

戲曲研究



文化艺术出版社

12073/7

戏 曲 研 究

第 七 辑

中国艺术研究院戏曲研究所 编
《戏曲研究》编辑部

文化艺术出版社

戏曲研究

第七辑

·
文化艺术出版社出版

新华书店北京发行所发行

河间印刷厂印刷

·
开本850×1168毫米1/32 印张10 1/2 字数235,000

1982年12月北京第一版 1982年12月北京第一次印刷

印数0,001—2,900册

书号10228·029

定价0.95元

D48/59

目 录

论中国戏剧文化的生命力.....张 庚 (1)

原来是场大梦.....王朝闻 (22)

漫谈戏曲美学的本性.....徐书城 (44)

喜剧里的幽默——川剧喜剧学习札记.....章诒和 (52)

白蛇是怎样由丑变美的.....吴同宾 (63)

论现代化和戏曲化.....何 为 (78)

现代戏带动了评剧男腔的发展.....贺 飞 (99)

异彩缤纷放 奇才绘古今

——福建省1981年创作剧目会演观摩散记

.....吴毓华 陈义敏 王安葵 (127)

调腔初探.....吕济琛 执笔 (139)

徽剧声腔的三个发展阶段.....陆小秋 王锦琦 (169)

江苏香火戏的曲目音乐及其它.....武俊达 (213)

谈昆曲学的建立和研究.....贻 岩 (236)

甘肃著名秦腔演员麻子红与耿忠义.....范克峻 (243)

集评校注《西厢记》.....王季思 (253)

《新编校正西厢记》残页的发现.....段冰恒 (261)

田汉改编《西厢记》的成就.....马蜂荣(269)

《徐九经升官记》的艺术特色.....王 林(287)

徐渭《四声猿》浅谈.....周中明(299)

台湾《中国戏曲史》选登.....孟 瑤(310)

日译我国古典戏曲作品目录.....本刊资料组(324)

• 补白 •

顿仁——蒙古族曲师.....于 思(21)

张驴儿何许人?.....于 思(323)

张二奎的卒年.....宋学琦(330)

论中国戏剧文化的生命力

张 庚

世界上有三种古老的戏剧文化，一是希腊悲剧和喜剧，二是印度梵剧，三是中国戏曲。希腊悲剧和喜剧成熟得早，在纪元前五世纪就已经形成了。印度梵剧形成也很早，在二世纪，一本有关梵剧理论的书叫做《舞论》的，就已经出世了。只有中国戏曲成熟得晚，直到十二世纪，才形成完整的形态。关于它为什么会成熟得这样迟，我们准备留在后面去说。这里我先谈谈这三种古老戏剧文化的命运。希腊悲剧和喜剧早已成为古代的遗迹了，它的剧本虽然成为人类文化的珍品一直保存到现在，希腊剧场的遗迹也还有若干座保留下来，但是希腊悲剧和喜剧按古代原样的演出，已经不可能了。现在只有些好古之士，按现代话剧的演法来演出，当然，这已经不是原来模样的希腊悲剧了。印度梵剧又怎样呢？我在一九五六年曾到印度去，满怀热情想看看《沙恭达罗》的演出，有人告诉我，不久以前，印度演出了这个戏。等我找到那个演出的剧团时，他们告诉我，这个戏他们是演出过，但那是按照现代戏剧演出方法上演的，因为梵剧原来是如何演出的，他们也不知道。原来在莫卧儿王朝统治印度的时候，信奉伊斯兰教的统治者，认为演戏是渎神的事，必须予以禁止，从那以后，梵剧演出的传统就中断了。经过时间的淘洗，这个传统逐渐从人们的记忆中消逝了。这两种古老戏剧文化的命运就是如此。

我们中国戏曲是幸运的，它虽然走过漫长的坎坷不平的道路，却安然无恙活到现在，而且越活越精神。这的确是我们中国人民的幸福，也是我们的骄傲。它是凭着什么而得以生存下来的，它的这股旺盛的生产力究竟是从何而来？这不仅仅是一个引人入胜的问题。而且是一个值得人们费工夫探索其究竟的重大文化现象。我们研究戏曲，非但不应当忽视这个问题，还应当把它当作一个同理解中国戏曲有密切关系的问题来看待。我在这篇文章里，就是试图来研究这个问题。或者不如说，是想就此提出一系列的问题和看法，以引起更多人的深入研究。

一、戏曲随着广大人民生活的发展一同前进

我国从原始公社时代就孕育着戏曲的种子。那时氏族聚居的村落就产生了原始歌舞。氏族逐渐壮大，歌舞也因之而发展、提高。但我国社会的发展，虽由原始时代进入到阶级社会，原始公社的残余却长久存在。许多古老的农村中，往往保持着源远流长的歌舞传统。如“傩”就一直保存在我国南方的许多偏僻农村中。但在时代的推移中，有些村落因各种天灾人祸而毁坏，而重建。其中的居民也相应地有了很大的变化，这时古老的歌舞艺术传统也就会中断、丧失。在新建的农村中，由于人民精神生活的需要，也会经过种种途径产生新的歌舞，如社火、秧歌等。这些歌舞的特点：一是季节性，要逢年遇节或哪一位神道的生日才会活动起来；二是业余性，所有的演员都是不脱产的；三是代代相传，历史悠久，虽是业余，有许多农村中爱好艺术的人也是从小到老一辈子从事这种活动，因此技术也很熟练、高超，成为这地方的“专

家”，这就是我们平常称为民间艺人的那些人。

但在漫长的封建时代里，我国农村经济基本上停留在自给自足的水平。经济不发达，艺术也难于单独发展，这就是我国农村歌舞长期停留在歌舞的水平，而不能很快地发展成为戏曲的原因。农民的歌舞艺术，并不是没有演故事的要求，从汉代以来，就不断出现带故事性的歌舞节目，如《东海黄公》、《踏摇娘》《打花鼓》《小放牛》以及近代东北二人转中许多节目。这些节目，几乎都是带喜剧风格的，在形式上，是居于歌舞和戏曲的边沿上，说是戏曲，又还没有完整的故事情节，说是歌舞，又有了具体的剧中人物。这种艺术形式在我国长期存在和反复产生，这与农民经济生活长期停滞在很低的水平是有密切关系的。

商品经济和商业手工业城市的发展，逐渐产生了职业艺人和商业性的演出团体，并出现了反映市民生活和观点的宋杂剧和金院本。这是十二世纪中叶到十三世纪初的事。这个时期，以及其后的百余年间，既是一个经济发展的时代，又是一个民族矛盾和阶级矛盾都相当尖锐，人民过着最黑暗生活的时代。南戏和北杂剧就产生在这个时代。这时伟大的剧作家辈出，他们对于自己所处的时代十分敏感，对于人民群众的喜怒哀乐，在感情上是相通的，尽管他们对于现实的态度各有不同，但不满的情绪是共同的。伟大的作家关汉卿是这个时代最富于斗争性的，他在《窦娥冤》中借枉死的窦娥之口说出了愤愤不平的话：“为善的，受贫穷又命短，作恶的享富贵又寿延”，并高喊出“地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！”还有的作家带着爱国主义的感情怀念赵宋的时代，暗示性地写出了被满门抄斩的《赵氏孤儿大报仇》的悲壮剧。关汉卿还写了一系列的剧本，教人不仅要

斗争，决不能退让，而且要进行有策略的机智的斗争，如《救风尘》《望江亭》等。同时，也有的作家带着浓厚的悲观情绪抒发着不满之情，如马致远在《汉宫秋》中就痛骂前朝的文臣武将在危急存亡之秋不能为国家分忧，却要派一个年轻的宫女去和亲。也有的作家想逃避苦难，提倡抛开世俗纷争去修真学道，这些作家，虽然对现实生活有积极与消极的不同，但他们剧作中所反映出来的都是广大人民共同感到极其迫切的问题。

观众来看戏决非简单地来寻欢作乐，而是来听听舞台上的嘻笑怒骂，借以发泄心里的闷气，或者听听舞台上的解劝来消散消散心中的积郁，有的人也会从此增加了生活的勇气，受到了做人的启示。这时的舞台，已经远不是为观众填满生活的空虚才存在，而是观众精神生活的支柱，甚至是生活的教师。既然是人民生活中不可缺少的东西，它的繁荣兴盛就是非常自然的了。

有元一代是社会治安极其紊乱的时代，虽然有一个元朝的政府，实际上却等于无政府。社会的紊乱还带来了道德的沦丧。元朝的灭亡并没有立刻结束这种混乱的局面，这时人民群众迫切希望安定，希望过有秩序的生活，特别希望人与人的关系正常起来。这时的社会还是一个封建社会，人民脑子里的社会秩序当然不能超出封建秩序，即中国长期以来的封建道德的恢复。人们对于《杀狗记》里所反映的那种兄弟之间各顾各，有事不相帮助的不正常关系是反感的，反对的；对于饥荒年月中间牺牲自己，孝敬公婆的赵五娘是赞赏的；对于急公好义，在困难中扶助邻里、怜贫惜老的张大公认为是高尚的；而对于富贵之后忘了贫贱的父母、糟糠的妻室是认为可耻的。《琵琶记》在这时期的出现，正反映了人民群众这样的思想感情。

到了明中叶，即十六世纪，在资本主义萌芽的江南一带产生了昆曲。资本主义的萌芽，不仅使得市民阶级壮大起来，产生了手工业作坊和在作坊里工作的手工业工人，而且使得地主阶级分化成为两个在政治上对立的集团，一个是腐朽反动，横征暴敛，不顾人民死活的当权派；一个是与新兴市民阶级结成联盟的江南地主，这些地主虽然也有官职，但不掌朝廷大权，所以也可以名之为在野派。昆曲的诞生，不但反映了江南地主的生活，也反映了地主阶级内部的这场斗争。有正面的政治斗争，如《鸣凤记》中所反映的，也有思想上的斗争，如《牡丹亭》中所反映的情与理的斗争。其最重要的还是政治斗争，在这时期的剧作中表现得最多、最典型的就是所谓忠奸斗争（如《鸣凤记》），清官为民请命的斗争（如《十五贯》）。这时期还出现了描写市民起来暴动反对当权派横征暴敛的题材和直接写市民生活的题材。前者如《清忠谱》，后者如《占花魁》，这些都是那个时代最新鲜的题材，其中如《清忠谱》还是最尖端的题材。这类新鲜的题材总是为当时的观众所欢迎和关心的，明末的张岱记述魏忠贤倒台以后，一个反魏斗争题材的新戏《冰山记》在一个庙台上演出的情形时，说是群众情绪十分兴奋，反映强烈，声音像潮水一样。可以看出这时期的剧作家在感情上和群众是有密切联系的。

这个时期中，除了比较受封建上层人士欢迎的戏之外，也还有比较受农民欢迎的戏，那就是弋阳诸腔。弋阳诸腔不像昆曲，不是产生在资本主义萌芽的中心地带江、浙，而产生在它的外围江西、安徽，并随着当地商人的四处流动而遍及全国。它所反映的生活，除了继承早期南戏以来描写的农村生活的传统剧目而外，还有民间无名作家所写的大量历史故事剧，这些故事剧写出

了农民对于许多历史人物的评论。这里也有忠奸的斗争，但和昆曲中的忠奸斗争很不相同，昆曲是从地主阶级的现实政治斗争的立场来分忠奸，而弋阳腔却是从农民的观点，从民间历史传说中的观点来评价人物。弋阳诸腔的剧目中还有相当一部分是写民间传说故事的，如《织锦记》《长城记》《白兔记》等，更是直接描写了贫苦农民的生活，写出了贫农雇农所受的经济和超经济的剥削，婚姻问题上所受的压迫，以及贫苦农民夫妻虽然十分勤劳还是无法维持生活的悲惨景象；还写出了贫雇农男女真挚、朴素的感情，坚贞的品质，心灵手巧善于劳动的形象。可以充分感觉到，这些戏的作者和贫雇农是心连心的。

明末清初，从崇祯元年到顺治二年（1628——1645），农民起义横扫陕、川、晋、豫、楚、湘等省，倾复了明朝的社稷，还搅乱了清朝的天下，前后达二十五年之久才算平定下来。相隔不到十年，又有吴三桂、尚可喜、耿精忠等起来叛清。这场战争也波及云南、贵州、湖南、广西、广东、福建、江西。可以说，清朝的天下，直到康熙中叶才安定下来。近代戏曲，即各种地方戏，是在这样的时代背景之下，孕育和产生出来的。这是一个乱离之世，也是一个人民群众中英雄人物辈出的时代。这时的地方戏，主要是北方的梆子和南方的皮黄，它们都和弋阳腔有着继承的关系，因此，在剧目上也继承了弋阳腔大量历史演义的题材。但因时代不同，内容上也有许多新的东西，它们反映了战争中的各种生活和人物，如瓦岗寨的人物程咬金、单雄信、秦琼等。如五代宋初的历史人物赵匡胤、郑子明、陶三春等。如杨家将故事中的 人物 焦赞、孟良、穆桂英、杨排风等。这些人物虽是过去历史演义中早有了的，但在戏曲中又加以重新创造，表现了当时战争中的人物形

象。这中间，有农民起义的英雄，有做了皇帝就忘记自己微贱时候共患难的亲密同伴的农民领袖如赵匡胤，有忍无可忍起而闹朝打朝的人物，如《斩黄袍》等戏中所表现的，还有一些英姿飒爽的女农民领袖，如《穆柯寨》中的穆桂英。《三打陶三春》《斩黄袍》中的陶三春这些人物，在这个时代以前的戏曲舞台上是从从来没有见到过的，或是从来没有具备过如此鲜明强烈的性格的。人们很难仅凭空想塑造出这样的人物和她们的行事来，这实际是拿这个时期起义农民军中实有的人物概括出来的典型形象。另外还有一类写军人生活的剧本如当了多年兵终于衣锦荣归的老行伍薛平贵和在家吃苦守候十八年，终于苦尽甘来的王宝钏的故事，这种题材虽然前代戏曲中也曾有过，但这时又以新的面貌出现，应当说是这时许多农民长期从军离乡背井，思家情切的一种反映。

近代的京戏就是在地方戏蓬勃发展的基础上成长起来的，在它的产生、成熟、兴盛过程中，先是经过一段政治上相对安定的时代。这时各种反清的武装力量和农民起义的队伍基本上已经被清政府平服，同时，清政府又对农民采取了一些休养生息的政策，全国经济有所发展，人民过着比较安居乐业的生活。因此，在大多数人中间，过去对于满族人据中原的那种恐怖心理和抗拒情绪已经逐渐平静下来，这时一般人的心目中，特别在小市民的心目中，那些叱咤风云的起义英雄已经被效忠清朝的人物所代替，反政府的英雄已不是最受崇拜的人物，甚至反被认为是扰乱治安的坏人，而那些为政府出力平乱有功的人物却成了为人所羡慕的人。“八大拿”一类戏就是在这样的历史背景之下产生出来的。为什么黄天霸忠心不二地为他的主子施仕纶赴汤蹈火，深深相信施仕纶是清官？因为施仕纶是讨平台湾的将军施琅的儿子，

施琅又原是郑成功手下的将官而叛投清朝的。在“八大拿”这一批戏中，黄天霸这些人之所以成为英雄，而站在他的对立面的那些人物却被描写成捣乱社会的人物，或者起码是不识时务的人物，就是为此。但这类戏流行不广，绝大多数只在京剧中演出。

从这个时代以后，接着就是鸦片战争和太平天国的起义，那些能够常常享受京戏艺术的人，不仅逐渐消尽了前一代的传奇性和浪漫主义的心情，或者说，消尽了英雄主义精神。甚至变得消极颓废，目光狭小，萎靡不振。这以后所演出的某些前代的英雄故事，往往加上了一些家庭生活的内容和悲欢离合的情节；或借一点演义小说中的因由，敷演一篇悲欢离合的故事。《四郎探母》就是其中的典型。这类戏其实是投合城市小市民观众口味的，特别在京戏中如此。

由以上的事实看出，我国戏曲之所以能够源远流长，一脉相承而不中断，其中的一个重要原因是：我国进步的剧作家从一开始就是与人民群众相结合的。在各个不同的时代，他们从来不放松把人民所感兴趣的问题反映到舞台上去。他们有时是人民的教师，知心朋友，人民的安慰者和鼓舞者；遇到不平的事，他们和人民一道愤怒，遇到欢乐的事，他们和人民一道高兴；他们赞扬人民中的英雄，批评人民中的缺点，指斥那些欺压残害人民的坏人，为一个时期的社会生活树立了公正舆论。对生活持有积极态度和进取精神的剧作者总是给观众以希望，总是鼓励人们信心百倍地生活下去。由于这些，我国人民热爱戏曲，他们把舞台当作公平舆论的倡导者，生活道路的指引者，焦循在《花部农谭》中说，老百姓看了戏，回到家里之后，往往进行热烈的议论，十天半月还不休止。我国广大人民从看戏中得来了许多历史知识，在

评断事情的时候，往往引用戏中的人物和事件为例。这就是我国戏曲生命力的一个源泉。

二、随着内容的变化戏曲形式也不断革新

为了要表现各个不同时代的新生活，单靠老传统、旧技巧是达不到目的，还必须在旧传统的基础上创造新的表现手法，运用新的技巧才行。这样，戏曲的形式就一定要不断革新。在中国戏曲史上，我们所看到的正是如此：每一代都有新鲜表现手段增加到戏曲艺术中间来。

戏曲艺术的革新，首先为了要表现新的人物，既要表现新人物，就得运用不同于前代的新的表现手段。新手段的出现，也就渐渐形成了新的行当。元杂剧之所以能附庸蔚为大国，从金院本中脱颖而出，变成独立的大剧种，并取代了金院本的首席地位，那就是因为在它的舞台上能够出现金院本所无力表现的许多新人物。在金院本的舞台上，只有一些喜剧和闹剧人物，他们都是市井中所常见的，如小官吏、小商人、市井妇女、酸秀才、和尚、道士、兵卒、乞丐、欺骗、小偷之类。他们之间纵有各种矛盾冲突，也不是严重到足以影响许多人的生活，所以往往以调笑、调侃的态度出之。因此，它的角色行当总不出副净副末、装旦的范围。但元杂剧作者所遇到的社会生活矛盾比起金院本来要复杂得多，严重得多，而且是带有社会普遍性和政治意义的，元杂剧中的贪官污吏是一个严重的政治问题，他们不只要钱，而且是草菅人命，正因为如此，在受压迫的人民一边，反映也是强烈的，感情的波动也是大起大落的。还有元杂剧中常出现的权豪势要、

“衙内”一类人物也是前所未见的，他们既横蛮凶狠，又愚顽不灵。相应地，在这批衙内们压迫、戕害的对象中就出现了一批富有斗争性和斗争经验的勇敢又智慧的妇女形象。粗看起来，这些人物也仍可以包括在以前三类角色的范围之内，但若真按金院本的老演法原封不动，那就一定会把这些新的严酷的生活现实歪曲成闹剧了。于是元杂剧就从原来角色体制的基础上推陈出新，形成了一套以正末和正旦为主，以唱为主的新体制来。过去宋杂剧和金院本的表演中也都有唱，但这些唱或是不占重要地位，或是和人物的塑造与表演还没有完全揉在一起，而在元杂剧中，唱却得到了重大的发展，它成了抒发主要人物感情的最重要的手段，在艺术表现力上得到了很大加强。

明传奇的兴起而代替元杂剧，也有类似的情况。昆曲中因为出现了新鲜的题材，相应地也出现了一批舞台上的新人物，如忠臣、奸臣、清官、贪官、市民起义的领袖，和其它形形色色的市民形象。在有些戏中，普通市民也不总是在舞台上当配角，而成了主角。昆曲中所表现的忠臣和清官形象，和在元杂剧中出现的清官形象是大不相同的，元杂剧里的包公、张鼎这些清官还多少带一些想象的成分而非完全真实的形象，有的时候，如在《陈州糶米》中，包公实际只是农民穿上官的衣服而已。而昆曲中的忠臣、清官却是从现实生活中提炼、提高了的人物，是当时舞台上所出现的光辉形象。他们可以抬着棺材到金殿上去犯颜直谏，置生死、家室、宗族于度外，或是为了给老百姓平反冤狱，亲自担着推翻定案、丢官罢职的风险。戏里凡写到演到这些场面，悲壮的气氛是十分浓厚感人的。虽然从角色方面说，依旧是“正生”（也就是元杂剧的“正末”）应工，但在表演艺术上却较之正末

有了很大的发展，可以说是很大的不同。至于奸臣，虽然在元杂剧中已出现王钦若、秦桧等形象。但专门用一个“大白脸”的行当来表现却是以前所没有的。这行角色虽然是从净角脱胎出来，却又自成体系；它表面上威严尊重，骨子里却心怀诡诈，决非如净角的一味粗鲁可以表现得出来的。在昆曲中，即便是同一个丑行，这时也出现了“方巾丑”和“官衣丑”，也有温文尔雅的风度，却又是胁肩谄笑的人物。

总之，由于所表现的生活和其中的人物每朝每代都有所不同，舞台上的角色行当也就层出不穷，而表演的技巧也随着日新月异。这些新技巧的积累，有的出自演员对于人物形象塑造而从生活中逐渐琢磨出来，如侯方域所记一个姓马的演员为了演好严嵩，不惜在一个宰相家当了三年跟班，终于演好了这个人物。有的还要不断吸收各种技艺来充实戏曲原有基本功的不足。如昆曲中原来并不存在武行，也没有武生、武旦、刀马旦、开口跳这些行当，但在皮黄、梆子中却大量存在武戏，徽班中间首先把真刀真枪搬到台上来，经过一段时期的消化改造，才变成了适合舞台表演的把子功。短打这一功，也是吸收民间的武功、拳术加以改造而成的。

戏曲表演艺术的不断革新，不只是从外面吸收营养来丰富自己，就是在内部各行当之间，也互相吸收借用，如谭鑫培为了使老生的腔调婉转而富于表情，就化用其它行当的腔调。这种移借、化用的方法不只谭鑫培，其他的演员也常有使用。

总之，为了表现新人物，就要运用必要的新技巧，在这方面，戏曲演员是从不保守的。新技巧的引进的运用，又促使新行当的出现，戏曲的表演艺术也就得到不断的发展。

戏曲的革新，唱腔的变化也是一个重大的方面。一个剧种的发展历史，就包含着唱腔的不断革新。正因为唱腔的日新月异，一个剧种的艺术也随着向前发展。不仅如此，剧种的兴替也和唱腔的更新有密切关系。明朝剧评家王骥德曾经说过，戏曲的唱腔三十年一变。虽然三十年说得太死，但不能不说他是看出了戏曲发展的某种规律。戏曲往往由于种种原因，使得一种声腔衰落，另一种声腔起而代之。南曲兴起代替了风靡一时的北曲，就是因为时世推移，形势变迁，旧时的听众已为一班新听众取代的原故。这些新听众的耳朵已不习惯北方声腔，而要求适合于他们的南方声腔，于是海盐、余姚、戈阳、昆山等腔应运而生，新的逐渐代替了旧的。而其中昆山、戈阳两腔又在竞赛之中战胜了其余两腔，形成了戏曲史上的一个新时代。

古人说：“治世之音安以乐”，“乱世之音怨以怒”，“亡国之音哀以思”，这是说出了我国歌曲声腔与社会政治变化的关系的。戏曲声腔的变化，小而至于一个剧种之内的变化，大而至于剧种声腔的兴替，常常是与此有关的。皮黄在北京初起时，程长庚一辈演员的唱腔是实大声洪的，到了谭鑫培的唱腔就为之一变，哀伤之音多起来。当时的人有两句诗咏谭腔的风靡一时道：

“国事兴亡谁管得，满城听唱叫天儿”，这不正道出当时北京的京戏观众那种醉生梦死的心情吗？当然，音乐与人民感情之间的关系，不是如古人所说的那么简单，而是每个不同的时代总有它不同的情况，人民在感情上的感受和反应也总是具体的，永远不会雷同的，戏曲声腔的常变常新，也是久远不会停息的。

但是也要注意，声腔虽然永远革新发展，互为兴替，却也不是抛开传统凭空生长出来的。南曲之代替北曲，不但有本地民