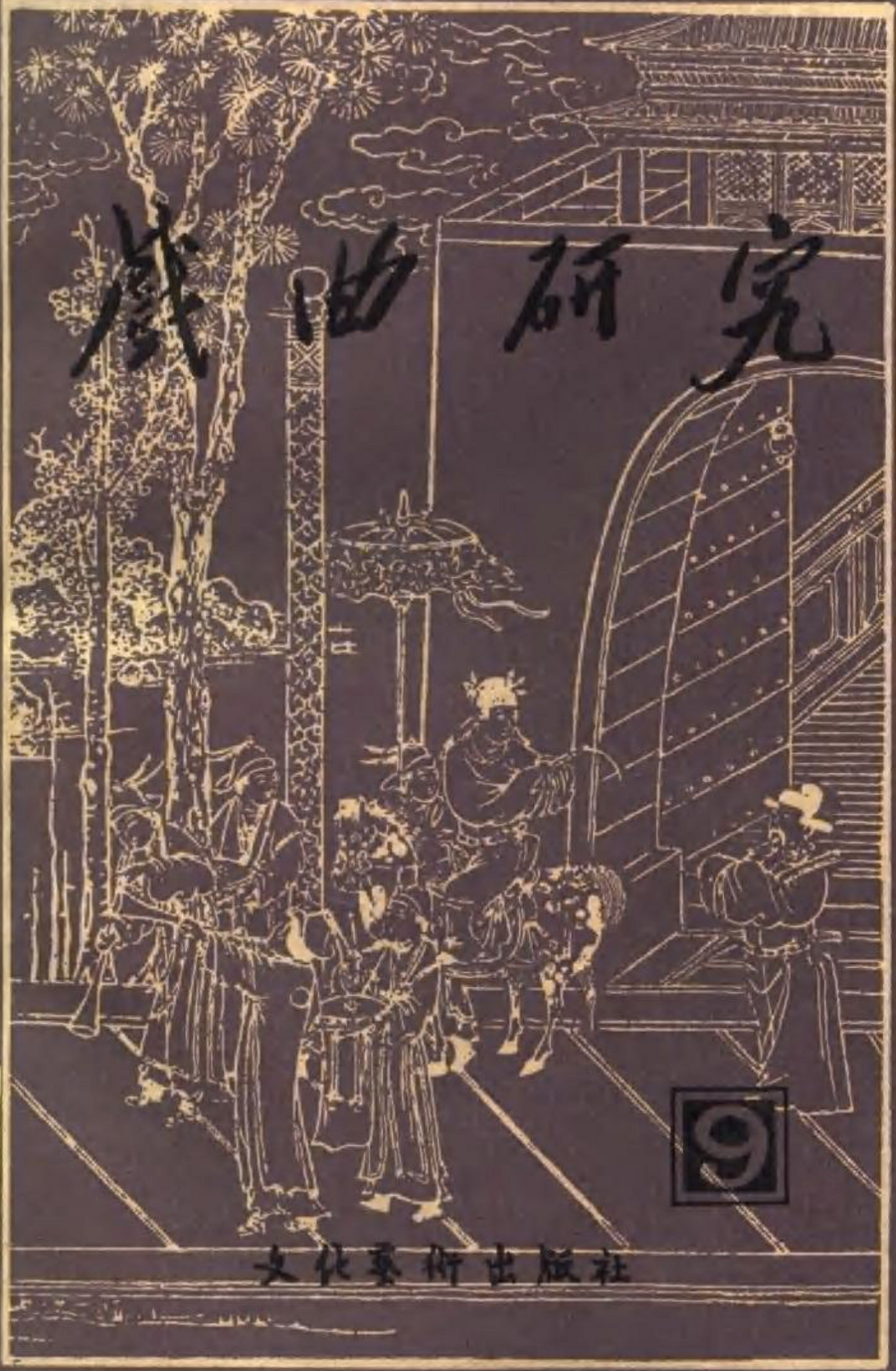


戲曲研究



9

文化艺术出版社

戏曲研究

第九辑

*

文化艺术出版社出版

新华书店北京发行所发行

北京延文印刷厂印刷

*

850×1168毫米 1/32 印张9 1/4 字数207,000

1983年3月北京第1版 1983年3月北京第1次印刷

印数:0,001—2,700册

书号:10228·039 定价:0.90元

目 录

知识分子和戏曲

——本刊编辑部召开专题座谈会

.....郭汉城 陶 雄 马少波 周绍昌
龚啸岚 梁 冰 颜长珂 周大风
武俊达 纪根垠 (1)

谈戏曲艺术的特点.....武俊达(27)

——侧重于戏曲综合美的探讨

情节结构的单一性.....姜永泰(54)

——戏曲艺术线性节奏表现之一

试论戏曲中的丑扮正面形象.....雷茂奎(80)

我的唱腔创作.....张君秋(96)

程砚秋的唱腔艺术特色及成就.....肖 晴(127)

川剧《四姑娘》的艺术成就.....涂 沛(152)

——兼谈现代戏的继承与革新

明末古典剧论的新篇章.....沈 尧(167)

——孟称舜编剧理论综述

汤显祖的思想发展和他的“四梦”.....	徐朔方(187)
成兆才论.....	郭启宏(202)
《白蛇传》余话.....	[日]波多野太郎(218)
〔雁儿〕与〔雁儿落〕辨.....	周致一(223)
剧海拾微.....	薛若邻(231)
潘之恒生卒考.....	汪效倚(241)
近代川剧舞台上的王魁戏.....	戴德源(245)
珍贵的戏曲史料.....	颜长珂(250)
——读《嘉庆丁巳戊午观剧日记》手稿	
嘉庆丁巳戊午观剧日记.....	清·佚名(261)
扬州太平班和迎銮戏.....	周育德(281)

知识分子和戏曲

——本刊编辑部召开专题座谈会

1982年7月，本刊编辑部邀请参加《中国大百科全书·戏曲》卷工作的部分同志，就“知识分子和戏曲”进行了座谈。大家从历史到现状，对这问题发表了意见。下面是发言的摘要。

问题的提出(开场白)

郭汉城(本刊主编)：

乘《中国大百科全书·戏曲》卷分编委开会之便，我们邀请部分同志，开个座谈会，谈谈知识分子在戏曲发展中的作用问题。为什么要谈这个问题？是想要通过座谈，对这个问题有更明确的认识，引起各方面的注意和重视。林彪、“四人帮”反革命集团粉碎后，我们党实行拨乱反正，坚定不移地落实知识分子政策，广大戏曲工作者，无论社会地位、工作条件、生活待遇，都有所改善，大大提高了戏曲工作的积极性和创造性。当然，这不是说已经十全十美，再没有什么事情要做。我们存在的问题还很多，需要进一步努力解决。这是因为：(一)当前我们的国家还有

困难，要彻底解决问题需要有一个过程；（二）我们国家大，地区广，对知识分子在戏曲发展中的重要作用的认识，也存在不平衡性，需要研究历史，研究现实，从实践到理论，进行广泛的宣传，尽可能让更多的人清楚明白；（三）就戏曲工作者本身来说，也有个更好地团结合作的问题。充分认识自己的重要性，加强我们的责任感，自觉地处理好团结合作的关系，才能提高戏曲这门综合艺术的创作质量，使它在为四个现代化服务中发挥更大的作用。我这几句话算作开场白。现在请大家谈，畅所欲言，各抒己见。

文人、艺人 不解之缘

陶 雄（上海艺术研究所）：

要探讨知识分子与中国戏曲艺术的关系问题，研究他们在戏曲发展中的地位和作用，有必要做一番历史的回顾。

戏曲从它的起源来看，是由民间歌舞、说唱发展起来的。早期，它的民间性、群众性极强。文人，即当时的知识分子所作的贡献是比较少的，至少从记载上面看到的不多。戏曲形成以后，从元朝起，情况就大大地改变了。辉煌的戏曲艺术发展到高峰，是艺人、文人共同的创造。这一点，无须乎解释，是明摆着的事实。离开书会，离开王实甫、关汉卿等数以百计的作家，就不可能有元杂剧的黄金时代。

明朝，传奇作品大量涌现。嘉靖、万历年间，昆曲兴起，来势迅猛。弋阳诸腔创作的丰收和昆曲艺术的兴盛，两者之间紧密关联，很难说是谁促进了谁。《浣纱记》推广了昆曲，而“水磨腔”又使得《浣纱记》不胫而走。足见，文人、艺人亲密合作，历来就有这个传统。

后来，昆曲衰落，地方戏蓬勃发展，具体情况又有所不同了，在比较长的一段时间里，戏曲表演艺术似乎是走在戏曲文学的前面，文人参与戏曲活动相对减少，剧本文学质量下降，很多作品没有作家的名字，无从考察。习惯地说它是无名作家写的，而可查考的剧作，大多数是演员编写的，如京剧的卢胜奎，他写了大批的东西。武戏“八大拿”，其中有些据说是沈小庆写的。

从清末到辛亥革命之前，文人写戏又多起来，那主要是出于政治原因，有些革命者懂得要运用戏曲这个武器，来向革命对象进行战斗。但这些文人和艺人虽然有所合作，但还没有建立相互依存关系，也很少有剧目留存下来。有的人本人是知识分子、也是艺人，有名的如汪笑侬，他已不是资产阶级改良家，可以说是资产阶级革命家。国民党早期的一些革命家，对汪笑侬的评价很高。比如当时《民报》上所发表的那些文章，把他引为同道，也就是说彼此是为一个目标而奋斗的。汪笑侬的戏在当时那么出名，可是，也没有留下来。有的戏非常红，如《瓜种兰因》等，也同样没有留下本子来。到了四大名旦，梅、尚、程、荀四个人都排了大量的新戏，他们对文人比较重视，但相互之间还不是真正的依存关系，平等的关系。有的文人是艺人的附庸，有的则不是。齐如山，是高阳一带的人，他从法国回来什么都不干，就在北京看戏，通过投书论剧，与梅兰芳建立了关系，他就不是靠艺人吃饭的。比较多的文人则还是依靠艺人的。这时，编写剧本开始成了行业，有人专靠写戏吃饭了，像上海的尤金圭就是以此为专业，他写了很多的连台本戏。周信芳上演的连台本戏，大都出自他的手笔。还有一些是玩票，象朱石麟，他是电影导演；伍天知，是搞文明戏

的，他们都曾给周信芳写过戏，这是玩票性质，彼此是好朋友，帮帮忙写点东西。

1942年越剧的改革，是在党的支持下进行的，以袁雪芬为首的一些越剧演员有意识地吸收了一批新文艺工作者即知识分子来参加。通过他们，在越剧界建立了比较完备的编导制度，编剧、导演、音乐设计、舞美设计、技导等等，各行各业的人都陆续地投身进来。这是知识分子与艺人正常合作的开始，值得大书一笔。这些新文艺工作者，不是作为个人爱好参加的，而是把编剧、导演作为一个工作部门，每一个人站在一个固定的地位，共同努力来建设越剧艺术。到了这个时候，文人艺人的关系就比较正常化了。

建国以后，根据党的政策，各个剧种、剧团都这么做了，现在已不是什么新鲜事儿，在42年越剧这么搞，可就不简单。严格地分析一下，现在某些剧种在这方面的合作还很不够。说得绝对一点，知识分子似乎仍处在附庸的地位，至少可以说，在思想上或在心理上，知识分子还未能受到足够的尊重。追溯一下缘由，因素则是多方面的。比如说，知识分子搞出来的东西有的不太符合戏曲艺术的规律，就被目为“话剧加唱”，78年上海搞过一次戏曲会演，有位领导同志曾提出戏曲创作要戏曲化的问题，就说明新创作的剧本还不大符合戏曲艺术的规律，新参加戏曲工作的知识分子在主观上还有缺欠，他们对戏曲的规律、特点掌握不够。还有一个东西阻碍着知识分子与艺人的平等亲密合作，那就是演员中心论。这也是一个客观存在。我国的戏曲演员在表演上确实有真本领。比如川剧《周仁献嫂》这个戏，一座空舞台，就凭一个演员满台转。二十分钟里，他把环境、心理、感情种种东西，都通过个人的演技表现

出来了。所以戏曲不强调表演艺术这个环节，是不对的，但又不等于说应该肯定演员中心论。有的演员同志就片面地要求一切适合于自己。戏曲界经常争论一个问题，就是应该“戏保人”还是“人保戏”？有的同志就是不讲究人保戏，只要求戏保人。周信芳经常讲，作为演员，不论什么戏拿过来，就要有本事把它演好。这种演员是不多的，我看过他的一些藏本，剧本相当粗糙。每页里他都用红笔加上许多眉批，有些是一字一句地批点。他的剧目就是由自己逐渐润色、加工，又通过自己的表演丰富提高的。这就是人保戏——他保了这个戏。我们的戏曲有很大一部分剧目是演员呕心沥血而成。现在，不少演员看了本子不满意，自己又不去化费心血推敲，让它逐步提高。应当承认，剧本里的一切搬到戏曲的舞台上，主要靠演员的表演来体现，但是，谈到戏曲艺术创作中的人与人之间的关系，各个部门之间的关系，就不能太偏重以演员为中心。徐兰沅说：“剧本剧本，一剧之本”。这句话说得非常中肯，值得大家反复玩味。

目前戏曲编导在剧团里还是得讲点“关系学”，跟演员的关系搞好了，事情就好办了。粉碎“四人帮”后，上海曾搞过一个戏，戏的内容是比较概念化的，但把各种技巧性的东西安排足了，得到演员的重视，戏就排出来了，并被领导干部誉为“完美无缺的作品”。举此例只为说明知识分子搞创作往往不得不投合演员的口味。从领导的角度讲，在这些问题上，目前出来干预的，倒是极少、极少。常常是放弃领导。演员中心制在文革前十七年还不那么显著，现在变得更突出了。四大名旦和周信芳，他们大都依靠一些知识分子，梅兰芳依靠的人更多，在他周围有一个班子，这些人是全心全意为梅服务、出力

的，所以，梅兰芳取得的成就更大一些。这里提供了一点经验体会：艺人不调动知识分子的力量和作用，他在艺术上就不容易达到很高的境界。有人是明确地意识到这个问题，有的人虽不明确，但他是这样做的。现在的情况与当年的“四大名旦”时期不同了，但这个问题依旧存在。排一出新戏有没有导演，建立不建立正规的排演制度，是大不一样的。导演有一个总体构思，掌握节奏变化，他知道突出什么，削弱什么；演员自己凑凑弄弄也是一个戏，但它没有总体的构思，往往顾此失彼，不能照顾全面。从实践来检验，知识分子参加戏曲艺术的创作是完全必要的。戏曲是综合艺术，它要综合许多表现手段，这样就需要许多知识分子参加这项工作，并且相互促进，而不是相互抵消。我前不久写了一篇小文章，题目是：《作乘法，不作除法》，就是阐明这个意思。越剧的导演制是做得很好的，一直贯彻执行到今天，导演发动各个部门的力量，奔赴一个目标。有时没有台词或台词很少的角色，在导演的统一组织下，也能认真做戏，通过面部表情或形体动作，把戏做得有声有色，并且感动了观众。道理是很浅显的，但常常就是不大引起人们的重视。

勇于支持 敢于评价

马少波（北京市戏曲研究所）：

今天讨论知识分子在戏曲运动中的作用，这是一个很重要的问题。

要在戏曲工作中确立以什么为中心，是困难的。因为剧本

作者、音乐工作者、导演、演员、美术设计者之间是一种合作的关系，最好有很深的合作默契。哪一方面想以我为主，唯我独尊，都是不行的。然而，在某个时期，戏曲中的某个方面可以起主导作用。比如元朝，那时演员尚未形成职业，而象王实甫、关汉卿、马致远这样一些文学家参与了戏剧创作，他们有思想上和文学方面的较高的修养，产生了一批优秀作品，开一代风气。实际上是他们领导着那个时代的戏剧运动，起了主导作用。这种情况持续到晚清。京剧形成以后，文人参与创作活动的不多，艺人自己干。如卢胜奎、汪笑侬等就自己写本子，他们应该算是艺人中的知识分子。晚清以来，文人中出现两种情况，一种文人有着一定的社会地位，如樊樊山、罗瘿公，他们写本子为的是支持自己所喜爱的演员，或出于雅兴，写成之后也并不希图从本子里获得什么，甚至不愿署名，题上个某某居士，某某山人，但这是极少数。大多数是处在附庸地位，是门客，甚至有的把本子和著作权都卖给人家。剧作者处于这样的地位就十分可怜。至于戏曲研究家、理论家、戏曲音乐家、戏曲美术家，地位就更差了。有些研究家是我们后来给他们的评价，在当时是不受重视的。如傅惜华，是解放后才把他请到戏曲研究院，给了他研究条件和一定的社会地位的。

从新中国成立以后，党极其关注戏改工作，在全国范围内开展大规模的戏改运动，采取了很多的措施，其中很重要的措施，就是动员了大批新文艺工作者参加戏改工作，这是我国的创举。解放前也有新文艺工作者参加戏曲改革工作的，但不广泛，是局部的、个别的（如抗日战争以来在延安及有些解放区）。革命知识分子大批参予戏改工作是在新中国成立之后。那时候，有些同志开始是不无勉强的，有些同志是自愿参加

的，他们都是有志之士。党采取的这一措施很及时、很正确。然而，对这些知识分子所起的作用及他们多年来的成就，估计不足。解放初期参加戏曲工作的青年人，现在都五十开外了，其中不少成了专家，成了戏曲工作中的主要骨干，但至今没有给他们提供较好的工作条件和应有的社会地位。我甚至感到某些剧作者还没有完全摆脱“打本子”的附庸地位。与其他艺术形式的创作者相比，戏曲作家的地位更低，处境也更困难一些。有的戏曲作家写了上百个本子，写了一辈子，没有得到应有的重视。对戏曲艺术的鄙薄心理，是一种旧的观念，长期流传下来，成为一种习惯作法。从人民代表到协会理事，戏曲作家有几个？代表剧种的大都是演员。戏曲音乐工作者、戏曲舞美工作者，就更少了。对于一些戏曲理论家的待遇，更多考虑的是革命资历或行政领导职务，这样的作法应该改变。今天，对有成就、有贡献、有才能的戏曲作家、研究家、评论家，戏曲音乐家、美术家要敢于给他们以应有的评价。这样，才有利于戏曲艺术事业的发展。现在，戏曲中年、青年作家不少，老的也有一些，但真正艺术质量较高的作品不是太多。对这些同志如不给予应有的评价，多少会影响他们创造的积极性，不利于提高创作水平。有句话叫做：“要受气，去写戏。”不少戏曲作者实际上改行去写小说，写电影、电视剧本了。能多掌握几种文艺形式本来不是不可以，但有不少作者从此不想写戏曲本子，这就是个问题。现在，我觉得戏曲界又有点象京剧形成初期的状况：有的演员自己写剧本、自己改编剧本。如果这个演员既有丰富的舞台实践经验，又有一定的思想文学修养，那么他可以成为优秀的作家。但是如果不是具备这个条件，又没有专业作家参与其事，结果可能还是京剧形成初期的那种情

形——剧本粗糙，文词欠通，在舞台上只看见表演艺术，看不到作品的思想性和文学性。剧团一年可以排很多戏，排出来以后，往往站不住，很难积累保留剧目。有的剧院，力量很雄厚，为什么几年来涌现出思想质量、艺术质量较高的剧目很少呢？这是值得深思的问题。

剧团、剧院的领导如何使用知识分子？怎样发挥他们的作用？这里面确有领导艺术。首先在剧团、剧院内要建立一个默契较深的创作集体，这是历史的经验。从关汉卿、珠帘秀的默契合作到北京人艺的剧院风格，莫不如是。无论是剧院与剧作家，还是剧院内部，大家都是互相尊重，平等相待，谁也不提以谁为中心。戏剧，只有集体创造才能出现好的作品，不朽之作。如果让有修养的戏曲作家经常以他们的剧作支持某个演出单位并相对稳定下来，让这些剧作家与这个演出单位中一些志同道合的各部门的创作人员（如导演、音乐设计、舞美设计等）也相对稳定起来，这样对于形成艺术风格必然会有好处。

另外，我感觉到现在戏曲界办许多事情，常常停留在一般地号召、一般地提倡，而缺乏通过实践与及时总结经验来不断提高认识，并将经验升华为理论，再来指导实践的決心与措施。譬如，常听到有人提倡剧目建设，提倡现代戏，但如果不去实干，这个提倡就是空的。很多剧团为了争取较高的经济收入，演戏重数量而不太重艺术质量。领导如果再不采取切实可行的指导和鼓励新创作的有力措施，以支持戏曲创作，不领导作者、导演以及评论家、研究家加强艺术实践，及时总结经验，那么，我们的戏曲艺术的发展、进步将是非常缓慢的。对现代戏，没有人反对。关键是我们怎样去总结包括“样板戏”在内的现代题材戏曲的得失，在此基础上扬长避短，继续探

索，进行创作实践。这就需要有人脚踏实地去干，要有不怕失败的勇气。如果新创作一出戏不成功，只要能总结出它为什么没成功，也应算是一种贡献。这就需要领导对有基础的戏敢于支持。有的剧目上演，演两三天，一见上座不理想，领导就沉不住气了。算了，赶快换戏吧！结果，这个戏就撤下来。北京人民艺术剧院演《谁是强者》，一开始上座很差，有的同志就沉不住气了。领导经过研究决定要坚持下去，加强了宣传工作，结果演到第八天，成为一个上座踊跃深受欢迎的好戏。我们戏曲剧团的领导有没有这个魄力？目前京剧现代戏的演出，找剧场都有困难，即使质量较好的戏也不例外。例如上海某剧场为完成它自己的经济任务，每天要连续放映多场《少林寺》影片，收入数千元。这样它会欢迎现代戏去演出吗？剧团拿得出如此昂贵的场租吗？作者不愿意写，有些名演员不愿意演，如果领导再不给予切实有效的支持，给他们的创作活动提供条件。那么所谓提倡现代戏，岂不真的成了一句空话？

门外汉的话

周绍昌（中国大百科全书出版社），

我是门外汉，但也想说几句。

什么叫戏？它要具备几个因素：要有剧本，要有演员，要拿上舞台。一个商品的最后完成是要到消费者手里——这话是马克思在《资本论》里说的。我想，作为精神产品的戏剧来说，也是同样的。我们的编剧写出了剧本，却不能搬上舞台最后与观众见面。这对他们的劳动是缺乏起码的尊重吧！

戏曲是我们的国宝，是我们“土特产”中的精品。不久即将问世的大百科全书《戏曲》卷，就是向全世界介绍我们民族的艺术，在国内，它是八亿人民（尤其是农民）自己娱乐自己，自己教育自己的工具。戏曲队伍人数最多，是文艺大军里一个重要的方面军。然而今天，它面临着危机。怎么办？在这里我提出三点建议。一是要动员社会舆论，发出呼吁，引起重视。有些文章仅仅是报导，淡而无味，不敢接触实质。二是要做社会调查。前不久我们访问了白淑湘同志，这位全国著名的芭蕾舞演员竟住在一间十几平米的小屋里。那么，戏曲界的状况呢？戏曲演员如何？戏曲编剧如何？戏曲舞美和音乐的研究人员、设计人员又如何？有必要在小范围内对戏曲界的知识分子作个调查，心中有数，才能对症下药。三是希望有关领导部门多做些实际工作。某些问题光靠发号召、对下面提要求是无济于事的，只有高度重视，上下一条心，全力以赴方可获得解决。

戏曲有八百年的历史，还可以追溯到更早、更远的时代。怎么能让它在进入社会主义时期就向人民宣告自己的衰亡呢？作为一个普通的观众，作为中华民族的一员，我希望戏曲艺术繁荣昌盛，并发展到一个更新的高度，而无愧于这个新的时代。使一种艺术产生深刻的变化，需要人们的劳动，更需要人们的智慧；需要大量的实践，更需要科学的理论指导。因此，知识和知识分子的特殊作用是不容忽视的。

要研究戏曲艺术的生产程序和特征

龚啸岚（中国剧协湖北分会）：

从来也没有看见过哪个时代象今天这样给戏曲投入那么多的力量（包括知识分子、文化干部等），这些力量发挥了作用，收到了效果，使戏曲事业打开了一个前所未有的局面，戏曲界出现了新一代，戏曲舞台面貌发生了巨大的变化。

今天情况和过去有所不同，要继续发挥知识分子的作用，首先是做领导的需要做好自己的工作，讲究领导艺术。搞剧本也好，搞导演也好，搞音乐舞美设计也好，最后与观众见面的是演员。这是戏曲生产程序上的根本特征。头脑比较清醒的演员就能明确自己在舞台上的出现，是集体劳动的成果；我是代表一个创作集团来和观众见面的。头脑不清醒的就会认为：这是我的功劳，你们都在为我服务，是我的附庸。我感到某些领导同志对戏曲生产的程序也还没有研究清楚，眼睛总盯在演员身上，只知道“捧角”。这样一来，演员在思想上就糊涂起来，这个创作集团的内部关系一定搞不好，问题接踵而至。大家互相埋怨，演员埋怨：你们不给我戏演。编剧埋怨：我写了一大堆本子是你们不排。究竟是谁的错？责任主要在于领导。

优秀剧目的产生总是要经历一个比较缓慢过程。对这一点，担任领导工作的同志也需要有足够的认识。说老实话，戏曲剧团的编导水平和力量是有限的。大学中文系、戏剧学院毕业生分配到戏曲剧团，大部份都改行了。在戏曲剧团当编导的，大都是现在不能登台的演员。他们的文化修养不够高，搞的东西自然不够理想，而我们搞领导工作的却又恨不得一口咬出个“徐九经”（指湖北省优秀剧目《徐九经升官记》），看着别人的东西好，就总想拿过来，觉着自己的本子差，又不肯下功夫磨。殊不知戏曲的优秀剧目，都是磨出来的。田汉的《白蛇传》磨了多少年？从解放前的广西一直磨到解放后的北京。这个“磨”

字用得很好，说明艺术生产是一个异常精细、艰巨、持久的过程，这也就是戏曲界知识分子的劳动特征。我们的文化领导干部如果对戏曲艺术生产的规律不能很好地认识、掌握，那么，对知识分子的工作，对剧团剧目的建设工作，以及对演员的工作，都会搞不好的。因为，知识分子在戏曲艺术中的作用和地位，不是某个人的理论阐述，它是为戏曲艺术根本规律所决定的。

最后，我还想说一点：就是不要轻视无名小辈。大剧作家能写出好剧本，但好的剧本不一定都出自于大人物。《徐九经升官记》真正算得上是“三个臭皮匠”凑出来的戏。在这个成功的里面，就有许多经验值得总结。作为我们这些长期从事戏曲工作的人来说，对中、青年知识分子的工作应该支持，帮忙，为他们让路、开路。

应当警惕“价值外流” 和“隔代遗传”

梁 冰（中国剧协江苏分会）：

过去戏曲界的艺人，是和知识分子这个概念不沾边的，被称做“戏子”。解放后，称之为艺人、演员；一些有特殊成就的，还成了表演艺术家，受到社会的尊敬。从此，戏曲艺人才扬眉吐气地进入知识分子、以至高级知识分子的行列。这充分说明了我们党和社会主义国家对文艺工作者、对演员的关怀，它使演员的劳动性质发生了质的飞跃，社会地位获得极大的提高。这是非常值得高兴的事情，因为它能极大地促进戏曲事业