

《中国戏曲文化概论》

图书基本信息

书名：《中国戏曲文化概论》

13位ISBN编号：9787307025547

10位ISBN编号：730702554X

出版时间：2003-03-01

出版社：武汉大学出版社

作者：郑传寅

页数：448

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu111.com

《中国戏曲文化概论》

内容概要

本书以“戏曲文化的特殊道路”、“古典戏的审美形态”、“戏曲文化的精神物质”等三篇八章的结构，研讨了古典戏曲的一系列重要的问题。全书史论交融、论述精当，反映了作者的深厚功底和严谨学风，也体现出作者的开拓意识和创新精神。

这本专著以比较方法贯串始终，各篇都是中国戏曲文化与西方戏剧文化的比较中展开，从不同戏剧文化现象的对照，到产生它们的不同哲学和美学观念、不同文化和主会背景、不同生产方式的揭示，实际上也是一部比较文化的研究成果。

《中国戏曲文化概论》

作者简介

郑传寅，1946年出生湖北省阳新县，1965年考入武汉大学中文系，1970年毕业留校任教至今，现作武汉大学文学学院院长、教授；主要著作有：《传统文化与古典戏曲》、《中国戏曲文化概论》和数十篇文章。

书籍目录

序

序

第一编 戏曲文化的特殊道路

第一章 海纳百川

——戏曲文化的多元“血统”

一 戏曲起源诸说述评

二 考察戏曲起源的方法论原则

三 戏曲文化的多元“血统”

第二章 山重水复

——戏曲文化的迟缓发生

一 戏曲何以晚出诸说质疑

二 戏曲何以晚

章节摘录

2. 戏曲文化的近源 从戏曲文化的近源看，其“血统”的多元性更是一目了然。戏曲既不是单纯由某个国家“输入”的，也不是单由某一种文化特质直接“转化”而生，而是由多种文化特质熔铸而成的。从汉唐至两宋，是戏曲文化创生的关键时期，戏曲文化的诸种要素在“母腹”中凝聚融汇、生长躁动，历时一千多年终于成熟而降生。诸多文化特质共同孕育创生了戏曲文化，它们构成戏曲文化的多元“血统”。诚然，就这些“血统”与戏曲文化本体的关系而言，它们既存在时间上的差别，譬如，汉代百戏与宋金杂剧就相隔一千多年，后者对戏曲文化本体的影响显然大于前者；还有“亲疏”程度和所占比重的差异——戏曲文化本体虽然由多种文化特质熔铸而成，但就它们在戏曲文化本体中所占有的位置、份量，以及它们在戏曲文化孕育创生过程中所起的作用来看，它们又并不是完全相等的。这就好比一块合金钢，其中各种金属的份量以及所起的作用不尽相同一样。譬如，宋杂剧、金院本、诸宫调以及当时盛行的小说、讲史、影戏、傀儡戏都对北杂剧的创生有影响，但它们所起的作用并不相同。又譬如，民间表演艺术、宫廷优戏、外来乐舞、宗教仪式都对戏曲的创生有不可忽视的影响，但民间“血统”显然是“主血统”，这一“血统”对戏曲文化本体的创生有至关重要的意义。尽管如此，我们还是将它们一并视为戏曲文化的近源。这是因为，即使相隔千余年的汉代百戏

与宋金杂剧，面貌虽有不同，但都不是成熟形态的戏曲剧目，都没有超出“雏形戏剧”的范围，故舍其异而取其同。多元“血统”所起的作用和所占比重尽管有种种差别，但这并不妨碍它们作为多元“血统”中的一元。当然，我们一方面要看到戏曲文化“血统”的多元性，避免把戏曲文化的源头看得过于单一；但另一方面又要分清多元“血统”的主次，避免将其等量齐观。根据以上理解，戏曲文化的多元“血统”可概括为以下几个方面：

民间社火 用这样一个名目来概括戏曲文化的民间“血统”，只是为了叙述的方便。若细加推敲，用这一名目其实并不准确。汉代的民间乐舞、杂戏称作“百戏”。“百”者，多也，可见其包容丰富。隋唐前后又称“散乐”，大约是因其在村野，非宫廷所统辖之故。《隋书·音乐志下》载：“及大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都。”宋代以降，“百戏”、“散乐”之名虽仍有使用，但并不经常。民间杂耍、鼓乐、杂戏统称“社火”。南宋孟元老《东京梦华录》卷八《六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日》条记述北宋都城汴梁神保观庆祝灌口二郎神诞辰之盛况说：“二十四日州西灌口二郎生日，最为繁盛。庙在万胜门外一里许，敕赐神保观。……天晓，诸司及诸行百姓献送甚多。其社火呈于露台之上，所献之物，动以万数。自早呈拽百戏，如上竿，超弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、研鼓、牌棒、道术之类，色色有之。”这里“社火”与“百戏”之名并用，其所指则完全相同。我国南方也将民间杂戏称作“社火”。南宋诗人范成大《石湖诗集》卷二三《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》诗，写其家乡苏州元宵节演出歌舞杂戏之情形：“轻薄行歌过，颠狂社舞呈。”诗人自注曰：“民间鼓乐谓之社火，不可悉记，大抵以滑稽取笑。”明清以至近代仍以“社火”称民间杂耍、杂戏，“百戏”、“散乐”之名渐泯。清人李斗《扬州画舫录》卷九记扬州立春歌舞杂戏说：“立春前一日，太守迎春于城东蕃蟹观，令官妓扮社火：春梦婆一，春姐二，春吏一，皂隶二，春官一。”综观上述可知，“社火”是民间节日迎神赛社所扮演的各种杂耍、杂戏的总称，有时也可以用来泛指民间平时所扮演的歌舞杂戏。我们姑且把“社火”当作不同时代民间表演艺术的总称，以之概括戏曲文化的民间“血统”。

我国古代民间表演艺术很早就开创了表演故事的传统，戏曲文化史上的第一个“具体而微”的“剧目”便来自民间“社火”。相传为汉代人刘歆所撰的笔记小说《西京杂记》卷三记述了西汉一广为流传的角抵戏节目《东海黄公》：“余所知有鞠道龙，善为幻术，向余说古时事：有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末，有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之，术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。”这个初始形态的“剧目”来自民间，是陕西关中一带的劳动人民创作的，西汉初已在京城上演，东汉时仍盛行不衰。东汉杰出的科学家张衡就曾亲眼目睹了《东海黄公》作为“总会仙倡”中的一个节目在西京上演的情形。《西京赋》写道：华嵌峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑。白虎鼓瑟，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而螭蛇。洪涯立而指麾，被毛羽之截面。度曲未终，云起雪飞。初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。磷砺激而增响，磅磕象乎天威。东海黄公，赤刀粤祝。冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。这里不仅有化妆、闯关、道具，而且有人虎搏斗的舞蹈化动作；不仅有代言体的

《中国戏曲文化概论》

化身表演，而且有事先设定的矛盾冲突和戏剧情景。它既不同于宫廷俳优的即兴逗乐，也不同于一般角抵戏的角力争胜。它标志着戏剧美的诸因素已开始凝聚升华，标志着一种初始形态的戏剧美的诞生。总之，《东海黄公》对于戏曲的创生具有十分重要的意义，堪称戏曲文化创生起源历程中的第一个“里程碑”。

戏曲文化创生起源历程中的第二个“里程碑”是隋唐之际的歌舞戏节目《踏谣娘》，它亦来自民间“社火”。《旧唐书·音乐志二》载：“《踏谣娘》，生于隋末。隋末河内有人貌恶而嗜酒，常自号郎中，醉归必殴其妻。其妻美色善歌，为怨苦之辞。河朔演其曲而被之弦管，因写其夫之容，妻悲诉每摇顿其身，故号《踏谣娘》。”河朔为黄河以北地区，河内为今河南省沁阳县。可见，《踏谣娘》是中原人民对当地生活现象的艺术概括。它与《东海黄公》相比，文学因素、音乐因素和舞蹈因素均大大增强，同时又继承了角抵戏二人“搏斗”的传统，而且演员由二人增至三人，丰富了戏剧冲突，增强了戏剧性。唐崔令钦《教坊记》载：“北齐有人姓苏，髡鼻，实不仕，而自号为郎中，嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之。丈夫著妇人衣，徐行入场。行歌，每一叠，傍人齐声和之云：‘踏谣和来，踏谣娘苦和来！以其且步且歌，故谓之‘踏谣’；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼郎中，但云‘阿叔子’。调弄又加典库，全失旧旨。或呼为‘谈容娘’，又非。”这个节目深受人民群众喜爱，长期在民间演出，引起古代史学家、诗人的热情关注。唐代诗人常非月《咏谈容娘》诗生动地描绘它的演出盛况：“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人簇看场圆。歌要齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。”这里不再是口里念念有词的“粤祝”，而是有了个性化的对话和热烈深情的歌唱，不只是二人作“殴斗之状”，而且还有一名“典库”调弄其间；不仅有弦管伴奏，还有旁人的帮腔。

序 沈达人 郑传寅教授的《中国戏曲文化概论》以“戏曲文化的特殊道路”、“古典戏曲的审美形态”、“戏曲文化的精神特质”等三篇八章的结构，研讨了古典戏曲的一系列重要问题。全书史论交融、论述精当，反映了作者的深厚功底和严谨学风，也体现出作者的开拓意识和创新精神。这给我留下深刻印象，使我产生种种感受，总想转告给更多读者。这本专著以比较方法贯串始终，各篇都在中国戏曲文化与西方戏剧文化的比较中展开，从不同戏剧文化现象的对照，到产生它们的不同哲学和美学观念、不同文化和社会背景、不同生产方式的揭示，实际上也是一部比较文化的研究成果。只是全书的比较没有采取平行展开的方式，而是围绕古典戏曲这一中心，在比较中多侧面、深层次地探索了它的规律和特点。专论古典喜剧的一章突出体现了这种方式的优长。经过比较，中国古典喜剧的特点得到充分阐明。作者指出，中国古典喜剧的特点是“美刺得兼”、“喜以悲反”，这当然是有史实和理论根据的结论。尤其令人高兴的是，这样的结果又由若干深刻的见解所充实。比如认为西方古典喜剧侧重对主人公的“蠢行”进行讽刺，并以此来恢复道德、法律的正义。这构成讽刺喜剧。我国古典喜剧则更多赞颂主人公善良正直、幽默机智的品性，肯定人类为实现心灵的真纯愿望所进行的斗争。这在讽刺喜剧以外，又构成大量歌颂喜剧。这些歌颂喜剧即使以出身高贵的人物为主人公，也不是表现高贵出身给了他们高贵品质，而是描写他们的叛逆行为同体现这一高贵出身的封建家长、封建教养所构成的尖锐冲突。再如强调西方古典喜剧一般不涉及不可调和的重大社会矛盾，中国古典喜剧一反此道，往往以重大的悲剧性社会矛盾为基础，从悲剧性的社会矛盾中提炼喜剧冲突，因而提高了喜剧的品位，也造成了一种“寓哭泣于歌笑”的具有民族特色的喜剧美。这些见解为大量剧作所印证，是对创作实践所蕴涵规律的理论升华。每读至此，总令我兴奋不已。敢于论辩是学者的一个优点，然而在论辩中见水平、见深度，并非所有敢于论辩的学者都能做到。《中国戏曲文化概论》向种种旧说，乃至某些成说挑战，具有鲜明的论辩色彩；而且通过反复论辩，显示了对戏曲研究中留存的一系列问题的认识深度。戏曲勃兴于元代的原因，是学术界感兴趣的一个课题，从明代到今天，不断有学者提出不同看法。作者把它们归纳为元以曲取士、元初废科举、城市经济繁荣、元代文化政策宽松、舞台艺术高度综合诸说，然后一一辩难，并以很大篇幅指出城市经济繁荣这一被不少学者认同的说的自相矛盾、不足以徵诸史实的弱点。进而申述了自己的看法：其一，文化的平民化进程为元曲繁荣铺平了道路；其二，社会剧烈震荡所带来的文化效应为元曲繁荣创造了良好的精神环境。这两点涉及历史、社会、文化变迁的广泛背景，我以为是有说服力的。比如论及汉儒文化在元代一度受挫而引起的人们价值观念的变化，作者提出，金元之际，人生价值观念由重视立德、立功、立言到重视一己之生活的变化，有利于以人生为意象的戏剧的繁荣。同时，由于价值观念的变化，文人从艺成为时代风尚，就像元代梨园的代表人物关汉卿所说的：“你便是落了我牙，歪了我嘴，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。”从而元代南戏《宦门子弟错立身》所写的贵族子弟延寿马为了爱情，弃绝家庭、功名，投身戏班，流浪卖艺，也就不是什么不可理解的事情了。总之，作者认为社会需要是潜在动力，是文化创造的能源，社会需要一种月，公孙卿曰：“仙人可见，而上（指武帝）往常遽，以故不见。今陛纤。这些意见是值得重视的，因为通过论辩，作者对元代戏剧繁荣的原因做出了有深度的开掘。

精彩短评

1、作者学养深厚,是本好书

《中国戏曲文化概论》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:www.tushu111.com