

立雪集

立雪集

北京大学中文系
北京大学诗歌中心 编

(京)新登字 002 号

图书在版编目(CIP)数据

立雪集/北京大学诗歌中心、北京大学中文系编.
北京:人民文学出版社,2005.4
ISBN 7-02-004997-4

I. 立… II. ①北…②北… III. 古典文学-文学
研究-中国-文集 IV. I206.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 013372 号

责任编辑:宋 红

责任校对:宋 红

责任印制:周小滨

立 雪 集

Li Xue Ji

北京大学诗歌中心 编
北京大学中文系

人 民 文 学 出 版 社 出 版

<http://www.rw-cn.com>

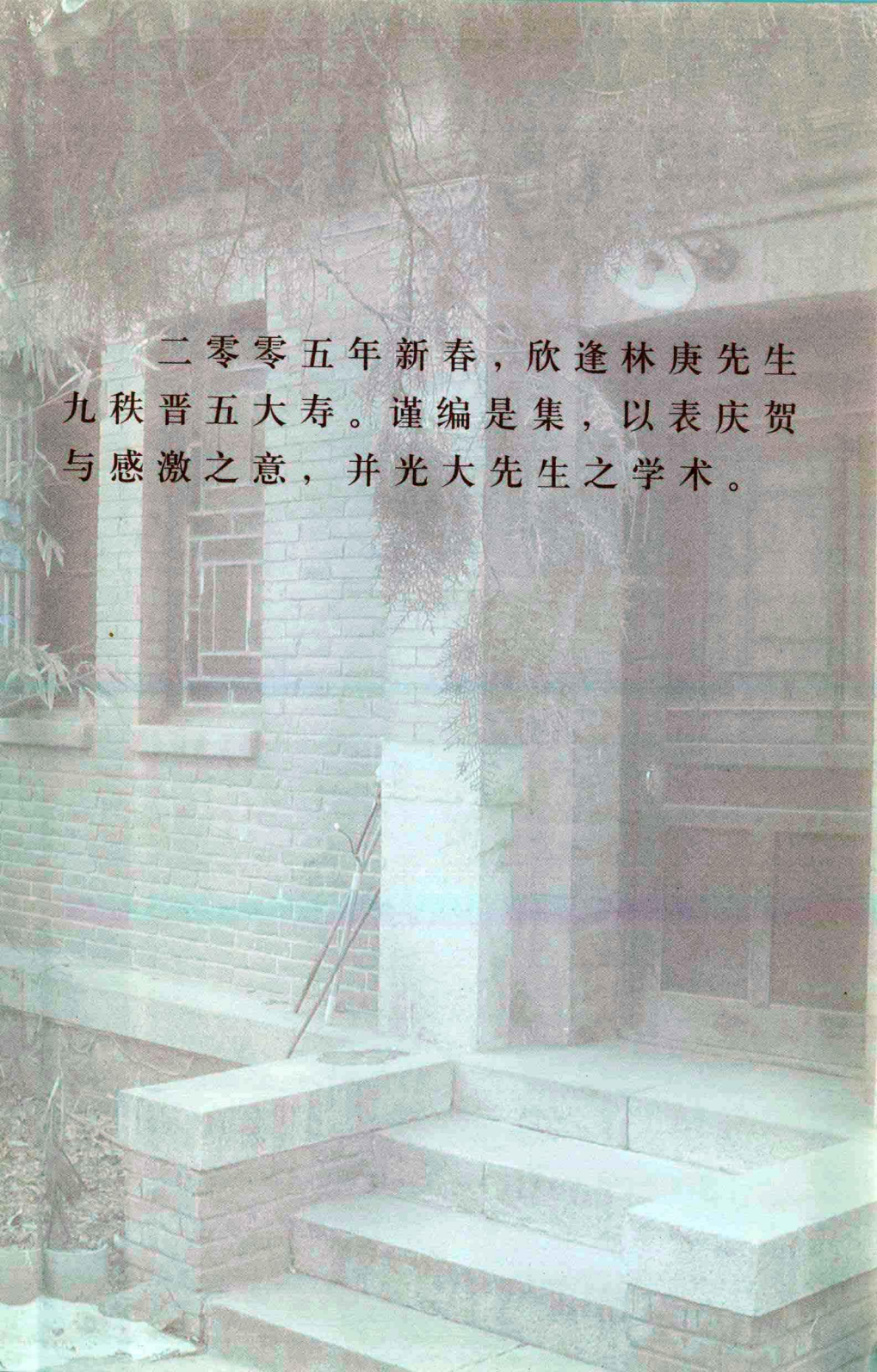
北京市朝内大街 166 号 邮编:100705

艺苑印刷厂印刷 新华书店经销

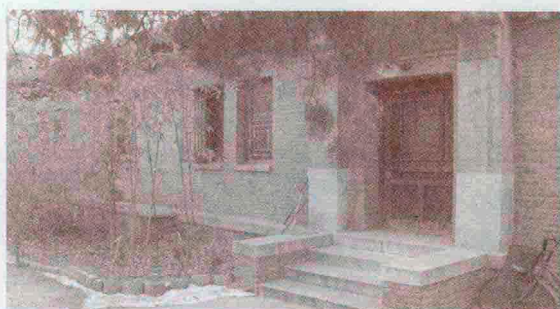
字数 540 千字 开本 880×1230 毫米 1/32 印张 24.125 插页 5
2005 年 4 月北京第 1 版 2005 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 7-02-004997-4

定价 48.00 元



二 零 零 五 年 新 春 ， 欣 逢 林 庚 先 生
九 秩 晋 五 大 寿 。 谨 编 是 集 ， 以 表 庆 贺
与 感 激 之 意 ， 并 光 大 先 生 之 学 术 。



感谢北京大学中坤学术发展基金对本书出版的支持



目 录

试论“移步而不换形

——关于京剧表演艺术的规律问题 吴小如(1)

《诗经》叠咏体探赜 褚斌杰(19)

“诗缘情”一辨

——略谈杜诗的突出贡献 程毅中(30)

李白诗中的莲花 白化文 李鼎霞(35)

寻根索源:《蒙求》流传与作者新考 傅璇琮(42)

唐诗风神 袁行霈(52)

对《新编五代史平话》的几点认识 周兆新(71)

李商隐杂考二题 刘学锴(79)

文艺本质新探 段宝林(92)

论中国新诗

——谨以此文庆祝林庚老师九五华诞 谢 冕(101)

朱光潜关于解诗与欣赏思想的阐释

——论重建中国现代解诗学思想之一 孙玉石(130)

陶诗特点根源探

——重“心”与重“意” 孙 静(160)

六朝文学的发展和“风骨”论的文化意蕴 张少康(172)

论律诗定型于初唐诸学士 陈铁民(184)

- 王国维未刊家书 98 封 刘 烜 马奔腾 辑注(194)
- 吴均文章略论 谭家健(252)
- 清初诗坛和诗人田雯 李景华(263)
- 《西游记》的艺术魅力 周先慎(280)
- 永徽显庆诗歌系年考 彭庆生(290)
- 诗律奇葩
- 《唐人律诗精华》前言 林东海(312)
- 论唐传奇的表意艺术 马振方(321)
- 关于“大学头”及其他
- 《七子诗选》流传日本考辨 陈曦钟(337)
- 论晁补之的七言绝句 陶文鹏(353)
- 李白与选体及玉台体 赵昌平(368)
- 从《离骚》和《九歌》的节奏结构看
- 楚辞体的成因 葛晓音(390)
- 五代词人李珣生平及其词初探 程郁缀(409)
- 20 世纪楚辞研究代表作评述 徐志啸(426)
- 《红楼梦》中诗歌因素的渗入 张国风(453)
- 小说史学的形成与新变 陈平原(464)
- 吴趼人与梁启超关系钩沉 夏晓虹(493)
- 论近百年清诗研究资料信息数据库
- 的建设 朱则杰(505)
- 略述日本《千载佳句》一书对于《全唐诗》
- 的补遗校勘价值及其版本情况 宋 红(514)
- 宋代“转踏”歌舞与歌词 张 鸣(527)
- 志怪传统与白话神怪小说之关系
- 以《西游记》为中心 刘勇强(554)
- 中国古代诗学演进的几种趋势

——以魏晋南北朝时期的诗学形态为中心	钱志熙(569)
南朝社会的变化与艳体诗风的形成	傅 刚(583)
中国文学中的“乌托邦”理想	孟二冬(598)
中国早期历史中文学、文人的形态和观念	于迎春(620)
《看钱奴》杂剧“元刊本”与《元曲选》	
本之比较	李 简(659)
《诗人玉屑》考	张 健(674)
论王僧虔与南朝文艺思潮	汪春泓(712)
论上博战国楚竹书《诗论》的《诗经》	
学史价值	常 森(726)

试论“移步而不换形”

——关于京剧表演艺术的规律问题

吴小如

前 言

多少年前,我就试图对梅兰芳先生的戏曲艺术理论做一番探讨。限于时间精力和绩学素养,迟迟未敢动笔。1994年是梅先生百年诞辰,我本想借此机会写点个人心得,仍牵于俗务而未果。1995年5月初,香港大学中文系邀我讲演,且指定希望我讲一次京剧方面的问题,这才得偿夙愿,就梅兰芳先生的一系列戏曲艺术理论观点的核心内容——“移步而不换形”谈谈自己的粗浅体会,并借以纪念梅先生。不过现在所写的书面文字是在那次讲演的基础上有所拓展和补充而成的,较当时口头所谈似略具系统而且也全面些。因为讲演毕竟受时间限制,有些话不及细表。另外,此文写定时已比讲演时迟了半年,不仅使我有更多的思考机会,而且事态也在不断发展。故在此文中又加进了两部分新内容,即:一、梅先生终止演时装戏的原因初探;二、“移步而不换形”的理论不容曲解和践踏。

长时间以来,国际上多数人认为当世有三大戏剧艺术体系,

即斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系和梅兰芳体系。这一说法,有些欧洲学者不同意,认为这是政治上左派人物的提法,而世界上戏剧艺术体系远不止这三种。对此这里不拟加以评论。我只认为:梅兰芳体系实际上是代表中国传统戏曲表演艺术的体系,它既可称“谭鑫培体系”,也可称“杨小楼体系”。由于梅兰芳先生在国际上影响太大,知名度远比谭鑫培、杨小楼要高,因此外国人才借重梅先生的大名来给中国传统戏剧表演艺术体系命名了。在国内,也有某位著名演员对此提法表示不服气,其实这也有点误解。不过话说回来,梅先生的表演艺术在中国戏曲领域中确有代表性,用他的名义来概括中国传统戏曲艺术的特征,尤其是体现做为中国戏曲中代表剧种的昆曲京剧的特征,是完全没有问题的。即以“移步而不换形”这一命题而论,它不仅是一个观点,而且是整个中国传统戏曲艺术的核心。它概括性极强,而且有普遍典型意义。只凭这一点,我们用“梅兰芳体系”来代表中国戏曲艺术的特征,以区别于西方诸种不同的戏剧艺术体系,是完全站得住脚的。

为了加深对“移步而不换形”这一理论核心的理解,首先应把这句话的界说和定义解释清楚。所谓“移步”指我国一切戏曲艺术形式(无疑也包括其中的代表剧种昆曲和京剧)的进步和发展;所谓“形”,则指我国民族戏曲艺术的传统特色,包括它的传统表现手段。然而,近半个世纪以来,京剧之所以日渐陵夷(其他剧种也有类似的滑坡现象)而终致一蹶不振,正是由于把本不属于京剧艺术内部发展规律的各色内容与形式强加于(或硬塞入)京剧中去,使之成为不伦不类的东西。这就大大破坏了京剧传统的表演艺术特色,使不可胜数的、相当完美的京剧艺术里面的精英部分在“改革”、“创新”、“跟上时代潮流的步伐”等看似冠冕堂皇的借口下日益衰残、消亡乃至灭绝。这一批批

强调“改革”、“创新”的“勇敢分子”并不了解我国传统的戏曲艺术的美学特点为何物,只凭一己的逞臆与武断来随心所欲地对我国的传统戏曲艺术妄施斧斤,从而造成无可弥补、无可挽回的濒于灭绝的危机。这一切,正是由于“移步而不换形”这一理论被批判、被曲解乃至被否定的必然结果。

三个前提

在谈正题之前,我想谈一下有关京剧的三个必须加以明确的前提。第一,京剧和昆曲一样,是属于我国古典戏曲艺术范畴的曲种之一,它不是现代艺术。远在本世纪之初,梅兰芳先生第一次访日演出时,就明确指出京剧是中国的古典艺术。可惜这一点一直不为人所注意。反对“移步而不换形”这一论点的人,主要就是把京剧看成可塑性很强、可以任意改变其表演规律的现代的自由化的戏剧。于是才造成主观意图与客观效果大相径庭,京剧愈改革愈创新便愈加式微终于濒于灭绝的局面。“旧瓶装新酒”本身就违反艺术的内部发展规律。这里试打一个比喻。目前社会上还有不少人爱写旧体诗词,但写出的佳作极少。尽管在这样的韵文形式中可以注入一定程度的新内容,但其语言、格律以及韵脚的限制等等规定仍必须严格遵守,否则便不成其为旧体诗。其道理即在于旧体诗这种文学形式是属于古典文学范畴,不允许涌入现代化的东西使其不伦不类。当然,现代人写旧体诗,颇亦有主张打破原有各种格律框架的,这同样也是要求“移步”而且“换形”。但从实际效果看,这种做法并不成功,正如京戏里硬塞入许多不符合京剧内部发展规律的东西一样,目前属于旧体诗词的作品也是不伦不类者居多。还有人认为,京戏太古老了,很难懂(当然昆曲就更不在话下了),非今天多

数观众所能接受,因此必须进行“改革”。而“改”的结果只能是迁就缺乏欣赏水平者的低档次的审美趣味。那么我要问,难道所有的古典文学艺术,只要有人说看不懂,就必须进行改动么?从我国的《周易》、《离骚》直到“五四”以后鲁迅的《野草》,都相当难懂(像《野草》,虽不古老,却并不易理解);是否也应由我们这一代人动笔加以修订篡改呢?在西方,如果有人任意改动莎士比亚的剧作,很可能被人视为荒唐可笑;但中国当代的所谓“戏改专家”却一直不停地在篡改关汉卿、王实甫和汤显祖的不朽名作,难道这就是合情合理的行为么?对待京剧,道理正复相同。所以我在此郑重表态:昆剧、京剧既是我国的古典戏曲艺术,自不容以现代人的观点方法或用西方的美学理论和审美趣味来妄施斧斤,任意改窜。第二,京剧与一切其它中国古老传统戏曲一样,是综合艺术。构成它的因素是相当错综复杂的。它不像西方的剧种如歌剧、舞剧、话剧等那样单一化,而是融唱、念、做、舞蹈、武技、谐谑于一炉,形成一种综合性的戏剧。应特别提出的是,中国戏剧里的歌唱部分在每个不同的剧种中确都居于主导位置,故我们一般称之为“戏曲”。然而,如果把京剧译为“Peking Opera”则终嫌不够准确,因为其表演手段绝对不局限于唱工。但这并不排斥京剧不同剧目各有其突出的重点,即此一出戏可能以唱工为主,而另一出戏却又只以念白为主;也允许一出戏或以歌唱舞蹈为重点,或以武打特技为重点。有的武戏甚至连一句唱词也没有(如《三岔口》),有的唱工戏其主角往往只有几个字台词的念白(如《挡谅》)。最近王元化先生写系列文章(见上海《新民晚报》一九九五年十月份连载)批评梅兰芳的个人本戏《天女散花》太“雅”,太缺乏剧情,太着重唱工和舞蹈,是“士大夫”化了的京剧,因此为鲁迅所讥弹。其实鲁迅对京剧、对梅氏本人都不免存有偏见,我们正不必为贤者讳,或

找出各色理由来为鲁迅张目。即使在“五四”以后,具有进步思想的我国文化人对待中国传统戏曲和以专门从事演剧为职业的男女演员仍抱有歧视态度,也还是属于积重难返的偏见,这原不足怪。从实际情况看,京剧也好,梅兰芳也好,并不曾因受到“五四”以来进步文化人的讥弹和抨击便减少或降低了其固有的价值。平心而论,任何一种文艺形式(在中国,如:诗歌、小说、戏曲)均有自俗而雅、自野而文的过程,在其转化的过程中,并无严格的畛域和鸿沟。一出戏演出效果的成功或失败,并不在于作者是“士大夫”还是“书会才人”或民间无名氏作家;其演出水平之高低和趣味之高下,也不在于演员的性别是男是女。正由于京戏有这样综合性的特色,我们才不能把西方任何一种戏剧理论或艺术体系往它上面生搬硬套。也正由于京戏是综合性的古典艺术,才使得它只宜“移步”以求发展而不宜任意“换形”以使其成为四不像的变种。第三,也是最重要的一个前提,即我们必须弄清楚京剧的艺术表现手段到底是写意还是写实,是虚拟还是仿真,以及它在舞台上究竟是现实生活的自然再现,还是以多少年来积累而成的艺术程式来反映从生活中提炼出的精华和矛盾集中的焦点?当前多数理论家都认为京剧是写意的,虚拟的,并通过艺术程式来反映生活的。这并不错。因为京剧表演艺术中的许许多多特殊表现手段都能说明并证成上述的论点。如舞台上一桌两椅可以派上几十种用场,四至八个龙套可代表千军万马,一个圆场便不啻经过了万水千山。一座不用实物做布景、做道具的空空荡荡的舞台,可以是山川河域,是竹篱茅舍,是亭台楼阁,是殿堂宫阙,是荒村古刹。一根马鞭,可以代表骑马人驰骋于荒山大漠;一柄船桨,可以代表乘船者飘荡于长江大河或曲港小溪。这种超时空的奇迹只能出现在中国戏曲舞台上。然而我们更不能忘记它还有另一方面,即舞台上所表

现的一切(包括唱、念、做、打、舞蹈、武技、谐谑等)无不来源于生活现实,经过千锤百炼形成的各色表演艺术程式无一不是千百年来以人类社会的生活和矛盾做它的基础的;因此舞台上的每一言行举止都不能违反现实生活的情理和规律。艺术上的表现手段可以夸张扩大,却不允许失实。生活上的细节可以被浓缩聚焦,却不允许删汰篡改得悖乎情、谬于理。试举几个浅显易解的例子。比如残疾人的平地走路(如《下河南》的丑公子,《失印救火》的金祥瑞),一瘸一拐,身体失去了平衡;但残疾人如果骑上了马(即手中拿了马鞭)则应当健步如飞。因为人有残疾,马却是正常的良马。又如老年人步履蹒跚,跌跌绊绊(如《万里缘》的苏武);但如果他坐上了车(实际只是两手各持一幅画有车轮状图案的“车旗”,演员在台上依然要迈开他的双脚)或乘上了轿(只是由龙套做掀帷状,演员呈坐入轿中状而已;此类表演事例甚多,不详举),他就不能深一脚浅一脚地迈步了。剧中人在舞台上“休克”了(如《战冀州》的马超),只能摔硬僵尸而不能于身体着地前的一刹那做转体运动,因为人既失去知觉便不可能于着地前突然清醒而进行转体。梁红玉擂鼓战金山,只能从“山”上走下而不能一个台蛮从“山”上翻下。因为在实际生活中那将有粉身碎骨之虞,即使不死,也有跌入江心的危险。故我的结论意见是:京剧的表演手段诚然是虚拟写意的,但一定不能违反现实生活的逻辑与情理。换言之,京剧是以现实生活为基础,以写意的虚拟动作为表现手段,在不违反正常生活情理的前提下用唱念做打各种表演艺术程式来反映现实生活中的艺术真实,有时夸张,有时浓缩,有时刻意进行熨帖细腻的描绘如电影中的特写慢镜头,有时却又可以把无关宏旨的一般情节在台上省略删除,一表而过。所以不少京剧研究的专家学者都不主张生搬硬套西方美学中现成的术语或文艺理论的概念作为框

架,硬套在京剧表演艺术体系上。我看这也正是西方研究者称中国戏曲为“梅兰芳体系”的主要原因。

我对“移步而不换形”的认识和理解

一段时间以来,在国内,很多人对梅先生实践“移步而不换形”的解释,大都举他晚年所演的《穆桂英挂帅》为例。即他在“捧印”一场,把大武生(如杨小楼)演《铁笼山》姜维“起霸观星”一场里的身段(锣鼓经叫做“九锤半”)揉进由青衣扮演的穿着帔、捧着印的穆桂英的动作中去了,而观众并未感到梅先生的表演有牵强生硬、不合剧中人的身分性格之处。实际上梅先生已“移”了“步”,却毫无“换形”的痕迹。其实这一类的例子举不胜举。对这个问题我经过长期思考,认为梅先生的这一理论绝对不局限于几个表演细节,而应从京剧形成的历史过程即宏观角度去认识理解。

京剧的产生和形成究竟是怎样的情况,至今还没有一种最权威的说法可以使每个研究者都信服接受。但我国戏曲史上长期以来即从明代流传至今的“五大声腔”的说法,由于事实具在,还是为人们普遍认同的。那就是:昆腔系统,弋阳腔(高腔)系统,皮黄系统,梆子腔系统和分布于全国各地的民间小调。每一种声腔传到某一地区,便赋予特有的地方特色,如昆腔有川昆、湘昆等;高腔有粤剧、赣剧、四川高腔和京腔(流行于清代中叶的北方高腔)等;梆子腔有陕西梆子(秦腔)、山西梆子(其中又分为若干种如上党梆子、北路梆子)、河南梆子、河北梆子及山东的莱芜梆子等。而属于皮黄腔系统的,则有滇剧、桂剧、潮州汉戏、汉调、徽调等。不少专家学者认为,京剧之产生与形成是从徽、汉两地的皮黄腔剧种流入北京后逐渐融合并赋予地方

特色而终于瓜熟蒂落才出现的。我个人则始终怀疑,在北方,或许也有一种土生土长的皮黄系统的声腔(或曰剧种)存在着,然后吸收了徽、汉、昆、梆以及流入京师的各地民间小调逐渐融合而臻于成熟,然后形成了所谓的“京剧”,它是最名实相副的所谓“乱弹”。但我不想对此遽作结论,只是想说明一点,即在京剧产生与形成以后,为了它本身的生存与发展,它必然向各个声腔(剧种)求助,把它们的大量剧目移植过来,成为它自己的财富。由于我国各类声腔(每类声腔中又包含若干剧种)的艺术风格和表现手段都是在共同的或大同小异的民族文化传统的大背景下孕育成长起来的,不存在太多“形”上的差距,因此移植剧目以丰富某一剧种本身,使之发展壮大,是完全符合“移步而不换形”这一理论规律的。京剧的一百多年的发展史就是从实践中得出理论,又用理论来指导实践的活生生的见证,是“移步而不换形”得来的丰硕成果。因为京剧是移植各种传统剧目最多也最成功的。

前面所举的梅兰芳先生化用《铁笼山》姜维的身段动作融入《穆桂英挂帅》中的例子,是生、旦、净、丑各行当之间特定艺术程式相互为用的“移步而不换形”,而这种相互为用的例子在京剧发展史上也是层出不穷、屡见不鲜的。例如俞润仙初演武旦,后改武生,他在《铁笼山》、《拿高登》中就把武旦打出手的特技移用于武生的开打程式中来,不仅没有使观众看了感到牵强生硬,而且竟成为后来演出这两出戏的标准的表现手段。谭鑫培把青衣的唱法和劲头(包括唱腔和风格)运用到老生戏《连营寨》的反西皮唱段中来,使人感到凄凉哀惋,切合剧情;而后来梅兰芳重排《三娘教子》的前半部,在“哭灵”一场又把反西皮唱腔从老生行中夺了回来,如泣如诉的唱法使观众耳目一新。龚云甫把青衣的迂回曲折的大腔置入老旦唱段中,使老旦的女性