

中国戏剧史长编

周贻白著

# 中國戲劇史長編

周貽白著

人民文學出版社

一九六〇年·北京

中国戏剧史长編

\*

人民文学出版社出版

(北京朝内大街320號)

北京市印刷一厂印刷 新华书店发行

\*

書號1376 字数468,000 開本850×1168耗 $\frac{1}{32}$  印張20  $\frac{15}{16}$  插頁15

1950年1月北京第1版 1960年1月北京第1次印刷

印數0001—7000册

定價(4) 2.30元

## 出版說明

本書較完整地介紹了我国戏剧的起源、形成和各个时期發展的情况，評介了許多重要的作家和作品，收集的材料較為丰富，对我国戏剧史的研究有一定的参考价值。

这部書过去曾以《中国戏剧史》的名义，由中华書局出版。这次經著者作了小部份的修訂，还新增了論述地方剧的發展一节，改由人民文学出版社出版。著者認為这是一部十余年前的旧著，由于时代的关系，其中有些观点和論点，今天看来，还有值得重新研究討論的地方，所以改名《中国戏剧史長編》，表示是屬於資料性質的著作。希望讀者，特別是戏剧研究工作者予以批評和指正。

## 自序

戏剧夙有综合艺术之称。在中国，因其脱胎于古之散乐，所包括之事物，尤为繁复。即以剧本撰作而论，非惟传奇杂剧，系统上有南北之分。而宫调之配合，曲牌之取舍，字句之斟酌，声韵之调协，无不有其一定限度。至于故事，结构，关目，排场，则其次焉。职是之故，往昔论剧者，审音斟律，辨章析句，所论几皆为曲而非剧。实则曲为文体之一，因其应用于作剧，乃名戏曲。中国之有戏剧，固远在未有曲体之前。若仅言南北曲，实不能包举全体，亦犹单论剧本，不足以概括整个戏剧也。盖戏剧本为上演而设，非奏之场上不为功。不比其他文体，仅供案头欣赏而已足。是则场上重于案头，不言可喻。设徒根据剧本以辨源流，终属偏颇。往者，予曾以不多篇幅，著《中国戏剧史略》一书。因感于场上情形，所叙过简，复另撰《中国剧场史》一种，借资补救。两书虽能并行，然已离案头与场上为二。昧厥初心，不无耿耿。当时即萌改编之念，而苦无余晷，抗战军兴，潜居多暇，乃以年余之力，从事撰作。初稿既成，较前两书扩充不止十倍。方膺真待印，嗣以珍贵曲籍，续有发现，复一度易稿。其时臧望馆所藏杂剧，尚未印行，虽获消息，而原本仍为私人枕秘，不容问津。辗转数月，始钞得目录一纸，而内容何似，仍属茫然。迨《孤本元明杂剧》出版，方得据以补正。至是稿凡三易，字数屡有增删，冥搜闡索，不敢遽以为允当。每获一新证，辄牵连数节，重加改写，务使

明其本源，識其流變。寒齋書本不多，旁征博采，不免借助他山。一甌往來，無間雨雪，歷境雖艱，不以為苦。本書脫稿之後，已與某書局有成約，將付排矣，而太平洋戰起，遂遭擱置。全國解放以後，始由田漢同志介紹，交中華書局出版。但因屬稿之日，距今已十餘年，當時社會情況不同，觀點未明，論斷容有舛誤。出版以後，曾承各方加以指正，初擬毀版重寫，嗣經與戲劇界同志商討，認為本書對於資料之引用，尚無大謬，但能糾正缺失，仍可有助於中國戲劇發展之研究。乃以兩月時間，細加增改，并另撰《各地方戲劇的發展》一節，改由人民文學出版社出版。以期疏明百花齊放，各有根源。時代進展，一日千里，本書雖有修訂，錯誤必所難免，明知不符作史之旨，但請作為資料以備參考可也。

一九五七年九月十日，周貽白。

## 凡 例

一、編著史書，不在紀述往迹，而在究其流變，本書宗旨，即循此意。故于每一事物，必究來源，設為前人意見，亦必疏明出處，不敢即謂為創獲。

一、中國戲曲史之作，不一其書，但皆注重劇本之編撰，或臧否文辭，或陳述梗概。本書則于文辭聲律之外，兼及各代戲劇扮演情形。蓋戲劇本為登場而設，若徒紀其劇本，則為案頭之劇，而非場上之劇矣。

一、中國戲劇，作品浩如煙海，欲作全體敘述，勢不可能。本書僅于每一朝代紀其最重要之作者數人，其餘則較為簡略。至于引証之劇本，概取今存之常見而易得者，間及稀見之本而為私人所珍秘者，亦必記明藏處，俾識來源。

一、雜劇傳奇所用曲調，素有南北之分，彼此遞嬗，其間頗寓變遷之跡。本書初稿，曾以之全部列入，嗣因過於繁冗，有妨篇幅，故僅彙其總數，計明出處，非疎漏也。

一、史書自具體裁，現代一切，例不攙入。本書所紀，漸至“五四”運動以前為止，以後則概從省略，留待將來。

一、圖表之插刊，固有助於讀者之了解，本書凡可以插圖列表之處，皆盡量利用之。至于近代名伶的照片，虽有所取資，亦不附入。蓋戲劇為一整個藝術部門，服裝砌末，既各有插圖，固不必另肖個人丰神也。

一、話劇為另一系統，近年雖頗呈興盛，但別具淵源。本書不以列入，庶免另出綫索，自亂其例。

一、皮黃劇以風行之故，推為亂彈代表，得操中國劇壇之霸權。但其他地方戲劇，仍各具其源流。本書雖另作一節，實未能詳盡，俟有餘時，當別為一書闡述之。



# 目 次

第一章 中国戏剧的胚胎 .....	1
第一节 周秦的乐舞 .....	1
第二节 汉魏六朝的散乐 .....	17
第三节 隋唐歌舞与俳优 .....	31
采色插图:(四〇面之次)(一)隋陵王(二)拔头 (三)胡饮酒 .....	三幅
第二章 中国戏剧的形成 .....	55
第四节 宋代大曲与词 .....	55
第五节 宋元俳优与戏剧 .....	75
第六节 傀儡与影戏 .....	95
第七节 诸宫调与唱赚 .....	106
第三章 宋元南戏 .....	127
第八节 南戏的渊源 .....	127
第九节 曲调与排场 .....	139
第十节 作品与文辞 .....	157
第四章 元代杂剧 .....	175
第十一节 杂剧的体例 .....	175
第十二节 作品思想性及其文词结构 .....	193
第十三节 排场及其演出 .....	225
第五章 明代传奇 .....	250
第十四节 南戏复兴与琵琶记 .....	250

第十五节	从荆刘拜杀到香囊記 .....	267
第十六节	傳奇的格律与声腔 .....	288
第六章	明代戏剧的演进 .....	310
第十七节	浣紗記与崑山腔 .....	310
第十八节	沈璟与湯显祖 .....	326
第十九节	杂剧的南曲化 .....	351
第二十节	明代戏剧的扮演 .....	367
第七章	清初的戏剧 .....	388
第二十一节	崑弋兩腔的爭胜 .....	388
第二十二节	桃花扇与長生殿 .....	413
第二十三节	崑曲衰落的前后 .....	431
第八章	清代戏剧的轉变 .....	455
第二十四节	花部的勃興 .....	455
第二十五节	京腔与秦腔 .....	483
第二十六节	四大徽班与皮黃 .....	498
第九章	皮黃剧 .....	522
第二十七节	皮黃剧的初期 .....	522
第二十八节	昇平署与內廷演剧 .....	547
第二十九节	各地乱彈与皮黃剧本 .....	574
第三十节	剧場的沿革与扮演 .....	599
第三十一节	各地方戏剧的發展 .....	624
	采色插圖:(六二〇面之次)(一)臉譜(二)行头(三)道 具 .....	一五幅

附录:中国戏剧本專取材之沿革 .....

647

# 第一章 中国戏剧的胚胎

## 第一节 周秦的乐舞

(紀元前一—三四年至二〇七年)

中国的文化，根据远古的記載，从黄帝时代算起，已經有五千年的历史。一切事物的形成，追本溯源，虽然其来也漸，但有一个不易的原則，亦为世界各民族共同的原則，即产生文化的行为，無一不是为着帮助实际生活而起源于劳动，沒有劳动，便不会有文化。無論是有意的或無意的；积极的或消极的，其动机看来好像很簡單。但在原始民族生活中，愈为單純的行为，便是其生活上最为需要的部分。艺术是文化中一个最重要的因素，在社会生活中起着重大作用。其起源虽然来自社会生活，但反过来却对社会生活發生巨大影响。至于以后文明日进，艺术的发展，漸成为專屬的部門，而被人認為無关实际生活的遊戏举动。則因生活情形过于复杂，一时不易追溯其根源的緣故。

戏剧，本有綜合艺术之称。即为空間艺术的繪画、雕刻、建筑、及時間艺术的詩歌、音乐、舞蹈等項，綜合而成之謂。但此說近年頗有人以为其非是。盖以戏剧自具其起源，原屬艺术的一項。其整个形式，于各項艺术中实具有自成一格的独立性。若昧然加以綜合的看法，則戏剧势將失却其本身的立場，而成为其他艺术的拼湊。但戏剧的內容和形式，对于各項艺术实皆有所

包容，虽不因綜合而始产生，固可視為一种多方面的艺术。然則，其胚胎之孕育，惟有溯源于各方面始能詳究其整个的来源。

中国戏剧因成形較迟，各方面关系最为复杂。其經緯部分虽为歌舞，但到以歌舞表演故事时，其間已不知經過多少变迁。如音乐一項，为中国戏剧的重要因素，其民族性的表現，自然是独标風格。可是，当戏剧的形式略具規模时，所用的器乐，已和中国古代音乐有了距离。因为中国古代的音乐太高雅了；太偏于抒情气分了。古代人对于音乐的使用，因其与郊祀天地有关，大家把这件事看得很为神聖。証以后世卑視戏剧的心理，推想到当时的雅乐，其發生戏剧的可能性是很少的。至于其他方面，亦皆有其各自的进化程序。影响所及，直接地或間接地，都造成了戏剧的不平衡的發展。因此，在中国戏剧未能以舞臺地位出現之前，其所包容的各方面所具的姿態，其历史性的重要，殊不亞于戏剧本身。

詩歌的起源，不必是有了文字以后的事。在一切文体中，其出生的时代为最早。不但中国，即在任何民族，最初的文学作品，多为詩歌。人类的語言，虽因地域不同环境各異的关系，弄得極为歧杂。但悲哀与欢喜的流露，即不借面部表情，也可从声調中听出来。感歎或欢呼，在人类感情中都是極为真摯的。人类以語言表达思想，詩歌則为發抒情感而予語言以組織，并用声調唱出。至于以后有了文字，則詩歌可加記述，由此更推进一步。

中国文字的發明人，据傳为黄帝的史臣倉頡。其說是否可信，姑不具論。但据《禮記》《郊特牲》載：“伊耆氏始为蜡，蜡也者索也……曰：‘土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其澤。’”伊耆氏即神农氏。《禮記》虽为后出之書，縱令所載辭句不足依据，

而“祭蜡献辞”这件事，似不至全屬子虛。由此可見中国詩歌的發生，显然是在文字未發明的黃帝时代以前。

至于唐堯时的《击壤歌》、《康衢謠》；虞舜时的《南風歌》、《思亲操》；夏禹时的《襄陽操》、《塗山歌》。或借为民謠，或託名琴曲，則因体制和年代俱有問題，不必申論。惟殷商一代，因有甲骨的出土，当时社会組織，尙約略可辨。可惜这些古代文字所鐫載的除“卜辞”外，并無类似詩歌的东西。因之，这方面可資憑証的文献，便只有一部最与戏剧有关的《詩經》了。

《詩經》共有詩歌三百零五篇。据《史記》載，系孔子从三千多首作品中刪訂下来。但頗有人反对此說，这与《詩經》本身似無多大关系。我們只要这部書里所載的詩歌，不会是后世伪託的作品，便可以作为根据了。这些詩篇，据郑樵《通志》《乐府总序》云：“仲尼編詩，为燕享祀之时用以歌，而非用以說义也。古之詩，今之辞曲也。若不能歌之，但能誦其文而說其义可乎？”又《春秋左傳》襄公二十九年載：

吳公子札來聘……請觀于周乐，使工为之歌《周南》《召南》……为之歌《邶》、《鄘》、《衛》……为之歌《王》……为之歌《鄭》……为之歌《齊》……为之歌《豳》……为之歌《秦》……为之歌《魏》……为之歌《唐》……为之歌《陳》……为之歌《小雅》……为之歌《大雅》……为之歌《頌》……

由此可見詩三百篇，無一不可被之声歌。其于后世戏剧之关系，不言可喻。而其中最可注意者，則为《頌》的一部分。《頌》的解釋，据《詩序》云：“頌者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”这話自是傳統式的說法，殊难使人滿意。但“形”“容”兩字，如果不嫌过于附会的話，“形”，便当有所动作；“容”，便当有其裝飾。所謂“美盛德”，应当是用姿态来形容，或不徒以文字和

声調相夸飾。例如《周頌》中的《維清》、《武》、《酌》、《桓》、《賚》、《般》等篇，皆为舞曲；又如《商頌》中的《長發》、《股武》等篇，虽系乐歌，則兼敘事。然則詩之所以为詩，虽有其独立地位，其于戏剧的發展，实曾具有相当帮助。但这类舞曲在形式上究表现到若何程度，則惟有一讀原詩。如《臣工之什》：

武，奏《大武》也。

於皇武王，無竟維烈，允文文王，克开厥后。嗣武受之，胜殷遏刘，著定尔功。

郑箋云：“《大武》，周公作乐所为舞也。”孔穎达《正义》曰：“武詩者，奏《大武》之乐歌也。謂周公攝政六年之时，象武王伐紂之事，作《大武》之乐，既成而于庙奏之。”另据《史記》《乐書》載：

宾牟賈侍坐于孔子。孔子与之言及乐……子曰：“居！吾語汝。夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也；發揚蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周召之治也。且夫武：始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陝。周公左，召公右。六成复綴以崇天子。夾振之而四伐，盛威于中国也。分夾而进，事蚤济也。久立于綴，以待諸侯之至也。”

这是孔子对于《大武》的解釋。虽然只是說明其象征的意义，但細按其动作，則無处不含有故事的意味。至其舞容，如“总干而山立”，即为总持干楯，山立不动。“發揚蹈厉”，即为举袂，頓足蹈地，勃然作色。“武乱皆坐”，即为行伍忽乱，俱跪。“成”，即奏。“再成”至“六成”，即二奏至六奏。“四伐”，一击一刺为一伐，即为以干戈向四方击刺。“夾振”，即兩人执鐸为舞队按节。孔穎达謂系詩人觀其演奏而作，实則此类歌頌，等于起舞或舞罢的致詞。当即演奏时所用。这形式，于后世戏剧頗具影响，不能因其为庙堂之乐，而以为非託体近卑的后世戏剧所能企及。其

实后世戏剧的成就，不但立詞造意，与此有关，即戏曲文詞方面之衍变，亦当溯源于这类歌颂。

中国戏剧成形以后，不問为南戏，为杂剧，剧中人上场，每用独白自道姓名籍貫，并介紹一己之怀抱或经历。千篇一律，直到现在的皮黄剧仍旧如是。此种形式，在近代剧作家的眼里，頗不謂然。但因中国戏剧的姊妹是故事、說唱，其对于人物的描述，用惯了第三身称。戏剧虽然以第一身称出現。有时也可以借用第二身称来叙說，但既具此項过程，在当时，技巧上或者还虑不及此。所以只好用自我介紹的方式，借圖省事而减少头緒。不过，这种形式，也不自戏剧始。在古代文字里，却可寻出一点綫索。

《詩經》与《楚辞》，在古代文学上，是具有同等价值的作品。不仅真情流露，引起后人的崇仰，即其体裁与文辞，也給示我們以許多的啓發。如屈原的《离騷》，便是以自傳体的長歌，借抒一己的郁憤。为了說到中国戏剧里的自我表白，便不期而然地使我們想到这篇巨著的开首一段：

帝高陽之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。攝提貞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。皇覽揆余于初度兮，肇錫余以嘉名；名余曰正则兮，字余曰灵均。紛吾既有此内美兮，又重之以脩能。扈江离与辟芷兮，緝秋蘭以为佩……

他把自己的出身，从远祖叙起，連他父亲及自己的名字，乃至生年月日都叙出来。慢慢地，才借用譬喻說起一己的抱負和遭遇。这与戏剧中脚色上场时所用的引子和自白，并沒有什么差異。固然，这不过是一种文体，拉扯不到戏剧上去。但汉代以降，許多文人的自叙散文，都發端于是。戏剧中第一身称的自白，不过是另一方面的發展而已。

又《九歌》《少司命》中有巫与神对唱，东君中有灵与巫会舞。即令或非屈原的手笔，我們也可从詞句間看出巫覡的活动情形，与后世戏剧已極相近。又如《招魂》：

……看羞未通，女乐罗些。陈鐘按鼓，造新歌些；《涉江》《采菱》，發揚荷些。美人既醉，朱顏酡些；嫉光眇視，目曾波些。被文服織，丽而不奇些；長髮曼鬋，豔陆离些。二八齐容，起郑舞些；枉若交竿，撫案下些。竽瑟狂会，撰鳴鼓些；宮庭震惊，發激楚些；吳歆蔡謳，奏《大呂》些。……

其于歌容舞态，虽不免語涉誇張，在当时必有其根据。故《楚辞》諸篇，不問为誰所作，其文詞和体制，固不独戏剧的文学方面承其余緒，即就記述而論，亦可証明許多事物的早已存在。如“吳歆蔡謳”，即其一例。

初期詩歌于戏剧未形成以前所表見的姿態，既如上述。連类而及地自然使我們想到音乐。中国戏剧的特性，离开音乐便不能成立。故于中国音乐的發展經過，实关系戏剧的全部命运。盖中国戏剧的形成，不仅唱詞之行腔使調有賴于音乐的襯托，即剧中脚色的一切表情动作，亦無不鳴金伐鼓，应节以赴。此虽因中国戏剧系由歌舞嬗变而来之故，亦可見音乐之于戏剧，实隱然操其樞紐。

中国的乐器的發明，一般的記載都認為是很古远的事。如刘向《世本》云：“宓戲作瑟，神农作琴，倕作鐘，無句作磬，女媧作笙簧，随作竽，夷作鼓。”又《吕氏春秋》云：“黄帝命伶倫鑄十二鐘。”《帝王世紀》云：“黄帝杀夔，以其皮为鼓，声聞五百里。”陈暘《乐書》云：“鼓之制，始于伊耆氏，少昊氏。”其說極为龐杂，但也和其他文物一样，大抵是一种傳說而已。

中国的音乐，因夙有陰陽五行之說夾在其中，几乎成为一种



最难解释的哲理。其实，若用简单的看法，其制作也不见得怎样神秘。如宫、商、角、徵、羽五音，不过因声调的高低而配合，各予以一个符号。变宫，变徵，则系就五音加二音使成七音。变宫简称为“闰”，变徵简称为“变”，合之则为“宫商角变徵羽闰”。所谓律吕，即系以一音为主，自成一调。因每个音的高低增益起来，成为十二音组，以应十二个月，通称十二律，分之则为六律六吕。律属阳，为黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射；吕属阴，为大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟。若据今之笛子俗谱而言，如小工调为律，其凡、工、尺、上、一、四，合则为音。至于所谓“三分损益，隔八相生”。则系以数学方式来定其音程距离的尺度。他如京房《六十律》（见《后汉书》《律历志》），钱乐之《三百六十律》（见《隋书》《律历志》），无非借历数附会，重复其每调的音阶而已。

今日通行的俗乐谱，固亦符号的一种，看来自较简单。据唐顺之、毛奇龄等的解释，其来源也极古远。且认《楚辞》《大招篇》之“四上竞气，极声变只”的“四上”，即为今日俗谱的滥觞，更有人以为《楚辞》多言巫，推想其或为民间巫乐的符号。俗谱初见于宋代，如姜白石歌曲，及张炎《词源》，皆曾载及。但两者不尽相同，亦与今所通行之工尺不合。惟周密《浩然斋雅谈》，载张樞《宫词》，有“银箏乍脆参差竹，玉轴新调尺合絃”句，张为宋代南渡时人，似今之谱字，实起于南宋，而其渊源则本之姜、张二氏所載。当与《楚辞》之“四上竞气”无关。另据清翟灏《通俗编》云：

古作乐谱者，初以△□形状为识，如《礼》《投壶篇》鲁鼓薛鼓之法。寻以音调各出，二文未足于用。乃即二文增损乘积用之。如工者，∩也。上者，∟也。尺者，只也。合者，合也。四者，∩∩也。六者，∩∩∩也。五者，∩∩也。乙者，上文向上波也。凡者，尺文向上波也。诸文本无音韵义理，且并非字。学者因其形似，而强读之为字也。