

 Shijiwenhuaxiliecongshu

当代中国 戏剧家论谭

宁殿弼 著



中国戏剧出版社

当代中国 戏剧家论谭

宁殿弼 著

中国戏剧出版社

当代中国戏剧家论谭

宁殿弼 著

中国戏剧出版社出版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

济南华源印刷厂 印刷

243 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 9.7 印张 2 插页

1999 年 10 月第 1 版 1999 年 10 月第 1 次印刷

ISBN7-104-01032-71-437 总定价:118.00 元(本册 15.80 元)



作者近照

作者小传

宁殿弼,笔名霁晨,1941年5月5日(端午节)生,汉族,辽宁省瓦房店人,毕业于甘肃财经学院政治经济学系、东北师范大学中文系。曾任《辽宁戏剧》编辑、《社会科学辑刊》编辑、辽宁社会科学院副研究员、特邀研究员、辽宁戏剧家协会理事、中国民主同盟辽宁省委文化艺术委员会副主任。现任青岛大学师范学院中文系教授、中国戏剧家协会会员、山东省近代文学学会理事、山东省当代文学研究会理事、青岛市现当代文学研究会副会长、青岛市影视文化研究会理事。著有专著:《唐韵笙评传》、《戏林拾薪》;译著:《海誓山盟》(合译);合著合编:《中华百科要览》、《中国烹饪文化与京剧艺术》、《文艺美学辞典》、《古代爱情诗词鉴赏辞典》、《古典文学鉴赏集》(三)、《电影艺术欣赏》、《中国现代文化名人爱国故事》、《中国现代文化名人爱国诗选》、《当代中国文学名作选读》等书。

序

曲六乙

正当我患眼疾即将入院手术前夕，接到寄自青岛的宁殿弼教授的一叠书稿，请我为之作序。本来按我的健康状况是无力应承的。但是读了他那情辞恳切的书信，又念及他是我的难得的同乡，实感难以谢绝，只好答应术后康复再动笔。

回想起我初识殿弼，那是在1989年夏我去沈阳观摩文化部举办的全国振兴评剧交流演出期间。一个身材纤瘦、相貌清癯、神情憨厚的中年人在文化厅领导引荐下前来见我，“自报家门”说他叫宁殿弼，在辽宁社会科学院工作，是辽宁瓦房店人，我的同乡，又是搞戏剧研究的同行。对我心仪已久，请我指教提携云云。既有此“二同”，诚属不易，自是缘份。我们就很投缘地攀谈起来。嗣后，我和他时相书信过从，成了忘年交。我还为他的专著《唐韵笙评传》写过书评，发表在《中国京剧》上。这部专著今天读来依然感受到它的学术分量。

殿弼半生命途淹蹇，发愤向学，矢志不渝。自幼酷爱文艺，兴趣广泛。初涉文墨，诗、小说、散文、杂文、随笔、影评、书评……什么都写。80年代初调入辽宁省剧协，后考入省社会科学院，专事文学研究工作兼文学学术期刊编辑。经过一段摸索，方觉该给自己定位，确立一个研究方向。定于何位呢？他思忖：一要考虑自己兴趣所在、平素积累思想材料较丰厚的学科。他在沈阳读书、长大、工作，辽宁是个戏剧大省，舞台演出向来活跃炽盛，强烈的文艺

爱好使他沉醉在戏剧艺术殿堂里而流连忘返,这便注定了他的“戏缘”;二要根据当时学术研究发展状况。辽宁戏剧固属繁荣,然真正专事戏剧研究者寥寥无几,戏剧研究是辽宁人文科学研究中的薄弱环节。戏剧既为所好,又系弱项,何乐而不为?于是便确定了戏剧为终身研究主攻方向。在定向问题上著名剧作家慕柯夫、孙芋、崔德志以及省剧协领导李默然、侯星、项冶诸位给了他不少启示和影响。

殷弼深思力践,治学严谨。他的戏剧研究开始从两条战线上掘进:一条是短安排,随时“配合任务”(报社、剧团给的)记录评析辽沈舞台上演出的各类剧目及舞台艺术,本地剧团和外地 沈演出的院团都在其视野内。看完戏即挥毫成章,送报刊发表。这类应时“剧评”属“短、平、快”产品,言简意赅,敛华撷萃,连同戏剧家专访、品戏漫笔收辑在自选论文集《戏林拾薪》中;一条是长打算,抓住专题进行重点研究。首先,瞄准东北地区影响大、也是唯一的京剧流派——唐派艺术创始人唐韵笙先生。经四年艰苦努力,终至完成了国内第一部研究唐派艺术的专著《唐韵笙评传》,填补了东北京剧史研究空白,获得菊坛较大反响和好评、奖励;其次,选取几位戏剧家为研究对象,陆续写出一篇篇论文,蔚为系列,待适时结集成册。本书即是这一构想十多年后的成果。这里,遴选的多是研究较少、或被忽视、冷落的戏剧家,如李健吾、吴祖光、塞克、慕柯夫、陈珪等。作者对他们的论述、评价虽不一定准确、全面、透辟,但也入木三分,不乏创见,达到了一定理论深度和穿透力,并提供了大量宝贵的史料,可资修戏剧史的研究者参考,填补了空白,起到抛砖引玉的作用。书中所论列的戏剧家中梅兰芳先生是众所瞩目的研究热点,但我认为对梅先生这样的一代巨擘、中国京剧艺术的代表、挖掘不尽的宝山,迄今研究还是不够充分的。较系统、全面、高质量、高品位的学术专著嫌少,有的领域研究尚属“未开垦的处女地”。譬如对梅先生本人艺术理论见识的研究就很差。而

殿弼同志独具慧眼,选取了一个不大为人注意,又很有现实指导意义的角度,即改革京剧的角度入手,全方位地透示了其改革京剧的理论与实践的卓犖贡献,其学术价值和借镜意义自不待言。

本书最后部分“菊苑撷英”的几篇文章是针对当今戏剧危机现状有感而发、探寻出路的若干审思,可看作一家之言,容或对振兴戏剧、走出困境有些许启迪。

由以上著述观之,作者堪称是一位戏剧范围里披荆斩棘、筚路蓝缕的学人了。据悉,他正在写关于中国戏剧美学精要的长篇论文和研究新时期探索戏剧的专著。对比时下商潮涌动,不少文人经商下海,或为金钱而写媚俗之作,殿弼却能甘于寂寞,一如既往地用真诚和良知不懈地追求艺术真知,坚持笔耕,宁愿做人文精神的“守望者”与殉道者,其诚可感,其志可嘉。

1999年4月28日于
北京寓所

目 录

序	曲六乙(1)
---------	--------

·梅派艺术研究·

梅兰芳改革京剧的实践	(1)
梅兰芳改革京剧的艺术理论概观	(22)
梅兰芳的戏德	(45)
梅兰芳与电影	(55)
梅兰芳与绘画	(59)

·唐派艺术研究·

“拚将碧血化宫商”

——唐韵笙的艺术道路 (62)

探论唐韵笙的表演艺术 (77)

唐韵笙的《二子乘舟》 (91)

发掘京剧艺术遗产的新成果

——贺《唐韵笙舞台艺术集》出版 (94)

·李健吾戏剧研究·

李健吾的悲剧创作初论 (97)

李健吾悲剧创作的艺术特色 (110)

李健吾喜剧艺术初论 (120)

李健吾喜剧的艺术特色 (130)

撰文得嵩衡气韵 行思至江海文章

——李健吾的评论艺术 (142)

“雷声千嶂落，雨色万峰来”

——《雷雨》艺术简析 (153)

夏衍的戏剧理论和戏剧观·····	(159)
论吴祖光早期的戏剧创作·····	(175)
塞克的戏剧电影活动·····	(195)
“时代自己的作家”	
——柯夫剧作简论·····	(216)
现实主义戏剧演进轨迹的再认识	
——从崔德志剧作的视角探测·····	(228)
敢爱敢恨 亦庄亦谐	
——陈珪剧作简论·····	(245)

·菊苑撷英·

对京剧艺术继承革新的几点浅见·····	(257)
融合之乐	
——关于《中国烹饪文化与京剧艺术》·····	(263)
话剧艺术创新问题的思考·····	(266)
通俗化：话剧获得观众的必由之路·····	(278)
青岛戏剧艺术发展的回顾与前瞻·····	(284)

“难得糊涂”的形象一解

——谈新编历史故事剧《难得糊涂》…………… (290)

爱国主义的鲜活历史教材

——评新编历史故事京剧《壮岁旌旗》…………… (293)

后记…………… (296)

梅兰芳改革京剧的实践

内容提要:表演艺术大师梅兰芳对京剧旦行的改革是十分全面、富有开创性的,不仅带动了京剧各行当的改革,而且带动了整个戏剧界的改革,把中国戏剧艺术的美学水平提到了一个新高度,影响遍及国内外。梅兰芳的改革从实践到理论给我们留下了一笔极其珍贵的艺术遗产,对当今探索京剧革新之路具有深远的意义。本文从理论与实践的结合上,从京剧文学、表演、音乐、舞台美术四个方面较系统地综述了梅兰芳的改革成就和艺术创新的具体经验,并阐述了梅兰芳京剧改革实践的特点及其承前启后、继往开来的伟大意义。

梅兰芳在京剧改革上所作出的越卓贡献,同他半个世纪的丰富的舞台艺术实践是紧密连结在一起的。他的京剧改革实践是在先进的世界观、正确的美学思想指导下,在创建发展民族戏剧艺术体系的远大理想抱负鼓舞下,自觉的革命性的实践,是完成了从自身的实践上升到理论,又从理论回到实践中去的全过程的与理论

相结合的实践。又由于梅兰芳成长的历史和京剧旦角艺术由发展到兴盛以至达到高峰的过程相始终,他的改革实践因而具有承前启后、继往开来的伟大意义。他虚心好学,转益多师,广征博取,与师友们长期合作,使他的改革实践成了集体智慧的结晶,他实际上成为一大批各具专长的艺术革新家的代表。诚然,他从事的改革也不都是百分之百的成功,他既不讳言自己踉跄学步的稚嫩,也不掩饰在革新道路上所遭到的挫折和失败。梅先生致力改革的大部分年代是在保守风气相当浓厚的旧社会,那时搞改革是困难重重的。尽管他的改革遭受过挫折、失败和訾议,但是他从未放弃过探索革新的努力,也从未产生过动摇颓丧、停步不前的意念。就总体而言,他的改革是步履稳健的,是一点一滴地进行的,大都经过反复试验被实践证明广大观众是批准了的。有个别改得不成功的地方,他就不惮烦地再改回来。改得很成功的戏,他也仍然不断地磨砺精进,每演一次都有些不同。他说:“舞台剧每一次演出,演员都得给观众以新鲜的感觉。例如我在苏联演《打渔杀家》就与在美国不同,环境变了,演员的感情亦随之而有所改变。”^① 可知梅兰芳的京剧改革本身也不是进展到某种程度就凝固不动了,他的改革实践是一种常变常新的生动实践。这就是梅先生京剧改革实践的特点。下面拟分别就京剧文学、京剧表演、京剧音乐、舞台美术等几个方面,略述梅先生的改革实践。

表演唱念的革新变化,是以剧本的改革和创新为基础的,梅兰芳的革新首先从对京剧剧本文学的改革和创造做起。梅兰芳在剧目建设上的巨大贡献在于,一方面他挖掘整理了大量的传统京剧,把它们加以改造翻新,提高其戏曲文学水平,使之成为富有长久艺

^① 转引自蓝凡:《研究一下戏曲观众学》(《解放日报》1981年8月13日)。

术生命力的京剧保留剧目；一方面为京剧引进了许多昆曲（如《游园惊梦》、《断桥》、《思凡》等）和其它剧种的剧目（如汉调《贵妃醉酒》、徽调《宇宙峰》、豫剧《穆桂英挂帅》），大大丰富了京剧旦角的剧目。另一方面还创作了大量前所未有的新戏，从而把旦角剧目的建设提高到一个异彩纷呈、空前繁荣的新阶段。

梅兰芳于1950年为沈阳市著名评书演员程秉权题词：“去芜存菁，编新改旧”，这八个字足以说明梅先生对待剧目建设的态度。他说：“我们一方面应该坚持大胆放手挖掘剧目的方针；另一方面，又必须认真负责的对待上演剧目。哪些剧目可以原封不动地搬上舞台，哪些剧目必须适当地加以修改，哪些剧目没有修改的价值，这都需要经过认真的研究和讨论。”“我们必须自己心中有数，辨清精粗美恶，慎重做这一工作。倘若东听一句，西听一句，不经过仔细分析、考虑，就动手更改，结果只有造成混乱，没有什么好处。”他还指出这种做法的弊端：“有很多位参加戏曲工作的新文艺工作者，对传统剧目不够了解。常常用框框去套具体的作品，套不上就大杀大砍，不仔细地去分析它的具体内容，这样做，就容易产生有害的清规戒律。要看剧本的具体内容，不能一概而论。有些戏，在舞台上出现了许许多多的鬼……给人一种阴森森的恐怖印象，和剧情并没有多大关系，如《黄氏女游阴》、《唐王游地狱》等戏，这种鬼戏，当然我们要坚决反对。可是也有些戏里出现的鬼，含有一种积极意义：象《情探》的敫桂英、《红梅阁》里的李慧娘等等，这都是通过作者的幻想来表达人民斗争的意志，只要去掉恐怖的形象，又有什么不可以演的呢？”^①对于传统老戏，他向来是区别对待的：有的戏具有进步的、人民性的内容，艺术上也较为完整，他拿过来也要进行加工，再创造，使之珠玉生辉。如1961年他演的《汾河湾》重新理解了主题和人物，在柳迎春身上注入新鲜血液，把她对生活灰

① 《梅兰芳戏剧散论》

溜溜的悲观、颓丧、软弱,改为坚强、开朗、乐观;对丈夫的一味顺从,改为既有体谅又有斗争。经过修改后柳迎春的精神面貌显得刚劲挺拔,生活得有意义有魄力。此外剔除了不尽合情合理的枝节,和某些与剧情无关的单纯噱头,使戏的情调也变得生动、活泼、明快了。《打渔杀家》、《凤还巢》、《玉堂春》亦然;有的戏思想性艺术性一般,经过梅先生精心雕琢,把它升华为大放光彩的精品美玉。如《宇宙峰》原来是一出比较瘟的唱工戏,赵女的形象模糊,性格前后不统一,主题不鲜明。梅先生下功夫把“改了几十年的剧目再改”,统一了赵女的性格,强化了她反抗黑暗暴力的主题,使身段、表情、唱腔三方面都充分发挥了技艺。这样,一出“大路活”,经先生之手变成一出“打炮戏”了;有的戏颇多封建糟粕,看来似乎没救了,但梅先生加以脱胎换骨地改造,化腐朽为神奇。如《贵妃醉酒》是写帝妃失宠后渲泄情欲未酬之苦的,梅先生把不健康的内容去掉,变动了主题,改成一出暴露封建时代宫廷里被压迫妇女内心苦闷的好戏。他提出修改剧本的三条原则:“(一)大凡遇到剧情过于复杂,使观众看不清戏里究竟想说些什么问题的戏,这就需要加以精简了。(二)剧中人物有不统一的地方,也是我们要改的对象。(三)剧中如有迷信、色情等糟粕,那也应该剔除。”^① 第一种情况,例如《宇宙峰》原来演全本要四个小时,梅先生把它改演到《金殿》为止,放弃了原来赵高想篡位的情节,专写“一个权奸为了自己的专横弄权,不惜牺牲他的亲生女儿。这样,赵女的种种斗争的方向,就比较集中起来了。”减去枝蔓,题旨明确,戏的思想深度得到突进;第二种情况,如《宇宙峰》中赵女已知匡、赵两家结怨殊深,却不怀疑盗剑之事是其父阴谋,甚至写信请赵高帮助找回宝剑。公公匡洪下狱后,赵女对丈夫表示要去请求赵高营救。这两处都和后面装疯的赵女机智坚强的性格判若两人。梅先生改为赵女对其

^① 梅兰芳:《漫谈我演虞姬》,《戏剧研究》1959年第一期50—51页。

父有所怀疑,又在得悉公公下狱后,又写她看出是赵高下的毒手,马上要回家与父争论。这样,赵女的性格就统一了。第三种情况如《女起解》删去狱神的迷信场子;《奇双会》〈哭监〉一场取消狱神、鸱神上场和桂枝在李奇向她叩头时头晕的带有迷信色彩的情节;《贵妃醉酒》洗刷了杨玉环“诳驾”后思念安禄山,与高、裴调笑的不健康成分。梅先生还以“精耕细作”、“精益求精”词句来要求对剧本的修改加工,他说:“戏不怕改,一改再改,有个别地方改掉了觉得不合适,再改回来,也是可以的。我的经验是改一次戏就比较精炼一些,更符合剧情一些。”^①譬如《凤还巢》中的雪娥,每次唱到“何况那朱千岁甚是不端”的时候总有“采声”,有一次他为了更合于剧情,把一向面对观众唱的这句词改为对着母亲唱,台下竟一反常态,毫无反应。经过分析研究,才决心再改回来。梅先生改戏改得非常细,唱词、念白、念诗有时改一个词或一个字,要经过多少天反复推敲,才肯定下来。总之,梅先生改戏从生活真实和人物性格出发,遵循形式为内容服务的原理,坚持去芜存菁、推陈出新的方向,既反对形式主义、唯美主义,又反对自然主义。这样修改加工传统戏,把传统京剧的文学水平大大提高了。

挖掘整理改编传统老戏,是梅先生革新工作在剧目建设方面的一项重要内容。革新和保留旧剧目不是对立的,没有一大批可资楷模、盛演不衰的保留剧目,也就无所谓梅派艺术。最能体现梅兰芳风格的剧目,多数还是被他加工过了、唱活了的传统剧目。他改革的成就,在相当程度上体现于看家戏中。改造老戏,同时根据时代和观众的需要,用新思想、新观点创作新戏,这是梅先生从事剧目建设的不可分割的两个方面。重视排演新剧目,积累新剧目是梅先生一贯的思想,他深深懂得不加强新剧目的建树,剧种不可能繁荣,流派无以形成。据梅先生的著名琴师徐兰沅先生说:“当

① 梅兰芳:《漫谈我演虞姬》,《戏剧研究》1959年第一期50—51页。