

中國戏曲通史

张庚 郭汉城主编

封面题字：茅盾
封面设计：郭振华

US?

中国戏曲通史（上）

中国戏剧出版社出版
（北京东四八条52号）
新华书店北京发行所发行
外文印刷厂印刷

字数320,000 开本850×1168毫米1/32 印张14 1/2 插页^{平6}_{精10}
1980年4月第1版 1980年4月第1次印刷

书号：8069·56 定价：（平）1.90元
（精）2.40元

编写说明

我们研究和编写中国戏曲史的工作，是从一九五八年开始的，经历了很长的时间。我们正式主持编写现在这部《中国戏曲通史》，大致可分两个阶段。第一阶段，一九六一年到一九六三年，用将近三年的时间，完成了全书的编写工作，并于一九六三年开始付排。由于林彪、“四人帮”对我国社会主义事业的严重破坏，这部戏曲史在当时未能出版，并因此被搁置十多年之久。第二阶段，一九七八年春到一九七九年底，在“四人帮”被粉碎以后，我们才能重新对这部稿子作了程度不同的修订，并把书名正式定为《中国戏曲通史》。

《中国戏曲通史》是一部我国古代戏曲历史的专著，从戏曲的起源与形成起，到清代的地方戏勃兴止，大致结束在中国封建社会开始解体的鸦片战争前后。全书共四编：第一编，戏曲的起源与形成；第二编，北杂剧与南戏；第三编，昆山腔与弋阳诸腔戏；第四编，清代地方戏。至于中国近、现代戏曲史的编写，还需要作大量的准备工作，我们打算以后继续编写。

在这本书中，我们试图在前人研究的基础上，把我国古代戏曲剧种、戏曲文学和戏曲舞台艺术发展的情况较全面地介绍给读者；并且试图通过古代戏曲与各个时代的政治、经济、文化等关系，探索一些戏曲发展的规律，为今天的戏曲工作提供借鉴。但由于我们马列主义理论和专业知识水平的限制，以及

其它一些困难，如资料掌握不足等，现在所能做到的与预期的目的差距还是不小的，错误的地方也在所难免。我们衷心希望广大读者和专家们，对这部戏曲史多多提出宝贵意见，以便我们在适当的时候再进行修订。

这部书是集体编写的，先后参加执笔的人很多。一九六一年到一九六三年阶段，参加执笔的有（以姓氏笔划为序）：何为、李啸仓、沈达人、俞琳、郭亮、龚和德、黄菊盛、黎新、颜长珂同志。黄芝冈同志参加了全书的审阅工作，并且贡献了他个人多年来的研究心得。

一九七八年春到一九七九年底阶段，参加修订的有（以姓氏笔划为序）：邓兴器、刘念兹、何为、余从、李大珂、沈达人、郭亮、龚和德、游默、戴不凡同志。本书插图的选择和说明的撰写，是由刘念兹同志担任的。脸谱部分插图的选择和说明的撰写，是由龚和德同志担任的。

在参加编写的同志中，黄芝冈、黎新同志已去世，未及见到本书的出版，这是我们深以为憾的。

在本书的编写和修订过程中，还得到本院的和有关单位的一些同志的支持和帮助，我们均在此表示衷心的感谢。

张 庚 郭汉城 一九七九年十二月

目 录

编写说明	1
------------	---

第一编 戏曲的起源与形成

第一章 戏曲的起源	3
-----------------	---

第一节 古代歌舞与古优	3
-------------------	---

第二节 角抵戏与参军戏	15
-------------------	----

第二章 戏曲的形成	31
-----------------	----

第一节 从庙会到瓦舍	31
------------------	----

第二节 宋杂剧与金院本	43
-------------------	----

第二编 北杂剧与南戏

(公元十二世纪至十五世纪的戏曲)

第一章 综述	81
--------------	----

第一节 本时期内戏曲发展的概况	81
-----------------------	----

第二节 北杂剧的形成与发展	88
---------------------	----

第三节 南戏的形成与发展	108
--------------------	-----

第二章 北杂剧的作家与作品	126
---------------------	-----

第一节 北杂剧作家与作品概述	126
----------------------	-----

第二节	关汉卿及其作品	161
第三节	《西厢记》	181
第四节	马致远的作品	204
第五节	纪君祥的《赵氏孤儿》	217
第六节	康进之的《李逵负荆》	224
第七节	无名氏的《陈州糶米》	229
第三章 南戏的作家与作品		235
第一节	南戏作品概述	235
第二节	《白兔记》	256
第三节	《拜月亭记》	266
第四节	高则诚的《琵琶记》	283
第四章 北杂剧与南戏的舞台艺术		303
第一节	概述	303
第二节	北杂剧的音乐	332
第三节	北杂剧的表演	364
第四节	北杂剧的舞台美术	386
第五节	南戏的音乐	405
第六节	南戏的表演	425
第七节	南戏的舞台美术	443

插图目录

西汉百戏陶俑

汉代百戏画像砖

汉代槃舞百戏画像砖

西汉帛画角抵图（摹本）

唐敦煌乐舞壁画

宋丁都赛画像砖（拓片）

宋杂剧“眼药酸”图

宋杂剧图

北宋杂剧雕砖（拓片）

侯马金代董墓戏台与戏俑

山西省洪洞县明应王殿元代戏曲壁画

元代张德好在此作场石柱残石（拓片）

元刊杂剧三十种书影

——拜月亭、单刀会、赵氏孤儿、东窗事犯

永乐大典本南戏书影

——张协状元、小孙屠、宦门子弟错立身

南戏书影

——拜月亭记、琵琶记、杀狗记、白兔记、荆钗记

万荣县桥上村后土庙碑（拓片）

万荣县四望村元代舞台

临汾县东羊村元代舞台

第一编

戏曲的起源与形成

第一章 戏曲的起源

第一节 古代歌舞与古优

中国戏曲的起源可以上溯到原始时代的歌舞。

原始时代当然没有戏曲，但是在原始时代却已存在歌舞了。我们知道一切艺术起源于劳动，中国的歌舞也不例外。《书经·舜典》上说：“予击石拊石，百兽率舞。”所谓百兽率舞，并不是象后来的儒家所神秘化的那样，说是在圣人当世连百兽都来朝拜舞蹈了。不是的，这只不过是一群原始的猎人披着各种兽皮在跳舞罢了。这种舞是用石相击或用手击石来打出节奏的，那时连鼓也没有，可见是很原始的。到后来才有了鼓，所谓“鼓之舞之”，这就进一步了。

这种舞可能是出去打猎以前的一种原始宗教仪式，也可能是打猎回来之后的一种庆祝仪式。《吕氏春秋·古乐》篇中说：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋鞞置缶而鼓之，乃拊石击石以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”这是战国时代关于古代乐舞的一种传说。传说当然不尽可靠，比方说：“象上帝玉磬之音”，“致舞百兽”等，都是把古代生活的图景神话化了。但这幅图景中的真实情况却也被保存了几分。可以透过这段歌舞的描写看出一幅原始猎人在山林中打猎的景象：一面呼啸（“效山林谿谷之音以歌”），一面打着各种陶器（“置缶而鼓”）、

石器(“拊石击石”)发响,去恐吓野兽,于是野兽们就狼奔豕突地逃走(“致舞百兽”)而终于落网了。这位原始时代的艺术家“质”(其实并不是一个人,而是当时全体人民)就是按生活中的实际来创造了狩猎舞。这时所谓“百兽”,实际是人披兽皮而“舞”的场景,不过是对于狩猎生活的愉快和兴奋的回忆罢了。当然,这时的场景都是已经艺术化了,音乐、舞蹈都是已经节奏化了的。这种舞蹈带着浓厚的仪式性,它是向氏族的保护神或始祖祈祷,以求这次出去打猎获得丰收,或者是打猎回来为了酬谢神祇而举行的。但不管它是什么仪式,也不管它披着多厚的原始宗教的外衣,其实际的意义,乃是一种对于劳动的演习、锻炼,这不光锻炼了猎人们的熟练程度,而且也培养了年青的猎人。《书经·舜典》中有命夔“典乐教胄子”的记载。“胄子”的注解是贵族子弟,但原始社会没有贵族,恐怕就是年轻武士了。用乐舞去教年轻武士,不是锻炼他们又是什么呢?因为它的内容就是原始人狩猎动作的模仿。

既然是模仿劳动的动作,这也可以说是最原始的表演了。

原始的舞蹈总是和歌相伴的,他们决不是闷声不响地跳,而是一面跳一面欢呼歌唱。《吕氏春秋·古乐》篇中还说:“葛天氏之乐,三人操牛尾,投足而歌八阕。”略可想见当时的情形。

在原始社会,歌舞不止狩猎舞一种,还有战争舞,它的性质和狩猎舞是差不多的。到了进入农耕时代,又产生了一系列有关农事的祭典,如“蜡”、如“雩”。“蜡”是在年终时,为了酬谢与农事有关的八位神灵而举行的。在这一天,公社的成员是尽情欢乐、开怀畅饮、唱歌跳舞的。这种风气一直遗留到春秋时代。《孔子家语·观乡》说:“子贡观于蜡。孔子曰:‘赐也,乐乎?’对曰:‘一国之人皆若狂,赐未知其为乐也。’孔子曰:‘百日之劳,一

日之乐。一日之泽，非尔所知也。’”可以看出这完全是劳动农民一年辛苦后的欢乐。相传“蜡”是伊耆氏所首创，一说伊耆氏就是神农氏，足见这是与农业发达时期密切相连的风俗。“雩”是天旱求雨的祭祀。《周礼·春官》“宗伯”下记载：“司巫……若国大旱，则帅巫而舞雩”。《周礼》的记载虽然是奴隶社会的事，但显然是原始时代所遗留下来的风俗。除此之外，在原始公社的许多节日也举行舞蹈。即如男女相爱，也有一个节日，大家会合在一起来唱歌跳舞。这个节日在汉民族就是祭祀氏族女始祖的日子，所跳的舞据说就叫做“万舞”。（见闻一多《神话与诗》）现在西南少数民族的所谓“跳月”、“摇马郎”、“歌墟”等等可能就是这种节日遗留下来的形态。《诗经·陈风》中《东门之枌》就是描写这种情景的，不过《陈风》所描写的已经不是原始时代了。

原始歌舞的一个主要特点是它的全民性。那时的社会形态是原始共产社会，人们在氏族制度下面过着集体的生活，还没有出现阶级。氏族是一种血缘关系的集体，他们崇奉着共同的祖先，相信着关于一位始祖和一群列祖列宗的神话和传说，相信自己的族类是自己的始祖和天神保护下的特别族类。在氏族内部人与人都是平等的，一切重要的社会活动都是全民性的；一切仪式、节日的庆典都是全民性的。这时在氏族里有人民公推出来的行政首脑和军事首领，但他们并没有特权。

到了奴隶社会，有了阶级，在艺术上的情况也就起了变化。这时祭祀仪式已经不复是全民性的节日歌舞，它成了只是奴隶主贵族所专有的了。第一个把天下传给自己儿子的禹，当他治水成功，做了部落联盟的首领之后，立刻“命皋陶作为夏籥九成，以昭其功”（《吕氏春秋·古乐》）。这里的乐舞已经开始失去全民的意义，而成为夸耀个人功绩的手段了。禹的儿子启也学习他这

一手，用歌舞来夸耀，并装点自己的威严。据传说，他三次上天，从天上偷来了《九招》（即《九韶》）歌舞，在“大穆之野”举行表演（见《山海经》、《路史》引《古本竹书纪年》等书）。从此以后，奴隶主贵族们便把本是属于全民的歌舞拿来歌颂自己的功德。《吕氏春秋·古乐》篇中还说：“汤乃命伊尹作为《大护》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》，以见其善。”而《大武》之舞却又是歌颂周武王和周公灭商及平定奴隶叛乱的武功的。这是所谓“武舞”。它是手执盾牌和武器而舞蹈的。还有歌颂周朝统治者治国如何有秩序、如何天下太平的《韶舞》。这就称为“文舞”。

现从《史记·乐书》中引一段关于《大武》之舞的记载如下：

宾牟贾侍坐于孔子。孔子与之言，及乐……子曰：“……夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周召之治也。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（振）威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至也。”

从这段对于《大武》之舞的解释来看，它包涵着一段故事的内容，舞虽不足以表现它的内容，但演故事的倾向却已存在了。

这时，国家已经形成，这些歌舞都成为国家祭典仪式中的重要部分。而所谓国家的祭典只不过是统治阶级祭他们的祖先，祈求他们的丰年、雨水等而设，与奴隶们是无关的；相反，有时还要把奴隶当做牲口杀了去祭他们的神，象在殷代卜辞中所记载的那样。

这些歌舞，当然不是统治者们凭空创造出来的，而是把原来属于整个部落的仪式歌舞加以改造而成的。开初的时候，商、周这些胜利的部落或部落联盟的成员们并不立刻觉得这些歌舞不

再象从前一样是完全属于他们的了，但久而久之，就形成了一系列的等级规定：天子祭祀的时候是多大的场面，诸侯又只能是多大的场面，等而下之，大夫、士又只能有多大的场面，到了奴隶就根本没有祭祀了。从此就明明白白地看出来，祭祀再也不是全民的了。就是在奴隶主们之中也各有各的祭祀，各有各的排场，甚至各有各的祖宗。再由于奴隶主们互相兼并，常常使得许多小国的整个宗族沦为奴隶，甚至连原是奴隶主的国君都变成了祭祀中的牺牲，如春秋时鄆国的国君就是。但是在自由民（也许还有奴隶）中间仍然保存了自己的节日，自己的风俗和敬神的仪式，即歌舞。《论语·乡党》中说孔子在“乡人雩”的时候，自己也恭恭敬敬穿起朝服去看。“乡人”的“乡”是什么地方呢？这就是孔子出生的老家。《孟子·公孙丑》中说：“乡党莫如齿”，在这里是年龄大的人就算尊贵的。“乡”就是原来原始共产时代所遗留下来的氏族共同体的残余。在我们中国，虽然经过奴隶社会这一历史的变革，但氏族共同体在许多地方并没有完全解体，一直到孔子所生活的这个由奴隶制向封建制过渡的时代，它还残存着（在整个漫长的封建时代也是如此）。在这里也保存和发展着若干旧有的节日仪式，“雩”就是其中之一。雩是一种逐鬼除疫的仪式，特别在每年除夕时最为盛大（见《仪礼》及《淮南子》）。舞蹈者都戴着面具。春秋时代的雩舞是个什么样子已不易弄清楚了，但这种舞蹈对后来农村歌舞、戏曲的影响很深，它在以后的变化也很大。

以上所说的是古代北方民族的歌舞在奴隶社会的情况。至于当时的南方民族，比较起来在文化上是落后一些，比方楚国，在南方民族中是比较先进的，但他们的贵族和国君们在文化上、礼仪上和生活上很多地方也是向北方的贵族和国君们学习的。在《楚辞·招魂》中说：“二八齐容，起郑舞些。”他们就拿北方贵

族们所喜爱的“郑舞”来作为宫廷的娱乐之舞。直到战国时期，这种学习、追随而始终落后的局面还没有完全改变过来，所以《史记·范雎蔡泽列传》中说：“楚之铁剑利而倡优拙。”

然而南方诸国的民间歌舞传统是非常深厚的。先秦以来的古籍上一直是说楚人信鬼好祠，巫风甚盛，而祠必歌舞。这不独从《楚辞》的《九歌》中间可以看出来，即从更古一些的《诗经·陈风》中也可以看出来。而传说当陈国受周武王初封之时就已有爱好巫覡歌舞之俗。朱熹说这是因为他们的君夫人陈大姬爱好这些，而“其民化之”（《诗集传》），那当然是恰恰说颠倒了。

到了战国末年，楚国的经济文化都大大发展，冶铁铸剑的技术在当时各国中成为先进。这时王室和贵族除了仍旧继续学习北方的文化、礼仪之外，对于民间的巫歌巫舞也逐渐注意，并且吸收采用起来。《吕氏春秋·侈乐》篇说：“楚之衰也，作为巫音”，恐怕说的就是这种现象。《汉书·郊祀志》所说的：“楚怀王隆祭祀，事鬼神，欲以获福助，却秦师”，也更证实了这点。游国恩先生认为屈原的《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成的，这是说得很有根据的。《九歌》中有《国殇》一歌，这个歌所祀的对象与其他歌所祀诸神都不一样，其他的神都有名字，都有各自的传说故事，唯独《国殇》是笼统地指战死的亡灵，这恐怕正是原来没有，屈原新加进去以满足楚怀王“求福助，却秦师”的目的的。

从《九歌》的歌词中，我们可以看出这样的歌舞是很热闹的，乐队相当丰富，有钟、鼓、琴、瑟、篪等，舞蹈者的服装相当漂亮，手里还拿着香花等物；有时男女成队地作群舞，有时又有独舞，有时独唱（或齐唱），有时是对唱，既有抒情的舞，也有武装的舞。这里描写的虽然是经过踵事增华的宫廷排场，但也仍可看出相

当浓厚的南方民间歌舞的色彩。

以上所说的是奴隶社会的国家祭祀大典和民间节日和祀神的歌舞。除此之外，这时候还出现了纯为帝王、贵族娱乐之用的歌舞。《史记·殷本纪》说纣王“使师涓作新淫声、北里之舞、靡靡之乐”。这好象是纯为帝王贵族娱乐而设的歌舞的最初记载。春秋时代的“女乐”，当就是这种东西的继续和发展。春秋末年，孔子反对“郑声”，说它乱了“雅乐”，其实，孔子所反对的“郑声”，也仍是当时各国奴隶主贵族们用来享乐的歌舞。（“郑声”不只是“声”，还有“郑舞”与之相配合，见前引《招魂》。）这种歌舞以八个人为一个单位，称为一“八”，要是两个单位就称为二“八”。八人或十六人作群舞，舞姿一律，故称“齐容”。

在原始时代和奴隶制时代的歌舞，除了那些纯为给奴隶主歌功颂德的以外，虽然都带有相当浓厚的仪式性和宗教色彩，但它却也表现了当时人民群众的若干思想感情和愿望，它们就是中国民间歌舞和民间表演艺术最初的传统。

在西周末年出现了由贵族豢养起来，专供他们声色之娱的职业艺人——“优”，有时也称为“倡优”或“俳优”。优都是由男子充任的，和巫中男女都有，是不同的。据传说：夏桀时代就有了倡优。《刘向古列女传·孽嬖传·夏桀末喜》中记载：“桀……收倡优侏儒狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐”。这段记载虽不能据以为信史，但优的产生很早，却可以由此得到证明。关于优的记载，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。”韦昭说：“侏儒、戚施，皆优笑之人”，可见就是当时的俳优了。郑桓公为周司徒是在幽王八年（公元前774），三年后，幽王和桓公都被犬戎杀了。稍后在晋献公时代（公元前676—前651）“优施”的事迹记载得比较详细。

这个优施是专供晋献公娱乐的，他既会歌，又会舞。《国语·晋语》中说了这样一件事：献公的夫人骊姬已经求得献公的许可，准备杀死太子申生而立她自己的儿子奚齐做太子，但是害怕大臣里克不答应，就向优施求计。优施说：我把里克说服过来只要一天功夫就行了。你给我杀一只羊，我来和他喝酒。我是一个优，说错了话是没有罪过的。于是优施就和里克一起喝起酒来。喝到一半，优施起来跳舞，并且唱了一首歌道：“暇豫之吾吾，不如鸟乌。人皆集于苑，己独集于枯。”（大意是讽示里克不会逢迎献公，还不如乌鸦。别人都知道栖息在茂盛的树木上，而里克却栖息在枯树上。）里克问他：“什么叫苑，什么叫枯？”优施说：“母亲做了夫人，儿子做了国君，可不是苑吗？母亲死了，儿子又遭到毁谤，可不是枯吗？何况这个枯树还有伤痕呢。”

从这个记载中可以看出：一、优是以“滑稽调戏”为主的；二、说错了话是没有罪过的；三、他们既能歌又能舞。

从别的材料中还可以知道，优除了歌舞的本事而外，也还能模仿别人的言语行动。如楚国的优孟就会模仿孙叔敖，装得很逼真，这段事迹见于《史记·滑稽列传》。大意说，楚国的宰相孙叔敖对优孟很好。他死之前对儿子说：“我死了家里必然穷困，那时你可以去找优孟。”后来儿子果然没法生活，一天背柴时遇到了优孟，就向优孟说：“我是孙叔敖的儿子，父亲死时要我穷了来找你。”优孟说：“你别走到别的地方去了。”于是就模仿孙叔敖的穿戴动作、说话的神气，学了一年多就象了，楚王的左右都辨别不出来。一天庄王正在饮宴，优孟走进来向他施礼。庄王大惊，几乎以为孙叔敖复生了，想请他做宰相。优孟说：“让我回去和妻子商量商量，三天来回话。”三天后优孟来了。庄王问：“你妻子怎么说？”优孟说：“妻子说决不要做楚国的宰相！你看孙叔