



普通高等学校公共艺术课程系列教材

Traditional
Opera

大学戏曲鉴赏



主编◎王宁

 华东师范大学出版社

普通高等学校公共艺术课程系列教材

大学戏曲鉴赏

顾 问	廖 奔	俞为民		
主 编	王 宁			
副主编	苏 涵	任孝温		
编 委	顾聆森	任孝温	苏 涵	
	王安庭	王丽梅	王 平	
	王 宁	杨惠玲	杨再红	

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

大学戏曲鉴赏/王宁主编. —上海:华东师范大学出版社,2007.6

(普通高等学校公共艺术课程系列教材)

ISBN 978-7-5617-5447-4

I. 大… II. 王… III. 戏曲—鉴赏—中国—高等学校—教材 IV. J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 098154 号

普通高等学校公共艺术课程系列教材

大学戏曲鉴赏

主 编 王 宁
特约策划 朱志荣
组稿编辑 曹利群
文字编辑 郑积梅
责任校对 王丽平
封面设计 卢晓红
版式设计 蒋 克

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
电 话 021-62450163 转各部 行政传真 021-62572105
网 址 www.ecnupress.com.cn www.hdsdbook.com.cn
市 场 部 传真 021-62860410 021-62602316
邮购零售 电话 021-62869887 021-54340188

印 刷 者
开 本 787×1092 16 开
印 张 17.25
字 数 276 千字
版 次 2007 年 9 月第一版
印 次 2007 年 9 月第一次
印 数 4100
书 号 ISBN 978-7-5617-5447-4/J·087
定 价 28.00 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社市场部调换或电话 021-62865537 联系)

出版说明

进入新世纪后,中国的教育正由应试教育向素质教育转变,其目的是要培养德、智、体、美全面发展的一代新人。为大力推进素质教育,加强普通高等学校公共艺术课程建设,促进普通高等学校艺术教育工作健康发展,根据《中共中央国务院关于深化教育改革,全面推进素质教育的决定》和教育部关于《学校艺术教育工作规程》的要求,全国高等学校从2006年秋季起普遍设置公共艺术课程,作为限定性选修课程。公共艺术课程与其他公共课程一样,是高等教育课程体系的重要组成部分,是高等学校实施美育的主要途径。它对提高大学生的审美素养,培养创新精神和实践能力,塑造健全的人格具有不可替代的作用。

为配合公共艺术课程的教学,进一步落实教育部办公厅关于《全国高等学校公共艺术课程指导方案》,我社编辑出版了这套“普通高等学校公共艺术课程系列教材”,包括《艺术导论》、《大学音乐鉴赏》、《大学影视鉴赏》、《大学戏剧鉴赏》、《大学美术鉴赏》、《大学书法鉴赏》、《大学戏曲鉴赏》、《大学舞蹈鉴赏》,共8本。

该套教材在编写原则上,一是适当考虑各艺术门类知识的完整性,也就是说,在教材整体框架的设计上,将各艺术门类的基本知识、经典作品按其内在的逻辑架构反映出来,做到整体结构科学合理,各艺术门类知识完整;二是充分考虑非艺术门类专业学生的接受能力,也就是说,教材的编写切忌过于专业化,力求做到专业知识通俗化;三是教材以讲座的形式呈现,做到深入浅出,有一定的可读性,使学生喜闻乐见。这样,我们以期广大学生通过公共艺术课程的学习和实践,树立正确的审美观念,培养高雅的审美品位,提高人文素养;了解和吸纳中外优秀艺术成果,理解并尊重多元文化;发展形象思维,提高感受美、表现美、创造美的能力,促进德智体美全面和谐发展。

华东师范大学出版社

2007年5月10日

目 录

美丽的戏曲：戏曲与戏曲欣赏概说	1
-----------------------	---

宋元南戏篇 / 11

第一讲 琵琶声中说离合：《琵琶记》与悲情婚变	15
------------------------------	----

元代杂剧篇 / 31

第二讲 “阻隔”的意味：墙与《西厢记》	35
第三讲 雁鸣中的“国殇”：也说《汉宫秋》	52
第四讲 从渔父到钓叟：隐士故事与《七里滩》杂剧	66
第五讲 六月飞雪话窦娥：关汉卿与《窦娥冤》	78
第六讲 悲壮足可称千古：《赵氏孤儿》赏读	91
第七讲 戏谑中的端肃：《救风尘》简说	104

明清传奇篇 / 115

第八讲 穷途英雄的慷慨悲歌：《宝剑记》简说	122
第九讲 一个关于美人和江山的故事：《浣纱记》概说	133
第十讲 以“真性情”写“大文章”：《牡丹亭》杂说	145
第十一讲 “天堂”里的情爱旧事：《西楼记》杂谈	159
第十二讲 且将佛场做情场：《玉簪记》趣说	169
第十三讲 岂独伤心是小青：《疗妒羹》赏析	181
第十四讲 事俱按实 言亦雅驯：时事剧《清忠谱》	193
第十五讲 因巧成文 以俗见趣：草根戏剧《十五贯》	202
第十六讲 借零香断粉 悲华屋山丘：《桃花扇》与《却奁》	217

第十七讲	另类“黍离” 别样“长恨”：《长生殿》浅说	232
第十八讲	一个成长在民间的神话：《雷峰塔》简说	243

明清杂剧篇 / 255

第十九讲	使气为戏 聚骂成篇：《渔阳三弄》赏析	258
------	--------------------------	-----

后 记		270
-----	-------	-----

美丽的戏曲：戏曲与戏曲欣赏概说



戏曲是我国具有民族特色的艺术形式，起源于上古时期的巫觋在祭祀中的装扮和表演。战国时期的俳优、汉代百戏以及古代歌舞等伎艺都曾对戏曲形成有着重要影响。经过长期融合和吸收，在宋金时期我国出现了初步形态的戏剧——宋金杂剧。南北宋之交，东南沿海一带出现了成熟的戏曲样式——南戏。稍后在北方出现了另外一种成熟的戏曲样式——金元杂剧。所以，准确地说，我国戏曲的成熟可以上溯到南北宋之交的 12 世纪前期，大约公元 1120 年左右。

从南宋(1127—1279)到明代嘉靖(1522—1566)年间，我国主要有两种戏曲形式，分别在南北盛行。一种是南戏，即南曲戏文，主要在南方流行；一种是杂剧，先在北方兴盛，然后逐步传播到江南。南戏是南曲戏文的简称，它大约滥觞于北宋末年，最早在东南沿海一带的温州等地流行，到明代初年，逐渐形成了昆山、余姚、海盐和弋阳“四大声腔”。在魏良辅改革昆山腔之前，南戏一直是南方最重要的戏曲样式。杂剧的形成则略晚于南戏。它首先在北方的北京、河北、山西一带流行，后来逐渐传布南方。由于有较多文人参与创作，杂剧在文学方面取得突出成就，产生了包括“元曲四大家”在内的许多优秀作家和诸如《西厢记》之类大量的优秀作品。

明代嘉靖年间，随着魏良辅改革昆山腔和梁辰鱼《浣纱记》的出现，昆曲逐渐替代其他戏剧样式而占据主流，并由此开启了戏曲史上崭新的传奇时代。到万历年间，出现了第一个创作高峰，汤显祖的《牡丹亭》就出现在这一时期。“吴江派”的出现则在音律方面促进了古典戏曲的成熟，并通过“汤沈之争”给此后的传奇创作带来积极影响。这期间的昆曲演出也与创作一起进入全盛阶段，班社活动活跃，民间曲会勃兴，私人家班也大量涌现。这一势头一直保持到清代中叶，“苏州派”和“南洪北孔”以他们的创作实绩延展了昆曲的繁盛。清代中叶之后，随着地方戏的勃兴，昆曲逐渐趋于衰微。在各种地方戏融合和交汇的背景下，京

剧应运而生,并逐渐占据了戏曲的主流地位。与此同时,与各地的音乐和语言相联系,我国不同地域产生了大量的地方戏剧种。至今,我国还存在三百多种不同的戏曲样式。

古典戏曲尽管种类很多,但概括其声腔和音乐特点,主要可以分为两种基本类型:一种是“曲牌联套体”;一种是“板腔体”。所谓曲牌联套体,是一种以单个“曲牌”为基本构成单位,并按照一定规则连接成套的唱腔体制。“曲牌”与固定的曲调相对应,一个曲牌对应某一个固定曲调,如【念奴娇】、【醉扶归】等,曲牌类似于曲名。剧作家在写剧本时,就是将适宜的文词填写到固定曲调之中,与填词十分类似。曲牌连接的方式叫“联套方式”,也叫“套式”。我国较古老的声腔剧种如昆曲等,大多采用这种方式。所谓板腔体,是通过音乐的板式变化组织曲子的音乐结构形式,它随着皮黄梆子腔的兴盛而形成。其基本“内核”是一对具有对仗关系的上、下乐句。通过乐句的不断反复,推进情节进展。从音乐角度讲,上、下乐句的板式可以灵活变化:或是将四分之二的原板放慢成四分之四的慢板;或是将它紧缩一半而变成四分之一的流水板;还可以借“散化”处理,变为不同形式的“散板”。这样,每对乐句就可以有四种不同板式,即慢、原、二六、散,其唱腔因而也更加丰富。

总体来看,我国的古典戏曲还与地方语言和地方音乐有密切联系,这也是地方戏产生和发展的内在因由。我国古代有所谓“歌永言”的说法,用现在的话说,即歌声是本地语言的放大。豫剧《花木兰》中的典型唱词“刘大哥讲话理太偏”,就与该句用河南方言说出来的声调十分相似。因此,欣赏不同的戏曲种类,必须以地方语言乃至地方文化作为参照,注意到戏曲在音乐声腔以及道白等方面的地域性色彩。

二

古典戏曲是具有民族特点的艺术形式,它有着许多独特的艺术特点。要想完成戏曲审美,欣赏古典戏曲,必须首先了解这些特点,然后才能理解其特有的表现方式和艺术气质。

综合性是古典戏曲第一个显著的特征。戏曲是综合艺术,有学者将它称为“第七种艺术”,因为它综合了属于空间艺术的绘画、雕塑、建筑以及时间艺术的诗歌、音乐、舞蹈等多种艺术形式。相对于西方戏剧而言,我们的民族戏剧称得上是“诗剧”,是以诗歌化的文词作为唱词或念白的。反映到舞台表演方面,戏曲的综合性表现为演员表演手段的多样性和综合性。因此,作为综合艺术的戏曲的欣赏,首先就必须明白应该从哪些方面具体考察演员的演出。在舞台演出的

层面,除了固定的道具等舞台元素外,演员的表演可分为唱、念、做、打四个层面。

“唱”是戏曲人物抒发感情或叙述剧情的主要方式,它在抒情方面的作用尤其突出,往往是“每到动情处,总有一展喉”,是戏曲抒情的重要手段。根据剧情的不同,唱可以运用不同风格的音乐曲调进行表现,或慷慨激昂,或悲伤沉郁,并通过音乐的丰富多变充分展示人物情感的多样和变化。我国的戏曲既然称为“戏曲”,显然“曲”和“唱”在各种表现手段中占据着重要地位。可以说“唱”是我国戏曲十分重要的表现手段,因此列“四功”之首。

“念”是人物间的对白或者人物的独白,是诗歌化、音乐化的戏剧语言。不同剧种所用念白,与其流布地域的语言有密切联系。以昆曲为例,生旦等主要角色往往采用的是韵白,插科打诨类的角色则往往用苏白,是接近苏州方言的念白。

“做”是演员的身段、表情、气派、风度等表演的总称,它也是戏曲表演的重要组成部分。戏曲的“做”多体现为程式化的动作,是对生活动作的提炼和概括。

“打”也叫“开打”,是戏曲中战斗场面的表现手段,有时表现为两人的对打,有时则是集体的战争场面。戏曲的开打具有极强的舞蹈性和程式性,也多写意而非写实。

古典戏曲的第二个特点是程式性。程式是生活动作的艺术化和舞蹈化,是生活动作的提炼和概括。具体而言,它是指戏曲表现不同角色的行为和感情时采用的一种规范性的动作格式。生活中的各种不同动作,诸如行走、骑马、划船、登山、关门、开窗、饮酒、跌跤等,在舞台上均有不同的程式予以表现。不了解它,也就等于不了解戏曲使用的语言和符号,也就无法看懂戏曲的舞台表现。戏曲程式很多,主要有以下种类:

起霸,名称出自昆曲《千金记·起霸》一出,表现西楚霸王项羽与敌人对阵之前整理盔甲的动作。由于它很好地表现了武将出征前的特征性动作,之后就频繁被艺人仿效,并逐渐演变为一套程式化的系列动作,专门表现将士出征前的动作系列。根据不同分类标准,起霸可以分为男霸、女霸、整霸、半霸、单人起霸、双人起霸等多种类型。

趟马,又名“马趟子”,是表现骑马奔驰的动作程式。它由演员手持马鞭模拟人物在马上急驰时的动作和情景,与古代“踏竹马”有渊源关系,由圆场、转身、挥鞭、勒马、打马、高低亮相等动作组合而成。女角色还可以增加鹞子翻身、卧鱼、掏翎子等动作,有单人趟马、双人趟马、多人趟马等多种类型。

走边,出自山西梆子《白虎鞭·走边》一折,一般用来表现武将或者武士轻装潜行的情节,常用于侦察、巡行、夜行、暗袭或赶路等特定场面,具体表现为成套的、连续性的舞蹈动作。单人独行为“单走边”,二人同行叫“双走边”,多人完成则叫做“集体走边”,边走边唱称“响边”,只走不唱为“哑边”。走边在不同剧种中

名称不一,动作组合也各有特点。

对子,是戏曲武打程式之一,顾名思义,应该表现二人对打的场面,包括徒手和各种兵器对打等不同类型,均各有一定章法和格范。徒手称“对拳”;双方持同样兵器的有“对刀”、“对枪”等;持不同兵器的有“单刀枪”、“大刀双刀”等。

档子,是另一种武打程式。如果交战双方的人数在三人以上,或彼此人数相当,在舞台上表现对打的场面,就称为档子。档子根据人数不同其名称各异,如交战双方为三人,称“三股档”;四人的称为“四股档”等,其舞台调度、演员步位均有一定的格式。

除上述基本程式之外,常用的戏曲程式还有耍下场(用来表现战斗获胜后的得意情绪)、抬轿(表现轿夫抬轿前行的动作)、跑圆场(表现行走或空间过渡)等。这些程式在戏曲舞台上均已格式化和通用化,业已成为演员和观众都可以接受的语言和符号。因此,只有熟悉其含义,才能明了剧情,欣赏戏曲。

对程式的欣赏,还必须注意演员的程式化表演和戏剧情节、人物感情的一致和统一。程式虽然是一种法式,但需要灵活运用,否则就会千人一面,陷入死板和教条。高明的演员能够根据不同需要,有选择、有个性地运用程式和技巧,从而达到“有法”和“无法”的统一。如京剧《贵妃醉酒》中,梅兰芳为了表现醉酒后贵妃的率意和任性,采用了旦行的“下腰”和“卧鱼”动作。这两个程式本来仅仅是旦行的技巧单位,但梅兰芳却结合剧情,用来表现杨贵妃的撒娇和放浪、女性的娇媚和人物特定的心态,赋予程式以个性和精神。再如水袖功夫,也本有固定程式,经过历代艺人的总结积累,形成了勾、挑、撑、冲、拨、扬、掸、甩、打、抖、抛、抡、抓、绕、翻、搭、旋等多种技法。这些繁复的动作程式,还仅仅是简单的技术单元,在表演时必须结合具体的情节和感情灵活运用。

为了恰当表现程式,必须首先掌握程式技巧。所以,对于戏曲演员而言,就有许多围绕程式展开的基本功。根据具体对象的不同,这些基本功可以分为腰腿功、毯子功、把子功、手绢功、髯口功、帽翅功、甩发功、水袖功、翎子功等。这些基本功分属不同的角色行当,在具体运用时,可以根据不同的剧情内容灵活运用,合理安排。舞台观赏时,欣赏者不仅需要关注演员的各种基本技巧,而且必须注意到具体程式的运用和安排。

写意和虚拟是古典戏曲的第三个重要特点,写意是相对于写实而言的,它是指戏曲在处理诸如动作、道具乃至服装和面具等具体舞台元素时,不求形似和外在形式的准确,而力求传神和内在意蕴的表达,并在此基础上安排处理舞台元素的表现方式。写意是一种艺术追求。写意的好处在于“达意”,因为演出无非是一种传达,“达意”是其目的。中国的古典戏曲选择了这样的呈现方式,就避免了形迹和皮相角度的“形似”追求,从而使其艺术呈现更加简约和便捷。以擦拭眼

泪为例,戏曲演员在表演擦拭眼泪时,往往以手扬袖,但在袖子尚未接触到眼睛时,就做出了擦拭的动作,这时演员的袖子是擦拭不到眼睛的,但观众却已经明白演员是在擦拭眼泪,这就是写意。再以昆曲《渔家乐·藏舟》为例,该出表演剧中人物在船上的一系列动作:清河王刘蒜被奸人追杀,藏于渔家女邬飞霞舟中,得飞霞之助渡江。这时舞台上并没有船,而仅靠二人的身段动作,逼真地模拟出了驾船渡江的情景。邬飞霞手执船橹,做出推和扳的动作,其身形也随之前后俯仰。刘蒜坐于船头,也随着飞霞的节奏晃动摇摆。二人身形的俯仰摇摆生动再现了舟行江上的韵律和场景。虽然只有一橹的存在,却使得观众可以想象到船身的行走和运动。

虚拟与写意有关,但角度不同。虚拟往往是写意的手段,写意常常是虚拟的目的。所谓虚拟可以简单理解为以虚拟实,即通过一定的舞台元素使观众无中生有、虚中生实,借助想象获得与生活场景中相似的生活体验和生活感受。古典戏曲的虚拟大致有下列几类:

一是时空转换的虚拟,即通过舞台手段来表现时空的转换和变更,具体通过演员的唱词、道白以及动作来完成。就时间而言,戏曲舞台上的时间与生活中是不同的,往往根据需要延长或者缩短,如为了表现武将战胜敌人后的喜悦心情,戏曲往往会安排武将“耍枪花”或者“耍刀花”的表演,有时又会在二人的对话之中插入演唱,以抒发特定的人物感情。这些场景在现实生活之中显然是不可想象的。就空间而论,舞台上空间转移也采用虚拟的手法来完成,如演员从一个地方到另外一个地方,几千里的路途在舞台上仅需一个“圆场”就可以完成。

二是对周边环境和动作对象的虚拟。舞台由于空间有限,不可能也不必要将涉及的场景均搬上舞台。这时,演员就会通过不同的说白唱词和舞台动作等元素来营造相关的戏曲场景,使观众产生身临其境的感觉。以昆曲《宝剑记·夜奔》中林冲的表演为例,火烧草料场之后,林冲夜投梁山,有【沽美酒带太平令】唱词:“怀揣着雪刃刀,行一步哭号啕,急走羊肠去路遥……”这里的戏曲情节就是通过唱词和动作的组合得以展现的:唱“怀揣着雪刃刀”时,演员配合的是“云手”的动作,以提示刀的存在。“行一步哭号啕”的唱词伴有拭泪的动作,以形容哭的情状。唱“急走羊肠去路遥”时,演员同时有走“迂回步”的动作,摹拟小路行走的场景。唱词和动作的密切配合,准确而细致地展示了林冲夜奔山路的场面。夜色、小路等不同环境均通过演员表演得以再现。而这一切均是在假定其存在的基础上,通过演员的相关言行呈现出来的。除此之外,演员还可以通过对具体动作对象的虚拟,以还原某些生活场景。如人物开门,是假定门的存在,然后做出拉门闩、开门的虚拟动作。表演上楼梯时,也是认定楼梯的存在而仅做出提衣、抬腿等上楼动作。表演骑马场面时,也是虚拟化的处理,以马鞭做出驱马的动

作,马匹实际上是不存在的。水上行船的场面中,也往往仅有桨或橹的动作,而使观众产生船行水上的感觉。

三

如果从大的角度划分,我们又可以发现戏曲有两种显著属性:一是从剧本层面看,它的文本往往呈现为戏曲文学的形式,构成了文学史的重要分支;二是从舞台层面看,戏曲又是一种立体和综合的艺术,具有场上艺术的“即时性”和“现场性”。前者我们称之为“案头”,指其文学属性。后者称为“场上”,与其综合特点相对应。因此,在观赏和研究戏曲时,我们可以从这两个不同而又互相联系的方面加以观照。前者又可以称“以文学论”,后者不妨叫“作艺术观”。

我们还可以从戏曲文学的角度欣赏古典戏曲的文学成就,也就是我们所说的“以文学论”。“以文学论”是将戏曲作为戏曲文学来欣赏观照的,它同传统的诗文研究十分类似,大体涉及以下问题:

第一,通过作品背景和作家心态来考察作品特定的时代内涵。用术语来说,就是对作家创作动机和作品主旨的研究和观察。尽管有些作品我们未必能从“主题思想”的角度挤压出所谓的“思想意义”来,但对于多数戏曲作品而言,对创作动机和作品主旨的研究仍然是必要和有意义的。需要指出的是,在戏曲文学的主题研究方面,现在仍存在一个“褪色”和“洗涤”的工作,即用客观和公正的态度检讨以前的戏曲研究由于受到“思想斗争”的干扰而涂抹在作品身上的与之本来颜色极不和谐的油彩。如将《西厢记》的主题简单而极端地推置于“反封建”的层面,将汤显祖的作品简单归属于揭露和批判类的“武器式”的作品等。这些作品的主旨均有待我们细致而耐心地还原和检视。

对作家生平和思想的考察,尤其是对作者创作心态的分析,是作品赏析的重要内容。以元杂剧《王粲登楼》为例,剧中本属典型文人的“建安七子”之一的王粲,被渴望登上仕途却郁郁不得其志的作家郑光祖处理成“天下兵马大元帅”的身份。这种看似荒谬的设置其实折射了在武夫横行、文人落拓的元代,身处社会底层的文人,对功名和权柄、对自我人生价值的渴盼和企慕。同时,元代杂剧之中频频出现的“寒儒”、“穷”、“酸”、“饿”、“醋”等对书生不无讥讽意味的称谓,倘若离开了元代“七匠、八娼、九儒、十丐”的历史背景,很难准确理解。因此,赏析戏曲作品的必要前提是将它重新放置在“历史的镜框里”,这样才能明了作者是“以什么样的语气和神情”讲述这个故事的。

第二,注意欣赏故事的陈述方式和结构技巧。戏曲多抒情,但这样的抒情必须安置在叙说的框架之中。因此,叙说技巧构成赏析和理解的一个重要角度。

高明的故事陈述者总是可以将故事按照自己想要的方式呈现出来,就像木匠在做活时处理木器构件的榫口和缝隙一样。高超的技艺可以做到吻合自然,组接妥帖,达到“文笋斗缝,巧轴转关,石破天来,峰穷境出”的境界(明·王思任《春灯谜序》)。

涉及叙述和情节安排,戏曲有一个专有名词——关目,大致与关键情节对等。关目安排很能显示作者的匠心和组织之功,在这一点上,我们可以运用欣赏小说的眼光来观照戏曲。就叙述技巧而言,戏曲在故事节奏的舒缓和紧凑、不同场景和事件的伏应、故事的断与续、线索的安排和选择等方面都显示出与小说近似的地方。表现在文本的层面,我们不妨从结构角度予以考察。以南戏《琵琶记》为例,其结构艺术就堪称典范。剧本描述书生蔡伯喈和妻子赵五娘悲欢离合的故事。陈留书生蔡伯喈新婚不久,因为父亲严命而进京赴试,一举得中状元。为官之后又被迫入赘相府为婿,在富贵和忐忑中度日。蔡妻赵五娘在丈夫走后,独力承担生活重担,孝敬公婆,艰难度日。由于连年旱灾,生活十分困苦。后公婆先后病故,五娘遂在埋葬二老之后,身背琵琶进京,千里寻夫,并在历经曲折后得以与夫婿团圆。

作者在安排这一故事时,采用了“双线并进”的结构形式:进京后的蔡伯喈登第入赘,享受着富贵和荣华;守家的赵五娘度日如年,备受生活的艰辛。戏剧情节以两人不同的遭遇交错展开,一喜一悲,一生一旦,分头并进,并最终合而为一。戏曲时而呈现出上层社会优裕闲适的生活场景;时而聚焦于下层百姓“多艰”乃至悲惨的民生状态。既在典型的对比中映照出不同人物的性格特征,同时也折射出丰富深广的社会生活。人物的离与合、戏剧气氛的悲与欢、故事的断与续,均随着时间转移与空间转换合理措置,巧妙安排,显示出高超的结构技巧。同时,这样的故事结构也与舞台演出时不同角色的劳逸调节、戏剧气氛的张弛安排,乃至舞台布景的色调转换等舞台元素相适应,在文学和舞台方面均取得了很好效果。缘乎此,《琵琶记》的生旦故事“双线并进”的结构到后来几乎成了传奇创作的结构典范,许多传奇作家对此均照搬套用,乐此不疲。

第三,理解把握戏剧构造矛盾冲突的技巧和手法。戏剧是冲突的艺术,所以,赏析戏剧的一个重要方面就是了解戏剧制造和消解冲突的技巧。从文字学角度看,繁体的“戏”字写作“戲”,有时又会用“豕”代替“虎字头”下面的“豆”。这样的字型本身就寓含着斗争的意味,右边的“戈”也象征着争斗和冲突。现在的“剧烈”一词,很可能也与戏剧的斗争和冲突属性有关。我国早期的简单戏剧也是关于冲突和斗争的,如汉代的“东海黄公”本属角抵戏,表演的就是人虎争斗的场面。唐代流行的“钵头”,也有人虎争斗的场面。从某种意义上说,戏剧就是冲突的艺术。一部戏剧的进展过程,就是戏剧矛盾和冲突的产生、激化、发展、高潮

并最终得以解决的过程。

这样,赏析一部戏剧,应关注其处理矛盾和冲突的技巧和方法。高明的剧本作者总可以通过矛盾和冲突的设置,吸引读者和观众的视线,并通过矛盾和冲突的具体过程,来构造生动有趣、跌宕起伏的戏剧情节,引逗起读者和观众的阅读和观赏兴趣。以《西厢记》为例,作者非常注意戏剧冲突的设置安排,并通过主与次、缓与急等不同的矛盾设置,使戏剧情节峰回路转、跌宕有致。整部《西厢记》之中,“小字辈”和老夫人之间针对崔、张婚姻的矛盾构成了冲突主体,也是读者和观众最为关注的基本矛盾。剧本随着矛盾的展开而进展,并随着主体矛盾的解决而结束。在设置主体冲突的同时,作者又注意通过多种冲突的交织来调节戏剧气氛,设置了红娘和莺莺的矛盾、莺莺内心的自我矛盾、红娘和张生的小冲突等多种冲突。这些性质不同、程度各异的矛盾冲突,使得故事情节时而紧张、时而轻松,人物感情时而欢快、时而悲伤,甚至孙飞虎围寺的情节也起到了促进剧情发展、调节戏剧气氛的作用。最后老夫人允婚后,本来雨过天晴,但剧本又别生枝节,设置了老夫人“逼试”的情节。原本已经轻松的情节又略显紧张,欢会的崔、张无奈长亭离别。这样,多重的矛盾冲突层见叠出,使得《西厢记》的故事显得生动有趣、耐人寻味。

第四,了解戏曲塑造人物形象的艺术。戏曲要叙事,因此离不开塑造人物。许多经典剧目正是由于成功塑造了人物,才在读者和观众记忆中留下了持续绵久的印象。优秀的戏曲家总能通过人物心理的描绘,抒发人物情感,并通过人物语言、动作乃至场景的描绘,塑造出丰满生动的人物形象。由此,了解不同人物形象的内涵,把握作者塑造人物的性格以及人物的塑造技巧,是古典戏曲欣赏的重要一面。

生动的戏曲人物可以给人十分真切的感受,给人“其形若立,其气若临”的感觉。换言之,生动的戏曲人物仿佛站立在我们面前,甚至可以嗅到他们身上的不同气息。古典戏曲是“代言体”艺术,它不像多数小说那样以叙述者的口吻来讲述故事,而是“代剧中人物立言”,用剧中人的口吻来陈述的。因此,高明的作者总可以设身处地,从具体的故事情景出发,赋予戏剧人物不同的言语动作。以《西厢记》中的莺莺为例,“兰闺久寂寞”的莺莺邂逅张生,虽有结好之心,但由于种种限制,所以在二人交往的前期总是徘徊犹疑。剧作者通过人物的语言、动作以及曲词等系列元素,充分展示了莺莺欲言又止、欲罢不能的矛盾心态。据多情张生的记忆,莺莺初遇张生,临别有着“临去秋波那一转”的动作。这一动作虽然细微,却深深印在张生的脑海之中,更重要的是它漏泄了莺莺心中的无限春光,莺莺“无计度芳春”的落寞无聊得以初现。

“隔墙酬韵”一节,心怀叵测的张生投石问路,隔墙吟诗,莺莺由于有着墙壁

的遮蔽,略减羞怯,加之意欲结交,故和诗酬答。这一情景之中的动作和语言均与人物身份十分应合。在未确定红娘的倾向之前,莺莺对红娘也不无防范,所以,有“打下你的下半截”的玩笑话。“笺约”之后,兴冲冲的张生逾墙欲会莺莺,不料莺莺却劈头盖脸,一顿责问令张生瞠目结舌、不知所对。莺莺的“赖皮”一方面显示了由于张生的猝然而至带给她的心理上的猝不及防;另一方面也展示了她作为大家闺秀的迟疑和犹豫。所有这些,剧本均是通过具体的语言、动作以及曲词等手段展示出来,将交往初期一个犹疑不决、羞怯持重的闺秀形象活生生凸现出来。

第五,注意体会戏曲特有的语言美。戏曲是语言的艺术,因此,从语言角度去审美和赏析也是欣赏的重要一面。戏曲的语言由于体式的限定和要求,有着独特的艺术魅力,简言之,可以归于三点:一是声律之美。戏曲是诗剧,所以它的曲词就是诗句,服从可歌的需要,曲词在音律方面有限定和要求,诸如押韵、平仄等。这样构成的曲词就呈现出一种声律之美,不论是歌之场上,还是诵之案头,均声律铿锵,音调谐美。如清初李玉《千钟禄》第十一出“惨睹”中的【倾杯玉芙蓉】曲:“收拾起大地山河一担装,四大皆空相。历尽了渺渺程途,漠漠平林,叠叠高山,滚滚长江。但见那寒云惨雾和愁织,受不尽苦风凄雨带怨长。雄城壮,看江山无恙,谁识我一瓢一笠到襄阳!”这段曲词采以江阳韵,与作品悲怆凄凉的气氛十分契合。叠字的运用增强了寥廓和凄切的感觉,字声步节也顿挫有致。即使读之诵之,也有声调铿锵的感觉,更不要说歌之唱之了。另外一个例证是《汉宫秋》中汉元帝在昭君去后的一段唱词。连用的三字短句,加上顶真和回环手法的运用,应合了此时汉元帝缭绕、深浓的愁绪,营造出一种凄清、悲苦的戏剧气氛。

二是意境之美。戏曲意境可以有两种表现形式:一种表现于舞台;一种表现于文本。从文学的角度我们主要是欣赏其文本方面的意境艺术。戏曲由于是诗剧,故其曲词每每可以视作诗歌,因而在意境营造方面与诗词也颇可相通。优秀的戏曲作家往往通过曲词的写作,结合故事情节,营造出优美动人的意境,通过具体的景物描绘寄托人物的特定情感。

以“雨”这一意象为例,《梧桐雨》第四折中的唐明皇在返回皇宫后,思念杨妃。昏睡之中,被大雁叫声惊破残梦,听到窗外潇潇秋雨打落在梧桐叶子之上。作品在这里就通过意境的设置,营造出了悲伤凄凉的戏剧气氛,以烘托唐明皇伤感落寞的情感,“雨”在诗词之中的意象含义几乎是被移植到了戏曲之中,其持续、绵密的特点以及个体生命面对它时的无奈的心态均恰当描摹了剧本人物的特定情怀和具体感受。

三是本色美。本色是戏曲理论十分重要的语汇,它主要是就戏曲语言而言,指符合戏曲体式要求的语言风格,具体有三方面含义:即可读、易解、能演。除了

要求戏曲语言“可歌”之外，又可简单归结为“通俗”和“符合人物身份”两方面。所以，欣赏古典戏曲就不能与诗文等体裁等量齐观，而是要注意其通俗和“切合声口”的特点，看其是否符合舞台演出的需要并符合人物的不同身份。

戏曲语言是要歌之场上的，观众不可能带着典故词典和汉语大字典进入剧场。所以，理想的戏曲语言必须做到“闻而可解”，在听到的同时能够不假思索地明了其含义。故而高明的戏曲作家总是运用通俗易懂的语言来完成剧本创作。但浅显易懂并不等于粗俗肤浅，而是要俗中见雅，体现出化俗为雅的特点，是“以其深而出之于浅，非借浅以文其深也”（李渔《笠翁曲话·贵显浅》）。具体而言，戏曲不是不能引用典故古语，而是要“虽出《诗》、《书》，实与街谈巷议无别矣”（李渔《笠翁曲话·忌填塞》）。因此，考察戏曲语言，就要留意其雅中有俗、俗中有雅的鲜明特点。由于古典戏曲也属于诗的范围，这就很容易使它汲取古典诗词的营养，直接为其所用。反映到语言的层面，就是融汇诗词等不同文体和诗体的语汇和修辞，博采兼收。这样，在欣赏戏曲语言时，我们就应该注意到“曲备众体”的特点。

其实，不论是通俗也罢，切合声口也罢，都是鉴于戏曲特定的舞台属性，从舞台演出需要出发对戏曲语言提出的要求。换言之，就是要注意其舞台性和剧场性。戏曲虽然也呈现为文本，但这种文本必须考虑到舞台和演出，符合舞台和剧场的需要。“本色”一词本意为“本来的颜色”，对于戏曲而言，只有符合舞台要求的语言才是本色的，才是戏曲语言“本来应该具有的颜色”。

（王 宁）