

专升本

教育部师范教育司组织编写  
中学教师进修高等师范本科(专科起点)教材

# 中国古代戏曲专题

张燕瑾 主编



高等教育出版社

教育部师范教育司组织编写  
中学教师进修高等师范本科（专科起点）教材

# 中国古代戏曲专题

张燕瑾 主 编

杨 栋 副主编

高等教育出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

中国古代戏曲专题/张燕瑾主编. -北京:高等教育出版社,2002.8

专升本教材 -

ISBN 7-04-010671-X

I. 中… II. 张… III. 古代戏曲 - 文学欣赏 - 中国 - 高等教育 - 教材 IV. I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 045016 号

中国古代戏曲专题  
张燕瑾 主编

---

出版发行	高等教育出版社	购书热线	010-64054588
社 址	北京市东城区沙滩后街 55 号	免费咨询	800-810-0598
邮政编码	100009	网 址	<a href="http://www.hep.edu.cn">http://www.hep.edu.cn</a>
传 真	010-64014048		<a href="http://www.hep.com.cn">http://www.hep.com.cn</a>

经 销 新华书店北京发行所  
印 刷 北京人卫印刷厂

开 本	850×1168 1/32	版 次	2002 年 8 月第 1 版
印 张	15.75	印 次	2002 年 10 月第 3 次印刷
字 数	400 000	定 价	23.50 元

---

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

**版权所有 侵权必究**

## 内 容 提 要

本书是教育部师范教育司组织编写的中学教师进修高等师范本科（专科起点）教材。全书分史论与作品选两部分。史论部分点、线、面相结合，条理清晰地勾画出中国古代戏曲发展的线索与轮廓，着重对历代名作进行评析，简明扼要，时出新意，其中对戏曲史基本知识和基本概念的介绍，明确精当；作品选精心选取历代名剧名出，与史论部分相补充，使读者在掌握系统知识的同时，学得生动而切实。本书适用于专升本教学，也适合本科选修课及各类自学者使用。

## 前 言

《中国古代戏曲专题》是受教育部师范教育司和高等教育出版社的委托，为中学教师进修高等师范本科（专科起点）所编写的教材。考虑到此类学员大都学习过中国文学史的课程，同时又有较为丰富的实践经验和人生阅历，有较强的理解与分析能力，他们的学习虽为“专升本”，但与普通高校本科的学习选修课相似。根据我们在教学实践中的体会，认为将这二者综合起来考虑比较合适。因此我们在编写过程中便照顾了这两个方面，希望本教材能够适应“专升本”与“选修课”两种教学的需要。

本书分史论与作品选两部分。在史论部分的撰写中，我们集中阐释戏曲文体的发展演变与作家作品的思想及艺术特征，力求把主要问题讲清讲透，而不刻意追求细大不捐面面俱到。我们还特别注意了对基本知识和概念术语的阐释，以便学员们能够对中国古代戏曲的特征有更清楚的了解和更深入的把握。还需要说明的是，本课程既然为“中国古代戏曲专题”，我们把近代戏曲也包括进来了，这是因为，一是便于与通行的文学史教材接轨（文学史一般都包括了近代文学），二是从文体发展的完整性考虑，只有包括了近代戏曲，其演变轨迹才算完整，也才能看出中国戏曲由古代走向近代的全过程。

在作品选部分，我们既选了思想性与艺术性俱佳的名篇，同时也兼顾了部分思想性不太突出而艺术上有独到之处、能够说明戏曲发展进程的作品，如阮大铖的《燕子笺·奸遁》等。在选入的作品中，对那些重要而又不易理解的作品，我们进行了注释；对那些容易理解的作品，则仅选录原作而不加注释。注释部分也仅以帮助学员理解文意为原则，不作引经据典的详考。对所

选作品的校改，我们只注底本而不出校记。

史论部分是本书的主体，作品选注是为教师讲授举例和引导学生阅读原著而编选的。根据《中学教师进修高等师范本科（专科起点）教学计划》（试行）对本课程教学课时的规定和“专升本”教学的实际情况，本教材作为一门专业必修课，可与《中国古代小说专题》配套使用共占72学时，也可单独使用占36学时。在此特别推荐以下课时分配方案以供参考：

教学 内 容	课 时 分 配				
	脱 产	业 余	函 授		
			面授	自学	合计
中国古代戏曲专题	36	36	18	36	54
第一章中国戏剧的起源与形成	2	2	2	3	5
第二章元杂剧概述	3	3	1	2	3
第三章杂剧班头关汉卿	3	3	1	3	4
第四章天下夺魁《西厢记》	3	3	1	2	3
第五章元杂剧其他作家作品	1	1	1	2	3
第六章南戏与《琵琶记》	3	3	1	3	4
第七章明代戏曲概述	3	3	2	2	4
第八章明中叶三大传奇	3	3	1	2	3
第九章汤显祖与临川派	3	3	1	3	4
第十章沈璟与吴江派	2	2	1	2	3
第十一章清代戏曲概述	1	1	1	2	3
第十二章李玉、李渔等由明入清剧作家	3	3	1	3	4
第十三章洪昇与《长生殿》	2	2	1	2	3
第十四章孔尚任与《桃花扇》	3	3	2	3	5
第十五章近代戏曲	1	1	1	2	3

参加本教材编撰工作的有：首都师范大学的张燕瑾、左东岭、汪龙麟，北京师范大学的李真瑜，河北师范大学的杨栋、霍现俊，沈阳师范学院的王祥，山东教育学院的李献芳，河南教育学院的闵虹，共十位同仁。

作品选注的撰稿人均已署于篇末，史论部分的撰稿人依次为：

张燕瑾：绪论。

杨栋：第一、二、三、四、五、六、八章。

杨栋、李真瑜：第七、九、十章。

汪龙麟、李真瑜：第十二、十三、十四章。

汪龙麟：第十一、十五章。

史论和作品选注均由张燕瑾最后修改定稿。

在编写过程中，我们汲取了学术界新的研究成果，未能一一注明，特此申明并表谢意；各编委的所在学校给予了有力的支持，高等教育出版社的武黎同志自始至终参与了编写体例的讨论，提出了许多宝贵意见，为本书的出版付出了心血；在此我们一并表示诚挚的谢意。

我们愿意听取大家的意见，对教材的不完善处做进一步的修改，以便更好地适应教学的需要。

张燕瑾  
2002. 1. 5

## 郑重声明

高等教育出版社依法对本书享有专有出版权。任何未经许可的复制、销售行为均违反《中华人民共和国著作权法》。行为人将承担相应的民事责任和行政责任,构成犯罪的,将被依法追究刑事责任。社会各界人士如发现上述侵权行为,希望及时举报,本社将奖励举报有功人员。

现公布举报电话及通讯地址:

电 话:(010) 84043279 13801081108

传 真:(010) 64033424

E-mail:dd@hep.com.cn

地 址:北京市东城区沙滩后街55号

邮 编:100009

责任编辑	武 黎
封面设计	张 楠
版式设计	史新薇
责任校对	刘 莉
责任印制	宋克学



# 目 录

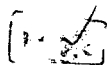
绪 论	1
第一章 中国戏剧的起源与形成	12
第一节 先秦时期的戏剧胚胎	12
第二节 汉唐时期的戏剧雏形	15
第三节 宋金时期戏曲的成熟	20
第二章 元杂剧概述	26
第一节 元杂剧的繁荣	26
第二节 元杂剧的形式	32
第三节 元杂剧的分期和分类	36
第三章 杂剧班头关汉卿	38
第一节 关汉卿的生平与著作	38
第二节 悲剧典范《窦娥冤》	39
第三节 关汉卿剧作的成就	45
第四章 天下夺魁《西厢记》	49
第一节 《西厢记》的作者与故事渊源	49
第二节 《西厢记》的人物与主题	52
第三节 《西厢记》的艺术成就	57
第五章 元杂剧其他作家作品	60
第一节 历史剧《汉宫秋》、《赵氏孤儿》	60
第二节 婚姻恋爱剧《墙头马上》、《潇湘夜雨》、《倩女离魂》	63
第三节 公案剧与英雄传奇剧《陈州榷米》、《李逵负荆》	67
第六章 南戏与《琵琶记》	72
第一节 南戏的源流	72
第二节 高明的《琵琶记》	76

第三节	四大南戏 .....	81
<b>第七章</b>	<b>明代戏曲概述</b> .....	86
第一节	明代戏曲的种类、特征与发展演变 .....	86
第二节	明代杂剧 .....	90
第三节	明代传奇 .....	96
<b>第八章</b>	<b>明中叶三大传奇</b> .....	103
第一节	借绿林以吐气的反权奸戏《宝剑记》 .....	103
第二节	爱情加兴亡的历史剧《浣纱记》 .....	107
第三节	当代政治时事剧《鸣凤记》 .....	112
<b>已</b> <b>第九章</b>	<b>汤显祖与临川派</b> .....	117
第一节	汤显祖的生平、著作与思想 .....	117
第二节	以情反理的《牡丹亭》 .....	119
第三节	汤显祖的其他剧作 .....	124
第四节	临川派其他剧作家 .....	128
<b>已</b> <b>第十章</b>	<b>沈璟与吴江派</b> .....	131
第一节	沈璟的生平与著作 .....	131
第二节	沈璟的戏曲著作 .....	132
第三节	沈璟的曲学理论及“汤、沈之争” .....	135
第四节	吴江派其他剧作家 .....	140
<b>第十一章</b>	<b>清代戏曲概述</b> .....	143
第一节	清代社会与文化 .....	143
第二节	清代戏曲的分期及发展趋势 .....	145
第三节	清代前期剧作家 .....	147
第四节	清中叶昆曲的衰落与地方戏的兴起 .....	150
<b>已</b> <b>第十二章</b>	<b>李玉、李渔等由明入清剧作家</b> .....	161
第一节	苏州派剧作家中的翘楚——李玉 .....	161
第二节	苏州派其他剧作家 .....	170
第三节	李渔的戏曲理论与著作 .....	172
<b>已</b> <b>第十三章</b>	<b>洪昇与《长生殿》</b> .....	177
第一节	家室多故与高才不偶——洪昇的生平与著作 .....	177
第二节	李杨故事的文人诠释与《长生殿》的创作过程 .....	180

第三节	《长生殿》的主题意蕴	184
第四节	《长生殿》的艺术成就	191
<b>第十四章</b>	<b>孔尚任与《桃花扇》</b>	<b>195</b>
第一节	孔尚任的生平与著作	195
第二节	《桃花扇》的主题意蕴	199
第三节	《桃花扇》的艺术成就	204
<b>第十五章</b>	<b>近代戏曲</b>	<b>209</b>
第一节	传奇、杂剧的嬗变	209
第二节	地方戏及京剧的发展	217
<b>附：作品选</b>		<b>223</b>
窦娥冤	关汉卿	223
望江亭	关汉卿	252
第三折		252
单刀会	关汉卿	258
第四折		258
西厢记	王实甫	264
第三本 第二折		264
第四本 第二折		271
第四本 第三折		277
汉官秋	马致远	282
第三折		282
岳阳楼	马致远	286
第三折		286
赵氏孤儿	纪君祥	292
第二折		292
第三折		298
墙头马上	白朴	304
第二折		304
潇湘夜雨	杨显之	308
第三折		308
李逵负荆	康进之	312

倩女离魂	郑光祖	328
第二折		328
琵琶记	高明	333
第二十出		333
宝剑记	李开先	337
第三十七出		337
浣纱记	梁辰鱼	341
第四十五出		341
中山狼院本	王九思	347
四声猿	徐渭	353
狂鼓史渔阳三弄		353
歌代啸	徐渭	363
牡丹亭	汤显祖	398
第七出 闺塾		398
第十出 惊梦		403
第十二出 寻梦		411
博笑记	沈璟	417
第五出 乜县丞竟日昏眠（上）		417
第六出 乜县丞竟日昏眠（下）		418
玉簪记	高濂	421
第十六出 弦里传情		421
第二十三出 秋江哭别		424
娇红记	孟称舜	429
第四十五出 泣舟		429
燕子笺	阮大铖	435
第三十八出 奸遁		435
清忠谱	李五	439
第二十二折 毁祠		439
十五贯	朱雱	443
第十八出 廉访		443

风筝误 .....	李 渔	449
第二十八出 逼婚 .....		449
长生殿 .....	洪 昇	453
第二十二出 密誓 .....		453
第二十四出 惊变 .....		457
桃花扇 .....	孔尚任	462
第七出 却奁 .....		462
续四十出 余韵 .....		467
雷峰塔 .....	方成培	477
第二十六出 断桥 .....		477
打渔杀家 .....	无名氏	481



## 绪 论

一种文体有一种文体的特点，这些特点是它与其他文体的区别所在，也是其艺术生命所在。这些特点体现在形式上，也体现在这种形式所积淀、所包蕴的内容和审美心理中。

从文体言，戏曲文学（Drama）是既不同于抒情文学（Lyne），也不同于叙事文学（Epie）的第三种文学。宗白华对此有一段精彩的论述：

抒情文学的目的，是注重描写人的内心的情绪思想的活动，他虽不能不附带着描写些外境事实，但总是以主观情绪为主，客观境界为宾，可以算是纯洁主观的文章。叙事文学的目的是处于客观的地位，描写一件外境事实的变迁，不甚参加主观情绪的色彩，他可算是纯粹客观的文学。这两种文学的起源及进化，当以叙事文学在先，抒情文学在后，而这两种文学结合的产物，乃成戏曲文学。

抒情文学的对象是“情”，叙事文学的对象是“事”，戏曲文学的目的，却是那由外境事实和内心情绪，交互影响产生的结果——人的“行为”。所以，戏曲的制作，要同时一方面表写出人的行为，由细致的情绪上的动机，积渐造成为坚决的意志，表现成外界实际的举动，一方面表写那造成这种种情绪变动的因，即外境事实和自己举动的反响。所以，戏曲的目的，不是单独地描写情绪，如抒情文学；也不是单独地描写事实，如叙事文学。他的目的是：“表写那能

发生行为的情绪和那能激成行为的事实”。戏曲的中心，就是“行为”的艺术的表现。

这样看来，戏曲的艺术是融合抒情文学和叙事文学而加

之新组织的，他是艺术中最高级的制作，也是最难的制作。

(《美学与意境·戏曲在艺术上的地位》)

这是从文体学的角度对戏剧文学作出的分析。但是，戏剧又是表演艺术，戏剧创作的最终完成要靠演员的舞台表演；而且，细而分之，戏曲又只是戏剧中的一个品类。那么，什么是戏曲呢？

“戏曲”一词最早见于元人刘埙(1240—1319)的《水云村稿》卷四《词人吴用章传》，次见于夏庭芝《青楼集》之“龙楼景、丹墀秀”传，元末明初陶宗仪《南村辍耕录》之“杂剧曲名”、“院本名目”中也提及“戏曲”，但所指均为南戏<sup>[1]</sup>，并未对什么是戏曲作出回答。只有到了王国维，才给了“戏曲”以科学的界定。他在《宋元戏曲史》之四“宋之乐曲”中说：

后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。

又说：

现存大曲，皆为叙述体，而非代言体。即有故事，要亦为歌舞戏之一种，未足以当戏曲之名也。

在《宋元戏曲史》之八“元杂剧之渊源”中说：

独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲，而就现存者言之，则断自元剧始，不可谓非戏曲之一大进步也。

在《戏曲考原》中说：

戏曲者，谓以歌舞演故事也。

王国维没能见到《永乐大典》中的宋元南戏，他把代言体戏曲之产生断为元杂剧，是受史料限制所致，但他对“戏曲”的界定是科学的，已为学界所公认。综合王氏之说，我们可以说，成熟的戏曲是：以代言体的言语、动作、歌舞，来表演故

事。它包括三个方面：代言体，演故事，以言语、动作、歌舞等为表演手段。这些内容，有的前人已经涉及过，如明人王骥德指出，今之戏曲乃“并曲与白而歌舞登场”（《曲律》卷三“杂论第三十九上”）；若从界定的全面、科学来看，则不得不归功于王国维。

所谓代言体，是与叙事体相对而言的。叙事体是叙述人站在故事之外讲述故事，即使是亲身经历的故事；也是在故事发生之后的回忆式叙说，当他回忆故事时，已非当事人，而是过来人。叙述人与故事和故事中人物保持有一定距离。代言体则是以第一人称的口吻模拟、扮演故事中的人物，让观众亲眼目睹故事的进展和人物的活动。从作家来说是代他人立言，剧中所写言语动作，均为剧中人（即故事中人）之身份立场所言所动。仅仅以歌舞演故事的，不一定是戏曲。那些且歌且舞，一个演员在同一场景中模拟不同人物、或以第三人称口吻说唱故事的歌舞曲艺，不是戏曲。散文、小说是作家向读者和听众讲述故事，作家可以随时站出来，以故事局外人的身份发表自己的看法，也不是戏曲。诗、词和散曲中有的作品是代言体，作者代主人公（如思妇）立言，但诗词散曲文体本身并不要求一定用代言体；这小部分代言之作，也属抒情之作，没有完整的故事，不用于表演，当然不属戏剧范畴。在代言体的戏剧里，故事的局外人是没有立足之地的。在戏剧中，每一个人物，每一个情节，甚至每一句台词，都体现着作家的倾向性，但又不是作家倾向性的直接表现。可以说戏剧是这样一种独特的艺术形式：剧作家无所不在，却又无处可见。因此，我们去分析戏剧作品的时候，既不能把剧中人的思想当成剧作家的思想，把剧中人当成剧作家思想的传声筒；又不能说剧中人的思想与剧作家毫无关系。这要看剧作家是怎样对待这种思想的。对戏剧作品的理解更需要进行综合的、宏观的把握，从情节和场面中分析研究人物形象和作家作品的倾向性。从演员来说，则是以剧中人的身份在观众面前活动，即通过模仿



故事中人应有的言语、动作，把故事发生时的情景再现在观众面前。所以剧中人的所言所动，既要符合人物的身份性格，也要符合故事的规定情境；而不能去说去做剧作家任意派给他的言语和动作，也不是演员本人随便想怎么说怎么做就怎么说怎么做。

言语、动作、歌舞，就是我们平常所说的唱、念、做、打。这几种表演手段的综合运用，就使戏曲区别于只说不唱的话剧，只唱不说的西洋歌剧，只舞不唱也不说的舞剧和只有动作表演而无说、唱、舞的哑剧等等。中国的歌剧有说有唱，但它的唱是依词而配乐，先有唱词后谱音乐；而戏曲，不论是杂剧、南戏、传奇之联曲体，还是花部之板腔体，都是按乐以填词，即先有唱腔，然后再依腔填词。戏曲是一门独特的艺术形式，具有高度综合性的特点。戏曲中各种表现手段的运用，是由作家的创作个性和剧情需要决定的，没有固定的比例，可以以说白为主，也可以以唱工为主，还可以以表演动作为主（如某些武戏）。南戏、传奇的某些多出戏及花部中的某些戏，则更为灵活，如屠隆《昙花记》共55出，其中有9出只用说白，不填一曲。

故事是戏曲的重要因素，没有故事的舞蹈和歌曲不是戏曲。故事不仅是多种艺术手段表演的基础，也是表演的目的。戏曲的故事必须有一定的长度才能演出，才能称之为“戏”。因此，戏曲比小说更有赖于叙事因素的增强。戏曲的曲词是在诗词的基础上发展起来的，是在抒情手段发展到一定阶段之后才会产生的，这是戏曲对抒情手法发展的依赖。以上两端，便是戏曲晚熟的文学原因。

戏曲中各种合成因素的滥觞，与作为一门综合艺术的戏曲之形成本不是一回事。这正如衣物是由布料和线缝纫而成，我们却不能说布料、甚至说织成布料的纤维、为布料染色的颜料和线便是衣物的雏形。由于人们对这个问题的理解不同，对于戏曲的形成时间，学术界还没有取得统一的认识。从先秦说直到元代说都有。甚至同一学者前后意见也并不一致。我们后面对这个问题的