

# 春夜讲唐诗记

止庵

晋诗、《古诗十九首》乃至《诗经》笔意。唐诗写旅愁的很多，很少如这首揭示内心和境遇到这般深切程度的。三四句，七八句，都刻画入骨，非有亲身体验不能道得。结尾归到一个细节，简直惊心动魄，且见出苦吟的功夫。杜甫《登高》尾联“艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯”，刘禹锡《酬乐天扬州初逢席上见赠》尾联“今日听君歌一曲，暂凭杯酒长精神”，都是类似写法，最后落到实处，以免写空泛了。

李贺《苏小小墓》：“幽兰露，如啼眼。无物结同心，烟花不堪剪。草如茵，松如盖。风为裳，水为佩。油壁车，夕相待。冷翠烛，劳光彩。西陵下，风吹雨。”诗人在他最好的、最具代表性的诗作中所知、所见、所感的那个世界，完全不是我们（包括唐朝大多数诗人在内，李白与李贺也根本不是一路）通常所知、所见、所感的世界。他的《李凭箜篌引》《梦天》《金铜仙人辞汉歌》和这首《苏小小墓》似乎有一点真实（假如把传说也视为一种真实的话）的依托，但这个真实多半也是他想象出来的，或者借助想象使其脱离了原来的真实。有人说，李贺诗里的境界好比《红楼梦》中的大观园。我答，大观园是重构的人间，李贺的诗所描绘的是非人间，完全不同。

李贺《梦天》：“老兔寒蟾泣天色，云楼半开壁斜白。玉轮轧露湿团光，鸾珮相逢桂香陌。黄尘清水三山下，更变千年如走马。遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻。”此诗前半，尚且是对既有传说加以经营，想象出一个天上仙境，自第五句起，诗人自己进而置身其中，因此拥有了一个从人间之外俯瞰人间的奇特视点，而且运用得那么充分，无论时间（“更变千年如走马”）还是空间（“遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻”），都非人间寻常想象所能企及。贾岛写的是人间的非人间，李贺写的是人间的非人间。

杜牧《九日齐山登高》：“江涵秋影雁初飞，与客携壶上翠微。尘世难逢开口笑，菊花须插满头归。但将酩酊醉佳节，不用登临恨落晖。古往今来只如此，牛山何必独沾衣。”苦雨老人说：“我感到有趣味的还是杜牧之他何以能超过忍过事堪喜？我们心目中的小杜仿佛是一位风流才子，是一个堂驩（Don Juan），该是无忧无虑地过了一世的吧。”（《杜牧之句》）堂驩，今译唐璜，拜伦叙事长诗《唐璜》的主人公。在我看来，杜牧是一位有真情但不久久留情，哀伤而不痛苦，虽然深谙世事无常，笔下却相当简洁明净的诗人。这首诗读到“菊花须插满头归”，或许稍嫌迹近轻浮，但有上句“尘世难逢开口笑”兜底，又觉得并不过分，只是偶尔舒展一下而已。下一联也是如此，第五句“酬”字未免来得随意，第六句“恨”字却动人心魄。

陈陶《陇西行》：“誓扫匈奴不顾身，五千貂锦丧胡尘。可怜无定河边骨，犹是春闺梦里人。”我从第二句“五千”想到，第三句之“骨”及第四句之“梦里人”，自非单数，而是累累白骨散落在荒凉之地，“春闺”也分布于天下各处。这正是此诗震撼人心的地方。那些春闺梦是暖暖的，长长的，太阳升起犹迟迟未醒，同一个太阳也照耀着具具白骨，而这曾是一个个年轻、强壮、用“貂锦”装扮得漂漂亮亮的将士。一具白骨对应一处春闺，一位梦里人。我把这意思说与友人史航，他说，“可怜”也是要乘以五千的。

二〇二〇年三月五日

所谓世界有三大表演体系，即斯坦尼斯拉夫斯基创立的体验派、布莱希特创立的表现派、梅兰芳所标志的写意派，我在此前的文章里，有过几次人云亦云。仔细推敲起来，三大体系之说，至少在本世纪初，还很难成立。既称体系，必得有理论支撑，其理论应有著述体现，前两种体系，斯氏有《我的艺术生活》《演员自我修养》等论著，布莱希特有《戏剧小工具篇》《戏剧小工具篇补遗》，他去世后更有人整理出七卷本《布莱希特剧论全集》，但所谓梅兰芳为标志的写意派，理论著述在哪里？梅兰芳虽留下一部他本人口述、别人记录整理的三卷本《舞台生活四十年》，其中有些零碎的可为表演理论的表述，但根本不成体系，没有形成自圆其说的完整理论。

三大表演体系之说，应该肇始于1935年春，梅兰芳应苏联对外文化协会邀请，率团赴苏联演出，当时斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特刚好都在莫斯科，一起观赏了梅兰芳的精彩演出，令他们大为震惊，在那以前，他们没有见识过京剧，一旦由梅兰芳等中国京剧演员，将于他们而言绝对是异趣的戏剧展现出来时，都不免自叹并蛙，原来戏还可以这样演！演员还可以这样作为！给与他们的心里冲击，令他们自发地奉献上“第三种戏剧表演体系”的桂冠。其实梅兰芳不过是“只缘身在此山中”，他以及他所熟谙的京剧，于西方而言，如空谷幽兰，自在芬芳，是一种优美的客观存在，却并无理论体系阐释，斯氏、布氏，以及那時候在苏联戏剧界也属鼎鼎大名的戏剧家丹钦柯、特烈杰亚柯夫、梅耶荷德，电影导演爱森斯坦、普多夫金等，他们面对梅兰芳所标志的中国京剧表演体系，一致惊叹“山外青山天外天”，但梅兰芳访问回中国以后，他们也没有从客观的角度，对他们所见到“惊为天人”的表演体系，从理论上加以分析——这本来也不该是他们的活儿。

我想，应该不是我一个人，久久地期待着，有一个中国人，站出来，把梅兰芳所标志的、京剧表演艺术的，那客观存在了二百多年的独特体系，理论化，使其真正能与斯氏、布氏的表演体系三足鼎立。

首先，当然期待戏曲理论家。但戏曲理论家并没有京剧表演的实践经验，创建京剧表演体系的理论，可惜至少到上世纪末，我没有看到这方面专家的这种专著。像齐如山、翁偶虹那样的京剧行家，与京剧表演艺术家密切合作过，也写过不少涉及京剧艺术的文章，其中也不乏论及京剧表演艺术的特色、诀窍、壹奥的片断、金句，但就跟梅兰芳留下的关于京剧发展应该“移步而不换形”的说法一样，完全没有构成理论体系，不成其为鼎之一足。

京剧表演艺术家们呢，大多数只

能演，缺乏口才，更驾驭不了文字，有的表达能力强一些，像荀慧生，我读过他的《荀慧生演剧散论》，其中《演人别演“行”》《三分生》《略谈用腔和创腔》《谈演员眼睛的运用及其他》等篇，都有从演出实践中升华出的形而上思考，精彩，精辟，但离理论的高度，还差得比较远，更谈不上什么体系。

最好是有这样的人才，具备几方面的要素——一是有京剧表演的实际经验，二是有一定的文化修养，三是有很强的表述能力，四是有创立体系提出成套理论的雄心，五是有克服困难锲而不舍的做事毅力，六是还具备经济无忧享有空闲的生活条件，由他出马，来带头创建京剧表演艺术的理论体系。

2020年1月9日，我到长安大戏院看戏，是那种有手巾把、盖碗茶、小零食，坐太师椅的贵宾席，开锣前，忽有一男士到我身边，躬身递我一本书（书名见后文）和一张名片，跟我说话希望能看看他的著述，当时剧场灯光已渐暗，急迫中，他用最简约的话语告诉我，他这本书是讲京剧艺术表演体系的，最核心的观点是“三身”，比如马连良，首先有他那具备特殊素质的真身，然后是他进入行当修炼成的艺身，最后他成功地化身艺术形象，被人们称为活诸葛亮……锣声响起，他忙弯腰离开。散戏后，助理焦金木开车送我回家，说他听见了那位先生的几句话，印象非常深刻，他本是不会欣赏京剧的，陪我看戏去，渐觉有趣，今天这位赠书先生举例道出的“三身”，像忽然亮起了个手电筒，让他也有了照亮京剧表演奥秘的探究兴趣。

后两天，我翻看这本中国戏剧出版社2017年10月初版的有268个页码，24万字的大著，焦金木则帮我从网上查阅著者李崇林的资料，我得承认，此前我并不知李崇林何许人，原来他是原北京军区战友文工团京剧团的老生演员，比我小六岁，如今也已经七十了，演过很多剧目，后来还编剧、导演，是个全才。原战友文工团京剧团，最著名的演员是小生行当的叶少兰。惭愧的是，现在文工团已经解散，我仍未看过叶少兰的现场演出。李崇林十八岁前在天津戏曲学校师从杨宝忠先生，七十多年前有马（连良）、谭（富英）、杨（宝森）、奚（啸伯）“四大须生”之称，一度更有“十生九杨”之说，但杨宝忠是杨宝森堂兄，却师从的是余（叔岩），倒仓后成为著名琴师，他指导李崇林，应该是把余派与杨派的精华都予以传授。李崇林十七岁演出过不仅要唱还要扎靠舞刀的《定军山》，上世纪70年代分配到文工团，参演《沙家浜》《杜鹃山》《红色娘子军》、80年代后演出《四郎探母》《秦琼卖马》《失·空·斩》《大·探·二》等大量传统戏，舞台经验非常丰富。李崇林退休以后，成为民间宣讲普及传授弘扬京

剧艺术的活跃人士，是中国戏曲学院、清华大学成人教育学院的客座教授，在电视上、网课上课，他的教唱、讲述非常受欢迎，有口才，文字表达能力也很强。这样一位人士出书为京剧表演体系搭建理论架构，正是我期待已久的，真是相见恨晚！

李崇林2012年为自己的三身理论著述到国家版权局作了登记，到目前未出现异议，可见其理论体系确属独家独创，不仅戏曲界，整个文化界，乃至社会各方，都应予以关注、重视。世界三大表演体系，其中中国京剧这一体系，如今终于有了理论建树，怎能不为之欢欣鼓舞呢？

我细读了李崇林的大著，首先是赞叹。

他这本书分十二部分，最精彩、篇幅最大、最重要的是第三部分。在这部分里，他详尽论述了京剧表演体系的“三身”这个理论概念。

第一，是真身。斯氏、布氏体系里的演员，不也各具真身吗？乍看，真身这一提法，似不稀奇。但李崇林从京剧演员养成的“声音、形象”以及“思维”“光环”三个层次细加论述，就让我们明白，京剧演员和斯氏、布氏那两种体系的话剧演员的生成，有重大区别。斯氏、布氏对演员也有各自的要求，比如斯氏要求演员从自身生命体验中找到与角色相对应的“种子”，去抽芽、伸枝、开花、结果，完成还原角色的任务；布氏要求演员保持跟角色的距离，不要再现而要表现某个现实生命的存在，引导观众处于“喂，您在看戏”的间离效果；京剧则以程式化的唱、念、做、打、舞来完成角色创造，在演员选材上，有所谓“祖师爷赏不赏饭”的真身前提，然后在满足基本条件的前提下，又鼓励演员根据自身条件自主发挥，如梅、程、荀、尚四大名旦，梅以中规中矩到极致而令人激赏，程则另创幽婉婉转的游丝腔，荀不以兰花指为主桌而偏多用手食指表演，尚故意伸直双臂令水袖滚落别具风韵。观众看京剧，可以感受到如斯氏话剧那样的真实，足以与布氏的间离效果媲美，让观众有时又处于“我正看戏啦”的意识中，但无论斯氏还是布氏的话剧，舞台上与观众的善与恶，演出还是要引出观众正当的爱憎，演出过程中，观众为恶人鼓掌，是不可能的，但京剧演员的真身要素中，李崇林提出有思维一项，其中亦剥离出演员心智模式的“狂想空间”，他以自己在《铡美案》中扮演陈世美为例，陈世美是个大反派，按斯氏、布氏体系来演，无论是体验入手还是间离为计，都不会当场引出观众对这个角色的审美欢呼，但京剧表演不一样，李崇林与李长春合演此剧，李长春扮演的包拯威风凛凛唱出“驸马爷近前看端详，将状纸压至在爷的大堂上……”观众给予热烈的掌声彩声，既是道德心理上的畅快也是对裘派唱腔的审美赞赏，这时李崇林所饰演的陈世美怎么办？他就调动起内心的狂想，呀，要铡我呀！这狂想又调动起他对唱腔的处理，于是将角色内心的胆怯、惊恐，以气急败坏、恼羞成怒的声腔爆裂狂躁地唱出“大堂之上上了刀……”他把“刀”字的高音唱得十分饱满，结果台下留给于包拯掌声一样，也爆发出由衷的掌声，形成京剧表演特有的一种审美效应。在论述真身部分，李崇林还特别解析了京剧演员光环的形成及意义。所谓光环，就是人格魅力。

对“三身”第二身，艺身，李崇林的论述也是很鞭辟入里的。斯氏、布氏戏剧体系，虽然也鼓励演员戏路宽广，斯氏自己登台演出，就尝试过形形色色不同的人物，但京剧演员入行以后，虽然也可能有跳槽的经历，逢年过节有特殊演出里可以反串，但最后一定要抱定一个行当，成为大写意演出中的一大套的行当程式的掌控者，在规定的艺身中去完成自己的演艺事业。因此艺身可以说是京剧演员和话剧演员最重大的区别。京剧演员从小开始选材，然后有非常苛刻的童子功训练，一旦定格于某个行当，则需要先师承本行当前辈的传授，这种传授往往是面对面的，一板一眼的，一招一式的，在学艺初期是不允许越雷池的，要求将师傅的传授先全盘照搬，在舞台上将前辈的表演艺术还原出来，从形似到神似，待基本上将师傅的玩意儿展现麻利了，这时候师傅就不但放手让徒弟去发挥，而且欢迎徒弟去闯自己的新招数，形成新的

更好的玩意儿。一个青年人，未经过话剧表演的专业训练，仅凭灵气，可以出演话剧角色，比如《雷雨》中的四凤，从第一幕演到第四幕，但若未经过童子功的训练，不是只唱其中一段戏词，而是登台去表演整出《贵妃醉酒》，不能下腰，不能卧鱼，那就再有悟性灵气，也肯定演不成。李崇林从“行当”“功法”“造谐”三个层次，来解析艺术的真谛。若不是他谙熟京剧剧目与同行表演，加上自身有丰富的舞台演出体会，对艺身的理论不可能建构得如此细密坚实。

“三身”的第三身，是化身。就是京剧演员具备了良好的真身基础，又练就了金钢不倒的艺身，最后在塑造角色的过程中，化身为令观众赞叹的“活某某”。其实京剧的大写意，登台角色都已高度程式化、符号化，比如曹操，任何一个观众都不会糊涂到以为历史上的曹操真会是那么个大白脸（当然还有眉心抹红等细部处理）、戴大黑髯口的样子，但通过演技高超的京剧演员的演绎，却会形成“他就是那个奸雄曹操”的审美共识，这就是京剧表演体系中最令人惊叹的一种境界。李崇林从“程式化”“韵律化”“艺术化”三个层次对化身进行了详尽解析。书里还特别论述了“刻画”与“刻化”的区别，话剧表演讲究刻画人物，就是要让观众觉得生活中确实存在这样一个生命，如镜如画地呈现，京剧表演则不求“照镜”“画像”效应，而是“刻化”即演员通过真身、艺身最后达到化身，比如现在我们能看到的程砚秋大师1956年拍摄的戏曲影片《荒山泪》，那一年程先生已经五十二岁，本来就是个头高大、兼已发胖，如果以“刻画”要求，那么怎么也不像剧中设定的贫妇张慧珠，如是话剧演出，只好换演员，但京剧表演不一样，程大师不是“刻画”而是“刻化”，以其高超的“化身法”，开场不久就令观众进入了“幻化”境界，认可了所呈现的就是一个深山贫妇。正因为京剧表演不是“画”而是“化”，所以才有乾旦、坤生，一个儿童扮成诸葛亮演唱“我正在城楼观山景”，一个胖老头清唱《锁麟囊》中“一霎时把七情俱已昧尽”，都能让观众欣然接受，因为京剧表演的至高境界是演员与观众同人幻化之境。

我在上述介绍李崇林的三身理论的时候，多是用我自己的阅读心得，包含我个人多年观赏京剧的体验来表达，并不一定是李崇林书里写的。但我相信自己是他的一个知音，我所接受到的信息，与我表达出的信息，或许表达方式不同，但基本上应该是对等的、相容的。

我与李崇林长安大戏院匆匆一面，之后就遇上了新冠肺炎疫情，我们两个逾七十岁的老人，遵从宅在家中不出门的防疫要求，但也都没闲着，我把新的长篇小说说收了尾，他则录制推广普及京剧艺术的网课，其间我们几次电话长聊，讨论他所架构的京剧表演艺术的理论，我在表示惊艳赞赏之后，也坦诚地提出意见。

现在他这部大著书名是《京剧艺术表演体系·三身理念》定律》，我直言不妥。理念，指的是认定的想法，一般都浓缩为简单的表述，如“人类一定能战胜瘟疫”“世界最后一定大同”，你现在明明是提出了一套理论，而且京剧表演体系也需要理论表述，为什么偏说是“理念”呢？再，三身理论，这个符号已经很明晰很响亮，为什么缀上“定律”？而且，依我想来，定律应该多用在自然科学中，比如牛顿三大力学定律、阿基米德浮力定律等等，在设定的前提下，定律是不容违反的，也是不需要再商榷的；当然，社会科学中，有时候也会使用定律一词，也是一旦宣布为定律，便不接受质疑；但是现在你创建的是京剧表演艺术的理论，你这个“三身理论”虽然自我圆满，却应该是欢迎批评，欢迎商榷，有待进一步完善的，你虽开风气之先，盘了一个灶，烹制京剧表演艺术理论，也应该允许有人跟进，另盘一灶，烹制出他的京剧表演体系理论。审美问题上，尤其应该持开放的、包容的态度。

我建议他此书再版时，书名就叫《京剧艺术表演体系：三身理论》，从传播学的角度，使你学术成果的符号简约化，不也更有利于口碑相传吗？提出如此尖锐的批评，我本以为李崇林会生气，没想到他回应我说，听到一些对他这本书肯定的、捧场的话，但我对他的肯定也好，批评也好，他都感到新鲜，有茅塞顿开、除霾现晴之感，说如果不是疫情尚未解除，都还在自我隔离中，他早开车奔我家来拜访面谈了，不过他很高兴有我这样一位老大哥，他用京剧老生念白宣布，我对你“打也打得，骂也骂得”，啊呀，他可是练过童子功，能扎靠耍刀的文武老生，我若真打他，他一反手，我岂不吃大亏了吗？

# 李崇林和他的“三身理论”

刘心武

## 笔会

谈艺录

在世界的每一个角落  
(国画)  
侯薇薇

大疫期间，足不出户。晚饭后有暇，就记忆及所，给家人讲解唐诗。每次选一家之作四五首，或绝句，或律诗，或古风，若是《长恨歌》《琵琶行》那样篇幅的一首也就够了。内容太简单的，或典故太繁复的，都不宜讲。抄几则稍成片段者，就教于方家。

王昌龄《听流人水调子》：“孤舟微月对枫林，分付鸣笳与客心。岭色千重万重雨，断弦收与泪痕深。”第二句“分付”继以“鸣笳”，弹奏开始；第四句“上接“断弦”，乐曲戛然而止。二者之间有呼应关系。第二句与第四句各有一个“与”字，前一个是拓展，将“鸣笳”（题目中的“流人”所为）与“客心”（也就是诗人自己）联系起来，展开隐藏在字面背后的人生与世事；后一个是收束，将“千重万重雨”归结到“泪痕”这一点上。可以说是“从大到小”，第一句诉诸视觉；第二句诉诸听觉；第三句既是视觉形象，也是听觉形象；第四句则从视觉（“断弦”）转为听觉（“收”），再转为视觉（“泪痕深”），一切都安静下来。可以说是“从动到静”。从第一句到第三句，其间有时间的变化（“微月”到“雨”），或许还有空间的变化（“枫林”到“岭色”），当然也可能只是目光由近转向远，所见景色由亮转向暗，“岭色”是形容迷茫一片。通常诗歌达成意境，往往是从小写到大，从静写到动，这首诗恰恰相反，所达成的意境却深邃而辽远，是因为诗中情感深厚，感官的广度浓缩成为心理的深度。然而，这里描写感情非常克制。第二句有意隐去了“分付”的主体，而“流人”只见于诗的题目中，“流人”与“客”的身世际遇，均未著之字面；这一句中“客心”如同“鸣笳”一样都是意象，却是当成一物来写的。只是到了全诗末尾，形容“泪痕”曰“深”，才见情感色彩，正是恰到好处。“泪痕深”又呼应第二句的“客心”，虽是“客”之所见，却也深感共鸣。回过去看，第一句和第三句中的物象都带有主观因素，蕴含着“流人”与“客”浓厚的情绪。第三句既可以理解为自然界的声响，也可以理解为乐曲之声。记得先父沙鸥先生曾说，诗的意境来自于形象与感情达到完全的融合，这首诗算得上是好例子。

贾岛《题李凝幽居》：“闲居少邻并，草径入荒园。鸟宿池边树，僧敲月下门。过桥分野色，移石动云根。暂去还来此，幽期不负言。”唐朝诗人中，我自付心境最相契合的是贾岛，他的诗概而言之，曰空，寂，幽，冷。此诗中间两联，写了四个动作或变化，却予人静谧无声之感。所有的动作都是惯常的，所有的变化都是恒定的。颌联近观，颈联远望，此种静谧由局部展开至于全体。至于“推”“敲”二字哪个更好，朱光潜在《咬文嚼字》中说，推可以无声，敲不免有声；推只有僧人自己，敲则庙里还得有人应门。这些我都赞同；但他说“比较起来，‘敲’的空气没有‘推’那么冷寂”，我却觉得，敲有如前人之“鸟鸣山更幽”，而未未必一定有人来应门，只是期待而已，兴许久久不来，让人在那里空等。至于朱氏担心因此“惊起了宿鸟，打破了岑寂，也似乎频添了搅扰”，在我看来，这句的“僧”与上句的“鸟”仅仅是两个意象，彼此没有同在一个现实情景里的关系，类似诗人别处所写的“归吏封宵钥，行蛇入古桐”（《题长江》）、“雁过孤峰晓，猿啼一树霜”（《送天台僧》）等，只要这些意象共同达成所需要的意境就行了。

贾岛《客喜》：“客喜非实喜，客悲非实悲。百回信到家，未当身一归。未归长嗟愁，嗟愁填中怀。开口吐愁声，还却入耳来。常恐泪滴多，自损两目辉。鬓边虽有丝，不堪织寒衣。”诗人有的诗意象丰富（不少五律的颌联或颈联，一句中容纳三个意象，如前引“鸟宿池边树，僧敲月下门”等），字斟句酌；有的诗（多是古风）则如这首《客喜》，直抒胸臆，质朴无华，上承魏

