

# 二 十 年 纪 念 文 集

# 戏曲 艺术

中国戏曲学院 编

主 编: 姜 智

副主编: 王佩孚 李锋 曲锦春

戏曲导演 音乐 舞台美术卷



中国戏剧出版社



二  
十  
年  
戏  
曲  
艺  
术  
纪  
念  
文  
集

中国戏曲学院 编

主 编：姜 智

副主编：王佩孚 李锋 曲锦春

戏曲导演 音乐 舞台美术卷

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

《戏曲艺术》二十年纪念文集·戏曲导演、音乐、舞台美术卷/  
姜智主编. - 北京:中国戏剧出版社,2000.12

ISBN 7-104-01314-8

I. 中… II. 姜… III. ①戏曲-丛书②戏曲-导演艺术  
-文集③戏曲音乐-文集④戏曲-舞台美术-文集  
IV. J8-51

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 76384 号

《戏曲艺术》二十年纪念文集

戏曲导演、音乐、舞台美术卷 中国戏曲学院 编

---

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

有色曙光印刷厂 印刷

2333 千字 850 × 1168 毫米 1/32 开本 100 印张 10 插页

2000 年 11 月第 1 版 2000 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1—1000 册

---

ISBN 7-104-01314-8/J·570 全五册定价: 160.00 元

本册: 28.00 元

## 序

在中国戏曲学院建校 50 周年纪念的喜庆日子里，我们奉上这一套《〈戏曲艺术〉二十年文集》。

说起这二十年，真需要做一番解释。它和中国戏曲学院的历史发展有关。

五十年前，中国戏曲学校在北京成立，她是新中国诞生后，由中央人民政府兴办的最早的一批艺术学校之一。中国戏曲学校为中华戏曲艺术培养了众多的舞台艺术人才。他们给中华戏曲艺术带来了生机，带来了荣誉。当时的兴学元老，大都是富有舞台经验和教学经验的专家，他们不仅在教学实践中功勋卓著，而且在理论研究上也颇有建树。那时候已经在筹划建立一个学刊。

“史无前例”的“文革”一场风雨过后，经过拨乱反正，民族戏曲艺术改革与发展的客观形势，呼唤具有全面的文化素养，具有扎实的基础理论、基础知识、基本技能，具有创新精神和实践能力的戏曲专门人才。于是，中国戏曲学校在 1978 年经国务院批准改制为中国戏曲学院。从那时起，《戏曲艺术》作为中国戏曲学院的学报应运而生了。

二十年来，《戏曲艺术》以弘扬民族戏曲文化、开辟戏曲教学与研究的园地为己任，团结院内外的戏曲理论工作者、戏曲教育工作者和舞台实践的专家，辛勤耕耘，努力把戏曲艺术

的实践转化为科学的理论，发表了各类论文 1300 余篇，为推动戏曲艺术的理论建设和戏曲教育的发展做出了应有的贡献。20 世纪 90 年代，《戏曲艺术》受到了海内外人士的关注，成为中国戏剧类核心期刊之一。

回首二十年的脚步，我们《戏曲艺术》有值得欣喜的成绩，也有需要弥补的缺憾。在院庆 50 年之际，我们从 1978 年到 1998 年二十年间发表的大量文章中，选出一小部分，分成“戏曲表演”、“戏曲理论”、“戏曲文学、戏曲史研究”、“戏曲导演、音乐、舞台美术”、“戏曲教育”等五个分卷，奉献给读者。

在我们读到这一套新书的时候，不禁想起书中文稿的作者们。其中有的戏曲界的前辈专家已经作古，他们的著述将成为我们永久的纪念。当然，多数作者如今风华正茂，精力旺盛，我们衷心祝愿他们硕果不断，一日千里。

在我们翻看这一套新书时，又不禁想起二十多年来，先后主持《戏曲艺术》的各位专家们，他们是史若虚、任桂林、钮骠、李家、陈培仲、葛士良、王佩孚、姜智等。这些专家都为《戏曲艺术》的发展贡献了自己的力量。《戏曲艺术》的每一篇文章都凝聚着他们的智慧与心血。

以文会友是我们的传统。我们希望《〈戏曲艺术〉二十文集》的出版能结交更多的朋友，能得到更多的扶植与帮助。

二十年一忽而过，来日方长，愿我们共同努力，使戏曲艺术之花开得更加绚丽多姿！

周育德

2000 年 11 月 1 日

# 目 录

序 ..... 周育德 (1)

## 雕金琢玉

- 记阿甲导演粤剧《李香君》 ..... 林 榆 (1)
- 李紫贵艺术道路初探 ..... 涂 沛 黄在敏 刘沪生 (38)
- 《铸剑志》导演笔记 ..... 金 桐 (59)
- 《张协状元》导演构想 ..... 于少非 (68)
- 试排川剧《巴山秀才》札记 ..... 李紫贵 (72)
- 话说梅兰芳与齐如山
- 兼论中国戏曲导演学在近代的再起 ... 高 宇 (104)
- 谈导演创作中对观众审美心理的把握与诱导
- ..... 杨 非 (117)
- 齐如山现代戏曲导演的艺术成就 ..... 梁 燕 (142)
- 试论戏曲导演“语调” ..... 涂玲慧 (155)
- 漫谈戏曲舞台调度 ..... 赵景勃 (169)
- 谈程派唱腔艺术的一些特色 ..... 赵荣琛 (178)
- 从京剧《罗成叫关》研究二黄原板的曲调稳
- 定性与可变性 ..... [美] 盖南希 (191)
- 略谈建国后最初 17 年中的京剧音乐革新 ..... 刘吉典 (209)
- 昆曲腔格汇释 ..... 顾聆森 (220)

京剧传统戏唱腔中的共同旋律型及其贯串手法 .....	张正治 (228)
昆曲曲调的展开手法 .....	顾兆琳 (281)
论评剧音乐发展趋向 .....	王镇范 (310)
泛剧种化的超越 ——京剧“样板戏”音乐评析 .....	汪人元 (322)
论戏曲音乐的改革与创新 .....	陈 钧 (333)
渐变与突变 ——京剧音乐创作前景与展望 .....	傅彦滨 (342)
继承·借鉴·革新·发展 ——20世纪中国戏曲音乐回眸 .....	冯光钰 (351)
京剧声腔音乐作曲的思维研究 .....	费玉平 (369)
学习何(顺信)派操琴艺术一得 .....	曹宝荣 (381)
学习·实践·尝试 ——谈京剧《对花枪》唱腔的创作体会 .....	关雅浓 杨韵青 (397)
培养京剧月琴、三弦等人才的探索与实践 .....	孔祥昌 (433)
试论戏曲舞台美术的遗产与革新 .....	赵英勉 (441)
多样化·戏曲化·时代感 ——评剧现代戏舞台美术创作中的 几点体会 .....	程乃嵩 (470)
谈戏曲穿戴规制 .....	龚和德 (480)
戏曲与写实布景 .....	栾冠桦 (494)
中国画意与戏曲舞台美术设计 .....	段 运 (512)
布拉格国际舞台美术展中的民族化 .....	李 畅 (518)
论戏曲服装创新途径 ——兼评当前创新设计的艺术探索 .....	谭元杰 (525)

京剧传统戏人物造型的形式美 .....	张 连 (539)
化妆与京剧化装艺术 .....	张月华 (550)
新式剧场的建立与观演关系的改善 .....	王辛娣 (556)
戏曲舞台灯光是戏曲艺术的灵魂 .....	周德寿 (564)
关于中国传统戏曲艺术中舞台美术专业	
基础绘画课教学的思考 .....	宋雅丽 (572)
漫谈戏曲摄影 .....	戴天平 (580)
京剧脸谱图案台议 .....	刘曾复 (591)



# 雕金琢玉

——记阿甲导演粤剧《李香君》

林 榆

要提高戏曲演出的艺术质量，必须加强导演这个重要的环节，这是毫无疑问的。但是怎样导演一个戏，从哪里去提高、加强？正是大家所关心的问题。

1962年中国京剧院总导演阿甲同志到广东粤剧院导演了《李香君》。在排练中，我们看到阿甲同志心有总谱，成竹在胸。在艺术上求严求细，精雕细刻、精益求精。在分析剧本、塑造人物、掌握节奏、创造氛围以及运用唱、做、念、打等方面都有独到的见解和很高的造诣。两个月的排练，给我们的启发很大。当时，我参加了排练，并将创作过程记了日记。

《李香君》的排练、演出已经事隔二十年了。中间经过林彪、“四人帮”的十年洗劫，粤剧遭到了严重的破坏。今天重读这个排练日记，倍觉亲切，觉得这是一个难得的导演经验。因此把这日记重新作了一些修订，供同志们参考、研究，我想不会是没有意义的。

一九六二年十二月十日

阿甲同志到底在我们的期望中来到广州了。

南国的冬天，以她特有的风和日丽，温暖如春迎接北京来的客人。我们把阿甲同志接到宾馆，并告诉他排练《李香君》的准备情况。

十二月十二日

这两天他谢绝一切活动，在读《李香君》的新改本。昨晚为了解《李香君》的演员情况，曾到剧场去看了场粤剧院一团演出的《佘赛花》。因为一团的同志将和红线女同志一道参加《李香君》的排练。

晚上约了改编者莫汝诚和舞台设计何启翔两人一同到红线女同志家里谈剧本和舞台美术。阿甲同志肯定剧本改编的成绩，热情地指出改编本简练、有戏等优点；同时又提出不少重要的意见。从剧本第一页阮大铖出场，要增加唱词表现他的豺狼本性以造成“毆阮”的理由开始，一直到最后一页李香君死时悠然复醒加上一句：“苏师傅、妥姨、玉姨，我对得起你们”结束，一场场戏，一个个关目，甚至一句话都作了提示。这些提示有的关系人物性格的，有的关系剧情发展的，有的关系感情层次的，有的为便于动作和制造气氛的，但都不需要剧本作很大的改动，只增删一些句子或调整一下关目，戏就出来了，人物性格也鲜明了。这些都是改编者所乐于接受的。

几张舞台设计图放在桌面上，每一张图都是三面景和有四条柱子的（有李香君撞柱的戏）。在研究的时候导演认为，通常正面用景，演员就集中在正面做戏。假如三面有景，舞台调度就可以灵活些。但却认为那四条柱子用处不大，就确定不要了。再想到昨晚看《佘赛花》的舞台，觉得广州的舞台较窄，不宜多用布景，所以最后决定还是用一面景，要求简洁些、干净些。导演说到戏曲舞台的空间处理，采用分场的形式。用镜框式的景，戏曲表现受到限制。分场的特点是在有限的舞台面积，靠演员特有的表现力，能表现出纵横深度、层次高低各式各样的生活环境。这种戏曲不同于其它舞台艺术假定性的特

点，是中国戏曲发展以来由无数的演员、剧作者、音乐和舞美工作者在继承传统的基础上共同创造并经过广大观众创造性的欣赏，表示了自己的态度，然后逐步肯定、逐步提高、逐步形成起来的。在创作过程中，演员的贡献是特别重大的。戏曲演员的这种特殊的表现手法，当然要反作用于剧作、音乐和舞美的创作。因此，戏曲的舞美工作，应当理解和体现戏曲的表演特点。但也并不是说，戏曲舞台的假定性，只有一桌二椅一种表现方法，就不可以部分地、概括地、用比较有真实感的景来表现。我们不要把舞台的虚实割裂开来，因为舞台区域的固定性和不固定性是矛盾统一的。《李香君》的舞美设计者，根据剧本室内戏较多的戏剧结构，采用比较真实的景是可以的。

今天粤剧很多剧重唱，要求分幕不分场，他觉得不要否定它，因为观众习惯了，他们欢迎。如越剧也侧重用景的，观众是欢迎的，问题是我们要提高观众的欣赏水平，懂得什么是主要的，什么是辅助的。谈话中他忽然问起我们化妆打算挂须还是贴须？他认为挂须是戏曲表演上的需要，它是表现强烈感情的一种手段。如《李香君》的景比较实，人物也不勾脸谱，贴须也未尝不可。昨晚看的《余赛花》比武一场，感到带虚拟性的四龙套一出场就与后面的实景不调和了。

十二月十五日

经过了十多天的准备，剧本改好了，重新设计的布景和服装设计图样通过了，导演计划也写好了。今天开始讲戏，编剧先报告《李香君》的时代背景、主题、人物和写作意图。《李香君》是根据清代孔尚任名著《桃花扇》，欧阳予倩的改编本改编的。它以明代末年弘光朝廷覆亡的悲剧历史作背景，描写复社文人侯朝宗和秦淮歌妓李香君的爱情故事。作者意图通过

两人悲欢离合的遭遇来揭示南明亡国的原因。剧作热情歌颂李香君等下层人物的爱国行动和崇高气节，同时揭露了以马、阮为代表的魏党权臣结党复仇，无耻卖国的勾当。改编本还进一步批判侯朝宗最后的动摇、变节。作者有意“借离合之情写兴亡之感”来抒写他的爱国思想，所以今天演出这个戏仍是有其教育意义的。

改编者谈完以后，请导演讲戏。阿甲同志一再谦逊地说自己不懂粤剧，中央文化部派他来排戏，感到肩上有负担，只有在工作中好好向大家学习，来克服这个困难。他说，粤剧在全国是一个很有影响的剧种，在东南亚也颇有观众。粤剧院演员的阵容是强大的，有全国著名的演员及具有丰富舞台经验的老艺人。这次来排戏是很好的学习机会。他说，他是搞京戏的，喜爱粤剧，但不懂粤语；担心在排戏实践中是不是会不自觉地拿京戏的审美趣味去要求粤剧。他说如果碰到这种情况，希望大家提醒。他认为戏曲的推陈出新应该研究剧种自己的特殊性，排粤剧就要研究粤剧的特殊性。他说粤剧和京剧除了各有自己的个性外，共性的东西还是很多的，其中区别最大的要算语言（指听的语言）和声腔曲调了。他说粤剧的语言难懂，曲调是好听的。这也说明曲调的声情和语言的声情又是各有自己的特殊性的。这个时候，他说唱比说白容易使他感动。不懂粤语就无法从听觉上去理解它的词意，也就不能欣赏它的词情了。可是从声腔所抒发的感情来说，他是能享受到美感的。他说往往有这样的情况，唱词写得很有文采，由于唱腔没有弄好，这样好的辞章就收不到应有的剧场效果；相反，词意不怎么好而声腔很好，则声腔的余音未落而热烈的掌声四起（至于脱离戏情只靠大嗓门生理刺激去博取彩声的，那是另一问题）。是否能这样说，唱词是表现内容的，唱腔是表现形式的。欣赏

艺术，只要欣赏形式，与内容无关。这当然不对。他说所以产生这种原因，那是认为一个戏的内容的东西只有用语言概念来表达，声腔是不能表达内容的，这是不符合实际的。他说应当承认，剧本的语言作用是最能表达内容的，但不是唯一的。应该承认，除唱词之外，声腔的作用是不小的，从某些情况来说，声腔曲调所表达感情的深度，往往是语言所达不到的，表演也有这种情况。他说他来剧院排戏的困难是虽能读台词但不能听台词，可是对唱腔却有深刻的体验和感受。这就不能不是内容的反映。他说在戏曲舞台上塑造形象的手段很多，它们综合在一起都是要直接或间接地反映内容的，并不是只有台词才反映内容。当然台词是首要的。懂得运用综合艺术的剧作家，在他的形象构思的时候，就不能只从语言这一点出发，不能说，形就是表演、表情，声腔的和舞美的作用仅仅是消极的形式，它们只是一种附属于台词的装饰品。当然可具体分析，在对表现内容的程度上，哪些直接些，哪些间接些。比较来说，文学语言表达思想内容是最直接最精确的。这类问题比较复杂，今后排戏会经常碰到，如有时间和条件，要研究它，逐步能解决这些矛盾。

粤剧和京剧各有特点，各有它们共同性的问题，解决戏曲表演上的特殊矛盾，不能离开它们之间共性的矛盾。吸取别的剧种的经验作为自己剧种的营养，在时代和生活要求的前提下，有扬弃地继承传统、推陈出新，这是戏曲发展的历史证明了的。

他讲了以上这些问题后，又补充说了《李香君》这个戏的历史背景和主题思想，着重分析了人物，他说李香君是秦淮河有名的妓女，年轻、大方、秀丽，她生长在明朝这个最动乱的时代，李贞丽收养了她，师傅苏昆生影响了她，她知道爱国忧

民，但她的感情既丰富又脆弱，看到好的事情容易笑，看到坏的事情容易哭。她虽然是个妓女，但有几种人她是很看不起的。一种是满身铜臭的商人，一种是不学无术的公子，一种是酸气十足的书呆子，一种是纸醉金迷的达官贵人。她最爱接近有学问有志气的人，对这些人很柔情很体贴。她平常不大讲话，有正义感，当她分清是非之后，就很坚定。她虽有抱负，但自己到底是个女子，而且是个歌妓，有抱负也不可能实现的。所以她的贯串动作：总想把自己的胸怀和理想寄托在有为的青年身上。她找到了侯朝宗，就把希望寄托在侯朝宗身上。

侯朝宗是当代的名公子，有才气，风流文雅，没有一般读书人的酸气。举止很有气概，政治上是进步的。对时局高谈阔论，很有见地。但待人处事没有什么经验，耳朵很软，易上别人的圈套。他的贯串动作是志在把大明建立起来，成立一个廉洁的政府，让好人和爱国志士当权。他讲得很漂亮，但碰到困难便动摇、妥协。

这个戏还有一个重要的角色就是杨龙友，这角色贯串全剧，他是个文人，但为人败坏。好唱好玩，秦淮河的窑子酒馆他都走熟了的。很会花钱，但钱是花别人的。能说话、好趋附，口齿伶俐，八面玲珑，很耍得开。他说话时生怕不够劲，还用手、脚、眉毛来帮忙，“扯”起来可真够热闹了。他的贯串动作是魏党能复起，复社又能合作，自己好从中取利。

其他人物如马士英、阮大铖、李贞丽、郑妥娘、卞玉京、苏昆生等都一一作了分析。他分析人物的特点不仅仅限于对人物思想、感情、性格的理解上面，更重要的是如何把这理解变成舞台行动。他对每一个人物如何动作，如何造型都是具体的，他可以一边讲一边做出来。剧笨在他的手上再不是文字上的东西，而是具体的舞台形象。其次，他的人物设计固然是根

据剧本，同时也有很大程度是根据演员的风格和特长。例如他知道侯朝宗由作风刚健的罗品超同志扮演，他就不从温文尔雅、风流倜傥方面去设计人物，而从轩昂豪迈、器宇不凡这方面去解释角色。又如他知道身体硕壮的少昆仑演马士英时，他也修改补充了原来的设计。演员的表演应服从角色的需要，从人物性格出发这是肯定的。但是如何适应演员的戏路，充分发挥其特长也是很重要的。这样做不但不会削弱或歪曲了人物，而且恰恰是为了加强人物，赋予人物以更丰富的表现力。

导演要求大家掌握角色的行动，要掌握其主要方向（即行动线）就不会歪曲了角色的形象。形象要根据剧本和演员的特点去塑造。他说这个戏是悲剧，但不是整天哭哭啼啼的。第一场“殴阮”之后，第二场就是柔情、欢快的戏。跟着“却奁”、“代嫁”、“守楼”、“骂筵”，戏就一场比一场强烈。戏不仅是优美而且是壮丽的。她不但是桃花而且是梅花、菊花。这样说，又并不等于处处演成硬梆梆的。其次，处理这许多地位低微的人物，不能有任何下流低级的东西去迎合小市民的趣味。要把他们的品格表现得高一些。这当然不能离开生活和时代。反面人物的戏不多，但要演得深刻一些，其中杨龙友要善于表演，才能把戏挑起来。我们要求有质量，就要求演得深刻、生动、准确、鲜明。怎样才能达到这要求呢？导演又为我们讲了三点意见：第一，一个演员不能光有我能笑我能骂我能怒我能恨的本领就满足，这些感情必须贯串在一定人物身上。空洞的表演感情，这感情是假的，戏曲不但动作有程式而且连感情也有程式的，如愤怒时瞪眼睛、甩髯口、踢大带、挺罗帽等等。如第一场戏，阮大铖想出头，走来参加祭文庙，吴次尾、陈定生、侯朝宗等反对他。他们恨他、骂他是感情，这感情是根据角色的行动逻辑产生的。在一定的环境下通过一定的事件表现自己

爱恶的态度，这才产生感情。其次，我们对角色光有认识还不够，还要有具体的体会。对角色只有具体的感性体验没有分析这是片面的。不要把感觉和理解分家，理解透和感受深是统一的。想像、假使、入戏，这是体验角色的必要过程。第三，是表现。有人说抓住角色的内心动作就成了，外形动作没有问题，有内就自然形诸外了，这种意见只对了一半。因为体会了角色，分析了人物心理，还要找方法表现出来。谈到方法，各种艺术有各自的特点，也有各自的局限，如粤剧唱得多，我们说不重唱，那不成；但只重唱不谈道白，那也难于表现更丰富的感情。他也谈到艺术的特长和局限的问题，比如在音乐上表现曲调的感情，表现词的感情，都很重要。所以唱和道白，都要讲究。像剪纸艺术，它只能从侧面去表现，你要剪正面就不成。除了“剧种特点之外，还有演员自己的风格，同样演李香君，你演的与我演的可以不同，但都要具体有角色的基本性格，不然就很难说是在创造角色。我们可以利用自己的艺术风格去表现角色，如果只要求角色来服从自己的风格，那就只演你自己好了，何必去演角色呢？

今天讲戏讲得很精彩，大家如饥似渴地倾听着。导演说，今天还只是从总的方面讲了一下，关于每一场戏的要求和处埋，等排练时，排一场谈一场，这样会更具体些，印象也会深一些。

十二月廿六日

今天利用一节时间对一下剧本词曲。对曲从第一幕开始。这幕戏的情节是魏党阮大铖参加拜祭文庙，被复社的人发觉，追了出来，痛打他一顿，杨龙友来说情才将他放走。后来大家觉得落水狗虽已打跑怕他回头伤人，于是提议同到明伦堂聚会



声讨。导演解释这场戏的任务是揭发阮大铖的罪状。在开幕之前的序曲应该表现出那动乱时代的气氛，明朝南迁之后政治局面和人民生活异常动荡不安，戏里的人物处在暴风雨中。序曲不一定很长，但要烘托气氛，给人以强烈的时代感。紧接序曲之后，就是丁祭的钟鼓声、礼乐声，赞礼的声音要喊出来，然后才突然人声喧闹，爆发着喊打声，接着阮大铖开唱场内首板。首板完了，剧本原来要求用冲头锣鼓出场的，这里导演改用长锣鼓上，以袖遮面走到台中向两边偷望之后，见四下无人才唱滚花。这两句滚花唱得有力、唱得狠，表现他的蛇蝎本性。这样复社人出来打他就打得有理由，观众才会同情。

导演把上述意见讲了之后就请演员唱一次给他听。过去，我们通常对曲是不用感情的，这次对曲不但用感情唱而且连锣鼓点也念出来。哪个地方的点子打得不够力或演员念的唱的情绪不够劲，他就示范。他不能说广东话，只能说京腔，不懂粤剧锣鼓，用京剧锣鼓点子来代替，主要是用它来表现角色的形体节奏、感情节奏以及整个的舞台节奏。但演员同志完全可以从语气和节奏中领会他的提示。他不但会讲而且会做，做得非常认真，感情很强烈，在场的人全都给他吸引住。如侯朝宗念到“好吧，念在龙友兄讲情，让他滚吧！”众人说：“滚！”这时阮在大家的声势压力底下震动了一下，但不服气，还摆起臭架子，抖抖袖，慢条斯理地踱着方步下。众人见他这样装蒜，就齐声喝“滚”字，说了三次，每一次都因节奏不同，而产生了不同的戏剧效果。

今天本来还打算对三、四幕曲的，结果只对了第一幕。大家对导演善于分析、启发，又能处处找戏和具体示范的做法，感到兴趣。这第一次的对曲，很严肃认真，气氛自始至终是活跃和愉快的。