

● 中华全景百卷书
瑰宝系列

71

中国戏曲

周育德
● 京华出版社



中华

《中华全景百卷书》

编委会

顾问:徐惟诚 袁宝华 于友先 任继愈

苏 星

总编委会主任:李志坚

总编委会副主任:何卓新 孙向东

总编委:范西峰 董继琦 李学谦 李 伟

朱述新 母庚才 李建华

编委:(按姓氏笔划排序)

丁晓山	于振华	马艳平	王 红	王 伟
王 勉	王士平	王尔琪	王奇治	王品璋
王恩铭	王寅诚	王骊岭	区界名	石建英
卢云亭	田人隆	申先甲	刘 达	刘 彪
刘文彪	刘克明	刘树勇	刘振礼	刘俊华
刘峻骧	刘森财	成绶台	孙玉琴	孙彦钊
邢东风	李元华	李明伟	吕品田	吕金陵
朱立南	朱祖希	朱筱新	朱莱茵	朱深深
伍国栋	华林甫	向世陵	杨菊花	吴舜龄
宋志明	宋剑霞	忻汝平	汪家兴	张 正
张亚立	张兆裕	张则正	张鹏志	陈晓莉

陈绶祥	陆道中	武 力	武玉宇	赵艳霞
罗静文	周 亮	周育德	金启凤	金奇康
金德年	金德厚	宗 时	空 宇	郑玉辉
郑进保	泽 昌	胡 洁	胡振宇	郝 旭
春 晖	钟 玉	郭文杰	郭积燕	郭素娟
袁济喜	夏继果	徐兆仁	徐庆全	钱 治
唐 忠	梁占军	涂新峰	黄同华	曹革成
蒋 超	葛晨虹	鲁 藏	焦国成	曾令真
谢 军	邵爱红	裴仁君	熊晓正	戴瑞丰
※		※		※

总策划·总编辑：朱新民

执行总编辑：博亿伸

副总编辑：贺耀敏 恽鹏举 刘占昌

装帧设计：王 晖 尚云波

编辑人员：董凤举 曹革成 孙建庆

鲁 藏 戴瑞丰

主旋律的音符

(总序)

中华民族是富有爱国主义光荣传统的民族。在我国历史上,爱国主义历来是激励和鼓舞人民团结奋斗的一面伟大旗帜,是推动祖国社会历史前进的一种巨大力量,是各族人民共同的精神支柱。在新的历史条件下,继承和发扬爱国主义传统,对于振奋民族精神,凝聚全民族力量,为中华民族的振兴而奋斗,有着十分重要的意义。

江泽民等党和国家领导人多次强调,中共中央关于《爱国主义教育实施纲要》明确指出,要使爱国主义、集体主义、社会主义思想“成为全社会的主旋律”。爱国主义教育在社会主义意识形态中所处的重要地位,要求人们从确立社会“主旋律”的高度认识其重要性,把它作为社会主义精神文明建设的基础工程,作为引导人们确立正确理想、信念、人生观和价值观的共同基础。

前 言

戏曲是中国传统戏剧的主流,是中国老百姓喜闻乐见的艺术品种。在当代中国各种各样的艺术品种争奇斗妍、人民大众的艺术视野大为扩展的文化环境里,戏曲依然活跃于各民族人民群众中间,展示着不可替代的艺术魅力。中国戏曲在世界戏剧文化之林中,以其独特的风姿而独树一帜,葆有其古老而又年轻的生命力。中国戏曲是中华民族引为骄傲的艺术瑰宝,是最具中华民族特色的文化品种之一。

什么是中国戏曲?“以歌舞演故事”是对戏曲的最基本层次的解释,揭示了戏曲的基本特征。随着人们对戏曲研究的不断深入,一些理论家又从综合性、节奏性、虚拟性、程式性等各个方面,阐述戏曲的又一层次的特征。

中国戏曲是一个开放性的系统,它是由多种艺术门类的因子构成的综合体。它几乎将其产生之前可以涉及的艺术手段,统统拿来综合而达到

统一。剧本是属于文学的，戏曲剧本又是说说唱唱，其实包括了诗歌、小说等多种部类。戏曲演出融唱、念、做、打于一炉。唱、念涉及了旋律、节奏、韵律，是属于音乐学的。人物的化妆，舞台的道具，属于美术。惊心动魄的武打，奇妙无比的特技，又是从武术、杂技等方面接受来的功夫。所有这一切，经过由凑合、混合到融合的过程，最后达到了戏曲化，达到了文学性、音乐性、舞蹈性、戏剧性的美的统一。

中国戏曲的品性是独特的。戏曲舞台是以人为核心的。戏曲舞台上，常常是除“一桌二椅”外，别无他物。骑马而无马，行舟而无舟，登山而无山，上楼而无楼，但是，一旦有了人便会带来一切。戏曲演员的表演，可以化生出任何事物来。戏曲演员在台上走一个“圆场”，就是走遍海角天涯，几个“龙套”就可当作千军万马。戏曲舞台上的空间是流动的，时间也是自由的。

千百年来，品格独特的中国戏曲不断地进化和提高，不断地改变着自己的面貌，繁衍着自己的后代。中国戏曲的不同形态，都经历过几度兴衰，有的已退出了舞台，但是作为戏曲文化的整体，却像一条不竭的河，一直流到今天，而且还要不断地流下去。

当人们兴致勃勃地谈论中国戏曲这一艺术瑰宝的时候,难免会提出一系列问题:中国戏曲何以会形成如此高度综合而包罗万象的气势?它那种独特的表现方法,何以能为中国老百姓所认可与欣赏?中国人何以千百年来对戏曲如痴如醉而兴味不减?中国戏曲传统的长河中兴起过哪些波澜?出现过哪些弄潮儿?……这本小书试图对这一系列问题,作最浅显的叙说。

一、戏曲溯源

中国戏曲是怎样形成的？戏曲史家象探寻黄河、长江之源一样，找到了汇成戏曲长河的四条溪流：一是歌舞，一是说唱，一是优戏，一是散乐（百戏）。

这些独立的艺术，为什么会汇聚到一起融合而成戏曲？这种融合为什么竟能形成滔滔长河历千年而不竭？要回答这个问题，必须从中国人的思维传统说起。

远在戏曲形成之前，中国文化已经形成了“大一统”的传统。大一统的思维方式培养了中国人思想的趋同性和整体性。早在神话时代，中华先民就认为天地浑沌如鸡子（有的说象大西瓜），宇宙间森罗万象，一切诸物，都包括在这个鸡子（或大瓜）里了。有人说中华民族是“龙的传人”，而“龙”便是一个复杂的综合体：头似驼，角似鹿，眼似兔，耳似牛，项似蛇，腹似蜃，鳞似鲤，爪似鹰，掌似虎。这种趋同而综合的思维方式，也鲜明地表现在中国人

最基本的生活需求——饮食上。中国饮食文化最重要的特点是“和为贵”。中国人做菜讲的是“调和”，讲的是“烹调”，经过烹调而成的菜肴，诸料个性改变，综合而成新的美食。

包罗万象，调和鼎鼐的思维传统，在艺术上的突出表现，就是古代乐舞中诗歌、音乐、舞蹈的浑然一体。《吕氏春秋·古乐》记述的“葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕”，就透露了原始乐舞中诗、歌、舞综合一体的信息。如果说古乐舞是中国戏曲最初的源头的话，那么，在这个源头中已包涵了综合性的基因。构成戏曲的其他的源头，也都在实现着艺术的综合，而后形成大一统的戏曲艺术。

1. 从歌舞到歌舞戏

中国在先秦时代，宫廷和民间的歌舞中已经孕育着戏剧性的胚胎。

周武王伐纣，凯旋时命周公作《大武》。《大武》有歌有舞，并有情节性。表现武王出兵，灭亡殷国，征伐南邦，统治四方，班师回朝等，透露了以歌舞弦诵来展现戏剧性的一线曙光。

先秦时代除了这种政治性的礼仪乐舞，还有各种各样的民间歌舞。其中最为活跃的是巫风歌

舞。“恒舞于宫，酣歌于室”的毫无节制的巫歌巫舞，曾经成为商朝的严重的社会问题。周朝的巫风也很盛，一部分巫仪演变成全民习俗，其规模最大的是“傩”与“蜡”。“傩”是驱除疫鬼的巫仪，是中华古人预防传染病的幻想的产物。驱傩时由巫扮成“方相氏”，率队索室逐疫。“蜡”是祈求丰收的巫祭。由巫司祭，还要装扮成猫、虎等神受祭。在这些民俗性的巫仪中，戏剧性的因素更加明朗起来。

巫在降神时，不仅要唱歌，而且要跳舞，还有音乐伴奏，诵念祝词等。为了把虚幻的鬼神世界淋漓尽致地表现在人们面前，巫必须调动起所有的艺术手段。后世戏曲演员的基本功夫，在古代巫仪中都显露端倪。巫仪中巫的活动，实际上是在扮演“角色”。巫的任务是乐神，把人的愿望传达给鬼神，她的基本角色是“巫”。当鬼神“附体”时，巫的角色便发生了变化，其任务变为“象神”，以神的身分和群众交流感情了。所以说，巫的“表演”与戏曲是相通的，祭坛实际就象戏场，巫可以被认为是最早的戏曲“演员”。

战国时代，大诗人屈原整理楚地巫仪的歌词，成为《九歌》。闻一多先生认为《九歌》就是“雏形的歌舞剧”，巫扮演的九个神，“按各自的身分，分班表演着程度不同的哀艳的或悲壮的小故事，情形

就和近世神庙中演戏差不多”。

上古以来，民间除了巫风歌舞外，还有大量的以娱人为目的的歌舞活动，其中也在孕育着雏形的戏曲。到了魏晋南北朝时代，以普通人为主角的歌舞小戏不断地被推出。据说，北齐人兰陵王长恭英勇善战，但他相貌俊美不足以威慑敌人，于是戴上一副狰狞的面具，临阵以对敌。北齐人就创造出一个面具歌舞《代面》（也称《大面》、《兰陵王》）。同时见于文献的还有《钵头》、《踏摇娘》等。《钵头》（也称《拔头》）也是面具歌舞，故事出自西域，演的是一个胡人被猛兽所害，他的儿子上山寻父尸，并把猛兽杀死。故事歌舞有八个段落。《踏摇娘》是说一个美丽善良的妇人，受丑陋而酗酒之丈夫虐待，妇人不堪凌辱，向邻人哭诉。表现时且步且歌，还有人帮唱。这种小戏有人物，有故事，有歌，有白，有舞，有化装，初步具备了戏曲的规模。隋唐以来，这类歌舞小戏不断改进完善，唐朝时已被采入教坊，成为宫廷演出的著名节目。

2. 从俳优杂戏到参军戏

中国历史进入发达的奴隶社会以后，产生了一种特殊的奴隶——优。优的任务是为君主、诸侯、贵族寻开心。中国弄优的历史可上溯商朝末

年。周王朝建立后，周天子和诸侯国君普遍蓄养优人。

优的看家本领是滑稽俳笑，又大多能歌善舞，有的精通乐器，有的还会耍杂技。他们凭借一系列的艺术本领，活跃于王公贵人的身边。其中以滑稽为特长的，称为“俳优”。

春秋战国时代，高水平的优人大量出现，如晋国的优施，楚国的优孟等，多见于史籍。优的数量十分可观，据说秦始皇统一六国时，搜罗到的各国妇女倡优有万人之多。

为了使主人开心，为了使主人不怪罪，优人必须使出浑身解数。他们说笑话，闹滑稽，唱歌跳舞，有时还临场“抓眼”，随机应变。所有这一切都是后世戏曲艺人必备必学的技能。不少戏曲史家把优的活动视为戏剧表演。“优孟衣冠”就是典型的例子。

春秋时，楚国名相孙叔敖死后，子孙无人关照，落得以打柴为生。优孟得知情况，用了一年时间苦心模仿孙叔敖的言谈举止和衣冠服饰。当他自信已经把孙叔敖模仿得出神入化时，便借楚庄王置酒设宴之机穿扮出场。酒筵一下子变成了“剧场”。优孟的表演太传神了，使庄王“大惊，以为孙叔敖复生也”。优孟又借机唱起歌来，慨叹“廉吏不

可为”。庄王大受感动，给孙叔敖的后人优厚的抚恤。这个故事中的优孟，实际上是在扮演一个角色，庄王也不知不觉地进入了角色。这种表演，有了生动的形式和明确的内容，进一步开拓了以歌舞演故事的道路。

秦汉以后，优的活动一直很活跃，表演故事的本领也不断地提高。到了唐代，俳优杂戏之中出现了“弄参军”、“弄假妇人”、“弄婆罗门”、“说咸淡”等。“弄参军”发展而成为以滑稽调笑为特征的一个重要表演艺术门类“参军戏”。

参军，本是一种官职。相传东晋十六国后赵时，一个身为馆陶令的参军周延，贪污了几百匹黄绢。皇帝赦免了他的罪过，但是每逢宴会时要他和俳优们一起表演。要他穿上绢衣，扮演贪官，由人嘲弄。这就是“参军戏”的起源。后来，参军戏逐渐由简单到复杂，并吸收了歌舞的成分，而且有女演员参加演出。唐朝以来宫廷名优黄幡绰、张野狐、李仙鹤、李可及等，都是弄参军的高手。民间参军戏的名艺人则有曹叔度、刘泉水、周季南、周季崇及其妻刘采春等。

3. 从讲唱本到准剧本

中国戏曲的形成与独立，有赖于叙事文学的

发达。远在秦汉时代，由俳优说话艺术而派生出一种韵散结合的文体，那就是“赋”。魏晋以来，赋的创作渐露故事化的苗头。《韩朋赋》、《燕子赋》等都是以问答体讲故事，内容已相当生动。到了唐代，市坊间和寺庙里的讲唱艺术崛起，标志着叙事文学的成熟化和普及化。中国的叙事文学逐渐达到足以支撑戏曲作为独立的文化品种而活动于舞台的水准。

唐代长安等都市的市坊间，兴起一种为士大夫和广大市民普遍欢迎的故事讲唱，那时称“市人小说”、“人间小说”，也是“杂戏”的形式之一。有的文人把那些故事以文言记叙下来，就是一篇篇的短篇小说，称作“传奇”。其中的《李娃传》、《霍小玉传》等，都是故事生动、人物性格鲜明的佳作。但是，唐代的市人小说受当时市坊管理制度的约束，规模有限。更大规模的讲唱是在寺庙中集中举行的。因为唐代的寺庙已经为广大的信众提供了游乐场，当时称为“戏场”。

唐代佛寺与道观里的讲唱，主要是由僧侣们讲述宗教故事，为宗教宣传服务。一些高明的僧侣，大胆吸收民间俗曲，即所谓“郑卫之声”，把故事讲唱得十分有感染力，十分有刺激性，甚至产生轰动京城的效果。

寺庙讲唱为中国戏曲展开了说说唱唱的韵散结合的基本格式,并把这种格式推向大众,使之成为中国老百姓乐于接受的戏曲剧本的通常格局。敦煌石室里留下的一大批讲唱本子,以“变文”的体式最为完备。其中如《大目乾连冥间救母变文》等可为其代表。

我们不妨把唐末五代流传下来的那些变文式的讲唱本叫作“准剧本”。因为它们本质上是属于叙述体的说唱曲本,但是这种曲本提供了戏曲表演的可能性,可以作为戏曲表演的根据。它们相当于后世戏曲表演的“总纲学”、“总讲”或“幕表”。它们体现了讲唱文学和戏曲文学的双重品格。

变文式的说唱中,已有表现故事人物对话的部分,实际上已是戏曲的片断。如果把那些讲唱曲本分角色,则可以直接作为剧本使用。事实上,中国现存的一些戏曲剧种,就是由说唱故事演化而来的。它们最初的剧本就是讲唱曲本。当今活跃在世界屋脊上的阿吉拉姆藏戏,其传统剧目所用的剧本,就是叙述体与代言体相结合的说唱本。流传于贵州安顺一带的“地戏”,以及安徽贵池的傩戏等,演出时所用的剧本也是变文式的说唱本。

本世纪初,在新疆吐鲁番、焉耆与哈密地区,相断有梵文、吐火罗文和回鹘文的《舍利佛传》、

《弥勒会见记》被发现。据国内外专家考证,《舍利佛传》创作于公元一世纪,传入新疆为公元二世纪;《弥勒会见记》创作于公元四——五世纪,转译为回鹘文是公元八世纪。这些文献讲的都是佛教故事,体裁也是韵散相间的说唱体式。专家们认定它们都是佛教剧本。可见,从说说唱唱的曲艺形式衍变而成戏曲形态,是具有普遍意义的艺术现象。

说唱本确实给戏曲的形成大开方便之门。只要把说唱角色化,有形化,立体化,就是实现了戏曲化。

4. 从百戏到瓦舍伎艺

秦汉时代的表演艺术,在“大一统”思想的推动下,显示出一种求多求全,争奇斗艳,琳琅满目的气象,最辉煌的表现是“角抵百戏”的大繁荣。

秦二世时已有“角抵”。所谓“角抵”,开始可能起于角力、斗技。后来演变成既有角力,又有角技艺的“杂技乐”,成为各种伎艺竞赛性的集中汇演。其中有音乐、舞蹈、杂技、武术、幻术,以及滑稽表演等。这种表演,称为“百戏”,或称“散乐”。

在“百戏”演出中,戏曲的各种因素得到了大碰撞的机会,促进了戏曲胚胎的发育。张衡《西京赋》曾描写长安平乐观的“百戏”盛况,其中《总会

仙倡》、《东海黄公》等节目，已颇带戏曲色彩。

《总会仙倡》是一段综合性的歌舞表演，表现了一个超人间的神仙世界。表演中那些戏豹舞黑者，鼓瑟吹簫者，坐而长歌者，都是由艺人扮演的。他们有的披毛羽，有的戴假面，而且还使用了象征性的“音响效果”——用石头在木板上滚动，以象征雷声。

《东海黄公》是更加引人注目的表演，它是一出以神仙方士的悲剧为内容的角抵戏。相传古时东海有一黄公，年轻时有法术，能“立兴云雾，坐成山河”，能降伏毒蛇猛兽。到了晚年，年老力衰，又饮酒过度。东海又有白虎出现，黄公持刀念咒，但法术已失灵，结果被老虎咬死。演出时，一人扮老虎，一人扮黄公，表演了一个完整的故事，又有个性化的装扮。河南、山东、江苏等地的汉代画像石上，多见人虎相斗的画面。画上的“黄公”手中舞动的道具，有的并非真的“赤刀”，而是绸带之类的东西。可见人虎相斗，兴云雾，画山河等，所用的都是象征手法，和后世戏曲的虚拟表演已很接近了。

角抵百戏囊括了各类表演艺术，导致了各种艺术的互相吸收和融合，为中国戏曲的胚胎提供了丰厚的营养。百戏对戏曲形成和发展的积极影响是长期的。即使后来戏曲成为独立的艺术形态，