。”这个米芾虽然刻薄,但还是很有眼光的,他说此书有“篆籀气”是很敏锐的鉴赏。因为颜书《争座位帖》中锋笔法运用得较多,结体也比较圆,所以和二王以来的大草、章草和行书都有区别。这其实是张旭以来草书的一种发展趋势,怀素的大草,未尝没有篆籀气。

接颜真卿的余绪,自成一家之风格的另一大书家是柳公权,他是元和年间的人,穆宗时拜右拾遗,充翰林侍书学士,可以说是专业的书法家了。他的书法当时非常有名,因此他卖字得来的收入还得有专人负责管理。

关于他的书法,《旧唐书》说:“公权初学王书,遍阅近代笔法,体势劲媚,自成一家。”从字迹上看,也是如此。他是以王字作基础,然后掺以颜真卿的笔法,形成一种比较瘦劲的风格,和颜书在

精神上的一致,而面貌各异。比较起来,如果说颜书的风格更接近小王的话,柳书的风格则更接近大王。

颜、柳的字因为后世很流行,所以都有个模拓失真的问题,而既刻了碑,真迹就不复存在,因而在评价方面有一定的困难。像柳公权最有名的几个碑,不同的拓版差别就很大,在宋代欧阳修就说过:“公权书往往以模勒失其真,虽然,其体骨终在也。”可见,宋代就只能看到一个“体骨”了。

就柳书本身来说,面貌也比较多,正如刘熙载说的:“柳诚悬书李晟碑,出欧之化度寺;玄秘塔,出颜之郭家庙,至如沂洲普照寺碑,虽系后人集柳书成之,然刚健婀娜,乃与褚公神似焉。”其中以《玄秘塔》为最能代表柳书风格者,在当时是一种新书风,对后世的影响也最大。从这个作品看,柳书在运用中锋笔法方面也有创造,它不像颜书那样完全藏锋,而是以中锋重顿则略见棱角,这样,又多了一层变化,不至于像颜那样接近“篆籀”。这种笔法,也是开一代之风的,宋四家的楷书,如苏的《丰乐》《醉翁》二亭记,起笔处与其说近颜,不如说更近柳。

可是,柳书在宋代却受到米芾的很严厉的攻击,米芾为此还写了一首诗,说:“欧怪褚妍不自持,犹能半蹈古人规,公权丑怪恶札祖,从兹古法荡无遗。”把柳公权说成是“恶札之祖”,罪莫大焉。可是,奇怪的是我们从客观的书法作品来看,米芾本人的字,却更接近柳,这可能是米芾力学大王,而又逃不出柳的笔法的缘故。当时苏轼的眼光就比米高一点,他说:“柳少师书出于颜,而能自出新意,一字百金非虚语也。”其实,苏字更近于颜,但他对柳尚且有此评价,并特别指出他“能自出新意”,这样的看法是比较妥当的。

除了碑刻外,柳公权留下的手稿甚少,像《奉荣》、《送梨》、《公权蒙诏》诸帖,真是难得的书法珍品了。从留下的作品看,柳字的工力是很深的,笔力雄健,而姿态妍媚,所以刚柔相济,挺拔俊秀,

是一种独特的风格。

柳书的墨迹还有一张《兰亭诗》，这个作品是洋洋数千字的大作品，作为史料说，是很珍贵的。但这张字的风格和柳字一般书风相去较远，结体用笔很像李北海，但似乎还没有李的笔力，所以不是柳的代表作，可能是早期的作品，自己的风格还未形成，或者因写《兰亭诗》故意模仿魏晋书风，总之，在风格方面相距甚远，而被认为伪迹。

5. 李邕的行法——中锋笔法在行书中的运用

从汉魏以来，碑刻都是用比较隆重的篆隶或楷书，行书绝少入碑，这一方面是当时一种实用需要，一方面也是一种习惯势力，直到唐代，才开始有了变化。唐太宗喜欢王羲之的字，已开始用行书刻碑，并命僧怀仁集王字刻《圣教》，以示提倡，但以行书写碑的风气，在欧、虞、褚、薛直至颜、柳诸家似乎还不显著。唐代开这个风气的，在有名的书家中，似乎首推李邕。

李邕和颜真卿是同时代人，但个人的书风和颜、柳都不相同。李邕用中锋笔法书写行书，并以此写碑，所以实际上的影响不在颜柳之下，在当时也有很大的名声。

李邕的书法，最初是从北碑入手的，阮元说，“李邕、苏灵之等，亦皆北派，故与魏齐诸碑相似也”，这个见解，我们印证以李的《端州石室记》，是很正确的。李邕这个作品，用的是北碑的笔法和结体，和欧、虞、褚、薛相比，都觉得更加古老。当然，时代不同了，笔法和结体上多少有些变化，但总的看来，是比较守旧的书体。按碑刻的年代推算，应是他早年不太成熟的作品。后来，李邕的书风逐渐起了变化，他在二王的行书方面，下了很深的工夫，并且敢于大量用行书刻碑，这从书法上说，是一种可喜的变化。

李邕的行书，基本上是从《圣教序》来的，所以实在说来，自唐

太宗命僧怀仁集王字刻《圣教序》以来,只有李邕真正响应了这个号召,把这种书体加以推广。从现在流传的李邕的作品来看,他是比较多地运用中锋笔法,用比较宽松的结体,来改造《圣教序》的,所以他的书风虽出自《圣教序》,却更近于小王,这也是逃不出盛唐期间的普遍风气的影响。

李邕的作品很多,现在保存的也不少,其中像《法华寺》、《岳麓寺》、《云麾将军》、《叶有道先生》、《古诗卷》等,都是非常有名的。现在看来,他无论写什么,基本上都是用行书或行楷,结体非常秀媚,笔力也还是很刚劲的。后来元代赵孟頫以李邕为师,但正如王世贞所说,“吴兴习之加媚,似犹未得其道”,恐怕是因为赵孟頫不用中锋笔法的缘故。

李邕的字在当时是以秀媚取胜的,同样用中锋笔,其雄强当不如颜真卿,而且他的字结体变化不大,基本上按照《圣教序》的规格,让人有不敢越雷池一步之感。这一点也被爱挑剔的米芾看出来了,他说:“李邕如乍富小民,举动强屈,礼节生疏。”这就是说,李邕的字被《圣教》统得太死,所以他的手迹《古诗卷》虽然笔力遒劲、体态多姿,就没有颜真卿的《祭侄稿》或《争座位》那样朴素自然。

正因为这个缘故,李邕的字往往给人以矛盾的感觉,一方面觉得它写的都是二王的俗书,无甚特别处;一方面又觉得它字画遒劲,功力很深。首先说出这种感觉的是北宋的欧阳修,他说:“余始得李邕书,不甚好之,然疑邕以书名,自必有深趣,及看之久,遂谓他书少及者,得之最晚,好之尤笃。”明代的王世贞也有同感,“李北海翩翩自肆,乍见不使人敬而久及爱之”,也许对李邕的字的观赏,的确需要一段时间。

从书法的发展上来看,李邕的字有承前启后的接续作用。北宋苏、米、黄、蔡诸书家尚意,写诗词尚行书,要从二王处找楷模,但,二王久远,真迹难得,唐碑大都为真楷,惟有李邕碑得二王之法

度,又有盛唐之风采,所以宋代书法家大都受他的影响,一直到元代赵孟頫,才在形式上越过李邕更加接近二王。孙退谷说:“北海书宋初人不甚重之,到苏米而稍袭其法,又至赵文敏,每作大书,一意拟之矣。”

五 笔墨之情趣

唐代书家固已有不少墨迹流传,尤其是草书,石刻不能及其万一,墨迹为世珍藏,乃一定的趋势。但唐代书法艺术的园地,占大量比例的,还是碑石,而到宋元以后,则终究开始为笔墨的天下了。

宋代国势柔弱,重文轻武,从皇帝到大臣没有几个有大政治家气度的,但在文艺方面却大小有些成就,宋朝的政府有点“文人政府”、“书生政府”的味道,再找唐代那样的大政治家、大军事家就不很多了。

宋代具有代表性的书家,大部分在文化艺术上的成就超过他们政治上的成就,徽宗皇帝就是一个实例,他是一个失败的政治家,但是成功的艺术家。就书法艺术的发展来说,也由唐代的政治家的气度转变为文人手中陶冶性情的一种寄托。

首先,书写的内容正在转变。唐代是诗的历史高峰,但很少将诗刻在碑上,诗可以盛赞书家,书家却很少把书法与诗真的结合起来,有一些“诗抄”,如柳公权《兰亭诗》,张旭的《古诗十九首》等,即使是真的,也不容易说明是把诗与书法同时作为艺术品来保存的,至于传世珍品杜牧的《张好好诗墨迹》,则是打草稿用的。这种情形,到了宋代,就不尽相同了。宋代文学,由诗转化为词,词是唱的,不仅注重语言的音韵,而且要把这种语言自然音韵与音乐的旋律结合起来,本是一种歌唱艺术,而非一般的吟诵艺术。与这种声音上的变化相应,把词作为书法艺术结合起来的做法渐逐流行开

来,这对书法艺术来说,等于扩大了一个领域,书家们自觉地写诗词不仅保存诗作,而且炫耀书法。这种情形,从实际上来说,是和当时的书家大半自己就是诗人,诗人大半都是书家这种条件有关。这个集诗人与书家于一身的特点成了比较普遍的情形后,就由“打草稿”变成了“书法艺术的创作”,在“稿子”定了以后,也要“抄了”自存或送人了。

宋代书法以写诗、词、赋为内容,所以在书体上以行楷为最流行。比起唐代来,宋代没有什么像样的正楷书,大楷书尤其不行,所以宋代也没有什么可以和唐代抗衡的“碑”传世。从另一个方面说,宋代也没有什么能与张颠、怀素匹敌的草书家。黄鲁直有时写大草,取法唐代,但不免相形见绌,因为他没有唐代书家的气度,“词”的境界尚小、尚细,这种精神状态写不好大草书。但宋代诗家的行书却与诗、词、赋配合起来,有一种独特的情趣,是唐代所不及的。

唐代自开国以来,就崇尚、提倡王羲之,但王的真迹可能为皇帝收藏,而摹本只分送少数大臣,而且唐代的文治武功,吸收不了《兰亭》的飘逸俊秀的风格,事实上,《兰亭》的精神,到了宋代才发扬光大起来。王家父子虽是大豪门贵族,但不是政治家,而是文人,这一点是与宋代诸家相接近的,政治上无所大作为,则寄兴于笔墨之间,发抒自己的情怀,这是当时知识分子的一种比较普遍的倾向。

宋代书法还有一个特点,就是与绘画艺术结合了起来,画上的“题跋”不仅为画增色,而且成为一个相对独立的书法艺术的一种形式,不仅是画,诗、词、赋、文章都可以“题跋”,自成格局。

我们前面谈过“书画同源”的问题,作为“划道道”言,“书”和“画”其根源为一,但“一”生“二”,“二”生“三”,“划道道”一分为二,一方面为文字,一方面为图画,二者性质不同。然而我国的绘画逐

渐脱离“工艺”的技术,而提高自己的层次,书法用笔的引进起了很大的作用。绘画固然必须“状物”,但却也有一种“笔墨情趣”,这是“文人画”的特点,而“文人画”起于宋代,“绘画”成为知识分子、文人手中寄托性情的方式,它“状”的“物”,是文人眼中之“物”,是文人对世界的理解,而不是单纯的客观的模仿。“文人画”的性质和功过自来有不少的讨论,但和书家一样,文人画为文人、画家和书家集于一身的产物,这则是无可否认的。“画家”已非专职的“画师”,而是“文化”的一个部分,这就是说“画家”也在走“书家”的路,从专业人员(远古的“巫”)、从王公贵族、顾命大臣那里“解放”出来,成为普通知识分子的“财富”。“书”和“画”都归了“队”。

书法艺术与“绘画”、“诗”、“词”、“赋”、“文”相结合,大大提高了这些部门的艺术情趣,尤其是对“绘画”有很大的提高作用,但同时也提高了书法艺术本身。书法艺术中“技”和“艺”的关系,被人们认识得更清楚了,宋代书家讲究一个“韵”字,黄鲁直说苏东坡的字也有“不到之处”,但“韵胜”足以弥补一切。

北宋书家,号称苏、黄、米、蔡四大家,其中三位都是杰出的文人,蔡京因政治名声不好,常与宋初书家蔡襄混,但蔡襄是过渡时期的书家,不足代表宋代特点;蔡京与苏、黄、米的书风接近,四人并列,表示艺术上一个方面的公正性。苏轼和黄庭坚在文学史上的地位是确定了的,在书法艺术上以唐代为楷模,追二王之踪迹,自成体态,在当时是很清新的风格。四人中米、蔡比较接近,是当时一般知识分子书风的代表,米芾力学大王,他的次子米友仁在绘画史上的地位也是确定了的,把画与书结合起来开一代文人画的风气,成就应在他父亲之上。

南宋偏安,虽不废风流,但更只能以一般知识分子的文人风格来看这一代的书法艺术。并不是说,当时堪称书家的人物中,没有忠臣烈士,岳飞、文天祥都是历史上的民族英雄,陆放翁是爱国诗

人,他们的书法也大有可观。但偏安朝廷,亡国忠臣,有激越之刚劲,但那种坚如磐石的气度却不复可寻。所以,总的来说,南宋的书法只能是向元代书法过渡的一个环节,像吴说、范成大以至姜白石诸家,也只是元代书家的先驱。

元代以武功威震天下,远及欧洲,然称雄一世,立国只九十一年,在历史上犹为昙花一现,但却是一朵鲜艳夺目的花。在短短不足一百年中,在我国文艺史上却平添了“戏剧”这样一朵大花,出现了一批剧作家和作品载入史册,虽说是水到渠成,但也不能抹煞在这短短的时间中这一代人的大贡献。

在书法艺术中,元代也出现了一个继往开来的大书家——赵孟頫。赵孟頫是中国书法史上中兴人物,他的书艺是多方面的。一方面,他继承宋代文人书法的传统,继续把书、画、诗词、文章结合起来,以抒发性情为主;另一方面他以朝廷大臣的身份,著文刻碑,记述事功,以恢复唐代传统,同时在书体上兼容并蓄,提倡篆隶,写六体千字文以求普及,所以他在书法艺术方面的成就是相当全面的,有一种大综合的趋势。

然而,在书法艺术上,赵孟頫的成就主要还是表现在行楷方面,把篆、隶、楷、行真正贯通起来,是后人的事。赵孟頫不写大草。他提倡过“章草”,也写“今草”帖,但他的“章草”显得过于柔弱圆俗,他的“今草”不及智永的刚劲,只是在一个较低的层次上模仿《十七帖》,当然不能与唐代大草同日而语。

在书法艺术的技巧训练方面,赵孟頫的功力要大大超过宋人,但在趣味上要比宋人多一点富贵气。宋代文人,时常因政治坎坷,颠沛流离,情趣上尚幻想,最反对一个“俗”字,书法上则以空灵的“韵味”来掩盖实际笔力之柔弱。以赵孟頫为代表的元代书法则一反宋人习气,不尚空灵而谈实际,不去追求那“虚无飘渺之间”的“境界”(词以境界为尚),而去做实实在在的事情。大的实际(朝

廷政治、社会国家)已无可奈何,所以所谓“实际”就只能从小处入手。沾沾自喜于细小的工夫,这就是赵孟頫书法艺术的一个方面的特点。

赵孟頫行书力学二王,仅得其貌,未得其骨,因为那种风骨在元代是没有根基的。赵书写得精彩时,真可谓得心应手、左右逢源,怡然自得,游刃有余,但总不免给人一种随遇而安、无所作为的味道。比起宋人书法来,赵书安详、稳定得多,努力要装出一副地位巩固的政治家的风度来,但如与唐代比,则缺少保定乾坤,以天下为己任的气概,所以赵书未能超出仕途文人的范围。

然而,尽管可以有多方面的批评,但赵孟頫提倡书法艺术的功绩是不可抹煞的,由于有了以赵孟頫为代表的元代书家的努力,才有明代书法艺术的大普及。据祝嘉《书学史》的统计,北宋一百多年书家一百六十二人,南宋一百五十年仅有五十八人,到元代九十年间已一百一十四人,而明代二百七十六年书家增至三百五十八人,虽有记载详简的原因,但可见风气之盛。

明代书家虽多,但一般史家都对这一代的书法艺术评价不高,似乎中国书法自唐以后,有一代不如一代的趋势。这除了论者本身思想倾向上的原因外,可能是因为一种具体艺术部门,在大的体系方面由大艺术家创造确定下来以后,继承者往纵深发展,在工作表现上偏于精雕细刻,成绩不容易显著的原故。

从这个意义来看,明代以后的书法可以说是书法这门艺术由成熟向普及的发展阶段,它的一般批评标准,已由艺术风格性的转变为艺术传授性的,不但讲笔法、间架、布白,而且讲来历,讲依据。大凡创始者之所以为创始,取法乎自然,自己立法,似无所“本”,但继承者则有所师承,讲“门第”,讲“派别”,讲“家法”。这时,所谓艺术风格已不是“遒劲”、“飘逸”、“刚”、“柔”之类的抽象概念所能概括,而是可以指出哪家、哪派的具体师承的时代和人物来。

艺术里讲“师承”似乎容易和“模仿”、“死学”这些意思等同起来,产生一些偏向,这在书法艺术里当然也是应该避免的。但“师承”不等于“死学”,“大师”们的创造本是要有人“继承”的。所以,在西方的古典美学思想里,即使最讲“天才”、“创造”的艺术哲学,也不否认“师承”的重要性和必然性,而是把“师承”(西方叫“跟随”)和“死学模仿”区分开来。“师承”是在前人的指引下走自己的路。惟有承认“师承”和有所“本”,艺术的风格才不完全是“个人”的,才能有相同“师承”,才有相同风格的艺术流派的存在理由。书法艺术中,“师承”的关系并不是不重要的。“写字”要“学”,“书法艺术”更要下工夫学习,都是学而知之,不是生而知之。碑帖、拓本和墨迹的收藏,不仅是为了欣赏,而且大半还是为了临习,这是书法作为文字工具和书法成了文人艺术以后一个相当主要的特点。藏画的大部分人自己不画,只为观赏,但藏字的大半要自己临习的。在大量、普遍临习前人作品的基础上,随个人兴趣所在,以某种风格为规范,勤学苦练,卓然成家的,大有人在。所以,在中国艺术中,学艺术大师可以学到“乱真”的程度,本身也就有相当的艺术价值,这一点,不光是书法如此,举凡戏剧演唱、绘画等艺术,也莫不如此。所以,辨伪固然很重要,但不少“伪”作,并不失去其自身的价值,其中大者如王羲之《兰亭序》真伪莫辨,但历代行书大家莫不受其影响,即令将来有人证明确定是伪作,也不能抹煞它自身的艺术价值和在中国书法史上所起的典范作用。

明代的书家不可避免地要通过赵孟頫这个环节来上溯古人,但明初三宋中长洲宋克的成绩直追晋唐,比起他的章草书来,赵孟頫只有提倡之功,笔力远不如宋克之刚劲。三个人中,宋璡能写篆书,而宋广稍弱,只能写草书,这也是赵孟頫所不及的。弘治之后,文萃三吴,文徵明、祝允明领一代之风骚,取法吴兴,上及晋唐,笔力强劲,结体古朴,有意取法乎上,成绩不在赵吴兴之下,但不出

文人字的范围,江南名士风度,比起吴兴出入朝廷,少一点俗气。文徵明晚年学黄庭坚书,而在笔力上胜过鲁直,不仅是工夫训练问题,而是自己走出来的路子,学有所本,而又别出心裁。

祝枝山以小楷和大草名世,草书在宋、元未见专长,所以明代在草书上有中兴之功。祝枝山的草书取法黄鲁直,而追直张、怀,但是在气象上仍是文人字的境界,以疏狂含俊逸,不及张颠古朴,也不像怀素那样超脱,但点画之间有书卷气,是知识分子的作品。

明代最大的书家当推董其昌,他的确是博采众长,在古人典则指引下,走出了自己独特道路的书法艺术中“大师”级的人物。董其昌官至礼部尚书太子太保,政治上可批评的地方不少,是宋元以来大书家中官位很高的一个,但他的字似仍属文人字,以行楷、行草见长,所以康有为说他的字不像“大将”而像“休粮道士”,其实文人字和将相字本非一品。董其昌字的基础可能是米芾,后兼学颜真卿、柳公权、李北海和杨少师诸家,所以在敦厚上超过米家法度,但又有宋代文人的潇洒,不像赵文敏以书生学政治家,显得力不从心,在书法艺术领域内,董香光以政治家的气度安于书生之情趣,使疏而不狂,浑厚而不矫作,得“生”、“熟”之妙,可谓知“度”,不做力不从心的事,所以我们也要从文人字的趣味上来要求它,而不以政治家的字来看待它。

明代的书法艺术,还有一点值得注意的实际情况,就是书法艺术除金石、碑帖之外,墨迹欣赏的范围远为扩大,诸如扇面、对联、屏条、中堂以及诗稿折页等,都成了传播书法艺术的工具。人们接触墨迹的机会不断扩大,使更多的人从金石、碑帖间接的欣赏,到直接欣赏墨迹,这个变化应该说是相当巨大的。书法艺术在真正的意义上成了“写”的艺术。

这些传播工具是如何产生、发展起来的,是专家们研究的课题,譬如唐太宗把魏徵的“话”贴在屏风上就有屏条的形式,但主要

似不是为了欣赏书法；团扇上的书画在宋代上层人物中已有流行，据说折扇是从朝鲜传来等等，但无论如何，明代传播书法的各种工具都已具备得相当齐全，书法艺术与一般文人甚至一般家庭的环境已有进一步的联系，真正形成了艺术不仅是生活反映，而且是生活的一个组成部分这种局面，书法艺术已不完全是一种特殊的享受，而是文化生活的必需，书法的兴趣，已有相当程度的群众性。

这种情形的出现，当然是和社会的发展，社会文化的进步和普及分不开的。文化普及了，知识普及了，要在普及的基础上再提高一步，再作出一点进步，其难度不比创始时期的小，有时还是更加困难的。创始时期，苦于可借鉴的太少，普及以后，又苦于可借鉴的太多，要不落前人窠臼实是不易。清代的书家们就是面临的后一种问题。

按照康有为《广艺舟双楫》的说法，清代书法“凡有四变：康熙之世，专仿香光，乾隆之代，竞学子昂；率更贵盛于嘉道之间，北碑萌芽于咸同之际”，当是有据之言。清代立国之初，书法承明代余绪，而明代的董其昌犹如元代的赵孟頫，影响当然很大。康熙皇帝本人也学董，但笔法是开业帝王的气度，不是文人案头小品；乾隆的字笔力柔弱，本不足以书家观，只是提倡之功不可没，在书法史上另有一种地位。欧阳询的碑方正规矩，易读易认，应用科举考场，自有一种方便，所以成为学书的基本功，官阁体目的为求取功名之工具，本无艺术趣味可言。这种书风一盛，书法艺术就岌岌可危了。作为这种风气的逆动，于是北魏碑的提倡，成为自然之势，这样“碑”、“帖”才分了家，“碑”指从当时新出土的碑上拓下来的作品，唐碑因几经翻刻，已不属“碑”类；“帖”则指《淳化阁帖》以来以枣木翻刻的各帖。

“碑”、“帖”之分，扩大了书法艺术的视野，承认了北魏碑的艺术价值，影响了清代后来楷、行、草诸体的面貌，是很有贡献的。但

把“碑”、“帖”完全对立起来,要以粗犷的北魏风格完全代替唐代楷书的作用,是超出魏碑本身能力范围的事,只能说是清代文人在为书法艺术谋求新发展、针砭时弊的一种卓有成效的做法,而并不能有长久的实际价值。魏碑中除一些最优秀的作品外,大多不宜作为书法之基本训练教材,而那些最优秀的作品,又都很接近隋、唐的书风。所以,魏碑的提倡,是面对书法艺术强大传统力量的一种艺术风格上的新的灵感和冲击,可以吸收,而不是新书风的发展的基地。

无可否认的,从“帖学”眼光来看,清代人的成绩的确不大,在尊碑大家包世臣、康有为眼中,在帖学方面能数得上的不过刘墉、姚鼐、伊秉绶、张裕钊几家。

其实,尊碑原意,仍是“托古改制”,认为唐碑辗转,面目全非,而要求一保存真正书艺精华之书风,除魏碑外,尚有金石。金石作为文字考据学问,清初已经兴起,很自然地影响到当时的书法风格,一时间,除楷、行、草外,篆、隶的兴趣逐渐恢复,隶书本与北魏碑书体有历史承续关系,二者结合,楷书的面目非改变不可,所以北碑与金石的宗旨是相同的。

金石和魏碑书风的兴起,原来为“恢复”书艺之“本来面目”(真面目),但结果却是一种“新面目”。清代人不可能真的全去“刻魏碑体”或铸鼎刻石,而是把这种书风吸收到笔墨中来,从而丰富了笔墨的趣味,除普通说的“金石篆刻”外,大部分魏碑体、篆书和隶书,都是“写”出来的。这就是说,清代书家努力把“金石的风格”、“碑帖的神韵”融会到“笔墨的情趣”中去,因而他们的实际效果,就不是“复古”,而是“创新”。

从这个意义来说,包慎伯、康有为在清代书家中首推邓石如是很有眼光的,很允当的。从艺术风格来看,邓石如可以说是把“金石”、“碑帖”和“笔墨”结合起来的一代典范,而他的成就在于笔墨

中含有金石和碑帖的意味。邓石如在书法艺术上是个多面手,真行草篆隶无所不能,是中国书法艺术史上少有的专业的书法艺术家,是书法中专业的大师。

也许我们可以说,在每一种书法中,邓石如都表现了他的多方面的能力和趣味。他的篆书是用羊毫笔写出来的,和真、行、草诸体一样,不光是结体优美,而且行笔流畅,决非钟鼎款识、秦代刻石所能代替。而他的行草,兼用中锋,自然也有一种古篆的意味,要比颜鲁公更加流畅而变化多端,因为毕竟已有千余年“帖学”的传统,不是唐代所能比拟的。论者常谓邓石如隶书第一,其实,把篆书写得那样有笔墨情趣、而绝无呆板矫作之处的,邓石如可说是一个先驱者。

至此,我们可以看到,中国的书法艺术通过几千年的发展,逐渐地排除掉不同程度的外在的工具性的影响,又回到它的本源性的状态。不论用什么方法创作和保存,但归根结蒂,“字”是“写”出来的,笔墨纸砚是它的基本工具,如颜料、画笔、画布之于绘画,演员之于表演一样,是必不可少的,而艺术家创作,所凭借的就是这些基本工具的运用,因此讲究“笔墨”乃是书家不能放弃的,就像音乐家之不能放弃节奏和旋律一样。

在结束这一部分之前,还有一个问题需要研究的是:西方文艺批评中有一句话叫“风格即人”,这句话当然是不错的,但还需要进一步的分析,这里有一些层次不同的区别。“风格即人”,首先涉及“人”的理解。如我们所说过的,“人”当然是现实的、活生生的社会的人,不是抽象的“人格”或“性格”的化身,如刚毅的“人”下笔则“遒劲”之类。然而,有一点我们也不能不注意到:即“书法”作为艺术来看是像音乐那样比较概括的,就具体的语词的“意义”来说,它有多方面的适应性,这一点,它和“语言”的逻辑结构功能差不多。“语言”作为一种形式看,它可以表达多种的思想内容,甚至敌对的

双方都用同样结构的语言。“书法”作为“文字”来说,和“语言”一样;作为“艺术”来说,当然增加了或侧重于线条按字形运动的特殊审美内容,但这种内容就知识而言也具有相当的不确定性,即我们不可能说“坏人”必定写“坏字”,“好人”必定写“好字”。我们不可能仅就书法艺术的风格来指出书者的道德品质和政治品质,这是两种不同的评价标准,需要利用两种不同的材料。然而,在事实上,在形式方面,在运用材料的结构方面,“笔迹”又是有相当的个性的,每个成熟的人都有自己的写字的习惯,根据笔迹来判定作者,其准确性竟可以自成一门学科,叫“笔迹学”。大家都知道,“笔迹学”在侦破工作中的作用几乎和“指纹学”同样重要。这当然是一种无关乎书法艺术的一门学问,但却也可以对理解书法艺术有一定的帮助,这就是说,写字虽为后天所学,但却是由相当的生理的基础条件决定的,这种条件与后来成熟了的艺术风格结合起来,则用不着学习“笔迹学”就可以相当准确地辨认出自何人之手迹,就像有经验的观众可以相当准确辨认出演员的歌喉嗓音一样,这种情形之所以出现,我们可以结合下面的情形来考虑:我们能非常准确地辨认出自己亲人的声音来。

于是,在书法艺术中所表现出来的“人”,一方面不是“这个人”的“全部生活经历”和“人格性情”,它作为知识性的内容来说,没有“小说”、“诗词”那样丰富,但它又可以相当确定地表现“这一个”人,相当明确地指出它自己的作者来,这种双重性,表明了书法艺术既具有相当概括的普遍性,又具有相当确定的个别性。在某种意义上说,书法艺术是最具个性的艺术。

另一方面,书法艺术所表现的“人”,又是有不同程度的知识、文化的人,书家首先要会认字、写字,这是文化的一种标志,因此“书家”即是“文人”。几千年来,“书家”作为艺术家看,都是“业余的”,即使在“书法”作品成了某种商品以后,“书家”仍是保持着广

义的“文人”的身份,而专以“写字”为职业,把“书法艺术”作为谋生手段的,直到很晚近的时期才在某些商业城市兴起来,这种情形,在别的艺术部门是少见的。我们说过,有巫师的字,有政治家的字,也有文人的字,但广义地说,都是“文人”的字,“书法艺术”是“文化”的表现,它是群众性的,不是专业性的,这种情形,至少保证了书法艺术的高层次的技巧水平。随着文化的普及,大多数人都都会写字,要在众多的人都会的技巧中出类拔萃,是一件非常不易而且是越来越难的事。

不仅如此,这种非专业性的艺术使它在较高层次上保持了这门艺术的自由和独立性,而较少地受到商品社会非艺术因素的干扰。书法中的“竞争”,是一种艺术性的“竞争”,而不完全是商品的竞争。

总之,书法艺术是文化的一种概括性的表现,同时又是书家的自由个性的表现,它是我们民族艺术精神的结晶;它是很高超的,但又是很平易的。我们每天都在不同程度上与书法艺术打交道,我们不仅欣赏书法,而且也创作书法。我们的文化传统教育我们从小要把“字”写“好”,我们当然不是“书家”,但我们不可避免地是“书者”。

作者后记

“书法”我只是在二十年前开始持续了一个阶段的兴趣,写过一两篇文章,无论从什么意义说,都是门外汉;“美学”不能说不是专业,但只是我的专业中的一小部分,我主要是研究哲学的。所以要我来写“书法美学”这样专门而又深入的书,是不能胜任的。在朋友们的帮助下,——尤其是考古研究所徐元邦学兄,前几年帮我借资料,提供图书方便,使我得益匪浅,——但因其他的事多,终未能悉心研究这个问题,如今又在朋友们的敦促下,勉强写成,加上“引论”,是抛砖引玉的意思。目前我们的确没有多少像样的书法艺术理论性的专著,与其它中国古典艺术部门的情况差不多:有很高的艺术成就和丰富的艺术经验,但缺少理论的深入研究,写这本小书,希望能引起一点理论探讨的兴趣。

这本书中的有些部分是很早以前写的,有一部分是发表过的。“分析篇”的初稿说来有些纪念意义。那是1970年到1972年我们在河南信阳干校期间利用早晨“天天读”的时间写在一张张跟《语录》差不多大的小纸片上,1972年回到北京后贴在大稿纸上,补充了一些材料,到1979年发表在一个集刊上。如今为写这本书,把那剪贴了的原稿找了出来,面对那发了黄的一叠稿纸,不觉“感慨系之”。一位见到这个手稿的朋友问,那时你并未想到日后会有

用,为什么冒风险写它? 的确,当时从未想到有一天会发表,而且会收到书里去,只是觉得“有‘话’要说”,应了海德格尔那个意思:不是“人”“说”“话”,而是“话”叫“人”说,似乎非说不可。

“风格篇”有一小部分是没有发表过的旧稿,读者可以从写法上辨认出来,由于那里有一点具体的材料收集的工作,现在也没有时间再做了,所以只作了点文字方面的修改。

大部分的文字是现在写的,主要的意见也是现在的,但因为是赶写出来的,当然是相当粗糙的。又因为全书的写作时间不同,一定也有不少重复、脱节、矛盾的地方,请读者批评。好在它不是“玉”,粗糙的“砖”自也有用处,所以就“抛”出来了。

1986年11月20日

于中国社会科学院哲学研究所

(据宝文堂书店1987年6月版)

目 录

第一部分 引言——美学与哲学·····	(431)
一 美学是一门什么样的学科·····	(431)
二 美学在西方的历史发展·····	(438)
三 中国传统审美观念的一些特点·····	(446)
第二部分 人及其世界——“人诗意地存在着”·····	(455)
一 如何理解我们生活的世界·····	(456)
二 “人”如何理解“自己”·····	(465)
三 艺术的世界与现实的世界·····	(471)
第三部分 艺术作为一种基本文化形式·····	(478)
一 基本生活经验与基本文化形式·····	(478)
二 艺术与科学·····	(487)
三 艺术与宗教·····	(502)
四 艺术天才·····	(515)
第四部分 艺术作为历史的“见证”·····	(527)
一 历史·科学·艺术·····	(527)
二 作者·作品·读者·····	(541)
三 艺术作为“活的”历史的存留·····	(553)
简短的结束语——让生活充满美和诗意·····	(567)
主要参考书目·····	(571)

第一部分 引言——美学与哲学

一 美学是一门什么样的学科

“美学”作为一门特殊的学科，不是中国传统的学问，是从西方引进来的。按照西方的传统，凡一门学问，都有自己独特的对象和研究这些对象的一套方法，于是在西方，所谓“学问”就是“科学”，有实践的科学和理论的科学。学了实践的科学，就可以制作出自己需要的东西来；而学了理论的科学，就能够把握所研究对象的内部结构和外部的关系，最终还是有利于制作出自己需要的东西来。拿这个一般观念来套“美学”，则会产生不少困难，首先，“美学”的“对象”本身就是一些不好解决的“问题”，不像“物理学”的“对象”那样“确定”，因而也就很难为这些“对象”来设定一套可靠的、似乎一劳永逸的“方法”。不错，西方的美学经过多年的发展，积累了不少材料，甚至有过不少“体系”，像康德、黑格尔、克罗齐以及贝乐、兰格……这些都是中国读者所比较熟悉的，但这些大家们所写出的书、所提的“体系”，仔细想起来，都会发现许许多多的“问题”，或者说，他们的“体系”，似乎本身就是一个或一些“问题”。

我们这样说，并不意味着别的学问、别的学科都是天衣无缝、

不出问题的,任何学科都有自身的问题,科学家就是为解决、解答这些问题而工作的;但我们也不能不看到,美学里的问题似乎和其他有些学科不同,就是说,这些问题就其本质言,似乎是永远开放的,是要永远讨论下去的。人们在这里,似乎真的遇到了苏格拉底的“诘难”:永远提问题,而不给答案。

在这一点上,“美学”作为一门学科是和“哲学”一样的。

“哲学”作为一门学科来说,也不是中国传统固有的学问,而是在西方自古代希腊以来发展得很成熟、甚至被认为是过于成熟了的一门学问。古代希腊人从原始神话式思想方式摆脱出来,产生了科学式的思想方式,这种思想方式以主体和客体的分立为特征,把人生活的世界(包括自然界)作为观察、研究的“对象”,以概念、判断、推理的方式来把握世界的“本质”,并以此为工具来改进自己的生活、谋求自身的福利。

在希腊,“哲学”来源于“爱智”;或“爱智”者,“爱”“提问题”,“爱”“刨根问底”、“追根寻源”,“爱智”即“爱思”、“爱想”。然而,希腊的科学式思想方式,把这种态度、精神本身也变成了一门学问,“爱智”成了一门“科学”——“哲学”。

“爱智”既成了一门学问,一门科学,那末这门学问、科学的“对象”何在?又用什么样的“方法”来“研究”这些“对象”?西方哲学告诉我们,那个“对象”就是那个“根”和“底”,而那个“方法”仍然是“概念”、“判断”、“推理”。用思想的、逻辑的概念、判断、推理来把握那个(或那些)“根”和“底”,于是我们就有了许多的“哲学体系”:始基论、原子论、理念论、存在论、感觉论、经验论、唯物论、唯心论……,但讨论来讨论去,仍在讨论那个(些)“根”和“底”,因为“根”和“底”不能像“日”、“月”、“山”、“川”那样从自然或社会中指证得出来,因而这个(些)“对象”本身始终是“问题”。西方哲学,从近代以来,就明确了一点:“哲学”不是要研究那个(些)“根”和“底”

吗？实际上，“根”和“底”是种“问题性”概念，用这些“概念”建构起来的学科，和其它的学科是很不同的，如果和其它学科一样对待，就是“形而上学”，而不是真“科学”——有“科学”之“名”，无“科学”之“实”。

我们要说，“美学”的“对象”，同样是在那个（些）“根”、“底”里的，在这个意义上，我们说“美学”是“哲学”的一个方面，或一个分支，甚至是一个部分。

当然，“美学”这个概念比起“哲学”来，似乎还要含混。“哲学”与“科学”相对应，在西方从古代希腊以来，被理解为“原（元）物理学”——“形而上学”，即它是研究广义的物理学（即自然科学）的“根”和“底”；对应地，“美学”也可以理解成研究“艺术”和“审美”现象的“根”和“底”，称作“原（元）艺术学”或“原（元）审美学”。在这之后，“美学”也可以理解为一门真正的“自然”和“社会”“科学”，所以，我们可以正当地说“审美（艺术）心理学”和“审美（艺术）社会学”。

正因为如此，在这套美学袖珍丛书中，我们对“美学”这个概念，要作一个表面看来是人为的限定。既然我们已把“审美（艺术）心理学”和“审美（艺术）社会学”分出去作为专书来写，那末这里所谓的“美学”，则基本上可以作“美的哲学”（关于美的哲学）或“艺术哲学”观。

这个学科上的划分，会出现一个不可回避而又很有趣的问题：把“审美心理学”、“审美社会学”等分出去以后，“审美的、美的（艺术的）哲学”还有什么“事”可做？还有什么“问题”可想的？换句话说，“审美心理学”、“审美社会学”等为“审美（艺术）哲学”“留下”了什么余地？这个问题，也正是当代现象学所谓的“现象学”的“剩余者”的问题。这个学派的创始人胡塞尔问：既然人们把一切经验、自然科学都“括了起来”，那末还有没有留下什么“事”当让现象学

来做的？回答在胡塞尔那里是肯定的：现象学就是要做那一切经验的自然科学所做不了的“事”。自然科学，不论在多么广泛的意义上，并不可能把世上的“事”都瓜分完了，那个“根”和“底”始终仍是问题，迫使人继续思考下去。“哲学”不会无“事”可做。

“根”和“底”正是所谓“现象学的剩余者”，但却又不是一个抽象的概念，不是“想象”出来的“无限”、“绝对”、“大全”……。相反的，用概念建构起来的“科学世界”是抽象的，而把这个抽象的世界“括起来”以后，剩下的才是最真实的世界，才是这些抽象世界得以“生长”的“根”和“底”，因此，把“抽象的概念世界”“括起来”，也就是现象学的“还原”，即回到了“根”与“底”。

在这个问题上，胡塞尔的学生海德格尔有一个很好的发挥，他说，当今世界科学、技术的大发展，固然窒息了人的真正的“思想”，但却不可能取消“思想”；恰恰相反，科技越发展，似乎问题越多，越令人“不安”，越令人“思想”。

同样，美学的理论越精致，艺术的技巧越发展，审美的经验越积累，不但没有取消“美的、审美的、艺术的哲学”的地盘，相反，向它提的“问题”则越多样，越尖锐，因而，做这门学问，“想”那些“问题”的人所要付出的劳动则越大，因而工作也就越有兴趣。“经验”的积累不能“平息”“提问”，而只能“加重”“提问”。

这样看来，我们现在所要研究的“美学”——即“美的、审美的，或艺术的哲学”是和物理、生物、化学甚至心理、社会这些学科很不相同的，这种不同，是带有根本性的，即不是小的方面——如物理和化学的具体对象和方法有所不同，而是大的方面的不同。这种不同，我们也许可以概括地说，即在于：物理、化学、生物……学科，都以主客体的分立为特点，将自己研究的“对象”作为一个“客体”，或观察，或实验，以概念体系去把握其特征、规律，但“美学”和“哲学”则把自己的“对象”作为一个“活的世界”，即“主体”是在“客体”

之中,而不是分立于客体之外来把握的。这在西方哲学的历史发展上,叫“思维与存在的同一性”,即“主体与客体的同一性”,这种思想方式,有些人叫做“非对象性思想方式”或“综合性思想方式”。

这种思想方式,就西方哲学的历史发展而言,当然是有渊源、有来历的,它一直可以追溯到古代希腊早期的巴门尼德,但“同一性”思想方式在现代重新被重视,对西方人的思想方式来说,又不能不说有一种突破传统的意义。因为西方哲学,自亚里士多德以来,把“诸存在的存在”——即那个“根”和“底”当成了一个客观的“对象”,“思考”、“研究”了两千多年,如今要使这种抽象概念式的“思考”“活”起来,自然要一番破旧立新的工作,这个工作从黑格尔算起,也有一个多世纪了,而按照胡塞尔的意思,这种不同于一般经验科学的思想方式,为“人文科学”所使用。

在这个意义上,“美学”属于“人文科学”。

“人文科学”以“人”的“生活的世界”为研究、思考的“对象”。在这门学问中,“人”不是“纯粹的”、“思想的”“主体”,不是西方传统哲学中的那个“我思”的“我”,而是活生生的“人”——胡塞尔的“先验的”或“超越的”“自我”,而不是笛卡尔、康德的逻辑的、纯思的“自我”;“世界”也不是与“自我”相对的纯“物质的”“自然”,而是“(人)生活的世界”。“我”是“在世界中”来研究、思考、理解“世界”,而不是“在世界之外”、“与世界相对”来将“世界”作为“对象”使之概念体系化。“我”“生活”在“世界”中,当然有种种“体验”和“经验”,“我”是有“知”的,不是无“知”的;这种“体验”或“经验”却不同于诸经验科学(如物理、化学、生物……)的“经验”,这一点从上面的论述来说,是比较清楚的,因为只要指出它不是单纯的概念体系就明白了;这里需要着重指出的一点是:“人文科学”所要研究、思考的“经验”、“体验”,比起其它科学所谓“经验”来,是更为基本的,即“人文”的“经验”是早于“科学”的“经验”的。

从根本上来说,“人”与“世界”的关系一方面并不是“纯物质”的,因为“人”不是“动物”;另一方面,也不是“纯精神”的,因为“人”不是“精灵”、“神仙”。这样,“人”在能区分纯物质的实质关系和纯概念的精神关系之前,有一种更为基本的关系,而各种实质性(实证性)科学(物理、化学、生物……)和形式性科学(数学、逻辑……)正是在这个基本的经验上生长起来的。对这个基本的经验的研究和思考,就是胡塞尔说的“最纯净”而不杂、后来抽象概念科学的“严格的科学”,即“人文科学”;对这种基本的关系,或这种基本的存在方式的研究和思考,也就是海德格尔在《存在与时间》里所谓的“基本本体(存在)论”。

“哲学”不是要“寻根究源”吗?这个“基本的世界”就是“根”,就是“源”。这个“根”,这个“源”,这个“基本的世界”,不在“天上”,而就在“人间”;不是真正的“超越的”,而正是“经验的”,是我们“生活的世界”。

“基本的世界”我们不妨叫它为“本源的世界”,这个世界不是“无知”、“无识”的“野蛮”、“原始”的世界,因而不是“开天辟地”之前的“混沌”。在这个世界中,有着最为基本、最为纯净的“尺度”和“区分”。人无待于精密仪器的发明来区分事物的“轻”、“重”。“斤”、“两”、“钱”……出现之后,真正的“重”、“轻”却隐于科学度量 and 尺度之中。“命名”早于精确的科学知识,基本的世界需要基本的、本源的“知”、“经验”,所以“命名”不是主观任意的,不是“主体”“立法”,而是“名”“实”相符的。“人为万物之尺度”已开启西方科学性、主体性、工具性思想方式的先声,所以早期希腊的贤者们只能把“本源”、“始基”思考为“水”、“气”、“火”等等,是“万物”(之一,之中)和“世界”本身给我们(人)的“尺度”。

在这个生活的世界中,真、善、美的经验,并不像后来那样分成了哲学、道德、艺术、宗教等制度性、学理性的分立学科,但它们之

间所显现出来的联系和区分,却是基本的,我们就是要从这种基本的联系和区分中来研究、思考有关“美”和“审美”、“艺术”的基本特征,以便弄清何以人们能确定地说“××是美的”以及在说“美”时的真实“意谓”。

然而,这个“生活的世界”是一个“活的世界”,是要在“生活”中去“体验”的,而不能用一些“概念”、“范畴”——哪怕是“思辨的范畴”去“建构”一个“知识”体系来“传授”,来“学”的,也不可能从古代或现代的“原始民族”那里“指证”出这种世界来,甚至不可能在“想象中”“画”出这个世界的蓝图。“生活的世界”不是“远在天边”,不在古代,不在边远地区,也不是海市蜃楼,事实上就在你身边,就在“眼前”,无非因“眼前”常为“过去”(所支配)、“未来”(所吸引)而“埋藏”、“掩盖”起来,感于声色货利,常隐而不显,一句话,常常被“遗忘”了。所以包括“美学”在内的“人文科学”的任务,不在于用一套现成的教条“灌输”给人,而在于“启发”人自身的觉醒,“回想”起那被埋藏、隐遁了的世界。

“人文科学”不叫人“修炼”那“无知”、“无识”状态,相反,是叫人真正地、认真地“有知”、“有识”,叫人真正地、认真地“思”和“想”。人们常说,要“透过现象看本质”,“现象”越来越丰富,要“透过”去则越来越需要用很大的气力,而看出来的“本质”却仍是一些“问题”,是一些无法一言以蔽之的问题,这就是“(有)问题”的“本质”,或“本质”(性)的“问题”。

“生活的世界”的“道理”,是“生活”和“世界”本身“教”出来的,不是某个“先生”、某本“书”“教”出来的;“生活的世界”本身就是一本“教科书”,“生活”和“世界”都是“大书”;既然是“书”,当然也有“听”、“说”、“读”、“讲”、“写”等等,“生活的世界”的确是可以“听”、可以“说”、可以“讲”的世界,不是一个虚无缥缈的世界,也不是一个“死寂”的世界。事实上,“生活”本身都在“听”、“说”、“讲”……,

但谁也不认为我们每天都在“教书”。“教书”的“讲”，是文化达到一定时候的事，但之所以出现专门的“教员”，正因为我们本已是每天在“听”、“说”、“读”、“写”。“人文科学”是一门“生活的学问”，是一门“活的学问”，我写这本书，不是作为教员讲课，而是作为生活中的人来“讨论”，“讲”我对有关美、艺术的“想法”和“意见”，因而“我”始终在“讨论”“问题”，“我”的“意见”绝不是“结论”，不是“封闭”的，而永远是“开放”的。如果说，“人文科学”也有自己的“方法”，那末这就是“讨论”、“对话”。关于“美”和“艺术”的基本问题，也是如此。

我们知道，在“基本的经验”方面，在“生活的世界”中，真、善、美本是同一的，它们为异中之同，同中之异，只是在西方科学性思想方式发展下，才分立成“知识学”、“道德学”和“美学”。这种发展，在西方的思想史上，也是很不平衡的。如果说，古代希腊早期的“自然哲学”侧重于“知识论”的话，那末，苏格拉底可以看作“道德(哲)学”的完成者，亚里士多德建立了“艺术学”，真正的“美学”的建立，则是很晚近的事。当然，古代没有严格意义上的“美学”，不等于古人没有想过有关“美”、“艺术”的根本问题，正如中国传统文化中没有“美学”这门学问，也不等于中国人就不考虑有关的问题。所以，我们在讨论这些问题前，对西方“美学”和“美学”问题思考的历史作一点整理，是必要的。我们的目的是在着手思考这些问题时，总是要“听听”“别人”(特别是哲学家，无论古代的还是现代的)是怎样“说”的。

二 美学在西方的历史发展

西方民族，是“哲学”的民族。一切“科学”当然都来自于生活，来自于“生活的世界”。但就学科的形式言，在西方，“哲学”是“科

学”之“原型”，又是“科学”之“归宿”。一切“科学”莫不通过“哲学”之环节孳生出来，等到它发展、成熟之后，又莫不在“哲学”中找到自己的一定的位置，举凡物理学、数学、伦理学、心理学等等，莫不如此，艺术学亦不例外。

在古代希腊，西方的“哲学”最初是以侧重于物理学和侧重于数学两个大方面发展起来的，于是有伊奥尼亚学派和毕达哥拉斯学派。在这个早期阶段，希腊人的问题已经是哲学的，他们已经明确地提出了“始基”、“本源”的问题，但他们学说的形式，以及他们学说的具体内容，却是科学式的。他们说，“水”、“火”、“气”等这些“物质”或“质”，就是万物的“始基”。毕达哥拉斯的学说，也具有这个特点，但他进一步提出了“数”作为万物的另一个始基，就使作为“始基”的“物质”不但具有“质”的稳定性，而且具有了“量”的规定性，具有了“规律”。早期毕达哥拉斯学派的这个特点，其实在赫拉克利特的学说中表现得很清楚：万物为熊熊之“火”，在一定“尺度”上燃烧，在一定“尺度”上熄灭，“尺度”即是“逻各斯”。物质世界这种质和量的同一，到巴门尼德则为“存在”，“尺度”、“逻各斯”本身不是“多”，而是“一”，“一”不可再分，为最基本的“数”，于是有“种子”说、“原子”说。这些都源于广义的“自然哲学”。

然而，亚里士多德不把毕达哥拉斯学派包括于“自然哲学”之内，说明了西方人自古不把“数学”当作“自然科学”，而只认为是一种“形式科学”。的确，从“数”到“尺度”到“逻各斯”这一完善，正说明了西方人的一种内容和形式、质和量等相分立的思想方式，这种思想方式又必定要使“主体与客体、思维与存在相对立”这个基本特点日益明显起来。

按现代一些古典学家和一些哲学家的解释，希腊文“逻各斯”来自一个动词形式，最初有“采集”、“综合”、“分门别类整理”的意思，后来引申出“说”的意思来。希腊的智者学派已经对“语言”提

出了许多有意思的看法,他们问,“说”是一种“声音”,为什么能“代表”“可见”之“物”?他们坚持,“可听的”不能代替“可见的”。我们看到,这个前提可以推出一些不同的结论,但有一点是明确的:“语言”“表现”的不是“物”,而是“思想”、“观念”。“语言”是“思想”、“观念”的表现。这样,希腊人一下子就越过了“语言”,直接研究“思想”。这时,希腊的“哲学”,也就由研究“万物”,转向研究“思想”,于是有苏格拉底、柏拉图的理念论,而作为“思想”的具体科学,则为由“逻各斯”演化来的“逻辑学”,这时已经到了亚里士多德的时代。

亚里士多德是西方哲学的真正的历史奠基者。如果说,在这之前,古代希腊人主要还是把“哲学”当成一些“问题”来探讨的话,到了亚里士多德,“哲学”就真的成了一门学科,有自己独特的对象、方法和体系——形而上学及其范畴论体系。

亚里士多德是一个百科全书式的学者,他的众多的著作,几乎同时奠定了西方“哲学”与“科学”两个大方面的基础。在“科学”方面,他的著作更几乎囊括了当时以及后来一个很长时期的一切科学,而有些学科本就是他自己建立起来的。在这个意义上我们也可以说亚里士多德是西方“哲学”、“科学”之父,也是西方民族自己独特的思想方式的最大的代表和培育者。

就在他众多的著作中,有一本流传下来的残本《诗学》,被认为是西方美学的开创性的著作,现在我们所能读到的,是他关于希腊“悲剧”的论述,据说还有“喜剧”的详细部分,但未保存下来。

当然,对于美和艺术的讨论并不始于亚里士多德。爱利亚学派的创始人克萨诺芬尼把“神”的“意象”与画上的形象相比,说明这些形象都是人创造出来的,颇有些无神论、唯物主义的意味。柏拉图有几个对话谈到“美”,特别是“饮宴篇”提出了“什么是美”大加讨论,被认为已很具美学意识。其实,那个时候固然已有了美学

方面的问题,从“什么是美”的讨论中也可以看出苏格拉底已力求在“美”、“善”、“正义”这些概念中找出本质的区别,但当时主要还是在讨论哲学和逻辑问题,而不是专门的美学的问题。“饮宴篇”结束时的那一句话“美是很难的”曾被误解为是科学上的一个论断,甚至是对“美学”的一种结论,但事实上只是借用了当时希腊的一个成语,其意思是“好事多磨”。这就是说,在早期,即使在思想已相当严密、精确的古代希腊,所谓“美”、“好”这类词在日常用语中,区分不是很严格的。这是一种生活的区分,而不是科学概念上的、定义上的区分。

“美学(的)”、“审美(的)”也都是由希腊文变化而来,但当时只是“感觉的”、“感性的”这类的意思,亚里士多德也没有用这个字来建立一门学问,“美”在古代希腊并没有成为一个专门学问的特殊对象和问题;但“艺术”却已成为一门专门的学问,《诗学》在亚里士多德那里,其地位大概像《动物学》、《物理学》……一样。

《诗学》用的基本上是经验科学的方法。我们知道,古代希腊曾经是艺术活动很发达的国家,特别是雅典,在它的伯利克里黄金时代曾以它的艺术的光辉吸引过许多外邦人,而雅典的戏剧舞台可谓最为光彩夺目的。亚里士多德的《诗学》把当时的悲剧作了经验总结,经过分析、思考,提出了定义性的判断,回答了“什么是悲剧”这个问题,为后世立则,凡不符合者,则不免有“不是悲剧”之讥。亚里士多德这个残本《诗学》,显然与他的《形而上学》没有多大关系,但却一直被认为是“美学”之祖,至少他提出的“悲剧”概念,常为西方美学体系中的重要“范畴”之一,这除了西方人一贯的思想方式、科学分类的特点上的原因外,不能不说是有一些误解在里面。

这里应该提醒注意的是:亚里士多德的《形而上学》中没有“美学”的地位,其中原因,不能不作一些探讨。

亚里士多德的《形而上学》探讨了一个最为本质的存在,这一点使它与《物理学》……等研究的对象区别了开来。这个“(诸)存在之存在”,是古代“始基”、“本源”的演化,是“逻各斯”的演化,也是巴门尼德的“一”的演化,亚里士多德叫做“第一性原则(理)”,哲学研究“第一性原则(理)”,这已成了哲学本身的“存在方式”、“哲学”本身的“本质”。为了把握这个“(诸)存在之存在”,把握这个“第一性原则(理)”,亚里士多德研究了诸种“范畴”,如“可能性”、“必然性”……,“哲学”就是这些“范畴”的体系。我们看到,亚里士多德的哲学虽然是“存在论”(或叫做“本体论”)的,但就范畴体系来看,却同时又是“知识论”(或叫做“认识论”)的。真、善、美,亚里士多德重点放在了“真”——知识论方面。

不错,就生活的本源性的世界言,真、善、美并无学科上、概念上的区分,这我们在谈到早期希腊“美的”与“好的”无严格区分时已可看得出来。但生活的世界仍有自身的区别,并非一片混沌,而这种我们叫做“基本的区分”的恰恰正是后来科学、概念、定义区分的基础。人原本并不是按照一个定义来叫某事物为“美”,相反,科学的“美”的“定义”却是从这种日常的称谓中,结合实际地提炼、概括出来的,而提炼出来的某种“定义”,又不是永远合适的,常要随生活的活的现实变化而改变。这个基本的道理,西方人在很长时间内竟是颠倒了的,这种颠倒,意味着他们在哲学中把认识论——关于“定义”的真理性提到第一性原则来考虑这一做法上。我们看到,古代希腊人尝试给“善”、“正义”、“美”下定义而不得结果之后,集中他们的才智来思考“真”的问题,即关于“万物”的真判断、真命题、真知识问题。至少“美”的问题被搁置了起来,这种情形一直到文艺复兴、启蒙主义兴起之后,才有较大的变化。

大家知道,“美学的”、“审美的”是由德国启蒙主义哲学家鲍姆加登引入哲学,并以此建立了哲学的一个分枝——“美学”。“美

学”在鲍姆加登那里是与“理性的知识”相对的“感性的知识”的意思。我们看到,鲍姆加登虽然建立了一门新的哲学学科,但他在运用“美学的”、“审美的”这个词时,仍然保留了“感性的”原意,这种说法,直到康德,仍然如此。然而,无论如何,这里应该指出的是:从此以后,哲学就增加了一个重要的部分,即“美学”就可以从哲学的角度来进行“探本求源”的研究,而不仅仅是一般的“艺术”的经验理论的、概念式的总结。

在建立西方的美学体系方面,康德的作用是不能忽略的。虽然康德本身对艺术并无特别的兴趣和修养,他对自然美的称颂,也是纸上谈兵,因为他从未离开过他的家乡;但他的哲学的睿思,却使他相当深入地思考了许多美和艺术的基本问题,在西方,至今还不能绕过它们。康德所论各个重要的有关美和艺术问题,本书以后的论述当会有所涉及,这里我们要着重考虑的是他的“美学”在他整个哲学思想中的地位问题。

我们知道,康德有三大“批判”:“理论理性”“批判”是审核“知识”的条件,“实践理性”“批判”是审核“道德”的条件,唯有“判断力”“批判”虽有自身的问题和类似“知识”和“道德”的形式,但在自身的结构上却与“知识”与“道德”不完全相同,它只是“理论理性”和“实践理性”相互关系的一种“调节”和“环节”。在康德看来,“知识”是“纯感性的”“世界”,“道德”是“纯理性的”“世界”,而“艺术”和目的论意义上的“自然”,则是这两种“世界”的结合,因而这个“世界”不是“纯”的;在这里,我们看到,“纯”的“世界”是“理想”的,而恰恰“不纯”的“世界”才是“现实”的、实在的。我们生活的世界,既不仅仅是“科学的世界”,也不仅仅是“道德的世界”;“人”不仅仅是“知性的存在”——能作科学研究,也不仅仅是“理性的存在”——能摆脱一切经验、感觉而按道德律令行事,“人”还是“情感的存在”。人有七情六欲,喜怒哀乐。“世界”不仅给“人”提供吃喝

的材料,也不仅展现为一些科研对象,而且也使“人”“愉悦”。“自然”本身向“人”呈现一种“意义”(目的)。

康德的《判断力批判》分为两个部分:审美的部分和目的论部分,把这两个部分放在同一个“批判”之下是很有道理的,因为“美”、“艺术”、“自然”都向“人”显示着一种并非“知识”、“科学”所能囊括得了的“意义”,然而因为康德用了一个“目的论”来概括这种“意义”,就显得陈旧而不为人重视。事实上,后来德国浪漫主义正是从这里出发,把整个“自然”看作一个“大作品”,因而“美”和“艺术”就和“人”的“全面发展的个性”联系了起来,成为整个哲学思想的基础和核心。“美的世界”、“艺术的世界”就是人的生活的“基础性的世界”,是“科学”、“道德”,“感性”、“理性”相“和谐”、“同一”的世界。这正是谢林的“同一哲学”、“绝对哲学”的基本思想。

这样,我们可以说,整个德国古典哲学是从“同一性”、“绝对性”的角度来看“美”、“艺术”,而“美”的“世界”、“艺术”的“世界”正是那个“基本的”、“本源的”“世界”,亦即他们所谓的“绝对的”“世界”。“绝对”为“无对”,即“主体”与“客体”不相“对”,因而是一种“同一”。西方人的这个思路,到了黑格尔那里达到了历史的高峰,但他却又把一个活生生的“基础性世界”,变成了“纯思想性的世界”。这并不是黑格尔本人的某些“过错”,而是西方传统哲学思想所很难避免的结果。

我们说过,“基本的世界”并非混沌一片,而是也有其自身的区别的,只是这种区分并不是“知性独断的”、“科学概念式的”“定义性”的“对象”,而是“辩证的”、“活”的“同”中之“异”。于是,在黑格尔的“绝对的世界”(即“基础性的”、“主体和客体不僵硬对立的”世界)里,也分出了三个层次:艺术、宗教和哲学,“艺术”处于“绝对理念”的最低层,也是最基础的层次。

在这里,黑格尔的思路可以理解为:“绝对”为“无对”,真正“无

对”为“理念”，即“大全”、“世界作一整体”、“神”……，而人、手、足、刀、尺等等都是“有对”的。然而，“绝对”又不是“混沌”，“理念”只是一个“思想”，没有一个与“理念”相“对”的“物质”（世界），但“理念”（“全”、“神”等）却是“思想”与“思想”相“对”，“思想”自身“相对”，“思想”以自身为“对象”，所以说为“绝对”。从这个思路发展出来，“艺术”（以及“宗教”）都含有“非思想”的“对象”，因而不是“最纯净的”，只有“哲学”，绝无“非思想”之“对象”存身之处，才是“绝对”的最“纯”的形态。推崇“纯概念”、“纯精神”的“思想体系”，这是西方文化固有的传统，这个传统在黑格尔那里达到了古典的高峰，于是很自然地成为后来反传统的勇士们的攻击目标。

批评者们认为黑格尔的“绝对”太概念化、思想化了，“同一性”原则不能仅仅理解为“思想自身”的同一，因此绝大多数批评者们都要把黑格尔“绝对”改造成更为“现实”的东西。其中对当代西方影响最大的为胡塞尔。

胡塞尔没有专门研究美和艺术，但他在当代西方所建立的现象学原则，对美学有很重要的意义，因为他的“生活的世界”既保存了黑格尔的主体、客体同一的意思，又努力避免了黑格尔的“绝对”抽象性和概念性。胡塞尔（生活）现象学改造黑格尔“精神现象学”的一条重要途径是：将古典哲学的“理念”观念扩大，使之不限于“大全”、“神”这类最高的概念上，而实实在在地承认：我们面对的这个现实的世界，就是“理念的世界”，不但“神”是“理念”，人、手、足、刀、尺等等都是一个个的“理念”，“生活的世界”里的一切区别，之所以不同于“科学概念”、“定义式”的“区别”，正在于它是一种“理念式的区别”。于是，胡塞尔的“生活的世界”就不必像黑格尔的“绝对世界”那样复杂，要经过艰苦的“辩证”发展过程才能“达到”，而是最为“直接”，不借任何外在手段、符号，我们每天睁眼看到的世界。

胡塞尔没有说他的“生活的世界”是“艺术的世界”，但这个世界却是“直接的”，是将“本质”和“意义”直接呈现于“人”面前，是“本质的直觉”，“理智的直观”，这已为他的学生海德格尔将“诗意”引入这个“生活的世界”提供了条件。

海德格尔是当今欧洲大陆最有影响的思想家之一，也是突破欧洲思想传统的最强有力的人物之一。他在哲学领域里所做的工作主要是将尖锐反对黑格尔“绝对哲学”的基尔克特的“实存”(Existenz)观念引进胡塞尔的现象学，从而得出了许多非常重要的结论，其中对我们本书最为主要的是他把思、史和诗统一了起来，使人的“世界”变得丰富起来。

应该承认，本书以后的论述，常常要和从胡塞尔、海德格尔以来的现象学作一些讨论和辩论，同时也会涉及到最近二十年来法国一些人对胡塞尔、特别是海德格尔的研究、运用和批评，这样，我们对西方美学的简述，已进入最为晚近的阶段了。

三 中国传统审美观念的一些特点

中国的文化和西方的文化在传统上是很不相同的。从传统上来说，中国没有“哲学”这门学问，也没有“美学”这门学问，但这不等于说，中国传统上没有“哲学”和“美学”问题。中国人有中国人提问题的方式，以及讨论、组织问题的方式。其实，不仅中国文化与西方文化不同，而各种文化之所以不同而又能“交流”者，在于大家都有一些根本的问题。小问题可以不同，但大问题却是共同的，大家都要“刨根问底”，都在探索“宇宙之奥秘”、“人生之真谛”等等，你叫做“世界的本质”、“始基”、“第一性原则”……，我叫做“本”、“真”、“仁”、“义”、“道”、“德”……，或者还有无以名之的，但就问题而言，却是相同的。这样，才能解释为什么古时候为“封闭”的

各种文化类型,如今“开放”出来,却可以相互“交往”、“交流”,相互“吸收”,也相互“争论”。这一点先要明确,然后才可能讲各种文化之特点。

从我们简述西方美学中可以看出,“西方本质的世界”、“本源的世界”的理解,有真、善、美几个方面,有“思”,有“诗”,但“史”这个度,却是很晚才出现的。黑格尔首先把“历史”引进“思想”,而海德格尔才把“历史”引进了“存在”;但中国人从“生活的世界”所体会出来的首先是“史”这个度,“真”、“善”、“美”都在“史”中。

“史”是有思想、有意识的“人”做的“事”,“事”是客观的,又是主观的;是人为的,又是自然的,“史”和“事”都是“活”的,是“正在进行”的,是“未完成的”,而不是西方传统意义上的“完成了”、“做成了”的“事实”。从字源来说,西方文字的“事实”(fact)亦来自动词,由拉丁文动词 *facio* 变化而成,而中文的“事”,亦可用作动词,作“做”讲。所以在根本上,中西方的思路是一样的。但在演化成名词后,西方的“事实”就成了一个客观的对象,是不随人的意志而转移的,而它的动词的原意,则常要等一些哲学家和语言学家来提醒,才记得起来;但中文的“事”始终与“史”没有分家,从语音和字形上都可以清楚地看出来。这样,“事”始终保持着“人为的”、“历史的”、“时间的”这种原始的意思。在许多层次上中文的“事”不能与西方的“事实”相通,如“太平无事”,不能说成“太平无事实”,这其中的区别在于:西方的“事实”,不能作“问题”解,而中文的“事”则是开放的,永远具有“问题”的性质。“事”即“问题”,“有事”,即“有问题”,反过来,“有问题”,也就是“有事”。

“问题”本是“客观的”,但要人去“发现”。没有“思想”,不去“(思)想”,当然不会有“问题”,“问题”是“客观”对“思想”呈现出来的。在这个意义上,也可以说,“问题”是“想”出来的,所以平时我们也说,“不动脑筋”,就不会“发现”“问题”,而问题也是“制造”

(做)出来的,“问题”与“事”不可分,同样,“思想”与“事”也不可分,“思想”与“历史”不可分。中国传统文化中没有抽象的“思想”,也没有坚硬的“事实”,所以也没有以概念体系的“思想”来对待(整理)坚硬“事实”的抽象“科学”,更没有以“思想”自身为对象的抽象“哲学”。

从这个基本区别,可以引申出关于中西文化同异的一些有趣的观念,在这里,我们想指出的重要的一点是:西方文化重语言,重说;中国文化重文字,重写。

前面说过,西方文化从古代希腊开始,一下子越过“语言”直接研究“思想”,直到19世纪末、20世纪才有所谓“语言的转向”。“语言”比“思想”具体得多,但仍被看成是“思想”的“直接表达”,“语言”和“声音”好像是“透明的”,直接把“思想”的“意义”表达出来,而“写”只不过是“语言”的“记录”,是附属的。“说”是“第一性”的“源”,“写”是第二性的“流”;“读”“写”出来的“书”,就是要“透过”(“破除”)“写”的障碍去体会“书”中“说”的“意思”。在这个意义下,西方的文化则被理解为思想性的文化,西方的历史也成了思想的历史、“意义”的历史。这个传统,现在为法国的一些激进的哲学家所批评,认为事实上并没有纯粹的、抽象的“意义”,历史也并非“意义”的逻辑的、承前继后的“线”性发展史。这是西方最近从海德格尔“历史性的思想”发展出来对西方文化传统进一步突破的结果。

中国文化历来重视“写”,当然也并不偏废“说”,所以中国文化不仅有“语言学”传统,而且有“文字学”传统,而“文字学”在西方则是很晚近的事。就传统言,中国甚至没有西方那种严格意义下的“语言学”,而是一种“字学”。“字”分“形”、“声”、“意”。“声”为“音韵学”,“意”为“训诂学”,“形”则是严格意义上的“文字学”,而“形”、“声”、“意”都统一于“字”中。

在这个意义上,我们不妨说,中国文化在其深层结构上是以“字学”(Science of Words)为核心的。之所以说是“深层”的,是因为“字学”似乎是中国一切传统学问的基础,中国传统式的学者,无论治经、治史、治诗,总要在“字学”上下一番工夫,才能真正站得住脚。

“字”是“写”出来的,不是“说”出来的,中国人只说“写字”,不说“说字”,“说”是日常的,人人都会的,“写”才是文化的,“识字”是“识”“写出”来的“字”,不是“听”出来的“字”,“读音”也是“字”的“读音”。

中国是“铭刻”的国家。古代的“书”,不但写、刻在竹简上,而且刻在石头上,或藏诸深山,或立于通衢。比起中国古代的碑铭石刻,古代希腊的铭刻真是可以忽略不计了。他们的书写在不易长久保存的“纸草”上,并非他们真的不知道刻在石头上可传诸久远,实在是因为他们总觉得“说”(对话)比“写”重要得多,而不甚在意“写”的缘故。也正是这个缘故,中国发展出了一门很特殊的艺术——书法艺术,而古代希腊虽有“书写美观(法)”(calligraphy)的说法,后来曾有一段时间也很讲究书写技巧,但终未成一门真正的艺术。

中国的学问离不开“字”,“考证”“字”的“原意”,以求古人(一个虚拟的“人”)在“造字”和“用(此)字”时的“基本意义”。这个“意义”是基本的,也是历史的,所以要“考”,因此中国的学问不是“知识考古学”(福柯),而是“字的考古学”,是“考‘字’学”。“字”才是真正的“原级性”(Positivity)的。

于是,人们为弄清美学的基本范畴——“美”的含义,就也要作一番“考据”,以助研究。

“美”一般按《说文》理解为“羊”“大”为“美”。这个解释当然有它的道理,不应轻易否定,因为与“美”相应的“麗”字,就与“鹿”有

关。但近来不少人对“羊大为美”的说法提出异议,认为“美”按甲骨文、金文的字形,应释为“饰羽毛”的“人”,而与“羊”没有关系,这个说法有一个佐证是:“美”、“每”同音,“美”、“母”则声母亦近,因而可以进一步确定为“饰羽毛”的“舞女”,这是以音韵、文字来训诂,也还是有些道理的。把“美”的联想从“羊”转为“人”,似乎更易受到欢迎,而“美”、“丽”皆为“阴性”,虽有“美男子”、“美髯公”之称,但“美人”、“丽人”却一定是女性,这似乎也保存了远古造字的意义。不仅如此,在理论上,把“美”释为“羽饰舞女”还突出了“装饰”的意思,而“羊大为美”则未免过于功利。

“装饰”表面上看是一种“附属物”,但却是人特有的一种活动,“装饰”与“娱乐”、“游戏”、“技艺”同为人的“存在方式”,对于“自然”来说,好像是“附加”上去的。其实,说穿了,人的一切活动(包括科学、技术、艺术、宗教……),对“自然”来说,都是“附加”上去的“附属品”,但对“人”来说,却是最重要的、最本质的,所以是“本质的”“附属品”。

在中国传统中,“字”不仅是概念的符号,写出来的“字”就是“文”,“文”、“字”不可分,而“文”即“饰”,即“装饰”。“文”是广义的“字”,“字”为核心的“文”。“写”与“刻”、“划”、“画”同源,也是在这个意义上,可以说“书画同源”。所以,以“字学”为基础核心的中国传统文化,也可以称作广义的“文学”。

“文化”这个词在西方来自拉丁文“耕作”,在中国则为“人文化成”。使世界和百姓“文化”即“美化”、“装饰化”、“字化”,所谓“装点江山”。“文化”之基础在“识字”,所谓“识文断字”;“识字”为了“读书”,所谓“知书识理”。“文化”“人”不但要识得狭义的“字”,读得了狭义的“书”,而且能读得了“生活”、“世界”、“历史”这本“大书”,“大书”无“字”但处处都有“字”,“博古通今”,是为“文化”之上乘。

在中国文化中,“古”、“今”是相通的,但并不是悬设一个永恒的、抽象的、概念的“本质”或“精神”将它们贯通起来,因而“人”不是从一个“无”的、“自由”的纯粹“我思”的立场来作“创始者”。“前无古人”、“后无来者”只是在一定条件下诗人的想象,事实上“人”都是“继承者”,就连开国之君总还要以继圣王之业为己任,把前朝帝王加封一些称号,以承“大统”。“天”、“地”、“君”、“亲”、“师”,如果实在没有什么可以“承继”的,则还有“天”、“地”在指引我们,以“造化”为“师”。“通古今之变”这个“变”,不是“无中生有”,而是“生生相息”。就连道家的“无”,也是“名分”问题,“无名”而“朴”,“朴”并非真“无”,而是真“有”,为有名之万有之母。“母”当非“无”,而为“有”。

中国文字,有象形之因素,以鸟兽虫迹为本,变化出来,亦非“无中生有”,不像欧洲标音文字,“形”只是“音”之“符号”或“代表”,自身并无“意义”,而“音”又被理解为“思想”、“精神”的直接表现,“思想”、“精神”本“无”,故西方的标音文字也容易被误解为“无中生有”。中国文字本身就来自自然。“说”似乎在“说”“自己”的(独创的)“意思”,但“写”总要“依据”些什么,永远在前人的基础上“重写”、“改写”。在中国人的眼里,山山水水本就是有“字”的,“重写”、“改写”则是“装点江山”,使其“更”“好看”。于是“写”,不管是“写”“诗”,“写”“经”,“写”“律令”……,都叫“写”“文章”,“文章”皆为“华饰”;无论写何种体裁,都离不开“历史”,都在“写”“历史”,连修桥、铺路,建筑高楼大厦,也叫“谱写历史新篇章”。这样,一切锦绣文章,无不统摄于“历史”之中,“历史”为文章之最,华饰之尤,凡欲作“文化人”、“有教养者”,必须对“历史”有足够的意识。“思”、“史”、“诗”统一于“史”。“思”不是单纯的概念,“诗”不是“概念”的一种特殊的形式——形象的形式,“诗”为“思无邪”,“无邪”为合“史”。“思”为“史”之“思”、“思”之“史”;“诗”为“史”之“诗”、“诗”

之“史”。“历史”让我们(令我们)“思想”,我们“思想”的是“历史”、吟诵的也是“历史”。

这样,文字之学虽曾被斥为“雕虫小技”,但始终在中国传统文化中占有基础性地位,日积月累,终于在清代的“小学”中达到历史的高峰。“小学”自称“小技”,但“微言大义”,“小技”中亦有“本”、“真”、“源头”在。

从这个意义出发,也许我们可以说:在西方,“诗”是“思”的一种形式;而在中国,“思”和“诗”都是“史”的一种形式,所“思”、所“忆”、所“吟”、所“诵”,归根结蒂都是“史”,都是“事”。西方的美学是哲学性的,中国的审美观念是历史性的。

中国传统的这种文化观、审美观本身,自然也有其历史的发展过程。中国古代文化奠基时代,有“儒”、“墨”、“道”三家,而尤以“儒家”影响最大。

“儒”本是“文学之士”,“郁郁乎文哉,吾从周”,“历史”与“文学”已然统一了起来。“文”有诗、书、礼、乐,“诗言是其志也,书言是其事也,礼言是其行也,乐言是其和也,春秋言是其微也”(荀子《儒教》),直至两汉,“文学”、“文章”还可泛指一切学术文化。

墨家反对“虚饰”,道家崇尚“自然”,都与儒家相对,故墨家有“非乐”之论,道家以“道德”反对“仁义”,似比儒家更注重“本源”,而反对“人为”;事实上,儒家亦未忽视“本(源)”,而于“本”、“末”有自己的理解,即儒家之“本”、“末”都在生活、社会、人文之中,而不强调超“人文”、超“生活”之“自然”。这样,我们注意到,在早期儒家对“文”(写)和“言”(说)中有“本”“末”、轻重之分的。说来有趣,在早期儒家思想中,“文”大大重于“言”。“文”为“文化”,“人文化成”,是周公的典范,而“言”则常常受到批评,什么“天何言哉”,“巧言令色”,都是孔子说的批评的话,“言”与“辞”通,因“辞”害“意”,则更是文人的大忌。

“文”又与“藝”通，“藝”始指农事稼穡之技。“写”，“划道道”、“种田地”，“術”也是使禾术生长有所规范，本是人的一种活动。“说”可以随意，但种地却不能乱来，要秉承天地之引导，只有以“文”的角度来看“言”，才能体会出“说”也有所本，不能乱来。这是早期儒家关于“文”的基本想法。

儒家重“人文”，讲“人文化成”；道家重“天然”，讲“自然天放”，对中国传统艺术、审美思想影响都是主导性的。但无论“人文”、“天然”，就传统而言，都没有“纯思”这个基本的度，因而没有“哲学”——以“思想”自身为“对象”这种“科学”。道家反对“人伪”，主张“绝圣弃智”，取消“仁”、“义”、“名分”诸种框框，在“破”的方面，很有些劲头，颇有点胡塞尔把一切“（自然）经验”“括起来”的气概，但古代道家没有进一步问：“括起来”以后，还为“人”“剩下”什么？道家的心目中，取消一切“人伪”，剩下的为“自然”、“天成”，大家都返“朴”、归“真”，“人”就成了“绝智”、“绝识”、“无知”、“无识”的“鸟（禽）兽”，“人”没有了。故道家的思想归于“无”，不是说马、牛、羊没有了，而是“人”（伪）没有了。“无”为“无伪”、“无名”、“无为”，而因其“无”，才“有”，“有”“自然”、“天成”。马、牛、羊“摆脱”了“人”（为）的“控制”，才真的是马、牛、羊。这样，道家的“去伪存真”，这个“真”，不是“真人”，如果硬要说是“真人”，则也“皈依了”“自然”的“人”，与“鸟兽”“游”，与“万物”“齐”。道家言“道”、“德”、“性”，“万物”皆有自己的“德”、“性”，而惟有“人”没有自己的“德”和“性”，故有“天道”而无“人道”；有“天性”（“人”只有“天性”），而无“人性”。“人”失去了“自己”，故“齐”“生”、“死”，在这里，海德格尔的“Dasein”的一切本源之度（“历史性”、“死”、“烦”等）统统没有了意义。

由此我们看到，中西思想固然有许多相通的地方，但从精神实质上说，是不很相同的。儒家讲“人伦”，讲“历史”，归于“圣王之

道”，以天下为己任，行事、立功，“事”、“功”皆可以“文”视之。圣人之事功，为世界增加光彩，所以圣人在事功之余，不废“文章”，寓事功于道德文章中，诗书礼乐皆为“人伦”服务，“艺”、“诗”，就逐渐地不在那本源性的“度”里，只是派生的了；道家根本取消了“人”的“度”，一切归于“天放”，“人”“生”天地之间，如同飞鸟遨游于太空，“艺术”、“审美”的态度，反倒成为基本的态度，所以从中国实际的历史看，道家对中国艺术的影响同样是很大的，或反因其放弃“事”、“功”倒更加重了“无功利”之审美、艺术态度。于是，以“生活”“人伦”制“艺术”，和以“艺术”人“生活”，又成为中国艺术上的两种不同的倾向。

然而，无论如何，就中国传统文化的实际来说，在“思”、“史”、“诗”这些基本的度中，儒家重“史”的度，道家重“诗”的度，但“思”这个度，在古代却没有得到充分的发展。当然，古代墨家可说是相当重视“思”这个度的，他们在探讨工具性“逻辑”（名理）以及技术性思辨方面，达到了古代历史的高度，但不是像古代希腊那样以“哲学”、“纯思”为依归，因而未能使“思”这个度有较长足的发展。此种思想方式之结果，亦影响“史”和“诗”自身在理解方面的特点，从而形成中国特有的“史论”和“诗论”风格：不是以纯逻辑、纯理论的方式来“规范”、“系统化”、“体系化”“史”、“诗”，而是以“史”观“史”，以“诗”品“诗”。中国之“史论”亦是“史”，中国之“诗论”亦是“诗”。我们将会看到，这种思想方式，对纠正西方将一切都“理论化”、“概念化”、“科学化”的偏颇，自然有一种参考的价值，但究其根源说，也许竟起源于儒家之祖先崇拜和道家之自然崇拜，而两家又都归于“天人合一”，只是在对“天”的理解上各有不同，而将“人”自身之特点——“思”，化于“天”、“地”之间。中国传统文化自先秦以后，虽亦变化多端、姿态万千，但儒家“史”的精神和道家“诗”的精神笼罩了数千年，直至晚近受到西方文化之冲击才受到震动。

第二部分 人及其世界

——“人诗意地存在着”

哲学的基本问题,在于思维与存在的关系、主体与客体的关系。我们这里,把这个问题叫做人及其世界的关系。“人”和“世界”可以有许多的关系,大体说来无非物质的关系和精神的关系两种,西方哲学的传统,是要在这两种关系中作出一种判断,决定何者为第一性的,何者为第二性、派生的,按照对这个问题不同回答,分为唯物主义和唯心主义两大阵营。对哲学这个基本问题的明确的概括,是18—19世纪德国古典哲学的贡献。这种概括,的确揭示了“哲学”作为一种特殊的科学思想方式所不可避免的问题,概括了西方哲学作为一门科学的历史发展的实际情况。

当然,哲学所提出的这一问题,其历史内容是很复杂的。“物质”和“精神”之间有许多复杂的转化关系,只有在科学性、概念性的分析中,它们才可能是“纯粹的”。这就是说,这种关系,是在把“哲学”作为一门“科学”的意义下,才是“纯粹的”,“物质”与“精神”的对立才有严格的科学意义,所以,恩格斯说,这种对立,只有在回答谁是第一性这样一个哲学基本问题时,才有意义。

主体客体、思维存在、精神物质这种分立本是科学性思想方式

的一个结果,因而对建立一门科学——哲学来说,是重要的、基本的;然而活生生的人,并不是严格意义上的“科学家”,不是无时无刻都在作科学研究,因此,这种分立式的态度,就不能完全涵盖生活中人的更一般的、日常的特点,因而从这种分立的立场来考虑第一性问题,对“哲学”作为一门科学言,是基本的,但对活生生的人来说,对具体生活中的具体问题来说,又不是可以随便套用的。我们知道,“人”在作为一个“科学家”,作为一个“概念、判断、推理”的应用者提出“哲学”问题之前,已经生活着、工作着、思想着、娱乐着,如何理解这种生活的关系,对活生生的人来说,才是真正基本的。马克思、恩格斯曾经说过,人在研究哲学……之前,要吃,要喝,要有衣食住行的实际活动,这是千真万确的。我们还可以引申一步,人在研究哲学等等之前,不但要吃、要喝,而且这种吃、喝已不同于动物,已是有知、有识的活动,于是,现在成问题的是:在研究哲学……之前,人如何“思”、如何“想”? 如何理解“没有哲学”的“思”? “没有哲学”是指“没有抽象概念系统”或“不想建立一个抽象概念系统”、“不是做学问”,不是“做学问”而“想”“问题”,这正是日常人人都会、都能、都有资格而总是在做的事,因而是最基本的事。从这个意义我们也可以进一步说,“不是哲学家”的“思”比“哲学家”的“思”更基本,“不是艺术家”的“诗”比“艺术家”的“诗”更基本。“哲学史”已经教导我们许多“哲学家”的“学说”,“艺术史”已经教导我们许多“艺术家”的“作品”,西方的“哲学史”只是“哲学家的思想史”,西方的“艺术史”只是“艺术家的艺术史”,而我们这里所要理解的是那个更为基本的“诗”和“思”,是真正的“思”之“史”、“史”之“思”,也是真正的“诗”之“史”,“史”之“诗”。

一 如何理解我们生活的世界

“世界是物质的”，这是一条最为基本的真理，但它需要进一步的阐述和展开。

“世界是物质的”基于精神与物质的分立，没有这种在思想态度上的分立，这个论断就难理解。“世界是物质的”意味着“世界不是精神的”，这就是哲学的基本问题，即第一性、第二性的问题。“世界是物质的”并不意味着“人是精神的”，因而是一元论，不是二元论。然而，“世界是物质的”、“人也是物质的”，并不意味着“人”与“世界”混沌一片。不仅“人”与“世界”是有区别的，“人”面对的“世界”本身也是有区别的；我们所谓的“世界”，是“人的世界”，不是“动物的世界”。“世界”对“人”和“动物”来说，都是“物质”的，这一点是不能含糊的；但它们之间的关系却是有不同的。

不错，人和动物一样，首先要吃要喝，要和世界作一种物质性、感觉性的交换，这是毫无疑问的；但动物吃它们喜欢或能够吃的，而人却吃“瓜”、“果”、“梨”、“桃”、“黍”、“稷”、“谷”、“麦”……，动物喝“流体”，人却喝“水”、“酒”、“浆”、“汁”……。当然，人不是吃“水果”的概念，也不能喝“水”的概念，叫什么“名字”不是最基本的，但吃喝的却是那些“东西”，却也并不含糊。所以尽管那些水果的名字各国、各处叫法可以很不相同，但对它们的“认同”却一般并无异议。

“物质的世界”为我们人的包括吃喝在内的生活提供了一个实在的基础，天地供养着我们，天地、世界对我们是可吃、可喝、可以利用的，有山、有水、有瓜、果、梨、桃……，我们“有”一个世界。有天有地，也就有了我们，这样，我们与世界的最初表现出来的关系，是“有”的关系，是“存在”的关系。世界“在”那儿，它可以为我（们）所“用”，因而“世界”又是“我（们）的世界”，于是，“世界”是“自为的”，又是“为我（们）的”。“有”、“存在”都既是“自在”、“自为”的，又是“为我（们）”的。

只有“人”才“有”一个“世界”，动物混同于世界之中，所以“有”是人与“世界”的一个最为基础的关系，“有”与“无”是我们生活世界里的最基本的、基础性的区别，最本源性的、原始的“度”。我们生活的世界不是一片混沌，而是有“度”的，有区别的，这个“度”并不是人为地掌握世界、任意制造，它不仅是主体性的尺度，而同时也是客体性的尺度，是存在性的尺度。“人为万物的尺度”，而“万物同时也为人的尺度”。“有”必有其反面“无”。“有”并不是我“想”“有”就“有”，而是世界使我能“有”，因此“度”本是世界向我们提供的，就像世界向我们提供五谷杂粮一样，“世界”、“物质的世界”，不仅是“我(们)”的“物质的”基础，同时也是“我(们)”的“精神的”基础。原始的“度”，就是这种最为基本的“物质”与“精神”的“同一性”。

从物质上言，世界为“万有”，本无“无”。“度”、“区别”将“无”带给了“世界”，原始的区别，为“有”、“无”的区别。于是“世界”为“万有”，而“人”似为“无”。“赤条条来去无牵挂”，“本一无所有”，“生不带来，死不带去”，这是平常人体会得出来的基本道理，虽为贵胄，也不免为这种思想所萦绕。“人”使“世界”成为“有”，却使自己成为“无”。“无”并非物质上不存在，而“无”“有”，人本是一无所“有”，是人的工作、生活、活动，使自己“有”一个“世界”。所以，人的一切文化，都似乎是“从无到有”，“白手起家”；同时却又都是以“有”产生出来的，是天地提供的。

这样，我们看到，我们生活的世界，不仅仅是一个在理论上具有无限可能性的物质的世界，而且还是一个具体的、历史的现实世界。

“有”都是具体的，不可能是抽象的。我们不能真的“有”一个“无限”，因而我们的“世界”都是历史的、有限的，即有疆界的人间世界，不是想象中广阔无垠的“天国”。但“人”使自己“无”、因而人

使世界成为“有”的过程,又是不可遏止的,不可批评为“贪欲”而加以阻挠的,这样,“世界”又是“开放”的,即“有”本身应是“无限”的,而“使之成为有”的努力则成为一种美德。

这个基本的“有”,并不是工具性的“占有”。工具性的“占有”只是各种关系中的一种关系,而基本的“有”则是一种基本的关系。我们说:“我有一个老师”和“我有一件大衣”这两个“有”其意义是很不相同的。基本的“有”,孕育了一切伦理、道德、审美、艺术、科学、技术以及各种物质占有方面的全部专业性关系。

这里当然涉及到“人”与“人”和“人”与“物”关系之不同,但主奴关系本是社会发展到一定阶段的产物,事实上“人”对“物”的主奴关系也是一定社会阶段、科技统治的意识形态。“人”与“物”本也不是主奴关系,“人”“改变”着“物”,“物”也“改变”着“人”,本是相互的、对等的、平等的。“世界”不是坚硬的、封闭的,但也不是“百依百顺”的,人可以改造世界,但必须按照一定的尺度来改造它,人心中的“度”,原是“世界”“教”给我们的,所谓“师法自然”、“师法造化”,都不是主体的任意性。所以这个“有”,就是“存在”,“人”与“世界”同在,“人”“改变”着“世界”,“世界”也“改变”着“人”。这就是我们所生活的世界,是我们无时无刻不生活在其中、与之“打交道”(交往)的“世界”,它既不是我的“主人”,也不是我的“奴隶”,而是我的“邻居”,这是海德格尔比喻式的语言,意在打破一种主奴关系。

海德格尔又说,“我在世界中”,这意思是说,“我不在世界之外”,不是冷眼旁观这个世界。当然,我们不妨在一定条件下采取冷眼旁观的态度,但我们的基本态度不是冷静的旁观者,而是“设身处地”的。“在世界中”来“看”这个“世界”,“世界”就不是静观的“对象”,而是“交往”的一个“环节”。

“世界”不是一个“对象”,这个看法在黑格尔那里已经有了。

在黑格尔看来,“世界”作为一个“全”、作为一个“整体”,不是一般的“自然”,也不是一般的“社会”,而是“绝对”、“无限”,是一个“理念”,因而实际上“世界”展现了“精神”自身的特性,因为只有“精神”才是“绝对”、“无限”的。“绝对”为“无对”,为“超越”“对象”,是“精神”自己观照自己。“哲学”、“宗教”和“艺术”都是“精神”自己观照自己的一种方式。

然而,“世界”并非理性的“无限”、“理念”,而是实在的、现实的,虽是开放但却仍是具体、有限的,它展现给人的不是“精神”性的“意义”、“价值”原则,但却也不是僵硬的“对象”,只提供人以“表象”(Vorstellung, representation)。黑格尔对“表象思想方式”的批判在这里仍不可忽视。“表象思想方式”即“对象性思想方式”,把“世界”仅仅当作单纯的“对象”来看。“世界”之所以不能当作单纯的“对象”看,并不是因为“世界”为“无限”而不能“对象化”,从而“哲学”需要一种“非对象性”、“非表象性”的思想方式,而恰恰相反,那种“无限的”“世界”、“绝对的”“世界”正是“科学性”、“对象性”思想所“想象”(“表象”)出来的,是知识性理智所“想象”(“表象”)出来的,而真实的、有限的、具体的生活世界本就不是单纯的理智的“对象”。

不错,我们所面对的世界,不是纯“知”的世界,而是广义的“价值”的世界的,是“有意义”的世界。这个“意义”和“价值”又并不是“纯精神性”的,而是具体的、实际的。“意义”和“价值”并不是“人”外加于“世界”的,不是在“世界”之“上”或之“内”,看出了一种非“世界”的、“精神”的(或叫“人的本质”的)“意义”被“对象化”了;“世界”的意义是“世界”本身所具有的,是“世界”本身向人显现出来的。“万物静观皆自得”,这里的“静观”不是概念的、对象性的,而是审美的、非对象性的,但“自得”乃“万物”自身禀承自身的“德”(得)性,而不是见到了“人性”。花之红与花之美确实不同,但不必

非将“花之美”比附于“美女”，或想象为“美女”之“对象化”。“花之美”就在“花之红”中，只是“花之红”只向“人”显现为“美”。“美”并非“人”“赠”与“世界”的某种“属性”，相反，“美”却是“世界”“赠”与“人”的一种“礼物”，只是“红粉赠佳人”，“宝剑赠烈士”，“美”只“赠与”配欣赏它的“人”。马克思说，音乐对于非音乐的耳朵毫无意义，音乐只对“知音”展显其意义。所以，审美的世界，是一个基本的经验的世界，是有知的、有教养的经验世界，但却与主体是不可完全分立的。

“美”不是一个“对象”，不是“对象性的属性”，用自然科学、经验科学的方法“分析”不出“美”的特性来，这一点，“花之美”和“花之红”是不同的。但“花是美的”之所以可以采取与“花是红的”同样的判断形式，大有让人人都同意的趋势，其根源并不在于这个判断形式本身，而在于“美之花”和“红之花”本可以是同一朵花。“美的世界”和“真的世界”本是同一个“世界”的不同的存在方式。

这样，诗之所以成为诗，并不是要把“红的花”说成“美的花”。“红杏枝头春意闹”、“人面桃花相映红”不必改成“‘美’杏枝头春意闹”、“人面桃花相映‘美’”，却是千古绝唱。事实上，诗人正是将杏儿、脸儿之“红”强调了出来，才是艺术；把“真”世界显示出来，就是美。

“真的世界”同样不是“科学的概念的世界”，不是“对象性的世界”，而是基本的经验世界，是生活的世界。“红”并不要求测定颜色之光谱，规定一个人造的“度”，来测定杏儿、脸儿是为“红”，或对“红”的概念，下一个“定义”，再来检验杏儿、脸儿是否“符合”这个“定义”。光谱仪将“红”的光谱测出来了，但真正的“红”就隐去了，出现的只是“数”，即我们在生活中说“红”时的那种贯于“红”中的活的思想感情消失了，“红”与“火”、“艳”、“闹”、“血”……的关系没有了。前面那两句诗，正是揭示并保存了这种基本的关系，把“红”

的活的意思表达、描写出来,在这个意义上,“真”与“美”的世界是完全相通的,“真的世界”、“现实的世界”、“基本的经验的世界”,自然地、天然地可以作为审美和艺术观。古代希腊雅典的万神庙,古代中国的阿房宫,之所以可以“赋”它,正因为它本身就可以作“艺术品”观,可惜希腊的万神庙只剩下断垣残壁,而中国的阿房宫竟片瓦无存,但真正的建筑艺术却正是把石、木、砖、瓦之质地和重量真正地显示出来,建筑师之机巧也在于因材施工,使多种自然的特性(包括人自身的需求)协调起来,呈现出“巧夺天工”之美。于是,真、善、美都在这个基本的经验世界之中,是一些基本的“度”。

从自然的角度来看,“世界”是“自在”的,是一个必然性的物质性世界;而从生活的角度来看,“自然的世界”是我们人类在实践的基础上作科学研究之后的“发现”,而我们经常面对的、我们生活于其中的,则是一个充满了“意义”的世界,这个世界对我们展现为“真”的,“善”的,也是“美”的。我们依它为生,相依为命,我们歌颂它,吟诵它。山山水水好像是特意安排的。“自然”当然是没有目的的,但在科学不发达的时代,之所以可能有“自然目的论”出现,除了社会的原因外,也还有认识论上的原因,即误把世界与人的关系看作了世界自身的属性,以为山山水水都是某一个“理智者”(上帝)为人安排的。“上帝”是“人”创造的,“目的”也只有“人”才有,但人却是按照自然本身的特性来规整自己的需求和目的,因而生活的世界就可能向人类展示为某种“合目的”的安排,在“自然的目的论”被“自然的规律论”所驳斥之后,“生活的目的论”则表现为“生活世界”的“意义”,因而“目的论”转化为“解释学”。“解释学”正是要“理解”那“世界”向人(也只向人)“显示”的“非自然属性”的“意义”,而“美”、“审美”,按伽达默尔的说法,则是这种“意义”的基本形式。

“意义”不同于“目的”,“目的”是人的需求的概念化,是具体

的,也是概念的,“终极目的”则更是一个“理念”,一个非对象性的“概念”。“目的”是“善”,但是“概念的善”,因为“目的论”把“目的”和“手段”截然分开,“目的”、“善”只能是概念的;“意义”则不是能概念的,而也是现象的,“目的”和“手段”是不可分的,因而同时是“真”,是“善”,是“美”。在生活的世界,“真”、“善”、“美”没有“定义”上的区别,除非我们作出“主体性”的强制性界定,我们不可能在实际生活中截然区分三者的绝对界限;“真”、“善”、“美”的区别不是“香蕉”、“苹果”、“大鸭梨”的区别。

“花之美”就在“花之红”中,但“美”不是花的“属性”,因而不是“概念”,“花”的“属性”还是“红”;“意义”就在事物“属性”之中,但不等于“属性”,不是“概念”。这就是说:“意义”不仅是“机械的”,也不仅是“逻辑的”,“意义”不仅是“必然的”,而且也是“自由的”。“生活的世界”、“基本经验的世界”、“意义的世界”是“自由的世界”;它不是“死的世界”,而是“活的世界”。

“自然世界”是“必然的”、“合规律的”,但这种“必然性”和“合规律性”又是通过具体的、无尽的“偶然性”表现出来的。“偶然性”是不可能完全“概念化”的,但人的科学的、经验“知识”又必定以“概念”体系的形式存在,所以人的科学知识只能是具体的、经验的,不是万能的。“人”不是“全知”、“全能”的“神”。这样,人的一切成功的、正面的经验也都必定要通过那个“偶然性”的环节,因而表现为“自然”的一种“合作”、“配合”,于是“生活的世界”常展现为一种“恩惠”。无论科学、技术如何发达,人的每一个成功,一方面为自身之知识和努力,同时也无不显示为某种自然之“恩惠”,具有一种“天公作美”的意味,只是大多数日常的成功过于细小而不为人注意;在遇到重大事件成功时,则常有“庆祝”活动。人们可以想象,在“必然性的大箍”中的一切事都有其必然之结果,则又有何“庆祝”可言?而庆祝的活动往往孕育着“艺术”的活动,当然,在原

始的阶段,包括了“宗教”的活动。

然而,我们不无遗憾地看到,我们生活的这个世界,不完全是—一个福祉的世界,同样也是一个灾祸的世界,“意义”不总是正面的,而且也有反面的。“自然”不总是“赐福”给人类,而且也“为害”人类。养育人类的天地,常常也会有毒蛇猛兽、瘟疫、地震……,真、善、美作为价值言,包含了它们的反面假、恶、丑。洪水猛兽当然是一种真实的力量,威胁着人类的生存但无奈人总是相信那种现象是“不合理”的、“反常的”,而努力去躲避或改变它们。“祸”不是不可躲避的,不是“不可避免”的,“福”也不是“必定”“降临”的。“人世”不是“天堂”,也不是“地狱”。“天堂”是“假”的,“地狱”也是“假”的,惟一真实的世界是我们生活的世界,它的“意义”、“价值”是开放的,活的。这就是说,真、善、美和假(伪)、恶、丑是可以相互转化的,因而是可以互为“标志”的,在“福”里可以看出“祸”的契机,而“祸”却未尝不是“福”的前兆。疾病揭示着健康之可贵,永远不生病的人体会不出来健康的好处,这样,艺术以美为自己的理想,但仍可以灾祸(丑)为直接的内容,从这个意义上说,“艺术”虽比“美”的范围要广泛得多,但其意谓是一致的。

灾祸的现象,仍然可以是“审美的”“对象”,并不是说这些现象本身已是“美的”,而它之所以可以成为艺术的内容,正因为它强烈地提示着一个应有的福祉的世界。

我们生活的世界充满了矛盾、斗争,甚至有时充满了邪恶、凶险,但我们对自己的生活毕竟是乐观的、热爱的,这个世界对我们毕竟是“有意义”的,而不是“无意义”的。我们不必采取一种目前欧洲某些哲人们所反感的“人类中心论”态度,同样可以肯定我们生活的世界是“有意义”的,因为世界虽只对“人”显现其特殊的意义,但这种“意义”又是“世界”本身所具有的,不是“人”加诸“世界”的。是“世界”本身“教”、“授”“我”以“意义”,“世界”使我成为

“艺术家”和“欣赏者”。

二 “人”如何理解“自己”

在这里,我们已从一般所谓“审美的客体”转向了“审美的主体”,但我们看到,这里所采取的立场,也已不是那种主客分立的原则,而是回到现实的、生活的世界来理解“世界”与“人”的特点,以便进一步理解美和艺术的特点,这正是一种哲学——艺术、关于美的哲学的方法。

说来惭愧,人积数千年之经验,但对自己的理解至今还是很肤浅的,甚至连自己在世界上的地位都不大容易确定。有一个现象值得注意:在西方的思想、文化、哲学史上,“人”被明确理解为占“中心”地位的时间前后加起来也并不是很长的。

古代希腊早期的哲学是“自然哲学”,万物的始基是水、气、火这样一些东西,而不是人。智者学派提出“人为万物的尺度”,可谓一大转变,但直到苏格拉底将“认识你自己”引入哲学,“人”才以自身不同于“自然”的特点居于中心的地位。这个思绪为柏拉图发扬光大,但到了亚里士多德又有了新的转向。亚里士多德的哲学为“存在论”(本体论),求万物后面的“本质性”的“存在”,连“灵魂”都成了一门具体的学问,但却没有“人学”,“人”似乎从中心的地位被撤了下来。中世纪以“神”为至高无上,“人”只有在“上帝的宠物”决义下才有地位。这样,才有文艺复兴重新强调人的意义,也才有康德的哲学上的“哥白尼式的革命”。这个“革命”,就是要将“人”的“主体性”重新置于“中心”的地位,以人的主体性的先天形式,统摄客体性的材料,以便在“经验”、“知识”、“科学”上,“人”最终不为感觉材料所左右而居“中心”地位——“人(理性)为自然立法”;在“材料”上“人”固为被动,但在“法度”上“人”却完全自主。事实上,

康德这种“人类主体中心论”到黑格尔已有所转变,在黑格尔的绝对体系中,“人”的中心地位已岌岌可危;不过黑格尔仍以“理性”为中心,而舍“人”则无从谈“理性”,所以他虽被称作“客观唯心主义”,还没有被看成“反人道主义”或“非人道主义”。

在现代西方哲学中,“人”的地位也不见得更确定些。当代现象学的创始人胡塞尔力主建立“人文科学”,他的“生活的世界”是以“人”为中心,即以不同于传统的“我思”的“先验的自我”这类的“人”为中心,这是没有疑问的。但他的学生海德格尔已经被看作“非人道主义”或“反人道主义”,为此他写了文章申辩,但却明确反对任何“主义”,开始了“无中心”、“多中心”的风气。就海德格尔的思想言,他固执地支持用“Dasein”,而不用“人”,不是没有原因的。他把“人”——实实在在的“人”,只看作“存在”显现自己的“环节”,因而在《艺术的起源》中强调一个第三者——“艺术”,其用意是清楚的:不是“艺术家”使“作品”成为“艺术作品”,也不是“艺术作品”使“人”成为“艺术家”,而是“艺术”使“作品”和“人”成为“艺术的”。海德格尔的思想受到存在主义(实存主义)者雅斯贝斯、萨特的发挥、改造和批评,实存主义以“实存”“超越”“Dasein”为“人”之本质,从而恢复了“人”的中心地位。尽管“生”、“死”都是“荒诞”的,但人“活着”的过程总还是在“创造”“意义”。这个思想,在一个阶段,具有很大的吸引力,即使替代它的结构主义,也并不否认“人”的这种核心地位。

然而当代法国的思潮却主要是“反人道”、“反文化”、“反中心”的。尼采说,“上帝死了”;法国的尼采福柯说,那个杀死“上帝”的“人”也死了。“人”不比“上帝”活得更长,一切“文化”,不能使“人”“不死”(不朽)。“上帝”死了,“人”就无“意义”;“人”死了,“世界”也就无“意义”。“人”在消失中,“意义”也在消失中,一切人类所建构起来的(意义)“结构”都在“解体”之中,这就是被称作当今法国

的海德格尔的德里达的思想。

没有想到,人“想”了多少世代,而自身的“意义”反倒成了问题。一点也不错,就科学来说,“人”永远是一个“有问题的概念”,而不是一个“定义性概念”;人世间之所以老是存在着问题,不但是因为“人”老在提问题,而且还因为“人”本身就是一个最核心的问题。过去,康德认为“上帝”、“灵魂不灭”和“意志自由”是一些“问题性概念”,是一些“理念”,殊不知世上一切之事,作为“人事”观,都可以是一些“问题”,因为“人”本身是一个问题,所以康德在思考了“科学知识”、“宗教”、“伦理”之后,最后提出了一个问题:“什么是人”。“什么是人”并不是要给“人”下个“定义”,而是要人去“理解”“人”的“意义”,这个“意义”在概念知识上永远是问题,但却可以在生活的经验中体会出来,领悟出来。人的生活本身提供了人“认识自己”的这种权利,而不断地打破概念知识所给出的各种“定义”框框。“人”的“意义”在活生生的生活之中。“人”生活在“世界”之中,自从“人”“有”了这个“世界”之后,“人”就“有”了“意义”,所以“人”的“意义”并不完全是自身产生出来的,不是自身“创造”的,而是从生活、从“世界”体会、领悟出来的,是“生活的世界”(而不是“概念的、对象的世界”)“教”给我们的。

在这种情形下,我们看到,过去许许多多关于“人”的“定义”或“学说”,都依然成了问题。“人是有理智的动物”,“人是会说话的动物”,“人是使用符号、工具的动物”等等,都不被认为是完满的,“人”甚至也不能归结为“社会的动物”,因为“人”本不是“动物”,在“动物”的前面无论加什么“形容词”都“概括”不了“人”的“本质”,“人类学”的研究不能使“人”自身缄默。

哲学的情形也不见得好一些。笛卡尔说,“我思故我在”,然而不但从“我思”推不出“我在”,而且“我”也不等于“我思”,“人”不是“思”的“主体”,不是“精神的实体”。“人”不是“神”。所以海德格

尔说,“我在故我思”。这里的“在”,当然不仅仅指物质性的、自然性的存在,所以“人”的“存在”,就是“人”的“生活”,“我在”是我的活生生的存在。我的活生生的存在就是我的非生物意义上的“活着”,不是“植物人”、“动物人”式的“活着”,而是真的“活着”,这样,“我在”,就是“我活着”,而“我活着”,则必定可以“推出”“我思想”,这里已不是“逻辑”的推理,而是“历史的”、“现实的”推理,“我活着”是“我思想”的“历史”的“先天(a priori)”条件。“我活着”的“活”,不是生物学的“概念”,而是基本生活经验里的语词,是基本生活世界里的“度”,从这个“度”来理解胡塞尔的“先验(超越)的自我”、海德格尔的“Dasein”、雅斯贝斯超越性的“实存”,正是他们想说而没有完全说出或说好的意思。

“我在故我思”,我活着,我一定在思想,这里的思想是“活”的思想。什么叫“活的思想”?“活的思想”即“自由的思想”,“我活着”亦即是“我是自由的”。我的自由是从不自由来的。我之“生”是不自由的,所谓“身不由己”;我的自由终要归于“不自由”,我之“死”也是不自由的。但我活着,我就是自由的、自主的。“生”、“死”按其本质来说,都不是“人的事”,而是“自然的事”,是无可选择的。“自杀”不是“自由”的“选择”,不是“自由”的表现,都是“被迫”的,常常值得同情,但哲人们(包括康德、萨特等)都是不提倡的。“生”、“死”既然不是“人的事”,则理应“置之度外”,人既不可孜孜以求“长生”、“不死”,也不应因“必死”而“烦恼”,海德格尔把“死”纳入“Dasein”的“Da”是很有问题的做法。其实“死”才真正是在“Da”之外的,是“超越的”,不是基本生活经验所能体验得到的事。

然而“人”毕竟是有限的存在,人都是要死的,“人”的这种有限性,是“他人”所提示给我们的。事实上,中文中的“人”,首先是指“他人”、“别人”。

在谈到“他人”时,我们首先还要回到以前讨论过的“世界”。我们生活的世界,首先是“他人”的世界。“他人的世界”这话有两层意思:一是指这个世界是“人的世界”,我们所谓的“世界”是包括了“(他)人”的世界,而不仅是自然界,二是“我”的一切“知识”,我对我生活的世界的“知识”,是“他人”“教”给我的。

“世界”像个大舞台,而不像一幅风景画。“我”自出生以来,就“参与”了这个世界的活动,与“他人”打各种交道。“我在世界中”根本上说就是“我在他人之中”;我跟世界的关系,就是我跟他人的关系。

我们说,“世界”、“天地”养育了我们,但主要是通过“他人”养育了我们。“他人”授我以生活的知识(科学)和技能,以及那相对独立的生活的能力,在这同时,也授我以人伦的观念,以协调“我”与“他人”的关系。“他人”使我成为“社会性的存在”。我的一切“尺度”,都以“他人”为基础,“人是万物的尺度”,首先是“他人是万物的尺度”。

同时,“他人”亦授“我”以“人”自身的尺度,“他人”使“我”成为“人”,使“我”与“人”“认同”。生活在“他人”之中,“我”才是“人”。“他人”塑造了“我”。“他人”是“我”的“创造者”,并施“恩泽”于“我”。

然而,“他人”却始终不可能是“我”,“他人”永远在“我”之外。“他人”在“我”“对面”,而且永远在“我”对面,但“他人”又不可能成为我的“概念”的“对象”,“他人”不是“我”用科学研究的办法所能完全掌握、完全理解的,要理解“他人”,必须和“他人”在实际生活中“打交道”,但即使是这种“交往”,也不可能使“他人”的“自在性”完全变为“为我性”的。“他人”对“我”永远为一个“谜”,“我”对“他人”的“理解”永远带有“猜测性”。“他人”这种不可归结为“我”的特点,使“我”不可能成为一个纯知识的主体,而必须保持着活生生

的人的基本性质，“他人”时刻在提醒着“我”作为基本生活世界的一分子。世上最伟大的科学家——包括社会科学家、政治家等等，都同时是有七情六欲的基本（普通）的生活中的“人”，而不可能成为“纯知者”。

“他人”不是“另一个自我”，“世界”不是一个个“自我”组成，而是“非自我”的“他人”组成，“自我”只有在“他人”中才能存在，“他人”掌握着“自我”的“命运”；“自我”只有在“社会”中才能存在，“社会”决定着个人的“命运”。在这个意义上，我们竟然可以说，“自我”只是“另一个他人”，“自我”、“个体的我”会不断地“异化”为“他人”，“我”经常处于“非我”境遇中，因此，“自我”既非“纯知识”主体，倒也不可能是“纯意志”主体，“自我”不可能“为所欲为”。于是，“自我”会有“不愉快”、“烦恼”，因“他人”掌握着“我”之命运，而且并不总是“施恩”于“我”，“他人”也可以“加害”于“我”。“社会”总是会有“斗争”。社会上一切矛盾斗争，包括天灾人祸，都提示着一个基本的生活世界的存在，提示着“我”作为这个世界成员的身份。

“他人”授人以“知识”（包括关于“自然”和关于“社会”的），但却“隐匿”着自己，“他人”永不能“概念化”、“知识化”，甚至关于“社会”的一切“知识”也不能让“他人”真正“透明”。“我”清楚地意识到，无论“他人”在社会的舞台上如何表演得淋漓尽致，但却仍然“隐匿”着，永远保守着“自己”的“秘密”。

“他人”惟一不能保守的“秘密”是他的“生”和“死”。“生”为“秘密”之开始，“死”为“秘密”之结束。“生”、“死”本身并无“秘密”可言。“他人”只有在面对生死关头时，才“吐露”一些他的“秘密”，但最终还是把他的“秘密”带走。这样，生、老、病、死常是诗的主题，“病中吟”常可透露一些人生的意义。诗人、艺术家不是把生、老、病、死当作一种“自然现象”来观察，也不是当作一种“社会现

象”来研究,而是当作那基本生活经验的一种“提示”来体验、来吟诵,在这里,“生”、“死”都有一种“活”的“临界点”的意味。“大限”是说“活”的限度,这个限度因“活”而“设”,因此艺术中的“死”,是活人对死人的“悼亡(念)”。

从这个意义说,生活中的“人”,是以生、死为“始”、“终”的活生生的人,是有限的理智的存在者。活生生的人是有七情六欲、有理智、有感情、有喜怒哀乐的人,不是纯理智性的,也不是非理智性的。在基本的生活经验世界里,“人”就是完整的“人”,而不是“科学家”,他的所作所为不是纯功利的,而是“艺术的”。所以海德格尔说“人诗意地存在着”。真正生活里的人,就是诗人、艺术家。

“诗人”、“艺术家”并不比别人多出什么“感官”,或有什么特别的功能,不需要“特异功能”。在这个意义上,对基本的生活经验有所体会的,都可以是“诗人”、“艺术家”。“诗人”、“艺术家”之所以为“诗人”、“艺术家”,不是因为他们有什么“特别之处”,而正是因为他们没有(或“取掉”)什么“特别之处”;“人”本来就是“诗意地存在着”,只是因为人事纷繁,一般人常“忘了”这个“本来”之处,而“记得”这“本”的,反倒显得“特别”起来。

三 艺术的世界与现实的世界

从上面所说的道理来看,基本的经验世界本就是一个充满了诗意的世界,一个活的世界,但这个世界却总是被“掩盖”着的,而且随着人类文明的进步,它的覆盖层也越来越厚,人们要作出很大的努力才能把这个基本的、生活的世界体会并揭示出来。所以“艺术的世界”竟常常表现为与“现实的世界”不同的“另一个世界”。

“掩盖”生活世界的基本方式是一种“自然”与“人”、“客体”与“主体”、“存在”与“思想”分立的方式,世界被分割成“目的”与“手

段”的永久性的对立,“利益”原则与“知识”原则的分立,科学、技术成为“利益”的手段,“自然”成为“幸福”的手段,“他人”也成为一种“手段”,即一切被认为是“客体”的,都成为“手段”。“知识”与“技能”丧失了在生活世界的“交往”、“沟通”的对等关系,而成为“控制”“自然”和“他人”的工具。这样,科学知识成为概念的体系,社会的规范成为外在的道德和法律,而对这些规范的每次改变,都会成为一场“革命”。一切都可以成为“手段”、“工具”,而“目的”则是一个更为“合理”、更为“幸福”的“人间天堂”,而这个“目的”又是无限的,是一种“理想”,于是为这个“理想”而奋斗,就成为人的最为崇高的品德。在很普遍的程度,艺术被理解为这种“无限理想”的感性形象的表现。实际的思想似乎尚有一个相反的方向,即艺术面对的既不是那个虚无缥缈的“无限”,也不是社会理想方案的图解,艺术的眼光不是向上指向天上,而是向下指向人间,指向那基本的生活世界。

然而,现实的世界是按一定的概念的规则组织、构建起来的世界,是受科学、技术(包括社会和管理技术)支配的世界。这个受“文明”洗礼的世界才是现实的,或被“他人”教导我们必要承认为现实的。于是,真正的关系就在这种组织起来的世界而前颠倒了过来:科学(化)的世界是“现实的”,而艺术(化)的世界反倒是“理想的”。

事实也的确如此,为了展现那个基本的生活世界,人们必须“塑造”一个“意象的世界”来提醒人们,“揭开”那种“掩盖层”的工作本身成了一种“创造”。在“现实的世界”中“创造”“另一个世界”,于是“戏剧”由原来的“节庆”活动“产生了”“舞台”,“画框”成为“艺术”与“生活”的“界限”,“艺术”成为从“生活”中“划出”来的“另一个世界”——“意象性世界”,这样,基本的实际交往,成为思想的交流,“艺术”成了一种“意识形态”、“思想形态”、“观念形态”,

本身也像“科学”、“道德”一样,可以成为一种“工具”;然而,“艺术世界”毕竟也被承认是比那个组织起来的社会更真实、更美好的世界,则正是因为它在现实的社会中提示着那个被“掩盖”、被“遗忘”的基本的经验世界。

我们常说,“艺术”为“生活”的“反映”,这是很对的。不过,这里的“生活”是指那基本的、活生生的生活,而不是那个按照既定的条条框框组织起来的某种“不变”的社会生活。艺术所“反映”的是“基础性”的生活,而不是“上层建筑性”、“特定体制性”的生活。它之所以采取一种“反映”形式,是因为那“基础性”的生活是隐匿着的,经过了思想性的“塑造”工作,反倒成了“镜花水月”,但并不排斥在特定条件下人们在自己的实际生活中也能体会出那“艺术之境界”来。

至于说到“艺术世界”与我们当前为科学技术组织起来的“上层建筑性”的“世界”在内容上的区别,却是很大的。我们看到,在工业社会,科学、技术正野心勃勃地探讨宇宙人生的一切奥秘。现代科学倒并不真的相信有一天它能穷尽一切“秘密”,但仍努力做那“揭秘”的工作,“艺术世界”则如实地表现、承认那种“秘密”,所以“艺术”对我们现有的科学知识言似乎总有一点“神秘性”,承认那“可以意会而不可言传”的意境,而不相信科学性、概念性的语言可以把一切都说得清清楚楚而合乎“逻辑”。

“艺术世界”也不是一个纯“因果性”、“必然性”的“大箍”,不相信靠科学、技术的能力可以完全趋福避祸,而承认偶然性的不可避免的作用,因此它“歌功颂德”,表彰天地和他人之“恩泽”,同时也可以“怨天尤人”,谴责天地和他人之“不公”。“诗”吟诵着生、老、病、死。

科学当然肯定“人”是要“必死”无疑的,艺术家也并不否认这个必然性。但“死”作为一种自然现象,在“物质不灭”的信念下,科

学的态度保持着一种永恒的乐观、理智的精神；“死”在艺术里，像一切自然现象一样，都与人的存在、人的生活有一种关系，而这个现象又总是“他人”所“提示”“我们”的，因而“死”带有一种“（生）活的必然性”，而不仅仅是一种“自然的必然性”。生活中的活生生的人，不可能完全在那“物质形态转换”的科学学说中找到真正的“慰藉”，而只能在那世代相续的“历史”中看到一种“寄托”。科学看“死”、“活”同为一种自然现象，艺术则确认“生”、“死”为一“限界”，是一个“问题”。艺术中承认的惟一的“永恒性”为“问题”的永恒性。

在这个意义上，“艺术的世界”似乎是一个“梦”的世界，是一个“梦境”——所谓“白日梦”。“梦的世界”与“醒的世界”相比，是“另一个世界”。有“美梦”，也有“恶梦”，“恶梦”常与“死”联系在一起，“梦”常在扭曲的形式中使人回到那基本生活经验世界，而暂时“摆脱”当下的世界。

“摆脱”意味着“解脱”、“升华”、“超脱”——是为叔本华的“解放”，胡塞尔的“括起”……。总之，“艺术”这一“另一个世界”与“现实世界”竟保持着相当的“距离”，这个“距离”不仅仅是“心理的”，而且也是“实际的”。“心理距离”中所保留的“安全感”是因为艺术世界是“意象世界”，似乎是“梦境”，即使是“恶梦”，梦见“我之死”，也似乎是“他人”之死，也同样带有“悼亡”意味，是对“死”的“悼念”。

“超脱”意味着“超功利性”，这曾是康德以来西方对“审美判断”的牢固的信念。“超功利”不是说“不含功利”，“超功利”是说“超脱”当下的实际利害关系，因为艺术世界是一个不同于当下现实的“另一个世界”。“意象的世界”、“梦”固然有“身临其境”感，但毕竟是“观照的世界”。基本的生活世界在这里作为“意象”出现，而不是作为“对象”出现。“意象”本身是“含功利”的，但这是一种

“基本的功利”，是“基本的正义”，而不是当前眼下的实际的利害关系。所以，连康德也说“美”是“善”的“象征”。在康德那里，“利害关系”是现象（表象）界的事，真正的“善”（正义）则是本源世界的事，而他理解的本源世界是理念的、纯理性、概念的世界，“（审）美的世界”不可能是纯概念、纯理念的，所以只能是它的“象征”，不是他在知识论里说的“图式”。然而，我们既然已经认识到“本源”和“本质”不在“思想”、“概念”中，而在“生活”中，在基本的经验之中，所以“善”和“美”都是“这个”经验世界的事。“善”不是“那个”按固定的概念组织起来的社会中的“名”和“利”，不是图“虚名”——被封为“万户侯”甚至“哲学家”、“美学家”、“科学家”……，也不是图“享受”——无止境的物质生活的追求，恰恰相反，真正的“善”是在对这些“名利”羁绊的“摆脱”、否定中，对“名利的世界”言，则是一种“超脱”、“清高”的态度。“超脱”、“清高”并不是“神仙”的态度，恰恰是“人的态度”，是基本的做“人”的态度，是一种最为平常的态度。持这种态度的人并不是不吃、不喝，不是断绝七情六欲，不一定非出家当和尚才能体会那种境界，只不过是相对于那“名利场”言，是“脱俗”的、“高雅”的。

的确，人为了暂时“摆脱”“名利场”，曾创造出“道德的世界”、“宗教的世界”与之对立。“道德”只讲“原则”，不计成败利钝，为了某种“原则”可以“赴汤蹈火”，万死不辞。无奈“原则”亦是“概念”、“观念”，常常被利用来成为“手段”，而其真正的“目的”和“原则”反倒“不可知”，成为“空洞的形式”——凡可知的“原则”，都可以被利用来作为一种“手段”；“宗教世界”是幻想的世界，是对被掩盖的生活的、基础性世界的幻想形式。我们看到，这两个“世界”与“艺术的世界”在历史上有着千丝万缕的联系，即在“超然”、“脱俗”这些方面，它们有许多相似之处，但“道德”和“宗教”的“世界”都“超越”“人”的“世界”，它们是推理出来，或幻想出来的“无限的世界”，但

“艺术世界”却是“有限的世界”，因为真实的基本生活经验是“有限的”、“历史的”，所以只有“艺术世界”才既是“理想的”又是“现实的”。

“艺术的世界”虽然“超然”、“脱俗”，但却有自己的“时间”和“空间”，而且是“有限的”“时空”。在科学技术组织起来的当下现实的社会中，时空一方面被理所当然地理解为“无限”的，另一方面却又被规定为非常确定的计量尺度：年、月、日……和顷、亩、畦……，时空成了人制定出来的、为计量方便的度量衡工具。事实上，在基本的生活中，时空不是工具，而是“人”及其“世界”的存在方式，康德说，“时空”是一种必然的直观形式，而不是从某种概念演绎出来的。“道德原则”和“神”则都是“超时空”的，但“人”及其“世界”，只能具体地、有时空地存在着。

“艺术的世界”之所以是“另一个世界”，是因为它有“另一个时空”。斯坦尼斯拉夫斯基说，戏剧有自己的“规定情景”，各种艺术作品都有自己的不同形式和不同程度的“规定情景”。“情景”即“时空”，即“世界”。“情景”正是艺术的“时空”、艺术的“世界”，亦即基本的“时空”和“世界”。没有抽象的“情景”，因为生活里没有抽象的、概念的“时空”，只有具体的、规定了的“情”和“景”的交融。

科学、技术、工业、商业组织起来的世界，具有很大的吸收力，因为科学、技术被理解为可以涵盖一切的，因而举凡宗教、艺术、道德文章都可以成为科学的“对象”，甚至为社会管理的“对象”；它们都可以被组织起来“制度化”。在科学、技术指导下以利害关系为基础的庞大的社会机器正不断地“吸收”宗教、艺术，使其本身也制度化。商业经济的分工使社会有职业的“神职人员”，有专业的艺术家。艺术品也成了商品。然而，值得庆幸的是：工业、商业社会的这种吸收力不是无限的，因为基本的生活经验有一种不可回归性，即表现这种生活经验的艺术世界不可能被工商业世界完全吸

收掉。“另一个世界”不可能完全成为“同一个世界”。“舞台”和“镜框”固然可以是工商业世界的一个部分,甚至舞台上的演出(戏)、“镜框”里的画……都可以成为“商品”,或科学研究的“对象”,但“戏”和“画”所表现的那个“世界”、那个“情景”,是“对象化”不了的,也是“卖”不出去、“买”不回来的,是“没有价格”的。用亿万美元来收买凡高的画并不说明收购者有多高的艺术眼光,而只是显示他的富有而已。“艺术的世界”不可能被贴上任何“标签”,要“理解”这个“世界”,必须设身处地地“生活”在这个“世界”。艺术世界帮助并“迫使”我们回到、守护那基本的生活的世界;艺术世界帮助并“迫使”每个接触它、观赏它的人,包括科学家和商人在内,都可以成为“诗人”、“艺术家”。高价收买凡高绘画的商人,不能以财富来显示自己的欣赏力但凡高的画却仍然“邀请”这位商人进入它的“生活”;而“迫使”这位商人“配得上”“生活在”凡高的“世界”的第一步,就是“迫使”这位商人“感到”“显示财富”的“羞耻”。艺术世界的“教育”作用,正在于它对当下眼前的世界也有一种吸收作用,当然,这种作用也是不完全的、暂时的,但却是重要的、基本的;因而,科学有一种专业的教育作用,而艺术则有一种普遍的教育作用,它迫使任何人在它面前不能“无动于衷”。

第三部分 艺术作为一种 基本文化形式

一 基本生活经验与基本文化形式

“经验”在西方哲学史上的意义和地位是不很固定的。从近代以来,康德把“经验”限于“科学”,而他的“先验”则只是形式,这些形式又只能运用于“经验”的范围,所以“先验”是“经验”中的“先天”(逻辑条件)部分,是使“经验”成为“经验”的原则,于是,“经验”本身是有内容的,但又是具有普遍性的“经验”中的内容和形式两种不同来源的因素,是康德“分析”出来的,事实上,“经验”的具体性和普遍性是不可分的,“经验”总是具体的,但又具有普遍可传达性。这样,自新康德主义以后,“经验”的范围被扩大,它涵盖了人作为人的一切活动,广义的“经验”就是广义的“文化”,基本的经验世界,就是基本的文化世界。

然而,和胡塞尔不同,真正的“经验世界”不是被理解为一个“纯粹的世界”,而是一个“混合的世界”、“综合的世界”。本来,胡塞尔的“生活的世界”,既非纯客观的,又非纯主观的;既是非纯直观的,又非纯理智的,或者说,又非直质的,而是“本质的直观”、“直

观的本质”，那末，本就是“综合的”、“复合的”、“诸种因素未经分化的统一”的“世界”，他之所以把它叫做“纯粹的”，是强调它是“理念的”，不杂任何自然感觉的，他把这种“感觉”看作“经验”，因而是要被现象学排除出去的。这样，在胡塞尔那里，“直观”与“经验”是被分割开来的，“经验”反倒成为抽象的、概念的；虽然他有时用“体验”(Erleben)来指那种纯粹、直接的经验，但这仍是西方哲学语言中的一种混乱现象，是为了和他们的传统区别开来而不容易避免的问题。

事实上，“经验”本身虽然离不开“直接性”而一定要与一种纯科学意义上的“感觉”有所区别。在“经验”世界中，感觉和概念尚结合在一起，“经验”的“对象”也不是静观的，因而不仅是“理念”(观念)的，或“意向性”的，而且是我们实际与之打交道(交往)的人与物，是实实在在的；“生活世界”、“经验世界”里那些“本质”，也不光是“看”、“观”(理智的直观)出来的，其中还包括了实际的“交往”，即在改变着“对方”和“我”的过程中“体验”出来的。

实际的交往过程，是一个复合的活动过程，而不是单一的、思想的“交流”过程；它需要“接触”、“相遇”、“相互作用”，而不仅仅是“心灵”“感应”或“震颤”。“交往”可以是“思想”的、“心灵”的、“精神”的，但同时也可以是政治的、经济的、实践的。“交往”“综合”了“心”、“身”两个方面的活动。“经验”就是“交往”，所以也包括了“心”、“身”两个方面的经验。

对于胡塞尔的“生活的世界”在理解上的这种改变，似乎使我们有可能从他的本源性的、原始性的哲学又回到新康德主义的“文化哲学”，即在“基础性经验世界”中看出了“文化”的地位，不再把“原始的”与“文化的”坚硬对立起来，而承认一种“基础性的”、“原始性的”“文化世界”。

广义的“文化”就是使“自然”“文”“化”。我们不一定说“文”

“化”就是“人”“化”，因为并没有一个抽象的“人”的“本质”来使“自然”“体现”这个“本质”；但“人”的“活动”却使“人”作为一种特殊的自然存在物与自然的关系发生了变化。“人”的活动在“自然界”留下了“痕迹”，这个“痕迹”就是“文”，“文化”即“痕迹化”。“人”使“自然”成为“经验的世界”，“经验的世界”就是“痕迹的世界”。

“痕迹”是“刻”出来、“写”出来的，“说”本质上也是一种“写”。“说”不仅仅是一种表达“思想”的方式，同时也是一种实际活动的方式，因为有了“说”，“精神”、“思想”才可能通过其它实际环节转化为“物质”的力量，人才可能按照“想的”、“说的”去“做”。在这个意义上，我们也可以说，“文化”包括了“物质文化”和“精神文化”，而以“物质文化”为基础，而且在这个基础的意义上说，这两种文化本又是不可分割的。

“痕迹”是“改变了的”“自然”，或“自然的”“改变”，但这种“改变”，只有对“人”才有“意义”，只有“人”才能“辨认”这种“痕迹”，所谓“意义”，就是“可识别”、“可辨认”的。在这个意义下，“自然”对“人”，才可以是“诗意的”、“文化的”。“人”总是去“辨认”“自然”的“痕迹”，所以“人”“诗意地存在着”，也就是“文化地存在着”、“文学地存在着”，每个人都可以是“诗人”、“文学家”，因为每一个人都是在基本意义上的“文化人”。

“识别”“痕迹”的能力不是天生的，而是经验的，是基本的生活经验“教”给“人”的，是“学”来的。人的认知能力，固然有其生物、生理上之进化基础，这对个人来说，是先天的；但“自然”之展现为“痕迹”，却是经验的。

我们所谓“经验”，首先是“我”与“他人”的“交往”增多，“他人”是“我”的“经验”的条件和基础；“自然”之所以转变为“痕迹”首先是因为有“他人”。于是，“经验”首先是“我”从“他人”那里“学”来的；“经验”，是“他人”“教”“我”的“经验”。

“写”出来的是“字”，“说”出来的是“话”，而所谓“痕迹”就是广义的“字”和“话”。“字”是无声的“话”，“自然”是“无字”的“天书”。“天书”同样是“人”“写”的，不过它的“字”不像后来那样概念化、定义化，“意思”不那样“确定”，但却是那种狭义的“字”的活的基础。人总是先学那本无字的“天书”，然后才学有字的书。婴儿在学会说话之前就已“看懂”父母的手势，“听懂”父母的某些“话语”。即使真正意义上的“文盲”，也同样是“人”，个别情形下，甚至也有很高的“悟性”和“情趣”。

我们生活的这个世界，是“他人”已经“写”了并还继续在“写”的一部大书，“世界”布满了“痕迹”。“世界”不是“白板”，我们的“心灵”（灵魂）也不是“白板”，我们是按“世界”、“他人”为我们提供的“痕迹”来辨认它们，并据此刻上自己的“痕迹”。中国儒家信奉“天、地、君、亲、师”，剔除其封建的内容，这里把天、地与师相比，说明“天”、“地”为最高的“师”。“痕迹”原已在天、地之中，就像莱布尼兹所说的雕刻家手中的石头那样，那雕像的轮廓，已在石头的纹路之中。

天、地的纹路原本是清晰的，但你也写，他也写，日长天久，“痕迹”相互重叠，层层覆盖，并有褪色、剥蚀的情形，便增加了辨认的困难。于是，在我们生活的世界中，有清晰的痕迹，也有不清晰的痕迹。那些清晰的痕迹，似乎是理性的，而那些不清晰的痕迹又似乎是“非理性的”，混乱的。

这样，在我们的基本经验中，并不是一切都是那样透明、纯粹的，而是错综复杂的。我们听到的“话”、看到的“字”，有时是清楚的，有时则是模糊的，其“意义”是含混的，多义的，甚至是不可解的，而这种清晰和含混的界限本身也并不是那样绝对的，常又是很容易转化的；本来觉得清楚的字和话，有时会模糊起来，而那含混、甚至有时是梦般的话语和文字，却似乎又有什么深刻的意义在内，

使听到和看到的人心中明亮起来。总之,在这个基础性的领域中,“理性”和“非理性”的界限既是明确的,又是可以转化的。

我们知道,西方哲学的历史告诉我们,理性主义和非理性或反理性主义是坚决对立的两个哲学流派,至少从近代以来,叔本华、尼采、基尔克特是和康德、黑格尔对立的,柏格森的直觉主义当然也是一种非理性主义的形式,所以卢卡契把西方哲学的衰落归结为“理性的毁灭”。

无可否认,西方哲学就其建立这门学科的本意言,与一切其它学科一样,都是为了弘扬理性,追求真知的,因为无论如何,哲学仍是要建立一个概念、范畴体系的科学部门。在这个传统下,西方的非理性主义常常表现为对传统的偏离和对哲学本身的冲击。

然而,我们看到,西方哲学的理性主义传统本身也存在着不可避免的矛盾,这个矛盾,发展到黑格尔那里,正如马克思所说的,成为体系和方法的矛盾,我们也可以理解为目的与手段的矛盾。其实,哲学这个内在的矛盾,康德已经清楚地意识到,他把人类一般理智活动,分为知性和理性两个不同的层次,说明他正视了这个矛盾,企图以这种划分的方法来调和这个矛盾。黑格尔同样是按这个思路想下去的。“理性”被分别为“表象的”和“思辨的”,“科学”被分为“经验的”和“哲学的”。“哲学的科学”是“纯理性的”、“绝对的”、“纯粹的”科学。然而,由于人们不容易把握好这个“高于”一切“(经验)科学”之“哲学科学”,不容易在一般科学形态之外寻找、建立一个特别的概念理性体系,因而后来法国一些黑格尔哲学的研究者竟觉得从直觉主义的角度来理解黑格尔的“绝对”、“辩证法”和“理念”似乎要更妥切些。于是,西方哲学史上最大的理性主义的代表人物黑格尔竟然可以被歪曲地理解为“准”直觉主义者。

西方哲学思想历史发展上的这种颇具讽刺意味的现象说明了从西方哲学传统本身来看,所谓“理性”与“非理性”的对立本不是

僵硬的。黑格尔“理性”、“理念”的历史性、经历性说明了一个困难的处境：要末像康德那样，把“理性”归结为“纯粹形式”的，因而是分析性的，要末就得承认“理性”本身就是“经验”的，而“经验”是有内容的、综合的、复杂的。“理性”不在“经验”之外，而就在“经验”之中。如果我们不想在一般“科学性”的“理性”“之外”或“之上”再寻求什么“哲学性”的、“思辨性”的“理性”，那末我们就应该老老实实地承认“经验”大于“理性”，“实践”（实际）优于“理论”，是“理论”的“基础”。

“经验”的领域，是“可知的”、“有知的”领域，就连“不可经验”的、“不可知”的“生”和“死”，也都由“他人”“显示”给“我们”，供我们作概念式、对象式之科学研究；但“他人”绝不能将“死”之“体验”传授给“我”，“死”只能作概念的把握，所以一切关于“死”的吟诵，都有“隔靴搔痒”的味道。“生”、“死”都是“自然”的事，而“活”着的人却都是可以交往、交流的，因而不仅仅是概念性的，而是实际性的。

非概念、非对象的“经验”，就不是纯粹的、“清楚的”、定义性的概念知识所能囊括得了的，它包括了一切的偶然性，包括了人的七情六欲，包括了疯、愚、痴、梦等被科学概念视为偏离正常理智生活的一切病症。人不总是“健康”（健全理智）的，或者说，“病”是难以避免的。

“病”在理智上、社会上表现为一种“不正常”现象，对个人来说，表现为一种“痛苦”。人生在世，“苦”、“乐”都是不可避免的，而且是相互转化的。过去许多思想家教导我们，“人”的“本性”是要“趋”“乐”而“避”“苦”，且不说这种理论的剥削阶级的性质，就一般理智性的人来说，当也有一定的道理，于是，人们要改造自然、改造社会，使人生活得更幸福。于是人们要“现代化”。然而，许多已有相当现代化程度的社会，并没有真的摆脱了“苦”，生活在那个社

会的人常常很惊讶地发现,生活在“现代化”社会中的人,并没有想象的那样“快乐”。于是有许多“后现代”的问题出现。当然,“现代化”是必由之路,只是人们很清醒地意识到,“现代化”并不许诺永恒的“快乐”。“苦”、“乐”都是人的不可分割的存在方式,人世间不是“无菌室”。“病”是不可避免的,所以“医学”也是不可缺少的。“医学”可以控制疾病,但不能在总体意义上消灭疾病,“医学”也不是控制“疾病”的惟一文化形态,“疾病”还需要别的文化形态来描述它、记录它、疏导它。于是“病”、“苦”同样也是文学艺术的内容。

在基本的生活经验中,不全是积极的东西,同时也存在着消极的东西,这个“经验”是一个“全”。胡塞尔可以把“医学”、“法律”、“道德规范”……“括”出去,但不可能在他的“生活的世界”真正排除“疾病”、“邪恶”、“罪过”……的因素。

生活的世界,是一个开放的世界,每个人都具有相当的可能性。我们不是“病人”、“犯人”、“罪人”……,但我们也不是那样纯净、洁白无瑕,人皆可以为“圣贤”,人也皆可为“盗贼”。各种自然和社会科学给出了相当严格的、概念式的“度”,在一定的社会制度和社会体制中,以一定的标准和尺度“叫”此人为“病人”、“贼人”……但“病人”不等于没有“健康”的时候,“贼人”也不等于没有“善良”的时候。社会自有法度,科学自有标准,何时戴上“盗贼”的帽子,就像何时戴上“冠心病患者”的帽子那样,是由警察当局和医院当局根据法律和科学的尺度作出的判决;但在基本的生活经验里,“人”具有各种的可能性,艺术的任务就是要将被“科学化”了的各种“类型”的“人”(社会、医院、科学院、大学……都有划分人的类型的权威和权力),维持在基本生活的原初性的度上。其实,我们在日常生活中也常说“全面地”看“人”,这句话在一定范围内的运用,并不等于为盗贼开脱罪责,只是不把“盗贼”看成某种“本质”(当然是“不良的”)的“体现”,因而不承认此人生而必为“贼”这类

的想法,也并不承认此人“本质上”就为“贼”、其“贼”的行为是其“贼”之“本性”(“贼性”)之暴露(呈现)这类的论断,而是从一个更为基础性的角度来看人间一切的“病”,并认为从这个角度看出来的“病”才是真病,而医学、法律……上鉴定出来的概念性、定义性的“病”,都是从这个“病根”上生出来的。就基本的生活经验来看,我们记起了席勒讲的那句话:生活是严酷的,艺术是柔美的,这是一种理想主义的说法。事实上,科学才是最“温柔”的,医学要“治病救人”,法律要“惩前毖后”,使社会健康起来,而艺术却常常是冷峻的,它不相信世上有任何药物和手段可以真正除掉那些“病根”。但就“病”的问题来说,艺术似乎又有一种表面上“悲天悯人”的态度,这种态度不是“超越”的“菩萨心肠”,而是人世间的“同情”。所谓“同情”,正因为人人都可能生病,可以与“病人”作一种活生生的、生活性交流,而不像医生那样作一种概念性的判断与方案。我能“理解”“他人”的“病”,因为我也生过“病”。我的这种“理解”是和医生对“病”的“理解”不同的。我不必为“医生”,就能“理解”“病”。我这种“理解”,这种“知识”,是“没有医学”的“医学知识”,不是“专业”的“知识”,是一种“没有科学专业”的“知识”。这是基本的知识,是基本的“科学”,也是基本的“文化”,就“病”来说,这种理解、知识、文化当然也可以有“治疗”作用,但不是医学专业的治疗作用,而是一种基础性的、综合性的治疗,其中包括了像精神分析学所依据的治疗原则,因而不仅是生理性的,而且也是心理性的。亚里士多德曾注意过艺术的疏导作用,他在讨论悲剧的效果时,谈到了“宣泄”、“净化”的作用。把“心病”“说”出来,也是一种治疗。也许,正因为精神分析学这个特点使得实验心理学始终不愿接纳它进入科学的殿堂,而在文学分析方面的作用和影响,却又曾显得如此声势浩大。精神分析学长期没有离开基本的生活经验,没有“升华”为概念性的理论科学或实验科学,因为它必须保持

与“病人”的“对话”，因而保留与“他人”作一种活的交流，尽管这种“对话”和“交流”被竭力引导向概念的、理智的方面，即使“病人”的思想纳入或回到正常的、理智的、科学的轨道上来。

我们看到，正因基本的文化形态是一种综合性的状态，因而，艺术、审美仍是一种文化形态，而不是“非文化”或“反文化”形态。

如今“后结构”、“后现代”派中有一股“反文化”、“反人文”的潮流，实际上，这种潮流在海德格尔的思想中已有契机，在理论根源上是有些人反对“人类中心论”，而海德格尔固执地把“人”叫作“Dasein”，说明他不想把“人”作为他理解的“世界”的中心，也不认为有一个独具“本质”的“人”，“人”只是“诸存在”中之一个“特殊的”(Da)存在(Sein)。所以，海德格尔后期一反《存在与时间》的方向，不从“Dasein”看“Sein”，而要从“Sein”出发，可看出他这种“非文”思想的进一步发展。

基本的生活经验是人的生活经验；生活的世界，是人的世界，这当是毫无疑问的事。但是，人又是生活在世界之中，世界养育、支配着人，因而人既不是世界的主人，也不是世界的奴隶，人与其生活的世界，就不是谁是“中心”的关系。“人”不是世界的中心还因为“人”并不是一个“概念”，“人”是具体的、活生生的，“人”分“我”、“你”、“他”，三者亦不能分出谁是“中心”来。“自我”与“他人”是一种交流的、交往的关系，是一种相互制约、相互改变(改造)的关系，而不仅仅是互为“对象”的关系。“我”与“他人”的那种活的、基础性的交往关系，就是诗意的关系，文学的关系，艺术的、审美的关系，亦即文化的关系。

从某种意义上来说，将“他人”“对象化”，是一种概念的、科学的、定义的态度，将“他人”“绝对化”，则是一种神话的、宗教的、信仰的态度；而艺术、审美则是介乎这两者之间的一种态度。从这个角度引申来看，我们也可以说，人类的文化形态，包括了科学、宗教

和艺术三种形态,而艺术则是最为综合、最为基本的一种形态。艺术、审美始终保持着最基础的、最原始的、未经分化的、“野性的”思想方式,而如列维·斯特劳斯特所谓的,艺术成为人类野性思维的“野生动物园”。

二 艺术与科学

科学把世界看成“对象”,以概念、判断、推理的形式使世界规则化、逻辑化。科学以对象性思想方式使主体与客体相分立,因而这种方式一方面是很“客观的”,但同时又是很“主观的”。从某种意义上来看,科学曾被看作恪守“主体性原则”。

科学讲普遍性、必然性,从西方哲学史看,这个特点与人的主体性有关。哲学向科学提出的问题是:为什么原本是各人心中之“感觉”却可以成为具有普遍性之科学判断?即胡塞尔所说的,科学哲学要回答为什么“主体内的”,会成为“主体间的”这一问题。解决这个问题的关键,在胡塞尔看来,在于人生活在同一个世界,有着共同的语言交往关系。然而科学语言的特点正在于它的概念性和定义性。而概念的逻辑规则又离不开人作为主体的制定规则的作用。康德所谓“理性向自然立法”亦即主体自身的制定规则作用。这是一切科学知识之所以可能的逻辑条件。在主体的制定规则作用方面,西方哲学的分析传统为我们做了大量的工作。

科学要把一切都纳入它的概念的系统,从而取消了“我”、“你”、“他”的活生生的区别,“你”和“他”同样成了“对象”,要以概念、判断、推理加以规范。“科学”当然是“人”的方式,但这种意义上的“人”,就没有“你”和“他”,只剩下了“我”,一个将全人类概念化了的“大我”。科学将“你”和“他”统一于“大我”之中,科学的普遍性,是“大我”的普遍性,是无差别的、抽象的普遍性。在科学的

原理面前,无分(具体的)“我”、“你”、“他”。

“他”不是活生生的“人”,而是“人”的某种概念、某种类型,“人”被分成“工人”、“农民”、“医生”、“教员”……;“我”也不是“我自己”,而是“大我”,是“工人”、“农民”、“医生”……的一分子。“他”死了,“自己”死了,“人”也死了,这也许正是福柯对那种制度性、概念性思想方式的一种揭示。

概念科学的原则是“死”的原则,把一切都归结为可以分割的“对象”。科学使“世界”“自然化”,把“(他)人”亦当成“自然”的一个部分看待。甚至在研究“生命”时,仍要通过“死”的方式——“解剖”,来把握“生”。科学的原则坚持只有在“死后”才能知“生”,只有把活生生的事物“概念化”、“分割开来”、“重新组合”之后,才能认知这个“世界”。这样,尽管科学具有在实际上改变世界的巨大的力量,但它的原则是主体的、思想性的,而不是生活性的、存在性的;科学的原则是“我思(故我在)”的原则,而“我思”的原则为逻辑的原则,主体立法的原则。

科学这种把“他人”、“世界”化为“死物”的态度,是很客观的,但却又是非常功利的,因为科学背后有个“大我”,科学本身只不过是这个“大我”的“工具”。科学使“万物皆备于(大)我”,认识世界是为了更好地利用、改造世界。

不言而喻,科学为人类带来了福利。科学要求人们用冷静、客观的态度来对待世界,科学要求“无私”,但科学是人类理性的工具,要使自己的工作适合某种普遍的目的,科学以人类的幸福为依据,而对目的和幸福本身的理解和设定,也总是要求在合理性、概念性的指导下进行的。因此,科学虽无“自己”(私),但离不开人类的或作为类概念的“大我”,尽管“大我”、“目的”、“幸福”在科学里也是离不开概念性的。科学不但使人的世界自然化,而且使它概念化,因为对象化的自然,只有通过概念的方式才能认识它,并按

照人自身的目的改变它,科学把自然现象看成一种必然性、因果性的系列,科学的预见和预测基本概念知识的推理,一切科学知识的必然性,都离不开逻辑的必然性。

科学的学说,当然离不开日常的语言,但科学的语言是概念的、逻辑的语言,因此在科学里“说”与“写”并无原则区别。“说”和“写”在科学学说里没有自身的意义,而只是记号和表达思想的方式。科学永远是思想性的,因为“大我”是“思想性”的“主体”,是“我思”。科学相信,本质只在思想里才能完全表现出来,因此,“我”尽管不是“对象”,但只有“我”才能掌握“对象”的本质。或者如胡塞尔所说的,“对象”对“我”“显现”为“本质”,“我”“看”到了“对象”的“本质”。这个“本质”是普遍的、必然的,至少科学有权要求人人都必须承认,“在真理面前人人平等”,在“本质”面前,不分你、我、他;地无分南北,人无分贵贱,时无分古今,科学始终保持着永恒的、思想的统一性,胡塞尔说,这样,“主体内”的,才成为“主体间的”,“私人的”成为“公共(众)的”,“小我”成为“大我”。科学的世界固然亦可为人的世界,是理论的世界,但却是概念的、思想的世界,“大我”的世界,是理论的世界,而不是现实的世界。

相比之下,艺术却总是执着于我、你、他的本源性的区别,流动于“我”和“他人”之间,生活于现实的世界之中;艺术的原则是生活的原则,是“活的原则”。

艺术、审美的最基本的前提,是坚定地承认“他人”和“我”一样,同样是“活人”,是有思想、有感情的生活的人,不可能把“他人”归结为“我”的“对象”,“我”必须在同一个层次上和“他”打交道。“他人”是不可能用“概念”来穷尽的,就像“我”自己一样。“他人”是不可限定、不可定义的,就像“我”清楚地知道,不可能用一个属类的概念限制“我”自己一样。“他人”是不可限定、不可定义的。“活生生的人”不仅仅是科学知识的对象,因为知识“对象”,原来是

知识原则本身建立起来、“我”建立起来的；但“他人”却不可能是“我”建立起来的，恰恰相反，“我”倒是“他人”建立起来的，因而从根本上来说，不是科学建立了生活，而是生活建立了科学。“他人”对科学知识来说，常常是一个“秘密”，一个“界限”；艺术则就是在那科学的“秘密”和“界限”之中。

然而，我们必须承认，作为一种基本文化形式的艺术，同样也具有一种普遍性。我们常说，科学讲概念的、抽象的普遍性，而艺术则强调个性的、具体的普遍性。艺术的普遍性就在个性之中。这当然是正确的。这里所要进一步强调的是艺术中的具体的普遍性并不是科学中的图例，因为“图例”本身是抽象的，它说明、指向一个确定的、定义性的概念，而艺术性的绘画则不受这种概念的限制，因为生活本身并不受这种概念的限制，“他人”不是“我”的概念的“外化”或“例子”；“图例”是“死”的，而“绘画”是“活”的。

然而“绘画”却是供人观赏、让人理解的，正像“他人”可以为“我”所“理解”一样。

现今西方的解释学对这种非概念性（又非感觉性）的“理解”作过不少的探索和发挥，其宗旨在说明解释学所说的“意义”不同于“概念”的“意义”，而是一种“活的价值”，这种“价值”永不能归结为“概念”。解释学的问题在于：这些价值和意义仍然可以理解为“思想性”的；尽管伽达默尔十分强调它的“存在论”的方面，但它们自身的“超越”性，使之不容易恪守“存在论”的立场，因而摇摆于海德格尔与胡塞尔之间。事实上，这种“意义”和“价值”当在哲学上的“知识论”和“存在论”分化之前业已“存在”，因而是在“没有任何‘论’”的条件下的一种交往和交流。“我”与“他人”在实际的生活中“交往”和交流。“我”与“他人”在实际的生活中“交往”，在实际“交往”中“理解”。因此，从根本上来说，艺术不仅是精神性的，不仅是一种意识形态性的，而且也是一种实际的生活方式。艺术不仅仅是

后来分门别类的各艺术部门,正像知识不仅仅是化学、物理学、数学等等一样。艺术不仅是生活的“反映”,同时也是生活的一个部分。艺术不仅以“视”、“听”二官来“理解”世界,而且以人的全部的感官、全部的感性存在来“理解”“世界”。

“视”、“听”二官一直被认为是最为文明的感官,因为只有它们能被抽象化成为从感性向纯理性过渡的桥梁。“语言”是“说”出来的,“文字”是“写”出来的,它们都可以被利用成一种本身无意义的、任意性的“记号”,而“听”和“看”只是注重那些内容和意思,所谓“得意忘形”。胡塞尔说,“说”,总要“说”点“什么”,重要的不是在“说”(的声音),而是在“什么”(的内容)。这在科学性、概念性的知识中,当然是有道理的。但是,在实际的生活中,在活生生的“交谈”中,则这个“什么”和“说”本身的方式则是不可分的,说什么和如何说是不可分的。同样一句话,在不同的人、不同的场合,其内容(意义)是可以很不相同的。艺术则努力保存这种“说”与“什么”的原始的统一性,而将生命力还给视、听二官。于是我们有诗、音乐、舞蹈、书法……。

视、听二官长期以来最为服从“理性”的支配,而其它的感官则就不那样的“听话”,不易受理性的机巧驯服为一种工具性记号,于是触觉只是在雕塑、建筑等艺术中通过想象和视觉联系起来,而烹调在艺术中的地位,则始终不大容易确定。

作为对这种传统见解的反动,西方有些作家起而鼓吹以整个身体来“理解”世界,“理解”“他人”,与“他人”的“交往”,不仅仅是“思想的交流”,不仅通过语言、文字,而且通过整个的身心。为了反抗西方“视觉文化”的偏颇,有的作家以在黑暗中的感受来体现一种最高的“理解”。

以整个身心来“理解”世界,并不是一种“本能”的“革命”,因为人的身心的结合恰恰是“文化”的产物,而并非单纯“本能”的产物,

并不是本能规定人的文化,恰恰相反,是人的“文化”规定了人的“本能”,才使人的本能不同于动物的本能。科学是使“人”的“本能”“革命化”的手段,使人的动物性的本能调节成适合自然和社会的要求和规则。艺术和审美则本来就在人的生活方式这个基本的维度之中,也在经验的、文化的维度之中,而不在“本能”的维度之中。

艺术作为一种基本文化方式不是纯粹的,因为只有“抽象”“概念”才是“纯粹的”;艺术是综合的,因而是经验的。“经验”本身具有一种“秩序”、“规范”、“调节”和“积累”的意思,因而艺术与知识是一致的,艺术是存在的形式,同时也是知识的形式。艺术不仅需要身体的活动,同时也需要语词的概念,艺术是可说、可写的。这样,视听二官成为艺术的主要感官,也并不完全是“理智的机巧”。

前面提到,康德指出,“花是美的”与“花是红的”采取了同一种判断形式,审美判断同样是一种判断,一切价值判断都与科学判断在形式上并无区别,现在的问题是,如何在意义上来区分这种判断。

过去我们认定“红”是客体的一种属性,而“美”则是一种“价值”,价值判断采取陈述判断的一种形式,因而“价值”可以看成一种“类(似)属性”。“属性”是客观的、“无我”的,而“价值”是主观的、“有我”的。这是一种比较表面的说法。“价值”固然与“人”的主体(观)性有关,但“属性”又何尝不是科学的主体(观)的一种表现?而这些从现今流行的某些“后现代主义”观点看,却属于“人类中心论”。不错,“属性”是为“无我”,但无“小我”,而有“大我”。所谓“大我”,即作出判断的“我”有权“迫使”听到、看到这个判断的其他的人,也像“我”一样,“认同”这个判断。于是“他人”也是“我”,是谓“大我”。如今“价值”(美)这种判断和“属性”(红)就有所不同:在“花是美的”这句话中“小我”并未被“大我”所完全“消融”,而

仍隐存在“大我”之中,即在科学性判断之中蕴含着个性的、“自己”的具体思想感情。于是,“花是美的”这句话虽然也有普遍性的形式,但却承认“他人”同样是“自己”,而不是另一个“我”。“我”说“花是美的”固然也有权“要求”“你”和“他”与“我”认同,但却无权“迫使”别人认同,即这句话没有逻辑的强制性。对于“花是红的”这句话如果看法不同,可以并应该争论个“水落石出”,但对于“花是美的”这句话,如果发生分歧,则双方都有权保留自己的不同的判断,所以才说“谈到趣味无争论”。并不是说,趣味(判断)真的没有争论,而是说,双方都并没有逻辑的强制性使对方放弃、改变自己的判断。趣味(判断)只有高下雅俗之分,而没有对错(狭义的)之分。

起初,逻辑实证主义、维也纳学派的某些元老,如卡乐纳普等,曾用审美判断(趣味判断)不能由实际和逻辑来检验其对错而认为是“无意义的”;后来,由于审美判断毕竟是大量存在的,如何理解这种类型的判断的特殊“意义”是不可回避的,所以有一批当时比较年轻的学者开始放宽“意义”的尺度。他们认为,“花是美的”和“花是红的”一样,同样是“有意义的”,但它的“意义”与后者不同。“花是红的”说的是“红”是“花”的属性之一,而“花是美的”这个判断等于说,“我觉得这花是美的”,或更进一步,“花使我感到愉悦”。说“这花是美的”,与“我觉得这花是美的”其“意义”相同,但说“这花是红的”与“我觉得这花是红的”其“意义”就很不相同。譬如,我们在听一场音乐会后,说“音乐是好的”,并非指乐器、声音、指挥和演奏的人是好的,也不是说音乐厅、它的座位、灯光……是好的,而是说“这音乐使我感觉很好”,“音乐使我愉悦”。这是当年西方一些比较开放的青年学者的看法。但我们要说的是,“花”和“音乐”“是美的”并不能等同于“我感到花或音乐好”,即“花或音乐使我愉悦”。审美判断或审美语句不仅仅是主观感觉的描述,因为这种描

述只能作为知识提供给别人,只能要求别人“理解”这句话的语词意义,而不能要求别人有同样的“感觉”;审美的判断并不是私人的感觉的描述,而同样也带有公众的性质,它像知识判断一样,要求对方的认同。主体的感受性并不能真正区分审美判断与知识判断,因为一切描述主体感受的判断都可以通过某种途径和手段来检验它的真假,如一切医学、病理学、生理学、心理学上的判断和诊断都有这种性质。“我头痛”这话在日常生活中是一句主体感受性语句,听者只需懂得语词的意思,作出适当的反应;但这句话如果对医生说,则可以并需要通过科学实验的手段来检查原因,因而可以判断其真假。审美判断当然包括了这种主体感受性的知识上的因素,对于“愉悦”和“厌恶”……这类的情感,可以用科学的手段来控制,这对于艺术的实际工作,如剧场效果、服装设计、面部化妆、乐器音响、色彩调配……都有很大的关系,但审美判断又不能归结为这种主体感受判断。“花是美的”大于“花是(令人)愉悦的”。

向医生诉述的“我头痛”是一种知识性语句,它传达的不是“痛”的感觉,而是“痛”的“意义”,医生不能通过“痛”与否来判断这句话的真假,因而这句话仍是公众的、普遍的。维特根斯坦说,语言都是公众的,不是私人的,这个意思在科学知识里,当然是确切的。然而,在审美的、艺术的境界中,一切语句都带有“私语”的意味,这种语句的形式是公众的,但内容却离不开私人的、“小我”的。

“花的美”离不开“人的美”,或者是因“人美”而“花美”,或者是因“花美”而“人美”;但“人”是一个具体的、社会的存在者,没有抽象的、大写的“人”。我、你、他都是具体的,不是概念的。“人”的普遍性不存在于它的概念之中。“物以类聚”是物理自然的概念,“人以群分”是社会伦常的概念,而活生生的人则是个体的“群”,“群”在“个体”之中,“个体”也在“群”之中。“花是美的”这句话和“我自己”的生活经验分不开,而“我自己”的生活经验是独特的,任何别

人代替不了的。因此,“我”在说“花是美的”这句话时,总是带有一种“小我”的“私意”。这种“私意”并不是生理性的(如“痛”……),而是生活经验性的,“我”不能把这种“私意”传达给别人,就像我的“痛”不能传达给别人一样,但“花”的“美”却可以使“你”、“我”、“他”都真正“感到”“美”。于是,审美和艺术中似乎就出现了一种在知识和科学中很奇怪的现象:似乎是“私人”的感受,却可以具备普遍可传达性。于是,“花是美的”是一句典型的“私人语句”(私语),即既具有语言的普遍形式,又具有私人感受的具体内容。我们是几乎带着我们的全部生活经验的感受来说“花是美的”这句话的,而听的人也同样带着他的几乎全部的生活经验的感受来接受这句话,因而言者与听者虽“认同”这句话,但各自所体会的具体“意义”却又是不同的。因此,听懂“花是红的”这句话,基于语词、概念的共同性,检验这句话基本感觉的共同性,只要不是色盲,都可以作这句话的“见证”;但检验“花是美的”,则需要生活经验的具体的可交往性,汲汲于功名利禄之徒看不到“花的美”,不能作“花之美”的“见证人”,是因为他的生活经验与艺术、审美没有多少可交往之处,世间有一些“色盲”,也不乏“美育”。

从这个意义上说,审美判断同样是一种文化性的判断,有教养、有趣味的人,被认为是有文化的“高人雅士”。然而,审美判断所要求的是一种基础性的、本源性的文化,而且始终保持自身在这个基本的、原初性的度内。海德格尔说“科学”不等于“思想”,伽达默尔发挥说,“科学”不等于“教养”,都是看到了这当中的区别。

现代的“逻辑哲学”把“审美”、“艺术”看成是“逻辑”的一个分枝,有“价值逻辑”和“习好逻辑”等,认为“审美判断”(以及“道德判断”)是在一般的逻辑语句的基础上派生出来,是逻辑语句的一种“应用”。这种安排,对于分析性的思想体系来说,当然是合适的。它有点像黑格尔的“应用逻辑”,当然黑格尔是把“艺术”放在“绝对

逻辑”中的,因而他的思想不完全是分析性的。这里我们想指出的是:这种安排,如果换一个角度来看,很可能需要颠倒过来:在基本的生活经验中,判断大多不是形式的、逻辑的,而是可以带有情感色彩的,因而可以被理解为审美性的、艺术性的、诗意的。

在日常的、基本的、原初性的生活中,一切的客体的“属性”都可以带有主体的“价值”的特点。“红”自是客体的“属性”,但“太红”则有“价值”在内。我们前面说过,“花的美”就在“花的红”之内,并不是凡艺术性、审美性判断都要加一个“美”字,而我们应该看到,一切的语句、判断、陈述……,都可以是审美的、艺术的、诗意的。艺术不必寻求或建构另一套语言和文字,因为语言和文字就其基础性意义来说,本就是艺术的、诗意的;而科学的、知识性的语言,正是从这个基础上派生出来、抽象出来的。从这个意义说,我们看到,艺术不需要寻求、创造“另一套”特殊的语言,相反,科学有时倒是要有一套不太等同于日常语言的“科学语言”——包括科学的符号、公式等。但一切被现今认为科学的、知识的语句,都可以“还原”为艺术的语句。物理学家的“中子”、“质子”……可以在某种特殊的方式下成为“审美的对象”,而数学家的数字、方程式,甚至逻辑学家的各种符号、公式,也未尝不可以作“审美观”。只要这些“专门家”,不仅仅作为“专门家”,而且也作为普通的、现实的人来对待他们的“工作”,则这些“工作”——各种的“学”、各种的“数”和各种的“符号”、“公式”,就立即显示出它们的“诗意”来。

我们看到,无论科学知识如何普及,“红”对日常的、经验的人来说,都不仅仅意味着是一种“光谱”。“红”作为光谱的度来说,是相当确定的,但生活经验中“红”的“意义”却是多层次的。我们虽然不必像海德格尔那样坚持“斤两出,重量失”而说“光谱出,颜色失”,但这二者的区别的确是应该承认的。在计量化的光谱中,“红”只保留一种“意义”——科学的、知识的意义,而“桃花”、“人

面”这类的联想就隐退了,但这种“联想”也并不需要分析“桃花”和“人面”的光谱之后才有的。

在这个意义上,我们愿意引用马克思在评论弗·培根时所说的意思,即那个对我们“微笑的”、“带有诗意的”“感性世界”,是培根的科学工作的基础。我们的基本的生活经验的世界本就是一个诗意的感性世界,当客观存在对我们“微笑”时,它是“美”的。

就科学知识的眼光来看,诗的语句是“朦胧的”、“多义的”,因为它不可能归结为可定义性的概念,面包含了个体的、小我的生活经验。这样,科学的语句需要“论证”,而诗的语句则需要“解释”,“论证”是逻辑的、分析的;面“解释”则是经验的、综合的。

所以“解释”,包括了“我”与“他人”交往中得来的“经历”,因而需要“解释”的,就不仅仅是“语句”在语词上的“意义”,即“语义学”所指的那种“意义”,“解释学”大于“语义学”;而且也不同于扩大了“语义学”——“记号学”(符号学)。就语词“意义”言,需要“解释”的是与这种“意义”不同的“另一种”“意义”,因而美学(美的哲学)的思考重视一切“语义学”和“记号学”的研究成果,因为它们的基础为:“一种东西”“意味着”“另一种东西”;但就“解释学”本身的“意义”来说,诗的语句与诗的意义则是“同一个东西”,并不要从它自身之外另寻“意义”。“诗意”就在“诗”之中。

科学的“论证”包括了“证明”与“证实”(或“证伪”),因为科学是概念的体系,因而一方面需要逻辑性的证明,另一方面需要实际的证实,前者为概念之间的同一性,而后者为概念与对象之间的同一性。科学是逻辑的、实证的;艺术则是辩证的、生活的,因此,比起科学来说,诗具有更多的“哲理性”。

诗是一个“全”,所谓“具体而微”。每一首诗都是一个世界,“麻雀虽小,五脏俱全”,以一滴水而见大千世界,是诗人的“手法”,也是基本的生活体验。一切科学的语句当然都可以“入诗”,但诗

的语句却不能完全用科学语句的标准来衡量,它有时是不可或不需证明、不可或不需证实的。诗人虽然不需非违反科学知识不可,但尤其在科学已很昌盛的现代工业化社会,诗人和艺术家为了显示自己的特殊性,有时故意要“反其道而行之”。诗的语言允许一切语言的机巧:隐喻、换喻、矛盾、隐晦、背理、虚构、夸张……,甚至,有的诗以科学的眼光来看,竟然是近“梦”,近“痴”。

“诗”和“梦”都因为“无定解”而“需要”(“缺少”)“解释”。诗和梦的“意义”都不可能从诗和梦中“抽象”出来成为“概念”,因而不可能像科学语句的概念体系那样“清楚”、“明白”。“梦”中的“话”,本是“我”自己说的,但“我”自己却往往不懂这些“话”,似乎“我”在替别人“说”,说的是“别人”的“话”。“我”似乎只是一个“传达者”,但“我”又是“言者”。“我”说这些“话”并不一定要先“懂”了再“说”,往往似乎是“说”出来以后再去“领会”它们,而这些“话”有时却竟是“我”的真正的“心声”。因此,“我”并不是“传声筒”,而是真正的“言者”。“我”不是“大我”,而是“小我”、“真我”。当“我”“醒”来时,“我”作为“大我”还要来“解释”、“理解”、“弄懂”这些“话”的意思。“我”写的诗句,“我”自己也要去“念”、去“体会”、去“理解”。“我”自己写的“诗”,或许“我”并不真懂,而“别人”可能比“我”更懂“我”的诗,正如“我”并不“懂”“我”自己的“梦”,要别人来加以“解释”。“我”并不是“解释”“我自己”的“诗”的“权威”。“他人”是“我”的“心理分析学家”,不过,这个“心理学家”并不一定要把诗纳入科学(心理学)语句的规范,而是以“自己”的生活经验去加以体会,加以“补充”,加以“阐发”,因而他的“解释”本身又可以是“诗意的”。“他”在“读”“诗”,“吟”“诗”,同时也在“做”“诗”。“吟诵”别人的诗和“吟诵”自己的诗在诗的层次上是相同的。

这样,念诗不等于念教科书,但我们都称作“读书”。“教科书”并不是最原初的书,人最早“读”的不是学科意义上的教科书,而是

天、地、人这本大书，是“天书”，是“无字的书”。这本“书”原就是“诗”，是充满了诗意的感性世界。我们从这个世界“学得”了最初的、最基本的“知识”，我们依恋着这个世界。这个世界不是冷冰冰的“对象”，而是“微笑着的”，我们对这个世界充满了“感情”。我们“欣赏着”这个世界。事实上，从中国传统的文化来说，即使是比较严格意义上的“教科书”，如《三字经》、《百家姓》、《千字文》等等，大都采用诗的形式，固然是便于背诵、记忆，但也都是为了将各种“道理”，甚至很枯燥的“姓氏”，寓于审美、欣赏的艺术活动中。

广义的“科学”包括了“科学”的“理论”和“技术”；前者为语言（或文字）的形态，后者为实际的形态，因此尤其是最近一个时期以来，人们将科学与技术作了适当的区分，而事实上，这种区分从亚里士多德开始已经逐渐明确了。从一般意义上看，“艺术”也可以作这种区分。“诗”是“语言”的，而“艺术”则侧重实际的。然而，作为一种基本文化形态，作为一种基本的生活经验来看，“思想”和“实际”是不能分开的。“诗”与“艺术”是一个意思。

古代希腊语中“诗”原有“制作”的意思，而现代西方语言中“艺术”来自拉丁语“技术”，而希腊语中“技术”则是另一个字。这样，现代与“科学”相对应的，即为希腊语“技术”一词，但事实上“科学”一词的来源为拉丁语。中国的语言中“诗”从“言”，但却也是“做”出来的，不光是“说”出来的。“文学”也是“做”出来的，所以叫做“作家”。“做”和“作”都是实际性的，而不仅是思想性的，因而都要求一定的实际的“技术”——“技巧”。

“技术”是指实际的“操作”能力，需要反复的锻炼，“熟能生巧”，是“时间”性的过程；科学上的“技术”则是把本是无时间性的概念体系转化为时间中的实际结果的能力，因而科学上的技术是受确定的“概念”支配的，为一定的“目的”服务。在这里，起主导作用的仍是科学的“主体性原则”。艺术的、审美的、诗的“技巧”则是

一种基本的、本源性的技术,按海德格尔的说法,是“使存在显现出来”的一种能力,这种能力是存在性的、诗意的。能工巧匠们利用了建筑材料中的“石头”的“坚硬”,但在建成之后,却使“石头”隐埋于“房屋”之中,而“坚硬”却更加突出地表现出来。这种基本的技术,原是一切科学上的技术——包括如今的“高科技”——之母,而使一切高级的科学性技术,无不以作“艺术”观。

《庄子》中有“庖丁解牛”的故事,“游刃有余”成为艺术技巧的高级境界,而实际上这个故事说的不是后来严格意义的艺术上的事,而是解剖方面的事,所以能为艺术所用,是因为在基本的经验中,“科学”中的“技术”和“艺术”是相通的,庄子说的是一种基本生活经验的“技术”,是从生活的角度来运用这则“解剖学”知识上的技术的。事实上,正如一切的科学判断的语句都可以作审美判断和诗的语句来看一样,一切的科学性的技术都可以“还原”为基本的、生活的诗和艺术的技巧来看。

海德格尔说,“技术”是“协助”把“存在”显现出来,因而不是把人的主体性的概念、目的加诸世界,使世界“增加”点什么,而只是使“世界”的“意义”和“意义”的“世界”自身“显示”出来。“美之花”并不比“红之美”多出任何什么“属性”来,人类的“技术”只是起到苏格拉底所谓的“助产婆”的作用。“自然”通过“人”的“技巧”显现自身。于是,“大匠”的工作被誉为“巧夺天工”。艺术使“自然”“世界化”,并不是使“自然”成为“不自然”,而是使“自然”更加“自然”。“大匠”使自己的作品不落“人工”“斧凿”的“痕迹”,人的“痕迹”本随着“自然”本身的“痕迹”而运行,所以“大匠”作为“人”,每每“功成而身退”,是为“大匠”而“无匠(气)”、“大智者”若“愚(无智)”。“技巧”使“主体性”的“人”“隐去”,而使“自然”作为“世界”自身向“人”显示出来。正因为这样,“人”才从那荒无人烟、并无工匠经营过的自然中也能领略出艺术的、甚至是很高级、很强烈的诗的意境

来。

大匠的技巧,迫使“人”回到“自然”,归于“平实”,而不是使“人”的主体性、“人”的“主观战斗精神”无限地膨胀下去。诗人的技巧,不是使“人”“出人头地”、不是使人“出世”、“超越”,而是把“人”“拉”回到现实的世界中来,并牢牢地迫使他固着在那活生生的生活之中。“人”“技巧地”制作着,也就是“人”“自然地”制作着,“庖丁解牛”,如“牛”“自解”,把“牛”的那些“自然”的“关节”显现出来。“解牛”成功之后,“庖丁”并无半点“痕迹”。

“庖丁”要“自然地”“解牛”,必先熟悉牛的各种关节,“庖丁”对“牛”的“理解”和“技术”都是“模拟式的”,这是列维·斯特劳斯的文文化人类学的一种说法,他认为“野性的思维”就是这种“模拟式的”。于是,作为“野性的思维”方式的保存者——艺术,也就有“模拟(仿)”问题。

任何知识都离不开“模仿”、“模拟”,原始的知识起于一种原始的“模仿”、“模拟”,因为最初正是在概念性知识未能达到的地方才有“模仿”。人类最初的“模仿”是“模仿”“他人”,而“他人”不是概念所能限制的。“他人”是“活的”,对“活东西”,我们只能设身处地地“模拟”他的“活动”,才能“体会”他的活的思想感情。于是最初的“诗”都带有歌唱表演的性质,“叙事史”早于“抒情诗”。对于“死”的“自然”,我们可以用科学性、概念性的“实验”把它的某些部分“复制”(制造)出来,以检验我们的知识,说明我们只有把他们所做的“事”在一定条件下“重做”一遍,才能说“理解”了“他”。“重做”就是“模仿”、“模拟”,而这里就需要“技巧”。“模仿”“自然”的“技巧”就像“自然”自己显现自己一样,“模仿”“他人”的“技巧”,则像“他人”自己表现自己一样。于是,从艺术的眼光看,“技巧”使“自然”有生意,而不归结为“自然科学”的“对象”;也使“他人”有生命,而不归结为“社会管理学”的“对象”。艺术的技巧是活的技巧,

使我们的“世界”更加“生意盎然”。

三 艺术与宗教

我们译成“宗教”的西文来自拉丁文,含有对神圣的东西的“敬畏”、“考虑”之意,按费尔巴哈的解释,这个词原指人与人之间在情感上的关系。我们这里取“宗教”的最为广泛的意义,包括了巫术等诸种迷信在内。虽然在近代意义上,“宗教”与“迷信”是有区别的,而就道德观念言“宗教”是向善的,而巫术则常与恶相联系——中国传统观念中亦有“神”、“鬼”之别,虽然并不排斥有“好鬼”和“凶神”,但作为一种在基本的生活经验中出现的现象来说,它们有基本的共同点,因而我们一般总是把与科学相对的那种思想方式和态度,叫做“宗教”。

“宗教”被说成是“超经验”的“彼岸式”的思想方式,实际上仍然是由人的基本的生活经验产生的。因为表面上看,“宗教”之所以产生,是因为“人”(的经验或科学知识)之“有限性”,但实际上这里的“人”,只是“(大)我”,“人”的有限性,实是“(大)我”的有限性,因而“宗教”的根源在“人”——“我”的“彼岸”,在“他人”。“宗教”的“彼岸性”在于“他人”的“彼岸性”,在科学概念的“彼岸”,但却仍在基本生活经验的“此岸”,所以一切“宗教”的“思想”和“学说”也都是“人”的“思想”和“学说”,“神”(鬼)都是人“创造”出来的,如法国的列维纳所说,“神”是“他人”的“绝对化”。

我们前面说过,“科学”以主体概念化原则,使“世界”成为“我”的“对象”,从而使之成为“我”的“工具”,成为“我”的一个“部分”,即使“世界”成为一个“大我”;但科学这种概念化、逻辑化的方法有其自身的局限性;最为明显的是“他人”不可能归结为“我”的一个部分,而保持另一个“自己”的独立性。“我”不可能将“他人”从概

念上“对象化”，“他人”永远与“我”相“对”，永远是一个“活的对象”。中国语言以“主”、“客”来说这种关系，有其确切的一面。“主”是“人”，“客”也是“人”，“客”外在于“主”，永远是个“客”位。“主”、“客”当可“相知”，但他们互相之间的“了解”，不是科学性、概念性的，而是实际性、交往性的，因而它们之间的关系，又不完全是“对象性”的关系，他们是“朋友”。“朋友”之间的关系，首要的不是科学性的，而是伦理性、道德性的，所谓“相知”，是为“知己”，是要在实际的时间中、实际的接触中形成的“知”，而不是由科学概念体系“介绍”出来的“知”。“他人”是“活的”，对“他人”的“知识”也是“活的”“知识”。

这里所谓“活的”并不是生物学上的意思，而是哲学上的意思，即“存在论”、“知识论”上的意思，这种意思只是指：“活的”即是“自由的”。“我”是“活的”、“自由的”，“他人”也是“活的”，“自由的”。

“自由”首先是“他人”的“自由”。在“我”意识到“我”“活在世界上”之前，“我”首先意识到“他人”是“活着的”。“他人”的“生活”是“我”的“生活”的前提条件，这个条件不光是逻辑的、思想的，而且是历史的、现实的。“他人”抚养着“我”，教育着“我”，“他人”是“善意”的、是“朋友”；“他人”也“限制着”“我”、“危害着”“我”，所以同时也可可是“恶意”的、是“敌人”。“敌”“友”、“善”“恶”都是“他人”的“自由”，于是“他人”对“我”是有“恩”、“怨”的。凡活着的人都可与我有这类的关系，可以是“朋友”，也可以是“敌人”，在我们生活的基本的经验世界里，道理和区别似乎就那样简单。

康德的道德哲学，设定了一个绝对为善的“理性”，它的“命令”永远是“善”的；但实际上“他人”并没有一定的必定性来“施恩”于“我”，“恩宠”之所以为“恩宠”正因为“施恩者”是“自由”的，而在任何情况下，“他”都可以作出另一种选择。“恩宠”是“指望”不得的。这样，从康德的道德、实践理性的绝对命令，发展成费希特的“大

我”，就是很符合逻辑的。“义务”本是社会的、科学性概念，因此士兵有士兵的“义务”，工人有工人的“义务”——“义务”即“本质”。依此逻辑推论下去，作为理智种属的最高层次——“人”的“概念”、“人”的“本质”、“人”的最高的“义务”，则是一道最高的“为善”的“命令”。“执行”这道“命令”之所以是“自由”，是因为“理性”听从“理性”自身的召唤，而不为感性欲求所左右。因而，在康德哲学中，“自由”为形式的、概念的，是逻辑推论（悬设）出来的。

事实上，“人”的“自由”是最为现实的东西，因为“人”的“现实”首先是由“他人”组成的“世界”，“他人”是“自由”的，因此“世界”是开放的。“我”（或“大我”）的“自由”是形式的、思想的，而“他人”的“自由”则是实质的、物质的，“他人”的“自由”对“我”来说，表现为一种可能的、开放的“物质的力量”。“自由”的“物质”力量，就是“活”的力量。这就是胡塞尔的学生马·舍勒在批评康德形式主义道德学时提出的一种“实质性道德学”的观点。

“活的力量”不仅仅是“命令”、“评价”、“判断”，而且是“现实”、“生活”、“实际”，不是“超越”的，而是“经验”的，而且是人人都能经验得到的。“我”“体验”到“他人”的“活的力量”，并不是从“我”自己的“内心”中“比附”出来的，而是“他人”实际地表现出来的；正因为“他人”可以“自由地”对“我”施加某种（有利或有害）的“物质力量”，“我”同样也可以按照某种尺度作出“我”自己的选择，迎之以某种“物质力量”。“我”的“自由”是“他人”“教”的，也是“他人”“逼”出来的，“我”“内心”的“自由状态”和“意识”正是“他人”所显现出来的“自由”的一种“比附”。不是“我”将“他人”“大我”化，恰恰相反，正是“他人”将“我”“人”化——“他人”化。不是“他人”为“（大）我”的一分子、一部分，而是“我”为“他人”的一分子、一部分。

“他人”“笼罩”着“我”，“他人”的“活的力量”的升华和绝对化，就成为“神”和“鬼”。“他人”的绝对化，也就是“活”的原则的绝对

化,是一切广义宗教思想在现实生活经验中的根源。

由此可以看到,宗教科学都是一种抽象化的产物:“科学”是主体性“我”的抽象化,是“死”的原则的“绝对化”,而宗教则是客体性的“他”的抽象化,是“活”的原则的“绝对化”;科学是永恒的“死”,宗教则是永恒的“生”,二者都是“永恒的”,但“人”,现实的“人”,恰恰只是“暂时的”、“有限的”。“死”为“自由”的丧失,为不自由,一切都归于必然,所以“认识了必然为自由”是科学思想的信条;“生”为“自由”的获得,“人生而自由”,但这种“自由”又首先是作为“他人”而存在,“我”的“自由”是“他人”“分与”、“授与”的,因而是受限制的。“他人”的“自由”大于“我”的“自由”,因此对“他人”的“敬畏”和“膜拜”,是一切宗教思想的基调。

“他人”的自由,意味着“我”的自由,“我”只有在“他人”中才有自由,只有“他人”活着,“我”才活着;但“他人”的自由又意味着“我”的“自由”的限制,“我”的自由是有限的,不是无限的、绝对的。“他人”对“我”的限制也表现为一种必然性,“活的必然性”则表现为一种“命运”。“死的必然性”可以用概念知识体系来掌握,“活的必然性”则必须在实际的生活经验中体验出来。“知命”并不是说有一种关于“活的必然性”的概念式的知识,“知命”为“认命”,是生活中的一种“承认”和“肯定”,“承认”“他人”的自由大于“我”的自由,因而决定着世界的进程。因此,所谓“乐天知命”实为“我”的“自由”的放弃,是一种“无自由”的生活,而“无自由”的生活又是一切宗教生活的基本特征。

这样,所谓宗教的世界,是一个信仰的、信念的世界,而不是知识的、概念的世界。这两个世界以及与其相关的生活方式和思想方式在我们基本的经验生活中是纠葛在一起的,而艺术则是这种纠葛和结合的产物。

艺术活动与宗教活动的关系,是许多学者感兴趣的题目,在实

际上,正如一切科学知识和实际的活动都可以作艺术活动来看一样,一切宗教活动也都可以从艺术的角度来看,因为它们本来都在基本的生活经验之中,而为基本的区别和本源性的度。

宗教与科学都意味着一种“自我”的克制,但科学是克制“小我”而使之化为“大我”,宗教则是克制“小我”而使之服从于“大他”。“大我”可以是概念的、理论的,也可以是实践技术的;“大他”可以是“超越的”、“思想的”,也可以是“现实的”,前者为信念和学说,后者为巫术和仪式。在科学中,“他”是“我”的工具;而在宗教中,则“我”为“他”的工具。巫术的世界,是第三者的世界,当“我”不能影响“你”时,则以“法术”召唤“第三者”来影响“你”。“我”和“你”都共同面对着一个“他”,“他”不仅支配着“我”,也支配着“你”,“我”和“你”都是现实生活中的有限的活人,而“他”却是大于“我”和“你”的“永久性”的“活人”——“神”或“鬼”;“我”和“你”是对等的,但“他”却是高于“你”、“我”的。术士、巫师固然“无我”而只是“神”或“鬼”(他)的“代表”或“化身”;即使要想影响“你”的人,也并不以“自我”为中心,而是战战兢兢地听命于“他”,所以巫术固然也讲“应验”,但并不像在科学里以实践为检验真理的标准,尽管巫术的“应验”是极其偶然的,但人们仍然在很长一个时期内驱赶不了对巫术的迷信,而且认真地以一次性极其偶然的巧合作为普遍“应验”的“证据”。正是因为在这种思想方式中,概念性、主体性的“目的”并不占中心地位,而偶然的“奇迹”则是“绝对自由”的“他”掌握“你”、“我”“命运”的关键。巫术的亿万次的失灵,并不动摇“他”的“权威性”。“他人”这种权威性有时表现为“自我”不能控制的现象,即“自我”的正常理智不能清醒地意识、掌握的现象,但又并不完全是一种动物性情欲的发泄,因而在表面上表现为“理性”与“非理性”的对立,但实际上这种“非理性”并不是“动物性”,有时甚至是“他人”的“理性”对“我”产生一种强烈的支配力量,如

“他人”(神、鬼)驱使来表现某种意欲和做出某种行动,因而是一种不同于科学理智的另一种“理性”,而对“自我”来说,表现为“迷狂”。

在艺术活动中的“迷狂”现象,是古人早已注意到了的。宗教活动中的“迷狂”到艺术活动中淡化为“灵感”。“灵感”是一种“不以自我意志为转移”、而为“他人”所支配的一种创作活动。实际上是“他人”、“社会”、“历史”……对“自我”施加影响、由经验积累而形成的一个思想上的突破点。“灵感”表现为“如鲠在喉”、不能自己、非表现不可的一种境地。这被柏拉图判定为艺术创作的上乘,而贬低他所谓“模仿”的艺术。

柏拉图不是非理性主义者,但他的“理念”论却也不是一种表象性的理论。所谓“表象性思想方式”,即把世界当作静观的“对象”,从“表象”、“概念”的方面去把握它,这种思想方式,被柏拉图批评为“影子的影子”,而并非真理的世界。柏拉图的“理念世界”不是这种“影子的世界”,不是“模仿的世界”,而是实实在在的、真实的世界。真、善、美就在这个“理念世界”中。“理念”不是科学的“概念”,不是抽象的、静止的,而是生动的、活泼的;一般人看不到这个世界,不是因为它太暗,而是因为它太亮。柏拉图的“洞穴之喻”说明他认为,只有在“猛回首”的质变点上,人才能被“理念”的光亮所照耀,事物才露出自己的“原形”——真面貌。柏拉图的“理念世界”不是“自我”的“理念”所建构起来的,不是“我的”,而是“他的”,是“我”“看到”的世界;“世界”被“看到”,这个“世界”就是“他在的”,有时只有把“自我”“抑制”下去,这个“他在的”世界才向“我”显现出来,“我”才能“看见”这个世界。“灵感”或“迷狂”正是这个真实、理想世界的催化剂。

然而柏拉图美学把“灵感”与“模仿”对立起来,已是希腊哲学性、科学性思想方法比较发展以后的事,按照波兰美学史家塔塔尔

凯维奇的意见,古代希腊“模仿”最初是“音乐”、“舞蹈”中的现象,是“人”对“神”的“活动”的“模仿”。塔塔尔凯维奇这一很有意义的研究成果说明了“模仿”在艺术活动中带有“表演性”——这种情形,一直到亚里士多德《诗学》残篇,我们还可以清楚地看到,亚里士多德的“模仿”,主要是指戏剧表演的动作和对话。

“神”是虚构、想象的产物,本是无从“模仿”的,但因为这种虚构和想象的根源在于“他人”的存在,因而必须把“神”“还原”为“他人”,“我”才能“模仿”“神”。这样,一切宗教的模仿神的活动中都蕴含着戏剧的模仿(他)人的活动的因素在内。我们可以说,戏剧(艺术)活动本就是宗教活动的现实的基础:它们在“模仿”“他人”这一点上,是一致的。宗教活动是把“他人”升华、抽象到最高的层次,而巫师、神职人员则是“神”的“代言人”。

从这个角度来看,一切艺术家都带有“演员”的性质,他们的作品都不仅仅是他的“自我”的“表现”,而是在不同的自觉程度上,传达、表达了一种“他在的”、“社会的”“意蕴”,艺术家只是“传达者”——他为世人带来了“消息”、“信息”,“预示”着某种变化的来临,而这种“消息”、“信息”和“预示”的准确“意义”,艺术家本人(他的“自我”)有时并不一定清楚地意识到,或有清楚明白的“知识”,就像德尔斐神庙中的祭师们自己不能向人们清楚地解释那神谕的意思一样,她们只是“传达者”。于是,在艺术活动中,“作品”大于“作者”,“作品”中的“话”,当然是“作者”自己要说的,但同时也是“他人”要作者说的,是各种“社会因素”促使作者说的,因为“作者”本就是这些“社会因素”的集合。在这种意义下,“作者”并没有“解释”自己的“作品”的“权威性”;“作者”当然也可以是“作品”的解释者,但只是解释者中的一分子。“作品”始终等待着“解释者”,等待着欣赏者。“演员”等待着“观众”。“他人”让说的“话”,只有“他人”才能完全理解,而“他人”是一个开放的集合,因此“理解”也总

是开放的、继续的。

“演员”的艺术活动,是自觉地模仿他人的活动,是在意象中——在舞台上塑造一个“他人的世界”的创作活动。社会生活中现实的交往本身就含有“演员式”理解方式的因素;“演员的方式”是理解“他人”的一种不可缺少的形式。“他人”的活动,“他人”的“事”等待着我们去理解,当“我”在意象中把“他人”的“活动”、“他人”的“事”在不同程度上重新“做”一遍时,“我”才有可能理解这些“活动”和“事”。这就是我们平时所谓“设身处地”、“将心比心”等话的意思。“演员”就是要把“他人”的“事”重复地做出来,公开地做出来,提供观众去理解。用理论的语言来说,就是使“他人”的“事”“显现”出来,让观众去“看”。

很明显的,演员的艺术既是模仿的艺术,又是灵感的艺术。“我”不可能真的在事实上成为“他人”,“演员”不可能真的成为“角色”,“我”、“演员”只能设身处地、在规定情景中揣摩角色人物之心态并设计动作、对话,即“演员”(自我)与“角色”(他人)的关系上存在着表演艺术中体验派和表现派的区别,但对二者之间的基本关系的理解则是一致的。就戏剧表演艺术言,“角色”(他人)比“演员”具有更为基本的意义。演员要有模仿他人的技术,也要有模仿他人的灵感。

演员的艺术,不但要有形体锻炼的技术,要有模仿的技术的灵巧,同时也要有模仿的灵气。演员模仿的是(他)“人”,而不是“物”。“他人”是有活的思想感情的,而不是行尸走肉,所以模仿“他人”的演员艺术,不仅要用身体,而且更要用心思。所谓表演前和表演过程中的“进入角色”,事实上同时也是把他人的活的思想感情“请进来”,使“角色”(他人)的思想感情“附着”于“自己”身上。就其远古的来源言,和原始巫术中“降神术”和“神鬼附身”这类的迷信活动,竟有相当的联系,只是艺术的活动,实实在在地肯定其

虚假的性质,作为一种表演、演习观;而迷信活动,则企图让人“相信”它是“真”的。

我们看到,模仿与灵感统一的原则同样也适应其他一些非戏剧性的表演活动——如舞蹈与音乐。正如卢梭所指出的,舞蹈和歌唱(音乐)原本是一种节庆活动,是生活的一个部分,而不是为纯观赏而作的。然而,这种节庆活动不仅仅是自然情绪的发泄这一点,因为卢梭要把自然的纯真性与理智的虚假性相对立起来而被忽视了。不错,节庆的歌、舞并不具体地模仿“他人”(角色),但我们应该注意到这个欢乐(或悲凉)的人群正是把“自我”融解于一个集团(或部落、部族,或家族……)的大的“他人”之中,而“忘我”地、“尽情”雀跃歌舞。

参加节庆的人往往“身不由己”,在群情沸腾之际,人们如痴如狂,由音乐、舞蹈的节奏“支配”着“自我”。“我”不是“个体”,而是这个集团的一分子,“我”亦是“他人”。此时,“围观者”与歌舞者之间没有确定的界限,随时可以进入歌舞的圈子。“歌舞”为“他人”的化身,为“部族”的感召力,吸引着“我”,支配着“我”。“我”甚至可以颠狂到“自残”的地步,故又毕竟不是自然的情绪的流露。动物没有这种如醉如狂的境界;这是一种超越“自我”的“大他”的活的精神感召力和吸引力,种族、集团的情绪大于“自我”,使“我”如同着了“魔”一般。这个“魔”就是大于“我”的“他人”——部族、阶级、集团、社会的精神,正是这种精神,使远古民族在节庆时互相“模仿”,一起跳,一起唱,直至筋疲力尽。歌舞使“我”“宣泄”,也得到“升华”。

不难看出,这种节庆活动与宗教活动和宗教仪式有着千丝万缕的联系。原始部族的“图腾”乃是这个部族“大他”的象征,很可能是这个部族的“神”,围绕着“图腾”的原始部族各种宗教仪式都带有贬抑“自我”、张扬“大他”的性质,而只有在压制着“自我”的清

醒理智时——在醉、痴、狂、着魔、梦呓等“灵感”(“神附体”)的条件下,这个超个人、超理智的“大他”才能体验出来,“人”才能与“神”相沟通。

同样也不难看出,在原始的阶段,这种“大他”与“自我”的关系,在理解上是被颠倒、被掩盖着的。“自我”的清醒理智状态被认为是例外的、不正常的、失去理智的。事实上,我们看到,“大他”——集体的存在是个人自我存在的先在条件,“大他”的经验、超个人的经验乃是最为基本的经验。种族的存在是个体存在的基本条件,这一基本的经验,即使在原始的阶段,似乎也是被掩盖着的。在日常(正常)生活中,“自我”以工具性的科学手段来调节各种关系,来管理各种事务,特别是在阶级萌芽之后,社会有了分化,则“大地”也被“自我”化,成为“自我”(攫取各种权益)的“工具”,而只有在节庆的时候,在迷狂、着魔的状态中,“大他”才显示它的不可抗拒的威力,使帝王将相“与民同乐”。也只有在这个时候,人们被提醒:“大他”的存在乃是“自我”存在的基本条件,而人人都被吸引、融化到这个“大写的”“他人”之中。这种吸引力带有某种难于抗拒的性质,在群情激昂的时候,要想保持个人自我清醒的独立性是很不容易的。“迷狂”、“着魔”只是一个表而的“反常”现象,事实上,在骨子里面,是一种回到基本生活经验的召唤,是作为个人生活基本条件的“他人”、“集团”、“阶级”、“社会”的一种召唤,召唤“自我”“回到”“他人”、“集体”中来,而暂时放弃那种抽象的、概念式的“秩序”生活,因而,某种带有原始性的歌舞,在旁观者或文明人看来,甚至是一种“放纵”。

不错,在不少原始宗教仪式中,常常不仅是“放纵”和“迷信”,而且是“残酷”。古代俄罗斯有一种祭祀春天的仪式,以少女的生命来换得大地的复苏,斯特拉文斯基以此题材创作了他的著名的《春之祭》芭蕾音乐。这个乐曲如今已是公认的不朽名作,可是当

年无论在题材和作曲方面都曾引起过很大的震惊甚至愤慨；这个乐曲也曾被法兰克福学派的阿道诺批评为“反动的”。然而这个乐曲中所蕴含的那原始的“奉献”精神则是一般甜美、优雅的曲调所无法比拟的。古今中外的文艺家以“春”为题材的作品多如牛毛，其中多数都渲染了“万紫千红”的气象，这原也是很真实的，但却不免是表面的，惟有斯特拉文斯基的《春之祭》在那蠢蠢而动、大地复苏的雷声中听出了人类为迎接这个春天的来到付出了的严酷的代价。春天是那样的美好，繁“花”似锦，充满了无限的“生”机。那“无可奈何”“落去”的“花”，又盛开了，但那被祭献的“少女”却一去不返；“生”是由“死”换来的。春天的来临，固然是大自然的“恩赐”，但却是有代价的，“人”要为大自然作出“奉献”，把自己的最美好的女子“奉献”给自然。“奉献”了“自己”的“青春”，换来了“他人”的“青春”，以“自己”的“死”，换得了“他人”的“生”。

20世纪以来，西方许多艺术家，不满足艺术作为一种“娱乐”的工具，常常从远古原始艺术中寻求灵感，来创造一个更高的境界。而我们知道，原始的艺术，又常常与原始的宗教不容易分开，原始部族的图腾，既可以作艺术观，也可以作宗教观，但其象征的作用，只是不能作科学概念观，因为图腾是“他人”的标识和象征，不是由“自我”（大我）主体立法形成的逻辑概念，因而不是知识性的。当然，由原始宗教的“信仰”到后来的艺术“观赏”的变化，其中科学性的知识的发展，也起了重要的作用。

应该说，“知识”与“信仰”之间有一种辩证的关系。“知识”的进展是无限的，因而并不能设想有哪一天“知识”可以完全取代“信仰”，但“知识”的发展，却可以使原先“信仰”的对象，转化为“欣赏”的对象。图腾作为信仰的标识，随着知识的进步，转化为艺术的作品，就是一个明显的例子。扩大开来说，过去一切的宗教的遗迹，都可以是人类艺术宝库中的展品；过去一切超自我的“他人”（他

在),都由“膜拜”的对象,成为“观赏”的对象;当然,宗教膜拜的对象也可以是科学研究的对象,可以以概念、判断、推理的方式形成一门特殊的学科,但艺术的欣赏却仍保存了它的“他在”性,尽管这种“他在”,是意象性的,而不像在宗教信仰里被认为具有实质性。

艺术的“欣赏性”介乎“信仰性”和“知识性”之间,从这个意义也可以说,艺术中的模仿与灵感是统一在一起的。艺术不仅模仿“他人”(或神),而且也模仿“自然”,而在远古的时候,“自然”往往比“他人”更为超越(自我),更为“异己”。“自然”是“他人”的遮盖物。远古时期的“物活论”、“万物有灵论”以及后来的“泛神论”,都根源于“自然”与“他人”的契合这一观念。

绘画(和雕塑)是在各门艺术中认识性功能比较强的艺术部类,它以灌注生气的自然为“模仿”的对象。在绘画中,甚至“人”也是作为一种灌注生气的自然来表现,这在西方的艺术传统中,更是如此。

绘画当然离不开“表象”,但就其创作方法的根源来说,绘画起于“乱涂”(scribble)。“刻”、“划”是一种“划道道”的活动,这种活动与“表象”(意象)结合起来,成为“画”(painting),逐渐有色彩填廓活动。无论“刻”和“画”,作为一种“活动”,都有某种灌注生气的意义在内,而不仅仅是客观形象的再现和模本。所以,尽管绘画的认识性功能很强,但它毕竟是艺术性的、审美性的,绘画艺术的再现性和表象性,并不能掩盖它的表现性和思想性。而正是在绘画的再现性和表象性中,我们看到绘画不可能成为纯粹的“自我表现”,而和音乐、舞蹈一样,“自我”被吸收于“他在”的、“他人”的“自然”之中。绘画“再现”的不是“自然概念”的“例子”;绘画“表现”的也不是“自我情绪”的“剩余”。

我们知道,不少学者认为原始洞穴绘画具有原始巫术的意义,原始人“相信”这些画能有实际的作用,像“符咒”一样。“符”“咒”

是只有“神鬼”才懂得的语言文字,掌握了这种语言文字,可以像驱使“人”一样驱使“神鬼”;原始绘画似乎也有这种“神”、“人”的“交感作用”,尽管这种作用不像科学知识那样具有普遍的有效性,但它以“技术”命中的“偶然性”,维系着永远“期待”的“信念”。当“自我”在猛兽面前显得无能为力时,“他人”总有一天会“制伏”它。在这种原始的绘画中,不仅仅表现了人对科学知识的有效性的“信心”,同时也保留了对偶然的有效性——即有利地、有效地利用已出现的偶然性的“信念”,体现了人类实际的努力和自然本身的“恩惠”相契合的心情,即“他在”的自然总会有利于人的生活的一种信念。自然知识的无限性与他人自由的不可预测性在这里——在艺术中所发生的契合作用,则使绘画作为艺术观,也是一种模仿性的灵感和灵感性的模仿的产物。

这样,我们看到,绘画正是肯定基本生活经验的一种方式。绘画的客观描述性和客观表象性,正提示着生活的“他在”性。墙上的画,提醒着我们有一个客观世界的存在,这个世界一方面是我们的科学知识、概念系统可以掌握的,——这些“形象”只是我们科学理论的“例证”;但另一方面,绘画坚持着它的表象性,说明这些形象是为我们的概念所不可能完全规范化了的,它是“客观”的、“他在”的,而我们正是生活在其中,绝不能凌驾于它之上或置身于它之外。于是,尽管在西方现代绘画流派中有所谓“抽象派”绘画,但绘画的基础,毕竟还是“有象”的,而“象”不是“概念”所能完全规范的,即使是那“抽象”的“线条”的几何图形的堆积,在绘画中居然也有一种“他在”的力量,而不能像逻辑的公式、科学理论以及真正的几何图形那样使人感到有一种概念上的可沟通性和明晰性,“抽象派”“绘画”毕竟仍是“绘画”。

四 艺术天才

“艺术天才”作为一个美学概念加以着重研究,在西方是18世纪以来,特别是浪漫主义文艺思潮发展以来的事,这个观念,在现代西方已受到多方面的挑战,但它蕴含着的深刻的哲学问题,却仍有很大的理论吸引力,其原因之一在于这个观念说明了艺术与科学、宗教之间的复杂的关系,从宗教的巫师、先知与科学的创造发明家到艺术的天才,有一系列有趣的问题值得从哲学上深入探讨。

我们知道,在西方哲学史上,“天才”的概念曾是康德在他的《判断力批判》中着重地提出研究过的。康德关于艺术天才的思想,建立在他的科学与艺术的严格的区分上,而康德的“理性的宗教”思想,又使他将“天才”的观念完全限制在艺术的领域之中。这种趋势,随着理性主义思想体系在德国古典哲学中的加重,“天才”在艺术中已不再占重要地位;但在德国后来“非理性主义”思潮中,如在叔本华的哲学中,“天才”概念又得到了巩固和加强。这个历史事实说明,“天才”观念与理智性、概念性的思想体系——哲学有着复杂的关系,它在这个体系中时常作为一种“例外”而被贬抑或重视,哲学家们曾从正反两个方面对这种“例外”现象作思考。

在康德的学说中,“天才”概念集中反映了“艺术”与“科学”两种不同的思想形式的重要区别,在他对“天才”的分析中,保留了这个观念的许多重要的、原始的内涵。在康德思想中,“天才”是一种“自然的禀赋”,但这种“禀赋”并非功能性的自然“属性”,而是一种“宠惠”,是一个“特例”,因而并不是人人都可以得到的“天性”,也不是通过学习、锻炼可以企及的“习性”和“技能”。“天才”不是科学范围里的事,而是艺术的特有现象;“科学”是普遍的,“艺术”则是特殊的。“三年出一个状元,三年出不了一个演员”。大艺术家

似乎是大自然的一种“恩赐”，是一个“礼品”。衣食住行的财富是自然必须给的，是人努力就可以得到的；但大艺术家却不是非有不可的，大自然不一定非生出一个梅兰芳、贝多芬不可，没有梅兰芳、贝多芬人们仍可以生活，只是减少了生活的趣味。生出了梅兰芳、贝多芬，是人们的一种“福气”，可以生活得更有兴趣、更有意义。既然是一种“礼品”就不能保证非收到不可，送礼者（大自然）可以给，也可以不给。收到了，算是幸运；收不到，也无可抱怨。人们都“希望”得到“礼品”，但“礼品”是“可遇而不可求”的，并不是经过多少努力，就可以有“保证”的。因而，归根结蒂，“天才”并不完全靠学习和锻炼造就。

这样，“天才”不是“（自）我”的事，而是“他人”的事。一方面，“天才”不是“自我”努力学习、锻炼的产物，另一方面，“（自）我”虽常请求“他人”的“赐予”，但并不能“保证”一定能得到这种“给予”，因为“自我”并不能完全用概念、判断、推理的逻辑系统来支配“他人”。“天才”不属于“自我”的逻辑的概念体系，而属于“他人”的自由体系。“天才”的产生没有“逻辑”的必然性，但却有很强烈的现实性，人们永不会丧失出现天才的信念和期待。

“天才”不是“科学”的事，只意味着“科学”不能按照逻辑概念体系“制作”出“天才”来，却并不意味着“科学”本身不会出现“天才”。事实上，我们看到，“科学”也是实际生活的一个部分，“科学家”也是生活中、经验中的“人”，而并不是抽象的、思想性的“自我”，因此，一切科学、技术内的创造性发明者，都可以看作是“天才”的人物。在这一点上，“科学”与“艺术”是相同的，因为“科学”、“艺术”本都属于一个基本的、不可分割的现实的、生活的世界，在这个世界中，人首先是活生生的人，而既不仅仅是“科学家协会”“会员”，也不仅是“作协”和“文联”的“会员”。科学家的大量工作固然是将知识和技术推广开去，使“他人”都“大我”化，使整个世界和

社会都“大我”化,成为科学可以调节、管理、控制的“机构”;但科学的创造性的工作,科学的发明、创造,却是基本的生活经验中的事,是“他人”让“我”做的,而不是“我”按现成的公式、体系套用出来的。因此,人类一切重大的科学发明、创造,都可以作“艺术”观,是“自然”对“人类”的一种特殊的“给予”,使人的生活更美好,更有意义。人类幻想飞行由来已久,神话中神仙腾云驾雾,是艺术的天才想象,而飞机的发明则将这种幻想变成了现实,总不能说,前者是“天才”,后者反倒成了“模仿”。一切科学的发明者都是没有“先例”可以“模仿”的,他们同样是“创始者”。所谓“创始者”,即使在艺术中也并非真的没有“传授”和“学习”、“锻炼”,而是指并不能按“自我”的设计必定能“制造”出来,而表现为由“他人”“给予”的一种现象。所以,在远古的传说中,一切的实用的技艺似乎都是“上天”的一种“赐福”。古代希腊的诸神,大都各有职司;中国远古的传说,开天辟地就有神农、伏羲,发明了耕种、稼穡、医疗、文字等技艺,科技的发明家被奉为“神明”,科技的发明创造活动都是“天才”的活动。不仅如此,在迷信流传的时代,甚至许多大政治家、大军事家以及经济学家等等,都被目为“神人下凡”,因为他们在人民的生活中起过重大的作用而被看成“上天”(他人)加诸“人世”的一种特殊的“给予”。

由此可见,并不是只有“艺术”才出现“天才”,而是“艺术”之所以成“艺术”必需期待着“天才”。因为,由于艺术的非实用功利性,使得在这个领域中没有创造性才能的劣等艺人越来越无立足之地。科学首要的事业是一种普遍性的工作。实用的知识、技术需要推广,应该也可以推广,以扩大受益面。甚至艺术的推广工作,同样是通过科学技术进行的,印刷术、声象技术的发展,使文学、绘画、音乐、舞蹈、戏剧等得到了普及;然而,这些技术的发展,却排挤了过去为起普及作用而得以存在的低水平的艺术品的地位,使得

大艺术家的艺术得以藉科技的手段迅速而方便地得到传播,使劣等代用品无立锥之地,使艺术的领域,真正成为“天才”的天地。

印刷术的推广,曾使“文学”成为“天才”的逐鹿场,使“作家”的小说代替了老祖母的故事。在彩色印刷还不发达的时代,小画家们因自身的技艺而填补了大画家作品不易填补的空缺;录音、录像技术未曾发展的条件下,各种低层次的舞者、歌者、演奏者、表演者得以跻身于“艺术家”之林,使这些本来技术性较强的艺术部门,以技艺为主要的艺术标准;但现在回过头来看,这些低层次的“艺术家”,实际上是在做着“科学家”的普及、推广的工作,固然也是功不可没的,但他们使“艺术”变成了“知识”,似乎只要下工夫学习、锻炼,人人都可以成为“艺术家”。

然而,实际上,“天才”自古以来似乎只是“少数”人的“禀赋”。

虽然“天才”不能脱离基本的生活经验,“天才”不是“超人”,而就本质的意义来说,恰恰是真正最普通的人,因为他能够透过表面的现象,看到人世的基本的本质,是最具洞察力的人,但并不是每个具有这种洞察力可能性的人都能将这种可能性转化为现实性。于是,具有这种洞察力的人,相比起来,似乎就成了“特殊”的人。

在远古的时候,语言固然是人人都会的,但文字就只是少数人的特权和特技。在西方,直到中世纪时期,文字还是僧侣手中的特殊工具。从中国发掘出来的古代甲骨文来看,远古的文字,也多是巫者的技能,服务于记录占卜的内容。这样一些祭师、卜士,都可以目为能与“神”、“鬼”相“沟通”的“天才”。西文中的“天才”这个字,原也有“精灵”的意思,它和一般的、普遍性的“能功巧匠”的“能者”不同,是一种不能普及、推广的“禀赋”和“技能”,因而不是一般的“科学”和“技术”里的事,有时竟带有某种“神秘”的色彩。

西方宗教的发展,走了一条学说化、理论化的道路,古代的巫师、术士长期而艰苦地演变为学问家、说教者,这样,“天才”的观

念,逐渐地在西方宗教里反倒受到限制,从而使它在艺术中的地位,反倒更加突出出来。在艺术中,那种不能公式化、概念化的创作活动,那种不可重复、不可普及化的独特个性的作品,都使“天才”的概念,有一种实际的例证。

艺术中的“天才”概念是与“工力”概念相对应的,而中国的艺术批评对这二者之间的关系有着深切的体会。中国诗、词、曲、剧、画各“品”中,在众多的“妙品”、“逸品”……中,以“神品”与“能品”的对应最为基本;“能品”重在“工力”,“神品”则不是经验、知识和锻炼所能达到的一种境界。

“天才”是一种“天然的禀赋”,但不是一般的禀赋,而是特殊的禀赋。譬如歌者之嗓子,有所谓“开赋歌喉”。人人都有嗓子,人人都能歌唱,但“天赋歌喉”则是出类拔萃者,因而,只有少数人才具有歌唱的“天才”。同时,“天才”也不仅仅是“天然的禀赋”,不仅仅是某种特殊的生理机能,也不是什么“特异功能”,而重要的是要有一种透彻的、思想性的“灵气”,有一种把握事物本质的直接性的能力,有着充满灵气和思想的“感觉”,而似乎不借助逻辑的推演、知识的积累和技术的锻炼。

“天才”是一种“禀赋”,“禀赋”是与“人”具在的,因而不仅仅是一种知识性概念,同时也是一个存在性概念。“禀赋”说明了“天才”的活动的直接性。直接性是一种感性的存在;在艺术天才那里,最高深的道理和最困难的技术,似乎都有一种“与生具来”的出自“天然”的直接性。“天才”的感性存在本身就是充满思想、充满灵气的。

“天才”并不排斥经验、知识和锻炼,相反的,“天才”“需要”“锻炼”,没有锻炼的“艺术天才”将一事无成,是为“流产了的天才”。世上有许多的艺术天才都流产了,因为许多的艺术天才都没有真正进行艺术的锻炼,而作了别的方面的训练。“天才”之所以不同

于训练,只是说“训练”并不能保证出现“天才”,“天才”大于“训练”。所以就某个社会、集团来说,“天才”是被(他人)“给予”的,甚至社会和集团的“努力”也并不能保证“天才”一定出现。

然而,“天才”不是“自我”(或“大我”——“我们”——集体)的努力所能保证,并不意味着“我们”(大家)对“天才”的出现完全无能为力,而“守株待兔”地等着上天真的掉下“神仙”、“天使”来。“我们”(社会)的一切努力都在为“天才”的出现创造条件。既然“天才”被理解为“他人”“给予”的“礼物”,而“宝剑”赠与“烈士”,“红粉”赠与“佳人”,“礼物”的施授都是相称的。虽然烈士未必得到宝剑,佳人常无红粉,但要配得上宝剑和红粉这些礼物,则自身应是烈士和佳人。

扩大开来说,人类的一切成功,都与大自然的“配合”有关,辛勤的劳动可能得不到丰硕的收成,因而“丰收”不一定有“逻辑的必然性”,所以常是“喜出望外”的,不仅是一种劳动的“证实”,而且是一种“幸福”的“喜悦”。然而,只有辛勤的劳动才“配得上”这种丰收的喜悦和幸福,因此,人们并无理论上、逻辑上绝对的把握说今年一定丰收,——尽管人们可以根据自己的科学知识和技艺作出相当近似的估计——,但人们仍应努力劳动,而在劳动中充满了信心,相信丰收的喜悦一定会实现,幸福的时刻一定会来临。这是生活实际必需领域里的情形。在艺术领域中,要想得到这种“给予”就更无把握些,但人们仍是作出多方面的种种努力,所谓“敬业修德”,以期我们所生活的世界,配得上伟大的艺术天才的出现。“德行”并不保证“幸福”,“锻炼”并不保证“天才”;但人们仍然有一个坚定的信念:只有“德性”才配享“幸福”,只有努力学习、锻炼,才会产生艺术天才,尽管不乏“缺德”而“享福”之人,也不乏徒有虚名的“艺术大师”。整个集体、整个社会的各方面的治理和建设,为艺术天才的出现提供了客观的可能条件,艺术家本身的努力,也为这种

天才的出现创造了主观的条件,大家过着勤奋、健康的生活,期待着真正的艺术家的出现,为集体、为社会、为民族“锦上添花”;“天道酬勤”,大自然不仅会为勤劳的人民提供物质的食粮,也会为智慧的人民提供精神的食粮。

“艺术天才”作为一种“礼物”观,则带来一些特殊的品质。一方面,“礼物”有轻有重,“重礼”固然是一种特殊的“恩宠”,是一种“殊荣”。但“千里送鹅毛”,也“礼轻情谊重”。“礼物”本不在它本身的商品价值或物质属性,“礼物”不是一个科学的、知识的对象,无论科技如何发达,也分析不出“礼(物)”作为“礼(物)”的属性来。因此,对“礼物”的评价,归根结蒂,不是一个知识的判断。对真诚的“礼物”,一般是不会受到“挑剔”的,“礼物”给人带来的大多是“喜悦”、“感谢”和“思念”。

真正的“艺术天才”也是“不受挑剔”的,“天才的作品”带有一种想象中的“完满性”而为人所“钟爱”。在远古的时候尽管巫师的法术并未灵验过,知识未开化的民众似乎未曾动摇过对他们的信念;预言家的预言,或从未应验过,也不因此面使人丧失信心,更何况,艺术本无关乎当下眼前的实际,它按“礼物”自身的标准使人们满怀信心地相信它的“完美性”。

“艺术的天才”、“天才的作品”,大多数情况下,是集体、群众或其中相当多的部分的人所“钟爱”、“崇拜”的东西,面不仅是对它进行科学研究的对象。任何的实用工具,都不可能是完美无缺、无可改进的,科技的发展,就是要不断改进它们,但并不能有一天宣布已臻止境、不能进步了。真正的艺术品,则本身有一种“自足性”,人们并无意在它本身上加以“改进”。当然,艺术作品也在社会之中,它也是有变化、有发展和有进步的,但这种进步、发展之所以未能代替古典艺术作品的“永恒的魅力”(马克思),就是因为它本身并不是一种纯工具性的改进,而是艺术作品存在形态自身的改变

和丰富。有各种各样的“礼物”，但“礼物”的多样性并不能否定各个“礼物”本身的独立性。各种自身完美的“礼物”犹如一个大花园，春兰秋菊，各得其宜。

艺术创作的手段和内容，在某种意义上，当然也是有进步的、有发展的。古代希腊的戏剧表演形式比起现代舞台来说，当然是简陋的；现代作曲的手法要比巴洛克时代不知丰富了多少，所以戏剧、绘画、音乐都有其自身发展的历史。然而，即使是最为原始的艺术作品，人们并不“挑剔”它的简陋，而同样可以被视为艺术的珍品。天才不是模仿，但莫扎特、贝多芬、柴可夫斯基这样一些公认的艺术天才，在他们的作品中，互相学习的地方固然有，在自己的不同作品中运用相同旋律的地方也并不少见，更不用说大的艺术风格和手法的相互影响了。所以，就科学的眼光来看，这些作品的客观属性的特点，并无“秘密”可言，就像任何精致的礼品来看，它并不是那些物质属性的综合，而是体现了一种社会的、人与人之间的关系，是一种象征，象征某种“情谊”。

于是，我们不会用发展了的艺术技巧手段来“批评”前人的不足之处。从技巧手段来说，任何作品都不可能是无可指责的，但人们却常愿意以“天衣无缝”来形容一件真的艺术品。这种说法，并不简单地只是一种夸张，而的确反映了艺术作品本身的特殊性质，也反映了作为审美对象和作为知识对象的不同地方。

我们知道，实际上并不存在“神”，“神”是人想象出来的，是人“造”出来的。尽管谁也没有见过“神”，“神”也没有在实际的生活中有过任何实际的作用，但要完全根绝“神”的观念亦非易事。不错，随着科学知识的发展，“神”的地盘越来越缩小，“神”与“人”的界限也越来越清楚。西方人的思想中，特别是基督教后来的发展中，明确地指出“神管神的事，人管人的事”。在实际的事务中，没有“神”，没有“偶像”，而一切都按科学办事，以实践为真理的惟一

标准。在实际的事务中,没有绝对完满的事,一切都在不断变化、发展。实际事务变化发展的道路是曲折的、复杂的,有时会有暂时的倒退和美好的事业受到挫折。事情的好、坏固然是相对的,在阶级社会,其标准也有很强烈的阶级性,但人们总是相信事情最终总是向好的方向前进,这种“信念”,说明了“理想”与“现实”之间的复杂、辩证的关系。在实际事务中,“理想”应是建立在科学的预见的基礎上,而不能流于没有现实根据的“空想”。然而,艺术作品则不同于科学的计划和方案,不同于对实际事务的预见和安排;艺术作品也不同于宗教,并不完全超越实际事务而悬设一个绝对完满的“神”。艺术不是“空想”的化身,它有着深厚的现实基础,它是以现实的方式、在现实的生活中维系着一种“信念”——鼓舞着人们为争取美好生活的信心和斗志。

艺术的“天才”不是“神”,它不被想象成对人类的事务具有最终的规定权威,也不是在超越生活之上悬设一个最高的存在者。艺术的天才以自身的独特的方式保持着自身的完满性。由“崇拜”宗教“偶像”和“神”到“崇拜”艺术的天才,实是人类精神文明进步的一种标志。

艺术的天才也是人“造”出来的。就实际而言,世界上没有“天衣无缝”的东西,所谓“增一分则肥”、“减一分则瘦”的“美女”,则完全是理想化了的,是实际上不可能存在的。但人们却时常愿意把艺术上的天才作品,“想象”成一件完美无缺的东西。同时,正因为“艺术天才”并不是一个科学性、知识性的概念,所以它并不是普遍的,而带有很浓厚的时代、民族、社会的气息。一般来说,在历史悠久的大民族中成为艺术天才要比在历史较短的民族中更为困难些。譬如科学发达水平很高的美国,由于历史较短,对于一二百年的艺术品他们就很珍爱,而这在有几千年文明史的中国来看,则是微不足道的。在这方而还有一些很极端的例子,如那些个人的“信

物”，其意义只对个别的人起作用，但“信物”对这些个别的人来说，是不受挑剔、最可钟爱、最为“神圣”的。艺术的天才作品是一个民族、一个社会的“信物”。

在这个意义下，所谓“艺术天才”本就是“人为的”，持科学和知识立场、态度的人尽可以说，世上本没有什么“艺术天才”。然而，一个民族、一个社会却需要大艺术家，需要天才。应该说，建设一个社会、一个国家并不依靠“天才”，而是依靠具有各种技能、知识的“人才”。教育的发展，科学知识的普及，造就大批的、各个方面的建设、管理的“人才”，使国家、民族繁荣、富强，这当然是最为根本的，最为重要的。然而文明的民族并不拒绝“锦上添花”。古代希腊雅典城邦耗费巨资建万神庙，以作雅典的象征，他们当时所喜爱的艺术竞赛节，其中许多的作品成为天才的艺术珍品。中国古代唐太宗酷爱书法，把王羲之奉若“神明”，竟以王的《兰亭序》陪葬，看作自身存在的一个部分，足见“文治武功”是中国传统的理想盛世。

一个民族、一个社会一方面以自己的辛勤工作使自己配得上艺术的装点，同时也要以自己的智慧，识别真正的艺术天才，不使埋没。“人才”是很难识别的，要有伯乐的眼光，才能识别千里驹，“和氏之璧”，历三朝才被发现出来；但比较而言，“艺术天才”是更难识别的。承认各行业的有学问、有技术的“人才”，带有一种知识上的强制性，实际成果的出现，迫使人人都应作证。然而，所谓“艺术天才”就不可能带有这种知识上的强制性。受各种利害关系支配的资本主义社会，最容易埋没艺术的天才，以至于黑格尔有“艺术之终结”之叹。资本主义社会是“庸人”的时代，不是“天才”的时代；而社会主义的“百花齐放，百家争鸣”的政策，则保障了艺术上各种风格的竞赛，为艺术天才的出现铺平了道路。不珍爱“礼品”的人，同时也说明他不配享有这个“礼品”；不重视艺术天才的人，

真的就说明他不该拥有这种天才。“礼品”受到重视、爱护与否,不仅在“礼品”自身的价值,而且反映了拥有者的品质和境界。

“礼品”之所以可贵,也是因它并不是经常总能得到的。并不是人人都可成为“艺术的天才”,虽然人人都可以参加艺术的活动。在形式上,“天才”异于“常人”,甚被“常人”目为“怪”、“狂”、“颠”、“醉”、“痴”;然而,就实质来说,“天才”并不是“超人”,而是最为平常的人。“天才”生活在最基本的生活世界中,而且只生活在这个世界中。

从表面上看,“天才”似乎表现为一种打破“常规”的能力和活动。事实上,这里所谓“常规”却是些派生的“规则”,是一些表面现象方面的“理”,譬如在科学技术中一些习用的理论、公式、技术程序等,这些“理”总是会为一些更为基本的“理”、更为基本的“原则”所突破的。科学中的“创造性”,不在于使“有理”、“有原则”成为“无理”、“无原则”,而这个领域中的每一次的创造性的突破都表明了基本的原则和道理的又一次确证和胜利。“天才”往往是一些基本原则和道理的标志。“天才”之所以是“天才”,不在于他的“不平凡”,而在于他的“太平凡”、“最平凡”。

称得上“天才”的艺术作品,固然是“惊世骇俗”、“发聋振聩”的,但并不是任何“与众不同”的作品都是“天才”的。“天才”的作品是把那时常被遗忘的经验唤醒起来。正因为艺术的天才不是脱离基本生活经验的,因而,从根本上说,他也不是脱离群众的。人人都离不开最为基本的生活经验,只是世事纷繁,名缰利索,人们常常会忘记那些最基本的经验,忘记在那纷繁的世事的最底层,尚有一个最为基本的世界在。艺术天才的洞察力,正是透过那纷繁的现象,看到并揭示这个基本的世界,而这个世界实际上又是任何人不能须臾离开的。这样,艺术的天才虽然有时为数很少,但却是可以,而且毕竟会为多数人“接受”的。艺术的天才把通常所谓

“梦”、“痴”、“狂”、“醉”、“颠”……的关系颠倒过来,把平时一般人在“梦”中、“醉”中朦胧意识到的某些生活的真谛使其成为真实的、清醒的生活展示在欣赏者面前,起到“醒世”、“警世”的作用。在这个意义上,我们可以说,“哲学”是以理论的形式来“说”那个基本生活经验世界里的道理和原则,“艺术”则以天才的洞见把这个世界活生生地呈现出来。

第四部分 艺术作为历史的“见证”

艺术是生活的反映,也是生活的一个部分。现实生活是时间性的,因而是历史的,于是,艺术与历史又有一种复杂而密切的关系。艺术是生活的反映,因而也是历史的反映;而艺术又是历史的一个部分,自身亦有“历史”,因而历史似乎是囊括了一切,就像西方的“哲学”似乎曾经囊括了一切的思维的东西那样,“历史”似乎至少囊括了一切的实际的东西,而思维的东西与实际的东西原本是不能完全分开的,是可以结合的,于是有“哲学的历史”和“历史的哲学”。在这个错综复杂的关系中,艺术处在一个什么样的地位、起一种什么样的作用,这是本书最后这一部分所要讨论的问题。

一 历史·科学·艺术

西方人自己承认,他们的“历史意识”发展得是相当晚的,这就是说,西方人自己意识到,比起东方人来说,对“历史”的反思,是很晚近的事。当然,这并不是说,在古代,西方人没有“历史”“著作”。古代希腊希罗多德和修昔底斯为欧洲史学之祖,这当然是谁都不能否认的事实。任何的民族,其文化方面的特点,只是相对而言,

由其各自特殊的社会条件,在各门学科之中有所侧重。显然的,以希腊为代表的欧洲古代文化是以“哲学”为标志的。“哲学”是一种最为根本的科学性的思想方式。最初,在早期古代希腊,是以“自然”为其观察、思考、研究之“对象”,并以概念、判断、推理的方式,即以“逻格斯”的方式,把握那变动不居的“对象”(赫拉克利特之“活火”)的“度”。“人”当然也是这种“对象”的一个部分,或一个特殊的部分。在早期古代希腊,直到智者学派,“人”还是一个“感性的”、“自然性的”存在物;虽然“人”是“有思想的”,是“有思想的”存在物;虽然“人”是“有思想的”,但“有思想的”与“存在的”是“同一的”(巴门尼德)。苏格拉底颠倒了“存在”与“思想”的关系,把“人”提到首位;但这个“人”是要在知识上寻求一个最为“本质”的概念——理念来作为它的理解的归宿;于是“人”成为“哲学”的核心问题,但并未成“历史”的核心问题。

在古代西方,“历史”和“哲学”是两门学科,“哲学”以概念式的、抽象的“自然”(包括“人”)为“对象”,“历史”以概念式的、抽象的“事”为“对象”,这样,“事”(event)就被理解为“事实”(fact)。“历史”为“事实”之“记录”。

在古代希腊文中,“历史”从“叙述”变来,“历史”与“说故事”意义相近。“说”是“叙述”,“故事”是“过去发生过”的“事实”。然而,“过去了的事”大都已不复存在,对“时间性”“事实”的知识,比起表面看为“无时间”的“自然”的知识,在它们的可靠性方面,似乎又多了一层障碍。更何况,“自然”也是变动不居、充满矛盾的感性现象,“自然知识”本身的可靠性本就是古代哲学家们的一个难题。当这些哲学家们把“人”也作为一种客观对象来加以考察而发现只有“理念”(概念)知识最为确定时,“说故事”就不被看成哲学和科学的事,而与“神话”、“传说”相近。这也许就是在早期“神话”、“传说”与“历史”不易分开的原因之一。

世界上各个民族似乎都有自己的古老的“神话”和“传说”，这些“神话”、“传说”往往成为人类文学艺术宝库中的珍品，但它们同样是一种“历史意识”的表现，是人对自身存在的时间性和空间性（地域性）的体验的表现，因而我们可以说，古老的“神话”和“传说”正是人们的基本生活经验表现出来的基本文化的特殊形态。尽管有一部分“神话”、“传说”后来被证明为有相当的真实性的（如荷马的史诗），但“神话”、“传说”本身的力量并不在于它在知识上的可靠性。那些多数在知识上并无多少可靠性的“神话”、“传说”仍然揭示了一个基本的历史真实：人生活在时间中，时间并不是抽象的概念，而是具体的经验。历史上发生过的“事”的细节的真实，是难于穷尽的，大多数不可考，但基本的“事”却是颠扑不破的，必定是“真”的。中国古代可能并无“神农氏”这个人或这个部族，但稼穡之事，百草之味，必定是有人种、有人尝，作出试验、付出了代价，才得出来的“经验”。这种“必定”，虽不像 $1+1=2$ 那样带有概念的明确性，尽管在另一个公理系统中 $1+1 \neq 2$ ；“历史”的“必定性”却也不能更换公理系统，而只有在“人”这个系统中才有效的。在这个意义上，“神话”、“传说”等诗的艺术和“历史”又有着非常本质的联系。

然而，“历史”毕竟要成为一门“科学”，所以希罗多德和修昔底斯的著作和荷马的史诗终究也是有区别的。人们认为，荷马所说的是一些“事件”，而可以不是“事实”；但史家的书当应作“事实”观。后者有“对”、“错”问题，而前者则不应以“对”、“错”来衡量其价值。

不仅如此，“历史”要成为一门实证性的科学，不仅要求记述“事实”的正确性、准确性和真实性，而且要求理解“事实”之间的规律性。“事实”的细节是不能穷尽的，历史知识的可靠基础在于历史事实之间的规律性的关系，即因果的必然的关系，与一切变动不

居的现象的“度”一样,关于“度”、“规律”、“因果”的知识,才是可靠的、确定的。这样,历史知识的可靠性,就可以达到与自然知识可靠性那样相同的程度。作为一门经验科学的西方历史学,从近代以来,取得了长足的发展。

随着现代高科技、计算机以及社会学、人类学的发展,西方的历史学也在改变着自己的面貌,用他们自己的话来说,西方历史学正在经历着从经验“描述性”向着科学“分析性”发展。在这个发展趋势中,相当重要的一个环节就是计量工具的发展使经验的历史学成为“数学化的历史学”。这个理论,以“时间”的“大量化”为基础,使历史学的研究摆脱了不可穷尽、不可考证的个别“事实”,而以“中长程”(La longue duree)的“社会时间”——“局势”(conjunction)为依据,以此来具体化“无限连续性”中的大的因果性的确定性。这种研究方法上的转变,终于使西方的历史学家摆脱了研究“个别人事”的局限,而面向更为广阔的“社会”的“人(群)”和“事变”。

历史学与社会学、人类学、数学、经济学以及心理学等各种学科的结合所产生的积极的效果是非常明显的。这种结合,使历史倾向更为注重历史的“基本因素”,由个别的“事实”转向“事实群体”,在“饥荒、战争、瘟疫”以及“社会组织”、“土地所有制”……这些“基本事实”中求(经验)概念的稳定性,而避免纠缠于偶然的故事和因素,把事件之间的因果关系和结构模式结合起来,以“常规”(一般)求“例外”(个别),使历史学奠定在实实在在的理性分析甚至数学(统计)计量的基础上,增加了历史知识的可信程度。这是西方现代历史学家,特别是现代以布洛赫、费弗尔等法国历史学派所作出的成绩。

然而,我们在这里想要指出的一个不应忽视的事实:尽管扩大了“人”(社会)的概念能够使历史学取得更为坚实的科学基础,

但对如何理解“社会的人”仍还需要作出进一步的探索。其实,早在这些历史学家作这种方法上的变革之前,马克思已经提出了以社会的人为基础而紧密结合着经济学的历史唯物主义的观点。马克思历史唯物主义观点的优点在于并不把“社会的人”当作一个抽象的概念,而是十分强调作为社会的人之间的区别、矛盾、冲突和斗争,“社会的人”是具体的、有阶级的、划分为集团的,因而也是有特点、有个性的。我们并不能从“社会的人”中“抽象出”、“归纳出”一个普遍的“人性”(作为“人”的“理念”或“本质”)来。马克思关于历史的观点,是和他的哲学观点分不开的。然而,正是“哲学”对“历史”的思考,常常为西方的历史学家所忽视,或者被认为“已过时”应加以“舍弃”和“克服”的东西。

不错,对西方哲学的发展言,它对“历史”的思考亦有一个过程,甚至有一个较长的过程。

西方自近代以来,就“哲学”对“历史”的思考言,从康德到新康德主义的发展,是一个比较关键的时期。

大家知道,康德限制知识于经验的现象,而“人”作为实践理性的主体,在康德看来,本不是知识的对象。这样,康德的所谓“知识”,当然也包括了在时间和空间中进行活动的“人”的“历史”,“历史”成为真正的经验的科学,而那个“超时空”的“人”,则是“神”,是宗教、信仰方面的事。康德这种割裂的作法,固然是很明快的,但却在理论上过于简单化,在实际上也有许多问题讲不通,尤其是他限制知识(实际上亦即限制“哲学”)的作法,与西方自古代希腊以来的崇尚哲学、知识的精神相违背,过多地渗透了基督教和拉丁文化的作风而显得守旧,于是康德以后整个德国哲学沿着文艺复兴、启蒙主义开辟的方向发展而力图恢复哲学与知识的至高无上的地位,但又与历史的具体的发展过程协调起来,于是经过费希特、黑格尔,“时间”不仅被引进知性科学领域,而且为引进“理性”概念领

域作好了预备性的基础。在黑格尔哲学中,思辨的“概念”不同于知性范畴,不是抽象的,而是具体的,有变化、有发展的,因而是有时间、有历史的。“历史”不是“自然的”,恰恰相反,它正是思想的、精神的、理念的,而“自然”是否有“时间”、“历史”似乎反倒成了问题。黑格尔的奠基性著作《精神现象学》,第一次一反康德的论断,把“精神”与“现象学”联系起来,“历史”不是自然或人种的、社会的进化,而是“精神”在“历史”发展过程中的“显现”。

不难看出,黑格尔的这种哲学上的变革不是很彻底的,他承认了康德学说的许多前提,只是在最后的阶段,在总体的层次上,把“哲学”与“历史”统一了起来。“人”在黑格尔那里仍被设定为一个思想性的绝对的理性主体,而不是现实的、历史的存在。“人”的现实性只是“理性”本身的一种“要求”,是“理性”的特性所决定了的。这样,作为“理性”的“人”,仍是作为“现实”的“人”的逻辑的条件,“本质”与“现象”的“人”的逻辑的条件,“本质”与“现象”仍是分立的,它们之间的统一的过程,形成了“时间”、“历史”。

与黑格尔这种古典式的现象学不同,现代的现象学认为“人”并非绝对概念式的,不是纯粹理性式的,而正是现实的、经验的,因而是时间性的、历史性的。“人”与“世界”的关系,并不是“基督人世”式的转化关系,不是一个“理性的存在”、“精神的存在”降人“凡尘”;事实上,“人”本就是“在”“世界”之中,“人”是“世界中”的“人”,“世界”是“人”“生活”的“世界”,这是最基本、最纯粹的关系。“人”“生”“世界”中,就是“时间”,就是“历史”,因而“历史”、“时间”并非抽象的“理性”的特性,而是具体的、实在的“人”的特性。“时间”与“历史”是“人”的最基本的存在方式。

现代西方现象学对黑格尔现象学的变革,是由新康德主义诸家作好了准备的,因为新康德主义不满意黑格尔的绝对唯心主义、理念主义体系,不赞成“绝对”之悬设,而主张以文化学和人类学扩

充康德的知识论,企图把“哲学”从黑格尔“绝对理念”的“天上”,拉回到实实在在的尘世中来。这个思潮中的卡西尔、文德尔班、狄尔泰,都对文化哲学、人类哲学以及历史哲学有不少贡献,而且都对当代现象学以及由此发展出来的解释学(释义学)有重要的影响。

把普通的、绝对的、理念式的“人”还原为现实的、文化的、具体的“人”,迫使新康德主义者重新考虑对“历史”的理解,于是新康德主义有所谓“自然的世界”和“历史的世界”的划分,前者以普遍的规律为旨归,后者则以个别的、具体的事件为核心,从而有“普遍的科学”与“个体的科学”之分,而后者与其说是“科学”,不如说更像“艺术”。

这里应该指出的是:新康德主义的历史观——以及与其相接近的新黑格尔主义(如克罗齐)的历史观,正是现代许多历史学家和史学理论家大力反对并宣判为早已“过时了”的“思辨史学”的残余。我们这里所要补充的是:史学家和史学理论家固然有各自独特的工作和贡献,但恰恰是他们所视为已不值一顾的哲学上的新康德主义对当代现象学、解释学以及目前尚非常活跃的诸家有深刻的影响。一个似乎相当奇怪的事实是:尽管西方当前哲学界——尤其是欧洲大陆诸家,大部分人都以“历史”作为自己哲学研究和思考的核心问题,但西方史学界对哲学家们这种思考似乎觉得可以置之不理。

在西方,当各门具体学科在努力摆脱哲学——形而上学的羁绊而寻求自身独立的发展时,哲学则要迎接各种的挑战,为自身的存在寻找辩护的理由。哲学最初曾为迎接“物理学”的挑战而把自己说成为“元物理学”——“形而上学”,而当“逻辑学”、“心理学”都相对地发展了起来时,哲学求助于社会学及文化学、人类学、符号学……,然而,当这些学科也都发展成熟起来之后,人们才深刻地感到,哲学用不着向其它学科“争夺地盘”,哲学的思考植根于基本

的生活经验之中,是任何其它分门别类的学科所“争夺”不去的“地盘”;恰恰相反,没有这个基本地“地盘”,没有“生活”,没有“经验”,任何分门别类的学科都无从生长。哲学的根基是人类生活的活的树,这就是自然,也就是历史。因此,自然科学与历史科学(人文科学)是人类知识的活树上生长出来的基本果实,哲学与历史为其基本的形态,而艺术为二者的活的结合。

在西方,作为知识的形态言,哲学中的“元物理学”以自然科学为雏形,成为一个很大的传统,就这个传统看,现代现象学是这个传统的背离,而以生活的、历史的知识为雏形。这个现象学的奠基者胡塞尔为了与黑格尔的辩证的、发展的思辨理性划清界线,强调生活经验的直接性,“人”与其“生活的世界”有一种直接的关系。这就是说,在这个意义下,胡塞尔保存了“时间”、“空间”作为(先天)感性直观形式这一康德主义的说法;这种非概念性的时空观,在他的学生海德格尔那里得到了肯定和发挥,由“直觉的形式”,成为“人”的“存在的形式”。“时间性”、“历史性”都是“人”作为一个特殊的“存在者”的存在方式。这样,“历史性”、“时间性”就成了人类生活经验中的最为基本的方面。于是,“历史”、“时间”代替了过去“逻辑”、“理性”在哲学中的核心地位,“逻辑”、“理性”同样也受时间、空间、地点、环境的制约,因而不是非时间、无限的,而是有限的。这个观念上的变化,应该说,是很深刻的。

“有限的存在”——这就是海德格尔那个不易翻译的“Dasein”的实际含义。就这个意义来理解他的“Dasein”,是和德文这个字的传统用法很一致的,只是有时人们把它想得太复杂了,反倒难以弄懂。“Da”意谓“那里”、“这里”,加在“Sein”前面,表示给“Sein”有一个限制和限定,是谓“具体的”、“有限的”“存在”,而不是亚里士多德那个“抽象的”、“普遍的”、“一般的”“存在”,或“存在的”“存在”。亚氏这种“存在”只是一个“概念”,而“有限的”、“具体的”“存在”才

是实实在在的“存在”。海德格尔的特点在于把“Dasein”置于“存在论”的一个核心地位,从这个角度来理解“人”。“人”是一种特殊的“存在”,是“有限的存在”,而这个“有限的”“Da”,就是指具体的“时间”和“空间”。“Dasein”就是有时间、有地点的具体的存在。在海德格尔看来,只有世界上出现了“人”这种“Dasein”后,“万物”的意义才有了改变;正因为“人”原本是“Dasein”,才能向“万物”、“万有”和“世界”提出一个存在论的问题:关于“存在”的意义问题。如何理解“存在”的意义——这个传统存在论的问题,关键在于首先要正确理解“有限的存在”(Dasein)——这是传统存在论所忽视了的。“万物”皆有“性”,独“人”无抽象的“性”,它只是具体的“Dasein”,而却是出现了这个“Dasein”,才使“万物”皆成“Sein”,有各自的“性”。

“有限的存在”就是“历史的存在”,就是生活在时间、地点与具体的历史条件中的“人”。“我在世界中”就是“我在历史中”。

“人”是有“思想”、有“意识”的(动物)存在,这当然是不错的,但如果把“思想”、“意识”夸大到独立的、绝对的地位,以“思想的主体”(“我思”)来作为理解“人”及其“世界”的立足点,则是旧形而上学的失误之处。“人”作为“有限的存在”,不仅“我”的“身体”在“世界”、“历史”中,而且“我”的“思想”也在“世界”和“历史”之中。“我”的“思想”和“意识”是受“世界”和“历史”所“限制”的。在这个意义上,“思想”不是抽象的、永恒的、绝对的、无限的、形式的“逻辑”,而同样是具体的、受时间、地点、条件限制的历史性的思想。

于是,我们看到,海德格尔在“有限存在”的基础上,把思、史、诗统一了起来。非概念性的、具体的、历史性的“思”,就是富有“诗意的”、“瞻前顾后”的、“流连忘返”的、“诗情画意”的“思”。“具体的思”,就是“诗”。所以,我们前面提到过的海德格尔所谓“人诗意地存在着”,就和他的“Dasein”的“有限性”、“历史性”统一了起来。

“人诗意地存在着”就是“人历史地存在着”。在这里,我们也不难看出,这条被历史学家认为是“思辨的历史观”的思路,从新康德主义的“现象学”到海德格尔的存在论“现象学”,竟然都有一种共同的倾向:因强调历史的具体性和个别性,而不可避免地把“历史”与“艺术”联系了起来。

正当现象学,特别是存在论的现象学以历史性原则对逻辑性原则进行猛烈的攻击而发展成为当代“解释学”的时候,在法国兴起了一种结构主义的思潮。这个学派最初以更为实际的语言结构代替思想的结构——逻辑,然后运用文学、艺术、心理、社会等各个方面,以与历史性原则相抗衡,对现代西方的哲学思潮有非常深刻的影响。结构主义以共时性涵盖历时性,在历时性的“现象”中寻求共时性的深层结构,这种倾向发展成:不仅重视各种文化现象的时间上纵向关系,而且更为重视空间上横向关系。我们看到这种思想,迫使法国的哲学家,特别是深受现象学和存在主义影响的哲学家改变自身的形态,以对“历史”和“文学”的另一种看法,来创建所谓“后结构主义”的新学派。

西方的思潮,从大陆理性派和英美经验派的发展至今出现了许多复杂交叉的局面,这种局面进而演化为当代“解释学”和“结构主义”的对峙。在迅速发展变化的西方论坛上,法国新思潮的出现,既可称之为“后结构主义”,也可以称之为“后现象学”或“后解释学”,而又能努力将这两种对峙的思路衔接起来,使它们讨论的问题得到沟通。就问题来说,仍然围绕“意义”展开对“历史”和“文学(艺术)”的理解阐述。

“后结构主义”整个的思路在于进一步否定“纯粹的”“意义”,从而否定欧洲传统的以“纯意义”和“纯思想”为对象的“哲学——形而上学”的影响,而这种传统的影响曾形成了顽固而致命的“逻辑中心论”。现象学以讨论“意义”为重心,从“生活的意义”(胡塞

尔)到“历史的意义”(海德格尔)固然有相当的进展,但甚至海德格尔本人也是不彻底的,致使他的“基本存在论”仍然在探讨“存在的意义”,而在“意义的存在”和“存在的意义”之间划上了等号。他的整个学说的宗旨就在于使“存在”——也就是“意义”“澄明”,而这种“澄明”,亦即“真理”。在“后结构主义”看来,海德格尔的“真理澄明”论在根本上也违背了他自身最初的立足点——“意义”、“思想”、“意识”都是“历史性”的。从这种“历史性”的“思”、“史”、“诗”统一的立场,很难看出有“透明的”、“纯粹的”“真理”存在。正因为海德格尔把“存在的意义”等同于“意义的存在”,从这里很容易导向把“历史的思”与“思的历史”也等同起来,而由他的学生伽德默所建立起来的“解释学”正是在历史中探求“意义”的基本形态,从而接续了自狄尔泰以来的“精神文化学”——“精神文化史”的工作,成为强调“传统”、“偏见”的“有效性历史观”。

事实上,“思想”、“意识”、“精神”当然在“历史中”,但“历史”却不在“思想”、“意识”、“精神”中。“精神”没有自身独立的“历史”,这是结构主义很强调的反对“思辨的”“历史主义”的立场。结构主义者强调人类各种文化现象都像语言一样,有受各种因素综合影响下形成的一定结构,这种结构,不是历史性的,而是共时性的,就连“历史”本身,也是由一些特殊的“结构”构成,只有在“结构”中,人类各种文化的“意义”才能被“理解”。在这种“结构”意义下的“历史”,具有明显的“非连续性”。

从这里,产生出福柯的“知识考古学”。福柯在长时期内被(特别是美国人)误解为结构主义者,事实上正如他强烈表白的,他的学说虽然不自觉地运用了一些结构主义的用语,但在旨趣方面是不同的。结构主义意义下的各种文化形态的结构,同时也是“意义”结构,以“理解”为依归;但福柯的“结构”是实际的“结构”,而所谓“文化(知识)的结构”不能自身独立出来,而只能存在于实际结

构之中,因而福柯强调的“历时性”,又不是“思想史”、“意义史”,而是实际的关系网。“思想”、“意义”重“理解”,而“实际”则重“记录”,“思想”的东西成为“档案”。

围绕着“历史”与“意义”问题,福柯提出了一个相当重要的观念,即要把历史的“文件”,如实地退回到历史的“纪念碑”(档案)来看,于是“知识(广义)的历史学”(“思想史”)就应是“知识的考古学”。所谓“考古”,就是把各种遗留下来的文献、实物当作当时存在于特定社会组织中的具体文物、档案来看,而不仅仅限于这些“文献”之间的思想上的联系。在知识考古学中,“文化史”就失去了自身的独立性,而必须依附于实际的、社会的历史结构,用我们的话来说,我们似可以把福柯的意思理解为:不是在物质的文明史中寻求“精神文明史”自身的“线性”的发展线索,而恰恰相反,要把精神的文明史如实地还原为物质的文明史来理解,才能恢复(记录)出这些文化、精神产品的实际地位。

从这个前提出发,福柯进一步指出,物质的文明固然是代代相传,是有连续性的,但所谓精神文化的各形态,恰恰是断裂的、不连续的。这里,福柯的立论,亦不仅是结构主义的,而是引进了那种“人”作为“有限的存在”的观念所产生的看法。人是有限的、“要死的”,任何伟大的精神产品都不能使“人”“永恒”,因为无论多少杰出的作品,都是一定时代、一定社会制度的产物。写出来的书,不能保证作者不朽;“文学”不能保证“历史”永存不朽,因为任何“文学”(广义的文学作品)都不仅仅是“文件”和“文献”,而且同样是“实物”、“文物”。

于是,在福柯影响下,出现了当代法国相当激进的、德里达所提倡的“解构学”。

德里达的“解构学”(de - construction)广义地指“解”一切现成的思想、理论体系和结构,具体地却处处针对着“结构主义”和“解

释学”。所谓“解构”，即“解散”“意义”的“结构”。天下一切的理论、学说都号称揭示了宇宙、生活的“意义”，但事实上，这些“意义”本是“人为地”“结构”起来的，而这些人为地构架起来的各种“意义”体系，自身都充满了矛盾，不断地被“解体”。“解构学”要“解”的，就是那些本身已经在“解”的各种学说体系。历史本身在做这种“解构”的工作。“历史”是“人”写的，但“人”总是在“前人”已写过的、字迹已模糊的纸上“重新”“写”自己的“历史”。

“思想”、“意义”当然是“历史性”的，而正因为这种“历史性”，因而“思想”和“意义”是不可能真正的“澄明”的。人们写下来的是实实在在的“字迹”，而不是一些空灵的“思想”，“对话”、“讨论”也不仅仅是思想的、逻辑的辩论，而是一种实际的行为，有实际的效果。“文字”是实实在在写上的、刻上的，数不清的“重写”使字迹模糊，而“记忆”和“刻痕”本身也会淡化、消亡，“意义”不是一眼就可看穿的，而往往是难以辨认的，埋藏在层层陈迹之中。

在德里达的思想中，“历史”的真正作用在于以自身的实际性打破(解散)了在欧洲传统中根深蒂固的“逻辑中心论”，而他本人在这方面的一项工作正是在于揭示这种“逻辑中心论”与“语言(音)中心论”的内在矛盾。

无论海德格尔的现象学或索绪尔的结构主义，都把“语言”看成一种透明的、精灵似的东西，好像在“语言”的“结构”中，“意义”是“澄明”的，因为“声音”似乎是“羚羊挂角”“不着痕迹”的精神性的东西。事实上，“说”不仅仅是学术讨论、交流思想，而是要起到实际的作用的，在这个意义下，德里达认为“说”已包括在广义的“写”之中。正是在这个意义下，德里达曾提出“文(字)学”与“语言学”相对立。

所谓“文字”，从广义来说，就是“刻”、“划”、“写”、“文”，所以“文(字)学”可以理解为“轨迹学”。“世界”作为“课本”，原已有各

种“道道”，“道道”（“文”）是“现时”，也是“过去”和“未来”。“道道”是历史性、时间性，不是抽象的、孤立的“现时”。“说”是“言”，“写”（刻、划）是“行”，但“说”是广义的“写”，“言”是广义的“行”。“历史”是实际的、实践的；“历史”是“写”出来的，不是“说”出来的。“说”（思想、意识、理论……）在历史的实践之中，是广义的历史实践（行）的一个部分。这样，“历史”已不再像海德格尔所理解的那样，仅仅是限于“诗”，而进而为广义的、实践性的“文”，是“写”出来的“文学”。反过来从这个意义来看“诗”，则同样是实际的历史的一个部分。在古代希腊，“诗”原是“做”、“制作”之意，至今我们中国人还总在说“做诗”，所以，同样的，“诗”也属于广义的“文学”。于是，我们可以说，“思”、“史”、“诗”相统一，即“思”和“诗”都统一于“史”——统一于实际的“历史”。“哲学”和“艺术”都是“历史”的一个部分，只有把“哲学”和“艺术”放在具体的时间、地点、条件中，即放在现实的历史背景中，才能真正“理解”它们。

西方旧形而上学传统把“人”的“本质”理解为“思想的实体”，这意味着，在这种传统看来，“人思想地存在着”，所以笛卡尔说，“我思故我在”。这个传统，自从康德指明不能以“思想”“证”“存在”后，从根本上发生了动摇；随着这种信念的破灭，“什么是‘人’”则成了困惑康德的大问题，直到海德格尔，提出了“人‘诗意地’存在着”，似乎有了一个新的、美好的立足点。“人‘诗意地’存在着”与“人‘思想地’存在着”针锋相对，结合着“思”、“史”、“诗”的同一性来考虑，在理解“人”的问题上，的确有一个新的境界。然而，“诗”与“思”的对立，如只限于“具象”与“抽象”、“形象”与“概念”、“情感”与“理智”等方面，则“人‘诗意地’存在着”仍不脱“人‘有意义地’（‘有思想地’、‘有意识地’）存在着”的范围。认真说来，“人‘诗意地’存在着”就是说“人‘历史地’存在着”，这里的“历史”，就是平常我们说的“实际”、“实践”、“经验”等等，而又蕴含着某种“价

值”、“意义”在内。这就是说,“人”不仅是有思想的,有意义的,而且是实际的、现实的,但“人”又不仅仅是“现时的”、“当下的”,而且是“时间的”、“历史的”。“人”不仅有“理解”,而且有“记忆”,在“记忆”中“理解”,在“历史”中所有“思”,有所“想”,有所“为”,“兴”、“观”、“群”、“怨”都离不开“历史”。

“历史”是“时间”和“空间”的“世界”,因而“历史”不是“自我”或“大我”,也不是“大地”——绝对的世界。“大我”或“大他”严格讲来都没有或不是“历史”,“概念”和“天国”是无时空性的,而只有现实的、实际的“我”、“你”、“他”,才是“历史”的共同的主人。

二 作者·作品·读者

“历史”首先是“他人”的“历史”,不是“我”的“历史”,“我”的“历史”必定要在“他人”的“历史”之中。因此,在“历史”的长河中,“他人”是主位,而“我”是宾位,“我在历史中”,“历史”大于“我”。在这个意义上,“他人”、“历史”是“作者”,“我”永远只是“读者”。“我”永远在读“历史”这本大书。

“作者”、“作品”、“读者”之间的关系,从现代现象学以来,就成为西方文学批评的重要问题,而这个问题之所以和哲学有密切的关系,正在于它同时也涉及到如何理解“人”这样一个关键问题。

按包括现象学在内的西方哲学传统来看,“人”很容易被理解为一个“作者”,而这个观念又和宗教上将“神”看成“作者”——“创造者”相对应。“人”被看成一个纯粹思想、纯粹精神的主体,于是,正如胡塞尔所说的,就本质而言,人人都是“创造者”,而世上之一切,都可以看成为人之“作品”。这样一种“作者中心论”产生了两个方面的结果。一方面,既然“作者”的思想、感情起主导、决定性作用,那么“读者”的任务是要通过“作品”努力去体会“作者”的

“原意”，就像宗教的膜拜者体会“神”的“意思”一样；另一方面，这种“作者中心论”如果贯彻下去，则世上并无所谓“读者”，因为人人都是“创造者”、“作者”，“读者”也是“作者”，“读”“作品”，只是一种“再”“创造”，于是有“一千个读者，就有一千个‘哈姆雷特’”之说。在这两种发挥中，前者是早期的解释学，如施来马哈、狄尔泰所提倡的，认为“读”就是努力从思想上、心理上、时间上去“设身处地”地“体验”“作者”之“原意”，而这种“原意”，在他们看来，当然是指那些“天才作家”们的、值得人们去体会的“意思”。后一种说法，则是当代解释学所讨论的热门话题，他们主要是强调“作品”对“作者”的独立性，而为“读者”留下发挥、“填充”、“创造”的余地，从而也为他们的“有效性历史观”提出一种佐证，可以肯定历史传统的影响，而又可以解释历史的新东西和新发展。

“读书”就是体会作者之“原意”，这是一种很普通的观念和方法，但在这种观念和方法的背后，却有一层哲学的道理：所谓“原意”，即“原始的、本来的、起始的”“意思”，因而“原意”就是“作品”的“起源”，“作者”就是“创造者”。与此相对应的，所谓“读”，就是要通过“作者”的“作品”，体会“作者”的“原意”。“作品”不可能面面俱到地、全面地把“作者”的“原意”表现出来，所以读者不光要仔细研究“作品”有关材料，而且要依靠别的方面的材料，把“作者”的“本意”——“作者”的思想、感情弄清楚；而要弄清“作者”的思想、感情，就有必要弄清“作者”的“生活”以及他生活的社会历史背景等等，但这些客观的材料本身又是难以穷尽的，于是导致了文学批评中的一种历史主义的、心理主义的考据方法。

然而，“作者”在写作时，是一个活生生的“人”，他的思想、感情固然受一定的社会历史条件和个人生活的支配，但面对着社会、家庭、个人的各种复杂的矛盾，面对各种形式的“问题”，他的“选择”和“态度”，却不容易完全靠经验或形式的方法计算出来的。这就

是西方现代现象学以来常说的,“人”是一个“主体”,“作品”是“作者”的“主体性”的表现,是“类主体”,而“主体”不完全是知识的对象,是“科学”和“知识”所不能完全穷尽的,这样,所谓“作者”之“原意”,则也不是用经验和形式的方法“计算”、“推演”或“归纳”出来的。“读者”对“作者”“原意”的把握,多少带有几分“猜测性”。这种“猜测性”的阅读方法,使人想起那宗教式的“解释”“神谕”的方法。在原始宗教的范围内,只有那种具有特殊聪明、才智和灵感的人,才能“读出”“神谕”中“上帝”的“原意”来。

这种“作者”中心论,当“读者”和“作者”处于同一个层次时,“读者”就会自行消失,“读者”也成了“作者”。所谓“作者”“原意”既然只能是一种“猜测性”“对象”,“读者”就可以有权发挥自己的想象力来“再造”“作者”的“意思”,而不必受到任何严格的审查和检验。“天才的作品”提供了“天才的读者”,使“读者”的“再创造”提高到“天才的”水平,即“天才的读者”亦即“天才的作者”。

然而,“作者”“原意”不仅似乎永远是一个“秘密”,而且有时竟是与“作品”关系不大的偶然的契机,譬如巴尔扎克勤奋写作为了挣钱,某些戏剧的编撰是为了个人讽刺、报复的原因等等,这些情形古今中外都有,像阿里斯多芬的名剧《云》就是揶揄苏格拉底之作,这样,所谓“原意”不仅是“不可知的”,甚至是“不必知的”。因此,尽管不少“作者”尚活在世上,我们可以直接“采访”他们而让他们“说明”“原意”,但这种“作者”直接的陈述如书中之“作者自序”,固然可以提供不少有关的材料和知识,但能否提供真正的“原意”,仍然是可以怀疑的,而“作者”自己提供的“证词”,有时甚至是无关紧要的。“作者”并不能保证是“作品”的最佳和最公正的评论者,更不具有评论的“权威性”。

于是,人们把目光转移并集中到“作品”上来。“作品”显然比“作者”有一些明显的“优越性”。首先,“作者”是“要死的”,我们所

读作品的大多数作者都已“作古”，无从直接“采访”，而“作品”似乎倒具有某种程度的永久性。“人”靠各种形式的“作品”把自己的所见、所闻、所思记录下来，传诸久远。“人”以“作品”使自己“不朽”，因而“人”只有“死去”，才能“永生”。

“人”的“作品”是“人”的存在的“证据”，而“人”本身又是这些“证据”的“识别者”、“保持者”和“见证者”。“后人”通过“作品”为“前人”“作证”，“读者”通过“作品”为“作者”的“见证”：既有“作品”，必有“作者”；既有“作品”，必有“前人”，必有“过去”，必有“历史”，“作品”为“历史的”“纪念碑”。而有“什么样”的“作品”，就有“什么样”的“作者”，“作品”又是“作者”是个“什么样”的“人”的具体的“证据”。

然而，“作品”又把“作者”和“读者”都虚拟化、理想化了，而具有一种更为普遍的意义。“作者”、“作品”和“读者”好比历史上的“过去”、“现时”和“未来”，“过去”和“未来”都不是“现在”，是“虚拟的”、“理想的”、“间接的”，只有“现时”是“实在的”、“直接的”。“作品”“设定”了一个理想的“作者”，也设定了理想的“读者”。“作品”对任何“读者”都是开放的，人人都可以“读”，“作品”对任何“作者”也都是开放的，人人都可以“写”，事实上，人人都参与了“写”和“读”，就像那高楼大厦、飞机大炮一样，是集体的智慧和劳动的产物。文学作品亦复如是。“作者”必是在各种层次的意义上有教养、有知识的人，“我”写进“作品”中去的内容，绝不可能全都是“我”的，而可以说绝大部分是“他人”的，是“他人”“教”“我”、“告诉”“我”的。“我”所用的“语言”不是“私人的”，而是“公众的”，是可以交流的，因而是大家都可以“读”的。“我”要“说”的“事”和“意思”，也都是大家可以通过各种途径和方式、经过不同程度的努力可以理解的。不仅如此，“作品”——广义的“写”出来的作品还摆脱了“人”与“人”之间直接“对话”时的那种主观的情绪式的背景环

境,而使“对话”双方都集中到“作品”所提供的背景中来,即都围绕着“作品”的内容结构来展开对话。“作品”使“作者”和“读者”的“我”都转化为“他人”。无论“写”和“读”,都要求暂时地、至少部分地“改变”或甚至“放弃”“自我”,而投身于更为广泛的“他人”之中,暂时地转换“现时”的、直接的背景,而置身于历史的规定的背景中去。在目前社会高度复杂化的系统中,事实往往是:直接的“现时”竟然是非本质的、非基础性的,常常是“过眼云烟”,而经过“时间”推移的“过去”、“历史”却展示了某些生活的基本的方面。在这个意义上,“作品”说的虽是过去的、想象的、甚至是虚构的人和事,但却吸引人、迫使人进入一个基本的生活经验的世界,进入历史的“过去”的世界。

“作品”似乎提供了与“现时”、“现实”世界不同的另一个“现时”,而这个“现时”对当前的现实世界来说,是虚拟的,可能是“过去的”,也可能是“未来的”,因而是真正的“历史的”。

“写”为“提供”一个“他在世界”;“读”则“享受”这个“他在世界”,而无论是“写”和“读”,都是令人“回忆”、“想起”那个基本的生活经验的世界,那个历史的世界,从而扩充我们的眼界,而不局限于眼前的声色货利。

从这里,不难看出,既然“他在”早于“我在”,于是我们也可以说,广义的“作品”早于“作者”,“佚名”的“作品”,“无作者的”“作品”早于“有名的”“作品”。“作品”而“无作者”,这样就把西方传统的“作者中心论”从根本上加以否定了。“无作者”不等于“无人”,“无人的世界”,不是“作品的世界”。但“人”不等于“作者”,从某个意义上来说,“人”首先是“读者”,然后才是“作者”。

应该说明,所谓“读者”、“作者”都不是一种定义式的概念,它们之间的界限是难以截然划分的。就每个具体的人来说,总是既是读者又是作者。然而,我们也不能像过去现象学所坚持的那样,

“读者”同样是“作者”，因为“读”是一种“再创造”，所以也是一个“创造者”。相反的，我们却要说，任何的“作者”，首先总要先当“读者”。“学生”是“老师”培养出来的，但要当“老师”，必先当“学生”。“读”就是一种“学习”。

“学习”，首先要向大自然“学习”，“读”“天地”这本大书。世上自从有了“人”之后，“天地”、“自然”就成了一本必读的大书，而“他人”教“我”如何去“读”这本书。因而，从总体来讲，天地这本书不是“自然课本”，而是“历史课本”。当然，“我”也“写”书，为天地这本大书增添篇章，但毕竟“我”是先“读”后“写”，而不是先“写”后“读”，就像我们总是先“听”到“话”，然后才“有话”“说”的。

这里的问题在于：“话”不可能孤立地、抽象地、精灵似地存在，或附着在某种符号、记号式的“载体”上存在，“话”存在于“写”和“说”中，“话”本就存在于山山水水之中。世上只要有“人”存在，山山水水都在向我们“说话”，都在“告诉”我们一些“什么”。从这个意义上说，对我们人类言，“天地”这本大书，早已经是“写”出来了的，只是这本大书没有“作者”——没有“神”，也没有“字”——“字”是“人”后来发明的记号，因而是一本“无字(天)书”。因为它“无字”，连“文盲”也要读，也应该读，也能够读。在“文字”记号发明之前，大家都是“文盲”，但都在“读书”，因为这是一本地无分中外，时无分古今，而人人都需要、也应该“读”的“书”。这是一种基础性的“文化”、“文明”，反映了“人”与这个世界的基本的关系，而以后的进步和发展，都不应离开这个范围。

“书”离不开“话”，“话”归根结蒂是要“说”出来的。“人”的“语言”功能，使“世界”不仅仅是提供物质生活资料的环境，而且是需要“理解”的“对象”。“人”的“语言”使“世界有了“话”。然而，“话”不仅是“听”来的，而且也是“看”来的，“无声”的“话”比“有声”的“话”更深沉，“无声”的“话”早于“有声”的“话”。在完整的分音节

语言完善化之前,人类早就有了“话”,“话”就“写”在“天”、“地”、“人”之间。那是一些“念”不出“声”的“话”,就在那高山流水、风声鹤唳之中,就在“他人”的活动之中,在实际的实践之中。这些“话”在文明人眼里,是很不完善的,但却仍是最为基本的。

所谓“话”,当然是指“意思”、“意义”这类的含义,“说”总要说点“什么”,这个“什么”被理解为一些“观念”,但这个精神性的“什么”,与物质性的“什么”本是统一在一起的,并没有什么独立的、抽象的、精神性的“什么”“存在”。山山水水的“话”、“意思”、“意义”是和山山水水的物质的存在不可分割的。人的世界,本是一个充满了“诗情画意”的世界。“物质的世界”,也是“美的世界”。这样的世界,并不是只在人类原始、野蛮的初期才有,而是一种最为基本的现实的关系,只是在早期阶段,这种关系有时反倒表现得相当明显而已。

自从世上出现了“人”,早已存在的物质世界增添了自身的“意义”,成为一本早已“写”好的“无作者”的“大书”,“世界”成为一个“课本”。于是那些山山水水就具有笔划、道道的意义,“世界”向“人”显示出无穷的相互区别的“痕迹”,通过这些“痕迹”,“世界”向人“说”“话”。“人”作为这个物质世界的一个部分,有着自己的物质性活动,改变——增、删着世界的“道道”和“痕迹”,“人”也在“写”“书”。但,人的“写”和人的“说”一样,不是想“写”“什么”就“写”“什么”,想“说”“什么”就“说”“什么”,“写”和“说”都不是人的主观随意性的表现,而是按照世界所提供(教导)的“痕迹”来“改造”——“改写”、“重写”。因此,“人”首先要“读”那些原已“写”好的“话”,来“写”自己要“说”的“话”。从这个意义来说,我们自己说的“话”,绝大部分是“他人”已经说过的“话”,只是在不同的背景条件和目的意图下起着不同的实际作用。譬如战场上“冲啊!”是战争中常喊的口号和命令,但各次战争的性质不同,每次战役的情况

不同,作用当然也就不同,但我们之所以会在特定条件下高喊“冲啊!”,当是别的战争“教”给我们的,我们是从“他人”(别的战争中的战士)“学”来的。从如今时兴的“认知发生学”来说,人有一种按照自己的意图灵活运用、组合语言(话)的能力,发生语法(生成语法)就是研究这方面的问题,但语言的普遍性当要由经验的普遍性、可沟通性来保证。我们说的“话”之所以能有这种可沟通性,不在于我们有组织语言的能力——这一点当然是必不可少的,而在于我们在说“话”之前,早已经“听”到过别的“话”,这样才能保证我们所说的“话”既是自己的“意思”,又有与“他人”的可交流性。

对于“意义”的理解形式,胡塞尔强调“看”,海德格尔侧重“听”,而这二者本又是统一的。胡塞尔认为“世界”本就是“理念”,“理念”是视觉性的,是“看”出来的,他叫做“本质的直观”,“本质”不是抽象的、概念的“基本特征”,而是具体的、直接的;“本质”不需要绕大弯子通过概念、判断、推理或者归纳出来,而是一下子就可以“看”出来的。在这个意义上,“看”是“看”已经“写”出来的东西。作为一个活生生的生活中的人,我看出来的“世界”并不是一些原子、中子、质子……的组合,不是物理、化学、生物……各门科学里的概念和范畴,也不是无概念的纯物质的世界,人的眼光不同于动物的眼光,我“看”到的就是这样一个直接显现在我面前的具体的世界,是一个“无名”的而又有具体区别、不是混沌一片的世界。“名”不是最原始的,也不是最稳定的,但实际的“区别”,对生活的人来说,则是最基本的经验事实。远古时期“象形文字”的存在,说明了“意义”离不开“看”,即使最为发达的拼音文字,也不能完全排除形象的想象。

然而,语言毕竟不是“象形”的,把“可见的意义”转化为“可听的意义”对人类文明来说,是一个很重要的进步。分音节的“声音”“说”的是“可见的世界”,但却脱离了这个世界,出现一次总体性的

大抽象,对这种“抽象”的可靠性,一直到智者学派时代,都还受到怀疑。这个怀疑当然是有很大根据的,因为这种“脱离”和“抽象”,就增加了人类的“知识”犯错误的可能性。“意义”本来是在“世界之中”的,现在似乎“脱离”了这个世界,而自己成了一个系统——声音的系统。“语言”似乎成了“意义”存在的纯粹的、独立的系统,与实际的世界系统相平行。

自从“语言”成了一个独立的系统之后,“思想”就更加自成体系了,因为“语言”经常被理解为“思想”的直接实现。“语言”、“思想”、“意义”已不是“世界”中的一个部分,而是与“世界”相平行、甚至“超越”“世界”的“另一个体系”。记录“语言”的“文字”的发明,最终促成了这一系统的独立,使原在“时间”中“内在的”“语言”,有了一个“空间”的、外在的存在形式,而这种形式又不同于其它的物质空间存在形式,是一个“记号”形式,从而维系了思想、意义系列的“独立性”和“纯洁性”。

狭义的“文字”的发明,使人类历史进入“文明史”,即人类的“思想”、“意义”不再寄生或埋藏于实际的物质的世界之中,而依靠“记号”系统,自身得到了一种特殊的存在和保存形式,而这种特殊的保存方式,又反过来深刻地影响着人对那个物质的世界的看法。来自“文字”的“教育”,使人类的“视”、“听”以及一切感官,都发生了革命性的变革。

在这种影响下,“历史”似乎被分割成两个部分:物质文明史和精神文明史。“思想”、“意义”……似乎也有了自身独立的“历史”。“交往”不仅仅是实际性的,而且也有思想性的;“读书”与“做事”被分割了开来,“读书”不是“做事”的一个部分,不是一种特殊形式的“做事”,而是与“做事”不同的活动,甚至成为与一般“做事”不同的另一种“事”,“思想”与“实践”被分割了开来。

这时候,一方面,“哲学”、“文学”、“艺术”……在社会中成了专

门的、独立的“行业”，可以有专门的人才来从事这种“工作”；另一方面，这些“行业”也就有了自己的“历史”，在“时间”上也有自己的连续性和继承性。于是，在人们的现实的、实际的交往中似乎分化出了一种纯粹思想性的交往关系，“历史”不仅仅被理解为实际的历史，而且也被理解为思想的历史、理论的历史。只有在这种分化的前提下，人们之间的实际的对话、讨论，才被明确地分为“作者”和“读者”两个阵营。

在出现了这种分化的现象之后，人们似乎又增加了一项任务：如何来理解这种“纯思想性”的关系。对于这个问题，我们首先看到的是：“作者”和“读者”摆脱了那种“说”与“听”的直接的、生活的关系而成为一种间接的关系。“作者”与“读者”之间隔着一本“书”。“书”当然也是“物”，但它又不是一般的“物”，它直接“记录”着“思想”，“书”之所以成为“书”，是在于它上面“写”着的“话”。“书”是“写”出来的“话”。“话”的组合，成为书的“文本”。“读”“书”就是“读”“书”上那些“话”，所以“读”是一种思想性的、理论性的活动，而不是现实性、实际性的活动。

就“作者”来说，一切的“写”都是为了“读”，因而是一种社会性、历史性的活动。“书”为“他人”、“后人”面写。这个事实，似乎容易造成这样的观念：“人”是“要死的”，但“思想”——写出的“书”——是可以不朽的，“话”可以比“人”活得更长。“写”下的“话”可以影响千百年以后的人。“书”都有某种“遗嘱”的意味，而且这种“遗嘱”代代相传、自成体系，似乎不是“世界”产生“书”，而是“书”本身产生“书”。文明史成为“书史”，成为“遗嘱史”；思想的“遗嘱”不是根据实际情况写的，而是根据祖宗的法规、前人的遗训定的。而“遗嘱”的存在，说明人对思想的必然性、普遍性、永恒性和久远的有效性抱有相当大的信心。“遗嘱”的“作者”相信，未来的读者必定接受它的“遗嘱”，按照“遗嘱”中的“话”去办事。

“哲学”似乎是人类所能作出的最高的、最强有力的“遗嘱”，至少在西方人传统中“哲学”居于这样的地位。“哲学”是“纯思想”的学问，是“纯意义”的体系，“哲学”以最高的永恒性、必然性为自身的特色。

然而，“哲学”毕竟不是“宗教”。《圣经》只有一本，“哲学”“书”则不计其数，永恒的、必然的普遍的“哲学”居然也有自己的“历史”。“哲学”的“历史”，是“思想”的“历史”。历代哲学的书，都是“作者”首先“读”了前人和同代的“他人”的书重新“想”了一“想”之后，“写”出来的。“写”是“读”的结果，是“听”了“他人”的“话”之后，“说”自己的“话”。这里的问题在于：这两种“话”之间，是有相同的地方，又有不同的地方。所以，哲学的“书”，都是一些相同而又不同的话，在总体上说，是一些不同的“书”、不同的“话”、不同的“思想体系”。就哲学来说，“书”与“书”之间，后人与前人之间竟然有许多否定的、矛盾的关系，不同的哲学家，不仅说着不同的话，而且说着相互冲突的话。“哲学”本身的“历史”揭示了“哲学”本身的不完善性和非永恒性。

不错，在西方人眼里，“哲学”是一个纯意义、纯思想的体系，但这个体系是人（作者）建构起来的，“世间”本无这种“建造物”。你可以建构起这个体系，我也可以拆去这个体系，拆、建这种“纯思想”的建造物，本无当下实际的影响。所以，所谓“读”哲学书就是指把书中的思想体系“解”散开来，重新“理”（想）一遍，这就叫“解读”或“读解”——“理解”。中文里“解”、“释”……都有“散开”的意思，而“理”则为（重新）“整理”、（重新）“建构”的意思。在这个意义下，“读者”就不完全是被动的，或者说，完全不是被动地接受“书”中“理”（体系，建构物，文本），而是利用“书”中的“材料”——即将“作者”的“话”当作“材料”，重新“建构”自己的“文本”。“解读”是一定要“打散”原来的文本的，当然这里并不意味着对这些“材料”

可以“任意”运用。尽管我们可以说,两个活生生的人不可能有完全相同的“想法”,但哲学的历史毕竟还是承认那些大家们的书,只是我们不应将这些“书”仅仅看成一些思想的“文件”,使哲学的历史成为脱离实际生活的纯粹的思想的历史。哲学的“书”和“文件”,必须放回到它所得以产生的生活和历史中去。“作者”不是抽象的“思想者”,而是活生生的现实的人,他“写”“书”固然有自己的特点,但归根结蒂,也是在“做”“事”,“书”也是“事”,“文件”要还原到“纪念物”和“档案”去理解,表面上看来非常抽象、非常概念化的“哲学”著作,却都是有实际内容、受社会历史条件制约的,不是“历史”在“哲学”中,而是“哲学”在“历史”中。“读”哲学书似乎可以看成一种“思想”的“回忆”,把历史上“他人”对这个世界的“想法”,重新温习一遍,重新想一遍。“哲学”(书)的“作者”一个必要的设定是:“他人(前人、后人、读者)也会“思想”,因此他要和“前人”、“后人”“讨论”,“理解”“他们”是怎样想的。他要“读”“他人”的“书”,以他人的书来自己思想,他“写”的“书”也是要帮助、启发“他人(后人、读者)自己去思想。在哲学领域中,大家们的书都不是封闭式的,都是启发式的,即使是热衷于建立完善体系的哲学家——如黑格尔,他的书仍是具有启发性的。这就是说,他们的那个“体系”实际上自己已经在“解体”,是一个充满了内在矛盾的体系。大家们的书之所以具有启发性,就在于它们不回避矛盾。“矛盾”迫使“思想”回到“历史”,使“思想”不至停留在形式的同一律上,从而“打破”“思想”“自身完满”的“自我陶醉”。

在各种思想形式中,文学和艺术是最富有历史性的形式。“哲学”迫使人回到“历史”的“思想”;“艺术”则迫使人回到“历史”的“生活”。

三 艺术作为“活的”历史的存留

历史是有时限性的,所谓“有时限性”就是指有时间的和有限的。历史是一种“绵延”,但不是“无限的”、“无时限的”,而是“有限的绵延”。“历史”不能使“人”永存,相反,“人”在“历史”中就意味着“人”是“有时限的”、“有限的”。“历史”当然是“活人”的“历史”,但同时也包含了“死人”的历史。“历史”为“过去”,而“过去”则充满了“古人”、“死人”。“古人”“死了”,但他们都曾经“活过”,都曾经是“活人”。“历史”的发展不能使“死人”复活,历史的著作、文献,考古的文物、遗迹都不能使“古人”复活。同样,任何的“艺术作品”也都不能使它所涉及的“人”和“事”在实际上真的“重复”出来。“作品”同时也不能使“作者”“永生”。不仅作品的内容和作品本身都在“时间”中,“作者”也在时间中。“人”作为有限的存在,他的一切作品(包括艺术作品)都是有限的;只有“宗教”才把“活”的原则无限夸大为“神”。

“历史”作为一种知识,面对着“死人”、“死事”,“时间”成为一种“计量工具”,年月日时刻分秒,用以计量过去了的“事”,这个“事”已成既成“事实”,无法变更。谁也不能改变“历史”,而对“事实”,人们只能加以承认;对这些“事实”的“理解”,只能是“理解”它们之间的前因后果。就连历史上“古人”的“思想”,我们也有一套逻辑的工具,来“理解”它们之间的“结构”。这就是各种分门别类的“历史科学”以及各种分门别类的“思想史”、“科学史”的任务。

然而,“死人”毕竟不同于“死物”,“死人”虽已“物化”,但它(他)们毕竟“活过”。“历史”之所以能成为一门真正的科学——研究那早已“不存在”的“人”和“事”,正是基于这样的一个基本的经验:“古人”虽已“不在”,但它们确确实实“在”过。这里的“在”,就

是“活”，古人已死，但曾经活过，这是人类作为有限的活的存在的基本的生活经验，因而人对自己的种族有一个“历史”这一点坚信不疑。近代西方某些学者对历史知识和历史科学的可靠性的怀疑，是离开了人的基本的生活经验，而作一种抽象的、理论的思考的结果。从脱离实际的“纯理论”角度来考虑、怀疑一门以“不存在”为对象的科学的可靠性，表面上是很有理由的；但这种抽象的、纯理论的讨论，丝毫动摇不了人们对历史知识的信心。当然，“信心”不等于具体知识，作为生活的人的基本经验也不等于专门的科学知识。历史科学自然也会像考证地球上哪一个时期出现恐龙一样去考证人类作为一个生物种类的起源，对于过去的人和事的具体的真实性，当然也是史家研究工作范围内的事，只是这一切的研究工作都是建立在人对自身历史的基本信念的基础上。“人”本是一种“历史性的存在者”，即“历史”是“人”的基本存在形式。

历史知识和科学的特点在于它以“不在场”或不可能“在场”的“人”和“事”为“对象”，这种知识的可靠性只能依据“证据”，即文件、档案和文物、遗迹。“证据”即是“见证”，即“看到了（看到过）”那个“人”和那件“事”。“我”不是“古人”，“古人”所作所为，“我”“不在场”，但通过“证据”，“我”也可以“看到”那些“事件”。从这个意义来说，“历史科学”就是要揭示那些历史的“证据”，以便人人都可以作“历史的见证人”。而从这个意义来说，“史家”似乎又像“法官”，在“证据”的基础上作出“判断”。“史家”这种“法官”的身份，在中国的传统的观念中，倒也不是很奇突的。“历史”并不是“事实”的罗列，也不仅是客观因果的叙述，而是“功”、“罪”的论定，是根据“历史的证据”评定“历史的功过”。

这种按证据、事实论功过的历史观，说明了人的历史与自然的历史之间的不同的特点，说明了历史科学作为一门人文科学与自然科学的不同的特点，尽管二者在把“对象”作为“事实”来看这一

点是一致的。这说明了人的活动,不仅是因果系列中的环节,而且也是道德系列中的环节。人对自身的活动是“有责任的”,因为人在活动时,人是“活的”,是“自由的”,因此人对自己的一切活动都负有无可推卸的责任。这是评定功、罪的一个必要的前提。

然而,“人”是有限的存在,人的“活”的原则也是有限的,不是无限的,因而“人”没有“无限的自由”。“人”的“自由”也是“有限的”、“历史的”、“时间的”。因而道德、责任、功罪也都是历史的,不是抽象的。“自由”为“选择”的“自由”,“无可选择”在理论上是不易成立的,但在实际上是容许辩护的。

西方的形而上学哲学传统,强调一种纯粹的、抽象的“自由”,这是和近代资产阶级在政治上所提倡的观念相呼应的;在古代希腊的哲学中,并无“自由”这个范畴的地位。在西方哲学中,所谓“自由”归根结蒂是指“思想”的“自由”,而“思想”又被设定为纯粹的精神性的形式,因而“思想”被理解为存在论上的“无”,在现实的世界“找不出”“思想”这个东西(物)来。在这种哲学看来,“人”被设定为“无”,是一个“创始者”,“始作俑者”,因而是“自由者”。“世界”对这个“无者”,只是“可能性”,不可能“限制”这个“自由者”的“选择”。这种哲学认为,只有这样,只有把“人”设定为“自由者”、“无”,它对自己作出的选择所负的责任,才是“无可推卸的”而不是“有所推托的”。

我们看到,这种哲学,甚至自称为“存在论”,实际上是把“人”仍然归结为纯粹的“思想者”,而不是有血有肉的、活生生的“存在者”。

“人”作为有限的存在者,只能享受由历史提供的有限的自由,人的选择也是有限的,不是无限的。我们可以承认有“思想的自由”,但“思想的自由”同样是“历史的自由”。因为“思想”是有内容的、具体的,有“你”的思想、“他”的思想,而“我”的思想,不能不受

“你”“和“他”的思想的影响,因而“思想”本是历史性的,“思想的自由”原本也是历史性的。从这个意义说,“自由”是历史性的,“责任”也是历史性的,“功罪”也是历史性的。

“历史”是一种“知识”,同时也是一种“理解”和“批评”,但并不是说,“知识”必是抽象的“纯客观的”,而“理解”和“批评”则又是抽象的“纯主观的”。因为在最基本的生活经验里,知识的“见证”和道德的“见证”原本是不容分割的基本要求。

科学和道德“需要”“证据”,而“艺术”本身就是“证据”,“艺术”本身就是“历史”的“活的见证”。

“艺术”不“需要”另外的“证据”,它本身就是历史生活的“见证”,这样,“艺术”作为一种基本的文化形态就和“科学”和“道德”都有所区别。艺术作品原则上不要求“事实”的真实性,因而它不需要一种非艺术的证据来证明这种真实性。艺术有其自身的真实性。艺术作品内容可以有现实的(以及历史的)真实性,也可以是虚构的,但它作为“故事”——即历史的事件,却展示着过去了的生活的图景,提供给人们“看到”那种生活。艺术作品不是历史教科书。“教科书”的内容符不符合历史“事实”,当有别的“证据”来证明,但艺术品本身就是一种证明。当然,艺术品也可以是“伪证”,但这种“伪证”并不在于它所说的“事”不是“事实”,而在于把“有限的可能性”歪曲为“无限的可能性”,即虚构了历史的“不可能性”。

艺术的虚构,显示了艺术承认历史的可能性,即历史是活人的历史,而不像(历史)科学那样,把历史事件当作已然过去了的古人所作“事实”之间的关系来研究,艺术以努力恢复“古人”的“活人”、“自由的人”的历史面貌来表现。但既然人的“(生)活”、“自由”是有限的、历史的,因而艺术的这种虚构也是历史的、有限的。

从某种意义上说,“历史科学”是历史“事实”的见证,而艺术作品则是历史“生活”的见证。科学家看到的是铁板钉钉的“事实”;

艺术家眼里则是活生生的“人”和“事”。他们的眼光虽然各有不同,但“看到”的都是“历史”,而不是“非历史”。

艺术的真实与历史的真实是一致的,但又是有所区别的。历史的真实是以(历史)“专门家”的身份来考证、鉴别历史的事实,艺术的真实则只是作为最为普通的人的经验就可以鉴赏。中国的戏剧(戏曲),扮演各朝各代的故事,在基本上,它要符合各朝各代的大大的历史真实性,但并不要求绝对地符合历史的事实。戏曲的服饰,有一些基本的规定,这些规定曾很严格,但“理由”是多样的,有因为时代的,有因为民族的,也有因为社会阶层和个性上的,但却不必也未曾严格按各朝代的“时装”作出设计。戏曲的服装设计,只是基本上指出了它是“历史的”,而不是“现代的”,就可以给人一种艺术上的“历史感”,而无待详尽的考证。这固然是中国传统戏曲的一种独特的艺术风格,但也可以扩大开来,用以理解一切艺术作品,因为它符合艺术的基本要求,因而即使我们已拥有大批的历史服饰专家,也有一批在这些专家指导下新设计的历史剧(如历史题材的话剧、电影等)的服装,但观众不妨兼容并蓄地同时接受新旧两种设计,这就是因为艺术只要求一个基本历史的真实性,是普通人的事,而不是专家的事。举凡艺术中的一切细节,之所以有虚构而不必也不可能尽为“史实”,就是因为艺术品的作者和观众,都不以科学专家为标准,而是以普通的、日常的经验中的人为标准。在基本的生活经验中,“我”并不可能、也无必要知悉“他人”的一切生活细节和故事隐私。从事特殊职业的人(如侦探),根据某种需要去获得某些信息知识,这已是“专家”的行为;爱好饶舌的人,则以“道听途说”甚至“流言蜚语”来填补知识的空白,生活里时常有一些“风言风语”,流传着一些不尽真实、也不必“核实”的“故事”。事实上并不能排斥在这些有损当时人与人之间关系的“谣言”中可能会有一些具有艺术性的作品,虽然我们并不赞成某些西方学者说

的“知识”源于“流言”。古代希腊的喜剧家把街谈巷议编成故事，讽刺伯利克里、苏格拉底这些有争议的人物；契诃夫的一些短篇小说，是朋友聚会时听来的，作家感到它们表现了某些基本的东西，激起了摆脱不掉的思绪，换一些名字便成佳篇。《红楼梦》故意把“真事隐”去了，但它却比那细微末节的“真事实”更“真”，因为它描写的是基础性的基本的真实，是那个时代、那些人物所摆脱不了的真实。

人在成为科学专家之前首先生活在一个普通的、日常的世界中，即使那最为专心致志的专家，也不能脱离这个日常的世界，“科学的世界”在“经验的世界”之中。作为普通的人，他的“知识”可能是经不住推敲的，相当一部分来自“道听途说”，根据这种“流言蜚语”来指导行动，以致“伤害”“他人”，在文明的世界当然是要负责的；但“传说”有其另一面的作用。我们说过，在远古的时代，“历史”与“传说”是不大容易分开的，许多民族关于自己的最为远古的历史，大多为一些“传说”。“传说”是基本的“文学”，也是基本的“历史”。而所谓“史诗”，正是由行吟诗人说（唱）的“历史故事”。现代的考古挖掘证明，荷马的史诗有相当大的历史真实性，但这同样是一种基本的历史真实，所以史诗仍是史诗，而不是历史科学著作。许多“民间文艺”，包括“儿歌”，都能在某种程度上反映出基本的历史真实，并不是这些“作者”（有的是集体性的）有多少专门的历史知识，而是他们在生活中把握住了它的基本的脉搏，反映了历史生活的基本真实。

不仅如此，艺术还迫使“专家”回到历史生活中来，使“专家”从“概念世界”回到“生活世界”中来，使“专家”恢复其普通人的本来面貌。

“专家”作为“专家”，生活在“理论体系”中，生活在实验室中。“历史学家”在一个无形的、意象的“实验室”和“理论体系”之中，要

把“过去”的“事实”揭示、复现它们之间的因果联系,他的著作,就是他这个“体系”的成果。但即使是最有学问的历史学家也不会对艺术品中某些不合“史实”之处过多地加以挑剔。“史家”可能会带着他的职业的特点来看“戏”,但“戏”却坚持地迫使“史家”面对一个充满矛盾斗争、也难免有错误的活生生的世界,以自身的细节的、详尽的“真实性”,迫使“史家”作为“专门知识家”暂时“沉默”。“戏”迫使“史家”承认:历史的知识固然十分高贵,但知识之树扎根于生活的泥土里;而“泥土”虽不是“纯净”、“干净”的东西,却是生命之源泉。

“史家”作为“史家”要揭示一个既成的、过去了的世界,一个已经“死了的”世界;而艺术家则要努力再现、复现、保存一个活生生的世界。当然,艺术家不是巫师,不可能、也不相信有“起死回生”之术,只有宗教才“迷信”这种永恒的“活”的原则。艺术家只是要揭示:他所说的这些“人”都“曾是”“活”的。所谓“曾是”“活”的,就意味着这个“活”是“有限的”。“有限的活”、“历史的活”,即是说,在那一段“历史”中,是“活”的。

秦始皇命建阿房宫,“始皇帝”及建宫工匠虽然早已亡故,阿房宫也已片瓦无存,但“秦始皇命建阿房宫”这件事作为“历史”“事实”,却永远“在”那里;秦始皇帝命筑长城,长城固尚存留,但历经风霜当已非昔日风貌,然而“始皇帝命建长城”是为历史“事实”,不可变更。史家们研究这些“事实”之间的前因后果,分析它们在当时和长远的意义作用,作出功罪的评论……,因为这些“事实”都是“人为”的,不是“自然”的,因而史家在探究它们之间的因果关系时,必定要涉及到“作者”的“动机”,譬如建阿房宫是为了享乐,而筑长城是为了抵御外族侵略等等。

然而,一切过去了的“事实”都曾是活人做的。所谓“活人”不仅是指“有胳膊有腿的人”,也是指“有思想、有感情”、“有七情六

欲”的生活中的人。“活人”要“做事”，首先必须面对既成的“事实”；而要“做事”，就是要做另一些“事”来“改变”既成的“事实”。因而人所面对的那些“事实”又提供了一定的可能性，可供人作出“选择”。在具体的时空条件下，人的“选择”是“自由”的，他可以“做”一件事，也可以“不做”一件事；但这种“自由”又是有限的、有条件的，因而它的可能性是规定好了的；人“做事”是“自由的”，但又是规定好了的，所以人的“自由”是一种“命定了的自由”，这就是历史的“命定”和“命运”。

生活是复杂的，“做人”和“做事”是复杂的，如何运用人的这种“命定的自由”也是很复杂的。人们面对“大军压境”、“兵临城下”的抉择不是一种抽象的“自由论”所能理得清楚的困境。“兵临城下”决一死战固然不失英雄本色，但为了保护城池以及平民百姓的生命，而避免一场恶战，不顾自己背上“懦夫”、“叛徒”的罪名而决定“投降”，也还需要相当的勇气。于是历史上有些“投降”，就可以叫“起义”，叫“弃暗投明”，凡“(人)事”似乎都有“褒”、“贬”两顶“帽子”。是非功罪当有历史的公正的裁决，这里只是想说明，人所作之事，必要承担“责任”，但也不是不容“辩解”的。“人”是“自由的”，因而是要负责的，但“人”的“自由”又是“有限的”，对这种“自由”的运用是受时间、地点、条件限制的，因而对历史的“命运”又是容许“辩护”的，就像任何“犯人”都应容许律师的“辩护”一样。艺术正是要把这种历史生活和复杂性，把人的自由的有限性、相互制约性，把人的历史的命运揭示出来，向包括史家——法官在内的观众揭示出来，请他们在作出公正、无情的裁决时考虑到这种复杂性。

当然，法律不讲情面，历史的事实是铁板钉钉的，人一旦作出决定便只能化为现实，就在因果系列中增加了新的因素，必定要承担一切由此产生的后果，因而，史家的工作面对的是铁的事实，他

笔下的褒贬也是无情的。但是,生活是有情的。前引席勒说,生活是严酷的,艺术是温柔的,但事实上,艺术之所以是有情的,正因为生活——一种基本的、日常的生活原来是有情的。这并不是说,艺术没有褒贬。艺术家并不是“悲天悯人”、“普渡众生”的“仙”、“佛”。艺术家像生活里的人一样,有强烈的爱憎。艺术是道德的象征,艺术家的褒贬是生活本身的褒贬,因而是更为基础的、更为普遍的褒贬。艺术家的褒贬,不是专家(史家、法官)的判决,而是普通人的判决。从专家的眼光来看,它具有普通人的判断所具有的一切优点和缺点。

于是,从思想形式来看,我们似乎有两部历史:一部是史家们写的历史,一部是艺术家写的历史。它们二者当然都是植根于历史的实际生活,但侧重点似乎是不同的。史家侧重过去的既定性,艺术家则侧重于过去的可能性。艺术家和史家都在说过去的“事”,史家把这些“事”当作既成“事实”来说,艺术家则把它们当作当时曾活着的人的“作品”来说。史家笔下的重点在“事”,“人”是“作事”的“人”;艺术家的笔下重点在“人”,“事”是“人”作的“事”。

“作偷窃之事”“者”,必为“贼”,就像“写史书”“者”为“史家”一样明白。然而为“盗贼”者中亦有各种不同的情形,亦有各种不同的“人”,更不用说,历史上竟有身为“犯人”而又兼为“史家”的。“人”的一生,必定会作很多的“事”,其环境、条件、动机因而作用和性质可以是很不相同的。这种情形,在生活中总是有一个基本的标准,并不常常引起太多的麻烦,因为一条最基本的生活真理就是:人不是神,人总是会犯错误的。一些人主要从事某些工作,而在做另一些事时,则时常犯错误,这方面错误大了,也会受谴责,甚至判刑坐牢,但他主要从事的工作当有公正的评定。譬如当代著名音乐指挥家卡拉扬,据说年轻时曾参加过纳粹党,但他一生主要做的事为卓有成效地把音乐奉献给人们,因而受到广大普通人的

崇敬。类似的例子,古今中外皆有,因为他们所作之“事”主次比较分明,史家与艺术家的看法比较一致,未曾引起问题。但这里的问题在于:从知识上说,我们只有通过一个人的所作所为——“事”来“认知”这个人的特性——是忠,是奸,是史家,还是指挥家……;但就生活中的复杂情形来看,同一件“事”,或相同的“事”,在不同的“人”做来,则可以有不同的意义和性质。艺术就是要把这种复杂性揭示出来。所以,从这个意义来说,即不是从纯粹的知识角度,而是从生活的角度来说,史家笔下的“历史”给人以规律性的知识,而艺术家笔下的“历史”,则给人以活生生的生活的体验。

艺术家笔下要写出历史人物选择的可能性,也要写出“决断”的严重性。“无可选择”的“事”除非在特定的背景下,才成为艺术的典型题材。扑灭火灾,当义不容辞,是一条道德的命令,非救不可,一般说是不容选择的,抽象地以这种“事”为艺术题材,则不免有“道德说教”之感。但是在特定的情况下,“救火”面临着生死的抉择,或者是“仇人”家着了火,“仇人”落了水,救与不救,则就不那样简单,就有“活思想”。这是一个时有讨论的老问题,但并没有一个现成的答案。在类似的情形下,即在多种可能性的情形下,做出的决断,则其选择的“理由”,是由具体的“人”和“事”规定的,什么样的“人”,作出什么样的“选择”,带有历史的决定的性质,虽然我们并不能在知识上推断该人在此种情况下“一定”会如何行动,但按照“这一个”人的“特点”,在某种条件和情况下他会作出何种选择和决断,是可以在情理中作出预测的。这正是文学戏剧中常常谈到的莎士比亚笔下哈姆雷特的所谓性格的悲剧:哈姆雷特只能作出那样的选择而承受那样的后果,否则就“不是”哈姆雷特。

不错,“知人知面不知心”,在生活经验中,要想准确无误地预测到对方(他人)的行动,在理论上是不可能的;但在实际上,我们总是在“审情度势”,根据主客观的条件来预计对方(他人)会怎样

做。这不是理论上的科学性知识,而是存在论上的基础性的知识,即根据“这一个人之所以为这一个人”——哈姆雷特之所以是哈姆雷特,会作出怎样的选择,作出何种的事情。艺术家、文学家正是以这种最为基础性的生活经验的“逻辑”来展开他的人物活动,在这种活动中,显示“这一个”人的性格,在人物的所作所为中展示这种生活的必然性,即“这一个”人的“历史命运”。这样,艺术中人物(历史人物)的思想、感情是活的,“人”不是“概念”、“种类”的化身,但也不是偶然的“闪念”。

艺术中的“人物”是在艺术虚拟的时空活动的,生活中的“人”是在实在的时空中活动的。艺术之所以要把时空虚拟化,在于要保留“人”的活动的实在的规定场所和情景,而不至成为历史记载中的概念的时空——时空的序列成为逻辑的次序。作为知识形式的时空概念是知识的条件,即使说它是一种“直观”,也是经验直观的“先天条件”;但生活的时空,是人的活动场所,是和人的活动分不开的。生活的时空,就是人的“世界”;世——时间,“界”——空间。“世界”不仅仅是“环境”,“环境”是知识的实用的“对象”,“世界”则与“人”同“在”。戏剧中写实的背景(布景)和虚拟背景的区别常引起争论,终于被承认为两种不同的戏剧风格,二者都得到了肯定。中国传统戏曲只设定一个非常“虚”的活动时空,甚至它的时空是演员表演(人物活动)所“创造”出来的。演员不是魔术师,不需要变幻海市蜃楼,他是通过自己模仿(或舞蹈化的动作)人物的活动来“提示”(显现)这些“活动”所需要的时空。“开门”的动作,意味着“门”的“存在”;马鞭的飞舞,意味着马的奔腾。灯火明亮的舞台,却完全可以“创造”出“漆黑一团”的情景。戏剧艺术经验本身的日积月累,戏曲的程式,似乎成了一套特殊的“语言”(符号),需要一定的文化“训练”,才能看懂。然而,今日看到的那些虚拟化、程式化的戏曲动作,实在仍是未脱离生活本身的形式,因而

毕竟不是“概念”，或特殊的、约定俗成的“符号”。在我们的实际的基本生活经验中，我们的世界是与我们的活动分不开的，我们的世界，我们的时空、眼界，随着我们的活动而不断地变化、发展和扩大。即使是最为写实的戏剧——话剧，也不可能把哪怕是室内的背景真的布置得如同真实的家庭完全一样而毫无选择，甚至电影也难以并不必做到这一点。艺术要求的“背景”是一个“世界”，而不是一个“环境”。契诃夫说过，他的戏如果在第一幕的墙上挂上一支枪，到了最后一幕总是要让它响的。

在以往的艺术形式中，“戏剧”与“历史”的关系最为密切，它好像是一部“活的历史”。“演员”似乎有点像“哲学家”。“哲学家”是把“他人”“想过”的“问题”“自己”重新“想”一遍；而“演员”则是把“他人”“做过”的“事”在虚拟背景中“自己”重新“做”一遍。

“演员”要把“他人”的“事”虽虚拟但又真实地重新“做”一遍，则要“设身处地”“揣摩”“他人”的性格以及在规定情景中的活的思想感情和据此而作出的决断，即“演员”要深刻地体验、理解、掌握“角色”的历史命运。中国传统戏曲的表演艺术中有许多大演员被誉为“活曹操”、“活张飞”、“活周瑜”……，就是称誉这些演员对“他人”的性格、思想、情感有很高的体会和理解以及与之相应的灵感和表现技巧。

这样，人作为一个读者、欣赏者，或一个普通的人，不光要读史书，而且要看戏，读“演义”，听鼓词和说书。人不仅要回忆、理解历史，而且要体验历史。“演义”似乎是根据“正史”敷衍而成，似乎在“正史”之后；但“演义”比起“正史”来，更接近历史的生活，是更为基础的、更为基本的、因而是更为生动的历史。从这个意义来说，“演义”又在“正史”之前。

“电影”是一项伟大的发明，它似乎正在泯灭“历史”与“艺术”的界限，永远保存“历史”的活生生的画面和场景。“电影”当然也

不能“改变”“历史”，但却尽可能在很大程度上把“活的历史”保存下来，因而是“历史”的不易争辩的“活的见证”。尤其是近几十年来电视、录像技术的发展，在很大程度上改变着人们的知识结构和艺术趣味，迅速地扩大着人们的知识面，增加着信息量，陶冶着人们的审美情趣。

然而，电视、录像的发展和普及最重要的结果还在于更加经常地提示着一个基本的生活世界的存在，一个生动活泼的历史世界的存在，一个有血有肉的“他人”的存在，而不至于误认那“概念的”、“逻辑”的“字”和“书”的世界为真实的世界。

音乐原是将“语言”的概念的世界“还原”为“声音”的世界，使“声音”本身富有“意义”而为“诗意的世界”。这样，“音乐”和“诗”一样使那个“寂静”的概念世界（“纯意义世界”）喧嚣起来。“生活的世界”本来就是吵吵嚷嚷的，是一个“有声”的世界。“音乐”提示着那个世界的存在，从而使人们从“概念的世界”回到有声的生活中来。录音技术的发展，使得“音乐”成为可以普及的艺术享受。人们固然不必先为贵胄才得在宫廷中享受那美妙的莫扎特的乐曲，甚至也不必到音乐厅去聆听那贝多芬的宏伟乐章，音乐作品也和小说一样，几乎可以成为“案头”之物，随心所欲地将世界最有名的乐队请来演奏，如同随时可以翻阅莎士比亚的作品一样。

作为一种工具，科学与技术的发展可以有多方面的意义。西方的思想家长期以来为他们那种高科技发展给人类带来的问题的危机深表忧虑，这当然也有他们的理由。科技的发展必先将活生生的生活世界分割开来，以这种手段来控制自然、控制生活，使人类“迷信”自己的力量，而无限发展自己的意志和欲望，以致使世界的生态失去平衡。科技上的一点微小的错误，也许会带来相当严重的后果，而人却不能保证一点错误也不犯。这个道理，由一些有远见卓识的、深思熟虑的思想家、哲学家出来提醒人们，是很必要

的。然而,高科技的发展,仍有另一方面的意义,即它可以被用来更为生动、更为普及、更为广泛、更为强烈地保存并经常揭示一个基本的生活世界的存在。声像技术的发展,就极大地提供了这种方便,使人们更容易地回到这个世界,更主动地体验这个世界。只要在正确的引导下,高科技的发展,同样也有利于生活的艺术化。

记录语言的文字的发明,固然已经促进了科学技术的发展,从而训练了人的抽象的、概念的思维能力,但同时也有利于创造无数优秀的文学作品,在中国还促成了一种特殊的艺术部门的成长——书法艺术,它和歌唱一样,使概念的语词符号(文字)永远挣脱不了那诗的意境。

简短的结束语

——让生活充满美和诗意

生活充满了斗争,斗争给人带来乐趣;生活必有生、老、病、死,但生活的意义和价值不会永远失落,因为“他人”在时间和空间中延伸着这种价值和意义。“他人”是这种价值和意义的历史见证人。历史包含了过去、现在、未来。不仅“过去”规定着“现在”,“未来”同样也影响着“现在”,“过去”和“未来”都在“现在”之中,“现在”不是一个几何“点”,而是一个“面”,人们每天都在“过去”的规范下、在“未来”的吸引下生活着、工作着。“往者”未逝,“来者”可追,“价值”、“意义”不是碎片,而是延伸。

科学不断地变换并丰富着这种价值和意义的内容和形式,而宗教曾被认为是这种价值和意义的依据和保证。西方人从尼采开始就为失去神、失去宗教、失去信仰而如何使生活有“意义”而发愁。实际上,生活的意义不是“神”给予的,不是一个超时空、无时空的“精神实体”所赋予的,而是在时空中、有时间性的人自身创造的,是“历史”所存留下来的。因此“意义”也不是无时空的“概念”,不是学说、教条和理论,而是在那历史的事迹、生活的轨迹之中,就在那山山水水、高楼大厦之中,就在那最平凡、最基本的生活之中,在那最为普遍的人民的劳动和生活之中。

“人”本是“诗意地”存在着，“历史地”存在着，“实际地”存在着，“人”按照“美”的规律来创造，来生活。生活中本充满了“美”和“诗意”的“标帜”，等待着那配得上“诗人”的“人”去“识别”。那崇山峻岭、小桥流水、画栋雕梁、茅屋鸡舍固然充满了诗情画意，那隆隆的机器声、风驰电掣的飞机汽车，无不有一种现代生活的气息和情趣，甚至那路边的野草小花，也是那样生意盎然，可以触发人们的情思。人生充满了喜怒哀乐，那无情的灾祸，使普通人民流离失所，但那饥荒、瘟疫、战争……无不非常强烈地提示着一个基本的生活的世界的召唤，洗涤着人们的自私、贪欲、奢侈和独断。灾祸提醒人们想起那已然失去的美好的世界，去努力克服灾祸，去重建一个美好的世界，为争取一个基础的、基本的生活世界而奋斗。因此，艺术和美也并不是排斥斗争，沉醉于“无差别的”“绝对”之中。我们喜爱莫扎特的甜美的小夜曲，也喜欢贝多芬的交响曲，就在恬静的田园风光中，也不免有暴风雨降临。

英雄是很值得崇敬的，但英雄之所以为英雄，正在于他是为一些基本的原则而斗争，从而使人民不失去基本的生活的世界，就像“天才”并不是“超人”，而是最为基本的人一样。英雄仍在历史和生活之中。英雄当然也有失落基本原则的时候，以天下为“己用”，称雄一世，而最终为生活所抛弃，这是一种悲剧的英雄。英雄时常“失控”，以“自我”凌驾于“他人”之上，所以历史上的英雄常常有悲剧性质。

苏东坡的一些词和赋，很好地写出了历史英雄的悲剧性，是很好的“清醒剂”。“悲剧性”不是悲观主义，英雄的悲剧性，是普通人的生活肯定，是基本的生活肯定。英雄的悲剧性在于：称雄一世的公瑾、孟德，在基本上原是和普通百姓一样，他们也都是历史性的、时间性的，而不是不朽的、永恒的。“如今安在哉！”不错，他（们）“在”“记忆”、“思想”以及这些“记忆”、“思想”的“记录”中，在

“书”中,在“符号”、“记号”中,而“不在”实际的、现实的世界之中。甚至他们(所作、所为)的“意义”,也不是一个无时间的“概念”,不是知识性的“定理”迫使人人都要接受,而是同样在时间、历史之中,功罪都由后人评说。

英雄同样是人,同样要过普通人的生活,只是在蓬勃的野心和纷繁的事务中常常忘记了这种生活,英雄和想当英雄的人常常有那种海德格尔叫做“存在的遗忘”的毛病。科技的进步,社会的发展,想当英雄的人越来越多,这种“遗忘症”也就越来越流行;但是当英雄回到了生活时,生活对他就立刻显得美好起来,就会对他显示“诗意”。曹操也作诗。说来奇怪,这样一个驰骋疆场不可一世的英雄,写出来的诗却充满了悲凉的意味。“譬如朝露,苦日无多”、“绕树三匝,无枝可依”。一方面,他的绩业显示了他统治四海的雄心和野心,另一方面,他也深深懂得人的有限性和“四海”太大反倒无以为“家”这样一些最基本的经验和最基本的道理。在这些经验和道理面前人人平等,帝王和百姓一样,只是帝王将相要想起这些道理、体会这些经验则需要多作努力,需要有更多的自觉性和更多的洞察力。曹操就是中国历史上具有这种穿透力和洞察力的一位英雄人物。更为普遍的情形是那些帝王将相在相当失意的时候才想起一些为人的基本道理,想起那基本的生活经验。宋代政治不稳定,宦海沉浮,苏东坡在贬谪时写出了不少好作品,体会出赤壁鏖战亦成过眼云烟,面与渔樵于江渚之上也一个样子,固为传世之作,但比起曹公的诗来,却多了点“牢骚”的味道。

人民群众是历史的主人,对“我”来说,“人民群众”是“他人”,“他人”是“主位”,“我”只在“宾位”,“我”生活在群众之中,生活在“他人”之中;“我”的眼睛里有“他人”,“我”的眼睛里也就有“美”,“我”的“世界”也就有“诗意”。“我”的“世界”是一个“生活的世界”,是一个“活”的“世界”,因为“他人”是“活人”;“历史”是“他人

的历史”，因而也是“活(人)的历史”，或曾是“活(人)的历史”。残垣断壁已不避风雨，但那里曾住过“活人”，“我”看到这些陈迹，似乎就“看到”曾住在那里的人。风花雪月不仅与“我”有关，而且更与“他人”有关。天边的月亮，照着“我们”，也曾照过“他们”(古人)，也还会照“来人”，尽管在知识上并不否认月球会有何种变化，然而“不废江河万古流”，是生活世界给我们提供的视野，而不是一个知识性的判断。生活的视野展示了的“未来”，天边的月亮已为“古人”作“见证”，也会为“今人”向“来者”作“见证”。从这个角度看世界、看自然，无处不可发现美，无不富有诗意。

“忘记”“美”、“失落掉”“诗意”，就是“忘记”“他人”，“忘掉”“我”与“他人”原本是一样的。“物我两忘”、“物我交融”常被用来说明诗的境界，然而“我”不可能真的与“石头”、“树根”“相融”，但“我”却可以而且应该与“他人”“相融”，“他人”是“我”与“自然”交融的契机，因为“我”与“他人”“同在”“一个世界”中，“同在”“历史”的长河中。通过具体的交往——包括各种形式的“斗争”，“我”与“他人”的和谐一致就是美，就是诗。至此，西方古典主义美学关于“美的和谐论”，当有一种新的解释、新的内容。

“我”投身于“他人”之中，“我”因和“他人”一样，所以是一个“平常的人”；表面上看，可能是“平庸的人”；但绝不是“庸俗的人”；就其以“他人”为“主位”的态度言，恰恰是“高尚的人”。“诗人”当是这样的“高尚的人”，也是“平常的人”。只要人不会完全“忘记”“他人”，不会完全“忘记”自己原本是“平常的人”，美和诗意就不会真的失落。

1989年8月5日于中国
社会科学院哲学研究所完稿

主要参考书目

马克思、恩格斯：《德意志意识形态》

马克思：《经济学——哲学手稿》

毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》

亚里士多德：《诗学》

康德：《判断力批判》

黑格尔：《美学》第一卷

海德格尔：《存在与时间》

钟嵘：《诗品》

王国维：《人间词话》

李泽厚：《美的历程》

作者附言

感谢人民出版社朋友使我有机会把平时的一些零星想法贯穿起来,一口气地把这些想法写(说)了出来。为了不打断自己的思路,这本书没有引文;为避免“掠美”之讥,则尽量把什么意思是什么人说的指明出来,但不管是谁说过的话,也都是我自己思考的一个部分,用得对错,当然都由我自己来负责,因而虽把别人拉扯上,也并无推卸责任之意。这样的写法,固然是为了不打断自己的思路,同时也避免用一些引文来打断读者的思路。

对于“哲学”来说,“思”是最重要的,关于“美”的“哲学”也不例外。“哲学”的“思”,不是空想、幻想,虽是理论的,同时也是很实际的,是根据实际的“材料”来“思”,而实际的“材料”只有通过“学”才能得来。我们要“学”“他人”“何所思”、“如何思”,“思”要有“内容”,“言”要有“根据”,不是“胡思乱想”。“思”要有“史”的根据,对“诗”的“思”,也不例外。这是本书作者自己努力遵守的一个原则。

通俗化是一个困难的问题。一方面,从学科言,一门学科要相当成熟后才能以通俗的形式出现,而“美学”是比较新的学科,其成熟程度似乎尚不能达到可以通俗化的层次;另一方面,“哲学”又常被认为很艰深、玄奥的,似乎注定不容易通俗的。其实,读了本书,读者就会发现,哲学本是讨论最为基本、最为普遍的道理的学科,

所以哲学的难处在于它本就在“通俗”的层次上,因而无法“再”“通俗”了。“哲学”是最普通的、最一般的“思”,只有对那根本不愿意“思”的人,才是玄奥的。

当然,虽然人人都有“思”的能力,但对“思”的兴趣有时却是要大声疾呼地去“唤醒”的。本书如能在这方面发出一点声音,起一点作用,也就别无奢求了。

任何别人的“思”都只是你自己“思”的“材料”,别人代替不了你自己“思”,本书也是读者思考的材料,读者要有自己的“思”。本书作者特别欢迎读者把自己所“思”、所“得”告诉作者。

作 者

1990年1月11日于中国

社会科学院哲学研究所

(据人民出版社1991年9月版)

黑格尔论艺术的真实 和历史的真实

黑格尔是 18 世纪末、19 世纪初的德国哲学家，他的哲学体系是客观唯心主义的，但却包含了极其丰富的辩证法思想。无产阶级革命导师经常教导人们要研究黑格尔哲学，批判其客观唯心主义，并改造、吸取其中合理的部分。

黑格尔的哲学体系是很庞大的，它包括了历史、法律、经济、道德、艺术等各个方面的内容，而黑格尔的《美学》，恩格斯曾把它推荐给康·施米特，并说：“只要稍微找到了门径，您一定会大为惊奇的。”^①

黑格尔在他的《美学》中，曾经集中地论述了艺术真实和历史真实的问题，研究一下他对这个问题的见解，对我们进一步探讨历史题材艺术品的问题是不无补益的。

黑格尔关于艺术美和 自然美关系的一般观点

我们知道，关于艺术真实和历史真实的关系问题，是和艺术与

^① 《马克思恩格斯论艺术》，人民出版社 1960 年版，第一卷，第 106 页。

生活的关系这样一个美学基本问题分不开的,也可以说,艺术真实和历史真实问题实际上就是艺术(真实)和生活(真实)这个问题的另外一面。因此,我们在研究黑格尔关于艺术真实和历史真实的问题以前,必须简单地谈一下黑格尔对艺术和生活关系的基本态度。

按黑格尔的愿意是要把自然美排斥在《美学》之外的,他认为只有通过主观心灵创造出来的艺术,才能具有美的属性,他曾经说过:“真正的美的东西,我们已经见到,就是具有具体形象的心灵性的东西,就是理想,说得更确切一点,就是绝对心灵,也就是真实本身。”^①但是,完全否认自然的美的因素是不可能的,而且黑格尔对美所下的基本定义就是“理念的感性显现”,所以黑格尔不得不承认自然本身也有美的因素,但他认为这些都是外在的、抽象的(即形式的)因素,它比起艺术美来,是低级的、微不足道的。按照他那种头脚倒置的哲学体系,他甚至得出这样的结论:“自然美只是属于心灵的那种美的反映,它所反映的只是一种不完全不完善的形态……”^②按照黑格尔的哲学思想,这句话的意思就是说,自然美只是艺术美(在黑格尔看来它是体现了绝对理念的)的“外化”,绝对理念在自然中受到了限制,因此就显得低级。

从这个观点出发,黑格尔就得出这样一条美学基本原理:艺术美要高于自然美。在黑格尔看来,这只是因为凡是心灵性的都要高于自然的,甚至黑格尔说一切胡思乱想都要高于自然,因此艺术美正是作为弥补自然美的不足(缺乏精神性)而出现的。我们看到,黑格尔关于艺术美高于自然美的思想,虽然其基础是客观唯心主义的,却包含着丰富的辩证思想。

我们知道,艺术美高于自然美,这个命题本身是正确的,而在

① 黑格尔:《美学》,人民文学出版社版,第100页。

② 同上书,第3页。

黑格尔那里因为缺乏唯物主义的基础,所以反倒把这两者的反映关系,完全颠倒了。和黑格尔的客观唯心主义相反,我们认为,并不是自然美反映了艺术美而是艺术美反映了自然美(生活美);但是我们又和机械唯物主义相反,认为这种反映不是机械的、直观的反映,乃是能动的反映,这里就有艺术家的主观创造作用。

毛主席在《在延安文艺座谈会上的讲话》里说:“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉,虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容,但是人民还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢?因为虽然两者都是美,但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高,更强烈,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性。”我们看到,马克思主义虽然也坚持艺术美高于自然(生活)美,但出发点、具体内容都和黑格尔是完全不同的。我们认为,艺术美既是以生活美为基础,又超出于生活美,它是艺术家创造性劳动的结果。

黑格尔认为艺术真实和生活真实是不同的,艺术家不能把生活中、自然中的形象机械地搬到艺术中来。这里又涉及到艺术的内容与形式的问题。在黑格尔看来,艺术的内容就是体现了的绝对理念,这当然与自然不同;而即使是艺术的形式,在黑格尔看来,虽然必须具备感性的、直接的形象性,也必须经过心灵的加工,不同于单纯的自然形象。这是因为,一方面,“艺术作品尽管有感性的存在,却没有感性的具体存在,没有自然生命”^①,另一方面,黑格尔认为艺术形式的每一部分都必须能体现理念内容,因此艺术家就不光是“挑选”适合的形式,而是要“创造”适合的形式^②。因此,在黑格尔看来,不仅艺术的内容是一种创造,而且艺术的形式也是一种创造。黑格尔这个观点是有一定价值的,它是符合艺术

① 黑格尔:《美学》,第44页。

② 同上书,第217页。

创造的内在规律的。任何有成就的艺术家都不能把生活中的人物和事情简单地搬到艺术中来,无论在内容或形式方面,都必须有艺术家的创造。

既反对反历史主义 又反对纯客观主义

明白了黑格尔对艺术和自然(生活)的基本观点后,我们就可以转而研究黑格尔对艺术真实和历史真实的理论了。

黑格尔在他的《美学》中,对于艺术真实和历史真实问题,首先反对了两种倾向,即既反对反历史主义,也反对纯客观主义。黑格尔把这个问题说得很明确:“应该怎样处理题材,是客观地按照它的内容和时代来处理呢,还是按照主观的方法来处理,使它完全适应现时代的文化和习俗呢?如果让这两种办法坚决对立,每种办法都会走到错误的极端。”^① 黑格尔主张这两种方法应该结合起来。

黑格尔认为,人们之所以犯反历史主义的错误,原因可能有两个,或者是因为缺乏历史知识,或者是因为“对自己的时代的文化的骄傲”。黑格尔很反对法国人把古代的作品“法国化”,他举出许多例子,证明法国人在上演古代剧时,剧中人物的装饰、举止充满了法国味道,并且反对“如果在旧剧本里碰到可以联系到时事的地方,演员们就故意把它加以大肆渲染”^②,来博取观众的廉价的掌声。黑格尔认为,按照这种办法来处理,是不能产生客观的艺术形象的。在这里,黑格尔是反对完全脱离历史真实而任意把历史现代化的,应该说,黑格尔这个批判是有积极意义的。

^① 黑格尔:《美学》,第328页。

^② 同上书,第332页。

另外一方面,对于那些小心翼翼在细微末节上完全保持历史真实的艺术家,黑格尔也作了深刻的揭露。在这里,黑格尔批判了当时德国流行的那种艺术上的学究风气。他说,这些人不辞劳苦地要在不重要的外在事物上做到绝对精确,甚至外国的一切最讨厌的东西,对德国人来说都是有趣的。黑格尔这种讽刺是正确的。因为艺术的真实,本来不是历史真实的翻版,艺术品和历史教科书是有区别的。艺术家不一定为一些细节去煞费苦心,翻遍各种历史文献,而这往往又是徒劳的,因为艺术所要求的最细节的真实,往往是历史记载中所找不到的。不仅如此,更重要的是,艺术真实本来就应该在不违反历史真实的基础上高于历史的真实。所以黑格尔在批判纯客观地对待历史题材时曾说:“提出这种要求(即纯客观地反映历史真实——引者)就无异于说,我们既不应带一种更高的旨趣去问所表现的形象是否见出本质的东西,也不应带一种更切近的旨趣去问它对今日的文化和利益有什么意义。”^① 从这里可以看出,黑格尔认为,我们对待历史题材,应该从更高的思想水平去处理,而且应该看到这些历史题材的现实意义。

历史面貌与时代精神的结合

黑格尔这种既反对反历史主义又反对纯客观主义的态度是值得肯定的。然而,对待历史题材的主观和客观态度应该怎样结合起来才不使它们片面化呢? 黑格尔是怎样解决这个矛盾呢?

我们知道,黑格尔对历史的看法,有两个基本思想:一个是历史是发展的,各个历史时期是有内在联系的;一个是历史的发展就是绝对精神外在化而又回到它自身的发展。

^① 黑格尔:《美学》,第333-334页。

从历史是发展的这个观点出发,黑格尔认为历史事件和现代事件不是绝对对立的,后者是前者发展的结果,因此历史题材的历史意义和现实意义,是统一的。而只有那些见出现实意义而又不违反历史真实的题材,才是艺术的题材。他说:“历史的事物只有在属于我们自己的民族时,或是只有在我们可以把现在看作过去事件的结果,而所表现的人物或事迹在这些过去事件的连锁中,形成主要的一环时,只有在这种情况下,历史的事物才是属于我们的。”^①

黑格尔这个观点具有两个方面的意义:一方面他指出了历史意义和现实意义是不矛盾的,因此对待历史题材的主观和客观方法不是绝对对立的,而是可以结合的;另一方面,黑格尔也指出要从发展的观点去挖掘历史与现实的联系,因此不能把自己陷入局部的历史真实中,而是要通过浩如烟海的史实发现历史的内在联系,从而说明这些历史事实对现实的意义。这就是既深入于历史真实又高于历史真实,艺术真实既以历史真实为基础又超出于历史真实——看到它的前后发展过程。

历史题材的艺术品是以历史的某一阶段或某一侧面来反映历史的发展面貌的,因此黑格尔强调决不能超出所反映的一定历史阶段的可能性,把今人的思想套到古人身上,美化古人。他曾经说过:“比较严重的反历史主义还不在于服装之类外在事物方面,而在于这一部艺术作品中人物说话,表现情感和思想,推理,和发出动作等等的方式,对于他们的时代,文化阶段,宗教和世界观来说,都是不可能有的,不可能发生的。”^② 艺术一方面不能超出历史的可能性,另一方面又要反映出历史的联系,而不能片面地要求“妙肖历史真实”。

^① 黑格尔:《美学》,337页。

^② 同上书,第343页。

黑格尔关于艺术真实高于历史真实的思想,显然和他的艺术美高于自然美的思想有直接的联系,同时也是当时进步的文艺思想的概括。黑格尔认为,艺术的真实,主要不在于形式上的历史真实,而在于历史内容的现实意义,他说:“对于地方色彩,道德习俗,机关制度等外在物事的纯然历史性的精确,在艺术作品中只能称是次要的部分,它应该服从一种既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容(意蕴)。”^①

黑格尔这种对待历史的发展观点和重视历史题材的现实意义,是有合理部分的。人类历史的发展具有内在的联系,而自从人类社会产生阶级以来,人类的历史就是一部阶级斗争的历史。这种斗争,在不同的时期具有不同的性质和特点,但它们又是相互联系的,因此,艺术家在处理这些题材时,不仅要看到它们在不同时期的特殊性质,而且要揭示它的内在联系,这样才能既不违反历史真实,又能达到古为今用的目的。

但是,我们不要忘记,黑格尔是个客观唯心主义者,他所谓的历史的发展,是绝对的精神的发展,他认为历史题材的艺术品必须通过绝对精神发展的某个阶段(这就是历史真实)体现出绝对精神来。如同艺术美高于自然美是因为艺术美更完满地体现了绝对理念一样,艺术真实高于历史真实的主要原因也正是艺术真实更完满地反映了绝对精神。

这样,我们看到,黑格尔所谓不要超过历史的可能性,也就是不要超过绝对理念发展的某个阶段;而他所谓艺术真实高于历史真实也就是艺术真实通过绝对理念发展的一个阶段体现了绝对理念本身。所以当黑格尔说“历史的外在方面在艺术表现里必须处于不重要的附庸地位,而主要的东西都是人类的一些普遍的旨

^① 黑格尔:《美学》,第334页。

趣”^①时,就表现黑格尔的绝对理念,在美学思想中,具有“普遍人性”的意思。这就是说,艺术家利用的材料虽然是历史的,但其作品所反映的思想内容却是普遍的精神(即绝对精神)。所以他说:“因为题材在外表上虽是取自久已过去的时代,而这种作品的长存的基础却是心灵中人类所共有的东西,是真正长存而且有力量的东西,不会不发生效果的……”^②

我们知道,历史题材的艺术品的确应该既反映历史的本来面貌,又体现艺术家所处的时代的精神,有成就的艺术家必须善于把这两者巧妙地结合起来。因为,艺术真实固然是历史真实的反映,但这是一种能动的反映。艺术家总是用一定的观点来看待历史事件的,因此,艺术品不仅反映真实的历史事件,而且应该反映出艺术家对待这些事件的态度。之所以会产生反历史主义的错误,不在于艺术品反映了艺术家的态度,而首先是在于艺术家的态度本身是反历史主义的。

但是,和黑格尔相反,我们所谓的艺术品表现艺术家的态度,并不是体现什么“绝对理念”。我们认为,艺术家对历史的态度是一定的时代精神的反映,而这个时代精神,不是黑格尔的神秘的“绝对精神”,而是一定社会关系和社会制度的反映。艺术家生活在社会之中,由他自己的社会地位(特别是经济地位)逐渐形成了一定的世界观,而任何艺术家都是以一定的世界观来对待现实生活和历史事件的,也是以一定的世界观来指导创作的,因此,在历史题材的艺术品中,也必然体现了艺术家的世界观,这是很自然的事情;而黑格尔则把这种现象神秘化,捏造出一个“绝对理念”来抹煞艺术家世界观的客观社会基础。因此,在批判黑格尔这种神秘主义观点时,我们应该像马克思和恩格斯那样,“重新把人的概念

① 黑格尔:《美学》,第339页。

② 同上书,第345页。

看成了现实事物的反映,而不是把现实事物看作绝对概念某一阶段的反映”^①。

艺术细节和历史细节的关系

在艺术品的内容上,黑格尔的观点是如此,那末,在黑格尔看来,历史题材艺术品的形式的真实性和历史的真实处在怎样一种关系中呢?艺术细节真实和历史细节真实之间的关系怎样呢?这是一个复杂而细致的问题。

如上所述,按照黑格尔的美学思想,他对在艺术内容方面不能违反历史的真实的要求是比较严格的,而对于艺术形式,黑格尔则一再强调那是属于外在的东西,应该处于附属的地位,他说:“如果找到了这样一种内容并且按照理想原则把它揭示了出来,所产生的艺术作品就会是绝对客观的,不管它是否符合外在的历史细节。”^②就黑格尔强调艺术内容的决定性来说,他是正确的。黑格尔强调艺术形式必须服从内容,必然与内容有机地结合在一起,这些都是很深刻的思想。但是,应该说,在这个问题上黑格尔在某种程度上是有过分忽视艺术形式的作用的倾向的。

当然,艺术细节与历史细节之间的关系是比较复杂的,一方面是有许多历史细节已无从考证;一方面也是因为有些细节与艺术品的主题无关而又与现代习俗过于对立,因此不得不加以适当的改变。于是,黑格尔得出这样的结论:“如果想要把古代灰烬中的纯然外在现象的个别定性都很详尽而精确地摹仿过来,那就只能算是一种稚气的学究勾当,为着一种本身纯然外在的目的。从这方面来看,我们固然应该要求大体上的正确,但是不应剥夺艺术家

^① 恩格斯:《费尔巴哈与德国古典哲学的终结》。

^② 黑格尔:《美学》,第345页。

徘徊于虚构与真实之间的权利。”^①

那末怎样才叫做“大体上的正确”呢？由于黑格尔比较忽视艺术形式的作用，在他的著作中，对此并没有明确的界线。他只是说，“如果把奥甫斯描绘成手执小提琴”，就不妥当了，因为希腊时代离开小提琴的时代是太远了；但是他却又极力反对当时的导演要求在服装和布景方面做到历史的精确。对于这一点，黑格尔似乎还提出了一个理由，那就是广大的观众不是历史学家，历史剧应该不需要渊博的历史知识就能直接领会。这里，黑格尔强调艺术的群众性和艺术欣赏的特点，是具有进步意义的；但是黑格尔把艺术欣赏和艺术创作完全等同起来了，作为欣赏者固然不必具备渊博的历史知识，但作为创作者（演员、导演、剧作家），却必须具备一定的历史知识，以便给观众一个正确的历史形象。

我们认为，艺术细节真实和历史细节真实的问题，是艺术真实和历史真实问题的一个部分，关于艺术真实与历史真实的那些原则在这里仍然适用。这就是说，艺术的细节真实以历史的细节真实为基础，而又不同于历史的细节真实，它应该略去或改变与艺术主题、人物性格无关的细节，而忠实于与它们直接相关的部分。界限在于与主题、与人物性格有无必然的联系。古代的服装、用具，凡是与人物性格已然融成一体，就不能轻易改动。关羽的青龙刀，张飞的丈八矛是动不得的，因为人们只要看到青龙刀和丈八矛就会想起它们主人的性格，至于马谡、王平使什么兵器，恐怕关系就不这样大了。

这些看起来都是细微末节，但对艺术创作来说，却是很重要的，黑格尔也承认，“艺术中最重要的始终是它的可直接了解性”^②。但是，黑格尔没有更进一步地看到，艺术形式之所以重要，

① 黑格尔：《美学》，第344—345页。

② 同上书，第339页。

还在于艺术形式符合历史真实与否,往往影响到艺术内容的符合历史真实与否,因为不仅是内容决定形式,而且形式在一定条件下也会反过来影响内容。

就拿语言来说,运用哪一种语言(现代的还是古代的)基本上是个形式问题,如果我们演“屈原”一定要按照屈原时代的语言来写台词,恐怕观众很少能懂的。在不影响屈原的性情的条件下,把剧本的台词接近于现代语言,正如黑格尔所说的,这是“艺术所必有的反历史主义”^①;但是舞台上的曹操开口就是“兴修水利”,“我为人民”等等,就不光是个语言问题了。这里由于语言的现代化,变成了人物的现代化了。这种倾向当然是不好的。

因此,必须从内容和形式的统一这个观点去看艺术细节和历史细节的关系问题,艺术细节的真实,必须保证整个艺术品既忠实于历史真实,又高出于历史真实。

通过以上分析,我们看到,黑格尔关于艺术真实和历史真实的理论,是有许多合理部分的,有一些思想,甚至是很深刻的;但是由于他的整个哲学体系的客观唯心主义,决定了他的这个理论具有很大的局限性。他的这个理论,不仅是以客观唯心主义作为基础,因而充满了神秘的成分,而且在辩证法上,也有许多不彻底的地方。现在我们来研究黑格尔关于艺术真实和历史真实这个理论,就应该批判他的神秘的、客观唯心主义的部分,吸取他的合理部分,加以改造、发展。

(原载 1961 年 9 月 8 日《文汇报》)

^① 黑格尔:《美学》,第 344 页。

论话剧艺术的哲理性

佐临同志提出加强话剧艺术的哲理性问题,这无论对戏剧理论或戏剧创作实践来说,都是很有意义的。我感到为了从理论上研究这个问题,为了弄清楚这个问题的实质和真实的意义,必须研究话剧艺术的一些根本性的问题,本文打算在这方面作一些初步的尝试,以便于进一步的讨论。

一 话剧艺术的实质

为了解话剧哲理性问题的提出以及这个问题在话剧艺术中的特殊意义,我们首先要研究一下话剧艺术的本质,然后再根据这个研究结果,探讨与此有关的其他重要问题。

话剧是戏剧的一种,即使从形式上来看,我们也可以看到话剧是戏剧的典型的形式(歌剧是戏剧与歌唱的结合,舞剧是戏剧与舞蹈的结合,中国的戏曲则又是歌、舞、剧三者的综合),那末我们就首先应该研究戏剧的本质,然后再来研究根据戏剧的本质,为什么戏剧中的话剧其哲理性问题更为突出,更为重要。

关于戏剧的本质,美学史上有各种不同的说法,给我们积累了一定的思想成果,但是它们的研究虽然也发现了一些值得重视的

现象,却常常为它们的唯心主义理论或形而上学方法所歪曲,因此,我们应该从根本上加以改造。

亚里士多德是最早把戏剧理论相当系统化了一位大哲学家,他的《诗学》在西方美学史上产生了不可估量的影响,而流传至今的《诗学》部分,主要是研究当时希腊悲剧的。亚里士多德《诗学》中,对戏剧的本质有许多重要的看法,譬如他说悲剧在六个组成部分(剧景、性格、情节、文词、歌曲与思想)中,情节是最重要的部分,这反映了希腊剧诗与叙事诗的密切的关系,也的确道出了戏剧艺术的重要特点。但是亚里士多德没有避免古代哲学家的素朴的性质,他对戏剧(主要是悲剧)的研究,也大都是一些现象的描述,虽然带有比较深刻的经验的观察的成果。

德国古典美学,自从莱辛在《拉奥孔》中首先把诗和画作深刻的对比研究后,黑格尔根据自己的哲学、美学体系,把各门艺术排了排队,分别进行了美学上的研究,它的研究成果是值得我们重视的。黑格尔把戏剧(剧诗)作为艺术发展的最高点,剧诗把抒情诗的主观性和叙事诗的客观性结合了起来,是理念在感性形式中的最充分的体现(参阅黑格尔《艺术哲学》,英译本,第四册,有关戏剧部分)。戏剧是直接反映人的行动、反映社会生活的,黑格尔继承了康德、席勒的理论,认为只有人,最能充分体现美的理想;也只有在人的行动中,这种感性形式中的理性内容(理念)才能充分体现出来。戏剧以人的行动为对象,于是戏剧就成为最充分体现理性内容的艺术。这个思想,在德国的哲学家中是如此地根深蒂固,以至于后来的黑格尔的反对者、反理性主义者叔本华,也还是从另一种哲学基础上表述了这个思想。叔本华在他的《作为意志和表象的世界》中,同样把戏剧(特别是悲剧)作为一般艺术发展的最高阶段(当然,作为反理性主义者是更为推崇音乐的,他认为音乐和一般艺术不可同日而语),他认为只有充分成长了的人才能欣赏戏

剧,因为只有戏剧(悲剧)才能在人的行动中充分体现作为意志的对象化的观念。他说:“为了充分认识水的观念(ideas),光看平静的水池或涓涓的溪流是不够的,只有当它经过历史各种情形,并经受各种阻碍时,这些观念才充分地表现出来”(见《作为意志和表象的世界》第一卷,英译,第325页)。而在叙事诗、传奇剧和悲剧中人的本质才充分表现出来。我们看到,在这些哲学家心目中,戏剧作为一种艺术,是最能充分体现世界的本质(在黑格尔为理念,在叔本华为意志)的,哲学自然是研究世界本质的,于是,在艺术中戏剧是最接近哲学的。黑格尔的整个哲学体系就是理念经历着各个阶段达到它自身的更充分的复归(达到哲学),理念也在感性世界中表现为美,而在感性世界中,观念也经过各种阶段(象征的,古典的,浪漫的),而戏剧则是浪漫艺术的最后一环,也是理念在感性世界中的最后一个环节,理念进一步的发展,就达到宗教和哲学的领域。戏剧与哲学的关系,在这些哲学家看来,是很接近的。

他们这些理论,捕捉到了戏剧艺术的重要的现象,但他们的根本理论是错误的,因而他们对这些现象的解释也是错误的。如果我们因为他们根本理论的错误,而忽视他们所揭示出来的现象,那末我们也就不能在具体领域中彻底批判他们。

我们认为戏剧艺术比起其他艺术种类来说,更为接近哲学,这是一个客观的现象,否则我们就无法理解为什么哲理性问题在戏剧(特别是话剧)领域内,要比山水画、抒情诗中更为突出;但是,这种现象只有用马克思主义美学理论才能加以科学的解释。

马克思主义哲学与黑格尔、叔本华的哲学完全对立,认为世界的本质并不是什么理性的理念(黑格尔)或反理性的意志(叔本华),而是物质世界的辩证运动的规律。但是,运动的形态是多种多样的,大体说有机械的、物理的、化学的、生物的和社会的五种。在自然界中,机械、物理的运动是最为普遍的,当然辩证运动的规

律也是普遍存在的,这是辩证法和形而上学的根本分歧。但应该承认,辩证规律在自然无机物中体现得是不够充分的,只有在人类社会的有意识的社会生活中,只有在社会发展的阶级斗争中,这种辩证规律才被揭示得最为充分。恩格斯在《反杜林论》中,曾研究了辩证法在无机物、有机物及社会生活中的不同表现形态。艺术都是反映社会生活的,但其他艺术由于物质材料等因素的限制,只能间接地或从某一个方面接触社会生活的本质,而戏剧则是直接反映社会阶级斗争的本质的。因此,在这个基础上,我们也可以说,以人的行动(社会生活)为直接表现对象的戏剧,就是艺术中最能体现辩证运动规律的一种。

当然,社会生活本身也是一个历史的概念,在不同历史时期,有不同的性质;而在近代资本主义,社会关系中的阶级矛盾最充分、最赤裸裸地暴露出来了,所以辩证法的学说,只有在近代才能摆脱古代希腊哲学家那种素朴的形式;正如马克思所指出的:“最具有—般性的抽象,总是只发生在有最丰富的具体发展的所在,那里,一种性质为众所共同,众所共有。”(《〈政治经济学批判〉导言》)因此,戏剧的“哲理性”概念本身,也是有历史性的。随着戏剧所反映的社会内容的深化,戏剧的形式也有了变化。在古代社会比较缓慢发展的条件下,戏剧采取了载歌载舞的形式,其剧本内容的哲理性,在那种历史条件下,用音乐性很强的语言和舞蹈性很强的动作来表现已经足够了,而那个时代的戏剧内容,正需要这样一些形式,所以在古希腊的戏剧中歌队起着很重要的作用。在中国的古代社会后期,则产生了歌、舞、剧最高综合的艺术——戏曲(但是,关于古代社会生活比较单纯的特点,也是艺术与哲学、科学还没有十分尖锐地分化的特点,古代的一些剧本直接涉及到宇宙人生的一些根本的问题,这些根本问题我们现在仍在继续思考,因此这些剧本对我们仍有极大的吸引力,但应该承认他们的思想终究是素

朴的,就像柏拉图、亚里士多德这样一些先哲,他们所接触的一些哲学根本问题,至今仍为哲学研究的对象,但他们的哲学终不免素朴的形态一样)。随着戏剧所反映的社会内容的复杂、矛盾,戏剧内容哲理性的深化,载歌载舞的形式已经不能充分适应了,于是戏剧分化为歌剧、舞剧和话剧。歌剧和舞剧分别加强了歌舞的表现因素,接近于音乐与舞蹈,它从情感上充分表现出内容的深度;而话剧则加强了再现的因素,通过人的行动和语言的本来形式来表现哲理的深度。因此,就戏剧本质上作为一种再现艺术来说,话剧是它的最典型的形式,也是最适于表现社会的复杂矛盾斗争的,因此,从某个意义来说,它在戏剧艺术中(与歌剧、舞剧和戏曲比)是最富于哲理性的。

社会生活所体现的辩证规律就是矛盾的规律,就是对立统一的规律,在戏剧中就体现为冲突的规律。人们发现,戏剧是最能充分体现社会冲突的。黑格尔对戏剧冲突的理论,比较有系统的论述,正是在戏剧反映社会冲突这方面,黑格尔发现了希腊戏剧与希腊叙事诗的内在的区别,从而发展了亚里士多德的观点。黑格尔说:“一般说来,追究风暴、沉船、旱灾之类自然灾害祸的原因较适合于史诗而不适合于戏剧”(《美学》第一卷,中译本,第256页)。黑格尔这个观点,为19世纪法国戏剧家布鲁耐梯耳(F. Brunetière)所发展,他认为,不仅是悲剧,一切戏剧的本质在于意志的冲突(参阅克拉克编《欧洲戏剧理论》,第403页以后)。随着资本主义矛盾冲突的进一步的深刻化和激烈化,小说得到了巨大的发展。它把戏剧性的情节和叙事诗的描述以及抒情、议论等一切手法都综合了起来,它标志着艺术的思想内容的深度的更进一步的发展。如果说,迄今一切艺术种类(包括以语言为媒介的诗、诗艺、诗剧)为真正意义上的“艺术”(art)的话,那末,小说作为“文学”(literature 或文学的现代形式),的确是可以和它“平起平坐”的。近代文学(小

说)的发展,给戏剧(特别是剧本)带来很大的影响。首先是把戏剧本质看作表现社会冲突的理论,未免太宽泛了,因为小说显然是更能表现复杂的冲突的,于是在20世纪初英国的戏剧家亚却(W. Archer)就提出了“危机”说。他认为戏剧的本质不在于“冲突”,而在于“危机”(参阅克拉克编《欧洲戏剧理论》,第476页以后),戏剧在反映社会生活的冲突方面要比小说更集中、更精练,它只采取冲突发展到最危急的阶段。对于这种理论,美国现代进步戏剧理论家劳逊虽然持有批评的态度,但也认为“无疑是丰富了我们关于戏剧性冲突的概念”(《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,中译本,第211页)。文学(小说)给予戏剧的另一重要影响,就在于加强了戏剧(话剧)的哲理性的思想内容,小说反映社会规律的深度和广度超过了戏剧,戏剧家自然地在这方而受到影响。近代和现代的剧作家常在剧本中加上许多描述性的叙述,有时还要发点议论,但是,戏剧有自身的限制,尤其是舞台表演的限制,戏剧还不能像小说那样在更深的程度上摆脱感性形象的限制,更深地突出思想内容。为了克服这个矛盾,易卜生和肖伯纳不得不在他们的剧本的前面加上很长的序言,以阐述剧本的社会意义。布莱希特更深切地感到这一矛盾,在他的戏剧活动的初期,就曾深感传统戏剧形式不能充分适应现代社会生活的要求,为了加强戏剧的哲理性,他不得不间或利用直接的议论和许多象征的手法。这就是在社会生活发展的基础上,戏剧艺术的发展的轮廓。从这里,我们可以看到,戏剧艺术在揭示社会生活的辩证规律方面的优越性,看到为什么强调话剧艺术的哲理性具有极重要的和特殊的意义。

二 剧作家的艺术创造

话剧艺术,既然以集中地反映社会生活的辩证规律为其主要

特色,它是以戏剧的思想内容为重的(而不像歌剧、舞剧或戏曲那样形式因素很重),因此,话剧的剧本创作,在整个话剧艺术中起着决定性的作用,从而剧作家在整个话剧艺术中,也就占有极重要的地位,正由于话剧艺术的内容的特点,也决定了话剧剧作家艺术思维不同于其他艺术家艺术思维的特殊性。

我们知道,艺术的思维、艺术的认识,不同于哲学的思维、概念的认识,它是在具体的、个别的对象之中掌握普遍的、一般的规律。这里所谓一般规律,不是机械的自然的规律,而是在社会生活中充分体现了的辩证的规律。正如前面所说的,自然界并不是不存在辩证的规律,但在那里却不像在人类社会生活中体现得那样充分。我们对自然物的欣赏,不是去体会它的机械规律,而是去体会它那种与社会生活的广泛的联系的深刻的社会内容,所以对自然物的欣赏常常表现为“移情”作用,把松树比作不屈的人等等。人总是用在社会生活中培养起来的情感去欣赏自然的,人对自然的欣赏,总带有社会的烙印。无限的辩证的规律在个别的事物中总是不能充分体现的,艺术家则力图透过个别的事物来体会这种无限的规律;但是艺术对这种规律的认识总是受到限制的,因此,在自然的欣赏中,我们只能朦胧地体会这种规律,而只有在对社会生活的直接欣赏中,才能更充分地领会这种无限的、辩证的规律。因此,在戏剧家的艺术思维中,辩证的规律是更为清晰的。

西方哲学史上,从康德起,把人的意识分成感性的、知性(理解力)的和理性的三大因素。康德把感性的和知性的因素划为认识(理论认识)的范围,想象力则是由感性到知性的过渡环节;而把理性的因素划为实践(道德)的领域。康德哲学的全部努力,就是要把认识和实践割裂开来;把感性、知性、理性割裂开来;然后再在这两个深渊之上,架起一道虽然美丽,但却虚幻的“桥梁”。我们说它“美丽”,这是因为那是一座情感的(aesthetic 一般译作“审美的”,不

妥)“桥梁”。康德的《判断力批判》中,有一个基本思想,即,“趣味判断(即对美的欣赏)是想象力和理解力(知性)的和谐,而对崇高的判断,虽然也是情感的(aesthetic),但却是想象力和理性的矛盾。康德认为,崇高的东西,已经摆脱那种有限的知性和想象力的和谐,而趋向于理性,趋向于无限,趋向于矛盾冲突,而这些都是“不可想象的”,所以理性破坏了想象力。因此,在康德看来,崇高是更接近于人的实践(道德)领域的。黑格尔的哲学,则企图在理性的基础上,把理论和实践歪曲地结合起来,认为理性,作为理论的哲学思维,是可以把握无限的。根据这个思想,黑格尔认为艺术是理性的理论在感性中的显现,而浪漫的艺术(其高峰为戏剧)则体现了更丰富、更深刻的理性内容。所以他说,对戏剧诗人来说,“要在最丰富的程度上懂得作为人类目的、冲突和命运根源的理想和普遍的实体”(《艺术哲学》,英译本,第四册,第255页)。黑格尔在客观唯心主义辩证法的基础上批评了康德哲学的片面性,但从他们的理论中可以发现一个共同的思想:即在艺术思维中,感性和理性的关系,并不是呆板不变的,而有一种是感性和理性结合得很和谐的,在康德为趣味判断,在黑格尔为古典类型的艺术思维;而另一种则是趋向于理性的,在康德为对崇高的判断,在黑格尔则为浪漫类型的艺术思维。而我们看到,戏剧家的艺术思维正是属于后一种类型的。

毫无疑问,康德和黑格尔对这些现象的解释,都是建立在唯心主义基础上的,但这些被揭发出来的现象,却是不能忽视的。

近代哲学史上区分“理性”(reason)和“知性”(understanding)这两个概念,反映了近代社会发展所体现的辩证规律与物理的机械规律日益明显的区别,哲学家才感到,在掌握机械物理规律方面,只要一般的理解力(知性)就够了,而为了掌握辩证的规律,就必须运用理性的方式,即辩证思维的方式。康德割裂了理论和实践,贬

低理论,认为辩证规律(理性规律)是不可知的,只能通过实践(而且只是道德)去体会的一种信仰;黑格尔则贬低了实践,认为用理论的理性就完全可以掌握辩证规律了。这两种理论在方法论上都是片面的。马克思主义认为理性的认识也是历史的,不能脱离实践的。马克思主义认为,面对社会发展所充分揭示出来的辩证法,人的头脑更应该复杂一点,即应该辩证地看问题。但马克思主义也不认为理论思维就能最终掌握辩证规律,客观世界的最深刻的规律,只有在实践中才能进一步把握。剧作家既然以社会生活作为自己表现的对象,那末,他的艺术思维中的理性因素,就应该更加多一些。如果说,雕塑家是要发现并创造一种典型的形象,以求达到感性和理性和谐的美的境界,那末剧作家则是要在人的行动和语言中揭示出更深刻的理性内容。比起雕像来,剧本的感性形式是不足道的,但理性内容却丰富得多。话剧在美这方面无法与雕塑抗衡,但在理性内容的复杂深刻方面,要优于雕塑。

当然,剧作家作为艺术家,想象力也还是不可缺少的,他要构思情节,塑造人物,还是要有机地与形象相结合,而不是对社会生活作赤裸裸的理论的思考。对剧作家来说,他应该同时具备艺术家和哲学家两种眼光,他要把艺术家敏锐的直觉和哲学家深邃的沉思结合起来。但是,我们应该承认,想象力和理性是有一定矛盾的,因为概念和形象本来就是矛盾的,艺术要用个别的形象来反映一般的东西,总是受到限制的,艺术形象或艺术境界所能达到的概念,总没有哲学所能达到的那样明确深刻。因此,任何艺术的哲理性都是受到限制的,话剧也不例外。同时,我们还应该进一步看到,有一些概念是可以想象的(如苹果、桌子等),有一些概念则是无法想象的(如“伟大”、“光荣”等),而且,任何想象出来的类似的形象,都是不能充分体现概念的内容的,因此,概念按其本质来说,与想象力是有矛盾的。但是,这一点对剧作家来说,并不足为患。

因为我们看到一种有趣的现象,即正是在形象、个别和理想、普遍的矛盾冲突中,存在着话剧艺术的特殊感染力。因为这种冲突使人认识到一种普遍的力量,也认识到个别事物的局限,把本来不能“感觉到”的普遍的力量通过个别事物的矛盾变化使人“感觉到”了,这正是艺术的力量所在。这种情形在悲剧中表现得最为突出。曹禺的名剧《雷雨》,通过四凤、繁漪(甚至包括周朴园)等的毁灭,显示了当时社会不合理但却巨大的力量,这种力量的本质本来只有通过理论认识才能掌握的,因为按其本质来说,社会制度是无形的。但剧作家却把这种无形的不合理巨大力量变成可感的,使观众通过剧中人物的矛盾冲突,“感觉到”那股阴暗的力量。曹禺这个剧本当然不像哲学论文那样纯粹从理论上分析那个社会,但它却同时具备生动的形象和哲学的深度。

契诃夫是伟大的艺术家,他认为戏剧应当从普通人的平淡的生活中看出生活的内在的光辉,要在直接的现实后面,透出一股潜流。他的剧本总是要通过平凡的日常生活,透视出深刻而广阔的诗意而又哲学的概括。在《海鸥》这个剧本中,他借铎尔恩的口,批评特里波列夫的创作说:“他用形象来思想,他的描写是生动的,有色彩的,能够深刻地感动我。可惜的,只是他没有确定一个清楚明确的目的。他只给人一个印象,就打住啦。然而光光给人一个印象,那是没有力量的。”(《契诃夫戏剧集》,第221页)而我们从契诃夫自己的剧本里,所得到的的确不仅是生动的印象,而且有光辉思想,正如高尔基所称道的:“现实主义在这儿上升到了富有鼓舞力量的、含意深刻的象征的境界。……别人的戏不能够使人从现实性中抽象出来,达到哲学的概括,——您的戏却做到了这一点……”(引自叶尔米洛夫《论契诃夫的戏剧创作》,第120页)。但是,如果说,在契诃夫那里,剧本中的理性因素还是比较含蓄的话,那末,到了布莱希特,剧本的理性因素则更加突出了。布莱希特认

为,戏剧应该引起观众的深思,无论剧本或舞台演出,都应该使观众保持清醒的头脑,要对剧中所发生的事情抱着一种追究、批判的态度,戏剧不应该作用于观众的感情,更重要的是作用于观众的理智。当然,布莱希特的剧本总还是有人物、有个性、有情节的,并不是哲学论文,但这一派的剧本,理性因素显然是更强的。

从以上具体分析,我们可以看到,如果说雕塑家的想象力和理性是和谐的、统一的,理性认识在雕塑作品中还是不太明晰的话,那末,剧作家的艺术思维,则是想象力趋向于理性。因此,在一切艺术家中(文学小说作家除外),剧作家是最接近哲学家的。

决定剧作家艺术思维的特点的,还有一个重要的原因,即剧作家所运用的艺术媒介的特点——语言。

我们知道,语言按其本质来说,是思维的直接表现,语言和思维同样古老,人类有了语言,才能运用语言的符号进行思维,才能用概念把握事物的本质。因此,语言在本质上是概念的物质外壳。剧本文学与哲学运用着共同的表现工具——语言,这就使二者在本质上更为接近。

最初的剧本是用诗的语言写的,诗的语言是有自己的特点的。我们知道,从分析的角度看来,语词包含三种因素,一是声调,二是形状,三是意义。意义是语言的内容,声调和形状是语言的形式。形状属于图案艺术的性质,声调则具有音乐的性质。中国的书法艺术,取字之形,是一种更自由的图案艺术;诗歌则很看重字的声调(中国汉字为:声、韵和调值),同时在诗歌中,语词的作用主要不在于形成抽象的思想,而在于形成形象的“意象”。由于重视语言形式或形象的因素,其内容则必然受到限制,不能表现更复杂深刻的思想;但这种诗的语言,在古代社会生活条件下,是最适宜的语言,因为古代社会生活的内容还没有复杂到必须打破这种形式限制的地步,因而古代戏剧是很美的,内容和形式是比较和谐的,但

却缺乏近代话剧的哲学深度(古代哲学著作甚至也多采用诗的形式,因为那时的哲学往往是格言式的,内容是比较浅的,可以用限制很大的韵文来表现)和思想的明晰性。这种特点,在中国古代的戏曲中,表现得最为清楚。

随着社会生活日益发展,诗的形式已经不足以表现社会和思想的复杂内容了,于是出现了近代散文体的剧本,成为近代话剧的最普遍的文体。在散文中,语言的形式因素退到次要的地位,而语言的意义即语言的内容则占主导的地位。剧本文学由韵文到散文的变化,不仅是形式上的变化,也意味着戏剧内容的深化,戏剧(话剧)日益突出地表现它是一种以理性内容取胜的再现艺术。

当然,话剧的语言和哲学的语言还是有很大的区别的,忽视这种区别,就会使剧本的语言概念化。话剧的语言首先要服从人物的个性,服从人物的行动,因此,话剧的语言,不仅具有认识的意义,而且要具有情感和意志的意义;话剧的对话,不仅要表现在特定的环境中,特定的人物的思想,而且要表现他的情感和欲望,戏剧需要带有情绪的语言。因此,虽然剧作家运用语言更有可能来表现艺术家的思想,但我们所说的哲理性,并不是要剧作家在写人物对话时多用一些哲学术语。这只是一种形式上的“哲理性”,这种哲理性是肤浅的。剧作家用情绪和性格的语言表现深刻的社会冲突和把语言哲学化是两回事情。但是,也正因为这个缘故,剧作家也就比较容易犯概念化的毛病。因此,我们一方面要看到话剧艺术理性因素很重这样一个事实,要看到剧作家的想象力趋于理性这样一个特点,同时也要防止这种理性因素的恶性发展,防止它完全破坏感性形象,从而破坏话剧之所以为艺术。

话剧是一种再现艺术,它是以社会生活的本来面目反映社会的规律的,因而剧作家仍然不能忽视社会生活的感性形象,特别是人的行动;但这种现象不是静止的,而是不断矛盾变化发展的,在

有限事物的激烈的新陈代谢中,显然有着一种无限的力量,因此,话剧是最善于表现崇高的东西的。从这里我们也可以理解到,为什么康德把想象力与理性的矛盾作为崇高的判断,而崇高在康德看来又是倾向于理性的,是趣味判断向理性的过渡。同时,我们也可以理解到,为什么黑格尔的古典类型必须经过浪漫类型(而其最后一环是戏剧)才能过渡到宗教和哲学。

三 话剧演员的艺术创造

话剧艺术思想内容的力量,我们已经看到了,但任何真正的戏剧都不能只作“案头观”,它必须搬上舞台,需要舞台艺术。而任何舞台艺术的中心又是演员。话剧需要舞台艺术,这是无可否认的。但是由于上述话剧内容方面的特殊性,其相应的舞台艺术特别是演员艺术,与歌剧、舞剧或戏曲比较起来,也有它的特点。

我们前面说过,话剧是最善于表现社会生活的矛盾冲突的,由于其内容的复杂深刻,就要求一种比较朴素的形式,话剧要求接近于日常生活的平易的形式,以便不在形式上过多地分散观众的注意力,从而很快地透过形式,直窥内容。因而,话剧无论就其内容或形式来说,都更接近于真实的艺术,而更少是美的艺术。

真实的艺术和美的艺术是美学史上一个重大的问题,德国古典美学的启蒙者莱辛在他的《拉奥孔》中,首先作了深刻的区别。莱辛对诗和画(选型艺术)作了详细的比较研究,得出结论是:诗是真实的艺术,善于描写真实的生活,而真实性并不排斥丑的事物的描写;雕塑和绘画是美的艺术,不能描写过丑的事物。本来,诗和画在现象上的区别,凡是有眼睛的人是都能看到的,用不到等 18 世纪的莱辛再来啰唆。莱辛的《拉奥孔》在美学史上的巨大意义就在于他看到诗和造型艺术的本质的区别,提出了真实的艺术和美

的艺术的问题,从而反映了18世纪德国艺术从古典主义到浪漫主义的过渡倾向。同时,莱辛提出这样一种美学观点,即精神与物质的和谐是美,而精神压倒了物质则是真实的,因此,在造型艺术中精神与物质的和谐到了诗里被破坏了,精神性超过了物质性,因而感觉到一种真实的力量。我们看到,莱辛这个基本美学思想,影响了整整一代的德国古典美学,像康德、席勒、黑格尔无不受他的影响。

莱辛也正是按照《拉奥孔》的基本思想来研究演员艺术的。莱辛在《汉堡剧评》中认为演员的艺术介于诗和画之间,是一种动的画。他认为,作为视觉的画,美是他的最高法则,但作为动的画,演员又不应该像古代希腊那样静穆(参阅J.G.罗伯生《莱辛的戏剧理论》,1939年,剑桥,第482—483页),莱辛对演员艺术的看法,同样反映出古典主义和浪漫主义的矛盾。一方面,他接受英国贺加斯(《美之分析》的作者)的看法,认为演员要按照美的波动线来活动他的手臂,同时,他又看到演员必须表现剧诗的精神的力量,因此他又认为美的波动线不是惟一的,而是多样的(参阅上书,第480页)。莱辛深刻地体会到演员艺术的内在矛盾,即既要真实又要美;但由于当时戏剧的理性内容还没有像后来那样充分的发展,他的研究也限于诗剧的范围,因此,莱辛对演员艺术的看法,基本上还是古典主义的,美在舞台上还是受到极大的重视的,他认为,演员在表现强烈的感情的时候,要注意控制,过分热烈的场面要注意冷静;过分的冷场,要注意热情些,以求达到和谐的美的境界。莱辛对演员艺术的态度,和狄德罗是相当接近的。

随着戏剧理性内容的发展,形式的限制愈来愈缩小(剧本中用散文,表演不用歌舞),演员艺术的内在矛盾,也就愈来愈明显了。黑格尔在他的《艺术哲学》中,也研究了演员艺术,可是黑格尔根据戏剧的分化倾向,显然把演员分成两大类,一类接近于话剧演员,

一类则是歌剧或舞剧演员。关于前一类,黑格尔把它们和古代希腊的演员比较。黑格尔意识到,古希腊的演员,戴着面具,有歌队等形式的限制,演员本人的个性与角色的矛盾是不明显的,但近代的演员,就“不仅要与诗人和他所扮演的角色深深地同化,而且要在内在或外在方面与他自己的个性融合为一”(《艺术哲学》,英译本,第四册,第289页)。演员是完全服从剧本的,他以体验剧中规定的角色为最高任务。这种演员,按黑格尔的看法,是为剧作家而存在的。另一种即歌剧或舞剧的演员就不同,演员有许多技巧需要长期训练,这些技巧常因生理条件及训练方法不同而有不同的特点,这时候,剧作家是要服从演员的特点的。

黑格尔那种所谓忠实于剧本(实即忠实于生活的真实)的演员,随着话剧的发展,在现代形成了一个蔚为大观的斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系。斯氏体系要求演员深入角色,忠实地体验角色内心世界,而反对在形式上过多雕琢的表现主义表演体系。斯氏体系的诞生,意味着话剧演员艺术的内容方面、真实性方面进一步的加强,而所谓舞台上的美,则退居于极次要的地位。因此,斯坦尼斯拉夫斯基认为他的表演原则要求深刻,而不是美。他在评论表现派的时候说道:“这种创作是美丽的,但并不深湛。这种创作与其说是有力量的,毋宁说是有声有色的;它的形式比内容更令人感到兴趣;它对听觉和视觉的影响胜过对心灵的影响——所以这种创作与其说能使你感动,毋宁说能使你欢喜。”(《演员自我修养》第一部,第43页)从斯氏这段话,可以看到他在艺术实践中也同样深刻地体会到感情的真实与美的矛盾。

我们觉得,话剧剧本内容的理性的深度,本身就要求演员的感情的真实,要求演员具有音乐家的激情,而不像戏曲演员(或古典主义的演员那样)比较冷静。我们通常理解“理性”,总觉得是一种理论的、冷静的东西,其实,静观的理论认识,只是真正的“理性”的

一个方面(当然是重要的方面),而“理性”按其本质来说,是反映了辩证规律的,辩证规律不是静止的,它本身就是矛盾冲突的规律,而人的情感的起伏变化,虽然对辩证规律没有清晰的概念认识,但其基本韵律,却是与辩证的规律、与社会生活的节奏一致的。因此,我们觉得,要求加强话剧艺术的哲理性,并不排斥演员的情感真实,相反的,演员的情感真实,正是从另一种方式掌握理性的规律,而可以弥补概念认识之不足(因为概念总带有抽象性的)。就剧本内容来讲,只有通过人物之间的矛盾冲突(意志的或情感的),才能深刻地反映社会生活的本质,才能有哲学的深度,那末,就演员来说,他不仅对社会生活的矛盾有深刻的理论认识(概念认识),而且要有深切的情感的体验。因此,加强话剧的哲理性,并不是要求话剧演员回到古典的、冷静的、注重形式美的表演,因为历史已经证明,那种表演形式是限制戏剧的理性内容的深度的。

在戏剧表演艺术中,表情与美的矛盾,实际上也反映了戏剧内容的理性深度和感性形式美双方的矛盾。在西方美学史上,温克尔曼从造型艺术领域中就深切地体会到这个矛盾,他认为表情是破坏美的(参阅鲍桑奎《美学史》,第304页)。表情是受人物个性的制约,而个性突出了,美就受到限制。个性、表情在各个不同艺术种类中地位是不同的,它们在雕塑中很受限制,在绘画中则稍有发展,而在戏剧中则个性的地位就加强了。而在戏剧中,话剧对个性的要求,又比戏曲更为重要。因此,就话剧表演艺术来说,表情是它的本质,而美则是次要的因素。因此,为了深刻地表现剧本的思想内容,话剧演员要比较强烈的表情揭示人物的内心世界,从而揭示社会生活的本质。

但是,话剧作为一种舞台艺术,它仍然具有一定的造型因素,他不能表现过分丑的东西,因而并不是一切表情在舞台都是合适的。这里也显示出小说与戏剧的区别。小说不用搬上舞台,他对

人类的各种激情就可以用语言的符号更广泛地表现出来,限制是比较小的;但话剧舞台上却不应出现过分破坏形式的丑恶形象。因此,要在话剧舞台上也像戏曲舞台上那样把追求美作为主要目标是不对的,而完全忽视造型艺术规律对话剧艺术的制约,也是不合戏剧舞台艺术的规律的。

演员是一种微妙的艺术,其中有许多深刻的哲学问题。如果我们同意近代哲学史上把人的精神领域分成智、情、意三种因素的话,那末研究一下在演员艺术中这三者之间的关系是很有好处的。演员是一种艺术,当然是情感领域里的事。但不同戏剧种类的演员,其情感的性质是不同的。情感是意志和理智的结合(或者说情感是意志和理智之间的一种关系),在戏曲演员中这种关系偏重于和谐,因而它强调美;在歌剧、舞剧和话剧演员中,意志和情感的关系偏重于矛盾,所以便于表现崇高。话剧演员比起戏曲演员来,他的情感是激动的,而比起舞剧或歌剧演员来说,他又是比较冷静的。舞剧或歌剧演员在意志与理智的矛盾中,偏重于意志(因音乐、舞蹈是更接近于行动的),而话剧演员在这个矛盾中则偏重于理智。

人和他的对象的矛盾、主体和客体的矛盾,是社会生活的重要矛盾。这个矛盾,反映在精神领域里为意志和理智的矛盾。在现实的人的活动中,可以是理智与意志的矛盾,也可以是意志与理智的矛盾,各有侧重不同。在以再现人的活动为特征的演员艺术中,歌剧或舞剧演员是把意志和理智对立起来,强调意志,接近于音乐、舞蹈;而话剧演员则把理智与意志对立起来,强调理智,接近于小说。因此,话剧演员尽管在情感上是激动的、矛盾的(这一点不同于戏曲演员),但仍然可以有很强的理性思考(这一点不同于舞剧或歌剧演员)。这也是布莱希特表演流派之所以能够发展的根据之一。斯坦尼斯拉夫斯基看到演员意识中理智与意志的矛盾,

布莱希特则更进一步看出了理智在这种矛盾中的作用,从而可以在斯氏以后作为一个戏剧流派而推动戏剧艺术的发展。

以上我们就三个方面初步研究了话剧艺术的哲理性的问题,实质上也就涉及话剧艺术的一些最本质的问题(从这个基本出发点,我们还可以研究话剧的舞台美术、剧场等各个方面的特点),这只是极初步的轮廓,有许多问题没有展开,但我相信,这些问题在理论上的进一步探讨,对我们的话剧创作实践无疑是会有帮助的。

(原载 1963 年 2 月 23 日《文汇报》)

论京剧《红灯记》

京剧革命现代戏《红灯记》经过领导、专家、群众的不断实践、提高,逐渐成为一件比较成熟的艺术品,它以自己革命的内容和相当完美的艺术形式,矗立在京剧发展史上,为京剧革命化创造了样板。它的成功表明:京剧只有革命化才有广阔的前途。京剧《红灯记》为无产阶级占领京剧艺术阵地成功地树立了榜样,同时它在解决古代艺术形式与现代生活内容的矛盾方面所创造的丰富经验,不仅对京剧革命化有巨大的意义,就是对整个中国古典艺术的革命化,对于批判地继承中国古代的艺术遗产,都有深刻的意义。同时,它也向美学工作者提出了任务:美学工作者必须面向社会主义革命艺术创作的实践,从理论上总结它们的创作经验,探讨社会主义艺术革命的规律。京剧《红灯记》作为艺术革命的样板,是很值得我们从理论上加以分析研究的。

一 革命的英雄人物,深刻的思想教育

京剧《红灯记》刻画了以李玉和为中心的无产阶级革命者的三代人的英雄形象。我们的这些英雄,是在特定历史条件下成长起来的,也是在特定的历史环境下开展他们的革命斗争的,而且正是

在具体的矛盾冲突中展开他们的性格的。剧本告诉我们,那是在抗日战争时期,全国人民在中国共产党的英明领导下,正在和日本帝国主义侵略者开展一场你死我活的斗争。民族的斗争,实质上仍然是阶级斗争。正如毛主席在当时指出的:“在民族斗争中,阶级斗争是以民族斗争形式出现的,这种形式,表现了两者的一致性。”^①在这种复杂尖锐的阶级斗争中,我们的英雄是以工人阶级先锋战士的姿态出现的。他们的斗争,不是停留在自发的爱国主义立场,而是把民族斗争作为实现全中国的解放事业和伟大共产主义理想的一个阶段来进行的,这样,《红灯记》就跨越了那些仅仅停留在一般爱国主义水平上来描写抗日战争的戏剧,它通过民族斗争,树立了无产阶级革命英雄的形象,宣传了社会主义革命思想,不能不说,这是一个巨大的成功。它的这种成就鲜明地表明,《红灯记》是在社会主义革命和建设时期以社会主义革命思想为指导所创造出来的一个描写民主革命阶段民族斗争的优秀剧本。京剧《红灯记》的题材虽然不是解放以后社会主义革命和建设时期的事,但由于它是社会主义革命思想指导下创作的,因而它所体现的革命传统教育,就具有深刻的现实意义。

《红灯记》的剧作者在毛主席关于阶级、阶级斗争学说的指导下,突出了阶级斗争,这就深刻地抓住了抗日战争时期的生活本质。抗日战争不是一般的民族斗争,它是在中国共产党领导下进行的,共产党人在这场斗争中是领导者,是民族利益和人民群众利益的真正代表者,只有在工人阶级的先锋队——共产党的领导下,在毛主席关于人民战争的思想指导下,中国的民族抗日战争才会取得胜利。剧本着重刻画了李玉和、李奶奶、李铁梅等在党的领导下进行的英勇斗争,特别刻画了李玉和这个优秀的共产党员,以自

^① 《统一战线中的独立自主问题》,《毛泽东选集》人民出版社1991年6月第2版,第2卷,第539页。

觉的、明确的阶级观点,与日本侵略者鸠山进行针锋相对的斗争。这种斗争,剧本作者毫不犹豫地把它推向最激烈的高峰,并挖掘到思想的最深处:无产阶级的崇高的革命世界观同腐朽没落的资产阶级反动世界观的斗争。在《赴宴斗鸠山》这场戏中,那样明确而自然地展开的两种世界观的斗争,应该说,的确是起了“画龙点睛”的作用。通过这场斗争,深刻地揭露了日本帝国主义者的本质,以至连鸠山也不得不承认“共产党真太厉害”了。

李玉和这样的革命英雄,是在党和毛主席的领导和教育下成长起来的,是在革命实际斗争中锻炼起来的。当时中国共产党已经有了陈独秀右倾机会主义和三次“左”倾机会主义的教训,1935年1月遵义会议,确立了以毛泽东同志为首的中央的新的领导,这“是中国党内最有历史意义的转变”^①,当时正处在毛主席所指出的,“党的发展过程的第三个阶段,就是抗日民族统一战线的阶段”^②。党以马克思列宁主义和中国革命实践相结合的毛泽东思想武装了大批党的干部,使他们吸取过去的教训,在革命实际斗争中得到锻炼和提高。在这样的条件下,出现李玉和这样的英雄人物,是很自然的。他有过1923年江岸罢工的血的斗争经验。他不仅敢于斗争,而且善于斗争;他具有共产主义远大的理想,也有必然实现这种理想的信心。他在《刑场斗争》那场中的大段歌唱,集中地表现了他作为一个共产主义者对革命理想的无限信心和憧憬。但为了斗争的胜利,在实际斗争中,李玉和又具有清醒的头脑,对敌人能采取机动灵活的斗争策略。《粥棚脱险》一场,李玉和在紧急关头机智地脱了险;《赴宴斗鸠山》一场,在自己的党员身份

^① 《关于若干历史问题的决议》,《毛泽东选集》人民出版社1991年6月第2版,第3卷,第969页。

^② 《〈共产党人〉发刊词》,《毛泽东选集》人民出版社1991年6月第2版,第2卷,第612页。

未暴露时那种针锋相对而又不露痕迹的态度,都说明李玉和是具有丰富的斗争经验的。剧本处处都注意刻画李玉和是一个经过实际斗争锻炼的老战士。

围绕着李玉和,剧本塑造了李奶奶和李铁梅这两个人物。以李玉和为中心的三代人,体现了革命斗争的不断发展,其中以象征革命的号志灯——红灯为线索,把这三代人与无产阶级革命事业紧紧地联系起来。这盏作为联络信号的号志灯,李奶奶的丈夫用过,李玉和用过,李铁梅又继续高举红灯,决心把无产阶级革命进行到底。

李奶奶的形象很概括地反映了工人阶级革命母亲的性格。她在丈夫牺牲以后,为了革命,把徒弟和另一个徒弟的女儿当自己亲生骨肉看待。他们的关系,决不是一般的亲属关系,而是革命的同志关系。这样,他们的关系就显得格外有感染力,格外崇高。李奶奶对李玉和的革命斗争,给予了积极的支持和有利的配合,她不但把李玉和当作亲生的儿子照顾,而且更重要的,是把他当作肩负抗日重任的革命同志看待。在李玉和被捕(“赴宴”)时,李奶奶那种大义凛然的气魄,鼓励了李玉和,也感动了观众;在《刑场斗争》这场中,李奶奶看到李玉和那样英勇不屈,唱〔二黄散板〕“有这样的孩儿,娘不心酸。”在这里我们听到的不是一般的母亲对儿子的赞美,而是代表了群众对党的优秀儿子——李玉和的赞美。在李奶奶和李玉和之间,我们看到了真正的革命同志之间的深刻关系。革命的母亲把下一代的成长与无产阶级革命事业联系起来,对他们的关怀,也就是对革命的关怀。

由李玉和集中体现出来的无产阶级彻底革命精神,由于剧本塑造了李铁梅这个人物,而得到了更加充分的体现。革命必须一代一代地永远进行下去,彻底革命精神是与革命接班人的问题分不开的。

李铁梅生长在铁路工人的家庭,是在革命先辈和实际革命斗争中培养、成长起来的一枝“铁梅”。剧本很好地刻画了她的成长过程。戏刚开始的时候,铁梅唱〔快二六〕转〔流水〕“我家的表叔数不清……”,还是那样天真、带点稚气,她只是在长期观察中隐约感觉到她父亲与她“表叔”之间有着不寻常的关系。经过李奶奶说红灯,铁梅唱〔西皮摇板〕“听罢奶奶说红灯……”时,就陷入了深思,认真地体会父亲和“表叔”究竟是什么样的人,暗下决心要向他们学习,行他们的事,学他们的为人。等到父亲被捕(鸠山请他“赴宴”),李奶奶说革命家史以后,李铁梅唱〔反二黄原板〕转〔快板〕“听奶奶,讲革命,英勇悲壮”时,的确是“志高眼发亮”。她认识到父亲“顶天立地是英勇的共产党”,决心也更大、更明确了。她要“祖祖孙孙打下去,打不尽豺狼决不下战场”!最初她还是容易被敌人唬瞒过的比较天真的女孩,当特务假冒接关系的人时,差一点上当;后来就能够主动地想办法在敌人严密监视下从坑洞里出去接关系,在找不到关系时,又能机智地把密电码转移到安全的地方,甚至可以当面戏弄鸠山。剧本在刻画李铁梅这个人物时是有层次的,她的成长过程是真实可信的。

京剧《红灯记》通过对李玉和、李奶奶、李铁梅三个光辉的英雄人物的塑造,为无产阶级革命英雄立传,为党的地下工作者立传,从而给人以深刻的思想教育,使观众真正体会到共产党员以及党所领导的革命群众为革命不怕艰苦、不怕牺牲的革命气魄。看了这出戏,也使人深刻体会到党对这些革命的优秀儿女所给予的极高的评价:“无数党员、无数人民和很多党外革命家,当时(指抗日战争时期——引者)在各个战线上轰轰烈烈地进行革命斗争,他们的奋斗牺牲、不屈不挠、前仆后继的精神和功绩,在民族的历史上

永垂不朽。”^①

曾经有人认为,欣赏京剧时一定要摇头晃脑、陷入无思想的“直觉”(或“绝对”)境界,才叫够“味”,才叫“有意思”。京剧《红灯记》的艺术实践,有力地粉碎了这种谬论。剧场里新时代的观众,都深深地为我们的英雄人物的英勇事迹所打动,人们首先感到他们的思想和行动都是崇高的,给人以力量,给人以教育。在看戏的过程中,我们不断地运用我们的理解力,努力去把握这些人物的思想品质,以便提高自己的思想觉悟。当然,我们也深受感动,但我们的感动是有理解作基础的。京剧《红灯记》以无产阶级革命英雄人物与日本帝国主义的矛盾冲突,以尖锐复杂的阶级斗争和民族斗争激发起观众无产阶级革命的崇高的思想感情,根本不可能是一种庸俗的“自我陶醉”状态。我们在欣赏京剧《红灯记》时只知道自己被戏剧冲突带到了崇高的斗争境界,从而我们自己的思想感情也有了相应的提高,而根本不是什么“直觉”“绝对”境界。那些死抱住“绝对境界”“摇头晃脑”的人,只说明了自己的艺术趣味完全是腐朽的剥削阶级的艺术趣味。

京剧《红灯记》以崇高的英雄人物、深刻而尖锐的戏剧冲突,配以高亢激越的音乐、刚健有力的舞蹈,给人以思想感情的教育、鼓舞力量,而不是使人们“沉醉”于单纯表演形式的欣赏中。这种思想内容的力量,使观众的思想感情产生极大的振奋,通过舞台上展示的具体的革命斗争,激发了人们的革命斗志,促使人们的精神面貌有极大的提高。这种戏剧效果,也给那些在“纯粹艺术形式”中追求“绝对境界”的形式主义者以致命的打击。

^① 《关于若干历史问题的决议》,《毛泽东选集》人民出版社1991年6月第2版,第3卷,第954页。

二 杰出的艺术创造,生动的艺术形象

艺术的巨大的思想内容是通过生动的艺术形象表现出来的,由思想到形象,其中需要艺术家的反复的艰苦创造。

京剧《红灯记》的创造者们,首先彻底反对了旧京剧脱离实际的创作方法,他们按照毛主席“深入生活、深入斗争”的指示,在自己的创作思想上,来了一番大革命。

旧京剧由于它产生和发展的历史条件,它所塑造的人物形象,往往多是一些性格(或道德)类型^①,这和整个封建社会的道德观和审美观有着深刻的联系,也和他们的创作方式有着一定的联系。过去的演员和剧作家,最多只是通过一些间接的材料来体会人物的思想感情,他们老演历史剧,也在创作上受到很大的限制。卢胜奎改编“三国戏”,在京剧史上很有名,但他的本领无非是熟读《三国演义》。过去京剧演员演关羽、诸葛亮、曹操,大也都只依据两个东西:一个是师父的“范本”,二是《三国演义》^②。

用马克思列宁主义、毛泽东思想武装起来的京剧工作者,今天创作《红灯记》,和前人的创作方法也有根本不同。《红灯记》里的英雄人物决不是概念的化身,而是活生生的、有血有肉、有个性的无产阶级革命家。为了塑造这些有生动的个性的革命英雄,在对话、唱词、音乐和身段舞蹈方面,就必须彻底改变过去形式主义、公式化的创作方法,进行创造性的劳动。

^① 这是中国戏曲史的一个重要问题,值得今后进一步的探讨,这里不能赘述。但现在一些京剧工作者也都在创新的实践过程中体会到这一点。如刘吉典、李金泉同志说:“为革命现代戏中英雄人物设计唱腔,如果仍像过去搞老戏那样,根据唱词大概找一找人物的感情类型以后,便着重在字正腔圆、卖味儿、讨俏上下工夫,肯定是不行的。”(《努力塑造英雄人物的音乐形象》,《人民日报》1965年8月6日)

^② 过去大多数京剧演员受反动派的压迫,文化水平一般都很低,不大容易研究其他有关历史资料。

要使英雄人物有血有肉,富有个性,首先就要对英雄人物作深入的理解。为了解决这个问题,京剧《红灯记》的创造者学习、利用了各种间接材料,更重要的是深入到老工人中去,取得直接的感性材料,从久经革命斗争的老工人身上去体验当年的英雄气概,发掘了丰富的艺术创作的源泉。京剧艺术家们从僵死的、形式主义的创作方法的束缚下解放出来,以深入生活的、革命现实主义的创作方法,在京剧舞台上创造出活生生的人物形象来,这是创作思想的一大革命。

我们看到,京剧《红灯记》在刻画生动的个性方面,是有突出的成绩的,特别面对着京剧这种传统比较凝固的艺术样式,其所取得的成绩,就更加可贵。现在试对《红灯记》的人物语言作些分析,看看它是怎样体现人物个性化的。

京剧《红灯记》一反过去京剧公式化的陈词滥调^①,无论对话、唱词都能够切合人物的性格身份,的确是人物内心的语言。在《痛说革命家史》这一场中,李铁梅想探究红灯的秘密,看见奶奶又在那里认真地擦红灯,她若有所思地说:“奶奶您又擦红灯啦?”这里把铁梅这个已渐懂事的孩子写得很真实,如果在这里处理得过于活泼天真,是不太符合整个戏中所表现的铁梅的性格的。她固然有天真、活泼的一面,但也有沉着稳重的一面,她这种沉着稳重和经常思考问题,是在严峻的阶级斗争的环境中逐渐形成的,她根本不同于一般娇生惯养的小女孩。剧本在这里只用一句话,就把铁梅的性格紧紧地扣住了。但是铁梅终究还是个孩子,她在残酷的阶级斗争面前虽坚如铁石,但总还不如李玉和那样成熟,她的语气总还有点“稚气”。这在许多唱词中都可以看到,也正因为这样,铁

^① 旧京剧中有一些语言毫无内容、千篇一律,甚至语法不通,如“你待怎讲”,“上了马能行”等,有些地方因为演员的唱腔好,一般都不去深究了,但很早就有不少人对京剧这种陈词滥调表示了不满。

梅才真正是铁梅。试以李玉和的一段唱词同铁梅的唱词作一比较。李玉和在《刑场斗争》中有一段〔快原板〕“孩儿我本是个刚强铁汉,不屈不挠斗敌顽……”,唱词慷慨激昂,内容也比较深。“山河破碎,我的心肝碎,日月不圆,我的家难圆”。充分表现了一个无产阶级爱国志士的思想。“恨不能变雄鹰冲霄汉,乘风直上,飞舞到关山,要使那几万万同胞脱苦难!为革命,粉身碎骨也心甘!”更体现了一个久经锻炼的无产阶级先锋战士的伟大胸襟。而在《靠群众帮助》一场里,铁梅回到家中看到红灯,有一段唱〔西皮倒板〕转〔原板〕转〔二六〕又转〔快板〕,内容也是表现铁梅对敌人愤恨和自己革命到底的决心。这时铁梅经过了一系列的严峻的斗争,已经很懂事了,可是在语气方面终究与李玉和不很相同,通篇都贯串着铁梅这样一个女孩子的朴实的感情,像“铁梅至死不理他”,“咬住仇,咬住恨”,“铁梅我,有准备;不怕抓,不怕放,不怕皮鞭打,不怕监牢押”,“贼鸠山,你等着吧,这就是铁梅给你的好回答!”这样一些,都是当当响的个性化的语言,的确是把革命的思想凝结在生动具体的个性里了。读了这段唱词,铁梅这样一个可爱、可敬的革命接班人的形象,如在目前。此外像李玉和在《赴宴斗鸠山》里与鸠山大段针锋相对的对话,在戏剧语言方面,也都是十分精彩的。

配合语言的个性化,在音乐、唱腔方面也都要求加强性格的表现,这方面,唱腔的设计者已有很好的经验总结^①。为了表现革命者的个性,设计者在板式、腔调等方面都有许多创造。像李铁梅在《接受任务》那一场里唱〔快二六〕转〔流水〕“我家的表叔数不清”,利用了某些歌曲的曲调,把小女孩的天真烂漫的情感表现得很真实,这一段唱腔的确是很优美的。“壮别”时李玉和唱的那段〔西皮二六〕“临行喝妈一碗酒”,又是那样雄壮慷慨,把李玉和临危不惧

^① 参看《京剧〈红灯记〉评论集》,第277页,和《人民日报》1965年8月6日。

的豪迈气概表现得淋漓尽致。京剧《红灯记》中一些大段的唱腔,都是比较完整的,人们可以通过某一段唱,来抓住某一人物的生动形象,音乐形象的个性是相当鲜明有力的。

当然,人物的个性化,只是创作的一个方面。艺术形象并不是单纯模仿生活,它需要创造,更需要理想化。必须把革命的现实主义和革命的浪漫主义结合起来。京剧《红灯记》的创造者们,正是在毛主席所倡导的这一创作方法的指导下,进行创作的。剧中的英雄人物都闪烁着共产主义革命理想的光芒,都是理想化了的英雄。这正是京剧《红灯记》最突出的成就之一。在京剧《红灯记》中,英雄人物充分地表现了自己的崇高的理想,李玉和在即将就义时,充满了豪情壮志,他看到“革命的红旗高举起,抗日的烽火已燎原”,“但等那,风雨过,百花吐艳,新中国,似朝阳,光照人间……”,人们不能不为这种崇高的理想的力量所感动。

李玉和等英雄形象是成功的。李玉和、李奶奶等都是经过革命理想化的英雄人物,剧作者并没有描写他们什么“缺点”,更没有硬给他们加上什么“阴暗面”。剧作者并没有把李玉和的革命思想和他的精神面貌的丰富性绝对对立起来:好像共性一定是优点,个性就一定是缺点。如果按照某些人的“逻辑”,李玉和对敌人的切齿仇恨和对阶级亲人的深刻的爱就不能是情感的丰富性的表现,而只有在就义前“三分钟的动摇”,才算是性格的“丰富性”。从京剧《红灯记》里,我们看到的事实恰恰相反,李玉和的无产阶级彻底革命精神和他的丰富的思想情感是完全统一的,而且只有突出地表现这种革命精神,才能使李玉和这个形象更加高大、更加丰富。

我们看到,在塑造个性化的人物时,我们遇到如何突破京剧传统的问题,那末,在塑造理想化的人物时,同样也遇到如何批判地继承传统的问题。封建统治阶级和封建文人为了在京剧舞台上树立自己的理想人物,下了许多工夫,想了很多办法,譬如关羽本来

有许多缺点,清王朝的统治者为了宣传他的“忠”“义”来麻醉人民,把关羽加以“神化”,连《走麦城》这样的戏也禁演了。

然而,封建时代的理想英雄与无产阶级的理想英雄是有本质的区别的。他们首先在世界观上有根本的区别。古代的英雄归根到底是个人主义者^①。日本帝国主义侵略者鸠山,何尝不想当一个反动的“英雄”,想在他那个阶级里“出人头地”,但他的人生哲学则是“为我”二字。与这种剥削阶级世界观完全对立的则是无产阶级大公无私的彻底革命的世界观。李玉和对鸠山“为我”哲学的嘲笑,也就是对一切剥削阶级世界观的嘲笑。这种世界观的本质区别也决定了无产阶级英雄与一切剥削阶级“英雄”在和群众的关系上,也有本质的不同。一切剥削阶级的英雄都是高高在上、脱离群众的;而一切真正的无产阶级英雄却是与群众血肉相连的,他是群众根本利益的代表者和维护者,他既领导群众,又深入群众、依靠群众。

我们在京剧《红灯记》里看到,李玉和、李奶奶、李铁梅这些党的好儿女,和群众的关系是亲密无间的。他们和邻居刘大娘、桂兰家的关系,完全体现了阶级友爱的深厚感情。李奶奶说:“有堵墙,是两家,拆了墙,咱们不就是一家子吗?”铁梅说:“不拆墙也是一家子”,李奶奶说:“你说得对。”这段对话深刻地揭示了李家与刘家的阶级友爱,而李玉和、李奶奶、李铁梅以后的斗争,也是同刘大娘和桂兰的帮助分不开的。这种血肉关系,说明了我们的英雄人物是从群众中成长起来的、在群众中生了根的。《粥棚脱险》那一场,则更加突出地表现了李玉和处处为群众利益着想,表现了共产党员“以天下为己任”的革命气魄。

封建统治阶级和封建文人为塑造自己的“英雄人物”所用的许

^① 古代的英雄,有时也有“牺牲精神”,但那是为了一撮小“集团”的利益,而且是以个人“流芳百世”“留名千古”作为思想基础的。

多手法,我们都需要从思想上加以批判,并在实践中予以扬弃。当然,这并不妨碍我们在一定场合下批判地运用某些手法和表现原则。譬如,京剧中的表现英雄人物时,经常用雕塑性很强的亮相,以增加人物的气度。我们知道,雕塑以它的高度集中和静态的凝炼,最善于突出表现人物的理想境界,它抓住最能表现人物品格的典型姿态,经常可以表现英雄人物的庄严肃穆的神态。在京剧花脸、武生等行当中,常常有许多很美的亮相,以及由此发展而来的雕塑性的动作,对于英雄人物的树立,起过重要的作用。这种利用雕塑美的手法,在新京剧舞台上塑造新的英雄人物时,同样是可以借鉴的。我们看到,李玉和的扮演者钱浩梁同志在运用这种手法时,许多地方都获得了成功。当第一场李玉和一出场时,改变了最初话剧式的处理手法,增加了人物的气度,一开始就给人一个高大的革命者的形象。在李奶奶说完革命家史后,铁梅激奋地拿起红灯,在舞蹈动作的终点,和李奶奶一起高举红灯,也是一个很好的塑像。

戏剧中的亮相,是在戏剧性舞蹈动作过程中的雕塑性的“总结”,其内容是与整个剧情分不开的,而不是孤立的“摆架子”,它是把人物的思想感情,随剧情的发展而凝炼在一个点上,把它集中地加以突出表现。因此,同样是理想化的手法,不同的戏剧人物,就有不同的内容。而且,由于现代的和古代两种英雄人物的不同,在运用这种手法的时候,也不能生搬硬套。正因为我们的英雄是与群众紧密相连的,因而就不能在群众面前过多地、过分地“摆架子”,而必须体现出我们的英雄是群众的一分子,又是群众中的先进分子;但在鸠山和民族叛徒面前,适当地利用夸张的雕塑性动作和亮相,以及《赴宴斗鸠山》一场最后所采用的“塑型对比”的手法,则不但是完全可以的,而且是相当成功的。

我们理想化的更重要的方法是深挖英雄人物的思想感情,从

实际的戏剧冲突中把它展示出来,把人物静的塑型美建立在真实的人物斗争活动的基础上,把静和动结合起来,才能真正达到戏剧人物理想化的目的。这样,对于创造者来说,不仅是个技术水平问题,而且更是个思想水平问题。创造者必须自己具有无产阶级思想,才能真正理解所表现的人物的无产阶级的道德品质和思想感情,才能从实际斗争中把它深刻地揭示出来。

三 完整的艺术风格,美好的欣赏效果

京剧《红灯记》不仅有巨大的思想内容、崇高的艺术形象,而且有着完整的、优美的艺术风格。

我们知道,戏剧的表现手段是很丰富的,它综合了文学情节、对话、表演、绘画、雕塑等各种艺术样式的表现手段,而我国的戏曲,则更突出地具有音乐、舞蹈的因素。所有这一切表现手段,又绝不是拼凑起来的。就话剧来说,对话和行动是它的中心环节,其它一切表现手段,都是为戏剧对话和戏剧动作服务的。就戏曲来说,音乐性的戏剧对话和舞蹈性的戏剧动作是它的中心环节,其它如绘画、雕塑等表现手段,都是为它们服务的。比较起来,戏曲所综合的表现手段是最多的,因而在风格方面,也是最难统一的。这些不同种类的表现手段,处理得好,可以相互促进;处理不好,则会相互矛盾。譬如用景的虚实,有时就会与舞蹈性的戏剧动作产生矛盾,因此在旧京剧里,视觉的造型往往更接近雕塑,背景是虚的;而话剧更接近于绘画,背景是实的。旧京剧这种处理办法,在反映比较简单的古代生活、古代人物时,可以经常运用的;但在表现现代丰富、复杂的斗争生活时,如果仍旧采用这种办法,就很不够了。因此,京剧现代戏在风格上,面临着比旧京剧更加复杂的问题,而为了解决这些问题,京剧《红灯记》的创造者们积累了许多可贵的

经验。

京剧《红灯记》反映了交织着深刻阶级矛盾的中国人民与日本帝国主义侵略者的尖锐矛盾,那种惊心动魄、你死我活的矛盾冲突,激动着观众的思想情感,比起旧京剧来,戏剧冲突显然是加强了。《红灯记》从第一场联络员跳车起,就预示着即将展开一场你死我活的斗争。然后,戏剧冲突紧接着一场比一场尖锐。王连举的叛变,说明了这场斗争必然采取面对面的方式进行,这场斗争是不可调和的,“不是东风压倒西风,就是西风压倒东风”。最后,李玉和和李奶奶虽然都牺牲了,但却展示了日本帝国主义侵略者的必然失败。

矛盾冲突的充分展开,说明了戏剧性的加强,因为戏剧性需要人物在实际行动中的紧张尖锐的矛盾冲突。旧京剧在封建主义、资本主义剥削阶级世界观指导下,不愿或不敢正视生活中的预先冲突,并竭力掩盖它,因而戏剧性相对地削弱,而比较地强调抒情性。大多数旧京剧通过比较平和的曲调和缓慢的舞蹈动作,以“靡靡之音”来消磨人的斗志。京剧由原来比较粗犷朴实的风格逐渐变成由封建统治阶级加工过的轻歌曼舞、专讲“味儿”的格调,也正是戏剧性削弱的过程。京剧的革命化,在艺术风格上首先碰到的一个问题,就是突破这一关,必须在艺术风格上把戏剧的矛盾冲突放到首位,突破固有的程式,为戏剧冲突的充分展开铺平了道路。

不回避、不掩盖矛盾冲突,让戏剧性得到充分的发展,实际上也就促使了中国戏曲艺术本身在艺术形式上更进一步的发展,因为集中地通过人物行动、对话展开矛盾冲突,本来是戏剧艺术最重要的特征之一。过去在旧的戏曲程式(包括音乐、人物行当、表演等)的束缚下,戏曲作为一种特殊的戏剧,本身也很难得到充分的发展。

京剧《红灯记》突出了戏剧性,充分展开了戏剧的矛盾冲突,使

其它一切表现手段都服从于戏剧冲突的表现和展开。

为了充分展开戏剧冲突,《红灯记》就不能像旧京剧那样,老用雕塑的手法来使人物处在没有确定背景的空间中。戏剧性、戏剧冲突需要真实感人,它需要一定的写实的布景。一般说来,在革命现代戏中完全不要写实的布景和道具是做不到的。写实布景的出现,可以确定环境,有鲜明的时代感,如京剧《红灯记》一开场就在墙上出现一幅残缺不全的“仁丹”广告,这样就给人以真实的时代感和鲜明的倾向性,这种效果,是旧京剧所没有的。

写实布景的出现,在表现手法上又增加了京剧的绘画因素,提出了新的问题。旧京剧也用绘画的手法,如服装、天幕、桌椅披等,但大都是图案式的绘画,就整个舞台看,空间还是不确定的。为了确定空间,演员在必要的时候,做了些虚拟的动作。现代戏的舞台既然有了写实的布景,整个舞台就会是一个比较真实的画面,但作为戏曲的特点,又不能完全排斥虚拟的动作和雕塑性的处理,于是这里就有可能在虚实之间产生艺术风格上的矛盾。我们看到,京剧《红灯记》在处理虚实之间的矛盾时,积累了很好的经验。首先在写实布景方面,不孤立地追求“真实”、“全面”,而是主要从有利于人物塑造、戏剧冲突的展开来着眼。景不宜多,更不宜繁,这样才能为适当的虚拟表演留有余地。譬如破烂市粥棚台上的景,只是简单的一张桌子和几张椅子,而且集中在舞台的左边(从观众角度看),右边除了背景外则空无一物,形成了“右虚左实”的局面,其目的也是为了便于在磨刀人(接关系的地下工作者)与日本兵之间展开矛盾,让李玉和脱险。其次,在雕塑性亮相和舞蹈性动作方面,也力求不与写实的布景发生矛盾。京剧《红灯记》不是滥用这些抒情手法,而在一般情况下,保持动作风格的一贯性,只在适当的地方,才加以突出表现。譬如《痛说革命家史》中,只有在铁梅听李奶奶说明了自己的历史,充分认识到了号志灯的意义以后,在情

绪充分高涨的气氛中才拿起红灯,以舞蹈的姿态跑圆场,最后归于雕塑般的亮相。这样的处理,由于符合人物内心感情的抒发,同时,强烈的革命感情把观众的注意力和视线集中在铁梅身上,也就不会感到这种夸张的动作与屋里写实的布景有什么矛盾了。

由此可见,京剧《红灯记》是把戏剧性的写实布景,与抒情性的舞蹈动作结合了起来。戏剧性和抒情是有一定矛盾的,但又不是绝对对立的。在戏剧艺术中,抒情性可以为戏剧性服务,二者可以结合起来,丰富戏的效果。京剧《红灯记》如果没有那些夸张的舞蹈动作,没有那些雕塑性的亮相,就不会给人那样深刻的印象,也就不会有不同于话剧的自己的艺术风格。

戏剧性和抒情性的问题,不仅在戏剧动作中存在,在戏剧语言中同样突出。道白与歌唱之间的关系,是戏曲艺术中一个重要的问题。旧京剧解决这个矛盾时,大多数行当都采用了拉长声调的手法来道白^①。这种声调节奏,与封建统治阶级的生活语言是一致的,只需稍加夸张就可以了。这种语言的韵律和举止的仪范^②表现了封建统治阶级整个的生活节奏。显然,我们要用这样的节奏来表现现代人是不可行的。这个问题,如果光从京剧原有的音乐(歌唱)节奏来考虑,的确是很难解决的,因为,问题在于京剧原有的音乐节奏本身也已经不能充分反映现代人的复杂的思想感情了。如果对音乐的节奏、旋律加以改变,道白问题也就比较容易解决。在这方面,京剧《红灯记》也为我们提供了很好的经验。

京剧《红灯记》音乐的节奏、旋律、歌唱的板式变化,显然比旧

^① 有人认为,旧京剧解决这个问题是用“韵白”,其实“韵白”只是语音标准不同,它只解决了道白与歌唱的语音标准统一的问题,并不能解决艺术风格统一的问题。试用生活口语的节奏来念“韵白”(一般认为是湖北的调值,河南尖团,当然实际还要更复杂些),仍有道白与歌唱的矛盾问题。

^② 参看北京京剧团:《〈沙家浜〉修改过程中的一些体会》,《戏剧报》1965年第7期。

京剧大大丰富了,用一般〔西皮快板〕所不能表达的铁梅在听李奶奶讲革命家史后的心情,用〔反二黄快板〕就恰如其分地表达出来了。这也就是说,音乐本身的戏剧性大大加强了。歌唱节奏丰富了,容量加大了,道白的节奏和容量也可以相应地增加。有些地方可以使之更接近生活,有些地方可以更夸张些。如果说,在歌唱里可以采用像“说明了真情况,铁梅呀”(《痛说革命家史》场,李奶奶唱〔二黄慢三眼〕)这样现代口语的音调,为什么道白就不能采用比较接近生活的音调呢。

当然,适当的夸张还是必要的,艺术的语言,既要反映生活的语言,又要高于生活的语言,不仅要在内容上加以提炼,在形式上也要有一番创造。话剧的语言也不能完全是生活语言的翻版,话剧演员的舞台音调,也不完全等于生活的音调。为了突破这一点,京剧《红灯记》在李奶奶痛说革命家史时,大胆地使用了大段的道白,用道白作描述性的叙说,而把歌唱集中用之于情感的抒发,不能不说,这是京剧《红灯记》一个大胆的、富有创造性的尝试。高玉倩同志在那大段的道白中,利用了话剧、朗诵、曲艺等艺术的念法,在气氛紧凑的音乐伴奏中(采用了《十面埋伏》的乐曲),讲述了革命的家史。这一段道白,有节奏,有变化,更重要的是有革命的感情。有的地方声调漫长,如“就在那天晚上,天也是这么黑,也是这么冷”,放慢了的声调,的确像有一股冷气紧压观众的心头,使人预感到一场暴风雨即将来到。果然,到了“一忽儿,忽听得有人敲门”,节奏突然一变,这里既吸引了铁梅,也吸引了观众,既是生活,又是艺术。这大段道白,人们并不因为它大胆地突破了京剧传统而觉得别扭,而且在大段叙述后,紧接着一段节奏紧凑的〔二黄原板〕,总结了上段叙述,表现了革命母亲的强烈的感情,丝毫没有不调和的感觉。

从京剧《红灯记》的创造看来,戏剧性的加强,并不意味着抒情

性的削弱。问题的关键在于抒什么样的情。如果是抒发封建阶级的“温柔敦厚”的麻醉人民的感情,那末这样的“情”,是和现代生活充满复杂矛盾斗争的客观现实对立的,是和现代革命戏的戏剧冲突对立的。用这种音乐、歌唱以及舞蹈动作来表现现代生活,必然会从思想实质上歪曲了现代人物的形象。然而,如果我们是抒发革命之情,抒发创造者对革命英雄的爱和对反动派的恨,抒发革命英雄的内心的革命的感情,则不仅是可以的,而且是完全应该的。

在抒发革命英雄人物内心感情方面,京剧《红灯记》的创造者们是很下了一番工夫的,他们在文章^①中特别提到为了适应抒情的需要,如何设计李玉和在狱中“狱警传”那段唱腔的。在对待反面人物的音乐形象问题上,音乐设计者利用了“不调和”的手法,使鸠山的面目显得丑恶可憎,暴露了他的本质。尽管他表面上衣冠楚楚,但从他内心发出的声音——歌唱中,却把自己的丑恶面目暴露无遗。

京剧《红灯记》在强调戏剧性的同时,充分发挥了抒情手法的作用,使戏剧性与抒情性达到了高度的统一。这样,京剧《红灯记》中由于艺术风格统一,就在给人以深刻的思想教育的同时,也给人以美的艺术欣赏。京剧《红灯记》是按照革命的需要表现革命英雄人物的英勇斗争精神的,同时也是按照美的法则进行创造的。京剧《红灯记》这种处理方法,归根结蒂还是和革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作思想分不开的。我们是革命的现实主义者,绝不回避现实生活中的矛盾斗争,而是正视生活中最残酷的斗争;我们同时又是革命的浪漫主义者,有着远大的美好的理想,革命者在任何时候都是相信这种理想必胜的乐观主义者。因此,我们要求舞台上的英雄形象更加美一些,正如陶铸同志所说的:“我

^① 见刘吉典、李金泉:《努力塑造英雄人物的音乐形象》,《人民日报》1965年8月6日。

们提倡革命现实主义与革命浪漫主义相结合,要使人看了,觉得社会主义制度下的新人物是很美的,给人以美的感受,不管耳朵眼睛都感到舒畅……”^①

在舞台上表现美的形象,主要的是体现革命英雄人物的美好理想,此外也还有个形式美的问题。我们坚决反对脱离内容的形式主义^②,但我们主张为内容服务的形式加工,而同样坚决地反对自然主义。在这样的前提下,从某种意义上讲,形式美的问题,实质上是能不能把革命现实主义与革命浪漫主义相结合的精神贯彻到底的问题,是能不能从内容到形式都贯彻这种精神的问题。

音乐和舞蹈这些抒情的艺术,主要应该是激发人的革命热情,但同时也要求悦耳、娱目,如果破坏了形式美的最基本的规律,也就很难使人接受音乐和舞蹈所体现的思想教育内容。

京剧《红灯记》在音乐创造上很注意旋律的变化、结构的完整和节奏的起伏等形式美的规律,使加工后的形式更好地为内容服务。在人物情绪最激昂的时候,适当地利用“炸音”,可以增强表现力,给人以激励的力量,但如果过多地利用“炸音”,就会失去音乐的优美的风格,损害了动听的效果。当然,戏剧中的音乐,要注意音乐本身的戏剧性,塑造人物性格,表现变化多端的感情;但是戏剧中的音乐,也还要遵守音乐形式的一般规律。

在经过反复修改后的京剧《红灯记》中,在视觉形象方面,也是尽可能让革命英雄人物更美一些。这从化装、服装以及处理手法上,都可以看出来。李玉和作为一个普通的工人,在旧社会备受压迫、剥削,家里当然很贫困,但如果处理得过于破烂,也有损舞台的形象;现在,舞台上出现的李玉和、李铁梅和李奶奶,都有一种恰如

^① 陶铸:《一定要演好革命现代戏》,《戏剧报》1965年第6期。

^② 旧京剧的形式主义发展到完全歪曲生活的地步,如红娘总比莺莺华丽,高宠总比岳飞威武等。

其分的朴素的美。在戏剧中,在一些表现敌人残暴的场面时,特别要注意避免自然主义的手法。正如张东川同志所说:“李玉和受刑之后,是衣服破烂,血迹斑斑,行动十分困难,表现时要注意这些事实(不然不会真实);但更重要的是突出他勇于斗争的大无畏的英雄气概,因而对于受刑后的破烂、肮脏等有损于英雄形象的东西就不能过分描述。”^①

革命的现代戏应以革命的思想教育为目的,但如何通过艺术的方式更好地达到这种教育的目的,也是一个不可忽视的方面。革命的戏剧需要崇高的思想内容,也需要美的形式。人们都说,艺术是用形象来发言的。的确,艺术离不开感官的印象,艺术作品的思想内容,不是在形象之外,而是在形象之中,艺术作品给人的思想教育,也是脱离不开具体的感性形象的。京剧《红灯记》给人的崇高的革命英雄气概,是和李玉和、李奶奶、李铁梅的生动形象分不开的。我们反对脱离思想教育来孤立地谈“艺术欣赏”,但就艺术作品来说,我们也不赞成离开艺术的特点来一般化地谈思想教育。艺术欣赏的目的不是别的,正是为了使艺术的思想教育得到更加深刻、更加有力的效果。思想过硬,是最根本的环节,放松了这一环,就会迷失方向。艺术上也要过硬,其目的是为了完美地表达思想内容。中国京剧院的同志们,如果不是在领导上一手抓思想,一手抓艺术的正确领导下,如果不是经过多次反复的、包括艺术上的修改和推敲,那末京剧《红灯记》也不会取得这样好的成绩^②,也不会给人这样深刻的思想教育和这样美好的艺术欣赏效果。

① 张东川:《京剧〈红灯记〉改编和创作的初步体会》,《人民日报》1965年6月3日。

② 参看郭小川:《〈红灯记〉与文化革命》,《戏剧报》1965年第6期。

四 大胆的革新创造,广阔的发展前途

京剧《红灯记》以自己的杰出的艺术成就,在京剧革命化的道路上,跨出了有力的一步,为京剧艺术的推陈出新,树立良好的样板。

京剧艺术至今已有近二百年的历史,它是在我国歌、舞以及戏剧长期发展的基础上产生、发展起来的;同时也是在清皇族最高统治者直接“关心”和“指导”下发展起来的。因此在某种意义上,京剧艺术反映了甚至凝结了中国古代艺术的许多特点,综合地、典型地反映了封建主义以及深受封建主义影响的我国资本主义萌芽时期的统治阶级的艺术趣味。而这种趣味,后来在半殖民地、半封建的旧中国,又得到资产阶级和民族阶级的支持和进一步的发展。同我国古代大多数成熟了的艺术形式一样,京剧有凝固的表演程式,顽固的传统势力。由于这些传统形式有着自身内部的比较有机的联系和一定范围内的深厚的社会基础,谈到对它加以革新,就常常使一些勇气小的人却步不前。然而,京剧《红灯记》和其他一些成功的京剧革命现代戏的出现,冲破了封建主义和资本主义的艺术框框,它们以自己的成就,说明了这样一个真理:无论多么顽固的传统观念和习惯势力,在历史发展的必然性面前,总是一只纸老虎。

艺术是生活的反映,生活变了,艺术也要变。决定艺术变化的,归根到底不是艺术本身,而是现实生活。生活的发展决定了艺术的发展,但有的时候,艺术却总是落后于现实。在这个领域里,革命的阻力有时显得极为顽固。生活变化了,但还有一部分人(这种人往往以“专家”或“古代艺术的保卫者”自居),死抱住旧的趣味不放。正如马克思所说的:“一切已死的先辈们的传统,像梦魔一

样纠缠着活人的头脑。”^①冲破这种传统势力需要“闯将”，需要进行细致复杂而且坚决的斗争。

在京剧史上，也有过一些改革的尝试，也曾经演过“时装戏”。然而许多试验都失败了，许多“时装戏”都没有站住脚。这样反倒引起一种错觉，似乎“京剧的传统的确是碰不得的”。这就是为什么当年曾经作过某些改革的艺术家，后来反而甘心承认失败，有的人甚至转向保守的原因之一。然而，为什么历史上许多尝试都失败了，而《红灯记》却得到极大的成功呢？既然决定艺术变革的不是艺术本身，而在于现实生活，那末只是在生活中是个革命者，才能在艺术中做个革命者。旧社会的京剧艺术家，由于各种条件的限制，他们在艺术上最多只不过是企图用十分软弱的资产阶级的艺术原则来和顽固的封建艺术传统较量，其失败的结局是难免的。只有社会的革命才能产生艺术的革命，只有革命的艺术才能实行艺术的革命。马克思、恩格斯说：“意识的一切形式和产物不是可以用精神的批判来消灭的……而只有实际地推翻这一切唯心主义谬论所由产生的现实的社会关系，才能把它们消灭；历史的动力以及宗教、哲学和任何其他理论的动力是革命，而不是批判。”^②京剧的革命，不能光从京剧本身着眼，必须和无产阶级整个革命事业联系起来，作为整个无产阶级革命事业的一个组成部分，才能得到成功。这就是为什么《邓霞姑》^③和《红灯记》有着不同的结局的深刻的社会历史根源。

京剧革命化最重要的环节是舞台主人公的变化，是题材的变化，是内容的变化。我们当然不是唯题材论者，一个作品的好坏，不完全决定于采用什么题材，但是，应该说，在艺术中，题材是最活

① 《路易·波拿巴的雾月十八日》，《马克思恩格斯全集》第8卷，第121页。

② 《德意志意识形态》，《马克思恩格斯全集》第3卷，第43页。

③ 梅兰芳在1915年创作的“时装新戏”之一。

跃的因素,因为题材是与生活直接联系的。如果我们的京剧,仍然局限于古代生活题材,在舞台上仍然是古人占统治地位,那末尽管我们说什么“用马克思主义观点来对待历史”,强调“古为今用”,都不能使京剧从内容到形式来一番彻底革命。当然,我们并不是完全否定历史剧,用马克思主义观点创作的历史剧是无产阶级革命文化事业不可缺少的一部分,然而,无论多么好的历史剧,要光靠它来完成京剧革命,是不可能的。京剧舞台上占统治地位的如果还是帝王将相,固然不能直接宣传无产阶级思想,就是在表演程式上也很难突破;而现代的工人、农民一旦成为京剧舞台的主人,那末,那些充满剥削阶级趣味、只适宜表现古人的表演程式(整冠、抖袖等)、唱腔等,只有抛弃一法,别无其它出路。无产阶级革命者的形象出现在京剧舞台上,才从根本上动摇了封建统治阶级精心设计起来的“艺术之宫”。

京剧《红灯记》正是在艺术家革命化、人物革命化、题材革命化、艺术形式革命化的彻底革命精神指导下进行创作的。京剧《红灯记》的最高任务是在于塑造李玉和等无产阶级英雄的形象,宣传无产阶级彻底革命思想,而不是“从传统出发”,把李玉和、李奶奶歪曲成岳飞、岳母,把《红灯记》变成《岳母刺字》。

当然,只是题材、人物的变革,并没有完成京剧的革命化,还需要在表现形式上有一系列的与题材、人物的变革相适应的变革。由于表现形式的相对稳定性和独立性,从内容的变化到形式的变化,是需要一个过程的;然而,这种变化又是不可避免的。在这方面,实践往往走在理论的前面。在人们还没有从理论上完全弄清楚为什么京剧原有的音乐(它的板式、旋律和唱法)不能完全适合表现现代无产阶级革命者的思想感情时,《红灯记》的创造者,已经在实践的过程中深刻地感到这一点,并加以创造性的变革。当人们还在争论京剧原有行当是不是缺乏个性和要不要作较大的改革

时,《红灯记》的演员早就突破了各种行当。不久以前,还有人觉得京剧表现现代生活问题主要在动作程式,歌唱的矛盾似乎不太大,然而《红灯记》的实践证明,京剧原有的音乐旋律、节奏,非加以变革不可。

当然,在变革表现形式的过程中,我们并不是完全抛弃传统,我们要根据反映现实生活的需要出发,批判地吸取传统。对于这个问题,我们一方面要从欣赏习惯来考虑,但更重要的,还要从艺术发展的客观规律性来考虑。欣赏习惯是要考虑的,如果我们把《红灯记》的唱腔改得完全不像京剧,那末就会脱离一部分群众,缩小了它的教育范围。然而,在考虑这个问题时,要注意两点:首先,对某些“遗老遗少”的趣味来说,我们不但不应去适应他们的习惯,而且正是要让他们感到有点“不习惯”。其次,习惯是会改变的,欣赏习惯的改变,主要在于欣赏者的本身生活的改变,因而群众的欣赏习惯经常还会走在艺术家的前面。事实上,由于京剧观众本身的变化,京剧中的某些“陈腔滥调”,早就为不少京剧观众所厌弃。随着生活的革命化,京剧观众的趣味也会逐渐革命化,如果我们不对这种变化有充分的估计,将会犯故步自封的错误。

我们考虑传统的继承问题,应该从艺术发展的客观规律出发,应该从有利于更好地表现革命的思想内容出发。为了表现新内容,在表现形式上的确要来一番革命性的变革,但在表现形式问题上,我们首先面对着的是历史遗留给我们的现成的表现手段,对于这些东西,我们既要有改革它们的决心和信心,又要有冷静分析利用的具体办法。正如马克思说的:“人们自己创造自己的历史,但是他们并不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件下创造,而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创

造。”^① 京剧《红灯记》的创造者并没有完全抛弃传统的表现形式和表现原则,而是在新的生活题材、新的思想感情基础上加以改造,这样,才使京剧《红灯记》的表现形式既突破了京剧的传统,又不完全脱离京剧;既突破了传统的欣赏习惯,又符合京剧的基本风格。

在京剧《红灯记》中有许多唱腔,是在京剧原有曲调的基础上发展起来的,但却使人没有生搬硬套的感觉。像李玉和唱〔西皮二六〕“临行喝妈一碗酒”,京剧〔二六〕的味道是很浓厚的,可以说是基本上在原有〔二六〕的曲调上进行音乐构思的,然而,不但没有陈旧之感,在“浑身是胆雄赳赳”的“胆”字上,用传统上声字滑音的办法,反而显得气势雄壮,慷慨激昂。在申斥叛徒时,李玉和唱的那段〔西皮快板〕,无论在速度、唱法、气势方面都有借鉴传统的,当然,这些地方只是在经过分析以后,才能看出,听起来却是新颖的、浑然一体的,把对叛徒的痛恨抒发得痛快淋漓。李奶奶的几段唱腔,也都没有离开京剧老旦的许多传统唱法,在“闹工潮”那段〔快原板〕中,“又上战场”的“战”字用湖广音挑着唱,反倒显得刚劲有力。李铁梅一开头唱的〔快二六〕转〔流水〕“我家的表叔数不清”,可说有很多地方突破了传统了。像“没有大事不登门”的“有”、“大”都用京音强调,使人有真切之感,在曲调上也糅合了一些歌曲的旋律,但最后还是落在京剧的旋律上,而且衔接的地方一点不觉得生硬。这里可以见出创造者们的精心设计^②。

为什么同样是对传统的利用改造,《红灯记》却显得那样自然,又没有陈旧之感?看来,并没有别的诀窍,主要是由于创造者对所

^① 《路易·波拿巴的雾月十八日》,《马克思恩格斯全集》第8卷,第121页。

^② 这段唱腔之所以不生硬,还有一个原因是它并不是等最后一句才拉到京剧的旋律上,而中间“可他比亲眷还要亲”基本上也还是京剧旋律,有这句过渡,整段就不觉得生硬了。

表现的人物的思想感情理解透了,心里有着一个活生生的形象,这样把部分利用了的传统的曲调和这些形象和谐地融合起来,也就是服从塑造新的人物的形象的需要,来改造这些曲调,能用的用,不能用的加以创造。如此经过多次反复,首先在创造者自己心中这些曲调和人物有了不可分割的血肉联系,才能让观众相信这些歌声是出自人物内心的,而不是为了继承传统硬装上去的。只有把批判地吸取传统建立在深刻地理解人物的基础上,只有把改造了的传统和人物形象有机地结合起来,成为新的人物形象的一个部分,才能赋予传统以新的生命,新的内容。

我们说过,光靠艺术传统本身是不会发展的,它必须由生活的变革加以推动。生活实践的发展,是艺术传统发展的现实基础,也是艺术发展的现实动力;但是艺术传统的表现手段,终究是艺术表现手段变革的对象,生活是动力,传统则是基础。京剧创作者在构思过程中离不开京剧特有的表现形式,问题在于如何用新的艺术形象去改造旧的表现形式,使变革了的表现形式适应新的人物形象。

京剧《红灯记》还给我们说明了这样一个问题:对于京剧各种流派,只能从人物出发,批判地加以吸取,而不能生吞活剥地套用。京剧各流派的产生,都有一定的历史条件。就是在旧京剧中,各流派本身也都有自己的长处和局限,例如,谭鑫培的《文昭关》就无法与汪桂芬的抗衡。从艺术表现手法上说,有些流派风格固然很统一,但却少变化,表现的范围相当窄小,因此在革命现代戏中,决不能用一个流派的风格去唱一出戏,甚至不能完全用一个流派的风格去设计大段的唱腔。设想李玉和“临行喝妈一碗酒”的〔二六〕,如果完全套用汪派“未曾开言我的泪如梭”(《浣纱记》)的〔二六〕,其结果只能给人以“古朴”“悲凉”之感,根本不符合无产阶级英雄的豪情壮志。但这并不排斥在李玉和的唱腔设计中利用汪派某些

气势雄壮的唱法,譬如李玉和对鸠山唱的那段〔西皮原板〕,其中“杀我人民,侵我国土”的“人民”二字,就很像汪派《取成都》里“含悲忍泪换衣巾”中“忍泪”二字的腔调和劲头。在批判吸取各流派的唱法方面,一般说,强调“气势”的流派,更容易吸取些,而强调“韵味”的流派吸取起来就比较困难些;但是也并不是说革命现代戏的唱腔就完全排斥韵味。譬如在李玉和临刑前表现自己的革命理想时,唱得就很有韵味,给人很高的美的感受,有助于展示令人向往的美的理想。当然,这一段气势还可以再壮一点,如“赴刑场,气昂昂”的唱法,就使人觉得气势不太够^①。

京剧许多表演程式,许多流派的唱腔、唱法,本来已经到了凝固、僵化的地步,只有经过革命的洗礼,它们才能从不同的方面、在不同的程度上表现它们的生命力。我们在京剧《红灯记》里看到的不是传统的中断,而是传统的新生、传统的发展。现在,京剧革命现代戏的成功经验,已不止《红灯记》一出,但从实践上和理论上总结一下《红灯记》的创作经验,进一步探讨一些艺术创造中的问题,对今后更多地出现像《红灯记》这样的好戏以及京剧艺术的进一步革命化,都将有一定的益处。

(原载《新建设》1965年8—9月合刊)

^① 整个唱工艺术方面,如果不仅在腔调上有力,而且在咬字上讲究口劲,利用反切的原理,把字咬得更实在一些,将会更增加歌唱的力量。在这方面,传统是有许多技巧可以借鉴的。现在听起来有些字有点“飘”,“气”是粗了,但“口”这道关似乎把得不紧。

古代雅典民主制 与希腊戏剧之繁荣

两千多年以前,欧洲的一个不大的城邦——古代希腊的雅典,为人类创造了灿烂的古代文化,成为欧洲文明的发源地。这个被马克思称作人类历史“正常的儿童”^①的希腊城邦,在二三百年内为整个欧洲文明奠定了全面的基础。作为历史文化的古代的高峰,这个地区所创造的文化在哲学、文学、艺术等方面至今仍然吸引了大批的学者,人们始终为人类拥有这样一个古代文化宝藏而感到骄傲。

然而,古代希腊雅典的文化并非从天上掉下来的,它是古代希腊雅典的特殊社会条件的产物。文化艺术的繁荣需要一定的社会条件。古代奴隶制是历史上第一个文明时代,而这个文明时代又是以千百万奴隶的沉重负担为代价的。奴隶的艰苦的劳动和非人的生活,提供了一部分人从事科学、文化、艺术活动的可能性,但是并非每一种奴隶制度都曾创造过像古代希腊雅典那样高度的文明。当年古代希腊世界最早的盟主斯巴达人在抗击波斯侵略时所表现的英雄气概,斯巴达王李奥倪率部在温泉关战至一兵一卒,至

^① 《马克思恩格斯论艺术》(一),第197页。

今仍不失为爱国主义的典范。千百年来读者无不为他们可歌可泣的事迹所感动。然而,斯巴达人却并未像雅典人那样创造了高度的古代文明,它所留给我们的文化遗产与雅典相比,未免相形见绌。斯巴达人在物质和精神文明方面的创造力并没有先天的缺陷,他们可以制造很好的床、椅等日用工艺,他们对行军水壶的改革,也已载入史册^①。但是,他们为数不多的诗人、哲学家却只到有了雅典之后或离开斯巴达之后,其能力才得到了充分的发挥,斯巴达与雅典之所以在人类发展史上起了不同的作用,其主要原因是在于它们各自采取了不同形式的(奴隶)政制。

斯巴达奴隶制国家的建立是希腊南部的多利安部族入侵斯巴达的结果,他们用武力征服了当地土著希洛人,使之沦为奴隶,因此它有数量较大的奴隶队伍,以这支劳动队伍,维持多利安本部族的特权,致使这个部族内部的分化暂时没有达到尖锐的地步;同时,为了对付这支庞大的奴隶队伍的经常的反抗,需要这个作为“主人”的部族加强军事力量,强调军事统一。这样,由于这些特殊的条件,形成了斯巴达统治者采取了奴隶主寡头政制。斯巴达传说中的立法者莱克古斯曾周游希腊各地,到过繁荣得比较早的伊奥尼亚诸邦,但他所确立的制度仍然按照当时斯巴达具体的需要来制定。按照普鲁塔克的记述,斯巴达的社会的特点是经济上的平均主义、政治上的集权主义、社会生活上的朴素主义(或禁欲主义),这一切也许都是为了增强他们的军事力量,以便镇压人数众多的土著希洛人的反抗。普鲁塔克有几条有趣的记述,很能说明斯巴达社会的特点。他说斯巴达人为了防止储存货币,他们制成笨重的铁币,使之难以搬动和储放,这同样也就限制了与外邦的通商,而我们知道,雅典人的经济主要靠商业,货币经济在雅典很

^① 参阅普鲁塔克:《名人传》,《莱克古斯传》及克里底亚哲学残篇。

早就比较发达了。这样在斯巴达避免了在雅典曾使梭伦大伤脑筋的高利贷盘剥,但却使斯巴达成为一个封闭的社会。普鲁塔克说,斯巴达厉行节约,生活非常简陋,当斯巴达王到科林斯访问时,看到宫殿的画栋雕梁,竟问主人是否他们这里的树就是这样长的。此事固属无稽,也反映一点真实情况;可是雅典人却通过商业、战争等途径,学得不少东方的物质和精神文明。当年雅典三月盛会,各邦使节如云,欣赏戏剧表演,瞻仰雅典娜神庙,置身于如锦的市集,聆听智者们的如簧之舌,其开放的风气、繁荣的景象,如在目前。

同样一种生产关系(奴隶制),采取的具体形式不同,其历史的作用也就不同。黑格尔说过:“和雅典不同的,我们在斯巴达看见严格的抽象的德性——人民的生活和生命都贡献给了国家,对于个性的活泼和自由,却不加理会。”^①在黑格尔的抽象的语言背后,有着具体的、实在的社会内容。古代雅典文化的繁荣是特殊历史条件下特殊社会制度的产物,雅典的哲学、文学、艺术、科学与雅典的政制、雅典的民众大会、议会、陪审法庭,与雅典的商业、雅典的高利贷、雅典的银矿是一个整体。

古代希腊戏剧是古代希腊艺术的明珠,它从古代宗教活动衍变而来,因而带有一种传统的力量,在雅典由城邦政府负责组织^②,因而它与当时政制的联系当然是十分密切的。因此,我们将以戏剧为例,研究一下古代希腊雅典政制与艺术(戏剧)繁荣的关系。

一 古代希腊雅典民主制的特点与 希腊戏剧艺术的产生

^① 黑格尔:《历史哲学》,三联书店1956年版,第307页。

^② 当时戏剧的诗人、演员、歌队都被看作是神职官员。参阅海伊(Haigh):《雅典戏剧》,牛津,1907年版,第2页。

雅典城邦的创建者是传说中的塞秀斯,这时候雅典的社会已由氏族公社向奴隶制度过渡。在阶级关系上,由于早期高利贷的剥削,氏族内部已经开始分化,贵族、农民和手工艺匠人已经成为不同的等级;在政治上,实权掌握在曾为终身职的执政官和贵族会议(阿雷奥帕格斯——Areopagus)手中,王与公民大会已徒具虚名。这个阶段有德拉古法,在历史上以严厉著称,恐怕也是一种过渡性的法律。古代希腊的重大历史事件是梭伦的改革。恩格斯在谈到“梭伦所进行的革命”时指出:“这样,在制度中便加入了一个全新的因素——私有财产。”^① 这就是说,在梭伦的法律中,正在发展起来的奴隶主私有财产得到了法律的保障,在雅典出现了奴隶制国家。

和一切奴隶制度一样,梭伦的制度,是建立在剥削劳动基础上的,雅典的国家是压迫奴隶的工具,其法律最主要的一条即承认新的财产关系,从法律上保障这种关系,并按照这种新的财产关系重新分配政治权力。贵族后裔的政治特权被取消了,代之以财产定等级。梭伦把全体公民分成四等。最低等的“雇工”(即靠工资收入为生的)不能担任政府的任何官职。

但是,尽管公民内部不可避免地出现了等级分化,但公民作为一个阶层是与奴隶相对立的自由民,他们中绝大多数人是靠奴隶的劳动来生活的。这样一个阶层在当时是一个新的阶级——奴隶主阶级。他们从氏族公社的原始的、繁重的劳动下解脱出来,把这种繁重的劳动加在奴隶的身上,以便他们有时间、有精力从事政治、经济、文化活动,他们在当时曾是生气勃勃的,是推动社会发展的。

古代氏族社会内部各个成员是平等的、自由的,他们享受着一

^① 《马克思恩格斯选集》第4卷,第111-112页。

种“自然的民主”。正如恩格斯所指出的：“原来，当部落中每个成年男子都是战士的时候，那脱离了人民的、可以用来和人民对抗的公共权力还不存在。自然长成的民主制还处于全盛时期，所以无论在判断议事会的或者巴赛勒斯的权力与地位时，都应当以此为出发点。”^①这种自然的民主、自由、平等的权利到了奴隶制国家建立时，发生了动摇。一方面，由于奴隶承担了几乎全部沉重的体力劳动，原来氏族成员、现在城邦公民的自由得到了扩大和提高，使他们有可能从事真正的自由的活动，有可能更进一步发挥自己的民主权利；另一方面，随着经济的发展，特别是商业的发展，公民内部发生了剧烈的贫富分化，这样就使一部分原来氏族公社成员有失去自由、沦为奴隶的危险。

我们知道，最初的阶级敌对关系一般发生在氏族与氏族之间，雅典是如此，斯巴达也是如此。在斯巴达是整个多利安部落对整个希洛人的奴役，而雅典的公民则是依靠战争、掠夺来的俘虏来维护自己的公民权。这样，公民内部的分化势必削弱整个奴隶主的力量，危及城邦的阶级关系，于是在新的历史条件下维持公民内部（亦即原氏族内部）的自由、民主、平等，就不仅仅是一种传统的力量，同时也是维持现存阶级关系的实际要求。斯巴达用森严的等级制度使全体公民统一于寡头政体的统治下，以强有力的军事力量维持对希洛人的统治；雅典人则在新的历史条件下，保持并发扬氏族公社的自然民主制，保持并发扬公民的个性的独立，使其享有当时历史条件容许的自由、民主权利。

为了避免公民内部的贫富过于分化，梭伦发布了著名的“解负令”，取消债务，废除债务奴隶，由城邦政府出钱赎回因债务而被卖到外邦为奴的人，禁止自由民以人身作抵押。这一措施的重要意

^① 《马克思恩格斯选集》第4卷，第101页。

义在于保持原有公民人数,亦即恢复原有的公民力量。在这种客观的要求下,梭伦当时的任务是要制止公民内部贵族与平民的对立和分化,而使奴隶与自由民之间的对立明朗化。恩格斯曾经深刻地指出:“现在(即梭伦时代——引者)已经大体上形成的国家是多么适合雅典人的新的社会状况,这可以从财富、商业和工业的迅速繁荣中得到证明,现在社会制度和政治制度所赖以建立的阶级对立,已经不再是贵族和平民之间的对立,而是奴隶和自由民之间的对立,被保护民和公民之间的对立于了。”^①“旧时残酷剥削自己同胞的方法,已经弃而不用,如今主要是剥削奴隶和雅典以外的买主了”^②,“现在必须防止这种使自由的雅典人变为奴隶的情形重演”^③。

公民阶层是奴隶主统治的重要基石,维持一定数量的公民人数,也就是维护一定的对奴隶的统治力量,是维持奴隶制度必不可少的条件。

当然,要想完全制止公民内部的分化,即使在斯巴达也是一种空想。于是,一方面雅典公民内部按财产仍然划分了等级,另一方面为了缓和贫富的矛盾,雅典政府的重大开支(如建筑、战争等)都由富人捐赠,以此维持经济上的均衡。

与斯巴达继承发展了氏族公社的集体性这个方面相反,雅典在政治制度上竭力保持公民内部的“自然的民主”权利。梭伦的法律建立了公民议会,恢复了民众大会的权力,并且设立了陪审法庭,以限制贵族法庭的作用,四百人组成的公民议会,一、二、三等级的公民都可以参加,而公民大会,则是全体公民发表意见、形成命令的地方。虽然全体大会的命令是否合法,要经过贵族法庭和

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,第115页。

② 同上书,第112页。

③ 同上书,第111页。

陪审法庭的审批,但是民众议会、公民大会的辩论的风气,终究以“据理服人”、“以说服人”,代替了宗教(神谕)和王者的“绝对权威”的独断^①。

刚刚摆脱了繁重劳动、生活在奴隶主民主制初创阶段的雅典公民,不久就体会到这个制度在当时的历史条件下,在文化方面的优越性。最初的文明曙光是从原始宗教的裂缝中投射出来的。马克思说:“哲学最初在意识的宗教形式中形成,从而一方面它消灭宗教本身,另一方面从它的积极内容说来,它自己还只在这个理想化的、化为思想的宗教领域内活动。”^②马克思又说:“大家知道,希腊神话不仅是希腊艺术的宝库,而且是希腊艺术的土壤。……希腊艺术的前提是希腊神话,即在人民幻想中经过不自觉的艺术方式所加工过的自然界和社会形态。这是希腊艺术的资料。”^③哲学和艺术作为宗教意识的对立物得以发展起来,是由于有一种社会条件提供了发展科学精神的可能性,即不是根据神谕的独断,而是根据对客观现状的观察、分析来形成自己的思想,指导自己的行动,因此科学的精神是和民主的精神一致的。古代希腊第一个哲学学说以朴素唯物主义的特点出现在繁荣得早于雅典的小亚细亚伊奥尼亚米利都也决不是偶然的。根据历史记载,梭伦是米利都哲学学派创始人泰利士的朋友,同是当时希腊七贤之一,他本人的自然观,就体现了一种唯物主义科学精神^④。

然而,梭伦的民主制毕竟是初创阶段,雅典城邦要在文化领域的各个方面得到全面发展,还需要一个过程。

我们不无遗憾地看到,梭伦本人在戏剧方面是比较保守的,他

① 参阅黑格尔:《历史哲学》,三联书店1956年版,第299页。

② 《马克思恩格斯全集》,第26卷〔I〕,第26页。

③ 《马克思恩格斯论艺术》(一),第195-196页。

④ 参阅普鲁塔克:《名人传》,《梭伦传》,人人丛书第1册,第136页。

认为喜剧有伤风化而加以谴责^①；当他晚年看到古代希腊悲剧创始人塞斯帕斯的演出时很表示反对，说如果人们推崇这些东西，则总有一天会照着做的^②。而这次悲剧的演出是在公元前535年，当时梭伦年纪已很大，雅典的政权掌握在庇西斯特拉图手里，而这位执政者对古代希腊社会和包括戏剧在内的文化的贡献是不可抹煞的，正是在庇西斯特拉图的庇护下，悲剧的演出第一次得到官方的承认^③。

庇西斯特拉图因其用计谋和暴力夺取了权力，被称为“僭主”，事实上他是梭伦政制的后继者，他本人和梭伦的关系也还是友善的。根据普鲁塔克的记载，梭伦看到庇西斯特拉图在市集上用非法手段夺得了权力，很是反对；但又看到他受到穷人的支持、而富裕的公民因惧怕而沉默时，梭伦离开了会场。庇西斯特拉图执政后，梭伦曾在集会上发言反对，但没有人支持，他回家后把武器放到门外，表示他对城邦、法律已尽了责任。可是庇西斯特拉图对梭伦的法律，大部分都继续执行^④。自从亚里士多德的《雅典政制》抄本被发现以后，普鲁塔克的记述基本上得到了证实。亚里士多德记述了庇西斯特拉图政变的经过，说他“处理国政是温和的，而且是具宪法形式的，而不是僭主的；他每事仁慈温厚，对待犯法的人尤其宽大，并且拨款借贷贫民，以供他们产业之需。……”^⑤

梭伦的改革，并没有制止雅典公民内部的分化，雅典公民的派别斗争仍然十分激烈。庇西斯特拉图依靠贫穷的农民、牧民和雇工——所谓山地派，联合工商业奴隶主——所谓海岸派，抑制氏族贵族奴隶主——所谓平原派，继续推行雅典的民主政制。他重新

① 参阅格罗特(Grote):《希腊史》，人人丛书第1册，第298页。

② 普鲁塔克:《名人传》，《梭伦传》，人人丛书第1册，第142页。

③ 参阅海伊:《雅典戏剧》，第11页。

④ 普鲁塔克:《名人传》，《梭伦传》，人人丛书第1册，第143页。

⑤ 亚里士多德:《雅典政制》，商务印书馆1978年版，第19页。

分配死去和流亡贵族的土地,蠲免了最贫困的农民的赋税,发放贷款以调整公民内部的关系;设立巡回法庭,以便利农民的诉讼,改进了法制;在色雷斯经营金矿,以增加收入;他建立僭主私人卫队、兴建海军、招募雇佣兵,以增加国家的军事力量,这一切都为雅典城邦的进一步繁荣作出了贡献。

雅典的文化建设也是从庇西斯特拉图开始的。在这个时期雅典开始建筑雅典娜神庙;荷马的史诗,经过庇西斯特拉图审订,成为定本。也正是在这个时期后,雅典娜大节和酒神大节成为按期举行的制度。

根据近代学者的研究,雅典的酒神节一年有两次(城市酒神节和乡村酒神节),后来再加上主要演喜剧的莱娜节(Lenaea),一共有三次戏剧节,其中最隆重的是在雅典城内比赛的城市酒神节^①。

城市酒神节是雅典公民的一件大事,也是政府的一件大事,有特地选派的官员来负责整个的节日安排。这个持续五天之久的欢庆,正值三月天气,也许当时的雅典也是烟花如雨,当其时,百工歇业,雅典城内熙来攘往,甚至犯人也暂时从狱中放出,以便参加节日的活动^②,而可供两万人欣赏的露天剧场则是这个节日的中心。在人类艺术史上发出永恒光芒的希腊悲剧,就在这里诞生了。公元前535年,悲剧第一次参加城市酒神节的比赛,当时已经年老的塞斯帕斯得奖,成为古代希腊悲剧艺术的创始人。可惜,关于他的作品的内容,我们已无从得知。我们关于希腊悲剧的知识是从埃斯库罗斯开始的,而这已经是克里斯提尼执政以后的事了。

克利斯提尼对雅典发展民主制的贡献是公认的。他的执政,标志着雅典民主制的最终建成。这是因为他在政治上进行了几项重大的改革,从而完善了雅典的民主制度,使之成为一个比较完整

^① 参阅海伊:《雅典戏剧》,第11-31页。

^② 海伊:《雅典戏剧》,第1页。

的政治体制。

克利斯提尼最重要的政治改革是取消了原来四个部落的选区,按地区设立一百个村社(demos),成立十个选区,这样就以“地籍”代替了“族籍”,于是出现了“部落无分彼此”^①的局面,这意味着原始氏族公社的遗迹在逐渐泯灭。饶有兴味的是据学者们的研究,在酒神节的比赛中,比较古老的抒情诗比赛,是以部族的名义参加的,比赛的胜利是全部族的胜利,而当时新兴的悲剧比赛,则与部族无关^②。为了限制本来已是九个的执政官的权力,克利斯提尼另设十将军委员会,每选区一个,一年一任(可以连任),轮流统率军队,并赋予公民大会以贝壳放逐的权力,使公民可以按自己的意愿放逐包括执政者在内的任何公民。我们看到,这个贝壳放逐法,在当时城邦制的雅典是起着实际的作用的,因为政治家只有通过自己的三寸不烂之舌,“说服”人们改变其意愿,要用其它手段来操纵投票,在最初是比较困难的。

接着,雅典的民主制,经受了战争的考验。公元前492年波斯王大流士入侵希腊,开始了持续十多年的波希战争。当然,在抗击波斯侵略这一点上,整个希腊民族基本是一致的,当时抗击波斯的希腊联军统帅是斯巴达王。我们已经提到温泉关战役中斯巴达人的英雄事迹。但是,波希战争第一阶段的主要战场是在阿提卡,雅典人在主将弥提阿狄斯和泰米斯托克勒的领导下,以两次著名战役为战争史写下了光辉的一页。公元前490年马拉松战役以少胜多,保卫了雅典城,而公元前480年萨拉米湾的决战,则使入侵波军全军覆灭。令人兴奋的是被称作古代希腊悲剧之父的埃斯库罗斯亲自参加了这两次战役,并且给我们留下了光辉剧作《波斯人》作为这次战争的见证。

① 亚里士多德:《雅典政制》,第25页。

② 海伊:《雅典戏剧》,第10页。

埃斯库罗斯二十五岁(公元前 499 年)时第一次参加悲剧比赛,未获成功。他的第一次得奖是在公元前 484 年,而公元前 472 年《波斯人》上演时,他获得头奖。

波希战争第一阶段,固然是侵略和反侵略的战争、是希腊民族反击波斯侵略的正义战争,但对雅典城邦来说,其深刻的政治意义还在于保卫雅典的民主制政治原则反对波斯的专制制度。黑格尔曾经说过:“东方的专制政体——联合在一个元首下的世界——为一方,分立的各个邦国——幅员和物力渺乎其小,但是受了自由的个性所鼓舞——为另一方,面对面地在战场上相见。”^①通过这次战争,雅典城邦得到更进一步的繁荣昌盛,的确不是偶然的。

我们知道,古代希腊悲剧大都以史诗和神话传说为题材,不同时期的不同作家以不同的方式来处理大体相同的故事题材,从面反映出不同的意义。即使埃斯库罗斯本人的剧作,也大多是这种题材,惟独《波斯人》这个剧,却是当时最现实的题材,这不能不说是很难得的。当然,悲剧要给人以崇高感,当时取材于远古的神或英雄传说是比较合适的,《波斯人》没有时间上的距离,但却取材于波斯而不直接取材于雅典,恐怕也是想以地域上的距离,以异国的背景,多给人以想象的余地。因此,《波斯人》与埃斯库罗斯其它各剧固然取材不同,但其基本的精神则是完全一致的。

我们已经说过,当时文化领域里的主要斗争是宗教神话和科学精神的斗争。这种斗争,在哲学上表现为米利都学派物质始基说和荷马、赫西俄的“神的谱系”说的斗争;在悲剧上表现为神、英雄传说和凌驾于它们之上的“命运”之间的斗争。这种斗争在当时有时是相当激烈的,直到阿那克萨哥拉因为在雅典说了太阳是火石竟要被处死,只是因为当时伯利克里的权势才得以幸免面离

^① 黑格尔:《历史哲学》,第 303 页。

开雅典。希腊的戏剧发展得比哲学晚,由于它以形象来表达思想,它的语言不像哲学那样明确,但在当时把本来与诸神并列的命运之神表现为支配包括宙斯在内的至上力量,也还是一种新的倾向。这个倾向在埃斯库罗斯的戏剧创作中也有个发展过程,但我们认为《波斯人》固然仍受诸神支配世界传统思想的束缚,但整个剧本给人的感受是:波斯的失败是一种必然的命运,而不是某个神的意志的胜利。因此基托把这个剧说成是“宗教剧”认为该剧是借希腊人之手完成神的意志,这种看法是值得讨论的^①。

当然,命运支配诸神的思想在埃斯库罗斯的名剧《被缚的普罗米修斯》中得到了更进一步的表现。这个剧的故事是有口皆碑的,普罗米修斯因背着天帝宙斯将“火”给了芸芸众生,受到了宙斯的残酷迫害。在埃斯库罗斯笔下,宙斯完全是一副暴君^②面孔。古代神话传说中包括宙斯在内的诸神,固然有七情六欲,也有缺点错误,但敢于这样来描写宙斯,在当时也还需要一定的勇气。应该指出,基托对这个剧的分析是有可取之处的。他认为,这个剧指示了宙斯不是全能的,一种“必然性”要强于包括宙斯在内的诸神^③。基托更进一步引申道:在当时,宙斯代表了一种力量、一种社会秩序,而普罗米修斯则代表一种智慧^④,因而该剧有一种进化的观念。

《被缚的普罗米修斯》标志着神话的没落、诸神的没落,埃斯库罗斯以悲剧方式揭示这种没落的必然的趋向。神话衰落了,科学(智慧)胜利了。但这种没落是悲剧式的,因为宙斯诸神仍然是一种严肃的、传统的力量,他虽然最终已是无能为力,已不是至高无上

① 基托(Kitto):《希腊悲剧》,伦敦 1939 年第 1 版,1976 年重版,第 38 页。

② 希腊文“暴君”与“僭主”是一个字,以后西方各种文字皆从此。

③ 基托:《希腊悲剧》,第 57 页。

④ 基托:《希腊悲剧》,第 63 页注①。

的,但却仍有力量,他的愤怒依然是可怕的。剧中的普罗米修士还在遭罪,现实中的阿那克萨哥拉已被放逐。诗人的天才正在于当诸神还很强大时看出了它的必然衰亡的趋向。这是神话诸神的悲剧时代,正如马克思深刻地指出过的:“在埃斯库罗斯的《被缚着的普罗米修斯》中已经悲剧式地受了致命伤的希腊之神,还要在路喀阿诺斯(又译琉善——引者)的《对话》中喜剧式地重新死一次。”^①埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修士》是较晚年的作品,而他的三联剧《奥列斯特》的上演则更是公元前458年伯利克里登上政治舞台(公元前469年)十年以后的事。但是,我们虽然不能说埃斯库罗斯是西门(Cimon)时代的诗人^②,因为诗人不是寡头派;但埃斯库罗斯的剧作整个来说,是属于前伯利克里时期的,他的“命运”(ἀνάγκη)是一种抽象的、带有某种神秘意味的必然性。

当然,也可以把埃斯库罗斯的《奥列斯特》三联剧看成是向索福克勒斯的过渡,因为在这里命运已经与社会各种伦理原则结合起来了。希腊人为了一个逃妾海伦兴兵征讨特洛亚,因出师不吉,希腊主将阿加门农竟把自己的女儿杀祭。这是一个令人震惊的场面,希腊人要特洛亚人流血,那末就得先让自己的女儿流血。从此阿加门农的妻子克吕泰斯特拉就埋下了为女儿复仇的种子,待到阿加门农班师回来,克吕泰斯特拉伙同她的姘夫将阿加门农杀了。阿加门农的儿子奥列斯特后来又杀了自己的母亲克吕泰斯特拉,为父报了仇。对于这个三联剧,恩格斯曾经指出,德国的学者巴霍芬已正确地揭示了它的社会意义。恩格斯说:“巴霍芬指出,埃斯库罗斯的《奥列斯特》三部曲是用戏剧的形式来描写没落的母权制跟发生于英雄时代并获得胜利的父权制之间的斗争。……雅典娜

① 《马克思恩格斯论艺术》(一),第77页。

② 此说见爱柏特(Abbott):《伯里克利和雅典的黄金时代》,纽约1903年版,第310页。

以审判长的资格,给奥列斯特投了一票,宣告他无罪。父权制战胜了母权制……”^①如果说,按照近代学者的研究,埃斯库罗斯对待阿加门农的命运怀有矛盾的心情的话^②,那末这个题材到了索福克勒斯手里,就发展了克吕泰斯特拉的罪行^③。这样,斗争的社会伦理意义就得到了进一步的表现,而总的来说这已是伯利克里时代的事了。

埃斯库罗斯所处的时代是古代希腊雅典城邦奴隶主民主制建立的初期阶段,即使在《奥列斯特》三联剧中,命运的必然性仍然占主导地位,这种必然性,在古代希腊人的头脑中意识到是通过偶然的事件表现出来的,埃斯库罗斯笔下的阿加门农杀献自己的女儿,是阿加门农自己决定的^④,此后一系列事件,都由征伐特洛亚事件因果相循下来,似乎冥冥中早已安排好了。我们看到,古代希腊人的命运观,是在神秘外衣下对客观规律的不可抗拒性的一种幻想。这种观念在埃斯库罗斯这个时期,主要还是体现在对诸神的支配上。诸神之间对奥列斯特问题的争论,同样要由诸神的选择之间平衡决定,也就是说,已没有一个至上的神能支配一切,而要以“投票”来决定诸神之间的纷争。当雅典娜投了决定性的一票之后,反对的诸神只能表示服从。

可是古代希腊悲剧发展到索福克勒斯手里,埃斯库罗斯的命运观得到更进一步的充实和发展,由此较抽象的、与诸神权力对立的命运,发展成为具有更进一步社会伦理意义的“正义”,这种“正义”支配、调节着悲剧人物的各种社会理想。如果说,我们可以把

① 《马克思恩格斯选集》第4卷,第6-7页。

② 据基托研究,阿加门农被杀时的幕后叫声,使歌队分成两派(《希腊悲剧》,第76页)。而我们也看到,在埃斯库罗斯的剧本中,克吕泰斯特拉为女儿复仇的雄辩,跃然纸上。

③ 见基托:《希腊悲剧》,第137页。

④ 索福克勒斯则使阿加门农没有选择的余地(基托:《希腊悲剧》,第137页)。

埃斯库罗斯的悲剧看作“诸神的悲剧”，那末我们似乎也可以把索福克勒斯的悲剧看作是具有崇高理想的“英雄的悲剧”。

索福克勒斯的悲剧同样是他的时代产物，它是伯利克里时代的艺术结晶，伯利克里是雅典民主制的高峰，而索福克勒斯也可以说是希腊悲剧的最典型的代表人物。

二 古代希腊雅典的黄金时代 与希腊悲剧的高峰

马克思曾经指出：“希腊和罗马恰巧就是古代世界各民族中‘历史发展’最高的国家。希腊的内部极盛时期是伯利克里时代，外部极盛时期是亚历山大时代。在伯利克里时代，诡辩学派、称得上哲学化身的苏格拉底、艺术以及修辞学等排斥了宗教。而亚历山大时代就是既否认‘个人’精神的永恒不灭又否认当代各种宗教之神的亚里士多德的时代。”^①雅典的伯利克里时期是政治、文化上高度繁荣的时期，是雅典奴隶主民主制发展的成熟时期。伯利克里和他的前辈厄菲阿尔特在公元前461年放逐了他们的强有力的对手——寡头派首领西门，说明了雅典民主制在公民中有深厚的基础。从梭伦以来，雅典人民深深感觉到，要保持公民这样一个自由民阶层对奴隶的优势，在雅典当时历史条件下，只有采取民主制的形式。雅典公民相信，只有在最大程度上发挥每个公民在经济、政治、文化上的创造能力，才能抑制贵族和大家族势力，不致引起公民内部的分化。

波希战争后，雅典的民主制曾经一度发生过危机，在战争中大家族的势力有所抬头。首先是寡头派领袖西门的斯巴达式的军事才能和道德风范，吸引了一部分人，形成了一股反对民主制的势

^① 《马克思恩格斯全集》第1卷，第113页。

力,这股势力的支柱则是阿雷奥山上的贵族法庭。原来这个法庭自梭伦以来由退职的执政官组成。执政官在卸职时,固然要经过一定的审查,但他们终究是一批既得利益者,他们在阿雷奥帕格斯的地位是终身保留的。这个法庭在平时因有克里斯提尼设立的十将军委员会以及早就设立的九个责任执政官的制约,倒也显不出有什么特别的作用;但是在战争中,将军们忙于带兵,无暇内顾,内部的行政大权则落入了这个法庭之手,它渐渐地变成类似斯巴达的元老院了。因此厄菲阿尔特、伯利克里要抑制大家族的势力,首先就要限制阿雷奥帕格斯的权力。于是经过厄菲阿尔特和伯利克里的努力,阿雷奥帕格斯的权力被限于处理民事谋杀等案件,而行使法律的大权则仍归于全体公民都可参与的陪审法庭。

与此相应,从公元前 487 年塞米斯托克勒时期就实行的由抽签选举的执政官,此时向全体公民开放,为了使贫穷的公民也可以担任政府职务,伯利克里实行了“公职津贴”;这样,再加上全体公民参加的公民大会,作为一个政治体制,当时已经比较完善了。

在这样的制度下,雅典的公民曾经是心情舒畅、意气风发的。他们保持着自己独立的个性,虽然财产有多寡,职务有高低,但作为公民,他们在法律面前、在真理面前是平等的。我们知道,即使被称作“僭主”的庇西斯特拉图居然也有人敢告他谋杀罪,为了洗刷自己,他还亲自上法庭去辩护,那末,伯利克里为了替他的情妇辩护,在法庭上哭哭啼啼,自然也并非奇怪的事了。

同时我们还看到,这种民主权利同样是给予没有被放逐的反对派的。我们已经说过,伯利克里的政敌寡头派西门曾经是雅典著名的主将,他的军事才能使他屡建战功,人们可以反对他的政治主张,甚至将他放逐,但仍然尊敬他对国家民族的贡献。我们的悲剧诗人索福克勒斯第一次得奖就正是西门从流放中召回时由西门等人评判的,这件事虽然使埃斯库罗斯一怒而离开雅典,但索福克

勒斯的天才却从此放射出了光辉,而索福克勒斯即使在狭义的政治意义下也是伯利克里派,他曾作为十将军之一随伯利克里去征讨萨摩斯的暴乱,与爱利亚学派的哲学家梅里索斯打过仗,回来时大概也与伯利克里一起受到西门姐姐的指摘。我们顺便还可提到,雅典城外西北郊的著名的“学院”(Academia)周围的树,据说就是西门植的。

据说,公元前429年伯利克里感染瘟疫、命在垂危的时候曾自慰道,他一生没有处死过任何一个他的政敌,这个自白是真实的。不仅如此,当他的主要政敌西门为了表明自己未与斯巴达人勾结,带兵一百人与斯巴达人血战时,伯利克里承认了这种英雄行为,提议撤消对西门的放逐令^①。

在这样的政治气氛下,伯利克里领导雅典人民着手把雅典城建设为欧洲的文化中心。波希战争结束时,雅典曾经是一片废墟,经过伯利克里几十年的建设,不大的雅典城如花似锦,歌舞升平,已是一派繁荣景气了。当然,雅典城在塞米斯托克勒斯时期已经初具规模。全城以市场(Agora)为中心,它的南面是民众议会、雅典卫城,卫城西是阿雷奥帕格斯法庭和帕奈克斯会场,西郊有“学院”(Academia)和通往重要军事港口庇拉思的大道;东郊有竞技场(Lyceum)。我们的悲剧诗人演出的剧场,就在雅典城南的广场上。伯利克里对这个舞台虽然没完全完成但作了许多的加工,并在这个戏台不远处模仿波斯王薛克斯的帐篷建了一个音乐厅。伯利克里还完成了由西门开始建筑的一项伟大的宗教建筑——雅典娜神庙(帕塞农)。这个神庙由当时雅典的建筑师依克提诺斯(Ictinus)、卡里克拉特(Callicrates)和伯利克里的至友——雕刻家费底亚通力合作创作的。费底亚为这个神庙塑的雅典娜神像是象牙镶

^① 参见爱柏特:《伯利克里和雅典黄金时代》,第103-104页。

金的^①。当然,这里我们不应该忘记伯利克里时期实行的“戏剧津贴”,与其它各种津贴一样,这种津贴是鼓励贫困的公民(主要是贫困的农民)参加一年两度的节日的活动,这对于戏剧的发展自然是起促进作用的。

果然,在这个时期,出现了古代艺术史上两位最大的悲剧诗人——索福克勒斯和欧里庇得斯。

索福克勒斯生于公元前 495 年,他是在波希战争的战火中长大的,受过良好的雅典式的教育,是雅典民主制的宠儿。当萨拉米湾的战役全胜的消息传来以后,索福克勒斯曾被选为青年选手参加雅典城的盛大的庆祝活动。他第一次参加戏剧竞赛是在公元前 468 年,就在这次会议上他击败了剧坛老将埃斯库罗斯,荣获一等奖,可惜这次获胜的剧本我们不得而知。他的最主要的代表作是《安提戈涅》。这个剧在公元前 440 年演出时获得的成功竟大到足以使他成为以伯利克里为首的十将军委员会的成员。我们说过,这一年正值萨摩斯暴动,他就以将军的身份随伯利克里去征讨萨摩斯。

索福克勒斯的悲剧是希腊悲剧的最重要的代表,它相当完整地体现了希腊精神的理想,亚里士多德心目中的古代悲剧的范本也许就是索福克勒斯的剧作。亚里士多德在《诗学》中说悲剧人物要比普通人好,以及他的重在动作等思想,正是索福克勒斯的特点。亚里士多德还曾明确地说过:“旧日的诗人使他们的人物的话表现道德品质,现代的诗人们却使他们的人物的话表现修辞才能。”^②这段话的意思,我们还倾向于认为前者指埃斯库罗斯和索福克勒斯,后者则指欧里庇得斯。

^① 据说当时人控告费底亚侵吞神像的金子和象牙,所幸这个神像的金子和象牙可以拆卸,分别过秤,不差分毫,其诚实如此。

^② 亚里士多德:《诗学》,人民文学出版社 1962 年版,第 23 页及该页注^③。

自从黑格尔在他的《美学》中提出两种合理的、但却片面的伦理的冲突来解释《安提戈涅》^①后,索福克勒斯这个悲剧的意义被广泛地讨论着。

《安提戈涅》的题材取自古代梯比斯的传说,与索福克勒斯另一个代表作《欧狄浦斯王》的故事是相续的,但《安提戈涅》的创作在《欧狄浦斯王》前。欧狄浦斯王既然在无意中犯了杀父娶母的罪行后,刺瞎自己的眼睛离开了梯比斯,于是他的两个儿子为争王位互相残杀,王权落入舅父克瑞翁手里。哥哥波吕涅刻斯因到阿戈斯借岳父的兵力与厄忒俄克勒斯争夺王位,被克瑞翁宣布为叛徒,勒令暴尸,禁止任何人去埋葬,违者处死。波吕涅刻斯的妹妹安提戈涅则坚持将哥哥埋葬,以致迫使克瑞翁将其处死,克瑞翁之子海蒙原是安提戈涅的未婚夫,得知安提戈涅的死讯,遂亦自尽,海蒙的母亲闻知子、媳皆亡,也即结束了自己的生命。于是留下了克瑞翁孤独一人,于忏悔中苟延残年。

从索福克勒斯这个剧的明显的倾向来看,同情是在安提戈涅一边。在古代,掩埋尸体是非常严重的宗教法规,即使两军交战,战后不交换俘虏,也要让双方把尸体运回埋葬。雅典政府曾因一次战役没有掩埋敌人的尸体而竟处决了五个得胜的将领。因此,毫无疑问,公元前440年的雅典观众,肯定会将同情寄与安提戈涅身上,但是这个剧之所以动人心弦,具有强烈的悲剧震撼力量似乎的确还有其更深刻的原因,这种因素,也许包括索福克勒斯本人在内的雅典人当时只是一种强烈感受,不一定立刻有清楚明了的理解。

黑格尔的深刻之处在于揭示了这个剧的另一面的意义,即承认了克瑞翁的悲剧性,这一点是很重要的,至于他说双方都有片面

^① 黑格尔:《美学》,人民文学出版社1958年版,第272-273页。

性、“绝对正义”的胜利之类,我们尽可以批评他“残酷无情”、“唯心主义”。但是,如果我们完全执着于同情安提戈涅一边,那末可以同样执着地提出完全相反的看法,即安提戈涅坚持的是一种宗教的、家庭的原则;而克瑞翁坚持的则是伸张国法、惩治叛徒,正义反倒在克瑞翁一边;既然剧本完全同情安提戈涅,可见,作者是站在落后的、非正义的一边,甚至有同情叛徒之嫌。当然,这种看法是脱离当时历史条件的抽象的道德分析,是不合乎这个剧的实际效果的。

由于剧本对安提戈涅的倾向比较明确,这一点大家并无争论,于是近代的研究者接受了黑格尔的提示,着重于克瑞翁这个人物的分析。基托在他的《希腊悲剧》中认为索福克勒斯为这剧奠定了两个基础,有两个悲剧人物,一个是安提戈涅,一个是克瑞翁,他认为这是作者有意识安排的。在这两个悲剧人物中,基托甚至认为克瑞翁的悲剧意味重于安提戈涅,因为安提戈涅的悲剧固然是可怕的,但是在意料中的事,而克瑞翁的悲剧却是随着剧情一步一步展示在观众眼前的^①。这就是说,安提戈涅是蓄意反抗,后果是自愿承当的;而克瑞翁的意思本不在置安提戈涅于死地,更没有料到会引起自己的悲惨的结局。也许,当年的雅典观众,特别是那些执政官、将军们,在同情安提戈涅之余,对克瑞翁的遭遇,会有一种一时说不清的,但却非常强烈的震撼,其感染力不下于公民大会上的雄辩。

索福克勒斯笔下的克瑞翁不是暴君^②,他对波吕涅刻斯下禁葬令不是一条法律,只是对一个具体问题的具体措施。这道命令

^① 基托:《希腊悲剧》,第127页。

^② 索福克勒斯几个剧本《安提戈涅》、《欧狄浦斯王》、《欧狄浦斯在科罗诺斯》中克瑞翁的性格不一致,尤其最后这个剧本,反映出索福克勒斯似乎越来越不喜欢克瑞翁。这里指的是《安提戈涅》一剧中的克瑞翁。

表面上看无可非议,惩治叛徒,无所谓过分。但是考虑到当时希腊城邦林立,各城邦因派别斗争借兵报仇的,怕也不在少数^①,从整个希腊民族的观点来看,当时目为叛徒的主要是私通“米底”人(即波斯人),而各邦之间的斗争主要还是希腊内部之争,人们对这个古老的传说也已经有一个比较固定的评价。这样,克瑞翁对波吕涅刻斯的处理在当时重视埋葬尸体的雅典人看来,就未免失之过严。当然,从梯比斯城邦的立场来看,克瑞翁的作法是完全正确的,态度是极其严肃的,而且令出如山,违令者即使亲如安提戈涅,亦要按令办事。克瑞翁执着于一个城邦的利益(这个利益固然是十分重要的),事实上陷于兄弟争夺王位的派别斗争之中,执着一方,执着于主要根据派别原则发出的命令,造成了出乎他意料之外的悲剧,也许当时雅典人,特别是那些显贵人物在思索之后从这出戏得出的主要教训就是如此。

雅典的民主制既然已经繁荣昌盛,其主要的问题就是如何调节公民之间、执政者与一般公民之间……的关系。每一个公民都有独立的人格,在法律、真理面前一律平等,那末如何把各个独立的个人统一起来,就是城邦政治的一个大问题。这个问题在斯巴达就不那样突出,因为全体公民按等级一律服从于寡头统治者,由元老院主持一切行政,公民的任务就是各守本分、唯命是从。可是雅典则以派别斗争而闻名于世。因此雅典民主政制的理想境界就是要各种派别调节起来,一方面承认个人的独立性,另一方面又要用各种办法(包括教育、演说、论辩、演剧、宗教、法律直至暴力)来使各个个人限制一己的或派别的利益,统一于一个共同体中。自从梭伦以来,雅典的政治家总是致力解决这个问题。从这个角度,我们可以更好地理解《安提戈涅》的社会意义,理解为什么索福

^① 中国春秋战国时伍子胥借吴兵报仇,似乎无人斥为叛徒。

克勒斯是古代希腊最典型的悲剧作家。

索福克勒斯的另一个代表作是《欧狄浦斯王》，这更是一出典型的英雄悲剧。故事情节是观众熟悉的梯比斯传说，当时也许的确是古代原始风俗的实际情况，子继父业，连母亲一起继承为妻，但伯利克里时代去古已远^①，索福克勒斯剧本的意义当然不在于此。不仅如此，《欧狄浦斯王》的初意不在于指出神谕之不可抗拒，而恰恰相反，是在于展示悲剧英雄人物抗拒神谕之时的艰苦斗争，其重点在于展示英雄人物的道德原则的坚定性和性格的顽强性。欧狄浦斯受到神谕的嘲弄，他以坚强的毅力承担了事情的责任，保持了人格的独立性和道德的高尚。他是悲惨的，也是崇高的。他不是命运的奴隶，而是自己行为的主人。雅典的公民不正是为自己的一切行为负后果责任的独立的实体吗？公民有权向公民大会提出任何提案，但如果提案被证明有害，那末提案人要负一切责任。欧狄浦斯刺瞎自己的双目，并不是命定的，神谕并没有规定他如此结局，这个行动是自由的，他并不因事出无意、或委诸于“天命”而开脱自己，毅然为自己的行动付出了代价。欧狄浦斯之所以成为悲剧英雄，不在于他的王位，而在于他的行动不失英雄本色。索福克勒斯利用了古代的传说，从欧狄浦斯王的行动中体现出一种雅典公民的应有的精神，体现出一种理想的人格。亚里士多德曾经告诉我们，索福克勒斯自己说过，“他按照人应有的样子来描写，欧里庇得斯则按照人本来的样子描写”^②。我们看到，索福克勒斯的理想人物，也就是雅典公民的理想化，体现了当时希腊的伦理精神、道德力量、独立人格的理想化。

可是希腊的悲剧艺术与希腊的制度一样并非永恒的，而是要

^① 从原始乱婚阶段至族外婚制已经排除了长晚辈之间的通婚（参阅柯斯文：《原始文化史纲》，三联书店1957年版，第127-128页）。

^② 亚里士多德：《诗学》，第93-94页。

变化、发展的。伯利克里的黄金时代也不能把雅典民主制永远保持在理想的状态中。

雅典民主制的黄金时代并不能掩盖这样一个基本事实：当时雅典那样一个一度生气勃勃、各自具有独立人格的公民阶层是靠人数超出这个阶层很多倍的奴隶阶层维持的。雅典的公民们首先要吃饱了、穿暖了然后才能谈论哲学、议论天下大事、欣赏戏剧演出，这个阶层的基本生活来源是靠剥削奴隶的劳动。这样，在当时，所谓民主、自由、平等的权利就是一种特权，雅典的公民阶层是一个特权阶层。我们知道，雅典本地的物产是不很丰富的，农业不能自给，粮食靠从外邦运来，奴隶的来源因靠战争和海盗掠夺也并不稳定，因此雅典的经济除主要靠剥削奴隶劳动外，还要靠经商和盟国、属国的进贡。波希战争中形成的提洛同盟中，本来是为对付波斯侵略各邦储存的黄金，常为雅典城邦挪用，后来索性搬到雅典城里去了。然而波希战争结束后，盟邦并非很稳定，时常发生叛变的事件，而这种反抗雅典的暴乱，又往往以斯巴达为首的伯罗奔尼撒联盟为后台。于是，为了维护外邦的经济贡赋，争夺希腊的霸权，对雅典来说，不仅是一种野心，而且已经成为实际的需要了。

这样，伯利克里在公元前444年扫除一切政治障碍、大权独揽后，首先考虑的一件事就是与斯巴达决战。果然在公元前431年开始了给雅典人民带来无穷灾难的伯罗奔尼撒战争。伯利克里毫无隐讳地让雅典公民知道，为了维护自己的权利（特权），战争是不可避免的。因此当时雅典公民为了自身利益是支持这场战争的，而这场战争之所以能持续这样长久，没有大部分公民的支持也是不可能的。

非常凑巧，就在伯罗奔尼撒战争爆发的那一年，我们的悲剧诗人欧里庇得斯上演了他的最有代表性的剧作《美狄亚》，可惜，当时雅典人没有理解这个悲剧的深远的意义，竟评为第三。

的确,与索福克勒斯不同,欧里庇得斯的悲剧可能不太符合雅典人的“理想”,但却是当时雅典公民的“真实”写照。人们总是希望要把自己美化一点,所以欧里庇得斯的剧作虽多,得头奖的却甚少。可是欧里庇得斯的作品是伯利克里时代的一面镜子,当人们变得衰老时不大愿意照镜子也是人之常情。

欧里庇得斯的剧作是与伯利克里的时代精神息息相关的。根据记载,他是阿那克萨哥拉和智者普罗底柯的学生,他们在自然观上的科学精神和社会观上的个人主义在欧里庇得斯的剧作中都有明显的反映^①。当时智者鼓吹的论辩的技巧,在他的剧本中也屡见不鲜,如《特洛亚妇女》中海伦的自我辩护、《赫卡柏》中波吕墨斯托耳为自己的谋杀罪行辩护,都是典型的诡辩。

然而最具有自己特色的还在于《美狄亚》所体现出来的与索福克勒斯不同的悲剧精神^②。《美狄亚》取材于古代特洛亚传说中的一段故事,美狄亚因为她丈夫负恩背誓另娶,她设法先害死新娘和新娘的父亲,并且杀死自己的两个儿子,以此报复负义的丈夫伊阿宋。事实上,这里已没有什么神话、传说,美狄亚就是一个聪明的普通妇女,支配她的行动的既不是神谕也不是命运,甚至不是什么高不可攀的道德原则,面主要是她自己的感情和意志。决定她行动的是她的个性。伊阿宋固然行为不义,但美狄亚的行动不仅仅是为了伸张正义,她的报复是没有分寸的、是残酷的,她是她自己的个性、感情、意志的牺牲品。她报复了,她飞升了,但她的痛苦同样是永恒的,她是悲惨的、可怜的。在这里,我们看到了雅典公民的个性的发展。

难道仅仅是个性问题吗?不,恰恰相反,个性问题是有深刻的

① 如《阿尔刻提斯》:“赫尔俄斯和白昼的光明,以及天上飞的‘旋转’啊!”“旋转”(δίνη)是当时自然哲学家常用的概念。

② 参阅基托:《希腊悲剧》,第191页。

社会根源的。雅典民主制下的公民是有个性的,原子论者说万物由永恒的、没有缝隙的独立的原子组合而成,智者说人是万物的尺度,人也是原子,是独立的、“没有缝隙的”,由这些独立的人组成城邦社会。人是自由的。人又是有血有肉的,有情欲、意志的,因而他的情欲、意志也是独立的、自由的,一句话,人的个性是独立的。可是这种个性、情欲、意志的自由,却是以奴隶们失去个性、情欲和意志自由为条件的。这种自由是一种特权。运用这种自由就是运用特权。于是,在这种自由后面就隐藏着滥用特权的危机,自由的人将失去自由。这就是诗人在雅典民主制极盛时期看到的雅典公民的悲剧。他把他的感受用曲折的戏剧形式搬到舞台上,雅典公民们看了人人都得出一身冷汗。

美狄亚不是什么了不起的英雄人物,她是一个普普通通的妇女,只是比别人聪明、有技术,她有七情六欲,就像一个普通的雅典公民一样,她的这些感情基本上受到剧作者的保护的。她受到不应有的欺骗,按照她的感情的命令进行了报复,这是她的权利,她就像一个雅典公民在公民大会上行使放逐投票权一样。但是,她的感情超过了她的理智^①,她的过火的报复出自一个妇女之手,尤其令人震惊。她滥用了她自己的感情、意志、个性,滥用了自己的权利,就像雅典的公民,情绪上来以后,在公民大会上鼓噪着要全部杀光被征服了的臣民一样。

雅典的民主制保护、发展了占人口少数的公民阶层的个性,使它从原始宗教、宗法枷锁和神谕式的命运下挣脱出来,它承认每一个公民的独立的人格和任何出自自然的要求,但就在人类的个性在古代社会土壤中初绽蓓蕾的时候,就已经显示了它的悲剧的性格。美狄亚的悲剧是个性的悲剧,是雅典公民的悲剧,同样也是雅

^① 参阅基托:《希腊悲剧》,第195-196页。

典民主制的悲剧。

于是,如果我们可以不无片面地概括地说,埃斯库罗斯的悲剧是诸神的悲剧,索福克勒斯的悲剧是英雄的悲剧,那末欧里庇得斯的悲剧则是普通人的悲剧,亦即雅典自由民的悲剧。欧里庇得斯还在雅典民主制光辉普照的时候,已经看到了落日的阴影,在这个基础上,惯于在剧中发表议论的欧里庇得斯,在他后来的悲剧《赫卡柏》中,就公开揭露“阿尔戈斯人的大会”,借赫卡柏的嘴,猛烈攻击“俄底修斯”“只对群众说好话去求名誉”,“你们去害了你们的朋友,也不算什么一回事,只要可以说些什么去讨众人的好”^①,等等。

黑格尔曾经批评欧里庇得斯的悲剧,说“他的作品已经再也表演不出”“道德性格,而且腐化情形在他的作品里已经比较地显明”^②。在这里黑格尔已经看出欧里庇得斯悲剧的特点,但说“腐化”未免言过其实,因为黑格尔和亚里士多德一样,都是推崇索福克勒斯的,理想总比现实美好,但现实却是严酷的,雅典的公民果然“腐化”了,甚至“腐化”到失去了悲剧性,而需要喜剧作家来收拾他们了。

三 雅典奴隶主民主制的衰落 与古代希腊喜剧的发展

令人缅怀的雅典黄金时代终究不是永恒的,根本的问题在于雅典的公民不是用自己的劳动来维持自己的民主、自由、平等(这在当时也是不可能的),他们是特权阶层、剥削阶层,雅典的民主制是奴隶主的民主制,这个制度可以在一个时期内调整公民内部的

^① 《欧里庇得斯悲剧集》(一),人民文学出版社1957年版,第348页。

^② 黑格尔:《历史哲学》,第305-306页。

关系,但却无法克服自由民与奴隶之间的对抗。雅典城邦要维持这样一个不劳而获的特权阶层可说是煞费了苦心。几次限制公民人数就说明了这个阶层的人数是不允许太多的。由于奴隶主与奴隶的不可克服的矛盾,即使奴隶主民主制也是注定要衰亡的,如果说“腐化”的话,雅典的公民是注定要“腐化”的。恩格斯在谈到雅典民主制灭亡的原因时指出:“随着商业和工业的发展,发生了财富积累和集中于少数人手中以及大批自由公民贫困化的现象;摆在自由公民面前的只有两条道路:或者从事手工业去跟奴隶劳动竞争,而这被认为是可耻的、卑贱的职业,并且不会有什么成功;或者变成穷光蛋。他们在当时条件下必不可免地走上了后一条道路;由于他们数量很大,于是就把整个雅典国家引向了灭亡。”^①恩格斯的这个论断是对历史事实的科学概括。雅典城邦大多数公民在经济上的贫困化,使这个阶层成为一个虚弱的躯壳。包括色诺芬在内的一些古代作家,都曾生动地描写过当时雅典自由民的穷酸相。可是这样一个阶层却要把持着民主、平等和自由的权利。他们既已一贫如洗,城邦的活动对他们已没有多少实际的利害关系——即城邦的政策的变化已不能增加他们多少财富——,于是他们对城邦政制的辩论,充其量不过是一种徒具传统力量的空洞的形式。他们不再认真根据实际利害考虑国家大事,他们的情绪很容易为偶然因素所煽动,他们可以在一夜之间对同一个政策采取截然不同的态度,他们的情绪随着偶然因素变得喜怒无常、变换不居。于是,“蛊惑家”(demagogue)应运而生。“蛊惑家”是雅典奴隶主民主制衰落的产物,是雅典公民阶层“腐化”的表现。

公元前429年雅典民主制的伟大领袖伯利克里死于瘟疫,两年以后雅典城邦的政权落到一个叫做克莱翁的民主派首领手里。

^① 《马克思恩格斯选集》第4卷,第115页。

这个克莱翁出身下层,早年曾反对过伯利克里,后来由于他的辩才赢得了雅典中下层公民的欢迎。他执政以后的主要任务似乎就是要把那场给雅典人民带来深重灾难的伯罗奔尼撒战争打下去。

就在克莱翁执政的那一年(公元前427年),古代希腊伟大的喜剧家阿里斯托芬第一次参加喜剧竞赛获胜,正当克莱翁当政最得势的时候(公元前424年)阿里斯托芬上演了他点名讽刺克莱翁的喜剧《骑士》。

古代希腊喜剧的兴起要比悲剧晚一些,它的竞赛主要是在冬季的莱诺节(Lenaea)举行,而这个节日,虽同属祭神,但比城市酒神节要低一级,这个节日没有外邦使节参加^①。

根据亚里士多德的记载,古代的粗俗喜剧可以嘲笑任何领导人,甚至悲剧在三联剧后的讽刺剧,也可以点名批评领导人^②,所以初期的喜剧大都直接讽刺当时的具体事实,后人看来已无法理解^③。这种讽刺,由于最初喜剧过于粗俗,观众亦不太重视,所以近代希腊史家格罗特才说古代希腊喜剧的讽刺作用,实际上并不很大,因为当时人们看不起喜剧诗人^④,早期喜剧也许是如此。但是至少在伯利克里时代,喜剧已是讽刺时政的重要武器,事实上已成为一种严肃的批评力量,而雅典当局对喜剧演出一般采取鼓励政策,优胜者同样给予奖品。这并非说明喜剧无足轻重,而正是说明雅典民主制的特点。我们知道,在伯利克里治下,只有一次下令禁演喜剧。那是在公元前440年,因萨摩斯暴动,为了军事的原因以防雅典内部动乱采取的非常措施,这个禁令事实上并没有严格执行,而且在两年以后就撤消了。

① 参阅海伊:《雅典戏剧》,第25-28页。

② 参阅格罗特:《希腊史》,人人丛书第1册,第290页注②。

③ 海伊:《雅典戏剧》,第22页。

④ 格罗特:《希腊史》,人人丛书第1册,第297页。

伯利克里时期的喜剧,我们现在只能看到一些残篇,它的风格大体上与后来阿里斯托芬的相同^①。雅典喜剧的主要奠基者是这个时期的克拉提诺斯(Cratinus),他被认为是喜剧中的埃斯库罗斯,而他的讽刺的主要对象是伯利克里本人^②。

克莱翁刚上台,阿里斯托芬在他的第一个上演剧本里就当着一克莱翁的政敌的面点名攻击克莱翁。克莱翁在盛怒之下提议要褫夺阿里斯托芬的公民权,可是当时雅典的民众议会没有批准这个提案^③。雅典的民主制保护了诗人的创作权利,两年之后,阿里斯托芬上演了著名的喜剧《骑士》,演出时据说无人敢戴克莱翁的面具,因此这个角色是由诗人自己扮演的。

《骑士》是阿里斯托芬最主要的、最有力的代表作之一,它把雅典的公民群众化身为一个老年的主人“德谟斯”(Demos),以他的管家帕佛拉工影射克莱翁,然后塑造了一个名叫阿戈刺克里托斯的腊肠贩子作为帕佛拉工的对立面,使他们两个互相揭露,把帕佛拉工的卑鄙、贪婪、阿谀奉承、阳奉阴违刻画得淋漓尽致,这个剧同时也讽刺了作为雅典公民化身的“德谟斯”。全剧人物固然用的影射假名,但在歌队的唱词中却直接点了克莱翁的名:“只要克莱翁哪一天倒下去,哪一天的时光对于全体在场人和那些正要前来的人说来,便是最甜蜜不过。”^④

剧本《骑士》揭露了“蛊惑家”克莱翁表面上为雅典公民服务,实际却是玩弄民主的把戏,欺骗群众,为一己之私利钻营;旗号是为“公民”,得利的则是自己:

① 参阅爱伯特:《伯利克里和雅典的黄金时代》,第328页。

② 参阅格罗特:《希腊史》,人人丛书第1册,第291-292页;普鲁塔克:《名人传》,《伯利克里传》,人人丛书第1册,第239页;爱伯特:《伯利克里和雅典的黄金时代》,第328页。

③ 参阅《剑桥古代史》,第5卷,剑桥,1958年版,第139页。

④ 《阿里斯托芬喜剧集》,人民文学出版社1954年版,第133页。

“德谟斯：呵，装满了这么多好东西，他藏了那么大一块乾酪饼，却只切了这么一丁点儿给我！”

腊肠贩：他向来是这样干，他收下的东西只分给你一小片，绝大部分他自个儿藏了起来。

德谟斯：坏蛋，我曾赏赐你，给你戴上金冠，你却这样偷了我，骗了我！

帕佛拉工：我原是为城邦的利益而偷窃的啊！”^①

我们已经说过，当时雅典公民大多数人正在日益贫穷，当他们听到这一段戏词时，一定会发出同情的笑声。德谟斯当了一个挂名的“主人”，却没有多少实际的利益。该是德谟斯醒悟的时候了。这批“蛊惑家”只用空洞的甜言蜜语讨好群众，而把乾酪拼命往自己兜里装。请听歌队的呼声：

“德谟斯，你的权力真正大，你像个君主人人怕，可是呀，也容易叫人家牵着耍。你喜欢戴高帽子，受欺受骗，老是张着嘴望着那些演说家，你并不是没有头脑，只是不知想到哪里去了。”^②

听了这番话，德谟斯有点明白了，他自我解嘲地回答道：

“你们认为我是个傻瓜，可见你们的头发底下没有头脑。我不过是有意识装傻，因为我喜欢天天喝酒，愿意养一个小偷作管家，等他胀饱了，我就抓住他，一拳头打破他的脑瓜。”^③

我们看到，阿里斯托芬对当时民主制的讽刺是无所不及的。他讽刺了这个制度的领导和人民（《骑士》），讽刺了这个制度的法庭（《黄蜂》），讽刺了这个制度的思想代表（《云》），讽刺了这个制度的艺术代表（《蛙》），就连雅典的妇女，他也没有放过，多次对她们

① 《阿里斯托芬喜剧集》，第 145 页。

② 同上书，第 139 页。

③ 《阿里斯托芬喜剧集》，第 139—140 页。

进行嘲笑^①，当然他尤其反对给雅典人民带来灾难的战争（《阿卡奈人》）。但是阿里斯托芬却没有认识到，只有在雅典的民主制下，才能允许他把这个制度的阴暗面暴露在光天化日之下。近代希腊史家格罗特有一段话很值得我们参考，他说：“我们看得很清楚，雅典当时怎样为这种创作（指喜剧创作——引者）提供了有利条件，那时候希腊政治斗争白热化，雅典城成为从希腊各地来猎奇的中心，悲剧诗人、修辞学家、哲学家受到尊重和赞颂，民主制度把一切政治、法律事务的细节及国家领导人员不仅都公开提供给公众批评，而且提供给公众作不适当的诽谤。”^②

当然，雅典民主制之所以容许讽刺时政的喜剧，并不是雅典的奴隶主执政者有什么特别的“善心”，而是当时政治派别斗争和社会实际发展的结果。当时雅典公民必定是欢迎阿里斯托芬的，因为他的喜剧揭露当时社会的真实面貌，反映了相当一部分公民的心情。一句话，空洞的民主、自由、平等填不饱辘辘的饥肠，当这个制度已经不能再给它的大部分公民以任何实际利益时，无论它有多么美好的名称，也终将为这些公民所抛弃。

在这种情况下，当时包括阿里斯托芬在内有相当一部分人幻想着“过去”的“美好的生活”，正如《骑士》里的德谟斯最后所幻想的：“我恢复了旧时代的幸福生活。”^③ 但他们对“过去”的“美好的生活”的理解本身就是幻想式的。阿里斯托芬生于伯利克里独揽大权的第一年，成长于整个伯利克里时期，但他却否定了雅典民主制的传统，向往着西门与伯利克里争权的年代，怪不得有的研究者认为阿里斯托芬以及整个老的喜剧作家适应的是西门的时代^④，

① 参阅爱柏特：《伯利克里和雅典的黄金时代》，第329-330页。

② 格罗特：《希腊史》，人人丛书第1册，第291页。

③ 《阿里斯托芬喜剧集》第152页。

④ 参阅爱柏特：《伯利克里和雅典的黄金时代》，第168页。

这种倾向意味着雅典奴隶主逐渐感觉到像当时那种政治制度已经不适应维护自己的特权,维持对奴隶的剥削关系了。于是人们想起了寡头政制,以为那是挽救自身沦亡的药方。正是在这种情绪下,雅典发生两次短命的寡头派执政。

事实上,斯巴达式的寡头政制同样挽救不了雅典城邦的覆灭。随着社会的发展,小国寡民的城邦制,已经完全不符合客观的需要。再要在这样小的范围内维持奴隶主与奴隶的关系已经不可能了。马其顿统一希腊,建立一个庞大的帝国,是进一步巩固并发展奴隶制生产关系所需要的,从而是一种历史必然性的表现。从此以后,希腊的历史进入了另一个阶段。

历史的现实在变化前进,但古代雅典民主制时期所创造的灿烂的戏剧文化却作为历史的见证和艺术珍品流传至今。古代雅典的民主制固然有它的兴衰,但它曾经很好地完成了它的历史使命,为创造古代文化提供了就当时说不失为良好的社会条件。这个社会已经消逝了数千年,但这个时代精神的精华却永远活跃在埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯和阿里斯托芬的戏剧作品中。

(原载《美学》集刊第2集,上海文艺出版社1980年7月版)

中国戏曲艺术的美学问题

(研究提纲)

一 中国戏曲艺术的一般特征

中国戏曲艺术自宋元大成以来,经历了一个漫长的发展道路,从明代昆腔至清代乱弹,特别是京剧的诞生和发展,可谓达到全盛时期。在这样一个历史过程中,中国戏曲艺术形成了自己独特的体系,在世界艺坛上,放射出奇特的光芒;可是对戏曲艺术理论的研究,却远远落后于艺术实践所达到的水平。

我们研究一件事物,可以指出许多现象上的特点,做许多并列式的论述,但要涉及到事物的本质,却必须作更广泛和深入的研究,揭发并掌握事物的本质现象,然后找出贯串一切特殊现象的红线。揭发事物的本质,找出事物发展规律,惟一正确的方法是马克思主义的逻辑与历史相统一的方法;一方面要从理论上分析概括出特定对象的根本性质,另一方面也要揭示对象的各个历史形态,研究它在历史发展过程中的丰富的现象,从而找出它的发展规律,以便更自觉地掌握、驾驭它。我们研究中国戏曲,也必须遵循这一惟一科学的研究方法,既要研究历史现象,也要研究逻辑本质,把两者统一起来,才能真正揭示中国戏曲的独特性质和历史发展规

律。

按照历史与逻辑相统一的方法,我们先把中国戏曲作为既定对象来分析它究竟具有哪些特殊的性质。

人们常说,戏曲艺术是综合艺术,它综合了歌、舞、造型等艺术部门,这固然是不错的,但如果我们的研究只停留在这样一种现象的描述上,还不是哲学的研究,还不是美学的研究,美学的研究要求进一步追问,这种歌、舞、造型等部门的综合,给戏曲艺术带来了什么特殊的本质?

研究某一事物的特殊的本质,也就是研究该事物与其对立事物之间的本质的区别,由于话剧在戏剧艺术中所占的特殊地位(它是最能充分体现戏剧作为直接再现社会生活中矛盾冲突的实质),于是,我们的研究将着重戏曲与话剧的比较研究。

戏曲与话剧都同属于戏剧种类,戏曲艺术歌舞的因素很重,但究竟是戏剧,不是纯粹的音乐和舞蹈,而作为戏剧艺术的总的特点,则是再现生活,特别是再现社会生活中的矛盾与冲突。它必须要有的人物、环境、情节等再现艺术的因素,戏曲和话剧一样,都要具有真实感,引起观众的一定程度的生活的幻觉,忽视这种共同点,是不正确的。中国戏曲艺术作为一种戏剧艺术,它是一种再现艺术,但是,我们却不能不看到,中国戏曲艺术和话剧艺术却有着一系列的性质上的区别,关于这种区别,我觉得就美学范围来说,可以从下列几个方面去考察。

表现与再现的关系

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。典型的话剧艺术,其最终

目的是把客观现实生活的矛盾冲突集中地、本质地再现在舞台上,所以,话剧有所谓“第四堵墙”的理论;戏曲艺术按其本质来说,最终目的不完全在于造成一种赤裸裸的“生活的幻觉”,戏曲艺术的“第四堵墙”是时隐时现的。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)。

中国艺术的一般特点就在于再现和表现的因素始终是结合得很和谐的。因此,在中国艺术中出现了这种现象:本来是表现艺术的如音乐、舞蹈等,在中国却很强调再现,是在表现中有再现,本来是再现艺术的如绘画、雕塑、戏剧等,在中国却很强调表现,是在再现中有表现^①。

但是,我们也必须看到,正因为表现和再现结合得很紧密,中国艺术中的表现因素,在表现情感这一点上和西方表现艺术有本质上的共同点,但在所表现的情感的内容上,却有着很大的区别,这个区别也反映着社会条件的不同。在中国,表现这个思想是比较古代的,而在西方,这个概念则是比较近代的。西方美学,从亚里士多德起,把模仿(再现)放在艺术创作的首位,“模仿”说长期影响着西方艺术,而“表现”说,严格说来,则是资本主义发展以后的产物。因此,在西方,从历史发展来说,表现艺术是作为再现艺术的尖锐的对立物而出现的,它的表现的内容,是一种与那种社会条件相适应的骚动的激情,但中国艺术中的表现,则始终与再现的因素结合得比较和谐,它是比较平静、和谐的情感的表现(封建社会所谓“温柔敦厚”,“蕴藉”,即使像书法这样比较纯粹的表现艺术,也还要求“法”和“意”的统一)。对中国艺术来说,表现和再现的因

^① 中国传统艺术的这个特点,反映了中国古代趣味即情感领域中认识与意志相互关系的特点,归根结蒂,也反映了中国古代社会生活的特点。

素始终结合着的,始终是相对地和谐统一,中国艺术中没有在西方意义上纯粹的表现派,也没有在西方意义上的纯粹的再现派。因此,中国戏曲艺术虽然对话剧来说,具有更多的表现因素,但总的说来,与西方表现艺术相反,给人的不是一种激动的情绪起伏,而是和谐地享受。因此,我们看到这种区别:就表现艺术来说(如音乐、舞蹈),中国比西方要多一些再现因素,而就再现艺术来说(如绘画、戏剧),中国比西方则多一些表现因素。

戏曲作为再现艺术来说,不像话剧真实;作为表现艺术来说,不像音乐、舞蹈强烈,因此,中国戏曲中的戏剧情节、动作、对话,受到音乐、舞蹈的制约;而中国戏曲中的音乐、舞蹈又受剧情再现的制约,带有很多再现(模拟)的性质。

中国戏曲艺术的主观因素与客观因素始终是结合着的,它不像话剧艺术那样主要是客观地再现现实生活,通过生活本身的逻辑,显示剧作家的思想情感。因而,在话剧艺术说来,人物一出场就显出是正面人物或反面人物,是一种低级的“脸谱化”的手法,而戏曲艺术的特点则是比较直接地“爱憎分明”;在外形上丑化反面人物,在话剧来说,并不足为法,但对戏曲说来,则是重要手法之一。这种区别的深刻的原因就存在于两种艺术的本质之中。

内容与形式的关系

任何事物都有自身的内容和形式,话剧如此,戏曲亦是如此。但是我们应该看到,在内容和形式的关系上,话剧和戏曲有明显的区别。

内容和形式的关系,在美学中有极重要的意义,按照西方表现派的特点,在内容和形式的关系上,是内容压倒形式,西方美学中常常说到理性内容和感性形式之间的关系,面对表现派来说,则是理性内容压倒感性形式;但我们看到,真正的表现艺术,则形式的

因素常常重于直接描写的对象的内容,或者并不表现一种具体的对象,而其内容就凝结在形式之中,如音乐的内容,就在声音及其结构(形式)之中^①,以形式的直接内容取胜,故虽概括而强烈。因此,真正的表现艺术是最注重形式的规律的,如音乐之和声、对位,书法之间架结体等,而再现艺术,则往往是以对象的具体内容取胜的。

中国戏曲艺术,综合了各种主要的艺术,它是最综合的艺术(舞剧无歌,歌剧无舞),其中最重要的因素就是歌唱(包括音乐)和舞蹈。戏曲艺术把戏剧的写实内容和歌唱、舞蹈的形式紧密地、有机地结合起来了。我们知道,音乐和舞蹈在严格意义上是表现的艺术,但它们被综合到戏剧中(即戏曲),则不是简单的拼凑,而在一定程度上都带有再现的性质,如音乐有叙事、对话的歌词,舞蹈有虚拟的动作,这都是在表现中的再现成分;但戏曲艺术中音乐、舞蹈的成分毕竟非常重要,它要遵循表现艺术的严格的规律,——这也是戏曲艺术之所以需要程式化的原因之一。有一个时期,程式化似乎成了戏曲艺术的一大“罪名”,其实,在某种意义上说,程式化是一切表现艺术的共同特点。音乐、舞蹈规格之严,是众所周知的,凡是动的艺术,都需要一定的重复。音乐中有一种(或几种)旋律,重复出现,舞蹈中有一些基本动作,重复表演,都是必然的趋势;所谓表现艺术的程式,实质上是对形式美规律的掌握和运用;但是,戏曲艺术的程式确有不同,那是表现与再现结合的程式化,戏曲的程式既有一定的表现因素,又有一定的写实因素(如“起霸”意味着出征点将时的整装,“趟马”表示骑马奔走等),故戏曲艺术

^① 区别形式本身的内容和直接描写对象的内容(或所谓一具体事物的内形式和外形式,而外形式本身又具有更广阔的内容)是很重要的,中国戏曲演唱中亦有“声情”、“词情”之别,“声情”即形式本身的内容,“词情”即词的意义所包含的内容,比较纯粹的表现艺术则只有形式本身的内容。

的程式化,是有一定的生活根据,是生活的程式化,所以戏曲艺术不是纯粹的表现艺术。歌剧、舞剧的“程式”与戏曲的程式是不同的。作为更接近音乐、舞蹈表现艺术的歌剧、舞剧来说,虽然形式很重要,由于其内容就在直接的形式中,所以其效果仍侧重于音乐、舞蹈的内容的感动。但戏曲艺术之所以将生活程式化,也正是为了突出形式的作用,加重表现的因素,使戏剧的内容符合歌唱和舞蹈这些表现艺术的规律。中国戏曲的特点是以形式制约内容,以内容来丰富形式,以求内容与形式的和谐的统一。

中国戏曲艺术的内容,常常是比较通俗的,而且常采用人所周知的故事,所以中国戏曲艺术的剧本改编的多,创作的少。观众在很快地掌握了内容以后,主要是领略戏曲艺术本身的意境,说得更确切些,中国戏曲是需要结合形式来欣赏内容的。有修养的欣赏者,在欣赏戏曲艺术时,常常是偏重于音乐、歌唱、舞蹈艺术的欣赏。因此,中国戏曲,作为戏剧再现艺术来说,内容是为形式让路的。中国戏曲少有话剧那样复杂的内容,而是精练、概括、集中,和形式很和谐,不像话剧那样,以剧本的思想的内容和情感的内容取胜。话剧去掉了剧本的内容则无甚可看,而戏曲去掉了形式(歌、舞),也就没有什么看头了。音乐(歌唱)、舞蹈(虚拟动作)在戏曲中只是形式,但却显然起着重要的作用。

西方的戏剧艺术,曾经也是载歌载舞的,但是由于社会条件的不同,封建社会的崩溃,资本主义的产生和发展,这种再现和表现结合在一起的艺术很快分化了。以前曾经认为和剧本同样重要的歌舞则已几乎完全取消了,话剧成为一种独立的再现艺术,而歌剧、舞剧则成为戏剧中的最表现的艺术;中国艺术则由于长期封建社会,再现与表现的结合始终没有彻底分化。中国古代的歌和舞,为中国戏曲长期准备了条件,到了宋元特别是明清,一方面民族矛盾的尖锐,一方面资本主义萌芽,出现了完整的戏曲艺术,加重了

再现的成分(即不是单纯的歌舞,而是在歌舞的表现中再现生活^①);但中国社会没有正常地发展成资本主义社会,封建思想的社会基础表现了对艺术思想和美学思想的支配力量,中国始终没有形成话剧,戏曲中的再现因素,始终没有分化成独立的艺术部门^②。

因此,中国的戏曲不能不具备一定的生活内容,以适应作为再现艺术的要求,但又不能不适应音乐、舞蹈等表现艺术的规律,由于中国戏曲的歌舞因素非常重,所以内容受着形式很大的限制,不可能太复杂具体;形式又受内容的规定,产生了叙事的歌唱和虚拟动作的舞蹈。戏曲的程式,是表现艺术和再现艺术、戏剧的内容和音乐、舞蹈的形式相结合的复杂的产物。而作为戏剧的形式的这些程式,就其音乐和舞蹈的意义来说,其本身的内容,即音乐和舞蹈的情感要比戏剧本身的情节,更加概括,更加抽象,更加广泛。戏曲的演唱之所以有独立欣赏的价值,其原因即在于此。

由此,我们根据再现与表现的关系,进而研究到这样一条结论:话剧是以内容取胜,是内容压倒形式,而戏曲则内容和形式处于和谐之中,相对话剧而言,戏曲则以形式取胜^③。

感性与理性的关系

事物的形式(或外在形式)是可感的,戏曲艺术既以形式取胜(相对于话剧来讲),则其感性的因素相对于话剧来讲,也是比较重

① 当然,中国歌、舞艺术本身也有再现因素,已如上述,但它们本身毕竟是表现艺术。

② 从而中国也没有独立形态的歌剧和舞剧,而只是在戏剧艺术内部,偏重于歌,偏重于舞,或偏重于道白的。中国戏剧没有真正的话剧、歌剧、舞剧,但却有着把这三者高度统一在一起的戏曲。

③ 于是,我们又看到中国艺术的这样一个特点:本来偏重于形式的表现艺术(如音乐、舞蹈),在中国则加重了内容(再现)的因素;本来偏重内容的再现艺术(绘画、戏剧),则又加重了形式(表现)的因素。表现、再现、形式、内容始终力求和谐。

的。戏曲艺术重视色彩、线条、动作、声音等形式美的规律,在歌唱要求悦耳,在舞蹈要求悦目,戏曲艺术是通过悦人耳目来动人心弦的,话剧艺术则是迅速透过形式,直接给人以感动,以思想情感的内容取胜。

在近代西方哲学中,理性和一般的理解力(或译“知性”、“悟性”)是有区别的,这种区别,反映了人类认识中辩证因素的发展,只能是近代社会的产物。在西方哲学家(从康德起)看来,理性是矛盾、对立斗争的,理解力则是静止的、片面的、抽象的,因此,在西方近代艺术中的理性因素,则是给人以矛盾、激动的情绪,像易卜生、肖伯纳的那些戏剧,以资本主义所揭示得最鲜明的社会复杂的矛盾为对象,人们必须用理性的方式来把握它,但中国戏曲的内容,由于社会条件的不同,并没有那种复杂的理性的内容,中国戏的内容一般都是容易理解的、清楚的,一般的理解力就可以掌握它的内容,所以,在这个意义上说,中国戏曲的内容常常是通俗的,不像话剧那样有很强的哲理内容。

在这样一种内容的规定下,中国戏曲如果不在音乐、舞蹈等形式上下工夫,以期用形式本身的更广阔的内容来提高艺术的境界,那末中国戏曲艺术则会显得比较贫乏。中国的艺术家,在戏曲内容被一定社会条件限制下,开辟了另一条道路,发展了感性形式的因素。话剧之所以从西方古代戏剧(载歌载舞)中分化出来,正是为了突出理性的内容,所以话剧艺术一般用生活本身的形式就够了,不需在感性上过多地吸引观众,分散观众的注意力,而是形式为内容让路,感性为理性让路。于是,我们看到,话剧艺术的形式是朴素的,内容则是复杂的;戏曲艺术的内容是朴素的,形式则是复杂的。

我们还可以用心理学的概念来说明这个问题,即话剧艺术是心理的因素重于感觉的因素,而戏曲则是感觉的因素重于心理的

因素^①。心理的因素取决于内容,感觉的因素取决于形式。

这并不是说,戏曲艺术的形式只给人以快感。一切表现艺术(音乐、舞蹈等)一般都要遵循快感的规律,但表现艺术不只给人以快感,而是在快感的基础上达到广阔而深刻的美感。的确,一切表现艺术的美感都接近于快感,但决不等于快感^②。戏曲艺术虽以感觉因素为重,并不是不要心理因素,而是要更概括的心理因素。话剧给人的主要是具体的剧情本身的喜怒哀乐,而戏曲在形式本身就具有比较概括的心理情绪,因此,戏曲艺术的心理因素是和感觉因素紧密结合的。

美与真实的关系

莱辛在《拉奥孔》里指出了美的艺术和真实的艺术的区别,研究了这两种艺术的不同的规律,已开席勒、黑格尔关于古典艺术和浪漫艺术理论的先河,莱辛这个思想,具有极重要的美学意义。中国戏曲艺术就其为戏剧艺术来说,它是真实的艺术,它要求真实性,但它作为戏剧艺术之中的表现艺术来说,则又是美的艺术,戏曲艺术中真和美是并重的。

关于美的本质问题,目前还有不少争论,历史上各派美学家说法也很不一致,但是,历史究竟为我们积累了不少理论思想资料。德国古典美学,从理性主义出发,在美学理论上,为我们提供了重要的研究成果,虽然他们的哲学理论根本上是错误的。德国古典美学,从康德、席勒到黑格尔,都从感性、理性,内容、形式的关系上

^① 感觉当然也是属于心理的范围,我们这里的“心理因素”是沿用旧的概念,所谓“心理”相当于“心理描写”“心理特征”等,因此也可以和感觉对应起来看。

^② 严格意义下表现艺术给人的美感是不同于美的艺术(表现与再现结合的艺术)的,它更偏重于感动,而不偏重于品味。

去寻找美的本质,这是一个重要的思想^①。如果没有形式,没有感性,就无法欣赏,而欣赏则是对美的判断,因此,凡是有形式的地方就有欣赏的可能,而凡是突出内容与形式和谐统一的艺术,则美的因素也比较突出。于是,根据我们以上对戏曲艺术分析的逻辑,必然地看出在戏曲艺术中美因素要比话剧艺术重要得多。戏曲艺术不仅要求真实,而且要在形式上下工夫,以期达到美的效果;话剧既属于艺术的范围当然也有美的因素,但是它是真中有美,戏曲则是美中有真。话剧如果过分强调形式,内容就会受到限制,戏曲如果内容过分复杂,就会破坏形式。

前面分析过,话剧艺术是理性重于感性,在西方美学家看来,理性是矛盾的、骚动的,而美则要求和谐,这里不免使人想起康德的著名的命题,即欣赏是想象力与不确定的理解力的和谐(不是和理性的和谐,崇高才是想象力与理性的矛盾统一,下面还要谈到这个问题)。对于戏曲艺术来说,我们前面已经分析过,只需要一般理解力就可以了,所以与话剧比较,戏曲是更接近美的艺术的。

证之以中国戏曲艺术实践,也足以说明这一点。在中国戏曲演员的思想中,美与真实始终是矛盾统一的,相对话剧演员来说,美在戏曲演员心目中的地位是高得多的。戏曲表演艺术大师梅兰芳是最重视音乐(歌唱)和舞蹈(虚拟动作)的,在他的两卷《舞台生活四十年》中常常提到既要真实地表现剧情,又要表演得美。这个思想,从梅兰芳一切著作来看,是很明确的,梅先生之所以成为当代中国戏曲的典范,其深刻的原因正是他典型地体现了戏曲艺术本身的规律。在程砚秋的著作中,我们也可以发现同样的思想,他也不只一次地提到演唱艺术不仅要唱得有感情,而且要唱得有韵味。戏曲演员心目中的“美”,和哲学家作为美学范畴的“美”,

^① 但他们却没有把感性理性、形式内容的关系理解为自然与人、自然与社会的关系。

自然有很大的出入,但却有着内在的,必然的联系。美学研究的任务之一,就是要揭示这种联系,从而提高戏曲艺术研究的理论水平,并且丰富美学理论的内容。

共性与个性的关系

前面分析过,中国戏曲艺术是戏剧艺术中的表现艺术,是美的艺术,因而真实性不是戏曲的惟一标准,戏曲艺术所强调的是一种理想的境界。相对于话剧艺术来讲,中国戏曲艺术的共性是比较强的。话剧艺术是个性中见共性,而戏曲艺术则是共性中见个性。

关于人的个性和共性的历史的关系,马克思、恩格斯有过许多深刻的指示,马克思在《〈政治经济学批判〉导言》里说过:“我们越是往前追溯历史,那末,个人,因而也就是进行着生产的个人,似乎越不独立,越是隶属于一个较大的整体……”^①而在《德意志意识形态》中,则更进一步指出:“有个性的个人与阶级的个人的差别,个人生活条件的偶然性,只是随着那个自身是资产阶级产物的阶级的出现才出现的。”^②在古代社会中,人并不是没有个性,但它的个性是受压制的,占统治地位的意识是崇尚理想的共性。所以在亚里士多德的《诗学》中“性格”这个概念是和西方近代的人物“个性”概念不同的,它是某种类型(如“高贵”、“勇敢”……)的代表,这种“性格”对悲剧来说是不太合适的,所以亚里士多德才认为对悲剧来说,情节、布局要比“性格”重要得多。

中国戏曲的人物代表性是比较强的,他们常常首先是一种理想的化身(如忠、勇……),其次才是他的个性。中国艺术不是没有个性,特别是明清以后的文艺作品,个性的因素显然随着资本主义的萌芽而有所发展,但中国的社会终究长期停留在封建社会,因而

^① 《政治经济学批判》,人民出版社 1955 年版,第 147 页。

^② 《马克思恩格斯全集》第 3 卷,人民出版社 1960 年版,第 86 页。

共性始终是压倒个性的,不估计这种社会条件对中国艺术发展的巨大的决定性的影响,有许多现象是无法说明的。正因为中国近代社会个性有所加强,才在原来的歌舞表现艺术的基础上产生了戏曲,但戏曲虽然比歌舞加强了个性,但共性仍然很强。关羽是忠义和威武的化身,只在《走麦城》这出戏里才比较多地流露出个性(骄傲、独断的方面),但因此,也就引起最崇拜关羽的清朝皇室的禁演。因为一来《走麦城》结局是关羽的死,甚为不敬,二来关羽性格的另一面(独断、刚愎等)不大符合理想,所以,据记载,最初大演《走麦城》的正是在资本主义势力比较发展,受西方影响最大的上海。历史学家分析诸葛亮是中国人民智慧的化身,这是一点不错的。《三国演义》中的诸葛亮在绝少犯错误中隐藏着必然的悲剧,但他终究是“神化了的人物”,死后还有“死诸葛吓退活司马”,用喜剧来冲淡一下悲剧。舞台上的诸葛亮自然也不例外。从近来常演的剧目中,只有《失空斩》这出戏诸葛亮的个性是比较突出的,它表现了武侯的错误(任用马谡)和内心的矛盾,但在错用马谡失守街亭,司马大兵逼近西城时,作者来了一个“空城计”,表明诸葛亮毕竟不同凡人,符合了当时群众心目中的“智慧化身”的理想。然而,《失空斩》在个性方面确是难能可贵的了,诸葛亮已不像《赤壁鏖兵》里那样被看作了“活神仙”,《失空斩》里的诸葛亮;“凡人”的韵味已很重,即现实性加重了。

中国戏曲艺术强调的“理想”“共性”,和西方近代艺术中的“典型”概念是既有联系又有区别的。说它有联系,是因为西方古代也曾经有过类似中国“理想”的“典型”观念,说它不同,乃在于近代西方的“典型”观念显然加强了个性的因素。康德在《判断力批判》中就反对“平均数”式的“理想”观点,而强调理想与理性观念的联系,实质上是强调个性的矛盾和冲突。中国戏曲中的“理想”,反映了中国美学传统观念的特点,它是一种美的理想,是概括的、静穆的、

和谐的,这种理想,正好适合于美的艺术的需要;而真实的艺术,则要求个性强烈的表现。因此,在某种意义上说,中国艺术与希腊艺术在性质上有某些共同之点,个性都不太突出,强调一种静穆的理想境界,这正是美的艺术的特点。所以德国古典美学(温克尔曼、席勒、黑格尔)都把希腊艺术当成美的典范,这也不是一点道理没有的。

美与崇高的关系

正因为中国戏曲艺术是美的艺术,所以在中国戏曲中,崇高这个概念有它的特点,这也反映了中国传统美学思想的特点。而美和崇高在艺术中的关系,是理解中国戏曲(以及一切中国传统艺术)的美学特点的关键,上述一系列特点,都可以从这里得到说明。

在西方美学中,崇高作为一个独立的美学范畴,主要是近代的产物。英国经验主义美学家柏克在自己的著作中对崇高作了许多观察,积累了许多材料,而在康德美学思想中,崇高这个概念是作为趣味判断和理性判断之间的过渡环节出现的,它反映了当时德国浪漫主义文艺运动的需要。崇高是美的对立面,美是和谐的,崇高是矛盾的;美是强调形式的,崇高则是破坏形式的,崇高的形式往往是粗犷的、简单的;美是内容与形式的和谐,理性与感性的和谐,崇高则是内容压倒形式,理性压倒感性。这个思想,连唯物主义者车尔尼雪夫斯基也部分地接受了,在这一点上,车尔尼雪夫斯基与德国古典美学是一致的,即崇高不是美的一种^①。中国的美学观念没有近代西方意义上的那种纯粹的崇高,中国人常用“壮美”这个概念来理解(或翻译)西方美学的崇高,正反映了中国传统

^① 直到黑格尔以后的一些客观唯心论者,如棱格尔、罗森克朗兹等,由于着重研究“丑”这个范畴,才明确认为崇高是美的一种(参看鲍桑奎《美学史》1892年,纽约版,第402页)。关于崇高和丑的问题,值得进一步的研究,本文就从略了。

美学观念的特点。中国的“壮美”仍然是美的一种,它仍然重视形式美的规律,但又具备西方“崇高”的一般特点。在中国美学思想中“崇高”与“美”始终是结合在一起的,中国的“壮美”要比西方的“崇高”缓和一些,它是美与崇高之间的过渡形式。崇高是感动人,美则使人品味,欣赏。

中国戏曲艺术中也有崇高的因素,甚至也有强调感情的真实,而有形式比较粗犷的所谓豪壮派、气势派(如京剧中的汪桂芬、孙菊仙派),但戏曲艺术即使是气势派,仍然要讲究“韵味”,讲究形式美的规律。

从中国戏曲艺术的发展来看,我们可以发现,和西方相反,中国戏曲艺术中“崇高”的概念反倒是比较早的,而美的概念则是比较近的,是艺术成熟的标志。王骥德在《曲律》中说,创始之音大都粗犷朴实,而后来越来越柔媚了。从京剧发展史来看,早期的程(长庚)张(二奎)余(三胜)三派是比较朴实粗犷的,讲究真情实感,讲究以气势动人,我把他们叫做气势派,而经由谭鑫培,以至余叔岩,则由气势而韵味,但这时京剧艺术却愈来愈显得成熟了,定型了。即以花脸艺术而言,早期演员是很讲究气魄的,在演唱方面,嗓音常常沙哑,因为要强烈地表现感情,在声音的形式上自然就粗糙了,这倒很符合“崇高”的概念^①,但京剧花脸经由裘桂仙到现在的裘盛戎,在韵味方面大大发展了,再无粗犷的古朴之音。看来,在中国戏曲艺术中,美是成熟的表现,而“崇高”则是比较早期的概念。

于是,我们看到,正由于中国戏曲艺术的“崇高”概念比较早期,所以中国戏曲艺术中的“崇高”就必然具有象征的特点。中国

^① 研究一下花脸演唱为什么要用“炸音”是很有趣的,它对理解崇高这个美学范畴很有帮助。花脸的炸音,给人的感觉是:人的自然的声音(即感性因素),由于表现感情的强烈,似乎被破坏了。

戏曲中的崇高,不像话剧艺术(特别是悲剧)体现于社会矛盾的深刻、尖锐的冲突中,而是体现于极度夸张的动作、表情等形式上的变形中,这就是象征手法为什么在中国戏曲艺术中占有重要地位的深刻原因。这种精神,特别体现在戏曲花脸艺术中,因为花脸这个行当,本以壮美作为自己的特色的。花脸的脸谱,其象征意义是很明显的,其他如身段中的“虎形”、“蛇形”、“蝶形”、“鼠形”等,无不具有象征的意义。

但是这种象征的手法是比较早期的,中国的艺术家早就把它和美结合起来了,于是我们看到,花脸艺术,也还要遵守戏曲程式的一般规律,而且美的因素历史地、必然地加强了。

这样,中国戏曲艺术,就在崇高和美的紧密联系中,没有走向西方近代的所谓浪漫艺术(西方近代的歌剧,特别是舞剧,由于接近音乐和舞蹈,是戏剧中最表现的艺术,所以也倾向于崇高,也是浪漫艺术)。中国戏曲艺术始终是在古典艺术的范围之内,它强调形式美的规律,强调共性;而西方近代浪漫艺术则强调内容,强调个性。

但是,中国戏曲艺术,作为戏剧艺术的一种,毕竟是比较近期的产物,其中写实、个性、内容的因素也有所发展,但并没有超出古典主义的范围,所以对于中国戏曲的性质,我们可以给它确定为古典类型的浪漫主义。

由于中国戏曲艺术这一系列的美学特点,也形成了戏曲艺术的特殊的社会作用,形成它与欣赏者之间的特殊关系。

中国戏曲艺术相对于话剧艺术来说,欣赏的娱乐性是重于话剧,而道德和认识的教育作用则低于话剧艺术。中国戏曲艺术的内容既常是一般的共性,而且其内容又受到形式的限制,其感人的力量则不如话剧;中国戏曲艺术的“崇高”既具有象征性,则其道德教育也受到局限,而西方的“崇高”则是向理性、向道德冲突的过

渡,因而道德的意义就比较强一些。但是,应该指出,这里所谓的“教育作用”,是指揭露社会矛盾的思想深度而言,只有在这一点上,话剧要比戏曲深刻些;但是,我们前面说,中国戏曲内容是通俗易懂的,人物的共性是突出的,爱憎是最为鲜明的,因而在这个意义上说,中国戏曲的教育作用又是很大的。或者这样说更确切些:与话剧相比较,中国戏曲艺术的教育作用更广泛一些,而话剧的教育作用则更深刻一些。因为中国戏曲艺术是再现艺术(戏剧)中的表现艺术,是美的艺术,不仅是真实的艺术,所以中国戏曲艺术常常忽略具体的真实性(如服装不按历史真实等,这下面还要谈到),要想直接从戏曲中学习知识(历史的或现代的),那末还不如向话剧学习来得可靠,因为话剧艺术是把真实性作为最基本的标准。但是戏曲艺术在欣赏的愉悦性方面则大大超过了话剧。看话剧是偏重于感动的,而看戏曲则是偏重于品味的。

二 中国戏曲的舞台艺术

以上我们分析了中国戏曲艺术的一般美学特征,可能抽象些,因为是初步的研究提纲,不可能详细展开,现在我们由一般的特点,进入戏曲艺术内部规律的探讨。从美学来研究戏曲艺术的内部规律,不是一般的表演经验总结,而是要把以上的基本理论贯彻到这些具体问题中去,以期研究戏曲艺术的体系问题。

戏曲艺术其核心和目的是舞台艺术,因此,我们的研究,将以舞台艺术为中心,研究有关戏曲艺术的问题。

演员、编剧、导演之间的关系

任何舞台艺术,演员都占有重要的地位,这本是无可怀疑的。但是,就话剧艺术和戏曲艺术相比较而言,戏曲中演员显然占有更

重要的地位。

形成这个现象的最深刻的原因,当然在于我们上面分析的,戏曲内容的朴实简单,因此,剧作家只为演员规定一个大的范围,演员可以根据自己表演的特点来充实和修改剧本。

中国戏曲的剧本和说唱艺术有着密切的联系,由诗至词,由词至曲,由曲至剧,都是可以唱的,因此,剧本词句要为演唱服务,情节穿插也要为演出服务。清朝大戏剧家李笠翁就曾呼吁编剧要为演出服务,而不主张只编光供文学欣赏的案头剧。黑格尔曾经指出有两种演员艺术,一种是演员适应剧作家,一种是剧作家“适应演员的自然禀赋、技巧能力和艺术”^①,中国戏曲演员和剧作家的关系,本质上是属于后一种的。

乱弹的剧本从变文、淘真、说经、弹词、宝卷这个系统发展下来,常常得到有成就的演员多方面的修改,如今才成典型。从中国戏曲艺术历史发展的趋势来看,演员与剧作者合作的因素是逐渐加深了。京剧史上著名的演员卢胜奎就是一位编剧家,他比较系统地改编了《三国演义》的故事,其他著名演员往往也并不“忠实于原作”,而是根据自己的表演特点对剧本进行改造,所以京剧现存各剧本,大都是剧作者和演员合作的结果。“改造”之例不一而足,如俞菊笙之改高登等,而其中最值得注意的是谭鑫培之改词。谭之改词有改得好的,也有改坏了的,因为谭文化水平较低,词章并无修养,但他从表演出发,却敢于改,而且改错了也为大家公认,这种怪现象之所以能够存在,只有从戏曲艺术中演员的特殊地位去理解。对于这一点,老顾曲家们亦有深切的体会,谭派名票陈彦衡在《旧剧丛谈》中曾说,谭鑫培改《武家坡》、《汾河湾》的词,有的并不合剧情,但“演此二剧者,大半皆本谭词,不但不肯改易,且目此

^① 见黑格尔《艺术哲学》,英译本第4册,第290页。

段(即窑外西皮倒板转原板一段——引者)为全剧精华,盖其声调佳妙,久已脍炙人口,虽欲割爱有所不能,古人谓声音之道,人人最深,岂不信哉?”可见,过去的顾曲家们也都意识到演员表演有左右全剧的力量。当然,演员随便改词,而且改得不通是不对的,但是这种现象之所以得以流传,不是偶然的;而正因为这种现象与戏曲特点有关,所以更值得警惕,演员不要以谬词流传。

人们常常批评京剧有词句不通之处,这的确有理由;但京剧词句不通,一方面是演员文化水平低,一方面也有因与表演有矛盾而服从了表演的。如过去常认为《珠廉寨》的“哗啦啦打罢了×通鼓”不通,鼓声哪能“哗啦啦”,只能咚咚咚,但是如果改成“咚咚咚”,雄壮激昂的气氛就弱了,所以多少年来,演员宁可唱不通的“哗啦啦”;而《法场换子》的“催命鼓响咚咚”却无人唱“哗啦啦”,因为是形容法场肃杀之气,“咚咚”二字声情俱佳。

中国戏曲艺术从前没有“导演”这个概念,其原因正在于演员对剧本不仅是个“忠实体现原作”的关系,而由于中国戏曲内容与形式是再现与表演的关系,演员对剧本有相当大的主动权,因此,像话剧那样起桥梁作用的导演就没有存在的必要。因此,在戏曲艺术中,导演的权威是很难建立的,要在戏曲演员的表演中见出导演的艺术,更是很困难的,尤其是对那些已经成了“派”的演员。

但是,从另一角度来看,中国戏曲艺术中的“导演”却又具有绝对的权威。中国戏曲艺术导演的任务,在科班中已经完成了,而在科班中,学生对教师是绝对服从的,教师要为学生讲解剧情,教导唱做念打等技术,排练场子等等,直到学生掌握了几十出戏随时可以演出以后,才能出科。学生出科后,当然对教师所授艺术可以发展,但总不离师承,中国戏曲艺术继承性强,此亦为一原因。

体验与表现的关系

中国戏曲艺术既以演员为中心,那末中国演员艺术的性质是什么?属于体验派还是表现派?

关于戏剧表演艺术中的体验派和表现派的问题,必须澄清一下概念。体验派不是不要表现,表现派也不是不要体验,而是表现与体验之间的关系不同。表现派也要体验,但他们主张在表现的基础上的体验,是一种程式的体验,是在表现与体验结合的基础上偏重表现;体验派也要表现,但主张在剧情的发展线索中作活生生的人的体验,体验派是在体验与表现的基础上偏重于体验。

体验派大师斯坦尼斯拉夫斯基,毕竟是伟大的艺术家,他不但为体验派创造了体系,而且对表现派也有深刻的理解,他说:“表现派的演员只是在起初,在工作的准备时期,是正确地按照活生生的人的方式去体验各种角色的,而在舞台上创作的时候,他们却转而作程式化的体验。……”又说,表现派“这种创作是美丽的,但并不深湛。这种创作与其说是有力量的,毋宁说是有声色的;它的形式比内容更令人感到兴趣;它对听觉和视觉的影响甚于对心灵的影响——所以这种创作与其说能使你感动,毋宁说能使你欢喜”^①。读到这段话以后,不能不使我们惊讶和赞叹,斯坦尼斯拉夫斯基从艺术实践中得来的洞见,和我们从美学理论研究的结论是完全一致的。

根据我们的理论分析和斯坦尼斯拉夫斯基实践的研究,我们可以得出下面的结论:在话剧艺术中虽然也有表现派,但典型的表演体系是体验派;而在戏曲艺术中虽然也有体验派,但典型的表演体系是表现派,这种表演体系,不如话剧深刻,不如话剧动人,内容不如话剧丰富,但比话剧美,经得起更多的品味,能得到更多的美感。

^① 《演员自我修养》,第1部第43页。

戏曲演员也很强调体验,可以从许多大艺术家的著作中找到许多强调体验的言论,但戏曲演员的体验最终是要与程式结合的;在演出的舞台上,也需要继续体验,但那是程式的体验。音乐家的体验必定伴随着音响,戏曲演员的体验必然伴随着程式。

戏曲艺术既然形式的因素较重,要掌握这套形式,必须经过长期的艰苦锻炼,技术锻炼对戏曲演员来说,要比话剧演员吃重得多。对于形式的创造,需要经过理智的分析,所以戏曲演员的创造是理智多于情感,是偏重于冷静的,只有当演员熟练地掌握了程式以后,能自由运用,把程式化为第二天性,这时候,情感的体验才能起支配的作用(所谓随心所欲不逾矩),所以只有成熟的艺术家的技术已经熟练以后,体验才成为主要的东西,而对青年演员来说,掌握程式则是最重要的任务。而且大演员的创造,也是结合着原有的程式来体验,从而根据新的体验,去丰富表演的程式,因而始终是体验与程式的结合。

中国戏曲的程式,贯串在表演技巧的一切部门,唱、做、念、打都有程式,所以程砚秋总结为“四功五法”(“四功”是唱功、做功、念功、打功,“五法”的传统说法是“手、眼、身、法、步”,但其中“法”字不可解,程砚秋改为“口”字,成为口、手、眼、身、步),甚至为了突出共性,戏曲中有“一行多用”、“一曲多用”、“一式多用”等。中国戏曲艺术,把内在感情和外在形式总结、提炼为各种不同类型的角色、曲调、动作等,每一种类型,都有一套表演程式,这种程式在表演中起着很大的作用。

中国戏曲表演的技艺性很强,要克服很难克服的形式的规律,所以中国戏曲演员强调功夫,而话剧演员强调体验,所以斯坦尼斯拉夫斯基强调灵感。功夫这个概念在中国艺术思想中是占有重要地位的,且不说武戏需要艰苦的武术锻炼,一般文戏亦有许多技术锻炼。

唱功:讲究咬字、行腔、用气,咬字不但要具备音韵学的知识,而且要化为实践,要有口劲,就要经过长期锻炼。古典戏曲中比较大的剧种,都有自己一套语音系统,如昆曲之“中州韵”与吴音,京剧之“中州韵”与湖北音,研究起来就是一门专门的学问。

做功:戏曲艺术做功的舞蹈性很强,没有一定的武术基础,连文戏也没法演好。做功艺术昆曲中模拟性动作很多,京剧减少了,动作不像昆曲那样多,特别是经过周信芳、马连良诸派讲究做功,已有很大发展。

念白:解决念白问题,是解决戏剧作为再现艺术与歌舞作为表现艺术矛盾的关键。古典戏曲是巧妙地解决了这个矛盾的,因此古典戏曲绝没有“话剧加唱”之感。大型剧种中,一般分成韵白和方言两种,韵白是在戏曲中占支配地位的“中州韵”(代表北京一带的古音。第一个系统化的是元代周德清,以后这个系统逐渐变化,但仍然很有势力),方言是夸大了的土语,如昆曲中的苏白,京剧中的京白(即现代北京音)。严肃的人物全用韵白,与唱腔很调和;方言亦是夸大了的,调和中有不调和,故有滑稽调笑的意义,丑角多用之。

念白和做功在戏曲艺术中是再现成分较重的,戏曲内部的再现派(如麒派)多注重之。

武打:戏曲武打是从武术衍变出来的,是把武术美化了,实际上亦是把生活美化了,或程式化了,因为古代的格斗,是以武术作基础的。

演员要掌握这四种基本训练,已属难得,所以戏曲演员讲究幼功(即小时候的锻炼)。

由于需要长期的技术锻炼,中国演员艺术中的“天才”观念,亦有特殊性。西方美学家常常把“天才”和机械的锻炼对立起来,如康德所说,“天才”是一种灌注生气的力量,是一种精神力量,因而天才是与灵感密切相关的。康德这个思想,反映了当时德国浪漫主义强调作品的精神内容的倾向,但康德毕竟还是受到古典主义深刻的影响,他认为天才如果没有趣味的规律(即美的规律)的制约,将一事无成,而在天才与趣味两者不可得兼的时候,宁可弃天才而取趣味。康德这个思想是值得重视的^①。我们看到,中国戏曲艺术是天才和趣味并重的,但并不是每个演员都是天才的,戏曲史上天才的、开一代之风气的演员是数得过来的,而供广大群众欣赏的戏曲演出,大部分只是有趣味,即美的成分。我们经常欣赏的作品并不全是天才的作品,甚至可以说,大部分不是天才的作品,因为只要具备趣味,即具备美,就能供欣赏,演员只要掌握了戏曲表现的规律就能演出,也就有观众,不一定每个演员都是梅兰芳。所以戏曲界也流行这样一句话,“像不像三分样”(即只要掌握了师父所教的基本程式,演出时总有三分像的),这句话看来有点泄气,但却反映了中国戏曲艺术的一些特点。当然,我们很盼望戏曲艺术中出现天才,而且也一定会出现;但我们并不认为只有天才才能演戏。话剧艺术是易学难功,戏曲艺术是难学易功,话剧艺术偏重天才、灵感,戏曲艺术偏重苦功锻炼。谁都可以不经训练到台上去表演一下自己的生活(当然当众表演亦是一种技术),但不经过一点基本训练,锣鼓一响,则不知何时出台;话剧、电影可以临时找一些群众演员,戏曲的龙套都必须经严格的训练^②,这样一些简单的事实,却反映了两种艺术的性质的区别。

^① 康德关于“天才”的思想后来为叔本华发展了,叔本华是西方美学史上谈论天才最多的一个哲学家。但他的“天才”则更进一步与“机械规则”割裂了。

^② 上海戏校出了一整套《戏曲龙套教材》。

现在有些人把美学上的“天才”理解成一般的“天赋”，这是不对的。天才不是一般技艺上的天赋（如嗓子好等），而是一种思想、内容上的创造能力。但为什么有这样的误解，也是有深刻的原因的。因为中国传统艺术思想一般正是以技艺的天赋来理解天才的，在技艺的天赋这个意义下，中国戏曲又是非常重视“天才”的，因为它要经过长期艰苦的技术锻炼，没有一定的天赋，是非常困难的。

舞台美术的写实与写意的关系

中国戏曲艺术的美学特征，也决定了中国舞台美术的特征。中国戏曲是再现艺术中的表现艺术，反映在舞台美术上则是写实和写意的矛盾统一。

中国戏曲艺术作为再现的戏剧艺术，它有写实的成分，所以才有《空城计》布城的出现；但是中国戏曲艺术又是偏重表现的，于是不适合于写实的布景。中国戏曲艺术中没有“布景”的概念，只有“砌末”的概念，而砌末只是扩大了的道具而已。

说中国戏曲艺术完全不用写实的道具是不符合实际的，因为有许多过去因陋就简的代用品（如船桨用红门旗裹女战刀代替等），由于经济的发展，特别是解放以后戏曲舞台艺术的发展，净化舞台，加强了真实感^①，有一些改用写实的道具，已经得到了历史的肯定，其深刻原因就在于戏曲艺术作为戏剧艺术本是再现的。但是为什么中国戏曲不适合于写实的布景？这要从中国戏曲的历史发展去看。

从剧本唱词看来，中国戏曲剧本从说唱艺术而来，有许多描

^① 如解放以后普遍取消“检场人”，改有二道幕。二道幕固然还有一些缺点，但总比检场人好得多；如果说，戏曲观众可以忍受检场人上场而不会破坏欣赏，那末难道二道幕的缺点就比检场人更会破坏欣赏吗？

述、叙说式的唱词(如“将身且把二堂进”,“来在午门用目望”等)用固定空间的布景必然发生矛盾。

从做功来看,戏曲讲究虚拟动作,并将它舞蹈化,虚中有实,有许多指示性的动作,如上楼下楼、上马等,用固定空间布景也有矛盾。

中国戏曲艺术最初的演出,特别是民间的“草台班”,常在经济条件极不充分的情况下演出的,诸多因陋就简,用表演来代替布景。但这只是起因,这种起因之所以并不因为经济发展而完全改变或有些改变得不到公认,从而中国戏曲艺术沿着一条特殊的道路发展,却有着其自身的内在的根据。这种根据就在于中国戏曲艺术是偏重写意、表现、形式、共性的,而不是偏重写实、再现、内容、个性的。

中国戏曲的化装:中国戏曲的面部化装是从面具发展而来,为的是突出一面,突出人物的典型性,所以是夸张的,理想的,只在大同中有小异。中国戏曲的脸谱,是把面部的轮廓突出的顶峰,最初也只是夸大,后来则出现具有象征意义的崇高风格的脸谱。脸谱具有独立的欣赏价值,图案是它的基本因素,而图案是一种表现艺术,从而加强了脸谱的表现因素。中国戏曲的胡子,是挂在嘴上的,它与整个化装成为一个系统(如果贴胡子,则面部缩小,与帽子、衣服都不相称,而且不能在胡子上做许多舞蹈动作),动了胡子就得动一切化装,甚至表演。挂胡子在整个戏曲表演和化装中是有其必然性的。显然,挂胡子是一种写意的手法。

中国戏曲的服装穿戴,也都是程式化了的,“宁穿破不穿错”,所谓“错对”的标准,不是具体的历史标准,而是人物性格及身份的特点。这与中国戏曲艺术强调人物共性,不太强调历史细节、具体的个性的真实有关。冯沅君把元明杂剧的服装归纳出以下六个标准:(1)番汉有别,(2)文武有别,(3)贵贱有别,(4)贫富有别,(5)老

少有别,(6)善恶有别^①,其中就是没有时代有别,这自然与中国戏曲艺术内容的共性有关,在元代戏曲服装已经趋向定型化了。

中国戏曲艺术为了在舞台上出现一些理想的典型,凡有碍于这个理想的具体的、偶然的、历史的个性,都逐渐淘汰。我们对照一下元明杂剧和现今京剧、梆子周瑜的扮相,发现了一个有趣的事实,即在元明杂剧“刘玄德醉走黄鹤楼”中周瑜是外角应工,与刘玄德(生角)一样挂三髯髯,这是年龄的真实反映,但后来的戏曲发展,反倒否定了这个扮相,改为不挂胡子的小生应工,这显然是人物性格(骄傲狭窄,少年气盛)在起主导作用了。因此就出现了《赤壁之战》的“怪现象”:比周瑜年龄小的诸葛亮老气横秋,挂上胡子,而周瑜却是心浮气躁的小生。

中国戏曲艺术服装,经过清初的改革,以明代的服装为基础,加以夸大、美化,每个人物都是一个典型的理想的性格,因而并不计较具体的历史的真实。这不仅服装如此,语言、动作这一切表演因素又何尝不如此?为什么京剧字音要固定为“中州韵”、湖北音,而不是汉朝念汉朝的字音,唐朝念唐朝的字音呢?果然如是,可谓写实已极,但理想的、典型的境界将消失于复杂纷繁的历史细节真实里了。

同时,对于戏曲的服装,我们还应该注意,它并不是开始是写实的,以后才定型化成写意的,相反,戏曲的服装,一开始就是写意的,形成这种情形的原因就在于中国戏曲与舞蹈艺术的密切关系,中国戏曲的服装与舞服有渊源的联系,而舞蹈的服装,则是在写实的基础上进行了美化的、写意的服装。

^① 《孤本元明杂剧钞本题记》,见《古剧说汇》,第358页。

作者附记

本文初稿写于1963年,原是一个研究提纲,想发表出来征求意见。当时承《哲学研究》杂志愿意刊登,但经过打印、审稿、排印清样等过程后,学术界空气已经变化,该文观点显得更加不协调,因而被哲学研究所当时新任副所长陈冷同志阻止,虽几经改写,也只能将它束之高阁。1966年以后,陈冷同志备受林彪、“四人帮”摧残,特别是在那个打着“文革顾问”、“理论权威”旗号实为无耻政客几次直接迫害下,身患重病,不幸于1975年逝世。我对他阻止此文发表以免成为批判对象一事至今仍感激不已。

如今再读此文,深感分量太轻,但惭愧的是在戏剧问题成为大大禁区后作者未能坚持研究,以至十余年来毫无长进,对于此文,目前只能感叹欲改不能了。《文艺论丛》的同志不嫌它浅陋,准备发表,我想无非是在百家争鸣的气氛下,多提供一种讨论的意见;就作者说,也可以在重新研究这个题目时得到同志们更多的批评指正。

1979年6月1日于哲学研究所

(原载《文艺论丛》第12辑,上海文艺出版社1981年8月版)

喜剧的本质与 中国古典喜剧的特点

人类在改造世界、利用自然的同时,也观照世界、观赏自然,人们不仅用实践的、科学的方式把握世界,而且用审美的即艺术的方式把握世界。人们观赏优美的东西,引起身心之愉快,是极自然的事,但人们还可以欣赏可怖的暴风、大海的怒涛、危险的场景、生死的搏斗、歪曲了的面孔、笨拙的动作……其原因常常令人莫解。为了解释这种自古以来的人类的一种习性,耗费了古今许多思想家的脑筋。欧洲古代最博学的大哲学家亚里士多德提出一种解释,他说任何可怕的、可笑的事物一经摹仿,都可以引起观赏者的愉快。我们不得不钦佩古代这位大哲,在这样早的时候能提出这种深入的见解,但他只看到艺术创造的特殊性,却难以解释这种观赏的普遍现象。离不开海的希腊人,当然不会仅从埃斯库勒斯的悲剧中来欣赏对大海怒涛的描写,而悲剧家之所以能描写大海,他首先必定自己能够观赏大海。

于是,人们虽然自古就不仅观赏严格意义下美的东西,而且观赏它的对立面——丑的东西,但对这个现象的较广泛的研究,却为时并不太久。

然而对于丑在艺术上占主导地位的两种形态:悲剧和喜剧,它

们或作为两种艺术种类(两种戏剧形式),或作为两个美学范畴,很早就被艺术家、哲学家广泛地研究着。人们为什么欣赏可怕的东西,这是悲剧研究的任务,人们为什么欣赏可笑的东西,则是喜剧研究的任务,这是因为在以直接在舞台上表现社会矛盾冲突为自己的特点的戏剧形式中,这两个问题同样表现得更为突出、更为集中,因而研究悲剧和喜剧中所反映出来的这两方面的问题,就成为美学研究的重要任务之一,也正因为如此,悲剧性和喜剧性就成为两个重要的美学范畴。

本文集中研究喜剧问题,但我们的方法常常是把喜剧与悲剧作为对照来研究。

一 喜剧的本质

我们首先从客观对象上来研究这个问题,即对象需要具有何种特性才是可笑的、滑稽的、喜剧性的?换句话说,我们为什么觉得关汉卿《赵盼儿风月救风尘》中的周舍、《望江亭中秋切鲙旦》中的杨衙内滑稽可笑?这两个宝货本是社会的败类,损人利己,甚至无恶不作,理应令人咬牙切齿,却为何让人哈哈大笑?

回答这个问题时,我们想首先提出解释喜剧本质问题的社会历史发展观的问题。我们认为,喜剧和悲剧一样,都反映了一定历史阶段的社会历史冲突,是社会矛盾的一种表现形式,但并不是任何社会矛盾都可以是喜剧式的,喜剧矛盾有其自身的特点,喜剧矛盾是社会矛盾在一定历史阶段的表现。

我们知道,从伦理学上说,社会分成善、恶,这种善与恶的矛盾,在阶级社会有其阶级基础,在大革命时期,从政治上说,本质上就是革命与反革命、进步与反动的矛盾。但是,并非在一切时期恶的力量、反动势力都是可笑的,而在有的时期,这些力量却是可怕

的、严肃的。代表同样阶级、阶层的力量,有时可以造成悲剧,有时可以造成喜剧。《窦娥冤》里的恶官,虽云“丑”扮,却造成了“感天动地”的大悲剧,《望江亭》中的杨衙内却造制了一出“欢天喜地”的大喜剧。

概括地说,凶恶的势力,落后的、反动的势力发展到自己的最后阶段,发展到极端的地步,已经违反了普通的常轨,形成一种荒谬的对比,这样,这种恶与善的矛盾就是喜剧性的。从这个观点来看,即从整个历史发展阶段来看,只有在恶的势力已濒临它最后的历史告别的时候,只有在它作恶多端至于虽想作恶而不复为大害的时候,也就是说在它已经烂透了的时候,它才成为喜剧的对象。

在这里,我们引用马克思在《黑格尔法哲学批判导言》中的一段话,我们认为,马克思这段话至今仍然是很深刻的:

当旧制度是自古以来就存在着的世界权力,而自由反倒是个别人忽然想到的思想,——换句话说,当旧制度自身相信而且也应当相信自己是有理的时候,旧制度的历史就是悲剧性的。……恰恰相反,现代德国制度,——这个旧时代的残余,这个同众所承认的公理的绝顶矛盾,这个向全世界摆出来的旧制度的毫无价值的东西,——只是想象它是相信自己的,而且要求世界也这样想象。假如它真的相信它自己的本质,难道它还会把它自己的本质掩藏在异己的本质的假象之下,而在伪善和诡辩中去求救吗?现代的旧制度宁可说只是真正的主角已经死去的那种世界制度的丑角。历史是认真地行动着的,经过许多阶段才把陈旧的生活方式送进坟墓。世界历史形式的最后一个阶段就是它的喜剧^①。

^① 《马克思恩格斯论艺术》(一)第76-77页。

马克思把悲剧性和喜剧性当成一个历史发展过程来看,是对德国古典哲学关于悲剧、喜剧观点的改造和发展,使谢林、黑格尔的某些精辟观点奠定在唯物主义、社会历史客观发展的坚实基础上,具有重要的理论意义。

近代欧洲学者对喜剧的现象作过一些有意义的观察分析,特别是有些哲学家的看法是很值得深思的,但由于他们在哲学思想体系方面的根本问题,使他们对这些现象的解释受到很大的限制。

德国古典唯心主义的创始者康德,从他的哲学体系的高度研究了英国柏克提供了丰富观察材料的关于美与崇高的分类,使崇高成为一个哲学、美学范畴。康德并未把崇高与悲剧联系起来,也没有明确地把崇高与滑稽作对比的研究,但他认为崇高体现了一种理性的内容而滑稽只是一种感性的游戏艺术这种观点,为从哲学高度进一步解决悲剧与喜剧问题开辟了道路,事实上已经接触到崇高(悲剧)与滑稽(喜剧)在理性与感性、内容与形式不同关系这样一些根本的哲学问题。德国古典哲学家从谢林开始,就进一步注意把悲剧与喜剧作对比的研究,他认为喜剧是悲剧的颠倒^①。黑格尔对悲剧、特别是古代希腊悲剧作出了详尽的研究,对后世有很大的影响,但他对喜剧的研究则并没有多少值得今天重视的地方。近代研究喜剧值得重视的大哲学家中有法国的柏格森。柏格森写了专门的论文研究“笑”。他这里所谓的“笑”并非一般的生理现象,而特指为喜剧的笑,他在论文的副题及序言中都指出了这一点(*Le Rire, Essai Sur la Signification du Comique*)。从他序后开列的参考书目来看,他几乎参考了当时为数不多的全部有关喜剧的研究著作。由柏格森这样一位哲学家专门研究喜剧问题,对于纠正过去理论界只重视悲剧、相对地不太重视喜剧的倾向是很有意义

^① 参阅鲍桑奎:《美学史》,1892年,伦敦,第360页,注②。

的。

作为一个哲学家,柏格森也是从哲学的高度来研究喜剧的本质的。柏格森是生命主义者、唯心主义者,他认为人的灵魂、精神是第一性的,它是生命的本质,在解决灵魂、精神与物质世界的关系时,他认为灵魂、精神主宰一切,赋予一切以意义、价值、生命;但物质是顽固的,它有自己的规律,反抗灵魂、精神的主宰,当非物质的灵魂、精神渗透到物质中去后,就形成文明、文雅。文化是精神支配物质的结果。如果相反,当物质反抗人的精神的统治,顽固地表现自己时,则形成文明的反面——滑稽、喜剧。

于是这些理论,为某些喜剧现象——如机械的笨拙、在极严肃的场合突然出现生理或琐碎动作等,找出某种哲学的理由,使喜剧理论超出了经验的描述阶段,提到了更深入的思想的高度,与整个人的生活、人的本质联系起来;但由于这些哲学家在哲学基本问题上的立场都是错误的,因而他们对喜剧现象的解释也是抽象的,缺乏历史的深度。

喜剧的深刻根源,在于事物由本质的向现象的转化,是一个新陈代谢的历史发展过程。世界上任何具体事物都有自己的产生、成长、衰落和消灭的过程。事物处于初创阶段,虽然很弱小,但它是有前途的,它的本质一定会转化为现实,即它所持的理想和利益,一定能够转化为实际,一定能得到现实的肯定,在这个阶段,它常常受到已经成为现实、有一整套现存制度保护的旧事物的威胁,这时该事物的失败带有悲剧性;但当该事物已然转化为现实,建立起自己的制度,并且日益衰落,维护它的制度和力量的貌似强大,已成为一种虚假现象,该事物不仅由新事物转化为旧事物,而且将由历史的主角转化为历史的丑角。

这就是形成喜剧滑稽的深刻的社会历史根源,正是由这个根源中产生出喜剧的各种相应的特征。

正因为这个历史的丑角已经超过了它自身末日的期限,骇人听闻地违反了公认的常识,它固然是存在着,但已失去任何存在的价值,因而它本身是一个极端矛盾的荒谬的东西:它自以为有力量,实际上已不足以引起人们的重视,像肥皂泡一样无人认真对待;它装出一副伟大的样子,似乎它曾有过光荣的过去,但由于这种过去离现在太远,不仅别人不予重视,即使它自己也觉得内心空虚;它已经丧失一切理想,没有任何前途,它之所以还是现实的(即还存在),只是一种历史的偶然性,它的存在没有任何必然的理由,只是在特定性的场合下,由于机械的惯性作用,即由于人们的惰性作用,才使它得以苟延残喘。这样,我们从历史的发展角度,把喜剧丑角的假象性、偶然性、机械性等特点贯串起来,而常常只有具备这些特点,喜剧丑角才能是一种无足轻重的恶人。

当然,社会生活是很复杂的,事物所处的历史阶段的界限,往往也不是十分绝对的,因而就出现对待社会的某一现象,可以发掘它的多方面的意义,可以看出其中的悲剧的因素,也可以看出其中的喜剧的因素,但人们采取这两种不同态度的根据,正在于该现象本身具有这两方面的意义。

同样是鱼肉乡里、草菅人命的恶吏,在关汉卿的笔下,既可以是造成悲剧性结局的严肃力量(《窦娥冤》),也可以是造成绝妙喜剧效果的滑稽小丑(《望江亭》),这两种处理,都既有其历史根据,也有其具体情节的理由。恶吏杀人,古已有之,其之所以能草菅人命,无非手中有权,这种权力,在窦娥的冤狱中是一种严肃的力量,可以置人以死地;在对谭记儿的迫害中,则是一种荒谬的违反常理的蠢动,其结果是杨衙内遭到无情的讽刺。

我国近十多年的历史事变,同样具有这两重的特点,因而反映这个时期的作品中,既有悲剧也有喜剧。这个事变具有深刻的悲剧因素是无可否认的。固然封建专制时代离现在已很遥远,但封

建主义在我们这个民族中还有着很顽固的影响,在一定的特殊条件下,以马列主义词句伪装起来,用现代的语言表达出来,如“理解的要执行不理解的也要执行”、“有权就有一切”等等,使一些人上当受骗。这种“新型”的封建主义利用手中窃得的权力,成为一个可怕、严肃的力量,造成了许多人间悲剧;可是这个事变也有其另外一面,甚至可能是更主要的一面,即这些风云一时的人物,原来只是真正意义上的跳梁小丑。这些英雄好汉,要在20世纪的中国以马列的外衣,行封建法西斯的统治,从历史的眼光来看,真可谓痴心妄想、可笑不自量。他们和一切历史的丑角有共同之处,即意识到自己的虚弱,但又装得气壮如牛。正因为有这样一些本质特点,在他们抛进历史垃圾堆以后,人们首先的反应是按捺不住地编出许多相声、画出许多漫画来为他们“树碑立传”。人们感到运用喜剧的手法来描绘他们是很方便的。和古今中外一切历史的丑角一样,识破他们的本质,并不需要多少聪明,更不需要多少学问。当他们在历史舞台上张牙舞爪、上窜下跳地表演时,他们的实质,人们是一眼就能看穿的。欣赏喜剧的丑角,只需要普通的常识,喜剧相对悲剧来说,是通俗的。

二 喜剧的主要类型

喜剧的本质是各种喜剧现象所共同的,它是事物在社会发展中所处的历史地位决定的,然而历史的发展是复杂的曲折的,因而喜剧在本质一致的基础上,其表现形态又是丰富多彩的。

喜剧最简单的形式是闹剧,车尔尼雪夫斯基说:“当滑稽只限于外在行为和表面丑态之时,这就叫做‘闹剧’。”^① 在最初,闹剧

^① 车尔尼雪夫斯基:《论崇高与滑稽》,《美学论文选》第114页。

常常表现为对某些动物的夸张、歪曲的摹仿,人类把某些动物作为被征服的对象加以调笑,以扭曲、夸张、笨拙的化装、形态和动作来贬抑动物,肯定人的力量,显示出人与兽的对比中人的无比的优越性,尽管有些野兽是凶猛的、伤人的。这种喜剧更接近于游戏,往往是在丰收、狩猎、得胜以后的一种娱乐。我国古代有所谓“象人”,当是以动物面具作滑稽表演的。张衡《西京赋》说:“总会仙倡,戏豹舞黑、白虎鼓瑟、苍龙吹篪”,王国维说此“则假面之戏也”^①。

由对动物的歪曲、夸张,推及对人的外表特征的歪曲、夸张、漫画化,这是闹剧形式的一种发展。单纯的闹剧式手法有时甚至并无恶意,而只是一种“恶作剧”,一种亲切的玩笑。相声中故意有趣地丑化对方,马戏团中的小丑故意丑化自己,表现出某种笨拙的动作及背理的语言,都可以产生闹剧式的效果。我国古代的俳优,按王国维的说法,其职在于乐人,在更古的时候,俳优常以侏儒为之,滑稽调笑,百无禁忌,俳优甚至开主人的玩笑而不为忤,这些都是由闹剧的性质决定了的。闹剧只注重形式的改变和歪曲,其根源固仍在对该对象的嘲笑,但因其只限于形式,对人则为调笑,对己则为解嘲,在实质上并无恶意,相反却有亲切之感。

这种闹剧式的调笑手法在我国似乎侧重在语言方面,用语言歪曲对方的形式特征,是谓诙谐,是为妙趣横生;而在欧洲的传统,则侧重于视觉形象上的歪曲。古代希腊喜剧,以滑稽面具摹拟当时真人的形象,其中大多数因为讽刺对象中有一些当属调笑性质,或并无多大恶意,这种传统一直保存在现在欧美的生活中,遇有盛大而欢乐的节日,甚至制作总统的滑稽摹拟像以增加亲切、欢乐的气氛,化装舞会和化装游行,则亦有这种情形。

^① 王国维:《宋元戏曲考》,《王国维戏曲论文集》第7页。

闹剧由于只注重外形,因而是喜剧的初级阶段,但正因为它是最初步的,因而它是一切喜剧所不可缺少的基本因素。任何喜剧,都要作一定的形式上的歪曲、夸张;而正因为如此,喜剧如果单纯地、过分地追求闹剧效果;则会流于庸俗,正像悲剧如果单纯地、过分地追求压抑、恐怖的效果,就会陷于神秘。

喜剧要提高自己的思想性,丰富自己的社会内容,就由闹剧发展为讽刺剧。

讽刺喜剧是喜剧的最普遍的、最典型的形式,它最充分地反映了恶势力被历史的洪流所嘲弄、如肥皂泡沫一般幻灭的本质。

讽刺喜剧和闹剧在艺术上有一定的区别,闹剧的对象的滑稽性,本质上是侧重于形式上的歪曲和夸张,因此闹剧的对象在道德内容上不一定是恶的,而是把形式上的恶加以调笑,有时甚至是更加亲切,更加友善的;可是人们对讽刺喜剧的对象则并无多少善意。讽刺喜剧是对历史丑角的嘲弄,是无情的,是把道德上恶撕裂给观众看。这种讽刺喜剧在历史上起着战斗作用,是利用艺术手段进行社会斗争的武器之一。

在古代希腊,同样是阿里斯托芬的作品,我们认为《云》是闹剧式的,而《骑士》则是讽刺式的。《云》的苏格拉底形象完全是虚构的,是当时智者的化身,而苏格拉底不是智者,相反,他是反对智者的,这一点当时的雅典人心中是十分清楚的,并无可能把二者混淆,当时的观众一眼就能看出,诗人这里用的是“故意歪曲”的手法,这种手法的根据是苏格拉底早年曾跟早期智者代表之一普罗底克斯学习过;《云》中苏格拉底所表现出来的思想又大多不是苏氏本人的,显然诗人在这里运用了一种“张冠李戴”的滑稽手法。当时,阿那克萨哥拉的“太阳是火石”、“天体是旋涡”等说法在雅典是路人皆知的,阿那克萨哥拉就因为这些思想被雅典公民大会斥为“异端”,只是在伯利克里的保护下才得逃出雅典,因而雅典人绝

不会认真认为这个说法是苏格拉底的。同时,我们还知道,阿里斯托芬与苏格拉底个人之间有着友善的关系,他们对当时政治的态度一致,都反对当时已经腐败了的雅典城邦奴隶主民主制,柏拉图对话《会饮》篇曾记载了他们之间的友好关系。我们认为友好的调笑与刻骨的讽刺之间是有很区别的。朋友们之间的玩笑、挖苦甚至夸张、歪曲,为友情增添温暖;对敌人的讽刺、揭露、嘲笑,虽然表面上与前者有相同之处,但在精神实质上是很不一样的,对敌人的讽刺是打击敌人的一种武器^①。阿里斯托芬在他的《骑士》中点名批判了当时奴隶主民主派领袖、蛊惑家克莱翁,同时也讽刺了整个雅典奴隶主阶层(所谓公民),剧中内容基本上切中时弊,只是在原有真实事实基础上加以夸张、变形,使之滑稽可笑。这样的戏,就不仅是调笑、滑稽的性质,而具有严肃的政治目的、尖锐的社会效果,因而它的上演带有政治上的严重性。据记载,当时影射攻击克莱翁的角色因戴的面具活脱克莱翁本人,故无人敢演而由诗人自己扮演。该剧演出后克莱翁大怒,提议公民大会褫夺阿里斯托芬的公民权,幸好没有通过,被诗人讽刺的雅典的民主制却保护了喜剧诗人。如果我们根据当时的具体情景来看《云》和《骑士》这两出戏,可以体会出,这两个戏在当时的戏剧效果是很不相同的,其原因可能就在于:《云》接近于闹剧(当然绝非纯粹的闹剧),而《骑士》则是典型的政治讽刺剧。

这种区别在我国古典戏剧中同样也是存在的。同样“三块瓦”的“丑角”,崇公道就和杨衙内有本质的不同。我国传统戏剧的“丑角”中,如果作为喜剧角色来看^②,历来就有两种类型:一种是反面的人物,一种是正面的人物。这里涉及到喜剧作为一个美学范畴

^① 关于阿里斯托芬喜剧《云》中苏格拉底形象及对苏格拉底的评价,需另文论述。

^② 传统戏剧中的“丑角”不一定是喜剧人物,有的只多少含有喜剧因素,如有一些“武丑”就是如此。

的复杂现象。

我们说过,喜剧的本质在于恶最后向历史告别的一种形态。但是当这种本质展开在各种不同的喜剧类型中时又有许多不同的特点。许多喜剧研究者都注意到一个复杂的现象:滑稽并不一定与错误、缺点、罪恶联系,而呆板的道德也可以成为滑稽的对象。正如悲剧中有恶人的悲剧问题,喜剧中也有善人的喜剧问题。当恶人还保持其相当的严肃性、还有一层“高尚的道德外衣”时,其失败和毁灭带有一定的悲剧性;当善人执着于道德品质的某一点,加以夸张、变形,因而这种善的品德成为抽象的、呆板的、与生活的复杂性显得不适应从而亦显示出一种落后性时,同样是喜剧性的(如不合时宜的、过分的诚实、忠厚等)。

因而,夸张某些道德品质的类型与夸张某些外形的特点一样可以引起喜剧效果,这种效果与夸张恶的品质所引起的是很不相同的。这样,在我国传统戏剧中才既有杨衙内、周舍、刘升(《乌盆计》),又有善良可亲的崇公道,忠厚老诚的武大郎,还有《柜中缘》中那位稍带傻气的哥哥。

善良的品质也可以成为调笑的对象,这种现象就提供了幽默喜剧发展的可能性。

社会生活是复杂的,历史的发展是曲折的,人的性格往往也具有多方面性,简单的善、恶的化身,简单的道德类型,不能充分体现个性的丰富性,因而单纯的闹剧和讽刺喜剧都不免失之片面,于是就需要一种更加复杂、更加丰富的艺术种类。

“幽默”是人类智慧发展的标志,它对事物采取一种发展、变化、一分为二的辩证态度。“幽默”是一种“达观”,它从好的事情中看出坏的因素,从坏的事情中看出可以转化为好事的因素,因而它看世界不是悲剧式的,并不因为某一个阶段好人毁灭而感到失望、悲观;它也不是典型的喜剧式的,并不因世界在某个阶段的罪恶而

冷漠无情,它是有情的、同情的。“幽默”是一种善意的讽刺,是有情与无情的结合,是悲剧与喜剧的结合。

应该说,“幽默”的因素已经包含在闹剧之中,因为闹剧是以把“玩笑”与“善意”结合起来为特点的。把某些道德品质呆板化以引起喜剧效果,本身就是一种幽默的手法,把人的外形加以变化夸大并歪曲,带有“解嘲”的意味,也同样可以说具有幽默的因素。

“幽默”这个词固是外来语,但我国传统概念中“谐趣”、“风流”、“倜傥”等无不含有幽默的意味。苏三起解,边走边诉,崇公道逐段为之分析排解,充分体现了一种“幽默”的态度,可谓达人论世,妙趣横生,其中有揭露、有鞭挞、有讽刺、有解嘲、有挖苦,喜笑怒骂皆成文章。

我国传统戏剧中这种幽默不仅限于“丑角”,任何行当,都可以成为幽默嘲弄的对象。《秋胡戏妻》中的秋胡、《连升店》中的举子、《辕门斩子》中的杨延昭、甚至《打金枝》中的公主都会引起善意的嬉笑。

概括地说,“幽默”也可以说是一种世界观,它的态度是现实主义的,它承认现实中一切的偶然性,从这种偶然性中看出生活的意义、生活的乐趣,典型的幽默态度,常常在生活的偶然性中揭示出某种意义。

然而正因为“幽默”具有多方面兼容并蓄的达观特点,幽默喜剧也就有自己的特定的对象,对于现实中重大的问题,对于大革命时期的生死搏斗采取这种态度则往往是不适当的,这时如体现出这种世界观,则会流于“玩世不恭”。因而幽默喜剧不是喜剧的惟一形式,讽刺喜剧仍应保持它在喜剧艺术中的典型的、重要的地位。

无论名称如何,这种悲、喜剧相结合的戏剧——作为一种戏剧种类来说——在欧洲的出现还是比较晚近的事。我们已经说过,

戏剧作为一种完整的艺术形式,在欧洲是发展得比较早的。古代希腊雅典的奴隶主民主制培育了悲剧和喜剧两种形式,最初并无社会等级的意义,传说中的神、英雄固然是悲剧的对象,但也可以是喜剧的对象。美底亚是个女巫,但却是震撼人心的大悲剧的女主角;克莱翁是堂堂执政官,在阿里斯托芬笔下却成了喜剧小丑,残留的亚里士多德《诗学》,也只从道德上的“好人”、“坏人”来分悲剧、喜剧角色;然而随着欧洲社会进入更加等级化了的奴隶制度、特别是中世纪等级森严的封建制度以后,反映在戏剧上,悲剧的主人公往往是“大人物”,喜剧的角色则是“小人物”,即以社会地位来划分悲、喜剧的角色。这种传统一直到资产阶级革命时期方才打破。资产阶级最初是被人瞧不起的“下等人”,他们在争夺政治上的历史地位的同时,也在争舞台上的历史地位。“小人物”不是嘲笑、调侃的对象,他们也有悲、欢、离、合,他们的命运也有权利搬上舞台,于是在法国启蒙运动中出现了所谓“流泪的喜剧”,接着法国启蒙运动杰出的思想家、百科全书派领袖狄德罗提出“严肃的喜剧”来与古典主义戏剧对立。他的剧本《私生子》正是他的戏剧主张的印证,他说:“我试图在《私生子》中给一种介乎喜剧和悲剧之间的戏剧以一个概念。”“戏剧系统在它整个范围内是这样划分的:愉快的喜剧以人类德性上的缺点和可笑方面为主题;严肃的喜剧以人类的美德和本分为主题;悲剧也有以家庭的不幸事件为主题的,以及一向以大众的灾难和大人物的不幸为主题的。”^① 法国这样一个新的戏剧运动给了德国和俄国的戏剧以很深远的影响。德国的莱辛、俄国的契诃夫在这方面都有杰出的贡献。

我国的戏剧发展,和欧洲戏剧发展相比较,有着自己的历史特点,这在喜剧与悲剧的关系方面,亦是如此。我们认为,中国没有

^① 狄德罗:《论戏剧艺术》,《文艺理论译丛》,1958年第1期。

出现古代雅典式的奴隶主民主制,中国的古代社会是中国戏剧发展的漫长的准备阶段,中国戏剧大成于宋元之间,而一开始就带有市民艺术的特点^①。我国古代,是一个封建的等级制,然而这个等级之间的变换,比起欧洲中世纪来,又有更多的可能性,在一般人的心目中,有等级而不十分僵固,“将相本无种,男儿当自强”。自唐代兴科举以后,我国封建制度,用各种可能,并在不与封建主利益相抵触的限度内,鼓励一般平民上升为统治阶层,以维系一个庞大的帝国。这种制度,给我国宋元以后市民阶层得以在封建制度内部获得比较自由的发展。从戏剧发展的角度来看,中国这种封建社会的特点,在我国戏剧开始诞生的时期,就面临着一个较为广大、较为活泼的市民阶层,这样,在中国传统戏剧中就形成一个后人与欧洲戏剧相比较时常常读到的特点:在中国传统戏剧中,悲剧与喜剧的因素是常常结合在一起的。当然,我们不能说我国没有典型的悲剧和喜剧,《汉宫秋》、《赵氏孤儿》、《琵琶记》等剧可以毫不逊色地与世界诸大悲剧并列,《望江亭》、《救风尘》其诗意的喜剧语言更不下于莎士比亚、莫里哀诸家。但是应该看到,悲喜剧相结合的因素,或叫“幽默喜剧”的传统,在我国是与戏剧俱生,这不但是不是缺点,而且比起欧洲戏剧来,是一个很先进的优点。

在这种历史条件下产生的中国喜剧的特点,与中国传统的儒家思想结合起来,就得到了社会上、政治上和思想上的保护,从而得到顺利的发展。儒家讲究“温柔敦厚”,使之得乎其中,这种“中庸”的思想,在古代要维持一个剥削阶级的统治,不使两极过于分化,是必要的。欧洲古代奴隶主思想家提出过这个思想而我国孔子儒学经千年的运用,被统治者认为是“行之有效”的。这种思想反映在戏剧上,就有“于歌笑中见哭泣”(《远山堂剧品》)、“苦乐相

^① 这个问题拟另文论述。

错,具见其体裁”(吕天成《曲品》)、“寓哭于笑”(《闲情偶寄》)等说法,李渔告诫作家要“存忠厚”、“戒讽刺”、“勿为残毒词”等,都说明这种思想在我国文人中有相当深刻的影响。

三 喜剧的效果——笑

作为生理现象,笑和哭也许是某些高级动物共有的,但作为社会的情感,笑和哭却是人类的特权,笑是对客观对象的喜剧式的反应,哭是对客观对象的悲剧式的反应。因此,我们这里所说的笑是指滑稽可笑,哭则是指悲悯和恐惧,前者是喜剧式的,后者是悲剧式的。

很巧合地,哭、笑作为生理现象和作为社会情感在历史发展上存在着相同的时序。婴儿初生由于突然改变环境而啼哭,笑是后来的事;人类初始,对于客观环境的原始宗教式的崇拜,带有畏惧心情,嬉笑是短暂的;作为戏剧形式来看,悲剧比喜剧更早地得到社会的承认。从我们前述观点来看,喜剧既然是某一社会力量或现象发展到向历史告别的阶段,因而也是比较悲剧后出现的。当然,作为历史发展的无限长河来说,悲剧与喜剧各个环节又是不能分先后的。

与这种情形相应,人们对于喜剧效果——笑的研究也是相当晚的。笑作为一种喜剧效果被人类的智慧冷落了相当长的一个历史阶段。也许,如果亚里士多德《诗学》中关于喜剧部分的手稿一直保存下来,情况就会有所不同。亚里士多德《诗学》中悲剧部分完整地保留了下来,其中关于悲剧效果:悲悯和恐惧、“净化”等概念,一直为学者们重视、研究。然而喜剧部分、连同喜剧的效果——相信也是笑的问题,人们却无法揣测这位古代博学者的意见。

笑之所以长期被忽视也许还有其理论的原因,因为笑总是和

愉快联系在一起,而悲悯与畏惧则与愉悦并无直接的联系,于是可怕、可怖的对象如何引起审美的快感就成了一个理论的难题,而滑稽引起的笑声自有快感在内,本身不成问题。

然而喜剧意义上的笑,其对象亦并不给人们直接的快感,恰恰相反,滑稽常常是荒唐的、扭曲的,理应给人以不快感,于是人们进一步深入体验的结果是:如同悲剧一样,喜剧的效果仍然是由不快感感到快感,这样,喜剧在审美上的愉悦性,同样是一个理论上的难题。对这个难题从哲学上、美学上的研究,也还是近代的事。

在近代欧洲,英国资产阶级思想家总结了文艺复兴以来的经验,对许多文化学术问题从当时来说不失为新的角度,进行了整理、分析和归纳。继培根以后,唯物主义者霍布士在他的主要著作《利维坦》中对人、社会、历史、宗教作出了细致的经验的观察。对于人的思想感情、道德情操等心理、认识方面的概念、范畴都作了分析,给下了定义。在这之中,关于“笑”,他提出了一个非常著名的学说:即笑是一种“突然的光荣感”(sudden glory)。他说:“笑的情感显然是由于发笑者突然发现自己的才能。”“笑的情感不过是发现别人的或自己过去的弱点,突然意识到自己某种优点时所感到的那种‘突然的光荣感’。”“‘突然光荣’就是使那种怪相(grimaces)叫做笑(laughter)的情感(passion)。”^① 我们看到,在这里,霍布士很深刻地洞察了一些现象,并从经验上加以概括,他的学说,有很大的影响。从哲学上来说,我们认为霍布士的学说有几点是很值得注意的。

首先,所谓“突然的光荣感”抓住了在丑的对象面前观赏者的自我肯定感,也就是说,对滑稽对象、喜剧丑角的笑,反映了观赏者站在更高的历史阶段、历史水平对旧事物、不合理事物的回顾,因

^① 霍布士:《利维坦》,人人丛书,第27页。

此“笑”就历史发展来说,是更成熟了的阶段,是一种人类对自身进步的肯定、是对旧历史的批判。

其次霍布士的学说指明了笑的对象荒诞性、背理性,用马克思的话来说,就是笑的对象已经“骇人听闻”地违背了常识所公认的公理,因此笑仍然是由不快感转化而为快感,从而是一个复杂的心理过程,但它的表现形式又是突然的、爆发式的,因为对于骇人听闻地违反常识的事用不着多费思索,在这一点上,即由不快感到快感的转化方式上,喜剧与悲剧是不同的:前者是直接的、不假思索的,后者则需反复的体会。

霍布士的学说虽然具有哲理的洞见,但仍侧重于经验的观察,同时他只是提出论点,缺少系统的论证,语焉不详,因而随着哲学思想的高潮由英国转向德国时,霍布士关于“笑”的学说,也有了发展。

德国古典哲学的创始人康德,同样是古典美学的创始人。在近代从康德开始,美学摆脱了英国、法国哲学家侧重经验观察的阶段,而成为一个庞大的哲学体系的组成部分。如前所述,康德的美学体系把“崇高”作为一个重要的美学范畴与“优美”并列,但他显然不承认“滑稽”具有与“崇高”相对的美学意义,他把“滑稽”、“笑”放在他的艺术分类的最低等,认为它们只是感性变化的自由的游戏。然而康德对笑和滑稽的研究里仍然有很值得注意的地方。

在这个问题上,康德首先认为,笑的对象是荒谬的,因而是由不快转化为愉快的。他说:“在一切引起活泼的、撼动人的大笑里必须有某种荒谬背理的东西存在着。(对于这些东西自身,悟性是不会有何种愉快的。)笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情。正是这一对于悟性绝不愉快的转化却间接地在一瞬间极活跃

地引起欢快之感。”^① 在这里,我们看到,康德并没有完全撇开霍布士的学说,而显然吸取了他的学说的基本精神,即:笑是由不快感到快感的突然的转化,只是在康德这里,这种学说与他的整个哲学体系联系起来,具有更深的哲学内容。

康德很强调滑稽对象的荒谬性,所谓荒谬性,也就是骇人听闻地违反常识。按照康德的哲学思想,整个自然界存在于时、空之中,按照因果律变化发展,但时、空、因果律并非事物自身的属性,而是人的理性的本质特性,而人的理性又被分成感性、悟性(或译知性)和理性三个部分,时、空是感性的先天形式,因果是悟性的先天范畴。从这个观点看,所谓“荒谬性”、“背理性”也就是违反感性和悟性的规律,违反时间、地点和条件(因果)。违反了这三者,本无愉快可言,但康德给这种荒谬性加以限定,即在荒谬性达到了使我们的紧张的期待突然归于虚无时,就产生大笑。康德这个突然的虚无感的学说,也有很大的影响,他所举出的几个有趣的例子,说明了他对这个问题的概括也是与许多笑的经验相符合的。

“突然的虚无感”与“突然的光荣感”表面上看是对立的,康德也否认笑时人们有一种“高明”的感觉,其实在我们看来,这两种现象都是存在的,并不矛盾的。“突然的光荣感”是指笑者自我深处的根据——这种根据当时并不一定自觉到;“突然的虚无感”是指笑的对象给人的感受——由严肃(紧张)而化为乌有,喜剧的丑角越是装得严肃,越说明其本质的虚无性,越引人发笑。这两种感受,说明了对象与主体的不同的特点,实际上是从两种不同的角度来解释“笑”。

康德关于笑是感性游戏的理论还有一层哲学意义,即滑稽不像崇高那样趋向于理性,而是常识范围里的事,只需要调动通常的

^① 康德:《判断力批判》上卷,第180页。

理解力就可以欣赏喜剧,因而喜剧是通俗的、轻松的、普及的。

后来的哲学家中,还有一个人专门研究了喜剧的笑的问题,这就是我们前面提到过的法国的柏格森。与康德一样,他对喜剧的笑的研究也是他的哲学、美学体系的一部分。柏格森在这篇 1924 年出版的论文中从他自己的哲学观点出发,详细考察了喜剧的各种现象,从喜剧的本质到形状、语言、性格的喜剧性,都有深入的考察,给我们提供了许多值得重视的分析,然而,正如我们前面指出过的,柏格森的哲学理论基础是唯心主义的,他把精神的、生动的、富有生命力的东西凌驾于物质的、机械的、呆板的东西之上,以这两种力量的对立构成他整个哲学理论、同时也是他的喜剧理论的基础。

在喜剧问题上,柏格森的基本思想是:物质的固定性、凝固性、机械性战胜了精神的活泼性、生动性就形成了喜剧滑稽;面笑,则是对这种陷于呆板机械性的一种“惩罚”(le chatiment)和“纠正”(correction)^①。

比较起来,康德把滑稽限于悟性范围,认为是一种感性的游戏,虽有益于身心,但离开他的哲学高层宝座——纯粹精神性的理性甚远,而柏格森则直接把感性的机械性与生命的精神性对立起来,在一切机械的、呆板的、凝固的物质性中看出了喜剧的因素;康德所理解的笑,是悟性由不平衡到平衡,从而不脱离感性的领域,是一种游戏,而柏格森的笑,则是生命,精神性的东西得到补偿,从而不仅仅是一种有益的游戏,而且是一种有益的教育,是一种文化,是一种提高。

近代哲学家对于喜剧、笑的研究都有各自的理论深度,很值得我们重视,但由于他们的哲学体系的缺陷,使他们常常陷于纯粹抽

^① 柏格森:《论笑》,《柏格森全集》抽印本,第 26、121 页等处。

象的概念的分析。喜剧、滑稽、笑是一种社会现象,只有有了正确的哲学思想指导,有了正确的社会理论,才能真正揭示喜剧的本质、从而揭示其效果——笑的本质。喜剧是一定社会历史条件的产物,是一定历史阶段的历史现象,其效果——笑也就有其一定的历史根源和历史内容。从本质上说,喜剧的笑是一种批判的力量、批判的武器,它是对已成历史陈迹、残余的旧的社会力量之虚无性、荒诞性的反应;由于这种力量之骇人听闻地违反常识,因而笑常常是不假思索的、直接的、突然的,同时也是无情的。

由于喜剧的不同种类的历史发展,又使喜剧的笑同样具有各种不同的特点。闹剧的笑是一种嬉笑、是一种解嘲,其特点是把别人或自己的背理处夸张到“骇人听闻”的程度,但由于这种夸张主要是侧重于形式的,因而它所引起的笑则并无恶意。这种形式的进一步的发展,把喜剧因素和悲剧因素结合起来,使笑的社会内容复杂、丰富起来,幽默的笑则常常是含蓄的,须假思索的,而且越思索则越觉得可笑。

总之,笑是人类对自身历史进步的肯定,是对一切落后而又顽固、荒谬而又呆滞、虚无而又自负的历史惰性的最后的一击。

四 中国古典喜剧的历史发展和特点

艺术的产生和发展,作为一种社会意识形态,和哲学、道德、宗教一样,具有鲜明的民族特性,在我们研究我国古代喜剧传统时,必须和我们民族趣味的历史发展相联系,而这种民族的趣味又是由我国社会历史的现实的发展所决定的。我们必须研究喜剧的本质、喜剧的一般规律,也就是说把我国古典喜剧传统放在世界喜剧传统中去研究,否则我们的研究就缺乏理论的高度;但同时,我们还要具体地研究我国古典喜剧传统的特殊性,否则我们的研究就

缺乏现实的深度。然而,从世界喜剧发展的历史高度来研究我国古典喜剧的历史和特点,是一个非常艰巨的科学研究工作,这里只能提出一个提纲式的意见,有待以后进一步修改、充实。

我们的民族,是一个幽默的民族,“笑”是我们民族趣味中重要的组成部分。

自远古以来,我们的民族就是一个很大的民族。传说黄帝族灭蚩尤等各族,后来夏、商、周各宗族相继兴衰,作为整个中华民族却不断发展壮大,在古代,中国始终是一个大帝国。这种历史特点,显然与欧洲古代希腊小国寡民的城邦制有很大的不同,欧洲文明的摇篮与东方的文明古国所创造的文化,在哲学、道德、艺术方面显然有各自不同的特点。

商人信鬼,原始宗教意识还笼罩着人们的心灵,商代没有创造很高的文化;至周代,这种原始宗教意识被削弱,哲学、道德、艺术和宗教逐渐分化,孔子称赞为“郁郁乎文哉”,也许不是毫无根据。我国自秦汉以后,奠定了一个庞大的帝国的基础,而维系这样一个大帝国的哲学、道德、政治思想,主要是以儒家学说为核心的。因此要研究我国古代社会趣味特点,要研究古代艺术的特点,必须联系研究这个社会本身的特点和作为这个社会最本质特点反映的儒家学说的精神特点。

统治一个大帝国与维持一个小国,虽然是同一种社会形态,但也还有各自的特殊问题。在古代,无论是奴隶社会还是封建社会,都需要经济上、政治上的等级制;但大帝国则更需要各等级“各安其分”,儒家以血缘亲属关系维系这个等级制度,以君臣、父子的伦理关系掩盖阶级关系,使之有一层“温情脉脉的面纱”。不仅如此,儒家还用“中庸”的精神来调和各等级之间的关系,这一点对于一个剥削阶级的统治得以“长治久安”是很重要的。古代社会充满了各种矛盾,其本质当然是由经济地位不同决定了的阶级矛盾,消灭

这些矛盾,也就消灭了古代阶级社会,这在一个历史时期内是做不到的,因而如何调节各种矛盾,不使之激化,就成为古代剥削阶级统治所梦寐以求的“理想境界”。矛盾的最终解决必须通过斗争,因而古代社会不是永恒的,但在一定时期内,矛盾双方尚处于一个统一体中,不至立即激化,这却是可能的,我国古代通过各种手段(包括统治阶级暂时的妥协、改朝换代、外族矛盾等)调节古代社会的矛盾,使这个阶段相对于欧洲来说要长久得多。在这样长期的社会条件下生活的中华民族,其思想方式、道德情操和艺术趣味,不能没有自己的特点。

就我们目前的研究题目来说,我们提出这样一个看法:在艺术趣味上如果说欧洲更富有悲剧传统的话,中国则更富有喜剧传统。

欧洲的悲剧精神,最初是与原始宗教意识分不开的。在古代希腊悲剧之父埃斯库罗斯的作品中,命运的力量甚至支配了诸神的悲剧,任何神、人都逃脱不了命运的玩弄,人更处于被动的地位。希腊的悲剧精神在于神或人都不安于命运的摆布,命运与神、人是对立的,人、神反抗命运的失败,如欧底浦斯王那种反抗精神,宁为玉碎不为瓦全。欧洲传统的这种决裂的精神当然是很优秀的,我们应该向他们学习。

我国古代固然也讲“天命”,这个“天命”也戏弄人,与人为敌,但总的讲还是与人的利益,特别是与社会上统治阶层的利益是一致的;不仅如此,这个“天命”还是可知的,即使尚未知,事后也承认它的合理性,因而人的态度应该是“乐天知命”。这样,就形成我国古代所提倡的一种人生观:“达人知命”。“达观”是我国古代知识分子的修身养性的理想境界,而我们说过,这个“达观”正是幽默精神的核心。欧洲的传统善于在善恶斗争的僵持阶段持决裂态度,它的特点是理想主义的;我国的传统善于在善恶斗争已然明朗化时揭示恶势力的虚无性,以肯定历史的进步,它的特点是现实主义

的。我们虽然不能说欧洲悲剧传统就是悲观主义的,但我们却可以说,我国古代的艺术趣味中乐观主义是占主导地位的。

这种特点,我们似乎还可以在我国戏剧发展的历史情况中得到印证。在对比中西戏剧发展史时,我们发现至少表面上有这种现象:在欧洲,悲剧早于喜剧;在我国,则喜剧早于悲剧。在古代希腊雅典的戏剧比赛中,悲剧高于喜剧,被政府承认也早于喜剧。希腊的喜剧之父阿里斯托芬的创作要比悲剧之父晚七十多年,喜剧的奖品也略低于悲剧。在中国,情况就很不一样。

按照王国维的研究,我国戏剧有两个来源,一为远古之巫覡,一为后世之俳优,巫以乐神,优以乐人,巫是宗教性的,优则是艺术性的。优人最初以侏儒为之,自以滑稽调笑乐人,或兼演歌舞杂技,是为后来之“百戏”。于是,优也好,戏也好,无不与嬉戏、调笑有关,而在欧洲,相当于“戏剧”这个字是“δρᾶμα”,由动词“δράω”(动作)变来,无嬉戏之意。中国之优,后来不以侏儒充之,但仍以滑稽调笑为主,有思想的优,甚至讥刺时弊,史称“优谏”,实际就体现了最初的讽刺喜剧的精神。

由古代优人,发展成后来的参军戏,是我国喜剧精神的一个发展,虽然或许还不能说已具备完整的戏剧形式。参军戏的起源其说不一,据说是讽刺后汉石勒参军周延贪污的事,当与滑稽讽刺有关。至于唐代的参军戏,据记载已拥有不少著名的演员,如黄幡绰、张野狐、周季南、季崇及其妻刘采春等。唐之参军戏不像俳优那样类似“独角戏”,而或有“苍鹘”配之,也许像如今的相声那样有说的,有捧的。王国维认为,唐代的参军、苍鹘到宋代发展成副净、副末二色,并认为“净”即“参军”之促音。王氏这个看法或许有点牵强,但宋代副净、副末仍以调笑为主这却是有根据的。

这样,如果我们把优、参军、苍鹘、副净、副末看成是我国古代喜剧丑角的前身,那末至少一直到宋代,喜剧角色在表演艺术(虽

并非严格意义下的“戏剧”)中是占主导地位的。

“丑”的名称见于《元曲选》^①,但元代滑稽、讽刺的角色仍多“冲末”(或即宋之“副末”)扮演,“丑”作为经常出现的角色始于明代。明代是我国古代戏剧最繁盛的时期,我国古典戏剧的角色大备于此时,生、旦、净、末、丑各色俱全。

“丑”作为戏剧角色之来源已不可考,王国维说“丑”、“爨”双声,乃宋时从爨国传来,此说过于附会。或谓明既改“正末”为“生”,则亦可改“副末”为“丑”,生以意喻,丑以形状,则“丑”角初意与“美”相对,重在外形之“丑”。无论如何,“丑”角是我国古典喜剧中的主要角色,在整个古代戏剧中占有重要的地位。

古代戏剧行当的划分,具有各方面的意义,有按社会地位,有按道德品质,有按个人气质的,有社会的、伦理的、心理的诸因素。“丑”角按其社会地位来说,大部分是小人物,但按其道德品质来说,却大半是好人^②,这可能与传统的“优谏”有关,“丑”角可以在舞台上极尽讽刺、挖苦之能事,甚至即兴影射时弊而不为忤,如前所说,在一般情况下,“丑”角说话可谓“百无禁忌”。

喜剧既以闹剧为基础,就要求喜剧演员有多方面的艺术技巧的锻炼。如果说,悲剧演员侧重于对悲剧英雄的思想感情深度的体验的话,那末喜剧演员则更侧重于语言、形体等外部技巧的训练。悲剧演出的形式可以是粗犷的,喜剧演出的形式则是精细的。这种特点,证之以传统戏剧丑角的情况就更加清楚。传统戏班里的丑角享有很高的声誉,受到其他演员的尊重。丑角不仅要学本行当的表演技巧,而且各行当的戏都要求能演。丑角固然可分文、武,即使是文丑、方巾丑,其形体动作的要求也还十分严格。京剧名丑肖长华先生的艺术是有口皆碑的,他又是一位戏剧教育家,在

① 王国维:《古剧脚色考》,《王国维戏曲论文集》第241页。

② 参阅华传浩:《我演昆丑》,第4页。

各个行当中都有门人。

丑角在明代昆曲至清代京剧以及各古老的地方剧种中都占有重要的地位,川剧有所谓“三小戏”,即小生、小旦、小丑,与生、旦鼎足而三,足见其重要性。川剧的《芙奴传》、《乔老爷上轿》至今脍炙人口。

在传统的戏剧中,“丑”并非惟一的喜剧角色,末、净都可以插科打诨。关汉卿《救风尘》中周舍,写明是“冲末”扮演。至今京剧传统剧中二花脸(副净)亦多科诨调笑,如牛皋、焦赞、李逵等,这与古代俳优、参军、苍鹘、副净、副末是一脉相承的。

古典戏剧中的丑、副净在形式上是闹剧式的,它们都破坏了表面的、形式的美感,夸大外形上的特点,都有比较夸张、僵硬、扭曲的动作,但就整个戏剧内容看来,它们则又充满了幽默感。敢于把忠厚善良的崇公道、正直的乔老爷……在外形上加以“丑化”,而引起观众的友善的笑声,说明了我国古典趣味中达观、开朗、敢于面对现实的优点。

有一种流行的看法,认为喜剧不如悲剧深刻。这个看法或许有其合理的一面,悲剧重在道德情感的震撼,喜剧则更多在娱乐中体现一些清楚明晰的道理。然而,只要喜剧不流于“玩世”的庸俗态度,那末平易近人的喜剧则有更广泛、更直接的教育目的。马克思说:“黑格尔在某处说过:一切巨大的世界历史的事变和人物都是出现两次。他忘记添加道:第一次是以悲剧出现,第二次是以闹剧出现。”^① 喜剧是把悲剧阶段尚未充分展示的矛盾表面化,使之成为虚无的、荒谬的假象,以此来让人嘲笑,因而喜剧的笑同样是一种提高,是一种“净化”,是一种“纠正”,一句话,是一种“批判”。我们以我们民族在喜剧方面的深厚的传统而引为自豪。

^① 马克思:《拿破仑第三政变记》,《马克思恩格斯论艺术》(一),第77页。

1980年9月

(原载《中国古典悲剧喜剧论集》，上海文艺出版社1983年5月版)

论美学在康德哲学体系中的地位

康德五十七岁(1781年)发表了《纯粹理性批判》。无论是该书的体系或许多具体段落(特别是“辩证篇”的许多部分)都暗示着他的思想体系的两大支柱——理论理性和实践理性的问题——已经考虑成熟了,但还没有多少地方说明他关于《判断力批判》的内容有多少成熟的看法。这并不是说,关于“情感”问题康德尚未考虑过,早在1764年他就发表了发挥英国经验主义者柏克思想的《对于美和崇高的情感的观察》,但直到《纯粹理性批判》出版,康德思想中与后来《判断力批判》所涉内容相呼应的甚少,在《实践理性批判》出版(1787年)以前,有一篇《论目的论原理在哲学中的运用》发表,两年以后(1789年)才有《判断力批判》问世。

我们将会看到,这样一个思想发展过程并不意味着第三个批判和前两个批判有什么原则性修改的地方;相反,康德的《纯粹理性批判》虽然没有给《判断力批判》留下多少暗示,但他的《判断力批判》却处处与前两个批判呼应,所以我们并不能发现第三个批判与前两个有多少明显矛盾的地方。应该看到,康德这三大批判是一个相当严密的体系,到了《判断力批判》,康德的哲学思想已是相当完整、相当成熟的了。我们只是说,在康德哲学思想中,“美学”

是他的哲学体系的逻辑“逼”出来的,是他的哲学体系的需要,而不是他对艺术问题有多大兴趣,或者对艺术有多大修养。除了上述发挥柏克思想的论文外,康德似乎没有写过什么有关艺术的专论。从他的著作目录来看,他早年侧重于自然科学的研究,这种兴趣贯穿了他的学术工作的始终,但他对宗教、道德也逐渐表现出相当的关心。也许我们可以说,康德虽然力图贬抑科学知识,但他自己恰恰是通过研究自然的道路,即通过科学的道路来探讨哲学问题的^①。

也许是哥尼斯堡这个穷乡僻壤的环境,也许是卢梭崇尚道德、贬抑艺术文化论文的影响,也许是他个人那种孤独生活的原因,康德与艺术的缘分很少,他不懂绘画、讨厌音乐,连他比较熟悉、也比较推崇的诗,似乎也没有表现出有多高的鉴赏水平。然而,就是这样一位脱离生活、沉寂于抽象玄思的学究,却构造出了人类历史上第一个有影响的美学体系^②,系统地提出了一系列重大美学理论问题,而在他的《判断力批判》中对一些具体美学和艺术现象也有相当敏锐的看法,尽管读者的立场观点可以和他完全不同,但读起来仍是兴味盎然。

然而,正因为有上述这些原因,我们也应该指出,思想史上这样一个成大气候的美学体系,却也有其先天的局限性。也许,我们再也找不出一本美学著作像康德《判断力批判》那样晦涩、那样枯燥无味的了。《纯粹理性批判》讨论知识和形而上学,《实践理性批判》讨论至上命令、意志自由,这些问题本身就够抽象的,康德用那种拖沓枯燥的语言已令人烦恼,竟然在讨论美、艺术这样一些理应

^① 这种情形相当类似古代希腊的苏格拉底,他也是总结了自泰利士到阿那克萨哥拉的早期自然哲学的漫长道路提出自己的“理念论”哲学的。

^② 一般说,“美学”(Aesthetic)由沃尔夫学派的鲍姆加登提出第一个体系,但他的思想早已没有多大影响,自不能与康德美学同日而语。

趣味横生的问题时,仍然用那一套语言,则令人难以忍受了。所以,读康德的《判断力批判》需要很大的耐心,才不至半途而废。

《判断力批判》关于美学部分的兴趣完全是哲学性的、理论性的,这里显示了哲学本身的巨大力量。尽管康德哲学本身是唯心主义的,他是以唯心主义的立场、观点、方法来解决所提出的哲学问题,是和我们马克思主义辩证唯物主义完全对立的,但他提出的问题本身,包括关于美和艺术的哲学问题在内,都仍值得我们从我们自己的立场、观点、方法去探讨。

一 理性的原则与情感判断

从1770年开始,康德在他的学位论文《论感觉世界和理智世界的形式和原则》中把感觉与理智从原则上分别开来,他的思想重心就由考察自然(感觉世界)转向考察人的理性(理智世界)。既然如休谟已经指出的,感觉世界不可能给我们提供必然可靠的知识,那末,这种知识根源就不能从人的感觉中寻找,而要从人的理性中寻找,于是考察(分析、批判、研究)人的理性就成为哲学的最根本的课题,这就是康德所谓的在哲学上的“哥白尼式的革命”。

“理性”(die Vernunft, reason)是人作为主体不同于感官感觉的理智性功能,感官感觉向人提供外部世界的材料,理性向人们提供规整这些材料的规则,给这些材料以形式,这本是从亚里士多德以来的古老的哲学问题,当时德国从中世纪以来的亚里士多德主义到变革了的沃尔夫学派都没有离开这个传统多远;而离这个传统较远的则是从文艺复兴以来经培根批判亚里士多德哲学、工具论以来的经验主义思潮。康德的工作在于把这种在当时是新的、经验主义思潮引入德国并与德国传统的理性主义相结合,既规范了发展至怀疑论、主观主义的经验主义,又改造了传统的理性主义。

在知识论中的“先天综合判断”的成立,就是这种结合的表现。然而,这种结合,又是不彻底的,不是一种原则上的结合,即感觉经验和理智理性遵循着不同的原则,有完全不同的来源。理性的原则不可能来自感觉经验的概括或归纳,虽然我们可以有“桌子”、“椅子”等经验的概念来自同类事物的概括,但它们都不是绝对的;经验材料不可能不来自理性,虽然它们可以有一些习惯的观念(意见),但它们只能是相对的。理性是一种绝对的原则,不依赖于经验,不是经验的归纳、概括,用现代欧洲分析哲学的语言说,理性是确定、建立必然要遵循的“规则”的能力,像“博弈”一样,“规则”必须在“博弈”之前就确立完毕,而且是绝对必须遵守的。应该说,康德心目中的“理性”,就是这种确定普遍、必然规则的能力,没有这种能力,人则无异于动物。

然而,理性原则固然不能不来自感觉经验,但却要对感觉经验发生作用,否则这些原则又是空洞的。这样,感觉经验与理性原则、即客体与主体之间的关系,构成了整个所谓“先验哲学”的核心内容,而“批判哲学”的主要任务,就在于“批判”地划清理性对感觉经验的不同作用,即主体对客体的复杂关系的各种具体内容,一句话,即“批判”理性的不同的功能,划清它们的界限,并正确地指出不同功能之间的联系。

这样,在纯粹的理性能力这一总的题目下,按照它的不同的功能,即按照它的不同的可能的适用范围,可以分成不同的部门,这就是通常研究康德哲学时所谓知识、情感和意志三大领域,以相应于康德自己的三大批判,而研究这三者之间的关系,是研究康德思想的重要课题。

我们看到,知、情、意三者的关系,正是康德《判断力批判》的主要问题,康德以“情感”为知识和意志的桥梁,这当然是康德在这个问题上的核心命题,现在的问题是,康德在论述这种联结作用时,

在理论上是如何与前两个领域的批判相呼应的,这是我们理解康德心目中三者关系的关键。

我们认为,理解“情感”的桥梁作用的关键性观念应是《判断力批判》1790年第一版序中着重提到的理性的两种不同的功能:构成性的(konstitutiv)功能和调节性的(regulativ)功能。这两者的区别,是《纯粹理性批判》的主要论题之一,但或许我们可以说,在第一个批判里,康德主要着力于论述理性的构成性功能(原理),论述科学知识的普遍性、必然性,而在《判断力批判》中,则继续这一思路,着力于论述理性的调节性原理(功能),以研究“情感”的普遍性。

我们已经提到,在康德看来,理性的本质在于它的先天的“立法”作用,即不依赖经验给出规则、制定规则的作用,而由理性所给出的规则,可以是构成性的,也可以是调节性的。所谓构成性与调节性的区别,在康德看来,最本质的在于前者为客观的对象给出规则,后者则只给理性各功能之间制定规则,而没有该规则制约的客观对象。因此,构成性的原理有它自己独特的领域,而调节性原理则不然,这就是说,它所涉及的范围是和构成性原理相同的领域,不过在这个领域中它不为客体立法(制定规则),而只是为主体立法(制定规则)。

在第一个批判中,理性为科学知识制定规则,通过先天的感性直观形式(时间、空间)、知性的十二个范畴,知识的必然性就有了根据,这种先天的、必然的形式和范畴使感性的自然界成为科学知识的对象,“构成了”自然的秩序和法则,理性的知性功能在自然中有制定规则的权力(立法权),否则自然就成为只能感觉而不能理解的东西,就无科学知识可言。

在这个批判里,康德分析了传统的“形而上学”问题。自亚里士多德把“存在的存在”问题放在“物理学”之后,“形而上学”

(metaphysics)就成为探讨“本体”(“存在的存在”)的一门学问,因而几乎与“哲学”同义^①。康德在指出形而上学问题不是知识问题、不能用科学的直观形式和知性范畴去套之后,承认了理性概念(理念)的合法性,即形而上学的诸概念(如自由、第一因等)虽系借用于知性,但不是构成性的范畴。这就是说,理性在运用这些概念时,并不是要为自然界制定什么规则,因而在自然界中永远找不出“第一因”来,但它们却对主体的各种功能起一种调节的作用;对我们的知识,起一种规范的作用,可以推动我们知识不断往前进步。在康德看来,只要承认理性这两种功能的不同,形而上学仍有其不可磨灭的意义。

理性概念(理念)对科学知识来说是调节性的作用,但对实践意志而言,则是构成性的,即它有一种客观的、“树立一个对象”的制定规则(立法)作用。前者是自然的世界,后者是自由的世界。在自然的世界,“理念”只是调节的作用;在自由的世界,“理念”则是构成的作用。理性在实践领域里为意志制定规则,没有这种规则,意志就只能是感性的欲求,人的欲求(意志)所必须遵循的理性的规则,是无条件的命令,是意志自由。在“形而上学”里的诸“理念”,这里成了真正的理性概念,它们是意志的客观法则(规则)。“那个只在欲求能力的领域内有构成性先验原理的理性,就是实践理性。”^②

这样,就理性的构成性原理而言,我们有两个独立的领域:自然的领域和自由领域,它们遵循着完全不同的规则(原则),前者由

^① 古代希腊早期,“哲学”为“爱智”,本无“形而上学”之意;但欧洲思想传统崇尚自然科学式的“知识”体系,“爱智”的重点移在“智”(理智)上,所谓“爱智”则意味着他们喜欢一种无所不包的知识体系。康德原意大概是要破这种体系,但欧洲人始终没有能真正突破这个体系,现代分析哲学采取简单的办法,完全否定“形而上学”,但他们仍然“爱”无所不包的知识体系如故。

^② 《判断力批判》1790年序。

理论理性给定规则,后者由实践理性给定规则,而理性的理论的运用和实践的运用是两种完全不同的“制定规则”的作用,有不同的概念、不同的规则、不同的对象。

但是,理论的规则和实践的规则,同属于一个“理性”,只是理性的不同的功能,那末在这被分割开来的不同的功能背后,有着“理性”的统一的“制定规则”的作用,于是自然与自由、理论与实践的两种不同的理性功能之间的关系,如果要形成一个完整的哲学体系(不一定是知识体系,即不一定是形而上学体系)的话,就应该加以调节、协调。于是,在理论与实践、知识与道德之间,有一个情感的中间环节,在这个环节中,理性的功能只能是调节性的,不能是构成性的,即“情感”没有自己的特殊的领域,没有自己独特的对象,这样才能起到沟通知识和道德、理论和实践的作用。

正如“理性”有三种制定规则的功能因而涉及知、情、意三个方面一样,人的感官(感性, *aesthetic*)也涉及三个方面:感觉、情感和欲求^①。*aesthetic* 在知识方面是被动的、接受性的感觉材料,在意志方面是低级的欲求,这些都是人的生理的、自然的功能,除了这两种低级的生理功能外,人对外界还有一种“愉快”和“不快”的反应,这种反应,我们知道,正是一方面和感觉印象、另方面和低级欲求相联系的。现在的问题是,既然人的理性为感觉材料和低级欲求制定了普遍的、必然的规则(立法),那末理性是否还具有一种功能,能替“快”与“不快”的情感制定普遍的规则呢? 康德的回答是肯定的,并且通过对情感判断的先验原理(即理性的制定规则作

^① 因此,在康德哲学中, *aesthetic* 不可译成“美学的”,也不可译成“审美的”,或“美感的”,因为在康德哲学中,“审美的”或“趣味的”判断,固然是感性的(*aesthetic*),但并非一切感性的都是审美的、趣味的。因此,通常认为康德在第一批判中认为 *aesthetic* 不能有先验原则,而到第三批判改变了这个论断的看法是不确切的。因为在第一批判中,康德的 *aesthetic* 当然是指认识性的感觉材料,这种材料本身就康德哲学言,自无先验原则可言。

用)的讨论,提示了它和前两种制定规则功能之间的关系,沟通了理论与实践、知识与道德之间的关系,恢复了理性的统一·区分原则;但我们将会看到,康德把理性统一的基础放在“情感”领域,则并非是安全、坚实的基地,所以才有后来费希特、谢林、黑格尔哲学这一系列的发展。

然而,无论如何,康德终于抓住了一个沟通理论与实践、自然与自由的中间环节,他按照逻辑学的系统,以“判断力”来命名理性的这一部分的制定规则作用。

从大的方面说,康德的三个批判所涉及的问题,恰恰是“概念”、“判断”、“推理”三个方面,当然每个批判里都含有这三个方面,但核心的问题自然有所侧重。《纯粹理性批判》研究知识问题,科学知识由先天综合判断组成,其核心问题是经验的知识、经验的概念如何可能,即先天的范畴如何与经验的直观结合的问题;《实践理性批判》所涉及对象,无感性直观可言,纯属(理性)概念之间的“推理”关系,是理性为自身立法。《判断力批判》则是理性如何对个别事物的直觉仍可以有先天的立法作用,即人如何对个别事物的感受可以作出具有普遍性的判断。正如“判断”是联结“概念”和“推理”的环节,理性对于判断力的立法作用也就成了前两种立法作用之间的杠杆。

应该指出,康德这里所谓的“判断力”,既非知识判断,也非实践判断,而是情感判断。知识判断和实践判断都涉及概念,前者涉及经验自然概念,后者涉及超验自由概念,都不是感性的(aesthetic),它们具有普遍必然性,是很容易理解的;但情感判断是感性的,即不涉及对象的概念,它既非对自然的认识,也非对自由的认识,而是不离开具体感性直观的(无论是现实的或想象的)“快”与“不快”之感。于是,康德的问题是,对于这种“快”与“不快”之感,理性有没有先天的制定规则的作用?康德对此的回答是肯定的,

但理性在为情感判断制定规则时又有许多特点,《判断力批判》的任务就在于研讨这些特点。

在康德看来,和人的认识能力和意志能力一样,人的情感也有高级的、为理性制约的和低级的、为身体制约的之分。人的感觉印象由于先天直观形式和知性范畴的规范而成为经验知识,人的低级生理欲求因理性概念而提高为道德情操,而人的快与不快之感则由于理性的协调作用,成为一种普遍性的判断——即对美的判断,或鉴赏判断。这里,问题的复杂性在于:鉴赏判断既是感性的,永不离开感性直观,那末,为什么不是私人的(private),而会成为公众的(public)^①? 康德在《判断力批判》导论里说:“令人惊异和产生分歧的地方就在于它不是一个经验概念,而是一个愉快的情感(因而完全不是概念),但却通过鉴赏判断使每个人都承认它,好像它是一个和客体的认识相结合的宾词,并且它应该和它的表象联结着。”^② 从情感判断与知识判断的联系和区别来说,康德这一段话道出了问题的核心,这就是说,鉴赏判断,作为判断来说,在形式上与知识判断一样,如“这花是美的”和“这花是红的”一样;但前者似乎只表示了一种私人的情感,于是就要来探究;为什么这类性质的情感判断会有权以知识形式出现,因而不像“这道菜是好吃的”那样纯属借用知识判断形式,而是有一种内在的根据,所以它有权要求人人都同意。

我们知道,按康德哲学原则,只有概念具有普遍性,因而关于美的判断(鉴赏判断)既然具有普遍性,则它的直觉表象必定与知性的概念有某种关系,这种关系由理性所调节,使知识与想象力得到和谐,才有鉴赏判断的普遍性。

^① 我们看到,这样一个现代西方分析哲学中讨论得很热闹的问题,实从康德而来。

^② 康德:《判断力批判》导论,第七节。

于是,我们看到,理性的制定规则作用,在情感领域里起着一种调节的作用,使直觉的能力与概念的能力、即诸认识能力得到协调和谐。在情感判断中,判断离不开直观表象,因而想象力是核心的环节,而知性的概念则不像在知识判断中那样确定,因而在我们欣赏花时,并不需要对花有许多生物学的知识,但也不完全排斥这些知识,而是通过想象力与花的概念相协调,因而“这花是美的”和“这花是红的”区别不仅仅在宾词上,而且还在主词上,两句中的“花”并非是一样的确定的经验概念,它们具有不同的涵义。理性并未为鉴赏判断确立与知识判断不同的概念形式(“花”仍是“花”)。因而情感判断没有自己不同于知识判断的领域,理性在这里的立法作用,只是调节性的,它只为想象力和知性的关系制定调节性的规则。

由于理性的调节性的功能,使直观与概念得到统一,“概念”不像在知识判断中是确定的、独立的,而是属于直观之中,一般存在于个别之中;这个“一般”,同时也就不是自身独立的、确定的;在这里,个别体现了一般,直观中蕴含着概念,因而这个直观就又非单纯的快与不快之感,而成为高级的鉴赏,是一种判断。“花是美的”不是对“花”作知识判断,并非指出在“花”这个经验概念下诸种属性(如“花是红的”,“红”为“花”之一种属性),但“花是美的”却蕴含着更加广阔的概念,与鉴赏者整个经验有相当的联系,这就是说,在作鉴赏判断时,是以“花”这个具体直观表象激发了想象力的活跃,与鉴赏者的更丰富的经验知识相联系,虽然这些经验在“花”这样一个具体的直观形象中不能得到确定的表现。

然而,美的内容(即更丰富的经验)和美的形式或美的寄托(依托)之间的联系,又不是完全任意的,它们之间虽然不是由理性的知性功能必然规定了的,但却也有一种经验的必然性。在这里,康德引进了理性的合目的性原则,即美寄托于个别的、具体的自然表

象之中,这种表象不仅从属于确定的知识范畴体系之中,而且本身体现了一种统一性,不必抽象为知性概念,而就在现实的表象中,即可见出一种规律性的统一。概念本身具有现实性即为目的,所以在个别之中见出一般概念式的规律,即是一种合目的性。这样,在康德看来情感领域中理性的调节功能就是理性为情感(判断力)制定一种合目的性的规则。自然本身无所谓“目的”,所以“目的”不是理性的知性功能制定的规则,即科学知识中没有“目的”的地位;但理性却为判断力制定了“目的”规则,人们以鉴赏态度把握自然时,就体验到这种合目的性的愉快。所以康德说,“判断力必须把目的安置于自然中,因为知性在这里不能对自然提供规则。”^①

二 合目的性——自然与自由的统一

关于康德美学中“合目的性”部分历来被认为是很不好懂的^②;因为他要把传统的目的论纳入他的先验哲学体系,或者说,要利用目的论来沟通理论与实践、感性世界与理性世界的关系,不能不赋予这个理论以新的、独特的涵义,而弄通这一部分又是理解康德美学在他整个哲学体系中的地位的关键,因而是不可忽视的。

问题还是离不开语言的日常涵义。所谓“目的”,就是要将头脑中精神性的东西变成客观现实的东西,预备转化成现实的概念,即是“目的”。这样,“目的”的概念就不是一般知识的概念,知识的概念没有现实性这个特点;目的概念也不是一般低级生理欲求,因为低级欲求固然有现实性这个特点,但却可以是无意识的、不自觉的,因此“目的”是概念,不是本能。就其自觉性、概念性而言,目的是理智界的事;而就其现实性来说,目的又是感觉界的事,这样,目

^① 康德:《判断力批判》导论,第六节。

^② 见 H. W. 卡西尔(Cassirer):《康德(判断力批判)评注》,1938年,伦敦,第121页。

的就是介于理智界与感觉界之间的环节。

我们知道,康德把整个哲学分成两大基本领域:即理论的和实践的,前者根据必然的自然法则,后者则是自由的道德法则,前者涉及的是经验的感觉世界,后者则是超经验的理智世界,这两个世界在原则上是分割开来的,各自根据着不同的原则,即理性为感觉世界和理智世界所制定的规则是完全不同、不能通用的;然而,它们虽然在原则上不能相容,在实际上却是有联系的,这就是说,它们显然同出于一个统一的先天的理性,在康德看来,虽然感觉世界不能影响理智世界(否则就不是先天的了),但理智世界却可以而且必须影响感觉世界。实践理性本身就有一种现实性,即在感觉的世界实现自己的自由,虽然这对知识来说,仅是一个“理想境界”即“理念”,但却是道德的一道命令。

于是这两个对立的、不同的系列——自然系列和自由系列就有了一种关系,从根本上说,自然系列是达到自由系列目的的手段。然而,理性要达到自己的目的,要使自己的概念具有现实性,必须符合自然本身的规律,因而,目的的现实性本身必须包含以自然的必然规律为自己的内容,这就是说,目的概念与自然概念之间有一种同一性,目的必须符合自然概念。在这个意义上说,理性又不仅把自然当作手段,而且把自然的原因系列本身当作目的系列来把握,这就是康德说的,根据自然概念的实践。这个实践,正如康德所指出的,与根据自由概念的实践有本质的不同,但却是理性要实现自己的必不可少的基础。康德哲学的问题在于只承认实践理性对理论理性的影响,而未曾涉及理论理性同样也可以影响实践理性的问题。

康德研究过多年的自然科学,他并不认为自然界本身有什么“目的”,他指出在理论知识的领域中无目的可言,知性不能把“目的”引入自然界,因而“目的”系列不像原因系列那样属于科学知识的

范畴;但是“目的”作为按照原因系列得到其现实性来说,又不是道德的事,因为实践理性要求道德的意志自由,是完全不受原因系列支配的,就这个系列来说,它要求“第一‘因’”,而就“目的”系列来说,它要求“最终‘目的’”(Endzweck)。这样,如同感觉世界的无穷尽的原因系列那样,无穷尽的“目的”系列就成为介于感觉世界和理智世界之间的环节。然而理性并不能在自然和自由之外创造出第三个世界,理性除自然和自由这两个客观对象之外,没有可以用概念(对自然是知性概念,对自由则是理性概念)来把握的领域,所以关于合目的性的判断只是一种“反思性”的判断,而不是“规定性”的即不是以先天规则树建一个客观对象的判断。

这样,在康德心目中,所谓“合目的性”概念,只是理性替判断力所制定的规则。这就是说,我们(理性)在评定一个个别自然现象时,固然不能从科学上、知识上证明它必然、充分地表现某种普遍规律,这是在理论上不能证明的,因为个别永远不等于一般,但却可以而且必然把这个个别评定为以某种方式体观了一般,这样,整个自然界就不再是个别现象的堆积,而像一个有机体那样,在杂多中具有统一性。换句话说,自然界不仅可以用“原因”、“结果”的知性范畴去把握,而且可以用“目的”、“效果”的判断力的合目的性概念去把握,但后者并非是科学知识,而本质上只是一种情感^①。

自然的合目的性原理在康德看来,并不是理性的知识(理论)功能发现的,也不是理性的纯粹实践功能发现的,而是实践功能通过判断力在自然界体会出来的,同时也是通过对“快”与“不快”感

^① 康德《判断力批判》包括了“目的论”部分,在该批判的“导论”中也有“自然的合目的性的逻辑表象”一节,认为自然合目的性不仅是感性的情感,而且也可以与逻辑概念联系起来,但就在这一节中,他指出:“在一个判断力的批判里,包含情感判断的部分是本质地隶属于它的……”关于《判断力批判》“目的论”部分,当另文讨论。

作理论的分析得出来的。

所谓“快”与“不快”的情感,离不开目的的实现与否,但低级的情感,只是低级的欲求的满足,与理性无关;而鉴赏判断的快感,却具有知识判断的形式,要求普遍传达,要求人人同意^①,因而并非实际的目的的现实,而以合目的性立场来“观”(体验)自然,从而得到一种特殊的快感。所以,在康德心目中,鉴赏判断的快感是一种高级的或理性的快感,它不是在感觉材料上(实际上)满足欲求的结果,而是在各种理性制定的规则上(形式上)得到统一协调的结果,换言之,这种情感的态度,在自然的合规律性、必然性中,看到了自由,或者在自然的杂多的个别性中看到一种统一性。自然不像在科学知识中成了知性概念的系统,而是保护了自身的个性,保持了自身的丰富多彩的现象,激荡着想象力,使之自由驰骋,但知性的规律又在规范着这些直觉,使之合规律。在这种情感的升华中,人们仿佛捕捉到了自然最深的本质(物自体),但却不是真正的知识,不能科学地加以传授,所以鉴赏判断必须亲自去体会;同时在这种境界中,人们也体会到一种自由,但却不是严酷的道德命令,以贬损自然(感官欲求)显示自己的独立性,而是在自然的现象中体会出这种自由。所以对美的鉴赏,既非冷静之知识,也非严酷之命令,而是一种合目的性的愉悦。

这样,鉴赏判断里的合目的性,一方面与知性的原因系列相联系,另一方而又与理性的“终极目的”相联系,而不是与具体的实际的目的相联系。我们欣赏齐白石的虾,当然可以联想到虾的美味,

^① 但实际上并不可能人人同意,因而鉴赏判断又不像知识判断那样具有必然性,而只是在道德命令影响下(不是决定下,因而也不是命令)的一种“要求”。关于这个问题,可参阅罗吉尔生(K. F. Rogerson):《康德美学中“普遍价值”的意义》(《美学和艺术批评》杂志,1982年春,第301-308页),该文介绍了西方学者对这个问题的争论和作者本人的意见。作者指出,西方一些学者认为这里的“要求”,不是知识性的“期望”,而是道德性的。

但作为鉴赏判断本身,却与这种“美味”之感无关,与鉴赏判断联系着的,一方面是作为自然对象的生意盎然的形象(意象),另方面则由这种生机中体现出来的(艺术家“看”到的)更为广阔的社会内容,表现了对一种更为深刻的规律的捕捉,体现了一种合规律性的自由,或自由的合规律性。

我们都知道,在知识论里,康德否认有“理智性的直观”的存在,因为他从二元论立场出发,认为理智与感觉各有来源,所以知识不可能是绝对的,所谓绝对知识(形而上学)只是一种“理念”,而“理念”是找不到直觉作根据的;但是,我们觉得,在情感判断领域里,在鉴赏判断中,在对美的鉴赏中,康德应该承认“理智的直观”的合法权利。从以上论述看,这种“理智的直观”,是通过“合目的性”这个环节实现的。如前所述,“目的”既是概念性的,又是感觉现实性的,虽然“目的”的真实的实现,不是绝对的,因而知识并不是绝对的,但无限地要求“目的”的实现,这却是理性的一道绝对的命令,因而理性有一种必然的倾向提出“终极目的”,这样,在艺术欣赏中,在美的鉴赏中,人们就有可能通过相对的、有限的、特殊的形式,体会出绝对的、无限的、普遍的内容,虽然对美的鉴赏,既不能代替科学,也不能代替道德,但却有利于促进二者的发展。

康德认为,除客体与主体之外,除自然与自由之外,理性不能有第三个对象,即美不构成理性的独特的对象,“目的”的世界就存在于客体与主体关系之中;然而,我们看到,美仍然有其独特的“领域”(或“范围”),即合目的性的领域,这个领域也可以叫“技术的”(“艺术的”)世界,即包括了自然美(技术)和艺术美的世界(艺术)。

“技术”是把目的变为现实的实际能力,如康德所说,这种实际能力所需要的锻炼各有程度不同,有的需要极少的锻炼,一般谈不到技术,但无论多么简单的操作,都需要克服一定的物质材料上的困难,因而都需要广义的“技术”。“技术的世界”是人的作品,是人

类物质劳动的产物,这是人们把客观世界当作合目的性的作品来欣赏的物质基础。康德在《判断力批判》里推崇自然的自由(随意)的美,但所谓自由美并非最基本的,而是人类物质文明和精神文明发展到一定成熟阶段的产物。艺术史上旧石器时期的自然主义风格早于新石器时期的几何图形风格即是反映了这个发展过程。实际的技术世界是情感的艺术世界的物质基础,后者是前者的反映。人在自己的物质创造物中看到自己的目的的体现,看到了人的物质和精神力量,这是一切情感判断的客观基础。并不是“判断力”把“目的”引入自然界,而是人类的劳动把“目的”引入客观世界。人们的情感判断由直接的劳动产品扩展到非直接的产品的自然界(即不仅是实用的产品,而且是鉴赏的对象),则的确是人类精神文明进一步发展的产物,这样一种“自由的自然美”由于没有直接的实用意义,没有确定的自然概念,从而使想象力具有更加广阔的活动天地,在鉴赏中,的确是有一定的优越性;但又由于它离开人的社会生活(各种劳动、斗争)较远,所以它与人生(作为实践理性的体现)的联系就相当间接,所以作为艺术的题材,也有其局限性。在这一点上,也反映出康德本人的鉴赏力上的不足之处。

实际的技术世界,是物质的世界、工业的世界,是按照人的实际的需要、按照实际目的创造的世界,人和这个世界的关系,是实实在在的、确定的,它虽然体现了实践理性影响下主体的自由,但却凝聚于实际的客观的自然概念之中,因而可以作为科学知识的对象,研究这个对象,就是社会学、历史科学;然而,除了实际的技术外,人们还有美的技术,它既不是按照自然概念的实践,也不是按照自由概念的实践——由于“自由”意味着摆脱一切感觉原料,因而无“技术”可言;而是按照“情感观念”^①来进行创造的技术,

^① 一般译为“审美观念”,在康德哲学中不妥,理由已如前注所说。

美的技术(美术),即我们通常所谓的艺术或美的艺术。

在这里,我们应该强调指出“情感的观念”这一概念在康德美学中的重要性,实际上,所谓“情感的观念”实即在康德所谓在知识领域达不到的“直观的理智”或“理智的直观”,因而是理解美(艺术)和知识、道德关系的关键。

三 美(艺术)与道德、知识之间的关系

所谓“情感的观念”,即又是感性的,又是观念性的,这样的结合,在知识判断里和在道德判断里都是不合法的,即理性没有权利给知识和道德制定这个规则,理性没有这个功能,因而它在这两个领域里是“不合规则的”,如果把“情感的观念”滥用于知识和道德领域,则正如现在西方分析哲学代表人物莱尔(G·Ryle)在他的名著《论“心”的概念》所指出的,是犯概念(范畴)性错误(category mistake)^①,即把不同性质的事混淆了^②。理性替科学知识制定了一套规则,按这套规则,感性与知性虽可统一,但各有其来源,因而没有“理智的直观”,也没有“直观的理智”,因而不可能有绝对的知识;理性又为道德实践制定了另一套规则,按这套规则,意志不顾一切利害,摆脱一切感性羁绊,是为纯粹自律、自由,因而道德也不可能有“理智的直观”或“直观的理智”,它是绝对的命令,而无须咨询知识和顾及人间的幸福。然而,理智和感觉这两种对立之源泉(故康德是二元论)在鉴赏判断和艺术创造中,却得到了统一,这种统一,名之谓“情感的观念”。

我们知道,“观念”(Idee, idea)这个字在西方近代哲学史上起过很微妙的作用,显示了哲学用语和日常用语之间的一种复杂的

^① 莱尔:《论“心”的概念》,1958年,伦敦,第18页。

^② 我们看到,莱尔所谓“概念性错误”实即康德所谓“理性之僭妄。”

关系。在近代,首先把这个概念引入哲学的是英国的经验主义,但英文的 idea 在日常语言中只是一种“看法”、“意见”的意思,离“真知”、“真理”尚远(“It's just an idea”,“这只不过是一种看法”),所以研究感觉、印象、观念的英国经验主义,终于导致怀疑主义。“idea”这个基本意义,似乎一直保留在康德哲学体系中。《纯粹理性批判》“分析篇”和“辩证篇”都用了“Idee”,前者指不能以知性范畴规范的偶然“想法”、“意见”,后者则却与柏拉图的“εἰδός”(“理式”、“理念”)相接,是很高的或最高的理性概念,但我们发现两篇中的“Idee”仍有一个相通处,即都不能用知性的范畴来规整,因而不可能成为知识、科学,而这正是日常语言中“idea”的基本用法^①。

在鉴赏判断和艺术创造中,所谓“情感观念”具有两方面的意义,一方面是情感的、感性的,因而离不开直观的形象、直接的体验;另方面又是理性的,是一种观念或理念。我们已经说过,鉴赏判断不是知识判断,它的感觉不受确定的知性概念的规范,但它又不是单纯的感觉印象,而同样是理性的判断,因而不可能不涉及任何概念。鉴赏判断是通过直觉能力(想象能力)和知性能力(不是概念本身)的和谐体验到更高的概念,即理性的概念——观念或理念。然而,正如康德在《纯粹理性批判》里告诉我们的,理性概念之所以成为“观念”(或“理念”),正因为它没有相当的直观和它结合(如感性世界找不出“上帝”、“第一因”、“终极目的”来),因而人不能是“全知、全能”的;然而,理性却给了我们一种权力,即理性尚有一种功能,在鉴赏判断中,在美的欣赏中,在艺术的创造中,使理性概念(理念、观念)塑造出(或“观照出”)一个理性的直观形象来。当我们把自然当作一件艺术品来鉴赏时,我们心中的想象力冲破

^① 所以在翻译康德哲学时,有人把 Idee 译成“理念”,有人译成“观念”;有人把“分析篇”中的“Idee”译成“观念”,“辩证篇”译成“理念”以示区别,但割断了联系。《判断力批判》中的 aesthetik Idee,也可译为“感性理念”,本文还是译成“情感观念”。

了知性概念的框框引向了理性的观念。我们在欣赏花时,萦绕心中的并非花的自然的属性(概念),而是品味着世界、人生的更深一层的意义,这种意义,我们当然不能用知识的形式表达出来,使人人都能通过我的判断来学得,而只能直接通过对花的欣赏,来分享这个鉴赏判断^①。正是在这个意义上,康德说,所谓“情感观念”的方向正好与“理性观念”相反(或是“理性观念”的一个“对称物”):“理性观念”是概念找不出相适应的感性直观,而“情感观念”则是直观找不出相应的知性概念^②。这就是说,美的直观形象,知性无法用自己的概念去规范,使之成为科学知识,它似乎是直接与道德的实践理想相结合的。

于是,我们在这里接触到康德提出的一个重要而饶有兴味的命题:“美是道德的象征。”

我们已经指出,“情感观念”(“感性观念”)是感性与理性的结合,即实践理性概念虽然找不到一个知识性、理论性的直观与其相适应,但却有美的直观(或为自然的,或为艺术家创造的)与其相适应,而美的直观,虽无确定的理论的、知识的概念与其相适应,却有实践的、道德的概念与其相适应,在这样间接复杂的关系中,感性与理性得到了统一。美的直观,已非单纯感觉,而是理智的感觉;美的观念,已非单纯的概念,而是充满情感(感性)的概念,只是这种结合,在康德看来,不可能是知识性的,也不可能是实践性的,而是艺术性、鉴赏性的。

于是,康德在他的《判断力批判》中,从这个前提出发,进一步追问道德和美(艺术)到底是什么关系,即为什么在美和艺术中这种感性与理性的结合不能成为知识性的,而只能是鉴赏性的,其中区别何在。正是针对这个问题,康德提出了“美是道德的象征”这

① 这里我们似乎可以说,要知道花的美,请亲自看一看花。

② 康德:《判断力批判》,第49页。

个命题,这里的关键在于对“象征”(Symbol)这个概念的理解。

我们知道,在知识范围里,同样也有感性与理性结合的问题,康德的《纯粹理性批判》的主要任务就是要论证这种知识性的结合,以批评经验主义、怀疑主义。但是,康德认为,理性在知性范畴所制定的规则是知性的先天范畴,这些知性概念与先天直观形式(时、空)相结合,使感觉经验材料(印象、知觉……)成为一种“图式”(Schema),从而可以使之纳入知性范畴的体系之中,这就是说,在知识中,“图式”是知识性感觉的概括,使之与知性概念结合;但在鉴赏判断和艺术创造中,感性与理性的结合,不以“图式”为中介,而以“象征”为中介,即在对美的鉴赏中,感性的直观形象,不是理性的“图式”(如花作为植物标本,或几何图形作为空间的图式等),而是一种“象征”。反过来说,理念的世界(实践理性概念、道德理想)虽然在现实世界(感性世界)不能找到“图式”从而成为一种知识体系,但却可以找到(或塑造出)它的“象征”。康德指出,“象征”与“图式”的区别在于:前者是“类比式的”,后者是“证明式的”,或“指证式的”。“象征”中的感性形象与理性概念只有“类比”的关系,而“图式”中的概念则可以在感性直观中指证出来^①。

这样,康德就把“美是道德的象征”这样一个平常的意思^② 纳入了他的哲学体系,成为他的哲学体系中的一个环节,从而使“象征”这个概念得到了哲学的、美学的意义^③。

① 我们在《康德研究》1983年第2期中读到一篇书评,评论一本关于康德美学的文集(Ted Cohen 和 Paul Guyer 合编),其中谈到柯亨(Ted Cohen)的文章《为什么美是道德的象征》,评介者说,柯亨指出德性和美之间的两点相类似处:1. 善良意志与美的对象相似;2. 道德体验与美的体验相似。评介者说,如果美的情感与敬重的情感相似,则美就可以象征道德。我们没有见到柯亨原文,果如评介者所言,则似未抓住康德“美是德性的象征”这一命题的核心意思,因为康德在这里的“类似性”是与“象征性”分不开的。

② 康德这一提法也许是针对卢梭把道德与美术对立起来,认为美术之虚饰败坏道德淳朴(类似我国所谓“玩物丧志”)这种观点而发。

③ 同时我们也可以看到,从哲学上区别“象征”与“图式”,对于艺术家的创作也是有意义的。艺术品不是道德线条的“图解”,而要在作品的具体形象体现出深广的社会意义,这种意义,并非一般社会的知识或科学体系所能代替的。

在这里,还有一个问题需要探讨。我们知道,按照康德哲学,感性和理性在知识领域中之所以不能完全结合,不可能有“理智的直观”或“直观的理智”是因为它们有不同的来源,感觉来自“自然”,而知性范畴来自“理性”(的制定规则的作用);在实践理性中,道德律出自理性自身,完全不顾感性的要求,在这两个领域里,我们看到感性和理性的坚硬的对立。但在美的鉴赏中,感性和理性似乎找到了它们的“同源性”,“自然”和“自由”出自一个来源。“自然”不再是“现象”,作为现象,自然受知性范畴的规整,受“时间”、“空间”的规范,而艺术中的时空是虚拟的时空,因果关系也带有虚拟性,从而使得活跃的想象力可以把“自由”引入“自然”,艺术家似乎可以“自由地”处理时空、因果,即按照一个道德原则、自由的原则来处理它们;“自由”也再不是纯粹的理性概念,一个理念、观念,而是体现在自然之中的,有自然作为它的现象。一句话,“自然”成了“自由”的象征,而“自由”成了“自然”的本质。这就是说,那个在知识领域里看不见、摸不着的“物自体”,却在美的鉴赏中看到了、摸着了。无论咏梅也好、诵海也好,花和大海都不再只是一个现象、一个知识的对象,而是体现了一种本体的意味,或者用哲学的语言说,它们象征着(表现着)“物本身”(本体)。于是,“自然”也好,“自由”也好,在美的鉴赏中,都出于同源;对“物本身”、“世界本质”、“人生真谛”的把握。

然而,在康德看来,感性与理性在美的鉴赏中的这种结合毕竟不是知识性的,因而没有什么客观必然性(这只有科学知识才能保证的)可以保证它们一定相结合,因而它们的结合就知识言则带有偶然性。在这里,康德把美的鉴赏和美的创造(艺术)作了一定的区别,前者侧重于判断力,而后者则侧重于想象力;前者因更借重知性而强调“陶冶”,而后者则因更接近理性而强调“天才”。康德的“天才”(das Genie)论的根据,仍在于上述美的领域中感性与理

性的结合带有偶然性这一前提,这就是说,在康德看来,在艺术世界(美的世界)中,“自然”与“自由”这种结合,不是知性范畴所规定的,因而人们不可能通过知识的积累——即“学习”必然达到这种结合,因而能够把“情感观念”创造出来,体现美的理想的艺术家,似乎是“自然”的一种“恩惠”,不是学历所能及的。这种才能,对知识来说,是带有“神秘性”的,即艺术家如何发挥其天才,创造出美的艺术品,这类问题,并不是科学知识的对象,任何人不能据“作文指南”成为作家。一句话,在康德看来,能够进行“理智的直观”或“直观的理智”的人,只是少数“自然的宠儿”,这种能力不是人人具有的。事实上,我们看到,所谓“天才”,就是抓住“现象”看“本质”的能力,即在具体的感性存在中体会出世界本源、人生大意的洞察力。学识可以启发这种洞察力,但却不能保证(人们必然有)这种洞察力,古希腊哲人说“博学不等于智慧”(赫拉克利特)大概就是这个意思。其实,按康德的哲学,艺术创作固需要“天才”,美的鉴赏力何尝不要一点“灵气”,鉴赏力需要艺术的陶冶,同样需要那种透彻万物本源的洞察力和敏感能力。

这里,我们讨论了艺术(美)与道德(实践理性)的联系(“美是道德的象征”),而强调了艺术与知识(理论理性、科学真理)的区别,那末艺术与知识(科学)到底有什么联系,在康德哲学中是否有类似“美是道德的象征”相对称的话来概括美与知识的关系呢?我们认为有一句话可以与“美是道德的象征”并列说明艺术与知识的关系,虽然这句话康德本人似乎并未作这种并列的探讨,而是在《判断力批判》的导论中提出的,这就是:“自然的合目的性概念”是“形而上学智慧的箴言”(als Sentenzen der metaphysischen Weisheit),我们借用这句关于一般自然合目的性概念的话来说明美是科学、知识、真理的升华。

康德在《纯粹理性批判》中告诉我们,一切知识都离不开经验,

但又限于经验,因为有理性为经验世界、感性世界制定的规则,因而这个世界就不仅是可感的,而且是可以理解的,这样理性的理论性、知性的功能,只限于经验世界,超出这个界限,则为理性之僭越;由于这种知性的制定规则作用并不依赖于经验,是理性本身的功能,所以我们对物的世界(感觉世界)本身只限于认识它的现象,而不能认识物自体(本体);然而传统的形而上学却正要以知识的形式掌握这个本体,所以康德指出,形而上学的一些概念,如第一因、无限、本源……,就知识来说,只是一些“理念”(“观念”),并不能在感性世界得到“证实”,而传统的形而上学却把它们当作知性范畴来用,如“上帝是存在的”等等。则犯了“概念性错误”,把不同领域、不同性质的事混淆了起来。但是,“寻本求源”却是人的理性推理的本性,因而只要明确形而上学不以知性范畴为对象而以理性概念(理念)为对象,则仍有其价值。然而,形而上学总不免于自身的内在矛盾;它作为一个无所不包的知识体系,必定要借用知性的范畴,以科学的、经验的知识形式出现,以这种形式来探讨“物自身”的“本体性问题”,当然是不适合的,因而康德把这些问题置于实践理性批判之下,指出形而上学作为绝对的知识体系不能很好完成任务,在道德实践领域能得到适当的解决。在道德领域,理性概念自身构成体系(概念之间的推理),而不涉及感性直观和知性范畴。

然而,在美的鉴赏中有一点不同于道德实践而与知识形式相同,即它本质上不是实践性的,而是静观性的、知识性的,鉴赏判断以知识判断的形式出现,而不以道德行为的形式出现。我们认为,按照康德哲学和美学的理论,鉴赏判断、对于美的鉴赏,应体现了形而上学的智慧,即体现了对本体的认识,虽然它只是形式的认识,而不是真正的知识判断。

鉴赏判断不表达知性的经验知识,这一点已如上述。鉴赏判

断当然必须适应知性的规则。但只是作为一种形式来适应,它的内容所表现的则不是经验的、自然科学的真理,而是形而上学的真理,即对世界本质、人生大意的认识。鉴赏判断既然包含了一种“情感的观念”,因而它可以用知识的、科学的语言形式表现出来,但只是利用知识语言的形式,其内容却不是知识性的,而是哲学性的。康德在比较“情感观念”与“理性概念”时曾指出,“情感观念是想象力中的表象,它产生许多思想,却没有任何确定的思想,因而没有任何特定概念与之切合,也没有任何语言能够完全企及它,把它表达出来”^①,这里已包含了后来维特根斯坦所谓的“不可言说的”与“可言说的”之间的区别,只是康德把这种“不可言说”性限于对美的鉴赏中,而且还加上了“完全地”(vollig)的限制词。

所谓“妙不可言”、“可以意会,不可言传”这种美的境界,并非是绝对地不可言说,因为事实上鉴赏判断采取了知识判断的形式;而只是表示,这种知识的形式不能“穷尽”“美”的一切意味,因而除了语言形式的艺术外,我们当有绘画、音乐、舞蹈等其它形式。但鉴赏既然要成为一种高级的、理智性的活动,则又离不开作为人类理智基础的知性的、语言的结构。艺术形式,无论绘画、音乐、舞蹈都需与结构——逻辑的形式相谐调。不仅如此,按照康德的思想,我们不仅用知性概念(范畴)来思想,而且也用理性概念(理念)来思想,可思想的与可认知的并非一回事,但理性概念的思想方式却仍然必须借用知性的逻辑形式,正是因为这种错综复杂的关系,我们天天在说那“不可言说的”,讨论、研究那“妙不可言”、“不可思议”的艺术美与自然美。

正是从这个角度,康德告诉我们,没有关于美的科学,即没有关于美的知识,美不能当科学知识来传播,一切关于美的学说,不

①·康德:《判断力批判》,第49页

能“保证”人们一定能提高鉴赏力。这里我们应该补充的是：我们却有美的哲学，康德《判断力批判》前半部正是一部美的哲学；不仅一切关于美的学说，而且包括一切关于自然的学说（科学）、一切关于自由的学说（道德）都实际上有助于鉴赏力的提高，正如哲学不许诺或不保证人们一定成为物理学家、生物学家，但却有助于自然科学的发展，具体自然科学也不许诺一定供给哲学的智慧却有助于激发这种智慧一样，美学（美的哲学、艺术哲学）并不许诺或保证一定会造就多少艺术家，但却有助于艺术创作的发展和鉴赏力的提高。

1983年12月26日，北京

（原载《外国美学》1984年第1辑）

古代希腊之艺术观念 和艺术精神

希腊民族是历史的宠儿,它在古代创造的文化,成为欧洲文明的摇篮,人类文化的宝库。那被誉为具有“永恒魅力”的古代希腊艺术,随着近代考古挖掘和研究的进展,越来越丰富地展现在我们面前。对于这些艺术珍品,人们可以从各个不同的方面研究、探讨、把握和欣赏,所有这一切对我们从哲学上、从文化作为一个整体的角度去把握、研究它们,都提供了相当坚实的基础。同时,在我们对西方民族最初的智慧结晶作哲学探索时,同样可以体会到艺术鉴赏的喜悦。这是一个兴味盎然的题目,我们面对着的是一个“无尽藏”的宝库,在探索道路上无论前进了多么远,对于它的无穷的意蕴言,都只是第一步。

一 现实的世界和“意象”的世界

希腊民族不是世界上最古老的民族,它的最早的来历似乎已无从查考,当它第一次出现在地球的一个半岛上,创造了第一批真正的希腊文化(Proto-Hellenes)时,已是公元前1600年以后的事(迈锡尼文化)。这个时期(公元前1300年左右)为我们留下的珍

贵文物——迈锡尼的“狮门”应是埃及、美索不达米亚文化的影响的产物,因为早在公元前3000年左右埃及已有立状狮形作为装饰^①。然而从公元前1400年开始的迈锡尼文化,经过两个世纪,突然从考古的视野中消失,出现了一段所谓“黑暗时期”,据说在这个时期,希腊半岛开始了北方多利安民族(Dorians)100年间的多次入侵^②,而只有雅典人由于筑有卫城保护了自身的独立^③,是以和平的方式接受包括多利安人在内的文化影响的。这也许就是以后雅典人与斯巴达人两种不同的文化特点的历史原因。

希腊半岛并不是很富庶的地方,雅典更是小国寡民的弹丸之地。南边伯罗奔尼撒部分农业尚可自给,雅典则要靠经商、航海(实际是海盗),因而移民(殖民)就成为雅典的重要问题。传说雅典部族最后一个王柯德罗斯(Codrus)就和小亚细亚伊奥尼亚诸岛有联系^④。这样,在这种环境的迫使下,希腊诸部族,特别是雅典部族,不得不对外开放,逐渐成为沟通东西、各方荟萃的局面。这种特点,在它的宗教、哲学、科学、艺术上都有反映。

我们这里所要研究的希腊艺术不仅是希腊生活的反映,而且是希腊生活的一个组成部分。艺术创作是一种活动,是生活活动的一个部分,不过它是一种特殊的活动,在希腊人心目中,是一种“模仿”的活动。“模仿”和“艺术”在古代希腊是不可分的。

柏拉图在《智者》篇中狠狠地揭露了智者们的虚伪性,为此他借以作论证的是当时一般公认的观念。他说技术可以分为两种:一为制作性的,一为获得性的,前者制作本来没有的东西,后者获

① 参阅理德(H. Read):《意象与观念》(1955年,伦敦)一书附图18、19。从这个门的整个建构看,甚至可以怀疑门上两个狮形石是从别处运来附上作装饰的。

② 参阅麦克肯德立克(Paul Mackendrick):《希腊石头告诉我们什么》,纽约,诺登出版社,1979年,第124页。

③ 同上书,第121、122页。

④ 同上书,第131页。

取原有的东西,这两种活动都需要有一定的技术。在制作性技术中,柏拉图列入了“模仿”(μιμητική),指出这种活动(制作活动, ποιητική)不产生实在东西(οὐκ αὐτῶν ἐκαστου),只产生“意象”(εἰδωλων)^①。“意象”这个词德漠克利特用过,柏拉图在这里是以他的“理念论”(εἶδος)反对“意象”论的,但他从反面揭示了希腊人一般的艺术观,即这里所谓“意象”相当于“艺术形象”,而所谓“模仿的技术”大体上相当于我们所说的“艺术”^②。

这样,在希腊人的心目中似乎就有两个世界:一个是实际制作所创造的世界(如耕作所创造的田地),一个则是模仿制作所创造的“意象”的世界;而这两个世界在事实上是交织在一起的,是人的统一的实践活动的不同的方面。

不妨先以在希腊古典时期取得辉煌成就的建筑艺术为例。建筑本是一种实际的制作活动,它之所以成为艺术的创作活动,固然绝对不能与那种为实际活动的建房分开,但却不能抹煞它与一般建房活动具有不同的特点。在揭示这种建筑艺术本身的特点方面,我们应该感谢古代希腊民族为我们提供的历史典范。为许多历史家、艺术史家所公认的一个历史事实是:希腊的建筑艺术,作为艺术言,既无东方民族的宏伟的宫殿(palace),也无西方罗马民族华丽之民房(building),更无埃及巨大之墓葬建筑(金字塔),它是以“神庙”的形式载入艺术史册。这就是说,在希腊,作为艺术品的建筑,既非活人之住所(民房或宫殿),也非死人之住所(墓葬建筑),而是“神”的住所。

考古挖掘的材料说明,古代希腊的民房是非常简陋的^③,住房

① 参阅柏拉图:《智者》篇 219a、265b。

② 亚里士多德后来扩展了这种分类,把人的活动分成理论的、实践的、制作的,把“制作”与“实践”分开,是强调“技术”需要反复锻炼,而与一般去“做”一件事不同。不过亚里士多德显然仍是把“艺术的制作”与“模仿”活动结合起来考虑的。

③ 参阅里希特(G. M. A. Richter):《希腊艺术手册》,伦敦 1959 年版,第 42 页及图。

布局也杂乱无章。当时居住区街道狭窄^①,室内家具十分简陋,人们大都在户外活动,男人上市场,女人上温泉^②。传说公元前4世纪政治活跃人物阿尔西比阿德(Alcibiades)的住房相当华丽^③,但在雅典城考古挖掘中得到一个当时抄家人名及清单,根据这个清单,在阿尔西比阿德一次因酗酒而被抄没的财产中,并无一件贵重值钱之物^④,这点东西,当然配不上华丽的住屋。

这样,在我们心目中,当时的希腊,至少在公元前5至前4世纪的雅典,竟出现了这样一种奇怪的对比:在一堆简陋而杂乱不堪的民房中,在粗糙的石头堆起的小丘上,矗立着至今令人神往的神庙建筑^⑤。

“神庙”首先当然是宗教(活动)的产物,是“神”的住所,也是人们举行祭祀活动的场所^⑥。但比起埃及、波斯来,希腊的宗教,由于它具有多方来源的混合特点^⑦,这个民族并没有形成强大的“祭司”(priest)阶层,因而,一般来说,建造这些神庙,与其说是一种宗教制度的强制,不如说是当时部族成员(后来为公民——奴隶主)的心甘情愿的活动,这种情形我们可以从建造著名的“巴赛农”(Parthenon)神庙留下的民工名单及其报酬记录——公民、外乡人、奴隶取同样之报酬^⑧——可以看出。这就是说,这些神庙之建筑,耗资巨大,与当时希腊(雅典)人力、物力及实际生活水平颇不

① 由于房门向外开,而街道狭窄,所以进门不必敲门,出门却反要敲门,以免碰伤行人。参阅马哈费(J. P. Mahaffy):《古代希腊人》,纽约1963年版,第134页。

② 参阅里希特《希腊艺术手册》,第39页。

③ 同上书,第41页。

④ 见麦克肯德立克:《希腊石头告诉我们什么》,第253页。

⑤ 参阅芬莱(M. I. Finley):《古代希腊人》,纽约1963年版,第134页。

⑥ 芬莱否定希腊神庙是祭祀活动的地方是颇为费解的论点,说希腊到处有“祭坛”(altar),但神庙中没有(见上书,第31页);很可能是因为有了大庙则小祭坛就无必要了。

⑦ 参阅莫莱(C. Murray):《希腊宗教五阶段》(纽约,1951年)中有关希腊诸神来历之考证(第46—49等页)。

⑧ 参阅麦克肯德立克:《希腊石头告诉我们什么》,第231页,并参阅芬莱:《古代希腊人》,第126页。

成比例,以至为后世有些历史学家抨击为“劳民伤财”、“消耗国力”,但在当时却为希腊人自觉的一种“奉献”。希腊人兴高采烈地建造了自己的神庙,是一种自由的创造劳动,与埃及金字塔为亿万奴隶强制劳动的作品,在精神面貌上和艺术风格上自是迥然不同。

无可讳言,希腊的神庙建筑当然是希腊民间建房技术的发展,“神”的住所,当以人的住所为原本;但希腊人却把自己的聪明才智、自己的当时可能达到的经济才力用于这种并无实际用处的工程上,而并不太注意改善自己的居住条件,这里体现了希腊民族一种特有的文化精神。

整个来说,希腊民族在古代是最富于“探本求源”精神的民族,它在早期神话传说阶段已经孕育着探追宇宙奥秘的精神。它的相当贫瘠的自然条件,使它较少有“坐享其成”、“心满意足”的想法,部落之小,使它不可能有“普天之下莫非王土”的封闭式家天下的想象,为了小部落在这块贫瘠土地上的生存,它惟有依靠自强不息的竞争(斗争)精神。在这种精神指导下,它所创造的灿烂的古代文化,真正说来都是与这样一个分散的小部族和狭小的希腊半岛不成比例的。

古代希腊的神话传说,兼容并蓄,不拘一格,但又把各种来源的神话传说融会于统一的希腊精神之中。在古代普遍的“神人同一”(anthropomorphism,神人同形同性)中,希腊的特点在于把“神”降到了人世,而不是把“人”上升到天国。“神”本身是一个混合体,至少荷马的史诗中的“神”和人的区别只在程度上表现出来,所以才有“英雄”作为过渡的环节。早期希腊民族并不像埃及人那样笃信“人”像“神”那样可以死而复活,没有木乃伊,也不重视保存尸体,但它仍然要探索具有永久价值的东西,在早期,“神”则是这种探索的象征。

公元前七六世纪之间,希腊思想上发生了很大的变革,出现了

“七大贤人”，其中泰利斯创立了第一个自然哲学体系(如果可以叫“体系”的话)，他明确提出人类探索目标为宇宙之“本源”(始基，ἀρχή)，他指出这个，ἀρχή就在自然之中，就是“水”。在这个学说的影响下，爱利亚学派的创始人塞诺芬尼指出了“神”是人按照自己的形象创造出来的，“神”是“人”的“模仿”，就像“神庙”是“民房”的“模仿”一样。然而，这是一种伟大的“模仿”，这种“伟大”的程度，可以从“神庙”与“民房”所展示的那种“不成比例”中清楚地看到，这一点，无论柏拉图如何能言善辩也是无法否认的。

古代希腊人把自己的建筑才能(建筑艺术)不发挥于宫殿，不发挥于墓葬，便于我们更清楚地看出，作为艺术的建筑，无论它多么坚不可摧，历尽千年而屹立巍峨，但从本质上说，从理论上说，仍是模仿制作的产物，它是“意象”的体现，而不是实际的住房。

希腊人之所以耗费巨资、集中人才去“制作”这种庞然“意象”，说明了这个“意象”的价值。“神”在人间，即使是奥林匹克山，也是人间，而且就在希腊。但人毕竟不是“神”，宇宙的本源、底蕴是要人不断去探求的，“神”只能是“意象”，不会是“实体”，就像泰利斯的“ἀρχή”，是“不定的”(ἀπαροι)。这就是说，作为人形的“神”，只是一种象征性的“意象”，不是实体性的存在，希腊人宁可住在自己的陋室中，也不去住“神庙”，就像希腊人必须喝水，但绝不吃“ἀρχή”一样。老老实实承认“意象”、“实体”的区别，就是古代希腊民族科学精神的表现之一，在这种精神下，希腊民族就成为艺术理论中“模仿”说的创始者。

不错，在这个理论上，希腊人也有自己的局限，除了少数像上述塞诺芬尼这样先进的人物外，一般人心目中的“模仿”则又具有对想象中、传说中“神”的模仿的意思在内。这之间的关系当然是被颠倒了，但却也说出了问题的复杂性：神庙不光是民房的复制、仿作，而是要适合于人对“神”的想法，要表现人对神的情感，因

而它又是一种创造、一种寄托。当时的希腊人从神庙中所得来的感受是一种超乎当下现实的提高和升华,一种穷究古往今来的历史的崇高感,事实上就是穷究自己(人)的底蕴的一种不自觉的意识。就像在自然的 ἀρχή^①中,希腊人穷追自然的底蕴、本源一样,在神话的“神”中,希腊人穷追自己(人)的底蕴。

希腊人把自己的历史意识寄托于神话传说之中,希腊人的神话,就是希腊人的历史^②,在这个领域中,古代希腊人始终保存着生动活泼的能动的创造精神,因而古代希腊的神庙,就像东方的宫殿和墓葬一样,是一种历史的纪念碑,不过是历史的艺术的纪念碑,其区别就像荷马史诗与中国古代的历史典籍。

这样,对于整个古代希腊文化的精神,我们也许可以分两个方面来看。

一方面,如我们已经谈得很多的,希腊人对自然采取了理智的、科学的态度。敏感的希腊人当然不否认要探索自然,不断探索是根植于古代文明的精髓之中的,但他们把这个宇宙之本源问题,概括、抽象为“ἀρχή”,要人们用理智的方式、科学体系的方式来研究它、把握它,这是西方本意上的“哲学”。另一方面,古代希腊人对自己(人)的态度,却较长时期地保持着神话传说的精神,即一种与自然哲学的科学精神不尽相同的艺术精神^③。就我们的论题来说,我们这个看法有助于解释这样一个现象:为什么当希腊的哲学家们热衷于谈论自然的本源(水、气、火、土)时,希腊的艺术家却很少设法去画这些代表万物本源的东西,而仍以神和人的形象为中心。之所以出现这个现象,当然与历史的、传统的甚至技术的原因

① 1870年施里曼(H. Schliemann)发掘了荷马史诗中的特洛亚城,打破了“传说”与“历史”的限界。

② 以古代希腊为代表的这样一种态度,似乎正和中国的东方态度相反,我们的祖先,很早就发展起了一种对自己(人)的历史的(科学的、伦理的)意识,而对“自然”却较长时期保持着诗意的艺术态度。

有关,但从思想上说,似应从上述两种精神来加以体会,正是在这种对待自身的艺术精神中,古代希腊人体验到历史的底蕴,而这同样是必不可少的。

然而,神庙不是民房,艺术不是历史,在希腊人心目中,艺术是历史的“意象”,但在这种模仿的“意象”中,人们更能体验出历史的底蕴,就像神庙比民房更为高大雄伟那样,“意象”的世界高于现实的世界。

“神庙”即是“神”的住所,当然要有“神像”,因此一般说来在古希腊,早期雕塑艺术是与建筑艺术分不开的。古代的建筑艺术作为整体来说,是建筑设计师、雕刻家和画家合作的成果。

古代希腊的雕塑无疑受到埃及和波斯等的影响,因为既然“神”主要以“人”为形象(除少数人面兽身或兽面人身外),那末埃及的人像,就是现成的学习楷模。但古代希腊神庙中塑像毕竟是“神像”,要在人的形体中表现一种“神气”,即一种创造历史的活力,因而这种以“人”为原本的模仿“意象”反倒可以更自由地体现人的活力和神态。古代希腊的“神像”与古代东方的“人像”所以在风格上不同,当然有多种的社会原因,但其中比较直接的原因,则是古代东西方在“神”、“人”关系上的不同。古代希腊民族认为“神”是“人”的升华,是最能体现人的理想和创造力的人,是智慧和力量的提高;古代东方的观念则强调“人”即可以为“神”,“神”即祖先,祖先即“神”,于是“意象”与“真实”之间的区别相当模糊,因其重“真”而怕人效仿,从而以统一之道德规范绳之,故强调整齐一律;在古代希腊因其承认为“假”,故无人效仿,反倒千姿百态,无所顾忌,这是对待艺术品的“意象”上的两种不同的态度,和由此而来的两种不同的风格。

“真”、“假”之别,“现实世界”、“意象世界”的区别还表现在一个不无兴味的现象上:古代希腊的“神庙”既为“神之住所”,固然巍

峨壮观,但庙内除神象之外,却常空空如也,还不如中国最简陋的墓葬建筑,至少有几件日用器皿^①。陶瓶是古代希腊主要工艺品,瓶画也是古代绘画保留下来的最主要的材料来源,却没有一件与神庙有联系,相反,大型陶瓶,多为墓葬中之物,不是神庙中的东西,可见在古希腊人观念中,“真”、“假”的区别是相当严格的:真的人,即使死了、葬了,也要有一些日常用具^②,但“假”的神庙中,在艺术的、意象的世界中,可以免去这些身外之物。当然,陶瓶的艺术(包括瓶画)从自身看也是艺术品,也创造一种“意象”,这是我们后面要研究的,但初与神庙及雕像无关。

概括以上所说,在古代希腊人的心目中,至少从公元前7至前6世纪以来,“自然”是理智的、科学的世界,是理解的对象;“人”是膜拜、讴歌的世界,是欣赏的对象。“意象的世界”固然以“现实世界”为原本,但却更能体现历史的创造力,这里表现了古代希腊人对“模仿”性的制作(创作)活动的重视,从而使它成为古代希腊美学、艺术的核心概念。

二 “模仿”作为人的创作活动

本文主要研究希腊的造型艺术,以“模仿”说明这类艺术似乎比较方便^③,但“模仿”能否涵盖一切艺术活动则颇有问题,我们既然以“模仿”作为古代希腊艺术的中心概念,则在希腊人心目中,如何协调“模仿”与诗、画(代表了刻画、构架等造型因素)的关系,则是很值得进一步研究的问题。

① 也许这说明希腊“神庙”原本是接受祭祀的地方,但初期雕像,多为立像,不像我国庙中之菩萨,大都正襟危坐,如官吏之接受朝拜。

② 这种观念,当受埃及之外来影响。

③ 在造型艺术中,用“模仿”说比较难以解释建筑艺术,但上文谈过“神庙”与“民房”的关系后,这一点就比较容易说通。

据我们所知,在这个问题上,大多数艺术史家和理论家都认为在古代希腊诗与画(造型艺术)是有区别的,前者重“灵感”(inspiration),后者重“模仿”、“技术”,所以认为造型艺术的地位在古代没有音乐、哲学那样高^①。表面上看,这个流行的观念是自明的,诗是语言艺术,以神话传说或人物故事为题材,在古代是吟唱的,当然重内容、重思想,和哲学不相上下;造型艺术要克服难以制服的物质材料(木、石、金属等)的困难,当然重在技术,又以视觉形象为内容,其模仿性当然是很强的。

然而,波兰的美学家塔特尔凯维奇却提出了一个新的看法,他认为在古代希腊,所谓“模仿”主要是指音乐(诗)、舞蹈而言,他以古代希腊典籍的材料证明他的看法,指出早期“模仿”与舞蹈(原始舞蹈)有密切的关系,与“宣泄”和“净化”(catharsis)不可分割^②,应该说,这个看法是很有启发性的。这就是说,“模仿”在古代希腊人心目中不是机械性的,而是活动、活力的表现,最初并非静止地描画一个对象,而是“模仿”一种“活动”、“动作”,是重在“过程”(活动的),而不重在“结果”(静止的)。“模仿”的对象(活动的对象)固然可以有“人”、有“动物”,但从根本上说,应是“模仿”想象中的“神”(意象),模仿神的言行,最初带有相当浓厚的宗教色彩,与祭祀活动(Rite)有密切的关系。

从历史进化言,“模仿”是一个自然的倾向,高级的动物(猿猴)就有了这种能力。最初“模仿”一般是要“模仿”比自己强大的对象,猿猴不大会去模仿狗熊而只模仿人,人最初模仿想象中的“神”

^① 参阅沙莫(F. Chamoux):《公元前6—前4世纪的希腊艺术》,《拉鲁斯史前及古代艺术百科》,纽约1957年版,第254页。

^② 塔特尔凯维奇(W. Tatarkiewicz):《美学史》,第一卷《古代美学》,1970年英译本,第16—17页。

和比自己强大的动物^①。

诗的创作(制作)最初可能与“神谕”有关,诗人是“神”的代言人,因而是“模仿”“神”的,这种“神谕”遍及古代希腊各地,而尤以德尔菲的阿波罗神庙最为著名。古代希腊人的经典荷马史诗以神的活动为背景,当年行吟诗人当是边唱边演,不过身兼多种角色,表演动作可能比较简单。后来在这基础上有悲剧出现,亚里士多德专门从“模仿”的角度研究了悲剧,只有极少数地方提到绘画的模仿,而强调悲剧以“动作”为主,“性格”次之,还可想见早年“模仿”作为一种活动的特点。

这些都是我们从塔特尔凯维奇的启发中得出的一点引申,我们认为这是有益的。但塔特尔凯维奇并没有把这个富有启发性的看法贯彻下去,即并没有贯彻到对画(造型艺术)的解释,在诗画关系上他仍然维持一般的说法,只把关系稍微改变一下,认为舞蹈、音乐(诗)是“模仿”性的,而画(造型艺术)是“技术”性的,在古代只是一种技艺,因而“九艺”(Muse)中无画的地位^②。

之所以会出现这种现象,与塔特尔凯维奇对“模仿”的看法中有一种倾向不无关系,即他过于强调“模仿”活动中的情感因素。强调这一点是很有启发性、很正确的,因为这一方面长期为人们所忽视,但他同时过分忽视了“模仿”活动中认识性、理智性的因素,从一个极端,走向了另一个极端,而问题的困难恰恰在于如何解释“模仿”活动中情感与理智两种因素的相互关系。

“诗”和“画”的表面的联系和区别是比较容易看出来的,但联系到历史发展的源头,就会出现一些困难而有趣的问题。

^① 所以最先的“模仿”是悲剧性的,至于以比自己低下的动物为对象的滑稽性、喜剧性的模仿是较晚的事。

^② 塔特尔凯维奇:《美学史》,第一卷《古代美学》,第28、31页;参阅包拉(C. M. Bowra):《古代希腊文学》,牛津1945年版,第155页。

说到情绪,这原是较高级动物的一种本能,是以“声音”与“动作”为表现工具。然而,人还有一种“语言”的工具。“语言”是在分音节声音(articulate sound)基础上发展起来的,最初阶段为“牙牙学语式”的练习(babble)^①。语言的特点一方面有从感觉印象中提炼出来的语词概念,同时还有概念语词之间的语法逻辑。语词概念和语法逻辑改造了人的感觉,使感觉与语言结构有一种对应的关系(一一对应),从而使人的感觉和情绪成为有结构的、有韵律的(articulate),并使得各种感官(主要为视、听)之间也得到一种相对应的、和谐的关系。语言的作用在于认识世界、掌握世界,是改造世界的有力工具,是人类生活的必需。艺术作为对现实的模仿,首先是对语言结构的模仿。艺术各媒介的运用,在本质上受语言结构的支配,是语言结构的扩展和应用。

这样,单纯的呼号和痉挛,不是音乐和舞蹈,音乐和舞蹈从语言结构中学到了节奏和韵律^②,因为结构的观念首先是语言教给我们的。这也许就是包括希腊人在内的世界上古代民族的音乐、舞蹈都与诗分不开,而且“诗”常常是成熟了的最古老的艺术形式的原因。在语言结构的支配下,人就可能自觉地有韵律地表现(express)自己的情绪,而这种情绪就不再是自然的、生理性的,而是理智性的。

表面上看,画(造型艺术)与诗、音乐、舞蹈完全不同,是一种纯认识性的活动,是对外物视觉形象的“模仿”。事实上,我们在原始人的洞穴中看到的“乱涂”(scribble),未尝不可以看作与原始的音乐、舞蹈有异曲同工的性质,同样是有情感发泄的意味在内,或者

^① 参阅苏珊·朗格(S. Langer):《哲学新解》,哈佛1942年版,第94页。

^② 实际劳动中(特别是农业中)的节奏促成音乐、舞蹈的韵律这是无疑的,但语言的训练使人发现了这种节奏,而只有人才把动物的活动变为劳动。

用美学家的惯语说,是一种“表现”(expressive)^①。

“画”(“划”)与“刻”本是分不开的,希腊文“γραφῶν”也有“刻”的意思在内,最初当是“划”(“刻”)出印子来的一种线条。这种活动也许得到了农业耕作的启发和促进,但它最初带有很明显的“发泄情绪”的意味,重在“划”的动作和过程,就像音乐、舞蹈(和古代的诗)那样是一种“表演艺术”^②。

这样看来,原始的“乱涂乱画”(scribble)和原始的“牙牙学语”(babble)在性质上是完全一样的,因而“画”和“诗”在性质上也完全是相同的,作为人的高级活动来说,同样都具有情感和理智两种因素。应该说明的是,无论“牙牙学语”或“乱涂乱画”都只是人才具有的特有的活动。猿猴不拿自己的声音(包括嘴形、舌头等变化)来练习(或游戏),更没有划线条的动作,人的这种特殊能力,在实用上创造了语言和文字,成为纯认识性的科学性的工具,同时还在这个基础上,成为艺术的工具。所以广义地说,不仅诗、音乐、舞蹈是表情的,造型艺术也是表情的,就像不仅造型艺术需要技术,诗、音乐、舞蹈也需要技术一样。

问题恰恰在于:作为科学认识(理智)的工具,语言、文字从 babble 和 scribble 发展成逻辑概念符号体系,而舍弃了其中表情、表演的因素;但作为艺术的工具,则保留了这种表情、表演的因素。

然而,西方的理论家之所以重视造型艺术中的认识的因素,也不是没有原因的,而是与他们的历史传统有关,因而与古代希腊造型艺术的特点有关。

一方面,古代希腊对自然逐渐采取了纯科学、静观的态度,把

^① 参阅理德:《意象与观念》,第21—22页,及附图。

^② 我国的书法艺术就是从这个方面发展出来的,一直保留着这个特色,参阅拙文:《中国书法艺术之特点》(《文艺论丛》,第6辑,1979年),进一步研究从原始“乱涂”到中国书法的特殊途径,是很有兴味的题目。

自然理智化、规律化,促进了几何图案艺术的繁荣,这表现在早期陶瓶等工艺品上;另一方面,古代希腊人既然以艺术的态度对待历史,则在人物的造型中力求形象的真实,以满足知识的欲望。通过艺术之形象来求得历史之知识,则这种艺术的形象其理智的因素当会有所加强^①。

瓶画是古代希腊绘画艺术的宝库和主要资料来源,它展现在我们面前的是从早期几何图案花纹到愈来愈接近自然人物形象的描绘历史过程,因而绕开了绘画艺术中从旧石器自然主义到新石器抽象主义发展这一难题,因为从常理判断,把对象用几何图形简化描绘出来(所谓描绘“所理解的东西”)要比如实地描绘出来(所谓“所看见的东西”)要容易得多^②,这我们从儿童的绘画发展中可以看出,而陶瓶由于其实用需要的特殊的形状,它的装饰的花纹是以几何图案开始的。

早在公元前 1800 年左右,希腊半岛的居民已经知道用滚轮作陶瓶,到了真正希腊文化开始的时候,陶瓶手工业大大发展,成为希腊人向外出口的主要工艺品之一,到公元前 7 世纪左右,陶瓶产地集中于阿提刻(Proto - Attic),先在柯林斯,后在雅典。

关于陶瓶几何图案的来源学者们并无一致的说法,从早期图案部位来看(着重于底、颈),似乎应是原始编织花纹的模仿,或者甚至可以是制作时指纹痕迹的美化。但从早在公元前 10 世纪雅典的“原始几何瓶”(Proto - geometric vase)的简单花纹看,因只有横的粗圆线而无竖道^③,可见离编织器皿的模仿已远。到公元前 8 世纪希腊大型墓葬所用陶瓶的花纹,已相当复杂,这时希腊瓶画艺

^① 当然,还有一个原因是人也有自然的一面,把人作为自然之一种,当可以作科学的、理智的掌握,这就是解剖学等知识的应用于艺术。这方面是研究希腊艺术常常讨论到的,本文则从略。

^② 参阅豪瑟(A. Hauser):《艺术史》,第一册,纽约 1959 年版,第 24 页。

^③ 参阅里希特:《希腊艺术手册》,第 280 页,图 399。

术家已经把水、花卉、动物以及车马人物都已简化为几何图形。关于花卉的图案,可能来自东方^①,古代希腊人对于这种对人不构成威胁而又转瞬即逝的小点缀似乎没有康德那样大的兴趣^②。这里不妨提一提瓶画中水的图案画法,既然“水”在希腊与哲学有着如此的历史渊源。在阿高斯(Argos)出土的公元前8世纪的盛具(Crater),上腹部方格中的回纹被解释为水纹,因为在方格上有鸭形图案,这个方格被看作池塘^③。我们看到的这个水纹的画法是非常粗劣的,比起其它花纹来显得很不相称,我们看到同一个瓶上其它的波纹和回纹画得是很好的,联系到这些瓶瓶罐罐,都是盛液体(酒、油、水)的,最初这些横的轮道(为轮子滚动的痕迹,故少竖道),当有水纹的含意。“水”在绘画的几何形中被简化到最简单的线纹,由这种线条可以构成包括池塘在内的各种图案,犹如万物之“本源”、“始基”,由它可以生化万物。

于是,我们看到,在陶瓶图案画家那里,自然哲学家的学说受到了重视,他们把包括人体在内的自然都先还原为线条的几何形组合。这时候,划线的动作,已不是目的本身,不是通过 Scribble 来发泄感情,而成为构建“意象”世界的工具。线条成为(艺术)语言的基本因素,在线条的“结构”中,体现了一定的规则,因而几何图案是有结构的(articulate),甚至是刻板的,它又是象征性的符号,就像语言是实物的符号一样。

然而,这种认识性的、几何学性的因素并不是瓶画艺术的全部,原始的 Scribble 的活力仍然保存在线条之中,我们在欣赏古代希腊瓶画几何图形时,仍然感到那流畅的线条中孕育着一种力量,

① 参阅麦克肯德立克:《希腊的石头告诉我们什么》,第143页。

② 康德在他的《判断力批判》里兴致勃勃地、当然也是不无原因地称赞花卉的自由的美,他的前辈苏格拉底读了一定大惑不解。花卉在希腊人那里只作为瓶画、建筑的装饰,或作为人物的背景,壁画中偶尔出现一点树木花草,往往十分拙劣。

③ 参阅包德曼(J. Boardman):《希腊艺术》,纽约1975年版,第28页,图17。

它本身就是一种情感的韵律,只是后来的发展,在瓶画中线条成为勾画实物轮廓的手段,人们为逼真的实物(包括人物)形象所吸引,对于线条本身的意义反倒不太注意,就像人们注意诗的语言给人提供的意象,而不太注意语言本身的意蕴一样,其实诗的语言,本身就有很高的音乐性,只不过人们常常“得意忘形”而已。

然而,“线”毕竟是“画”(造型艺术)的最基本的因素,它在古代希腊艺术中仍占有相当重要的地位,无论在建筑、雕塑、绘画中都保存着自身相对独立的艺术价值。

“刻”、“画”、“线”的作用有二,一是作为一种活动,一是作为一种“界限”(界线),前者侧重于表情性的,后者则侧重于认识性的。由勾画出的轮廓(界限),就有一个填廓的问题,于是就突出了色彩的运用。然而作为界限性、认识性的手段,“线”有它很大的局限性,因为就其本质来说,“线”的勾廓只是平面的,这也许就是有些原始洞穴的动物像是重叠的、而早期瓶画上并排的两匹马和两个人都画成平行的两个头和四条腿的缘故。要使画像在平面上有立体感,需要“线”以外的技法,在获得这种技法之前,人们从雕塑中满足这种立体的欲望。于是在崇尚自然、崇尚知识的古代希腊,雕塑成为古典时期历史的结晶就不是偶然的了。

三 希腊古典理想的体现——以雕塑为核心的建筑、雕塑、绘画三位一体

前面已经说过,雕刻,特别是圆雕,与绘画的界限是非常明确的,但就工具和某些手法言,“刻”和“画”又是相当接近的事,因而就某种意义说,原始的雕刻和绘画大概是不易分的。也许在雕刻

中,木雕是相当早的^①,但在史前原始洞穴中已有就面的凸出部分凿像的遗迹^②,也许这正是原始石雕的雏型。

就历史的发展来说,也许应该说,诗(音乐)和画(刻、划)是两种最早的艺术种类,因而在造型艺术中,雕刻应是早于建筑和后来通常意义下的绘画的。

建筑作为艺术,应是有相当的文化发展作为基础的,从古代希腊公元前7世纪以后迅速的发展来看,很可能是受到外来的(特别是埃及的)影响。雅典的建筑艺术始于早期僭主庇西斯特拉图(Pisistratus)^③,但从早期简单的刻划到大型人物塑像,也需要相当长的历史经验积累,所以从早期大型人像雕刻的实物发现来看,也没有早于公元前7世纪^④。作为“神的住所”的建筑艺术在用途上是为塑像服务的,但塑像却可以独立于建筑之外。在希腊挖掘出的许多塑像,如著名的从雅典卫城挖出的女像,与建筑并无多大关系。

细分析起来说,希腊的建筑艺术除了在整体上给人以数的结构上的和谐和庄严外,主要的精华在于它的立柱艺术,而中楣(frieze)和山墙(pediment)上的浮雕,当属雕塑艺术,而且古风时期(archaic)这些浮雕的内容,往往与庙中之神的传说,并无多大关系^⑤。

一般学者认为圆柱的技术是从埃及传到希腊的^⑥,但在希腊人的手里,却得到了很大的发展,为古代建筑艺术史树立了独特的

① 参阅沙莫:《公元前6-前4世纪的希腊艺术》,《拉鲁斯史前和古代艺术百科》,第262页。

② 参阅理德:《意象和观念》,第24页。

③ 参阅芬莱:《古代希腊人》,第30-31页。

④ 参阅麦克肯德立克:《希腊石头告诉我们什么》,第167页。

⑤ 同上书,第204页。

⑥ 沙莫:《公元前6-前4世纪希腊艺术》,《拉鲁斯史前和古代艺术百科》,第10页。

风格。然而,我们认为,希腊建筑立柱之所以具有如此巨大之魅力,其中重要原因之一正在于它接近雕塑。

古代希腊的石柱,分多立克(Doric)和伊奥尼克(Ionic)两种风格^①,多立克立柱无底座,比较粗壮,风格比较古朴;伊奥尼克则比较细长,风格比较娟秀。多立克柱式略早于伊奥尼克,是希腊本土的传统柱式,它在初期常常出现下粗上细、中段鼓出的一种形状,史家称作“雪茄形柱”^②,以至后来希腊立柱的直线都不太直^③,这种形状的立柱,比较容易给人们一种塑像的感觉,虽然从历史上说,石柱可能是由树段、木柱发展而来。也许我们可以说,多立克和伊奥尼克两种风格,正是男性和女性两种塑像的凝缩化,怪不得当这两种风格在雅典汇合时,巴赛农旁边的爱列希修庙干脆用女像代替了伊奥尼克式的立柱。

然而这一切需要更多的想象力。立柱的刻线虽然给人以流动之感,但比之古风 and 古典时期女像衣褶之飞动流畅言,不免小巫见大巫。如果说,公元前6世纪初的所谓“柏林女神”像的衣褶还相当接近立柱刻线,那末,雅典卫城出土的公元前525年左右的女像的衣褶就已经大大地飞动起来。到了古典时期,巴赛农、爱列希修建的寺庙以及一些墓石上的浮雕女像身上的衣褶,其飘逸的情趣,大可和中国宋元人物画的衣褶媲美,试看巴赛农东山墙角上的三位女神,或坐或卧,衣服如一层薄纱,飘然欲仙;爱列希修的各女像柱(Caryatid),又是千姿百态,可谓衣袂飘飘,罗袜生尘了。我们看到,远古时期流传下来的“线”的艺术,在这里被吸收到一种新的艺术境界之中,具有了一种新的活力。

① 有说多立克、伊奥尼克和科林斯三种风格的,但多数史家认为科林斯立柱只是伊奥尼克风格的变种,参见芬莱:《古代希腊人》,第136-137页。

② 参阅包德曼:《希腊艺术》,第61页,图56“派斯顿(Paestum)之希拉(Hera)庙”。

③ 这可能是技术上原因,但有的学者认为是为了弥补在一定距离外眺望时视觉上的偏差,参见塔贝尔(F. B. Tarbell):《希腊艺术史》,纽约1896年版,第110页。

然而,从洞穴“乱涂”到几何图案,从几何图案再到轮廓的勾画(衣褶也是一种),固然已有很大变化和发展,但在这种线条中所体现出来的人的思想情感,毕竟过于概括、抽象,人还要有更加深层的东西需要表现。人创造了这种勾廓的方式,也要从勾廓中解脱出来,因为各种手段毕竟要以表现人的思想情感为依归,就像哲学领域里早期的“自然哲学”毕竟要发展成“人为万物之尺度”的智者学派,通过这个学派,汇聚为苏格拉底、柏拉图的理念哲学,艺术也要从自然的符号走向对创造这些符号的人的直接描绘。雕塑的发展,适应了这一要求。

古典的希腊艺术摆脱了古代艺术的抽象性、象征性,它的理想即是“真实性”。在这个时期,从诗的艺术来说,由古代荷马时期以来的说唱艺术,发展成演员模仿动作的戏剧艺术(悲剧和喜剧);从造型艺术来说,以人像(包括神像)为核心的雕塑艺术占了主导地位。这个时期为我们留下了大量的艺术珍品和文字记述材料,说明这是一个雕塑史上人才辈出、群星灿烂的时代。西方的艺术史家和考古学家为鉴别真伪、确定作者、年代等工作,付出了巨大的劳动,虽然我们对于具体艺术作品的知识还很不够,但对于领略当时艺坛风貌,却已感到美不胜收。

这个时期较早的大雕塑家似乎是梅隆(Myron),他的著名作品“掷铁饼者”虽是罗马时期的仿制品,但那种动态平衡中“跃如”的姿态,不仅体现了艺术家已完全克服了古风时期人体姿态的模式(canons),而且反映了艺术家对于运动员精神面貌观察体会之深人。

费底亚(Phidias)是古典希腊雕塑艺术的最伟大的代表人物,他曾是奥林匹亚宙斯神庙塑像的作者(或设计者和领导者)^①,如

^① 在奥林匹亚的挖掘中,有刻有“我属于费底亚”字样的杯子,证实这位大雕塑家在那里工作过,参阅包德曼:《希腊艺术》,第15-16页及图6。

今他奉伯利克里之命回到雅典作巴赛农庙塑像的总设计师,可惜,无论奥林匹亚的宙斯像或者巴赛农的雅典娜像,早已荡然无存^①,但山墙、中楣各像的遗迹尚存,经过近代史学的考订复原^②,我们可以得到一个相当可靠的印象。

费底亚的塑像是希腊神话和历史的写照和记录。巴赛农的东西山墙和四面的中楣,充满各个连续和不连续的故事、神话场景。为解释这些场景的内容,史家费了不少笔墨,因为它们集神话传说、历史故事和现实生活于整幅画面中,当时的人可能一眼就可明白,后人就很费斟酌了。如东山墙的主题为“雅典娜之诞生”,是学者们借助于古风时期的浮雕以及后来的瓶画认出的^③;西门楣上万马奔腾的热闹场面,则是当时“泛雅典节”(Panathenaic procession)的写照,当然,包括柱间壁(metop)在内,各种场景中,更不乏人神、人怪、神怪之间的斗争和荷马史诗以来的传说故事。

这样,就大体上说来,古典时期的塑像基本上是动态的,是人的活动的一刹那的凝固,而且有相当一部分是两个或两个以上人的群像。我们不知道巴赛农庙中的雅典娜神像是怎样的姿态,既然作祭祀的对象,可能并无一定的场景(背景),但似乎也不会像罗马时代的仿制品那样寂然伫立^④,因为当时奉献性的浮雕(votive relief)和基石上的浮雕也都是有情节的,至少会有妻子与丈夫生离死别的情景^⑤。

这种情形是很可以理解的。我们前面说过,希腊人的历史观

① 据说由黄金、象牙为贴面材料,以宝石为镶嵌材料,所以叫做“Chryselephantine”。

② 巴赛农山墙 1684 年毁于兵焚,幸有 1674 年,画家凯来(J. Carrey)留下的西山墙素描,保存了真实的情况。参阅里希特:《希腊艺术手册》,第 102—103 页,马赫(Edmond von Mach):《希腊罗马雕塑手册》,波士顿,1914 年版,该书附有凯来的全幅临本(第 100 页)及四面山墙的复原照片。

③ 参阅马赫:《希腊罗马雕塑手册》,第 149—150 页。

④ 参阅希特:《希腊艺术手册》,第 108 页,图 150—151。

⑤ 参阅包德曼:《希腊艺术》,第 135 页,图 138。

念最初融于原始神话传说之中,后来融于荷马的史诗之中,如今又融于雕塑之中。古典时期的雕塑,特别是浮雕或半圆雕,就像历史的图片,电影的镜头,侧重于人体的活力,一改古风时期大体相同的姿态和千篇一律的“微笑”^①,这时,人本身的姿态成为艺术之中心,使雕塑的内容大大丰富起来。

这里有一个艺术风格上的问题需要指出,即由于包括费底亚在内的古典时期的雕塑家主要在姿态上作出了重大的变革,而面部表情还并未充分展开我们所看到的与早期不同之处,主要表现在眼睛较小^②,耳朵相应也有所缩小,而头发的刻法有所发展,这样,与生动活泼的姿态对比之下,就有一种奇怪的(或叫做奇妙的)庄严肃穆之感。这就是之所以产生从德国大艺术史家温克尔曼以来的希腊古典雕塑庄严静穆论的原因之一。

然而,无论如何,线条勾廓的框框被打破了,因为人们眼中的世界,已不是各种几何图形的组合,不是单纯的数的运动,而是生龙活虎的、有血有肉的人的活动。人们曾向外(自然)求万物之本源,求宇宙之意蕴,但事实上“人是万物之尺度”,讲“数”,讲“韵律”,讲“本源”,原来尺度就是人自身,而且是活生生的感性的。人本是自然的一部分,为什么“水”、“气”、“土”等都可以作“始基”,而作为“自然”一部分的“人”,却被自然哲学家排斥在外,于是人以自然的一份子,以自然哲学本身的原则——以自然求本源,来主宰一切。此后,希腊艺术的形式和技巧,就都离不开这样一个基本观念:通过感性的行动,体现一种内在的意义,逼真的形象,正是真实的内在意蕴的表现。

从古典时期起,希腊的艺术出现了新的面貌。过去被不同程

① 学者们曾煞费苦心地“解释”这种微笑,其实也许就是技术的一种规范(canon),人像要稍带微笑才美,初并无深意。

② 大眼睛也许是埃及的规范。

度上简化、抽象化了的“意象世界”，变得生动活泼起来，而希腊古典主义艺术又是与古代希腊的奴隶主民主制的繁荣分不开的。

远古时代的人，固然有了语言这样一个强有力的武器，使自己的主体世界有了一番不同于动物的变革；但要使自己的思想感情充实、丰富起来，还需要一个很长的历史阶段，特别是人对自身的发现，更是一个历史发展的产物。古代希腊、特别是古代雅典奴隶主民主制的发展，对人的个性以及人对自我的意识，有很大的促进作用。世界既已不是千篇一律的符号的世界，不是抽象的“逻各斯”，更不是巴门尼德的铁板一块的“一”，而是千变万化的“多”，是“原子”，是“个人”，那末研究、探讨、爱护、欣赏这个不可替代的“个性”，就是这种趋向的必然的产物。希腊的古典主义理想特点在于：这种小国寡民的城邦民主制，使它不可避免地要与外界发生实质性的联系，因而调节各种关系，使各原子得到和谐的发展，就成为他们的实际需要和理论上的理想境界。雅典公民可以关起门来称王称霸，在公民大会上唇枪舌剑，个个以原子自己，绝无容人的“窗户”，但是出了国门，南有斯巴达，东有强大之波斯，后来还杀出一个北方的马其顿，小小原子如不打开窗户可谓以卵击石，雅典的公民真像一个个堆垒起来的鸡蛋，经不起多少外力冲击的。这种现实生活的特点，表现在艺术上就形成一种古典式的和谐的美的世界：强壮的身体，配以娟秀的面貌（阿波罗神像），体态优美的美女，却头顶着千斤重量（Caryatides），激烈的战斗场面，却有一副镇静庄重的面容，这一切都完全符合德尔菲神庙墙上的格言：“毋过”（μηδέν ἄγαν）^①。雕塑艺术本身在古典时期，在各造型艺术部门中也起着调节综合的作用，它与建筑的关系，前面已有讨论，不仅如此，雕塑还是画家们发挥所长的场所。

① 另一条格言为“自知”（γνῶθι σεαυτόν）。

古代的绘画(draw, paint)由于颜色不易保存,除某些原始洞穴的特殊自然条件保留了残迹外,我们只能在陶瓶等冶炼过的器皿上得点信息。古典时期的陶瓶艺术距新石器时期纯粹几何图案已经很远,陶瓶上的画的题材之广泛,大大超过了建筑上的各种浮雕,除神话、传说题材外,更多日常生活的情景;然而就技法讲,绘画除前述“画”、“划”外,还有“绘”、“描”(paint)的功能,可是这个时期的瓶画,除“黑像”(black-figure)和“红像”(red-figure)即以黑色填廓或红色填廓^①外,似并未发挥这方面的长处,所以也许可以看作是早期浅刻浮雕的变种。

然而,古代文字记载和现代挖掘实物都说明,古代希腊的雕塑是着色的^②,只是年久大都颜色退尽,露出大理石或石灰石本色,但有的尚依稀可辨。

色彩本是人的视觉的基本功能之一,所谓“画”,如果不是刻印,则必须有颜色,不过早期最易得来的,区别最明显的颜色大概是黑、白两种,在浅色上画深色,在深色上画浅色,才能看清。但这种以不同颜色勾廓的技能在最初是与雕塑家刻刀的技术相同的^③,所以尽管古典时期陶瓶画家保存了勾线的笔法^④,但到底不是画家之当行,画家尚须学习着色。

从现在挖掘出来的实物看,早在古风时期,雅典卫城的女像(所谓 peplos kore),就是有色的,她们的头发和嘴唇是红色的,眼脸是黑色的,而衣服是绿色的;更晚一些时候,在奥林匹亚的陶土“宙斯携童像”,现在尚可依稀看出所着之色,这些颜色是烧后涂上去

① 甚或不是填廓,而是材料不同烧出后不同之自然颜色。

② 甚至神庙屋顶瓦也是有颜色的,参阅沙莫:《公元前6—前4世纪的希腊艺术》,《拉鲁斯史前和古代艺术百科》,第261页。

③ 就像中国古代初期“写”字与“刻”字有不同样的意义,一直到唐代都可以同一个人既写又刻。

④ 细看这个时期的瓶画,的确有许多很讲究的“笔法”。

的,而并非烧出来的^①。古代希腊人喜欢鲜艳夺目的彩色,它后来用象牙、黄金镶嵌,以珠宝为目,甚至连铜像也不例外,想见当年雅典城内,定是金碧辉煌,五彩缤纷,那种活泼华丽的景象,当会使强调庄严肃穆的温克尔曼瞠目。

其实,古代希腊的古典精神,在于把人的观念(包括艺术观念,对“意象世界”的观念)从“模式”的笼罩下解脱出来。面部不必微笑,左足不必向前,双臂不必下垂,双手更不必攥拳^②,因为自然本身就是千姿百态、绚丽多彩的。

不错,古代的哲人告诉我们,大千世界,不过过眼云烟,“人不能两次踏进同一条河流”,于是哲人们要追求一种永恒的“一”,永恒的“逻各斯”,永恒的“理念”;艺术家也同样在探索一种永久性的意义,这种意义,不在别处,正是在生活之中,在人的活动之中,在大千世界之中。这种意义被诗人捕捉到了,传诸于语言,形诸于笔墨;被雕塑家捕捉到了,在人神、神怪格斗中、在万马腾奔的节日中、在默哀的妇女中、在投掷铁饼和梭镖的姿势中……不都体现了一种活力、一种情感吗?正是这种力量创造了历史、创造了生活。这种意义终于被雕塑家捕捉住了,凝固在那里,冻结在大理石之中,于是,像莱布尼兹说的那样,大理石本身似乎早已有了塑像的纹路,虽然凝固在那里,却充满了活力。

古典时期的雕塑艺术打开了人们的眼界,原来造型艺术也能像诗一样,能够通过画面和人的姿态,揭示深广的社会内容,诉说人间的悲欢离合,而并不是只会把活生生的人简化为各种“模式”。总起来说,在造型艺术中,古典时期的趣味,是从古代抽象的、形式的趣味走向现实的、实质的(substantial)趣味的过程。对于古典时期的艺术家来说,理想的就在现实的之中,捕捉住现实,就得到了

① 参阅包德曼:《希腊艺术》,第109页,图109。

② 这些都是古风时期早年的“程式”,可能由埃及传入。

理想。

四 希腊化时代希腊艺术精神的发展

希腊的古典主义艺术理想延续了两个世纪(公元前5—前4世纪)之久,这个时期,正是希腊古代奴隶主城邦民主制由兴盛走向衰亡的时期,希腊古典主义是这个民主制的纪念碑,也是这个制度兴衰沉浮的历史见证。希罗多德的《历史》和修昔底德的《伯罗奔尼撒战争史》记载了当时的社会和战争的事件和风土人情,而这个时期希腊民族的精神风貌却生动地体现于梅隆、费底亚、波里克立特(Polyclitus)以及帕拉克西特(Praxiteles)、留昔波(Lysipus)、斯科帕(Scopas)的雕塑作品之中。

希腊民族在这两个世纪中可谓历尽沧桑,饱尝人世之风风雨雨。希腊的公民(奴隶主)曾经团结一致,外御波斯强敌,内修和平同盟(提洛及伯罗奔尼撒同盟),以雅典和斯巴达两个城邦为代表的希腊民族,无论在战争中和在建设中都体现了智慧和勇敢相结合的伟大的民族精神,文德武功,可谓盛极一时。可以想见,当伯利克里任命建筑师克伊惕(Ictinus)在被波斯侵略军破坏了的废墟上重建雅典娜神庙(Parthenon)时(公元前447年),是何等的雄心壮志,而费底亚奉命从奥林匹亚回雅典总领建筑的雕塑设计时,又是何等的意气风发。

可是经过十多年施工于竣工后的第七年(公元前431年),一场为争夺希腊霸权的灾难性的伯罗奔尼撒战争爆发了。这场战争是雅典奴隶主民主制内在矛盾的必然的结果。在雅典公民的心目中,如果不能在战争中赢得雅典帝国的胜利,就在战争中毁灭自己(作为城邦民主制的公民阶层)。历史终于行使了自己的权力,小国寡民的奴隶主城邦制在历史上消失了,代之而起的是在马其顿

王统治下的大希腊帝国。

奴隶主城邦民主制消失了,但这个制度下所创造的文化并没有消失,就像希腊城邦公民消失了,但希腊民族没有消失一样,它所创造的文化精神在所谓“希腊化时期”得到了发扬光大,就像古代自然哲学家苏格拉底、柏拉图的哲学在亚里士多德那里得到了发展和总结一样。

希腊化时期是古代希腊艺术史上的重要时期,它是在新的历史条件下保存、发展希腊民族古典主义艺术精神的一个重要时期。像在现实世界中罗马人继续推行并发展了希腊化时期大一统的奴隶制度一样,在意象世界、在艺术领域中,罗马人处处以希腊古典艺术为翘楚,而这种学习甚至仿作的重要环节就是希腊化时期的艺术作品。

我们看到,公元前4世纪、即希腊古典主义后半部分的艺术已为希腊化时期指出了发展的方向:朝着个性化、自然化和感性化前进。

艺术要对自然、对人生进一步往深处挖掘,这是必然的趋势,因而决不能停留在抽象的、象征的方式上,这一点已为古典主义艺术大师们的作品所证实。语言固然有自己的逻辑语法结构,但也有语词的具体的构象,语言不仅是研究抽象规律的工具(如几何学、数学等),也是深入描述具体对象的武器。这就是说,人的思想意识,不但要探索可以公式化的领域,而且要探索更为开阔和更为深层的东西,要上穷碧落下黄泉,大到无外,小到无内,是人的思想永不止息的奋斗方向。希腊民族既不陶醉于流美线条之韵律,也不沉醉于金碧辉煌之庙宇神像,他们要继续探索、挖掘。

公元前4世纪的希腊古典艺术已经具有相当强烈的个性化倾向了。这个时期最杰出的雕塑家帕拉克西特为我们留下稀有的原作“海尔姆与孩童时的狄奥尼索斯”。这件为目前大多数史家公认

的帕拉克西特的原作在 1877 年出土时,还留有着色的痕迹,如今我们只能看到大理石的原色了。艺术家在这里选用的题材是当时常用的神话传说:海尔姆把宙斯和民女西美尔(Semele)私生的儿子狄奥尼索斯送给山林女神抚养。吸引史家注意的是帕拉克西特在这里塑造的优美、和谐的姿态,头部比例的缩小更增了塑像的妩媚,而这一点,我们将会看到,对希腊化时期的影响是很明显的^①。

更为引人注意的是海尔姆在帕拉克西特的斧凿下竟然完全女性化了。脸部是那样娟秀,几乎可以与女神阿芙洛狄媲美,这固然可以以古典少年头像的惯例来解释,但身上居然也找不到那种强壮的筋肉,从整个画面来看,已经完全是一种母与子的情趣了。

说到女性化问题,这里应该提到为史家所公认的现象,即从公元前 4 世纪开始,女性在这个“意象的世界”大大活跃起来。杀子灭亲的美狄亚被新派剧作家欧里匹得斯写入戏剧,成为伟大的悲剧主人公,雕塑中的妇女不再是千篇一律地衣袂飘然,而出现了与男子一样的裸体像。线条已不是衣褶的轮廓,而是人本身的体态。留传下来帕拉克西特的作品“克尼德的阿芙洛狄”固然是罗马时期的仿制,但和雕塑家的风格当是很接近的,这个作品无疑地是家喻户晓的公元前 2 世纪时米洛的维纳斯像的先驱。

在这个时期还有两位与帕拉克西特齐名的雕塑家:留昔波和斯科帕,前者善用青铜铸像,题材以运动员为主;后者已注重面部的表情,在亚历山大宫廷任职,已是一个跨时代的人物。

史家普遍认为,这个时期是人物肖像诞生的时期。据说雕刻家西拉尼翁(Silanius)曾塑了柏拉图的像,原作已失,现有罗马人的仿作^②,并且西塞罗曾见到过他塑的古代女诗人沙福(Sappho)的像,

① 参阅包德曼:《希腊艺术》,第 134 页。

② 参阅里希特:《希腊艺术手册》,第 142 页,图 205。

大为称赞^①。

不用说,人物肖像的兴起在艺术史上有着极其重要的作用。希腊已经不满足于自己的历史意识长期在神话传说的禁锢之中,随着苏格拉底哲学把人们的思想从天上拉回到人间,艺术家的视线也由天上的神仙转向凡人,虽然主要还是人间之豪杰。

这里应该提到的是:随着这种观念的变化,建筑重点也由神庙逐渐转向纪念性的墓陵,正是在这个时期,出现了史称古代七大奇迹之一的哈立卡纳索斯(Halicarnassus)的摩索勒斯墓(Mausoleum)^②。摩索勒斯为哈立卡纳索斯王,死后妻阿特美西(Artemisia)继位,并为其夫建立纪念墓陵,这个陵中摩索勒斯像有真人的两倍大,墓壁上的浮雕固然还以神话为题材,但神采更为生动,据说参加这个墓陵工作的雕塑家中就有斯科帕^③。

古代希腊的“神”固然也有喜怒哀乐七情六欲,但毕竟是超于凡人的,普罗米修斯遭受宙斯的残酷报复,忍受肉体的折磨,固然也呼天抢地,但毕竟显示出超凡的毅力。临危不惧,泰山崩于前而面不改色向来是大英雄的本色,与凡夫俗子不可同日而语。然而杰出者之所以杰出,正在于它是少数,在于它难能而可贵,普通的人却只会“趋善避恶”,“审慎地”(聪明地)为自己的利益奋斗,他没有“超凡人圣”的“理智”,没有苏格拉底的“美德”、柏拉图的“理念”,但却也向往亚里士多德的“学识”:因为前者是天生的,可望而不可及;后者却是“学问”,只要下工夫“学”、“问”,就可获得,何况亚里士多德已经指出了,人的灵魂中不但有理性部分,而且也有非理性的部分^④,不但不能一笔抹煞,而且还要认真对待,细细研究。

① 参阅沙莫:《公元前6—前4世纪的希腊》,《拉鲁斯史前和古代艺术百科》,第283页。

② 参阅麦克肯德立克:《希腊石头告诉我们什么》,第321页之复原图。

③ 参阅塔贝尔:《希腊艺术史》,第232—233页。

④ 见亚里士多德:《尼柯马可伦理学》,1117b。

亚里士多德本人就写了整本书来讨论“灵魂”。雅典的斯多亚主义固然强调“理智”、“责任”和“自抑”，但他们的核心思想却是“顺其自然”，这也正是后来罗马皇帝看重这个学说的原因。从这个角度言，斯多亚派与隔海岸的伊壁鸠鲁固然有很多的对立，但这一点上却有某种相似。

总之，在哲学领域里，在思想领域里，古代一切学说，自然一切现象，人间一切问题，无不在亚里士多德学说体系中找到自己的位置，在这个大保护伞下，得到自己合理存在的根据。与此相应，古代希腊的艺术也就出现了一个大综合、大发展的时期。

希腊化时期出现的艺术上的发展，首先表现在思想倾向、生活态度和艺术趣味上的发展。现实的世界已经不像奴隶主民主制黄金时代那样美好、那样称心如意了。连年兵乱，百业凋零，路有饿殍，家无余粮，老百姓的日子越来越不好过，人们再也不能像苏格拉底那样赞美空洞的“美德”、“智慧”，甚至把“死亡”（肉体之毁灭）说得那样天花乱坠的美好^①。人们应该老老实实承认“生老病死”都是痛苦的，不是“愉快接受”，而是要与之“斗争”的，正是这种“斗争”的精神才是希望之所在、力量之所在，在“斗争”中，才有一种“不朽”的精神。果然，希腊民族绝处逢生，北方的马其顿统一了希腊，征服了波斯，武功到处，所向披靡，希腊民族在马其顿的“大”一统下，得到了新生。

马其顿帝国是欧洲民族大一统的第一次尝试和学习，虽然十分短暂，但在历史上留下了深刻的影响。

如果与古典时期相比，这个时期的艺术主要发展了动态的表现技法，在艺术风格上一变古典时期的庄严静穆、和谐凝重，而成为生死搏斗、美丑相争的悲剧性风格。

^① 见柏拉图对话《费多》篇。

建筑在这个阶段已无多大发展,但祭坛的雕刻却活跃起来,著名的小亚细亚柏格门(Pergamum)宙斯大祭坛的浮雕,给人的感受的确与巴赛农的山墙、中楣大不相同。带翅巨人(Alkyoneus)被女神雅典娜抓住了头发,那副绝望的表情,在古典时期是找不出来的。伯格门王阿塔卢斯(Attalus)一世向这个祭坛奉献的雕像“高卢人之死”以及与此同类的“垂死的高卢人”体现了一种顽强的生死搏斗的意志,只有具有饱经沧桑的历史意识和坚强意志力的艺术家才能正视这种场面,抓住这种场面,并把它凝固在石头上。

曾在近代引起很多争论、后因莱辛的著作而享有盛名的“拉奥孔”塑像,同样也属于生死拼搏性质的。这群塑像底座上的三位作者已不可考,但现代的史家断定它为公元前2—前1世纪时的作品。这个作品,采用了过去雕塑中不常用的题材——关于特洛伊祭师因劝特洛伊人接纳雅典木马而被阿波罗神惩罚的传说。受阿波罗神驱使的大蟒蛇缠住了拉奥孔和他的两个儿子,现在艺术史家们已经找出了塑像右手的位置^①。改正后的群像,使这种斗争更加艰巨,更加深沉。从塑像的面部绝望的表情看,被巨蛇缠住的拉奥孔父子必死无疑;但从整个的姿态看,人们与死亡的斗争是不会止息的。“垂死挣扎”固然常用于贬义,但“挣扎”总比不“挣扎”好,总比“束手待毙”好^②。

死的痛苦和生的乐趣是分不开的,死的严肃与生的欢乐形成鲜明的对照,惟其知死,方益知生。前一个阶段,妇女的形象在雕塑艺术中已经相当活跃,妇女与“生”的观念有一种自然联系,因而她是美、欢乐、幸福的象征。公元前200年左右美洛的维纳斯几千年来成为美的象征自非偶然。

随着“生”的意识的发展,儿童也进入了雕塑艺术。过去,雕塑

^① 参阅包德曼:《希腊艺术》,第189页,图194。

^② 莱辛的论文《拉奥孔》论诗画之区别,有他自己立意的历史背景,当另文研究。

家也塑儿童,如上述帕拉克西特赫姆抱着的小狄奥尼索斯,但比起这个时期的童像来,不免相形见绌。公元前240—前200年小爱神(Eros)像,搭拉翅膀酣睡在石头上,憨态可掬,“男孩与鹅”固是罗马仿制品,但神情与小爱神相当接近,一静一动,无不生意盎然。

人们的眼界扩大了,艺术的题材也显然扩大,嬉笑怒骂皆成文章,生老病死都可入画,虽市井老妪也可刻石立像、树碑立传。

眼界的扩大,包括了“自然”的重新发现。苏格拉底曾经对自然哲学家感到失望,认为以“自然”求真理为缘木求鱼,真理应在人自身,不必求诸于外。柏拉图承师说,但后期他的思想已有复归于“自然”的倾向(《蒂迈欧》篇),这种倾向在亚里士多德那里发展为一个大体系。

“自然”终于又回到了“意象世界”,但不再是几何图案式的花纹,而是以本来的形态,作为人物的背景出现在浮雕、绘画之中^①。在塔贝尔的《希腊艺术史》中印有两幅希腊化时期的浮雕^②,图的主像是动物(羊)^③,四周却有房屋、树木,是一幅非常恬静的农村画面。的确,雕塑,特别是圆雕,背景只能是虚的,古代雕塑家们用动态的姿势来构成规定情景,就像中国传统古典戏剧以演员的舞蹈化了的动作来表现规定情景一样。但雕塑毕竟是静止的,因而它指引的背景的联系常常是过于不确定的,这一方面是雕塑的优点,可以不局限于确定的时空背景之中,另一方面也还未能满足人们力求充实“意象世界”这样一种要求。

在这种情形下,真正意义上的绘画艺术(painting)得到了发展。

我们说过,古代绘画,由于颜色易退,难以保存,瓶画就成了研

① 所以豪沙在《艺术史》中说这个时期人像居次要地位,突出了自然(第一册,第105页)。

② 见该书第259、260页,图181、182。

③ 此处主像虽为动物,但却占据了人的地位。

究古代绘画的主要资料来源,但从实际画面来看,瓶画中虽然也有利用自身特点,画一点陪衬的,但大多光有人物而虚其背景,其技法也大体是勾线填廓,所以不妨把它看作主要是雕塑(浮雕)的变种^①,而在希腊化时期,这种瓶画(所谓黑—红像瓶画)已逐渐衰落了。

这个时期,画家终于从为塑像上色^②、模仿雕塑的框框中解脱出来,有了自己的特点。

当然,从绘画技法上来说,有一个逐步积累、提高的过程,据说古典时期有画家已逐渐尝试远近缩小法(foreshortening)和透视法(perspective)^③,但从罗马庞培城挖掘出的壁画^④来看,从题材到画面,都还不离当时雕塑的范围;然而到希腊化时期,自然景色居然最后摆脱了背景的地位,出现了以自然为主的风景画,在后来保存下来的罗马的复制品中可窥见它们的面貌。

前面说过,“自然”曾是古代哲学家思考的主要对象,但他们要在自然中寻找“本源”,而智者、苏格拉底向人们昭示,“本源”不在“自然”之中,而在人自己,“自然”又被放到了一边,到了亚里士多德才真正从科学的角度来研究自然。自然以本来的面貌进入了哲学,也以本来的面貌进入了艺术,“意象的世界”并非“人”或“动物”的独家天下,山川树木、翎毛花卉无不可以入画了。

罗马复制品中有一幅别墅(Villa of Livia)的壁画“花园”,画面除矮矮的一道栏杆外,有果实累累的树,有各种姿态的鸟儿,更有绿阴丛中的花儿,笔法工细,生意盎然,说明了人们的兴趣从“本

① 参阅塔贝尔:《希腊艺术史》,第271页。关于古代画家,当然有许多传说,最著名的是古典时期与帕拉克西特合作的画家尼西亚(Nicias)的马能令真马嘶叫,4世纪时宙克西斯(Zeuxis)的葡萄能令鸟来啄,但都无实物留存。

② 参阅里希特:《希腊艺术手册》,第274页,图395,瓶画中画家正在为一塑像上色。

③ 参阅里希特:《希腊艺术手册》,第261—262页。

④ 这批壁画被史家认为是古典名作之复制,并根据古代的文字材料,指出一部分壁画所本的原作,参阅里希特:《希腊艺术手册》,第267页。

源”，转向了“自然”本身，人们在观察、研究、模仿自然中得到一种乐趣，不是朦胧的感受和情趣，而是仔细的体察和一丝不苟的临摹；并不是人们放弃了“本源”的探索，并不是人变得浅薄庸俗，而是发现了一个新世界、创造了新意境。过去纯粹为人的肉欲提供消费资料的物质的自然，也有了研究和观赏的价值，人与自然的关系不光是实用的、实践的（practical），而且是静观的、理智的（contemplative, theoretical），在这种关系中，自然保持着自身的独立性，有自身的独立的价值，而正是这种独立性中蕴含着人生的真谛、宇宙的意义。因此，这些在我们中国人眼里看来过于写实的、略嫌呆板的风景画，在当时是非常清新、非常强劲有力的创举。

希腊化是一个比较短暂的时期，以后欧洲就是罗马人的天下了。古代希腊民族，杰出地完成了历史给予自己的使命，从政治、经济和哲学、科学、文学、艺术上奠定了欧洲文明的雏型。它所创造的“现实世界”已成过去，但它所创造的“意象世界”却保存在艺术作品中。这些艺术作品之所以有永久的魅力，正在于它不是那个过去了的“现实世界”的表面的复制，而是把创造那个（现实）世界的精神——一种永无止息的创造活力凝聚了下来。这种活力既然永无休止，是一种探本求源的彻底精神，当不可一蹴而就，在具体的艺术作品中只能得其“仿佛”，所以在真正意义上来说，所谓古代希腊艺术的“模仿”精神，是与那种活的创造精神不矛盾的，而且正是体现了那种精神，我们在古代希腊艺术中所观照的正是这种至今仍有顽强生命力的能动的精神。

1974年8月1日，北京

（原载《外国美学》1985年第2辑）

谈“美育”

最近几年来,“美育”的问题又重新得到重视,不仅学术界进行了探讨,而且在教育设施的实际工作上也得到了改进和充实,这是很令人鼓舞的事情。

“美育”本是一个很古老的问题,中国古代有“六艺”,欧洲古代(希腊)有“九艺”,其中都有与“美育”有关的。所以它是一个民族陶冶、提高自己教养的不可少的环节;古代凡文化进步较高的民族,对这一点都有比较清楚、明确的意识。但“美育”也有遭冷遇、被忽视的时候。所谓“遭冷遇”或“被忽视”并不是真的一点“艺术”和“美”都不讲了,而是要完全否定“美”和“艺术”自身的相对的独立价值,要它作“某某”的“婢女”和附属品。如果一般的说法可信的话,那末秦始皇该是古代扼杀“美育”的最大的代表,据说他把许多书都烧了,只留下实用的书,但他还得好书家(如丞相李斯)立巨石来记他的事功。后来相传下来的“文以载道,也可以说是这种“消极的”“美育”思想的完善化。为了批判这种封建主义传统,在近代,有蔡元培先生首先倡导“美育”和制定具体教育措施,在我国的思想史上,可以说是有启蒙的功劳的。蔡先生指出体、智、德、美四育齐进,已吸取了西方资产阶级的哲学和美学思想,那时候,中国的问题已与其它民族的问题发生了进一步的联系,中国人的眼

界也逐渐在开阔,而不仅只是限于自己的传统了。

事实上,西方也有“美育”遭冷遇、被忽视的时候。按照一般的说法,柏拉图大概是欧洲古代不大重视“美育”的代表。据说他的学园的大门上写着“不懂数学(知识)者免进”几个大字,而他在《理想国》中强调斯巴达式的“德育”,这都是比较明显的。欧洲进入中世纪以后,一切科学都成了宗教的婢女,艺术也不例外,为反对这种情形,才有欧洲文艺复兴时的“美育”大发展。

“艺术”和“美育”曾是欧洲资产阶级的精神武器,也是欧洲近代哲学中的一个重要的问题。提到欧洲近代“美育”思想,首先想到的是席勒那著名的《美育通信》。席勒的美学思想,上承康德,下启谢林和黑格尔,可以说是德国古典美学的中心人物,而他的美学思想则以美育为核心,所以也可以说是古典的美育思想的代表人物。

西方古典的美学思想是古典哲学思想的一个有机部分,因而古典的美育思想也以古典哲学为理论基础。

欧洲的古典哲学在近代的代表是康德。古典哲学的问题是:在承认主体与客体的分离和对立的前提下考虑如何将二者统一起来以求确定的、必然的真理。康德把理论理性和实践理性分割开来,只承认知识领域里直观、感性与理智理性的统一,因而他的知识的必然性,归根结蒂,只是逻辑的先天性(a priori),而不是真正的“先验性”(transcendental);先天的逻辑和杂乱的感觉材料,严格来说,都不是什么“主体性原则”,而只是“客体性原则”。康德的实践理性,倒可以说是“主体性原则”,但只是在消极意义上的自由的形式原则,这是因为他把“客体性”与“主体性”相当坚硬地对立起来的缘故。康德的《判断力批判》力图来沟通这个已被分割了的“主体”和“客体”,“审美”和“艺术”就是其中一种沟通方式。在“审美”和“艺术”中,康德肯定了主体与客体、理性与感性的一种游戏

式的无利害关系的统一性。席勒就是从这个古典艺术理想的角度,把康德这一思想更完善地发挥了出来。

席勒的美学思想,已不像康德那样,仅从主体的知、情、意形式方面去着重探讨它们先天必然的条件,而在于从“人”的全面发展的角度,阐明美育的重要作用。席勒的美育理论把艺术和美看作克服实践的人和理论的人的片面性而出现的一种理想境界,从人的全面发展要求上来理解感性与理性、实践与理论相和谐的必然性,从而把古典的审美理想提高到一新的哲学的理论高度。席勒这种古典式的审美理想,在黑格尔的美学思想中得到了进一步的肯定和发展。黑格尔以感性与理性的辩证关系,展开了自己的全部艺术哲学体系。然而,黑格尔的哲学虽然充分肯定了古典式美的理想的重要历史意义,但同时也预示了现代生活与这种崇尚和谐的古典趣味之不适应处。艺术不是绝对精神的最高阶段,哲学以理性自身的形式来把握这种绝对,因而以精神自身的形式把握自身,在黑格尔体系中,这才是理性的最高境界。于是,我们也许可以说,在黑格尔看来,哲学的教育应高于艺术的、审美的教育。

在现代生活中,我们看到,无论在中国或西方,因为各种不同的原因,艺术和美的观念又都再一次受到深刻的挑战,“美育”再次遭冷遇、被忽视,当时甚至是受摧残。西方世界,随着战后科技的发展,物质生活日益丰足,精神生活却发生了深刻的危机。古典式的、以和谐为特征的审美观念已不完全适应现代的趣味,正如黑格尔那种以主体与客体辩证同一的“绝对”哲学被现代人认为是一种虚假的幻想一样,那种古典式的、感性与理性相和谐的审美理想同样也有一种虚幻的色彩。

那末,为了在现代生活中找回那种失去了的平衡,在现代的条件下,重新提出“美育”的问题,赋予什么新的内容,就成为一个问题。

对“艺术”和“美”的思考,离不开对“哲学”的思考,离不开总体性、本源性问题的思考,所以当代对于“美育”的思考,也离不开左右西方现代思潮各学派的影响。譬如前些时候,讨论得比较多的“教化”(教养)的问题,就是现象学和解释学的一个问题。

伽达默尔和罗尔蒂所强调的“教化”是一种解释学的思想,这种思想,就现代来说,根源于现象学和存在哲学。这个学派的一个基本思想是:“人”与“世界”的关系,除了物质实践性的和思想概念性的之外,尚有一种更为根本的本源性、本然性的关系:“意义”的关系。所谓本源性“意义”,既不是感觉式的印象,也不是语词概念的内涵,而是一种价值,这种价值只对“人”才显现出来。“世界”是物质的,“人”是一种特殊的动物,这都是无可怀疑的。但是“人”作为有意识的存在,使“世界”不仅仅是感觉的对象,而且是“理解”的对象。“理解”不是抽象的、概念式的把握“世界”作为客观实在的种种特性,“理解”是要体会出“世界”作为“人”的生活场所而向人们显现出来的“意义”。从根本上来说,人作为人,而不是作为动物,并不是要从物质上“消耗”掉这个世界;同时,人作为人,而不是作为“思想实体”,并不是从精神上“静观”这个世界。这样,“人”是“世界”就不是一般意义上(古典意义上)的“主体”与“客体”的关系,“人”与“世界”处在一个层次上,“人”是“世界”的一个部分,而“世界”是人“生活的世界”。

从这个基本态度出发,“世界”向“人”显现出来的“意义”就不是分离开来的感性和理性所能把握住的。“意义”不是分离开来的感性和理性之间的关系,既不是二者的“和谐”,也不是二者的“冲突”,而是在这种“分离”,因而在这种“和谐”和“分离”之前的更为本源性、本然性的关系。于是,西方的思想就由古典式的哲学思想方式,转变为现代式的解释学思想方式,在这种思想方式中,艺术和审美同样处于一个关键的地位,但具有不同的特点,并不像在古

典式思想方式中那样是某种哲学体系的一个环节,而是生活体验中的“教养”。

“世界”向“人”显示出来的这种本然性的“意义”,既不是感觉印象所能捕捉的,也不是抽象的概念系统所能把握的,而只能以活生生的方式去体会。“我在世界中”,“我”才能体会出“世界”的“意义”。这样,我们不能用我们的感官工具、也不能用我们的理智工具去真正“理解”(悟出)这种“意义”,因而在这种“意义”面前,一般的经验科学是不够用的,形而上学的概念、范畴系统更是不适用的。“我在世界中”,“人”既不像动物那样活在世中,也不像“精灵”那样活在外,“人诗意地存在着”,“人”与“世界”的本然性关系,是一种“诗”的关系,即“人”“诗意地”“理解着”“世界”。在这里,突出的地方在于:人们重新注意到被分割了的世界,即被遗忘了的“审美的度”。

“世界”与“人”的这种本然性“意义”不是“人”“想象”和“建构”出来的,而是“世界”向“人”显示出来的,但“世界”只向“人”显示这种“意义”,因而“人”只有作为一个完整的、活生生的“人”才能“理解”这种“意义”。沉缅于声色货利的“人”和沉醉于玄思的“人”,都“理解”不了这种“意义”。为了提高“人”“理解”这种“意义”的能力,“人”需要“教育”。这样,解释学所说的“教育”(教化,教养),不是一般意义上的“教育”,而是在智育、德育、体育、美育分化之前的本源性、本然性的教育。

这样看来,通常我们所谓“美育”,也有两层含义:一是指一般的艺术教育,一是更为根本性的教养。如同知识教育、道德教育一样,在一般层次上是指经验科学、形式科学(数学、逻辑)和技术科学的训练,包括了道德方面的社会伦理规范的教育,同时在更根本的层次上,则可以指哲学性的训练。本源性意义上的“美育”不把“艺术”作为一种工具或形式来训练,而是“教育”“人”去“理解”“世

界”向“人”显示的那种本然性“意义”。

因此,解释学仍是一种“训练”,是一种更为根本、更为全面的训练,“训练”人能够体会“世界”所显现出来的“意义”。“教育”人能够“读懂”“世界”这本大书。

从根本上来说,“世界”总在向我们“说”些“什么”,“告诉”我们“什么”,我们(人)也总是在听“世界”向我们“说”的“话”,“说”“世界”让我们说的“话”。这个“话”不仅仅是“知识性”的“概念”,而且是一种“消息”和“信息”,“信息不是知识”。“燕子”是“春天”的信息,而不仅仅是知识性推断。“似曾相识燕归来”,不是“教”给人一种“知识”,而是“教”给人去体会一种生活的“意义”。

解释学的“教育”和“训练”,广义地说来,就是训练和教育“知音”。“高山”、“流水”既不是“概念”,也不是“印象”,而是俞伯牙要“说”的“意义”,钟子期“听”“懂”了。“知音”的“知”,不是概念式的“理解”,也不是感觉式的“印象”,而是生活性的、本源性的“悟”。“知音”不是从声学上懂得如何掌握声音这一种物理现象,所以“大音希声”,“此时无声胜有声”,“于无声处听惊雷”就不仅是哲人玄思和诗人想象,而是真正的意义的捕捉,因为“沉默”应当是更为深沉的“说”。

“世界”作为自然物质的存在不仅对人有意义,而且对动物同样保持着自身的意义,“世界”的这种自然的意义是非时间性的、永恒的,但那种只对“人”才显示的“意义”则是历史性的、时间性的。原始森林和高楼大厦对狮子老虎来说,意义都是一样的,但对“人”就会显示出它们的不同来。“人”能够辨认历史的痕迹,因为它自身就在历史中。历史是人类文化的积累,因此,解释学所谓的“教育”就是在本源性意义上的文化的教育和历史的教育。

解释学意义上的“文化教育”,不仅是“知识”的教育,同时也是“诗”的“教育”。

从知识性的意义上说,“历史”是“过去了”的“事”,时间的流逝在实际上不可逆转使我们后人只能把它当作既成“事实”来研究各“事实”之间的前因后果。但过去的“事”又是过去的“人”做的,在做这些“事”时,这些“人”都是“活”的,就像我们现在活着在做“事”一样。“活”人做“事”必有“活”思想。“古人”已死,他自己没法“告诉”我们当时的“活思想”,但他的作品(包括实际工作和文字作品,将来还有录音的语言作品)却保存了这种“活”的东西,总是在向我们后人“说”些“什么”。我们能够体会出(听出来)这种“活”的东西,正因为我们也是活的,我们也在做“事”,也希望我们的后人不仅在实际上享受我们的劳动成果,而且也能“听出”、“看出”这其中的活的意义。

我们通常所谓的“艺术作品”,在物质形态上与其它一切物质事物,并没有原则上的不同,建筑艺术与普通房屋的区别不在结构、装饰繁简的程度差别,而在于艺术品存留了活的历史,因而要求“人们”(“他人”、“后人”)对它作活生生的把握。考古挖掘出来的器皿,可以保存或失落其“实有的价值”,但只要人的历史在延续,必定存留了它的“审美价值”。艺术品是活的历史的存留者。

然而,解释学的问题还在于:并不是人人都能轻而易举地“理解”“世界”(包括艺术世界)的活的意义,为了“理解”这个“意义”,“人”需要“训练”,需要“教育”。正因为这种“意义”不是一个经验的“对象”,也不是一则抽象的公式,而是历史性的、时间性的活生生的价值,所以它要求人们(后人与他人)要有一种不同于知识积累式的学习和训练,以便领会它、理解它。“人”必须在这种本源性意义上教育自己、改造(重新塑造)自己,才能让这种“意义”延续下去而不致“失落”,才能是这种本源性的、活的“意义”的“见证者”。

“古调虽自爱,今人多不弹”,时尚的更迭,使某些古代的艺术

品失去原有的吸引力,有的甚至成为“广陵绝唱”,世无知音,则它的那种活的意义被隐藏、掩盖了起来,无人领略、欣赏得了,这是因为“人”本身是历史性的、时间性的,“今人”、“古人”不同。“今人”要成为“古人”的“知音”,则需要学习,需要教育,对古人的“世界”有所了解、体会,对古人的世界和今人的世界之间的发展关系有所了解、体会,才能做古人工作的活意义的见证者。这就是“教养”,是“历史意识”的觉醒。

这种“教养”当然也不能完全离开知识性、工具性的训练。我们要理解一个“世界”(如古人的“世界”,外民族的“世界”,更具体到“他人”的“世界”),总要对这个“世界”的“人”和“事”有一定的知识,对这些“事”发生的环境背景有所知晓。我们要对古人、洋人、他人用以表达、表现“意思”的工具有所知晓,譬如我们要通晓古代的语言、洋人的语言,才能谈得上“读懂”他们的书,我们要多少知晓我国古典戏曲的程式(包括唱、做、念、打),才能“看懂”京剧、昆曲。这些都是必要的。但是,我们并不能说,必先成为古语或西语的“专家”,才能“读”古书、洋书,也并不能说只有在通晓戏曲各技术程式以后,才能观赏古典戏曲。因为从根本来说,那种历史的活的意义,本不必借用固定的、人为的“符号”就可以表达出来的。艺术本就是采取生活自身的形式。建筑并不是一个专门的“符号”,需要专门去学习的,山林之美,更不是要作多少专门的植物学、森林学训练才能欣赏,而可以说竟是有目共睹的。古代的语言或洋人的语言当然是一定要学的,但为了能“读”懂古人、洋人所表达的那种活的意义,对语言的要求也只是适应那个时代、那个世界的“生活”的要求——当然对今人和外民族来说,做到这一点也是不容易的。于是,对一部古代典籍,作专家式的研究和作解释学式的领悟二者的要求是不尽相同的。我们并不能说,对古代作品作专家式研究的人趣味和见识都不高,我们只能斗胆地指出,在一些有

成就的研究专著中有一些是没有多少趣味、没有多少真知灼见的。《老子》书五千言,历代注释、发挥的浩如烟海,真有见地的也不很多。知识和学问并不能保证一定有“教养”,更不能保证一定有“头脑”(有思想)。人的“鉴赏力”和“理解力”需要一种更根本的教育和训练。

从西方近代哲学思潮来说,“鉴赏力”和“理解力”都是英国经验主义者着重研究过的,这两种能力,到了康德那里,就摆脱了具体经验的局限性,与理性的必然的条件联系了起来,但还都限于经验的、知性的范围内,因而康德的“鉴赏力”侧重于想象力与知性规则的和谐,而“理解力”则更明确地限于经验的可能范围,强调在这个范围内感性材料与理性的制定规则的形式相结合。康德将更为本源、更为深层的意义留给了“理念”与“天才”。“理念”和“天才”都是直接对本源性、本然性问题的把握,“理念”是理论的形态,而“天才”则是艺术的创造能力。由于康德限制了知识,因而不但“理念”超越了知识的范围,“天才”也不是后天“训练”出来的。这就是说,从解释学的观点来看,康德不承认除了一般的经验知识的教育、学习以外,尚有一种更为本源性的、解释学的训练。

赫拉克利特说过,“博学不是智慧”,知识的积累不能保证人们对本源性的意义一定具有洞察力。同样,博学也不是美感,知识的积累也不能保证人们对这种本源性的意义有敏锐的感受力。但所谓“学”、“教育”、“训练”等等,有不同层次的意思。

我们已经说过,所谓本源性的“意义”并不是一个现成的“对象”,经教师一指点,多数人就能掌握;对这种“意义”的“表达”,也不是一般的“技术”,经过勤学苦练,多数人都可以达到。但对这种“意义”的领悟和表达能力,却也不是生来就有的,而是学而知之的。这层意思,康德也是看到了的,承认了的。康德说,“天才的艺术品”不是“模仿”的产物;但历代天才作品之间倒也不是毫无关

系,它们有一种“跟随”性的联系,所以各艺术作品虽都是一个个里程碑,并不互相“模仿”,但却也不是无本之木无源之水。大艺术作品为“后人”、为“他人”立则,树立典范,就像道德典范那样,并不是叫“他人”不分时间地点一模一样地做同一件“事”,而是学习它的精神品质,为典范的人格所感动,以这种精神人格来引导我们的行为。同样,艺术上的典范作用,也不是要人们去一模一样地做出那个作品来,这样做出的是仿制品、复制品,自有另外的意义和价值,但不是艺术创作的价值。道德的典范是实际生活的典范,艺术的典范是趣味上的典范,都表现了前面所说的那种本源性的“意义”,而这种“意义”是历史性、时间性的,因而又不是永恒不变的,对这种意义,古人有古人的体会,今人有今人的体会,每个人的行为和趣味是不能代替的;但由于这种意义是最为根本的,所以人与人之间,我与“他人”(包括“古人”与“洋人”等)之间又是可以沟通的。“他人”的行为与趣味虽然并不能用概念形式的方式来穷尽它,但却同样是可以“理解”的,而且这种“理解”,比起概念性、抽象性的理解来说是更为根本的,这种“理解”正是解释学所要研究的本源性的“理解”——“悟”。

从一种意义来说,我们看到的,康德所谓“天才”,也是要“学”的,只是不能是刻板式的、书呆子式的“学”,不是“死学”,而是“活学”。人生在世界上,都在互相“学习”,向“他人”(包括“古人”、“洋人”等)“学”,向日月山川大自然“学”,向“社会”“学”,这是在“生活中”的“学”,而不是在“实验室中”或“研究室中”的“学”,这是一个方面;另一个方面,我们也看到,康德所谓“鉴赏力”同样需要几分“天才”,需要一些“灵气”的,即需要一些光是“死学”学不到的东西。“鉴赏力”需要对宇宙人生的本然性问题有敏锐和深沉的感受力,这就是要求对于“他人”这方面的体验要有一番积累的工夫,同时对于眼前的声色货利要有一种穿透的工夫。没有“他人”经验的

感染和熏陶,固难提高自己的“鉴赏力”,沉缅于个人物质享乐中的酒色之徒,也谈不到有多少“趣味”。历史上不乏腰缠万贯的富豪,也不乏学富五车的书虫,但都没有多少“鉴赏力”,谈不到“趣味”“高雅”。甚至“收藏家”也不等于“鉴赏家”。

“鉴赏力”的提高,需要解释学意义下的训练、学习和教育,也就是从胡塞尔以来的那种不同于“自然科学”的“人文科学”的训练。早期“符号论”、“现象学”、“存在学”、“解释学”以及方兴未艾的“消解学”都是现代西方的“人文科学”。“美学”从根本意义来说,属于“人文科学”,“美育”则是一种“人文科学”的“教育”,而与一般的“自然科学”的“教育”不同。

“人文科学”和“自然科学”这种划分当然不是绝对的,也不是说它们是互相矛盾、互相排斥的,按照解释学的说法,“人文科学”与“自然科学”涉及的是两个领域的事,既然在“自然科学”领域里“碰不到”“人文科学”的问题,则无矛盾、冲突可言。但它们二者又不是毫无关系的。在解释学看来,“人文科学”比“自然科学”更为基本,“自然科学”是在“人文科学”的基础上发展起来的,“人文科学”是“源”,“自然科学”是“流”。这种说法,从西方人思想方式的传统来看,是有其必然性的,热衷于各门学科和科学之建立,是西方理智生活的特点。

然而,我们不妨从另一个角度来重新思考他们所提出的问题。我们未尝不可说,人们的本源性、本然性问题,是在“人文科学”与“自然科学”这种学科划分之前就已经提出了的。事实上,在人们自觉或不自觉地作出这种划分很久之前,那种“世界”与“人”的本然性的“意义”已然存在。这种“意义”,不是某个学科(即使是“人文科学”)发现的,它的问题也不是某个学科提出来的。本源性问题不是学科性或科学性(“人文科学”性)问题,而是生活本身的问题。

一切的学科、科学,包括“人文科学”在内,都要有一种概念的体系,因而都离不开知识性结构形式。以一种不同一般自然科学的范畴体系来回答本源性问题,黑格尔在古典的范围里已作过了尝试。他承认“哲学”作为一门“科学”(一门“最高”的“科学”)当然离不开“命题”,这就是说,离不开概念、判断、推理的概念知识形式;但黑格尔说,“哲学”用的是“思辨的”概念、范畴,而不是“表象的”概念、范畴。“思辨的”“概念”、“范畴”的推演构成了“哲学”这门“科学”的体系。在这个意义下,解释学只是在现代的层次上把黑格尔做过的事重新做一遍。古典的和现代的,当然是有区别的,但都是西方的,即西方的一种专门学科式的思想方法。“哲学”,作为一门学科,在西方固然源远流长;“解释学”也是一门学科,也有自己的历史发展,这方面伽德默尔在他的《真理与方法》中已有详细的介绍,所以“解释学”是现代西方哲学的一个学派。

然而,严格说来,关于本源性问题的研究和思考,本形不成一个独立“学问”,因为本源性的“意义”,不是一个现成的东西,因而也不可能有现成的答案。关于这种“意义”,我们当然必定有许多的“说法”,水平高的也许可以叫做“学说”,但却不会形成一个分门别类性质的“学科”,因为围绕这个“问题”的“回答”,关于这种“意义”的“说法”,实在是早于各种“学科”分门别类发展以前最为根本的东西。尽管历史的材料不断向我们表明:人类文明初期,不论东方还是西方,“美”、“善”、“真”、“信”是不可分的,但是人们还是要不断地试图去找出一一种不同于“真”、“善”的“美”的“属性”或“特征”,在这种分门别类的“学科”式思想方式影响下,许多才智之士写了一本本的书来建立一个不同于“知识论”和“伦理学”的“美学”体系;不少艺术家为了争取自身的独立价值,不无理由地强调“美”和“艺术”不同于科学知识、伦理道德以及政治政策的独特性,但殊不知,一切实际上、经验上、学科上的界限的划分,都是相对

的。除了求助于历史水平的尺度,我并不能够成功地严格区分哪些是一般实用物品和哪些是真正的工艺美术品,也不能创作出完全没有社会道德或社会政治内容的戏剧、小说等文学作品来。

“世界”的、“生活”的本源性“意义”不是现成的“事实”,也不是抽象的“概念”,为它下不了一个排它性的“定义”,因为这种“意义”是一个完整的“整体”。用古典哲学的语言来说,它是“一”,但不是数学意义上的“一”,也不是指称、指谓上的“一”,所以“一”是“多”中之“一”,“一”也是“全”。

胡塞尔在建立他的“严格的”“人文科学”时有一个设想,即把一切经验的东西都“括起来”、“排斥出去”以后,看看还剩下什么,这就是他的著名的“现象学的剩余者”,其实,这个“剩余者”就是现在解释学所追求的那种本源性的“意义”。不过胡塞尔的“排斥”、“悬搁”法仍然有古典式的“表象”与“本质”、“变异”与“不变”等分离的形迹,而所谓“经验”与“超验”、“现象”与“本质”……它们的区别,已是分门别类“学科式”思想方式的产物,而既谓“本源性”、“本然性”,则仍应在这种“分化”之前。就本源性意义来说,“真”、“善”、“美”是一个统一的整体,这样,“美育”也就不仅是一种分门别类的“学科学”式的教育,而是生活本身的教育、历史本身的教育。提高人们的“鉴赏力”、“理解力”,归根结蒂是要提高人们的生活;提高人的素质,也就是提高生活的素质。

关于“美”的“学说”,不是概念式的范围体系;关于“美”的“教育”,则也不是灌输式的、信息积累或储存式的,而只能是“启发”式的、“示范”式的。什么叫“启发”?“启发”首先是“启蒙”,把被“蒙”着东西“揭发”出来。“启蒙”即是“揭蔽”,“揭蔽”为“真”、为“明”、为“信”,都是围绕生活的本源性意义来说的。这种“意义”是真实的生活,是可以理解的生活,也是可以相信的生活。生活向我们展显的“意义”是一种“消息”,预示了这—个新世界、新生活必将到

来,因而是可信的。

“美”的“教育”同时又是“示范”性的,是“言教”与“身教”相结合、相统一的一种本源性的“教育”。“鉴赏力”的提高,“学习”各种“理论”和“学说”固然重要,但更重要的是亲自去“欣赏”历代的艺术品。“艺术品”是一个“物品”,但又是艺术家的作品,艺术品在向人们说些“什么”,同时也是艺术家向人们说些“什么”,这个“什么”(意义,意思)是言教、也是身教。即使是文字的作品(如诗、小说),也不仅仅是“言教”,而是诗人、作家在把他对世界的感受、体验“告诉”我们。我们在读文学作品时是在“交谈”、“交流”,而不光是“接受”。我们读诗作,是在作品的指引下,“跟随”诗人再“吟诵”一遍;读小说是在作品的指引下,“跟随”作家把作品描写的经历在不同的形式下,在想象中再体验一遍,这样才可以说,我们读“懂”了那首诗,或那本小说。对作品能发表许多“批评”意见或有许多“议论”的人,不一定在真正的意义下“懂”了那个作品。

道理说起来还是这样简单:“美育”固要某些专门的艺术形式方面的陶冶和训练,但并不限于这种分门别类的技术性的教育,“美育”不是“专门”的教育,而是“全面”的“教育”,归根结蒂,是生活的教育,是活生生的教育。

1987年6月5日于哲学研究所

(原载《美学研究》1988年第1辑)

戏剧作为一种艺术形式

一 戏剧与人生

戏剧是人生的产物,是人的生活中出现的一种事物,但不是狭义的实用性事物,而是艺术性的事物。艺术是生活的花朵,但又是一种很特殊的花朵,它不是摆设,而是有着深厚的生活内容;戏剧是供观赏的,但又不仅仅是只供观赏的。花朵是生活的一部分,戏剧作为娱乐,也是生活的一个部分;但戏剧又不仅仅是娱乐,不可能完全被吸收为实际生活的一个部分,不仅仅是吃、喝、玩、乐中的玩和乐。戏剧是人生的反映、生活的镜子、历史的保留。和其他艺术形态一样,戏剧作为人生的精神、思想意识的存在形式,以实际人生的活动形式,保存了人的历史性的特性。在这个意义上说,戏剧也是广义的“思想”史的一种形式。

戏剧植根于生活,对戏剧的理解,也基于对生活的理解。生活是人创造的,“人生”即是“人事”。“人”是“事”的“作者”,而“人”又在“事”中,“事”、“生活”塑造了戏剧中的人。“戏剧”离不开“人”和“事”,“戏剧”是“人事”的写照。

广义地说,戏剧可以理解为一种“思想”形式,而所谓“思想”形

式,即是广义的“语言”形式、广义的“说”的形式。任何“思想”形式,都在“说”些“什么”,“告诉”人们一些“什么”。“戏剧”作为一种艺术性的思想形式,同样也在“说”些“什么”,“告诉”人们(观众)一些“什么”。这个“什么”,不是抽象的道理、概念,不是抽象的“本质”,而就是活生生的“人事”。活生生的“人”和“事”并不能完全归结为某些抽象的道理。戏剧要告诉人们的“意义”,不全是“善”、“恶”、“忠”、“奸”、“正义”、“邪恶”这些概念穷尽得了的,所以戏剧不是一种“符号”、“记号”或“象征”,指示着在它本身之外的某些“东西”,戏剧要告诉、要说的“意义”,就在戏剧表现的“人”和“事”之中。所以,“戏剧”作为艺术性的思想形式,与其它艺术形式一样,离不开感官的形式,“思”不是抽象的、纯粹的“思”,“思”就在“视”、“听”之中,是“视”、“听”之“思”。

“视听之思”是最为直觉的“思”。所谓抽象的、纯粹的、概念式的“思”是从这个基础性的“思”发展、派生出来的。“视听之思”为活生生的“思”,为生活的“思”。戏剧植根于生活,戏剧的“思”,同样也紧紧地附着于这种活生生的“思”之上。“戏剧”所说的、所告诉我们的那个“什么”,都在我们的视听之中,我们“看”到了“什么”,“听”到了“什么”。

我们“看到”、“听到”的,首先是“他人”的“生活”,而“我”只是这个“生活”的一个环节,“我”以多种形式“参与”这个“生活”。“我”的实际活动,使“我”成为这个“生活”的一部分,而“我”的“视”、“听”却使“我”理解这个“生活”。“我”通过“视”、“听”“理解”“生活”。

戏剧的产生,必有“观者”的出现,必意味着“演者”与“观者”的分化。

就欧洲的情形来说,戏剧起源于节日的庆祝活动,最初可能是由宗教性的仪式活动演化而来,所以直到古代希腊的戏剧节,都还

带有“必须”参加的性质。然而,即使是原始部落的舞蹈活动,仍有围观者在,尽管那时“观者”与“舞者”的身份经常很快地转化。原始的歌舞活动与故事情节的结合,就成为“戏剧”。

多数研究者把希腊的文学或诗分为“叙事”、“抒情”和“戏剧”三个阶段。所以,可以认为,最初的“故事”,是“说”(或唱)出来的。“故事”即“做过了的”“事”,是“他人”之“事”。即使是“我”“做的事”,也是“他化”了的“事”。“我”把自己的“事”“说”给“你”“听”,或“你”把“他”的“事”,“说”给“我”“听”。这里的“说”不是当下实际的交往,不是“叫”“我”、“令”“我”“做事”,而是描述性的、理智性的,是“叫”我、“令”我“知”“事”。

“叙事诗”说的是“故事”、“历史”。在这种“文学”的最初的形式中,蕴含着科学和艺术的最基本的因素。“叙事诗”既是“历史”,又是“诗”,所以中文又译成“史诗”。荷马的史诗,后来被证明不仅仅是“传说”,而且是“史实”。“史诗”并不仅仅是因为以“韵文”来“说”(写)“史实”,而且还在于它本身就具有“诗”的意味,不仅仅是知识性的,而且也是艺术性的。

“他人”的“事”不仅仅是一个客观的“对象”,“史诗”说的“故事”不仅仅是历史教科书。“史诗”的“说者”与“听者”之间不仅仅是一种“灌输”、“传授”,而且是一种“交流”。“听者”并非“白板”一块,只是被“说者”“印上”“史实”的知识;“听者”被激发起自己的“思”,循着“他人”(古人)的足迹,重新思考一遍。

“叙事诗”诉说“他人”之“事”和“情”,“抒情诗”则诉说自己已“他化”了的“事”和“情”。所以,“抒情诗”并不是情绪的发泄,而同样是“令听者”“知”“事”,“知”“情”。

“(戏)剧诗”在原有的“诗”的形式中增加了新的因素,即“动作”的因素。古代希腊文的“戏剧”(δραμα)本就是“动作”、“活动”之意,亚里士多德论戏剧(悲剧)亦以“动作”为主。

由于“动作”的掺入或加强,古代希腊的“诗”就由原来以“听”为主转化为以“看”为主。西文中“戏剧”的另一个词(英文 theatre)来源于希腊文(θεατρον),此字原本是从“看”(θεάομαι)、“看者”(θεατής)演变而来的。

据说,按实验心理学的观点,“看”更接近于“理智”,而“听”更接近于“情感”。无论如何,“看”在西方文化中所占的特殊的地位,是不容忽视的。西文的“理论”(英文 theory)其字根亦与“看”(theo)有关。而欧洲的民族,似乎可以被看成善于“理论化”(theorize)的民族。

这种关系,表面上看似乎尚有另一种解释,因为“理论”常和词语联系,因而与“听”、“说”的关系似乎更大一些,故西方现在有些人批判自己传统时,称它为“语音中心论”。的确,“理论的”“思想”当藉“语言”来表达,但“语言”又常与“实际的”交往相联系,而“看”却可以把这种关系相对稳定于“理论的”范围之内。因此,“看”是一切“观察”、“思考”、“研究”等理论思想形式的基础。

“看”使“我”保持于一种“静”的状态。只有“我”对“他人”的“行”(动)稳定在“看”的层次上,那末“他人”的“言”才可能也稳定在“听”的层次上,而不至过渡到产生实际的行动。按照中国传统的哲理,似乎只有“静观”,才能“静听”,而且只要“静观”,总能“静听”。“静观”万物、万事,似乎也“听”到万物、万事在向“我”“诉说”了些“什么”,连一草一木,都在向“我”“倾诉”着“衷怀”。

“戏剧”正是要把“他人”的生活,“他人”的“言行”,“他人”的“事”,在特定的场合成为“静听”、“静观”的“对象”。“叙事诗”在“说”(或“唱”)他人之事,“戏剧”则“表演”他人之事。或许,“叙事诗”也有“表演”,也有一些模拟角色的动作,边唱、边说、边演;但就古代希腊的情形言,戏剧则由两个以上的人来固定地分别扮演各自的“角色”,使围观者不仅“听其言”,而且“观其行”。

这种“戏剧性”的“观”与“听”，原本亦来自实际生活。“他人之事”、“他人之言”，“我”并不是每件都要“参与”，可能大部分的情况是“静观”和“静听”。“万物静观皆自得”，“事不关心，关心则乱”，并不一定要人成为“各扫门前雪”的自私者。“看”世界，“看”生活，“看”世事，也是理解人生、世事的重要环节。“看”的“心得”，对“参与”的实际行动常常有重要的指导、规范作用。所以人们常说“当局者迷，旁观者清”。

然而，“生活”、“人生”是实际性的，它迫使每一个人都要“参与”进来，而不能保证其“静观”、“静听”的状态。呼救声是一种“命令”，溺水的事件也是一种“命令”。在实际生活中，我们所见、所听的一切，都可以被化为“命令”，“让”你、“叫”你采取某种行动；只有“戏剧”才比较有效地保证我们保持在“静观”、“静听”的层次上，而不立即“令”你作出行动。“戏剧”这种特点，是通过“演员”这个环节来实现的。“演员”的特点，使人与人的关系在特定场合保持在“看”与“听”的层次上。西文的“演员”即“行动者”（英文 actor），它的意思正好与“观者”相对，这就是说，在这种特定的场合，只有这一部分人（扮演者）才是“行动者”，其它的人为“观者”和“听者”。

“演员”的出现，使生活中的“视”、“听”关系更加突出出来。“画”是叫你“看”的，“歌”是叫你“听”的。“画饼不能充饥”，画上的食品别想拿来吃，它只是叫你“看”的。“吃”有“吃”的用处，“看”有“看”的用处。别看画上的“青菜萝卜”（中国画常用题材）不能“吃”，但“看”起来却可以体会出“吃”不出来的“东西”——一种平淡而又充满生命力的“东西”。尽管“青菜萝卜”并不珍贵，得来不难，但人们仍爱观赏那些画作，不仅“看”真的，而且似乎更爱看“假”的，其原因大概正在于那些“假”东西更能把人稳定在“看”上。只有柏拉图那样有大智慧的人才不故意“看”“假”的，而要直接地“看”那真的生活、真的宇宙，在那实际的生活之中“看”出生活的真

谛、生活的真理来。其实,柏拉图的那些“对话”记录和“信札”,也都还不是“真的”、“实际”的生活,而是经过他的慧眼“看”出来的生活,是一种“理念”、“观念”。一切伟大的艺术家也和他一样,以独具的慧眼“看”出来“生活”的真义,呈现在读者、观者、听者面前,让他们也去“看”、去“听”。

中文的“戏(戲)”字,拆开来为“虚”、“戈”。剧中之“战争”是虚的、假的,是让你“看”的,不是让你“参与”的;希腊的“戏”字为“行动”,与另一个“戏”字(“观看”)合成一个完整的意思,即“演者”与“观者”。

正如柏拉图指出过的,艺术品乃是一种复制品,它离不开对真东西的“模仿”,不仅在绘画、雕塑中有“模仿”,“演员”更是一种“模仿”。人类“模仿”的活动,可以追溯到宗教的仪式活动。这种仪式包含着“人”对“神”的“模仿”。“人”不是“神”,不能与“神”直接同等沟通,但“人”可以“模仿”“神”。“神谕”可以也只能从祭司们的含混不清的“模仿”的“语言”中体会或“猜”出来。

演员的“模仿”,使人们作为观者、听者不会与剧中的“他人”直接的、实际的交往,因而,就实际而言,“演员”把“他人”与“我”分别开来,在“我”与“他人”之间放置了一个人为的“屏障”。这种“屏障”从古代的“围圈”、“划地”,到现代的舞台幕布,都提示着“演者”与“观者”的身份。

演员“模仿”“他人”的“言行”,“模仿”“他人”之“事”,以自己的模仿来“说”那个“叙事诗”中的“故事”“情节”。古代希腊亚里士多德论剧重在“行动”与“情节”。所谓“情节”,在希腊原文为“μυθος”,亦即神话传说中的“故事”,故古代希腊戏剧重“事”,而“人”(性格)则是第二位的。

古代希腊的思想家们对于“人”似乎存有敬畏之心,尽管智者们都早就提出“人为万物之尺度”,而苏格拉底又强调“认识你自己”,

但“人”似乎仍为斯芬克斯之“谜”。然而，“人所做出的”“事”，却是确确实实的。“事”是确实可知的，而“人”的“心思”则只能“猜”，如同“猜”那些“神谕”一样。

这样，“历史学”可以把“故事”整理成“科学”、“知识”，“传授”给人；而“做”这些“事”的“人”，却常常只在艺术的层次上，供人“看”，供人“听”，而不容易成为一门实证的“科学”，“教授”人知道到底“人”是什么。古代希腊人知道这个道理，亚里士多德论剧侧重说“事”，而那些“人”的抽象的“性格”（或者为“个性”）则是第二层的。

然而，“事”毕竟是“人”做的，那个“谜”样的“人”，却是我们经常不可避免与其交往的，应是较为熟悉的“对象”。只是这个“对象”与其它的我们加以观察、分析、研究的“对象”有许多不同的地方。作为知识意义下的“对象”是我们从西文翻译过来的，它也可以译为“客体”（object）以与“主体”（subject）相对立。我们与之打交道的“人”（他人），可不是这个意义上的“客体”。作为知识对象意义下的“客体”，我们可以用抽象的概念系统来把握它们的“本质”，在研究成熟时，给它们下个“定义”。对于“人”，我们用抽象的概念系统或抽象的定义都把握不住它，其原因并不是因为我们关于“人”的知识不够，而是“人”本来就没有什么抽象的“本质”。所以，“人”不可能完全还原为那种意义上的“对象”（实体）。这样，西方就有一些人把“人”理解成不能归结为客体的“主体”。“人”与“人”的关系当然不是“客体”与“客体”的关系，也不是“主体”与“客体”的关系，而是“主体”与“主体”之间的关系。这个说法，在西方一部分人中间流行过一个阶段后，也不断受到了批评。因为这个看法，同样是建立在把主体与客体分割开来的做法上。把“人”归结为纯粹的“主体”，这个“主体”虽然把弗洛伊德等关于精神、心理方面的一些说法都吸取了进来，但也还有不少重大的毛病，因为这种分割

和归结同样使“人”抽象化、普遍化、绝对化,成为一个类似“神”那样的中心、核心,而缺乏历史和实际这样一个扎实的基础。这种说法,被有些人批评为“现代哲学思潮”中的“主观(主体)主义”,因而西方有些很重要的哲学家、思想家,也不讲“主体性”这类的话,如海德格尔就是其中的一个。

的确,“人”不仅仅是“主体”,而且也是“对象”,只是不一定要理解为西方“客体”意义上的“对象”,而利用我们中国日常语言中“对象”这个词的意义引申开去,或许有助于对这个“对象”的理解。我们知道,近几十年来,中国人把“搞恋爱”叫“找对象”,未婚而在恋爱的双方都可以称对方为“对象”,甚至还有“对上象”了的说法。这里的“对象”,显然不是“客体”,但也不是“主体”,而是一种蕴含着理智、情感交错在一起的全身心的关系,而且是一种具有独特性、不可替代性的特点,一个人只该找一个“对象”。将这个观念扩充开来,人与人之间都可以蕴含着这种关系,即既不是西方所谓“主”“客”体的,也不是他们的所谓“主体”间的,而是“可以成为(蕴孕着)‘对象’”的关系,即可以成为夫妻、恋人、亲人、朋友……的关系。

从这个角度来理解艺术、戏剧,也有一些方便的地方。一出戏,一幅画,供我们“静观”、“静听”,当然是我们的“对象”。“看”将“我”与“他”拉开一定的“距离”,“戏”和“画”似乎是一个“客体”,却又不是纯知识意义上的“客体”。进剧场,进展览厅,一般不同于进实验室,“观者”不是“科学家”,但是说那出“戏”、那幅“画”是一个“主体”(或“类主体”),同样也有些辞不达意。我们这里想说的是,用西方的传统哲学概念来说这种关系,需要在主客体关系上加许多的解释,才能真的弄清其实质,不像中国日常语言中之“对象”,虽不是科学的概念,但含义却相当丰富。“对象”不是可以概念化的“客体”,“我”与“对象”的关系,不是冷冰冰的,而是热烈的、喜爱

的,甚至是心心相印的;但“对象”毕竟是“对象”,是“他(她)”不是“我”。作为“对象”,“他(她)”要求“我”“看”“他”,只要求“我”“看”“他”。这里,“看”、“听”就是“欣赏”、“观赏”、“聆听”、“倾听”,而不仅仅是客观的“观察”(observation)。全身心地“看”,也许就是西方哲学家长期讨论着的“理智的直观”和“直观的理智”。西方的哲学家在分裂的世界里呆得太久了,当他们真正体会到那些最为基本的道理时,时常也要用先分后合的语词将其表达出来。事实上,“看”、“听”是生活中最为基本的形式,“思”离不开“视”、“听”,“思”就在“视”、“听”之中,“观者”即“思者”。中国人将“见”、“视”、“听”、“闻”分开来说,有“视而不见”、“听而不闻”者,则“视”、“听”皆为纯感官之刺激,惟有“见”、“闻”才是有心智的、理智性的,而所谓“见”“闻”就是“经验”、“知识”,但不是概念的、书本的知识,而是身体力行的“知识”。这才是基本的“知”和“识”。所谓“见多识广”,“见识”即指那种非概念性的“知识”。

戏剧、艺术就是把那些平时人们可能“视而不见”、“听而不闻”的“事”标志出来,让人们“看”,让人们“听”,以增长人们的“见闻”和“见识”。在这个意义上,戏剧是生活、人生的集中的写照。这正是法国作家雨果强调的思想:戏剧不是一般的镜子,而是一面突出的、集中的镜子。实际上,戏剧家作为艺术家,是把人生值得提示的部分提示出来,是生活、人生、历史的提示者。

然而,戏剧家同时又是创造者;戏剧家不仅是制作者、动作者、编撰者,而且是“创造者”。什么叫“创造”?“创造”是从“无”到“有”的过程,“创造者”为“世界”增添“新”“东西”,从而丰富乃至改变这个世界。然而,戏剧家作为艺术家,不仅改变“这一个”世界,而且创造“另一个”“世界”。这“另一个世界”是戏剧家“揭示”、“标志”出来让人“看”的“世界”,同时也是戏剧家从“这一个世界”划出去的“另一个世界”、“另一个天地”。

所谓“另一个世界”，即是“另一个时空”。“时间”和“空间”虽然是客观的，是物质存在的形式，但人的历史性的活动却使时空向人显示出来；人生活在自然的、客观的物质世界中，但人也生活在自己劳作、生息的社会历史世界中。人创造着自己的世界。“世界”是“你们(他们)的”，也是“我(们)的”。“我”首先在“他人”的世界中，适应着这个“他者”的世界。“我”首先“看”一个“世界”，“听”一个“世界”，通过“见”、“闻”，“我”才“进入”这个“他在”的“世界”，从而使这个“他在世界”也成为“我的世界”。“我”与“他人”同在(一个世界中)。然而，“戏剧”的“舞台”使“我”无法进入那个艺术家(戏剧家)为“我”提供的“世界”，使那个舞台的世界始终保持着“他在”的特性，从而“我”只能“看”这个“世界”，“听”这个“世界”。“我”始终保持着“观者”身份，有自己的时空。

戏剧的时空不同于现实的时空，这促使早期的戏剧家考虑强调戏剧中时间、地点的“统一性”。如果我们联系到早期剧场舞台与观众之间的不十分确定的界限，联系到早期“舞台”与“围观者”相互转换频繁的情形，那末戏剧在其早期重视戏剧时空自身的统一性，当不足为怪。“三一律”固非亚里士多德所提出，而后来又发展成刻板公式，自有其弊病，受到应有的批评而淘汰，这是有利戏剧发展的；但度其初创时期本意，对戏剧艺术更加自身连贯、更可理解，强调戏剧时空的统一性，也是有道理的。维护戏剧时空统一性，就是维护戏剧这个“另一个世界”的统一，不使“演者”“跑出”那个“世界”，也不使“观者”“闯入”那个“世界”，二者各守其职，以便发挥戏剧作为艺术——而不是作为单纯的娱乐——的最大的效能。

戏剧艺术的一切技巧，在于使得“观者”能更好地“看”“他人”的“世界”。剧作家的巧妙编撰、穿插、布置，演员的形体训练，舞台上的道具、布景以及凝聚的灯光等等，都是为了吸引观者的注意

力;西方剧场的三声响铃,中国剧场的开场锣鼓,都是为了提醒、标志“另一个世界”、“与众不同的世界”即将马上展现在人们面前。而舞台建筑,幕布的间隔,以及中国传统舞台上的“出将”、“入相”,都起到隔开这两个世界的屏障的作用,尽管这种屏障主要是心理上的,而不妨碍观众上台打了舞台上奸臣这类故事的发生。

这两个世界虽然尽量避免当下直接的相互影响,但并不意味着它们在更广宽、更本质的层次上的相互沟通。“看”最终会影响到行动。台下的“观众”虽不“参与”台上的“事”,但却“规定”着台上的“事”的内在的“意义”。“观众”通过“演员”和“导演”“规定”着对剧中“事(情)”的“理解”。由于戏剧艺术的特点,剧作家尽管可以与“观众”不处于同一个时代,但“演员”和“导演”都必定与“观众”是同代人。“观众”“看”戏剧演出,已不仅仅是“看”(读)剧本,因为那个“演出”已是经过“演员”和“导演”“加工”过了的。即使是最为古典的戏剧,各个时代的演出都带有各个时代的烙印。这个时代的特征,反映着它的“演员”(及“导演”)对所演之“戏”的理解方式和表现方式。老维克剧团演莎士比亚戏剧,也不是永远一个样子。演出是为了观众,为了在你面前或周围的活生生的人,向他们展现些什么,说些什么,这些“什么”是他们所能理解、能接受、而且是乐于接受的,即使是与他所思、所想的很不相同,但也是要能震撼他们、激励他们的,而不是与他们毫不相关的。这样,“演者”尽管具备某种“专业”训练,但作为活生生的“演员”,他仍然是他生活的世界的一分子,他是带着这个世界的烙印进入另一个世界的。“人”可以“扮演”“他人”,但绝不可能就“成为”“他人”;宗教鼓吹“人”与“神”相沟通,“上帝与我同在”,但宗教的原则恰恰就在于坚持“人”与“神”是有区别的。“演员”本与“观众”在同一个世界,“演员”作为“演者”去“演”那个世界,“观众”作为“观者”则去“看”“演”的那个世界。“演”为“演绎”,即一种“解释”、“理解”,这种“解释”

与“理解”是一种“创造”，或“再创造”。说它是“创造”，是因为演员把一个从未有过的世界塑造了出来；说它是“再创造”，是因为演员在“创造”自己的世界时，对一个“他在的世界”中的“事”的“理解”带有“揣摩”的性质。“揣摩”虽不是确切的知识，但也不是没有根据的“猜测”。西方人所谓“divination”是把这种很平常的现象神秘化。事实上，人们每天都在根据某些信息、征兆对“他人”可能采取的行动进行审情度势的“揣摩”和“猜测”而“预见”到某些结果。“演者”把经过自己“揣摩”过了的“他人”之“事”展现在“观者”面前，让“观者”也去“揣摩”，并包括了“揣摩”如何“揣摩”那些事的“演者”的“创造性的劳动”，“演者”的“心思”，也是“观者”“揣摩”的“对象”。那么，在这个意义上，观者虽不能直接“参与”戏剧的世界，但仍可以“进入”这个世界，也正是在这个意义上，戏剧的世界并不是一个封闭的世界，它“邀请”或“等待”“他人”“进入”它的戏剧世界，给它以新的生命、新的血液，赋予它新的意义。

反过来说，戏剧的世界当然不能完全归结为观众的现实世界，也不能直接“参与”这个现实的生活世界，但是它对这个世界的影响乃是非常明显的事实。

不错，戏剧的世界不能以“实质”的方式进入生活的世界，但却以“游戏”的方式成为这个世界的一个组成部分。原始的宗教仪式，不能代替原始人的劳作，但却是原始人生活的一个部分；当这种宗教仪式转化为艺术活动时，同样成为人们生活的一个部分，虽然不是“劳作”的部分，但却是必不可少的“娱乐”、“游戏”的部分。这种区别带有基本的基础的性质。尽管近代社会分工把“演员”的“事”划分为高尚的专业的的工作，但“观众”却永远不会成为专业的工作，而只能是一种暂时性的娱乐和高尚的业余活动。

人类“闲暇方式”的研究，是一个很有趣的课题。尤其是在阶级社会里，剥削阶级占统治地位，而“劳作”对于广大劳动者成为一

种负担的时候,“闲暇”竟显得如此的可贵和可爱。对于广大老百姓来说,似乎只有在“劳动”、“工作”之外,才有人生的乐趣可言。然而,对于剥削阶级而言,由于他们脱离劳动,“闲暇”成了他们“高贵”的标志,成了他们的生活方式。这样,他们自己的“真实生活”被歪曲成“虚构的生活”,“人生如梦”、“人生如戏”……这是“闲暇”完全代替了切实“人生”的一种结果。

“闲暇”只能“进入”“生活”,而不能“代替”“生活”;“闲暇”是“生活”的一部分,但不是全部;“闲暇”是真实世界中的另一个世界。这两个世界的“沟通”,不意味着相互的替代。

当然,闲暇不是艺术,但艺术毕竟是闲暇。闲暇不是直接的劳动,但却有益于劳动,艺术作为高级的、文明的闲暇活动,更有助于生活和劳动。

“闲暇”、“娱乐”基于“自娱”。由原始的“自娱”到“静观”、“静听”的娱乐活动,意味着心智水平的提高和发展,但无论如何,“自娱”是最为基础性的。一切高级的“静观”(静听)艺术活动,其根底处,都有“自娱”的因素存在着。随着社会分工的发展,人们不必亲自去演戏、吹箫弹琴,也不必自己雕塑、作画,就可以分享着那戏剧、音乐、雕塑、绘画的愉快。但这些愉快,毕竟要“亲自”去体会出来,而不能为“他人”所代替。一切“观者”,必须“亲临现场”。即使是家中的电视机,你也必须在它前面“观”、“听”,就像必须亲自“看”那书斋中的“字画”、客厅中的“鲜花”一样。关于艺术的一切“信息”,只是像剧场的说明书,文学作品的书评,和商品的广告一样,只能起到“指引”(index)的作用,不能代替直接的“使用”(享用)。“闲暇”的活动必须“亲自”去“做”,“闲暇”的“信息”不能“转达”,必须“亲自”“聆听”。

观众到剧场去就要“亲闻”、“亲睹”“他人”的“事”。到剧场去看“他”的“事”,但这种“事”居然能由“你”(演者)“揣摩”得惟妙惟

肖,这又与直接“看”“他”的“事”有所不同,对于“你”的“表演”,观者自表示欣赏和感激。对于一切艺术家(包括剧作家、演员、导演、作曲家、演奏家、指挥家等)能把“他在”的“事”用心智和技巧“揣摩”并“表现”出来,我们都有一种喜爱的感情。这样,“看”“听”尽管是“静”的,但也是有情感的,是“赏心悦目”的。从这个意义上来看,“观”、“赏”的不仅仅是“他在”的“事”,而且也“观”、“赏”着(一切艺术家)对那个“事”的“理解”。众多的艺术家在“帮助”“我”(观者)去“理解”“他在”之“事”;艺术家“帮助”、改变、促进“我”的“见闻”。这样,“我”(观者)通过“娱乐”,受到了“教育”;“闲暇”“帮助”了“工作”。

不但生活改变着我的“见闻”和“经验”,艺术和戏剧也改变着我的“见闻”和“经验”。戏剧通过闲暇、娱乐的方式进入观者的世界,它改造着、修改着,甚至塑造着观者的世界。剧场的一切设施,划定了一个闲暇、娱乐的场所,暂时地与实际的生活隔离开来,就像图书馆和实验室那样与生产的工厂有一个明显的界限,但谁也不会认为图书馆和实验室对工厂是不重要的。剧场是人生不可缺少的一个部分。没有剧场的人生是残酷的人生,也是缺少“理解”的、浅薄的人生。剧场是娱乐场所,也是智慧的场所。剧场增长人的见闻,为生活增添智慧和光彩。西方人至今仍穿着晚礼服去歌剧院,犹如古代希腊人穿着整齐地到德尔斐的神庙那样虔诚,去聆听那经由女祭司们“揣摩”出来的“神谕”,体会那由“他人”组成的“世界”的“命运”。而剧场的吸引力已没有宗教的神秘性,却增加了节日的气氛,但其虔诚“聆听”、“观看”“他人”之“事”的心态倒也有些类似的地方。

二 悲剧与喜剧

戏剧“告诉”观者“他人”之“事”，“世事”充满了生老病死、悲欢离合的“故事”，如何来“理解”、“看”这些“故事”，形成了人们对生活的一些不同的态度。就其大者言，西方人把戏剧分成悲剧和喜剧两大类型，反映了他们对人生的不同的态度和不同的理解。

“悲剧”和“喜剧”是西方传统美学中一对重要范畴，这一方面是因为亚里士多德的《诗学》集中研究了“悲剧”、“喜剧”问题，尽管亚氏手稿“喜剧”部分遗失，但关于“悲剧”的论述相当丰富，也相当精确。他关于“悲剧”“引起恐惧和怜悯”的见解，被认为是“定义性”的观念。

作为美学范畴的“悲剧”、“喜剧”来源于古代希腊的戏剧形式，这是比较确定的事实。但这两种戏剧形式本身又是如何形成的，至今不甚清楚。学者们虽曾提出过多种不同的解释，但只有一点是比较肯定的：在古代希腊戏剧节中，“悲剧”和“喜剧”是被区分对待的，它们获得的奖品也不同，似乎“悲剧”的奖品高于“喜剧”，这可以理解为“悲剧”的形成早于“喜剧”，因而在比赛中占有一定的优势。

然而，古代的希腊人为什么愿意看那些引起人“恐惧和怜悯”的“故事”，并给予奖励，这倒是值得思考的事。

从某种意义上来说，“悲剧”是相当能够显示“戏剧”作为一种艺术形式的特点的，即“悲剧”尽管引起“恐惧”和“怜悯”，但只限于内心的情感，而不立即见诸行动，因而仍然是“静观”、“静听”出来的，不是一种实际的情绪。“悲剧”是供人“看”、供人“理解”的，而人们之所以愿意“看”“悲剧”，是因为人们非看不可。生活中的实际的悲剧，迫使你“看”，甚至迫使你“参与”，为了更好地“看”，人们

特为到剧场去“花钱买眼泪”。

“看”是一种“理解”。首先我们要问：如何“理解”“悲剧”？

我们知道，早期希腊悲剧常有浓厚的“命运”和“命定”的色彩。希腊文 *ἀνάγκη*，兼有“必然性”(necessity)、“命运”(fate)和“命定”(destiny)的意思。“必然性”泛指一切之“事”，“命运”专指“人事”，而“人事”之所以“必然”，乃在于“命定”。“命定”的观念有浓厚的宗教色彩，为现代人所不取，但在古代却是普遍流行的观念。这倒不仅仅是因为古代人比现代人更迷信，而且也是因为这个观念中除了迷信的成份外，当有其一定的实际的根源在。

“人”是有意识、有知的存在，“人”的所作所为都可以清醒地作出自己的选择，“人”的行为也是有意识、有知的，而不是盲目的。在这个前提下，“人”意识到自身的选择，因而对自己的行为有一种“责任感”，因为“目的”既然是清楚的，“结果”是在“预料”之中的，因而要对这个选择了、预定了的“结果”“负责”，而不能有所“推卸”和“抱怨”。这就是说，“人”的行为、目的、结果，都是“人”自己“决定”的，是“自决”、“自定”的。然而，无情的“历史”表明，表面上自己“决定”的行为、目的、结果，却是“被决定”的；表面上很清醒的行为目的，却常常是盲目的，其“结果”是不可逆料的。所以，表面上看来是“自定”(自律)，实际上却是“他定”(他律)。人的行为，就“自定”(自律)言，是“责无旁贷”的，但就“他定”(他律)言，又是可以、允许“解释”的。“悲剧”就是发生在对“命定”的这种矛盾的态度上。

在古希腊人眼中，生活、历史就是受这种“命运”(fate)支配的。表面上看人人都“自定”，自己作出决定，但实际上都是“被命令”作出决定，因而是“他定”、“命定”；只是在早期以为这种“命令”来自高于人的“神”，后来才意识到这种“命令”来自与自己同类但确实比“自己”强大万倍的“他人”(包括部族、家族、社会以及历史的传

统等等)。洪水猛兽固然“可怕”,为其吞噬,也实在“可怜”,但却不是典型的“悲剧”。古代人心目中的典型的“悲剧”都常有“替他人受过”的“意味”,即本是“命定”的“事”,却要当作“自定”的“事”来承担其后果。在古代希腊的悲剧中,以欧底浦斯王的传说及索福克勒斯的悲剧《欧底浦斯王》最具有代表性。亚里士多德之所以认为它是希腊悲剧之杰作,正在于它体现了“命运”之可怕和不可抗拒性。

茅伊乌斯夫妇欲得一子而丈夫求阿波罗之神谕。神谕说,你将得子,但你将被此子所杀。妻子尤加斯特里生一子,因畏杀其夫,遂命佣人将此子弃至荒郊,但佣人却将婴儿交柯林斯牧人,牧人又转交柯林斯王扶养,王赐名欧底浦斯。欧底浦斯长大后,被人嘲笑非王亲生,遂也求阿波罗神谕,不料神谕说他将杀父娶母。为避此神谕,欧底浦斯逃出柯林斯,在路上因争吵杀一人,又因破了斯芬克斯谜而为梯比斯王,娶梯比斯王后为妻。未几,梯比斯城流行瘟疫,神谕说梯比斯先王之仇未报,故有此灾。欧底浦斯遂布置追查此案,结果终于证实他本人即是凶手,而且正是那杀父娶母之人。在悔恨交加中,欧底浦斯弄瞎双目以示惩戒。

对于《欧底浦斯王》的“意义”的解释,有各种说法,从社会学角度有母系与父系交替过渡的说法,从心理学角度又有“恋母情结”的说法。就当时希腊人的思想言,“命运”之不可抗拒是主要的立意所在,但为了说明这个意思,欧底浦斯的“事”本身,却显示了多方面的深刻内容。

欧底浦斯的“事”(遭遇)说明了“人”“神”之间力量对比之悬殊,说明了“命运”不仅不可抗拒,而且带有“捉弄”“人”的意味,同时,欧底浦斯在自我惩罚中也表现了一种性格上的特点。这一切都是构成这个悲剧的组成因素。

然而,重要的还在于:《欧底浦斯王》剧中所有的人物都有意识

地为避免“命运”而作出了相应的选择,然而恰恰是这些选择的结果,使神谕得以实现。神谕的预言,显然不是科学的预见,没有知识上的必然性,似乎人可以用自觉的知识,审情度势,作出“避免”预言结果的选择。但这个预言却是一个圈套和陷阱,正是“知道”了这个“预言”而又要逃避它,才使“预言”得以实现。现代有些哲学家认为,如果不知道这个“预言”,则结果将完全不同,所以,知道关于欧底浦斯的预言是这个预言得以实现的“条件”。于是,正是人的“知识”,铸成了“错误”,“知识”是“错误”的“条件”,因而“知识”永远不能消除“错误”,而“人”却总是以为自己的“知识”可以避免犯错误,来掌握自己的“命运”。这正是古代希腊人所体会到的“人”的悲剧的深刻的根源:“人”自以为可以“自律”、“自定”,实际上逃脱不掉“他律”、“他定”的命运。

欧底浦斯的悲剧在于:“知识”不仅未能“避免”“错误”,而且正是“知识”铸成了“错误”。不仅如此,这种“错误”在希腊人的眼里却不止是知识性的,而且也是道德性、伦理性的。我们知道,在苏格拉底的学说中,有两条著名的原理:一是“无知”即是“罪恶”,一是“无人故意为恶”。从这个观念的角度来看欧底浦斯的“故事”,需要一些解释。

欧底浦斯本意原非为“恶”,他的行动的目的都是在避“恶”,而“恶”的结局的来临,非一切当事人所能逆料。这个故事,原本是一个“无心为恶”、“事与愿违”的典型;而且其“过错”又是因为“有知”铸成,所以当事人尽可以推脱“责任”,“不知者不罪”,因结局不在当事人的逆料之中。然而,欧底浦斯却承担了“责任”,作为一个英雄式的“人”,欧底浦斯作出了自我惩罚,显示“人”对其所做的一切行为的后果,不论动机如何,却勇敢地负起责任。

在通常的故事中,在一些较为细小的事件中,“无心为恶”、“不知者不罪”,都可以是一种“开脱”“责任”的“理由”和“根据”,但欧

底浦斯故事的典型性在于因其事情在思想、情感上的重大性和震撼性,而不易“开脱”。无论在任何情况下,“杀父娶母”对一个伟大的人格和高尚的品德来说,都是无法“开脱”的。只有在这样的震撼性的事件中“无知即是罪恶”、“无人故意为恶”这类最高的道德律令也无可辩驳地向人显现出来,迫使人无可逃避地承担起自己行为后果的“责任”来。悲剧英雄的本色在于:对于本可以谅解的“错误”、本可以推委的“责任”,仍然勇于承担。因而,尽管“选择”、“自决”导致大错,但决不放弃“选择”、“自决”;尽管“错误”乃是“命运”之“捉弄”,在悲剧英雄的处理中,似乎如同自己的“错误”一样,“一人做事一人当”。悲剧英雄的“错误”,并非“故意”的,但其承受处罚,却是“自愿”的。悲剧英雄无论在何种情况下,都是自甘受死、受罚,决不推诸“命运”、“命定”、“他律”的自然性,而在“命运”的“捉弄”下,保持着品格道德的独立和尊严。这正是悲剧英雄感人、撼人之处。

悲剧英雄虽然“就死”、“就罚”,虽然在实际上逃不脱“命运”之“捉弄”,但在精神上并未屈服于“命运”。尽管在“命定”的支配下,悲剧英雄的“自决”受到捉弄而失败,但他的最后的决定,仍然是“自决”的。悲剧英雄至死、至终不放弃“自决”、“自律”。

这样,亚里士多德所指出的,悲剧的效果在于“恐惧”与“怜悯”,就有一种具体的含意。“恐惧”在于“命运”不放过任何人,有大智慧、大勇气者更不例外,“怜悯”在于“命运”之不公,或滥施惩罚,或罚不当罪,以使“好人受罪”。“恐惧”与“怜悯”都是戏剧在观者中引起的情感,而并非悲剧人物自己的心态。悲剧英雄从不真的“怨天尤人”,也不真的“自怨自艾”,而是在“命运”“捉弄”面前保持着“自决”、“自律”、“自由”的气概,接受“命运”的挑战,而没有一点怯懦的表现。

悲剧英雄从悲惨的“命运”中所表现出来的那种独立自主、保

持自身人格尊严和精神自由的品质,给观者以巨大的震撼和激励,似乎观者通过“看”这种“事迹”,也受到感染,也得到提高。这就是亚里士多德在“恐惧”、“怜悯”之外,又提出悲剧的“净化”作用的意义所在。

希腊文 *katharsis* 原本是具有宗教的意味,其基本意思是指“洗净罪过”,是“赎罪”之意,最初还可能是一种宗教仪式。亚氏把这个词引入悲剧,离原意似未太远,即仍有“净化”、“赎罪”的意思;但在悲剧中,“*katharsis*”已没有宗教中那种消极被动的意味,而是在压抑中具有深沉的积极反抗的含意。

的确,在我们仔细分析之后,悲剧与宗教的“净化”、“赎罪”确有着不同的、而且是相反的意义。宗教的“净化”、“赎罪”是一种“神”的“恩惠”和“宽容”,“化解一切人间罪孽”,饶恕一切过失。而悲剧的“净化”和“赎罪”,却是否定、拒绝一切的“宽容”、“化解”和“饶恕”。悲剧以悲剧英雄的“自我惩罚”或“自愿受罚”来“赎”自己所“做”之“过失”,而不问自身的主观动机如何。“主观的动机”不是标榜的幌子,也不是推诿的理由,这个动机的好坏与“责任”无关,“责任”只是行为的结果,对于自身行为的结果,不需要“他人”(包括“神”)的“宽恕”,而甘愿承受一切的“惩处”。因而,悲剧的“净化”、“赎罪”,归根结蒂,不是“命运”、“神”、“他人”的首肯和褒扬,而是悲剧英雄自身的肯定和褒扬,是在逆境中自我人格的发扬。所以,这种“净化”和“赎罪”,才可以理解为一种“升华”的境界,观者所受到的激励和鼓舞,正是这种“升华”状态的结果。正是这个原因,悲剧虽然悲惨、压抑,产生“恐惧”和“怜悯”,但却不消极。

欧底浦斯只弄瞎了双目,而大多数悲剧英雄则以“死”为自己的结局。的确,“死”是人的最后的、也是最严肃、最彻底的“赎罪”方式,也是“命运”所能对人施加的最后一种“惩处”方式。人固有

一死,有轻如鸿毛,有重如泰山。悲剧英雄的死,往往给人以“重如泰山”的感觉。就自然来说,生、死原本是必然的,无可选择的;但悲剧英雄的“死”却是“自愿”的,即他(们)“选择了”“死”。安提戈涅如此,罗米欧、朱丽叶如此,梁山伯、祝英台也是如此。“选择了”“死”,不一定是“自杀”,“他杀”也可以是“选择了”的,甚至“自然死亡”,也是甘愿“生病”,甘愿“不治”的,因而如同原始人所常想象的那样,一切的死,似乎都是“被(妖魔鬼怪……)杀”的。“生命”是被“夺走”的,但就悲剧英雄来说,又是心甘情愿奉献的,是一种“自由的选择”。

所以,这样的死,引起观者的巨大震动而有一种“崇高”的感觉,当不是奇怪的事。叔本华曾经说过,在“死人”面前,常有一种因“肃然起敬”而产生的“人格提高”的感觉,正是对“悲剧性”“死”的一种理解的表现。“死者”激励、提高着“生者”,所以悲剧并不是悲观主义的。“命运”“捉弄”“人”的最后的手段是令“人”“死亡”,“人”即使在实际上不可逃避“死亡”的“命运”,则也要让自己“死”得光荣,“死”得伟大,“死”得“重如泰山”。这正是“人”在“无可选择”中的最后的“选择”。悲剧只不过把这种事例突出地表现出来,供人“观看”而使“观者”得到“净化”和“升华”。

不难看出,喜剧的特点正好与悲剧是相对应的,表现了对生活和人生的另一种态度。

欧洲的喜剧,同样源于古代希腊,同样也是由宗教的仪式演变出来,而在成形的时序上似乎略晚于悲剧,地位上也略逊于悲剧。这就古人的思想看,是有原因的。从发展的角度看,古人在挣脱神话、宗教仪式的束缚后,对那捉弄人的命运怀有敬畏之心,人在悲惨的遭遇中显示自己的尊严,这是人的自信、自律、自由的第一步。然而,人对于人生、生活,对于“他在”的东西,毕竟还可以有另一种态度,即喜剧式的态度。就古代的情形看,如果我们可以简单地概

括说:悲剧是“命运”捉弄“人”的话,那么喜剧就该轮到“人”捉弄“命运”了。在悲剧中,“命运”、“命定”、“他在”、“他律”的东西通过自身的“肯定”并在显示自身的威严中动摇自身;在喜剧中,这些貌似强大的“他在”的东西,则在自我否定中毁灭自己。换一个角度说,“人”在悲剧中通过否定的“赎罪”而肯定自己,在喜剧中则直接地肯定自己的“无罪”、“无辜”,“百无禁忌”地“捉弄”(嘲笑、揶揄……)“命运”。悲剧以“死”的重压来抗议“命运”,喜剧则以“生”的欢乐来调笑“命运”。

西方的喜剧,在它诞生的时候起,似乎就带有“百无禁忌”的特点。喜剧家似乎可以毫无顾忌地歪曲、嘲笑、讽刺任何奴隶主大人物,包括当时的执政者、富豪、学者,一无例外。被讽刺者一般也都一笑置之,有被讽刺恼了的,要施行政治报复,在早期似乎也没有能得逞的。喜剧作家就是要把一切庞然大物,无论人、神或英雄,都要捅一捅马蜂窝,戳穿他们的虚无性,就连伯里克利这样的英雄也难逃喜剧家犀利的笔锋。苏格拉底老气横秋,总给人出难题,阿里斯多芬在《云》中把他挖苦得体无完肤,极尽歪曲、编造之能事,用现代法律观点,真可以给他一个“诽谤罪”,但苏格拉底与阿里斯多芬仍然是朋友。

应该提到的,不仅欧洲古代,我们中国古代的喜剧也是“百无禁忌”的。喜剧演员可以“讽刺”君王而不被得罪,于是才有那些著名的“优谏”的历史记录,喜剧(艺术家、演员)似乎天生的被公认是“无罪”的。古代喜剧这种“百无禁忌”的特点,颇不容易为现代人所理解,就像现代人不理解欧底浦斯为什么不原谅自己一样,因为从现代法律观点看,欧底浦斯当是无罪的。然而,这种远古时代的观念,更有其深刻的意义,我们在研究悲剧时已经指出了。我们似乎可以进一步说,悲剧是“负”那不该“负”的“责任”,喜剧则是“不负”那“该负”的“责任”。

喜剧作为一种艺术形式的出现,意味着它的根底处有这样一种想法:既然“命运”规定了一切,一切都是“命定”的,那么“人”可以“推卸”一切的“责任”,而一旦真的“推卸”了一切“责任”以后,“人”固然轻松愉快,毫无负担,永远处于“无罪”、“无辜”状态,但那束缚“人”的“命运”,那一切的规章制度、道德律令、神谕圣旨……立即失去自身的严肃性,变得滑稽可笑起来。一切的“必须”、“必然”、“必定”统统是可笑的、滑稽的,可以任“人”揶揄、取笑而不可施以任何“惩罚”,谁会去对“开玩笑者”过于认真呢?

喜剧中很少言“死”,说到了也是“轻如鸿毛”的“死”。悲剧有沉痛的、伟大的“死”,喜剧则似乎是“永生”的。事实上,喜剧嘲笑的“对象”——即使是那“命运”、“诸神”、“帝王将相”……似乎早已“死”了,那是一堆机械的“死东西”,任人嘲弄而绝无能力“还手”。马克思说,历史上的人物都要“死”两次,一次是悲剧式的“死”,一次是喜剧式的“死”。我们这里想说的是:悲剧式的“死”,“精神”当未“死”;喜剧式的“死”则是真正彻底“死”了,肉体和精神都“僵死”了。“肉体”死亡有“痛苦”,“精神”如“云烟”、如“鸿毛”,它的死亡倒感不到“痛夺”,却引起人们一阵“笑声”。所以,从这个意义说,悲剧倒是“生命”的赞歌,喜剧则是“死亡”的仪式,如马克思说的,向旧事物最后的“告别”,人总是“笑”着向旧事物“诀别”,“笑”着迎接新事物。“送旧迎新”都是喜气洋洋、兴高采烈的,在那个时刻也是“百无禁忌”的。

在古代,在那喜气洋洋的节庆日子里,“百无禁忌”表现为一种“自由”,甚至带有某些“放肆”。这在现代法制的社会当然是不允许的,但在精神上还是自由自在、无拘无束的。喜剧才是真正的节日,真正的“例外”,真正的“假日”,真正的“休息”。

然而“假日”、“例外”都是短暂的,所谓“乐以忘忧”也是生活中的一小段时间,在这个意义上说,喜剧是非常“现实”的,而悲剧则

令人深深地想到“过去”与“未来”。悲剧重在“时间”，喜剧则重“空间”，而可以有颠倒时序的各种手法，中国的“相声”中甚至可以让关公和秦琼开战，引起很好的喜剧效果。

表面上看，喜剧不如悲剧“深刻”，它似乎把一切都“嬉戏”化了，“游戏”化了，然而，我们甚至可以说，一切的艺术都蕴含着某些“喜剧”的精神。中国的“戏剧”，起于“喜剧”，这一点似乎与希腊不同。“戏”本是“戏弄”、“游戏”、“嬉戏”、“戏耍”这类的意思。“剧”和“戏”大概意思也差不多，至今人们还说“恶作剧”。西方人关于“戏剧”的观念已如前说，但他们长期以来把“艺术”与“游戏”联系起来，“艺术”中比较集中地体现一种“嬉游”精神，“艺术”的活动，与节假日的“休息”活动，仍有密切的关系，所以席勒才有“严酷的生活，优柔的艺术”之说。艺术在严酷的生活斗争中所争取得来的一点点“节假”和“例外”的休息、嬉戏，固然是短暂的，但却是非常珍贵的，是人所喜爱的，同时也是人的身心恢复力量的必要的形式。

我们知道，在真实的生活，“人”不可能“百无禁忌”。“人”不可能对地里的庄稼“开玩笑”，“人”也不能对握有生杀大权的皇帝老官“开玩笑”，“人”甚至不能把那本已陈旧不堪的腐败道德条律当作“儿戏”，“人”只有在“例外”的、“虚拟”的条件下，行使自己的“玩笑权”，因而这种“嬉游权”原本是“人”的存在方式中所必定包含的因素，但它在实际上能否兑现，却还得靠“机遇”，因而拥有这个“权利”似乎竟是一种“恩宠”。值得庆幸的是无论中国还是欧洲，伟大的民族精神得以发扬光大。

喜剧的精神是一种自由的精神，但喜剧并不是因为“自由”而不承担“责任”，恰恰相反，喜剧之所以不承担“责任”的“理由”正在于它认为一切实际的“结果”都是在“因果必然”的系列之中，而与其“自由”受“命运”“捉弄”，不如“自由”来捉弄“命运”。在喜剧看

来,“人”的“人格”只能保证“选择”的“自由”,而不能“保证”预定“结果”的必然出现,于是“人”只对自己的“选择”负责,而一切后果都是由另一些原因“决定”的。“德性”与“幸福”之间并没有一定的关系,我们既不能保证有德之人一定幸福,也不能保证幸福之人一定有德,因而包括“幸福”、“权势”在内的一切“结果”,都被允许在“嘲笑”之列。

世上只有一件东西不允许受“嘲笑”,那就是“人”的真正的“自律”、“自决”、“自由”,“自由”在西文意味着“从……中摆脱”出来,因而也从“嘲笑”、“讽喻”、“戏弄”中“摆脱”出来。然而,“自由”从一种“内在”的状态转化成外在的“结果”时,必定已在必然的系列之中,因而“号称”“自由”的“行动”,同样不免于“讥笑”和“讽刺”,一切打着“自由”幌子的“狂人”、“疯子”仍是无情的喜剧的对象。

这样,喜剧以“自由”、“自律”、“自决”为基础,因而在表面的“轻松”之中,与悲剧一样,仍然蕴含着严肃的目的,维护着人的道德品格的独立和尊严,因为“德性”本不是外加上的,而是一种“自律”。喜剧那犀利的眼光,固然有一种推动的力量,在一切坚实的东西中看出其动摇的地方,从一切庞然大物中看出虚弱、渺小的地方,但在那战略上“藐视”的眼光中,也放射出严肃的肯定的光芒,甚至在“自我解嘲”中,也体现了对人类美好的品德的热爱。

人们在讨论悲剧时常围绕着“恐惧”、“怜悯”和“净化”作为悲剧的效果,但人们不知道亚里士多德在讨论喜剧时提出了何种相应的效果。似乎只是在近代以来,人们才将注意力集中于“笑”上。在西方,有一些大哲学家提出了值得重视的看法。

显然,这里所要研究的“笑”,是喜剧性的“笑”。这种形式的“笑”,大多包含着“讥讽”、“嘲笑”、“调笑”的意味在内,与一般生理上的“笑”不同。

如何理解这种喜剧性的“笑”,英国哲学家霍布斯有“突然的光

荣”说,德国哲学家康德有“突然的虚无”说。“光荣”与“虚无”是针对“笑”与“笑”的“对象”而言,所以二说原是相通的,只是康德的说法更具有哲理的意味。霍布斯说,笑者总比被笑者有相当大的“优越感”,觉得对方“微不足道”,而得到自我的肯定。笑者处于一种优越的地位,这当然是实际情况,但人们通常并不去嘲笑那些比自己渺小得多的东西,甚至当嘲笑那些比自己渺小得多的东西时反倒适得其反,并无一点喜剧效果,而只会引起人的厌恶。于是康德换一个角度从“对象”上去找特点。康德说,那原来觉得庞大、严肃、强壮的东西,突然化为乌有,原来是渺小、丑陋、孱弱的东西,这时人才发出笑声,而且那个东西装得越大、越强、越一本正经,就越可笑。在这里,康德所捕捉到的现象,的确具有本质的意义;原来以为“存在”的东西,却原来“不存在”(无),而且越装出一副“有”、“存在”的“样子”,则越可笑。这就是说,一切现实的、有限的存在的东西,只有在它“装出”一副“无限的”、“永恒的”存在的“样子”时,才显得可笑。甚至就是那“他在”的“神谕”、“命运”、“命定”、“伦理规范”、“法令条文”……一旦脱离了自己的具体社会历史条件,以“无限”、“永恒”的“姿态”出现,都是喜剧的对象,而一切的“他人”,不论王公贵族、智者贤人,更无例外。

这里值得注意的还在于:霍布斯和康德都说到“笑”是种“突然”的行为,似乎是不假思索的、突发性的。世上尽管有许多“越琢磨,越可笑”的事,但就其起初的状态言,多数是带有“突发性”的。

喜剧效果的这种“直接性”,表明了喜剧不需要过于玄妙的理论推理,只有迫使观者回到日常生活的层次上,才能爆发出“哄堂大笑”。

“笑”的这种“直接性”被西方另一个哲学家予以发挥,并和他的整个哲学思想联系起来,从而使得对喜剧的理解更具有了哲学意味。这就是人们在研究喜剧和笑时所不能忽略不谈的法国哲学

家柏格森。

柏格森虽然属于比较老的类型的哲学家,但他对当代法国以及欧洲哲学的影响却是非常大的。说他的学说属于“老的类型”,因为他还是建构“体系”的哲学家,而如今这种做法在欧洲哲学家中已不很流行;但他的“体系”是以“直接性”为核心的,这与欧洲从胡塞尔以来的“理智的直觉”,“直觉的理智”那种强调“经验”、“观念”之“直接显现”的现象学又有许多共通的地方。法国的哲学界和思想界,自觉不自觉地是在柏格森的影响下,不仅对黑格尔的古典现象学有新的理解,而且也使胡塞尔的当代现象学得以流传。与这里讨论的题目有关的是,柏格森从其哲学基本思想出发,写了一篇专题论文叫《论笑》(张闻天旧译为《笑之研究》)。欧洲自亚里士多德以来,很少有哲学家写专门的著作讨论“喜剧”问题,柏格森这本书尽管因其哲学基本主张而常受批评,但毕竟为喜剧的理论研究作出了贡献,增添了光彩。

柏格森在哲学上反对机械主义,主张发扬生动活泼的“直觉”,因而被称作“直觉主义者”。应该说明的是,柏格森的“直觉”不是一般的感官的“感觉”,尽管他离不开感官之能,他的“直觉”是一种生命性的心智状态,而不是抽象的概念性的理论观念,所以他又常被称为“生命主义”或“唯生主义”。反对把抽象概念置于心智的中心地位,这是现代哲学的一个大趋势,其主要攻击目标为黑格尔的绝对的概念主义。在这个趋势中对欧洲后来有重大影响的如基尔克特,柏格森也是重要的一员。柏格森之所以专门研究喜剧,可能是觉得“笑”和“喜剧”的研究有助于阐明他的哲学基本思想。他指出,凡机械性的东西,与生动活泼的东西比较起来,都是“可笑”的。柏格森认为,只有“精神性”的东西才是生动活泼的,而一切“物质性”的东西都是刻板机械的,这显然是一种唯心主义、形而上学的观点,在这一点上他与欧洲旧的传统唯心主义者没有多少区别。

他的特点在于强调“精神”并不是一些“概念”的组合,而是生命的“直觉”,是不借逻辑推理的直接性的心智状态。这种活泼的生命状态被那刻板机械的物质性东西压制时,那些物质的东西就显得“滑稽”、“可笑”,而“笑”则是使那生动活泼的精神性直觉恢复自身的主导地位,从而使那些貌似庞大强壮的物质性东西化为乌有。从这个角度言,霍布斯的“突然的光荣感”和康德的“突然的虚无感”都有了一种新的解释,而那“突然”性,也因“直觉”之不假“思索”的直接性而有了交待。

柏格森对“笑”的研究,肯定了“人”的“精神性”、“生命性”和“直接性”,其学说是建立在“精神”与“物质”分割的基础上。然而“人”并不是“纯精神”的客体,因而“人”通过“笑”“纠正”了“物质”压倒“精神”的“可笑”状态后,并不能真正挽救“人”经常处于“可笑”的境地。我们看到,这一点被现代欧洲一些作家,特别是法国的作家抓住,再加以其它思潮的掺杂,出现了风行一时的“荒诞戏剧”。

三 评欧洲“荒诞戏剧”

欧洲的戏剧艺术在历史上曾经出现一些高峰。但两次大战以后,似乎再也没有莎士比亚、高乃依、莫里哀、拉辛、莱辛、席勒等人的光辉灿烂,再也没有那样生动活泼地体现着人类思想感情的深度和广度的作品。西方的戏剧似乎在走向衰落。上演古典戏剧的剧团面临着经济上的危机,纷纷关闭。资本主义艺术受商业化的冲击,早为黑格尔所预见到的艺术危机,终于不可避免地在西方世界出现。其实也不光是戏剧一门艺术如此。

然而,人生毕竟需要戏剧,因为人生需要艺术,没有戏剧的人生,如同没有美酒的宴席。在西方戏剧衰落的时期,苏联发挥了斯

坦尼斯拉夫斯基、丹钦柯这样的伟大导演的作用,将西方戏剧包括莎士比亚在内的戏剧天才的作品,使之活跃于舞台上;而德国的布莱希特,更在现代的意义上改革戏剧舞台艺术,以求更好地为新兴社会力量服务,使工人阶级的劳动、工作、生活得以再现于舞台上。

当然,西方的舞台也并没有完全沉寂,而且在20世纪50年代还很活跃过一番,其中最有影响的,至今还在为人讨论的是所谓“荒诞戏剧”。

“荒诞戏剧”是一位剧评家替以贝克特为首的一些具有共同倾向、特点的剧作家的作品所起的名字,而它并不一定为他们自己所认可。50年代在西欧出现的这些剧作家,都是一些有个性的作家,很不愿意自己被归于一个“流派”,但无情的事实是:谁也脱离不开历史而真正把自己“孤立”起来,即使在“思想”、“艺术”的领域中,也是如此。“荒诞戏剧”的出现,是有其社会历史和思想根源的,是与现代西方、特别是西欧大陆的思潮密切相关的。

西方现代的思潮,发端于对古典思潮中的“绝对主义”之攻击,在一个时期,大家都在批判黑格尔,认为他太“绝对”,太“概念(化)”,太“理性”,太“思辨”。“你说一个东,我说一个西”,针对“绝对主义”的,就有“怀疑主义”;针对“概念主义”的,就有“直觉主义”;针对“理性主义”的,就有“反(非)理性主义”。有的要“回到康德”,有的则认为休谟更有道理。真是各路英雄大显身手。在这个大会师中,有一个人的声音当时虽被淹没,但后来却被认为具有重大意义的,就是丹麦的基尔克特。他与黑格尔“绝对理念”针锋相对地提出了一个孤立的“个体”作为“人”的根本本质,由这个“个体”所引申出来的一切有关“人”的特性,都是与黑格尔意义下的“人”(的“理性”)完全不同的。在各种“相对”之间,没有一个普遍的“绝对”来维系其统一,“人”作为个体的存在,是孤独的、不可沟通的,因而他感到恐惧和烦恼。“个体”的“人”当然不是“动物”,

“动物”生活在必然性的系统中,无忧无虑;“人”则为自己的“自由”而烦恼。这是西方现代思潮中的一个基调,这个基调与更有理论性的现象学结合起来,就形成“存在(实存)主义”。就整体而言,所谓“荒诞戏剧”就在这个思潮之中,它们“遇到”的“问题”是同类性质的,但在对待这些“问题”的具体态度上,又是不尽相同的,有时甚至还可以有相反的倾向。

所谓“荒诞戏剧”(Theatre of the Absurd)是指下列作家的作品:爱尔兰出生的贝克特(Samuel Beckett),罗马尼亚出生的尤奈斯库(Eugene Ionesco),俄国出生的阿达莫夫(Arthur Adamov)等,他们大多数人以法语写作,活跃在法国的舞台上。他们的戏,首先为法国人接受;也不是偶然的。一方面,法国文艺生活一向比较活跃,他们的文学、绘画、音乐都有自己的特色,在许多新潮流中,都居于“先驱”的地位。另外,成大体系的存在主义哲学家固然是德国的雅斯贝斯,但法国的萨特由于其多方面的社会活动,使“存在主义”不仅是一门学问,而且真正成为一种社会思潮。尽管萨特的思想倾向与“荒诞戏剧”作家并不完全相同,但后者所提出的共同的“问题”,很快就吸引了受这种思潮影响的法国观众。

给这些作家的作品起一个“荒诞戏剧”的名字是很恰切的,因为他们所要揭示的核心问题,正是“人”的处境的“荒诞性”。西文“荒诞”,来自拉丁文“absurdus”,原指声言之不协和,引申为一切不协和现象,而归根结蒂,是“人”与其“环境”的不协和。在西方一些人的眼里,“人”与“环境”的不协和是不可克服的,不是暂时的、表面的现象,而是根本的不治之症。之所以如此,是因为“人”是有意识的,而“环境”却是“无意识”的。“人”以为自己有意志,有知识,有理性,可以适应“环境”,改造“环境”,使“环境”符合自己的“目的”。殊不知这个“目的”是永不可及的,而且是“无意义”的,就像古代传说中的西西弗斯(Sisyphus)那样永无止境地把那滚落下来

的石头推了上去。“人”自以为有意识、有目的,对任何的事都有“选择的自由”,殊不知这个“自由”原来是“无”,而一切的“有”皆是“不自由”。“自由的选择”是根据一定目的、理由的,因而“人”的自由的行为,是使世界、环境成为“有目的”、“有理由的”,但“世界”、“环境”却是根据必然性的规律自行运转的,而“人”的一切行为,都又在这个必然性之中,因而从“无”到“有”,就是从“有理由”、“有目的”归于“无理由”、“无目的”。“世界”、“环境”归根结蒂是“无理由的”、“无缘无故的”,因而是“荒诞”的。“世界”当然是有“原因(cause)”的,因而是“必然”的,但“世界”却是没有“根据”(ground)的,根本没有莱布尼兹所说的“上帝按最佳可能选择世界”这种情形。我们或许可以在科技发达的条件下掌握“世界”的规律,让它为我们的“目的”服务,大多数人正是在这种信念下努力工作,然而我们不要忘记,我们所谓的“世界”、“环境”,主要的组成部分是与我们相同但又不同的“他人”。“我(们)”是“自由”的,“他(们)”也是“自由”的,多个“自由”的个体如何沟通则成了问题。这些没有“上帝的”“预定和谐”的“单子”们的相互“碰撞”,只能“碰撞”出一个“荒诞”的“世界”来。“荒诞戏剧”就是要把他们所确信的这种人生的基本状态揭示出来。

在“荒诞戏剧”中,最具有代表性的,当推贝克特的《等待戈多(En attendant Godot)》,当这出戏于1953年在巴黎首演时,立即引起了轰动,很快在西欧的舞台上流传开来,吸引了大批的观众。应该承认,即使现在来看,在艺术上这出戏,也无疑是一个杰作。

《等待戈多》共分两幕,包括一个小孩,一共五个剧中人。开幕时两个觉得生活极端乏味、无聊的人相约一起等一个叫“戈多”的“人”。据说,只要这个“人”一出现,一切烦恼、忧虑就会一扫而空,“人”就“得救”了。然而这个“人”始终没有出现,两幕戏,就是描述他们二人等待过程中的心态和所见所闻。

“戈多”是什么“人”？也许是“上帝”的化身？是一种“希望”，一个“理念”？“戈多”没有出现，但他的替身和影子却在两幕中都出现了，那就是那个与“戈多”声音相近的“波卓”。这个“波卓”还带了一个“幸运儿”。“波卓”与“幸运儿”的关系与那两位等待“戈多”的先生的关系又形成鲜明对照；“波卓”与“幸运儿”的关系是主人与奴隶的关系，而弗拉季米尔与爱斯特拉冈则是“朋友”。

“波卓”也许就是那个“戈多”，又有谁认得准呢？因为谁也没有见过“戈多”。剧作家故意给“波卓”的佣人起个名字叫“幸运儿”。他之所以“幸运”，就因为他是个奴隶，完全服从他的主人“波卓”，而不像弗拉季米尔和爱斯特拉冈两个“自由人”那样自寻烦恼。“波卓”与“幸运儿”之间有一根绳子联系着，原本是“幸运儿”牵着“波卓”，而“波卓”却用这根绳子做了指挥棒，喝令其“跳舞”、“思想”。“幸运儿”在被喝令“思想”时，还必须戴上像“波卓”那样的帽子，好沾点“主人”的气派，然后滔滔不绝地说些无意义但又颇有知识的“话”。这里，不禁叫人想起海德格尔的著名论文《什么叫思想》——“什么‘令’（我）思”。“人”如果不想自寻烦恼的话，那么只有在被“喝令”时，才去“思”。在“波卓”的训斥、辱骂下，“幸运儿”不需要任何“权利”，而感到很舒服。到了第二幕中，“波卓”成了瞎子，自称“瞎得像命运之神一样了”，“幸运儿”仍像第一幕一样“幸运”，只是丢了“帽子”，再也“喝令”不了他“思想”了，他成了“哑巴”，“连呻吟都不会。”

两幕的结尾都有一个小孩上场，这个小孩子不认识任何人，却认识“戈多”，看不见刚碰上的“波卓”和“幸运儿”，却看得见“戈多”，他正是从“戈多”那里带信来的。他带来的“信息”是让人们继续“等待”，并许诺“明天”“戈多”一定能来。“小孩子”是新的生命，有新的生命就会有新的“希望”，尽管“新的生命诞生在坟墓上，光明只闪现了一刹那，跟着又是黑夜”。

除了“小孩子”之外,谁也没见过“戈多”,有谁又能相信那个又老、又瞎的“波卓”或许就是能给人类带来“希望”的“戈多”?又有谁愿意做那个又脏、又懒,连呻吟都不会的“幸运儿”?如果说有“上帝”的话,那么他曾经明察秋毫,如今竟会是一个“瞎子”?如果“人”“曾经思想过”,如今竟成了“哑巴”?这一切都是弗拉季米尔和爱斯特拉冈所不能、不愿承认的,他们是有思想、有意识的“人”,但他们却很不快活,醒来时觉得“孤独”,但“我梦见我们快活”。他们甚至想到“生”不如“死”,想找根带子来上吊,但他们毕竟还是听了那“小孩子”的“话”(信息),勉勉强强地决定明天再来“等”“戈多”。

《等待戈多》还有一处值得注意的是:剧中除了弗拉季米尔和爱斯特拉冈外,其他的“人”都没有“记性”,没有“记忆”。两幕中重复出现的人物,似乎谁也不认得谁一样。波卓、幸运儿、小孩子在第二幕中好像是第一次见到或遇到弗拉季米尔和爱斯特拉冈。没有“记忆”,也就没有“时间”,没有“历史”——波卓认为“时间”是个“混账的”东西。然而,有记性的弗拉季米尔、爱斯特拉冈十分烦恼,“记忆”使他们烦恼,一天又一天,天天等“戈多”,昨天、今天、明天都是一个样子的“等”,如果没有“记性”,像那个小孩子那样,天天来报信,天天都是“新”的,不会感到腻烦。人类的一部历史——记载(记忆),似乎就是“等待”的历史,等了几千年,至今未曾等到。或许“戈多”像那个“波卓”那样,已经老了,瞎了,也许有一天“他”也会死的——“上帝”死了,像尼采说的那样。没有“上帝”的“人生”能够“忍受”吗?西方的思想界,自从尼采宣布“上帝”已经死掉之后,感到失魂落魄、无依无靠,所以“上帝”已死,紧接着就是“人”也已死。

然而,“人”毕竟还是一代一代地活着,并没有真的随“上帝”的毁灭而毁灭。“记忆”、“历史”诚然使无数英雄好汉化为灰烬,但也

保存、积累了各种可贵的“价值”和“财富”，人生的“意义”就在“历史”之中。新生的小孩子毕竟给我们带来了“信息”：他们请（令）我们继续生活、劳动，努力奋斗，“他们”将是“我们”业绩的“见证人”，而一切人类的努力，不会化为乌有。

所以，包括“荒诞戏剧”在内的一些西方思潮，有时也接触到一些相当根本的“问题”。他们对这些“问题”的揭示，有时竟也可以是有相当深度的；但对这些“问题”的态度，却可以并必然有不同的“选择”。而作出不同“选择”的“理由”却又是具有相当的社会根源的。谁又不曾“烦恼”过？谁又不曾有过“荒诞”之感？人生中一切消极的东西可以使某些人沉沦，也可以使某些人振奋。“幸运”当然不在“放弃”“选择”，而在于使自己的“选择”更合理、更符合实际。而要做到这一点，则又必须看到“记忆”、“时间”、“历史”的重要性。

“人”当然是要死的。“上帝”更是不存在的。然而“人”的死亡，不等于“时间”的终止，“上帝”不存在，不等于“意义”、“希望”、“目的”的消失。人生可以没有“上帝”，但不能没有“意义”；恰恰相反，正是没有了“上帝”，人生才显得有意义。试想，“上帝”真的像“波卓”那样又老、又瞎，而却还“支配”着“人类”的“命运”，做这样的“人”，尽管被叫做“幸运儿”，又有何“乐趣”、“意义”可言？“人”不因“上帝”“永存”而有“意义”，也不因自身“永恒”而有“意义”。“永生”的“人”，不就是“上帝”。“人”如在这些“永存者”支配下，则真的是万劫不复，永无翻身之日。所幸，真实的情况恰是许多哲学家早就看出、而为黑格尔清楚地说了出来的那样：一切具体的东西，都是有限的。世上从无抽象的“人”，都是具体的“人”，因而“人”是有限的。正因为人是有限的、要死的，才有新陈代谢，新一代人才能在前人的基础上作出新成绩、新贡献、新创造，时间、历史才是开放的，不是封闭的。只是我们不需要像黑格尔那样建构出

一个超越的“绝对”、“无限”，我们不需要“造出”一个“神”来，把人生、宇宙的“意义”悬空起来；人生的“意义”就在“人生”之中。不仅我们知道我们的“前人”活得有“意义”，我们还深刻地感到我们“自己”活得也有“意义”，同时我们也确定无疑地断定我们的“后人”活得更会有“意义”。“我们”倒也不“怕”我们的“意义”会被“后人”“忘却”，因为既然我们并未“忘却”我们“前人”的劳绩，我们的“后人”同样会在他们生活的世界中“辨认”“我们”的劳绩。“折戟沉沙铁未消，自将磨洗认前朝”。新生的小孩子，不是每一幕的结尾都“找”到了弗拉季米尔和爱斯特拉冈吗？尽管“我们”自己有时老是拿不定主意，犹疑、困惑、烦恼，但新生小孩子却每场必到，而且态度是那样坚定，并让“我们”“坚持”下去。何况，“我们”并不在“等待”一个虚无缥缈的“救世”的“戈多”。要说“希望”、“意义”的话，那么“我们”自己的生活中到处皆是；如果说“等待”的话，那么“我们”也许在“等待”那新生的小孩子，那肯定“我们”、接续“我们”、发扬“我们”的小孩子。这样，即使是贝克特，也没有让“我们”“白等”，小孩子是每场都出现的。

然而，在贝克特的眼里，那个新生的小孩子却是使“我们”（弗拉季米尔和爱斯特拉冈）陷于“荒诞”永无自拔可能的契机。“我们”正是听了小孩子带来的“信息”，才老是在那里“等”的。也许这个小孩子正是那因年幼尚未“自觉”的“戈多”？

“生”、“死”固然由不得“我”自己“选择”，也许“我”是不由自主地“生”了出来，很不情愿地“死”了过去，但只要“我”“活着”，则就是“自由的”，不是“荒诞的”。甚至“我”的“荒诞”感，同样是“我”的一种“选择”；对于人生的矛盾、困苦……“我”“愿”作“如是”观，如果换一种“选择”，也许“世界”、“人生”就会显示出不同的色彩来。

我们看到，就戏剧艺术来说，“荒诞戏剧”已不是传统的“悲剧”、“喜剧”范畴所能概括得了的，所以西方的剧评家叫它为“悲剧

性的喜剧(闹剧)”(Tragic farce)。

“荒诞”(absurd)原本是喜剧的题材。康德说过,凡可笑者,必有荒诞的东西在。所以,“荒诞戏剧”实际包含了一种“喜剧”的精神,但这种戏剧的特点又在于揭示“荒诞”而又令人“笑”不出来。在“突然的光荣感”和“突然的虚无感”中,“荒诞戏剧”只保留了“虚无感”。“光荣”没有了,因为“笑”不出来,因而是一种“不可纠正”、“不可克服”的“荒诞”;“突然”也没有了,因为“荒诞戏剧”要揭示的似乎是“人”的“根本”的状态,而不是背离日常生活的一段“插曲”。“虚无感”倒是确确实实的。“意识”、“自由”本是任何地方也找不出来的,它哪儿也不“在”(有),它是“无”,人生的一切“价值”、“意义”都是从这个“无”中生出来的,“人”给“世界”、“人生”“增加”了个“无”。一方面说,从“无”开始,“将相本无种,男儿当自强”,“人”的一切“价值”都是“人”自身“创造”出来的。“做”什么样的“事”,就是什么样的“人”,所以这个“无”是很严肃的,“人”需要战战兢兢地对待自己的“无”;然而如果抓住这个“无”,不从这个“无”中生出“有”来,天天无所事事,而“等待”什么“解救者”,则自然感觉到“空虚”、“腻烦”。要知道,“意义”、“价值”是要“创造”出来的,而不是“等待”出来的。“等待”是放弃“选择”,放弃“自由”,因而也是放弃“意义”,放弃“价值”。在古典的戏剧中,那些无所事事、放弃“选择”、放弃“自由”的“人”,是一种被嘲笑的对象,在“荒诞戏剧”中竟令人“笑”不出来,成为一个“严肃”的对象。可能,在《等待戈多》中“幸运儿”是一个被讽刺、嘲笑的对象,因为他连“等待”这件“事”也不做。

另一方面,“等待”又好像是“命运”对“人”的一种“捉弄”,“戈多”叫小孩子带信让弗拉季米尔、爱斯特拉冈继续“等”下去,而始终不出面,但他们二人宁可在“荒诞”的“失望”中保持着基本的、最低限度的“清醒”,而不去学那“幸运儿”。所以他们两个尽管十分

“荒诞”而不“可笑”。他们为自己的“等待”“付出”了一个“荒诞”的“代价”，承担了“荒诞”的“责任”，所以，在根底里，剧作家要让观众体会出一种悲剧的意味。

这样，“荒诞戏剧”就把“恐惧”、“怜悯”和“可笑”这些情感因素都纠缠在一起，让观众有一种“莫名”的“悬搁”之感。它没有以往“悲剧”的直接的震撼力，也没有一般“闹剧”的直接的哄堂大笑声，而是以“闹剧”(farce)的形式蕴含着悲剧性的内容。

如同西方现代的其它艺术作品一样，“荒诞戏剧”深刻地打上了现代西方资本主义社会的烙印，它所揭示的“世界”，是现代资产阶级世界的一角，在某些方面的确是真实的一角，是资产阶级人生某些深层方面的写照。正是由于它提供了我们不得不与之打交道的“另一些人”、“另一个世界”的真实情况，所以包括“荒诞戏剧”在内的一切现代资本主义的重要艺术流派，都将受到我们这个世界的重视，引起我们的思考，并对其进行分析、批判。

(原载曹其敏著《戏剧美学》第1-52页，人民出版社1991年10月版)

中国戏曲表演体系 在世界戏剧表演流派中的地位

戏剧是表演艺术,是要由演员来表演的。话剧主要是语言的艺术,靠剧本的台词告诉观众发生了什么样的事,虽然话剧也很讲究形体动作的表现力,但和戏曲比较起来,话剧的语言的表现力更为优越,话剧的剧本是重要的,演员的表演一定要受剧本的规定性的制约,不可偏离。古希腊的悲喜剧,虽然世界上(包括中国)有些剧团仍努力演出,但对大多数人来说,主要已是案头的读物,西方戏剧作为文学而言,有其自身的独立性,无论莎士比亚、席勒、歌德、萧伯纳等,都有这个特点。

中国戏曲却不然,因为它是综合艺术,它的源头很多,始发轫于民间艺术,具有广泛的群众性,它是老百姓喜闻乐见的艺术形式。虽然元明清时期也出现过不少大剧作家,他们所写的文学剧本,是我国文学中的瑰宝,至今仍是很好的案头读物,但中国戏曲的进一步发展,加强了舞台表演的因素,到了京剧,已不仅仅可作案头读物,而非到剧场亲聆演员之表演歌唱,不能领略京剧的真正趣味所在。同时也是因为戏曲的严格的程式规范,一般作家难以熟悉了解,所以大量戏曲剧本的实际创作者是演员,剧作者只是提供一个脚本而已,往往剧本中很少的一段文字,到了舞台上一演,能被演员演出一段活色生香、趣味十足的戏来。戏曲这个综合艺

术的中心是表演,是演员。过去很长时期以来,中国的老百姓最大的娱乐及消闲的方式就是看戏,至今在山西省许多村子都保存有金元时期的戏台,说明戏曲的普及。老百姓看戏,主要的不是去看故事,而是看演员的表演。通过看戏,群众认识了生活;通过看戏,群众满足了自己对文化的需要;通过看戏,使没有文化的普通老百姓也能对我国的历史朝代、历史人物如数家珍,使几千年的历史生动地活在我们中间,使人们感觉到他们和自己仍然是息息相关,一脉相承。尽管戏剧和正史之间相距甚远,但人们正是通过戏曲这一最普及、广泛深入的视听教育,自然而快乐地把几千年的历史拉到自己身边,同时也把自己纳入到历史中去,获得一份亲切感和自豪感。这里不可忽视的一点是,群众的趣味决定着戏曲艺术发展的方向。道理很简单,戏就是演给人看的,所以观众的习尚好恶必然会对演员的表演有着重大的影响。梅兰芳在《中国京剧的表演艺术》一文中曾说:戏曲是一种比较突出的综合性的戏曲艺术,“它不仅一般地综合了音乐、舞蹈、美术、文学等因素的戏剧形式,而且是把歌唱、舞蹈、诗文、念白、武打、音乐伴奏以及人物造型(如扮相、穿着等)、切末道具等紧密地、巧妙地综合在一起的特殊的戏剧形式。这种综合性的特点主要是通过演员体现出来的,因而京剧舞台艺术中以演员为中心的特点,更加突出”。“中国观众除去要看剧中的故事内容而外,更着重看表演”。“群众的爱好程度,往往决定于演员的技术”。戏曲作为具有高度综合性的载歌载舞的艺术形式,它的一切成分都是通过演员的表演体现出来的,所以梅兰芳认为戏曲舞台艺术的特点就是以演员为中心。

戏曲艺术的特点,既然是它高度的综合性,而演员又是表演艺术的中心,所以对戏曲演员的培养训练是极其重要的。一般来说,戏曲演员从七八岁开始就接受训练了,特别着重于做工(即身段,包括形体的优美、肢体的灵活及动作的准确等)和唱工两个方面。

表演艺术所包含的歌、舞、白、武打、表情等方面,各自拥有一整套的复杂而繁难的技巧(程式),演员从小就要学习它,掌握它。这个学习过程是漫长的,而且要十分刻苦,在呆板的反复锻炼中逐渐掌握这些用以进行艺术创造的基本功。戏曲表演特别强调师承,它通过口传心授代代相传,使得戏曲表演艺术绵延不断,流传至今。老师向徒弟传授技巧的同时,也传授对人物的体验,演员在掌握基本程式和运用规律之后,结合着自己对生活的体验和理解,灵活运用,就能跳出“刻模子”的阶段,创造出鲜活生动的艺术形象。也就是说,戏曲舞台形象是要以一定的技术做基础才能塑造出来的,为此,演员必须要接受长期的专门训练。但演员不可能每个人都会表演各种人物,所以又有了行当的划分,各种不同的行当在历史发展上各有不同的来源,也各有不同的基本功。而且都是很专门的,各有不同的技术要求,所以一个演员一般只能学习一门、掌握一种行当的表演技巧。

人们普遍认为,中国戏曲是写意的戏剧艺术,这是对应着西方戏剧的写实性而说的。黄佐临先生更把梅兰芳尊崇为中国戏曲最成熟最完美的代表,把梅兰芳表演体系与斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系并列为世界戏剧三大体系。他概括中国戏曲具有四大外部特征(流畅性、伸缩性、雕塑性、规范性),而其内在特征则可概括为写意性。他认为梅兰芳艺术的伟大之处就在于他把中国戏曲的特征通过他的表演实践发挥到了臻于完美的极致,而成为中国戏曲的历史典范,作为一种戏剧风格的代表,屹立于世界艺术之林。

半个多世纪以前,梅兰芳出访欧美,他的表演风靡了西方,使西方观众叹为观止。梅兰芳的表演给他们带去了神奇的幻境,大开了眼界。许多西方戏剧艺术家、评论家都对梅兰芳的表演给予了崇高的评价。

对以梅兰芳为代表的中国戏曲创作思想和创作原则,布莱希特认为:“这种演技比较健康而且(依我们的看法)它和人这个理智的动物更为相称,它要求演员具有更高的修养,更丰富的生活知识和经验,更敏锐的对社会价值的理解力。当然这里仍然要求创造性的工作,但它的质量比迷信幻觉的技巧要提高许多,因为它的创作已被提高到理性的高度。”^① 基于这种现实主义创作原则而以特殊的歌舞形式表演出来的生活,自然会比普通的实际生活更强烈,更高,更典型,更理想,也就更带有普遍性。戏曲的生活真实是用程式化的艺术真实来反映的。比如说感情的表达方式也是程式化了的。许多传统老戏中给我们显现出很多感情的公式,实际生活中的许多复杂的情绪都能被排入到这些公式里。较之生活的自然形态,它是变了形的,好些细节被剔除了,表面上看,感情似乎被简单化了,然而它却更为强烈、确定,添上了几千年的经验的分量,遗貌取神的结果,感人的力量更深了。

大演员总是把外部技巧和内心体验有机地结合在一起,创造出鲜明的艺术形象。戏曲的表演把生活中本质的、有力的东西突现在观众的眼前。梅兰芳的表演使众多西方艺术家倾倒折服,就在于他能在程式的躯壳之中注入了人物的思想感情,从而产生了不可抗拒的魅力。一个男性演员扮演中国古代妇女形象,为什么能体现出中国古代妇女的富于特征的性格和神韵的美,正如美国人斯达克·杨解释的那样:“梅兰芳并没有企图模仿女子。他旨在发现和再创造妇女的动作、情感的节奏、优雅、意志的力量、魅力、活泼或温柔的某些本质的特征,而以舞蹈方式再现,诗意盎然。”^② 另一位美国人阿瑟卢尔说:“他所扮演的不是一般妇女的形象,而是中国概念中的永恒的女性化身。处处象征化,却具有特定和使

^① 见黄佐临:《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》。

^② 同上。

人易了解的涵义。”^① 他们都以一个艺术家的敏感发现了中国传统戏曲表演的形神兼备的巨大的艺术力量。梅兰芳的艺术无疑地超越了东西方之间存在的障碍,而成为世界艺术宝库中最珍贵的财富。文艺评论家布鲁克斯·阿特金逊惊叹:“语言上的障碍,若同完全异国情调的艺术的障碍相比,则变得微不足道了,这种艺术具有它独特的风格和规范,犹如青山一般古老……但它却像中国的古瓷瓶和挂毯一样优美。如果你能摆脱仅因它与众不同而就认为它可笑的浅薄错觉,你就能开始欣赏它的哑剧和服装的精美之处,你还会依稀觉得自己不是在与瞬息即逝的感觉相接触,而是与那经过几个世纪千锤百炼而取得的奇特而成熟的经验相接触。”^②

以演员为中心是中国戏曲的一个重要戏剧现象,在这样的背景条件下,梅兰芳十分注重表演艺术的统一完整性。他在《舞台生活四十年》中,曾说过:“我对舞台上的艺术,一向是采取平衡发展的方式,不主张强调某一部分的特点。这是我几十年来一贯的作风。”他在和谐平衡中求美,塑造出了一个又一个美的形象。戏曲演员深知观众的心理,有些戏,观众对其情节早已烂熟于胸,却还百看不厌,主要就是为了欣赏演员的高超技艺来的。戏曲演员的艺术创造离不开美,甚至对一些丑恶现象也要予以美化,竭力避免给观众以感官上的刺激。最典型的例子莫过于梅兰芳演出的《贵妃醉酒》了。他谈到创造这一形象时说:“一个喝醉酒的人实际上是呕吐狼藉、东倒西歪、令人厌恶而不美观的;舞台上的醉人,就不能做得让人讨厌。应该着重姿态的曼妙、歌舞的合拍,使观众能够得到美感。”^③梅兰芳的另一出代表作《宇宙锋》中,女主角赵艳容以装疯对父亲的无耻行径进行反抗。梅兰芳也能按照剧情的规定

① 转引自梅绍武:《我的父亲梅兰芳》。

② 同上。

③ 梅兰芳:《舞台生活四十年》

情境和人物的活动,用美的形式描摹出疯的形态。他是基于这样的认识:“中国的古典歌舞剧,和其他艺术形式一样,是有其美学的基础的。忽略了这一点,就会失去了艺术上的光彩。不论剧中人是真疯或者假疯,在舞台上的一切动作,都要顾到姿态上的美。”^①这种对美的追求,不是形式主义,而是给予生活以艺术的升华,是细腻深入的内心体验与优美造型的和谐的统一,美的形式是为了更强烈、更鲜明地显示它的内容。

梅兰芳在《游园惊梦》中塑造的杜丽娘,就是一个十分完美的艺术形象。他以优美悦目的身段动作和对角色思想感情的细致入微的体验,把杜丽娘这个怀春少女的心态刻画得非常生动传神。同是表现杜丽娘的怀春,在“游园”和“惊梦”中的表现就不相同。在“游园”中,他表演得很含蓄,撩人的春色,使这位豆蔻年华的闺阁少女的心中产生了一种萌动。一种朦胧的渴望,不愿辜负这良辰美景。但从小就受到封建礼教教育的她,又怎能放浪形骸之外呢?这场戏中,她的动作很文静,既脉脉含情又拘谨羞涩,郁闷沉静的外表掩盖了她内心情感的冲动。“游园”中杜丽娘只是少女的“春困”,而非少妇的“思春”,在这一规定情境中着重表现的是杜丽娘纯情少女的心态。而在“惊梦”中,梅兰芳的表演的层次就进一步发展为比较外露,削弱了含蓄收敛的成分。可能是因为在梦中,在一个幻想中的不受任何约束的世界里,杜丽娘得到了实现真正自我的自由,她可以畅快地呼吸,自在地追求了。梅兰芳的表演是,神色略带迷惘,眼神中流露出少女的娇媚,在柳梦梅的牵引,她似醉如痴,面带幸福娇憨的微笑,飘然而逝。在这里梅兰芳表现的不是生活中自然感情的流露,而是高度提炼了的诗化的感情,通过精雕细刻的艺术手段外化成为可见可感的艺术表现,不仅使观众

^① 梅兰芳:《舞台生活四十年》。

看得懂,而且还能得到美的享受。

在《穆桂英挂帅》中梅兰芳塑造了一个穆桂英的英雄形象,穆桂英在激烈的思想斗争之后,下定决心挂帅出征,捧印时坚定凝重的表情、明快轩昂的身段动作,把穆桂英的大将风度、爱国激情表现得完美动人,传神的表演同样给人以美的艺术感受。他塑造的形象都具有鲜明的个性色彩,而且在揭示人物内心复杂的情感世界时层次分明,分寸感很强。

梅兰芳塑造艺术典型时,不仅注意形象姿态上的美,而且也很注意形象在整个舞台画面中的地位。在舞台画面的构图中也要显示出形象的美。他的表演重传神,重写意,不在于形态上的“真”,而在于神态上的“活”。他的表演所以能达到最完美的境界,就在于能点染出角色的活的神情,角色在特定环境下特有的活的神态。他能够在剧情发展中带有关键性的瞬间,通过简练的优美的动作,深刻地剖示出角色的精神状态,那突出的凝神的几笔,常使观众印象深刻,难以忘怀。

梅兰芳的表演从内容到形式,一切都结合得那样和谐自然,无处不照顾到美。他曾说过:“古典歌舞剧的演员负着两重任务,除了很切合剧情地扮演那个人物之外,还有把优美的舞蹈加以体现的责任。”这样的表演,不仅使观众能欣赏到美,而且从美的感受中去理解认识生活。创造美的形象,要有造型的美,要有具备欣赏价值的美的表情,这样的舞台形象既真实感人,又耐人寻味。

梅兰芳的表演艺术代表着中国戏曲的一个时代的高峰,它把歌、舞、剧三者紧密地结合在一起。这三种艺术相互之间完全没有界限,浑然一体而不可分。他在舞台上用自己的表演绘制出了一幅幅优美的图画、容貌、服装、舞姿、身段,无处不精美、高雅,而且又是那么和谐自然。说他是美的创造者、美的化身是十分恰切的。

我们认为,梅兰芳的表演艺术博大精深,它全面地显示了中国

古典美的理想境界,反映了中华民族传统的美学追求。所以仅用“梅派”是包容不了的,从他的表演艺术中,可以去探索出中国戏曲表演具有永恒魅力的奥秘。

以梅兰芳为代表的中国戏曲(舞台)表演体系,以其凝聚了深厚的历史传统和个人的天才创造而进入世界戏剧舞台艺术之林,中国戏曲以其处理演员与角色的特殊方式启发了其他国家的戏剧大师。

我们知道,西方戏剧对演员与角色的关系有过自己多方面的探索。亚里士多德《诗学》研究的是这个问题,在更早的荷马史诗时期行吟诗人也要揣摩诗中某些人物的声腔姿态,用以助兴。法国自近代以来,是西欧的文艺之邦,百科全书派首领狄德罗曾写过专门论述演员艺术的论文,主题就是那个著名的“演员的悖论”,从正反两方面提出了演员与角色之间的矛盾问题,使表演艺术中体验派与表现派的对立逐渐明朗起来。

就艺术创作言,演员面对着一个十分困难的任务:演员自身为一个活生生的人,面要去“表演”另一个活生生的人,如何把二者统一起来,就是一个特殊任务和工作。由于有这种矛盾和对立,在处理相互的关系时,就会有所侧重:有侧重角色的,也有侧重演员的。侧重角色的,把演员的“自我”压抑下去,融入角色的“他人”之中,自我的经验,自我的思想、感情,都作为体现角色经验和思想感情的工具;侧重演员的,则保持住演员自身的独立性,以理智的态度对待角色,演员的自我以角色之“见证人”身份出现,将角色解剖出来,因而表演中体现出演员对角色的态度来。

关于演员艺术中这两种倾向,在欧洲戏剧舞台实践中都有杰出的代表人物,以丰富的艺术实践来“证明”一种思想上的态度、理论上的观点。

苏联伟大的戏剧艺术家斯坦尼斯拉夫斯基(1865—1938)是对

我国戏剧艺术(包括话剧和戏曲)有很大影响的人物。他在1929年建立“莫斯科艺术剧院”,实验他的艺术主张。斯氏体系以“角色”为中心,把舞台上表现剧本所提供、规定的各角色的活的思想感情作为演员的“最高任务”。为了完成这个任务,演员必须进行多种心理和形体的训练,以便随时可以“进入角色”。斯氏要求演员经过刻苦的锻炼,以“角色”的活的思想感情为自己的“第二天性”,成为“第二自我”,而在表演时,演员的“第一自我”要消失在“第二自我”之中。在这种思想指导下,斯氏固然也强调演员在准备、排练过程中,必须对角色的个性、特点和具体环境(规定情景)作理性的分析;但在演出时,则不仅仅是理性的分析在起作用,而要求演员以全身心来体验角色,因而是以一种综合性的、理性与感性相统一的活生生的态度来对待角色。从这个角度说,相比之下,斯氏体系更加重视体验角色的“内心世界”,因而强调演员训练的“心理技术”。斯氏的实验,在演出契诃夫的《海鸥》一剧时取得了巨大的成功。因为契诃夫的作品本无王公贵胄、豪华场面吸引观众,但却善于描写、刻画普通人的日常生活和内心世界,所以当契诃夫看到斯氏导演的《海鸥》后,感到正是自己所要表达的意思,因而非常激动。

我们看到,斯氏体系是欧洲戏剧在“模仿”说指导下长期发展的一次大总结、大发展、大提高。他的艺术实验,不但使体验派思想得到系统化、明晰化,而且有一套行之有效的艺术性技术训练来具体化这些思想。斯氏体系对欧洲戏剧文化方面的伟大贡献,是永放光芒的。可以说,只要有戏剧的表演在,自觉不自觉地就会有斯氏体系的影子在,任何演员都不能回避斯氏所提出的原则。

然而,角色是活的,演员也是活的,一个“自我”,不可能完全成为“另一个”“自我”,因而斯氏的体系是一个永远完成不了的“任务”。“角色”始终是演员的“界限”,“演员”只能以自己的生活经验

去“体验”规定情景中的“角色”的经验,因而永远不能完全摆脱“自我”的“烙印”和“痕迹”,仍然是“有一千个演员,就有一千个哈姆雷特”。“自我”不能完全消失于“他人”之中。这样,斯氏体系自身也存在着理论与实践的某些矛盾。在实践上,斯氏不可能完全使演员的“自我”完全“躲藏”起来,而以分析的态度允许演员演出风格的“个性”,但在理论上,却取消了这种艺术风格个性的合法性,从而压抑着演员艺术本身的创造性。

与此相对,布莱希特(1898—1956)的表演体系则将重心从“角色”移向了“演员”,强调了演员的独立自主性。演员与角色的关系不是“角色”“吃掉”“演员”,而是“演员”“吃掉”“角色”;不是演员去“体验”角色的活的思想感情,而是去“理解”角色的思想、行动的“意义”,揭示这种“意义”,以“告诉”观众。在布莱希特体系看来,演员不但不能完全压抑自己的自我,而且不应该压抑它。我们必须老老实实承认“角色”永远是一个“对象”,“演员”不可能完全成为“角色”。恰恰因为“角色”是一个“对象”,我们“演员”才有可能“理解”它、揭示它的“意义”。因此布莱希特主张演员应以理解、冷静的态度,分析“角色”,“研究”它的多方面的关系,把握其社会之意义,而不是从情感上与“角色”混为一体,不是去“拥抱”角色。这样,角色与演员之间永远有一个“距离”,艺术的作用不是“缩短”或“取消”这个距离,而是保持这个距离,让观众清楚地意识到自己是在“看”“戏”,因而不拒绝运用自己的理智,保持自身的批判能力,而不必像斯氏那样要使观众产生“生活的幻觉”。

布莱希特早年受德国表现主义艺术思潮影响。不过,他的表演体系适应了当时对资本主义社会进行批判的需要,他的戏剧舞台带有明显的社会变革的意义,影响很大,曾经使十月革命后苏联戏剧出现了像梅耶荷德这样的导演,尽管梅耶荷德曾是斯坦尼斯拉夫斯基的学生。

我们看到,无论是斯氏体验派或布氏表现派,在演员和角色之外,尚须一个“第三者”——“导演”(director)。导演在斯氏体系中帮助“演员”“进入”“角色”,在布氏体系中帮助“演员”“理解”“角色”。如果说,“演员”为“我”,“角色”为“他”,“导演”则是“你”,“你”在“我”与“他”之间。“你”在斯氏体系中是“沟通”的环节,在布氏体系中是“阻隔”的环节。前者是“引路人”,后者为“教导者”;前者可以“功成身退”,后者则往往需要“现身说法”。布莱希特的“叙事戏剧”(epic theatre),就是“导演”或“剧作家”作为“叙说者”直接出现在舞台上。

然而,“他人”是不能够完全作为一个“对象”来“理解”的。“他人”不是“物”,因而不是一个抽象的概念所能概括得了的。社会的批判,固然是很重要的,但舞台上的“工人”、“资本家”,同样也不是概念的化身。现代资本主义工业化把人分成了碎片,但在生活中,人还总是活生生的。这样,概念的“他”不可能在戏剧舞台上成为生动的形象,于是真正能吸引观众的,则是“导演”通过“演员”表现出来的那个艺术家的“自我”。我们看到,布莱希特的戏往往是自编自导,集剧作家与演员于一身。布莱希特有许多剧本传世,像《伽里略传》、《大胆妈妈和她的孩子们》、《高加索灰阑记》等都很有名。作为剧作家,他的作品包括人物、情节,都为表现他自己的某种思想服务;作为导演、“演员”则也为表现他自己的某些观念服务,成了表达他作为艺术家布莱希特的思想感情的手段和工具。所以他的戏,具有相当高层次的思想性和哲理性,一切故事情节、人物角色、演员、道具,甚至灯光布景,都集中表达一个伟大艺术家的思想情感而得到应有的处理——包括各种夸张、变形、自由错乱时序等艺术手法,都可在舞台上出现。就其艺术家自我的表现言,布莱希特的体系又不仅是“叙事的”,而且也是“抒情的”(lyric),有一种抒情诗的境界。

欧洲舞台上这两种表演体系,虽说是一种艺术风格和流派上的具体分歧,但却是和欧洲文化传统的一种思想倾向有相当关系的。我们看到,斯坦尼斯拉夫斯基要求“演员”“进入角色”,以自己的“心灵”与角色的“心灵”相感应,是基于相信人与人之间有一种直觉式的交流,“他人”的活的思想感情是可以被“我”“感觉”到的。布莱希特的体系要“演员”(“观众”)都用一种理智的态度,和“戏”拉开“距离”,意味着“他人”只有作为客观的“对象”,才能用理智加以理解。在两种表演体系中,感觉和理智是被分离开来的,至少在完成的作品形态(演出、舞台艺术)上是被分离开来的。而被分离开来的理智和感觉,只有在“思想”形式上才能做到,在“实际”形式上是做不到的。这就是说,在实际的人生中,“我”与“他”是一种实际的“交往”,感觉和理智是不可能截然分开的。“我”既不能像“精灵”那样“钻入”“他”的思想(“心”)里,真的成为“他”(第二天性,第二自我);同样,“我”也不是“纯思”的存在,以概念的体系,将“他”作为“对象”来把握。在实际生活中,“他”与“我”是处于一种具体的、辩证的“交往”之中,因而有着辩证的“同”、“异”关系。中国的戏曲艺术,在处理“演员”与“角色”关系时,正是遵守着生活本身所显示的、所提供的这样一个活的、辩证的原则,将理智与感觉二者结合起来考察,而未尝有所偏废。中国戏曲载歌载舞的综合形式,对感性与理性之间的关系起着凝聚的作用,而不使各走极端。本末,歌唱(音乐)和舞蹈作为艺术观,本身就调节着人的情感与理智的协调关系,使奔放的情绪、感觉有所约束;使有规则的形式有充实的内容。这个原则与戏剧的人物动作和对话相结合,就使演员与角色的关系既非单纯表现“角色”,又非单纯表现“演员”;既是“角色”规范了“演员”,又是“演员”在“表演角色”。西方人执着地问,到底是“演员”在台上“说话”、“行动”,还是“角色”在“谈话”“动作”?到底是“谁”“说话”、“行动”?中国戏曲表演原则所作出的回

答是最为朴素的:是“演员”在“演”“角色”,是“梅兰芳”在“演”“穆桂英”。很显然,“穆桂英”固然曾经“挂帅”。但不会在舞台上又唱、又做,是“梅兰芳”在唱、做、念、打。观众到剧场去看“戏”,严格说来,既不是看“梅兰芳”,也不是看“穆桂英”,要单纯地“看”“梅兰芳”或单纯地看“穆桂英”,都不要到剧场去,到剧场去不是看“谁”,而是看“什么”,看的是“戏”,看的是一件“事”。这样,“梅兰芳”作为“演员”,“穆桂英”作为“角色”,这两个“谁”都不可少。这两个“谁”结合起来就成了一件“事”。“什么”“事”?是“(做)戏”,看的是“表演”,看的是一件艺术品,而不仅是艺术家这个“人”。也不仅是他的“素材”人物、角色。中国古典戏曲表演原则将提问的问题从“谁”改变成了“什么”,解决了戏剧艺术的一个大问题,即观众到剧场既不是看“演员”这个“人”,也不是看“角色”这个“人”,而是看一种特殊的“事”——艺术、戏。我们问观众在剧场中“看”到了“什么”?却不问他们“看”到了“谁”?甚至这个“什么”,主要不是指故事的情节,而是看到了“演员”的“表演”“艺术”。其实,戏剧舞台艺术中的这个问题,对其它一切艺术来说,也都是有意义的。我们“看”凡高画的《向日葵》既不是“看”到了“凡高”,也不是“看”到了“向日葵”,而是“看”到了那幅画,那幅“艺术品”,“看”到了“艺术”。在回答“看到了”“什么”这个问题时,我们只能不厌其详地说“看到了凡高画的《向日葵》”,就像回答说“看到了梅兰芳演的《穆桂英挂帅》”一样。

这样说来,我们似乎可以说,斯坦尼斯拉夫斯基体系和布莱希特体系尽管各有千秋而极不相同,但他们似乎都希望观众到剧场看到了“谁”——无论是角色也好,演员也好,导演也好,剧作家也好,总要“看到”一个“谁”。而只有以梅兰芳为代表的中国戏曲体系,要观众到剧场去“看”一件“事”,一件艺术性的“事”——“戏”、“表演”,去“看”“艺术”。在改变了问题的重心之后,其它一切诸多

“理智”、“情感”、“距离”、“移情”、“进入角色”……都也有了各自的在表演艺术中的恰当的地位,获得了新的理解、新的意义和新的生命。这样,我们也就不难理解,为什么艺术风格上各自对立的两大表演体系的创造者斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特,几乎都以同样的热情来赞扬梅兰芳的表演艺术,而且同样以艺术家的虔诚态度对梅兰芳表演中体现出来的中国戏曲表演原则作出了严肃认真的研究,并有各自的深刻体会。从这个事例中,我们也可以看出,拥有数千年历史的中国传统艺术的古典主义精神,以它那博大精深、兼容并蓄的美学原则,成为世界艺术宝库中取之不尽、用之不竭的艺术原型,对于西方资本主义社会中爱走极端的各种艺术倾向来说,竟提供了一个可以信赖的准则,并可为一切愿意作认真思考的美学理论家提供佐证和激发进一步的探索。

(原载曹其敏著《戏剧美学》第159—178页,人民出版社1991年10月版)

“有人在思”

——谈中国书法艺术的意义

人类基础性文化现象有许多共同处,各民族的具体文化状况,又有各自的特色,在这种特色中,恐怕要以中国的“书法”艺术最为奇特。

我在想,中国是唯一够得上称作“铭刻之邦”的国家。“铭刻”,世界上许多国家都有。埃及的象形文字,巴比伦的楔形文字,古代希腊文、拉丁文……都有一些铭刻书版存在,但比起中国来,简直可以忽略不计。中国的铭刻可以称得上“森林”(碑林),而其他各国的,只能称“树木”。

这种不可比较性首先还不在于数量,而在于其“功能”。中国铭刻在记事、记功、记人方面大体和别国的差不多,但中国铭刻更在于其“审美”艺术的作用,这个“功能”(作用),在其他国家,是很不突出的。

当然,应该说,任何的“对象”——在我面前的东西,都可以作“审美观”;但各种文字中,只有中国之书法才是真正的“审美对象”。中国书法乃真正意义上之“美术”(fine art)。

我们知道,欧洲文明的摇篮在古代希腊。希腊人不仅重视抽象的概念世界(逻辑的世界),也很重视物质的感性世界(艺术审美

的世界),他们的雕刻艺术作品乃稀世珍宝;但希腊人并未把“文字”本身当作艺术品来看。我手边有一本从大英博物馆买来的《希腊的铭文》,从中国人眼光来看,其中有些铭文还是很有观赏价值的艺术品;但当其时也,希腊人显然是为了记事、记人、记功才刻的,别无他意。他们在用具、玩具等器皿上也刻些字,但大多是占有者的名字,有的刻得不错,有的则很不工整。希腊有些画瓶上也有字,但令人不解的是他们画瓶上的画有很高的艺术水平,而“字”则不仅不工整,而且随意乱放在画面上,严重破坏了画的艺术性。古代希腊人的艺术欣赏水平是不容置疑的,他们不至于连这种明显的不协调都看不出来,而只能说他们并不在意“文字”与画面的关系,并不把“文字”看作艺术品的一个部分——或者画和字竟是两个人作的。这种情形,和我们的传统形成了鲜明的对照:我国早期画家将画面上的“字”(款)写在不显眼的地方,以免破坏画意,后来则有大幅题款,但与画面融为一体,成为诗、书、画合璧的艺术品。中国人在这方面的创造性,是世上任何其他民族所不能比拟的。

铭刻(刻划)也许是文字的最早的形式,书写则比较普及、成熟的书法。由于书写工具的先进,中国书写文字的保存,也是世界其他民族所不可企及的。用纸草、贝叶,当然不能长久保存,中国的帛、纸质地不同,而我国所用的墨,也是利于久存的。不过,我觉得不仅仅是物质书写条件限制了古代西方民族文字的艺术化,而且还在于古代西方人并没有(像中国人)那样意识到有保存自己文字的迫切性。也就是说,他们并不像中国人那样钟爱、欣赏文字本身的作品。我觉得,以希腊人的智慧,以罗马人拥有那么多的能工巧匠,想一个长久保存书写文字的办法,并不是不可能,而他们之所以没有想出那种办法,是因为他们并不觉得保存书写文字作品的原件、原作有什么特别重要的意义。

说到“文字作品”，这里指的是“文字”本身的作品，而不是借“文字”传达的故事、道理、诗这样一些作品。借“文字”传达的故事、道理、诗的作品古代西方人当然也是非常重视保存的。他们有各种抄本，设立专门的图书馆来收藏这些抄本，这方面的工作他们是尽力而为的。然而，作为“文字”作品本身，则并非各种抄本所能代替，其意义和价值只有“原作”、“原件”才能真正体现出来——就艺术言，好的“抄本”当也是“原作”，如唐人的各种抄经等。但就是这种意义上的文字作品，在西方则未见有“珍藏”的迹象。

所谓“文字”本身的作品，也就是我们中国人所说的“书法”，日本人从中国学去的“书道”。

何谓“书法”？“书法”即指那种不同于“文字”所传达的故事、道理、诗的特殊意义。这种特殊的内容是和“字”本身的形状（形式）分不开，所以书法作为艺术言，它的“内容”并不是“字”所“说”的那些故事、道理；书法艺术的“内容”在“字里行间”，不在那“所说”（所谓、指谓）的“事”、“理”之中。

从这个角度来看，书法艺术有点像诗。诗原本也可以“说”“故事”，“讲”“道理”，但“诗意”并不全在那“故事”和“道理”中，不在那“语言”的“指谓”（所指）中，而同时也在那“能指”（“语言”、“说”本身）中。所以“诗”不仅是“说”，而且亦要“吟诵”。

“书法”作为艺术则甚至不可“说”，而且连“吟诵”也不能穷尽其意义——书法要“看”，要“观赏”。“书”（book）可以“读”（read），“书法”则不可“读”。把一幅书法作品中的“字”“读”出来，不等于“观赏”了书法艺术。历代书法作品中尽管有写错的字，也有至今尚未能读出的字（如某些草书及不少大篆），但一般并不影响我们欣赏它们。书法作品也尽可以和故事、道理、诗结合，欣赏者也尽可以读其“文”而观其“字”，但“字”的艺术究竟不全在那“书文”（故事、道理）、甚至“诗文”之中。

如此说来,书法艺术是否有点“超越”(transcendent)的意味?的确,从“字”与“文”的关系来看,赋予“字”本身的意义则“超越”了“文”的意义。“字”的艺术不在于“文”中所说的故事和道理,而自有“意义”在,于是这个“意义”就是“超越”了“文”的“故事”和“道理”的,是一种“超越”的“意义”。中国传统的“书法艺术”终于也有一个时髦的名字,可以叫做“超越”的艺术,登上了在理论上很高级的层次了。

然而,我以为,一切“超越”的东西,原来都是很基本、很基础,甚至是很远古、很原始的。书法艺术之所以有这种“超越性”,初不在于我们的祖先独具慧眼,从“字”里“看”出了什么高级的东西,而实际上原是一种远古意义的存留,只是我们历代祖先不但并未把这个历史的存留“遗忘”掉,而且还不断地维护、加工,使其成为多姿多彩的独特的艺术品,在这个意义上,我们的确非常感谢我们祖先的慧眼独具。

为什么说这种“意义”是很远古的?“文字”作为“语言”的记录符号,历史不过数千年,但作为人类活动的“刻划”“痕迹”,则是久远得多的事了。“刻划”是人类最原始的活动之一。远古时代,为了生存,人类有许多事要做,如狩猎、渔牧、农耕……,为此制造了许多工具,生产和生活的“工具”乃人类“文明”(civilization)的标志;人类又是有意识、有思想、有智慧的动物,从婴儿第一声啼哭,到“牙牙学语”(brabble)和“乱涂乱画”(scrabble),“人”显示了它的“存在”。

“刻划”的“道道”,是一种“轨迹”,它不是几何学的“线”,不是“符号”,而是实实在在的“有”。“符号”的意义在“他者”身上,而“轨迹”本身就有意义,是为“他者”提供“意义”的。这就是说,只要有“人”(他人)在,就能“识别”这个“轨迹”。所以我们说,如果要问这种原始的“道道”有何种“意义”,那末回答是:这种意义在于它

“显示”了“人”的“存在”，即“有”“人”“在”。“刻痕”是“人”的“智慧”的“明证”(evidence, 证物、证据)，它是直接的、无可辩驳的，就像“人”的物质工具的存在“证明”了有“人”在这里“生活”(尽管是很简陋的)过一样，“道道”的“存在”则“证明”了有“人”在这里“思想”(尽管是很初等的)过。原始的生产和生活工具是人类原始“文明”(civilization)的“明证”，而原始的“道道”则是人类原始“文化”(culture)的“明证”。

“牙牙学语”尽管也模拟风声鹤唳(拟声)，但表明“人”要“想”“说”点“什么”；“乱涂乱画”尽管也模仿鸟兽虫迹，但表明“人”“想”要“写”点“什么”。在这原始的阶段，这个(些)“什么”并不明确，但那个“想”却是确定无疑的。笛卡尔说，“我思故我在”，要在“我说”、“我写(刻、划)”的意义上才是很有道理的，但那就只是说“我在说”、“我在写”，因而“我在思”。所思(所说、所写)的那些“什么”，是随着文明和文化发展而不断丰富的。远古原始人绝画不出飞机、大炮来，也“写”不出、“说”不出这些词来，但他们也有所“思”，也有所“想”，只是不待那个“什么”明确、丰富起来就有“证据”了。被识辨出来的人类的轨迹(道道)表明：“有”“人”“在”“思”，这就是最基础的事实，也是最基本的道理，其他的“什么”都是以后发展出来的；发展太多了，文化的层积太厚了，那个“有人在思”的基本事实和道理有时反倒给“掩盖”了、“埋葬”了，还要有大智慧、有很深洞察力的人来提醒，这是西方文明和文化的经验教训。

19世纪以来，西方的哲人主要任务在于挽救那久已沉沦的基本、基础“意义”。起初他们先批评怀疑论，后来转向寻求“超越”的“意义”，揭示“意义”不是一般经验科学所研究的“世界是‘什么’”的知识；而在20世纪西方高科技发展下，又大声疾呼，提醒人们不要只顾“什么”而忘了那个“是”(存在)。西方哲人这些道理当然很

深刻,也有其历史渊源。但他们总想把那个存在性与思想性相同一的基础问题问出一个“什么”来,则不得不承认“什么”依时而变,因而并无一个基础性的“意义”“在”,这是他们所谓“后现代派”诸家的中心议题,而常常被人误解为对“意义”的完全否定。

相比之下,中国人对这个问题的理解在传统上并未受到太多的挑战。至少,中国的书法艺术为保存那基础性、本源性的“意义”提供了一种有价值的“储存方式”。说它有价值,是因为书法艺术的“超越性”和“原始性”,可以避免对“有人在思”的怀疑。

人们“怀疑”,“怀疑”的是“这是什么”中的“什么”,日月沧桑,“什么”会变,对“什么”的知识,也会越来越丰富、精确,但对这个“是”则无“怀疑”之余地,即“是”、“在”,不容怀疑;因为你要“怀疑”到那个“是”、“在”,则失去“怀疑”的根据。我们可以说,一切的“艺术品”都可以理解为在那“是”和“在”的度中,而不在那“什么”的度中。绘画的价值(意义)不在画“什么”,小说的价值也不全在说的故事。这样,书法艺术的价值不在于写“什么”,而就在那个“写”,“写”在“是”、“在”度中,不在“什么”的度中。

一幅画,如果我们问画的是“什么”,则不是艺术家的问题。为避免这个“外行”的问题,西方一些画家故意画些“抽象”的画,叫你问不出这个问题来;一幅书法作品,就艺术言,也不宜问写的是“什么”。书家可以写一首“诗”,一篇“文章”,一个“题词”,一般不影响书法作品的价值,书法作品的价值和意义就在那个“书”和“写”(刻和划),就像绘画的价值和意义在那个“画”一样。我们甚至也不宜问那幅艺术品是“什么”,我们说“这是齐白石的画”、“这是王羲之的字”和“这是国宝”……,都不能真正说明书和画的意义和价值。画就是画,字就是字,好像是同语反复,因为“是”就是“是”,它本身就显示了自身的意义。当我们的祖先在沙土上划道道时,你不宜问划的是“什么”这个问题,因为这些道道什么也不是,但它却实实

在在地“在”(是)那里,至于“划”(画)出一个葫芦瓢来,或“写”出一个斗大的“一”字来,那是后来的事,或者是“另外”的一回事。

历代书法艺术就是以各种丰富多彩的形式——即不同的“写”的方式保存了那个原始的、超越的“是”和“在”的“意义”。“写”、“刻”、“划”亦即“思”,所以艺术性、文化性的“在”(是)实亦即“在思”。这样,书法艺术所保存的“意义”,即“思”、“在思”的意义。

当我们面对历史书艺宝藏时,我们心中充满了敬仰和感激。感激我们的祖先和历代书家,用自己的智慧、创造才能和辛勤劳作,创造出如此变化多端、美丽绚烂的“道道”,它与那有关“什么”(故事、道理)的“思”融为一体,但顽强地、突出地表现着自己的独立性、超越性,使我们能从那纷繁的“字义”(“什么”)中突显出那原始的“有人在思”、“我在思”的意义来。这种“有人在思”的意义通过书法艺术的表现,使我们中国人不易失去对自身存在的基本价值的觉悟,在维系炎黄子孙的认同上起着重要的作用。在我们中国人眼里,书法艺术虽然是很古老的,但又是具有生命力的,它不是“古董”(antiquity);它是历史的,也是现实的。因为所书“什么”因时而异,是“历史的”,但“书”本身则始终为“是”,为“在”,总是“现时的”。

书法艺术是中国特有的艺术,但它又是可以、也应该向世界推广的艺术。西方人一直深感“存在的遗忘”的危机,他们甚至认识到他们受语言影响的文字只记录语言(标音字母),形成“语言(语音)中心论”传统,从而也想借鉴中国的文字,这是他们某些思想精英的想法(如法国的德里达)。我们愿意告诉他们,中国文字与语言的特点的确有利于中国书法艺术的产生和发展,但西方的语言和文字并非注定没有这方面的前途。西方人既然在理论上(哲学上)已经认识到“人”关于自身“存在”(是)的许多深刻的道理,在自己的丰富的艺术创造中也有许多尝试,特别是现代以来西方音乐、

绘画中各种流派的尝试,都有许多可贵的经验,相信他们对自己的文字的理解,也会有一种飞跃。

无论如何,在对文字的理解方面,我们中国人是有西方人所未曾见及的独到的、先进的视角的。我国书法艺术的繁荣很清楚地表明:中华民族是最善于知根、知本的民族,是最善于从包括“文字”在内的一切“工具性”的“符号”中“看出”其“存在性”意义的民族,最善于从那大千世界的“什么”中“看出”“是”和“在”的民族,也就是说,中国人是最善于透过“现象”看“本质”的民族;不过这个“本质”并不像西方哲学教导我们的那样是“抽象性的”、“概念性的”,而恰恰是具体的、生动的、活泼的“根”和“本”。从中国传统角度来看,“文字”所表达的“什么”(故事和道理)是相对固定的“事实”,是“什么”就是“什么”,写的是“木兰从军”,不能是“武松打虎”,但那笔画行走飞动的轨迹,却不是“概念”(故事、道理)所能限定的,所以同样“木兰从军”或“武松打虎”,你也可以“写”,我也可以“写”,“写”出来的书法作品,则是不同的。

在书法艺术领域内,文字的“所指”,有绝对确定的含义,而“能指”自身则是活泼生动,但又有很基本的“意义”的,因而不同于西方学问中“结构主义”的或“符号论”的意义,这是我们不能不辨明的。

(原载《书法研究》1993年第3期)

“画面”、“语言”和“诗”

——读福柯的《这不是烟斗》

福柯在出版了他的主要著作《字与事》(“Le mots et les choses”, 英译《事之序》, “The orders of things”)两年之后, 于1968年写了一篇文章《这不是烟斗》, 评述法国超现实主义画家马格利特(Rene Magritte, 1898—1967)同名作品, 实际上是借题发挥, 以艺术评论的方式, 表达他基本思想的某些方面, 这篇文章的事实上的写作原因似乎是: 马格利特在读了福柯刚出版的《字与事》后, 于1966年5月6日写信给福柯, 表示他对该书的兴趣, 对书中“resemblance”“similitude”所作区别作了评论, 并附去“这不是烟斗”这幅画的复制品^①。从马格利特同年6月4日的回信看, 福柯在接到5月23日信后立即复信给马格利特, 提出了关于另一幅作品的问题。6月4日信中, 马格利特没有提福柯有否回答他关于“resemblance”与“similitude”的评论, 但两年后福柯这篇评论文章, 却集中地阐述了这两者的区别, 也可以看成是对马格利特评论的一个详细的回答。

在5月23日信中, 马格利特说福柯在《字与事》中对“resem-

^① 见 D. Eribon, “Michel Foucault”, Flammarion, 1989年, 第198页。

blance”与“similitude”所作的区别,有助于自己的论述。尽管在字典上不易找出字面上的区别,但在实际上,这种区别对理解“世界”与“我们自己”的关系是有帮助的。信中马格利特说“事物没有 resemblances,但它们可以有或可以没有 similitudes”,并说:“只有思想才 resembles,它与其所视、所听、所知者相 resembles。”后一句话为福柯在文章中引用,发挥。所以可以认为马格利特对《字与事》中的道理是领会了的。

“resemblance”与“similitude”的区别是福柯在《字与事》一书中提出理解西方语言和事物关系历史发展的重要观念,这个观念,被引申来解释西方现代派艺术,说明他的思想与西方艺术(文化)发展的一致性,说明他和西方现代新派艺术家所思考的是同一类的问题,而艺术家们用不同方式——不同流派风格来处理“语言结构”与“意象结构”的关系,在精神上与福柯的意思也是一致的。然而这两个法文字——“resemblance”与“similitude”译成中文而又要体现出它们的区别,是很难的。根据福柯的理解,我们暂时把“resemblance”译成“意象(者)”,而“similitude”则译成“相似(者)”。这两者的联系和区别,将随着我们讨论的深入,而逐渐明朗起来,这一点是我们要预先说明的。

福柯自从出版了《疯狂史》(“Histoire de la folie”,英译《疯狂与文明》,“Madness and Civilization”)之后,在巴黎成为知名人士,他的《字与事》很快受到重视,也是很自然的;但这部艰深的书首先引起艺术家的反映,却也是很有趣的事。不错,福柯关心文学艺术,早在《字与事》出版前五年,福柯出版过一本称赞“前”(准)超现实派作家鲁塞尔(Raymond Roussel, 1877-1933)的书。虽然福柯这本书中国读者不易读到,但从鲁塞尔这位作家喜欢运用“词句”和“意象”之间的复杂、变形和比喻的关系来看,福柯该书的宗旨当与后来的《字与事》和本文要介绍的《这不是烟斗》是一致的。

哲学家和艺术家都生活在时代之中,都是特定的时代的“思考”。不但马格利特读了福柯的书,而且福柯早就看了马格利特(以及克利、康定斯基……)的画,促使他进一步思考那人与现实、主体与客体、语词与表象、概念与形象……的关系,提出一种自己独特的、但又是为当时同代人所能接受的见解。当我们了解了福柯提出他的见解的“根据”,亦即当时哲学、文学、绘画、音乐等领域所思考的“问题”;当我们理解了福柯提出这些见解的可能性,即这些思想、观点、说法何以可能,则我们就理解了福柯的见解,也就理解了福柯本人。作为“著作者”、“思想者”、“言者”、“写者”的“福柯”,无非就是那些“见解”的“总和”。

一 围绕着“语言”的讨论

古代哲学重“思想”,现代哲学重“语言”,但如同古代哲学的“思想”遇到了不少麻烦一样,现代哲学的“语言”也面临着严重的挑战。并不是说,古代的哲学家没有想到“语言”的问题,智者学派就曾提出为什么“可听的”语言能够代表“可见的”事物这一根本问题^①,不过那时只认为“语言”是“思想”的工具,“语言”是第二位的,而“思想”才是最重要的。

系统强调“语言”的独立性和任意性的是法国的塞秀,他的语言学成为现代结构主义思潮的奠基石。这时,“语言”才不仅仅是一种“指谓”的“工具”,其意义不只限于“所指”,而“能指”本身成为人为的、自成体系的结构系统。“能指”与“所指”之间的关系是人为的、任意的、约定俗成的,而不是模拟的、派生的,从而为自己独立的结构。

^① 参阅拙著:《前苏格拉底哲学研究》,高尔吉亚部分(人民出版社1983年版)。

“语言”的独立性,引出了“文字”的依附性,因为在塞秀看来,“文字”无非是“语言”的外在表现和记录。塞秀这种贬低“文字”的看法,受到了后来不少人的批评,但批评者都侧重在更加强调“写”和“文字”的独立性和重要性,而把塞秀的论述重点“说”移向“写”。“写”的独立性引出了“文学”(作品)的独立性。

“文学”(作品)不是“模仿”、“复制”、“描写”客观的现实世界——对象世界,其独立性表现在:它也是一种主体(精神、心灵——psyche)的人为的表现(结构)形式。这种理解在精神分析学派的影响下,摆脱了“对象世界”的“文学”,成为“无意识”、“梦”的世界。总之,“文学”脱离了“现实”,“文字”脱离了“对象”(意象, image),它们之间是一种“不确定的”(indefinite)、“游移的”(adrift)关系。

这样,由文学领域中首先出现的“超现实主义”流派,影响到绘画领域中这个流派的发展,而马格利特作为这一个流派中的一员——尽管不是最典型的一员,就有“这不是烟斗”的两度创作。

“这不是烟斗”(Ceci n'est une pipe)是马格利特早在 1926 年画的,而 1966 年他又重新画了一遍,将 1926 年的旧作保留在一个黑板画的地位,而又悬空画了一个大烟斗,这幅新画的标题为“两个秘密”(Les Deux mysteres)。是否因马格利特读了福柯的《字与事》想起了旧作,一起寄给了他,还是为别的意图,不得而知。

1926 年的画和题字都是“一本正经”地“画”完全写实的烟斗,“写”完全工整的手写体法文,并无一点可以怀疑、含糊的地方;但这两个“相反”的“意思”都放在了一幅画中。福柯的任务就是如何从自己的思想立场来解释这两幅画。

可以想象,福柯并不会认为这是一个困难的任务。因为大家记得,他的《字与事》一书的开头,也是以一幅画作为引子,引出了他一整套“知识考古学”,而选的画,竟然是 17 世纪西班牙大画家维拉斯克斯(Velazquez, 1599 - 1660)的一幅古典名画——“宫女们”

(Las Meninas)。福柯居然利用该画处理“画中画”的隐显关系之独特的手法,引导出“语言”与“画象”(意象)之间不确定关系这个结论来,那末,以故意游离“语言”与“意象”为宗旨的马格利特这两幅画,当然就可以更加得心应手地来说明福柯对“语言”的一种独特的看法。

画上明明是“烟斗”,为什么题词(text)却写着“这不是烟斗”?福柯说,这幅画按传统习惯来说,很是奇怪,但细想起来,却是可以说得通的。通常我们都把画上的东西,理解为“实物”的“代表”,而语词又是“指示”着“实物”。“这是烟斗”这句话语,等于用手指头指着一个实际的烟斗,但马格利特这个题词里的“这”,首先被理解为“指”那画上的“烟斗”,而画上的“烟斗”不是实际的烟斗;如果马格利特画的不是烟斗,而是“布丁”,而题词也改为“这不是布丁”,则中国人很容易就能理解题词的意思。“画饼(布丁)不能充饥”,“画烟斗”也不能“过(烟)瘾”,画上的饼、烟斗不等于实际的饼、烟斗。

画上的烟斗是由布料、颜料组成的,实际的烟斗是由木料组成的,而“这不是烟斗”的题词则又是黑色(1966年版是用白色)线条组成的。画、实物、文字,实际是三种不同的东西(物),它们之间只有某种“相似性”(similarity),它们是“相似物(者)”。

“相似物(者)”不同于“表象物(者)”(resemblance)。福柯认为,按照传统的、古典主义的理解,“画”和“字”都是“实物”的“表象”(representations)。“表象”本身没有存在的价值和意义,而只“代表”它所“代表”的“实物”。“表象”和“实物”原是一件事,而不是两件事,它们之间没有“缝隙”。“实物”是“原子”,而“表象”本身为“虚空”,这是西方人一个传统的观念。“表象”的“意义”以其“表现”“实物”的完善程度为转移。“画”以“状物”,“辞”以“指事”,皆以“事”、“物”为最后标准,画得越像真物,则水平越高,意义越大,

“辞”“事”相符,乃是“真”“话”、“真”“理”。

然而,实际上,“画”、“字”本身亦为一“物”,“虚空”本身亦为一“始基”,就其“思想性”言,是为“无”;就其“实物性”言,仍为“有”。绘画史、文学史并非真的为“无之史”,而亦为“有之史”;没有“纯粹”的“思想史”,一切的“史”,都是“有”的“史”。“字”、“画”之所以能成“史”,乃在于它们本身亦为一“物”,是它所“代表”的“实物”的“相似物”,“虚空”为“原子”的“相似物”。“相似物”之间就不是“亲密”“无间”的,而是“有间”的,“字”、“画”与“实物”之间有一种“游离”的关系,因而不是一成不变、一劳永逸的。

福柯整本《字与事》的重点之一就在于指出西方对“语言”的“表象”式理解并不是永恒的,直到16世纪,西方人还相信“字”与“事”乃是两种“相似物”,“字”本身就有某种实际的作用,不仅“事”影响“字”,“字”也可以影响“事”。“书”是根据“事实”写出来的,“事实”也可以根据“书”来改造、塑造、组建,其间的影响是相互的、可以逆反的。福柯在书中还特别指出唐·吉诃德作为这种“尽信书”的最后一个“英雄”,而为古典主义思想所嘲弄——唐·吉诃德坚信“事”应按“书”中所教导的方式来组造,“书”之所以未曾应验,乃是施了“魔法”的原因,而“魔法”总是可以破的,唐·吉诃德就是破那把“书”只看作“表象”而自身没有价值的“魔法”的“英雄”。这个“英雄”之所以成为“喜剧式”的,是因为古典主义的“表象”观念已然成为占统治的观念,“书”(文字)只是“事”的“表象”,理应随“事”而“变”。在培根破除了多种“偶像”之后,在笛卡尔把科学方法引进哲学之后,唐·吉诃德式的“英雄”则越来越显得“滑稽可笑”。

然而,福柯在《字与事》里指出,“字”与“事”这种古典表象式的理解,也不是永恒的,因为它把二者之间的复杂关系简单化了,并未真正解决“可听的”、“可视的”之间的矛盾。这样,当古典主义发

展到一定阶段之后,现代的思潮转向了“语言”、“字”本身的意义和价值。福柯认为,尽管人类说了几万年的“话”,“写”了几千年的“字”,但“语言”(文字)在西方真正成为科学研究的“对象”,真正成为一个特殊的“物”——有“实体性的”、“厚实的”“物”而被“观察”、“分析”、“研究”,则是18世纪末、19世纪初以来的事。

“语言”当然是用来“指”“事”的,但这个“指事者”本身有自己的结构,这个“结构”并不完全是“模仿”所“指”之“事”的结构,而有自身的独特的要求。不仅“词法”、“句法”“模仿”“实事”,而且我们对“实事”的“理解”,离不开“词法”、“句法”。“语言”的区域,限制了我们可理解的世界的区域;“语言”的“结构”,影响了我们对“世界”“结构”的理解。这样,西方从19世纪起,我们似又看到了许许多多的“唐·吉珂德”,但却不是“滑稽可笑”的,而反倒是备受尊敬的。

二 “图画诗”

“语言”不仅是“语音”,而且是“文字”;不仅是“说”,而且是“写”。“文字”、“写”在现代受到特别的重视,人们觉得过去过于侧重语言的声音的一面,而以为“声音”是空灵的、精神性的,“说”总要“说”些“什么”(胡塞尔),要紧的不在“说”本身,而在“什么”。这种情形自从海德格尔以后,有所改变。“说”不被理解为一种表达“思想”的“工具”,而本身是一种“存在”方式。所以尽管现在有一些人批评海德格尔没有完全摆脱“语言中心论”从而仍有“逻辑中心论”的影响,但“语言”的存在性思想是海德格尔跨出的第一步。

不过,“语言”自不光是“说”,而且还有“写”。从某种意义看,“说”不是“写”的一种方式。“说”是“可听的”,但“写”却是“可看的”,“可听的”如何能够“代表”“可看的”,这个问题也许可以在

“写”——“文字”上得到一点启发。

从马格利特的“这不是烟斗”，福柯谈到了一种一度流行的“图画诗”(calligram)。

法国先锋派诗人阿波利奈尔(Wilhelm Apollinaire, 1880—1918)在去世那一年,出版了一部《图画诗》集,把文字排成了“图形”,以与诗中指示的“事物”吻合,求得“诗”、“画”在形式上的一致。据说,这种“图画诗”在欧洲中世纪曾经试验过,但未曾流行起来;阿波利奈尔重新创作之后,虽曾有一些响应者,但仍似昙花一现,并没有多少生命力。

然而,要看到“图画诗”的宗旨却也是很宏大的,福柯指出:“图画诗是要以游戏的方式消除我们字母文明(alphabetical civilization)的最古老的对立:指示(to show)与命名;塑造(to shape)与言说;再造(to reproduce)与建构(to articulate);模仿与指谓(to signify);看(to look)与读(to read)。”^①

福柯在这里意味深长地指出了这些对立是他们“字母文明”的突出问题。欧洲的文字是拼音文字,“文字”是“语言”的记录,“语音”是第一位的,“文字”是派生的、次要的。现在法国有些人,如德里达,甚至把欧洲文明的一些缺点、失误都归诸“拼音文字”,固然是夸大其词、危言耸听,但“拼音文字”掩盖了“文字”本身的特点,这倒是事实。

古代埃及用象形文字,“文”、“图”并茂,“读音”则是规定好了的,不少象形文字大概至今不易弄清如何“读”法。中国汉字讲“六法”,造字的办法是多样的,其中也包括“象形”,但“象形”并不是唯一的造字的方法,所以汉字未曾像古代埃及象形文字那样久已废弃。然而,古代埃及象形文字出不了“图画诗”,中国的汉字也出不

^① 福柯:《这不是烟斗》,英译单行本,第21页。

了“图画诗”，只有欧洲的拼音文字才会出现“图画诗”这种怪胎，这一点，大概福柯也是意识到了的。

不仅如此，福柯的讨论要点，正在于以马格利特的“这不是烟斗”为例，来说明“图画诗”之不可能性，他说马格利特的画是“图画”诗之“解散”（解体）。

福柯说，“图画诗”的宗旨是要做修辞学以“比喻”（*allegory*）来做成的“同语（义）反复”（*tautology*），但“图画诗”以拼音文字的线条来组成“图画”，来代替语言的比喻，是不可能达到“同语（义）反复”的。这里的理由在于，“图画诗”不可能同时做两件事：既“说”，又“表象”（*represents*）。这就是说，人们不可能同时“读”“诗”，又“看”“画”，“读”了就不能“看”，“看”了就不能“读”。

马格利特的“这不是烟斗”就是以极端明快的艺术手法向人们表明：“看”是“看”，“读”是“读”，“看”的是“烟斗”的“画”，“读”的是“这不是烟斗”的“话”，二者并无“矛盾”可言。因为正如福柯指出的，所谓“矛盾”只是在两句“话”或同一句“话”中发生，而不会在“话”与“画”中发生。于是，“烟斗”的“意象”（画），与“这不是烟斗”的“题词”（话），可以在一幅作品中出现。

当然，这并不是说，“画”（“烟斗”的“意象”）和“话”（“这不是烟斗”）没有关系，而只是说，它们之间的关系并不像传统想象的那样确定，好像船抛了锚固定在那里一样，而是有相当不确定性。因为“话”与“画”不是一方“代表”（表象）另一方，而只是“相似物”。马格利特的作品正是要把这种“相似物”的特性揭示出来，他的“这不是烟斗”就好像起了“锚”，而使“船”“漂移”起来，但“船”仍在“水”中，“话”与“画”仍然在“关系”中，在同一个“世界”中。显示这种“关系”的，可以从题词中那个“指示词”（*ceci, this*）见出来。

“*ceci*”（*this*，这）是一个字、一些字母、一些线条，但又是一个“词”，是一个“语词”，理应有“所指”。然而，“*ceci*”这个“所指”是一

个空集。这个表面上很确定的词,实际上却是很不确定的。

首先,“ceci”可以“指”“画”的“烟斗”,那末马格利特的题词就可以读作:“‘画的烟斗’不是‘字的烟斗’(这个字),或不是‘可以读作‘烟斗’的这个字。’”其次,“ceci”可以存持其“空集”而作为作为一个“字”——可“读”出的“字”,那末,这个题词就可以读作:“‘ceci’这个字不是‘画的烟斗’。”不仅如此,福柯还提出了第三种读法,即以“ceci”“指”整个的画和字——即“图画诗”,然后这句话则是对“图画诗”的否定。总之,“画”的“烟斗”与“读”的“烟斗”,不是一件“事件”,而是两个不同的、但又可以是“相似的”“事物”。

“诗”就是“诗”——“字”就是“字”,“画”就是“画”,“画”不是识字课本,不是图解,“字”也不光是“命名”。在马格利特的画面前表现出束手无策的“教员”是福柯强调“图画诗”解散、解体的见证,他而对画幅,说话的声音越来越小,当他由喃喃作语说“这(不)是烟斗”这句话到完全沉默不语时,“他”“看见”了那个画上的“烟斗”,也许这就是第二个版本中悬空八只脚如同梦境般的那个烟斗的旨趣所在。

1966年第二个版本的那幅叫做“两个秘密”的画似乎才是马格利特写信给福柯的主要用意所在,但福柯的评论却大都是有关第一个版本的。可以猜想,马格利特在事隔四十年后想起了“这不是烟斗”那幅画,而且以此画为“背景”重新画了一张,寄给福柯,必是在读了《字与事》后有感而发,第二版必与第一版在意图上有所不同。福柯当然也是一位很细心的鉴赏家,他看出了,并告诉我们:第二版中的“这不是烟斗”这幅画,是在一个貌似稳定的画架上,这幅在画架上的画,酷似教室里的黑板画,而这个画架的架子是不合比例的,似乎随时都有倒塌的危险;但半空中却漂浮着一个大的、像幽灵似的烟斗。作者告诉我们“有两个秘密”。但那块黑板是要倒塌的,黑板上的画和字,都会随着支架倒塌而破碎,反倒

是那个没有支架、漂浮在空中的烟斗并无破碎之虑。第一个“秘密”是要“破”的，第二个“秘密”却似乎永远悬在那里。我们当然不可从这里就去揣测马格利特似乎要“画”出一个“永恒”的“烟斗”的“理念”——“意象”来，但却似乎很容易引起人们想到马格利特对早年“字”、“画”游戏式的“分离”、“游离”有一种积极的否定态度，当游离的“字”和“游离”的“画”“破碎”后，“无名”、“无字”的“物象”仍然高悬，虽飘忽不定，“惚兮恍兮”，但仍清晰如“画”。

我们看到，第二个版本的“两个秘密”，已不是第一个版本在“文字”与“画面”之间故意作相反的游戏，而是以马格利特常用的手法，以真实画面之间的独特的处理，来表现“现实”与“梦境”、“实境”与“心境”之间的沟通关系。这时我们已离开了“语言”、“文字”，而进入“画面”。以独特的手法来处理“画面”，则是艺术家的技巧。

三 从超现实主义到抽象主义

“图画诗”是要人们从“诗”中“看”出“什么”来，而现代的画家则要人们从“画”中“读”出“什么”来。

福柯对西方绘画从 15 世纪到 20 世纪的发展，有一个小结性意见。他认为支配这个时期西方绘画的有两个原则：一是“造形表象”(plastic representation)与“语言所指”(linguistic reference)的分离；一是“表象事实”(the fact of resemblance)和“表象联结之认定”(the affirmation of a representative bond)之对应。前一个原则比较好懂，后一个原则相当难解。福柯是要说，“表象物”与用以表现这些“表象物”的手段(点、线、面、色彩等)之间要有一种对应关系，否则就不成其为“画”。

福柯认为，打破西方绘画这两个原则的代表画家是克利(Paul

Klee, 1879—1940, 瑞士画家)和康定斯基(Wassily Kandinsky, 1866—1944, 俄国画家)。

在福柯看来,克利的画力图在“形状”的结构中表现一种“句法”(syntax)而“船、房子、人同时可以认出为一些形象(figures),又具有写的成份(elements of writing)”^①。这种“画”与“写”的并列(juxtaposition)的结合,使得“意象”变形,不易辨“认”,而“写”出来的“字”也不易辨“读”,但二者合起来,却被认为“告诉”了一些“什么”。克利在1900年画的“R 别墅”(“Villa R”),房屋、路、河流等等虽不易辨认,但“R”这个字母却相当清楚明白。“R”也许是英文的“River”(河)、“Road”(路),也许是法文的“Rever”(梦)、“Reveil”(醒)……

克利以“字”的“结构”(句法)来使形象变化,不惜割裂、扭曲实际形象以显示这种“字”、“记号”(signs)的结构,到了康定斯基那里这种思路的进一步发展,则干脆舍弃了任何具体的、可辨认的“形象”,成为“抽象”的“绘画”、“非表象的”(non-representational)“绘画”,从而突破了福柯所总结的第二条原则:表象联接之认定与表象事实之间的对应。这就是说,在康定斯基的“画”中,只有各种用以联接(bond)表象的手段:点、线、面、颜色,但却无“表象”之“事实”。福柯叫做“赤裸裸的认定(a naked affirmation)而不附着任何表象(clutching at no resemblance)”^②。

这样,康定斯基的画,就成了一种新型的“几何图形”。“几何图形”本是一种“记号”,是“无形”之“形”,并无“实物”与其“对应”,为“无象”之“形”。从通常的绘画史角度来说,康定斯基的画是理智主义、科学主义的产物,它要表现的不是事物的表面形象,而是事物的“本质的结构”,可以理解为资本主义工业科技世界对绘画艺术的一种冲击。然而,福柯却从这种发展中,看到了另一些意

① 福柯:《这不是烟斗》,英译单行本,第33页。

② 福柯:《这不是烟斗》,英译单行本,第34页。

义,而这些意义与通常的理解在精神上还是有相通之处的。抽象派绘画,如同其它的现代流派(达达派、立体派等等)一样,并不是要人们从绘画中“看”出“什么”,而是要人们从绘画中“读”出“什么”。在这种主导意图下,克利直接用语词、文字(概念),康定斯基不用文字概念,但其要人去“读”,则用意为一。

从表面上来看,马格利特的风格与克利和康定斯基的很不相同。超现实主义梦境幻觉视象来表现“心象”和抽象派以抽象形式来表现艺术家对世界的理解在形式上甚至是相对立的;但福柯认为,他们在精神上是相通的,在反对传统绘画原则方面,甚至马格利特更为激进。

福柯认为,克利、康定斯基和马格利特绘画所体现的一个共同的、反对传统的特点是将“意象”和“文字”的关系复杂化,使人们不能既作“观者”,又作“读者”。“这不是烟斗”以直观方式使“意象”与“题字”相背,“文字”似乎突然闯进了画面(意象),使意象“漂浮”起来,而“文字”却非常严肃地、学究气地坚持着自己的内容。与“这不是烟斗”相反的例子,福柯举出一幅“讨论的艺术”(L' Art de la conversation)。画面主要由巨大的石块堆积成城一样的屏障,“城”下有两个很小的“人”在互相讨论些什么。仔细观看,则显然可见石块拼成的字母:REVE(梦),TREVE(爱),CREVE(裂)。在这里,“文字”不是像在“这不是烟斗”那里那样与“画面”直接对立,而是隐藏在“画面”之中,需要有一点细心才能辨认出来;一旦辨认出来,倒也十分清楚。如果说,在“这不是烟斗”中,“文字”闯入“画面”,但“画面”却坚持着自己的独立性,那个第二版漂浮的大烟斗,虽如梦境,但硕大无比,似乎要表明,它的“存在”,是任何“文字”力量所摧毁不了的;但在“讨论的艺术”中,“画面”掩盖了“文字”,而“文字”却坚持着自己的“存在”,那两个“人”虽小,但只要是“人”(当然首先是法国人,或认得法文的人),就一定能辨认那些“文

字”，读着“文字”，互相“讨论”着，而忘掉了那些巨大的石头。这两幅画在形式上是相反的，但实质却都是在“意象”与“文字”之间做文章，使它们之间出现一些复杂错综的关系，从而打破那种古典式的“名”、“实”相符的传统。

“讨论的艺术”当有一层意义似乎福柯未曾能及，即画家把“文字”隐藏在“石头”之中，“石头”自身组成一些“文字”，向“人”隐约显示这些“文字”，则要表现“世界”（那些巨石的组合）正在显示着它的“意义”，“世界”本可当作一本“书”来“读”，而不光是“视觉”（“视感官”）“对象”。“文字”只有“人”才能认得出来，所以尽管“人”比起“巨石”（世界）来，渺小得不可比拟，但却识得出“巨石”（世界）“中”的“文字”，而且可以相互“讨论”。所谓“指点江山”。而尽管“江山”与“日月”长存，“不废江河万古流”，但“江河”所显示的“意义”，却只有如沧海一粟的“人”才能识得；“高山流水”的“韵味”，只有“人”这个“知音”才能听得出来。反过来说，“这不是烟斗”那两个版本的画幅所要坚持的，不是那学究式的“文字”，而是那意象画面本身。无论人们（无名的手）“写”什么“字”，无论如何认真地告诉“观者”“这不是烟斗”，也无论这个“题词”如何可以说得通，但“烟斗”仍是“烟斗”；无论“人”如何“解释”“世界”，“指鹿为马”也好，“颠倒黑白”也好，“世界”仍是“世界”。我想这种“解释”，同样未出马格利特“画面”（意象）与“文字”“漂浮”、“游戏”式关系那种艺术手法的范围，也当是可以说得通的。

福柯还举出 1928 - 1929 年马格利特的画“走向地平线的人”（*personnage marchant vers L'horizon*），说明画中的“实体转化”（*transubstantiation*）现象。马格利特这幅画以一个穿黑大衣人的背景为中心，有一些无规则的块块围绕着他，这些块块都是实实在在的，因为在地上的块块都有影子，而只有写着“云”（*nuage*）的块块因悬在天上而没有影子，写着“地平线”（*horizon*）的块块有一半的影子，

因为它处在“天”“地”“交界”之处。其它在地上的块块分别写着“枪”(fusil)、“椅”(fauteuil)、“马”(cheval)。按照福柯的解释,这些块块意味着“文字”转化为“实体”,它们不是我们所“看”到的“云”、“椅”、“马”、“枪”、“地平线”,而是这些“字”的“实体化”,“实体”本身不成“形状”,所以要“写”上“字”,让人去“读”;光“看”这些不规则的实体,是“看”不出“云”、“椅”、“马”、“枪”、“地平线”来的。从这个意义来说,这些块块有“形”无“状”,其意义全由“文字”决定。解释到这一层是很清楚的;但福柯没有提到,那个处于中心地位的“人”,身上穿的黑大衣,头上戴的黑帽子,但却没有写上“人”这个“字”。“人”是一眼就“看”出来的,用不着“写”上“字”,而相反,画上这些“字”(“名字”)却都应是由“人”写的。马格利特在这幅画的题词上用的不是一般的“人”(humain),而用了“personnage”这个字是指“重要人物”、“角色”这类的意思,即不必指出“名字”,是一望即知的。当然,再重要、再著名的人物也应该有个“名字”,但这个“名字”不能是像“云”、“椅”、“马”、“枪”这类的普通质料名词,而应是“专名”,但“专名”纯属“记号”,它的“模状词”(discriptive)“意义”是“历史”赋予的,如“罗素”是(一本)“西方哲学史的作者”,二者的“意义”是不能等同的。“专名”原本是个“空集”,“内容”、“意义”是“历史”填进去的。所以“椅”、“枪”、“云”都可以以“字”来代替其各自的“本质”,都可以“实体化”,唯独“人”的“名字”,不能“实体化”。“实体化”了的“人”,不是那个人的“名字”,而只能是活生生的、我们所亲眼目睹的那个“人物”(personnage)。

世上万物都有自己的“本质”,只有“人”没有抽象的“本质”,“人”是一个“例外”。或者说,“人”的那种抽象的“本质”是一个“空集”,是一种“可能性”。不错,我们说,“爱因斯坦是伟大的科学家”,这句话的意思并不意味着“爱因斯坦”这个“人”的“本质”就是“伟大的科学家”,或他的所作所为是“伟大的科学家”这个“本质”

的“显现”；相反的，是因为“爱因斯坦”的所作所为才使他成为“伟大的科学家”。从最基础的情形说，“人”是最根本的“朴”，可以成为各种的“器”；不像“木头”（朴）通常做“桌椅”，“钢铁”才能做“枪炮”，“人”却是“将相本无种，男儿当自强”。

也许这些想法并不合福柯的意思，所以他对那幅画的那位“大人物”略而不谈。我们知道，福柯的主要思想是要破除西方传统哲学中的“人（类）中心论”，把“人”作为一种特殊的“实物”（实际、实践）来对待，使“文化”、“知识”的“历史学”，成为考据“实物”的“考古学”。他认为，“人”的“本质”既然是一个“空集”，就没有、不存在这样一种“本质”，而“人”的“可能性”也不是“无限的”，而是受各种社会条件制约的。“人”的行为、活动，必在一个制度、体系之中，在具体的各种关系之中，“人”被分成各种“碎片”，一个“人”可以是“工人”、“农民”、“科学家”，也可以是“父亲”、“丈夫”、“哥哥”、“弟弟”。“人”在各种关系“网”中。这样，如果按福柯的意思来说，“人”应是各种“关系”的总和，或是反映各种“关系”的“名字”的总和。

我们想说，福柯这个思想倾向很可能是和马格利特的画风相反的。的确，马格利特的画是利用了“画面”（意象）和“文字”之间的复杂关系，这一点被福柯抓住了，并揭示了出来；但马格利特的主要技巧在于要人们从“画面”的特殊的、包括扭曲、变形、错位的处理中，“读”出画的意思来，因此，在马格利特的画中“读”与“看”仍然是一致的，只是这里要求的“看”，不是表面的、感觉式的“直观”，而是一种透视心灵（psyche）的“看”，这样，马格利特的画才与超现实主义的文学和绘画的精神沟通起来。

1947年，马格利特画了一幅题名为“闺阁中的哲学（La philosophie dans le boudoir）”的画，画中只有一件挂着的连衣裙和一双高跟鞋，但这双“鞋”同时又是一双“脚”，而这件“衣服”同时又是“身

体”。这里倒没有马格利特常用的“错位”的手法,譬如“树”本身又是一片大“树叶”等等,这里的“位置”是很确定的,但却将本是“看不见”的,画了出来,成为“看得见”的。从这幅画的题词来看,画家似乎有一种“调侃”的意味,因为“哲学”是讲“本质”的,要将“隐蔽”着、“掩盖”着的“东西”揭示出来,要揭示“现象”“后面”的“东西”,于是,被“衣服”“隐蔽”起来的是“身体”,被“鞋”“掩盖”着的是“脚”。“哲学”用“文字”来“写”(说)出那“后面”的“东西”,艺术家干脆把它们画了出来,艺术家与哲学家做着同样的工作,“看”也是“读”。

四 的确是一个哲学问题

“看”出那“背后的”“东西”,这的确是哲学,特别是西方哲学中一个要紧的问题。

从西方哲学的源头来看,古代希腊早期的“始基”是“看得见”的“水”、“气”、“火”等实实在在的“东西”,但这些东西不是很稳固的,要从这些东西中寻出相当稳固的东西,于是就有一种“尺度”的观念,后来发展成“Logos”。“Logos”与“始基”相结合,出现了后来的“理论”(theory of *eĩ δος*)。“*eĩ δος*”是“看得见”的,但却是“种”和“类”。亚里士多德把最后的“存在”看作一种最为普遍、概括的“种”、“类”,这种“存在论”就成为西方传统“形而上学”之根源。“metaphysics”就是要“看出”那“万物”(beings)“后面”(meta)的“东西”(being)。

于是,这种哲学,自其产生之日起,就带有一种“矛盾”的色彩;要“看”那只可“说”、“写”、“读”、“想”的“东西”。这就是从近代以来哲学家所强调的“本质的直观”、“直观的本质”。“直观”是感觉的,“本质”是语词的,而哲学家的任务就是把这二者结合起来。哲

学家的立场就是坚持：凡是“说得出”的，都是“看得见”的；凡是“看得见”的，都是“说得出”的。在这种种古典式的形而上学的精神下，“绘画”及其“题词”当然是很能一致的。“拾麦穗的女人”就是“拾麦穗的女人”，“名”、“实”（画面、意象）完全相符。

然而，这种“结合”是“调和”起来的，而它们之间的矛盾，终究是要起作用的。果然，在哲学上就有人指出，一般现象中的那些“东西”，当然都可以“说”，也可以“看”，但那最最“本质”的“东西”，或恰恰是亚里士多德所说的那个“（诸）存在的存在”，却是“看不见”、“摸不着”的，而只是“说说”罢了。“存在”只是“理念”。这是康德的意思。这就是说，“理念”只“存在”于纯粹的“概念”之中，只能“说”，不能“看”，而只有“可看的”，才可以成为“知识”。“知识”只涉及“可感觉”的“现象”。

然而，“艺术”并不仅仅是“知识”，“绘画”不仅仅是“图解”，“拾麦穗的女人”这幅画不止于这句“话”，所以即使康德，他可否认“知识”领域中的“直观本质”和“本质直观”，但在“艺术”中却不得不以象征（symbol）方式来承认可以“看”出“背后”的“本质”。

从这种立场出发，似乎又可以导向一种相反的观点：那个“背后”的“本质”是“说”不出来的，而只能“看”出来。凡想“说”那个“背后”的“本质”者，皆为“语言”之“滥用”。从康德的“理性的僭妄”到维特根斯坦的“语言的滥用”，我们看到在同一个精神引导下的不同的结果。维特根斯坦在叫大家面对“不可言说”的“东西”保持“沉默”的同时指出：“当然有不可言说者（Unaussprechliches）。这种不可言说者‘显示’自己（zeigt sich），这是‘秘密（神秘）’（das Mystische）。”^① 这里维特根斯坦的意思是说，“秘密”只能“看”得见而“说”不出。于是“绘画”在这方面似乎就比语言、文字作品具备了

^① 维特根斯坦：《逻辑哲学论》6.522。

优越性。“绘画”似乎取代了过去“形而上学”的地位，“哲学家”让位于“艺术家”。

现代的艺术家不正是在做着过去哲学家做过的同样性质的事情吗？“语词”（文字）与“画面”（意象）的“分离”、“交错”、“游离”的复杂关系，表现了抽象（或拼音）“文字”的局限，而真正的“字”，就在“画面”（意象）之中；“画面”也不是平常人们所感觉到的一般视觉形象，而是“心灵”（psyche）的“视象”，是“意象”、“心象”，于是变形、错位……各种手法，都被“合法化”，“画面”可以如同“梦境”那样“荒诞”，“画”不仅要“看”，而且要“读”；不仅要用“眼”，而且要用“心”。康定斯基要把“事物”的抽象本质“画”出来；而马格利特则以真实的意象打破通常的语词关系，或用语词的结构错乱通常意象的方位关系，他们的画都具有相当浓厚的“形而上学”的意味，意在把那维特根斯坦所谓的“秘密”“显示”出来。

“艺术”不是“科学语言”所能穷尽的，所以“艺术”也不能像“知识”、“科学”那样学习、模仿、传授。西方传统的“形而上学”要把那“本质”当作某一种特殊的“现象”用通常的科学语言“说”出来，所以被一些人认为是一门“伪科学”。只有用那不寻常的“语言”，不寻常的“意象”，才能把那种带有“形而上学”“意味的”“东西”表现出来。“科学”为“艺术”留下了余地。

然而，占据了传统“形而上学”地位的西方现代艺术，深深打上了“形而上学”的烙印，表现了过多的“心灵”的干扰——不管是理智的（如康定斯基）或非理智的（如马格利特）。

人并不是想“看”什么就“看”“什么”，也不是想“说”什么就“说”什么。“说”与“看”的分离反映了西方世界本身的分离。从根本上来说，人是按照“看”到的“世界”来“说”的。“世界”等待着“说”（在西方，重点在“命名”），从这个意义说，是“世界”本已在“说”，人“听到”了“世界”的“话”，“看”到“世界”的“字”，才有自己

的“话”和“字”。所以“话”、“画”、“字”原本是同一、统一的。这是我们中国人的一种传统的观念,在这个观念下,未曾发展起西方的纯写实的绘画,也未曾有过西方现代的那种骇人的“怪画”。

五 想起了中国的“诗”、“书”、“画”

中国传统的“诗”、“书”、“画”呈一种“综合”的趋势。“诗”从“言”,“言”(说)“什么”,这个“什么”为“志”,“诗言志”,“志”为“意向”,但亦为“标志”,“志”者“记录”,“意向”本为“世事”之“记载”。把“世事”中之某些“事”特别地“标志”出来,“记载”下来,供“别人”、“后人”“回忆”。“诗经”三百篇“吟诵”世间之悲欢离合,“说”的是人间一些最寻常、最基本的“事”,“人”也可以“无名”。“无名之辈”、“寻常百姓”,就连“首领”也只是“祖甲”、“祖乙”,或为后人之“编号”,但人间之哀乐,世道之盛衰,其情其理则一。

“书”从“曰”,将“话”“写”下即为“书”,古时“书”“写”为一。中国的“话”以“字”为单位,故“书”即“写”“字”;“字”也是志(誌),“志”“言”,即“标志”那个“话”,将“话”“记录”下来。于是在“记录”、“记载”的意思上,“诗”与“书”也是通的。作为“典籍”的古代“诗”、“书”记载“世事”的方面固有不同,但其为“记载”则一,只是“书”的“记载”,又有一层“律”的意思在内。“字”原本是比“话”更为郑重其事的。“话”出如风,但“字”却“白纸黑字”,不可更改。以“字”的精神来理解“话”,则“话”也是严肃的,“记载”下来的“话”,无论为“诗”、为“史”,都带有几分“神圣性”。“史”作为“书”,也有“制定”的“律”的意义。

“画”为“划”,为“刻”,原也是“作标志”的意思,所以“画”、“诗”、“书”原都为了“志”些“什么”。从这意义来看,不仅“书”、“画”同源,而且“诗”、“书”、“画”都来自同一个源头;然而它们的表

现形式又是不相同的；诗言志，画状物，书表情。

中国古代早期的绘画，并无款识，连画家留名的也少。款识的滥觞，恐怕要到宋元以后才明显起来。宋徽宗赵佶不是一个好政治家，却是一位大艺术家，他精鉴艺术，而且书画双绝。他有一幅“腊梅山禽图”，画面上题有一诗：“山禽矜逸态，梅粉弄轻柔，已有丹青约，千秋指白头”，左下角并有“宣和殿御制并书”，据考察，这类画大都为宫中画院高手代笔，但题款必为真迹无疑。

“书法”引进“绘画”，使“绘画”产生了很大的变化，使中国绘画不但有“画意”，而且充满了“诗情”，而“书法”之所以能够被引入“绘画”，关键乃在“诗”。

表面上看，中国画上的题款有一些也是单纯的“命名”。传为东晋顾恺之画的“列女仁智图”上每个“人物”上面都注明了姓名；但大多数画上的款识却不是“命名”式的。譬如早期有款式的五代赵干的“江行初雪图”就不仅仅“命名”和“指事”。这和西洋画中干巴巴地题一句“穿绿衣服的女人”或“持锄的人”旨趣完全不同。

中国是一个最善于“命名”的国家，不仅画上的题款如此，现实生活中的街名、地名、堂名、甚至于店铺名字，无处不显示出中国人独特的情趣。他们看“江山”如“画”，“城池”似“锦”，必要有一些富有诗情画意的“名字”，才不辜负大自然的恩惠和巧夺天工的匠艺。当然，“名字”不必处处皆是“百花深处”或“桃花源头”，即使如“小桥”、“流水”、“人家”，合起来竟成千古名句。在这里，谁也挑剔不出“画面”（意象）与“语言”（文字）之间的距离来，它是“诗”，也是“画”，但却不是克利、马格利特的那种“怪画”，也不是阿波利奈尔将“字”化成表现“图象”的“图画诗”。中国的“命名”的“艺术”或“艺术”的“命名”使中国的“诗”、“书”、“画”可分而又可合。“看得见”的，必是“说得出”的，“说得出”的，也必是“看得见”的，因为“看”原本不是单纯的“感觉”，“说”也本不是“知识”的“传授”。

西方人在被分割了的世界中呆得太久了,常常把那最平常、最基本的世界忘得干干净净。“人”自不是一个抽象的“概念”,但不是抽象概念的“人”却不必是一些“碎片”。福柯指出西方传统形而上学以抽象的“人”为中心,自是这个时期以来西方反传统的一种思潮,有其一定的作用,但从“考古”的“碎片”中去理解人的文化,从而否认文化的历史性,则是一种失去信心的表现。艺术更不能建立在“碎片”的基础上,将“图象”随意(或根据某些“原则”)“拆散”、“移位”之后再重新将“人”和“世界”拼起来,将“语言”、“文字”也作为“碎片”来拼凑,这样的艺术作品,自然有其用意所在和特殊的艺术技巧,但总是离人们的最平常的、最基本的生活太远,而成为少数艺术沙龙的展品,难与现实的生活打成一片。这种情形,即使在西方世界,也是如此。

从中国人的眼光来看,两个版本的“这不是烟斗”,未尝不可以理解为画家对西方绘画与语言(文字)这种分离和矛盾的揭示,而那个漂浮的大烟斗,则是在意识到这种分离、矛盾之后表现出的一种“怀疑”、“困惑”的“心情(心境)”。

(原载《外国美学》1994年,第10辑)

论艺术的古典精神

——纪念艺术大师梅兰芳

我总是觉得,一个民族拥有自己的伟大的艺术家是这个民族的福分。所有的民族要生存,必须解决衣食住行的物质问题,但有什么样的精神生活,有什么样的艺术形式,有什么样的艺术家,各个民族就不一定都一样了。外国有的,中国未必有,也不一定都要有;中国有的,外国未必有,也不一定都要他们有。我们不要求西方人也普及中国的书法艺术,出一两个王羲之;而必须承认人家有贝多芬、舒伯特是人家的福分,而我们有梅兰芳,也是我们的福分。梅兰芳的艺术中国人崇拜,外国人也崇拜,就像我们也崇拜贝多芬一样。我觉得应该提醒的事是:不要身在福中不知福。现在我们纪念梅兰芳诞辰一百年,就艺术来言,就是要加深对梅兰芳艺术精神的理解、认识,使我们更加珍惜、发扬这种精神。

一 梅兰芳艺术与中国人文精神

梅兰芳是京剧演员,是演旦角的,我们把他的艺术和中国传统的人文精神联系起来,说在他的艺术中体现了这种不同于西方的文化精神,是有道理的,今试阐述如下:

就中国传统文学艺术的历史发展而言,从诗、词、曲至于戏剧,在文学史的线索是很清楚的,这方面专家们有很好的研究。中国戏曲大盛于宋元,其时中国社会正孕育着一些新的变化。完整的戏剧形式,给中国传统艺术注入新的生命,也发扬了一种市民阶层的文化精神,此种艺术趣味的兴起,丰富了中国传统艺术精神,使它在内容上更加开阔,具有更广泛的涵盖性;在形式上也更加丰富多彩,使中国戏剧成为世界上最为综合的艺术。可以说,中国戏曲融合了过去一切艺术的形式,在“戏剧”原则的主导下,发挥着音乐、诗歌、绘画等艺术形式的作用。有了这样一种在内容和形式上最大限度综合的艺术——中国戏曲——才能在变革、发展传统时,最小限度地“丢失”传统,而使我们中国人不至于像西方人那样经常感到“遗忘”、“丢失”了什么东西。在这个意义上,我们或许可以说,中国戏曲就是最能代表中国传统人文精神的一种艺术形式,它不仅把诸多传统艺术形式综合进来,而且很好地解决了“新”与“旧”的矛盾。在宋元时代,“戏曲”既是新的,也是旧的。

中国戏剧发展到清代乾隆年间,又发生了一次大综合,这次是在戏剧艺术的内部,京剧综合了昆曲和地方戏的特点,在雅俗两种趣味上又得到一次很好的协调。京剧将昆曲市民化、民间化,而将地方戏文人化,这一次综合,“丢失”的又是最少最少的。

京剧保留了相当一部分的昆曲剧目,努力吸收昆曲的优秀唱法,同时又以同样的方式吸收各地方戏的优秀剧目和唱法及其他表演技巧,而在这种融合的过程中,却不断地出现新的东西。譬如中国戏曲各个“行当”在表演方面的特色,是在京剧的表演中才逐渐明显起来的,也就是说,京剧使昆曲和各地方戏中各“行当”的表演技术,更加成熟起来。

京剧各“行当”的成熟时间有个先后,一般认为京剧(老)生行(当)发展得比较早,其中谭鑫培起了巨大的作用,他的后继者余叔

岩等人使之更加定型；旦角则稍晚一些，直到梅兰芳才全面地奠定了基础。也就是说，中国戏剧的代表剧种——京剧自从出了梅兰芳之后，生、旦两个行当，才不仅仅是男女性别上的区别，而在一整套的表演艺术上显示出自己应有的特点。京剧的生角，离不开谭的系统，而旦角则离不开梅的衣钵。所以我始终觉得，谭、梅两家，不是京剧表演里的一个“流派”，而是京剧艺术的“总代表”。

梅兰芳生活在中国社会发生翻天覆地大变化的时代，中国的封建统制正土崩瓦解，社会长期动荡不安，更有外国侵略，使中国人民生活在水深火热之中；在这动乱的年代里，中国文化传统受到外来西方文化的严重挑战，也经历着脱胎换骨的变化过程，中国传统人文精神如何吸收西方的科学精神而又保存、发扬自己，是许多志士仁人努力的目标，而当一些学人在做各种尝试来面对这一挑战时，梅兰芳以自己的工作——表演艺术——出色地完成了这一任务，在适应新的社会环境下，保护、弘扬、发展了中国传统的人文精神。所以，当中国人民在中国共产党领导下取得革命胜利，结束了那动乱时代，对中国人文传统有了科学的态度和方法之后，梅兰芳的艺术工作受到中国人民的极大的崇敬，当然也是很自然的事。

“中国传统人文精神”是一个很大的题目，从学术上来讨论，非我所长，此处姑妄言之。我觉得中国传统人文精神核心为儒、道两家，或再增加后来的佛家，但根基是儒家和道家。儒家言“仁”，道家言“道”。“仁”是“内在的”，“道”是“超越的”；“仁”为“立心”，“道”为“立术”。一为“道德”，一为“智慧”。“仁者爱人”、“人相忘乎道术”，乃是中国人文精神之“两仪”，体现了目的与手段、人与世界的和谐统一。“立心”为“美德”，“立术”为“美艺”，都离不开一个“美”字，而梅兰芳则是“美”的化身。

西方的艺术家，“做人”归“做人”，“做事”归“做事”，“事”做得好（戏演得好，画画得好……），“做人”不一定好，这也有道理，

“人”、“事”有时是应分开的;但中国传统的理想是强调此间的一致性,所谓“文如其人”,强调的是“什么样的人”,就会“做”“什么样的事”,“做人”的道理和“做事”的道理是相通的,而且“做事”和“做人”并不能分开,不仅“人”决定“事”,“事”也决定“人”,而西方人把“人”、“事”分割开来,到很晚才认识到“人”原来是由所做的“事”决定的。

当然,并不是说,西方人没有将“人”和“事”统一起来的思想,只是说他们的主要倾向,而在比较短的时期内,他们也很强调过此种“和谐”的理想,这是他们曾经向往过的各种学术文化、艺术中的“古典主义”精神,我们在席勒的美学思想中,在黑格尔的哲学思想中,都可以看到对这种境界的追求。

中国是最富有此种古典精神的国家,中国戏曲艺术将那么多的艺术形式(因素)综合起来,使它们处于一个和谐的统一体中,这就是一个很好范例;而西方的戏剧,则往往将某种形式(因素)特别突出出来,像“歌剧”、“舞剧”,还有瓦格纳的“乐剧”,当然更有“话剧”,这种办法也自有其优点,但与中国相比较,则不是同一类型,也不是同一思路了。

中国传统在处理多种因素之综合时,讲究“互补”、“相济”。譬如儒道两家,儒家“立心”、“立德”,态度非常坚决、刚强,而有道家的“道术”来“补”它,道家尚“柔”,“以柔克刚”,天下“至柔”者,亦为“至刚”,这样就“补”了儒家之“刚”,使之“刚柔相济”。

梅兰芳演旦角,可谓“柔媚”已极,但他极重视向生角学习,从剧目到表演,都注意此种互补关系,使他的旦角表演风格“柔中有刚”。梅兰芳的表演,不但着重向其他旦角演员学习,而且向谭鑫培、杨小楼、余叔岩等大生角演员学习,这是大家很熟悉的例子。他早年的合作演员为王凤卿,王是汪派传人,汪桂芬在高亢激越方面直追程长庚;而梅兰芳与杨小楼的《霸王别姬》,一刚一柔,堪称

双绝,幸尚有唱片保存典范。

梅兰芳的剧目中,虽然也有《贵妃醉酒》表现“宫怨”的戏,但他却特别喜欢排演《宇宙锋》这种带有妇女反抗意义的戏,这在他的《舞台生活四十年》中有详细的记载;此外还有《穆柯寨》、《抗金兵》等带有武打的戏,更不用说他晚年排演的《穆桂英挂帅》这样充满爱国激情的戏了。这一方面和梅兰芳对中国妇女反抗性的重视这一观点有关,同时为体现此种理念,在艺术表演上加强了旦角的力度,从而即使在“哀怨”中也有一种抗争的意味,又是一种“互补”、“相济”的作用。

古典的精神并非不要创新,不是抱残守缺。恰恰相反,古典精神是“完美”的精神,而既然“完美”是一个无限的努力过程,因而艺术家不断的创造,才是维系古典精神的唯一途径。梅兰芳一生,亦是不断地创新、革新的一生。他很早就尝试排演“时装戏”,说明梅兰芳作为艺术家的精神是很活跃的,一点也不墨守陈规;他在传统剧目的改革、表演艺术之创新,以及音乐、舞蹈、舞台美术等诸多方面的新贡献,行家们已经有了许多总结。

当然,梅兰芳的京剧革新,也仍然不脱离古典的范围,其中要有所取舍,也不乏另起炉灶的地方,但都不脱离此种古典的精神,使自己的改革在本土有根底。所以,梅兰芳改革后的戏仍叫“京剧”,并不是在“剧种(种类)上有改变,或另创一种戏剧形式,像把“京剧”改成“歌剧”等等。这并不是说,另立新“剧种”要不得,只是说,这种做法是另一种精神,是从“无”到“有”的精神,这在西方思想中是相当普遍的;不过在古代希腊也不相信从“无”到“有”,而认为“有”总归是“有”。中国古代老子倒讲“无”,但他的“无”是“无名”的意思,因为“朴”也是“有”,不像西方后来发展成一种抽象的“物质”概念,包容一切。中国的“朴”也有具体性,是什么“材料”做什么东西,用“纸”做“杯子”盛不住水,而“瓢”就可以。“材料”本身

“提示”可以做出什么来;“京剧”这个“材料”——作为要被“改变”的“材料”,本身也提示你可以改成什么样子。梅兰芳对“京剧”的改革就是遵循着这个路子。对于有些着力于创建新剧种的人来说,可能觉得还不够大胆,但此种路子,却可以在保存传统的基础上将新东西弘扬出来,使“京剧”这个古典剧种,不至“丢失”。

二 梅兰芳表演体系

“艺术”本是很奇妙的事,“表演”更是需要很大的灵气,一个人(演员)怎么会去“表演”另一个人(角色)的事,而更有“第三者”(观众)会去“欣赏”这种“事”?套用哲学知识论里的话“‘科学知识’何以可能?”我们对表演艺术的美学问题似乎可以归纳为:“‘表演’何以可能?”这个问题意味着:“他人”(角色)本与“我”(演员)不是同一个人,“我”如何可能“去表演”“他”?

西方人对这个问题的理解,自亚里士多德以来,基本倾向是知识性的。“表演”和其它艺术一样,是一种“模仿”,而“模仿”是“学习”,获得“知识”的途径,“表演”、“模仿”“他人”,也就是“认识”“他人”的途径。当然“模仿”、“学习”也需要“灵感”,但已不是那种“灵魂”“附着”于“肉体”的原始的意思(*inspire*),而是一种“聪明”、“领悟”的意思,因而仍是知识性、理智型的。这种思路,对我们增长关于“他人”的“知识”,根据各种有关“环境”,对“他人”作出“判断”,是很有帮助的,也是不可缺少的。但这种思路,自身存在着相当大的困难。“他人”的外在环境,“他人”所做的客观的“事情”,是比较容易把握的,而“他人”的“内在”的“思想”,则相当地难以捉摸。“他人”的“内心世界”不但复杂得很,而且是“自由”的,“我”既没有孙悟空那样的“钻心术”,又如何可以确切地“知道”?这是西方人在理论上经常感到困惑的地方。

为克服此种困难,在西方戏剧表演艺术中有“斯坦尼斯拉夫斯基体系”,他强调“演员自我”的感受,以直觉来体验“角色”的内心世界,以“形体动作”来保证这种体验的显现(实现);以心理技术为主,以形体技术为辅,以求在舞台上深入地刻画“角色”的“内心世界”。斯坦尼斯拉夫斯基是伟大的艺术家,他的体系在众多的艺术天才的努力下,获得了巨大的成功,对艺术有不可磨灭的贡献。

然而,斯坦尼斯拉夫斯基体系面对“演员”和“角色”两个“自我”就已难以应付,而作为舞台艺术,还有第三个“自我”——“观众”,这三个“自我”,就好像康德哲学的三个“物(我)自体”,中间似乎都有一道“不可逾越的鸿沟”,在西方侧重“知识”的思想体系中,不易找到合适的沟通环节。这样,斯坦尼斯拉夫斯基体系由于内在的矛盾而时有瓦解之虑,于是有布莱希特的体系出来,索性贬抑表演中的“直觉”,而发扬“理智”的成份,不求活的交流、体验,而求冷静的理解,在演员、角色、观众三个“自我”中拉开“距离”,摆脱“同(移)情”,倡导“离情”,“演员”和“观众”都成了评论者、批判者,“角色”以及它所作的“事”,都成了理智研究的“对象”,艺术变成了科学——历史学和社会学。

布莱希特以及斯坦尼斯拉夫斯基的学生梅耶荷德等也都是伟大的艺术家,他们在戏剧文学和舞台艺术上均获得了巨大的成功。“理智”缺少“直觉”的深度,但却比“直觉”有更为广阔的内容,布莱希特的戏剧打破了斯坦尼斯拉夫斯基的“第四堵墙”,把大工业社会的内容纳入戏剧舞台,在气势方面就不是斯坦尼斯拉夫斯基体系所能比拟的了。

所谓戏剧的表演艺术(或舞台艺术)实际上就是以演员为中间环节(或谓“通过演员”),把角色(以及它(们)所作所为、所思所想)和观众联系起来。所以戏剧表演艺术核心的问题是要解决好“角色”、“演员”和“观众”这三个“自我”之间的关系,解决的方式不同,

就会有不同的表演体系和表演流派。

一般说,西方的戏剧表演或注重“体验”(斯坦尼斯拉夫斯基),或注重“表现”(布莱希特),而以梅兰芳为代表的中国戏剧表演体系则无此分化,它是将“体验”和“表现”结合起来,所以当斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特两位艺术大师分别看了梅兰芳的演出后,不约而同地都引为知己,梅耶荷德还根据他对梅兰芳表演的体会,调整了自己的导演计划。这是表演艺术大师们在自己的艺术领域里的专业的体会,自很重要;不过我们从学术文化的角度仍可对这三种表演体系作一些阐发,以求在更广阔的视野中把握这三种表演体系的联系和区别。

我们知道,西方的传统思想在过去、现在、未来这时间维度中常倾向于重视“现在”、“现时”,或谓“在场”。无论是情感的交流,还是科学理论的把握,都是如此,他们叫做“永存的现时”。因为“过去”已经“不存在”,“未来”尚未“存在”,它们都“不在场”,而只有“现时”是永久的“存在”,永久的“在场”。就科学来说,譬如我们做几何题,平而几何现在的做法和当年欧几里德的做法是同样的,谁做都一样,所以“历史”对它不重要;就艺术言,无论斯坦尼斯拉夫斯基或布莱希特也都是强调一个“现时性”、“现实性”,要把“角色”(他人、古人)通过“现时”的“演员”,呈现在“现时”的“观众”面前,不过一个强调的是“他人”的“原貌”(斯坦尼斯拉夫斯基),“好像”“今人”(演员,观众)真的看到了“他人”、“古人”的言行一样;一个则是强调“今人”(演员、观众)对“他人”、“古人”的理智的、批判的态度(布莱希特),而不相信“今人”真的能够把握“古人”的“原貌”——这或许也反映出现在国内外学术界讨论得很热烈的所谓“现代”与“后现代”的区别,不过我看他们的着眼点仍在“在场”性;无论将“古人”拉到“今人”而前,或是将“古人”作为一个“木偶”,目的仍在表现“今人”,强调的都是“在场性”。

“在场性”思想与西方近现代以来“自我”观念的泛滥很有关系,现在西方的学者也逐渐觉得“自我”的观念有许多困难的问题存在,而想从“另一面”——“他人”来寻找出路。此种尝试,对我们理解中国的文化传统,倒有一些参考价值。

中国人文传统本没有发展起如此强烈的“自我”观念,中国的“人”,一直生活在一个个大大小小的社会之中。“我”是在与“他人”交往中“形成”起来的。除去“我”受的教育、“我”的“工作”……,即排除掉了“我”的“生活”之后,“我”还“剩下”什么?的确,那些帝王将相,除去与“名位”有关的生活外,还会有一些“生活”,或许说,作为“帝王将相”他有一个表面的面貌,而剩下的那一些,或者叫“私人(个人)生活”,或者叫“内心世界”,似乎才是“内在的”、“本质的”、“更重要的”;但如果我将这一切统统“排除掉”(用括弧括起来),那还“剩下”什么?所以,在一种意义上,我们可以说,“生活”、“他人”——“他者”使“我”成为“我”;“历史”使“现时”成为“现时”,并通过“现时”规范着“未来”。也是在这个意义上,“历史”和“未来”为“主”,而“现时”则是“过渡”性的,只是一个“环节”,我想,这正是中国人的传统心态,中国的演员也不例外。

演员不突出“自我”,对于理解、把握“他人”的思想感情,与“他人”沟通,即体验要演的“角色”,也就比较顺畅一些,并且也可以更为顺利地与台下的观众交流,因为大家都不是那神秘的封闭的“自我”,本来就是“你”中有“我”,“我”中有“你”。这样,问题就不应是:不同的“自我”之间如何可以交流——所谓“主体间性”;而应是:既然“你”中有“我”、“我”中有“你”,为什么却“不能”“交流”?这样,中国的演员就不要费事非要把三个“自我”归并到一个“自我”中去才叫成功,而是老老实实承认时间有三个维度,“人”分“我”、“你”、“他”,但三者之间又是可以相通的。中国戏剧通过“演员”把“角色”、“观众”沟通起来,也就是把“现时”和“过去”、“未来”

沟通起来,虽然三者都“在场”,但却不是单一的,而是多面的、多层次的。“角色”不是作为“自我”在场,演员也不是作为“自我”在场,就连“观众”也不是作为“自我”在场的。“观众”在剧场,不是“评判员”,更不是“审判员”。在进入剧场时,“观众”虚其“自我”,将“自我”“托付”给“他人”,“接纳”“他人”。“观众”去“看戏”,看“演员”如何“表演”“他人”的事。“观众”进剧场和出剧场时甚至可以不是一个“自我”。虚其“自我”,才有“未来”,才有新的“自我”。但“观众”仍不失为一个尺度,“演员”也必须考虑到“观众”的因素。

从这个理论的层次去看梅兰芳的表演艺术,可以体会出他的体系的精髓所在。《舞台生活四十年》中具体谈到了许多常演的剧目,指出了这些剧目中表演时应注意的地方,几乎每一处都照顾到角色、演员和观众三者之间的关系,尽量用高超的艺术技巧,把这三者的关系调整好。所以从这个角度看,也许我们可以说,梅兰芳的表演体系的“中心任务”——套用斯坦尼斯拉夫斯基的话,就是“演员”用表演技巧,协调“角色”与“观众”的关系,说得更理论化些,就是用“艺术”“沟通”“过去”和“未来”。这里,“艺术”是海德格尔在《论艺术之起源》里说的“第三者”,而演员正是那个“第三者”。

梅兰芳演戏,不是“自我”表现,也没有钻到虞姬、杨贵妃、肖桂英、穆桂英这些古人的肚皮里去的“钻心术”;梅兰芳在“表演”,在做“艺术”这件“事”,作为表演者的梅兰芳是“第三者”,“艺术”是梅兰芳的“事业”,“艺术”、“事业”使梅兰芳成为梅兰芳,梅兰芳因其“事业”而不朽。

既然是做一番“事业”,就要认认真真去做,不能光靠“灵感”;也不能死死板板去做,要运用聪明才智,才能做好,做得出色。“事业”继承着“前人”,开往着“后人”。所以中国的演员强调演员之间互相学习,讲究师承,也讲究创造革新,这一点,西方的戏剧演员不是特别强调的。当然,西洋的歌剧唱法也有传授关系,但学成之

后,则强调独特之个性,似乎只对作曲家负责,对剧本负责,而演员之间的联系就不如中国戏曲那样受到重视。中国传统的艺术,作为“事业”本身就有很强烈的连续性,同样也是“历史性”的。梅兰芳《舞台生活四十年》以大量的篇幅记载了他和老辈的、同辈的、后辈的演员们之间的学习、合作、传授关系,从生活到艺术都有记载,学习过的,同台演出过的,合作时间长的,合作时间短的,以及文武场面、编剧作家,甚至票友、外行,都有所述。从这里,我们可以看到梅兰芳的“事业”做得很大,涉及的人、需要的人、参与的人很多,是一番“大事业”。所以,梅兰芳的表演体系,是一项“工程”,而且是一项“大工程”,其内容不限于一个演员的表演技巧上。

三 古典的和时尚的

梅兰芳表演体系这项伟大的“工程”,凝聚了中国古典艺术的精华,体现了中国文化人文传统的特色,是一项“历史性”的“工程”,因而既是传统的,又是现代的;中国戏曲,中国的艺术是中国地区性的,是民族的,但又是可交流、可沟通的,因而也是世界性的。梅兰芳表演艺术,不仅有民族的意义,而且是世界艺术之林中的一颗明珠;梅兰芳表演体系这项工程,既是民族的,又是世界的。

就时空观念而言,西方人较早成熟的是空间性的,而中国较早成熟的则是时间性的;西方已经注意到他们传统意识中这一缺陷,并不断加强对“时间”问题的思考,提出了一些很有意义的思想,而中国却似乎也在走与传统相反的路。时常更加强调断裂的变革、革命,将绵延的时间分割开来。

“人”就个体而言都是“会死的”,没有哪个人能够永存,就一代一代的“人”而言,都是有断、有裂的,“生命”不相连续;但“历史”、“生活”都是连续的,不仅前人的宫室器皿我们还在使用,前人的思

想文化,我们在学习、应用,物质的事业和精神的事业,物质的工程 and 精神的工程,也都是延续的。当然,我们也改变前人的事业和思想,有所创造,有所革新,但就整体来说,不是“无”中生“有”,而是“有”自身的变化、绵延。中国人文精神理解下的“变革”乃是传统自身的变革,在变革中保持自身的同一性,“变”中发展自身,以求达到自身的“完善(美)性”,即使吸收新的因素而突破了自身,改变了自身的“同一性”,产生了“另一个”,或引进了新的“另一个”与其对应、对立,原有的“同一性”也不会“丢失”,因为此种已有相当“完善性”的艺术会成为“古典”的——在学术里为“经典”的,保持着马克思所说的那永恒的艺术魅力。

以梅兰芳为代表的中国戏曲艺术,像唐诗、宋词那样是古典的、典范的艺术,是中国艺术史上的“范例”,而不是一种“时尚”。

应该说,京剧也曾经是一种“时尚”,所以才有“时尚黄腔喊如雷”之唱;但是经过几代大艺术家的创造,京剧并没有因“时尚”流行一时之后就烟消云散,而是形成了一个古典的艺术剧种,找到了它在历史和社会中的应有的地位,只要有华人在,就必会受到尊重、维护和发展。京剧在从“时尚”成为“古典”的过程中,需要有一大批艺术天才,而梅兰芳则是他们在艺术精神上的总代表。所以提起京剧,必定要想到梅兰芳,就是很自然的事。

各个民族的“古典艺术”,之所以不会消失,是因为任何一代的人,为展示自己的文化素养,“证明”自己“配得上”自己民族的历史,就应该努力使此种已成“古典”的艺术得以延续,加以保护,并予以提倡和发扬。在这个意义上,“古典艺术”时常可以得到“复兴”。譬如,中国戏曲中早于京剧的昆曲(剧)就是一例。

我认为,中国戏剧到昆曲阶段已经相当成熟,在唱、做、念、打以及戏剧的文学性方面都有了很高的发展,是很高级的东方“诗剧”。“昆曲”也曾是一种“时尚”,一个“新腔”,后来渐渐“曲高和

寡”起来,作为“时尚”为京剧所代替;但京剧从来就非常重视、尊敬昆曲。据梅兰芳《舞台生活四十年》中的记载,最初京剧班从学习到正式演出,昆曲都有相当的比重,而到他学戏时才已不从昆曲入手,但梅兰芳却很认真地学习、演出、提倡昆曲,有点像元代大书法家赵孟頫那样身体力行地提倡篆书,果然成绩卓著,在梅兰芳的保留剧目中有《游园惊梦》这样浪漫的佳作。

梅兰芳复兴昆曲,并不说明他“保守”、“复古”,因为他无意使昆曲重新成为“时尚”;他之所以提倡昆曲,在于他认识到中国戏曲之历史性的延续,在于他认识到昆曲作为“古典艺术”的价值,也在于他意识到他自己作为一代艺术家的责任:“后人”要“配得上”“前人”所留传下来的艺术“赠予”。

扩大开来说,一个民族,如果有哪一代竟然使自己的“古典艺术”——优秀文化“失落”,并不说明此种艺术、文化已经“过时”,或这一代人真的不需要此种艺术、文化,而只能说明“这一代人”“配不上”此种艺术、文化。就连那最好“时髦”,最求“新奇”的西方的一些民族,也要耗巨资来修复古画、古迹,花大力气来保存古代希腊和莎士比亚的戏剧。参观法国的卢浮宫、中国的故宫,大概不太可能成为“时尚”,但此种参观,却是比“时尚”更为持久、更为高级的文化活动。

如今的中国社会,自改革开放以来,“时尚”是太多了,文化生活也丰富多彩,在艺术活动方面,人们有很大的选择余地;但在那众多的“时尚”潮流之外,尚存那“古典”的艺术,它“迫使”人们承认,并以它那“永恒的”艺术魅力吸引着人们。在“时尚”范围内是“时尚”的东西要适应我们的趣味,相反,在“古典”范围内,则要求我们去适应“古典”的东西,使自己的趣味、教养得到提高。因此,我们要去学习、去理解、去欣赏那“古典”的东西,以“证明”我们这一代人不是“失落”梅兰芳艺术精神的人,是“配得上”作为梅兰芳

的“后代”的“人”。

中国过去有一句受到批判的话,叫做“不孝有三,无后为大”,带有封建的重男轻女、传宗接代的意思,当然很要不得,不过,如果我们借用一下,从另一种意义上来说这个“无后为大”,则可以理解为:我们要教育、培养出能够懂得、维护、欣赏和发扬一切优秀传统文化的下一代,而不使其“断”了“后”,才算是尽到了我们这一代人的责任而不至愧对古人。愧对古人也是愧对后人,因为我们没有尽责去使他们成为有文化、有教养、懂得历史的人。

社会生活在时间上是连续的,在空间上也是可以交往的,“时尚”可以跨越国界流传,“古典艺术”则更是全世界的共同财富。世界各民族的优秀文化都是相通的,相互之间是一定会承认的,因而是“公认的”。

从1919年起,梅兰芳多次带艺术团出国演出,每次都受到所到国家人民的热烈欢迎,说明这些国家是文明的国家,它们的人民是有教养、有文化的,他们“配得上”“享受”梅兰芳的艺术,就像中国人民“配得上”“享受”日本、美国、俄国的高超的艺术一样。

所谓“配得上”,并不是说西方国家的人民都能很深刻地理解了梅兰芳的艺术,就是对中国人来说,也并不是都有很高的理解程度的,而是说要有一个开放的胸襟,乐于承认、接受世界上一切美好的事物,有这样一个基础的文化教养,有这样一个文明的态度,才能进一步向这些优秀的文化传统“学习”。

对于“古典艺术”是要“学习”的,它是艺术上的“典范”,而“典范”的意思就是“提供”大家学习的。

很早以来,就有西洋人学演京剧,有一些还的确有较好的水平。改革开放以来,此种例子更有不少。当然,学演京剧的西方人不会很多,京剧在西方不可能“普及”,但我们中国人却有信心让西方有更多的人喜欢京剧,因为我们认为,尽管表演(现)的形式不

同,但作为古典的艺术精神是相通的,因而可以指望,西方人不但会将中国京剧作为科学研究“对象”来“研究”,而且也会将它作为艺术作品来欣赏,来理解。现代交往信息的发展,必将促进各民族文化传统和古典艺术的交流。当人们利用高科技的手段能够更加方便、更加完美地欣赏到各民族的优秀文化艺术作品时,当人们“看戏”已像“读书”那样方便时,梅兰芳生前所记录下来的精彩的节目,必将在更深的层次上,在更广阔的范围内,得到发扬光大。

当然,这并不是说,中国的京剧——梅兰芳的艺术会借助新的高科技手段重新成为一种“时尚”,这不仅在西方,而且在现代的中国,都是不可能的,更是没有必要,甚至是不应该的。对古典艺术的复兴——维护和发扬,并不是要把“古典的”降为“流行的”,而是在精神上有更深的层次,在品味上有更高的水平这样一个方向上的弘大和发扬。文化大革命中的“样板戏”,除了政治上的问题外,在艺术方向上也存在偏向。那时要求人人都学唱样板戏,力图造成一种“时尚”——“革命的风气”。在“(革命)时尚”的潮流中,这些戏的真正的价值,反倒表而化、肤浅化了。改革开放以来,这些戏不作“样板”来唱,也不要求人人都学唱,而其中的优秀剧目反倒的艺术上站稳了自己的脚跟,有了自己应有的地位。

一代人有一代人的“娱乐方式”,是一种“时尚”,不一定能维持得多久。现在即使是文化很高的人聚会,互相和诗联句的大概很少了。但“诗”的地位并未降低,应该说是提高了;“物以稀为贵”,一般的“物”尚且如此,更不用说文化和艺术的产品了。只要是好“东西”(物),则可以不以数量胜,而以质量胜。京剧曾经是“堂会”里的主角,如今“堂会”已经“丢失”——或已彻底改变了形式,叫做“晚会”这类的词了,但“京剧”的地位得到了提高,京剧摆脱了“堂会”,进入了古典艺术的“殿堂”。看京剧已不仅仅是一种娱乐,而是一种陶冶,一种艺术的教育。

梅兰芳是中国戏剧艺术“大师”，是中国人民艺术上的“伟大”的“老师”，接受老师的教育，即使是艺术性的，也不能仅仅是一种“消遣”。“古典”即“经典”，“经典”是要人去“学习”的。梅兰芳的艺术就是这样一种艺术上的“经典”，是后人“学习”的楷模和典范，中国人民以有这样一种“经典”而自豪，以有梅兰芳这样一位艺术上的大师而感到幸福。

1994 年 10 月 21 日

（原载《哲学研究》1994 年第 12 期）

