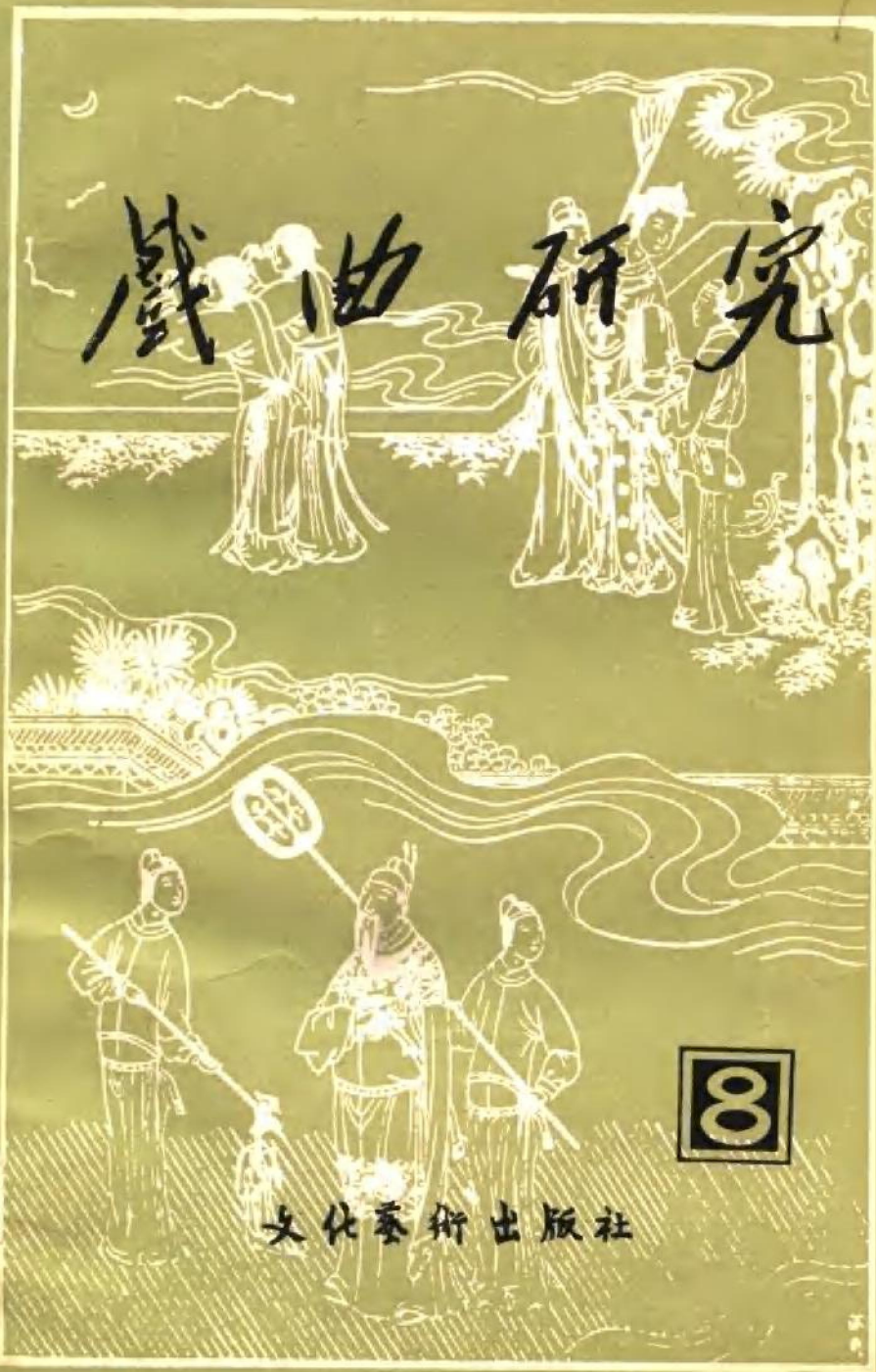


戲曲研究



8

文化艺术出版社

戏曲研究

第八辑

文化艺术出版社出版
新华书店北京发行所发行
河间印刷厂印刷

开本850×1168毫米1/32 印张9 字数201,000

1983年5月北京第一版 1983年5月北京第一次印刷

印数0,001—3,100册

书号10228·031 定价0.90元

目 录

- 戏曲剧本文学的特征.....郭汉城 沈达人 (1)
- 梅耶荷德的预见和灼见.....童道明 (14)
- 京剧武戏美学初探.....孙 毅 (31)
- 清代戏曲审美理论发展大势.....王 政 (54)
- 戏曲结构三题.....马焯荣 (78)
- 戏曲艺术与道德.....吴毓华 (94)
- 王肯剧作的特点和成就.....华 迦 (108)
- 杏花春雨江南
- 试论胡小孩的戏曲剧作.....安 葵 (125)
- 孟称舜《娇红记》的悲剧美.....朱颖辉 (142)
- 谈调腔《闹九江》.....谭志湘 (157)
- 谈龙江剧音乐.....刘 莹 (168)
- 踮出一条自己的路子.....白淑贤 (186)
- 谈“裘派”唱腔的表现特点.....潘仲甫 (192)
- 回忆我的父亲——刘艺舟.....刘木铎 (207)
- 陈独秀的戏曲论文
- 三爱《论戏曲》.....傅晓航 (220)
- 附：《论戏曲》.....三 爱 (223)

曲海撷拾（二则）……………李大珂（227）

陆羽与“陆参军”

《古本京调六种》是拆唱八角鼓

宋代露台考……………薛瑞兆（235）

南宋大觉禅师的“杂剧诗”……………张杰（245）

杂记二则……………王雪樵（253）

为“关汉卿祖籍河东”说援一例

郭宝臣在京唱的是什么梆子？

从《容美纪游》看清康熙时的湘鄂西戏曲……………张九（261）

蕊楼居士是谁？……………汪效倚（280）

——《沧浪亭》杂剧作者考

戏曲剧本文学的特征

郭汉城 沈达人

戏剧文学和诗歌、小说等文学形式不同。一个剧本，主要要通过舞台表演，才能与观众见面，产生戏剧的效果。戏剧文学的这个特点，决定了它在戏剧艺术中的地位：一、文学剧本是舞台演出的基础。主题思想、人物形象、体裁风格、舞台构思，都要在剧本中初步形成。没有这个基础，舞台艺术的创造就无所依据。二、文学剧本又是戏剧综合艺术的一个组成部分。它的体制、形式、都要受舞台演出的制约。没有这一特点，就不能完成由文学剧本到舞台剧本的转化。

戏曲作为一种戏剧表演艺术，它的文学剧本，同样具有这两个特点。

但它又是一种特殊的戏剧表演艺术，有一套独特的表演方法，这必然使戏曲文学在剧本体制、结构、人物、语言等各个方面具有自己的特色。

戏曲剧本体制的演变

戏曲是一种综合艺术，由文学、表演、音乐、舞蹈、美术等诸多种艺术因素综合而成。把各种独立的、非戏剧性的艺术因素加

以改造，综合成为统一的戏曲艺术，表演完整的故事，深刻地反映社会生活，需要一个长期的历史发展过程。体现着戏曲艺术在不同发展阶段、不同综合程度的各种戏曲剧本的体制，也有一个长期发展、演变的过程。

戏曲剧本的种类很多，如北杂剧剧本、南戏剧本、昆曲剧本、弋阳腔剧本、各类梆子剧本、各类皮簧剧本、京剧剧本、各类民间小戏剧本等。它们都是戏曲剧本，因此剧本结构形式都要受戏曲综合艺术这个共同规律所制约；但它们又是在不同的历史条件下、不同的综合条件下形成发展的，又有其各自的特殊规律。所以我国的戏曲剧本，既特征鲜明，又丰富多样。

各种戏曲剧本，不论形式如何不同，就其结构的根本区别来说，可以归纳为分出和分场两种戏曲剧本体制。这两种体制的形成和发展，集中地反映了戏曲艺术综合性不断完善、戏剧性不断提高的历史趋向。

所谓分出体制，就是以一套或两套以上的曲牌为单位，构成一个剧情段落，叫做一出、一齣或一折。北杂剧的四折一楔子、一人主唱，就是这种分出体制的最古典的形式。它把整个剧情分为四个段落，每个段落由一套曲牌为结构单位。全剧四套曲子，由一个男演员（正末）或一个女演员（正旦）从头唱到底。所以又有末本、旦本之分。这种剧本体制出现于金、元之际，是吸取当时说唱艺术诸宫调庞大、复杂的联套结构的经验和高度发展的演唱艺术的成就，以音乐为中心综合其它各种艺术因素而形成的。较之宋杂剧、金院本中以滑稽调笑为主的生活小戏、歌舞小戏，它的综合性、戏剧性大大提高了，反映社会的生活能力也大大提高了。北杂剧大批思想性、艺术性很高的剧本的产生，当然

有时代原因，但与它的剧本体制的完成也是分不开的。所以从宋杂剧、金院本到北杂剧的发展，应该看作是尚处于综合过程中，没有最后完成戏剧化任务的歌舞、表演艺术，到正式形成戏曲的一个重要的飞跃。

但北杂剧这种套曲的剧本体制，其局限性仍然是很大的。这首先表现在音乐结构与戏剧结构的矛盾，要把生动活泼、千变万化的剧情纳入固定的音乐结构之内，限制了广泛、深刻反映生活的能力。全剧只有一个主要人物能唱，其它人物不唱，对于运用各种表演手段来刻画人物性格、深化戏剧冲突也不利。剧本体制上存在的这种局限，是各种艺术因素的综合不够成熟、戏剧性未得到充分发挥的反映。

明、清传奇是套曲分出剧本体制的另一种形式。昆山腔、弋阳腔等继承了南戏的传统，剧本的结构比较自由。它虽然也是按套曲分出，但并不一律只分四出，而是二、三十出、三、四十出，多到四、五十出不等。也不只有一人主唱，凡是上场角色都可以唱。每出有两套以上曲子组成，每套曲子的数目可多可少，也没有严格的规定。与北杂剧剧本相比，传奇剧本的结构灵活多了，适应剧情的能力也更强了。但尽管如此，音乐结构与戏剧结构的矛盾并没有得到根本解决，不管剧情需要与否，每出都要唱两套以上曲子，妨碍了唱、念、做、打的综合运用。传奇剧本结构的冗长、散漫、缺乏变化，仍然是由套曲分出剧本体制带来的弊病。

明末清初戏曲表演艺术的发展，终于突破了以音乐为中心的综合方法，出现了唱、念、做、打各种艺术因素灵活运用的综合方法，酝酿着一种新的剧本体制——分场剧本体制的诞生。梆子、皮簧的板腔体的产生，标志着这种新剧本体制的确立，后来

又由京剧集大成，进一步加以发展。板腔体以板式变化构成每场戏的音乐结构，根据剧情的需要，唱词可短可长，可有可无，使音乐结构完全服从戏剧结构的要求，这就突破了套曲分析的局限。这种突破并不表示音乐在戏曲综合艺术中的作用的削弱，相反，由于它的灵活性的增大，戏剧性加强了，表现能力得到更大的发展。同时，念白、做工、舞蹈、武打等艺术手段的作用，也得到充分发挥的条件。戏曲综合艺术中各种艺术手段的作用的全面发展，就有可能依据整个剧情的需要，选择最适合的表演手段，灵活地安排大场子、小场子、过场戏，并把各种艺术手段在各场中有机的结合起来。这使得剧情进展紧凑、自然，节奏鲜明丰富多彩，人物得到充分的刻画。又可以根据题材、体裁的不同，以一种艺术手段为主来安排唱、念、做、打，形成了唱工戏、做工戏、武打戏、歌舞戏的分工。

当然，这里所讲的分出体制和分场体制的区别，是就某种艺术因素在综合艺术中作用、地位的重要而影响剧本结构形式而言的，并不是说两者截然相隔，不可逾越。如杂剧、传奇剧本一套或两套以上曲牌组成的一折中，就包含好几场的。

从上所述可以看出，戏曲剧本分出体制到分场体制的发展、演变，是戏曲综合艺术中的各种艺术因素逐步戏剧化，综合程度不断完善的结果。包含在这两种体制的系统之内、处于不同发展阶段上的各个剧种，都对这种进步做出了贡献，是各剧种的广大艺人在不断实践中的共同创造。

戏曲文学的特点

把各种艺术因素戏剧化，使之成为戏曲综合艺术中的一个有

机组成部分，这不是孤立地进行的，而是与反映生活、表达思想感情、爱憎倾向同时完成的。因此，这种综合必然要渗入传统的美学观点。必须受传统艺术形式和艺术经验的制约，从而具有民族的特点。

中国戏曲是在歌舞等诸种民间技艺的基础上形成的。戏曲综合艺术中音乐、舞蹈这两种主要因素，是有节奏性、程式性的，因此，其它各种因素都要提炼成节奏鲜明的程式，以求得和谐和统一。所以程式是把各种艺术因素综合起来的一种特殊的方法。各种生活形态，诸如行船走马，出门进门，上山下山，吃饭睡觉，行军打仗，语言声调，服饰用具，……凡是要综合到戏曲艺术中来的，都必须化为程式，决不允许自然形态的东西存在。程式是戏曲艺术的细胞，全部程式构成了戏曲艺术的肌体。可以说，没有程式，就没有戏曲这种特殊的综合艺术。

程式来自生活，又不等于生活。它介乎真与非真、似与非似之间，是一种被加工美化了的生活形态，是生活真实与艺术真实的统一。离开程式，贯穿这种美学观点的特殊的戏曲艺术也不存在。

世世代代以来，这种美学观点培养着广大观众的审美趣味和欣赏习惯，对于舞台上所反映的生活，他们不要求摹拟生活的真实，而要求提炼美化了的艺术真实。这种美学观点和审美趣味不能不影响到戏曲文学具有自己的特点，贯穿到戏曲结构、人物刻画和语言等各个方面。

· 第一，戏曲结构。

生活里无论任何一件事情，都是在一定时间、空间里进行的，时间、空间是物质运动存在的形式。戏曲舞台上的事件、情节

也是如此。因此，如何处理戏曲舞台上的时间空间，对于戏曲剧本结构有重要的关系。

戏曲舞台上表演的生活，是按照戏曲提炼生活的方法提炼过的生活，而不是生活的原貌；同样地，戏曲舞台上的时间、空间也是按照戏曲的方法提炼过的，不同于生活中真实的时间、空间。进入戏曲综合艺术之中的时间、空间，具有两个特点，一是它们不独立存在于戏曲舞台之上，而是要通过演员的程式化的唱、念、做、打体现出来。离开演员唱、念、做、打等这种程式表演，舞台上的时间空间也就不存在了。与这个特点相联，又产生了第二个特点，舞台上的时间、空间是流动的、可变的。根据表现剧情和刻画人物的需要，时间既可充分延伸，又可以大幅度的压缩。同样，根据表现剧情和人物的需要，空间可以流动、变化，既可以象《十八相送》、《秋江》那样，以流动的空间来展示舞台环境的不断变化；也可以象《长坂坡》、《张古董借妻》那样，用“抄过场”和同台出现两个场面，表现多重的舞台空间。这成为戏曲舞台处理时、空间的一种特殊方法。即使一些固定性较大的场子，处理舞台时、空间的原则仍然是不变的。

这种舞台时间、空间特殊处理方法，较之尽量摹拟生活的真实、舞台时、空固定不变的处理方法，有很大的长处。它在解决有限的舞台时间、舞台空间与无限的生活这个永久的矛盾的问题上，不是采取最有效地利用有限的舞台时间和舞台空间的消极态度，而是采取突破舞台时间和舞台空间的积极态度，这就把戏曲舞台上可以表现的时间和空间扩大不知多少倍，使得戏曲艺术在结构剧情、开展冲突、刻画人物上取得最大的自由，让观众看到更为广阔的生活的画面和斗争的激流。

把生活中的事件、情节提炼为戏曲艺术中的事件、情节，把生活中的时间、空间提炼为戏曲艺术中的时间、空间，在戏曲结构上的一个重要体现就是繁简的结合。任何一种艺术都要强调其典型部分，省略其繁琐部分，并非戏曲所独然。比如话剧，幕与幕、场与场的转换，把很多事件、情节推到暗场中去，就是最大的省略。那些表现在舞台上的事件、情节，也要经过精心的剪裁，而在戏剧冲突的关键性的地方，集中地、充分地描写，又体现为繁。但两者仍有不同，话剧的繁简，都要在舞台幻觉的氛围中，使观众感觉着生活的真实；而戏曲的繁简却要用一系列的程式表现出来。需繁时，短暂间的思想、感情活动可以调动唱、念、做、打各种表演程式敷衍成整整一场戏；需简时，千里途程、千军万马、发兵点将，双方战斗、盛大宴会、重复叙述等等，都可以用园场、过场、武功、曲牌、锣鼓点等相应程式来表现。坦白承认舞台的“假定性”，积极启发观众的想象力，而不诱使观众产生生活真实的幻觉。

繁与简是一个整体的两面，有繁才有简，有简才有繁。整本戏、一场戏、一个情节、甚至一个细节，都包含着繁、简的两面。昆曲《十五贯》的“判断”，把查询案情的情节省去，而集中力量描写况钟对冤案所持的态度；京剧《打渔杀家》，用“搭架”的程式处理省去萧恩公堂被责打的情节，却极力描写萧桂英盼望父亲的心情。它不在于模仿生活表面的真实，而在于表现生活本质的真实。

时间、空间的不固定和事件、情节繁简相生，使戏曲结构产生了以下几个特点：一，以人物上、下场分场，而不以景分幕、分场。二，根据剧情发展的需要，灵活安排大、小场，不受舞台

空间的限制机械地把剧情划分为几块。三，程式是被节奏美化、放大的生活形态，运用它们需要更多的时间，这就要求事件和人物的集中，尽可能删去可有可无的情节和人物，以便在刻划人物、表现冲突的地方得以尽情地发挥。由于人物和情节的集中，从全剧来说，有一条显明的剧情发展的主线；从每一场来看，也有一个中心事件。全剧的主线通过每一场的中心事件体现出来；每一场的中心事件又由全剧的主线规范和制约，形成了点线组合的格局。

以上这些特点，构成了戏曲结构上一个很大的优点，即剧情发展顺畅、自然，有头有尾，脉络分明，观众很容易看懂。但并不是平铺直叙或一览无余。主线清楚，在每一场里延续不断，时时指示着剧情发展的方向，使观众无须费心猜度，免入五里雾中；但在每一场，也即每一个点上，剧情如何具体发展，观众又是不知道的，所以又能引起观众的兴趣，吸引观众的注意。剧情主线的显明性和发展变化的复杂性、曲折性，这正是广大群众喜闻乐见的、具有中国作风和中国气派的民族形式。

第二，戏曲人物的塑造。

戏曲把生活提炼为艺术的特殊的方法，表现在人物刻划上不刻意模仿人物外形的真实，而着力追求人物内心世界的真实。最突出的标志有二：一是行当，二是叙事因素的吸收。

一、戏曲也与任何一种戏剧一样，都是以塑造性格鲜明、具有典型意义的人物形象为其首要任务。但戏曲既不同于话剧，也不同于歌剧、舞剧，而是程式化了的综合艺术。作为人物类型的行当，是一种刻划人物的程式体系和技术体系。这种刻划人物的特殊方法起着两个联结点的作用。一个是把唱、念、做、打的各种

程式联结起来，另一个是把程式与生活联结起来。不同的行当，生、旦、净、末、丑，各有自己的一套唱、念、做、打的程式。整个戏曲艺术是一个程式的体系，行当是这个大体系中的一个小题。人物在舞台上一行一动、一颦一笑、一举手一投足，无不在程式之中。没有行当，戏曲文学形象就不能转化为戏曲舞台形象。但这种转化不是各种程式七巧板似的配搭，必须把程式与生活结合起来。人物性格不同，规定情景不同，各种程式的运用也不同。同样是行船的程式，萧恩父女的“过江”，白素贞、许仙的“游湖”，陈妙常的“追舟”，都不相同。同样是坐轿的程式。莆仙戏《春草闯堂》中的春草的坐轿，豫剧《抬花轿》中周彩霞的坐轿，川剧《乔老爷上轿》中乔溪的坐轿，又各不相同。其它如行路、趟马、渡河、过桥、开门关门、上楼下楼等，都莫不如此。只有行当与人物相结合，程式与生活相结合，行当与程式才有了生命，人物的内心和外形同时得到体现。因而人物形象具有高度的鲜明性。

在程式与生活相结合的时候，要考虑在规定情景下，全面地、充分地运用程式，要从行当的唱、念、做、打的程式系统中，多方面地、最恰当地选择程式。来准确地表现人物的思想感情、精神状态。要重视语言的运用，但戏曲剧本要比话剧更富于潜台词，以便于各种表演程式充分发挥作用。这样，舞台上的人物形象，就会从内心到外形，呈现出丰富多采、节奏鲜明的特点。

二，戏曲也与其他各种戏剧一样，都是在舞台上向观众表演，人物的思想行动，必须在舞台上表演出来，而不能由第三者介绍。因此，戏曲在综合各种非戏剧的艺术因素为戏剧因素的过

程中，要把小说、说唱等文学因素，由叙事体改为代言体。这一改造十分重要。没有这一改造，就没有戏曲这种综合艺术。尽管在戏曲中还存在着一些叙事性的表演方法，如独唱、独白、自报家门、上场引子、下场诗。高腔的帮腔、人物造型中的脸谱等，也往往包含着这种说明和评价的因素。然而，这种包含在代言体中的叙事性因素，并不简单地是一种残留。这些叙述因素的存在，不使人有整个风格不统一、不和谐的感觉。因为它们不是外加进去的，而是有机地包含在为戏曲美学原则所贯穿着的整个表演程式体系之中。比如人物第一次上场用自报家门简炼地交代人物和事件，以便尽快进入冲突，再细致描写，这是符合戏曲结构所要求的繁简相结合的原则的。观众也要求尽快看到冲突，并不指责自报家门的叙述方法。他们知道自己在看戏，而不是在真的生活里。比如说，《西厢记·长亭》一场，莺莺上场唱“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。”随着这些唱词，观众感受到了时间、空间和人物心情。观众所要求的正是这种在情景交融中人物思想感情的真实，而不是舞台景物的真实，更不会指责人物向观众叙述的方法。原因也是一样，观众自己明白是在看戏。其它如带有说明性的脸谱、化妆、引、诗、帮腔等，观众所以能够接受，都是这个道理。

戏曲人物描写的这种叙事性因素，使观众与人物保持一定的距离，有助于对人物的理解和对生活的思考。当然，人物的现实主义力量，在于能引起观众思想感情上的巨大风波和强烈共鸣，两者是相辅相成的，没有一定的距离，往往会失去鉴别的能力；完全保持距离，没有共鸣，则是无力的、苍白的。

戏曲人物描写的这种叙事性因素，一定要符合人物的身分和

心理状态，也必须不超越剧情发展逻辑所许可的范围。作者不能随心所欲，所以它本质上是现实主义的，是现实主义的一种特殊方法、特殊形态。

第三，戏曲语言。

戏曲语言是整个戏曲综合艺术的一个重要组成部分，包括唱词和念白。唱词和念白，都是由生活语言提炼而成的。人们日常讲话，都有节奏和音调的变化，感情平静时，节奏和音调比较舒缓、平稳；感情激动时，节奏和音调就比较急促、跳动和高亢。人在喜、怒、哀、乐各种情绪之中，语言都有不同的节奏和音调。根据生活语言中存在的这种节奏和音调，加以规律化，提炼成为具有鲜明的节奏和音调、有一定格式的诗的语言。诗歌中五言、七言等句式和辙韵、平仄、四声，就是有规律性的节奏和音调。

把生活语言提炼为诗的语言，具备了进入整个戏剧综合艺术的基础，但还必须加以戏剧化，即是说要把诗歌的程式，改造成为戏曲的程式，使与其它各种艺术因素的戏曲程式相统一，并扩大其能够表现一个完整故事的戏曲语言的能力。

不同剧本体制的唱词有不同的程式。曲牌体的每一支曲牌，就是一个程式；多支曲牌联接成为套曲，又有各自联接的程式。板腔体的每一个板式，是一个程式；每个板式的节奏变化，有各种变奏的程式；多种板式联接成成套唱词，又有各种联接的程式。曲牌体和板腔体两大系统中的每一个剧种，其唱词程式又各有自己特殊的规律和特点。

念白也有多种多样的程式。以发展得比较完整的京剧来说，基本上可以分成两类。一类是韵白，其中又可分介乎歌唱和念白

之间的如数板、上场引子、下场诗等朗诵体的白和可以上口的韵白。一类是京白，接近于北京话，念起来比较生动自然，它不是没有节奏，只是没有前一类节奏性强。其它各种大型地方戏，大致也是如此，但又有不同，如梆子戏一般地没有引子，但它有滚白，却是京剧所没有的。总之，戏曲念白，也有一整套的程式。

此外，从念白到唱词之间的过渡、联接和从唱词到念白之间的过渡、联接，也都有特定的程式。

把诗的语言程式转化为戏曲的语言程式，是戏曲语言的一个重要特征，那末把戏曲文学语言转化为戏曲舞台语言，又是戏曲语言的另一个重要特征。戏曲是要在舞台上演的，每一句念白，每一段唱词，必须让观众一次听懂，不象文学作品，可以反复阅读，仔细品味。这就首先要求浅显易懂，采用人民群众的口语，而切忌典雅藻丽、艰深晦涩。但人民群众的口语必须经过提炼，使其深入浅出，既明白如话，又有丰富的内涵和深远的意境。古人把这种提炼戏曲语言的功夫叫做“文不可，俗又不可”，“能于浅处见才”。经过这样提炼的戏曲语言，便是“本色”的语言。

戏曲语言是在舞台上歌唱和朗诵的，音乐性很强，受节奏和音韵的制约很大，因此无论唱词或念白，用字必须精炼，词意必须稳定，语音必须正确。这样，不但演员在舞台上易唱易念，也有助于为观众所听懂。

语言与音乐有密切的关系。由于这个原因，某一声调剧种流传到各个地区，就繁衍、派生出不同的地方剧种。所以在提炼语言时，仍然应该保持地方语言的特点。这样不仅不会破坏念白与唱词之间的和谐、统一，也使地方群众容易听懂，乐于接受。

戏曲文学语言转化为戏曲舞台语言，这不仅仅是一个形式问题，也是一个有关思想内容的问题。运用戏曲语言的任务，在于塑造人物形象，抒发感情，表达爱憎，产生一定的社会效果。只有被观众所听懂，其社会效果才能实现。只有通过音乐性，把戏曲语言中所包含的思想倾向，加以加强、突出和渲染，才能更好地实现这种效果。

• 补白 •

“女乐革自乾隆中”

张 九

罗瘿庵《鞠部丛谭》讲到：“京师向禁女伶。”所以，在一个不太短的时间内，出现了“男扮女”的不正常现象。

魏源《都中吟》指出：“女乐禁自乾隆中”，注文并引乾隆“御制”《和白居易乐府上阳宫人曲》中的诗句为证：“国初女乐沿明季，康熙女乐不盈千，雍正仅存十之七，乾隆无一女乐焉。”这当是京城的情况，但上行下效，不能不及于全国。当然，女演员也不能完全禁绝。如嘉庆时《吴门画舫录》所载浙江花鼓戏演员陈桐香等，便颇有名气。但乾、嘉时的《燕兰小谱》、道光时的《梦华琐簿》乃至同治时的《坦园日记》等书中所记载的，几乎全为男旦。直到光绪末年“毛儿班”的渐次兴起，女演员的舞台地位才渐次有所恢复。这在我国戏曲史上是很有特殊性的一页，它对剧坛的影响是值得探讨的。至于今天仍以“男旦”标榜，似乎没有什么必要了。