

湖南戏剧史纲

湖南文艺出版社

湖南省文化厅史志办公室
湖南省艺术研究所 主编

尹

伯

康 编撰

湖南戏剧史纲

尹伯康编撰

湖南省文化厅史志办公室
湖南省艺术研究所 主编

[湘]新登字 002 号

湖南戏剧史纲

尹伯康编撰

责任编辑:马小驹

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路 67 号 邮编:410006)

湖南省新华书店经销 长沙市矿山研究院印刷厂印刷

1997 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

开本:787×1092 1/32 印张:13.5

字数:310,000 印数:1-1,000

平装: ISBN7-5404-1714-5
J·206 定价:13.20 元

若有印装质量问题,请直接与印刷厂技质科联系调换

(厂址:麓山南路 236 号 邮编:410012)

序一

湖南省文化厅副厅长 金则恭

伯康同志在我厅负责编辑《湖南省志·文化志·文化事业》“戏剧艺术事业”篇时，掌握了大量戏剧史料，曾利用业余时间编撰出《湖南戏曲史探》。它是继龙华《湖南戏曲史稿》之后的又一本湖南戏曲信史。当时，由我厅文化志编纂室与省艺术研究所联合编印出版。该书问世后，深受戏剧界欢迎，一时供不应求，读者希望再版。伯康同志并未因此满足。他基于对湖南戏剧事业的热爱，对得来不易的戏剧史料的珍惜，于是在《湖南戏曲史探》的基础上，倾全力着手编撰湖南第一本戏剧史，经过两年的含辛茹苦，终于编写出现在这本《湖南戏剧史纲》。

这本《史纲》较切实地论述了湖南戏剧各剧种发展的轨迹及其相互关系；全方位地介绍了湖南戏剧发展过程中创作、演出诸方面的进程。它既真实地反映了戏剧的一些带本质的问题，又较客观地描述了一些值得重视的戏剧现象；它既尊重历史，尽可能作到纲举目张，又很关注现实与未来，常常语重心长，泼墨重写。尽管它是一本区域性的戏剧史书，当前缺乏经验可资借鉴，但作者尽力做到史有所据，各种“附录”也都经过有关同志或当事人审阅核实，应该说是比较准确了。当然，因作者受诸种条件的局限，难免出现一些不足之处，但毋庸置疑，本书不仅将可起到抛砖引玉的作用，而且仍不失为一本值得向读者推荐的书；它可作为文化、戏剧领导同志和研究工作者可靠的参考资料，戏剧、艺术学校和学习班的戏剧教材。相信有兴趣的读者在研读之后自会从中得到有益的收获。

序二

· 湖南省戏剧家协会主席 范正明

我与伯康相识、共事近半个世纪，他生活严谨，工作扎实，素为同行所称道。

文如其人，他笔耕两载之《湖南戏剧史纲》，无一处不体现他严谨的治学态度，和扎实的工作作风。

史书贵在写成“信史”，绝对排斥想当然的主观随意性。伯康投身“戏改”后，在工作实践中就十分注意搜集、积累史料；参与《湖南省文化志》的编纂，为他深入开掘戏剧史料，扩大史料积累提供了极好的机会。在此基础上进行科学分析，去伪存真，把翔实的史料运用到自己的著作中去。因此在论述湖南戏剧的孕育与形成，各个历史时期的变化发展，都给人以历史真实感和可信感，这确非易事，而是伯康数十年积累所致。

丰富、翔实的史料，为全方位地论述湖南戏剧史提供了有力的保证。伯康的《史纲》一书，不仅详尽叙述了我省各地方戏曲剧种的历史发展状况，而且对木偶皮影、京剧以及近现代产生的话剧、歌剧，都给予了足够的重视和历史评价。如《京剧入湘及其发展》、《湖南的现代话剧》、《歌舞剧在湖南的活动》等章节，填补了湖南戏剧史、志在这方面的空白，也是对从事这些戏剧品种工作的同志的一大鼓舞。尤其值得赞赏的是，伯康对改革开放的产物——映山红民间戏剧的兴起热情关注，旗帜鲜明地写了《大力扶植民间戏剧》专节，阐明了民间戏剧在新时期的地位与作用，这显示了伯康观察的敏锐。

世间任何事物都是不断变化发展的。随着中国历史的发展，社会生活的变迁，戏剧艺术也始终处于不断的变革之中，以求适应时代和自身的发展需要。伯康的《史纲》贯穿着这一中心思想。诸如声腔的传入与地方化，剧种的形成，班社团体的扩展，演出场所的改进，艺术流派的产生，女演员的兴起，京剧、话剧、歌舞剧的进入，戏曲的改良等等，都体现着事物的演进，艺术的演变。而建国以后的历史，同样也以戏剧改革为贯穿线，阐述了事业和艺术的发展、变化。正是作者坚持辩证唯物主义和历史唯物主义，把丰富而又无机的史料组成为有机的整体，才有可能进行全方位的论述，揭示出事物的本质。

修史的目的是要以史为镜，戏剧史自然也不例外。当前整个戏剧面临严重挑战，我希望伯康兄《湖南戏剧史纲》的出版，会给人们特别是从事戏剧工作的同行们以启迪和思考。

前言

1992年,笔者曾撰写了一本《湖南戏曲史探》,约16万字。得到湖南省文化厅文化志编纂室和湖南省艺术研究所资助,并由二家合编,铅印2000本,内部发行。

《湖南戏曲史探》发行以后,尽管得到文艺界不少朋友的热情赞扬,认为史料翔实,文笔洗练,但我自己觉得存在不少缺点,诸如历史事实记述多,而戏曲艺术分析少,缺乏学术性,正如笔者的一位老朋友所说:“名为‘史探’,实为‘史料’。”同时,作为湖南的一本戏剧史书,除了详尽记述戏曲这个主要方面之外,也不应该丢掉曾经在湖南的戏剧史上起过重要作用的话剧和歌剧。为了弥补这些缺点和缺陷,笔者有心将此书重新进行一次撰写。正好此时省剧协主席范正明先生也建议笔者在此书的基础上加以扩写,使之成为一部全面反映湖南戏剧历史的学术专著。这个建议,更增强了笔者的信心,愿为此付出更多精力。

要撰写出一部全面反映湖南戏剧历史的学术专著,谈何容易。一则关于反映地方戏曲(戏剧)的历史资料本来就少,加上笔者缺乏积累,更显贫乏;再则几百年来湖南地方戏曲的历史发展进程中,情况错综复杂,以笔者粗浅的学识水平,难以驾驭。但是,为了给后世留下湖南戏剧历史的点滴史料,为了给撰修湖南戏剧史的巨大工程增砖添瓦,笔者不揣浅陋,立志撰写此书。

由于历史资料的缺乏,笔者学识水平的浅薄,本书无法按历史时期构成章节,只能详今略古、纵横结合,有话则长、无话则短,以专题的形式对湖南戏剧的历史进程作粗略的勾画,姑名之曰《湖南戏剧史纲》。

写书不能不考虑读者对象。本书的撰写,一是为省内外的戏剧研究者提供研究素材,二是为本省的艺术学校、戏曲学校提供教学的参考资料,三是向文化、戏剧领导同志、戏剧创作者和业余戏剧爱好者介绍湖南戏剧发展历史的大体情况。因此,本书仍然以资料为主,记述为主,不作繁琐的考证,也不作过多的分析。文字力求朴实,不让读者多绞脑汁;史实力求准确,以免贻误后人。笔者掌握的资料有限,为了说明问题,必要时只好借用同行们的研究成果,以补不足。借用《中国戏曲志·湖南卷》和《湖南地方剧种志丛书》的资料,非特殊情况,一般不加注释,以节省篇幅。

本书记述史实的下限为 1995 年底。

目 录

序一	湖南省文化厅副厅长 金则恭(1)
序二	湖南省戏剧家协会主席 范正明(3)
前言	(1)

第一篇 湖南地方戏曲的孕育与形成

(1)

一、形成地方戏曲的艺术因素

(1)

戴面具的表演与“傩”

(1)

筋斗之类表演与百戏

(4)

民间歌舞与杂剧

(6)

戏曲之祖——目连戏

(8)

二、大戏声腔的传入与地方化

(12)

高腔的传入与地方化

(14)

昆腔的传入、地方化和低腔的探讨

(19)

弹腔的传入与地方化

(24)

三、地方大戏艺术概况和特色

(30)

大戏剧种概貌

(31)

传统剧目特点及其来源

(35)

附录：湖南地方大戏稀有传统剧目名录
.....

(46)

舞台艺术概况及其特点

(48)

四、民间小戏剧种的形成、发展与艺术概

况	(57)
剧种的形成与发展	(58)
传统剧目概况与特点	(65)
附录:花鼓戏、阳戏稀有传统剧目名录 ...	(72)
舞台艺术概况与特点	(75)
五、皮影、木偶戏的形成、发展与艺术概	
况	(85)
皮影戏的形成与艺术概况	(85)
木偶戏的形成与艺术概况	(88)
皮影、木偶戏的初步发展	(92)
第二篇 湖南戏剧的发展轮廓.....	(94)
一、湖南戏剧的初步发展	(94)
班社团体的兴盛	(95)
演出场所的发展	(99)
湘班出省演出及其影响	(105)
晚清时期演出盛况及其原因	(108)
二、湖南戏剧的再发展	(117)
戏曲流派的产生	(117)
演出场所的改进	(121)
班社团体的扩展	(123)
女演员的兴起	(125)
京剧入湘及其发展	(127)
湖南的早期话剧	(132)
歌舞剧在湖南的活动	(137)
三、湖南戏剧的改良.....	(141)

官府禁戏剖析	(142)
戏曲改良活动	(147)
剧目编创和戏剧研究的初步发展	(158)
湖南的现代话剧	(162)
附录:演剧六队、四队史料	(166)
四、湖南戏剧的抗敌活动	(172)
抗日戏剧的前奏	(172)
全面的抗日戏剧活动	(174)
风起云涌的抗敌演剧队与抗敌宣传队	(176)
最艰苦的岁月	(186)
抗日时期的戏剧创作	(188)
五、湖南戏剧的衰落概况	(190)
第三篇 湖南戏剧的改革与发展变化	(193)
一、改革发展的曲折历程	(194)
解放初期的戏曲改革工作	(194)
挖掘整理传统剧目的三个高潮	(198)
从停演“鬼戏”到“文化大革命”	(204)
落实党的政策及其成效	(209)
文艺表演团体的体制改革	(214)
戏剧危机与振兴	(217)
大力扶植民间戏剧	(222)
二、事业的发展变化	(228)
工作机构的发展变化	(228)
附录:各地(州)、市戏剧工作机构成绩简介	(233)

表演团体的发展变化	(235)
演出场所与演出的发展变化	(244)
艺术教育事业的发展变化	(255)
附录:代表性艺术教育单位简介	(262)
三、艺术的发展变化	(271)
剧种的发展变化	(271)
剧目编创的发展	(285)
舞台艺术的革新	(296)
戏剧研究的发展	(301)
结束语	(316)
附录	(323)
一、优秀剧目选例(1949—1995)	(323)
整理、改编的传统剧目	(323)
新编古装戏	(332)
创作的现代戏	(338)
二、出版书刊选例(1949—1995)	(359)
专著、文集	(359)
丛书、志书、集成	(371)
戏剧刊物	(380)
三、戏剧获奖名单(1983—1995)	(382)
四、戏剧工作有关单位负责人名录	(406)
后记	(415)

第一篇 湖南地方戏曲的孕育与形成

戏剧是一项综合艺术，以表演为主，包括剧本文学、音乐、舞蹈乃至绘画、雕塑等姊妹艺术。它有戏曲以及话剧、歌剧、舞剧等演出形式，其中最早形成的是戏曲。戏曲除了包括文学、音乐等艺术以外，其表演本身又包含着唱、做、念、打四功，因此它的孕育和形成是一个相当复杂的过程，相当长久的阶段。从湖南来说，大约在清代乾隆中叶以前为地方戏曲孕育、形成阶段。

一、形成地方戏曲的艺术因素

任何事物的形成，都有诸方面的因素。湖南地方戏曲的形成，亦有诸种孕育它的艺术因素。择其三数种概述之。

戴面具的表演与“傩”

湖南地方戏曲花脸的表演，面部肌肉能自由掣动，荆河戏、武陵戏叫“动脸壳子”，祁剧称“动脸子”。为什么这样称呼呢？系承袭面具这一名称而来。因为面具在祁阳一带称为“脸子”，在常德一带称“鬼脸壳子”。

旧时戏班都有戴面具的表演，比如“打加官”。每到一处，首场演出时，先出一个加官菩萨，穿红蟒袍，戴相貂，持牙笏，戴面

具，向观众出示上写着“天官赐福”、“一品当朝”、“连升三级”之类的加官条，并有人念“某某先生加官”，以表祝福之意，求点赏赐。

这种戴面具的表演，与戏曲的起源有关。据艺人传说：戏曲起于唐明皇，称之为祖师爷，他设梨园演戏，亲自打鼓，由王公大臣表演。丞相第一个上场，有些害羞，所以戴着面具表演，这就是加官菩萨穿红蟒袍、戴相貂、持牙笏（丞相服饰）、戴面具的来历。这种传奇式的说法，真真假假，不足为凭。唐明皇李隆基确曾设梨园训练乐工，并亲自参与按奏；但是关于丞相戴面具上场表演之说，则无所据。根据古籍记载：戴面具的表演出自“代面”。《旧唐书》“音乐志”之二载：“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常著假面对敌……齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。”又载：北周的“城舞”，“舞者十八人，刻木为面……舞蹈姿制（式），犹作羌胡状”。

戴面具表演，更普遍者是用于古代的“傩”。“傩”是一种祀神驱疫仪式，借歌舞以娱神，常戴面具表演。唐·段安节《乐府杂录》说：“用方相四人，戴冠及面具，黄金为四目，衣熊裘，执戈，扬盾，口作傩傩之声，以除逐也。”

“傩”在湖南十分盛行。早在战国时代，民间祀神便由巫师演唱歌舞，屈原因其辞鄙俗，乃作《九歌》以供演唱。此事见汉·王逸《楚辞章句》卷二：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思涕郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其辞鄙陋，因而作《九歌》之曲，上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏。”这种祀神歌舞，民间通称之为“傩”，表演时也常戴面具。天一阁所藏明嘉靖《常德府志》卷一“风俗”条载：“岁将近数日，乡村多用巫师，朱裳鬼面，锣鼓喧舞竞夜，名曰‘还傩’。”这就是一种穿着红

衣、戴着面具的歌舞表演。

春秋战国以来，湖南的祀神歌舞盛演不衰，直至今日。唐代刘禹锡在其《竹枝词》的序言中说：“昔屈原居沅湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》，到于今，荆、楚鼓舞之。故余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者扬之。”刘禹锡（772—842），字梦得，彭城（今江苏铜山县）人，二十一岁中进士，曾辅佐王叔文执政，实行革新措施。不久，王叔文被贬，刘也谪为朗州（今常德）司马，凡九年。在任朗州司马时，“作新词以教巫祀，期于变俗，今溪洞间夷歌多禹锡之词”（见明嘉靖《常德府志》“名宦”）。又《新唐书》《刘禹锡传》亦载他“作《竹枝词》十余篇，于是武陵夷俚悉歌之”。宋代，傩歌傩舞更为壮观。文天祥在《上元张灯记》中记载衡州演出情况时说：“州民为百戏之舞，击鼓吹笛，斓班而前，或蒙俱（戴面具）焉，极其俚野，以为乐”；“当是时，舞者如傩之奔狂之呼”，以至“州之士女，倾城来观”^①。自明至清，巫傩歌舞延续不断。天一阁所藏明嘉靖《衡州府志》卷四“陵寝”按语说：“衡人赛盘瓠……赛之日，巫者以木为鼓，圆径手一握，中小而两头大，如今之杖鼓。四尺者谓之长鼓，二尺者谓之短鼓。巫有练帛，长二三丈，画自盘古而下，三皇、五帝、三王及诸神，靡所不有。是日，以帛画悬之长竿，鸣锣、击鼓、吹角，巫一人以长鼓绕身而舞，两人复以短鼓相向而舞……所舞之节，随口而唱，无复本据。”这种“赛盘瓠”之巫傩歌舞，延至清代，规模更大，祈福禳病时演之，“连数日，费数十金”。^②

“傩”本为祀神驱疫仪式，由于载歌载舞，击鼓鸣锣，便给戏曲的形成提供了表演、音乐方面的表现手段。它在长期发展中，逐渐由娱神转向娱人，走向戏曲形式。湖南的傩戏就是在傩歌傩舞基础上形成的，迄今还有一些戴面具表演的节目。其他民间小戏乃至地方大戏剧种，也或多或少受到巫傩的一些影响。

筋斗之类表演与百戏

戏曲舞台上常常可以看到各种筋斗，诸如案头、小翻、单提、前扑、蛮子、趺子之类。它们是如何来的呢？系来源于百戏。

百戏，是古代乐舞杂技表演的总称。它起于秦汉，盛于唐宋，包括扛鼎、爬竿、吞刀、吐火等各种杂技幻术，装扮人物的乐舞，简单的故事表演，以及马戏、猴戏之类。筋斗是其中的一个主要项目。汉代百戏中的“佯童”，即孩子翻筋斗。唐代“教坊一小儿，筋斗绝伦”（崔令钦《教坊记补录》）。宋代古籍中，凡提到百戏之处，必有“筋斗”。“就地掷身，背着地有声”者，谓之“板落”；“筋斗掷身入水”者，谓之“水秋千”（孟元老《东京梦华录》卷七）。湖南的百戏活动中，亦有筋斗一项。明嘉靖《衡州府志》卷四载：“岁晚，用巫者鸣锣鼓吹角，男作女妆，始则两人执手而舞，终则数人牵手而舞，从中翻身轮作筋斗；或以一人仰卧，众人筋斗从腹而过，亦随口歌唱。黎明时起，竟日通宵乃散。”这里，百戏与巫傩紧密结合，筋斗与歌舞紧密结合，已具相当的规模，且与今天舞台上的筋斗十分接近。从汉代的“佯童”，到唐宋百戏中的“筋斗”，到今天戏曲舞台上的筋斗，是一脉相承的。《东京梦华录》中记的“板落”，即今天戏曲舞台上的“抢背”，京剧常用此技，湖南地方大戏剧种亦用。

其实，何止筋斗出自百戏，今天戏曲舞台上的不少表演技艺都源于百戏。比如戏曲中的“舞旗”，即源于百戏中“手执两白旗子，跳跃旋风而舞”的“扑旗子”；戏曲中的“交阵”，源于百戏中“两人出阵对舞，如击刺之状，一人作奋击之势，一人作僵仆；出场凡五七对，或以枪对牌、剑对牌之类”；戏曲中的“吐火”，源于百戏中的“假面披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状者”；戏曲中的“片马”，源于百戏中马戏的“以身下马，以手攀鞍而复上”的“骗马”

而加以虚拟化；“牵马”源于“引马”，“拿顶”源于“倒立”；“对刀”源于“七圣刀”；钟馗的表演源于“舞判”；等等（均见《东京梦华录》卷七“驾登宝津楼诸军呈百戏”条）。上述各种技艺，均见于现今的湖南地方大戏剧种中。如“舞判”、“吐火”见于湘昆，真刀格斗的“对刀”——“七圣刀”见于巴陵戏，“交阵”见于祁剧等剧种，“片马”见于武陵戏、荆河戏等剧种，“舞旗”、“牵马”、“拿顶”之类，则不少剧种均用之。

湖南的百戏也是十分盛行的。早在宋代，衡州即有“州民为百戏之舞”的记载（见前述文天祥《上元张灯记》）。明清以来，这类记载更多。清·刘献廷《广阳杂记》卷二中记有郴州巫师登刀梯作法情况：“竖二竿于地，相去二尺许，以刀十二把横缚于两竿之间，刃皆上向，层迭而上，约高二丈许……以红布为帕而勒其首，束其腰者亦用红布，更为红布膝裤着足胫间，如妇人装，而赤其足蹲踞梯上。梯之左悬一青布幡，并一篮，贮一鸭于中。下又一巫，鸣金鼓向之而祷。久之，梯上之巫，探怀中出笈连掷于地，众合声报其兆焉。巫乃历梯而下，置赤足于霜刃之上而莫之伤也。乃与下巫舞蹈番掷，更倡迭和。行则屈其膝，如妇人之拜，行绕于梯之下，久之而归。”这里也是巫傩与百戏相结合，即巫师利用百戏来丰富其表演技艺，而这种表演技艺进入戏曲后，技巧更高。刘献廷在记述巫师登刀梯作法情况后，又说：“刀梯之戏，优人为目连剧者往往能之。然其矫捷腾跃，远胜于巫。”

湖南的百戏，不仅为巫师所用，一般农民也常以之自娱。每逢新春正月，农村遍耍龙灯、狮子，玩耍时便结合表演各种百戏节目，如舞拳弄棍、跳桌子、翻椅子、堆罗汉、砌牌楼、耍蚌壳、玩彩莲船之类。这类百戏节目，也常为戏曲所用。比如祁剧的“靠手”和《目连传》“罗汉演武”中的“堆罗汉”，就是出自这种民间百戏。“靠手”即双人击拳，多手肘击手肘之类的动作；“堆罗汉”系