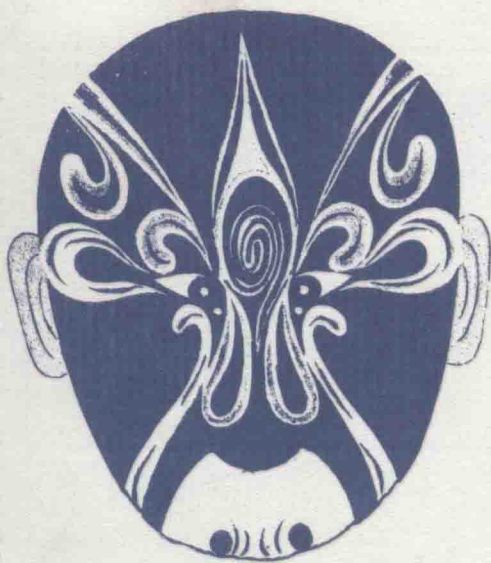


● 中华文化普及丛书 ●

丛书主编 钱念孙



中国 戏曲

zhongguo
xiqu

王长安/著

duben

读本

贵州出版集团
贵州教育出版社

中国
戏曲
读本

zhongguo

王长安/著 xiqu

duben

贵州出版集团
贵州教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲读本/王长安著. —贵阳:贵州教育出版社,
2010. 11

(中华文化普及丛书/钱念孙主编)

ISBN 978-7-5456-0089-6

I. ①中… II. ①王… III. ①戏曲—艺术—中国—青
少年读物 IV. ①J82-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 206648 号

中国戏曲读本

王长安 著

出版发行 贵州出版集团
贵州教育出版社
地 址 贵阳市黄山冲路 18 号 A 栋
(电话 0851-8654672 邮编 550004)
印 刷 贵州新华印刷厂
开 本 787mm×1092mm 1/16
印张字数 10.75 印张 210 千字
版次印次 2010 年 11 月第 1 版 2011 年 2 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5456-0089-6/J·44 定价:20.00 元

如发现印、装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

厂址:贵阳市友谊路 186 号 电话:0851-6784181-2127 邮编:550001



◎ 中华文化普及丛书 ◎

丛书主编 钱念孙



总序

钱念孙

中华文化是世界上最古老的文化之一，也是世界上唯一绵延不绝、至今仍在蓬勃发展的文化。世界四大文明古国中的其他三个：印度约于公元前1500年遭受雅利安人的入侵，璀璨夺目的印度河谷文化终于沉落；埃及于公元前332年被马其顿亚历山大大帝征服后，其文化开始希腊化，以后随着罗马帝国的吞并，埃及文化又汇入罗马文化圈，古埃及文明只留下金字塔、木乃伊等历史遗迹供人凭吊；作为欧洲文化摇篮的古希腊罗马文化，虽然在公元前三四百年繁盛一时，但后来也由于外敌入侵和内部缘由，先后不幸夭折。这些世界上曾经令人叹为观止的古老文化，都在历史演进过程中由于种种原因半途衰竭了，颇能引起人们“黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠”的慨叹。

可是，作为世界四大文明古国之一的中国，其文化虽然在漫长发展过程中历经内忧外患，但从未发生过毁灭性的中断。在学术上，先秦诸子、两汉经学、魏晋玄学、隋唐佛学、宋明理学、清代朴学；在文学上，诗经、楚辞、汉赋、魏晋诗文，唐诗、宋词、元曲、明清小说，真可谓峰峦叠出，代有高峰。中华民族在数千年的漫长跋涉中，经历了多少惊心动魄的历史事件，涌现了多少可歌可泣的英雄人物，创造了多少彪炳史册的丰功伟绩，留下了多少震古烁今的历史文物和名胜古迹！新的历史时期，源远流长的中华文化奋发蹈厉，与时俱进，彰显出历久弥新，更加绚丽多姿、兴旺发达的丰采。

博大精深的中华文化，是中国人民性灵智慧和才情气概的结晶，也是祖先留给我们的珍贵精神财富。学习和继承这份文化遗产，我们祖先几千年积累的

丰富知识和宝贵经验，就会像滚滚江河奔腾而来，灌溉和滋润我们的心田。它不仅能使我们增强民族自信心和自豪感，还能使我们开阔胸襟、增长才干、获得启示，从而更好地认识昨天、把握今天、展望明天。

摆在读者面前的这套“中华文化普及丛书”，正是为实现这一愿望而做的一点努力。

这套丛书按学科和事类分类，以文学、历史、哲学、伦理、科技、戏曲、民俗、建筑等分册，按照历史本身发展的顺序，精选各领域里的杰出人物、经典名著、重要事件等，透过现代学术的眼光，用简洁精当的描述和阐释，向读者系统介绍中华文化精华。其目的在于：使恢宏壮丽的中华文化，得到更加广泛的普及，特别是引起广大青少年的喜爱和重视，帮助青少年理解中华民族在人类历史上的伟大贡献和重要地位，从而激发青少年对祖国、对民族的由衷热爱。

为了让深奥难懂的古代经典和远离今天的历史人物及历史事件，在青少年心目中“活”起来，丛书在严格尊重史实，力求内容准确的前提下，注重用通俗易懂的语言，生动活泼的故事，引人入胜地介绍各领域知识，使读者在了解中国灿烂文化的同时，又享受到读书悦心明智的乐趣。

或许若干年后，今天这套丛书的青少年读者，也有人以自己的聪明才智和创造发明，步入中国文化的宏伟殿堂，与圣贤先哲的辉煌业绩相互媲美，相映生辉，为中华文化的兴盛和繁荣耸立起新的丰碑！

我们期待着！

历史期待着！

2010年10月25日于合肥

引言 中国戏曲： 一条千年流淌的文化长河

说中国戏曲是中华文化的产物，可能不会引起非议。但如果要说中华文化也闪耀着中国戏曲的光芒，恐怕就会有人心存疑问了。

其实，这个问题并不难证实。对中华文化稍有了解的人，一定都见到过这样一种现象：弥漫在中国人社会生活各个方面的俚词熟语大都是从中国戏曲引借而来的。例如：进入某种状态，被说成是“进入角色”；担任辅助性工作，被说成是“跑龙套”或“当配角”；据理力争，被称为“唱红脸”；迂回婉转，又被称为“唱白脸”；劝人和解，是“打圆场”；讽刺别人，是“喝倒彩”；比较激烈的打架，叫“大打出手”；两人配合做事，叫“一唱一和”；怂恿别人做事，又叫“当后台老板”；冲锋在前，叫做“粉墨登场”；出谋划策，叫做“幕后指挥”；机构不正规被称做“草台班子”；抓紧工作被称为“紧锣密鼓”；泄露隐私，谓之“穿帮”；公开示众，谓之“亮相”；弄虚作假，谓之“演戏”；弃文经商，又谓之“下海”……还有“帮腔”、“唱高调”、“独角戏”、“开场白”、“大团圆”、“自报家门”等等，真可谓俯拾即是。由此可见中国戏曲对中华文化旷日持久的渗透与影响之一斑。

中国戏曲和西方戏剧不一样，西方戏剧发祥较早，而中国戏曲成型较晚。西方戏剧至少从古希腊开始，就具有了完全形态。流传至今的古希腊剧作，可以让我们非常容易地联想到当时演剧艺术的规范程度。中国戏曲尽管其踪影遥远，但真正成型也只是在北宋（公元960年—1127年）后期。其作为一门独立的艺术至多也就千余年的历史。如果说装扮表演是戏剧艺术的基本特

征的话，那么，中国戏曲的这些特征其实很早就散见于各种游戏、仪式、民俗活动和宫廷讽谏中。不过，那时虽有装扮、有表演，但却十分零星散碎，还没有出现艺术品消费意义上的观众。所以，它还不是规范意义的戏剧。有的戏剧史家把这称之为“泛戏剧”状态，意思就是说它还是散乱的，不规范的。在那时，宫廷优伶说个笑话算戏剧，巫覡们装神弄鬼作个道场算戏剧，猎人们出猎前后跳个舞蹈也算戏剧。其实，这只不过是中国戏曲的最初踪影。但正是它们使戏剧的因子很早就播撒在中国人社会生活的各个角落，参与了中华文化的基本构建。

西方戏剧则不同，它从一开始就具有严格的戏剧规范，有剧本、有演员、有观众，甚至还有剧场。有趣的是，西方戏剧走了一条从规范戏剧到“泛戏剧”的道路，而中国戏曲走的却是一条由“泛戏剧”到规范戏剧的道路。以宋代（公元960年—1279年）为界，中国戏曲经历了原始社会的“百兽率舞”，秦代（公元前221年—前206年）前后的“优孟衣冠”，汉代（公元前206年—公元220年）的百戏，南北朝（公元420年—589年）的乐舞和唐代（公元618年—907年）的参军戏。这些应当说都还不是严格意义的戏剧，都还不具备规范意义的戏剧形态。宋金（公元1127年—1279年）杂剧的出现，标志着中国戏曲的发育完成。散落的戏剧美因子从此凝聚，呈现出日益完美的中华戏剧形态。从现今可见的南戏，到辉煌一世的元（公元1271年—1368年）杂剧；从文学性因素空前活跃的明（公元1368年—1644年）清（公元1616年—1911年）传奇，到众腔纷呈的“花部乱弹”；从表演艺术渐领风骚的清代地方戏，到具有现代戏剧风范的中国京剧……中国戏曲走过了由小到大、由弱到强、由松散到整一、由不规范到规范的崎岖而又漫长的发展道路。

应当说，近代以后，完全成熟定型的中国戏曲连举手投足都有严格规范。剧本要有结构模式，声腔要有曲牌或板式，化装要有定型的脸谱和头饰，服装要有穿戴关目，表演也要有包含固定意义的定型的、甚至是套路式的形体动作。这就是所谓的中国戏曲的“程式化体系”。但是，由于它秉承了中国艺术写意的基本风格，程式化体系经过写意之笔的点染，却又呈现了十分灵动的主观状态。俄国大戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基称这是“一种有规则的自由动作”。而原本以规范形态出现的西方戏剧，在经历了两千多年的发展之后，却逐渐泛化为形态各异的“泛戏剧”，出现了“音乐戏剧”、“咖啡戏剧”、“行为戏剧”、

“环境戏剧”等令人眼花缭乱的戏剧现象，一度甚至泛化到了连哲理的荒诞演绎都算戏剧的程度。

由此可以看出，中国戏曲就像滚滚东流的长江，在初始的源头，涓涓细流绵延不断。但这细流还远不是人们通常概念上惊涛拍岸的长江本身。然而，它们不停地流、不停地淌、不停地聚集，最终汇集成波澜壮阔的长江。正因如此，它是遥远的，更是身边的；它是生活的产物，又是生活本身。像长江濡润了广袤的中国大地一样，中国戏曲也因其独特的发生发展方式，滋养了中国人，充实了中华文化，以至老辈中国人常说“生活在戏中，戏在生活中”。

小时候读《红楼梦》，有一句话给我的印象特别深。书中在写到刘姥姥去大观园作客时，大观园的老老小小为了助兴，曾提议要刘姥姥说个趣闻轶事。刘姥姥却认为应由贾母说，她说贾母“时常听书看戏，知道的事情多，是我们庄户人家比不了的”。这里，我们可以看出在古代中国，由于一般百姓识文断字的不多，中国人的普通人文知识、一般生活常识和起码的是非标准或道德规范，基本都是从戏台上得来的。诚如陈独秀先生所说：“戏园者，实普天下人之大学堂也；优伶者，实普天下之人之大教师也。”如此，中国戏曲在一定意义上又是中国人民的一所没有围墙、不分年级、不需考试的学校。普通中国人从这里获得知识、获得思想、获得做人的道理。千百年来，一代一代的中国人知道三皇五帝，朝代更替；知道忠臣烈士，千秋壮举；知道奸臣贼子，家恨国耻；知道善，知道恶；知道贤，知道愚；知道忠孝仁义；知道是非曲直……戏曲传播着文化，人民推送着戏曲。双向的培养和造就，使中国戏曲渐次成为一种文化，成为中华文化不可缺少的重要组成部分。

有人说，中国的历史是写在百姓身上的。如果这话不错的话，那么，我们也可以说，中国戏曲的根脉是扎在百姓身上的。戏曲向百姓传播着文化，百姓又向社会传播着戏曲。这一条文化长河，靠着百姓的推送，同时又载着百姓的理想奔流、聚敛，生生不息。

中国戏曲与西方戏剧还有一个不同点，那就是西方戏剧是“诗”的传统，中国戏曲是“曲”的传统。前者讲究“行动”、“冲突”、“激变”、“高潮”之类以“动作”为核心的展开方式；后者则讲究音乐性，讲究迂回婉转、起伏与流畅，讲究情感抒发，以“曲”为舞台运动的承载基础。“诗”是朗诵的，“曲”是吟唱的。中国戏曲的“曲”的规定，决定了中国戏曲是一种“唱”出来的戏

剧，正所谓“唱戏”。当20世纪初年西方戏剧引入中国的时候，为了显著地区分二者，中国戏剧家特地为舶来的戏剧取名叫“话剧”。仅从字面上就可以看出，西方戏剧是“说”的，中国戏曲是“唱”的。

大体说来，中国戏曲的“曲”或许有这么三层蕴涵：

一是音乐性。这不独表现在它是“唱出来的”这个直观层面，而且也表现在总体风格的抒情和写意性方面。它的表演动作是有韵律的舞蹈，是一种流动的形体音乐。《秋江》的行船，在无船无水的情况下，仅凭一桨，就可以把行船的情景表现得活灵活现，甚至让有些观众产生了“晕船”的感觉（可参见《梅兰芳文集》第30页，中国戏剧出版社1962年版）。这里形体借助抒情，调动的是音乐的力量。

二是戏剧性。“曲”标志着曲折多变，峰回路转。戏剧最忌平铺直叙，一览无余。要求富有变化，令人意想不到。正所谓“情理之中”，“意料之外”，从而使中国戏曲在模仿生活的时候有了与西方戏剧迥然不同的情状。西方戏剧力求与生活同一，舞台面貌是生活原貌的直接再现。中国戏曲则力求对生活外在形态的变异，使舞台面貌与生活原貌截然不同——生活中绝没有人唱着说话。再加上脸谱、服装和锣鼓的运用，其情状已远非生活实景可比拟。中国人在看惯了戏曲之后初看话剧，以为台上是在开会。有的观众竟闹出这样的笑话：舞台上的戏都演了好半天了，他竟然还找剧团领导提意见，说：“你们怎么光开会，咋还不开演哪？”这里，问题就出在西方戏剧表现生活的直接性上。设若换成中国戏曲，就不会出现这样的尴尬。

三是韵味性。中国人擅酿酒，把酒最醇香的部分称之为“曲”。“曲”可供人品呷，耐人寻味，回味悠长者方为上品。中国戏曲无论是唱腔，还是念白，也无论是面部表演，还是形体动作，都讲究韵味。所谓“唱得有味儿”、“戏味儿很足”等等。“没有味儿”，是戏曲艺术家的最大失败。京剧旦角的手指，老生的摇头，武生的亮相，小丑的“白鼻梁”以及不同流派的运腔方式，念白中湖广语系歧音的运用，如“小”念成“siao”，“何”念成“huo”，“街”念成“jai”等等，都是为了追求韵味儿的浓郁。所以，在中国戏曲的审美中，品“味儿”、把玩，又是一种十分独特的戏剧审美现象。也正因此，戏曲艺术内在质量又被圈里人叫做“玩艺儿”，仿佛它应当有可供琢磨、品评、把玩的地方。这无疑增强了戏曲艺术的“消遣性”，也是对戏曲之“曲”的深层开掘。

中国戏曲从遥远的昨天走来，戏剧美的因子不断凝聚，伴随着它对观众的塑造，也实现了观众对它的塑造。它把文明传递给观众，观众也把文明渡送给它。作为一条千年流淌的文化长河，它丰润了中华文化，它的生命在中华大地上开花，它的精神在文明史上发光。它沿着华夏文明的河道欢快前行，一直走到今天，走向未来！

2010年春节 初稿

2010年清明 改定

于合肥费蜡斋

目 录

第一章 掀起你的盖头来：不用粉墨亦登场·····	1
第一节 百兽率舞·····	1
第二节 巧舌如簧·····	7
第三节 八仙过海·····	12
第二章 掌声响起来：扯起快乐的风帆·····	17
第一节 歌舞戏噱·····	18
第二节 滑稽调侃·····	23
第三节 瓦肆勾栏·····	28
第四节 市井讲唱·····	33
第三章 灯火阑珊处：第一个高峰由文学筑起·····	39
第一节 戏文三种·····	40
第二节 散曲与剧曲·····	46
第三节 关马郑白及其他·····	51
第四节 文学时代·····	72
第四章 乱花渐欲迷人眼：一花引来百花开·····	79
第一节 南戏四大本·····	79
第二节 说长又道短·····	87
第三节 临川成四梦·····	94
第四节 南洪与北孔·····	101

第五章 绿叶对根的情意：戏剧的生命在大众	113
第一节 安徽有个青阳腔	114
第二节 四大徽班进北京	117
第三节 古代戏剧的终结——京剧	122
第四节 现代戏剧大家庭——中国地方戏	131
第六章 爱你一万年：说不尽的中国戏曲	139
第一节 有规则的自由	140
第二节 坦白地承认演戏	145
第三节 让你感到快乐	150
第四节 戏是一种文化	154
后记 外面的世界很精彩	160

第一章 掀起你的盖头来： 不用粉墨亦登场

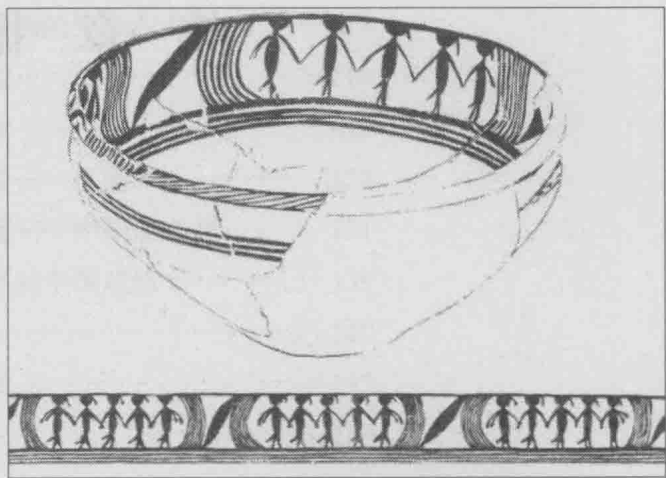
中国戏曲是一个晚出的戏剧，但戏剧美的因子却早已散存于人们的日常生活当中。掀开中国戏曲的面纱，我们会发现，在歌管喧闹、锣鼓铿锵的帷幕还没有拉开之前，戏剧的早期活动或称准备活动就已经如火如荼了。这时的戏剧是简单的、幼稚的和不规范、不定型的。如果我们把“粉墨登场”看做是装扮表演的高级形式，那么，“不用粉墨亦登场”的简单装扮，则可说是它的初级“阶段”。先民们出于宣泄自身情感、祈神娱人和与上苍及同类加强交流与沟通的需要，自觉或不自觉地进行着装扮表演。后世戏曲所表现出的游戏精神、仪式精神和参与精神，其实就是秉承了这种先天的“遗传基因”。

先民的社会生活，决定了先民的戏剧需要。先民戏剧意识的觉醒，又使得“不用粉墨亦登场”的、含有戏剧性因素的装扮表演随处可见。由此，中国戏曲的起源，便可上溯到原始时代。

第一节 百兽率舞

百兽率舞的说法，最早见于《书经·舜典》。其中有

“予击石拊石，百兽率舞”的记载。以往，儒家文化把这个记载神秘化，解释为圣人出现，百兽来朝，为之庆贺，为之舞蹈。其实，那时的人类还没有“圣人”的概念。他们只崇拜天，崇拜神，崇拜自己族类的图腾。圣人的概念至



舞蹈纹彩陶盆，马家窑文化时期，青海大通上孙家寨出土。

少是奴隶社会以后的事。所以，这一则记载，本意只不过是说一群原始人身披各种兽皮“群起而‘舞’之”罢了。“击石拊石”，实际上也就是击打石块，发出声响以配合舞蹈而已。这里，我们可以看出作为戏曲的两大主要元素的音乐和舞蹈与作为戏曲特征的装扮表演的初步融合。有了声响，有了节奏，就有了听觉的兴奋。有了舞蹈，有了调度，就又有了视觉的满足。同时，装扮又使表演者转换了身份，不再是生活中的张氏李氏，成为一个特定的符号。观看的人，于此是在接受一种情绪；“演出”的人，于此则是在宣泄一种情绪。所体现的是与自然的合一，是对上苍的祭祀。尽管很简陋，但却很神圣、很虔诚。

依照有关史料的分析，“百兽率舞”这一类舞蹈很可能是先民们出猎前后的一种仪式，既有祈祝，也有庆贺。《吕氏春秋·古乐》中说：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋置鞀缶而鼓之，乃拊石击石以像上帝玉磬之音，以致舞百兽。”这里，我们可以看出“百兽率舞”，实际上就是以比较简单的音响伴奏，让舞蹈者装扮表演。当然，这种表演更多地属于舞蹈范畴，而非戏剧范畴。舞蹈表述的仿佛是先民们在山林中打猎的景象：他们呼啸、喊叫，“效山林谿谷之音以歌”；他们敲击



狩猎，春秋中晚期铜豆
纹饰，1923年山西浑源
李峪村出土。

着各种陶器、石器，发出驱赶动物的声响，“置缶而鼓”、“拊石击石”。这里，他们用这种声响和舞蹈恐吓野兽，同时也给自己壮胆。于是，他们披着兽皮，既是炫耀自己的威力、战果，也是一种祈福避邪的方式。作为出猎，它是一种鼓舞、誓师，是要祈求平安和胜利；作为归猎，它又是一种欢庆、祝贺，是与众人分享胜利的喜悦，再现狩猎的情景，从而，鼓舞人们的斗志，传播狩猎的经验。这实际上已是一种对劳动的模仿和演练，是对生活的再现。戏剧艺术的特点也正在于此。

还有一种解释值得注意，即“披兽皮”的“角色归属”问题。如果表演者披上兽皮是扮演猎人本身，那么，这里的表演者还更多地属于生活中的“原我”，表演更多地是一种仪式。如果披上兽皮的表演者扮演的是被驱赶的野兽，那么，表演者就已初步完成了自我身份的转换，其表演就更多地像戏剧。按照张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》的说法，他们是要表现“野兽们狼奔豕突地逃走”，并且“终于落网”。如此，“致舞百兽”就应当被看做是作为戏剧基本特征的装扮表演的开始。通过这种表演，先民们加深了对生活的认识，并且，学习和锻炼了生活的能力。《书经·舜典》中就有“典乐教胥子”的说法。戏剧可以没有歌舞，但却不能没有装扮，不能没有身份的转换。

有了对生活及劳动的模仿，戏剧表演的幼苗就已破土