

千秋文化之旅

中国戏



中国

戏

徐城北 著



海燕出版社

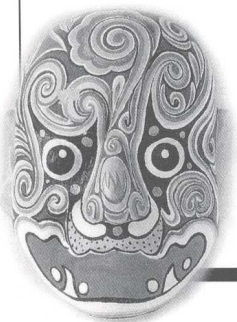
THE PETREL PUBLISHING HOUSE

中国戏

千秋文化之旅



徐城北
著



海燕出版社

THE PETREL PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

中国戏/徐城北著. — 郑州: 海燕出版社, 1999. 9
(千秋文化之旅)

ISBN 7-5350-1870-X

I. 中… II. 徐… III. 戏曲-概论-中国 IV. J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 40015 号

千秋文化之旅

中国戏

徐城北 著

海燕出版社出版发行

安阳市印刷厂印刷

河南省新华书店经销

850 毫米×1168 毫米 32 开本 3.625 印张 87 千字

1999 年 9 月第 1 版 1999 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1-3 000 册

ISBN7-5350-1870-X/G·1011

定价: 6.60 元



目录

小引 戏之趣	1
一 中国戏与中国历史	6
戏的生成过程	6
戏的剧种	9
戏的剧目	12
戏的剧作家和演员	17
二 中国戏与当代社会	23
戏的认识作用	23
戏的教育作用	27
戏的审美作用	31
戏的消闲、养生作用	42
三 中国戏与其他艺术	47
戏与诗歌、舞蹈、音乐、雕塑	47
戏与曲艺说唱	50
戏与西方戏剧	53
戏与国画、武术、中医、气功	57



四 中国戏与文化进程	63
戏与口头文化	63
戏与印刷文化	67
戏与电视文化	71
戏与三种文化的相互完善	72
五 中国戏与人类文明	78
丰富精神世界	78
增加生命勇气	82
提高审美能力	86
造就文化人格	89
六 中国戏与小朋友	95
戏是中老年人的艺术	95
小朋友看戏有捷径	98
家长和孩子一同看戏	103
让中国戏走向世界	106



小引 戏之趣

亲爱的小朋友,你看过戏吗?这里说的,可不是话剧、歌剧和舞剧,而是指你家乡的戏曲。比如住在北京,你看没看过京剧、评剧和河北梆子?住在上海,你看没看过越剧、沪剧和滑稽戏?住在广州,你看过粤剧吗?如果住在郑州、合肥、西安、哈尔滨,你是否分别看过豫剧、黄梅戏、秦腔和龙江剧?简直可以说,中国每个省份和大中城市,都有自己土生土长的戏曲剧种。过去戏曲种类最多时有三百多个,现在减少了一些,也还有二百多个。当然,我在讲述当中,很多时候要以京剧为例子,这不仅因为它是全国最大的剧种,也因为它的历史比较长,艺术上比较有特色。

中国戏到底有什么趣(趣味、趣事、趣闻、逗趣、妙趣……)呢? (“趣”也可以解释为“好处”或“特点”。)我以为有以下四个。

第一,在于唱。

戏曲的唱可实在不简单,它有三个特点。首先,戏曲演员的嗓子,可以好到不用扩音器,不像流行歌曲演员,离开话筒就没办法了。好的戏曲演员,可以把自己的声音清楚地送到剧场的最后一排,每个字儿都“咬”得十分真切。为了有这么一副好嗓子,戏曲演



员从小就要苦练,冬练三九,夏练三伏,要学会用“丹田”(肚脐下三寸的位置)运气。其次,戏曲演员的唱特别有味儿。究竟这“味儿”指的是什么,用三言两语还挺难说清楚。有的演员临时学习唱戏,虽然嗓子挺冲,一口气也能拖老长老长,可老戏迷听了直摇头:“没味儿,没味儿!”戏曲观众最推崇的好嗓子,不一定是最高亢、最嘹亮的,兴许反倒是带一点沙哑,带一些摩擦力的。早期京剧中有几位著名的老生演员,他们的嗓子被内行人称做“云遮月”,刚上台时不怎么明亮,可唱着唱着,月亮从云彩里露出来了,他们越唱越带劲儿,观众也越听越过瘾!最后,戏曲演员的唱,都不是演员的“我”在抒发感慨,只要一上台,演员就变成了有名有姓的人物,演唱就是代替那个人物在抒发心声。要想做到这一点,戏曲演员必须一边唱一边表演,唱为主,做为辅,让二者相辅相成。

第二,在于舞。

这里讲到的“舞”,指的是包含、融化在整个戏曲表演当中的舞蹈成分,可不是我们通常见到的单纯的舞蹈节目。戏曲演员的“舞”,包括“做”和“打”,可以用“动作”这个词儿来概括。它也应当有三个特点。首先,它需要演员从学艺的第一天起,每天就按照许多既定的功法(规范、规矩)去练功,一举手、一投足,都有严格的规定,长一点不行,短一点也不行。这时练的就是纯粹的基本功,要求绝对准确,不能有一丝“走样儿”。有时老师为了给小学员排练某几个动作的组合,三天五天学不准,就排一个星期,一个星期不行,就排一个月。最多的时候,曾为这几个小动作,连续排了三个月才勉强“通过”。这么做也有好处,一辈子就忘不了啦,而且把这一套动作分解开来,就能千变万化,重新组合成其他无数的新样式,就可以让小学员用上一辈子。其次,等到小学员把各种动作组合的基本功学扎实了,就可以进入具体剧目,去演具体人物了。这时,演员就需要让人物的灵魂附体,装龙像龙,装虎像虎,基本功也应该“招之



即来,挥之即去”,自己就可以根据塑造人物的需要,把原来学到的所有基本功,来一番重新的聚合与变化。在演员进入特定剧目扮演具体人物的过程中,又得分成两步走。第一步,你得先演出你的行当来。什么是行当呢?戏曲最基本的行当是四大门:生、旦、净、丑。比如你扮演一位古代的中老年男性,如果他是一个忠厚善良、又有点身份的人,那你就应该用老生来演。如果这位男性武艺高强、能征善战,他就是武生了。如果他还年轻,面貌也很俊秀,就用小生来演。老生、武生和小生,合到一块儿称为生。如果扮演年轻女性,端庄稳重的是青衣,调皮俏丽的是花旦,上岁数的妇女是老旦,会武艺的女性是武旦,加到一块儿称为旦。净是大花脸,专门表现那些粗豪暴躁的男性。还有丑,诙谐风趣的男性,会武艺的叫武丑,不会武艺的叫文丑。小学员最初扮演戏台上的人物,能够大致符合行当要求就不错,先要把自己扮演的人物,纳入到行当规定的“类型”当中。最后,你再从这个基础上一点点精雕细刻,从“类型化”变成人物的“个性化”。为了更好地完成这一过渡,演员除了唱(包括念白,念白从某种意义上也是唱的一种)之外,就得在舞(表演)上下大功夫。这舞同样也需要分成两步走,看来要完成好这个“舞”,同样也够难的。

第三,在于戏。

这里的“戏”字不是指的戏曲,而是指舞台上众多人物(特别是主要人物)各自的性格,以及由不同性格引起的冲突。在生活中,不同性格的人可以和平共处,也可以水火不容。但在舞台上,不同性格的演员都必须按照人物的性格行事,同时又彼此发生冲突,有了冲突就不断斗争,最后形成一个有头有尾的故事。在戏曲中,往往是通过“歌”和“舞”的手段,去“演”这个“故事”。咱们举个例子,比如《空城计》中的诸葛亮吓走司马懿,电视剧《三国演义》也写了这一段,屏幕上是怎么演的——诸葛亮坐在城楼之上,司马懿带领大



军来到城下，诸葛亮请司马懿进城，司马懿反倒起了疑心。这时，诸葛亮在城楼上弹起古琴，司马懿就在城下倾听。他发觉琴声一点不乱，说明诸葛亮心情很镇定，肯定在城里设下了伏兵，于是赶快率兵退去。你觉得这么表现合情合理吗？我看有点别扭。城楼用的是实景，挺高的，他俩说话不用麦克风能听得见吗？再说那古琴声音很小，司马懿离城楼那么远，又怎能听出“琴声不乱”？但是到了京剧当中，艺术处理就异常精彩了。城楼就用了一张景片（布做的，上面画着砖石和城门），诸葛亮坐在城楼之上，在司马懿没上场之前，就先唱了一大段，回顾了自己辅佐刘备的光荣经历。因为演员唱得太好，观众在台下不断鼓掌。等到司马懿上场，他和城楼上的诸葛亮的直线距离仅有三米。俩人不但对话，而且诸葛亮又放开嗓子大唱一段，唱词中还不无调侃的意思，观众又继续鼓掌叫好。随后，诸葛亮在城楼上就抚弄那张假古琴，其实只是装作“弹”的样子，琴声实际上是由乐队在侧幕里奏出来的。再往后，就是司马懿急忙退兵……故事到这儿就“演”完了，“歌”和“舞”（指主要演员的表演）也给观众以很大的愉悦。观众明明知道那城楼是假的，但是为了欣赏到俩人心中的不同感情，并且特别希望当场看到俩人的矛盾在发展，于是就“原谅”了城楼的简陋，又从演员既夸张又真实的歌唱中得到了补偿和满足。戏曲在表现“戏”时，有一套自己独特的手法，这种手法又很难直接运用到话剧、电影和电视剧当中。

第四，在于功。

“功”在这里是“功法”、“经验”、“规律”、“规矩”的意思，是讲透过表演艺术的外表，有一种内在的功起着指导和生发的作用。在戏曲艺术的大家族中，越是经过历史考验的古典剧种，其内在的功也越多。年轻些的剧种，表演上随意一些，功也相对地少。功多的剧种，比如昆曲、京剧、川剧和晋剧（山西梆子），观众欣赏时就更多地从艺术技巧和文化内涵着眼，至于对它的故事情节就不那么注重



了。比如京剧戏迷打听一出没看过的戏,老内行的回答则会是“旦角的唱工戏”(或“老生的做工戏”……),而不会把故事情节向你作仔细的介绍。有的时候,老内行甚至会告诉你这是一出什么流派的看家戏,目前只有某某某演的“才值得一看”。这里又牵扯到一个流派和名角儿的问题,只有在咱们中国戏(特别是京剧)中,才常有因为某个杰出演员的天才创造,便形成了用他的姓氏命名的流派。你听说过梅兰芳这个人吧?他是一位极其出色的京剧演员,极其出色的演员就可以叫做“名角儿”,由梅兰芳创造的梅派艺术,在京剧中就有很重要的位置。(关于流派和名角儿,我们后边再仔细讲。)与这种情况相反,一些年轻剧种上演新戏,观众在进场前了解情况,介绍者通常说的都是剧情如何“有意义”或“有意思”,很少介绍它在艺术表演上有哪些绝活儿。

上边我们讲了中国戏(特别是京剧)的趣,主要在于歌、舞、戏、功,并且四者紧紧融会在一起。但是从具体的戏来讲,它的趣也不尽相同:有的侧重于唱,有的侧重于舞,有的侧重于戏,有的则侧重于功。当然,一般戏曲观众“直接”去看功的并不多,但是看戏看到一定的“火候”时,就会特别留意和欣赏这个功——它可以存在于歌、舞、戏三个单项当中,同时也可以潜藏于三个单项之间。

世界上任何艺术和咱们中国戏(曲)一比,能够同时具有歌、舞、戏、功四样宝贝的,也还真是不多。戏曲是咱们老祖宗留下来的,难道不应该珍视和自豪吗?



一 中国戏与中国历史

戏的生成过程

前边我们讲了中国戏的四个基本要点,现在我们接着研究一下,这四个要点是按照怎样的程序逐渐形成的。

最早出现的是歌和舞的结合。中国戏在远古时代就已经有了雏形。那时候,人们一方面要和大自然的种种灾害(风灾、水灾、火灾等)斗争,同时又要和各种凶猛的野兽斗争。他们时常会失败,便不得不祈祷上天来保佑自己。这样,载歌载舞的形式就出现了。最早的历史记载“葛天氏之乐”当中说:“三人操牛尾,投足以歌(八阙)。”请想象一下:三个人一面挥着牛尾巴,一面伸出脚丫子跳着舞,还陆续唱出八段歌词,这不就是很像回事儿的歌舞吗?

随后,是戏(人物性格和由此形成的故事)的出现。在姬周时代,有一个叫做优孟的乐人。他的主人楚庄王,有一匹心爱的马因为过度的溺爱死了。楚庄王很伤心,给它准备了棺材,还打算按大夫(大官)的礼节去下葬。有一些大夫劝楚庄王别这么做,可楚庄王



不听,并且说:“谁再劝我,就杀了他!”这样一来,群臣都吓傻了,没人敢再说话。忽然优孟从外面大哭着上了大殿,庄王问他为什么哭。他就说:“那匹马,是您最心爱的。咱们楚国这么大,找什么找不到呢?用大夫的礼节埋葬马,我觉得都太轻慢它了,最好用君王的礼节下葬吧!”楚庄王问:“用君王的礼节,该怎么办?”优孟说:“应该用大块的美玉做棺材,用彩饰过的梓木做棺材外边的板子,用各种名贵的木头做坟墓中的地板。让军队来挖墓坑,让老百姓来向里边填土。在送葬时,让齐王和赵王在前边开路,让韩王和魏王在后边压阵……这样一来,各国诸侯知道了,就都会为您的爱马之心感动了。”优孟这么一说,楚庄王反倒犹豫了:“是我错了……干脆,就用安葬牲口的礼节下葬吧。”请看,这里已经有了一个很像样子的故事,其中的主要人物(楚庄王和优孟)的内心活动也很清晰。惟独不足的,就是它没有采用载歌载舞的形式。

究竟什么时候,歌、舞、戏三者才结合到一块了呢?在姬周时代以后,倒是有许多关于中国戏的史料,但是其中大多只能看到歌和舞的结合;另外一些有故事的材料,就如同上边优孟这篇一样,又很难看出采用了歌舞的痕迹。一直延续到南北朝的北齐时代,我们才终于看到一则能够把歌、舞、戏三者合一的故事——“踏摇娘”。说是有一人爱喝酒,鼻子都变了色,成了红红的酒糟鼻子。他没当过官,却自称“郎中”。他只要喝醉了酒,回家就打老婆。当时的人,就把这件事儿编成了戏。戏开始时,一个男人装扮成妇人(就是那个老婆),踩着很慢的步子上场,一边走,一边歌。旁观的人也齐声唱和:“踏摇,和来!踏摇娘苦,和来!”后来,那个醉醺醺的丈夫上场了,夫妻拌嘴,发展到殴斗。丈夫虽凶,却醉步踉跄,丑态毕露,引起观众的欢笑。这里,不仅有了歌、舞和故事,而且开头扮演妻子的演员上场时,那种随唱随走的舞蹈性步伐,技巧性是很高的,每次“踏”时,都摇顿其身,成为这个人物在动作上的典型特征。初次看



戏的人,可能注意看的是这个故事和故事中的人物。等到反复看过几次,老观众的兴趣就会转移到这个妇人出场时的步伐是否优美上了。我们从这一转移可以体会到:就在这一步伐当中,已经有了一些最初步的功。

到了唐代,由于唐玄宗(李隆基)的热情参与,戏曲活动有了广泛的普及。当时出现了一种“弄参军”(或称“参军戏”)的形式。它最大的特点是出现了行当——上场人物为两人(偶尔为多人),都化装,一正一副,正的叫参军,通常担任被嘲弄者,副的叫苍鹘,通常担任嘲弄者,一般置身于一个特定的戏剧环境当中,都扮演着特定的角色,和今天相声中的两个演员处在第三者的位置进行评说不太一样。史料中有这样一则记载:两个演员在皇帝面前表演一段预先编好的故事——主要者穿着儒家的衣服登场,宣称自己要在这里通论儒教、道教和佛教。坐在旁边的一个演员问:“你知道佛祖释迦如来是谁?”回答说:“是女人。”对方大惊:“怎么会呢?”主要演员振振有词:“你没听说,《金刚经》上说‘敷座而坐’,要不是女人,何必先请‘夫(借助谐音取得喜剧效果)坐’呢?”配演再问:“你再说道教的太上老君是谁?”回答说:“还是女人。”对方非常惊讶:“你又有什么根据?”回答说:“道教的《道德经》上说:‘吾有大患,是吾有身。’你看,她要不是女人,怎么能说自己‘有身(孕)’呢?”配演一边笑着一边再问:“那么,孔夫子是什么人呢?”主要演员大言不惭:“当然还是女人啦!”对方皱了皱眉头:“怎么还是女人呢?”回答说:“《论语》上不是说过:‘沽之哉!沽之哉!吾待贾也。’你看,孔夫子要不是女人,怎么会说‘待嫁’呢?”

这段参军戏的故事还不够典型,因为其中的歌舞成分不够明显,另外形式上也太像相声了。但是,它的行当特征极为鲜明,在安排“戏”的技巧上也十分成熟。总之,戏曲雏形发展到了唐代,就已经开始接近完备。总结一下我们本节的叙述:中国戏先从歌舞萌



生,然后是戏(人物性格、戏剧冲突)的出现,再往后,三者逐渐结合,最后在这结合过程中也显现出或多或少的功。

下面,我们将开始新的一节,不再就歌、舞、戏、功出现程序的思路推演。我们换一个角度,考察唐代之后又出现了哪些基本成熟、并且具有全国性影响的剧种。

戏的剧种

我们谈了中国戏是怎么一步步生成的,在这一节,就谈一谈中国戏又怎么形成了自己众多的剧种。

从远古一直到唐代的参军戏,中国戏一点点经由“歌”、“舞”、“戏”、“功”走向成熟,但是却没有形成剧种。换句话说,就是在每个时代的演出中,它们彼此“各自为政”。比如说甲地有一批演员,彼此熟悉了,使用自己熟悉的表演方法去演某个故事;乙地又有另一批演员,用自己熟悉的表演方法去演同一个故事。但是,两部分演员的方法是不同的,甲戏班的演员一旦到了乙戏班,就完全是陌生人,他不知道到了台上,应该怎么说和怎么唱,怎么和同台的演员交流,他不知道如何动作才能和另一批人合拍。

这种尴尬情况,只有在剧种形成之后才能够最后消除。什么才是剧种呢?

剧种,按照严格的定义,就是“根据各地方言语音、音乐曲调的异同以及流布地区的不同而形成的各种中国戏曲艺术品种的统称”。(《中国大百科全书·戏曲卷》)说得通俗一些,剧种可以使自己的演出采取基本上一样的文学剧本,具有基本上一样的表演形式,其中的唱腔应该有着基本上一样的板式;再有,就是它们要基本上集中在某一个地区。如果能够具备以上几个条件,那么同一个



剧种的演员,就可以随时由甲剧团进入乙剧团演出,而不需要进行复杂的排练。

因此可以说,剧种是戏剧成熟的标志。

中国戏是什么时候才出现这样的成熟的呢?近一二百年,经常出现在人们口头上的一个词组系列叫“唐诗、宋词、元杂剧、明清传奇”,它把几个朝代最为盛行的文艺形式连接在一起,概括了中国文学史上几个朝代的基本成就。根据它,我们可以得知中国戏成熟于元代,其剧种的名称就叫做杂剧。

元杂剧

元朝的首都是大都(今北京),杂剧最盛行的地方除了大都,还有真定(今河北正定)、平阳(今山西临汾)、汴梁(今河南开封)等地。杂剧的样式大致是这样:每个戏的剧本大多由“四折一楔子”组成。四折,并不是今人常说的四场,而是指四个音乐上的段落,也可以理解为四个情节段落。在每个段落中,可以分成许多“场”,时间、地点可以有許多次的变换。在每个段落中,只能由其中的男主角(或女主角)一个人演唱,并且演唱由一套曲牌连缀组成,押的是同一个韵脚。其他演员在台上就只能通过说话,和主演共同把情节向前推进。楔子,在元杂剧中只是一个借喻,原义是指木工为使木器的接榫处更牢固而嵌入的木头薄片。在戏里,楔子通常是四折前边的那个小过场戏,通常出来一个没有确定身份的戏外之人,或者是一个不进入主要情节的次要人物,对全剧作一番概括。

每出杂剧要演多长时间?史料中似无记载。当初剧中的各种曲牌分别是怎么唱的?我们今天也不知道了。但是,从它现存的剧本和其中的曲牌数量估计,当初每出杂剧的上演时间大约三四个小时,比今天的一个晚会要长一些。

元杂剧最著名的剧本有《窦娥冤》、《汉宫秋》、《梧桐雨》、《赵氏孤儿》等,最著名的剧作家有关汉卿、王实甫、白朴、马致远等,演员



以女性为主,著名者有珠帘秀、天然秀、赛帘秀等,男演员有侯耍俏、黄子醋等。

明、清传奇

传奇本指唐代小说,元代的一些说唱或戏曲也用过这个名称。宋元时代还有一种被称为“南戏”的戏曲形式,也被叫做传奇。这里是指那种不限“出”数、各类角色都可以唱、篇幅较长的“南曲”演出形式。这里就几个问题解释一下。第一,传奇的演出时间比杂剧长,故事也比杂剧曲折。第二,宋元南戏是从北宋末年到元末明初,流行于中国南方的一种戏曲艺术。第三,南曲是中国最早的戏曲声腔之一,是南宋以来流传在南方各地的南戏所用的音乐。

明代传奇的著名作品有《牡丹亭》、《玉簪记》、《目连救母》等,清代传奇著名作品有《清忠谱》、《长生殿》、《桃花扇》等。

昆曲

清初的一种地方戏。大约在四百年前诞生,到二百多年之前,是它最兴旺的时候。此时昆曲的各个戏班竞相演出新戏,表演艺术日趋成熟。经常演出全本传奇,每本多有四五十出,需要演出两个晚上或更长时间。到了明末清初,昆曲演出转向“折子戏”,也就是只演当初全本传奇当中最精彩的几场,出现了一批分别以生、旦、净、丑为主演的单折小戏。如旦行即从全本《牡丹亭》中抽取《游园》、《惊梦》和《痴梦》,生行(小生)则从中抽取《拾画》、《叫画》,作为本行当的演出精品。大约二百年前,昆曲逐渐衰落,稍后就被新诞生的京剧取代了剧坛霸主地位。

清代地方戏并不仅仅只有昆曲,当时有一种“南昆、北弋、东柳、西梆”的说法,“昆”当然指昆曲,“弋”指弋阳腔,“柳”指柳子戏,“梆”指梆子腔。至于它们是否分别盘踞在南北东西四个方面,倒是没有必要绝对化了。

京剧





大约诞生在 1840 年至 1850 年间的北京,它吸收了较早成熟的徽剧、汉戏、昆曲、弋阳腔几种戏曲的艺术营养,终于在北京各种戏曲的竞争中取得胜利。一百多年以来,京剧一直是中国戏曲中最富特色的剧种,其覆盖面遍及全国,并影响到其他诸多地方戏的成长。它是一种把唱、念、做、打高度综合起来的表演艺术,表演中经常采用虚拟手法,并重视程式的运用。它剧目繁多,名伶辈出。20 世纪初成名的梅兰芳贡献尤大,由他创造的梅兰芳戏剧表演体系,代表了中国戏曲的最高成就,和斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系、布莱希特戏剧体系并称为“世界三大戏剧体系”。

中国戏曲在最繁盛的时候,曾有三百多个剧种并存。至今,虽有少数剧种已经湮灭,但加上以后逐步形成的新剧种,目前仍有二百多个剧种。除京剧外,其中影响较大者还有越剧、黄梅戏、豫剧、川剧、评剧、河北梆子、晋剧、粤剧、柳子戏、秦腔、滇剧、徽剧、汉剧、湘剧、楚剧、桂剧、梨园戏、莆仙戏、歌仔戏、花鼓戏、赣剧、吕剧、吉剧、龙江剧、婺剧、陇剧、道情……它们分别集中在不同地区(省份或城市)。

戏的剧目

首先需要解释一下,剧目和剧本并不是一个意思。前边说到,中国戏在诞生之初,一切都是很简陋的:没有详尽的剧本,更没有严格的表演方法,就是那么一些演员凑到一起,想怎么演就怎么演了。为什么会“没有详尽的剧本”呢?因为演戏的人大多没有文化,他们心中只能有一个约定俗成的故事,他们就在这个故事当中分担了不同角色,一旦到了台上,除了遵从以往自己或其他人演出的