

内蒙古自治区中小学教师继续教育教材

师范学院教材

古代戏曲

发展史

孙兰廷
编著

内蒙古大学出版社

中小学教师继续教育教材
师范院校教材

古代戏曲发展史

孙兰廷 编著

内蒙古大学出版社

书	名	古代戏曲发展史
编	著	孙兰廷
责	任 编 辑	秦晓霞
封	面 设 计	赵齐坤
出	版	内 蒙 古 大 学 出 版 社 呼和浩特市大学西路 235 号(010021)
发	行	内 蒙 古 新 华 书 店
印	刷	内蒙古军区印刷厂
开	本	850×1168/32
印	张	7.5
字	数	185 千
版	期	1999 年 10 月第 1 版 2000 年 7 月第 2 次印刷
标	准 书 号	ISBN 7-81074-042-3/I·7
定	价	12.80 元

本书如有印装质量问题,请直接与出版社联系

编写说明

中学语文教师继续教育教材是按照内蒙古教育委员会颁发的《内蒙古自治区中学教师继续教育教材编译实施意见》的规定,并参照教育部师范教育司《中学教师继续教育课程开发指南》的有关精神编写的。

教材编写组人员如下:

组 长:余家骥

成 员:(按姓氏笔画排列)

王艳凤 付中丁 白 贵 任 贵

孙兰廷 李亚白 李慧芳 余家骥

武彦君 郭培筠 章 也

《古代戏曲发展史》一书为孙兰廷编著,由编写组组长组织有关成员审订。

本书是中学语文教师继续教育教材,也可以作为高等师范院校和教育学院本科、专科及函授教材。

语文学科教材编写组

1999年5月25日

前 言

深入持久地开展中学教师继续教育,是师范教育更好地适应基础教育改革与发展,坚持教育“三个面向”的迫切需要;是造就一支高素质的中学教师队伍的根本措施;是以终身教育思想为指导的现代教育理论的有效实践;是贯彻教育“一纲四法”,依法治教的有力措施;是面向 21 世纪,迎接知识经济挑战,加速培养大批跨世纪高素质人才的重要保障。

教材建设是开展中学教师继续教育的重要基础。根据《内蒙古自治区中小学教师继续教育实施意见》和 1998 年国家教育部师范司颁发的《中小学教师继续教育课程开发指南》,以及中学实施素质教育的有关精神,我处组织有关专家教授在认真研究总结“八五”期间我区各地开展中学教师继续教育的宝贵经验的基础上,对 1995 年以来颁发的《内蒙古自治区中学教师继续教育指导性教学方案》进行了进一步调整、充实和完善。为了使中学教师继续教育

向更深层次发展,我处组织有关人员按自治区修订后的继续教育指导性教学方案编写了各学科部分继续教育急需教材,作为我区中学教师继续教育教材。

教材的编写坚持从我区中学教师队伍的现状和需要出发,在确保科学性的前提下,进一步突出教材内容的针对性、实效性、先进性和前瞻性,充分体现中学教师继续教育的特点和要求。

我区的中学教师继续教育教材建设还处在起步阶段,缺乏足够的经验,难免有这样或那样的不足。各地在使用过程中有什么问题或建议,请及时告知我们,以便不断改进,使这项工作日臻完善。

内蒙古自治区中小学教师继续教育教材编译委员会

1999年5月1日

目 录

引 语.....	(1)
第一章 中国戏曲的萌芽.....	(2)
第一节 戏曲的起源.....	(2)
第二节 先秦之歌与舞.....	(3)
第三节 “优”的表演艺术.....	(4)
第四节 汉代百戏.....	(5)
第五节 隋代百戏与九部伎.....	(7)
第二章 唐代歌舞与参军戏.....	(9)
第一节 各门艺术对唐代戏曲的贡献.....	(9)
第二节 唐代的歌舞戏	(12)
第三节 唐代的参军戏	(15)
第三章 宋代杂剧与金院本	(18)
第一节 瓦舍与勾栏	(18)

第二节	宋杂剧	(20)
第三节	金院本	(24)
第四章	宋元南戏	(26)
第一节	南戏发展概况	(26)
第二节	宋元南戏作品	(28)
第三节	南戏体制	(49)
第四节	南戏的表演艺术	(53)
第五节	南戏的音乐	(55)
第六节	南戏的舞台美术	(57)
第五章	元代杂剧	(59)
第一节	元杂剧繁荣的原因	(60)
第二节	元杂剧的分期与题材	(63)
第三节	元杂剧的主要作家 ——关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑光祖	(67)
第四节	元杂剧其他作家作品	(124)
第五节	元杂剧的体制	(130)
第六节	元杂剧的表演艺术	(134)
第七节	元杂剧的音乐与舞美	(135)
第六章	明代戏曲	(137)
第一节	明代戏曲概况	(137)
第二节	昆山腔与弋阳腔	(141)
第三节	明代传奇发展概况	(144)
第四节	汤显祖及其创作	(160)
第五节	明代杂剧作家与作品	(169)

第六节 明代杂剧形式的发展及变化·····	(176)
第七章 清代戏曲·····	(178)
第一节 清代戏曲概述·····	(178)
第二节 清代传奇的代表作家与作品·····	(186)
第三节 李渔及其戏曲理论、作品·····	(193)
第四节 洪昇与孔尚任·····	(202)
第五节 清代杂剧与创作·····	(219)
第六节 清代的京剧·····	(221)
后 记·····	(225)

引 语

中国古代戏曲与希腊悲剧和喜剧、印度梵剧，并称为世界上“鼎足而三”的古老的戏剧文化。中国戏曲究竟成熟于何时？对此，戏曲界研究者们有不同的看法，有成于宋元说、成于汉唐说、成于先秦说等。其中王国维在《宋元戏曲史》中提出“论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也”，此观点得到绝大多数的专家学者的认同。这是指戏曲完全成熟，即王国维所说：“北戏南剧，皆至元而大成。”作为戏曲的起源，在中国源远流长，可以追溯到原始社会。

中国古代戏曲至鸦片战争前后，其发展大致可以划分为三个阶段：第一阶段，中国古典戏曲的萌芽期（原始社会）；第二阶段，中国戏曲的形成期（唐代）；第三阶段，中国戏曲的成熟发展及壮大期（元、明、清）。

还应指出，“戏曲”这个概念，过去一向认为，首次出现于元代陶宗仪《南村辍耕录·院本名目》：“唐有传奇。宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。”这里的“戏曲”，是元杂剧以前的宋杂剧的代名词。1989年，胡忌先生发现南宋刘埙《水云村稿》一书的《词人吴用章传》中有“永嘉戏曲”记载，比《辍耕录》的记载早50多年。至王国维才把宋元南戏、元明杂剧、明清传奇、近代京剧及地方戏通称为“戏曲”。

第一章 中国戏曲的萌芽

第一节 戏曲的起源

中国戏曲源于原始部落的歌舞。歌舞是戏曲的一个重要因素，王国维在《戏曲考源》中给“戏曲”下的定义是“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。原始社会，人们在劳动、生活和斗争中，以歌舞表现自己喜怒哀乐的感情。《淮南子·本经训》所说的“凡人之性，心和欲得则乐，乐斯动，动斯蹈，蹈斯歌，歌斯舞”就是这个意思。《尚书·尧典》里“击石拊石，百兽率舞”，就是指以击石为节拍，装扮成各种各样的野兽跳舞，这是最早的反映狩猎生活的舞蹈。《吕氏春秋·古乐》还记载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。”可见，歌舞的诞生与生产劳动关系密切。

原始社会里，人们对于图腾和祖先由衷地崇拜，这一内容的歌舞也就应运而生。巫覡与奴隶主阶级的利益有着直接的联系，实际上成了奴隶主的代言者及帮凶。女的称巫，男的称覡，巫覡都是能歌善舞者。《说文》解释，“巫”：“女能事无形，以舞降神者也，象人两袖舞形”。巫与舞，不仅同音，而且同义。祭祀典礼之时，巫覡装扮

成神的形象，载歌载舞，既娱神，也起到娱人的作用。

请注意，这种装扮，标志着中国特色的戏剧美的诞生。这比原始歌舞中“百兽率舞”的原始模拟前进了一大步，开始稳定、集中、自觉地向着戏剧美的本体升华。

王国维认为巫觋的装扮是戏剧的萌芽，这个观点是正确的。屈原的《九歌》中有的歌，就是巫觋祭礼装扮神灵的歌伴舞时产生的。

有人一谈戏剧的起源，言必称希腊，实际上希腊悲剧产生之前的祭祀，与屈原《九歌》的祭歌几乎没有本质的差异。

第二节 先秦之歌与舞

先秦时代，即春秋战国时期，随着封建经济的发展，文化艺术也得到发展，歌舞的规模大为改观。

到了奴隶社会，歌舞不再单一地娱神、娱人，成为奴隶主贵族歌功颂德的工具；原始社会崇拜的神灵、图腾被人间化、理性化，摇身一变而成为奴隶主人物；宫廷歌舞和祭祀大典频繁出现，扩大了演出规模。如周代演出的《大夏》，舞者八人一行。周天子可以用“八佾”，即 64 人的舞队，有编钟伴奏。据《周礼·春官》记载，周王室的乐舞机构十分复杂，“大司乐”以下，有奏乐、歌唱、舞蹈及其他工作人员近 1500 人。这个数字可能有些夸大，但至少说明了当时宫廷歌舞队的宏大规模。

据史书记载，周代统治者对王室及贵族子弟进行专门的培训。他们认为，乐是内心的修养，礼是外表的修养，内外合一，便可以使 13 岁到 20 岁的孩子得到温文尔雅的品德教育。统治者重视乐舞的教育，其目的当然在于培养他们的接班人，以达到巩固统治地位的目的。但先秦时代的这种乐舞的训练，无疑对戏曲的形成起到催

化作用。

第三节 “优”的表演艺术

西周末年出现了职业艺人——“优”，也称“倡优”或“俳优”。据说其职务已有明显分工：专管歌舞的称为“倡优”，从事笑谑表演的称为“俳优”，吹打器乐的称为“伶优”。

优伶最初是民间演员，后来有一部分进入宫廷，成为宫廷的专职演员。有的优伶便利用这种合法身份，以戏谑的形式来讽谏统治者，表达下层人民的愿望。

晋献公时代(公元前 676—前 651 年)的“优施”就是一个这样的演员。献公夫人骊姬受献公之宠，预谋杀死太子申生而立她的儿子奚齐为太子，但担心大臣里克不同意，遂求诸优施。优施与里克饮酒，酒至半酣，优施起舞，并唱歌曰：“暇豫之吾吾，不如鸟乌。人皆集于苑，己独集于枯。”歌词大意是：里克不会逢迎献公，连乌鸦也不如。别人都知道栖息在树木上，而里克却栖在枯树上。里克问他：“苑指什么？枯指什么？”优施说：“母亲做了夫人，儿子做了国君，这就是苑啊。母亲死了，儿子遭别人毁谤，这就是枯啊。何况这棵枯树还伤痕累累呢！”

由此可见，优是以“滑稽调谑”为主的，优在皇帝身边说错了话也不致于获罪。但这还不是扮演，只有“优孟衣冠”才开始有扮演成分。

楚相孙叔敖死后，其家贫穷无以为生，优孟就穿着孙叔敖的衣服去见庄王。他装得非常像孙叔敖，庄王以为叔敖复生，要封其官。优孟说回去与妻子商量，三日后，他对庄王说：“妻子认为不要做官，孙叔敖一生为官，死后家里一贫如洗，儿子还得卖柴。”苏轼说：

“优孟孙叔敖抵掌谈笑，至使人谓死者复生，此岂举体皆似，亦得其意思所在而已。”反对“举体皆似”，就是反对布莱希特所说的“全部幻觉”，只求“得其意思所在”，即艺术对现实的“不离不即”，也就是刘熙载用苏轼词句“似花还似非花”表达的艺术境界。当然，“优孟衣冠”故事中的优孟还不具有如此高的表演技巧。不过，我们应该肯定其中的戏剧性因素，但仅是具有“因素”而已，距离戏剧成熟，还是“路漫漫其修远兮”。

以上例子说明，来自下层社会的优伶，以幽默的言行讽谏统治者，带有主动批判统治阶级的意识，这是难能可贵的。更何况“古之优人，于御前嘲笑，不但不避贵戚大臣，虽天子后妃亦无所讳”（焦循《剧说》卷一引），即司马迁称赞的“不流世俗，不事势利，上下无所凝滞，人莫之害，以道之用”（《史记·滑稽列传》），他们可以起到其他下层人民所无法替代的艺术批判作用。

看来，中国古代戏曲在破土而生的“萌芽”状态，就带有指斥朝政、为民代言的特色。

第四节 汉代百戏

上面我们谈到“优”的技艺，既“歌唱奏乐”，又“诙谐嘲弄”。这两方面技艺，不可等闲视之。周贻白先生在《中国戏剧史讲座》第一讲里说：

如果以现在的中国戏剧来说，有所谓唱、做、念、打等四项，唱指声腔，做指身段动作，念指说白，打指武技。从这四个方面来追溯源流，那么，古代的歌、乐，便属于唱；舞，便属于做或打；俳优的“诙谐嘲弄”便当属于念。……还有古代的杂技表演，则不但和中国戏剧的起源具有密

切关系,甚至中国之有故事表演,还是从这方面孕育而来的。

汉代百戏出现在汉武帝年间。何谓百戏?张衡《西京赋》所载的幻术、杂技、音乐、歌舞等,统称之为“百戏”。据《隋书·音乐志》记载:“奇怪异端,百有余物,名为百戏。”

百戏里有角抵和鱼龙曼延之戏。“角抵”,亦作“角觝”。其来源据说与蚩尤有关,是秦汉时的一种技艺表演,与现代的“摔跤”相类似。到了汉代,角抵更加戏剧化。据张衡《西京赋》载,还杂有“扛鼎”(举重)、“寻橦”(爬竿或爬绳)、“冲狭”(钻过刀剑的窄门)、“跳丸”(耍小木球)、“走索”(踩软索)、“吞刀”、“吐火”(口中喷烟火)等杂技节目。

汉代为什么会出现“百戏杂陈”的繁荣局面呢?主要原因是:首先汉初经过六七十年的休养生息,政治经济均出现了繁荣发展的局面。《史记·平准书》描述当时情况:“非遇水旱之灾,民则人给家足,都鄙廩庾皆满,而府库余货财。京师之钱累巨万,贯朽而不可校。太仓之粟陈陈相因,充溢露积于外,至腐败不可食。”国势昌盛,经济基础为上层建筑的繁荣发展提供了条件。其次,汉武帝在位期间采取了一系列措施,使国内社会安定,对外则有三十六国臣服于汉,又派张骞通使西域,加强了国际间的经济文化的交流。另外,帝国日趋强大,统治集团追求享乐,骄奢有加。“汉武帝好仙道”(《博物志》),信方士之言“而海上燕、齐迂怪之士多更来言神仙事矣”(《史纲评要·汉纪》)。由于汉武帝的爱好、倡导,百戏勃然兴起。皇家“乐府”“凡所典领倡优伎乐,盖有千人之多”;豪门之家“罗钟鼓,舞郑女,作倡优”,连一代儒学大师马融,讲学时也“前授生徒,后列女乐”。

百戏中,角抵戏包含戏剧美因素较多。汉代,角抵戏从内容到形式都有了明显的变化,以拟态扮演来表现简单情节就是令人瞩目的变化。

汉代的百戏,孕育了戏曲,并诞生了中国最早的戏曲剧目——《东海黄公》。情节大略是这样的:东海有一姓黄的老者,年轻时法术盖世,能降服毒蛇猛兽。但他到了风烛残年,体力渐衰,加之饮酒过度,其法术失灵。最后他斗不过老虎,被虎咬死了。张衡在《西京赋》里有简要的记述:“东海黄公,赤刀粤祝(手里持刀,口中念着南方符咒),冀伏(想降伏)白虎,卒不能救;挟邪作蛊,于是不售(黄公用符咒伏虎是无济于事的)。”

演出时,一个演员扮法术失灵的老年黄公,一个演员扮老虎,扑斗几个回合。这已不是两个演员的真正比武,而是出现了动作的“假定性”。《东海黄公》的出现,其意义在于:是角抵,却按预先设定的情节程式进行;是扮演,却又不是盲目的。这对戏曲的孕育是有贡献的,戏剧美在这里发生了一次关键性的质的飞跃。

第五节 隋代百戏与九部伎

到了魏晋南北朝时期,由于社会动荡,经济文化发展缓慢,戏曲艺术进展不大。宫廷和贵族歌舞大体承袭前代,或取自民间。优,在先秦时代是讽谏帝王的,到了魏晋发生了新的变化,成为皇帝用来讽刺臣子的工具了。这说明,帝王已经认识到自己的帝王之尊,不能容忍优对他的讽刺了。在新形势下,优也随机应变,把讽刺的对象移向皇帝下属的群臣僚属。优再也不用像先前讽谏帝王时那样谨小慎微了,可以自由地、尽情地讽谏贪官污吏。

适应这种转变,表演的演员由一人增至二人或更多。以二人而论,其中一个扮演被戏弄的对象,被称为“参军”,而另一个是戏弄者,被称为“苍鹅”。表演时,这两个角色以滑稽的对话及动作,引人发笑,用以嘲讽官吏或社会现象。他们所嘲讽的对象,不仅有贪官

污吏，还有民间恶习丑行，甚至把讽刺的矛头指向宗教迷信。这就大大地增加了批判的广度和力度。

隋统一中国之后，对乐舞进行了改造，把宫廷舞及外国进口的乐舞集中为九部乐。“九部乐”，指燕乐、清商、西凉、扶南、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国，是对中外乐舞的综合加工。

另外，对民间的“散乐”也进行了集中的整理加工。

这种国内外乐舞的汇合、交流，极大地促进了歌舞的发展。据《隋书·音乐志》载，“自海内凡有奇伎，无不总萃”，形式多样，戏场可绵延八里，演员可达3万人，有时连演十几天。其规模之盛大，不是“绝后”，也应称作“空前”了。

《隋书·音乐志》记录了隋代宫廷歌舞盛况：

至有封王开府者，遂服簪纓而为伶人之事。

宣帝广召杂伎，增修百戏，鱼龙曼衍之伎，常陈殿前，累日继夜，不知休息。好令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞，相随引入后庭，与宫人观听，戏乐过度，游幸无节焉。