

中国戏曲史略

咸淳己巳葉夢鼎辭位不允徑去以江萬里拜左相
馬廷鸞拜右相輪日知印萬里與似進謀事不台乃
辭去

余从

周育德

金水

著





国戏曲史略



余从
周育德
金水
著

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲史略 / 余从, 周育德, 金水著. — 北京: 人民音乐出版社, 2003. 9

ISBN 7-103-02740-4

I. 中… II. ①余… ②周… ③金… III. 戏剧史-中国-教材 IV. J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第004397号

责任编辑: 张辉

责任校对: 颜小平

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

850×1168毫米 32开 9.75印张

2003年9月北京第2版 2003年9月北京第1次印刷

印数: 1—3,040册 定价: 15.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

序

余从等几位同志做了一件很有意义的事。他们写了这本《中国戏曲史略》。我对这件事很赞赏。

中国戏曲有悠久的历史。从它成为一个独立的艺术品种算起,八个多世纪以来,一直和中国广大人民群众紧密相连。中国戏曲是中国人民大众创造的精神文明,它已是中国人民大众精神生活的不可缺少的内容。不过因为中国戏曲产生的年代已经十分久远,所以今天关心中国戏曲的人们,要想探讨中国戏曲的来龙去脉,竟变得不太容易了。这一本《中国戏曲史略》把许多学者的研究成果通俗化,作了比较简约的表述。这种写法对一般读者来说是比较容易接受的。

现在,中国的戏曲教育已经有了一个相当庞大的系统,各省市都设有戏曲学校或艺术学校。但是适当的教科书的建设并不很完备。戏曲史应当是戏曲教育的非常重要的科目,然而也缺少提纲挈领的简略明了的读物。这本书的出版可以弥补这一缺憾。接受戏曲教育的年轻学生们读读这本书,就可以懂得中国戏曲为什么会发展成现在这个样子。

中国戏曲表演行业的广大从业人员的文化水平,都已经有了提高,他们也想知道中国戏曲的由来。但是太专门的书籍读起来又有些困难。这本《中国戏曲史略》读起来则容易得多。

中国戏曲研究是一门大学问。中国戏曲不仅是多种艺术的有机综合体,而且涉及中国社会、政治、经济、伦理、心理、哲学、宗教以及自然科学等诸多领域。所以有人说中国戏曲本身就是一部中国小百科全书。因此,应当有人对中国戏曲作系统的、全面的、深入的研究,写出鸿篇巨帙来。但是与此同时也应当有人做戏曲历史及理论的普及工作,写一些浅近易懂的书,提供给更为广大的读者群。我希望在戏曲理论的研究方面,也能有这类通俗的书出版。

这本《中国戏曲史略》应该说是通俗的,不过其内容并不少。有关中国戏曲发展的许多问题,该说的都说了,而且说清了。尽管是“史略”,但依然保持了戏曲发展历史面貌的完整性。作者所省略的主要是一些戏曲史专著中的文献史料的引述与考证。一般读者读读这本书,依然可以得到有关中国戏曲历史的系统的知识。

有的读者读了这本书,如果能产生对中国戏曲的浓厚兴趣,从而去作更加深入的研究,那更是我和这本书的作者们都感到高兴的事。

张 庚

1993年·北京

目 录

引 子	(1)
先秦乐舞	(5)
秦汉散乐	(13)
三国两晋南北朝的歌舞戏与优戏	(19)
隋唐散乐与歌舞戏	(26)
宋杂剧与金院本	(39)
宋代南戏	(63)
元代南戏与杂剧	(73)
元代戏曲作家与作品	(81)
元代戏曲的演出	(105)
明代戏曲及其体制的演变	(116)
明代戏曲声腔	(124)
明代戏曲作家与作品	(138)
明代戏曲的演出	(170)
明代戏曲理论批评	(186)
清前期的昆腔与高腔	(198)
清前期新兴声腔剧种	(217)
梆子、皮黄与板腔体	(229)
梆子、皮黄诸腔剧目	(235)

花雅之争	(245)
京剧的形成	(248)
京剧的兴盛	(256)
戏曲改良活动	(265)
剧坛新貌与京剧的繁荣	(273)
新剧种的崛起	(284)
划时期的开端	(292)
后 记	(303)
主要参考书目	(305)

引 子

戏曲是中华民族创造的独特的戏剧文化。它既古老而又年轻。世界上的几种古老的戏剧,如古希腊戏剧、印度梵剧等,都已成为历史的陈迹。惟独中国戏曲依然显示着不灭的活力,至今活跃在中国城乡及世界许多国家的舞台上。它是人类文明的财富,是中华艺术的瑰宝,是中华民族的光荣。

中国戏曲经历了漫长的孕育、衍化、形成、发展的历史进程。宋代始有戏曲的称谓。南宋咸淳时人刘埙在《水云村稿·词人吴用章传》中提到“永嘉戏曲”。所谓“永嘉戏曲”也就是被后人称为“戏文”、“南戏”、“永嘉杂剧”或“温州杂剧”的戏剧艺术。元人陶宗仪《南村辍耕录》中也明确写道:“宋有戏曲”。清末民初,王国维治戏曲史,在《宋元戏曲考》中对中国戏剧的形成得出这样的结论:“至宋金二代而始有纯粹演故事之剧;故虽谓真正之戏剧,起于宋代,无可也。”并称南戏为“纯粹之戏曲”,元杂剧为“真正之戏曲”。自此,王国维以“戏剧”的概念,涵盖了形成于我国南方的南戏,和形成于我国北方的北杂剧。“戏曲”也就成为中国传统戏剧特有的名称。

王国维论说“真正的戏剧”时,不仅划定了戏曲形成时限,说戏曲起于宋代,而且表述了他对戏曲特征的基本观点。王国维在剖析元剧之结构时,指出:“杂剧之为物,合动作、言语、歌唱三者

而成。”(《宋元戏曲考》)他在叙述了与后世戏剧有渊源关系的宋代滑稽戏及小说杂戏之后,强调说:“然后世之戏剧,必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。”接着他提出问题:“然则戏曲之为物,果如何发达乎?”于是明确指出:“此不可不先研究宋代之乐曲也。”(见《宋元戏曲考·宋之乐曲》)王国维在这里突出地提示人们注意“乐曲”在综合形成戏曲艺术中的重要性。换句话说,也就是强调了音乐在戏曲中的作用和地位。所谓“故真戏剧必与戏曲相表里”这句话,正是着重指明了“曲”在中国戏剧综合形成中的不可少也不能替代的作用和地位。因此,中国的戏剧,或者用王国维的话说,在中国形成的“真正之戏剧”、“真戏剧”最恰当的名称应该叫“戏曲”。而戏曲最基本的特征,还应该是王国维所说的“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”(《戏曲考源》)这一高度概括、简练明确的语句,及其极为丰富的、科学的内涵,是不可以简单化的理解的。

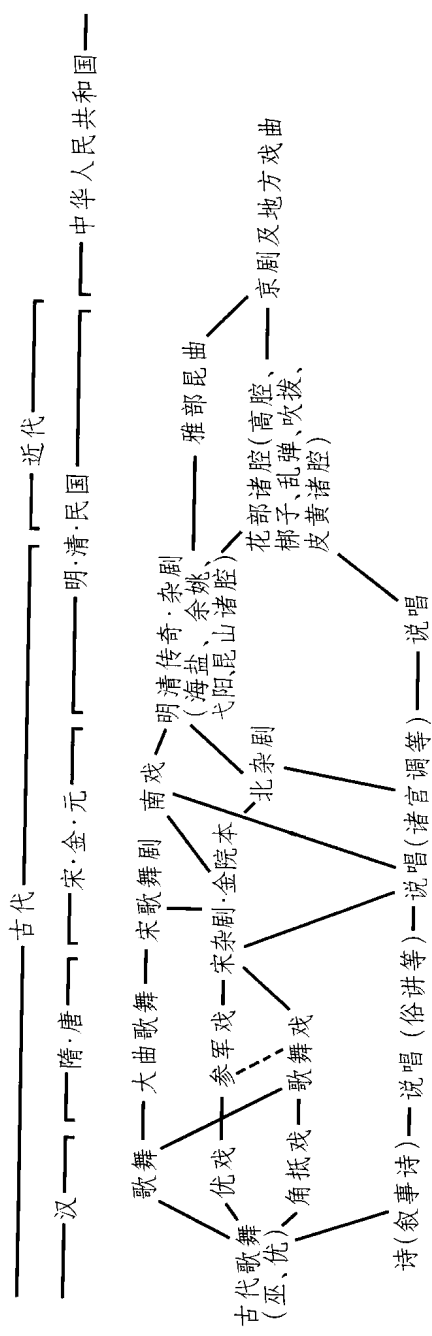
戏曲起于宋代,约在 12 世纪才形成完整的形态,这种戏曲史观被大多数的戏曲史论研究者理解和接受了。由于文献、文物的不断发现对戏曲本体实际状况的考究,以及运用科学方法历史的、辩证的、系统的、全面的研究,许多戏曲学者在其史、论著作中,补充修正和丰富发展了这种戏曲史观。同时也有一些学者提出了戏曲形成于宋代之前的见解。我们学习了各种见解,分析研究之后,仍然认为戏曲起于宋代,约在 12 世纪才形成完整形态。我们合作编写的《中国戏曲史略》也就仍以这种认识来表述戏曲的形成和发展的历史,并以时序扼要地勾勒出历史面貌,探寻其历史规律。

“戏曲者,谓以歌舞演故事也”,这个概括戏曲基本特征的论断,早已被大多数的戏曲史论研究者所认同或接受了。现代许多

戏曲史论学者在其著述中，又对戏曲艺术形态的特征作出更加透彻精细的剖析。比如关于戏曲艺术特征的综合性、虚拟性、程式性的论述，无论从戏曲理论、戏曲美学的研究层次上，还是从指导戏曲艺术创作实践上，都是具有学术价值与现实意义的。然而也应该说，这些论述与王国维对戏曲基本特征的论断还是有着承继、深化、发展的关系的。我们编写《中国戏曲史略》，在对戏曲基本特征的认识上也是认同于王国维的论断的。

我们在此向读者阐明对戏曲史观与戏曲特征的一些基本看法，为的是让读者理解我们编写此书，是要在前辈研究成果的基础上作某些新的探索。《中国戏曲史略》虽说也属戏曲史的专业著作，但我们编著这本小册子的目的，实在是想普及中国戏曲的历史知识，让更多的人了解它的过去，关心它的现状，热爱并发展戏曲艺术。

中国戏曲艺术形成发展线索示意图



先秦乐舞

以歌舞演故事为基本特征的戏曲艺术,约在 12 世纪也即我国的宋金时代才形成完整形态,距今有八百多年。然而说及戏曲的来源,却要追溯到先秦乐舞,甚至更远的原始社会的歌舞。这是因为在我国先民的乐舞艺术中,已经萌生了后世戏曲的基因。

先民的乐舞究竟是怎样的状态,只能依靠后世考古文物的遗存和文字产生以后古人追述的传说与神话。相互参照,从中探寻其与戏曲孕育、形成的关系。

人类开始举步踏入文明世界的征途,漫长而艰难。人类在劳动中创造了物质财富,也创造了精神财富,包括一切文化艺术,而歌舞艺术则是最先开放的艺术之花。原始社会的氏族群体,有感于物而动于情,运用动作和语言把情感升华、凝练而创造了舞蹈与歌咏,从而产生了原始社会的歌舞艺术。

在为人类生存和繁衍人类的氏族群体中,一切活动都属全民性的,最初的歌舞也属全民性的群舞。后来才分化出擅歌擅舞的专门人才。

原始歌舞,再现氏族采集、狩猎、农耕和战争生活,表达男女爱悦,有其实用的目的与功能。这里包括传授劳动生产和战争的技能与知识,锻炼氏族成员的体魄,繁衍部落使之兴旺的内容。原始歌舞,又与先民对神灵的崇拜、图腾的崇拜、生殖的崇拜等

联系在一起。因为在先民的生存斗争中,自然界的赐予与灾难,生的喜悦与死的恐惧,战争的胜利与失败,都使他们迷惘、敬畏,生发出自然崇拜和宗教观念。歌舞产生之始,就与先民的这种感情、心理、观念结合在一起,成为宣泄情绪,寄托祝愿的载体,成为氏族群体祭祀礼仪的组成部分,具有祀神娱神的性质。

1973年,在发掘青海省大通县上孙家寨的一座墓葬中,出土了一件彩陶盆。据测定已经有五千多年的历史。彩陶盆的内壁绘有舞者舞姿的纹饰,每组五人共三组。舞者体态相同,动作划一,彼此携手起舞,摇动着头饰与尾饰,仿佛洋溢着一种欢乐的气氛,显然给人一种节奏鲜明的动态感。舞蹈纹饰形象所显示出的节奏、步态、动态、情绪、趣味,透露了那时歌舞已具有的观赏性,和先民对舞蹈美的鉴赏力。先民的审美意识,正是推动原始歌舞发展的动力。

《尚书·尧典》记载的“予击石拊石,百兽率舞”,和《吕氏春秋·古乐》所记“帝尧立,乃命质为乐,质乃效山林谿谷之音以歌,乃以麋鞞置缶而鼓之,乃拊石击石以象上帝玉磬之音,以致舞百兽”的传说,反映的是古代狩猎生活的情景。这类歌舞中,有由人披着兽皮装扮的兽形,有模拟狩猎者追逐野兽,野兽奔逃的舞蹈,伴以“效山林谿谷之音”的歌唱,和击打缶和石(磬)的节奏,其场景是相当粗犷、热烈、壮观的。这种“狩猎舞”或“拟兽舞”,经过先民审美意识的加工、创造已具备歌唱、器乐、舞蹈的综合性,说明中国古代乐舞诗、乐、舞一体的特点,早在原始歌舞中就已经存在了。

当氏族生活由采集渔猎进化到农耕时代的时候,歌舞也随之有了新的表现内容。《吕氏春秋·古乐》记载有“昔葛天氏之乐:三人操牛尾,投足以歌八阕”的传说。歌舞由三位舞者手执牛尾,

踏着舞步,唱八段歌曲。舞者边舞边歌,分别歌颂天、地和图腾“玄鸟”,祝愿森林茂密,五谷丰登,六畜兴旺,充分抒发对天、地、祖先的心愿。这个歌舞,反映氏族狩猎、驯养和农耕劳动生产的生活与愿望,也反映祀神祇、祭祖宗的原始宗教观念。

原始社会一些反映战争生活的歌舞,则与誓师出征、祝捷凯旋的活动结合在一起,同样有着氏族祭祀仪式的内涵。在我国,有些被发现的岩画中,就有宏伟的战争舞的群体舞蹈形象。如1965年云南沧源县发现的舞蹈岩画,其中就有成组的表现武士手持盾牌与长短兵器的祝捷歌舞。再如广西宁明花山岩画,也绘有部落首领率部征战的歌舞场面。

《尚书》中记述了舜命禹征有苗氏的传说。舜是氏族联盟的领袖,有苗氏不服,舜命禹联合许多氏族部落征伐有苗氏,战了三十天未能获胜。收兵回来后,把战士集中起来,手执盾牌和羽毛,进行了七十天的舞蹈训练,消息传出去,慑服了有苗氏。这种干(盾)羽舞,实际上起着练兵习武,锻炼战士的作用。

先民依据劳动生产、祀神祭祖,以及征战的需要,创造的宣泄情感和表达意愿的歌舞艺术,已经具有了许多特性,主要有三点:1. 对生活的再现性。这里既有对表现对象的装扮,也有对表现对象的模拟,都属于表演艺术的范畴。2. 诗、乐、舞的综合性。这种歌唱、舞蹈、器乐三者的结合,最初是以音乐的节奏来协调、贯串的。音乐节奏的功能,对各种艺术手段,起到了规范作用与融合作用;3. 祭祀娱神的仪式性和审美娱人的观赏性。原始歌舞,既包含着先民的自然崇拜与宗教观念,也体现着美的追求,这些也都脱离不了为生存发展的功利需求。

以上歌舞艺术的特征,原本是歌舞艺术产生后自身的形态特征,并非为后世戏曲而设。然而,却是戏曲赖以形成的基本因素。

在上述原始歌舞活动材料中，还透露出一个非常值得注意的信息，即在群体歌舞中分化出一种能歌善舞的能人，如“三人操牛尾”的三位歌舞者，以及制乐司舞的能人，如“效山林谿谷之音以歌”的质，和“予拊石击石”，使百兽率舞的夔。在古代传说中，这种制乐作舞的乐人和乐官还有不少。

据有的专家考证，殷商占卜卜辞中的“舞”与“巫”字相同，即一人双手执牛尾的象形。说明“巫”是从舞者中分化出来的。《说文解字》说：“巫，祝也，女能事无形，以舞降神者也。”巫为女性，另有男性者称“覡”。巫覡能与神灵相通，上达人的祈愿，下传神的旨意，主祭司舞，装神弄鬼。乐舞成为巫覡的专长。在原始社会后期的氏族酋长及奴隶社会奴隶主的神权、族权、王权的统治下，巫覡有着特殊的地位。如天旱祈雨，巫司舞“有号有舞”，即边歌边舞；祀社稷，由巫“教帔舞”。可见，巫覡乃是歌舞艺术家和教师。

传说中历代祭祀乐舞到周代被统治者们推崇，制礼作乐，整理而为“雅乐”。

雅乐是与“俗乐”相对而言的，是帝王用于祭祀大典的庙堂之乐。周代，有“六乐”和“六小乐”。六乐，也就是“六代之舞”，包括相传为黄帝之乐《云门》，帝尧之乐《咸池》，帝舜之乐《韶箫》，夏禹之乐《夏籥》，商汤之乐《大濩》，以及周初之乐《大武》。帝王“以六乐防万民之情，而教之以和”，目的均在于巩固王权统治，均为雅乐中之典范。

乐舞又有文舞、武舞之分。文舞执羽而舞，武舞执干(盾)而舞，舞具不同，舞姿舞式有别，气势也就不同，然而均离不开肃穆、严正的气氛，用以显示帝王的威严。加《韶箫》，又名《韶》，颂扬尧、舜“揖让之治”，主旨在于表彰文治；《大武》，又称《武》，表

现周武王伐纣平夷立朝事，主旨在于颂扬武功，均有其明显的政治内容。

《礼记·乐记》之《宾牟贾》篇，有孔子关于《武》的一段谈话，可以让人大略看出《大武》演出的情形。

《大武》分六个段落，称六“成”。六成的序列安排依据历史情节进行。开始表演之前，有长时间的击鼓和曼声歌唱，吸引、召集大家。接着依序完成六段表演。据吉联抗的《乐记》译注，“第一段表示武王开始到北方去伐纣；第二段表示灭掉了商纣；第三段表示凯旋回南；第四段表示南方各小国的服从；第五段表示周公、召公分列武王左右辅助着治理国事；第六段从头反复结束，表示国力强盛和天子的尊严。”

《大武》包含的历史情节是由队列变化和舞者舞姿变换，象征性地表现出来的。只能说是示意而不能说是再现。这种特点，从孔子对《武》解释中也能够看得出来。

孔子说：“总干而山立，武王之事也。发扬蹈厉，太公之志也。武乱皆坐，周、召之治也。”“夹振之而四伐，盛威于中国也。分夹而进，事早济也。久立于缀，以待诸侯之至也。”

所谓“总干而山立”，即战士持干稳立不动；“发扬蹈厉”，是举袂顿足勃然作怒；“武乱皆坐”，指《武》舞至队列散乱时一齐都跪下。“夹振之而四伐”，即舞队两面振响木铎，舞者向四方击刺；“分夹而进”，指舞队队列分两行前进；“久立于缀”，是长时间肃立。由此可知，舞者动作的程式性，舞队场面的规范性，相当规矩。程式性的舞姿，规范的场面，象征性的表演，祭祀礼仪的需要，表现武王伐纣的故事，《大武》就是这样一种诗、乐、舞综合的乐舞形态。

周代，楚、越巫风盛炽。王逸《楚辞章句》说：“楚国南郢之邑，

沅、湘之间，其俗信鬼而好词，其祠必作歌乐鼓舞，以乐诸神。”又说屈原就是因为看到“俗人祭祀之礼，歌舞之乐”，觉得“其词鄙俚”才作《九歌》的。

《九歌》十一章，前十章分别祭祀十种神灵。有至尊天神东皇太一(男性)，云神云中君(女性)，主寿神东君(男性)，湘水之神湘君(男性)与湘夫人(女性)，河神河伯(男性)，山神山鬼(女性)，以及国殇(为国阵亡之魂，男性群体)。神灵由巫覡装扮，巫扮女性神，覡扮男性神和众烈士魂。祭祀开始，由祭者歌述祭奠排场和鼓舞歌乐场面，赞颂至尊天神东皇太一。接着，逐章依次歌唱，逐章把要祭祀的神灵迎上来。有的神，如湘君、湘夫人、太阳神、山鬼等，也唱歌起舞吐露各自的情怀，其间有思慕、欢快、离愁、别恨。再接国殇，英灵群舞壮歌，表达为国捐躯的战斗精神。最后为礼魂一章，载歌载舞而结束。

主唱的人，有助祭的巫覡，迎神的巫覡，装扮神灵的巫覡。歌辞有彼此、宾主的称谓，演唱则有唱有和有对歌。巫覡装扮的神灵，不只是外形的模拟，而且表现出神灵的内在情感，透出了生活情趣。神灵形象实际上是现实人的神化。这是屈原的创造，抑或是巫祀歌舞原有的内涵，很难说清楚。由“装”神到运用歌舞手段来“演”神是歌舞表演艺术的一种飞跃。显然，这里孕育着戏剧表演。王国维在《宋元戏曲考》中说：“楚人谓巫为灵”，又指出：“灵之为职，或偃蹇以象神，或婆娑的乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”

巫歌巫舞流传在民间，对后世民间歌舞、说唱、戏曲等民间艺术的产生发展有着重要的影响。

巫覡之后，出现了优。优也是从能歌善舞的能人中分化出来的，身材矮小的被称为侏儒。优以歌舞、诙谐、作乐、耍杂技等服