

中央宣传部、国家新闻出版广电总局主题出版重点出版物



中华文化元素 戏曲

ZHONGHUA WENHUA YUANSU XIQU

冯天瑜 姚伟钧 主编

周传家 著



長 春 出 版 社

国家一级出版社

全国百佳图书出版单位



中华文化元素

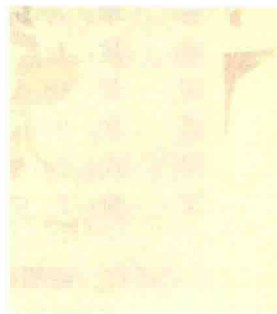
ZHONGHUA WENHUA YUANSU

冯天瑜 姚伟钧 主编

戏 曲

XIQU

周传家 著



長 春 出 版 社

国家一级出版社

全国百佳图书出版单位

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲 / 周传家著. — 长春 : 长春出版社, 2016. 12

(中华文化元素丛书 / 冯天瑜, 姚伟钧主编)

ISBN 978-7-5445-4690-4

I. ①戏… II. ①周… III. ①戏曲—文化—中国

IV. ①J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 282210 号

戏 曲

著 者: 周传家

责任编辑: 胡 新 李春龙

封面设计: 王国擎

出 版: 长 春 出 版 社

总编室电话: 0431-88563443

地 址: 吉林省长春市建设街 1377 号

发行部电话: 0431-88561180

邮 编: 130061

网 址: <http://www.cccbs.net>

制 版: 长春出版社美术设计制作中心

印 刷: 吉广控股有限公司

开 本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/16

字 数: 147 千字

印 张: 18.5

版 次: 2016 年 12 月第 1 版

印 次: 2016 年 12 月第 1 次印刷

定 价: 58.00 元

版权所有 盗版必究

如有印装质量问题, 请联系印厂调换

印厂电话: 0431-81067999

总 序

一

由别具慧眼的长春出版社策划的本丛书，以蕴含中华文化元素的诸事象为描述对象，试图昭显中华文化的特质、流变和前行方向。

“元”意谓本源、本根，“素”意谓未被分割的基本质素，合为二字词“元素”，原为化学术语，本义是具有相同核电荷数（即相同质子数）的同一类原子的总称，如非金属元素氧（O）、金属元素铁（Fe），是组成具体自然物——氧化铁（ Fe_2O_3 ）的基本质素。

作为化学术语的汉字词“元素”，由日本江户时代的兰学家宇田川榕庵（1798—1845）在所著《植学启原》（1834）和所译《舍密开宗》（1837）



中创制，是对荷兰语 grondstof 的意译。清末来华的美国长老派传教士丁韪良（1827—1916）在《格物入门》（1868）中创汉字词“原质”，意译同一西洋术语（英文为 element）。清末民初，汉字词“元素”自日本传入中国，逐渐取代“原质”。1915年，中国科学社董事会会长任鸿隽（1886—1961）在《科学》杂志第一卷第二号上发表《化学元素命名说》，为中国较早使用“元素”一词的案例。^①

在现代语用实践中，“元素”这一自然科学术语被广为借用，泛指构成事物的基元，这些基元及其组合方式决定事物的属性。“文化元素”指历史上形成并演化着的诸文化事象中蕴藏的富于特色、决定文化性质的构成要素。

本丛书论涉的“中华文化元素”，约指中华民族在千百年的历史进程中（包括在与外域文化的交融中）铸造的具有中国气派、中国风格、中国韵味的基本质素，诸如阴阳和谐、五行相生相克、家国天下情怀、民本思想、忧患意识、经验理性引导下的理论与技术、儒释道三教共弘的非排他性信仰系统、区别于拼音文字的形义文字及其汉字文化，等等。它们生长发育于中华民族生活方式、思维方式的运行之间，蕴藏于器物文化、制度文化、行为文化（风俗习惯）和观念文化的

^① 任鸿隽，黄祖田：《现代化学术语渊源之厘定》，《武汉大学学报》（人文科学版）2010年第6期。

纷繁具象之中，并为海内外华人所认同。

二

文化的各个不同级次、不同门类包含着各具个性的中华元素。如水墨画的书画同源、墨分五色，武术的技艺合一、刚柔相济、讲究武德，园林的天然雅趣和“可居可游可赏”追求，民间民俗文化涵泳的吉祥、灵动、热烈、圆满，建筑中使用“中国红”（体现生命张力）、中轴线、对称与不对称美感，等等。

汉字及汉字文化是中华元素的一个案例。

世界各种文字都是从象形文字进化而来，多数文字从象形走向拼音，而汉字则从象形走向表意与表音相结合的“意音文字”，近有学者将汉字归为“拼义文字”，即注重语义拼合的文字：首先创造多个视觉符号作为表达万象世界的基本概念，然后将这些符号组合起来，用小的意义单位拼合成大的意义单位，表达新事物、新概念。^①

自成一格的汉字创发于中国，是世界上仅存的生命力盎然的古文字，它主要传播于东亚，成为东亚诸国间物质文化、制度文化和精神文化互动的语文载体。在古代，中国长期是朝鲜、

①张学新：《汉字拼义理论：心理学对汉字本质的新定性》，《华南师范大学学报》（社会科学版）2011年第4期。

日本等东亚国家的文化供给源地；至近代，日本以汉字译介西方文化，成效卓异，日制汉字词中国多有引入。汉字在汉字文化圈诸国所起的作用，相当于拉丁文在欧洲诸国所起的作用，故有学者将汉字称为“东亚的拉丁文”。汉字是中华文化系统中影响最为深远广大的文化符号。

20世纪初，日本学者内藤湖南（1866—1934）提出“中国文化圈”概念，指以中国为文化源及受中国文化影响的东亚地区，日本是“中国文化圈的一员”，他在《中国上古史》中说：“所谓的东洋史，就是中国文化发展的历史”，是以汉字为载体的中国文化在东亚地区传播的历史。^①此论阐发了汉字这一中华元素在东亚文化圈的重要意义。

中国人在20世纪30年代即对日本学者提出的东洋文化史观做出回应，傅斯年（1896—1950）在1933年著《夷夏东西说》，概括东亚文化的特别成分：

汉字、儒教、教育制度、律令制、佛教、技术。^②

这是中国学者对东亚文化圈的要素即“中华元素”做出的提取。

承袭内藤说，日本的中国史学家西嶋定生

① [日]内藤湖南：《中国上古史》，《内藤湖南全集》卷十，东京：花房书店，1997年。

② 傅斯年：《夷夏东西说》，《中央研究院历史语言研究所集刊》外编第一册，1933年。

(1919—1988)在二战后所著《东亚世界与册封体制——6—8世纪的东亚》中指出,东亚世界存在一个以中国为册封中心,周边诸国(日本、朝鲜)为册封对象的“册封体制”,从而提出东亚地区的一种“文化圈”模型。西嶋定生在《东亚世界的形成》中概括汉字文化圈的诸要素(或称“中华元素”):

一、汉字文化,二、儒教,三、律令制,四、佛教等四项。其中,汉字文化是中国创造的文字,但汉字不只使用于中国,也传到与其语言有别又还不知使用文字的邻近诸民族……而其他三项,即儒教、律令制、佛教,也都以汉字作为媒介,在这个世界里扩大起来。^①

1985年,法国汉学家汪德迈在《新汉文化圈》一书中论述“汉文化圈”的特点:

它不同于印度教、伊斯兰教各国,内聚力来自宗教的力量;它又不同于拉丁语系或盎格鲁—撒克逊语系各国,由共同的母语派生出各国的民族语言,这一区域的文化根基源自萌生于中国而通用于四邻的汉字。^②

①[日]西嶋定生:《东亚世界的形成》,参见刘俊文主编,高明士等译:《日本学者研究中国史论著选译》第二卷,中华书局1993年,第88页。

②[法]汪德迈:《新汉文化圈》,陈彦译,江西人民出版社1993年,第1页。



这里着重表述“中华元素”之一种——汉字的功能，汉字深刻影响东亚人的思维方式和表达方式，使汉字文化圈成为一个有着强劲生命活力的文化存在。

三

“中华元素”并非凝固不变、自我封闭的系统，它具有历史承袭性、稳定性，因而是经典的；具有随时推行的变异性、革命性，因而又是时代的，2008年北京奥运会开幕式表演突显四大发明，2010年上海世博会中国馆采用中国红，皆为古老的中华元素的现代展现；中华元素是在世界视野观照下、在与外域元素（如英国元素、印度元素、日本元素、印第安元素）相比较中得以昭显的，故是民族的也是国际的，是中国的也是世界的。美国好莱坞动画片《功夫熊猫》《花木兰》演绎中华元素并获得成功，便是一个例证。

文化元素并非游离于文化事象之外的神秘存在，它们从来都与民族、民俗、民间的文化实践相共生，始终附丽并体现于器物、制度、风俗诸方面的具体文化事象和文化符号之中。中华元

素之于文化事象，如魂之附体，影之随形，须臾不可分离。从诸文化事象（如江南园林、八大菜系、春节中秋等节庆、书画篆刻、昆曲京剧、武当少林功夫）的生动展现中提取中华元素的魂魄，昭显大众喜闻乐见的文化符号（如深蕴和谐精义的太极八卦图，代表四方、四季的“四灵”——青龙、白虎、朱雀、玄武，代表中央的麒麟）包蕴的精义，是本丛书的使命。

本丛书由阐发体现中华元素的若干文化事象（如园林、饮食、节庆、书画、宫殿、戏曲、服饰、汉字、武术、钱币、宗族、书院、姓名、茶等）的系列作品组成。

中华元素是构建当代中国文化及其核心价值体系的基本成分之一，是塑造国家形象、提升国民精神的重要资源。开掘并弘扬中华元素，有助于加深中国文化对国人的感召力、亲和力，增强历史敬畏感和时代使命感，提升民族自信心和文化遗产创新的自觉性。

挾发中华元素还有一层意义：通过蕴藏中华元素的文化事象、文化符号，彰显可亲可敬的中国风格，奉献给异域受众，增进国际传播，推动中国文化“走出去”。

本丛书的选题及其撰写沿着“即器即道”的文化史路数，避免一味虚玄论道，也不停留于文



化现象的就事论事，而追求道器结合——于形下之器透现形上之道，又让形上之道坐实于形下之器，使中华元素从文化事象娓娓道来的展示中得以昭显。

冯天瑜

2016年10月

于武汉大学中国传统文化研究中心

前 言

岁月悠悠，人海茫茫。古今中外，无论是男女老少，还是贵贱穷达，终其一生从未听过戏、从未看过戏的人不能说没有，但绝对不多。与静态的、平面的、单项的其他文学艺术样式相比，动态的、立体的、综合的戏剧能够营造出身临其境、当场反馈的情境，给我们提供了丰富的文化食谱和精神盛宴，通俗易懂，立体鲜活，与人类关系也极为密切。

广义的戏剧艺术几乎是与人类同时出现并同步发展的，它从稚嫩到成熟、从简单到复杂、从粗糙到精致，花样翻新，气象万千，但所体现出来的人类的游戏精神和模仿本能，情感交流的渴望及审美意识的需求则是一脉相承的。戏剧文化是一种包含精神价值和生活方式的生态共同体，在其动态发展过程中，通过积累创建集体人格，



通过引导移风易俗，成为人类文化的重要组成部分。

人类文化史上曾出现过很多种古老的戏剧文化，如古希腊悲喜剧、古罗马戏剧、古印度梵剧、古埃及戏剧等，不拘一格，各呈异彩。悠久绵长、博大精深的中华文化则孕育出戏曲这丛阆苑奇葩。任凭韶光流逝，风吹雨打，当其他古老的戏剧风光不再、甚至销声匿迹的今天，戏曲却“风景这边独好”，依然亭亭玉立于世界戏苑剧林，以其独特的色、香、味、形吸引着世人，显示出生生不已的顽强生命力。

世界范围内的戏剧主要分为东方、西方两大体系。西方戏剧体系以话剧（英文为 drama）为代表，肇始于希腊，而流播于欧洲大陆乃至世界各地。公元前 5 世纪的古希腊悲喜剧恢宏雄奇，随后的古罗马戏剧如影随形。在长达千余年的中世纪，西方盛行神秘剧、圣迹剧等宗教戏剧，直到 15—16 世纪以莎士比亚为旗帜的文艺复兴戏剧才攀登上人类戏剧的巅峰。17—18 世纪之后以至于今，古典主义、启蒙主义、浪漫主义、自然主义、现实主义、印象派、神秘派、唯美派，以及形形色色的现代派、后现代派戏剧观念和戏剧流派交织纷呈、争妍竞秀，将西方剧坛装点得热闹异常。

东方戏剧大多是歌舞剧，以印度梵剧和中国戏曲为代表。中国的戏曲一直在一个相对封闭、基本上自给自足的体系内，不曾间断、与时俱进

地按照自身的规律繁衍、蜕变、更新。由于中国历史悠久，文化积淀丰厚，人才济济，藏龙卧虎，不论是创作队伍还是观众队伍都很庞大。加上疆域广袤，便于回旋，为戏曲提供了辽阔的生存空间。戏曲作为中华民族主要的娱乐形式，具有得天独厚的条件，造就出炫目的辉煌，呈现出别样的风采。

早在公元前4世纪，亚里士多德就在《诗学》中表述了对戏剧本质的认识，他认为戏剧是对人的行动的模仿。两个世纪以后，印度的《舞论》也明确指明：“戏剧就是模仿。”19世纪以来，对戏剧本质的认知呈现出众说纷纭的局面。法国戏剧理论家F. 萨塞认为：不管是什么样的戏剧作品，都是为了给观众看的，因而认定观众是戏剧的必要条件和本质所在，断言“没有观众，就没有戏剧”。法国戏剧理论家布伦退尔和美国戏剧理论家J.H. 劳森主张“冲突说”，认为“没有冲突就没有戏剧”。英国戏剧理论家阿契尔提倡“激变说”，认为戏剧所处理的是人的命运和环境的一次激变，这就是戏剧本质的所在。他还把小说与戏剧相比较，认为小说是“渐变”的艺术，而戏剧是“激变”（crisis，又译作危机）的艺术。18世纪法国哲学家德尼·狄德罗把“情境”看作戏剧作品的基础。黑格尔在谈到戏剧的特性时，也曾把“情境”与“冲突”联系在一起，并强调情境的本体意



义。存在主义哲学家、剧作家让-保罗·萨特则干脆把自己的剧作称为“情境剧”。20世纪70年代，英国戏剧导演彼得·布鲁克强调演员和表演的重要性，认为一个演员走过一个空荡荡的舞台，就构成一出戏的全部。

戏曲属于戏剧的一支，既具有戏剧的一般属性，又有其特殊性。戏曲除了语言、动作之外，还运用音乐、舞蹈、绘画、书法、建筑、武术、杂技、魔术等形式因素，以高度综合的艺术形态体现出博大精深的总体特征，展示中华民族的春秋画卷、世态人情、风俗景观，突显其精神价值、生活方式和集体人格。

戏曲孕育于中华文化土壤，是民族文化的精彩篇章。它以儒家、道家、墨家、禅宗的哲学思想和美学思想为灵魂，以中华民族的价值观念和道德准则为圭臬，与诗词、书画、园林、建筑等相互融通，并派生出一系列独特的表现手法和审美特点。王国维为戏曲所下的经典定义是“以歌舞演故事”，至今无人超越。京剧理论家齐如山以“有声必歌，无动不舞”概括了以京剧为代表的戏曲艺术载歌载舞的鲜明特点。

不同的文化背景，不同的地域民族，对戏剧本质的认识及对戏剧表现形态的把握存在着差异性，影响并决定了戏剧的观念及面貌。西方戏剧以营造真实的幻觉为最高目标，通过逼真、机械

的模仿手段（主要是语言和动作），营造几可乱真的戏剧情境，强调内心真实、外形真实，使戏剧成为现实生活的摹本、习俗的镜子。而戏曲运用程式化、虚拟化、歌舞化、夸饰性、技巧性很强的“四功五法”，假象会意、点到为止的“扮演”，力求实现内容和形式的双美，追求的是意趣神色、意境和韵味。

中西方戏剧均承认戏剧的假定性原则，但假定的手段、程度、效果、目的却不尽相同。西方戏剧出于实而用于实，要求演员在心中培养角色的种子，与角色合二为一，以分不清演员与角色的区别，拉不开舞台呈现与生活现实的距离为至高境界。中国戏曲出之贵实，而用之贵虚，所谓“虚戈为戏”，要求演员在舞台上跳进跳出，若即若离，装龙像龙，装虎像虎。

从观演关系来看，西方戏剧在舞台上筑起“四堵墙”（法国启蒙思想家狄德罗提出），这堵墙对观众来说是透明的，对演员来说是不透明的。演员“当众孤独”地表演，观众有“从钥匙孔中偷窥”的感觉；而中国戏曲始终被认为是在演戏，强调演员扮演角色，身上带时、带空、带情、带景，与观众当场交流，调动观众自己的经验，共同参与创造。

从时空观念来看，古希腊亚里士多德的《诗学》中就有了“三一律”（情节、地点、时间的整



一性)的雏形,17世纪西方古典主义戏剧家更是把“三一律”奉为金科玉律。经过18世纪莱辛的倡导、19世纪易卜生社会问题剧的实践,特别是俄国斯坦尼斯拉夫斯基的号召,西方戏剧走向写实的极致,强调时空固定,表现生活的横断面;而中国戏曲是转场戏,坚持自由流动的时空观念,“三五步五洲四海”,“转眼间几度春秋”。

从叙事方式来看,西方强调戏剧矛盾和戏剧冲突,重视人性的剖析,主要运用闭锁式板块结构,力图“再现”,营造逼真写实的“摹象”。中国戏曲运用线性的开放结构,营造能够表达具有强烈主观色彩的意境和意象,本质上是一种表意主义戏剧。

真善美是中西方戏剧共同的追求,但西方戏剧强调美与真的结合,重视人的命运、个性发展,其悲剧严肃悲壮,悲喜分明,一悲到底,追求情感体验的单纯性和纯净性,令人产生恐惧感,藉以净化灵魂,拷问人性,探索终极问题。中国戏曲则强调美与善的统一,重视道德伦理,情理共贯,具有入世、乐天的生命意识,其悲剧悲喜相间、苦乐相错、善恶有报,热衷于大团圆结局,追求情感体验的和谐。

戏剧能够代表一个民族、一个城市或一个国家的文化品位和艺术风格。到印度去寻访梵剧的吉光片羽,去罗马聆听著名的意大利歌剧,访伦