

中国戏曲发展史

「第一卷」

廖奔 刘彦君 著

山西教育出版社

廖奔 刘彦君 著

中国戏曲发展史

J809.2/7



第一卷

山西教育出版社

首都师范大学图书馆



21593795

目 录

上编 原始戏剧与初级戏剧

第一章 总论	(3)	(1)
第二章 原始戏剧形态	(6)	
第一节 仪式拟态	(6)	
一、交感巫仪模仿 二、图腾拟态 三、驱傩仿生		
第二节 人化拟神	(19)	
一、巫祭 二、雩祭 三、蜡祭 四、葛天氏之乐		
五、《九歌》祭仪		
第三节 史诗型祭祀乐舞	(29)	
一、部族乐舞 二、《大武》 三、宴飨乐舞		
第四节 戏剧形成机理	(34)	
一、史诗文学背景 二、中国的礼制规范 三、中		
国人神距离 四、中国早期潜在戏剧因素的覆灭		
五、戏剧发展的两个阶段		
第三章 初级戏剧雏形——秦汉六朝百戏形态	(42)	

第一节 倡优与优戏..... (42)

一、倡优来源 二、优戏状况

第二节 宴乐百戏结构..... (49)

一、百戏内容结构 二、宴乐 三、百戏演出

第三节 角抵戏的戏剧性展开..... (54)

一、角抵戏来源 二、角抵戏与百戏 三、角抵戏的戏剧性展开 四、《东海黄公》 五、歌舞小戏

第四节 优戏的演进..... (63)

一、历代增修百戏 二、优戏演进

第五节 优人与社会生活..... (67)

一、优人活动 二、优人状况

第四章 初级戏剧的大盛——唐、五代优戏和歌舞戏... (73)

第一节 戏剧的温床——宫廷乐部机构..... (73)

一、唐初宫廷乐部机构 二、教坊与梨园 三、地方与民间的演出活动

第二节 优戏大成..... (78)

一、弄参军 二、弄假官(假吏) 三、弄孔子 四、弄假妇人 五、弄婆罗门 六、弄神鬼 七、弄三教 八、弄痴大 九、余说

第三节 歌舞戏盛貌..... (89)

一、大面(《兰陵王》) 二、《苏莫遮》 三、《秦王破阵乐》 四、《钵头》 五、《苏中郎》 六、《樊哙排君难》 七、《踏摇娘》

第四节 优戏与歌舞戏结合的体现——陆参军..... (100)

一、参军戏 二、陆参军

第五节 五代优戏的承启..... (105)

一、后唐 二、南唐 三、吴越 四、西蜀 五、
歌舞戏 六、结语

第六节 优人与社会生活 (112)

一、唐代 二、五代 三、余论

第五章 西域戏剧文化吸收 (118)

第一节 西域表演艺术东传 (118)

第二节 印度梵剧东渐 (121)

一、梵文剧本 二、吐火罗文剧本 三、回鹘(突厥)文剧本 四、梵剧东渐三级跳

第三节 西域乐舞涌入中土 (126)

一、唐前状况 二、唐朝对西域乐舞的汲引 三、俗讲的兴起

第四节 西域艺术对于戏曲的影响 (131)

第六章 剧场的起源 (135)

第一节 无剧场意识期 (135)

一、自然地形 二、初级设施

第二节 戏台起始 (138)

一、露台 二、舞台

第三节 汉魏百戏演出场地 (143)

一、厅堂式演出 二、殿庭式演出 三、广场式演出

第四节 晋唐戏剧场地的变迁 (155)

一、六朝寺院百戏 二、唐代戏场 三、唐代剧场设施 四、唐代堂会演出场所

第七章 特殊戏剧样式的缘起 (167)

第一节 傩仪及其戏剧性转化 (167)

(3)

- 一、周傩 二、汉傩 三、隋傩 四、唐傩
- 五、民间傩
- 第二节 木偶戏的起源与成熟 (174)
 - 一、起源二说 二、源起 三、从丧葬乐到宴乐
 - 四、唐代木偶戏
- 第三节 目连戏的缘起 (181)
 - 一、印度目连传说东来 二、盂兰盆会 三、俗讲
 - 目连救母

下编 戏曲的形成

- (4)
- 第一章 总论 (189)
 - 第二章 初级戏剧的最后阶段——北宋杂剧 (193)
 - 第一节 杂剧的出现 (193)
 - 一、杂剧名称 二、汴京杂剧的兴起
 - 第二节 商业戏剧环境的形成 (199)
 - 一、瓦舍勾栏的兴起 二、汴京市井通俗文艺的繁荣
 - 第三节 汴京杂剧的繁盛 (204)
 - 一、汴京市肆杂剧活动 二、汴京杂剧的传播
 - 三、汴京杂剧的转移
 - 第四节 北宋杂剧的内容 (216)
 - 一、剧目记载 二、演出记录
 - 第五节 北宋杂剧的体制 (222)
 - 一、演出结构 二、角色行当 三、音乐伴奏
 - 四、表演 五、与歌舞联姻的趋向 六、剧本产生

第三章 初级戏剧的遗留物——南宋杂剧	(233)
第一节 临安戏剧环境的重新安排	(233)
一、临安瓦舍的重建 二、宫廷杂剧机构的调整	
第二节 临安杂剧的复兴	(238)
第三节 南宋杂剧的扩布	(243)
一、东南杂剧 二、川杂剧	
第四节 南宋杂剧的内容	(248)
一、剧目记载 二、演出记录	
第五节 南宋杂剧的体制	(252)
一、演出结构 二、音乐结构 三、与歌舞的联姻	
四、角色行当 五、戏班设置 六、结语	
第四章 北方的戏剧新机——辽、金杂剧	(269)
第一节 中原杂剧中心北移	(269)
一、源自中原的辽朝杂剧 二、杂剧中心的北移	
第二节 河东杂剧的繁兴	(277)
一、社会文化背景 二、河东杂剧的特点 三、金代杂剧的沉潜	
第三节 金代杂剧的内容	(284)
一、作品辨析 二、作品类别	
第四节 金代杂剧的体制	(290)
一、演出结构 二、体制类型 三、音乐结构	
四、表演	
第五章 宋金杂剧的舞台特征	(301)
第一节 角色表演	(301)
一、末泥 二、引戏 三、副净 四、副末 五、装孤 六、装旦 七、附录：参军色 八、男女扮	

演

第二节 服饰化装 (314)

一、戏衣 二、簪戴与浑裹 三、面部化妆 四、

道具

第六章 成熟戏曲形态的形成——宋代南戏 (322)

第一节 南戏在东南沿海地区的兴起 (322)

一、兴起时间 二、形成过程 三、兴起地域

四、方言、曲调基础

第二节 南戏的发展 (331)

第三节 南戏的内容 (336)

第四节 南戏的演出结构 (343)

一、开场 二、线性结构 三、人物上下场 四、

其他

第五节 南戏的音乐形式 (349)

一、来源 二、音乐结构 三、歌唱

第六节 南戏的角色行当 (355)

一、生、外 二、旦、贴 三、净、末、丑 四、

分工与职能

第七节 南戏的舞台特征 (361)

一、时空转移手法 二、假定性手段 三、程式化

的雏形 四、表演手段的综合运用 五、化装与装

扮

第八节 中国成熟戏曲样式的诞生 (369)

第七章 艺人的活动 (374)

第一节 辽、北宋、金艺人 (374)

第二节 南宋艺人 (377)

第八章 正式演剧场所的形成	(381)
第一节 庙宇剧场	(381)
一、渊源 二、神庙结构	
第二节 从露台到舞亭	(386)
一、露台 二、舞亭类建筑	
第三节 正式商业剧场——勾栏棚	(394)
一、勾栏含义 二、勾栏设置 三、瓦舍勾栏活动	
四、勾栏演出 五、结语	
第九章 特殊戏剧样式的进展	(404)
第一节 傩戏的成型	(404)
一、傩戏的雏形 二、军傩	
第二节 木偶戏的繁盛	(407)
一、市井与宫廷演出 二、分类 三、余说	
第三节 影戏的产生	(417)
一、形成 二、分类 三、演出 四、剧本	
第四节 目连戏的出现	(422)
一、目连戏剧 二、故事发展	
插图目录	(427)

上编 原始戏剧与初级戏剧

第一章 总 论

从发生学的角度去追溯戏剧的起源，我们可以一直追寻到原始人类部落里的宗教仪式歌舞。一般认为，戏剧源于模仿，当原始人类部族处于初级阶段，还不能够创造文字、音乐和诗歌的时候，他们已经开始创作建立在模仿基础上的原始哑剧和仪式舞蹈了。作为一种思想的外在符号，行为远比语言更为直接。模仿的动机从属于原始宗教意识，例如交感巫术观念使原始人类相信模仿活动能够导致其自身命运的改变。这种认识和实践的结果导致了原始戏剧形态的诞生。

在自然神崇拜、祖先崇拜、英雄崇拜基础上建立起来的祭祀仪式歌舞表演，由于其中存在的拟态性与象征性因素，具备了一定的戏剧特征，尽管这些特征十分模糊、原始、薄弱，它们中一些行为模仿程度较大的节目，可以被视为中国原始戏剧表演的实例而进入我们论述的视野，例如傩祭表演、《九歌》巫仪等等。带有宗教图腾色彩的原始祭祀乐舞，启迪了人们的戏剧观念。当这种乐舞的宗教巫术性质日趋淡化，以人为中心的娱乐审美观逐渐滋长后，就向纯表演性的初级戏剧靠近了。

然而与古希腊戏剧直接诞生于祭祀活动不同，混杂于宗教仪式里的中华原始戏剧与成熟戏剧之间形成了断裂，未能直接孕育出一代新生的表演样式。不过它也施加影响于世俗、平易而较为

简陋的戏剧样式——优戏和歌舞戏作为过渡。优戏与歌舞戏表演吸收了原始戏剧的营养成分，但其目的则从为宗教服务转变成为人君和贵族服务。这种初级戏剧表演成为中古以前的一项重要社会娱乐活动，伴随着古代社会走过了悠久的历程。

初级戏剧最初作为宴饮之乐的一部分出现于先秦时期王室贵族的酒席宴筵上，其内容属于和雅乐相对的俗乐。俗乐的演出在三代时受到礼教的限制，战国以后礼崩乐坏，俗乐乘势而起，魏文侯听古乐则思卧，梁惠王“直好世俗之乐”^①。雅俗乐的消长反映了乐舞戏剧的演进和时代审美心理的变迁。

(4) 汉代立国，战乱止息，太平渐久，俗乐大兴，作为俗乐组成部分的“百戏”（包括优戏和歌舞戏）也蕴蕴而起，并迅速蓬勃兴盛。到汉文帝元鼎五年（前112年）宫廷里开始设立乐府机构，这种把倡优伎乐优人集中荟萃的办法，必然使表演从精度上、广度上、技艺上、结构上都得到大幅度提高和发展，事实也正是如此。东汉时宫廷又设立“黄门鼓吹署”，掌管宴俗之乐。汉代宫廷宴乐机构的建立是刺激汉代俗乐得以汇聚繁兴的重要条件，以后历代递承。以《东海黄公》、《公莫舞》等歌舞小戏为标志的戏剧形态就在这种历史条件下不断发展。

唐朝奠基，中华文化达到了其历史上的最繁盛时期，表演艺术亦相应出现蓬勃的生机。唐宫廷设立十部乐，网罗了前代所有的南北乐舞戏剧，最大限度地吸收了西域国家和民族的表演成分。唐玄宗于开元二年（714年）设立教坊和梨园，把以往归于太常寺所属的倡优杂戏从宫廷雅乐里区分出来，使之得以在一个宽松的艺术框范里独立自由地延展。太常寺所属的乐伎则按照水平分为坐部伎、立部伎、普通雅乐部，定期考核，坐部伎为一

^① 参见《礼记·乐记》、《孟子·梁惠王上》。

等，水平不够的退入立部伎，再次的退入雅乐部^①。在这样的时代背景下，唐代出现了两类引人注目的戏剧现象：一是优戏产生了众多的剧目，二是倡优、女乐歌舞里发展起面目一新的歌舞戏。其中突出发展起来的一类“参军戏”，则可以作为代表。

唐代戏剧已经具备了比较整一的面貌，尽管它的形态还不够完善，不能容纳完整的人生故事而常常切取片段，用成熟戏曲的标准来衡量，它的音乐结构尚未发展到程式化的阶段，表演的行当化也刚刚开始，因此，本书仍然把它归入初级戏剧的范畴，但它却为中华戏曲的正式形成铺垫了决定性的一步。

唐末战乱，五代十国纷争，却没能阻住戏剧前进的步伐，反而因为各个割据政权的分处偏安，使集中在长安兴盛的优戏分布到全国范围里去发展，造成普及之势，这种局面为后世更加进步的戏剧样式——宋杂剧的兴起带来了契机。

从原始戏剧到初级戏剧的演出，由于其随意性很大，都未特别注重剧场的建设，但这并不表明它们不需要剧场条件。随着时代的变迁和戏剧的演进，剧场设施逐渐出现在演出地点，包括戏台雏形的出现和观众栖身处——看棚的发展。

^① 参见《新唐书·礼乐志》；白居易《立部伎》诗自注，《全唐诗》，上海古籍出版社1986年版，下册第1045页；元稹《立部伎》诗自注，同前书上册第1025页。

第二章 原始戏剧形态

(6)

混沌初开，天荒地老，原野广袤，林木葱郁。在岩壑的坪坝间，在荒原的厚土上，我们忽然听到了亢奋的鼓声，听到了用足踏出的有力节拍，伴随着一阵阵充满生命力的粗犷吼叫……我们知道，那最初的人类戏剧曙光，就在这种原始生命状态中升起了。

人类戏剧源起于人类文明的初级阶段，即来自原始人类的艺术性创造，尽管这种创造最初可能并不具备艺术的自觉，而是出于宗教信仰的目的。这种原始戏剧形态在人类的古老文化中曾经普遍地发生，但是迄今只有三种原始戏剧在未明显受到外来文化影响的状态下，自在地发展到成熟的戏剧样式，从而在历史背景上呈现出从原始状态到成熟形态的清晰脉络，这就是古希腊戏剧、古印度梵剧和中国戏曲。因而，我们在论述中国戏曲起源时，必然要追溯到它古远的源头：原始戏剧阶段。

第一节 仪式拟态

戏剧起源于人类对于自然物以及自身行为的行动性或象征性模仿，用专业概念来定义就是：戏剧起源于拟态和象征性表演。在这种模仿行为里，模仿者成为或部分成为角色而不再完全是其

自身，其行动受到被模仿者行为方式的限制^①。站在这个认识基点上来观察戏剧的发生，我们必然会追溯到人类最初尚未最终脱离动物性时期的游戏和模仿天性^②，今天对于幼畜模仿成畜捕食行为以及对于灵长类动物具有更多模仿能力的观察，可以证实人类最初所具备的这种天性。但是，这种推论仅仅享有发生学意义上的价值，如果不是社会性和原始信仰导致人类的模仿行为进一步朝向更为复杂和自觉发展，它就只是一句空论。

一、交感巫仪模仿

原始人类的蒙昧思维对于自然界神秘精神的感应，以及长期的共同采集和狩猎活动，使他们逐渐产生了共有的灵的崇拜——万物有灵观，原始思维对于灵的理解，导致了交感巫术信仰的诞生，其大体时间约在旧石器时代晚期，距今五、六万年以前。关于交感巫术的概念内涵及其运用方式，西方人类学家已经写出许

① 当追溯戏剧的起源时，我们通常要到它最初的元素里去寻找，而不能运用现代戏剧的概念来作为框范。这一点，芬兰美学家希尔恩在其发生学著作《艺术的起源》一书中曾作了明确的论述。他认为，戏剧艺术，在戏剧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，一种完美意义上的文学剧本。这样的艺术作品只可能是文化高度进步的产物，并且它被许多美学家看作是艺术形式中最后的形式。然而当我们涉及原始部落的产品时，我们应该采取一种比较低的标准，虽然在当时那种发展水平上我们不可能遇见悲剧也不可能遇见喜剧，但我们至少可以指出这样的事实：最简单的滑稽戏、哑剧和哑剧似的舞蹈是常常可以在原始部族那里发现的。而那些部族往往还都不能创造出任何的抒情诗，而且即使有抒情诗也仅仅限于少数有节奏而没有意义的句子而已。这样，如果戏剧这个词被用于最广泛意义上的话，那么它就应该包括所有再现某一种活动的表演，这样，戏剧也可以说是所有模仿艺术中最早的。它确实在书写发明之前很早就有了，也许它比语言本身还要古老。作为一种思想的外在符号，行为远比词更直接。（转见朱狄《艺术的起源》，中国社会科学出版社，1982年版，第177页。）

② 亚里斯多德说：“人从孩提的时候起就有模仿的本能。人和禽兽的分别之一，就在于人最善于模仿，他们最初的知识就是从模仿得来的。”见亚里斯多德《诗学》，罗念生译，人民文学出版社1962年版，第11页。

多有影响的著作，并产生了不同的学术流派^①。其中有一点可以作为共识的，就是交感巫术作为一种原始宗教信仰的产物，为宇宙万物赋予了“灵”的精神和内在生命，认为它们控制着自然与生命体的繁衍和变化，而人通过实施特定的巫术仪式可以实现与万物之灵之间的沟通。交感巫术思维普遍存在于人类发展的初期，是人类思维过程中一个重要的阶段。

交感巫术的实践带来了人类自觉和大量的模仿行为——原始人试图通过巫术仪式对现实的模仿过程，实现对于“灵”的控制和操纵，他们以为这种施加了巫仪的模仿可以直接作用于现实，从而决定实际生活的结果。近代人类学家在未接触现代文明地区（澳洲、美洲、一些太平洋岛屿以及中部非洲等）许多保有原始文化状况的氏族部落里所进行的考察表明，原始人常常通过模仿狩猎与战争的行为，来求取狩猎和战争的成功，其模仿过程贯穿

① 19世纪后期以来，西方人类学家开始了对于原始部族的巫术和宗教仪式的深入研究，并取得极大的成果。他们对澳洲、非洲、美洲当时现存的土著居民中停留在原始氏族社会的部落进行了大量的实地考察，从而得出种种关于人类初级阶段宗教与文化现象的结论，富有启发性。其中，苏格兰人类学家詹姆斯·弗雷泽依据达尔文进化论的图式，认为所有人类社会都必须经过相同的进化阶段，因而现存原始部落就是文明人类必然的过去，他的理论的完整表述，体现在他影响广远的著作《金枝》里。然而，这种文化进化理论的基础是欧洲文明优胜论，它因为忽略了各异质文化都有自己独立发展与进化历史的事实而造成很大缺漏。20世纪20年代以后，又有波兰人类学家马林诺夫斯基等人提出新的理论，用归纳法取代演绎法，在对现存原始文明进行大量考察的基础上，认定每一种人类文化都是独特的，都具有与其他文化不同的独特起源和发展轨迹，因此，如果用现存原始部族状态来解释所有人类文明的过去，势必误读文明的起源。马林诺夫斯基的认识更接近事实，人类文化确实具备各种异质形态。以后法国的列维·斯特劳斯又开辟了新的研究途径，他在研究了原始部族的亲属关系与神话之后，揭示出原始思维的整体性及其神学与巫术的内涵，从而为我们理解原始人的思维方式提供了一把钥匙。参见吴光耀《西方演剧史论稿》，中国戏剧出版社1989年版，第1~4页。