

# 中国戏曲 通论

(上)

张庚 郭汉城 主编



文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

| 前海戏曲研究丛书 |

# 中国戏曲通论

(上)

张 庚 郭汉城 主编

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

## 前海戏曲研究丛书专家委员会

主任：郭汉城

副主任：龚和德 薛若琳

委员：

刘厚生 沈达人 曲润海 周育德

王安葵 刘 祯 刘文峰 贾志刚

## 前海戏曲研究丛书编辑委员会

主编：郭汉城

副主编：龚和德 薛若琳

委员（按姓氏笔画排序）：

王安葵 刘文峰 刘 祯

沈 梅 周育德 贾志刚

## 总序

郭汉城

“前海戏曲研究丛书”（以下简称“丛书”）即将付印，编委会要我写一篇短序，扼要地说明几个问题，帮助读者对编辑这套丛书的了解。

—

“丛书”的编辑，与中国艺术研究院设立“中华艺文奖”有关。2011年12月19日，首届中华艺文奖颁奖大会举行，我是23名获奖者之一。考虑如何使用这笔奖金的时候，就想到编辑这套“丛书”。当时想到的理由有两个：其一，我从20世纪50年代调到中国戏曲研究院，从事戏曲研究工作，经过种种曲折过程，始终没有离开这个学术群体。这个学术群体是以张庚同志为中心，戏曲艺术各个部门的一批史、论专家学者为基础的。我在这个群体中做了一些工作，就其主要成就而言，如《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》等，都是集体攻关的成果。还有一些大型学术著作，如《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷（戏曲部分）、《中国戏曲志》，更凝聚着全国广大戏曲专家、学者的心血。所以中华艺文奖对我的奖励也包含着奖励我们这个学术群体的意义。把奖金用在编辑这套“丛

书”上，是最恰当不过的了。其二，当前戏曲仍处在“危机”之中，形势相当严峻。克服危机最根本的办法，在于增强戏曲本身内在机制的活力，发展戏曲在文艺生态环境中的竞争优势，以取得在新时代生存、发展的权利。但要完成这个任务，必须认真总结经验，深化戏曲改革，长期地耐心地做许许多多工作。“丛书”是密切结合戏曲改革运动的产物，其中涉及很多情况、很多问题，主要是如何正确贯彻、落实“二为”方向、“双百”方针以及“推陈出新”等一系列方针、政策的问题。其中有经验也有教训，经验可以借鉴，教训可以警惕，都是克服戏曲危机、开辟一种新局面所必不可少的。当然，“丛书”规模有限，如果全国各地都来做这件工作，就有更大的整体性、实践性、科学性。

没有想到，我的这些简单想法，得到了各方热烈的反响。首先，中国艺术研究院王文章院长十分重视这部书的价值。对编辑方针、组织机构等作了细致、热情的指导，并给予了人力、物力、经费的援助。领导的态度大大提高了我的信心和力量！中国艺术研究院戏曲研究所、中国戏曲学会的领导也积极支持，主动提出承担“丛书”的编辑任务；文化艺术出版社承诺投入最优秀的、懂专业的编辑力量，保证“丛书”的出版质量。更使人感动的是“丛书”的作者们，都是九十、八十，最小也是七十以上年龄段的人了，他（她）们不惮老、不辞累、不怕苦，全心全意投入繁重的工作。有的作者本人已经不在，由家属、同事、亲友代替完成编辑工作。一句话，建设社会主义文化强国、实现中华民族伟大复兴的伟大梦想，鼓舞着每一个人。

## 二

以“前海戏曲研究丛书”为书名，专业性质很清楚，但前面冠以“前海”二字，则含义模糊，颇费猜测，特别容易与社会上、戏曲界很有争议的“前海学派”相混淆，需要做一点说明。

在长长的六十多年中，随着国家形势的发展和时间的推移，戏曲研究的任务及研究集体的领导、研究人员的构成、研究机构所在地区等也是不断变换的，大致可以“文革”划线，分为前后两个阶段：“文革”前的中国戏曲研究院阶段为第一阶段；“文革”后的中国艺术研究院戏曲研究所阶段为第二阶段。“丛书”所辑入的著作，就出版时间来说，大体是第二阶段的最多；但就撰写的时间来说，大多是开始于第一阶段，定稿、出版于第二阶段。这种出版时间与撰写阶段不一致的复杂情况，若以阶段标志书名，都有偏颇，都不贴切。再三考虑的结果，还是采用第二阶段当时所在地——北京什刹海的前海比较合适，含义虽然模糊，却有更大的历史包容性，而且地名与书名结合，叫起来顺口，也符合习惯。还有一个实际原因，我们的出版经费不多，编辑力量有限，以地名作书名，也是编选范围的一种限制。

关于“前海学派”的争论，首先涉及一个对“学派”的认识问题。一个学派不是一个组织实体，也不是一种学术价值标准，其实质是共同的学术思想、学术追求、某种社会群体意识在理论上的反映。每当社会发生重大变革，引起人们思想上种种变化，也是各种学派及其争鸣最活跃的时代。我国历史上出现过的几次重要的学术争鸣，影响很大，推动了学术思想的发展，促进了社会的进步，是一种合乎人类认识发展规律、推动各民族文化发展的前进动力。一百多年来的戏曲改良、戏曲改革，同样始终伴随着由社会变革引起的各种各样的学术争鸣。所以今天我们应该为它创造一种宽松自由的环境，让各种不同的学术观点都发表出来，逐渐形成一个“百家争鸣”的局面。我们的戏曲改革一开始就制定了“双百”方针，可惜没有贯彻；“改革开放”以后有了很多改进，今天已经到了借建设社会主义文化强国的“东风”，实现“百家争鸣、百花齐放”方针的时候了。

## 三

依据以上的分析来衡量所谓的“前海学派”，我认为它已具备了成为一个学派的学术条件和特点，今后将在持续研究和百家争鸣中得到进一步发展、成熟。这个判断是否得当，可以讨论。回顾我们这个学术群体，经过长长的六十多年的时间，曲曲折折的道路，之所以能够取得不少学术成就，对戏曲改革做出了贡献，在社会上、学术界产生了一定的影响，其缘由概括起来有以下四个方面：

1. 以马克思主义为指导，力求运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，来研究戏曲的历史、戏曲的现状。从时代与戏曲、内容与形式的交互作用的关系中，从戏曲这种程式积累型艺术与继承、变革的特殊形态的关系中，探求戏曲艺术发展的规律。而在各种关系中，人民群众始终处于积极、主导的地位，是关系中最重要、最密切的关系，规律中最大的规律。运用这种观点，就把研究置于科学的基础之上。虽然因为我们马克思主义理论水平不高，现实研究条件有限，未能系统、缜密、细致、深入地贯穿在各个方面，运用于各种问题的研究，但由于我们自觉坚持马克思主义的立场、观点、方法，从而能够在某些方面突破前人的研究水平，提出一些新的看法、新的做法，符合戏曲在当代发展的需要。这较为明显地体现在《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》和一些文章上面。

2. 理论密切联系实际。从大的方面讲，联系国家的命运、民族的尊严，使学术群体有远大的眼光、崇高的抱负、实事求是的精神和经受挫折的勇气；从具体方面讲，我们这个学术群体与“坐在书斋中研究”不同，经常参加各种学术研讨、观摩汇演、调查研究等活动。“开门研究”沟通了与地方的联系，有助于了解戏曲改革的整体面貌和存在的问题、群众的要求，这就提高了研究的实践性、针对性、群众性，尤其是能够在工作出现问题、偏差的时候，及时提出改进的意见、建议，这对于处在矛盾复杂、变化激烈的运动中的“戏改”是十分必要的。但中国戏曲剧种

繁多、流布广泛，活动方式多样，地区的历史、文化、群众审美情趣各异，从这个角度看，联系的广泛、深入地程度，就显得不够了。

3. 发扬学术民主，尊重不同的学术观点，不搞“一言堂”，不搞“领导说了算”，充分发挥研究人员自由、自主的研究精神。这种学术民主作风，更显著地体现在集体攻关的大型著作上。我们这个学术群体的专家、学者来自五湖四海，业务范围相距甚远，工作阅历、研究水平各有长短，学术观点也自难一致。这种情况对集体编撰很不利，不克服这个弱点，工作就难以进行；即使勉强完成任务，也难保证一定的质量。要解决这个问题，只有大力发扬学术民主，没有别的路可走。学术问题必须学术解决，是一条颠扑不破的真理。我们在编写过程中，广泛开展学术争论，充分调动每个人的积极性、主动性、创造性，通过反复争论，求得认识上的一致。为了扩大学术民主，还邀请地方上的研究人员来作报告、讲经验、谈认识，以开阔我们的眼界，弥补我们的不足。经过种种艰苦的努力，才完成了任务，保证了一定的质量。正如戏曲界有的同志所说：“长时间在戏曲理论界具有主导地位，是与这个学术群体的学术民主作风分不开的。”

4. 重视学习，不断提高队伍的素质。学习丰富的戏曲遗产，学习先进的理论，学习前辈专家、学者的研究成果，学习戏曲改革中创造的新鲜经验，使我们这个学术群体不断充实、不断提高，与时俱进。对于已经取得的研究成果，也采取客观分析的态度，既不妄自菲薄，也不骄狂失态。我们欢迎社会上的批评，认真听取，安排力量搜集、整理，准备将来修改参考。张庚同志常常提醒、告诫我们：“我们是边工作边学习”、“运用马克思主义是多么不易啊！”这成为大家的“座右铭”。

以上四个方面，既包括我们的成就，也包括我们的不足。但这些不足的存在，并不妨害它成为一个学派。任何一个学派，在其发展过程中，都有阶段性，都有局限性，都有这样那样的缺点和不足，没有一个十全十美的学派，这是客观世界不断运动、发展反映在认识上的必然，是永



恒的。只有顺应着这种规律，积极开展百家争鸣，才能不断超越阶段性的局限和认识上的不足。

#### 四

在结束这篇短序的时候，我还想提一个设想。当前戏曲工作正处在一个发展的重要关口，一边是建设社会主义文化强国的大好形势，一边是现实存在的种种困难和问题，必须加强戏曲理论指导，深化戏曲改革，进行戏曲基本建设，从而走向戏曲复兴的目标。我们进行这项工作有一个很大的优势，即我们有半个多世纪戏曲改革，乃至一百多年戏曲改良的实践经验可以做参考、借鉴。我们的工作能否取得成功，与有没有这个借鉴有很大的关系。我们编辑“前海戏曲研究丛书”，主要也是为了总结经验。但规模小、力量微，形不成一种气势，如果全国各地的戏曲研究部门都来参加总结，相互参照，相互补充，情况就会大不相同，必将大大推动具有中国特色的社会主义戏剧理论的发展，促进社会主义文化强国梦早日实现。

2013年10月6日

## 前 言

自“五四”以后，文艺界对于中国戏曲，议论一直很多，绝大部分都是贬辞。这些贬辞的作者，真正对戏曲有过研究的却又很少，如果说一个真有研究的都没有，恐怕也不过分，但这些人中，又有相当数量是新文艺运动中很有名气、很有地位的人，他们说的话在社会上是很有影响的。这就使得相当长的一个时期中间，戏曲在文艺界，或者准确些说，在新文艺界没有地位，干脆被摒弃在文艺的视野之外，对它除了贬斥之外，是绝对不屑加以认真研究的。

我们当然不能说，也绝不应当说，这些先生们都是民族虚无主义者。如果这样说，那是错误的。他们中的绝大多数人都是有爱国热情、有改革志愿的人，只是并没有认真研究过戏曲，甚至很少看戏或干脆从不看戏曲演出的人。当然其中也确有个别的民族虚无主义者。

这当然不是说，那时中国就没有真正的学者对戏曲作严肃的研究。像王国维、吴梅、王季烈、齐如山以及余上沅这些先生，就是功不可没的。他们中的有些人还带出了一批在这方面很有建树的学子和后人。幸亏有了这许多先生的努力，才使得戏曲的研究在这些年来做出了开创性的工作。

这些年来对戏曲的研究虽然成绩很大，但对于戏曲的现状却研究甚

少。近半个世纪以来，虽然出现了梅兰芳、程砚秋、周信芳等闻名世界的戏曲艺术大师，但由于中国处于半封建半殖民地状态，戏曲就总的说来，衰败、没落的状况是很严重的。因此也就出现了许多落后的、不能令人满意的现象，却又没有人出来对此作认真研究改进的理论探讨。说起来，这本是从事戏曲研究者应当负的责任，因为许多不能令人满意的现象，从事这方面研究的人不出来讨论研究，又有谁来干这件事呢？不过在那个年代，中国既贫穷又落后，帝国主义者虎视眈眈，那时的人们，心事重重，大有亡国之忧，小有衣食之累，这样的事，连政府都没有把它放在眼里，区区小民，有谁还能有闲心来管这些不急之事呢！

1936年到1937年这一段短短的时间中，上海左翼文艺家以鲁迅为首，提出了文艺大众化问题，文艺的民族形式问题，利用旧形式问题。抗日战争开始以后，青年的文艺家们，首先是戏剧家们走出大城市，到了广大人民群众中间，他们发现在大城市中尚能存在的话剧，到了广大人民群众之中就很难被接受。这时，艺术的民族形式问题就具体化成了如何利用文艺的旧形式的问题了。更具体些说，成了如何利用“旧戏”这种形式来动员广大人民群众参加抗战的问题了。先知先觉的田汉和欧阳予倩，首先就作了实践，他们的行动引起了很大的反响。这样，新文艺工作者为时势所迫，才普遍地承认戏曲也应当被看作是文艺战线上的一个方面军，要加以利用，加以改革，使之现代化。这一场由现代中国新文化运动的实践所产生的理论之争，最后由毛泽东同志作出了结论，那就是：旧戏曲必须推陈出新，去其糟粕，取其精华，使之变成新戏曲。有了这个结论之后，一批有志于此的新文艺工作者投身到戏曲队伍里来，和一批立志改革的老艺人共同工作。戏曲改革的工作有人过问了，新中国成立以来，在周恩来同志具体指导下，作出了很大的成绩。戏曲展现了新的面貌，有了无愧于新戏曲称号的作品，新戏曲已经成了气候。

近几年来，由于文化生活的形式多样化了，已经不是戏曲和电影平分天下、主宰市场的局面。特别是电视的普及，影响到剧场上座率下降，

这就引起评论界许多议论，危机论、夕阳论、消亡论等等，都是对戏曲提出来的。其实，在表演艺术的各个门类，一时都遭到了困难，有些艺术门类所遇到的困难比戏曲还大。可是许多人首先议论的却是戏曲，由危机论引出了戏曲必然消亡的议论，必须由话剧来代替它的议论，还有戏曲是宣传封建思想的渠道之说，程式落后之说，等等。这种种议论很使人吃惊，吃惊不在于别的，而在于它们是“五四”时期某种议论的简单重复，几乎没有增加任何新的东西。这很引起我们的深思：为什么西洋有歌剧没有人议论，而戏曲中有音乐就要被认为是落后？西洋芭蕾舞剧也有程式，大家都能肯定，甚至还认为很美，而为什么戏曲中的程式就被认为是落后的？希腊悲剧有浓厚的宿命论思想，人的命运是由神早已定下的，人对之无能为力，人们称颂其深刻、伟大，而对中国戏曲中的人物、故事，却挑剔不尽它的“封建落后”思想，何厚洋而薄中呢？我们不是说非要去挑剔外国艺术，外国艺术有外国的传统，有它的价值，也很值得我们借鉴。我们是说，有些人为什么这么贬低自己的民族艺术，看不到自己的长处呢？细想起来，实在有些令人痛心。近百年来半封建半殖民地社会的日子，不仅仅在我国人民生活留下了深创剧痛，就是在心理上也留下了深刻的消极影响，养成了严重的民族自卑感。

说这些话，不是为了意气，更不是不许有上面这类思想。思想是客观存在，意气不解决问题。我们是在思考，觉得这种现象非常值得研究。“五四”以来这么多年，我们以为它是已经解决了的问题，却没有料到又从有些人的思想中浮现出来。

看来，仅仅在政策方面作研究，只着眼于解决戏曲改革中当前的问题还是不够的，甚至写一两部戏曲史，让大家了解戏曲的来龙去脉也不够，还得提高戏曲的理论水平，找出它的规律性。也许这样，才能配合着成功的演出实践，从根本上说服人们，平心静气地、认真严肃地来对待戏曲。当然，这样做首先还是为了提高我们自己，提高戏曲界，能够更自觉地克服自己落后的东西，克服自己的局限性，早日赶上时代，走

到时代的前面，使戏曲真正成为无愧于领着时代前进的艺术。

因此，我们不自量力，下决心写出了这本《中国戏曲通论》来。

不自量力是事实。这本书要写好谈何容易！现在这本摆在读者面前的书，是写得很不理想的。如果它连我们所想达到的水平的百分之几也达不到，那只能怨我们自己没有能力。但我们也不后悔，事情总得有人开头，没有人抛砖，那玉是引不出来的。

我们估量了一下，要写这样一本书，客观的条件是否已经具备了？完全具备自然很难说，不过也具备了一定的条件。一方面，三十几年戏曲改革的实践经验是相当丰富的，足够我们总结；何况从辛亥革命前后戏剧改良，经过“五四”、到抗战胜利这段时间，经验也是非常多的。另一方面，自有戏曲以来，这几百年时间里，除了丰富的实践，还有前人丰富的理论资料，这不足够我们咀嚼消化的吗？再一方面，到了20世纪80年代的今天，我们已经不是清末民初时那样，对于西方两眼一抹黑，也不是“五四”时代那样对西方文化和戏剧认识不清，不能批判地接受，而是经过多年老老实实在地学习，渐渐认清了它们的长短，起码可以拿它来和我们自己的戏曲作对比研究，以便认识其间的异同了。问题的关键还在我们的主观能力是否真能把这些丰富的营养好好消化，来滋补自己。

我们深深感到，谈理论比写史要难得多。写史虽然也不容易，但只要能够指出事实，老老实实在地按其发展的本来面貌写出来，就不至于会出大错。谈理论倒是允许你海阔天空地遨游，但要真正做到实事求是，从客观实际当中抽绎出规律来，那就难得多了。我们想按这后一种方法去做，很显然，做得很浅，深层的地方还开掘不到。等到把稿子杀青之后拿来一通读，就发现原来还是卑之无甚高论。这真没有办法，能力只有这样大。另外，虽然我们主观上谨慎而又谨慎，有时还免不了有海阔天空的议论。要做到坚持唯物主义是多么不容易啊！

这本书，我们知道凭一人之力是写不出来的。戏曲是综合艺术，只能由各个专门方面的人来分写。虽然我们尽力在理论上求得统一，但究

竟是一部集体协作的著作，参加者来自各个不同的专业，所涉猎的领域各不相同，要求在每一个具体学术问题上都能见解一致，实际上是很难做到的。自然，我们也作了一些努力，尽可能地避免互相矛盾、前后重复的缺陷，但在学术问题上，我们还是尽量尊重撰写者的个人见解，力求让他的研究成果按他自己的表述方式发表。因此，全书还不能做到天衣无缝，文风不统一那更是显而易见的了。不是不想弄得更完整些，只是下了许多功夫仍然没有办到而已。

还有一点一定要声明一下。我们写这部书并没有以指导者自居之意。我们只是想把前人已经做出来的经验加以整理，使之较有条理，以便于读者参考。如果有人认为这是一本指导创作的书，想要按照书中所说的去进行创作，那就非我们写此书的本意了。至于有人以为我们书中所说的话都是不可逾越的规矩，那就更是和我们写书的初衷背道而驰了。但也大可不必抱这样的杞忧，认为此书一出，遂令创作者从此受了束缚，写不出好剧本、排不出好戏来了。我们认为凡是艺术创作，就都是创造性的工作，因袭前人，模仿前人，是搞不出好东西来的。我们这本书，恰恰是，也仅仅是企图总结前人的经验，给大家作个参考。至于总结得对不对，那又是另一回事。还有一点，近年来探索性的创作不少，这也是搞理论的人应当总结的一部分重要经验。但因为还都在开头，尚难从中抽绎出带根本性和共同性的东西，只好暂付阙如。

这是一本抛砖以图引玉的书，粗疏、不妥、错误、荒谬之处，定属难免，还望读者不吝指正，我们衷心感谢。

1987年12月

## | 目 录 |

前 言	1
<b>第一章 中国戏曲与中国社会</b>	<b>1</b>
第一节 自成体系的中国戏曲	3
第二节 戏曲生存与延续的社会条件	16
第三节 戏曲的全国化	25
第四节 戏曲的现代化	31
<b>第二章 中国戏曲的人民性</b>	<b>45</b>
第一节 人民性的涵义及性质	47
第二节 古代戏曲的人民性	59
第三节 有关传统剧目人民性的几个问题	75
第四节 当代戏曲的人民性	97
<b>第三章 戏曲的艺术形式</b>	<b>109</b>
第一节 诗、乐、舞的综合与戏曲形式的形成	112

第二节	戏曲形式的节奏性 .....	129
第三节	戏曲形式的虚拟性 .....	136
第四节	戏曲形式的程式性 .....	145
<b>第四章</b>	<b>戏曲的艺术方法</b> .....	<b>157</b>
第一节	不同的舞台形象创造方法 .....	159
第二节	戏曲意象的创造规律 .....	171
第三节	戏曲艺术方法的实质 .....	192
<b>第五章</b>	<b>戏曲文学</b> .....	<b>207</b>
第一节	剧诗 .....	210
第二节	戏曲的人物塑造 .....	217
第三节	戏曲的情节结构 .....	231
第四节	戏曲的冲突 .....	241
第五节	戏曲的体裁 .....	249
第六节	戏曲的语言 .....	266
<b>第六章</b>	<b>戏曲音乐</b> .....	<b>277</b>
第一节	戏曲音乐的特征 .....	279
第二节	戏曲音乐的构成 .....	301
第三节	戏曲音乐的体现手段 .....	323
<b>第七章</b>	<b>戏曲表演</b> .....	<b>341</b>
第一节	独具品格的表演艺术 .....	343
第二节	表演程式 .....	356
第三节	脚色行当 .....	369
第四节	塑造舞台形象的美学追求 .....	377



第五节 戏曲的舞台体验 .....	393
<b>第八章 戏曲舞台美术</b> .....	403
第一节 人物造型 .....	405
第二节 景物造型 .....	423
<b>第九章 戏曲导演</b> .....	449
第一节 戏曲导演的历史传统 .....	452
第二节 戏曲导演的职能 .....	460
第三节 戏曲导演的构思活动 .....	473
第四节 戏曲导演的专业手段 .....	486
第五节 戏曲导演的观众意识 .....	496
<b>第十章 戏曲与观众</b> .....	503
第一节 娱乐与教育 .....	505
第二节 距离与共鸣 .....	513
第三节 欣赏与创造 .....	530
第四节 适应与引导 .....	541
<b>第十一章 戏曲的推陈出新</b> .....	557
第一节 中国戏曲改革的道路 .....	559
第二节 戏曲革新的历史回顾 .....	570
第三节 推陈出新的未来探索 .....	584
<b>后 记</b> .....	599