

川剧基础理论探讨

第 三 集

川剧艺术理论研究会
四川省川剧艺术研究院

一九八八年十一月

川剧的振兴与基础理论探讨

——代序

席明真

一年容易，又到寒风凛冽季节，转瞬即是一年终了。“逝者如斯”尽管是老调陈词，也难免触景生情。特别是《川剧基础理论探讨》出到第三期，确非易事，组稿、编稿、纸张、印刷、发行，特别是经费，一大堆问题，真是困难重重。眼看着编辑们艰苦工作，努力撑持，又大有一筹莫展之势；面对现状，缅怀已往，想到我们学会成立时的壮志雄怀，就更是感慨丛生了。

当前的局势是：川剧艺术尚未解脱困境，理论研究又是举步维艰；理论要怎样才能为川剧跟上时代、解脱困境而贡献自己的力量？这是学会全体会员孜孜不息地追求着的。

照常理而言，戏剧的理论与实践，应是血缘关系，而理论则需要更敏锐地着眼现实，研究其实践中存在的问题，发现规律、启发行动，匡正实践之不足。并促使其发展；实事求是、不因“关系”而放弃原则；讲老实话、不随波逐流而人云亦云；力求不乖违研究理论的真谛。然而，我于理论所知甚浅，无甚高论。

剧坛从来多事在这“变革”的年代尤为复杂，戏曲又面临困境，以川剧而言，无须避讳，五十年代的“一元独尊”情况已成历史，时不再来，而艺术又进入“多元并存”

的局面，我们需要的是面对现实，不能躺在光荣簿上，老想着“过去我比你们闹得多”。这实在是无补于川剧“振兴”的。不错，川剧艺术确是传统深厚，但不能光吃老本，不因为“传统深厚”，我们就能理直气壮地戴上这样奖、那样奖的“桂冠”。艺术、要凭勤学苦练，要凭修养与创造；凭真才实学才能获得观众的承认。不是凭着“关系”就获得荣誉，即使你凭“关系”得到了“奥斯卡大奖”吧，那又有什么意义呢？而优秀的传统更不应该成为前进的包袱。优秀传统如果不随时代而有所变革，有所增益，则将成为发展的包袱，就不能再是优秀，而是负担了。这是否也属于理论研究的范畴？是否也值得研究？我认为这是观念变革的关键问题。

当前，正处于社会大变革时期，作为上层建筑的川剧艺术，也会随着社会的变革而有所变革、有所增益、有所发展。对于传统艺术，不可能原封原样、一成不变地照搬照演。当然，作为资料保存则是另一回事。即使是谈的古人古事吧，在今天社会发展的影响下，也必然会渗透着今人的观念的。尤其在审美观点上，更应适合时代的情趣，这样才能获得青年观众的理解。

川剧艺术也是反映人的生活的艺术，不符合时代的审美情趣，观众当然要有所选择，此理之常，无足怪者。虽然早在八二年，川剧就提出“振兴”的口号，这口号又为全国戏剧界所承认，也作出了成绩。特别在剧本创作上成绩显著，不仅成渝两地，各市县都有着质量较高的剧本，甚至今年秋出在自贡举行的“魏明伦剧作讨论会”上，北京的同志还提了“魏明伦现象”问题。同时，在出国演出的传统剧目上，影响也很显著，甚至“蜚声香港、西欧，倾倒东京，深受西

方人士青睐”。然而，在二度创作上，要怎样才能跟上时代节奏？怎样才能适合时代审美情趣？没有积极地采取措施，对“继承”传统上做了不少工作，对“改革、发展”目的的认识，却没能与时代同步。因此反视省内演出，剧场冷落，川剧仍未脱出困境，川剧从业人员思想波动，不安于位。这些现象，是我们理论工作者应该认真对待的。

我以为，在社会进入大变革时期，总会发生新与旧的两种观念的冲撞，特别敏感的戏曲艺术，在各种不同的观念面前，就显得徘徊、踟躇、不知所从，川剧尤其如此。是保存传统？是推倒重来？是采取“中学为体、西学为用”的模式，在传统程式中，渗入“流行乐曲”、加上“迪斯科”、“霹雳舞”？或者退而思及其次，作到能够做为“资料保存”，以备一格；可是就缺少积极进取方案。怎样建立新时期的、新中国的，具有民族气派，民族风格，而又具有时代情趣的新川剧的大胆设想，进行大胆探索。对待象川剧这样的地方大剧种，历史悠久，传统深厚，又由于形成在封建时代，观念上必然具有深厚的封建因素，糟粕、精华、杂然并存；怎样才能跟上时代？怎样才能具有新时期的、新中国的、又有民族气派，民族风格，又具有时代情趣的川剧？我以为关键所在，即“观念”的变革。而“观念”的变革，却又取决于人的素质的提高。特别是由于我们过去对戏曲有着“急功近利”的要求，从政治上要求得多，从艺术上考虑得少，这也是造成观念上凝固的因素。

前两年，魏明伦的《潘金莲》，正是企图对川剧的传统观念作一些大胆的变革，虽然“毁”“誉”俱来，甚至遭到“大作家”的斥责，但确是震动了剧坛，甚至波及香港、英伦、台湾。

今年，刘少匆、吴晓飞根据布莱希特原作改编的川剧《四川好人》，也在演出形式上作了大胆的变革。可能是由于演出场次不多，观众面不广，争论不大。但这都是可贵的探索。

最近读到了老一辈艺术大师夏衍谈到电影工作时说：要提高影片质量，首先要提高电影工作者的素质。二是要有深厚的生活基础，三是关键在于领导。说得真好！这不仅适用于电影工作者，也更适用于川剧工作者，如果我们对于当前大变革时代的社会不理解，对变革时期中的人民生活不理解，要改变我们对川剧艺术中传统的旧观念，实在是难。观念不变却要求川剧艺术能跟上时代，与时代同步则更难矣！

龙年已临岁末，时间虽是又过一年，却又多了一年的阅历，理论工作急起直追，绝非“望尘莫及”！

有多少急待深入的问题，等待着我们去发现、掘拓、探索。

一九八八年岁末俊深

目 录

川剧的振兴与基础理论探讨

——代序……………席明真 (1)

戏曲剧法的反思片语……………于 晗 (1)

向内拓展 化他为我

——管窥戏曲的走向趋势……………唐思敏 (6)

从戏曲发展的“复线轨迹”想到现代戏的整

体突破……………杨泽新 (17)

戏曲艺术的现代意识及其他……………张国炜 (26)

特定历史支点上的审视

——川剧现代戏发展中若干问题的思考……………

……………曾晓鸣 (34)

现代川剧儿童剧的走向……………李德书 (44)

川剧现代戏的美学特征……………刘农荣 (50)

而对现实生活 强化创新意识……………蒋 莹 (55)

戏曲现代戏的美学思考……………谢伯淳 (60)

纵横借鉴求创新

——繁荣戏曲现代戏的重要途径……………郭履刚 (66)

表演音乐是现代戏成败的关键……………何光表 (70)

现代川剧对传统音乐的突破与发展……………彭潮溢 (75)

《火红的云霞》音乐革新初探

——兼谈川剧高腔的改革……………韩 铮 (84)

回顾 思考 求新

——谈《蝶恋花》音乐设计……………颜曼秋 (94)

继承 发展

- 川北灯戏现代戏的音乐创造……彭 涓 (97)
- 漫谈《虎牢关》之战……夏庭光 (104)
- 因戏制宜 各展风姿
- 谈导演《黄菊花》……黄 平 (108)
- 试谈川剧表演艺术的写意性……杨明洪 (113)
- 我怎样演《问病逼宫》……孙宗桑 (117)
- 具象、意象、抽象
- 谈川剧舞台造型观念……熊小雄 (127)
- 论川剧《白蛇传》的和谐……张守清 (133)
- 从《情探》想到现代戏的突破……肖士雄 (142)
- 也谈川剧高腔的源流问题……刘仲华 (145)
- 就广元的戏曲史料看川剧源流……左培鼎 (149)
- 川剧艺术理论研究会章程…… (153)
- 川剧艺术理论研究会会员细则…… (155)
- 川剧艺术理论研究会第二届理事会名单…… (156)
- 川剧艺术理论研究会会员通讯录…… (157)
- 川剧艺术理论研究会第二届学会优秀科研成果获奖
篇目 (1986—1987) …… (163)
- 后记…… (169)

对戏曲剧法的反思片语

于 晗

1 虽是对戏曲剧法的反思，但却不能囿于戏曲的本体角度，因为狭隘的角度只能产生封闭型的思考，其结果或是对新的戏剧现象视而不见，或是对本体的认识凝固不变，甚或是妄自尊大，认为一切新的戏剧方法均为戏曲“古已有之”。这样势必束缚新思索、新意识的产生，从而导致戏曲改革的艰难，发展的缓慢。

那么，从戏剧范畴以外的角度对戏曲剧法进行考察，是否就能收到预期效果呢？诚然，这种角度的研究也许在哲学、美学、艺术学的层次上有所收益，但对本文主旨——对戏曲剧法的反思，则是不易接近的，甚至可能产生另一方面的偏颇——随着对封建文化或戏曲剧目陈旧内容的否定，而对其剧法一并否定，至少是认为可以忽略而不值一议的。

对戏曲剧法的反思还是以当代（包括可测走向）的戏剧总体角度为宜。因为戏曲毕竟属于戏剧，但同时又是有独立品格。这样便有了可比性，人们就容易在比较中分析研究，得到比较科学的当代认识。

2 既然是对戏曲剧法的反思，当然要先明确戏曲剧法者何。

在西方话剧体裁中，布氏体系的表现派剧法是陌生化；斯氏体系的体验派剧法是角色化；而戏曲体裁总的写意，剧法则是程式化。

以“程式化”作为戏曲剧法是多数人承认或为多数人接受的一个概念。因为它概括了戏曲剧法的“唯美的浪漫主义角色艺术”的内在属性和唱、念、做、打、舞的外部特征，所以能很清楚地同其它剧法区分开来。它既不可用布氏或斯氏的剧法去解释，也不能用其它任何剧法去框套。虽然布氏和斯氏对梅氏（戏曲）剧法都有褒奖，但实际上只不过是戏剧共有因素的议论，他们虽然想，但却无法让戏曲充当他们体系的远程佐证。反过去倒正好说明，它既不从属斯氏，也不从属布氏，更不从属其它，而只是同具戏剧因素的一个独特体裁的剧法。

3 一个剧法的形成，空泛地讲是受地理、风情影响的，一般地讲是受民族性和民族审美意识左右的；直接地讲是受民族艺术渗透的，具体地讲是受物质世界制约的。而这些又都是受制于历史进程的局限的。

戏曲起于勾栏，勾栏的物质条件是可想而知的；戏曲成于小农经济形态的封闭社会，其科技水平是可想而知的；戏曲专业在过去社会地位极低，其文化素养是可想而知的（这里需说明，数名戏曲大师是不能代表整个浩繁的戏曲界的文化素养的）……这一切就构成了戏曲初期在演出形式上的必然简陋。在这种无财力和人力制造演出场地和剧中环境的情况下，演出者只好借助戏剧固有的假定性，借鉴民间说唱艺术，充分发挥演员自身的表演才能，以虚拟的动作来完成剧目内容的传递。

由于我国封建社会历史进速的缓慢，直接影响到生活的更迭频率，这就造成了戏曲剧目内容的重复；而内容的重复又给虚拟动作的重复运用提供了条件。这样经过重复——筛选——重复的反复过程，便形成了初级的程式动作。

又因戏曲是艺术，而艺术毕竟是为了审美而创造，而存在的。这就要求程式运作摆脱生活真实，向着审美需求升华。在这里，民族的审美意识所决定的艺术格调会必然地起着潜移默化的作用。这样，初级的程式动作便又经过了这一高级阶段的创造、发展、重复，最后沉淀为具有直感美的，写意风的程式化剧法。

上而是仅以表演动作加以考察。程式化既然是一种剧法，当然不会只限于动作，在唱腔、锣鼓、化妆，服饰等一切参与演出的艺术门类上莫不如此。一套曲牌、板式，一套锣鼓经谱，甚至是一堂明代戏装，可以为历代剧目、人物所用。这些都是戏曲程式化剧法的统一体现。

4 因祸得福的辩证法可能存在于任何事物中。戏曲剧法的形成就有这个因素。它把一切客观限制都转化成了主观的创造动力，经过长期的创造、实践、重复、升华，形成了一个独特而又优越的剧法。其中有两点是值得我们珍视的。其一是它不仅是内容的表达手段，同时其本身就是一个审美客体，这就使戏曲审美较一般戏剧审美多了一个审美成份。其二是戏剧共有的假定性，在戏曲剧法中得到了超其它传统剧法的体现，这一点更是值得宝贵的，因为假定性是戏剧艺术中一个最基本最有活力的艺术因子，所以随着戏剧艺术的发展，它必然地得到不断的强化。戏曲剧法既然有充分利用和发挥假定性的传统，那么，只要我们不作茧自缚，它就会为戏曲在现代的发展提供得天独厚的方便。

然而，时至今日，程式化剧法的保守性、落后性也是不容忽视的。程式化剧法的结果是既束缚了戏曲艺术的变革幅度，也限制了戏曲艺术的发展速度，使其在自我封闭中逐渐同历史进程和时代审美意识拉大了距离，这在历史加快进

速，生活更迭频繁的民主革命，特别是社会主义建设的当今阶段，显现尤为突出。同时，它还具有排它性。不仅对现代物质文明和科技成果态度消极，甚至拒之不用；重要的是对剧坛出现的新现象感觉迟顿，甚至不屑一顾。这不能不算是戏曲观赏乏人的一个重要原因吧！

5 经过以上粗略的分析，我们可以得到一些启示。

戏曲的程式化剧法始发并形成于封闭的、延缓的小农经济社会，而当今社会却是以加速度迈进的，当代的物质文明与精神文明，使得民族之间、国际之间走向开放的信息时代，彼时的剧法若不改变，当然很难适应此时的需要了——不仅是其表现过去生活的程式不能表现现代生活，或同今人的审美情趣有距离，重要的是其剧法本身在当代显现出来的消极因素是与时代相悖的，此其一。其二，这种剧法已失去了发展条件，因为一个程式的形成是需要一定的重复、筛选过程的，而当今生活事物、思想意识的快速迭出，压缩了时间的相对值，从而使新程式的形成变为不可能。其三，对此剧法也没有必要加以维持，因为在现代审美意识中，“新”跃到了显要位置，而程式是重复，重复则自然含有陈旧感，这显然是会削弱审美效果的。

但剧法的终结不会导致剧品的消亡。剧法只是一种方法，它虽源发于并体现着它所从属的剧品的艺术特性，但不是艺术特性本身。只有剧品的艺术特性才是属于事物本质的东西，而其方法则是可变的。具体讲，只要是具备了戏曲的“唯美的浪漫主义角色艺术”这个艺术特性的戏剧实体，就必然是有别于其它剧品的戏曲艺术。这样的戏剧实体必然是对程式化剧法的品质有所继承的。岂不说反映历史生活的剧

目可以程度不同地继承其程式化剧法；即使是表现现代生活，亦需保持其美视美听的唱、念、做、打、舞等唯美的直感特征。不过，它已不能形成程式，而只是一戏一创造，一戏一姿态的外部形式罢了。对其双重功能和假定性高度发挥的特优性，尤需倍加珍重，因为它既有利于戏曲艺术特性的保持，又利于戏曲艺术的横向借鉴以及在现代的发展。

向内拓展 化他为我

——管窥戏曲的走向趋势

唐思敏

正常与不正常

戏曲，现在一般来说，上座不大好。这“正常”吗？我认为回答不能简单化。因为，这是戏曲艺术发展到今天出现的一种带有特殊性的艺术态势在观众中的反应。我的见解有二：

一曰正常。发展着的时代，人们对艺术的多种需求，带来和促进了多种艺术样式的产生和发展，日趋强化地形成了“多元化艺术世界”。戏曲也同其他艺术样式一样，在“多元化”的“艺术群体”中，冲击着其他艺术样式而“自己”又承受冲击。当观众面对丰富多彩的“多元化艺术世界”时，将按自己的艺术需求和每个艺术品种的“艺术状态”作出“自由选择”。在五、六十年代，其他艺术还未兴起或艺术生命力还未形成现今的旺盛之势，当时的观众由于欣赏艺术的“局限性”，便“选择”了戏曲艺术作为自己的主要审视对象，当时的戏曲艺术暂时占了“上风”，形成了所谓戏曲艺术的“黄金时代”。时过境迁，在八十年代的今天，各个艺术品种尽量以各种形式、优势显示自己的魅力。观众的选择“各取所好”，戏曲“失去”一些观众，也是自然而正常的。如果冷静地想，也用不着有“唐山地震”那样的大惊小怪、张惶失措。

二曰不正常。这指戏曲艺术本身的发展，未能达到与时代和观众同步前进的程度。戏曲在流动的长河中发展缓慢，虽然带有戏曲艺术自身固有的、可理解的特殊性，我们虽不能“指令”戏曲艺术“快速发展”，但迅猛发展的时代和观众对艺术需求的巨大变化，又相对地把戏曲艺术“挤在”“自由选择”的“圈边”或“圈外”了。戏曲艺术没有得到必要的应有的发展，在新的时代获得应有的新的生命力，新的优势，新的时代的魅力，在现在观众面前获得应有的“中选率”，我们又不把它视为正常现象。所以，破一下以前的“优越感”和“满座观”，势必是戏曲艺术现状所使然。这不是“自忧自解”，而是从实际发出的应有的认识。

现状与因由识

不同的人从不同的角度早就这样提出了既现实又尖锐的问题，形成戏曲艺术这样不景气的根源在哪里？不同的人也从不同的方面作了不同程度的回答，且形成了各有其理的“各说各”的热烈局面。这是好事。“众医都投方，总有良药在”。但，我却是这样认为的：

第一、“中断型”的后遗症。在十年浩劫中，民族文化遭到“四人帮”的浩劫，戏曲艺术也“在劫难逃”。八个“样板戏”的文化专制主义，把古老悠久的传统戏曲艺术统统地“撵下舞台”，禁锢起来，自然也中断了戏曲艺术的生命。戏曲艺术遭到了毁灭性打击。“四人帮”被粉碎后，传统戏“开禁”之始，也曾十分“红火”了一个时期。但从根本上看，由于十年浩劫的破坏，戏曲艺术的“元气”遭到了巨大的“内”伤——戏曲的老一辈，戏曲表演艺术家

和名人，亡的亡，老的老，残的残，病的病，戏曲这门讲功讲艺的综合性艺术被“蛀空”了。当人们观赏情绪冷静下来，在欢欣鼓舞地庆贺戏曲艺术的“第二次解放”之后，认真地艺术地要求戏曲艺术的时候，戏曲艺术在十年浩劫中得的“内伤”就以不同形式在各方面凸现了出来。这在今天的观众面前，戏曲艺术质的水平与观众的高要求拉开了很大的距离。连有高水平的艺术欣赏要求的观众，特别是有文化的中年、老年观众，戏曲艺术现状与他们欣赏要求的差异性，也越来越明显和强烈。这也失去了不少戏曲艺术的“知音”，他们是观众中的“中流砥柱”，是具有“承上启下”的观众群。这是戏曲艺术在艺术上的深刻“中断”；其次，便是大面积观众的“中断”，不少青年人对戏曲艺术极为陌生或完全隔膜，他们初到戏场，看着传统戏，还问出这样的话：“这是哪个少数民族的戏！”他们对戏曲不了解，更未产生感情，多数人便把兴趣投向了其他艺术，对戏曲采取不知、不懂、不看的“三不主义”。何况要能很好欣赏戏曲艺术，还要求观众有一定的历史、文化、艺术水平。这样，戏曲艺术“接看人”的“中断”就更显出了严峻性。

第二，“自安型”的危害性。从道理上讲，从理论上说，从需要上看，戏曲艺术自1979年全面恢复上演以来，由于种种原因，没有得到应有的、很好的提高和发展。从总体上言，缺乏前进的迫切感和改革的开拓劲。在“十年浩劫”中戏曲艺术本患有“窒息性”的“失血”和“休克”，而在自由自在的今天又缺乏很好的“营养”、“锻炼”和“健身”，所以“体魄”还没有得到应有的“强健”。开放、改革、搞活的大好时日的迅速来到，“多元化艺术世界”很快很有力地发起了“冲击力”，在“艺术群雄”辈出的时代，戏曲艺

术这种“自安型”艺术状态带来的危害便是多方面的。例如，剧目“贫乏症”。戏曲新剧目成功的创作太难，“存活率”极低。虽然各方努力拼搏，但其经常上演的却是以传统戏为主，天天上演的传统戏又多是那么几个，回锅肉再好吃，总不能年年吃，月月吃，天天吃，顿顿吃。演出的严重“重复性”还表现在不少中年演员“肚皮空”，能演的戏太少。现在戏曲老一辈很少登台，多以中青年当“台柱”，但不少人的“艺术库存”不是“艺术托拉斯”，而是艺术的“小本经营”或“地摊摊”。这又增加了上演剧目的贫乏。还有，演出的“遗憾性”。不用讳言，不少戏曲表演团体演出的“糙疏性”时有可见。尽管原因极多，但作为观众，他们拿钱看戏，特别用宝贵的时间来欣赏，他们就要求有好的演出质量，这是观众正常的、合理的、起码的要求；演好戏也是演出团体应有的态度和天职。令内行遗憾，使观众不能原谅的演出，在日常演出中不乏其例。如“穿群角”一般本应“偶数”但现在“单数”时时出现在台上，而且还“实然”地“冒出一个”上场。“香港小生”的有之一——鬓发过耳，长发上戴“头套”，头上竖起“几重毛”，“香港旦角”的也有之一——演出不穿香汗衣，穿时髦衣着的“流行服装”。“踏场”、“误场”、“中途拱出来”的也不算是什么“罕见之事”。有人说“电影是令人遗憾的艺术”，戏曲表演艺术团体，不少的演出也成了“令人遗憾的演出”。一丝不苟、丝丝入扣、完整统一、干净和谐的演出，观众多么需要呵，戏曲艺术的本身是多么必须呵！

第三，“踏步型”的艺术格局。从史的角度看，戏曲艺术是“流动的河”，认为戏曲“一成不变”的观点，是不符合戏曲艺术的历史事实的。从时代发展和观众需求上讲，特

别是在今天，剧曲艺术应该以怎样的面貌出现在观众面前？现在不少的戏曲演出，也在探索着改革，在不失剧种特色的前提下，求得艺术上的进取和发展，这应该是欢迎的。但不少的演出，多的还是老演出、老调调、老样子，给观众的“艺术分量”太少，太稀。因此常常给人疲沓、疲乏之感，难坐住人。如果在“单位时间”给他们以“艺术的兴奋点”少了，对中青年观众来说就会感到“少听头，少看头，少欣赏头，少娱乐头”。这样的艺术，自然得不到他们的喜爱和欢迎。如果这种演出格局再加上演出的粗糙，更给他们的欣赏心理在“冷”上又加了一层“霜”，更增加了他们的“失望感”，很难使他们产生好好欣赏和再欣赏的兴趣。等等。

戏曲艺术或多或少、或强或弱地出现上列艺术现状，既有其深刻的历史原因，更有急需解决的体制改革的重大课题。实事求是的说，这种现状是与时代、观众（特别是中青年观众）有差距的。

化他“为我”与横向借鉴

不管是从戏曲史的角度看，或是从戏曲现在发展的过程看，戏曲艺术的前进，从总体上说，离不开“横向借鉴”，向各姊妹艺术借鉴，向他们“汲取”东西（自然也包括外国的）。

为什么要“横向借鉴”？很多人有很精采的、独到的见解。我的基本观点是：一，戏曲艺术的表现手段、“玩艺儿”很丰富，但再丰富的艺术都有自己的局限性，戏曲也有在自己艺术表现上的不足。新编古典剧，整理的传统剧，尤其是对戏曲现代剧的艺术表现，不少地方就显得戏曲的艺术