

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

麻文琦 谢雍君 宋波 著

中国艺术简史丛书

中国戏曲史

文化艺术出版社



161151

本丛书使用个别图片因故未及知悉有关作者，
见书后谨请与本社取得联系。

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 出版

(北京市丰台区万泉寺甲1号)

新华书店 经销

文化艺术印刷厂印刷

*

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 5 字数 100,000

1998年1月北京第1版 1998年1月北京第1次印刷

· ISBN7-5039-1621-4/J·496

定 价:11.80元

序

言

安 葵

这本《中国戏曲史》是由近年毕业的三位文学（戏剧学）硕士撰写的。为撰写这部简史，他们三位做了认真的准备。读这部书稿，我感到一股强烈的青春气息。同样的一部历史，他们有不同于其他著作的叙述方式，从中也体现出他们对历史的见解。我想由青年学者写出的书可能更适合青年读者。

在即将迈向 21 世纪的时刻，中国优秀的民族传统文化更加受到人们的重视，中国戏曲的迷人风采和它的丰富的文化内涵，吸引了越来越多的学者和普通人的目光。于是人们也希望更多地知道戏曲的历史。

但是，要把戏曲的历史讲清楚确实是不容易的。在古人的著作中有许多关于戏曲的资料和论述，但直到 20 世纪初，尚无一部系统的戏曲史著作。王国维先生于 1913 年完成的《宋元戏曲史》被认为是近代戏曲史研究的开山之作。之后，吴梅、郑振铎、冯沅君、周贻白、任二北、孙楷第、钱南扬、赵景深、王季思、马彦祥等戏曲史家，在这一园地继续耕耘，

取得许多新成果。80年代，张庚、郭汉城先生主编的《中国戏曲通史》是对前一段戏曲史研究的带有总结性的著作。在这之后，戏曲史研究又沿着两个方向继续向前发展，一方面，编写《中国戏曲志》等全国性的工程推动着各地戏曲史研究的深入，一些原来研究较少的领域不断得到添补，如少数民族戏剧、宗教祭祀性戏剧等，有许多新的研究成果，剧种史，断代史，各个艺术门类的历史（如戏剧文学史、演出史、剧场史）也有许多新作相继问世；另一方面，是向普及方面的努力。一般读者没有时间读长篇的专著，对详细的考证和反复的辩难也没有兴趣，他们希望更简捷明了地知道一些历史事实和结论，于是近年又有多种戏曲简史出版。

我们不应低估这种普及工作的意义。第一，它是社会的需要；第二，任何一门学科的发展，都是以普及为基础的，普及的基础越广泛，提高起来也就越容易。从写作的难度说，写简史并不简单。“简史”并不是通史的简单压缩，它要求作者对历史有比较深透的了解，这样才能做到取舍准确，重点突出，化繁为简，化难为易，写起来也才能生动活泼，举重若轻。

我觉得三位年轻的作者基本做到了这一点。中国戏曲形成的过程，形成后的发展，各个阶段的基本面貌，各个时期的主要作品，主要人物，在书中都有清楚的描述。对于各个时期戏曲艺术盛衰兴替的原因，也做出了简明而具体的分析。读了这本书，对于戏曲的历史可以有个概貌的了解。因此我认为，这个小册子也是作者们对弘扬民族优秀文化所做的一份奉献。

戏曲史研究是戏曲理论的研究的基础。我希望三位作者以及其他青年学者能够通过这一类史的写作打下更坚实的治学基础，在做普及工作中更多地想到读者，贴近时代，从而在理论研究的大道上更大步地前进！

1997年8月

目 录

序言	安葵 (1)
第一章 漫漫长途	(1)
一、原始沉醉	(1)
二、曲折进程	(4)
三、初具规模	(9)
四、礼乐传统	(16)
第二章 元代戏曲	(19)
一、整体勾勒	(21)
二、璀璨星辰	(24)
三、严整结构	(40)
四、北衰南盛	(44)
五、历史印迹	(47)
六、美学总结	(54)
第三章 明代戏曲	(58)
一、南戏演进	(58)
二、传奇体制	(68)

三、姹紫嫣红	(71)
四、临川四梦	(81)
五、沈汤之争	(92)
六、理论批评	(97)
第四章 清代戏曲	(102)
一、袅袅余音	(103)
二、双峰并峙	(108)
三、身代梨园	(119)
四、花雅之争	(124)
五、乱弹遍地	(130)
六、剧坛盟主	(136)
结语	(146)

第一章

漫漫长途

“以歌舞演故事”，是王国维在《宋元戏曲考》中为戏曲艺术作出的一句最简练的描述，是对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“演”还是“故事”，每个概念都犹若琥珀，凝固着祖先历经的一次漫漫长途。戏曲艺术不是突如其来而是慢慢形成的，那么在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，戏剧也就成熟了。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。

人类最早的演是在哪里？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，以此象征蛴螬的蛹茧。在这个建筑物里，坐着一些男人，他们歌唱昆虫蛴螬的各个发育阶段，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，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，在这个仪式中，阿伦塔人使用了摹仿的手段，而正是摹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。（图1）

显而易见，这种巫术摹仿距离戏剧的形成还太过遥远，人

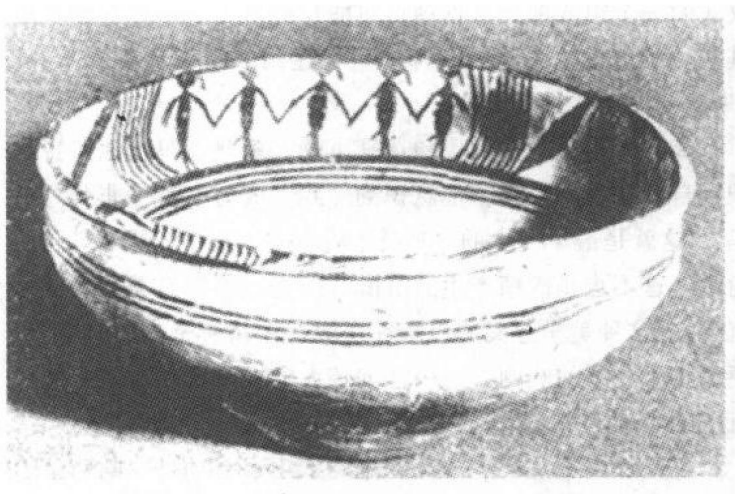


图1 新石器时代舞蹈纹陶盆，青海大通口孙家寨出土

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摹仿而具备了更多的表演性。萨满的扮演是向戏剧本体的大步迈进，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……或许酒精或其它药料能使人昏迷，巫师便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狂下的心理状态吗？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……”^①

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：“盖群巫之中必有像神之衣服形貌动作者，而视为神之凭依，故谓之灵……灵之为职……盖后世戏曲之萌芽，已有存焉者也。”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，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

^① 朱狄《原始文化研究》516页。

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的游离出来，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。优孟衣冠的故事青史留芳，他出色的扮演和天才的模仿为人所乐道。但究其实，优孟是以演戏的方式在谋求现实的功利，而不是相反，不是在借用政治舞台上演一出精妙的戏剧。这其中的区别只证明了一点，那就是，戏剧美在先秦现实政治生活中的散落。

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聲音。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，其中角抵戏形式为戏曲

史家所注目，它被有些史论家判定为戏剧形式确立的标志。

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，角抵戏原本是一种竞技项目，但到了汉代，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。（图2）《东海黄公》的情节是这样的：东海地方有一个姓黄的老头，年轻时有对付猛兽的法术，后年老力衰，加之饮酒无度，法术失灵。有一头白虎出现在东海，黄公前去制伏，但最终被白虎咬死^①。这出剧目有扮演，有情节，有假定情境，而且既不是巫术活动，也不是祭神仪式，它是一出被观众观赏的节目。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《踏摇娘》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，龇鼻，实不仕，而自号为“郎中”。嗜饮，酗酒；每醉，辄殴其妻。

^① 参看葛洪《西京杂记》相关记载。



图2 蚩尤戏 明刊《三才图绘》插图

妻衔怨，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。（图3）



图3 舞蹈《踏谣娘》 陕西省歌舞团表演

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，它虽然简单，但与《东海黄公》相比又着实前进了一步，至少它在向“以歌舞演故事”的戏曲形式迈进和靠拢。

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。参军戏是古优表演形式的一种发展，它继承了古优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”是一种官衔。后赵时期有一个叫周延的“参军”，

因盗取数百匹官绢被捉拿下狱。统治者为了儆戒其它官员，就在宴会上让几个演员表演这样一段节目：“……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。’”^①

从此记述中，我们可知，参军戏的嘲弄对象是犯官，它由两个角色演出，一个是“参军”，扮演被戏弄的对象；一个是“苍鹘”，执行戏弄的任务。

参军戏实则是滑稽讽刺戏，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，他们以滑稽为利剑，直指贪官污吏、民间恶习和宗教迷信。尽管他们表演的具体内容已经无从知晓，但是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。（图4）

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

^① 《太平御览》卷五六九，引《赵书》。