

中国戏曲文化论

焦垣生 著

陕西人民出版社

中国戏曲文化论

焦垣生 著

陕西人民出版社出版发行

(西安北大街 131 号)

新华书店经销 西安理工大学印刷厂印刷

850× 1168 毫米 32 开本 印张 插页 150 千字

1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1-

ISBN 7-224-05033-4 / J809.2

定价: 9.50 元

前 言

还是在南开大学读书的时候，我选修了吴同宾先生开的“中国戏曲”课。吴先生是著名的戏曲研究家，又是京剧票友，他讲的主要是关于戏曲表演和京剧发展方面的学问，声情并茂，妙趣横生。那时，我们这些恢复高考后走进大学的第一届学生，对所有在十年浩劫后恢复的东西都有一种天然的亲和感；对传统戏曲，当然也不例外。加上我从小就是戏迷，所以每上这门课，总感到其乐融融。

到西安交大任教后，1988年，我开始准备给大学生开一门有关戏曲、曲艺的中国文化艺术精萃课，1990年我写出了—个浅显的讲义，并斗胆将它拿到讲台上。在讲授中我发现了问题：如果靠近表演谈，我实在是没有资格在讲台上站，吴先生原来给我们讲课时，是说唱就唱，说舞就舞，驾轻就熟，现身说“法”的，我哪有先生的功底？但避开表演谈戏曲，那就必得再读书，再思考才能说到“点子”上。于是，我在以后的讲课中，时断时续，时修时改，边学习边讲授边加工我的讲稿，好几次，还改弦更张，对讲义“重敲锣鼓另唱戏”，终于成了今天这个样子。这样，这个讲稿的总主题就是对中国戏曲文化的一个心得和体会了。

在将这个小册子正式出版之时，我的心里原本是志

忑不安的。1979年,当我的第一篇小说发表时,我觉得能把自己手写的东西变成铅字那就是胜利。可是二十年后的今天,我再也不作那样的思想了:电脑的普及使任何人的书信都可以在顷刻之间变成激光照排的印刷体,仅仅追求“变成铅字”显然已经没有意义了,科学技术的发展逼迫我们必须更新观念,在一个新的起点上调整原来的认识:不在于自己的劳作能否变成铅字,而在于这些铅字能不能给别人提供新的认识。想到这,我又如芒刺在背——谁能知道这个小册子究竟能不能有益于世道人心,给别人以些许的启发,给自己以稍微的安慰呢?

非常感谢陕西人民出版社曹秀君学长的热情关照。使我有勇气把这个小册子拿给读者。

这本小书的出版,得到西安交大副校长束鹏程教授和西安交大研究生院院长张文修教授的关怀和扶持。这两位博士生导师,都是我敬爱的长者,他们多年来一直关心着西安交大文科的发展。作为一名教师的我,在成长的道路上,多次得沐二位先生的教泽,深以为荣幸。

感谢著名的书法家、文艺理论家、文化学家钟明善教授为拙作题写了书名并给我以经常的多方的指导和帮助。还要感谢我的老文友兼同仁李明德先生对这个讲稿成书所给予的热情帮助。在本书出版之时,我也深切缅怀从小给我以戏曲文化熏陶和教育的我的生父和养父,他们生前是那样地热爱中国戏曲并一起给我以戏曲文化启蒙。另外,我们西安交大中文系的学生郑宁利、杨晓平帮

我整理了部分资料,在此一并感谢。

这本小册子在写作时吸收了不少先贤、学者和专家的观点、思想。有的地方,因为遗忘和疏漏,难以注明出处,其中的缺憾多多,恕不一一罗列。谨对给我以思想营养的诸位学者致谦并致谢忱。

焦垣生

1999年3月1日于西安交大

目 录

第一章	中国戏曲文化概述——说“戏文”	(1)
第二章	中国戏曲文化的产生和发展	(21)
第三章	中国戏曲文化形态的定型	(39)
第四章	《窦娥冤》与中国戏曲的悲剧文化	(56)
第五章	《西厢记》与中国戏曲的喜剧文化	(76)
第六章	《牡丹亭》与中国戏曲的正剧文化	(93)
第七章	中国戏曲的表演文化	(114)
第八章	中国戏曲文化的哲学背景	(134)
第九章	中国戏曲文化的现代遭际	(152)
附一:	主要戏曲剧种介绍	(171)
附二:	著名戏曲表演艺术家举隅	(192)

第一章 中国戏曲文化概述

——说“戏文”

在“文化”这个词被一切有文化的人和没有文化的人滥用得如同自由市场上人人手里都提一个的筐篮一样的时候,我们来谈中国戏曲文化,决不是迎合时尚,附庸风雅;恰恰相反,我们是要回到最狭义的文化概念,汉语系统中文化的本义“以文教化”来作中国戏曲这篇文章的。我以为,正如毛泽东同志所说,“一定的文化是一定社会的政治和经济在观念形态上的反映”,其中在中国传统的文化中,最能集中表现社会观念形态的,莫过于中国戏曲。因为,由人类社会实践和社会意识长期孕育的价值观念、审美情趣、思维方式等构成的心态文化层,是文化的核心部分,而心态文化又包括社会心理和社会意识形态两大块,其中社会意识形态作为高级的心态文化,又包括基层意识形态——政治理论、法权观念等和高层意识形态——文学艺术、宗教、哲学等。文学和艺术,作为“更高地悬浮于空中的思想领域”(恩格斯语)可说是社会意识形态中最远离物质经济基础的心态文化。就文学的形式分,有叙事类、抒情类和戏剧类。戏剧类作品,既有叙事类作品的特点——有完整的情节,又具有抒情类作品的特点——可以通过人物来抒情;但它又不是叙事类和抒情

类两种体裁形式的简单结合,而是有自身特点的化合叙事和抒情两种形式的文学作品。就艺术的形式分,有造型艺术、表演艺术、语言艺术和综合艺术。造型艺术运用线条、色彩等艺术手段来塑造艺术形象——如绘画、雕刻;表演艺术运用音响、节奏、旋律或人体动作来塑造艺术形象——如音乐、舞蹈;语言艺术运用语言为工具来塑造艺术形象——就是文学作品;综合艺术,在电影、电视没有产生以前,就只有戏剧——它综合运用造型艺术、表演艺术、语言艺术所使用的材料和手段来塑造艺术形象。从文学的分类和艺术的分类我们不难看到,戏剧既是综合类的文学,又是综合类的艺术,因而它是最典型、最集中的文学和艺术的综合概括。正如此,它成为中国传统文化“以文教化”的最重要的内容,我们用中国戏曲文化来界定中国的戏剧。

如果从世界范围看,历史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,中国戏剧虽然萌芽很早,但一直到12世纪才成熟为完整的形态,所以它成为三种古老的戏剧文化之一要比希腊悲剧和喜剧、印度梵剧晚一些。但经过八百年不断的丰富和发展,它一直延续到今天,不仅仍然保持着旺盛的生命力,而且不断地走向世界,成为独树一帜的中国文化,连西方国家的不少人对它也由认识到日益着迷,这却是一般古老的戏剧文化所罕见的。如果再谈到它有300多个剧种,数万个剧目,那则是任何一种戏剧文化都难以企及的壮观。

戏曲是中国传统戏剧的一个独特称谓。这个称谓，既将中国戏剧同其他国家的戏剧作了区分，也把它同中国现有的其它歌剧、舞剧、话剧凿开泾渭。本来一开始，元代的陶宗仪在最先使用戏曲这个名词时，是专指元杂剧产生以前的宋杂剧的，他在《南村辍耕录·院本名目》中写道：“唐有传奇。宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。”但又因为中国的传统戏剧到元代得到了前所未有的大发展并在此时最终定格，而恰巧元曲又是如唐诗宋词一样地赫赫有名，所以逐渐地，戏曲成了中国传统戏剧的指代。从近代王国维开始，戏曲就成为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称了。

但在中国民间，还有一个对戏曲更雅更别致也更耐人寻味的称呼：“戏文。”笔者是北方人，从小在农村长大。我们家乡那些喜欢看戏的农民，经常把看戏叫“看戏文”或“听戏文”，在我很小的时候，听到父老把戏剧叫“戏文”当然是纳闷不解。后来长大，查阅了一些资料，才知道，其实“戏文”这个提法最先见于南戏。北宋亡后，北方先后被金、元两朝所统治。又经过100多年，南宋也被元所灭。在北方，原来的宋杂剧演变为金代的“院本”，后又发展为元代的杂剧。而在南方，原来流布于江浙沿海地区的温州杂剧则发展为“戏文”，就是后来我们通常所说的南戏。明朝时，“戏文”一词还进入当时的《大明律》，当时有一个《禁止搬做杂剧律令》的“法律”规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，

不许妆扮历代帝王后妃，忠臣节烈，先圣先贤圣像，违者杖一百。官民之家容令妆扮者与同罪。其神仙道扮及义夫节妇，孝子顺孙，劝人为善者不在禁限。”(着重号是笔者所加)可见这个称谓是由南方流传到北方来的。这个语词，刚好吻合了“戏曲文化”，可以看作是中国戏曲文化的缩写。

当然，民间所谓的戏文，并不真的是戏曲文化的缩写。但其内涵肯定有和戏曲文化相近或相通甚至相同的地方。否则，其流布就不会迅速由南而北遍于神州而且深入民间为百姓乐道。林语堂先生在其《戏剧》一文中的两段话大概是中国戏曲被许多人称做戏文的原因之二：“从纯粹的文学观点上观察，中国的戏曲，包括一种诗的型式，其势力与美质远超于唐代的诗，著者深信，唐诗无论怎样可爱，我们还应从戏曲与小调中寻找最伟大的诗。因为正统派的诗，其思想格调总摆脱不了传统的固定范型。它具有修养的精美技巧，但缺乏豪迈的魄力与富丽的情调。一个人先读了正统派诗然后再谈戏曲中的歌辞(中国戏曲，前面已经指出，可认为诗歌的集合)。他所得到的感觉，恰如先看了插在花瓶中的美丽花枝，然后踱到开旷的花园里，那里其繁锦富丽另是一番景象，迥非单调的一枝花可比了。”“戏剧除了普遍广布历史与音乐于民间，也具有同等重要的教育作用。供给人们以一切分别善恶的

《林语堂文选下·戏剧》，中国广播电视出版社1990年版，第140页。

道德意识。实际上一切标准的中国意识,忠臣孝子,义仆勇将,节妇烈女,活泼黠诡之婢女,幽静痴情之小姐,现均表演之于戏剧中。用故事的形式来扮演各个人物,人物成为戏剧的中心,孰为他们所憎,孰为他们所爱,他们深深地感受着道德意识的激动。”中国老百姓所谓的“戏文”,正是中国文化的精粹。

作为文化的精粹,中国戏曲不但有“文治教化”的功用。而且简直可以充做中国的象征。江泽民同志曾经谈到,“在国外,一听到京剧,就想起了中国。”是的,京剧作为国剧,确实代表着中国。它有典型的中国音乐风格——以旋律为主,气韵生动,富于线条美。节奏宣泄突出,粗犷的阳刚之气和细妙的阴柔之美并存于中,“乐而不淫,哀而不伤”,“发于情,止于礼”。黑格尔曾经谈到,音乐最能直接表现和激发情感,他说:“音乐所特有的因素是单纯的内心方面的因素,即本身无形的情感,这种情感不能用一般实际的外在事物来表现,而是要用一旦出现了马上就消逝的亦即自己否定自己的外在事物。因此,形成音乐内容意义的是处在它的直接的主体统一中的精神主体,即人的心灵,亦即单纯的情感。”京剧所激发于听众的,正是一种内心情感,这种内心情感深入中国人的灵魂,会随着京剧的旋律和节奏一起震颤。

同样的道理,中国戏曲数以百计的地方剧种,都体现

《林语堂文选下·戏剧》,中国广播电视出版社,1990年版。
黑格尔:《美学》,商务印书馆1979年版,第3卷,第19页。

着强烈的地域特色。因为剧种的形成,总是以某一声腔的兴起、变迁为其标志,这种标志是语言和音乐上的标志。中国是幅员辽阔,人口众多,方言语音和民间音乐变化复杂的国家。一种声腔在一地形成或从一地流传到另一地,总是按当地人民喜闻乐见的习惯,结合当地的方言语音和民歌音乐而派生。比如北方的梆子腔,最初在山西与陕西交界的地区蒲州和同州之间形成。这个地方,正是俗语所讲“三十年河东,三十年河西”的地段,黄河两岸的人民不仅交往频繁,而且经常“打神告庙”举行祭祀活动,慢慢地产生了我国北方最古老的剧种“梆子”(也叫“乱弹”)。这种山陕梆子流入关中之后就结合秦风秦韵成了“秦腔”。在河东本称蒲州梆子(即今天的“蒲剧”),到晋北就成为北路梆子,到晋中就成为中路梆子,由晋中晋北梆子派生出今日的“晋剧”。传入河北和北京就成为了今日的“河北梆子”,传入河南和河南原有的地方戏交流融汇又衍生出河南梆子,即今的“豫剧”,再经河北、河南传到山东,又杂交出一个新的剧种——山东梆子。其本源都来自蒲州同州,一个梆子,但因为结合了各地不同的方言语音,民歌音乐和小戏,今天形成了唱腔各不相同,所用乐器和演奏方法也各有特点的不同剧种。这些剧种,各有明显的地方特色,是其所流布地区的文化的最集中体现和政治经济的反映。当我们一听到秦腔板胡领奏的秦腔就仿佛面对西北风情听到生活艰难而又顽强不息的西北人的呼号,而河北梆子的旋律又把燕赵大平原的广阔带来

的粗犷豪放和苍劲表现无遗。

笔者的家乡就在梆子腔的发源地山西蒲州府。在我刚记事的时候，蒲剧和秦腔的旋律就一直伴随着我。那时，村子里隔三差五都有剧团来演出，我最初的历史知识和文化启蒙都来自戏曲舞台。天旱不下雨，家乡人嘴里说着“不信迷信”，暗地里却总在昔日大庙对面的戏台上请一个剧团来悄悄地为龙王演出以祈雨。风调雨顺年景好，家乡人更会一台接一台地请戏班来演出庆祝丰收。公社化以后，虽然“三面红旗”迎风招展，但老百姓对戏曲的热爱却分毫未减。那时，大队和公社的干部总喜欢借剧团演出的时候，于折子戏和大本戏演出的间隙请剧团暂停一会儿，自己风光得意地跳上台去趁便给社员讲一番话，开一开会——因为只有在这时，邻村上下左右的社员到得最齐。剧场是露天的，有时天下大雨，台下的观众淋着雨照看不误，间或前边有人打起雨伞，立刻后面被遮住的观众就会一齐叫喊，打伞的也只好赶快把雨伞收住。晚上有演出，白天就有人来占地方。有时白天一场，晚上一场，许多人干脆看完午场后不出广场，就便在场中补一张晚场的票，吃一块随身带来的干粮，或者干脆忍饥挨渴，一直等到天黑接着看晚场。一个村子里有剧团来演出，常常有群众由二三十里外走来观看。我小时候，经常随我的大人到离家三四十里地的风陵渡、永乐镇等地去看戏。甚至有一次，我的养父为了看西安易俗社的秦腔，专门带我渡过黄河到潼关的一个什么戏园去。第一天早上从家里出发，

步行三十里到黄河渡口，渡过河，马上到戏园去，看完戏还是半夜，打了个小店住了半宿，第二天再赶回家。我那时实在太小，只有五六岁，至今什么也记不起了，只记得那天看的戏，演员在台上哭，我的养父在台下不停地擦眼泪。不时还伴着唉声叹气，可等回来的路上，他却又兴奋地边走边哼刚听过的“戏文”……

今天，电视、电影借助现代传媒手段，占尽天时、地利的优势，戏曲在许多地方已没有办法与之抗衡。但我以为，就迷恋程度讲，大多数人今日对电影、电视的喜好，还是不能与昔日大多数人对戏曲的喜好相比。记得有一次参加一个电视台组织的座谈会，与会者尽管都表示日常生活和电视密切相关，但却对电视剧的质量普遍不满。客观地讲，不少电视剧的编、导、演都是尽心尽力的，节目质量也是不错的，但好心常不得好报。这固然和人们现代生活的质量提高，受众的文化水平、欣赏水准提高等诸方面原因有关。但更重要的，它与中国人民普遍的文化积淀有关，和中国戏曲风风火火几百年所带给中华民族的欣赏心理、欣赏标准有关。那种由演员扮演角色，通过舞台向观众表演故事或人物情态，反映社会生活中各种冲突的中国戏曲，融文学、音乐、舞蹈、美术、表演于一体，既包容时间艺术，又包容空间艺术，唱念做打俱全，手眼身法步无一不精雕细刻，在表演中又将表现和体验有机结合，潜移默化地培养出中华民族的独有的欣赏艺术的心态和标准。就像吃惯了中国菜的华人，鲁、川、粤、扬、湘……各式

菜系尽管不同人有不同偏好，但意大利馅饼或美国牛排做得再好也没有办法让众多的中国百姓感到合乎胃口，偶尔尝尝鲜可以，天天吃那些就要发牢骚。倒是馒头、米饭、面条可以永吃不厌。中国人在欣赏电影或电视剧时，都会自觉不自觉地调动起他们一代一代先天无意识积淀下来的戏曲文化欣赏标准来挑剔这些新的综合艺术品种。这些挑剔，有不少是应该的，正确的，因为同为综合艺术的戏曲有不少东西与今日的电影、电视剧相同或相通。评论和挑剔使今日的电影、电视剧不断进步和发展至完美的境地。有些挑剔则可能是“秦琼战关公”式的不合艺术规律，因为毕竟中国戏曲和今日的电影、电视剧不是同一品种的艺术。比如电视连续剧《三国演义》播出后，基本上所有的电视观众都指责电视剧中的角色武功太差，不能及戏曲舞台上这些角色的武功于万一，但其实这种挑剔近乎苛刻实也没有必要。不同门类的艺术形式是很难比较伯仲的。

戏曲文化的积淀实在是最神奇不过的事情。笔者有非常深切的体会。记得在南开大学读书时，一个偶然的机会有，我在天津华北戏院看了太原市实验晋剧团演出的晋剧。当开场时那融化了晋中干板秧歌和打击乐的音乐升起时，我的全身如触电一样兴奋，待到演员高亢激越而又清新委婉的声调和着使用呼吸气的方法从喉咙里发出鸣腔再哀转九绝地一拖三拐之后，我已是感动得心醉神迷。其实在此以前，我从来没有看过，也没有听过晋剧，虽说

晋剧在清代康熙年间才正式脱离蒲剧形成自己的风格，但它现在由缓而促，不散不躁的成套板式和唱腔已与我的家乡戏蒲剧大相径庭。我的这种感动和深受感染而起的共鸣从何而来呢？稍顷，我马上找到了答案：我的母亲是汾阳县人。晋剧是我母亲的家乡戏！虽说我母亲后来背井离乡生下我以后直到去世再也没有看过晋剧、听过晋剧，但她的乡音和她对乡音文化的挚爱还是通过遗传和教养在我的身上积淀了下来，以至于一听到晋剧音乐的呼唤，我的灵魂立刻回归，一枕弦上的梦。直至今日，我仍以听晋剧来消慰我对去世母亲的思念，每当我想起她，我就戴上耳机听晋剧，一听到那声腔和旋律，我的眼前就幻化出我母亲的音容笑貌。这一点，我的所有的家人都没有办法理解，连我有时也纳闷：戏曲文化怎么会有这样神奇的效应？

这种由戏曲欣赏带来的共鸣现象引发的文化话题实在涉及到人生诸多重要的方面。曹雪芹大著《红楼梦》第二十三回《西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心》中有这样的描写：黛玉在宝玉那里看到《西厢记》（《红楼梦》中讲是《会真记》，其实在清朝时，王实甫的《西厢记》早已取代元稹的《会真记》在社会风行，但不少人仍借用唐《会真记》这个书名称杂剧剧本《西厢记》，笔者以为这是曹雪芹用了一个时人常用的称呼），“越看越爱，不顿饭时，已看了好几出了。但觉词句警人，余香满口。”这种对《西厢记》剧本的欣赏又引发黛玉禁不住接着听“十二个女孩子

演习戏文《牡丹亭》，先是“偶然两句吹到耳朵内，明明白白一字不落道：‘原来是姹紫嫣红开遍，似这般，都付与断井颓垣……’黛玉听了，倒也十分感慨缠绵，便止步侧耳细听，又唱道是：‘良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院……’听了这两句，不觉点头自叹，心下自思‘原来戏上也有好文章，可惜世人只知看戏，未必能领略其中的趣味’。想毕，又后悔不该胡想，耽误了听曲子。”接着林黛玉“再听时，恰唱道：‘只为你如花美眷，似水流年’……黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听道：‘你在幽闺自怜……’等句，越发如醉如痴，站立不住”……由此她触发联想，“不觉心痛神驰，眼中落泪”，显然，《牡丹亭》对林黛玉的影响，大大超越了《西厢记》，其实就思想影响而言，《西厢记》传达出“愿天下有情的，都成了眷属”的人本主义自由的呼喊，正是林黛玉急需的一种呼喊，显然应该在林黛玉那里得到不比《牡丹亭》小的共鸣。可是实际由十二个女孩子演习的戏文《牡丹亭》却是那样令人难忘地触及了林黛玉的灵魂而且使她产生极大的震撼和激动。除了剧本上的原因即曲词内容上的原因，恐怕更重要的，还有戏曲文化本身的原因。

就戏剧的本质讲，早在公元前4世纪，亚里士多德就在《诗学》中表述了这样的看法：戏剧是对人的行动的模仿。如果说史诗运用叙述法，而戏剧则用动作来表达。它