



普通高等教育“十一五”公共艺术限定性选修课程规划教材

(适用于非艺术类专业)

焦垣生 吴小侠 编著



戏曲鉴赏



西安交通大学出版社
XI'AN JIAOTONG UNIVERSITY PRESS

J805/4

普通高等教育“十一五”公共课教材

2008

教材

(适用于非艺术类专业)

戏曲鉴赏

焦垣生 吴小侠 编著



西安交通大学出版社
XI' AN JIAOTONG UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

戏曲鉴赏/焦垣生,吴小侠编著. —西安:西安交通大学出版社,2008.5
普通高等教育“十一五”公共艺术限定性选修课程规划教材
ISBN 978-7-5605-2728-4

I. 戏… II. ①焦…②吴… III. 戏曲-鉴赏 IV. J805

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 027474 号

书 名 戏曲鉴赏
编 著 焦垣生 吴小侠
责任编辑 李升元

出版发行 西安交通大学出版社
(西安市兴庆南路 10 号 邮政编码 710049)
网 址 <http://www.xjupress.com>
电 话 (029)82668357 82667874(发行中心)
(029)82668315 82669096(总编办)
传 真 (029)82668280
印 刷 陕西宝石兰印务有限责任公司

开 本 787mm×1092mm 1/16 印张 12.75 字数 307 千字
版次印次 2008 年 5 月第 1 版 2008 年 5 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5605-2728-4/J·49
定 价 22.00 元

读者购书、书店添货、如发现印装质量问题,请与本社发行中心联系、调换。
订购热线:(029)82665248 (029)82665249
投稿热线:(029)82668133
读者信箱:xj_rwjg@126.com

版权所有 侵权必究

序 言

Foreword

中国戏曲,在进入21世纪后受到了越来越多的关注。

不说国内越来越多的高校都开设了戏曲课,连国外的大学,也屡屡传来将中国戏曲请进他们的课堂的信息。笔者这几年在加拿大一所大学每年客座一两个月,讲授的内容就包括中国戏曲。现在,国内的一些中小学也开始准备对学生进行戏曲传承教育。推波助澜的,当然不只是教育界。传媒界,中央电视台设有专门的戏曲频道,各省市电视台基本上也都有戏曲栏目,百花齐放,争奇斗艳。工商界,更常常传来鼎力扶持戏曲艺术,弘扬戏曲文化的佳话,这真是令人高兴的事。

回顾一下历史,“文化大革命”正是发端于对戏曲《海瑞罢官》的批判,“文革”后,虽说拨乱反正了,但西方文化进入,却使戏曲等传统文化遭遇了“西风落叶下长安”一样的凋零,崇尚西方文化者,坚定地断言,戏曲的消亡将是不可逆转的指日可待。就是喜欢戏曲的古道热肠者,似乎也觉得是“无可奈何花落去”了,一想起来就热耳酸心。

这当然不奇怪。一百年前,就有不少人断言,方块汉字即将走进历史博物馆,拼音文字必将取而代之。时,势的移转和审度,常常是既一目了然又暗伏机玄。审时度势其实真有些难,第一次世界大战的指挥官、军事战略家、法国陆军元帅费迪南·福熙曾在1891年断言,“飞机是一个有趣的玩具,但没有军事价值”。大部分人当时都觉得这是合乎事实的判断。可是历史证明了这个判断是一个玩笑。

文化艺术与社会的关系其实是不简单的。马克思曾经讲过:“关于艺术,大家知道,它的一定的繁盛时期绝不是同社会的一般发展成比例的,因而也绝不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成比例的。”随着地球村当今越来越棘手的问题的不断出现,现在包括不少西方的文化学家也认识到,美国的发展模式,尤其以美国为代表的当代西方文化观念并不能救治人类今天面临的危机和问题,更不能抚慰几十亿人的灵魂,正是在这样一种经济全球一体化的背景下,人们醒悟到了文化其实是最不能全球一体的,中国的传统文化正是中国在发展中遇到了空前复杂的问题之后,如关羽中毒箭寻找华佗一般,中国的传统文化又凸显了它的普适价值。而戏曲作为中国传统文化的精粹,就理所当然地受到了关注。在西方摇滚乐、钢管舞、荒诞剧的季风吹过几番而后,新鲜感褪去,刺激性渐无,如同吃惯了中餐的国人遍尝了西餐而后这才更觉得米饭馒头面条吃着可心一样,大家重新回到中国戏曲舞台下面,一面品味着戏曲文化悠长的风雅,享受难得的闲适余暇,一面趁着慢节奏的余韵让神思和意志发散出去又收拢回来,回味着阳刚阴柔生旦净丑舞台

上编 戏曲鉴赏

第一章 戏曲概述	(3)
第二章 戏曲的孕育和产生	(10)
第三章 戏曲的定型和发展	(21)
第四章 戏曲的艺术形态	(39)
第五章 戏曲的哲学背景	(53)
第六章 戏曲的表演文化	(61)
第七章 戏曲文化的现代遭际	(81)
第八章 主要戏曲剧种介绍	(89)
第九章 著名戏曲表演艺术家举隅	(99)

下编 戏曲欣赏

第十章 《琵琶记》欣赏	(113)
——高唱子孝妻贤 打造戏曲样板	
第十一章 《窦娥冤》欣赏	(123)
——极写善恶冲突 树立悲剧典范	
第十二章 《西厢记》欣赏	(132)
——编织爱情美梦 追求自主婚姻	
第十三章 《蝴蝶梦》欣赏	(141)
——萌芽民主思想 憧憬清官政治	
第十四章 《秋胡戏妻》欣赏	(149)
——只为一宵缱绻 受尽半世凄凉	
第十五章 《汉宫秋》欣赏	(156)
——重写爱情故事 寄寓兴亡之感	
第十六章 《牡丹亭》欣赏	(165)
——讴歌真美人性 意在笔墨之外	
第十七章 《长生殿》欣赏	(178)
——标举至情旗帜 情缘总归虚幻	
第十八章 《桃花扇》欣赏	(190)
——借助离合之情 抒写国破之殇	

上篇

戏曲赏析





第一章 戏曲概述



戏曲,是中国传统戏剧的一个独特称谓。这个称谓,既将中国戏剧同其他国家的戏剧作了区分,也把它同中国现有的其他歌剧、舞剧、话剧凿开泾渭。元代陶宗仪最先使用戏曲这个名字,当初本是专指元杂剧产生以前的宋杂剧的。他在《南村辍耕录·院本名目》中写道:“唐有传奇,宋有戏曲、唱浑、词说,金有院本、杂剧、诸宫调。”因为中国的传统戏剧到元代得到了前所未有的大发展并在此时最终定格,而恰巧元曲又是如唐诗宋词一样的赫赫有名,所以逐渐地,戏曲成了中国传统戏剧的指代。从近代王国维开始,戏曲就成为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称了。

毛泽东同志说过,“一定的文化是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映”,而在中国传统的文化中,最能集中表现社会观念形态的,莫过于中国戏曲。因为,由人类社会实践和社会意识长期孕育的价值观念、审美情趣、思维方式等构成的心态文化层,是文化的核心部分,而心态文化又包括社会心理和社会意识形态两大块,其中社会意识形态作为高级的心态文化,又包括基层意识形态——政治理论、法权观念等和高层意识形态——文学艺术、宗教、哲学等。文学和艺术,作为“更高地悬浮于空中的思想领域”(恩格斯语)可说是社会意识形态中最远离物质经济基础的心态文化。就文学的形式分,有叙事类、抒情类和戏剧类。戏剧类作品,既有叙事类作品的特点——有完整的情节,又具有抒情类作品的特点——可以通过人物来抒情;但它又不是叙事类和抒情类两种体裁形式的简单结合,而是有自身特点的化合叙事和抒情两种形式的文学作品。就艺术的形式分,有造型艺术、表演艺术、语言艺术和综合艺术。造型艺术运用线条、色彩等艺术手段来塑造艺术形象,如绘画、雕刻;表演艺术运用音响、节奏、旋律或人体动作来塑造艺术形象,如音乐、舞蹈;语言艺术运用语言为工具来塑造艺术形象——就是文学作品;综合艺术,在电影、电视没有产生以前,就只有戏剧——它综合运用造型艺术、表演艺术、语言艺术所使用的材料和手段来塑造艺术形象。从文学的分类和艺术的分类型我们不难看到,戏剧既是综合类的文学,又是综合类的艺术,因而它是最典型、最集中的文学和艺术的综合概括。正如此它成为中国传统文化“以文教化”的最重要的内容,我们用中国戏曲文化来界定中国的戏剧。

从世界范围看,历史上有三种古老的戏剧文化:一是古希腊悲剧和喜剧,二是印度的梵剧,三是中国戏剧。古希腊戏剧在公元前6世纪形成,公元前5世纪已成烈火烹油之势,到公元前2世纪便势力衰微;印度梵剧在公元元年左右步入成熟期,公元5世纪繁盛,到7世纪便开始衰微;而中国戏剧萌芽很早,成熟却较晚,一直到12世纪才成熟为完整的形态。但经过八百年不断的丰富和发展,它一直延续到今天,不仅仍然保持着旺盛的生命力,而且不断地走向世界,成为独树一帜的中国文化,连西方国家的不少人对它也由认识到日益着迷。这是一般古

老的戏剧文化所罕见的。如果再谈到它有 300 多个剧种,数万个剧目,那则是任何一种戏剧文化都难以企及的壮观。

林语堂先生在其《戏剧》一文中这样看待中国戏曲:“从纯粹的文学观点上观察,中国的戏曲,包括一种诗的形式,其势力与美质远超于唐代的诗,著者深信,唐诗无论怎样可爱,我们还从戏曲与小调中寻找最伟大的诗。因为正统派的诗,其思想格调总摆脱不了传统的固定范型。它具有修养的精美技巧,但缺乏豪迈的魄力与富丽的情调。一个人先读了正统派诗然后再谈戏曲中的歌辞(中国戏曲,前面已经指出,可认为诗歌的集合)。他所得到的感觉,恰如先看了插在花瓶中的美丽花枝,然后踱到开旷的花园里,那里其繁锦富丽另是一番景象,迥非单调的一枝花可比了。”①“戏剧除了普遍广布历史与音乐于民间,也具有同等重要的教育作用。供给人们以一切分别善恶的道德意识。实际上一切标准的中国意识,忠臣孝子,义仆勇将,节妇烈女,活泼黠诡之婢女,幽静痴情之小姐,现均表演之于戏剧中。用故事的形式来扮演各个人物,人物成为戏剧的中心,孰为他们所憎,孰为他们所爱,他们深深地感受着道德意识的激动。”②

作为文化的精粹,中国戏曲不但有“文治教化”的功用,而且简直可以充做中国的象征。江泽民同志曾经谈到,“在国外,一听到京剧,就想起了中国”。是的,京剧作为国剧,确实代表着中国。它有典型的中国音乐风格——以旋律为主,气韵生动,富于线条美。节奏宣泄突出,粗犷的阳刚之气和细妙的阴柔之美并存于中,“乐而不淫,哀而不伤”,“发于情,止于礼”。黑格尔曾经谈到,音乐最能直接表现和激发情感,他说:“音乐所特有的因素是单纯的内心方面的因素,即本身无形的情感,这种情感不能用一般实际的外在事物来表现,而是要用一旦出现了马上就消逝的亦即自己否定自己的外在事物。因此,形成音乐内容意义的是处在它的直接的主体统一中的精神主体,即人的心灵,亦即单纯的情感。”③京剧所激发于听众的,正是一种内心情感,这种内心情感深入中国人的灵魂,会随着京剧的旋律和节奏一起震颤。

同样的道理,中国戏曲数以百计的地方剧种,都体现着强烈的地域特色。因为剧种的形成,总是以某一声腔的兴起、变迁为其标志,这种标志是语言和音乐上的标志。中国是幅员辽阔、人口众多、方言语音和民间音乐变化复杂的国家。一种声腔在一地形成或从一地流传到另一地,总是按当地人民喜闻乐见的习惯,结合当地的方言语音和民歌音乐而派生。比如北方的梆子腔,最初在山西与陕西交界的地区蒲州和同州之间形成。这个地方,正是俗语所讲“三十年河东,三十年河西”的地段,黄河两岸的人民不仅交往频繁,而且经常“打神告庙”举行祭祀活动,慢慢地产生了我国北方最古老的剧种“梆子”(也叫“乱弹”)。这种山陕梆子流入关中之后就结合秦风秦韵成了“秦腔”。在河东本称蒲州梆子(即今天的“蒲剧”),到晋北就成为北路梆子,到晋中就成为中路梆子,由晋中晋北梆子派生出今日的“晋剧”。传入河北和北京就成为了今日的“河北梆子”,传入河南和河南原有的地方戏交流融汇又衍生出河南梆子,即今的“豫剧”。

①林语堂文选下·戏剧。北京:中国广播电视出版社,1990年:第140页

②林语堂文选下·戏剧。北京:中国广播电视出版社,1990年

③黑格尔.美学.第3卷.北京:商务印书馆,1979年:第19页

剧”，再经河北、河南传到山东，又杂交出一个新的剧种——山东梆子。其本源都来自蒲州同州，一个梆子，但因为结合了各地不同的方言语音、民歌音乐和小戏，今天形成了唱腔各不相同，所用乐器和演奏方法也各有特点的不同剧种。这些剧种，各有明显的地方特色，是其所流布地区的文化的最集中体现和政治经济的反映。当我们一听到秦腔板胡领奏的秦腔就仿佛面对西北风情听到生活艰难而又顽强不息的西北人的呼号，而河北梆子的旋律又把燕赵大平原的广阔带来的粗犷豪放和苍劲表现无遗。

戏曲文化的积淀是非常神奇的事情，戏曲欣赏过程中引发的文化话题也涉及到人生诸多重要的方面。曹雪芹大著《红楼梦》第二十三回《西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心》中有这样的描写：黛玉在宝玉那里看到《西厢记》（《红楼梦》中讲是《会真记》，其实在清朝时，王实甫的《西厢记》早已取代元稹的《会真记》在社会风行，但不少人仍借用唐《会真记》这个书名称杂剧剧本《西厢记》，笔者以为这是曹雪芹用了一个时人常用的称呼），“越看越爱，不顿饭时，已看了好几出了。但觉词句警人，余香满口”。这种对《西厢记》剧本的欣赏又引发黛玉禁不住接着听“十二个女孩子演习戏文”《牡丹亭》，先是“偶然两句吹到耳朵内，明明白白一字不落道：‘原来姹紫嫣红开遍，似这般，都付与断井颓垣……’黛玉听了，倒也十分感慨缠绵，便止步侧耳细听，又唱道是：‘良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院……’听了这两句，不觉点头自叹，心下自思‘原来戏上也有好文章，可惜世人只知看戏，未必能领略其中的趣味。’想毕，又后悔不该胡想，耽误了听曲子”。接着林黛玉“再听时，恰唱道：‘只为你如花美眷，似水流年’……黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听道：‘你在幽闺自怜……’等句，越发如醉如痴，站立不住……”由此她触发联想，“不觉心痛神驰，眼中落泪”^①，显然，《牡丹亭》对林黛玉的影响，大大超越了《西厢记》，其实就思想影响而言，《西厢记》传达出“愿天下有情的，都成了眷属”的人本主义自由的呼喊，正是林黛玉急需的一种呼喊，显然应该在林黛玉那里得到不比《牡丹亭》小的共鸣。可是实际由十二个女孩子演习的戏文《牡丹亭》却是那样令人难忘地触及了林黛玉的灵魂而且使她产生极大的震撼和激动。除了剧本上的原因即曲词内容上的原因，恐怕更重要的，还有戏曲文化本身的原因。

就戏剧的本质讲，早在公元前4世纪，亚里士多德就在《诗学》中表述了这样的看法：戏剧是对人的行动的模仿。如果说史诗运用叙述法，而戏剧则用动作来表达。它通过演员的表演摹拟生活。黑格尔更认为，戏剧最重要的本质还不是实际行动而是内心情欲的表现，尽管戏剧把人的行动直接呈现在观众眼前，然而每一个行动都是主体内心生活的外现。戏剧与小说、抒情诗都不同，它是小说的客观性与抒情诗的主观性的调合，或者说是融合，它的基本对象是主人公内心生活外现为行为的过程，是人物内心生活深层的直接外现。布莱希特吸收、借鉴、扬弃了从亚里士多德到黑格尔的所有前人对戏剧本质的探讨，提出戏剧是一种科学的方法。剧场乃是检验人类在特定情境下行为的实验室。布莱希特认为，戏剧的对象是人，每一个戏剧作品都是把单个人置于特定的情景之中，给予一定的条件和刺激，使之自我表现。戏剧不仅是对人

①红楼梦，北京：人民出版社，1979年，第263—273页。

的行动的最为具体、最为直观的模仿,也不仅仅是把人的内心生活直接外现;它是用以想象人所面临的具体情景的最具体的艺术形式。从古到今,戏剧作品大都通过个人的命运探索人类的命运,在具体的作品中,人物的命运都是个性与情景的契合,因而剧中人物个体的命运常常表现出人类某些共性的本质。因为戏剧的这种本质,使戏剧对人的感染,高居于其他艺术品类之上。

但客观地说,中国戏曲对观众的感染,中国戏曲文化的有些本质属性,其实外国的哲学家、戏剧家、文化巨人都不可能对其作鞭辟入里的研讨。虽然音乐、歌舞都和戏剧有血缘关系,但是欧洲戏剧和中国的戏剧,在发展过程中,情况迥然不同。以古希腊戏剧为开端的欧洲戏剧在形成和发展的过程中,歌舞成分逐步减少,而戏剧性的因素逐步增强并成为主导因素,最终发展成以外部动作和对话为基本手段的戏剧形式——今天的电影、电视剧可以看作是欧洲戏剧的最终进化,量变到质变的发展。而中国的戏剧,虽然在发展中,戏剧性成分也在不断增强,但它终于没有摒弃其歌舞形式,反而不断地发展、提高,优化强化这种形式,并最终形成今天我们把它叫做戏曲的这种有别于欧洲戏剧的艺术品种。它是把歌舞、音乐和戏剧性融和或者干脆说化合在一起即完美地融合在一起的一种艺术。这种艺术本身因为融合的东西太多,所以反而不容易进化——就像现时的某种高级一些的珍贵动物。在生活节奏变化很快的现代社会,它尤其不能像某些“文化快餐”一样说来就来,说去就去,因而发展遇到一些困难(不是说不能发展,恰恰相反,笔者强调要给它以认真研究和必要的条件,才能促其发展)。但反过来,正因为它包融着音乐和歌舞,兼收并蓄各种艺术的优长,所以对人的感染就尤其巨大。中国人经常把看戏叫“听戏文”,恐怕首先就是对其音乐范畴的风貌——包括声乐和器乐,亦即演员演唱和伴奏的共鸣。因为音乐是流动的诗,对人的灵魂最具穿透力和震撼力。像穿甲弹一样的音符和旋律,不管对怎样文化背景的人,都能直入其灵魂深处。

戏曲从它产生之日起,就与中国的老百姓结下不解之缘。它是劳苦大众的精神食粮——我们用“食粮”这个语词,是标示其对于劳苦大众的不可或缺。几个世纪以来,“舞台小世界,世界大舞台”的观念就伴随着中国人和他们创造的中国历史绵延。只要“世界”存在,戏曲也就存在。中国人可以没有别的,但不能没有戏曲。一字不识的文盲可以听懂甚至复述出演绎前朝古代历史的戏文内容,帝王将相不陌生,才子佳人都亲切。蓬头垢面的乞丐可以一面捧着半只破碗,一面演出着《龙凤呈祥》的唱段兴高采烈地沿门讨饭。甚至丧失理智的精神病患者,也能一字不错地唱完《贵妃醉酒》的所有唱段。惩恶扬善,弘扬教育作用,是中国戏曲的重要使命,以文载道的传统贯穿几乎所有的戏文之中,“舞台方寸悬明镜,优孟衣冠正后人”,“或为君子小人,或为才子佳人,登场便见;有时欢天喜地,有时惊天动地,转眼皆空”,“人情到底好排场,耀武扬威,任你放开眉眼做;世事原来多假局,装模作样,惟吾脚踏实地看”,这些常贴于戏台两旁的对联,是宣传戏曲的特点和作用的最简洁的写照。它们并不是一般的借题发挥,慨叹世道人情,而是揭示着中国戏曲的一个最重要的文化功能。这也是中国戏曲极富人民性的一个根本原因。列宁说得对:“艺术属于人民。它必须深深地扎根于广大劳动群众中间。它必须为群众所了解和爱好。它必须从群众的感情、思想和愿望方面把他们团结起来并使他们得到提

高。”^①中国戏曲正是这样的艺术。费尔巴哈在谈到人的本质时说：“理性、爱和意志力是完善的品质，是最高能力，是人之所以为人的绝对本质，以及人的存在的目的。人存在，是为了认识，为了爱，为了希望。”^②中国戏曲几百年来，正是给了中国人认识社会，认识自身的一面面镜子，它使渴望爱而又缺乏爱，永远升腾着希望而又很难看到希望的中国人在另一个时空中，另一个属于自己的东方时空中体验到爱和希望。因而，它便深深地扎根在了劳动群众中间。劳动群众既从舞台看世界，认识人世，认识生活，也从舞台上的演出得到精神享受和灵魂的愉悦。许多中国人像对待上帝一样虔诚地对待舞台上上演的戏文。托尔斯泰曾经说过：有钱人需要一个上帝，因为他们除了上帝以外什么都有了。多数人也需要一个上帝，因为他们除了上帝，什么也没有。中国的戏曲，正是这样像上帝一样得到有钱人和穷人一致的喜爱。灾难深重的中国人，只有戏文能抚平他们心灵的疮疤，他们从戏文里寻求解脱并从对戏文的共鸣中增添生活的勇气。正像一切社会意识形态都对社会存在有反作用一样，中国戏曲也极大地反作用于中国人民的生活。许多中国人长期以来都把人生看作如戏曲一样的东西。所谓“人生如戏”，“逢场作戏”，“清清白白做人，认认真真做戏”，都是极富哲理的名言。想一想，我们在实际生活中，也确实必得经常“演戏”给人看，有时候因为假戏真做，真的反倒显得假到极点，如《红楼梦》所说“假作真时真亦假”。庄子在《齐物论》里讲了一个寓言故事：有一次庄周本人梦为蝴蝶，他难于搞清楚是庄周做梦，梦中变成蝴蝶呢，还是现在的庄周的活动是蝴蝶所做的梦？这个寓言其实耐人寻味：中国人把领导更迭叫“下台”、“上台”，把领导讲大话叫“唱高调”，把听不惯或听不顺的话叫“南腔北调”，把某人政治上有靠山叫有“后台”，把某人没水平叫“没招”，把事情开始叫“开场”，结束就“收场”，匆匆地搞形式主义叫“走过场”，把有些人颐指气使叫“吹胡子瞪眼”，把替人做不重要的事叫“跑龙套”，把事情急峻叫“紧锣密鼓”，把某领导的不切实际的表演叫“耍花枪”，“搞花架子”，把夸张而做作的搞假叫“粉墨登场”，主要人物叫“主角”，次要人物叫“配角”，有情况叫“有戏”，没办法叫“没戏唱”，领头的叫“挂头牌”，和人作对叫“唱对台戏”，会议开始叫“开幕”，结束叫“闭幕”，甚至现在把经商也叫“下海”——其实“下海”本指票友改以唱戏为职业……戏曲语言和舞台上的现象“反串”到生活中，尤其是政治生活中，成为戏曲文化的又一景观，也足见戏曲文化对社会影响之深。

戏曲文化对社会的影响，能使中国戏曲有旺盛的生命力，也使它走过了非常曲折的发展道路。因为它的影响大，植根、开花、结果于不同时代中，植根、开花、结果于社会生活之中，植根、开花、结果于人民之中，所以它能随着社会和人民的前进而不断发展。但也正因为如此，它就不能不深受经济，尤其是作为经济的集中表现的政治的制约。比如元杂剧，其兴起与当时的北京——元大都地域空前扩大，商业畸形发展，人口非常集中有很大关系。当时大都城每天有一千辆车运进丝束，农户大量破产后流入城市做工或游荡，大都仅寄生的妓女就有两三万人。这就使元杂剧有了产生和发展的社会基础。但接着，经济文化中心逐渐南移，尤其元灭亡后，政治中心也移到了南方，“北曲不谐南耳”，所以以雄壮、朴实的风格和北方民族的语言、音乐

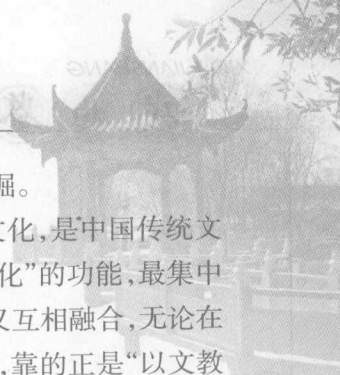
①列宁论文学与艺术。(二)。北京：人民文学出版社，1960年：第912页

②十八世纪末—十九世纪初德国哲学。北京：商务印书馆，1975年：第545页

相通的北曲就只好为南戏所取代,由南戏一领风骚若干年了。作为最集中反映经济基础风貌的政治,任何时候都既不疏离文化艺术,也不愿意文化艺术疏离自己。法国作家司汤达曾经讲政治是拴在艺术脖子上的一块石头,确实,政治和艺术有不解之缘。作为文化艺术的戏曲,就思维方式而言,它与其他艺术还有区别。戏曲所表达的思想内容,基本上以人物的对话构成,在戏曲中虽然角色演唱和念白的都是诗歌或散文,但普通的诗歌和散文多以文人独白表现自我形象,它一般出言为文都比较谨慎。而戏曲中人与社会的对话,人与人的对话,人与自身的对话,多种声音竞相鸣放,对话具有平等性和自由化的特点,最易搔到社会的敏感神经和人民的痛痒,因而也极具对政治稳定的威胁,这样,政治家就不能不十倍地关注戏曲。明太祖朱元璋马上得天下,为了他的政治统治稳定,他一方面在思想文化上划地为牢,倡导“非朱氏之言不尊”,提倡“一宗朱氏之学”,要人们按照朱熹“存天理,灭人欲”的封建专制主义、僧侣主义去建树封建道德,用封建道德修养来挽救自己;另一方面,朱元璋在禁演其他剧目的同时,倡导南戏《琵琶记》。《琵琶记》是宣扬封建专政的核心思想——孝道的。一切封建教化都是从让人孝开始(就连“教”字本身的构成也是一个“孝”字加一个表示“使……做什么”的使役旁“文”,“使”人“孝”就谓之“教”),朱元璋可能不好意思直接倡导“忠”——开国皇帝总是这样:他们打着造反有理的大旗刚推翻掉旧君,如果赤裸裸地倡导“忠”,自己就不能自圆其说,自己不忠于原来的君主,如何好要求别人忠于现在的君主?这是一个悖论。但“忠”的社会基础是“孝”,孝是封建道德和封建思想的核心,只要孝道确定,社会便不愁不能政治稳定,“忠”也就成为题中应有之义。朱元璋的提倡,使《琵琶记》连同其剧种南戏本身都得到长足的发展,而这出戏的教化作用也被强化。这是其他文艺品种很难起到的政治作用。

戏曲文化对社会生活、对政治的重要作用也一向为我们党的领导所重视。这种重视,甚至把文艺等同了政治,这一点,大概所有人都记忆犹新。解放后,国家专门成立了文化部,负责对戏曲等进行管理,还制定了“古为今用,洋为中用,百花齐放,推陈出新”的文艺方针。应该说,这些都是很必要的,足见党对戏曲文化的重视。但是正如列宁所指出的,真理再向前走一小步,就会变成谬误。因为过分夸大了戏曲文化的政治作用,终于演成了中华民族的一场劫难。“文化大革命”正是从对戏曲的发难开始的。

20世纪60年代,开始批判京剧《四郎探母》,当时认为这出戏宣传“叛徒哲学”和“民族投降主义”,由是,“文化大革命”已经是未雨绸缪。接着,就开始了姚文元对新编历史剧《海瑞罢官》的挞伐,一下子,山雨欲来风满楼。姚文元《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》认为,这出戏是为彭德怀翻案的,影射党和毛泽东同志。毛泽东同志自己也认定“彭德怀就是海瑞”,“《海瑞罢官》的要害是罢官”,“文化大革命”终于由此滥觞,演变成一场空前的劫难。尤其值得一提的,“文化大革命”当时所谓的伟大成果,首先就是江青搞的八个“样板戏”。八个“样板戏”是不是都是江青搞的,对这几出戏如何评价,这些都且不论,但全民族都把学唱“样板戏”作为政治任务 and 必修课,足见戏曲文化和我们这个民族在关键时刻的联系,文艺界更是草木皆兵。只剩下八个“样板戏”,而这几个“丰硕成果”的代价是全国范围的停课停产。毛泽东同志提出,“文化大革命是一场触及人们灵魂的大革命”,号召人民“关心国家大事,把无产阶级文化大革命进行到



底”，戏曲文化畸形地膨胀到可怕的地步，个中的深层问题的确值得我们挖掘。

对“文化革命”进行反思，我们不能不得出这样一个结论：中国的戏曲文化，是中国传统文化的典型代表，是最有中国特色的一种文化。戏曲的文化功能，即“以文教化”的功能，最集中地体现了中华民族的精神。我们这个民族，几千年来，悲欢离合，互相争斗又互相融合，无论在任何情况下，都没有使古老的文明之邦灭亡，相反，还常能同化一些入侵者，靠的正是“以文教化”，而两千年的令人辛酸的封建专制和支撑这个专制的自然经济形态使安分守己、恪守“礼义”的中国人如套在磨盘上的牛一样，被蒙着眼睛原地兜圈子，自以为走了很长很长的路，结果还是绕着轴心循环往复，不能挣开羁绊，原因也有“以文教化”对人民产生的作用。戏曲文化，作为“以文教化”的重要组成部分，难道不应认真总结吗？

……

……

……

……

……

……

……



第二章 戏曲的孕育和产生

中国戏曲萌芽很早,但成熟较晚,从远古的大禹治水到元代杂剧,其间经历了漫长的准备和充分的孕育,所以它一旦形成,就显得非常完善自如。

就世界戏剧的起源看,古希腊戏剧起源于公元前6世纪末的民间歌舞。那时古希腊农民在收获葡萄时节装扮成牧羊人,举行歌舞,崇拜酒神狄俄尼索斯,唱“酒神颂”的歌。表演时,临时编几句诗来回答歌队队长提出的问题,讲述酒神在人世的漫游和宣讲的故事。古希腊的“悲剧”一词 *tragoidia*,意思就是“山羊之歌”——也就是牧羊人之歌。公元前534年雅典城创办“大酒神节”,泰斯庇斯首先在这个节目里采用一个演员来表演“悲剧”——山羊之歌(古希腊的“悲剧”并不同于现在“悲剧”的概念,其着意在“严肃”,并无“悲”意)。而后,埃斯库罗斯给这种“悲剧”增加进第二个演员,于是剧中有了对话,可以表现戏剧冲突和人物性格(因此埃斯库罗斯被称为悲剧的创造者),以后索福克勒斯又增加了第三个演员进去。那时雅典民主政治提倡集体生活,人民大众的思想感情要求用集体方式表达,当时的古希腊戏剧正好能表达这种要求,因而其“悲剧”可以说应运而生。印度戏剧,其本民族认为起源于公元前8世纪,但没有剧本流传下来。大约在公元以后产生的戏剧理论著作《舞论》对戏剧艺术作了全面的论述,公元1—2世纪佛教诗人和戏剧家马鸣的三部戏剧残卷,证实当时古典梵语戏剧确已成熟。就起源看,大约公元前1世纪前,其民间迎神赛会上的表演,被认为是印度梵剧的萌芽。如果依古希腊和古印度戏剧起源的标准和标志,那么,中国戏曲的起源,应该追溯到公元前20世纪以前大禹治水之日。

据史传,当年大禹治水之日,涂山女派人前往涂山之阳迎候大禹,可能因为等待太久,禹还没有来,心里焦急的涂山女便唱道:“候人兮猗!”《吕氏春秋》的作者认为,此歌就是“南音”的起源,并说:“周公及召公取风焉,以为《周南》《召南》。”当然,简单的因情绪冲动而发出的歌唱实在不能和戏曲同日而语。但正如《毛诗序》所说:“言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不如手之舞之,足之蹈之也。”这说明,由语言到歌唱,实在是歌舞的第一步,而歌舞,正是戏曲起源的第一个要素。所以追根溯源,公元前21世纪,中华民族发出的第一声歌唱,可能正是中国戏曲产生的种子。

大约产生于公元前10—6世纪的《诗经·郑风》中,有这样一首男女对唱的歌:

女曰:“鸡鸣。”

士曰:“昧旦。”

“子兴视夜,明星有烂。”

“将翱将翔,弋鸢与雁。”

“弋言加之,与子宜之,宜言饮酒,与子偕老。琴瑟在御,莫不静好。”……

