

中国读本



颜长珂 著

中国戏曲文化

中国国际广播出版社

中国读本

中国戏曲文化

颜长珂 著

中国国际广播出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国戏曲文化 / 颜长珂著. —北京: 中国国际广播出版社, 2011.1

(中国读本)

ISBN 978-7-5078-3188-7

I. ①中… II. ①颜… III. ①戏曲—简介—中国
IV. ①J82

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第115481号

中国戏曲文化

| | |
|------|---------|
| 著 者 | 颜长珂 |
| 责任编辑 | 武士靖 姚 兰 |
| 版式设计 | 国广设计室 |
| 责任校对 | 徐秀英 |

| | |
|---------|---|
| 出版发行社 址 | 中国国际广播出版社 (83139469 83139489[传真]) 北京复兴门外大街2号 (国家广电总局内) 邮编: 100866 |
| 网 址 | www.chirp.com.cn |
| 经 销 | 新华书店 |
| 印 刷 | 北京广内印刷厂 |

| | |
|-----|------------------------------|
| 开 本 | 640×940 1/16 |
| 字 数 | 90千字 |
| 印 张 | 11.25 |
| 版 次 | 2011年1月 北京第一版 |
| 印 次 | 2011年1月 第一次印刷 |
| 书 号 | ISBN 978-7-5078-3188-7/J·137 |
| 定 价 | 18.00元 |

国际广播版图书 版权所有 盗版必究
(如果发现印装质量问题, 本社负责调换)

目 录

| | |
|---------------|----|
| 绪 论 | 1 |
| 一 以歌舞演故事 | 2 |
| 二 源远流长 | 7 |
| 第一章 宋元南戏 | 21 |
| 一 村坊小曲走向戏台 | 22 |
| 二 古剧《张协状元》 | 25 |
| 三 “荆刘拜杀”四大传奇 | 28 |
| 四 高则诚《琵琶记》 | 36 |
| 五 继往开来的艺术形式 | 42 |
| 第二章 元明杂剧 | 47 |
| 一 北杂剧的兴起 | 48 |
| 二 元代文学艺术成就的标志 | 53 |
| 三 “梨园领袖”关汉卿 | 61 |
| 四 “《西厢记》天下夺魁” | 68 |
| 五 “词场飞将”《四声猿》 | 75 |
| 第三章 明清传奇 | 83 |
| 一 文采风流 | 84 |

| | |
|-------------------------|------------|
| 二 《宝剑记》与《鸣凤记》 | 93 |
| 三 汤显祖“玉茗堂四梦” | 100 |
| 四 苏州优秀作家李玉 | 108 |
| 五 “山人”李渔的剧作 | 115 |
| 六 “可怜一曲《长生殿》” | 121 |
| 七 桃花扇底系南朝 | 129 |
| 第四章 清代花部乱弹 | 137 |
| 一 春在溪头荠菜花 | 138 |
| 二 富于民间色彩的昆剧《雷峰塔》 | 151 |
| 三 慷慨悲歌《庆顶珠》 | 157 |
| 四 皮黄名剧《祭风台》 | 163 |
| 余 论 | 171 |

绪 论

一 以歌舞演故事

戏曲是中国传统的戏剧文化。在这个统一的大家族中，又包含了许多不同品种。历史上有杂剧、传奇以及弋阳腔、余姚腔、海盐腔、昆山腔等诸多名目；近世舞台流行的剧种，据不完全统计，有三百余种，如京剧、评剧、粤剧、闽剧等。按声腔系统，大致可以归纳为以下几种类型：（1）曲牌体音乐的古老剧种，如昆曲、高腔、莆仙戏等。（2）西皮、二黄腔系统的剧种，如京剧、汉剧、湘剧、桂剧、滇剧等。（3）梆子腔系统的，如秦腔、豫剧、晋剧、蒲剧等。（4）从民歌小调发展起来的，如各种称为花鼓、花灯、秧歌、采茶、彩调的剧种和黄梅戏等。（5）从说唱音乐发展起来的越剧、沪剧、曲剧、锡剧，以及各种道情戏等。

此外，还有藏剧、白剧、壮剧、傣剧、侗剧等少数民族戏曲。

有的剧种是单一声腔，如昆曲、评剧、豫剧等；有的则包括多种声腔，如川剧有昆、高、胡、弹、灯，即昆曲、高腔、皮黄、梆子和花灯，湘剧有南北路（二黄与西皮）和高腔。它们虽有各自的地方特点或民族特色，但大都有共同的传统，都是把音乐、舞蹈和戏剧表演紧密地结合在一起，以“唱念做打”作为特殊的表现手段；或如戏曲史

家王国维所说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”^① 戏曲艺术中的“唱”，不同于话剧、电影中的插曲或伴唱，而是直接把剧中人物的部分语言（台词）和内心活动变成歌唱，是剧本文学中的韵文部分。与纯用歌唱的西方歌剧不同，它同时还有比较接近于生活语言的“念白”，包括韵白、散白和介乎唱念之间的韵文朗诵。“做”泛指表情、表演动作。“打”则是表现战斗或格斗，这些表情和动作都是舞蹈化了的。整个演出统一于音乐性和节奏感，达到总体的和谐，具有高度的综合性。各种舞台艺术都是综合艺术，但西方主要的戏剧样式如话剧、歌剧、芭蕾等，在综合之中又有明显的侧重，分别施展各自艺术手段（如语言、歌唱、舞蹈）的长处，和中国戏曲是有所不同的。这也反映了东西文化的区别，如人所说：东方综合，西方分析。东方文化往往着重于宏观、综合、协调，带有一定的模糊的不可捉摸的色彩。戏曲广泛吸取和融合文学、音乐、舞蹈、武术、杂技、哑剧……众多艺术之长，为我所用。虽然，由于每个具体作品因其内容与风格的不同，使用时可以有所选择，但又都具有高度综合性和整体性的特点。

戏曲的舞台表现手段，无论语言还是动作，都经过特殊的艺术加工，与生活中的自然形态有不小的距离，带有假定的色彩。整个演出，追求的也是一种真真假假虚虚实实的境界。某处戏台有这样一副楹联：

^① 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1957年11月版，第201页。

必问是真是假，不免拘文牵义；

只要有声有色，便可豁目爽心。

此联在观众与舞台的联系中，涉及到戏曲艺术的一些审美特性。上联讲的是关于真实与假定的关系，认为艺术欣赏是不宜拘文牵义、胶柱鼓瑟的。一方面，戏是真的。戏曲作品无论采用怎样的表现手法，其内容总是社会生活的真实反映。作品的描写不能违背生活的逻辑。所以，戏曲艺术家从来都很讲究戏情戏理，反对胡编乱造。另一方面，戏又是假的，戏就是戏。我国有句成语，叫做逢场作戏。“场”是演出的场地，既是“作戏”，就不是那么严肃，那么一本正经的。在中文里，戏剧这两个字，都有游戏、戏谑的意思。虽然，所有电影、话剧等艺术形式，莫不是以假定的艺术手法来反映社会生活的，但是对待这种假定性的态度，则是不完全一样的。戏曲采用虚拟的表现手段，但并不掩饰其假，不排斥剧场性，不在舞台刻意制造幻景，以求使人感到演出与生活的近似或逼真，而是向观众交心，赢得观众的信任：明知其假，信以为真，达到台上台下的默契。演出越是能够根据作品的内容，展开想象的翅膀，大胆地进行艺术的虚构和夸张，充分发挥表现手段假定性的特长，就越能博得观众的欢心。就这个意义来说，越是好“戏”，越是“假”的。比如《梁山伯与祝英台》中的“十八相送”是一场脍炙人口的好戏。梁祝二人同窗三载，情长谊深。送别路上，祝英台想把自己女扮男装的真情告诉对方，又碍于礼教，不便明说，只好暗示，借途中景物，

如花卉、鸳鸯、白鹅、土地堂和樵夫、牧童等，反吟复吟，但志诚厚道的梁山伯始终没能明白。难舍难分的十八里相送，集中为一场微妙的性格冲突，化作舞台上的“戏”，载歌载舞，使观众欣赏到艺术的美。它来自生活，却不是生活。正如一副戏台联语所说：“想当年那段情由，未必如此；看今日这般光景，或者有之。”希腊哲学家亚里士多德认为艺术是对现实人生的模仿。而中国美学传统则更加重视神似，不执著于形似，强调在艺术作品中表现作者对现实人生的感受和态度。在这种氛围中形成的戏曲艺术，便与建立在模仿说基础上的欧洲写实戏剧有所不同。戏曲谚语有“不像不是戏，真像不是艺”的说法，要求做到又像又不像。

戏曲以歌舞演故事，有唱有做，以优美的表演艺术吸引观众，赏心悦目，给人以审美的愉悦。“只要有声有色，便可豁目爽心”，对观赏性和形式美的重视，也是戏曲艺术的特点。和所有的民间艺术一样，它从来都是肯定自己对观众的娱乐作用的。古老的“永乐大典戏文三种”中，每剧的开端，都会以演出者的名义告诉大家：演出将为他们带来欢笑，其乐陶陶，如沐春风。比如《张协状元》第二出生角“踏场”时念的〔望江南〕下阕：

谳诤砌，酬酢仗歌谣。出入还须诗断送，中间唯有笑偏饶。教看众乐醕醕。

又如《小孙屠》副末开场念的〔满庭芳〕下阕：

雍容弦诵罢，追搜古传，往事闲凭。想象梨园格范，

编撰出乐府新声。喧哗静，伫看欢笑，和气蔼阳春。

当然，一部好的作品，不仅要能“悦目”，更要能够“赏心”，从艺术欣赏中得到心灵的净化。古代戏剧家常以“寓教于乐”或“勉世”与“娱情”相结合^①，概括戏曲作品的社会功能。不过随着艺术形式的发展与提高，其思想内涵也会更为充实和深刻。戏曲创作不单单停留在娱人的水平，而是自觉地重视戏剧艺术全面的功能，体现作家的社会责任感和历史使命感，这是历史的进步与必然。人们需要娱乐、休息、消遣，这是一个方面。另一个方面，戏曲艺术要发展、前进，又不能没有振聋发聩的巨作。它们可能是通俗的，有娱乐性的，却又不限于此。古代戏曲史，也正是由关汉卿、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任等名家的杰作，构成了它的脊梁。否则，历史将是何等平淡，必然会失去其应有的光彩。关于“勉世”，自然可有不同见解。道学家看到戏曲演出“动人最恳切，最神速，较之老生拥皋比讲经义，老衲登上座说佛法，功效百倍”^②，大可作为高台教化的工具。历史上不乏这样的作品，但概念化的说教往往是缺乏生命力的。在“文以载道”习惯性思维的影响下，忠臣、孝子、义夫、节妇常常成为一些剧中的主要人物，不同程度地渗透着封建伦理道德，是当时时代思潮的反映。

① 《缀白裘》第六集叶宗宝序：“词之可以演剧者，一以勉世，一以娱情。”

② 明陶石梁语，见刘宗周《人谱类记》。

二 源远流长

戏曲的发展形成，经历了一个漫长的历史进程。它的起源，可以追溯到原始歌舞。古代典籍，如《尚书》、《周礼》、《吕氏春秋》等书的有关记载，描述了先民模仿和表现狩猎、战争等活动而载歌载舞的场景。如《尚书·尧典》：“予击石拊石，百兽率舞。”记述先民敲击石器为节奏，身披兽皮的舞蹈。《吕氏春秋·古乐》：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足而歌八阕。”有歌有舞，表现祈求五谷丰登等内容，并有一定的长度。青海孙家寨出土的绘有舞蹈纹饰的陶盆以及一些流传至今的岩画等文物，则为我们留下了形象资料。原始歌舞常是先民节日庆典中的内容。后来，有了能歌善舞以此娱神的巫覡。南方的楚地，巫风更盛。诗人屈原的《九歌》，就是依据习俗，为祭祀而作，色彩丰富，洋溢着浪漫气息。受祭诸神，如东君（太阳神）、云中君（云神）、湘君、湘夫人（均为湘水之神）、山鬼等，有爱情的欢乐，也有别离的苦痛，其实体现了人间的感情。《湘君》、《湘夫人》描写的恋爱故事，更是具有戏剧性的因素。这些歌舞，娱神也是娱人，如《少司命》中所述“羌声色兮娱人，观者憺兮忘归”，令人留连忘返。史家认为，后世戏剧的萌芽，由此已经可以看到了。春秋时，从古巫中分化出来的“优”，则是专门以娱人为业的了。起

先大概也是属于平民的娱乐，后来进入宫廷，成为王宫贵族的弄臣。优，又称俳优、倡优，身份卑微，有的还是身材矮小的侏儒，以滑稽调笑供主人取乐。“优者戏也”^①，戏是戏谑、游戏的意思。所以，即使笑话说得有些出格，也是可以谅解的，如晋国优施所说：“我优也，言无邮。”^②公元前7世纪至前6世纪时楚国的优孟，就曾以正话反说的方式讥刺国王：当楚国群臣未能谏阻楚王以大夫之礼埋葬爱马，并且受到死罪的威胁时，优孟却故意夸大其词，“请以人君之礼葬之”，“诸侯闻之，皆知大王贱人而贵马也”^③。他把楚王的失误夸张到荒谬的程度，使之醒悟。优孟扮演楚国故相孙叔敖的故事，更是戏曲史上著名的掌故：孙叔敖死后，遗属非常穷困。优孟逼真地模仿孙叔敖的举止，穿戴他的衣冠，去见楚王。楚王简直以为是孙叔敖复活，便要封他为相。优孟说是和妻子商量以后，不能接受：“慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪，以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀！”^④后人常以“优孟衣冠”作为演剧的代称。虽然这还不是真正的戏剧，但他们谐谑调笑的语言艺术和滑稽表演，对后世戏曲有深远的影响。

汉代经济的发展，带来了文化艺术的繁荣。汉武帝时

-
- ① 《左传·襄公二十八年》孔颖达疏
 - ② 《国语·晋语》。
 - ③ 《史记·滑稽列传》。
 - ④ 同上。

设置乐府，采集巷陌歌谣，推动了乐舞的发展。中原与西域的广泛交流，形成了各民族艺术的汇合。张衡《西京赋》中，形象地描绘了称为“总会仙倡”的宫廷百戏的



南阳汉画像石角抵戏《东海黄公》

演出场面：艺人扮成娥皇、女英等仙人和白虎、苍龙等神兽，穿着奇丽的服装，配上炫耀的背景，有奏乐，有歌唱，有云起雪飞、转石成雷的效果^①。显然，这些描写不免有些夸饰。汉代百戏琳琅满目，包括音乐、舞蹈、杂技、武术、幻术以及称为“鱼龙曼衍”的装扮珍禽异兽的表演等。各种技艺的同台演出和相互交流，对戏曲艺术的形成，无疑有着重要的影响。角抵戏《东海黄公》的演出，尤为引人注目。相传角抵起源于战国时的蚩尤戏，南朝梁任昉《述异记》载：“秦汉间说蚩尤耳鬓如剑戟，头有角。与轩辕斗，以角抵人，人不能向。今冀州有乐名蚩尤戏。其民三三两两，头戴牛角而相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也。”《东海黄公》赋予其简单的情节，使之戏剧化了：东海人黄公，擅法术。年轻时能制服毒蛇猛虎。年老力衰，饮酒过

^① 《西京赋》中原文为：“华岳峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑。白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而逶迤。洪厓立而指。被毛羽之纤丽。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。霹雳激而增响，磅礴象乎天威。”

度，法术便不灵了。后来，当地又出了白虎，“黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉”^①。《西京赋》中，也有关于这个节目的描写：

东海黄公，赤刀粤祝。冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。

关中百姓的艺术创造，对这位“挟邪作蛊”的术士，似乎带有讽刺的意味。观众所欣赏的不再是壮士单纯的角力，而是结合武技，扮演特定的角色，表现规定的情节。在戏剧发展的进程中，跨越了重要的一步。

从后汉到隋、唐，宫廷百戏演出仍然屡有记载。中华大地经历了长期的战争和社会动荡，各民族之间强烈的冲撞，也推进了彼此的交流与融合。隋代统一南北后，集中中外乐舞为九部乐：燕乐、清商、西凉、扶南、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国。唐代增为十部，另有高昌，可见一时之盛。在西北



兰陵王面具

和中原各民族民间艺术的基础上，出现了《兰陵王入阵曲》、《拨头》、《踏谣娘》等歌舞节目。唐代进入教坊，也盛演于民间。据说，北齐（550～577）兰陵王高长恭勇冠三军，但容貌俊美，自己觉得不足以威慑敌人，便戴上木

^① 葛洪《西京杂记》。

刻面具上阵，败北周于金墉城下。北齐人“为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》”^①。因使用面具，又称“代面”、“大面”，曾传至日本。《拔头》又作《钵头》，出自西域。内容是：有位胡人的父亲被老虎伤害，他便上山寻找尸首，并杀死老虎。山有八折，歌曲也有八叠。表演者披头散发，身穿素服，面带哭相。较诸《东海黄公》多了歌唱。《踏谣娘》又名《苏中郎》、《谈容娘》。据唐崔令钦《教坊记》：

北齐有人姓苏，麇鼻，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，徐行入场。行歌，每一叠，傍人齐声和之云：“踏谣和来，踏谣娘苦和来！”以其且步且歌，故谓之“踏谣”。以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼郎中，但云阿叔子。调弄又加典库，全失旧旨。或呼为《谈容娘》，又非。^②

早期演出是男扮女装，以夫妻殴斗之状作为笑乐，有角抵遗迹。后来有了女演员，并增加了一个调弄的角色“典库”，丰富了节目内容，抒情色彩也更浓了。天宝时人常非月有《咏谈容娘》诗：

举手整花钿，翻身舞锦筵。

马围行处匝；人压看场圆。

① 《旧唐书·音乐志》。

② 唐段安节《乐府杂录》和《旧唐书·音乐志》等均有记载。内容略有出入。时代作北齐或隋末。

歌要齐声和，情教细语传。

不知心大小，容得许多怜。

这是广场演出的情景。看来，《拨头》中有歌八叠，可能也是伴唱。晚唐时，还有表现鸿门宴故事的《樊哙排君难》等。这些节目，当时还是个别地出现，没有形成气候。虽是从属于歌舞，但无疑都已具备了戏剧性的因素。

俳优的滑稽表演，也是不断发展的。三国时，刘备在群臣大会上曾让两个演员模仿许慈、胡潜两位学士经常吵嘴斗殴的情景，“酒酣乐作，以为嬉戏”，也是作为劝诫^①。在这里，讽刺的对象由君主转为臣下，独角戏变成了两人对手表演。其后，出现了参军戏。它起源于后赵石勒时，约公元335年。参军周延曾任馆陶令，因贪污官绢下狱，虽被赦免，但每遇大会，石勒便让俳优扮演他的形象出场。别的演员问：“你是什么官，为什么和我们坐在一起？”他抖着身上的衣服说：“就因为贪污了这玩意儿，所以走到你们中间来了。”^②先秦的“优谏”演变成了优戏，成为一种固定的程式：两个演员中，讽刺对象称为“参军”，戏弄他的则叫“苍鹘”。唐代，参军戏盛行，涌现了黄幡绰、张野狐、李可及等著名艺人，留下不少生动的故事，并进一步戏剧化了。如咸通年间，在一次宫廷庆典上，李可及接着

^① 见《三国志·许慈传》。

^② 见《太平御览》卷五六九引《赵书》。《乐府杂录》与之稍有不同：“……参军始自后汉馆陶令石耽。耽有贼犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放。后为参军，误也。”