

黑二十四史

第二卷

主 编 李高峰 杜永明

副主编 柳 卓 孙小金 王占国

中国华侨出版社



介绍古代戏子的来历，礼俗，艺术创造，自贱、孤傲、反抗的人格和被污辱与损害的遭遇。

【传说晋代有一位出色的舞女叫绿珠，善舞《明君》，她的主人是以前夸富闻名的石崇，石崇很是宠爱她。皇亲赵王伦专权，与石崇外甥欧阳健有仇，他故意向石崇发难，也想乘机占有美色，便使人向石崇索取绿珠，石崇不肯，赵王伦扬言要派兵查抄石崇，并诛杀全家。石崇心头忿恨，又不想美色让人，他威逼绿珠说：“我都是为了你才落到这般田地的。”绿珠无奈，只得跳楼自尽了。】

【在唐代，还有一幕为争风吃醋而手刃女伎的惨剧，当时有一位叫杜红儿的歌伎，美貌年少，聪颖机智。有一次，诗人罗虬招红儿唱曲，歌毕，赠以彩缎，但在座的李孝恭却以有人已看中红儿为由，不准红儿接受礼物，罗虬大怒，拂袖而起，竟拔刀向红儿刺去，红儿当场倒地而死。】

【明代苏州女伶杜韦与范牧之相爱，范将她置于别馆，亲昵日甚，后跟随范牧之到了长安，不料范在长安生肺病死去，于是杜韦扶柩乘船回故城。但当船至江心时，杜韦更衣沐浴，跃入了江中，以身相殉。对此，文人墨客极为感概，多咏诗撰文进行评赏，目之为贞烈之女。然而杜韦之死其实并不是仅仅为了“贞烈”，她跃入江心还包涵着内心强烈的自卑心理，据说范牧之与杜韦欢洽的时候，世人已颇多微词，范一死，杜韦的祖母竟也被惊吓死去，因此杜韦是自计无力解脱，更难容于范妻陆氏，才决然投江的。】

黑二十四史



优伶史

藏



第一章 优伶史话

珍

优伶是“优”和“伶”的合称，在中国古代，用以指称那些以音乐、歌唱、调笑嘲弄、百戏杂技和戏曲表演等为职业的人。以“优”作为一种职业名称，至迟在春秋时期就已确定。那何谓“优”呢？“优，调戏也。”“优者，戏名也……戏为可笑之语，而令人之笑也。”显见，所谓“优”，其本义是一种调笑戏弄的行为，延伸之，则专门从事此种行为的人亦称之为“优”。“伶”是由传说中黄帝时代的乐官伶伦而得名，这是一位传说中的大音乐家，相传黄帝曾命其制音律，所以后人便把专门演奏音乐的一类艺人称为“伶人”，或者称为“伶优”。

优伶这一名称在中国古代也有明显的演化，大约在先秦时期，“优”与“伶”还未连缀成一词，两者是有区别的，“优”一般分为“俳优”和“倡优”，“俳优”是指以诙谐嘲弄供人取乐的一类艺人；“倡优”则指歌舞、奏乐一类艺人；而“伶”是专指演奏音乐的艺人。汉之后、宋之前，“优”和“伶”常常并称，成了对歌舞、音乐和百戏滑稽为业的艺人的统称。宋以后，随着戏曲艺术的逐渐成熟，并在表演艺术中独霸地位的渐次生成，“优伶”就主要指称戏曲演员了。因而广义的优伶是中国古代演员的总称，狭义的优伶则是中国古代戏曲演员的专称。

以表演艺术为其职业的这一类人在中国古代并不仅仅以“优伶”之名来称呼，但“优伶”确实是中国古代指称演员影响最大、运用最广的一个名称。除“优伶”外，历代称谓名目繁多，大致有“优人”、“伶人”、“乐人”、“伶官”、“倡优”、“散乐”、“行院”、“子弟”、“路歧人”等等。

一、优伶溯源

优伶是奴隶制的产物，是作为统治者的娱乐工具而产生的，史前的原始社会，由于物质条件的限制，还无力供养也不会产生专事娱乐的优伶队伍。优伶作为一个职业团体，大约要在物质生活相对充盈，精神生活逐步需要之时才会产生。然而优伶的形成也并非是无本之木，繁荣兴盛的原始歌舞为优伶的产生起到了孕育和催生作用。

在原始社会，我们的祖先在共同的生活和劳动中，常常以歌唱和舞蹈来表达自身的情感和欲望，并以此求得娱乐和休息，他们在与天地自然和氏族间的斗争中，不断地丰富着对现实世界的感知，并以歌舞的形式表现他们感知中的世界。在古代典籍的记载中，我们可以看到，原始歌舞是丰富多彩的，有对先民自身生活和劳动的模仿，有男女相悦之情的抒发，也有对氏族间战争的表现，更有许多是对天地自然不可逆知的仰慕和敬畏。原始歌舞所表现的已是一个色彩斑斓的世界！



作为优伶远祖的原始歌舞者是集体性的、非专业化的，一次狩猎的成功，一场争斗的胜利，一种男女求偶的冲动，一种对天帝的敬畏，先人们都可以任情感的需要而手之舞之，足之蹈之，人们无需在此时审视其形式的完美与否，掂量其情感的是否适度，一切都是任之于自然，化之于自然。这虽然是艺术表现的蒙昧与原始状态，但这种境界却是令人神往的，更是后世的优伶所难于想象的。

与这种集体性、非专业化相一致，原始歌舞除了虚幻的神灵和不可知的天地自然外，其观赏者同样也是集体性的，有的是用以自娱的。歌舞艺术并不属于某一个人或者某一个集团，而歌舞者同样也是这集团中的一员，没有尊卑之分，更无贵贱之别。作为优伶艺术的源头，原始歌舞开启了中国古代表演的一扇自由之门，然而，随着奴隶社会的到来，这扇自由之门也随之关闭了，中国古代职业化的优伶被永远地拒之门外。

到了原始社会后期，随着生产力的发展，社会分工开始出现，而最早出现的社会专职，也许是专事鬼神的神职，他们负责部落的祭祀、占卜、祝祷、驱疫等活动，这些专职人员一般称之为“巫覡”，而巫覡事神、通神的一个重要手段便是“歌舞”，《说文解字》云：“巫，祝也，女能事无形，（按：无形指神），以舞降神者也，像神，两袖舞形。”据于此，人们就把“优伶”之远祖归为“巫”，王国维《宋元戏曲考》即谓：

巫覡之兴，虽在上皇之世，然俳优则远在其后。《列女传》云：“夏桀既弃礼义，求倡优侏儒狎徒，为奇伟之戏。”此汉人所记，或不足信。其可信者，则晋之优施、楚之优孟，皆在春秋之世。

近人冯沅君说：

古优的远祖，导师、瞽、医、史的先路者不是别人，就是巫……远古巫者，大都用卜筮的方法（甚或不用）预测未来的祸福休咎，能为人疗治疾病，能观察天象，通过音乐，能歌舞娱神。随着社会的演进，巫者技艺渐分化为各种专业，而由师、瞽、医、史一类人来分别担任，倡优则承继它们的娱神的部分而变之娱人的。

巫覡既以歌舞娱神，则手段正与优伶相通，我们当然不能绝对地说优伶源于巫，但巫之宗教职能后世被优伶所继承则是显而易见的事实，宗教礼仪中的优伶乐舞绵亘于漫长的中国古代历史的发展长河中，且巫逐渐退位，优伶则渐居于主体。

二、上古宫廷女乐

公元前二十一世纪，夏王朝建立，中国进入奴隶社会，优伶正式形成。

优伶是奴隶主的附庸，据史书记载，古代的奴隶主都对歌舞有着特殊的喜爱。传说中国古代第一位奴隶主启就是这样一位人物，喜欢以音乐舞蹈来寻欢作乐，他常常饮酒

于野外，为了助兴，经常带许多的家奴为其歌舞，传说他由于狂欢过度，终于失去了天神的庇护。历史上著名的昏君夏桀更是如此，他有“女乐三万人”，所谓“女乐”即是以歌舞为业的女性奴隶，他还收“倡优、侏儒、狎徒能为奇伟之戏者，聚于旁，造烂漫之乐。”这种以歌舞作乐的现象在当时非常普遍，以致连奴隶主自身也常常引以自戒，比如商汤在灭了夏桀以后，曾制订条文，在统治者内部禁止歌舞和饮酒，对那些违令者予以严惩。但实际上，商汤的这一举动并没能阻止这种风气，历史上著名的另一位昏君商纣就没有记取前车之鉴，更没有对商汤的成规予以重视，他曾令乐师师涓谱写新曲，聚集百官观赏女乐，以致使百姓生怨，诸侯叛离。

奴隶主的这种风尚与趣求从客观上促进了优伶队伍的发展，同时也制约了优伶技艺的形成。从优伶的发展历史来看，歌舞是最早形成和风行的优伶技艺。

奴隶社会的优伶是奴隶主以及贵族等少数人的专利品，他们的绰约身姿和美妙歌喉是作为奴隶主及贵族阶层用以享乐的奢侈品而存在的。他们在当时并没有独立的地位和人格，而是一种娱乐的工具，是奴隶主豢养的歌舞奴隶，其地位之低贱是可想而知的，他们甚至还常常作为奴隶主的殉葬品被活活埋藏。优伶，作为奴隶社会的产物，确定了他们的自身地位，这种境况一直沿续在漫长的中国古代社会之中。

由于史书记载的匮乏，我们已难以看到此时期个体优伶的记录，但作为群体无疑是比较繁盛的，尤其是女乐的出现，更值得重视，声色之娱，是中国古代表演艺术的传统，而这在奴隶社会就已奠定了。

三、先秦古优

优伶脱胎于原始歌舞，正式产生于奴隶社会，但“优伶”之名的确立和传之典籍却在春秋之时。最早记载优伶的生活情形并直接以“优”、“伶”之名相称呼的是传为春秋时左丘明所作的《国语》和《左传》。《国语·齐语》曾记载齐恒公问计于管仲：怎样才能使国家繁荣昌盛？管仲举例说明：“昔吾先君襄公……优笑在前，贤材在后，是以国不日引，不日长。”意思是说，先君襄公没有使国家一天天地富强起来，是由于亲优伶而疏贤材。这里将“优笑”（即“优笑”之人）与“贤材”对举，表现了对优伶的轻蔑，同时从侧面也说明了时至公元前七八世纪，优伶的影响正日益增强。能够确切考知最早的优伶是春秋时晋国的优施，他是晋献公的同时代人，献公即位在前678年。另外还有春秋周景王时的优州鸠（《国语·周语》）、齐国的优施（《谷梁传》）、战国时期楚国的优孟（《史记》）、赵国的优莫（《新序》）和鲁国的优旃（《史记》）等。与其相似的在当时还有一些以“奏乐”和“歌唱”为业的人，称之为“女乐”、“师”、“工”、“瞽”等，比较著名的有卫国的师涓、晋国的师旷（《韩非子》）、郑国的师文（《列子》）、鲁国的师襄（《论语》），另外一些活跃于民间的歌者如韩国的韩娥（《列子》）、齐国的绵驹（《孟子》）、秦国的秦青、薛谭（《列子》）等也大致与优伶相似。

此时期的优伶伎艺虽然仍以歌舞、奏乐为主，但他们更以滑稽调笑、讽谏时弊而著



称于世。中国古代历史上绵延长久的“优谏”传统正是由此时所奠定的。所谓“优谏”是指优伶以其独特的方式和途径来讽谏政治、指陈时弊和对统治者的政治言行提出某种委婉的指责。由于优伶地位的卑贱，他们对统治者并不构成任何政治威胁，又由于他们滑稽调笑的言谈和轻歌曼舞的技艺颇得统治者的喜爱，所以他们的讽谏常常会得到统治者的容忍，更何况，优伶的讽谏是以艺术为其媒介的，机智的谈锋、诙谐的格调和愉悦的形象更使统治者难以抗拒，因此也就常常起到意想不到的效果。

《史记·滑稽列传》中“贵马贱人”一节是人们常常喜欢引用的，故事是这样：楚庄王有一匹爱马，常披着漂亮的马鞍，并配有华丽的马厩，每天以枣脯喂养，结果马由于太肥而病死了。庄王非常悲痛，想以大夫之礼来安葬它，对此，群臣争议不休，以为不妥，庄王下令：“有敢以马谏者，罪至死！”这时优孟步入殿中，仰天大哭，很是悲伤。庄王惊问其故，优孟说：“马，是大王所深爱的，以堂堂楚国之大，仅以大夫之礼葬它，待之太薄，规格也太低了，我请大王以人君的规格来安葬它。”接着，优孟滔滔不绝地陈述了一整套葬马的规格与仪程：雕玉之棺，文绣之椁，送葬时使齐国赵国之人开路，以魏国和韩国之人卫后，守棺的庙食太牢则享受万户之奉。一席话使庄王听了自感失了分寸，于是他问优孟：“那我将如何处置它呢？”优孟说：“配上佐料，置之锅中，煮烂，令其葬身人腹便可以了。”优孟谏庄王运用的是“欲擒故纵”的方法，他先是顺应着庄王的谬误，使其进入他预设的圈套，然后将谬误推向极端，从而使庄王在极端的谬误面前醒悟，并改变原来的打算。

优谏有时还是非常尖锐的，汉代刘向在《新序·刺奢第六》中曾讲述了春秋时赵国优莫的一则故事：赵国的君主赵襄子喜欢饮酒，曾连饮五昼夜，他得意地对左右说：“我可真是一位壮汉，能连饮五天五夜而不生病。”这时优莫接口说：“大王你还可以继续努力，你与纣相比仅差两天了。商纣能连饮七天七夜，而大王已达到五昼夜了。”一番话说得赵襄子害怕起来：“那我也会像商纣那样灭亡吗？”优莫说：“大王你放心，不会灭亡，夏桀与商纣灭亡，是由于遇到了商汤和周武王这样圣明贤达的君主。而今天之下君都像桀一样，而你又与纣相近，桀、纣并世，怎能相互灭亡呢？当然，危险也已不远了！”“桀纣并世”！以一语而兼刺天下之君，其讽刺是相当辛辣的，其见识也不可谓不高，我们不禁为优莫能有如此胆识而肃然起敬。

对于优伶的言行，在当时还有一个约定俗成的规矩：对优伶的言行不必认真地计较其过失。这就是所谓的“言无邮”，“邮”通“尤”，作“过失”解。但这其实是人们对优伶的一种轻蔑，是一种不屑一顾的鄙薄。当然，这在客观上也促成了优伶能在现实生活中以其自身的独特形式来完成和实现自己的社会责任。也许，正是优伶在现实生活中这种颇带辛酸意味的“界入”，才赢得了后世文人、史家的“青睐”，无论是司马迁，还是后来的欧阳修、马令，他们在正史中的优伶作传，都是出自于“政教”的考虑，而与“优谏”无关的生活内容则往往付之阙如了。这是优伶之幸？还是优伶之悲？是令人深思的。

当然，我们也切莫以为先秦古优是以“谏”为其主要职能的，其实，优伶之职能就

其精神实质而言乃是娱乐，他们以娱乐为本职，只是在娱乐的本行下进行某种讽谏而已。这我们只要看一下当时对优之评价便可见其大概了。《国语·越语下》：“今吴王淫于乐，而忘其百姓，乱民功，逆天时，信谗、喜优、憎辅、远弼。”《管子·四称》篇第三十三：“昔者无道之君，进其谀优，繁其钟娱，流于博塞，戏其工瞽，诛其良臣，敖其妇女，驰骋无度，戏谑言语。”可见，在当时的评价中，优之行为往往与政治腐败、君王昏昧连在一起，这当然包含有某种偏见，但“娱乐”也确定是先秦古优的主要职能，且这种娱乐职能乃是中国古代优伶的一个重要传统。

四、汉魏百戏艺人

汉朝是中国古代封建社会初期经济、文化的鼎盛期，表演艺术也随之蓬勃兴盛。人们常常以“百戏杂陈”来概括汉代表演艺术世界的热闹景象，确实是非常精当的。所谓“百戏”，含义相当宽泛，举凡诉诸人们感官的、能引起人们审美快感的各种伎艺都包括在内，有音乐、歌唱、舞蹈、艺术、杂技、幻术、滑稽表演等等，林林总总，纷纷攘攘。表演“百戏”的艺人，汉代一般称之为“散乐”。

汉工的优伶艺术仍然承前代之余风，但与以往相比，其演进的迹象是比较明显的。在汉代，优伶艺术已不再仅仅是君主和贵族阶层的专利品，他们的歌喉舞姿、他们的高超技艺已开始面向广大的民众。由此，艺术的生机，艺术的丰富多采，较之前代有了很大的改观，而宫廷乐舞在民间百戏杂艺的对比之下则显得过于典雅、滞重甚至是沉闷了。于是，大量民间艺人被征入宫中，一些贵族家庭也开始蓄养精于百戏的优伶以供其声色之娱。优伶表演的内容也突破了纯歌舞的性质，融入了比较强烈的故事性。其中较为重要的是角觝戏《东海黄公》的诞生，角觝戏，狭义的理解是两人角力这种属于竞技性的表演，而广义的角觝在汉代甚至与“百戏”相类。《东海黄公》这个剧目相传原流行于陕西关中一带，后被汉武帝征调入京，故事情节大致这样：东海地方有一位黄公，年轻时很有些法术，能够制伏毒蛇猛兽，但年老力衰后，由于饮酒过度法术渐渐失灵。这时地方上出了一头白虎，黄公仍想去制伏它，结果法术不灵，反被猛虎所害。这个戏在表演时，一人饰黄公，一人妆白虎，两者相争数回，结果黄公被白虎咬死。

这是一个耐人寻味的故事，对于黄公遭遇的表演表明了人们对于巫术已有了一定程度上的唾弃，这正证明了人类在对于自然和世界的认识过程中的进化。《东海黄公》是民间流传的故事，而在这种流传中艺人的表演起到了决定性的作用。

在中国古代优伶历史的流变中，汉代“乐府”机构的设立是一件大事，这是中国古代历史上有名的音乐机构，它专事收集民间乐曲，编写歌辞，从事演出等。更为值得注意的是，乐府机构的首领正是一位优伶——李延年，汉武帝起用他为乐府的协律都尉，招收少男少女训练歌唱技艺。

汉代留名的优伶并不多，除李延年之外，郭舍人也是较为著名的一个。他是汉武帝的宠优，也称“郭倡”，据说“舍人”还是一个官名。郭舍人是武帝的宫中优人，专以

滑稽调笑为业，但在古书的记载中，郭舍人却很少留下“优谏”的故事，常常是以调笑嘲弄取悦人主。传说他与武帝时的一位弄臣东方朔不和，常常相互诋毁。有一次，东方朔以污辱性的语言嘲讽他，他大呼：“东方朔随意诋毁天子从官，应当弃市。”可见郭舍人为官还是有其根据的。

值得注意的是，由于汉代宫廷、贵族对优伶艺术的日趋痴迷，大量失地农民便以此为业，专门学习歌舞以供宫廷、贵族之所需，《史记·货殖列传》云：“中山地薄人众……民俗儇急，仰机利而食。丈夫相聚游戏，悲歌忼慨，起则相随椎剽，休则掘冢作巧奸冶，多美物，为倡优。女子则鼓鸣瑟，跕屣，游媚富贵，入后宫，徧诸侯。”民间有以此为职业者，说明优伶及其艺术在当时已带有某种商业营利性质，而司马迁将这一内容列入《货殖列传》更具深味。可见，优伶在汉代就已经出现了职业性的从业人员了。

汉以后，魏晋南北朝虽然朝代更替频繁，但百戏的热闹景色并未减色。尤其是当南北对峙以后，歌舞升平，更是显现了一派荒淫侈靡之态。从优伶技艺和表演内容而言，此时承《东海黄公》一路而来的歌舞戏有了一定的发展，出现了像《兰陵王》、《辽东妖妇》等著名剧目。据司马师《废帝奏》记载，魏齐王曹芳曾令小优郭怀、袁信在广望观表演《辽东妖妇》，且扮相淫褻，使过路行人都为之掩目。这一记载透露了中国古代优伶发展史上的一个重要信息：“以男饰女”，这是中国戏曲演剧史上的传统，无疑，这一传统在魏晋时就已肇其端了。据说南北朝时，后周宣帝就“好令城市少年有容貌者，妇人服而歌舞。”风气已开始流行。

先秦优谏传统在此时期也得以沿续，因而宫廷优人留名者颇多，较为知名的有云午、郭怀、袁信（魏）、王洛（晋）、石董桶（北齐）等，其中以石董桶比较出色，流传的事迹也较多。宫中的“优谏”有时除了讽谏皇帝外，还常常在皇帝的授意下，用以讽刺不法之臣。唐代盛行的“参军戏”，其由来即出自于北赵时期的宫中优人对参军周延的嘲弄和讽刺。

魏晋南北朝时期的优伶在自身内部构成上有了新的变化，这就是“家伎”开始盛行，在这之前，优伶主要属于“官奴”性质，是由宫廷豢养的职业艺人，贵族个人所有的家伎还在少数，但魏晋南北朝时期家伎却骤然勃兴，这种家伎其地位在婢妾之间，属家庭女伎，也侍寝，但与妾不同，得擅长歌舞乐曲。此时期家伎的兴盛与豪门世族的形成有关，这些豪门世族大量占有土地财产，而家伎即为其财富之一部分。《宋书·徐湛之传》云：“贵戚豪家，产业甚厚，室宇园池，贵游莫及，妓乐之妙，冠绝一时。”这些家庭乐伎皆佩金翠、曳罗绮，专奉主人声色之娱。但地位犹然是卑贱的，《北史·高聪传》记高聪“唯以声色自娱，有妓十余人……及病，欲不适他人，并令烧指吞炭，出家为尼。”其悲惨境况可见一斑。

五、唐代梨园弟子

珍

唐代，是诗的时代，整个社会充盈着浓郁的诗的芳香。在这种浓郁的艺术氛围中，表演艺术也并不逊色，因为音乐、歌舞在中国古代本身是与诗相表里的，它同样也流淌着诗的韵味和诗的光华。也许，光有浓郁的诗情、典雅的诗风整个艺术氛围还显得过于高雅与凝重，那大量的歌舞小戏和参军戏却以其清新自然的格调、轻松戏谑的风韵在唐代艺术世界中注进了一股新鲜的空气。

唐代的歌舞戏与参军戏已基本形成了中国戏曲艺术的雏形，前者以歌舞为主，后者以科白为主，都具备了一定的故事性。如盛行的《踏摇娘》就是一出融歌舞与故事为一体的著名的歌舞小戏：北齐时有一位姓苏的丑汉，不是官，但自号“郎中”，他是一个醉汉，每醉酒回家总要殴打妻子，他的妻子长得非常美丽，嫁给了这样一个既丑且狠的醉汉，有着满腹的怨恨。每次挨打之后她只能向邻里哭诉，而乡亲们很是同情她。演出时，饰妻子的演员踏着舞步入场，诉说心中的怨恨，且舞且歌，她的舞步很有特色，是一种舞蹈性的踏步，舞时往往要摇其身姿。每舞一叠，众人相和：踏摇，和来！踏摇娘苦，和来！其后那丑汉入场，夫妻相殴，醉汉丑态百出，引起观众的捧腹大笑。这出戏在唐代非常盛行，其中妻子最先由男子饰演，后来改成女子扮演。盛唐时教坊名优张四娘就是因饰演这个戏里的妻子而闻名的。

参军戏在唐代也是朝野注目的一种表演形式，“参军”原是一个官名，传说后赵时期有一位叫周延的参军，在任馆陶令时，因盗官绢数百匹而被下狱。后赵高祖为傲臣下，令优伶在宫中表演这件事：一演员饰周延，身着黄绢衣上场，一优问道：“你是何官，怎么混迹于吾辈之中？”“周延”答道：“我本是馆陶县令，就为这——”他抖了一下身上的黄绢衣，“只好到你们这里来了。”一时引起君臣的哄笑。这种表演后来演化成一种固定的形式：被嘲弄者称为“参军”，嘲弄者则称为“苍鹅”，而这类戏也就称之为“参军戏”。“参军戏”是一种讽刺性的滑稽小戏，其基本形式是两个色角之间颇有讽刺性和趣味性的滑稽问答。“参军戏”的名角在唐代已经是非常多了，据《松窗杂录》、《乐府传录》、《云谿友议》等古书的记载，唐代擅演参军戏的有黄幡绰、李可及、张野狐、李仙鹤、曹叔度、刘泉水、阿布思妻、刘采春、周季崇、周季南、上官唐卿、吕敬迁、冯季皋和郭外春等。有的演员由于擅弄“参军”而深得皇帝宠爱，如黄幡绰、李仙鹤等，后者更被玄宗封为“韶州同正参军”。

唐代对于优伶的称谓非常之多，仅以宫廷、官府为例，就有“梨园弟子”、“宫人”、“内人”、“前头人”、“揲弹家”等种种不同的称谓。这些宫廷艺人因其姿色技艺的高低而划分成不同的层次，一般地说，“梨园弟子”与皇帝最为亲近，技艺也较高，因唐玄宗常常指点他们，故又称“皇帝梨园弟子”，其他依次为“内人”——“宫人”——“揲弹家”。

唐代是优伶众芳竞技、人才辈出的时代，近人杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中仅

就音乐和舞蹈两个方面不列举了当时著名演员八十余人，他把这引起著名艺人分成“歌唱”、“器乐”、“歌舞”、“散乐”、“作曲”五个方面，每一方面以有史可证的著名演员为代表。八十余人，当然并不是一个大的数目，但在优伶不为世人所重的时代里，史书中有如此众多的记载却已是相当可观了，何况《史稿》仅以音乐、舞蹈为范围。近人任二北在《唐戏弄》中记录“显为演戏之优伶”也得八十八人（含五代），其中绝大部分是《史稿》所没有涉及的。有这近两百著名艺人的记载，我们已足可想见唐代表演之风的盛行和优伶队伍之庞大了。

唐代优伶在表演技艺上已表现出了分工日益细密的现象，歌唱、演奏、舞蹈、参军戏等大多有业有专工的演员，他们独擅一技，精益求精，使自身的表演日益精湛。仅如器乐方面，琵琶、五弦、箏、箜篌、笛、羯鼓等，都有技艺超众的演员。琵琶如曹妙达、雷海青、康昆仑、曹纲、裴兴奴，都是当时的著名演奏家。据说曹纲擅长右手拨弹，裴兴奴长于左手“拢撚”，当时就有“曹纲有右手，兴奴有左手”的雅誉。这种业有专工的现象使唐代优伶在表演技艺上有了长足的发展。更值得称道的是，当时一些享有盛誉的演员不仅业有专工，且能一专多长。如盛唐优伶张野狐善弄参军戏，在箜篌和篳篥等的演奏上也有较高的造诣，同时他还是一位出色的作曲家，相传安史乱起，玄宗幸蜀，野狐为之作《雨淋铃》曲，后玄宗由蜀返京，又作《还哀乐》曲，一时传为佳话。再如盛唐时李龟年、晚唐李可及等都是一专多能的出色演员。

至五代十国，历史又重现了南北朝时的境况，在四分五裂之中，统治者仍以歌舞点缀升平、寻欢作乐。优伶及其艺术得到了畸型的发展。据史载，后唐庄宗有宫婢二千人，乐官千余人，其盛况可知。一些王公贵族常常混于优伶之中，后唐庄宗李存勖更自取艺名为“李天下”。此时期的著名艺人有周匝、敬新磨、史琼彦、景进、郭门高、高贵卿、王感化、申渐高和杨飞花等。

六、宋元路歧人

经历了五代十国的纷争，至宋代，中国古代社会又归一统。宋代，在社会经济形态上有一个显著的特色：商业经济得到了迅速发展，随之而起的是大都市的兴盛和市民阶层的崛起与日益壮大。伴随着这种社会经济形态的到来，人们对于文化与娱乐的需求也出现了变化，市民口味在整个的宋代艺术中有了明显的提升。

也许，对于艺术的审美趋求历来就有着上流社会与下层民众两者之间的区别，但到了宋代，以城市市民为主体的民间却已占有了颇高的地位。

为了适应宋代商业经济的需要，一些大城市的城内外有许多专供商品交易的集合地，称为瓦子、瓦舍或瓦市。瓦子不仅是商品交易的场所，更是宋代市民的文化交汇之地。瓦子里面有许多用栏杆围起来专供民间艺术演出的场所，称之为“勾栏”或“游棚”，北宋首都汴京（今开封）的几个瓦子里，就有勾栏五十余座，有的能容纳观众数千人。南宋临安（今杭州市）有一个著名的瓦子，更有勾栏十三个。不仅首都如此，当



珍

时一些著名的城市都有这种游乐机构和场所。瓦子是宋代的民间游乐场，其中的演出项目简直令人眼花缭乱：杂剧、杂技、讲史、说书、傀儡戏、影戏、鼓子词、诸宫调、舞旋、舞剑、嘌唱、唱赚，熙熙攘攘，热闹非凡。它融合了民间的各路伎艺，也招徕了城市中的各色人等。可以说，它是一种表演艺术的聚合、各路艺人的集结，同时也是有着各种审美品味的观念的汇聚。在这种艺术的氛围中，优伶及其艺术的发展是可想而知的。

宋代的民间优伶分两种，一种是民间流浪艺人，称为“路歧”或者“路歧人”，“路歧”之名的由来或许与民间艺人走南闯北的活动踪迹有关，所谓“路歧、歧路两悠悠，不到天涯未肯休。”这一类艺人其演出方式在当时称之为“打野呵”（或称“打野胡”、“打野泊”），南宋《稿简赘笔》载：

今之艺人，于市肆做场，谓之“打野泊”，皆谓不着所，今谓“打野呵”。

南宋《武林旧事》亦云：

或有路歧，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处作场，谓之“打野呵”，此又艺之次者。

可见，这一类艺人一般层次较低，所谓“艺之次者”，他们的演出还进不了专业的剧场，即所谓“路歧不入勾栏”，而仅是在市肆、广场等空地上进行露天流动演出。民间优伶的另外一种为民间职业戏班的艺人，他们的演出场所主要是在勾栏瓦舍，其中艺之出色者还得为宫廷、官府服务，这一类艺人有其自身的组织，这在宋代一般称之为“社会”，宋代的“社会”主要活动在一些重要城市，数目众多，且演出项目也种类繁多。

宋代职业艺人除民间优伶之外，还有官方优伶，官方优伶包括宫廷和官府两种性质。宫廷的优伶隶属于教坊和禁军，他们的职责是从事宫廷仪式、祭祀活动、皇帝出行时的仪仗和宫中娱乐，尤以后者为主体。宫廷仪式、祭祀活动运用的音乐是“雅乐”，其表演内容大都是歌功颂德和夸耀祖宗，形式典雅凝重，沉闷安详，与当时兴盛的“燕乐”恰成鲜明的对比。在这种仪式性和宗教性的表演中，乐工们有着很大的束缚，因而难以谈得上是在作艺术的表现。唯有宫中娱乐的“燕乐”与民间保持着密切的关系，它是以娱乐性，甚至是享乐性为主旨和目的的。宫中“燕乐”在内容上包括杂剧、歌舞、器乐和百戏等节目。宋代的官府优伶称为“衙前乐”，这是一种作为承应官府性质的艺人，是宫廷之外的京都或者地方官府用以娱乐和享乐的工具。

宋代的官方优伶与民间职业优伶保持有一定的联系，尤其是在宫廷举行大规模的演出活动时，更是要从民间抽调大批的艺人为其服务。与以往相比，宋代的民间艺人大量增加，在整个的优伶队伍中占了大多数。宋代优伶在一些笔记小说如《东京梦华录》、

《西湖老人繁胜录》、《武林旧事》、《齐东野语》等书中有大量的记载，其中北宋优伶记载最多的是孟元老的《东京梦华录》，记载有姓名可考的优伶八十余人。南宋优伶记载最多的是周密的《武林旧事》，共记载各种艺人一千一百余人，其中杂剧色一百二十三人，注明女性者二人。

宋代最流行、最为世人喜爱的表演形式是“杂剧”。“杂剧”一词通常用以指称元代的戏曲形式——“元杂剧”，“宋杂剧”与“元杂剧”有很大的差异，它是继承唐代参军戏发展而来的一种滑稽性的短剧，其结构形式一般由三个部分组成：第一部分叫做“艳段”，这是在正戏开演之前用以招徕观众、稳定观众情绪和注意力的小节目，常常是歌舞，也夹杂一些人们熟知的滑稽时事的演述，还穿插一些杂技性的武打筋斗。第二部分是“正杂剧”，这是宋杂剧艺术形式的主体部分，大致有两种方式，一是以“唱”为主，用大曲来演唱一个故事；二是以“说”和“表演”为主，通常是演一个有故事、有人物形象的滑稽小品。第三部分是“杂扮”，这是宋杂剧的尾声部分，形式比较随便、灵活，内容经常是取笑乡下人进城，以为笑乐。

宋代杂剧的兴盛标志了中国古代的戏曲艺术在走向进一步的成熟，从优伶发展史的角度来看，宋杂剧在内容和形式上都对优伶技艺产生了深切的影响。宋杂剧从总体上而言是一种市民艺术，它的滑稽调笑的风格，它的幽默讽刺的格调，甚至对乡下人进城的嘲弄，无不明显地体现了浓烈的市民口味，其世俗性、大众化的意味是相当强烈的。由此，优伶的表演艺术与民众的关系也便日益密切。宋杂剧的表演技艺还融合了多种艺术成分，有歌唱、有舞蹈、有杂耍、有道念、有故事情节、有讽刺调笑，林林总总，将各种技艺融汇于一种艺术形式之中，可以说，中国古代的表演艺术在此获得了包融，而中国古代戏曲“唱、念、做、打”的艺术要素也在此可以寻找到它聚合的雏形。于是，优伶自身的表演技艺无疑相应地要有所扩展，对优伶自身素质的要求也有了提高。由于宋杂剧表演因素的扩大，角色行当也随之增加，出现了五种相对稳定的角色类型：末泥—男主角，引戏—戏头（多数兼扮女角，称“装旦”），副净—被调笑者，副末—调笑者，装孤—扮演官一类的角色。这五种角色类型世称“五花爨弄”。

中国古代优伶的发展和流变体现了由分散走向聚合的总趋向，而在宋杂剧的表演形式中，我们已不难看到，这种聚合的趋向正逐步地走向明晰。

七、由分到合

聚合，是中国古代优伶的发展大势，此处所谓的“聚合”有两层涵义：一是古代优伶队伍向某一种表演艺术形态的聚合，二是优伶的个体素质对于多种表演艺术要素的融合。

中国古代优伶在宋元之前，虽然也有不少一专多能的杰出艺人，但总体上来说，基本上还是顺应着各自的表演技艺分散发展而来，音乐、舞蹈、歌唱、百戏杂技、调笑戏谑，这多种表演艺术类型虽有着某种程度上的融合与交叉，但似乎还没有出现一种表演



珍

艺术形态能够真正地将这多种艺术要素汇聚起来。宋杂剧的出现，开始呈现了这种融合的趋势，一直到成熟形态的中国戏曲艺术的诞生，这种融合才真正得以实现。古代戏曲艺术融“唱、念、做、打”于一体，使中国古代业已形成的多种表演艺术要素从简单的、不规则的夹杂和穿插走向了全面的、整体性的融和。同时，宋元以后，戏曲艺术占据了中国古代表演艺术的主体，由此以后，优伶聚合于中国古代戏曲艺术这一广阔领域之中。而优伶在某种程度上也就成了戏曲演员的专称（当然，在宋元以后，从事其他表演艺术的优伶也不在少数，但主体地位已由戏曲演员所占据）。

古代戏曲是一个非常复杂的艺术系统，它的成熟的艺术形态和艺术体制至少包括如下四个方面：宋元南戏、元杂剧、明清传奇和地方戏。“南戏”是中国古代戏曲最早形成的成熟的艺术形态，一般认为，南戏产生于北宋末年的浙江温州一带，所以也称之为“温州杂剧”或“永嘉杂剧”，南戏先是一种活跃于民间的村坊小戏，后来被吸收到温州城市中来，并逐渐地为广大市民所喜爱。一般地说，南戏形式比较灵活自由，风格比较轻柔缓慢，有着南方的气息、南方的格调，它的表现内容也大多是男女之间的缠绵情爱。但在艺术形式上则相对地比较粗糙和稚嫩。现在流传下来的南戏著名剧本有《赵贞女》、《王魁》、《张协状元》等。南戏的演员开始是一些“畸农市女”，进入城市以后，逐步地为人所重，出现了“良家子弟”和“戾家子弟”两种不同的演剧队伍，所谓“良家子弟”是指一些有一定身份的业余演剧者，“戾家子弟”则是专业的演剧者，这种不同的称呼反映了人们对戏曲演员的轻蔑。

当南戏还在东南沿海一隅颇为流行的时候，北方的杂剧也走向了成熟。元杂剧一般分为前后两期，大致以十四世纪为分界线，前期的活动中心在大都（今北京），后期的活动中心在杭州。元代是一个短命的时代，但杂剧艺术却是放射出了夺目的光华，元杂剧是中国古代戏曲的第一个黄金时代，剧本创作兴盛，一时名家辈出，佳作如林，关汉卿、王实甫、白朴、马致远、郑光祖等一批名家以其生花妙笔描摹时代情状、揭露社会黑暗、讴歌爱情理想、抒发兴亡之感。杂剧是元代文学的骄傲，更是中国古代表演艺术史上的瑰宝，元代夏廷芝《青楼集》曾记载了元代优伶一百五十余人，其中大部分是杂剧艺人，值得注意的是，女性艺人在此占有相当大的比重。她们天赋丽质，且又技艺精湛，著名演员如珠帘秀、天然秀、曹娥秀、顺时秀、燕山秀等，真是万花竞秀，精采纷呈。由于元代政治黑暗和民族政策的压迫，大批文人沦落下层，于是“同是天涯沦落人”，他们便与优伶结下了颇为深厚的友谊，一大批剧作家以“书会”为组织，撰写剧本，指导演出，有的更如关汉卿那样“偶倡优而不辞”，粉墨登场。这种两种文化形态之间的密切交往促进了优伶队伍整体素质的提高。

元杂剧是北方的艺术，它那高亢的音乐、激越的情感与南戏的柔美风致是大异其趣的。随着元代政治、经济和文化中心的南移，杂剧也由北向南，杭州成了它的活动中心。也许是北杂剧与南方风情的不协调，杂剧由此走向衰微。元末“荆、刘、拜、杀”四大南戏的出现，标志了南戏在一度被北杂剧掩蔽下的重新崛起，而《琵琶记》的问世及其在社会上的强烈反响更是表明了南戏艺术重振雄风的不可阻挡之势，一种新的戏曲



艺术形态由此取代了北杂剧的地位。

取代北杂剧地位的是“传奇”，传奇一般用来指称明清演唱南曲的戏曲作品，它继承宋元南戏而来，在明初剧坛上有广泛的影响。在明代中叶，南曲就有“海盐腔、余姚腔、昆山腔、弋阳腔”四大声腔，明中叶以后，昆山腔逐渐风靡大江南北，基本上主宰剧坛。昆山腔俗称“水磨调”，腔调缠绵舒徐、委婉细腻，流利悠远，深得文人雅士喜爱，而余姚腔、弋阳腔等则大都活跃于民间，文人墨客对其颇多鄙视，也较少注意。昆腔传奇的剧本创作非常兴盛，明清两代的剧本可谓汗牛充栋，著名的如汤显祖《牡丹亭》、孔尚任《桃花扇》和洪昇《长生殿》等，由于昆腔传奇的文人化趋向，昆腔演员也向细腻精致一路发展，著名艺人层出不穷。清中叶以后，随着文人剧作的寥落，传奇趋向衰微，而活跃于民间的各种地方戏得以蓬勃发展，并逐渐占据了剧坛的主流，更为重要的是，元明起来一直以文人剧作家为主宰的剧坛，由此以后被广大的优伶所取代，优伶从此成了中国戏曲史上的主体。

中国古代戏曲艺术从成熟形态的南戏算起，历经五百余年，它不仅产生了一大批杰出的剧作家和戏曲作品，同时也造就了一代又一代出色的戏曲演员。这是一支庞大的队伍，是中国古代优伶史上占据主体地位的艺术创造群体，他们推进了中国古代表演艺术的发展进程。在戏曲艺术这一广阔的艺术天地中，他们以其辛勤的耕耘，精湛的技艺和高远的追求促成了戏曲艺术的不断发展和更新。

中国古代优伶从分散走向聚合，在他们身上，体现了中国古代表演艺术的发展进程和历史轨迹。

第二章 优伶来源

珍

优伶在中国古代的地位非常卑微，他们大都出身于低贱的社会阶层，有地位、有身份的家庭是不屑让子弟为之的。虽然中国古代有大量非职业的业余演员，但他们“串戏”却被看作为一种风流雅事。一旦良人子弟隶身乐籍，那在贵族文人看来乃是家门的奇耻大辱。

元代有一出著名的南戏，叫做《宦门子弟错立身》，描写的就是这种情况：戏中的男主人公延寿马是一个出身显赫的贵公子，祖父是宰相，父亲是同知。但他却偏偏爱上了戏班的女演员王金榜，父亲在盛怒之下驱逐了王金榜与其父母等组成的戏班，并把延寿马禁闭起来。望着心爱的姑娘被驱逐，自己又遭关闭，延寿马悲痛万分，看管者很是同情，放走了他。于是，延寿马便“走南闯北，典了衣服，卖了马匹”，去寻找他的心上人，等到延寿马找到王金榜时，他已是一个衣不蔽体的落魄之人了。凭着他们两人对爱情的忠贞不渝，延寿马毅然隶身戏班，沿村转庄，走上了辛酸劳累的艺人生涯。延寿马在家中是个独子，出走之后，父亲非常担心，一次外出，他为了遣闷而招请了一个戏班，不料在演出中竟看到了儿子。这次，他似乎清醒了些，认子和媳，一家遂得以团圆。

这是一出以“大团圆”结尾的戏，歌颂了延寿马对于爱情的坚贞，他不屑抛弃地位、名望和富贵来赢得真挚的爱情。然而，《宦门子弟错立身》作为一出早期的民间戏曲作品，它或许已是明显地染上了下层艺人的爱情和理想，从“错立身”的“错”字，我们已能体察到其中辛酸的况味。它以“大团圆”来结束全剧无疑也体现了对这种社会不公现象的谴责，艺人有艺人的爱憎，他们尽可以在艺术创作中宣泄心中的不平。但现实毕竟是难以改变的，像延寿马这种出身的人在中国古代优伶史上是极为罕见的。

一、来源

大量的优伶出身于卑贱的家庭，在古代优伶史上，优伶的来源大致有这样几个方面：在奴仆中选取体貌端正、嗓音响亮，或者有一定特色的人教以音乐、舞蹈和滑稽调笑，他们仍然是奴仆中的一员，但他们已独立分化为一种专供主人声色之娱的精神工具。在战争和朝代更迭所获取的大量俘虏中选择并降为优伶，这些俘虏有的本来也是从事这种职业的，朝代的更替并未能改变他们的身份，于是，他们以自身的技艺来侍奉新的主子。把罪臣的妻子儿女降低身份，充当优伶也是中国古代优伶的一个来源，从这种惩罚性的行为中我们正可看出优伶地位之卑下。在中国古代，历代帝王将罪臣之妻女降隶教坊充任优伶是颇为常见的事，唐代有一位善演参军戏的女演员阿布思妻就是其中