

戏剧知识丛书

我曲语言漫谈

吴 琮 著

中国戏剧出版社

戏曲语言漫论

吴 琼 著

中国戏剧出版社

责任编辑：侯作卿

戏曲语言漫论

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京怀柔县东茶坞印刷厂印刷

字数 62,000 开本 787×1092毫米 1/32 印张 3 1/2

1981年9月第1版 1984年6月第2次印刷

印数：4,601——7,220

书号：8069·164

定价：0.32元

目 录

一	戏曲语言的性格化·····	3
二	戏曲语言的行动性·····	34
三	戏曲语言的三个特点·····	71

在日常生活中，任何人都要使用语言，任何时候也离不开语言。可是，一旦要我们用几句话简要地来回答：甚么是语言？语言的功能和性质如何？恐怕又是一件很伤脑筋的事情了。只有这时，我们才感到“语言是手段、工具，人们利用它来彼此进行交际，交流思想，达到互相了解”（见《斯大林选集》卷下 515 页）这段话说得何等的确切，又是何等的深刻啊！看来，戏剧语言也必须首先完成这项任务吧？公元前三百多年的亚里斯多德把语言看做是悲剧模仿生活的“媒介”（见《诗学》第六章）。如果按照我们今天习惯的说法，是否可以把亚里斯多德的这个看法理解为语言是戏剧反映生活的一种手段？显然，这里所论述的已经超越了生活语言的范畴。高尔基在《和青年作家谈话》中则更加明确地指出：“语言是文学的工具，它与各种事物、生活现象结合在一起，构成了文学的材料。”（见高尔基的《文学论文选》294 页）

在我国古代的文艺理论著作中，从声律、章句到炼字、丽辞都进行过极其细致的探讨。明代王骥德的《曲律》、清代李渔的《闲情偶寄》等书对戏剧语言的论述，尤为详尽，直到今天，我们仍然可以从中发现一些极其精辟的见解。这一切都有力地说明我国历代的文艺理论家、作家和诗人们对语言的功能和作用同样是十分重视的。

构成戏剧的一个基本因素是动作，但是，如果没有语

言，你又怎么能够把动作的意义精确地传达给观众呢？戏剧是离不开冲突的，要把戏剧冲突有层次地、深刻地展示给观众，离开语言同样是办不到的。没有人物就不能成为一出好戏，可是作家赖以完成塑造人物形象的重要手段之一仍然是语言。可见，语言是作家展示戏剧冲突、刻画人物、阐述作品主题思想的重要手段之一，同时，也是他完成戏剧教育目的的重要手段之一。因此，明确语言的功能和作用，探讨运用语言的规律和技巧，增强选择、锤炼语言的本领，对于促进、繁荣、提高戏剧创作事业说来，显然是极为重要的。

话剧的主要艺术手段是表演和接近生活的说白，戏曲则有唱、念、做、打四项之多。由于艺术手段不一，在语言风格上、处理语言的具体技巧上自然会有所不同。如果从以演员表演来最后完成艺术创作这个特点上看，话剧与戏曲却又基本一致。也正是基于这种本质上的一致，在话剧与戏曲的语言上，才又存在着一些可以遵循的共同规律。所以，在探讨戏曲语言特点的时候，我们必须注意这些共同规律，并且要充分借助于我们对戏剧语言共同规律已有的认识。这不仅完全符合从特殊到一般，再从一般到特殊这样一个人类对客观世界的认识程序，同时，它又必将有助于我们正确地理解特殊和一般之间的辩证关系，正确地认识和阐述戏曲语言的特点。

现在根据上述几点基本认识，我想从戏曲语言的性格化、戏曲语言的行动性、戏曲语言的几个特点等三个方面，以及与此有关的一系列的技术、技巧、手法等问题，来分别地说一点个人的理解和心得。

一 戏曲语言的性格化

在生活里，一个人的立场、观点、思想、生活经历、斗争经历，文化素质、职业特点以及个人某些独特的生活情趣等等，总要在各种不同场合，通过各种不同方式反映在他的语言里，从而自然地流露出他的性格特征。艺术是生活的反映，所以艺术作品中的语言，也必须能够充分反映出构成人物性格的上述种种丰富内容，并且还应该包括人物思考问题的独特习惯、表达意见的不同方式等等。只有这样，才能使观众和读者感到真实、亲切、生动，才能获得隽永而又深刻的艺术效果。

与其他艺术形式相比，戏剧语言中的性格化问题又显得格外的重要。这是为什么呢？从高尔基在《论剧本》一文中所说的一段话里我们不难得到回答。他说：“剧本（悲剧和喜剧）是最难运用的一种文学形式，其所以难，是因为剧本要求每个剧中人物用自己的语言和行动来表现自己的特征，而不用作者提示。在长篇小说和中篇小说里，作者所描写的人物借作者的助力而活动，作者总是和他们在一起，他暗示读者必须怎样了解他们，给读者解释所描写的人物的隐秘思想和隐藏的行为动机……”。

剧本不容许作者如此随便地进行干涉，在剧本里，他

不能对观众提示什么。剧中人物之被创造出来，仅仅是依靠他们的台词，即纯粹的口语，而不是叙述的语言。明白这一点是很重要的，因为，要使剧中人物在舞台上，在演员的表演中，具有艺术价值和社会性的说服力，就必须使每个人的台词具有严格的独特性和充分的表现力，……”

（见高尔基的《文学论文选》243页）这是一段平易而又深刻的论述。它精确地阐明了戏剧艺术形式的特点，又深刻地指出了戏剧语言所以要格外重视性格化的理由。

性格化，对戏剧语言说来，这是一个总的要求，一个带根本性的要求。至于在补叙、展示戏剧冲突、刻画人物、阐述作品主题思想中如何体现这一根本性的要求，则是我们下面将要具体讨论的问题。

（一）

补叙，它是任何一个剧本都不能没有的，广而言之，也是任何一类文学创作所不能完全排除的。其所以如此，恐怕是由于生活本身就缺少不了补叙的缘故吧！在生活中，离难之后的亲人突然相逢，多年不见的远方亲友即将到来，以及重睹旧物、重游旧地、重临旧时某些相同的情境；或遇疑难问题徘徊不解之际，或处矛盾之中左右为难之时，或在斗争的紧要关头，不痛陈某些历史的经验、教训，不揭露某些事实便不足以征服对方的情况下等等，总之，凡是这些易于产生回顾、感慨、联想、类比的时间、条件和规定情境，也正是最易于产生补叙的机会。

艺术作品中的补叙，首先必须尊重和善于运用生活提

供的一切根据；其次，由于艺术形式不同，创作目的不同，因而在如何使用补叙上也就表现了他们各自的特点。

戏剧中的补叙，可以散见于情节发展的各个部分。但是，一般说来在戏剧的开头，或各幕各场之间衔接的地方，常常也正是要着重运用补叙的地方。这是它的特点之一。只能由剧中人物出面补叙，作者无权越俎代庖。这是它的特点之二。一切补叙又必须与展示戏剧冲突、推动戏剧情节的发展紧紧相关，舍此便必然难以获得它所预期的艺术效果。这又是它的特点之三。基于上述三个特点，所以戏剧中的补叙，必须是作者根据戏剧动作发展的需要反复斟酌而定。它所使用的语言，却又必须是作者在剧本中所规定的此时、此地、此情、此景之下人物所想说、愿意说、也能说得出来的充分体现性格化的语言去完成。

说来这是一件很不容易的事情了，可是对于一个真正熟悉生活、真正深知他笔下人物的作者说来，却也并不难于完成。请看曹禺同志的《雷雨》，这是一出情节相当复杂的戏，作者又把这三十年间所发生的一系列事件压缩在四幕和不到二十四小时的时间里。这个戏的补叙任务自然是十分繁重的了。特别是它的第一幕如果补叙得不得力，又如何能把观众立即引入戏剧冲突之中呢？可是无论读者和观众都会感到，曹禺同志不仅获得了他所预期的艺术效果，且使剧情发展得顺理成章，毫无堆砌之嫌。单就这一点说来也就很值得我们认真地研究一番了。

李渔在《闲情偶寄》中说：“言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。”（见《中国古典戏曲论著集成》卷七54页）这是一个很精辟的见解，它综合了前人的

论述，又融会了李渔自身的实践经验。它不仅指出了产生优秀戏剧语言所必须遵循的一条途径，也是我们准确理解《雷雨》人物语言的一把钥匙。试想，如果我们不熟悉鲁贵的为人，不知道他在此时此地心里想的是什么，我们又怎么能够理解鲁贵何以要如此再三再四地和四凤唠叨：

“……回头看见你妈，别忘了把新衣服都拿出来给她瞧瞧。”“叫她想想，还是你爸爸混事有眼力，还是她有眼力。”“你还别忘了告诉你妈，你在这儿周公馆吃的好，喝的好，就是白天侍候太太少爷，晚上还是听她的话，回家睡觉。”“孩子，你可放明白点，你妈疼你，只在嘴上，我可是把你的什么要紧的事情，都放在心上。”等等，等等（见《曹禺选集》4——8页）。这些不厌其烦的夸耀和表白，难道仅仅是为了要从四凤那儿弄到几个酒钱吗？鲁贵想的显然是比这还要多一些，还要远一些。比如从周萍的身上鲁贵看出了四凤对他的意义，他看到凭四凤的聪明、美丽，完全可以成为他后半生换取吃喝玩乐的一笔本钱。因此他才不惜以利诱、威吓来争取四凤，他要把四凤紧紧地抓在自己的手里，特别是在四凤的母亲即将回来的时候，他就更加不肯放松了。

至于四凤呢，尽管她也知道鲁贵是她的亲父亲，可是对于鲁贵的为人和他平日的作风她却是鄙弃的，对鲁贵的那些夸耀和表白早已司空见惯了，因而倒也并不放在眼里。对于鲁贵的那些无耻的威吓，表面上她虽然也表示并不在意，内心里却又不能不加以考虑；因为妈妈就要回来了，而这件事又正是妈妈所最不高兴的，何况还有哥哥鲁大海又恰在此时来到周家呢！一个是非说不可，一个是不

得不听。由于不同的行动目的，不同的思想、情绪、性格之间的矛盾、冲突等等因素所构成的复杂的内心活动，于是才产生了那些丰富、生动的语言，才构成了那样一段出色的补叙。

(二)

生活中语言的产生，大致说来一种是有所为而发，一种是有所感而发。一般说来，这两者常常是不宜截然分开的，但就某一段具体语言看来，却又必然有所侧重。比如《雷雨》第一幕中鲁贵、四凤的大部分语言，似乎就侧重于有所为而发。而蔡文姬在见到胡儿伊屠知牙师之后所说的“娘是很想回去的。我告诉过你狐死守丘的故事，一个人到死都是怀念自己的乡土的。你外公外婆的坟墓在长安，我只是十二年前，在来匈奴的途中，去扫过一次。我也很想回去扫墓。特别是你外公有不少的著作，经过战乱，遗失了，回去我想也总可以收集得一些。娘十二年都在这样想，可是总得不到回去的机会。现在机会来了，娘当然是喜出望外的。”（见《蔡文姬》10页）这一段话以及下面的一些话，是否又可以看做是侧重于有所感而发的语言呢？当然，仅就形式上看，这并不是蔡文姬在单独抒发自己的情怀，而是面对胡儿的请求，自然也就包括着有所为而发的成份在内。但从实质上看来，这段话所表述的那些思想，那些事实，那些希望，难道不正是三天来，并且也是十二年来一直在折磨着她的思想、事实和希望吗？如今，由于汉使的到来，由于要立即做出或行或止的决定，因而这些

思想、事实、希望又一起涌上她的心头，致使蔡文姬陷入极度痛苦之中。胡儿的请求，不过是打开她思想、情感闸门的一个诱因；她根本无暇考虑八岁的孩子是否能够听懂，是否能够理解等等这些次要的问题，而是立即把她内心无法排解的这些矛盾和痛苦一起倾吐出来。剧本作者所规定的各项补叙任务，也就在蔡文姬这一吐为快的过程之中，自然而又通畅地完成了。

这种有所感而发的语言，在生活中常见的如一对老战友重逢之后，争相讲述他们过去的共同经历，一个遭受极大痛苦的人或一个突然获得意外幸福的人，这时遇到的虽然并非十分知己，他也会尽情倾述自己的遭遇或详尽地描绘自己兴奋的心情。从这些抒情重于叙事的语言里，既可以看到人物的心灵，又可以看到人物的思想和品格，同时也必然包含着许多生活、斗争的情节。所以，它在戏剧的补叙的语言中也就占据了一个相当重要的位置。

一个剧本的补叙，选择、使用哪一类型的语言，这里有技巧问题，也有作者的风格、艺术修养、艺术兴趣的因素，同时，它又必然要在一定的程度上为剧本所描写的题材、人物所制约。鲁贵是一个今朝有酒今朝醉，有奶便是娘的混世虫，那些油滑、流气、无耻、粗鲁的语言，充分地揭示了他那肮脏的灵魂。难怪忍无可忍的四凤也要当面指责他：“您是父亲么？父亲有跟女儿这样说话的么？”蔡文姬是后汉一位著名的诗人，剧本中所描写的又正是她没入匈奴十二年后，再度面临别夫弃子重返汉朝这样一段动人心弦的经历。作者选用了这种极富于抒情性的语言，与蔡文姬此情此景之下的心境显然是十分吻合的。更何况

还有那气魄雄浑、感情沸腾、着想大胆、措词强烈的《胡茄十八拍》萦回于全剧的始终呢！因之，读者和观众也就格外感到它情感深沉，诗意醇厚，回味浓郁了。

(三)

戏曲剧本开头中的补叙或为衔接各场情节的补叙，在传统剧目中虽然多以自报家门与唱、念等手段来完成，但是在语言上，它也同样要求做到准确地表达人物的身份、性格以及剧本所描写的规定情境下的思想、情绪。比如《打渔杀家》第一场中李俊、倪荣的上场诗，通用的演出本是“拳打南山虎，足踢北海蛟。”这是在戏曲舞台上常见的两句官中词，除了夸耀自己的本事之外，很难从中看出这两位水泊英雄在梁山破败之后的心情。周信芳先生在他的演出本中则把这两句诗改为：“块垒难消唯纵酒，话到不平剑欲鸣。”虽然在词汇选择和语言风格上也还可以再加斟酌，但是它所表达的情绪，却与这两位辞官不做的梁山英雄此时的心情颇为接近，与后面情节的发展也有所呼应。再如肖恩上告不成，反而被责之后上场时的一段“西皮散板”，通行本的唱词是：“可恨那吕子秋为官不正，仗势力欺压我贫穷的良民！上公堂他那里一言不问，责打了四十板就赶出了头门。无奈何咬牙关忙往家奔，桂英儿与为父快来开门。”肖恩此时的心情应该是又气又恨，同时也在思考对付的办法。后面“杀家”的念头，显然不是到家之后才产生的，而是在路上早已萌下此念。甚至已经做出了决定。上面的六句词对于肖恩的这种心情却缺少有力的描绘，特别

是其中的“无奈何咬牙关忙往家奔”一句与后面“杀家”的决心又怎么统一的呢？周信芳先生演出时改为“骂一声狗赃官心肠太狠，责打我四十板赶出公门。我心中只把那吕志球恨，叫一声桂英儿快开柴门。”同是“西皮散板”，唱词又减少了两句，可是对于此情此景之下肖恩心情的描绘却较为确切了。尤其是第三句的言犹未尽处，更巧妙地后面“杀家”的决心安下了根脚。

一部《打渔杀家》，象这样的改动就不下十几处。如果读一读周信芳先生的文章《〈打渔杀家〉的表演艺术》，再细心对照做些研究，不仅可以增强我们对戏曲演员创作活动的理解，对戏曲剧本如何重视性格化的问题，也会有一个新的理解。

戏曲剧本的作者，可以用大段的唱词去陈述人物的观点，倾泄人物的悲愤，描绘人物的喜悦，展示人物矛盾的心理过程。戏曲中的独白、旁白，不仅可以向观众揭示人物隐秘的行为动机，而且可以把作者认为不必要在戏中正面表现的情节、事件、过程简要交待清楚，为描写那些最重要的人和事腾出笔墨。戏曲的表演和舞蹈，不仅可以配合唱白把作品的内容表现得更鲜明、更强烈、更有力，单就它本身所具有的那种再现、描摹、渲染、展示人物内心世界的本领，也是戏曲剧本作者所不可轻视的一种凭藉手段。可见，戏曲是具有丰富的补叙手段的艺术形式之一。

全国解放以后，经过整理改编的传统剧目、新编的历史戏，或是反映当代生活的现代戏剧本，在运用这些补叙手段的时候，又尽可能地考虑到戏剧的特点，坚持从人物出发，因而在认真掌握、运用这些补叙手段的基础上又有

了一些新的发展。诸如昆曲《十五贯》、京剧《义责王魁》，反映当代生活的《红灯记》、《沙家浜》、《朝阳沟》和小戏《打铜锣》、《游乡》等等都是很好的例子。下面就以《义责王魁》开场的一段戏为例。

〔王中喜形于色地上。〕

王 中 哈哈！（唱二黄摇板）

少主人登金榜高魁得中，

喜得我年迈人兴致冲冲。

〔仰对天空。〕

老太爷！太夫人！今日我家公子金殿传胪，状元及第，老太爷、太夫人虽不及亲眼得见，如今在九泉之下，也当含笑的了哇……（过份激动，喜极拭目）喂！我今天怎么快活得落下泪来了（拭泪）。敦桂英，少夫人：我佩服你的眼力不差呀！（接唱）

那敦桂英可算得眼力出众，

尘土内拾明珠选得乘龙；

此一番传捷报莱阳去送，

开笑颜喜心头快乐无穷。

王中是王魁贴身的老仆，在王魁父母双亡，穷途潦倒之际，只有王中与他患难相随。三年前王魁落第出京，中途患病，行将贫病而死的时候，又碰上了好心的敦桂英，把他主仆救到院中，延医疗治，亲奉汤药，才使王魁起死回生。这段经历除了王魁本人之外，也只有王中知道的最清楚。王魁病愈之后，桂英又不顾鸨儿责骂与姐妹耻笑，誓与王魁结为夫妇，从此深闺伴读，常常彻夜不眠。如今王魁高榜得中，王中又怎能不欣喜若狂，百感交集呢？这段说白和唱词之所以好，正在于它在补叙之中又精确地描绘

了王中此情此景之下那种难以抑制的兴奋心情。虽然它仍旧沿用着唱上、自报家门等传统表现形式，由于内心根据充分、内心线索清楚，在遣词用字上，在语言风格上，作者又格外地注意了人物的身份和性格的特点。因此，这段补叙不仅出之自然，且又使人感到生动、亲切。

(四)

《红灯记》中的“痛说革命家史”，应该也是一段很有特色的补叙。叙述十七年前的斗争经历，讲明这一家三代人的遭遇，自然也很不平凡。如果仅仅停留在这样的理解和这样的创作意图上，那么这段补叙也完全可以写得平淡无奇。

《红灯记》的作者显然不是这样看待这段生活的。他把这段经历看做是从历史上塑造李玉和以及一家三代人的重要笔墨，他把这段情节看做是对中国人民、中国共产党人向一切反动派前仆后继进行战斗的典型概括。他又把十七年前的斗争和当前发生的事件巧妙地交织在一起，因而声色倍增。试看，李玉和被捕了，李奶奶预感到自己“也难免被捕进牢房。”眼看这付革命重担就要落到铁梅的肩上了。为了让铁梅明白这场斗争的意义、理解这付担子的份量，也为了坚定铁梅接受这付革命重担和继续进行斗争的决心，这段十七年前的斗争经历，这一家三代人的遭遇，便不能不告诉自己的孙女儿了。

从铁梅说来，她虽然跟着爹爹、奶奶在这个家庭里生活了十七年，近来家里发生的一些事情她看到了一些，也听到了一些。虽然她还不能理解它的全部意义，但是，却

从内心里对爹爹和奶奶的行动产生了敬佩和向往。今天，爹爹被捕了，奶奶又突然提起一些她从来没有听说也没有想过的事情！奶奶不能不说了，孙女儿又急于要知道究竟。由于有了这样强烈的行动意愿，人物的行动目的明确，行动线索清楚，人物的内心自然也就非常充实，因而戏剧效果也就格外强烈。

这样的构思显然是很出色的。如何把这个构思变成一场声色俱备、感人肺腑的好戏，不同的艺术形式，不同的作者可以用不同的手段去完成它。京剧《红灯记》的作者则选用说白做为完成这项创作的手段。

面对着父亲被捕、家被搜查这样突如其来的灾祸，铁梅痛苦已极，甚而有些陷于迷罔，这时奶奶告诉她：“眼泪救不了你爹，不要哭。咱们家的事应该让你知道了！”是什么事情呢？铁梅就是怀着这样痛苦而又急切的心情坐到奶奶的身边来的：

李奶奶 孩子，你爹他好不好？

铁梅 爹好！

李奶奶 可是爹不是你的亲爹！

铁梅 （惊异）啊！您说什么呀？奶奶！

李奶奶 奶奶也不是你的亲奶奶！

铁梅 啊！奶奶！奶奶，您气糊涂了吧？

铁梅的年龄和她有限的经历，使她不能想像竟然会有这样的事情：奶奶、爹爹平日对她深情的关怀和照顾，又使她根本想不到这一家祖孙三代竟然不是一家人。一个“不能想像”，一个“根本想不到”——这是构成铁梅从惊异、不相信到以为奶奶是被敌人气糊涂了的思想、感情的内心依据。