

【京剧学】

京剧文学
京剧表演
京剧音乐



京剧学研究

京剧导演
京剧舞台美术
京剧跨文化交流

京剧学初探

傅谨 主编



NLIC 2970702959

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

傅谨 主编

京剧学初探



NLIC 2970702959

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

京剧学初探/傅谨主编. —北京: 文化艺术出版社,
2011. 4

ISBN 978-7-5039-5026-1

I. ①京… II. ①傅… III. ①京剧—艺术理论—文集
IV. ①J821 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 048305 号

京剧学初探

主 编 傅 谨

责任编辑 褚秋艳

封面设计 姚雪媛

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) (010) 84057667 (办公室)
(010) 84057691 84057699 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2011 年 5 月第 1 版

2011 年 5 月第 1 次印刷

开 本 700 × 1000 毫米 1/16

印 张 23.25

字 数 300 千字

书 号 ISBN 978-7-5039-5026-1

定 价 46.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

目 录

京剧文学

悲喜交错的情感结构

——京剧文学的审美特色之一

田志平 3

京剧文学雅俗共赏特色的生成

——以曲词为例

颜全毅 18

视像文学与肢体语汇

——京剧做工戏、武戏的审美特征

田志平 37

轻盈的力量

——论传统京剧中的神鬼戏

胡 叠 52

时代、传统、外来文化的纠葛

——清末民初京剧改良理论与批评

吴新苗 60

20 世纪初中国京剧戏曲理论探索的困境

钟 鸣 75

谁主沉浮

——20 世纪初中国戏曲革新的主体模式

钟 鸣 88

翁偶虹的当代意义

胡 叠 100

戏曲创作教育的思考

颜全毅 109

京剧与时代

曲志燕 115

京剧表演

京剧小生的剧目教学	张 尧	127
千斤话白		
——浅谈京剧净行的念白特色及教学	舒 桐	138
极富创新精神的尚派艺术		
——对尚派剧目和表演特色的点滴体悟	张 娟	147
先演行,再演人		
——戏曲演员、行当与人物关系刍议	池 浚	153
京剧丑脚的审美意象		
——试谈京剧文丑的表演艺术特征	焦敬阁	159
不可忽视的表演原则		
——从刘长瑜对人物的塑造谈京剧表演的真实性	张艳红	167
风生水起《望江亭》 金声玉振谭记儿		
——张派表演艺术探析	王 婷	182
京剧专业教师的学、演、教	张 晶	194
浅谈京剧表演教学模式的变迁	李艳华	202
我的戏曲声乐教学观	唐银成	209

京剧音乐

二簧腔形成新探	海 震	219
对言派唱腔及京二胡伴奏特点的若干体会	顾玉杰	226
论京胡琴风流派与伴奏艺术	费玉平	233
继往开来的实践		
——京剧器乐教学探索	杜凤元	246
京剧《穆桂英挂帅》音乐结构分析	陈晓娟	255

京剧导演

- | | | |
|------------|---------|-----|
| 海派京剧导演艺术特色 | 赵伟明 俞红亚 | 267 |
| 戏曲(京剧)导演艺术 | 裴福林 | 279 |

京剧舞台美术

- | | | |
|------------------|-----|-----|
| 京剧服装溯源 | 谭元杰 | 303 |
| 从穿戴规制角度出发的戏衣分类研究 | 谭元杰 | 309 |
| 京剧舞台美术论 | 张 连 | 321 |

京剧跨文化交流

- | | | |
|--------------|-----|-----|
| 京剧对外传播的跨文化障碍 | 刘 珺 | 351 |
| 京剧的海外传播 | 孙红侠 | 359 |

-
- | | | |
|----|-----|-----|
| 后记 | 傅 谨 | 365 |
|----|-----|-----|

京剧文学



悲喜交错的情感结构

——京剧文学的审美特色之一

田志平

京剧的剧作，大多含有一种亦悲亦喜、悲喜交错的情感结构。

《红鬃烈马》系列故事剧目中，头本《彩楼配》是一个短暂欢喜的开局，又是一个长期悲情故事的铺垫；从二本《三击掌》起到四本《母女会》，把王宝钏为守情守志所付出的痛苦代价一步步放大，制造出悲情的格局；从五本《赶三关》起，故事由悲情转向欣喜，直到七本《算粮》，王宝钏的痛苦付出得到了一步步回馈；最终进入八本《大登殿》，以传统价值观所认定的一家团聚并消弭矛盾为结束，归入一个“皆大欢喜”大团圆的固定模式之中。

《锁麟囊》的情节中，第六场在“春秋亭”避雨的薛湘灵正享受着富小姐出嫁的平生快慰，而家境贫寒的赵守贞则因诸事不顺心情悲凉，形成一喜一悲的映衬。第十五场薛湘灵遇灾后进入卢宅，在楼上见到自己赠与别人的曾装满珠宝的锁麟囊，忍不住珠泪奔涌、心境悲凉，与第六场赠囊时的情感恰成反衬。赵守贞察觉事态，立刻留心盘问、辨认，终于问出眼前这位受苦者，就是陌路相逢竟倾囊资助自己的恩人，于是，又进入了一个有恩必报的大团圆结尾。

《杨门女将》第二场的情节，安排了一个“寿堂”变“灵堂”、大喜转大悲的情感结构，使场上人物的悲喜心情交织交错、起伏跌宕，碰撞出强烈的艺术效果。《奇双会》第二场“写状”的情节，则是李桂枝向夫君求情，以解救关在狱中的父亲，因而她见到夫君就一哭再哭，悲情很浓，当夫君赵宠答应帮助她写状救父后，她又不免转悲为喜。

浏览京剧剧目，剧情线索可以各有布局，人物性格也可以丰富多彩，而情感结构中悲情喜趣的交融与交错，则十分清晰而突出。这种悲喜交错的情感结构，也构成京剧文学的一种审美特色，为人们获得京剧艺术的观赏快感提供了重要的铺垫。

一、继承于传统剧作的悲喜交错情感结构

悲喜交错的情感结构，并不是由京剧所开创的，而是从传统戏曲作品乃至多种文学艺术作品中直接继承来的。初步总结，这种情感结构在传统戏曲作品中，可以辨析出大团圆式、悲喜场次交替式以及人物心理的悲喜交集等存在方式。

大团圆是戏曲剧作一向采用的结尾方式。当戏曲演出形式完整成形后，不论是早期相对粗糙的南戏还是精品辈出的元杂剧，在展示一个充满悲情离绪的故事时，都要最后归结到大团圆的结尾，构成悲、离的情感向欢、合情感的归结与收束。比如现存最早的南戏剧本《张协状元》，比如王国维先生所说“即列入世界大悲剧中亦无愧色”的《窦娥冤》与《赵氏孤儿》，当剧中主人公经历了严重的人生苦难之后，总是在剧情收尾处由掌握着相应权力的贵人乃至亲人出面，来主持公正，给予受冤者受害者一个道义上的昭雪，或者生活处境上的补偿。

继承这样的传统，京剧作品中的《窦娥冤》，在结尾处也安排了六月降雪后窦天章赶来平冤的情节。改编于《金锁记》的《六月雪》，结局处更表现出良好的民间意愿，让窦娥喊冤时六月降雪，于是场外有一位路过的窦太师派人来传话，阻止了行刑，窦娥得以保全性命。京剧《赵氏孤儿》也保持了程婴向孤儿“说破”往事、赵氏孤儿亲手报仇的情节，让这场大悲剧终以坏人偿命达到大团圆的结局。《红鸾禧》的故事与《张协状元》内容近似，主人公金玉奴受到忘恩负义丈夫莫稽的谋杀，幸得贵人相救才保全了性命，结尾处却让金玉奴在“棒打薄情郎”之后，经撮合二人又言归于好，破镜重圆，与《张协状元》服从于婚姻宿命的大团圆结局一致。荀慧生先生从《红鸾禧》再改编为《金玉奴》，结

尾处改变了金玉奴对婚姻宿命的屈从，让她痛责莫稽的无情以及只贪恋富贵、权势的个性本质，不肯再与他破镜重圆；这样的结尾虽然与以往习惯的大团圆结局有差异，但仍以善有善报、恶有恶报的结果，为金玉奴的人生和莫稽的前程，都画上了一个可以让观众接受的句号，仍然是大团圆结局的一种。

大团圆结局，可以让全剧所承载的情感成分，不论前面经历了多少悲苦离散的折磨，结尾处总是归于欢喜、收于和合，完成于一种美好的境遇之中。京剧传统剧目中，大部分是继承了这种大团圆式情感结构的。

悲喜场次交替式的情感结构，在南戏名著《琵琶记》中有过经典的运用。该剧根据主人公赵五娘和蔡伯喈不同处境：一人在家侍奉父母，一人赴京应试及第，剧作家让这两条特有的剧情线索并行发展，创造出赵五娘在家悲苦支撑和蔡伯喈在京面对富贵召唤这样两种场景交错呈现，顺理成章地形成了一个悲喜交错的情感结构。由于双线索题材并不常见，而戏曲剧作又习惯于追求简捷单纯的结构，因而《琵琶记》所展现的这种悲喜场次交替式的情感结构，在经典传统剧作中并不多见。京剧剧目大多不是长篇巨制，而是在折子戏、小戏、单本剧方面形成自己的演出格局，所以这种悲喜场次交替式很难有运用的机会。

人物心理悲喜交集的情感结构，在传统剧作中是运用得很充分的。被列入“古典十大喜剧”的《西厢记》，主人公崔莺莺与张生经历了一段艰难的情感磨砺，终于获得老夫人的允婚，但附加的条件则是：“如今将莺莺与你为妻。则是俺三辈儿不招白衣女婿，你明日便上朝取应去，我与你养着媳妇，得官呵，来见我；驳落呵，休来见我。”一件难得的喜事总算来临，却又被压上沉重的负担，心欢洽而人分离，人物心理就这样悲喜交集地行进，于是崔莺莺在四本第三折中唱出：“晓来谁染霜林醉，总是离人泪。”张生在戏中更是悲情喜趣不断地交替、交集，饱受折磨。

京剧《辕门斩子》中，杨延昭因为儿子杨宗保被穆桂英私自招亲，又因为面对敌军天门阵难以破解、苦无良策，心情极差，一怒之下要将违反军令并私自招亲的杨宗保斩首示众。母亲余太君和“八千岁”赵德芳前来求情，都被杨延昭断然拒绝。当穆桂英前来求情、献上破敌阵所需的“降龙木”，并说愿意领兵帮助破天门阵时，顿时把杨延昭的心结解开，既为他保住了面子，又替他保

住了儿子，此刻杨延昭的心情可以说是悲喜交集的：

杨延昭（白）哽！

（哭头）穆桂英，我那智勇双全的儿吓……

焦赞（白）我的儿吓……

杨延昭〔西皮摇板〕

你不该将为父擒在马下，
满营中大小将活活笑杀。
我这里将人情暂且准下，
看小姐饶恕了不肖的冤家。

新编京剧《膏药章》，着意突出人物和剧情的喜剧色彩，而恰恰把人物放置在一个充满悲剧意味的情境之中。尤其剧情结尾处膏药章即将临刑之际，那位真正了解他人品的寡妇前来“活祭夫君”，膏药章认为自己还不是她的夫君，“没有拜花堂，不算”，寡妇表示只求为他“添土培坟”，膏药章告诉她“不是不认你……我不能害你再守第二次寡呀”，寡妇回应“为了你，我心甘情愿”。二人在最悲情的氛围中完成了一个最可喜的拥抱，并贿赂了刽子手容许他们拜了花堂。膏药章在此时唱道：

拜娘子，好心肠，
愿与我这挨刀的死囚拜花堂。
今晚应是千金一刻销魂夜，
可怜你不见新郎见死郎，
霎时三声号炮响，
“吱咕”、“咔嚓”我要见阎王。
娘子啊，办后事千万要从俭，
膏药章只需草席一床。
捡几块石头当供果，

搬几根树枝做敬香。
舀一瓢清水代祭酒，
你千万要节省开支莫铺张。

这一段情感的呈现，人物心理不仅仅是悲喜交集，甚至达到了悲喜交融。这种借助喜剧色彩而包裹悲情意蕴的方式，在中国古典戏曲中很常见。戏曲理论家颜长珂先生说：

我国的戏曲艺术形成于民间，是植根在平民百姓中的。……悲剧人物与喜剧人物的区分，并不表现为社会等级的差别；悲剧和喜剧的界限，也不是壁垒森严的。在戏曲创作中，从来没有这种不可逾越的需要戏剧家们奋力冲击的规范；悲剧因素与喜剧因素的结合或混杂，则是在戏曲形成初期就开始出现了。^①

这种在戏曲形成初期就开始出现的悲剧、喜剧因素的结合或混杂，在戏曲发展的进程日益完善，延展成为独具特色的风格，这种风格是不能用形成于古希腊时期的悲剧、喜剧概念来完整判认甚至界定的。这样看来，京剧作品悲喜交错的审美特色，源头就蕴含在这种戏曲形成初期的形态之中。

二、来自于行当表演风格特色的悲喜交错格局

京剧剧目的悲喜交错情感结构，除了继承传统戏曲作品的创作风格之外，还与舞台演出中行当表演风格特色的格局有关。在京剧行当表演风格特色的格局中，丑行、彩旦以及净行、花旦，是呈现喜剧因素的主力，尤其是丑行和彩旦，全部的表演技艺都与喜剧因素紧密相关。由这些行当参与演出的部分，往往会因自然注入了喜剧因素而带给观众笑的机会，而有丑行、彩旦较多表演的

^① 颜长珂：《戏曲文学论稿》，文化艺术出版社2008年版，第235页。

剧情，就能让观众产生看喜剧的观感。那些饱含悲情的内容，一旦与这些行当的喜剧风格特色对接之后，很自然地就会形成悲喜交错的格局。

这种行当表演风格特色的格局，源头仍然是戏曲形成初期的演出形态，而这种演出形态直接影响着戏曲文本的格局。早在宋代南戏剧本《张协状元》里，丑行的表演就充满了喜剧因素。他们和净行一起承担了剧中主要喜剧因素的表演。在第十出“山神庙”的表演中，丑行一会儿扮小鬼，一会儿演门板，第十六出表演中，丑行一会儿演小二，一会儿还要演桌子。他在第十二出里演那位憨傻的小二哥，对贫女说了一段“真心话”：

（丑）这贫哥是谁？（旦）小二哥，它是好人，莫要伤触它。（丑）你叫做贫女，它叫做贫哥。（旦）它是秀才，因过五矶山，被强人劫了，如今特来我庙中安下。一来雪儿正下，二来身上查痕未好，好时自来叫取大公大婆。（丑）我有些好事向你说。（笑）（旦）小二哥，有甚事？（丑）我有……（笑）（旦笑）且说。（丑有介）（旦）有甚事，如何不说？（丑笑）我要说，又怕你打我。（旦）我不打你，你自说。（丑）我便说。（旦）你说。（丑）我爹和娘要教你与我做老婆。（旦）教你来与我……（丑）教你来与我做老婆。（旦唾）打脊！不晓事底呆子，来伤触人。打个贫胎！（打丑）（丑叫）好也！保甲，打老公！老婆打老公！（旦）作怪！我嫁你！看牛骨自不中，三分像人，七分像鬼。（丑）我像鬼！鬼头发须红。

净行在这部戏里也是承担了不少搞笑的任务。第十六出净行分别在前半段扮演神，后半段扮演李大婆，因为着装来不及一一改换，只好不穿鞋，而是把鞋提在手里就上场了：

（生）大婆来否？（末）大婆来了。（旦）大婆赤脚来。（净掣鞋出唱）

〔同前〕先来是我脚儿小，步三寸莲。（末白）一尺三寸。（净揍）一个水穴，阔三尺横在庙前。（末白）是有一个水穴。（净揍）被我脱下绣鞋儿，自作度船。

用“三寸金莲”和男性演员的大脚反衬调侃，利用一次舞台换装在时间上的无奈，反而制造出这样调侃的效果，可见净行在当时是重要的舞台喜剧因素的呈现者。而早期南戏的末行，也是对喜剧因素的呈现承担任务的。戏剧理论家周贻白先生对《张协状元》一剧中的滑稽表演有深入研究，他说：

大抵生、旦上场一次，必间以净、末、丑上场一次，有时是情节中应有的关目，有时则为完全不必要的滑稽穿插。而这类脚色所扮人物及表演，仍保持着北宋或南宋时期那种短暂演出的杂剧风格。比方张协未过五鸡山之前，先有净与末同扮行商过山……丑扮五鸡山强盗……又张协被强盗打伤后，捱向山神庙之前，净扮山神，末扮判官，丑扮小鬼先上场……他如末扮李大公，净扮李大婆，丑扮呆小二，这几个人每次上场，都有一些逗人笑乐的唱白。尤其是呆小二这个人物，好像是为了提供笑料而安排到剧情中来的。^①

继承了数百年发展而来的表演传统，丑行在京剧舞台演出中，从言词到动作的滑稽调笑都是贯穿始终的。一般来说，有丑行的戏就有较为鲜明的喜剧因素呈现，整出戏如以丑行为第一主要表演者，这出戏就大多可被视为喜剧；哪一段有丑行参与表演甚至以丑行表演为主，这一段的喜剧因素就格外突出。如文丑戏《连升店》中的店家，因为看不上穷书生王明芳的寒酸，以为自己的身份比这位穷书生要高一些，甚至以为自己比他更“多知多懂”，竟然给这位读书人讲起了《论语》：

店 家 我再问问你，这孔圣人有多少徒弟？多少大贤人哪？

王明芳 三千徒弟，七十二贤人。

店 家 不错。这七十二贤人里，有多少成了家的？多少没娶媳妇的呢？

^① 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社1979年版，第132-133页。

王明芳 啊！这就不晓得了。

店家 啊，这就把你考住了。我要是说出来，教你长长学问。

王明芳 倒要领教。

店家 这七十二贤人里呀，它是三十成了家的，四十二个没娶媳妇的。

王明芳 何以见得？

店家 你可知“冠者五六人，童子六七人”？——何谓冠者？

王明芳 何谓冠者？

店家 成了家的就谓冠者。

王明芳 何谓童子呢？

店家 没娶媳妇的就是童子，童男子儿么。

王明芳 哦哦，是是。

店家 冠者五六人，这五六是三十不是？

王明芳 不错，三十。

店家 童子六七人，这六七是四十二个不是？

王明芳 不错，四十二。

店家 啊，故此它是三十成了家的，四十二个没娶媳妇的，共凑一块儿，这就是七十二大贤人吗！

京剧丑行经几代艺术家的精研与推进，由曾经较为粗糙的过分追求滑稽效果，逐渐发展到以具有较高文化内涵的幽默感取胜，尤其一代名丑萧长华先生，形成了一种稳重而大气的喜剧表演风格。上述《连升店》的精彩表演，就是萧长华先生的代表作之一。在《群英会》第八场，诸葛亮“草船借箭”得手后，曹操察知中计又无可奈何之际，由丑行扮演的蒋干，以一种单纯可爱的性情，为当时原本很沉重的气氛，增添了一分很认真的滑稽：

曹操（白）我道周郎前来偷营，原来是孔明借箭。子翼，吩咐众将，驾大舟追赶。

蒋干（白）不成功啊！顺风顺水，赶不上了。

曹操（白）怎么，赶不上了？

蒋干（白）赶不上了。

曹操（白）嘿嘿！又中他人一计！

蒋干（白）下次不中，也就是了。

曹操（念）时时防技巧，

蒋干（念）着着让人高。

曹操（念）失去十万箭，

蒋干（念）明日再来造。

曹操（白）子翼，从此你休多口！

蒋干（白）丞相，事事要谨防！

曹操（白）哼！此事又坏在你的身上！

〔曹操指蒋干，拂袖。小锣一击，小锣五击头。曹操下。〕

蒋干（白）哎呀，又坏在我的身上了？哎呀呀呀，这曹营中之事，实在的难办，难办得很哪！

京剧的净行，已经发展为主要表演正剧或悲剧类型剧情的行当，只在一定的范围内继续承担部分喜剧因素的表演任务，这些表演任务大多由架子花脸和武花脸承担。如架子花脸扮演的李逵、张飞等人物，身上充满了喜剧因素。尤其“杨家将故事”中架子花脸扮演的焦赞、孟良二将，更是不失时机地插科打诨，制造出喜剧效果。《辕门斩子》这出戏中，剧情是杨延昭将儿子杨宗保绑缚辕门，即将问斩，情势紧急，气氛十分压抑；这时候的焦、孟二将，更是通过不断的插科打诨，造成喜剧效果，以调节气氛：

焦 赞（白）咋！那一女子，家住哪里，姓甚名谁，一一讲来。

穆桂英〔西皮原板〕家住在山东地穆柯寨下，

俺乃是穆桂英宗保的浑家。

焦 赞（白）吓！她就是山东穆桂英——杀人的祖宗！元帅你要小心了！