

有日月朝暮悬，有鬼神掌著生死权。天地也只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖颜渊：为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却元来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地。天也，你错勘贤愚枉做天。哎，只落得两泪涟涟。

谢佩媛 李永田 / 主编

李佳行 / 编著

国学经典

由

北 京 出 版 社

峰峦如聚，波涛如怒，山河表里潼关路。望西都，意踟蹰，伤心处，
宫阙万间都做了土。兴，百姓苦；亡，百姓苦。
枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯。

国学经典

谢佩媛 李永田 / 主编
李佳行 / 编著

曲

北京出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

曲 / 李佳行编著. —北京: 北京出版社, 2004
(国学经典 / 谢佩媛, 李永田主编)
ISBN 7-200-05351-1

I. 曲… II. 李… III. 散曲—文学欣赏—中国—古代 IV. I207.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 010803 号

曲

QU

谢佩媛 李永田 / 主编 李佳行 / 编著

北京出版社出版(北京北三环中路6号) 邮政编码: 100011

网址: www.bph.com.cn

北京出版社出版集团总发行 新华书店经销

中国电影出版社印刷厂印刷

开本: 787 × 1092 1/20 印张: 12.4 字数: 180 千

2004 年 4 月第 1 版 2004 年 4 月第 1 次印刷

印数: 1-16000 册

ISBN 7-200-05351-1/I · 819 定价: 30.00 元



诗、词、曲、赋是中国文学史上最为耀眼的四颗明珠，但相对于其他三种“阳春白雪”的文学形式，“曲”一向被认为是所谓“下里巴人”的民间艺术。

提到曲，人们一般都认为就是指元曲，实际上我们在这里谈到的曲是广义的戏曲。戏曲艺术在中国文学史上乃至整个中华文化中都占有非常重要的地位，它的成就并不逊于诗、词和赋。

谈及戏曲，人们难免就会联想到一个“俗”字。当然，这里所说的“俗”，并不是指俗气、鄙陋，它是相对于高雅、雅致的“雅”而言，是指通俗、质朴。清代曲家徐大椿在《乐府传声》中就这样评论过戏曲：“若其体，则全与诗词各别，取直而不取曲，取俚而不取文，取显而不取隐。盖此乃述古人之语，使愚夫愚妇共见共闻，非文人学士自吟自咏之作也……总之，因人而施，口吻极似，正所谓本色之至也。”郑振铎《中国俗文学史》也明确地把曲归入了中国俗文学的范畴。其实，这是一个误区，戏曲形式千姿百态，异彩纷呈，岂一个“俗”字了得！我们在读到王实甫《西厢记》长亭送别中那支千古绝唱[正宫·端正好]：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪”的时候；在读到马致远那支脍炙人口的[越调·天净沙]《秋思》：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天



涯”的时候，怎么会把它们与“俗”字联系在一起呢？戏曲不只有俗的一面，同时也有雅的一面，是有雅有俗、雅俗共赏的。

中国的戏曲艺术博大精深，像任何一门文艺形式一样，戏曲艺术也经历了一个由孕育到成熟的发展进程。从上古人类的歌舞到春秋时代的祭祀乐舞，从清静飘逸的《广陵散》到哀婉深情的《陌上桑》，从魏晋的俳优艺伎到唐代的参军戏，中国的戏曲在不断地发展创新。元代是中国戏曲史上的第一个黄金时代。二百位才华横溢、激扬文字的剧作家，六百本感天动地、荡气回肠的不朽篇章，奠定了元杂剧在中国戏剧史上的至尊地位。正因为如此，元曲与唐诗、宋词和汉赋并称为中国文学艺术百花园中最绚丽多彩的四株奇葩。在经历了宋元时期的繁盛后，明代的戏曲出现了“雅化”的趋势，由于创作中心的南移和南戏的再度兴盛，明代杂剧和传奇的发展都呈现出南曲化的倾向。尤其是在明代中期以后，“昆腔代弋”的变化更使得戏曲的创作走向案头，逐渐成为一种文人文学形式，步入典雅的道路。清代由于地方戏曲的兴盛，传统意义上的杂剧和传奇都由盛而衰，但是也出现了洪昇和孔尚任这样的大家。到清代后期，地方戏曲的发展更是一日千里，中国戏曲最初源于民间，最终亦在民间再度勃兴，形成了更为广泛的艺术形式。

在简单介绍了戏曲发展史后，我们精选了不同时期的著名戏曲作家和他们的作品，以助读者能对戏曲这一艺术瑰宝有更为深入的了解。



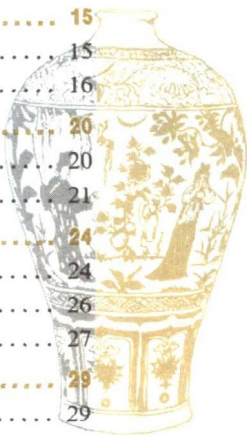
目录

MULU



第一编 戏曲发展史略

第一章	话说戏曲起源时	2
一、	歌舞的故事化	2
二、	俳优的代言体	4
三、	“踏摇娘”与参军戏	6
第二章	杂剧院本共争辉	8
一、	宋杂剧	8
二、	金院本	9
第三章	九儒十丐创杂剧	11
一、	九儒十丐	11
二、	内容分类	12
第四章	一树梨花压海棠	15
一、	关汉卿与元代前期杂剧	15
二、	本色派和文采派	16
第五章	南强北弱显峥嵘	20
一、	中心南移	20
二、	后期主要作家作品	21
第六章	初生南戏渐繁盛	24
一、	南戏的兴起	24
二、	高明的《琵琶记》	26
三、	《拜月亭》及其他	27
第七章	案头杂剧趋典雅	29
一、	元末明初杂剧的南曲化	29
二、	明代杂剧的分期	30





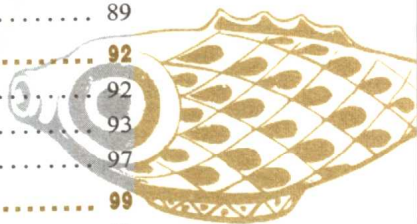
第八章	传奇一出惊四座	33
第九章	昆腔代弋步巅峰	35
	一、昆腔的兴起和《浣纱记》、《鸣凤记》	35
	二、沈璟和吴江派	37
	三、汤显祖	38
	四、《东郭记》、《红梅记》及其他	40
第十章	末路传奇似黄花	42
	一、清代杂剧状况	42
	二、清代初期的传奇	44
	三、南洪北孔	46
	四、清代传奇的衰落	48
第十一章	别支末流出民间	50
	一、清代地方戏的勃兴	50
	二、弹词和鼓词	52



第二编 重要戏曲作家及其作品

第一章	关汉卿	56
	一、关汉卿的生平	56
	二、关汉卿的杂剧作品	58
	三、关汉卿杂剧的艺术成就	63
第二章	王实甫和《西厢记》	67
	一、王实甫的生平	67
	二、《西厢记》的戏剧冲突	69
	三、《西厢记》的艺术成就	73
第三章	马致远和《汉宫秋》	77
	一、马致远的生平	77

	二、《汉宫秋》的内容	77
第四章	白朴的作品	82
	一、白朴的生平	82
	二、《墙头马上》	82
	三、《梧桐雨》	85
第五章	纪君祥和《赵氏孤儿》	88
	一、纪君祥的生平	88
	二、《赵氏孤儿》	89
第六章	郑光祖和《倩女离魂》	92
	一、郑光祖的生平	92
	二、《倩女离魂》	93
	三、其他作品	97
第七章	高明和《琵琶记》	99
	一、高明的生平	99
	二、《琵琶记》的戏剧冲突	100
	三、《琵琶记》的艺术成就	103
第八章	四大南戏	107
	一、《荆钗记》	107
	二、《刘知远白兔记》	109
	三、《拜月亭》	110
	四、《杀狗记》	112
第九章	徐渭和《四声猿》	113
	一、徐渭的生平	113
	二、《四声猿》	114
	三、《歌代啸》	115
第十章	汤显祖和“临川四梦”	117
	一、汤显祖的生平和思想	117
	二、汤显祖的《牡丹亭》	119
	三、汤显祖的其他剧作	126





第十一章 苏州派之首李玉	128
第十二章 风情戏剧大家李渔	130
一、李渔的生平	130
二、李渔的风情剧	131
第十三章 洪昇和《长生殿》	136
一、洪昇的生平	136
二、《长生殿》	137
三、《长生殿》的艺术成就	141
第十四章 孔尚任和《桃花扇》	146
一、孔尚任的生平	146
二、《桃花扇》	147
三、《桃花扇》的艺术特点	152
第十五章 方成培和《雷峰塔》	161
一、方成培的《雷峰塔》	161
二、《雷峰塔》的艺术特点	162



第三编 散曲发展史略

第一章 宋金时代散曲	174
一、散曲的产生	174
二、散曲的形式特点	175
第二章 元代前期散曲的豪放与清丽	177
一、书会才人作家	177
二、平民作家	179
三、达官显贵作家	181
第三章 南方清丽派为主的元后期散曲	184
第四章 明代初期的衰退和中期的繁盛	188
一、北方的慷慨朴实	188



二、市井气息的南方作家	190
-------------------	-----

第五章 明代晚期和清代散曲 191

一、散曲的衰落	191
二、冯惟敏、薛论道、朱载堉和梁辰鱼	192
三、晚明散曲代表施绍莘	195
四、清代散曲	196

第四编 重要散曲作家及其作品

第一章 马致远、张养浩、贯云石 198

一、马致远	198
二、张养浩	201
三、贯云石	203

第二章 张可久、乔吉、白朴 205

一、张可久	205
二、乔吉	207
三、白朴	210

第三章 康海、李开先、常伦 212

一、康海	212
二、李开先	213
三、常伦	214

第四章 王磐、陈铎、夏完淳 216

一、王磐	216
二、陈铎	218
三、夏完淳	219

第五章 杨慎、黄峨、金奎 222

一、杨慎	222
二、黄峨	224
三、金奎	226





第六章 朱彝尊、赵庆熺、厉鄂	229
一、朱彝尊	229
二、赵庆熺	230
三、厉鄂	231

第五编 戏曲知识

第一章 元杂剧常识	234
一、元代杂剧的体制	234
二、名词解释	235
第二章 散曲常识	236
一、小令的体制	236
二、散套的种类	237

主要参考书目	238
---------------------	------------



在中国音乐史上，于元朝产生重大变化，把诗词之美融入乐声中而流行之。据考法，论曲起源可上溯至远古生民之时（约八九千）。《吕氏春秋》：「孔子亦持三百篇作雅歌。」《宋史·礼志》：「宋初，为祀歌，皆以清入管弦而歌之。」曲为何能独得乐曲之名？也因它与音乐关系最密切。诗词更密切，是韵文学发展所致。故能占绝对中国韵文之韵文文学。与音乐关系最密切，不可分。以词来说，唐曲子，唐曲子则出于隋音，宋词是倚声而作，就是。其按其所奏乐曲配词吟唱。又《宋史·礼志》：「就元曲三百三十首，其调其源，出于宋代大曲十一。」《宋史·礼志》：「宋初，七十五，皆官调二十八。」宋人使作另一种文学发展而拟之。宋末，民间出现更多新乐曲，此元人杨朝英编集之《太平乐府》与《阳春白雪》中之小令。加上少数民族乐曲，宋词渐无满足当时需要，以故，词在声乐上的地位就逐渐被曲取代之。散曲之文学形式，约产生于宋金，在元明时期发展，乃是集少数民族之乐曲，南北各地小调，与词教曲）数，永嘉新制兴，则又即村坊小曲而为之。本元官调亦罕节奏，徒取时俗，市女顺口可歌而已。清所谓《随心令》者，与入乐律宋词之大成也。春月楼：「是特居。」《太平引》：「念奴娇」又曲，曲调之「柳外楼」即词调之「忆王孙」。及唐宋的「大曲」，「教坊词」，「传」，「诸官调」，「赚词」等见于《东府诗集》。北宋宣和年间，「传」，「善曲」即是少数民族之音乐。宋人曾敏行言曰：「宣和末至崇宁，街市都人，多歌善曲名曰：『国朝』，『四国朝』，『六国朝』，『黄牌』等。」《宋史·礼志》：「其言至佳。」一时士大夫亦皆歌之。金瓶女真乐曲亦传入，如《双调·中吕·风流体》等。《太和正音谱曲论》：「元人周德清亦云：『曲，双调·中吕·风流体』等乐曲，皆以女真音入歌之。虽字有差误，不伤于音律者，不为害也。」在《中原音韵》：「北曲兼神官之『者刺古』，双调之『阿仙魁』，『古都白』，『看花罗』，『阿仙魁』，『越调之『胜音速』，皆调之『里』，皆非北方汉族的曲调，应属于女真或蒙古乐曲。在明人王世贞《曲藻》：「曲者，词之变，自金，元入主中国，所用胡乐，唱曲，慢急之间，词不能按，乃更为新声以倡之。」

戏曲发展史略

◎ 第一编





第一章

话说戏曲起源时

中国的传统戏剧统称为“戏曲”。中国的戏曲就是一种带舞蹈成分的歌剧。

一、歌舞的故事化

歌舞是戏曲的基本因素，歌舞的出现也是戏曲最早的源头。

人类自有了情感之日起，歌舞就应运而生了。《淮南子·天文训》里说：

凡人之性，心和欲得则乐，乐斯动，动斯蹈，荡斯歌，歌斯舞。歌舞节，则禽兽跳矣。人之性，心有忧伤则悲，悲斯哀，哀斯愤，愤斯怒，怒斯动，动则手足不静。

人类在劳动、生活和战争中总是要抒发他们的情感、愿望、思想，这样，就产生了原始的歌舞。

劳动和战争是原始人类生活的主题，最早的歌舞也大多是关于劳动和战争的。《尚书·尧典》中所谓的“击石拊石，百兽率舞”，应该就是一种反映狩猎活动的歌舞。古籍中还常常提到“禹执干戚而服有苗”的故事，其中的“干戚之舞”则应该是一种与战争有关的歌舞。除此之外，由于对天、地、祖先的崇拜，也产生了以祭天、地、祖先为内容的歌舞，像所谓“云门大卷”就是黄帝部落的一种图腾舞蹈。《吕氏春秋·古乐篇》中记载有“葛天氏之乐”，是一种“三人操牛尾，投足而歌八阕”的歌舞，其中的“八阕”包括：“载民”、“玄鸟”、“逐草木”、“奋五谷”、“敬天常”、“达帝功”、“依地德”、“总禽兽之极”，内容涉及了部落的繁衍生息、农事祭祀等等，可以说是比较发达的歌舞形式了。

国家出现后，歌舞也开始被用来为统治者歌功颂德。原始社会崇拜的图腾和神灵被人性化，成为贵族的祖先和英雄，夸耀这些祖先和英雄，就成了歌舞的重要内



容，歌舞也因此逐渐带有了故事性，《诗经》里的《生民》、《公刘》等都是这类史诗性质的歌曲。周武王灭商后命周公作《大武》，就是要歌颂武王伐纣的功绩。这类歌舞多用于宫廷大典，规模宏大。如周代演出《大夏》，舞者每八人为一行，即所谓的“佾”，而天子可以用“八佾”，也就是六十四个人的舞队。音乐方面，商代就已经有了编钟，周代的编钟已经有了七音七十二律。同时，宫廷里也产生了专门负责祭祀和占卜活动的巫覡，“巫”被认为是能够以舞蹈祈神的人，所以他们大都能歌善舞。

祭神不仅仅限于宫廷内部的祭祀典礼，它也逐渐成为全民性的风俗。王逸的《楚辞章句》里说：

楚国南部之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞。

而且这些活动已经具有了娱乐的性质。《孔子家语·观乡》里载：

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。”

可见当时更多的是农人的欢愉，祭神的目的已经不是很重要了。屈原的《九歌》就是根据当时楚国的民间祭神歌舞改编而来的，把神写得像常人一样有爱情的欢乐和离别的痛苦，其中的《湘君》、《湘夫人》已经有了一定的故事情节，这样的歌舞名义上是为了祭神，实际上，已经更多地为人们的娱乐服务了。从《九歌》的歌词也可以看出，其歌舞的形式是丰富多彩的，有独唱、对唱、合唱，还有独舞、群舞、文舞和武舞，乐器也相当丰富，具有浓厚的地方色彩和浪漫情调。

除了祭祀歌舞外，民间的日常生活也产生了很多歌舞。像《诗经》的“十五国风”中的歌舞，大多内容都是日常生活。

春秋之后，随着社会的进一步发展，歌舞逐渐从祭祀礼仪中解放出来，成为一种以娱乐为目的的艺术。无论宫廷、贵族，还是民间，歌舞都有了很大的发展，反

映世俗的人的感情，给人美的感受。民间歌舞的艺术水平也达到了相当高的程度，像战国歌唱家韩娥，其歌声能够“绕梁三日”；而“高山流水”的故事里俞伯牙高超的琴艺也是大家所熟知的。

秦汉设立乐府收集民间音乐，并吸收了少数民族的音乐，这时的歌舞也变得愈加复杂和艺术化，像著名的乐曲《陌上桑》、琴曲《广陵散》。到汉代，娱乐性的舞蹈非常普及，舞蹈的艺术水平已经相当高。张衡《观舞赋》里描写的舞蹈已经达到了相当高的水平。当时还有所谓百戏，如张衡《西京赋》里就有“扛鼎”、“跳丸”、“走索”、“吞刀”、“吐火”等杂技，还有一些扮演人物的歌舞。这一时期还出现了一些故事性很强的歌舞，像著名的角抵戏《东海黄公》，葛洪《西京杂记》有记载说：

有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，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。

汉魏南北朝时，歌舞的故事性也有了很大的发展。有一种比较著名的叫“大面”，也称“代面”，《旧唐书·音乐志》载：

代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常著假面以对敌，尝击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。

用假面演员表演《兰陵王入阵曲》，有人物、有故事、有化妆、有道具。还有一种表演叫做“拨头”，《旧唐书·音乐志》云：

拨头者，出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之也。

《乐府杂录》记载：

昔有人，父为虎所伤，遂上山寻父尸，山有八折，故曲八迭。戏者被发，素衣，面作啼，盖遭丧之状也。

这是一种附会人物故事的歌舞。它们距离戏曲的形成只有一步之遥了。

二、俳优的代言体

在西周末年，出现了一种专门由贵族豢养来取乐的职业艺人——俳优。他们大多是战俘和罪犯，或是身材短小的侏儒，或是身体畸形，通常都是男人。他们虽然有的也会歌舞、杂技，但主要是用一些滑稽荒诞的言行来为宫廷贵族们找乐子。

《国语·晋语》中有这样一则故事：优施帮助晋献公宠幸的夫人骊姬，使她的儿



子奚齐夺得太子之位。晋献公同意骊姬杀太子改立奚齐，骊姬怕大臣里克从中作梗，就让优施去说服里克。优施设酒席请里克喝酒，席间边舞边歌：“暇豫之吾吾兮，不如鸟乌，人皆集于苑，己独集于枯。”大意是：悠闲安逸，人还不如鸟，别的都飞到茂盛的大树上，你却还站在枯木上。暗示奚齐母子正得势，太子势单力薄，里克你不要还固守太子一边。最终，里克听从了优施的劝诫。

《史记·滑稽列传》中讲述了春秋时期楚国的一个俳优优孟的故事，大意是说楚相孙叔敖死后，儿子生活贫困，求助于优孟。优孟就穿戴上孙叔敖的衣帽，模仿孙叔敖为楚王祝寿，终于使得楚王思及旧情，赐予孙叔敖的儿子封地。后来戏曲里的“优孟衣冠”，就是源于这个故事。它已经具备了戏曲的重要因素——装扮人物。

到魏晋时期，俳优被戏谑成为一种固定的表演形式，并有了一定的故事性。司马师《废帝奏》说魏帝曹芳“使小优郭怀、袁信于广望观下，作辽东妖妇，嬉褻过度，道路行人掩鼻”，虽然我们现在已经无法知道当时的具体情况，但从上面的引文中不难看出，俳优表演已经发展成为专门扮演角色的一种有情节的表演。《三国志·蜀书·许慈传》中记载刘备朝中有许慈和胡潜两个学士，两人常常为公事发生争执，闹得不可开交。为调和两人的关系，刘备安排了一场俳优表演：

先主愍其若斯，群僚大会，使倡家假为二子之容，效其讼诟之状，酒酣乐作，以为嬉戏，初以辞义相难，终以刀杖相屈，用感切之。

有人物的装扮，有矛盾和斗争，有音乐伴奏，有对话，有动作，并具有了代言性。俳优的滑稽表演逐步发展，继而演变成一种新的形式，那就是参军戏。

三、“踏摇娘”与参军戏

在摆脱了两晋时代政治上的恐怖感、北朝的压抑感和南朝的衰落感之后，唐朝成为我国历史上最富于想像力和艺术色彩的时代。开明的政治氛围、繁荣的经济环境、对外开放的政策、南北文化交汇和胡汉文化交流，都为文化艺术的发展和创新提供了充分的条件。这一时期的人们表现出了一种奋发和乐观的精神风貌，其文学艺术的创造力也得以充分地展示。正是在这一时期，中国的戏曲开始形成，其主要表现就是“踏摇娘”和参军戏的出现。

“踏摇娘”起源于后周，根据段安节《乐府杂录》记载，其早期的情况可能是这样的：

后周人士苏葩，嗜酒落魄，自号中郎，每有歌场，辄入独舞。今为戏者，著绯，戴帽，面正赤，盖状其醉也。即有“踏摇娘”。

这可能是以独舞的形式表现一个叫做苏中郎的人因为长相丑陋、生活穷困而苦闷酗酒，还不能算是真正意义上的戏曲。

根据崔令钦《教坊记》的记载，“踏摇娘”后来又增加了一些内容：

北齐人有人姓苏，鲍鼻。实不仕，因自号为郎中。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，每一迭，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”。调弄有加典库，全失旧旨。

可见，到隋末已经增加了醉归殴打妻子，妻子以歌诉苦，夫妻殴斗等内容。而到了作者所在的唐玄宗时代，则“调弄又加典库”，情节和人物又有了进一步的发展，这时的“踏摇娘”有人物、有故事、有歌、有白、有舞，而且是代言性的表演，已经具备了戏曲的各种因素，这无疑是中国戏曲形成的标志。

唐代的另一戏曲形式是参军戏。参军戏起源于东晋时期，起初是由俳优扮演犯官来取悦贵族的一种表演形式。根据《太平御览》引《赵书》的记载，东晋时石勒手下的参军周延做了馆陶令，因贪污官绢数百匹而获罪，被打入俳优之列。后来俳优演出时常常将这件事表演一遍，由一个演员身穿绢衣出场，另一个演员问他：“你是什么官？为何做了俳优？”他就答：“我本是馆陶令，”并拉动身上的绢衣，“因为这个，做了俳优。”