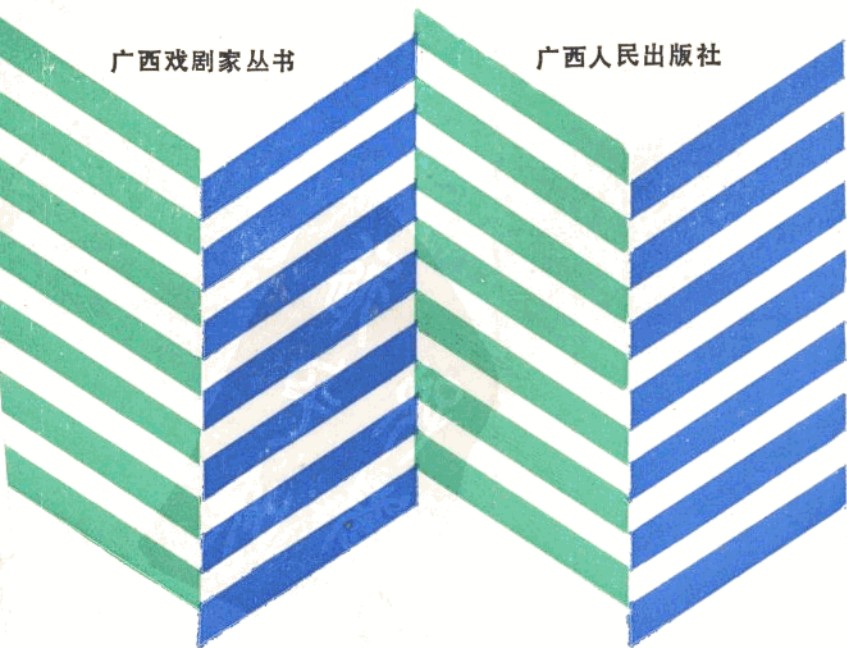


顾乐真 著

# 甘苦集

广西戏剧家丛书

广西人民出版社





作者近照



# 自序

## (一)

人生的道路迂回曲折，但冥冥之中似乎总有一个什么规律在主宰着你的命运，仔细想来总离不开起、承、转、合，恰似小舞台上一幕一幕演出的戏，或悲剧，或喜剧，或正剧，或滑稽剧，总有收煞的一天。匆匆忙忙，“你方唱罢我登场”，转眼之间，高潮即将过去，离终场的时候已经不远了。

我之与戏剧发生关系，有其必然性，也有其偶然性。其必然是因为上两代的职业，都与戏剧有关，外祖父是戏园里的“茶博士”，父亲（顾莘耕，又名顾亚儿）则是毕生在戏班画布景，做道具，在苏沪杭一带也是小有名气，在昆、苏、沪剧、文明戏、滑稽戏、杂技界有不少好朋友。有此因缘，从小就看了不少戏，多少受了一些熏陶。其偶然之处，是因为父亲常年流浪江湖，贫困潦倒，母亲宁愿送我进厂学徒，也不愿吃这碗“开口饭”。然而，冥冥之中，阴差阳错，又被卷进戏剧界，又是数十年的坎坷，虽没有达到“贫困”、“潦倒”的地步（毕竟时代不同了），但却是恍恍惚惚，无所作为。这当然不能埋怨投错了戏剧这一行，主要还是生性愚

顽，无才无华，而戏剧无论是剧本创作、导演、表演恰是最需要才华的职业，于是，数十年浑浑噩噩，成了一个“戏混子”。只留下了百余万字，聊作自慰。一经筛选，值得留存的，似乎为数也不多。感谢于铸兄，从我杂乱的文字中，理出了这数十篇。也感谢敏之兄，他曾经为这些拙文费了一番心血加以评论。人贵有自知之明，我并非认为这些是什么玃珠文字，只不过是一个外乡人，以他一生最宝贵的年华在广西这块土地上留下了一个足印而已。

## （二）

于铸兄在编选这些文稿时，是颇费了心机的。因为我的文字虽多，但发表在报刊上的，大多是些“千字文”。剧评、剧史、剧论，庞而杂之，实在是难以处理。现大体归为四部分，遂循此分类作一些说明。

第一部分，是一些所谓“论”的文字。这些“论”，我实在不敢说是理论。因为在我的理解中，“理论”应该是系统的，能说出其内部规律的，并带有一定哲理性的论述，而我于理论十分贫乏，更无高深的见解，因此只能说是在某一时期、根据某种需要，或有某些感触，发一些议论而已。而且有些议论文字，又不得不随波逐流，当时看来似乎是正确的，但过后难免有一些偏颇，而变得毫无价值。我想我们这一代动笔杆子的人大概都有此苦恼。这几篇文字中，《试谈现代戏的题材和主题》是1964年全区现代戏会演后写的一篇综合性文字，其余皆是近十年的文字，也仍然会有许多不正确之处，为求其保留当时的原貌，故不作改动。

第二部分是几篇有关明清戏曲史的文字，原是当年随王季思教授学《中国戏曲史》时写的几篇札记。我主要学明清传奇，做了不少笔记，可惜来不及成文，均毁于“浩劫”。这几篇只是已经发表或已成文而免于浩劫的。《探索清代戏曲的矿脉》一文，是1983年与北京诸位朋友校勘、标点《清代燕都梨园史料》（正续编）时留下的笔记。

第三部分是有关广西戏曲史的一组文章，多年来，一直想写一部《广西戏剧史》，但苦于资料的匮乏，于是花了数年时间收集资料。但不幸均毁于“文革”。从“五·七”干校回来，又从头做起，于1982年起着手编了一套“广西戏剧史料丛书”。第一辑为《广西戏剧史料集》，汇集了历代史籍、方志、奏谕、尺牍、笔记、杂录、日记、游记、序跋、诗词、碑记、决议、条例、布告、启事中有关广西戏剧活动的记载（其中包括现存广西方志中的文字摘录），并全部加以注释。其中不少史料，恐怕是首次发现。第二辑为《广西戏剧史论文集》（上下册）搜集了自四十年代以来，各家有关广西戏剧活动的史论文章。第三辑为《广西戏剧史料散论集》，原计划五十个选题，但最后只辑写了二十三篇文章，以后又陆续补写了一些。这也许是本集较有价值的一部分。至少有一些新材料和新论点，比过去广西研究地方戏曲史有所开拓，并经严密的考证后，对一些以讹传讹之处作了订正。如过去一直认为桂剧有八百年的历史，桂剧源于徽剧。它如明初朱守谦是否带戏班来桂林，清初桂剧是否去过昆明，以及对唐景崧、马君武、焦菊隐、国防艺术社的评价等等，均予以史实订正或给予公正的评价。

第四部分是一些综合性的评论文章。选“文革”后的数

篇作为代表，大部分是1985年以后的几篇剧评，因为此类文字数量较多，报刊发表时大多受到字数的限制，不得不作删节，故仅择其代表而录之。

收入集中的文字未必都好，而一些未收入集中的短论、短评和杂谈，倒是觉得言简意赅，颇有个性的。一是因为篇幅有限，二是因为体例不协调，故均割爱，今后是否有汇集的可能，则不得而知了。

### (三)

我承认，写作是需要才华的。我曾经写过一些戏曲剧本，发表的有《女县令》、《儿女亲事》、《我是理发员》等，但均不算上乘之作。为此决意搁笔，不再献丑。于是“小打小闹”，尽力而为，但主要精力还是投放于地方戏曲史上，虽尚未能编写出地方（或剧种）戏曲史来，但确实为《中国戏曲志·广西卷》的编纂，提供了许多资料和执笔串写综述部分打下了基础。也许将来摆脱事务之后，可能会将这些资料串写成一部地方戏剧（或剧种）的简史。

为此，此集只能称之为《甘苦集》，不过是表示从事戏剧工作付出的心血记录而已。乐真者，是我自1957年以来使用的笔名。元人王恽诗：“有田可种岂为贫，争妍江湖乐最真”。这些格子就是我的“田”，耕种其间，甘苦自知。

1990年1月13日·南宁

## 目 录

|    |       |
|----|-------|
| 自序 | ( 1 ) |
|----|-------|

### 圆的艺术，艺术的圆

|                        |         |
|------------------------|---------|
| ——戏曲审美特征初探             | ( 1 )   |
| √ 试论桂剧的表演特色及尹羲表演艺术的质朴美 | ( 13 )  |
| 戏剧改革的关键在于戏剧观念的更新       | ( 28 )  |
| 戏曲工作者要提高社会责任感          | ( 38 )  |
| 提高戏剧创作队伍的水平            | ( 41 )  |
| 不可守旧                   | ( 44 )  |
| 评论外的评论                 | ( 47 )  |
| 艺术民主和“戏外戏”的干扰          | ( 58 )  |
| 戏剧的繁荣离不开戏剧的评论          | ( 61 )  |
| 戏剧评论的概念、作用和写作          | ( 65 )  |
| 传统剧目的整理与改编             | ( 72 )  |
| 试谈现代戏的题材和主题            | ( 83 )  |
| 戏曲现代戏和现代观众             | ( 94 )  |
| 传奇“家门”琐谈               | ( 110 ) |
| 明代传奇中的山歌小曲             | ( 117 ) |

|                           |         |
|---------------------------|---------|
| ✓ 孟称舜的戏剧主张·····           | ( 122 ) |
| ✓ 李玉和苏州派的戏剧主张·····        | ( 130 ) |
| ✓ 探索清代戏曲的矿脉               |         |
| ——《清代燕都梨园史料》评介·····       | ( 136 ) |
| ✓ 桂林成卒“弄傀儡”·····          | ( 169 ) |
| ✓ “桂林侏队”及戏面·····          | ( 173 ) |
| ✓ 广西侏面具的演变·····           | ( 178 ) |
| ✓ 从“古侏”到师公戏·····          | ( 194 ) |
| 邝露和广西民族艺术·····            | ( 204 ) |
| 靖江王与戏剧·····               | ( 209 ) |
| ✓ 清初桂剧入滇考·····            | ( 214 ) |
| ✓ 昆、弋、梆、徽腔在广西的流传·····     | ( 220 ) |
| ✓ 皮黄在广西的流传与发展·····        | ( 227 ) |
| ✓ 桂剧的源流与形成                |         |
| ——与胡仲实同志商榷·····           | ( 240 ) |
| ✓ 广西采茶、彩调、唱灯戏的源流与演变·····  | ( 254 ) |
| ✓ 太平天国戏剧活动初探·····         | ( 263 ) |
| ✓ 杨恩寿和粤班在广西的演出·····       | ( 274 ) |
| ✓ 唐景崧和他的《看棋亭杂剧》·····      | ( 284 ) |
| ✓ 康有为咏桂剧诗考校·····          | ( 296 ) |
| ✓ 晚清广西地方戏曲的发展及民族戏曲文学····· | ( 301 ) |
| 辛亥革命与广西戏剧·····            | ( 315 ) |
| 左右江革命时期的戏剧活动·····         | ( 319 ) |
| ✓ 马君武与广西戏剧改进会·····        | ( 329 ) |
| ✓ 田汉桂林时期戏曲活动初探·····       | ( 340 ) |

|                          |             |
|--------------------------|-------------|
| ✓ 焦菊隐在桂林·····            | ( 354 )     |
| 平剧宣传队在桂林·····            | ( 369 )     |
| 国防艺术社简史·····             | ( 390 )     |
| 两广戏剧交流考·····             | ( 410 )     |
| <br>筑城观雉记·····           | ( 432 )     |
| 从《蛇郎》到《金花银花》·····        | ( 442 )     |
| ✓ 壮剧《羽人梦》的人物塑造与导演处理····· | ( 445 )     |
| 一局残棋出新意                  |             |
| ——为桂剧《深宫棋怨》叫好·····       | ( 453 )     |
| 《花山情祭》的遐思·····           | ( 455 )     |
| 《骆越神韵》断想·····            | ( 458 )     |
| <br>附：评说顾乐真的戏剧研究·····    | 王敏之 ( 462 ) |
| <br>后记·····              | ( 471 )     |

# 圆的艺术，艺术的圆

## ——戏曲审美特征初探

圆，在《辞海》中是这样注释的：“在平面上，和定点有定距离的动点的轨迹。”从直线感觉跃进到圆的意识，实在是人类并不亚于直立的一大进步。从此，人类的生活意识即与圆结下了不解之缘。天圆地方，以至于六十甲子，无非是圆的意识的反映。《三国演义》第102回说到诸葛孔明发明了木牛流马，不仅能搬运粮草，且能大破魏军，取得胜利。所谓木牛流马，也就是装上了圆形车轮的木车，机械传动形式中齿轮的出现，引发了人类工业生产的深刻变革。可见，圆在人类生活中，有着极深刻的影响力，而圆周率的发现，也决不是偶然的。我国南北朝的祖冲之获得了当时最为先进的圆周率的近似值，至今仍为世界科学界所敬仰。

我国人民从古以来，即对圆有着一种特别的兴趣。这在中国戏曲艺术的审美特征中，也是一个不可忽视的因素。本文试图对中国戏曲所具有的圆的审美特征作一些不成熟的探索。

### 中国古代哲学思想中的“圆”

中国戏曲是中华民族长期创造的文化宝库的一个重要组

成部分，它的形成与发展，一直受着中华民族传统文化的影响。哲学是文化科学的理论总结，也是研究自然界、人类社会、人类思维的最一般规律的基础科学，戏曲美学的研究是一门独立的审美学，但它从属于哲学中人类思维的最一般规律的科学研究范畴。因此，研究中国戏曲的审美观念中国的特征，就不可能不研究一下中国古代哲学思想中的某些因素。这些因素不可避免地会对中国戏曲的审美特征产生深刻的影响。中国戏曲美学研究的范畴非常广泛，但以圆为审美特征的现象处处可见。甚至可以说，它是与中国戏曲的形成同步进行的。而在与中国戏曲有着密切联系的中国古代哲学的代表学派佛、道、儒诸家的哲学思想中，可以窥见有关于圆的思想，这也是处处可见的。

例如佛教中天圆地方之说，以及有关“轮回”思想。轮回，仅从字面理解，即为“车轮回旋不停”之意。而它的实际含义，也包含有圆的回旋。《杂阿含经》卷二十及《长阿含经》卷六等记载，下等种姓今生积“善德”，下世即可转生为上等种姓；而上等种姓今生有恶行，下世亦会转生为下等种姓。这就是所谓众生在“三界”、“六道”的生死世界循环不已，用以说明人间不平等现象的哲学理论。这里的“轮回”，“转生”，都给人以圆的思维印象。佛教的另一基本理论“因果”说，也是一种圆的思维反映，《瑜伽师地论》卷三十八载：“已作不失，未作不得”，即谓任何思想行为，都必然导致相应的后果，“因”未得“果”之前，不会自行消失；反之，不作一定之业因，也不会得相应之结果。“因”与“果”是轮回报应的。

而老子哲学思想中的自然观，也是以圆的回旋来加以阐

述的。《老子》二十五章载：“有物混成，先天地生……周行而不殆”，意思是说，老子谓之“道”的东西，是一个浑然一体的东西，它比天地先生，不知疲乏地循环运行。又载：“字之曰道，强为之名曰大。大曰逝，逝曰远，远曰反……”老子把那循环运行的东西称之为“道”，勉强再给它起个名叫做“大”。大就是运行不止，运行不止就是辽远无边，辽远无边又回到本原……如此循环轮回。总之，其哲学思想也离不开一个圆的概念。

儒家之“中庸之道”、“和为贵”，岂不皆是一种“圆”的体现？《国语·郑语》中记载有史伯论五材的言论，曰：“夫和实生物，同则不继。以他平他谓之‘和’，故能丰长而物生之。若以同裨同，尽乃弃之”。意思是说，和谐是创造事物的原则，“同一”是不能连续不断永远常有的。结合“不同”的东西在一起并使它们平衡，这叫做“和谐”，和谐便能使事物发展；假如相同的加相同的，最后终将被抛弃。由此，我们知道事物只有不断地发展，才能得到圆满的结果，而事物发展的原则是和。在中国的传统概念中，“和谐”就是“圆满”。因此，和，也是一种圆的思维印象。

中国古代哲学理论中这些与圆的思维印象有关的思想，被认为是一种至高无上的意境，是较难达到的最高准则。圆是最完善的体现，而完善则是一种美的意念。故圆对于中华民族的审美观念有着深刻的影响。这可以从中华民族传统审美观念以圆为审美特征的诸多现象中得到印证。

### 传统审美观念中“圆”的审美特征

中华民族的传统审美文化，对于美好的、理想的事物，常以

一种完满的圆来体现。显示出中国人的审美特征是与圆密切相关的。例如佛教对于僧尼的死亡，认为是一种升入天堂的超脱，将永成正果，是一种幸福，是美的最后的完善，故而敬称之为“圆寂”。圆寂是梵文Parinirvana的意译，即涅槃的异名“般涅槃”之略，意为“圆满寂灭”。祈祷，在各宗教信仰徒的心目中都是一件神圣而庄严的事情。藏传佛教徒在祈祷时所用的法器，便是圆形的“轮经筒”。轮经筒形如桶，中贯以轴，其中装有纸印经文。轮经筒转动一周，表示念诵真言一遍。佛教徒的法名，也多用“圆”字。例如玄奘的著名弟子、唐代名僧圆测文雅、明代禅宗名僧圆悟、现代名僧圆瑛、日本佛教天台宗第三代座主圆仁、第五代座主圆珍……。道教无处不用的太极图，其形状也是圆中有圆。这些，都说明圆是中国传统审美观念的一个重要的审美特征。

圆，在中国许多古建筑的审美观念上也能体现出来。例如建于明嘉靖年间的北京天坛祈年殿，便是一座闻名于世，得到古今中外人民热爱的圆形建筑。这座圆形建筑，以其秀美的形态，成为中华民族文明的象征，成为中国古建筑的代表作。又如在中国古建筑、甚至现代建筑中比比皆是的对称的审美特征，也是起源于圆，并与圆有着密切的联系。对称有“两侧对称”、“辐射对称”、“球辐射对称”等多种形式。这些形式都以一个定点为圆心而产生对称。现在天安门广场的建筑物布局，也是这样一种以圆为特征的“辐射对称”形式：广场中心（圆心、中轴）为革命烈士纪念碑，通过圆心形成辐射的东西面对称物分别为革命历史博物馆和人民大会堂；南北面对称物，分别为毛主席纪念堂和天安门城楼。由此可见，以圆为特征的审美观念，不但是我们民族传

统的审美情趣所在，即便对于现代人的审美情趣，其影响也是深刻的。

综上所述，可以认为：圆，在中国古代哲学思想以及中华民族的传统审美观念中，占有一席重要的地位。是一个极其重要的审美特征。那么，与中国的传统文化及中华民族的传统审美观念有着千丝万缕联系的中国戏曲，在其形成与发展的历史进程中，无论是审美主体，或是审美客体，其审美观念的重要特征之一，也就离不开这个圆字。有圆则美，无圆则不美，可以说，在某种意义上，中国戏曲乃是一种圆的艺术，它所表现出来的审美创造与审美欣赏，是一种具有高度审美价值的艺术的圆。

### 戏曲编剧中“圆”的审美特征

中国戏曲的编剧法，有成文的，也有不成文的。成文的如李渔的“立主脑”诸说；不成文的，则可从剧本中去揣摩意会。无论成文的或不成文的，其审美观念，在剧本结构形式、矛盾发展规律或在故事的叙述上，都可以找到以圆为特征的轨迹。

在戏曲剧本的结构方面，可以说，几乎所有的传统剧目都是一个有头有尾，来龙去脉交代清楚的完整而圆满的故事，大多数剧目的结尾也都是一个大团圆的局面。元代戏曲家乔梦符在《作乐府法》中说：“作乐府亦有法，曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。大概起要美丽，中要浩荡，结尾要响亮。尤贵在首尾贯穿，意思清新。”元代文学家顾瑛在《伽陵音指迷十六观》中则说：制曲（即今谓编剧）需“思其头如何起，尾如何结，方后选韵，而后述曲。……不要断

了曲意，需要承上接下。”清代著名戏剧理论家李渔在《词曲部·结构第一》中也说：“尚先无成局，而由顶至踵，逐段滋生，则人之一身当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。”这些论述的意思，都强调写戏要有一个首尾贯穿，承上接下，不可断了曲意的完整、圆满的故事。否则便会血气中阻，了无审美价值。上至戏曲始祖之《优孟衣冠》、《东海黄公》，继至元杂剧《西厢记》以及汤显祖的传奇《玉茗堂四梦》，无不按此意成篇。即以《西厢记》为例，则无论是王实甫的“王西厢”，或是董解元的“董西厢”，甚而现在仍在上演的各戏曲剧种的《西厢记》，无论是写成悲剧，还是写成喜剧，那一个完整、圆满的故事，总是依然如故的。

以大团圆为结尾的戏曲传统剧目更是随处可以俯拾。如《珍珠塔》、《孟丽君》、《花田错》、《宝莲灯》、《破镜缘》、《铁弓缘》、《胭脂判》等等，等等。总之，简直可以说是无圆不成戏。

这种戏剧结构形式的审美特征，即可以圆为概括。

戏曲剧本的矛盾规律，其审美特征也离不开圆。具体地说，大多数戏曲剧本的矛盾发生都离不开“分久必合，合久必分”，“乐极生悲，苦尽甜来”这样一个周而复始的圆的规律。例如《秦香莲》一剧，陈世美与秦香莲联姻后，生育有一双儿女，其恩爱之情是可以想见的。然而，合久必分。当陈世美得了高官，做了驸马之后，矛盾发生了。秦香莲母子三人含辛茹苦，千里跋涉，吃尽了苦头，见到的却是忘恩负义的薄情郎，几乎丧失性命，其苦甚矣。陈世美既是皇帝东床，自是享不完的富贵，如能置前妻于死地，便无后顾之忧，其乐甚矣。然苦尽甘来，乐极生悲。秦香莲终于伸了沉

冤，看到了薄情郎的下场；而陈世美也“机关算尽”，害了自己的性命。类似《秦香莲》这样的矛盾规律，几乎可以在所有中国戏曲传统剧本中看到。尽管情节各异，但万变不离其宗。有的是上述这种“大圆”，有的则是一种“小圆”。即便是《三岔口》这样一出情节极为简单的小武戏，台词那么少，但它的矛盾发生、发展与解决，也离不开矛盾双方由相同的目标（保护杨家将忠臣焦赞）出发，经过斗争，又走到出发时那个相同的目标上，这样一个圆形的轨迹。同时，它又是整出杨家将戏曲大团圆中的一个有机的组成部分。

中国戏曲传统戏的叙述方式，也是与圆的审美特征分不开的。

李渔在谈到编戏要旨时，曾一再强调要“立主脑”、“密针线”、“减头绪”。立主脑意为立一篇之主脑，“即作者立言之本意也”。这主脑，便如一个圆的圆心，有了这个圆心，方可划出一个圆圈来。密针线喻“编戏有如缝衣，其初则以完全者剪碎，其后又以剪碎者凑成，剪碎易，凑成难，凑成之功，全在针线紧密，一节偶疏，全篇之破绽出矣。”戏曲传统剧本的剧情铺陈，正是注意了针线紧密，因此大都是一环紧扣一环，也就是一个圆紧扣一个圆地加以叙述的。减头绪即谓将多余之枝蔓全数剪掉，以使一个戏浑圆一体，并非多角的棱形。

可见中国戏曲的传统编剧手法，其审美特征往往都给人以圆的印象，圆的情趣，这种审美主体的审美创造，对于观众这个审美客体的审美欣赏，其影响是深远的。直至今日，中国观众仍然偏爱于大团圆的结尾；有头有尾，来龙去脉交代清楚的圆满故事。而不太习惯于某些新的表现手法（也不

能得到艺术上的满足），便是证明。

### 戏曲表演中“圆”的审美特征

在戏曲表演的诸多因素中，可以说无一不具有“圆”的审美特征。

戏曲表演的身段讲究以腰为轴。以这个轴为圆心，上身及四肢便可以划出许多不同的圆来，亦即可以创造出各种不同的身段来，如塌腰鹞子翻身，划出一个立面的圆；立腰鹞子翻身，划出一个斜面的圆；平转，则划出一个平面的圆。以腰为轴，还可以变化出各种以“辐射对称”美为特征的身段来。如“子午相”，即是以腰部为圆心，通过这个圆心，或头部与身体形成辐射对称，或左手与右手、左脚与右脚形成辐射对称，尤如地支的第一位“子”与第七位“午”的对称形态，故称为“子午相”。戏曲身段中运用最多的各种手式指法，也无一不与圆有关系。一个云手即可划出好几个圆来，而且动作要求圆润柔美，那怕是出手一指，也要先将手向外伸出，然后向内划一个圆再指出去。可以毫不夸张地说，戏曲身段即是以各种不同形态的圆组成的图谱。如用现代电脑来图解各种身段动作，即可在荧屏上明显地看到这种由多种圆组成的图谱。

戏曲表演的各种技巧，也都离不开圆，如用得最多的水袖功、髯口功、甩发功、翅子功、翎子功等等，体现这些功夫的技巧动作，也都是以圆为基本形式发展变化出来的，各种筋斗，更是一个一个或在平地、或在空中做出的一个一个圆的技巧动作。又如“打出手”，则不但抛出去的枪，或踢回来的枪，全在空中划出一个圆弧形，就是踢枪者与抛枪者