

中央音乐学院图书馆藏书

书号	F407.065.8
总登记号	151873



戏曲艺术欣赏

黄炳琦
唐永德

著

江西人民出版社

XIQUYISHUXINSHANG

戏曲艺术欣赏

黄炳琦 唐永德 著

中央音乐学院图书馆藏	
书号	3300.109
总号	151873

江西人民出版社

戏曲艺术欣赏

黄炳琦 唐永德著

江西人民出版社发行

(南昌市新魏路)

江西省新华书店经销 南昌市育新印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 印张6.625 字数14万

1989年12月第1版 1989年12月第1次印刷

印数1—1,000

ISBN 7-210-00832-2/J·35

统一书号: 10110·526 定价: 3.10元

序

翁 偶 江

凡是一种艺术，都有它的欣赏对象。戏曲艺术的欣赏对象是各个阶层组成的广大观众。观众不止是戏曲艺术的欣赏者，还是无形地参与戏曲艺术的创造者与发展者。戏曲艺术在长时期的发展中，每一个阶段的升华，都是逐渐得到观众的批准与拥护而阔步前进的。观众欣赏兴趣的标志，就是戏曲艺术发展的标志。

当然，戏曲艺术本身负有启迪观众引导观众的使命，它的艺术魅力，能左右观众的欣赏兴趣，然而观众在戏曲艺术的启迪、引导之中，他们会根据自己的审美观点，表示自己的欣赏态度，某些是喜欢的，某些是不喜欢的；某些感到兴趣，某些则毫无兴趣；皮里阳秋，暗示出批准与否，拥护与否，从而促进了戏曲艺术本身的发展与改革。可以这样说，戏曲艺术生命的延续，一时一刻离不开观众的欣赏兴趣，而观众的欣赏兴趣，也一时一刻离不开戏曲艺术的启迪

与引导。

启迪与引导，并不是直接地象听课那样的严肃。戏曲本身具有的教育性、认识性与娱乐性是辩证的统一，引导观众的欣赏兴趣，往往是在娱乐性的同时而起到教育性、认识性的作用。因为观众欣赏戏曲是自愿的，自由的，感到兴趣，自然争先恐后，不感兴趣，就会裹足不前。为了争取观众，与其说是启迪与引导观众的欣赏兴趣，不如说是培养观众的欣赏兴趣。

中国戏曲是高度的综合性的艺术，它包括文学、歌唱、讲话、音乐、舞蹈、美术、武技各个方面，具体到表现手段，就是唱、念、做、表、舞、打，这些艺术手段，又各有各的程式，程式是把生活的自然形态通过选择、夸张、美化的艺术加工，构成规范化的形式，使观众得到美的享受。由于各种程式的汇合，形成中国戏曲的艺术规律。只有遵守这种艺术规律，才能表现中国戏曲艺术的特色，也才能引起广大观众的欣赏兴趣。而观众接受这些艺术规律，认识这些规律，并在这些艺术规律中取得欣赏兴趣——浓厚的兴趣，直到与戏曲艺术结下了不解之缘，却又有一番过程。

观众初步接触戏曲艺术，都会感受到它的“神秘性”，这是欣赏戏曲艺术必然经历的四性之一。从“神秘性”递进到“诱惑性”、“显现性”和“自适性”，标志出戏曲艺术的内涵魅力与影响魅力辩证地吸引了欣赏者。四性的属性，有的表现于戏曲艺术本身，有的表现于欣赏者的本身，这又说明了戏曲艺术的发展与观众的欣赏兴趣，有着血肉相连的密切关系。

中国戏曲有三百余种之多，虽然各个剧种的表演风格有

所不同，而其基本的艺术规律，都是蕴藏着有生活内容而又升华到艺术高峰的唱、念、做、表、舞、打的表现程式。乍一接触这些丰富的艺术规律，总是在美的享受中而感到不甚了了，怀疑而又贪婪地认为神秘，在欣赏的过程中，产生问号。这个问号，随着欣赏者美的追求和求知欲的追索，就会间接地求教于老观众或直接地征询于名演员，当得到圆满的答复，会心惬意，豁然解疑之后，他们更会追求戏曲的欣赏，从欣赏中再发现神秘，再解决神秘，如此循环往复，欣赏之心愈炽，喜爱之情愈浓。

戏曲艺术为了争取观众而培养观众的欣赏兴趣。高明的表演艺术家，由于他们所汲取的艺术源泉不同，发挥的艺术个性不同，运用的艺术手段不同，以自己的艺术花朵和艺术果实争芳斗妍于百花园地，形成了各个剧种的各个流派，使观众不得不憧憬于戏曲艺术的“诱惑性”。这种诱惑性，就象那“有麝自未香”气氛的挥发，洋溢于舞台上下。在有经验的欣赏者的带动下，更会吸引着初步萌发的欣赏者，争先恐后，不失交臂，久而久之，自然会悟出如何欣赏戏曲艺术的窍要。当他们悟出了这个窍要之后，面对“光摇银海眩生花”的诱惑局面，也就会有选择地满足自己的欣赏要求，同时更希望戏曲艺术的诱惑性更剧烈地发挥出来，自己置身于诱惑性的气氛中，成为一个深通三昧的欣赏者。

欣赏者既探讨地了解了戏曲艺术的神秘性，又掌握了辨别戏曲的诱惑性的能动力，欣赏程度，已进入了要求“兑现性”的阶段。兑现性产生于戏曲艺术本身，而掌握在欣赏者的手里。牌响而货真，誉高而实至，就是兑现性的具体表现。通过兑现性的欣赏，更会感到戏曲艺术如何丰富多采。

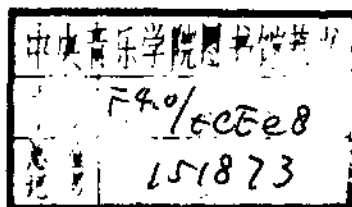
增进了欣赏的兴趣。同时也自然地每个节目里的政治性、倾向性、人民性的主题思想，受到感染。例如，看了《将相和》，首先感受到的是蔺相如与廉颇团结的重要，看了《秦香莲》，首先感受到的是包拯的执法不阿，看了《打金枝》，首先感受到的是如何处理家庭中儿女的纠纷。欣赏者受到了这些有关于自己生活的感染，就能在每个欣赏者的生活中，提醒他如何解决思想上的症结，指示他在前进路上的正确方向，自适其适，而更喜爱戏曲艺术；同时也会在感受的过程中，心仪其人，迷恋其艺，从尝试性的摹仿，渐进而现身说法，生、旦、净、丑，随性赋形，文、武、唱、做，因才择趣，这就达到了“自适性”（也可以说是“自娱性”）的阶段。茶余酒后，高歌低唱，自得其乐。或组织业余剧团，粉墨登场，个别有才华的欣赏者，还能一跃而为演员，从欣赏者成为被欣赏者，甚至成为自创流派的表演艺术家。多少年来，各个剧种，都有过这样的奇迹，为戏曲队伍输送人才，促进了戏曲艺术的发展。所以说，观众不只是戏曲艺术的欣赏对象，而且是无形地参与了戏曲艺术的创造者与发展者。

今天，振兴戏曲之举，风靡全国，争取观众之声，甚嚣尘上。如何提高演员的表演水平，固然是当务之急，而如何培养观众的欣赏兴趣，也不容忽视。从欣赏过程的四性而论，神秘性首当其冲，观众只有透彻地明白了戏曲艺术的艺术规律，才能揭开欣赏兴趣的扉页，循序而进，憧憬于戏曲的诱感性，满足了戏曲的兑现性，获得了观众自己的自适性。证诸以往，臆测未来，戏曲艺术的欣赏对象，自然会愈来愈多。

“神秘性”只是个概括的说法，它的含义，是针对戏曲

艺术中所包涵的独特的艺术规律，必须经过探讨与阐发，才能打开欣赏者的不解之迷，从而培养欣赏者的兴趣。为了争取戏曲观众，有必要用文章的阐述进行这一工作。

黄炳瑞、唐永德二位同志合写的《戏曲艺术欣赏》，正是从这个有意义的工作出发，以全国最大的剧种——京剧为主，旁及其它剧种，广征博采，深入浅出，准确而较为详细地阐述了戏曲艺术的艺术规律，为初步接触戏曲艺术的观众，打开了欣赏兴趣的扉页，为久已爱好戏曲艺术的观众，开拓了欣赏兴趣的视野。喜其书成，仅弁数语。



目 录

序.....	翁偶虹 (1)
· 戏曲——独树一帜的戏剧艺术	
——开场白.....	(1)
二 有规则的自由动作	
——戏曲表演动作的程式性.....	(5)
三 灵活的空间和时间	
——戏曲的分场(上下场)和虚拟性.....	(24)
四 语言的音乐化 动作的舞蹈化	
——戏曲的唱念做打.....	(38)
五 从类型化到个性化	
——戏曲角色行当.....	(59)
六 刻画人物 烘托表演 渲染气氛	
——戏曲音乐.....	(81)
七 扬长避短 各有千秋	
——戏曲流派.....	(118)

八 区别人物形象 适应表演要求	
——戏曲人物造型·····	(174)
九 演员携带景物上场	
——戏曲舞台切末·····	(190)
十 适应时代 不断革新	
——结束语·····	(200)

戏曲——独树一帜的戏剧艺术

——开场白

中国戏曲艺术是中华民族文化艺术的瑰宝之一。它形成于宋元之际，经过明代的昆腔到清代的乱弹，特别是京剧的诞生和发展，走过了八百多年的漫长道路，建立了自己的独特体系，在世界艺坛上放射着灿烂的光芒。

和世界上存在的其他戏剧形式相比，中国戏曲至少具有这样一些优点：

1. 它通过唱、念、做、打来表现剧情和刻画人物。这些不同的表演手段很和谐地结合在一起，需要唱的时候唱，需要念的时候念，唱念不足，则辅之以身段做工和武打，非常灵活、自由。相比之下，一念到底的话剧，事无巨细必须唱出来的歌剧，“不准开口”的舞剧就不免显得有些过分拘束了。

2. 世界上任何一种戏剧的编导都必须承认，由于舞台条件的限制，有许多东西是难于或不可能在台上表演的，但中国戏曲是个例外。它运用虚拟的手法，制造出一个想象中的，比实际舞台要大出多少倍的空间。象《西游记》里孙悟空

• 1 •

空一个筋斗翻了十万八千里这样的细节，恐怕绝大多数导演要为之束手，可是在戏曲舞台上表演起来都十分得心应手。对时间的处理也是自由、流动的，几声更鼓就代表了夜尽天明，非常经济而有效果。

写实的戏剧要表现河中的小舟，导演会想到在船底上装上轮子，轮子上面包上橡皮；船身由人推动；用风扇吹动绸片，以造成浪花飞溅的效果。……写意的戏曲只需演员手持一把桨上台，船、水就都有了。

3. 戏剧艺术大致可以分为两种类型：偏重于再现社会生活的矛盾、冲突的，如话剧；偏重于表现艺术家情感的，如歌剧，舞剧。中国戏曲是表现艺术和再现艺术的结合，但表现的成份更浓一些。

和话剧相比，戏曲的内容比较简单，通俗，但在形式上却要丰富、复杂得多，观众必须结合形式来欣赏戏曲的内容。话剧要求真实地再现生活，戏曲不仅求“真”，而且要求达到“美”的效果，身段讲究“边式”，演唱要求有韵味，武打讲究工架、气势，以供观众欣赏、品味。

话剧以制造“生活的幻觉”为能事，于是出现了“第四堵墙”的理论，意思是：演员在台上必须演得象在自己家里生活一样，不要去理会台下的观众。演员应该设想舞台前面有一堵墙，把自己和观众隔开。苏联戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基的所谓演员要“生活于角色之中”和“当众孤独”也是这个意思。中国戏曲恰恰相反，演员时时刻刻意识到自己是在舞台上演戏（而不是在家里生活），这戏是演给台下的观众看的。角色的任何一种情绪、感受必须通过或唱、或念、或做、或打的来自生活但又比生活更夸张、更美的某种程式表

现出来。戏曲演员也强调体验，但只有在演员熟练地掌握了程式，能随心所欲地加以运用的时候，情感的体验才成为主要的东西。

德国戏剧大师布莱希特主张破除“生活的幻觉”，推倒“第四堵墙”，提出了“间离效果”的论点，认为演员、角色、观众相互之间应保持一定的距离，演员要清醒地意识到自己在对观众表演，观众则应理智地欣赏、感受。因为布莱希特感到斯坦尼式地“蜕变”——即“进入角色”，实际上并不能持久。不难看出，他的理论和中国戏曲的体系是相通的。难怪他1935年在苏联看了梅兰芳的演出以后着了迷，在1936年写了一篇《论中国戏曲与间离效果》的文章，兴奋地指出他多年来梦寐以求的理想，已经在梅兰芳身上得到了完美的体现。他写道：“蜕变的困难，在一个中国戏曲演员是不会有，因为首先他否认这种蜕变的概念，而自始至终只限于‘引证’他所扮演的角色，可是他‘引证’得多么艺术啊！除了一两个喜剧演员之外，西方有哪个演员比得上梅兰芳，他穿着日常西装，在一间挤满了专家和评论家的普通客厅里，不用化妆，不用灯光，当众示范表演而能如此引人入胜？”（转引自黄佐临《漫谈戏剧观》，见《戏剧美学论集》22页）获得这种艺术效果的原因是梅兰芳突破了演员本身的“形”，而抓住了角色的“神”，表现出中国古代妇女的典型的美。

但如此引人入胜的中国戏曲，即使在国内，也不是人人都能看懂的。话剧，只要剧本所反映的生活不距离观众太远，没有看不懂的。戏曲，即使演的是《空城计》之类几乎人人皆知的三国故事，却有不少人特别是青年人说：看不

懂。所谓“不懂”其实就是不知道如何去欣赏它的唱、念、做、打各种形式；而欣赏戏曲如果离开了形式就会索然无味。有修养的观众常常会去看一出他已看过多次，早已烂熟于胸的好戏，等待着欣赏某一段、某几句优美动听的唱腔，某一段铿锵有力的念白，一个身段，一个眼神，一个亮相，甚至于一个过门。如果他预期的效果出现了，或者比他意料之中的更为精采，使他得到了艺术上的极大满足，他就会情不自禁地鼓掌叫好。看完戏回家以后还会久久地沉浸在这种快感之中，恋恋不已地跟别人谈起戏里的每一个细节，比较这个演员和那个演员的高低，议论这个流派和那个流派的不同。相反，一个初次进入戏曲剧场的观众，尽管看懂了剧情，却往往对那喧天的锣鼓，长达十几分钟的〔慢板〕唱腔，一系列“不可理解”的身段动作和红旗杀进，白旗杀出感到茫然，心里在疑惑：世界闻名的中国戏曲究竟妙在何处？……

本书的目的就在于帮助读者了解戏曲，进而按戏曲的特点、规律去欣赏戏曲，向读者提供一把打开戏曲艺术宝库的大门，帮助探索其中奥秘的钥匙。能不能达到这个目的呢？我们盼望着能听到读者的意见和批评。

本书蒙著名剧作家、戏剧界的前辈翁偶虹老先生审阅、指正并作序，在此谨表示衷心的感谢。

二

有规则的自由动作

——戏曲表演动作的程式性

1935年，京剧艺术大师梅兰芳，接受苏联对外文化协会的邀请，到苏联演出，受到苏联各界人士的热烈欢迎和赞赏。苏联戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基看了梅兰芳的戏，认为中国戏曲的表演法则是：有规则的自由动作。斯坦尼不仅是一位卓越的表演艺术大师，而且是一位杰出的戏剧理论家，他所创建的斯坦尼斯拉夫斯基体系，是世界上最具有影响的戏剧体系之一。他大概没有观赏过多少中国戏曲，也不可能知道我们中国人评价戏曲表演艺术的习惯用语。但是，他以一种伟大的戏剧家才有的敏锐眼光，看了梅兰芳的演出，发现了中国戏曲表演艺术的特征，用他的表达方式说了出来：有规则的自由动作。这里的动作，当然指的是舞台表演动作。表演动作既是“有规则的”，又是“自由”的，应当怎样理解呢？

让我们扯远一点，先看看话剧的舞台表演动作吧。话剧的角色，在舞台上的动作，虽然不能说同实际生活完全一样，但是与实际生活的差别是不大的。比如行走，某一角色

在实际生活中是怎样的走法，在舞台上大概也就是如此走法。《茶馆》里的王利发在第一幕是一个年轻的茶馆掌柜。他能干、精明、勤快，他在舞台上以一种灵活、轻捷、麻利的步子在茶桌和茶客中间穿来走去，这同实际生活里这类人物的步法是差不多的。于是之同志为了要演好这个角色，就要去学习、揣摩这种人行走的方式，再把它运用到舞台上。我们看了以后，说于是之演得好，演得“象”，连走路的姿态都“象”——象个清朝末年北京茶馆的年轻小掌柜。在话剧舞台上就是演比王利发更早的古代人物，大体也是如此。如刁光覃同志扮演《蔡文姬》中的曹操，他在舞台上行走，可能夸张的程度要更大些（那还是向传统戏曲学习的结果），但是同实际生活中的动作区别也不是很大的。以上举的只是在舞台上行走的例子。其他动作，如开门关门，上楼下楼，吃饭睡觉，坐站躺蹲，干活游戏，以至舞刀弄枪，格斗打仗等等，基本上都和实际生活相差不大。如果某些动作要做得夸张些，幅度比生活中要大些，那因为毕竟是在舞台上做戏，要使整个剧场的观众都看得清楚，印象明显、深刻，与实际生活是没有多大差异的。

戏曲的舞台动作则与话剧有着原则上的不同，不论什么动作，简单的（开门、关门、上楼、下楼、行走、吃喝等）或复杂的（如骑马行船，格斗打仗等），都有一套固定的格式，或者说都有一定的规矩或规则。就拿行走来说吧，戏曲舞台上称之为“台步”，除常用的行走步法“正步”外，还有云步、蹉步、碎步、醉步、矮步、膝步、跑步等格式；而且生旦净末丑，各行有各行的走法。比如“青衣”（多扮演庄重的青、中年妇女）的“正步”是：步子跨得极小，前脚跟

儿乎和后脚尖相接，不能向两边斜着走，总保持直线形，行走时两足不能露在裙子外面；要求大腿部分始终夹得比较紧，走得再快，膝盖也不能弯曲；上身要平衡，不能晃动。这一“青衣”行走的格式是固定的，不论在什么戏里，演什么样的角色，基本上都是这种走法（如走“正步”以外的其他台步，则另有格式）。所以，一个演“青衣”的戏曲演员，必须学会这种台步，如果要走得好，能达到规定的格式标准，需要下很大的苦功。程砚秋先生说过，他幼年学“青衣”戏，“每日要单练习走脚步。走步法的时候，手要捂着肚子，用脚后跟压着脚尖的步伐来练习，每天还要我在裆里夹着笤帚在腕子里走几百次圆场，走路的时候不许笤帚掉下来，先生说练熟了自然有姿势了，将来上台演出，才能表现出青衣的稳重大方，才能使人感到美观呢！”（《我的学艺经过》，见《程砚秋文集》第39页）读了程砚秋先生的这段话，我们就更能明白，戏曲舞台上的行走（“台步”），与实际生活中行走的原形很不一样，而且有很强的技术性。我们知道，古代注重的中、青年妇女走路比较稳重，步子较下，但也不至于前脚跟压着后脚尖那样走路。青衣的这种台步是在古代这类妇女行走特点的基础上经过很大程度的加工和美化，逐渐形成了一套规范化的走法。一个青衣演员，如果掌握了这种台步，一般来说，在任何青衣戏里都能用，不论是《武家坡》的王宝钏、《汾河湾》的柳迎春、《春秋配》的姜秋莲，还是《祭江》的孙尚香、《祭塔》的白素贞、《二进宫》的李艳妃，等等，都用这种台步。其他的行当如老生、武生、小生、花脸、花旦、老旦、小丑等，也都各有一套固定的、规范化的台步。再比如开门关门的动作，