



学者书屋系列

中国古代 戏剧史略

王晓依◎编著



Harbin Engineering University Press
哈尔滨工程大学出版社

中国古代戏剧史略

王晓依 编著

哈尔滨工程大学出版社

内 容 简 介

本书概述了古代中国戏剧的起源及发展,元杂剧与明清传奇的辉煌,以及清代京剧产生的过程,分析了各个时期优秀作家生活的时代背景及代表作品,力求深入浅出,努力将专业知识通俗化。另外本书还挑选出一些作家各个时期优秀作品中最为经典的段落附于各章之后,作为剧本选读呈现给大家,包括我国现存最早的南宋剧本《张协状元》,以期让人们能够切身感受到我国古代戏剧的精彩。

本书可作为艺术院校学生的戏剧史教材,也可作为各类戏剧爱好者的学习参考书目。

图书在版编目(CIP)数据

中国古代戏剧史略/王晓依编著. —哈尔滨:哈尔滨工程大学出版社,2010.5

ISBN 978 - 7 - 81133 - 761 - 7

I. ①中… II. ①王… III. ①戏剧史 — 中国 — 古代 IV. ①J809.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 068206 号

出版发行 哈尔滨工程大学出版社
社 址 哈尔滨市南岗区东大直街 124 号
邮政编码 150001
发行电话 0451 - 82519328
传 真 0451 - 82519699
经 销 新华书店
印 刷 黑龙江省教育厅印刷厂印刷
开 本 787mm × 960mm 1/16
印 张 9.5
字 数 156 千字
版 次 2010 年 5 月第 1 版
印 次 2010 年 5 月第 1 次印刷
定 价 17.00 元
<http://press.hrbeu.edu.cn>
E-mail: heupress@hrbeu.edu.cn

前 言

中国戏剧史是我国高校文科学生的选修课和戏剧、影视等相关专业学生的专业基础课,其重点内容是中国古代戏剧史。

研究中国古代戏剧史是一个浩大的工程,社会发展、剧本、人物、声腔、流派等都是古代戏剧史要研究的内容。20 世纪初王国维先生在《宋元戏曲史》中对 中国戏剧史进行了突破性的研究,在此后近百年的历史长河中,几代学者薪火相传,名家著述众多,取得了令世人瞩目的成就。不过,大部分著作是面向专业研究人员,囿于历史学的范畴,这些专著对专业研究是极有价值的,但却难以向大众普及。

考虑到学生的知识储备,他们很需要一部深入浅出、通俗易懂,适合文科学生通识教育,又适合戏剧相关专业类学生的专业要求的古代戏剧史专著,这也是我着手编著此书的初衷,也是成书过程中一以贯之的目标。

本书以戏剧的发展渊源为线索,介绍了我国古代不同时期戏剧的状况、主要流派和重要作家与作品。考虑到受众不同,本书没有面面俱到和过多地引经据典,对一些声腔的研究也略加忽略;但书中整个戏剧史的发生、发展过程是脉络清晰的,每一个戏剧发展时期的主要作家和他们的代表作,以及他们各自为推动中国戏剧的发展所作出的贡献是有阐述的。本书对各阶段戏剧所依托的社会背景也作了认真的分析,因为什么样的社会发展状态决定了会产生什么样的戏剧,或者说戏剧史实际上也包含了许多思想史和社会史的内容。

戏剧是综合性的艺术,是表演的艺术,但由于历史的原因,精彩纷呈的中国古代戏剧更多的是通过流传下来的戏剧剧本而呈现出来的。为了让学生们有切身的感受,所以在剧本选读中精选了名家名著的经典段落,以历代经典作品的深入分析与解读来带动对作家的理解与评价。不是站在现代人的立场而是尽量还原历史,使自己与古人处于同一境界,然后才去解读,才不至于远离本义。

希望此书对读者吸纳优秀的戏剧成果、进一步提高对中国传统文化精神的理解、丰富自身艺术修养等方面能有所帮助。

由于本人学术水平有限,加之时间仓促,书中不足之处在所难免,恳请读者给予批评指正。

编 者
2010.4

目 录

第一章 先秦至隋唐时期——中国戏剧的起源及发展	1
第一节 先秦至两汉	1
第二节 魏晋至隋唐戏剧	9
第二章 两宋戏剧	16
第一节 勾栏瓦舍里的杂剧	16
第二节 南戏——中国戏曲最早的成熟形式	25
第三节 金院本	32
第三章 元杂剧——中国戏曲的黄金时代	33
第一节 元杂剧概况	33
第二节 作家与作品分析	39
第三节 南戏与《琵琶记》	84
第四章 明清传奇	96
第一节 明代传奇	96
第二节 清代戏剧	118
参考文献	144

第一章 先秦至隋唐时期

——中国戏剧的起源及发展

第一节 先秦至两汉

关于中国戏剧的起源与形成问题,历来众说纷纭、莫衷一是。但不可否认的是,从先秦原始戏剧因素的酝酿,历经先秦至南北朝、唐宋时期的发展,以元杂剧为标志,进入中国古代戏剧的成熟与繁盛期,经历了一个漫长的历史过程。

1. 什么是戏剧

戏剧是一种舞台表演艺术,是文学、美术、音乐和舞蹈多种艺术的综合体。戏剧和其他艺术样式的不同点在于它通过演员的语言和形体动作来表现人物性格,开展故事情节,以揭示既定的主题。简言之,戏剧是通过演员装扮角色当众表演故事来反映社会生活中的各种冲突的一种艺术。在中国,戏剧是戏曲、话剧、歌舞等艺术的总称。在西方,戏剧(drama)即指话剧。戏剧按照类型可以分为悲剧、喜剧等,按题材可分为历史剧、现代剧、童话剧等。

2. 传统戏曲是戏剧的一个品种

在古代中国,我们所说的中国戏剧,其最重要的一个品种是我国传统的戏曲艺术。近代大学者王国维说:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”^①可见戏曲艺术是一种且歌且舞的装扮性的表演活动,它是我国戏剧发展到一定阶段的产物,是我国最有代表性的一种戏剧形态。

近百年的研究,对于中国戏剧起源仍然存在着较大的分歧,但在一点上是有共识的,即先秦诗、乐、舞三位一体的表演艺术对后世戏剧的产生与形成所具有的不可替代的启发性作用。故而我们不妨先考证一下我国先秦时代的歌舞场景。

^① 见《王国维戏曲论文集》。

一、原始歌舞与祭祀

(一)原始歌舞

从艺术来源于劳动这个角度说,中国在原始社会便产生了歌舞。尧舜时代,一种以装扮为主要艺术手段的歌舞活动便已经出现了,而装扮的对象大多是与他们的生活密切相关的动物。《尚书·舜典》载“击石拊石,百兽率舞”就是指人们装扮成百兽应节拍而舞。这种情形在《吕氏春秋·古乐》中也可以看到:“拊石击石,以象上帝玉磬之音,以致舞百兽。”

(二)巫与祭祀

当时的人们对大自然充满了神秘感,从而产生了对自然物的崇拜,或将其作为本部族的保护神,使之成为标志本部落的图腾,渐渐发展为图腾崇拜、鬼魂崇拜及各种巫术活动。而人们在祭祀过程中,正如郑州大学中文系陈抱成先生所说:“献乐乐神、娱神是必不可少的表示。献乐的目的,在使人神之间能于一种欣喜怡悦的氛围下沟通情感,从而为人间增进消灾得福的最大可能性。所以,上古祭祀必备歌舞、乐奏、唱颂,还有‘偃蹇以象神,婆娑以乐神’的舞蹈表演。”^①在这个过程中,逐渐产生了祭祀仪式的专职执行者,早期多为女性,称为“巫”。《说文解字》解释道,所谓巫,乃是“女能事无形以舞降神者也”。巫与舞,谓同义、同音字。她们装扮成神的代言人,参加各种除灾免祸、求神祭鬼的宗教仪式,并在仪式中进行迎神、降神、祈神和娱神的仪式表演。这些表演具有模拟性和歌舞性,以求达到人与神的沟通,因而也有人常把巫师的降神表演视作戏剧的起源。此时的“巫”已经逐渐脱离了生产劳动成为专门的神职人员,而且在后来也有了男性担任的巫,男巫称为“觋”。一些重要的祭祀是极为隆重的歌舞盛会,正所谓“国之大事,在祀在戎”^②。由于巫觋们在祭祀中的重要性,故而很受当时统治者的重视,这使他们拥有了较高的社会地位。

春秋战国时期,南方诸国的巫觋活动尤其兴盛。先秦以来的古籍上也一直说楚人信鬼好祀。东汉王逸的《楚辞章句》谓:昔

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,以乐诸

① 陈抱成. 中国戏曲宗教意识的世俗化[J]. 文艺研究, 1993(1).

② 选自《左传》。

神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁，见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙俚，因为作《九歌》之曲。

今天人们大多认同屈原的《楚辞·九歌》是祭祀仪礼中的祭歌。从中我们可以了解到当时民间祀神活动的盛况。当时的歌舞很是热闹，乐队相当丰富；舞蹈者的服装很漂亮，手里还拿着香花等物。巫觋是全场的主角，他们假托鬼神附体，带领着或接受着众人的祭祀。有时男女成队地群舞，有时独舞；有独唱或齐唱，也有对唱；既有抒情的舞蹈，也有执戈的武舞。最后一场是巫觋们的群舞“国殇”，表现着战士们勇敢战斗、不怕捐躯的精神和意志。很显然，我们从这些还没有走出巫祭仪式的歌舞中，已经可以看到宗教仪式向审美戏剧表演的慢慢蜕变。

不过我们认为，这些歌舞毕竟不同于戏剧，但确实对中国古典戏剧的产生有着深远的影响。

周代以后，在传统的巫祭活动的基础上，根据王权的需要，结合气候顺逆和农事丰歉等农耕文化而形成了主要的三种祭祀活动：祈求农事丰收的腊祭、驱邪避疫的雩祭和求雨的雩祭。

1. 腊祭

在每年的农历十二月，即年终之时，为了酬谢与农业生产有关的神或人、物等，把他们都请出来当作神灵来祭拜，同时祈求来年有更好的收成，这就是腊祭，它也是比较重大的祭祀活动。也因为如此，人们把进行腊祭的农历十二月称之为“腊月”。由于腊祭的整个仪式共分为八个环节进行，故而又称为“八腊”。到春秋时期，“腊”逐渐发展成为全国性的盛大节日。《孔子家语》曾记载孔子和子贡谈论“腊”的盛况，孔子称其为“百日之劳，一日之乐”。一年辛苦之后，人们载歌载舞欢庆丰收，而在欢乐之余则又寄托美好的愿望。

2. 雩祭

雩祭是最具有戏剧性的祭祀。它盛行于商周时期，并且一直在民间延续着，雩祭活动直接影响了后世某些戏曲现象的发生。

周代以后，史书开始有了关于雩祭方式的记载。在周代雩祭仪式的文字记载中可以看到其表演情况，《周易·夏官·方相氏》云：

方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百奴而时雩，以索室殴疫。

雩祭的主角是扮熊形的“方相氏”，他挥舞兵器搜索屋室各处并不断地作出驱

赶、殴打的象征和模拟动作,这种表演成为以后傩祭沿用几千年的固定仪式。方相氏的面目凶恶,一般认为是用来恐吓鬼怪、驱逐病疫。在汉代傩祭里,除了方相氏之外还出现了十二神,各自有自己的驱鬼功能和专门的镇辟对象。隋朝的傩祭“作方相与十二兽舞戏”(《隋书礼·仪志》),可见隋朝傩祭的表演成分很强了。到了唐代,傩祭一般在年三十夜晚举行,由太常寺乐人操办,行傩时由宫廷乐队在紫宸殿前奏乐,皇上设大宴招待臣僚,家属都上棚观看,百姓也可以进去。很明显,唐代的宫廷大傩已经很少有宗教成分了,更多的是节日庆典演出,带有了戏剧的成分。

(三) 傩戏

民间的傩祭仪式被随时应用在发丧的场合。后来,傩祭活动长期地保存了下来,在民间一直延伸到近代,逐渐演变为今天的傩戏。它的扮演者均戴着木制或皮制或纸制彩绘的面具。张艺谋导演的电影《千里走单骑》便是讲日本学者死后,其父为完成儿子的心愿,独自来到云南,追寻中国戏剧的源头——傩戏。

近二十年来,从事戏剧起源研究的一些人掀起了傩戏热。1981年,湖南省艺术研究所在湘西凤凰县召开了“湖南傩堂戏座谈会”,这是我国国内第一次召开傩戏研讨会。此后傩戏研究在国内渐次升温,随着傩戏研究的深入,中国戏剧起源问题也渐渐地成为傩戏研究者们关注的问题。傩戏被认为是中国戏剧的“活化石”也成为极其自然的推理。

二、先秦俳优演出

1. 优人

自从夏启开始,一代代帝王相沿成习,在宫中大量蓄养艺人加以训练,以供君王娱乐。所养蓄者有专以诙谐语言或滑稽动作以娱乐君王者,称为优人。他们当中有不少人是身材矮小的侏儒,不得已借此谋生。当时,对艺人有许多不同的称呼,如倡、俳、伶、侏儒、弄人等。其中擅长歌舞表演者称为倡优,专司吹打乐器者称为伶优,而从事调笑戏谑者则称为俳优。

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、臧施,实御在侧”。韦昭说:“侏儒、臧施,皆优笑之人。”可见就是当时的俳优了。

优从巫演化而来,仍然是祭祀礼仪的产物,但二者已有了很大的不同:巫既娱神,也娱人,但主要是娱神,而优的活动目的已经完全转到娱人上来了;优都是由男人充任的,巫则男女都有,以女的为主。

也因为以上的原因,优的社会地位明显要低于巫。巫是一种官职,巫凭借着“通神”的特殊身份,成为社会中的精神领袖。而优只不过是一种小臣的身份,即家内奴隶的身份,其主要任务是以歌舞、说笑和滑稽表演及以个人的身体缺陷来取悦于人。先秦时期的优多是奴隶出身,但却极富正义感,常不畏权贵,他们以自己的特殊身份在嬉谑讽刺中直谏最高统治者。即使优说错话一般也不受惩罚,因为在君王看来,卑贱的优构不成一种政治势力,所以也构不成威胁,更何况这种讽谏与艺术相伴,与愉悦合一。先秦时代有一些特别机智果敢的优,甚至获得了统治者的特殊信任,获得了较大的政治发言权,已成为“殿前弄臣”。《国语》《左传》《史记》等都有关于优参与政治活动的记载,其中最著名的便是优施、优孟等的故事。王国维在《宋元戏曲史》第一章《上古至五代之戏剧》中对晋之优施、楚之优孟给予了细致的考查。

2. 优施、优旃

优施,晋献公时人,能歌善舞,专供献公娱乐。据《国语·晋语》记载,献公夫人骊姬欲杀太子申生而立己之子奚齐,献公已允,恐大臣里克不服,遂向优施问计。施请里克赴宴。酒酣,施起而跳舞,并歌曰:“暇豫之吾吾,不如鸟鸟,人皆集于苑,已独集于枯。”大意是讽刺里克不会逢迎献公及夫人,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:“何叫苑,何叫枯?”优施说:“其母为夫人,其子为君,可不为苑乎?母既死,其子又谤,可不为枯乎?枯且有伤。”献公死,奚齐果然如愿继立。但历史便是如此无情,后来奚齐被里克所杀,骊姬也被杀。

有的优是直接以俏皮的语言来讽刺君王的,如《史记·滑稽列传》中记载了优旃谏秦始皇的故事。秦始皇想扩大他的园囿,东到涵谷关,西到雍和陈仓,优旃就说:“很好!多放些禽兽在里边。如果敌人从东方来,只要让麋鹿去触他们就够了。”这样,秦始皇终于打消了这个念头。可见,有些优正如司马迁所说:“谈言微中,亦可以解纷。”恰恰说出了优的一个特点。

3. 优孟衣冠

优孟为楚庄王身边的俳优,身高八尺,机敏诙谐,颇得庄王器重。

据《史记·滑稽列传》记载,当时楚国的名相孙叔敖一生廉洁奉公,在他的治理下,楚国日益强大,但他自己却家无余财。孙叔敖与优孟有旧交,他死前对儿子说,以后家里穷困可找优孟。孙叔敖死后孙家果然败落,孙叔敖之子每日靠卖柴为生。一日,他途中偶遇优孟,记起父亲的临终嘱托,便向优孟求助。优孟见孙叔敖之子

面有菜色,身负重柴,不觉喟然一叹,对他说:“你不要到远处去,以免国王以后找不到你。”回宫后不久:

(优孟)即为孙叔敖衣冠,抵掌谈语。岁余,象孙叔敖,楚王及左右不能别也。庄王置酒,优孟前为寿。庄王大惊,以为孙叔敖生也,欲以为相。优孟曰:“请归与妇计之。”……三日后,优孟复来。王曰:“妇言谓何?”孟曰:“妇言慎无为,楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相,尽忠为廉以治楚,楚王得以霸。今死,其子无立锥之地,贫困负薪以自饮食。必如孙叔敖,不如自杀。”……于是庄王谢优孟,乃如孙叔敖子,封之寝丘四百户。

这是中国历史上首次留下记载,一位优人在现实生活中模拟扮演一个真人的动作情态的“优孟衣冠”的故事。几乎所有的中国戏剧史书上,都记载了这则轶事。它的重要意义在于,优孟的扮演行为,第一次较为接近了严格意义上的角色含义。尽管这个角色还不是活动于舞台的戏剧情境之中的,他较多的是模仿,缺少最主要的戏剧情境和结构。但可以肯定的是,优人们的表演已经不具有宗教色彩,以娱人为目的,所以我们说俳优是最为接近戏剧艺术的。

三、汉代角抵戏《东海黄公》

原始歌舞、祭祀礼仪、巫觋及优的活动,原本分散在各个部落及后代的宫廷中,直到公元前 221 年秦始皇统一中国之后,产生了各方面的交流与融合。但秦朝太过短暂,虽然留下了长城与兵马俑等建筑与雕塑奇观,但艺术世界真正的丰富和活跃则要到刘邦建立了大汉王朝。汉朝是中国历史上奠定中国文明的关键时期,由于文、景二帝相继采取了轻徭薄赋、与民休息的政策,数十年间,人民富足,全国呈现一派繁盛景象,京都长安更是成为盛极一时的大都市。各种休闲娱乐活动也空前繁荣起来了,文化艺术也有了较快的发展。在先秦各种表演技艺的基础上,艺术门类进一步增多,艺术形式也异彩纷呈,为中国戏剧艺术的形成奠定了新的基石。

1. 百戏杂陈

汉武帝时,政府设立了专门的音乐机构“乐府”,广泛采集“汉世街陌讴谣”之作,再经文人润色,入乐后进行歌舞演出。此外,张骞通西域后,促进了两地之间文化艺术的交流与发展,不仅仅带来了西域各地的歌舞伎艺,还使得远在欧洲罗马的诸多艺术形式通过西域传入中国,从而进一步促进了汉代各种艺术形式的快速发展。“百戏杂陈”最生动地概括了汉代艺术世界的丰富和活跃。

“百戏”实为汉代歌舞、幻术、杂耍等娱乐活动的总称，它是汉代表演艺术的主体部分。它原是汉代民间演出的艺术，由于它最初散在民间各地，故又称为“散乐”。后来，百戏影响渐入宫廷，且在上层社会中非常流行。汉武帝就曾从民间征集一大批杂戏到长安去进行串演，规模盛大。后来，长安、洛阳等地还设立了专供观戏的大场子——平乐观。由于百戏是集诸种表演于一炉的大杂烩，是一种“俳優歌舞杂奏”，则真正联系百戏的纽带是宴乐，即在酒宴中进行娱乐性的表演。我们在汉代画像石、画像砖和壁画里常常见到浩大的宴乐百戏演出场面，正是其真实写照。

关于汉代百戏，记载最为详细的当是东汉张衡的《西京赋》。从他对一个叫做“总会仙倡”的演出节目的描述，我们可以看到一个很有气魄的表演场景：

华岳峨峨，冈峦参差；神木灵草，朱实离离。总会仙倡，戏豹舞黑；白虎鼓瑟，苍龙吹篴。女娥坐而长歌，声清畅而透蛇；洪崖立而指麾，被毛羽之纤罗。度曲未终，云起雪飞；初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷。霹雳激而增响，磅礴象乎天威……

这与其说是一场演出，不如说是一场欢庆盛典。曾经对人们造成巨大威胁的雷电雨雪，在这里已成为一种观赏性的对象；白虎、苍龙也下降为美的苑囿中的普通成员；介乎于人神之间的娥皇、女英等，也都没有了凌驾于世人之上的缥缈感而放声歌唱，歌声委婉又清脆嘹亮。

2. 角抵戏

汉武帝时，百戏中的一种“角抵戏”已很兴盛，它也是我们要重点研究的。角抵戏的名称始见于秦，《史记·李斯列传》说：“（秦）二世在甘泉，方作角抵优俳之观。”东汉的应劭的《汉书》集解曰：“角者，角材也；抵者，相抵触也。”东汉文颖注曰：“秦名此乐为角抵，两两相当角力，角技艺射御，故曰角抵也。”三者合观，知道其来源于战国时期的武备训练，秦时正式命名。

也有说其来源与蚩尤有关。宋代陈旸《乐书》说：

或曰蚩尤氏头有角，与黄帝斗，以角抵人。今冀州有乐名“蚩尤戏”，其民两两戴牛角而相抵，汉造此戏岂其遗象邪？

此说也不无根据。因为“角抵”“蚩尤”均称“戏”，《说文解字》曰：“戏，三军之偏也，一曰兵也。”戏字是与战斗有关的，古代凡称“戏”的一类表演，多带有竞技的

意思。中国文字的“戏剧”两字,在古文文言中写作“戲劇”,两字的左边都作虎形,“戲”字从戈,“劇”字从刀,都表示蒙虎皮、动刀枪、模拟格斗争战的形状,所以古人又说“虚戈为戏”。像“蚩尤戏”这样,用虚拟的形式表现古代战斗的具体情态的娱乐表演,显然是原始戏剧的滥觞。

3.《东海黄公》

汉时,角抵戏已逐渐演变成为一种有固定内容和情节结构,由角力者扮演人物的故事表演。史书上有明确记载的第一次由演员扮演人物,并通过动作表现冲突,按照编好的情节叙述一个有头有尾、有发展的独立故事的舞台艺术作品,应该是汉武帝时期的角抵戏《东海黄公》。它最初流行于陕西关中一带民间,对这段故事的记载较为详细的是东晋葛洪的《西京杂记》:

有东海人黄公,少时为术能制蛇御虎,佩赤金刀,以绦绀束发,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。

可见《东海黄公》描写了一个带有巫术性质的角斗故事。它仍属于角抵的竞技范围,但已非“两两相当角力”的单纯竞技表演之角抵戏,而是戏剧化为一个有简单情节的故事了。

此时的两个演员都有了特定的服装与化装:扮演黄公的必须用绦绀束发,手持赤金刀,他的对手必须扮成虎形。表演中有人虎相斗、人被虎杀的固定情节,人物有与扮演对象相适应的装扮。演员的动作也非单纯的角斗、相扑,而是趋于舞蹈化了。我们可以想见,舞台上,黄公手握金刀,脚下跳着“禹步”(古代舞蹈的一个基本步法),口中念念有词,奋力与虎搏斗,最后气力衰竭,倒在血泊里……这已是我们想象中的古剧形式了。

这出戏有角色扮演、有情节、有假定情境且娱乐性强,理所当然地成为中国戏剧萌芽时期的一个重要里程碑。在这个戏中的竞技,也已经不是凭双方的实力,而是按故事的预定,最后黄公必须被虎所杀。尽管它无对白无歌曲,但它仍然是探溯中国戏剧早期源流的一个重要标志。它已经突破了汉代以前角抵戏仅仅展现武艺,角力取胜的固有格局,它不为娱神只为娱人,它是中国古代戏剧之始是毫无疑问的。正如周贻白先生所说“后世戏剧,实于此发端”。^①

^① 周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 上海:上海世纪出版集团,上海书店出版社,2007:23.

四、小结

我国在尧舜时代,一种以装扮为主要手段的歌舞活动已经出现了。在各种祭祀中,最具戏剧性的便是雩祭,它盛行于商周时期,一直在民间延续到近代,逐渐演变为傩戏。

从夏启开始,君王宫中大量蓄养艺人以供他们娱乐,从事调笑戏谑者则称为俳优。《史记》记载的“优孟衣冠”的故事是以娱人为目的,但其主要是模仿,还缺少最主要的戏剧情境和结构。汉武帝时期的角抵戏《东海黄公》已经有角色扮演、有情节、有假定情境,是中国古代戏剧之始。

第二节 魏晋至隋唐戏剧

一、魏晋到隋朝时期的歌舞戏

魏晋南北朝时期是我国历史上极为动荡的战乱时期,朝代更迭频繁,疆域改易不定,晋的统一也极为短暂,致使经济发展也不同程度地遭到破坏。战争使许多北方的居民南迁,很多原本富庶的地区和繁华的城市已荒无人烟了。但作为戏剧因素的诸多文艺表演样式的发展却并没有停滞不前,因为各族的大迁徙同时也是一个大融合的过程。中原的汉族大量迁到江淮流域去,而北方的各族却和汉族逐渐同化。到了唐代,有的几乎就融合成为一个民族了。这样的一种民族的融合,当然带来了文化上的融合。

在戏曲方面,最重要的就是少数民族歌舞和汉族民间歌舞、角抵的结合,而且循着《东海黄公》这个以角抵演故事的路子,发展出《踏摇娘》《兰陵王》《拨头》等带故事的歌舞来。这些节目的特点是:综合了歌舞、角抵等伎艺,并以一个故事贯穿起来;虽然仍不是以演故事为主,而是以歌舞、角抵为主,但它们较之无唱无白的《东海黄公》还是迈进了一步,已经具备了初步的情节结构和载歌载舞的特点,也为日后宋元杂剧的诞生奠定了基础。按王国维的观点:“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。”^①

隋代,是结束了南北朝的混乱局面,使中国归复统一的时期。虽然它像秦朝一样比较短命,但“古今称国计之富,莫如隋”。^②“古今”两字,未免包括太大,但对南北朝而言,却已大大超过。反映在艺术上,当时的音乐、舞蹈乃至百戏,都呈现出空前的发达。隋朝一方面把南北朝一些官方乐舞加以收集,一方面则尽力征取民间所有散乐而作集中的演出。据《隋书·音乐志》载:

大业二年,突厥染干来朝,炀帝欲夸之,总追四方散乐,大集东都。自是每岁正月,万国来朝,留至十五日,于端门外,建国门内,绵亘八里,列为戏场。百官起棚夹路,从昏达旦,以纵观之,至晦而罢。伎人皆衣锦绣缛彩,其歌舞者多为妇人服,鸣环佩,饰以花毼者,殆三万人。

这里面的东西,自然多为承前代遗制,但戏场绵亘八里,可见其排场之大。

二、唐朝歌舞戏

历史进入到我国封建社会发展的最高峰——唐朝,其稳定的经济、强大的军事、活跃的外交造就了我国封建文化艺术的黄金时代,其时之诗文、传奇、音乐、舞蹈、绘画、雕塑等艺术均出现了辉煌灿烂的景象,其中的音乐、舞蹈等艺术直接刺激了中国戏剧的发展。唐代戏剧有两个特点,一是歌舞戏继续流行并有所发展,二是参军戏普遍流行。

唐代最有名的歌舞戏非《拨头》《踏摇娘》《兰陵王》莫属。此三剧实产生于南北朝时期,在唐朝继续流行并且又有所发展,使其初具戏剧规模了。

唐代段安节的《乐府杂录》载有唐代各乐部,其戏与舞包括最多者,则为“鼓架部”。其原文如下:

鼓架部:乐有笛,拍板,答鼓——即腰鼓也……戏有“代面”——始自北齐神武帝,有胆勇,善战斗,以其颜貌无威,每入阵,即着面具,后乃百战百胜——戏者衣紫,腰金,执鞭也。“钵头”——昔有人,父为虎所伤,遂上山寻其父尸,山有八折,故曲八叠——戏者被发、素衣,面作啼,盖遭丧之状也。“苏中郎”——后周士人苏葩,嗜酒落魄,自号中郎,每有歌场,辄入独舞——今为戏

① 王国维.宋元戏曲史[M].南京:凤凰出版传媒集团,江苏文艺出版社,2007:6.

② 选自马端临的《文献通考》。

者,羊绯、戴帽,面正赤,盖状其醉也。

1.《兰陵王》

《兰陵王》便是《代面》。关于此剧,其他旧集也有记载,如《旧唐书·音乐志》云:

代面出于北齐。北齐兰陵王长恭,才武而面美,常着假面而对敌。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。

“代面”一词已点明了此歌舞剧最突出的特点——需戴假面具进行演出。兰陵王是北齐文襄王的第四个儿子,作过兰州刺史,他怕自己相貌无领兵大将的气势,为此,他特命人制作了一个凸眼隆鼻、狰狞可怖的面具。作战时带上它,产生极大的威慑力量,所向披靡。关于他的传奇业绩迅速地在民间广泛流传开来。当时就有人依据兰陵王的事迹,编成假面歌舞,常常在将士出征前或庆功宴会上表演,以壮军威。唐以前的《兰陵王入阵曲》和舞蹈《兰陵王》,至唐代,其戏剧成分日益浓重,发展成为戏剧《兰陵王》。此时的《兰陵王》除了主人公高长恭外,还有象征五百勇士和守城将士的北齐军及包围兰陵王的北周军。他们在歌舞中战斗厮杀,故事情节有冲入敌阵、战至城下,揭开假面以示真面,继而开城营救、合力攻击敌人并取得胜利等。兰陵王身穿紫袍,腰束金带,手执钢鞭,脸罩狰狞面具,其厮杀场面也一定火爆,因此有人称它是“武戏之祖”也不无道理。又因为它是以我国历史上的真实人物为主角,所以也可称是我国最早的历史剧了。

到了盛唐时期,《兰陵王》已经成为最受欢迎的保留节目。据《全唐文》卷二七九郑万钧《代国长公主碑》记载,武则天时,“歧王年五岁,为卫王,弄《兰陵王》。”以五岁幼童演此戏,足可以证明此戏在唐代宫中已十分流行。

经过唐代末年大规模的战争动乱之后,《兰陵王》在中国已经失传,但在日本的宫廷乐舞中却长期地被保留了下来。日本于隋唐时期曾经习传许多中国歌舞,《兰陵王》就是其中之一,日本保存了其历代《兰陵王》歌舞面具 64 件。另外,日本古画《信息古乐图》(约画于 12 世纪,相当于北宋时期)里也绘有包括《兰陵王》在内的一批唐代歌舞图。

2.《拨头》

也称《钵头》,《旧唐书·音乐志》作《拨头》,并云:“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”,所载较《乐府杂录》略简。它是由西域传入内地的乐舞节目,原来不过是一种民间艺术,到了唐代却已成为专业表演艺术

家的节目了。写胡人为猛兽吞噬,其子披发素衣,上山寻兽,为父亲报仇,边行边泣边歌,一副临丧哀痛的形象。

《钵头》在唐代也非常流行,因为它迎合了整个社会尚武喜功的风尚,胡儿丧父的不幸令人动情,既有初步的故事框架,又有歌舞以及技艺表演,悬念感很强,深受欢迎。唐宪宗“千秋节”时宫廷艺人容儿曾表演此剧,诗人张祜曾写道:

争走金车叱鞞牛,笑声惟是说“千秋”。

两边角子羊门里,犹学容儿弄《钵头》。

即使是在庆祝皇帝生日的“千秋节”这样的日子里,长安的街头巷尾,老百姓们还在学着表演《钵头》戏呢,可见其受欢迎的程度。

无论是《钵头》还是《兰陵王》,都已经是一种有故事、有人物、载歌载舞、展示技艺的戏剧性表演。日本雅乐,也有《拨头》一种,系从中国唐代传去,今天尚存舞者所戴面具的摹绘。

3.《踏摇娘》

《踏摇娘》是唐代歌舞戏中最接近戏剧的突出代表,也就是《乐府杂录》中所言的《苏中郎》。

《踏摇娘》最初在民间演出。《全唐诗·卷七》中唐人常非月的诗《咏谈容娘》(“谈容”为“踏摇”的音转)有如下描写:

举手整花钿,翻身舞锦筵。马围行处匝,人簇看场圆。歌要齐声和,情教细语传。不知心大小,容得许多怜。

首句写演员动作,次句写演员舞姿,三、四句则写出四面围观的“露天剧场”与观众。“歌要齐声和,情教细语传”,说明演出时不仅仅有歌唱帮腔,而且还有“说白”,末二句则生动地写出了演出效果。

《踏摇娘》被唐代宫廷吸收后,成为其主要的歌舞剧目之一。唐崔令钦的《教坊记》有“苏五发张少娘善歌舞,亦姿色,能弄《踏摇娘》”。甚至连朝中大臣工部尚书张锡也会《谈容娘舞》(见《旧唐书·郭山恽传》)。

对《踏摇娘》的记载,史料相对比较丰富,一是如上述《乐府杂录》的记载,这段记载中,主人公仅仅有苏中郎一人,在场上进行独舞表演,其服饰装扮及面部化妆都突出其醉状。杜佑的《通典》也有记载,而对《踏摇娘》歌舞的起源和表演形式有着最为详细描述的就是唐代最重要的戏剧著作《教坊记》: