

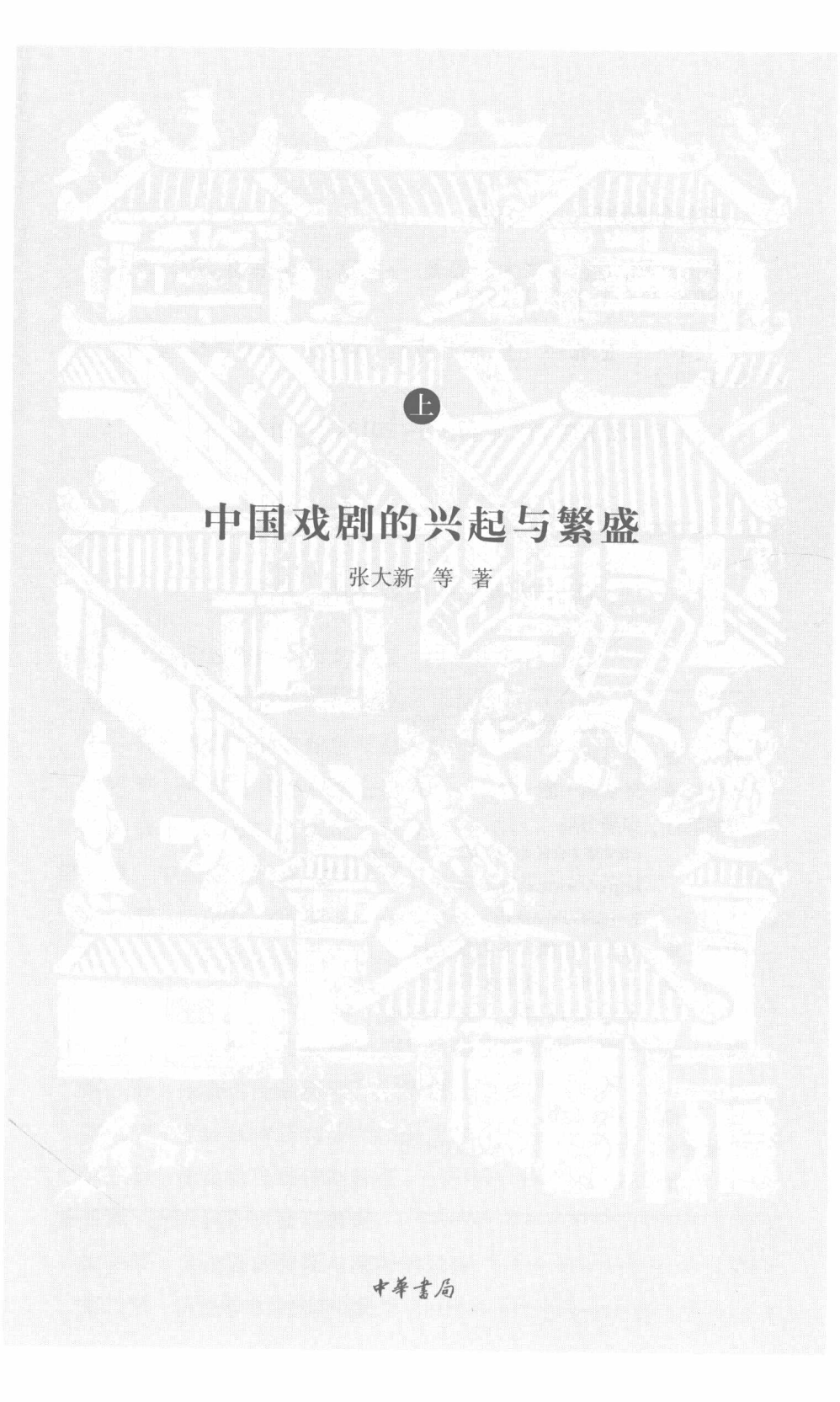


中国戏剧演进史

张大新等著

上

中華書局



上

中国戏剧的兴起与繁盛

张大新 等 著

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

中国戏剧演进史/张大新等著. —北京:中华书局,2015.11
ISBN 978-7-101-11191-0

I.中… II.张… III.中国戏剧-戏剧史-高等学校-教材
IV.J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 201455 号

-
- | | |
|------|---|
| 书 名 | 中国戏剧演进史(全二册) |
| 著 者 | 张大新 等 |
| 责任编辑 | 孙永娟 陈 洁 |
| 出版发行 | 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
http://www.zhbc.com.cn
E-mail:zhbc@zhbc.com.cn |
| 印 刷 | 北京市白帆印务有限公司 |
| 版 次 | 2015 年 11 月北京第 1 版
2015 年 11 月北京第 1 次印刷 |
| 规 格 | 开本/920×1250 毫米 1/32
印张 27 插页 4 字数 760 千字 |
| 印 数 | 1-3000 册 |
| 国际书号 | ISBN 978-7-101-11191-0 |
| 定 价 | 85.00 元 |
-

序言

河南大学张大新教授牵头编著的《中国戏剧演进史》，是适应戏剧与影视学科提升为艺术学一级学科所带来的专业迅速发展、招生规模逐年递增，但专业教材明显短缺滞后的教学与教材改革的需要，在试用多年的本科、研究生专业教材的基础上逐年修订而成的。本书的编撰者均为活跃在教学一线的教师，这部教材是该团队教学与科研成果的结晶。本教材的特色是努力追踪学术前沿，以大戏剧观念统驭文本和演剧史料，融理论概括与感性阐发于一体，学理思辨与文本解读相表里，学术性与知识性相统一。在课程与教材建设方面做出了富有开拓性的探索。

本书既关注戏曲诸要素与社会制度、思想意识、民俗文化互相依存的关系，更着力探寻成熟戏曲形态出现之后剧作家与演员、观众三者之间的有机联系，以此为基础描述戏曲繁盛、演化、变革的艺术进程。换言之，本书不仅注重对剧作家及其剧作进行学理性解析，更注重将作家置于所生存的历史时空中，探寻可能影响制约戏剧演进的诸多因素，剖析各要素之间的内在联系，进而勾画出中国戏剧史演进的轨迹和风貌。如《元杂剧的兴盛和衰蛻》一章，不仅提要钩玄地描述金元杂剧的兴衰蛻变过程，阐述不同阶段剧作题材和风格的差异，还结合当时社会现实和作家、艺人的生存状况，深入探讨具有“集体无意识”属性的剧作家的心态意绪和创作动机，让读

者获得具体的感知和体认。

在对各个历史时期重要作家作品的分析方面,编撰者不满足于对作品思想内涵、人物形象、艺术特色的平面解读,更注重借助对剧作家心路历程的追踪,寻绎戏剧主人公身上的时代印记和人文意涵,进而通过考察不同历史阶段戏剧题材,或同类题材主题的变化。如在论述白朴杂剧时,编撰者使用较多的笔墨揭示其在金元兴亡之际矛盾纠结的心理。通过对其性格行为的寻索探析,让读者得以准确地把握其创作心态,理解弥漫在《梧桐雨》中沉痛淋漓的“山川满目之叹”和《墙头马上》中泼辣恣肆而又顾及体面的佯狂之举。再如论述神仙道化剧时,通过元代前后期神仙道化剧人文意蕴变化的分析和归纳,勾画出元代文人心态递变的轨迹。

在编写过程中,编撰者尽可能较全面地吸收近年来戏曲研究的最新成果,诸如戏剧形态的形成及其相应的概念范畴的理解、戏剧角色体系的形成、戏剧形态演进与民俗文化发展的相互关系、乡村演剧与城市商业性演出的消长与互动、田野调查与文本史料的相互参照等等,在不影响整体布局的前提下,力求将学界在争论中形成的共识纳入教材的相关章节之中。

本书首次在上下编中列出专章阐述古代戏曲理论的形成发展过程,以史论结合的方式,提高学生对民族戏曲的理性认知水平。为了加深学生对教材内容的消化和理解,在每章之末附上若干带有启发性的思考题,其中包括一些学术界争议较大的热点问题,以使教学内容与学术前沿保持密切的联系,借以启发引导学生扩充学术视野,培养独立思考钻研学术问题的自觉意识。

据编著者告知,这部具有学术前沿品格的专业教材在具体讲授传习时,每个章节均配备有相应的多媒体课件,将简洁明晰的内容提要、剧目经典片段与相关的舞台视频融为一体,努力实现文本传授与多媒体感知的有机融合,有利于学生从整体上把握整个中国戏

剧史的演进脉络。

重写中国戏剧史是一个艰难的工程，很多问题需要学术界讨论。期待新的论著不断出版，学术讨论日益繁荣。

李修生

2015年夏书于懋堂

目录

序言	李修生(1)
----------	----------

上册 中国戏剧的兴起与繁盛

第一章 中国戏剧的起源与形成	(3)
第一节 巫祭乐舞与华夏戏剧之孕育	(4)
第二节 优孟衣冠与角色装扮之滥觞	(17)
第三节 两汉百戏与戏剧之形成	(25)
第四节 傀儡戏的形成及其演变	(31)
第二章 中国戏剧的演进与突变	(34)
第一节 汉魏优戏的嬗变	(34)
第二节 《踏谣娘》与南北朝隋唐歌舞戏	(39)
第三节 “参军戏”的形成与衍变	(44)
第三章 宋金都市文化的高涨与北曲杂剧的成熟	(50)
第一节 宋都商业的腾涌与宋杂剧的蔚兴	(50)
第二节 金政权南迁与北杂剧的成熟	(60)
第三节 宋金杂剧的体制特征	(72)
第四章 元杂剧的兴盛与衰退	(79)
第一节 元杂剧的分期与流派的区分	(79)
第二节 元杂剧的兴盛和繁荣	(84)

第三节	元杂剧的衰微与戏剧形态的蜕变	(105)
第四节	元杂剧的体制特征	(118)
第五章	关汉卿和他的杂剧创作	(125)
第一节	关汉卿的生平和杂剧创作	(126)
第二节	《窦娥冤》、《蝴蝶梦》和其他社会剧	(129)
第三节	《救风尘》、《望江亭》和其他爱情风月剧	(140)
第四节	《单刀会》、《西蜀梦》和其他历史剧	(147)
第五节	关汉卿杂剧的卓越艺术成就	(150)
第六章	王实甫与《西厢记》	(161)
第一节	《西厢记》的作者及其题材来源	(161)
第二节	《西厢记》的戏剧冲突	(166)
第三节	《西厢记》的人物形象塑造	(184)
第四节	《西厢记》的结构特点和语言艺术	(193)
第七章	白朴和马致远	(201)
第一节	白朴和他的杂剧创作	(201)
第二节	马致远和他的杂剧创作	(222)
第八章	元代初期其他杂剧作家和作品	(240)
第一节	纪君祥、李寿卿等与元初历史剧	(241)
第二节	郑廷玉、杨显之等与元初社会剧	(252)
第三节	李潜夫、孟汉卿等与元初公案戏	(269)
第四节	康进之、高文秀等与元初水游戏	(284)
第五节	尚仲贤、石子章等与元初婚恋杂剧	(290)
第九章	郑光祖和元代中期其他杂剧作家与作品	(307)
第一节	郑光祖和他的杂剧创作	(308)
第二节	宫天挺和他的杂剧创作	(320)
第三节	乔吉和他的杂剧创作	(332)
第四节	金仁杰和杨梓的历史剧	(344)

第十章 秦简夫和元代后期杂剧作家与作品	(358)
第一节 秦简夫与元后期家庭道德剧	(358)
第二节 元后期社会剧对吏治与秩序的维护	(367)
第三节 君权神授天命观在元末历史剧中的浓重投影	(372)
第四节 宗教观念的变异与元后期神仙道化剧的迷光 幻彩	(390)
第十一章 南戏的形成和发展	(406)
第一节 南戏的兴起与传播	(407)
第二节 南戏体制与剧作的整体风貌	(411)
第三节 《永乐大典》戏文三种	(422)
第四节 元末四大南戏	(429)
第十二章 高明和他的《琵琶记》	(443)
第一节 高明的生平与创作	(443)
第二节 《琵琶记》的主题与人物形象塑造	(446)
第三节 《琵琶记》的结构特点与语言艺术	(459)
第四节 《琵琶记》的接受与影响	(462)
第十三章 元代戏曲理论的发轫与拓展	(471)
第一节 元代初期戏曲理论的发轫与奠基	(472)
第二节 元代中后期戏曲理论的演进与拓展	(481)

下册 中国戏曲的蝉蜕与变革

第一章 明代戏曲的传承与发展	(499)
第一节 明代的杂剧	(499)
第二节 明代的传奇	(526)
第二章 汤显祖与其传奇剧	(535)
第一节 汤显祖的生平与思想	(535)
第二节 《临川四梦》	(544)

第三节	以情反理的杰作:《牡丹亭》	(554)
第四节	汤显祖的影响	(566)
第三章	沈璟与吴江派	(571)
第一节	沈璟的生平与著述	(571)
第二节	沈璟的戏曲理论	(573)
第三节	沈璟的戏曲创作	(580)
第四节	“吴江派”的戏曲创作	(592)
第四章	清代戏曲的繁衍与蝉蜕	(618)
第一节	清代前期的传奇与杂剧	(619)
第二节	清代中后期的传奇与杂剧	(634)
第五章	李玉与苏州剧派	(649)
第一节	苏州剧派概述	(649)
第二节	李玉的生平与传奇创作	(662)
第三节	苏州剧派其他剧作家	(670)
第六章	李渔的传奇创作与戏曲理论	(680)
第一节	李渔的生平和思想	(681)
第二节	笠翁传奇十种	(688)
第三节	李渔的戏曲理论	(707)
第四节	评价与影响	(716)
第七章	洪昇与《长生殿》	(723)
第一节	洪昇的生平与创作	(723)
第二节	天宝遗事的文化底蕴	(728)
第三节	《长生殿》的主题和人物	(733)
第四节	《长生殿》的艺术风格	(748)
第八章	孔尚任与《桃花扇》	(753)
第一节	孔尚任的生平与创作	(753)
第二节	《桃花扇》的主题	(758)

第三节 《桃花扇》的人物塑造	(766)
第四节 《桃花扇》的艺术成就	(777)
第九章 晚清戏曲变革与地方戏的繁荣	(787)
第一节 地方戏的勃兴	(788)
第二节 清代声腔剧种	(792)
第三节 京剧的发展和兴盛	(801)
第四节 地方戏的艺术特征及代表剧目	(803)
第十章 明清戏曲理论体系的建构与完善	(811)
第一节 明清戏曲理论概说	(812)
第二节 予为词场董狐——明清时期的剧作评述理论.....	(828)
第三节 性命于戏——明清时期的舞台演出理论	(838)

上册

中国戏剧的兴起与繁盛

第一章 中国戏剧的起源与形成

孕育在古远深厚的华夏文明培基上的中华戏剧，经历了漫长而曲折的孕育、形成、发展等重要的历史阶段，直至宋金时期，方以其卓然独立的戏曲形式涉入世界艺术之林。逮至 13 世纪中叶，以体制完备的北曲杂剧的陆续上演为重要标志，具有华夏民族鲜明文化特色的中国戏曲进入了辉煌灿烂的成熟繁盛期。

尽管中国戏剧的成熟形态出现较晚，但其起源却十分久远，与古希腊戏剧和印度梵剧有着共时性的宗教文化背景，只是由于遭受过早成熟的礼乐文化的强力干预，未能在上古时期闪射出它的绚烂光辉。自上世纪初叶王国维(字静安)《宋元戏曲史》率先作出“歌舞之兴，其始于古之巫乎?”“后世戏剧，当自巫、优二者出”^①的著名论断后，戏曲学者围绕华夏戏剧的起源和形成展开了长期的论争，歌舞说、劳动说、傀儡戏说、外来说、综合说竞相论辩，但随着文化人类学的介入和田野调查成果的累积，静安先生“戏剧出自巫优”即“戏剧起源于原始宗教祭祀仪式”的论断逐步得到确认。如李修生先生的《元杂剧史》就曾明确指出：“古剧与古代宗教有着密切关系，源于祀神。”^②《元杂剧史》还依据大量的文献及考古资料，论证了上

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社 1998 年版，第 1—4 页。

② 李修生：《元杂剧史》，江苏古籍出版社 1996 年版，第 73 页。

古戏剧孕育在由中原文化、藏文化和西域文化共同构成的华夏宗教文化的母体之中，一开始就显现出素朴的祭神祈福倾向和游戏娱乐色彩。与之同时，静安先生关于“戏曲者，谓以歌舞演故事也”^①、“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全”^②的界定，也被研究者提炼概括为戏剧的本质即“角色扮演”。

遵循如上的认知，本章拟对我国戏剧的起源与形成过程做出简要的梳理和归纳。

第一节 巫祭乐舞与华夏戏剧之孕育

在生产水平极为低下的远古时期，先民们虔诚地将部族的诞生与某种神秘的动物联系起来，连类而及，形成多元化的图腾崇拜及万物有灵观念，并由此培植起以巫和巫术为标志的原始宗教。王国维先生在《宋元戏曲史》中开宗明义地指出：“古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也。”^③进而做出戏剧起源于巫优歌舞的科学推论，给我们探索华夏戏剧的孕育生成轨迹指明了方向。

一、原始宗教祭祀氛围中的巫歌巫舞

导源于上古交感巫术的原始歌舞，其最早的表现形式应当是与动物和自然崇拜相关联的拟兽表演。《吕氏春秋·古乐》云：“帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”^④《尚书·尧典》曰：“帝曰：‘夔！命女典乐，教胄子。……’夔曰：‘于，予击

① 王国维：《戏曲原》，见《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1957年版，第201页。

② 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版，第32页。

③ 同上书，第2页。

④ 张富祥注说：《吕氏春秋》，河南大学出版社2010年版，第191页。

石拊石，百兽率舞。”^①无论是“舞百兽”还是“百兽率舞”，都应是由巫觋装扮的拟兽歌舞表演。其能效“山林溪谷之音”的“歌”，其可鼓之的“缶”与能“象上帝玉磬之音”的“石”，与“百兽率舞”的欢腾场面，展示了远古时期歌、乐、舞浑然为一的古朴面貌，以装扮表演为特质的“戏”的成分隐然存乎其中。有学者曾对“戏”字的本义详加考索，认为其由“三个象形的字符元素合为一体，意味着拟兽的、持戈的、伴有鼓声节奏的仪式性舞蹈”^②，后人则据此引申出“麾”（仪仗、戏具、旌旗）、“兵杖”、“三军之偏”（仪仗队）、“戏谑”、“戏豫”、“游戏”等派生义项，是有一定道理的。

在上古巫术文化的神秘氛围中，巫承担着沟通神、人关系的宗教使命，在整个社会生活领域占据着突出的位置。王国维先生在考察《尚书》到《诗经》有关上古巫风的基础上，得出结论说：“巫，祝也，女能事无形以舞降神者也。象人两袂舞形，与工同意。”^③顺便说一句，上古之巫多为女性，除其歌舞技艺优于男性之外，恐怕还与母系社会遗留下来的生殖崇拜有密切的内在联系。

巫祝歌舞“以乐神人”的宗教使命主要体现在上古郊天、祭祖、蜡祭、社祭、雩祭与驱傩仪式等公众性的社会活动中，而其“能事无形以舞降神”的独特职能亦即在祭祀仪程中导引宣赞作用的发挥，通常要依托所祭神灵的装扮者“尸”来完成。苏轼《东坡志林》卷二《祭祀》称上古之“祭必有尸”^④，王国维借助对商代礼器铭文的考释，证实祭祀用尸至迟不晚于殷商时期^⑤，《尚书大传》所载舜祭天以尧之子丹朱为尸虽无史籍可凭，但也并非无稽之谈。逮至姬周践祚，

① 姜建设注说：《尚书》，河南大学出版社2008年版，第137页。

② 周华斌：《戏·戏剧·戏曲》，见《戏史辨》，中国戏剧出版社1999年版，第83页。

③ 许慎：《说文解字》，中华书局1963年版，第100页。

④ 苏轼：《东坡志林》，中华书局1981年版，第26页。

⑤ 参王国维：《观堂集林》卷三，中华书局1959年版，第一册第157页。

祭祀用尸渐成定制。《周礼》及《仪礼》、《礼记》中均有周人郊天祭祖用尸的明确记载，仅《诗经》“二雅”正面提到“皇尸”或“公尸”的就有《楚茨》、《既醉》、《鳧鷖》等多篇。

基于维护以血缘关系为纽带的宗法制度的神圣性的需要，周王朝郊天祭祖所用之尸有严格的规定。上文引述之《尚书大传》称舜“入唐郊，犹以丹朱为尸”^①。孔颖达疏《诗经·大雅·既醉》，引《石渠论》云：“周公祭天，用太公为尸。”^②《国语·晋语八》称：“宣子以告，祀夏郊，董伯为尸。”^③何休注《春秋公羊传》宣公八年“犹绎，万人去籥”条曰：“祭必有尸者，节神也。礼，天子以卿为尸，诸侯以大夫为尸，卿大夫以下以孙为尸。”^④据此可见，天子、诸侯要以孙辈中有爵位者为尸，卿大夫以下不计爵位，例以孙辈为尸^⑤。《诗经·小雅·楚茨》曰：

礼仪既备，钟鼓既戒。孝孙徂位，工祝致告。神具醉止，皇尸载起。鼓钟送尸，神保聿归。诸宰君妇，废彻不迟。诸父兄弟，备言燕私。^⑥

很显然，那位“徂位”接受“工祝致告”的“孝孙”，即“皇尸”（又名“神保”）的装扮者。说到巫与尸（即祝与尸）在祭祀过程中的作用及其相互关系，《仪礼·士虞礼》概言之曰：“祝迎尸。”郑玄注曰：“尸，主也。孝子之祭，不见亲之形象，心无所系，立尸而主意焉。”^⑦如此看来，尸即受祭之“主”，是祭祀仪式中对所祭氏族祖先或其他神灵的装扮；迎尸之祝，由巫充当，其职分是迎尸致祭，导

① 陈寿祺：《尚书大传辑校》，见王先谦、阮元编：《清经解续编》，上海书店出版1988年版，第406页。

② 李学勤主编：《十三经注疏·毛诗正义（下）》，北京大学出版社1999年版，第1093页。

③ 曹建国、张玖青注说：《国语》，河南大学出版社2008年版，第294页。

④ 李学勤主编：《十三经注疏·春秋公羊传》，北京大学出版社1999年版，第338页。

⑤ 详参王廷信：《四时祭祖及蜡祭中的尸与扮演》，《文学遗产》2002年第3期。

⑥ 高亨：《诗经今注》，上海古籍出版社1980年版，第322页。

⑦ 李学勤主编：《十三经注疏·仪礼（下）》，北京大学出版社1999年版，第803页。