

中国戏剧史



余秋雨学术专著系列

上海教育出版社

余秋雨学术专著系列

中国戏剧史

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏剧史 / 余秋雨著. — 上海: 上海教育出版社,
2006.5

(余秋雨学术专著系列)

ISBN 7-5444-0092-1

I. 中... II. 余... III. 戏剧史—中国
IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 040064 号

余秋雨学术专著系列

中国戏剧史

余秋雨 著

上海世纪出版股份有限公司 出版发行
上海教育出版社

易文网: www.ewen.cc

(上海永福路 123 号 邮编: 200031)

各地 **新华书店** 经销 昆山市亭林印刷有限责任公司印刷

开本 960×640 1/16 印张 19 插页 2 字数 180,000

2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月第 1 次印刷

印数 1-7,500 本

ISBN 7-5444-0092-1/I·0002 定价: (平装) 36.00 元
(精装) 45.00 元

(如发生质量问题, 读者可向工厂调换)

余秋雨学术专著系列

《艺术创造论》

《观众心理学》

《中国戏剧史》

《戏剧思想史》

策划：刘景琳 朱旌 张文忠
责任编辑：刘景琳 叶佳声
装帧设计：袁银昌设计工作室

新版自序

这部《中国戏剧史》写于二十余年前，出版时用的书名是《中国戏剧文化史述》，为的是突出“戏剧文化”这个概念。我当时在学术思想上正受文化人类学的激荡，只想通过戏剧的途径来探索中国人“文化—心理结构”的形成过程，因此，“戏剧文化”这个概念指向着一种超越戏剧门类的广泛内涵。可惜这么多年下来，“文化”的用法越来越不着边际，我当初的意图已很难表明，不如干脆舍弃它，留剩一个更质朴的书名为好。

如果要通过某种艺术的途径来探索一个族群的集体心理，我至今认为戏剧是最佳的选择。因为只有戏剧，自古至今都是通过无数观众自发的现场反应来延伸自己的历史的。

这种想法，提高了一部戏剧史的人文地位，同时，也改变了戏剧史的惯常写法。我力图摆脱以“史料”替代“史识”的弊病，想在大量的资料之上浮悬起一副现代人的目光。这副目光因为要坚持一定的整体性、鸟瞰性、思考性而不得不保留一定的陌生感。即便对于自己熟悉的一切，也要拉开距离来看，并在距离间投入欣赏、比较和反讽。

我知道，我的读者和学生也愿意暂时借助这样一副目光。他们既繁忙又粗心，把他们拉入一个古代的泥潭会让他们不知所措。他们需要渡桥，他们需要便道，他们需要一个比较简明又比较安全的观察视角，既能够居高临下地审视，又能够轻松自由地离去。离去时，他们可以用自己的目光换下这副目光。

现在看来，这部《中国戏剧史》可能过于偏重戏剧文学方面了。这是因为，戏剧文学更能经得起“文化—心理结构”的分析，而声腔、演出等方面则缺少能用文字准确描述的实证素材，史家稍稍用力，便容易陷入琐碎的考证和空洞的揣想。一旦陷入，史就不成其为史了。但是，无论如何，戏剧是一个整体概念，史的详略并不能对应它内在各元素间真正的轻重。例如，戏剧的主旨和故事很容易被大家看清，而它的真正精微处，不在主旨，而在形态；不在故事，而在韵致；不在剧本，而在声腔和表演。

与其他艺术门类一样，戏剧的最精微之处总是最容易被历史磨损和遗失。后代所写的每一部艺术史，都是失去了最精微之处的抱憾之作。这正像描述一个绝色美人，只留下了她的履历和故事，还有一些遗物和照片，却永远也无法说明，她究竟是靠着什么样的风度和眼神，征服了四周。

所以，历史总是乏味的，包括艺术史。

对此，我有充分的自知。

这种自知，给我带来了自由和轻松。

二十年来，一直有不少出版家想再版这部书，都被我婉拒了，原因是我当时的心思已经走出中国戏剧史的专业，没有精力来重读和删改一遍。前年秋天，正当那几个不知从事什么专业的诽谤者又一次喊着我的名字闹事的时候，我国著名出版家、原北京和香港的三联书店总编辑董秀玉女士来电要再版这部很专业的书，我知道这是她最平静的一种支持方式，有点感动，便答应了。但是，我当时还是没有时间重读一遍。最近终于完事，却找不到董秀玉女士了。我在此向她表示感谢：不仅这部书，我的全部学术著作的再版，其实都起因于她的那次来电。

这次新版，书后加了“一个幽默的附录”，有关此书出版二十年后一个有趣的遭遇。读者读了这么厚厚的一本书，在结束时笑一笑，想来也是愉快的事。

乙酉春日于台湾高雄佛光山

目录

新版自序 →→→001

第一章 遥远的追索 →→→001

一 最初的踪影 →→→002

二 装神弄鬼 →→→005

三 彬彬礼仪 →→→011

四 温柔敦厚 →→→016

五 慧言利嘴 →→→020

六 小结 →→→023

第二章 漫长的流程 →→→025

一 热闹的世界 →→→026

二 歌舞小戏 →→→032

三 滑稽表演 →→→043

四 诗的时代 →→→047

五 小结 →→→051

第三章 走向成熟 →→→053

一 市民口味 →→→054

二 笑声朗朗 →→→060

三 弦索铮铮 →→→070

四 南方的信息 →→→074

五 艺术家大聚合 →→→086

六 小结 →→→094

第四章 石破天惊 →→→097

- 一 精神的外化 →→→098
- 二 元剧第一主调 →→→099
- 三 元剧第二主调 →→→107
- 四 法治之梦 →→→110
- 五 缅怀之梦 →→→118
- 六 团圆之梦 →→→130
- 七 小结 →→→139

第五章 传奇时代 →→→143

- 一 旧样式的衰落 →→→144
- 二 新样式的更替 →→→156
- 三 由岑寂到中兴 →→→175
- 四 昆腔的改革 →→→188
- 五 丰收的世纪 →→→196
- 六 四部杰作 →→→210
- 七 生机在民间 →→→233
- 八 小结 →→→250

第六章 走向新纪元 →→→253

- 一 近代人的思考 →→→254
- 二 公正的体认 →→→274

一个幽默的附录 →→→286

第一章 / 邈远的追索

一 最初的踪影

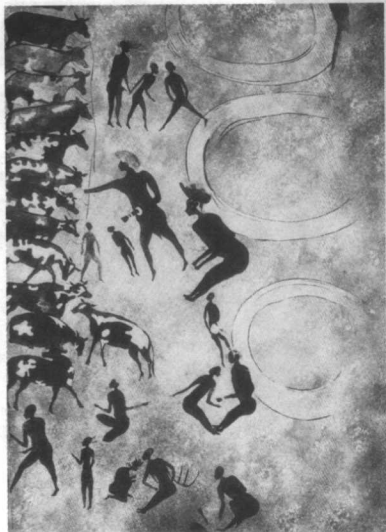
戏剧的最初踪影，远不是戏剧本身。

探求戏剧的最初渊源，实际上，就是寻觅古代生活中开始隐隐显现的**戏剧美的因素**。

一切向着文明进发的原始民族都不会与戏剧美的因素绝然无缘。但是，使戏剧美的因素凝聚、提纯的条件却出现得有多有寡，有早有迟，因此各民族戏剧形成的时间也有先有后。有的民族，戏剧美由发端到凝聚成体，竟会经历一个极其漫长的历史时期。也有某些民族，戏剧美始终没有真正凝聚起来。

芬兰美学家希尔恩认为：戏剧，在这个词的现代意义上它必然是相当晚近的事情，甚至是最晚才出现的。它是艺术发展的一种结果，这可能是文化高度进步的产物，因此它被许多美学家看作是**所有艺术形式中最后的形式**。然而，当我们面对原始部落时，应该采取一种比较低的标准。最简单的滑稽戏、哑剧和哑剧似的舞蹈常常可以在原始部落那里发现，而这些部族往往还不

撒哈拉沙漠岩画



能创造出一首抒情诗。由此可见，就戏剧这个词最广泛意义上而言，它是所有摹仿艺术中最早出现的。它在书写发明之前就有了，甚至比语言本身还要古老。因为作为思想的一种外在符号，原始的戏剧性行为远比词语更直接。^①

总之，希尔恩认为有两种“戏剧”，一种是现代意义上的戏剧，一种是降低标准之后才能发现和承认的原始戏剧。希尔恩虽然没有对两者之间质的区别作出明确的界定，但他充分肯定了原始社会中戏剧美因素的存在。

戏剧美的最初因素，出现在原始歌舞之中。

然而，原始歌舞作为戏剧美和其他许多艺术美的历史渊源，具有总体性质，^②它与戏剧美的实际联系需要作具体解析。

原始歌舞与当时人们以狩猎为主的生活有着密切的联系，有的甚至相互缠绕，难分难解。但总的说来，歌舞毕竟不同于劳动生活的实际过程，它已对实际生活作了最粗陋的概括，因而具备了**象征性和拟态性**。

早期的各种简单象征，主要是为了**拟态**。符号化的形体动作，是拟态的工具和手段。原始人拟态的重要对象，就是整日与之周旋的动物。中国古代的《尚书·舜典》载“击

^① 希尔恩：《艺术的起源》。

^② 以原始歌舞为渊源的，并非仅仅是戏剧艺术。过于直接地把原始歌舞说成是戏剧的根源，在理论上显得浮泛；而如果因为中国戏曲至今包含着歌舞因素，把原始歌舞与中国戏曲的特征紧紧勾连起来，则更在理论上显得勉强。

石拊石，百兽率舞”，就是指人们装扮成百兽应节拍而舞。这种理解，可在《吕氏春秋》中找到佐证。^①在原始社会，人和自然处于生疏状态，人和百兽有着严峻对立，但在原始歌舞中，这种对立被暂时地消融，连时时威胁着人类的千禽百兽也被包容在人的形体之内，按照人的意志、情感、节奏舞动跳跃。在这



西班牙穴画

里，人通过审美活动，获得了幻想化的、很有限的自由，开启了用艺术方法克服外界生疏化的门径。

拟态表演，又因原始宗教而获得了礼仪性组合。在原始人面前，自然物不仅具备人一样的活力，而且这种活力又是那样巨大而神秘，那样难于对付。万物不仅有灵，而且是值得崇拜的神灵。因此每个原始部落常常选取一种动、植物或自然现象作为崇拜的对象，构成自己的徽号和标识，这就是图腾。图腾崇拜的集中体现，是祭祀仪式。在祭祀仪式中出现的歌舞，渐渐被组合成了一定的格式。这便使戏剧美的因素在原始歌舞中经由象征、拟态和仪式

①《吕氏春秋·古乐》：“拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”

进一步滋长。

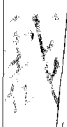
古人图腾崇拜的具体仪式已很难知道，但是，几十年前还处于氏族社会末期的我国鄂温克人图腾崇拜的一些情况可以帮助我们产生这方面的联想。鄂温克人把熊视为自己的图腾，虽然后来也不得不猎食熊肉了，但还得讲究一系列的礼仪：吃的时候，大家围坐在“仙人桂”（帐篷）中，要模仿乌鸦，发出“嘎嘎嘎”的叫声，并对熊说：“是乌鸦吃你的肉，不是鄂温克人吃你的肉。”这一套“表演”完了，才能开始吃。熊的内脏是不吃的，因为他们认为这是熊的灵魂所在，事后要把它们连同肋骨一起捆好，为熊举行“风葬”仪式。葬仪举行的时候，参加者还要假声哭泣，表示悲哀。^①

在这样的仪式中，参与者面对着自己不得不损害的崇拜对象，铺展开了一个似真似假的场面，伸发出了一个似真似假的程序。这比仅仅摹拟几种禽兽的姿态显然进了一步，戏剧美的因素也就在场面和程序的组合中出现了。

二 装神弄鬼

图腾崇拜的礼仪，需要有组织者和主持者。开始大多

^① 秋浦等：《鄂温克人的原始社会形态》。



是由氏族中的首领担任，后来逐渐出现了专职的神职人员，那就是巫祝。

巫祝包办了人和神的沟通使命。对人来说，他们是神的使者，同时，人们又要委派他们到神那里去传达意愿。当中国社会进入奴隶制社会之后，图腾崇拜式的多神化原始宗教逐渐变成了一神教，巫祝的作用和地位也大大提高，女的叫巫，男的叫覡。

巫覡也是能歌善舞之辈。《说文》解释道，所谓巫，乃是“以舞降神者也”。《书·伊训》疏：“巫以歌舞事神，故歌舞为巫覡之风俗也。”巫与舞，可谓同义、同音字。每当祭祀之时，巫覡就装扮成神，且歌且舞，娱神，也娱人。

巫覡们的装神弄鬼，标志着戏剧美的进一步升格。这种装扮，已不是许多人浑然一体地拟禽拟兽，而是有着比较稳定和明确的装扮者和装扮对象，又具有被观赏的价值。

正是从这个意义上，王国维确认巫覡活动是戏剧的萌芽所在。他说，在从事祭神礼仪活动的巫覡们中间，会有人从衣服、形貌、动作上来摹拟、装扮成神，古人就把这种装扮者看成神的依凭，在这里就存在着戏剧的萌芽。^①这一论断，颇有眼光。

原始歌舞与图腾崇拜、巫术礼仪本是不可分割的，无

^① 王国维《宋元戏曲史》：“盖群巫之中必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之冯依，故谓之曰灵……盖后世戏曲之萌芽，已有存焉者矣。”

论是象征性拟态还是巫覡的装扮都伴随着炽烈的歌舞，那么，在歌舞和装扮这两者之间，哪一点对戏剧美更重要呢？回答应该是装扮。戏剧美，以化身表演为根基。

从最后的意义上说，戏剧可以无舞，更可无歌，却不可没有装扮。后世的中国戏剧“载歌载舞”，而它的“载体”也是装扮，即化身表演。在这里，中国戏曲与其他各国戏剧有着共通的美学基石。王国维对中国戏曲史的研究，也正是在这个美学判断上，显示了他与之前和之后的许多同行学者的区别。

年代的久远，使巫覡活动的情况也失之于尘埃，很难为今人得知了。但在屈原（前340—前278）的《九歌》中，还可寻得一些朦胧的信息。照东汉文学家王逸的说法，屈原被放逐之后，在乡间见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，觉得其中的歌词太鄙陋，便作了《九歌》。^①后人对于《九歌》的创作时间提出过异议，但一般都同意这是祭神仪礼中的祭歌。《九歌》中有的歌是以祭者的口气写的，描述了祭神礼仪载歌载舞的盛况，有的则是以各种神的口气写的，在祭祀时需要由巫覡分别扮演，以被扮演的某神的身份唱出。

例如，《东皇太一》歌先以祭者的口气描写了礼仪与

^① 王逸《楚辞章句》：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲。”