



中国戏曲传播论

中国的戏曲传播蔚为大观，在中国的大众传播史上占有重要地位。从大众传播的角度来研究中国古代戏曲，不仅理所当然，而且非常必要。

胡绪伟 著

南方出版社

中国戏曲传播论

胡绪伟 著



南方出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国戏曲传播论 / 胡绪伟著. —海口: 南方出版社, 2009. 5

ISBN 978-7-80760-384-9

I. 中… II. 胡… III. 戏剧史—中国 IV. I809. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 091889 号

中国戏曲传播论

胡绪伟 著

责任编辑 陈晓军

出版发行 南方出版社

邮政编码 570208

社 址 海南省海口市和平大道 70 号

电 话 (0898) 66160822 传 真: (0898) 66160830

经 销 新华书店

印 刷 海南金永安印刷有限公司

开 本 850mm×1168mm 1/32

印 张 6.625

字 数 160 千字

版 次 2009 年 5 月第 1 版 2009 年 5 月第 1 次印刷

定 价 18.00 元

如发现印装质量问题, 请与承印厂联系调换



前

言

前言

中国戏曲起源于原始歌舞，战国时与俳优合流，至汉代的百戏角抵《总会仙倡》与《东海黄公》，又增加了故事情节。至南北朝和隋唐，出现了《代面》、《踏摇娘》，和歌舞以演故事。宋室南渡前后形成的宋元南戏，标志着中国戏曲的成熟。在此之后，戏曲这种文艺样式在中国迅速发展起来，南戏有《荆》、《刘》、《拜》、《杀》、《琵琶》诸名剧，元剧则涌现出关、王、白、马、郑诸大家，明传奇则有与莎翁同时于东西方各领风骚的汤显祖，清初还有“南洪北孔”作为古代昆曲后期明星而放射出耀眼光芒。到了清中叶，各种地方戏勃兴，熔铸西皮与二黄



的京剧脱颖而出，成为全国最有影响的剧种。中国的戏曲传播蔚为大观，在中国的大众传播史上占有重要地位。

中国古代的大众传播，除了逐渐成熟和繁荣的戏曲之外，当然还有手抄与手工印刷的古代书报。在唐雕版与宋活版印刷出现之后，文字开始广泛普及流传。古代书报擅长于传播语言符号，以书面的形式向识字的群体传播抽象的内容，满足大众交流信息、沟通思想的需求；古代戏曲则侧重于传播非语言符号，以表演的形式既向识字群体，也向不识字群体传播形象的内容，满足大众宣泄情感、寻求娱乐的需求。两者相互补充，相互渗透，共同满足大众传播活动中交流信息、沟通思想与宣泄情感、寻求娱乐两个方面的需求。^①在世界范围内，戏剧都在不同的社会中以不同的方式与书报相互配合，使人类的大众传播更加功能齐全、丰富多彩。

既然如此，从大众传播的角度来研究中国古代戏曲，不仅理所当然，而且非常必要。

20世纪80年代，传播学开始传入我国，大专院校渐次设立传播专业，理论界也开始从大众传播的角度研究古代新闻史、出版史，成果颇丰；而从同样角度来研究同为大众传播的中国古代戏曲，却还是近几年才有的事情。传统的戏曲研究往往偏于静止，戏曲文本、戏曲作家、演出环境等成为孤立的研究个体，即使对彼此相互作用有所探求，也止于线型影响的认识，对于艺术的生产和传播的互动系统及其动态性缺乏深刻探究。

^① 正是因此，早期戏曲文本都非常简略，观《元刊古今杂剧三十种》即可知晓。



那么，较好地回答艺术生产和传播的动态性这一问题，就成为传播学研究者分内的职责。

从传播学的角度研究中国古代戏曲，应该不仅围绕作家、作品，更必须从作家—作品—媒介—受众—反馈这五个层面来进行思考，这样才能形成一个完整的戏曲传播学的研究体系。本书正是依此而搭建框架，展开论述的，期望对传统的研究能有所突破。

戏曲传播研究又有狭义和广义之分。狭义指的是传播学视野中的戏曲研究；广义则既包括前者，也包括戏曲传播现象的研究。戏曲传播现象的研究与传播学视野中的戏曲研究是有区别的，“传播现象”与人类社会的存在和发展相伴始终，“传播学”则是在 20 世纪四五十年代才在西方建立起来的新兴学科。“传播现象”研究，就是描述和讨论戏曲的传播渠道和传播方式，亦即对戏曲的时间承传、地理扩散、媒介变迁进行梳理，弄清其运动演进轨迹；而传播学视野中的戏曲研究，还要求透过“传播现象”，揭示传播规律。本书从戏曲的“传播现象”切入分析，当然也期望能够揭示其中某些带有规律性的东西。只是受学力及条件所限，未必如愿。

但愿此书有抛砖引玉之功。



目 录

前 言	1
第一章 传播溯源	1
第一节 原始歌舞	1
第二节 汉代百戏	5
第三节 唐代歌舞与参军戏	9
第四节 宋金杂剧与诸宫调	15
第二章 文本传播	23
第一节 宋金杂剧文本传播	23
第二节 元代杂剧文本传播	26
第三节 宋元南戏文本传播	37
第四节 明清传奇文本传播	45



第三章 流派传播	56
第一节 本色派戏曲传播	57
第二节 文采派戏曲传播	65
第三节 骈俪派戏曲传播	72
第四节 临川派戏曲传播	77
第五节 吴江派戏曲传播	87
第六节 苏州派戏曲传播	94
 第四章 演出传播	 102
第一节 皇室宫廷演出	103
第二节 勾栏剧场演出	111
第三节 家班堂会演出	122
第四节 迎神赛社演出	134
 第五章 接受反馈	 144
第一节 民众意识	145
第二节 文人改编	154
第三节 评点反馈	164
第四节 传播控制	176
 第六章 海外传播	 186
第一节 东渡日本	186
第二节 西传欧美	193
 后记	 201

第一章 传播溯源

戏曲，即指中国的传统戏剧。戏曲作为一个专门的艺术名词，最早出现在宋代，近人王国维《宋元戏曲史》首次从理论上开始把我国具有民族特色的传统戏剧定名为戏曲，从此约定俗成。20 世纪 50 年代后，我国学术界遂将宋代以来的杂剧、南戏、传奇乃至地方戏都统称为戏曲。

一般认为，中国古代戏曲形成于 12 世纪初期。那么，在此之前，初始形态的戏曲又经历了怎样艰难的生长过程，留下了怎样曲曲折折的传播轨迹呢？

第一节 原始歌舞

中国古代戏曲是动态艺术，舞蹈动作是戏剧美的灵魂，因此中国戏曲的起源尽可以追溯到邈远的原始歌舞。

在原始社会里，生产力极端低下。原始人为了生存，常聚集力量做同一件事，如打猎、对付外来侵略等。而原始歌舞，也与当时人们的劳动生活和战争生活有着密切的联系。或者说，许多的原始歌舞，都对实际生活作了最粗陋的概括，因而具备了象征性和拟态性。如《尚书·舜典》和《吕氏春秋·古乐》



分别有这样的记载：

帝曰：“夔，命汝典乐。”夔曰：“于！予击石拊石，百兽率舞。”

帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石击石以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。

这里所表现的大概是一种狩猎舞。“可以透过这段歌舞的描写看出一群原始猎人在山林中打猎的景象：一面呼啸（‘效山林溪谷之音以歌’），一面打着各种陶器（‘置缶而鼓’）、石器（‘拊石击石’）发响，去恐吓野兽，于是野兽们就狼奔豕突地逃走（‘致舞百兽’）而终于落网了。”^①

在原始社会，人和自然处于生疏的状态，人和百兽有着严峻的对立，但在原始歌舞中，这种对立被暂时地消融，连时时威胁着人类的“百兽”也被包容在人的形体之内，按照人的意志、情感、节奏舞动跳跃。在这里，人通过歌舞的传播活动，获得了幻想化的、有限度的自由而暂时的愉悦。

在原始社会的缓慢发展过程中，人们的原始宗教观念逐渐形成，于是便出现了图腾崇拜。在原始人面前，自然物不仅具备人一样的活力，而且这种活力还是那样的巨大而神秘，那样难以对付。在原始人眼中，万物不仅有灵，而且这种灵是值得崇拜、也不得不崇拜的神灵。每个氏族常常取一种动、植物或自然现象作为自己崇拜的对象，作为自己的徽号和标识，这就

^① 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》（上），中国戏剧出版社1980年版，第3—4页。

是图腾。崇拜的集中体现，就是祭祀仪式，在祭祀仪式中出现的歌舞，也就被组合成了一定的格式，这就是戏剧美的因素在原始歌舞中的进一步滋长。

随着图腾崇拜的祭祀仪式的出现，也就有了专职的神职人员作为组织者和主持者。女的叫巫，男的叫覡。那时候，人和神是不可混杂的，巫覡便以迥异常人的聪明和智慧，膺任人和神之间的使者，既代神向人传达神明的旨意，又代人向神递送世俗的意愿。^①

巫覡是以装扮成神，且歌且舞、娱神娱人为专职的。《说文》云：“巫，祝也。女能事无形以舞降神者也。象人两袖舞形。”巫与舞，可谓同义、同音字。所以王国维说：“古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也。”^②

巫覡的“装神弄鬼”，在古代戏曲的传播史上具有重要意义。本来，原始歌舞与图腾崇拜、巫术礼仪是不可分的，无论是象征性拟态还是巫覡的装扮，都伴随着炽热的歌舞，但若解析戏剧美的质素，装扮则尤其重要。戏剧美以化身表演为根基，从最后的意义上说，戏剧可以无舞，更可以无歌，却不可以没有装扮。因此，巫覡的装扮，比之原始歌舞中一般的拟禽拟兽，是明显地向着戏剧美的本体迈进了一步。故王国维在《宋元戏曲史》中说：“盖群巫之中必有象神之衣服形貌动作者，而视为神之冯依，故谓之曰灵。……灵之为职……盖后世戏曲之萌芽，已有存焉者矣。”王国维在巫覡的装扮中看到了戏剧的萌芽，颇具慧眼。

在先秦诸国中，巫风最重的莫过于楚国。考察巫风与戏曲

①《国语·楚语》：“古者民神不杂，民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷心，……如此，则神明降之，在男曰覡，在女曰巫。”

②王国维：《宋元戏曲史》，江苏文艺出版社2007年版。



的关系，屈原《九歌》是最好的范例。

楚地的巫风其来有自。汉人王逸《楚辞章句》云：“昔楚国南部之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐诸神。”屈原被放逐之后，在乡间见俗人祭祀之礼、歌舞之乐，觉得其中的歌词太鄙俚了，便作了《九歌》。《九歌》中有的歌是以祭者的口气写的，描述了祭神礼仪载歌载舞的盛况；有的则是以各种神的口气写的，在祭祀时需要由巫覡扮演，以被扮演的某神的身份唱出。祭祀开始时，《东皇太一》歌以祭者的口气描绘了礼仪与歌舞的场面，接着祭云神“云中君”，“云中君”翩翩上场；“云中君”之后，祭湘水之神“湘君”和“湘夫人”，这对相亲相爱的情侣先后上场，各自表达着痛苦而深沉的思念；此后轮番上场的有生命神“大司命”和爱神“少司命”，太阳神“东君”，河神“河伯”、山神“山鬼”。他们都是被祭的对象，同时又都被巫覡装扮着出现在祭祀仪式中。最后一场是男巫们的群舞“国殇”，表现着战士们勇敢战斗、不怕捐躯的精神和意志。这样的祭祀礼仪，需要大量的装扮，又要把这些装扮连成一体，构成一个宏大的仪式。而且，所有的歌和舞，所有的动作和表情，都有着一定的情节归向和情感归向，既有着深邃的宗教意味，又流荡着浓郁的审美情趣。

尽管《九歌》所祭祀的对象是诸神，载歌载舞的主要目的还在于娱神。但是，《九歌》中的诸神无一不充满着人间的情感，内心都激荡着感情的波澜。“湘君”和“湘夫人”那种缠绵悱恻的爱恶情怀和期而不至的哀婉流连，“大司命”的忧郁伤感，“小司命”的沉默惆怅，“河伯”的风流多情，“山鬼”的凄迷情深，各不相同。从屈原的《九歌》可见，当时楚地的巫术祭祀，已充分地体现了人间化的审美关系。名为事神，实则吐人之情。在这里，巫覡们不再是单纯地去想象和摹拟诸神的

外形了，而是凭借对人们在特定环境下的特定情感的细微体验，为所扮诸神倾注了生命之流。毫无疑问，这是古代戏曲传播史的一大进步。

第二节 汉代百戏

中国封建制度的建立，中央集权国家的产生，使萌芽中的古代戏曲呈现出一种崭新的气象，其最引人注意的就是“百戏”。

汉武帝时国力强盛，疆域扩大，对内“罢黜百家，独尊儒术”，在思想上以儒家思想一统天下；对外连年用兵，并派张骞通西域，通过“丝绸之路”加强了对外交往。西域诸国也不断派使者来长安，并带来一些新奇的表演艺术。虽然，汉初曾一度罢角抵，但实际上角抵一直在民间流传，至武帝而“复采用之”，由是，角抵百戏在吸收不少外来新技艺的基础上获得了复兴和繁荣。

汉武帝于元封三年（前108年）的春天和元封六年（前105年）夏天，曾在京都长安平乐观举行大型角抵百戏的演出，以招待外国使节和少数民族的首领。“百戏”包括的内容异常丰富，音乐、演唱、舞蹈、杂技、武术、幻术、滑稽表演……交相呈现，熙熙攘攘。组织这样盛大演出的目的，除了娱乐，更是为了显示汉朝的国威。汉代迷讖纬，重厚葬，因而诸多百戏场面被物化后葬于地下，使我们今天能通过考古发掘而窥见百戏之一斑。如山东安邱汉画像石、沂南县西八里的北寨村汉墓画像石《百戏图》等，部分地反映了汉代百戏的面貌。沂南



《百戏图》分为四个部分：第一部分，布局上大致是正中为建鼓，有人在击鼓起舞。表演的节目为《弄剑》、《跳丸》和《戴竿》，一人额顶十字长竿，三小儿倒悬翻转表演，戴竿者以额顶承重，同时因小儿的晃动要寻找平衡，因此十分惊险。下为著名的《七盘舞》，一人刚刚从盘上纵蹶而下，蹬弓步，衣袖飞扬。第二部分：伴奏的乐队以建鼓为中心，盛饰羽葆、流苏，一人手持鼓槌正在击鼓，还有二人则在敲击编钟，其他还有坐奏乐队十四人，分三列坐毯上，演奏琴、排箫、埙等乐器。第三部分：后排为“刀山走索”，一人于刀尖向上的绳索上倒立，两端各一人手持兵器相对表演。最后是马戏表演。四个部分异彩纷呈，十分壮观。^①

说到汉代百戏，人们总会想到张衡《西京赋》中对于一个叫做“总会仙倡”的演出节目的著名描述，它同样使我们依稀看到了一个颇具气魄的表演场景：

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，苍龙吹篪。女娥坐而长歌，声清畅而透蛇；洪厓立而指挥，被羽毛之纤丽。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。

这场演出以仙山为背景，艺术家们布置的仙山，有巍峨的山岳，有起伏的冈峦，处处都是神奇的草木，挂满了鲜红的果实。在这样一个环境之中，演员们跳起了摹拟豹、黑的舞蹈；扮演白

^① 山东沂南县汉墓画像石《百戏图》出土于1954年，多种文学艺术史书均有介绍。



山东沂南县北寨村汉墓百戏画像石



虎、苍龙的演员用不同的乐器在吹打奏乐；扮演娥皇、女英的演员端坐着唱起了悠扬的歌；古乐人洪厓站着指挥，他所穿的羽毛服装是那样的华美。一曲尚未结束，忽然现场乌云翻滚，雪花飞舞，雷声隆隆——这原来是艺术家们转动石块制造的艺术效果。

张衡笔下的“总会仙倡”不免用了夸张的手法，因为汉代大赋的一个重要特点便是夸张。但我们认为，唯有用这种铺排夸张的手法，才足以展现百戏场面的恢弘壮阔和表演手法的奇幻多彩。在张衡成功的艺术描绘中，我们看到本来是对原始人构成巨大威胁的虎豹熊罴、雷电雨雪，在百戏中一变而成为了人们纯然观赏的对象；曾经是介乎人神之间、出没于历史与传说之中的瑰丽形象如娥皇、女英、洪厓等，也都跻身于供人观赏的场景，与出土的百戏文物所呈现的一样，凸显了汉朝鼎盛时期华夏民族的磅礴大气和人的精神面貌的激越飞扬。

从研究戏曲传播史的角度，我们更不能忽视汉代百戏中的一个角抵戏节目《东海黄公》。这个节目的情节是这样的：东海地方有一个姓黄的老头，年轻时很有法术，能够对付毒蛇猛兽。可是待到年老力衰，加之饮酒过度，法术失灵了。后来有一头白虎出现在东海，黄老头前去制伏，但他哪里还有什么办法对付，终于被老虎咬死了。葛洪《西京杂记》对这个节目有较详细的记载：

有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛绶束发，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。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。

所谓角抵戏，原是两个化装戴假面具的人通过角力以强弱定胜负的技艺表演，后世的相扑、摔跤即源于此。表演时有裁判在场，胜负在事先是未知的。《东海黄公》这个角抵戏却不一样，它不是两个演员之间力量技巧的真正比试，因为整个比试的程序和结果在事先即已安排好了，当然也不需要裁判；它只要求两个演员非常默契地完成好整个设计程序：黄老头和“老虎”上场，双方展开搏斗，最终黄老头因年老体衰、饮酒过度、法术也无济于事而被“老虎”咬死。

关键就在于它的事先排定，《东海黄公》因此而与一般的角抵戏有了质的区别：它不是一般意义的体育竞技了，而在一定程度上已成为表演既定故事内容的戏剧艺术。这是戏剧美演进的一个重要信息。余秋雨先生说：“《东海黄公》的演出在中国戏剧文化的发达史上，具有空前的、界碑性的意义。是角抵，却沿着预先设定的情节线进行；是扮演，却不再有任何巫觋式的自欺欺人的盲目成分。于是，这里有了一种建筑在自由基础上的设定，或者说，有了一种被设定的自由。戏剧美在这里产生了一次关键性的升腾。”^①

第三节 唐代歌舞与参军戏

唐代的戏剧有两类：一类是歌舞戏，以歌舞为主要的表演手段；另一类是参军戏，多表演滑稽诙谐的故事。

唐代歌舞是一种初步的戏剧形态。其中有两个著名的节目

^① 余秋雨：《中国戏剧文化史述》，湖南人民出版社1985年版，第39页。