

中 | 国 | 艺 | 术 | 简 | 史 | 丛 | 书

# 中国戏曲史

麻文琦 | 谢雍君 | 宋波 著

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

# 中国戏曲史

麻文琦 | 谢雍君 | 宋波 著

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House

## 图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲史 / 麻文琦, 谢雍君, 宋波著. —北京: 文化艺术出版社, 2012.4(中国艺术简史丛书)

ISBN 978-7-5039-5352-1

I. ①中… II. ①麻… ②谢… ③宋… III. ①戏剧史—中国 IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 050764 号

## 中国戏曲史

著 者 麻文琦 谢雍君 宋 波  
责任编辑 张勍倩 齐大任  
装帧设计 杨林青 姚雪媛 刘玲子  
出版发行 文化艺术出版社  
地 址 北京市东城区东四八条52号 100700  
网 址 www.whyschs.com  
电子邮箱 whysbooks@263.net  
电 话 (010) 84057666 84057660 (总编室)  
(010) 84057696 84057698 (发行部)  
经 销 新华书店  
印 刷 国英印务有限公司  
版 次 2012年6月第1版  
印 次 2014年3月第2次印刷  
开 本 889×2194 毫米 1/32  
印 张 5.5  
字 数 110千字  
书 号 ISBN 978-7-5039-5352-1  
定 价 18.00 元

# 目录

## 第一章

漫漫长途…………… 1

## 第二章

元代戏曲…………… 23

## 第三章

明代戏曲…………… 67

## 第四章

清代戏曲…………… 125

第一章  
漫漫长途



“以歌舞演故事”，是王国维在《宋元戏曲考》中为中国戏曲艺术做出的一句最简练的描述，是对中国戏曲艺术下的一则最恰切的定义。这一定义，寥寥数字，举重若轻，它是对中国戏曲艺术千年发展史的一次精心提炼；一则简短的定义，一段地老天荒的历史，这是一种多么富有戏剧性的对比！如果把这则定义中的每个概念进行历史的还原，毫无疑问人们会动魄惊心，因为无论是“歌舞”，是“演”，还是“故事”，每个概念都犹若琥珀，如同活化石一般凝固着祖先历经的一次漫漫长途。中国戏曲艺术不是突如其来的，而是慢慢形成的，那么到何处去寻觅它的最初踪影、它的历史起点呢？

## 一、原始沉醉

戏剧发展到表演故事阶段，也就成熟了。表演是戏剧的根基，戏剧是在故事的表演上飞腾的。但人类不演故事的表现行为却是古老而又古老。可以这样说，正是演的性质、演的内容、演的功能的历史性变化构成了戏剧发生的全部过程。

人类最早的表现是在哪里？芬兰美学家希尔恩曾指出这样的事实：哑剧，和哑剧似的舞蹈是常常可以在原始部族那里发现的。波斯曼人，澳洲土人，和爱斯基摩人都向我们表示出他们有着高度发展了的戏剧的语言（希尔恩《艺术的起源》）。不妨来看看澳洲阿伦塔土人的一场哑剧表演：人们用树枝修建了一条狭长的甬道，以此象征蛴蛹的蛹茧。在这个建筑物里，坐着一些男人，他们歌唱昆虫蛴蛹的各个发育阶段，然后下蹲着慢吞吞地走出来，他们一边做蜕出蛹茧的动作，一边唱着歌，歌唱这种昆虫正从它的蛹里蜕变出来（弗雷泽《金枝》）。这是一场没有表演意识的表演，更确切地说，它是现存原始部落人巫术生活的一个场景、一个仪式，目的是通过秘密



的交感或神秘的影响，促进昆虫的繁殖。但不可否认的是，在这个巫术仪式中，阿伦塔人使用了模仿的手段，而正是模仿成为后世戏剧形成的基石。

现存原始部落的巫术活动成为我们臆想史前人类生活的参照。应该至少是在三万年前，一种既不为娱神也不为娱人的扮演行为就普遍存在了，它被巫术思维所统摄，目的不外于攫取、猎取、制服和征服。《尚书·舜典》中“予击石拊石，百兽率舞”的记载，《周礼·春官》中“帅巫而舞雩”的记载，还有《吕氏春秋·古乐》篇中“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”的记载，都无不向人们透露了原始仪式和歌舞中巫术性表演的存在。

显而易见，这种巫术模仿距离戏剧的形成还太过遥远，人类为跨越这段距离花费了万年的时间。在这段进程中，表演的性质在逐渐地变化。

萨满出现了。萨满是萨满教的专职祭司，充当人神之间的调停者，他拥有神秘的与神灵交往的能力。他是一位上古的舞者，酒、药和面具成为他主持仪式不可缺少的物件。而正是酒、药和面具使这位舞者的装神弄鬼摆脱了全然没有表演意识的巫术模仿而具备了更多的表演性。萨满的扮演是向戏剧本体的一大步迈进，因为在萨满的扮演中，对戏剧来说至关重要的情境产生了。萨满仪式之所以要有歌舞、药、酒和面具，它们的目的是一个，就是使萨满本人和在场者以为，他进入了某一种境界，它们都是一种强行制造情境的手段，它们是使一个人进入某种角色的工具。“音乐和舞蹈显然是这种仪式的一个组成部分。饮酒也可能与此有关……或许酒精或其他药料能使人昏迷，巫师则可在迷幻之中作想象的飞升”（朱狄《原始文

化研究》)。

能够想象巫师在恍惚和迷惘下的心理状态吗？他能否意识到自我意识的分裂？他意识到“我”成为一种“非我”了吗？“这就是最早发生的‘演员矛盾’……人们沉醉于自己的角色，这不正是酒精产生的沉醉，而是一种具有美学意义的沉醉。当这种美学意义的沉醉完全取代酒精所带来的沉醉时，便诞生了最早的戏剧。……任何伟大的戏剧无不建立在这种沉醉的基础上。”（朱狄《原始文化研究》）

正是从这个意义上，王国维确认巫觋活动是戏剧萌芽的地方。他在《宋元戏曲考》一书中指出：“盖群巫之中，必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之冯依，故谓之灵，或谓之灵保……至于浴兰沐芳，华衣若英，衣服之丽也，缓节安歌，竽瑟浩倡，歌舞之盛也，乘风载云之词，生别新知之语，荒淫之意也。是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏曲之萌芽，已有存焉者矣。”那么循此论断，戏剧的演化，也许已经迈过了亘古的洪荒，踏上了艺术殿堂的门槛。

## 二、曲折进程

巫术就本质来说，是一种“想象食物”的方式，然而，当人类意识到这种方式的无力和失效时，巫术时代也就结束了，接踵而来的是对超人力量邀宠的宗教意识的出现。人类创造了一整套文化程序为神服务，而祭神的目的只在于乞求神赐。祭神仪式中的歌舞表演是为娱神。屈原创作的《九歌》是对楚人敬神祭歌的精美加工，从《九歌》中会感受到祭神歌舞的盛况，同样也是从《九歌》中发现了

古代表演功能的重大转型。《九歌》名为事神，实则吐人之情，娱人之心。历史已经发展到这样一个阶段，宗教的神性在渐渐消散，表演在神性的控制下游离出来，一个艺术审美时代降临了。

但是由于一系列特殊的社会历史原因，先秦时代的表演艺术始终没有达到有一定规模的故事表演阶段，更没有出现类似于古希腊时期戏剧文学创作的辉煌盛事。

在先秦诸多表演形态当中，优的活动被戏曲史家颇为看重。优亦称“倡优”或“俳优”，是专供贵族声色之娱的职业艺人。优都是由男子充任的，他们能歌善舞，滑稽调笑，以事君为己任。他们当中有一些特别机智而聪慧的，在司马迁《史记·滑稽列传》中留下了姓名，优孟就是一个代表。

优孟，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。……楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。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。”既为孙叔敖衣冠，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：“妇言谓何？”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。”因歌曰……于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀。后十世不绝。”（司马迁《史记·滑稽列传》）

“优孟衣冠”的故事为人所乐道。但究其实，优孟并不是以他出色的扮演和天才的模仿，而是以他对政治的干预和对君主的匡正留名青史的。他扮演的目的并非为了娱人，而是利用优人“言无尤”的特权含沙射影地讽谏君主，从而达到一个严肃的政治目的。正如司马迁所评价的“谈言微中，亦可以解纷”，这种表演的实质并不是艺术，而是一种微言大义、旁敲侧击的讽刺和谏谏。在西方也有类似目的的表演，例如莎士比亚的《哈姆雷特》一剧中哈姆雷特为了试探克劳狄斯而让伶人排演的戏中戏。不同的只是，《哈姆雷特》的戏中戏是经过哈姆雷特编排的，而优孟的表演是出于自觉的行为。优戏的传统在中国历史上一直延续了下去，在后世又形成了参军戏这样的特殊形式。

随着秦汉封建大一统的建立，历史的跳跃，在艺术领域里也留下了洪亮的跬音。戏剧艺术形式在逐渐成形。从汉至唐将近千年的时间里，中古戏剧形态以角抵戏、歌舞戏和参军戏为标志，活跃在宫廷和民间的演出活动当中。

汉代百戏杂陈，音乐、歌舞、杂技、武术、幻术、滑稽表演片断……缀联汇集，交相展现。关于百戏的演出情况，张衡《西京赋》中有着形象的描写：“临迴望之广场，程角觝之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻撞。冲狭濯，胸突铉锋。跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。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，声清畅而嵒蛇。洪涯立而指挥，被毛羽之襜褕。度曲未终，云起雪飞。初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。磅礴激而增响，磅磕象乎天威。”张衡以“角觝抵”这一名词代称所有百戏，角抵戏渊源于上古祭祀战神蚩尤的舞蹈“蚩

尤戏”。任昉《述异记》中记载：“秦汉间说蚩尤耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人，人不能向，今冀州有乐名‘蚩尤戏’，其民两两三三，头戴牛角而相抵。汉造‘角抵戏’，盖其遗制也。”由此可知，角抵戏原本是一种两两相角的竞技项目。《礼记·月令》说：“孟冬之月……天子乃命将讲武，习射御，角力。”孙希旦《礼记集解》注释道：“角力，角击刺之技勇。习射御以讲车乘之武，角力以讲步卒之武。”可见，在先秦时，角抵戏主要是以军事演习的面目出现的。班固《汉书·刑法志》说：“春秋之后，灭弱吞小，并为战国，稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸视。而秦更名角抵，先王之礼没于淫乐中矣。”可见到了秦代，角抵戏由军事演习的“讲武之礼”转而成为不登大雅之堂的“淫乐”，它的仪式性和实用性褪去，娱乐性和观赏性凸显。到了汉代，角抵戏与歌舞、杂技等百戏同场演出，便有了《西京赋》中所描写的场面。

由于《东海黄公》剧目的出现，角抵戏从内容到形式都发生了显著的变化。它从一种单纯的文艺表演转而成为了出一出敷衍故事的小戏，故为戏曲史家所注目，被有些史论家判定为戏剧形式确立的标志。

关于《东海黄公》的演出，《西京赋》中有这样的描述：“东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救；挟邪作蛊，于是不售。”而《西京杂记》中则有着更为详细的记载：“有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛绶束发，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，黄公乃以赤金刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取为角抵之戏焉。”

这出节目有扮演，有规定情境，有两个固定的角色，两个演员并非以实力决出胜负，而是按照预先设定好的情节表演故事——最后的结局一定是虎胜人败。而且它既不是巫术活动，也不是祭神仪式，更不是竞技游戏，它是一出被观众观赏的，有相对完整的情节剧目。显然，《东海黄公》的演出在中国戏剧史上具有里程碑性的意义，至少是在这里，戏剧脱颖而出。

汉之后，中国历史动荡纷乱，三国的鼎立，南北的对峙，隋朝的速朽，历史在上演一出出大戏，而戏剧却在几百年的马乱兵荒中蹒跚行进。

到了唐代，社会逐渐安定，生产也繁荣起来，有两种成形于魏晋南北朝时期的戏剧形态——歌舞小戏和参军戏，在唐代的表演蔚然成风。

歌舞小戏中《踏谣娘》的演出被多种典籍所记载，其中崔令钦《教坊记》中有这样一段描述：

北齐有人，姓苏，鼯鼻，实不仕，而自号为郎中，嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻，妻衔悲，诉于邻里。时人弄之。丈夫著妇人衣，徐步入场行歌，每一叠，旁人齐声和之云：“踏谣和来，踏谣娘苦和来！”以其且步且歌，故谓之“踏谣”；以其称冤，故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼“郎中”，但云“阿叔子”；调弄又加典库，全失旧旨。或呼为“谈容娘”，又非。

从这段记述中，能够清楚地了解到《踏谣娘》的故事情节和演出形式。在北齐，《踏谣娘》主要有两个角色，男主角是“苏郎中”，女

主角是苏郎中妻，妻由男演员扮演，情节为妻行歌，而后夫妻殴斗。到了唐代，人物又加一“典库”，妻则改由女演员扮演，剧名也演变为“谈容娘”。当时有《咏谈容娘》诗道：“举手整花钿，翻身舞锦筵。马围行处匝，人簇看场圆。歌索齐声和，情教细语传。不知心大小，容得许多怜。”《踏谣娘》虽然简单，但与《东海黄公》相比又着实前进了—步，至少它在向“以歌舞演故事”的戏曲形式迈进和靠拢。

同一类型的歌舞小戏还有《代面》、《拨头》等。《代面》，又称《大面》、《兰陵王入阵曲》。《旧唐书·音乐志》记载：“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常著假面而对敌。常击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。《拨头》，又称《钵头》，《乐府杂录》记载：“钵头，昔有人父为虎所伤，遂上山寻其父尸。山有八折，故曲八叠。戏者被发素衣，面作啼，盖造丧之状也。”

这三种歌舞小戏均有角色、情节、规定情境，角色也都有了固定的装扮，如《踏谣娘》的“著妇人衣”，《代面》的“著面具”、“衣紫，腰金，执鞭”（《乐府杂录》），《拨头》的“被发素衣”。尤其是《踏谣娘》，综合了说白、动作、歌舞等多种元素，已经非常契合王国维在《宋元戏曲史》中对成熟戏曲所下的定义——“必合言语、动作、歌唱，以演—故事。”

除歌舞小戏外，还有一种被称之为“参军戏”的演出形式在唐代也很盛行。参军戏是古代优戏的一种发展，它继承了优戏的讽谏传统和滑稽风格，但在讽谏对象和演出形式方面与“优谏”不同。

参军戏的起源有二。其—是《乐府杂录》中所载的：“始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，

命优伶戏弄，辱之，经年乃放。”无独有偶，后赵时期有一名叫周延的“参军”，因盗取数百匹官绢被捉拿下狱，后因功释放。也许因为周延和石耽一样都是馆陶令，又都犯了贪污罪，于是统治者石勒效仿东汉和帝的做法，以同样的方式惩罚周延，每次宴会上都令周延扮作俳优，入于优中，受其他优人的戏弄：“……使俳优，著介帻、黄绢单衣。优问：‘汝为何官，在我辈中？’曰：‘我本为馆陶令。’斗数单衣曰：‘政坐取是，故入汝辈中。’”（《太平御览》卷五六九，引《赵书》）由于周延的身份是参军，故“参军戏”因此而得名。我们可以看出，在这两则记载中，犯官与优伶是戏弄与被戏弄的关系，而这种关系也奠定了后世参军戏的演出套路。

其中的两个角色在后来的参军戏中也成了固定的“行当”，其中，与被戏弄的犯官的角色相对应的行当便叫做“参军”；与执行戏弄任务的优人相对应的行当便叫做“苍鹘”。参军戏起初是一种宫廷优戏，后来，也有达官贵人在自己家中命家僮演出，再后来，渐渐流入民间，在表演形式上有了新的拓展。

参军戏的实质并未脱离滑稽讽刺的优戏，然而它已经不再是随机应变的即兴演出，而有了既定的演出套路，甚至添加进了一定的歌词。它在唐代受到普遍的欢迎，一批善于“弄参军”的演员在史籍中留下了他们的名字，其中著名的有黄幡绰、李可及、成辅端等。这些演员有各自擅长的节目，他们继承了先秦古优讽刺谏的传统，以滑稽调笑为利剑，直指贪官污吏、民间恶习和宗教迷信。参军戏的演出中固然配有音乐歌舞，但主要演出形式还是说白和科泛。参军戏以它的说白大大丰富了中国戏剧的表现力，这是它不同于歌舞小戏的独特之处。



中国中古戏剧形态的发展是缓慢而且曲折的，并且在歌舞小戏和参军戏间留下了发展的悬念。中国后世戏剧形式到底会以程式化的歌舞演故事，还是会以说白和一般戏剧动作演故事呢？历史际遇为中国戏剧提供了一条独特的发展道路。

### 三、初具规模

唐代参军戏为宋代戏剧的花繁叶茂输送着养分，而唐代“安史之乱”后突然活跃的商业活动，也为宋代社会结构的变化提供了借鉴。“安史之乱”给唐帝国带来了深重的经济危机，使得统治者不得不求援于粮盐转运，从而给大小商人提供了活动空间。商业活动悄悄改变着晚唐的社会结构：城市扩大，商市扩充，一个新的市民阶层在萌发壮大。市民的娱乐需求，孕育出了以寺庙为基地的游艺场所，这种游艺场所在宋代的扩大和繁荣催生了戏曲的形成。

中国戏剧没能从上古全民性的祭神仪式中脱胎生成，那么宋代的瓦舍勾栏又为中国戏剧能够规模性地表演故事提供了第二次机会。

宋汴京瓦舍大概出现在11世纪后半叶。瓦舍是艺人长年卖艺的场所，内设许多座勾栏棚。瓦舍里荟萃各种伎艺，如讲史、诸宫调、武艺、杂技、影戏、舞蹈、滑稽表演等等，每一种伎艺都在各自的勾栏棚中进行表演。瓦舍中观众的成分是不同的，包括士人、市民、军士等等，吴自牧《梦粱录》“瓦舍”篇说：“瓦舍者谓其来时瓦合，出时瓦解之义。易聚易散也。不知起于何时。顷者京师甚为士庶放荡不羁之所，亦为子弟流连破坏之门。杭城绍兴间，驻蹕于此，殿严