

基于新媒体平台的

JIYU XINMEITI PINGTAI DE

XIQU CHUANCHENG

YU TUIGUANG YANJIU



戏曲 传承

与 推广 研究

◎ 周雪 著



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

WWW.NNUPRESS.COM

东北师范大学出版社

“本书获

基金资助”

安徽

17A0366

新媒体环境下泗洲戏的传承与创新研究

基于新媒体平台的 戏曲传承与推广研究

周雪 著



NORTHEAST NORMAL UNIVERSITY PRESS

WWW.NNUP.COM

东北师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

基于新媒体平台的戏曲传承与推广研究 / 周雪著 --
长春: 东北师范大学出版社, 2017.10
ISBN 978-7-5681-3900-7

I. ①基… II. ①周… III. ①戏曲—研究—中国 IV. ①J82

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第257946号

☐ 责任编辑: 卢永康

☐ 责任校对: 田 旺

☐ 策划编辑: 王春彦

☐ 封面设计: 优盛文化

☐ 责任印制: 张允豪

东北师范大学出版社出版发行
长春市净月经济开发区金宝街118号(邮政编码: 130117)

销售热线: 0431-84568036

传真: 0431-84568036

网址: <http://www.nenup.com>

电子函件: sdcbs@mail.jl.cn

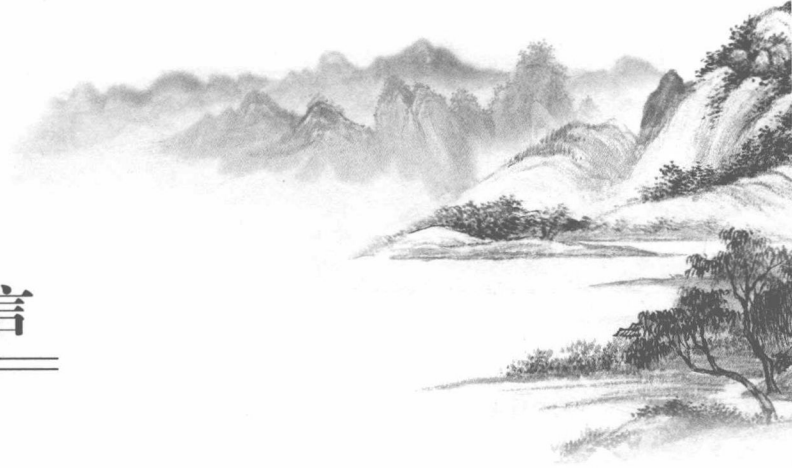
河北优盛文化传播有限公司装帧排版

北京一鑫印务有限责任公司

2018年1月第1版 2018年1月第1次印刷

幅画尺寸: 170mm×240mm 印张: 12.75 字数: 224千

定价: 45.00元



前言

戏台是一个折射大千世界的大窗口，将世间数不尽的离合、纷争与恩怨是非摄入其中。但台上的戏并非现实世界的实录，而是反映人心，表现戏中人的内心世界，把他们的酸甜苦辣变成观众的五味杂陈，同时把观众的梦想化为戏中人的梦想。

在本书中，笔者试图在前人研究的基础上，把我国古代戏曲剧种、戏曲文学和戏曲舞台艺术发展的情况介绍给读者，并试图通过戏曲与时代的政治、经济、文化等关系，探索一些戏曲发展的规律。今天，生活发生着翻天覆地的变化，尤其是在新媒体席卷社会的形势下，人们对艺术形式的鉴赏随之发生了变化。作为传统艺术形式的戏曲，在当下的传播和传承中遇到了各种各样的问题。笔者试图探索依托新媒体平台拓宽推广戏曲的渠道，希望对今天的戏曲传承工作有所帮助。

但由于笔者理论和专业知识水平的限制以及其他一些困难，不足之处在所难免，衷心希望专家和读者提出宝贵意见。



目 录

第一章 戏曲传承的意义 / 001

第一节 戏曲的悠久历史 / 001

第二节 戏曲在传统文化中的地位和价值 / 019

第三节 当代戏曲传承的必要性分析 / 028

第二章 戏曲传承总体构想 / 054

第一节 当代戏曲发展面临的问题 / 054

第二节 戏曲传承的方法论 / 060

第三节 戏曲产业化研究 / 066

第三章 新媒体发展状况分析 / 072

第一节 市场状况分析 / 072

第二节 新媒体企业稳步发展并日益规范 / 075

第三节 新媒体跨平台融合发展 / 077

第四节 移动互联网分析 / 082

第四章 戏曲与新媒体技术结合市场分析 / 087

第一节 戏曲的市场定位和经营策略 / 087

第二节 戏曲利用新媒体宣传推广的优势 / 092

第三节 新媒体在戏曲文化传播中的应用价值 / 100

第五章 新媒体对戏曲文化的影响 / 103

- 第一节 新媒体对戏曲艺术形式的改变 / 103
- 第二节 意识形态引导 / 110
- 第三节 经济层面的市场运作 / 117
- 第四节 文化层面的缓慢渗透 / 119

第六章 戏曲与新媒体结合的技术研究 / 122

- 第一节 新媒体微观探析 / 122
- 第二节 手机媒体专项研究 / 125
- 第三节 网络媒体专项研究 / 135
- 第四节 新媒体戏曲应用研究 / 139

第七章 戏曲演出单位与新媒体 / 144

- 第一节 新形势下戏曲演出单位存在的问题及对策 / 144
- 第二节 搭建戏曲文化普及平台 / 149
- 第三节 戏曲演出单位与新媒体融合研究 / 152
- 第四节 戏曲演出单位与多媒体技术应用研究 / 155

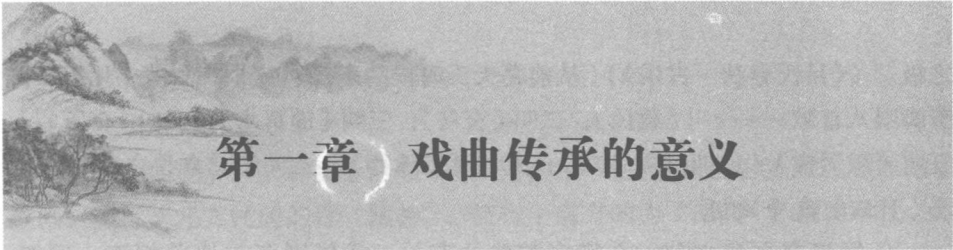
第八章 戏曲的立体推广平台研究 / 161

- 第一节 戏曲的新媒体传播模式研究 / 161
- 第二节 戏曲的新媒体传播渠道研究 / 165
- 第三节 戏曲消费者研究 / 167
- 第四节 艺术知识产权保护 / 172

第九章 案例分析 / 183

- 第一节 黄梅戏音乐剧《长河》 / 183
- 第二节 多媒体昆曲《玉簪记》 / 187
- 第三节 泗州戏音乐剧《绿皮火车》 / 194

参考文献 / 197



第一章 戏曲传承的意义

中国戏曲是承载中华文化悠久历史信息的活化石，与古希腊悲喜剧、印度梵剧并称为世界三大古老戏曲，但后两者都已成为历史的陈迹，唯独中国戏曲至今仍活跃在城乡大地和世界各地的舞台上，张扬着恒久的艺术精神和旺盛的生命力。这是因为从古到今有无数戏曲理论研究者和教育者、戏曲表演工作者，一直在悉心呵护、传承着它，并使它不断成长、壮大。它是中华民族的骄傲，是全人类的非物质文化遗产。

第一节 戏曲的悠久历史

一、戏曲的源头

以戏剧产生的 3+2 原理来判断，源于周代的中国古代著名祭神仪式“八蜡”，是中国戏曲比较明晰的源头或至少是源头之一。实际上，原始的歌舞中也早见戏曲的影子，因为原始歌舞乃是初民之乐（洛），兼具言志之诗、咏声之歌与动容之舞的各种艺术因子。明代哲学家王阳明指出：“今之‘戏’字尚与古‘乐’意思相近，《韶》之九成，便是舜的一本戏。”

（一）孙家寨舞蹈纹彩陶盆

孙家寨舞蹈纹彩陶盆距今约 5000 年，1973 年出土于青海大通县上孙家寨。根据孙家寨舞蹈纹彩陶盆三组舞蹈人形之间的柳叶状纹饰以及舞者脚下的平行水纹，美学家认为这是先民在水边柳下举行乐舞活动的真实写照。

（二）反映原始农牧生活的组歌“八阕”

“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰建帝功，七曰依地德，八曰总禽兽



之极。”(《吕氏春秋·古乐》)(从前葛天氏时候的乐舞:三个人拿着牛尾巴,踏着脚唱八首歌——一叫《载民》;二叫《玄鸟》;三叫《遂草木》;四叫《奋五谷》;五叫《敬天常》;六叫《见帝功》;七叫《依地德》;八叫《总禽兽之极》。)

(三) 战争之乐

乐舞素有文武之分,文舞多与典礼有关,武舞则多与战争相连。例如,《尚书·大禹谟》中就有中原氏族部落(舜禹时代)与三苗(有苗)的争霸战争:“满招损,谦受益,时乃天道。……至诚恐神,矧兹有苗?禹拜昌言:‘俞。’班师振旅。帝(舜)乃诞敷文德,舞干羽于两阶,七旬,有苗格。”这些记载反映的是以战争演练来使敌人惧服。舜禹的战争之乐是基于乐舞神秘作用的互渗意识,在远古人心目中,模仿战争操演形式的干羽舞可以起到使敌人顺服、归降的作用。原始时代的乐舞虽具有摹仿性质,但它的宗教性质决定了其并非纯粹的审美表演,它已初具戏曲的萌芽之态,中国戏曲就酝酿于这种原始时代的歌舞中。

二、萌芽与形成

(一) 周代宫廷乐舞之《韶》与《大武》

在原始社会,祭祀活动是维系社会关系的重要政治文化活动,所以典礼之乐非常盛行,最著名的莫过于舜时期的《韶》乐。《韶》乐又名《箫韶》《九歌》等,是古乐舞中最著名的凝结着原始文化形态中特有观念意识与情感意志的一部宗教性典礼之乐,这个乐舞共有九次变化,歌也有九段,用若干管编排起来,即后世之“箫”(排箫)伴奏。据说,乐舞进入高潮时有扮演的凤凰出现,是持翮翟(服饰羽毛)而舞的文舞,象征以文德安定天下。据《尚书·益稷》载:“夔曰:‘戛击鸣球,搏拊,琴瑟以咏。’祖考来格,虞宾在位,群后德让。……凤凰来仪。夔曰:‘於!予击石拊石,百兽率舞。’庶尹允谐,帝庸作歌。”《韶》乐至春秋时仍可演出。公元前544年,吴国季札在鲁国观《韶》乐后大加赞赏:“德之至也,大矣!如天之无不帙也。”比季札稍晚的孔子在齐国闻《韶》乐竟至“不图为乐之至于斯也”而“三月不知肉味”。

周初的《大武》是庆祝周武王伐纣胜利、歌颂其英雄业绩的祭祀乐舞,为持干戚而舞的武舞,比兴靠武功夺取天下。《乐记·宾牟贾》一书里记载了孔子对这出大型歌舞剧的解释。全剧共分六场:一场写武王大会诸侯,誓师伐殷;二场谓武王统领将帅击败殷军,占领殷都,灭掉殷王朝;三、四场说周军平定南方边疆;五场谈对东西方的统治;六场班师回朝并表对武王的崇敬之情。



(二)《九歌》与“傩”戏

1.《九歌》

《九歌》起源于原始社会的歌舞祭祀仪式，到奴隶社会后发展成为原始宗教剧，流行于北方民间的称“跳神”，流行于南方的为“巫舞”。战国时代，楚国巫风盛行。民间祭祀时，必使巫覡作歌乐鼓舞以乐诸神，充满原始宗教气氛。《吕氏春秋·侈乐篇》云：“楚之衰也，作为巫音。”在鬼神思想与宗教迷信的文化背景下，产生了屈原依据民间祭神乐歌及舜时乐舞《韶》改编创造的最具代表性的宗教剧《九歌》。

《九歌》的戏剧之思在于宗教情怀里的情感寄托于人性张扬，它共十一场：一场《东皇太一》，生命与天神欢乐共舞；二场《云中君》，触美伤逝，无奈若失；三、四场《湘君》与《湘夫人》，表现两情相悦、望穿秋水的相思，爱极而生的怨怅，会合无缘的痛苦，曲折地反映了人们对纯洁爱情的赞扬和对幸福生活的向往；五、六场《大司命》与《少司命》，表达生命无常、逝者如斯的感慨；七场《东君》，是生命理想的追求；八场《河伯》，是关于精神世界的询问；九场《山鬼》，写内心深处的寂寞孤独；十场《国殇》，悼念和颂赞为楚国战死的将士；第十一场《礼魂》，是送神之曲。这十一场戏看似各不关联，其实是散而有型，如插花式的繁复与丰满。剧中的天神、云神、命神、日神、河神、山妖、人鬼组成了天、地、人三界表演场景，在浓烈的宗教气氛中刻画出富于忧伤哲思的丰满人物形象。

楚辞《九歌》是屈原为“巫”所写的戏曲唱词，唱词中有对祭祀氛围的渲染，对所祭神灵形象的描绘，对神灵扮演者“巫”的神采、服装与动作的刻画，所以王国维说《九歌》里有“后世戏剧之萌芽”。

2.“傩”戏

“傩”在原始时代就已产生，本是驱疫逐鬼的一种宗教仪式，到了周代，“傩”的表演已经盛行，渐次成为宗教剧的雏形，表演时由一名装扮成驱疫逐鬼的辟邪神像“方相氏”带领群人组成的“傩队”表演《方相舞》及《十二兽舞》，表演者口中念“傩、傩、傩”的诅咒之语，这或许是“傩”戏的名称由来。经过发展，“傩”戏渐渐有了音乐和歌唱，彻底戏曲化了，这是中国戏曲中影响最大、持续最久的宗教剧种类的雏形。

3.中国最早的戏曲演员——巫与优

中国戏曲的最早演员是“巫”和“优”。“巫”是宗教剧里的演员，“优”是非宗教剧里的演员。“巫”在10 000年前的新石器时代就已经产生，乃是全



民性的宗教歌舞不可缺少的。因为“巫”（女曰“巫”，男曰“覡”）在祭祀时装神弄鬼，要以其言语和舞姿沟通神与人，身兼迎神者与神灵形象扮演者的双重身份。殷商卜辞中的象形文字“巫”是一人双手执牛尾的象形，这说明“巫”是从舞者中分化出来的。所以，东汉许慎《说文解字》中说：“巫，祝也。女能事无形，以舞降神者也。象人两袂舞形。”“优”是约产生于周代的服侍帝王的最早职业演员，“优”有“倡优”“俳优”与“伶优”之分，“倡优”以表演歌舞为主，“俳优”擅长滑稽讽刺的幽默表演，“伶优”擅长演奏器乐。“巫”与“优”有三点不同：其一，就扮演者本身而言，“巫”是善于歌舞的漂亮女子，“优”是善于滑稽调笑且身材异常矮小的男子（侏儒）；其二，就职能而言，“巫”起迎神、扮神、沟通神与人的作用，“优”开始是专门在皇帝身边提供笑料的小丑，后来为一般人逗乐子；其三，就情调、风格而言，“巫”出之以“庄”，是后世悲剧、正剧角色的滥觞，“优”则出之以“谐”，是喜剧、闹剧角色的祖“优”，其职能从娱神转向娱人，这是人类早期戏剧文化的一大进步。

4. “优孟衣冠”史料

司马迁《史记·滑稽列传》：“楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。……优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相。……楚相孙叔敖持廉至死，方今妻子穷困负薪而食，不足为也！于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀。后十世不绝。此知可以言时矣。”

（三）秦汉百戏与角抵戏

两汉的百戏上承周代散乐，是多种民间艺术的融合，在汉武帝时期得到了很大发展，呈现出繁荣局面，包括杂技、魔术、歌舞等多种艺术形式。张衡的《西京赋》、李尤的《平乐观赋》中所列的百戏节目有“东海黄公”（歌舞）、“乌获扛鼎”（举重）、“走索”（杂技）、“吞刀吐火”（魔术）等十余种。在百戏集演中有一种运用技艺竞技的戏剧化表演，即角抵戏。角抵原是两个人角力以强弱定胜负的技艺表演，后世的相扑、摔跤即源于此，它有着很强的观赏性和娱乐性。当时的艺人力图用角抵的技艺去表现生活故事，这就促使角抵向戏剧转化，成为角抵戏。《东海黄公》演的是秦朝（前221—前206）末年一个能施法术的黄公到东海去降服白虎，可惜法术失灵，自己被虎打杀的故事。表演中有人虎相斗、人被虎杀的固定情节，这个故事在表演中人物、情节、冲突、结局等都是排定了的，这显然已不属于两两相角、以力的强弱裁定胜负的角抵竞技，而是表演既定故事内容的戏剧表演。难怪有戏剧史家把《东海黄公》视为中国戏曲的雏形，把百戏集演视为孕育中国戏曲的摇篮。



（四）魏晋南北朝的歌舞戏与优戏

歌舞戏是指南北朝末年兴起的一种有故事情节、有角色化妆表演、载歌载舞，兼有伴唱和管弦伴奏的戏曲雏形，它继承了乐本位的基本特质，与优人之戏——滑稽戏为当时两个最大的戏曲类型。歌舞戏最先载于《宋书·乐志》和《隋书·音乐志》，其起源可追溯到汉代百戏中情节性歌舞和角抵，其剧目有《公莫舞》和《礼毕》等，约于晋代就有了演出。魏晋南北朝出现了三个在中国戏曲史上颇具影响力的剧目：《大面》《拨头》和《踏谣娘》。魏晋南北朝的优戏代表作有《辽东妖妇》《弄周延》《许胡克伐》等。

《大面》表现了北齐时“兰陵王长恭，性胆勇而貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之”（崔令钦《教坊记》），于是他在战争中获得了胜利。这里的著以假面可视为后世戏曲脸谱的雏形。《拨头》表现了西域胡人的故事，胡人为猛兽吞噬，其子披发素衣，上山寻兽，为其父报仇，边行、边泣、边歌，一副临丧哀痛的形象。《拨头》出自西域，反映了西域音乐文化与中原音乐文化的交流，描写了一个妇女遭丈夫欺凌的故事。《教坊记》载：“北齐有人姓苏，……实不仕，而自号为郎中。嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里，时人弄之。丈夫著妇人衣，徐步入场。行歌，每一叠，旁人齐声和之云：‘踏谣和来，踏谣娘苦和来！’”从以上记载中可以看到，南北朝时期的歌舞戏已倾向于故事表演，题材很有现实性，有逼真的表演，由男子扮妇人，音乐上可见帮腔伴唱的歌唱形式，已经出现分幕结构的雏形，这些都构成了中国戏曲的传统因素。

（五）隋唐五代的参军戏与歌舞戏

1. 参军戏

参军戏是于唐代开元时期盛行起来的一种新型戏曲，它是优戏——滑稽戏的唐代变体，因此唐代人也将其看作滑稽戏。参军戏的来历有两种说法：一种说法是源自后赵石勒时的滑稽戏《弄周延》，周延是参军，唐代的滑稽戏与《弄周延》很相似，所以被称为“参军戏”；另一种说法是唐朝开元时期的优人李仙鹤擅长《弄周延》一类的表演，唐玄宗就授予他“同正参军”的官职，因此以“参军”来命戏名。参军戏在演出时一般有两个角色，一个为“参军”，另一个为“苍鹘”，由苍鹘嘲笑、戏弄参军。可以说，参军和苍鹘的出现是中国戏曲角色行当划分的最初形态。最初，唐代参军戏演员全部为男伶，到了唐肃宗时，开始有女艺人加入。女艺人的加入使参军戏开始有了音乐和歌唱表演，从而步入歌舞化、音乐化的道路。后来，唐代参军戏突破了两个演员的表演格



式,出现了三个演员以上的表演。参军戏在唐代流传很广,诗人李商隐在《骄儿》一诗中写有“忽复学参军,按声唤苍鹘”的诗句,表现了当时连儿童都在模仿参军、苍鹘的角色表演,可见它的演出活动在民间非常普遍。唐代的参军戏还出现了班社组织,唐代范摅在《云溪友议》中记述了诗人元稹在浙东遇到周季南领导的“周家班”。这个“周家班”就是以演参军戏为职业的家庭戏班子,这可能是中国戏曲史上最早的有记载的戏班子了。到了五代时期,参军戏的演出活动仍然兴盛,连宫廷大臣和皇帝都参与进来,当时的许多皇帝由于热爱戏曲亲自登台演出。唐明皇李隆基是皇帝中开此先例者,他不仅精通音律,善打羯鼓,还能制曲,他曾选“坐部伎”三百人、宫女数百人入“梨园”教习“法曲”,称为“皇家梨园弟子”。正是因此,人们将从事戏曲艺术的人统称为“梨园子弟”,而“梨园”也就成了戏曲的别名。

2. 说唱

说唱是一种叙事性的有说有唱的大型声乐体裁,这为戏曲艺术铺就了文学的土壤。据史书记载,战国荀况的五篇赋大都先韵文后散文,似可见说唱的影子,而其中的《成相》篇是最早的说唱式韵文;汉末《孔雀东南飞》也是先有散文的序,然后是有韵的歌唱;汉魏以来流传的碑版也是先来一段散文的叙述,然后加上一段韵文颂赞。由此可见,说唱形式渊源久远。考古实物:成都天回山说唱俑(东汉,1957年出土于四川成都天回山三号崖墓石棺,现藏于四川省博物馆),是有舞蹈、有歌唱、有强烈表情叙述(说)的民间艺术的生动表现。说唱俑头戴帻巾,上身袒露,臂戴饰件,左臂弯曲持一小鼓,右手执槌前伸,面部前额皱纹数道,双目眯缝,一副神采飞扬、手舞足蹈、诙谐生趣的神态。“说唱”是将正经的经义演变为文,佛教晦奥难懂,所以须用生动活泼、通俗易懂的形式进行宣讲,于是产生俗讲,俗讲的文学底本即变文。俗讲即是利用说唱(讲故事)的方式宣传、解释、申佛教经义,以便于吸引听众,达到所谓“宣唱佛法,开导众心”的目的。“转读”即“转赞七声升降曲折之响”,即俗讲的方式。普通转读,多属三契,每契四句,或为五言,或为七言,每字至少有两个半或四个不同的声;音律共有三类,即平调、高调、折调;伴奏乐器只有拍板。变文的结构有三种:其一,先用散文叙述故事,然后根据讲述的内容再有一段韵;其二,开头有一段简单说白,主要以歌唱为主;其三,说和唱交错进行,互相补充,形式上较第一种有了更大的改进。当时在寺院里进行通俗性讲经的和尚叫俗讲僧,现今所见变文都是在敦煌石窟发现的。大众接受了变文这一体裁后,便创造了更多喜闻乐见的,以民间故事、传说和历史故事为题材的世俗性变文,使变文从寺



院走向了群众，如《伍子胥变文》《王昭君变文》等。特别值得指出的是反映当时社会现实的变文，即《张义潮变文》和有关张义潮族子张淮深的《张淮深变文》。寺院用变文来吸引群众，寺院也就变成了戏场。《资治通鉴》载，宣宗女儿“万寿公主适起居在慈恩寺观戏场”。由此可知变文的深远影响。变文的发展是以后的诸宫调，它的变形则是后来的鼓词、弹词、宝卷等。

3. 歌舞大曲《霓裳羽衣曲》

大型歌舞艺术大曲形成于唐代，它的音乐对后来的戏曲音乐联套体制产生了一定的影响。歌舞大曲是一种综合器乐、歌唱和舞蹈，含有多段结构的大型乐舞，在隋唐宫廷燕乐中具有重要地位。汉、魏时的相和大曲与清商大曲已是具有大套结构的歌舞大曲，隋唐燕乐大曲则进一步吸收了外来音调与形式，发展到歌舞音乐的更高阶段。这种有歌有舞、结构庞大、节奏复杂、变化快速的艺术形式，隋唐时期的雅乐、清乐、胡乐都能见到它的存在，隋唐歌舞大曲的曲名遗留至今仍有数十部之多。大曲的结构较为复杂，“凡大曲有散序、鞞，排遍、擷、正擷”（南宋王灼《碧鸡漫志》）。大体可分三大部分：散序——无拍无歌，节奏自由，由器乐演奏；中序——入拍歌唱，多为抒情慢板，由器乐伴奏；破——以舞蹈为主，节奏逐渐加快，在热烈气氛中结束。《霓裳羽衣曲》是唐代最著名的、最富传奇色彩和浪漫主义色彩的歌舞大曲，代表了我国古代音乐史上歌舞音乐的最高水平。《霓裳羽衣曲》共有36段，包括散序6段，中序18段，曲破12段，是典型的综合了器乐、歌唱和舞蹈的唐代大曲结构形式。乐曲开始是一段没有舞蹈，只以各种乐器的散板演奏来渲染气氛的序奏——散序；随音乐转入急促之拍则是“入破”——“繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿锵”，乐舞在热烈的气氛中直达高潮；最后，音乐又转为慢舞而不歌的舒缓慢板——“翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声”，乐舞在平静祥和的气氛中结束。《霓裳羽衣曲》继承了相和大曲、清商大曲“华夏正声”的结构，又容纳了外域音乐的色调，是盛唐海纳百川、博大容通的繁荣气象的精神写照。“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞”。“安史之乱”后，“渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲”，“霓裳一曲千峰上，舞破中原始下来”，唐代宫廷歌舞也因此走向衰颓。《霓裳羽衣曲》的曲谱于“安史之乱”后逐渐失传，如今，人们只能从南宋姜白石于1186年在湖南长沙乐工的故事堆中翻出的十八段商调《霓裳曲》之一的“中序一阙”填词的歌谱中窥其概貌，这段“音节闲雅不类今曲”的《霓裳中序第一》至今尚为音乐的创作素材。而白居易的长诗《霓裳羽衣歌》，具有极高的文学与音乐史料价值，为后人理解、感悟《霓裳羽衣曲》提供了极大的想象空间。

4.《樊哙排君难》

唐朝的歌舞表演《樊哙排君难》可以说是戏曲的前身。这是一出以鸿门宴为题材的历史戏，唐昭宗（在位时间 889—903）曾以这部戏来奖励帮他恢复自由的孙德昭。可惜现在脚本已经失传，我们无从知道它的真面目。就剧情而论，这部剧应该有相当多的人物，情节变化也很复杂，是戏曲进一步发展的新阶段。可以说，参军戏与歌舞戏的成熟标志着中国戏曲的基本形成。

三、戏曲的成熟和发展

我国戏曲艺术历史悠久，远在先秦时期就已萌芽。春秋的“优孟衣冠”表演被后世认为具有戏曲因素，汉代百戏中的《东海黄公》已作为固定的演出节目，南北朝至唐代发展起来的歌舞戏和唐代的参军戏，不仅有了故事情节和人物扮演角色，还有歌唱、舞蹈、说白、化妆、服饰及简单的舞台装置与布景，可以说已经是后代戏剧的雏形。在宋元市民艺术的滚滚大潮中，孕育了千余年的戏曲艺术终于脱颖而出，并广泛地深入宋元各阶层的文化生活中。宋元时期戏曲的发展，有杂剧与南戏两大体系。

（一）杂剧

1. 宋杂剧

宋代的杂剧既是各种技艺（如滑稽戏、傀儡戏、皮影、说唱、歌舞、杂技、武术等）的统称，又是一种戏剧艺术形式。杂剧兴起于北方，北宋时期已很流行，宋朝开国皇帝赵匡胤就曾在宫中观赏杂剧演出。在汴京的瓦子勾栏（瓦舍也叫瓦子、瓦市，是城市商业性游艺区。瓦舍里设置的演出场所称勾栏，也称钩栏、勾阑，原意为曲折的栏杆，在宋元时期专指集市瓦舍里设置的演出棚，成为盛极一时的民俗）中已有较大型的剧目《目莲救母》的表演，并深受观众欢迎。南宋时期，杂剧已超过了歌舞艺术，成为当时最有影响的一种艺术形式。宋杂剧的表演结构通常由三部分组成：一是艳段，表演情节较简单的日常生活熟事；二是正杂剧，表演较复杂的故事；三是散段，又称“杂扮”，是一种滑稽表演。宋杂剧已形成固定的角色行当，主要角色有付净（发呆装傻）、付末（以付净为对象，打趣逗乐）、孤（扮官吏）、旦（扮女性）等。

宋杂剧的主体是以对白为主的滑稽戏，也包括以歌舞为主的歌舞戏。前者不用音乐或用音乐很少，后者则以音乐贯串全剧。宋杂剧的音乐主要吸收了唐宋大曲、法曲、唱赚、诸宫调以及各种流行词曲。例如，《诸宫调霸王》《诸宫调卦册儿》等杂剧采用了诸宫调的音乐，《藏瓶儿法曲》《孤和法曲》等杂剧采



用了法曲的音乐,《三姐黄莺儿》《卖花黄莺儿》等杂剧采用了词调《黄莺儿》的音乐。宋杂剧不仅有歌唱,也有乐器伴奏,如表演结束时乐工演奏的乐曲叫“断送”。

2. 金杂剧

金灭北宋后,继承了北宋的杂剧,称为“金院本”。院本的结构、音乐、表演形式等与宋杂剧大体相同。金院本的剧目题材广泛、内容丰富、风格多样,可分为11个类别,其角色行当与宋杂剧基本一样,但演出场所不再是“瓦舍”与“勾栏”,而是普遍有了亭榭式的戏台。进入元代,由于特殊的社会环境,杂剧达到了高度成熟的阶段,一时间名家辈出,佳作如云。以元杂剧为主体的“元曲”,继唐诗、宋词之后,成为一种时代艺术的代表。

3. 元杂剧

元朝的艺术成就以元杂剧最为突出。元杂剧是元蒙时代在宋杂剧、金院本和诸宫调等戏剧、曲艺基础上形成的,兴起于中国北方的一种新型戏曲,又称为“元曲”“北曲”。元杂剧具有以下特征:

(1) 出现大量著名的剧作家、剧本

元代商品经济的繁荣催化、加速了中国戏曲史上第一个高峰的到来。元代“七匠八娼九儒十丐”的社会意识十分普遍,文人社会地位极其低下,这就促使相当一部分文人投身于瓦舍行院,与民间艺人、歌妓为伍,从事杂剧创作。据元代人钟嗣成的《录鬼簿》和《录鬼簿续编》载,元代有姓名可查的杂剧作家就有二百多人,其中著名的杂剧作家有白朴、关汉卿、康进之、高文秀、王实甫、马致远等。诸多文人的投入进一步促进了杂剧艺术的繁荣与兴盛。

元代创作的杂剧有500多种,保存至今的有160多种,题材丰富、风格多样、结构完整,构建了悲剧、喜剧、正剧等多种审美范式。元杂剧的内容极具时代特征:其一,广泛反映元代中下层人民,尤其是商人和妓女的生活和感情,如关汉卿的《救风尘》《望江亭》等;其二,出现了不少包公戏和历史剧,如《梧桐雨》《赵氏孤儿》《李逵负荆》等;其三,有隐逸题材剧作和神仙道化剧。

(2) 采用“诸宫调”音乐形式

北宋时期,在汴京瓦子勾栏中,有一位来自泽州(山西晋城)的民间艺人孔三传创造出一种新的大型说唱音乐形式——诸宫调,从而使说唱音乐发展到了一个新的高度。诸宫调因运用多种宫调而得名,是一种有说有唱、说唱相间、以唱为主、表演情节复杂的长篇故事的说唱音乐形式。诸宫调由很多套曲牌组成,每套曲牌使用一个宫调,不同套的曲牌则使用不同的宫调。杂剧中运用诸



宫调音乐形式,使各套之间的联接出现了多宫调的运用,造成了宫调色彩的对比,增强了戏曲音乐的表现力。

(3) 完整的体制结构

以戏剧情节论之,元杂剧通常为每本四折一楔子形式,形成完整的起、承、转、合故事情节。以音乐调式论之,元杂剧每本四折戏,由四套曲子构成,每套曲子由同一宫调的曲子组成,所以每本戏具有四个宫调的色彩变化。以表演构成论之,元杂剧的表演由曲、宾白、科三部分组成。曲是歌唱部分,全剧只能由一个角色主唱。凡由正旦(女主角)主唱的叫“旦本”,由正末(男主角,后叫“生”)主唱的叫“末本”。其他角色只有宾白和科,偶尔唱楔子。宾白是语言部分,两人相说曰宾,一人白说曰白;科是“科泛”或“科范”的简称,属动作表演部分。以角色行当论之,元杂剧形成了旦、末、净、杂等人物角色类型。旦类:旦是剧中女角,有正旦、副旦、贴旦、老旦、花旦、搢旦、旦儿、大旦、小旦等。正旦是剧中演唱女主角,剧中同时有两个旦,就用大旦、二旦加以区别。末类:末是剧中男角,有正末、大末、二末等。正末是剧中演唱男主角,剧中同时有两个末,就用大末、二末加以区分。净类:净在剧中可男角,也可扮女角。杂类:杂大多是角色不明的其他杂角。如驾为帝王,孤为官吏,细酸为秀才或书生,禾为农人,卜儿为老年妇女或鸨儿,孛老为老汉,徕(同来)或徕儿为小孩,祗侯为仆人,邦老为盗贼凶徒,曳刺(旧腊)为兵勇等。在元杂剧中,为了区分各类角色所扮演的剧中人物的身份和姓氏,往往在各类角色前加一个形容词,如驾旦为后妃,禾旦为农家女,旦徕为女孩,林旦为姓林的女子等。

4. 杂剧余响——明清杂剧

明杂剧承继元杂剧衣钵,并兼容宋金杂剧而形成,这是北曲南化、南曲北化形成的一种新型文人短剧,具有以南方文化为主导的汉文化一统的意味。明杂剧表现形式不拘一格,生动灵活,敢于冲破传统束缚,求变创新,代表作有王九思的《中山狼》、陈与郊的《昭君出塞》、王衡的《郁轮袍》等。不过,明杂剧的戏曲地位似乎不高,明代的沈德府、藏晋叔等人轻贬为“按拍者既无绕梁遏云之奇,顾曲者复无辘轳忘倦之好”,近代王国维也在《宋元戏曲史》中说“其词亦无足观”。

清杂剧是模仿元杂剧的规范而创作的戏曲类型,遵循元杂剧“四折一楔”的规则,不过又较为机动灵活,音乐体式有北曲联套、南曲联套和南北合套三种。清杂剧是纯粹的文人剧,杂剧作家既有学者诗人,又有达官显宦,既有清



流隐士，又有武将之才。清杂剧风格殊异，多半为个人寄怀遣兴的案头之作，而非为场上舞台表演所为，较为著名的有《梅龙镇》《临春阁》《桃花扇》。

（二）南戏

南戏是宋元时期流行于南方且以唱南曲为主的一种戏曲形式，因起源于浙江温州，初名“温州杂剧”或“永嘉杂剧”，后为区别于北方杂剧，又称“南戏”或“戏文”。南戏大约产生于北宋末年，原是在温州一带的民间小曲基础上发展起来的小戏。宋室南迁后，南戏又吸收了词调、唱赚、诸宫调、大曲及杂剧等艺术形式的因素，成为南宋时期影响较大的一种戏曲形式，风行于苏杭一带，产生了《赵贞女蔡二郎》《王魁负桂英》《王焕》《乐昌分镜》等一批影响较大的作品。著名的《张协状元》是温州的“九山书会”创造的，代表了南宋时期永嘉杂剧的最高成就。

进入元代，南戏同“南人”一样受到歧视，发展一度受到压制。元中期以后，随着元杂剧的衰落，南戏得到重新发展的机会。元末明初，南戏大盛，流行于江苏、浙江、安徽、江西等地。南戏有160多种剧本，今存16种，其中《荆钗记》《拜月亭》《白兔记》《杀狗记》合称南戏四大名剧（因元代南戏作品称“传奇”，故此四剧并称“四大传奇”）。高明的《琵琶记》则是南戏发展到高峰的标志。

南戏的剧本结构根据剧情需要可长可短，具有较大的灵活性。南戏的音乐与北杂剧相较，有以下几个特点：在宫调使用方面，南戏不受宫调的限制，且可以随时换韵；在演唱方面，南戏没有一人主唱的定规，剧中角色根据需要均可随时演唱，且创造了对唱、轮唱、合唱等演唱形式；在音乐风格方面，南戏以唱南曲为主，风格细腻委婉，一般采用五声音阶；在曲牌的运用方面，南戏已形成一些固定的联缀习惯，如《黄莺儿》后接《簇御林》，《画眉序》后接《滴溜子》等。

南戏不仅使用南曲，还吸收了北曲的曲牌，创造了“南北合套”的形式，即将同一宫调的南北曲牌相间联缀成套。如《小孙屠戏文》中有一套曲子为：北《新水令》—南《风入松》—北《折桂令》—北《得胜令》—南《风入松》南北合套的运用，丰富了南戏的音乐，对其后南北曲合流具有重大的影响。不过，元代南戏多由民间职业和业余戏班进行演出活动，宫廷教坊不演南戏。因为它在士大夫的眼中是难以登上大雅之堂的。

（三）明清传奇

明初，在北曲杂剧衰落的时期，南戏却得到了迅速发展，并且吸收了北曲杂剧的某些优秀成分，逐渐演进了传奇的阶段，开创了我国戏曲史上以传奇