

李日星 / 著
岳麓书社

ZHONGGUO
XIQU
WENHUA
SHILUN

中国戏曲文化史论



中国戏曲
文化史论



李日星著

岳麓书社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲文化史论/李日星著. —长沙:岳麓书社,
2003

ISBN 7 - 80665 - 285 - X

I . 中... II . 李... III . 戏剧史—中国—古代
IV . J809 . 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 034243 号

责任编辑 刘 柯

封面设计 黄 朝

中国戏曲文化史论

李日星 著

岳麓书社出版发行(长沙市新民路 10 号)

湖南省新华书店经销 湖南长沙利君深印刷厂印刷

2003 年 5 月第 1 版第 1 次印刷

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:16.5

字数:436 千字 印数:1—1,000

ISBN7—80665—285—X

1·598 定价:29.00 元

如有印装质量问题 请与承印厂调换

厂址:长沙华夏中小企业发展园 邮编:410600

本社邮购电话:0731—8885616 邮编:410006

序 一

我和李日星同志相识,应该从二十世纪八十年代初在北京举办的“中国戏曲讲习班”算起,当时我应邀讲了关于元代杂剧家马致远的一个专题。但那个讲习班参加的人很多,我们没有怎么交谈。1998年,他来北京参加元代文化高级研讨班和国际元代文化学术研讨会,我们有了更多接触的机会。又过了一年,他来北京师范大学古籍所做访问学者,我们便有了就戏曲史、元代文化与文学等问题交换意见的时间。他的《中国戏曲文化史论》书稿写作多年,来北京访学前也已接近完成,他来北京的目的就是查阅资料、修订书稿,特别是对元代部分进行修改。他很重视戏剧发展到元代的转折性变化,认为中国戏剧的成熟时期是元代而不是宋代。他认为编剧与表演的分工是剧本产生的前提,有了这样的分工,才有完整结构的戏剧剧本,才意味着即兴表演的结束和综合性的完成。他对元杂剧中“折”的本义,也反复琢磨,力求接近元杂剧的实际。他从“折”的本义和传统美学范畴的角度加以理解,写了三篇文章,每篇改了不只三遍,已在《文献》、《中国文学研究》等刊物发表。由这件事也可以看到他认真工作的态度。

《中国戏曲文化史论》是他从事中国古代戏曲教学的产物。他从八十年代初开始戏曲的教学,所以很重视教学的需要。他编写此书的目的,就是想编一本既能够反映中国戏曲文化发展面貌,又篇幅适中、符合教学要求的史论性著作。这本书也反映了他科研的脚步。他与戏曲结缘很深,在西藏时,除了与报社、文联打交道外,来往最多的便是秦剧团、豫剧团、藏剧团和西藏歌舞团。从事元明清文学教学

后,一开始入手,便是元曲,1978年至1979年在武汉大学进修时,吴志达先生专门为他开设这方面课程。此后,在湘潭大学任教,并从羊春秋、刘建国二位先生游,研究课题为明清传奇,研究生论文为“李渔戏曲美学研究”。他撰写的论文《论明代前期戏曲的消沉及其原因》,得到王季思先生的奖挹,发表于中山大学的《古代戏曲论丛》。研究生论文分别发表于《求索》、《湘潭大学学报》等刊物。九十年代初期,他还收集历代名优的资料,拟编辑出版《名伶悲欢录》,后其中部分资料(约十六万字)得到出版机会,易名《中国历代艺术大师》,论及李龟年、黄幡绰、珠帘秀、魏良辅等艺术家。此外,他还写了十几万字的曲论方面的文字。这些研究工作为他撰写此书打下一定的基础。但完成这样一部书仍是十分艰巨的工作。近几年来,他的全部精力都用在在这部书上,一再推迟原定的出版计划。现在这部书终于完成出版了,我和他本人一样,感到高兴。

近十余年来,从文化的角度开展对戏曲的研究,已引起人们的关注。研究者对于此前已形成的某些流行的观点,提出质疑,并且进行着多方面的探索:如对戏剧艺术形式演变的过程、戏剧文学与时代的关系、各时期观众的趣尚、宗教与戏剧的关系,以及乐户、家乐、戏班等等问题。中国戏曲文化史论的研究著作也有多种出版。我想这是开展多元研究的必然结果。这也是我们企盼的活跃的学术研究局面。本书已在教学过程中使用多年,如今正式出版,希望能够有益于戏曲文化的研究,并希望得到同好的批评指正。

李修生 2003年3月28日于北京懋堂

序 二

中国文艺界目前正处在空前繁荣的时期,全国小说刊物和小说作品多得令人目不暇接,电视台的影视节目令人眼花缭乱,唯有传统戏剧则相对受到冷落,不但上演的新剧目寥寥可数,相当多的剧团都面临解体的困境,小说和戏剧、影坛和剧坛的对比竟然如此鲜明,实在令人感叹。不过眼下剧坛虽相对落寞,研究传统戏曲的新书仍在不时产生。《中国大百科全书·戏剧卷》、姜书阁先生的《说曲》、余秋雨先生的《中国戏剧文化史述》、夏写时先生的《论中国戏曲批评》、王毅先生的《湖畔集》、王季思先生等合著的《中国古代戏曲论集》、蒋星煜先生的《中国戏曲史索隐》、蒋松源先生的《中国古典戏曲史论集》、李克和先生的《中国曲学研究》、杨建文先生的《戏剧概要》、蔡毅先生编辑的《中国古典戏曲序跋汇编》、齐如山先生的《中国戏剧的组织》……都是很有影响的有关传统戏曲的学术著作。从以上众多的研究著作来看,传统戏曲的研究还是相当红火的。微感不足的是以上的许多学术著作,大都是案头研究的工夫深,文学理论的根底厚,而对于具体戏剧演出中的表演艺术往往语焉而不详。由于对表演艺术谈得不够充分,对于综合性极强的传统戏曲艺术的研究来说,总叫人感到有些美中不足。值得欣慰的是,李日星先生的《中国戏曲文化史论》对许多学者不很注意的戏曲表演艺术进行了相当系统的论述,很好地填补了传统戏曲研究中的一大缺陷。

《中国戏曲文化史论》是一本具有相当规模的全面论述中国传统戏曲文化的新著,它站在美学和文化学的角度对中国传统戏曲进行了全方位的审视。全书共分《总揽篇》、《溯源篇》、《汇流篇》、《崛起

篇》、《转型篇》、《鼎盛篇》、《普及篇》，光从书的目录上就可看出本书高度概括了综合性特强的中国传统戏曲艺术的方方面面。

前面的《总揽》、《溯源》、《汇流》三篇主要论述中国传统戏曲在表演过程中所体现的各种特色及其发展源流与融汇过程。后面的《崛起》、《转型》、《鼎盛》、《普及》四篇概述了中国传统戏曲从元杂剧发展到各种地方戏的整个衍变过程。可以说，前三篇是一幅展示传统戏曲表演艺术的巨幅图画，后四篇是一部中国传统戏曲的发展简史，两大部分相辅相成，共同展现了中国戏曲灿烂辉煌的文化色彩。

一部四十多万字，包括七篇二十七章的戏曲文化史论无疑是一个相当复杂的巨大工程。李日星先生能独自完成这个工程是很不简单的。这主要应归功于他长期的文化艺术积累。他从小就是一个戏曲爱好者，早在中学时代就迷恋上了流行于家乡的湘昆剧种，参军后又在拉萨获得了参加毛泽东思想宣传队进驻自治区藏剧团的机会。他一方面执行思想宣传任务，一方面参加剧团的排练演出活动，认真观察揣摩演员唱念做打的各种艺术表演，并虚心了解学习他们的技术和经验，这段生活使他对戏曲的声腔、表演、行当等方面都有了很多切身体会，后来他在湖南师大中文系学习，在湘潭大学和五邑大学工作，在武汉大学进修，每到一处都找教戏曲的老师求教，在长沙、湘潭、武汉，他先后向羊春秋、龙华、王毅、吴志达、李梅吾等教授请教过戏曲理论和戏曲史方面的知识，还在湘潭大学中文系读古文论研究生时写过关于李渔戏剧结构观念的硕士论文，深受羊春秋、李梅吾等评委的赞赏。几十年间，他不但不断向演员和教授学习，而且一直从事古典戏曲的教学工作，一直不断收集有关戏曲方面的资料，并充分利用电影电视，抓住收听收看地方戏的一切机会，同时录音录像。长期的积累，虚心的学习，使他能兼收并蓄，博采众长，为写作这本史、论、表演三结合的中国戏曲文化理论新著积累了大量资料。

《中国戏曲文化史论》不但以资料丰富见长，它的最大成就还在于对中国戏曲表演艺术美的开掘与弘扬。大多数戏曲研究家谈戏曲美主要是谈作品的语言美，如《西厢》的《长亭送别》、《单刀会》的《赴

会》、《琵琶记》的《吃糠》、《牡丹亭》的《游园》、《桃花扇》的《余韵》、《长生殿》的《九转货郎儿》之类。《中国戏曲文化史论》在谈具体作品时当然也要谈这些戏曲文学珍品的艺术光辉，但更着力于弘扬中国戏曲演出艺术中美的创造，全书第二章章节的标题就可说是弘扬戏曲表演艺术美的活广告。本章的标题是：中国戏曲的审美追求，各节的标题分别是：一、兼容百艺综合美；二、真真假假虚拟美；三、载歌载舞程式美。不但主题突出，色彩鲜明，其内容更富于说服力，姑摘“兼容百艺综合美”中的一小段为例：

中国戏曲的综合性特别强，它几乎综合了所有的艺术精华，包括文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技、服装等，吸取了各种各样的表现手段，如戏曲中的服装和化装，不仅用以刻画人物，而且成为美化表演的手段，水袖、帽翅、翎子、髯口、水发等等，不仅仅是人物的装饰，而且是演员增强表现力的工具。中国戏曲的这种兼容百艺、会通万能的高度综合性特点，是世界其它戏剧所不具备的，这正是中国戏曲独树一帜的重要特点之一。

这段话尽管说得朴实无华，却是宣扬中国戏曲兼容百艺的极具魅力的广告词。

表演艺术的范围很广，最重要的当然是演员的唱工，下面引一段有关唱工的精彩片断：

粤剧著名艺术家红线女在对粤剧唱腔进行革新的过程中，结合本人音域宽广、清脆中见圆润、明亮中带醇厚的嗓音特点，在继承粤剧传统唱腔的基础上，吸收其他剧种乃至曲艺和西方声乐的演唱技巧，形成了独树一帜的“女腔”。粤剧唱腔多变调，她能不用过门，而以装饰滑音过渡，不着痕迹。粤语字调多于四声，且多闭口字和喉音、鼻音，唱腔字多调促而少长腔，她能纯熟地运用粤语音韵规律和粤剧行腔特点，充分发挥演唱技巧，使吐字轻盈，过腔流转，归韵清正，声圆腔满，贯注如一，形成“龙头凤尾”的演唱特点，成为当代粤剧舞台流传最广的唱腔流派。

从古到今，音乐的描写一直是最困难的，本文关于红线女进行粤

剧唱腔革新的描写的难度是非常高的,可是文章却谈吐自如,不但表现了很高的语言描写能力,而且也表现了极高的音乐素养。

李日星先生是一位好学深思的学者和戏曲研究专家,他的《中国戏曲文化史论》是一部规模宏大的戏曲研究新作,书中提出了许多新的见解。但我认为本书最大的贡献是补充前人对戏曲艺术表演研究的不足,这对于提高广大戏曲观众的欣赏水平可说是功莫大焉。希望本书的出版能对中国戏曲的复兴起到灵丹妙药的作用。

刘建国于羊年新春

目 录

| | |
|---------------|--------|
| 序一 | (1) |
| 序二 | (3) |
| 绪论 | (1) |
| 总揽篇 | |
| 第一章 中国戏曲的声腔剧种 | (15) |
| 第一节 戏曲剧种 | (16) |
| 第二节 戏曲声腔 | (22) |
| 第三节 戏曲音乐结构 | (26) |
| 第二章 中国戏曲的审美追求 | (28) |
| 第一节 兼容百艺综合美 | (29) |
| 第二节 真真假假虚拟美 | (34) |
| 第三节 载歌载舞程式美 | (37) |
| 第三章 中国戏曲的行当文化 | (39) |
| 第一节 刚柔相济的“生” | (40) |
| 第二节 柔媚多姿的“旦” | (43) |
| 第三节 刚直浑厚的“净” | (45) |
| 第四节 滑稽调笑的“丑” | (48) |
| 第五节 形神精妙的脸谱 | (49) |
| 第六节 美不胜收的戏服 | (53) |
| 第七节 行当文化的内涵 | (56) |

溯源篇

- 第四章 中国戏曲音乐的构成····· (59)
- 第一节 从原始音乐到燕乐····· (60)
- 第二节 从说唱音乐到戏曲音乐····· (63)
- 第五章 中国戏曲舞蹈的源流····· (70)
- 第一节 舞蹈的起源····· (71)
- 第二节 大曲艺术的磅礴气象····· (72)
- 第三节 歌舞戏的辉煌····· (75)
- 第六章 中国戏曲角色的演变····· (79)
- 第一节 喜剧角色之始····· (81)
- 第二节 俳优表演的进化····· (83)
- 第三节 参军戏的兴起····· (86)
- 第四节 三教论衡中的角色定位····· (88)

汇流篇

- 第七章 百戏合流 有容乃大····· (96)
- 第一节 杂剧之“杂”····· (96)
- 第二节 传播技艺的路歧人····· (97)
- 第三节 从勾栏到露台····· (99)
- 第八章 宋金戏曲形态····· (101)
- 第一节 以滑稽戏为主的杂剧形态····· (102)
- 第二节 官本杂剧段数····· (106)
- 第三节 温州杂剧····· (110)
- 第四节 院本名目····· (113)

崛起篇

- 第九章 元杂剧兴起的原因····· (131)
- 第一节 审美风尚的转变····· (132)

| | | |
|---------------|------------------|-------|
| 第二节 | 北曲的风靡····· | (135) |
| 第三节 | 名公才人的创造····· | (139) |
| 第十章 | 代言体叙事结构的形成····· | (144) |
| 第一节 | 编剧与表演的分工····· | (144) |
| 第二节 | 代言体叙事的产生····· | (147) |
| 第三节 | 代言体叙事结构的成熟····· | (152) |
| 第十一章 | 代言体叙事的特征····· | (155) |
| 第一节 | 代言体的“叙述”····· | (155) |
| 第二节 | 代角色立言的叙述话语····· | (158) |
| 第三节 | 代人物立言的叙述话语····· | (164) |
| 第十二章 | “一本四折”的叙事模式····· | (168) |
| 第一节 | “折”的本义与起始····· | (168) |
| 第二节 | “折”的叙事功能····· | (178) |
| 第三节 | “四折法”的艺术渊源····· | (182) |
| 第十三章 | “四大套曲”的唱腔结构····· | (188) |
| 第一节 | 曲牌联套体制····· | (188) |
| 第二节 | 宫调的运用····· | (190) |
| 第三节 | 曲调的格律····· | (192) |
| 第四节 | 优美的曲文····· | (194) |
| 第十四章 | “一人主唱”的表演方式····· | (200) |
| 第一节 | 元杂剧的行当角色····· | (200) |
| 第二节 | “一人主唱”形式····· | (201) |
| 第三节 | 杂剧演员的技艺····· | (204) |
| 巳 第十五章 | 戏曲大师关汉卿····· | (209) |
| 第一节 | 金邦遗民关汉卿····· | (209) |
| 第二节 | 奠基者的丰碑····· | (212) |
| 第三节 | 悲剧模式····· | (216) |
| 第四节 | 喜剧范式····· | (219) |
| 第十六章 | 完整的戏曲叙事系列····· | (226) |

| | | |
|------|-------------|-------|
| 第一节 | 历史的沉思 | (226) |
| 第二节 | 英雄的祭奠 | (235) |
| 第三节 | 清官的幽灵 | (238) |
| 第四节 | 神仙的梦幻 | (243) |
| 第五节 | 爱情的欢歌怨曲 | (250) |
| 第十七章 | 爱情艺术经典《西厢记》 | (255) |
| 第一节 | 西厢母题的叙事流变 | (255) |
| 第二节 | 恋爱的心曲 | (257) |
| 第三节 | 爱情的旋律 | (259) |
| 第四节 | 花间美人的幽香流韵 | (261) |

转型篇

| | | |
|------|---------------|-------|
| 第十八章 | 中国戏曲北衰南盛的历史转折 | (268) |
| 第一节 | 北剧衰微 | (268) |
| 第二节 | 杂剧余韵 | (276) |
| 第三节 | 南戏兴起 | (280) |
| 第四节 | 南戏体制 | (287) |
| 第十九章 | 南戏经典《琵琶记》 | (292) |
| 第一节 | 第一个“进士”创作的剧本 | (293) |
| 第二节 | “风化体”的力作 | (295) |
| 第三节 | “动人难”而动人的悲剧 | (301) |
| 第四节 | “词家大学问”的传奇 | (306) |
| 第二十章 | 南戏向传奇的演变 | (314) |
| 第一节 | 长演不衰的四大南戏 | (317) |
| 第二节 | 明代前期戏曲的消沉 | (325) |
| 第三节 | 打破沉寂的理学剧 | (332) |
| 第四节 | 开启骈俪派的时文剧 | (340) |
| 第五节 | 初始阶段的文人传奇 | (347) |

鼎盛篇

- 第二十一章 昆曲的辉煌····· (356)
- 第一节 四大声腔的流行演变····· (357)
- 第二节 昆曲的形成····· (362)
- 第三节 昆剧的诞生····· (368)
- 第四节 首开风气的忠奸型叙事····· (374)
- 第五节 以曲干政的时事剧涌现····· (379)
- E**·第二十二章 时代颠峰的梦文化结构····· (383)
- 第一节 汤显祖的哲学思考····· (384)
- 第二节 情在理亡的哲理型叙事经典····· (389)
- 第三节 《牡丹亭》的“意趣神色”····· (395)
- 第四节 以梦警世的梦幻型叙事····· (398)
- 第二十三章 鼎盛时期的流派纷呈····· (403)
- E**·第一节 音律派沈璟····· (404)
- E**·第二节 苏州派李玉····· (410)
- E**·第三节 喜剧大师李渔····· (419)
- 第四节 派别类聚的作家群····· (432)
- 第二十四章 绵绵长恨曲····· (442)
- E**·第一节 “曲中巨擘”洪昇····· (443)
- 第二节 经久弥新的叙事母型····· (448)
- 第三节 情之所钟帝王家罕有····· (453)
- 第四节 情缘总归虚幻····· (457)
- 第五节 歌场舞榭流播如新····· (463)
- 第二十五章 悠悠秦淮史····· (466)
- E**·第一节 步洪昇后尘的孔尚任····· (467)
- 第二节 南明悲史····· (470)
- 第三节 扇底春秋····· (473)

普及篇

| | |
|----------------------|-------|
| 第二十六章 戏曲审美文化再转移····· | (478) |
| 第一节 家乐的兴衰····· | (478) |
| 第二节 戏曲声腔的繁衍····· | (484) |
| 第三节 弃雅从俗的戏曲审美时尚····· | (491) |
| 第二十七章 集大成的京剧····· | (495) |
| 第一节 京剧形成的轨迹····· | (495) |
| 第二节 京剧形成的主要标志····· | (499) |
| 后记····· | (509) |

绪 论

每个民族、每个国家都有自己独特的审美文化,都有最能表达自己喜怒哀乐、倾诉内心情感的艺术类型。在我国,凝聚文人风骨的诗章,挥写逸气的书法,气韵盎然的国画,精美绝伦的工艺,雕梁画栋的建筑,幽雅别致的园林……无不洋溢着中国人丰富的才情和智慧,雕琢着中国人的理想情操和性格气质。然而,这些高雅绮丽的艺术创造,并不是所有人都能分享,也不是所有生活都能表现。所有人类生活都能表现,所有人都能参与创造和分享美趣的艺术,是从乡村市井走出来的戏曲。只有它才能以极强的表现力,酣畅淋漓地倾诉生活中的喜悦与悲哀,追求与失落,血泪与灵性。中国戏曲是中华民族所有艺术的结晶,是最容易传播与接受,也是最能够震撼人们灵魂的群体性艺术。千百年来,它曾经是中国人吸吮文化乳汁,咀嚼艺术旨趣,品味人生酸甜苦辣的不可或缺的生活、休闲、娱乐方式。它是中国人民共同建造的中国式的审美殿堂,各民族文化撞击、交汇构建而成的中国审美文化大观。

“戏曲”,是中国传统戏剧的习惯性称谓。外国人把中国古代戏剧称为 China Opera,而对于京剧则称之为 Beijing Opera。英语 Opera 是指歌剧(剧本)、(演出的)歌剧艺术、歌剧团^①。把中国的京剧和传统戏剧,分别称为“北京歌剧”和“中国歌剧”,显然是很不准确的称

^① 《牛津高阶英汉双解词典》第四版,商务印书馆、牛津大学出版社,1997年。

呼,因为中国戏剧的综合性是独一无二的,称之为“歌剧”,不能反映它的艺术本质。至于“戏曲”的称谓,国内也有人认为不尽如人意,而应该以“戏剧”名则更切合它总体艺术的本质。

那么,为什么称“戏曲”而不以“戏剧”名呢?这与“戏曲”概念的形成过程密切相关。中国历史上,“戏”的称谓,如“蚩尤戏”、“角觝戏”、“百戏”等名称产生很早,而“戏剧”之称,则最早见于晚唐杜牧《西江怀古》诗“魏帝缝囊真戏剧,苻坚投壘更荒唐”。这里的“戏剧”虽不是后来意义的“戏剧”概念,但属于“戏剧”范畴的游戏或戏谑。

宋洪迈《容斋随笔》卷十五:“大率唐人多工诗,虽小说戏剧,鬼物假托,莫不宛转有思致,不必专门名家而后称也。”这里的“戏剧”也是指游戏或戏弄。

“戏剧”作为中国各种戏剧的总称,当始于明代中期。明成化、弘治年间祝允明《观苏卿持节剧》:“勿云戏剧微,激义足吾师。”这是目前认为最早出现的真正意义上的“戏剧”概念;万历年间酉阳野史《新刻续编三国志引》:“世不见传奇戏剧乎?人间日演而不厌,内百无一真,何人悦而众艳也?但不过取悦一时,结尾有成,终始有就尔。”梅鼎祚《丹管记题词》云:“今之治南者,郑氏《玉玦》而后一大变矣,缘情绮靡,古赋之流尔,何言戏剧?”胡应麟《庄岳委谈》:“异时俗尚悬殊,戏剧一变。”这些所谓“戏剧”,都是作为“戏剧”的通称使用的。

“戏剧”一词,虽然出现很早,却应用不多。宋元时泛称戏剧,多用“优戏”“伎剧”等名称,如宋叶梦得《避暑录话》卷四:“非为优戏,则容貌俨然如士大夫。”元朝胡祇遹《赠宋氏序》:“乐音与政通,而伎剧亦随时所尚而变,近代教坊院本之外,再变而为杂剧。”到了明代,又常常使用“剧戏”一词作为戏剧名称,如王骥德《曲律》“论插科”云:“大略曲冷不闹场处,得净、丑间一科,可博人哄堂,亦是剧戏眼目。”“杂论上”云:“作剧戏亦须令老姬解得,方人众耳,此即本色之说也。”又云:“剧戏之道,出之贵实,而用之贵虚。”等等,均以“剧戏”指戏剧。

“戏曲”的称谓,较“戏剧”晚出而使用频率却相对较高。“戏曲”一词,最早见于宋元间人刘埙(1240—1319)《水云村稿》卷四《词人吴