

中国文化史丛书

粉墨登场

— 中国古代戏曲艺术

张岩冰



沈阳出版社

粉墨登场

——中国古代戏曲艺术

张岩冰

沈阳出版社出版

一九九七年

中国文化史知识

编辑委员会

主 编

张岱年

执行主编

朱立元

委 员

王振复 李祥年 周振鹤 葛剑雄

朱立元 涌 豪

总策划

石铜钧

责任编辑

封兆才 祝乃杰 葛君 田雪峰

封面设计

曾一中 庆芳

引 言

中国戏曲是戏剧的一种形式。所谓戏剧，其特征大致可以概括为：由演员装扮人物，在一定表演场合当众作有故事的表演，通过塑造舞台形象来表达一定的思想感情、并感染群众。中国戏曲作为戏剧的一种形式，它不仅带有戏剧的这些特征，而且还有自己的特色，它是以曲、白、歌、舞结合的登场搬演为中心，以文学剧本为基础的综合性艺术，它与古希腊戏剧、古印度剧鼎足而立，是世界上最古老的三大戏剧样式之一。这一古老的艺术形式从产生到发展成熟，经历了一个漫长的过程，并取得了相当高的艺术成就。

目 录

引言	(1)
一、从原始歌舞到百戏杂陈	(1)
(一) 神人以和的原始歌舞	(1)
(二) 从汉至南北朝的百戏	(6)
二、唐歌舞戏与参军戏	(11)
(一) 歌舞戏	(11)
(二) 参军戏	(15)
三、宋金辽杂剧	(17)
(一) 说唱艺术	(17)
(二) 宋杂剧	(19)
(三) 辽杂剧和金院本	(27)
四、宋元南戏	(31)
(一) 南戏概述	(31)
(二) 南戏的剧本创作	(33)
(三) 南戏的剧本形式	(50)
(四) 南戏的舞台演出	(53)
五、元明杂剧	(56)
(一) 元杂剧兴盛的原因	(57)
(二) 元杂剧的剧本创作	(60)
(三) 明杂剧概况	(80)
(四) 杂剧的剧本形式	(85)

(五) 北杂剧的舞台演出	(88)
六、明清传奇	(94)
(一) 缓慢发展的前期	(95)
(二) 创作繁荣、是名家辈出的中期	(96)
(三) 逐渐由盛而衰的后期	(108)
(四) 传奇剧本的形式	(116)
(五) 传奇的舞台表演	(117)

一、从原始歌舞到百戏杂陈

(一) 神人以和的原始歌舞

中国戏曲作为中国文化的一种重要形式,其历史悠久,源远流长。对于中国戏曲的起源问题,历来众说纷纭,有“巫觋”说、“源自梵剧”说、“古优”说、“歌舞”说、“傀儡”说等诸种单体起源论点,也有以周贻白为代表的“长期综合形成”论。戏曲作为一种综合多种艺术形式为一体、熔各项艺术手法为一炉、至今仍有几百种地方戏曲广为流传的综合性艺术,它的起源不应是单源头的,而应是多源头长期综合发展的结果,它以各种表演艺术的繁荣和发展为前提。原始先民为了祭祀和自娱的原始歌舞活动,就是戏曲产生之前已经蕴含了戏曲因素的表演艺术。

原始歌舞几乎被公认为是后世一切文学与多种艺术样式的始祖,其状貌早已在历史长河中淹没无闻了,但从古代典籍的简单记载中,我们仍可以看出其中一些与戏曲相关的因

素。

帝曰：“夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”夔曰：“于！予击石拊石，百兽率舞。”

《尚书·尧典》

帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌，乃以鹿鞞置缶而鼓之，乃拊石以象帝玉磬之音，以致舞百兽。

《吕氏春秋·古乐》

虽然无从考证当时的原始歌舞的表演场面究竟是什么样的，但仅从一般的逻辑来看，这种百兽率舞的恢宏景象，不可能是真的动物在圣人的召唤下，面对圣人灵光的朝拜，它实际是人类对自己狩猎对象的装扮活动，而被称作“百兽”的各种动物，则可以看作是今日戏曲角色的萌芽。

在原始社会，人们还很难将自己从对象世界中分离出来，处在这种思维混沌未开的原始状态的人们，很容易对他们无法认识和征服的世界产生恐惧和泛神论的崇拜；与此同时，在他们还比较简单的头脑里装着这样一种想法，即人们可以将自己装扮成日常生活中常见到的对象和神灵，通过扮演活动便有了对象和神灵的物性和神性。在这样的装扮活动中，巫覡（女性曰巫，男性曰覡。据《说文解字》解释，所谓巫就是“女能事无形，以舞降神者也，象人两袖舞形。”）这种专门的神职人员起着很重要的作用，他们可以通过装扮，代表人向神传达人的意愿和祈求，代神向人传达神的谕示。巫覡的出现，为戏曲提供了虚拟的表演性和心理欣赏性这两种很重要的戏剧因素，因为在巫覡活动中，神由人扮演，用以娱

神，同时，这些由人扮演神又可以具有人的感情，可以娱人，可能正因为这样，王国维才确认这种活动为“后世戏剧之萌芽”。他说：“周礼既废，巫风大兴……盖群巫之中必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之所凭依……或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”^①春秋战国时，巫风极盛，在从事祭礼活动的巫覡中，会有人从衣服、形貌、动作上装扮摹拟神，人们就会把他们看作神的凭依，甚至会直接把他们当作神。这其实是一种雏形的戏剧演出，这里有演员的虚拟表演，有角色的特性（衣服、形貌、动作等）。在下面我们列举的当时比较著名的祭祀活动中，可以很清楚地看到戏曲因素的存在。

傩舞。傩舞周时已十分盛行，主要是用来驱鬼，据说驱鬼时要发出“傩傩……”的声音，所以有了这样的名称。全国上下一起举行的叫大傩，一般在年终举行。领舞者是由人扮成的一个能驱疫避邪的神，称方相。他身披熊皮，戴着四只眼睛的面具，黑上衣，红裤子，一手操戈，一手执盾，率领由人装扮的十二兽等大队人马跳跃呼号，驱鬼遣灾，遍及各个角落。

八蜡。八蜡又称大蜡，是年终时为酬谢与农事有关的八位神灵而举行的祭祀活动，《东坡志林》对此作了较明确的描述：

八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不能免也，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

^① 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年版，第4—5页。

之尸，谁当为之？非倡优而谁！葛带榛杖，以丧老物，黄冠草笠，以尊野服，皆戏之道也。子夏观蜡而不悦，孔子譬之曰：一张一弛，文武之道。盖为是也。^①

大致说来，蜡祭的场面便是这样：巫覡扮成古君子，驱使禽兽，迎来人扮成的猫和虎。猫虎则是消灭鼠害和凶猛野兽的神灵的象征。这种据传创史于上古伊耆氏（神农）时代的祭祀活动，是氏族成员可以开怀畅饮、尽情欢乐的日子，同古希腊祭祀酒神狄奥尼索斯的仪式中古希腊人的纵情享乐相似。在这肃穆的对农业之神、田地之神、禽兽之神和已死的农业官员的祭祀仪式中，还穿插进了一段非常世俗化的罗氏男子把鹿送给心爱的姑娘的故事。可以这样说，在八蜡中，有了虚拟的扮演，有了如痴如醉的观众，还具有了娱神同时娱人的功能和内容成份，这样便在率百兽起舞的原始歌舞之外又增加了一些戏剧因素。

《九歌》。先秦诸国中巫风最盛的是楚国。屈原所创作的《九歌》，记载了巫覡祀神歌舞中最接近于戏剧形态的一种范例。王逸在《楚辞章句》中说：“昔楚南郢之邑，沅湘之间，其信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁；出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。”^② 屈原据楚民间祭神歌舞加工成的《九歌》共十一章，除末一章《礼魂》为送神曲外，其余各章均各祭一神。虽然我们无法知道当时演出的

① 转引自《王国维戏曲论文集》第221页。

② 《中国历代文论述》，第1册，郭绍虞主编，上海古籍出版社1980年版，第155页。

情况，但从歌词中，对其恢宏的场面仍可窥其一斑：一群男女巫师身着华丽的衣衫，在布置好的场地上，在声篪等乐器的伴奏下，载歌载舞。表演者除了表达对神的热烈礼赞外，更多地是通过让神具有人的情感而表现人世感情，湘君、湘夫人缠绵悱恻的情怀和期而不至的哀婉流连，俨然恋爱中的男女；大司命忧郁伤感；小司命沉默怅然；河伯风流多情；山鬼幽怨情深……这些都是在以祭神、娱神的形式抒发人的感情。人们不再仅仅停留于摹拟神的外貌，而是让神有了个性和人的感情色彩。从《九歌》祭礼演出中，我们可以看出，戏剧中的扮演和观众因素具备而外，还有了角色性格的塑造，这些，都向戏剧的产生迈进了一步。

从上面所举的几个例子中可以看出，在原始歌舞中，从两个方面体现了一种“神人以和”的文化境界。首先，这些歌舞是以人扮演神，并且用以祭神娱神，人（巫觋等神职人员）通过把自己装扮成神，而有了神的威力，人就是神，从这个意义上看，是以人去迎合神；其次，这些由人扮演的神，逐渐摆脱了其或威严、或恐怖的特性而有了人的感情和性格，鬼神就是人本身，从这个意义上，是鬼神迎合人。神，是原始生民对于自己不了解的外在于自己的世界的人格化。人类的祖先就如同智慧未开的儿童，还不能将自己和对象世界分离开来，在他们的心目中，任何事物都象自己一样具有生命，于是在他们的生活中就有了农神、田神、山鬼、河伯……已死的祖先也加入了神灵的行列。在这万物有灵的思想背景下，一些戏剧因素在慢慢萌生，并逐渐发展起来。

对于原始歌舞，还应作一点这样的交待：这些原始歌舞也许本身淹没无闻了，但在民间，仍可看到一些它的活化石

被保留了下来，比如江西、贵州、云南等地至今仍在上演的傩戏，在某种程度上保留了远古雩祭的成份。再比如，在边远的农村，还存在着一种“跳大神”的巫术活动。一些被称为“仙翁”、“仙姑”的类似于远古巫覡的人常被邀请到遭受灾难的农家。他们经过一番念念有词、上窜下跳的表演之后，便会开始替他们要请的神灵或附身于病人身上、活动在凶宅之中的鬼怪讲话。“跳大神”作为一种封建迷信活动一再被有关部门反对和取缔，但它至今仍在一些经济不发达的地区流行，也许与它来自遥远的古代，其影响已根深蒂固有关。

（二）从汉至南北朝的百戏

秦统一六国之后，每灭一国，就在咸阳城仿造一座该国宫殿，以该国的女乐倡优充之，又在咸阳之旁二百里内大兴宫观，集中演出各地的歌舞艺术。这对歌舞艺术和倡优之技的传播无疑是起了很大的作用。

到汉代，随经济的发展和儒家思想的传播，巫覡歌舞也逐渐世俗化为娱乐人的性情的歌舞，“人味”的增加，使这些大型的歌舞表演不必再拘泥于祭神驱鬼的目的，可以更随意地进行表演。在汉代，文化艺术呈现一片繁荣景象，除歌舞艺术大为流行为，还盛行诸如吞刀、吐火、扛鼎、爬竿、走索、角力、扑跌等多种多样的杂技和竞技表演，这些技艺连同歌舞，统称为百戏。戏曲史家普遍认为，汉代百戏与中国戏曲的产生有着十分重要的关系，其中以角抵表演为主的《东海黄公》和以歌舞为主的《总会仙倡》便是常常为戏曲史家所引用的例证。张衡在《西京赋》里记述了这两种表演。他

是这样描绘《总会仙倡》的：

华岳峨峨，冈峦参差；神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑；白虎鼓瑟，苍龙吹篴。女娥坐而长歌，声清畅而委蛇；洪涯立而指麾，被毛羽而襪。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。霹雳激而增响，磅礅象乎天威。

艺人们装扮成豹、黑、白虎等动物，女英、娥皇、洪涯等仙人，载歌载舞。舞台的景物还随表演的变化而变化，摹拟出了飞雪、响雷等戏剧效果。在这里，虽然没有什么戏剧故事，但其不仅歌舞与扮演因素相结合，而且从演出规模、化妆、景物、效果等方面看，其演出也达到了相当的水平。

和《总会仙倡》相比，《东海黄公》有了故事的成份，《西京赋》里也记录了这个故事：

东海黄公，赤刀粤祝，冀灰白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。

东晋葛洪整理的汉代刘歆专记西汉轶事的《西京杂记》里的记载更加详尽：

余所知有鞠道龙，善为幻术，向余说古时事：有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绦绀束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏。汉帝亦取以为角抵之戏焉。

根据这两条记载可知，这个表现黄公欲制服白虎又终因饮酒过度 and 年老体衰而为虎所伤的简单故事，是由两个演员分别装扮成黄公和白虎而进行的依照事先设计编排好的简单

故事情节进行的有机的戏剧表演，虽然不能说它是成熟的戏剧，但其中的戏剧因素已相当多了：第一，《东海黄公》已有一个虽然简单却相对完整的情节，在这个故事中，人们既可以看出黄公老骥伏枥的不老心，又不能不感触到东汉人的矛盾心态——一方面方生术士当道，人们渴望真的能如他们所宣扬的那样，凭借法术永远保持旺盛的生命力和长生不老，然而生老病死这样的现实却是人们不能不面对的；另一方面，“天人感应”、“君权神授”这样的由“罢黜百家，独尊儒术”而来的学说，大大贬低了君主之外的人的地位，在君主和授权给他的神面前，人们不得不自感卑微和软弱。因而在这出小戏中，人们看到的不是对巫师、术士、神仙方术的讽刺，而是向人们展示了这样一种意识：相对于法术的永恒威力，沉溺于现实生活欲望（黄公所嗜之酒为其象征）中的人是渺小无能的，因为他们不得不面对衰老和死亡。因为有了这些内容，它就不仅仅是一出角抵戏了。第二，它有台词，虽然不会有后来的完整的歌白，但因要“祝”而厌之，所以念念有词的独白是肯定会有。第三，有演出的“闯关”——“绛绶束发”。第四，有道具“切末”——赤金刀。“尤其重要的是人与虎斗这个冲突矛盾对立斗争的戏剧行为，这个行为表现了明确的思想倾向性，为纯粹的角抵戏所不曾有而又不可能有的。”^①

春秋战国之际，我国除有以歌舞祀神的巫覡外，还出现了一大批女乐和倡优（又称优伶、俳优等，多由侏儒充当）。《史记·滑稽列传》中记载了优孟和优旃的讽谏故事，其中最

① 董每戡《说剧》，人民文学出版社，1983年版，第87页。

为典型的是“优孟衣冠”的故事：

楚相孙叔敖……病且死，属其子曰：“我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖之子也。”居数年，其子穷困负薪，逢优孟，与言曰：“我，孙叔敖子也。父且死时，属我贫困往见优孟。”优孟曰：“若无远有所之。”即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。岁余，像孙叔敖，楚王及左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相。优孟曰：“请归与妇计之，三日而为相。”庄王许之。三日后，优孟复来。王曰：“妇言为何？”孟曰：“妇言慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀。”……于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀。

优孟因扮演孙叔敖而使孙的后代得以安身立命，这中间的扮演因素是显而易见的。至汉代，象优孟这样的俳优的滑稽表演也有所发展，但讽刺的对象已转向官吏，使盛行于唐代的参军戏具备了雏形。

在两晋南北朝的三百多年里，虽然长年战乱，民不聊生的社会状况严重影响了民间的艺术表演，但也许正因为战乱使朝代更叠频繁，人们生活朝不保夕，更使各朝统治者全都纵情声色，在各地遍选歌舞。加之少数民族大量涌入中原，为汉民族文化注入的新的活力；佛教、道教大盛，在各种宗教仪式中也大量采用百戏表演。因为这许多原因，各种歌舞百戏在这一时代都有所发展，特别是其中那些与后世戏曲形成关系比较密切的带有装扮性的歌舞、傀儡、滑稽等表演，更是大兴于世：

梁设跳踰剑、掷倒、猴幢、青紫鹿、缘高绶、变黄龙、弄龟等伎。陈氏因之。后魏道武帝天兴六年冬，诏太乐总章鼓吹，增修杂戏。造五兵角抵、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白武及诸畏兽，鱼龙、辟邪、鹿马、仙人车、高绶百尺、长跢、跳丸，以备百戏。大飨设之于殿前。明元帝初，又增修之。撰合大曲，更为钟鼓之节。北齐神武平中山，有鱼龙烂漫、俳優侏儒、山车巨象、拔井种瓜、杀马剥驴等奇怪百端，百有余物。名为百戏。后周武帝保定初，诏罢元殿庭百戏。宣帝即位，郑译奏徵齐散乐，并会京师为之，盖秦角抵之流也。而广召杂伎，增修百戏，鱼龙曼衍之伎，常陈于殿前，累日继夜，不知休息。^①

窟礌子，亦云魁礌子，作偶人以嬉戏歌舞，本丧家乐也。汉末始用之于嘉会，齐后主高纬尤所好。^②

石虎性好佞佛，……又作木道人，恒以手摩佛心腹之间，又十余木道人长三尺余，皆披袈裟绕佛行，当佛前辄揖礼拜，又以手握香投炉中，与人无异。^③

从上述文献中可以看出，无论是歌舞百戏还是傀儡戏在南北朝时都有很大的发展，各类表演艺术的充分发展及其中的扮演因素的增加，为中国戏曲的产生和发展提供了基础。

① 马端临《文献通考》。

② [宋] 庄季裕《鸡肋篇》。

③ [晋] 陆翊《鄆中记》。

二、唐歌舞戏与参军戏

中国戏曲是曲、白、歌、舞相结合的综合性艺术，唐代的歌舞戏和参军戏分别从歌舞和说白两个方面为中国戏曲的正式诞生奠定了基础。

（一）歌舞戏

当历史的脚步进入唐代，盛极一时的国力促进了文化事业发展，文学史上通常有汉赋、唐诗、宋词、元曲之说，但在唐代，中国诗歌发展到了其鼎盛时期，其描写的意境，抒情、叙事多样化的表现手法，运词遣句的高度技巧，都为戏曲曲词的创作提供了典范和养料。除了有着发达的诗歌外，统治阶级对音乐歌舞也十分重视，民间音乐和异域音乐也兴盛一时。唐玄宗时，宫廷内设有梨园这样的专门训练俗乐乐工的机构，后世的戏曲演员也称作梨园子弟便始于此。据《新唐书·礼乐志》载：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百人，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号‘皇