

● CHANGANJUHUA

长安菊话

周传家 著

花山文艺出版社 一九九五年·石家庄

自序

六十年代初，我如初生之犊，从微山湖畔的小沛来到朝思暮盼的首都，跨进久已向往的燕园，开始学语言，习文学，只求日后圆了作家梦。没料到沧桑巨变，几经曲折，我竟半途改行，搞起戏曲；而且一发而不可止，戏曲不仅成了我的职业，甚至化为自己的生命。

每当走在长安街上，汇入滚滚人流，常有沧海一粟之叹。置身戏曲界，涉足曲苑菊坛，愈感知之甚少。既无鲲鹏之翼，又缺龙骧虎步，只能像蜜蜂采花、春蚕吐丝那样，不停地辛勤劳作，这本小书便是近几年来心血汗水的结晶之一。

没有花香，没有树高，不过是一片茵茵绿草。没有宏阔的建构、高深的学术、缜密的论证，只不过记下留连菊坛、顾曲观花时的所思、所悟、所感、所评、所议而已。卑之无甚高论，但确系真情实感。

我虽然已有数种戏曲史论专著、戏曲常识读物问世，另外还有若干有关戏曲史论、现状方面的论文、散篇、杂什以及其他文字；当我披览摩挲之际，也曾顿生敝帚自珍之心。但转念之间，便不禁哑然失笑，暗自摇头。平心而论，就连

能让我自己满意的文字迄今尚无一篇，更何况方家里手？！

生命的价值在于创造，我的乐趣在于笔耕。年届天命正是人生丰收季节，焉肯蹉跎岁月，中途停辍？！

闲言打住，待《长安菊话》之二、之三……出版时再叙。

作者 1994年春日于北京蓟门烟树

目 录

自序

和谐之美.....	(1)
论当今话剧对戏曲的借鉴与吸收.....	(18)
对“多样化”的重复和强调.....	(31)
张庚戏剧理论所显示的心理情感特征.....	(51)
焕发出诗意美的光辉.....	(62)
“雅”“俗”纵横谈.....	(70)
笑洒舞台为人生.....	(82)
对比中的思考.....	(92)
活力来自何方.....	(101)
主旋律及其它.....	(110)
创造出无愧于时代的新戏曲.....	(119)
保持健康、自由的心态.....	(128)
进入最佳创作境界.....	(137)
戏曲也要“寻根”.....	(143)
路在脚下.....	(147)
从《司马迁》到《南唐遗事》.....	(155)
力探风雅无穷意 欲谱骀觥绝妙词.....	(161)

熔“庄”“屈”于一炉——抒浩然之正气·····	(168)
诗人的剧 剧作家的诗·····	(173)
格高调雅意深沉·····	(181)
千古悲歌翻新意·····	(188)
评曲剧《少年天子》·····	(192)
轰动后的思考·····	(196)
醉人并不甜腻，玲珑而不轻飘·····	(202)
风流·憨厚·灵巧·····	(205)
妙趣横生的好戏·····	(208)
欲为社稷荐国宝 肯将衰朽惜残年·····	(211)
搞出中国式的荒诞剧·····	(217)
传统戏整理改编的新成果·····	(222)
成功的尝试·····	(228)
“火狐狸”的奉献·····	(232)
悠悠往事费评说·····	(235)
南天一柱·····	(244)
黄花虽瘦倍精神·····	(248)
古调独弹·····	(254)
从《十二木卡姆》到维吾尔剧·····	(257)
当代戏曲作家的知音·····	(260)
妙在适度·····	(264)
胡小凤印象·····	(267)
戏曲的“更年期”·····	(270)
且慢致最后的注目礼·····	(273)
抓住现在·····	(277)
“春花无数，毕竟何如秋实”·····	(280)

从“曲中误”到“曲中悟”	(283)
戏曲三窟	(286)
戏曲风尘味	(289)
根的联想	(292)
疾徐高下须相宜	(295)
没有花香 没有树高	(299)
评戏人语	(302)
饮食养生与戏剧	(305)
戏曲咏叹调	(308)
浅谈思维模式更新	(313)
“美”的断想	(316)
真情与个性	(318)
秋游潭柘话妙严	(321)
“煞风景”种种	(324)
也谈自然美	(326)

和谐之美

世界上，每个民族的艺术都蕴藏着并从各方面显示着自己独特的气质、风味和色彩。环顾我国万紫千红的艺苑，最能集中、强烈、鲜明地体现我们民族（以汉民族为主体）特色的综合艺术，恐怕要首推戏曲。在它那写意化、虚拟化的艺术氛围里，在唱、念、做、打、手、眼、身、步的表演手段中，包含着炎黄时代原始歌舞的审美原理，渗透着先秦理性精神，反映着楚汉浪漫气息，回响着盛唐之音，显示着晚唐以来诗画书法的神韵，闪耀着明清以降的时代色彩。有的人从文化背景和历史感中去寻觅它的根基；有的人从民族性格、民族精神、民族心理素质的剖析中去捕捉它的灵魂；有的人则从戏曲艺术本体及其要素入手，去追溯它的源头，描绘它的发展轨迹。总之，从不同的角度和层次，对戏曲艺术的民族特色进行审视和观照。虽然对民族特色可以有多种不同的理解，很难得出一致的结论，但民族特色毕竟不是虚无飘渺、难以捉摸的。随着探讨的深入，正逐渐接近着戏曲艺术民族特色的精髓和真谛。

在世界三种古老的戏剧文化中，中国戏曲的成熟和鼎盛比古希腊悲喜剧晚十七个世纪，比印度梵剧晚七、八个世纪。但是，学术界一致认为，中国戏曲早在周秦甚至更早的远古时代便开始孕育了，它的史前期相当久远。古希腊悲喜剧和印度梵剧经过暂短的繁荣便衰落下去，仅存子遗。而中国戏曲从十二世纪成熟以来，虽然屡遭磨难，出现过无数次起伏和反复，却一直延续下来。到今天已经产生了三百六十多个剧种，积累了数万出剧目，涌现出一批又一批艺术家。尽管戏曲历史悠久，体系庞大，不断变化流动，但它有着统一的风神，显示出统一的和谐之美。

“和谐”是美学的重要范畴之一。在西方，从古希腊哲学家、数学家毕达哥拉斯和赫拉克利特，到近代美学奠基人鲍姆加通、欧洲古典美学的集大成者黑格尔，都对“美是和谐”这一命题作了肯定和阐述，认为美的本质就是和谐。在我国，早期阴阳五行思想的主要内容也是和谐，“夫和实生物，同则不继……故先王以土与金木水火杂，以成百谷。是以和五味以调口，刚四肢以卫体，和六律以聪耳，正七体以役心，平八索以成人，建九纪以纯德，合计数以训百体。”^①“和谐”的概念很早就运用于声音，指声音之谐调，《书经·舜典》云：“诗言志，歌咏言，声依永，律和声。”《乐记》云：“乐和其声。”《左传·襄公十一年》云：“八年之中，九和诸侯，如乐之和，无所不谐。”《左传·昭公廿年》载有晏子论乐的一段话：“一气、二体、三类、

四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。清浊、大小、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、周疏，以相济也。”“相成”“相济”谓“和”，“和”既可指声音，又可指人与事物之间或人和事物内部的关系协调、尺度适当、配合匀称。“和”声的音和事物才是美的，这正如美国美学家M·C·比尔兹所说：美的特质有两种，一种是相互构成依赖关系的特质，一种是具有孤立价值的特质，而以前者为主。事物各要素都具有审美特质，但只有当它们在艺术中同时并存，并按照等级、层次进行有序排列相互构成依赖关系，相互作用时才是美的；如相互脱离或单独出现则起不到审美作用。②

“和谐”的美是艺术美最重的表现形式，但“和谐”的形态千差万别。中国戏曲艺术的“和谐”既和西方艺术的“和谐”迥异，也不完全相同于本民族其他艺术形式的“和谐”。戏曲艺术的和谐美主要表现在戏曲艺术内部诸多构成因素之间，戏曲艺术整体与局部之间以及各层次之间的关系和尺度上。

从戏曲观来看，中国戏曲以写意为神，运用流动、自由、富有弹性的时空体系，通过多层次、立体、交响的艺术处理，以有限的舞台来表现无限广大的时空形态。戏曲采取虚拟化、程式化的表现手法，通过舍弃、集中、变形、夸张等艺术手段，虽然不能按照自然时空观念，逼真地模仿再现生活，却能以独特的舞台逻辑和心理时空观念，唤起丰富的想象，假中求真，以假当真，达到“不似之似”的艺术真实。这种艺术的真，比生活更真切，更有含蓄不尽的美。

戏曲艺术以写意为神，但并不排斥写实的成分。写意中

包含写实，写意而不舍象，摹神而取象，借象而出意。戏曲艺术的象是从意识到物体的具象，包括点、线、面的具象，时空自由的具象，是比物象更丰富的象。如果说戏曲艺术是抽象艺术的话，那么，它也是艺术意义上的抽象，而不是哲学意义上的抽象。它没有可意会而不可言传的东西，没有“禅义”，比起书法、绘画等艺术形式要具体得多。戏曲艺术的夸张变形也是合理可信的，并不离奇怪诞，程式化表演和脸谱都以生活为依据。假定性原则下有局部的逼真再现，虚拟中包括曲尽其妙的模仿。既不是自欺欺人、徒劳无益地去“求真”，也不是像现代派大师毕加索所说的那样：“艺术就是欺骗！”可以说，戏曲艺术比较好地做到了假定性与逼真性、虚拟性与模仿性、表现与再现、写意性与写实性、内在精神与外部形态、抽象与具象、自然时空与心理时空、高度技巧与生活形态、主观与客观、有与无的统一，比较好地处理了虚实、隐现、动静、直接与间接、偶然与必然之间的关系，避免了片面性和局面性。

艺术是感受的对象，它作为客观世界的反映，作为人的精神意旨和感情愿望的“图画”以被人感知的形式存在着。

“艺术有形式的结构，如数量的比例（建筑）、色彩的和谐（绘画）、音律的节奏（音乐），使平凡的现实超入美境。但这形式里面也深深地启示了精神的意义、生命的境界、心灵的幽韵。”“心灵必须表现于形式之中，而形式必须是心灵的节奏。就同大宇宙的秩序定律与生命之流动不相违背，而同为一体一样。”^③一切优秀的文学艺术总是内容与形式的统一体。

中国戏曲十分注重内容，它是时代的镜子，是人生社会

的缩影，演古证今，搬演春秋，吐露人民心声，抒发作者情怀。同时，戏曲又非常讲求形式美，如吟诵歌唱的声律之美、身段武打的动作之美、脸谱服装的样式色彩之美等。内容美不能脱离形式美而存在，形式美也包含着内容美。内容是形式的内在动力，表现为物质现实和生命力的无规则运动。形式是内容的审美直观体现，是内在动力作用和理性结构作用两种力量对抗平衡的焦点。戏曲形式美中积淀着内容美，给人以双重的艺术享受，是生活美与艺术美的结晶，是美的形式与善的质的和谐统一。

戏曲的形式美不仅仅表现在光与色、形与声等二度创作里。剧本文学的内容美和形式美也不能忽视。戏曲剧本具有错综变化、跌宕起伏、对比映衬、多样统一的结构美，恰到好处地处理了偏正、开合、起伏、虚实、疏密等对立范畴的关系。戏曲文学中较少纯悲剧和纯喜剧，多是悲欢离合、喜忧参半的悲喜剧，有头有尾的大团圆结局。“首尾圆合，条贯统序”，“百节成体，共资荣卫”。①

中国戏曲艺术讲求叙事性与抒情性的统一，把空间呈现于流动时间过程中，把反映的对象按照主观、心理、感情、诗意的原则进行组合结构，具有较大的自由性与表情性。在根据事件发展过程和顺序进行组织戏剧冲突的开放式戏曲艺术结构中，常常大量渗入伦理的情感和主观的因素，构成和谐的统一体。戏曲是剧诗，诗化的特征渗透在文学、音乐、舞蹈、美术地一切构成因素之中，诗化的主要特征是强烈的抒情性。戏曲文学既是叙述的又是抒情的，字里行间流露出艺术家强烈的爱憎，鲜明的倾向、主观的评价。戏曲音乐是一种富有声律之美和鲜明节奏感的诗化了的感情符号。舞蹈

化的戏曲表演靠经过提炼的非模仿性的意向动作来表现和传递一定的思想感情，它是生活的自然形态的韵律化和诗意化。

中国戏曲注重理性与情感的和谐。戏曲艺术继承我国文学艺术“言志”、“载道”、“兴观群怨”的传统，渗透着理性精神和道德评价，同时在唱念做打之间洋溢着充沛的情感。情感是一种制约行动的意识机能，传递着生命力的波澜，它包括生命的情感、感觉的情感、精神的情感。在戏曲艺术里，它们互相渗透、交融，构成一种复合的多层次的艺术情感。这种艺术感情既不是节制的动物性粗野情欲的发泄，又不是神秘狂热的性冲动，而是“乐而不淫，哀而不伤”^③和谐统一的社会情感。但这种社会情感并不排斥“不平之鸣”。

中国传统文化是个复杂的统一体，是几种文化殊途同归的汇合，包括纵向各个时代的汇合与横向不同地域的汇合。中国戏曲也是个多因复合物，是将众多艺术形式融为一体的综合艺术。“声一无听，物一无文，味一无果，物一不讲。”^④戏曲艺术的综合，不是简单的相加，而是多样统一的化合。不像油水那样分离，而像水乳那样交融。不是杂乱无章的拼凑或单摆浮搁罗列，而是有序的编排。统一中有变化，丰富而不单调，体现出美的要素的复杂性和美的结构统一性。其艺术效果是各种因素相互作用产生的结果，是一种“合力”，即各种因素对立统一、多样统一的力量综合。

构成戏曲艺术的文、音、舞、美本来都是各具鲜明个性的艺术形式。但在戏曲艺术的整体结构中，它们的个性程度不同地减弱了，而浸润在戏曲化的氛围里，统一于戏曲美学

原则之中。文、音、舞、美是戏曲的子系统或亚子系统，它们不能离开戏曲系统本身而独立存在。同时，在戏曲艺术的演进过程中，文、音、舞、美之间不断发生着物质能量交换，不断取得相对的动态平衡，构成千姿百态的美。

演员是戏曲艺术的创造主体，表演是戏曲艺术的中心，它主要包括唱、念、做、打四种艺术手段，也是戏曲表演的四项基本功。唱和具有音乐性的念白二者互为补充，构成歌舞化戏曲表演艺术两大要素之一的“歌”。做和打二者互相结合，构成歌舞化戏曲表演艺术的另一要素“舞”。唱、念、做、打虽然都是主要的艺术手段，但从不单独运用，而是互相交叉衔接，有机配合补充，融为一体，为塑造人物、创造意境服务。使它们贯穿起来的纽带是音乐性和节奏感，是情感的内在节奏和形体节奏的统一。

戏曲表演是个多样统一、完整和谐的艺术形态。不论是唱、念、做、打诸因素之间，还是各种因素本身，都具有严格的适度感即分寸感。适度和分寸可以构成和谐的美，我国传统美学注重恰如其分，讲究刚柔相济，“秣纤得中，修短合度”^⑧。古代理想的美人即是：“增之一分则太长，减之一分则太短。着粉则太白，施朱则太赤”^⑨。杰出的戏曲表演艺术家总是擅长于充分调动和利用各种不同艺术手段之间相通相应的制约关系，以实现整体上的和谐平衡，从而做到不繁不乱，不火不瘟，不简不繁，不平不过。京剧表演艺术大师梅兰芳认为：“只要做得好看，合乎曲文，恰到好处，不犯过与不及的两种毛病，就全是好演员。”^⑩京剧“四小名旦”之一宋德珠以刀马武旦应工，讲究站立、亮相、造型的静美，身段做派妩媚的柔美，开打时刚劲挺锐的脆美。他曾

反复观赏花开花落，悟出下面的道理：优美的表演身段动作，应如同鲜花之绽放，含苞、破蕊、怒放，都需有一定的分寸，关键是要把握住怒放的一刹那，不及不美，太过则傻。^⑩优秀的戏曲表演艺术家绝不听任感情的泛滥。笑则捧腹喷饭，哭则涕泗横流，骂则唾沫飞溅，真实倒真实，但无美可言。同样的道理。书法和国画也都不主张“劲笔法”，因为豪放过头，剑拔弩张就失去了内在的含蓄，失去了和谐之美。

适度和分寸感体现出量和质的对应交换关系。分寸不够（量小），便难以充分显示事物一定质的规定性。分寸过了（量大），则又会引起变质。但戏曲艺术里的适度和分寸感并不排斥艺术夸张。话剧只夸张说话，歌剧只夸张歌唱，舞剧只夸张舞蹈，而戏曲从剧本到唱念做打各部分均有夸张，因此更显得协调。

戏曲表演艺术的和谐美还表现在演员和角色的关系上。在演出过程中，演员和角色若即若离，不完全进入角色的规定情景，不进行幻觉式的体验，而是近似的、平行的、相类的体验。由于演员不进入“忘我”状态，不消融在角色之中，钻得进去，跳得出来，所以能将内心体验与外部表现结合起来，既保持自我个性的独立性，又沉浸在戏剧情境里，亲自体验剧中人物的感情；既是角色感情的分享者，又是旁观者；既痴情又冷静；既有体验和体现，又把内心外化，对具象进行抽象的象征性表演。做到了客观反映与主观评价的统一，体验和认识的统一，演员与角色的统一。

戏曲艺术的和谐美在演员与观众的关系上也有所体现。有人把戏剧艺术分成三个层次结构系统，即戏剧文学、舞台

体现与整体剧场空间^⑩。在戏剧文学和舞台体现中，作家和演员是创造主体；而在整体剧场空间里，观众是审美主体。不论是从创作与欣赏，生产与消费的关系出发，还是从接受美学角度着眼，观众都和作家、演员一样，也是参与戏剧创作的能动而积极的力量，是完成戏剧的重要环节。

在演出过程中，观众的创造力主要表现于鉴赏之中。鉴赏是审美主体的审美感受活动，是由审美对象所引起的复杂心理活动和心理过程，它包括感觉、知觉、想象、情感、思维等心理因素，是感觉与理解、情感与认识的统一、鲜明具体的直接快感与隐约、伏动的间接感受相伴随的精神活动。审美主体经过心理体验，借助于舞台形象，调动自己的生活阅历，展开丰富的形象，进行补充和再创造。所以，英国戏剧家彼德·布鲁克说：“戏剧艺术的最后一个创作过程是由观众完成的”“演员和观众只有分工的不同，而没有本质的区别。”

演员和观众的遇合是戏剧活动的要旨，表演家与观众的当场交流和反馈是戏剧的特长。戏曲艺术要求演员与观众，即创作主体和审美主体之间保持和谐的关系。但戏曲并不像西方“类戏剧”那样，要求打破演员与观众的界限，而是要求演员与观众之间保持一定的心理距离。要求演员与观众共同承认和遵守假定性原则，双方达成默契，在心理节奏、情绪感情、审美趣味等方面保持一致，共同创造出完整的戏曲美。

综上所述，戏曲艺术从整个母系统到它的子系统和亚子系统，从精神内核到外部形态，以至具体而微的每种元素，无不呈现出独特的和谐统一之美。

中华民族的文化传统悠久而博大，积淀着、反映着中华民族的审美意识和审美理想，具有一定的地理背景、历史背景和社会背景。从地理环境来看，我国处在内部回旋余地十分开阔，而与外部世界相对隔绝的半封闭的东亚大陆上。因此，我国文化有古有今，持续不断，始终保持着独树一帜、一以贯之的发展系统，形成了强烈的民族观念和民族意识，成为支撑中华民族的精神力量。从生产方式和社会组织来看，我国素来是“以农治国”，重本（农）抑末（商），自给自足的农业社会经济占主导地位；中国文化便是在农业社会的氛围里发展成熟起来的。从道德习俗来看，中国社会的宗法制度从氏族社会就开始孕育，形成并逐步固定化、伦理化，日渐渗透进政治、经济、文学、艺术之中。中国文化是一个众流归一、丰富复杂的统一体，它不仅受到地理环境、生产方式、社会组织、宗法观念、道德习俗的影响，更受到在此基础产生的几千年来在中国占统治地位的儒学的濡染。儒学不只是一个阶级的意识，而是“国粹式”的思想体系。它在塑造我国民族性格和文化心理结构上，发挥了巨大的作用。它对我国历代政治、经济、文学、艺术都产生了不可估量的影响。

儒家的核心是仁学及其延伸派生的伦理学。诚然，仁学及伦理学曾经是整个封建纲常礼教的理论基础。但若对它进行历史的、全面的分析评价，就会发现，“（仁学和伦理学）一方面充分肯定了满足个体官能欲求的必要性和合理

性，另一方面又努力把这种心理欲求的满足导向符合社会伦理的道德规范。一方面孔子高度重视发挥审美和艺术对个体情感心理的感染的愉悦作用，另一方面他又强调这种作用只有在能够导向群体的和谐发展时才有真正的意义和价值。个体的心理欲求同社会的伦理规范两者的交融统一，成为孔子美学的最为显著的特征。”^⑩总之，孔子仁学和伦理学的初衷是要求人们把原来的外在的强制性规范，改变为主动性的内在欲求，去寻求本身欲望的合理满足，从而导致社会和谐发展。至于到了封建社会后期，“统治阶级把伦理学极端化，变成“存天理，灭人欲”^⑪的僧侣主义观点，那则是另一回事了。

儒学关于艺术的审美观及美学的批评尺度是中庸。不偏谓之“中”，不变谓之“庸”，中庸便是适度、合乎分寸，不偏不倚，无过不及。儒学把中庸看作最高的道德标准，《论语·雍也》云：“中庸之为德也，其至矣乎！”《礼记·中庸》云：“诚者不勉而中，不思而得，从容中道，圣人也。”古希腊哲学家亚里士多德也曾提出过“mesotes”，类似中庸含义，意谓不偏不，颇处于两个极端的中间。他认为，人的一切行为都有过度、不及和适中三种状态，过度和不及是恶性的特征，只有中庸才是美德的特征。例如勇敢位于怯懦和鲁莽之间，节制介乎纵欲放荡和冷淡无情之间，所以，勇敢和节制是美德^⑫。

中庸用于社会学和阶级斗争学说方面，其基本倾向无疑是保守的。处在阶级矛盾尖锐对立、阶级斗争十分激烈的情境之中，中庸往往起到消弭进步阶级革命斗志，维系没落阶级苟延残喘的消极作用。而在新生与腐朽的交替过程中，中