

# 中国戏曲 通史

张庚 郭汉城 主编



(上)

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

| 前海戏曲研究丛书 |

# 中国戏曲通史

(上)

张 庚 郭汉城 主编



文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

## 前海戏曲研究丛书专家委员会

主任：郭汉城

副主任：龚和德 薛若琳

委员：

刘厚生 沈达人 曲润海 周育德

王安葵 刘 祯 刘文峰 贾志刚

## 前海戏曲研究丛书编辑委员会

主编：郭汉城

副主编：龚和德 薛若琳

委员（按姓氏笔画排序）：

王安葵 刘文峰 刘 祯

沈 梅 周育德 贾志刚

## 总序

郭汉城

“前海戏曲研究丛书”（以下简称“丛书”）即将付印，编委会要我写一篇短序，扼要地说明几个问题，帮助读者对编辑这套丛书的了解。

### 一

“丛书”的编辑，与中国艺术研究院设立“中华艺文奖”有关。2011年12月19日，首届中华艺文奖颁奖大会举行，我是23名获奖者之一。考虑如何使用这笔奖金的时候，就想到编辑这套“丛书”。当时想到的理由有两个：其一，我从20世纪50年代调到中国戏曲研究院，从事戏曲研究工作，经过种种曲折过程，始终没有离开这个学术群体。这个学术群体是以张庚同志为中心，戏曲艺术各个部门的一批史、论专家学者为基础的。我在这个群体中做了一些工作，就其主要成就而言，如《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》等，都是集体攻关的成果。还有一些大型学术著作，如《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷（戏曲部分）、《中国戏曲志》，更凝聚着全国广大戏曲专家、学者的心血。所以中华艺文奖对我的奖励也包含着奖励我们这个学术群体的意义。把奖金用在编辑这套“丛

书”上，是最恰当不过的了。其二，当前戏曲仍处在“危机”之中，形势相当严峻。克服危机最根本的办法，在于增强戏曲本身内在机制的活力，发展戏曲在文艺生态环境中的竞争优势，以取得在新时代生存、发展的权利。但要完成这个任务，必须认真总结经验，深化戏曲改革，长期地耐心地做许许多多工作。“丛书”是密切结合戏曲改革运动的产物，其中涉及很多情况、很多问题，主要是如何正确贯彻、落实“二为”方向、“双百”方针以及“推陈出新”等一系列方针、政策的问题。其中有经验也有教训，经验可以借鉴，教训可以警惕，都是克服戏曲危机、开辟一种新局面所必不可少的。当然，“丛书”规模有限，如果全国各地都来做这件工作，就有更大的整体性、实践性、科学性。

没有想到，我的这些简单想法，得到了各方热烈的反响。首先，中国艺术研究院王文章院长十分重视这部书的价值。对编辑方针、组织机构等作了细致、热情的指导，并给予了人力、物力、经费的援助。领导的态度大大提高了我的信心和力量！中国艺术研究院戏曲研究所、中国戏曲学会的领导也积极支持，主动提出承担“丛书”的编辑任务；文化艺术出版社承诺投入最优秀的、懂专业的编辑力量，保证“丛书”的出版质量。更使人感动的是“丛书”的作者们，都是九十、八十，最小也是七十以上年龄段的人了，他（她）们不惮老、不辞累、不怕苦，全心全意投入繁重的工作。有的作者本人已经不在，由家属、同事、亲友代替完成编辑工作。一句话，建设社会主义文化强国、实现中华民族伟大复兴的伟大梦想，鼓舞着每一个人。

## 二

以“前海戏曲研究丛书”为书名，专业性质很清楚，但前面冠以“前海”二字，则含义模糊，颇费猜测，特别容易与社会上、戏曲界很有争议的“前海学派”相混淆，需要做一点说明。

在长长的六十多年中，随着国家形势的发展和时间的推移，戏曲研究的任务及研究集体的领导、研究人员的构成、研究机构所在地区等也是不断变换的，大致可以“文革”划线，分为前后两个阶段：“文革”前的中国戏曲研究院阶段为第一阶段；“文革”后的中国艺术研究院戏曲研究所阶段为第二阶段。“丛书”所辑入的著作，就出版时间来说，大体是第二阶段的最多；但就撰写的时间来说，大多是开始于第一阶段，定稿、出版于第二阶段。这种出版时间与撰写阶段不一致的复杂情况，若以阶段标志书名，都有偏颇，都不贴切。再三考虑的结果，还是采用第二阶段当时所在地——北京什刹海的前海比较合适，含义虽然模糊，却有更大的历史包容性，而且地名与书名结合，叫起来顺口，也符合习惯。还有一个实际原因，我们的出版经费不多，编辑力量有限，以地名作书名，也是编选范围的一种限制。

关于“前海学派”的争论，首先涉及一个对“学派”的认识问题。一个学派不是一个组织实体，也不是一种学术价值标准，其实质是共同的学术思想、学术追求、某种社会群体意识在理论上的反映。每当社会发生重大变革，引起人们思想上种种变化，也是各种学派及其争鸣最活跃的时代。我国历史上出现过的几次重要的学术争鸣，影响很大，推动了学术思想的发展，促进了社会的进步，是一种合乎人类认识发展规律、推动各民族文化发展的前进动力。一百多年来的戏曲改良、戏曲改革，同样始终伴随着由社会变革引起的各种各样的学术争鸣。所以今天我们应该为它创造一种宽松自由的环境，让各种不同的学术观点都发表出来，逐渐形成一个“百家争鸣”的局面。我们的戏曲改革一开始就制定了“双百”方针，可惜没有贯彻；“改革开放”以后有了很多改进，今天已经到了借建设社会主义文化强国的“东风”，实现“百家争鸣、百花齐放”方针的时候了。

## 三

依据以上的分析来衡量所谓的“前海学派”，我认为它已具备了成为一个学派的学术条件和特点，今后将在持续研究和百家争鸣中得到进一步发展、成熟。这个判断是否得当，可以讨论。回顾我们这个学术群体，经过长长的六十多年的时间，曲曲折折的道路，之所以能够取得不少学术成就，对戏曲改革做出了贡献，在社会上、学术界产生了一定的影响，其缘由概括起来有以下四个方面：

1. 以马克思主义为指导，力求运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点，来研究戏曲的历史、戏曲的现状。从时代与戏曲、内容与形式的交互作用的关系中，从戏曲这种程式积累型艺术与继承、变革的特殊形态的关系中，探求戏曲艺术发展的规律。而在各种关系中，人民群众始终处于积极、主导的地位，是关系中最重要、最密切的关系，规律中最大的规律。运用这种观点，就把研究置于科学的基础之上。虽然因为我们马克思主义理论水平不高，现实研究条件有限，未能系统、缜密、细致、深入地贯穿在各个方面，运用于各种问题的研究，但由于我们自觉坚持马克思主义的立场、观点、方法，从而能够在某些方面突破前人的研究水平，提出一些新的看法、新的做法，符合戏曲在当代发展的需要。这较为明显地体现在《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》和一些文章上面。

2. 理论密切联系实际。从大的方面讲，联系国家的命运、民族的尊严，使学术群体有远大的眼光、崇高的抱负、实事求是的精神和经受挫折的勇气；从具体方面讲，我们这个学术群体与“坐在书斋中研究”不同，经常参加各种学术研讨、观摩汇演、调查研究等活动。“开门研究”沟通了与地方的联系，有助于了解戏曲改革的整体面貌和存在的问题、群众的要求，这就提高了研究的实践性、针对性、群众性，尤其是能够在工作出现问题、偏差的时候，及时提出改进的意见、建议，这对于处在矛盾复杂、变化激烈的运动中的“戏改”是十分必要的。但中国戏曲剧种

繁多、流布广泛，活动方式多样，地区的历史、文化、群众审美情趣各异，从这个角度看，联系的广泛、深入地程度，就显得不够了。

3. 发扬学术民主，尊重不同的学术观点，不搞“一言堂”，不搞“领导说了算”，充分发挥研究人员自由、自主的研究精神。这种学术民主作风，更显著地体现在集体攻关的大型著作上。我们这个学术群体的专家、学者来自五湖四海，业务范围相距甚远，工作阅历、研究水平各有长短，学术观点也自难一致。这种情况对集体编撰很不利，不克服这个弱点，工作就难以进行；即使勉强完成任务，也难保证一定的质量。要解决这个问题，只有大力发扬学术民主，没有别的路可走。学术问题必须学术解决，是一条颠扑不破的真理。我们在编写过程中，广泛开展学术争论，充分调动每个人的积极性、主动性、创造性，通过反复争论，求得认识上的一致。为了扩大学术民主，还邀请地方上的研究人员来作报告、讲经验、谈认识，以开阔我们的眼界，弥补我们的不足。经过种种艰苦的努力，才完成了任务，保证了一定的质量。正如戏曲界有的同志所说：“长时间在戏曲理论界具有主导地位，是与这个学术群体的学术民主作风分不开的。”

4. 重视学习，不断提高队伍的素质。学习丰富的戏曲遗产，学习先进的理论，学习前辈专家、学者的研究成果，学习戏曲改革中创造的新鲜经验，使我们这个学术群体不断充实、不断提高，与时俱进。对于已经取得的研究成果，也采取客观分析的态度，既不妄自菲薄，也不骄狂失态。我们欢迎社会上的批评，认真听取，安排力量搜集、整理，准备将来修改参考。张庚同志常常提醒、告诫我们：“我们是边工作边学习”、“运用马克思主义是多么不易啊！”这成为大家的“座右铭”。

以上四个方面，既包括我们的成就，也包括我们的不足。但这些不足的存在，并不妨害它成为一个学派。任何一个学派，在其发展过程中，都有阶段性，都有局限性，都有这样那样的缺点和不足，没有一个十全十美的学派，这是客观世界不断运动、发展反映在认识上的必然，是永



恒的。只有顺应着这种规律，积极开展百家争鸣，才能不断超越阶段性的局限和认识上的不足。

#### 四

在结束这篇短序的时候，我还想提一个设想。当前戏曲工作正处在一个发展的重要关口，一边是建设社会主义文化强国的大好形势，一边是现实存在的种种困难和问题，必须加强戏曲理论指导，深化戏曲改革，进行戏曲基本建设，从而走向戏曲复兴的目标。我们进行这项工作有一个很大的优势，即我们有半个多世纪戏曲改革，乃至一百多年戏曲改良的实践经验可以做参考、借鉴。我们的工作能否取得成功，与有没有这个借鉴有很大的关系。我们编辑“前海戏曲研究丛书”，主要也是为了总结经验。但规模小、力量微，形不成一种气势，如果全国各地的戏曲研究部门都来参加总结，相互参照，相互补充，情况就会大不相同，必将大大推动具有中国特色的社会主义戏剧理论的发展，促进社会主义文化强国梦早日实现。

2013年10月6日

## | 目 录 |

## 第一编 戏曲的起源与形成

第一章 戏曲的起源·····	3
第一节 古代歌舞与古优·····	3
第二节 角抵戏与参军戏·····	11
第二章 戏曲的形成·····	24
第一节 从庙会到瓦舍·····	24
第二节 宋杂剧与金院本·····	34

## 第二编 北杂剧与南戏

(12世纪至15世纪的戏曲)

第一章 综 述·····	67
第一节 本时期内戏曲发展的概况·····	67
第二节 北杂剧的形成与发展·····	73

第三节	南戏的形成与发展	88
<b>第二章</b>	<b>北杂剧的作家与作品</b>	<b>102</b>
第一节	北杂剧作家与作品概述	102
第二节	关汉卿及其作品	128
第三节	王实甫的《西厢记》	145
第四节	马致远的作品	163
第五节	纪君祥的《赵氏孤儿》	174
第六节	康进之的《李逵负荆》	180
第七节	无名氏的《陈州糶米》	183
<b>第三章</b>	<b>南戏的作家与作品</b>	<b>189</b>
第一节	南戏作品概述	189
第二节	《白兔记》	204
第三节	《拜月亭记》	213
第四节	高则诚的《琵琶记》	225
<b>第四章</b>	<b>北杂剧与南戏的舞台艺术</b>	<b>241</b>
第一节	概 述	241
第二节	北杂剧的音乐	264
第三节	北杂剧的表演	292
第四节	北杂剧的舞台美术	311
第五节	南戏的音乐	326
第六节	南戏的表演	344
第七节	南戏的舞台美术	360

### 第三编 昆山腔与弋阳诸腔戏

(14世纪中叶至18世纪初叶的戏曲)

<b>第一章 综 述</b> ·····	371
第一节 本时期内戏曲发展的概况 ·····	371
第二节 昆山腔的产生、兴起与发展·····	377
第三节 弋阳腔的形成、发展与演变·····	391
<b>第二章 昆山腔的作家与作品</b> ·····	401
第一节 昆山腔的作家与作品概述 ·····	401
第二节 汤显祖及其“四梦” ·····	439
第三节 沈璟及其作品 ·····	459
第四节 李玉的作品 ·····	471
第五节 李渔的戏曲作品与理论 ·····	485
第六节 孔尚任及其《桃花扇》·····	501
第七节 洪昇及其《长生殿》·····	517
<b>第三章 弋阳诸腔作品</b> ·····	534
第一节 弋阳诸腔作品概述 ·····	534
第二节 《破窑记》·····	558
第三节 《金貂记》·····	565
第四节 《珍珠记》·····	571
第五节 《荔镜记》·····	577
<b>第四章 昆山腔与弋阳诸腔戏的舞台艺术</b> ·····	583
第一节 概 述 ·····	583
第二节 昆山腔的音乐 ·····	604

第三节 昆山腔的表演 .....	623
第四节 昆山腔的舞台美术 .....	648
第五节 弋阳诸腔的音乐 .....	669
第六节 弋阳诸腔的表演艺术 .....	687
第七节 弋阳诸腔的舞台美术 .....	708

## 第四编 清代地方戏

(17世纪60年代至19世纪40年代的戏曲)

第一章 综 述 .....	723
第一节 本时期戏曲发展概况 .....	723
第二节 地方戏的兴起与发展 .....	735
第三节 昆弋诸腔的进一步发展 .....	746
第二章 清代地方戏作品 .....	754
第一节 概 述 .....	754
第二节 《雷峰塔》 .....	794
第三节 《黄金印》 .....	807
第四节 《缀白裘》中的地方戏曲剧本 .....	811
第五节 楚曲《祭风台》 .....	822
第三章 清代地方戏的舞台艺术 .....	833
第一节 概 述 .....	833
第二节 清代地方戏的音乐(上)	
——多种戏曲声腔的出现 .....	852
第三节 清代地方戏的音乐(下)	
——板式变化结构体系的形成 .....	871

第四节 清代地方戏的表演（上）	
——多种脚色体制的全面发展 .....	893
第五节 清代地方戏的表演（下）	
——综合性表演形式的进一步戏剧化 .....	909
第六节 清代地方戏的舞台美术 .....	932
第七节 宫廷戏曲的舞台美术 .....	943
后 记 .....	975

第一编

戏曲的起源与形成







## 第一章 戏曲的起源

### 第一节 古代歌舞与古优

中国戏曲的起源可以上溯到原始时代的歌舞。

原始时代当然没有戏曲，但是在原始时代却已存在歌舞了。我们知道一切艺术起源于劳动，中国的歌舞也不例外。《尚书·舜典》上说：“予击石拊石，百兽率舞。”所谓百兽率舞，并不是像后来的儒家所神秘化的那样，说是在圣人当世连百兽都来朝拜舞蹈了。不是的，这只不过是一群原始的猎人披着各种兽皮在跳舞罢了。这种舞是用石相击或用手击石来打出节奏的，那时连鼓也没有，可见是很原始的。到后来才有了鼓，所谓“鼓之舞之”，这就进一步了。

这种舞可能是出去打猎以前的一种原始宗教仪式，也可能是打猎回来之后的一种庆祝仪式。《吕氏春秋·古乐》篇中说：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石击石，以像上帝玉磬之音，以致舞百兽。”这是战国时代关于古代乐舞的一种传说。传说当然不尽可靠，比方说：“像上帝玉磬之音”，“致舞百兽”等，都是把古代生活的图景神话化了。但这幅图景中的真实情况却也被保存了几分。可以透过这段歌舞的描写看出一幅原始猎人在山林中打猎的景象：一面呼啸（“效山林谿谷之音以歌”），一面打着