

戏曲史论丛书

戏曲优伶史

XIQU YOULINGSHI

孙崇涛 徐宏图 著



文化艺术出版社

戏曲史论丛书

戏曲优伶史

孙崇涛 徐宏图 著

文化艺术出版社

(京)新登字140号

戏曲优伶史

孙崇涛 徐宏图 著

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店经销

北京华昌印刷厂印刷

开本850×1168毫米 印张10.625 字数230,000

1995年5月北京第1版 1995年5月北京第1次印刷

印数: 0,001—1,000册

ISBN 7-5039-1350-9/J·433

定价: 11.50元

戏曲史论丛书

主 编：张 庚 郭汉城

执行主编：沈达人 苏国荣

序

郭汉城

中国戏曲学的全面建立，是一项长期而艰巨的系统工程，也许需要两代、三代人的持续努力，或者更长的时间，才能逐步完成的。

张庚同志做了一辈子的戏曲研究工作。在他主持下，我们这个创作集体先后编写了“一史一论”（即《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》），这是这门学科的最基本的工作。前辈王国维、吴梅、周贻白等先生，已经为我们打下了很好的基础，我们是在他们研究成果的基础上继续工作的。

在史与论的关系上，过去一般认为“论从史出”。所以我们最先着手的是写《中国戏曲通史》。编写《通史》的工作在“文革”前的中国戏曲研究院时代，就已进行了好几年，并写出了初稿，由于当时左倾思潮的干扰，以及随之而来的长期的政治动荡，书写了出来，却一直不能出版。七十年代末八十年代初，才又重新组织了力量，这部史才得面世。自此以后，我们国家进入了一个平稳的年代，有利于学术研究工作的进行，于1987年写出了《中国戏曲通论》。在此之前，我们又与全国戏曲研究工作者一道，编写了《中国大百科全书·戏曲》卷；接着组织《中国戏曲志》的编写工作。《中国戏曲志》是按照分省立卷的具有全国

性的巨大工程，已经接近完成。

假如说，《中国戏曲通史》、《中国戏曲通论》、《中国大百科全书·戏曲》卷、《中国戏曲志》，以及海内外专家学者的这方面的著作、研究成果，都为建立中国戏曲学的基础投入了一砖一瓦，那么，今天需要做的工作还是大量的。

中国戏曲是一种独特的民族戏剧艺术，是由文学、音乐、美术、舞蹈等各个门类综合而成的，它与文学、音乐、舞蹈、美术等独立艺术还不一样，有自己的发展历史、艺术特征和艺术规律，这在史论中只能提纲挈领地涉及，很难深入细致。这个任务只能在分史、分论中解决。

关于编写分史、分论，张庚同志设想得比较早。记得1983年的夏天，《中国戏曲通论》刚作为国家重点项目上马，编写人员集中西山某处讨论《通论》的总体构想，在讨论中大家已经谈到：等写完了《通论》，接着写分史、分论。因而在《通论》结束之后，达人和国荣建议组织力量编写一套“戏曲史论丛书”，以分史、分论作为这套丛书的重点。我和张庚同志觉得这符合我们原来的设想，就开始组织人力，在1988年初，通过论证立项，作为中国艺术研究院“8·5”计划的重点项目。这套丛书有如下¹2部：

傅晓航《戏曲理论史述要》

吴镜华《古代戏曲美学史》

刘彦君《栏杆拍遍——古代剧作家心路》

孙崇涛、徐宏图《戏曲优伶史》

武俊达《戏曲音乐概论》

陈幼韩《戏曲表演概论》

黄在敏《戏曲导演概论》

栾冠桦《戏曲舞台美术概论》

沈达人《戏曲意象论》

安蔡《戏曲“拉奥孔”》

马也《戏剧人类学论稿》

苏国荣《戏曲美学》

以上12部专著的执笔人，除了武俊达、陈幼韩二位同志是院外的著名专家、徐宏图同志是外省的研究人员外，其他都是本院戏曲研究所的研究人员。一般来说，他们对本专业都有较长时期的研究和积累。经过几年的努力，终于都一一写出来了，而且达到了一定的学术水平，这是很可喜的事。书中有不少可取的见解，是积累了前人的研究成果，又有他们自己的丰富发展。当然，并不是这些见解都是那么成熟和正确。但我以为只要言之成理，就可以作为“一家言”来讨论。在学术问题上，只有本着“百家争鸣”的精神，才能不断地进步。我坚信在“百家争鸣”精神的鼓舞下，全国定会有更多更好、范围更广的戏曲史论及分史、分论著作出现。

除了戏曲分史、分论以外，还须向建立戏曲交叉学科而努力。20世纪是一个交叉学科、边缘学科大发展的世纪，它促使了自然科学、社会科学的迅猛发展。中国戏曲理论研究的进一步深入，必须重视戏曲交叉学科的研究。因为有些理论上的重大问题，不是在本学科的范围內所能解决的。其实，在以往的戏曲研究工作中，某些交叉学科已经进行，并取得了一定成果。如戏曲文物学，就是戏曲学与考古学的交叉；戏曲文献学，就是戏曲学与文献学的交叉；戏曲美学，是戏曲学与哲学的交叉等，它们已经成了我们重要的研究课题。其它如戏剧人类学、戏曲生态学、戏曲社会学、戏曲经济学、戏曲观众学、戏曲心理学、戏曲民俗

学、戏曲宗教学等等，都有广阔的天地有待我们去开拓、探索。比如，当前大家都很关心戏曲在新的历史条件下应如何生存和发展的问題，这就牵涉到戏曲的生态结构、生态环境等等一系列问题，实际上是一个戏曲生态学的问题。又如在当前的商品大潮中，戏曲应该如何适应商品经济的发展？戏曲的商品属性与物质商品又有什么不同？精神商品的特殊性何在？这些问题，都涉及到戏曲经济学的问题。现在观众究竟喜欢看些什么戏？尤其是青年观众爱看什么？如何在审美趣味上适应广大青年观众的爱好？这些，又是属于戏曲观众学的问题。这些问题的探讨、解决，将有助于戏曲的历史和现状研究的进一步深入，有助于戏曲学的建立。

从以上简略的、不完全的叙述中，中国戏曲学涉及的方面、问题都十分广泛，既要总结历史的经验，又要总结现实的经验。根据当前戏曲研究状况，我觉得现状的研究更应受到重视。理论研究一定要联系实际，尤其要联系当前创作、研究的实际。理论研究要有助于戏曲的发展，要善于从实践中总结一些具有规律性的、普遍性的、特征性的东西，升华为新的理论。这样的理论更具有生命力和时代感，更会受到大家的关心和重视。从这一意义上看，上面提到的“论从史出”的观点，还不是很全面的。理论应从历史和现状中出。如果我们以此来衡量这部丛书，有些做得全面一些，既联系到历史，又联系到现状；而有些为求例证的稳定性，则侧重于历史上规律性问题的探讨。对此，我们不强求一律。

理论研究还要建立在大量翔实的资料基础上。我认为这一套丛书在这方面是注意到了。至于对这些资料的认识、解释、融会贯通得如何，还要请读者和同仁们指教。

这套丛书中的某些著作，还运用了一些新的学科、新的方法，来探讨一些新的问题。我认为只要不是生搬硬套，也应受到欢迎。

研究工作应以个人研究为基础，个人研究与集体研究相结合。像“通史”、“通论”、百科、志书、集成一类等大型的综合著作，需要组织具有各种知识的、较多的人员来集体完成。分史、分论比较专一，我们就采取个人研究的形式进行。

在规划本丛书的时候，我们除了邀请少数老专家撰稿外，大部分都请中青年研究人员来承担，意在通过这套丛书的写作，培养出一批具有实力的年富力强的研究人才出来，使今后戏曲理论队伍能够衔接得上。实际证明，我们的愿望基本上达到了。这是他们通过艰苦努力的结果。

这套丛书一直在以李希凡同志为首的院领导的关心、扶植和督促下完成的；院科研办公室给了我们很大支持，尤其帮助解决经费的困难；文化艺术出版社也在他们力所能及的范围内给了我们不少帮助，尽可能提早出版日期，我们都要很好感谢他们！

1993年3月1日



作者小传

孙崇海 1939
年生。浙江瑞安人。
1961年毕业于杭州
大学中文系，1981
年毕业于中国艺术
研究院研究生部。
现任中国艺术研究
院戏曲研究所研究
员、戏曲史研究室
主任。



徐宏图 1945
年生。浙江平阳人。
1966年毕业于浙江
师范学院中文系。
现任浙江省艺术研
究所副研究员。二
人曾合著有《青楼
集笺注》等论著。

目 录

第一章 戏曲形成前的优伶史略	1
第一节 优伶原始.....	2
第二节 周秦古优.....	18
第三节 汉魏六朝俳优与散乐人.....	38
第四节 唐五代梨园弟子.....	53
第五节 两宋诸色伎艺人.....	72
第二章 金元行院与路歧	95
第一节 金元优伶概貌.....	95
第二节 金元行院.....	109
第三节 元代杂剧路歧.....	115
第四节 金元行院与路歧在戏曲史上的地位及贡献.....	127
第三章 元明戏文子弟	134
第一节 戏文子弟的流变.....	134
第二节 戏文子弟的行迹.....	143
第三节 戏文子弟的传统.....	148
第四节 戏文子弟的创造.....	157
第四章 明传奇诸腔剧伶	167
第一节 昆腔剧伶.....	169
第二节 弋阳诸腔剧伶.....	196

第三节	其他诸腔剧伶	202
第四节	诸腔剧伶的艺术贡献	207
第五章	清代花雅菊英(上)	215
第一节	清代花雅优伶历史发展概况	215
第二节	家班昆伶	226
第三节	职业戏班昆伶	232
第四节	宫廷戏班昆伶	254
第六章	清代花雅菊英(下)	258
第一节	弋腔(高腔)艺伶	258
第二节	秦腔(梆子)艺伶	263
第三节	徽班艺伶	270
第四节	汉调及其他皮簧腔系艺伶	283
第五节	京剧演员	287
结束语		300
优伶姓名索引		302
后 记		326

第一章 戏曲形成前的优伶史略

在中国古代，凡从事戏剧、音乐、歌舞、滑稽调谑乃至说唱等带有表演艺术性质的艺人，曾有一个独特的名称：优伶。在先秦，优和伶原是有区别的：优，谓俳优和倡优。俳优一般指以滑稽调谑逗人笑乐的一类艺人或宫廷弄臣；倡优主要指以乐舞为业的艺人。伶，亦称伶优，多指演奏音乐的艺人，有时也兼指制定乐律的乐师或职掌音乐事务的乐官。汉以来、宋之前，优、伶经常并称，作为对以歌、舞、乐及滑稽调谑为业的一类艺人的统称。宋元以来，随着中国戏曲艺术的日渐成熟和发展，优伶往往成为戏曲演员的专称；它在历代，又有优人、伶人、伶官、俳官、乐户、乐人、散乐、行院、路歧、子弟、戏子、梨园弟子、菊部群英等等许多别称。

广义的优伶，先中国戏剧之生而生；而作为狭义的中国戏曲优伶，其演进历史，则与中国戏曲发展进程基本同步。同西方某些戏剧艺术直接导源于宗教或游戏的情况有所不同，中国戏曲艺术以及它的表演者优伶，却是历经初民艺术、巫术文化、庙宇文化、宫廷文化、市井文艺以及姑称之为“优谏艺术”的周秦古优讽谏史绩等的重重洗礼，通过长期的演进、集结、凝聚、熔铸而成。因此，中国戏曲优伶形成的历史，相应于艺术高度综合的中国戏曲多源头流汇的历史，也走着一条多元归一的途经。原始歌

舞艺人、周秦古优、汉魏六朝俳优与散乐人、隋唐歌舞及参军戏伶人、宋金诸色伎艺人等等，各曾逞其绰约风姿，漫步过历史长廊，最后匿身于中国戏曲优伶的浩浩大军。

中国戏曲终其大成之日，也是造就一代戏曲优伶之时；中国戏曲形成过程中的萌动、消长、更替、积淀、汰洗等现象的出现，有诸多原因，其中却包括优伶实践的主要因素。因此，在叙述中国戏曲优伶发展历史之前，不能不叙述中国戏曲形成之前的广义的中国优伶的历史概貌。借此，我们还可以从一个侧面来了解中国戏曲的产生与形成是如何走着一条与众不同（世界各国戏剧艺术）不同的路程。

第一节 优伶原始

中国优伶既是完成中国戏剧等诸门类艺术的复杂表演形式的实践者，也是诸门类艺术本身的创造者、推进者和改革者。在中国古代，戏剧、俗乐、歌舞、说唱等，处于正统文艺观所歧视的地位，很少有人致力研究它们的历史、探究它们的起源问题。只是到了近现代，在民主主义革命促进人们对所谓“俗文学”的重视与倡导的情况下，“俗文学”研究日益开展，优伶起源问题也被学者们提到探讨日程。其中研究较为专门、深入，且见解较有影响和有代表性的是王国维和冯沅君。王国维在1912年完成的《宋元戏曲考》中说：

巫觋之兴，虽在上皇之世，然俳优则远在其后。《列女传》云：“夏桀既弃礼义，求倡优侏儒狎徒，为奇伟之戏。”此汉人所记，或不足信。其可信者，则晋之优施，楚之优孟，皆在春秋之世。

王氏似乎认为，优伶的出现在春秋之时，而且与早先的巫觋之兴有关。冯沅君嫌其语焉不详，在她1941年写成的《古优解》中，对此作了更具体、更明确的表述：

古优的远祖，导师、瞽、医、史的先路者不是别人，就是巫。在迷信的氛围极度浓厚的原始社会里，巫觋是有最大权威的，群巫之长往往就是王。这类人所以能总揽一族大权的原因，是他们自认为（有时别人也认为）是神的化身，为神所凭依或神人间的媒介；他们有神秘超人的法术、技能，以此法术、技能来满足一族人的为生存而发生的欲求。因此远古巫者，大都用卜筮的方法（甚或不用）预测未来的祸福休咎，能为人疗治疾病，能观察天象，通习音乐，能歌舞娱神。随着社会的演进，巫者技艺渐分化为各种专业，而由师、瞽、医、史一类人来分别担任，倡优则承继它们的娱神的部分而变之娱人的。

冯氏确认古优源于古巫。后来，她又在《古优解补正》及《汉赋与古优》两文^①中重申了自己的论点，再度予以肯定。

此后的戏剧史家，对上述观点似未见有异议。海内出版的各种戏曲史论著，常有相似的见解和提法。如著名戏剧史家周贻白先生在1960年出版的《中国戏剧史长编》中，就曾经断言“俳优”的来源是“属于降神的巫觋”：“巫觋，最初当然是伺候神灵的职业。但因祀神仪节里的歌舞，渐渐地用于娱乐人君之故，事实上巫觋便降为弄臣了。一部分成为箫人而司乐；一部分成为歌人或舞人。其特立的名词即为俳优，亦即今日戏剧中的脚色或演员的旧称。”台湾学者唐文标先生在其近年所著的《中国古代戏剧

^① 《古优解》（1941）、《汉赋与古优》（1943）、《古优解补正》（1944）等文，现均收入《冯沅君古典文学论文集》（山东人民出版社，1980年版）。

史》^①一书中也说：“‘巫覡’的技艺方面专才，在社会转变，由原型的部落到集权帝国中，无可奈何地下降为古代的‘俳优’。”他们都认为俳优出现在历史舞台上，是由于社会分工，巫覡失灵的结果。

其实，此说值得商榷。因为无论古巫或古优，都脱胎于原始民间歌舞。在原始社会，人们在劳动之余从事业余的歌舞活动；进入奴隶社会后，那些擅长业余歌舞者，即为奴隶主所占有，成为他们的专职奴隶，或用以降神，或用以取乐。降神的为“巫”，取乐的为“优”。巫和优从原始民间歌舞的母体中孕育、诞生，可能有时间上的先后，但彼此并不存在渊源关系。至于后来巫术失灵，巫覡相继失业，有的转而为优，那是属于“改行”、“转业”的问题，实与渊源无涉。本书开章，将先就此命题，具体阐述一下我们的见解。

一 优伶脱胎于原始歌舞

在史前的原始社会，由于物质条件的限制，当然不允许产生专事娱乐的优伶，但繁盛的原始歌舞确为优伶的降生作了种种的准备，起了孕育与催生的作用。其时，我们的先人在共同生活和劳动中，常常借助歌唱、舞蹈以表达思想和欲望，寻求娱乐和舒憩。他们在与大自然或敌对民族的斗争中，逐渐丰富自己的感知，在一定限度内，感知现实的美，并遵循这种美的规律，采用歌舞形式，再现自己所认识的世界。例如，在狩猎时代，先民用竹制的弓，发射泥制的弹丸，以追打鸟兽，猎取食用的“肉”。他们在追捕

① 原书题《中国古代剧戏史初稿》，载台湾《中山学术文化集刊》，中国戏剧出版社1985年翻印，改称此题。

这些鸟兽时，不禁感到自豪和欢快，以胜利者自居，为了表达这种萌发于内心的激情，于是唱出了“断竹，续竹，飞土，逐宍（肉）”的《弹歌》（见《吴越春秋·勾践阴谋外传》）。不难想象，他们是边唱边模拟制作弹弓、拉弓弹丸等动作和姿势，作载歌载舞的表演。为了庆贺出猎的成功，有时他们还披着各种兽皮跳起拟兽舞来。《尚书·益稷》“击石拊石，百兽率舞”的记载，就是这种舞蹈的描述。他们以拍打石块为节奏，仿效不同禽兽的体态而翩翩起舞。这些歌舞，如普列汉诺夫所说，“都是生产过程的简单描述”（《没有地址的信》）。但绝不是生产过程的重复，而是对劳动生活的初步概括、提纯和美化，构成了与实际生产过程有根本区别的原始社会的意识形态活动，因而具有一定的象征性和拟态性。它们是产生戏剧美的最初因子和基素。原始歌舞蕴藏着一定的社会内容，表达人们的心态，激发生活欲求的联想，并使人从中获得美的享受。这种社会功能与后世以娱人为主要目的的优伶们的表演是一致的。至于跳拟兽舞的演员，披戴兽皮模仿鸟兽的动作，则开后世优伶化装、妆扮之先河。

进入农耕时代（新石器时代）之后，又产生了一系列与农事活动相关的歌舞。据《吕氏春秋·古乐》篇记载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《建帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。”从八首“葛天氏之乐”的名目来看，多数是以咏歌种植五谷和驯养动物为主题，旨在祈求五谷丰登，人畜两旺。从演出形式看，每三人为一队，执牛尾，踩着舞步，且歌且舞，反映了原始歌舞中歌、舞、乐三者密不可分的特点。并且这时舞者手里还使用“道具”牛尾。以牛尾作“道具”的，还有一首求雨的舞曲《舞雩》。