

# 中国的戏曲文化

陈抱成

新登（京）字第150号

图书在版编目(CIP)数据

中国的戏曲文化／陈抱成著．-北京：中国戏剧出版社，  
1995.10

ISBN 7-104-00711-3

I.中… II.陈… III.戏剧文学-文学史-中国 IV.I20  
7.309

中国版本图书馆CIP数据核字（95）第14969号

封面设计：马晓光

责任编辑：曹其敏

中国的戏曲文化 陈抱成著

---

中国戏剧出版社出版

（北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号）

新华书店北京总店发行所 经销

北京房山区印刷厂印刷

140千字 787×1092毫米 1/32开本 8.125印张

1995年10月第1版 1995年10月第1次印刷

印数：1—1000册

---

ISBN 7-104-00711-3/J·323 定价：8.20元

邮政编码：100086

# 目 录

前 言	1
<b>第一章 中国社会和中国的戏曲</b>	1
第一节 中国人的第一娱乐	1
第二节 中国社会的大写意	12
第三节 中国戏曲的社会教育功能	19
第四节 社会关系的媒介	29
第五节 戏在中国人的日常生活中	42
<b>第二章 中国戏曲里的中国社会</b>	53
第一节 历史与传统的大回顾	53
第二节 崇祖观念与尊史意识	63
第三节 中国历史故事剧的实与虚	71
<b>第三章 “礼乐”思想与中国戏曲</b>	85
第一节 中国的“乐教”传统	85
第二节 中国戏曲的“寓教于乐”	92
第三节 戏曲与“中和”哲学	99
第四节 “礼乐”意识对戏曲影响的评价	109
<b>第四章 中国戏曲与政治</b>	117
第一节 中国的舞台政治	117

第二节	禁戏：只能是一种限制与威慑 .....	123
第三节	几类戏案的剖析 .....	133
第四节	中国戏曲的三重保护层 .....	146
<b>第五章</b>	<b>诸神的厚赐 .....</b>	<b>156</b>
第一节	多神意识：中国戏曲的宗教环境 .....	156
第二节	宗教活动赐予的演剧机遇 .....	163
第三节	祀神赛会：古代中国的狂欢节、 戏剧节 .....	171
第四节	中国宗教戏剧的现实性与娱乐性 .....	178
第五节	中国戏曲宗教意识的浅薄 .....	186
<b>第六章</b>	<b>大众的艺术，浅近的美 .....</b>	<b>196</b>
第一节	中国人的戏剧观 .....	196
第二节	“安于浅近”的中国戏曲 .....	204
第三节	“大礼必易，大乐必简”与 “程式”的形成 .....	221
第四节	中国戏曲的“俗”与“雅” .....	231
<b>后 记</b>	.....	246

# 第一章 中国社会和中国的戏曲

## 第一节 中国人的第一娱乐

中国戏剧是从原始歌舞、祭祀礼仪开始逐渐孕育、演化而来的。中国上古先民祭祀之时，常有“巫覡”作为“上帝”、“鬼神”和“人”之间交往的中介。为了传达下民的虔诚、敬畏，反映他们亟望与超人的神秘力量交流情感的意向，“巫覡”们常以一种异乎寻常的、带有某种夸饰性的声调、动作、仪式，献媚、讨好于神祇。祭祀者真诚地以为，这样一来，便可以将自己的祈求上达神祇，并在神祇受到娱乐、感格的心境下，得到赐予和福佑。

神鬼是否乐了，自己的生存和发展是否得力于神鬼的恩赐，可怜的先民们实在无从知晓。但聊可告慰的是，“失之东隅，收之桑榆”，人们从祭祀礼仪中一饱眼福，他们从“巫覡”和参与祀典的长者、亲友的身上，惊奇地发现了平素日常生活中罕见的奇形怪状，感受到了一种意想不到的精神刺激，心情顿觉愉悦。这种异常的欣快，是先民们始料未及的。这是什么？这就是祈神、娱神活动所必然伴生的另一巨大功用，即无意中达到了娱乐自己的效果。随

着时间的推移，这一感受逐渐明朗，又促进了人们在这方面的自觉追求和积极追求，从而使这类活动习俗化、扩大化和多功能化。上古先民的这一发现和追求，又反过来促使了祭祀活动的更趋繁缛，乐舞化、装饰化、表演化的成份，及其可观性、娱乐性，由是而逐渐增加。这一过程明白告诉我们，上古的祭祀祈祷活动，使中国先民早就从这一戏剧的原始形态之中，获得了怡情逸兴的最初体验。

当社会进化到如美国原始文化史专家摩尔根在《古代社会》一书中所说的由“野蛮”跨入到“文明”阶段以后，由于社会生产力的发展，人们的生活境遇较前大大改善了，同时对娱乐的要求也强化了，而且随即理直气壮地进入了古代哲人们思虑的领域。中国的上古神话、传说，都星星点点地透露了一些这方面的信息。到了文化繁荣的春秋战国之际，那些雄视百代的思想家们，从儒家的孔、孟，道家的老、庄，到法家的荀、韩，都肯定了娱乐的正当性，当然他们各有各的解说，各派有各派所设置的关于逸乐的警戒线。

先秦诸子中，只有墨子主张“非乐”。但墨子的主张非常孤立，当时就受到了来自各方面的诘难和反驳。如一位兼治儒墨的学者程繁就曾当面质问墨子道：

夫子曰：“圣王不为乐。”昔诸侯倦于听治，息于钟鼓之乐；士大夫倦于听治，息于竽瑟之乐；农夫春耕夏耘，秋敛冬藏，息于铎缶之乐。今夫子曰“圣王不为乐”，此譬之犹马驾而不税，弓张而不弛，无乃非有血气者之所不能至邪？（《墨子·三辩》）

如此简单的问题，墨翟先生实在不好正面强辩。虽然墨家的“非乐”在批判统治者的奢侈腐朽方面，有它的合理性与正义性，但他们的禁欲主义、苦行主义主张，违反人的正常生活节奏，无视人的生理要求，难怪司马迁要说“墨者俭而难遵，是以其事不可遍循”（《史记·太史公自序》），它自然得不到理论、舆情和实践的支持。

思想家的议论虽然宽宏，而现实的存在却另是一样。很早就以崇奉儒家“礼法”观念为立国根本的中国封建社会，提供给平民百姓的娱乐手段，是那样的贫乏，而有可能如愿自由娱乐的范围，又是那样的狭窄。生存、温饱的重负，常常使古代中国的绝大多数国民，视娱乐活动为可望而不可及的蜃楼海市。

庄子曾经指出，“身安、厚味、美服、好色、音声”，是“天下所乐者”（《庄子外篇·至乐》）。我们可以把这看作是古代中国人娱乐追求的五大项目。后世的中国人，包括各阶级、各阶层人物的娱乐实践，大约也都可以归入这五类之中。两千多年以后的著名文学家林语堂博士，在他的《吾国与吾民》一书的“日常的娱乐”一节里，又列举了一个远比庄周五项稠密得多的近世中国人“玩耍寻乐”的各种名目的清单，这便是：

嚼蟹 啜茗 尝醇泉 哼京调 放风筝 踢毽子  
斗鸡 斗草 斗竹织 搓麻雀 猜谜语 浇花种  
蔬菜 接果枝 下棋 养鸟 煨人参 沐浴 午睡  
玩嬉小孩 饱餐 猜拳 变戏法 看戏 打锣鼓 吹

笛 讲狐狸精 练书法 咀嚼鸭肾肝 捏胡桃 放鹰  
喂鸽子 拈香 游庙 爬山 看赛船 斗牛 服春  
药 抽鸦片 街头闲荡 聚观飞机 评论政治 读佛  
经 练深呼吸 习静坐 相面 嗑西瓜子 赌月饼  
赛灯 焚香 吃馄饨 射文虎 装盆景 送寿礼 磕  
头作揖 生儿子 睡觉

这真是一张绝妙的娱乐项目的大排档。尽管沿着幽默大师的思路，人们还可以举出一些，但应当说，这五十七项已足够洋洋大观的了。不过，相隔两千多年的两位大师都不会不知道，南华真人的五项也好，林语堂博士的五十七途也罢，远非是人人都能玩得起、乐得来的。鲜衣、美食、狎妓、吸毒之类，固然与穷苦百姓无缘；琴、棋、书、画，也不是凡夫俗子都能具有的灵根雅兴。如果要在国内找一项娱乐，既为贵族高人所好，又能为平民百姓所得而领略享受之者，寻寻觅觅，恐怕再也没有“看戏”更有资格能够荣膺上选的了。这一点，我们中国人或许见惯不惊，无暇觉察，而旁观者清，外国人早已看出了端倪。著名社会学家潘光旦教授在《中国伶人血缘之研究》一书中，就曾引美国传教士明恩溥的话说：

戏剧可以说是中国独一无二的公共娱乐；戏剧之于中国人，好比运动之于英国人，或斗牛之于西班牙人。

这位神甫的观察好细致，好会联想呵！的确，假如我们要把戏剧看作是中国的“国娱”、“国乐”，或者说成是中国人



的第一娱乐，大致是相差无几的，至少在古代是这样。从古人酬神禳鬼的椎歌、椎舞、椎戏演出的盛况，到“下里巴人”歌曲的数千人属和，一直到近代城市里万人争看梅、程、荀、尚，农村“搬目连”时的千村轰动，都可以证明这一点。

看戏之所以成为古代中国人的第一娱乐，不是偶然的，这一现象植根于社会文化的种种因缘之中。

首先，古代的中国人承受着洪水、狂风、天旱、地震、严寒、酷暑、猛兽、瘟疫的种种威逼，抗御灾害的力量极其薄弱，心理上难以摆脱一种神秘的、恐怖的震慑。更由于人们在政治、经济、伦理、宗教、文化等社会活动中的成败祸福，心中郁积了无量无尽的情绪和情感，而这些情绪和情感，常常又冲撞不出一条宣泄的通道。郁塞难申的痛苦，折磨着尊卑贫富的人群。当人们发现戏剧表演往往能够诱发他们联想起内心的悲愤和喜悦的时候，大约都会产生心神为之一畅的感觉。于是，自己心中那本“难念的经”，常常会被疏导、冲刷而出。这也就是王国维讲的“常人对于戏剧之嗜好，亦由势力之欲出”（《人的嗜好之研究》）。十九世纪初年德国浪漫主义运动中的戏剧理论家奥·威·史雷格尔曾说，对于大多数由于生活处境的艰难而“做不出什么了不起的事来”的人来说，戏剧将他“翘首期待的许多东西，集中在短短的范围”，这就必然会使他们领悟到“在各种消遣之中，看戏无疑是最有趣的了”（《戏剧艺术与文学教程》，转引自江流等编《艺术特征论》）。

尽管他说的也只是“消极的享受”，而包括中国人在内的许多人迷恋看戏的动因，大约都可以说“其源盖出于此”。

其次，由于儒家礼法思想的长期熏陶，中国的社会教育和家庭教育，都有一种迂拘的倾向，各个阶层人们的身上，都程度不同地带有一些无形的、难以解脱的精神锁链和行为锁链，性格偏于稳重、沉静、内向。这便导致了中国人对于娱乐的选择的民族特点，即偏于相对静态的、收敛的、温和的种类。看戏这一活动，虽然也包含参与成份，但台上与台下，界限鲜明，一般不可逾越；而且它把一个观众置于浩浩人群之中，不显山，不露水，他可以暂时了无顾忌地任情喜怒，无拘无束地获得乐趣。正因为如此，看戏成了性格内向的中国人最容易接受、最愿意选择的娱乐。甚至象封建社会一些“传道授业”的师儒，平日教育生徒“业精于勤荒于嬉”，俨然礼法化身，但他们中的许多人也同样经受不住戏曲笙歌的诱惑。清末杨恩寿自述他在湖南郴州教书，隔墙戏楼，演戏不断，而他虽则心驰神往，但“恐门下步亦步、趋亦趋”、“不便往观”，面对“粉墙儿高似青天，咫尺天涯”的戏台，不禁情怀生怨，心涌烦言。他在日记中述说道：

忆自十余年来，颇有戏癖。在家闲住，行止自如，路无论远近，时不分寒暑，天不问晴雨，戏不拘昆乱，笙歌岁月，粉黛年华，虽曰荒嬉，聊以适志。就馆后，言语行动，在在拘牵，即剧场只隔一墙，尚只谋诸耳而未谋诸目。昔日亲师，先生不能拘弟子，于今设帐，弟子转得管先生。教读一席，

### 真苦海哉！（《坦园日记·郴游日记》）

这就把中国文人借看戏以顺心适意的感情心态，抒写得生动活现了。

第三，中国人之所以好看戏，也与他们平素生活比较单调有关。劳苦终年的农民、工匠，日入而息的商贩，公余退食的官吏，百无聊赖的富贵闲人，都需要填补生活的空虚，为平凡的日月增加一点花絮，注入一些刺激。更值得一提的是，那些经年累月锁闭家门的妇人女子，苦读书斋的文人秀士，他们有强烈的苦闷感、束缚感，一遇有看戏的机会，便会心驰神往，不择演员的优劣、剧目的安排，立刻呼朋引类，趋之若鹜，将能置身万头攒动的戏场之中，视作一次天赐的、难得的暂时冲破樊笼的机会。当然，剧场中有不少人是“凑热闹”的，他们谈不到懂戏、爱戏，只不过是凭着一时的自我解放心里，顺势藐视、冲击一下礼法的箝制，放松一下那长期被禁锢的郁闷情怀。看戏听戏的机会多了，会哼几句的人也多了起来。据《齐如山回忆录》说，他的家乡河北高阳县在明朝时昆弋腔就非常流行，“父老相传，从前大的书房大多数先生、学生都能唱昆弋腔。许多书房到保定府去考的时候，都在车上带着锣鼓琴笛等乐器，住在店里，无事时就唱起来”。他还说：“吾乡有两句话说，有几个村子，狗叫唤都有高腔味儿。此虽笑谈，然足见能唱的人多了。”

第四，戏剧演出这种娱乐形式，所受到的客观限制最

少，尊卑、贫富、经济、文化、民族、地域，都不能构成戏剧传播的障碍。它能以最宽松的条件让各个阶级、各种地位、各种职业的人们，都能从这里获得美感享受。中国的戏班、演员，不仅可以进入皇宫御苑、华贵厅堂，而且还有更多的走江湖、跑码头、“冲州撞府”的艺人，登山涉水，将他们的技艺，送到任何一个僻远的角落。上至皇帝、后妃、达官、贵族，下至贩夫走卒、山民野老，以及聋哑废弃者，都能通过各种档次不同的演出，雅俗、浓淡、烈度不同的剧目，满足他们千差万别的审美需要。陕西人陈伯澜写有一首长篇顺口溜《群儿赞》，描述清末著名秦腔花旦党甘亭(艺名“群儿”)的演出轰动道：

听说群儿把戏扮，人心慌了一大半。作文的先生抛了笔砚，演武的将爷遗了弓箭。衙门人不把公事办，学生们不把“子曰”念。老道士懒回八仙庵，小和尚离了七宝殿。掌柜的顾不得把账看，长工们那怕那活算。担水的遗桶担，缝衣的搁针线。老爷们热的扇扇，少爷背地偷唤。回教家们不怕带枷，满教家那怕把粮算。还有那吃烟的，顾不得灰翻八绽、炮儿干咽，勉强在前场里立站。真是个不分贵贱，不问回汉。看的人废了寝，看的人忘了膳。这才是乐而忘倦，劳而不怨。有人说真可赞，自古道莲花恰似六郎面，可远观，而勿褻玩。有的称胎里红，有的说学了惯。任从公众说月旦，汉嘉金那怕炉中炼！(转引自焦文彬主编《秦腔史稿》第十九章第四节)

我们不知道除了演戏之外，还有哪一种娱乐有力量掀起如此巨大的社会波澜！宋朝人曾说，“凡有井水饮处，即可歌

柳(永)词”(叶梦得《避暑录话》),未免有些夸大;但如果我们说凡有人群聚居之处,没有不曾到过戏班子的,相信是一点也不过分的。在中国,看戏的确是一种最经济、最大众化的娱乐。

由于上述种种原因,戏剧在中国蓬勃繁荣起来。唐宋以后,中国戏剧就以它曲折生动的故事情节,优美动听的唱腔,夸饰的表演,斑斓的色彩,迷人的喜剧情调,雅俗共赏的幽默风趣,充分的娱乐功能,风靡城乡,倾倒万众,赢得各阶层观众的喜爱。

由于上下普遍热爱,唐宋以后,戏剧演出场所的构筑,逐渐遍及天下。最初还是比较简单的“乐棚”、“戏场”、“露台”、“勾栏”、“瓦舍”,到了金元时期,北方城乡较大的庙宇中,“戏台”已经成了必须配置的组成部分。许多戏台设计合理,构建庄严,直到今天,人们还能在山西南部农村中看到不少元代戏台的遗迹。明清的戏台、戏园建筑,更是遍及南北城乡各地,其布点之广和密,比起当今的电影院、戏院来,有过之而无不及。戏台、剧场多,戏班也会同样的多。从下面一些不完全的材料,我们已经可以想象其盛况:

北京。据张次溪编《北京梨园金石文字录》记载,清代雍正、乾隆年间北京一些梨园行所立的碑刻,其后之戏班列名,常有二、三十个以上。而齐如山先生说,清末同治、光绪间,北京经常存在的戏班更多,他在《回忆录》中“大致写写”,就举出皮簧班五十二个,昆弋班三十一个,梆子

班十七个。在他编纂的《戏班题名目》一书中，就更详尽了。又据另一些资料记，嘉庆时期北京的营业性戏园，就有中和园、裕兴园、庆乐园、广和楼、三庆园、庆和园、广德楼、天乐园、同乐园、庆春园、庆顺园、广兴园、隆和园、阜成园、德胜芳草园、万兴园、太庆园、万庆园、六和轩、广成园等二十余家。如果再加上庙宇、会馆的戏楼，数量还会成倍增加。

清江浦。明末长篇小说《梼杌闲评》描写总理河务的工部尚书朱衡在临清州（即清江浦）款待钦差一节，曾说此地的“平台（即戏台）约有四十余座，戏子有五十余班”，可见当时戏剧活动的繁华。

南京。反映雍正、乾隆年间清代江南社会生活的《儒林外史》，写杜慎卿问领戏班的鲍廷玺道：“你这门上和桥上共有多少戏班？”鲍答：“一百三十多班。”所谓“门上和桥上”，指南京水西门和淮清桥一带；整个南京的戏班，定然逾此甚多。

苏州。乾隆四十八年苏州昆曲行会重修“老郎庙”的《翼宿神祠碑记》，附有捐款班社名单，除去外地班社不计外，仅苏州一地民间职业昆班就有：永秀、瞻云、小江、萃庆山、集华、秀华、二升秀、玉林、升林、仙簏、龙秀、来凤、一元、集秀、聚秀、结芳、集锦、永秀、萃芝、品秀、坤秀、九如、庆华、迎秀、聚芳、保和、汇秀、宝秀、宝庆、宝华、锦秀、集芳、萃芳、发秀、祥秀、升亨、同庆、升平、庆裕、升秀、升庆、升云、小洪、迎福、小院

共四十五班。此外尚有许多属于官府和私家的“府班”与“内班”。

西安。《秦云撷英小谱》记康熙、乾隆时期西安的著名秦腔班社达三十多个。

成都。光绪二十三年，四川仪陇训导丁树诚前往省城“验看”，在成都逗留一个半月，他仅仅活动于城内东南一隅，就在七处剧场看了六个戏班的演出（见《丁治棠纪行四种》）。

长沙。杨恩寿《坦园日记》记其同治五年底至九年底的四年间，在长沙家居时喜好观剧，所到剧场达五十处之多，其中有戏馆、戏楼、会馆，以及可演堂会之大厅，而最多的是庙宇戏楼。这些庙宇中有：祝融宫、万寿宫、长沙城隍庙、善化城隍庙、玉泉山、真人殿、天后宫、天妃宫、马王庙、鲁班庙、太清宫、三圣殿、朗公庙、西关圣殿、轩辕庙、三元宫、雷祖殿、吕祖殿、东岳宫、南岳宫、观音寺、桓侯庙、洞庭宫、判官庙、局关祠、白马庙、茨山祠、多佛寺、相国庙、韩公祠、药王庙。

镇远。在贵州，连僻处黔东的镇远县，晚清时县城内还有戏楼十二座。“昔时镇远各大会馆经常轮流请外地戏班来唱堂会，几乎终年不断。”（见一九八八年九月七日《中国文化报》：《中国历史文化名城——镇远》）

海南岛。隔离大陆的海南岛，也不寂寞于演戏。在清代乾、嘉年间，仅琼山、海口二地及其郊外，就有石戏台四十座（见《琼山县志》、《海口輿地志》）。

不仅上下官民人等好看戏，而且中国人走到哪里，常常就会把戏带到哪里。古代君主给予勋臣的赏赐品，常有“女乐”在内。明初诸王之国，例赐戏本若干。军队带戏班，更是古已有之的传统。北宋仁宗时，范雍以侍郎领淮康军、节钺，出镇延安，开宴时有“军伶”演出杂剧。南宋时蒙古大汗出师，亦有“女乐”随行。李自成、张献忠的农民起义军打到哪里，随军的西北梆子就唱到哪里。第二次世界大战期间，驻扎印度的中国“远征军”，也有演出京剧的附属剧团。甚至清代流放犯人的宁古塔，也不缺戏馆。

从上面叙述的情况，我们已经可以看出，中国社会对于演剧之需要，是何等的突出。戏剧活动的规模性和久远性，再也找不到任何另外一种娱乐可以与之比拟。

## 第二节 中国社会的大写意

戏剧和社会的密切联系，是古今中外一切论剧者共同承认的普遍现象。西方从亚里士多德的“摹仿”说开始，戏剧理论家们一直重复着这样的议论。莎士比亚甚至在他的剧作中，也要通过哈姆雷特之口告诉人们：“自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然，显示善恶的本来面目，给它的时代看一看它自己演变发展的模型。”我们中国人更有这样简捷的名言：“舞台小天地”、“乾坤一戏场”。总之，视戏剧为社会的“镜子”，东西方人的眼光可谓不谋而合。

然而，中国的戏和中国社会的关系，似乎契合得更加



密切；中国社会的这面“镜子”所映照出的影像，不仅是一些硕大的圣智魁杰的特写，而更多的是大千世界的汗漫图卷。

从反映社会的贴切程度上说，作为西方戏剧最光辉起点的希腊悲剧，大多源于远古的神话和史诗，悲剧作家们精心刻划的着重点是高贵的上流社会和英雄人物。至于平民，则一向是被冷落、被藐视的可怜角色。中国的戏剧与之迥然有别，它一出世就牢牢地贴近现实社会、贴近人民生活，其中虽也不乏神话、传说以至荒怪的内容，但更多的素材还是来自过去的社会生活或现在的社会生活。

这里，我们不妨先读一读罗马帝国时代“雄辩的演说家”、哲学家狄翁在《论流放》中对平民们的一段精采的演说：

虽然年年酒神节你们都去看悲剧，并且总是对剧中人的不幸表示同情，但你们却从来没有想过，这些不幸，无论与不识字的人还是与不会唱的人，或者与那些不知道斗争的人，都没有联系。谁穷，这些不幸与谁也没有联系。还没有谁为穷人写过一出悲剧。与此相反，每个人都可以看到，全部悲剧写的都是阿特柔斯们、阿加门农们和奥狄浦斯们，这些人掌握着无量的金、银、土地、牲畜。（见“外国文学研究资料丛刊”《古希腊三大悲剧家研究》）

尽管我们可以估计到这位“雄辩的演说家”的说词中照例加进了一些宣传鼓动的成份，但在这里他并没有过分夸张。而且，不仅古希腊悲剧如此，可以说，从“悲剧之父”埃