

谭 戏

安于田 著



辽宁大学出版社

谭 戏

安于田 著

辽宁大学出版社

一九九一年·沈阳

(辽) 新登字第9号

戏 谭

安于田 著

辽宁大学出版社出版发行 (沈阳市崇山中路66号)
沈阳市第六印刷厂印刷

开本: 787×1092 1/32 印张: 6.375 字数: 130千
1992年4月第1版 1992年4月第1次印刷
印数: 1—1000

责任编辑: 刘东杰	封面设计: 董 仁
责任校对: 素 清	责任校对: 冬 流

ISBN 7-5610-1659-x

G·477 定价: 3.00元

望 门（代序）

一九八五年十一月，参加江西省玉茗花艺术节，得以去临川瞻仰了汤显祖纪念馆及故地。先生堂高奥深，私淑有人，入室者可数，戏作《望门》诗一首，借抒个中心曲。

接火传薪好作场，
元人幼淑老尊汤。
门前立雪遭雨戏；（注一）
日下品橘趁墨香。（注二）
反剪情理开愚智，
原本意趣著词章。
冬归玉树冬已去！（注三）
梦到临川梦始长。

（注一）车过先生故居，雨仍不止。

（注二）忽而天晴，主人好客，招待被斯大林称为天下第一南丰橘，食之果然极佳。

（注三）指玉茗花。正开满山头，先于老梅报春，有如香雪，先生以此花铭堂，心地可见。

安于田

一九九一年三月修改。

目 录

一、理 论

1. 戏曲与戏曲语言 1
2. 戏曲, 在困惑中徘徊 49
3. 戏曲现代戏纵横谈 65
4. 善养其根花自多——浅谈我省三十年来的戏曲创作 75
5. 一年新花开到秋——1983年沈阳戏剧舞台 84
6. 漫说老圃秋容淡——1984年的沈阳戏剧舞台 88
7. 双节百花开, 笙歌秋韵长——第二届中国艺术节(辽宁)及辽宁省首届文化艺术节述评 93
8. 新·深·巧——省农村小戏调演观后感 106
9. 观后三得启心扉——《合家欢》学习笔记 113
10. 环环相扣, 连珠叠出——谈《康熙出政》的戏剧悬念 121
11. 戏曲清规戒律行 132

二、传 记

12. 独特精到, 多彩多姿——筱俊亭和她的老旦艺术 136
13. 托根春阳着淑气——记著名评剧演员鑫艳铃 152

14. 新的舞台，新的要求——访下乡演出归来的 筱俊亭同志	187
15. 泉下犹自盼喜讯——悼念我省著名京剧演员 雯蔚斌同志	192
16. 后记	195

戏曲与戏曲语言

中国戏曲的文学语言，是循着这样一条发展道路发展起来的：诗而词，词而后曲（包括散曲、小令、套曲），最后与戏曲联姻，为之剧曲，“合歌舞以演故事”，一种新的剧体、新的诗歌样式——中国戏曲便在锣鼓声中诞生了。

待到“宾白与曲文等视”阶段，文备众体，各擅其美；发展到第三个阶段即清代地方戏、京剧时期，“科介”——程式化的形体动作语言又有长足的进步，迅猛发展，以京剧为代表，终于成为世界三大戏剧表演体系之一。

但是，随着京剧表演程式的日趋凝固化和老化，形式大于内容，戏曲文学的诗化程度比之先前有所降低、失落了。

新中国成立后，戏曲进入了新的发展时期，为了反映新的思想、新的生活、新的人物，戏曲传统的表现方法、程式动作，大都很难派上用场，语言成份加重了，出现了“话剧加唱”这一演剧形式。一失再失，戏曲原有的神韵有些黯然失色了。

与此同时，也出现了《十五贯》、《团圆之后》、《春草闯堂》、《杨门女将》、《红灯记》、《杜鹃山》、《四姑娘》、《皮九辣子》、《风流寡妇》等一批题材新，人物活，语言美，品位高，即文学性、艺术性兼美的作品，为我们提供了研究的佐证，但毕竟是少数。近年来，新潮戏迭出，标新立异，自我调节失控，脱离了戏曲固有的美学座标，大都门前冷落，境况不佳。

本文试图循着戏曲这一综合的发展轨迹，来审视戏曲与戏曲语言生生相因的关系，传薪接火，自省自救，呼唤戏曲文学性的复归与新的戏曲艺术语言的创造，跟上时代步伐，推进新戏曲的繁荣与发展。

这篇文章是我一九八六年应沈阳音乐学院音文系讲述此一专题的讲稿，略加整理，望批评指正。其中引了不少今人和古人的著述，因篇幅所限，未一一注明出处，在此一并致以歉意。

一、戏曲文学语言的美学特徵及审美个性

戏曲文学语言同属于小说、诗歌等语言艺术美学范畴。小说以叙述、描写为主，称谓第一种文学语言；诗歌以抒情、叙事为能事，列为第二种文学语言；戏剧（指文本）以角色对话、辅以动作擅场，属于熔合第一、二两种文学语言之美为一体的第三种文学语言。都是以物化了的文字为载体，以语言为媒介，通过审美客体的创造书写在书写物上（主要以书籍形式出现），供审美主体——识字的对象阅读、自行观赏的精神产品。它的时空存在是无限的，只要版本不被损坏，可以不断地复制、重印，永久的保存、流传下去。不但可以观无定时，也可以随身携带，观无定所；如果出现传递接受阻隔，或观赏心理兴奋难以抑止，爱不释手，还可以做反覆领略和欣赏，直到感知、玩味、悟透书中妙处，方才罢手；隔一段时间，其中你最喜爱的作品或文章，还可以如此反复地再次品读，直到永久永久。这是所有文学语言共同所具有的审美功能、审美魅力和审美基本特徵。因之，它的语言贵深贵雅贵有文采，忌浅显平淡少情致。

具有阅读性，即作为案头读物，仅仅是剧本双重审美功

能当中第一个功能，从剧本整个审美过程来考查，尚属次要的功能，主要的是供“场上观”这一艺术功能。也就是说不但高标秀韵于牍中，而且能够“活文字于场上”，方为双美上品。而完成由文本到“场上观”这一转换契机是将文本中的各种人物，变成由演员扮演的角色，由以文字做为符号的、无声的角色之间的对话，与人物的内心情感外化等，变成由演员彼此代言的有声语言；文本中说明、提示人物的动作、表情、内心活动、时空转换、景物设置……等语言，变成了角色的形体动作、舞台装置而被显露出来和展现出来，可以称为无声的舞台艺术语言，戏剧主要由这两种文学语言形式所组成。通过演员的参预表演，使这两种语言，有溶合成为综合的、有机的戏剧艺术语言的可能，中国戏曲经过长期的演进、嬗变，使这种可能逐步得以实现，“合歌舞以演故事”，成为世界三大戏剧表演体系之一，形成了独具一格的美学原则、美学个性及独自的语言审美特性。

其次，即然戏曲的本质涵义是、应当是以舞台为中心的演剧活动，是在群体性的剧场中集中观赏，在观众的积极参预下，直观面视、当场反馈、互相影响、交差感染，总之，在观众共同审美心理机制的制约下，从文本、演员到剧场、观众组成四者缺一不可的、一次过的、立体的、流动式的同观同视的审美系列艺术活动。受着上述两方面的限定与规范，它的语言必须、也必定要具备以下三种主要特点：

1. 为角色代言，为角色立心，为作者立意

由于传递、接受观赏方式、观赏媒体的转化，戏剧文学语言，只能是为角色代言体的戏剧文学语言，不能也不允许像第一、第二种文学语言那样，借助文字来叙述、描写人物和故事，并根据需要，作者可以第一人称或站者旁观、第三

者的立场，出面叙说、议论、评价，以至直接向读者介绍故事的前因后果，来龙去脉，和此时此地人物的内心活动及其行为动机，促容不迫地对它所描写的对象做静态的各方面的描写……，而戏剧绝不允许这样！它只能以角色的对话，人物内心独白或旁白等方式，辅以必要的动作和其他非文学语言即戏剧艺术因素语言来交待剧情，推动剧情的发展直至戏剧的结束。它是戏剧文学语言最重要、最基本的特徵，也是区别其他文学语言的重要标志之一。所以，我国戏剧文学理论大师李笠翁曾明确地提出要为“角色立言”等一系列戏剧文学创作理论。若想为“角色立言”，作家必须首先“化为曲中人”，做到：“说一人肖一人”，“声肖众口”。我国近代戏曲理论家王国维也提出戏曲文学语言要达到“述事者如其口出”这样境地。戏剧艺术的最高任务是在舞台上塑造古代和当代能够推动历史前进的、活生生的典型人物形象，只有上面所说的性格化的语言，即有个性、有典型化性格的戏剧文学语言，才能担当起这一重任，考查古今中外所有的戏剧大家的名著，它的戏剧语言，虽各具特色，但都具有这一共同的特点。

要想为“角色立言”，李笠翁进一步提出，首先必须为“角色立心”。古人云：言为心声，心者，角色之情也。因为天下之事，莫大于情，人世间的真善美、假恶丑，莫不通过人的七情六欲反映、表现出来。苏珊、朗格说：“艺术品是将情感（指广义的情感，亦即人所能感受到的一切）呈现出来供人观赏的，是由情感转化成的可见或可听的形式”。文学是入学，是写人的，写人的思想感情的，尤其是做为中国式的歌剧的戏曲更加注重表现人世上各类人物的各种不同的遭遇性灵、心态和情感的歌唱戏剧文体；抒情写意，由微至

枯，真情才出好文章，以情动人，是中国戏曲的擅长和首选之美。

接着这一命题，李笠翁阐述了只有为人“立心”，才能为“角色代言”的道理，由此，他进而论述了通过演员舞台的表演和演出，才能为作者自己立意的辨证关系；即剧作家的创作动机、创作主旨、审美理想及其想达到的创作期盼和目的。如《西厢记》的“愿天下有情人皆成眷属”，《长生殿》的“借儿女之情抒亡国之恨”的创作意图，从而才能借“代圣贤立言”的教化躯壳，最终把创作主体的自我意识婉转曲折地体现出来，显现出来。

2. 冲突，动作，流动美

没有冲突便没有戏剧这一戏剧至理名言，道出了戏剧这一以演员表演为中心的舞台演出活动所形成自己的这一艺术特性及其自身固有的这种不可取代的艺术品格，并借以赢得自身的产生、存在与发展的艺术品性，做为表现它的自身美的存在的主要手段，并以这一手段做为它的戏剧基础的 语言，也必须有这一艺术特点和美学品格。

亚里斯多德在其《诗学》一书中这样说：戏剧是“摹仿一次完整行动”的艺术，即动态艺术。黑格尔老人为此也做过精辟的论述，他说：“能把个人的性格、思想和目的最清楚的表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”也有的西方编剧家认为，写剧本只要他设计好人物的全部动作，语言由仆人去填写好了！（大意），这当然是笑话。李笠翁用木工建屋作比喻，认为戏曲的基本框架是支撑戏剧大厦的基础，提出“结构第一”这一振聋发聩的论断，至今为编剧家所遵循。从上述有关论述中可以看出动作在戏剧创作、演出活动中占有多么重要的位置和

作用。

动作分外在的形体动作，即对话、表情等，又分内心动作即表现内心活动的内心独白和旁白等。根据没有动作便没有戏剧的原理，动作又分成动作与反动作两种，并贯穿戏剧矛盾的始终，组成全部戏剧的动作与反动作线，并由此生发出戏剧的大小情节线与情感线……以此来组成人物关系，纠葛矛盾，制造气势，揭示、刻划各种人物性格及其行为，直到矛盾的解决，一次具有深刻思想内容和社会意义的戏剧行动方落下帷幕。所以，行动（包括语言）是表现人物性格最有力最直接最清楚最生动的手段，是构成戏剧活动的骨骼和构成戏剧框架的支撑点。正因为如此，高尔基才认为戏剧是“难用的一种文学样式。”我国古典戏曲理论家，在这方面的论述就更多了，并提出不少独到的见解，待戏曲文学语言与戏曲艺术语言中再叙。

3. 诗化，合金，雅俗共赏

天地大舞台，舞台小天地。

戏剧是时空艺术，以有限的时空，反映无限的广阔的人生世相、生活情景、深刻的内容和人生哲理，所以它的语言必须是以一当十的、简洁有力的、富有穿透力的、震撼观众心灵的，或者寓庄于谐，具有渗透力的诗化了的“扎心”式的语言。柏林斯基说的戏剧是从两种互相对立的因素——叙事诗和抒情诗——的协调中产生的。”又说：“戏剧人物能够精度充分地表现自我，但同时它又从属于剧本总的内容和冲突，因之，它的语言是复杂的合金（·号是引者加的），既有着抒情性，又有着行动性，既入到自己（角色）的内心世界，又参预了整个剧情的发展，这种融结，要求语言在骨子里有力量，精炼，并且有巨大的容量。”这一段论

述，是桔为精辟和中肯的。尤其是中国戏曲的文学语言，更应该如此。

其次，由于观赏方式、观赏对象、观赏场所的不同，戏剧是众多观众一齐坐在剧场内以群体性的与在舞台上以演员的表演为媒体的听、视觉综合性观赏艺术，它的观众不像第一、二种文学那样，是供给“读书人”看的，而是供给“读书人与不读书人同看”的，并且直接观看，当场反馈，互相回应，在不停地演出流程中完成观赏全部过程。穿耳而过，稍瞬即逝，被称作“一次过”艺术，这是它的不可逆转性。正因为它有这一艺术本性和审美特徵，所以，它的语言贵浅显，忌深奥，重自然避虚假，既“当行”、“本色”，又要有文采、风致。要力求做到雅俗共赏，妇孺共识，大家（观众）都能听得懂，看得明白，方为最美最好的戏剧语言。那种一味追求高雅、典丽、深奥、掉书袋式的语言是派不上用场的，观众是不买帐的。当然，低级下流，庸俗不堪的鄙陋的语言，更不可取，也是戏曲语言中的误区，尤当避之。

戏剧文学语言除了这三种主要特点、特徵之外，还具有其他一些特点，比如要有地方色彩和生活气息、时代鲜活性等，这里就不多说了。

总之，戏曲语言要做到和力求做到像我国近代戏曲理论开山大师王国维先生剖析要求的那样，他说：“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章”。这里，他所指的文章即是语言。接着他说：“其文章之妙，一言以蔽之，曰：有意境而已矣。”何谓有意境？他解释说：“写情者沁人心脾，写景者在人耳目，述事者如其口出是也。”达到这种境地，即达到了戏曲语言的审美最高境界、最高品格、最高层次，有人为此而立了品级台，最高者为神品，以示推崇，成

为填词家的圭璋范律。

二、中国戏曲美学的独特审美个性是戏曲语言的根本属性。

正像上章表述的那样，戏剧美学的审美个性和艺术特点是戏剧的属性一样，中国民族戏曲美学的独特审美个性与艺术特点也是戏曲语言的属性，虽然二者同属于第三种文学语言的美学范畴，有其共性，但，由于各自有各自不同的美学理想，美学价值，美学个性，美学追求及表现形式，在其形成过程中不可避免地受各自民族的、历史的、道德的、政治的、哲学的影响和传统文化心理的制约，形成了它们之间的差异性。这种差异主要表现在：

1. 从戏剧美学观念上来看，西方古典戏剧——话剧是再现艺术，追求的是生活真实，以制造生活幻觉为其目的，再现生活，是它基本的审美特征和艺术特点，以“逼真”为其最高美学理想，最高的美学境界。中国民族戏曲是表现与再现相结合，以表现为主的表现艺术。与西方古典的话剧的观念不同，对生活原形，从内容到形式，通过艺术想像这一神奇的灵物，进行一系列的美的处理，进行二度加工再创造，进行变色、变形、装饰性等程式化、规范化处理，这就是中国写意的戏剧观。它的审美观念，审美特征与艺术特点是：真真假假，虚虚实实，虚实结合；不求形似，追求神似，形神结合，以神为主的美学原则和美学标准做为依循；在有趣的形式框架结构中，它的思维无定势，正向思维，反向思维，单向思维，双向思维，多向思维等方式，交差并用；正用反用，巧用幻用，违情悖理，颠倒错位，上下八万里，人间凡千年，举凡凡妇俗子，神仙皇帝，高人雅士，名门闺秀，

三教九流，五行八作，地狱天堂，花妖木魑，灵禽瑞兽，异域他方……，洋洋洒洒，林林宗宗，统摄于审美视角之内，供作者驰骋想像天地，自由挥洒，虚设成局，流香于笔端，制选幻象于牍中，由演员再现于舞台，创造一个艺术天地。但请注意，这里有一条戏剧原则必须遵循，这就是戏剧规定情境中的人和事可以凭空架构，幻化虚设，而用以描摹、刻画人物的性灵神情心曲意志的语言，决不许做如是处理，来不得半点虚假，要“率真”，字真句凿，准确生动，极情尽致，痛快淋漓，不可似是而非，朦朦胧胧，慌慌惚惚，使观者把摸不定，产生接受情感阻隔，假戏要真唱。这种写意中的写实手法，是中国戏曲美学与语言审美原理中的真髓与奥妙之所在，与中国戏曲美学一脉相通的。传统和现代探索戏剧中之所以很少成功，与踏于这一语言误区，有很大关联。

2. 从演出形式上来看，话剧是“合角色对话辅以必要的动作以演故事”为其主要艺术特徵。而中国戏曲，以京剧为例，按照王国维先生和当代有些戏曲理论家的界定、认同，戏曲是“合言语，歌舞以演故事”的中国式的歌剧。是以歌舞为主，以表演为中心，以语言为基础，融合音乐、舞蹈、绘画、造型、杂技等多种艺术门类为一体的综合性戏剧艺术。与话剧的结构形式，结构态势，语言结构方式及表现形式与表现手段，都大有异趣。话剧大多采用多线交差复合型的、有序的、比较稳定的板块体的动态结构形式，从全剧的高潮将要发生之前的部位切入，作为冲突的突破口，截取一个有社会价值和美学价值的生活横断面来结构戏剧。其特点是矛盾集中，冲突强烈，悬念突出，富有爆发力和穿透力，可以包容宽阔，巨大的思想，生活内容，意蕴丰富，哲理性强。这一切都是通过角色的对话这一主要表现手段来完

成和展示的，从这一点上来看，没有语言便没有话剧这一戏剧形式是对的。戏曲则大多采用有头有尾，循序渐进，有因果律的线性的，相对稳定的，时空比较自由的动态结构形式，喜用“情理之中，意料之外”的传奇手法，编织成一个优美新颖的故事，于细微处见精神，抓住有情有戏的地方不放，叙事者身临其境，善恶分明，抒情者深入人心，酣快淋漓，充份发挥歌剧的艺术功能和综合性艺术的各种表现手段，细致入微地来揭示、宣叙人物的心境、心态、心绪及其情感流程，以情动人，没戏的地方一笔带过，绝不拖泥带水，同时，利用它对时空转换自由这一艺术特点，灵活流利地推动剧情进一步向前发展。并且，根据剧本内容、人物的要求和唱做念打翻诸般手段的运用情况，适合那一类角色扮演，分门别类，各有其侧重的剧目。其类型有老生应工搬演的唱工戏《二进宫》，有花旦应工的做工戏《拾玉镯》，有开口跳（武丑）应工的惊险武打《三岔口》，有威风凛凛，杀气腾腾的，以工架、气势取胜的戏《定军山》，有故事性不强的，只表现主要人物一时心态情感流程的轻歌剧《贵妃醉酒》，有一句话也没有，以京剧各种武打程式化动作组装成的故事哑剧《雁荡山》；同时，在这些同类型的戏剧形态中又可分出不同的各种类型来，并且，有分有合，合起来，生旦净末丑，狮子老虎狗，手眼身法步，唱做念打翻，一齐上阵，各显神通，谓之群戏——五花八门，众彩纷呈，美不胜收。在潜移默化中，在美的享受中，体味人生，创造有价值的人生；自由舒展，空灵蕴藉而又炽烈火爆，国色天香，韵味无穷——这就是中国戏曲美学所包涵的深层意蕴和哲理情致及其在语言方面所表现出的审美特质与美学风貌。

三、中国戏曲文学语言与中国戏曲艺术语言

1. 戏曲文学语言及其样式

戏曲的文学语言——戏文，指的是唱词、念白及文本中提示性的语言三种。

唱词中有独唱、对唱、旁唱、各种牌子曲、合唱、帮腔、幕前幕间尾声曲等形式，是按照一定字数、句数的声韵乐句组成的诗化的韵文。念白指角之间的对话、插话、夹白、介绍环境、说明动作、点明时空转换以及人物的内心独白、旁白等散文式的戏曲语言，称宾白。其中内心独白，根据剧情需要，为剧中主要人物安排的单场戏，抒发主要人物当时的内心活动，以主要唱段这一外化形式出现，集中咏叹，宣叙主要人物内心的复杂情感，是戏曲的主要表现手段之一，也是戏曲发挥音乐语言和抒情语言刻画人物思想性格的最擅长的地方。是戏曲语言区别话剧语言和语言艺术功能的重要特点之一。历来名剧名曲名家的著名唱腔选段，都出于此处。

其次，还有介于二者之间的半唱半说的吟板这一语言形式。指的是上场诗下场对、引子、定场诗、数板、扑灯蛾等，并根据角色体制的分类，剧中人物的身份地位，出身地域，念白又分为韵白或京白及少量的苏白三种。互相配合使用，以增加语言的乐性和美感及地方特色，也是根据戏曲美学原理，在语言音调方面的特殊处理，使之与歌剧的声腔艺术更加和谐、统一、完美。

从表演方面看，由唱词（曲）和宾白（念）组成了由演员代言体的角色说的有声语言；从文本方面来看，剧本中的各种文字提示，不能由演员这一媒体把它转化成舞台上的角色语言，只能通过角色在舞台上“打科”、“科介”这一演