



戏曲表演程式 研究

董德光 著

出版社



戏曲表演程式 研究

董德光 著

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲表演程式研究 / 董德光著. —北京: 学苑出版社, 2013.10

ISBN 978-7-5077-4411-8

I. ①戏… II. ①董… III. ①戏曲表演—表演艺术—研究 IV. ①J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 256745 号



责任编辑: 杨雷

封面设计: 徐进

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

邮政编码: 100079

网 址: www.book001.com

电子信箱: xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话: 010-67675512 67678944 67601101 (邮购)

经 销: 新华书店

印 刷 厂: 北京信彩瑞禾印刷厂

开本尺寸: 710×960 1/16

印 张: 22.25

印 数: 2000

字 数: 290 千字

版 次: 2013 年 11 月北京第 1 版

印 次: 2013 年 11 月北京第 1 次印刷

定 价: 65.00 元

序

贾志刚

五四运动以来，同为文化精英的余上沅、赵太侗等出于对戏曲的热爱，潜心研究戏曲表演与舞台演出，对戏曲表演的特点进行了理论上的分析与归纳，成绩斐然，论述了戏曲表演虚拟性、程式化等特点，可以说，他们的探索完成了近代戏曲表演学的奠基。20世纪50年代，斯坦尼斯拉夫斯基理论体系曾风靡我国整个戏剧界。针对生搬硬套斯坦尼斯拉夫斯基体系来创作剧目的现象，阿甲、李紫贵等一批具有丰富实践积累的导演及表演理论家以超出常人的胆识向如坐神坛的斯坦尼斯拉夫斯基理论提出质疑，并全面阐释戏曲表演迥异于话剧的特殊性质，而后黄克保、陈幼韩等研究戏曲表演的理论家参与其中，从50年代至80年代，断断续续地搭建起戏曲表演这座理论大厦的框架结构，令后来的戏曲研究者以及导演、演员们大有拨云见日之感。

近些年有人提出戏曲表演不需要体验角色，演员只演程式技术就是上乘之表演。事实上，戏曲演员的表演是创作者、创作材料、创作结果即人

物形象三位一体的，演员是一个鲜活的实体，他要以自己的感觉、情感、理解和想象等诸多因素去进行角色创造。

董德光博士的这部学术专著《戏曲表演程式研究》是在他博士论文的基础上加工丰富而成的。这部专著回答了在程式研究中的两个问题：其一，戏曲艺术的程式化特征只是单单指表演的技术技巧吗？其二，戏曲艺术与中国其他传统文学艺术形式，如诗歌、音乐、舞蹈，甚至包括象形文字等之间究竟是什么关系？他的回答很精彩。可以说，他的探索具有在前人研究成果基础上的创新，其观点毫无愧色地占据了当代戏曲表演学研究领域的前沿位置。

如果你能安静地坐于案前，沏一杯香茗，沐浴在明亮的阳光里读罢这本书，定会认为此言不虚，并从中受益。

攀登，由实践向理论升华

赵景勃

2012年应中国艺术研究院之约，我参加了贾志刚先生的两位毕业生的论文答辩，其中一位是董德光。转过年来德光又约我为他的书稿写序，他们师生二人相约，我欣然答应。

对于德光我当然是很了解了，他自幼学习京剧老生表演，中专、大学都是在中国戏曲学院度过。留校在表演系任教，1996年又在首届中国京剧优秀青年演员研究生班学习，一直到攻读博士学位。从他参加工作的几十年来看，他始终坚持的“三轨”并行，一是教学，既教剧目也教理论，既有导演创作获奖作品，又发表论文多篇、主编书稿多部，他是教、导、研多向出击，成果累累；二是任管理干部，先后担任表演系副主任、青研班副主任、研究生部副主任，现任学院附中党总支书记。横跨多部门、多层次，但都没离开戏曲教育这个本行；三是学习，从中专到博士一路攀登，不停不歇。这第三轨是最为难得的，毕竟他也是人到中年，有扶老携幼之责，其辛苦可想而知，必要的牺牲也在所难免。但符合当今学习型社会的人生

轨迹，他选择了终生学习之路。

从德光“三轨并行”道路和成果，可以看出他的一种性格，就是执著和坚守，他咬得住牙，锲而不舍，一路向前。按说他并没有学历的压力，为什么还要考博，是何动机，我和大多数同事并不了解，只是感到他还有一种追求，所以甘愿自讨苦吃。

德光的性格中还有一种特征，就是要独立思考，他对惯用的概念，甚至权威的结论，往往要追根寻源，打破沙锅问到底。为了解开自己的疑问，往往要查阅很多资料，拿出很多论据和佐证，自己在跟自己“较劲”。在这部著作中，仍然看出他这种思维方式，他对“程式”这个老生常谈的话题，以及所涉及系列的概念，都做寻源的探究，做了横向的比照，独立的考证，会得出自己的结论，带有独到性和挑战性。他旁征博引，读书量之大是令我惊叹的。我在阅读过程中，不时自问，他有职务在身，哪有时间这样博览群书？后来我有所发现，在书中有他利用出差、出国之际，抽出时间钻进图书馆、博物馆搜集的资料、拍摄的照片，真可谓见缝插针，集腋成裘。

至于这个选题确有难度，“戏曲表演程式”的研究由来已久，诸家纷纭，成果卓著，为什么还要下如此大的功夫？德光的导师贾志刚先生说一个愿望，他认为：“戏曲表演程式”近年来推进不大，需要继续深入，进一步完善。他们师生就是从宏观理论建设需要出发，选择高点，知难而进，进行一次攻坚式的努力和探索。德光思想活跃，多年以前就把“符号学”引进为程式的研究，该文章曾被几个大学输入数据库，这一些学术准备，有利于推进此课题的深化。

因此，这本著作确有特点，我粗读后的感觉是：

第一，是做了一番承古通今的梳理，所谓承古，是极为珍视戏曲的古典理论，以黄幡绰、胡祗遹、冯梦龙，以致张岱、李渔等经典论述作为根基；对近代吴梅、王国维等名家也做了佐证；特别是对当代张庚、周贻白、焦

菊隐、阿甲，以及黄克保、陈幼韩、陈贻亮、龚和德、王安葵等名家的理论成果做了比对和选择。所以这种艰苦的研究，显得更为扎实、可信。

第二，做了更为深远、更为广阔的探源，从民族文化的血脉和基因上寻找源头。是从原始祭祀，从巫 中寻找戏曲表演雏形，行当的起源；从老子的“有无相生”，“无中生有”推衍戏曲时空观的空灵和流动；从道家的阴阳的观念，探索舞台调度，装扮规制，身法和唱法的法则构成；从《文心雕龙》中的“圆者规体、其势也自转；方者矩形，其势也自安”理解舞台“圆”和“方”的艺术规律等。由于德光是学习表演出身，又从事教学，所以他研究的关注点是在理论和实践的结合部，显得更为务实。

第三，文章中重视中外比较，通过比较的方式做到知己知彼，更为清醒地做自我体认，认识东、西方的文化差异，把握写实与写意、具象与意象基本理念，更自觉、更自信的发展自我，更理智、更准确的借鉴他山之石。

这部沉甸甸的著作，读起来确实要用些功夫，也需要文化准备。因为他们师生的确下了苦功夫，在此衷心地向他们表示祝贺，同时希望德光百尺竿头更进一步，希望你下一步著作，能够更具体地探索戏曲表演的规律性，研究戏曲表演的方法论，对当下的戏曲创作、戏曲表演、戏曲教育有更具体的指导性，因为你既是实践者又是研究者。

德光有这种精神和毅力，我殷切地期待着！

目 录

绪论 /1

第一章 戏曲表演程式诸说 /25

- 一、戏曲表演艺术特征的探索 /26
- 二、当代戏曲表演理论的奠基 /37
- 三、当代戏曲表演理论的深入探讨 /49

第二章 戏曲程式之我见 /69

- 一、“文化”定义的共同意义 /70
- 二、戏曲程式的文化内涵 /75
- 三、戏曲程式的文化影响 /91

第三章 戏曲表演程式体系的基本构成 /99

- 一、戏曲表演程式符号的基本要素 /101
- 二、戏曲表演程式语言的符号体系 /114
- 三、戏曲表演程式的价值观与规范体系 /128

第四章 戏曲表演艺术的起源 /135

- 一、关于戏曲表演艺术起源的几种主要学说 /136
- 二、表演艺术是人类最古老的艺术 /141
- 三、戏曲表演艺术起源于人类最初的动物本能 /152

第五章 戏曲表演程式的形成 /165

一、文化基因是戏曲表演程式形成的文化基础和前提条件 /166

二、巫，戏曲表演艺术与戏曲表演程式共生的标志 /181

第六章 戏曲表演程式建构理论的宇宙观 /203

一、“天人合一”建构艺术宇宙观的理论基础 /204

二、“一阴一阳”建构艺术本体的理论基础 /217

三、“圆”建构艺术本体运动的理论基础 /227

第七章 戏曲表演程式建构理论的创新观 /239

一、“观”是“立象”的基础 /240

二、“尽意”是“立象”的终极目标 /246

三、“意象”之基本构成方法 /260

第八章 戏曲表演程式建构理论的审美观 /277

一、“穷则变，变则通，通则久”的审美世界 /277

二、“乐而不淫，哀而不伤”的审美标准 /291

三、“大音希声、大象无形、道隐无名”的审美最高境界 /302

结语 /315

参考文献 /323

后记 /341

绪论

戏曲，是中国独特的演剧艺术体系的总称。它与古希腊戏剧、印度梵剧并称为世界三大古老演剧文化。孕育于中华文明的起源之中，形成于中华文明的早期，成熟于中华古代文明的中前期。它与中国“乐”文化一脉相承，伴随着中华文明的发展与日俱进，不断地汲取其他艺术种类的营养，丰富和完善自我，以简洁而生动的表演方式呈现出中国传统文化精髓，逐步形成了拥有 374 个剧种¹ 的庞大的原生性演剧体系，通过以表演为核心的舞台呈现，具象化地反映出中华民族的审美特征和文化特色。

然而，随着中国经济的衰退，西方列强以炮火轰开中国封闭的大门，打碎了中国人几千年来高傲的心，民族虚无主义情绪瞬间弥漫中国社会，导致近百年来，中国传统文化始终陷于世俗的自贬、自残、自戕的旋涡之中，中国独特的戏曲艺术也未能幸免。

1 张庚. 当代中国戏曲 [M]. 北京: 当代中国出版社, 1994: 101.

20世纪初，由“五四”新文化运动所引发的中国近代历史上关于演剧改良思潮，其矛头直指京剧、昆曲、粤剧等剧种，并被称为“旧剧”或“旧戏”；争论焦点在于戏曲表演为核心的舞台呈现及其所反映的文化观念。以胡适、陈独秀、钱玄同、刘半农、周作人、傅斯年等人为代表，用西方的标准来衡量和指责戏曲艺术，“戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚”、“凡‘一人独唱、二人对唱、二人对打、多人乱打’（中国文戏武戏之编制，不外此十六字）与一切‘报名’、‘唱引’、‘绕场上下’、‘摆队相迎’、‘兵卒绕场’、‘大小起霸’等种种死套，均当一扫而空。”¹、“就技术而论，中国旧戏，实在毫无美学之价值……”²、“未来的新剧，唱工废了，做法一概变了，完全是模仿人生真动作，没有玩把戏的意味了，拿来和旧戏比较，简直是两件事。所以说旧剧改良，变成新剧，是句说不通的话，我们只能说创造新剧。”³基本上与胡适所说：“我们必须承认我们自己百事不如人，不但物质机械上不如人，不但政治制度上不如人，并且道德上不如人，知识上不如人，文学不如人，音乐不如人，艺术不如人，身体不如人。”⁴如出一辙，在对戏曲的文学、表演、音乐、舞美表演体制、演剧形态和演剧观念进行全面的否定过程中，不约而同地存在着极端民族虚无主义倾向。

以张厚载为代表的“旧剧守护派”⁵，对钱玄同、刘半农、胡适等人的观念进行了反驳，他在《我的中国旧戏观》中对戏曲艺术特征进行一定的概括和总结：①戏曲艺术表现生活的演剧观是“抽象的”演剧观。②戏曲的艺术创作方法与中国文字“六书”的创作方法之一会意同源，即：“假像会意”、“指而可识”。③戏曲的艺术表演方式是“可以说是中国旧戏的习惯法”，

1 刘半农. 我之文学改良观[J]. 新青年, 1917: (3).

2 傅斯年. 傅斯年全集[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 2003, 1: 45.

3 傅斯年. 傅斯年全集[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 2003, 1: 52.

4 胡适. 胡适论学近著[M]. 北京: 商务印书馆, 1935: 639-640.

5 叶长海. 中国戏剧研究[M]. 福州: 福建人民出版社, 2006: 64.

并受戏曲“一定规律”支配和约束的，“破坏了这种法律，那中国旧戏也就根本不能存在了”¹。

随后，由余上沅、闻一多、赵太侔、张嘉铸等几位在美国学习剧场艺术和热爱戏剧的青年，倡导的“国剧运动”，虽然同样是以西方理论观念，来重构中国的演剧观念和表达方式，但相比较钱玄同、刘半农、周作人、傅斯年等人以西方戏剧来替代戏曲演剧体系的极端言行，“国剧运动”的骨干们提倡的则是“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏。这样的戏剧，我们名之曰《国剧》”²。“他们所倡导的‘国剧’既不是话剧歌剧，也不是传统戏曲”³，而是“一朵从来没有开放过的艺术鲜花”⁴，是希望完成一次从演剧观念到演剧体制，再到演剧形态的全新艺术创造，而不是以西方艺术替代中国艺术，他们的观点可以说是对“五四”激进观点的反拨。在中西方艺术的思考 and 认识过程中，余上沅在张厚载“抽象的”基础上，明确将戏曲的艺术特征概括为写意，并认为与中国其他原生性艺术相同，扩大了戏曲与中国其他原生性艺术精神的内在联系：“中国发达到最纯粹的艺术，当然是书法，其次是绘画。其他艺术，如诗词，如戏剧，都和书画具有同样的精神，都趋向于纯粹的艺术……非写实的中国表演，是与纯粹艺术相近的，我们应该认清它的价值。”⁵他将写意与西方艺术写实对应，构成一对重要的演剧理论范畴。赵太侔概括戏曲表演艺术特征时，在王梦生“定式”说⁶和张厚载“规律”说基础上，明确提出“程式”和“程式化”的概念：“旧剧中还有一个特出之点，是程式化 Conventionalization。挥鞭如乘马，推

1 张厚载：我的中国旧戏观[J] // 傅斯年·傅斯年全集·长沙：湖南教育出版社，2003，1：60。

2 余上沅：国剧运动[M]·上海：新月书店，1927：1。

3 叶长海：中国戏剧研究[M]·福州：福建人民出版社，2006：82。

4 余上沅：国剧运动[M]·上海：新月书店，1927：2。

5 余上沅：国剧运动[M]·上海：新月书店，1927：193。

6 王梦生：梨园佳话[M] // 学苑出版社·民国京昆史料丛书·北京：学苑出版社，2008，1：240。



车旗

敲似有门，叠椅为山，方布作车，四个兵可代一支人马，一回旋算行数千里路，等等都是。”¹“艺术根本都是程式组成的。”²无论是写意、“程式”，还是“程式化”都成为近现代戏曲理论研究的重要理论概念和范畴。

新文化运动所引发的这场激烈争论，参与者们或许没有想到的是：①由于他们的特殊社会地位和影响力，一场学术性争论，影响了中国戏曲理论研究近百年，使人们不经意间将中国原生性文化艺术与“过时、落后、腐朽、封建”等概念画上等号，在一定程度上，成为近代中国意识形态中的概念，导致中国原生性艺术陷入一片沼泽。②运用“拿来主义”将西方戏剧理论及其审美尺度，套用在中国戏曲艺术身上，作为戏曲现代化的指标和导向，因此，言戏曲改革创新，以消灭戏曲“程式”和“行当”为主要目标，成为一些人的习惯思维定式。③虽然以西方戏剧理论为参照，建

1 赵太侗·国剧[M]//余上沅·国剧运动·上海：新月书店，1927：14。

2 赵太侗·国剧[M]//余上沅·国剧运动·上海：新月书店，1927：14。

构系统化、现代化的戏曲审美价值体系和理论体系的动机是好的，但存在着概念不清、范畴不明的问题，使这种建构陷入了困境。

陈多先生在其《戏曲美学》一书中明确指出，“思维法则的常识告诉我们：‘概念’是反映客观对象共同本质属性及矛盾特殊性的思维形式。‘概念’和‘词’的关系则是思维和语言关系的具体体现：‘概念’是思想的逻辑表现形式；‘词’是思想的语言表现形式，思想的外衣。只有通过概念，才能形成判断、推理和论证。科学认识的成果都是通过各种具有明确外延和内涵的概念来进行总结和概括的。相反，如若概念的内容混乱不定、无从掌握，也就必然弄不清某个概念、词语究竟指的是什么东西，也就根本谈不到对它的本质属性及矛盾特殊性进行准确地总结和概括。”¹

概念的内容混乱不定是始终存在的，首先，“戏剧”就是一个长期争论不休的概念。从《辞海》、《中国大百科全书》、《现代汉语词典》等一些权威的辞书中对“戏曲”和“戏剧”这两个概念所给出的定义来看，有关“戏曲”的定义近乎一致：戏曲是中国传统的戏剧形式，或者说是传统戏剧文化的总称；而关于“戏剧”的定义则相对复杂，且划分依据不同。但无论中西，还是广狭，有一点却是显而易见的，戏剧囊括了戏曲，戏曲是戏剧的一种艺术表现形式。或许是因为成书较早的原因，在所引的辞书中，唯有《辞源》将戏曲与戏剧放在了同一层面。

姑且不论戏曲与戏剧孰大孰小，是否对等，但就“戏剧”定义本身，不难发现其中的逻辑混乱是如此令人纠结。《辞海》中说：“在中国，戏剧是戏曲、话剧、歌剧等的总称，也常专指话剧”；²《中国大百科全书·戏剧卷》中说：狭义的戏剧在中国称之为话剧，广义的戏剧包括戏曲等³。同样是《中

1 陈多. 戏曲美学[M]. 成都: 四川人民出版社, 2001: 51.

2 辞海编辑委员会. 辞海(缩印本)[M]. 上海: 上海辞书出版社, 1999: 1421.

3 中国大百科全书出版社制作. 中国大百科全书(光盘1.2plus版). 中国大百科全书出版社.

国大百科全书》，在《外国文学卷》中这样写道：“‘戏剧’一词，在西方一般专指话剧；在中国，有时专指话剧，有时则是戏曲、歌剧、话剧的总称。”¹ 有时彼有时此的理论，必然会在指导实践时混淆人们的视听。陈多先生一针见血地指出：“既然‘在中国’，‘戏剧’既是‘戏曲、话剧、歌剧等的总称’，而又被用来‘专指话剧’，就必然使得‘在中国’多数人的头脑中，无法分辨‘戏剧’与‘话剧’是一样东西还是两样东西，无法在广、狭两义之间建立‘戏剧’这个词语的准确概念：其内涵和外延或大或小，可此可彼，因人而异；甚或同一个人的用法也会因时而异；令人无法掌握。”²

无论是戏剧囊括戏曲，还是戏剧即话剧，这二者都是从根本上使不懂得戏曲的人误以为戏曲无独立的理论体系之可言，无另起炉灶再做研究的必要；即使略懂戏曲之道，而未通戏曲之精髓者，在谈及戏曲的特性、结构等问题时也常常用戏剧艺术特性、戏剧冲突论、戏剧结构论等一言以概之。如此这般，何以构建戏曲理论体系？令人遗憾的是，这样的混乱状态却影响了中国戏曲近百年。

最早使用“戏曲”一词的是南宋的刘埙（1240—1319），他著有《水云村稿》，其中《词人吴用章传》这样记载：“至咸淳（南宋度宗年号，1265—1274）永嘉戏曲出，泼少年化之，而后淫哇盛，正音歇。”³ 刘埙所说的“永嘉戏曲”，即南戏、“戏文”、“永嘉杂剧”。元人陶宗仪在其《南村辍耕录》中云：“唐有传奇、宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。”其意所指戏曲是杂剧产生前的宋杂剧。明清之际剧坛上的理论家多称当时的戏曲为“曲”，直到近代王国维的《宋元戏曲考》，才大量使用戏曲一词，用以概括历代演剧艺术。戏曲，自此开始成为宋元南戏、元明杂剧、明清

1 中国大百科全书出版社制作·中国大百科全书（光盘1.2plus版）·中国大百科全书出版社。

2 陈多·戏曲美学[M]·成都：四川人民出版社，2001：51。

3 洛地·“戏曲”与“永嘉戏曲”的首见[J]·艺术研究，1989（04）。

传奇、近代京剧及各种地方戏的总称。

而“戏剧”一词亦非舶来品，甚至早于戏曲出现于唐朝。唐·杜牧《西江怀古诗》：“魏帝缝囊真戏剧，苻坚投棰更荒唐。”当然，此处所指“戏剧”与今义不同，尤言“玩笑”之意。王国维也曾使用过“戏剧”一词：“真戏剧必与戏曲相表里”、“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全”¹。叶长海先生在《中国戏剧学史稿》中解释王国维笔下的“戏剧”至少有三个含义：“一类是‘古剧’，一类是‘今日流传之古剧’，另一类是‘后代之戏剧’。”²这三层含义分别代表了戏曲孕育及形成过程中不同发展阶段的表现形态。

从《辞海》、《辞源》、《汉语大字典》和《现代汉语词典》中关于“戏”、“曲”、“剧”的释义来看，很显然，“戏”与“剧”中嬉戏、玩笑的成分占主导，与早期戏曲形态中古优的滑稽调笑的功能是一致的，与王国维先生所言的“戏剧”的第一层含义“古剧”也是相吻合的。从这一点，至少可以推断，传统的“戏剧”概念与“戏曲”是同根同宗，并无种属的问题。而戏曲在形成及发展的过程中，始终伴有音乐的歌舞表演形态，从未间断，这一点则更好地通过“戏”与“曲”的词义结合，即戏曲得到诠释。

“五四”运动以后，欧洲戏剧传入中国，当时被称为“爱美剧”和“白话剧”³，并迅速得到传播和发展。随着“五四”新文化的浪潮，一批文化工作者急于去重新审视和批判固有的文化现象和传统，并充满了吐故纳新的激情，于是《文学进化论与戏剧改良》（胡适）、《戏剧改良各面观》（傅斯年）、《予之戏剧改良观》（欧阳予倩）等文章如雨后春笋般发表，而此时的“戏剧”概念是伴随话剧一同从欧洲漂洋过海而来，已非中国传统的“戏剧”

1 王国维·宋元戏曲史[M]·天津：百花文艺出版社，2002：33。

2 叶长海·中国戏剧学史稿[M]·北京：中国戏剧出版社，2005：515。

3 1928年，这种演出形式由洪深提议定名为话剧。