

中国戏曲理论 research 文选

中国艺术研究院
戏曲研究所编

上海文艺出版社

ZHONGGUO XIQU LILUN YANJIU WENXUAN 上册

中国戏曲理论研究文选

中国艺术研究院戏曲研究所编

上册

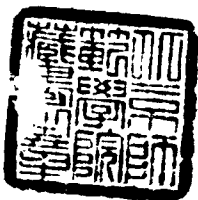
100
2089/5

首都师范大学图书馆



21037327

上海文艺出版社



1037327

封面设计：乐秀镛

中国戏曲理论研究文选

中国艺术研究院戏曲研究所编

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 40 插页 4 字数 892,000

1985年6月第1版 1985年6月第1次印刷

印数：1—4,600册

书号：8078·3515 定价：(上、下二册) 8.20元

编 选 说 明

解放后的戏曲理论研究工作,无论在研究的深度或广度上,研究的方法或观点上,较之解放前都有了很大提高。这为我们今后进行更为深入和系统的戏曲理论研究工作打下了很好的基础。

三十余年来报刊上发表的戏曲理论文章是大量的,为了便于广大读者有选择地阅读一些文章,也为戏曲研究和艺术教学工作提供一批戏曲理论的参考资料,我们在编写《中国戏曲概论》的过程中,选编了一部《中国戏曲理论研究文选》,所收文章绝大部分是解放后公开发表的,涉及到戏曲文学和舞台艺术的各个方面。其中有些文章尽管不很成熟,但有一定参考价值,也选了进去供大家参考。由于我们编选的时间短促,见闻不广,水平也有限,难免有疏漏和不当之处。

本书各部分的编选工作,由如下同志分别担任:第一部分“戏曲的特征”——苏国荣,第二部分“戏曲文学”——马方德,第三部分“戏曲音乐”——张民,第四部分“舞台美术”——卞集,第五部分“导演和表演”——涂沛,第六部分“推陈出新”——唐黛。苏国荣负责全书编选的组织工作。

“文选”得以顺利出版,要感谢上海文艺出版社的大力支持。在此深致谢意!

中国艺术研究院戏曲研究所

一九八三年二月二十八日

目 录

上 册

第一部分 戏曲的特征

中国戏曲·····张 庚 (3)

试论戏曲的艺术规律·····张 庚 (25)

生活的真实和戏曲表演艺术的真实·····阿 甲 (45)

——谈舞台程式中关于分场、时间空间的特殊处理等问题

略谈戏曲的民族形式和民族风格·····焦菊隐 (70)

戏曲的舞台风格·····黄克保 (93)

试论戏曲演剧方法·····谢 明 薛 沐 (125)

谈戏曲艺术的特点·····武俊达 (143)

——侧重于戏曲综合美的探讨

梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特

戏剧观比较·····佐 临 (169)

三大戏剧体系审美理想新探·····孙惠柱 (184)

第二部分 戏曲文学

戏曲文学的特点·····郭汉城 沈达人 (211)

戏曲遗产中的现实主义·····	光未然 (230)
有关传统剧目教育意义的几个问题·····	郭汉城 (242)
古典剧作的人民性问题·····	戴不凡 (272)
表现现代生活与戏曲的抒情·····	沈 尧 (294)
关于“剧诗”·····	张 庚 (320)
文学性·音乐性·舞台性·····	范钧宏 (341)
——戏曲语言特点浅探	
传统喜剧的戏剧冲突和正面人物·····	顾仲彝 (382)
戏曲剧作三题·····	颜长珂 (407)

第三部分 戏曲音乐

怎样研究戏曲音乐规律·····	杨荫浏 (439)
——在戏曲音乐工作座谈会上的报告	
从戏曲艺术的特点看戏曲音乐工作·····	马 可 (473)
对戏曲音乐的传统、程式和群众性的看法·····	马 可 (487)
论戏曲音乐的民间性·····	何 为 (495)
音乐在戏曲中的作用·····	何 为 (519)
戏曲唱腔和戏曲艺术形式的关系·····	董 源 (545)
关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题·····	茅 原等 (576)
再谈戏曲音乐刻画形象的美学问题·····	茅 原等 (592)
论戏曲音乐形象等问题·····	苏 宁 (606)
现实主义的民族声乐传统·····	萧 晴 (627)
谈戏曲乐队的编制、音量、位置·····	李元庆 (641)

第一部分 戏曲的特征



中国戏曲

张 庚

世界上有三种古老的戏剧文化：一是希腊悲剧和喜剧，二是印度梵剧，三是中国戏曲。中国戏曲成熟较晚，到十二世纪才形成完整的形态。它走过了漫长的坎坷不平的道路，经过八百多年的不断丰富、革新与发展，一直继续到现在，表现了旺盛的生命力。如今，在广袤的中国大地上，有三百多个剧种在演出，古今剧目，数以万计。戏曲在中华民族文化艺术史上，以及在世界艺术宝库里，占有独特的地位。

独树一帜的戏剧文化

中国的传统戏剧有一个独特的称谓：“戏曲”。历史上首先使用戏曲这个名词的是元代的陶宗仪，他在《南村辍耕录·院本名目》中写道：“唐有传奇。宋有戏曲、唱浑、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。”但这里所说的戏曲是专指元杂剧产生以前的宋杂剧。从近代王国维开始，才把“戏曲”用来作为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称。

1. 戏曲是综合艺术 它既包容时间艺术(例如音乐),又包含空间艺术(例如美术),而戏曲作为表演艺术,本身就是时间艺术与空间艺术的综合。它要在一定的空间来表现,要有造型,这就是空间艺术。但它在表现上又需要有一个发展过程,因而它又是时间艺术。这种综合性是世界各国戏剧文化所共有的,而中国戏曲的综合性却特别强。各种不同的艺术在戏曲中是与表演艺术紧密结合的。例如戏曲中的服装和化妆,除用以刻画人物外,还成了帮助和加强表演的有力手段。水袖、帽翅、翎子以及水发、髯口等,都不仅仅是人物的装饰,而且是戏曲演员美化动作、表现人物微妙心理活动、刻画人物性格的重要工具。戏曲的这种与表演艺术紧密结合的高度综合性的特点,是经过了漫长的历史发展过程逐渐形成的。

中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式。它拥有丰富的艺术表现手段。它不是某个天才艺术家一时一地的发明,而是中国各民族长期的共同的创造,是千百年来由许多知名的和无名的艺术家一点一滴创造积累起来的。从艺术因素的构成看,戏曲的发展来源主要有三个:歌舞、滑稽戏和说唱。由于中国历史上从来就有把各种不同的表演艺术集中在一个场所进行演出的传统习惯,这就促进了各种艺术的交流和结合。东汉张衡《西京赋》里,就有杂技、歌舞等同场演出的记载。北魏时则在洛阳的寺庙里集中演出百戏。隋代在每年正月初一到十五,广泛搜罗“四方散乐”,在洛阳城外临时建立戏场,占地八里长,让艺人们彻夜在那里演出。唐代长安有定期举行的庙会,除和尚讲经外,还有说书、杂技、歌舞等表演。到了北宋,更出现了常年集中各种技艺演出,而且是营业性的“瓦舍”。这种集中,不仅促进了各种艺术的互相竞争,而且促进了它们之间的互相吸收、

互相渗透和互相结合。经过长期的演出实践，不同的艺术融合到一起，成为一个有机的统一体，于是，新的艺术形式就诞生了。从西汉《东海黄公》以角抵表演特定的人物故事，到唐代《踏摇娘》中歌舞、角抵与滑稽表演的结合，不难看到各种艺术逐渐融合并不断产生新的艺术形式的轨迹。中国戏曲就是循着这样的发展线路孕育和诞生的。它的与表演艺术紧密结合的综合性，使中国戏曲富有特殊的魅力。它把曲词、音乐、美术、表演的美熔铸为一，用节奏统驭在一个戏里，达到和谐的统一。这样，就充分调动了各种艺术手段的感染力，形成中国独有的节奏鲜明的表演艺术。

2. 中国戏曲的虚拟性 虚拟，是戏曲反映生活的基本手法。生活是无限的，任何艺术要表现生活都是有局限的。用有限的艺术手段去表现无限的生活，如果不在艺术中变换生活的原来形式，完全按照日常的样子去反映生活，是办不到的。因此，所有的艺术都不能不作变形，只是变形的程度不同罢了。漫画是变形的，中国画是变形的，芭蕾舞、西方歌剧都是经过变形的。就是非常写实的希腊雕刻，也是变形的，因为它首先就没有颜色。写实派的话剧，也是变形的，看来与生活相似，实际上，话剧中对话的嗓音那么高，动作那么夸张，都离开了生活的原形。戏曲通过变形来反映生活的原则，同所有艺术是一致的，只是变形的方法和程度有所不同。戏曲的变形和生活的原形距离较大，这种变形手法之一就是虚拟。

中国戏曲是在物质条件低下、舞台技术落后的社会环境中逐渐形成和发展起来的。古代演剧，没有布景，没有幕布，舞台条件十分简陋。戏曲难以模仿和照搬生活的原形，制造出真实的幻觉。自然，世界各国古老的戏剧产生的物质条件都同样是

简陋的，例如古代希腊戏剧也没有布景。但中国戏曲不象一些国家的戏剧那样走上了写实派的路子，其根本原因，只能从我们独特的深厚的民族文化和美学传统中去探求。

在处理艺术和生活的关系上，不是一味追求形似而是极力追求神似，这是中国传统艺术的根本特点之一，是从中国传统的美学观中产生出来的。如：中国画讲究神形兼备，而更重视神似。神似要求捕捉住描写对象的神韵和本质，而形似却是追求外形的肖似和逼真。戏曲就是在这样的传统美学思想的影响下形成的。它不是把舞台艺术单纯作为模仿生活的手段，而是作为剖析生活本质的一种武器。它追求的是生活本质的真实，而不囿于生活表象的真实。它对生活原形进行选择、提炼、夸张和美化，尽量扫除生活中琐碎的非本质的东西，把观众直接引入生活的堂奥中去。显然，这种创造性的工作远比单纯模仿生活或刻意制造真实的幻觉要复杂和深入。

戏曲的虚拟性首先表现为对舞台时间和空间处理的灵活性。任何艺术都要用一定的形式表现生活，这种特定的形式，对于每种艺术说来，既是表现生活的手段，也是表现生活的条件。每种艺术都按照一定的条件去表现生活，在这个意义上说，艺术的特定形式，也是一种限制，一种局限性。戏剧是通过舞台表演的形式来反映生活的。舞台对于戏剧就是一种限制。因此，戏剧必须解决如何利用舞台的空间和时间的问题。戏剧家要求反映的生活是无限的，而舞台的空间总是有限的。戏剧情节时间跨度往往很大，但一台戏实际演出的时间只能持续三小时左右。为了解决这些矛盾，一种做法是：把舞台当作相对固定的空间，采取以景分场的办法，截取生活的横断面，把戏剧矛盾放到这个特定场景中来表现。在同一场中，情节的延续时间要求使观众感

到与实际演出时间大体一致，时间的跨越则在场与场的间歇中度过。这就是西方戏剧中自有“三一律”以来的多年采用的基本结构形式。另一种做法是中国戏曲的解决办法，它有一种假定性，即和观众达成这样一个默契：把舞台有限的空间和时间，当作不固定的、自由的、流动的空间和时间。舞台是死的，但是在戏曲的演出中，说它是这里，它就是这里；说它是那里，它就是那里。一千里路虽然很长，说它走完了，它就走完了。从门口到屋里，虽说路程很短，说它没有走完就没有走完。一个圆场，十万八千里；几声更鼓，夜尽天明……运用自由，富有弹性，舞台的空间和时间的涵义，完全由剧作者和演员予以假定，观众也表示赞同和接受。时间和空间处理的灵活性使戏曲把舞台的局限性巧妙地转化为艺术的广阔性，这就是戏曲的虚拟手法的集中表现。

作为解决艺术与生活这对矛盾的基本方法，虚拟还体现在对现实生活各个领域、各个方面的具体的表现上。例如对山岳河流等地理环境的虚拟、刮风下雨等自然现象的虚拟，以及人物动作的虚拟，等等。虚拟的手法解放了戏曲的舞台，给戏曲作家和舞台艺术家带来了艺术表现的自由，大大地开拓了表现生活的领域。通过表演，在有限的舞台上，把观众带到多种多样的生活联想中去，借观众的联想来完成艺术的创造。这就是中国戏曲艺术家可以在几乎是一无所有的舞台或空旷的广场上，表现出异彩纷呈的场景和千姿百态的人物的奥秘所在。

戏曲通过高度的艺术真实表现出生活真实的虚拟性特点，是千百年来，一代又一代表演艺术家运用他们的智慧积累而成的优秀的民族表现形式。它的形成过程，并非直线发展，而是中国人民祖祖辈辈的艺术家们经过了各种途径的探索。在历史上，并非没有人运用布景，把舞台装饰得华丽一些。明末张岱的《陶

庵梦忆》，记载了一个班社演出《唐明皇游月宫》时，用了月宫的布景。清初的李渔在《蜃中楼》里，也布置过一座精巧的蜃楼。至于宫廷的演出更是花样繁多。但戏曲发展的主流，还是循着虚拟的法则前进，终于形成了自己的独特的美学体系。

3. 中国戏曲另一个艺术特征，就是它的程式性 程式，是戏曲反映生活的表现形式。程式这个词有规范化的涵义。程式都是直接或间接来源于生活的。表演程式，就是生活动作的规范化，是赋予表演固定的或基本固定的格式。例如关门、推窗、上马、登舟等，都有一套固定的程式。许多程式动作各有一些特殊的名称，例如“卧鱼”、“吊毛”、“抢背”等。表演程式还有另外的涵义，即它是生活动作的舞蹈化。戏曲表演动作，固然要求具体，让人看得懂，但是它又不是生活动作的照搬。它还得把生活动作美化和节奏化，也就是舞蹈化。如“起霸”，实际就是披甲扎靠，这是具体的生活动作，但在戏曲舞台上，已变成舞蹈性的表演了。

表演程式具有规范化的涵义，并不意味着戏曲表演就是一种没有生气的公式化的东西。程式是从创造具体角色中逐渐产生的，并不是一开始就有了整套的程式。许多程式，大都是个别演员为了塑造人物需要而模拟特定的生活动作并把它节奏化、舞蹈化所进行的创造。这套动作很美，很准确地刻画出人物的某种精神状态，大家看了觉得很好，把它用到其他戏中同类人物身上也很合适，于是这套动作就被普遍采用。昆剧《千金记》中有一场戏描写霸王半夜听见有军情，赶快起来披甲上马。为此设计了一套动作，大家看了都来学。以后凡是武将出场都用它，并干脆把这套动作称为“起霸”。可见程式本来是特定的动作，后来才逐渐变成公用的带规范性的表现手段。

戏曲的程式不限于表演身段，大凡剧本形式、脚色行当、音乐唱腔、化妆服装等各个方面带有规范性的表现形式，都可以泛称之为程式。程式的普遍、广泛的运用，形成了戏曲既反映了生活，又同生活形态保持若干距离；既取材于生活，又比生活更夸张、更美的独特色彩。离开了程式，戏曲的鲜明的节奏性和歌舞性就会减色，它的艺术个性就会模糊。

因此，程式对于戏曲，不是可有可无的东西。为了保持戏曲的特色，就必须保留程式。当然，程式不是一成不变的。既然程式最初是来自戏曲艺人生动活泼的创造，那么，为了表现姿态万千的不同生活内容的需要，创造性地运用、改造和丰富旧有的程式乃至不断创造新的表现手法，最后发展了程式，就是一件很自然的事情。千百年来，中国戏曲艺术家正是这样辩证地对待和发展程式的。正因为程式在戏曲中既有规范性又有灵活性，所以戏曲艺术才被恰当地称为有规则的自由动作。

综合性、虚拟性、程式性，是中国戏曲的主要艺术特征。这些特征，凝聚着中国传统文化的美学思想精髓，构成了独特的戏剧观，使中国戏曲在世界戏剧文化的大舞台上闪耀着它的独特的艺术光辉。

戏曲植根于广大人民生活之中

中国戏曲其所以具有旺盛的生命力，原因是它深深地植根于广大人民生活的土壤之中。

中国原始公社时期孕育着戏曲的种子，氏族聚居的村落产生了原始歌舞。随着氏族的逐渐壮大，歌舞也逐渐发展与提高。但中国社会的发展，虽由原始时代进入到阶级社会，原始公社的

残余却长期存在。许多古老的农村中，往往保持着源远流长的歌舞传统。如“傩”就一直保存在中国南方的许多偏僻农村中。有些村落则因沧桑迭变，古老的歌舞艺术传统也会中断和消失。而一些新的歌舞，如社火、秧歌，又适应人民精神生活的需要而诞生。这些歌舞的特点：一是季节性，要逢年过节或神道的生辰才活动起来；二是业余性，所有的演员都是忙时劳动，闲时演出；三是代代相传，历史悠久。正是这些歌舞演出，造就出一批又一批技艺娴熟的民间艺人。

但在漫长的封建社会里，中国农村经济基本上停留在自给自足的水平。经济不发达，是农村歌舞长期不能很快地发展成为戏曲的主要原因。从汉代以来，农村的歌舞艺术就不断出现了带故事性的歌舞节目，如《东海黄公》、《踏摇娘》、《打花鼓》，以及近代的《小放牛》和东北二人转中许多节目。这些节目，几乎都是带喜剧风格的，它们在形式上，已介于歌舞和戏曲之间，说是戏曲，还不具备完整的情节；说是歌舞，却又在表演过程中出现了人物。这种艺术形式在中国长期存在和反复产生，是与农村经济生活长期停滞在很低的水平密切相关的。

十二世纪中叶到十三世纪初，由于中国商品经济和商业手工业城市的发展，逐渐产生了职业艺人和商业性的演出团体，出现了反映市民生活和观点的宋杂剧和金院本。这个时期，以及其后的百余年间，既是一个经济发展的时代，又是一个民族矛盾和阶级矛盾相当尖锐，人民相当痛苦的时代。南戏和北杂剧就是在这个时代产生的。这一时期，剧作家辈出，他们对于自己所处的时代十分敏感，与人民群众的喜怒哀乐息息相通，尽管他们对于现实的态度各有不同，但不满的情绪却是共同的。关汉卿就是这个时代最富于斗争性的伟大剧作家。他在《窦娥冤》中借枉

死的窦娥之口倾诉了胸中的不平：“为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延”，并高喊出：“地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！”关汉卿还写了一系列的剧本，倡导不仅要斗争，决不退让，而且要进行有策略的机智的斗争，如在《救风尘》、《望江亭》等剧中所表现的。还有的作家暗示性地写出了《赵氏孤儿大报仇》的悲壮剧，以寄托他们对赵宋时代的怀念。马致远的《汉宫秋》以浓厚的悲观情怀抒发了不满之情，痛骂前朝的文臣武将在危急存亡之秋不能为国家分忧，却派一个年轻的妃子去和亲。也有的作家想逃避苦难，提倡抛开世俗纷争去修真学道。这些作家，虽然对现实生活的态度有积极与消极的区分，但他们的剧作中所反映出来的都是广大人民共同感到极其迫切的问题。观众或借舞台上的嬉笑怒骂，发泄心中的积郁，或受英雄人物形象的鼓舞，增加了生活的勇气，获得新的启示。这时的舞台艺术，成了观众精神生活的有力支柱，甚至是生活的教师。因此戏曲的繁荣兴盛就是非常自然的了。

元王朝是社会治安极其紊乱的时代，社会的道德受到破坏。元朝的灭亡并没有立刻结束这种混乱的局面，而人民群众迫切希望安定，希望过有秩序的生活，特别希望人与人之间的关系正常起来。这时的社会还是一个封建社会，人民脑子里的社会秩序当然不能超出封建时代所能有的秩序。这种秩序中占统治地位的当然是封建统治阶级的道德教条，但在广大人民的生活中，也自然滋生了人民的道德观念。“公道自在人心”指的就是人民的道德标准。人们对于《拜月记》所写的在乱离中结成夫妻的王瑞兰和蒋世隆是同情的，并认为王瑞兰的父亲强制将他们分开，特别是在蒋世隆卧病在床时将他们分开是大不近情理，因而深表不满。对于《琵琶记》中孝敬公婆、在饥荒年月牺牲自己的