

<<生命之约>>

图书基本信息

书名：<<生命之约>>

13位ISBN编号：9787503934735

10位ISBN编号：7503934735

出版时间：2008-5

出版时间：文化艺术出版社

作者：陈友峰

页数：364

字数：390000

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>

<<生命之约>>

内容概要

中国戏曲是中国的诗词、音乐、舞蹈、绘画等多种艺术形式和中国哲学、中国美学滋养出一门具有东方血型的综合艺术。

当她作为一种独特的艺术样式确立以来，何谓“戏曲”？

“戏曲”何为？

这样的追问就没有间断过。

但遗憾的是回答这种追问的形式大都限于对中国戏曲流变的考察和对中国戏曲外在形态的描述，未能从根本上进入到中国戏曲的本体内容，更未能形成一种理论化的表达。

出现这种情况的原因“一方面是由戏曲其自身发展过程所形成的文化重负所致，另一方面是由戏曲从业人员多偏重于艺术实践所致，但更为重要的原因则体现为人文观念的保守和僵化。

这种人文观念的保守和僵化不仅直接阻碍了戏曲研究过程中新方法、新理论和新视角的运用和融入，阻碍了新研究领域的拓展，狭隘了戏曲研究者的学术视野。

”针对这一现状，友峰提出了自己对中国戏曲本体的认识，力图使中国戏曲的本体研究真正成为对戏曲本质、本源的追问。

友峰的论著《中国戏曲本体新论》，其“新”我看主要表现在以下几个方面：首先是选题新。系统的戏曲本体论研究，在戏曲理论领域确实是较为罕见的，因而，该论著选题具有当代特色和较大的理论难度。

它从一般史论和艺术形态研究的层面上升到哲学观和美学观的高度，对戏曲本体及其存在根据和本质做出全面的理论概括和学理分析。

文中从“戏曲原型”的分析入手，论证了戏曲具有的“成人游戏”和“宗教仪礼”的双重本质，进而就戏曲存在的双重性、历史性、当下性和社会性展开了逐层分析，并从生存论的视角把戏曲存在与人的生命存在相关联，始终把握着“戏曲是人的艺术”这一命题，把对戏曲内部结构和外在形态的探讨，与此在主体的生命存在紧密地联系在一起，使整个论著在充满灵性的书写中弥漫着强烈的思辨色彩。

其次，立意新。

该论著从一般本体论的理论层面探讨中国戏曲最基本的问题，这在传统戏曲研究中实不多见，立意较富新意。

整部论著旨在解释中国戏曲的存在根据和意义、中国戏曲的终极价值、中国戏曲的时空形态和审美构成、中国戏曲中的生命意义和民族意识等一系列带有根本性的重大问题。

在论及中国戏曲的物质存在形态和观念存在形态时，力图运用不同时代的人们对戏曲的不同阐释，去探索这些问题的答案，使人耳目一新。

不仅如此，论著还对中国戏曲如何帮助人们克服现实苦难的方法、戏曲艺术为何晚熟、戏曲的教化功能等问题，提出了颇具新意的解释和观点。

这些解释和观点，对于我们更好地认识中国戏曲、自觉掌握中国戏曲的审美属性，是很有启发性的，也可以说是这部纯理论性的专著很现实的当下意义。

再其次，运用的论证方法和使用的理论工具较新。

在本论著中，作者不仅运用传统的古典哲学和古典美学理论对自己提出的命题进行合理的论证，而且对表现主义美学、现象学美学、存在主义美学、生命哲学、符号学、哲学解释学等现当代理论成果，也能熟练地把握和运用，并巧妙自如地与中国古典哲学和美学相互转换、融为一体，形成一个较具逻辑力度的理性构架。

如在论及“戏曲审美欣赏的三种精神类型”时，本书借鉴和吸收了后现代主义社会学家、人类学家齐格蒙·鲍曼的理论成果，并与戏曲的审美形态紧密结合，提出了“观光者”、“流浪者”和“安居者”等戏曲审美的三种精神类型，深刻地揭示了三种审美精神类型的区别和各自的存在状态，读后使人颇受启发。

又如，在论及戏曲与民意识的关系时，本书融合了英国左派史学家艾里克·霍布斯鲍姆和民族主义学者埃里·凯杜里的观点，在齐格蒙·鲍曼提出的“想象共同体”的基础上，结合当今经济全球化的社

<<生命之约>>

会发展，提出了“文化共同体”这一民族概念，并进一步阐述了作为中华文化之集大成者的戏曲，在民族意识的形成和民族认同感中所发挥的作用和占据的地位。

读后均使人深受启发，对戏曲存在的社会价值产生新的认识和新的思考。

如是的例子在本书中还有很多，这里就不一一列举了。

总之，这部论著尽管可能还有一些值得斟酌的地方，但它对于中国戏曲的研究具有实实在在的价值。

它填补了中国戏曲本体论研究的空白，拓展了中国戏曲研究的新视域，提供了研究中国戏曲的新思路。

。

<<生命之约>>

作者简介

陈友峰，博士，中华美学学会会员，中国戏曲学院学报《戏曲艺术》编辑部主任。
1969年出生于安徽省亳州市，2000年师从戏曲史论家周育德先生攻读硕士学位，而后考入南开大学，
师从彭修银先生攻读博士学位，研究方向为文艺美学，戏剧美学。
在全国各级学术刊物上，发表学术论文30余篇。

<<生命之约>>

书籍目录

序导论戏曲：永远的诱惑永远的谜第一章 戏曲本体的现代阐释 第一节 古代戏曲本体意识的历史沿革 一、以诗、词为主的曲体论 二、以“意趣”为主的情真论 三、以李调元为代表的“戏曲——现实”同构论 第二节 一个绕不过去的问题：何谓“戏曲”？

一、戏曲原型之一：“娱神”的宗教仪礼 二、戏曲原型之二：娱人的成人“游戏” 三、戏曲作为“游戏”与“宗教仪礼”的双重品性 第三节 戏曲之为“存在” 一、戏曲存在的多重性 二、戏曲存在的历史性 三、戏曲存在的此在性 四、戏曲存在的社会性 五、戏曲存在的隐喻性和符号性 第四节 戏曲外在形式的固化和主体精神的消蚀 一、戏曲形式的符号化和观念化 二、人物的弱化与人性的颓化第二章 戏曲艺术与人之生命存在 第一节 戏曲——“人”的艺术 一、人对现实束缚的解脱和对身心自由的追求 二、人之心灵的诉求与现实欲望的外化 三、人之生命的复现和易逝时间的复归 第二节 戏曲：一个真诚而庄严的“骗局” 一、一个与现实时空交互存在的世界 二、一个符号构置的纯粹主体性的时空 三、走进与体悟另一世界的途径和方式 第三节 戏曲：对现实苦难征服的艺术 一、通过“距离”对苦难“美”化 二、通过歌舞对情感稀释 三、通过舞台虚拟对现实生命超越 第四节 戏曲：人发现自我和展现自我的艺术 一、演出过程：戏曲文学进入此在的活动 二、表演：主体自我生命精神的外现 三、舞台：情感支撑的诗意世界第三章 戏曲艺术的审美生成及其审美形态 第一节 戏曲审美意识的生成 第二节 思维模式与文化心理结构对戏曲审美形态的影响 一、由戏曲的晚熟说起 二、对戏曲艺术外在形式与精神内容的影响 三、对戏曲艺术审美形态的影响 第三节 戏曲内部审美机制对戏曲审美形态的影响 一、叙述性文学与戏曲形成之关系 二、叙述性对戏曲审美机制的决定作用 三、叙述性对戏曲艺术审美形态的影响 第四节 戏曲审美欣赏的三种精神类型 一、“观光者”：审美愉悦的享受者 二、“流浪者”：精神解脱的寻觅者 三、“安居者”：精神家园的沉思者和构建者第四章 戏曲艺术与民族意识 第一节 戏曲：华夏民族的精神仪式 一、诗意的“乡村之约” 二、庆典的特有形式和“节日”的共时品格 三、在个体与群体、现实与历史之间 第二节 戏曲审美精神与民族意识的相互影响 一、“圆”的艺术与圆融的民族意识 二、男性视角与戏曲舞台上女性主体的缺失 三、“柔韧”的生存与“刚性”的毁灭——“男旦”现象引起的对民族精神的反思 第三节 想象与权利：戏曲对民族意识的“教化”功能 一、对戏曲“教化”的再认识 二、戏曲艺术在“想象共同体”形成中的作用 三、“隆恩”与“重负”：戏曲政治化演变的结果 第四节 夕阳下的沉迷：戏曲的“守成”与“突围”参考文献后记

<<生命之约>>

章节摘录

第一章 戏曲本体的现代阐释当人们称哲学为“黄昏后起飞的猫头鹰”时，其实包含两层意思：即任何事物（包括艺术）在其走向成熟之后，必然走向哲学性的探讨和总结；同时，亦只有在具体事物（包括艺术）走向成熟之后，哲学才能对其做出深刻而全面的探讨和总结。

从人类文化发展史上也不难看出，当具体的艺术形态在自己独具的界域内经过艰难的创生、发展、演变并逐渐走向成熟之日，也是哲学逐渐显现、介入并进行总结之时。

中国戏曲艺术已历两千余年，宋元时期已形成较为完备的戏剧形态，历经明、清时期的发展日益成熟。

至近、现代，戏曲的演出规模、演出体制和管理模式已十分完备，表演方法、舞台形态已达到炉火纯青、尽善尽美的地步，并逐渐走向模式化、观念化，“后戏曲时代”已经来临。

因而，如何拨开千年的迷雾，抛却遮蔽戏曲本原的外在形态，直逼戏曲之魂，对其做出追根溯源的发问和形而上的哲学总结，已成为戏曲研究的时代主题。

戏曲本体论就是对戏曲艺术进行哲学分析和哲学总结的一部分，它观照的对象不仅是戏曲外在形态和有关戏曲的感性材料，而更多关注的是戏曲的精神和灵魂，戏曲存在的意义、戏曲与生命的联系以及戏曲与社会存在的内在关系。

戏曲本体的现代阐释，就是对戏曲作为艺术的本原和本质的发掘；对戏曲之为存在的依据、价值和意义，对戏曲存在的历史性和社会性，对戏曲存在的双重性和此在性的追问；对戏曲与此在生命的联系、戏曲与主体意识关系的探讨。

在历史遗留下的浩如烟海的戏曲史料中，在数以百计的“曲论”、“剧论”中，古代先人们并没有留下明确的“戏曲本体论”的范畴和概念，也没有对戏曲本体做出专门的发问和探索，但这并不意味着古代先人没有戏曲本体的意识。

相反，在古代曲论家的若干论著中，戏曲本体意识时有显现。

任何理论研究都不是空穴来风，均具有其自身的历史承继性和历史延续性，我们不能“绕过”前人的成果构拟戏曲本体论，而只能“通过”前人的成果构拟戏曲本体论。

因而，在对戏曲本体进行阐释之前，我们有必要对前人的曲论著作和散见的戏曲史料中体现出的戏曲本体意识，概要性地做出学术清理。

第一节 古代戏曲本体意识的历史沿革在古代较为完整的戏曲论著和零花碎玉般散见的文献材料中，已经存在诸多具有着一定戏曲本体意识的论述。

但这些论述多是零散的、不系统的，且处于一种非自觉状态，尚未形成理论体系。

一般来说，他们往往把戏曲艺术的某一特征或外在形态看作是戏曲的本原和本质，并没有对戏曲艺术做出追根溯源的发问，尚具有一定的片面性和不彻底性，故笔者将其称之为“戏曲本体意识”而非“戏曲本体论”。

古代戏曲本体意识有一个演变和发展的过程，这一过程实际上是戏曲本体意识由模糊到清晰逐渐呈现的过程，同时也是人们对戏曲艺术的本质认知逐渐加深和系统化的过程。

总归起来有以下几种类型：即以诗词为主的曲体论；以意趣为主的情真论和“人生即戏，戏即人生”的“戏曲：现实”同构论。

一、以诗、词为主的曲体论中国戏曲与中国古代诗词有着天然的渊源，所以在古代曲论中不仅把戏曲看作诗词的自然承继，而且极为强调诗词在戏曲中的作用，把诗词看作戏曲的主体。

如明人王世贞在述及杂剧和南戏的形成时，就明确认为：“曲者，词之变。

”并进一步论述道：“三百篇亡而后有骚、赋；骚、赋难入乐，而后有古乐府；古乐府不入俗，而后以唐绝句为乐府；绝句少婉转，而后有词；词不快北耳，而后有北曲；北曲不谐南耳，而后有南曲。

”可见，王世贞不仅把杂剧和南戏看作是古代诗、骚、乐府、绝句和词的变体，而且从观众对音乐的欣赏习惯和风俗、语言的差异上，指出了古代诗歌演变成杂剧和南戏的原因，指出戏曲不仅是对诗、词、赋等的承继，而且戏曲的主体就是诗词，是诗、词、赋不同的表现形式，亦即诗、词、赋的变体。

同为明代的曲论大家王骥德也有类似的看法，他认为：“六朝之《玉树》、《金钗》，唐之《霓裳》

<<生命之约>>

、《水调》……然只是五七诗句，必不能纵横如意。

宋词句有长短，声有次第矣，亦尚限篇幅，未畅入情。

至金、元之南北曲，而极之长套，敛之小令，能令听者色飞，触者肠靡，洋洋洒洒，声箴以加矣！

”并认为这并非人力所能改变的，“此岂人事，抑天运之使然哉！”

”仍然把曲看做诗、词的变体，认为这是“天运”亦即发展规律使然。

孟称舜干脆将诗词看作戏曲之“祖”，即“诗变而为词，词变而为曲。

词者，诗之余而曲之祖也”，并认为不论北曲或是南调，并没有优劣上下之分，它们与诗词一样，只是风格不同，“诗三百篇，国风、雅颂，其端正静好与妍丽逸宕，兴之各有其人，奏之各有其地，安可以优劣分乎？”

”明人敬一子在《鸳鸯缘记·序》中记述得更为明确：“词曲非小道也，溯所有来，赓歌五子实为鼻祖，渐变而之三百，之骚辩，之河西，之十九首，之郊祭饶歌。

诸曲又变而之唐，之近体竹枝、杨枝、清平诸词。

夫凡此犹诗也，而业已曰曲、曰词矣。

于是又变而之宋之填词，元之剧曲至于今。

”并认为诗、词、曲是因因相连、一脉相承的：“盖诚有于上下数千年间，同一人物，同一性情，同一音声，而其变也，调变而体不变，体变而意未始变也。

”明确指出诗、词、赋、曲在一历千年的演变过程中，虽有音韵腔调的变化，但其遵循的体格并不会变；即使体格有了一定变化，其原有的意蕴也不会变化。

现代曲论家吴梅，也认为戏曲为诗词的变体，“曲也者，为宋金词调之别体”，并认为：“当南宋词家慢近盛行之时，即为北调榛莽胚胎之日。

”以诗词为主的曲体论，不仅体现在把曲看作是诗词的变体，而且还体现在对古代诗词的美学原则和美学精神的延用上。

如宋人陈善《扞虱新语》（卷七）记录了大诗人黄庭坚的一句话：“作诗正如作杂剧，初时布局，临了须打诨，方是出场。

”把诗词创作和戏曲创作看作同一原理。

宋人王灼在《碧鸡漫志》中则认为：“天地始分而人生焉，人莫不有心，此歌曲所以起也。

故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。

永言，即诗也，非由诗外求歌也。

”把“诗”和“曲”看作是同起于人心，是人的内心情感的外露所致。

明代朱有墩则把曲和诗的情感功能看作是相同的，认为“若其吟咏情性，宣畅湮郁，和乐实友，与古诗又何异耶？”

”并举曲子【天净沙】为例，认为曲与古诗“体格虽以古之不同，其若可兴、可观、可群、可怨，其言志之述未尝不同也”。

强调了曲与诗具有同样的审美感兴功能和社会功能。

徐渭则认为：“人生堕地，便为情使。

聚沙作戏，拈叶止啼，情防此已。

迨终身涉境触事，夷拂悲愉，发为诗文骚赋，璀璨伟丽，令人读之喜而颐解，愤而眦裂，哀而酸鼻，恍若与人即席挥尘，嬉笑悼唁于数千百载之上者，无他，摩情弥真则动人弥易，传世亦弥远，而南北曲为甚。

”并认为作曲应“此直天机自动，触物发隋，以启其下段之情，默会亦自有妙处，决不可以意义说者”。

明代臧懋循则认为：“自风雅变而为乐府，为词为曲，无不各臻其至，然其妙总在可解不可解之间而已。

”王骥德认为，曲源于诗词而又超越于诗词，“诗不如词，词不如曲”，主要是因为“曲”比“词”更接近生活，贴近人的情感，“夫诗之限于律与绝也，即不尽于意，欲为一字之益，不可得也”，而“曲则唯吾意之欲至，口之欲宣，纵横出入，无之而无不可也”，所以，王骥德曰：“快人情者，要毋过于曲也。

<<生命之约>>

”但在曲所遵循的美学精神上，则认为曲和词实际上是“共尊一道”：“沧浪以禅喻诗，其言：‘禅道在妙悟，诗道亦然。

为悟乃为当行，乃为本色。

有透彻之悟，有一知半解之悟。

’又云：‘行有未至，可加工力；路头一差，愈鹜愈远。

’又云：‘须以大乘正法眼为宗，不可令堕入声闻辟支之果。

’知此说者，可与语词道矣。

”又曰：“作小令与五七言绝句同法，要蕴藉，要无衬字，要言简而趣味无穷。

”明末戏曲理论家祁彪佳观点与此基本相同，他认为，诗如果不能起到兴、观、群、怨的审美功能和社会功能，就不是真正的“诗”，而曲的这种功能比诗更为强大。

同样，曲在展现主体性情、抒发主体情感方面，比诗更能感人至深、发人深省，他认为：“盖诗道人性情，而能道人者莫如曲。

”“自古感人至深，而动人之切，无过于曲者也。

”认为曲远远超出诗词之上，而可与古乐相媲美，甚至是直接承继“古诗”神韵的结果：“故人以词为诗之余，曲为词之余。

而余则以为今之曲即古之诗，以非特古之诗而即古之乐也。

乐有歌有舞，凡以陶淑其性情而动荡其血气。

”又曰：“诗亡而乐亡，乐亡而歌舞俱亡。

自曲出而使歌者按节以舞，命之曰‘乐府’，故今之曲即古之诗，抑非仅古之诗而即古之乐也。

”以诗为主的曲体论，在戏曲创作和审美欣赏时，总是追求一种诗的境界。

如在《远山堂曲品》中，祁彪佳评及传奇《团圆梦》时认为，作曲应“只是淡淡说去，自然情与景会，意与法合”，“盖情至之语，气贯其中，神行其际，肤浅者不能，镂刻者亦不能”，在平远、淡远的追求中，达到其情景交融而又合规中矩，犹如出水芙蓉，一派天然，不假雕饰；评及《淮阴侯》时认为，填词应“词近自然，若无意为词，而词愈佳”。

清代剧作家黄图珽谈及作曲时认为：“词虽诗余，然贵乎香艳清幽，有若时花美女，乃为神品，不在诗家苍劲古朴间而论其工拙焉。

”又云：“词之有气，如花之有香，勿厌其秾艳，最喜其清幽，既难其纤长，犹贵其纯细，风吹不断，雨润还凝。

是气也，得之于造物，流之于文运，缭绕笔端，盘旋纸上，芳菲而无脂粉之俗，蕴藉而有麝兰之芳，出之于鲜活花卉，人之于绝响奇音也。

”在谈及作曲的含蓄和蕴藉时，认为：“字须婉丽，句欲幽芳，不宜直绝痛快，纯在吞吐包含，且婉且丽，又幽又芳，境清调绝，骨韵生光，一洗浮滞之气，其谓妙旨得矣。

”又曰：“用字须活，用笔须松。

活则亮，松则清。

清如风，亮如月。

其音节鸣鸣然，宛若在于风月光霁间也。

”在论及情与景的关系时，认为：“情生于景，景生于情；情景相生，自成声律。

”在论及字句的选择时，认为：“落笔务在得情，择词必须合意。

”论及作曲的最高境界时，认为：“心静力雄，言浅意深，景随情至，情由景生，吐入所不能吐之情，描人所不能描之景，华而不浮，丽而不淫，成为化工之笔也。

”又曰：“情不断也，尾声之别名也，又曰‘余音’、曰‘余文’，似文字之大结束也。

须包括全套，有广大清明之气象，出其渊衷静旨，欲吞而又吐者。

诚所谓言有尽而意无穷也。

”并举出《琵琶》、《西厢》为例，进一步阐明“画工”与“化工”的区别，认为《琵琶》之所以为“画工”而未达到“化工”的境界，主要是因为“虽《琵琶》之谐声、协律，南曲未有过于此者，而行文布置之间，未尝尽善”，更主要的是《琵琶》较与《西厢》，人为雕琢痕迹较重，“陈腐之气尚有未消，情景之思犹然不及”。

<<生命之约>>

在论及作曲的守成与创新时，黄图秘结合自身的创作经验谈道：“余自小性好填词，时穷音律。

所编诸剧，未尝不取古法，亦未尝全取古法。

每于审音、炼字之间，出神入化，超尘脱俗，和混元自然之气，吐先天自然之声，浩浩荡荡，悠悠冥冥，直使高山、巨源、苍松、修竹，皆成异响，而调亦觉自协。

颇有空灵杳渺之思，幸无浮华鄙陋之习。

勿失古法，而不为古法所拘；欲求古法，而不期古法自备。

”总之，以诗词为主的曲体论，关注得更多的是“曲”对“诗词”的承继以及二者之间的共同性，过分强调了“曲”的诗性品格，尚未真正认识到“曲”与“诗词”的本质区别，即“曲”不仅是“乐声”的，而且还是“乐容”的，忽略了“曲”最终的表现形式和其最终的目的。

但“曲体论”毕竟提出了“曲”这一与“诗”“词”并立的概念和范畴，框定了“曲”的诗性品格，初步奠定了“曲”这一新的艺术门类的规范，对戏曲本体论的研究具有发蒙的意义。

一、以“意趣”为主的情真论与以诗为主的曲体论过分强调“曲”与“诗”的承继和联系，注重曲的音韵形式不同，以“意趣”为主的情真论，更关注戏曲作为一种艺术形式，其最终的目的是什么。

他们认为“曲”的本意就是“曲尽人情”，在于人的意趣情感的委婉展现。

如明人张凤翼认为：“曲之兴也。

发舒乎性情，而节宣其欣戚者也。

”明确指出，曲的出现就在于抒发人的性灵情感，节制和宣泄人的悲苦欢欣。

明代曲论家王骥德在论及作曲时亦认为：“作闺情曲，而多及景语，吾知其窘矣。

此在高手，持一‘情’字，摸索洗发，方挹之不尽，写之不穷，淋漓渺漫，自有余力，何暇及眼前与我相二之花鸟烟云，俾掩我真性，混我寸管哉。

”王骥德认为作曲高手重在写情，持一“情”字，便可能“挹之不尽，写之不穷，淋漓渺漫，自有余力”。

以“意趣为主的情真论”代表人物，是以“临川四梦”名震曲坛的汤显祖，其美学思想之核心是与理学相对立的“情”的范畴。

他强调“情”与“理”的不可相融和不可共存性，从两者不可调和的尖锐对立中，批评了“理”对人性和人情的戕害，阐释了自己的艺术思想，形成了以“情致”、“意趣”为核心的戏曲本体意识。

汤显祖认为，情和理是不能相容的。

提出“情有者理必无，理有者情必无”的论断，表现出了与程朱理学对立决绝的决心，认为：“世有情之天下，有有法之天下。

”将世界分成截然不同的“情”和“理”两个世界，并认为在朝代上，陈、隋风流崇情，而唐承之，故“君臣游幸，率以才情自胜，则可以共浴华清，从阶升、娱广寒”；而“今天下大致灭才情而尊吏法，故季宣低眉在此”。

<<生命之约>>

编辑推荐

《生命之约:中国戏曲本体新论》由文化艺术出版社出版。

<<生命之约>>

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>