

中國戲曲發展史綱要



中國戲曲發展史綱要

周贻白 著

上海古籍出版社

中国戏曲发展史纲要

周贻白 著

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 18 插页 1 字数 420,000

1979 年 10 月第 1 版 1979 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1—10,000

统一书号: 17186·14 定价: 2.05 元



本书作者周贻白先生遗照

目 次

《中国戏曲发展史纲要》序	冯其庸(1)
--------------------	----------

一、中国戏曲的起源及其艺术因素	(1)
-----------------------	-------

二、汉代的散乐(百戏)与雅乐	(9)
----------------------	-------

三、三国及六朝时代的各种伎艺	(15)
----------------------	--------

四、隋代的散乐与歌舞	(21)
------------------	--------

五、唐代的乐舞与杂戏	(26)
------------------	--------

(1) 歌舞戏	(29)
---------------	--------

(2) 参军戏	(44)
---------------	--------

(3) 歌曲、舞蹈与传奇文	(53)
---------------------	--------

六、北宋时期的歌舞与杂剧	(66)
--------------------	--------

(1) 瓦子、勾栏与歌舞杂技	(72)
----------------------	--------

(2) 教坊杂剧与歌舞	(80)
-------------------	--------

(3) 勾栏杂剧与说话人	(86)
--------------------	--------

七、南宋时期的杂剧和戏文	(99)
--------------------	--------

(1) 勾栏伎艺与教坊杂剧	(99)
---------------------	--------

(2) 官本杂剧与大曲、小说	(111)
----------------------	-------

(3) 南戏与金瓶院本	(121)
-------------------	-------

八、元代的杂剧	(143)
---------------	-------

(1) 元剧的体制	(145)
-----------------	-------

(2) 作家与作品	(153)
-----------------	-------

(3) 元剧的演出	(189)
-----------------	-------

九、元代的南戏	(197)
---------------	-------

一〇、明代的传奇——琵琶记与荆、刘、拜、杀	(213)
一一、金印记、五伦记、香囊记、宝剑记	(239)
一二、明代的杂剧	(251)
一三、明代的戏曲声腔——昆山腔与梁辰鱼	(262)
一四、汤显祖与沈璟	(279)
一五、明代的戏曲批评	(301)
一六、弋阳腔及其剧作	(311)
一七、明代的戏班及其演出	(329)
一八、清代初年的昆山腔	(345)
一九、弋阳腔与昆山腔的争胜	(355)
二〇、各地方剧种的繁兴	(369)
二一、桃花扇与长生殿	(379)
二二、内廷大戏及其演出排场	(391)
二三、花雅两部的分野	(402)
二四、四大徽班与皮黄	(409)
二五、京剧与各地方剧种	(424)
二六、辛亥革命前后的各地方戏曲	(434)
(1) 京剧	(434)
(2) 昆曲	(443)
(3) 高腔	(448)
(4) 梆子腔	(461)
(5) 皮黄调	(481)
(6) 柳子戏	(502)
(7) 秧歌	(507)
(8) 落子	(515)
(9) 花鼓	(519)
(10) 滩黄	(548)

《中国戏曲发展史纲要》序

冯 其 庸

我最初知道周贻白先生的名字是在抗日战争后期，大约是一九四四年末或一九四五年春。那时我在无锡当小学教师，平时喜欢跑旧书店看书，有一次买到的几本线装书上都有“贻白藏书”的图章，经了解，这时周先生生活很困难，经常卖书度日。抗战胜利后的第一年，我考入无锡国专，不久，周先生来任教，我才第一次见到周先生，也就成了他的学生。他当时开一门目录学课，我选修了这门课，但他讲的目录学，我现在一点也记不得了。我一直没有忘记的是他待人坦率诚恳的态度以及他当时正在认真地为中华书局写《中国戏剧史》稿子的情况。那时我与另外几位同学经常到他家去玩。他常常放下写作，与我们谈做学问的事。记得是一九四七年，当时的演剧九队到无锡来，住在秦淮河祠堂里，田汉和洪深也来了。演剧队在无锡演出了《丽人行》等剧，周先生曾同我们去看田汉和洪深。这以后不久，我因为学生运动的事，离开了无锡国专，到了上海，与周先生分别了。而周先生也在一九四八年一月与欧阳予倩一起到香港去了。

据我当时知道的点滴情况，周先生的经历是很艰苦的。他的父亲是一个唱湘剧老生的票友，周先生从小就由他父亲训练武功，学会了翻腾扑跌。后来他又去当过织地毯的学徒，也在文明戏班、湘剧班、京剧班演过戏，还曾参加过杂技团，搭棚演出过杂技，有过一段街头艺人的流浪生活，之后又到武昌师范大学旁

听，还任过一家小报的校对，当过小学教员等等。总之，当时他的生活毫无保障，全靠自己的挣扎。

北伐以后，他在上海参加了田汉的南国电影剧社，以后又与阿英、夏衍、张庚等人接触，接受了一些进步思想的影响，也写了一些作品。抗战以后，他加入了上海抗日救亡协会，后来又参加了戏剧救亡协会的工作，因为撰写宣扬民族意识的剧本，曾受到日军监禁。他到无锡大概是在一九四二年，当时仍在汉奸特务机关的监视之下。

我与周先生于一九四八年在无锡分别后，直到一九五四年我到北京后才重新见面。他告诉我，他是于一九五〇年初应欧阳予倩和田汉的邀约，从香港回到了北京，参加中央戏剧学院筹建工作的。在周先生不幸去世后，我还见到了当初欧阳予倩给他的信，信的末尾说：“从此《邪和》、《子夜》之歌永成绝响，代之以‘咱们工人有力量’矣！”我还见到欧阳予倩送给周先生的几首诗，是解放前夕他们同寓香港时写的，抄在下面，以作历史的记忆：

无题四绝呈姬公华裔

一

作品游街理太差，随时拂袖好还家；
长沙老几由来硬，走遍江湖不信邪！

二

活该懒问短和长，老子当场有主张；
国士无双如不识，《邪和》《子夜》管他娘。

三

帽子横飞不用慌，先生早已设重防；
寄情千载分前后，大胆摊书尽古装。

四

余子纷纭不搭山，大江高唱入云间；
浮生万事聊从俗，鸥鹭何曾一日闲。

赠 贻 白

曾磨铁砚点铅黄，击楫临风意气扬。
毡垫何曾因自暖，钳锤亦复为人忙。
择仁不为严刑改，嫉俗翻惊恶梦长。
只有坚贞堪自傲，湘山湘水意偏长。

桃花不疑庵主哼哼韵

从诗里，可以清楚地看到当时欧阳予倩和周先生他们的爱国热忱和革命意气。确实当时全国的解放对他是极大的鼓舞，他回到北京以后，就积极地投入了新中国的建设工作，热诚地从事戏剧教学事业。他发愤研究中国戏曲史，早在一九三五年左右就写成《中国戏剧史略》、《中国剧场史》两书，一九三六年由商务印书馆出版，后来又写成了《中国戏剧史》。解放以后，他一方面积极地从事教学活动，一方面仍坚持戏曲史的研究工作。解放二十多年来，他著有《中国戏剧史长编》、《中国戏剧史讲座》、《戏曲演唱论著辑释》、《明人杂剧选注》、《中国戏曲论集》等书，约三百万字左右，在戏曲史的研究上起了重要的作用。

现在出版的这部《中国戏曲发展史纲要》是周先生一生最后的一部著作。它包括了作者一生研究中国戏曲历史的重要成果和心得。

早在一九五七年春天，周先生应中国戏剧家协会的邀请，为有关单位的戏剧工作者讲授中国戏剧史，后来根据讲课记录，整理成《中国戏剧史讲座》一书，由戏剧家协会出版。这是一部深入

浅出的通俗读物,对于普及戏曲历史科学有一定影响,但当时有读者在《戏剧报》上提出意见,指出作者没有从政治、经济和阶级分析的角度看问题。周先生虚心地接受了意见,决定把他在中央戏剧学院讲授的《大纲》毁稿,认真学习马克思列宁主义,重新研究,另写讲义。一九五九年春天,学院招收了一个编导班,他开始用新编的《纲要》为同学讲授,同时还不断听取对新《纲要》的意见,准备进一步修改。一九六〇年秋季,他应邀到上海戏剧学院讲中国戏剧史,这个班的学员水平较高,除大专文科毕业生外,大部是来自各地有实践经验的编导人员。他们代表着十六个剧种,不仅希望知道中国戏曲发展的历史情况,而且要求了解地方剧种的特色和渊源流派。为了适应这一新的学习要求,周先生对原来的《纲要》,再次进行改写并增添了若干新的章节。一九六一年四月间,他参加了高教部召开的文科教材会议,决定由他编写供专门学校和中等戏曲学校用的《中国戏剧史》各一部。会后,他对《纲要》又一次重加整理,并交付打印,拟作专门学校的教材。这就是现在出版的这部《中国戏曲发展史纲要》。

周先生的治学态度是严肃认真、谦虚谨慎的。本书在没有出版之前,他已经四易其稿了。如果周先生尚在,这次出版,为了精益求精,相信他还会五易其稿的。十分可贵的是他在学术思想上对自己的严格要求,力求按照马列主义和毛泽东同志关于阶级斗争的学说,用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点,对戏曲历史现象进行正确的分析和解释。例如关于戏剧的来源问题,作者在学习了马列主义和毛泽东同志的著作以后,毅然摒弃了他原来认为戏剧来自宫廷的陈旧观点,在书中论述了劳动人民在戏剧产生和发展中的作用,注意到封建统治阶级和人民群众之间的阶级斗争在戏剧领域内的反映。治学思想上的严格要求,是作者多次易稿仍未能完全惬意的主要原因。此外,周先生还

非常注意调查研究，特别是书中的戏曲声腔和地方戏部份，是他多年调查所得，其中包括大量解放后的新发现和新的研究成果，如魏良辅《南词引证》的发现，把昆曲的形成时间上推至元末明初；叶调元《汉皋竹枝词》的发现，经周先生的研究，认为在京剧皮、黄合演之前，早在嘉庆末年汉剧就先京剧出现了皮、黄合演的局面（过去多年戏剧界认为皮、黄合演是由京剧创始的）。这样，汉剧对京剧的影响就应重新估价。一九五六年于湖口、都昌发现的青阳腔，使我们找到了弋阳腔的变种，对明代流行的各种曲集以及它们所代表的声腔，有了进一步认识；对于现在各地高腔剧种以及徽戏的形成，在研究上有重要意义。我们还从福建的莆仙戏和梨园戏及其它古老剧种中找到古南戏的遗响。还有其它许多重要的发现，周先生都十分关心而且进行了认真的研究。周先生曾和汉剧、川剧、湘剧、徽剧、婺剧、同州梆子、蒲州梆子、西安梆子、山西梆子及其它几十个剧种的老艺人进行了多次座谈、调查。他把自己的研究所得，大部份都包容在本书之内了。书中关于近代地方戏的部份，是在他以前出版的几部戏剧史中没有写过的。总之，周先生的治学方法是注重实地调查，反对单从古书堆里讨生活的。

当然，在这部著作中，仍然会有不足之处，乃至错误。但是，周先生在学术上努力学习和争取用马克思列宁主义、毛泽东思想指导科学研究的积极精神；虚心听取意见、修正错误的谦逊态度；重视调查研究、实事求是的治学方法，是值得我们学习的。遗憾的是，他今天已不可能对这部著作进行修改了。但是该书的成就，总该是瑕不掩瑜的。至于怎样弥补书中的不足之处，这将是今天戏剧工作者的任务了。

关于周先生对中国戏曲史研究的全面成就，应该由戏曲工作者和广大群众去评价。我个人感觉，他的研究成果对中国戏

曲史这门科学的建立和发展,是有贡献的。

在封建时代和旧中国的戏曲,一向是被轻贱和糟蹋的,艺术雕零,资料散佚。要想把戏曲整理出一个史的系统来,并且是由一个人独力完成,其筚路蓝缕是可以想见的。何况周先生经济困窘,许多珍本秘籍,全凭钞借。就在如此艰苦的条件下,周先生于一九四七年写作了一部三十余万字的《中国戏剧史》。这是一部资料比较丰富、内容比较广泛的戏曲通史。在这之前,只有一九一五年出版的王国维的《宋元戏曲考》。后来虽又陆续出版了几部其它断代史,也都不是全史。可以说全史还是从周先生开始的。固然,用今天的观点看,这距离科学的史学要求还较远,可是在当时他把庞杂零散的戏曲史料,经过爬罗剔抉,旁搜远绍,清理出一个初步系统来,并对戏曲史中若干重要问题进行了认真的考证。这对中国戏曲史这门科学的建立是有意义的,也是个良好的开端。加上前面提到的周先生的其他一系列著作以及其他几位戏曲史研究者的专著和论文,虽然我们今天戏曲史科学研究仍然是一个非常薄弱的环节,但至少可以说算是粗具规模了,这个成绩是应该包括周先生的贡献在内的。我们今天从事戏曲研究工作的同志,手头总是离不开周先生的著作,就是一个明证。

周先生的戏曲史还有一个鲜明的特点:他是联系舞台演出来讲戏曲发展的。本来戏曲是舞台艺术,但王国维以来的一些戏曲史著作,往往只讲戏曲词章,这是不能说明戏曲历史全貌的。正如我们不能把戏剧只理解成为“案头剧”一样,因为这种比较最富有群众性的艺术形式主要还是通过舞台演出和广大群众发生联系的。不讲舞台演出,就不可能真正进入戏剧的历史领域来探讨它的发展规律。周先生在他的著作中,从唐宋以来的各种戏剧演出形式(包括音乐、表演、服装、化装),都有所探讨

和论述。为了协助演员了解古代戏曲演唱的方法，他出版了《戏曲演唱论著辑释》一书，对古籍中的疑义难字，详为剖析。这也说明，周先生一向是把戏曲作为舞台艺术看待的，因此十分注意舞台演出。他的戏曲史给予我们的戏曲概念，不是躺在桌面上的死物，而是活跃在历史长河中的一种立体的活的艺术，使我们能从今天的舞台演出中看到它的某种历史渊源。这是难能可贵的。结合演出，研究戏曲历史的发展，这一特点和周先生熟悉舞台实践是分不开的。他早年为湘剧演员，唱武丑，在他六十余岁高龄时，高兴起来还能来个属于“毯子功”的“倒毛”。他是有一定舞台实践经验的。这为他研究戏曲史提供了优越的条件。

周先生对戏曲历史研究是有创见的。特别是对戏曲声腔的研究，他最早提出中国戏曲声腔三大源流的想法（著有专文，解放初期发表在《新戏曲》上，后来收在一九六〇年出版的《中国戏曲论集》内）。他认为：“中国的戏剧，在声腔上可以分为三大源流，即昆曲、弋阳腔（一名高腔，又作京腔）、梆子腔。”此说一出，戏剧界曾进行热烈探讨，当然是有争议的。有的说，应该是四大源流，加上皮黄系统；有的说，应该是五大源流，加上民间小戏系统。可是有一个事实是肯定的，就是戏曲声腔的发展不是散乱无章的，它是有自身的渊源、流派、系统的。周先生的创见之可贵处就在于他根据丰富的资料和调查所得，从声腔之间的内在联系和它们的历史衍变中间，初步清理出一个声腔系统来，从而为探讨戏曲声腔发展的规律性提供一个重要线索。

周先生研究中国戏曲史还有一个特点，就是他的知识广博，从经史诗文乃至里巷之间的风俗俚语，他都作为研究戏曲史必备的知识，广采博访，兀兀穷年，所以他的著作总是以资料丰富见长，他的三卷本的《中国戏剧史》使用了约两千种资料。较之已经出版的各种戏曲史专著，他引用的资料应该说是最丰富的。

这是我们今天研究中国戏曲史的一个便利条件。此外，由于他的知识广博，他为我们解决了若干阅读古典戏曲剧作中的文字困难。他注释的《明人杂剧选》，其中若干难辞、僻典，都畅然通晓。

周先生对戏曲考证和戏剧文物鉴定方面，也有一定贡献，如他写的《南宋杂剧的舞台人物形象》一文，对两幅描绘杂剧的南宋画页的内容鉴定，一般是没有异议的。《侯马董氏墓中五个砖俑的研究》、《元代壁画中的元剧演出形式》诸文，也都有他自己的独到见解。

周先生对戏曲史研究的贡献，当然不只这些。这里只是就本人所见，略述一二。

当然，任何事物都不会是完美无缺的。周先生的治学方法还是有其弱点的。曾经听到的一种意见是，他的书较难懂；条理也不够清晰。作为上层建筑的戏曲艺术，怎样结合经济基础、结合历史上阶级斗争和经济状况来阐述戏曲历史发展的规律性，作到这一点的确是困难的，也是周先生著作中存在的一个缺点。他侧重的是探讨戏曲艺术形式的历史沿革。作为史的要求，就显得不够了。他的若干具体论点，也还值得商榷。但如果我们不求全责备，那么他的成就还是很突出的，这是有目共睹的。

对于中国戏曲史的研究，目前还仅仅是一个开头，要写出一部或几部象样的中国戏曲史来，还有待于广大戏曲研究者的努力，尤其是经过“四人帮”的大破坏以后，这个工作更加艰巨了，但也更加迫切了。为了做好这个工作，也为了继承戏曲遗产，目前迫切需要做好传统剧目的抢救工作和对各种地方剧种的调查工作，因为这是研究的第一步。我相信我们的戏曲研究者是能够出色地完成这个任务的。周先生的这部遗著的出版，对我们完成上述任务，应该说也是一个很大的鞭策。

一九七八年十一月十一日夜十二时于上海锦江饭店

一、中国戏曲的起源及其艺术因素

中国戏剧的起源,以往曾有各种不同的说法:或认为发源于古代的巫觋;或认为是从春秋时代楚国的优孟“为孙叔敖衣冠”开始;或认为系创自宫廷的乐舞;或认为系传自西域;或认为系模仿傀儡而来。众说纷纭,莫衷一是。其实,戏剧一项,原有综合艺术之称,尤其是中国戏剧,对于其他姊妹艺术,如诗歌、音乐、绘画、舞蹈、雕塑之类,更具有有一种广泛的包容。其能形成一项独立艺术部门,追本溯源,应当是以表演故事为主,逐渐地以他项艺术来丰富其表演形式,然后发展成为一种高度的综合性的艺术。其线索固不止一条,来源也不止一个。决不能用一项事物和它直接画成等号,认为其发展道路就是那么一条毫无曲折的直线。兹为明其眉目起见,先说以往那些看法。

中国戏剧起自巫觋,是王国维《宋元戏曲考》的说法。他认为古代的巫觋是以歌舞娱乐鬼神为职业,同时,古代祭祀神鬼,要用人来装扮成“灵保”或“尸”,作为神鬼所凭依的实体。《楚辞》称巫为“灵”,称神亦为“灵”,则装扮成“灵保”的亦即为巫。他断定“群巫之中,必有象神之衣服形貌动作者”。这一做法,就是“后世戏剧之萌芽”。按《楚辞·九歌·云中君》“灵连蜷兮既留,烂昭昭兮未央”二句,朱熹《楚辞集注》作:“灵,神所降也,楚人名巫为灵子,若曰神之子也。连蜷,长曲貌。既留,则以其服饰洁清,故神悦之而降依其身,留连之久也。汉乐歌言灵安留,亦指神而言也。烂,光貌。昭昭,明也。”据此,《楚辞》称巫为“灵”,实系指降

依巫身的神灵，“灵子”决不等于神。同时，巫之“服饰洁清”，也不能认为即系“象神之衣服形貌动作”。如果联系实际来说，这项习俗，在解放前的湘、鄂一带地区，仍存在过师巫降神为人治病的情事。在湖南，这种为神灵所降依的师巫，名曰“马脚”，意即神灵的仆役，《楚辞集注》释巫为“神之子”，是有根据的。换一句话说，巫覡的装神弄鬼，和巫覡以歌舞娱乐神鬼，是截然不同的两件事，因其本身既为神鬼所凭依，便不能再去用歌舞娱乐神鬼了。如果看作巫覡装扮神鬼而自歌自舞，岂不成为神鬼以歌舞娱人？比较合理的看法，应当是有专备神灵降依之巫，而另有专以歌舞娱神之巫。那么，古代的巫覡既非装神扮鬼而歌舞，则后世戏剧不当于此萌芽。其娱神者自系歌舞，并非装扮人物而作故事表演。因此，中国戏剧系发源于古代巫覡一说，显未可信。

春秋时代，优孟扮为孙叔敖而与楚庄王相问答一事，向来被认为是中国戏剧的开端。所谓“优孟衣冠”，早成为旧日文学家习用的典故。《史记·滑稽列传》载：

优孟，故楚之乐人也。长八尺，多辩，常以谈笑讽谏。……楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。病且死，属其子曰：“我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖之子也。”居数年，其子穷困负薪，逢优孟，与言曰：“我，孙叔敖子也。父且死时，属我贫困往见优孟。”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，以为孙叔敖复生也，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，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户。

据此，优孟虽然模仿孙叔敖的衣冠动作而得其神似，但其目的既非为着要表现孙叔敖的生平行为，或者某一时期的政治活动，也不是规定情节而用这个人物来表达其事，换言之，他只是模仿了一个人物的语言动作，并不是故事表演。同时，优孟这一举动，在当时也不曾向表演故事方面发展下去。如果说戏剧的产生，是从模仿一个人物的语言动作而开始的，则小儿模仿成人，纵然没有什么艺术性，却是一种普遍的现象，不一定要有“优孟衣冠”这一典故，才会有此看法。那么，尽管后世对于戏剧演员一般地称作俳优或优伶，但把戏剧的产生从优孟算起，不但过早一点，而且也不切合实际，因为中国戏剧的形成，并不是先有一个人物的装扮，而后由此推进到有故事情节的表演，相反地，却是先有故事情节，然后才装扮人物而作表演。因此，如果要拿“优孟衣冠”这件事在中国戏剧的发展上做文章，那只是从形式上看问题而已。

中国戏剧的最初形式系创自封建君主时代的宫廷中的乐舞，这一说，是清代纳兰性德在他所著《渌水亭杂识》一书中提出的对于中国戏剧来源的看法。他说：“梁时大云之乐，作一老翁演述西域神仙变化之事。优伶实始于此。”按纳兰此说，不但其看法有待商榷，且所谓“大云之乐”，实为《上云乐》之误。其所指“作一老翁演述西域神仙变化之事”，则为《上云乐》中的歌舞伎——《老胡文康》。其表演形式，不过装扮成一个西域老翁，带领一班门徒和用人来装扮成凤凰、狮子、孔雀、文鹿等禽兽的“形儿”，由老翁致词后，群起舞蹈，其间或有队舞、独舞以及禽兽形儿的起舞，有器乐作伴奏，也许有歌唱，可是并无故事情节，至多是那个老胡文康系由当时俳优所扮，或带面具，或化妆成白发长眉，高鼻垂口（表演详情见后章）。其致词时虽已用代言口吻而