



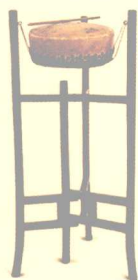
两

口

一
黄

京剧世界揽胜

翁思再 编



山东画报出版社

翁思再
编

两口

二黄

京剧世界揽胜

山东画报出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

两口二黄: 京剧世界揽胜 / 翁思再编. — 济南: 山东画报出版社, 2008.9

ISBN 978-7-80713-689-7

I. 两… II. 翁… III. 京剧—艺术—随笔—文集 IV. J821-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 062160 号

责任编辑 向小佳

装帧设计 王 芳

主管部门 山东出版集团

出版发行 山东画报出版社

社 址 济南市经九路胜利大街 39 号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476(传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东新华印刷厂临沂厂

规 格 150 × 228 毫米

19 印张 41 幅图 170 千字

版 次 2008 年 9 月第 1 版

印 次 2008 年 9 月第 1 次印刷

印 数 1-6000

定 价 25.00 元

如有印装质量问题, 请与出版社资料室联系调换。



意 味

003	模仿说与比兴说	王元化
007	中国京剧中之文学意味	钱 穆
015	谈戏剧	梁漱溟
018	中西戏剧比较及其他	宗白华
021	洋人看京戏及其他	张爱玲
030	扁平的美	俞 律

技 艺

037	《余叔岩研究》序	王元化
040	现代四大名旦之比较	苏少卿
049	与李少春谈戏	石 挥
060	人保戏，以味胜	蒋锡武
064	漫谈创造人物	梅兰芳
068	身段与生活	盖叫天
076	怎样引起观众注意	周少麟
082	余叔岩、梅兰芳、侯喜瑞讲演	刘曾复

人 影

- | | | |
|-----|----------|-----|
| 093 | 毛泽东与京剧 | 丁 玲 |
| 096 | 胡适与京剧偶记 | 王元化 |
| 099 | 陈寅恪与京剧演员 | 陆键东 |
| 105 | 张学良谈余叔岩 | 黄正勤 |
| 110 | 会拉京胡的李可染 | 苏玉虎 |
| 115 | 同光十三绝 | 翁偶虹 |
| 131 | 谭门七代 | 翁思再 |
| 140 | 刘曾复的师承 | 刘嵩崑 |
| 144 | 裘盛戎二三事 | 汪曾祺 |
| 149 | 怀周贻白 | 黄宗江 |
| 153 | 关于于会泳 | 汪曾祺 |

春 秋

- | | | |
|-----|------------|-----|
| 159 | 谈皮簧与皮人影的关系 | 齐如山 |
| 165 | 堂会戏闻见录 | 启 曙 |
| 173 | 伶人与鸦片 | 徐慕云 |
| 178 | 我请到了梅兰芳 | 陈绍武 |
| 189 | 梅兰芳先生蒙“难”记 | 张颂甲 |
| 198 | 关于《沙家浜》 | 汪曾祺 |

戏

品

- | | | |
|-----|----------------|-----|
| 207 | 我看梅兰芳的《全本宇宙锋》 | 刘兴化 |
| 217 | 《霸王别姬》为何成为传世之作 | 曹 明 |
| 229 | 谭鑫培的七张半唱片 | 王家熙 |
| 239 | 银幕上的李慧娘 | 胡芝凤 |
| 245 | 谈《四郎探母》 | 蒋 勋 |
| 253 | 空城计 | 蒋 勋 |
| 256 | 两看《活捉》 | 韩 羽 |
| 259 | 观剧杂感 | 翁思再 |

杂

谈

- | | | |
|-----|---------|-----|
| 263 | 京剧漫谈 | 齐如山 |
| 268 | 正名 | 翁偶虹 |
| 270 | 说脸谱 | 翁偶虹 |
| 276 | 京朝派与外江派 | 焦菊隐 |
| 280 | 说戏 | 邓友梅 |



意
味

模仿说与比兴说

王元化

如果容许我用比较方法来阐明东西方艺术传统特点的话，那么，可以说西方艺术重在模仿自然，中国艺术则重在比兴之义。^①西方的模仿理论最早见于亚里士多德的《诗学》；中国的比兴理论最早见于《周礼》的六诗说和《诗大序》的六义说。六诗和六义都指的是诗有风、赋、比、兴、雅、颂六事。最初在《周礼》和《诗大序》中，这六事并不是如后来那样分为诗体（风、雅、颂）和诗法（赋、比、兴）两个方面。这种区分始于唐代，唐定五经定义，孔颖达作疏，开始将诗之六事作体用之分。在这以前，诗体诗法是不分的，体即是用，用即是体。比兴之义所显示的艺术特征与西方艺术是很不同的。模仿说以物为主，而心必须服从于物。比兴说则重想像。表现自然时，可以不受身观限制，不拘守自然原型，而取其神髓，从而唤起读者或观众以自己的想像去补

①王元化先生认为文化传统的构成大致包括四个方面：1.不同文化类型在创造力上表现的特点。2.它的心理素质。3.它所特有的思维方式、抒情方式和行为方式。4.价值系统中的根本概念。中国艺术的思维方式，是一种写意的传统。

充那些笔墨之外的空白。比兴说既诉诸联想，故由此及彼，由此物去认识彼物，而多采移位或变形之法。陆机《文赋》有离方遁圆一语，意思说在艺术表现中，方者不可直呼为方，须离方去说方，圆者不可直呼为圆，须遁圆去说圆。《文心雕龙》也有“思表纤旨，文外曲致，言所不追，笔固知止”，意谓有一种幽微奥秘难以言传的意蕴，不要用具有局限性的艺术表现使它凝固起来变成定势，而应当为想像留出回旋的余地。诸如此类的意见在传统文论、画论中，有着大量的表述。如“言有尽而意无穷”、“意到笔不到”、“不似之似”、“手挥五弦目送飞鸿”等等，都是阐发同样的观点。

记得一位已故友人陈西禾在抗战初曾发表一篇题为《空白艺术》的文章，也是阐发艺术创造中笔墨之外的境界的。可惜这篇写得十分精辟的文章没有得到应有的反响，今天几乎已经没有人知道这件事了。我们书法中有飞白，颇近此意。空白不是“无”，而是在艺术表现中有意留出一些余地以唤起读者或观众的想像活动。齐白石画鱼虾没有画水，这就是空白艺术，观众可以从鱼虾的动态中感应到它们在水中悠然嬉戏的情趣。京剧中开门没有门，上下楼没有楼梯，骑马没有马，这些也是空白艺术。这种空白艺术在西方是罕见的。我只知道契诃夫在他的剧作中很喜欢运用停顿（pause），停顿近似空白艺术，但又不完全相同，似乎着重在节奏和氛围的处理上。本世纪现代派艺术兴起后，英国导演彼得·布鲁克所著《空的空间》，才放弃了模仿的写实传统，而和中国的虚拟性的写意艺术逐渐接近起来。

由于处在不同文化传统的背景下，西方一些观察敏锐的专家在初次接触京剧时，就立即发现了它不同于西方戏剧的艺术特征。一九三〇年，梅兰芳访美演出，评论家勃鲁克斯·阿特金逊撰文



梅兰芳同前苏联戏剧家梅耶荷德（右一）在一起。

披载在《约纽世界报》上，一针见血地指出：“在想像力方面，从来不像京戏那样驰骋自如。”一九三五年梅兰芳访苏演出，苏联导演爱森斯坦在讨论会的发言中提出，中国京剧是深深根植在中国文化传统基础之上的。他说：“京剧不同于西方模仿式的表达常规，而使人产生一种奇特的‘抽象性’（案：应作写意性）的深刻印象。它所表现的范例不仅在于一物可以用来标示另一物（案：近于前人对“比”所作注疏），而且可以标示许多不同的实物和概念，从而显示了极大的灵活性。比如一张桌子可以作饭桌、作公案，也可以作祭坛等等。同一只尘拂可以作为打扫房间的工具，也可以作为神祇和精灵所执的标志。这种多重性，类似中国象形文字（案：实为义符文字）各个单字可连缀成词，而其渊源则来自中国的传统文化。”（大意）这位著名导演赞扬京剧艺术已发展到极高水平，而称他们的戏剧“那种一再折磨我们的所谓忠实于生活的要求，与其说是先进的，毋宁说是落后的审美观”。

在这个座谈会上，梅耶荷德、爱森斯坦和另几位倾向现代派的艺术家的艺术家，不受模仿说的拘囿，而认识到中国传统艺术的特征。这种开放态度是令人钦佩的。但“百川入海不择细流”，艺术应是多样化的。他们不应在突破模仿说时，断言体现这一传统的现实主义艺术是落后的，也不应将他们在当时环境内所见到的那些僵硬的充满说教的艺术作为现实主义的现实的代表。艺术没有古今、中外、新旧之分，而只有崇高与渺小、优美与卑陋、隽永与平庸之分。

（选自翁思再主编《京剧丛谈百年录》，河北教育出版社一九九九年版）

中国京剧中之文学意味

钱 穆

一

今天来讲中国的京剧，这在我是门外汉。但因我很喜欢京剧，试把我门外汉的一些了解粗率讲述，或许也有些意义。

今天所讲，是中国京剧中之文学意味。骤看，似乎京剧并算不得是文学。其实，京剧中之文学意味极深厚。论其演变过程，戏曲在中国文学史中占有地位，由宋元始。此后由戏曲而杂剧而传奇，而有昆曲。这些已都归入文学史中去讲，但由昆曲演变出京剧，却不把来放入文学范围中去，这虽也有理由，但亦有些不公平。

昆曲起自明代，到清乾隆，渐衰落了。此下遂产生了各地的地方戏，或称“土戏”，雅名称“花部”。当时一位有名的经学家焦循里堂，特别欣赏这些地方戏，他写了一书，名《花部农谭》来作提倡。其实昆曲在先也是一种地方戏，但昆曲是雅的，那些“花部”、“土戏”则是俗的，而焦氏能欣赏到那些“土戏”，这真可称

独具慧眼了。

“土戏”自乾隆以后直到咸丰，经过一段长时间，始演变成京剧。起先是地方戏盛行，有徽调、川调等。到咸丰时，有四大戏班到了北京，其中之一叫“三庆班”，最著名的伶人有程长庚，他擅演须生，到此时，京剧才正式成立。民国后，北京改名北平，因此京剧又称为“平剧”。

京剧之合成，其中十之七八是昆曲，又包有西皮、二黄与徽调。程长庚擅唱、擅演，即所谓唱工与做工。其时有一辈文人，为之编戏填词。此后著名伶人有谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙等，皆演须生，又称老生。昆曲以小生为主，京剧则重老生，到后又变为以旦角为重了，有梅兰芳、程砚秋两大派，皆为青衣。这是京剧演变之大概。

在今流传之戏考中，所收有五百余出戏，然通常演出，则仅一百余本。但若将中国各地全部戏本统计，至少该在一千以上。自咸、同、光、宣到现在，已有一百五十年历史，京剧在中国社会上，有其很大的力量与影响，故京剧纵不算是中国的文学，也确成为一种中国的艺术了。

二

我此次来讲京剧，想仍从文学观点为出发。我认为文学应可分两种：一是唱的、说的文学，一是写的文学。由唱的、说的写下或演出，则成为戏剧与小说，由写的则是诗词和文章。在中国，写的文学，流行在社会之上层；而说的唱的，则普遍流传于全社会。而近人写文学史，多注重了写的，忽略了唱的与说的。这中也有理由，我不能在此细讲。此所讲的，则是唱的文学中之京剧，

至少也涵有甚深文学之情味。

中国戏剧，扼要地说，可用三句话综括指出其特点，即是：动作舞蹈化，语言音乐化，布景图案化。换言之，中国戏剧乃是由舞蹈、音乐、绘画三部分配合而组成的。此三者之配合，可谓是人生之艺术化。戏剧本求将人生搬上舞台，但有假戏真做与真戏假做之别。世界即舞台，人生即戏剧，但若把真实人生搬上舞台上演出，则为真戏假做。但京剧则是把人生艺术化了而在舞台上去演，因此是假戏真做。也可说中国京剧中之人生比真实人生更有意义了。

我说中国戏乃是假戏，其特别精神可用四字作说明，即是“抽离现实”。王国维《人间词话》中说，文学不应有隔。但从中国戏剧来说，正是相反。中国戏剧之长处，正在其与真实人生之有隔。西方戏剧求逼真，说白动作，完全要逼近真实，要使戏剧与人生间不隔。但中国戏剧则只是游戏三昧。中国人所谓做戏，便是不真实，主要在求与真实能隔一层。因此要抽离，不逼真。即如绘画，西方也求逼真，要写实，因此连阴影也画上。中国画则是抽离现实，得其大意，重要在神韵，在意境，始是上乘作品。中国人作画也称“戏笔”，便是这意义。中国京剧亦如作画般，亦要抽离不逼真，至少在这点上，中国京剧已是获得了中国艺术共同精神主要之所在。

西方宗教是凌空，也是抽离现实的，因此有他们逼真的戏剧文学来调剂。换言之，西方文学是现实的，宗教则是空灵的。中国人自幼即读《孝经》、《论语》，所讲全是严肃的人生道理，这些全是现实的，因此要有空灵的文学艺术作调剂。不论中西，在人生道路上，一张终该有一弛。如果说母亲是慈祥可爱，而父亲是严肃可畏的，则西方宗教是母亲，文学戏剧是父兄；在中国儒家

道德伦理是父兄，而文学艺术是慈母。

中国京剧为要抽离现实，故把人生事象来绘画化、舞蹈化与音乐化。因此，中国人对人生太认真了，故而有戏剧教人放松，教人解脱。我们不能说中国京剧不如西方话剧之逼真，这在整个文化体系之配合中各有其分别的地位与意义。

三

在“五四”运动时一般人提倡西方剧，尤其如易卜生说他能在每一本戏剧中提出一人生问题来。其实，中国京剧正是人生问题剧。在每一剧中，总有一问题或不止一问题包涵着，如死生、忠奸、义利、恩怨等，这些都是极刺激人的人生大问题。中国京剧正能着眼在此，即西方戏剧也未必能如此深刻生动而刺激人。犹忆我少年时，初到上海，第一次去看京剧，一连五本看完回来，忽然发生此影像。原来中国戏即全是些很富深义的问题剧。我当晚所看，觉得每一剧中均有一重要问题在刺激我。其中一出为《大劈棺》：庄子死了，他的妻另有所爱，而其人有病，非得人的心脏不能治，因此庄子妻遂演出了劈棺一幕，要挖取她前夫的心来医救她爱人；但庄子却并未死，他变为蝴蝶飞出棺来了。这一故事中，即包涵有死生、忠奸、恩怨、义利种种问题在内，刺激够深刻。但蝴蝶飞出，全部问题全变为戏剧化，使看的人于重大刺激之后获得了轻松与解放。又一出《四郎探母》：杨四郎被俘番邦招纳为婿，其番妻许其回汉营探问老母与前妻，但匆匆一面，仍须回番邦去。此时杨四郎之内心是十分苦痛而又是矛盾的，挣扎的。剧情深刻，极刺激感动人。但在戏中所包涵的问题固严重，因其在音乐、绘画、舞蹈的调和配合中演出，而在剧的收场中，穿插



周信芳（右）、刘斌昆《清风亭》

进两位国舅的丑角，又使人那么的放松与解脱。因此看完戏，好像把那戏中情节解脱了，使人安然仍可以入睡。一切严重的剧情，则如飞鸟掠空，不留痕迹，实则其感人深处，仍而会常留在心坎。这真可谓存神过化，正是中国文学艺术之最高境界所企。若看西方戏，正因其太逼真，有时会使人失眠，看了不能化，而因此其所存也不能神。在他们是戏剧而人生化，在中国则是人生而戏剧化。但其戏剧中之忠孝节义感人至深，却深深地存在，这正是中国艺术之精妙处。

焦循看了《花部》，他曾特别举出一出为例，此戏名《清风亭》，在京剧中称《天雷报》。此剧叙述一青年，蒙义父母养大，科举应