



中国  
古代  
戏曲  
简史

俞为民著  
江苏文艺出版社

# 中国古代戏曲简史

俞为民 著

江苏文艺出版社

责任编辑 朱建华

## 中国古代戏曲简史

---

俞为民 著

江苏文艺出版社出版 江苏教育学院印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 印张：8.125 字数：18.8万字

1991年1月第1版 1991年1月第1次印刷

印数 1—1000

统一书号ISBN 7—5399—0228—0/1·218

---

定价3.50元

## 前 言

我国是一个文明古国，古代劳动人民创造了光辉灿烂的民族文化。戏曲艺术也是民族文化的一个重要组成部分，她以富于艺术魅力的表演形式为历代劳动人民所喜闻乐见。而且，在其漫长的发展过程中，逐渐形成了具有民族特色的艺术体系，在世界剧坛上独树一帜，与希腊悲剧、印度梵剧合称为世界三大古剧。而与其他两种古剧相比，我国戏曲的艺术生命力尤为强盛，至今仍是人民群众文化娱乐的一种主要形式。

当然，近年来随着电影、电视等新的娱乐手段和新的表演艺术的出现，传统戏曲受到了冲击，出现了衰落的危机。我们认为，戏曲虽然出现了危机，但这无损于她在民族文化和世界剧坛上的价值和地位。我国历代戏曲家们所创造出来的戏曲艺术遗产，无论是戏曲作品，还是表演技艺，都不会随着危机的出现而贬值，永远值得我们借鉴和继承。而我国的戏曲艺术源远流长，在漫长的发展过程中，涌现出了许多杰出的戏曲作家和戏曲演员，他们创造出了丰富多彩的戏曲作品并深化了表演技艺，因此，了解和学习戏曲形成和发展的历史，对于我们继承和借鉴古典戏曲这一丰富多彩、充满艺术魅力的民族文化遗产是很有裨益的。本书就是向读者简要地介绍我国戏曲发展的历史，由于篇幅的限制，本书侧重对戏曲文学及剧种声腔的流变的介绍。在介绍中，对某些戏曲研究上一些有争论的问题吸收了新的研究成果，并提出了自己的见解。书后所附录的《我国第一部戏曲史专著》与《中国古代戏曲史参阅书目》，是为那些看了本书的简略介绍后，有兴趣对中国古代戏曲史作进一步研究的读者提供一些借鉴与参考。王国维的《宋元戏曲考》不仅首次理清了戏曲发展的脉络，而且他的治学方法仍值得我们在研究戏曲史时加以借鉴，故对《宋元戏曲考》作一简略的

介绍，想让读者能从中得到一些启发。《书目》则是提供读者作进一步研究时需阅读的一些基本书籍，所选列的书目以史料、原著为主，且大多是五十年代以后及近年出版的，读者比较容易得到。

书稿最初写成一九八二年，当时是为中文系高年级学生所开设的《中国古代戏曲史》课编写的讲义，一九八五年在重印时曾作了一些修订，这次正式出版，又作了一些修改和调整。由于作者的水平有限，书中定有许多错误和不足之处，祈望读者批评指正。

俞为民

一九九〇年三月

# 目 录

## 前 言

### 第一章 戏曲的起源与形成…………… ( 1 )

#### 第一节 中国戏曲的基本特征…………… ( 1 )

一、综合性

二、写意性

三、地方性

#### 第二节 戏曲诸艺术因素的发展…………… ( 5 )

一、原始社会的歌舞

二、先秦的歌舞与俳优

三、汉代百戏

四、唐代戏弄

#### 第三节 戏曲诸艺术因素的汇合与交融…………… ( 12 )

#### 第四节 戏曲的雏形——宋杂剧与金院本…………… ( 16 )

### 第二章 宋元南戏…………… ( 19 )

#### 第一节 南戏的产生…………… ( 19 )

#### 第二节 南戏的艺术体制…………… ( 20 )

#### 第三节 南戏的作家与作品…………… ( 24 )

一、书会与书会才人

二、南戏剧本的内容与文辞

三、南戏剧本的存佚概况

#### 第四节 《永乐大典戏文三种》…………… ( 28 )

一、《张协状元》

二、《宦门子弟错立身》

三、《小孙屠》

#### ✓ 第五节 《荆》《刘》《拜》《杀》…………… ( 32 )

- 一、《荆钗记》
- 二、《白兔记》
- 三、《拜月亭》
- 四、《杀狗记》
- ✓ 第六节 《琵琶记》…………… (43)
- 一、高明的生平
- 二、《琵琶记》的思想内容与艺术特色
- 第七节 南戏的四大唱腔…………… (48)
- 一、海盐腔
- 二、余姚腔
- 三、弋阳腔
- 四、昆山腔
- 第三章 元代杂剧**…………… (55)
- 第一节 元杂剧的产生与兴盛…………… (55)
- 第二节 元杂剧的艺术体制…………… (57)
- 第三节 元杂剧的作家…………… (61)
- 第四节 元杂剧的作品…………… (66)
- ✓ 第五节 关汉卿…………… (70)
- 一、关汉卿的生活道路
- 二、关汉卿杂剧的现实主义内容
- 三、关汉卿杂剧的艺术成就
- 四、关汉卿在戏曲史上的地位与影响
- ✓ 第六节 《西厢记》…………… (75)
- 一、《西厢记》的作者王实甫
- 二、《西厢记》故事的演变
- 三、《西厢记》的思想内容
- 四、《西厢记》的艺术成就

- 五、《西厢记》在戏曲史上的地位和影响
- 第七节 马致远与《汉宫秋》…………… (83)
- ✓ 一、马致远的生平与剧作
- 二、《汉宫秋》的故事及其演变
- 三、《汉宫秋》的主题思想
- 四、《汉宫秋》的艺术特色
- ✓ 第八节 《陈州粟米》与元代包公戏…………… (90)
- 一、包公戏产生的原因
- 二、史包公与戏包公
- 三、《陈州粟米》的思想性与艺术性
- 第九节 北曲杂剧的衰落…………… (95)
- 第四章 明清传奇**…………… (98)
- 第一节 从南戏到传奇的演进…………… (98)
- 一、体制上的演进
- 二、唱腔上的演进
- 第二节 明清传奇发展概况…………… (102)
- 第三节 梁辰鱼与《浣纱记》…………… (107)
- ✓ 一、梁辰鱼的生平
- 二、《浣纱记》的故事演变及其主题
- 三、《浣纱记》的艺术特色
- 四、梁辰鱼在戏曲史上的地位与影响
- ✓ 第四节 汤显祖与《临川四梦》…………… (117)
- 一、汤显祖的生活道路
- 二、汤显祖的思想倾向与戏曲主张
- 三、《牡丹亭》的思想内容与艺术成就
- 四、汤显祖的其他剧作
- 五、汤显祖在戏曲史上的地位与影响



- √ 第五节 沈璟…………… (131)
  - 一、沈璟的生平与著作
  - 二、沈璟的戏曲创作
  - 三、沈璟的戏曲理论
  - 四、沈璟在戏曲史上的地位和影响
- 第六节 临川派与吴江派的争论…………… (140)
  - 一、争论的起因
  - 二、争论的焦点与实质
  - 三、两派的划分
  - 四、争论的影响
- 第七节 戏曲理论的成熟与王骥德的《曲律》… (144)
  - 一、戏曲理论的产生
  - 二、《曲律》的主要内容
- √ 第八节 吴炳的戏曲创作…………… (156)
  - 一、吴炳的生平
  - 二、吴炳剧作的思想内容
  - 三、吴炳剧作的艺术特色
- √ 第九节 李玉与苏州派…………… (167)
  - 一、苏州派的形成及其创作特色
  - 二、李玉的生平与著作
  - 三、李玉剧作的思想内容
  - 四、李玉剧作的艺术成就
  - 五、李玉在戏曲史上的地位与影响
- √ 第十节 李渔的《闲情偶寄》…………… (177)
- √ 第十一节 洪升与《长生殿》…………… (184)
  - 一、洪升的生平
  - 二、洪升所处的时代特征与思想倾向

三、《长生殿》本事的演变	
四、《长生殿》的主题思想	
五、《长生殿》的艺术成就	
六、洪升在戏曲史上的地位与影响	
第十二节 孔尚任与《桃花扇》	( 198 )
✓ 一、孔尚任的生平	
二、孔尚任所处的时代特征与思想倾向	
三、《桃花扇》的创作意图与思想内容	
四、《桃花扇》的艺术成就	
五、孔尚任在戏曲史上的地位与影响	
√ 第十三节 《雷峰塔》	( 208 )
一、雷峰塔故事的流变	
二、雷峰塔传奇的产生与改编	
<b>第五章 清代花部</b>	( 213 )
第一节 花部诸腔的兴起	( 213 )
一、高腔	
二、梆子腔	
三、皮黄腔	
四、柳子腔	
第二节 花部与雅部的争胜	( 218 )
第三节 花部诸腔戏的艺术特征	( 223 )
一、音乐结构	
二、剧本体制	
第四节 花部剧作的思想内容	( 226 )
附一：我国第一部戏曲史专著——	
《宋元戏曲考》	( 231 )
附二：中国古代戏曲史参阅书目	( 247 )

## 第一章 戏曲的起源与形成

### 第一节 中国戏曲的基本特征

探讨戏曲的起源与形成，首先要弄清楚什么是戏曲？即弄清楚我国的戏曲具有哪些特征。然后循着这些特征去探戏曲之根，寻戏曲之源。那么，中国戏曲具有哪些基本特征呢？

#### 一、综合性

一般都说，戏曲是一门综合性艺术。当然，在其他表演艺术中，称得上综合性艺术的很多，如话剧、歌剧、舞剧等。但与其他综合性艺术相比，中国戏曲的综合性程度更高。具体表现在两个方面：

一是综合的范围广。艺术一般可分为时间艺术与空间艺术两大类，所谓时间艺术，就是有赖于时间而存在的艺术，如音乐、舞蹈等。所谓空间艺术，也就是必须在一定的空间里才能表现出来的艺术，如绘画、建筑等。通常这两类艺术是很难融合在一起的，但戏曲艺术不仅把这两类艺术有机地融合起来了，而且它还综合了这两大类艺术中的许多艺术。如属于时间艺术的表演、音乐、舞蹈、歌唱、朗诵等；属于空间艺术的有绘画、建筑、雕刻、剧本等。与西方的戏剧相比，我国的戏曲既不同于话剧的光是说，又不同于歌剧的光是唱，也不同于舞剧的光是舞，它包含了歌舞说表、唱念做打等多种艺术。显然，中国戏曲艺术综合的广泛性，在各种综合性艺术中是绝无仅有的。

二是综合的程度紧。戏曲艺术把这么多各种各样的艺术综合在一起，并不是简单的拼凑和混合，而是一种有机的组合。各种艺术被综合到戏曲艺术里后，已不再是作为一种独立的艺术形式存在了，而只是作为一种戏曲因素存在。换句话说，它们的存在虽然还保留着各自的表现形式，但又互相联系，互相制约。各种艺术必须在塑造人物形象、表现故事内容这一目标的制约下来发挥各自的表现形式。而且，在戏曲艺术里，这些被综合在一起的各种艺术因素的地位并不是相等的，其中表演艺术是核心，其他艺术则都由表演艺术联串起来，发挥各自的艺术特色。

## 二、写意性

写意性，这是中国戏曲的又一基本特征，也是区别于西方戏剧的一个重要标志。

西方戏剧是写实的，如亚里斯多德的“模仿说”便是写实的戏剧理论，他曾给悲剧下过一个定义：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿，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，模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。”强调戏剧“照事物应当有的样子描述”（《诗学》）。在这种写实的戏剧理论指导下，西方戏剧形成了写实的艺术体系。而中国的戏曲是写意的，这首先表现在内容上。在戏曲反映现实的问题上，中国古代的戏曲作家和理论家们历来都强调戏曲必须表现剧作者自己在现实生活中的感受，即“意”，而不是简单地模仿生活。如明代戏曲理论家王骥德曾提出：“剧戏之道，出之贵实，而用之贵虚”（《曲律》）。这就是说，戏曲所表现出来的“意”要符合生活的真实，而用以表现这一“意”的故事情节却可以虚构，并不一定要“照生

活应当有的样子描述。”明代戏曲家汤显祖是“写意说”的积极倡导者和实践者，如他认为：“凡文（即戏曲）以意、趣、神、色为主”（《答吕姜山》）。他的《牡丹亭》传奇正是一部写意之作，通过青年女子杜丽娘因梦而死、死而复生的故事反映了青年男女要求婚姻自主的愿望。从情节来看，完全出于虚构，所谓因梦而死、死而复生的情节在现实生活中是不可能有的，故它并不是模仿生活，而从剧本所表现的内容即“意”来看，却是真实的。当有人对他的《牡丹亭》妄加篡改时，汤显祖斥责道：“昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉，割蕉加梅。冬则冬矣，然非王摩诘冬景也。其中骀荡淫夷。转在笔墨之外耳”（《答凌初成》）。意谓只要把“意”表达出来了，符合现实，就不必追求细节的真实，即使画冬景也可用夏天的芭蕉。再如在元代的杂剧作家中，绝大多数人都有感于当时阶级压迫和民族压迫的深重，借杂剧来反映自己心中的不平，故他们在编撰剧本时，“关目之拙劣，所不问也；思想之卑劣，故不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想，写时代之情状”（王国维《宋元戏曲考》）。可见，无论是在古代戏曲理论上，还是在古代戏曲家的创作实践中，都具有“写意”的特色。而中国戏曲内容上形成“写意”的特色，这与传统的文学理论有关。中国古代文学家历来都重视文学作品表达作家的“意”或“志”。如中国很早就有“诗言志”之说，《毛诗序》谓：“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”。另外，《乐记》也谓：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐气从之”（《乐象》篇）。“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声”（《乐本》篇）。而古代戏曲家们正是继承了古代

文论重视“写意”的传统，建立了写意的戏曲理论，并以之指导创作实践。

其次，中国戏曲的写意性还体现在表演形式上，即动作的“虚拟性”。中国戏曲的表演具有程式化的特征，它不拘泥于形似，而强调神似。如演员用一把船桨（道具）和左右摇摆身体，就是表演水面行船的动作；用碎细的台步、飘动衣袖和摆动腰身，就是表演神仙之类的人物在腾云驾雾。再如戏曲中的人物都有一定的脸谱，这种脸谱与现实生活中的人的脸有着很大的差别，而每一种脸谱又都寓有一定的褒贬之意。中国戏曲表演虽不追求模仿生活，是虚拟的，但表演出来的“意”却是真实可信的，如观众看到演员只用一把船桨和左右摆动身体，就知道这是在表演水面行船，不会有人否认的。中国戏曲采用虚拟的、程式化的表演方法，这就很好地解决了舞台与现实生活的矛盾，如在现实生活中，时间和空间是无限的，而戏曲舞台却有时间与空间的限制，如果强调仿模生活，强调“写实”，那么有些情节在舞台上是无法表现的，而由于戏曲采用了虚拟的表演方法，就大大突破了舞台的时空限制，可以上天入地，无所不至，甚至可以表现在现实生活中所做不到的情景，如梦境等。这也就大大增强了戏曲反映现实生活的能力。

### 三、地方性

地方性也是中国戏曲的基本特征之一。我国是一个幅员辽阔的国家，各地的风物人情、方言土语都有很大的差异，一个地区就有一个地区的方言和民歌。而戏曲最早产生于民间，当它产生的时候就用当地的方言土语、民间小调演唱的，这样，戏曲从它一产生起就带有鲜明的地方性。而当它流传到别的地区后，也必定要吸收当地的方言土语、民间小调，这样又形成了一种带有当地特色的新的唱腔或新的剧种。如北宋时期产生

于温州的南戏，最早就是用温州一带的方言土语、民间小调演唱，当它流传到外地后，又与各地的方言小调相结合，形成了余姚、海盐、弋阳、昆山等新的唱腔，即所谓的南戏四大声腔。因此，中国戏曲由宋代产生以来发展到今天，已经形成了几百种地方剧种。这些地方剧种唱腔各异，风格多样，而正是这千姿百态的地方剧种构成了中国戏曲这一绚丽多彩的百花园。显然，中国戏曲的这种地方性及由此而产生的丰富性是西方戏剧所不能企及的。

## 第二节 戏曲诸艺术因素的发展

戏曲是一门综合性艺术，它的起源和形成过程也就是它所综合的各种艺术因素不断发展和逐步融合的过程。因此，我们探讨戏曲的起源和形成也必须从这些组成戏曲的诸艺术因素各自的产生和发展说起。

### 一、原始社会的歌舞

艺术起源于劳动。因此，随着人类的出现，艺术也就诞生了。作为戏曲诸因素之一的歌舞艺术，就是诞生在原始社会。

原始人在劳动过程中，为了协同动作、减轻疲劳和相互交流思想，常常按照一定的节拍唱歌，这就产生了最早的歌唱艺术。如《淮南子·道应训》上记载：“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之。此举重劝力之歌也。”

原始社会的舞蹈，也是与原始人的劳动密切相关的。它是原始人模仿劳动的动作和情形的产物。如《书经·舜典》上记载：“予击石、拊石，百兽率舞。”这是原始人模仿打猎的一种舞蹈。所谓“百兽率舞”，便是披着各种兽皮在跳舞，而且还用手击石作为伴奏。

在原始社会里，歌唱与舞蹈已经结合在一起了。《吕氏春秋·古乐篇》中记载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌，八阙。”所谓“操牛尾，投足以歌”，便是边歌边舞的情形。

## 二、先秦的歌舞与俳優

在原始社会，歌舞艺术是供全民享受的，而到了先秦，随着阶级的产生，歌舞艺术也出现了分化，一部分被统治阶级所占有，当时，周王朝与各诸侯国都专门蓄养了一班乐工，或在祭祀祖宗和鬼神时，或在朝见天子时，或在设宴招待各国使臣时，就让这些乐工奏乐、歌舞。而当时表演的歌舞，有的是根据统治者的意图创作的，有的是从民间搜集来的。现在流传下来的《诗经》便是当时一部分歌本的总集。不过由于时间的流逝，作为时间艺术的音乐、歌舞已经不复存在了，但从前人的记载及这些诗篇本身的内容里，我们还可以窥见到当时在演唱这些诗篇时载歌载舞的盛况。如《左传》襄公二十九年记载：吴国公子季札出使鲁国，鲁国“使工为之歌《周南》、《召南》，曰：‘美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨矣’。为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰：‘美哉！渊乎！忧而不困也’……”。在《诗经》三百篇中，属于《雅》、《颂》一类的诗篇，大都是宫廷或庙堂歌舞，如三十一篇《周颂》，都是周王朝祭祀宗庙的歌舞，以典雅的音乐来歌颂祖先的功德，即所谓“美盛德之形容，以其成功，告于神明者也”（《毛诗序》）。如其中的《武》，便是歌颂周武王灭商的功德，孔颖达《正义》曰：“《武》诗者，奏《大武》之乐歌也。谓周公摄政六年之时，象武王伐纣之事，作《大武》之乐，既成而于庙奏之。”

而另一方面，歌舞艺术在民间仍十分流行，是劳动人民娱



乐的一种主要形式。在《诗经》中，属于《风》一类的诗篇大都采自民间的歌舞，如《陈风·宛丘》描写了陈国的老百姓在宛丘城下击鼓奏乐，手上拿着鹭羽边歌边舞，所谓“坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽”，便是当时歌舞的情形。又如《楚辞》中的《九歌》，便是楚国湘江与沅江之间流行的歌舞艺术。

先秦的时候，还出现了一种专门供统治者调笑取乐的俳优。俳优的表演具有两个特点，一是以滑稽调笑为主，二是所表演的内容具有讽谏的意义。如《史记·滑稽列传》上记载的优孟衣冠的故事。优孟是楚国的一个俳优，宰相孙叔敖待他很好。孙叔敖临死前对儿子说：我死后家里必然穷困，那时你可去找优孟。他会帮助你的。”孙叔敖死后，其子果然穷得靠打柴度日。有一天，他在路上遇到优孟，便告诉优孟说：“我是孙叔敖的儿子，父亲临死前嘱咐我，当我贫困时就来找你帮助。”优孟就对他讲：“你放心，我会让你富起来的，你在家里等着吧。”于是优孟穿戴起孙叔敖生前穿的衣服，模仿孙叔敖说话的神态和动作，练习了一年多，就很象孙叔敖了，一般人都辨别不出来了。一天，楚庄王摆酒设宴，又要优孟表演。优孟便模仿孙叔敖，上前施礼敬酒。庄王见了大吃一惊，以为是孙叔敖复活了。便请他再来做宰相，优孟说：“让我回去跟妻子商量一下，三天来回话。”三天后，优孟告诉庄王说：“我妻子说楚国的宰相千万不能做，以前孙叔敖那样忠心廉洁地治理楚国，楚国因此得以称霸，现在他死了，儿子穷得连立锥之地都没有，竟靠打柴过活。要象孙叔敖那样，还不如自杀。”接着又唱了一首歌，意思是说：“种田辛苦难以过活，但出去做官也不好，若做贪官要犯罪，若做清官则受穷，孙叔敖死后他的儿子穷得靠卖柴过活。”楚庄王听了这番话，感悟