

XI QU YAN JIU

戲曲研究

65



中国戏剧出版社

戏曲研究

第六十五辑

中国艺术研究院戏曲研究所 编
《戏曲研究》编辑部

安徽省艺术研究所 协办

中国戏剧出版社

责任编辑 郭媛媛

封面设计 刘晓夏

艺苑漫步 中国艺术研究院戏曲研究所 编
戏曲研究(第65辑) 《戏曲研究》编辑部

中国戏剧出版社出版

(北京市海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

中国艺术研究院照排室 排版

北京凯通印刷厂 印刷

2600千字 850×1168毫米 1/32开本 220印张

2004年5月第1版 2004年5月第1次印刷

印数:1-1000套

ISBN 7-104-01939-1/J·833 全十册定价:330.00元

本册定价:28.00元

目 录

张庚研究专辑

戏曲学术研究的带头人	颜长珂(1)
张庚的戏曲综合论	安 葵(5)
学习张庚同志的戏剧教育思想	徐晓钟(17)
张庚先生对戏曲文物学建设的贡献	车文明(24)
丰厚的戏剧理论财富	布 而(31)

——张庚学术思想研讨会纪要

戏剧美学

以梦释戏的理论意义与美学价值	郑传寅(41)
鬼世界的幸福与人世界的团圆	汪晓云(53)

——从戏曲“大团圆”结局说起

元杂剧研究

元刊杂剧“折”的起始与本义	王万岭(61)
元杂剧商人形象浅论	陈建平(75)
高文秀杂剧考论	王晓家(87)
《倩女离魂》艺术描写的古俗内涵	郭其智(98)

明清戏曲研究

- 朱有燉杂剧对元杂剧体制的突破 赵晓红(107)
- 吕天成《曲品》:戏曲审美与诗学批评的双重视域 ... 王 政(115)
- 明清之际杂剧作期丛考 孙书磊(122)
- 好景只供愁作伴 浮生偏与恨相缠 王 成(133)
- 从叶小纨《鸳鸯梦》杂剧谈起
- 新发现的三位清代戏曲女作家 谭 寻(139)
- 清末内廷演剧由“雅”到“花”过渡时间考索 范丽敏(147)
- 二十世纪《脉望馆钞校本古今杂剧》的发现整理与研究
..... 苗怀明(163)
- 中国戏曲史研究的重要篇章 解玉峰(173)
- 徐子方《明杂剧史》管窥

地方剧种

- 青阳腔的仪式生境与历史变迁 周显宝(176)
- 藏族仪式剧《公保多吉听法》的流传与演变 曹娅丽(194)
- “天下独一戏” 刘 宏(207)
- 安徽阜南嗨剧考察

当代戏曲

- 罗怀臻戏曲创作论 叶志良(216)
- 找准市场 树立特色文化品牌 朱燕燕(236)
- 杭州黄龙越剧团的生存与发展

东西方戏剧

- 从“观照”到“关系” [韩国]金益斗(242)
 ——韩国演剧样式在世界戏剧史上的地位和价值
 华夏民族戏剧及《赵氏孤儿》西渐叙论 黎 羌(269)

当代学人

- 勇破窠臼 力创新说 徐宏图(285)
 ——徐朔方先生与戏曲研究
 广搜博采 探幽发微 曹 明(299)
 ——吴新雷教授的昆曲研究之路

学术动态

- 艺术研究工程的新视角 熊姝 整理(310)
 ——韩再芬表演艺术研讨会纪要
 思考中国戏曲的命运 何玉人(327)
 ——二十一世纪中国戏曲发展论坛会议纪要
 注目地方戏剧种、剧团生态 朱飞跃(335)
 ——新世纪第二届全国地方戏剧种发展战略研讨会综述
 江西戏曲发展的新契机 叶树发 黄 翠(343)
 ——新版赣剧《牡丹亭》学术研讨会述评

学术信息

- 周光召先生主讲《科学与艺术》 (351)
 戏曲研究所学术讲座 (353)

1990 年中国古代戏剧研究论文索引

..... 徐丽蓉 张 蕾 吴晓惠(355)

编辑部声明 (366)

· 张庚研究专辑 ·

编者按：2003年9月27日，当代著名的戏剧理论家、教育家、戏剧史家张庚同志逝世。2004年3月29日至30日，由中国艺术研究院、中国戏剧家协会、中国戏曲学会联合主办的“张庚学术思想研讨会”在北京召开，近百位专家学者与会，探讨张庚学术思想，他对当代戏曲理论、戏曲史学和戏曲教育的成就和贡献。本刊特辟“张庚研究专集”，刊发其中四篇文章和研讨会纪要，以飨读者。

戏曲学术研究的带头人 ——在张庚学术研讨会上的发言

颜长珂

张庚先生的逝世，是学术界的重大损失。我和他接触不是很多，1958年从中国戏曲学校调到中国戏曲研究院以后，才有幸在他的领导下工作。在我的印象和认识中，他不仅是位老革命、老干部、可敬的领导人，更是一位真正的学者。这不止是由于他在学术界所处的地位，甚至也不止是由于他那煌煌七卷的《张庚文录》。个人出文集，领导出书，早已不乏其人。重要的是在人们写出的文章中，有没有真正属于自己的学术发现或创见；说没说过别人没有说过的话；发表的这些见解和语言，是不是由于其本身的价值，受到人们的注意，被一再引用或复述。从这个角度，我们可以看到，张庚学术的影响是相当深远的。这里，只能略述一二。

希腊悲剧和喜剧、印度梵剧及中国戏曲这三种世界古老戏剧文化不同命运的比较，现在几乎经常被人提起，成为老生常谈了。我们

知道,这首先是由张庚提出来的。这种现象摆在那里,是大家都看得到的,过去却并没有引起人们的注意。张庚从这种历史现象中,指明中国戏曲在世界戏剧文化中独特的地位——它是世界三大戏剧文化系统中的一个重要组成部分,而且硕果独存,不像其他二者已经消亡,它经历八百多年的不断丰富、革新与发展,走过了漫长坎坷的道路,一直继续到现在,仍然保存了旺盛的生命力。在其生命的历程中,更积聚了丰富的宝贵经验,有待总结。从中国戏曲与其他古老戏剧的比较中,可以探寻戏剧艺术产生发展、盛衰存亡的某些历史规律。今天,中国戏曲的前途受到了前所未有的关注。古希腊戏剧、印度梵剧走过的道路,是否会在我们这里重复?面对严峻的现实,后来者重任在肩。归根到底,当前我们应当探寻研讨的,是怎样努力为子孙后代留下这份独树一帜的珍贵文化遗产,不致留下无可弥补的遗憾。这是至关重要的问题。

戏曲艺术的起源与形成,史家众说纷纭,有各种不同的学说,这也是张庚很有兴趣研究的一个课题。他在学术刊物上发表过相关论文,执笔为《中国戏曲通史》撰写第一、二两章,并一再修改,反复推敲,是下了大功夫的。这里涉及的内容相当丰富。归纳起来,他认为促成中国戏曲形成有这样三个方面:滑稽表演,从古代参军戏到宋金杂剧、院本;说唱,从唱词、唱赚到大曲、诸宫调;歌舞,从原始歌舞、傩舞、角抵到民间和宫廷歌舞等。滑稽表演、说唱、歌舞,是戏曲表演的三个来源,同时也是形成戏曲艺术的三条线。他的这种看法成一家之言,被当代不少学者所接受。张庚戏曲史研究的特点是以戏剧家的目光去观察有关的历史资料,从演出的角度进行分析、思考,从而得出自己的认识。这和从书本到书本的寻章摘句做法是有所不同的。张庚和郭汉城共同主编《中国戏曲通史》,也是力求勾画出戏曲作为整体的舞台艺术的历史进程,具有自身的特点。

关于戏曲的艺术规律,张庚早在1957年就发表了有关的专题论文。那时,有关“戏改”的某些政策性问题还有待澄清,对这类学术性的理论问题则甚少关注。张庚认为,认识戏曲的特点,使其真正按

照自身的规律发展、前进,其实是更为重要的。为此他作了解剖麻雀的工作,以《蝴蝶杯》和《秦香莲》这两出戏为例,分析传统剧目的精华与糟粕,发表了《正确地理解传统剧目的思想意义》专题报告以后,又撰写了题为《试论戏曲的艺术规律》的文章。这也是戏曲理论研究中,有关这个论题较早的比较全面的重要文章。文中提出的戏曲艺术形式特点的“程式性”、“综合性”(准确的表述分别是“表演艺术的高度技术性和严格的程式性”和“与表演艺术紧密结合的综合性”),以及内容上的“乐观主义”、“善恶分明”等,都是常被人们挂在口头上的。

张庚的“剧诗”说,也是广为人知的。剧诗,这是在张庚脑海中萦回已久的话题。1950年,他在《新歌剧——从秧歌剧的基础上提高一步》的文章中提出:“剧本就应当是诗。”四十年代,在延安时期,他就参与了新秧歌剧运动,组织领导了新歌剧《白毛女》的创作、演出。上述文章中的这句话,是他从亲身参与的舞台艺术实践中得出的认识,而不仅仅是抽象的理论思考。“剧诗”说是在1962年召开的话剧新歌剧创作会议(“广州会议”)上,在当时那种相对比较开放、和谐、适于学术发展的气氛中提出来的。佐临关于三种戏剧体系的思想,也是在这次会议上发表的。张庚所谓的剧诗,既指戏剧文学,包括戏剧语言、结构、人物塑造等各个方面,也指从剧作到演出、从作家到演员都要按照诗歌的意蕴和韵律进行整体的创造,是一个相当宽泛的概念。张庚在《戏曲艺术论》中说:“一个戏曲剧本对于上演说来,好比音乐家写出来的一部交响乐谱。他把交响乐中每一乐章,乐章中的每一段落,都用一种可以明确感受得到的艺术形式写出来,就是说他原把它纳入到一种形式里,纳入到观众能够感受到的艺术形式里。”也许,剧诗的提法并非张庚独创。关于剧与诗的关系,中外学者有过不少论述。张庚所说的剧诗,却包含了自己的理解和简述。他的学问,不是只从书斋里做出来的,实践性是张庚戏剧理论的一个重要特色。对于从事创作的人来说,面对这样的理论自是倍感亲切。

张庚的戏曲理论宝库是很丰富的,无须也很难在这里一一罗列。上述张庚的这些观点,未必都十分完善或正确,人们可以有不同的看法,而且已有学者提出了商榷。这是非常正常的,同时也说明了张庚的论述值得注意,有其理论价值。不管后来者是否同意,要对戏曲艺术进行深入研究就不能不注意张庚先生这些文章。作为中华人民共和国成立以来,戏曲理论研究领域的首任学术带头人,或者说,首席专家,张庚是当之无愧的。他领导的,实际上不止是中国戏曲研究院或中国艺术研究院的学术研究,全国各地不少戏曲研究工作者,亦唯其马首是瞻。当然这绝不止是说他主持编撰了《中国戏曲志》等全国性的科研项目。有人称他为“前海学派”的领导者,虽然这个“学派”未必存在,但张庚的学风确实是颇具影响的。他身体力行,在学术研究工作中,力求以马克思主义为指导,实事求是,重视资料,理论联系实际,不趋时,不媚俗,不哗众取宠。学风严谨,不务虚名。我参加过《中国戏曲通史》和《中国大百科全书·戏曲卷》的工作。作为主编,张庚不仅自己动笔撰写有关章节,而且认认真真审阅稿件。六十年代初戏曲史在西山八大处集中编写,八十年代初《中国大百科全书·戏曲卷》在酒仙桥一个不大的招待所集中编写,张庚都是和大家在一起,是一位名符其实的主编。前几年,中国大百科全书出版社主编《中国京剧百科全书》,他由于不可能参加实际工作,不但不肯挂名当主编,连名誉主编也不当。这也许算不得什么新鲜事,现在却显得有点另类了。

颜长珂:中国艺术研究院戏曲研究所 研究员

张庚的戏曲综合论

安 葵

张庚先生的“剧诗”说已为戏曲界很多同志所重视,剧诗说确实是张庚先生的一个重要理论观点,但我在反复学习张庚戏曲理论的过程中,体会到戏曲综合论是他戏曲理论的基础。关于这方面的内容论述的人还不多。我想谈谈自己的认识,就教于各位师友。

一 张庚先生在吸收前人成果的基础上 全面论述了戏曲形成的综合过程

戏曲是怎样起源和形成的,明代人只说诗变为词,词变为曲。至于怎样变的,则多语焉不详。清代以后则有戏剧家注意到构成戏曲的各种艺术成分的综合过程。

由于有论者质疑张庚关于戏曲综合性等特点的论述,认为这些特征“仅仅是以表演为中心的戏曲地方戏舞台艺术的描述”^①,因此我想稍为详细地梳理一下戏曲史家对戏曲综合性的认识过程。

最先论述了戏曲综合过程的是清初的毛奇龄(1623—1716),他在《西河词话》中说:

① 吕效平《戏曲特征再认识——质疑〈中国大百科全书·戏曲卷〉概论(中国戏曲)》,《南京大学学报(哲学,人文科学,社会科学)》2002年第六期。

古歌舞不相合，歌者不舞，舞者不歌；即舞曲中间，亦不必与舞者搬演照应。自唐人作【柘枝词】、【莲花骢歌】，则舞者所执，与歌声所措词，稍稍相应，然无事实也。宋末有安定郡王赵令峙者，始作商调鼓子词，谱《西厢传奇》，则纯以事实谱词曲者，然犹无演白也。至金章宗朝，董解元——不知何人，实作《西厢》挡弹词，则有白有曲，专以一人挡弹并念唱之。嗣后金作清乐，仿辽时大曲之制，有所谓连厢词者，则带唱带演，以司唱一人，琵琶一人，笙一人，笛一人，列坐唱词，而复以男名泥，女名旦儿者，并杂色人等，入勾栏扮演，随唱词作举止。如“参了菩萨”，则末泥只揖；“只将花笑捻”，则旦儿捻花类。北人至今谓之“连厢”，曰“打连厢”，“唱连厢”，又曰“连厢搬演”。大抵连四厢舞者而演其曲，故云。然犹舞者不唱，唱者不舞，与古人舞法无以异也。至元人造曲，则歌舞合作一人，使勾栏舞者自司歌唱，而第设笙、笛、琵琶以和其曲，每入场，以四折为度，谓之“杂剧”。其有连数杂剧而通谱一事，或一剧，或二剧，或三、四、五剧，名为“院本”。《西厢》者，合五剧而谱一事者也。然其时司唱犹属一人，仿连厢之法，不然遽变，往先司马从宁庶人处得《连厢词例》，谓：“司唱一人，代勾栏舞者执唱。”其曰“代唱”。即以逗勾栏舞者自唱之意。但唱者止二人，末泥主男唱，旦儿主女唱也。若杂色入场，第有白无唱，谓之“宾白”。“宾”与“主”对，以说白在宾，而唱者自有主也。至元末明初，改北曲为南曲，而杂色人皆唱，不分宾主矣。少时观《西厢记》，见一剧末必有【络丝娘】煞尾一曲，于扮演人下场后复唱，且复念正名四句，此是谁唱谁念？至末剧扮演人唱【清江引】曲齐下场后，复有【随煞】一曲，正名四句，总目四句，俱不能解唱者念者之人。及得《连厢词例》，则司唱者在坐间，不在场上，故虽变杂剧，犹存坐间代唱之意。

焦循(1763—1820)《剧说》迻录了这一段，未加评论。梁廷枏

(1795—1861)《曲话》中有意思大致相同的一段话：

北人有所谓“打连厢”、“唱连厢”者。盖连厢词作于元曲未作之先。其例专设司唱者一、杂设诸执器色者，笙、笛、琵琶各一人，排坐场端，吹弹数曲，而后敷白道唱。男名末尼，女名旦儿，并杂色人等，上场扮演，依唱词而作举止。毛西河有拟连厢词，曰《卖嫁》，曰《放偷》，古法犹存，今人不复能也。古人歌者、舞者各自为一，两不照应；至唐人【柘枝词】、【莲花镢歌】，则舞者所执与歌人所歌之词稍有相应矣，犹羌无故实也。至宋赵令時作商调鼓子词，谱《西厢》传奇，始有事实矣，然尚无演白也。至董解元作《西厢》挡弹词，曲中夹白，挡弹、念、唱统属一人，然尚无一人扮演也。金人仿辽大乐之制而作清乐，中有连厢词，则扮演有人矣，犹然司舞者不唱，司唱者不舞也。至元曲则歌舞合于一人，然一则自首至末皆以其人专唱，非正末则正旦，唱者为主而白者为宾，则连厢之法未尽变也。今之杂色上场，无不可唱，此实起于元末明初，其由来亦已久矣。

梁廷枏文中讲到毛奇龄拟连厢词，显然他的这些论述是来自毛奇龄；他又用自己的语言加以叙述，表明他是赞成这一看法的。

这些论述虽然都有一定的事实为依据，但还缺少细致的考证。第一个作出周密考证的是王国维。王国维对戏曲的各个源头——古代歌舞、优人表演、唐宋大曲等，以及萌芽状态的戏曲，分别作了细致考察，特别注意到它们的综合过程及阶段。他最后的结论是：“然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”^①简言之，“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。^②

王国维的论述中有两点特别值得注意。第一，他指出这些艺术

① 《宋元戏曲考》。

② 《戏曲考原》。

成分合到一起是经过了不断的综合。“宋代戏剧,实综合种种之杂戏,而其戏曲亦综合种种之戏曲。”^①第二,他以是否“演故事”作为成熟戏曲的标准,对于有些虽有简单故事,但无文词留下,以及不能确定为“代言体”的,他都录而存疑。比如唐宋时有一些“优伶调谑之事”的记载,“虽搬演古人物,然果有歌词与故事否?若有歌词,果与故事相应否?今不可考。要之,此时尚无金元间所谓戏曲,则固可决也”。^②“杂剧亦有歌词。……其词如何,今不可考。”^③“今以曾、董大曲与真戏曲相比较,则舞大曲时之动作,未必与所演之人物所之动作相适合。其词亦系旁观者之言,而非所演之人物之言,故其去真戏曲尚远也。至由叙事体而变为代言体,由应节之舞蹈而变为自由之动作,北宋杂剧进步至此否,今阙无考。”^④基于这些考察,他得出结论说:“而论真正之戏曲,不能不从元杂剧始也。”^⑤

王国维之后,戏曲史家在考证研究方面又有许多新进展,关于戏曲起源和形成的时间也有不同的观点,但戏曲的形成经过一个综合的过程是多数戏曲史家的共识,周贻白先生的《中国戏剧史长编》论述尤详。

周贻白先生同意王国维“以歌舞演故事”为戏曲形成的标志,他说:“中国戏剧因成形较迟,各方面关系最为复杂。其经纬部分虽为歌舞,但到以歌舞表演故事时,其间已不知经过多少变迁。”^⑥他认为俳優表演的发展在戏曲的形成中居于主要地位,中国戏剧的基本因素“虽然各有其单独的发展,但已由俳優就舞蹈的形容,溶合了音乐和诗歌逐步趋向于戏剧”。^⑦以此为标准,他论述了中国戏剧在汉魏六朝、隋唐、宋金等不同阶段的发展状况,由此在戏曲的年代上得出与王国维大致相同的结论,但根据新材料认为南戏产生的年代在元

①②③④⑤ 《宋元戏曲考》。

⑥ 《中国戏剧史长编》,人民文学出版社1960年版,第2页。

⑦ 同上,第16—17页。

剧之前。^①

张庚先生在吸纳前人研究成果的基础上对戏曲的起源和形成作出了细致的论述,使综合论的观点更充分。张庚援引古代典籍证明“原始的舞蹈总是和歌相伴的”,^②并且很早就有“演故事的倾向”^③,“但是中国戏剧的形成不是突然一下子的事,而是长时间逐渐成熟的”。^④张庚在论述中把戏曲自身的发展与社会环境的变化有机地结合了起来,这就使人们对戏曲发展变化的原因有更清楚的认识。比如他讲到角觥戏的发展过程较慢,这主要是受整个社会经济、政治以至战争的制约和影响,但是战争却又带来了民族的迁徙和融合。“中原的汉族大量迁到江淮流域去,而西北的各族,却和汉族逐渐同化,到了唐代,几乎就融合成为一个民族了。这样一种种族的融合,当然带来了文化上的融合,这在艺术上也发生着许多影响。迁居内地的西北各族带来了他们自己的以及从西域方面所接受来的文化,最重要的就是他们的歌舞和汉族民间的歌舞角觥的结合,而且循着《东海黄公》这个以角觥演故事的路子,发展出《踏摇娘》、《兰陵王》、《拨头》等等故事的歌舞来。”^⑤

张庚说:“‘宋杂剧’就是继承着唐代参军戏这个传统,又广泛地吸收了许多表演、歌唱的技艺,并把它们进一步综合起来而形成了宋杂剧的。”^⑥“唐代的参军戏是以滑稽表演为主的。宋杂剧这种以曲子来叙事的演唱,在原来的参军戏中是没有的。”^⑦从五十年代以后发掘出的文物又可以看到,宋杂剧阶段演出形象已是扮演具体的人物,而不是一般的舞蹈者和演唱者,“发展到这个地步,戏曲就到了形成的阶段了。它经过了长期的途程,把滑稽戏、歌舞说唱、角觥等综合到了一个目的上面即为演故事而服务。”^⑧

① 《中国戏剧史长编》,第127页。

②③ 《张庚文录》第四卷,湖南文艺出版社2003年版,第27、29页。

④ 《张庚文录》第二卷,第311页。

⑤⑥⑦⑧ 《张庚文录》第四卷,第40、66、69、91页。

为什么宋代能实现这种综合呢?这又有其社会的经济的原因。“商品经济的日益发达,市民阶层日益兴起,市民阶层的文艺的兴起也是压不住的。”^①于是就出现了瓦舍,出现了职业的戏班,“瓦舍主要是一个集合多种伎艺在一块,向市民观众长年卖艺的地方”。“其中所演出的伎艺包括范围也很广,有小说、讲史、说唱、诸宫调、合生、武艺、杂技、各种傀儡戏、影戏、说笑话、猜谜语、舞蹈、滑稽表演、装神弄鬼等等。”^②又因为社会矛盾的激化,人们要求用戏剧的形式表现这种矛盾,所以在综合各种艺术手段的基础上,温州杂剧和金院本就出现了。

张庚对内外因素结合中戏曲综合过程的论述,是比较有说服力。

理论家要有自己的建树,但这种建树离不开前人的理论资源。从前边的叙述中可以看到,今天看来似乎很简单的戏曲综合性的特点是经过了几代人的探索才逐渐认识清楚的。张庚关于戏曲综合过程的论述并非独出心裁,但他的论述标志着认识的前进,对戏曲史研究来说,是一种积累,更是一种发展。

二 在戏曲史研究的基础上所建立的戏曲综合论是张庚戏曲理论的基本构架

对于戏曲史家来说,从已有资料得出如前所述的结论,就已经完成了任务;但对于戏剧理论家来说,戏曲史研究的结论却又成为他理论研究的基础和开端。张庚正是这样,得出对戏曲综合性特点的认识后并未止步,又接着探讨各种艺术因素是按照什么原则进行综合的,各种艺术因素进入综合的整体中间,会产生哪些变化,它们之间会发生什么矛盾,这些矛盾是怎样解决的,等等,通过这些研究深入认识戏曲艺术的特点和规律。

张庚先生对戏剧综合性的认识是很早的。在1936年出版的《戏

^{①②} 《张庚文录》第四卷,第53、59页。