

杨世祥 / 著

中国戏曲简史

CHINA BRIEF-HISTORY OF
TRADITIONAL OPERA



中国戏曲简史

杨世祥 著

文化艺术出版社

中国戏曲简史

杨世祥 著

•
文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

怀柔县东茶坞印刷厂印刷

•
开本 850×1168 毫米 1/32 印张 13.25 字数 322,000

1989年6月北京第1版 1989年6月北京第1次印刷

印数 0,001—1,140册

ISBN 7-5039-0373-2/J·109

定价: 5.55 元

序

郭 汉 城

杨世祥同志费了八年的心血，写成这部《中国戏曲简史》。它全面、系统而又扼要地描述、探讨了中国戏曲发展的过程，这在中国戏曲史知识很不普及的今天，是一种很有意义的工作。

中国戏曲在世界戏剧之林中，有其很鲜明的民族特征，它是在中国古典哲学和古典美学的影响下，经过历代艺人的不懈努力逐步形成的一种有别西方戏剧的戏剧艺术。它既有辉煌的成就，也有曲折、漫长的发展历程。伴随着世界上各国之间的艺术交流的开展，中国戏曲已经以它独特的艺术魅力被全世界更多的人所瞩目。

中国戏曲是中国戏剧艺术的主要形式。几千年来，它的形成也是经历了一个由简单到复杂、由低级到高级的发展过程。戏曲是一种综合艺术。它的形成也可以说是一个不断吸收、融合各种姊妹艺术的过程。上古时代的原始歌舞、春秋战国时期的优人表演、汉代的百戏、隋唐时期的参军戏、宋金元时期的诸宫调、杂剧、院本等，都可以从今天的戏曲艺术中找到自己的身影。戏曲艺术正是由于这种不断吸收融合，不断变革更新的能力，使自己发展壮大成为包含着三百多个剧种的既有统一的民族特色，又有多样的地方色彩的巨大而完整的体系。

时代的前进，生活和审美情趣的变化，是推动戏曲发展的根

本动力。戏曲艺术为了生存和发展，为了在竞争中不成为落伍者，就要使自身与已经改变了的生存环境相适应。在戏曲发展的历史长河中，有的剧种衰亡了，有的剧种诞生了，都证明这一艺术发展的客观规律。当然，在戏曲这个包含着众多剧种的大系统里，个体（某一具体剧种）和种类（戏曲这个艺术门类），并不是一回事。所以某些剧种的衰落、消亡，某些剧种的诞生、兴盛，并不代表戏曲艺术的兴衰；而应当看成是新一代戏曲继承了旧一代戏曲的重新综合的蜕变过程。正如元杂剧的演出形式虽然已不见于舞台，但它的艺术传统和艺术因素，却为后世戏曲奠定了基础。再如明末清初时期出现的大批地方戏以及后来集地方戏艺术大成的京戏，无一不是继承了昆曲艺术的精华，作为发展自己的必不可少的营养。

我们研究、认识、把握戏曲艺术发展的目的，是为了促进戏曲艺术的发扬光大、革新发展，而戏曲史向我们提供了具体的、生动活泼的发展规律。中国戏曲所走过的发展路程告诉我们，离开继承和革新这条艺术发展普遍规律，不管是保守还是粗暴，是走不通的。只有不断地有所扬弃，有所创新，才能跟上时代前进的步伐，永葆艺术的青春。在今天，也只有顺着这条道路去走，才能走出“低谷”，摆脱惶惑的困境。

从本世纪初，以王国维所著《宋元戏曲史》为发端，揭开了系统地、科学地研究中国戏曲的帷幕。近百年来，中外学者有不少关于中国戏曲史的著作出版。这些著作对深入研究中国戏曲发展历史都起了很好的作用。杨世祥同志的《中国戏曲简史》的问世，又是一个新的收获。应当说，它虽然名叫简史，其实是简而不陋。全书从戏曲文学、舞台艺术、演出形式等多方面研究了戏曲艺术的发展历史，有不少独立的见解。特别可贵的，它用较大的篇幅对少数民族戏曲的历史进行了介绍，这是其它戏曲史书中所少见的。中国戏曲是中国各民族共同创造的戏曲，不只是汉族一

家的戏曲，可惜过去对少数民族戏曲的研究太少，所以杨世祥同志的努力就特别值得赞扬。此外，戏曲理论批评历史的介绍，也具有一定的规模，也可以视作本书的又一个特点。这本书的出版，一定会对戏曲工作者和爱好者大有裨益。

1989年4月16日于北京

目 录

序	郭汉城(1)
绪 论 戏曲的涵义及其历史分期	(1)
第一章 戏曲的孕育	(4)
第一节 先秦歌舞	(4)
第二节 汉代百戏	(6)
第三节 晋南北朝百戏	(10)
第二章 戏曲的形成	(15)
第一节 歌舞戏的产生与发展	(15)
第二节 参军戏的产生与发展	(21)
第三节 戏曲形成的社会条件	(27)
第三章 宋辽金杂剧	(32)
第一节 杂剧的渊源与发展	(32)
一 北宋杂剧	(32)
二 南宋杂剧	(37)
三 辽杂剧	(40)
四 金院本	(44)
第二节 杂剧的内容	(46)
第三节 杂剧的体制	(50)
一 杂剧的基本样式	(50)
二 演员的组织及其分工	(53)
三 演出段数的安排	(56)

第四章 宋元南戏	(58)
第一节 南戏的产生与发展.....	(58)
一 南戏的产生.....	(58)
二 南戏的发展.....	(59)
第二节 南戏的剧本创作.....	(61)
一 南戏剧本概述.....	(61)
二 《张协状元》与《宦门子弟错立身》.....	(67)
三 高明的《琵琶记》.....	(70)
四 《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》.....	(77)
第三节 南戏的舞台艺术.....	(84)
一 戏班与演出.....	(84)
二 音乐.....	(85)
三 表演.....	(87)
四 舞台美术.....	(90)
第五章 元杂剧	(91)
第一节 元杂剧的兴盛.....	(91)
一 元杂剧概述.....	(91)
二 元杂剧的形成.....	(92)
三 元杂剧的兴盛及其原因.....	(95)
第二节 元杂剧的剧本创作.....	(101)
一 概述.....	(101)
二 关汉卿的杂剧创作.....	(103)
三 王实甫的《西厢记》.....	(119)
四 马致远的《汉宫秋》.....	(130)
五 白朴的《墙头马上》与《梧桐雨》.....	(134)
六 纪君祥的《赵氏孤儿》.....	(135)
七 前期其他作家的作品.....	(137)
八 后期作家及无名氏的作品.....	(143)

第三节	元杂剧的舞台艺术	(146)
一	演员与戏班	(146)
二	演出场地与场面	(147)
三	音乐	(148)
四	表演	(153)
五	舞台美术	(158)
第四节	元杂剧的理论研究	(161)
第六章	明代杂剧	(165)
第一节	杂剧的发展与衰落	(165)
第二节	杂剧的剧本创作	(170)
一	前期作品	(170)
二	后期作品	(174)
第七章	明清传奇	(183)
第一节	传奇的由来及其分期	(183)
第二节	传奇的剧本创作	(185)
一	概述	(185)
二	《绣襦记》	(196)
三	李开先的《宝剑记》	(196)
四	梁辰鱼的《浣纱记》	(197)
五	《鸣凤记》	(198)
六	沈璟的《义侠记》	(199)
七	汤显祖的《牡丹亭》与《邯郸记》	(200)
八	高濂的《玉簪记》	(209)
九	孟称舜的《娇红记》	(210)
十	李玉的《清忠谱》	(212)
十一	洪昇的《长生殿》	(216)
十二	孔尚任的《桃花扇》	(224)
十三	方成培的《雷峰塔》	(234)

第三节 传奇的舞台艺术·····	(239)
一 声腔剧种·····	(239)
二 戏班与演员·····	(257)
三 表演艺术·····	(259)
四 舞台美术·····	(265)
第八章 清代地方戏与京剧·····	(271)
第一节 地方戏的兴起与昆曲的衰落·····	(271)
一 地方戏的兴起·····	(271)
二 地方戏的发展·····	(278)
三 昆曲的衰落·····	(283)
第二节 京剧的形成与发展·····	(285)
一 京剧的孕育·····	(285)
二 京剧的形成·····	(287)
三 京剧的发展·····	(291)
四 京剧发展的原因·····	(297)
第三节 地方戏与京剧的剧本创作·····	(298)
一 剧本创作的繁荣·····	(298)
二 剧本的思想内容·····	(300)
三 剧本的艺术形式·····	(307)
第四节 地方戏与京剧的舞台艺术·····	(312)
一 音乐·····	(312)
二 表演·····	(315)
三 舞台美术·····	(318)
第九章 少数民族戏曲·····	(320)
第一节 概述·····	(320)
第二节 藏剧·····	(320)
一 藏剧的形成·····	(320)
二 藏剧的剧目·····	(321)

三 藏剧的舞台艺术·····	(325)
第三节 吹吹腔·····	(329)
一 吹吹腔的形成·····	(329)
二 吹吹腔的剧目·····	(331)
三 吹吹腔的舞台艺术·····	(333)
第四节 侗戏·····	(334)
一 侗戏的形成·····	(334)
二 侗戏的剧目·····	(336)
三 侗戏的舞台艺术·····	(338)
第五节 壮族戏曲·····	(341)
一 壮族师公戏·····	(341)
二 广西壮剧·····	(343)
三 云南的富宁壮剧和广南壮剧·····	(345)
四 壮剧的演出·····	(346)
第六节 傣剧·····	(347)
一 傣剧的形成·····	(347)
二 傣剧的剧目·····	(348)
三 傣剧的舞台艺术·····	(349)
第七节 布依戏·····	(349)
第十章 明清戏曲理论批评·····	(351)
第一节 明代戏曲理论批评·····	(351)
一 徐渭的戏曲批评·····	(352)
二 李贽的戏曲批评·····	(352)
三 潘之恒的戏曲批评·····	(354)
四 王骥德的戏曲理论·····	(356)
五 徐复祚的戏曲批评·····	(360)
六 吕天成与祁彪佳的戏曲批评·····	(360)
第二节 清代戏曲理论批评·····	(364)

一 金圣叹的戏曲批评.....	(365)
二 李渔的戏曲理论.....	(373)
三 《消寒新咏》.....	(382)
四 《梨园原》.....	(386)
第十一章 晚清的戏曲改良运动	(390)
第一节 戏曲改良运动的兴起.....	(390)
第二节 戏曲改良运动的理论主张.....	(394)
第三节 戏曲改良运动的剧本创作.....	(401)
后 记	(411)

绪 论 戏曲的涵义及其历史分期

中国戏曲艺术历史悠久，源远流长。但它究竟形成于何时，学术界一直众说纷纭。究其原因，主要是由于人们对戏曲艺术特征的理解存在差异所致。所以，为了正确认识戏曲的历史，首先有必要弄清戏曲的确切涵义。

戏曲是戏剧的一种。为了说明戏曲的涵义，首先须说明戏剧的涵义。唯物辩证法告诉我们，任何事物都有其质的规定性，戏剧亦然。不论是原始的、简单的戏剧，或是成熟的、复杂的戏剧，其基本特征都可以概括为：由演员装扮人物，在一定场合当众作故事表演，通过塑造舞台艺术形象来表达思想感情、感染观众。

这是一句完整的、不能分割的定义。为了理解方便，我们来一层一层解释一下。

由演员装扮人物——是指表演者不能从旁叙述剧中的人物，而必须是自己装扮成剧中人物（包括拟人化的神仙、鬼怪以及动物形象等）。由此，便可以把戏剧与曲艺区别开来。曲艺是一种说唱艺术，也是一种表演艺术，因为它也当众表演。区别就在于曲艺演员是以表演者的身分从旁叙述故事和人物，而戏剧则是演员以剧中人物的身分扮演故事和人物。由此，也决定了二者在文体上的基本区别：曲艺是第三者的叙述体；戏剧则是当事者的代言体。曲艺尽管其中也有由演员模拟故事中各种人物的音容笑貌、言谈举止部分，但这毕竟不是由专人扮演，仍限于模拟。其文体也终究没有摆脱叙述体而进入代言体。

在一定场合当众作故事表演——由演员装扮人物在广场、厅

堂、露台、剧场等场合当众表演，直接同观众交流，这是戏剧区别于傀儡戏、影戏以至现代的电影、电视剧的显著特征。虽然它们也都是由演员装扮人物作故事表演，但傀儡戏和影戏是由演员在幕后操纵表演；电影、电视剧则是摄制成胶片，再通过银幕或屏幕上放映来同观众见面。当众表演，这是戏剧艺术的一大优点。它能把丰富多采的社会生活，把各种各样的人物形象，在舞台上直接地、活生生地展示在观众面前。所以，电影、电视剧再发达，也代替不了戏剧艺术，原因也就在这里。作故事表演，是戏剧区别于歌唱、舞蹈、杂技、竞技等非故事性表演的根本标志。有些歌舞，如秧歌、跑旱船或表演唱之类，也是由演员装扮成人物在广场或舞台上当众表演。它们之所以不是戏剧，就因为不是表演故事，而是通过歌舞动作表现某种情绪。所谓故事，不论简单或复杂，只要有事件，有矛盾冲突以及人物之间的关系等内容，就可以视为故事。

通过塑造舞台艺术形象来表达思想感情、感染观众——是在于说明戏剧艺术的任务和作用。当然，凡属表演艺术，都要塑造舞台艺术形象。所不同者，戏剧是通过所装扮的人物作故事表演来完成这一任务的。另外，戏剧作为一种意识形态，作为一种典型的叙事样式的艺术，它的创作者总是要通过塑造各种舞台艺术形象来表达自己的思想感情，来对生活作出美与丑的评价，从而去影响观众、影响社会。这也就是戏剧这门艺术所应发挥的社会作用。

戏曲的涵义，除了具备戏剧基本特征之外，还在于它是演员综合歌唱、动作、念白、舞蹈（即通常所说的唱、做、念、舞或打）等各种艺术手段以扮演人物和故事的一种歌舞剧型的戏剧艺术。

在构成戏曲的这四种艺术手段中，歌与舞又尤为重要。这一点，最早为王国维所认识。他在1909年所著《戏曲考原》中为戏

曲下的定义就是：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”^①正是抓住了戏曲的这一基本特征。但歌与舞相比，歌又更为重要，常常占据主导地位，成为决定性的因素。据此，戏曲才又有中国民族歌剧之称。所以，在我国戏剧史上，不仅载歌载舞的戏理所当然地要称为戏曲，而且凡是用乐曲来演唱故事的戏剧作品，也都应当归到戏曲一类。至于出现比较稳定的声腔剧种和程式化的表演，那是戏曲发展到一定阶段的产物，最初还只是处于自然的、朴素的状态。

本书就是基于这种理解，来叙述戏曲的历史。其下限止于清末（公元1911年），共分为五个时期：

一、先秦至南北朝为戏曲的孕育期，主要叙述先秦歌舞和汉、晋、南北朝百戏；

二、隋、唐、五代为戏曲的形成期，主要叙述歌舞戏和参军戏的形成与发展，其标志是歌舞戏的形成；

三、宋、辽、金为戏曲的成长期，主要叙述这三朝的杂剧（院本）；

四、南宋中后期至元代为戏曲的成熟期，主要叙述宋元南戏的形成、发展与元杂剧的蓬勃兴起；

五、明、清为戏曲的繁荣期，主要叙述明、清传奇，清代地方戏、京剧，少数民族戏曲，明、清戏曲理论批评及清末戏曲改良运动等。

^① 《王国维戏曲论文集》第201页，中国戏剧出版社1957年版。

第一章 戏曲的孕育

第一节 先秦歌舞

戏曲是一种综合性的表演艺术，它的形成必须以各种表演艺术的繁荣为其前提。正是在先秦、两汉之际，各种表演艺术已经空前繁荣，特别是歌舞艺术的繁荣，为戏曲艺术的形成准备了基本的艺术条件。但并不是所有的歌舞艺术都是孕育戏曲艺术之母，只有那些具有装扮人物和带有故事表演因素的歌舞艺术，才与戏曲有着渊源关系。

我国的歌舞艺术，早在原始社会即已产生。主要是劳动群众的自娱活动和用以祭祀的巫术活动，带有全民性质，并无专司。即使是巫术活动，也是由氏族领袖掌管。进入奴隶社会，随着社会分工的扩大，才出现了专司祭祀活动以歌舞娱神的巫（又称巫覡。女性曰巫，男性曰覡。以女性居多）和专供奴隶主贵族歌舞享乐的乐舞奴隶。他们可说是最早的专业演员。春秋、战国之际，又出现了大批的女乐和优（又称倡优、俳优或优伶，多由侏儒充之）。女乐是歌舞演员，依然是奴隶身分。优也是宫廷或贵族豢养的演员，除表演歌舞外，也从事笑谑的滑稽表演，甚至还可以通过滑稽表演对统治者起些讽谏的作用。《史记·滑稽列传》中就记载了优孟和优旃的讽谏故事，其中较为典型的是“优孟衣冠”的故事。

这是春秋时发生在楚国王宫里的一件真实的事。楚相孙叔敖

死后，其子穷困异常，便要优孟为他想办法。优孟便穿戴孙叔敖衣服，模仿其言谈举止来见庄王。庄王以为孙叔敖复生，欲以为相。优孟说须回家与妻商议。三天后，优孟对庄王说：妻以为楚相不能做。象孙叔敖当了楚相，尽忠为国，可是他死后，其子竟无立锥之地，贫困到靠打柴为生。说罢，又唱了一段歌曲。于是，庄王醒悟，便封地给孙叔敖之子。这虽然不能说是戏剧表演，但其中已有某些戏剧表演因素，则是显而易见的。

在先秦的各种歌舞艺术中，具有较多戏曲因素的还要数祭祀活动时演出的一些歌舞，主要是雠舞和巫舞。

雠舞，严格说，也属巫舞系统。但巫舞主要是祭神，而雠舞则主要是驱鬼，二者仍有所区别。雠舞周代已很盛行。据说驱鬼时要发出“雠雠……”的呼喊声，故名。全国上下一起举行的叫大雠，一般在年终举行。领舞者乃是由人装扮成一个能驱疫避邪的神像，称方相。他身披熊皮，戴着有四只眼睛的面具，黑上衣红裤子，一手操戈，一手执盾，率领由人装扮的十二兽等大队人马到各个角落去跳跃呼号，驱灾逐鬼。一路上跳着《方相舞》和《十二兽舞》。到了汉代，还增加了奏乐和歌唱。跳舞时唱的歌中有这样的词句：

……十二神，追凶恶！碎裂你（指恶鬼）的身躯，折断你的肢体！砍你的肉，抽你的肠！你要不快走，留下当口粮！^①

巫舞，作为一种祭神歌舞，既是娱神的，同时也是娱人的。先秦时期流行于全国各地，尤以楚国为盛。其表演者为巫，楚人又称巫为灵。关于楚国巫舞的内容和演出情形，从楚国诗人屈原（约公元前340年—公元前278年）的《九歌》可见一斑。

《九歌》是屈原根据楚国民间的祭神歌舞加工写成的，共十一

① 据孙景琛著《中国舞蹈史》（先秦部分）第104页。