



中国戏曲文化

神州文化集成丛书

颜长珂 著
汤一介 审定

新华出版社

神州文化集成

中国戏曲文化

颜长珂 著
汤一介 审定

新华出版社

神州文化集成

京新登字 110 号

神州文化集成丛书

中国戏曲文化

颜长珂 著 汤一介 审定

新华出版社出版发行

新华书店经销

中国印刷公司监制

北京志诚文字图像新技术有限公司制版

北京顺义李史山胶印厂

850×1168 毫米 32 开本 4.55 印张

插页 2 张 98,000 字

1993 年 12 月第一版

1993 年 12 月第一次印刷

印数:1—10,000 册

ISBN 7-5011-2414-0/G·910

定价:7.30 元(软精)

2.65 元(平)

序

季羨林

最近几年来，有关方面的人士提出了弘扬中华优秀文化、发扬爱国主义精神的口号，立即得到了全体中国人民，甚至海外华人和华裔的同声赞扬和热诚响应，足证这个口号提到了人们的心坎上，是完全正确而且及时的。

根据过去的经验，所有正确的口号都必须落实到行动上，才算有效。因此，我们中国文化书院的同仁们和中国华诚集团文化传播公司总经理李生泉同志等，爱国不敢后人，也想尽上自己的绵薄，为这宏伟的盛举增砖添瓦，几经酝酿磋商，发起了这项《神州文化集成》大型丛书的编辑出版工作，这中间也得到了新华出版社的大力支持。计划先出一百本，并将配以电视录像。读者与观者，不限于大陆上的同胞，也包括大陆以外的华人和华裔；台湾在内，自不在话下；我们甚至想象，连在历史上同中国文化交流密切的东亚和东南亚国家也都包括在里面。至于这个范围以外的世界上所有想了解中国文化的国家，如果对我们的丛书和影

视也感兴趣，我们当然也衷心欢迎。“韩信将兵，多多益善”，这就是我们的期望。

抱着这种想法和期望，我们开始了组稿活动。在较短的期间内，我们约请了一些国内学有专长的老中青年的学者，承担各书撰写的任务。尽管有不少学者工作十分繁忙，但是一听到我们发起的宗旨，无不慨然应允。为了保证著作质量，我们规定了严格的审稿制度。谁也没有“特权”。只有这样才能真正弘扬我们先民留下来的优秀文化。这一点，我们可以心安理得地告诉我们的读者和观众。

《神州文化集成》丛书最初我们想定名为《神州文化精华》或者《精粹》。但是有的同志认为，从马克思主义科学观点上来看，我们中华文化，不管有多么光辉灿烂，不管对全人类做出了多么巨大的贡献，它同任何时代的任何国家的文化一样，并不可能完全都是精华。我们的丛书中也介绍了一些非介绍不行的反映中国特殊文化的现象，它也许谈不上什么精华，但也绝非“毒品”，它似乎是中性的，绝对无害，也许还有点益处，它能增强国外读者和观者对中国的全面了解。基于以上的考虑，我们把本丛书命名为《集成》。

我们的丛书虽然冠以“神州”，但是我们考虑问题的视野却绝不限于神州。

最近几年来，我经常考虑一些有关文化的问题。如果说我的考虑有什么特点的话，那就是，我并不围

于神州这一个地区，也不限于当前这一个时代。我收藏着一方清代浙派大家陈曼生刻的图章，其文曰“上下五千年，纵横十万里”，这完全符合我的精神。我于文化问题绝非内行里手，我也不装出这番模样。但是，我看到了一些东西，想到了一些东西，我不愿意妄自菲薄，也不愿意敝帚自珍，于是就写了一些短文，在不同的座谈会上也做了几次发言。得到的反应多是肯定的。连一些外国学者也不例外。这当然增强了我进一步探讨的信心。

我觉得，我们过去谈论中国文化，往往就事论事，只就中国论中国，只就眼前论中国。这样做的结果只能是像瞎子摸象一样，摸不到全貌，摸不到真相。经过我多年的思考，我认为，从人类整个历史来看，全世界人民共创造出来了四个大的文化体系。所谓“大”指的是历史悠久、影响广被、至今仍然存在的文化体系。拿这个标准来衡量，我发现了只有四个：中国、印度、伊斯兰和欧美。其中前三个属于东方文化范畴，第四个属于西方。东西两大体系，有相同之处，也有相异之处，相异者更为突出。据我个人的看法，关键在于思维方式：东方综合，西方分析。所谓“分析”，比较科学一点的说法是把事物的整体分解为许多部分，越分越细。这有其优点：比较深入地观察了事物的本质。但也有其缺点：往往只见树木，不见森林。所谓“综合”就是把事物的各个部分联成一气，使之变为一个统一的整

体，强调事物的普遍联系，既见树木，又见森林。普遍联系这一点是非常重要的，它完全符合唯物辩证法。

我浅见所及，东西文化的根本差异即在于此。

中国文化是东方文化的重要组成部分。要想了解中国文化，必须了解东方文化；而要想了解东方文化，必须了解中国文化。东方文化和中国文化，了解必须同时并进，相互对照，相互比较，初时较粗，后来渐细，螺旋上升，终至豁然。

我想先从医药中举一例子。人们都知道，西医和中医是完全不同的，两者的历史背景完全不同，发展过程也完全不同，因此，诊断、处方、药材等等都不一样。最明显的差别是大家所熟知的：西医常常是“头痛医头，脚痛医脚”，而中医则往往是头痛医脚，比如针灸的穴位就是如此。提高到思维方式来看，中医比西医更注重普遍联系，注意整体观念。

再拿语言文字来作一个例子。西方印欧语系的语言，特别是那一些最古老的如吠陀语和梵文等等，形态变化异常复杂，只看一个词儿，就能判定它的含义。汉语没有形态变化，只看单独一个词儿，你就不敢判定它的含义，必须把它放在一个词组中或句子中，它的含义才能判定。使用惯了这种语言的中国人，特别是汉族，在潜意识里就习惯于普遍联系，习惯于整体观念。

再如绘画，中西也是不相同的。许多学者，比如申

小龙先生等,认为西画是“焦点透视”,中国画是“散点透视”。你看一幅中国山水画,可以步步走,面面观,“景内走动”,没有一个固定的焦点。申小龙还引用了李约瑟和普利高津的意见,认为汉民族有有机整体思维方式。

从上面几个简单的例子中可以看出中国文化的特点。约而言之,这个特点可以归纳为普遍联系和整体观念。从“科学主义”的观点上来看,这未免有点模糊,但是这个“模糊”却绝非通常所谓的“不清不楚”,而是有比较严格的科学含义,它强调的正是普遍联系。这同我上面讲的东方文化的思维方式是“综合”,是完全一致的。

我的这一点想法,颇得到一些学人的赞同。在北京召开的“东方文化与现代化国际学术讨论会”上我讲了我的看法。会议结束以后,一位日本大学教授专程来到我家,向我表示他很赞成我的意见。我最近到南朝鲜访问,在社会科学院的一次座谈会上,我又谈了我的看法,一位大概是主张“全盘西化”的教授说:“我们韩国没有东方文化!”我在大吃一惊之余,举了几个我在汉城几所大学中看到的例子,说明那里是有东方文化的。那位教授最后还是承认了我的看法。

但是,不管有多少人赞成我的想法,我毕竟不精于此道。亿而偶中,是可能的;亿而不中,又何尝不可能呢?我这一点粗略的想法,在可预见的时间内,无法

用实践来证明。即使在非常长的时间内,也只能逐渐地通过世界文化的发展来验证。这一点我想是大家都能同意的。

一个人自己有了一点新的看法,而且又觉得它是可能站得住脚的,总希望能有更多的人理解。得到赞成,当然高兴;得到否定,也可以起他山之石的作用。我就是怀着这样的心情,像一个传教士一样,一有机会,就宣传我的“上帝”。现在就是借写这篇序的机会,再絮叨一遍。

我这一篇所谓总序只代表我个人的观点,我绝无意强加于人。强加于人的作法是愚蠢的。百有争鸣,我只是一家。但有一点我是十分坚定的,看中国文化,必须把它放在东方文化这个大框架内,放在世界文化这个更大的框架内,才能看得清楚。如果在时间和空间方面不能放开眼光,囿于积习,墨守成规,则对我们祖国的优秀文化,无论如何也是认识不清楚的。弘扬中华文化,发扬爱国主义,是我们每一个中华儿女的神圣的责任。我们这套丛书的每一位作者和电视录像的制作者,都会认真负责地从事自己的工作。我希望,我们的任务能够完成;我希望,我们的目的能够达到。是为序。

一九九一年六月二十六日

目 录

序	季羡林
绪论	1
第一节 以歌舞演故事	1
第二节 源远流长	5
第一章 宋元南戏	17
第一节 村坊小曲走向戏台	17
第二节 古剧《张协状元》	19
第三节 “荆刘拜杀”四大传奇	22
第四节 高则诚《琵琶记》	28
第五节 继往开来的艺术形式	32
第二章 元明杂剧	37
第一节 北杂剧的兴起	37
第二节 元代文学艺术成就的标志	42
第三节 “梨园领袖”关汉卿	48
第四节 “《西厢记》天下夺魁”	53
第五节 “词场飞将”《四声猿》	59

128290

第三章 明清传奇	65
第一节 文采风流	65
第二节 《宝剑记》与《鸣凤记》	73
第三节 汤显祖“玉茗堂四梦”	78
第四节 苏州优秀作家李玉	85
第五节 “山人”李渔的剧作	90
第六节 可怜一曲《长生殿》	95
第七节 桃花扇底系南朝	102
第四章 清代花部乱弹	109
第一节 春在溪头荠菜花	109
第二节 富于民间色彩的昆曲《雷峰塔》	119
第三节 慷慨悲歌《庆项珠》	124
第四节 皮黄名剧《祭风台》	128
余论	135
后记	李生泉 139

绪 论

第一节 以歌舞演故事

戏曲是中国传统的戏剧文化。在这个统一的大家族中，又包含了许多不同品种。历史上有杂剧、传奇以及弋阳腔、余姚腔、海盐腔、昆山腔等诸多名目；近世舞台流行的剧种，据不完全的统计，约有三百余种，如京剧、评剧、粤剧、闽剧……。按声腔系统，大致可以归纳为以下几种类型：1、曲牌体音乐的古老剧种，如昆曲、高腔、莆仙戏等。2、西皮、二黄腔系统的剧种，如京剧、汉剧、湘剧、桂剧、滇剧等。3、梆子腔系统的，如秦腔、豫剧、晋剧、蒲剧等。4、从民歌小调发展起来的，如各种称为花鼓、花灯、秧歌、采茶、彩调的剧种和黄梅戏等。5、从说唱音乐发展起来的越剧、沪剧、曲剧、锡剧……和各种道情戏等。

此外，还有藏剧、白剧、壮剧、傣剧、侗剧等少数民族戏曲。

有的剧种是单一声腔，如昆曲、评剧、豫剧等；有的则包括多种声腔，如川剧有昆、高、胡、弹、灯，即昆曲、高腔、皮黄、梆子和花灯，湘剧有南北路（二黄与西皮）和高腔。它们虽有各自的地方特点或民族特色，但大都有共同的传统，都是把音乐、舞蹈和戏剧表演紧密地结合在一起，以“唱念做打”作为特殊的表现手段。或如戏曲史家王国维所说：“戏曲者，谓以歌舞演

故事也。”^①戏曲艺术中的“唱”，不同于话剧、电影中的插曲或伴唱，而是直接把剧中人物的部分语言（台词）和内心活动变成歌唱，是剧本文学中的韵文部分。与纯用歌唱的西方歌剧不同，它同时还有比较接近于生活语言的“念白”，包括韵白、散白和介乎唱念之间的韵文朗诵。“做”泛指表情、表演动作。“打”则是表现战斗或格斗，这些表情和动作都是舞蹈化了的。整个演出统一于音乐性和节奏感，达到总体的和谐，具有高度的综合性。各种舞台艺术都是综合艺术，但西方主要的戏剧样式如话剧、歌剧、芭蕾舞等，在综合之中又有明显的侧重，分别施展各自艺术手段（如语言、歌唱、舞蹈）的长处，和中国戏曲是有所不同的。这也反映了东西文化的区别，如季羨林先生在这套丛书序言中所说：“东方综合，西方分析。”东方文化往往着重于宏观、综合、协调，带有一定的模糊的不可捉摸的色彩。戏曲广泛吸取和融合文学、音乐、舞蹈、武术、杂技、哑剧……众多艺术之长，为我所用。虽然，由于每个具体作品因其内容与风格的不同，使用时可以有所选择，但又都具有高度综合性和整体性的特点。

戏曲的舞台表现手段，无论语言、动作，都经过特殊的艺术加工，与生活中的自然形态有不小的距离，带有假定的色彩。整个演出，追求的也是一种真真假假虚虚实实的境界。某处戏台有这样一副楹联：

必问是真是假，不免拘文牵义；

只要有声有色，便可豁目爽心。

^① 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，一九五七年十一月，第二〇一页。

此联在观众与舞台的联系中,涉及到戏曲艺术的一些审美特性。上联讲的是关于真实与假定的关系,认为艺术欣赏是不宜拘文牵义、胶柱鼓瑟的。一方面,戏是真的。戏曲作品无论采用怎样的表现手法,其内容总是社会生活的真实反映,作品的描写不能违背生活的逻辑。所以,戏曲艺术家从来都很讲究戏情戏理,反对胡编乱造。另一方面,戏又是假的。戏就是戏。我国有句成语,叫做逢场作戏。“场”是演出的场地,既是“作戏”,就不是那么严肃,那么一本正经的。在中文里,戏剧这两个字,都有游戏、戏谑的意思。虽然,所有电影、话剧等艺术形式,莫不是以假定的艺术手法来反映社会生活的,但是对待这种假定性的态度,则是不完全一样的。戏曲采用虚拟的表现手段,但并不掩饰其假,不排斥剧场性,不在舞台刻意制造幻景,以求使人感到演出与生活的近似或逼真,而是向观众交心,赢得观众的信任;明知其假,信以为真,达到台上台下的默契。演出越是能够根据作品的内容,展开想象的翅膀,大胆地进行艺术的虚构和夸张,充分发挥表现手段假定性的特长,就越能博得观众的欢心。就这个意义来说,越是好“戏”,越是“假”的。比如《梁山伯与祝英台》中的“十八相送”是一场脍炙人口的好戏。梁祝二人同窗三载,情长谊深。送别路上,祝英台想把自己女扮男装的真情告诉对方,又碍于礼教,不便明说,只好暗示,借途中景物,如花卉、鸳鸯、白鹅、土地堂和樵夫、牧童等,反吟覆吟,但老诚厚道的梁山伯始终没能明白。难舍难分的十八里相送,集中为一场微妙的性格冲突,化作舞台上的“戏”,载歌载舞,使观众欣赏到艺术的美。它来自生活,却不是生活。正如一副戏台联语所说:“想当年那段情由,未必如此,看今日这般光景,或者有之。”希腊哲学家亚里士多德认为艺术是对

现实人生的模仿。而中国美学传统则更加重视神似，不执著于形似，强调在艺术作品中表现作者对现实人生的感受和态度。在这种氛围中形成的戏曲艺术，便与建立在模仿说基础上的欧洲写实戏剧有所不同。戏曲谚语有“不像不是戏，真像不是艺”的说法，要求做到又像又不像。

戏曲以歌舞演故事，有唱有做，以优美的表演艺术吸引观众，赏心悦目，给人以审美的愉悦。“只要有声有色，便可豁目爽心”。对观赏性和形式美的重视，也是戏曲艺术的特点。和所有的民间艺术一样，它从来都是肯定自己对观众的娱乐作用的。古老的“永乐大典戏文三种”中，每剧的开端，都会以演出者的名义告诉大家：演出将为他们带来欢笑，其乐陶陶，如沐春风。比如《张协状元》第二出生脚“踏场”时念的〔望江南〕下阕：

语译砌，酬酢仗歌谣。出入还须诗断送，中间唯有笑偏饶。教看众乐陶陶。

又如《小孙屠》剧末开场念的〔满庭芳〕下阕：

雍容弦诵罢，追搜古传，往事闲凭。想梨园格范，编撰出乐府新声。喧哗静，佗看欢笑，和气满阳春。

当然，一部好的作品，不仅要能“悦目”，更要能够“赏心”，从艺术欣赏中得到心灵的净化。古代戏剧家常以“寓教于乐”或“勉世”与“娱情”相结合^①，概括戏曲作品的社会功能。不过随着艺术形式的发展与提高，其思想内涵也会更为充实和深刻。戏曲创作不单单停留在娱人的水平，而是自觉地重视戏剧艺术全面的功能，体现作家的社会责任感和历史使命感，这是历史

^① 《缀白裘》第六集叶宗宝序：“词之可以演剧者，一以勉世，一以娱情。”

的进步与必然。人们需要娱乐、休息、消遣,这是一个方面。另一个方面,戏曲艺术要发展、前进,又不能没有振聋发聩的巨作。它们可能是通俗的,有娱乐性的,却又限于此。古代戏曲史,也正是由关汉卿、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任……名家杰作,构成了它的脊梁。否则,历史将是何等平淡,必然会失去其应有的光彩。关于“勉世”,自然可有不同见解。道学家看到戏曲演出“动人最恳切,最神速,较之老生拥皋比讲经义,老衲登上座说佛法,功效百倍”^①,大可作为高台教化的工具。历史上不乏这样的作品,但概念化的说教往往是缺乏生命力的。在文以载道习惯性思维的影响下,忠臣、孝子、义夫、节妇常常成为一些剧中的主要人物,不同程度地渗透着封建伦理道德,是当时时代思潮的反映。

第二节 源远流长

戏曲的发展形成,经历了一个漫长的历史进程。它的起源,可以追溯到原始歌舞。古代典籍,如《尚书》、《周礼》、《吕氏春秋》等书的有关记载,描述了先民模仿和表现狩猎、战争等活动,载歌载舞的场景。如《尚书·尧典》:“予击石拊石,百兽率舞。”记述先民敲击石器为节奏,身披兽皮的舞蹈。《吕氏春秋·古乐》:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足而歌八阙。”有歌有舞,表现祈求五谷丰登等内容,并有一定的长度。青海孙家寨出土的绘有舞蹈纹饰的陶盆以及一些流传至今的岩画等文物,则为我们留下了形象资料。原始歌舞常是先民节日庆典中的内容。后来,有了能歌善舞以此娱神的巫覡。南方的楚地。

^① 明陶石梁语,见刘宗周《人谱类记》。

巫风更盛。诗人屈原的《九歌》，就是依据习俗，为祭祀而作，色彩丰富，洋溢着浪漫气息。受祭诸神，如东君（太阳神）、云中君（云神）、湘君、湘夫人（均为湘水之神）、山鬼等，有爱情的欢乐，也有别离的苦痛，其实体现了人间的感情。《湘君》、《湘夫人》描写的恋爱故事，更是具有戏剧性的因素。这些歌舞，娱神也是娱人，如《少司命》中所述：“羌声色兮娱人，观者憺兮忘归。”令人留连忘返。史家认为，后世戏剧的萌芽，由此已经可以看到了。春秋时，从古巫中分化出来的“优”，则是专门以娱人为业的了。起先大概也是属于平民的娱乐，后来进入宫廷，成为王宫贵族的弄臣。优，又称俳优、倡优，身份卑微，有的还是身材矮小的侏儒，以滑稽调笑供主人取乐。“优者戏也”^①。戏是戏谑、游戏的意思。所以，即使笑话说得有些出格，也是可以谅解的，如晋国优施所说：“我优也，言无邮。”^② 公元前七世纪至前六世纪时楚国的优孟，就曾以正话反说的方式讽刺国王：当楚国群臣未能谏阻楚王以大夫之礼埋葬爱马，并且受到死罪的威胁时，优孟却故意夸大其辞，“请以人君之礼葬之”，“诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也。”^③ 他把楚王的失误夸张到荒谬的程度，使之醒悟。优孟扮演楚国故相孙叔敖的故事，更是戏曲史上著名的掌故：孙叔敖死后，遗属非常穷困。优孟逼真地模仿孙叔敖的举止，穿戴他的衣冠，去见楚王。楚王简直以为是孙叔敖复活，便要封他为相。优孟说是和妻子商量以后，不能接受：“慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负

① 《左传·襄公二十八年》孔颖达疏。

② 《国语·晋语》。

③ 《史记·滑稽列传》。