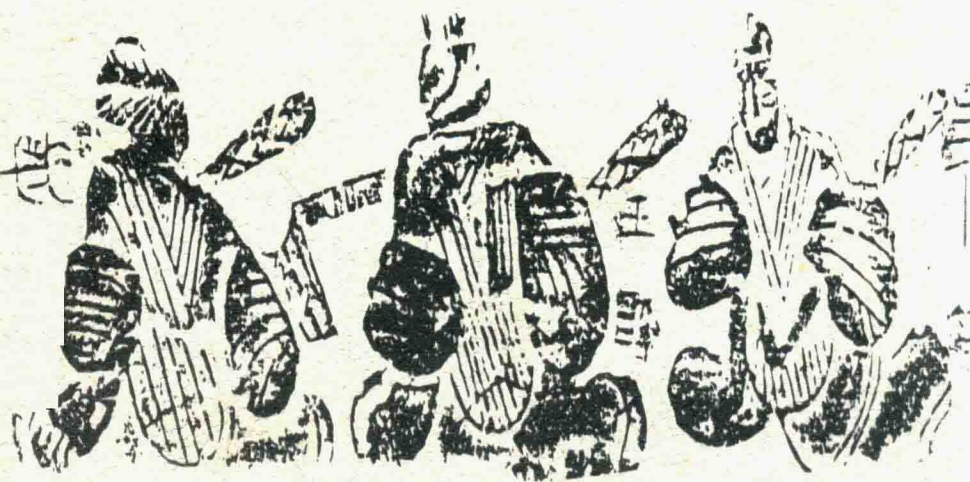


戏剧戏曲学书系



戏曲艺术论

路应昆
著



北京广播学院出版社



戏曲艺术论

48/51

路应昆 著

北京广播学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲艺术论/路应昆著. —北京: 北京广播学院出版社, 2002.1

(戏剧戏曲学书系)

ISBN 7-81085-067-9

I. 戏... II. 路... III. 戏曲—艺术评论—中国
IV. J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 072273 号

书 名	戏曲艺术论
作 者	路应昆
责任编辑	韩旺辰 王进
出版发行	北京广播学院出版社 010-65779405/65738538 北京市朝阳区定福庄东街 1 号 邮 编: 100024 网址 http://www.cbbip.com
经 销	新华书店
印 装	北京后沙峪印刷厂
版 次	2002 年 1 月第 1 版 2004 年 1 月第 2 次印刷
开 本	850×1168 毫米 1/32
印 张	9.75
字 数	240 千字
定 价	20.00 元
书 号	ISBN 7-81085-067-9/K·26

版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换

总 序

周华斌

将戏剧作为艺术学科来研究,始于20世纪初。

在此之前,虽有古希腊亚里士多德《诗学》、古印度《舞论》涉及戏剧的本质——动作、语言及人物内心的模仿;又有18、19世纪的欧洲学者关于戏剧要素、戏剧情节构成的种种论述,但大部分将戏剧归属于诗歌、舞蹈、文学,而且较为零散,没有形成学术气候。

19世纪末、20世纪初,欧洲出现非文学化的戏剧运动,“综合戏剧”的观念比较通行。在德国,1899年有学者普罗而斯(Robert Proelless)发表《关于戏剧学的问答》一文,提出“戏剧学”的学术概念。1902年,赫尔曼(Max Hermann)用文献学的方法研究戏剧史,著为《剧场艺术论》。同年,赫尔曼指导成立戏剧史学会,陆续刊行戏剧史研究丛书40卷。1904年,廷格(Hugo Dinger)在《作为科学的戏剧学》一文中主张戏剧与文学区别,视之为一门有独立观念的规范学科。1923年,德国柏林大学成立了戏剧学研究所。

在美国,1903年,贝克(George Pierce Baker)在拉德克利夫学院(Radcliffe College)首开剧作课。1913年又在哈佛成立演剧研究室。其学生中,包括后来被称为美国戏剧之父的奥尼尔(Eugene O'Neill, 1888-1953)。1914年,卡内基技术大学创办戏剧专业。

1925年,贝克又在耶鲁大学创办戏剧学院。到40年代,戏剧教育已经为美国大多数大学所接受。60年代,美国大约有1500所大学开设戏剧课程。大多数综合性大学设有戏剧系、表演艺术系和设备相当的剧场。^①

相比之下,中国戏剧史研究的起步倒也不晚,但是,在相当长的一段时间里没有形成学科规模。

20世纪初,庚子赔款(1900)前后,西方式的公共图书馆、大学堂、医院等开始在北平设立。西洋及东洋的文化艺术形态和学术观念随即在中国产生影响。民国初年,在北平学部图书馆担任编辑的王国维(1877-1927)著有《宋元戏曲考》(又名《宋元戏曲史》,1912),被视为中国戏曲史学科的开山之作。

当时,西洋式的“话剧”尚未形成,王国维尽管吸收了一些西方的戏剧观念,注意到优伶“扮演”和“故事”情节是戏剧的核心,对“戏剧”和“戏曲”加以定位,但是他的研究方法主要是梳理文献资料,进行历史性的考证。更大的力气花在曲牌曲目的稽考、曲词的评析和意境、格律、声腔(南北曲)的阐述等方面。与其说探索戏剧规律,不如说与“国学”、“曲学”的关系更为密切。以此为始,20世纪20年代起,有大学开始设置戏曲课程,亦重在曲学——当时的大学并不专门培养戏剧或戏曲人才,只是为了提高学生的国学修养。譬如,戏曲家吴梅(1884-1939)先后在北京大学、中山大学、中央大学、金陵大学开设过戏曲理论课,著有《顾曲尘谈》(1916)、《中国戏曲概论》(1926)、《元剧研究ABC》(1929)等专著,其重点即在“曲学”。吴梅的弟子卢前(卢冀野,1905-?)也在大学讲授戏曲,著有《明清戏曲史》(1935)、《中国戏剧概论》(1936)等,同样如此。这种以“曲”为主的国学视角,不同于西方的戏剧学科,与当今归属于“艺术学”的“戏剧戏曲学”也有较大的距离。

^① 参见李道增、傅英杰《西方戏剧·剧场史》(下卷)。清华大学出版社1999年4月第1版,第175-185页。

然而西方的戏剧理论毕竟随着“新剧”在中国的流行而产生影响。1928年,新剧界同仁们将新剧定名为“话剧”(即英语 Drama),以区别于传统戏曲。两种戏剧形态并行不悖,成为近现代中国戏剧史上的两大支脉。自30年代起,采用“综合艺术”观念来探索和研究中国戏剧史历程的,有周贻白的《中国剧场史》(1936)、《中国戏剧史略》(1936)、《中国戏剧史》(1953)和董每戡的《中国戏剧简史》(1949)等。

1949年中华人民共和国成立以前,除了少数有识之士组办的伶工学校和社团式的“艺术学院”(如南国艺术学院、鲁迅艺术学院、华北联合大学文艺学院)以外,传统戏曲基本上是以师徒相传和科班的方式传授表演技艺。正规大学里不设戏剧专业,不培养戏剧演员和编导人员,只将古代的戏曲文本视为文体,纳入“元明清文学”。直到20世纪50年代,才有中央戏剧学院和上海戏剧学院两所高等戏剧院校成立,同时又有专门性研究机构如中国戏曲研究院以及各地中专、大专层次的戏曲学校的设立。通过政府机构和社会人士的共同努力,戏剧学、戏曲学的专业建设和学科建设渐渐形成规模。

半个世纪以来,在大学和研究机构里,戏剧、戏曲的研究人员分属两个领域:一个是文科领域,即“中国古代文学”(古代戏曲)和“中国现当代文学”(近现代话剧);一个是艺术学领域,即“戏剧戏曲学”。

戏剧归属于文科是传统“国学”、“曲学”之惯例。在文科领域里,相关课程和研究主要遵循王国维和吴梅等前辈的路子,重在提高文学修养,侧重于戏剧的文本研究和文学性研究。文科专业不培养编导和演艺人员,因此与舞台演出关联不大。实际上,正如前文所述,戏剧与文学的区别,是20世纪初西方戏剧学者们讨论和解决过的问题。严格意义上的戏剧学,理应归属于艺术学科,重在戏剧本体和艺术形态的研究——其中包括文本、剧本。

20 世纪 80 年代以来,在国家教育部门确定的硕士、博士研究生专业目录中,“戏剧学”统称“戏剧戏曲学”——“戏剧”与“戏曲”并称,显然考虑到了话剧(西方式现当代戏剧形态)与戏曲(传统的民族化戏剧形态)并存发展的客观情况。实际上,话剧、戏曲以及歌剧、舞剧、木偶剧、皮影戏等均属于戏剧范畴,虽然形态上有较大差异,却遵循同样的戏剧规律。

“戏剧戏曲学”的学科范畴基本如下^①:

1. 学科宗旨:

- 对戏剧戏曲**理论及历史**的考察和研究。
- 上自古希腊、罗马、印度及中国古代戏曲的理论与实践,下至当代世界各种戏剧流派,并用以指导创作实践。
- 它以哲学、美学的研究成果为指导,与**音乐学、美术学、电影学、广播电视学**等邻近学科互相参照、相互推动。

2. 博士生培养目标:

- 坚实而深厚的戏剧戏曲学基础理论,较深入地了解现代戏剧戏曲学科的发展方向和国际学术前沿。
- 以戏剧创作活动的历史、流派、美学特征及艺术规律为主要研究对象。
- 能够从事高等院校和科研机构的教学及研究工作。

3. 学科研究范围:

- 中外戏剧历史与理论;
- 中国戏曲历史与理论;
- 导演学;
- 表演学;
- 舞台美术历史与理论;
- 戏剧美学;

^① 据国务院学位办公室、教育部研究生办公室《授予博士硕士学位和培养研究生学科专业简介》,高等教育出版社 1994 年 4 月出版。

- 戏剧文学;
- 表演艺术;
- 导演艺术;
- 舞台美术设计及技术等。

可见,我国的“戏剧戏曲学”正在与国际性的“戏剧学”研究接轨。

戏剧是人类文明不可或缺的组成部分,在所有民族的文明史上俱皆存在。戏剧的本质,无非是演员扮演某种情节故事。用“大戏剧”的观念来观照戏剧,其形态和内涵多姿多彩。我国的戏曲源远流长,被称作世界上三种古老戏剧文化(希腊悲剧、喜剧;印度梵剧;中国戏曲)之一。即便如此,作为中国传统戏剧和主流戏剧形态的“戏曲”仍难以涵盖古今所有的戏剧现象。戏剧是动态的、活性的。多样化的戏剧形态和戏剧语言不仅存在于各个国家和民族的历史,更存在于科技发达的当代社会。戏剧一向以广场和剧场为载体,在世界戏剧史上,原始的和原生态的戏剧大抵发端于仪典,表演者曾经使用假面,也运用木偶、皮影等材质。如果说假面剧、木偶剧、皮影戏属于戏剧范畴的话,那么以银幕、荧屏为载体,以胶片、电子声像为手段的电影故事片、动画片、广播剧、电视剧也可以纳入戏剧范畴。

20世纪以来科学技术的发展,为戏剧提供了新的载体和媒体,同时带来新的视听语言和表现技巧。然而,在电影故事片、动画片、广播剧、电视剧中,情节的编排(编剧)依然不可缺少,表导演依然不可缺少,美术、音乐、音响等场面制作手段依然不可缺少。换句话说,作为戏剧四要素的演员(表导演)、观众、剧场(银幕、屏幕载体)、剧本其实一个也没有少。戏剧是个博大的母体,各种戏剧形态自具特色,却不曾离开过戏剧的总体规律,不能完全摆脱母体赋予的营养和遗传因子。

那么,作为“综合艺术”的戏剧,作为“时空艺术”的戏剧,作为

“视听艺术”的戏剧都需要研究。戏剧的文学性,戏剧的表演性,戏剧的观赏性,戏剧的时代性都值得关注。古代的戏剧和当代的戏剧,中国的戏剧和外国戏剧,现场的戏剧和镜像的戏剧,纪实的戏剧和虚构的戏剧都在我们的视野之内。惟其如此,戏剧才称得起一门学问,戏剧创作才能博采古今中外之长,呈现人类的睿智,创造出无愧于时代和民族的文化艺术业绩。

本着这样的“大戏剧”观念,我们编辑出版了这套书系。书系的内容涉及中国戏曲、中国话剧、西方戏剧、广播剧、电视剧。重在史论,亦包括戏剧理论、戏剧美学、戏剧批评。为了学科建设的需要,有的著作系统地编辑了相关分支的重要资料和研究成果,以填补理论空白。书系的作者均系北京广播学院“戏剧戏曲学”学科的教授、副教授,分别担任博士生、硕士生导师。他们从事教学与科研多年,积累了丰富治学经验,成果多有新见和创见。我们还组织翻译了在戏曲界颇有影响的日本学者田仲一成先生的《中国戏剧史》,从中可以看到海外学者的不同视角和研究途径。此外,中国艺术研究院副研究员宋宝珍的《残缺的戏剧翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》一书是研究话剧批评史的力作,对同行学者多有启迪,蒙作者赐稿,亦纳入本书系。

感谢北京广播学院的领导,为“戏剧戏曲学”的学科建设创造条件,投入了相当大的精力和财力。这套“纯学问”的书系的组织与出版,体现了学院领导宽阔的学术胸怀和百年大计的学术眼光。相信它对同行学者有所裨益。

2002年春

场上论曲，案头说戏

——路应昆《戏曲艺术论》序

周华斌

我在一篇文章中说过这样的话：

戏无情不感，戏无趣不喜；

戏无技不专，戏无艺不美；

戏无文不远，戏无理不深。

戏曲归属于艺术，剧本又属于文学。它既是带有文学性的艺术，又是艺术化的文学。情、趣、技、艺、文、理，皆戏曲之道。“情、趣、技、艺”重在赏心悦目，“文、理”贵在道德文章。

这是就总体而言。倘若具体到每一个剧目，则未必求全衡量。它们或以情趣取胜，或以技艺叫座，或以文理传世。在戏曲领域里，艺人、文人各擅其长，观众、读者各有所爱。仁者见仁，智者见智，观演之间大有选择的余地，可以各得其所。

过去文化掌握在少数人手里，艺人与文人不是一个档次。人们把“戏”当作茶余饭后消遣解闷的东西。俳優们玩玩闹闹，唱唱演演，正统文坛视之为不足挂齿的“小道”。然而，即使不知诗书、“质俚无文”的下里巴人，在艰难困顿的日常生活中也需要情趣。无论欢乐还是悲哀，呼喊还是哭泣，戏剧性的表演总能带来精神的慰藉。

万水千山总关情，社会人生充满着喜怒哀乐。宋元以后，仕途之外的文人寄情于场上，与艺人合流，视之为人生和事业的寄托。

于是,声色歌舞与诗词歌赋并举,剧坛上呈现出一台台富有诗意的、现实的或浪漫的人生故事。剧本的曲词随即被记录下来,印刷、传播,称之为“戏文”、“戏曲”。

艺人重情趣、艺趣;文人重文趣、理趣。戏曲面对观众,文学面对读者。“艺”与“文”交融互补,却又各呈异趣。剧本具有双重性,既归属于戏曲,又归属于文学。于是,文人参与戏曲创作出现了两种情况:一种是以文助戏,一种是以文代戏。一方面,场上表演借助于文学的翅膀,提高了文化档次,戏曲在整体上产生了飞跃;另一方面,“代言体”的剧本曲词被纳入文学范畴,与场上演出有所游离。

旧时代重文轻艺,文人自命清高,将艺人视为低人一等的工匠。他们自我闭锁于一方书斋,生活和艺术的圈子比较狭窄。文坛上谈戏论曲,并不看重场上演出的戏剧本体,而是将它与“诗词曲赋”相提并论,视之为可以在案头品味的文学样式。于是,难免以“文”论戏、以“曲”论戏。其所谓“文”,并非包括题材、结构、思想、内涵、语言、样式在内的全方位的“文学”概念,而是字斟句酌,讲究修辞文采;其所谓“曲”,并非声乐、器乐、旋律、和声、演唱技巧等“音乐”概念,而是拘于歌曲、歌词中抽象出来的程式,讲究曲牌、节奏、句式和字音平仄;至于表演,则更不涉及。

同样由于观念的局限和生活圈子的狭窄,旧时代文人创作的戏曲多偏重于风花雪月、才子佳人,明清时期尤其如此。文坛上印行的汗牛充栋的戏曲剧作,绝大部分属于此类。因此,清初戏曲家李渔在概括戏曲(“传奇”)创作经验时这样说:“一本戏中有无数人名,原其初心,只为一入而设。即此一人之身,自始至终,离合悲欢,中具无限情由,无穷关目,究竟俱属衍文。原其初心,又止为一事而设。此一人一事,即作传奇之主脑也。”(《闲情偶寄》“填词部”)其中所谓的“一人一事”,非男即女,非“正生”即“正旦”。于是,“一生一旦”、“一人一事”几乎成为文人戏曲创作的定规。

民间剧坛上的戏曲与文人堂会上的戏曲不尽相同。清代民间戏班有“江湖十二脚色”之说。男脚色“生”包括正生(小生)、老生、老外;女脚色“旦”包括正旦、老旦、小旦、贴旦;“净”与“丑”包括大面、二面、三面。^①男、女、老、少、正、谐,各行脚色争奇斗胜,都可以挂头牌。在精彩绝伦的折子戏里尤其如此。各个行当不再是泛泛的、垫底的“脚色”,转而被称作冒尖的、出人头地的“角色”。与文人堂会上情意绵绵的爱情戏不同的是,在村落社火、乡镇庙会 and 民俗节令期间,在市井的勾栏瓦肆和村社戏场上,慷慨悲壮的历史性大戏、行侠仗义的英雄传奇、风趣幽默的民俗小戏十分活跃。生旦净丑各逞其能,唱念做打的场上功夫要生动、热烈、火爆得多。这样一些重在表演的,动作性、观赏性很强的剧目往往不见于文坛。

场上演出稍纵即逝,给观众留下的只是即时的快感和事后的回味,不像曲词和剧本那样可以有永久性的文字记录。文坛上对戏曲作品的评价主要着眼于曲词和它的文学性,甚少分析和评论场上艺术的侧面。旧时代的文人可以为精美的曲文拍案叫绝,给作者冠以种种溢美之词,对艺人的杰出表演和呕心沥血的艺术创造却语焉不详。

剧本和曲词是戏曲的重要依托,但是,戏曲未必完全依附于文学。艺人们场上表演的崛起,乃至受到包括文人在内的社会大众的普遍重视,可以将清代中叶的“花雅之争”作为一个标志。乾隆以后,儒雅、婉转、柔美的昆曲不再火爆,生动、有趣的秦腔、徽班、梆子、乱弹先后盛行于京城。前者称“雅部”,后者称“花部”。尽管“花部”的剧本文字俚俗,甚至语句不通,不登大雅之堂,但是那质朴率真的情感和精湛的表演技艺还是令观众趋之若鹜。农民出身的戏子随即成为大众明星,影响力超过了温文尔雅的“雅部”剧作

^① 清·乾隆·李斗《扬州画舫录》:“梨园以副末开场,为领班。副末以下,老生、正生、老外、大面、二面、三面,七人谓之男脚色。老旦、正旦、小旦、贴旦,四人谓之女脚色。打诨一人,谓之杂。此江湖十二脚色。”

家。这一场由观众来决定取舍的旷日持久的艺术竞争,最终交融互补,酿成了博大精深、既俗又雅的京剧。

20世纪初叶,文化艺术形态平民化,都市里茶园戏楼随处而设,大众文化传播工具如报刊、图书、唱片、摄影、电影、广播等先后通行于整个社会。于是,戏曲在视听层面上大受青睐。艺人们越发受到整个社会的器重,被称为“表演艺术家”。这是政治体制民主化和社会文明进步所带来的历史性的变化。文人与艺人平等,雅俗之间不再有鸿沟。在这种情形下,戏曲得以充分体现其“表演艺术”、“综合艺术”的本体特征。对戏曲的“艺术”的评价,不再单纯取决于书斋里的文人,而是取决于包括文学家、艺术家、观众在内的社会大众。

传统戏曲属于古典戏剧范畴,专业化程度比较高。如何从艺术的角度对它进行系统的概括和科学的评论,多年来始终是颇费斟酌的学术课题。20世纪初,以王国维为代表的一批学者着力于戏曲研究,治史者多,论艺者少。这大概与文人学者擅长于文献爬疏和资料钩沉有关——连王国维这样的戏曲史家也是不下戏馆看戏的。民国时期,京剧被视为国粹,相当一部分文人墨客在戏园子里流连忘返,文章屡见于报刊,不外乎轶闻掌故,名角风采,知识介绍,点点滴滴不成学术气候。当然,我们不能苛求前人。在当时的历史条件下,文人不懂戏,艺人不通文,“旧剧”、“新剧”尚有争议,戏剧、戏曲的概念还没搞清,像齐如山和国剧学会同仁们那样系统地记录和整理场上艺术的方方面面,已经是功莫大焉了。

多年以来,似乎人人都看戏,人人都懂戏,人人都侃戏。生旦净末丑,神仙老虎狗,谁都能说出个一二三来。大学中文系在讲古典戏曲名著,戏曲院校在手把手地培养戏曲演员,相关的文章和书籍也出了不少,但是要找出一部全面阐述戏曲艺术、而且有一定深度的专著却不那么容易。正所谓“内行看门道,外行看热闹”,戏曲的情趣、意境、韵味,只有懂得和了解其艺术语言的人才能领略其

情趣,感受其奥妙,才能在传统的文化内涵和艺术哲理上深受其益。如今,文坛、艺坛越来越专门化、细化,学者们术业有专攻,作为综合艺术的“博大精深”的中国戏曲,既涉及文学,又涉及表演;既涉及音乐,又涉及美术;此外还有声腔剧种、脚色行当、文武场面、演员流派、服饰脸谱等等。对此,学者往往望而却步。谈戏论曲,泛泛的不难,一得之见也不难,但是要想论得系统,论得全面,论到行家里手的水平,没有相当的艺术素养和学术积累是难以胜任的。

原中华戏曲学校校长、话剧导演焦菊隐先生在《焦菊隐戏剧论文集》里有几篇文章论及戏曲艺术。戏曲导演阿甲先生撰有《戏曲表演论集》一书。这都是着眼于场上的专家学者,见解精辟、独到。1980年,长年从事戏曲史和戏曲理论研究的张庚先生撰写出版了他的专著《戏曲艺术论》,从戏曲史的角度考述了戏曲文学、表演、导演、音乐、舞美的形成和发展,在美学上总结了“综合艺术”的特殊规律。随后,《中国戏曲大百科全书·戏曲曲艺卷》完成并出版,可视为20世纪戏曲研究的重要标志。尽管《中国戏曲大百科全书·戏曲曲艺卷》属于工具书,用条目的方式撰写,却是一代学者的成果结晶,在总体上全面观照了戏曲艺术。

应昆学弟的这本《戏曲艺术论》,在吸收前人成果的基础上有新的视角、新的理论架构和新的开掘。应昆同样走的是从场上到案头的路子,他年轻时曾经在成都市川剧院从事音乐工作十余年,1985年入中国艺术研究院攻读硕士,从师于戏曲音乐专家何为先生。后来在北京市艺术研究所从事研究工作。1992年,他再次进入中国艺术研究院攻读博士,从师于曾任中国艺术研究院副院长、当时任中国戏剧家协会副主席的张庚先生。担任副导师的,是该院戏曲研究所所长余从先生和音乐研究所前任所长黄翔鹏先生。此后留院,不久被评聘为研究员。从1996年起,他担任该院研究生部副主任,主管教学,同时是《戏曲音乐》、《戏曲史论》课程的主

讲教师,并曾担任戏曲学博士的副导师。从他的经历可以看出,这是一位有场上经验、有艺术造诣、有学术根底和研究生教学经验的学者。中国艺术研究院的前辈学者多从场上过来,从事研究不脱离实践考察,作为必修环节和学习纪律,常常要把学生轰到剧场里去,这一点业已成为传统。应昆尽管主攻戏曲音乐,对戏曲的场上艺术也同样了如指掌。做起学问来,应昆十分严谨。我曾经与他一起带过戏曲学的博士生,有一次指导论文修改,他逐字逐句推敲,一下子提出十几个关键问题,密密麻麻打印成好几页,要求将可能出现的疏忽一一修正弥补。那天在我家,从傍晚一直讨论到深夜,给我留下了很深的印象。

这部《戏曲艺术论》,与乃师张庚先生的《戏曲艺术论》不完全是条路子。如果说张庚先生是纵向地以史带论,重在阐述戏曲的“综合艺术”观念和“写意”倾向的话,那么应昆以论带史,横向地概括并阐述戏曲的体制、体系、手段和文化艺术精神。尤其如歌舞、曲式、声腔、剧种,一般论戏曲艺术者较难深入,应昆论起来深入浅出,明晰自如。

上编“场上风华”,集中谈众所周知的戏曲定义——“歌舞演故事”,细致地分析了“声之歌化”、“动之舞化”、“戏不离技”三个方面。他通过大量生动具体的例子,将唱念的色彩、动之舞化、浓郁的技艺特征提炼到理论的高度。随之而谈“写意性”和“程式化”,水到渠成。

中编“体式变衍”,由史入手,从戏曲成熟时期的南北曲,谈到剧种形成的历史状况和各自的特征,颇有新意。他并没有采用通常那种“断代限体”的阐述方式,如“元杂剧——明清传奇——南戏四大声腔——清代地方戏曲剧种”等等,而是由规律入手,从“南北曲+戏”谈起,厘清戏文、杂剧、传奇的由来以及它们的体制特征,然后谈到高腔、梆子、皮黄和小戏。特别值得指出的是,他将昆山腔纳入了“传奇”的体制,将弋阳腔和继乎其后的高腔归于民间戏

的范畴(清代即为“乱弹”),从而回避了专业性过强的声腔和音乐概念。这种按体制来划分戏曲类属的做法是比较得体的。

下编“戏中天地”,主要谈剧作。他没有一般化地阐述名家名作,而是从题材类型和戏剧情趣两个方面来概括传统的戏剧内涵和戏剧精神。显然,有别于一般“文学”式的分析和评论。

由场上到案头,应昆积累了大量例证,言之有物,生动具体。如今有的作者喜欢摆出“论”的架势,好搬弄术语,耍弄美文,似乎非如此不足以显示自己有学问、有文采,其实空洞无物,玄而又玄。自己没弄明白,倒把简单的事情说复杂、把明白的事情说糊涂。应昆的文风朴实精练,将戏场上复杂纷纭的艺术现象条分缕析,说得从容不迫、有滋有味、一清二楚。正所谓“进可思考,退可认知”,这恰恰是积淀深厚的表现。

2002/9/4

目 录

上编 场上风华

第一章 歌舞演故事	(3)
第一节 声之歌化	(3)
第二节 动之舞化	(17)
第三节 戏不离技	(27)
第二章 写意	(40)
第一节 离形得似	(40)
第二节 虚虚实实	(50)
第三章 程式体系	(61)
第一节 程式及其使用	(61)
第二节 脚色行当	(72)

中编 体式变衍

第一章 南北曲 + 戏	(89)
第一节 戏文	(89)
第二节 杂剧	(101)
第三节 传奇	(111)