

中国戏剧史

A History of Chinese Theater

傅谨 著

中国戏剧历史悠久，经历了漫长的发展过程，形态各异的戏剧活动分布在广袤的区域，并且在12世纪左右出现了具有鲜明的民族风格、成熟而独特的戏剧形态，一直持续发展到今天，形成底蕴丰厚而内涵充实的传统。



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中国戏剧史

A History of Chinese Theater

傅谨 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中国戏剧史 / 傅谨著. —北京: 北京大学出版社, 2014.9

(博雅大学堂·艺术)

ISBN 978-7-301-24727-3

I. ①中… II. ①傅… III. ①中国戏剧—戏剧史 IV. ①J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第199166号

书 名: 中国戏剧史

著作责任者: 傅 谨 著

责任编辑: 谭 燕

标准书号: ISBN 978-7-301-24727-3/J·0611

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: pkuwsz@126.com

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752022 出版部 62754962

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

720毫米×1020毫米 16开本 19.75印张 237千字

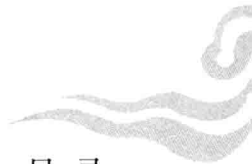
2014年9月第1版 2014年9月第1次印刷

定 价: 39.00元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn



目 录

引 言 / 1

第一章 序幕：中国的戏剧源流 / 5

- 一 祭祀与优伶 / 5
- 二 市民娱乐的发育 / 11
- 三 戏弄与杂剧、院本 / 17
- 四 变文与诸宫调 / 19

第二章 奇峰突起：宋戏文和元杂剧 / 27

- 一 南曲戏文 / 27
- 二 元杂剧的兴盛 / 39
- 三 关汉卿的光辉 / 44
- 四 元杂剧的艺术成就 / 52
- 五 南戏与文人的改造 / 60

第三章 精致典雅：明清传奇与昆曲时代 / 73

- 一 明初四大声腔 / 73
- 二 汤显祖的《牡丹亭》 / 80
- 三 众多的传奇杰作 / 85
- 四 伟大的李玉和奇幻的李渔 / 92
- 五 《长生殿》和《桃花扇》 / 103
- 六 折子戏和表演艺术的精进 / 111

第四章 百花争艳：缤纷多彩的地方戏 / 127

- 一 弋腔和秦腔的流传 / 127
- 二 京剧的诞生和成熟 / 140
- 三 川剧、粤剧和梆子 / 150
- 四 “小戏”成长为“大戏” / 161
- 五 话剧进入中国 / 171

第五章 波澜起伏：戏剧市场的发育 / 181

- 一 新舞台与城市剧场 / 181
- 二 京剧流派纷呈 / 193
- 三 梅兰芳走向世界 / 203
- 四 戏剧市场的畸形鼎盛 / 211
- 五 大后方的戏剧 / 224
- 六 对传统戏剧的改进 / 230
- 七 现实题材与“样板戏” / 241

第六章 峰回路转：面向未来的中国戏剧 / 249

- 一 传统戏剧的回归 / 249
- 二 危机与振兴 / 258
- 三 新观念与新探索 / 269
- 四 小剧场戏剧的发展 / 280
- 五 戏剧本体的再发现 / 288
- 六 古典美学的重建 / 304

后 记 / 312

引言

中国戏剧历史悠久，经历了漫长的发展过程，形态各异的戏剧活动分布在广袤的区域，并且在 12 世纪左右出现了具有鲜明的民族风格、成熟而独特的戏剧形态，一直持续发展到今天，形成底蕴丰厚、内涵充实的传统。

20 世纪以来，学者们多称中国特有的传统戏剧形态为“戏曲”，渐成习惯。^[1]它是融歌唱、表演为一体的舞台形式。演员在表演中大量运用虚拟性的程式化手段，歌唱时按其所扮演人物的身份、性格、年龄等特征的规定性，运用特定的声韵技巧，剧本的唱词以特殊的音乐格律为规范，戏剧人物的道白遵从诗的韵律，在武戏里还用成套的格斗表现双人或多人间的武打甚至大规模的战争。唱、念、做、打是中国传统戏剧四类基本的表演手段，这些表演基于虚拟的原则，无不在写实的基础上加以变形和提炼，使舞台上演员的一举一动、一颦一笑极尽美妙，手势、眼神和身段都包含丰富的意义，既有很强的叙述性，也能够传神地体现人物内心的喜怒哀乐；而大量运用音乐性的唱腔与念白，强化了戏曲的抒情功能，使得戏曲在处理与表现人物处于复杂情境中的婉转细腻的心理时，具有特殊的优势；在戏剧的整体结构中，主要人物的戏剧表现多通过安置大量的唱腔完成，尤其是在核心场次，会有大段的节奏与情绪变化起伏的唱腔，给观众留下深刻的印象。优秀的戏曲演员还往往因其有极强的歌唱能力和特殊的声音表达方式而

[1] 用“戏曲”指称中国戏剧，最初见于刘坝（1240—1319）《水云村稿·词人吴用章传》。明代有名为《戏曲大全》的剧曲与杂曲集子；清初宫廷档案里，在皇帝训喻之类较口语化的场合，也经常使用该词。但它被普遍接受为中国传统戏剧的正式称谓，当在王国维《宋元戏曲史》1912 年出版并产生广泛影响之后。

受观众欢迎，而且因其声乐表达和舞台表演自成一格，被誉为特定的戏剧流派。

戏曲是中国戏剧最具独特性与代表性的艺术形式，从 12 世纪初叶至今，在大约 900 年的漫长时间里，始终保持了最基本的美学形态，因此，在世界上现存的传播范围较广的戏剧类型里，中国的戏剧可能是历史最为悠久的一种。相较于古希腊戏剧和古印度的梵剧，戏曲的诞生固然较迟，但是以其在今天的流传而言，中国戏剧的生命力更显旺盛。

世界上所有的戏剧表演都以“假定性”为基本的美学原则，中国戏剧也不例外。但是不同民族的戏剧，在假定性的运用以及程度上有所不同。中国传统戏剧的舞台是高度虚拟化的，除了简单的一桌两椅和少数必需的道具外，戏剧故事的空间与场景通过演员的虚拟性表演和唱词、念白向观众交待，具有很强的灵活性，可以自由流动与变化。戏剧人物的装扮有一定之规，尤其是明中叶以后，历史人物的服装均在明代服饰的基础上加以改造和美化，形成通例，用在几乎所有时代的戏剧人物身上。戏剧人物的化妆，色彩浓烈，尤其是部分男性戏剧人物有固定的脸谱，造型夸张而独特。19 世纪中叶欧洲盛行的不使用歌唱手段的“话剧”进入中国，始出现于上海。19 世纪末至 20 世纪初，部分戏剧爱好者受到西方话剧的影响，在中国戏剧中引进了话剧的表演形态。话剧的影响不止于此。它更具现代形态的表演理论，刺激和促进了对传统戏剧的研究；同时，促使中国戏曲舞台上开始运用具象的实景，服装与化妆更接近于剧中表现的历史和现实。

但戏曲仍是中国戏剧的主体，在中国广阔区域内，因地制宜，形成了地方化的多样性表达方式。戏曲虽都以唱、念、做、打为基本的表现手法，但是各地出现了不同的戏曲音乐风格，中国戏曲遂因此

区分为不同的剧种。这些戏曲音乐风格在基本旋律、调性和伴奏乐器等方面存在差异，而这些差异又和地方语言的不同声调有关。在幅员辽阔、地势复杂的中国，各地民众使用的语言差异极大，而戏剧人物的叙事与抒情只能使用当地的方言才能为观众所理解，因此方言的声韵就会不同程度地影响音乐的旋律走向。中国历史上曾经有过三百多个剧种，至今仍有二百个左右的剧种流传在各地，体现了中国戏剧极其丰富与多元的风范。

在整个 20 世纪，中国出现了戏曲多剧种与话剧并存的现象，各剧种的历史地位、艺术成就与传播范围的差异，决定了它们各自不同的文化影响。所有这些剧种都植根于中国人的历史、文化与生活，在民族的精神世界建构中留有深刻的印记，并且仍然是中国文化重要的、有机的组成部分。



第一章 序幕：中国的戏剧源流

一 祭祀与优伶

中国戏剧的起源，仅从有文献记载的历史看，至少可以追溯到2500年前。更早期的雏形的戏剧活动，如同世界上其他民族一样，更源远流长。

2500年前的中国历史，几乎都是夹杂着神话的传说。这些传说拥有和世界上其他民族史前时代的神话传说相同或相似的形态。所有已知的人类种群和民族，在文明起源阶段，巫觋都在部落、种族中掌握着相当大的权力。巫觋既是一个部落与种族的历史和信仰融为一体的知识拥有者和传授者，同时也是部落与种族的精神导师。巫觋主导着部落与种族的祭祀仪式，并且因他们熟悉并掌控祭祀仪式的形式与内涵，引领着民众的精神生活取向与价值体系的建构。传说中的中国远古时代，同样如此。

在大一统的秦朝建立之前，中国由各地部落首领们所拥戴的帝君分封天下，形成多个名称各异的诸侯国，实施对广大地区的实际统治。各部落的大小强弱不一，他们的疆域也不时变动，相互间的战争时有发生。如同世界上大多数已知的部落、民族与国家一样，中国各地的

← 汉画像砖中的戏乐。选自郭大刀：《阅汉堂藏两汉画像砖》，私人收藏。

部落与诸侯国，除了从事农耕、渔猎或游牧等生产性活动和战争之外，各种各样的祭祀活动也是其群体生活的一个重要组成部分。在这类群体性的祭祀活动中，产生了最初的萌芽状态的戏剧。因此，与广泛分布于世界各地的各大小文化圈一样，雏形的中国戏剧的出现，几乎与文明同步。尽管成熟的戏剧要远迟于文明的起源，比如在中国，成熟的戏剧的出现，要晚到两宋年间，但我们还是必须首先追溯中国戏剧的起源。

中国古代早期的戏剧活动，异常丰富多彩。最早有关中国早期萌芽状态的戏剧活动的文献记录告诉我们，这些可以看成雏形戏剧的活动，都表现为歌舞并呈的方式，“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕”（《吕氏春秋·古乐》），“击石拊石，百兽率舞”（《尚书·虞书》），人们打扮成各种动物的模样，在有节奏的打击乐的伴奏下，用特定的步伐和舞蹈的形式表演，其声音虽源于天地之籁，表演却往往有特定的内容和一定的情节。中国最早的诗歌总集《诗经》，从产生之日起就是诗、乐、舞三位一体的，尤其是其中搜求于各地的民间歌谣，都是用载歌载舞的方式表演的。优美而浪漫的《蒹葭》一诗：“蒹葭苍苍，白露为霜；所谓伊人，在水一方”，描绘了一幅意境悠远的画面：在静谧的河洲里一片苍青的芦苇，秋水清凉，晨曦微露，河的对岸就是日思夜想的人，虽近实远。恍惚迷离的心神，思之可及却无法相会的伤感，对可望而不可即的伊人的思念，情感真挚。但是创造它的那些平民是不了解文字的，这是唱的，是舞的，而唱与舞相间，就是表演。《诗经》中所有的篇章都是可表演的，既是表演，又有具体的故事与情感内容，也就与戏剧有了关联。

战国（前 403—前 221）期间，南方的楚国的祭祀仪式，更给我们提供了有关早期戏剧活动的足够多的想象。战国时期楚国著名诗人

屈原（前 340—前 278）留有许多与此相关的诗歌，尤其是其中的《九歌》和《九章》，从内容上看，与其说是他为表达个人思绪而创作的抒情诗，还不如看成当时楚国大型祭祀活动的脚本。

王逸在《楚辞章句·九歌序》中说：“昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀。其祀，必作歌乐鼓舞以乐诸神。”

《九歌》里的《国殇》，最能够体现出这种祭祀仪式里包含的戏剧化成分：

操吴戈兮被犀甲，车错毂兮短兵接；
旌蔽日兮敌若云，矢交坠兮士争先；
凌余阵兮躐余行，左骖殪兮右刃伤；
霾两轮兮絏四马，援玉桴兮击鸣鼓；
天时怱兮威灵怒，严杀尽兮弃原野；
出不入兮往不反，平原忽兮路超远；
带长剑兮挟秦弓，首身离兮心不怨；
诚既勇兮又以武，终刚强兮不可凌；
身既死兮神以灵，魂魄毅兮为鬼雄。

《国殇》或是为祭奠战争中为国家牺牲的亡魂举行的悼念仪式，为了让亡魂在未可知的彼岸世界安息，也为了颂扬这些英雄们的业绩，人们聚集在一起按照某种程序举行相对固定的仪式，在祭坛上以歌舞取悦那些已经逝去、转化为鬼神的国之英雄。这类祭祀活动并非单纯为了完成一个仪式化的过程，还可以有很丰富的具象的内容，如同原始部落里的狩猎舞通常是模拟性地重复狩猎的过程，在这场祭祀战争亡灵的仪式中，除了有歌者叙述战争的残酷进程，想必还有舞者，他们分

成不同的队列，模拟性地表演两军对垒，展现规模宏大的战争场景以及为国捐躯的英雄壮举。在遮天蔽日的旌旗与尘土飞扬的歌队里，人们通过模仿性地重复亡灵们的战争行为，分享他们的勇气，承继他们的精神，借以实现一个民族的群体文化认同。《国殇》从一个侧面为我们描述了先秦时代诸侯国之间血腥残酷的交战状况，以饱满的热情讴歌了那些带剑挟弓、出生入死的将军与兵士，足以唤起悼念仪式中参与者的激情，那些加入祭奠的队伍后获得了神奇的力量的人们，会坚信他们已被英雄的神灵附体。《九歌》中的其他篇章，也有相似的功能。

屈原的《九歌》和《九章》，以及中国南方地区流传的大量的楚国歌谣，代表了早期楚地经常举行的大规模祭祀仪式的基本格局。通过这些诗篇，我们仿佛看到在国家因各种诉求举行的祭祀仪式中，人们载歌载舞，演唱这些诗句，而这些诗句是有故事内容的，因此，这类歌舞也不是单纯地唱歌和抽象地舞蹈。他们的歌舞包含了戏剧性的动作，这些歌舞化的仪式就是后代戏剧的雏形——虽然还不是经典意义上的戏剧，却已经拥有戏剧所需的诸多元素。

早期人类文明的发展过程就是信仰与理性博弈的过程，而在中华文明圈里，理性明显占据了上风，甚至有学者认为，巫觋的地位在夏朝就已经急速下降，而原来作为国家或民族精神领袖的巫觋，逐渐演化成为宫廷里供帝王娱乐的弄臣。不过，巫觋在祭祀性仪礼中的存在并没有因此消失。民间仍然保持大量各种形态的祭祀，这类名称各异的前戏剧活动甚至一直延续到今天；直到现在，我们还可以在江西、贵州等地看到将鬼神祭祀与戏剧融为一体、被称为“傩戏”或“地戏”的仪式，其中就多少包含了相当多远古时代的仪式的遗存。诚然，国家在每年的节令大典以及重大事件时会按例举行严肃的祭祀仪礼，但是这些仪礼的效用与功能，早就已经发生了巨大变化。宋代著名文人

苏轼说：“八蜡，三代之礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也。因附以礼仪，亦曰不徒戏而已也。”（《东坡志林》卷二）他认为早在夏商周三代，各种祭祀性的活动就已经包含了非常明显的游戏或戏剧的因素，而祭祀神灵或祖先这一原初的动机，反而渐渐演变为一种依附性的功能。在这些祭祀仪式中，人们游戏或戏剧的动机以及情感的需求，在每年终了时各地普遍举办的祭礼活动中的重要性逐渐上升，最终成为最核心的成分；而根据汉代刘向的《列女传》的叙述，早在三代之初，各种宫廷礼仪实际上早就已经处于废弃边缘。《列女传》指出宫廷里的俳優兴起于中国第一个王朝夏代的末世，夏亡之前，夏桀已经开始丢弃各种宫内祭祀的礼仪，而专门搜求与培养一批有表演才能的倡优侏儒狎徒，从事各种各样稀奇古怪的表演。后世的历史学家们认为这是夏朝灭亡的主要原因，但如果从表演艺术、从戏剧艺术的发展看，这或许恰恰就是娱乐性的戏剧活动最初的源头。

礼乐的出现，为宗教性的祭祀活动发展成艺人的戏剧，提供了另一种可能性。《汉书》里的“故乐者，圣人所以感天地，通神明，安万民”与《礼记》里所说的“夫礼乐之行乎阴阳，通乎鬼神”，其意都是说，根据一定规范的礼仪表演的乐舞，是巫觋用以与神灵相交接的特殊途径，是指向天人合一的通道，把人间世界与冥冥中不可捉摸的神灵世界联系在一起，让人的精神世界有了切实可依赖的对象。这就是最初的表演艺术、最初的戏剧艺术。它们都与丰富而各异的祭祀仪式密切相关。所有祭祀活动都因其神秘的内涵而具有特殊的严肃性，并试图实现众人在肃穆的环境中的情感分享与共鸣，而这恰恰就是艺术最核心的功能。无论是祭祀还是礼乐，在其发展过程中，它的内涵终究会逐渐溢出信仰之附庸的领域，它自身的娱乐效应很容易就逐渐凸显出来，戏剧正是这样逐渐从祭祀与仪礼中脱颖而出，或者成为独立

的娱乐活动，或者成为独特的情感表达方式。

在春秋战国时期，宫廷内普遍专门配备了一批与祭祀无关，只为满足帝王的娱乐需求的倡优或曰俳优。优伶本是为宫廷乐舞表演而招募、训练和培养，但是当他们成为宫内职业化的表演人员时，职能就不会只限于在特定的节令参与祭祀活动。一般认为，“倡”司职乐工，“优”专长于表演，而“俳”是专事滑稽调笑的优人。《左传》《国语》《战国策》等古代历史著作中都记载有倡优的事迹，中国古代最著名的史书——汉代司马迁著的《史记》，特设《滑稽列传》，记述了前代多位倡优的事迹，其中包括晋国的优施、齐国的淳于髡、楚国的优孟、秦国的优旃等。优施、淳于髡和优旃之所以有资格让司马迁为他们立传，是由于他们在帝王行为不端时敢于用滑稽的语言和表演相劝谏。优孟的故事是，当他知道楚国已逝的旧日重臣孙叔敖的后代贫困无以度日时，就假扮成孙叔敖的模样，连楚王都难辨真假，终于说动了楚王厚待功臣的子孙。“优孟衣冠”的故事为后人广泛流传，优孟也成为具有社会责任感、通过自己的艺术表演劝谏帝王的戏剧艺人的代名词。在这里，装扮以及表演，因其有了超越娱乐本身的功能与价值，成为历史的重要组成部分。

然而，无论先秦时代那些倡优们劝谏帝王的故事有多么感人，在宫廷里实际存在的大量的倡优，依然只是弄臣——而那些可以载入史籍的优人之所以可以实现他们劝谏帝王的功能而不至于遭遇不测，最主要的原因，也正由于他们只是朝中的弄臣。他们的职责所在，就是用滑稽戏谑的表演取悦帝王，这就是后世戏剧的滥觞。

在中华民族较成熟的文明形态中，各类原始时代的祭祀仪式在民间继续流传，同时经过整理加工和精致化的处理，转化为与宫廷礼乐相结合的仪式化表演。因此，中国早期戏剧基本沿着两条脉络发展，

不仅宫廷与民间的戏剧活动呈现为两种不同的表现形式，即使在宫廷内部，仪式化的表演与娱乐性的表演也同时存在。于是我们可以知道，在中国的先秦时代，已经拥有两类与戏剧相关的活动：一类是和祭祀相关且渐渐从祭祀仪式中独立出来的、有一定情节性的乐舞表演；还有一类则是滑稽笑谑的表演，它们更具娱乐性，更诉诸人们的感官，满足人们的享乐需求。这些都是萌芽状态的戏剧，在以后的年代里，它们还会继续发展。

二 市民娱乐的发育

汉代（前 202—220）是中国社会发展较迅速的时期，各种宫廷与民间的雏形戏剧活动进入一个新阶段。春祈秋报，春秋两季的祭祀性歌舞活动是从宫廷到民间都必不可少的仪式，皇家庆典以及年节礼仪，已经有了高度制度化的乐舞表演。更重要的是娱乐业渐趋发达，在各城镇与乡村地区，逐渐出现了一些明显基于娱乐性需求而创造出来的表演节目，也出现了以表演谋生的职业化民间艺人。汉代是“百戏杂陈”的时代，因为建立了全国大一统的政权，宫廷有可能举办一些更大规模的娱乐活动，并且因其规模宏大，就有可能向社会开放。在汉代，宫廷在上林苑平乐宫等场所，举办了面向都城里的普通公众的大型娱乐演出，在一定程度上刺激了民间的娱乐演出，导致娱乐性的表演活动的中心渐渐从宫廷转移到民间社会。尤其重要的是在这一时期，国家统一，南方与北方的文化娱乐活动的交融更为充分，特别是汉武帝刘彻实施与西域交通的政策，西方各国与东方中国的贸易交流日渐频繁，西域一带大量的歌舞杂技流传到中土，一时间，汉代的政治中

心长安一带，几乎成为多种文化娱乐与表演形式汇聚的世界性的娱乐之都。

纵观整个汉代，民间的表演形式和节目非常丰富，其中，那些不同程度地具有戏剧性因素的表演和节目，成为中国戏剧发展成熟之路上的重要环节。

汉代百戏盛行，其中包括各种乐舞、俳优、杂技（含魔术，或称幻术）等等，形态多样，通称为伎艺。后代经常出现于各种杂剧中的杂技表演，有许多都可以从汉代的百戏中找到源头。而这个时代被称为百戏的各种伎艺表演，无论是歌舞还是杂技，都与戏剧关系密切。其中最值得关注的，是伎艺中的角抵。

角抵早在秦代就已经出现，发展到汉代，已经成为民间较为普遍的娱乐性表演。以格斗为表演取悦观众的现象，广泛分布于世界各地，古罗马留存至今的巨型斗兽场，就是人与兽相搏击，供观众欣赏取乐的场所，而人与人的搏击、动物与动物的搏击（如斗鸡）等等，也很常见。角抵是一种特殊的娱乐活动，其中并不排除表演的成分，所以时人又将角抵称为角抵戏，究其原委，是因为它既是竞技，同时又是为观众提供娱乐的表演。角抵戏虽然是以两个人互相格斗为主要内容的表演，但是它并非如拳击、摔跤之类纯以强弱分胜负的二人角力竞技。为了加强其观赏性和娱乐性，角抵戏中不同程度地被加入了表演的成分，以吸引看客的注意力。汉代丰富的娱乐表演中除了角抵戏，还有更多类似的具有竞技性成分的演出。东汉文学家张衡撰有著名的《西京赋》，用夸饰的言辞叙述了帝王驾幸上林苑平乐宫时看到的各类表演：

大驾幸乎平乐，张甲乙而袭翠被。攒珍宝之玩好，纷瑰丽