

中国古代文体丛书

戒曲

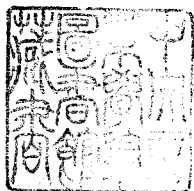
么书仪 著

人民文学出版社

中国古代文体丛书

戏曲

么书仪 著



人民文学出版社

一九九四年·北京

160147

(京)新登字002号

图书在版编目(CIP)数据

戏曲/么书仪著. -北京:人民文学出版社,
1994.7

(中国古代文体丛书)

ISBN 7-02-001827-0

I.戏… II.么… III.①古代戏曲-文学研究
-中国②文学研究-古代戏曲-中国 IV.I207.3

中国版本图书馆CIP数据核字(94)第00054号

责任编辑:管士光

封面设计:了之

封面题字:林东海

人民文学出版社出版

(100705 北京朝内大街166号)

北京市人民文学印刷厂印刷 新华书店发行

字数121,000 开本787×960毫米1/32 印张6.5 插页2

1994年7月北京第1版 1994年7月北京第1次印刷

印数 00,001—20,030

定价 3.90 元

目 录

绪论	1
第一章 戏曲的准备阶段	14
第一节 有情节的歌舞	16
第二节 有科白的滑稽表演	26
第三节 交汇融合的趋势	33
第二章 戏曲形式走向完备	45
第一节 宋代大曲与诸宫调	48
第二节 宋杂剧和金院本	55
第三节 南戏	63
第三章 中国戏曲的完善	82
第一节 北杂剧的内容和基本格局	83
第二节 北杂剧组织结构的确立	92
第四章 中国戏曲的高峰	117
第一节 南戏四大声腔与昆弋争胜	119
第二节 明传奇的体制特征	137
第三节 杂剧的南曲化	162
第五章 中国戏曲的变化	166
第一节 昆弋之变和花雅之争	168
第二节 清代地方戏的体制变革	176
结束语	204

绪 论

在谈到戏曲这种文体的演化历史及其特征之前，我们首先遇到的问题，是对“戏曲文体”所涉范围的界定。戏曲，与我国古代传统文学样式，如诗、词、文、赋等不同，它并非是单纯供阅读的文本，它与接受者的关系，更重要的是在演出场所之中，从某种意义上说，写在纸上的戏曲文学剧本，并不是戏曲的真正实现。它的实现还包含着更加复杂、丰富的艺术形式上的因素，诸如说、唱、做、打的表演，以及舞台布景、音乐伴奏、灯光等等，用一句通常的话来说，它是一种“综合艺术”。

不过，本书对戏曲的考察，主要是限定于“文体”的角度。也就是说，研究的是它作为中国古代文学诸种文学样式中重要的一种的发展过程及其特质，因而，自然就会把舞台表演上的种种因素放在我们考察的视境之外。但是，演出的实践、舞台表演对戏曲这种“文体”特质的确立与演变又是至关重要的。甚至可以说，正是舞台演出的推动，才使“戏曲文体”得到发展和完善，那么，这方面情况如果加以忽略，自然将会造成严重的缺陷。考虑到这种复杂的关系，我给这本书确定的观察和论述原则是：以戏曲文学的文体作为分析的对象，而舞台实践将作为制约推动这种文体发展变化的重要条件来看待。

当我们开始进入中国戏曲文体的特点及其演化过程这一正题时,有两个问题是不能不先作些讨论的。第一是中国戏曲起源的问题。第二是与对传统诗词文赋,与对西方戏剧的考察相比,对戏曲的“文体”特征的考察在角度和侧重点上,应该有什么样的变化的问题。前一个问题涉及对史实材料的分析和我们分析的起点,后一个问题关系到我们的论述方法。

在中国文学的文体递嬗的历史上,戏曲文学的出现是值得注意的重要现象。这不仅仅因为戏曲属于俗文学范畴,它的作者和它的对象世界都不再囿于那个文学庙堂,更重要的是,这种文体的演变,已经偏离了传统诗文沿革的轨道。它的形成、发展,并非完全依赖于对前代诗、词的继承,而有它自身从萌发到成熟的漫长的历史。而从它的内部结构上看,诗词也不再是它形成的唯一的,或者说是最重要的依据。这个文体形成的过程本身,就带有相当程度的独立性。

现代人把“戏曲”的表演艺术手段归纳为“唱念做打”,反过来说,以“唱念做打”作为艺术手段的表演形式叫戏曲。

我们若搞一点训诂,追溯一下“戏”、“曲”二字的本源,还是很有意思的。“戏”在《说文解字》上被许慎释为“三军之偏也,一曰兵也,从戈,虐声”。看起来,这与我们今天概念中的“戏”字在内涵上似乎全不相干。但《诗经·淇澳》中就已有“善戏谑兮,不为虐兮”,可见,“戏”字在很早的时候,就已有游戏、玩

笑之意。而“戏”与“兵”也并非真的不相干。姚华《说戏剧》中所言“戏始斗兵，广于斗力，而泛滥于斗智，极于斗口，是从戈之意也”，就沟通了“戏”与“兵”，与打斗之间的联系。事实上，在后世，游戏、玩笑乃至舞蹈、音乐与兵器、军队或战事之间的联系一直没有分离。汉朝有“武戏”。唐代有“剑器舞”。宋代“钧容直”（钧容，宋军乐名。钧容直为宋代宫廷仪仗中的军乐队）身兼护驾、奏乐二任。至于金代诸多“针儿线”、“甲仗库”、“军闹”、“阵败”院本，元代以后的武戏就更不用说了。因此，把“戏曲”中的“戏”字理解为包含着“做”与“打”的内容，去事实该不会太远。“曲”字的意思比较简单，《国语·周上》有“使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书”的记载。曲即是乐曲、曲词之意。“戏曲”中的“曲”也就代表了“唱”“念”的内容。

如果把远古俳优的即兴表演和应对玩笑当作“戏”的先祖，那么，先秦歌舞就应当是“曲”的源头了。作为两条并行的线索，古代优戏和歌舞，经过从先秦至南北朝、隋唐的发展，至宋始合而为一，形成真正的“戏曲”。因此，我们在描述戏曲的发生发展时，应该从看来与“文体”相去甚远的古优的表演与先秦歌舞开始。

比起诗、词、文、赋来，戏曲最明显的特点是它的“通俗性”和“实践性”。

所谓“通俗性”，是指戏曲最初由民间萌生，最终于民间落脚这一事实。它不再仅仅被置于案头供阅读、吟诵（充其量像词那样配乐歌唱），纯属于文人的

领域。它要作为一种伎艺(广义的伎艺)到舞台上进行演出,面对着各阶层的观众,特别是广大的市民观众——一个世俗的世界。由于欣赏对象的拓展,使戏曲的发展在一定程度上必须偏离“正统文学”的轨道而另辟蹊径:它不仅要在文人的经营,而且要在市俗百姓的选择中,不断地调整自己存在的形态。从某种意义上说,南戏、杂剧、传奇、地方戏的递嬗变化,以及变化中的刻意求新,都是这种选择和调整的结果。

这里所说的“实践性”,并非是与“理论性”相对应的概念,而是指戏曲的舞台实践特征。严格地说,一个戏曲文本只能供案头阅读,却不适合舞台演出,便不能算是成功的。它的最终实现,还是要在舞台上。这样,“戏曲文体”本身,就要不断地接受舞台表演的影响和制约。比如诗词长于内心情感的刻绘,小说也可以作大量的心理描写,戏曲中的人物情感和内心活动,是通过曲词来表现的,但是,如果一个戏曲作品过多地使用歌唱抒情,会使人感到乏味,因此,创作者必须顾及到舞台演出实践的效果,在戏曲结构、人物动作等方面下功夫。这就是“实践性”对文体构筑的反作用。其他如舞台及其他演出条件、虚拟性、程式性的表演方式,也都会影响到文体的特征。因此,我们在考察戏曲文体特征时,充分注意它的“通俗性”和“实践性”所带来的各种制约,是非常必要的。

我们在考察戏曲文体特征时,应该具有与考察诗、词、文、赋既相同但又相异的方法与角度。首先,

戏曲融诗、词、说唱文学于一炉，又受到表演上唱、念、做、打诸因素的直接影响，使我们的分析必须充分看到来自各方面复杂因素的作用。其次戏曲在某种程度上是执笔者、演出者与观众的“集体创作”的这一事实，又提醒我们注意到文人、演员、观众在创作、表演、欣赏时从不同角度出发的审美需求上的矛盾和统一的状况。最后，戏曲属于雅俗共赏的艺术形式，它为不同文化层次的阶层所共同创造和接受。这些都是值得注意的方面。所以，戏曲的形成，就犹如涓涓细流，经过曲折蜿蜒，千回百转才汇成江河。而一旦形成之后，它的容量，它的社会作用，它的审美效应，都远远地超过了前此的诗、词、文、赋，它的魅力所及，几乎席卷了整个社会。因此，我们在描述戏曲文体演变的历史时，要特别注意到它在曲折而复杂的发展历程中与社会、文学的诸多因素间的关系。

把中国戏曲与诗词文赋等进行比较，可以看到戏曲有别于传统文学的特点，有助于我们研究方法、角度的确立。若是再作一点横向比较，则可以看到中国戏曲与西方戏剧的发展过程与文体变迁，也有明显的异同，使我们注意到民族特异审美心理对这一文体形成的影响。

西欧戏剧历史悠久，作为古代欧洲戏剧代表的古代希腊戏剧在公元前五世纪，便进入了繁荣时期。公元前三至二世纪，罗马戏剧也达到鼎盛。古代希腊和罗马戏剧，最初都是从宗教仪式而来，有着娱神的宗教意义，这一点，与中国的戏曲可以远溯到与图

腾崇拜相关的巫觋歌舞是相同的。不过,希腊、罗马宗教仪式上的表演以歌唱为主,以语言表情达意,开启人的思维。而中国巫觋的表演,却是歌舞相兼,以舞为主,更重形体表演,强调悦目怡情。严格地说,最初的古代希腊戏剧和罗马戏剧,并不是严格意义上的“戏剧”。它说唱相间而以合唱为主,间有演员的叙述,并与合唱队有简单的对白。后来,由于有取材神话的悲剧和取材生活的喜剧出现,合唱队的抒情成分逐渐减少,而随着剧情的复杂化,叙事成分逐渐增多,语言、动作和戏剧矛盾更加发达起来。后来,亚里斯多德在《诗学》中将“悲剧”定义为“是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是语言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用;摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法,借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”。这说明古代希腊戏剧已经趋于成熟。

总的来说,希腊和罗马古代戏剧的构成和艺术表现还是比较单纯的。按照亚里斯多德的说法,构成“戏剧”的几个必要条件是:①故事情节有一定长度。②媒介是语言。③表达方式是摹仿、代言。它虽然也曾与歌舞邻近,古希腊一度还产生过“集诗歌、散文、音乐、舞蹈以至于魔术和走绳索之类的各种杂技于一炉”,(廖可兑《西欧戏剧史》)伴有滑稽、嘲弄场面的拟剧,但由于悲剧与古希腊对神的信仰相关,而喜剧又与当时的民主政治密切相连,纯属于民间的,粗俗而无节制的拟剧就在中世纪的宗教剧兴盛时消亡了。因此,一般说来,西方“戏剧”中,歌

舞和音乐的成分很少,即使时有出现,也没有构成主要的成分。这些,都是与我国戏曲相异的地方。

以古希腊的戏剧发展来看,从公元前七世纪酒神祭祀开始,到公元前四世纪《诗学》问世,经历三百年,戏剧的体制就基本上固定下来。而我国戏曲,若从先秦歌舞和两汉优戏算起,到宋代南戏出现,其间却经历了一千多年的时间。

探究西欧戏剧形成迅速,而中国戏曲发展缓慢的原因,是中国戏曲史研究中的一个古老命题。想要说清其间的复杂缘由,是相当困难的,或者说几乎是不可能的。不过如果排除一些涉嫌于随意性太大的因素,至少下面两点值得我们考虑。

其一,西欧戏剧从一开始就是以颂神为主要内容,偏于思维型。以后顺理成章地把戏剧作为抽象思维的一种外化的手段,来表现人与命运、人与自身、人与环境关系的思考。从体制上看,从古剧的歌唱与戏剧,甚至与歌舞一体,到后世歌剧与话剧、舞剧分途,实际上是一个分解过程,一个把思维与娱乐一分为二的过程。而中国戏曲从巫觋的娱神(实际上是娱人)为主要内容开始,更偏重于满足感官娱乐的需求。中国人抽象思维不够发达的民族素质,寓教于娱乐的思维模式,宗教观念淡薄,心魂所寄为现世今生的实用人生态度,都导致将教化、艺术、宗教、娱乐合而为一的倾向。中国巫觋的既娱人又娱神的表演;变文俗讲将宗教与世俗的混杂;在戏曲社会功能上强调教化的主张,都是这种民族审美要求的具体表现。这种审美要求,常常由于混杂着许多

非艺术因素,而使戏曲本身的特质被淹没,建立一种完备的艺术形式及文学文体的要求的自觉性受到抑制。因此,中国戏曲的发展,便表现为一个缺少强烈自觉意识的散漫的汇合过程。

其二,一种文学样式的发展和确立,必须有赖于有文化修养的知识阶层的介入。希腊和罗马戏剧从一开始就非常幸运地获得了这个条件。古代希腊三大悲剧家中,埃斯库罗斯是雅典的一个氏族贵族家庭的子弟,从小受到良好的教育。索福克罗斯出身于雅典一个富裕的商人家庭,具有很高的艺术才华。欧里庇得斯同时又是一个学者、思想家;喜剧家米南达是一个富裕的名门子弟。阿里斯托芬虽生平难考,但在他的戏剧创作中,显示了他对于政治、战争、哲学、艺术的见解,充分地证明了他有着极高的文化素养。罗马的泰伦斯、普劳图斯、塞内加也同样是知识广博而才能出众的剧作者。他们的出现,他们的艺术实践,不仅促成了希腊、罗马戏剧在语言、人物刻画、戏剧结构等方面的发展,而且对于西方戏剧的体制的定型,有着不可磨灭的功勋。

中国戏曲从它的萌芽阶段开始,就被排斥于正统文化之外,被认为是不入流品、不登大雅、专供调笑的倡优之类。直到元代,才有文人儒士在不得已的景况之中下顾戏曲,从而产生了戏曲这一文学样式最终成熟的契机。元代的文人才士,使刚刚在宋代才形成的幼稚的戏曲得到提高和改造,使中国戏曲最后确立了它的基本的特质。这一特质虽然相异于传统的诗词文赋,但是,由于文人的加入,又使戏

曲与传统文学有着割不断的联系,而必需寻找传统文学与市民文学连结的途径与方式。

中西对戏剧“功能”的不同理解和文人“介入”的不同方式与时机,显然会对西方戏剧和中国戏曲的发展产生不同的影响。当然,这远远不是问题的全部。对于相异的文化形态上的其他复杂因素的考察,工作还是大量的。

如果从亚里斯多德《诗学》在谈到希腊悲剧的那段话中,略去“悲剧”在题材、情感表现和引起的感情效应等特定的内容的话,那么,这段话可以看作是“戏剧”的定义。迄今为止,这定义对于西方戏剧仍然并不过时。凡是故事情节有一定的长度、媒介是语言、表达方式是摹仿、代言的文体就是戏剧的说法,一直被认可,而且,这一在纪元前就已基本确立下来的文学样式,后来也没有发生太大的质的变化。当然,后世戏剧在内容上和艺术表现上都有进一步的丰富与发展,然而,就其若干涉及基本性质的特征而言,基本上是一致的。

中国戏曲却又不同了。建立完备艺术形式与新的文体要求的自觉性的欠缺,使几乎所有与戏曲有关联的名称的内涵都不易把握得准确,而且稳定性极差。比如:优戏、伎艺、百戏、散乐、杂戏、滑稽戏、参军戏、院本、杂剧、戏文、南戏……都可说是属于“模糊概念”的系列。对于百戏与散乐、滑稽戏与参军戏、杂剧与院本、戏文与南戏、乐府与传奇,谁也说不清它们准确的含义和彼此的界限。它们出现于不同的时代,艺术形式的特征既有重合和联系,又有区

别和差异……戏曲史研究者，常常苦于难以极有根据地理清它们之间的渊源和继承关系。而戏曲在宋代形成之后，于元明清也屡经变迁，体制样式都又发生很大的变化。

“戏曲”一词出现得很晚，最初见于元人陶宗仪的《南村辍耕录》。其中的“院本名目”云：“宋有戏曲、唱浑、词说，金有院本、杂剧、诸宫调，院本、杂剧，其实一也。”《杂剧曲名》云：“稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继，金继国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋戏曲之变，世传谓之杂剧。”这里的“戏曲”也还并非是现代意义上的“戏曲”，倒是“宋杂剧”的别称，而这里的“传奇”则有点像是唐代小说和“元杂剧”的异名了。

有趣的是：同这些名称的内涵不清相联系，对于什么叫“戏曲”，具备了哪些因素以后，才可以算是真正的“戏曲”，直到今天也众说纷纭，莫衷一是。对这个问题的不同认识，牵涉到我国戏曲史上的另一个重要问题，即对于戏曲成熟的具体时代的判断问题。

归纳比较流行的近、现代重要的研究者的意见，对于中国戏曲成熟的时代有三种说法：

任二北力主“唐代说”。他从传统的区分文体的要点出发，认为凡属“代言、问答、演故事”（《唐戏弄》）的文体形式，即可以称为具有了构成戏剧的基本条件（这里的“戏剧”可以看作是“戏曲”的同义语）。他认为“踏谣娘”就是“唐代全能之戏剧，在今日所得见之资料中，堪称中国戏剧之已经具体，而时代又最早者。”（《唐戏弄》）

郑振铎、周贻白等提出“宋代说”。

郑振铎指出：“盖中国最早的戏曲，其产生期，今所知者当在北宋的中叶（约第十一世纪）至宣和间（第十二世纪初半期）。”（《插图本中国文学史》）

周贻白认为：“北宋时期民间勾栏所演杂剧，不仅内容上已完全以故事情节为主，装扮人物，根据规定情境而作代言体的演出，而且，在表演形式上则根据唐代参军戏与歌舞戏相互掺合这一基础，从故事情节出发，使内廷那些轮替着演出的歌舞杂技成为有机的结合，由是形成多种伎艺高度综合的中国戏剧的表演形式。”（《中国戏曲发展史纲要》）

持“宋代说”的还有钱南扬、胡忌、赵景深等。

元代说发轫于近代的王国维。他认为“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全”（《宋元戏曲考》），而“元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言”，因此断言代言体戏曲“自元剧始”。在作出这一判断时，王国维也曾考虑到始于宋代的可能性。他说：“唐代仅有歌舞剧及滑稽剧，至宋金二代而始有纯粹演故事之剧，故虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也。”不过，他进一步指出：“然宋金演剧之结构，虽略如上，而其本则无一存，故当日已有代言体之戏曲否，已不可知，而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。”（《宋元戏曲考》）王氏以为到宋代科白、音乐、舞蹈的交汇已经完成，唯今存宋人大曲皆为叙事体，金代诸宫调虽有代言的部分，但主要还是叙事体，没有足够的材料来证明宋杂剧已经演进到代言体。如果王国维再多活几年，有幸

看到后来发现的《永乐大典》中的戏文，看到宋代戏文《张协状元》，也许会修正他的元代说，把戏曲成熟的下限上推一个朝代。

我以为，以王国维所言“合言语、动作、歌唱以演一故事”作为中国戏曲成熟的标志，是比较简炼而恰切的说法。上述宋代说的主持者，对戏曲成熟标准界定的根据，不过是对王国维这一说法的不同阐释。如果我们把他所说的“言语”理解为“宾白”；“动作”理解为“科泛”、“舞蹈”；“演”理解为“代言”、“扮演”；“故事”指一定长度的情节、矛盾设置，那么，在中国戏曲发展的历史上，楚庄王时代的优孟对叔孙敖的摹仿表演可以算是“宾白”、“科泛”、“扮演”合一的滥觞，唐代参军戏是其发展和变化。先秦巫舞可以作为“舞蹈”、“歌唱”、“扮演”结合的渊源，而南北朝和唐代的“踏谣娘”、“钵头”、“代面”则是其演进和嬗变。其余如《东海黄公》融“角觝”与“舞蹈”为一体；“驱傩”由“歌唱”、“舞蹈”、“假面”结合而成；“大曲”有“歌唱”与“舞蹈”相兼；“鼓子词”以“说”、“唱”并用……一千年来，百戏、伎艺交叉或并行发展，分分合合，合合分分，在这种广泛的联系、复杂的交替中，戏曲逐渐确立了自己的存在形态。直到宋代，流传至今的南曲戏文才跨越了叙事代言混合，而以叙事为主的诸宫调，成为以代言为主而时有叙事间杂其间的“代言体”文学样式，至此，它就具备了王国维所规定的所有的因素。

由于宋官本杂剧和金院本没有发现有流传至今的完整作品，所以我们很难判断它们在文体结构上

是否与南曲戏文同步发展。但是,有史料笔记可以证明,宋官本杂剧和金院本的角色行当的分工已经比较稳定,代言、扮演当不成问题,剧作的故事情节比较完整和丰富,程式化的表演方式也已基本形成,由此推断宋杂剧与金院本具备了戏曲的基本因素,该是能够成立的说法。如果我们把宋代北方的官本杂剧、金院本和南方的戏文放到一起作为宋代戏曲的总体来考察,那么应当说,宋朝戏曲已经显现了相当充分的综合性特征,这使它们与所有的百戏、伎艺、说唱、歌舞划开了一条界限。它既是一个终结,又是一个新的开端。