

The background of the cover features several thick, flowing, and overlapping ribbons in vibrant colors including green, yellow, orange, red, and purple. These ribbons are arranged in a dynamic, swirling pattern that suggests movement and energy, typical of a theatrical performance.

杨 菁 著

在舞台深处邂逅

——戏剧散论

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

杨菁著

在舞台深处邂逅

——
戏剧散论

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

在舞台深处邂逅: 戏剧散论/杨菁著. —北京: 文化艺术出版社,
2009. 6

ISBN 978 - 7 - 5039 - 3267 - 0

I. 在… II. 杨… III. 戏剧—艺术评论—中国—文集
IV. J805. 2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 063262 号

在舞台深处邂逅

著 者 杨 菁

责任编辑 沈 梅

责任校对 方玉菊

责任印制 王敬华

装帧设计 玲 子

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 北京纪元彩艺印刷有限公司

版 次 2009 年 5 月第 1 版

2009 年 5 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/32

印 张 7.5

字 数 160 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 3267 - 0/J · 1037

定 价 15.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。



序 言

沈达人

杨菁是一位有才华的女作家。我读过她的小说《在埃及说分手》，很赞赏她运用艺术语言勾画形象的能力。故而在我的印象中，杨菁的擅长是形象思维。前不久，她交给我十几篇准备付梓的文艺论评，希望我为她的文集写一篇“序言”。我欣然允诺了。读完她的文章，获益良多，知道她不仅擅长形象思维，对属于逻辑思维的论评，挥洒起来也是毫不逊色的。因此，愿意谈谈自己的一些感受。

首先是她的人生领悟。在一次《在埃及说分手》研讨会上，有一位文学评论家认为：“这是一本‘50后’挑战‘80后’的小说。”意思是说，《在埃及说分手》写得很时尚，表明“‘80后’写的小说，‘50



后’也能写”。对这样的评价，杨菁的反应不同一般。她没有为此兴高采烈，反而觉得许多所谓的时尚，最后都沦落到“如此的可笑，如此的不堪回首”（《文学的挑战》）。的确，今天那些穿着里面衣服比外面衣服长出一截的漂亮少女们，谁还会去怀念超短裙，更不用说喇叭裤了。杨菁在这篇文章中还郑重宣称：“时尚具备一定的商业价值，但不是也不会是文学艺术和大众生活的评判标准。”“时尚不时尚并不重要，重要的是我们追寻的东西是否能使我们的生活——从物质到精神更美好。”这些掷地有声的话，让人看到杨菁心灵深处那些超越流俗的高尚境界。这些话应该能起到“使我们的生活——从物质到精神更美好”的促进作用。

其次是她的创作体验。在杨菁交给我的文章中，《简论写作技巧》是颇有分量的。这篇文章讲了一些写作的基本规律，讲了“利用结构来控制全局”的技巧。我相信对初学写作者都是有益的。然而，我最关注的是她所讲的第三部分：“没有技巧的技巧”。文章认为：近三十年的小说创作，“没有多少让人记得住的作品和艺术形象”；反倒是20世纪50年代到60年代的一些作品，看来“手法单纯质朴”，技巧上“没有什么过人之处”，甚至“根本不讲技巧”，但



“至今使人难忘”。这可能是不少人都有同感的。症结何在呢？杨菁明确指出：像《青春之歌》、《林海雪原》、《红岩》、《创业史》等作品所塑造的人物形象，之所以栩栩如生，之所以能活在几代读者心中，根本的原因在于：“这些书中所描写的故事，是这几位作家一生中最重要的生命体验，是他们一段刻骨铭心的青春记忆。”“这种体验和记忆，无论什么样的技巧都无法弥补，也无法代替”；也是在课堂“无法教”的。她还联系自己的《在埃及说分手》，总结了一点经验，就是“至少在‘包罗生活现象的广度’上是下了功夫的”。的确，丰厚的“青春记忆”——生活阅历和深切的生命体验，对作家来说是极其重要的创作基石，是任何技巧都无法弥补、无法代替的。正如茅盾指出的：作家体验生活既要“博”，又要“专”。“‘博’就是认识生活的广度，‘专’就是认识生活的深度。这两者不是对立的而是一体的两面。”（邵伯周《茅盾的文学道路》）杨菁所说的“青春记忆”和“生命体验”，相当于茅盾所说的博和专，然而又把博和专具体化了，是她的经验之谈，也是她在创作过程中十分重视的两个方面。

再次是她的独特视角。文集收入几篇有关戏曲的文章，我最喜欢那篇探讨《宰相刘罗锅》导演处理



的《不信春风唤不回》。它通过一出戏，引发出来对戏曲推陈出新的议论。作者是从“抓兴趣”谈起的，赞美《宰相刘罗锅》，“戏的开场是抓住兴趣，戏的发展是增加兴趣，转机和高潮是提高兴趣，戏的结束是满足兴趣”，从而引导了观众对戏剧的圆满观赏。这当然触及一些过于一本正经、引不起观众兴趣的演出剧目的弊病。不过，文章没有仅止于此，而是进一步从戏曲的基本规律和美学原则，论述了戏曲的推陈出新。首选是戏曲传统的“强烈假定性”问题。《宰相刘罗锅》全剧的布景，只有三座具有民族特色的亭子和一幅天幕；检场人在场与场之间上场，挪动亭子，做了不同的排列组合，再配合以天幕上的幻灯景和不断变化的灯光，戏剧环境的变化就被很好地显示出来了。文章作者对此深为感佩：检场人上场，不仅“没有造成观众情绪节奏的中断”，反而让观众在“且看他们如何行动”中“产生期待”，“换景成了保持全剧叙事性节奏流畅的艺术手段”。对这样的既尊重传统、又具有现代感的演出处理，作者强调：正是宣示了戏曲传统的不隐讳“舞台上的一切都是戏”，“观众到剧场是来看戏的”“强烈假定性”。

再选是舞蹈成分的强化问题。文章作者强调，王国维所说的“以歌舞演故事”，表述了“戏曲的本质



规律”。因此，戏曲不能丧失掉自己的“最主要的美感元素之一的舞蹈美感”。《宰相刘罗锅》正是尊重戏曲的这一“本质规律”，加强了全剧的“舞蹈的成分”。剧中有扇子舞、灯笼舞等舞蹈场面，而给文章作者留下了最深印象的是棋子舞。乾隆与刘墉下棋，演出是用以人喻棋的方法来渲染的。十二个龙套象征着一盘棋艺中的棋子。因而如作者所说：为龙套编排的讲究构图和画面的一些舞蹈，“是气氛，是意境，是厮杀”，“是叙述，是抒情，是表意”，“使舞台的风格和色彩更趋多样化”，“产生出一种韵律美，造成了整部戏的氛围美”。

对戏曲的一些基本规律和美学原则的阐述，由于紧紧结合一出戏的精彩演出处理，就显得格外具体，格外凸显，能引起读者观演出《宰相刘罗锅》的一些美好回忆和深切认知。

最后是她的写作风格。读杨菁的文艺评论，有一个突出的印象，就是文章饱含着的浓郁感情色彩。作者的那些拘禁不住的心潮，总是随着笔锋流泻在字里行间。《历史交叉点上的悲剧》一文最有代表性。文章谈到话剧《张之洞》具有史诗品格，就这样抒写：“这种一波接一波的大气磅礴的壮美，一直贯穿到结尾，剧终曲了，那火车的轰鸣还在心头萦绕——一个



民族的历史，无论是悲是喜，是绚丽的还是黑暗的，岂敢忘怀？‘忘记过去，就意味着背叛。’列宁如是说。”既是理论的评说，也是情感的抒发。文章谈到剧中人张之洞，就这样运笔：“呈现在我们面前的，应该既是那个人所共知的身处历史巨变转折点上的张之洞，又是一个作者笔下独特的清代重臣？史诗英雄？悲剧男人？还有结尾时那个苍老而绝望的呐喊着的殉道者？”在感情充沛的评论里，不是让读者认识到，张之洞是一个拥有“多个层面”性格的剧中人吗！不是也表明，这样的写作风格是独具风采的吗！来日方长，殷切地期望才思敏捷的杨菁能写出更多更好的文艺论评。

2009 年春



目 录

序言 / 1

舞蹈——戏曲美感的重要元素 / 1

在舞台深处邂逅 / 25

戏曲舞台的守望者 / 41

不信春风唤不回 / 55

——从《宰相刘罗锅》的创新看戏曲改革之路

在戏曲舞台上解读雨果 / 69

极声色之美 出百代之新 / 81

——从新编历史剧《大唐贵妃》看戏曲振兴

历史交叉点上的悲剧 / 91

戏如人，人如戏 / 105

魏明伦之戏剧观访谈 / 121

简论写作技巧 / 135

写作的最高境界 / 153

——教学案例之一

一次“跨文化”的提问 / 163

——教学案例之二

文学的“挑战” / 175

“艺术环境论”简叙 / 185

戏曲剧本写作与文化产业 / 203

国戏春秋 / 215

——中国戏曲学院掠影

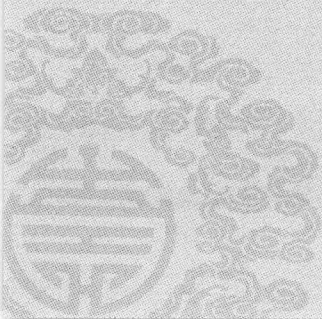
后记 / 227



舞蹈——戏曲美感的重要元素

一个舞蹈表现的是一种概念 (conception) 是标示感情、情绪和其他主观经验的产生和消失过程的概念，是标示主观感情产生和发展的概念，是再现我们内心生活的统一性、个别性和复杂性的概念。我们说的『内心生活』，是指一个人对其自身历史发展的内心写照，是他对世界生活形式的内在感受。

——苏珊·朗格





我们通常说，中国戏曲是“国粹”，是中华文明传统文化重要的组成部分；同时，中国戏曲又是一种世界上鲜见的、特殊的表演艺术。作为一种艺术形式，它不仅比之其他戏剧（如歌剧、舞剧、话剧、哑剧、音乐剧……）的审美形态不一样，结构方法不一样，舞台表演方式不一样，与观众的交流不一样；而且，它是迄今为止在舞台表演艺术之中，综合性最强，“胃口”最大的艺术形式。在其形成过程中，戏曲广采博收，“招降纳叛”，汇千泉于一流，集万木成茂林，以其纷繁绚丽的舞台表演，悦人耳目、乐人心身、贬恶扬善、教化移情。

这样一种曾雄踞中国舞台数百年的艺术形式，近些年来却有些显出衰落之态，谓之“走入低谷”，这似乎是个不争的事实。考其原因，主、客观因素颇多。诸如电影、电视、网络的冲击，生活节奏的飞速变化，人们的艺术爱好趋向于多元化等等客观原因。还有戏曲本身的旧（内容形式的陈



旧)、浅(思想肤浅、以至落后)、空(很难给观众具体教益)、远(远离现实矛盾冲突)等主观原因。而尤其是戏曲现代戏,更不能摆脱这种弊端。现代戏在形式上,屡被人称为“话剧加唱”,又丧失了古典的神韵,出现了老观众不爱,新观众更不看的情况。

说戏曲现代戏是“话剧加唱”,当然有其偏颇之处,盖叫天先生就说过:“所谓‘话剧加唱’,这句话还暗含着把话剧看得太简单太容易这个意思在里面……话剧的特点是真实,这正是值得京剧学习的地方。”^①

当然,说“话剧加唱”也并非毫无道理,这就是它确实道出了某些现代戏的致命伤——丧失了中国戏曲最主要的美感元素之一的舞蹈美感。

如果说唱、念、做、打是中国戏曲四大表现手段的话,那么唱、念可归于“歌”,而做、打则属于“舞”。戏曲表演艺术家兼学者王萍认为:“在传统戏曲唱、念、做、打的‘四功’中,不论哪一功都由内而外,通过形体来表现情节、表达人物思想情感的外部动作——从最简单的比拟手势到复杂的武打技巧,都蕴含着极丰富的舞蹈动作,这些都称之为‘身段’。”^②

戏曲理论家沈达人先生也做了精辟的分析和论证,他说:“中国戏曲从孕育、形成到繁荣、昌盛,在艺术形态上

^① 盖叫天:《燕南寄庐杂谭》,第127页,中国戏剧出版社1986年版。

^② 王萍:《身段杂谈——身段·身法·韵律》,《舞蹈》杂志,1978年第5期。



始终坚持诗歌、音乐、舞蹈三位一体的综合观念……戏曲实际上是一种有规范的歌舞型戏剧体诗。这是戏曲最本质的艺术品格。”^①

当前，舞蹈在一些新编排的剧目中得不到应有的重视，甚至挥之而去，这不能不说是一种缺乏艺术追求的表现，也不能不是一种对戏曲综合美感缺乏足够认识的表现。

有鉴于此，必须对舞蹈在戏曲中的地位进行一番再认识，以便让戏曲拥有更多的、更感人的、更具时代美感的艺术手段，使戏曲真正出现一个振兴的局面。

戏曲美感的主要元素

大幕拉开后，在昏暗的灯光下，庙堂黑影憧憧、阴气森森。敔桂英头披黄钱，手执信香，缓缓而上。接着，演员以几个大幅度的“水袖”动作表现了她的悲愤、伤感，然后，又用“双水袖”打倒了右边的“牌子哥”，以表示她的愤怒。但这个太纤弱的女子，细微的神经毕竟承受不了这过分的重压，她终于一个“僵尸”倒了下去；及至苏醒、痛定思痛，她神经上更不堪负担，又打倒左边的“牌子哥”，然后一个“分袖”便卧倒在地。最终，她又起身将余恨积怒，全倾注在一个蒲团上，将它向“海神”掷去……

^① 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通论》，第146、147页，上海文艺出版社1989年版。



这是川剧《打神》的一段演出，是一段精彩的舞蹈表演，也是戏曲化了的舞蹈表演。戏曲中的舞蹈是用来传神的，它既不同于歌剧中的插舞，也不同于芭蕾里的舞蹈语汇，它统一于锣鼓经的节奏，服从于程式化的需要，舞蹈既表现出氛围环境，又刻画了人物心态，表现了人物内心的感情。它佐之以音乐化了的道白，辅以简练的唱腔，用表情状态、动作幅度、曲线运动，活脱脱地描绘出一个具有浓郁生活气息的形象来。很好地把戏曲舞蹈的“形神之美”、“夸张之美”、“韵律之美”、“技能之美”表现得淋漓尽致。

这种歌与舞的融合，按前辈戏曲理论家的说法，使我们有理由称它为“写意的歌舞剧”。

作为剧本，创作者以诗人的方式渲染着自己的情感，将生活中的矛盾冲突诗化，搬演到舞台之上。但作为舞台剧，绝大多数戏曲则是有歌有舞地表现生活，而不仅仅是以“唱诗”的办法表现生活。《雁荡山》中的舞蹈，很难称之为“诗舞”；《钟馗嫁妹》的舞蹈，几乎没有什么“诗化的语言”或“诗化的歌唱”；《徐策跑城》亦近于载歌载舞，但失去“跑城”这一特殊的舞蹈形式，也就失去了这个戏本身的存在意义。

简而言之，歌诗也好，乐舞也好，都只是戏曲的一个组成部分。有很多的剧目，撇开乐舞，只看到歌诗，则不能不说带有一定的片面性。

这种“歌”、“舞”并列，平分秋色的状况，是从戏曲形成时就开始的。