



上海市学术著作出版基金

中国戏曲传播接受史

赵山林 著



上海世纪出版集团



上海市学术著作出版基金

中国戏曲传播接受史

赵山林 著

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲传播接受史/赵山林著. —上海:上海人民出版社, 2008

ISBN 978-7-208-07920-5

I. 中… II. 赵… III. 戏剧史—中国 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 081614 号

责任编辑 龚维才

中国戏曲传播接受史

赵山林 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 635×965 1/16 印张 37.75 插页 6 字数 450,000

2008 年 8 月第 1 版 2008 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-07920-5/K. 1454

定价 52.00 元

序

齐森华

《中国戏曲传播接受史》是赵山林教授的又一部力作。本书以传播学和接受美学的独特视角，系统梳理了自宋代至清末近千年间中国戏曲传播和接受的历史轨迹，描述了戏曲传播接受的总体面貌，探讨了一些带有规律性的问题。这不仅为中国戏曲史的研究填补了一项重要的学术空白，亦可以使中国戏曲史的重构更加富有立体感和历史感，论著具有较高的学术价值。

20世纪以来，中国古典戏曲的研究成果相当丰富，但纵览近百年来来的戏曲研究成果，主要集中在戏曲文学史、理论史及作家作品论的范围内。近一二十年来，虽然也有学者开始关注古典戏曲的传播接受问题，但主要也是集中在家班和《西厢记》等少数几部名著的传播接受方面。可以说，戏曲传播接受的问题引起研究者的重视，为时尚不长，而研究的广度和深度也很不够。我觉得在某种意义上说，戏曲传播接受史的研究，比之于传统的中国戏曲史研究来，更为复杂，也更为艰巨。因为这一研究领域，不仅涉及剧作家、演员、观众、批评家、戏班主人和出版商等多个层面，而且还涉及各种声腔剧种的传播与交流，多种演剧形态和场所的交叉与竞争，多种传播方式的兴替与共存，可谓错综复杂、头绪纷繁。面对这样的难题，山林先生知难而

进,辛勤开拓,研究取得了可喜的进展。他的这部专著,最大的特点便是脉络十分清晰,从纷纭复杂的关系中,概括出“观众与作者”、“演员与作者”、“观众与演员”、“演员与演员”、“观众与观众”五条主要线索。进而以这个理论视角为基础,以充实的史料、充分的论述建构起全书纵横结合的学术框架。

大体说来,本书在纵的向度上,经过系统梳理,清晰地显示了中国戏曲传播接受的历史脉络,使我们看到从宋、元、明、清直至近代戏曲的传播与接受,既有承继关系,又存在时代差异。之所以如此,既有社会经济、政治、思想、文化方面的影响,也有戏曲自身发展变化的原因。

在横的向度上,本书对于戏曲传播接受的诸多方面进行了深入研究,包括:戏曲文本的流传,特别是戏曲选本的演变;戏曲演出的组织、场所、形式;戏曲的评论,包括评点这样一种极富民族特色的评论形式;戏曲的研究,这是理性层面的接受;戏曲的影响,包括对观众、读者的影响,对文化市场、社会风气、社会生活的影响,等等。在研究这些问题的时候,十分注意传播与接受的不同趋向,对于不同背景、不同渠道、不同群体的传播接受的差异进行了仔细的辨析。对于一些前人未曾给予充分重视的具体问题,进行了较有深度的探讨,例如在表演形态方面,探讨了古典戏曲特有的“串客”和“票友”现象及其对戏曲艺术的影响;在剧本创作方面,探讨了作者着眼于接受效果而对作品创作的构思,或因演出的反馈而对剧本的改动;在剧本刊行方面,探讨了戏曲选本对当时观剧心理的呼应、与舞台演出的关系;在文人与戏曲关系方面,探讨了文人的戏曲活动和思想参与,以及这种活动和参与如何推动了戏曲的发展,等等。

由于这样的精心构思和写作,本书做到了既能条分缕析,又能涵盖全面。力求纵横密切结合,史论水乳交融,戏曲生产与戏曲消费双向互动,宏观描述与微观剖析相辅相成,从而为中国古代戏曲构建了一部完整而又丰富多彩的传播接受历史,这在中国戏曲史的研究中

是具有一定开创意义的。

学术研究需要严谨的科学态度,锲而不舍的探索精神,独到的学术眼光。本书作者在论述中,比较充分地吸取了 20 世纪以来、特别是近二十年来相关研究成果,同时也融入了许多个人的独到体认与思考。整部论著既有兼综之功,又多创辟之见。比如对于宋杂剧、金院本内容的考辨,对于宋辽金之间戏剧交流的考察,对于宋代理学家戏剧主张的阐释,对于戏剧传播与商人关系的探索,对于历代咏剧诗的大量发掘与利用,以及对于戏曲传播方式的近代转型的研究,都可谓独具识见,发前人所未发。

我和山林教授共事多年,在学术研究、研究生培养工作中密切合作,时常有切磋之乐。山林是已故词曲专家万云骏教授的高足,而万云骏教授是近代词曲大师吴梅先生的弟子。距今八十年前,1928 年春至 1931 年秋,吴梅先生曾在华东师范大学的前身之一——光华大学任教,著有《中乐寻源》的童斐以及吴梅的学生卢前等知名学者也曾在光华大学任教,因此华东师范大学的词曲研究可以说是渊源有自。山林教授正是继承了吴梅先生和万云骏先生的优良治学传统,长期致力于词曲研究,于戏曲研究用力尤勤。他从上世纪 80 年代开始,从浩如烟海的正史、野乘、文集、笔记、日记、方志中,广泛搜集戏剧的各个方面,包括剧场、演员、观众及戏剧批评等方面的资料,有不少新的发现。其中一部分经过整理考释,编辑成书出版,如《安徽明清曲论选》《历代咏剧诗歌选注》等,特别是他于 1990 年、1995 年分别出版的专著《中国戏曲观众学》《中国戏剧学通论》,尤为同行专家所称道,公认为新时期以来曲学研究中不可多得的优秀成果。进入新世纪以来,山林教授仍然笔耕不辍,中国戏曲传播接受史研究正是他以往研究工作的自然延伸和发展,而本书就是多年积累的成果。本书的出版会对中国戏曲史研究产生积极的推进作用,这是完全可以期待的。

目 录

序	齐森华 1
绪 论	1
第一章 宋代戏曲的传播	33
第一节 宋代宫廷演剧	33
第二节 宋代勾栏与路歧演剧	43
第三节 宋代神庙演剧与节日演出活动	52
第四节 宋代戏曲的流向	61
第五节 宋辽金之间的戏剧交流	74
第二章 宋代文人对戏曲的接受	91
第一节 宋代文人与戏剧创作	91
第二节 宋代文人的戏剧批评	93
第三节 宋代文人的戏剧著作	97
第四节 宋代文人的咏剧诗歌	103
第五节 理学家的戏剧主张及不同意见	104
第六节 戏剧与宋代文人心态	106

第三章 元代戏曲的演出与流传	113
第一节 元代宫廷演剧	113
第二节 元代勾栏演剧	116
第三节 元代庙会演剧	132
第四节 元代戏班的构成和流向	136
第五节 元代的戏曲艺人	142
第六节 元代戏曲的刊刻	153
第四章 元代文人对戏曲的接受	159
第一节 元代前期文人对戏曲的接受	159
第二节 元代后期文人对戏曲的接受	165
第五章 明代宫廷与宗室演剧	184
第一节 明代宫廷演剧	184
第二节 明代宗室演剧	193
第六章 明代职业戏班的演出	203
第一节 明代职业戏班的发展	203
第二节 弋阳、余姚、海盐腔的传播	204
第三节 昆山腔的传播	210
第四节 明代戏曲传播与商人的关系	228
第七章 明代的家班	234
第一节 明代著名家班	234
第二节 士大夫家班的功能	245
第三节 士大夫家班的特点	253

第八章 明代的串客和清曲家	264
第一节 嘉靖以后的串客	264
第二节 明末金陵旧院串客	273
第三节 明代的清曲家	281
第九章 明代的戏曲选本	293
第一节 戏曲选本的沿袭阶段	293
第二节 戏曲选本的推进阶段	299
第三节 戏曲选本的成熟阶段	310
第十章 明代文人对戏曲的接受	328
第一节 明代文人的戏曲活动	328
第二节 明代文人的戏曲批评	336
第三节 明代文人的戏曲研究	345
第十一章 清代宫廷演剧	362
第一节 清代前期宫廷演剧	362
第二节 清代后期宫廷演剧	370
第三节 宫廷演剧的特点	374
第十二章 清代职业戏班与戏园	379
第一节 清代的职业昆班	379
第二节 清代的京腔、秦腔戏班	386
第三节 清代的徽班	393
第四节 清代戏曲传播与商人的关系	407
第五节 清代的戏园	414

第十三章	清代串客与票友	431
第一节	清代的昆剧串客	431
第二节	北京的京剧票房和票友	440
第三节	天津、上海的京剧票房和票友	455
第十四章	清代的戏曲选本	464
第一节	清前期的戏曲选本	464
第二节	乾隆中期之后的戏曲选本	472
第三节	花部诸腔选本的崛起	492
第十五章	清代文人对戏曲的接受	500
第一节	清代文人的戏曲活动	500
第二节	清代文人的戏曲批评	514
第三节	清代文人的戏曲研究	529
第四节	近代文人对戏曲的接受	536
余 论	戏曲传播接受的近代转型	551
参考文献要目		569
后 记		594

绪 论

一部中国戏曲史,应当由两条线构成:一是作家对作品的创作史,二是作品的传播史以及观众、读者(包括评论者、研究者)对作品的接受史。缺少任何一个方面,戏曲史都将是不完全的。传播与接受研究,历来是戏曲史研究的薄弱环节。迄今为止,虽有若干局部研究的成果出现,如剧场史、优伶史、戏班史、演出史、观众学,但戏曲传播与接受史的全面、系统的研究尚未进行。随着戏曲研究的深入,这一课题已经迫切地提到了我们的面前。

中国戏曲源远流长。一般认为,宋代是我国戏曲发展到成熟形态的时代,因此本书研究中国戏曲传播接受史,就从宋代开始。

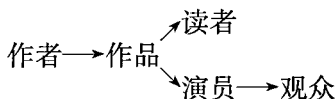
实际上,任何文学艺术作品在创作出来之后,都要进入传播接受的过程,才能实现它的价值。但戏曲的传播接受与诗、文、小说有所不同。诗、文的传播接受过程一般是

作者→作品→读者

小说因为多了说书人这一条传播途径,因此其传播接受过程一般是

作者→作品→
 ↑读者
 ↓说书人→听众

而戏曲主要的传播途径是舞台演出,因此其传播接受过程一般是



以上的表述形式都是择其主要环节而言,实际上还存在着一些中间环节,例如作品与读者之间还存在传抄者、刊印者,作品与演员之间还存在导演(中国古代戏曲没有导演名称,但事实上的导演是存在的)。

观众看戏是一个信息接受过程。信息输出者(剧作家、演员)所面对的,是由许多具有独立审美意识的接受者(观众)组成的接受者群。这些接受者绝不只是被动地接受信息,他们在接受过程中,还发挥自己的理解、想象能力,参与并共同完成艺术形象的创造,从这个意义上说,接受者是输出者必不可少的合作人。同时,接受过程是一个双向行进的过程,接受者接受信息,反过来又给输出者以信息反馈,输出者得到这些信息反馈以后,便可据以对自己的戏曲创作或戏曲表演进行必要的自我调节。这里的信息反馈关系是多角的,包括观众与作者、观众与演员、观众与观众、演员与作者、演员与演员之间的信息反馈过程。剧场内外所有的信息反馈关系组成一个大的母系统,而每一组信息反馈关系便构成它的子系统。下面分别加以说明。

一、观众与作者

对于剧作家来说,最大的奖赏莫过于他所创作的剧本在观众中得到理解,引起共鸣了。明代伟大的戏剧家汤显祖,在完成了一代杰作《牡丹亭》以后,深知其中意蕴难于为一般观众所透彻理解,更不用

说带有偏见的那部分观众了,于是在《七夕醉答君东二首》中不无感慨地写道:“玉茗堂开春翠屏,新词传唱《牡丹亭》。伤心拍遍无人会,自掐檀痕教小伶。”^[1]而当他听到娄江女子俞二娘酷嗜《牡丹亭》传奇,蝇头细字,批注其侧,年仅 17 岁就因自身不幸惋惜而终时,他从内心既为这位年轻女子深深惋惜,又为自己得到一位知音而无比欣慰。在《哭娄江女子二首》中,他满怀深情地写道:“画烛摇金阁,真珠泣绣窗。如何伤此曲,偏只在娄江?”“何自为情死?悲伤必有神。一时文字业,天下有心人。”^[2]事实上,《牡丹亭》后来还是在观众中激起了强烈的反响,在青年(尤其是在青年妇女)中不乏知音。

《牡丹亭》问世之后 101 年,康熙三十八年(1699 年),孔尚任的杰作《桃花扇》定稿。这部“借离合之情,写兴亡之感”的历史名剧,是作者“十载经营,三易其稿,博采遗闻,人之声律,一句一字,抉心呕成”的杰构。作者满怀希望,把它带到北京,可惜“借读者虽多,竟无一字着眼看毕之人”,作者想到此处,“每抚胸浩叹,几欲付之一火”。继而“转思天下大矣,后世远矣,特识焦桐者,岂无中郎乎?”于是决定采取“予姑俟之”的态度^[3]。这一年将要过去的时候,事情有了转机。除夕,左都御史、兴化人李楠派人向孔尚任索去《桃花扇》剧本。新春元宵节,就买了戏班,将《桃花扇》搬上了红氍毹。这个戏班叫“金斗班”,出自武英殿大学士、合肥人李天馥宅中,在当时声誉甚隆。孔尚任看了演出,觉得满意,特别称赞“《题画》一折,尤得神解”。这一年四月,孔尚任已经被免职(有人说是因《桃花扇》之故),李楠又邀请他观看《桃花扇》的演出。那天到会观众很多,“群公咸集,让予独居上座,命诸伶更番进觞”,邀孔尚任品题。“座客啧啧指顾”,孔尚任的心情也特别舒畅,“颇有凌云之气”。以后,在湖北深山的容美,在河北真定的郡城,都有《桃花扇》的隆重演出。真定的演出,由孔尚任的朋友、真定知府刘中柱主持,孔尚任亲自观看,认为演得很好,“缠

绵尽致”。观众知道孔尚任便是作者,“争以杯酒为寿”^[4]。孔尚任因《桃花扇》而去官,但他的呕心沥血之作能得到如此众多的观众的理解,这对一位剧作家来说,已经是莫大的欣慰了!

在戏剧以外的其他文学样式中的确不乏这样的情况:一部文学作品在作者生前或者在它所产生的那个时代未能受到读者的重视,未能得到应有的评价。而在作者身后,在以后的某个时代或某些时代里,它的价值却重新被人们所发现,所认识,并且得到很高的评价。司马迁写作《史记》,就公开声言是要“藏之名山,传之其人”^[5]的。陶渊明的诗文在南北朝并不受重视,到了唐代,陶渊明才开始受到广泛的重视,北宋以后,他在文学史上的地位更高。杜甫诗歌是在他逝世四十年以后,始见重于韩愈、白居易、元稹等人,宋代著名诗人王安石、苏轼、黄庭坚、陆游,对杜诗尤为推崇备至。应当说,类似情况在中外文学史上不是个别的。但戏剧史上的情况就有所不同。戏剧“主要的权利和荣誉”,就是面向它所产生的那个时代的广大观众。正如英国戏剧家威廉·阿契尔所言:“就我所知,历史上还没有这样的先例:一位剧作家不曾赢得他同时代人的青睐,却能为他的后代所承认和理解。”^[6]即以元代书会才人为例,尽管他们在当时社会地位很低,但他们的剧作在当时的广大观众中却受到热烈的欢迎。如关汉卿,钟嗣成《录鬼簿》列其为“前辈已死名公才人,有所编传奇行于世者”之首,贾仲明挽词称其“姓名香四大神洲。驱梨园领袖,总编修帅首,捻杂剧班头”。马致远,贾仲明挽词称其“四方海内皆谈羨。战文场曲状元,姓名香贯满梨园”。王实甫,贾仲明挽词称其“作词章,风韵美,士林中等辈伏低。新杂剧,旧传奇,《西厢记》天下夺魁”。杨显之,贾仲明挽词称其“寰宇知名”。在“赵子祥”条下,贾仲明更对玉京书会才人作品的流传情况作了一个概括:“一时人物出元贞,……传奇乐府时新令,锦排场起玉京。……白仁甫,关汉卿,丽情集,天下

流行。”其他如孟汉卿的作品“喧燕赵，响玉音，广做多行”，陈宁甫的作品“天下皆传”，张寿卿的作品“振动神京”，等等，以上是元杂剧前期作家的情况。至于元杂剧后期作家，郑光祖“名香天下，声振闺阁，伶伦辈称‘郑老先生’，皆知其为德辉也”，曾瑞“江湖儒士慕高名，市井儿童诵瑞卿”，沈和有“蛮子关汉卿”之称，范居中“远近皆知父子之名”，黄天泽作品“播于世人耳目，无贤愚皆称赏焉”，萧德祥诸作“街市盛行”，他们的作品也都是当时就在观众中广为流传的。至于明清两代的优秀戏曲作家，就一般情况而言，他们的作品无不在他们生前就享有盛誉，汤显祖如此，洪升、孔尚任亦复如此。

之所以出现以上的情况，是因为戏曲作品与诗文不同，它直接面向舞台，面向广大的观众群，通过舞台演出，剧作家可以直接从观众那里接受到各种信息反馈。正如一位外国戏剧评论家所说，与姊妹艺术家——如诗人、画家、雕刻家和小说家——不同，剧作家可以亲身享受或体味观众对他的作品的直接反应。他可以坐在正上演他的剧本的剧场内，比他的姊妹艺术家们更多地品尝“蜂蜜的滋味和胆汁的滋味”^[7]。康熙二十七年（1688年），洪升的名作《长生殿》问世，“一时朱门绮席、酒社歌楼，非此曲不奏，缠头为之增价”^[8]。次年，发生了演《长生殿》之祸，洪升被革去国学生籍，又二年离京南归。但《长生殿》剧本却因其自身不可磨灭的艺术价值而“传闻益远”，正如洪升的好友吴舒凫在《长生殿序》中所写：“富家乐者攒笔竞写，转相教习。优伶能是，升价什佰。他友游西川，数见演此，北边、南越可知己。”按吴舒凫主持刊刻《长生殿》上卷是康熙三十三年（1694年），其间因吴舒凫母丧而中辍，《长生殿》下卷是到洪升逝世那年，即康熙四十三年（1704年）才刊成的，这时距《长生殿》问世已经十六个年头了。在此期间，《长生殿》就以辗转抄写、竞相演出的方式，在全国各地广泛流传。这一事实本身就足以说明广大观众对《长生殿》剧本的

评价。其间还有几次盛大的演出活动。康熙三十六年(1697年)秋天,苏州的戏曲爱好者因对洪升“闻而慕之”^[9],遂筹集资金,举行《长生殿》演出,特地邀请洪升出席。这次演出盛况空前,“水陆观者如蚁”,“倾城倚画楼”,“画船灯万点,争看《舞霓裳》”(按:《长生殿》前身名《舞霓裳》)^[10]。如此热烈的气氛,使得洪升宠辱皆忘,他“狂态复发,解衣箕踞,纵饮如故”^[11]。康熙四十三年(1704年),江南提督张云翼、江宁织造曹寅先后邀请洪升往游松江、江宁,并分别举行《长生殿》的演出。特别是江宁的演出,曹寅遍请江南、江北名士与会,而独让洪升居上座,置《长生殿》剧本于其席,曹寅又自置一本于席。优人每演一折,曹寅都与洪升核对剧本,以合节奏。整个演出凡三昼夜。这次演出“长安传为盛事,士林荣之”^[12]。

正因为“一出戏必须得到观众的赞赏才能长期生存。一出戏是成功还是不成功,最后由观众说了算”^[13],所以剧作家对于来自观众的信息反馈都是十分重视的,尤其对那些有代表性的信息反馈更是如此。明末清初戏曲家袁于令以传奇《西楼记》著名,一日出饮归来,坐轿经过一大户人家门前,其家正宴客,传来演唱《霸王夜宴》一出的声音。轿夫随口说:“如此良夜,何不唱‘绣户传娇语’?乃演《千金记》耶!”袁于令听了,心中一阵狂喜,差点从轿子里掉下来。原来“绣户传娇语”正是《西楼记》第二十出《错梦》中【南江儿水】一曲的唱词^[14]。在袁于令看来,不识字的轿夫对《西楼记》尚且如此青睐,则一般观众的反响可想而知,这正是使他大喜过望的原因。

作为不同的信息输出体,不同的剧本从观众那里得到的信息反馈是不一致的。即使是同一剧本,从不同的观众那里也会得到不同的信息反馈。剧作家从观众那里得到的,不会只有赞扬,没有批评,只有“蜂蜜的滋味”,没有“胆汁的滋味”。从某种意义上说,批评,“胆汁的滋味”,对于戏剧家更为重要,更为有益。剧作家可以从观众的

信息反馈中发现自己剧本的弱点,从而进行必要的修改和加工;即使由于某种条件的限制,不能对已经完成的剧本进行修改加工,也可以从中汲取有益的教训,以改进日后的戏剧创作。这样的情况,在中国戏曲史上是不乏其例的。

汤显祖早年创作的传奇《紫箫记》,虽问世不久便曾付诸演出,同时也招来不少批评。他的好朋友帅机就曾直率地指出:“此案头之书,非台上之曲也。”^[15]就是说,《紫箫记》虽然被搬上舞台,但其演出效果却并不理想,因此不能称为“本色当行”之作。汤显祖又曾向孙如法询问王骥德对《紫箫记》的意见。孙如法转告:“尝闻伯良(王骥德)艳称公才而略短公法。”就是说,汤显祖的才气是惊人的,但对戏曲作为一种舞台艺术的特质的把握,尚有不足之处。对于王骥德的这一批评,汤显祖点头称是:“良然。”并表示日后“当邀此君共削正之”^[16]。后来虽未能对《紫箫记》本身进行修改,但依据同一题材重新创作的《紫钗记》却有了很大提高,成为脍炙人口的“临川四梦”之一。可以说,帅机、王骥德(或者还有其他观众)对《紫箫记》的批评,对于《紫钗记》的成功创作起了积极的推动作用。后来王骥德在《曲律·杂论下》中高度评价汤显祖:“于本色一家——亦唯是奉常(汤显祖)一人,其才情在浅深、浓淡、雅俗之间,为独得三昧。”^[17]可以说,汤显祖能注意倾听观众、批评家的不同意见,也是他取得成功的原因之一。

洪升名剧《长生殿》的创作,前后经历了十六个年头。最初的本子名《沉香亭》,写的是李白应唐玄宗之召供奉翰林,最后受谗出京的一段事迹。后来一位懂词曲的朋友毛玉斯批评此剧“排场近熟”(明代屠隆的传奇《彩毫记》写的也是这个故事),洪升接受了这一意见,“因去李白,入李泌辅肃宗中兴,更名《舞霓裳》。”^[18]后来他又把《舞霓裳》改写为《长生殿》,在这一创作过程中,也有一位友人徐麟(灵