

中国戏曲理论与表演艺术实践研究

A stylized, graphic representation of a Chinese opera mask, rendered in black, red, and white. The mask features a prominent eye, a large nose, and a wide, open mouth with a red tongue. The background of the mask is black, with red and white patterns on the forehead and cheeks. The mask is positioned to the right of the main title text.

李红梅 著

ZHONGGUO XIQU
LILUN YU BIAOYAN YISHU SHIJIAN YANJIU

湖南师范大学出版社

中国戏曲理论与表演艺术实践研究

李红梅 著

湖南师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲理论与表演艺术实践研究 / 李红梅著. —
长沙: 湖南师范大学出版社, 2018. 4

ISBN 978-7-5648-3092-2

I. ①中… II. ①李… III. ①戏曲—艺术理论—研究—中国 ②戏曲表演—表演艺术—研究—中国 IV. ①J82
②J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 326222 号

中国戏曲理论与表演艺术实践研究

ZHONGGUO XIQU LILUN YU BIAOYAN YISHU SHIJIAN YANJIU

李红梅 著

◇责任编辑:刘志民 黄 林

◇责任校对:顾 伟

◇出版发行:湖南师范大学出版社

地址/长沙市岳麓山 邮编/410081

电话/0731-88872751

◇经销:湖南省新华书店

◇印刷:北京亚吉飞数码科技有限公司

◇开本:710 mm×1000 mm 1/16

◇印张:16.5

◇字数:214 千字

◇版次:2018 年 5 月第 1 版 2018 年 5 月第 1 次印刷

◇书号:ISBN 978-7-5648-3092-2

◇定价:54.00 元

前 言

在中国这片古老而又神秘的土地上,诞生了中华文化发展史上的众多灿烂文化成果,如造纸术、火药、活字印刷术等。中国的传统文化逐渐形成了中华民族的心理向心力与人文内涵,这是中国与世界其他国家之间的最大区别。在这些传统文化中,还有视觉和听觉结合在一起的文化成果,即戏曲。

戏曲是中国独有的艺术成就,是中华文化发展过程中不可或缺的一环。在戏曲艺术发展中,表演者也对它们进行了不断的丰富、充实,“采多种艺术形式之优点,扬戏曲曲艺之所长”,最终发展成了人们喜爱的艺术形式。

随着现代文明的出现,中国的传统文化也融入到新的社会中来,用古老而又新颖的形式为人们呈现出一个新的视觉与听觉盛宴。同时,现代对人类非物质文化遗产保护力度的不断加大,也促使更多的学者将目光转向对中国戏曲艺术的研究和思考中来。

当前,有很多学者怀揣热情,对中国传统戏曲文化研究孜孜不倦,有很多新颖的理论研究如雨后春笋一般,充实了戏曲研究的宝库。基于此,作者将目光集中于中国戏曲研究,撰写了这本《中国戏曲理论与表演艺术实践研究》。

该书主要由七个部分构成,每一部分都有其侧重点。其中,第一章是中国戏曲艺术的渊源及艺术特色,第二章是中国戏曲艺术的发展,第三章是中国戏曲艺术的声腔及代表剧种,第四章是中国戏曲艺术的非物质文化遗产传承,第五章是中国戏曲艺术表演中的嗓音与肢体训练,第六章是中国戏曲艺术表演中唱腔的结构与设计,第七章是中国戏曲艺术表演中的曲目解读。

综观本书,作者在撰写过程中注意突出下列优点:首先,本书

内容翔实,书中对各类知识的论述详细、严谨;其次,本书的理论语言逻辑清晰,在保留了戏曲专业化语言的基础上,对逻辑做出合理梳理;最后,本书的结构布局合理,从戏曲的渊源及艺术特色开始论述,逐渐展开,有针对性地论述了各种唱腔及其代表作品,并且突出“中国戏曲艺术的非物质文化遗产传承”的内容论述,结构脉络清晰。

在撰写本书时,作者得到很多国内戏曲方面专家学者的大力帮助与支持,同时也借鉴了一些相关人士的理论研究成果,在此一并表示感谢。由于本人的理论水平有限,加之时间仓促,书中难免出现不足之处,望广大读者给予指正,并提出宝贵意见,以便日后修改完善。

作 者

2017年10月

目 录

第一章 中国戏曲艺术的渊源及艺术特色	1
第一节 戏曲艺术的渊源	1
第二节 戏曲的美学要旨	11
第三节 中国戏曲与欧洲歌剧的比较研究	22
第二章 中国戏曲艺术的发展	37
第一节 戏曲的雏形	37
第二节 戏曲的形成	41
第三节 戏曲的发展	61
第三章 中国戏曲艺术的声腔及代表剧种	79
第一节 昆腔腔系及代表剧种	79
第二节 高腔腔系及代表剧种	84
第三节 梆子腔系及代表剧种	89
第四节 皮簧腔系及代表剧种	97
第五节 小戏声腔腔系及代表剧种	112
第四章 中国戏曲艺术的非物质文化遗产传承	124
第一节 非物质文化遗产传承的机制	124
第二节 世界级、国家级、省市级保护名录下的“非遗” 戏曲艺术	127
第三节 传统戏曲音乐遗产个案分析	136

第五章 中国戏曲艺术表演中的嗓音与肢体训练	145
第一节 戏曲表演程式特性	145
第二节 戏曲的行当角色	150
第三节 戏曲的唱、念、做、打	168
第四节 戏曲舞美及舞台道具	169
第六章 中国戏曲艺术表演中唱腔的结构与设计	190
第一节 中国戏曲的唱腔结构	190
第二节 中国戏曲的唱腔设计	197
第七章 中国戏曲艺术表演中的剧目解读	213
第一节 中国古典戏曲经典剧目解读	213
第二节 中国近现代戏曲经典剧目解读	228
参考文献	251

第一章 中国戏曲艺术的渊源及艺术特色

中国戏曲的历史源远流长,博大精深,古往今来一直是上至公伯王侯,下至市井百姓不可缺少的精神食粮,有很多戏曲爱好者如痴如醉,迷于其中。而在异国他乡同样有着一种深受人们喜爱的表演艺术形式,并且能与中国戏曲媲美的独特的艺术精品——这就是被称为最高雅艺术的西方歌剧。为此,本章先论述戏曲艺术的起源、美学要旨,再探讨中国戏曲与欧洲歌剧的异同。

第一节 戏曲艺术的渊源

一、戏曲艺术起源概说

(一)词变说

中国戏剧是怎样起源的呢?

这是一个大问题,我们惯说的“唐诗宋词元曲”,好像曲一下子便出来了:该是由诗余而词,曲者又词之余也。

举一些例子,明代程羽文撰的《曲藻》这样说过:

曲者词之变,自金元入中国,所用胡乐旷杂,凄紧缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之,设有十二科,悬为令甲,以此取士,而诸名宿亦躬傅粉墨,身线排场,遂撩一代之誉。

清上元黄周星撰《制曲枝语》亦云：

诗降而词，词降而曲。

其实就是胡寅《序向子湮酒边词》所云：诗方是文学的正宗，词曲者，古乐府之末造也，古乐府者，诗之傍行也。

明王世贞的《艺苑危言·附录》同意这类诗词演化论：

三百篇亡而后有强赋，强赋难入乐而后有古乐府。古乐府不入俗而以唐绝句为乐府，绝句少宛转而后有词，词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲。

正如元隋宗仪的《梭耕录》说：

稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。金季国初，乐府犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。金章宗时，草解元所编《西厢记》，世代未远，尚罕有人能解之者，况今杂剧中曲调之冗乎。

姚华复有《篆猜室曲话》卷三，也抄录张炎的《词源》和何元朗、钱功文在《词统》中的序文来阐明词曲的继承线索。如何元朗说：“夫诗余者，古乐府之流别，而后世歌曲之滥觞也。”钱说：“曲者，词之余也，曲兴而词泯。”

这些例证，不外在贯接一条“诗教”的传统，把“曲”纳入文学主流，而且属于文人雅士的立言述志的范围。元代曲家早已有此种企图，贯云石序《阳春白雪》散曲选集，邓子晋序《太平乐府》，或周德清的《中原音韵》、杨维桢的《周月湖今乐府序》和《沈氏今乐府序》已强调曲上接词，“宜有风雅余韵在焉”。这些曲，自然意指士大夫惯写传世的诗、词和散曲。

可是，文人雅士所填写的诗余词曲，并非我们常见的搬演“戏剧”，而且依这个“诗教”“雅曲”潮流下去，看不到怎样引发今日以大众观赏为主的“戏剧”出来。文人的曲子，甚至与街市小令大

异,即使能用铜琵琶、铁绰板,唱“大江东去”,但不叶音律,拗尽无人之嗓子也无济于事。

徐渭《南词叙录》已说得很明白:

永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农、市女顺口可歌而已。谚所谓“随心令”者,即其技欤,问有一二叶音律,终不可以例其余,乌有所谓九宫?

这段话说杂剧内运用到唱的部分,是坊间儿女顺口可歌的节奏,绝非文人所为,亦不合于乐调。论者每以为南戏出自永嘉,戏剧的起源与词曲的关系不大。元曲固然内含很多典雅可诵,诗骚传统的散曲、套数,但所以成为一代之冠者,盖是“戏文”“杂剧”开启了中国一种新文学艺术,不独仅为文人们一唱三叹的,而且雅俗共赏、可供搬演的“戏剧文学”。

(二) 娱神说

“娱神说”也称“巫觋说”。

有研究者将戏曲的起源追溯到中华民族蒙昧时代祭祀仪式中的装扮活动,并进而论断“戏曲起源于宗教仪式”或“戏曲起源于宗教”。其主要依据是:宗教仪式有戏剧的核心要素——化身表演,这是人类最早的表现活动,因此,它也是戏曲最初的源头。

原始宗教仪式具有巨大的包容性,后世许多文化样式或意识形态都可以从宗教的初始形态中找到某些踪迹。但包容并不等于孕育。包容是指将各种不同成分聚集、糅合在一起;而孕育则是指某一种文化特质作为母体,然后由它派生出另外一种或多种其他文化样式或意识形态。孕育者与被孕育者之间不仅存在一种被另一种包容,或数种混融的关系,而且更重要的是,存在一层没有前者就必然没有后者的亲缘关系,而宗教仪式与艺术之间并不存在这种关系。

艺术与宗教都出现于人类历史进入文明时代之前,但是,一

般来说,宗教的产生要比艺术迟。“在原始语言和原始劳动工具产生的同时,作为艺术的文化也就产生了,而宗教也不可能产生在人类语言和劳动工具之前。”^①人类学一般把制造和使用工具作为人类正式诞生的标志,工具的制造不可能靠动物筑巢式的本能去完成,其中必然伴随着自我实现的冲动和原始形态的美感。现在所知最早的石器发现于坦桑尼亚境内,大约是距今 175 万年以前的原始人类使用过的。现在所知最早的骨器,同样出土于坦桑尼亚,那是一件剥皮用的骨制刮削器,它也是距今 175 万年以前的原始人制作的。若以它们为人类制造工具之始,它距离萌生宗教意识和宗教行为的旧石器时代晚期有 100 多万年。在这漫长的岁月里,人类必然存在着审美意识,以及受这一意识支配、驱使的艺术创造活动。因此,戏曲起源于宗教仪式的论断是不能成立的^②。

(三) 娱人说

“娱人说”亦可称“俳优说”。

王国维说:“巫以乐神,而优以乐人;巫以歌舞为主,而优以调谑为主;巫以女为之,而优以男为之。至若优孟之为孙叔敖衣冠,而楚王欲以为相;优施一舞,而孔子谓其笑君。则于言语之外,其调戏亦以动作行之,与后世之有颇复相类。”

优与戏的关系,始于优孟衣冠的故事。中国戏曲起源于模仿和娱乐,而优人的特长正是“肖人之形容,动人之欢笑”。

王国维:“古之俳优,但以歌舞及戏谑为事。自汉以后,则间演故事,而合歌舞以演一事者,实始于北齐。顾其事至简,与其谓之戏,不若谓之舞之为当也。然后世戏剧之源。实自此始。”

(四) 古乐舞说

(阳明)先生曰:“古乐不作久矣。今之戏子尚与古乐意思相

① 陈麟书. 宗教学原理[M]. 成都:四川大学出版社,1988.

② 《中国戏曲史》编写组. 中国戏曲史[M]. 北京:高等教育出版社,2017.

近。”未达，请问。先生曰：“《韶》之九成，便是舜的一本戏子。《武》之九变，便是武王的一本戏子。圣人一生实事，俱播在乐中。”

古乐舞中的情节叙事因素，被认为是具备了戏曲的萌芽。古代乐舞中的许多形态，如钟鼓击节，以歌节舞，以舞节音，舞者化装，手执干戚等，都是后来的戏曲的起始。

（五）傀儡说

装扮人物、表演故事的皮影戏和傀儡戏曾在我国广为流行，深受人民群众喜爱，与戏曲的关系也非常密切。因此，有学者主张，戏曲起源于傀儡、影戏^①。

傀儡戏也就是偶戏，其中以木偶戏最为普遍。木偶最初是殉葬品，用于娱乐，相传始于汉代。两宋时期，木偶戏十分流行，有水傀儡、药发傀儡、悬丝傀儡、杖头傀儡，以及用真人代替木偶表演的“肉傀儡”等。宋代傀儡戏具有很高的艺术水准，一定程度上影响了戏曲的成熟，但据此认为戏曲发源于傀儡戏，则嫌偏颇。戏曲成熟之前，歌舞杂戏一直很盛行，傀儡戏应该是对真人表演的歌舞杂戏的模仿，不可能先有傀儡戏，然后再有真人模仿傀儡的歌舞戏。

（六）外来说

许地山《梵剧体例及其汉剧上的点点滴滴》一文，把中国戏曲和印度梵剧作了比较，提出一种看法：“中国戏剧变迁底陈迹，如果不是因为印度底影响，就可以看作赶巧两国底情形相符了。”

（七）综合说

20世纪以来，以王国维《宋元戏曲考》为先导，戏曲史专著接踵问世。研究中国戏曲文化者越来越清楚地感到戏曲文化的源

^① 《中国戏曲史》编写组. 中国戏曲史[M]. 北京: 高等教育出版社, 2017.

头不止一端，中国戏曲文化的长河是由多个源头的艺术之流汇合而成。

二、戏曲艺术起源考察的维度

(一) 曲与剧

中国戏剧史的一个困难点，就是古今谈史的人，一般都不把戏剧、乐曲、歌舞、清唱等分别出来。自然，到了元、明戏剧大盛时期，这几样艺术类型已混合起来，成一整体，不可分割。一般曲话笔记，所谈到的每是“曲”之起源。

如清之刘廷玑《在园杂志》内说：

词曲真创始，近则考之嘯旨。

真以为“孙登一嘯，犹袭其传”是近代曲祖的样子。传统者多如王世贞的《卮言·序》，专论曲的演变：

曲者词之变，自金元入中国，所用胡乐嘈杂，凄紧缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。

至明代胡应麟之《少室山房笔丛》方有较长的论述：

传奇之名，不知起自何代，陶宗仪以谓唐为传奇，宋为戏谑，元为杂剧，非也。

其实，陶氏《辍耕录》所云，或指是当时的宫廷巨室之闲暇娱乐而已。胡氏又云：

今世俗搬演戏文，盖元人杂剧之变，而元人杂剧之类戏文者，又金人词说之变也。

此种戏曲起源流传说，后世多从之：

优伶戏文，自优孟抵掌孙板，实始滥觞。……（至唐、五代）特听搬演多是杂剧短套，非必如近日戏文也。

胡应麟直言道，古教坊有杂剧而无戏文者。每公家开宴，则百乐具陈。……唐制，自歌人之外，特重舞队，歌舞之外，又有精乐器者，若琵琶羯鼓之属，此外俳优杂剧，不过以供一笑。其用盖与傀儡不甚相远，非雅士所留意也。胡应麟认为南宋之前，杂剧不外一些弦唱小戏之类，后来，“崔蔡二传奇出……演习梨园，儿半天下，上距都邑，下迄闾阎，每奏一剧，穷夕微日。”（崔蔡二传奇当指崔莺莺——《西厢记》和蔡中郎——《琵琶记》的戏剧，由于二传奇失传，亦不见史籍登载其演出情形。）胡应麟有关戏文的起源流变说，后人实承之，如清李调元在《雨村剧话》卷上所引申的。

焦循撰的《易余龠录》也有说法：

词之体尽于南宋，而金元乃变为曲。

诗既变为词曲，遂以传奇小说谱而演之，是为乐府杂剧。

焦里堂且进一步说“八股出于金元之曲剧”，将中国文体变迁皆归于一线索的演化，虽然有趣，亦远矣。说法仍本源于“曲”，一如清徐大椿的《乐府传声》，或刘熙载之《艺概》卷四，姚华之《曲海一勺》，中心主调仍在曲不在戏剧，在曲则跟从王穿州所诮，金元而后，词不能按，乃为新声以媚之者于戏剧，仅说：

夫弦索西祲，旧谓传舒之祖（见《少室山房笔丛》），不入杂剧院本，然与诸杂剧院本，皆不外以所演之事，系听歌之曲。

吴梅的《顾曲麈谈》大致相同，专重曲理、音韵而不及搬演，基本观点仍在：

曲也者，为宋金词调之别体。制曲者，文人自填词曲以陶写性情也。

清中叶姚燮所写《复道人今乐考证》，内容略及于搬演的戏剧。将清唱的文人填词填曲，跟搬演的传奇杂剧辨别而论，最初的史家当是王国维先生的《宋元戏曲考》。后继戏剧史家众多对中国古剧的源流大致已具备了。

（二）古剧的传统

我国古代虽然是“戏”和“剧”并未明白地分指一般官廷和民间的闲暇活动，但仍然种类繁多，大抵先代言故事体戏剧出现之前，早已出现了几类群体共同的艺术活动，即舞蹈、乐曲、百戏、戏弄（滑稽戏）、傀儡戏（影戏）、讲唱六大类。元明戏剧完成之前，类似“戏剧”活动便由这六类或单独或混合地演出；直到西方的文明戏、白话剧输入，中国古剧乃糅合这六类传统总其成，形成一种迥别于其他古文明的“唱、念、做、打”的综合文学艺术。

混集着“唱、做、念、打”的剧艺需要一段长长的酝酿、发芽、生长乃至成熟的时间，它一定要在广阔温润的大地上，接受举国成员的栽培，才能成长为巨树。

中国传统对人类的高层次之精神活动，作合理化解释的如《论语》所述，孔子曰：

行有余力，则以学文。

原亦是“仓廩实然后知礼义，衣食足然后知荣辱”的意思。“治定功成，礼乐乃兴”，因此，《史记》云：

凡作乐者，所以节乐，以谦退为礼，以损减为乐，乐其如此也，以为州异国殊，情不故博采风俗，协比声律，以补短移化，助流政教。

礼乐是配合名教治国养民的重要方面，卫宏的《毛诗序》却又阐明了人的精神发展过程：

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中

而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

这一段话，从个人心志出发，解释了人的文艺活动，既是整体性，亦必然发展到社会性，尤其是在歌唱舞蹈进入到人类群体生活的一部分，个人能力不足以表现巨大的情景的时候。人在群体聚居生活中，同时是参与者和旁观者。文艺活动重复过去的历史情景时，他保留他的旁观和批评权利，一当这个活动带出新的境界和历史意义，他立即参与，主动或被动地跟文艺活动合一。

“行有余力，则以学文”，在具体的历史活动中，人却受到经济生活的影响，传统的古代农业社会，经济层面一般是匮乏和消耗大量劳力的。辛苦的“人与天争”的过程中，能有余力发展文艺，实是孔子所切望的事。

人努力改善他居住的环境；在精神上和体力劳动上，他们不停地改造这个现实世界。“行有余力，则以学文”，历史是这样来的。戏剧的来源也该如此。

先民在耕猎之余，集体团聚，闲暇康娱，亦是群体活动的正常生活。《礼记》中子贡观于猎，孔子问赐也乐乎，子贡答，举国佯狂，未见其乐。孔子曰：

非尔所知也，弛而不张，文、武不为也，张而不弛，文、武不能也，一弛一张，文武之道也。

“民亦劳止，汙可小休”，张弛原是恢复体力和生命意志的。在这种农忙冬日的集体活动中，产生出多类的文艺雏形：绘画、舞蹈、歌唱、谐谑以至杂技。在朴素的乡村，农业社会仍保留类似的文娱活动。这种原始的简朴，甚至单调的创作，经过了千万年长期的重复和修改后，逐渐形成了它的典型。

（三）巫覡与俳优

从人类聚居、共同劳动和生活产生的文明，某些上升而为

巫觋技艺，朴素的仍留在民间。历史进展使社会复杂地演化，更精致的贵族化了，走入宫廷，流落在民间的亦有它安身立命之所在。

“巫觋”不外是这类技艺专家，最原型的知识分子的代表。

“巫觋”的技艺方面专才，在社会转变，由原始的部落到集权帝国中，无可奈何地下降为古代的“俳优”，这些俳优有留在宫廷的，亦有流落到民间的。留在宫廷的，有舞师，有宫廷乐工，有皇帝弄臣、俳优，有杂技、散乐，有水戏、戏车、舞马等。流落民间的，种类更多，有做傀儡戏的、影戏的，有说书的，有卖唱的，……专门表演的正是从事舞、唱、做、念、打等内容，也是当今中国戏剧的主要构成因素。外在的经济社会生活，农业的定形聚居，以及“国富民贫”的长期君主专政制度，使中国社会发展极其凝滞缓慢，一定要人口发展到一个阶段，中国才能改变它的经济结构，出现市民新阶层，这样子，中国戏剧才能有一个适合的土壤，发芽及茁长。

在此之前，“舞、唱、做、念、打”各技艺只好在宫廷，更在民间单独地发展，然后逐渐地糅合、准备、构成中。

巫觋下降为俳优，亦有它的历史和戏剧意义。

从古代的娱乐天地、鬼神、祖宗，转而娱乐“人”，这是俳优新的功能。古代史实中，周代的大武之舞，以及楚人的“九歌”，都是很好的“古代祭祀巫舞”之例子。《周穆王传》则曰：

有偃师者，缚草作人，以五采衣之，使舞。王与美人观之，草人以手招美人，王怒。

显然超越纯舞蹈之界，近于傀儡戏。也许就在这类“表演”中，将舞步加以故事化，故后世有人认为舞为戏剧远祖。例如，《汉书》有一段故事性记载：平恩侯许伯入第丞相已下，皆贺酒酣乐作，少府擯长乡起舞为沐猴与狗斗，一坐诗笑。盖实饶劾之，长卿为列卿，而为沐猴舞，失礼。为沐猴与狗斗，故事固然简单，然已脱离伎艺，且有模仿娱乐意味了。