

戲曲研究



25

文化藝術出版社

戏曲研究

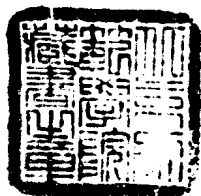
第二十五辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

首都师范大学图书馆



21136071



文化艺术出版社

1136071

主 编 颜长珂
副主编 安 葵

责任编辑 华 迦
彦 君

戏 曲 研 究

第二十五辑

•

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 9.125 字数 216,000

1987年12月北京第1版 1987年12月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-0140-3/I·82

定价 1.85 元

新
平
学
刊
PDG

写在前面

1988年初春，本刊踏入第九个年头。近年来，在广大读者、作者的支持下，在本刊同人的努力下，我们成功地建立了比较坚实的基础。涌现了一批水平较高的新作者，订户数目也有所增长，每期不少文章受到海内外重视和引用。在迈进新里程的此刻，我们更深切地期望着，与读者、作者和朋友们进一步努力，把《戏曲研究》办好，办得更好些。

在这一辑里，我们向读者推出由戏曲研究所创办的首届戏曲理论班一部分学生的毕业论文。在短短两年时间里，他们以对戏曲事业的无限热爱和在戏曲实践中积累起来的丰富经验，勤奋学习，刻苦钻研，取得了可喜的成绩。在这里，虽然我们不能将所有同学的论文一一列出，但展读其中的几篇，你将不难发现他们那焕然一新的思想、文化面貌。

“院、团长论坛”一栏内的文章，出自参加文化部艺术局与文化管理学院共同举办的首届戏曲剧院团长培训班学员之手。这些院、团长们根据切身的体验，从各个方面对剧团的建设发表了自己的意见，颇有见解。我们希望剧团工作能引起大家的关心和重视。

“我看戏曲”专栏内刊登的两篇文章，倾注着作者对戏曲的关心和热情，同时也呼唤着每一位戏曲工作者的使命感和责任感。读后另有一番意味。

目前，戏曲正处于“艰难时世”。但正因其艰难，才更需要奋斗。只有奋斗，才有出路。只有奋斗，才有希望。让我们勉力为之。

编者

目 录

戏曲美学

- 诗乐舞与戏曲形态 沈 尧1
戏曲舞台空间的结构形式 孙蓓君18
戏曲美的追求 胡芝风34
——李慧娘形象塑造的回顾
试论高腔中的帮腔 陈汝陶66

我看戏曲

- 从京西“大戏”谈起 刘颖南87
“振兴戏曲”三议 李 坚94

当代戏曲研究

- 为了戏曲的明天 安志强103
——从梅花奖评选看戏曲艺术的振兴
论京剧现代戏音乐创作 汪人立116
面对历史与现实的选择 林瑞武134
——论魏明伦创作的矛盾现象

院团长论坛

- 提高戏曲剧院团领导的知识结构 毛元江161

提高戏曲队伍的素质	王焕国167
关于戏曲青年团的提高问题	张秀琴172
中国戏曲现代戏研究会第六届年会在成都召开 ...	榭石177
要抓出人出戏的“连环套”	李小嘉 卢斌178
建立智囊小组 加强剧目建设	刘助阳182
改变演员中心制的必要性	岑峻185
我团争取青年观众的初步尝试	段明章188
经济文化联合体在探索中前进	吴应模193

戏曲史研究

古代曲论中的风格论	俞为民198
许自昌生卒小考	沈国仪230
一条通向戏曲艺术的潜流	叶明生231
——散论“打野呵”及其形态衍变	
徐石麟及其剧作论考	刘荫柏250
尚奇摭实 崇新重理	孙永和260
——李渔的戏曲情节理论	
徐庆卿《北词臆论》校定	王钢274
全国艺术刊物联谊会第一次年会在广西召开	晓钧284

诗乐舞与戏曲形态

沈 尧

戏曲形态不同于话剧、歌剧、舞剧等戏剧形态的明显特点，就是表现手段的多样化。相对来说，话剧、歌剧、舞剧所综合的表现手段是比较单纯的。话剧突出言语和动作的作用，歌剧突出歌唱的作用，舞剧突出动作和表情的作用，做为刺激手段和它们产生的审美效果，都是比较单纯的。戏曲运用唱、念、做、打等多种刺激手段，并且通过它们与表演的直接、有机综合，引起复合的审美效果，就在形态上形成不同于话剧、歌剧、舞剧的明显特点。

进一步需要注意的是：戏曲的唱、念是诗歌化和音乐化了的，戏曲的做、打是舞蹈化了的，而且它们都要为戏剧体诗创造舞台形象这个中心任务服务。因此，研究戏曲形态的特点首先必须弄清楚组成戏曲形态的三个基本因素——诗歌、音乐、舞蹈是怎样结合在一起的？从原始社会到奴隶社会和封建社会，诗歌、音乐、舞蹈的结合经历了哪些关键性的变化？以及它们是怎样组成戏曲形态的？诗歌、音乐、舞蹈以及戏曲，都是我国传统艺术文化的重要组成部分。因此，把诗歌、音乐、舞蹈的结合与戏曲形态的形成放在传统艺术文化的系统中进行考察，才能更好地从理论上阐明这些问题。

诗歌、音乐、舞蹈的混合

对世界艺术形态的研究已经证明，原始社会的艺术是复功用性的，也即做为纯审美的艺术形态是不存在的，艺术与图腾崇拜、权力象征紧紧纠缠在一起，甚至呈现出艺术、宗教、政治三位一体的状况。我国的原始艺术也不例外，比如图腾崇拜就在原始社会的绘画、雕刻、建筑等艺术中打下了深刻的烙印。浙江余姚河姆渡出土的骨匕上的线刻鸟纹图案，陕西西安半坡出土的彩陶盆上的人面鱼纹图案，都与图腾崇拜密切相关。原始人认为某一氏族与某种动物有着血缘关系，某种动物就是某一氏族的祖先，动物图腾也成为氏族的标志。原始歌舞也不是纯艺术。《尚书·虞书·舜典》记载，舜命夔“典乐”，夔回答说：“于！予击石拊石，百兽率舞。”如果把这一史籍记载同青海大通上孙家寨出土的彩陶盆内壁的群舞场面互相印证，可以这样来描绘原始社会的歌舞：巫师夔击打着石头，披着兽皮的人群、和着夔击打出的节奏，围起圆圈，狂热地跳着祈祷出猎胜利的舞蹈。夔是艺术家，又是通神的灵巫；舞蹈是艺术，也是宗教仪式。这反映了原始人的意识和思维能力和思维能力。在生产水平十分低下，人们崇拜自然、灵物、图腾的蒙昧状态中，原始人无法划出物质与精神、现实与幻想、自然与实践的界限，他们认识和反映的对象也不是客观世界的本来面目，而是被他们赋予了灵性的充满神秘感的世界。

这种情况决定，原始人对世界的艺术掌握，在认识上处于朦胧状态，在手段的利用上也有很大局限。他们只能把生产实践和社会实践中一些可行的手段，当做现成的艺术手段来使用。他们不可能选择，也不可能加以区分，因为他们根本不存在对艺术手

段进行选择，加以区分的概念。最早的岩画、兽骨线刻、陶器彩绘、泥塑、石雕，就是这样伴随着原始人同大自然的搏斗，以及对自然、灵物、图腾的崇拜而产生的；诗歌、音乐、舞蹈的最原始的自发的混合，也由原始人在充分发挥生产斗争和互相交往时自己身体所具有的言语、呼喊、动作等一切手段的作用中诞生了。苏联学者莫·卡冈对这些原始艺术的最初形态做了有意义的划分。他说：“当我们更仔细地研究一下原始艺术文化时，就能比传统上把它确定为混合的艺术文化的定义再前进一步，因为这个混合性甚至在最初就有一定的界限。问题在于，艺术地掌握世界从最初就碰到了两个根本不同的可能性：其一是人本身所具有的体现艺术构思的那些手段——他的身体的动作、嗓音；另一种可能性它是在转向人以外的自然手段——石、粘土、木、骨、天然颜色等时找到的。”“这样，我们便发现了发展成为两‘群’或‘丛’，抑或两个综合体的艺术的最早分类：在一类中语言、音乐、舞蹈和表演创作的最古老形式得到了成熟；在另一类中实用艺术、建筑、雕刻、绘画、书画刻印艺术的最古老形式得到了成熟。”“还是古希腊、罗马美学就已从对这两组艺术的差别的清楚意识出发，将前者同阿波罗统辖的缪斯的活动联系在一起，把它相应地称为‘缪斯’艺术，而称第二类为‘应用’艺术，它们同手工艺和实践创造的整个领域——‘技术’相接近。”^①

根据这样的划分，我们需要撇开原始社会的应用艺术，而追踪原始社会的缪斯艺术在我国的发展。《吕氏春秋·古乐篇》对原始社会的诗歌、音乐、舞蹈的自发性混合，做了几乎是概括性的表述：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阙，一曰

① 莫·卡冈《艺术形态学》第200—201页，凌继尧、金亚娜译，生活·读书·新知三联书店1986年版。

《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《逐草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《建帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。”^①这段记载一再引起研究工作者的重视，因为它概括了原始社会的缪斯艺术的应有内容。首先，“三人操牛尾”说明原始缪斯艺术已向专业化方向发展，在群众性的歌舞中出现了少数巫师兼艺术家的专业工作者。其二，葛天氏之乐拥有的八个节目，内容十分丰富，有关于狩猎、畜牧方面的《玄鸟》、《逐草木》、《总禽兽之极》，有歌颂农耕的《奋五谷》，有崇祀自然的《敬天常》、《依地德》，有反映当时社会生活的《载民》、《建帝功》。它们仍然具有自然、灵物、图腾崇拜和祖先崇拜的性质，同时说明原始社会已从狩猎向畜牧、农耕转化，母权制也过渡到父权制，氏族公社制度面临瓦解了。生产力的发展，社会物质条件的变化，意识水平和思维能力的提高，艺术实践的积累，预示着诗歌、音乐、舞蹈的自发性混合状态的终结，它们将以独立的纯艺术形态出现在社会的文明曙光之中。

诗歌、音乐、舞蹈的综合

诗歌、音乐、舞蹈的综合艺术形态出现于奴隶社会，又在封建社会得到丰富和发展。诗歌、音乐、舞蹈从原始社会的混合走向奴隶社会的综合，首先值得我们注意的，是在性质上起了根本的变化。这种变化就是它们从复功用性转向单功用性，获得了艺术的独立品格。《诗经·陈风》的《东门之枌》，这样描写了奴隶社会的歌舞：

^① 引自《诸子集成》(六)第51页，中华书局1986年版。

东门之枌，宛丘之栩，子仲之子，婆娑其下。谷旦于差，南方之原，不绩其麻，市也婆娑。谷旦于逝，越以鬯迈，视尔如蒺，贻戒握椒。

全诗留下北中国歌舞艺术的形象材料。呈现在我们眼前的是：子仲家的姑娘，在树下跳舞；热爱她的男子唱着恋歌，在良晨与她会舞于市井，麻也不去绩了；以后，男子要求姑娘常来跳舞，姑娘也向男子送了订情的物品。《诗经·王风》的《君子阳阳》，是女子唱的恋歌，描写一个男子手里拿着插着羽毛的芦笙，邀请她跳起欢乐的舞蹈。这样的歌舞沉缅于情感的表达，很少再有艺术与宗教、政治纠缠在一起的痕迹，它们成为单功用性的独立的艺术了。《诗经·陈风》的《宛丘》，还描写了吟诗的男子，对擅长舞蹈的巫女的爱慕：

子之汤兮，宛丘之上兮。洵有情兮，而无望兮。坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽。坎其击缶，宛丘之道，无冬无夏，值其鹭翥。

使我们感兴趣的是诗歌描写的，和着击鼓或击缶的节奏跳舞的巫女。她头上插着一簇鹭鹭羽毛，不论冬夏，都以祭神为职业，轻盈地起舞于宛丘的山上、山下和道路中。她的舞姿那么迷人，使得在一旁观看的吟诗者倾慕不已。这样的巫舞已经具有一定的艺术魅力，它仍然用来祀神，但是主要已经用来娱人了。从《诗经》反映社会生活的这三首诗和它们描写的民间歌舞来看，奴隶社会的诗歌、音乐、舞蹈显然已经摆脱原始社会歌舞那种混沌、迷茫的状态，获得了自己的独立的审美价值和艺术品格。

其实不只是民间歌舞获得了独立的艺术品格，奴隶社会的宫廷歌舞也获得了独立的艺术品格。周代乐官整理和创作的《云门》、《大章》、《大韶》、《大夏》、《大濩》和《大武》等乐舞，是由王室和贵族子弟演出，用来祭祀天地、山川、祖先的。这些节目虽是统治者制作的雅乐，然而，它们做为艺术品，仍具有一定的审美价值。因此，吴国公子季札看了《大武》、《大濩》、《大夏》，感到都很美；看了《大韶》，更叹为观止。孔子看了《大韶》，竟然三月不知肉味，认为是尽美尽善的了。《诗经》、《楚辞》这样宏伟的声诗，更进一步证明奴隶社会的艺术文化，在整体上也摆脱与宗教、政治的混合，而获得了独立的审美价值和艺术品格。

其二，更值得我们注意的是，奴隶社会和封建社会的诗歌、音乐、舞蹈，在摆脱自发的混合状态以后，没有走向诗歌、音乐、舞蹈的分化，而是在一种凝聚力量的作用下，走向新形式的结合这就是诗歌、音乐、舞蹈的综合。从艺术实践来看，混合是一种自发状态，综合才具有自觉的性质。既然如此，紧接着的问题是：诗歌的手段是文学语言，音乐的手段是声带和乐器发出的音响，舞蹈的手段是人体的动作。由于物质材料和手段的不同，它们是通过不同的创造艺术形象的原则来体现所谓“物质中的思维”的。那么，是一种什么样的力量把它们凝聚到一起的？在诗歌、音乐、舞蹈的综合形态中，究竟是以哪一种创造形象的原则来统帅全局的？

在我国奴隶社会和前期封建社会中，诗歌、音乐、舞蹈的综合形态，或以诗歌、音乐、舞蹈三种因素综合在一起，或以诗歌与音乐、音乐与舞蹈两种因素综合在一起，是存在不同类别的。这些不同的综合艺术形态创造形象时，都必须在自己所包容的艺术因素中，选择某一种艺术因素的创造形象的原则做为统帅全局

的主导原则，而把其它艺术因素降为附庸，做为启发创作的材料和表现手段来使用。这可以称之为综合艺术形态的主导原则。汉·唐以来的许多被称为乐舞的抒情歌舞，诸如《绿腰》、《白红》、《乌夜啼》、《秦王破阵乐》、《春莺啭》、《剑器》、《柘枝》、《采莲》、《调笑转踏》等，就是在诗歌、音乐、舞蹈的综合艺术形态中，以舞蹈创造形象的原则做为统帅全局的主导原则，而把诗歌、音乐做为辅助手段来运用的。以《绿腰》舞来说，又被称为《六么》舞曲名《乐世》。白居易有《乐世》诗云：“管急弦繁拍渐稠，绿腰婉转曲终头。诚知乐世声声乐，老病人听未免愁。”全诗说明，《绿腰》舞时，有乐器演奏，有歌唱。然而，《绿腰》在诗歌、音乐、舞蹈的综合中，是以舞蹈创造形象的原则来统帅全局的。唐人李群玉《长沙九日登东楼观舞》诗，形容《绿腰》的舞姿，“翩如兰苕翠，婉如游龙举”，“低回莲破浪，凌乱雪萦风”，因而南国佳人一旦起舞《绿腰》，越艳、吴姬就不得不停止了自己的《前溪》舞和《白红》舞。五代画家顾闳中《韩熙载夜宴图》中，画有著名舞蹈家王屋山舞《绿腰》的一个场面。王屋山背对观众，半侧脸，身体向前微倾，稍稍抬起的左足正往下踏，背负的双手也正往下分开，舞姿十分动人。这些材料都说明，综合了诗歌、音乐、舞蹈的乐舞，主要是以多变的舞姿所创造的形象，来征服自己的观众的。

如果同样从创造形象的角度，来考察汉唐以来的抒情歌曲，那么在这种诗歌与音乐的综合形态中，我们可以看到以音乐为主、诗歌为辅的现象。陆龟蒙《太子夜歌》写道：“歌谣数百种，子夜最可怜。慷慨吐清音，明转出天然”。这是说民间歌谣中的《子夜歌》，是以清新、自然的歌声打动自己的听众的。杜甫描写梨园弟子李仙奴在酒筵上歌唱的情况，有以下诗句：“南内开元曲，常时弟子传。法歌声变转，满座涕潺湲。”（《秋日夔府咏怀奉寄郑监李宾客

一百韵》)宫廷艺人李仙奴唱到变调的地方,座上客都被感动得流泪了,这同样显示了声乐的力量。刘禹锡在连州听了农民插秧时的歌唱,在《插田歌》一诗中描写了自己的感受:“齐唱田中歌,嚶吟如竹枝。但闻怨响音,不辨俚语词。”有趣的是,刘禹锡表示,他没有听清楚田中歌的语词,只是从这种象竹枝词的歌声感受到怨尤的情绪。这些诗人在各种情况下听到的各种抒情歌曲,都被歌曲所创造的音乐形象所感动;语言的魅力,对他们来说几乎消失了。我们今天欣赏抒情歌曲,与古代诗人的感受完全相同。抒情歌曲总是以音乐形象所具有的魅力,来争取观众,得到流传;相对来说,语言的作用是相当次要的。美国学者苏珊·朗格谈声乐艺术时,提出一个“同化原则”,认为歌词配上音乐以后,就放弃了自己的文学地位,而担负起帮助创造音乐形象的任务。她说:“当歌唱中一同出现了词与曲的时候,曲吞并了词,它不仅吞掉了词和字面意义上的句子,而且吞掉了文学的字词结构,即诗歌。虽然歌词本身就是一首了不起的诗,但是,歌曲绝非诗与音乐的折衷物,歌曲就是音乐。”^①她从理论上阐明,在由诗歌和音乐综合成的抒情歌曲中,音乐创造形象的原则成为统帅全局的主导原则,诗歌被同化了,只起着激发音乐家创作想象力和音乐构思的作用。诚如朗格所说,综合艺术绝非各种综合因素的折衷物;在综合艺术中,总有一种创造形象的原则成为主导原则,统帅着整个综合艺术的艺术创造。

其三,在诗歌、音乐、舞蹈的综合中,特别值得我们注意的是以叙事诗创造形象的原则来统帅全局的综合形态。它们就是综合了诗歌、音乐、舞蹈的叙事性乐歌和综合了诗歌、音乐的叙事

^① 苏珊·朗格:《情感与形式》第174页,刘大基、傅志强、周发祥译,中国社会科学出版社1986年版。

性说唱。感谢伟大诗人屈原，他的《九歌》在这方面为我们留下了极其珍贵的材料。《九歌》原是楚人祭祀神鬼的乐歌，虽经屈原加工，仍然保存着民间乐歌的丰富想象力和清新、活泼的特色。这是奴隶社会末期，诗歌、音乐、舞蹈综合在一起的最有代表性的乐歌形式。巫师是这种乐歌的表演者：主巫假托神鬼附身，以受祭的神鬼身分出现；群巫以迎神、送神、颂神、娱神的歌舞，配合着主巫的歌舞表演。在这样的乐歌中，是以叙事诗创造形象的原则作为主导原则，来统帅、同化音乐和舞蹈的。

《九歌》十一篇，除掉祭祀结束时群巫共唱的《礼魂》，其余十篇是对东皇太一、云中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、东君、河伯、山鬼和阵亡将士的祭歌。诗歌描绘了这些受祭者的思想、感情、行为，神和神的关系，神和人的关系，以及有关景物、气氛和祭祀场面。从总体情况来判断，它是具有浓郁的抒情性的叙述体乐歌，其中的音乐、舞蹈已被改造成为塑造诗歌形象服务的手段了。比如《东君》一篇：

暾将出兮东方，照吾槛兮扶桑。抚余马兮安驱，夜皎皎兮既明。驾龙辀兮乘雷，载云旗兮委蛇。长太息兮将上，心低徊兮顾怀。羌声色兮娱人，观者憺兮忘归。

缇瑟兮交鼓，箫钟兮瑶琨，鸣鼙兮吹竽，思灵保兮贤姱。翺飞兮翠曾，展诗兮会舞，应律兮合节，灵之来兮蔽日。

青云衣兮白霓裳，举长矢兮射天狼。操余弧兮反沦降，援北斗兮酌桂浆。撰余轡兮高驰翔，杳冥冥兮以东行。

第一段是主巫的独唱，以拟人化的手法，描绘日出时，太阳神离开自己的宫殿，驾着云旗招展、轰轰雷鸣的龙车，用曙光驱赶着夜

色；可是，太阳神流连故居，叹息着，回顾着，缓缓地驾车升向太空。第二段是群巫的齐唱，描绘了乐人吹奏各种乐器，舞人放声歌唱、翩翩起舞的盛大祭祀场面；这迎来了蔽日的太阳神和他的众多随从。第三段又是主巫的独唱，仍以拟人化的手法，描绘太阳神射落天狼星以后，持着弓矢向西方降落；并且举起北斗星，痛饮桂花酒，再握住马缰，在沉沉的夜空中向大地背面的东方驰去。

经过这样的大体译释，可以看清楚这种乐歌的实质和特征：第一点，主巫的独唱是组成整个乐歌的躯干，诸神形象的创造就在主巫的独唱中得到完成。群巫的齐唱只起烘托、渲染的作用。同时，诗歌创造形象的原则在整个乐歌中占据了主导地位。音乐、舞蹈创造形象的原则完全被诗歌创造形象的原则所同化，它们只能作为被诗歌同化了的音乐、舞蹈手段，在整个乐歌中发挥作用。音响和动作这些手段是在诗歌的规范中活动的，它们可以强化诗歌形象所传达的思想和感情，它们可以渲染诗歌形象所呈现的场景和气氛，但是却不能以乐音运动所造成的音乐形象或者以姿势变换所造成的舞蹈形象，代替动人心魄的诗歌形象。

第二点，主巫虽以受祭神鬼的身分出现，然而他（她）的歌唱并未因此转化为戏剧性的歌唱，他（她）的歌唱仍然是叙述性歌唱、叙述人的歌唱。即使《湘君》由女巫以湘夫人附体自命，《湘夫人》由男巫以湘君附体自命，它们仍然是以叙述人的歌唱，来完成对湘君、湘夫人这一对配偶神爱情生活的描写的。“驾飞龙兮北征，遭吾道兮洞庭。”“扬灵兮未极，女婵媛兮为余太息。”湘夫人的这些独唱仍然是以过去完成的时态，向观众表述了自己驾龙舟由湘水北行，转道洞庭湖，以及进入长江，仍然未与湘君相逢，侍女也不禁为之叹息的情景。总之，《九歌》中虽然有了扮演的因素，扮