



中國古代戏曲十几讲

周续赓 张燕瑾 董兴文

北 京 出 版 社

中国古代戏曲十九讲

周续庚 张燕瑾 董兴文

北 京 出 版 社

内 容 提 要

《中国古代戏曲十九讲》系统地介绍了我国古代戏曲从萌芽、产生到演变、发展的历史。它涉及了宋、元至明、清七、八百年间众多的戏曲作家与作品，评介了李渔、王国维等人的戏曲理论，重点论述、分析了《西厢记》、《长生殿》、《牡丹亭》、《桃花扇》等重要作品的思想内容、人物形象和艺术成就。读者从中既可获得戏曲文学方面的知识，又可受到爱国主义的传统教育。

中国古代戏曲十九讲

Zhōngguó gǔdài xìqǔ shíjiǔ jiǎng

周续庚 张燕瑾 董兴文

★

北 京 出 版 社 出 版

(北京崇文门外东兴隆街 51 号)

新华书店北京发行所发行

广 益 印 刷 厂 印 刷

★

787×1092 毫米 32 开本 6.5 印张 138,000 字

1986 年 2 月第 1 版 1986 年 2 月第 1 次印刷

印数：1—5,000

书号：10071·588 定价：1.00 元

出版说明

《中国古代戏曲十九讲》是介绍我国古代戏曲发展历史的普及性读物。它的初稿，曾在北京人民广播电台“文学知识”节目里连续播出过。在播讲过程中，受到了各界听众的热情鼓励和欢迎，听众纷纷来信，希望将广播稿付印问世。为满足广大听众的要求，作者又在原广播稿的基础上，吸收大家的意见，进行改写和适当扩充，成了现在这本小册子。因为是普及性读物，行文力求通俗浅显，内容力求重点和一般相结合，尽量系统全面地介绍我国古代戏曲发展的基本概况。由于篇幅所限，只侧重介绍戏曲文学的发展概况，至于声腔剧种的演变，舞台音美以及表演方面的内容，只好略而不论了。

本书前七讲由张燕瑾同志撰写，其他各讲由周续庚同志撰写，董兴文同志统一了全书的体例，并在文字上进行了适当加工。

在这样有限的篇幅里，描述我国古代戏曲发展七、八百年来丰富多采的历史，是很困难的，疏漏之处，在所难免，还希广大读者批评指正。

编 者

一九八三年十月于北京

目 录

第一讲	中国戏曲的形成·····	1
第二讲	元代戏曲的繁荣·····	10
第三讲	伟大的戏剧家关汉卿·····	18
第四讲	王实甫和《西厢记》·····	29
第五讲	元代前期其他杂剧作家和作品·····	40
第六讲	元代后期的杂剧作家和作品·····	55
第七讲	宋元南戏·····	67
第八讲	明代前期的戏曲·····	79
第九讲	明代中期的戏曲·····	88
第十讲	伟大的浪漫主义剧作家汤显祖·····	99
第十一讲	明代中后期其他剧作家和作品·····	110
第十二讲	明代的戏曲理论和戏曲批评·····	121
第十三讲	李玉和苏州派的戏剧活动·····	133
第十四讲	清初戏曲及李渔的戏曲理论·····	143
第十五讲	洪昇和《长生殿》·····	153
第十六讲	孔尚任和《桃花扇》·····	164
第十七讲	《雷峰塔传奇》和杨潮观的《吟风阁 杂剧》·····	174
第十八讲	清代地方戏曲的兴起与繁荣·····	183

第十九讲	清末的戏曲改良运动和王国维的戏曲论著	195
------	--------------------------	-----

第 一 讲

中国戏曲的形成

戏剧是一种综合艺术,它包括了文学、美术、音乐、表演等多种艺术形式,是这些艺术形式的有机统一和综合运用。

中国的戏曲,是世界文艺舞台上一朵独具特色的鲜花。戏剧的这些特点,在戏曲里表现得更加鲜明、更加突出,它包括了唱、念、做、打各个方面。所谓唱,是指唱词和音乐;念,是指人物的道白;做,是身段动作;打,就是武打。那么,戏曲是不是在它起源的时候,就是现在这个样子呢?当然不是。戏曲是以故事表演为主线,不断综合歌舞、杂技以及讲唱文学等特点而逐渐形成的。它经历了一个漫长的发展演变过程。

隋代以前,属于戏曲的萌芽时期。各种艺术因素的形成和发展,为戏曲的成熟准备了必要的条件。

艺术起源于劳动。原始时代的歌舞,再现了人们生产劳动的情景,体现了人们战胜自然及其灾害的愿望。青海出土的一个新石器时代的陶盆上,绘有三组舞蹈人像,每组五人,连臂踏歌。舞人头上有下垂的饰物,身后还拖着一个小尾巴,大概是在扮演《尚书》中记载的“百兽率舞”的场面。

《吕氏春秋》一书还记载古代传说中的“葛天氏之乐”：“三人操牛尾，投足而歌八阕。”就是说：三人拿着牛尾巴做的道具，踩着舞步，唱八首歌曲。这种原始形态的艺术，人物表演和故事情节都极为简朴粗略，还远远不是戏剧，但可以看作是最早的演出。

到了西周末年，出现了“俳优”。所谓“俳优”，也称“优”或“倡优”，他们是以滑稽的表演供贵族娱乐，并进行讽谏的职业艺人。《史记·滑稽列传》里记载了一个被称为“优孟衣冠”的故事：楚庄王的贤相孙叔敖廉洁尽忠，孙叔敖死后，他的儿子却穷到了卖柴为生的地步。一天，孙叔敖的儿子碰到了优孟，向他讲述了自己的穷愁境遇。优孟于是精心模仿孙叔敖的声音笑貌、动作神情，模仿得象极了。有一天，优孟穿戴好孙叔敖的衣冠，去为楚庄王祝酒。楚庄王和他左右的人都以为是孙叔敖复生了，因此想让优孟做宰相。优孟回答说：“我的妻子说，千万不要做楚国的宰相。象孙叔敖那样尽忠廉洁，把楚国治理成了诸侯霸主，他死后，他的孩子却穷得没有立锥之地。要象孙叔敖那样，还不如自杀。”楚庄王听了优孟的话，受到启发，就封给孙叔敖的儿子四百户，做为衣食之用。

俳优开始注意表演人物的语言动作特点，并且能够演得逼真，对后世戏剧已有重要影响，但它还不是表现故事，只能说具有一些戏剧因素。

到了西汉初期，表演才开始具有一些故事性。

在汉代，民间的各种演出总称为“百戏”，包括了歌舞、杂技、武术等各种形式。角抵是百戏中的一种。角，就是角

技，较量技艺；抵，即相互抵触。角抵戏是同现代的摔跤相似的一种杂耍技艺表演。角抵传说起源于战国时代，到了汉代，这种表演就进一步戏剧化了。晋人葛洪的《西京杂记》里，有一段“东海黄公”的记载：东海有个姓黄的老头，年轻时行法术能制伏毒蛇猛虎。他身佩赤金刀，头裹红绸子，一行法术，立刻兴云作雾，堆山造河。后来，年老力衰，又饮酒过度，在一次制伏猛虎的时候，法术不灵，被虎吃掉了。民间把这个故事作为戏来演出，皇帝又把它作为角抵戏的一个节目。这个“东海黄公”的表演，已经具有了一定的故事性。上场的两个演员，一个装扮成老虎，另一个则以红绸子束发，佩赤金刀，装扮成黄公。这类角抵戏，故事虽然仍很简单，但对于中国戏曲的形成来说，却有着重要的意义，可以说，它是中国戏曲的胚胎。

到了三国时代，这种故事表演中出现了以男扮女的现象。魏国的废帝曹芳让小优郭怀、袁信等在广望观下表演“辽东妖妇”就是一例。由于百戏中各种技艺同台演出的缘故，故事表演这条主线，能够在发展中不断吸收其他技艺的长处，使戏曲朝着综合艺术的方向向前发展。

从三国到南北朝是大动乱的时期，人民的迁徙促进了南北文化、汉族文化和其他各族文化的交流。所以，隋朝统一之后，能够继承南北朝时期的文化而有所建树。在音乐方面，隋代制定了“九部乐”。这九部乐互相交流，促进了音乐、舞蹈的发展，对中国戏曲音乐的形成有很大影响。另外，在每年的正月，各国来朝贺的时候，又举行百戏大会演，这就是《隋书·音乐志》所说的“总追四方散乐，大集东都”，

戏场绵延八里之广，参加演出的人数多达三万之众，演出规模极为宏大壮观。这就为各种艺术形式的互相学习、互相融合创造了条件。这样，到了唐宋，我国戏曲逐渐成熟的时期就到来了。

唐代由于经济繁荣、政治开明、思想活跃，文学艺术出现了百花争艳的局面，戏曲的各种要素也得到了很大发展。音乐上二十八调的运用，直接孕育着后世南北曲的宫调；故事表演方面也有了长足的发展。前代所流行的歌舞表演，到了唐代，就形成小型的歌舞戏，比如代面、钵头、踏摇娘三出戏以及参军戏。

代面，又称大面。据《旧唐书·音乐志》和宋代谢枋得《碧湖杂记》说，这个故事出自北齐。北齐兰陵王长恭，勇武善战，但容貌俊美而缺少威严。因此，每次打仗都戴上木制的假面具，以威慑敌人。有一次他率领五百骑兵同北周交战，被围在金庸城下。城上的北齐守军不知道他是谁，等他取下面具才认出他来，于是放弓箭手下去援救他，最后取得了胜利。北齐人因此制作了代面戏，表演长恭指挥击刺的动作，所以又叫《兰陵王入阵曲》。唐人段安节的《乐府杂录》说，兰陵王的扮相是：身穿紫色战袍，腰束金带，手持战鞭。

钵头，又叫拨头，据《乐府杂录》和《旧唐书·音乐志》记载，这个故事出自西域，是说一个胡人被虎咬死了，他的儿子上山找到父亲的尸首，并且杀死老虎为父亲报了仇。戏中的儿子扮相是：披发，白衣，面部作啼泣之状。

踏摇娘，是表演一个姓苏的人，没有做过官却自称中郎，长得很丑又爱喝酒，喝醉了就殴打自己的妻子。他的妻子很

美丽，又善于歌唱，就摇动着身子且步且歌向邻里诉苦，所以这个戏叫《踏摇娘》，也叫《苏中郎》。演出的时候，苏中郎穿红色衣服，戴帽子，脸也涂成红色，以表示醉容。他的妻子缓步入场，边走边唱，每唱一叠还有旁人和唱。在苏中郎殴打妻子的时候，还有一个管典库的人上场进行调弄。踏摇娘开始是男扮女装，后来又发展成直接由女子扮演。

参军戏则是以科白为主，多为表演滑稽诙谐故事的戏。关于参军戏的起源时代，有不同的记载。其产生的原因，是为了惩治贪官。据说，一个身为参军的官员因贪污获罪，后来皇帝赦免了他的罪过，但是每逢宴会，要由俳優扮演他被人嘲弄。那个扮演官员的演员，就被称为参军，扮演嘲弄角色的演员，就叫做苍鹘。唐代参军戏的演出情况，唐人范摅的《云溪友议》有这样的记载：唐代诗人元稹在浙东时，“有俳優周季南、季崇及妻刘采春，自淮甸而来，善弄‘陆参军’，歌声彻云。”元稹赠给刘采春的诗说她“缓行轻踏蹴文靴”，还说她“言词雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌。”参军戏的演出，已经有了歌唱和音乐的表演，看来是相当精采的。

俳優们的故事表演发展到唐代的参军戏，不仅出现了女演员，而且开了唱曲子的先例，具有了一定程度的载歌载舞的形式，向戏曲的成熟阶段迈出了关键性的一步。

唐代的歌舞艺术有很大发展，象《霓裳羽衣舞》、《剑器舞》等，都有着极高的成就。歌舞艺术吸取了故事表演的长处，通过情节来表现人物，对于戏曲的成熟，有着很大的影响。到了晚唐，宫廷里演出过故事性很强的以角抵为基础的

歌舞戏——《樊哙排君难》。据《唐会要》记载，唐昭宗李晔在光化四年，为庆祝盐州雄毅军使孙德昭平定太监刘季述的谋权篡位叛乱，曾经演出了“《樊哙排君难》戏”。这个戏又名《樊哙排闥》剧，演的是《史记·项羽本纪》里鸿门宴的一段故事。这个故事是写楚将项庄按照范增的吩咐，在鸿门宴上舞剑，想乘机杀害刘邦。刘邦手下的谋士张良见事情危急，就告诉了樊哙。樊哙身带宝剑、手持盾牌，撞倒了守门卫士，闯入宴会。项羽一见，却赐给他一只整猪腿吃、一大碗酒喝；樊哙乘机替刘邦进行辩护，使刘邦摆脱危难，逃回汉营。这个戏虽然还只是唐代的一种乐舞，是从《晋书·乐志》所说的《公莫舞》发展而来，但既称为“戏”，那么它的故事情节显然要比《公莫舞》，甚至比《代面》等戏要复杂、曲折，更接近于戏剧。

唐代的传奇小说，为戏剧的取材提供了丰富的原料，后世很多戏曲，都是根据传奇小说改编创作的。唐代诗歌的成就，也为戏曲唱词的撰写提供了直接的借鉴。

总之，唐代文学艺术的成就，为中国戏曲的成熟奠定了基础，推动了戏剧艺术的诞生。

到了宋代，中国戏曲就臻于成熟了。

北宋由于城市经济的繁荣和市民阶层的活跃，促使戏剧艺术飞速发展。宋代的说话艺术兴盛，大量的话本小说，不论是从故事内容上还是从刻画人物的技巧上，都对戏曲的成熟起着积极作用；宋代的傀儡戏和影戏也很发达。这些演出虽然以摹拟舞台演出为基础，但表演者摹拟剧中人的声音语言，又反过来促进了戏曲由叙事体向代言体的过渡，使戏曲艺术进一步走向成熟。

宋代已经出现了所谓“杂剧”。在大都市里，有很多表演各种伎艺的场所，叫做瓦舍或瓦子，瓦舍里设有若干座勾栏，内中就有专供杂剧演出的勾栏。在唐代参军戏的基础上，糅合了其他伎艺的表演形式，便形成了宋代的杂剧。宋杂剧脚色的人数，已经由参军戏的两人发展到五人，故事情节也更完整了。这些杂剧的演出，分为艳段、正杂剧和杂扮三部分：艳段演寻常熟事，是为了引入正篇而加演的小故事；正杂剧分成两段，演出完整的故事；杂扮多为滑稽调笑性质的段子。这些简短的杂剧根据所要表达的思想内容，来安排简单的故事情节，大多数能够表达人民的爱憎，有着强烈的现实内容。比如，宋人周密《齐东野语》里所记载的讽刺童贯的“三十六髻”的故事：宣和年间，童贯用兵燕蓟，大败而逃。一日内宴，教坊进伎，有三四个婢女上场，首饰发式各不相同。第一个口称是“蔡太师（宰相蔡京）家人”，把发髻梳在额头，说是太师朝见皇上，此髻名“朝天髻”。第二个口称是“郑太宰（太宰郑居中）家人”，发髻偏坠在一边，说是太宰回乡守孝，懒理政务，此髻名“懒梳髻”。第三个口称是“童大王（上将军童贯）家人”，梳了满头小发髻，象小孩子一样。人问其故，她回答说：“我们大王正在用兵打仗，所以我的梳妆就叫‘三十六髻’。”髻与“计”同音，讽刺童贯用兵“三十六计，走为上计”，只会逃跑。岳珂的《程史》中记载了讽刺秦桧卖国投降的“二圣环”故事：绍兴十五年四月，皇帝赐给秦桧一座大宅第，并赏赐了很多钱物。秦桧搬进新宅第举行宴会，有教坊优伶演出。一个演员“参军”出场，称颂秦桧功德，另一演员则给他搬去了荷叶交椅。“参军”拱手

称谢就坐时，忽然头上所戴的幞(fú)头坠地，露出了脑后两个大巾做的环。问：这是什么环？“参军”答：“二圣环”。

于是这个演员使用棍子打“参军”的头，说：“你只知道坐太师椅，享受银子绢帛等物，怎么能把‘二圣环’置之脑后？”

“二圣环”谐音“二圣还”，讽刺秦桧对金人屈膝投降，不能雪靖康之耻（靖康年间金人南侵，掳走徽、钦二宗），迎还

“二圣”。结果，触怒了秦桧，把伶人下狱，有的还被害至死。这都说明了宋杂剧具有敢于面对现实的精神。这类杂剧因为比较短小，就作为百戏中的一个节目，同其他伎艺一起演出。有的杂剧在民间演出过程中，逐渐吸收其他伎艺的表演，具有了曲折复杂的情节，可以在专演杂剧的勾栏里演出，甚至可以接连上演七、八天。孟元老《东京梦华录·中元节》一条就有这样的记载：艺人们从过了阴历七月初七日起，就开始演出《目连救母》杂剧，直到七月十五日为止，看的人日益增多。宋代《目连救母》的具体情节没有留下记录，通过唐代的《目连变文》和明代的《目连救母行孝戏文》，可以知道这个故事的大体内容。它是写目连的母亲刘氏作恶多端，死后被打入永不超生的阿鼻地狱。目连出家为僧，见到佛祖，得知刘氏受苦的情况，便到阴间把刘氏救出了地狱；又于七月十五日设盂兰盆会，施舍饿鬼，使刘氏才能吃到饮食，免为饿鬼。在演出过程中，还穿插一些其他情节，故事性很强。这类节目虽然不多，但却标志着杂剧艺术已经脱离百戏而走向了独立发展的道路。

在南宋，由于没有受到战争的破坏，又加上北方艺人的南渡，文化呈现出繁荣景象。尤其是都城临安，有很多游乐场

所。那里的艺人有各种各样的行会组织，象演杂剧的绯衣社，演影戏的绘革社，唱赚的遏云社，说书的雄辩社等等；撰写说话话本和唱本的文人也有组织，象临安的武林书会，温州的九山书会等等。这些组织都促进了南方艺术的发展。在金人统治下的北方地区，尤其是金都燕京，凑集了一些未能南下的艺人，促进着北方艺术的发展。宋金分治的政治形势，并没有阻挡住戏曲艺术走向成熟的步伐。在南宋，杂剧艺术叫做“官本杂剧”，据《武林旧事》记载，共有二百八十种；在金朝，杂剧称为“院本”，在《辍耕录》这部书里，记载金院本共有六百九十种之多，可以想见当时杂剧演出的盛况。这些剧本都没有流传下来，但其中有些剧目，象《张生煮海》、《渰蓝桥》、《蔡伯喈》、《蝴蝶梦》等故事，一直在后来的舞台上演出，可见这些官本杂剧和院本都具有很强的故事性。宋代存留下来的，只有南戏作品。这些作品，如保存在《永乐大典》中的《张协状元》，艺术上虽然粗糙，但就其性质来看，已是成熟的戏剧文学。所以可以说，到了宋代，戏曲艺术已经形成了。

第 二 讲

元代戏曲的繁荣

我国的戏曲艺术，走过了漫长的发展道路之后，到了元代，终于由涓涓细流汇成了浩瀚的江河，出现了一个繁荣兴盛的局面。元代的戏曲，包括杂剧和南戏两个戏曲种类。元代戏曲（主要是杂剧）所取得的伟大成就，远远超过了同时代的其他文学样式。元代的杂剧是在宋杂剧、金院本的基础上，进一步融合其他表演艺术而发展起来的。

在元代，为什么戏曲会出现这样一种繁荣的局面呢？这除了戏曲艺术本身经过长期酝酿、逐渐成熟这个原因之外，还由于元代的社会现实为元曲这棵参天大树的蓬勃生长提供了适宜的土壤。

任何文学艺术的活动，都要以当时的经济条件为基础，对于戏曲来说，则更是如此。元朝是以蒙古贵族为主，联合少数色目商人和汉族大地主建立的王朝。蒙古族统一中国的时期，正是它的社会由没有充分发展的奴隶制向封建制急剧过渡的时期。虽然由于落后游牧经济的影响和战争的摧残，使中原农业经济和手工业受到了很大破坏，但是，在统一中国的过程中，元朝统治者逐渐认识到农业生产的重要性，采

取了一些重视农业生产的措施，使南方农业有所发展，北方农业也逐渐恢复。为了满足蒙古贵族的消费，还把几十万工匠集中到大中市镇，并设置官营作坊和管理机构，使手工业也在前代的基础上得到发展。漕运的沟通，中西交通的扩大，使城市经济畸形发展，出现了大都（北京）、杭州、太原、泉州、上海、广州等闻名于世的大都市。这就在客观上需要一部分人脱离物质生产而专门从事艺术创造，于是一大批杰出的戏曲作家和卓有声誉的演员应运而生。据元人夏庭芝（字伯和）《青楼集》记载，经常在大都演出的名演员就有二十多人。经济的发展为戏曲演出提供了必要的条件，例如演出场所、舞台设备、服装道具等等。庞大的市民阶层，是戏曲的广大观众；发达的经济，是戏曲繁荣的物质基础。

在政治方面，元朝实行民族压迫政策，把全国人民分为蒙古人、色目人（包括西域各族以及海外来的阿拉伯人、欧洲人等）、汉人（包括北中国的汉人、契丹、女真、高丽人等）、南人（原南宋统治区的汉人）四等，政治地位、法律待遇、经济负担等各方面都不平等。比如蒙古人杀了汉人可以不偿命，汉人杀了蒙古人、色目人则处以死刑，还禁止汉人打猎、收藏兵器等，民族矛盾、阶级矛盾空前尖锐。特权阶层横行无忌，官府又异常残暴腐朽，给人民带来很多痛苦。人民的痛苦生活、人民的愿望、人民的感情，要求通过他们喜闻乐见的杂剧这种艺术形式来表现。也就是说，人民要求杂剧成为他们的喉舌，成为他们向统治者进行斗争的武器。元代的现实生活为杂剧提供了丰富的内容，这是促使元杂剧繁荣的富有生命力的源泉。