

论中国戏曲及其他

本书前面部分是关于中国戏曲方面的论文，后面部分是有关中国古代诗文的一些论文，当中还选了少数赏析性的文章、书评与序跋。作为王（季思）门弟与关汉卿研究诸方面，发掘新意余蕴，钩玄

子，作者秉承衣钵，治学谨严，在中国戏曲析疑，真知灼见与隽思妙语，时见其中。



中山大学中文系
学术文丛

吴国钦 ◆ 著



岳麓书社

中山大学中文系
学术文丛

论中国戏曲及其他

吴国钦 著



岳麓书社



图书在版编目(CIP)数据

论中国戏曲及其他/吴国钦著. —长沙:岳麓书社,
2007

ISBN 978 - 7 - 80665 - 876 - 5

I. 论... II. 吴... III. ①中国—戏曲—文学—研究
②关汉卿(?—1279)—人物研究③中国—诗词—文学研究
IV. I207.3 K825.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 082288 号

论中国戏曲及其他

作 者:吴国钦

责任编辑:王德亚

特邀编辑:向志柱 喻名乐

封面设计:山和水工作室 刘 峰

岳麓书社出版发行

地址:湖南省长沙市爱民路 47 号

电话:0731—8885616(邮购)

邮编:410006

网址:www.yueluhistory.com

2007 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

开本:890×1240 1/32

印张:15.75

字数:450 千字

ISBN 978 - 7 - 80665 - 876 - 5/I · 789

定价:37.00 元

承印:长沙化勘印刷有限公司

如有印装质量问题,请与本社印务部联系

电话:0731—8884129



中山大学中文系 “学术文丛”编委会

顾 问: 黄天骥 曾宪通 黄修己
编 委 (按姓氏笔画排序): 王 坤 邓国伟 艾晓明
丘国新 叶春生 孙 立 李中生 李 炜
麦 耘 吴定宇 吴承学 林 岗 张振林
张海鸥 陈伟武 陈培湛 欧阳光 罗斯宁
施其生 高小康 唐钰明 黄天骥 黄修己
康保成 彭玉平 程文超 曾宪通
主 编: 欧阳光
副 主 编: 王 坤

中山大学中文系“学术文丛”

出版说明



中山大学前身为广东大学,由孙中山先生手创于一九二四年,中文系则是当年同时设立的系科之一,至今已走过八十年的风雨历程。现在的中文系,是国家文科基础学科人才培养和科学研究基地,拥有中国语言文学一级学科博士学位授予权(现有八个二级学科招收博士生和硕士生)、博士后流动站、两个省级重点学科(中国古代文学和汉语言文字学)以及一个省级人文社科重点研究基地(古代戏曲与人类口头和非物质文化遗产研究所),并与美国、英国、日本、韩国、新加坡等国的诸多大学保持密切的学术合作与交流关系,同台湾、香港以及澳门等地多所大学的学术交往更是十分频繁。

中山大学中文系人才荟萃,曾有许多著名学者在这里任教,早年有鲁迅、郭沫若、傅斯年、郁达夫、成仿吾、顾颉刚、钟敬文、赵元任、罗常培,晚近有王力、岑麒祥、容庚、商承祚、詹安泰、方孝岳、董每戡、王起、黄海章、楼栖等。大师们的工作,为中文系的发展奠定了深厚的学术根基。经过几十年的薪火相传,尤其是改革开放以来,我系教师与时俱进,以继承、开拓、创新为己任,呈现出人才辈出、学术精进的大好局面。

一九九八年五月四日,江泽民同志在庆祝北大建校一百周年大会上向全社会宣告:“为了实现现代化,我国要有若干所具有世界先

进水平的一流大学。”因此,教育部决定在实施“面向二十一世纪教育振兴行动计划”中,重点支持部分高校创建世界一流大学和高水平大学,简称“985工程”,中山大学名列其中。

乘着我校实施“985工程”的东风,中文系特地组织一个大型“985”项目:编纂并与岳麓书社合作出版中山大学中文系“学术文丛”。丛书所收入的,有我系已故前辈学者的遗著,也有退休老教授的杰构,更多的则是中青年骨干教师的力作,乃至优秀博士论文。这些专著,从一个侧面反映出中文系的科研实力和水平。我们相信,随着这套文丛的出版,我系又一批后辈学人会跃上新的学术台阶。

中山大学中文系“学术文丛”编委会

二〇〇四年四月



这是我的一本自选集,前半部分是关于中国戏曲的论文,后半部分是有关中国古代文学的一些论文。当中还选了少数赏析性的文章、书评与序跋,因为考虑到这些东西还有点可读性,聊备一格。尽管这些短文比起大块头文章来,显得鸡零狗碎,但对我自己来说,却也弥足可珍。

可能由于我少年时在家乡喜欢看戏,潮剧、广东汉剧、正字戏、福建芗剧等看了不少。大学二年级时忽然心血来潮写了一篇《马致远杂剧试论》的论文,并以一种初生牛犊不怕虎的心态呈至著名学者王季思教授面前。谁知王老师大加赞扬,并推荐给《中山大学学报》发表,这使我欣喜若狂,终于走上了戏曲研究的道路(今天看来,这篇《马致远杂剧试论》实在是一篇粗糙文章,我之所以编入集中,是从该文可以看到在特定语境下一个不到二十岁的大学生简单化的研究思路和深刻的时代印痕)。

一九六一年九月,本科毕业后我当上了王季思老师的研究生,开始在季思师手把手的教导下进行戏曲研究。“文革”时期,我和同时代的知识分子一样,在语录歌和忠字舞中耗费了十年的宝贵光阴。打倒“四人帮”后,我争分夺秒利用属于自己的时间,写作《中国戏曲史漫话》,一九八〇年书稿出版后,我把样书送给季思师,并在书的扉页上写了两句话:“学生的点滴成绩,老师的无限荣光。”一九八三年《西厢



记艺术谈》在刊物上连载,季思师亲自写序文,并进行多处修润后出版。一九八八年,我校注的《关汉卿全集》即将出版,季思师仿效关汉卿的《南吕一枝花》套曲,也题了一套《南吕一枝花》的曲子作为代序放在书的前面,为全书增色不少。我还参与季思师主编的多种戏曲古籍的整理校注工作。在这个集子付梓的时候,缅怀季思师对后学的提携,想起他的人格风范与道德文章,心情久久不能平静。

除了老师的教导外,学生的鼓励也是我前进的动力。《中国戏曲史漫话》的写作,就是在与一位学生纵谈戏曲研究时受到激励而动笔的。有时,学生几句嘉勉的话,令人如坐春风。一九九八年岁末,中文系九六级学生以全年级的名义送来一张贺年卡,上面写着:“都说古代戏曲是我系的招牌专业,所以,当听说您要给我们开课时,大家都雀跃不已,您儒雅的谈吐和风度让我们一见倾心,也许我们不是您最难忘的学生,但您却是我们最难忘的老师。”读着这些文字,心中飘飘然,屁股虽然坐着冷板凳,心里却是热乎乎的。能够作一名受学生欢迎的教师,此生无悔。

编完这个集子,我突然想起王国维(毕竟我和他的名字都有一个“国”字),无论是只活了五十岁但已写出《宋元戏曲史》而成为戏曲学开山祖师的王国维大师,还是活了九十岁对戏曲研究作出重要贡献的王季思导师,他们的成绩都彪炳史册,不可磨灭,与他们比起来,我这些东西简直微不足道,实在没有勇气拿出来。不过,好在老话说“敝帚自珍”,又说“文章是自己的好”(至于下一句“老婆是别人的好”则属于另类题目,非本书内容力所能及)。因此,我还是不揣冒昧把它辑成一册,并奉献给方家与读者。

记得莫泊桑说过:(大意)自从契诃夫把小说写得如此精妙之后,要超过他实在不容易。不过,世上有大狗也有小狗,小狗不应因为有大狗的存在而自惭形秽。无论大狗小狗都应该叫,就用上帝赐给它们的嗓子叫好了。

在莫泊桑这段话的鼓励下,我把这些东西端出来,就算是我这只
既小且老的狗的叫声吧。

是为自序。

吴国钦

二〇〇三年岁末

于广州中山大学中文系



自
序

003



自序	(001)
中国戏曲的民族风格与审美特征	(001)
中国戏曲的外观系列与写意本质	(012)
谈戏曲的审美原则及所谓“危机”	(019)
论戏曲现代化	(027)
向古典戏曲学习编剧技巧	(038)
论中国古典悲剧	(051)
幽默与喜剧	(062)
汉代角抵戏《东海黄公》与“粤祝”	(067)
瓦舍文化与中国戏剧的形成	(079)
二十世纪上半叶的元杂剧研究	(086)
关汉卿和他的杂剧《窦娥冤》	(108)
《窦娥冤》名曲评赏	(118)
关汉卿评传	
——为纪念关汉卿戏曲活动七百三十周年而作	(125)
关汉卿的理想人格与价值取向	(153)
关汉卿杂剧中的民俗文化遗存	(166)
《关汉卿全集》校注后话	(180)
马致远杂剧试论	(185)



001

《西厢记》艺术谈(选八篇)	(195)
改革派·创新家·开拓者	
——论汤显祖	(219)
诗剧《牡丹亭》	(231)
理论的巨人 创作的“矮子”	
——论李渔	(238)
谈“杨家将”剧目	(254)
《长生殿》与《长恨歌》题旨之比较	(262)
《儒林外史》中的戏曲资料	
——为纪念吴敬梓诞辰三百周年而作	(271)
《中华古曲观止》前言	(277)
论明本潮州戏文《刘希必金钗记》	(281)
潮泉腔、潮剧与《刘希必金钗记》	(296)
新编全像南北插科忠孝正字刘希必金钗记(校注稿选登)	
.....	(310)
潮剧与潮丑	(333)
潮剧剧目研究的丰碑	
——评《潮剧剧目汇考》	(338)
传统与当代的契合	
——谈李志浦整理改编传统剧目的经验	(343)
半世疏狂泪共酒 一生珍重情与诗	
——《何建青从艺录》书后	(349)
西园故曲 老树新花	
——评戏曲片《西园记》	(352)
读郭启宏话剧《天之骄子》	(356)
赞潮剧《苏六娘》	(361)
喜看春草过五关	(364)
《赵氏孤儿》歌一曲 正气回荡泪潜落	
——潮剧《赵氏孤儿》观后	(368)

谈姚璇秋的表演艺术	(372)
关肃霜的表演艺术	(376)
唐宋诗词动人的风姿与魅力	(380)
古典诗词情景刍议	(389)
谈《滕王阁序》的名句“落霞与孤鹜齐飞”	(393)
美妙的音乐如何变成动人的诗句 ——谈唐代李颀的三首诗	(395)
谈李商隐的《无题》(相见时难)诗	(400)
苏轼思想与文学成就试论	(404)
谈苏轼《贺新郎》(乳燕飞华屋)词	(414)
论辛弃疾及其词	(419)
关于“唐伯虎点秋香”其人其文其事	(425)
论《三国演义》的思想艺术	(429)
关于《东周列国志》	(438)
为探底蕴说《红楼》	(445)
读《卢叔度集》	(452)
序吴晟《瓦舍文化与宋元戏剧》	(456)
序陈建森《元杂剧演述形态探究》	(458)
序郭伟廷《元杂剧的插科打诨艺术》	(461)
序左鹏军《近代传奇杂剧史论》	(463)
序刘烈茂、郭精锐等《车王府曲本研究》	(466)
序郭精锐《车王府曲本与京剧的形成》	(469)
序林淳钧《潮剧闻见录》	(471)
序《李志浦剧作选》	(474)
序唐景凯《中国词的物体意象》	(478)
序陈维昭《轮回与归真》	(482)
序陈建森《戏曲与娱乐》	(487)





中国戏曲的民族风格 与审美特征



中国戏曲以其独特的民族风格与表现形式在世界戏剧舞台上据有重要的地位，它以悠久的历史传统和博大精深的艺术体系与古希腊戏剧、印度古剧享有同等卓越的声誉。

中国戏曲是几千年中华民族文化的历史积累，它具有深厚的艺术传统与鲜明的民族风格，是世界上一种古老而独特的戏剧形式，又是一个极其丰富多彩的戏剧种类。中国戏曲除了具有一般戏剧的共同特征，即它是一种综合性的舞台艺术，一种矛盾冲突的艺术，一种假定性很强的艺术，除此之外，中国戏曲还有自己鲜明的个性，即独特的民族风格。

一 从创作方法上说，中国戏曲 是一种写意的戏剧艺术

艺术对生活的反映，不外乎写实与写意两大类。说中国戏曲是写意的，其主要理由如次：

首先，戏曲里的生活场景是象征性的。生老病死、衣食住行各个方面无不如此。喝酒虽有酒壶酒杯但没有酒；城门、婴儿、印绶、金银等皆用砌末表示，四个龙套即是千军万马，一个圆场表示百十里路，一桌二椅既可充当孔明借箭之草船，又可作为宋江和阎婆惜睡觉的

床铺。舞台上的刀枪剑戟,只是古战场上武器简单的模仿;龙虎牛羊也只是套上一个近似的头套,绝不会把真的牛马拉上台。

其次,戏曲的时空观念灵活而富于变化,常常随着剧情的推移而出现时间被缩短或被延长,地域被扩大或被缩小的情况。如《窦娥冤》里,蔡婆绕一二圆场就从城里到城外,时间和地点都被明显地压缩了;窦娥临刑时,骂天地冒鬼神,又是死别,又是许愿,监斩官却坐在一旁“洗耳恭听”,斩首前的瞬间被明显地拉长了。咫尺的舞台,可以“扩大”成从花果山到南天门那样宽阔无垠的空间,又可“缩小”成铁扇公主那被搅到绞痛难忍的肚皮。一桌二椅的简朴摆设,可以是一个表演区,也可以变成二个甚至三个表演区,不用布景即可表演城内城外,厅房闺房,楼上楼下。在时空观念的处理上,中国戏曲无疑比别的戏剧形式享有更多的“自由”。

再次,戏曲采用虚拟传神的表演手段,这也是戏曲写意化的重大特征。怎样利用有限的表演时间与空间来反映无限广阔丰富的社会生活呢?戏曲创造了虚拟传神的表现手段,不从“实”处着手,而从“虚”处落笔。不是再现生活,而是用自己独特的方式去表现生活。如写字,笔和砚是真的,但墨水却省略掉了,字也从不真写,因为字是否真写,究竟怎样写,写些什么,反正大多数观众都不可能看得真切,所以统统省去了。戏曲就是这样采用省略、夸张、想像、传神等虚的手法,突出“意趣”,点到即止,绝不对生活进行刻板的模仿与依样画葫芦式的再现。

为什么中国戏曲选择了“写意”而摒弃了“写实”的路子呢?要回答这个问题,首先必须从戏曲产生的经济环境入手来分析。我国戏曲产生于封建社会初期生产力低下的时代,它起初是民间萌发出来的百戏伎艺,由民间艺人个体或小家庭进行演出,只有在迎神赛会时进行表演或作走江湖式的串演,艺人的经济能力处于超低等水平,实际上只是把演出作为谋生糊口的手段,无论经济地位与政治地位均十分低下。在经济能力有限的情况下,衣衫褴褛的戏子想模仿现实生活如“实”演出,这几乎是无法做到的。我国戏曲不像希腊戏剧那样一开



始就得到城邦政府的重视与赞助，它完全是一种与千百年的自给自足的小农经济相适应的个体走江湖式的伎艺表演，产生在这种极其落后低下的经济基础之上的戏曲艺术，难免带有简陋匮乏的经济色彩。因此，一切都避“实”就“虚”，用“象征”去代替“实物”。在探讨戏曲创作方法的写意性特征时，我们不能不从经济方面入手，首先注意到戏曲缺乏经济基础与物质条件这种特别的情况。

我国戏曲追求写意而摒弃写实，除了经济方面的原因不容忽视之外，还有戏曲本身的艺术规律在起作用。也就是说，戏曲作为一种古老成熟的艺术形式，它有自身的美学追求。这种美学追求可以概括为三句话：追求人情物理，舍弃实事求是；追求神似，不重形似；追求美，避开丑。

对人情物理孜孜以求，而省略对具体事件的表象与过程的刻意模仿，即是说，不在“物”和“事”的真实上下功夫，而把重点放在“人”和“情”的刻画与抒写上，这是戏曲重要的审美特征，是戏曲在艺术上最大的追求。喝酒时省略了酒，写字时省略了墨水与字，还有以桨代船，以鞭代马，以旗代车，以木偶代婴儿，这些地方都使人明显感觉到，戏曲并不刻意求真，着力求实。如《秋江》一出，重点不在显示舟行江面的实在情景，而在刻画妙常这一人物的特定心情；《窦娥冤》第二折，如狼似虎的差役怎样折磨窦娥，以及窦娥痛苦呻吟的公堂逼供的实在场面，无论在剧本里或在实际演出时都只是虚晃一笔而已，窦娥的痛苦冤情主要通过唱辞来表现，而棍棒交加、皮开肉绽、哀号呻吟这些“实在”的东西全被省略掉了。

追求神似，不重形似，这也是戏曲重要的审美特征。我国戏曲从人到物，从布景到道具，从穿戴服饰到声音效果，从表演衣食住行到表演喜怒哀乐，几乎没有一样是和现实世界一模一样、完全形似的。近代杰出的京剧表演艺术家盖叫天说：“真是生活，假是艺术。”一句话几乎道破了戏曲美学的全部奥秘。戏曲之所以“假”，就因为它不追求形似，而全力追求神似，突出意趣神韵，讲究传神阿堵。在戏曲剧本里，情节的发展过程，事物的前因后果，常说白交代清楚，而腾出大

量篇幅写唱辞,写对话,力求突出人物的性格特征。在戏曲表演中,强调“一切动作都不能离开精、气、神”(盖叫天《粉墨春秋》),把突出人物的精神气质放到极重要的位置上。

最后,是追求美,避开丑。戏曲的美学要求集中到一点,就是追求美,把一切有悖于美的原则的东西统统去掉。如《宇宙锋》中赵艳容装疯,根本不是把现实中疯女人的形态搬上舞台,没有披头散发或蓬头垢面,没有呆滞吓人的眼神与粗野放肆的动作,而只是在角色的额头上轻轻划上一道红色的油彩,还有一只胳膊露在袖子外面(这种服饰有点儿像跳民族舞),总之,人物的衣饰穿戴或动作都和一个疯女人相去殊远。在戏曲中,连乞儿穿的“富贵衣”,都是用很讲究的丝绸做的,美的,绝不把衣衫褴褛那一套搬上去。还有,凡在戏中出现奸杀、斩首、流血、死亡、严刑逼供、鬼魅现形、战争杀戮等,都把丑恶的给人以感官刺激的部分搬至幕后。

“写意”并非戏曲艺术所独有,在考察我国古代传统的文艺形式的时候,不难发现“写意说”正是中国古代传统美学思想的根基,这正如亚里士多德的“摹仿说”是西方传统美学思想的根基一样,“写意”乃是中国古代文艺最基本的一种创作方法。如“诗言志”的诗歌理论、“情动于中,故形于声”的音乐主张,都是“写意”而非“写实”的,特别是绘画理论方面关于“意在笔先”(张璪语)、“画者,当以意写之”(汤垕语)的主张,千百年来一直是中国传统水墨画创作方法的依据,连“写意”这个词,原来也是中国水墨画的专门术语。因此,国画大师刘海粟说:“京剧虽有工笔,但以写意为主。就手法简练、造境遥深而言,近于国画。”(《京剧流派与绘画风格》)从这个角度来说,戏曲与传统的国画、诗歌、音乐可以说是同源异流,它们的创作方法是相通的,美学追求也是相通的。

二 从审美特征考察,高度的提炼、强烈的夸张、鲜明的节奏是中国戏曲三大特色

所谓高度的提炼,指的是戏曲的程式化。什么叫程式呢?程式是指艺术表现手段的规范化。戏曲的程式,是在生活的基础上高度提炼概括而成的。戏曲把古人生活的各个方面,如走路、骑马、坐轿、喝酒、读书、梳妆、女红、礼仪、打仗、打架、开门关门、睡觉做梦,甚至嘻笑怒骂等动作表情均用一定的程式来表示,把它们规范化,因此,唱做念打、喜怒哀乐都各有一套固定的程式。如京剧就有一套“四功五法”的程式,即唱功、做功、念功、打功这“四功”和“口、手、眼、身、步”等“五法”。程式来源于古代生活。举例来说,旦角的台步,俗称走碎步,小而密,膝不曲,这种台步显然是在古代封建礼教的影响下形成的。封建礼教禁锢妇女的身心自由,要求年青妇女“行不动裙,笑不露齿”,旦角的台步正是在这种要求下产生的。程式涉及到古人生活的各个方面,是戏曲带根本性的特色,如果把程式统统去掉,无异于把戏曲最具特色的东西丢掉;但是,如果不突破表现古人生活的旧程式,创造表现今人生活的新程式,则现代戏曲便不能立足于舞台。在程式问题上,我们要反对两种各走极端的错误倾向,做到立足今天,借鉴过去,创造未来。

已故著名导演艺术家焦菊隐认为,话剧要表现二个世界——主观世界与客观世界,即表现主观的人的表情动作与客观的物的环境变化,但戏曲只表现一个世界——主观世界,戏曲里的客观世界,如环境、器物、时令变化等,都通过演员的表演来体现。如《拾玉镯》里孙玉姣赶鸡、喂鸡和做针线活等事情,都通过一种高度提炼的程式化动作来表现。这是戏曲的特点,可以说是戏曲与话剧最大的差异,戏曲是程式化的表现,而话剧则是生活化的再现。

强烈的夸张是戏曲的另一特色,这种特色几乎达到不言而喻的

