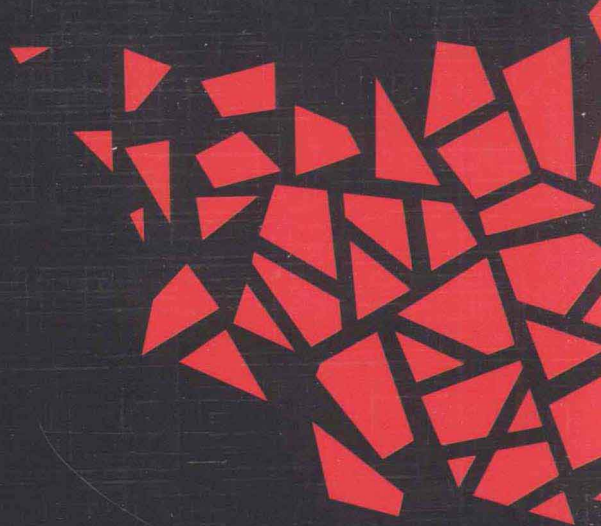


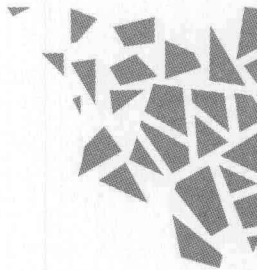
中国戏剧史

余秋雨



中国戏剧史

余秋雨



长江出版传媒

长江文艺出版社

新出图证(鄂)字03号

图书在版编目(CIP)数据

中国戏剧史 / 余秋雨著. --修订本. --武汉: 长江文艺出版社, 2013.8

ISBN 978-7-5354-6853-6

I. ①中… II. ①余… III. ①戏剧史—中国 IV. ①J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第155630号

责任编辑: 张芬之 李莹肖

装帧设计: 朝霞

出版: 长江出版传媒
长江文艺出版社

地址: 武汉市雄楚大街268号
邮编: 430070

发行: 长江文艺出版社

北京时代华语图书股份有限公司 (电话: 010-83670231)

http: //www.cjlap.com

E-mail: cjlap2004@hotmail.com

印刷: 北京盛兰兄弟印刷装订有限公司

开本: 690毫米 × 980毫米 1/16

印张: 17.5

版次: 2013年8月第1版

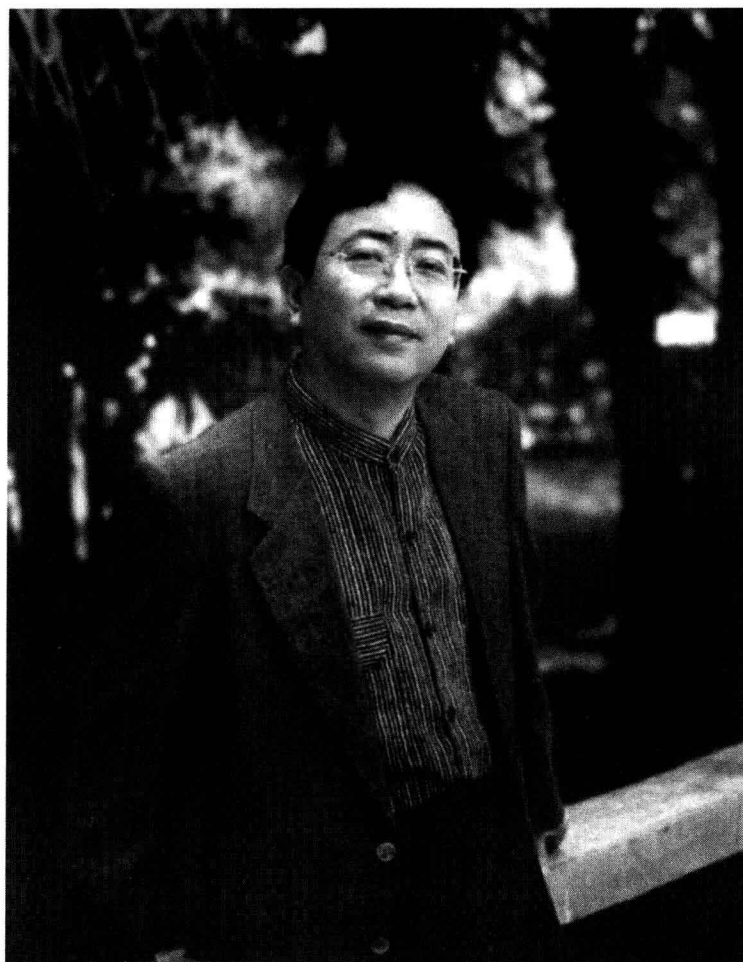
2013年8月第1次印刷

字数: 170千字

定价: 38.00元

版权所有, 盗版必究(举报电话: 87679308 87679310)

(图书出现印装问题, 本社负责调换)



余秋雨

一九四六年生，浙江人。早在二十世纪八十年代中期，经由教育文化界的多次民意测验和专家推举，成为当时中国大陆最年轻的高校校长，并任上海市中文专业教授评审组组长，兼艺术专业教授评审组组长。曾获“国家级突出贡献专家”，“上海十大高教精英”，“中国最值得尊敬的文化人物”等荣誉称号。

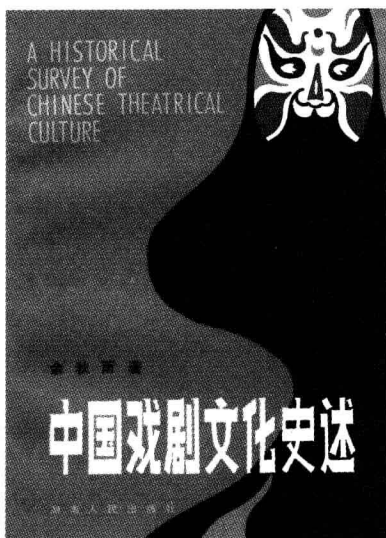
二十多年前毅然辞去一切行政职务和高位任命，孤身一人考察并阐释中华文明诸多被埋没的重要遗址。这些遗址由此受到保护和弘扬，他也被公认为当代中国重新梳理传统文化的主要代表人物。所写作品，开创了“文化大散文”的一代文风，追摹者众多。

二十世纪末，又冒着生命危险贴地穿越数万公里考察人类最重要的文明故地，对当代世界文明作出了一系列全新思考和紧迫提醒。作为国际间唯一亲身完成这种穿越的人文教授，及时判断了新一轮恐怖主义的发生地，准确预言了欧洲不同国家的经济危局，在海内外引起极大关注。在这过程中所写的书籍，长期位居全球华文书排行榜前列。仅在台湾一地，就囊括了白金作家奖、桂冠文学家奖、读书人最佳书奖、金石堂最有影响力书奖等一系列重大奖项。

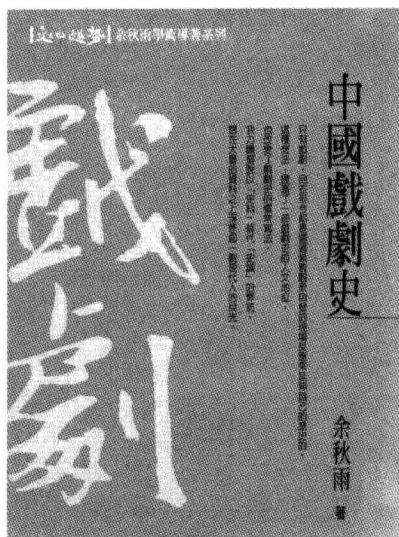
以高层级的思考性作品，持续二十年创造了惊人的畅销奇迹。直至二〇一〇年一月，国内发行量最大的《扬子晚报》和江苏教育出版社在全国各省青年学生中票选“谁是您最喜爱的当代作家”，仍名列第一，且遥遥领先。

联合国教科文组织、北京大学、《中华英才》杂志等机构一再为他颁奖，表彰他“把深入研究、亲临考察、有效传播三方面合于一体”，是“文采、学问、哲思、演讲皆臻高位的当代巨匠”。

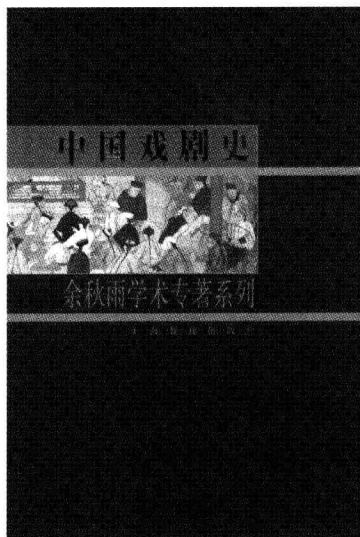
自二〇〇二年起，赴美国哈佛大学、耶鲁大学、哥伦比亚大学、纽约大学、华盛顿国会图书馆讲授“中华宏观文化史”、“中外文化对比史”等课题，广受好评。二〇〇八年，上海市教育委员会颁授成立“余秋雨大师工作室”。最近几年，兼任香港浸会大学人文奠基教授、香港凤凰卫视首席文化顾问、澳门科技大学人文艺术学院院长。（陈羽）



《中国戏剧文化史述》湖南人民出版社1985年第一版



《中国戏剧史》台湾天下远见出版股份有限公司2006年1月第一版



《中国戏剧史》上海教育出版社2006年5月第一版

目 录

第一章 邈远的追索	001
一 最初的踪影	001
二 装神弄鬼	005
三 彬彬礼仪	010
四 温柔敦厚	014
五 慧言利嘴	018
六 小结	021
第二章 漫长的流程	022
一 热闹的世界	022
二 歌舞小戏	028
三 滑稽表演	039
四 诗的时代	043
五 小结	047

第三章 走向成熟	049
一 市民口味	049
二 笑声朗朗	055
三 弦索铮铮	065
四 南方的信息	069
五 艺术家大聚合	080
六 小结	088
第四章 石破天惊	090
一 精神的外化	090
二 元剧第一主调	092
三 元剧第二主调	099
四 法治之梦	101
五 缅怀之梦	109
六 团圆之梦	120
七 小结	130
第五章 传奇时代	133
一 旧样式的衰落	133
二 新样式的更替	145
三 由岑寂到中兴	163
四 昆腔的改革	175
五 丰收的世纪	182

六	四部杰作.....	196
七	生机在民间.....	217
八	小结.....	233
第六章	走向新纪元.....	235
一	近代人的思考.....	235
二	公正的体认.....	254

第一章 邈远的追索

一 最初的踪影

戏剧的最初踪影，远不是戏剧本身。

探求戏剧的最初渊源，实际上，就是寻觅古代生活中开始隐隐显现的戏剧美的因素。

一切向着文明进发的原始民族都不会与戏剧美的因素决然无缘。但是，使戏剧美的因素凝聚、提纯的条件却出现得有多有寡，有早有迟，因此各民族戏剧形成的时间也有先有后。有的民族，戏剧美由发端到凝聚成体，



撒哈拉沙漠岩画

竟会经历一个极其漫长的历史时期。也有某些民族，戏剧美始终没有真正凝聚起来。

芬兰美学家希尔恩认为：戏剧，在这个词的现代意义上它必然是相当晚近的事情，甚至是最晚才出现的。它是艺术发展的一种结果，这可能是文化高度进步的产物，因此它被许多美学家看作是所有艺术形式中最后的形式。然而，当我们面对原始部落时，应该采取一种比较低的标准。最简单的滑稽戏、哑剧和哑剧似的舞蹈常常可以在原始部族那里发现，而这些部族往往还不能创造出一首抒情诗。由此可见，就戏剧这个词最广泛意义上而言，它是所有摹仿艺术中最早出现的。它在书写发明之前就有了，甚至比语言本身还要古老。因为作为思想的一种外在符号，原始的戏剧性行为远比词语更直接。^[1]

总之，希尔恩认为有两种“戏剧”，一种是现代意义上的戏剧，一种是降低标准之后才能发现和承认的原始戏剧。希尔恩虽然没有对两者之间质的区别作出明确的界定，但他充分肯定了原始社会中戏剧美因素的存在。

戏剧美的最初因素，出现在原始歌舞之中。

然而，原始歌舞作为戏剧美和其他许多艺术美的历史渊源，具有总体性质，^[2]它与戏剧美的实际联系需要作具体解析。

[1] 希尔恩：《艺术的起源》。

[2] 以原始歌舞为渊源的，并非仅仅是戏剧艺术。过于直接地把原始歌舞说成是戏剧的根源，在理论上显得浮泛；而如果因为中国戏曲至今包含着歌舞因素，把原始歌舞与中国戏曲的特征紧紧勾连起来，则更在理论上显得勉强。

原始歌舞与当时人们以狩猎为主的生活有着密切的联系，有的甚至相互缠绕，难分难解。但总的说来，歌舞毕竟不同于劳动生活的实际过程，它已对实际生活作了最粗陋的概括，因而具备了**象征性和拟态性**。



西班牙穴画

早期的各种简单象征，主要是为了**拟态**。符号化的形体动作，是拟态的工具和手段。原始人拟态的重要对象，就是整日与之周旋的动物。中国古代的《尚书·舜典》载“击石拊石，百兽率舞”，就是指人们装扮成百兽应节拍而舞。这种理解，可在《吕氏春秋》中找到佐证。^[1]在原始社会，人和自然处于生疏状态，人和百兽有着严峻对立，但在原始歌舞中，这种对立被暂时地消融，连时时威胁着人类的千禽百兽也被包容在人的形体之内，按照人的意志、情感、节奏舞动跳跃。在这里，人通过审美活动，获得了幻想化的、很有限的自由，开启了用艺术方法克服外界生疏化的门径。

拟态表演，又因原始宗教而获得了礼仪性组合。在原始人面前，自然物不仅具备人一样的活力，而且这种活力又是那样巨大

[1] 《吕氏春秋·古乐》：“拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”

而神秘，那样难于对付。万物不仅有灵，而且是值得崇拜的神灵。因此每个原始部落常常选取一种动、植物或自然现象作为崇拜的对象，构成自己的徽号和标帜，这就是图腾。图腾崇拜的集中体现，是祭祀仪式。在祭祀仪式中出现的歌舞，渐渐被组合成了一定的格式。这便使戏剧美的因素在原始歌舞中经由象征、拟态和仪式进一步滋长。

古人图腾崇拜的具体仪式已很难知道，但是，几十年前还处于氏族社会末期的我国鄂温克人图腾崇拜的一些情况可以帮助我们产生这方面的联想。鄂温克人把熊视为自己的图腾，虽然后来也不得不猎食熊肉了，但还得讲究一系列的礼仪：吃的时候，大家围坐在“仙人桂”（帐篷）中，要模仿乌鸦，发出“嘎嘎嘎”的叫声，并对熊说：“是乌鸦吃你的肉，不是鄂温克人吃你的肉。”这一套“表演”完了，才能开始吃。熊的内脏是不吃的，因为他们认为这是熊的灵魂所在，事后要把它们连同肋骨一起捆好，为熊举行“风葬”仪式。葬仪举行的时候，参加者还要假声哭泣，表示悲哀。^[1]

在这样的仪式中，参与者面对着自己不得不损害的崇拜对象，铺展开了一个似真似假的场面，伸发出了一个似真似假的程序。这比仅仅摹拟几种禽兽的姿态显然进了一步，戏剧美的因素也就在场面和程序的组合中出现了。

[1] 秋浦等：《鄂温克人的原始社会形态》。

二 装神弄鬼

图腾崇拜的礼仪，需要有组织者和主持者。开始大多是由氏族中的首领担任，后来逐渐出现了专职的神职人员，那就是巫祝。

巫祝包办了人和神的沟通使命。对人来说，他们是神的使者，同时，人们又要委派他们到神那里去传达意愿。当中国社会进入奴隶制社会之后，图腾崇拜式的多神化原始宗教逐渐变成了一神教，巫祝的作用和地位也大大提高，女的叫巫，男的叫覡。

巫覡也是能歌善舞之辈。《说文》解释道，所谓巫，乃是“以舞降神者也”。《书·伊训》疏：“巫以歌舞事神，故歌舞为巫覡之风俗也。”巫与舞，可谓同义、同音字。每当祭祀之时，巫覡就装扮成神，且歌且舞，娱神，也娱人。

巫覡们的装神弄鬼，标志着戏剧美的进一步升格。这种装扮，已不是许多人浑然一体地拟禽拟兽，而是有着比较稳定和明确的装扮者和装扮对象，又具有被观赏的价值。

正是从这个意义上，王国维确认巫覡活动是戏剧的萌芽所在。他说，在从事祭神礼仪活动的巫覡们中间，会有人从衣服、形貌、动作上来摹拟、装扮成神，古人就把这种装扮者看成神的依凭，在这里就存在着戏剧的萌芽。^[1]这一论断，颇有眼光。

原始歌舞与图腾崇拜、巫术礼仪本是不可分割的，无论是象

[1] 王国维《宋元戏曲史》：“盖群巫之中必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之冯依，故谓之曰灵……盖后世戏曲之萌芽，已有存焉者矣。”

征性拟态还是巫覡的装扮都伴随着炽烈的歌舞，那么，在歌舞和装扮这两者之间，哪一点对戏剧美更重要呢？回答应该是装扮。戏剧美，以化身表演为根基。

从最后的意义上说，戏剧可以无舞，更可无歌，却不可没有装扮。后世的中国戏剧“载歌载舞”，而它的“载体”也是装扮，即化身表演。在这里，中国戏曲与其他各国戏剧有着共通的美学基石。王国维对中国戏曲史的研究，也正是在这个美学判断上，显示了他与之前和之后的许多同行学者的区别。

年代的久远，使巫覡活动的情况也失之于尘埃，很难为今人得知了。但在屈原（前340—前278）的《九歌》中，还可寻得一些朦胧的信息。照东汉文学家王逸的说法，屈原被放逐之后，在乡间见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，觉得其中的歌词太鄙陋，便作了《九歌》。^[1] 后人对《九歌》的创作时间提出过异议，但一般都同意这是祭神仪礼中的祭歌。《九歌》中有的歌是以祭者的口气写的，描述了祭神礼仪载歌载舞的盛况，有的则是以各种神的口气写的，在祭祀时需要由巫覡分别扮演，以被扮演的某神的身份唱出。

例如，《东皇太一》歌先以祭者的口气描写了礼仪与歌舞的情况，接着，祭云神“云中君”，“云中君”翩翩上场；“云中君”之后，祭湘水之神“湘君”和“湘夫人”，这对相亲相爱的情侣

[1] 王逸《楚辞章句》：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。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。”

先后上场，各自表达着痛苦而深沉的思念；此后轮番上场的有生命神“大司命”和爱神“少司命”、太阳神“东君”、河神“河伯”、山神“山鬼”。他们都是被祭的对象，同时又都被巫覡们装扮着出现在祭祀礼仪中。最后一场是巫覡们的群舞“国殇”，表现着战士们勇敢战斗、不怕捐躯的精神和意志。

这样的祭神礼仪，需要有大量的装扮，又要把这些装扮联成一体，构成一个宏大的仪式。这里的歌、舞，这里的动作、表情，都有了一定的情节归向和情感归向，上下场的组合，井然有序，化身表演有了更大的明确性，而且也增加了更多的修饰性。这种祭神礼仪其实已经是一种包含着原始戏剧美的表演形式。

在这种祭神礼仪中，逐一登场的诸神都已经具备人间的情感特色，使人感到亲切。“湘君”和“湘夫人”对于爱情的焦渴和周旋，“大司命”的忧伤，“小司命”的惆怅，“河伯”的风流，“山鬼”的凄迷，各不相同。他们如若真有神的伟力，为何还要在情感的波澜中沉耽泳潜？为何还有那么多的苦恼和伤感？

因此，不妨说，从屈原的《九歌》可见，当时楚地的巫术祭祀，已经体现了人间化的审美关系。正由于装扮的内容和目的都在人间，因此巫覡们在装扮时也就会有内心的注入了。

可见，如果没有特殊的社会历史原因，从《九歌》到戏剧，路途不会很长了。

希腊悲剧产生之前的祭祀礼仪，其所包含的戏剧美的因素，并不比《九歌》多到哪里去。

但是，在中国，这种祭祀礼仪没有向艺术的领域迈出太大的

步伐。巫风长时间地固守着地盘，并渐渐熏染成了一种强硬的生活形态。

在中国古代，祭祀礼仪的非艺术化走向，是一个艰涩的美学课题。这种非艺术化走向当然不可能荡涤一切审美因素，但基本方向却离开艺术的本性越来越远。象征、拟态、祝祈、装神弄鬼，全都加上了明确而直接的功利，结果出现了一种以虚假为前提的功利性生活形态，快速地走向迷信和邪祟。那个载歌载舞的神秘天地，失去了愉悦的幻想空间。

为了说明这种走向，我们可以对比一下上文叙述过的屈原《九歌》中祭河伯之美，与司马迁（前145—前90）《史记》中记述的战国期间魏文侯时邺地^[1]祭祀河神的礼仪。屈原记述的河伯是风流多情的，而邺地的祭祀礼仪却真的要为他“娶妇”了，于是造成了连年不断的人间悲剧：

当其时，巫行视小家女好者，云是当为河伯妇，即聘取。洗沐之，为治新缯绮縠衣，闲居斋戒。为治斋宫河上，张缦绦帷，女居其中。为具牛酒饭食，行十余日，共粉饰之，如嫁女床席，令女居其上，浮之河中。始浮，行数十里乃没。其人家有好女者，恐大巫祝为河伯取之，以故多持女远逃亡。以故城中益空无人，又困贫，所从来久远矣。民人俗语曰，

[1] 邺，今河北省临漳县西南。