

張庚戲劇論文集

文化藝術出版社

505
张庚戏剧论文集

★
文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

★
开本850×1168 毫米1/32 印张11 字数247,000 插页2

1984年5月北京第一版 1984年5月北京第一次印刷

印数0,001—3,200册

书号8228·058 定价1.25元

目 录

一九五九年

戏曲的形式	(1)
研究新问题可以适当借鉴传统经验	(37)
关于戏曲剧目	(41)
台下闲谈	(48)
——之一	
台下闲谈	(51)
——之二	
金沙江畔的兄弟友情	(54)
——台下闲谈之三	
河北梆子两枝花	(56)
——台下闲谈之四	
丰富多采的“彩调”	(61)
——台下闲谈之五	
看了《伊索》，想起《葛麻》	(65)
谈红线女的表演艺术	(68)
舞剧影片《宝莲灯》观后	(71)
戏曲获得了新生命	(74)
乌兰诺娃的《吉赛尔》	(83)

一九六〇年

推陈出新及其它·····	(85)
现代题材戏曲的新成就·····	(102)
可喜的演出·····	(116)
——京剧《初出茅庐》观后	
蓬蓬勃勃的革新气象·····	(118)
——祝北京青年河北梆子剧团成立	
民间文艺发出了新的思想光辉·····	(120)
——《刘三姐》观后	

一九六一年

悼念梅兰芳同志·····	(124)
--------------	-------

一九六二年

用全身心演戏的艺术家——周信芳·····	(127)
《胆剑篇》随想·····	(131)
为现代戏剧做评注工作·····	(138)
回忆延安文艺座谈会前后“鲁艺”的戏剧活动·····	(141)
不能抹杀不同的戏剧体系·····	(158)
——在《新建设》编辑部召开的戏曲舞台美术座谈会上的发言	
关于剧诗·····	(164)
戏曲的形式·····	(185)
——在戏曲理论进修班上的讲稿	
一代宗匠·····	(212)
——重读梅兰芳同志遗著的感想	

欧阳予倩同志，你永远活在我们中间·····	(234)
一点建议·····	(236)

一九六三年

再谈剧诗·····	(240)
——在中国剧协举办的第一期话剧作者学习、创作研究 会上的发言	
燕燕的性格·····	(256)
有意义的尝试·····	(259)
——京剧《八一风暴》观后	
推陈出新与整理传统剧目·····	(262)
古为今用——历史剧的灵魂·····	(272)
戏曲音乐的推陈出新·····	(289)
《一捧雪》到底宣扬了什么思想？·····	(294)

一九六四年

十年辛勤，开花结果·····	(308)
——看河南省豫剧院三团《朝阳沟》演出后的祝词	
导演要学习京剧革命的基本功·····	(310)
——在一九六四年京剧现代戏观摩演出大会导演研究 座谈会上的发言	

一九六五年

富于时代特色的小喜剧·····	(329)
——从中南区戏剧观摩演出下乡节目谈起	
后 记·····	(342)

戏曲的形式

第一节 戏曲形式形成和发展的历史条件

我国戏曲在形式上是独特的，是具有鲜明的民族特点的。这个形式的形成经过了悠久的岁月和无数的变化。直到现在，这种变化也并没有停止，而且更加迅速地向更高的水平发展。

在变化的过程中，某一个历史时期所形成的形式常常被下一个历史时期新起来的戏曲所打破，淘汰了其中的一些不适用的过时的东西，又从同时代的姊妹艺术中吸收了另外一些新鲜活泼的东西，而把戏曲的表现形式作了重要的变革。这种变革的总趋势是提高和发展，是使戏曲对于多种多样的生活更富于表现能力，也是使戏曲艺术的表现手段越来越丰富多采。

这种戏曲形式上的变革，这种淘汰和吸收，这种提高和发展，并不是一种偶然的现象，或者说，戏曲之形成为今天的形式并不是一种偶然现象，它是由许多历史条件所决定的。这些条件有的是历代经济、政治、文化的条件，有的就是戏曲内容和戏曲作者的倾向性的要求。分析起来，有如下的三方面：

1. 人民的美学观点 戏曲既是由人民所创造的，又长期活跃在人民中间，形成了一种具有浓厚民间艺术色彩的艺术。人民自然而然地在戏曲中表达了自己的思想、感情和愿望；也表

现了自己那种勤劳、勇敢、乐观的性格。人民有自己十分明确的是非和十分强烈的爱憎，对于现实中违背人民利益的人和事勇于揭露和批判，对于有利于人民的人和事又能热情地加以歌颂和赞扬，具有明确的倾向性。人民既敢于正视现实，勇于在严酷的现实面前为了争取更加合理的生活而进行斗争，又能在斗争十分艰苦的时候，甚至失败的时候决不悲观，而对未来寄予希望，相信好日子和公平合理的生活总会到来，并且准备继续为它而斗争。这一切高尚的品德和思想感情就形成一种美学观点体现在人民的一切艺术中间，也体现在戏曲中间。表现在形式上就成为鲜明、强烈等等特点。在戏曲的不断丰富、发展以至变革的过程中，人民的美学观点总是要求把这些特点表现得更好、更突出、更有效，并且要求在表现每一个不同的时代和不同的生活中保持和发扬它们。

2. 民族文化艺术的传统 光有前面那一个条件还不能独立形成戏曲的形式。形式的形成还需要素材，那就是在戏曲形成以前二千年中积累下来的民族文化艺术传统，特别是诗歌、舞蹈、音乐、表演等艺术的传统。我国戏曲形成比较完整的形式是较晚的，差不多是在十二世纪的初叶，但是它酝酿的过程却很长，从原始时代的歌舞就已经开始了。从原始的歌舞到唐宋诗歌乐舞和词曲这一长长序列的发展，从原始的表演到宋代参军戏和杂剧的表演，它们都积累了丰富的艺术经验和相当高的艺术水平，在这样的基础上所形成的戏曲，在形式上决不是粗糙原始的。它具有歌舞所特有的洗炼和节奏感，也具有形象化的表演能力。再加上文学传统的优厚，为它在剧作上打下了很好的基础。因此，在戏曲形成的过程中，是继承着民族文艺丰富的成果的。

这些艺术成果的绝大部分也同样是从人民中间来的，它们也同样反映着人民群众的生活习惯和他们的美学观点，具备着活泼生动、节奏鲜明的特点。在这个基础上发育成长的戏曲，和它所表现的人民生活和人民的观点当然基本上是适合的。

3. 社会生活的发展促使戏曲的革新 前面说过，戏曲从产生以来一直没有停止它的发展，其主要的动力是社会的发展和生活的变化。社会的发展向生活提出了阶级斗争的新课题，旧的在死亡，新的在滋生，人民也就要求戏曲不断反映生活中的新事物，这就促使戏曲不得不在形式上也要相应地进行不断革新。在戏曲史上常常出现一种情况，那就是旧形式脱离了人民，变成僵化，不能表现生动活泼的新生活和新斗争了，另一种形式起来代替了它，又将它的一切有生命力的艺术财产批判地接收下来，并在这个基础上向更高的阶段发展。

在这种新旧形式交替的期间，戏曲舞台上的现象是旧形式总是在艺术上十分完整精致，但已经僵化，远远脱离了人民群众的生活，而新形式却和人民有密切的联系，反映了他们的生活和一切他们所热衷的事情，而在形式上和艺术上是比较粗糙的，不完整的。当新形式从旧形式吸收艺术营养来丰富自己的时候，开初总难免有不调和、不统一的情况，甚至有生搬硬套的情况。但这只是暂时的现象，经过一段时期，这些继承过来的东西也就和新形式以及它所表现的新内容很好地统一起来了。

但也有一些始终生长在人民群众中间，总是反映着他们的劳动和斗争，反映着他们的喜怒哀乐，和他们的生活一道发展前进的戏曲，这样的戏曲在形式上艺术上的发展也是永不停息的，虽然由于生活的发展有迟有速，因而它的发展也跟着有时慢有时快。这样的戏曲的生命力常常比较旺盛，不容易僵化的。

比方明清以来的高腔、梆子就是。

4. 戏曲是中国各兄弟民族文化艺术共同的成果 戏曲在形成发展过程中，不只是批判地继承汉族的文化艺术遗产而加以发展和革新，也不断吸收各兄弟民族的文化艺术的优秀成果来丰富自己。比方在戏曲形成之前，在歌舞艺术上，隋唐以来就将各兄弟民族的艺术汇集为十部乐和九部乐。这些乐舞经过唐宋两代的融化，后来在戏曲中间成为十分重要的要素。又如经过一番改造的兄弟民族的乐器，如胡琴、羌笛、琵琶、铙钹等都曾在戏曲的伴奏中起过或一直到现在还起着主要的作用。这种吸收工作，每一个时代都是在进行着的，元代北曲采用了很多女真的曲调，清代戏曲中又采用了满族妇女的旗装都是明证。

近百年来，戏曲还从欧洲艺术中吸收了一些艺术手段来丰富自己，比方西方舞台布景和西洋乐器等。虽说吸收进来之后还有待于进一步的消化融合，但从这种富于吸收力和消化力的特点看来，足见我国戏曲生命力的旺盛。

第二节 戏曲形式的特点

戏曲形式的鲜明性

戏曲既然反映了人民明确的观点和立场，有着明确的倾向性，这种倾向性又是怎么表现出来的呢？

在中国的文艺传统中，有一种把文艺当作宣传思想的工具的强大倾向，而且源远流长。唐朝的韩愈就提出“文以载道”的说法，后世的文艺正统思想一直是把这个说法当作定论。这当然是封建统治阶级提出来的。既然统治阶级已经把文艺当作武器来使用，被统治的劳动人民当然也要拿它当武器来使用。

因此在劳动人民中间一般也都公认戏曲是“高台教化”。古代的戏曲，从古南戏以来一直有一个传统，在一本戏的开场之先一定要表述“家门大意”，这所谓“家门大意”首先就是表明作者写这个剧本的立场观点。比方在《琵琶记》的“副末开场”中，作者高则诚就这样说：

秋灯明翠幕，夜案览芸编。

今来古往，其间故事几多般：

少甚佳人才子，也有神仙幽怪，琐碎不堪观。

正是不关风化体，纵好也徒然。

论传奇，乐人易，动人难。

知音君子，这般另作眼儿看。

休论插科打诨，也不寻官数调，只看子孝共妻贤。

正是骅骝方独步，万马敢争先。

这里明白地表白了作者的态度，不仅是对于他所述说的故事中人和事的态度，而且还有对于戏曲的社会作用的态度。他的话如果翻成现代的语言，那就是：假使戏曲不拿伦理道德教育人，就是艺术性再高也没有什么用处。高则诚所宣传的伦理道德到底对不对这里不去说它，但他的写作态度却是鲜明的。

这种鲜明的写作态度并不止于在开场的时候标明出来而已，实际是贯串到整个戏，贯串到每一个重要角色的。比方在富春堂本的《金貂记》第一折开头有一首七言古风，起首四句是这样：

平辽仁贵尽臣职，皇叔遵宗生忌嫉。

守节甘死翠屏女；仗义退休胡敬德。

这里已经把作者对于整个重要剧中人物的评价表白出来了，它让观众在没有看戏之先，心中已经完全了然了作者对于人与事的态度。

在近代的戏曲里，这种“家门大意”或“副末开场”的形式已经废除了，但这种不讳言戏曲是作者借说故事来教育观众或宣传自己看法的精神却是依然存在的。

这种精神和欧洲近代剧的精神是很不相同的。欧洲近代剧从易卜生以来似乎有一种极力把自己的立场观点隐秘起来的倾向。比方易卜生吧，据说当有人向他道谢说“娜拉”为妇女运动说了话的时候，他却回答说，我并没有想到妇女运动，我只是写诗罢了。其实易卜生对于当时挪威妇女的社会地位是很有意见的，不过他故意不承认罢了。在易卜生的剧本里，还常常借人物的口来说些自己想说的话，但越发展到后来，这种隐秘作者自己观点的企图就越发成为一种风气。到了契诃夫的手里，你就很不容易从他的剧本里明白地看出他到底是在表扬谁或在批评谁。当然，就是契诃夫又何尝没有自己的观点和倾向呢？但是他却偏要说，一出戏只不过是观众从拆掉一面墙的地方所偶然看到的真实生活。偏要说：“艺术家不应当做自己的人物和他们所说的话的审判官，而只应当做它们的见证人。”

（给阿·谢·苏沃凌的信，见《契诃夫论文学》人民文学出版社1958年版）为极力隐秘作者的观点，欧洲近代剧发展到契诃夫的时候就企图把舞台上的艺术尽量做得和真实的生活一般无二，于是倾向性就模糊起来，同时也就在艺术风格上走向了鲜明性的反面。

而戏曲却恰恰相反。正因为戏曲作者毫不隐讳自己的立场而是要明确地表白自己的立场，而且不止于要表白，还更进一步要把这种观点立场向观众作宣传使他们都接受下来，于是就不得不设法把作者写作这个剧本的动机、立场、观点在舞台上突出地表现出来。特别我国戏曲是一种群众性极大的艺术，这种突出表达作者立场、观点和动机的要求也就更加迫切了。虽然我国有许多剧目无论在剧作上和演出上都有冗长松散毛病，但许多优秀剧目非常懂得突出主题。所谓突出主题，就是作者把一个故事加以剪裁，凡与主题有关的就要，无关的就不要；在主题之内的，特别是关键性的情节就大加渲染，不在主题之内的，或不关重要的就一笔带过，一点不拘泥于生活琐碎细节的真实。这就是所谓“有话即长，无话即短”。比方同是一个行路，在《坐楼杀惜》这出戏里，宋江为了遗失了由梁山写来的密信，事关重大，从街头一直找回阎惜姣的卧房。从街头到卧房原不过有限的几步路，却演成了一整场戏。而在《穆柯寨》这出戏里，许多人从山西的雁门关走到山东的穆柯寨，来来回回好多趟，就好比进出大门那么容易。这里头的分别，无非是一个在戏的关键上，一个是无关紧要而已。

为了加强故事的集中和表现关键性情节，舞台上还形成一种特殊的空间和时间的观念。比方前面所说的《穆柯寨》，从山西到山东到底需要多长时间，在戏曲舞台上是不考虑的，同时也不考虑空间的距离，只是在舞台上一转就算到了。我们称这种情形叫做舞台上超脱时空的观念，或时空不固定的观念。这样一种特殊的时空观念能够帮助把故事高度集中起来，使主题十分突出。比方《千里送京娘》这个戏就完全是赵匡胤送京娘回家的路上表现出来的。京娘由害怕赵匡胤到心里对他有了

爱意，又到大胆向他暗示爱情，这样一个细致的心理过程，就是通过两人在这不固定的空间中转圈子表达出来。如果没有这个空间不固定的观念，就会使得一出戏里很精彩、很紧张的场面，在一种固定舞台空间的观念之下成为十分分散、甚至变成无法表现，但是在戏曲舞台这种特殊的时空观念之下，就能够集中突出地表现出来，加强了主题的鲜明性，也加强了感染力。这样的表现法在戏曲上十分普遍，几乎每个戏里多少都运用一点。以这种手法为主的戏也很多，如《徐策跑城》、《林冲夜奔》就是其中比较著名的。

鲜明表达作者的态度也经常表现在剧中人的塑造上。前面已经说过作者对于人物的态度是鲜明的。这种鲜明的特点一直贯串到人物形象的塑造和扮演上。剧中人物一般总是分为正面和反面的，这在戏一开场，人物一上来，观众就能从他们的外形上分辨出来了。比方最典型的正面人物关公，他的扮相，他的穿戴，他的出场和入场，他的表演等等，一系列的表现手法，无不是在通力合作，要给他造成一个非凡的崇高人物的形象。大而言之他的同场人物，马童和周苍的表演，小而言之他的一举一动，都是围绕着这个目的设计出来的。象马童的翻腾跳跃，只是为了衬托关公的稳重静穆；周苍的粗豪鲁莽，也只是为了衬托关公的儒将风度。至于关公自己，动作却是很少的，甚至眼睛都不大睁开。虽是如此，由于旁人的衬托，他的形象却已很鲜明了，所以一旦他有了较大的动作，如大睁双眼之时，就能给人强烈的印象。

反面的人物也是如此。最典型的象曹操，他虽然位为丞相，头带相貂，身穿蟒袍，腰围玉带，出场之前总是大摆排场，可是扮得耸肩缩颈，满面奸相，往往在十分堂皇的开头后

面来一个当场出丑的结局，如《战宛城》的割须弃袍，《赤壁之战》的最后狼狈而逃之类。

不只是对于这两类极端的人物才在各种艺术手段上把他们刻画出来，就是对于各种各样的人物，为了突出作者对他们的看法，在形象的塑造上同样都是鲜明的。比方周瑜，这个人在戏曲舞台上并不是一个全盘否定的人物，但是作者对于他的气量狭小却是从夸张的表演中作了毫无掩饰的批评的。当诸葛亮识破了他的计谋的时候，当他看出诸葛亮的确比他高明的时候，他就会气得一点也控制不住自己了，甚至于当着许多人气得发抖了。应当说，这种表演是十分夸张的。

为了保证这些需要突出的东西的确能够印象鲜明地感染观众，在整个戏曲的演出上，加强了节奏感。这里所说的节奏，和话剧里所常谈到的节奏是有很区别的，过去在这点上常常分不清楚，也就影响了对于戏曲特点的认识。话剧里所说的节奏常常是指人物内心情感的节奏，或是人物动作上自然流露出来的节奏。这种节奏一般是生活中的自然形态。当然也是戏曲里的节奏所由产生的根据，但在戏曲里，还必须把节奏化为一种看得见、听得见的鲜明形式，并且把它贯串到戏曲艺术的各方面去。比方唱、做、念、打都是受一定的节奏所制约的，而这一切的节奏又是用打击乐器把它们突出地表现出来。比方人物的出场、亮相，都有各种节奏不同的锣鼓制约着，从这种不同的节奏中来表现一个人的身分、年龄、心情等等。在一场激战之后锣鼓突然停住，全场的人都亮出相来，这就更增加了战斗的激烈气氛；一对夫妻吵架，两人相背而坐，谁也不理谁了，可是不期而然地同时互相偷望起来，当眼光接触的一刹那，小锣忽然一击，两人急忙背过身去，这就把这相望的动作强调出

来了。唱腔的各种板头本身是有不同节奏的，这是为了表现各种不同的情感。就是说白，也有各种高低快慢抑扬顿挫之分，《空城计》中的三报，探子说的一回紧似一回，诸葛亮答的也一回紧似一回，这种节奏的层层加紧，也就把事情的迫切性和严重性越来越加强这一点鲜明地表现出来了。

总起来说，戏曲在形式上通过各种艺术手段来把内容高度集中了、夸张了，使得它具有着鲜明的、简洁的外形，从而让观众对于一个戏所要传达出来的东西明白地理解了，不仅理解了，而且深深地被感动了，从思想上到感情上完全接受了它们。这就是戏曲其所以要采取这种鲜明的形式的原因。

戏曲艺术的综合性

戏曲的集中、夸张、简洁、鲜明等特点是很大的优点，但请设想一下，如果这些特点只用一种单纯的艺术手段表现出来，那将是多么单调乏味的东西，但戏曲事实上不是这样。在漫长的历史发展中间，戏曲综合了各种艺术手段，形成了既有唱，又有舞，既有美丽的造型，又有富于表现力的语言，既能抒情，又能塑造鲜明的性格——这样一个色彩丰富，表现力很强的综合艺术形式。这个形式和它的鲜明性结合起来，使得戏曲艺术成为既有鲜明性，又富于色彩的一种有极大感染力的艺术。

比方说一个人物形象的塑造，既有他特殊的表演技巧，又有他性格化的唱腔和道白，还有他特殊的装扮。这些艺术手段从各方面来为塑造一个统一的人物形象服务，使得这个人物形象既鲜明又多采，而多采的艺术表现又更把一个人物的鲜明的形象突现了出来。

当然，综合性这个特点不只是戏曲才有，差不多全世界一切戏剧都有，除戏剧之外，有许多舞台表演艺术如舞蹈、歌舞之类都具有这个特点。因为一般说来，大凡表演艺术总兼有时间性和空间性这两个特点，它既要在一定的空间中来表演，而表演本身又有时间的延续性。这就和音乐的只有时间性，绘画、雕塑的只有空间性不同。因此，表演艺术一方面可以和时间性的艺术如音乐结合起来，又可以和空间艺术如绘画等结合起来，形成一种复杂的艺术叫做综合艺术。比方西洋歌剧既有布景又有音乐，话剧既有朗诵艺术又有舞台装置，芭蕾舞也是如此，既有音乐又有美丽的服装布景等等。当然这些综合艺术除了共有综合的特点而外，它们各自在综合的情况上也还有自己独特的地方，这里不去说它。戏曲在综合性方面除了具有一切戏剧所共有的特点之外，也有自己独特的性质，那就是表演艺术本身就具有综合性。一般说来，一个演员既要能唱，又要能演，所谓唱做念打都得掌握。这也就是说，在表演艺术中间既有音乐，也有舞蹈，一亮上相，就应当注意雕塑的美等等。这与歌剧、话剧、芭蕾就有了不同，歌剧演员不舞，芭蕾演员不唱，话剧演员主要是表演，这些表演艺术本身的性质还是比较单纯的。

因此，戏曲的表演艺术就显得特别丰富多采，特别善于运用各种艺术手段的长处来进行表演。一般说，当需要抒情的时候就运用唱，需要辩理的时候就用白，劳动、战争就用舞，细腻的生活动作就用富于节奏性的表演来表现，因此戏曲表演的表现能力是广泛的，富有感染力的。

从表演艺术本身的综合性出发，表演艺术更进一步广泛地与各门艺术的创造工作联系起来。比方从舞蹈和造型的需要来

要求服装和化装的艺术，要使服装成为舞衣，道具成为舞具；从歌唱也从舞蹈的要求出发，要使文武场能够把唱腔衬托得更有力、更美，把动作衬托得更富于鲜明的节奏感等等。近代以来，舞台上更逐渐发展了装置和灯光，解放以后，戏曲乐队也日渐扩大，表现力日渐增强，这些新的发展当然都要按照戏曲艺术的综合特性来形成自己的特殊风格。

但是多种性能不同、功效各异的艺术综合起来成为一种复杂的艺术，要保持它形式上的完整和统一是很不容易的，特别象戏曲这种在表演本身就具有综合性的艺术，要保持形式的完整与统一就更不容易。很可能在唱起来的时候和打起来的时候在艺术上就成了截然不同的两种样子，在表演和念白的时候更可能和唱起来、舞起来的时候全无共通之点，甚至于简直不象是同一种艺术了。这种情形，在不掌握戏曲特点的时候是容易发生的。但是在摸到了它的特点的时候也就有办法来克服这种矛盾。

综合艺术在戏曲中如何取得形式上的完整统一呢？戏曲的办法是在差异性很大的各类艺术中间抽出它们最基本的共同点——节奏，来加以强调。在所有的艺术手法中都突出节奏，这就把它们统一起来了。比方在唱腔上，近代的戏曲特别强调板头，念白上也十分讲究节奏。舞蹈上，比方在一群人开打的时候，特别讲究节奏的变化，有快有慢，有紧有松，有对打有群打。就是在生活动作的表演上，象开门关门、骑马、坐船都一定要把那些生活中的节奏特别强调突出出来，使它舞蹈化。极细小的动作象破线穿针、写字、打盹都必须把它节奏化了。甚至内心的感情如喜怒哀乐、思考、犹疑、猜侧、嫉妒等都要把它们化为外形动作并加以节奏化而后已。仅仅把它们本身节奏