



COMPLETE COLLECTION
OF CHINESE OPERA
中国戏曲艺术大系

中国戏剧出版社



周育德 著

史论
卷



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION

周育德 著

中国戏曲文化

Culture of Traditional



History
Volume

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲文化 / 周育德著. --北京: 中国戏剧出版社, 2010.11

(中国戏曲艺术大系. 史论卷)

ISBN 978-7-104-03325-7

I. ①中… II. ①周… III. ①戏曲-文化-中国 IV. ①J82

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第216808号

中国戏曲文化

策 划: 李鸣春

责任编辑: 王媛媛

书籍设计: 正是设计

责任校对: 王媛媛

责任印刷: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层(100097)

印 刷: 北京今日风景印刷有限公司

开 本: 787mmx1092mm 1/16

印 张: 26

字 数: 400千

版 次: 2010年11月 北京第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03325-7

定 价: 156.00元(精装)

版权所有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系。

绪论

中国戏曲文化
Culture of Traditional Chinese Opera

在中华文明的长河中，戏曲文化只不过是一条小溪。但是，月印百川，这溪流照样映射着中华文明之光。千百年来，它以灿烂的形式，被认为是最具中华民族特色的文化品种之一。

在我们谈论中国戏曲文化的时候，首先碰到为“戏曲”正名的问题。

元人陶宗仪著《南村辍耕录》卷二十五《院本名目》云：

唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧其实一也。国朝院本杂剧始厘而二之。

该书卷二十七《杂剧曲名》云：

稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之“杂剧”。

陶氏行文中“戏曲”的概念并不十分明确。第一则“戏曲”是和说唱对举的概念，第二则“戏曲”是和唐传奇文对举的概念。他所说的戏曲乃是院本和杂剧的统称。

《南村辍耕录》一向被认为是“戏曲”一词的初见处。直到1989年，胡忌先生读南宋遗民刘埙（1240—1319年）《水云村稿》，在其《词人吴用章传》中，又发现了“永嘉戏曲”一事，比陶氏《南村辍耕录》又早了半个多世纪。《词人吴用章传》云：“至咸淳，永嘉戏曲出。泼少年化之，而后淫哇盛，正音歇。然州里遗老犹歌用章词不置也。”刘埙所说的“永嘉戏曲”就是后人所说的“南戏”、“戏文”、

“永嘉杂剧”。洛地先生以《一条极珍贵资料的发现》为题，将胡忌先生这一条发现隆重地公布于《浙江艺术研究》第十一辑，于是世人皆知迄今“戏曲”一词的最早出处。

不过，直到元朝，人们在提到杂剧和戏文时，大都称之为“传奇”，而不笼统谓之“戏曲”。如《小孙屠》开场末问：“后行子弟，不知敷衍甚传奇？”众应：“《遭盆吊没兴小孙屠》。”传奇指的是戏文。《错立身》中，王金榜唱〔哪吒令〕：“这一本传奇《周勃太尉》，这一本传奇是《崔护觅水》……”，显然，传奇又是指杂剧而言了。元人钟嗣成《录鬼簿》著录元杂剧作家与作品分类目录，题作“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”，又云“右前辈编撰传奇名公，仅止于此”。可知当时人们是把杂剧呼为“传奇”的。

直到元末明初，人们在使用“戏曲”、“传奇”、“杂剧”、“院本”等词语时，其概念还是很不严格的。

明代人谈论戏剧，则往往统称之为“曲”。有时，把杂剧称“剧”，把传奇称“曲”。王骥德《曲律》则把传奇与杂剧合称为“剧戏”，也不用“戏曲”一词。明朝末年，凌濛初著《谭曲杂札》论“曲”时，才又两处使用“戏曲”一语。一处云：

曲始于胡元，……国朝如汤菊庄、冯海浮、陈秋碧辈，直闯其藩。虽无专本戏曲，而制作亦富，元派不绝也。

此处“戏曲”所指为戏剧，含杂剧或传奇。

又一处云：

戏曲搭架，亦是要事，不妥则全传可憎矣。

此处之“戏曲”就单指明人传奇了。

清初李渔作《闲情偶寄》其“词曲部”所说的“词曲”就是“戏剧”，也就是我们所说的“中国戏曲”。

20世纪初，王国维《宋元戏曲考》，才兼采王骥德“剧戏”与李渔“词曲”的涵义，大量地使用起“戏曲”一词来。此后，“戏曲”也就为学术界所通用，成为中国传统戏剧文化体系的总称。

随着人们对中国传统戏剧文化研究的不断深化，对“戏曲”独立品性的认识也不断地明确。

王国维首先以简练的语言，描绘了戏曲的个性特征：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”（《戏曲考原》）为了说得更明白些，他以杂剧为例解释说：“杂剧之为物，合动作、言语、歌唱三者而成。”（《宋元戏曲考》）在论说什么是中国的“真戏剧”时，又补充说：“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。”他提醒人们研究中国戏剧时“不可不先研究宋代之乐曲也。”（《宋元戏曲考》）王国维突出强调了在大一统综合的戏曲中“曲”的地位。

王国维对“戏曲”作了最基本层次的解释，揭示了戏曲的基本特征，这是戏曲之所以为戏曲，从娘胎里带来的最稳定的特征。

随着人们对戏曲文化研究的不断深入，我国当代著名戏曲家焦菊隐、张庚、阿甲等前辈研究我国戏曲文化发展历史和总结新的戏曲艺术创作实践经验，进一步地阐述了我国传统戏曲文化的又一层特征，诸如综合性、节奏性、虚拟性、程式性等。

中国戏曲是一个开放性的系统。它是由多种艺术门类的因子构成的综合体。剧本是属于文学的，戏曲剧本又是有说有唱，说说唱唱的形式，其实包括了诗歌、小说、戏剧等多种部类。戏曲演出熔唱、念、做、打于一炉。唱、念涉及了旋律、节奏、韵律，是属于音乐学的。人物的化妆、舞台的砌末等，属于美术范畴。惊心动魄的武打，奇妙无比的特技，又是从武术、杂技等方面接收来的功夫。所有这一切都被拿来，经过一个由凑合、混合到融合的发展过程，最后达到了戏曲化，达到文学性、音乐性、舞蹈性、戏剧性的统一。比起别的戏剧品种来，中国戏曲的胸怀是博大的，几乎把它产生之前的各项艺术都包于其内，综合而至于统一。

中国戏曲的诸多品性都是独特的。

中华古人开拓的特殊的宇宙观念，使戏曲舞台上空间与时间的处理十分空灵而超脱。戏曲舞台上的环境，是由演员表演出来的，一个圆场即可走遍天涯海角，几个龙套就可当作万马千军。景随人移，人走景动，整个舞台的空间是流动的。戏曲舞台上的时间，可以随意延长，也可随意缩短，甚至还可以凝固不动。一瞬间的心理活动，可以唱半天。几天的行程也可转变为数步。角色“虚下”，可以把自己活动的时间在舞台上定住。这种时间、空间的高度自由，是中国戏曲的一大特色。

中国戏曲舞台是以人为核心的，最忌讳“物累”。常常是舞台上除一桌二椅以外，别无长物。骑马而无马，行舟而无舟，登山而无山，上楼而无楼。但是，有了演员的表演，就可以化生出任何事物来。空舞台上虚拟出来的事物是那样的“真”，又是那样的“美”。

品格特殊的中国戏曲，其具体形态又是尚变的。不同历史时期的戏曲，其各门艺术的综合程度，技巧发展的水平，虚实结合的熟练程度等，不断进化和提高。

从古到今，各个时代的社会环境、民风民俗、审美意趣是不同的。综合在戏曲中的各种艺术因素本身也是发展变化的。这就使得中国戏曲始终处在变动的历史过程中。从宋杂剧、金院本，到宋元南戏、元杂剧，到明清传奇，到清代地方戏，到近代戏曲，中国戏曲不断地改变着自己的面貌。中国戏曲文化的不同形态，都经历过几度兴衰，有的已退出了舞台，但作为中国戏曲文化的整体，却如一条源远流长的江河一直流到今天。

当人们兴致勃勃地谈论中国戏曲文化的时候，不禁会产生一系列的问号。诸如，中国戏曲何以会形成如此高度综合、包罗万象的气势？各种艺术在中国戏曲中何以能结成一个和谐的整体？中国戏曲那种“无

中生有”的虚拟手法何以能为中国老百姓所认可与接受？中国戏曲何以能任意玩弄时间与空间？中国人何以千百年来对戏曲艺术如痴如醉？在中国戏曲文化传统的长河中，都兴起过哪些波澜？遇到过什么样的阻力？又是如何汨汨向前的？……

其实，当中国戏曲文化作为一种活跃的文化形态在中国大地上崭露头角时起，人们已经在关心它，研究它，并试图为这一系列问题作出答案。一些有识之士对中国戏曲文化史的兴趣，并不在于重复几个为人们熟知的历史故事，而是要从中国戏曲文化发展历史的得失成败中，吸取有益的经验教训，从而垂戒来世，加惠后人。

中国戏曲是一种蕴含极为丰富的文化现象。用当今时髦的话说，它是一个普遍联系的信息系统，或者说它是一个“场”，是一个具有多层次、多结构的整体结构。中国戏曲的体态与风姿，与中华民族文化心理有直接的关系。中华民族文化心理的形成，又和中国哲学、中国宗教、中国民俗、中国伦理、中国艺术、中国政治、中国经济等，都发生层次深浅不同的各种联系。因此，研究中国戏曲必须作多学科的开掘，对中国人的思维传统作整体性的观察和思考，才能窥察到中国戏曲的奥秘。这便是把中国戏曲作为“文化”现象来研究的原因。

然而，把中国戏曲作为文化来研究，是一个颇为麻烦的题目。因为“文化”本身就是一个多定义的概念。一般说来，文化研究是横跨文化人类学、文化社会学、民族志学、民俗学、文化心理学等多门学科的宽泛的学科。就文化研究的方法而论，有的偏于描述，把文化视为可感的对象，从仪节、风俗、社会行为方式、宗教仪式、语言等方面去描述它；有的偏于解释，把文化视为理性的概念，从宗教观念、价值体系、信念、行为准则等方面去分析它解释它。本书既然题为《中国戏曲文化》，自然会涉及社会学、民族学、民俗学、文化人类学、文化心理学、文学、艺术学等学科，涉及描述与解释的方法。

要写好这个题目并不容易。因为中国古人没有为我们留下中国戏曲文化的系统性著作。近代以来，不少学者为研究中国传统文化，在戏曲文化研究方面曾作过努力开拓。他们或作历史性考察，或作理论性探索，各有创获，成果可喜。笔者也乐于步前辈之后尘，试图从源头、剧种、文学、演出等几个方面，对中国戏曲文化作一些评说。试图打通史与论的界限，打通描述与解释的界限，作出一点儿雅俗共赏的文字来。不过囿于学识，说来难免舛误和缺陷。如果能以这本小书引发同道的兴趣，作出关于中国戏曲文化的皇皇巨著来，笔者会大享抛砖引玉的喜悦。



	绪 论
001	壹 源头编
002	一 先行者的发现
002	（一）娱神说
003	（二）娱人说
004	（三）古乐舞说
005	（四）傀儡说
005	（五）外来说
005	（六）词变说
005	（七）综合说
006	二 戏曲文化与“大一统”思维传统
011	三 巫与优的戏曲文化贡献
011	（一）巫与戏
015	（二）优与戏
021	四 戏曲文化的孕育和形成
021	（一）“大一统”的“百戏”与戏曲胚胎
021	1.秦、汉时代的文化氛围

023	2.秦、汉歌舞与百戏
026	3.《西京赋》中的戏曲胚胎
030	(二) 戏曲文化雏形的诞生
030	1.从歌舞到歌舞戏
035	2.从俳優杂说到参军戏
040	3.从木偶到傀儡戏
041	4.从讲唱到“准剧本”
047	5.“丝绸之路”的戏曲遗踪
050	五 戏曲艺术的独立
050	(一) 开放性的两宋都市
052	(二) 繁荣的都市文化娱乐
055	(三) 杂剧的独立
055	1.百戏乐舞的戏曲化
057	2.绚烂的两宋说唱
059	3.教坊十三部惟以杂剧为正色
061	贰 剧种编
062	一 早期剧种之谜
063	(一) 目连救母杂剧
066	(二) 官本杂剧
072	(三) 金院本

078	二 宋、元时代的流行剧种
079	(一) 敷演话文的南戏
087	(二) 从诸宫调到北曲杂剧
094	(三) 南北戏曲的交流
098	三 集古典戏曲大成的明、清传奇
098	(一) 杂剧的变体与衰落
101	(二) 南戏的兴盛和传奇体制的形成
111	(三) 明代前期的传奇声腔
113	1. 弋阳腔
114	2. 余姚腔
115	3. 海盐腔
117	4. 昆山腔
119	(四) 明代后期的传奇声腔
119	1. 弋阳腔的分化
121	2. 昆山腔的改良
125	(五) 传奇体制的突破
131	(六) 戏曲向俗文化的回归
134	四 清代戏曲声腔与剧种
134	(一) 艺术竞争中的曲牌体声腔剧种

134	1.昆腔
135	2.高腔
136	3.弦索腔
138	(二)蓬勃兴起的板腔体声腔剧种
140	1.梆子腔
143	2.吹拨乱弹腔
144	3.皮黄腔
147	(三)北京戏曲舞台的两次新潮
152	(四)京戏的形成
155	(五)多层次剧种体系的形成与繁衍
161	叁 文学编
162	一 戏曲文学在传统文化轨道上起步
169	二 宋、元戏曲文学一览
169	(一)婚变悲剧——南戏的起家戏
175	(二)元代的杂剧与南戏
175	1.元代社会与元代戏曲家
178	2.元代戏曲的热门话题
186	3.元代杂剧撷萃
198	4.元代的南戏
206	5.高则诚和《琵琶记》
209	(三)宋、元戏曲文学的美学贡献

209	1.寓教于乐的原则
211	2.中国式的悲剧与喜剧
214	3.中国式的剧诗
217	三 戏曲文学的“传奇”时代
217	（一）萧索的明初剧坛
217	1.戏曲生态环境的恶化
219	2.明代剧坛的改观
224	（二）新风鼓扬的传奇时代的到来
224	1.文化思想的解放
226	2.社会风尚的转变
227	3.戏曲新声的吸引
228	4.社会矛盾的刺激
229	（三）传奇时代的“曲海词山”
229	1.传奇时代的杂剧
234	2.明、清传奇览胜
257	四 戏曲文学的返朴归真
257	（一）传奇时代的结束
261	（二）戏曲俗文学的崛起
264	（三）乱弹新风
269	五 近代戏曲文学的改良
269	（一）戏曲改良运动的兴起

271	(二) 晚清戏曲中的新思想
271	1. “天朝上国”观念的解体
272	2. “君权神授”观念的崩溃
273	3. 女权意识的觉醒
274	4. “大团圆”模式的改变
275	(三) 戏曲改良的舞台实践家
279	肆 演出编
280	一 戏曲演出与中国民俗
280	(一) 三种演出类型
280	1. 宴会演出
286	2. 庙会演出
294	3. 剧场演出
298	(二) 三种演出队伍
298	1. 江湖班
301	2. 家乐
305	3. 串客
307	(三) 戏曲行业意识的自觉
315	二 中国式的舞台方法
315	(一) 以人为核心的戏曲舞台
317	(二) 梨园子弟的基本功法
317	1. 四功

326	2.五法
329	(三) 戏曲舞台上的“身外之物”
329	1.“身外之物”的原则
330	2.关于人物造型
337	3.关于景物造型
340	(四) 戏曲的脚色行当
340	1.脚色
345	2.场面
347	三 戏曲舞台的哲理实践
348	(一) “剧戏之道，出之贵实，而用之贵虚”
348	1.用之贵虚
350	2.出之贵实
351	(二) 剧戏之道的历史探索
355	(三) 戏曲表演的特殊艺术语汇
360	(四) 戏曲舞台的哲理认知
360	1.戏曲舞台的意象观
365	2.戏曲舞台的时空观
371	3.戏曲舞台上的阴阳太极
381	一个简单的结尾
388	附 言



壹

源头编





先行者的发现

当戏曲在中国传统文化的土壤中悄悄地萌生的时候，人们或许并未注意它的来历，也不关心它的去向。只有当它成了气候，以其光彩夺目的风姿摇曳于中华文化艺术园林中的时候，才有人怀着好奇的心理，想问一问它从哪里来，也便有人寻踪觅迹，凭着自己的观察力和想象力，各自发表自己的见解。

这种探索大约起自宋代。当时，市井勾肆里已经有了连演七天的《目连救母杂剧》，而且有了以演杂剧而名表一时的艺人丁都赛等。

从那时起，人们站在不同的立场，选定不同的视角观察与研究而留下不少有价值的意见。

关于中国戏曲的起源，有过种种不同的说法。

(一) 娱神说

也可称“巫覡说”。苏轼（公元1037—1101年）《东坡志林》卷二说：

八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也。因附以礼义，亦曰不徒戏而已矣。

祭必有“尸”。无尸曰“奠”，始死之奠与释奠是也。今蜡谓之祭，盖有尸也。猫虎之尸，谁当为之？置鹿与女，谁当为之？非倡优而谁？葛带荆杖，以丧老物；黄冠草笠，以尊野服。皆戏之道也。

苏轼提出“戏礼”与“戏道”两个概念。他认为“八蜡”就是“三代”时的戏礼。

“蜡”是古代岁终农事完毕后的祭典。祭祀和农事有关的先啬、司啬、猫虎等八种神。祭祀时，以人代替神灵受祭，装神而受祭者称为“尸”。致祭者也例有



“葛带荆杖”、“黄冠草笠”的装扮，而且念念有词：“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”苏轼说这种蜡祭所体现的就是“戏之道也”。担任蜡祭的中心人物，是巫覡。在苏轼看来，那扮神而受祭的“尸”，和领头致祭者，其实就是倡优，因为他们实际上是在演戏。

明代著名文人杨慎（公元1488—1559年）也强调了巫与优的同一性。他说：

女乐之兴，本由巫覡。……观《楚辞·九歌》所言巫以歌舞悦神，其衣被情态与今倡优何异！^①

他也认为巫覡以歌舞娱神，等于是演戏。巫覡实际上就是倡优。

到了近代，一些著名的学者也往往把戏曲起源与祀神活动联系在一起。

王国维（公元1877—1927年）提出“后世戏剧，当自巫优二者出”的看法。他说：“古文所谓巫，楚人谓之灵。”“《楚辞》之灵，殆以巫而兼尸之用者也。”“灵之为职，或偃蹇以像神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者也。”^②

姚华（公元1876—1930年）则从训诂入手，说“戲”字“从戈，虬声”。虬，“古陶器也”，“当是瓦豆而作虎文”。“豆祭器，而虎绝有力。盖上古之民敬天祀祖而事鬼神，好勇斗狠而尚有力。”“故制器尚象，假以见意。”他的结论是“戏原于祭，意寓于‘虬’”。^③

闻一多则索性把《楚辞·九歌》统统演化为歌舞剧，作了一篇奇诡的《九歌古歌舞剧悬解》。^④

祀神说揭示了中国戏曲文化与中国宗教及信仰民俗的关系。

(二) 娱人说

亦可称“俳优说”。尽管苏轼等人把巫与优划了等号，但二者毕竟是不同的。王国维说：

巫以乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主；巫以女为之，而优以男为之。至若优孟之为孙叔敖衣冠，而楚王欲以为相；优施一舞，而孔子谓其笑君。则于言语之外，其调戏亦以动作行之，与后世之优颇复相类。

于是，人们在注意了巫与戏的关系的同时，也便注意了优的活动。

4 3 2 1

《升庵集》卷四十四。
《宋元戏曲考·上古至五代之戏剧》。载《王国维戏曲论文集》。中国戏剧出版社，1957年版。
《说戏剧》。载北京景山书社《说戏》。
见闻一多《神话与诗》，古籍出版社，1956年版。