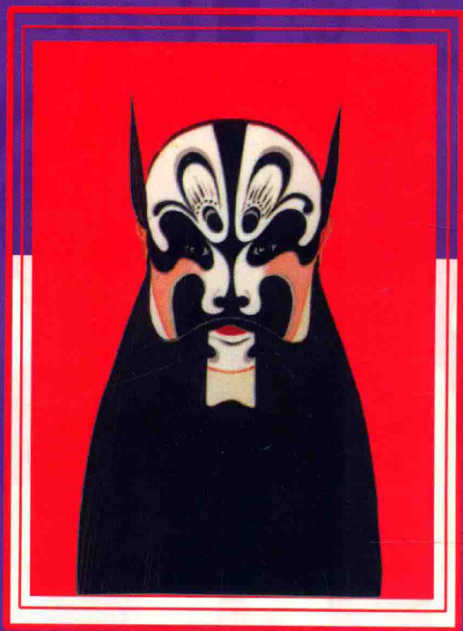


# 中國 古典戲曲的审美追求

周南雁著

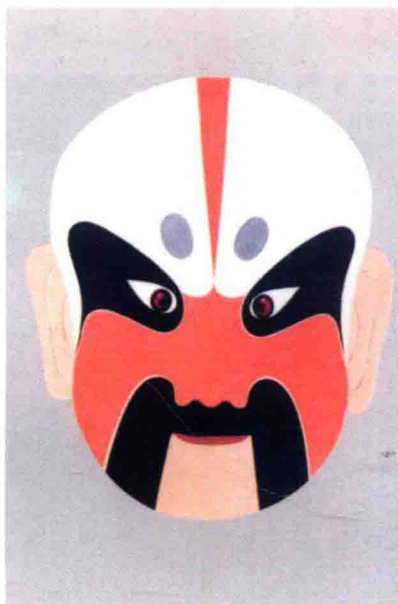




钟魁嫁妹（昆曲）



包公



廉颇



曹操



姚期

# 目 录

|                        |        |
|------------------------|--------|
| 赞歌三唱（代序） .....         | 许国荣（1） |
| 自序 .....               | 周南雁（6） |
| 中国古典戏曲创生于元代的前因后果 ..... | （10）   |
| 从无到有的戏曲舞台时空观念 .....    | （18）   |
| 鲜明强烈的人民性特征 .....       | （26）   |
| 人民性的审美特征 .....         | （46）   |
| 1、浓郁的人情味情趣 .....       | （47）   |
| 2、抗暴复仇的情结 .....        | （65）   |
| 3、平冤雪恨的清官形象 .....      | （70）   |
| 4、嘲讽不义、鞭打恶人的喜剧情趣 ..... | （74）   |
| 5、高风亮节的艺术典型 .....      | （78）   |
| 6、诗情画意的浪漫色彩 .....      | （82）   |
| 7、“大团圆”式的审美结构 .....    | （87）   |
| 虚拟表演的审美追求 .....        | （91）   |
| 再论虚拟表演的审美追求            |        |
| ——兼论传统戏曲的“远距离”属性 ..... | （113）  |
| “唱”的声韵是中国戏曲审美的重心 ..... | （124）  |

|                        |       |
|------------------------|-------|
| 脸谱服饰的审美功能 .....        | (137) |
| 古典戏曲的悲剧特征 .....        | (147) |
| “中和之美”的审美特征 .....      | (159) |
| 传统戏曲的“真实”与继承           |       |
| ——兼评秦腔电视艺术片《王宝钏》 ..... | (171) |
| “折子戏”的误区 .....         | (182) |
| 戏曲“危机”的我见 .....        | (187) |
| 说戏: .....              | (191) |
| 1、儿时看戏的故事 .....        | (191) |
| 2、虚实之间——《空城计》 .....    | (196) |
| 3、《捉放曹》中看陈宫 .....      | (202) |
| 4、《甘露寺》的“如果” .....     | (206) |
| 5、戏说《苏三起解》 .....       | (211) |
| 6、《胡迪骂阎》的讳忌 .....      | (219) |
| 7、周信芳《打严嵩》的喜剧特色 .....  | (225) |
| 书尾的补辩 .....            | (233) |

## 赞歌三唱（代序）

### 中国艺术研究院研究员

许国荣

**1** 大约在三年前，收到南雁给我的信，说他正准备写一系列戏曲理论文字，希望得到我的支持。这真把我吓了一跳，让我惊讶得半天说不出话来。因为什么呢？这么说吧，就我所在的中国艺术研究院，就我在北京接触的理论界人士，由于戏剧的不景气，一批批专业研究人员，彷徨着，渐渐顾左右而干别的事了，依旧守着清贫，继续钻理论的，真正是凤毛麟角了。他周南雁倒好，居然在这种情势下，以近古稀之年，从斜刺里冲出来，立志搞戏曲理论，写论剧专著，能叫我不大吃一惊吗？

当然我不好浇他的冷水，灭他的兴头，回信提了一点建议，将书架上一套《中国古典戏曲论著集成》寄他，那是他指名要的，以示支持。

让我继续吃惊的是，在那以后的《文化参考报》上我时不时地读到他有关戏曲的文章。有可读性，也颇有见地。不过这时候已不是惊讶，而是惊喜了；这个周南雁说干就干起来，不像我常常是“天桥的把式——光说不

练”。这无疑是性格的体现。他，天生一副温诚敦厚的脾气，为人做事历来脚踏实地，从不虚夸浮躁。说要钻到戏曲理论天地去，很快便有了成果。

而三年后的今天，当他捧着一摞打印好的文章，命我为之写序准备出一本文集的时候，我已经由惊喜而大喜，真正是大喜过望了。一位并非科班出身的人，三年内写出十五万言的专论，怎不叫我大喜呢？这吃惊—惊喜—大喜，记载了我对他写这本书的情绪反应，也记载着他刻苦用心的历程。可以想象得出，这三年里他的勤勉，能够体味得到，这三年间他的兴奋和喜悦。我想，我首先要为他这种精神唱一首赞歌。

**2** 若是问：周南雁先生何以要这样的自讨苦吃呢？喏，为了写这些文章，光书就买了一柜子，花了老鼻子的钱，准备写稿需要啃那些古籍今籍、中籍洋籍，又不知耗去了他多少个不眠之夜；至于写，那更不问昼夜，不计寒暑，此中辛苦尽人皆知。为此费神破钱，他图什么呀？

老有所乐。苦在其中，乐亦在其中。这自然是一种解释。不过，在我看过他的文稿，和他作过一番交谈之后，深感这只是浅层次的回答，更为准确地说，在他，是一种感情的宣泄，一种情结的化解，是内心意愿的不吐不快。

我和南雁已有四十九年的交情。我们在 1949 年百万雄师渡长江第二天，随四野政治部先遣队离开北平南

下。浩浩荡荡的南下大军，响彻了“打过长江去，解放全中国”、“打到南京去，活捉蒋介石”的口号声。我们，作为热血青年，夹在这股洪流里，自傲而威风。我们一起在部队艺术学校受训，又在部队艺术学院戏剧系当干事，同屋办公，同屋睡觉，以后又同在实验剧团创作组。如是者四年，可以说情同手足。

南雁出生在晋北靠近内蒙的山阴县，一片贫脊而荒凉的土地上。我不止一次地听他谈过他的故乡。对故乡大有眷恋之情的一个内容，是属戏曲的。他从小就浸润在山西梆子那柔美的音律里。他和戏曲从小就系上一个情结。那是一种揉入肺腑的温馨，一种色彩斑斓的亮丽。有了它，艰涩的生活变得欢快一些，寂寞的时光好像易于熬过。戏曲早早地融入他心灵间，滋润着他的脾胃，加速着他的血脉循环，成了少年生活中的亮点。他常常翻十几里山路去邻村看夜戏。他甚至上台演出过。当年这种浪漫行径，至今仍萦绕在他脑海，成了他无法排遣的乡恋的重要内容。人说：上了年纪的人爱怀旧。怀什么样的旧？怀那些美好的日月，那些曾经动过心，牵过情的人，那些系上情结的事。于是，他萌发了用笔来偿还这笔债，了却这份情，化解这个结的心思。

我相信我这个判断。

**3** 在我的老战友里，南雁和念慈的家是最让人羡慕、为人称道的。想当年，南雁由于善意地在鸣放中提了一点意见而获罪，虽幸而有贵人保护未列入右派行



列，终于以“中右”身份而夹在“十万官兵”中下了关东。那是1958年，是随军南下之后的第九年。九年前南下，九年后北上，历史就这样捉弄我们。有许多家庭，在这种情况下就破裂了。破裂是正常的，为了不牵连别人，这是善良者的用心；为了划清界线，不沾上罪孽，这是趋时的思想。像李念慈那样奔向茫茫雪海，去温暖南雁的心，去安慰受伤的灵魂的，是少数，却是私下里最教人起敬的！想想，一个生于广东长于广东的姑娘，在家乡有适意的工作，却甘心抛却这些去冰天雪地的北大荒，去和流放者生活在一起。这是什麼情操！这是他们的过去，再说点现在的事吧，李念慈是星海音乐学院的教授，教的是钢琴，退休之后立雪门前的弟子很多。本来钢琴与戏曲相去甚远，她本来对戏曲一点兴趣也没有。可是架不住南雁对戏曲一往情深，她渐渐地受熏陶，也喜欢起戏曲来了。于是夫妻俩一起听戏，看演出，一起读有关的书，一遍遍地跑书店搜寻资料；待南雁写出文章，她是第一个读者，又亲手用电脑一个字一个字地打印出来……，夫唱妇随，或妇唱夫随，用得着这句话了，用这句话来形容家庭的温馨和谐，是最恰当不过的了。就是说，南雁的写这些文章，有坚强的后盾，一如他在遭难时念慈不舍他一样，在他需要支撑时，念慈又全力来支持他。我想，我绝对应该提到这一层，为念慈、也为他们这个家唱一首赞歌。当然还应该提到他们的儿子广平、儿媳卞东、女儿龙梅，甚至得提到日本女婿竹村则行，真正是父严母慈，子女孝顺，一

家人和和美美，各有所长，成为典型的美满家庭。

4 虽然我在中国艺术研究院话剧研究所待了十几年，但到底是半路出家，理论上所知甚少；至于戏曲更是隔了一行，诚如谚语所云“隔行如隔山”，恐怕连皮毛也说不上。因此之故，要我议论南雁这本书里的理论成就、学术见解，实在显得力不从心。好在南雁写书本意并不在此。不过，我从他的文章里倒是学到不少东西，诸如戏曲产生于元代的来龙去脉，戏曲审美的“中和之美”，戏曲的虚拟表演，戏曲的人民性等论述，都让我别开生面，获益不浅。我相信，这些让我得益的地方，必也能让读到此书的人受益。这样，阿弥陀佛，南雁兄花在这上头的这番心血就值了。为此，我必得为南雁在钻研戏曲理论上的心得再唱一首赞歌。

写文三唱赞歌，是为南雁兄这本书的出版凑一份热闹，也算四十多年后分手今天再相聚的一份祝福。愿南雁和念慈活得更加舒畅而自在。

## 自序

有关中国古典和传统戏曲美学方面的探讨，近十几年来，由于改革开放的宽松环境，有不少专家学者就此竞相著书立说，真正有了一种“百家争鸣”的气度，实在令人高兴。古老的中国戏曲和戏曲审美的研究，说实在的是一项极为繁杂又艰巨的工程。我既不是专家，更不是什麼学者，仅仅可称得是一名“一贯的戏曲爱好者”。在这种可以各抒己见的大好气氛的影响下，不自量力，禁不住也想为这项艺术工程，添上一砖一瓦，为弘扬中华民族的传统文化、普及戏曲美学，尽一点微薄之力。

说起写这本书的事，也有一段来龙去脉。我从小就喜欢看戏，念小学时，还扮演过《三娘教子》里的薛英哥。读大学时，每逢校庆，师生总要自己组织起来演戏庆祝，那时候，老师学生喜欢唱戏，好像是一种时髦的风气。四九年参加革命之后，还在艺术学院学了几年戏剧，虽然学的都是洋理论，但对我理解中国戏曲和外国戏剧之间的关系，还是有好大帮助。后来在省级电台干了十来年的戏曲编辑，有很多看戏的机会，接触了各种地方戏曲的著名演员，开阔了眼界，丰富了这方面的知识，觉得很有兴趣。不幸从六十年代起，受到一个又一个的政治风暴的冲击，到“文化大革命”竟然还落得一顶“放毒专家”的帽子。落实政策之后，服从组织分

配，做起唱片生意，十几年之后，到了退休时节，风风火火的年代告一段落。退下来干什么呢？不由地就想到了自己的老相识——戏曲。于是开始了我有生之年的这项业余工程计划，断断续续写了三年半，实际只是自己读书学习和回忆的一些心得罢了，够不上著书立说，只能安慰自己，没有白白浪费晚霞的光辉；算是留做我晚年辛苦劳动的一点纪念吧。

戏剧在改革开放之初，处于一种冷遇的地位，只是这几年才有了转机。我总觉得中国的戏曲与西欧戏剧的最根本的不同，在于它始终是与中国人民百姓紧紧地联在一起的，因此中国的古典和传统戏曲，不止在于它具有独特的审美形态，而且在于它反映了中国几千年封建社会人民的心愿，代表着我国人伦、道德、哲学、美学的历史概貌。它的深邃的艺术思维为世界所共识。书中我反复提到了这种例证。但是我国戏曲艺术，近代曾多次遭到厄运，最明显的一次，是“五四”时期，随着“打倒孔家店”的风浪，一部分文化先驱，提出要“推翻旧戏”。这些先生们由于他们的家境出身和所受的教育的关系，对戏曲在民间的地位和作用不够了解，一旦要学西方，就把自己老祖宗的民族文化都认为是腐朽的。其实任何民族的文化道德中都存在有正负两个方面。中国由于几千年的封建统治，给我们民族的负面影响是很深的，但还有很多是十分有价值的东西，不能全盘否定。

共和国成立之初，戏曲就得到了极大发展，戏曲演

艺人员受到国家和人民的爱戴，不少演员加入了中国共产党，当上人民代表、政协委员，他们的地位有了根本变化，大量的优秀剧目、优秀演员出现在舞台上。可惜好光景没有多久，“政治风暴”接二连三，一九六二年起，古典和传统戏曲被贬为“文艺黑线”的主要内容之一，被打翻在地。到了“文化大革命”，“四人帮”更是“踏上千万只脚”“让它永世不得翻身”。但艺术是人民创造的，它属于人民所有。中国的戏曲是中华民族千百年历史和文化的结晶，“推翻”和“全盘否定”中国的历史和文化，是民族虚无主义思潮的反映。马克思并没有把中国的事都讲到，建设有中国特色的社会主义，必得要靠我们自己的道理。君不见，当今开放“市场经济”以来，要抓精神文明，也得念点“三字经”？连外国人都要学孔孟之道，看“三国”戏，我们为什么要“推翻”它，要全盘否定它呢？

中国戏曲，像中华民族的文化对世界有重大贡献一样，它是世界戏剧宝库的珍品。八十年代，我遇到一位印度戏剧家协会的主席梅农先生，在施光南的陪同下到中国唱片公司的门市部购买中国的戏曲盒带，他看着盒带上的封套画面爱不释手，各种戏他都要买，可惜当时没有人把戏的名称翻译出来，最后他说“如果有英文注解就好了”。看他那种对中国戏曲珍爱的神情，直让我们感到自愧。至于像大家都知道的斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、卓别林这些世界级大戏剧家对中国戏曲表演的赞誉和信服之情更是值得我们深思了。

但是，对中国古典和传统戏曲及其审美价值的评估，到现在还有不少的争议，很欣慰的是，现在有个好的学术研究的环境，戏曲美学探讨的天地很广阔，孤独之见，也许可以起到一点抛砖引玉的作用。我没有能力讲更多的考证和美学上的观点，更多的是谈论戏的表演，有时候是在讲一个故事，有时候也发一点今人的叹嘘，茶余饭后，聚友闲议，一叶之见，或提一话头，或供诸友一笑，足矣。

由于本人知识和资料匮乏，书中自然差错难免，谬误之处，盼得示教，容我这个七十老翁，余年深思。

周南雁

1997年12月31日于广州水荫四横路九号

## 中国古典戏曲创生于元代的前因后果

中国古典戏曲这一艺术形态，是中华民族传统文化的精华，是中华民族各族人民经历长期的审美实践，创造的艺术珍品。它遍及中华大地，深深扎根于广大群众之中，为各族人民所喜爱。它是不折不扣的独具异彩、举世无双的艺术之华。可以说，没有哪一种艺术形式像它那样光彩夺目；没有哪一种艺术形式能有它那样无比综合的凝聚力；没有哪一种艺术具有它那样高超深邃的技艺功底。旧社会有句话，叫做“七年能出一个秀才，十年出不了一个戏子”（“戏子”是旧社会对戏曲演员歧视的一种称呼）。中国古典戏曲把各种门类的艺术功能吸纳为舞台戏曲的综合艺术功能，它融汇了中国的古典诗词、音乐、舞蹈、武功、技巧、服饰、美术于一体，共同完成审美的一种审美形态，它使各类艺术形式，在统一的戏曲机体内焕发出更鲜明强烈的形象性和生动感。

关于古典戏曲艺术形态的历史沿革，已经有不少专家学者提供了许多宝贵的论证，使我们有足够的依据去探索其渊源发展。我们可以从宋金时代的杂剧、南戏追溯起，在此之前还有两千多年前的“优孟衣冠”、“东海黄公”，以及后来的“兰陵王破阵”，隋唐以后的“踏摇娘”、“参军戏”等等，这些都是我国戏剧创生的启蒙

形态，它们虽然还不具备如南戏、元曲那样比较完整的戏曲审美形态，但它们已具有了歌舞说唱的雏形。而南戏以后的杂剧，已由唱赚、宋词、里巷歌谣向纵合的戏曲舞台演出发展了。当时已有《赵贞女》《王魁》等剧目广为流传。据明代祝允明《猥谈》所记：“南戏出于宣和之后（约在公元1107年以后），其时有《赵贞女与蔡二郎》，是现知最早的南戏作品之一”。元代高则诚的《琵琶记》即据此改编而成。这些杂剧、南戏，以及此后金、元时代的院本杂剧，都属于古典戏曲的初级阶段，它们的演出，一般由引戏、末泥、付末、付净四人，或添一个叫做“装狐”的人，五人组成，戏剧史上称做“五花爨（串）弄”。当时的剧目已有五百多种。从元代的院本到元杂剧，或曰元曲，戏曲又向前发展了一大步，由“五花串弄”演变成由正末、正旦为主的诸宫调舞台演出，一般认为这就是中国古典戏曲较早的形式。中国古典戏曲发展到元杂剧，被称作古典戏曲的成熟期。

元代成为我国历史上戏曲艺术发展兴旺的成熟时期，和后来清代继元之后，成为中国戏曲的繁荣鼎盛时期，这个无可争辩的历史事实，标明了中国戏曲艺术在中华大地上所具有的民族凝聚力及其强大的生命力所在。

元代从1271年元成宗铁木耳全面统一中国，延续时间不过九十八年，是中国正统王朝统治时间较短的一个朝代；但在这短短的几十年中，它为中国戏曲所作出



的贡献，超过了其它任何朝代。这个时期留给我们的戏曲遗产最集中，最珍贵。

据《元曲百科辞典》所载，仅山西省芮城、万荣、洪洞、左玉等十二个县中就发现了元代各种戏台、庙台、乐楼、乐厅、砖雕、壁画二十多处。元曲著名剧作家就有九十多位；散曲作家二百多，其中除汉人外，还有蒙古人、高昌人（新疆地区的一个古国），阿拉伯人、女真人、回回人。杂剧作品可考者二百四十多种。包括神仙道化、君臣、节义孝廉、绿林、爱情、三国、水浒、杨家将等三十多种门类。我国现存的传统剧目，几乎都出其左右。如果说元杂剧是我国古典戏曲发展的一个高峰期，那实属言之无愧的历史事实。我国学术界历来有唐诗、宋词、元曲之说，元曲与唐诗宋词并称我国文学之圣，足见其一代成就之大矣。

中国戏曲为甚麽独在元蒙统治时期，创此辉煌之成就，至今好像还没有一个完整的答案。明代戏曲评论家王骥德称：“呜呼异哉”。对此惊疑不解，他在《曲律·杂论上》中说：“古之优人，第以谐谑滑稽供人主喜笑，未有并曲与白而歌舞登场如今之戏子者。……至元（元世祖忽必烈的年号）而始有戏剧，如今之所搬演者是。此窍由天地开辟以来，不知越几百千万年，俟夷狄（按指蒙古人）主中华，而于是诸词人一时林立，始称作者之圣，呜呼异哉”<sup>①</sup>。看来这位老先生对此大有大

<sup>①</sup> 《中国古典戏曲论著集成》四卷 215 页。