

DANGDAI
XUESHUWENCONG
XIQUWUTAI XINGTAI
戏曲舞台形态

当代学术文丛

田志平 著

DANGDAI
XUESHUWENCONG
XIQIWUTAIXINGTAI
戏曲舞台形态

江苏工业学院图书馆

藏书章
Cultural and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲舞台形态/田志平著. - 北京: 文化艺术出版社,
2008. 4

(当代学术文丛)

ISBN 978-7-5039-3491-9

I. 戏… II. 田… III. 戏曲 - 舞台艺术 - 研究
IV. J81

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 020897 号

戏曲舞台形态

著 者 田志平

责任编辑 胡 晋

特约编辑 曹其敏

责任校对 方玉菊

装帧设计 刘宝华

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2008 年 4 月第 1 版

2008 年 4 月第 1 次印刷

开 本 720 × 960 毫米 1/16

印 张 24.75

字 数 400 千字

印 数 0001 - 3000 册

书 号 ISBN 978-7-5039-3491-9/J · 926

定 价 49.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

序

20多年前，我曾经为北京广播学院文艺系的本科生讲过几轮“戏曲艺术论”。当时，文化大革命结束不久，百废待兴。经历了“10年10个样板戏”的一代青年学子，对传统戏曲不甚了了，有的连看都没看过，而且也没处看。当时，前贤的戏曲文献已作为“四旧”和“封、资、修”的毒草被销毁或封存，相关的理论书籍如凤毛麟角。《中国大百科全书·戏曲 曲艺》卷正在编撰中，《艺术概论》、《美学概论》和各种相关辞书尚未面世。学术禁区尚在起作用，学者们程度不同地心有余悸。

分量重一点的，是张庚先生的《戏曲艺术论》，以及阿甲《戏曲表演论集》、《焦菊隐戏剧论文集》、《周贻白戏曲论集》中的相关篇章。此外，50年代中期苏联木偶艺术家奥布拉兹卓夫在中国看了各种戏曲演出，与王瑶卿、梅兰芳等表演艺术家进行了比较深入的对话，写了一本《中国人民的戏剧》——从外国人的西方戏剧观念来看中国传统戏剧，自有一个理解过程，并且有独到的见解——可作参照。除了这几本论著以外，我只能依据少年时听的唱片、看的戏（包括戏曲电影），加上50年代行家们整理的戏曲知识的小册子如“锣鼓经”、“身段法”、“戏曲曲牌”之类来进行理论阐释了。

关于戏曲艺术的基本特征，当时多在“写意”和“写实”问题上阐述——尤其以西方戏剧和话剧形态为参照。代表性的观点如：

中国戏曲是歌、舞、剧合一的“综合艺术”——如上海戏剧学院陈古虞

教授认为：戏曲艺术的特点在于它的“综合性”、“夸张性”、“集中性”、“程式性”。加上观演之间的互动，他借用清康熙年间《桃花扇》作者孔尚任的话，概括为“场上歌舞，局外指点”^①。

焦菊隐先生认为：戏曲作为表演艺术，它的特点是“程式化”、“虚拟化”、“节奏化”^②。

阿甲先生认为：中国戏曲在表演上的特点是“分场（上下场）的舞台方法”、“虚拟动作”和“唱做念打的表现手段”^③。

黄佐临先生认为：中国戏曲的特征在于它的“写意”手法，表现在四个方面：“一、生活的写意性，就是不是写实的生活，而是源于生活、高于生活……二、动作的写意性，京戏也好，芭蕾舞也好，都是一种达到一定意境的动作。三、语言的写意性，就是不是大白话，是提炼为一定意境的艺术语言，达到诗体的语言，我称为语言的写意性。四、舞美的写意性。”^④

张庚先生说：“我认为，中国戏曲如果要讲体系的话，它就是神形兼备的体系。”^⑤——“神形兼备”是国画的术语，也是“写意”的意思。

其他，还涉及西方戏剧理论中“体验派”和“表现派”的讨论、关于“意境”的美学讨论，等等。

当时我所讲“戏曲艺术论”，除了总体上涉及戏曲的基本特征以外，更多的内容是戏曲知识，并且结合相关的实例进行剖析。我将戏曲艺术概括为五个方面：

戏曲的分场体制和唱念相间的语言手段；

戏曲的脚色分类——生旦净丑；

戏曲的表演技巧——四功五法；

戏曲的音乐伴奏——文武场面；

戏曲的舞台美术——服饰、砌末（道具）、化妆（含脸谱）等。

至于程式、虚拟、象征、夸张等表现手法，以及戏曲的“精、气、神、韵”，还有

① 陈古虞：《场上歌舞，局外指点》，上海戏剧学院《戏剧艺术》1978年第4期。

② 《焦菊隐戏剧论文集》“中国戏曲艺术特征的探索”一文，上海文艺出版社1979年10月版。

③ 阿甲：《戏曲表演论集》，上海文艺出版社1962年版。

④ 黄佐临：《总结·借鉴·展望》，上海戏剧学院《戏剧艺术》1978年第4期。

⑤ 张庚：《论戏曲的表演艺术》，上海戏剧学院《戏剧艺术》1978年第4期。

“边式、帅、脆”之类美学评论，则适当发挥，不作展开。

这只是将近30年前的理解和阐述，而且面对的并非戏曲专业的本科生。对于准备从事文艺编辑和记者工作的北京广播学院学生来说，这基本上够用了。改革开放30年，戏曲重新迸发了活力。传统戏曲与现代戏曲并驾齐驱，大行其道。那么，相关的戏曲理论理应有更为深入的探索，有所突破，而不应该仅仅停留在“综合艺术”和“写意”、“写实”问题上兜圈子，这是时代的呼唤。

很高兴看到了中国戏曲学院田志平副教授的新作《戏曲舞台形态》。这是一部专业性强、探索深入的理论著作，很有时代气息。据我所知，田志平副教授年少时曾在云南京剧院和云南省艺校学习京剧老生表演，后来担任过艺校教员，又先后就读于中央戏剧学院戏剧文学系和首都师范大学中文系，以及中国戏曲学院的研究生课程班，由此打下了比较扎实的中西戏剧文化底子。此后，他在中国戏曲学院戏曲文学系主讲《戏曲舞台知识》和《表导演体验》等课程达10年之久。又在戏曲学院原副校长贯涌主笔的《戏曲编剧教程》中担任过撰稿人，并参与了中央电视台“戏曲采风”、“梨园群英”、“锦绣梨园”栏目及中国文联相关电视片的撰稿及导演制作。这样专业经历丰富、有实践、有理论、有文化底蕴而且视野开阔的中青年学者，是不可多得的。

对于学术研究来说，今非昔比。30年来，有关戏曲知识和戏曲理论的书籍并不乏见，传统戏曲和现代戏曲的实践成果尤其丰富多彩。因此，必须百尺竿头更进一步，有独特的视角，才能对业界有新的启迪。《戏曲舞台形态》从“形态学”的角度研究戏曲，本身就很有新意。

“舞台形态”重场上表演，区别于文本形态或影视形态，这是戏曲艺术的本体。在诸多的戏曲艺术元素中，如何把握根本，这是很费斟酌的。作者以“脚色”为切入点，结合“角色”的戏剧原理，有机地串连起行当、程式、流派，以及唱、念、做、打、化妆、服饰等舞台形态，完整而细致地阐述了戏曲艺术的各个侧面。

“脚色”与“角色”是不同的专业词语，现代人常常混为一谈。其实，“脚”是垫底的，“色”是出彩的，“角”是冒尖的。在戏曲领域里，这几个词语在宋代便有了不同的指向。“脚色”指身份、履历、行当；“角儿”指著名的、相对拔尖的艺人。至于“角色”成为“剧中人”和“舞台形象”的专用语，则联系着西方戏剧原理，基本上是近代以来受西方戏剧影响后日渐通行的。对此，作者在首章旁征博引，辨析甚为明晰。

从“脚色”理论出发，作者将戏曲演员抽象化为“表演者”，认为他们属于“艺术

创造的材料和工具”——作者称之为“技艺合成体”。与西方戏剧不同的是，作为“技艺合成体”的戏曲演员关联到中国戏曲的特殊的艺术分工——行当。作者对戏曲中的分行缘由、京剧行当的演变，特别是“行当”体制在当今新编历史剧和现代戏中面临的挑战提出了中肯的、实事求是的意见和建议。在我读过的有关脚色行当的文字中，本书的阐述是最为科学、明晰的。

正是这种“行当”化的演出体制，使戏曲在相当程度上受到了艺术“程式”的制约。但是，在不同剧目中，“技艺合成体”的戏曲演员在相当程度上存在着艺术创造的自由，包括与文学内涵相关联的演绎剧情、塑造人物。正是这种艺术创造力，使“角儿”与一般“脚色”拉开了距离，同时也发展了戏曲艺术。可见，作者在舞台形态的阐述中融会有西方演剧理论，同时对其进行了“中国化”的阐释与比较。中西交汇、为我所用，这是本书在理论探索方面的出新之处。

尤其明显的是关于“戏剧时空”问题。这是西方戏剧理论的重要环节，也是普遍性的戏剧原理——在一方舞台上，戏剧形态的展现离不开特定的空间，剧情的叙述离不开特定的时间。戏剧作为舞台形态的时空表现，形形色色，千变万化，构成了艺术化的“戏剧时间”和“戏剧空间”。这一点，所有的戏剧都难以回避。在这个问题上，作者不仅概括了中西演剧场所（剧场）的历史性变革，阐述了戏剧的时空“假定性”和观演的“心理时空”，比较了中西戏剧传统的不同的“时空意识”，更具体剖析了中国戏曲在时空表现上的“假定性”特征及方法手段，诸如：前后台“团团转”的原理；开放型舞台的“明线与暗线”原理；“景与境”的虚拟原理；“心理时空外化”原理等。这一切，显然对舞台实践有启发和指导作用。文中还进一步论述了戏曲时空在“境象”和“意象”问题上的审美意义，从而具有相应的理论价值。由此，显示了本书区别于通常“戏剧常识”、“戏曲常识”之类书籍的理论深度。

全书40万字，内容极为丰富。非仅在“脚色”、“技艺合成体”、“时空表现”问题上进行了原理层面的深入思考，其他各章亦俱皆如此。行文中，围绕戏剧戏曲原理的探讨，还穿插了大量戏曲术语和谚语口诀，耐人寻味。因此，作为“场上艺术”的理论著述和专业教科书，本书值得反复翻查和品味。

在当今的“现代化”大潮中，剧场形态和体制已经和正在发生巨大的变化。平心而论，舞台技术和艺术的发展势必带来戏剧的多形态和多元化，同时对传统舞台上的戏曲有所冲击。当今戏曲舞台上出现的“戏不够，烟来凑”，“戏不够，舞来凑”，“戏不够，

景来凑”，“戏不够，龙套凑”等现象，弱化和淡化了“以表演为中心”的传统戏曲的艺术本体。因此，如何保护、保存、弘扬作为“非物质文化遗产”的戏曲，如何处理好戏曲舞台形态与现代化舞台设施之间的辩证关系，是摆在所有戏剧工作者面前的重要课题——这里所说的“戏剧工作者”既有“技艺合成体”的演员、脚色，也有其他舞台技术艺术工作者，包括传统戏曲舞台上不曾出现的、现代城市大舞台造就的专职“导演”。在这个意义上，《戏曲舞台形态》的理论探索和其中所体现的经验积累对所有从事戏曲工作的专业人员都是大有裨益的。

周华斌

2008年3月12日晚

目录

序……1

引言……1

第一章 戏曲脚色

第一节 戏曲“脚色”的语词来源……5

第二节 戏曲“脚色”的形态特征……9

第三节 戏曲“脚色”的本质属性……17

第四节 “脚色”与角色……24

第五节 小结……28

第二章 戏曲行当

第一节 脚色分行史述……36

第二节 部分戏曲剧种分行情况及部分京剧行当的演变……46

第三节 戏曲脚色分行的因由分析……68

- 第四节 行当与人物、演员的对应关系……78
- 第五节 行当中表演风格划分的结果——流派……98
- 第六节 现代戏与新编历史剧对京剧行当带来的挑战……114
- 第七节 京剧表演行当中的龙套、武行……116

第三章 戏曲程式

- 第一节 戏曲程式概说……123
- 第二节 戏曲程式中的方式方法……132
- 第三节 戏曲程式中的造型材料……143
- 第四节 戏曲谚语、口诀对戏曲程式的作用……147
- 第五节 戏曲程式的组接、变通及提高……152
- 第六节 程式内容来源的推想……157
- 第七节 程式思维……162
- 第八节 作为审美主体的戏曲程式……165

第四章 戏曲时空

- 第一节 戏剧时空综述……181
- 第二节 中西方戏剧时空意识的不同……188
- 第三节 戏曲时空处理中的假定性方法及其原理……194
- 第四节 戏曲时空的审美特征……212

第五章 戏曲演唱

- 第一节 戏曲演唱的抒情本色……223
- 第二节 戏曲演唱的抒情方法……227
- 第三节 戏曲演唱的“字美”技巧……243

- 第四节 戏曲演唱的“声美”特征……252
- 第五节 戏曲演唱的“韵味”与方法……260
- 第六节 关于唱工戏……269

第六章 戏曲念白

- 第一节 戏曲念白概说……277
- 第二节 戏曲念白功能及念白基本功的训练……279
- 第三节 戏曲念白分类……288
- 第四节 京剧念白套式简介……296

第七章 戏曲做工

- 第一节 戏曲做工概说……301
- 第二节 戏曲做工的训练与体验……312
- 第三节 戏曲做工的规范与美感……320
- 第四节 关于做工戏……324

第八章 戏曲武功

- 第一节 戏曲武功概说……329
- 第二节 戏曲武功基本内容……333
- 第三节 戏曲武功训练简介……335
- 第四节 关于武戏……337

第九章 戏曲化妆

- 第一节 戏曲化妆概说……344
- 第二节 戏曲化妆的大致分类……347

第三节 戏曲脸谱造型的依据……356

第四节 戏曲脸谱的审美追求……359

第十章 戏曲服装

4

第一节 戏曲服装概说……363

第二节 戏曲服装的外观要素及其分类……366

第三节 戏曲服装的造型手法及审美功效……377

主要参考文献……380

后记……383

引言

围绕着戏曲演出，中国古代的表演艺术家们创造出独特而奇妙的舞台形态。这种舞台形态的核心是表演者的肉身——身形和声音。每一位表演者都必须按照特有的规范对自己的身形和声音进行“塑型”训练；经过这样“塑型”后，表演者的肉身就成为一个规范化的艺术创造工具，再通过这个工具，才能饰演并塑造一个个具体的形象生动的剧中人物。

这个规范化的艺术创造工具，就是戏曲脚色。

戏曲脚色是戏曲艺术创作的物质基础，也是构成戏曲舞台形态的物质核心——所有登台出演者，都泛称为脚色。根据各不相同的表演任务，观众所看到的满台脚色，其实已经做了明确的分工，这种分工具具有外观造型方面的类型化特征；戏曲界称这种分工现象为行当。不同的戏曲剧种，对行当划分有同有异，京剧分为生旦净丑四大行当，每个大行当里再划分若干更细的分工层次，如生行中的老生、小生、武生等等。正是在这样相对细密的分工基础上，戏曲舞台演出运用经过“塑型”训练的一行行脚色工具，塑造出一个个形象生动的具体人物。

在操作、运用脚色工具，即操作表演者的身形和声音以及相关元素的时候，戏曲形成了一套套的具体方式和技法，这些方式和技法，因为外部样式和内在联系的稳定、

规范，被研究家们称为程式。在研究家看来，戏曲脚色所运用的唱、念、做、打等表演方式，以及音乐、化妆、服装等辅助方式，都与程式密切相关，也都可以在程式的论题下被认识或解析。因为唱、念、做、打表演方式和化妆、服装辅助方式中承载着太多的内容，它们是以往戏曲研究的重要对象，也是戏曲舞台形态的重要组成部分。

运用脚色工具，在一方空旷的舞台上演绎剧情，塑造人物，还存在一个时间与空间的安排与创造的问题。戏曲演出以表演者身形和声音为主体，而不过多地依赖于舞台装置制造效果，因而形成独具魅力的戏曲时空。这种体现着中国传统宇宙意识的精妙的时空安排与创造，也是戏曲舞台形态的重要组成部分。

表演者——脚色的登场，开始了戏曲的演出，而表演者——脚色的退场，又可以标志着一场演出的结束。戏曲舞台形态依靠脚色的作用，串连起全部的演出成分，构建起完整的表演系统。从这个意义上看，脚色是意义重大而不可替代的。我们对戏曲舞台形态的研究，也因此从脚色起步。

当代学术文丛

戏曲舞台形态

第一章

戏曲脚色

1952年，前苏联芭蕾舞大师乌兰诺娃访问北京，梅兰芳先生参加了接待，并在当晚演出了《贵妃醉酒》。观看演出时，乌兰诺娃大为惊讶，因为“他刚刚还跟我谈话，那时他是一位文质彬彬的、上了年纪的男人，面带一些倦意和沉思的神情”。但“过了一会儿，我们突然看到舞台上一位美妙的妃子”。乌兰诺娃感叹到：“演出者是那样具有天才，那样善于再现，他的手势是无法比拟的，每个手指头的动作都体现了美。”^①

这个“善于再现”的“手势无法比拟”的演出者，其形象特征与梅先生本人差别太大，所以令乌兰诺娃一时惊讶。在戏曲演出中，实际上每一位出演者都需要这样先把自己的躯体与声音进行专门的塑造，使之形成一种足以容纳并承载着一系列稳固技艺的特殊工具，其后才能借以创造出丰富多彩的戏剧舞台人物形象。因而演员本人的生活形态和经过塑造的演出者形态，必然存在很大的差别。

这个与本人生活形态差别很大的演出者，就是需要我们特别研究的戏曲中所有表演技艺的容纳和承载者——脚色，是构成戏曲形态最基础的成分。

第一节 戏曲“脚色”的语词来源

戏曲舞台上的出演者，曾长期被泛称为脚色。宋元南戏《张协状元》第一场中有这样一段词语：

^① 《梅兰芳艺术评论集》第613-614页，中国戏剧出版社1990年版。