

戏曲研究

第八十一辑

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

论地方戏的地方性。阡陌文化定位的得与失。宗教生命：作为莎士比亚历史。他者。参照的汤显祖。明末文人心目中的汤显祖的人物形象。论历史题材的戏曲创作。再谈历史真实与艺术真实。试论戏曲舞蹈的发展演变及文化内涵。由几部水浒剧看李逵、狂欢节小丑形象。从“神圣祭坛”到“世俗歌场”。悔恨。落入圈套。的断肠哀鸣。石巢传奇情节枝法探微。从明清戏曲序跋看明清戏曲的传播。别有穿针处。女红。背景下的晚明传奇女性形象。从西游戏到《西游记》。心理与现实错位挤压下的冤苦人生。细论李渔的戏曲结构理论：以亚里士多德的情节单论为参照。黄图珪及其孤本传奇《解金貂》与《温柔乡》。杨家将探母故事的形成及演变。清末戏曲经营形态的演变。只因爱戏成痴。国民政府的许可证管理对楚剧发展的影响及思考。《水乐大典戏文三种》嘉靖抄本初读记。宋元戏文残佚剧目所用曲牌的曲律学考察。《扇鼓神谱》献艺六剧考论。不把胭脂迎俗眼，自将宫羽谱新词。



戏曲研究

第八十一辑

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

戏曲研究. 第81辑/《戏曲研究》编辑部编. —北京:文化艺术出版社, 2010. 9

ISBN 978-7-5039-4716-2

I. 戏… II. 戏… III. 戏剧—中国—现代—文集 IV. I207.3-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第174265号

戏曲研究(81)

编者 中国艺术研究院戏曲研究所 《戏曲研究》编辑部

责任编辑 褚秋艳

封面设计 李 猛

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条52号 100700

网 址 www.whyscbs.com

电子邮件 whysbooks@263.net

电 话 (010)64813345 64813346(总编室)

(010)64813384 64813385(发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京兵工印刷厂

版 次 2010年9月第1版

2010年9月第1次印刷

开 本 850×1168毫米 1/32

印 张 13.875

字 数 315千字

书 号 ISBN 978-7-5039-4716-2

定 价 38.00元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

中文社会科学引文索引 CSSCI 来源集刊

顾 问:

郭汉城 王文章 曲润海 薛若琳

主 编:

刘 祯

副主编:

谢雍君

编委会(按姓氏笔画):

王安葵 刘 祯 刘文峰 沈达人 贾志刚

黄在敏 谢雍君 颜长珂

编辑部主任:

张 静

执行编辑:

张 静

编辑部邮箱:

xiquyanjiu@sina.com

编辑部电话:

010-6493 3087

目 录

当代戏曲

论地方戏的地方性 刘厚生 (1)

阡陌文化定位的得与失 王长安 (12)

——关于庐剧历史问题的思考

汤显祖研究

宗教生命：作为莎士比亚历史“他者”参照的汤显祖 ... 蓝 凡 (21)

——杜丽娘与朱丽叶的性爱世界

明末文人心目中的汤显祖的人物形象 (日本) 田仲一成 (31)

历史剧研究

论历史题材的戏曲创作 康式昭 (49)

再谈历史真实与艺术真实 胡应明 (59)

戏曲文化

试论戏曲舞蹈的发展演变及文化内涵 于 平 (74)

由几部水浒剧看李逵“狂欢节小丑”形象 翁敏华 (89)

从“神圣祭坛”到“世俗歌场” 陈友峰 (107)

——人类学视野下的宗教仪式在戏曲生成中的作用

元明戏曲

- 悔恨“落入圈绩”的断肠哀鸣 徐振贵 (129)
——徐渭《翠乡梦》探微
- 石巢传奇情节技法探微 刘 庆 (146)
- 从明清戏曲序跋看明清戏曲的传播 李志远 (161)
- 别有穿针处：“女红”背景下的晚明传奇女性形象 蒋小平 (180)
- 从西游游戏到《西游记》 竺洪波 (194)
——对《西游记》戏曲阶段的再认识
- 心理与现实错位挤压下的冤苦人生 徐芳芳 (207)
——窦娥悲剧成因的深度探寻

清代戏曲

- 细论李渔的戏曲“结构”理论：以亚里士多德的“情节单一”论为参照
..... (美国) 魏淑珠 (226)
- 黄图珌及其孤本传奇《解金貂》与《温柔乡》
..... (香港) 华玮、(台湾) 陆方龙 (256)
- 杨家将探母故事的形成及演变 海 震 (282)
——以《四郎探母》、《八郎探母》为中心的探讨

近现代戏曲

- 清末戏曲经营形态的演变 徐 煜 (300)

只因爱戏成痴	段 丽 (315)
--------------	-------------

——小议“旧剧辩护士”张厚载及其戏曲思想

国民政府的许可证管理对楚剧发展的影响及思考	胡非玄 (335)
-----------------------------	-------------

文献与考据

《永乐大典戏文三种》嘉靖抄本初读记	江巨荣 (348)
-------------------------	-------------

宋元戏文残佚剧目所用曲牌的曲律学考察	许建中 (365)
--------------------------	-------------

《扇鼓神谱》献艺六剧考论	麻国钧 (392)
--------------------	-------------

当代学人

不把胭脂迎俗眼，自将宫羽谱新词	涂玲慧 (410)
-----------------------	-------------

——傅雪漪先生艺术成就综论

学术动态

筚路蓝缕 薪火相传	任 荣 (424)
-----------------	-------------

——南戏国际学术研讨会暨钱南扬先生诞辰 110 周年纪念会综述

第五届中国（海宁）·王国维戏曲论文奖征文启事	(433)
------------------------------	---------

本刊启事	(435)
------------	---------

论地方戏的地方性

◎刘厚生

“新兴剧种”是简称，说全了应该是新兴地方戏曲剧种，我更愿意简称为新地方戏。因为“新兴剧种”从广义说还可包括洋歌剧、芭蕾舞剧、音乐剧等，而我们所谈论的只是新中国成立以后出现的新的地方戏曲。它们的样式、品质都属于民族戏曲的大范围内。

新地方戏绝大多数都形成于上世纪 50 年代末或 60 年代初，大体上就是“大跃进”时期前后。

那一时期所产生的新地方戏，其所以形成的推动力，从根本上说有两个方面。一方面是从新中国成立以来党和政府对民族戏曲的高度重视，其中包括看到了过去地方戏曲发展的不平衡，某些地区剧种多而某些地方剧种很少甚至没有，需要有所补充发展。另一方面则是大跃进时期的浮躁风气，攀比心态。这两方面推动力所促生的几十种新地方戏从一开始就具有相当的复杂性，即创立时的主客观条件和环境机遇很不相同，有的生下来就是一个胖小子，有的落地时还不足月，又得不到好的奶水。经过多年的生存考验和竞争，特别是黑暗的“文革”的迫害，至今所剩无几。目前，在新的环境中，已经成活的和还在挣扎求活的各种新地方戏又面临着各种新的困难和问题，新

兴剧种实际上还没有兴旺起来。因此，为这些剧种举行研讨会，大家一起来交流探讨和总结如何帮助这些新兴剧种发展提高，极为必要。

然而，我们必须看到，虽然每一种新地方戏都有它自身的特殊问题，同时，作为大致都是“50后”、“60后”的同龄剧种，又有它们共同的问题。但是，所有新地方戏都属于“以歌舞演故事”的艺术体系，其剧团的构成、经营，也都与一般戏曲剧团基本一样。虽然新地方戏只是中国戏曲大家族中最年轻的一代，但许多问题同其他古老或半老的剧种相同或相近，从根本上说，都是一个如何生存发展的问题。现在新地方戏要新兴，老地方戏也在振兴。我们所有剧种都是一个命运共同体。因此，我以为在我们这个研讨会上，不能忽略对一些共性问题的探讨。我这里想提出来的，是一个如何认识地方戏的地方性问题。

中国所有的戏曲剧种中，京剧被公认为是全国性剧种，因为大多数地区都有京剧团，但它的根源还是地方戏。昆剧也是全国性剧种，但严格说来，它虽然对全国许多剧种都有深远影响，但也还有相当浓郁的地方性。此外，所有剧种无一不是地方戏，只是流行地区有大有小而已。而流行地区的大小，恰恰就是地方戏生存发展的一个十分重要的问题。

地方戏都是以歌舞演故事，因而每种地方戏都必定具有戏曲的共性：都是编导演音美的综合艺术，都有综合、程式、虚拟、写意等艺术特性和手法，都处于曲牌、板腔或民歌小调的框架中，都能享有某些共同剧目，都有相同或相近的“四功五法”基本功，等等。因为有共性，剧种之间才能交流、互补、移植乃至融合。

同时因为都是各个地方的地方戏，也就都有互不相同的地

方特性。最主要的是语言、音乐，还有某些特有剧目，特有演出样式、技艺，特有艺术风格，等等。

艺术的共性也就是开放性，吸纳性；艺术的地方特性也就是稳定性，排他性。这是地方戏在艺术上的基本矛盾，是内在的矛盾。

地方戏还有一对外在的基本矛盾：即剧团的演出经营管理上，一方面必须保存、巩固、坚守、深入自己的父母之乡，生长之地，必须经常为乡亲父老服务，取得他们的衣食供养和提供承传子弟，这是剧种根据地，生命之源。另一个方面，为了剧种成长壮大，地方戏又必须不停地向外发展：向邻近地区扩大市场，向大中城市争取影响，甚至向京畿进军，引起高层重视。跟艺术上的矛盾一样，这一矛盾如果处理不当，必将影响剧种的发展情势。

地方戏的两组矛盾是相互结合，相互影响，相互促进的，而且在不同的时代有不同的表现。地方戏作为上层建筑，当然要受到经济基础以及社会政治文化各方面的制约和影响，自清代地方戏兴盛发达以来的情况同新中国成立六十年以来的情况就有很大的不同。

艺术上的地方特色，事业上的地方根据地，是地方戏的灵魂所系，地方戏艺人于此安身立命，当然充满感情，希望自己所从事的艺术事业茁壮成长，繁荣昌盛。然而在旧社会几百年中，他们所得到的却往往不是他们所希望的。

在中国长期的封建社会和半封建半殖民地社会中，一方面由于社会的经济发展，群众的文化需求，推动着某些说唱文学、民间歌舞杂艺以至木偶、皮影等发展成为更复杂的艺术样式——戏曲，受到群众欢迎，也引起士大夫阶层的重视甚至参与，成为一支新的民族文化资源和队伍；另一方面，旧中国社

会的统治思想始终不把这种艺术样式列入正统的、正宗的文艺中去，始终认为这不过是一种供人娱乐的低贱行业。即使有如明朝的张岱那样的个别士人高度评价名演员，即使有如清末的慈禧太后那样的帝后喜爱谭鑫培等名艺人，也改变不了戏曲和戏曲艺人整体的命运。在这种卑俗艰难的生态环境中，广大戏曲艺人生命中的第一要义是要吃饭，养家糊口。无论他如何熟练自己的剧种专业，无论他在艺术上有多高成就，无论他怎样热爱自己的地方戏班社，一旦出现生存危机，什么都是可以改变的。虽说“戏比天大”是可贵的信念，但实际生活中往往还是“生活比戏大”。正是这种生活现实推动了戏曲的变化。

一个地方戏的班社，积累了若干具有地方色彩的剧目，培养了几个能演唱地方声腔音乐的优秀演员，为了扩大影响，争取更多的观众也就是更多的收入，离开根据地 toward 邻近的更富裕的地区去巡回演出，这是常事，必然之事。但是出去后的遭遇、命运，就很难预料。最理想的是，顺利出去，在外演出一个时期胜利回来，过些时再出去。

另外一种可能是，去到外地，因种种原因回不来了，只得就地落户。为了争取当地观众，渐渐多用当地方言，吸收当地民间歌舞或直接同当地剧种合流，形成新的剧种。这当然就会牺牲一些自己原有的地方特色。比如陕甘柳子由西向东一路演变，出现一系列柳子新剧种，其地方特色都是新地方的特色，冲淡了最初始的特色。再如高朗亭到北京后，“以安庆花部合京秦两腔”，就可以看出以变求生存趋向。

还有一种可能，由于种种原因，一种地方戏走得很远无法回来，在当地落地生根，几代之后成为当地剧种，原有特色大大变化只留些模糊影子。比如乱弹之于绍剧，汉剧之于广东汉剧，等等。

再一种可能是，在较富裕地区，有多种地方戏进来了却不去，逐渐合流（融而未化）成为全用当地语音的综合性多声腔剧种，比如川剧、婺剧等。

其他情况不用多说。可以说众多地方戏，大都是由一种先进剧种在巡演中逐渐“分蘖”出几个剧种，形成声腔系统，或者几个剧种（声腔）合成为一个剧种。借用科学名词或可称为“裂变”与“聚变”。还有不少民间小戏属于还不够成熟的单一声腔剧种。但无论哪种形态的剧种，在其发展形成过程中都是着重于共性的加强（剧目、音乐、表演等），而削弱其原有地方性或以新地方的地方性代替或丰富原始的地方性。梆子传到山东形成山东梆子，同渊源所自的山陕梆子虽是一个系统，但其地方性已有很大距离了。

以上说的是剧种、班社，我们还可以从戏曲艺人的个人情况看看。当一个班社在外地巡演失败散班时，有些艺人往往可以到艺术相近的兄弟剧种班社搭班，改换门庭。武行之类以动作为主，毫无困难，即使主要角儿，也可以学唱新腔调，虽然珍惜自己原有的地方特色，也只能暂时搁置一边，等待时机。直接原因，是为了生活吃饭，客观上往往产生艺术交流融汇的作用，促进了剧种艺术的提高。至于那些多声腔剧种，任何演员本就要会唱多种声腔。

在旧社会，戏曲剧种就是这样自发地，因而也是缓慢地发展。封建统治者禁止剧目乃至禁止剧种是常事，却从来不会下令创立新剧种，从来没有对地方戏予以扶持、帮助、鼓励。

新中国成立六十年来，我们进入了一个自觉时代。自发的代价是缓慢，常因此而有很多牺牲。自觉的代价则是容易主观，有时会走弯路，产生浪费。我们戏曲的自觉是全方位的，其核心是对戏曲的艺术价值、历史意义和社会文化地位的自觉认识。

这里只就剧种角度作些探讨。我以为有三点值得注意。其一，有了戏曲价值的自觉，便引发出对剧种的自觉的尊严感。其具体表现就是强调“京剧姓京”，“×剧姓×”。这是个口号，内涵意义就是必须保持剧种的特性，地方戏就必须保持其特有的地方性。

原则上当然有道理，自觉的尊严是可贵的，但绝不能绝对化。因为这种说法很容易被解释为要全面坚守地方特性，思想上尤其是感情上必定带有封闭排他的意味。实际上，地方性作为地方戏的本体，也是在发展的。其封闭、排他的性质，不能解释为顽固不化，油盐不进。须知，文化艺术是有高低等次的。地方戏从草创到成熟，其共性要发展提高，其地方性同样要吸收营养。大致可以用少年的成长做比喻：其身长、体重、胖瘦等外貌是共性，可以看着他日长夜大，非常明显；而其内在的特有思想性格则多少年才能逐渐成熟。×剧应该姓×，但应有一自觉的但书：在一定条件下，也可能不姓×。

其二，剧种自觉性的又一表现是，认为在一定条件下，地方戏新品种是可以自觉创立出来的。现在参加开会的所有剧种都证明了这点，但关键还是必须有一定的条件。创立时需要条件，创立之后的发展提高同样需要一定的条件。这种条件跟原先已有的老剧种基本相同。最重要的条件有二。首先，由于各种戏曲的文学基础大都比较薄弱，尤其是优秀传统剧目较少的年轻剧种更严重，必须创造条件多多移植改编，更要大力培养创作人才创演新戏。其次，在当前，也许更重要的条件是，由于今后戏曲音乐问题极为突出，许多年轻剧种如民间小戏至今腔调简朴，新创曲调多不好听，难以流传，又只有男声女声，缺少行当声部的区别，急需培养戏曲音乐人才，进一步发掘地方特性音乐因素并促进有效的创新。

其三，自觉性的又一可以考虑之处是，吸收历史经验，对某些（不是全部）地方戏，在一定条件下，促进相互靠拢以至于融合合流。这一点要多说几句。

地方戏的最高理想是什么？应该是成为全国性剧种。有例在先，京剧、昆剧就由地方戏发展而来。但是京昆先天条件好，比如语言易懂，音乐美听，剧目繁多，等等，机遇更好，其他地方戏未必都能做到。其次，成为流行较广地区的大地方戏，不少地方戏做到了。无论是单声腔或多声腔都有可能，如秦腔以陕西为根据地，出入于甘、宁、新、青广大西北地区；如豫剧占领河南全省，并在陕、晋、冀、鲁等地都有影响。如川剧、评剧、越剧、粤剧等等都是如此。不过应该说明，现在所说“流行”，恐怕很难像过去那样一个剧种到外地落地生根，而是说能够经常到外地巡演。这是因为今天的交通条件大不相同了。

中小地方戏之所以能发展成为大地方戏，道路各有不同，一条常见的路是坚持自我，但又要善于吸收外来因素。尤其是地方音乐、特色声腔在发展过程中要不断适应较大地区的情况，不断丰富、提高，如豫剧出现了豫东与豫西的大同小异。

越剧如果坚持原始的小地方性，就只有绍兴嵊州的吟哦调等几个简单小调，《卖婆记》、《相骂本》等几个小戏。由于广泛吸收，自我改造，它的小地方性扩大成浙江甚至江南的大地方性，它的艺术共性则可以同昆剧等古老前辈交流互补。这是这类地方戏的一条成功之路。

再一条可走的是剧种合流之路。

我们有不少地方戏，语言基本一致，音乐同属一种声腔，基本剧目通用，表演样式相近，流行地区相邻，比如南方某些省份的采茶戏、花鼓戏、花灯戏、滩黄戏等等，在我看来，是可以在一定条件成熟时进行合流的。如果只因某些极少的差异，

或者为了表示“我这个地方有我自己的剧种”，坚持独立，应该说是一种保守思想，若是戴个帽子，或可称为地方主义。

山东的拉魂腔、江苏的淮海小戏和安徽的泗州戏实际上是同一地方戏，只因分处三省，叫了三个名字，成为三种地方戏。好在三地领导开明，虽未统一名称，但都承认三者是一家人，可以做许多协同活动。

现在在长春开会，请容我冒叫一声，作为新兴剧种的吉剧、龙江剧等，都是二人转的跨灶之子，为什么不能算作一种地方戏，定要各自独立呢？

有些古老大剧种，在流传过程中形成几个分支，可以称为地方流派，现在却成为独立剧种，比如蒲剧、晋剧、雁剧、上党梆子都是山西的，都是梆子系统，语言相差不大，现在分别自立门户，虽是历史造成的，也不妨从发展角度考虑考虑。类此的还有吴语地区滩黄系统的沪剧、锡剧、甬剧等。

还有某些地区，有古老大戏剧种，也有民间小戏，语言完全一样，只因声腔系统渊源不同，年龄不同，就分为两种。联想到京剧既演袍带大戏，也演《小放牛》、《小上坟》、《一匹布》等小戏，联想到川剧的灯戏与昆、高、胡、弹同为组成部分，为什么湘剧同花鼓戏、赣剧同采茶戏就不能同台演出，同室合住？

我以为，中国戏曲号称三百余种是一种历史现象，是特点，并不是优点，至少现在不是优点。剧种多，每个剧种的剧团少，力量分散，人员难交流，艺术易保守，发生困难时较难协同努力，共克时艰。而且现在有一种地方保护之风，某剧种冠以本地之名，我就爱护备至，邻县同剧种只因地名不同就不愿或很难关心其成败得失。

如果经过一定步骤，经过实验，由少到多，某些剧种合流，

其成果是，剧种少了但没有消亡，剧种的剧团多了，队伍大了，剧目丰富了，音乐表现力强了，演员可以互通互用，小的地方性发展成大地方性，小地方戏成为大地方戏，有困难时互助的机动能力增加了。我不觉得我的这些想法是虚妄难行的。戏曲剧种史早已证明多个剧种是在不断裂变、聚变中不断分化、改组的过程中发展提高的，近代的明显例证就是川剧，现代的明显例证就是越剧。怎么能设想：在封建社会的封闭环境中，剧种发展尽管是缓慢的，终还一步一步地自发地分流、交流、合流，有变有化，而到了现代社会，我们的所有剧种竟然能够如此门禁森严，不通婚嫁？现在如果是100个剧种，体现着100个地方的地方性，为了坚贞守护姓氏，100年后是否还只能是这100个剧种，是否还应体现着现在的100种地方性？

问题的根源是，剧种地方性是由地方（或大些说地区）的社会经济文化凝聚提升而来，各个地方的经济建设、风土人情、交通来往诸方面的原有地方性现在都在以惊人的速度发展变化，作为上层建筑的地方戏的地方性还能够坚守阵地“我自岿然不动”吗？上海是一个敏感城市，我听说现在沪剧招学生，很多青少年已说不好标准上海话。我听到许多上海人同上海人说话时确是常常沪语夹杂普通话或普通话夹杂沪语。

当然，剧种合流绝不是简单的举手之劳的事，更不是行政机构下个命令即可解决。这是个漫长过程。但在思想认识上应该先行取得共同认识，最少也应该作为一个剧种发展问题争鸣讨论。如果这个想法可以成立，则有两方面的工作可做应做。

实验是必不可少的。政府不能下命令合流，但政府可以从思想上、经济上帮助和鼓励某些有条件的剧团，比如国办大院团，有计划地具体实验。失败了，帮助总结；成功了，逐步推行。在此基础上形成政策，积以时日，用上多少年的努力，应

该会有所成就。

同时提倡地方戏院团在自己力所能及的范围内进行小规模润物细无声的试验。当年越剧吸收绍剧曲调，并不大张旗鼓，只是不声不响地认为适合，拿来就用，丰富了越剧的音乐表现力，现在已成为常态了。

剧种的主要艺术家（一般是主要演员，也可能是导演、剧作家、音乐家）在这方面负有重大责任。主创人员都是艺术上的权威人士，他们如果思想解放，愿意带头实验闯关，以他们的权威地位和艺术能力，就可能做得更好，高朗亭、程长庚之于京剧，成兆才之于评剧，康子林之于川剧，袁雪芬之于越剧等等前辈大家的业绩说明，一个剧种的领军人物登高一呼，身体力行，剧种和艺术就会迈一大步，登上新的高度。应当看到，现在许多剧种不少知名演员，都能演唱姊妹剧种曲调并作为一种资源摘引过来为我所用，早已不足为奇了。2010年《中国戏剧》有一篇文章报道了三种地方戏合演一台戏的情况。我觉得这都是一种迹象，表明地方戏发展的某种思路在萌动。

我最近看到一条有意义的材料。曾有人向梅兰芳、程砚秋请教，昆曲咬字吐音应该用中州韵还是偏重苏州土音，梅、程都认为应以中州韵为标准，有利于昆曲推向全国。俞振飞更指出，他父亲俞粟庐要求念中州韵，反对用苏州的土音。有人主张多用苏音，反而不是传统正宗了。于此我想到，昆曲敢于舍弃苏州土音这个重要的地方特性，改用中州韵，但坚持音乐特性和艺术风格特性，是昆曲成为全国性剧种的关键所在，很值得深入研究。

我必须再说一遍。我并不主张现在就制定一个计划，让地方戏在三五年、五七年时间内纷纷合流。那样做将是一个灾难。地方戏剧种情况复杂，有不少剧种都有特殊问题，只能用不同