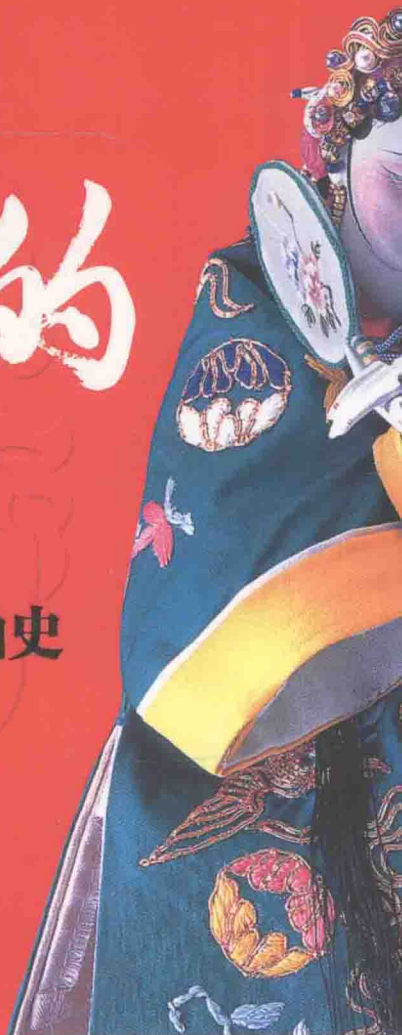


懂戏的 不只有我

中国人都必须知道的中国戏曲史



每个中国人都能从戏里
找到一个自己!

不管是《西厢记》、《牡丹亭》、还是《桃花扇》、《长生殿》，是李渔，还是洪生，或者程砚秋也好，梅兰芳也罢！

中国人，
就得懂点儿
戏曲！



梅兰◎主编

红旗出版社

懂戏的 不只有我

中国人都必须知道的中国戏曲史

梅兰◎主编



红旗出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

懂戏的不只有我：中国人都必须知道的中国戏曲史 /
梅兰主编. —北京：红旗出版社，2014. 8

ISBN 978-7-5051-3229-0

I. ①懂… II. ①梅… III. ①戏剧史—中国
IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 195894 号

书 名：懂戏的不只有我——中国人都必须知道的中国戏曲史
主 编：梅 兰

出 品 人：高海浩
总 监 制：徐永新
责任编辑：陈 豪

责任校对：藏杨文
封面设计：博雅工坊
版式设计：博雅工坊

出版发行：红旗出版社

地 址：北京市沙滩北街 2 号

邮 编：100727

E - mail: hongqi1608@126.com

欢迎品牌图书项目合作

印 刷：北京九天志诚印刷有限公司

编 辑 部：010 - 82061212

发 行 部：010 - 64024637

项目电话：010 - 84026619

开 本：710 毫米 × 1000 毫米 1/16

字 数：148 千字 印 张：13.25

版 次：2015 年 8 月北京第 1 版 2015 年 8 月北京第 1 次印刷

ISBN 978-7-5051-3229-0

定 价：32.00 元

版权所有 翻印必究 印装有误 负责调换

中国戏曲，它与古希腊戏剧、印度梵剧并称为世界三大古老戏剧，艺术成就很高，也具有深远的影响。

中国戏曲的唱腔动人、身段曼妙；塑造的人物形象生动，且类型多样……这一切，都使中国戏曲成为回味无穷的艺术瑰宝，它的博雅通实，纵横古今，让世界为之倾倒。

中国戏曲的前身源于原始的歌舞，是一门综合性的舞台表演艺术。通过历代不断的演变与发展，它将文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及表演艺术等融会贯通，最终到宋元形成了较为完整的艺术系统。

中国是个多民族的国家，戏曲种类也因而得以丰富发展，随着地域的变化及民族的变迁而类型多样，约有三百六十多个种类。其中，京剧、昆曲、越剧、豫剧、粤剧、川剧、秦腔、评剧、晋剧、汉剧、河北梆子、湘剧、黄梅戏、湖南花鼓戏等较为著名。

据历史文献记载，宋代的刘埙（1240—1319）在《词人吴用章传》中，最先使用“戏曲”这个名词，他在文中所提到的“永嘉戏曲”，就是“南戏”的前身。自近代王国维以来，“戏曲”才开始成为中国传统戏剧文化的通称。

中国戏曲从最初的歌舞，演变成宋元南戏、宋金元杂剧、明清传奇、清地方戏直至京剧等，它经历了从民间到城市，进入上层社会，然后又回到民间，如此循环往复的复杂过程。这是一段漫长的发展历程和沿革轨迹，不仅是时代的使然，更是戏曲自身发展的必然趋势。

随着社会的发展与进步，戏曲艺术也进一步得到了全面的发展和提高，这也与戏曲的大普及相适应。一方面，它增强了自身的综合性；另一方面，它的戏剧性与灵动性也得以强化。在京剧和地方戏中出现了文戏、武戏、唱工戏、做工戏、猴戏、长靠戏、短打戏、生旦戏、老生戏、花脸戏、丑角戏、三小戏等。另外，作为中国戏曲的重要组成部分的少数民族戏曲，也得到了广泛的关注。在不少边远的少数民族地区，发展起来许多具有独特风格的少数民族剧种，如壮剧、白剧、藏戏等，这些剧种既是地方戏曲，又是民族戏曲。

世界各国的戏剧都是时间艺术和空间艺术的综合，而这种综合性在中国戏曲中表现得格外突出。

唱、念、做、打是中国戏曲综合表演形式的核心，它充分调动了各种艺术手段的感染力，用节奏将曲词、音乐、美术、表演之美统驭在一出戏里，使其有一种和谐美。在中国戏曲中，最重要的一点是虚拟性，其舞台艺术是对生活原形的选择、提炼、夸张和美化，旨在把观众直接带入艺术殿堂，却又非单纯地模仿生活；另一个特征，是其程式性，如上马、关门、坐船等，都有一套固定不变的程式。程式在戏曲中既规范，又不失灵活，因此，戏曲艺术又有“有规则的自由动作”之称。

可见，综合性、虚拟性、程式性三种艺术特征是中国传统文化中美学思想精髓的凝聚，使中国戏曲成为了世界戏曲文化大舞台上的一颗耀眼明星，熠熠生辉。

在这里，以“以古为主，立足当下”的原则，用深情而生动的语言对中国戏曲进行最全面最通俗的梳理，以求国粹精神的继承发展。

中国国粹文化的传承，就从你开始吧！

第一篇 戏曲，你知道多少 / 1

中国戏曲的寻根 3

从“优孟衣冠”到“角抵百戏” 6

唐戏有弄参军，也有踏摇娘 13

第二篇 南戏北曲演义的戏曲前奏 / 17

《水浒传》告诉你的“宋杂剧” 19

《琵琶记》为代表的“宋元南戏” 24

四折一楔的元杂剧 50

盖世界浪子班头的关汉卿 82

第三篇 戏曲，这样成熟 / 95

明清传奇谱写的戏曲新时期 97

政治狂奴汤显祖 102

“南洪北孔”的传奇“双璧” 112

诸腔并奏的地方戏 121

第四篇 不可不知的戏曲剧种 / 127

京剧，外行看热闹的“国剧” 129

昆曲，曾冠绝梨园的百戏之祖 147

越剧，解救了中国戏剧 155

黄梅戏，《天仙配》没有述说的史记 168

第五篇 地方戏，民间娱乐这样自我传承 / 183

评剧，评古论今的说唱 185

豫剧，戏窝里捧出的剧 190

秦腔，“唱戏吼起来”的关中一怪 196

川剧，变脸是一种绝技 199

藏剧，藏文化的“活化石” 201



第一篇

戏曲，你知道多少

从远古先民口中的“颂”，到楚人吟咏的“九歌”，祭祀歌舞中的唱词口口相传；

从春秋战国到汉代，娱神的歌舞渐渐演变为娱人的歌舞；

从汉魏到中唐，以竞技为主的“角抵”（即百戏）、以问答方式表演的“参军戏”和扮演生活小故事的歌舞“踏摇娘”等又先后出现……

这一切，都是中国戏曲的起步。

中国戏曲的寻根

众所周知，中国戏曲源远流长，然而到底起源于何时、起源于何种艺术形式，却众说纷纭，而最常见的有歌舞说、巫觋说和外来说。

第一种说法：“歌舞说”。

我们知道劳动是一切艺术的起源，中国的歌舞也不例外。《书经·舜典》上说：“予击石附石，百兽率舞。”所谓百兽率舞，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，是按生活中的实际创造出的狩猎舞，这时所谓的“百兽”实际是披着兽皮而“舞”的人，不过这只是先民对于狩猎生活愉快而兴奋的回忆罢了。当然，这时的场景、音乐、舞蹈都是已经戏剧化、节奏化了的，但此类舞蹈带着浓厚的仪式性，它出于对氏族守护神或祖先的祈祷，目的在于保佑出猎喜获丰收，抑或是打猎回来为酬谢神祇的恩赐而举行。

后来，到了奴隶社会，阶级随之产生，艺术方面的发展情况也起了变化，这时祭祀仪式已经不复是全民性的节日歌舞，它成为了只是奴隶主贵族的专属。当大禹治水成功，做了部落联盟的首领之后，立刻“命皋陶作为夏龠九成，以昭其功”，并第一个把天下传给了自己的儿子。这时，乐舞已经开始失去

全民的意义，而成为了夸耀个人功绩的工具，禹的儿子启也学习他的父亲，用歌舞来炫耀，以显示自己的威严。传说，他三次上天，从天上偷来了《九招》（即《九韶》）歌舞，在“大穆之野”表演。从此以后，奴隶主贵族们便把本是属于全民的歌舞拿来为自己歌功颂德。《大武》之舞是歌颂周武王和周公灭商及平定奴隶叛乱的武功，这是所谓的“武舞”——手执盾牌和武器而舞蹈；还有歌颂周朝统治者如何治国有序、天下如何太平的《韶舞》，这被称为“文舞”。这些舞蹈都包含着故事的内容，舞虽不足以完全展现故事内容，但演故事的倾向却已然存在，也许这就是中国戏曲最早的雏形。

第二种说法：“巫觋说”。

巫觋是以歌舞娱乐鬼神为职业的，同时，古代祭祀鬼神要用人来装扮成“灵保”或“尸”作为神鬼所凭依的实体，则装扮成“灵保”的也就是巫。

“巫觋说”认为中国戏曲起源于古代的祭祀。

王国维是这一说法的代表人物，他认为，“后世戏剧，当自巫、优二者出”，在他所著的《宋元戏曲考》中也提到：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。”而闻一多将《九歌》“悬解”为一部大型歌舞剧，他在《什么是九歌》中认为：“严格的讲，二千年前《楚辞》时代的人们对《九歌》的态度，并没有什么差别，同是欣赏艺术，所差的是，他们是在祭坛前观剧——一种雏形的歌舞剧，而我们则只能从纸上欣赏剧中的歌辞罢了。”因此，群巫之中，必有像神之衣服形貌动作者，这一做法就是后世戏剧之萌芽。

第三种说法：“外来说”。

“外来说”认为中国戏曲起源于印度梵剧。

持有这种学说的学者占少数，主要有许地山和郑振铎两位。他们为证明梵剧影响了戏曲，列举出了二者的一些相似之处，如许地山认为梵剧和中国戏曲都没有纯正的悲剧，凡事至终都要团圆。郑振铎提到，梵剧开戏前有“前

文”，南戏演出前有“开场”；他还提出了一条引人注目的实证性材料——天台山的国清寺曾发现《沙恭达罗》的梵文写本，而天台山离南戏的发源地不远。可惜，他并没有对此事做出进一步的详细探究与剖析，所以我们既不知道这个写本的具体面貌，更无从了解它流传到国清寺的大约年代，因此也就无法确定它是否在南戏萌生之前就传到了那里。

戏剧是一种演给观众看的艺术样式，仅仅是剧本的流传还不是真正的传播。国清寺唐宋元明历代曾多次整修，民国时该寺的建筑已为清雍正年间所建。在漫长的历史岁月里，这个梵文写本是如何逃过种种劫难保存下来的？如果它只是在南戏萌生之后才传到国清寺的，那这条材料就无法支持郑振铎的观点。还有，即使这个文本真的是在南戏萌生之前就流传到了国清寺，也很难就此断言，当时梵剧的演出也传到了浙江，并产生了一定的影响。

很难想象古代的汉人仅凭阅读梵文剧本就能够照猫画虎，模仿、移植梵剧这种外来形式。总之，这条引人注目的材料中实在是包含太多难以确定的因素了。

他们还指出，梵剧和中国戏曲都是科、白、曲不分离，交织成为一体。

其实，尽管梵剧和中国戏曲之间存在某些相似之处，但仍很难证明后者一定是受到了前者的直接影响。误将“没有纯正悲剧”、脚色行当的划分、科白曲三位一体等当作戏剧的特殊现象，又因戏曲中存在这些“特殊现象”而推断戏曲来自梵剧，其实质是错把西方戏剧的一些特征当作了世界戏剧的普遍规律，并以此作为衡量一切戏剧形式的标准。因此，由于东方民族存在着相近的文化传统、民族习性和心理模式，其戏剧活动中滋生出一些共生的现象亦无可厚非。

从“优孟衣冠”到“角抵百戏”

这里要说说，唐以前时期的中国戏曲。

由于战乱与朝廷的更换，人民未能安居乐业，因此尽管从优人到九部伎的发展经历了漫长的过程，好的民间艺术也未能发扬光大。就如像《东海黄公》这样有人物、有故事的表演未能深入发展下去，大大推迟了中国戏曲形成的时间。

还有，由于各种歌舞伎艺大多为君主服务，都是为庆典、祭祀活动所用，所以，人们仍未形成戏剧意识。

但是，无论如何，隋以前的各种艺术形式都为中国戏曲的形成和发展创造了条件，可称之为戏曲的源头，没有它们，就没有戏曲文化。

优孟衣冠

西周时期，贵族或诸侯开始豢养一种叫“优”的职业艺人，专供他们声色之娱。当时，优人有“倡优”和“俳优”之分，倡优由女性担任，以歌舞表演为主，俳优由男性担任，大致以调笑、滑稽为主。后来，二者混用，泛指艺人。

最早见于记载的优人叫优施，在约公元前 676 年至公元前 651 年间的晋献公时代。优施专为晋献公娱乐，他因能歌善舞而格外得宠，后来还参与到了晋献公的政治活动中。

“优孟衣冠”是关于“优”最为著名的一则故事。

楚国的优孟，是一个很有名的优人，他善长辩论，能说会道，常在谈笑间讽刺政事。楚国宰相孙叔敖深知优孟是个贤人，在病危时嘱咐其子：“等我死后，你的生活必会穷困，那时可找优孟。”

几年后，孙叔敖去世，他儿子果然贫穷潦倒，终日靠打柴为生。某日，他偶遇优孟，将父亲的话告之，优孟道：“你等等，容我想想办法。”于是，优孟便穿戴上孙叔敖的衣帽，模仿其语言动作。一年后，庄王设宴，优孟假扮孙叔敖上前敬酒，庄王大惊，以为孙叔敖死而复活，后知是优孟，要其做宰相。优孟谢道：“请允许我和妻子商量一下，三天以后给您答复。”三天后，优孟觐见庄王，答复道：“我妻子说，楚国的宰相是不能当的。孙叔敖做了楚相，忠诚、廉洁、尽心处理政事，辅佐楚王称霸于诸侯。而他死后，他儿子却穷得靠打柴度日，你若学孙叔敖当宰相，还不如拔剑自刎。”楚庄王听后自知有理，便召见孙叔敖的儿子，封赐其宅邸土地。

《史记》中还记载着一位秦时的著名优人，名为“优旃”。他身材矮小，能言善辩，善于风趣地说笑，且话中含有深刻的道理。

一次，秦始皇打算修建一片大围场，东至幽谷关，西至雍陈仓。优旃说：“妙啊！多放些野兽在里面，等边寇从东边袭击我们，就让麋鹿用角去顶住他们！”秦始皇听后，便打消了自己筑大围场的念头。秦始皇死后，秦二世继位，有一次他想用漆来漆城，优旃说：“妙啊！就算陛下不说，我也会请求这样做，因为漆城墙，虽然劳民伤财，但漆了城，墙面又光又滑，敌寇来了也爬不上来，就是爬上来，也会被粘住。但只怕说来容易，真要想把漆阴干，恐怕太难了吧。”秦二世听后，

笑了起来，随即放弃了这个想法。

其实，优与巫有着密切的联系，巫当时是娱神，而优却是娱人。

但是，因当时的愚昧与迷信，巫的职能范围较广，他管卜、管医、管阴阳、管天象、管歌舞，到一定时期以后，巫便成为了官职的一种。由于社会分工越来越明细，原由巫管的事转而由师、瞽、医、史、优等人来担任了。

在当时，优人表演大多是以即兴表演为特点，独自创作动作，调笑或模拟他人形象，往往是将对方行为中不合理的因素加以重复和夸张，以达到诙谐与讽刺的效果。所以，优被认为是早期滑稽艺术的创造者，他们的表演成为了后来戏剧人物创造的基础与条件。

优人大多来自奴隶，出身低贱，他们拥有着劳动者普遍的思想感情，敢于为百姓说话，关心劳苦大众的疾苦，敢于直面不合理的现象，用其灵活、机智和带有艺术性的方式来揭露与反抗。他们能歌善舞，语言表达生动隐晦，真实简洁，具有很高的技巧，这些手法都为后来的戏曲所继承、发展与运用。

因此，优人表演为中国戏曲的产生奠定了一定的基础，提供了一定的条件。

角抵百戏

古代乐舞杂技表演总称为“百戏”，秦汉时已有，汉代称“角抵戏”。

角抵戏，表演形式包括装扮人物的乐舞；装扮动物的“鱼龙曼延”；找鼎、寻橦、吞刀、吐火等各种杂技幻术及带有简单故事的戏剧等，汉武帝时鼎盛发展，种类繁多，气象万千。南北朝后称之为“散乐”，唐和北宋时期亦十分流行，北宋汴梁（今河南开封）每时逢佳节，各地都会举行歌舞百戏盛会。元代以后，百戏节目进一步发展，内容形式更为丰富多彩，而后“百戏”一词逐渐少用。

汉王朝是中国历史上最为强盛的朝代之一，繁荣的经济为汉代乐舞百戏艺术的发展提供了肥沃的土壤，而国家的统一进一步推动了中外文化的

交流，因此，汉代百戏艺术在这样的基础上迅速发展，逐步进入之后的兴盛繁荣阶段。

角抵戏在汉代的规模盛况空前，它是在政府支持下的有计划、有组织的大型文艺体育活动，同时也是朝廷宴请宾客的主要表演项目，故《汉书·西域记》记载，武帝时“设酒池肉林以飧四夷之客，作巴俞都卢、海中矜极、曼衍鱼龙、角抵之戏以观视之”。当时，角抵戏的内容非常丰富，不仅有射箭、驾车、角力等项目，而且还有大量的杂技表演，从东汉李尤的《平乐观赋》，张衡的《西京赋》以及反映汉代角抵戏的大量汉代画像石（砖）及陶俑中，便可看出其生动的形象与精彩的表演技艺。

山东沂南汉晋墓出土的百戏画像被视作描绘百戏表演的精品之作，其场面尤为壮观。画像右边画有两匹奔驰的骏马，其下为一辆用三头鹿拉的车，车上立三橦（高竿），中间的带有建鼓，一幼童在之上做着各种惊险的表演；下面的车厢里有奏乐者四人，一人奏茄、一人手执鼓槌、两人吹萧（排萧），这个节目便是李尤所说的“戏车高橦”。它的左边，为“鱼龙曼延”，该节目由五人手拿鞀鼓引逗一条化装的鱼和一条龙，并有一幼童在龙身上做着各种表演。鞀鼓主要起敲击节奏的作用，又名鼗鼓，故谓“节以鞀鼓”。“鱼龙曼延”其右便是由化装象人的演员表演的“凤凰戏”和“畏兽戏”，其后为“陵高履索”，有三人在绳上做种种惊险动作，绳下还立有数把尖刀。

在凤凰戏上，有三人席地而坐，这可能就是畏兽戏与凤凰戏的伴奏乐队，其中一人吹笛（即今竖吹的萧），一人拊掌高歌，一人袖手而坐。画面的右处有一人头顶一木架，架上有三个幼童做各种表演，这就是所谓“缘竿”或东汉张衡《西京赋》中提到的“都卢（今缅甸境）寻橦”。其左便是“飞丸跳剑”，一人拿着几把尖刀与圆珠在一起轮番抛掷。另外，还有一个盛大的歌舞表演的场面在“缘竿”的右边，一男子挥舞着长长的衣袖，在地面的七个盘鼓之中唱歌跳舞。其舞姿与舞具大致和东汉张衡《舞赋》中讲的“盘鼓焕以骈罗，抗修袖以翳面，展清声而长歌”的“盘鼓舞”相同。

盘鼓舞，是汉代盛行的一种歌舞形式，亦称七盘舞。其演员或男或女，表演形式或单人或多人，伴奏乐队或大或小，均无定式。

百戏画像图中所绘的乐队应是规模较大的一种，是汉晋盛行的一种钟鼓乐队。第一席坐着五个女乐工，面前放有四个节鼓，中间三人一边手拍鼓面，一边形似歌唱，第一个人拂袖而坐，只有最里面的一个人一只手执有鼓槌，另一手在拍击鼓面。第二席有五个男乐工，里面一人击铙，外面两人吹笙，中间二人吹萧（排箫）。末席为四个男乐工，由外至里第一个人吹竽，一人袖手端坐，一人击筑，一人弹瑟。移目三席之上，还置有一人单敲编磬，一人演奏编钟，一人击奏建鼓。

中国戏曲的第一个剧目——《东海黄公》

百戏里有一种由“俳倡”或“俳优”表演的节目，即带有一定故事情节、使人发笑的滑稽性表演。

百戏中还有一种象人之戏，就是由人来装扮一些难以驯化或根本不存在的动物和神仙进行表演，这些表演者就叫“象人”。

在徐州铜山出土的洪楼百戏图中，有一条大鱼尾随在仙车后，底下露出四条人腿，这鱼显然是由两位象人装扮的，就像现在的舞狮子也是由人装扮的一样。这种象人之戏，是早期歌舞的萌芽，对后世的戏剧艺术有着深远的影响。

《东海黄公》是角抵戏的代表作，它被视为中国戏曲第一个剧目。

《东海黄公》的故事发生在秦朝末年，有一个通法术的人名叫黄公，一日到东海去降服白虎，法术却意外失灵，自己遭虎所杀。表演中的两个人，都有与扮演对象相对应的装扮：一人装扮黄公，红绸裹头，身佩赤金刀；一人装扮白虎，身着白衣，装成虎形。在表演中，不乏人虎相斗、人被虎杀的固定情节。

《东海黄公》戏里人物的造型、冲突的情境、胜负的结局都是预先规定