

廖 奔 著

中国 戏剧 图史

河南教育出版社

中国戏剧图史

廖 奔 著



河南教育出版社

一九九六·郑州

中国戏剧图史

廖奔 著

责任编辑 韩凤葛 郭运庆 董中山

河南教育出版社出版(郑州市农业路73号)

河南第一新华印刷厂印刷

河南省新华书店发行

787×1092毫米	8开本	70印张
1996年8月第1版	第1次印刷	印数:1—600册

ISBN 7-5347-1965-8/J·1 定价:1280元

中国戏剧图史

廖 奔 著



河南教育出版社

一九九六·郑州

目 录



导论	5
第一部 先秦至隋唐时期	8
一 概述	8
二 戏剧发展脉络	8
1 原始戏剧	8
2 汉魏六朝百戏	18
3 唐代优戏与歌舞戏	28
4 五代优戏	38
三 演出场所	42
1 原始阶段	42
2 汉魏	43
3 隋唐	49
4 戏台的起始	52
第二部 宋元时期	54
一 概述	54
二 戏剧发展脉络	55
1 从优戏、说唱、歌舞到戏曲	56
2 杂剧和戏文	70
3 戏剧文学(一)	77
4 戏剧文学(二)	94
5 戏班、乐器、化妆	135
6 木偶戏	146
7 影戏	150
三 戏剧文物类型	153
1 墓葬砖雕装饰	153
2 石刻	156
3 传世绘画	158
4 壁画	160
5 器物装饰	164
四 演出场所	168
1 概说	168
2 露台	170
3 舞亭类建筑	172
4 舞亭前后台的区分	178
第三部 明清时期	182
一 概述	182
二 戏剧发展脉络(一)	183
1 声腔剧种的演变	183
2 明代戏剧文学	204

目 录

3 清代文人戏剧创作	232
4 清代地方戏剧目(一)	254
5 清代地方戏剧目(二)	285
三 戏剧发展脉络(二)	318
1 扮像艺术	318
2 面具、戏箱、艺人、戏神等.....	344
3 戏曲典籍	356
4 民间戏曲社火	366
5 木偶戏	374
6 影戏	381
四 戏剧文物类型	390
1 版刻	390
2 年画	400
3 泥塑	414
4 砖雕、木雕、石雕	424
5 绘画(壁画)	436
6 陶瓷	454
7 剪纸、织绣.....	462
五 演出场所	472
1 堂会演出场所	472
2 戏园	476
3 神庙戏台	484
4 清代宫廷戏台	497
5 临时戏台	502
6 水畔戏台	511
7 会馆、祠堂戏台.....	513
图片说明	518
主要参考书目录	556
后记	558



导 论



对中国戏剧历史的科学研究开始于本世纪初,经过了从王国维到青木正儿到周贻白,再到众多后继者的代代努力,它在我们头脑中所勾画的曲线是越来越清晰明确了。然而,戏剧是一种活泼的舞台存在,它的创作受到时间和空间的制约,它又不能够像文学作品那样通过文字符号完全转化为历时性的物化形态——书籍而传存下来(充其量只有剧本能够做到,但剧本在戏剧中只占部分比重,而决非它的全部)。因此,要更加接近戏剧在不同历史时期的不同面貌,我们还应该寻找其它途径。于是,我们注意到了戏剧的历史文物。

中国戏剧在它长期的发生发展进程中,随时随处留下了自己的足迹,把它的结构特征、表现形式、社会功用等,通过物化的、形象化的形态,浓缩了,凝聚了,形成有关自身的历史文物。这些文物随时代转化而变迁,随时间消逝而积淀,陆陆续续,点点滴滴,贯穿了整个戏剧发展的历史。

由于戏剧活动总是和民间的祭祀、喜庆、丧葬的生活情景相连,所以戏剧文物大多出现于神庙建筑和装饰、墓葬装饰、居室装饰以及民间艺术品中,其形式多种多样、千姿百态,其载体包括帛画、壁画、画像砖、画像石、陶塑、绘画、木雕、砖雕、石刻、版刻、年画、泥塑、瓷器、剪纸、织绣以及古代戏台建筑等等。由于不同历史时期文化与民俗背景的不同,各个时期的戏剧文物形成情况也是不一样的,因此其遗存也形成阶段性。而由这些戏剧文物的形态和内容,我们可以清晰地看到一条戏剧的发展脉络。

在几乎全部的古代戏剧发展过程中,这些历史文物是不被注意的。本世纪以来,特别是最近十几年,随着考古发掘和社会普查工作对古代文化层的大面积揭示,戏剧的历史文物遗留也越来越多地被发现和被研究利用。这为我们今天的操作提供了极大的方便。

现在谈谈本书对于戏剧文物史的分期。

首先谈中国戏剧历史的阶段性。中国戏剧从它最初的发生到走向形态上的成熟,再演变为深入社会各个阶层、成为中国民众世俗文化最重要的组成部分,其运动曲线呈现出清晰的三段态势。最初,中国原始戏剧从先民的交感巫术观念及其仪式中走出,进入世俗娱乐之后,它长期停留在一种略具情节性的拟态表演——初级戏剧的水准之上,这个过程一直统贯了从汉到唐的长期岁月。宋以后,由于社会的和艺术的各种条件准备成熟,中国戏剧有了一个质的转变——形成一种程式化地综合运用诗、歌、舞、念白、装扮等手段来从事人生模仿表演的艺术形式,一种具有独特东方美学意蕴的戏剧形式——戏曲,这种形式的最初体现就是宋元戏文和杂剧。明清时期,由于在全国广大地域里流布,在不同的人文地理以及方言文化作用下,定型的中国戏曲随处繁衍迁转,形成与地域文化互相适应彼此共存的面貌,其形式为种类繁多的地方声腔剧种,同时它也就深入到世俗文化生活的底层,构筑了中国戏乐文化的一大景观。

与之相适应,中国戏剧发展的历史进程所遗留给我们的文物印证,那不同时期不同的物化、形象化的认识资料,也同样呈现出内容和形式上的三段结构,尽管它们彼此之间有着历史的联系。

基于这种认识,本书即按照三段分期法,把中国戏剧的历史分别纳入先秦到隋唐、宋元、明清这三个阶段中来展开论述。



第一部 先秦至隋唐时期

第一部 先秦至隋唐时期

二 戏剧发展脉络

1 原始戏剧

一 概述

从发生学的角度去追溯戏剧的起源,我们可以一直追寻到原始人类部落里的宗教仪式歌舞。一般认为,戏剧源于模仿,当原始人类部族处于初级阶段,还不能够创造文字、音乐和诗歌的时候,他们已经开始创作建立在模仿基础上的原始哑剧和仪式舞蹈了。作为一种思想的外在符号,行为远比语言更为直接。模仿的动机从属于原始宗教意识,例如交感巫术观念使原始人类相信模仿活动能够导致其自身命运的改变。这种认识和实践的结果导致了原始戏剧形态的诞生。

原始模仿逐渐演变为生活仪式,其宗教性日益褪色,世俗性逐步增强,渐渐引起审美观念的抬头,原始戏剧里就蜕变出了初级戏剧形态,其目的从为宗教服务转变成为人君和贵族服务。这种初级戏剧表演成为中古以前的一项重要社会娱乐活动,伴随着古代社会走过了悠久的历程。

初级戏剧作为宴饮之乐的一部分出现于先秦时期王室贵族的酒席宴筵上,其内容归为与雅乐相对的俗乐。俗乐的演出在三代时受到礼教的限制,战国时期礼崩乐坏,俗乐乘势而起,魏文侯听古乐则思卧,梁惠王“直好世俗之乐”(见《礼记·乐记》、《孟子·梁惠王》)。雅俗乐的消长反映了乐舞戏剧的演进和时代审美心理的变迁。

汉代立国,战乱止息,太平渐久,俗乐大兴,作为俗乐组成部分的优戏也蕴蕴而起,并迅速蓬勃兴盛。到汉文帝元鼎五年(公元前112年),宫廷里开始设立乐府机构,把倡优伎乐汇聚一堂,施之于宴飨。汉·桓谭《新论·离事》曰:“昔余在孝成帝时为乐府令,凡所典领倡优伎乐,盖有千人之多也。”优人荟萃,必然使表演从精度上、广度上、伎艺上、结构上都得到大幅度提高和发展,事实也正是如此。东汉时宫廷又设立“黄门鼓吹署”,掌管宴俗之乐。汉代宫廷宴乐机构的建立是刺激汉代俗乐(当时称为“百戏”)得以汇聚繁兴的重要条件,以后历代递承。初级戏剧就在这种历史条件下不断发展。

唐朝奠基,中原文化达到了其历史上的最繁盛时期,表演艺术亦相应出现蓬勃的生机。唐宫廷设立十部乐,网罗了前代所有的南北乐舞戏剧,最大限度地吸收了西域国家和民族的表演成份。唐玄宗于开元二年(公元714年)设立教坊和梨园,把以往归于太常寺所属的倡优杂戏从宫廷雅乐里区分出来,使之得以在一个宽松的艺术框范里独立自由地延展。太常寺所属的乐伎则按照水平分为坐部伎、立部伎、普通雅乐部,定期考核,坐部伎为一等,水平不够的退入立部伎,再次的退入雅乐部(见《新唐书·礼乐志》、元稹《立部伎》诗自注)。在这样的时代背景下,唐代出现了两类引人注目的戏剧现象:一是优戏产生了众多的剧目,二是倡优女乐歌舞里发展起面目一新的歌舞戏。

唐末战乱,五代十国纷争,却没能阻住戏剧前进的步伐,反而因为各个割据政权的分处偏安,使集中在长安兴盛的优戏分布到全国范围里去发展,造成普及之势,这种局面为宋杂剧的兴起带来了契机。

戏剧起源于人类对于自然物以及自身的行为性或象征性模仿,也就是说,戏剧起源于拟态和象征性表演。在这种模仿行为里,模仿者成为或部分成为角色而不再完全是其自身,其行动受到被模仿者行为的限制和制约。这使我们把目光一直追溯到原始人类的模仿行为里去。最初的模仿当然仅仅出于人类的游戏和模仿天性,到旧石器时代的晚期,距今五六万年以前出现了交感巫术信仰,它带来了人类自觉和大量的模仿行为——原始人以为通过对事物的“灵”的模仿可以控制事物,因而模仿过程——操纵“灵”的过程就可以决定实际生活的结果。例如,原始人常常通过模仿狩猎和战争的行为来求取狩猎和战争的成功,其模仿过程贯穿着行为摹拟和带有强烈节奏的歌舞表演。这类经常和有目的性的扮饰活动,可以被视为原始戏剧的雏形。今天我们在世界各地的史前岩画里都可以看到很多这类初级拟态和象征性表演。

依靠交感巫术控制自然的尝试自然是走向了失败,其结果使原始人类由企图操纵“灵”转向了对“灵”的敬畏和乞怜。于是,神便出来统治大地,原始宗教赖以产生,导致了自然神崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜等一系列的信仰和祭祀行为。伴随这些行为出现的,是对神明的谀颂和取悦,对神的事迹的礼赞和摹拟。这一阶段的原始戏剧,混杂在祈神和娱神的宗教仪式中,呈现出宗教仪式依附物的面貌,其典型形象特征就是摹拟鸟兽的装扮表演。史书里有着众多染有神话色彩的有关记载,例如《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》说:“帝啻乃令人拊,或鼓鼙、击钟磬、吹苓、展管簫。因令凤鸟天翟舞之。”其中的“凤鸟”当然是由人装扮的。同书又说:“帝尧立,乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌,乃以麋鹿置缶而鼓之,乃拊石击石以象上帝玉磬之音,以致舞百兽。”这是关于音乐和乐器起源的传说,但我们从中不是可以感觉到当时拥有不同兽鸟图腾的众多部落臣服于尧帝的实际内涵吗?而这种现实是通过拟兽型的图腾扮饰表现出来的。关于尧的继任者舜也有一则类似的传说,《尚书·舜典》说:“帝曰:夔,命汝典乐……夔曰:於,予击石拊石,百兽率舞。”《尚书·益稷》里还说夔此时提到:“笙簧之间,鸟兽跄跄。箫韶九成,凤凰来仪。”我们同样可以把它理解为舜时的拟兽图腾表演。今天在一些上古岩画、陶器、铜鼓上看到的鸟兽扮饰,伴随着有节律的人体动作形象,应该是这类表演的反映。而青铜器里常常见到的兽形面具,则有可能被用于这类图腾祭祀装扮过程中。

在长期的自然崇拜、图腾崇拜和祖先崇拜祭祀过程中,逐渐产生了专职的组织者和执行者,这就是巫,他们行使勾通天际遇的职责。有文字可考的巫祭阶段可以上溯到殷商时代,其时的巫主要具备代天神示喻的职能,但也广泛发挥祈福禳灾的功用。巫师在举行祭祀活动时要进行迎神、降神、祈神和娱神的仪式表演,这些表演具有拟态性和歌舞性,巫在表演中可以不再是他自身而成为他所模仿的对象,此时他就已经“代”入角色,其表演具有浓厚的戏剧性。因而后人常常把巫师的降神表演视作戏剧的起源。从战国时代楚地的祭神歌曲《楚辞·九歌》的歌词中,可以大致窥见当时祭神歌舞和装扮的面貌。

周代定鼎后,在传统巫祭活动的基础上,根据王权需要,结合节气承代、气候顺逆和农事丰歉等农耕文化基本因子而主要形成三种祭仪活动:祈求农事丰稔的蜡祭、驱邪避疫的傩祭和求雨的雩祭。其中傩祭的驱傩过程最具有戏剧性。傩产生于原始人类驱除灾疫之灵的心理要求,由原始氏



1—1 花山岩画祭祀仪式图(一)



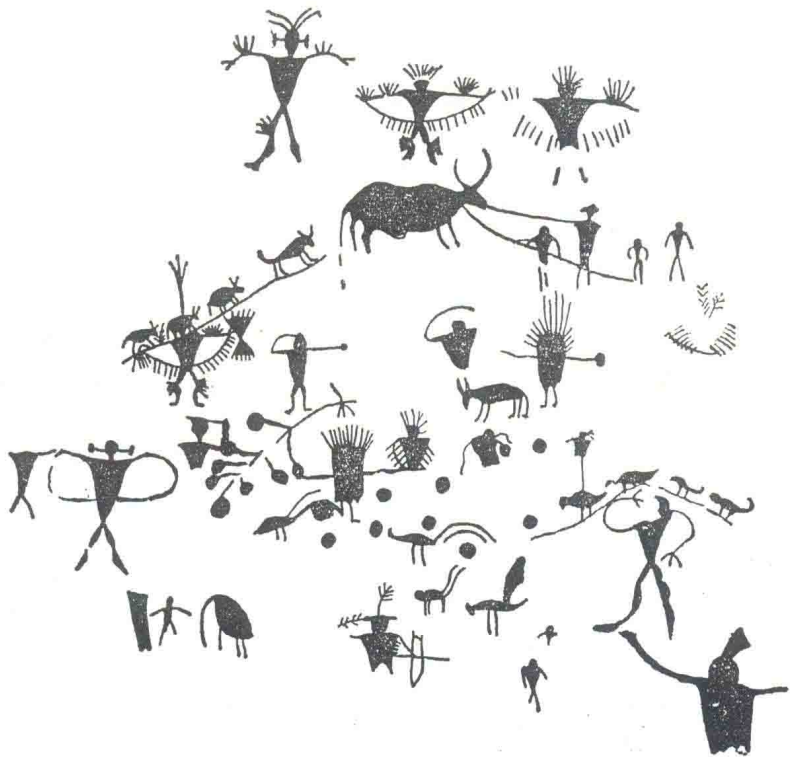
1—2 花山岩画祭祀仪式图(二)



1—3 沧源岩画牧猎战争仪式图

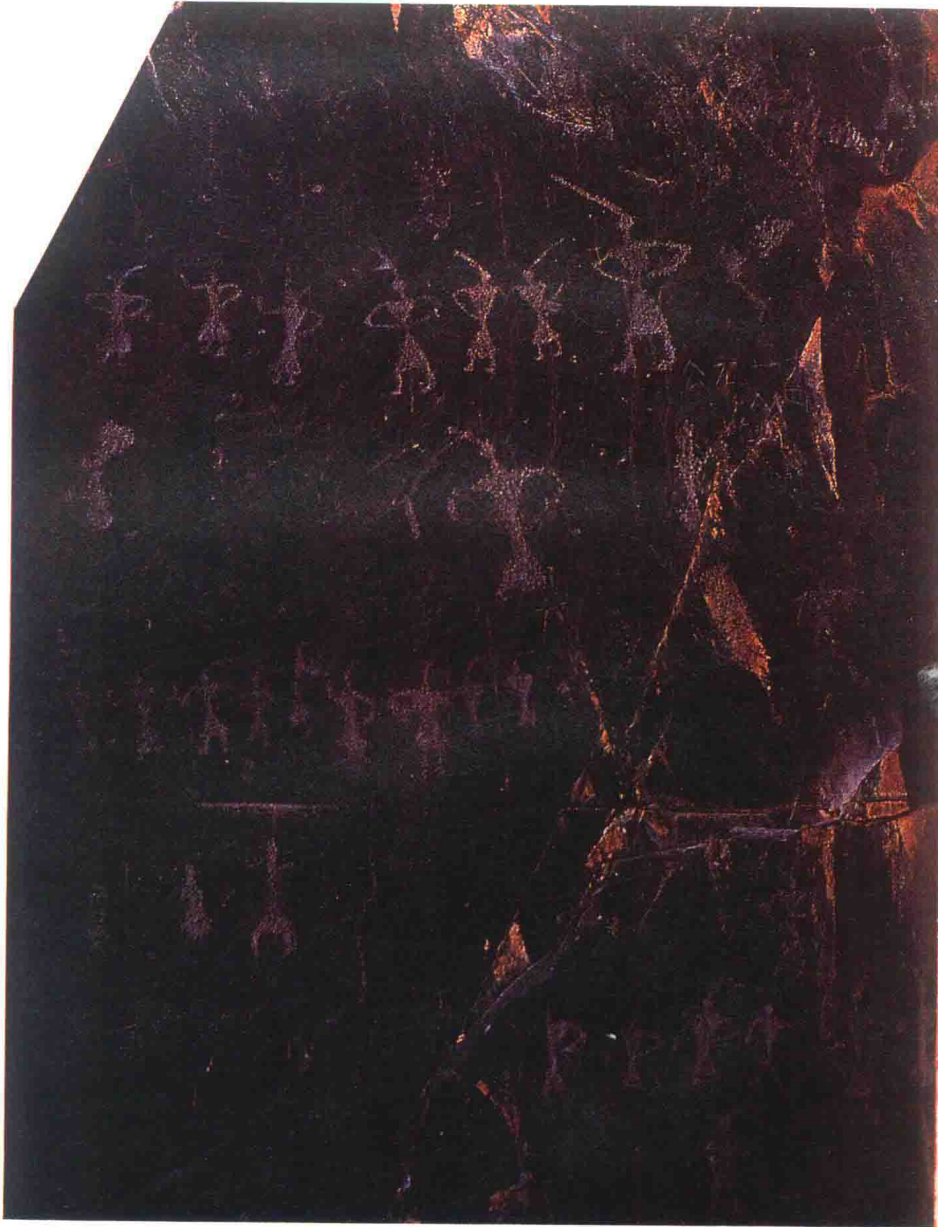


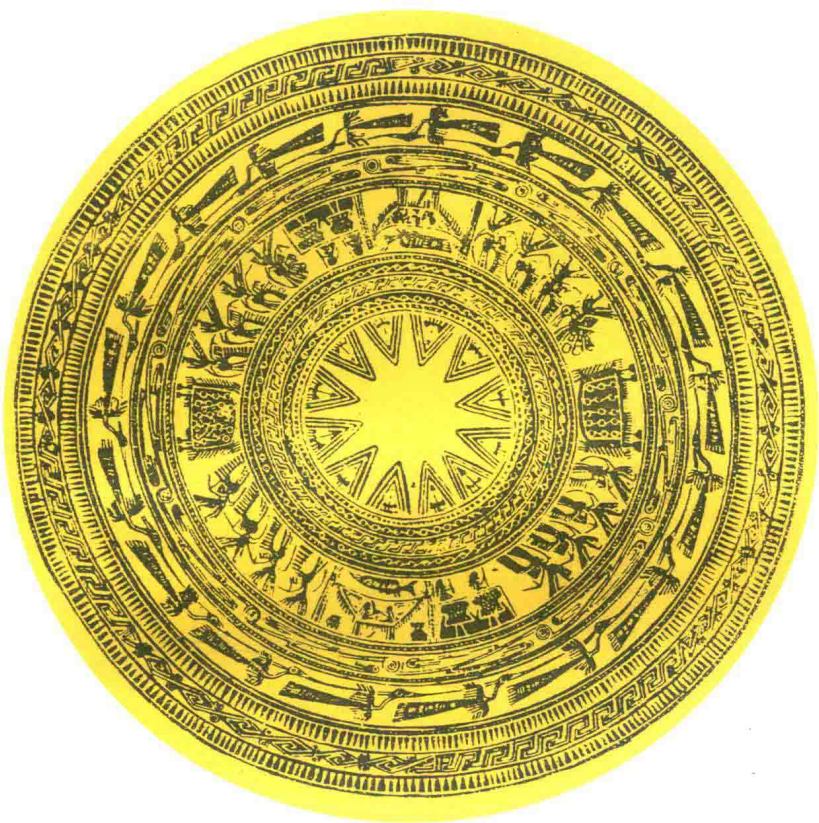
1—6 大通上孙家寨扮兽舞蹈纹彩陶盆



1—4 沧源岩画兽形扮饰仪式图

1—5 黑山岩画战争仪式图





1—7 开化铜鼓鼓面鸟形扮饰仪式绘刻



1—8 晋宁石寨山铜锣锣面鸟形扮饰仪式绘刻



1—9 禹县西周青铜面具



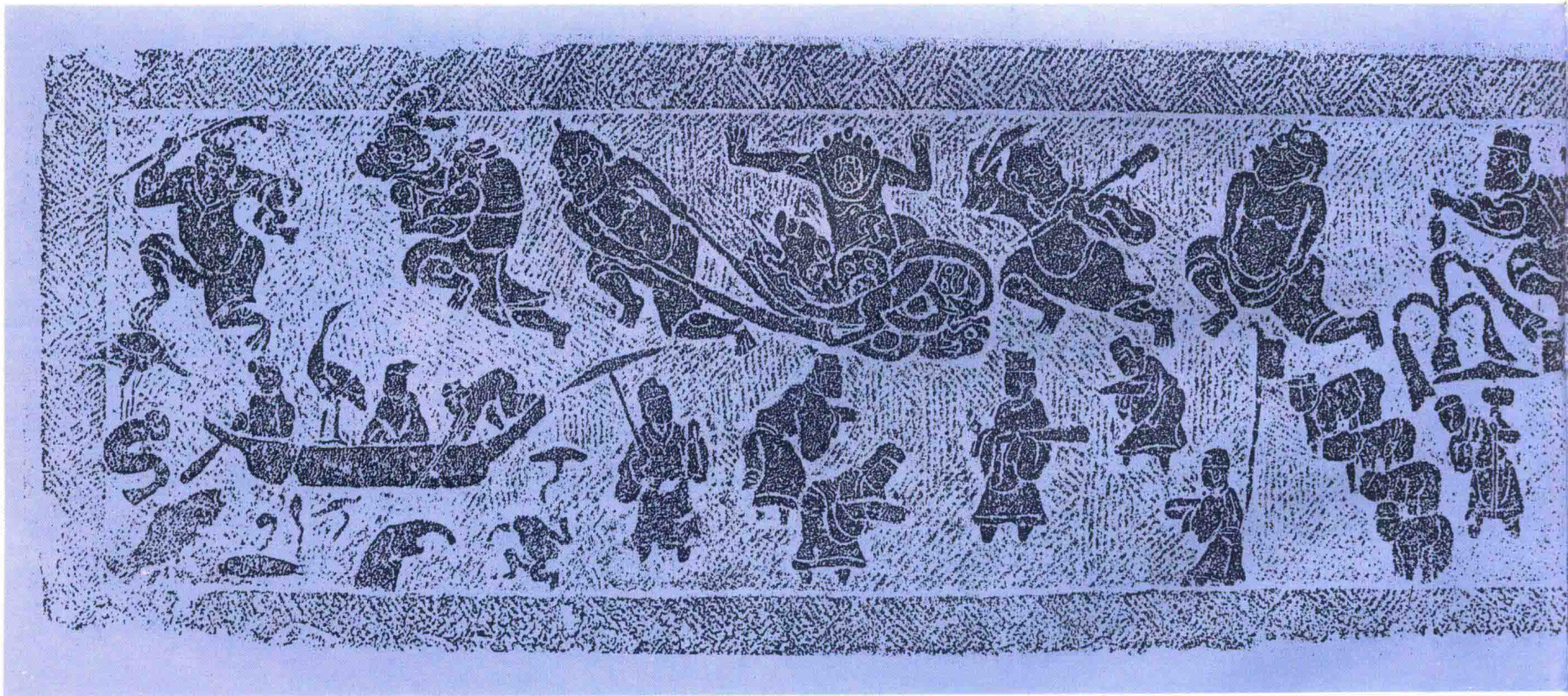
1—10 广汉三星堆殷商青铜人面像



1—11 益都商代人面钺



1—12 信阳战国锦瑟漆画巫师



1—13 郾县东汉墓石棺大滩图



1—14 傩字甲骨版片拓本

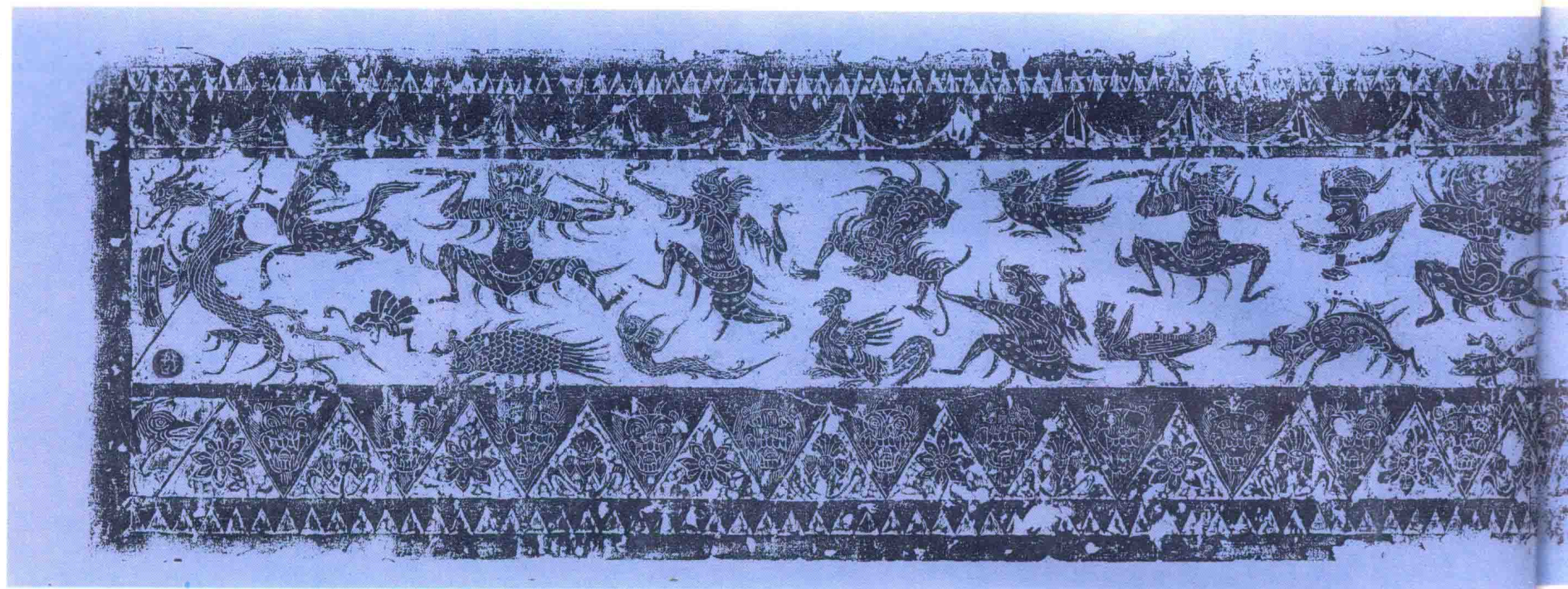
族部落战争的现实映像所启发而形成的以神驱鬼或以恶逐恶的观念,是原始人类萌发赶鬼或驱傩意识的基础。

傩祭出现的时间无法考定。殷商甲骨文里有一个𪛗字,于省吾先生认为它象形为人执殳在屋子里打鬼(见《甲骨文字释林》)。又有一个𪛗字,郭沫若先生解释为𪛗字,𪛗就是驱傩。那么,殷商时期就已经出现了类似打鬼驱傩的活动了。傩的正字原为𪛗,东汉许慎《说文解字》释为“见鬼惊词,从鬼,难省声。”唐·段玉裁注曰:“𪛗,见鬼惊词。见鬼惊骇,其词曰𪛗。𪛗为奈何之合声。”清·朱骏声《说文通训定声》曰:“此驱逐疫鬼正字。击鼓大呼,似见鬼而逐之,故曰𪛗。”后𪛗字被傩字取代。周代以后,史书开始有了关于傩祭的正式记载。

我们在周代驱傩仪式的文字记载中可以看到其扮饰表演情况,《周礼·夏官·方相氏》云:“方相氏掌蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈扬盾,帅百隶而时傩,以索室殴疫。”扮为熊形的方相氏挥舞兵器搜索室屋各处并不断地做出驱赶殴打的象征和摹拟动作,这种表演成为以后傩祭沿袭几千年的固定仪式。方相氏的面目凶恶,头蒙熊皮,黄金四目,被用来恐吓鬼怪,人们一般认为,其原形可能和原始部族的兽图腾崇拜有关。或说方相氏与黄帝有关,因为黄帝以熊为图腾;或说与蚩尤有关,因为蚩尤是战神,面目狰狞可怕,东汉张衡《东京赋》所描写的驱傩神兽里就有蚩尤出场:“于是蚩尤秉钺,奋鬣披般,禁御不若,以知神奸,螭魅魍魉,莫能逢旃。”众说不一。但其中有一点是大家的共识,即驱傩仪式可能与模拟黄帝与蚩尤的部族战争场面有关。历史上关于驱傩始自黄帝的传说也为此提供了一点信息,宋·罗泌《路史·后纪五》注引《黄帝内传》曰:“黄帝始傩。”清·马骕《绎史》卷五引《庄子》逸文说:“黔首多疾,黄帝氏立巫咸,使之沐浴斋戒,以通九窍;鸣鼓振铎,以动其心;劳神趋步,以发阴阳之气;饮酒茹葱,以通五脏;击鼓呼噪,逐疫出魅。”都把傩仪的发明者归于黄帝。直至唐代文献里仍有类似说法,如敦煌卷子伯三五五二号:“驱傩之法,自昔轩辕。”

方相氏之外,汉代傩仪里出现十二神,各自有自己的驱魅功能和专门的镇辟对象,即:“甲作食凶,腓胃食虎,雄伯食魅,腾简食不祥,揽诸食咎,伯奇食梦,强梁、祖明共食磔死寄生,委随食观,错断食巨,穷奇、腾根共食蛊。”十二神的装扮是“有衣毛、角”,行傩时“方相与十二兽舞,欢呼周遍”(《后汉书·礼仪志》)。十二神的来源今天多数已经弄不清楚,一般认为它们原来都是些以猛兽为原型的凶神。十二神驱逐的十二恶鬼的名字,《东京赋》里有不同的说法,总之它们代表了十二个部族图腾,这些部族大都参加了黄帝与蚩尤的战争,也反证了上述傩祭仪式形成于黄帝时期的推测。十二神之外,参加逐傩仪式的神灵里还有两个重要人物,即神荼和郁垒。宋·高承《事物纪原》卷八引《轩辕本纪》曰:“东海渡索山有神荼、郁垒之神,以御凶鬼,为民除害,因制驱傩之神。”似乎两位神物还是傩仪的发起者。汉·张衡《东京赋》则说:“度朔作梗,守以郁垒;神荼副焉,对操索苇。目查区陬,司执遗鬼。”在这里它们的作用是搜寻遗漏的鬼物。后来神荼、郁垒在民间信仰里发展成为门神。

首次详细记载傩仪的文献是《后汉书·礼仪志》,按照它的描述,汉代宫廷大傩的时间是腊月七日晚,由黄门令主持,中黄门和仆射装扮方相氏和十二神兽,十到十二岁的黄门子弟 120 人为侏子击鼗鼓,先在帝王殿前齐唱驱傩歌,继而大呼搜索宫内三遍,把火把传到端门外,由骑兵递相接一直送到洛水抛入河内。这是完全的驱祟仪式,没有添加任何其它的成分。以后历代相沿,逐渐演变。隋朝傩仪改由鼓吹令统帅,侏子用乐人子弟 240 人,其中 120 人执鼗鼓,120 人执鞀角,逐疫时鼓角齐鸣,“作方相与十二兽舞戏”(《隋书·礼仪志》)。从参加者身分的变动以及驱傩过程的程式化,可以看出隋朝行傩的表演成分加强了。唐代驱傩又有变化,改在年三十夜举行,由太常寺乐人操办,方相氏“蒙熊皮,玄衣朱裳”变成了“戴冠及面具”,“衣熊裘”,十二兽由



1—16 马王堆西汉墓漆棺彩绘云气异兽图