



# 戏剧概要

语文知识精要丛书 第二辑

杨建文 著

# GY



Sanwen Gaishuo  
华中师范大学出版社

戏剧舞台

GY



# 戏 剧 概 要

语文知识精要丛书② 杨建文 著

---

华中师范大学出版社

1999年·武汉

(鄂)新登字 11 号

图书在版编目(CIP)数据

戏剧概要/杨建文著.

—武汉:华中师范大学出版社,1999.12

(语文知识精要丛书)

ISBN 7-5622-2020-4/J·32

I. 戏… II. 杨… III. 戏剧-概要-中国 IV. J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 12467 号

戏剧概要  
语文知识精要丛书②

© 杨建文 著

华中师范大学出版社出版发行

(武昌桂子山 邮编:430079)

新华书店湖北发行所经销

文字六〇三印刷厂印刷

责任编辑:陈昌恒  
责任校对:罗少琳

封面设计:甘 英  
督 印:朱 虹

开本:850×1168 1/32  
版次:1999年12月第1版  
印数:1-3000

印张:10.125 字数:245千字  
1999年12月第1次印刷  
定价:16.00元

本书如有印装质量问题,可向承印厂调换。

# 语文知识精要丛书

## 出版前言

这套丛书的策划和实施，是在上下结合、多方协同中完成的。1996年初，国家新闻出版署为指导各出版社提高图书质量，公布了一批招标选题。我社根据专业分工和所依托学校的学科优势，择取其中“语文知识普及丛书”，经校内外专家反复论证，申报时定名为“语文知识精要丛书”，被批准为国家第九个五年计划重点图书。

进入90年代，国家确定全面实施国民素质教育，作为师范大学出版社，责无旁贷地要把为这一目标服务作为自己工作的重心。语文知识是国民文化素质中基本的方面。语言是人类思维的工具，是人类交际的手段。文化的积累、科学的进步，都离不开语言文字。语言又是民族构成的要素，每一个热爱自己民族的人，自然都热衷于学好本民族的语言。改革开放以来，学习外语的热潮持续高涨，这是积极的、可喜的现象。然而，对汉语的掌握和运用在某些地方却有所忽略，在流行歌曲、广告用语以及某些传媒中，不规范用语、

错字别字，时时可见。有识之士呼吁，为纯洁祖国的语言而努力，这也正是本丛书编撰动机之一。

文学是语言的艺术，优秀的文学家以自己的杰作建设语言的典范，并且为本民族语言表现力的丰富和提高作出贡献。文学作品中，蕴涵着民族文化的英华，汇聚着人类智慧的精髓。有计划有系统的文学教育，是陶冶情操、塑造心灵的最佳方式之一。了解文学基本常识，将能有助于读者从文学作品汲取更多的教益和获得更强的快感。

本丛书的写作原则是，通畅易晓，饶有情味，追踪语言和文艺学科的最新发展，突出著者的独到心得，对所论专题，不必面面俱到，但提供基本的框架并激发读者进一步学习的欲望。英国心理学家杰罗姆·布鲁纳在《教育过程》一书中说到，学习者对所学材料的接受，必然是有限的。怎么能让这有限的接受在他们以后一生的思维中产生更大的价值？他的回答是：不论对什么学科，重要的是使学习者理解该学科的基本结构。我们就是力图按照这种方针去做的。

21世纪是数字化生存的时代，是全球经济一体化加强的时代。在这个时代，语言——首先是本民族的母语——和文学素养，对人类的健康发展尤为重要。如果这套丛书对读者为迎接新世纪作好知识准备有些微帮助，我们会感到极大欣慰！

华中师范大学出版社

1998年6月10日

# 目 录

|                        |    |
|------------------------|----|
| 引言:中国戏剧的民族特色与艺术定位····· | 1  |
| 1 崇拜与模仿·戏曲的起源·····     | 13 |
| § 1 关于戏曲起源的文化思考·····   | 13 |
| § 2 远古崇拜与戏曲艺术胚芽·····   | 17 |
| § 3 原始模仿与戏曲本质原始·····   | 19 |
| 2 夔变与综合·戏曲的孕育·····     | 21 |
| § 1 古代歌舞的夔变与综合·····    | 22 |
| 【1】六舞九歌:第一次夔变与综合·····  | 23 |
| 【2】百戏:第二次夔变与综合·····    | 27 |
| 【3】戏弄:第三次夔变与综合·····    | 31 |
| § 2 古代音乐的夔变与综合·····    | 35 |
| 【1】郑声:第一次夔变与综合·····    | 37 |
| 【2】相和大曲:第二次夔变与综合·····  | 41 |
| 【3】唐代大曲:第三次夔变与综合·····  | 42 |
| § 3 古代俳优的夔变与综合·····    | 47 |

|     |                       |     |
|-----|-----------------------|-----|
| 3   | 融会与混一·戏曲的诞生 .....     | 51  |
| § 1 | 初融始会·“唐戏弄” .....      | 51  |
| § 2 | 交融并会·宋金杂剧 .....       | 54  |
| § 3 | 融会混一·宋元戏曲 .....       | 59  |
| 4   | 互补与消长·元人杂剧和宋元南戏 ..... | 65  |
| § 1 | 此长彼消·元杂剧的兴盛 .....     | 65  |
| 【1】 | 元杂剧兴盛的原因 .....        | 66  |
| 【2】 | 元杂剧的艺术体制 .....        | 71  |
| 【3】 | 元杂剧的作家作品 .....        | 82  |
| § 2 | 此消彼长·南戏的勃起 .....      | 101 |
| 【1】 | 宋元南戏勃起的原因 .....       | 102 |
| 【2】 | 宋元南戏的艺术体制 .....       | 109 |
| 【3】 | 宋元南戏的作家作品 .....       | 114 |
| § 3 | 彼此互补·杂剧南戏的相互借鉴 .....  | 128 |
| 5   | 完善与变易·明代传奇和明代杂剧 ..... | 133 |
| § 1 | 日趋完善·传奇如日中天 .....     | 133 |
| 【1】 | 日渐完善的历史条件 .....       | 134 |
| 【2】 | 日趋成熟的艺术形式 .....       | 141 |
| 【3】 | 日益丰富的传奇创作 .....       | 146 |
| § 2 | 渐生变易·杂剧夕照生辉 .....     | 157 |
| 【1】 | 渐生变易的文化背景 .....       | 158 |
| 【2】 | 渐生变易的艺术走势 .....       | 161 |



|                         |     |
|-------------------------|-----|
| 【3】 明代杂剧的作家作品 .....     | 167 |
| 6 袭故与鼎新·清代曲坛 .....      | 178 |
| § 1  时世文化·袭故鼎新原委 .....  | 178 |
| 【1】 社会心态的多面失衡 .....     | 179 |
| 【2】 戏曲本身的逻辑发展 .....     | 185 |
| 【3】 历史阵痛的文化刺激 .....     | 195 |
| § 2  落霞满天·清剧创作览概 .....  | 201 |
| 【1】 传奇余韵悠长 .....        | 202 |
| 【2】 杂剧夕照耀眼 .....        | 228 |
| 【3】 花部群芳灿烂 .....        | 249 |
| 【4】 晚清曲坛新声 .....        | 263 |
| 7  改创与革进·现当代戏剧 .....    | 280 |
| § 1  推陈出新·传统戏曲争艳 .....  | 280 |
| 【1】 地方剧种日益成熟 .....      | 281 |
| 【2】 新编戏曲涌向剧坛 .....      | 286 |
| 【3】 时装新戏登上舞台 .....      | 291 |
| § 2  异军兴起·话剧歌剧竞彩 .....  | 294 |
| 【1】 话剧应运拉开大幕 .....      | 295 |
| 【2】 歌剧感时唱响新声 .....      | 302 |
| 结语:中国戏剧的历史走势与审美追求 ..... | 306 |
| 后记 .....                | 314 |

## 引言：

### 中国戏剧的民族特色与艺术定位

戏剧，是一种文学体裁，又是一门综合艺术。中国戏剧，通常包括戏曲、话剧、歌剧、舞剧几种。其中的“戏曲”，可说是一种源远流长的、中国传统的戏剧形式。戏曲虽源于原始社会的图腾舞，但从现在所能见到的文献看，“戏曲”这一用语则最早见于元末陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五录载“院本名目”前的一段话：“唐有传奇。宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。”不过，这里所说的“戏曲”，当是特指两宋时期某种萌生态戏剧的杂戏，如“宋杂剧”。元明清三代的戏曲论著，对中国传统戏剧的指称，一般多用当时各戏曲样式习常的称谓，如宋元“南戏”或“戏文”、“南曲”、“南词”；元“杂剧”或“元曲”、“北曲”；明清“传奇”。其间当然也有冯梦龙、凌濛初诸家用“戏曲”一词来指称过中国传统戏剧。如冯梦龙《〈双雄记〉叙》论及“南词”（传奇）时说：“余发愤此道良久，思有以正时尚之讹，因搜戏曲中情节可观而不甚奸律者，稍为窜正，年来积数十种，将次第行之，以授知音。”<sup>①</sup>但惟清

① 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》第1343页，齐鲁书社1989年版。

世乾嘉学者阮元用“戏曲”一词统称中国传统戏剧时，对其基本艺术特征作过概括性描述。其《鞞经室一集》卷一《释颂》谓：“戏曲，歌者、舞者与乐器全动作也。”这以后，晚清光绪三十一年（1905），有三爱在《新小说》第二卷第二期上撰刊《论戏曲》一文称：“戏曲者，普天下人类所最乐睹、最乐闻者也。”<sup>①</sup>同年，又有渊实载于《新民丛报》第四年第五号上的《中国诗乐之迁变与戏曲发展之关系》一文出<sup>②</sup>。他们都是用“戏曲”称谓中国传统戏剧的。三爱、渊实的文章发表三年后，王国维于光绪三十四年（1908）撰《曲录自序》，也继而用“戏曲”一语指称中国传统戏剧：“余作词录，竟因思古人所作戏曲，何虑万本，而传世者寥寥。正史艺文志及《四库全书提要》，于戏曲一门，既未著录；海内藏书家，亦罕有蒐罗者。”<sup>③</sup>及至宣统元年（1909），王国维著《戏曲考原》，这才由他给“戏曲”一语下出颇具戏剧内涵的较为明确的定义：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”<sup>④</sup>于是，自陶宗仪，经冯梦龙、阮元等，至王国维，用“戏曲”一语作为中国传统戏剧的特别通称的概念及其主要涵义才逐渐大体明确起来。

从探讨中国传统戏剧的民族特色一面看，用“戏曲”来称谓以“唱曲”为其艺术形态主干的包括宋元南戏、元明杂

- 
- ① 阿英：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第52页，中华书局1960年版。
  - ② 阿英：《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》第73页，中华书局1960年版。
  - ③ 《王国维戏曲论文集》第368页，中国戏剧出版社1957年版。
  - ④ 《王国维戏曲论文集》第201页，中国戏剧出版社1957年版。

剧、明清传奇以及近代以降的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧，是较准确反映出了它的民族特色的。在世界范围内，对这类艺术，一般称之为“戏剧”（drama）。亚里斯多德在《诗学》第三章中解释道：“有人说，这些作品所以称为 drama，就是因为是借人物的动作来摹仿。”<sup>①</sup> 亚里斯多德称“动作”为 dran，“戏剧”（drama）一词即源出“动作”（dran）。对于“动作”一词的诠释，一说是指“演员的表演”<sup>②</sup>，一说是指“行动”，即亚里斯多德所说的“完整、有一定长度的行动”——“戏剧情节”<sup>③</sup>。无论哪种诠释，所强调的都是通过表演而达于对一个完整、有一定长度的行动（情节）的摹仿。这基本符合亚里斯多德在论列戏剧六个组成部分（情节、性格、思想、语言、歌唱、造型）时首推“情节”（对于人的行动所构成的事件的安排）的理论。被认为最关键的摹仿行动，组织情节，正是西方戏剧艺术的基本特征，或曰艺术主干。“歌唱”在亚里斯多德的戏剧观念里，是被置于相当次要的第五位的。东方古印度的这类艺术，则偏重于“舞”。相传为婆罗多牟尼约在公元前后不久所著的《Nāṭya-śāstra》这部关于戏剧艺术的详细论著，即被译作《舞论》。中文本译者金克木在《译本序》中说：“其中音乐和舞蹈占重要地位，而梵语‘戏剧’一词本来也源于‘舞’。所以书名照词源本义译作《舞论》。”<sup>④</sup> 印度又曾

- 
- ① 亚里斯多德：《诗学》，罗念生译，“外国文艺理论丛书”《亚里斯多德〈诗学〉贺拉斯〈诗艺〉》第9页，人民文学出版社1982年版。
  - ② 罗念生：《论古希腊戏剧》第2页，中国戏剧出版社1985年版。
  - ③ 余秋雨：《戏剧理论史稿》第12、13页，上海文艺出版社1983年版。
  - ④ 金克木：《古代印度文艺理论文选》第4页，人民文学出版社1980年版。

推出一种古典“舞剧”的类型。这种舞剧把动作、姿态、歌唱、音乐和服装结合到一起。演员利用既具有高度象征性、又善于诱发情感的程式化的姿态，通过舞蹈把故事情节表达出来。足见古印度戏剧虽也有如西方戏剧的行动的摹仿，情节的表达；虽也有如中国戏剧的歌唱，程式化的表演，却是以“舞蹈”为其主要艺术特征的。而中国“戏曲”，虽然不乏如阮元、王国维先后指出过的类同西方戏剧或东方印度古典舞剧的“动作”、“歌舞”、“演故事”等等通常的戏剧要素，但其主要艺术特征，却显然是被阮、王二氏推崇在首位的“歌”，即“唱曲”。因而“戏曲”一语被英译为“traditional opera”（传统歌剧），并被解释作“Singing parts in chuanqi and zaju”（传奇和杂剧中的演唱部分）。这译文虽然并不十分精确，却是大体译出了中国传统戏剧的主要艺术特征。

不过，仅就概念而言，也有文献表明：明清时代即有称“戏曲”为“戏剧”的。明万历年间杭州报恩寺僧智达撰《净土传灯归元镜》传奇一种。明清时有无名氏为之撰《戏剧供通》和《客问决疑》两文。《戏剧供通》说：“尝闻：祖师有闻举挽歌而悟道者，有闻乞人行歌而悟道者，岂戏剧不足以悟道乎？吾以为戏剧即道，第世人习焉而不觉耳。”<sup>①</sup>《客问决疑》也说：“有客问于懒翁曰：‘师所作《归元镜》，诚足以悦目惊心。然诸善士每每窃议，以为大乘教典，旷代祖师，编入戏剧，畅演高歌，酒肆淫坊，壶觞笑谑，亵圣慢贤，莫此为甚。予亦惑之。敢请，果尔否耶？’翁曰：‘然。

① 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》第1426页，齐鲁书社1989年版。

诚有是言也……’。”<sup>①</sup>即如王国维于1912年著《宋元戏曲考》时亦称：“前二章既述宋代之滑稽戏及小说杂戏，后世戏剧之渊源，略可于此窥之。然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。”<sup>②</sup>所以在本书中，我们也可统称作为一般意义上的戏剧之一的戏曲为“中国传统戏剧”、“中国戏剧”或“戏剧”。

在世界文学艺苑里，中国戏曲的确是一朵独具华夏民族文化特色的奇葩。它的思想内容，无疑都是本民族的。而且由于深受史官文化、血缘观念、儒学诗教的影响，更形成了重人伦、讲风化的思想倾向。即便是晚清时期产生的几部借西方故事以鼓吹民族民主观念的案头戏曲，如春梦生的《学海潮杂剧》、感惺的《断头台杂剧》、梁启超的《侠情记传奇》、雪著的《唤国魂传奇》等，其间也多浸润着强烈的中华民族精神。而它的艺术形式，则全是中华民族化的，所以有时被人称作“中华戏曲”。

中国戏曲的民族艺术形态，是以类型化的角色扮饰人物，借戏剧化的声乐与器乐，通过程式化的舞蹈性虚拟动作，在具有虚拟性的舞台时间、空间和场景内，以颇富行动性的戏剧语言，按规定情节表演故事。概而言之，它是以角色唱、念、做、打的综合表演为中心、偏重写意的一种戏剧形式。

扮饰人物的角色，史称“脚色”、“部色”，通称“行当”，简称“行”。其基本类型，尽管有它形成的演变过程，

① 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》第1427页，齐鲁书社1989年版。

② 《王国维戏曲论文集》第36页，中国戏剧出版社1957年版。

尽管各个剧种在名目称谓和分支的层次上有所不同，但归纳起来，无外生、旦、净、丑四种，或生、旦、净、末、丑五种。角色行当的类型化，是中国戏曲表演体制独有的艺术特色。“它既是戏曲中艺术化、规范化的性格类型，又是带有性格色彩的表演程式的分类系统”，“是戏曲的程式性在人物形象创造上的集中反映”<sup>●</sup>。各类角色行当的内涵，大致包括“人物的自然属性”，如性别、年龄等因素；“人物的社会属性”，如身份、地位、性格、气质等因素；“创作者的美学判断”，如形象的美丑、风格的庄谐；“表演技术专长”，如有的重唱，有的重念，有的重做，有的重打<sup>●</sup>。再加上与之密切相关的性格化妆，无论生、旦的“素面”，还是净、丑的“花面”，扮饰剧中相应人物形象的角色行当一出场，人物的身份、地位、性格、气质乃至品性的善恶美丑，一般都能从角色的外部造型上，给观众以一种直观的鲜明印象。这种戏剧角色体制，无疑是中国戏曲的重要民族特色之一。

中国戏曲的另一艺术构件是戏曲音乐。它由声乐和器乐两部分组成。声乐主要是唱曲，也还包括音乐性的念白。器乐即乐器伴奏，除多种类型的管弦乐器外，还有打击乐器。戏曲音乐与其他音乐形式最大的区别，在于它的戏剧性。它体现着、适应着剧中戏剧性的要求。中国戏曲所包含的多种艺术因素，多与戏曲音乐有着直接或间接的关系。譬如戏曲文学的艺术结构形式与艺术结构方法，实际上就是戏曲音乐

● 《中国大百科全书·戏曲、曲艺》第 170 页，中国大百科全书出版社 1983 年版。

● 《中国大百科全书·戏曲、曲艺》第 171 页，中国大百科全书出版社 1983 年版。

体式的表现。像元杂剧、明清传奇分折、分出的结构形式，就与“曲牌联套体”的戏曲音乐体式密切相关；梆子、皮黄剧本的结构形式，亦与“板式变化体”的戏曲音乐体式有联系。戏曲表演的唱、念、做、打等手段，与戏曲音乐是紧密结合在一起的。就其作用而言，戏曲音乐既能刻画剧中的人物形象，表现人物内心的情感和各个人物之间的性格冲突，又能体现戏剧情节与戏剧矛盾的起伏和发展，还能烘托表演，描写环境，渲染气氛，调节、统一整个舞台节奏。这种戏剧化了的戏曲音乐，其结构形式、表现方法，以及由此而形成的艺术技巧、艺术风格，显然具有自己的民族特点，而与其他民族的戏剧艺术大不相同。

戏曲程式化的表演动作，具有舞蹈性、虚拟性的特点。戏曲的“做”、“打”，当然是对人物生活中行为动作的模仿。但这种模仿，决不是写实摹真式的原样照搬。它往往是在表实时侧重达意，摹形时侧重传神，而把人物的行为动作，通过富于舞蹈美与塑型美的舞蹈化的身段、工架、武打，提炼到意近神似的艺术境界。有时还要借用髯口、甩发、翎子、水袖，以及帽翅、靴底、辫穗、腰带等饰物作为辅助，强化做、打时的神意传达和情感渲染。做、打同时又与相应的戏剧性的唱曲和音乐性的念白乃至器乐伴奏有机结合，融为一体，彼此相辅相成，构建起与剧情推进、情感表现相统一的起伏变化的戏曲节奏。这样的动作表演，当然既不同于歌剧，也不同于舞剧，更不同于话剧，而为中国戏曲所特有。

戏曲的舞台时空处理，由于其表演的虚拟性，因而具有极大的超越性与灵活性。众所周知，相对而言，戏剧反映的社会生活场景的空间是有限的，而舞台空间却是有限的；戏



剧反映的社会生活本身与剧中情节延续的时间是无限的，而一次演出的舞台时间则是有限的。对于这两对矛盾的处理，西方古典主义与新古典主义戏剧一般要遵守“三一律”中的“地点整一律”和“时间整一律”法则，即“剧中的事件应发生在同一个地点上，整出剧不换景”，“剧中的时间应以一昼夜甚至十二小时为限”<sup>①</sup>。但中国戏曲“在解决这些矛盾时，有它自己的做法，它公开表明舞台的假定性，承认戏就是戏，对舞台空间和时间的处理采取了超脱的态度，既不追究舞台空间的利用是否合乎生活的尺度，也不追究演出时间是否合乎情节时间的延续，而是依靠分场的结构体制和虚拟的表现手法，在一个没有什么装置的舞台上创造出独特的意境，对生活作出了广泛的形象概括”<sup>②</sup>。它对舞台空间特定生活场景的确定，除了相关的砌末与相应的戏曲音乐的暗示外，主要以人物的活动为依归。人物的上下场即可构成戏曲场景的变化和推进剧情的发展。即便是在同一场戏中，演员的虚拟动作，也可以使生活场景迅速转换。这显然足可形成戏曲既相对固定，又流动灵活，既相对间隔，又连续不断的分场结构体制，并使戏剧得以摆脱舞台本身的局限，而获得艺术表现的充分自由。这同讲究“时间整一律”和“地点整一律”的古典主义和新古典主义的西方戏剧相比，无疑是一种独具民族特色的舞台时空观。

至于中国戏曲对其用作表演依据的“规定的情节”的艺

① 罗念生：《论古希腊戏剧》第181页，中国戏剧出版社1985年版。

② 《中国大百科全书·戏曲、曲艺》第429页，中国大百科全书出版社1983年版。