



赵庆元 著

# 中国古代戏曲史论

ZHONGGUO GUDAI XIQU SHILUN

安徽人民出版社

中国戏曲史论

# 中国古代戏曲史论

中国戏曲史论



中国古代戏曲史论

赵庆元 著

安徽人民出版社

责任编辑:汪鹏生

装帧设计:宋文岚

### 图书在版编目(CIP)数据

中国古代戏曲史论/赵庆元著. —合肥:安徽人民出版社,2002  
ISBN 7-212-01976-3

I. 中… II. 赵… III. 戏剧史-中国-古代 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 000708 号

## 中国古代戏曲史论

赵庆元 著

---

出版发行:安徽人民出版社

地 址:合肥市金寨路 381 号九州大厦 邮编:230063

发 行 部:0551-2833066 0551-2833099(传真)

经 销:新华书店

制 版:合肥市中旭制版有限责任公司

印 刷:芜湖市新华印刷厂

开 本:850×1168 1/32 印张:13.5 字数:330 千

版 次:2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷

标准书号:ISBN 7-212-01976-3/K·505

定 价:23.00 元

印 数:00001-02000

---

本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换

---

---

## 序

赵庆元同志与我交往已有三十年了,他为人心胸宽广,为学视野开阔。暑假中,他把积二十年教研之力写成的书稿《中国古代戏曲史论》携至我处,嘱为写序。承命揣己,深感才力难任。欲遂固辞,又恐有乖于平素之深情厚谊。为难之中,适逢中国社科院博士生王昊回皖南度假,遂相约,共同对庆元的著作进行研读,把我们的感受写出来,忝置卷首,奉献给读者。不敢自诩为庆元知己,只是表达我们对此书的初步认识与理解而已。

本书名为史论,顾名思义即是有史有论,史与论有机结合。书中打破了以前按朝代来描述戏曲史的成规,从戏曲自身发展规律的视角,把戏曲史发展历程划分为“因素萌生期”、“散乐集演期”、“歌舞变形期”、“戏剧成熟期”、“元曲繁荣期”、“改制转型期”、“花雅争胜期”七个阶段,理路清楚、血脉贯通、纲举目张。既避免了按朝代划分给人的割裂之感,又将其发展路径描述得更加明晰得体、符合事实,我以为这是独辟蹊径、言之成理的。据我所知,到目前为止的戏曲史著作,要么是通史,要么是断代史,要么是概论,而史论并重以成著述的,这好像是第一部。它给人最深的印象是承载内容的厚重和资料搜罗的宏富,其中对以往的戏曲史方面的论著、论文的精髓都有所吸收,如戏曲史研究奠基时期王国维的《宋元戏曲考》、青木正儿的《中国近世戏曲史》,成型时期周贻白的《中国戏

剧史长编》，发展时期张庚、郭汉城的《中国戏曲通史》，以及近年来刚出版的著作，庆元在其新著中都有所引述和借鉴。因为是在详尽占有资料、充分借鉴的基础上立论，所以结论显得公允而切中肯綮。作者既有对前辈学者成果的继承，也有在问题意识烛照下的不少创获。如本书上编第三节“歌舞变形期”中，关于段安节“咸淡最妙”一语，王国维《古剧角色考》，周贻白《中国戏剧史长编》或将“咸淡”释作一种角色，或将其解为参军戏的一种，庆元不迷信权威，不拘泥陈说，通过精细考证，指出它是对演出效果的品评之辞，提供了一种足以令人信服的新说法。另如上编第五节“元曲繁荣期”中提出：“元曲，应包括杂剧、南戏和散曲三部分。”又如中编第十四节“戏曲小说‘互动’论”，对两种文体间的联系作了深入思考。我以为，这种不拘陈见、勇于出新的学术勇气，严肃认真、埋头钻研的怀疑态度是值得肯定的。

戏曲作为“综合艺术”，是一种体制独特的戏剧，其文学性必须借助技术性很强的音乐、舞蹈等程式的制约才能得以充分展现。因而，作为戏曲史著作的主体的戏曲文学与文学史著作中的戏曲文学部分，在叙述和分析的视角上，显然应该有差异。庆元同志在绪论中说：“戏和曲的关系，基本上就是戏剧、音乐、舞蹈三者的关系。戏剧既是主要通过音乐舞蹈体现，这就形成了我国戏曲中戏剧和音乐舞蹈之间互相依赖的特殊关系。尤其是对于音乐来说，我国众多的戏曲剧种的特点首先是从声腔曲调和语言上表现出来。”确实，本书中作者尽量凸显戏曲史中音乐性的“在场”，以强化读者对戏曲本体的体认，纠正只将戏曲文学当作案头之作的错误认识，这是本书中作者颇为用力的一个方面。由于戏曲本体意识的导向，书中对戏曲史上的一些重要的音乐声腔解说得非常透彻而清晰，如在上编第六节“改制转型期”中对明代著名声腔海盐、余姚、弋阳、昆山诸腔的精微比较，在第七节“花雅争胜期”中对板腔体优越于曲牌联套体之处的辨析，都有层次清晰、逻辑性强、易于

理解的特点。

此书的体例建构十分独特,从中既可以看出作者求新的意图,也可以看出其推广戏曲学知识的努力。上编是关于戏曲发展史的宏观描述,个中肌理非常清晰细密,使人读过以后,对戏曲的发展历程有十分清楚的了解。中编是关于中国古代戏曲理论的精到的梳理与恰当的分析,特别是对其中的核心命题,如“戏曲意境论”、“戏曲结构论”、“戏曲情感论”等,都能在汇集以往的研究意见的基础上,融以己见,并和西方戏剧理论加以比较,从而条分缕析地予以阐释,力图体现出中国戏曲理论的独特民族内涵。下编是对戏曲史上的名作的缜密阐释,选取的都是题材和艺术两方面均具典范性的作品,在论述中既有对作品本事源流的追索,更有理论上的阐发,深入浅出,具有较强的可读性。如下编第十五节“古代悲剧的典范”中,对《窦娥冤》本事的分阶段溯源和对民间窦娥崇拜现象的文化分析,都是作者深入研究之后的有得之见。从整体体制建构来看,上编主要聚焦于史的描述,中编重点关注在论的阐发,下编则是史、论在具体文本层面的有机结合。这样,读过本书以后,我们不但对戏曲史有宏观的理性把握,也有微观的感性了解。我认为,这种体例建构是别具匠心、合理而恰当的。

以上是我们阅读庆元同志新著的一些初步感受,无疑是相当肤浅的。相信读者在深入这部著作的时候,会有更多的获取。最后,我希望作者能将“小说戏曲互动”这一课题进一步拓展,并期待作者新的著作问世,以推动古代文学研究的深入。

余恕诚

2001.10.18

---

---

## 前 言

喜欢听歌看戏,是儿时养成的习惯。因为父亲尝尽不识字的苦头,总想在子女身上打一场文化翻身仗,所以,他常在农闲时肩驮手拉带我们到小集镇上听古书,看大戏……

入学后,识知积多,兴趣渐广,爱于课余时间阅读古典诗词、小说和戏曲名著,渐渐地也能背诵几句“柔软莫过于溪涧水,到了不平地上也高声”和“碧云天,黄花地,西风紧,北雁南飞,晓来谁染霜林醉,总是离人泪”什么的。

然而,真正使我进入角色、走上研读和鉴赏古代戏曲之路的,是在北京大学进修的时候。1978年10月,经恩师刘学锴先生推荐,我乘北上的火车,跨进北大校园。两年间,中文系古代文学教研室对我的进修非常重视。指导我最多的是“二吴”和“二周”,即吴组缃、吴小如、周强和周先慎四位先生。吴组缃先生是导师,他要求很严,“读原著,写笔记”是必须做到的。周先慎先生是一线指导,每成一篇笔记,都是他先修改、讲评,待稍觉满意后便笑着对我说:“可以送给吴先生看了。”而每次从吴先生处取回的笔记,又总是有眉批,有总评,有建议,有肯定,非常精细。我的幸运,引起了同期学友的羡慕和“嫉妒”。

尤其令我难忘的是,《说“咸淡”》那篇短文发表的前前后后。在跟吴小如先生修《中国戏曲史》过程中,我按规定通读了王国维



的《宋元戏曲考》、周贻白的《中国戏剧史长编》等著作。王、周二先生的著作中均引用了段安节《乐府杂录》“俳优”条的一则资料，并对“咸淡最妙”中“咸淡”二字作了不同的解释。我对王、周二说心存疑惑，经过查找资料，对比思考，写出了《说“咸淡”》这篇读书笔记。呈吴组缃先生阅后，他说：“你的观点是正确的。两位老先生因为过于小心而搞错了。可以整理一下，投出去发表。”吴小如先生看后，亲笔写下这样的评语：“同意你的说法，咸淡云者，即表演时火候恰到好处，所谓‘不瘟不火’、不冷不热、‘咸淡适中’之意。”文章发表后，赵齐平先生因中央电大教学故光临芜湖，又鼓励我说：“《说‘咸淡’》那篇文章我看了，写得不错。虽短，但有价值。今后要常练常写。”先生已离世十有余年，其音容笑貌尚在眼前。

经过此次情感激荡，我对中国古代戏曲的研读更为自觉，更加投入。

1980年暑期，我离京返校。时任教研室主任的黄秉泽先生，建议我准备一门“中国古代戏曲研究”选修课。他主攻戏曲，造诣很深，对我实施着精心指导。余恕诚先生也将自藏的戏曲学书籍倾囊捐助，从先生无语的行动中，我知觉出一个深厚久远的希望。

20多年来，我如蜜蜂在戏曲艺术的大花园中飞动、体悟、吸吮、酿造、传播。前10年，收集资料，建构框架，零星敲打些小文章发表，参加编撰《中华艺术文化辞典》（负责戏曲和曲艺部分），完成了《中国古代戏曲研究》讲义的编写计划。后10年，由于人事的大变动，我走上第一线，担当起本专业硕士研究生和本专科生教学的主要任务。自然，《中国古代戏曲研究》课程讲义也开始在受众中接受检验。一届届检验，一次次修改、更新、提高，最终定名《中国古代戏曲史论》。

《中国古代戏曲史论》的疏漏和错误可能还不在少，但其特色也比较鲜明。首先，融述史、探研、导读于一体，框架建构比较合理新颖。其次，注重资料和新成果的收集介绍，具有兼收包容的综合

性。再者,层面宽泛,深浅适度,有利于古代戏曲文化的弘扬与传播。

《中国古代戏曲史论》的刊印出版,得到安徽师范大学科研处、文学院和古代文学教研室等多方的资助,得到安徽人民出版社负责同志的关心和支持。在此,表示衷心感谢!

赵庆元

2001年10月

---

---

## 目 录

绪论·····	(1)
<b>上编 发展历程</b> ·····	(15)
一、因素萌生期·····	(17)
二、散乐集演期·····	(27)
三、歌舞变形期·····	(38)
四、戏剧成熟期·····	(53)
五、元曲繁荣期·····	(68)
六、改制转型期·····	(87)
七、花雅争胜期·····	(122)
<b>中编 要题简论</b> ·····	(151)
八、古代戏曲结构论·····	(153)
九、古代戏曲意境论·····	(170)
十、古代戏曲情感论·····	(197)
十一、古代戏曲表演论·····	(210)
十二、古代悲剧论·····	(232)
十三、古代喜剧论·····	(261)
十四、戏曲与小说“互动”论·····	(279)
<b>下编 名篇鉴赏</b> ·····	(303)

- 巳索** 十五、古代悲剧的典范  
——关汉卿的《窦娥冤》…………… (305)
- 巳索** 十六、抒情优美的爱情喜剧  
——王实甫的《西厢记》…………… (315)
- 巳索** 十七、清官廉吏的颂歌  
——无名氏的《陈州粟米》…………… (333)
- 巳索** 十八、戏曲史上说不完的话题  
——高明的《琵琶记》…………… (349)
- 巳索** 十九、浪漫主义的爱情悲喜剧  
——汤显祖的《牡丹亭》…………… (362)
- 巳索** 二十、李杨故事的精彩演绎  
(21) …… ———洪昇的《长生殿》…………… (380)
- 巳索** 二十一、思想和艺术完美结合的杰作  
(75) …… ———孔尚任的《桃花扇》…………… (389)
- 巳索** 二十二、美丽动人的神话传说剧  
(22) …… ———方成培的《雷峰塔》…………… (405)
- 后 记…………… (416)
- 主要参考书目…………… (417)
- (132) ……
- (121) ……
- (123) ……
- (170) ……
- (191) ……
- (210) ……
- (232) ……
- (281) ……
- (279) ……
- (302) ……

---

---

## 绪 论

中国是个历史悠久的文明古国,在几千年的历史长河中,人民群众创造了灿烂的、具有高度成就的文化艺术,戏曲就是其中的一种。

所谓戏曲,顾名思义就是戏与曲的结合。“戏曲”一词,首先出现在元末明初人陶宗仪的《南村辍耕录·院本名目》中,其曰:“唐有传奇,宋有戏曲、唱诨、词说,金有院本、杂剧、诸宫调。”从“戏曲”和其他艺术形式相提并论来看,它当具有较为特定的含义。此后的曲论著作中几乎无人使用“戏曲”这个名称,常见的则为“南曲”、“南词”、“杂剧”等。到明末,凌濛初在《谭曲杂札》中先后两次用过“戏曲”一词。他说“曲始于胡元,大略贵当行不贵藻丽……国朝如汤菊庄、冯海浮、陈秋碧辈,直闯其藩,虽无专本戏曲,而制作亦富,元派不绝也。”又说:“戏曲搭架,亦是要事,不妥则全传可憎矣。”凌氏所指,似与现在常说的“戏曲剧本”相同。清晚期姚燮作《今乐考证》,比较明确地把“戏曲”作为演出艺术概念表述了出来。近代学者王国维,在其《宋元戏曲考》中大量运用了“戏曲”这一概念。他兼取王骥德笔下“剧戏”和李渔笔下“词曲”的含义,把戏曲范围扩大到包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇,以及后来的众多剧种,使之更能体现中国戏曲文学高度综合性特征。

从中国戏曲发展的经纬来看,完全可以从戏和曲两方面来审

视其发展进程。戏,可以追溯到先秦巫风、傀儡、滑稽、俳优,以及汉唐以来的散乐、百戏、参军戏等。曲,可以追溯到远古以来的民谣歌曲。以曲相称的,还有汉以来的大曲。宋王灼《碧鸡漫志》云:“盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴,至唐稍盛。……古歌变为古乐府,古乐府变为曲子,其本一也。”曲子,后来就是宋的词体,以至发展到元的曲体和明的南北曲、昆曲。但是,曲子不仅是一种文体形式。曲的名称,也由泛指文体或音乐体,逐渐转化为专指音乐体。可见,戏曲这一名称,实际上已经确切地反映出在这一特定的戏剧形式中,戏和曲两者不可分离的历史现象,以及音乐在我国戏剧中的重要地位。我国戏剧的种种特征,应该说都离不开戏和曲的结合,离不开音乐。在戏曲形成之前,戏和曲各有自己发展的道路,只是到了一定阶段之后,由于我国特定的历史条件以及民族的文化修养、审美观念等原因,而使各类艺术主要朝着综合方向发展。戏和曲的关系,基本上就是戏剧、音乐、舞蹈三者的关系。戏剧既是主要通过音乐舞蹈体现,这就形成了我国戏曲中戏剧和音乐舞蹈之间互相依赖的特殊关系。尤其是对于音乐来说,我国众多的戏曲剧种的特点首先是从声腔曲调和语言上表现出来。可见,戏曲中的一切,一端系于音乐,一端系于舞蹈,说到底戏曲乃是以歌舞表现情节内容的一门综合艺术。

综合性、虚拟性和程式性,是中国戏曲最主要的三大艺术特征。戏曲,向有“综合艺术”之称,也有人称之为“第七项艺术”。其原因,是它本身所包含的艺术成分兼具诗歌、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑等六项艺术。所谓综合,是指它能够融合众长,从而形成一种不同于其他艺术的独立形式,并不是说戏曲是由诗歌、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑这六项艺术拼凑而成的;也不是说有了诗歌等六项艺术后,才有戏曲,故称之为“第七项艺术”。诗歌等六项艺术,在性质上有的属时间艺术,有的属空间艺术,戏曲则不同,它兼备时间艺术和空间艺术两种性质。戏曲的主要作用,是表演故事。

表演的意思,就是把故事的全部情节或部分情节,由演员们装扮剧中人物,用歌唱、说白、表情动作,根据规定的情境表演出来。这里面便与诗歌等六项艺术直接或间接地联系,逐渐融合。比如诗歌之与唱词或说白,音乐之与歌曲及伴奏,舞蹈之与表演动作,绘画雕塑之与人物装扮的服饰色彩和线条,建筑之与舞台设置,实际上已成戏曲本身所具有的各项因素而相互为用了。戏曲中的服装和化妆,除用以刻画人物外,还是帮助和加强表演的有力手段。水袖、帽翅、翎子、水发、髯口等,都不仅仅是人物装饰,而是戏曲演员美化动作、表现人物微妙心理活动、刻画人物性格的重要工具。

虚拟,是戏曲反映生活的基本手段。生活是无限的,任何艺术表现生活都是有限的。要用有限的艺术表现无限的生活,就必须在艺术中变换生活的原来形式。因此,所有的艺术都作程度不同的变形,例如漫画、中国画、芭蕾舞、西方歌剧等。戏曲通过变形来反映社会生活的原则,同所有艺术是一致的。戏曲的变形和生活的原形距离较大,这种变形手法之一就是虚拟。

戏曲的虚拟性主要表现为对舞台的时间和空间处理的灵活性。戏曲是通过舞台表演来反映社会生活的,舞台对于戏曲就是一种限制。因此,戏曲必须解决如何利用舞台的时间和空间的问题。中国戏曲在解决剧情时间跨度大与实际演出时间短的矛盾所采用的办法,就是虚拟手法。它有一种“假定性”,即和观众达成一种默契——把舞台有限的空间和时间当作不固定的、自由的流动的空间和时间。舞台的时间和空间的涵义,完全由剧作者和演员予以假定,说它是这里,它就是这里,说它是那里,它就是那里;万里路很长,说走完了就走完了,从门口到屋里,距离很短,说走不完就是走不完。对此,观众也表示理解和接受。这样,就使戏曲把舞台的局限性巧妙地转化为艺术的广阔性。

虚拟写意,是中国戏曲的美学核心。这是由戏曲重视“言心性”而决定的。“言心”必超乎身以外,追求一种舞台幻觉的内在真

实性。因此,所使用的是一整套虚拟写意的表演手段,如舞台时空的自由运用、动作的虚拟表演等。戏曲表演把日常生活中的语言动作歌舞化了,它的任何一个动作都是表白性的舞蹈,是一种借舞写心的艺术。每一个舞姿都是根据现实生活提炼出来的,经过集中和夸张,使它成“程式”,并合于雕塑美和图案化。由于歌舞性表演是非自然形态的,加工美化较多,形式感强,这就决定了服装、化妆只能走装饰的路,而装饰又有高度的技巧,如净角的勾脸,旦角的梳头贴片等。表现在化妆上,无论生、旦、净、丑都有各自的谱式;表现在服装上,则有一整套的穿戴规则。与此相配合,又有一整套的程式动作,如髯口功、甩发功、翎子功、水袖功等。有时还用实物来辅助舞蹈,给人一种想象,再现生活真实。小生用扇子、旦角用手绢、老生用帽翅、武生用雉尾等,都能供演员表演各种特技,以显示人物内心的活动,揭示人物的性格。这是一种能够显示剧中人物情感的高超的技艺美、舞蹈美,这种技艺的表演已与虚拟的表演方法和舞台动作融为一体了。

戏曲的虚拟是把“虚”和“实”两方面结合起来的纽带,充分地显示“以虚映实”、“以无衬有”,以此来展示事物的内在神韵与特征。在生活真实与艺术真实之间,借助想象来创造一种诗意的美。虚拟动作是戏曲表演独特的表现形式,从传统的歌舞表演中可以找到它的渊源。如唐代以前的歌舞戏《拨头》,用舞蹈动作来表现盘旋曲折的山道,其中就有虚拟的因素。元杂剧中已出现了多重空间、大江行舟、行军打仗等不同的场面。这些表演动作,并不是凌虚而生,而是对生活动作的提炼,体现了美学上的虚实结合、虚实相生的原则。比如戏曲中的“饮酒”与生活中的有距离,但舞台上演员作出这种动作表演,观众就能够领会,因为它来自生活。其他如舞台上的骑马、抬轿、划船都是虚拟动作,它之所以能被观众认可,那是因为把生活中的骑马、抬轿、划船的要领艺术地表现出来了。这些舞台动作是虚拟的,然而从生活与艺术的关系来看,又



是实的。正如明王骥德在《曲律·杂论》中所说：“剧戏之道，出之贵实，而用之贵虚。”利用虚拟、象征等手段，给人一种内心感受和反映的真实。这与李白的诗句“白发三千丈”运用的手法一样，不在于追求物理学意义上的真实，而在于追求心理学意义上的感觉、气势、情感的一种诗意的真实。

在中国的艺术观里，“形似”是表面的，只有“神”和“情”才是根本。白居易说：“感人心者，莫先乎情。”（《与元九书》）只有从神似中才能得以传情，能得到“情”和“神”也就得到了真。神似是反映论的高层次体现，也是我国传统文化的精华。历代文论中的“传神写照”、“气韵生动”等理论有着悠久的历史渊源，比如司空图的“象外之象”，欧阳修提出的“画意不画形”等，均是重神似而轻形似。中国艺术讲究“计白当黑”、“以虚为实”，以“不似为似”为精品。这样传神论也成了戏曲虚拟写意美学的核心。“曲贵传情”。中国的戏曲体系，可以说是一种形神兼备的体系，它不仅追求与生活真实的相似，更重要的是要捕捉住表演对象的神情，以此达到一种内在的真实，正如歌德要求演员的那样：“在心灵方面”下功夫。

艺术与心直接发生关系，是一种“心”的表现。正如《乐记》中所说：“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然。”因此，中国的文学体裁诗、词、曲、赋及戏曲都是“诗言志、歌咏声、舞动容，三者本于心”的诗化艺术，都有着一种共同的诗化的美学特点。

虚拟的手法，解放了戏曲舞台，给戏曲作家和舞台艺术家带来了艺术表现的自由，大大地开拓了表现生活的领域。通过表演，在有限的舞台上把观众带到多种多样的生活联想中去，借观众的联想来完成艺术的创造，这就是中国戏曲艺术家可以在几乎是一无所有的舞台或空旷的广场上，表现出异彩纷呈的场景和千姿百态的人物的奥妙所在。

程式，是戏曲反映生活的表现形式。“程式”这个词，有其规范化的涵义。表演程式，首先是指它是生活动作的规范化，是赋予表