

戲曲研究



17

文化艺术出版社

戏曲研究

第十七辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

文化艺术出版社

责任编辑 章 诒 和
朱 文 相

戏 曲 研 究

第十七辑

•

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 9.625 字数 220,000

1985年12月北京第一版 1985年12月北京第一次印刷

书号 10228·186 定价 1.30 元

DC48/16

目 录

振兴戏曲的思考	徐 荼(1)
戏曲前途与戏曲特征	龚和德(19)
戏曲的基本特征	苏国荣(52)
关于“三并举”的一点看法	张 庚(72)
重视现代戏表演艺术的形式美	邓小秋(81)
“抽刀断水水更流”	彭兆荣(101)
——试谈戏曲的独白、旁白	
中国戏曲现代戏研究会一九八四年年会综述	向 刊(111)
藏戏的民族形式和风格特色	刘志群(114)
民族戏剧琐议	金 重(131)
从艺诀谈表演程式的运用	阳友鹤(142)
寄爱于怨 借武显文	徐汝英(150)
——谈演白素贞的体会	
男声的练嗓与用嗓	十三龄童(162)
探索中的断想	余笑予(171)
南派京剧掠影	陶 雄(191)
民众剧团培养出的戏曲作家黄俊耀	安 葵(201)

叩筑声声忆当年徐 渠(222)

——记与欧阳予倩合作改良京剧

明清曲论中的言情说周育德(227)

“作戏逢场，原属人生本色”吴 方(246)

——谈徐渭的戏曲本色观

李渔的戏曲及其评价[日]岗晴夫(257)

张 杰 译

孟称舜补考三则郑 闰(272)

王紫稼生卒年考张军德(280)

论戏曲摇板庄永平(286)

清同光年间北京的梆子戏刘文峰(295)

振兴戏曲的思考

徐 茶

戏剧之现状如何？若谓面临危机，恐怕不会有太多的人反对。倘无危机，为什么不少地方戏曲都在高呼振兴？且扩大到“振兴话剧”、“振兴歌剧”？可见，戏剧危机确实存在。

面对危机，有各种不同的观点。

一些人认为戏剧即将消亡。他们看见有些话剧团转而拍电视，歌剧更是鲜有之物，便断言话剧与歌剧“死了没埋”。对戏曲，他们说，那是产自封建社会的东西，其意识与今人格格不入；加之喧嚣单调的打击乐、铜壶滴漏式的节奏、程式化的表演等等，都让人看不多时便生厌倦。他们说，百戏已死，参军已死，杂剧已死，南戏已死，现在轮到戏曲了：“我们的任务就是加速戏剧的死亡，好腾出舞台给新兴的艺术。”

有些同志用“发展论”来反驳“消亡论”。他们认为戏曲从原始歌舞到周秦俳优，到汉代百戏，到唐代参军，到宋、元杂剧，到明、清传奇，直到近代戏曲，是一部发展史，而不是“兴亡史”、“生死史”。如四大声腔的原型虽不存在了，却分散存在于三百多种地方戏曲中。他们认为，具体的剧种虽然有消亡，但戏曲的基本特征——以歌舞演故事——不变。好比某人会死，但人类不死。有人更具体地说：“只要有四川人，就会有川剧。”对话剧与歌剧，他们说，既然外国还有，在我国也一定能存在。

我认为，“消亡论”过于悲观了。随着人类社会生活的向前发展，人们的物质生活会越来越好，对精神生活的要求也会越来越高。将来，人们一天工作六小时甚至五小时，一周只工作五天或四天，自由活动与休息的时间多了，势必要求丰富多采的文化娱乐；现代社会劳动分工的日益细致将导致人们日益紧张与分散的工作，那时人们也就更加需要有交流感情的场所和轻松愉快的娱乐方式。既然如此，人类怎会抛弃精致而复杂的综合艺术——戏剧？！试看发达的资本主义国家，其戏剧受电视、电影的冲击虽然也曾一度衰落，可现在不是又兴起了吗？当今美国多种多样的戏剧中，最流行、最普遍的乃是歌舞喜剧。它也是以歌舞演故事，其基本特征与我国戏曲没有什么不同，只是它的音乐与动作非程式化罢了。所以我们的戏曲，外国人统统称为歌剧。川剧叫“四川歌剧”，京剧叫“北京歌剧”。再看香港和东南亚地区，中国戏曲如潮剧、越剧、黄梅剧等在那里也很吃香。还有一个值得深思的现象：一方面我们的戏剧演出不景气，观众越来越少；另一方面民间职业剧团又不断出现，且比国营剧团还兴旺发达。据《戏剧界》刊载，安徽宣城县，有地方国营剧团，又兴起了三个民间职业剧团。四年来，国营剧团非但没给国家上交一分钱，还要国家补助14.945万元；而三个民间职业剧团没要国家一个钱的补助，反倒分别上交管理费1500多元。此外，有些企业还自己兴办剧团，如广东某企业办的“白云轻歌剧团”就是一例。以上这些情况都使我感到，不是人民不需要戏剧，而是不需要“我们的”戏剧。

不过，戏剧艺术也不会“自然而然”地发展。用“某人死了，人类不死”来说明戏剧发展的状况不太妥贴，因为这种说法给人的印象是：把人类精神产品的创造等同于自然形态的人类的繁衍。况且在我国戏剧史上，就有过剧种衰亡的事实。单就这点而言，“消

亡论”也不是没有根据。比如元杂剧就曾煊赫一时，后来却销声匿迹。元杂剧兴起并流行在北方，故也号称北曲。北方人没有消亡，但北曲却消亡了。所以不能盲目乐观，以为“只要有四川人，就会有川剧。”不，戏剧是不会自然而然发展的。戏剧是人创造出来的，是为满足社会需要而创造出来的精神产品。一旦社会不需要它，就没有人再去创造它，它就会消亡。现在戏剧演出不景气，许多编剧改行写小说，写电视、电影，不就是不愿意再创造这种精神产品的端倪吗？现在一些话剧团不演话剧了，假如长期如此，每个话剧团都如此，话剧不就在舞台上消亡了吗？听说广东有的粤剧团演员去唱歌，乐员去伴奏舞会。推而论之，极而言之，粤剧不演了，京剧不演了，戏曲不也就消亡了吗？我之不同意“消亡论”，除了人类社会需要越来越丰富多采的文化生活因而不会抛弃精致的戏剧艺术而外，还因为总有一些有识之士会懂得要生产出适合社会需要的戏剧。翻开戏剧发展史，就可以看见，戏剧界中那些或有名或无名的先进分子领着自己的队伍，不断生产出了适合社会需要的戏剧，从而把戏剧艺术推向前进。最近，上海戏剧学院叶长海同志提出了“转机论”。他认为“危机即蕴酿着转机”，“危机是转机的前奏”，“戏剧将在危机的阵痛里获得新生”，我认为他的说法更为贴切。不过，在讲“转机论”时，一定要强调人的主观能动性。转化要靠人的努力去实现。如果主观努力不够，也不排除某种戏剧样式有消亡的可能。如前所述，戏剧也是一种“产品”，投入购买就没人生产。从这个意义上讲，戏剧虽然不能商品化，却具有商品性。它是通过货币交换而出售给观众的一种精神产品，而且是一种集体购销方式。如果没有较多的人肯同时“购买”我们的戏，那么，我们的戏就失去了生产的价值和意义。所以我们每个搞戏的人，都必须对戏剧这种“集体购销”的商品属性予以

重视。

看来正是出于这种考虑，才响起一片“振兴”之声。各地的戏剧调演或戏剧节、艺术节，就是一种重大的振兴之举。这种行动有不可估量的积极作用，特别是在思想上与精神上，它几乎动员了整个戏剧界，使大家警觉起来，振奋起来，像救火似地操起身边可以拿到的工具扑奔现场。这种大规模地、不惜人力物力的奋斗，也确实产生了较好的、人们愿意出钱“购买”的戏。但是，也不必讳言，这样的戏在调演或艺术节中，仍然是少数。多数的戏仍是“滞销货”。调演结束了，这些戏也就丢了。产生这种现象的根源，我认为：是我们见到了人民群众不喜欢我们的产品，却不知他们究竟喜欢什么样的产品。因此，我们的生产带有很大的盲目性，我们的努力也往往是无效的，或事倍功半。

那么，到底怎样才能振兴戏剧？当代人到底需要什么样的戏剧？！由于各人看问题的角度不同，所处的社会地位不同，见识的深浅不同，对上述问题的回答也一定不同。然而从各种回答中集思广益、取长补短、去假存真，也许就能找到变危机为转机的途径。我根据个人有限的所见所闻而思辨，似乎看见了这样一条路：

一、改变我们的戏剧观。

二、认识戏剧的可变因素和不变因素。

三、建立多层多面的戏剧网点，不要求广泛的观众群。

四、改革体制，提供戏剧发展的客观条件。

一、改变我们的戏剧观

改变我们的戏剧观，这是振兴戏剧的前提。

多年来，由于众所周知的原因，在我国，对戏剧采取了狭隘的功利主义和实用主义的态度，把戏剧的社会功能压缩在“宣传”的小圈子里。认为宣传政策、宣传时事、宣传先进、宣传中心工作以及宣传本地区的重大事件和重要人物，就是戏剧的社会功能。更由于这类作品易于通过并上演，侥幸者还能红极一时，作者中也就有人趋之若鹜，视其为创作的“诀窍”而自觉运用。结果，几十年来我们的戏剧大多数就是这样的宣传品，也造成了不能克服的流行病——公式化、概念化。以致今日，人们一嗅到戏剧中的“宣传味”就头痛、就反感、就拂袖而去，就不再登门。其实，戏剧是社会意识形态的一种反映，是作者要把自己在生活中感受到的好恶爱憎告诉人们。这种“告诉”，本来就具有宣传性。这宣传性本是正常的事。正常的宣传却受到人们不正常的对待，是因为把宣传搞出了文艺所允许的界限。要知道，文艺(戏剧)的宣传作用必须通过观众的审美活动、通过他们在感情上和精神上得到满足而生产，即通过观众的情感感受而使他们认识人生、思索社会、明辨是非、趋善拒恶，同时获得心境的愉悦与美的享受。这是戏剧作用于社会的特殊方式，也就是常言所说的“寓教于乐”。

乐，诚然是指娱乐。娱乐也有多种涵义及样式：使人快乐的喜剧有时也夹着辛酸和苦涩；使人难过的悲剧恰是别有滋味的“乐”：推理剧不以悲、喜取悦于人，但也能让人得到另一种精神享受，或为自己判断的正确而欣喜，或为自己判断失误后获得新知而满足；还有《三岔口》、《别洞观景》这些说不上什么教育意义的戏，其精湛的技巧和优美的舞蹈也能给人以美的愉悦……由于各个剧目客观成就的高低及侧重点的不同，戏剧(包括歌舞等舞台艺术)大致可以分为三类，即宣传品、艺术品、娱乐品。

戏剧中的宣传品目前虽受到冷遇，但也不会根绝，因为它

“直接宣传”的功能也是社会的一种需要，如宣传计划生育等。不过，在一般情况下，这种作品总是戏剧中的少数，而且会随着社会生活的日益安定越来越少。

艺术品是指那些思想内容与艺术表现结合得完美和谐的戏剧。这种戏要求作者和演出者具有较高的思想水平与艺术修养以及精湛的表现技能，因而难度较大而不易产生，故尔，算得上艺术品的戏剧在舞台上数量也不会很大。

娱乐品将是我国未来戏剧中的大多数。这是因为，在任何社会中，大多数人的艺术欣赏水平总是处于中等状况，这是由文化艺术修养所决定。欧、美等发达国家普及教育的程度比我国高，但以他们的水平而论，中等文化修养的人相对的仍是多数。在我国，由于十年浩劫，大多数人的文化水平偏低，加之经济改革的实施，人们的劳动强度增大，生活节奏加快。劳累下来，需要身心放松和休息，这就要求娱乐性、趣味性很强的文艺。此外，还有民族传统的审美习惯，老百姓大多喜欢有头有尾、情节曲折、通俗易懂的故事等。既然大量观众要求比较浅显有趣的娱乐剧，这种要求就会刺激戏剧生产者的积极性。而生产这种戏剧的难度又不很大，于是这种戏剧势必在改变我们的戏剧观的同时应运而生，造成可见的将来——大量的戏剧将是娱乐品的现实。目前文学界中通俗文学的兴起并涌入市场遍布街头，就是戏剧娱乐品必将兴起的佐证及前奏。我们无须惊惶失措，我们只能加强引导，因为它符合戏剧生存和发展的规律。

可是，许多年来，一提到娱乐剧，就有人怀疑是低级庸俗；一听说某戏票房价值高，就联想到黄色、恐怖。甚至一位有点名气的作者写了一出通俗喜剧，便招来不少人的劝告，叫他“不要失了身份”。这是多年来“左”的流毒在作祟。所以，必须堂而皇之

地为娱乐剧恢复名誉。什么是娱乐剧？它是指那些内容和形式都有利于人的身心健康、能使人精神振作、愉快的戏剧。同时还须指出：海淫海盗的坏戏不属娱乐剧的范畴，犹如赌博不能算作娱乐一样。这是两种不同性质的事物，不可混为一谈。在我国，喜欢看坏戏的人只是极少数。我国的社会组织结构，又保证了我们可以采取有效的行政手段来制止坏戏的上演。我们没有理由因害怕出坏戏，就对娱乐剧抱怀疑态度并加以排斥，正如不能害怕有人赌博就歧视玩牌者或取消这类游戏一样。

当然，所谓娱乐品、艺术品、宣传品决不能机械地划分。宣传品中也不排除会产生较好的戏剧，如抗战时期的街头剧《放下你的鞭子》。娱乐剧中也不乏优秀之剧，如演出千场以上的川剧《芙蓉花仙》。艺术品则往往不但给人以美的享受、还有很强的宣传教育作用，如近期出现的话剧《红白喜事》和《高山下的花环》。所谓娱乐品、宣传品，艺术品这种划分，只能是根据创作的主观侧重点或者戏剧演出客观成就的高低而大致区别罢了。有的戏剧甚至不好归类，如《阿混新传》、《芳草心》，可以说是娱乐品，也可说是艺术品，当然还有较强的宣传教育意义。

近年来，娱乐剧早已伴随着戏剧危机的出现而出现在舞台，如一些戏曲剧团为了糊口而演出的连台条纲戏。这些粗糙而陈腐的戏既败坏观众的胃口，又败坏戏剧的声誉，不但不能给戏剧带来转机，反而加速了戏剧的衰落，它不是人民需要的。人民需要的，是具有时代的审美特征的而不是陈腐的、是精致的而不是粗糙的娱乐品。我们要以这样的娱乐剧为前锋，把广大观众，特别是青年观众争取到剧场来，并且吸引他们饶有兴味地看下去，从而改变他们对戏剧的成见、偏见、甚至无知，使他们由接受到熟悉、到喜爱、到养成欣赏戏剧的习惯。久之，其中一些人看得多

了，会不满足现状而要求提高。这种要求又给艺术剧的生产提供了市场，从而刺激艺术品提高其质量与数量。一个既有大量的娱乐剧，又不乏珍贵的艺术剧，偶尔还有一两个较为生动的宣传剧的繁荣局面，也许就这样慢慢地到来。

以上是从社会功能的角度来谈改变我们的戏剧观；彻底抛弃那种对戏剧的狭隘功利主义和实用主义的态度。明确了戏剧不是通过社论式地说教或教科书式地图解，而是通过影响人的感情作用于社会，那我们就要承认戏剧首先要表达的，是人的感情，也就是要写人写情。只有塑造出活生生的人物，并表达出他们感情的激荡，才能引起他们的同类——观众——的共鸣，也才能达到潜移默化目的。所以戏剧也必须强调“文学即人学”这一概念。《高山下的花环》这个以战争为背景的、严肃的社会问题剧，能在当前许多人都反感政治性强的戏剧时获得成功，就在于它没有用人物去说明事件，而是通过事件写人、写情、写广大群众关切的、能引起他们心灵激荡的问题。那种由实用主义派生出来的见事不见人，因事而设人以及主题先行、题材决定等创作状况，我以为也属于我们应该改变的戏剧观的一个重要方面。

此外，改变我们的戏剧观，还应包括要真正懂得戏剧是综合艺术，特别是戏曲。五十年代以“改人、改戏、改制度”为主要内容的“戏改”，在改戏这一环上，中心工作是鉴定传统剧目，剔除了一批坏戏，又把大量精华与糟粕杂呈的剧目重新整理或加以改编。从那时到现在，已三十多年了，我们戏剧界的许多领导和团体，还一如既往地只把目光盯在剧本创作这一环上，而且还是用的五十年代的目光。他们对导演、音乐等二度创作普遍地不够重视。在有些地方，对舞台美术甚至达到忽视的地步。在他们看来，有个好剧本加几个好演员，就是好戏。他们不了解，随着时

代的发展，观众早已不耐烦只看几个人在台上化妆“朗读”剧本了。他们要求看到的是整体艺术，要求舞台上出现的一切都新鲜、美丽、和谐。一贯以流派之多而精著称的京剧，现在也不再能以流派吸引人。戏剧家黄宗江同志1983年在《戏剧报》召开的座谈会上发言说：“即使我这样的老戏迷，（现在）使我着迷的，已不再是哪一位的一腔一调一招一式，我念念不忘的是一台又一台完整的演出，如《将相和》、《杨门女将》、《红灯记》等等。”“今天的艺术家和观众们所追求的是编、导、演、音、美等各部门极其协调的艺术风格，包括演员的艺术个性。简单一句话：观众要看的是一台整戏。”我很赞同他这个观点，因此呼吁戏剧领导者重视二度创作，强调舞台艺术、特别是戏剧艺术的综合性。我认为，这既是改变我们的戏剧观的又一个方面，也是振兴戏剧必不可少的内容。

二、认识戏剧的不变因素和可变因素

戏剧的不变因素，主要是演员与观众的直接交流，现在的术语是“当场反馈”。这一点自戏剧诞生以来就没有改变。这正是电视、电影等姊妹艺术与戏剧（包括其他舞台艺术）的最大区别，也是戏剧不会被电视、电影取代的根本之点。

有这样一个故事：某京剧团带《徐九经升官记》去某县巡回演出时，当地正放映电影《升官记》。剧团的人以为不会有什么人来看戏了，谁知来看戏的人还很多。白天看电影、晚上看戏，人们看过电影又来看戏。他要看看“真人”演出是什么样子，他要领略看“真人”与看“照片”的不同感受。还有，某歌舞团到成都演出流行歌曲。那水平并不高的演唱，都是早有录音播放的歌，如

《血疑》、《霍元甲》的插曲之类。可是五千人的体育馆仍座无虚席，人们对那早已听得烂熟的歌曲仍然兴味极浓。坐在演唱台背面的观众，还大声招呼演员：“转过来”，要求演员面对他们。当这一要求得到满足时，他们便报以掌声和欢笑。为什么听惯的曲子他们还要花钱到剧场来听？为什么听曲时还希望看见演员的面孔？回答只能一个：这里有演员与观众的感情交流。而感情交流对人类来说，也是一种必不可少的精神享受。在家听录音机虽然很方便，却不能代替这种美好而愉快的感情交流。因此，“当场反馈”就是戏剧的不变因素。我们要争取观众，就要强化这一特征，就要加强“当场反馈”的效果。当今国外流行的小剧场、伸出式剧场、圆形剧场，都是为了让观众与演员离得更近，以便强化戏剧这一特征而采取的手段。

在艺术形式上，中国戏曲还有“以歌舞演故事”这一不变因素。从戏曲在唐代初具规模以来，历经宋、元杂剧，明清传奇直到近代戏曲，它的面貌有着很大的变化，然而“以歌舞演故事”这一基本特征却一直未变。我甚至认为，在我国未来的戏剧中，大量的仍然是戏曲。因为在可供选择的文化娱乐方式很多的欧、美社会，目前最流行、最普遍的也是歌舞喜剧。只要我们的戏曲在程式动作和程式音乐的运用上不那么刻板化、僵死化，而能适应时代的审美要求，那么，我们的戏曲也应该是受到欢迎的“歌舞剧”。

在扭转戏剧危机的种种努力中，只要掌握了并强化了不变因素，其余部份，都可以随时代的审美需要而作相应的改变。

首先是剧场结构、舞台样式及演出方式。从古代的勾栏，到近代的万年台，到解放后普遍使用的镜框式舞台，就有三次大的改变。在美国，现在有可容千余人的露天剧场，也有只设99个座

位的小剧场；有仿伊丽莎白时代的建筑与布置的古典剧场，也有现代化建筑与布置的新型剧场。舞台有四面向观众的，有三面向观众或一面向观众的。演出手段也发展到用电子、激光和机械。由此联想到我国舞台上用过的“机关布景”，我认为也不要笼统地反对。机关布景是手段，是舞台演出中的一种科技，它本身没有具体内容，关键在于如何运用。凡是能帮助我们表达剧情、加强演出效果的东西，我们都可以利用。总之，演出方式是戏剧的可变因素，不必墨守陈规。而音乐、对话、动作(包括程式)、服装、化妆以及节奏等，则几乎无时无刻不在变化之中。可以说，它们是戏剧中最活跃分子，其可变性最强。

明代戏剧家王骥德就说过，戏曲声腔三十年一变。当代戏剧理论家张庚同志认为，王骥德这个说法指出了戏曲发展的某种规律。他说南曲兴起代替风靡一时的北曲，就是因为时世推移，旧时听众已为一般新听众取代的缘故。在事物变化十分迟缓的封建时代，戏曲音乐尚且“三十年一变”，处于二十世纪八十年代，我们的戏曲音乐还想保持不变，办得到吗？解放已三十五年了，我们的戏曲音乐还不允许有较大的改变，不就成了逆天(规律)行事吗？

再说戏曲的程式。程式其实就是一种演出方式。任何戏剧都少不了某种演出方式。中国戏曲的程式，自有其特殊的审美价值，不能否定。同时，程式也是中国戏曲在长期实践中逐渐形成的，因而也不是不可改变的。据说某剧团演出的现代戏中，有打羽毛球的戏，于是创造了在台上打羽毛球的一套“程式”。在第二届上海戏剧节中，京剧《晴雯》就丢了程式化的表演，而用接近生活的动作。反正有那么多运用程式的京剧，出一两个不用程式的京剧来试探一下观众的“口味”又有何不可？我甚至觉得，

不用程式还可以看作是戏曲的“复古、复原”。因为戏曲形成之初，也没有如今这种完整而固定的程式。所以说，戏曲的程式也是可变因素。

我国戏曲现在通用的服装，大多是明代服装的美化，而且早就不分什么朝代都在穿它。可见，戏曲的服装也并非写实的、固定的。当然，反映近代生活的戏要严格点，因为群众已有固定的概念。可光绪和珍妃就不能乱穿。但贾宝玉、林黛玉等却可以不着清装。这说明戏曲服饰的确是可以视具体情况而改变。总之，我主张，服装和化妆也尽可能照顾到当代观众的审美趣味。

节奏是戏曲必须解决的问题。这问题在话剧、电视、电影中不同程度地存在。一般人对节奏的理解，多是指人物行动的节奏，这是看得见的外部节奏，所以现在的舞台上很少看见那种老套式的“起霸”，也很少有人用长锣鼓、长过门了。但真正让人厌烦的是戏剧迟缓的内在节奏，即在剧本的结构和导演对剧本的解释方面所存在的问题，这一点我们许多搞戏的同志并没有完全认识到。所以戏剧，特别是戏曲的节奏问题改起来进展很慢，可以说几年来普遍没有多大改变。不过，这是个很专门的研究课题，在此不能详述。总之，戏剧的节奏是可变的，且必须随时代的步伐而改变。这一点在观念上大约没有什么分歧了。

研究戏剧的可变因素和不变因素，可以避免戏剧革新中走弯路或发生无谓的争端。从近年来我国话剧的改革中，就可以看到他们在强化戏剧的不变因素的同时，又千方百计地变化那些可变因素。如《绝对信号》的小剧场演出，《公正舆论》的用灯光表示场景的变迁，《培尔金特》对转台的运用，《十五桩离婚案件的剖析》的一人兼演多个角色，《街上流行红裙子》的框架式舞美结构，以及近日上演的《双人浪漫曲》中人物内心的外化等，都是比较突出的