

中国古代戏曲 理论与批评

吴瑞霞

著

中国社会科学出版社

中国古代戏曲
理论与批评

吴瑞霞
著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国古代戏曲理论与批评 / 吴瑞霞著. — 北京: 中国社会科学出版社, 2012. 5

ISBN 978 - 7 - 5161 - 0259 - 6

I. ①中… II. ①吴… III. ①古代戏曲—戏剧理论—研究—中国 ②古代戏曲—戏剧评论—研究—中国 IV. ①J809. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 224025 号

中国古代戏曲理论与批评 吴瑞霞著

出 版 人 赵剑英

责任编辑 郭晓鸿(guoxiaohong149@163.com)

特约编辑 王冬梅

责任校对 王应来

封面设计 格子工作室

技术编辑 戴 宽

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84024577(编辑) 64058741(宣传) 64070619(网站)
010-64030272(批发) 64046282(团购) 84029450(零售)

网 址 <http://www.csspw.cn>(中文域名:中国社科网)

经 销 新华书店

印 刷 北京市君升印刷有限公司 装 订 廊坊市广阳区广增装订厂

版 次 2012 年 5 月第 1 版 印 次 2012 年 5 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16

印 张 18.5

字 数 223 千字

定 价 42.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

我相信先锋派的目标应该是：要在最为纯粹的状态中重新发现——不是发明——戏剧的永久形式和被人遗忘的理想。我们必须撇开陈腐的俗套，打破墨守陈规的传统主义，我们必须重新发现一个真正而有生气的传统。我没有说过我已经获得成功，但终将会有人成功。而且，他们将要显示出：所有的真理和所有的现实都是古典的、永恒的。

——尤奈斯库

序

吴瑞霞教授的新著《中国古代戏曲理论与批评》即将付梓，嘱咐我写几句话，吴教授曾来武大访学，与我有过交流，离开武大之后也有联系，盛情难却。

吴教授兼任湖北师院中文系的领导职务有年，她的先生多年前就患病，孩子很小，生活的重担落在她一个人的肩膀上，然而吴教授在学术上一直孜孜以求，不断有新成果问世，实为不易。

古代戏曲理论与批评是中国古代文艺理论与批评的重要分支，但要研究古代戏曲理论与批评并非易事，这是因为，戏曲是在诗词高度发展的基础上诞生的，戏曲的主体部分“曲”就是一种特殊的诗体，古代曲论对“曲”的论述与诗论、词论既有深刻联系，又有重要区别。戏曲与史传文学、小说关系密切，与说话和诸宫调等说唱技艺亦有深刻联系，它既是文学，又是综合性的舞台艺术。戏曲拥有一体而万殊的庞大的生态系统，剧种众多，而且在八百多年的历程中有过多次形态变化，古代曲论对戏曲的关注也就存在多种差异。例如，主要以元杂剧为对象的理论批评和主要以明清传奇为对象的理论批评就存在较大差异，主要着眼于“曲”的理论批评和主要着眼于“戏”的理论批评又各有不同。研究演唱与关注文本创作、标举花部与激赏雅部，在理论视野和批评尺度上

均迥然有别。研究古代戏曲理论与批评不仅需要熟悉古代戏曲理论文献，还需要熟悉古代戏曲，对古代诗论、词论、文论以及小说理论也需要有较深入的了解，对舞台表演也要有所涉猎。

吴教授的新著力图全面把握古代戏曲理论与批评，对古代戏曲理论批评的历史、主要理论范畴和批评方法均有论述，对戏曲音律论、戏曲观众学和戏曲表演理论亦有所关注，比较全面地把握了研究对象。

虽然主要以古代戏曲理论与批评为研究对象的学者并不是太多，但自王国维、吴梅以来，古代曲论研究的成果已然颇为丰硕，吴教授的新著要超迈前贤，既需要巨大的勇气，还需要过人的功力。吴教授的新著在继承前人的基础上，偶有新见，敢于对有些成说、共识提出不同意见，体现了可贵的学术勇气和创新精神，亦可见出吴教授的为学之勤。

郑传寅

2011年季夏序于武昌珞珈山寓所

目 录

序	(1)
导论	(1)
第一节 戏曲艺术及其理论批评产生与发展的当代回溯	(1)
第二节 戏曲观念形成的历史追寻	(13)
第三节 戏曲审美特征的理论阐释	(20)
第四节 本书理论建构的简述	(30)
 第一章 戏曲音乐结构论	(34)
第一节 戏曲音乐的“曲牌联套”体与“板式”体	(35)
第二节 戏曲“曲牌联套”体的结构要素	(40)
第三节 戏曲声律的形式“意味”	(64)
 第二章 戏曲剧情结构论	(76)
第一节 戏曲剧情结构的“曲词”论	(77)
第二节 戏曲剧情结构的“演事”论	(83)
第三节 戏曲剧情结构的基本规范	(96)

第三章 戏曲代言体创作论	(106)
第一节 戏曲代言体创作与“首重音律”论	(107)
第二节 戏曲代言体创作与“以情为主”论	(119)
第三节 戏曲代言体创作与“独先结构”论	(137)
第四节 戏曲代言体创作与“真、趣、美”论	(151)
第五节 戏曲代言体创作与“意境”论	(161)
第四章 戏曲接受论	(166)
第一节 戏曲接受的对象——能动参与的观众	(167)
第二节 戏曲接受的方式——“观”、“听”兼备	(180)
第三节 戏曲接受的心理——多重互动的体验	(187)
第五章 戏曲品格论	(200)
第一节 戏曲品格论的生成	(201)
第二节 戏曲品格的“本色”论的内涵	(212)
第六章 戏曲理论的生成与诸艺术理论的关系	(234)
第一节 戏曲抒情理论与抒情艺术理论	(235)
第二节 戏曲演事理论与叙事艺术理论	(250)
第三节 戏曲表演理论与音乐舞蹈诸表演艺术理论	(262)
参考文献	(279)
后记	(283)

导 论

明天的戏剧艺术将是人人参与的社会行为，而且，谁知道也许经过一个过渡时期之后，我们将会出现全民参与的崇高的仪式——我们每个人将在其中表现自己的感情、欢乐与苦痛，而且没有人再甘心做消极的观众，那将是戏剧家的胜利。

——阿庇亚

中国古代戏曲是一种具有综合性特征的舞台表演艺术。它在多种乐器的伴奏中，通过脚色在舞台上的唱、念、做、打等具有装扮性与程式化的表演，将演事融入抒情之中，运用代言体方式演绎具有写意性的完整故事。本书即是对这样一种传统的舞台表演艺术的批评实践与理论建构的研究，因而称之为中国古代戏曲理论与批评。

第一节 戏曲艺术及其理论批评产生与发展的当代回溯

中国古代戏曲是一种发展历程漫长、成熟较晚，集多种艺术形式于

一体的综合性艺术。它经历了由上古巫优、汉唐歌舞百戏、滑稽戏、参军戏、宋官本杂剧、金元院本、宋元南戏、元剧曲、明清传奇、清代各地方戏以及近、现代京剧等诸多艺术形式发生、发展的历程，元剧曲是其成熟的标志，戏曲的源远流长几与中华民族的文明进程同步。中国古代戏曲与古希腊的戏剧、古印度的梵剧并称为世界三大古老戏剧文化，三者都具有乐歌与舞蹈、对白与动作的要素，都具有极强的装扮性、演事性、综合性等舞台表演特征。然古希腊戏剧和古印度梵剧早已解构于历史的长河之中，分别成为了歌剧、舞剧、话剧。中国戏曲则坚守自身的融唱、念、做、打（舞）为一体的综合性舞台表演的特质，以其内涵的博大精深，语言的明白晓畅、形式的丰富多彩，映照悠远而灿烂的中华文化的神韵风采，至今仍活跃在世界戏曲舞台上。需要特别强调的是，中国戏曲在它萌芽及成熟的相当长的一段时间里，是以一种时尚的、前卫的艺术形式出现在当时社会生活中的。虽然，在今天的人们看来，中国戏曲是古老的、传统的，然而在当时人们的眼里，它无疑是时尚的、前卫的，戏曲在当时的前卫与时尚，就如新潮音乐文化在今天的前卫与时尚一样。为此曾令明代开国帝王的高皇帝下如此之圣旨：“五经、四书，布、帛、菽、粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍、海错，富贵家不可无”^①。书香门第、大家闺秀的林黛玉在听了贾府戏子演习《牡丹亭》后，也发出了如下感叹：“原来戏上也有好文章。可惜世人只知看戏，未必能领略这其中的趣味”^②。那个连自己姓甚名谁都不甚清楚的阿 Q，居然也会唱“我手执钢鞭将你打！……”^③的戏

① 徐渭：《南词叙录》，载中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》三，中国戏剧出版社 1959 年版，第 240 页。

② 曹雪芹：《红楼梦》，人民文学出版社 2000 年版，第 242 页。

③ 鲁迅：《阿 Q 正传》，载《呐喊》，人民文学出版社 1973 年版，第 96 页。

文，还有鲁迅先生《社戏》里划着小船去邻村看戏的孩子们，这些无不说明中国传统戏曲因其前卫与时尚曾经拥有的最广泛和最普遍的接受群体。人们如此喜爱与接受这一艺术形式，究其根本原因，在于“戏剧是一种表现人类自身生命存在的艺术。可以这样说，戏剧的每一次发展，都是一种生命意识的高扬”。^①

从中国传统戏曲与世界当代音乐文化关系的层面看，两者似乎风马牛不相及。今天，时尚音乐文化风靡全球，伴随着快速、强烈的节奏、以富于韵律的乐感符号与极其灵动的肢体语言创造出具有高超技艺和自由多变的个性化舞蹈动作，以宣泄情感、张扬个性、释放生命，给人快感，在偌大一个地球村受到了远远不只是年轻人的喜爱。与当下中国传统戏曲的接受现状比，两者相距甚远。置身于两种艺术接受失衡的状态之中，还在对这一传统戏曲的理论与批评进行研究似乎也就是一种不明智之举了。然而，当笔者追寻当下这一新潮音乐文化的源流时，发现产生于20世纪80年代美国东海岸的由“Break Dance”、“MC”、“DJ”、“Graffiti”等因素融合而成的“HIP—HOP”这一具有代表性的当代音乐文化形式，与中国传统戏曲在音乐、舞蹈、说唱、绘画等四大元素方面竟有着神奇般的相似。此说既不是无稽之谈，也不是牵强附会，更不是为了哗众取宠，而是据实分析得来。当我们将这两种时代相隔久远、文化内涵各别、艺术趣味迥异的现象进行解构时，可以清晰地看到，构成这两种艺术的诸元素是何等相似。中国戏曲中的绘画元素，主要集中在舞台布景、人物服饰与脸谱上，其设计虽没有“HIP—HOP”艺术中的“涂鸦”那么即兴随笔而更显其有序与规范，却有如“涂鸦”似的简单与写意；中国戏曲中的“做”、“打”等舞蹈动作元素，虽没有

^① 胡志毅：《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，学林出版社2001年版，第13页。

“HIP—HOP”中的“街舞”那么个性而更显其程式化，然而其肢体动作同样具有极高的技艺和表意；中国戏曲中的“唱”、“念”元素，虽没有“HIP—HOP”中的“说唱”那么自由而更显其音律规则，然而其演唱同样具有深切的表情与写意，只是“HIP—HOP”艺术侧重于抒情性的写意，而中国戏曲则更侧重在抒情与演事结合上的写意，且两者都以音乐为载体将多种艺术文化交融于一体。当代英国著名戏剧理论家、导演马丁·艾思林说：“有一个极为重要的基本事实必须强调，因为这个事实虽然显而易见，却一直遭到忽视，特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是，戏剧（舞台剧）在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式，而且是比较次要的一种形式；而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧，不论在技术方面可能有多么不同，但基本上仍是戏剧，遵守的原则，也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则”^①。这一说法无疑准确而深刻地揭示了当今包括话剧、电影、电视剧等诸多新兴艺术与传统戏曲之间所固有的、共通的艺术规律以及所必须遵循的艺术原则。“HIP—HOP”等新潮音乐文化，当然也莫不如此。

若从发生学的层面对“戏”字的源起与内蕴进行探讨，则传统戏曲是当今时尚艺术的前奏，时尚艺术则是古老艺术在当今文化语境中的回归。汉字的“戏”有两种解释。一种解释载于《说文》，曰：“戏，三军之偏也。从戈，虚声。”“偏”，古代的战车，二十五乘谓之“偏”。“戈”，古代的一种武器，亦是渔猎工具。从这一解释看，传统戏曲源于冲突与争斗，并逐渐演化为对有冲突与争斗内容的社会生活的表演，只是戏曲的表演更多地集中在爱情、婚姻、家庭等生活范围内，如北剧、

^① [英] 马丁·艾思林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版，第4页。

南戏代表作的《西厢记》、《牡丹亭》等大多如此，即便涉及国家大事如《长生殿》所表现的唐“安史之乱”；《杨门女将》所表现的宋抵抗辽金入侵；《窦娥冤》所表现的元代蒙古贵族入主中原，致使下层人民生活于水深火热之中；《桃花扇》所表现的明末君臣昏庸无能导致清军入关等，无不是将激烈的阶级矛盾、民族冲突置于对爱情、婚姻、家庭等领域表现。凡此种种，使得我们完全有理由相信，“人类发明戏剧这种东西，无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的‘观’与‘演’的场景，借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验、从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己，从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式，这是一种体现着人类‘自由狂欢’的精神并有益于身心健康的游戏”^①。这亦是戏曲诞生之日对自身的定位。“戏”的另一种解释载于《尔雅》，曰：“戏，谑也。”也就是说，戏曲之“戏”，是有着娱乐、嬉玩、调侃意味的游艺，而非严肃、正统的活动。中国古代戏曲，从娱神的巫术仪式中走来，从民间迎神赛社的祭祀活动中发展而来。明代戏曲家汤显祖的《宜黄县戏神清源师庙记》便是关于“戏神”的记载。他说：“予闻清源，西川灌口神也。为人美好，以游戏而得道。”并赞美道：“奇哉，清源师，演古先神圣八能千唱之节，而为此道。初止爨弄参鹤，后稍为末泥三姑旦等杂剧传奇。长者折至半百，短者折才四耳。生天生地生鬼生神，极人物之万途，揽古今之千变。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”^②。汤显祖所谓的“西川灌口神”、“二郎神”，亦即“戏神”。清代戏曲家李渔在其创作

① 董健：《曲体研究·总序》，载俞为民《曲体研究》，中华书局2005年版，第3页。

② 《宜黄县戏神清源师庙记·汤显祖诗文集》下，上海古籍出版社1982年版，第1128、1127页。

的《比目鱼》中说：“凡有一教，就有一教的宗主。二郎神是我做戏的祖宗，就像儒家的孔夫子，佛教的如来佛，道教的李老君”^①。据郭英德先生考证，北宋时对“二郎神”的祭祀就已经很隆重了。如《东京梦华录》记载的卞京城外神保观殿前露台的演出盛况：“二十四日，川西灌口二郎神生日，最为繁盛。”而南宋临安舞龙灯的游戏活动也与“二郎神”有关。据《梦粱录》记载：“正月十五元夕节，……又以草缚成龙，用青幕罩草上，密置灯烛万盏，望之蛇蜒，如双龙飞走状。”对此，郭先生指出，当所舞之龙从巫师手上传到艺人手上时，“二郎神”便不仅是巫坛上的川主，同时也是舞队祭祀的首领，再往前进一步便成为舞队祭祀的祖师了。并以此与安徽池州傩戏中的“二郎神”进行了比较，认为后者开场便是戴“二郎神”面具的《舞袞灯》，“二郎神”俨然是主宰舞台的“戏神”。可见，中国戏曲之“戏”字构成中内含了丰富的原生态游艺特征^②。这或许就是以杨丽萍为代表的舞蹈艺术家们在高度文明的今天之所以还能创造出大型原生态歌舞《云南映象》的原因之所在；这或许就是2006年中央电视台举办青年歌手大奖赛中原生态唱法的出现给人以耳目一新、撞击心灵的美感，以致取得了与美声、民族、通俗等多种演唱方法并驾齐驱的审美效果的原因之所在。所有这些源于生物学理论又远远超出生物学领域的“基因”现象，使我们认识到，人类远古的艺术与当下时尚的艺术，当下时尚的艺术与未来更新潮的艺术之间本来就没有什么不可逾越的鸿沟，这就如同20世纪经典歌曲的《青藏高原》所传达的“是谁带来了远古的呼唤，是谁留下了千年的期盼，难道说还有无言的歌，还是那久久不能忘怀的眷恋”的那种悠远、深邃而神秘的呼唤一样，艺术因子在历史与当下、当下与未来之间，以

① 转引自胡志毅《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，学林出版社2001年版，第39页。

② 参见郭英德《世俗的祭祀礼》，国际文化出版公司1988年版，第18—22页。

自己“永远燃烧着的小宇宙”，穿透时空隧道进行着绵延不绝的召唤与应答。从巫术仪式的娱神，到世俗仪式的娱人，艺术就其本质而言，是人类对自我生命存在的审美显现。因而，人为地割裂各个时期、各种样式的艺术形式之间本来就存在着的千丝万缕联系，既是不科学的、也是不可能的。从这个角度上讲，研究传统的艺术理论也就意味着是对可能生成的潜艺术范型或正在生成的新艺术范型的探讨。正因为如此，笔者以为若仅仅只是钻入历史文献的故纸堆里做研究，所研究的学问是没有生命力的；若仅仅只是着意于当代时尚艺术的表象做研究，所研究的学问则是缺乏历史底蕴与文化内涵的。出于上述的思考，笔者在撰写本书时，力求在文化维度与理论视野上有一种新的突破。

一 元代戏曲及其理论与批评

元代是古代戏曲及其理论与批评的形成时期。元代戏曲以一本四折的“曲牌联套”为其基本的音乐体式，这一在北方民间艺术基础上发展起来的戏曲体式，每一折由同一宫调中的若干个曲调按一定的顺序联缀为一个套曲。在句法结构上，曲牌音乐属于古代的词体结构，以长短句相间为其基本语言格式。这一依据音乐结构确立其剧情结构的“曲牌联套”的体式，既符合简洁统一的程式化声律规范，又符合由发生、发展、高潮、结局等情节要素构成的演事规范，从而使戏曲的曲调与剧情结合得十分紧密。这一时期的戏曲代表作家及代表作品有：关汉卿的《窦娥冤》和《单刀会》、王实甫的《西厢记》、白朴的《梧桐雨》、马致远的《汉宫秋》、郑光远的《倩女离魂》、纪均祥的《赵氏孤儿》、康进之的《李逵负荆》等。

建立在这一创作基础上的戏曲理论与批评著述，主要有元人燕南芝

菴的《唱论》、周德清的《中原音韵》、夏庭芝的《青楼集》、钟嗣成的《录鬼簿》、明初无名氏的《录鬼簿续编》以及明人朱权的《太和正音谱》等。这些著述从不同的角度对元剧曲的创作与批评进行了研究与总结。其中关于戏曲韵谱有《中原音韵·十九韵谱》；曲谱有《太和正音谱》；戏曲创作理论有《中原音韵·作词十法》；演唱技法有《唱论》；对戏曲舞台表演主体研究的有《青楼集》；对戏曲文本目录及其创作主体的研究有《录鬼簿》、《录鬼簿续编》；这两本书，亦是现存最早的元曲目录集。

在上述诸论著中，周德清的《中原音韵》当予以特别重视，它对当时“关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调”^①的戏曲文本的用韵，按照平分阴、阳，入派三声的规则归纳而成的十九韵谱，成为填制北剧曲的曲韵规范。与此同时，周德清将元曲的创作方法概括为“作词十法”，并将“知韵”与“造语”置于十法之首，开启了古代戏曲“以曲为本位”，“首重音律”的理论先河，其后的戏曲理论一直沿此论发展，即使是首创了“独先结构”理论的清人李渔，在所建构的戏曲理论体系中，音律仍是其重要的组成部分。燕南芝菴的《唱论》，亦是一部值得关注的戏曲音乐著述，此书对宋、元两代的戏曲声乐理论及其演唱方法进行了总结。朱权的《太和正音谱》则是现存最早的北曲曲谱，亦为填制北曲的曲谱规范。可见，在戏曲成熟的元代，戏曲理论将戏曲视为一种演唱艺术，在重视曲韵、曲谱等音乐规范的前提下，将声律与文词作为创作戏曲的两个基本要素，对具体作品的批评与研究，亦从这两个方面展开。

^① 周德清：《中原音韵》，载中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》一，中国戏剧出版社1959年版，第175页。

二 明代戏曲及其理论与批评

明代是古代戏曲及其理论与批评的发展时期。明传奇亦属于“曲牌联套”的音乐体式。明传奇的形成不仅是对宋、元南戏的继承与发展的结果，同时也是对北剧曲的学习与借鉴的结果。明传奇亦源于民间，经教坊改造为南曲北唱的“絃索官腔”后，这一“絃索官腔”在流传中又与各地的方言及民间曲调结合，形成了海盐腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔等地方声腔，其中昆山腔“流丽悠远，出乎三腔之上”^①。明代中期，以魏良辅为首的音乐家对当时只用于清唱的昆山腔进行了改革，改革后的昆山腔经梁辰鱼的《浣纱记》表演于戏曲舞台，以其严谨而规范的宫调，婉转而优美的声腔以及丰富而有表现力的乐器伴奏，赢得了广大民众的喜爱，随之风靡全国。明传奇虽也属于“曲牌联套”，然而不受北剧曲一本四折的限制，一本传奇一般由十几出到几十出构成，且前有引子，后有尾声，中间有过曲，分别联缀若干支曲牌。明传奇在宫调的运用上较多地采取了南北合套的方式，其结构虽不如元剧曲严谨，然而较之传奇前身的南戏，无疑要规范得多。

宋、元南戏的代表作品有《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》等，高明的《琵琶记》是南戏从民间艺术走向文人创作的标志。明代戏曲代表作家及代表作品主要有杂剧作家徐渭的《四声猿》、《歌代啸》，传奇作家汤显祖的“临川四梦”：即《牡丹亭》、《紫钗记》、《邯郸记》、《南柯记》，其中《牡丹亭》是汤显祖的代表之作，也是明传奇的经典之作。

^① 徐渭：《南词叙录》，载中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》三，中国戏剧出版社1959年版，第242页。