

黄昉 著

中国古典
戏曲
精读



齐鲁书社

184

黄昉 著

中国古典戏曲精读



齐鲁书社

图书在版编目(CIP)数据

中国古典戏曲精读 / 黄昉著. — 济南: 齐鲁书社, 2012. 4

ISBN 978 - 7 - 5333 - 2568 - 8

I. ①中… II. ①黄… III. ①古代戏曲—戏曲文学—
文学欣赏—中国 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 036593 号

中国古典戏曲精读

黄 昉 著

出版发行 齐鲁书社

社 址 济南市英雄山路 189 号

邮 编 250002

网 址 www.qlss.com.cn

电子邮箱 qlss@sdpress.com.cn

印 刷 山东新华印刷厂

开 本 787 × 1092 / 16

印 张 18

插 页 2

字 数 320 千

版 次 2012 年 4 月第 1 版

印 次 2012 年 4 月第 1 次印刷

标准书号 ISBN 978 - 7 - 5333 - 2568 - 8

定 价 42.00 元



序 言

1

中国古代戏曲,自先秦民间歌舞、宫廷俳优,到两汉百戏、角抵戏,魏晋南北朝时的参军戏,隋唐的乐舞、滑稽戏,经历了长达十多个世纪的酝酿孕育,才有了中国戏曲的雏形——宋杂剧、金院本,到宋元之际,终于成熟,并有完整的剧本流传下来,初名永嘉杂剧、温州杂剧,宋元时期地域扩展到东南沿海一带,统称宋元南曲戏文,简称南戏。紧接着元代杂剧勃兴,出现了中国戏曲史上第一个大繁荣时期。这期间中国诗歌的鼎盛时期刚过,散文也几度兴盛,只有小说刚刚由记事记人到传奇志怪,再发展到民间群众性的话本创作。中国戏曲是中国文学史上形成较晚的文学体裁,在世界戏曲史上也是形成较晚的剧种。

孕育既久,其发必速。由于有广泛的群众基础,为社会各阶层所喜闻乐见,中国古代戏曲迅速地占据了中国古代文坛的主位。在元代,戏曲被史家誉为“一代之文学”,其他文学体裁相形见绌。在明清两代,戏曲与小说双峰并秀,领文坛风骚达五六百年。800多年来,历代戏曲家创作了大量戏曲文学剧本,成为中国文化的辉煌遗产。据有关著录统计,已知创作剧本4760多种,完整留存至今的1660多种,有姓名可考的剧作家1270多人,还不包括明清时代大量的地方戏曲作家作品。剧种有宋元之交到明初的南戏,金元明清的北曲杂剧和南曲杂剧,明清以昆腔为主的传奇,以及明清两代流行全国各地的240多种地方戏曲。

中国古代戏曲具有璀璨的、足以令国人为之骄傲的成就。其中有作为世界文化名人的伟大戏剧家关汉卿,他的代表作《窦娥冤》被戏曲史家称为“列之于世界大悲剧中,亦无愧色”的名作。有以写梦、借梦境曲折反映现实的明代戏曲家汤显祖,他的“临川四梦”特别是其中的《牡丹亭》,是中国文学史上最杰出的作品之一。有毕生致力于喜剧创作和理论研究的清代戏曲家李渔,他的《笠翁十种曲》全为喜



剧,他的戏曲理论著作《闲情偶寄》是中国古代戏曲理论的集大成、新发展,是戏曲创作成就的高度总结。有蓄意“借离合之情,写兴亡之感”的清代戏曲家孔尚任,他的《桃花扇》是历史与艺术结合得最好的历史剧。有驰名海内外,被许多剧种改调而歌,被翻译或改编成十几种外国语言长演不衰的《西厢记》。王实甫塑造的丫环红娘,不仅是文学史上的著名典型,还被广泛应用于社会政治、经济、日常生活的交往中。王实甫在《西厢记》中提出的“愿普天下有情的都成了眷属”的理想,到明代汤显祖的《牡丹亭》中发展为情之所至,“生者可以死,死可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也”,与宋明理学针锋相对,到明末孟称舜的《娇红记》又提出了“同心子”的思想,直到清代曹雪芹的《红楼梦》所表现的建立在互爱基础上的婚姻理想,使古典文学的爱情主题直接升华、发展而跨入现代爱情婚姻的境界。

2 在中华大地上土生土长的中国戏曲,经过长期的艺术积淀,形成了自己丰富的民族特点,比如:(一)完整的故事性与人物性格刻画完美结合。西方戏剧善于截取若干生活片断刻画人物,中国戏曲善于在故事的发展中展示人物性格。中国戏曲大都有一个令人满意的“大团圆”结尾,体现了惩恶扬善的心理和对生活的乐观态度;西方戏剧往往戛然而止,让观众去推想它的结局。(二)叙事与表演的恰当结合。既要保证故事的完整性,又不可能在舞台上把故事的全过程表现出来。中国的戏曲家善于选取故事发展中的最重要的情节展现在舞台上,而用“楔子”或“过场戏”表现次要情节,用人物的宾白交代细节和情节的相互联系,以保证故事的连贯性。(三)虚拟性。中国戏曲没有布景,而是通过人物的动作和宾白表示人物所处的具体环境,用唱词和所念韵白抒发人物在一定环境下的思想感情和心理状态,因此它比西方戏剧有更强的表现力;在长期的艺术实践中,形成了“唱、念、做、打”并重以及“手、眼、身、法、步”一整套生活化的表演程式。

剧本是戏曲舞台演出的脚本。由于古典戏曲音乐的失传或者演出形式的变化,这些剧本已无法以原来的面貌再在舞台上演出,现在演出的是按现在的演出条件和观众欣赏习惯改编重排的。因此,要了解古代戏曲,主要是阅读剧本。古代戏曲剧本,宾白是当时的口语,唱词是古代词曲,读原作要具备一定的历史知识、古文修养、舞台知识和戏曲欣赏经验,而且一般杂剧一二万字,戏文、传奇作品十几万字,读者阅读有一定困难。

本书作者在十余年的教学过程中,对戏曲理论和戏曲剧本作了大量的研究和丰厚的积累,并且不断加以丰富和完善,以专著的形式对中国戏曲的起源、生成、演进进行了梳理,对戏曲的形式、体例,对元杂剧的题材、内容、艺术特色、兴衰等



方面进行了颇为深入的探讨,对明清戏曲和地方戏的状况进行了深入的研究,旨在为读者呈现一个完整的中国古典戏曲发展的生态。

本书作者精选了十部中国古典名家的经典名剧,所选剧目均为历代戏曲精品,剧本也是原作原创本。本书注重介绍各剧目形成和发展的基本状况,结合时代背景和剧作家对剧本进行深入浅出的研究,探寻中国戏曲的基本艺术特点,以满足广大读者对古典戏曲作品的赏鉴需求,为读者了解中国古代戏曲提供方便。

黄秉泽

2011.10



目 录

序言	黄秉泽(1)
----------	--------

第一篇 中国戏曲的源起	(1)
-------------------	-----

一、古代歌舞	(2)
--------------	-----

二、西周俳优	(3)
--------------	-----

三、汉百戏	(3)
-------------	-----

四、唐代歌舞戏与踏摇娘、参军戏	(5)
-----------------------	-----

第二篇 中国戏曲的早期形式	(9)
---------------------	-----

一、宋杂剧	(10)
-------------	------

二、金院本	(13)
-------------	------

三、南戏	(14)
------------	------

附 《琵琶记》	(16)
---------------	------

第三篇 元代杂剧	(43)
----------------	------

一、元杂剧的分期	(44)
----------------	------

二、元杂剧的体制	(45)
----------------	------

三、元杂剧的题材	(48)
----------------	------

四、元杂剧的内容	(49)
----------------	------

五、元杂剧的艺术特色	(50)
------------------	------

六、元杂剧名家	(51)
---------------	------



七、元杂剧的兴盛	(52)
八、元杂剧的南移和衰落	(53)
附 《窦娥冤》	(55)
《救风尘》	(77)
《西厢记》	(94)
《赵氏孤儿》	(124)
《汉宫秋》	(145)
《陈州糶米》	(157)
第四篇 明代戏剧	(181)
一、明传奇的发展	(182)
二、四大声腔	(183)
三、明传奇的主要内容	(184)
四、明传奇的体制	(185)
五、明代杂剧	(187)
六、明代的戏剧理论	(188)
附 《牡丹亭》	(189)
第五篇 清代戏曲	(207)
一、清初苏州的昆曲作家	(208)
二、李渔	(210)
三、清代地方戏	(211)
四、京剧	(214)
附 《长生殿》	(216)
《桃花扇》	(235)
附录 地方戏	(276)
一、地方戏的进一步发展	(276)
二、各省地方戏种	(277)



第一篇

中国戏曲的源起

戏曲是中国传统的戏剧形式。王国维在《戏曲考原》中说的“戏曲者，谓以歌舞演故事也”，道出了戏曲的四大要素。

中国戏曲，历史悠久。它的源起，自原始时期的歌舞，到春秋时期的俳优，到汉代的歌舞戏、角抵戏，唐代的参军戏，经历了孕育萌芽、形成发展的漫长过程。它的渊源自民间歌舞、说唱、滑稽戏三种不同的艺术形式。

在这漫长的发展过程中，戏曲吸收和融合了文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、杂技、武术以及表演艺术等多种艺术成分，并经过自身的不断丰富、革新与发展，才逐渐形成了以音乐唱腔为主，呈现完整故事情节，比较完整的、富有民族特色的、综合的舞台戏剧艺术体系。

戏曲艺术运用以生活为基础提炼而成的程式性动作和虚拟性的空间处理，讲究唱、做、念、打等艺术形式，具有很高的舞蹈性、技术性。音乐唱腔则是以所产生地区的语言、民歌、民间音乐为依据，并兼收其他地区音乐而产生的。各个剧种的剧中人物大部分由生、旦、净、丑等不同角色行当充任。



中国古典戏曲源起

一、古代歌舞

歌舞艺术在上古时期已经伴随人们的劳动而产生了。

《尚书·舜典》载：“予击石拊石，百兽率舞。”与打猎有关。《吕氏春秋·古乐》载：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”这应是对《尚书》记载的详细阐述。

2

《吕氏春秋·古乐》又载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。”标志着歌与舞、乐的结合。

到农耕时代，歌舞又同有关农业的祭典结合，如蜡、雩。

到了奴隶社会，歌舞又成了奴隶主夸耀功德的工具。《吕氏春秋·古乐》载，大禹治水有功，做了部落联盟首领，便“命皋陶作为《夏龠》九成，以昭其功”。又载：“汤乃命伊尹作为《大护》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》，以见其善。”

《史记·乐书》还记载了歌颂周统治者武功的《大武》：“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，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至也。”

另有北方逐鬼除疫仪式表演的“傩”，乡人表演时，孔子还“朝服而立于阼阶”。

当时楚文化较发达，楚人信鬼好祠，巫风甚盛，而祠必歌舞，屈原的《九歌》就是为了楚怀王祀鬼神而将民间巫舞的歌词加以改作而成的。

原始时代和奴隶时代的歌舞，一部分是为奴隶主歌功颂德的，大部分带有浓厚的仪式性和宗教色彩，同时也表现了民众的思想感情和愿望，它们都是中国民间歌舞和民间表演艺术最初的传统。



二、西周俳优

俳优,也称倡优、优,是西周末年贵族豢养起来专供自己声色之娱的职业艺人,他们可以说是中国最早的演员。俳优全由男子充任,不像巫中男女都有。

传说夏桀时已有了倡优。刘向《列女传·孽嬖传·夏桀末喜》载,桀“收倡优、侏儒、狎徒,能为奇伟戏者,聚之于旁,造烂漫之乐”。虽不必为信史,也可见优产生很早。

优的记载最初见于《国语·郑语》,史伯对郑桓公说周幽王“侏儒、戚施,实御在侧”。韦昭作注:“侏儒、戚施,皆优笑之人。”这是公元前8世纪的事。晋献公时(前676—前651)“优施”的事迹记载较详,他既会歌,又会舞,是专供献公娱乐的。《国语·晋语》记载了优施边歌边舞,讽示大臣里克不会逢迎献公。这个记载可以看出,优是以滑稽调戏为主的,既能歌又善舞。优还有一种特殊待遇,即说错了话不受责罚。

优还能装扮模仿生活中某一人物的仪态言行,以至于令人真假难分,如《史记·滑稽列传》所载优孟装扮孙叔敖讽谏楚庄王。

优有时还直接以俏皮的语言达到讽谏的目的。如《史记·滑稽列传》所载淳于髡讽谏齐威王、优旃谏止秦始皇“大苑囿”以及谏止秦二世漆长城等,都能像司马迁所说的:“谈言微中,亦可以解纷。”

同时,民间也有优人的活动,《左传·襄公二十八年》载:“陈氏、鲍氏之圉人为优。庆氏之马善惊,士皆释甲束马而饮酒,且观优,至于鱼里。”

优人虽没有演出正式的戏剧,但他们开始模拟人物,发展了语言的艺术,这对后世戏剧有重要影响。

三、汉百戏

百戏是汉代各种民间杂技、乐舞的总称。汉代封建经济和科学文化发展迅速,中原与西域沟通,西域民间技艺也逐渐传入中原,形成了各民族艺术的大会合,出现了“百戏杂陈”的繁盛局面。

据东汉张衡《西京赋》等记载,百戏包括各种幻术、武技,如吞刀、吐火、走绳、爬竿、踏球、举鼎、过刀门等杂技。这些技艺的发展,无疑为戏剧的形成提供了丰富营养,而百戏中对后世戏剧影响最大的是角抵戏。



角抵戏的来源,据说与蚩尤有关。

宋代陈旸《乐书》说:“或曰蚩尤氏头有角,与黄帝斗,以角抵人。今冀州有乐名《蚩尤戏》,其名两两载牛角而相抵,汉造此戏,岂其遗象邪?”又说:“角抵戏本六国时所造,秦因而广之。……角者,角其伎也,两两相当,角及伎艺射御也,盖杂伎之总称云。”角抵戏原为民间技艺,后进入宫廷,春秋初期已同俳优结合。《国语·晋语》有“侏儒扶卢”的记载,扶卢即爬竿。《史记·李斯传》载:“是时二世在甘泉,方作骰抵优俳之观。”

角抵戏中最有代表性的节目是“东海黄公”。《西京杂记》载:

余所知有鞠道龙,善为幻术,向余说古时事:有东海人黄公,少时为术,能制蛇御虎,佩赤金刀,以绦绾束发,立兴云雾,坐成山河。及衰老,气力羸惫,饮酒过度,不能复行其术。秦末,有白虎见于东海,黄公乃以赤刀往厌之。术既不行,遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏,汉帝亦取以为角抵之戏焉。

有粗略的故事,有人物装扮,有人虎相搏,比百戏中一般二人相扑已经丰富多了,有人甚至说它是中国戏剧之源。这个节目大约出现在两汉之交。

汉代百戏中的另一个节目在戏曲生成史上也很重要,即张衡《西京赋》所载的“总会仙倡”:

华岳峨峨,冈峦参差;神木灵草,朱实离离。总会仙倡,戏豹舞黑;白虎鼓瑟,苍龙吹篴。女娥坐而长歌,声清畅而蜷蛇;洪涯立而指麾,被毛羽之襪褊。

度曲未终,云起雪飞。初若飘飘,后遂霏霏。复陆重阁,转石成雷。礚礚激而增响,磅礚象乎天威。

不仅有扮成豹黑的舞蹈,有奏乐,有歌唱,演员们还穿上奇丽的服装,配上炫目的背景,做出模拟真实的效果来,显示出高度综合的特点。



汉代百戏画像砖

从东汉以来,百戏、歌舞、俳优的发展,历经魏晋南北朝,一直绵延不断。如三国魏明帝时有用木人作“水转百戏”,“令木人击鼓、吹箫”;少帝曹芳宠幸小优郭怀、袁信等,“又于广望观上,使怀、信等于观下作辽东妖妇,嬉褻过度,道路行人掩目”。

晋时仍有“夏育扛鼎”、“画地成川”诸戏,梁代有“变黄龙,弄龟等伎”。至隋炀帝时,百戏演出的规模更为庞大。



隋炀帝为了向外民族夸耀自己的威势,把各地百戏大集东都(洛阳),每年正月从元旦演到十五,“绵亘八里,列为戏场。百宫起棚夹路,从昏达旦……使人皆衣锦绣缛彩。其歌舞者,多为妇人服。鸣环佩,饰以花毼者,殆三万人”(《隋书·音乐志》)。演出盛况,可想而知。

梁时“上云乐”有“老胡文康”,为一个西方老胡人,名叫文康,带着一班门徒和凤凰、狮子,来到中国,进献歌舞和奇乐章,以迎合武帝萧衍求仙问佛的意旨。据演出记载,老胡文康的奇装异服、歌舞及诙谐的技能,除了以胡舞擅长,并有其门徒和凤凰、狮子等“型儿”的单舞或群舞之外,又有歌管铎鼓等音乐伴奏,但无故事情节。梁代其他节目大致类此。

各种民间乐舞,由于种类繁多,来源不同,到了隋代初年,统治者根据需要,由官方将各民族乐舞按产地分为七部,后又增为九部,作为宫廷宴享之用,即把汉代以来传入中原的各民族乐舞做了一番清理、分类的工作。

魏晋南北朝时期的俳优活动,较前代有了显著发展。三国魏时的“说肥瘦”,蜀两大臣纷争,刘备让优人“效其讼阍之状”,“终以刀杖相屈”,优戏渗入了角抵戏。

从周至汉魏六朝,和戏曲有关的各种艺术如歌舞、优戏、百戏等,它们除独立发展外,还不断交流综合,并在不同程度上发生和增长了戏剧因素,如人物的模拟和故事性的增强,其中就孕育着戏剧艺术。

四、唐代歌舞戏与踏摇娘、参军戏

李隆基做了多年的太平皇帝,以为天下无忧,便纵情享受。这时乐舞在“坐”、“立”两部之外,又另有分支。据唐段安节《乐府杂录》载,乐部中有雅乐部、云韶部、清乐部、鼓吹部等,其中有不少歌舞节目。如驱傩是民间逐疫祈福娱神的继续,云韶部有“舞童五人,衣绣衣,各执金莲花引舞者”,清乐部有“戏即有弄《贾大猎儿》也”,熊罴部“其熊罴者有十二,皆有木雕之,悉高丈余”,龟兹部“戏有《五常狮子》,高丈余,各衣五色。每一狮子有十二人,戴红抹额,衣画衣,执红拂子,谓之‘狮子郎’,舞《太平乐》曲”。而戏与舞最多的是鼓架部,其中除“《羊头浑脱》、《九头狮子》,弄《白马益钱》,以至寻橦、跳丸,吐火、吞刀、旋盘、觔斗”等为汉代百戏传统外,最接近戏曲形式的是《代面》(或作“大面”)、《钵头》、《踏摇娘》等歌舞戏。



1. 代面

北齐兰陵王长恭,有胆勇,善斗战,但容貌美若妇人,自嫌不足以威敌,乃刻木为假面,每入阵即着假面以对敌,尝击周师金墉城下,勇冠三军。齐人壮之,为此舞以效其指麾击刺之容,俗谓之《兰陵王入阵曲》。到唐代,“戏者衣紫,腰金,执鞭”。这个节目,有故事内容,有人物装扮和动作,有配合故事内容的乐曲及鼓笛伴奏。但表演侧重舞蹈,可以看做是舞蹈到歌舞剧的过渡形式。

2. 钵头

一作拨头,出西域。胡人为猛兽所噬,其子上山寻父尸,并求兽杀之。山有八折,故演出时,曲用八叠。戏者被发,素衣,面作啼,以示遭丧之状。这一节目,本质上是一场人兽争斗,在表演形式上则为狭义的角抵(摔跤),和汉代的“东海黄公”有近似之处。有故事内容,有歌有舞,虽属角抵范畴,已经是以故事内容为主,表演形式的重点则为歌舞,在唐代甚为流行。晚唐诗人张祜《容儿钵头》诗云:“争走金车叱犍牛,笑声唯是说千秋。两边角子羊门里,犹学容儿弄《钵头》。”

3. 踏谣娘

又作踏谣娘。北齐有人姓苏,实不仕,而自号为郎中。嗜饮酗酒,每醉辄殴其妻。妻衔悲,诉于邻里。时人弄之。丈夫着妇人衣,徐步入场,行歌,每一叠,旁人齐声和之云:“踏谣和来!踏谣娘苦和来!”以其且步且歌,故谓之“踏谣”;以其称冤,故言“苦”。及其夫至,则作殴斗之状,以为笑乐。今则妇人为之,遂不呼“郎中”,但云“阿叔子”,调弄又加典库,全失旧旨;或呼为《谈容娘》,又非。在多处记载中,虽略有不同,但唐崔令钦《教坊记》的这段记载最为详明。

唐代也有擅演这一节目的演员,如苏五奴之妻张少娘等。唐代韦绚《刘宾客嘉话录》也记载此事,并云:“好事者乃为假面以写其状,呼为‘踏谣娘’。”而《教坊记》则说:“或呼为《谈容娘》,又非。”也许“为假面以写其状”者,又称《谈容娘》,不用假面不可称《谈容娘》。《谈容娘》的演出情况,唐人常非月有《咏谈容娘》诗,描写十分生动,诗云:“举手整花钿,翻身舞锦筵。马围行处匝,人压看场圆。歌要齐声和,情教细语传。不知心大小,容得许多怜。”舞态优美,歌声谐和,细语传情,感动听众,表演技巧高妙。

与“代面”、“钵头”相比,“踏谣娘”更具戏剧特点。它有登场人物,有歌舞相结合,有代言体歌词,有旁人的唱和。唐代的歌舞剧虽然并未摆脱角抵戏的形式,



但仍可以看做是中国戏曲的萌芽。

4. 参军戏

参军戏的名目出现于唐代,但节目来源更早。《乐府杂录·俳优》载:开元中,黄幡绰、张野狐弄参军。始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯,和帝惜其才,免罪。每宴乐,即令衣白夹衫,命优伶戏弄辱之,经年乃放。后为参军,误也。开元中,有李仙鹤善此戏,明皇特授韶州同正参军,以食其禄。是以陆鸿渐撰词云“韶州参军”,盖由此也。

这里记载了两种不同的说法,一说参军戏之名目来自东汉和帝时,因被辱的石耽后为参军而得名;一说唐代玄宗时,演出者授韶州同正参军而得名。

关于被辱者,《乐府杂录》说是东汉和帝时石耽,唐欧阳询《艺文类聚》引《赵书》又有异说:石勒参军周雅(一作延),为馆陶令,盗官绢数百匹,下狱。后每设大会,使与俳儿,着介帻,绢单衣。优问曰:“汝为何官,在我俳(当作‘辈’)中?”曰:“本馆陶令。”计二十数单衣,曰:“政坐耳,是故入辈中。”以为大笑。

尽管说法不同,但都明确为唐代一种演出形式,有戏弄者,也有被戏弄者,有滑稽突梯的种种调谑。

参军戏起初只有戏弄者和被戏弄者两个角色,前者为“苍鹞”,后者为“参军”。唐李商隐《骄儿诗》云:“忽复学参军,按声唤苍鹞。”《新五代史·吴世家》云:“徐(温)氏之专政也,隆演幼懦,不能自持,而知训尤凌侮之。尝饮酒楼上,命优人高贵卿侍酒。知训为参军,隆演鹑衣髻髻为苍鹞。”后来,参军戏也包括无所谓戏弄与被戏弄,只是两个角色的演出。如《资治通鉴》卷二一二所载优人扮“旱魃”,唐高彦休《唐阙史》所载优人李可及演“三教论衡”。

弄参军的,不但有男优,也有女优;不但有对白,也有歌舞;不但北方有,南方也有。唐代薛能有《吴姬》诗云:“楼台重叠满天云,殷殷鸣鼙世上闻。此日杨花初似雪,女儿弦管弄参军。”

又,唐代范摅《云溪友议》载:乃廉问浙东……乃有俳优周季南、季崇及妻刘采春,自淮甸而来。善弄“陆参军”,歌声彻云……元公……赠采春诗曰:“新妆巧样画双蛾,幔褰恒州透额罗。正面偷轮光滑笏,缓行轻踏皱文靴。言词雅措风流足,举止低回秀媚多。更有恼人肠断处,选词能唱望夫歌。”

“陆参军”,可能演唐陆羽(字鸿渐)故事,或因陆曾为参军戏撰词。

从以上三种表演形式看,在唐代,中国戏曲已经萌芽。唐代文人创作的传奇文和民间讲唱的“变文”,以说唱形式演说故事,这对戏的形式有很大促进。中国戏曲的形式与故事文学的发展关系至为密切。



第二篇

中国戏曲的早期形式

中国戏曲是在市民文艺发展的基础上形成的。安史之乱后,市民文艺兴起,打破了贵族文艺占统治地位的局面。艺人不再凭投靠宫廷贵族谋生,而转向普通观众卖艺为生。卖艺的场所多在庙中。

唐文宗大和年间(827—835)长安平康坊菩提寺僧人文淑,是当时著名的“俗讲人”。

唐本僧讲、俗讲严格分开,文淑将二者合而为一,所讲无非“淫秽鄙褻之事”,听讲的人多为不法之徒和愚夫冶妇,也有一些士子,那主要是为“有期于诸妓”的。听讲要收费,用来“充造寺资”,可见听者不少。也有的既在城市演出,又到农村流动演出,甚至不得已投统治者之所好,为他们演出,江南刘采春一家的演出就是这样。

到北宋时期,瓦舍勾栏出现,为戏曲的形成提供了重要条件。瓦舍的形成过程不可考,汴京瓦舍当出现于北宋熙宁年间(1068—1077)坊制崩毁期间。瓦舍主要是集合多种技艺,向市民观众长年卖艺。每一瓦舍又有许多勾栏棚。宋代瓦舍除汴京有外,杭州、温州、扬州、成都等商业繁盛的城市也都有。

随着瓦舍的出现,也出现了以写作剧本、话本、曲词为职业的书会先生,到南宋已有了书会先生的行会组织——“书会”。

各种演唱艺术的商品化、职业化,是戏曲形成的重要条件,演出地点由宫廷回到民间,从寺庙到瓦舍,使戏曲成了市民艺术。