



中国戏曲

文化史

刘文峰  
著

文苑菁华

中国戏剧出版社



# 中国戏曲史

刘文峰  
著



中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国戏曲文化史/刘文峰著. —北京: 中国戏剧出版社,  
2003. 12

(文苑青华)

ISBN 7-104-01883-2

I. 中… II. 刘… III. 戏曲文化史—中国 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 115187 号

中国戏曲文化史

刘文峰著

---

中国戏剧出版社

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销

保定百环印刷公司 印刷

450 千字 850 × 1168 毫米 1/32 开 200 印张

2004 年 10 月第 1 版 2004 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1 - 1000 册

---

ISBN 7 - 104 - 01883 - 2

全十册定价: 360.00 元 本册: 36.00 元

# 目 录

|                                     |         |
|-------------------------------------|---------|
| 绪论 .....                            | ( 1 )   |
| 第一节 歌舞演故事—戏曲的基本特征 .....             | ( 2 )   |
| 第二节 千姿百态—戏曲的多样性 .....               | ( 12 )  |
| 第一章 戏曲文化溯源 .....                    | ( 26 )  |
| 第一节 龙腾虎跃—先秦乐舞 .....                 | ( 26 )  |
| 第二节 百戏杂陈—汉代和南北朝时期的百戏 .....          | ( 31 )  |
| 第三节 历史画卷—南阳画像石中的乐舞百戏 .....          | ( 36 )  |
| 第四节 中西融汇—隋唐参军戏 .....                | ( 42 )  |
| 第二章 北曲杂剧 .....                      | ( 52 )  |
| 第一节 滑稽成趣—宋金杂剧 .....                 | ( 52 )  |
| 第二节 不平则鸣—元明杂剧 .....                 | ( 58 )  |
| 第三节 生旦主唱—北杂剧的演出形式 .....             | ( 63 )  |
| 第三章 南戏传奇 .....                      | ( 69 )  |
| 第一节 婚变悲歌—南戏的早期作品 .....              | ( 69 )  |
| 第二节 心灵写照—传奇作家作品 .....               | ( 75 )  |
| 第三节 超凡脱俗—《宝剑记》与《长生殿》 .....          | ( 90 )  |
| 第四节 凤毛麟角—平阳传奇作家徐昆及其作品 .....         | ( 101 ) |
| 第五节 笃于其性、发于其情、本于其诚—孟称舜的戏曲创作理论 ..... | ( 113 ) |
| 第六节 轻歌曼舞—南戏声腔及其艺术特点 .....           | ( 122 ) |
| 第四章 近现代地方戏 .....                    | ( 129 ) |
| 第一节 “花”、“雅”之争—民间戏曲与宫廷戏曲的较量 .....    | ( 134 ) |
| 第二节 酸心热耳—梆子腔及其主要剧种 .....            | ( 140 ) |
| 第三节 慷慨悲歌—皮簧腔及其主要剧种 .....            | ( 205 ) |

|     |                           |       |
|-----|---------------------------|-------|
| 第四节 | 南北融合—多声腔剧种 .....          | (231) |
| 第五节 | 古朴典雅—古老剧种及面具戏 .....       | (265) |
| 第六节 | 世俗百态—民间小戏及新兴剧种 .....      | (295) |
| 第七节 | 异域风情—少数民族戏曲 .....         | (336) |
| 第五章 | 戏曲的舞台艺术 .....             | (355) |
| 第一节 | 虚实结合—戏曲的表演 .....          | (355) |
| 第二节 | 心弦共鸣—戏曲的音乐 .....          | (366) |
| 第三节 | 夸张写意—戏曲的舞台美术 .....        | (370) |
| 第六章 | 五四新文化运动对戏曲的影响 .....       | (382) |
| 第一节 | 众矢之的—五四运动前后对戏曲的论争 .....   | (382) |
| 第二节 | 高台教化—戏曲改良运动 .....         | (391) |
| 第三节 | 还戏于民—历史的思考 .....          | (435) |
| 第七章 | 戏曲的演出场所 .....             | (439) |
| 第一节 | 由简陋到精美—剧场的变迁 .....        | (439) |
| 第二节 | 亭台楼堂—现存古代剧场的种类 .....      | (446) |
| 第三节 | 因地制宜—古代戏楼的形制及观演关系 .....   | (480) |
| 第四节 | 古风犹存—从临县古戏台看晋西的戏曲活动 ..... | (484) |
| 第八章 | 戏曲与民俗及民间美术 .....          | (492) |
| 第一节 | 民俗环境—戏曲形成的氛围 .....        | (492) |
| 第二节 | 民俗节日—戏曲发展的契机 .....        | (494) |
| 第三节 | 庙会场院—戏曲演出的场所 .....        | (500) |
| 第四节 | 广场艺术—戏曲风格和审美形成的基因 .....   | (507) |
| 第五节 | 随处可见—戏曲文化对民间美术的影响 .....   | (510) |
| 第九章 | 中国戏曲在港澳台及海外的传播 .....      | (526) |
| 第一节 | 对外窗口—港澳台地区的戏曲活动 .....     | (526) |
| 第二节 | 远涉重洋—戏曲走向世界 .....         | (535) |
| 第三节 | 学术热点—戏曲在国外的翻译和研究 .....    | (546) |

## 绪 论

中国戏曲文化源远流长，博大精深。但在 20 世纪前很少有人作为一门学问来研究，更谈不上全面、系统地整理与考察。近代著名学者王国维是第一个将中国戏曲文化作为学说来加以研究的人，他的《宋元戏曲考》是第一部比较系统研究中国戏曲史的著作，他被公认为中国戏曲学的奠基人。继王国维之后，出现了许多研究中国戏曲的学者，但在 20 世纪 50 年代之前，由于时代和条件的限制，多数学者局限于史料的考证和作家作品的分析。新中国成立以后，建立了中国戏曲研究院（后来成为中国艺术研究院的戏曲研究所），集中了一批专家学者，从戏曲的历史和现状，从作家作品到舞台艺术，对戏曲进行全面系统的研究，戏曲才真正成为一门学问登上学术的殿堂。以张庚、郭汉城先生主编的《中国戏曲通史》和《中国戏曲通论》为标志，进一步完善了中国戏曲作为一门科学的基础。20 世纪 80 年代在全国范围开展的编纂出版《中国戏曲志》的宏伟工程，为全面、系统、深入研究中国戏曲文化打下了良好的基础。笔者有幸在张庚、余从等先生的领导下，参与了《中国戏曲志》的编纂出版工作，有机会考察各地的戏曲，与各地的戏曲专家学者交流探讨。这本著述，集中了笔者近年来研究中国戏曲文化史的成果，吸取了《中国戏曲志》中的许多新材料，特别是有关戏曲的文物资料，可作为同行爱好者了解中国戏曲文化的参考。

为了对中国戏曲文化有一个准确的定位和共识，在考察中国戏曲文化渊源之前，有必要首先对戏曲的基本特征、戏曲的多样性作一些阐述。

## 第一节 以歌舞演故事—戏曲的基本特征

中国的戏曲艺术是在中华民族数千年文学艺术的综合发展基础上形成的，它既不同于欧美的话剧，也不同于欧美的歌剧和舞剧。中国戏曲的艺术形式虽然在金元时期就成熟了，但对于它的基本特征的认识和理论上的阐述却很晚。明人王世贞在《曲藻·序》中说：“曲者，词之变。”他是从文学的角度论述戏曲与词的继承关系的，没有涉及到戏曲的特征。在王世贞之后，程羽文在《盛明杂剧·序》中说过：“曲者，歌之变，乐声也；戏者，舞之变，乐容也。”他比王世贞的说法全面了一些，涉及到了戏曲艺术中诗歌、音乐、舞蹈的关系和它们各自的功能，但依然没有触及到戏曲的基本特征。当西方戏剧文化进入中国后，人们才在中国戏曲和西方戏剧的比较中逐步认识到我国戏曲和西方戏剧的差异，开始从理论上探讨中国戏曲的特征。我国近代学者王国维是第一个比较准确地阐述了戏曲基本特征的戏曲史论家。他在《戏曲考原》中指出：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。在《宋元戏曲考》中，他又提出了“真戏曲”的概念。所谓真戏曲，就是“必合言语、动作、歌唱、以演一故事”。他认为只有这样的戏剧之意义始全，才能称得上是真戏剧。王国维的论述，揭示了中国戏曲的基本特征，抓住了中国戏曲和西方戏剧的根本区别。

### 一、王国维关于歌舞演故事的理论是在全面深入地考察了中国戏曲的历史以后得出来的

他在《宋元戏曲考》中，通过翔实的史料，考证了中国戏曲的起源与形成。他认为，中国戏曲是在古代祭祀歌舞的基础上孕育出来的。早在四五千年前的新石器时代，中国就有了原始的祭祀歌舞。屈原作《九歌》十一篇，其中有十篇是追悼楚国的神灵和祖先以及阵亡将士的祭歌。诗中作者以拟人化的手法叙说

了作品中的主人公东皇太一、云中君、湘君、湘夫人、大司命、少司命、东君、河伯、山鬼、及阵亡将士的故事，描述了楚国盛大的祭祀歌舞场面。王国维认为：诗中“浴兰沐芳，华衣若英，衣服之丽也；缓节安歌，竽瑟浩倡，歌舞之盛也；乘风载云之词，生别新知之语，荒淫之意也。是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”我们今日读这些诗篇，虽然难以得出战国时期就有了戏曲的结论，但其中确实有歌舞演故事的成份。只不过诗中没有角色，不是以脚色扮演故事中的人物形象，而是通过巫师的独唱来叙说故事，描述故事中人物的思想感情和行为事迹的。所以，这些作品虽然有演故事的成份，但它们还没有突破叙事诗的艺术范畴，故王国维给它们下的“盖后世戏剧之萌芽”的结论是很正确的。

汉代出现了以插科打诨、滑稽调笑为特点，以娱人为目的的俳優之戏和集各种杂技、武术为一体的百戏、角抵戏。在优戏和角抵戏中，已经有简单的故事和人物了，如《东海黄公》。在百戏中，各种技艺同场演出，为戏曲的形成创造了一定的条件。但这时候，我国的文学创作仍然缺乏有完整故事情节和鲜明人物形象的长篇叙事作品，各种艺术虽然汇聚一起，但仍没有一种艺术形态能将它们融合在一起，为同一个艺术目标服务。“由是观之，则古之俳優，但以歌舞及戏谑为事。自汉以后，则间演故事；而合歌舞以演一事者，实始于北齐。”王国维在列举了北齐时期的歌舞剧《兰陵王》和《踏摇娘》后说：“此二者皆有歌舞，以演一事；而前此虽有歌舞，未用之以演故事；虽演故事，未尝合以歌舞，不可谓非优戏之创例也。”然而，王国维还不认为它们是“真戏剧”，他的理由是“顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞为当也。”尽管如此，王国维还是充分肯定了北齐歌舞戏的历史地位，他认为“后世戏剧之源，实自此始”。

唐代是我国歌舞百戏大发展、大繁荣时期。这一时期，除继承前朝的歌舞戏之外，又产生了由两个角色表演的参军戏，如



《樊哙排君难》、《弄孔子》等。但这些歌舞戏在艺术形式上没有大的突破，故王国维称：“唐五代戏剧，或以歌舞为主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其视南宋金元之戏剧，尚未可同日而语也。”

宋代结束了五代十国战乱和分裂局面，不仅使各地的经济得到了恢复发展，而且使各地的民间文学艺术得到了前所未有的繁荣。在北宋的都城汴梁及扬州、临安等大都市，商业发达，为市民阶层娱乐服务的各种民间艺术荟萃，特别是由讲经发展起来的说唱艺术的兴起，为“真戏曲”的形成创造了最终的条件。宋代的戏剧有滑稽戏、傀儡戏、影戏、及具有戏剧成份的大曲、舞队、讶鼓等形式。王国维称：“宋之滑稽戏，虽托故事以讽时事，然不以演事实为主，而以所含之意义为主。”他认为傀儡戏、影戏虽以演故事为能事，然而非以人演也，故它们均非真戏剧；宋代的滑稽戏，与唐之滑稽戏无异，不能被以歌舞，其去真戏剧尚远；大曲、舞队、讶鼓有歌舞演故事的成份，但仍比较简单，既无戏剧冲突，又无人物性格刻画，故王国维称它们为戏剧的支流。宋代的说唱艺术有诸宫调、赚词两种艺术形式。所谓诸宫调，按王国维的说法，就是将各种曲子按宫调归类，“每宫调中，多或十余曲，少或一二曲，即易它宫调，合若干宫调以咏一事”；“赚词者，取一宫调制曲若干，合之以成一全体”，以此来咏一事。诸宫调和赚词的出现，为综合性的戏曲创立剧本结构体制和音乐结构体制提供了基础。王国维在《宋元戏曲考》中对宋代各种与戏曲有关的艺术形式，特别是诸宫调和赚词进行了详细的研究，认为“南北曲之形式及材料，在南宋已全具矣”。他由此得出“宋金二代而始有纯粹演故事之剧”，“真正之戏剧，起于宋代”的结论。王国维对戏曲史的研究是建立在史料考证基础上的。尽管在北宋就出现了能连演七天七夜的《目连救母》杂剧，但“其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。”所以，他从谨慎的态度出发，又说：“而论真正之戏曲，

不能不从元杂剧始也。”由此可见，王国维给戏曲基本特征所下的结论是建立在他对中国戏曲漫长的形成历史的科学研究基础之上的。这种严谨的治学态度，非常值得我们今人学习。

二、王国维给中国戏曲基本特征所下的科学定义，不仅对我们正确认识中国戏曲的发展历史有重要的意义，而且对我们今天研究戏曲声腔剧种的异同，建立中国戏曲的理论体系有重要的指导意义

中国戏曲在宋金时期形成后，经历了北曲杂剧、南戏传奇、板腔体地方戏这样几次在音乐结构和剧本体制上的变化，先后产生过 394 个戏曲剧种，目前有专业剧团或业余剧团还在舞台上演出的剧种仍然有 200 多种。这些剧种有些是元明时期曲牌体戏曲的遗响，如昆曲、南词戏、清戏、柳子戏、梨园戏、莆仙戏等；有些是明末清初形成的板腔体戏曲，如秦腔、蒲剧、晋剧、豫剧、河北梆子、山东梆子等各地的梆子戏和京剧、汉剧、宜黄戏、徽剧等皮簧戏；有些则是既有曲牌体又有板腔体的多声腔剧种，如川剧、湘剧、赣剧、上党梆子等；也有一些是从民间歌舞发展起来的地方小戏，如南方各地的采茶戏、花鼓戏、花灯戏，北方各地的秧歌戏；还有一些是从民间说唱艺术发展起来的地方小戏，如江浙一带由滩簧、弹词发展起来的苏剧、甬剧、姚剧、越剧、沪剧、淮剧等，山、陕、豫、宁、甘、青一带由说唱艺术发展起来的道情戏、眉户戏、曲子戏，冀东辽南一带由说唱莲花落发展起来的评剧等。

除为数众多的汉族戏曲剧种外，我国还有藏戏、蒙古戏、壮剧、维吾尔剧、白剧、傣剧、侗剧、彝剧、布依戏、苗剧等少数民族戏曲。在少数民族中，也有一个民族因居住的区域不同，语言和风俗习惯的不同，而形成若干个剧种。如藏族，在西藏自治区就有白面具戏、蓝面具戏、昌都戏、德格戏、门巴戏；在四川、甘肃、青海的藏区有安多藏戏、康巴藏戏、南木特戏、黄南藏戏等。再如白族戏曲有吹吹腔、大本曲之分；壮剧亦有师公

戏、土戏、沙剧之分。这些戏曲剧种尽管唱腔不同，表演风格不同，所走的艺术道路不同，艺术成份的含量亦有很大的差异，但它们有一个共同的特征，就是王国维先生概括的“以歌舞演故事”。戏曲艺术的这种多样性，反映了我国地域辽阔，民族众多，语言丰富，民间艺术多姿多彩，戏剧文化发展的不平衡性；戏曲艺术“以歌舞演故事”的这种共同特征，反映了我国各地各民族戏剧文化在共同的历史背景下，经过长期的相互影响、相互交融而形成的内在联系。中国戏曲的共同特征和不同风格是在我国特有的历史、地理、文化背景的作用下形成的。

丰富多彩的戏曲文化为我们今天的戏曲理论研究提供了众多的课题，但戏曲艺术形态的多样性也为我们认识它的特征、把握它的本质、探讨它的发展规律带来一定的困难。如我们常常把唱念做打的综合表演、强烈的节奏感、虚拟性的时空处理、程式化的动作技巧、象征性的人物装扮、装饰性的舞台布景作为戏曲的特征来阐述，并作为戏曲区别于话剧、歌剧、舞剧的理论依据。拿这些理论去衡量昆曲、京剧、川剧、豫剧、秦腔、晋剧、湘剧、赣剧等大剧种无疑是正确的，拿这些剧种作为我国戏曲的代表，与外来的话剧、歌剧、舞剧等作比较研究，从而建立起中国戏曲的理论框架也是正确的，但拿它去衡量由民间歌舞或民间说唱发展而成的民间小戏就不恰当，拿它衡量少数民族戏曲，就更不适应了。如在民间歌舞基础上发展起来的采茶戏、花鼓戏、花灯戏、秧歌戏和在民间说唱艺术基础上发展起来的滩簧类、道情类、曲子类剧种，它们均以演出反映民间生活的小戏为主，极少演出宫廷生活和军事斗争的大戏；在它们的行当中以小生、小旦、小丑为主，很少有武生、武旦、刀马旦、大净、毛净等行当，少数民族剧种很少分行当；在它们的表演中以唱、做和载歌载舞的形式为主，很少有成套的武打技巧；在装扮上以俊扮为主，没有成套的脸谱；在音乐上，以民歌、小调或说唱音乐组成单曲连缀的唱腔形式，没有形成曲牌联套或板腔变化体的成套唱

腔；沪剧及维吾尔剧等少数民族戏曲伴奏不用锣鼓，节奏感并不像京剧等汉族戏曲那样强烈；越剧、沪剧、滑稽戏、以及维吾尔剧等少数民族剧种上演的剧目多为分幕结构，时空相对固定。这些情况表明，汉族的民间小戏和少数民族剧种还处于不断发展和完善的过程，还没有形成程式化表演体系。即使象京剧这样艺术比较完善，程式化比较高的剧种，由于流播地区不同，所受的外来艺术影响不同，艺术的风格亦有较大的差异，如京剧海派受外国歌剧、话剧、电影的影响很深，在表演上常常突破行当的界限，“淡化了传统京剧强调虚拟及程式化的规范，而大大加强了其中的写实性”<sup>①</sup>，京剧海派追求的是生活化和自然、真实的风格。在现有剧种中，古典和大戏剧种只占一小部分，多数剧种是民间小戏。所以仅仅用汉族一些古老的大戏剧种的特征，概况中国戏曲的共同本质和基本特征是不全面的。故笔者认为，尽管我国的戏曲理论在近年有了很大的发展，并初步形成了有别于西方戏剧的理论体系，但王国维先生在八十多年前概括的“以歌舞演故事”这一戏曲理论的基础并没有动摇，我们在建立中国戏曲理论的体系时应该充分肯定王国维先生的奠基者功绩。

三、王国维先生关于“以歌舞演故事”的理论，不仅对研究我国戏曲声腔剧种的异同有认识作用，而且对剧种的发展方向有指导意义

新中国成立以来，我们在戏曲理论研究中重视探讨戏曲艺术的特征和它的发展规律，在艺术实践中强调继承戏曲的传统，同时又要求戏曲吸收外来艺术特别是民间艺术的精华。然而，由于我们对戏曲的基本特征认识不够，在理论研究和艺术实践中难免出现偏差。如我们在理论上，把昆曲和京剧等古典戏曲剧种数百年形成的虚拟性和程式性特点作为中国戏曲的基本特征来认识，不仅影响了古典戏曲的改革步伐，而且影响了民间小戏剧种和少

① 《中国戏曲志·上海卷》394页，中国 ISBN 中心 1996年12月版。

数民族戏曲剧种对本地、本民族各种民间文学、艺术及话剧、电影等写实艺术的吸收，使戏曲反映现实生活的能力受到了一定的限制。纵观解放以来我们戏曲舞台上演出的现代戏，虽数量不少，并不乏精品，但尚未形成二十年代在上海、天津、北京等地上演时装戏、文明戏那样浓烈的风气，戏曲吸收外来艺术的胃口也不如那时大。究其原因，在很大程度上就是一些理论框框束缚了我们的手脚，生怕新的、外来的东西吸收的多了，丢掉了自己的传统，怕别人说自己演的不是戏曲。

在剧种建设上，也由于缺乏对戏曲基本特征的准确理解，一些新兴的剧种，特别是在民间小戏基础上发展起来的剧种，把京剧等程式化较高的剧种作为发展模式，放弃了自己原有的特点和艺术风格，以演行当齐全、文武兼备的大戏为发展方向，结果热闹于一时，得不到本地观众的认可，不能在群众中生根，缺乏艺术的生命力。东北地区的吉剧、龙江剧等都是新中国成立以后在当地民间小戏二人转基础上经过许多艺术家的辛勤创造发展而成的，专家、学者和外地的观众看了他们的演出叫好，但当地观众还是愿意看土里土气的二人转。其原因很多，但根本的原因是新的剧种失去了二人转在艺术上灵活多变、表演生动活泼、内容丰富多彩、接近群众生活的优点。二人转是由曲艺向戏曲过渡的艺术形式，它演出的节目，既有《花园会》、《二大妈探病》、《包公赔情》等属于戏曲形式的拉场戏，但也有演员跳出跳进，一会是第一人称的剧中人，一会是第三人称的评述者，叙事和代言相交织的剧目。如果我们按京剧等程式化很强的剧种去衡量它，就很难将其划入戏曲的行列。但我们按王国维“以歌舞演故事”的概念去看，它理所当然应归属于戏曲。当然，二人转中有不少早期演出的节目，完全是第三人称叙事体的形式，应纳入曲艺的范畴。类似二人转和吉剧、龙江剧的例证在别的一些地方还有。人为的将一些民间小戏改变为大戏，这种脱离艺术发展规律、脱离人民群众的历史教训值得我们吸取。

在剧种建设上，缺乏对戏曲基本特征的正确理解，不仅对汉族地区民间小戏的发展造成不良的影响，而且对少数民族剧种的发展也有一定的副作用。我国是一个多民族的国家，我国的戏曲文化是各族人民共同创造的。汉族戏曲虽然形成早于其他少数民族，而且比少数民族的戏曲成熟些，但我们研究中国戏曲史后会发现，在汉族戏曲形成和发展中吸收了许多少数民族的文学艺术成份。如南北曲中就有来至不少少数民族的曲调，梆子、皮簧戏中的胡琴、三弦等伴奏乐器就是来源于少数民族的乐器。少数民族在与汉族的交往中，受汉族戏曲的影响，在本民族歌舞或说唱艺术的基础上，吸取汉族戏曲的经验，形成本民族的戏曲。除藏戏之外，其他少数民族剧种的历史都比较短，故大都没有形成像京剧那样唱念做打完备、行当齐全、表演程式化的艺术体系。于是，不仅一些汉族的戏曲工作者怀疑这些剧种是不是戏曲，而且本民族的戏剧工作者也存有疑问。如新疆的维吾尔剧就遇到这种情况，有一部分人认为它是戏曲，有一部分人认为它是歌剧。一部分人认为它应该按京剧等汉族戏曲的模式发展，一部分人认为它应该按西洋歌剧的路子发展。在编纂《中国戏曲志·新疆卷》时，大家用王国维先生“以歌舞演故事”的论断来加以分析，认为维吾尔剧在发展过程中虽然较多地吸收了西洋歌剧的创作方法，但它的基本曲调是本民族的古典套曲“十二木卡姆”，另在表演中，穿插有大量的新疆民间舞蹈，完全符合中国戏曲的基本特征，故一致同意将维吾尔剧划归到戏曲的大家庭中，编入戏曲志。再如内蒙古自治区境内的蒙古戏和辽宁的阜新蒙古戏，也是在新中国成立以后形成的少数民族剧种。由于蒙古族居住区幅员辽阔，东部地区和西部地区在语言、风俗习惯、文化传统等方面都存在着较大的差异，各地的蒙古戏尚未形成统一的艺术风格。人们对这些剧种的看法存在着较大的分歧，如何确定它的发展道路亦缺乏一致的认识。在编纂《中国戏曲志·内蒙古卷》和《中国戏曲志·辽宁卷》时，中央和省、市的戏曲专家、学者一

起研究，用王国维先生“以歌舞演故事”的理论分析了内蒙古自治区境内的蒙古戏和阜新蒙古戏的艺术特点，统一了认识，使这些蒙古戏作为中华民族戏曲百花园中的不同品种收入书中，从而在官修志书中确立了它们的历史地位。

中国戏曲形成发展的历史和许多戏曲剧种的兴衰规律告诫我们：戏曲是在“以歌舞演故事”这一原则的支配下，不断综合和吸收民间艺术的过程中成熟和发展的；一种戏曲形态在成熟后，如果不吸取新的、民间的艺术养分，就会僵化、凝固，就会被观众和时代抛弃，就会被新的戏曲形态替代；新的戏曲形式孕育、形成于民间，旧的戏曲形式因被上层社会所垄断，脱离人民群众而走向僵化和灭亡。在世界三大古典戏剧中，古希腊戏剧和古印度戏剧早已在舞台上消失，唯独中国戏曲能延续到现在，就是因为它能不断吐故纳新，吸收民间的、外来的新鲜艺术养料。形成和发展中的戏曲形态都有兼容并蓄的特征，如早期的京剧，在西皮、二簧的基础上，吸收了昆曲、高腔、梆子等许多剧种的艺术成份；越剧、黄梅戏、豫剧之所以能成为各地观众喜爱的大剧种，也在于它们在艺术上不保守，有一个融合各种民间和外来艺术的大胃口。

在明确了“以歌舞演故事”这一戏曲的基本特征后，我们对戏曲发展的战略就会有一个正确的认识。中国古典戏曲基本反映的是我国封建时代的生活，其表现形式和艺术技巧及所谓程式也是从那个时代的生活中提炼出来的。以其表现中国古代的生活和古人的思想感情得心应手，但以其反映现代生活和现代人的思想感情就显得无能为力、捉襟见肘。现代的中国人和外国人，难以用生、旦、净、丑来分脚色行当；现代人出远门不是乘火车，就是坐飞机，不能用“走边”表示；现代战争用飞机、坦克、军舰、大炮、鱼雷、导弹，难以用传统戏的武打套子反映；现代人对服装、化妆的审美要求与古人有很大的差异，以传统的脸谱和化妆不能表现现代人的审美思想；西洋乐器和电子音乐发展和

丰富了人们的听觉意识，古典戏曲的音乐唱腔比之单调，很难淋漓尽致地抒发现代人丰富的思想感情和满足现代人的听觉需求。古典戏曲在艺术上的程式化，是排斥新的艺术成份的，故难以从根本上克服自己的这些弱点，难以担负起反映现代生活，塑造现代人物形象的历史使命。而民间小戏和在民间小戏基础上发展起来的新兴剧种，如越剧、沪剧、评剧、黄梅戏、花鼓戏、眉户戏、二人转、二人台等在艺术上比较灵活，有较强的吸收民间艺术和外来艺术、反映现代生活的能力，只要解放思想，增加投入，是完全可以继往开来，缩小戏曲与现代审美意识的距离的。特别是像上海和江浙一代兴起的滑稽戏，很有宋元南戏“不叶宫调”，“益以里巷歌谣”、“村坊小曲而为之”的遗风，在唱腔音乐上能吸收观众熟悉和喜欢的各种流行歌曲，表演上不拘一格，如果加以扶植和发展，定能开戏曲之一代新风。笔者如此说，并不是说古典戏曲已经失去了存在的价值。它可以作为一种高雅的艺术，加以扶植。人到中年以后，往往在艺术欣赏上会发生一些变化，不愿欣赏那些对听觉和视觉有强烈刺激的艺术，而想听些、看些文雅、清谈的艺术，而像昆曲、京剧等古典戏曲，很符合这一部分观众的需要。只要有人看，就有保存的价值。即使没有了观众，也可以像日本保存能乐、歌舞伎一样，加以保护，作为后人研究我国古典艺术的活化石。综上所述，笔者认为，扶植和发展戏曲的战略重点应放在新兴剧种和民间小戏上，而不应该把主要的财力、人力、精力用在振兴古典戏曲上。更不应该因新兴剧种和民间小戏在艺术上不成熟而采取歧视和让其自生自灭的态度。总之，广大观众喜爱什么，我们就应该支持什么，广大观众不喜欢的东西，无论你怎样振兴它，也是不会有生命力的！

王国维先生关于“以歌舞演故事”的论断概况了我国各民族戏曲的基本特征，体现了中国各族人民创造中华民族戏曲文化的历史事实，不仅对于我们研究中国戏曲的历史，建立中国



戏曲的理论体系，发展我国的戏曲艺术具有重要的意义；而且对于加强我国各民族戏曲文化的联系，提高我国戏曲文化在世界戏剧文化中的地位，具有深远的意义。

## 第二节 千姿百态—戏曲的多样性

戏曲的多样性是中国戏曲不同于其他国家戏剧的又一重要特征。20世纪90年代以来，世界一体化的进程加快。这种一体化不仅表现在经济领域，而且反映在文化艺术领域。西方发达国家的文化艺术借助现代传媒手段，席卷世界各地。第三世界国家民族的、地域的、民间的文化艺术在日益消亡。戏曲作为中国传统文化的重要组成部分，也受到强烈的冲击。根据《中国戏曲志》的统计，截止1982年，在我国历史上共产生过394个剧种。新中国成立初期统计，有317种，50年代至60年代又产生了50来种，在80年代初，共有360多个剧种在我国各地城乡戏曲舞台上演出。近年来，外来文化和现代影视艺术对戏曲艺术冲击很大，有许多剧种已经消亡和正在消亡，戏曲的群体优势正在日益衰竭。因此研究戏曲的多样性，对于戏曲的生存发展显得特别重要。本节拟从民族、地域、社会三个方面阐述戏曲文化的多样性。

### 一、戏曲多样性与民族的关系

戏曲的多样性是由于中国是个多民族的国家这一历史背景决定的。中国戏曲除了汉族的戏曲剧种外，还有许多少数民族戏曲剧种，如藏族的藏剧，壮族的壮剧，侗族的侗剧，苗族的苗剧，傣族的傣剧，彝族的彝剧，蒙古族的蒙古剧，维吾尔族的维吾尔剧，朝鲜族的唱剧等等。这些民族都有自己本民族的语言文字，都有自己不同于其他民族的文化艺术传统，同时他们又与汉族和其他兄弟民族有着久远和密切的交流。受内地戏曲文化的影响，这些民族都相继创造出具有本民族特色的戏曲文化，为多民族多