

优伶

优伶史



谭
帆著

走向聚合

优伶从分散

优伶溯源

上古宫廷女乐

先秦古优

汉魏百戏艺人

唐代梨园弟子

宋元路歧人



中国社会民俗史丛书

中国社会民俗史丛书

优伶史

谭 帆 著

上海文艺出版社

(沪)新登字103号

责任编辑: 涂 石

封面设计: 王志伟

版面设计: 董允国

优 伶 史

谭 帆 著

上海文艺出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海海峰印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 印张6.125 插页8 字数128,000

1995年7月第1版 1995年12月第2次印刷

印数: 5,001—11,000册

ISBN 7-5321-1331-0/K·90 定价: 10.40元

自序

我们所要描述的是一个群体。一个在中国古代社会中成就卓越但又备受污辱的群体。

当一个民族、一个国家光有复杂的政治、血腥的战争、繁忙的经济生活而缺乏优美的音乐、翩翩的舞姿和生动的戏剧表演时，我们很难想象这个民族和国家是怎样的沉闷，人们的心灵又是怎样的干涸？正是他们——我们所要描述的这一群体，以其甜润的歌喉、优美的身姿和戏谑的表演一代又一代地滋润着人们的心田，调融着社会的氛围，乃至对政治与经济都产生了深切的影响。在中国古代，上自王公贵戚，下至黎民百姓，人们都依恋他们，亲昵他们，为之陶醉、为之振奋，也为之沉郁、为之恸哭，他们以及他们的艺术活动成了中国古代文化的一个重要组成部分，也成了人们生活中一个不可或缺的重要内容。然而，他们在中国古代所遭受的苦难和摧残却与他们所创造的艺术文化是极不相称的，人们在观赏其艺术创造的同时又侮辱他们、作践他们，甚至他们的身体也可连带其所创造的艺术作为馈赠亲友的礼品和作为商品进行廉价的交易。艺术的尊荣与艺术创造者的低贱在他们身上形成了强烈的反差。

这确实是一个独特的群体，这一群体现代人称其为“演

员”，而在中国古代则叫做“优伶”。

优伶在中国古代的贡献是不容低估的，他们所创造的艺术在中国古代艺术史上放射出了令人眩目的光华，歌唱、舞蹈、杂技、音乐、滑稽调笑、戏剧表演，可谓林林总总，精彩纷呈。研究中国古代艺术史，如果撇开优伶艺术，那我们所能描述的艺术史会是多么的贫乏。在中国古典艺术中，最富有色彩、最为多样化，且渗透到了社会民俗的各个阶层和领域的，无疑是优伶艺术。

尤其令人注目的是，在中国古代，优伶作为一个文化群体显现了极为鲜明和独特的群体特征，这种群体特征一方面凝结在世人对于优伶的认识观念和积淀在优伶自身的心理意识之中，同时在整个的社会生活中，优伶还有其特殊的制度、习俗、礼仪和规范。他们已经形成了一个独特的文化群体，他们的艺术活动与生活状况也形成了一个具有鲜明个性的民俗文化现象。而由此，对于优伶的探究也便获得了民俗文化史的价值和意义。可以说，这同样也是探索中国古代民俗和社会文化的一扇窗户。

优伶的价值与意义既然在艺术史领域与社会民俗文化史领域都有强烈的体现，那对于优伶的研究也就可以从两个层面加以审视：从艺术史角度出发，探索优伶的艺术创造和对古代艺术史的贡献；从社会民俗文化史入手，寻求优伶的民俗文化特质及其在古代民俗文化史上的地位。这两种研究可以为优伶勾画成两个形象：一是作为艺术创造者的优伶形象，二是作为一个独特文化群体的优伶形象。而实际上，一个完整的“优伶形象”，正是上述两种描述的叠合。

优伶还在“雅”、“俗”两种艺术和两种文化中间同时获得

了地位与价值。我们既不能纯然从雅文化的角度来审视优伶及其艺术,同时也不能纯然从俗文化的角度来描述优伶形象。“雅”与“俗”在优伶及其艺术中没有截然的域界,这或许是优伶在“倡、优、隶、卒”四者中间所具有的一个独特个性。忽略了这一点,我们将无法全面、真切地描述优伶的历史与内涵。

本书对优伶的研究即同时是从艺术史与民俗文化史两个层面和雅与俗两种视角加以审视的,理论描述的思路大致为:第一、第二、第三和第四章是对优伶所作的基础性概述,着重分析优伶的历史流变、组织机构、培养方式以及来源、血缘和礼俗风情。第五、第六章是对优伶的艺术创造和文化功能的阐述,确立优伶在艺术史、文化史上的贡献和地位。第七、第八章揭示传统文化对优伶的禁锢与摧残,以及在优伶的贡献与被摧残的矛盾纠结中描述优伶所形成的独特的处世方式和个性风貌。第九章为全书归结,将优伶的艺术活动、生活状况及种种遭遇概括为一种独特的民俗文化现象,即揭示“优伶文化”的特质。

“优伶”是一个值得进一步开垦的研究领域,本书的意义也许仅在于对此作了一个整体性和基础性的描述。优伶的历史是漫长的,优伶文化是独特的,而表演艺术又是与人类文明史相始终的。因此以现代人的眼光来审视中国古代的优伶历史和优伶文化,或许对现实和未来都有某种启迪。

从就读研究生至今已有十一个年头了,这十余年来,业师徐中玉先生和齐森华先生对我在学业、工作和为人方面都有很大的教益,如果说,这数年来我在学业上还有一点成绩的话,那与他们的教诲、敦促是分不开的,对此,我将永远铭记。

谭 帆



《妙峰山庙会图》(局部) 1815年



五代顾闳中《韩熙载夜宴图》局部



临汾市东羊村东岳庙元代戏台侧面1345年



南宋唱賺圖

余恐世以青樓而疑雪箋且不自其志也
故并樊川而論之噫優伶則賤藝樂則靡
焉文墨之間每傳好事其湮沒無聞者亦
已多矣黃四娘託老杜而名存獨何幸也
覽是集者尚感士之不過時
至正甲辰六月既望觀夢道人隴石朱經
謹序

青樓集

說纂十六
雜集

雪箋鈞隱輯

梁國秀 姓劉氏行第四歌舞談諢為當代
稱首喜親文墨作字楷媚間吟小詩亦佳
所製樂府如小梁州青歌兒紅衫兒摺樽
兒寨兒令等世所共唱之又善隱語其夫
從小喬樂藝亦超絕云

張怡雲 能詩詞善談笑藝絕流輩名重京

《霓裳錄》二
卷明代傳奇類
書齋。明初後海
來道人撰。江陵
醉竹居士評。明
崇禎八年（一六
三五）刻本。每卷
卷首冠圖。單頁
方式。及合頁連
式。



悅
憤

駕
奇
錄



永
舞

笔
花
楼
新
声



燈戲一卷，斷是趙
宋書院中所作也。
雖而麗淡而又自
然，有一段富貴氣
象，即其描染活
動，當古伯時至駕
筆在李嵩之亞也。
耶。
天順壬午中秋日
赤海徐有貞題
前跋未詳畫氏，據
卷尾數字，雙印考之，
知王杭人號柳林，宗南
渡後寶祐間為書院侍
詔，善繪天神，六博徐武
功之訴，當吳若余復受武
功筆法，渾雅信為其中
學書之宗，每展玩未
嘗不嘆賞其為二妙
也。

南宋朱子《燈戲圖》兩軸（上卷及卷尾跋文）（周華誠臨摹并提供）

《比目鱼》二卷，清代传奇类书籍。《笠翁十种曲》之一种。清李渔撰。秦淮健儿批评。清顺治间（一六四四—一六六二）原刻单行本。卷首冠图，单面圆式，前幅图通，后幅题句。胡念真绘画，王君佐镌刻。



借亡

比目鱼

《笔花楼新谱》不分卷，明代散曲别集类书籍。明顾正谊撰。明万历二十四年（一五九六）刻本。卷首冠图，多页连式，书内插图，单面方式。



笔花楼新谱

目 录

自 序	1
一 优伶的起源与流变	1
1 优伶溯源	2
2 上古宫廷女乐	4
3 先秦古优	6
4 汉魏百戏艺人	9
5 唐代梨园弟子	13
6 宋元路歧人	17
7 优伶从分散走向聚合	21
二 优伶的组织与培养	25
1 从乐府到教坊：优伶的官方组织	26
2 宫廷的教习	33
3 职业团体	35
4 师承与科班	40
5 家乐	46
6 家乐的培养	52
7 三种形态的联系与交流	58
三 优伶的来源、血缘与地域分布	62

1	优伶的来源	63
2	内群婚配:优伶的血缘关系	67
3	优伶的地域性	72
四	优伶礼俗	79
1	戏神	81
2	行规与禁忌	84
3	优伶与节庆风俗	88
4	优伶与宗教文化	92
五	优伶的艺术创造	98
1	优伶的歌唱艺术	99
2	优伶的舞蹈艺术	104
3	优伶的讽刺艺术	106
4	优伶的杂技艺术	109
5	优伶的角色创造	111
6	优伶的艺术素质	114
六	优伶民俗艺术的文化功能	118
1	优伶艺术的独特品性	119
2	优伶与文人	122
3	优伶与民众	126
4	优伶与域外文化	130
5	演出场所与剧场氛围	133
七	优伶与封建传统文化的禁锢	140
1	法律、家训与社会舆论	141
2	科举:被阻隔的青云梯	143
3	绿头巾:一种人格的污辱	146
4	狎伶:性的变态	149

5	舞台上的自我体验	152
6	“夹谷之会”: 优伶殉难录	154
7	主与仆: 供奉、承应与卖艺	157
8	声与色: 品鉴的趣味	160
八	优伶众生相	164
1	自贱: 扭曲的心灵	166
2	孤傲: 消极的抵御	169
3	反抗: 强者的心音	171
4	媚谄: 在夹缝中求生	173
5	报复: 物极必反	176
6	补偿: 在真与假之间	179
九	优伶文化: 一个独特的现象	183
1	主体精神	183
2	近代人的思考	185
3	大收煞	188

一 优伶的起源与流变

优伶是“优”和“伶”的合称，在中国古代，用以指称那些以音乐、舞蹈、歌唱、调笑嘲弄、百戏杂技和戏曲表演等为职业的人。以“优”作为一种职业名称，至迟在春秋时期就已确定。^①那何谓“优”呢？“优，调戏也。”^②“优者，戏名也，……戏为可笑之语，而令人之笑也。”^③显见，所谓“优”，其本义是一种调笑戏弄的行为，延伸之，则专门从事此种行为的人亦称之为“优”。“伶”是由传说中黄帝时代的乐官伶伦而得名，这是一位传说中的大音乐家，相传黄帝曾命其制音律，所以后人便把专门演奏音乐的一类艺人称为“伶人”，或者称为“伶优”。

优伶这一名称在中国古代也有明显的演化，大约在先秦时期，“优”与“伶”还未连缀成一词，两者是有区别的，“优”一般分为“俳优”和“倡优”，“俳优”是指以诙谐嘲弄供人取乐的

① 《国语·晋语》：“公（献公）之优曰施，通于骊姬”，献公即位于公元前六十七十八年。又《国语·齐语》：“晋吾先君襄公……优笑在前，贤材在后，是以国不日引，不日长”。襄公即位于公元前六百九十七年。可见在当时，“优”已是一种较为常用的职业称呼了。引自《国语》第285至第286页，上海古籍出版社，1978年。

② 《春秋左传集解》，上海人民出版社，1977年。《左传·襄公六年》杜预注。

③ 《左传·襄公二十八年》孔颖达《正义》。

一类艺人；“倡优”则指歌舞、奏乐一类艺人；而“伶”是专指演奏音乐的艺人。汉之后、宋之前，“优”和“伶”常常并称，成了对歌舞、音乐和百戏滑稽为业的艺人的统称。宋以后，随着戏曲艺术的逐渐成熟，并在表演艺术中独霸地位的渐次生成，“优伶”就主要指称戏曲演员了。因而广义的优伶是中国古代演员的总称，狭义的优伶则是中国古代戏曲演员的专称。

以表演艺术为其职业的这一类人在中国古代并不仅仅以“优伶”之名来称呼，但“优伶”确实是中国古代指称演员影响最大、运用最广的一个名称。除“优伶”外，历代称谓名目繁多，大致有“优人”、“伶人”、“乐人”、“伶官”、“倡优”、“散乐”、“行院”、“子弟”、“路歧人”等等。

1 优伶溯源

优伶是奴隶制的产物，是作为统治者的娱乐工具而产生的，史前的原始社会，由于物质条件的限制，还无力供养也不会产生专事娱乐的优伶队伍。优伶作为一个职业团体，大约要在物质生活相对充盈，精神生活逐步需要之时才会产生。然而优伶的形成也并非是无本之木，繁荣兴盛的原始歌舞为优伶的产生起到了孕育和催生作用。

在原始社会，我们的祖先在共同的生活和劳动中，常常以歌唱和舞蹈来表达自身的情感和欲望，并以此求得娱乐和休息，他们在与天地自然和氏族间的斗争中，不断地丰富着对现实世界的感知，并以歌舞的形式表现他们感知中的世界。在古代典籍的记载中，我们可以看到，原始歌舞是丰富多彩的，有对先民自身生活和劳动的模仿，有男女相悦之情的抒发，也有

对氏族间战争的表现，更有许多是对天地自然不可逆知的仰慕和敬畏。原始歌舞所表现的已是一个色彩斑斓的世界！

作为优伶远祖的原始歌舞者是集体性的、非专业化的，一次狩猎的成功，一场争斗的胜利，一种男女求偶的冲动，一种对天帝的敬畏，先人们都可以任情感的需要而手之舞之，足之蹈之，人们无需在此时审视其形式的完美与否，掂量其情感的是否适度，一切都是任之于自然，化之于自然。这虽然是艺术表现的蒙昧与原始状态，但这种境界却是令人神往的，更是后世的优伶所难于想象的。

与这种集体性、非专业化相一致，原始歌舞除了虚幻的神灵和不可知的天地自然外，其观赏者同样也是集体性的，有的是用以自娱的。歌舞艺术并不属于某一个人或者某一个集团，而歌舞者同样也是这集团中的一员，没有尊卑之分，更无贵贱之别。作为优伶艺术的源头，原始歌舞开启了中国古代表演的一扇自由之门，然而，随着奴隶社会的到来，这扇自由之门也随之关闭了，中国古代职业化的优伶被永远地拒之于门外。

到了原始社会后期，随着生产力的发展，社会分工开始出现，而最早出现的社会专职，也许是专事鬼神的神职，他们负责部落的祭祀、占卜、祝祷、驱疫等活动，这些专职人员一般称之为“巫覡”，而巫覡事神、通神的一个重要手段便是“歌舞”，《说文解字》云：“巫，祝也，女能事无形（按：无形指神），以舞降神者也，像神，两袖舞形。”据于此，人们就把“优伶”之远祖归为“巫”，王国维《宋元戏曲考》即谓：

巫覡之兴，虽在上皇之世，然俳优则远在其后。《列女传》云：“夏桀既弃礼义，求倡优侏儒狎徒，为奇伟之

戏。”此汉人所记，或不足信。其可信者，则晋之优施、楚之优孟，皆在春秋之世。^①

近人冯沅君说：

古优的远祖、导师、瞽、医、史的先路者不是别人，就是巫。……远古巫者，大都用卜筮的方法（甚或不用）预测未来的祸福休咎，能为人疗治疾病，能观察天象，通过音乐，能歌舞娱神。随着社会的演进，巫者技艺渐分化为各种专业，而由师、瞽、医、史一类人来分别担任，倡优则承继它们的娱神的部分而变之娱人的。^②

巫觋既以歌舞娱神，则手段正与优伶相通，我们当然不能绝对地说优伶源于巫，但巫之宗教职能后世被优伶所继承则是显而易见的事实，宗教礼仪中的优伶乐舞绵亘于漫长的中国古代历史的发展长河中，且巫逐渐退位，优伶则渐居于主体。^③

2 上古宫廷女乐

公元前二十一世纪，夏王朝建立，中国进入奴隶社会，优

① 《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年。

② 《冯沅君古典文学论文集·古优解》第13页至14页，山东人民出版社，1980年。

③ 今人孙崇涛、徐宏图则持古优源于原始歌舞说，认为“无论古巫或古优，都脱胎于原始民间歌舞，……巫和优从原始民间歌舞的母体中孕育、诞生，可能有时间上的先后，但彼此并不存在渊源关系。”见《文艺研究》1989年第2期《优伶原始》，可备一说。