

<<戏曲美学论>>

图书基本信息

书名：<<戏曲美学论>>

13位ISBN编号：9787806729304

10位ISBN编号：7806729305

出版时间：2004-8

出版时间：上海书画出版社

作者：张庚

页数：122

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<戏曲美学论>>

内容概要

中国戏曲不把舞台作为截取生活实景的镜框，不强调演戏的再现功能而强调它的表现功能，就如同梅兰芳在《中国京剧的表演艺术》一文中说的：“中国观众出去要看剧中的故事内容之外，更着重看表演”，“群众的爱好程度，往往决定于演员的技术”。

他认为，京剧作为一种古典歌舞剧，综合的因素很多，这么综合进去的成分主要是通过演员体现出来的，“京剧舞台艺术中以演员为中心的特点，更加突出”。

程砚秋也说：“我国传统表演艺术和西洋演员的最大区别之一是，在舞台的整体中，我们把表演提到至高无上的地位，西方虽然也有表演中心理论，而且是主要学派，但终不能像中国学派这样把表演看作是唯一的。

欧洲戏剧的发展规律是：时代的美学观点支配着剧本写作形式，剧本写作形式又在主要地支配着表演形式，戏曲却是：时代的美学观点支配着表演形式，表演形式又在主要地支配着剧本的写作形式。

”（《程砚秋文集》）张庚先生从新文艺工作者的角度切入对中国戏曲的研究，主张研究戏曲理论必须先研究戏曲史。

他与郭汉城共同主编的《中国戏曲通史》（1981），通过古代戏曲与各个时代的政治、经济、文化的关系，探索戏曲发展规律。

因此他对戏曲的研究，是把戏曲作为综合艺术的整体，追本溯源，探流述变而深具“史”的深度。

他又通过中外各种不同艺术的比较，来科学地把握和总结戏曲艺术的规律，特别是针对各个时期戏曲创作和戏曲改革运动，有的放矢，切中时弊，因而他对戏曲美学的研究，又深具“论”的现实意义，独具功力。

<<戏曲美学论>>

作者简介

张庚，中国戏剧理论家、教育家、戏曲史家。

原名桃禹玄，湖南长沙人。

生于1911年1月22日。

1932年在武汉参加中国左翼戏剧家联盟武汉分盟工作。

1934年在上海任剧联常委。

1938年到延安，任鲁迅艺术学院戏剧系主任。

解放战争时间，任东北鲁迅文艺学院副院长兼文工团四团长。

1950年任中央戏剧学院副院长。

1952年任中国戏曲研究院副院长，后又兼任中国戏曲学院院长。

1979年任中国艺术研究院副院长。

20世纪30年代，张庚从事话剧运动，著有《戏剧概论》、《戏剧艺术引论》、参加过《保卫芦沟桥》等成本的集体创作，改编、创作过话剧《秋阳》，歌剧《异国之秋》、《永安屯翻身》等，还导演过多部话剧、歌剧。

几十年来，张庚研究戏剧创作中的实际问题，并总结中国戏剧体系的特点，逐步形成了自己的“剧诗”说理论。

<<戏曲美学论>>

书籍目录

导言关于剧诗戏曲的形式戏曲美学三题

<<戏曲美学论>>

章节摘录

书摘 人家还没有弹曲子，光听见调弦子，怎么就能听出它的有情无情来呢？显然，这是作者的主观在起作用。

但这是被允许的，并不妨碍它成为有名的叙事诗。

剧诗虽然没有这些便利，却也有自己的言志的方法。

如果抒情诗在写景中可以喻情，叙事诗在写事中可以表露自己的看法，那么，剧诗为什么不可以以选择题材、逆造人物、结构故事、揭露矛盾中间表露出自己的看法来呢？观点、看法、爱憎、评价，并不是只有通过直接的表白才可以表达出来的。

俗话说得好“让事实自己说话！”

剧作家就是通过人物的行为和他们相互之间的关系来说明白己的看法的。

这就是戏剧诗人言志的方法。

揭开来说，剧作者为什么选择这个题材而不选择别的呢？这中间就有了他的看法，他的兴趣，他的热情之所在等等在起作用了。

同样，他愿意逆造这样一个主人公，愿意为他树立这样一个对立面，并且把他们放进这样一个特定环境中间，这些安排，无非是要说出作者对于某些事的看法，对于某些人物的爱憎而已。

这不就是言了志吗？汤显祖在《牡丹亭》中间，选了一个封建的大家闺秀杜丽娘做工角，她除了封建的礼教一套以外，从来没有受过任何别的教育；她除了父亲和老师这两个老头子以外，从没有接触过任何男性，就是这样的一个女孩子，到了青春的年龄，却会苦闷起来，烦恼起来，在现实的生活中不能恋爱，就是在梦里也要和青年男人要好。

在这里，汤显祖企图说明什么？他不是很有意识地反对“理学”，也就是那当时维护封建道德的哲学吗？汤魁祝并没有让杜丽娘说出任何一句反对“理学”的话，这个人物说不出来，也用不着她去说，戏剧的发展自然会给作者说出来。

杜丽娘终于死引这对于那不近人情的“理学”是一个极强烈的抗议。

而她又居然活转来了，梦中的情人成了现实生活中的夫妇。

这看来似乎很荒唐，但这正表现了作者的一种看法：真正的情是不会死的，礼教是压不下这强有力的情的。

作者在这里决不去怪杜丽娘的父母，更不去怪陈最良，这些人只是礼教的奴隶、牺牲者，他可怜他们：杜宝夫妇年纪那样老了还得乖乖地把唯一的宝贝女儿作为礼教的牺牲品；他又觉得他们低能到可笑的程度：陈最良自己那样潦倒，那样不受人尊重，还在那里摇头摆尾地为封建礼教作徒劳无功的说教，而不知不觉有什么可悲的地方。

汤显祖的高明之处恰恰在他并不责怪这些当事人，也不把他们当作攻击的对象，他是在控诉这种吃人的“理”，这正是他的深刻之处，强有力之处，也正是《牡丹亭》这部作品社会影响所以能够那么大的缘故。

请看，作者在剧本中并没有直接说一套什么，更没有用什么长篇的概念文字来表达自己的思想，却充分地、尽情地、强有力地言了自己的志，这就是为什么他成了，一个伟大的戏剧诗人的缘故。

还不止此。

他所言的这……番“志”，也正与当时进步思想家们的思想是一致的。

汤显祖那个时代，封建制度已经腐朽、反动到极点，替它辩护的“理学”，也荒谬到极点。

当时的进步思想家如李卓吾等一班人极力地反对这种“理学”，形成了一个学派，甚至一条战线，而和后来东林党的政治活动也有一定的联系。

汤显祖的思想就受了他们的影响，站在他们一边。

这种思想就反映到《牡丹亭》这部作品中来。

也可以说，《牡丹亭》是“载”了当时进步思想的“道”的。

这种思想有它的历史局限性，比方《牡丹亭》中就强调一个“情”字。

这个“情”似乎没有任何社会性，当然更不用说阶级性了。

不过这不能怪汤显祖，因为那时既没有无产阶级，也没有马克思列宁主义而且强调这个“情”，的确

<<戏曲美学论>>

对于那吃人的“理”、吃人的封建道德是致命的打击，对于那些被封建礼教压抑得喘不过气来的人们，特别是年轻的女性们，足有很大的鼓动性的。

总之，剧诗也和其他的诗一样，要言作者的志，也可以载一定的道。只不过在某种意义上它比其他的诗要难，志比较不容易言，道也比较不容易载。其原因在于它所以言志或载道的材料既不足主观的直抒胸臆的感情，又不能对于所描写的对象直截了当以作者资格来发表意思。

首先，剧诗作者不町能凭着抒发自己一时的情绪来写出剧本。他的感情是对于社会生活，对于某些人们和他们之间的具体关系的是非臧否之情。离开了对象，他的感情也就落了空，也就无法存在了。因此，剧作者或戏剧诗人必须对于社会生活有丰富的知识，必须观察、研究、分析过许多人以及他们之间的关系，只有这样，他才能够写出他们来，才能够在他们之中看出是非，对他们产生爱憎。在这一点上，剧诗诗人必须是更客观的。这不是说抒情诗人的感情就不是对于客观事物的反映，而是说剧诗诗人的感情必须寄托在对于客观事物、而且只是其中人与人的关系这方面的描写上。

其次，剧诗作者明明对于他所描写的对象有着是非爱憎的感情，但他不能像叙事诗人一样直说出来，却只能通过客观的描写透露出来，因此他必须抓住所认为的人物和事情的养分，集中而鲜明地表现出来，以支持他的看法。在这里，他就必须比叙事诗人更准更狠地掌握对象的要害，否则他的看法就会变得模糊，观众也就会无从懂得他的爱憎，于是乎言志和载道的目的就一齐落空了。

我还得再次声明，我一点没有贬低抒情诗人和叙事诗人而抬高剧诗诗人的意思。诗人之中谁对于生活认识得更深刻，这是关于作家修养的事。诗人有大小，剧作家也有大小，这是无法相比的。我这里所说的是几种诗的形式，因为所借以表达作者感情的工具和方法不同，就产生了对于客观事物描绘的重视程度之不同而已。我们有的剧作者不正是因为不懂戏剧的这个特点，常常不遵守客观事物的逻辑、人物性格的逻辑，为了说明自己的观点，表达自己的爱憎，而强迫人物做他所做不出来的事，强迫剧情作不合情理的发展，因而失败了的吗？戏剧诗人描绘的是客观事物，而抒发的仍是自己的感情，这感情却又是从描绘客观事物中抒发出来的，感情的内容又是对于这个人或那个人，这件事或那件事的是非爱憎。这种主客观的关系比较复杂，也就容易被混淆。

比方在座谈会上，就有的同志说：“歌剧的最大特点是抒情。歌剧最动人之处是那些人物的情绪最饱满的地方、最精练的地方、节骨眼的地方。如《洪湖赤卫队》里的监狱中一场，《白蛇传》中的‘断桥’一折等等。”这里说出现象是对的，监狱和“断桥”这两场戏是动人的。但如果把歌剧的抒情意义说成只是人物的抒情，那么试问，《小二黑结婚》中三仙姑的抒情是不是也能算作情绪最饱满的地方、最精练的地方，节骨眼的地方呢？当然不是。其所以韩英在监狱里的抒情和白娘子在断桥上的抒情成了节骨眼，那是因为人物抒情的地方正是作者本人最动情的地方，充分同情她的地方之故。

如果不分清楚这一点，就容易得出一个错误的结论。歌剧的作者只要从机会布置出一个抒情的场面来就会得到成功了，如果其中没有这样的场面，就会不成歌剧，至少不是好歌剧了。这很危险。

因为这类场面，只是在某一题材的歌剧中才会出现，而不是在一切的歌剧中都能出现，比方在讽刺性的喜剧中就很难出现。

这种看法如果被公认了，是有使歌剧的题材变得十分狭隘的危险的。

还有的同志说：“看来歌剧女声很重要，很多歌剧主角都是女的。

我想《洪湖赤卫队》监狱一场如果韩英改为刘闻，便不易抒情了。

”这种说法是前一种说法的极端化，照这样做，歌剧的题材范围将更狭隘。

<<戏曲美学论>>

.....

<<戏曲美学论>>

媒体关注与评论

导言 希腊戏剧、印度梵剧和中国戏曲是世界上最古老的戏剧文化，虽然中国戏曲至12世纪才算真正形成完整形态，但今天仍然活跃在民众中间，影响着老百姓生活的，只有中国戏曲。八百多年来，三百多个剧种，数以万计的剧目，在红氍毹上唱着庶民的喜怒哀乐，演着人世间的人生百态。

社会学家潘光旦教授在《中国伶人血缘之研究》一书中引用美国传教士明恩溥的话说 戏剧可以说是中国独一无二的公共娱乐：戏剧之于中国人，好比运动之于英国人，或斗牛之于西班牙人。正好比站在庐山外能识庐山的真面目，这位神甫对中国戏曲的观察非常细致又到位。数百年来，中国老百姓将看戏当作了第一娱乐需求，婚丧喜事，农闲节日，茶余饭后，看戏是最大的去处。

假如从古代的酬神禳鬼的傩舞、傩戏算起，这种看戏的习俗时间还要久远。

宋人陆游有诗说：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。

身后是非谁管得？

满村听说蔡中郎。

”满村的男女老少都在讨论《琵琶记》，更不要说搬演农村“目连戏”时千人属和、百村轰动的壮观了。

中国戏曲的演出，在古代所受到的客观限制最少，上至皇宫御苑、华贵厅堂，下至江湖码头、穷乡僻壤，只要一方“红氍毹”或谷场空地，就能轻歌曼舞敷衍故事。

皇帝后妃、达官贵族，贩夫走卒、山民野老，甚至于聋哑残障者，也都能从看戏中得到乐趣，可以这样说，中国老百姓的历史知识，他们的忠孝节义、敬老扶幼的道德思想，全都是从《三国》、《水浒》这些戏里得来的。

元代陶宗仪在《南村辍耕录·院本名目》提出“戏曲”这个名词，其实远在中国戏曲形成之初，古人就通过各种形式来探究这一艺术样式的本质特征。

无论是苏轼的戏剧“游戏说”，还是马令等人的戏剧“讽谏说”，都想从戏剧的功能上来探讨中国戏曲的特质问题。

随着元代南戏和杂剧的繁荣，人们对戏曲本质特征的思考也开始活跃起来。

夏庭芝的《青楼集志》、周德清的《中原音韵》、钟嗣成的《录鬼簿》等一大批专门著作的出现，使元人对戏曲的认识有了艺术程度上的提高。

随着明清城市经济的发展、市民阶层的壮大和戏曲艺术的繁荣，明清人对戏曲特征的认识发生了质的飞跃。

“本色当行”戏曲理论的提出，是明清两代戏剧家对戏剧自身艺术特性认识的杰出贡献。

中国戏曲不把舞台作为截取生活实景的镜框，不强调演戏的再现功能，而强调它的表现功能，就如同梅兰芳在《中国京剧的表演艺术》一文中说的“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”。

他认为，京剧作为一种古典歌舞剧，综合的因素很多，这么多综合进去的成分主要是通过演员体现出来的，“京剧舞台艺术中以演员为中心的特点，更加突出”。

程砚秋也说：“我国传统表演艺术和西洋演员的最大区别之一是，在舞台艺术的整体中，我们把表演提到至高无上的地位。

西方虽然也有表演中心理论，而且是主要学派，但终不能像中国学派这样把表演看作是唯一的。

欧洲戏剧的发展规律是：时代的美学观点支配着剧本写作形式，剧本写作形式又在主要地支配着表演形式戏曲却是时代的美学观点支配着表演形式，表演形式又在主要地支配着剧本的写作形式。

”（《程砚秋文集》） 布莱希特有一次在观看了京剧《打渔杀家》后说： 一个年轻女子，渔夫的女儿，在舞台上站立着划动一艘想像中的小船。

为了操纵它，她用一把长不过膝的木桨。

水流湍急时，她极为艰难地保持身体平衡。

接着小船进入一个小湾，她便比较平衡地划着。

<<戏曲美学论>>

.....

<<戏曲美学论>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>