



# 中國戲劇史

魏子雲著

魏  
不  
雲  
著

中國戲劇史

臺灣學生書局印行

國家圖書館出版品預行編目資料

## 中國戲劇史

魏子雲著。—初版。--- 臺北市：臺灣學生，民 81  
面：公分

ISBN 957-15- 0330-4 (平裝)

1.戲劇 - 中國 - 歷史

982.7

81000568

## 中國戲劇史(全一冊)

著者：魏子雲

出版者：臺灣學生書局

發行人：孫善治

發行所：臺灣學生書局

臺北市和平東路一段一九八號

郵政劃撥戶：〇〇〇二四六六八號

電話：(〇二)二三六三四一五六

傳真：(〇二)二三六三三三四

本書局登記證字號：行政院新聞局版北市業字第捌玖壹號

印刷所：宏輝彩色印刷公司

中和市永和路三六三巷四二號

電話：二二二六八八五三

定價：平裝新臺幣一六〇元

西元一九九二年三月初版  
西元二〇〇〇年六月增訂版

98204

究必害侵・權作著有

ISBN 957-15-0330-4 (平裝)

# 再版序

我的這本《中國戲劇史》再版了。

說來，此書乃當年教育部毛部長高文先生之戲劇教育計畫案的一環，我是參予此一計畫案成員之一，也是執筆人之一。那時，我在國立藝專執教，正有心寫這麼一本戲劇史。所以在篇幅上，遷就了課程的安排。

中國戲劇之有史說，還是近幾十年來的事，其中還有日本學人介入。然而，凡是衍說劇藝史者，十九悉從隋唐兩代說起，連兩漢之百戲，也祇不過引述幾句而已。不才出身塾屋，時雖非習舉子業之世，然經史是所學大宗，未嘗眈離。是以知之方相、巫覡與大儼，繼而俳優與滑稽，遂知乎斯乃古時之戲劇雛形也。

我這本《中國戲劇史》之著墨點，一下筆即說「上古時代的戲劇」，於是再說「姬周」，再筆「兩漢」而「魏晉南北朝」，然後方是隋、唐、兩宋、而元、明、清。這樣鋪陳，方得算是中國戲劇史。誠然，古代之敬神驅魔，形出之鄉人大儼，維與今之舞臺劇藝，大有分別，總是戲劇之形態也哉。

可能，今後之述乎戲劇史者，勢必得從古之方相、巫覡敘起，今者，邊陲之少數民族保留之儼舞，劇家悉以「儼戲」形態研究之矣！

本書之再版，改動了第玖章第三節：「清代地方戲劇崛起的新紀元」中的論及「皮黃」戲之

說詞略加修。刪去引述前人對西皮二黃之來源，說說是漢調乃西皮、徽腔則二黃之大錯，實則，「皮黃」一辭，乃來自胡琴之音調。徽漢兩大劇種之音樂，各有西皮二黃聲腔者也。豈其然夫？豈其不夫？

最後，謹以此書之再版，敬祭於老友凌高郎在天之靈！

# 西皮二黃聲源

魏子雲

「鍾白委」中所列的「梆子腔」即為今日之秦腔，秦腔之主奏樂器也是笛。據老伶工說：在秦腔中，最早也是以笛為主位，胡琴是後位，坐在笛後排，漸漸地他們并排坐，以後胡琴便坐到笛前而去了。可以想見胡琴以後可加入到戲中去的。明戲則演為湖調（牡丹亭的「柳夢梅」在「宜奴神廟」中曾配有七陽腔唱時的情況：「其間以戲，其調嘆。」）酒調則以花其所著「西亭雜劇」中亦第七陽腔說：「其硬或強韻，唱口氣強。」這種七陽腔後來流傳到河北高陽，再經改變，並又成為「高腔」。高腔花清水時還在温州流行，有一位研究戲曲的温州人王季思說他與胡琴聲在温州

，這也若很不可能的。因為西皮二黃乃是從胡琴上分解出來的，發明胡琴的人若低限度應得在琴絃上先自訂出宮商角徵羽等各種音階奏出悅耳的音響，然後方能傳於他人。反西皮二黃可能是在以後變化出的，但發明胡琴的那位音樂家若低限度應能變化出兩極音調的。我探測發明胡琴的那位音樂家當叫「胡琴」，而不叫別的名稱？這必須考慮胡琴的來源；不惟要考證胡琴的來源地，更要研究那地方的語言，我人方始能判斷出「西皮二黃」的源頭來。

以上我之大胆假說，尚待小心求證。可是，不學如我，求證二字說來容易，實踐則非我之經濟已時間所容許可了。實以拙劇則王而已矣！

此文發表於一九五六年十一月廿七日至卅日聯合報新文天地副刊

# 凌序

凌高郎

本校戲劇科鄭主任送來魏子雲教授新作《中國戲劇史》校樣，希望我能在書上敘言幾句。這分雅意，我是深切瞭解的。因為魏教授膺聘本校戲劇科任教，悠悠已近十載。魏教授是國內名家，早已著作等身，（已出版著作有五十餘種，對於《金瓶梅》一書的研究，享有國際盛名，）一直是我敬仰的前輩。再說，我也不是文學與戲劇的研究者，囑我為他這部《中國戲劇史》寫敘，委實覺得有幾分為難。但又盛情不好推却，這些年來，且又是會議席上時相聚會，共同為爭取藝術教育權益的同道。

當我拏起魏教授的這一厚疊書稿，先讀了他寫在書前的「弁言」，又循序看目錄溜覽一過，竟發現魏教授的這部戲劇史，大不似我過去曾經涉獵過的一些有關戲劇的史書，正如他在「弁言」中說的「寫史難。難在會步上抄襲的通病。這問題決定在寫史的人身上，要看他有無文學的素養，有無獨闢的史觀。」於是，我相信魏教授這部戲劇史，定有他的「獨闢史觀」，再看他後面，又說：「民國以還，講述戲劇的史書，業已林林總總，惜乎所述史觀，多把姬周以前的上古部分從略，偶有所及，也只是略舉幾位俳優的故事而已。是以講述戲劇史者，多從兩漢說起。」魏教授的這部《中國戲劇史》，則是打從人類未有語言之前的指天畫地那種原始的戲劇行為時代說起的。把古代的敬神驅鬼以及「方相」、「巫覡」時代的原始社會，相襲相合而形成的「大儺」舞，來鞏始戲劇的史乘輪輻。除了先秦時代的俳優譚笑，又進而把《詩三百篇》的禮樂舞式，都史觀到我們中國的戲劇形態上來。像這些都是以往的戲劇史不曾史觀到的。以後，直到清朝

，無不有其獨闢的史觀。

從章節上看，自上古以至於滿清，共十章卅二節，分上下編，每一節的字數都在三千五百字左右，這是便於教學的方便，方始費心如此剪裁出的。這些地方，更能見及作者的慧心與學養。最後的餘論，還特別列了兩節，說到傀儡戲與福建戲，兼且說到了當前在台灣民間流行的歌仔戲的源起，與南管、北管的劇藝源泉之來自唐大曲與宋南戲，真可以說是上下古今都兼顧到了。

若是仔細翻閱各章節的述論筆墨，魏教授是文言與語體兼用，引用的書目，多達百種以上。足可想知魏教授平素用功之勤。這一點，是我特別要推崇的。值得學子們去學習的。

這部分相當適用於有關戲劇門類的課程作參考，如戲劇、舞蹈、音樂，似乎都有用處。書中述論了不少這方面的材料。譬如△樂府詩▽的例說，則也是音樂與舞蹈的材料。

叨在與魏教授共事多年，雅意難辭，用敢在此說幾句閒言語，未爽情誼耳。

民國八十年十一月廿日於國立藝術專科學校

# 弁言

寫史難，難在會步上抄襲的通病。這問題取決於寫史的人身上，要看他有無文學的素養，有無獨關的史觀。

唐代，文學家兼寫小說，講究史才、詩筆、議論，三者不可缺一，缺一即難成爲一篇好小說。所謂「史才」，就是在故事上，要有史家的史觀，所謂「詩筆」，就是在辭章上，要有詩意。決然的文句，所謂「議論」，就是在內涵上，要有豐瞻的論點。竊以爲述史的人，更應具備這唐代文學家要求說部講求的文筆三要。然而，講述戲劇史的人，還得兼有獨到的藝術觀吧！

民國以還，講述戲劇的史書，業已林林總總，惜乎所述史觀，多把姬周以前的上古部分從略，偶有所及，也只是略舉幾位俳優的故事而已。是以講述戲劇史者，多從兩漢說起。「葛天氏」之樂的「千人唱、萬人歌。」以及堯舜時代的「八音克諧」、「百獸率舞」，又有「雲門」、「大咸」等樂曲而「簫韶九成」，固可認爲〈尚書〉有僞，〈呂氏〉多誇，然仲尼贊美「韶」之盡美盡善，馬遷之記古樂豐瞻的情景，山川都爲之震動。這又怎能不是古代的戲劇形態？所以，我的戲劇史觀，不同於一般。非是囊錐出鋒，斯求其實也。

竊以戲劇的誕生，在人類未有語言可以溝通情意之前，那指天畫地的戲劇行爲就產生了。到了祭神驅鬼有了「方相」這個人物，人類的文化已經開始。迨及「巫覡」的出現，他們與「方相」相襲相合的「大儺」舞，於焉形成，戲劇的形態，不是粗具規模了嗎！到了姬周的俳優，職司了優笑的諷諫，戲劇的形態，又從歌舞分解出來，步入了現實人生。於是，人文主義的時代產生



了。仲尼先生說：「未能事人，焉能事鬼？」更以不言「怪力亂神」來作爲他平民教育的原則。於是，戲劇形態之步入大眾的實生活，有了它社會的基礎。

這一點，則是過去從事戲劇講述的先賢們，不曾注意到的一個問題。說來，這也祇囿於我個人的史觀而已。

中國的戲劇自來都是以歌、舞二事爲兩大藝術主幹。歌與舞都離不開音樂，可以說，音樂是中國戲劇的脈膊，是中國戲劇的靈魂。不是先賢與夸我乃禮樂之邦嗎？有一天，孔子到武城，正是他的學生言偃（子游）任武城宰。孔子一到了武城，就聽到弦歌的聲音，遂笑着說：「殺雞焉用牛刀？」子游一聽老師這麼說話，心感納悶，遂馬上辯駁，說：「過去，偃聽到老師說過這麼一句話：『在上位的人，學習禮樂（治國之道），就會施惠於民，老百姓學習禮樂，便於接受政令。』於是孔子馬上告訴跟他的同學們，說：『言偃的話是對的，我剛纔說的是笑話。』這段紀錄，就說明了姬周時代的禮樂教育，就是奏樂歌詩。我之所以把〈三百篇〉與〈樂府詩〉列入了戲劇史，認爲樂府詩等韻文，就是中國戲劇之以歌舞爲藝術兩大主幹的原始形態。這想法，就是從這些地方理解來的。特在此補說一句。

正由於李唐的不少帝王愛好戲劇，不惟承襲了隋楊的選優人送入太常，兼且把音樂明確的分成雅俗，把漢朝傳薪下來的百戲雜技與俳優，都設置了「教坊」立了官職，去專職管理。且設「梨園」，唐明皇親自去指教梨園子弟。這樣的一種大力提倡，遂爲兩宋奠立了紮實的基礎，留下了完整的規模。於是，兩宋的戲劇收成，比以前任何一朝都要豐盛。譬如戲台、舞樓的建立，瓦子（舍）勾欄以及看棚的出現，形成了先期的劇場雛型，又爲金元院本以及雜劇、傳奇，完成了人物、情節、有頭有尾的大部頭故事劇。元代雜劇、傳奇的鼎盛春秋，全是兩宋留下的果園。所

以我把兩宋訂了一個題目：「兩宋戲劇的耕耘與收成」分作四個子題來說兩宋戲劇的收成。可是元雜劇的彪炳勳業，則又不是兩宋的戲劇園林，可以與之比勝的。元代戲劇出乎林表的人物太多了。

到了元代，戲劇的作家，方始寫上了姓名。

明代的戲劇更是一番新的氣象。正由於明代的歷朝皇帝都不愛戲，到了正德以後，如嘉靖、萬曆，連朝政也不管，天下承平，經濟繁榮，雖然貧富不均，但士大夫以及富豪們的生活，則是奢靡的。各地方的戲劇可真的如野花盛開，再加上私家庭園中的盆栽圍植（私家戲班），比起宋元來，更是一番猗歟！各種新聲腔的興起，前各朝無可與之倫比。劇評家比宋元更多，也更加著實起來。劇壇的熱鬧景，見諸小說、筆記者，誠有充棟汗牛之勢。到了滿清，又是近兩百年的郅治，滿清執政者，爲了要吸收漢文化，首在戲劇上着眼，設「南府」、置「昇平署」，又有民間的「花部」、「雅部」戲班的大戲承應。清宮的大戲演出，月月不斷。有成就的伶人，都變成了穿著頂戴的「供奉」。上行下效，地方戲遂又崛起了新的紀元。爲中國的戲劇史，又添了璀璨新頁。如主導的皮黃戲，雖又步入近黃昏的夕陽時期，我總覺得它還有新氣象，將在未來定有出乎林表的特出。望翹首以待可也。

本書原爲高級戲劇學校而寫，是以在史料的剪裁上，有遷就高職課程之處。書成後，頗感引錄之文辭深奧，在行文上，也理則太重，長於大專，短於高職。是以我主動收回。高職部分，則另行剪裁。自信本書頗有一己史觀之異於前賢者，蓋乃自出機杼而織，自執六轡而御，且時時戒己勿落昔人窠臼也。譬如周貽白先生認爲隋楊一代，對於戲劇的形成，是一個轉捩點。（見周著《中國戲劇史講座》第一講，我則認爲不然。我認爲李唐這一代，由盛到衰——一直到了五代，這

一段具有二百多年歷史的戲劇史乘，方是中國戲劇之形成的轉捩點。它不但承先，而且啓後。如「撥頭」與「參軍」的優笑轉形，以及俳優的新豹，都是爲我國戲劇豎立的里程碑石。

如傀儡戲與我國戲劇的關係，可以說是密不可分。所以我另列一節論述，把它的源頭置於姬周時代的「象人」（木偶）上面。還有福建這地方，至今還保有不少種宋元時代的戲劇形態，不要說宋之南戲，連唐之大曲，都能在閩劇中品到滋味，聽到遺響。今也特地列爲一節述之，以示重視而已。至於我一向另眼看待的川劇，今也無能在此著墨矣！

當然，此一問題，在我國各地，亦在所多有，憾非本書所能概括的了。

民國七十九年八月初稿於台北。八十年五月再正。

# 中國戲劇史 目錄

凌高郎

I

弁 序

III

## 上 編

壹 上古時代的戲劇

一 上古時代的戲劇形態

一

二 巫覡的社會風尚與戲劇的誕生

六

三 巫覡的職業延伸與戲劇的成長

一一

貳 姬周時代的戲劇

一 姬周時代的戲劇演員(一)

一七

二 姬周時代的戲劇演員(二)

二一

三 角抵戲的啓承轉合

二六

四 〈三百篇〉的戲劇形態

三一

參 兩漢時代的戲劇

一 漢代的百戲舉要

三七

二 〈樂府詩〉的傳承與延伸(一)	四二
三 〈樂府詩〉的傳承與延伸(二)	四七
肆 魏晉南北朝的戲劇	

一 異域文化對魏晉南北朝戲劇的影響	五三
二 魏晉南北朝的戲劇成就	五七

## 伍 隋唐時代的戲劇

一 隋唐戲劇的承先啓後	六三
二 「撥頭」與「參軍」的優笑轉形	六八
三 唐代俳優戲的新貌	七二

## 下 編

### 陸 兩宋時代的戲劇

一 戲臺——露台、舞台、舞樓、看棚	七九
二 「瓦子(舍)」、「勾欄」與「看棚」	八六
三 「雜劇」與「傳奇」	九〇
四 雅樂、教坊(與名色)以及俳優的餘韻	九六

## 柒 金元時代的戲劇

- 一 金元院本與演員名色……………一〇三
- 二 元代的「雜劇」與「傳奇」……………一〇八
- 三 元雜劇的彪炳勳業……………一一二
- 四 元代戲劇的重要作家……………一一八

## 捌 明代的戲劇

- 一 明代戲劇的五大聲腔……………一二五
- 二 明代的「傳奇」與「雜劇」……………一三〇
- 三 明代崑山腔的興起與演變……………一三五
- 四 明代戲劇的承祧與拓疆……………一四〇

## 玖 清代的戲劇

- 一 清代戲劇的內廷演出與「花部」、「雅部」……………一四七
- 二 清代的重要劇作家與劇評家……………一五一
- 三 清代地方戲劇崛起的新紀元……………一五七

## 拾 餘論

一 傀儡戲的「象人」與「人象」	一六三
二 福建地方戲劇保有的前代劇藝風神	一六八
後記	一七五
本書引錄各書書目	一七八

# 上古時代的戲劇

## 一 上古時代的戲劇形態

在人類尚無文字的矇昧時期，過的是上與天爭下與禽獸相爭的日子。爲了躲避天上來的風雨雷電以及地上來的禽獸這兩大傷害，便以洞穴爲屋，以大石爲門。雖然比巢居在大樹上，多些安全，却又往往推不開堵住洞穴門的大石頭，竟一個個悶死餓死在洞穴裡頭。

凡是人們在平常日子遭遇到的一切一切災害，像風災、水災、嚴冬時的冰雪寒凍，猛禽猛獸吃了他們，生病死了他們；到了農耕稼穡的時代，又有水災旱災以及昆蟲們毀了他們的莊稼等等。那時的人類便認爲是得罪了天上的神，於是，他們敬神，他們請神來替他們趕鬼驅魔。就這樣，戲劇的形式便產生了。

他們群聚起來，向天上的神又叫又跳的膜拜。他們裝扮作神的模樣，來替他們作一些趕鬼驅魔的事情。他們也鍛鍊武功，學習如何抵抗猛獸侵襲時的角力對敵，如何使用弓箭去獵殺禽獸，除了去抗拒猛禽猛獸的侵襲，還可以剝下皮毛當衣穿，剔下肉來當飯吃。這些武術，也成了他們原始人類社會的生活樣像。他們的這些生活樣像，便是戲劇發展中的原始形態。

從歷史的文獻上，我們還能見到一些有關上古時代的這種戲劇原始形態的紀錄，特一一錄說  
正後五：



〔呂氏春秋〕呂紀·古樂：

昔葛天氏之樂，三人摻牛尾，投足以歌八闋：一曰載民，二曰玄鳥，三曰遂草木，四曰奮五穀，五曰敬天常，六曰達帝功，七曰依地德，八曰總萬物之極。①

注云：「葛天氏，古帝名。」古到何時？沒有時間可循，也無書可考。總之，很古老了。

雖說，「呂紀」的此一紀錄，未必可靠。所說的八闋音樂，可證葛天氏的時代，已經是一個生活相當成熟的社會，堪信程度，也值得懷疑。但所記「三人摻牛尾，投足以歌」的歌舞形態，想來應是真實的。可以推想到「葛天氏」還是一個人與獸爭的時代，「三人摻牛尾」，豈不是在練習人與獸鬪的戲劇形態嗎！

## 2. 陶唐氏之舞

〔史記〕司馬相如傳：

奏陶唐氏之舞，聽葛天氏之歌。千人唱，萬人和，山陵為之震動，川谷為之蕩波。

「陶唐」即帝堯。五帝時代了。這時的舞，採用的還是葛天氏之樂。究竟是怎樣的舞？司馬遷雖未說明，但從「千人唱，萬人和」的形態來推想，已不是「三人摻牛尾，投足以歌」的形態，竟擴大到千人唱萬人和的一種如此廣大的場面，當然會「山陵為之震動，川谷為之蕩波。」

司馬遷距離堯的時代，已經相當遠了。他的此一記述，自然是傳聞來的，由於堯、舜有〔尚書〕的堯典、舜典等文字紀錄，可信的程度，總比「葛天氏」大些。那麼，由「葛天氏」到「陶唐氏」，「三人摻牛尾」的舞，已發展到「千人唱萬人和」的場面。這一點，衡情度理，都應該相信。可以說，「葛天氏之樂」到了「陶唐氏之舞」，形成的戲劇形態，是更具規模了。