

中国戏曲通论

张 庚 郭汉城主 编

何 为 副主编

上海文艺出版社

责任编辑：顾 伦

封面设计：乐秀楠

中国戏曲通论

主编张 庚 郭汉城

副主编何 为

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

兵革书店经销 上海中华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 21.875 插页 4 字数 503,000

1989年9月第1版 1989年9月第1次印刷

印数：1—2,540册

ISBN 7-5321-0347-1/1·288 定价：8.95元

前 言

自“五四”以后，文艺界对于中国戏曲，议论一直很多，绝大部分都是贬辞。这些贬辞的作者，真正对戏曲有过研究的却很少，如果说一个真有研究的都没有，恐怕也不过分，但这些人中，又有相当数量是新文艺运动中很有名气、很有地位的人，他们说的话在社会上是很有影响的。这就使得相当长的一个时期中间，戏曲在文艺界，或者准确些说，在新文艺界没有地位，干脆被摒弃在文艺的视野之外，对它除了贬斥之外，是绝对不屑加以认真研究的。

我们当然不能说，也绝不应当说，这些先生们都是民族虚无主义者。如果这样说，那是错误的。他们中的绝大多数人都是有爱国热情、有改革志愿的人，只是并没有认真研究过戏曲，甚至很少看戏或干脆从不看戏曲演出的人。当然其中也确有个别的民族虚无主义者。

这当然不是说，那时中国就没有真正的学者对戏曲作严肃的研究。像王国维、吴梅、王季烈、齐如山以及余上沅这些先生，就是功不可没的。他们中的有些人还带出了一批在这方面很有建树的学子和后人。幸亏有了这许多先生的努力，才使得戏曲的研究在这些年来作出了开创性的工作。

这些年来对戏曲的研究虽然成绩很大，但对于戏曲的现状

却研究甚少。近半个世纪以来，虽然出现了梅兰芳、程砚秋、周信芳等闻名世界的戏曲艺术大师，但由于中国处于半封建半殖民地状态，戏曲就总的说来，衰败、没落的状况是很严重的。因此也就出现了许多落后的、不能令人满意的现象，却又没有人出来对此作认真研究改进的理论探讨。说起来，这本是从事戏曲研究者应当负的责任，因为许多不能令人满意的现象，从事这方面研究的人不出来讨论研究，又有谁来干这件事呢？不过在那个年代，中国既贫穷又落后，帝国主义者虎视眈眈，那时的人们，心事重重，大有亡国之忧，小有衣食之累，这样的事，连政府都没有把它放在眼里，区区小民，有谁还能有闲心来管这些不急之事呢！

1936年到1937年这一段短短的时间中，上海左翼文艺家以鲁迅为首，提出了文艺大众化问题，文艺的民族形式问题，利用旧形式问题。抗日战争开始以后，青年的文艺家们，首先是戏剧家们走出大城市，到了广大人民群众中间，他们发现在大城市中尚能存在的话剧，到了广大人民群众之中就很难被接受。这时，艺术的民族形式问题就具体化成了如何利用文艺的旧形式的问题了。更具体些说，成了如何利用“旧戏”这种形式来动员广大人民群众参加抗战的问题了。先知先觉的田汉和欧阳予倩，首先就作了实践，他们的行动引起了很大的反响。这样，新文艺工作者为时势所迫，才普遍地承认戏曲也应当被看作是文艺战线上的一个方面军，要加以利用，加以改革，使之现代化。这一场由现代中国新文化运动的实践所产生的理论之争，最后由毛泽东同志作出了结论，那就是：旧戏曲必须推陈出新，去其糟粕，取其精华，使之变成新戏曲。有了这个结论之后，一批有志于此的新文艺工作者投身到戏曲队伍里来，和一批立志改革的老艺人共同工作。戏曲改革的工作有人过问了，建国以来，在周恩来同

志具体指导下，作出了很大的成绩。戏曲展现了新的面貌，有了无愧于新戏曲称号的作品，新戏曲已经成了气候。

近几年来，由于文化生活的形式多样化了，已经不是戏曲和电影平分天下、主宰市场的局面。特别是电视的普及，影响到剧场上座率下降，这就引起评论界许多议论，危机论、夕阳论、消亡论等等，都是对戏曲提出来的。其实，在表演艺术的各个门类，一时都遭到了困难，有些艺术门类所遇到的困难比戏曲还大。可是许多人首先议论的却是戏曲，由危机论引出了戏曲必然消亡的议论，必须由话剧来代替它的议论；还有戏曲是宣传封建思想的渠道之说，程式落后之说，等等。这种种议论很使人吃惊，吃惊不在于别的，而在于它们是“五四”时期某种议论的简单重复，几乎没有增加任何新的东西。这很引起我们的深思：为什么西洋有歌剧没有人议论，而戏曲中有音乐就要被认为是落后？西洋芭蕾舞剧也有程式，大家都能肯定，甚至还认为很美，而为什么戏曲中的程式就被认为是落后的？希腊悲剧有浓厚的宿命论思想，人的命运是由神早已定下的，人对之无能为力，人们称颂其深刻、伟大，而对中国戏曲中的人物、故事，却挑剔不尽它的“封建落后”思想，何厚洋而薄中呢？我们不是说非要去挑剔外国艺术，外国艺术有外国的传统，有它的价值，也很值得我们借鉴；我们是说，有些人为什么这么贬低自己的民族艺术，看不到自己的长处呢？细想起来，实在有些令人痛心。近百年来半封建半殖民地社会的日子，不仅仅在我国人民生活留下了深创巨痛，就是在心理上留下了深刻的消极影响，养成了严重的民族自卑感。

说这些话，不是为了意气，更不是不许有上面这类思想。思想是客观存在，意气不解决问题。我们是在思考，觉得这种现象非常值得研究。“五四”以来这么多年，我们以为它是已经解决

了的问题，却没有料到又从有些人的思想中浮现出来。

看来，仅仅在政策方面作研究，只着眼于解决戏曲改革中当前的问题还是不够的，甚至写一两部戏曲史，让大家了解戏曲的来龙去脉也不够，还得提高戏曲的理论水平，找出它的规律性，也许这样，才能配合着成功的演出实践，从根本上说服人们，平心静气地、认真严肃地来对待戏曲。当然，这样做首先还是为了提高我们自己，提高戏曲界，能够更自觉地克服自己落后的东西，克服自己的局限性，早日赶上时代，走到时代的前面，使戏曲真正成为无愧于领着时代前进的艺术。

因此，我们不自量力，下决心写出了这本《中国戏曲通论》来。

不自量力是事实。这本书要写好谈何容易！现在这本摆在读者面前的书，是写得很不理想的。如果它连我们所想达到的水平的百分之几也达不到，那只能怨我们自己没有能力。但我们也不后悔，事情总得有人开头，没有人抛砖，那玉是引不出来的。

我们估量了一下，要写这样一本书，客观的条件是否已经具备了？完全具备自然很难说，不过也具备了一定的条件。一方面，三十几年戏曲改革的实践经验是相当丰富的，足够我们总结；何况从辛亥革命前后戏剧改良，经过“五四”、到抗战胜利这段时间，经验也是非常多的。另一方面，自有戏曲以来，这几百年时间里，除了丰富的实践，还有前人丰富的理论资料，这不足够我们咀嚼消化的吗？再一方面，到了二十世纪八十年代的今天，我们已经不是清末民初时那样，对于西方两眼一抹黑，也不是“五四”时代那样对西方文化和戏剧认识不清，不能批判地接受，而是经过多年老老实实在地学习，渐渐认清了它们的长短，起码可以拿它来和我们自己的戏曲作对比研究，以便认识其间的异同了。问题的关键还在我们的主观能力是否真能把这些丰富

的营养好好消化，来滋补自己。

我们深深感到，谈理论比写史要难得多。写史虽然也不容易，但只要能够指出事实，老老实实地按其发展的本来面貌写出来，就不至于会出大错。谈理论倒是允许你海阔天空地遨游，但要真正作到实事求是，从客观实际当中抽绎出规律来，那就难的多了。我们想按这后一种方法去做，很显然，做得很浅，深层的地方还开掘不到。等到把稿子杀青之后拿来一通读，就发现原来还是卑之无甚高论，这真没有办法，能力只有这样大。另外，虽然我们主观上谨慎而又谨慎，有时还免不了有海阔天空的议论。要做到坚持唯物主义是多么不容易啊！

这本书，我们知道凭一人之力是写不出来的。戏曲是综合艺术，只能由各个专门方面的人来分写。虽然我们尽力在理论上求得统一，但究竟是一部集体协作的著作，参加者来自各个不同的专业，所涉猎的领域各不相同，要求在每一个具体学术问题上都能见解一致，实际上是很难作到的。自然，我们也作了一些努力，尽可能地避免互相矛盾、前后重复的缺陷；但在学术问题上，我们还是尽量尊重撰写者的个人见解，力求让他的研究成果按他自己的表述方式发表。因此，全书还不能作到天衣无缝，文风不统一那更是显而易见的了。不是不想弄得更完整些，只是下了许多功夫仍然没有办到而已。

还有一点一定要声明一下。我们写这部书并没有以指导者自居之意。我们只是想把前人已经做出来的经验加以整理，使之较有条理，以便于读者参考。如果有人认为这是一本指导创作的书，想要按照书中所说的去进行创作，那就非我们写此书的本意了。至于有人以为我们书中所说的话都是不可逾越的规矩，那就更是和我们写书的初衷背道而驰了。但也大可不必抱这样的杞忧，认为此书一出，遂令创作者从此受了束缚，写不出好剧

本、排不出好戏来了。我们认为凡是艺术创作，就都是创造性的工作，因袭前人，模仿前人，是搞不出好东西来的。我们这本书，恰恰是，也仅仅是企图总结前人的经验，给大家作个参考。至于总结得对不对，那又是另一回事。还有一点，近年来探索性的创作不少，这也是搞理论的人应当总结的一部分重要经验。但因为还都在开头，尚难从中抽绎出带根本性和共同性的东西，只好暂付阙如。

这是一本抛砖以图引玉的书，粗疏、不妥、错误、荒谬之处，定属难免，还望读者不吝指正，我们衷心感谢。

1987年12月

目 录

前言	(1)
第一章 中国戏曲与中国社会	(1)
第一节 自成体系的中国戏曲	(1)
一、中国戏曲与印度梵剧	(1)
二、中国戏曲的特殊道路	(6)
第二节 戏曲生存与延续的社会条件	(17)
一、城市对戏曲提高的作用	(17)
二、多种声腔的出现与声腔系统的形成	(21)
第三节 戏曲的全国化	(27)
一、戏曲的全国化趋势	(27)
二、全国化与地方化的关系	(31)
第四节 戏曲的现代化	(35)
一、戏曲能否迈出封建的铁门槛	(35)
二、戏曲要不要接受新事物	(41)
三、走向世界，走向未来	(48)
第二章 中国戏曲的人民性	(52)
第一节 人民性的涵义及性质	(52)
一、对戏曲遗产的总体认识	(52)

二、人民性的涵义·····	(56)
三、人民性的审美性质·····	(60)
第二节 古代戏曲的人民性·····	(66)
一、古代戏曲人民性的历史特征·····	(66)
二、古代戏曲人民性的审美特征·····	(76)
第三节 有关传统剧目人民性的几个问题·····	(86)
一、关于封建道德·····	(87)
二、关于历史真实与艺术真实·····	(96)
三、关于民族问题·····	(104)
第四节 当代戏曲的人民性·····	(113)
一、当代戏曲与人民的联系·····	(113)
二、当代戏曲人民性的发展·····	(118)
第三章 戏曲的艺术形式·····	(127)
第一节 诗、乐、舞的综合与戏曲形式的形成·····	(128)
一、诗歌、音乐、舞蹈的混合·····	(129)
二、诗歌、音乐、舞蹈的综合·····	(131)
三、戏曲形式的形成·····	(138)
第二节 戏曲形式的节奏性·····	(148)
一、节奏形式与节奏感·····	(148)
二、节奏在综合艺术中的作用·····	(152)
第三节 戏曲形式的虚拟性·····	(156)
一、虚拟性特点形成的历史原因·····	(156)
二、虚拟与真实感·····	(161)
三、虚拟手法与特殊的舞台时空形态·····	(164)
第四节 戏曲形式的程式性·····	(167)
一、戏曲程式的特性·····	(168)
二、戏曲程式的表现规律·····	(173)

第四章 戏曲的艺术方法	(180)
第一节 不同的舞台形象创造方法	(180)
一、摹仿说与摹象戏剧的发展和变异.....	(182)
二、物感说与戏曲意象.....	(187)
第二节 戏曲意象的创造规律	(194)
一、以意为主导,以象为基础.....	(195)
二、人物形象的意象化.....	(202)
三、戏剧环境的意象化.....	(213)
第三节 戏曲艺术方法的实质	(219)
一、戏剧的本质和特性.....	(220)
二、戏曲艺术方法的实质:再现基础上的表现.....	(224)
第五章 戏曲文学	(236)
第一节 剧诗	(237)
一、无体不备的兼容文学.....	(237)
二、藏中有露的主观诗人.....	(240)
三、蕴藉抒情的戏剧动作.....	(242)
第二节 戏曲的人物塑造	(246)
一、塑造人物,就是塑造性格.....	(247)
二、戏曲塑造人物性格的特点.....	(250)
第三节 戏曲的情节结构	(261)
一、戏曲情节的含义和特点.....	(261)
二、戏曲结构的形态、层次和手法.....	(266)
第四节 戏曲的冲突	(273)
一、戏剧冲突和戏剧性.....	(275)
二、戏曲冲突形态的特殊性.....	(277)
第五节 戏曲的体裁	(282)
一、我国悲剧的发展概貌和审美特点.....	(283)

二、我国喜剧的发展概貌和审美特点·····	(293)
三、我国的正剧·····	(300)
第六节 戏曲的语言·····	(302)
一、语求肖似·····	(303)
二、言须本色·····	(307)
三、声务铿锵·····	(311)
第六章 戏曲音乐·····	(314)
第一节 戏曲音乐的特征·····	(314)
一、音乐艺术的特性·····	(315)
二、音乐与戏剧的结合·····	(322)
三、民间性与专业性·····	(332)
第二节 戏曲音乐的构成·····	(341)
一、抒情性与叙事性·····	(341)
二、曲牌联套与板式变化·····	(347)
三、旧曲沿用与形象创造·····	(357)
第三节 戏曲音乐的体现手段·····	(367)
一、戏曲的声乐·····	(368)
二、戏曲的器乐·····	(377)
第七章 戏曲表演·····	(388)
第一节 独具品格的表演艺术·····	(388)
一、一种独特的歌舞表演·····	(388)
二、歌舞性与戏剧性的矛盾统一·····	(391)
第二节 表演程式·····	(404)
一、程式一词的由来·····	(404)
二、表演程式与生活·····	(407)
三、表演程式的特性·····	(410)
四、表演程式的作用·····	(415)

第三节	角色行当	· · · · · ·	(418)
一、	行当的含义	· · · · · ·	(419)
二、	行当的构成	· · · · · ·	(421)
三、	行当的特性及其作用	· · · · · ·	(424)
第四节	塑造舞台形象的美学追求	· · · · · ·	(428)
一、	造型	· · · · · ·	(430)
二、	表情	· · · · · ·	(434)
三、	寓意	· · · · · ·	(438)
四、	求美	· · · · · ·	(442)
第五节	戏曲的舞台体验	· · · · · ·	(448)
一、	多元化的体验方式	· · · · · ·	(448)
二、	“勉强”与“自然”	· · · · · ·	(457)
第八章	戏曲舞台美术	· · · · · ·	(460)
第一节	人物造型	· · · · · ·	(460)
一、	可舞性·装饰性·程式性	· · · · · ·	(460)
二、	脸谱的传神、变形和象征	· · · · · ·	(465)
三、	服装的程式性——穿戴规制	· · · · · ·	(470)
四、	梅兰芳开创的“第二传统”	· · · · · ·	(478)
第二节	景物造型	· · · · · ·	(482)
一、	从表演中产生“布景”	· · · · · ·	(482)
二、	门帘台帐·一桌二椅	· · · · · ·	(486)
三、	马鞭·布城·水旗	· · · · · ·	(492)
四、	戏以人重,不贵物也	· · · · · ·	(497)
五、	多样追求的新趋向	· · · · · ·	(502)
第九章	戏曲导演	· · · · · ·	(511)
第一节	戏曲导演的历史传统	· · · · · ·	(512)
一、	戏曲导演孕育在戏曲表演中	· · · · · ·	(612)

二、戏曲导演的实践与理论·····	(515)
三、戏曲导演制的建立·····	(519)
第二节 戏曲导演的职能·····	(521)
一、戏曲导演与剧本·····	(522)
二、戏曲导演与演员·····	(528)
三、戏曲导演的整体功能·····	(533)
第三节 戏曲导演的构思活动·····	(538)
一、戏曲导演形象构思的特点·····	(539)
二、结构布局·····	(545)
三、人物形象的创造·····	(549)
第四节 戏曲导演的专业手段·····	(553)
一、舞台节奏·····	(554)
二、场面调度·····	(559)
第五节 戏曲导演的观众意识·····	(565)
一、显明的传达意识·····	(566)
二、观众是形象创造的合作者·····	(569)
第十章 戏曲与观众·····	(574)
第一节 娱乐与教育·····	(574)
一、戏曲的娱乐性特点·····	(574)
二、乐与教的一致与矛盾·····	(580)
三、教育寓于感动之中·····	(582)
第二节 距离与共鸣·····	(584)
一、对距离问题的不同态度·····	(584)
二、戏曲的距离化·····	(588)
三、“剧场假而情真”·····	(597)
四、共鸣的复杂性·····	(600)
第三节 欣赏与创造·····	(603)

一、多层次的观众参与·····	(603)
二、“激发观众想象力的最大活跃”·····	(608)
三、不能消灭的界限·····	(614)
第四节 适应与引导·····	(616)
一、在观众的选择面前·····	(616)
二、“看热闹”、“看门道”及其他·····	(622)
三、艺术家的责任·····	(629)
第十一章 戏曲的推陈出新·····	(635)
第一节 中国戏曲改革的道路·····	(635)
一、历史提出的课题·····	(635)
二、继承与革新的辩证规律·····	(640)
第二节 戏曲革新的历史回顾·····	(649)
一、内容上的“整旧”与“创新”·····	(650)
二、艺术上由低向高前进·····	(657)
第三节 推陈出新的未来探索·····	(666)
一、现代文化与传统文化·····	(666)
二、纵向继承与横向借鉴·····	(673)
三、戏曲发展的未来趋势·····	(680)
后记·····	(684)

第一章 中国戏曲与中国社会

第一节 自成体系的中国戏曲

一、中国戏曲与印度梵剧

世界上有三大古老戏剧文化。

世界上有很多国家有自己的民族戏剧，但是仔细考察起来，却是三大源流，一个是古希腊的戏剧，一个是古印度的梵剧；一个是中国的戏曲。古希腊的戏剧现在它本身虽已不存在，但整个欧洲文化中的戏剧基本上都是由它演化派生出来，到了今天，形成了一大独立的戏剧文化系统，影响及于全世界。印度的梵剧现在也已成了遗迹，但它的影响所及也遍被东南亚各国，现今尚存在的东南亚各国的民族歌舞，其中也包括了戏剧性的歌舞，都是或多或少受了印度歌舞的影响，而形成文化系统的。中国戏曲是现在世界上唯一还活着的古老戏剧，它不仅仍在我们现在这个十亿人口的国家之内发荣滋长，而且对于东亚各国如日本、朝鲜、越南的戏剧都起着一定的影响，而形成了一个独立的戏剧文化系统。

世界上这三大戏剧文化系统，是发源生长衍变于不同的历

史时代,不同的社会条件之下,它们各有各的黄金时代,也各有各的衰微中落过程。它们各自的历史都是十分壮观的,这里不作详说。但为了作一点比较,以便认识我们中国戏曲在世界戏剧文化中的地位起见,下面将这三种戏剧各画一个极其粗略的轮廓。这个轮廓不大好画,因为其中有些重要事实,甚至是基本事实,在世界研究者中间还存在着不少争议^①。本书的重点不在研究希腊和印度戏剧,无意去进行这些争议,只是就比较为大家公认的事实,作一番陈述而已。

希腊戏剧产生于公元前六世纪后期,是由酒神祭祀的仪式中演变出来的。悲剧的产生比喜剧略早,二者的演出都是带着全民的节日活动性质的。戏剧在希腊产生的年代,正是希腊社会兴旺发达的时代,而在戏剧繁荣的中心雅典,那时也正号称黄金时代。这时正是希腊战胜了波斯,雅典城邦也是国力最富强,政治较民主,城邦公民心情也愉快的时候。希腊这时正处在奴隶制社会的阶段,以往所说的雅典民主制,是将奴隶阶级排除在外的。就在这时候,希腊连着出了三大悲剧家——埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯,还有一位大喜剧家亚里士多芬。可以说,希腊的戏剧一产生就登上了它繁荣的高峰。这是公元前五世纪到四世纪间的事。但是好景不长,在希腊各城邦之间。既有雅典这样的民主制度,也有斯巴达那样的贵族专制制度,而且各自结成同盟,互相之间矛盾很多。于公元前431年终于爆发了战争,这就是历史上所称的伯罗奔尼撒战争。这次战争打了二十七年之久,虽然斯巴达最后胜利了,但整个希腊各城邦也拖得疲癯残疾,从此一蹶不振,希腊戏剧的繁荣时代也就一去不复返了。

① 如近年来有的学者提出,印度的古梵剧没有消亡,在喀拉拉邦民间还有演出。这些,须作进一步考察,才能得出结论。