

大家小书

中国戏曲

余英时 著

北京出版社
北京出版



中国戏曲

么书仪 著



北京出版集团公司
北京出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国戏曲 / 么书仪著. — 北京 : 北京出版社,
2017. 10

(大家小书)

ISBN 978 - 7 - 200 - 13144 - 4

I. ①中… II. ①么… III. ①戏曲史—研究—中国—
古代 IV. ①J809.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 165267 号

· 大家小书 ·

中国戏曲

ZHONGGUO XIQU

么书仪 著

*

北京出版集团公司 出版
北京出版社
(北京北三环中路6号 邮政编码: 100120)
网 址 : [www . bph . com . cn](http://www.bph.com.cn)
北京出版集团公司总发行
新华书店经销
北京华联印刷有限公司印刷

*

880 毫米 × 1230 毫米 32 开本 8.625 印张 147 千字

2017 年 10 月第 1 版 2017 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 200 - 13144 - 4

定价: 38.00 元

如有印装质量问题, 由本社负责调换

质量监督电话: 010 - 58572393

序 言

袁行霈

“大家小书”，是一个很俏皮的名称。此所谓“大家”，包括两方面的含义：一、书的作者是大家；二、书是写给大家看的，是大家的读物。所谓“小书”者，只是就其篇幅而言，篇幅显得小一些罢了。若论学术性则不但不轻，有些倒是相当重。其实，篇幅大小也是相对的，一部书十万字，在今天的印刷条件下，似乎算小书，若在老子、孔子的时代，又何尝就小呢？

编辑这套丛书，有一个用意就是节省读者的时间，让读者在较短的时间内获得较多的知识。在信息爆炸的时代，人们要学的东西太多了。补习，遂成为经常的需要。如果不善于补习，东抓一把，西抓一把，今天补这，明天补那，效果未必很好。如果把读书当成吃补药，还会失去读书时应有的那份从容和快乐。这套丛书每本的篇幅都小，读者即使细细地阅读慢慢

地体味，也花不了多少时间，可以充分享受读书的乐趣。如果把它们当成补药来吃也行，剂量小，吃起来方便，消化起来也容易。

我们还有一个用意，就是想做一点文化积累的工作。把那些经过时间考验的、读者认同的著作，搜集到一起印刷出版，使之不至于泯没。有些书曾经畅销一时，但现在已经不容易得到；有些书当时或许没有引起很多人注意，但时间证明它们价值不菲。这两类书都需要挖掘出来，让它们重现光芒。科技类的图书偏重实用，一过时就不会有太多读者了，除了研究科技史的人还要用到之外。人文科学则不然，有许多书是常读常新的。然而，这套丛书也不都是旧书的重版，我们也想请一些著名的学者新写一些学术性和普及性兼备的小书，以满足读者日益增长的需求。

“大家小书”的开本不大，读者可以揣进衣兜里，随时随地掏出来读上几页。在路边等人的时候，在排队买戏票的时候，在车上、在公园里，都可以读。这样的读者多了，会为社会增添一些文化的色彩和学习的气氛，岂不是一件好事吗？

“大家小书”出版在即，出版社同志命我撰序说明原委。既然这套丛书标示书之小，序言当然也应短小为宜。该说的都说了，就此搁笔吧。

自序

这本书是人民文学出版社1994年版“中国古代文体丛书”中的“戏曲”分册。人文社的这套丛书，包括诗、词、赋、骈文、散文、小说、戏曲七个分册，我负责撰写“戏曲”分册。

从1978年就读于中国社科院研究生院文学系，我的专业即是中国古代戏曲，毕业后在文学所古代室工作，也一直从事戏曲研究。

这本书是从“文体”的角度，简要叙述中国古代戏曲的起源、完善、发展的历史，可以看作是关于中国古代戏曲史的入门书。写作这个小册子的时候，参考了张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》（中国戏剧出版社1980年版）、叶德均的《戏曲小说丛考》（中华书局1979年版）、周贻白的《中国戏曲发展史纲要》（上海古籍出版社1979年版）、《王国维戏曲论文集》（中国戏剧出版社1984年版）、《中国古典戏曲论

著集成》（中国戏剧出版社1959年版）等论著。

这次，北京出版社提出将这本书列入“大家小书”的丛书系列。我仔细重读了出版于二十多年前的这个小册子，修改了其中的一些不当的字句，核对了书中的引文，尽力添加了当年尚无严格要求的引文出处。

感谢北京大学艺术学院陈均教授的推荐。感谢人民文学出版社管士光先生提供原书的电子文版，免去我重新输入的麻烦。感谢在引文核对和添加注释的工作中，北京大学中文系李简教授给予我的帮助。

编辑出版过程中，王远哲工作的认真、细心，给我留下深刻印象，在此向他致谢。

2017年3月于北京蓝旗营

目 录

前 言 / 001

一 戏曲的准备阶段 / 016

二 戏曲形式走向完备 / 055

三 中国戏曲的完善 / 102

四 中国戏曲的高峰 / 145

五 中国戏曲的变化 / 207

结束语 / 256

前 言

在谈到戏曲这种文体的演化历史及其特征之前，我们首先遇到的问题，是对“戏曲文体”所涉范围的界定。戏曲，与我国古代传统文学样式，如诗、词、文、赋等不同，它并非是单纯供阅读的文本，它与接受者的关系，更重要的是在演出场所之中，从某种意义上说，写在纸上的戏曲文学剧本，并不是戏曲的真正的实现。它的实现还包含着更加复杂、丰富的艺术形式上的因素，诸如唱、念、做、打的表演，以及舞台布景、音乐伴奏、灯光等等，用一句通常的话来说，它是一种“综合艺术”。

不过，本书对戏曲的考察，主要是限定于“文体”的角度。也就是说，研究的是它作为中国古代文学诸种文学样式中重要的一种的发展过程及其特质，因而，自然就会把舞台表演上的种种因素放在我们考察的视境之外。但是，演出的实践、舞台表演对戏曲这种“文体”特质的确立与演变又是至关重要

的。甚至可以说，正是舞台演出的推动，才使“戏曲文体”得到发展和完善，那么，这方面情况如果加以忽略，自然将会造成严重的缺陷。考虑到这种复杂的关系，我给这本书确定的观察和论述原则是：以戏曲文学的文体作为分析的对象，而舞台实践将作为制约推动这种文体发展变化的重要条件来看待。

当我们开始进入中国戏曲文体的特点及其演化过程这一正题时，有两个问题是不能不先做些讨论的：第一是中国戏曲起源的问题；第二是与对传统诗词文赋，与对西方戏剧的考察相比，对戏曲的“文体”特征的考察在角度和侧重点上，应该有什么样的变化的问题。前一个问题涉及对史实材料的分析和我们分析的起点，后一个问题关系到我们的论述方法。

在中国文学的文体递嬗的历史上，戏曲文学的出现是值得注意的重要现象。这不仅仅因为戏曲属于俗文学范畴，它的作者和它的对象世界都不再囿于那个文学庙堂，更重要的是，这种文体的演变，已经偏离了传统诗文沿革的轨道。它的形成、发展，并非完全依赖于对前代诗、词的继承，而有它自身从萌发到成熟的漫长的历史。而从它的内部结构上看，诗、词也不再是它形成的唯一的，或者说是最重要的依据。这个文体形成的过程本身，就带有相当程度的独立性。

现代人把“戏曲”的表演艺术手段归纳为“唱、念、做、

打”，反过来说，以“唱、念、做、打”作为艺术手段的表演形式叫戏曲。

我们若搞一点训诂，追溯一下“戏”“曲”二字的本源，还是很有意思的。“戏”的繁体字为“戲”，在《说文解字》上被许慎释为“三军之偏也，一曰兵也，从戈，虐声”。看起来，这与我们今天概念中的“戏”字在内涵上似乎全不相干。但《诗经·淇奥》中就已有“善戏（戲）谑兮，不为虐兮”，可见，“戏”字在很早的时候，就已有游戏、玩笑之意。而“戏”与“兵”也并非真的不相干。姚华《说戏剧》中所言“戏始斗兵，广于斗力，而泛滥于斗智，极于斗口，是从戈之意也”，就沟通了“戏”与“兵”、与打斗之间的联系。事实上，在后世，游戏、玩笑乃至舞蹈、音乐与兵器、军队或战事之间的联系一直没有分离。汉朝有“武戏”。唐代有“剑器舞”。宋代“钧容直”（钧容，宋军乐名。“钧容直”为宋代宫廷仪仗中的军乐队）身兼护驾、奏乐二任。至于金代诸多“针儿线”“甲仗库”“军闹”“阵败”院本，元代以后的武戏就更不用说了。因此，把“戏曲”中的“戏”字理解为包含着“做”与“打”的内容，去事实该不会太远。“曲”字的意思比较简单，《国语·周上》有“使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书”的记载。曲即是乐曲、曲词之意。“戏曲”中

的“曲”也就代表了“唱”“念”的内容。

如果把远古俳优的即兴表演和应对玩笑当作“戏”的先祖，那么，先秦歌舞就应当是“曲”的源头了。作为两条并行的线索，古代优戏和歌舞，经过从先秦至南北朝、隋唐的发展，至宋始合而为一，形成真正的“戏曲”。因此，我们在描述戏曲的发生发展时，应该从看来与“文体”相去甚远的古优的表演与先秦歌舞开始。

比起诗、词、文、赋来，戏曲最明显的特点是它的“通俗性”和“实践性”。

所谓“通俗性”，是指戏曲最初由民间萌生，最终于民间落脚这一事实。它不再仅仅被置于案头供阅读、吟诵（充其量像词那样配乐歌唱），纯属于文人的领域。它要作为一种伎艺（广义的伎艺）到舞台上进行演出，面对着各阶层的观众，特别是广大的市民观众——一个世俗的世界。由于欣赏对象的拓展，使戏曲的发展在一定程度上必须偏离“正统文学”的轨道而另辟蹊径：它不仅要在文人的经营，而且要在市俗百姓的选择中，不断地调整自己存在的形态。从某种意义上说，南戏、杂剧、传奇、地方戏的递嬗变化，以及变化中的刻意求新，都是这种选择和调整的结果。

这里所说的“实践性”，并非是与“理论性”相对应的概

念，而是指戏曲的舞台实践特征。严格地说，一个戏曲文本只能供案头阅读，却不适合舞台演出，便不能算是成功的。它的最终实现，还是要在舞台上。这样，“戏曲文体”本身，就要不断地接受舞台表演的影响和制约。比如诗、词长于内心情感的刻绘，小说也可以做大量的心理描写，戏曲中的人物情感和内心活动，是通过曲词来表现的，但是，如果一个戏曲作品过多地使用歌唱抒情，会使人感到乏味，因此，创作者必须顾及舞台演出实践的效果，在戏曲结构、人物动作等方面下功夫。这就是“实践性”对文体构筑的反作用。其他如舞台及其他演出条件、虚拟性、程式性的表演方式，也都会影响到文体的特征。因此，我们在考察戏曲文体特征时，充分注意它的“通俗性”和“实践性”所带来的各种制约，是非常必要的。

我们在考察戏曲文体特征时，应该具有与考察诗、词、文、赋既相同但又相异的方法与角度。首先，戏曲熔诗、词、说唱文学于一炉，又受到表演上唱、念、做、打诸因素的直接影响，使我们的分析必须充分看到来自各方面复杂因素的作用。其次戏曲在某种程度上是执笔者、演出者与观众的“集体创作”的这一事实，又提醒我们注意到文人、演员、观众在创作、表演、欣赏时从不同角度出发的审美需求上的矛盾和统一

的状况。最后，戏曲属于雅俗共赏的艺术形式，它为不同文化层次的阶层所共同创造和接受。这些都是值得注意的方面。所以，戏曲的形成，就犹如涓涓细流，经过曲折蜿蜒，千回百转才汇成江河。而一旦形成之后，它的容量、它的社会作用、它的审美效应，都远远地超过了此前的诗、词、文、赋，它的魅力所及，几乎席卷了整个社会。因此，我们在描述戏曲文体演变的历史时，要特别注意到它在曲折而复杂的发展过程中与社会的、文学的诸多因素间的关系。

把中国戏曲与诗、词、文、赋等进行比较，可以看到戏曲有别于传统文学的特点，有助于我们研究方法、角度的确立。若是再做一点横向比较，则可以看到中国戏曲与西方戏剧的发展过程与文体变迁，也有明显的异同，使我们注意到民族特异审美心理对这一文体形成的影响。

西欧戏剧历史悠久，作为古代欧洲戏剧代表的古代希腊戏剧在公元前5世纪，便进入了繁荣时期。公元前3世纪至公元前2世纪，罗马戏剧也达到鼎盛。古代希腊和罗马戏剧，最初都是从宗教仪式而来，有着娱神的宗教意义，这一点，与中国的戏曲可以远溯到与图腾崇拜相关的巫觋歌舞是相同的。不过，希腊、罗马宗教仪式上的表演以歌唱为主，以语言表情达意，开启人的思维。而中国巫觋的表演，却是歌舞相兼，以舞为

主，更重形体表演，强调悦目怡情。严格地说，最初的古代希腊戏剧和罗马戏剧，并不是严格意义上的“戏剧”。它说唱相间而以合唱为主，间有演员的叙述，并与合唱队有简单的对白。后来，由于有取材神话的悲剧和取材生活的喜剧出现，合唱队的抒情成分逐渐减少，而随着剧情的复杂化，叙事成分逐渐增多，语言、动作和戏剧矛盾更加发达起来。后来，亚里士多德在《诗学》中将“悲剧”定义为“是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法，借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”。这说明古代希腊戏剧已经趋于成熟。

总的来说，希腊和罗马古代戏剧的构成和艺术表现还是比较单纯的。按照亚里士多德的说法，构成“戏剧”的几个必要条件是：①故事情节有一定长度。②媒介是语言。③表达方式是摹仿、代言。它虽然也曾与歌舞邻近，古希腊一度还产生过“集诗歌、散文、音乐、舞蹈以至于魔术和走绳索之类的各种杂技于一炉”（廖可兑《西欧戏剧史》），伴有滑稽、嘲弄场面的拟剧，但由于悲剧与古希腊对神的信仰相关，而喜剧又与当时的民主政治密切相连，纯属于民间的，粗俗而无节制的拟剧就在中世纪的宗教剧兴盛时消亡了。因此，一般说来，西

方“戏剧”中，歌舞和音乐的成分很少，即使时有出现，也没有构成主要的成分。这些，都是与我国戏曲相异的地方。

以古希腊的戏剧发展来看，从公元前7世纪酒神祭祀开始，到公元前4世纪《诗学》问世，经历三百年，戏剧的体制就基本上固定下来。而我国戏曲，若从先秦歌舞和两汉优戏算起，到宋代南戏出现，其间却经历了一千多年的时间。

探究西欧戏剧形成迅速，而中国戏曲发展缓慢的原因，是中国戏曲史研究中的一个古老命题。想要说清其间的复杂缘由，是相当困难的，或者说几乎是不可能的。不过如果排除一些涉嫌随意性太大的因素，至少下面两点值得我们考虑。

其一，西欧戏剧从一开始就是以颂神为主要内容，偏于思维型。以后顺理成章地把戏剧作为抽象思维的一种外化的手段，来表现人与命运、人与自身、人与环境关系的思考。从体制上看，从古剧的歌唱与戏剧，甚至与歌舞一体，到后世歌剧与话剧、舞剧分途，实际上是一个分解过程，一个把思维与娱乐一分为二的过程。而中国戏曲从巫覡的娱神（实际上是娱人）为主要内容开始，更偏重于满足感官娱乐的需求。中国人抽象思维不够发达的民族素质，寓教化于娱乐的思维模式，宗教观念淡薄，心魂所寄为现世今生的实用人生态度，都导致将教化、艺术、宗教、娱乐合而为一的倾向。中国巫覡的既娱人

又娱神的表演、变文俗讲将宗教与世俗的混杂、在戏曲社会功能上强调教化的主张，都是这种民族审美要求的具体表现。这种审美要求，常常由于混杂着许多非艺术因素，而使戏曲本身的特质被湮没，建立一种完备的艺术形式及文学文体的要求的自觉性受到抑制。因此，中国戏曲的发展，便表现为一个缺少强烈自觉意识的散漫的汇合过程。

其二，一种文学样式的发展和确立，必须有赖于有文化修养的知识阶层的介入。希腊和罗马戏剧从一开始就非常幸运地获得了这个条件。古代希腊三大悲剧家中，埃斯库罗斯是雅典的一个氏族贵族家庭的子弟，从小受到良好的教育；索福克勒斯出身于雅典一个富裕的商人家庭，具有很高的艺术才华；欧里庇得斯同时又是一个学者、思想家。喜剧家米南达是一个富裕的名门子弟。阿里斯托芬虽生平难考，但在他的戏剧创作中，显示了他对于政治、战争、哲学、艺术的见解，充分地证明了他有着极高的文化素养。罗马的泰伦斯、普劳图斯、塞内加也同样是知识广博而才能出众的剧作者。他们的出现，他们的艺术实践，不仅促成了希腊、罗马戏剧在语言、人物刻画、戏剧结构等方面的发展，而且对于西方戏剧的体制的定型，有着不可磨灭的功勋。

中国戏曲从它的萌芽阶段开始，就被排斥于正统文化之