



周贻白

戏剧论文选



周贻白戏剧论文选

湖南人民出版社

周贻白戏剧论文选

责任编辑：李恕基

装帧设计：曾东凡

•

湖南人民出版社出版

(长沙市展览馆路14号)

湖南省新华书店发行 湖南省新华印刷一厂印刷

•

1982年5月第1版第1次印刷

字数：405,000 印张：19.625 印数：1—4,000

统一书号：10109·1486 定价：(平装)2.45元 (简装精装)2.75元

《周贻白戏剧论文选》序

老友周贻白先生在一九七七年故去了，得年七十八岁。但他素日身体很好，如无“四人帮”十年的折腾，他一定还能活得更长，对于戏曲研究工作的贡献一定会更多。想到这里，是令人感到遗憾的。

他的令嗣华斌，颇能不堕父业，在贻白故去之后，能够较快地使遗作《中国戏曲发展史纲要》出版，现在又和贻白的学生一道编成了这个论文选集，准备出版，要我来做一篇序。我和贻白相识五十余年，这篇序是不能推辞的。

贻白先生当国家多事之秋，一生过着不安定的日子。但是他从小对于戏曲薰染甚深，一直走着一条自学钻研戏曲，特别是戏曲史的道路。也许他学无师法，但有过许多舞台实践的经验：当过演员，写过剧本，和许多戏曲演员始终有来往；他的研究工作不是纯靠书本知识，所以能自成一家，有自己的独到见解。世界上研究中国戏曲史的学者不少，但写成完整史书而能独树一帜的，王国维、青木正儿之外，就要数到贻白了。贻白写戏曲史，最初是三卷本的《中国戏剧史》，后来经过修订成为《中国戏剧史长编》，意思是：这还不过是史料的排比，还不算表达了他的史观的著作；到了晚年，终于完成《中国戏曲发展史纲要》。贻白治学，不满足于已有的

成就，总要求百尺竿头更进一步，每写一本书，总有些新的见解，所以用了毕生之力，以求达到戏曲史研究的更高水平，直到呼吸停止，这才罢休。这点精神，是值得我们学习的。我比贻白要小十岁，在他开始着力从事戏曲史研究之时，我还没有入门。我之从事这方面研究，也是受了他的一定影响的。

这本《周贻白戏剧论文选》，多半是贻白在戏曲史编撰同时的许多专题论文。这些论文都是下了功夫写出来的言之有物的文章，对于戏曲研究工作都是极有价值，而且是有益后学的。今天结集出版，无疑是一件大好事。

张 庚

一九八一年四月十五日

目 录

编写《中国戏剧史》的管见.....	(1)
中国戏曲发展的几个实例.....	(13)
中国戏剧与傀儡戏影戏.....	(32)
中国戏剧与舞蹈	(81)
中国戏剧与杂技	(110)
中国戏曲的舞台美术	(157)
中国戏剧的上下场	(182)
中国戏曲声腔的三大源流.....	(194)
中国戏曲声腔史的新页	(222)
中国戏曲的喜剧	(237)
中国戏曲本事取题之沿袭	(245)
三十六种剧情的检讨	(264)
曲海燃藜	(276)
范文若《花筵赚》.....	(276)
朱 确《秦楼月》.....	(279)
石 琰《酒家佣》.....	(283)
谢寤云《蝴蝶梦》.....	(285)
张漱石《梦中缘》.....	(286)
查慎行《阴阳判》.....	(290)

胜乐道人《长命缕》	(292)
吴伟业《秣陵春》	(294)
王 墅《拜针楼》	(298)
丁耀亢《蚰蛇胆》	(300)
黄之隽《忠孝福》	(304)
东山痴野《才貌缘》	(307)
周 书《鱼水缘》	(309)
吴恒寅《义贞记》	(311)
金兆燕《旗亭记》	(314)
黄 振《石榴记》	(316)
徐 熾《镜光缘》	(319)
傅玉书《鸳鸯镜》	(320)
梅窗主人《百宝箱》	(323)
于有声《双缘帕》	(326)
张九铨《六如亭》	(327)
顾椿年(?)《桂香云影》	(330)
张 衡《芙蓉楼》	(331)
曼陀居士《三斛珠》	(333)
味兰菴《侠女记》	(335)
蒋思涉《青灯泪》	(338)
张 道《梅花梦》	(339)
陈学震《双旌记》	(342)
杨小坡《鹦鹉媒》	(344)
陈继辂《洞庭缘》	(346)
张云襄《芙蓉碣》	(348)
范元亨《空山梦》	(349)
宣 鼎《返魂香》	(352)
许之衡《霓裳艳》	(355)
皮黄剧的变质换形	(358)
湘剧漫谈	(378)

谈汉剧	(458)
谈楚剧	(478)
闽 剧	(494)
湖南的祁阳剧与花鼓戏	(511)
赣剧的弋阳腔与徽剧的青阳腔	(516)
柳子腔命名质疑	(522)
同州梆子所给予我的喜悦	(531)
同州梆子演出的三个戏	(536)
川剧观后琐记	(540)
《孙安动本》观后感	(544)
选授《桃花扇》传奇纲要	(548)
 北宋墓葬中人物雕砖的研究	 (557)
南宋杂剧的舞台人物形象	(576)
侯马董氏墓中五个砖俑的研究	(582)
元代壁画中的元剧演出形式	(589)
 回忆王瑶卿先生	 (597)
一笛秋风唱尾声	(607)
——悼欧阳予倩同志	

编写《中国戏剧史》的管见

中国戏剧，自唐代中叶的“歌舞戏”和“参军戏”开始，已经逐渐走向以故事内容为主，综合其他姊妹艺术，通过演员扮饰人物，用具体的形象在舞台上表达出来。由是而形成所谓“戏剧”这一独立艺术部门。截至解放前为止，这一段漫长的时间，其经历的过程，源远流长，极尽迂回曲折之致。同时，有许多事物，虽可凭诸记载，考其根据，但因过去记载这类事物的人，多为文人学士之流，基本上属于旧日的封建统治阶级，或为旧日封建统治阶级的帮闲者。若用今日的立场和观点来看，对于材料的审查和抉择，便不是一件很简单的事。特别是中国戏剧具体地形成一项艺术部门以后，记载较详的如宋代杂剧，有剧本流传的如元人杂剧，无论为剧本撰作，为舞台表演，事实上已经形成两条道路。这两条道路，便是一为属于封建统治阶级官方的所谓“教坊”，一为被统治的民间的所谓“勾栏”。其组织形式虽无截然不同之处，但其服务对象，前者是当时的封建统治阶级，而后者则为被统治的人民大众。尽管教坊中人，多数是从民间勾栏艺人中征取而来，一旦这些艺人仍回到民间，在表演形式上或不免蒙受教坊的影响，但因各自的发展方向不同，从内容到形式，不但在所表演的节目上有其矛盾，而且往往是由民间勾栏主

动地用自己的节目而向官方的教坊展开斗争。这种情况，虽然是两种文化彼此消长从而促进一项艺术的发展的必然现象，实际上却是中国历代以来阶级斗争的一种表现。不宁唯是，以中国戏剧而言，除了官方与民间的两条道路的斗争之外，自从有了剧本的撰作，所谓“戏曲”，便成为一项专供文人学士们发挥才情和学问的文学体制。而对于舞台表演，则等闲视之。甚至把舞台表演的实践者，认为是不足挂诸士大夫齿颊的“贱伎”。比方在元代，便有人说：“良家子弟所扮杂剧，谓之行家生活；娼优所扮者，谓之戾家把戏（戾家，指其乖戾而非正道）。”甚至有人引据关汉卿的话说：“非是他当行本事，我家生活。他不过为奴隶之役，供笑献勤，以奉我辈，子弟所扮，是我一家风月。”（俱见《太和正音谱》）姑无论关汉卿曾否这样说过，但他能“躬贱排场”，则不但是能够联系实际，同时也是在当时的历史情况下的一种进步表现。何况，根据他现存的一些作品来看，虽不免在时代上具有其阶级的局限性，其对当时的所谓“娼优”，并未一律认为是“奴隶之役，供笑献勤”。然而，由此反映出自元代以来，剧本的撰作者，和舞台的扮演者，不仅两者之间，具有一道鸿沟，实质上“行家”与“戾家”的分别，也便是一种阶级矛盾的反映。以往撰作中国戏剧史者，夙推王国维为开山。但仅略陈既往，而集中于宋元两代之缕述，即所谓《宋元戏曲考》。他如《戏曲考原》、《优语录》、《唐宋大曲》、《古剧脚色考》、《录曲余谈》等篇，则皆为其撰作《宋元戏曲考》一书的准备工作。自其立场和观点而言，虽曾阐述源流，偶亦联系舞台事物，但其主要论点，却倾向于剧本文学方面。比方他认为《琵琶记》

吃糠》一出的文词：“此种笔墨，明以后人全无能 为 役，故虽谓北剧南戏，限于元代可也。”又如他对元剧的文章，认为是“有意境”，并且解释着说：“何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出。古诗词之佳者，无不如是。元曲亦然。”这看法虽然不错，实际上是一种“本色”或“自然”的申论。他又说：“明以后，其思想结构，尽有胜于前人者，唯意境为元人所独擅。”其实“思想结构”，在今日看来，较之文章的“本色”或“自然”更为重要。而王氏认为“北剧南戏，限于元代”，至少是他对于一个剧本的“思想结构”，注意得不够。同时，因为他倾向于剧本文章的所谓“意境”，却把如何才能表达这种“意境”的舞台扮演置之不论。这虽然是明清以来论述中国戏剧者的一种积习，实际上是剧本撰作者与舞台扮演者之间的阶级矛盾的未能获得解决。王氏既出身于清末资产阶级而无所改变，辛亥革命以后，且仍以逊清遗老自居，因此，他便不能不为其阶级本质所局限，从而把舞台扮演者也看作“奴隶之役”，不屑使其在他所著的《宋元戏曲考》一书中多占一点篇幅。但是，戏剧这一艺术部门，决不是单论文章，或者考订故事，就可以包举其全部的。专论文章，可以成为剧本文学史的研究，却不等于戏剧史的研究，同时，要谈剧本文学，最好是联系舞台表演来谈，才不致成为谈文而非谈剧。因此，姑无论王国维《宋元戏曲考》一书所持立场和观点有待于今日批判的地方很多，如果仅仅从剧本文学这一角度去批评王国维，结果将不免自蹈王氏的覆辙，而成为脱离实际的纸上谈兵。比方王国维论元剧的文章，认为“优足以当一代之文学，又以其自然故，

故能写当时政治及社会之情状。足以供史家论世之资者不少。”这说法，便反映出他对于元剧的优点，已意识到其所写事物，具有现实意义。所谓文章，也不单纯地“本色”或“自然”而已。按王国维既以资产阶级立场，看不起舞台表演方面的那些实践者，其攻研学术，便不可能不是一种资产阶级观点，这是他本身所处时代和环境所局限。如果我们按照他的路子走，自蹈于资产阶级的治学方法，坚持门户之见，把某一学科的某一方面，夸大其重要性，有如论戏剧只论文章，事实上就是王国维的鬼影在今日出现，又怎能批判什么王国维呢？

继王国维以起的中国戏剧史的研究者，有一位日本学者青木正儿。他在中国逗留了一个时期，和王国维会过几次面，读了王氏的《宋元戏曲考》，发奋著为《中国近世戏曲史》一书，起自明初，终于清末，其本意实为继王氏之书而作。但为便于其本国人士阅读，而以《南戏北剧之由来》作为第一篇，用以概括王氏所述。其大部分篇幅，则为明清以来传奇杂剧的本事介绍。其间虽亦阐述源流，辨明体制，但因其究为日人，不免为国籍所限。仅凭阅读书本，实无法联系实际。比方他在北京所见的中国戏剧，仅为皮黄和梆子两种，却被认为是“激越俚鄙之音”。后来两次到上海，才观摩了刚告成班的“昆曲传习所”一些童伶所演的昆曲。质言之，他对于中国戏剧所见不多，欲其联系实际，从而打破王国维忽视舞台扮演的这一关，我们是不能作过高的要求的。

根据以往已经成书的两部中国戏剧历史的著作，本人的初步感觉，便是谈中国戏剧而不管舞台扮演，不仅是脱离实

际，而且也不容易明白其剧本体制的构成。内容虽然决定形式，但形式亦可影响内容。中国戏剧的特点，是载歌载舞，如果离开舞台扮演来谈中国戏剧，就不免偏于一面了。因此，本人窃不自量，在二十多年前，即曾写过一本篇幅简短的《中国戏剧史略》，同时把舞台扮演另写成一本《中国剧场史》，我在当时虽已意识到谈中国戏剧决不能把剧本和舞台截然分开，但当时征稿的人却限定了这两个题目要我分开来写。我一直觉得这搞法非出我的本意，于是重新搜集材料，另自发凡起例，在解放前数年，已基本上把一本长达四十余万字的《中国戏剧史》写完了。其主要意图，便是把剧本文学和舞台扮演结合起来，借此介绍中国戏剧所曾经历的一些程途及其如何衍变。我当时所采用的编写方法，等于是“述而不作”。大部分的篇幅，是罗列材料，作为论述的根据。如故事的考证，体制的溯源，事件的陈述，名词的解释，自以为颇知注重客观的真理。其实，我虽然在剧本联系舞台这一方面，力矫王国维之失，而我的治学方法，却不免受有王氏的影响，比方宋元以前那些“歌舞杂戏”，王国维所引述的材料，多半是清代《图书集成·乐律典》上已经列举出来的东西。我为了不愿陈陈相因，逐条查看原书，但不曾做到详加审查研究。结果比王氏罗列得更多，而并未解决什么问题。这道理很明显，用不着怪王国维，无可讳言地是自己的阶级本质的未能彻底改变，才不期而然地接受其影响。同时，也不免由于我的那种不正确的治学方法，以及立场和观点的模糊不清，从而影响了别人。

建国以来，通过一系列的学习，我的脑子逐渐地“能见幽

隱之物”。同时也烛照到我自己的立场和观点颇有問題。以往所謂“治学”，只是为材料所役，不能深作分析而观测其动向。比方宋元以来的戏剧，官方的“教坊”和民间的“勾栏”，事实上是两种不同的文化。其间有矛盾也有斗争。决不能仅作材料的征引，和事件的陈述，即认为具有客观的根据。必须以无产阶级立场，历史唯物主义观点，根据材料的审查、研究，揭露出资产阶级的底细，从而说明中国戏剧在彼时彼地如何通过阶级斗争，由民间的“勾栏”取得胜利，然后使中国戏剧从内容到形式，向前有所推进。这样，才能符合实际，才能说是基本上接近当时的客观真理。但为什么只能说是“基本上接近客观真理”呢？那就是说，官方的“教坊”与民间的“勾栏”的矛盾和斗争，其中还具有一些其他的因素。大家知道，戏剧是一种属于上层建筑的东西，其下层基础，则为社会经济——生产关系，虽然不一定是直接的关系，而社会经济实具有决定性的作用。除此以外，还有政治条件，以及民族传统。这些方面，对于中国戏剧历史的推动，也起着一定的作用的。所以，要写好一本中国戏剧史，必须审情度势，务使能够符合客观的真理；要能符合客观的真理，必须大量收集材料，细心地研究，缜密地思考。材料的罗列，固然不就能解决问题；但不能掌握材料，也会成为夸夸其谈的空论。

中国戏剧历史的发展，其经历的过程，虽然颇为迂回曲折，但并非隐微难辨，如两条道路的形成，也不自宋元时代开始。因为封建统治者和被统治的人民既早存在，在发展的倾向上，便不能不泾渭分明地具有两种文化。从戏剧的胚胎

上来看，比方先秦时代，单论乐舞，已将殿堂祀祭之乐作为“正乐”或“雅乐”，而以民间乐舞作为“散乐”。到隋唐时代，则“雅乐”自成一部，而以民间歌舞杂伎以及外来乐舞概归之“俗乐”。宋元戏曲的直接根源，即出自隋唐的“俗乐”，即远承先秦时代的所谓“散乐”。如《周礼》“散乐”注云：“野人之能乐舞者。”“野人”，也就是当时在野的平民。到了宋元时代，对民间勾栏的艺人——一般称作“路岐人”，也就是“野人”的意思。换言之，这种分别，实际上已代表了两种文化，在形式的发展上虽不免交互影响，但各有各的倾向，只要我们站稳立场，摆明观点，对于旧有一些关于中国戏剧的记载，或仍在流传的大量剧本，是不难分清其是非，查明其向背的。那就是说，不管哪朝哪代，既有封建统治阶级和被统治阶级的存在，必然有其阶级矛盾；矛盾尖锐化，必然转为斗争。不管是明争或暗斗，其结果必然由对立而趋于转化。其转化的方向，又必然是走向具有进步性或民主性的一方面。中国戏剧的历史，虽然不必作为一种阶级斗争史来编写，但阶级斗争对中国戏剧的发展，实具有一种推动的力量。而这种力量的产生，则又当以各个时代的经济发展为其枢纽。那就是说，阶级斗争主要是以社会经济的生产关系起着支配作用的。

戏剧，既然属于一种以社会经济为基础的上层建筑，社会经济有所改变，上层建筑必须适应这种已有改变的基础而亦趋改变。中国戏剧，自宋元以来，以迄于解放前夕，不但朝代屡更，时局多变。其间且有一段时间是特殊情况，如元代的九十多年，清代的二百六十多年，虽然在社会经济制度

上，都属于封建制度的范畴；而不曾有根本上的改变。但每当一次改朝换代，执政者必然有一套新的法制颁行，以示与民更始。比方唐代初年实行均田制，计口均田之后，随又准许买卖，这就使当时一班官僚富商，能把他们从搜刮和剥削所获得的资财，收买那些贫苦小民的土地，因而使少数人成为拥有多数田亩而雇人耕种的大地主。这一番波动，结果自然是富者愈富，贫者愈贫。由此，使我们明确了一个问题，那就是要论到中国戏剧的发展历史，归根结蒂固然是社会经济起着决定性的作用，但不能单纯地把每一问题都和经济去作直接联系，从而把经济看成是决定中国戏剧历史发展的唯一因素，既不管每一朝代的政治条件，也不理会中国戏剧本身的民族传统。同时，每一项上层建筑既已形成，其本身实亦具有发展当时社会经济的积极因素。举凡这些方面都是我们所不应忽略的。否则，过去的一些问题既不能弄清，现在舞台上一些表演方法也不能获得确切的答案。

过去，本人编写《中国戏剧史》，仅知道从民族传统方面立论，认为“戏剧史”就是戏剧本身的历史，毋庸涉及其他，凡材料的征引，也只以昔人的意见为意见，而不加可否。表面上好像颇知尊重客观的事象，但因立场不明、观点不清，贸然加以判断，自不免酿成错误。比方论到周秦的乐舞，我认为中国戏剧虽因步步演变而与古乐全不相侔，“但追溯源流，则此项庙堂之乐，仍当操其笙簧。”照这样说，中国戏剧，岂不是以封建统治阶级的“庙堂之乐”为其根源？一个民族必然具有的两种文化，那么，我是站在哪一方面来看问题呢？又如论到汉代的乐曲，我认为“汉武之设立乐府，即为广事

搜罗以备采择，惟其如此，却使我们间接地知道一些古代民间的事物。”这看法也错了。因为民间的乐曲，在当时是一种客观的存在，不能归功于乐府的搜罗。又如我列举了一些汉代的乐曲，如《关东有贤女》、《章和二年中》之类。根据《乐府诗集》所载，是汉章帝刘炟所造。我认为“似非靡靡之音”。其实，《关东有贤女》，是汉代的“鼙舞曲”，叙关东女子苏末卿为夫报仇，杀人于市，经官府查明，特赦其罪事。刘炟纵有所作，也当从民间歌曲而来。这就不但是观点错误，甚至材料的征引，也未能加以详察了。又如论到汉代的“百戏”，谈及“散乐”这个名词，认为这些从民间征取来的歌舞杂技，“大多数都是不能加以规范的娱乐事物，故以之列入散乐”。并不曾意识到这是一个与官方的“雅乐”或“殿堂之乐”相对立的名词。还能说什么立场和观点呢？又如我认为汉代百戏中“歌舞插入故事，在形式上，已直薄戏剧的营垒了”。这本来是王国维《戏曲考原》的看法，即所谓“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。其本意或为把一个故事，用歌舞的形式表现出来。但经我这样一引申，等于把中国戏剧的形成，看作不是由内容决定形式，而是先有歌舞的形式，然后才有故事内容的插入。又如论到隋代的“音乐，舞蹈，乃至鱼龙百戏”。我认作因为隋炀帝杨广“在声色上追求享乐，畅所欲为”，才“反映在艺术上”，使其“都呈现着空前的发达”。这也和把民间乐曲看作是因有“乐府”的设立，才使我们间接地有所获知一样。其实，“乐曲”的收集和“百戏”的征取，既然通过当时的封建统治者的集中传播或演出，决不会是原封不动。其间必然具有为了便于统治人民而所作的增删或修改。如只知引证记