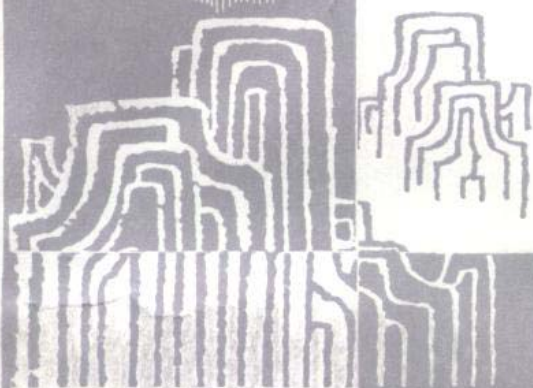


戲曲研究

XIQU YANJIU



文化艺术出版社

46

戏曲研究

第四十六辑

中国艺术研究院戏曲研究所 编
《戏曲研究》编辑部

文化艺术出版社

(京)新登字140号

主 编 颜长珂
副主编 安 葵
责任编辑 毛小雨

戏 曲 研 究

第四十六辑

*

文化艺术出版社

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义兴华印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米1/32 印张7 字数160,000

1993年6月北京第1版 1993年6月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-1183-2/J·379

定 价: 3.35元

DX 85/07



嘉戎藏戏面具 野人



西阳阳戏面具 道人

目 录

戏曲史研究

中国戏曲在农村的发展

以及它与宗教的关系 张 庚 (1)
——在戏曲研究所的讲话

戏曲文学

咏明妃事 言人人殊 毛德富 (11)

——昭君故事的主题展延

官天挺：构筑理想世界的诗人 毛炳身 (33)

末世之音：清代剧作论 刘彦君 (43)

试论元杂剧中的度脱剧 [日]福满正博 (60)

改革开放与戏曲走向

笔谈一组 金行健 柴立扬 陈 雷 (84)
齐建华 崔树人

戏曲美学

寻找戏曲美学形式上的新超越 谢小明 (119)

地方戏曲

丰富多彩的造型艺术 段 明 (130)

——四川部分地区的面具调查

民俗信仰与戏曲生存吕舜玲(137)

——福建莆仙戏现象的启示

越剧艺术的生命力浅说沈祖安(145)

川剧艳香飘五洲唐思敏(145)

——谈川剧对国外与港台的交流

剧坛人物

记新乐府名小生顾传玠李 晓(164)

戏曲教学

增强创作意识 激发创造潜能陆海鸣(178)

——开设戏曲表演小品课的探索

史料

京剧史系年辑要(1752—1874)陈义敏(187)

剧作艺术

发现普通孙 浩(204)

——董振波戏剧创作思维研究

中国戏曲在农村的发展以及它 与宗教的关系

——在戏曲研究所的讲话

张庚

在我们写《中国戏曲通史》的时候，有些问题还没有来得及研究，因此主要讲了通都大邑经济发达地区戏曲的情况，没有深入到穷乡僻壤广大农村。这几年这些方面的研究深入了，提供了许多新材料。我想谈谈自己的看法，和同志们讨论。

一、关于目连戏

关于目连戏的记载，最早见于《东京梦华录》。宋·孟元老《东京梦华录》卷八说：“七月十五中元节，市井卖冥器靴鞋、幞头帽子、金犀假带、五彩衣服。以纸糊架子盘游出卖。潘楼并州东西瓦子亦如七夕。耍闹处亦卖果食种生花果之类，及印卖《尊胜目连经》。又以竹竿斫成三脚，高三五尺，上织灯窝之状，谓之孟兰盆，挂搭衣服冥钱在上焚之。构肆乐人，自过七夕，便般《目连救母》杂剧，观者增倍”。南渡以后没有记载，《梦粱录》、《武林旧事》上都没记载。关于七月中元节记载虽都有，但没有象《东京梦华录》记载那样详细，也没有关于演戏

的。我没有看到过唐朝著作里提到中元节这个节日，好象大家重视这个节日是从宋朝开始。

新疆发现《弥勒会见记》，引起人们的兴趣。现在看“弥勒”和中国戏曲没有关系，真正有关系的是目连。唐代很多人批判佛教无父无君，因此它要在中国流行是有其短处的，佛教徒们就要想方设法证明佛教有父有君，目连正好是孝的典型。我小的时候还听说，母亲死了儿子，要象征性地背母亲过“血污池”。

为什么南渡以后没有关于目连戏的记载呢？一种可能是并非没有，而是发展了，但主要是在南方；在北方还缺少这方面的材料。比如河南也有目连故事，但与现存目连戏故事完全不同。南方七月的鬼节是非常盛大的，我小时候这个节还在过。元朝占领中原以后没有记载，明朝的记载就很多了。

在南宋的记载里也没讲戏，到明朝有了，《南词引正》里讲，弋阳腔在安徽、湖南，一直到云贵都有。魏良辅还特别说，在云贵，永乐间就有了。湖南高腔说目连是他们的戏祖。弋阳腔最早就是演目连戏。最早是目连传，后来是前目连，后目连，四大本，它的特点是最后这些人都升天了。这大概是弋阳腔最早的本子。

余姚腔和弋阳腔很多地方是相同的，它的发源地是会稽，但在徽州等地也流行，和弋阳腔流行的地方相同。是混在一起还是两个班子呢？演出形式也有相同的地方。余姚腔也是干唱，叶德均的书提到这个问题。最近调控到北京演戏，我们才知道这个剧种能够演《北西厢》。清代的李渔说：我最不喜欢弋阳腔，但它演《西厢》我要看，因为演的是原本。调控也叫高腔，新昌调控也叫新昌高腔。两个腔调的来源是否是一个呢？

目连戏的传播第一是靠弋阳腔，另外是否也靠余姚腔？余姚、弋阳两个腔调流行的地方有重叠。南方目连戏从绍兴到湖南，本子大同小异，很可能渊源就是一个。这些都是推测。

这是要讲的第一个问题，目连戏到底怎么来的？北宋有了，是在瓦舍，不是在民间；如在民间，南迁后北方还会留下，但没有。到了南方，就到了民间。

二、戏曲农村传播的方式和情况

过去写《中国戏曲通史》只研究了戏曲在城市发展的情况，搞戏曲志以后发现农村有很多戏。戏曲产生以后，除了在城市，也在农村发展，农村虽然不能发明戏曲，但戏曲可以存在。

最近看了湖南剧种发展的历史，它借宗教存活。薛若邻和我讲，戏曲和宗教是双向选择，我也同意。戏曲借宗教存活，宗教也借戏曲招徕善男信女。

在陕西做过一些调查，剧团都有一个戏路，从正月初一到腊月卅，一年都是赶庙会，凡有庙会的地方就要演戏。在南方经济不发达的地方敬神就要演戏，因此目连戏就借此发达。

农村以前讲究哪些剧团能进庙，哪些不能，湖南花鼓戏就不能进庙。中国南方早期戏曲存在方式是以目连戏为敬神的戏。

但这种情况也在不断变化，湖南是弋阳腔演目连，后来的青阳腔不演目连，演《荆钗记》、《琵琶记》等四大本。青阳腔起来后农村才有纯粹为人演的戏。它在通都大邑早已流行，在经济落后的地方到的迟。

有一次到湘西，看到一个剧种叫阳戏。他们说阳戏有别于阴戏，是演给人看的。这就是说戏曲在中国广大地区，特别是不发

达的农村，最初是演神戏，随着经济的发展，只演神戏大家已不满足，于是演人戏。湖南湘剧所敬的戏神光有一个人头，敬这种神的戏叫案堂戏。湘剧最初是从这里出来的，受了外来影响，自己也有所发展，慢慢变成演人戏。弋阳腔的发展是从东到西（加上余姚腔也有四散的情况），越往西经济越不发达，少数民族地区也接受了戏曲，这就是傩戏存在的地方。实际上傩戏是出现很晚的剧种，比目连戏晚得多，是受了目连戏影响才有的。这种地方巫教很盛行，过去没有戏曲的时候，做法事的师公就神神叨叨的，象踩火链、上刀梯等，我小时候看过，的确是在烧红的砖上走的。但光这样不行，要搞好几天，不得不演戏，傩堂戏就应运而生。这种情况在南方大概很普遍，我不知道我们是不是把傩戏神秘化了，我是不赞成把它神秘化的，应当从经济原因加以研究。

我顺便谈谈有些研究原始文化的方法，从马克思主义观点来看有缺点——不是要完全否定，它有许多地方不错，能解决很多问题，但从静态而不是从历史发展去研究，这是它的根本缺点。在有些人的眼里，原始民族和文化比较落后的民族，他们的任何东西都觉得是不可理解的，于是就发展出这种研究方法。研究原始民族也有先进的典型，比如摩根的《古代社会》就很科学；有些则不然，特别是研究艺术起源，往往有许多神秘化的东西，我们要特别注意这个问题。

现在我们回头来研究自己的东西，如傩戏，特别是少数民族原始的表演形态，要提高警惕，不要把它当作落后宝贝，不要将它神秘化。

这是戏曲在农村的传播情况，上面讲的是南方的情形。下面谈戏曲在北方的发展。

三、北方戏曲的发展

北方早有元曲，但还是在城市里发展起来的（经济文化较发达的农村也存在）。元曲衰落以后，北方农村怎样演戏？现在主要用山西的材料，一是锣鼓杂戏，一是赛戏，一是晋东南的《礼节传簿》的材料。这些和南方的不太一样，南方农村虽演神戏，却有职业戏班，北方没有，但有种种方法。比如赛戏，实际上是明朝永乐皇帝把忠于建文的臣子贬到山西，成为贱民，专门演这些戏，同时还种地。这些人比农民地位还低。赛戏的特点女演员一定要出来亮相，化妆坐在台口，让人欣赏，这是一种侮辱。代代相传演同一个戏，这是赛戏的特点。晋南的锣鼓杂戏演戏的不是贱民，是农民，到了一定时候出来演戏，演戏是世袭的，父亲演关公，儿子也演关公。《礼节传簿》保存有宋杂剧，可见非常古老、保守。北方自从元朝灭亡后，农村经济一直没有恢复，南方虽然靠敬神，但还养得起职业班社；北方农村养不起，只有在一定时候演出。比如锣鼓杂戏，在一定时间某个庙会里演，别处不去，行头比南方的差多了，多为自己用布或纸做的。北方农村养不起班社，只有用世袭的办法演出。研究北方戏曲有一点值得注意，元曲衰亡以后有一段相当沉寂的时期，城市里的戏往南方去了，而穷乡僻壤却一个时期没有戏。这还可以说明一个问题，北方梆子腔起来后，许多剧种都是单一的，除了梆子腔以外，没有其它剧种。南方不然，剧种都是综合的，有弋阳腔、青阳腔、汉调等，剧种多，北方没那么多剧种。

梆子腔兴起问题。北方梆子腔兴起记载较多的是清康熙、乾隆时期。说明北方在农村经济这一时期有很大发展。北方梆子腔

早期的材料很少,现在形式的梆子腔形成以前还有一段历史,经过了相当长时间的酝酿、发展形成板腔体。因为是民间的,没有理论家或大作曲家参与,而是民间艺人不断摸索完成,这种摸索是不保守的,从各方面取材,不惟戏剧,包括说唱、民歌等,所以梆子腔历史上总说不清秦腔是什么,吹腔是什么,实际上是从原始状态变成后来比较进步的板腔体的一个漫长酝酿、发展过程。以为板腔体才是梆子腔,板腔体以前的不是梆子腔,是错误的。

常静之写的《论梆子腔》下了很大功夫,这本书很不错。当然结论是否都是正确的,还可以研究,有许多东西还可以进一步深挖,会发现很多东西。我觉得梆子腔起源最值得注意的是它一上来就不是为神演戏。梆子腔有几个特点:一、戏不够,神仙凑的情况比较少,不是没有,是比较少,而且在不断改进。二、梆子腔出现前戏曲史上没有这样有光彩的人物,或者很少。过去戏中如穆桂英这样的女脚色是青衣和花旦,昆曲这样,高腔也这样,但梆子腔出现武旦穆桂英这种人物以前是没有的。南方高腔没有穆桂英、樊梨花、余太君这样的人扬。象樊梨花,她为了与自己看中的人结婚,将自己父亲杀了的,所以其它戏里都没有这样的内容。这一特点的确很突出。我们因为看惯这些戏,也不觉得,但当初在舞台上出现这种人物一定是很惊人的。昆曲里有刺杀旦,但比起皮黄、梆子这些刁马旦就差多了。昆曲多少年来也没有出现一个很有特色的女英雄,但到了最后出现了一个有反抗性的白蛇。《白蛇传》是在梆子腔兴起以后才有的一个剧本。为什么梆子腔有这么一些特点?我觉得跟明末清初的历史有关。最早见于记载的《滚楼》这个戏,剧中人物是个女将官。在中国的南北曲里不会出来这样一个女将,但在梆子戏里就出现了。记不得

是她看中了那个男的，还是别人替她作媒，最后他们俩人结合。我们现在知道的第一个戏就是这样的，后来有很多这样的戏。

从明末到清初，中间来来回回约四十多年的时间，包括清兵入关，一直是农民起义的队伍在打仗，与清兵打仗农民起义队伍起了很大作用，后来是明朝队伍和农民起义队伍结合起来反对清朝。因此梆子腔有这么一个特点，梆子腔和农民起义有关系。当然，它也和少数民族的起来有关系，如余太君、穆桂英都不是汉人，是属于少数民族，即是说梆子腔起源跟农民起义、跟异族进入汉族地区都有很多关系。这是梆子腔的一些特点。

梆子腔成熟时期形式上的特点是板腔体，板腔体的形成也有渊源很长的历史。中国的戏曲音乐形式酝酿了很长时间，我在《戏曲艺术论》曾谈过这个问题，跟中国最早的一种音乐形式唱民歌一样，有散——慢——快——散这样一种节奏变化。从唱《诗经》开始就向这方面发展了，后来昆曲搞水磨调把这种鲜明的节奏抹平了，它不太重视节奏感了，虽说如此，也还是有快板、散板、中板的分别，但实际上都很慢很慢，听不出来它有很大变化，而梆子腔所要表现的内容是昆曲所不能完成的，因此出现了板腔体。板腔体的形成不是一朝一夕的，而是有许多具体的过程，由于时间关系这里不能详谈。

梆子腔的出现是演给人看而不是给神看的，而且是鼓动人造反的，这与北方农民起义极有关系。比如《斩黄袍》，对皇帝不依不饶，郑恩的妻子陶三春兴兵闹到朝里，使得皇帝无可奈何，虽然没杀人，但要斩掉皇帝的袍子。所以，梆子腔的兴起标志着戏曲思想上发展的进步。这是梆子腔的问题。

四、结论

第一，我们在《中国戏曲通史》谈到的主要是通都大邑、经济发达地区的情况，没深入到穷乡僻壤地区。中国戏曲的特点之一是古典性、民间性相结合，民间性方面最主要的是戏曲在农村发展出来的，民间性也带着宗教色彩。上面我讲了，最早的戏就是《目连救母》，比它还早的大戏尚未有听说。从相信神鬼、因果报应发展成为讲忠孝节义，这是一个很大的进步。《琵琶记》较《目连救母》进步很大，而现在我们看《琵琶记》的局限性也很明显，梆子腔的兴起又是一次飞跃。《琵琶记》讲究忠孝节义，对皇帝一定要忠，忠孝不能两全，还得尽忠，所以剧中蔡伯喈是一个非常痛苦的人。到梆子兴起以后，什么皇帝不皇帝我都对你不客气，这是一个很大的进步。中国戏曲的人民性是不断发展的，这和人民的觉悟是在不断地提高有密切关系。这条发展道路比较明显，要从许多剧目中去仔细研究。我举个小例子，比如秦香莲，最初为女审，是她在神的帮助下当了元帅才报的仇。后来这个剧目改为出现包公，是个很大的进步，包公审比神授她以特别的能力进步得多。所以从这个角度看问题，中国广大人民的进步，特别是农民的进步，在戏曲中反映得很清楚。农民起义使得农民觉悟提高，李自成起义失败，其中教训很多，郭（沫若）老写《甲申三百年祭》作了总结。农民是否也从中取得经验教训？他们也同样取得，即不相信皇帝。中国戏曲反映了农民觉悟的提高，从戏曲中人物的变化尤能说明这一点。

第二，剧目发展也很明确，从祀神到供人娱乐、讲忠孝节义，一直到表现反抗。而且剧中女性反抗胜过男性，多为女强

人，穆桂英就很有代表性，杨宗保就要听她指挥。这一特点的形成有其现实基础：毛泽东说中国妇女在封建社会地位最低，所受压迫最重，因此其反抗性最强。的确，妇女一旦觉醒了就了不得，那种反抗性、坚决性要胜过男性。

再者，戏曲表演形式诸方面随着思想内容的发展更加完善，更加戏剧化。从曲牌体到板腔体，从重歌舞到表演的发达，昆曲叫载歌载舞，现在京戏有时歌有时舞，唱时集中唱一段，表演时集中表演，也是从实践中吸取的经验加以改进的。有些戏还存在载歌载舞、声嘶力竭的情况，如《林冲夜奔》这个戏就证明有那么一个过渡时期，简直弄得演员手忙脚乱、不可开交。发展到梆子腔、京戏，把唱功和表演分开来，是很大的进步。

城市里的剧目、剧种在戏曲史上有它的特点，其思想内容比不上在农村中产生的剧种那么开阔，有些地方比较温和，不是说这样的戏没有用，这样的戏也是需要的，有其进步、深刻之处。比如《牡丹亭》，从思想内容、人的精神世界讲反抗，谈解决，这在农村里不可能、不容易产生。中国戏曲从北曲、南曲到昆曲成绩很大，研究的比较多，这里就不多讲。

最后一点，多年来剧目积累下来，有时有许多淘汰，但不见得就是绝种。比如目连戏，现在要看还可以演，说明它并非绝种，有许多过时的东西在某种情况上保存着，中国的戏曲剧目及表演等一直积累下来，一方面是发展，程度很高；另一方面，积累下来的并未完全消失，自然也有很多消失的。中国地域辽阔，有些戏曲就保存在某个角落中。中国戏曲好比是条长江大河，大水发了冲下去，一泄到底，而有许多弯弯曲曲的地方却稳然不动，形成了活化石。研究戏曲史，应当把主流弄清楚，而弄清楚主流，活化石也都起作用。同时，戏曲还要发展。现在演现代戏，许多剧种

很有办法，这不是件小事。发展、前进、改革，这是一条主流，还有许多旁枝末节，有的是很古老的但被保存了下来，这些都要研究，才能更加清楚地了解中国戏曲的历史发展。我就谈这些，可能有许多地方根据不足。也许我讲的不对，很愿意跟同志们讨论。

（刘祯据讲话录音整理。发表前经本人审阅）

咏明妃事 言人人殊

——昭君故事的主题展延

毛 德 富

就中国文学的主题演变情况看，历史人物和民间传说并没有太大的区别。以女性论，屡屡被主题学光顾的对象有西施、王昭君、杨玉环、孟姜女、祝英台、白娘子等，二者不同的是：历史人物大多要走出历史堂奥，进入民间传说领域，来个脱胎换骨，争取重新做人；传说人物反而为表示并非子虚乌有，而是大有来头，常爱披上历史的外衣，与历史人物攀亲结好。这两类人物最终还都要走到第三阶段——艺术形象。到这时，她们才仿佛有了分身法，同时可以进入到艺术的各个领域：诗歌、戏曲、小说、笔记……。

在人物的孳乳、故事的发展过程中，历史记载是根源，文人的“添油加醋”、民间的“捕风捉影”是故事发展的枝叶，而不同区域的风俗民情，深层的文化心态又无形地对它有限制、指归作用。曾永义把历史——民间故事发展的不同时期概括为“基型”、“发展”、“成熟”^①的三个阶段。

本文试图从主题学的角度对王昭君进行一番不定点扫描：下面谈三个问题——

^① 详见曾永义《从西施说到梁祝》，引自陈鹏翔主编《主题学研究论文集》，第162、164页。