

理论研究卷



朱文相 著

朱文相戲曲文集

梨缘四寄



下

中国戏剧出版社

理论研究卷



朱文相 著

朱文相戲曲文集

梨緣四寄



下

中国戏剧出版社

# 目 录

## 第一编 品梨寄悟

- 京剧：意象美的辉煌····· (415)
- “弄假成真”····· (428)
- 谈谈戏剧的假定性、真实感与形式美
- 松竹相招起茂林 清风生翠自成荫····· (435)
- 音配像精粹·博物馆艺术·人文绿化工程
- 为“戏曲化”三辩····· (439)
- “传统戏曲与现代意识”的讨论应该深化····· (443)
- 市场·实验室·博物馆····· (449)
- 谈剧团艺术实践的组织经营
- 戏曲剧目的三个“三并举”····· (451)
- 戏曲的总体建设也要三并举····· (453)
- 关于戏曲发展的一些看法····· (455)
- 戏曲与锣鼓····· (458)
- 《中国京剧锣鼓概论》序
- 电影的戏曲化 戏曲的电影化····· (461)
- 谈《倒霉大叔的婚事》

戏曲与戏歌	(464)
——对北京电视台戏歌大赛的一些感想	
“难能”与“可贵”	(466)
赵麟童访谈录	(469)
吴钰璋的艺术追求	(474)
在北京戏校50周年校庆研讨会上的发言	(480)
《尝梨偶寄》六则	(482)
贺词、贺联	(487)

## 第二编 观梨寄兴

菊艺八弄	(493)
——看新编京剧《弹剑记》	
谈“抠戏”	(498)
——看京剧《周仁献嫂》有感	
源头活水清涟漪，滋润新荷别样红	(500)
——看湖北省京剧团《药王庙传奇》	
湖北省京剧团的创作集体	(502)
深浅入时雅亦俗	(505)
——从京剧《曹操与杨修》看演出与欣赏的关系	
大派头的花旦演员黄孝慈	(508)
特殊的纽带 共同的心愿	(510)
京剧《夜莺》	(512)
——中德文化交融的尝试	
《春秋霸主》的“三突出”	(514)
请君红白外 别眼看天工	(517)
——评京剧《巾帼红玉》	
细雨无声肥劲草 东风着意护春花	(521)
——看CCTV“空中剧院”京剧《红鬃烈马》有感	

在严谨中求灵动·····	(523)
——看沈世华演《游园·惊梦》	
熟戏开生面 名团育新芳·····	(525)
——看上昆的“希望工程”《白蛇传》	
莆田人为什么爱看戏·····	(527)
吹喇叭与龙套奖·····	(530)
老戏新演 精益求精·····	(532)
——也谈蒲剧《烤火》	
化技于戏 以功传情·····	(534)
——“梅花奖”获得者郭彩萍表演艺术欣赏	
周东亮：才、慧、致俱佳·····	(536)
在文化部《小戏春晖》座谈会上的两篇发言·····	(539)
贺联、贺诗·····	(544)

### 第三编 怀梨寄思

梅兰芳年谱（1—30岁）·····	(547)
戏随俗远 艺以美传·····	(581)
——缅怀马连良大师兼谈发扬马派艺术的几点看法	
传情神之真 显阳刚之美·····	(602)
——谈叶盛兰先生的小生表演艺术	
学李者生 似李者死·····	(607)
——纪念李少春先生80诞辰感言	
呈“意美”之境的武生艺术·····	(611)
——1990年4月22日在“高盛麟表演艺术研讨会”开幕式上的发言	
菊坛砥柱擎八闽 武生拱壁耀东南·····	(614)
——怀念师伯李盛斌先生	
纪念张君秋先生80诞辰感言·····	(616)

深入浅出·····	(618)
——赞童芷苓女士的精湛表演	
也谈冯子和·····	(620)
《净门师魂》树楷模·····	(622)
观今宜鉴古 温故可知新·····	(624)
——重读《富连成三十年史》感言	
罗瘦公与程砚秋·····	(627)
胸中有舞台 笔下写人物·····	(639)
——试谈范钧宏戏曲创作的特点	
戏曲剧目建设三题·····	(647)
——看京剧《巧县官》有感	
忆先师阿甲·····	(651)
在李紫贵教授表、导演艺术研讨会上的致词·····	(677)
俞琳同志在中国戏曲学院·····	(679)
爱国主义与民族文化·····	(682)
——从俞琳同志的辞世说起	
挽诗、挽联·····	(687)

#### 第四编 植梨寄望

怎样做一个戏曲表演艺术的研究生·····	(693)
——在首届中国京剧优秀青年演员研究生班辅导课上的讲话	
戏曲演员与文化修养·····	(710)
功夫·体验·文化·····	(715)
——给侯丹梅的一封信	
根种南国扬汉帜 香飘玉宇趁梅风·····	(717)
——致李仙花的一封信	
从李仙花上大学说起·····	(720)
——兼谈戏曲演员的艺术征程	

满台新秀展风姿·····	(724)
如日之升 如松之盛·····	(726)
——看中国京剧优秀青年演员研究生班演出感言	
艺兼才、慧、致 人贵实、活、中·····	(728)
——寄语李海燕	
“薪传”与“心传”·····	(730)
——看张火丁专场演出	
亦文亦武正当行·····	(732)
——对李佩红的期望	
勤学在志 精研在思 创新在胆 超越在识·····	(734)
——中国戏曲学院第五届“一二·九戏曲节”演出致语	
《戏曲身段表演训练法》序·····	(736)
中韩文化艺术交流的一束鲜花·····	(738)
献身戏曲教育 培养优秀人才·····	(739)
1995年5月31日在中国戏曲学院45周年校庆晚会上的讲话 ·····	(741)
2000年12月2日在中国戏曲学院50周年校庆大会上的致词 ·····	(743)
贺联·····	(745)
作者后记·····	(746)

第一编

品梨寄悟



# 京剧：意象美的辉煌

作者按：2001年至2002年，本人做了一些戏曲艺术教育的普及工作。《京剧：意象美的辉煌》，就是2001年夏，在奥地利维也纳大学戏剧学系和汉学系所作“中国戏曲与中国文化”讲座，2002年春，在北京中华世纪坛迎春活动“文化论坛系列”第五期讲座和2002年夏，在昆明“云南省民革戏曲艺术欣赏讲座”的讲稿。总计听讲人数约500人。讲座采取讲、演结合的方式，其间穿插中国戏曲学院表演系教授宋丹菊的当场表演或播放她的演出录像。在维也纳大学，宋丹菊还当场为外国学生化装、穿戴戏装、拍照。在中华世纪坛，还请宋丹菊教授和唐银成声乐副教授在讲座之后，为听众辅导发声方法。我的体会：培养戏曲观众，进行中外交流，是戏曲艺术教育的重要方面，并要采取生动活泼、切实可行的方式，使听众能懂、爱听，在潜移默化中受到熏陶。

我讲两个问题：一是“意象与意象美”；二是“京剧：意象美的辉煌”。

## 一、意象与意象美

### （一）摹象与意象

“摹象”与“意象”，是艺术反映生活的两种不同的方式。摹象是通过对客观物象的再现，写实地反映生活的艺术方式。如西方油画中的《蒙娜·丽莎》和雕塑维纳斯。意象是通过对主观想象的表现，写

意地反映生活的艺术方式。如国画郑板桥的墨竹，把生活中的绿竹画成黑色；齐白石的游虾，却有虾无水。

## （二）摹象美与意象美

摹象美的特征是“貌合神合”。即运用摹仿生活的、追求逼真的“貌合”的艺术手段，创造再现生活本质真实的“神合”之美。如电视剧里包拯的脸可能比常人黑一点儿，关羽的脸可能比常人红一点儿，但其面貌、动作基本上还是接近生活的。

意象美的特征是“貌离神合”。即运用与生活拉开距离的、产生变形的“貌离”的艺术手段，创造表现生活本质真实的“神合”之美。如京剧里以黑脸包拯的脸谱表现其铁面无私；以红脸关羽的脸谱表现其大忠大义，都带有创作者对人物主观的道德评价和审美判断。

袁世海先生在京剧《群英会》里饰演的曹操与鲍国安先生在电视连续剧《三国演义》里饰演的曹操，都把曹操演活了。但前者是“貌离神合”，而后者则是“貌合神合”。二者可谓殊途同归。

## （三）西方艺术观念与中国艺术观念的比较

西方重摹象与摹象美。它源于西方艺术哲学的“摹仿论”。古希腊的哲学家亚里斯多德，在西方的地位相当于中国的孔圣人，是一位洋圣人。他曾给艺术下过一个定义：“艺术是对生活的摹仿”。他的艺术哲学观念被称为“摹仿论”，统治西方两千多年。无论绘画、雕塑、戏剧都属于摹象艺术，传统话剧则是摹象戏剧。

中国重意象与意象美。它源于中国民族传统艺术哲学的“物感论”。汉代的《乐记》，曾与诗经、尚书、周易、礼记、春秋合称“六经”。《乐记》讲音乐，也泛指艺术。其中有“人心之动，物使之然也。”“感于物而动，故形于声。”“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者皆本于心。”这就是“物感论”的基本观念。郑板桥谈画竹有“三部曲”：眼中之竹（客观物象）、胸中之竹（主观心象）、笔下之竹（主观之“意”与客观之“象”相结合的意象）。写意画、书法、戏曲都是基于物感论的意象艺术，戏曲则是意象戏剧。意象艺术的基本

要点有两个：一是以艺术变形创造意象，即齐白石先生所谓“不似则欺世，太似则媚俗，贵在似与不似之间”。通过这“似与不似之间”的意象，追求不似之似的“神似”。二是创造意象以抒发主观情志。比如郑板桥曾画过这样三幅竹子：一幅是悲苦之竹。他在做潍县（今潍坊）县令时，因闹灾荒，百姓饥寒交迫。一天，他睡卧衙斋，听窗外的竹子被风雨吹打得飒飒作响，好似老百姓在痛苦呻吟。而他身为官卑职小的七品县令却无可奈何，深感愧疚，故画了这幅悲竹。后来，他因得罪当地官绅而被罢官，临行又画了一幅又高又细的竹子，以清高之竹自喻宁折不弯的气节。回到故乡扬州，父老置酒为其接风。他已经20年没回老家了，看到“江南依旧一片青”，欣然又作一幅喜悦之竹。竹本无悲、无喜、无清高，而作者见景生情，缘情赋形，这竹也“生情”了，则情景交融之意象油然而生。

## 二、京剧：意象美的辉煌

### （一）京剧是中国民族文化艺术的集大成者

中国传统的诗、书、画、戏，同宗而异流，都是创造意象美的写意艺术。我们一提到京剧，大家管它叫“国粹”，并不是说京剧完美无缺，而是说它涵括了诗词曲赋、说唱滑稽、音乐歌舞、武术杂技、书法绘画等民族文化艺术的精粹，成为集大成者，同时又是中国戏曲里具有代表性的剧种，所以它更加辉煌。

比如京剧的“唱”，属于板腔体。唱腔有中速及快、慢等各种板式。唱词每句基本上是七字句或十字句，分上下句。按“十三辙”押韵。京剧同属皮黄腔的剧种如汉剧、桂剧、粤剧、滇剧等和梆子腔剧种如秦腔、蒲剧、晋剧、河北梆子、豫剧等，都属于板腔体。还有一类属于曲牌体，“唱”由多支曲牌联缀起来，每支曲牌有固定的唱腔，唱词是按曲牌的格律填词。如昆曲以及高腔剧种都属于曲牌体。总体上看，戏曲的“唱”，是与诗、词、曲一脉相承的。而念白则是赋体，是韵文化的，也可以说是吟诵之歌。它强调韵律性和节奏性，要念得音调铿锵、琅琅上口。这跟话剧、影视追求口语化、散文化的台词不同。京剧的

念白有韵白、京白之分，但无论韵白、京白都是一种音韵性极强的朗诵体。例如京剧现代戏《智取威虎山》“打进匪窟”中，座山雕盘问杨子荣的一段对白：

座山雕 听说许旅长有几件心爱的东西？……  
杨子荣 两件珍宝。  
座山雕 哪两件珍宝？  
杨子荣 好马快刀。  
座山雕 马是什么马？  
杨子荣 卷毛青鬃马。  
座山雕 刀是什么刀？  
杨子荣 日本指挥刀。  
座山雕 何人所赠？  
杨子荣 皇军所赠。  
座山雕 在什么地方？  
杨子荣 牡丹江五合楼！

其中“马是什么马”，“刀是什么刀”；“卷毛青鬃马”，“日本指挥刀”，都是字数整齐，对仗工整的韵文化的赋体，而整段对白则极富韵律感和节奏感，是继承了骈文赋体的传统。

为什么说中国戏曲是“剧诗”？因为它不仅继承了中国古代诗歌注重抒情和意境的传统，而且还继承了说唱滑稽注重叙述故事和插科打诨的传统，从而形成了重故事、人物和趣味的“剧”与重抒情、意境和韵律的“诗”相融合的剧诗——戏曲。

中国戏曲（包括京剧）的舞蹈是线性的。这跟中国的书法、绘画一样，都是线条艺术，或曰追求线性美的艺术。尤其是草书，有人说是“一”的飞舞，线的流动。也有人说：书法是纸上跳舞，舞蹈是空中写字。戏曲舞蹈中，水袖的飞舞，翎子的抖动，甩发的旋转，角色的跑“圆场”，都是线性的流动。戏曲龙套走出的各种队形，你要是从舞台顶部用摄像机俯拍，整个都是线条的流动，而且这种线条艺术特

·别注重弧线美。

中国戏曲（包括京剧）与中国画一样，其空间感的表现是散点透视；而写实的话剧和油画则是焦点透视。所谓焦点透视，是指欣赏者原地不动地看，你所看到的景物必然是远者小而近者大。离你近的树就大，离你远的树就小；马路离你近的一端就宽，离你远的就窄。所谓散点透视，是指欣赏者走马观花式地流动着看；或者是欣赏者从几个不同的角度来观赏同一场景或画面。比如国画画卷《清明上河图》（北宋张择端画当时的开封汴河两岸的繁华情景），随着画卷的展开，观者好像边走边看两岸的风光。京剧《玉堂春·三堂会审》中，女犯苏三背对问官王金龙（小生）、潘必正（穿红袍的老生）和刘秉义（穿蓝袍的老生）而面对观众跪着。这是不符合生活逻辑的，但却符合戏曲散点透视的特殊舞台逻辑。观众是从两个视角，通过两个“镜头”来观赏舞台表演的。一个镜头对准苏三。苏三唱完了，此镜头关了。苏三“淡出”了。这时彼镜头却开了，它对准三个问官。等这三个人的念白和表演告一段落，彼镜头也关了。三个问官“淡出”了。而此镜头又开了。苏三“淡入”，继续演唱。戏是在两个镜头穿插交替中进行的；观众则在两个视角的交相观赏中，得到合二而一的审美愉悦。

## （二）怎样欣赏京剧的意象美

我想分别从“以歌舞表现故事”、“以程式表现人物”、“以美感表现真实”三个方面来讲。

### 1. 以歌舞表现故事

（1）西方戏剧（包括影视）与中国戏曲在表演形式上的不同特点  
话剧是生活的戏剧化。它的表演是摹仿生活的，但在戏剧结构上则要求高度集中化、浓缩化。特别是传统的话剧，如遵循“三一律”的话剧，强调剧本情节、地点、时间三者必须完整一致，即每剧限于单一故事情节，事件发生在一个地点，并于一天之内完成。虽然很多话剧并不完全遵守“三一律”的规定，甚至冲破“三一律”，但按照话剧的结构来剪裁、提炼生活，则是明显的。如曹禺的话剧《雷雨》，虽然剧中有周朴园客厅和四凤家两个场景，但却是单一而完整的故事，并

发生在一天之内。再如老舍的《茶馆》，虽然时间跨度由清末到解放前，长达半个世纪，事件也并不单一，但地点却都在这同一间茶馆里，而且由王掌柜、秦二爷、常四爷等几个主要人物把故事情节串连起来。

影视是戏剧的生活化。影视故事片脱胎于话剧。早期的电影故事片有很浓重的话剧舞台剧的痕迹。影视要跟话剧“分家”，另立门户，则追求表现形式的更加生活化。影视演员的念词要尽量摆脱话剧的舞台腔，从语气、音量等方面都更接近生活。有的片子甚至要到大街上去偷拍，动用非专业演员的群众参与拍摄。近来的一些警匪片里，就用真警察来演警察。

歌剧是戏剧的音乐化。歌剧中，占第一位的是音乐，第二位才是戏剧。你们看歌剧节目单上署名的顺序，第一是作曲，第二才是编剧。歌剧实际上是拿一个故事情节把它所要唱的歌给串连起来。歌剧观众主要是听歌，不是看戏。所以歌剧的故事情节都比较简单，要腾出篇幅和时间表现音乐。有时，歌剧演员唱完一曲，观众鼓掌，这位演员则会脱离角色和剧情向观众鞠躬致谢。说明演员和观众歌唱意识强，而戏剧意识弱。

舞剧是戏剧的舞蹈化。舞剧中，占第一位的是舞蹈，第二位才是戏剧。比如芭蕾舞剧《天鹅湖》，故事非常简单，主要是把独舞、双人舞、群舞等串连起来。观众也主要是看舞蹈，不是看戏。

音乐剧是戏剧的歌舞化。在西方，音乐剧比起歌剧、舞剧来是后起之秀。近些年，中国才引进音乐剧。它的情节也比较简单，而以表现歌舞为主。如《美女与野兽》、《西区故事》等。当它不歌不舞时，则又回到话剧式的摹仿生活的表演。

戏曲与音乐剧不同，是歌舞的戏剧化。戏曲歌舞是表演手段，演戏演人物才是目的。所以戏曲的戏剧化，既指戏曲的歌舞要情节化、性格化，又指戏曲的歌舞要剧种化、行当化，突出剧种的艺术风格和生旦净丑各行当的表演特点，做到情、理、技、艺的统一。例如京剧《霸王别姬》中虞姬的剑舞，是虞姬在四面楚歌中与霸王项羽生死诀别的“最后一舞”。既要表现外表强作欢颜和内心极度悲苦相交织的人物情态，又要在京胡“夜深沉”曲牌伴奏下，舞出京剧花衫柔中见刚、动

中有静、婀娜劲健的韵律美。

### (2) 以歌舞表现故事，是戏曲表演的艺术个性

京剧以及其他戏曲剧种的表演，都讲究唱、念、做、打。唱与念，都是音乐化之“歌”的形态；做与打，都是韵律化之“舞”的形态。所以，近代戏曲研究家齐如山先生把戏曲表演概括为“有声即歌，无动不舞”。关于唱与念，前边已讲过。这里重点讲讲做与打。从宏观的角度来说，所有的“做”，都可以归纳为文舞；而所有的“打”，都可以归纳为武舞。“做”包括了除武打以外的一切表情和动作，做功的手、眼、身、法、步是有机的整体，不可分割，都要追求造型美、韵律美和意象美。武打，则既要“武”，又要“舞”，也就是说要打出情理、打出人物、打出舞蹈美来。戏曲武打与影视武打的审美不同，前者追求壮美，给人以振奋；后者追求惊险，给人以刺激。

戏曲以歌舞表现故事的形态，又因剧种而异。大体上可分为四类：一类是边歌边舞，如昆曲，歌与舞交融并进，浑然一体。如《游园惊梦》、《钟馗嫁妹》、《林冲夜奔》等。另一类是有歌有舞，如京剧和梆子等古老剧种，唱时动作不多，舞时则未必唱，歌舞相间，穿插进行。再一类是由民间歌舞演变的新兴剧种，如二人转、花鼓戏、采茶戏、花灯戏和由二人转形成的吉剧等，由于歌与舞是它的两大基因，所以歌舞并重。还有一类是由民间说唱演变的新兴剧种，如北京曲剧和由滩簧形成的剧种等，则重歌轻舞。当然，其中有的剧种也在向歌舞并重的方向发展，如锡剧等。

### (3) 以歌舞化的虚拟，表现意象化的幻觉

大体上可分为三种：一种是歌舞化的虚拟空间。有人说，“话剧是布景中出表演”，即演员在布景中演戏；“戏曲是表演中出布景”。舞台上空的，只有一桌二椅等中性的舞台装置。随着演员虚拟的表演，如开门、关门、上楼、下楼等，在观众想象中出现具体的空间影物。所以说，观众看话剧是“正观式”，是眼见为实，亲临其境式的幻觉。你看到客厅的布景，就相信它是客厅；你看到茶馆的布景，就相信它是茶馆。而观众看戏曲则是“反观式”，比如《秋江》，台上没有船，也没有江；当演员虚拟地划起船桨，配上优美的乘船舞蹈，观众则在头

脑中出现船、江、风、浪的意象幻觉，并把它们反馈到台上，与演员的虚拟表演相结合，形成意象化的真实感。另一种是歌舞化的虚拟时间。如京剧《文昭关》，伍子胥以几段“二黄”的抒情唱段，再配上乐队打出的更鼓，就表示从入夜到天明了。这是意象化的时间表现。再一种是歌舞化的动作虚拟。如京剧《拾玉镯》中孙玉姣轰鸡、喂鸡的表演，以源于生活又高于生活的虚拟舞蹈，使观众心目中幻化出少女那天真活泼的传神意象。

下面，请宋丹菊教授表演京剧《霸王别姬》片断。

## 2. 以程式表现人物

### (1) 程式的艺术功能

在京剧和其他戏曲剧种的表演中，我们可以看到一种有趣的现象：京剧有男演女的“男旦”，也有女演男的女老生、女花脸。越剧的大多数剧团都是清一色的女演员，生旦净丑全由女子扮演。梆子剧种的女老生、女花脸就更多。还有，七八岁的娃娃可以演老头儿，五六十岁的老太太也可演少女。这种“阴错阳差”、“老少颠倒”的表演，为什么观众能够认可，而且还受到欢迎？就因为戏曲是以程式表现人物的艺术。拿演员来说什么是程式？它泛指规程、规格、法式、范式。拿戏曲表演动作——术语叫“身段”——来说，每一个动作都有一定的规范要求，而且还得按照一定的结构、流程，把这些动作组合起来，叫程式套路。如“起霸”，是表现大将在元帅升帐或出征上阵前一套整理铠甲的动作。为什么叫“起霸”？有一种说法，认为它源于昆曲《千金记》，是表现霸王项羽出征前整理铠甲的一套舞蹈身段。“起”是动词，就是霸王动起来了。还有“走边”，是表现人在小路上奔跑或者是夜间潜行的一套动作。“走边”就是溜边走。山西梆子有一出《杀府逃国》，表现伍子胥全家被楚王抄斩，他只身逃出楚国。在“逃国”一折戏中有一场就叫“走边”。这套程式动作的名称即源于此。

程式的艺术功能，可概括为两个方面。一方面，它具有规范性、传承性，如同武术一样可教可学，所以一代一代传下来。为什么世界三大古老戏剧中，古希腊戏剧和印度梵剧都消亡了，唯独戏曲历经八九百年而传承至今？主要不是靠文本，而是靠历代师生对程式的口传心