

中國戲曲述要

俞为民 著



辽海出版社

中国书画函授大学肇庆分校建校二十周年纪念册





中华文化百科(56) 卞孝萱 主编

中国戏曲述要

俞为民 著

辽海出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲述要 / 俞为民 著. —沈阳: 辽海出版社, 2011.9

(中华文化百科 / 卞孝萱主编)

ISBN 978-7-5451-1358-7

I. ①中… II. ①俞… III. ①古代戏曲—戏曲史—中国—通俗读物
IV. ①J809.22-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 171864 号

责任编辑: 段扬华

责任校对: 顾 季

封面设计: 佳图堂设计工坊

出版者: 辽海出版社

地 址: 沈阳市和平区十一纬路 25 号

邮政编码: 110003

电 话: 024—23284469

E-mail: dyh550912@163.com

印刷者: 三河市国源印刷厂印刷

发行者: 辽海出版社

幅面尺寸: 165mm×230mm

印 张: 12

字 数: 130.8 千字

出版时间: 2012 年 4 月第 1 版

印刷时间: 2012 年 4 月第 1 次印刷

定 价: 23.80 元

版权所有 翻印必究

目 录

引言	5
一、中国戏曲的发展历程	7
1. 中国戏曲的孕育	7
2. 中国戏曲的形成	19
3. 宋元南戏	26
4. 《永乐大典戏文三种》	35
5. 《荆》、《刘》、《拜》、《杀》	40
6. 高明与《琵琶记》	49
7. 元代杂剧	56
8. 元曲四大家	72
9. 王实甫与《西厢记》	89
10. 明清传奇	98
11. 梁辰鱼与昆山派	105
12. 汤显祖与《临川四梦》	114
13. 沈璟与吴江派	123
14. 李玉与苏州派	129

15. 南洪北孔	138
----------------	-----

16. 清代花部	149
----------------	-----

二、中国古代的戏曲研究	159
-------------------	-----

1. 中国古代戏曲研究的历史分期	159
------------------------	-----

2. 中国古代戏曲研究的理论形态与内涵	164
---------------------------	-----

3. 王骥德的《曲律》	168
-------------------	-----

4. 李渔的《闲情偶寄》	175
--------------------	-----

三、中国戏曲学必读书目简介	182
---------------------	-----



中华文化百科(56) 卞孝萱 主编

中国戏曲述要

俞为民 著

辽海出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲述要 / 俞为民 著. —沈阳: 辽海出版社, 2011.9

(中华文化百科 / 卞孝萱主编)

ISBN 978-7-5451-1358-7

I. ①中… II. ①俞… III. ①古代戏曲—戏曲史—中国—通俗读物
IV. ①J809.22-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 171864 号

责任编辑: 段扬华

责任校对: 顾 季

封面设计: 佳图堂设计工坊

出版者: 辽海出版社

地 址: 沈阳市和平区十一纬路 25 号

邮政编码: 110003

电 话: 024—23284469

E-mail: dyh550912@163.com

印刷者: 三河市国源印刷厂印刷

发行者: 辽海出版社

幅面尺寸: 165mm×230mm

印 张: 12

字 数: 130.8 千字

出版时间: 2012 年 4 月第 1 版

印刷时间: 2012 年 4 月第 1 次印刷

定 价: 23.80 元

版权所有 翻印必究

目 录

引言	5
一、中国戏曲的发展历程	7
1. 中国戏曲的孕育	7
2. 中国戏曲的形成	19
3. 宋元南戏	26
4. 《永乐大典戏文三种》	35
5. 《荆》、《刘》、《拜》、《杀》	40
6. 高明与《琵琶记》	49
7. 元代杂剧	56
8. 元曲四大家	72
9. 王实甫与《西厢记》	89
10. 明清传奇	98
11. 梁辰鱼与昆山派	105
12. 汤显祖与《临川四梦》	114
13. 沈璟与吴江派	123
14. 李玉与苏州派	129

15. 南洪北孔	138
----------------	-----

16. 清代花部	149
----------------	-----

二、中国古代的戏曲研究	159
-------------------	-----

1. 中国古代戏曲研究的历史分期	159
------------------------	-----

2. 中国古代戏曲研究的理论形态与内涵	164
---------------------------	-----

3. 王骥德的《曲律》	168
-------------------	-----

4. 李渔的《闲情偶寄》	175
--------------------	-----

三、中国戏曲学必读书目简介	182
---------------------	-----

引言

中国戏曲是中华民族文化宝库中一颗璀璨的明珠，她历史悠久，源远流长。自公元十一世纪正式形成迄今，已发展成遍布全国各地的三百多个剧种，拥有上万个剧目，为人民群众所喜闻乐见，是人民群众主要的娱乐形式之一。

中国戏曲也以她鲜明的民族特征，在世界剧坛上占有重要的地位，与古希腊悲喜剧、印度梵剧并称为世界三大古剧系统之一。直至今今天，仍以她独有的艺术魅力，为许多外国观众所喜爱。

本书将对中国戏曲的发展历史及其研究情况作一简略的介绍。

引
言

一、中国戏曲的发展历程

1. 中国戏曲的孕育

中国戏曲是一门融合了多种艺术门类的综合性艺术，因此，它的起源和形成过程也就是它所综合的各种艺术因素不断发展和逐步融合的过程，其中最主要的是歌舞和科白即言语、动作这两大类艺术，中国戏曲也就是在这两大类艺术的产生与发展以及相互交融和故事性的加强这一发展过程中逐步孕育而成的。

歌舞艺术的产生及其发展：歌舞艺术是组成中国戏曲的最重要的艺术因素，其起源也最早。据《山海经》所载，歌舞始于上古舜的时代，“帝俊（舜）有子八人，始为歌舞”。其实歌舞艺术早在原始社会就已经产生了。原始人在劳动时，为了协同动作，减轻疲劳和相互交流，常常按照一定的节拍唱歌，这就产生了最早、最原始的歌唱艺术，如《淮南子·道应训》载：“今夫举大术者，前呼邪许，后亦应之。此举重劝力之歌也。”在上古社会，歌舞所表现的内容与先民的劳动有关，如《吴越春秋》记载有一首《弹词》，相传为黄帝时期所作，词云：“断竹，续竹，飞土，逐穴（肉）。”歌唱的是狩猎活动，大意是说砍断竹子，做成弯弓，弹出混丸，追逐野兽。上古舞蹈的形体动作也是对劳动动作的模仿，如《尚书·舜典》载：“予击石拊石，百兽帝舞。”这是模仿狩猎的一种舞蹈。《吕氏春秋·古乐篇》也载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌，八阕。”1973年在我国青海省大通县上孙家寨村的一座马家窑类型的墓葬中，出土了一件内壁绘有舞蹈图案的彩陶盆。



据测定其年代为5000至5800年前（新石器时代）即相当于传说中的炎帝到黄帝时期^①。陶盆内壁上部绘有三组相同的舞蹈图案，每组五人，服饰相同，相互牵着手，头饰与尾饰摆向一致，表明在按着一定的节奏在舞蹈。从舞者有头饰和尾饰来看，歌舞所表现的是狩猎活动。在殷商时代的甲骨文中，“舞”字写作“𠂔”、“𠂔”、“𠂔”，像一个人两只手上各拿着一条牛尾，翩然起舞的样子，这正与《吕氏春秋》上所载的“葛天氏之乐”中“三人操牛尾”而歌舞的情景相合。

在上古时期，歌舞艺术与宗教仪式、图腾崇拜有着密切的联系。由于当时社会生产力水平低下，人类对自然现象无法认识和控制，以为在冥冥之中有一种神秘的力量在主宰一切，因此，人们或以歌舞的形式向神灵表示祈求或感谢，或以歌舞表达对氏族图腾和祖先的崇拜。如“葛天氏之乐”中所唱的八阙歌：“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《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。”葛天氏是传说中的一个远古氏族，从这八支歌的歌名来看，具有祭祀天地、图腾崇拜的性质，如《载民》、《敬天常》、《依地德》是祭祀天地，《遂草木》、《奋五谷》、《总禽兽之极》是祈求草木茂盛，五谷丰收，禽兽繁多。《玄鸟》是表示对图腾黑色的鸟的崇拜。又如《礼记·郊特牲》载：“伊耆氏始为蜡（chà或zhà）。蜡者，索也；岁十二月，合聚万物而索飧之也。其《蜡辞》曰：土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”伊耆氏也是远古的一个氏族，每年十二月要举行蜡祭，祭祀时唱一首歌，歌词大意是祈求风调雨顺，灾害不生，作物丰收。而主持祭的人叫“巫”，是沟通人和鬼神这间的使者，在祭祀时，由巫向神祝告，请求

^① 见金维诺《舞蹈纹陶盆与原始乐舞》，《文物》，1978年第3期。

神的指示。巫在向神祝告时，便是以歌舞形式来祝告的，如《说文·巫部》云：“巫，祝也。女能事无形，以舞降神者也。象人两袖舞形。”正因为如此，最早的“巫”字与“舞”字为同一个字。由上可见，上古歌舞既反映了人类劳动的情形，同时也反映了人类对神灵、祖先、图腾的崇拜，具有浓厚的宗教色彩。

在西周与春秋战国时期，随着社会的发展和生产力水平的提高，一方面，歌舞艺术的表演形式有了很大的进步与提高，另一方面，歌舞所反映的内容及其功用也发生了重大的变化。当时无论在宫廷还是在民间，祭祀歌舞仍十分盛行，然而与原始社会的祭祀歌舞相比有了很大的进步，一是故事性加强，二是娱人的成分增加。在西周初期，周公制礼作乐，整理前代流传下来的歌舞，建立了一个完整的宫廷雅乐体系，用于郊庙祭祀和朝会典礼。如著名的《云门大卷》、《咸池》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》等六部乐舞就是在这时整理而成的。这六部乐舞虽用于祭祀天地山川及祖先，但乐舞所反映的内容都是歌颂氏族领袖和奴隶主英雄人物的丰功伟绩，而不是对神灵或图腾的崇拜。其中《云门大卷》、《咸池》、《大韶》、《大夏》、《大濩》分别歌颂黄帝、尧、舜、禹、商等五个氏族领袖的功绩，《大武》是歌颂周武王伐纣的功绩。《史记·乐书》对《大武》的演出情形作了记载，曰：“总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周召之志也。且夫武，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而图是疆，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，盛威于中国也。分夹而进，事早济也。久立于缀，以待诸侯之至也。”从记载来看，这是一个群舞，舞蹈者手持干盾，不断地变换队形与舞蹈动作，以表示不同的内容。舞蹈一开始，可以说是一个序舞，表示武王代纣前的准备。一人扮武王



手持干盾，威严地站立在舞台上，以示武王与诸侯盟会伐纣，等候诸侯的到来。一人扮太公望，“发扬蹈厉”，即一边挥动干盾，一边猛烈顿足，二人分别扮周公、召公，表示武王伐纣有太公望与周公、召公的辅助。序舞之后，便正式表演武王伐纣的情形，分为六个段落：第一段是舞蹈者列队自北而出，向商进发。第二段是灭商。第三段是灭商后，继续南进，袭击淮夷。第四段是平定南方的疆界。第五段是伐纣功成，分茅列土，周公封于陕之左，召公封于陕之右。第六段舞队重新聚集在一起，表示对武王的拥护。中间一舞者扮演武王，挥动干盾，四下击刺，以示武王之威达于中国；然后舞队又分头而进，以示伐纣事业获得了成功，最后列队而立，表示天下平定，等待诸侯来朝。显然，这样的歌舞表演已具有一定的审美价值，故其功能并非只是娱神，也产生了娱人的效果。正因为如此，吴国公子季札看了《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》等乐舞的表演后，赞美不已。^① 孔子看了《大韶》的演出后，竟然三月不知肉味。^②

春秋战国时期，楚国南方民间祭祀鬼神的风俗很为盛行，在祭祀时，由巫表演歌舞以娱神。楚国著名的爱国主义诗人屈原所作的《九歌》本是楚国民间祭祀时的用的一套乐歌，虽然已经屈原作了加工与提高，但仍保持着原来的面貌。如《楚辞章句·九歌序》云：“《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作欢乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因作《九歌》之曲。”《九歌》共由十一支乐曲组成，其中《东皇太一》是用于对群神之

① 见《左传·襄公二十九年》。

② 见《论语·述而》。

首天神的祭祀，《云中君》用于对云神的祭祀，《湘君》与《湘夫人》分别用于对湘水男神与女神的祭祀，《大司命》与《少司命》分别用于对主寿夭、子嗣的男神与女神的祭祀，《东君》是祭祀太阳神，《河伯》与《山鬼》分别是祭祀男性的河神与女陛的山神，《国殇》是祭祀阵亡烈士，最后的《礼魂》是祭祀结束时群巫合唱。从内容上来看，这些乐歌所描写的都是神灵，然而已是人化了的鬼神，赋予了他们人类所具有的感情，如《云中君》、《少司命》表达了男神向女神的爱慕之情，《湘君》与《湘夫人》表达了男女湘水之神缠绵悱恻的爱恋之情和期而不至的哀婉。因此，这些歌舞虽是由于祭祀鬼神，但宗教的成分已不很浓厚，其娱人的功用大为增强，观众所看到的只是假借神的名义，表演普通人的悲欢离合之情，显得十分亲切，便从中得到娱乐。再从这些歌词所描写的情形来看，表演形式丰富多彩，有独舞，群舞，有伴舞，有独唱、对唱、合唱，舞姿千变万化，场面宏大。这样的歌舞表演显然已与上古社会的娱神歌舞有了很大的进步，正因为如此，近代著名学者王国维认为这种歌舞对后世戏曲的形成产生了很大的影响，谓其“浴兰沐芳，华衣若英，衣服之丽也；缓节安歌，竽瑟浩倡，歌舞之盛也；乘风载云之词，生别新知之词，荒淫之意也。是则灵（巫）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”。①

除了祭祀礼仪歌舞外，在周王朝与各诸侯国的宫廷中也有专门供贵族享用的娱乐性歌舞。这类娱乐性歌舞由于多用于宴享，故又称燕乐。如《左传·文公四年》载：“昔诸侯朝正王，王宴乐之。”燕乐所用的歌舞，有的出自乐工的创作，而大量的则采自民间，自西周初期一直到春秋战国时期，周王朝及

① 《宋元戏曲考》。