

西方文化视角中的中国传统音乐研究系列

WI INSTITUTE

上海高校音乐人类学E-研究院

听戏—— 京剧的声音天地

〔美〕伊丽莎白·魏莉莎 著
(Elizabeth Wichmann)

耿红梅 译 孟宪福 校



上海音乐学院出版社

J821/5

2008

上海高校音乐人类学 E-研究院建设计划项目资助 项目编号: e05011

西方文化视角中的中国传统音乐研究系列 杨燕迪、韩锺恩/丛书主编

听 戏

——京剧的声音天地

[美]伊丽莎白·魏莉莎 / 著

Elizabeth Wichmann

耿红梅 / 译

孟宪福 / 校

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

听戏:京剧的声音天地/(美)魏莉莎著;耿红梅译.

上海:上海音乐学院出版社,2007.1

(上海高校音乐人类学E-研究院.西方文化视角中的中国音乐研究系列)

ISBN 978-7-80692-345-0

I. 听… II. ①魏…②耿… III. 京剧-艺术评论 IV. J821

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第197595号

Elizabeth Wichmann

Listening to theatre: the aural dimension of Beijing Opera

© 1991 University of Hawaii Press

本书中文版已获原版权持有者授权

丛 书 名 上海高校音乐人类学E-研究院·西方文化视角中的
中国传统音乐研究系列

主 编 杨燕迪、韩锺恩
书 名 听戏——京剧的声音天地
著 者 [美]伊丽莎白·魏莉莎
译 者 耿红梅
校 对 孟宪福

责任编辑 王 赛
封面设计 QG工作室·谢倩怡
出版发行 上海音乐学院出版社
地 址 上海市汾阳路20号
印 刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司
开 本 850×1168 1/32
印 张 10.875
字 数 252千
版 次 2008年1月第1版 2008年1月第1次印刷
印 数 1-3,210册
书 号 ISBN 978-7-80692-345-0/J.333
定 价 30.00元
出 品 人 洛 秦

上海高校音乐人类学 E 研究院·西方文化视角中的
中国传统音乐研究系列

领导小组及顾问

董金平、杨立青、徐孟东、杨燕迪、贾达群
林 华、陈应时、乔建中、赵宋光

编委会成员

王次炤(主任)、江明惇、沈 洽、罗艺峰、曹本冶、戴嘉枋
(按姓氏笔画排序)

主 编

杨燕迪、韩钟恩

副主编

萧 梅、洛 秦

策 划

洛 秦

传统文化使者与守望者的默契

——为耿红梅的译著作序

姚艺君

一个远渡重洋来自异国他乡的外国人,以中国传统的戏曲文化为研究对象,以“自1949年以来第一批来中国开展长期研究的三十位美国学者和研究生之一”的特殊身份,在文革余波尚未完全平静之时,赴南京大学度过了一段艰苦而有意义的了解和学习中国传统文化的生活,用她自己“醒着的全部时间”,进行了为期两年的、扎实的集中性田野调查。此举对于中国学者和研究人员都是一件难以实施的工程,更何况一个外国人。在对此举表示由衷地赞赏与钦佩的同时,也因此产生了对中国音乐研究工作的反思!

尽管魏莉莎本人在自序中写道:“由于时间的仓促和文化的隔阂,本书的某些论述存在着认识上的局限”,而一个外国人在短短两年的时间里也不可能完全参透一个历时近千年的传统文化艺术,但是我认为,作为一个中国戏曲文化研究领域内的外国学者,一个“局外人”,她眼里所看到的中国京剧,应该有其与众不同之处,我们不可忽视。尤其是她的研究方法与视角——以“听”为切入点,把京剧的声音世界作为一个整体系统进行观照,通过聆听后的感知与感悟,剖析京剧声音世界诸要素及其内部成分的构造和

组合方式,进而确定它们在整体中的性质与功能的这种文化人类学的研究方法,值得国人思考与借鉴。

感谢耿红梅为我们所作的文化传导工作。与耿红梅的真正相识与接触是作为答辩委员会委员之一参加她的硕士学位论文答辩前后,这位文静的山东姑娘和她的论文选题令我印象深刻。虽然作为一个硕士研究生的论文选题与完成离不开其导师的悉心指教,但研究生本人踏实、好学、刻苦、钻研的良好学品亦可见一斑。

中国传统戏曲不同于其他民间艺术形式,其自身诸多非同寻常的特点常常使得研究者们望而却步。倘若不是真心实意、踏踏实实地想作一番学问的钻研者,实难言研究之。即便是能在某种情况之下开了头,也难以安耐寂寞、甘于边缘而长久地坚持下去。常会出现:“徘徊多年,不知所措”的窘况。因此,一个青年学子,不仅在硕士论文研究期间将视角大胆地投向了人们不太愿、也不大敢触及的传统戏曲,而且在毕业多年以后,不焦躁浮夸,不追赶时髦,不屑表面文章,仍矢志不移地在这一领域内做着踏踏实实、艰苦细致的研究,实属难能可贵!

中国的戏曲艺术是一个巨大的“场”,它所携带与传递的中华民族文化信息十分丰富和多样,吾等或许穷其一生也难以厘清和参透。正因如此,中国戏曲艺术这一前辈伟大的创造,为后世音乐学家们提供了一个无限宽广的研究空间。这里所说的音乐学家是以宽广学术胸怀为前提的说法,此不仅仅指中国人,同时也包括像魏莉莎这样不同肤色、不同国籍、不同种族的外国友人。在当今“多元文化研究视角”的国际语境中,中华民族张开臂膀拥抱着世界文明,同时也愿中华优秀传统文化能够越来越多地被世界所关注。

我们期待更多的传统文化使者与守望者,共同创建人类的文明与和平!

2007年5月5日于北京昆玉河畔

著者的话

伊丽莎白·魏莉莎
(Elizabeth Wichmann)

我的书被译成中文并在中国出版,这真是莫大的荣幸。同时,我也不免有点担心——尽管我能说、能读中文,但我毕竟不是在中国文化环境中长大的,因此,我在学习京剧的时候,是带有美国和夏威夷的文化印记的。这些印记在这本书里会比较明显,而我也很有出洋相的危险!除此之外,从这本书最初的英文版本至今,已经过去十五年了,而距离我当初进行的为期两年的集中田野调查——其成果最后构成了这本书的基础和核心——也已经有二十五年了。从那时至今,我对于京剧声音范畴的表演内容已经有了更多的了解,在同意这次翻译出版之前,我也一直考虑修改书中的部分内容。但最后,我决定,这本书作为那个时代的一个文化产物的意义可以弥补它的缺陷,从而允许我班门弄斧。我衷心地希望读者能够同意我的想法。

我生来就是一个“戏剧人”。当我还是个孩子的时候就爱上了非现实主义的、经过高度提炼的亚洲戏剧。那时候,我父亲作为缅甸政府和美国政府之间的调解员在缅甸工作过两年。后来,在伊阿华大学,我又爱上了翻译成英文的中国诗歌。我开始学习中文,希

望能够用原文读懂那些诗歌。在选择研究生学校的时候,我被邀请把我的戏剧学士学位和中文学士学位合二为一,这样,我可以成为夏威夷大学戏剧舞蹈系的第一个亚洲戏剧研究助理。我接受了这个邀请,并且撰写了研究文化大革命时期京剧样板戏的博士论文立项报告。在美国,我们那个时候的了解是,从1966年开始,它们是在中国上演的唯一的一种戏剧。为了博士论文,我成为自1949年以来第一批到中国开展长期研究的三十位美国学者和研究生之一。

当我于1979年到达中国时,被分派到南京大学,在那里我被告知京剧样板戏已经不再上演了,而且这个概念本身也“不科学。”我把到华后的第一个月时间花在了撰写一份新的博士论文立项报告上,把京剧声音范畴的表演内容作为重点。因为,尽管在京剧形体、视觉和文本等方面都已经有人用英文进行过研究,但是其声音方面的表演内容在英语世界里仍然是不为人知或者是被误解的。

感谢南京大学校长匡亚明的宝贵支持,使我在一年多的时间里,能够把几乎所有醒着的时间都花在江苏省京剧院和江苏省戏曲学校。尽管当时我并没有完全理解这一举动的意义,但这个安排却是非同寻常地重要的。那个时候,外国人不允许访问没有外事办公室的单位的,而江苏省京剧院和江苏省戏曲学校都没有这一编制。在很现实的意义上,我当时是个“文化间谍”,通过匡校长的各种社会和政治关系,开后门进到那些单位里。更为重要的是,当我进入了那些单位以后,很多勇敢的艺术家用选择了和我一起工作,帮助我欣赏他们的艺术的价值和美学。就在此前三年,任何与外国人、外国语言或者外国事务的接触都会导致危险的处置和困境。但是有很多京剧艺术家选择花费无数的时间和我交谈、教我并帮助我理解。我在中文方面的流利程度也得益于他们的帮助,并且反映了他们的文化和艺术背景——比如,在知道“髯口”这个词以前的很长时间,我都在用“胡子”这个词。这些艺术

家和教师们冒着风险,把有关他们的艺术的知识传播到中国国境以外,传播到英语世界的剧院图书馆、研究院、音乐学院和高校院系里。在后来的八到十年里,他们受到了诸多不公平的对待,这些不公平对待还曾经多次发生在一些人身上。因此,这本书是对于他们的勇气,以及对于他们的艺术的国际价值的证明。

在1979年至1981年之间以及在80年代为出版这本书做准备的过程中,很有可能是由于和我一起工作过的京剧艺术家们和教师们在文化交流上的巨大投入,令我在1981年成为夏威夷大学的教师以后,更加投入到向西方介绍京剧当中去。就像我的表演老师沈小梅女士在很多场合提出的,一种表演艺术的真正国际化,要求其他文化和国家的人不仅学会欣赏它的表演,而且要亲身表演,就如同世界各地对芭蕾舞、欧洲歌剧和现实主义以及先锋戏剧的反应一样。与沈女士一起,我至今已经翻译了六出京剧(四出传统戏、一出新编历史剧和一出现代戏),这些戏由沈女士和她的同事们传授给夏威夷大学的学生,并且在我的导演下全本上演。在这些训练、演出过程当中和以后,很多学生成为用英语研究京剧的正在逐日成长的群体中的一员,并且把他们的京剧表演方面的知识运用到日后作为艺术家和教师的工作中去。对于一种表演传统要求充满尊敬地学习,要求这样的严谨而深入的理解,本书也试图以此种态度接近京剧。

现在,我向您推荐这本经过耿红梅女士精心翻译的书,作为一个独特而艰苦的年代的文化产物,也作为献给那些排除阻碍而使得这项研究得以进行的京剧艺术家和教师们的礼物。我希望您能体会到哪怕一点点他们的热情投入和卓越的艺术精神。

檀香山,夏威夷

2006年12月19日

前 言

本书介绍的是京剧的声音表现,^①主旨是向广大读者传达京剧业内人士和行家们所理解的京剧声音表现的主要成分。通过本书,我希望向大家传达这样一种理解,即在京剧中是怎样运用这些成分来创造演出的,以及观众们是怎样欣赏这种演出的。

在中国,最为广义地讲,戏剧(theatre)一词可以涵盖所有类型的戏剧性舞台演出形式,包括说唱、^②木偶剧、用面具的戏剧、舞剧、歌唱剧(song-drama)(包括各种类型的西方歌剧)、歌舞剧(包括西方音乐剧)、话剧(包括西方写实戏剧和非写实戏剧)以及中国的传统戏。在中国,theatre这个词泛称为“戏剧”(theatre [of] drama)。英语世界中通常称为“中国歌剧”或直接叫做“中国戏剧”的中国传统戏,在其本土则称为戏曲(theatre [of] song)。

① “aural performance”一词的翻译颇费周折,其字面之意为“听觉表演”,但于国内读者颇难理解,著者本意所指为京剧演出中听到的所有内容,aural意为“有关听觉的、听到的”,可引申、转义为“声音”,performance意为“表演”,亦有“表现”、“性能”之义。根据音乐翻译家孟宪福先生建议,译为“声音表现”。——译者注

② 传统认为说唱属于曲艺艺术,此处尊重著者意见不做删改,参见著者的话。——译者注

中国戏曲的历史至少可以追溯至元朝(1271年—1368年)。时至今日,仍然有360多个剧种活跃在舞台上。大约从明朝(1368年—1644年)中期开始,大量剧种在中国各地蓬勃发展起来。因而,许多剧种的名称本身也往往同时表明了它们起源的地域。京剧(capital drama,意为首都戏剧)又被称为京戏(capital theatre)和国剧(national theatre意为国家戏剧),可能是最广为人知的剧种,它是清朝(1644年—1911年)时期在京都地区发展起来的一个剧种。至今,它在全国的优势性地位已经保持了一百多年。

尽管许多戏曲剧种在动作、服装、化妆、表演手法等方面存在不同程度的变化,但从本质上讲,它们在这些方面是非常相近的。在戏曲的所有艺术因素中,真正能从根本上把一个剧种的特色彰显出来,并最终把它和其他所有剧种区别开来的,是其声音表现的特质。

从本书的写作目的出发,“声音”(aural)是指“所有听到的内容”,在其中,不仅包括演出中实际存在的声音,而且包括在演出中以声音形式呈现出来的剧本的文学语言和音乐。根据这一界定,声音表现主要包括四个要素:语言、声腔系统、噪音和乐队。在戏曲里,噪音的表演与语言、每种声腔及其噪音和乐队的表演之间所具有的本质上的紧密关联,决定了在本书中有必要对“声音”做以上这种较为综合的界定。

在第一章,我介绍了京剧总体表演的基本情况,并为大家简要概括了京剧声音表现所依存的背景。第二章到第六章是本书的主体部分。第二章是关于语言文体以及唱词和念白。第三、四章是声腔系统,分别介绍戏曲音乐的主要成分及其布局过程。第五章介绍发声、唱、念的基本技巧,第六章介绍乐队乐器的独立功能和组合功能。在第七章中,我分析了京剧声音表现四个要素之间的互相联系。

尽管在京剧和其他剧种的声音表现方面可以做多方位的比较研究,但本书的内容还是集中在自1977年到1986年之间的京剧传统剧目的声音表现上。传统剧目是由众多京剧表演艺术大师于

1949年以前发展起来的,这方面内容将在第一章中做探讨。在中国,本书的研究所涵盖的这个时间段,有时也称为“四人帮之后”,反映在文化上是以传统艺术在十年文化革命中断后的复苏为特征。不过,绝大部分当代京剧界业内人士依旧认为,他们的艺术是从1850年一直延续至今的连续的传统艺术形式,只不过受文化大革命的影响,传统演出和传统风格剧目在1966年至1976年间出现了中断。他们对于声音表现以及他们自身实践的描述都是就这整个时间段而言的,本书中沿用了这些观点。我没有对本世纪(20世纪)前半叶和后半叶的京剧声音表现之间进行比较。此外,诸如京剧的历史发展、社会背景、视觉表演艺术等方面的问题,以及演员和乐师训练过程等方面的问题,只在它们与实际的声音表现有重要关联时才做了简要的探讨。尽管本书涉及的研究内容和资料相当广泛,可能会引起文学家、民族音乐学家、声学家以及语言学家们的兴趣,但从总体而言,本书是以戏剧和表演为取向角度写作的。

在书中,我已经尽可能地把中国的戏曲术语翻译成了英语。在这个过程中,当语意需要使用一个以上的英文单词表达时,我用连字符号把它们组合成了独特的转化术语——例如,汉语的“字”不译成 character,而是译成了“书写字符”(written-character),如此,就避免了 character 在英文中可能发生的混淆。^①

在本书中,罗马印刷字体代表拼音字母,这是由中国官方制定的标准的辅助性读音体系。如果引用的英文著作使用了其他类型的罗马印刷字体,我在引文的小括号中列出了拼音,并把它放在相应的术语后面。

本书中使用的乐谱均为简谱,在后面的附录1中对这个乐谱体系作了简要的介绍。

传统京剧演出习惯上并不区分演员的性别,而只区分剧中人

① Character,兼有“人物”和“字符”之意。——译者注

物的性别。所以“表演者”和“演员”这两个概念,既包括男性表演者也包括女性表演者。而器乐演奏者则称为“乐师”。

为了准备这本专著,从1979年8月至1981年8月,我在中国进行了为期两年的实地调查。这一阶段的田野工作得到了对华学术交流协会的基金支持,它是由美国学术理事会、社会科学研究理事会以及国家科学协会赞助的一个机构。此外,还得到了美国信息局和美国教育部的资金支持。本书完成于夏威夷大学戏剧系(现更名为戏剧舞蹈系),我于1983年获得了博士学位。在1984年、85年以及86年夏天,我又做了一些补充性的调查。这些调查主要是在南京市两家单位的帮助下完成的:一个是江苏省京剧院,本书中简称为“京剧院”;一个是江苏省戏曲学校,本书中简称“戏校”。在这两个单位的调查过程中,我主要采用了两种身份来获取资料:一种是调查者,一种是学生演员。

作为一个调查者,我观看了大量演出,观摩了演员们的彩排和练功课,并做了大量的访谈工作。在前前后后的7年时间里,我观看了诸多著名京剧艺术大师在二十世纪五十年代及六十年代早期拍摄的大量戏曲电影作品。

作为学生演员,我参加了戏校和京剧院的练功课以及戏校的讲座,跟随梅兰芳大师最年轻的学生沈小梅单独上了一系列表演课,并参加了传统剧目《贵妃醉酒》的数场公演。

如果没有上述这些机构以及中国和美国近百人的帮助,这本著作就不可能完成。我愿意借此机会至少感谢其中的几位:

对华学术交流委员会华盛顿办公室的盖叶尔(Bob Geyer)和瓦甘德(Ann Waigand),他们为解决我在调查初期遇到的问题给予了很大的帮助。詹姆森(John Jamieson)教授,北京美驻华大使馆奖学金接受者的学术顾问。我第一次来华期间,他自始至终给予了我热情的帮助,我非常感谢他们三位以及学术交流委员会。

夏威夷的两家机构,夏威夷州立文化艺术基金会和夏威夷大

学亚太研究中心(现为夏威夷亚太研究院)在视听资料方面给予我鼎力支持。夏威夷大学的诸多教师们也提供了大量令人感激的帮助。我的学位论文答辩委员会的教授们:朗汉斯(Edward A. Langhans),隆(Roger Long),龙锦堂(Lo Chin-t'ang 音译),乌利(Stephen Uhalley),特别是委员会主席布莱顿(James R. Brandon),在材料的分析组合方面给了我重要的支持和指导。在我准备陈述材料的过程中,史密斯(Barbara. Smith)、约翰逊(Annette. Johansson)、康德克斯(Iovanna. Condax)教授分别从民族音乐学、声学家、语言学家的角度,给予了我非常大的帮助。沃克(Daniel. W. Y. Kwok)教授自始至终对这项研究给予无私的支持。除了借助通信联络以及后来的暑期调查,北京戏曲研究所的胡东升教授在曲谱校对和编辑方面给了我大量的帮助。

中国教育部和江苏省高等文化教育局帮我联系了京剧院和戏校,使我能够与这两个至关重要的机构保持长期的、日常的接触。我特别感谢南京大学为促成以上安排提供的帮助。特别要提到的是,南大匡亚明校长和徐曼华教授为我的这个研究项目花费了大量的时间和精力。在实地考察初期,我遇到了如潮水般涌来的大量词典中没有定义的戏曲术语,非常感谢徐教授耐心地帮助我应对它们。

我衷心地感谢江苏省京剧院和江苏省戏曲学校的领导、专业人士和学生们的帮助。她们热情地欢迎我并帮助我理解她们所从事的这门艺术的审美原理和技巧。

京剧院的主要领导方锦森、谭慕平、王秀荣、赵沅不厌其烦、热情积极地支持我的研究活动。戏校的马健和应逸成老师把他们所有的教学和训练计划安排向我敞开,并且总是在我需要帮助和指导的时候及时伸出援助之手。

那些与我分享知识和技艺的京剧院的所有演员、导演、乐师及剧作家们,在这里不可能一一提及他们的名字,只能向他们这个集体表达我诚挚的谢意。我更要特别感谢以下诸位:龚苏萍、黄凯

良、刘德宝、刘志祥、陆根章、沙钰、吴星月、徐美云、叶和祥、朱雅，他们每个人都花费了差不多数百个小时为我做示范并同我讨论他们的艺术。

还要特别感谢以下这几位戏校的老师，他们为我这个缺乏戏曲文化背景的学生补习课程材料和规范训练程序。他们是：卞双喜、胡忠武、刘静杰、徐小涛、许义芳、杨盛鸣和杨逸梅。

戏校高年级学生沈小卫和周立平欣然同意和我一起表演《贵妃醉酒》，如果没有她们的专业技艺，只靠我这样一个新手是不可能完成这样的演出的。我还要感谢周丽霞，在她上某些剧目的个人表演课时，让我和她一起上课，并且花费了很多时间给我讲述她初学京剧表演的体会。

最后，我要感谢我的两位主课老师——戏校的武俊达老师和京剧院的沈小梅老师。在中国的第二年里，武老师每周都要给我上辅导课，包括后来的数次短期调查之行，几乎每天都能见到他。他和我一起探讨他的京剧音乐方面的文章，经常准备了长而详尽的文章来答复我提出的一些问题。沈小梅老师更把我视为家庭的一员，职业生活的一个组成部分，她把我介绍给中国各地一些重要的表演艺术家和音乐家们，教给我发声、唱念的基本技巧，手把手地教我学习她老师梅兰芳的名剧《贵妃醉酒》。她仔细地思量我提出的所有问题并尽力寻出答案，更花费了许多时间设计训练技巧，以便我这个文化局外人能更容易地接近京剧文化。

我深深地感谢武俊达和沈小梅老师给予我的信息、洞察力和个人的关心，以上这些是这本关于京剧声音表现的著作本身难以传达的。在感谢他们的同时，我也为本书中肯定存在的事实和阐释方面的谬见向他们致歉。在此，我要说明：这些不足之处是我自己的原因造成的，他们已经为避免出现这些问题付出了不懈的努力。

目 录

1	传统文化使者与守望者的默契 ——为耿红梅的译著作序/姚艺君
1	著者的话/伊丽莎白·魏莉莎
1	前 言
1	第一章 京剧的剧目与表演
1	第一节 京剧的总体表演
2	一、美学目标
4	二、美学原理
8	三、行当
13	第二节 剧目
14	一、情节
21	二、结构

28	第二章 语言
28	第一节 语言文体
30	第二节 唱词
30	一、唱词类型
38	二、唱词结构
43	三、唱词的押韵
50	四、唱词的声调规律
53	第三节 念白
54	一、台词
54	二、古诗
55	三、程式念白
60	第三章 声腔系统:音乐成分
62	第一节 腔