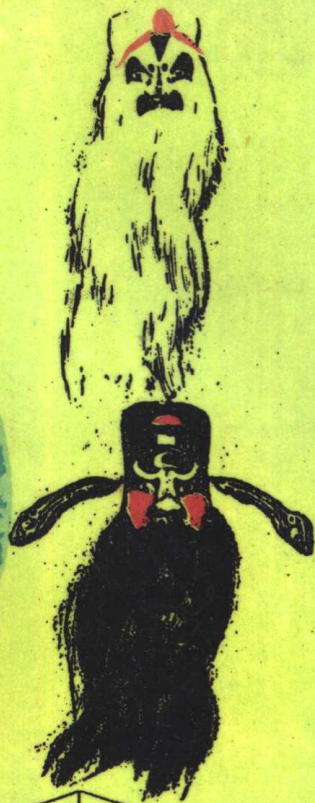


· 中外学者学术丛书 ·
中国文学出版社



中国戏曲文学史



许金榜 著

(京)新登字137号

责任编辑：周季平 孙 拱

封面设计：韩 兵

中国戏曲文学史

许金榜 著



中国文学出版社出版发行

(北京百万庄路24号)

邮政编码：100037

新华书店经销

北京东华印刷厂印刷

*

787×1092 1/32 印张 14.375 字数323千字

1994年5月第1版 1994年6月第1次印刷

印数：1—3500册

ISBN 7-5071-0255-6/1·203

定价：9.80元

中外学者学术丛书编辑委员会

执行主编：王 洪

委 员（按国别英文音序排列）：

马克林（澳大利亚格里菲斯大学教授）

叶嘉莹（加拿大哥伦比亚大学教授）

梁丽芳（加拿大阿尔伯特大学教授）

傅璇琮（中华书局总编辑、编审）

杜维沫（人民文学出版社编审）

朱靖华（中国人民大学教授）

王 洪（特约总编辑）

李殿魁（台湾师范大学教授）

王保珍（台湾大学教授）

陈耀南（香港大学教授）

冯瑞龙（香港浸会学院副教授）

松浦友久（日本早稻田大学教授）

李炳汉（韩国汉城大学校教授）

成元庆（韩国建国大学校教授）

柳晟俊（韩国外国语大学校教授）

朴宰雨（韩国外国语大学校教授）

斯蒂芬·欧文（美国哈佛大学教授）

萨进德（美国马里兰大学教授）

许金榜的治学与为人

——《中国戏曲文学史》序

蒋星煜

许金榜是山东师大的副教授，已经是卓有成就的中年学者了。

回忆八十年代初期，颇为留恋。那时学术空气十分浓厚，很有分量的学术专著陆续出版，古典戏曲研究领域也是如此。大学本科生和研究生攻读古典戏曲的不少，所以我们这些教授、研究员劲头也比较足。

我记得上海大专学院在1981年开始了古典戏曲的硕士生的答辩会，第一位硕士生是上海戏剧学院的叶长海，硕士论文是《王骥德〈曲律〉研究》，第二位硕士生是华东师范大学中文系的许金榜，硕士论文是《元杂剧艺术论》，我都应聘担任了答辩委员。从这时候开始，我便和他们成了忘年之交。所不同者，叶长海在上海，我们经常见面，许金榜分配到山东师范大学执教，就不太容易有晤谈的机会了。

许金榜对古典文学的钻研没有局限在戏曲的圈子里，对诗、词、散文、文论都花了苦功，对西方文艺理论亦涉猎甚广，所以《元杂剧艺术论》写得论点鲜明，组织严密。把这20万字的油印稿读完以后，我提不出多少意见。只是觉得他在

《元杂剧的戏剧情节》一章中，分成谬史性、雷同性、传奇性、生动性四方面谈在提法上还可以再研究，因为作者的本意是指元杂剧的历史剧不一定严格按照历史记载而构成故事，有时作了较大的改动。所谓“谬史性”，这三个字并不能准确地表达这一含义。

在答辩会上，他同意我的看法，但要找另外确切的提法一时之间也想不出。答辩委员们对论文总的评价很好，一致认为许金榜可以授予硕士学位，论文可以公开出版。

天下无巧不成书的事情总是有的，许金榜任职山东大学以后，他把论文交给了当时国内出古籍而负盛名的齐鲁书社，书社编审李玉山把原稿寄到了上海，请我处审，我没有新的意见，把答辩会上的意见又重复提了一下。后来正式出版，“谬史性”已改成“史不按实”了。书名为醒目起见，改成了《元杂剧概论》。

我对他的治学、为人都很欣赏，所以到了1986年，上海辞书出版社要我出面主编《元曲鉴赏辞典》时，我请他写了杨梓《不伏老》第三折、岳伯川《铁拐李》第一折、第三折等三篇，都有他自己的理解，在鉴赏的同时，没有简单地某句曲子贴上“封建迷信”的标签，而是透过字里行间，尽量让读者去体会原作者的立意。

1991年深秋，我带了研究生郭梅等到曲阜、济南等地去访问。在济南四五天之久，全是由他安排的。作为老大哥，他自己为郭梅他们讲了两小时的治学心得，其诚恳与热情，不仅令郭梅感动之至，我也觉得他保持淳朴的书生本色，丝毫不受种种不良风气的影响，实在很不容易。我们到山东大学去拜访袁世硕教授，也是他自己出马，陪我们同去，一点不嫌麻烦。尤其难得的是他的夫人，一有余暇，就练书法，

苏黄米蔡，她都要问津，和许金榜真是绝配，天生一对。

走进许金榜的书房，才知道他近十年来成果累累，写了许许多多书，有个人写的，有与人合作的，我责怪他不送给我，他则谦逊地说：“写得不好。”其中有一本将近40万字的《中国纪游文学史》，是别人没有写过的，选题也时髦，我问他讨了一本。其他的书，都只剩一本了，我不忍心再要他“割爱”。

这两年来，他又以勤快之笔完成了《中国戏曲文学史》，力图发现每一个历史时期的戏曲文学的走势，而不主要是罗列作家作品，依次分析。应该说他在作一种新的探索，把侧重点放在宏观上了。他的基础打得牢，所以不会因宏观而流于空洞，恰恰是更好地把握住了戏曲文学的整体。

书即将在中国文学出版社出版，承他称我“名符其实的老师”，愧甚愧甚。嘱我写序，理应遵命。借以向这位诚恳、热情、淳朴的中年学者祝贺，并希望他永远保持这种本色。

目 录

许金榜的治学与为人

——《中国戏曲文学史》序

蒋星煜

第一章 中国戏曲的孕育（先秦——南北朝）	（ 1 ）
第一节 中国戏曲的要素	（ 1 ）
第二节 歌舞向故事化演进	（ 2 ）
第三节 俳优滑稽向代言体故事发展	（ 11 ）
第二章 中国戏曲的形成（隋唐和宋代）	（ 14 ）
第一节 隋唐歌舞的发展	（ 14 ）
第二节 隋唐戏曲的形成——《踏摇娘》 和参军戏	（ 19 ）
第三节 宋代的表演伎艺推动了戏曲的发展 ..	（ 23 ）
第四节 宋代戏曲的发育——宋杂剧和金 院本	（ 40 ）
第三章 中国戏曲的成熟（元代）	（ 54 ）
第一节 元杂剧的形成和盛衰	（ 54 ）
第二节 元杂剧分类概说	（ 62 ）
第三节 走向成熟的元杂剧艺术	（ 89 ）
第四节 宋元南戏的兴起和成熟	（ 117 ）
第四章 元杂剧作家举要	（ 133 ）
第一节 伟大的现实主义作家关汉卿	（ 133 ）

第二节	光照千古的爱情剧大师王实甫·····	(147)
第三节	以抒情诗剧著称的白朴和马致远·····	(155)
第四节	纪君祥、康进之、高文秀对义士 豪杰的礼赞·····	(164)
第五节	杨显之、石君宝、尚仲贤对婚姻 爱情的探究·····	(173)
第六节	元杂剧后期名家郑光祖、乔吉和 官天挺·····	(181)
第七节	元杂剧无名氏作家·····	(190)
第五章	中国戏曲的雅化(明代) ·····	(197)
第一节	向案头化渐进的明代杂剧·····	(197)
第二节	明传奇的发展和流别·····	(215)
第三节	明传奇分类述略·····	(233)
第四节	明传奇的艺术特征·····	(248)
第五节	明代的戏曲作品选集和戏曲理论 著作·····	(261)
第六章	明代戏曲作家举隅 ·····	(265)
第一节	徐渭、沈自征狂放不羁的愤世 杂剧·····	(265)
第二节	开拓明传奇新局面的李开先、梁 辰鱼·····	(273)
第三节	吴江派旗手沈璟·····	(281)
第四节	临川派领袖汤显祖·····	(287)
第五节	吴炳、孟称舜对真情的热切呼唤·····	(301)
第六节	写情与讽世:高濂、周朝俊和孙 钟龄·····	(316)
第七章	中国戏曲的由雅而俗(清代) ·····	(325)

第一节	案头化的清代杂剧·····	(325)
第二节	清传奇的由盛而衰·····	(336)
第三节	清传奇分类一览·····	(352)
第四节	清传奇的艺术成就·····	(364)
第五节	清代地方戏的勃兴·····	(378)
第六节	清代的戏曲作品选集和戏曲理论 著作·····	(392)
第八章	清代戏曲作家撮英·····	(396)
第一节	苏州派之首李玉·····	(396)
第二节	风情喜剧大家李渔·····	(405)
第三节	洪升：传奇文词、结构和音律的 典范·····	(414)
第四节	孔尚任：借离合之情写兴亡之感 的样板·····	(425)
第五节	蒋士铨悲慨清婉的诗化剧作·····	(437)

后记

第一章 中国戏曲的孕育

(先秦——南北朝)

第一节 中国戏曲的要素

研究中国戏曲文学史，当然要从中国戏曲的起源开始。但是，对这个问题，人们的看法却并不一致。明人胡应麟认为中国戏曲起源于春秋时的俳优，所谓“优孟衣冠”（《史记·滑稽列传》载优孟扮为孙叔敖与楚庄王相问答）是中国戏曲的开端，其《庄岳委谈》云：“优伶戏文，自优孟抵掌孙叔敖，实始滥觞。”清代的纳兰性德则认为中国戏曲滥觞于梁代的宫廷乐舞，其《渌水亭杂识》云：“梁时大云之乐，作一老翁演述西域神仙变化之事。优伶实始于此。”王国维的《宋元戏曲考》认为古代的巫覡是中国戏曲的萌芽，巫覡在祭祀神鬼时装扮成神鬼的形貌而歌舞，戏曲由是而生。近人许地山在《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》一文中，认为中国戏曲系隋唐时期来自印度的梵剧。他从元明南戏和传奇在开场问答、宣布剧情等体例方面和取材、情节发展等内容方面与印度梵剧有某些相似之处，认为中国戏曲系由印度传来。孙楷第《傀儡戏考原》一书则认为中国戏曲系模仿傀儡戏而来。此外，也有人认为中国戏曲系由叙述体的说唱艺术改为代言体的扮演而形成，如焦循《剧说》引毛奇

龄《西河词话》就认为由说唱撘弹词变为代言体的戏剧表演。

上述看法似乎都有一定的道理，但又不完全正确。其关键就在于他们没有首先由戏曲综合性的特点界定“戏曲”这一概念。亦即没有首先明确戏曲应包括那些必备因素。中国戏曲是一种高度综合性的艺术，它必须包括以下几种要素：首先，戏曲作为一种戏剧形式，它必须由演员进行代言体的故事扮演；同时，作为一种独特的民族戏剧形式，它又必须与歌舞、科白相结合。中国戏曲既不同于话剧，也不同于歌剧、舞剧和哑剧。因此，有故事性而非代言体的说唱、歌舞不是戏曲，有装扮人物的歌舞而无故事也不是戏曲。如果仅有代言体的故事扮演，而没有歌舞，即有戏无曲，它可以是戏剧和话剧，却不是戏曲。如果只以舞蹈和动作扮演故事而没有歌唱和说白，它可以是舞剧和哑剧，也不是戏曲。王国维在《戏曲考原》中说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”这里的“演”应是代言体的扮演，“歌舞”之后应再加上“科白”，即以歌舞科白作代言体的故事扮演，这才叫作戏曲。因此，戏曲至少应该包括歌舞、科白和代言体的故事扮演这样几个因素。而在歌舞表演中又包含着诗、音乐、舞蹈、杂技、雕塑、美术等因素。由此可见，中国戏曲是一种具有最全面的综合性的艺术，许多艺术形式都对戏曲产生过影响，它不是由一种艺术形式发展而来，而是由多种艺术形式汇聚而成。因而研究中国戏曲的起源，不能只着眼于一条线索，而应该进行多方面的探索。

第二节 歌舞向故事化演进

歌舞是戏曲的一个重要因素，它的起源十分久远。《山

《海经·海内经》说：“帝俊（帝喾）有子八人，是始为歌舞。”而实际上，歌舞的产生还应该帝喾之前。自从有了人类以后，他们在劳动、生活和斗争中，为了表现他们的感情、愿望和思想，便产生了歌舞。《淮南子·本经训》说：

“凡人之性，心和欲得则乐，乐斯动，动斯蹈，荡斯歌，歌斯舞，歌舞节，则禽兽跳矣。人之性，心有忧伤则悲，悲斯哀，哀斯愤，愤斯怒，怒斯动，动则手足不静。”可见人类有了感情，也就产生了歌舞。

在原始社会里，人们的思想感情主要是与劳动生活相联系的，因此可以说原始歌舞起源于劳动。普列汉诺夫说：

“原始生产者喜欢在劳动过程中依从着一定的拍子，并且在生产的动作上，伴以匀整的音响或各种挂件的富有节奏的响声……在原始种族中，各种各样的劳动，有它各种各样的歌，那调子，常常是极精确地适应着那一种劳动所特有的生产动作的韵律。”“模仿动物的姿态，遂成为狩猎之最本质的部分。所以当狩猎者燃起了欲望，想再经验一次在狩猎中由力之行使而得到的满足的时候，就模仿动物的姿态，于是遂创造了自己的独特的狩猎人的舞蹈。”（《艺术论》）《尚书·尧典》所谓“击石拊石，百兽率舞”就是以击石为节拍，装扮成野兽的样子跳舞，显然，这是一种反映狩猎生活的舞蹈。据《史记·夏本纪》说，这一乐舞为舜时夔所制，名为《箫韶》。又有时称为《九韶》、《大韶》、《九招》等。《吕氏春秋·古乐》又云尧时质所制，名为《大章》。《吕氏春秋·古乐》还记载了另一种歌舞：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。”并说跳这种舞时，唱《畜五谷》、《遂草木》等歌，可以想见它与生产劳动有密切的关系。

在原始社会里，部落战争也是重要的生活内容，因此，

也有些舞蹈是对部落战争的模仿。《帝王世纪》说：“有苗氏负固不服，禹将征之，舜曰：‘我德不厚而行武，非道也，吾前教由未也。’乃修文三年，执干戚而舞之，有苗乃服。”《淮南子·汜论训》也说：“舜执干戚而服有苗。”这种干戚舞显然是对战争的模拟。

在原始社会里，由于对图腾和祖先的崇拜，也产生了这一内容的歌舞。如《云门大卷》就是黄帝部落的一种图腾舞蹈，据说黄帝即位时瑞云呈祥，故该部落以云为纪。（《左传·昭公十七年》）《大夏》（《夏籥》）就是皋陶所作，用来歌颂禹的治水之功。（《吕氏春秋·古乐》）。

在原始社会里，人们不可能有闲暇在河边或草地上歌舞娱乐，原始歌舞主要表现于礼仪活动中。如在打猎、作战之前对神灵的祈求，在打猎作战之后对神灵的感谢，在节日聚会时对祖先的祭祀，等等。因此，原始歌舞一方面反映着劳动和战争内容，一方面又反映着对神灵、图腾、祖先的崇拜，具有浓厚的仪式性和宗教色彩。这些歌舞一般是集体的，形式简单，粗犷质朴，用石头、陶埙、竹籥等伴奏。

到了奴隶社会，歌舞便开始为奴隶主贵族歌功颂德，原始社会崇拜的神灵和图腾逐渐被人间化、理性化，变成了奴隶主英雄人物，夸耀祖先和奴隶主英雄人物的业绩成了歌舞的重要内容。这些歌舞多用于宫廷庆祝和祭祀大典。据说自汤灭夏后，就命伊尹作《大濩》乐，并整理了前代乐舞，以庆祝胜利。《吕氏春秋·古乐》云：“汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》，以见其善。”周武王灭商后，“乃命周公为作《大武》”（《吕氏春秋·古乐》），歌颂武王伐纣的功绩。《史记·乐书》对《大武》

作了详细的描绘：“总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周召之志也。且夫武：始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分陕，周公左，召公右，六成复缀以崇天子。夹振之而四伐，盛威于中国也。分夹而进，事早济也。久立于缀，以待诸侯之至也。”一队人持干盾而立，表示武王伐纣的军容。意气昂扬，猛烈顿脚，表示吕望力主伐纣。变换队形，舞者跪地，表示周公、召公治世的英明。舞的第一段是从北面走上，向纣进攻，第二段是灭亡商朝，第三段是继续南进，第四段是平定了南方边疆，第五段是分茅列土，第六段是齐心崇奉周王。共同奋起而刺，显其威武，分头而进表示事业的成功，共同久立，表示等待诸侯的到来。这种具体复杂的舞蹈动作含有一定的故事性，歌颂了武王伐纣的功绩。其部分歌词保存在《诗经·周颂》中的《武》、《赉》、《桓》中。《诗经》中的“颂”诗都是“美盛德之形容，以其成功告于神明者也”（《诗序》）。《诗经》中的某些雅诗，如歌颂周的祖先后稷和公刘的功德的《生民》、《公刘》，也是这类歌舞。这类歌舞大多用于宫廷大典，规模盛大。如周代演出《大夏》，舞者每八人为一行，周天子可以用“八佾”即六十四人的舞队。在乐器方面，商代就有了编钟，据《国语》载，周代编钟已运用了七音十二律的理论。（但其法不详）同时，宫廷中也产生了专门负责祭祀、占卜活动的巫覡，他们都能歌善舞，并且影响着国家的政治生活和国王的行动。

除了宫廷内的祭祀大典以外，祭神也成为全民性的风俗活动，遍及民间。但这些活动已具有了娱乐性质。如雩祭用来求雨，周代宫廷有专门舞雩的巫女，在民间也很盛行。傩祭用来驱除鬼疫，周代宫廷中有专管傩祭的方相氏，在民间

也很普遍。《论语·乡党》说：“乡人雩，朝服而立于阼阶。”其中都有歌舞。特别是蜡祭，于十二月用来庆丰收、谢神祇，举国若狂，歌舞狂欢。《孔子家语·观乡》说：“子贡观于蜡。孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若狂，赐未知其为乐也。’孔子曰：‘百日之劳，一日之乐，一日之泽，非尔所知也。’”可见蜡祭表示农民一年辛劳后的欢乐，娱神的目的已不明显。在现存的文学作品中，屈原的《九歌》就是由楚国民间祭神的歌舞改写而来。《九歌》祭祀太阳神、云神、山神、水神以及主寿夭、子嗣的神灵，但它没有强调神的威严，没有去禳灾求福的目的，而是把神加以人化（但不是人化为奴隶主贵族），把神写得象常人一样有爱情的欢乐和离别的痛苦，显得十分亲切。神的儿女之情也正是人民的爱情生活的曲折反映。这样的歌舞无疑会得到人民的喜爱。由此可见，这些歌舞虽然名义上是为了祭神，但实际上它已渐渐离开了娱神的目的，而更多地为娱人服务。《九歌》中的某些歌舞已开始有了一定的故事情节，如《湘君》和《湘夫人》写湘水之神的恋爱故事，俨然如同故事的扮演。从《九歌》的歌词可以看出，这些歌舞的形式也是丰富多彩的，有独唱、对唱、齐唱，有独舞、群舞、文舞、武舞，服饰绚烂，乐器丰富，具有浓厚的地方色彩和浪漫情调。

除了祭祀歌舞之外，民间的日常生活也产生了不少歌舞。《诗经·郑风》中的《溱洧》说：“溱与洧，方涣涣兮，士与女，方秉简兮。女曰观乎，士曰既且。且往观乎，洧之外，洵之于且乐。维士与女，伊且相谑，赠之以勺药。”春天，郑国的男男女女在溱水和洧水边互相戏乐，赠送表示爱情的芳草。这样的场合当然少不了歌舞。又如《诗经·郑

风·蓍兮》：“蓍兮，蓍兮，风其吹女。叔兮，伯兮。倡，予和女。”这首诗写的就是一个女子要求爱人同歌共舞的意思。《诗经·陈风·东门之枌》中说：“东门之枌，宛丘之栩。子仲之子，婆娑其下。谷旦于差，南方之原，不绩不麻，市也婆娑。谷旦于逝，越以鬯迈，视尔如茷，贻我握椒。”描写陈国男女的良晨会舞，少女赠送花椒给他的恋人。这种自由的民间歌舞已经摆脱了仪式性和宗教色彩，具有浓厚的生活气息，特别适用于男女之情的表达。因此，孔子反对“郑声”不是偶然的。

除了庆典祭祀歌舞之外，在帝王、贵族中也有一些专供娱乐的歌舞。据说夏启和太康已用歌舞享乐。夏桀时，“女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”（《管子·轻重甲》）

《史记·殷本纪》说纣王“使师涓作新淫声、北里之舞、靡靡之乐。”春秋时，宫廷中出现了女乐。楚国宫廷喜欢郑舞，《楚辞·招魂》说：“二八齐容，起郑舞些。”八个人为一个单位，十六人共同起舞。郭茂倩《乐府诗集》云：

“盖自周有纣乐、散乐，秦汉因之增广。宴会所奏，率非雅舞。”大约这些歌舞多在宴会上表演，内容多表现男女之情，不同于传统的祭祀歌舞和雅乐，所以被称为“新淫声”。孔子“恶郑声之乱雅乐”（《论语·阳货》），要求“放郑声”（《论语·卫灵公》）。当然，在宫廷的娱乐歌舞中，也有的是来自巫覡歌舞，朱熹在《诗集传·陈》中说：“大姬妇人尊贵，好乐巫覡歌舞之事。”可见陈国大姬即用巫覡歌舞享乐。但无论如何，这些歌舞都是被帝王贵族用来娱乐，而不是用来祭祀娱神了。

随着社会的发展，我国在春秋战国时期已开始向封建社会过渡，歌舞也逐渐从巫术礼仪中解放出来，成为一种娱人

的艺术。它反映着世俗的人的感情，诉之于人们的感官愉快，给人以审美的感受。即使在歌舞中出现神的世界，也不是请神灵来主宰和支配人间，而是使天上也充满人间的乐趣，让人们分享神的快乐。它不是神对人的征服，而是人对神的征服。假如说春秋战国以前的歌舞以祭祀歌舞为主的话，春秋战国以后便转向以娱乐为主。而且，民间歌舞有了很大的发展，艺术上达到了相当高的水平，并出现了演故事的倾向。

战国时期，出现了著名的歌唱家韩娥，其歌声使人感到“绕梁三日”。还有一个秦青，其歌声产生了“遏云”的效果。（均见《列子》）伯牙弹琴的技巧也十分高超，高山流水遇知音的故事是人们所熟悉的。

秦汉均设乐府搜集民间音乐，并吸收了少数民族的音乐，促进了音乐的发展。这时的歌舞逐渐趋向复杂化和艺术化。如汉代的相和歌概括了北方歌曲并加以发展，初以众声相和，后以丝竹相和，是一种艺术歌曲。它与舞蹈相结合，则形成了大曲，这是一种多段落的大型歌舞曲，其中包括艳、曲、趋、乱几个部分，曲调已比较复杂。《妇病行》、

《东门行》、《陌上桑》和琴曲《广陵散》都是。在汉代，娱乐性的舞蹈已十分普遍，在宴会上主客起舞相当流行。舞蹈的艺术水平也相当高。张衡《观舞赋》所描写的舞蹈有化妆，有伴奏，舞姿优美，动作整齐，已达到相当高的水平。汉代的百戏则出现了扮演人物的歌舞。张衡《西京赋》叙长安广场上的百戏，不但有“扛鼎”、“寻橦”、“跳丸”、“走索”、“吞刀”、“吐火”等杂技，而且有扮演人物的歌舞：“总会仙倡，戏豹舞黑，白虎鼓瑟，苍龙吹篴，女娥坐而长歌，声清畅而蜺蛇，洪涯立而指麾，被毛羽之襍褊”