

中国戏曲 品



主

总主编／郭汉城

主编／陈培仲

第一卷

山东教育出版社

第一卷

总主编／郭汉城
主编／陈培仲

中国戏曲
精品

山东
文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲精品. 第1卷/郭汉城主编. —济南:山东教育出版社, 2000

ISBN 7-5328-2657-0

I. 中... II. 郭... III. 戏剧文学-作品综合集-中国 IV. I 230

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 52022 号

中国戏曲精品

总主编 郭汉城

第一卷

主 编 陈培仲

出 版 者: 山东教育出版社
(济南市纬一路 321 号 邮编: 250001)
电 话: (0531) 2092663 传真: (0531) 2092661
网 址: <http://www.sjs.com.cn>
发 行 者: 山东教育出版社
印 刷: 山东新华印刷厂德州厂
版 次: 2002 年 12 月第 1 版
2002 年 12 月第 1 次印刷
印 数: 1—2000
规 格: 880mm × 1230mm 32 开本
印 张: 22 印张
插 页: 5 插页
字 数: 442 千字
书 号: ISBN 7-5328-2657-0
定 价: 34.00 元

(如印装质量有问题, 请与印刷厂联系调换)



总 前 言

——写在《中国戏曲经典》和《中国戏曲精品》前面

郭汉城

弘扬中华民族的优秀文化，建设社会主义的精神文明，是维系民族生存和未来发展的根本。山东教育出版社出于这一根本性目的，高瞻远瞩地提出了编纂《中国戏曲经典》、《中国戏曲精品》两部大型书籍的设想。我们也出于同样的考虑，接受了出版社的约稿，用不到一年的时间完成了这一编选任务。

中国戏曲自宋金元时代正式形成以来，已有近千年的历史。无论是古代还是现代，各族人民都创作了大量优秀剧目，在历代人民生活中产生了很大作用。它们是中华民族古代文明和现代文明的重要组成部分。《中国戏曲经典》主要将古代戏曲发展史上各个历史时期最具代表性的、经过历史长期考验的优秀剧目汇编成五卷，其中有宋元南戏、元明杂剧、明清传奇、清代地方戏、昆

京越和少数民族戏曲。《中国戏曲精品》选集了中华人民共和国建国以来各民族的优秀剧目，其中有传统剧目整理改编、新编历史剧和历史故事剧、现代戏等优秀作品。这一历史时期，在中国共产党的戏曲改革政策的指导下，取得了史无前例的巨大成就，优秀剧目众多，所以也汇编五卷。这两部姐妹篇，汇成了一条中国戏曲优秀传统文化的历史长河，具有历史发展的连续性、贯串性、系统性，因而是不可分割的。这种不可分割性也表现在整个编选过程中，两部书的编纂目的、指导思想、选目标准，都是统一考虑的，整个工作都在一起完成。

—

中国戏曲是世界上独树一帜的戏剧艺术，具有鲜明的民族特色，深厚的文化底蕴，比较典型地体现了我国民族文化的优良传统。这种优良传统是值得继承和发扬的。

一、中国戏曲具有丰富的辩证思想。它渗透在戏曲的审美原理、艺术创造、观众欣赏等各个方面。处处体现了中国古代哲学重整体协同、在对立中求统一的辩证观念。虚实相生、形神兼备、情景交融、悲喜互待等一组组在相反中相成的美学概念，使主体与客体在审美活动中处于一种独特的、微妙的关系之中。客体不是消极的被反映者，主体也不是冷静的描摹者，而是主体融入客体、

掌握客体、改变客体。经过这种审美关系,包括时间、空间在内的呈现在舞台上的一切,都已经变形,都具有了灵活性,为解决舞台时空的有限性和生活时空的无限性这一根本性矛盾,提供了可能性。元杂剧《西厢记》第一折小僧法聪领着张生在寺内玩赏时,张生的一曲唱词:

【村里迓鼓】随喜了上方佛殿,早来到下方僧院。行过厨房近西、法堂北、钟楼前面。游了洞房,登了宝塔,将回廊绕遍。数了罗汉,参了菩萨,拜了圣贤。

在这里我们看到,人物(张生)在小小的舞台空间内,把佛殿、钟楼、塔院、罗汉堂、香积厨等,都游了个遍,体现了空间处理的极大自由。同时,随着空间不断变换进程中的情节发展,时间也相应地延长,又体现了时间处理的自由。又如我国现存最早的南戏剧本《张协状元》第十折有这样的舞台处理:当主人公贫女回到自己住处庙门口,发现有人进去把门关了起来,她就敲起门来,“(叫)开门!(打丑背)(丑)蓬,蓬,蓬!”李小二用背作门,表示门的存在,自己发出蓬、蓬、蓬的声音,表示敲门的声音。这两个例子告诉我们,佛殿、钟楼、塔院、罗汉堂、香积厨以及贫女住处的庙门都是不存在的,而是演员用游赏、敲门的虚拟动作表演出来的人物内心感受的佛殿、庙门等。人物把这种感受传达给观众,调动起观众的想像力,又成了观众的感受。观众可以在这三面虚空

的舞台上看到众多的场景，一会儿是逶迤起伏的山峦，转而又是汹涌澎湃的江河，瞬间又是万马奔腾的沙场，或花园，或厅堂，或宫殿，或田野，都在人物优美的身段和动人的歌唱中显现，给人一种空灵飞动、有情有景、有形有神、若隐若现的隐秀之美和富有诗意的想像之美。十八相送、秋江追舟、窑前评雪、萧方疑影……不是使你如痴如醉、似梦似幻吗？但是如果没有写意的、虚拟的表演对舞台时空的突破，所有这一切都是不可能的。而这些写意的虚拟的表演，其本身又是按照戏曲内在美学原理辩证处理审美关系的产物，它使作家、艺术家在解决舞台时空的有限性和生活时空的无限性这一对永恒的矛盾时，处于主导地位。西方的写实戏剧在处理这一对矛盾时，采取了模仿生活的被动办法，掩盖假定性，造成生活真实的幻觉，但这终究是消极的、有限的，甚至是不自然的。它们也在某些方面突破了生活时空的限制，然而他们对空间、时间的延伸或变化，一般只是在整个戏中进行调整，在一场戏中的空间和时间基本上是固定的，没有中国戏曲那种汹涌奔腾冲决障碍的气势。中国戏曲这种贯穿着辩证精神和主动精神的民族特色，是对世界戏剧的一个贡献。

二、中国古代戏曲受儒家思想影响很深，产生了积极和消极的两个方面的作用。儒家哲学是一种重在修身养性的经验哲学，它将道德修养作为治理国家的根本途

径。“修身、齐家、治国、平天下”，就是这种德性文化的最好说明。所以儒家文艺观，强调艺术的社会功能，注重伦理道德的精神陶冶。自《乐记》以来，这种思想为历代文人、文学家、艺术家所阐发，所谓“乐以安德”、“不关风化体，纵好也徒然”等等，讲的都是这个道理。明代大戏剧家汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》有一段非常精辟的阐述：“一勾栏之上，几色目之中，无不纤徐焕眩，顿挫徘徊。恍然如见千秋之人，发梦中之事。使天下之人无故而喜，无故而悲。或语或嘿，或鼓或疲，或端冕而听，或侧弁而哈，或窥观而笑，或市涌而排。乃至贵倨弛傲，贫啬争施。瞽者欲玩，聋者欲听，哑者欲叹，跛者欲起。无情者可使有情，无声者可使有声……可以合君臣之节，可以浹父子之恩，可以增长幼之睦，可以动夫妇之欢，可以发宾友之仪，可以释怨毒之结，可以已愁愤之疾，可以浑庸鄙之好。然则斯道也……外户可以不闭，嗜欲可以少营。人有此声，家有此道，疫疠不作，天下和平。”汤显祖的这段讲戏曲功能的话，有三点值得我们注意：第一，他所讲的戏曲的功能不是某种实用目的。“使天下人无故而喜，无故而悲”，就说明这种悲喜并不与个人具体的功利目的相联系。第二，他所讲的功能是指社会功能，即通过对人的道德修养和情操陶冶来调节人与人的关系，达到社会的普遍的和谐。第三，这种功能的最后目的，是要造成一个人的道德品质、精神境界高度发展的理想社



会。这是典型的儒家文艺观。这种文艺观对艺术功能的理解虽然带有幻想的、夸张的性质和浓重的情感色彩，但它确实存在着一个积极、合理的核心，那就是强调社会、强调群体、强调他人，而不强调人与社会的对立或孤立。这种文艺观必然要求、促进作家和艺术家强烈的社会责任感，把有益于国家、有益于民族、有益于群体、有益于他人作为自己的价值取向。中国古代戏曲中出现了大量反侵略、反压迫、反暴政、反封建礼教的人物形象，不是偶然的。歌颂他们向往光明、追求正义、杀身成仁、舍生取义、救危济困、邻里相扶、路见不平拔刀相助、言必信行必果的行为；而对于那些为了个人的利益，出卖国家、出卖民族、剥削人民、压迫人民、损害社会、损害他人的民族叛徒和社会蠹贼，则予以无情的揭露和鞭挞。前者如岳飞、杨继业、程婴、周顺昌等，后者如秦桧、贾似道、严嵩、阮大铖等。戏曲中也有不少出世思想的人物，或入道，或隐退，逃避社会，远隔人群，但他们这种行为的原因，往往是由于对现实的不满或现实中的某种问题无法解决，而不是出于建筑在极端个人主义思想基础上与社会对立的思想体系性的矛盾，因为中国社会还没有发展到滋长这种矛盾的社会阶段。所以当我们遇到涉及个人与社会对立的剧目时，不要用资产阶级个人主义人性论观点去看待、美化它们。

儒家重视社会整体利益、重视个人的社会责任感的

思想,在今天来说,可以批判地继承其中的合理的因素,为社会主义所用。但当我们肯定儒家思想对戏曲这种积极影响的同时,也必须清醒地看到它的消极影响。儒家的伦理道德,其实质是封建宗法等级制度,代表封建统治阶级的利益。它以全社会普遍性形态出现,作为官方的意识形态统治了二千多年。特别到我国戏曲成熟期的宋元时期,以程朱理学为代表的新儒学,完成了将伦理道德哲学化的过程,“君君臣臣,父父子子”那一套封建道德教条,被抬高到自然、人类社会、整个宇宙的本原的地位,而且无微不至地渗入到政治、法律、宗教、民俗等各个领域,具有极大的欺骗性。生长在这种历史条件下的戏曲受其影响,而且呈现出极其复杂的状态,是很自然的。那种被封建文人精心制造出来的,用来宣扬封建教化、以道德批判代替审美评价和历史评价的东西不在少数,精华与糟粕交杂的作品大量存在,即使是那些最有人民性、民主性的剧目,也难于避免某些封建因素的存在。所以对于大量的古代剧目,必须善于鉴别、细心爱护、取其精华、去其糟粕,正如我们建国以来半个世纪所做的、其成就部分体现在本书当代剧目中传统剧目整理改编部分那样。

三、中国戏曲具有积极的乐观主义精神,构成了又一重要的民族特征。这种乐观主义精神表现为正义最后战胜邪恶,好人终于得到好报。即使悲剧主人公已经死



亡，他们的正义事业或美好理想，或在后继者的斗争中实现，如《赵氏孤儿》、《薛刚反朝》、《陆文龙》、《秦香莲》等，最有名的则是《杨家将》，他们为了国家民族，不怕牺牲，不计委屈，父亲死了儿子继续，男人死了女人继续，一代一代地斗争下去；或在幻想中曲折实现，如梁祝化蝶、青儿焚塔、窦娥的三桩誓愿、李慧娘的幽媾、放裴、鬼辩等等。当这种胜利结局在舞台上直接呈现在观众面前时，观众才感到满足。但这不是廉价的情感宣泄，而是民族精神和历史经验在审美形态中的表现。中华民族从远古洪荒时代到文明社会，历尽了自然的困扰和社会的磨难，然而从未被困难所压倒。上古神话中的“女娲补天”、“精卫填海”、“夸父追日”、“后羿射日”、“大禹治水”，正反映了先民们与自然斗争的不屈不挠的精神。不屈服于自然的“人定胜天”的思想，一直延续了下来；在社会生活中，人们为了追求美好理想和幸福生活，与压迫者、剥削者、自然灾害以及一切邪恶势力进行了无数的、反复的、殊死的斗争。在斗争中逐渐认识自己的力量，树立起信心，而不把命运托付给冥冥中的上天。中国儒家按照他们重视伦理实践的思想，在论述天人关系时讲“天听”即是“民听”，实质还在于“民听”。李义山一句“可怜夜半虚前席，不问苍生问鬼神”，有多少人为之慨叹、惋惜！中国人民这种在斗争实践中形成的战斗意志，作为历史的记忆，长期活在人们心中，并且曲曲折折地渗入各种文



化形态之中，成为民族心理、民族精神。中国戏曲充满积极乐观主义精神，总要把正义战胜邪恶的结局直接体现在舞台上，正是这种民族心理、民族精神的体现。

有的人对中华民族精神认识不足，往往按照西方悲剧观念的标尺，来衡量中国的悲剧，认为正义战胜邪恶的结局是“光明尾巴”，是“粉饰现实”，会减低心灵净化的力量和麻痹人们的战斗意志。这种指责是不公平的。因为：（一）中国戏曲几乎没有希腊悲剧式的命运悲剧和美好事物必须毁灭的悲剧。在中国戏曲中，悲剧性和喜剧性往往交互而存在，《梁祝》前半部的喜，衬托后半部的悲，后半部的悲又衬托最后“化蝶”的高尚、美丽、纯洁。《薛刚反朝》中悲剧和喜剧两条线交叉运行中相互影响、相互推动，其目的都是为渲染战斗意志和胜利结局。所以，中国的悲剧很难与正剧划一条明确的界线，要把《牡丹亭》明确定位在悲剧、喜剧、正剧上都是很难的。但这正是中国戏曲自己的特点，也是优点，不必为此而感到自愧不如。（二）悲剧在现实或幻想中的胜利结局，不一定是粉饰现实，二者不能划等号。在中国戏曲中，粉饰现实的作品是有的，如宣扬因果报应、屈从命运、屈从封建伦理等。依靠斗争取得了胜利、伸张了正义或是浪漫主义地预示光明和希望，是不能算作粉饰现实的。（三）对审美效应也要分析。美好事物的毁灭能产生崇高的美，



激发起同情与怜悯，但美好事物的胜利、美好理想的实现，同样也能产生另一种崇高的美——力量的美、意志的美，激发鼓舞与兴奋。各种审美范畴、审美效应，在人的审美活动过程中也处于辩证状态，它们相互联系、相互影响，并非各自孤立、绝对排斥。小青的“毁塔”，不会在观众的审美感受中磨平白娘子的崇高而减弱对她的同情，也不会消解法海的罪恶和对他的愤怒。梁、祝的“化蝶”如此，赵氏孤儿的大报仇也是如此。

四、中国戏曲具有广泛的群众性，也是它的重要的民族特征之一。因为一个民族的民族精神的最深根源，就在群众之中。最广泛的群众性，也就体现着最大的民族性。中国戏曲就其本源和生存环境而言，是一种民间艺术。远至宋元南戏、杂剧，近至现代京剧、地方戏，它们都是在民间生长、繁衍、发展起来的，并且长期在民间活动。从宋元以来各个时期的戏曲舞台，至今还存在我国南北广大地区的城镇、乡村甚至僻远的深山、边鄙，在人烟稠密地段临时“打野呵”的流动演出还不计在内。戏曲这种广泛的、连续的活动，形成了与人民群众的精神联系。某农村庙台上有这样一副楹联：“与百姓有缘，才至此地；于寸心无愧，不负斯民”，正好说明了戏曲与人民群众的精神联系和戏曲的群众性的实质所在。戏曲是人民的知心朋友，想人民所想的事，说人民想说的话。在世界各民族的戏剧中，中国戏曲是对各种重大的政治、社

会问题最具敏感性的戏剧，其根源就在它的群众性。这一点下文还要谈到，这里暂且不说。戏曲的群众性，除了思想内容之外，当然也包括它的艺术形式。语言通俗易懂，故事有头有尾，情节生动丰富，结构布局明晰。行当体制和程式表演使人物形象色彩丰富，节奏鲜明、强烈，在广场演出中远近观众都可看清，所以深受人民群众的喜爱。这种具有广泛群众基础的艺术形式，即使进入了现代化的剧场，也能继承和进一步的发展。在今天进行戏曲改革并逐步使之现代化的过程中，无论思想内容方面，还是艺术形式方面，注意保持它的人民群众的知心朋友的地位，是完成这一历史任务的关键。

二

上述约略数端，是仅就中国戏曲一般的民族特征而言的。戏曲历史长、剧种繁、剧目多、情况复杂。在难以计数的众多的剧目中，用什么标准从中选择经典、精品？这是一个非常复杂艰难的问题。经反复考虑，我们商定了以下三条：（一）反映生活、揭示时代的本质及其发展趋向；（二）创造具有时代特色的典型人物形象或其他突出的艺术成就；（三）经过长期的时间考验，得到群众广泛的认同。前面两条通用于经典、精品，当然也会有程度的差异；后面一条则是经典、精品二者间的重要分界线，因

为我们如果把经典的范围划在当代，不可能达到第三条的要求。

在中国戏曲史上有一个非常值得我们注意的现象，即它的几个重要发展阶段——南戏、杂剧、传奇、地方戏、京剧以及当代的一些代表性剧目的出现，总是与时代变化密切相联，因而给我们提供了一个方便。从每个时代的社会变革、政治动荡产生的新问题、新思想、新人物中，认识作品描绘的生活、人物、思想、艺术及它们各自的特点和互相的差别，有助于我们对典型的选择。

以下择举数例略加说明。

例一：南戏中“婚变戏”、反“婚变戏”及其发展余势。隋唐以来大地主经济的衰落和地主经济的兴起，科举制逐渐取代了门阀制，许多地方寒族士子有了跻身仕途的机会，随着也就产生了士子负心的“婚变”现象。这种事情一多，就成了社会问题，引起了广泛的注意，反映到文艺中去。元稹的小说《莺莺传》已开端倪。早期南戏中这类剧目大量出现，成为主要的题材。可惜除《张协状元》以外，其他的剧本已看不到了。到元末明初，这类戏出现一个重大变化，即为负心士子翻案，高明的由“婚变戏”《赵贞女蔡二郎》改编的《琵琶记》，就是这种“翻案戏”的代表。出现这种变化的原因，是经过元朝暴政的大破坏，人民看清了制造种种社会悲剧的罪魁祸首是最高封建统治者，而不是个别品质不好的士子；同时也是适



应了元代社会大动荡后广大人民群众要求安定生活的愿望,以及明初统治者利用封建伦理道德稳定社会秩序的意图。结合这种历史背景,我们就能理解《琵琶记》描写的复杂的生活图景、思想矛盾和赵五娘、蔡伯喈、牛丞相形象的典型意义。为了说明问题,我们还可以拿与南戏同时代产生的元杂剧作一比较,在杂剧中没有士子负心戏,那是因为元朝统治者歧视知识分子的政策,士子仕进的道路被堵截,沦落到社会最下层,婚变的基础已不存在了。在被杜绝了仕进之路、求得心理平衡的元杂剧文人作家的笔下,士子们是一些有才华的、忠于爱情的读书人,女人(包括妓女)把爱情、命运都托付给他们,成为战胜情场对手(商人、豪强)的胜利者,所以也就不存在婚姻问题上需要为他们辩护的问题。直到明末,明王朝政治黑暗,危机严重,统治阶级内部斗争尖锐,在明传奇中又出现了翻案的余势,而且在不同程度上被纳入作为明传奇重要题材之一的反权臣、反宦官的斗争之中。汤显祖的《紫钗记》,李益不受权贵卢太尉的招揽,远调边地,造成了与霍小玉的爱情波折。而卢太尉的哥哥是卢杞丞相,他的弟弟是中贵公公,活脱一副皇帝、权臣、太监联合专政的明王朝政治缩影,正如他的《邯郸记》、《南柯记》被纳入这一斗争的范围一样。

例二:元杂剧中的反征服、反压迫戏。元朝统一中国,实行带有种族压迫的暴力统治,几乎与社会各阶层

处于对立的地位，广大人民陷入极度痛苦、忍无可忍之中。这是一个残暴、疯狂的时代，也是一个愤怒、抗争的时代。世界上还没有任何一种古典戏剧像元杂剧那样真实、深刻、广泛地反映了时代的冲突，触动着人们的灵魂，体现出人民的愿望，开创了一个以现实主义和浪漫主义相结合为特征的戏剧新时代。在元杂剧众多的题材中，处于主流地位的是反征服、反压迫题材的剧目，它们体现现实主义和浪漫主义相结合的精神也最鲜明突出。如《窦娥冤》、《陈州糶米》、《蝴蝶梦》、《赵氏孤儿》、《单刀会》、《李逵负荆》……它们所塑造的一系列典型人物形象，如窦娥、张愜古、王婆、包拯、程婴、关羽、李逵等，都是生活气息浓厚，个性特征鲜明，富于不畏强暴，嫉恶如仇，大胆向征服者、压迫者复仇的时代特征。窦娥那种像火山一样喷薄出来的愤怒，程婴那种长久把痛苦、耻辱、仇恨、希望隐忍在心底的毅力，包拯那种迂回曲折的斗争智慧，都是同一时代精神在不同形象中的表现。元杂剧在创作方法的开拓、典型人物的创造方面，为后世戏曲的发展奠定了一个坚实的基础。

例三：明、清传奇中的爱情戏。中国社会按自身规律运行，明中叶以来出现了资本主义的萌芽。作为最易拨动人类情性之弦的爱情题材，必然会以各种生动活泼的生活形态或明或暗或深或浅地表现出来，汤显祖的《牡丹亭》是代表性的作品。汤显祖在我国戏曲史上的地位