

# 中国戏曲艺术

张赣生著



# 中国戏曲艺术

张赣生著



百花文艺出版社



\*10030764\*

## 中国戏曲艺术

张贻生

---

百花文艺出版社出版(天津市赤峰道124号)  
天津新华印刷一厂印刷 天津市新华书店发行  
开本850×1168毫米 1/32 印张13 3/8 插页2 字数298,000  
1982年6月第1版 1982年6月第1次印刷  
印数1—6,600

---

书号:10151·594

定价:1.33元

# 目 录

前 言	1
第一章 中国戏曲	22
土生土长的戏剧艺术	22
高度综合性艺术	24
独特的、完整的体系	28
中国戏曲是由很多地方剧种组成的	35
中国戏曲在世界舞台上	38
第二章 戏曲艺术原理	40
观众中心论	41
坦白承认是在演戏	48
表现形式的程式化	54
戏是生活的虚拟	65
第三章 戏曲剧本	93
戏曲剧本的情节	94
关于塑造人物形象	128
语言的运用	137
第四章 戏曲演员	163
演员和角色	164
角色的总谱	177

舞台实践 .....	191
<b>第五章 戏曲舞台美术 .....</b>	<b>216</b>
基本原则 .....	218
戏曲服装 .....	219
戏曲化装 .....	239
强烈地照明舞台 .....	248
关于布景 .....	253
<b>第六章 戏曲音乐 .....</b>	<b>265</b>
声乐和器乐 .....	266
戏曲音乐的构成 .....	284
戏曲音乐的表现力 .....	320
作曲和音乐改革 .....	332
<b>第七章 戏曲导演 .....</b>	<b>339</b>
名无实存的导演 .....	339
因势制宜的法则 .....	351
戏曲导演的基本功 .....	363
戏曲导演的调色板 .....	376
<b>第八章 发展民族戏曲对世界剧坛作出贡献 .....</b>	<b>390</b>
取和弃 .....	390
关于表现现代生活 .....	402
未来的展望 .....	413

## 前 言

研究中国戏曲艺术可以从种种不同的角度着手。追踪遗迹，述其沿革，谓之戏曲史；总括全体，条陈要略，称为戏曲概论。如此等等，门类繁多。就戏曲研究工作来说，大家侧重的方面虽有差异，目的还是一致的，都是为了搞清楚戏曲究竟是怎么一回事，以利于推动戏曲艺术的发展。本书主要是从审美角度研究中国戏曲艺术，虽罗列种种现象，目的则在探索戏曲艺术的审美规律。

研究戏曲艺术的审美规律对戏曲事业的发展有重大意义，本该受到应有的重视，但三十年来我们对此估计不足，除去文化大革命十年中对戏曲的大摧残之外，我们大致上着重做了两方面的工作：一是对戏曲遗产的重新认识和评价，这主要是着眼于思想性方面，例如对《蝴蝶杯》等具体剧目和“鬼戏”问题的讨论，通过讨论去鉴别民主性的精华和封建性的糟粕，以决定取舍；二是在这个基础上对传统剧目进行整理和改编，同时探寻戏曲表现现代生活的途径，产生了《十五贯》、《拉郎配》、《梁山伯与祝英台》、《将相和》、《刘巧儿》等一大批优秀剧目，满足了剧场演出的需要，并使许多濒临绝境的剧种恢复了生机。这两方面的工作着眼于建国后新形势的需要，

与社会政治生活直接相关，这当然十分必要，也都取得了很大的成绩，但相形之下，我们对诸如戏曲审美规律这样重要的基础理论的研究就显得重视不足，成了戏曲研究工作中薄弱的一环。虽然几位戏曲艺术专家如已故的欧阳予倩老院长、焦菊隐先生和健在的张庚、王朝闻、阿甲等老前辈在戏曲美学研究上作出了艰苦的努力和宝贵的贡献，但实事求是地说，由于长期以来把美学视为危险的禁区，动辄得咎，受这种环境限制，戏曲美学的研究在过去三十年中作得比较零散，时续时断，还落后于戏曲的艺术实践。大量古代的戏曲美学见解没有来得及深入研究，本来很重要的工作始终未能摆在应占的位置上，因此未能对戏曲艺术规律作出科学的总结，形成一个完整的理论体系。这种情况使戏曲事业长期在一些问题上举棋不定，反复徘徊，前一个时期关于戏曲危机的某些看法就表明：如果我们不能充分认识戏曲的美的特性和价值，我们就缺乏足够的信心，不能明确戏曲的发展道路，不能清醒地估计出戏曲事业的远景。科学地总结戏曲艺术规律，当非一人之力，一朝一夕可能奏效，这本书不过是引玉之砖，诚望更多的人来进行这项有意义的工作。

下面我对本书写作过程中所遵循的基本观点和方法作一些说明。

### 一、从实际出发

毛泽东同志在《实践论》中说：“马克思主义的哲学辩证唯物论……强调理论对于实践的依赖关系，理论的基础是实践，又反过来为实践服务。判定认识或理论之是否真理，不是依主观上觉得如何而定，而是依客观上社会实践的结果如何而定。真理的标准只能是社会的实践。”从理论上探讨戏曲的审美



规律，必须全面地研究戏曲的艺术实践，即从实际出发。否则，就不可能得出正确的结论。

早在五四时期，就曾有过关于戏曲审美问题的论争。以陈独秀、钱玄同等为代表的一方，彻底否定了戏曲艺术的审美价值。陈独秀说：“至于‘打脸’、‘打把子’二法，尤为完全暴露我国人野蛮暴戾之真相，而与美感的技术立于绝对相反之地位。若谓打有定法，脸有脸谱，而重视之邪？则作八股文之路闰生等，写馆阁字之黄自元等，又何尝无细密之定法，‘从极整齐规则的工夫中练出来’，然其果有文学上美术上之价值乎？”<sup>①</sup>钱玄同也说：“如其要中国有‘真戏’，这自然是西洋派的戏，决不是那‘脸谱派’的戏。”<sup>②</sup>然而，六十年的实践证明，陈独秀等人的见解是错误的。中国戏曲的艺术形式（包括脸谱和武功）不但一直为中国的广大观众所喜爱，而且受到全世界五大洲各国观众的欢迎，有极高的审美价值。陈独秀等人的错误结论是因为他们在探讨戏曲审美问题时采取了错误的方法，脱离了戏曲的艺术实践抽象地评判戏曲的审美价值。从反封建这个概念出发，他们要打倒一切旧东西。但是，他们只看到戏曲艺术与社会政治生活相联系的一面，看不到作为艺术的戏曲还有它的特殊性，不懂得“成为我们认识事物的基础的东西，则是必须注意它的特殊点”<sup>③</sup>。用政治需要来代替艺术研究当然不可能对戏曲审美问题作出正确的结论。

从实际出发并不是只要浮光掠影地抓住一些个别现象就可以下结论，还需要从现象入手去探寻其内部的联系，只停留在“事物的现象，事物的各个片面以及这些事物的外部联系”上，“还不能造成深刻的概念，作出合乎论理（即合乎逻辑）的结论”。只有“抓着了事物的本质，事物的全体，事物的内



部联系”才能“循此继进，使用判断和推理的方法……产生出合乎论理的结论来”<sup>④</sup>。五四时期站在陈独秀等人的相反一方为戏曲艺术辩护的人们就因为不明白这个道理，所以也未能得出正确的结论。譬如他们提出：“中国旧戏的第一个好处就是把一切事情和物件都用抽象的方法表现出来”<sup>⑤</sup>，认为这就是戏曲美的根本特性，从而把戏曲说成是“抽象的艺术”和“象征的艺术”就显然是不全面的。我们应该承认，持这一论点的人们和陈独秀等人不同，他们是熟悉戏曲的，有比较丰富的戏曲艺术知识，戏曲中的确存在着抽象的因素（如戏曲服装、道具的设计、应用），也有象征的因素（如某些脸谱的色彩和造型），可是把这样一些因素无限夸大，用来概括整个戏曲艺术的美学特征，同样是错误的结论。他们的失误证明：尽管很了解戏曲的艺术实践，在研究戏曲审美问题时如果着眼于部分现象，看不到戏曲艺术实践中的复杂性，不能区分局部和整体，不是立足于戏曲的全部艺术实践，全面地总结，而是只抓住一些个别因素就当作是戏曲的本质，不是从发展、变化和相互联系中来看待这些因素，而是采取形而上学的方法，把它们看成孤立的，一成不变的，那就同样会导致脱离实际的错误结论。

在五四时期的戏曲美学研究中，脱离实际的方法相当普遍，还有些学者学了外国的理论，就从某种理论出发去推导，这样研究戏曲审美问题也会导致错误的结论。例如王国维采用叔本华的理论来评价戏曲的审美价值，他说：“叔本华置诗歌于美术之顶点，又置悲剧于诗歌之顶点，而于悲剧之中，又特重第三种，以其示人生之真相，又示解脱之不可已故，故美学上最终之目的，与伦理学上最终之目的合”。所谓叔本华特重的第三种悲剧，乃是指产生悲剧的原因系“由于剧中人物之

位置及关系而不得不然者，非必有蛇蝎之性质与意外之变故也。但由普通之人物，普通之境遇逼之，不得不如是，彼等明知其害，交施之而交受之，各加以力而各不任其咎”，王国维从这种理论出发，认为“吾国之文学中，其具厌世解脱之精神者，仅有《桃花扇》与《红楼梦》耳。而《桃花扇》之解脱，非真解脱也。沧桑之变，目击之而身历之，不能自悟，而悟于张道士之一言，……自非三尺童子，其谁信之哉？故《桃花扇》之解脱，他律的也，……且《桃花扇》之作者，但借侯、李之事，以写故国之戚，而非以描写人生为事。故《桃花扇》，政治的也、国民的也、历史的也”，没有美学价值，至于“《牡丹亭》之《返魂》，《长生殿》之《重圆》”用叔本华的理论一衡量都不够格（不是悲剧），而“《西厢记》之以《惊梦》终也，未成之作也；此书若成，吾乌知其不为《续西厢》之浅陋也”<sup>⑥</sup>。这么一来就把中国古典戏曲中几部最重要作品的审美价值一概都否定了。王国维是中国近代著名的学者，在戏曲研究方面有很多杰出贡献，可是在这篇文章中，他由于方法的错误，采取了从理论出发的研究方法，削实践之足以适理论之履，当然不会取得正确的结论。叔本华的理论本身就是十分偏颇的，但它本身的偏颇并不是导致王国维失误的根本原因，即使王国维采用了一种正确的理论作标尺，用这种方法来进行研究也难于避免失误，因为他把理论看成是一种不变的教条，看成包医百病的万应灵药，他还不明白理论对实践的依赖关系，理论要通过实践去检验这样一些道理。他把事情弄颠倒了。

综观以上研究戏曲审美问题的各种偏差，可以看出都是由于在研究方法上未能从实际出发造成的，这是我们必须记取的一条教训。

年过八十的美学界前辈朱光潜先生在他最近出版的《谈美书简》中论及研究美学是从现实生活中的具体的事例出发，还是从抽象概念出发时说：“现在有些人放弃亲身接触过和感受过的事物不管，而去追问什么美的本质这个极端抽象的概念，我敢说他们会永远抓不着所谓‘美的本质’。……就算你找到‘美的定义’了，你就能据此来解决一切文艺方面的实际问题吗？”我认为朱先生的话很有道理，特别是我们研究艺术审美问题的人更应该重视朱先生的意见，使我们的研究工作从具体的艺术实践出发。我们强调从实际出发并不是排斥理论的指导，朱先生在《谈美书简》中说：“研究美学如果不弄通马克思主义，那就会走入死胡同。”为什么这样说呢？朱先生在《美学拾穗集》中说：“马克思主义对美学带来了一个最根本的转变，就是从单纯的认识观点转变到实践观点。已往的美学都大半从认识论出发，只满足于解释一些美学现象。马克思主义美学却首先从实践观点出发，证明了文艺活动是一种生产劳动，和物质生产劳动显出基本一致性。在这种生产劳动中，人发挥人所特有的‘本质力量’来改造自然，而人在改造自然之中也就在改造和提高他自己。人与自然互相改造，互相提高，就推动着历史向前进展”<sup>⑦</sup>。方法问题说到底是和世界观密切联系着的，我们正是从这一点上强调马克思主义辩证唯物论和历史唯物论的哲学对戏曲审美研究的指导意义。但是，这种理论虽然可以给我们指出一种正确的研究方法，却不能代替从实际出发的具体研究，我们不能从马克思主义哲学直接推导出戏曲美学来，还是得从实际出发，对实践经验进行分析、概括，从现象中抽象出规律来，才算是进行戏曲美学研究。

## 二、研究的范围

我们研究戏曲审美规律，就要从审美角度研究戏曲的本质、创作方法、形式和风格、观众、社会功能等一系列问题，正如我们在上一节中所说，只要从实际出发，实事求是地去探讨，问题总会一个一个地逐步解决。

中国戏曲是一个无比丰富的艺术宝库，它拥有三百六十多个剧种，上万个剧目，包容了歌、舞、说、表等各种表现手段，有近千年的实践经验，研究戏曲审美问题真可谓“一部二十四史不知从何读起”，千头万绪难于下手。但是从戏曲审美活动构成的角度看，它也不外是由审美对象和审美者之间的关系构成的，审美对象就是舞台上演的戏曲剧目，审美者就是观众。观众看戏曲演出就会评判这演出是否美，美就欣赏，不美就不欣赏，这其中有某种规律，我们应该努力从戏曲实践中找到客观的不以人们的意志为转移的审美规律，这种规律是不能由人们主观地随意编造的，只能从实践中去发现它。审美对象和审美者以及二者之间的关系就是我们研究的对象。

我们研究审美对象，主要就是研究戏曲如何获得独特的美的魅力。但是“如何获得美的魅力”实在是一句泛泛之谈，可以这样解释，也可以那样解释。譬如说，我们编写一本戏曲程式大全，把唱、做、念、打的所有程式一一罗列出来加以介绍，能说这与戏曲“美的魅力”无关吗？当然不能。因为戏曲艺术的形式美就是建立在这些程式之上的。可是这样一本程式大全如果只停留在现象上，而没有去揭示现象间的本质的联系，它可以属于戏曲艺术学的范畴，却不能称它为戏曲美学。戏曲美学是探求戏曲审美规律，因此它就需要进行抽象的逻辑分析和哲学的概括，从现象中抽象出规律来，只罗列一些实践中的表面现象而不揭示现象内部的本质的联系就不是研究美学的方

法，界限就在这里。但也不能只去追求对审美对象的抽象论述，戏曲艺术是具体的，研究戏曲审美问题不论述戏曲的剧本、演员、舞台美术、音乐、导演……等具体问题也不行，相反应该对这些具体内容深入、细致地进行分析，因为戏曲艺术美的独特性就包含在这些具体内容中，正如毛泽东同志在《矛盾论》中所说：“每一物质的运动形式所具有的特殊的本质，为它自己的特殊的矛盾所规定。”只有把具体内容研究透了，才能概括出规律，否则你的概括就是无根之树，无源之水，立不住，流不远。研究戏曲美学不能怕接触具体现象，现象间存在着某种内在的本质联系，破坏了这种联系，戏曲独特的审美价值就消失了，这样的研究在广义上说也不妨叫作“研究戏曲如何获得美的魅力”，但我认为它属于美学研究的性质，因为毕竟是探讨了戏曲审美规律。

单只研究审美对象还不是全面的科学的方法，前人早就发现美并不是单纯由审美对象本身所决定的，笛卡儿说：“所谓美和愉快所指的都不过是我们的判断和对象之间的一种关系”<sup>⑧</sup>；车尔尼雪夫斯基说：“美与崇高在现实中的客观存在也要配合人的主观看法”<sup>⑨</sup>。都承认了审美者在审美活动中的重要地位，所以研究戏曲审美问题不仅要研究舞台上演的戏，还要研究观众。

我们研究观众，主要就是研究观众的审美心理，这就必然要涉及心理学上的一系列问题，一般心理现象（知觉、记忆、想象、意志……）和个性发展的心理特征（要求、兴趣、感情……）都是我们研究的对象。我们所研究的观众不是与世隔绝的，而是生活在现实社会中的，所以我们不仅要研究心理与生理的关系，还要研究心理与生活的关系，这就必然牵涉到社会

学、伦理学、教育学等一系列范围广泛的问题，我们要研究这一切在戏曲审美中的作用。我们还要研究观众的随机与适应能力的特性，要研究创作与观众之间的同步或对抗等问题，要研究观众的创造欲与安全感在戏曲审美活动中的作用……。研究这一切，还是那句话：要从实际出发，有计划地、系统地观察观众在看戏中的反应和看戏后的感想，根据这种观察来探寻观众审美心理的规律。

戏曲艺术是在剧场演出中与观众直接接触完成其创作过程的，虽然以上分别谈了审美对象和审美者两方面的一些情况，但是在实际研究工作中我们却不能把这两方面截然分开，我们不能离开戏曲演出去研究观众心理，也不能离开观众心理去研究戏曲演出，我们的研究可以侧重其中的一方面（本书就是侧重研究戏曲演出，关于观众心理在另一本书中专门探讨），但却要把这个方面放在两者的相互关系中去进行研究，这也是一个从实际出发的问题，因为事实上这两者本来就是紧密联系在一起。

我们必须注意戏曲演出和观众的心理（审美对象和审美者）之间的相互作用和相互适应的问题。戏曲美不同于自然美，山、水、花、鸟天生就是那个样子，喜不喜欢由你，但它本身决不会为适应你的爱好自行改变形态；戏曲的美甚至也不同于诗、画的美，诗人和画家在进行创作的时候不一定想到除自己之外的观赏者，他们有时候只是要把自己的创作冲动加以实现，别人看不看或喜不喜欢看都不大考虑。戏曲就不是这样，戏曲是为了给别人看才创作出来的，所以创作时就考虑到要博得观众欣赏，一出戏上演以后如果不能适应大多数观众的审美要求，创作者就要进行修改，从这个意义上说，观众心理在培

育着戏曲艺术，或说戏曲艺术就是在不断地追求与观众心理相适应的过程中发展起来的；从另一方面来看，戏曲艺术也对观众进行着审美教育，在观众中培育一种特定的审美趣味，我们每一个人从开始看戏曲时的外行状态，逐步过渡到内行，由看不懂到“成瘾”、入迷，就是戏曲艺术对我们进行审美教育的结果。这是一种相互作用、相互适应的过程。

如果我们在研究戏曲审美问题的时候忽视观众审美心理对戏曲艺术的培育作用，那就等于把戏曲艺术与社会隔绝起来，把戏曲美看成是一种孤立自在的东西，就无法解释戏曲的发展演变了。宋金杂剧为什么被元曲所取代？元曲为什么被传奇取代？传奇又为什么被乱弹所取代？今天为什么不能再把元曲原封不动搬上舞台？这些都不是由某一位创作者的主观意愿所决定的，它有着复杂的社会原因，只能从观众审美心理变化的角度去寻求答案。如前所说，观众是社会的人，社会生活的一切变化不可能不对观众产生作用，并通过观众心理在戏曲审美活动中体现出来，成为一种力量，正是观众心理变化所形成的这种力量推动了戏曲艺术的发展和演变，我们如果不注意到这一点，就会在研究中出现差错；从另一方面来说，如果我们看不到戏曲艺术对观众进行审美教育的能力，看不到在这种审美教育下，观众心理的适应性和可塑性，那也不符合实际情况，我们就势必会忽视戏曲艺术在发展演变中它本身所具有的相对稳定的内在规律性，我们就无法解释尽管戏曲史上曾经发生了一系列的演进和变化——宋金杂剧为元曲所取代，元曲被传奇取代，传奇又被乱弹取代，可是戏曲的根本特征不是越来越削弱而是越来越强化，越来越成熟，我们就会对戏曲征服人心的艺术魅力视而不见或丧失信心，就会对戏曲的前景感到朦胧。无



法预见，也同样会使我们的戏曲美学研究走入歧途。所以，只有实事求是地把审美对象和审美者联系在一起，用辩证的方法把两者放在相互关系中去进行研究，才有利于作出比较全面的结论。

### 三、着眼于中国文化整体

我们研究戏曲审美问题还应注意的一点就是：中国文化是一个整体。

中国是文明古国，有悠久的历史传统，在漫长历史过程中，国内各地区、各民族的文化相互渗透，逐渐溶合成统一的中国文化，一些表面上看起来互不相干的部门贯穿着一种共同的民族传统，有鲜明的民族特色，政治、兵法、经济、哲学、史学、文学、艺术、武术、弈道、医理、物理、化学，乃至烹饪、服装裁制……等，都在这种文化传统中统一了起来，“哲学则是关于自然知识和社会知识的概括和总结。”<sup>⑩</sup>中国自古以来的文化传统就集中体现为中国古代的哲学思想体系。戏曲艺术是在中国近千年的社会生活中历史地形成的，所以，我们研究戏曲美学实际上不能脱离中国古代的哲学思想体系，戏曲美学是中国哲学思想体系中的一个部分，只有认识到这一点，把戏曲艺术放在中国文化的整体中进行研究，才有利于揭示戏曲的审美规律。

话虽如此，今天实际做起来并不容易，最大的困难就是长期以来我们把中国的古代哲学戴上奴隶主哲学或封建哲学的帽子简单地否定了，虽然毛泽东同志在《新民主主义论》中肯定了“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化”，指出“剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族文化提高民族自信心的必要条件”，要求“我们必须尊重自己

的历史，决不能割断历史”。然而长期以来，一些人却只从这段话的字里行间摘取“不是颂古非今，不是赞扬任何封建的毒素”。“不是要引导他们向后看，而是要引导他们向前看”<sup>①</sup>这两句。毛泽东同志的这些话当然是重要的，正确的，可是经过“宁左勿右”的三棱镜的折光作用把整段话的完整意思加以分解，就造成了一种极端的偏见。例如把孔子叫做“孔老二”，只要是孔子或他的门徒们说的，就没有一句好话，统统都要打倒。认真分析起来实在不应该这样。“移风易俗、莫善乎乐”，“哀而不伤”，“乐而不淫”等从艺术实践中概括出来的观点和“不偏不倚无过不及之谓中”，“毋意、毋必、毋固、毋我”，“欲速则不达”……这样的话所包含的哲理怎能用“封建”两个字一笔抹杀？我们并不是说先秦诸子的哲学思想已经完善无缺，一点片面性、局限性都没有。事实上古人的思想也有很多不完善或错误的地方，例如孔子对“美”这个概念的解释就很含混，有时候把美和善区别开来，有时候又当作一个字通用；老子的“前识者，道之华而愚之始”，更被庄子继承发展为“灭文章，散五采”的文化取消主义，这些都是古人思想不完善或错误的证据。但是除此之外，他们也有很多正确的、精辟的见解，这些正确、精辟的见解是构成我们民族文化传统的重要支柱，我们必须承认先秦诸子（特别是儒家和道家）在中国文化史上的这种重要地位。戏曲艺术其生也晚，上距先秦时代已很遥远，但事实上它也受先秦诸子哲学思想很深的影响，因为这些思想早已渗透了中国几千年的社会生活，必然会在戏曲艺术中有所反映。例如戏曲艺术乐观地面对生活的总的精神就显然和儒家的哲学思想分不开。孔子的哲学思想，中心是一个“仁”字，所谓“仁”，就是人，就是人心。这是一种人文