



江苏文化艺术丛书

剧论

王永敬 著



江苏文艺出版社

剧 论

● 王永敬著



江苏文艺出版社

剧 论

著 者：王永敬

编 辑：江苏文化艺术丛书编辑部
(南京青岛路1号 邮政编码：210008)

出版发行：江苏文艺出版社(邮政编码：210009)

印 刷 者：83470部队印刷厂

787×1092毫米 1/32 印张 6.75

插页 3 字数 142,000

1990年2月第1版第一次印刷

印数 1—1500册

标准书号：ISBN 7-5399-0172-1/I·164

定 价：2.50元

(江苏文艺版图书凡印装错误可随时向承印厂调换)

前言

王

江苏素称“人文荟萃”之地，也是一个戏剧大省。历史上，江苏的戏剧艺术在全国占有重要位置，产生过很多杰出的剧作家、表演艺术家、戏剧评论家和其他方面的优秀人才。他们所创作的具有代表性的作品，所撰写的对戏剧艺术的精辟论述，以及经过长期演出实践凝聚起艺术结晶，经前人整理、保存，代代相传，已经成为我国传统文化宝库中的瑰宝。

今天，江苏的戏剧队伍在全省的文化艺术队伍中仍占有重要位置，拥有不少在全国乃至国际上享有盛誉的著名剧作家、表演艺术家、戏剧评论家、导演艺术家以及音乐设计、舞美设计等方面的专家。他们在剧坛艺苑勤苦耕耘，以自己的智慧、汗水和心血，浇培出朵朵引人瞩目的鲜花，装点起戏剧界姹紫嫣红的春天；他们在漫长而艰辛的艺术创造和艺术实践道路上，为本剧种，也为自己，竖起了一座座新的里程碑。他们将自己的青春乃至毕生精力献给了戏剧事业，献给了酷爱戏剧艺术的广大人民。

他们创造的精神文化财富弥足珍贵。为了使这些宝贵的财富能够保留下来，这些年，省文化艺术研究所和省艺术档案馆已陆续将部分著名表演艺术家的代表性剧目摄制成录像

资料，这项工作将继续做下去。但仅有录像资料还难以将表演艺术家的艺术实践结晶完整地、系统地表述清楚。他们在人生道路和艺术道路上艰辛跋涉的历程，更难以通过录像详加阐述。而这些，对于全面了解一个著名表演艺术家的经历与造诣，也是至关重要的。对于剧作家创作的剧本，导演、音乐、舞美等方面二度创作的剧目，有的固然可以将舞台演出录像保存，但有不少剧目已不再上演，有的已散于各地，有必要分别选其具有代表性的作品和文稿结集保存。对于戏剧评论家所发表的一些立论准确，见解精辟，对振兴我省戏剧事业确有指导与促进作用的论述，自然也具有结集保存的价值。

为此，江苏省文化艺术丛书编委会计划编辑、出版一套“江苏文化艺术丛书”，暂定我省著名剧作家、表演艺术家及其他方面的代表性人物若干人，每人一册。“丛书”的内容既要有纪实性，也要有可读性；既要有审美价值，也要有研究价值。

这套“丛书”的编辑出版，对列入选题的我省戏剧界著名人士固然可以带来一些慰藉，对我省广大戏剧工作者也将起到一定的激励与鼓舞作用。这些宝贵的精神财富和艺术结晶相继脱稿付梓，既可应用于当代，也将流传于后世，对振兴与繁荣我省的戏剧事业必将产生积极而深远的影响。

编辑出版“文化艺术丛书”是一项繁浩的文化建设工程，限于人力和财力，困难很多。对于热忱关注并切实支持这项工作的机关、团体、部门和个人，特别是承担这套“丛书”出版的江苏文艺出版社，我们表示衷心感谢；同时，我们当以戏剧界前辈、专家们勇于献身戏剧事业的精神为榜样，知难而上，奋力进取，以求得这项计划的逐一落实。

目 录

- 〔 1 〕 中国戏曲的戏剧形式
- 〔 21 〕 中国戏曲的戏剧观
- 〔 69 〕 中国戏曲与西方戏剧审美意识比较
- 〔 89 〕 戏剧观众学刍议
- 〔 111 〕 戏剧与观众的辩证关系
- 〔 119 〕 空间距离与心理距离
- 〔 138 〕 社会变革与戏剧运动
- 〔 150 〕 反思·开拓·突破
——评荒诞川剧《潘金莲》
- 〔 167 〕 现代戏“戏曲化”的成功尝试
——谈淮剧《奇婚记》的创作和演出
- 〔 185 〕 新时期的戏剧美学思潮

中国戏曲的戏剧形式

所谓“戏剧形式”，是指某种戏剧的艺术形式的基本性质。任何戏剧的成功的实践和理论上的一切深入研究，都是以对这个问题的明确认识为前提的。一出戏曲现代戏，往往首先会有这样的评议：它像戏曲吗？或曰：“像。”或曰：“不像，简直是‘话剧加唱’！”这其实就是在评论它的戏剧形式。

五十年代中期，苏联戏剧家奥布拉兹卓夫曾来我国访问，在其著作《中国人民的戏剧》中有这样一段记载：

说也奇怪，使我们花费了相当长的时间来讨论的，是这样一个问题：即中国传统戏剧究竟应该怎么称呼？……

每一个欧洲人在初次看过了中国传统戏剧的演出以后，都会产生这个问题的。我自然也不例外。（该书26页）

所谓“怎么称呼”，就是：戏曲属于什么戏剧形式？为什么“每一个欧洲人”甚至像奥氏这样著名的戏剧家，在初次接触中国戏曲时，都对这个起码的问题感到“奇怪”乃至迷惑呢？原来戏剧虽是综合性艺术，但并不是各种艺术因素杂乱无章的拼凑。戏剧艺术的诸因素是有机地统一在一个整体之中。其中具有提纲挈领意义的要素，就是表演艺术，通常称

之为“表演中心”（但不是“演员中心”）。一切艺术因素都是通过表演艺术被综合进戏剧而融汇成整体。因此通常都以表演艺术的手段，也即演员创造角色的手段的不同去区分戏剧形式。在西方，不同戏剧的表演手段都较单纯，略去共同点，寻找互相差异的表演手段，则以歌为手段的为歌剧，以话为手段的为话剧，以舞为手段的为舞剧，区别甚为分明。唯独中国戏曲，是唱（歌）、念（话）、做（接近生活的动作）、打（包括舞），无所不包。习惯于表演手段单纯、差异十分分明的戏剧的西方观众，对中国戏曲感到诧异而不知“怎么称呼”，自然就不足为怪了。

奇怪的是，当时与奥氏一起座谈的都是中国戏曲不同剧种的导演、演员、美工，竟也不知所对。是否这个最起码的问题，没人阐述过呢？不是的。早在本世纪初，王国维就讲过：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”（《王国维戏曲论文集》201页）后来，齐如山、梅兰芳也都多次阐明：戏曲是“古典歌舞剧”。但这个意见至今并未统一，也有相当一部分人称戏曲为歌剧。例如近年新出的《辞海·艺术分册》“歌剧”条道：“中国宋元以来形成的各种戏剧，以歌舞、宾白并重，亦属歌剧性质。”本文即打算探讨一下这个问题的是非。

我们知道，任何戏剧的表演手段无非两大类：一为语言，二为动作。戏曲在语言方面是唱、念，在动作方面则是做、打。虽然正如梅兰芳所说“唱念做打，唱居首位”（《我的电影生活》133页），但毕竟还有很多重念、重做、重打的剧目，唱的很少，甚至没有（象京剧《三岔口》、《嘉兴府》）。所以念、做、打也都是表演艺术的基本手段，不可缺少。

关键是，怎样认识这三者的艺术性质？

先谈“念”。以京剧为例，“念”的表演形式具体为：引子、上场对、坐场诗、通名、定场白、背躬、下场对以及一般场合的对白和独白。

戏曲有“唱”有“念”，从源流上来说，是从说唱艺术继承而来。从戏剧本身来说，也是必须兼备的。任何戏剧，角色不仅要抒情，更要陈述。否则就不可能开展情节。即使像西洋正歌剧，有重抒情的咏叹调，也须有重叙述的宣叙调。宣叙调的旋律性很差，几近说话。戏曲中的“唱”，虽然抒情与陈述两者兼长，但毕竟不能一唱到底，诸如一些简短的对话，不能也不必都用“唱”来表演。况且，“念”也有“念”的特殊表现力。像京剧《四进士》头公堂宋士杰的一大段的“念”，向顾读陈述自己和杨素贞的“义父女”关系，以及支持杨出讼的理由，其编造理由时假装的情绪以及出于善良动机的正义感，用有固定尺寸、有固定板眼的歌唱，就不如用“念”更能清楚明白地把角色始则心虚、继则胸有成竹，然后越来越激愤、慷慨这些复杂的心理活动过程极细致极有层次地表达出来。因为“念”对于缓急、轻重、断续的掌握，较“唱”自由而更能随心所欲。

如果说戏曲表演对于抒情和叙事有所分工的话，那就是：“唱”主抒情，“念”重叙事。这当然只是指基本情况相对而言。“念”，特别象上述宋士杰那样大段的“念”，不可能不同时也负有表达感情的任务。

戏曲中的“念”既是不可缺少的，那么它又是如何进行艺术处理的呢？戏曲对于“念”的处理，既不同于话剧力求口语化（语言的自然形态），也不同于西洋歌剧的宣叙调

（毕竟是唱），而是加以音乐化。明王骥德在《曲律》中说：念白必须“情意婉转，音调铿锵，虽不是曲，却要美听。”（《中国古典戏曲论著集成》四卷141页）著名京剧演员钱宝森也说：“‘念’必须念得清楚有力，抑扬顿挫，层次分明，该轻的地方要轻，该重的地方要重，虽然没有音乐伴奏着，但是也要显出节奏感来。”（《京剧表演艺术杂谈》94页）“音调铿锵”，“抑扬顿挫”，“显出节奏感”，这就是戏曲表演艺术对于念白音乐化的艺术处理。

音乐化的念白，距离语言的自然形态是较远的，但这不是脱离生活。音乐化是指它的形式，其内容则仍然是“生活化”，即注重研究和表达念白的思想意义和情感、性格。我们并不主张单纯追求所谓“珠走玉盘”的形式美，不能只是满足于清楚悦耳。音乐化和生活化并非相互排斥的，像周信芳的念白，既注重情感的表达，又是抑扬有致，顿挫有力的。如果指责戏曲念白音乐化是违背生活真实，那么西洋歌剧以歌为角色语言的唯一手段，岂不离生活真实更远吗？

有人说，戏曲念白虽然富于音乐美，但也流于刻板，缺乏“个性化”。“个性化”怎样理解？是否指念白必须具备角色的特殊语气、特殊习惯？如果以话剧处理台词的要求对待戏曲，是不可能也是不应该的。因为既然有歌唱，纯粹的生活口语便与之不相协调，必须有适当的夸张。假设一切以这样的“个性化”去要求，那么戏曲的“唱”也就可以取消。因为歌唱，无论中外，无论是单纯的声乐表演，还是戏剧的歌唱，都只能是表现一定的情感。难道我们不应该有“个性化”的要求么？不是，恰恰相反，戏曲的特点正是一切为了表现“人”，表现“个性化”的人。不过它不是

狭隘地理解“个性化”，语气、声调、习惯，只是语言的形式，“个性化”主要体现在语言的内容是否表现了角色的特殊个性。而且戏曲也不是单在某一点上去追求，而是通过情节，通过冲突，通过“唱念做打”的综合，通过由这四功表现的人物行动去揭示和刻画个性。我们能说《群英会》中的周瑜、孔明、鲁肃都不具有鲜明的个性么？马连良演孔明，与他演程婴、乔玄，在念白上都无甚差别，相反倒是同一风格，而人物却都各具个性。戏剧形式不同，塑造人物的方法也各有奥妙，是不必在某一点上钻牛角尖的。

那么，戏曲念白是怎样音乐化的呢？仍以京剧为例，试作分析。

第一，采用韵文。像“上场对”、“坐场诗”之类，讲究韵脚和平仄，节奏感强，富于音乐美。戏曲既然是由说唱艺术蜕变而来，除唱以外，即便念白也保留了大量的韵文，这是很自然的事情。不过它已不是“唱”，而改为“念”罢了。

第二，夸张。除韵文外，更多的是较为精炼的散文。

“通名”、“背躬”、“定场白”、对白和独白，均属此类。不论是韵文还是散文，表演中又具体处理为“韵白”和“散白”（在京剧中即为“京白”）。韵白，是对于每个音节的韵母和声调的夸张处理。韵母的短促和延伸，声调的高低和起伏，或根据人物情绪，或根据剧情的张弛，该抑处则比口语更抑，该扬处则比口语更扬，这样就形成了近似旋律的韵味。所以有人说，韵白的实质，是没有固定音高的散板唱腔。换言之，如果有固定音高，它就是可以用乐谱记录下来的散板。这是很科学的分析，指出了韵白之所以富有音乐

美的奥秘。至于散白，当然不如韵白那样近于音乐，但它仍然是拖腔拖调，疾徐中节，不仅与生活口语的差距很大，即便与话剧相比，也具有特殊的腔调。

第三，“叫板”。板，即曲调中每节的强拍。故“叫板”者，叫起场面的伴奏之谓也。往往是一段话的最后一句，或一个词、词组，将其最末一字的韵母和声调加以足够的引长，在固定音高上，用类似胡琴指法的“上滑”、“下滑”的方法，作一吟咏，恰如一个乐句。其作用是在即将念完的话白和即将起板的唱腔之间有个旋律上的过渡，使之协调自然；同时也是演员向场面的一个“交代”。京剧在这里尤其讲究上声字的妙用，因为它是“降升调”（调值是3—2—5，语音学用“√”调号表示）。如“大人容稟”，“岂有此理”，“……罢了”，“着实可恼”，好不伤感人也”等等。有人曾斥之为刻板化的语言，其实了解到叫板在唱腔和念白之间的过渡作用，就知道它在演戏实践中是决不可少的。叫板实是戏曲演员在长期艺术实践中的一个创造，为中国戏曲所独有。

由这几种途径，使念白达到音乐化，正如齐如山所说，它“实即歌之变态”（《中国剧之组织》19页），是语言的艺术形态，与自然形态迥然不同。梅兰芳说：“我们京剧演员一向是把唱和念放在同等重要的地位，因为它们有着同样的音乐性和夸张性。”（《梅兰芳戏剧散论》26页）戏曲音乐专家甚至于把念白归于音乐的组成部分（见刘吉典《京剧音乐介绍》）。苏联戏剧家奥布拉兹卓夫通过自己的观察和研究，也达到同样的结论：“从这种有节奏、有韵律的对话到声乐中的对唱曲，总共才不过几步之差而已”。（《中国人

民的戏剧》45页)

唯其如此，像京剧这样尤其重视念白的剧种，其不同流派在念白一项也呈现自己的独特风格，马派念白的华丽潇洒，麒派念白的顿挫苍劲，言派念白的典雅缠绵，和他们唱腔的风格是完全一致的。

中国戏曲的念白为什么能够音乐化呢？这其实就是字与腔的关系问题。汉语（不论什么方言）每个字（即音节）都有声调，以北方语系的四声阴平、阳平、上声、去声为例，就都是以固定音高的假设为前提的。假设我们讲话，字与字之间的声调变化都从固定音高出发，就近于音乐上旋律的进行。比如“思前想后”，用四声符号表示就是“一／＼／＼”，音调升降极富变化，近乎一段旋律，音乐美是显而易见的。当然，我们讲话不可能有固定音高，尤其象“平声相连”之类的情况，音调高低会有变化，象“纷纷”、“茫茫”都必须前字和后字差一度。汉语这种丰富多彩的音调变化就是一种旋律性，用它唱歌，便能影响腔（即旋律）的进行，所以有“腔从字生”、“字正腔圆”之说。戏曲的念白便是通过夸张使旋律性更加突出，更加鲜明，由此达到音乐化。这是汉语得天独厚的条件，音乐化的念白是历代戏曲演员充分利用这个条件的高明创造。

近来有人主张取消京剧的韵白，最主要的理由是青年观众听不懂。其实就是一般的声乐表演又何尝每个字都听得清呢？这里有个文化水平和欣赏习惯问题，并非韵白本身的过错。至于京剧唱念所据的音韵，倒是可以改革的，并非一定要用湖广音。京剧在形成和发展的过程中，受到徽、汉、昆、梆等多种剧种的哺育和影响，在音韵上较为混乱，比如

一些上口字，还有一些习惯音，像“更”念“巾”，“脸”念“检”之类，就不一定非保留不可，甚至湖广音也可逐渐变为北京音。因为汉语字和腔关系的特点，是无论什么方言都存在的，北京音也可在音调的高低升降变化上进行充分而恰当的夸张，同样可以具有音乐美，虽然也许不如湖广音的音调变化来得自由、幅度大。这需要通过实践来加以证明和解决。

由以上分析，可以达到这样的认识：“念”虽然不是“唱”，但也富于音乐美，是“变态的歌”，这种语言的特殊艺术形态，其性质与“唱”一致。因此戏曲表演在语言手段方面，我们不妨用“歌”来概括。

下面就来分析戏曲表演在动作手段方面的“做”、“打”。

任何戏剧都是时空综合的艺术。这种时空综合集中体现在演员的形体动作上，因为动作同时具有时间性和空间性。所以任何戏剧本质上都是“动”的艺术。其极端的例证便是哑剧和舞剧，有声语言是其禁区。即便像话剧，如果放弃舞台动作，那也就不成其为戏剧了。事实上话剧演员在动作手段方面是极有成就的。张庚老师说：导演“首先考虑的第一个问题就是怎么动，就是要把剧本变成动作化的东西。”（《论戏曲导演》，《戏剧艺术》1979年第一期）也就是我们通常所说的“把剧本立起来”。一个剧本，能否上演，一个很重要的因素就是它的语言是否富有“动作性”。这说明动作是戏剧表演的重要手段，也可以形成能够传情达意的“艺术语言”。有时角色复杂细腻的心理、意念和精神状态，“只能意会，不能言传”，此时此刻，一个眼神，一个

手势，往往胜过千言万语，真可谓“此时无声胜有声”。

可是西洋歌剧的成就主要集中在音乐（声乐和器乐的序曲）上，在动作方面则无甚成就可言。齐如山、梅兰芳等之所以不把戏曲的戏剧形式归于歌剧，这是一个很重要的理由。因为戏曲在动作方面的成就丝毫不亚于它在语言方面的成就。

戏曲在动作方面主要是舞，故也有人称四功为“唱念做舞”。戏曲继承了古典舞蹈，同时不断向民间舞蹈吸取营养。元杂剧《梧桐雨》有杨贵妃“登盘”演“霓裳之舞”的情节，很明显是搬演了汉代的“七盘舞”和唐代的“霓裳羽衣舞”。明张岱《陶庵梦忆》载：“西施歌舞，对舞者五人，长袖缓带，绕身若环。曾绕摩地，扶旋倚那”。据有些论者推测，这大约是昆曲《浣纱记》中的一个场面。所谓“长袖缓带，绕身若环”，就是汲取了古典舞蹈中的“袖舞”、“巾舞”之类。同书还载有演《唐明皇游月宫》的情形：“其他如舞灯，十数人手携一灯，忽隐忽现，怪幻百出”。这显然是一种民间灯舞。但这类舞蹈当时还只是作为情节本身的组成部分的插舞（西洋芭蕾称为“嬉游舞”），还不是创造角色的手段。换言之，它还只是情节，不是塑造角色的艺术“语言”，犹如后来京剧《霸王别姬》中虞姬的舞剑。这表明当时舞蹈被吸收进戏剧还未达到成熟的戏剧化的程度。戏曲发展到今天，舞蹈性已越来越强，象众所周知的昆曲《夜奔》、《思凡》、《钟馗嫁妹》、《游园惊梦》，京剧的《跑城》、《醉酒》，川剧的《秋江》、《刁窗》，蒲州梆子的《挂画》……都有自成段落脍炙人口的舞蹈。这类舞蹈不再是插舞，而成为创造角色的手段、“语言”，成

为角色本身生活在舞台上的行动，犹如角色的对话和独白，或抒情，或叙事，已经充分戏剧化了。

关于戏曲中“打”的问题，历来有一种误解，认为这就是武术。其实武术是用来战敌防身的本领，其性质及目的与表演的“打”全然不同。所谓“打”，就是表现战阵的舞蹈。我国原始社会即有“干戚舞”，《礼记·乐记》：“……比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐（即舞）。”西周著名的“小舞”中也有“干舞”。干和戚都是武器，手执武器而舞当然是表现战斗的舞蹈了。唐公孙大娘的“舞剑器”，宋代的“舞剑”、“舞砍刀”、“舞蛮牌”和歌舞大曲中的“剑舞”等等，或独舞，或对舞，或队舞，技艺高超，动人心魄。后世戏曲的“打”应当说就是这些舞蹈的继承和发展，成为戏曲表演艺术的独特手段。中国的武术，正如上述，主要用于实战，它本身并非艺术。但它讲究身臂手法，讲究一招一式的造型美。这是中国武术的特点之一。这一特点标明它也具有一定的舞蹈性，为同舞蹈结合提供了充分的可能。在长期的流传中，由于民间舞蹈的发达，自然获得与舞蹈结合的机会（尤其像汉代的歌舞百戏，汇集各种技艺同时表演）。因此，武术与舞蹈的融汇，并非戏曲的功劳，早在戏曲之前的舞蹈发展中，已经完成，戏曲不过是吸取了这一成果并加以发展（戏剧化）罢了。

武戏在明清各声腔剧种中均有发展，到京剧形成，达到高峰。有专演武戏的剧目（如《挑滑车》、“八大拿”、猴儿戏），有自成段落的舞蹈（如《卖马》的要钢，《岳家庄》的要锤，以及常见的“趟马”、“起霸”、“打出手”等等），有专工武戏的行当（武生、武净、武旦、武丑），有

专长武功的绝招（如杨小楼演高宠的大枪，王鸿寿演关羽的青龙刀，盖叫天演武松的单刀，郑法祥演悟空的金箍棒）。

宋元以后，戏曲兴起，逐渐融合舞蹈，并不断发展，到了明清，便成为中国舞蹈史的重要阶段，致使单纯表演性的舞蹈艺术再也没有达到唐代的高度，直到解放以后，舞蹈事业才又兴旺发达起来。因此戏曲舞蹈实在是我们民族古典舞的宝贵遗产。

“做”是戏曲动作的另一重要手段。西方芭蕾是由舞蹈和哑剧组成的。舞蹈在芭蕾中的功能主要是抒情。哑剧的功能则为叙事，同时也依仗它将各舞段连续起来，就象歌剧中的宣叙调将各段咏叹调连续起来一样，使之贯串于剧情之中。芭蕾之所以还需要哑剧，是因为“舞蹈能表现出主人公是有意志力还是没有意志力，勇敢还是懦弱，充满了爱，还是充满了憎，是坚决，还是犹豫。但是舞蹈却不能表演那些最普通的问题，例如：‘你叫什么名字？’‘你从哪里来的？’‘你的同谋者是谁？’等等。在这种情况下，没有那种在我看来永远也不能为舞蹈生色的图解式的哑剧表演手法，是很困难的。”（〔苏〕弗·布尔梅斯杰尔《新事物的探求》，《舞蹈》1959年第十二期）戏曲也是一样。虽然戏曲舞蹈也具有叙事功能，但若遇到“姓甚名谁”之类的道白（比如“定场白”），甚或一些精彩的唱段，由于抒情性不强，或虽有强烈的抒情性，而鉴于人物的身分、场合等等原因，都不能以舞蹈配合，便只能借助于“做”了。所谓“做”，就是近似对生活动作自然形态的模拟，它把各段舞蹈联系起来，补充舞之不足。通常，它以唱念配合，不要舞蹈，也自成一个剧目。这即是所谓的“做工戏”。象京戏