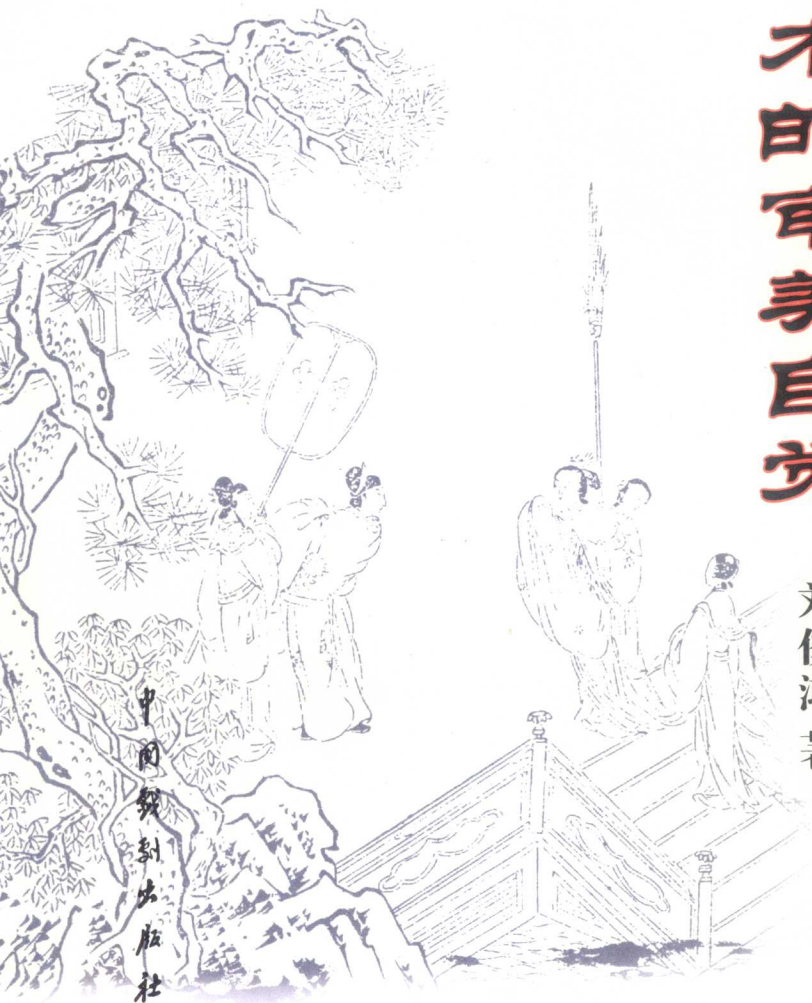


世纪戏剧丛书 (I)

论戏曲艺术的审美自觉

刘俊鸿 著



中国戏剧出版社

论戏曲艺术的审美自觉

刘俊鸿 著

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

论戏曲艺术的审美自觉 / 刘俊鸿著. —北京: 中国戏剧出版社, 2008. 11

(世纪戏剧丛书. 第1辑)

ISBN 978-7-104-02562-7

I. 江... II. 刘... III. 戏曲—艺术美学—研究—中国
IV. I230

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第177141号

论戏曲艺术的审美自觉

责任编辑: 刘建芳

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

邮政编码: 100097

电话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传真: 010-58930242 (发行部)

经销: 全国新华书店

印刷: 苏州大学印刷厂

开本: 850mm×1168mm 1/32

印张: 300

字数: 6720千

版次: 2008年12月 北京第1版第1次印刷

书号: ISBN 978-7-104-02562-7

定价: 480元(全30册)

版权所有 违者必究

自序

收在这本集子中的是我十几年间结合工作实际写的一些理论文章。

首先自报家门，说一说我的哲学、美学、戏曲学认知。

我系统学习过马克思主义哲学，也接触到其他一些哲学门派。用辩证唯物主义和历史唯物主义观点观察文艺现象，作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在文艺家头脑中反映的产物。在马克思主义看来，艺术美，是审美主体对现实（自然的和社会的）美的感知和再创造。

文艺如何反映生活？文艺如何感知和创造美？这就不能不提到形象思维。形象思维是什么？在二十世纪六十年代的某一年，刚刚从事文艺创作的我在一本权威刊物上看到一位权威评论家的批判形象思维论的文章，看得懵懵懂懂。但实践验证，形象思维真实存在。形象思维论并不违背马克思主义的认识论。作为艺术创造所特有的思维方式，它在从观察生活、选取题材到塑造形象的整个创作过程中，审美对象始终以具象化的形式存在于审美主体头脑中，这是这种思维方式的特殊性；但它对审美对象进行集中、概括和情感体验，直到塑造典型形象的全过程也始终离不开从个别到一般、从感性到理性的理性思维，这又使它符合思维的一般规律。还有重要的一点是，在文艺家艺术创造过程中，作为文艺家认识由量变向质变飞跃的一种爆发的形式，灵感也是确实实存在的。没有灵感，没有创作冲动，就没有真正的艺术创造。

我接触艺术，是从戏曲开始的。以后的实践，也大多与戏曲有不解之缘。知之愈深，爱之愈深。我坚信，植根于中华民族文化土壤中的民族戏曲，以其独特的东方艺术审美特性，和为中国老百姓所喜欢的风格与气派，她已融化于中华文化的血脉当中。她既是一种已被当作遗产保护的古老艺术，又是一种充满生命力的活的艺术。

这些，就是我多年从事艺术实践所坚持的理论信条，也是这本集子所收论文的基本理论观点。

有人说得好，理论应该永远是绿色的。只要不脱离生活，不脱离实践，就会像生活之树常青，源头活水常流。

收在这本集子中的文章大多在学术刊物或学术会议发表过。自度见识有限，水平不高，但这些文章大抵都是在实际工作中有感而发写下的文字，所以不揣浅陋，结集出版，以求教于大家，让社会批评。

要非常诚挚地感谢中国戏剧出版社、江苏省文化厅对这本论文集出版所给予的大力支持。对中国戏剧出版社编辑刘建芳，对陈晶、李明华、袁纓等我的三位同事为这本集子的出版所做的大量具体工作一并表示感谢！

作 者

二〇〇八年六月

目 录

自序.....	1
地方戏曲发展刍议.....	1
戏曲票房探微.....	8
江苏戏曲现代戏钩沉.....	21
昆剧三论.....	63
“剧艺杂谈”四篇.....	83
谈《十品村官》的喜剧情致.....	92
戏剧的一方热土.....	98
对农村题材戏剧创作的观察与思考.....	106
艺术创作六题.....	110
论戏曲艺术的审美自觉.....	129
民族精神与民族戏曲.....	149

地方戏曲发展刍议^{*}

中国民族戏曲，是灿烂中华文化的重要组成部分。在民族戏曲中，除了在全国流行，并在封建王朝时期一度成为宫廷艺术的京剧、昆曲之外，统称地方戏曲。在编纂《中国戏曲志》的过程中，全国统计有民族戏曲 394 种。在一个国家，有近四百种民族戏曲争芳斗妍、千姿百态，充分展现了戏剧艺术的丰富性和多样性，这不能不说是世界戏剧史上的一大奇观。

然而，在当今世界文化背景下，我国民族戏曲特别是地方戏曲似乎是陷入了重重危机。从外部来讲，面临范围越来越广、程度越来越深的商业文化的冲击，民族戏曲竞争乏力，其结果是生存条件愈来愈恶化。对这种危机的估计，人们有多种不同的分析与结论。最严重的一种看法，认为 20 世纪 90 年代以来，随着经济全球化进程的加快，文化一体化的进程也在加快，发达国家的文化艺术以强大的商业手段占领和

^{*} 该文是在 2002 年 10 月举行的“新世纪全国地方戏曲剧种发展战略研讨会”上的发言，在《艺术百家》杂志 2003 年第一期上发表后，全国有十多家刊物、丛刊转载。2004 年 7 月被中国社会科学院文献信息中心编入《新世纪党政干部理论学习文集》出版，并获优秀论文奖。

覆盖世界各地，第三世界国家民族的、地域的、民间的文化艺术正在日益消亡。从内部来讲，民族戏曲的艺术生命力正经受时代和观众的考验。它们中，有的似乎已经老得走不动路了，只能自动退出历史舞台；有的刻板守旧，无力回春；有的则生机勃勃，历久长新。

于是，民族戏曲是不是“夕阳艺术”的讨论几起几落，民族戏曲要扶持、振兴，还是听其自生自灭的争论也时断时续。笔者以为讨论也好，争论也好，都要在对研究对象具体加以考察的基础上，进行理论的思考和归纳。

例如，流行在江、浙、沪的滑稽戏，至今生命力旺盛，不断出人出戏，在演出市场上也很红火。有学者在具体考察滑稽戏产生、发展的历史后，得出了滑稽戏是一种市民文化现象的结论，认为只要还存在市民阶层，只要存在市民文化的市场，滑稽戏就有生存发展的空间。我觉得，从总体上讲，这样的方法和结论是正确的。

民族戏曲，京剧、昆曲、品种繁多的地方戏曲，都是在一定的社会历史条件下产生和发展的。它们存活到今天，都有其能够存活的理由。研究它们的历史、现状和未来，都必须从研究它们的产生、发展当时的具体社会历史条件入手。

就地方戏曲而言，它们的产生和发展，主要与哪些社会历史条件相关联呢？笔者认为主要有以下三个方面。

首先，是语言条件。

说戏剧是语言的艺术，应该是没有争议的。即使是哑剧，仍然是用动作、表情等手段表达人物语言（潜台词），仍然是

可以、也应该用书面语言（剧本）来表述的。我认为，事实上语言是戏剧的第一要素。有研究认为，中国民族戏曲是用歌舞演故事，因而音乐是第一要素，区分戏曲不同剧种主要在音乐。我觉得区分戏曲不同剧种的第一要素仍然应该是语言。在考察戏曲剧种分布情况时，我们看到不同剧种的分布，首先是与使用不同语言（方言）的区域相对应的。还有一个例证是，同一种音乐素材常常被不同戏曲剧种采用，而每一个戏曲剧种使用的标准语言却只有一种，如在江、浙、沪，同属滩簧系统的戏曲，沪剧用上海话，锡剧用无锡话，甬剧用宁波话。

语言是人类最重要的交际工具。语言在形成和发展的过程中，因民族的、地域的、民俗的、社会的诸多因素影响，形成了各种不同的语言及其变体。不同的语言，反映民族在生产与生活方式、风俗习惯、婚姻制度、宗教信仰等方面的不同特点。因地域的差异，使用同一母语的民族又区分为若干方言系统。各地不同的风土人情、民俗习惯又形成了俗语、俚语、熟语、谚语、歇后语、习惯语等特殊语言。语言是没有阶级性的，但社会各阶级、阶层或社会群体会影响到语言，造成语言在使用上的不同特点或差异。造成语言差异的诸多因素，在作为语言艺术的戏曲中都有程度不同的表现。从总体上讲，只要语言的差异还存在，使用不同语言的地方戏曲就不会消亡。至于它们如何相伴相生相灭，则是需要专门加以研究的。对不同民族、不同地区的人民群众而言，使用不同的语言或方言是一种民族感情，欣赏使用不同语言或方言的戏曲，也是一种民族感情。在我国现代化进程中，国家大力推广普通话，但考虑到事物发

生发展的规律,仍然在国家通用语言文字法中规定戏曲可以使用方言。

第二,文化艺术条件。

我国民族戏曲的起源是很早的,可以追溯到原始时代歌舞中的戏曲萌芽,但它发育成长的过程却很长,直到公元十二世纪末期的宋金时代才算形成,这是由文化艺术本身发展的规律所决定的。这种规律就是一定的文化艺术都是在一定的社会历史条件下产生和发展的。在社会历史条件中,就包括文化艺术发展到一定阶段所形成的背景和环境。是什么样的文化艺术条件使得我国在宋金时期产生了戏曲,这是在我国戏剧史研究领域注意和研究不够的一个课题。以前的研究仅仅或过多地注意了一定的经济条件产生职业化的艺人、以及尖锐的阶级矛盾和民族矛盾需要通过艺术来反映这两方面。同时,戏曲产生的历史文化条件,有许多方面我们确实十分难以稽考。不过,纵观前人的研究成果,我们仍然可以得出结论,即戏曲是我国文化艺术发展到一定阶段的产物。其中一个突出的例证就是用来演唱故事、有器乐伴奏、并能和舞蹈结合演出的乐曲形式“大曲”的产生和发展。学者考证,作为一种歌唱的乐曲,“大曲”可以上溯到歌唱《诗经》的“声诗”(以后的汉魏乐府、唐诗、宋词都秉承三百篇“声诗”的遗风),经过汉魏,到六朝逐渐形成,到唐朝则大盛,到宋朝则成为叙唱故事、并且有器乐伴奏、可以和舞蹈结合表演的主要乐曲形式。“大曲”的形成、发展,具备了“以歌舞演故事”的戏曲的主要艺术因素,它无疑是戏曲产生的重要文化条件之一。

在民族戏曲中，分布广泛、品种繁多的地方戏曲，它们的产生和发展除了和一定的历史文化条件相关联外，还与各民族、各地区的民间文学和音乐、舞蹈、绘画的发展密切相关。说到底，是不同民族、不同地域文化特色的产物。例如在江苏，流行于吴文化背景、吴语方言区的锡剧、苏剧、丹剧和流行于楚、汉文化背景的北方方言区的梆子戏、柳琴戏，就有各自产生和发展的不同文化条件，因而形成各自不同的艺术风格和特征，至今覆盖着不同的区域，拥有不同的观众，而不能相互取代和融合。也正是这样的原因，贵如宫廷艺术的昆剧，尊如国剧的京剧，都不能替代和阻止大量地方戏曲的产生和发展。从这种意义上讲，地方戏曲的产生、发展和消亡，也是不以人们的主观意志为转移的。

第三，经济和社会发展的条件。

作为上层建筑的文化和艺术，其发展必然为经济和社会发展的条件所制约，几乎整个戏曲的历史都证明了这一点。

我国民族戏曲之所以历经很长时期的孕育，终于在宋金时代形成，一个重要的原因就是由于经济和社会的发展，到十二世纪末期时，市民阶层的形成和壮大，城市有了发展文化娱乐的需要，于是出现了集体卖艺的“瓦舍”、“勾栏”等场所，职业艺人从官办的“乐府”、“教坊”流向民间而发展，同时也出现了演出脚本的职业作者“书会先生”，他们一起把艺术作为商品论价出售，编演适合市民口味（否则市民就不会光顾）的节目，同时如前文所说由于文化艺术发展的内部原因，一种以歌舞演故事的艺术形式——戏曲就应运而生了。从另一个方面

考察,戏曲从以滑稽表演为主的参军戏发展到有多种角色表演的有矛盾冲突的人物故事,也确实是宋金时代阶级矛盾、民族矛盾尖锐激化的反映。

近现代戏曲的发展,同样证明经济和社会发展条件的制约。以锡剧为例,以民间曲调“簧调”演唱和以“采茶灯舞蹈”表演的锡剧雏形出现于清乾隆年间,以后不断发展。在商品经济发展较快的苏南,到道光年间出现了编演锡剧的半职业艺人,戏从对子戏发展到同场戏。到同治年间,锡剧已在城镇乡间广泛流行,封建官府虽以“淫词俚声”加以禁止,然而禁之不绝。到了民国年间,锡剧在商品经济发达、市民阶层集中的上海得到了长足的发展。尽管如此,锡剧真正的繁荣发展还是在新中国建立以后,连剧名也是到二十世纪五十年代初才最终确定的。考察苏中的扬剧、淮剧,苏北的淮海戏的形成发展,它们的历程与锡剧有惊人的相似之处,一个主要原因就是处于相似的经济和社会发展条件之下。

我国进入现代化建设新时期以后,倡导物质文明建设和精神文明建设同步发展,致力于文化艺术与经济和社会协调发展,特别到近几年来,贯彻“三个代表”思想,文化建设得到大力加强,优秀民族文化得到有效保护和扶持,同时也鼓励艺术表演团体在社会主义市场经济条件下,改革管理和运营体制,增强活力,拓展和搞活演出市场。在这样的历史条件下,民族戏曲面临着最好的发展机遇。我们要珍惜和把握这样的机遇,大力促进民族戏曲、包括面广量大的地方戏曲的振兴和发展。

振兴和发展地方戏曲,首先要科学规划。科学规划的前提

是科学地考察每一种戏曲生存发展所具备的诸方面社会历史条件。凡是符合社会发展需要、符合人民需要的都要扶持。要真正贯彻“双百”方针，促进民族戏曲多剧种共同繁荣，共同发展。不管出于什么考虑，人为地宣传支持什么剧种、不支持什么剧种，既不符合戏曲艺术发展的规律，同时也会伤害人民群众的感情。

振兴和发展地方戏曲，必须扶正固本，重在建设。首先是剧种建设。要随着时代的发展，在现处的社会与文化环境中，找准本剧种的定位与发展方向。要使本剧种艺术成为随着时代与人民生活发展而发展的鲜活的艺术。在学习和借鉴中，要注意张扬本体艺术的优势。第二是剧目建设。要贯彻戏剧题材“三并举”的方针，积极推动戏曲各剧种的剧目创作。要树立精品意识和艺术创新精神，认真打磨本剧种的代表作。第三是队伍建设。要大力培养各剧种编、导、演、音、舞、美各类优秀艺术人才。要按照社会主义精神文明建设的要求和适应社会主义市场经济的要求，推动戏曲表演团体的改革，以增强自身活力和市场竞争能力。一个剧种，一个剧团，振兴发展的关键是出人出戏。政府文化部门要采取各种措施，包括举办相关艺术活动，推动优秀剧目的创作和优秀人才的培养。

振兴和发展地方戏曲，要大力加强艺术科学研究。要建立剧种研究会，围绕剧种建设的相关问题，召开专题的或综合的研讨会。要普遍开展剧种戏曲史、志的编纂工作。要在重视艺术创作的同时，重视戏曲艺术科学研究，从史、志、论等方面切实加强地方戏曲的理论建设。

戏曲票房探微^{*}

现在，人们通常把经营性的文化娱乐场所出售入场票券的地方称作票房，由此而有票房价值之说。但是，本文所论及的票房，却不是指这种意义上的票房。

本文所说的票房，是和票友相联系的。票友，是我国旧时对戏曲、曲艺的非职业演员、乐师等的一种称谓。票友的称谓，从何时开始，尚待查考。有一种流传的说法是，清初八旗子弟凭清廷所发的“龙票”赴各地演唱“清音子弟书”（当时流行的一种曲艺），为清王朝做宣传；后来，人们就把非职业演员等称为票友。由此引伸，票友的同人组织称为票房；票友演出称票戏；票友转为职业艺人称下海。

简明一些说，本文所讨论的票房，即是指戏曲业余社团。

票房随戏曲艺术产生和发展。特别是在我国近、现代戏曲发展的过程中，票房曾盛极一时，并历久不衰，传延至今。

^{*} 本文原题《票房史考略》，载《艺术百家》杂志 1990 年第三期，为纪念徽班进京 200 周年专文。编入本书时，标题为作者新改。十余年来，关于戏曲票房的资料大量问世，特别是《中国戏曲志》“票房与业余剧团”条目中有丰富记载。本文成文较早，这次编书也来不及查考新的资料，只将早先研究成果收录于此。

这是中国戏曲史上的一大奇观。恐怕在世界戏剧发展的历史上，也是少有的现象。然而，在戏曲研究领域中，票房却一直是被遗忘的一隅。

票房，是戏曲艺术发展到一定阶段的产物。而票房的产生与发展，又为戏曲艺术的普及与提高起到了不可低估的作用。票房在戏剧发展史上的地位应该得到肯定和重视。在纪念徽班进京二百周年的时候，研讨票房的产生、发展与作用，无疑对弘扬民族文化、振兴京剧和整个戏曲事业是会大有裨益的。

一、古代戏曲票房寻踪

在我国戏曲发展的历史上，票友，票房究竟是从何时开始产生的？这是一个到现在还未有人回答的问题。如果按照前面所提的那种流传的说法，票友的称谓是从清初演唱“清音子弟书”的八旗子弟开始的话，票房应是清代以后才有的事。但是，如果不拘名称，从实际情况考察，在我国，非职业的戏曲、曲艺演员和乐师，恐怕在清代以前，应该早就出现了，只是当时不叫票友罢了。非职业者是对职业者而言的。职业演员及其组织进行的戏曲活动流行、普及到一定程度，在其追随者中就产生了非职业的演员及其组织，这种推论，大概基本上是可以成立的。（职业演员产生以前的非职业从艺者，是另外一类情况。）而我国的戏曲职业演员，见于史料记载的，在宋朝就出现了。宋代孟元老在他记述汴京（今开封）风俗民情的《东京梦华录》“中元节”条中记载：“勾肆乐人，自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者倍增。”在当时民间表演技艺的场所“瓦肆”（又称“看

棚”、“邀棚”)中,已有用栏杆辟出的称作“勾栏”的地方,专作演出杂剧用,孟元老所谓“勾肆乐人”,就是指在“勾栏”中演出杂剧的艺人,从能够连续八、九天演出《目连救母》杂剧的情况看,当是职业演员无疑。到元代,杂剧职业演出的情况,则已有详细的记载。元人杜善夫在套曲“耍孩儿”《庄家不识勾栏》中,写一农民进城,“正打街头过,见吊个花绿绿纸榜,原似那答儿闹嚷嚷人多”。“见一个人手撑着椽做的门,高声的叫请请,道迟来的满了,无处停坐……”“要了二百钱,放过咱,入得门上个木坡,见层层叠叠团栾坐。抬头觑,是个钟楼模样;往下觑,却是人旋窝。见几个妇女向台儿上坐,又不是迎神赛会,不住的擂鼓筛锣。”这很明显的是收费舞台演出。到明代,职业戏班已经很像样子了。明代的戏班大体分两种,一种是私人的家乐班,为豪们贵族、地主官商所供养;另一种即为民间营业性的戏班。陆客《菽园杂记》记述说:“嘉兴之海盐,绍兴之余姚,宁波之慈溪,台州之黄岩,温州之永嘉,皆有习为倡优者,名曰戏文子弟。”宋、元、明三代,职业戏剧演出不断发展,而且在民间也逐步普及,推想定有非职业演员及组织伴随产生,只是苦无文字记载罢了。《中国戏曲志》编纂条目中有“票房与业余剧团”,相信将来会有大量关于戏曲票房资料面世。不过,在《中国戏曲志·江苏卷》编纂过程中,搜集到的关于戏曲票房资料也基本上没有明以前的。只有一个昆曲曲社“天韵社”,有文献记载创立于明天启、崇祯年间的无锡,前后绵延三百余年。但文献资料对“天韵社”早期活动语焉不详,只是从清道光、咸丰以后,曲社活动才有具体记载。不过,古代票

房的蛛丝马迹总还是有的。现存宋、元、明三代文人笔记如南宋孟元老著的《东京梦华录》，南宋灌园耐得翁著《都城纪胜》，南宋《西湖老人繁胜录》（署名：西湖老人），元夏庭芸著《青楼集》，元末明初陶宗仪著《辍耕录》，明周晖著《金陵琐事》，明顾起元著《客座赘语》等书，对宫廷、民间戏曲艺人与演艺诸事多有记述，关于票友、票房、业余班社情形也绰约隐现其间。其中，在两部笔记中，对班社票友还有具体记述。一部是南宋周密珠《武林旧事》，该书对南宋都城临安（今浙江杭州）的风俗民情记述颇详。在《乾淳教坊乐部》、《诸色伎艺人》两篇中，详细记载了当时宫廷和民间艺人的情况。在《瓦子勾栏》篇中，详细记载了当时街市职业演艺场所情形。而在《社会篇》中，则详细介绍了当时叫做“社会”的团体组织，有如下记载：“二月八日，为桐川张王生辰，霍山行宫朝拜极盛，百戏竞集，如绯绿社（杂剧）、齐云社（蹴毬）、遏云社（唱赚）、同文社（耍词）、角觥社（相扑）、清音社（清乐）、锦标社（射弩）、锦体社（花绣）、英略社（使棒）、雄辩社（小说）、翠锦社（行院）、绘革社（影戏）、净发社（梳剃）、律华社（吟叫）、云机社（撮弄）。”这些叫“社会”的团体里是否有职业艺人加入不得而知，但从笔记篇目分列来看，这种“社会”属非职业团体当是无疑。从中，我们可以看到戏曲票房的影子。在另一部元人笔记姚同寿著《乐郊私语》中，记载海盐（今属浙江）杨氏有家僮善唱南北歌调（南戏海盐腔），这就俨然是后来所称的票友了。在漫长的封建社会中，戏曲艺术被士大夫文人视为末技，鄙不屑道，故其产生发展，于史无征。至于票友更属末技，无