



世味的诗剧

中国戏剧发展史

SHIWEIDESHIJU



程芸著
湖南人民出版社

中南大学图书馆



000056236

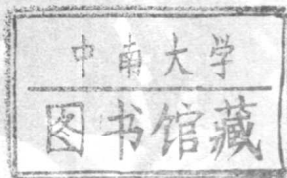
48.7042
cy

世味的诗剧

SHIWEIDESHIJU

程 中国戏剧发展史

程 芸 著 ■ 湖南人民出版社



LAU16 / 06

图书在版编目(CIP)数据

世味的诗剧:中国戏曲发展/程芸著. —长沙:湖南人民出版社,
2002.8

ISBN 7-5438-3085-X

I.世... II.程... III.戏剧史-中国
IV.J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 069655 号

责任编辑:曹有鹏

装帧设计:陈 新

世味的诗剧

——中国戏曲发展史

程 芸 著

*

湖南人民出版社出版、发行

(长沙市展览馆路 66 号 邮编:410005)

湖南省新华书店经销 湖南东方速印科技股份有限公司印刷

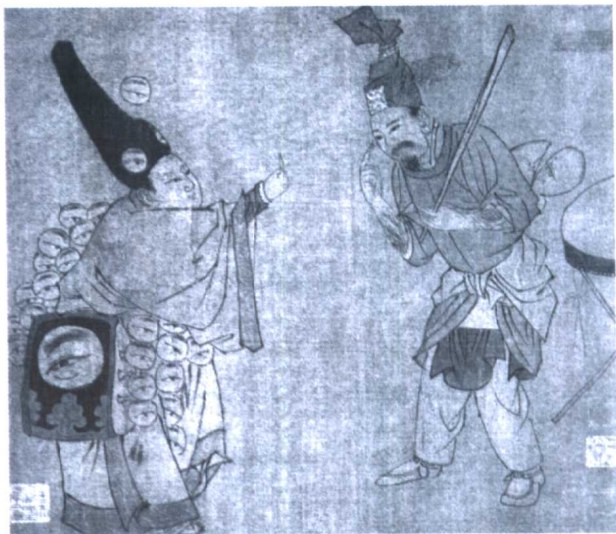
2002 年 8 月第 1 版第 1 次印刷

开本:720×960 1/16 印张:14 插页:4

字数:254,000 印张:1-3,000

ISBN7-5438-3085-X

J·61 定价:28.00 元



▲ 山西洪洞明应王殿元杂剧壁画



▲ 宋杂剧绢画(两幅)



▲ 关汉卿画像



▲ 昆曲舞台上的《单刀会》



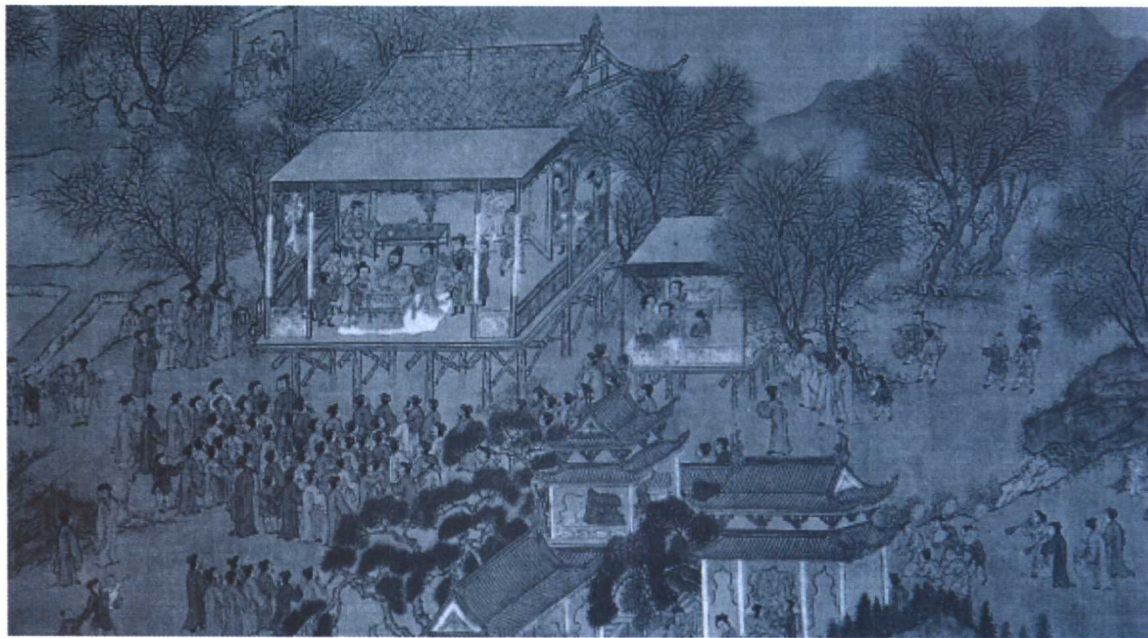
◀ 粤剧舞台上的《柳毅传书》

▼ 京剧舞台上的《潇湘夜雨》

▶ 河北梆子舞台上的《窦娥冤》



◀ 京剧舞台上的《赵氏孤儿》



▲ 明人绘《南中繁会图》(局部)



▲ 布莱希特《高加索灰
阑记》设计图



▲ 《同、光十三绝》摹本



▲ 昆曲舞台上的《牡丹亭》



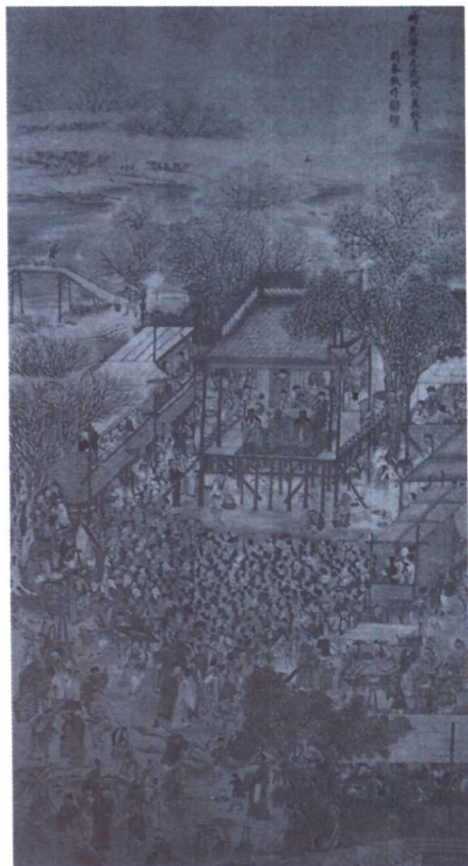
◀ 北方昆曲《李慧娘》

◀ 北方昆曲中的《杜丽娘》

▼ 昆曲《十五贯》

▼ 李渔画像





▲ 清代农村演剧图



▲ 梅兰芳



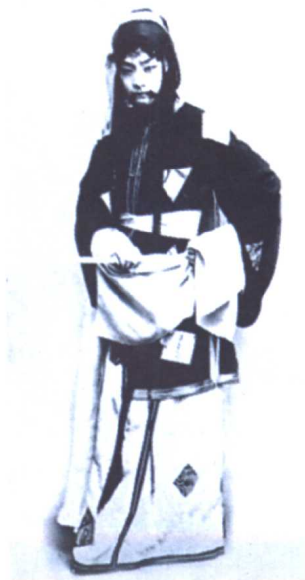
▲ 梅兰芳与程砚秋合影



◀ 荀慧生(京剧《玉堂香》
苏三)



▲ 梅兰芳与齐白石、欧阳予倩、叶
恭绰合影



◀ 程砚秋(京剧《荒山泪》
张慧珠)

▼ 尚小云(京剧《虹霓关》
东方氏)



前 言

戏剧艺术是一个民族、国家精神生活和文明形态最生动、最直接的呈现形式。这种以拟身、代言为主要手段的装扮的艺术，其最初源头往往可以追溯到人类远古时期融生产、宗教、艺术、游戏等等于一体的，以模仿狩猎或战争为主要内容的巫术活动；而它的成熟特别是“完形”，则通常要等到一个民族进入文明时代之后。

近代以来，人们通常用“戏曲”一词来指称中国特别是汉民族固有的传统戏剧。中国戏曲与古希腊戏剧、古印度梵剧一起并称为世界三大古老戏剧样式，但后二者都早已成为历史的遗迹，只有中国戏曲在维持着它一脉相承的文化血脉和艺术传统的同时，依然茁壮地活跃在它赖以发生的那块土壤之上，因此，所谓“中国戏曲”其实是一个融历时与共时两种形态、多种所指于一体的复合名词。

戏曲既对应着现今依然活跃着的作为“国剧”的京剧艺术和各种地方戏，也包括早已退出历史舞台的宋金杂剧、宋元南戏、元明杂剧和明清传奇。^①就其历时形态而言，中国戏曲经历了一个漫长的由孕育而创生，此后又不断发展衍变的过程，我们大致可将这一历程简略为：戏曲艺术的源头——各种雏形的戏曲艺术——宋元南戏——元明杂剧——明清传奇——清中后期地方戏——现代诸戏曲剧种。其中，每一种戏曲样式也同样包含着一个动态的生命流程。可以说，中国戏曲的流迁衍变，始终根植于中国历史文化源远流长的深厚传统之中，同时它又是特定社会历史时期政治、经济、文化等多种因素综合作用之下娩出的产儿。

就其共时形态而言，中国戏曲是现今中国至少300种以上戏曲剧种的概括和总称，这些剧种的差异主要缘于地方语言或音乐曲调、流布地域的不同。它们大部分因地方语言和音乐特色而区分开来，如川剧、汉剧、秦腔、黄梅戏、越剧、粤剧等等；也有因民族差异而得名的，如藏戏、傣剧、白剧、侗戏等等。清代后期京剧诞生于北京，尔后迅速在中华大地广为流布，

^①“戏曲”一词最早出现在元末陶宗仪的《南村辍耕录·院本名目》中：“唐有传奇，宋有戏曲、唱赚、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。”这里“戏曲”是专指宋杂剧。

现已被尊为最能体现中国戏曲本体特征和文化属性的“国剧”。

因此,严格地说,对于中国戏曲史的完整描述是不能仅仅局限于汉族语言文化地区的,不过因为体例所限和学界通例,本书也只能循其大略以稍作抽绎与评说。

中国戏曲不但源远流长,自成一庞大的艺术系统,而且也曾将其影响力辐射到周边某些国家,例如日本古典戏剧的成熟就受到过中土戏曲文化的影响。^①事实上,由于它悠久深厚的历史传统以及至今依然蓬勃着艺术生命力,中国戏曲已经被公认为整个东方戏剧艺术最重要的代表样式,许多著名学者都曾对中国传统戏曲的美学特征作过精辟论述。例如,齐如山认为:“国剧,无论何处何时,都不许写实,有一点声音,就得有歌的意味,有一点动作,就得有舞的意味”,“国剧以歌舞为原则,为本体。”^②徐慕云认为:“中剧的表现方式,本来分为歌舞两大门类……因为受了写意的支配,处处力求避免象真,所以才创造出来异于通常所习为的唱、念、表、做”,“它的惟一要义,便是遗貌取神,完全注重于空灵的白描工夫。处处都要含有审美的表现,方足以增人观感的兴会。”^③由于切入视角和观照重点的不同,其他学者还各自有其独特表述,而张庚先生所概括的中国戏曲的高度综合性、虚拟性和程式性三个基本美学特征^④,近20年来得到比较广泛的认同。

在“欧洲中心论”思维方式和文化观念的支配下,中国戏曲且歌且舞,融音乐、舞蹈、诗歌、美术、建筑等等于一体的程式化、虚拟性美学原则也曾一度受到许多西方人的批评与攻击,有人认为中国戏曲尚处于“摇篮文化”时期,有人歪曲说中国戏曲与西方话剧之间的不同好比是婴儿呀呀而语与成人语言之间的差别。虽然启蒙运动时期的伏尔泰、歌德等人也曾对中国戏曲文学表现出浓厚的兴趣,但中西方戏剧文化平等对话的基础却是由20世纪上半叶几位戏剧大师如斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳等人奠定的。

事实上,随着20世纪初以来东西方文明交流的日益广泛与深入,一方面中国戏曲自在、自为的衍生状态正逐渐被打破,总体舞台特征开始向西方

① 与其他民族的戏剧艺术一样,日本古典戏剧的源头也可以追溯到远古时期的歌舞、祭祀活动,但公元7至9世纪中国唐朝乐舞文化(特别是散乐、百戏)的传入无疑是加速其成熟的重要催化剂,如日本学者河竹登志夫所说:“与日本的一般文化相同,日本戏剧也受到外国戏剧的极大影响,6至8世纪,隋、唐、朝鲜及亚洲其他地区的各种艺术源源不断传入日本。”参看河竹登志夫:《戏剧概论》,中国戏剧出版社1983年版,第159页。

② 齐如山:《齐如山回忆录》,中国戏剧出版社1989年版,第196页。

③ 徐慕云:《中国戏剧史》第五卷第一章,上海古籍出版社2001年版。

④ 参看《中国大百科全书》“戏曲曲艺卷”卷首之“中国戏曲”,中国大百科全书出版社1983年版。

戏剧特别是话剧倾斜，而另一方面，主导西方戏剧舞台的以“求真”为最高旨意的写实主义原则，也逐渐步入了一种捉襟见肘、难以为继的艺术困境，越来越多戏剧家开始从以中国戏曲为代表的东方戏剧那里去寻求新的灵感或启迪。事实上，我们今天已经可以在西方戏剧舞台上看到各种从中国戏曲那里获得启发的表现手段，如：叙述手法的引入，当众添置、更换舞台布景，简单的象征性道具，夸张而艳丽的服饰与化装，使用脸谱或面具，淡化情节以凸显诗性氛围或哲理意蕴，不受限制的时空穿插、闪回，演员表演的技艺化倾向，等等。这些艺术手段虽然不一定是中国戏曲所独有的，但毫无疑问，正是不同民族、国家和文化形态之间的日渐频繁、深入的交流与对话，使得人类戏剧舞台才能够淋漓尽致地展现其众声喧哗而又平等公开的剧场本性。

由于全球化趋势的加速，东西方戏剧都不可能再继续以往自给自足式的发展道路了。可以预想的是，21世纪里，它们将越来越彼此靠拢、相互借鉴。在中国戏曲由虚拟、象征走向写实、求真，而西方戏剧由写实、求真趋于象征、虚拟这两条看似截然相反，其实正好殊途同归的道路上，或许由于各种文明类型的不期而遇，将孕育并诞生出一种人类所能梦想到的更完美的戏剧形式。回顾中国戏曲文化潮起潮涌般的流变历程，我们有理由满怀信心地期待着。

目 录

前言 1

第一章 姗姗来迟的宁馨儿

——中国戏曲的孕育与晚熟 1

第一节 中国戏曲文化的多元血统 1

第二节 歌舞杂耍与戏曲艺术的创生 4

第三节 滑稽表演与戏曲艺术的创生 15

第四节 说唱艺术与戏曲艺术的创生 19

第五节 北宋戏曲艺术的初具规模 22

第二章 从草根到庙堂

——宋元南戏艺术的流变 35

第一节 南戏的形成与发展 35

第二节 南戏的内容和体制 38

第三节 “荆刘拜杀”四大南戏 43

第四节 众说纷纭的《琵琶记》 49

第三章 血污里的奇葩

——元代杂剧艺术的勃兴 56

第一节 元代社会与元代杂剧 56

第二节 元杂剧的流变脉络 60

第三节 元杂剧的内容与体制 63

第四节 “关白马郑”四大家 69

第五节	千古名剧《西厢记》	82
第六节	其他元杂剧作家作品	89
第七节	明清杂剧艺术的余辉	95

第四章 文人士大夫的妙舞轻歌

——明清传奇艺术的盛衰		106
第一节	南戏四大声腔的争奇斗艳	106
第二节	昆腔艺术的兴盛与衰微	109
第三节	明清传奇戏曲概况	114
第四节	明代传奇戏曲的流变	118
第五节	“东方莎士比亚”汤显祖	142
第六节	清代传奇戏曲的流变	154
第七节	“南洪北孔”双子星座	169

第五章 千树万树梨花开

——地方戏的崛起与京剧的辉煌		182
第一节	清中叶剧坛的“花雅之争”	182
第二节	清代地方戏略说	186
第三节	清代地方戏剧目	188
第四节	京剧艺术的孕育与成熟	194
第五节	京剧表演艺术的集大成	201

主要参考文献	214
后 记	216

第一章 姗姗来迟的宁馨儿

——中国戏曲的孕育与晚熟

相比于古希腊悲剧、喜剧和古印度梵剧，中国戏曲成熟时节的到临可谓姗姗来迟，正是在这一比较戏剧学的层面上，我们认为，中国戏曲是一种相当“晚熟”的戏剧艺术。

公元前6世纪的希腊半岛上已经出现了严格意义的戏剧活动。一般认为，古希腊戏剧脱胎于一种独特的宗教祭祀活动——酒神祭典，其中表现酒神狄俄尼索斯事迹的歌舞即“酒神颂歌”后来演变为悲剧艺术，而祭祀游行中的狂欢娱乐特别是即兴滑稽表演则逐渐演变成喜剧艺术。^①公元前5世纪，伴随着雅典奴隶主民主政治的成熟与城邦经济的繁荣，古希腊戏剧也进入一个繁荣期。由于材料的限制，印度梵剧的发生、发展轨迹虽然不太明晰，我们或许可以在公元前3000年至公元前1000年形成的古印度上古文献《吠陀》中，寻找到某些源头与线索，但一般认为大约在公元前后印度梵剧也已经成熟，公元2至5世纪是其繁荣期，10世纪之后则迅速衰落并最终为新兴的口语戏剧所代替。

元代以来中国戏曲的变迁在各种文献中留下了相当清晰而连贯的痕迹，而且有大量文学剧本、文物材料可为佐证，但有关此前中国戏曲的起源、形成和成熟的问题，却一直困扰着无数学者，而且迄今依然没有完全的定论。

第一节 中国戏曲文化的多元血统

中国戏曲综合化程度之高、构成要素之复杂、孕育时间之漫长及其生命力之顽强，在世界戏剧文化史中是绝无仅有的。直到古希腊戏剧繁盛之花凋谢了千余年之久，而古印度梵剧也渐渐衰退之际，也就是直到北宋中后期，中国戏曲才开始完整地显示出它作为一种成熟的戏剧形式与其他类型的表演活动之间的本质差异。

^① 酒神颂歌又称为“山羊之歌”(Tragoidia)，因歌队表演时身披羊皮、头戴羊角，英文“悲剧”(Tragedy)一词即源出于此，喜剧(Comedy)一词则源于“狂欢游行之歌”(Komoidia)。

那么，为什么中国戏曲会如此地“晚熟”，什么是中国戏曲成熟的标志？研究者见仁见智，我们不妨顺着前贤的思路继续相关问题的探讨。

一种意见认为，其实先秦时期中国就已经出现了戏剧性表演，而宫廷俳优正是中国戏曲艺人的“老祖宗”。如北宋人高承在《事物纪原》中说：“《列女传》曰：夏桀既弃礼义，求倡优侏儒而为奇伟之戏。则优戏已见于夏后之末世。晋献公时有优施，鲁定公会齐侯于夹谷，齐宫中之乐有俳优戏于前，此盖优戏之始也。”明清文人赞同此说的代有其人。近代国学大师王国维虽然认为直到元杂剧的出现才出现了“真戏曲”，但也不否认俳优之于中国戏曲艺术的重要意义，他在《宋元戏曲史》中说：“古之俳优，但以歌舞及戏谑为事。自汉以后，则间演故事，而合歌舞以演一事者，实始于北齐。顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。然后世戏剧之源，实自此始。”^①

有人认为，宋元以后的成熟戏曲样式其实是从民间广为流行的皮影戏和傀儡戏（木偶戏）蜕变而来，如著名学者孙楷第在《傀儡戏考原》中提出一个观点：宋代傀儡戏、影戏“为宋元以来戏文、杂剧所从出；乃至后世一切大戏，皆源于此”，而其中的肉傀儡（真人扮演的木偶戏）与大影戏更是“宋戏文、元杂剧之所由起也”。

有研究者认为，中国戏曲其实乃一“舶来品”，是古印度梵剧东渐后的一个变种。最有代表性的观点见于许地山先生《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》一文，他说：“中国戏剧变迁底陈迹如果不是因为印度底影响，就可以看做赶巧两国底情形相符了。”郑振铎先生的《插图本中国文学史》则认为，正是千里迢迢来中国东南沿海地带进行海上贸易的印度商人将梵剧移介到了中土大陆。20世纪的考古工作者在我国新疆地区陆续发现系列古代西域民族文字的戏剧手写本，这更提醒了研究者不应该仅仅局限于单一的汉族语言文化区域去考察戏曲的起源问题，而有必要注意到古代中国多种文化形态之间的交流与会通。

王国维先生力主直到元代中国才出现了完全意义上的戏剧艺术。他在《宋元戏曲史》中提出一个著名的观点：“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里”。又说，“唐代仅有歌舞剧及滑稽剧，至宋金二代而始有纯粹演故事之剧，故虽谓真正之戏剧起于宋代，无不可也。……当日已有代言体之戏曲否，已不可知。而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。”显然，在王氏那里，“戏剧”是一

^① 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社1998年版（蓬莱阁丛书），第6—7页。以下同，不另注。

个着重于演艺实践的概念，指称着戏剧性的拟身表演，而“戏曲”则是一个偏重于文学创作的概念，指称着文学性与音乐性相结合的代言体剧本。

任二北先生则极力反对王国维的观点，力倡戏曲至迟起于春秋，完成于唐代的主张。他在《戏曲、戏弄与戏象》中强调说：“戏曲本身，至迟春秋时已有，是社会上自然发生的东西，而用这二字来代表戏剧，则自明以后小部分的人为之事”，因此，不能混淆“真戏剧”与“成熟戏剧”，先秦的“优孟衣冠”虽然还嫌稚嫩，但依然是真戏剧。《唐戏弄》是任二北先生这一领域研究的代表性著述，其《辨体》章有云：“在我国古代之伎艺中，先有歌舞，以较为规律之声容著；继有优戏，以较为自由之科白著；二者分别发展，至迟在汉代，声容与科白，即已互相结合为体，而沟通为用，敷演故事，成为歌舞戏。……自后歌舞戏日渐发达，迄唐而受胡乐、胡舞、胡戏之刺激特强，又与当时社会盛行之传奇、小说、讲唱、咏语，种种文艺，互为影响，代言、问答等已普遍深入，于是循伎艺发展之自然趋势，已有融乐、歌、舞、演、白五事，以共同推进故事，加强表情，提高效果者，我国戏剧之体制，至此实已完成。”

在西方文化人类学研究成果的影响之下，20世纪80年代以来，越来越多学者则强调中国戏曲和古希腊戏剧一样也导源于宗教性祭祀活动。如香港学者陆润棠先生认为，“中西戏剧起源大致上是相同的，均受宗教祭祀仪典的影响，由幼稚而繁复，由迷信而娱乐”，“中国戏剧起源亦是来自宗教的祭祀仪典。”^①大陆学者郭英德先生在他的《世俗的祭礼》之《引言》中也强调中国戏曲与宗教的血缘关系，“没有宗教，戏曲是绝对不会产生的”，“中国戏曲的宗教精神既是先天的秉赋，得自原始宗教母体的遗传基因，也是后天的陶冶，得自历代宗教祭祀活动的哺育和宗教意识的浸染。”近年越来越受到关注的目连戏、傩戏也为这一类型的研究提供了令人耳目一新的启示。

由于对中国戏曲各种艺术要素及其意义的不同认识，更由于对如何界定戏剧艺术与一般表演活动之间本质差异的不同认识，再加上研究者观察视角、知识背景、学术理念的歧异，出现如此众多的不同意见其实并不奇怪。这恰恰说明，中国戏曲的起源与成熟问题并不是个仅仅依靠历史考证或现象描述就可以完全解决的问题。戏曲的起源与成熟问题，关系到对整个中国文化史的理解。

我们认为，考察中国戏曲的起源与形成过程时应注意把握如下几个原则：其一，不能用“艺术起源”这一普遍性问题来代替戏曲起源、发展这一具体问题的探讨；其二，不能用人类戏剧创生过程中的共性问题来遮蔽中国

^① 陆润棠：《中西戏剧的起源比较》，《戏剧艺术》1986年第1期。

戏曲艺术的特殊性问题；其三，不能用中国戏曲艺术一种或几种因素的出现来代指戏曲艺术的成熟与“完形”。所谓“完形”，是指构成某种戏剧样式的要素已经基本具备从而呈现出这一戏剧样式独立而完整的体制特征，而且此后，稳定的创作者、表演者和观赏者三个群落之间相互作用、相互制衡的互动关系，将成为那种戏剧艺术自我更新、自我蜕变的直接动因。

基于以上原则，我们大抵赞同如下意见：“中国戏曲的起源是很早的，在原始时代的歌舞中已经萌芽了。但它发育成长的过程却很长，是经过汉唐直到宋金即十二世纪的末期才算形成。”^①与古希腊戏剧和古印度梵剧相比，中国戏曲无疑拥有更高的综合程度和更为复杂多样的构成成分，不过，虽然戏曲艺术所包含的某些因素在它成熟之前就早已有悠久的历史，甚至我们难以否认，远古时期的中国人也同样和其他人类民族一样存在着某些以“模仿”为根本特征的图腾活动，但我们认为，直到12世纪的前中期，也就是从北宋后期到南宋前期的半个多世纪里，中国戏曲才最终坚定地完成这一综合蜕变的过程，跃升为一种比较成熟的、具备完全形态的艺术活动。

同样基于以上原则，我们认为在中国戏曲由萌芽而勃兴的漫长历程中，事实上支撑着一个庞大而自成体系的多元的血脉系统：从民间到宫廷，举凡歌舞杂耍、滑稽表演、说唱艺术等多种表演艺术都曾为戏曲艺术的最终完形提供了源源不断的血液。以今日的眼光看来，它们或许并不是一种纯粹的戏剧性表演活动，却多少都包含着某些戏剧性的因素；因此，它们只是“前戏剧”的，而非“真戏剧”的。

第二节 歌舞杂耍与戏曲艺术的创生

戏曲艺术是一种且歌且舞的装扮性的表演活动，用王国维先生的话来描述，那就是“以歌舞演故事”，因此古代中国源远流长、姿态繁多的歌舞艺术正是它赖以孕育与发生的母体。

在中华民族尚处于文明社会初期的尧舜时代，一种以装扮为主要艺术手段的歌舞活动就已经出现。《尚书·舜典》中一段文字可为证明：“帝曰：夔！命女典乐，教胥子。……诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦。夔曰：於！予击石拊石，百兽率舞。”所谓“百兽率舞”并非如后世儒家所声称的圣人当世连百兽也前来朝拜，而是指许多披戴兽皮的舞蹈者的化装表演。它既是中华民族原始社会时期图腾活动的遗迹（“百兽率舞”可能是出猎前的祈祷，也可能是出猎归来的庆祝），因此透露出很强的宗教

^① 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社1992年第2版，第75页。

意味；同时，它也是一种包孕着审美意味的艺术活动，因此时刻必须体现出一定的美的规律。



青海省大通县上孙家寨出土的新石器时代彩陶盆。
高14厘米，口径29厘米，绘有5个饰以鸟羽的人物，他们连臂而舞，动作一致，反映出某种仪式意味

上古时期这种宗教性、仪式性的歌舞活动并没有随着文明的进一步发达而消失，而是一直延续到了夏商时期，甚至直到春秋战国时期还有所发展，在南方某些地区它依然是人们日常生活的主要内容之一。但总体而言，原本属于全体部落民众的群体性的扮装表演，已逐渐成为少数人擅长的专利，那些以娱神为主要目的又兼以娱人的歌舞表演者就是女性的巫和男性的覡。

如果说尧舜时代的“百兽率舞”主要是对生产劳动场景（狩猎）的象征性模拟，它与后世成熟的戏曲艺术之间的发生学关系尚不是非常地明晰，那么，春秋战国时期的巫歌、巫舞则已经多少孕育着某些戏剧性的艺术因子。王国维《宋元戏曲史》认为：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世也。”其实，与其说巫、覡发明了歌舞，不如说是巫、覡承担了以歌舞贯通鬼神的职责与功能。春秋战国时期，长江中下游的楚国依然弥漫着浓郁的巫风氛围，如《宋元戏曲史》所研究的，《楚辞》中的“灵”可能就是“巫”的后裔，“盖群巫之中必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之凭依，故谓之灵……是则灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”的确，我们从屈原的《九歌》中既可以感受到浓郁的宗教氛围和仪式意味，也仿佛时常看到某些类似戏剧表演的场景：钟、鼓、箫、瑟等乐器一应俱全的庞大乐队，华美艳丽的服饰与化装，手持香花仙草的舞者与歌者，独唱、合唱、对唱此起彼伏；而且，由于每个被祭祀的鬼神都有它独特的职责、个性和传奇经历，可以想见表演过程中必然会出现故事性的片段。《汉书·郊祀志》说：“楚怀王隆祭祀，事鬼神，欲以获