

中国戏剧略史



「中国史略丛刊」

周贻白
〔著〕



到现在为止，我们还不曾有一部比较完备的中国戏剧全史，有之，自周贻白《中国戏剧史》始。

——赵景深



中国书籍出版社
China Book Press

中国戏剧略史



—中国史略丛刊—

周贻白 [著]



中国书籍出版社
China Book Press

图书在版编目(CIP)数据

中国戏剧略史 / 周贻白著. ——北京: 中国书籍出版社, 2019.7

(中国史略丛刊. 第二辑)

ISBN 978-7-5068-7348-2

I. ①中… II. ①周… III. ①中国戏剧—戏剧史

IV. ①J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2019)第129625号

中国戏剧略史

周贻白 著

责任编辑 武 斌

责任印制 孙马飞 马 芝

封面设计 东方美迪

出版发行 中国书籍出版社

地 址 北京市丰台区三路居路 97 号 (邮编: 100073)

电 话 (010) 52257143 (总编室) (010) 52257140 (发行部)

电子邮箱 eo@chinabp.com.cn

经 销 全国新华书店

印 刷 三河市顺兴印务有限公司

开 本 880毫米×1230毫米 1/32

字 数 176千字

印 张 9.25

版 次 2019 年 8 月第 1 版 2019 年 8 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5068-7348-2

定 价 56.00元

序言

周华斌

在周贻白毕生完成的7部戏剧史著作^①中,《中国戏剧史讲座》是1957年夏秋应中国戏剧家协会邀请,为全国戏剧工作者所作的系列讲座,共十讲。当时,他在中央戏剧学院戏曲史理论教研室任教,家属在苏州。反右运动业已开始,他利用回苏州度暑假的机会,根据录音记录将书稿整理成文,1958年5月由中国戏剧出版社出版。

其7部戏剧史专著,均代表了他“场上与案头并重”的戏剧观。

《中国戏剧史讲座》言简意赅,比较通行,是他“十年斟酌,三易其稿”,1953年中华书局出版的三卷本《中国戏剧史》的普及版。当时由于在意识形态方面对宫廷戏剧的阐论和肯定过多,有碍于阐论中国历史的主流观念——“人民群众是创造历史的动力”,所以受到了批评。现在看来,以民族文化的观念来阐论中

^①周贻白的7部戏剧史著作:《中国剧场史》(1936,商务印书馆);《中国戏剧史略》(1936,同上);《中国戏剧小史》(1945,上海永祥书局);《中国戏剧史》(1953,中华书局);《中国戏剧史讲座》(1958,中国戏剧出版社);《中国戏剧史长编》(1960,人民文学出版社);《中国戏曲发展史纲要》(60代中叶“文革”前完成,遗著,1979年上海古籍出版社)。

国戏剧史是客观科学的。

1960年，周贻白将三卷本《中国戏剧史》修订为《中国戏剧史长编》。在《长编》“自序”中，他说：“《中国戏剧史》距今已有十余年”。当时社会情况不同，观点不同，论断容有舛误。出版之后，曾承各方加以指正，初拟毁版重写，嗣经与戏剧界同志商讨，认为本书对于资料之引用尚无大谬，但能纠正缺失，仍可有助于中国戏剧发展之研究。乃以两月时间，细加增改，并另增“各地方戏曲的发展”一节，改由人民文学出版社出版。以其疏明百花齐放各有根源。”

该书以人民群众为戏剧发生发展的主体，当时盛行“阶级斗争”观念，认为“统治阶级”掠夺和占有了人民群众创造的劳动成果。其实在《讲座》第十讲“京剧与地方戏剧”中，已经不分人民群众和统治阶级，有了“声腔剧种”的历史端倪——阐述了乾隆皇帝、慈禧太后、光绪皇帝对弘扬皮簧戏及京剧的贡献。“阶级斗争”观念的遗迹，延续到60年代中叶周贻白用作中央戏剧学院教材的遗作《中国戏曲发展史纲要》之中。

改革开放以后，普及本的《中国戏剧史讲座》多有再版。此次中国书籍出版社以《中国戏剧略史》为名，再版周贻白57岁的《中国戏剧史讲座》，颇具眼光，可以比较全面地体现20世纪前半叶戏剧家周贻白的戏剧观。

2019.5.7. 北京

前言

周贻白

1957年夏季，中国戏剧家协会举办学术讲座，“中国戏剧史”一题，由本人承乏。自五月至七月，前后共讲十次。当时备有录音机及专人速记，事后由刘斌德同志根据记录并参听录音，将全部讲稿加以整理；本可即时排印，嗣经校订，发现讲述时还有不少地方或交代不清，或材料不足，必须予以补充。乃以两月的晚上，参酌在中央戏剧学院表演系与导演系讲课时底稿，加以修订，俾在讲述时有所缺略之处，得凭此书获得进一步的研究和补正。同时，本人在解放前曾撰有《中国戏剧史》一书，由中华书局出版，因本人对于中国戏剧史的发展，观点有所改变，已另作修订，改交作家出版社重行排印。该书体例，系偏重于材料之征引，本书则以阐述中国戏剧发展经过为主。两者是有所不同的，仍可相互参证的。至于本书所根据的材料以及一些不成熟的看法，都在书中，毋用多赘。如承读者赐以指正，极所欢迎。

1957年12月6日于中央戏剧学院

目 录

序言 / 1

前言 / 1

第一讲 汉唐时代的歌舞优戏 / 1

第二讲 唐代传奇文与北宋杂剧 / 27

第三讲 南宋时代的杂剧和戏文 / 53

第四讲 元代杂剧 / 83

第五讲 元末南戏与明初传奇 / 113

第六讲 明代杂剧传奇与所唱声腔 / 143

第七讲 明代戏剧的演出 / 173

第八讲 清初戏剧与《桃花扇》《长生殿》 / 201

第九讲 清代内廷演剧与北京剧坛的嬗变 / 229

第十讲 京剧及各地方剧种 / 259

【第一讲】

汉唐时代的歌舞优戏

中国戏剧，是一项很复杂的艺术，从内容到形式，不仅在历史上变化多端，其剧种的分布，更是多门多样。要从这中间理出一个头绪来，并它的历史过程搞清楚，是一件颇不简单的事。本人虽然在这方面瞎摸过一阵，但因马克思列宁主义的理论水平既不高，而学识方面又极为不够，所以对于一些问题的看法，可能是不大正确的。好在今天在座的同志们，有不少是我的老前辈和老朋友，如果有讲得不对的地方，或者举例不甚恰当，或者在某一问题的看法上有毛病，都请随时指出！希望通过这次讲座，能够使我在中国戏剧史这门学科的研究上，有更多的收获。

中国戏剧的历史，从西汉时代的百戏中已有故事表演算起，（公元前140～前24年）发展到现在，已经有两千年左右了。其所经过的程途，在世界的戏剧史上，仅次于古希腊的戏剧。但因历史背景和社会生活的不同，中国戏剧是自具来源，而有其独特的民族风格。

按照一般的戏剧理论来说，戏剧的表演，是一种时间艺术；而剧本的撰作，则为空间艺术。一个剧本，由导演的排练，通过演员的扮饰人物而上演于舞台，这中间虽然经过一些阶段，而寓有多人的心血在内。但是，一出戏的成功与否，最后还得取决于观众。中国戏剧之成为现在的形式，主要的原因虽然是内容上多作历史故事的表演的缘故，但也有一些表演方式是根据观众的要求而逐渐加以参合的。换一句话说，中国戏剧的形成，虽然具有各方面的因素，但并非纯凭某些人的主观企图而凑成的一项形式。事实上是根据当时客观方面的要求，联系了群众的现实生活，从而发展起来的。这道理很明白：在群众方面具有基础的东西，反映到戏剧里，比较容易为群众所接受；如果离开现实生活过远，

便不容易符合群众的要求，甚而至于为群众所厌弃。因此，中国戏剧从发源到现在，无论为剧本的撰作或表演的形式，非但不是一时一刻的事情，同时也不是一人一地所能创造出来。基本上，从故事取材到人物处理以及舞台表演，都和当时的社会生活具有关系，比方一个在舞台上长久被保留的剧目，其能为观众所喜爱，绝不是偶然的。一定要经过很长时间的考验，根据观众的意见，边演边改，边改边演，逐渐地有所修正，然后才使大家认为是一个比较优秀的剧目。举例来说，中国的“杂剧”和“传奇”，就有好几千种，有的流传到现在还可以上演，有的则不但不传，甚至连剧本都早散失；总计所剩下的整本，不过全数的十之二三。而其本事和排场尚为各地方剧种所采用者，则又不过今存十之二三中的十之一二。这中间，虽然与时代的推移和人事的变化具有一些关系，但有些剧目，经过许多年，仍能为观众所爱好，这里面便必然有其被爱好的原因，或为内容意识符合要求，或为舞台表演有其特色。至于有些戏本来很盛行，忽然少演或竟不演，但是，不久又重新出现于舞台，仍成为观众所爱好的剧目，这又是什么原因呢？那么，其少演或不演，也许是原有缺点而使观众不满，也许是有些演员达不到表演方面的水平，而不为观众所喜。其重又出现于舞台，则或因缺点已有所改正，或因某几个演员在表演上有所加工，因而这出戏又站住了。总之，流传不流传，站得住或站不住，无论为剧本内容或表演技术，都得联系群众。因为中国戏剧，根本上是来自民间，与群众的社会生活具有密切关系，纵然在剧本取材上多作历史故事的表演，但所表现的情节，却随时反映出一般现实生活。即令有些剧目不免“装神弄鬼”，也因和当时的历史背景有关，不得不借神鬼来诉出心中的愿望。

归根结蒂，仍离不开生活。

中国戏剧的起源，现在还有一些不同的论调，但依我个人的看法，中国戏剧所包括的东西很多，除了以歌舞为基本，和音乐具有密切联系外，在表演方面却以古代的俳优为起点；同时，还参合了一些杂技和武术。要把这些所包括的东西一一理出头绪来，绝不是三言两语可以了事：首先，以歌、舞、乐、优这四个方面来说，在中国戏剧还未形成一项独立艺术之前，不但早已存在，而且已在进行着各自的表演，不过彼此不相联系，而是歌自歌，舞自舞。歌唱时虽然有音乐伴奏，但舞蹈却与歌曲不相应和；不但歌者不舞，舞者不歌，甚至舞蹈时虽有歌唱相配合，可是歌曲的作用只是为了替舞蹈的身段步法按拍子。其歌词的意义和音乐的旋律，却和舞蹈本身所要表达的情感毫不相干。这种状态，从西汉一直到唐代中叶，仍在延续着。有人说，中国戏剧是出自旧有的歌舞，甚至说成是歌舞加上故事情节，就成为中国戏剧。他的意思是把歌舞作为表演形式，而以故事情节作为内容。这样说，很容易使人误会，中国戏剧的形成，是先有形式，然后才有内容。

中国戏剧在表演形式上虽然是歌舞的成分较重，但以歌舞本身历史而论，在唐代，既然歌词还不曾和舞蹈动作相结合，可是以他种形式而作故事表演的东西已早出现。试问，到底是故事表演采用歌舞形式，还是歌舞加上故事内容呢？我们决不否认中国戏剧的形成，歌舞是其中一项因素，但不能把歌舞放在主要地位，而把故事内容认作是以后加上去的東西。相反地，中国的歌舞由歌者不舞，舞者不歌，发展到载歌载舞，这中间，还是因为有了故事表演。直到宋代，才完成“歌舞合一”的表演方式。而这种表演方式的采用，主要是依靠了当时的一班“俳优”或“倡优”。“俳

优”，是指以表情动作或诙谐嘲弄逗人笑乐的一类演员；“倡优”，是指歌唱或奏乐一类的演员。再要细分，则专管奏乐的或叫“伶优”，倒过来便名“优伶”，而成为旧日对一般戏剧艺人的称谓。根据中国古籍的记载，“优”在春秋、战国时代，已有此活动。如“齐人使优施舞于鲁公之幕下傲戏”“楚之优孟扮成孙叔敖的形象，指出楚庄王对于功臣后代照顾得不够”，这都是有名的事实。因此，后世把优孟装扮孙叔敖的这件事，叫做“优孟衣冠”，认为这就是中国戏剧的起源。其实，优孟虽然装扮了孙叔敖这个人物，而且装得很像，但只能算是一个人物的装扮，并没有进行故事的表演。如果认为中国戏剧就是这样发展起来的，似乎太单纯而且也过早一点。但优孟到底装扮了一个人物，在那个时代说来，可以说是俳优技艺中一个突出的例子，也可以说是中国戏剧演员的萌芽，但不能看做中国戏剧就此开始。

“优”的技艺，既然包括了“诙谐嘲弄”和“歌唱奏乐”两个方面，如果以现在的中国戏剧来说，有所谓唱、做、念、打等四项：唱指声腔，做指身段动作，念指说白，打指武技。从这四个方面来追溯源流，那么，古代的歌、乐，便属于唱；舞，便属于做或打；俳优的“诙谐嘲弄”，便当属于念。中国戏剧虽然在古代已经具有歌、舞、乐、优这四因素，但并不能说是把这四项因素凑在一道，就成了中国戏剧。这里面还具有许多的过程和另外一些因素。比方今日中国戏剧的打的方面，除了和舞蹈有关外，在武术方面，也是一个因素。还有古代的杂技表演，则不但和中国戏剧的起源具有密切关系，甚至中国之有故事表演，还是从这方面孕育而来。

中国的杂技表演，远在西汉时代的汉武帝年间已经出现，在

当时名为“百戏”，也叫做“散乐”。为什么叫“散乐”呢？这是因为中国周秦时代，把音乐看成是朝廷里在仪式上所使用的东西，凡是读书士子，都得习礼习乐，比方孔子三千弟子，身通六艺者七十二人，这六艺，就是“礼”“乐”“射”“御”“书”“数”。但这类“乐”，实际上是殿堂上的仪式之乐，和民间的音乐不同。因此，把这类殿堂之乐号为“雅乐”，而把民间四面八方的音乐叫做“散乐”；甚至把民间的舞蹈和杂技、武术，都一概包括在内，而成为“百戏”的别称。

西汉时代的“百戏”或“散乐”，另外一个名称，叫做“角抵戏”。广义地说，角抵，就是会集各项技艺而来彼此竞赛，互争优胜。其所包括的技艺除歌、舞、曼延（假作巨大的鱼龙及诸兽形登场舞弄）外，有“扛鼎”（举重）“寻橦”（爬竿或缘绳）“冲狭”（冲过插有刀剑的窄门或狭道）“燕跃”（翻跟头之类）“跳丸”（今之耍小木球之类）“走索”（踩软索或今之走钢丝）“吞刀”（吞宝剑）“吐火”（口中喷出烟火）“傩童”（翻跟头的孩子）之类。狭义地说：便是百戏中一个项目。角抵，也就是两个人摔跤或拳斗（或名率角，在宋代则名相扑）。在当时百戏中的歌舞，虽然还是歌自歌，舞自舞，彼此不相联系；但歌者或舞者，都已装扮成仙人或传说中人物而登场，这就比优孟单纯地装扮一个人物，较有故事性了。然而，中国戏剧并不就是以这类歌舞作为基础，因为同在这一时期的各项技艺的表演中，还有一项技艺比较更为进步，它不但具有故事性，而且就是故事表演。纵然它的目的并不完全为的是表演故事，但故事表演在这项技艺中却起了主要作用，那便是狭义的所谓“角抵戏”——两个人摔跤或拳斗。

“角抵戏”虽然起于西汉，但到东汉时才有比较详明的记载。

在汉安帝初年，张衡所作《西京赋》，其中有一段专门描写当时的百戏演出情况。除上述诸般技艺外，说到一个项目，叫《东海黄公》，其原文是：“东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。”根据《西京杂记》说：秦代末年，东海地方有一个姓黄的老头儿，他年纪轻的时候，有法术，能够制伏蛇虎，常常挂着一把赤金刀，用红绸子裹着头，据说可以立刻兴起云雾，使平地化为山河。到了年老的时候，气力衰退，又因饮酒过度，已经不能再行法术了。恰好东海地方出现一只白虎，黄老头儿不自知其短，仍旧带了赤金刀想去把白虎制伏，结果因为法术不灵，反而被白虎咬死了。当时的民间，把这段故事表演出来，到汉代，便成为角抵戏中的一个节目。这段记载很明白，当时用来作为角抵戏，大概因为终场是人虎相斗，有虎的咆哮和人的挣扎的缘故。但“摔跤”本为一种两人角力，以摔倒对手为胜的技艺，但既为有“东海黄公”的装扮，和用人来饰为白虎的假形的故事表演，则胜负已为预定结局，不是各逞臂力的单纯摔跤。换一句话说，这是一种故事表演，不过以人虎相斗为题材，用摔跤作为演出形式；它并不是先有歌舞的形式，加上故事情节，然后才有故事表演。因为这个时期的歌舞仍留滞于各不相顾的阶段，而故事表演已经是彼此竞赛的广义的角抵戏中一个节目，所以我说中国歌舞之能相结合而成为载歌载舞的中国戏剧的表演形式，是依靠了故事表演而发展起来，并非过甚其词。

中国戏剧的复杂多样，是大家所熟知的。其所包括的姊妹艺术，不但应有尽有，而且把杂技和武术，也包括进去。这问题不难解释，因为中国戏剧的起源，便是孕育在古代的“百戏”中，而故事表演最初的一种形式，便是以“摔跤”的技艺而出现。至

于联系歌舞，则还是以后的事。因此，我们可以由此看出，中国戏剧之成为现在的表演形式，显然是逐步加工，逐步地联系到各项姊妹艺术方面，浸而久之，才成为一种高度的综合。绝不会是从一项既成的戏剧表演直接蜕变而来。可是，直到现在，还有人倡言着中国戏剧是源出古希腊，或者是来自西域。若拿《东海黄公》这项故事表演说来，在内容上这个“黄公”是“东海”人氏，“东海”不会是“希腊”，更不会“西域”；论其出现的年代，虽较希腊剧稍迟，但“散乐”的存在却不一定后于古希腊戏剧。佛教传入中国，是东汉时期的事（汉明帝永平七年～公元64年），已在汉武帝创为“角抵戏”以后一百多年了。可是有人说《东海黄公》算不得故事表演，是来自西域的一种幻术，如果是由爬过天山的佛教徒传来，至少是年代不符。其实，《东海黄公》这一个节目，不但有故事内容，有人物装扮，有白虎假形，有矛盾、有斗争，虽然不一定有“唱词”或“念白”，但张衡《西京赋》所谓“赤刀粤祝”，祝有“祝告”之意，恐怕不是完全的“哑剧”吧。根据这项较早出现的故事表演来看，中国戏剧的原始形态，是人虎相斗，其故事内容所包含的意义，却是对于当时一班自夸有法术的方士们的讥嘲，所谓“挟邪作蛊，于是不售”，更是明白指出。那么，我们由此可以断定，中国戏剧的产生，是从表演一个人虎相斗的故事开始，它是先有内容，然后采用“摔跤”的形式来表演。为什么要用“摔跤”的形式呢？那就是因为这个故事是一种斗争，以人被虎咬为结局的缘故。因此，中国戏剧里面包括有“杂技”和“武术”，不但毫不足异，而且应该认作是一个重要的根源。那么，今之所谓唱、做、念、打的“打”，即不作为一种舞蹈来看，也可以说是中国戏剧具有来源的一种独有的风格。

中国戏剧之有故事表演虽然发源很早，但因这项节目系出自当时的民间“散乐”，并不曾迅速发展起来，但由此使我们认识到中国戏剧最初的根源，是来自民间，并不是产生于宫廷内苑。《东海黄公》在当时虽然只于“角抵戏”的节目中偶一出现，但在当时的民间，却不能说没有其继续活动。比方在三国时代，魏国的司马师曾经说曹芳在广望观下，命小优怀信等扮演《辽东妖妇》，“嬉褻过度，道路行人掩目”。《辽东妖妇》，当然是一种故事表演，而且是用以男扮女的形态而出现。有人认为这是汉代角抵戏的“余风”，其实不是“余风”，而是《东海黄公》这一类故事表演在民间继续发展的结果。它不仅由扮人扮虎发展到以男扮女，同时这种民间的艺术，也被宫廷采用而以优人来扮演了。固然，汉代表演“百戏”的一班艺人，在当时虽统称为“散乐”，事实上也许是民间之“优”。有人认为“俳优”或“倡优”，很早便见于记载，而中国戏剧的形成却是以后许多年的事。“俳优”或“倡优”既然算是中国戏剧演员的起点，为什么先有演员然后才有戏剧呢？这道理实在有点想不通。其实，古代记载所说的“俳优”或“倡优”，并不是专指戏剧演员而言，他们当时也不是以演戏为职业，凡“歌人”“舞人”以及“乐人”，都可以叫“优”，把古代的“俳优”或“倡优”作为中国戏剧的演员，这还是根据“优孟衣冠”这一典故而来。如果以故事表演作为中国戏剧起源的一条主线而论，《东海黄公》这项节目，便不曾说到是出自“俳优”或“倡优”的表演，而古籍所载的一些“俳优们”的活动事迹，却都是嘲讽，讥谏，寓庄于谐的行为。比方西汉以前的“俳优”，在秦始皇时代，有一个优旃，说话很有风趣，秦始皇预备建造一所大花园，东到函谷关，西到雍陈仓，周围绵亘几百里，优旃说：“这