

中国戏曲史论

吴新雷 著

江苏教育出版社



作者简介

吴新雷，江苏江阴人，1933年生，1955年毕业于南京大学中国语言文学系。1960年12月本系研究生毕业后留校任教，学科专长是中国戏曲史、宋元明清文学史、昆剧学和红学。现为南京大学中文系戏剧影视研究所教授，博士生导师。又任中国古代戏曲学会常务理事、中国《红楼梦》学会常务理事、江苏省戏曲学会副会长、中国昆剧研究会理事、中国散曲学会理事、《中华戏曲》编委、《红楼梦学刊》编委。著有《曹雪芹》、《曹雪芹江南家世考》（合作）、《元散曲精品》（合作）、《两宋文学史》（合作）等。

序

王季思

南京大学吴新雷教授所著之《中国戏曲史论》，以文心史识纵论古今，其中包括先秦至唐宋戏曲起源与形成的探讨，宋元南戏、元人杂剧和明清传奇的论说，重要作家作品的评判与接受，不同的戏曲流派和戏曲理论的研究，戏曲史文献的发掘和考证，近代曲学前辈吴梅先生事迹和遗著等史料的钩沉，兼及昆腔、徽班、京剧和戏曲现代化诸多问题的讨论，有宏观的畅述，也有微观的剖析，内容相当丰富。它是作者长期从事戏曲史教学研究工作陆续写成的论文结集，功力扎实，创见新见甚多。由于所列论题为我向来所关心，涉及的师友为我平生所熟悉，读来异常亲切。

本书的特点是作者能以史家的主体意识从发展史的角度来立论，审古酌今，识见精微；史料翔实，考论的当。我看了这本《史论》，想起戏曲史研究工作的三个问题。一是课题的避熟就生问题：在本集三十多篇专文中，作者没

有在关汉卿、王实甫等人们熟知的纲目上下笔，而是从新的视角着眼，注重探索新的科目，特别是集中力量考论过去学者未曾深究的苏州派李玉等作家，发前人所未发。在戏曲理论方面，没有停留在人们比较熟悉的王骥德《曲律》、李渔《闲情偶记》等著作里打圈子，而企图从李调元的《雨村曲话》和新发现的吴永嘉原本《明心鉴》中，探求他们的美学思想和表演经验。这就在学科研究领域中有新的开拓，而不致陈陈相因，重复别人走过的熟路。二是资料的全面搜集问题：新的课题要有新的资料来论证，而资料的搜集总要力求全面。例如在考索李玉的作品时，新雷同志从宝敦楼旧藏本的《传奇汇考标目》中，发现前此所未知的八种剧目，这就可以较为全面地为李玉的剧作算一笔总帐。又如在探究《缀白裘》的来龙去脉时，他全面搜索了在通行本出现以前的多种以“缀白裘”命名的戏曲选本，不仅驳正了前人错误的论断，也为后来研究明季至清代中叶舞台演出史的学者打开了眼界。三是理论的实际运用问题：戏曲是一门综合艺术，如能把戏曲文学和舞台演唱结合起来研习，就可以使我们的学术研究工作既不流于脱离实际的空谈，又不致退回到乾嘉学者的老路上去。新雷同志在这方面的运用很有可观：首先是他在掌握戏曲音律的理论后，又认真学习了演唱。我曾听他唱过昆曲，于“生旦净末丑”的曲子都能拿得出来。他专攻俞派小生唱法的研习，竟能博得昆剧大师俞振飞先生的首肯。由此出发，他把这方面的学识运用到戏曲推陈出新的

讨论中去，研究昆剧改革和戏曲艺术现代化等问题，体现了古为今用的可贵精神。其次是在戏曲文学的理论批评和源流史论方面，他能联系专题研究的实际，广泛涉猎，深入探究，在马克思主义的历史科学和文艺理论指导下，对掌握的史料加以比较、分析、概括、推断，得出令人信服的结论。新雷同志的显著表现是“论戏曲史上临川派与吴江派之争”，此文没有入主出奴，扬此抑彼，而认为他们在当时剧坛上是两面鲜明的旗帜，直接推动了当时剧坛的创作活动，还导致了明末清初传奇创作的繁荣；最后的结论指出：“这场争论解决了几个基本的理论问题，给后来的剧作家提供了宝贵的经验，对我们今天的戏曲创作来说，也是具有参考价值的。”我向来评论戏曲偏重剧本的文学性，酷爱临川四梦传奇，在文学史上讲述汤、沈二家争论时，明显偏袒汤氏，读了新雷同志的这篇论文，在思想上才有所憬悟。

新雷同志是一位敦厚踏实、认真负责的学人。他受程千帆先生之托，下了八年功夫，合著了《两宋文学史》。他埋头苦干，敬业乐群，新开了《曹雪芹 红楼梦 研究》、《中国文化史》、《中国戏曲学》和《辛弃疾词研究》等课程，在八十年代曾获南大优秀教学质量奖一等奖和先进工作者的荣衔。

我在东南大学求学时，从吴梅先生学词曲。东南大学是中央大学即今南京大学的前身，新雷同志毕业于南京大学中文系，在研究生阶段，又受业于曾任东南大学国文

系第一届系主任的陈中凡先生，和在吴梅先生门下治南戏的钱南扬先生，治词学的唐圭璋先生。可见其学术根蒂，师承有自。去年我读了《两宋文学史》，见到其中对歌词的发展史作了深入细致的新探，且以姜夔与辛弃疾并列专章，于婉约派的名家名篇详加分析，评价公允，这使我感到十分愉快。现在又得读新雷同志专攻中国戏曲史的探索专集，足见他于词、曲研究方面继承了母校自吴梅先生以来的优良传统，深喜师门之后起有人，诸先师之遗泽长在，因乐于向读者介绍他的成就。

一九九三年十月三十一日
于中山大学之玉轮轩

目 录

序	王季思1
---------	------

源 流 演 变

论戏曲艺术的起源	3
戏曲形成论	15
论宋元南戏与明清传奇的界说	32
论戏曲史上临川派与吴江派之争	45
明清剧坛评点之学的源流	64

剧 作 接 受

论元人杂剧中的爱情戏《墙头马上》	79
论白朴的名剧《梧桐雨》	86
历史剧《汉宫秋》的思想与艺术	94
也谈马致远的“神仙道化”剧	100
南戏《琵琶记·糟糠自厌》（《吃糠》）鉴赏	114
传奇《牡丹亭·游园》鉴赏	121

李 玉 研 究

李玉生平、交游、作品考	131
李玉交游续考	146
李玉逸曲访读记	158
试论李玉的代表作《清忠谱》传奇	165
论苏州派戏曲大家李玉	175

曲 海 钩 沉

曲海钩沉探源录	187
引言	187
《曲品》真本的考见	187
沈璟寄吕天成的信	190
文徵明手写《斗金牌》传奇	191
关于李卓吾评批的曲本	192
《四美记》并非李玉的《洛阳桥》	195
杨排风的衍化	196
洪昇的《 扬州梦传奇 序》	199
吴敬梓的《 玉剑缘传奇 叙》	199
蒋士铨的《红雪楼十二种填词》	201
舞台演出本选集《缀白裘》的来龙去脉	203
奇特的昆曲唱论——《曲曲》	220
吴梅遗稿《霜崖曲话》的发现及探究	223

理 论 探 索

晚明戏曲创作论初探	241
李渔和清代戏剧创作论的发展	251
李调元和他的戏曲美学思想	
——兼评《雨村曲话》和《剧话》	259
关于明代魏良辅的曲论《南词引正》	272
[附] 魏良辅《南词引正》	278
一部总结表演艺术经验的理论杰作	
——清代吴永嘉原本《明心鉴》评介	282
[附] 吴永嘉《明心鉴》	289

审 古 酌 今

苏州织造府供奉南府演剧考	309
四大徽班与扬州	
——为纪念徽班进京二百周年振兴京剧研讨会而作 ...	316
论昆剧曲调的继承与创新	329
论昆曲艺术中的“俞派唱法”	340
论中国戏曲文化的现代化	351

戏 画 书 影

晚清名家吴友如画昆剧《绣襦记·教歌》	封页
（戏中角色是小花脸苏州阿大、二花脸扬州阿二、小生郑元和）	
吴梅遗稿《霜崖曲话》原本书影	226
《明心鉴目次》和《原序》书影	289
《明心鉴》卷一题署书影	290
昆剧大师俞振飞和夫人李蔷华同本书作者合影	345

源 流 演 变

论戏曲艺术的起源

中国戏曲是诗歌、音乐、舞蹈、杂技、说唱、表演、美术、雕塑等各种因素结为一个整体的综合艺术。这种综合经历了漫长的孕育阶段，从先秦歌舞、汉魏百戏、隋唐戏弄发展到宋代的诸色伎艺，逐步萌芽融合才产生了宋杂剧、金院本的戏曲形态。由于宋、金民族政权南北对峙的特殊局面，南宋地区形成了南曲戏文，北方金元统治地区则形成了北曲杂剧。到元世祖统一全国，区宇混同，南戏与北剧相互交流，中国戏曲便趋向完美了。

中国民族传统的戏剧就文体而论是一种诗剧，它是继唐代声诗和宋人歌词之后新兴的音乐文学。当时将这种新诗体称之为“曲”，表明它是通过演唱来体现其艺术特色的，所以我国民族形式的戏剧又称为戏曲。在中国古代的文献记载中，“戏剧”与“戏曲”的概念本来是相同的。“戏剧”一词，最早见于晚唐杜牧的《西江怀古》诗和杜光庭的传奇小说集《仙传拾遗》。而“戏曲”一词，则始见于元人刘埙的《水云村稿·词人吴用章传》和夏庭芝的《青楼集》等文籍中；陶宗仪的《南村辍耕录》卷二十五也说：“唐有传奇，宋有戏曲、唱诨、词说。”近代王国维作《戏曲考原》和《宋元戏曲考》（原名《宋元戏曲史》），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。王国维是中国戏剧史学科的开创者，他第一次引进西方的戏剧理论来探讨我国传统戏曲的起源问题，作出了披荆斩棘的贡献。他在《戏曲考原》中说：“戏曲者，谓以歌舞演故

事也。”又在《宋元戏曲考》第四章中说：“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全。”如此所述的“戏曲”与“戏剧”，其含义是完全相同的。王国维认为戏曲形成的标志是歌曲、说白必须由叙事体发展为代言体，歌舞动作必须表演出完整的故事。根据这个标准，他认为隋唐五代以前虽然已有各种艺术成分，但尚未形成戏曲，只能称之为“古剧”。因而又列出了《上古至五代之戏剧》一章。这表明关于“戏剧”与“戏曲”的概念又有所区分：“戏剧”是总称，而“戏曲”是到了宋代形成后的专称。因此，单方面的说白、表演便不能称为戏曲。至于近代从欧美传入的话剧、歌剧、舞剧等艺术形式，可用“戏剧”的总名概称之，但由于他们不是综合型的，所以都不能称为戏曲。显然，我们不能用现今的话剧、歌剧和舞剧来衡量比附中国古代戏曲，这是不言而喻的。

中国戏曲源远流长，尽管它正式形成于宋代，但如果寻究其中每一项艺术因素的源头，却各有其不同的来历。

上古期的歌舞与俳優

根据马克思主义的观点，一切艺术形态均起源于人类社会的劳动实践。戏曲艺术中最早的歌舞，就起源于氏族社会游牧和农耕的生产劳动。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》记载：“葛天氏之乐，三人操牛尾而舞，投足以歌八阕。”这是描写农牧耕作之余，众人手握牛尾而舞蹈踏歌，八曲的题材内容有反映狩猎生活的《总禽兽之极》，也有对农业生产中“草木”和“五谷”丰盛的欢呼。可说是诗歌、音乐、舞蹈三位一体的艺术。

随着阶级社会的产生，歌舞的发展分化为宫廷和民间两种。以后，奴隶主曾“制礼作乐”，产生了“文舞”和“武舞”。宫廷中还要举行驱除瘟疫厉鬼的“傩祭”，主祭的巫官称为“方相氏”，“掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾”（《周礼·夏官》），他身上披着熊

皮，头上戴着金光闪闪的大面具，带领一百个奴隶跳跃歌舞。这种仪式是氏族社会图腾崇拜的遗风。相传黄帝带领的氏族称为“有熊氏”，所以“方相氏掌蒙熊皮”，实际上是对祖先的图腾崇拜。傩歌、傩舞在民间也很盛行，后来演变为傩戏，传播于各地的农村中，至今尚存。

在先秦祭神的歌舞活动中，起重要作用的是巫覡，女的称为巫，男的称为覡，总称为巫。他们能歌善舞，等于是专职演员。《尚书·商书·伊训》云：“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”殷墟出土的甲骨卜辞中，舞字刻成或，作两手曳牛尾而舞状。《说文解字》（第五上）：“巫，祝也，女能事无形以舞降神者也。”刘师培《舞法起于祀神考》云：“舞从无声，巫、无叠韵，古重声训，疑巫字从舞得形，即以舞得义，故巫字兼象舞形。”这些巫覡以歌舞娱神，甚至还有自己装扮成鬼神的，叫做“尸”或“灵”。如《诗经·小雅·楚茨》云：“鼓钟送尸，神保聿归。”《楚辞·九歌·东皇太一》云：“灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。”春秋战国之世，楚、越一带的民间，巫风大盛。王逸《楚辞章句》记载：“楚南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祀，其祠必作欢乐鼓舞，以乐诸神。”屈原被放逐后，“出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲”。《九歌》十一章便是楚国民间流行的歌舞艺术，其中描写了一群男女编成的舞队，披着华丽的衣衫，由笙、瑟、编钟等伴奏，歌词反映了婆娑起舞的实况，只是尚无故事情节和人物对话。

自从奴隶社会分化出阶级以后，民间艺术被统治阶级所掠夺，奴隶主不满足于娱神的巫覡歌舞，而直接豢养了一批娱人的弄臣，因此产生了正式的职业演员，叫做“俳優”或“倡优”。初以侏儒（矮小人）为之，擅长滑稽调笑。《国语·郑语》记周幽王“侏儒、戚施实御在侧”，韦昭注称“皆优笑之人”。其中专好调弄谐谑的叫“俳優”，而能兼通音乐歌舞的叫“倡优”。《说文解字》（第八上）的解释是：“倡，乐也”；“俳，戏也。”段玉裁注云：“以其戏言之，谓之俳，以其音

乐言之，谓之倡，亦谓之优，其实一物也。”公元前五世纪时，曾同时出现两个著名的优人，那就是专工调谑的优孟和兼善歌舞的优施。公元前三世纪秦始皇时，又出现了一个能言善辩、幽默风趣的优旃。据《史记·滑稽列传》记载，“优孟衣冠”是春秋时代俳优表演的一个典型事例。由此可见，古代的俳优长于诙谐讽谏，虽然没有演出正式的戏剧，但已开始进行了人物形象的模拟和化妆，特别是发展了对话艺术，这与巫覡的歌舞并驾齐驱，于后世戏剧的形成有重要影响。

汉 魏 百 戏

汉代国家的统一，边疆的开拓，促进了封建经济和科学文化的迅猛发展。特别是从西汉张骞沟通了中原和西域的交通以后，许多西域和四夷的民间技艺陆续传入内地，而且伴随而起的还有一批新乐器，如箜篌、琵琶、箏箏、胡笳、胡角和胡笛等，乐舞如《于阗乐》、《龟兹乐》、《鼓吹乐》、《横吹乐》等，形成了历史上各民族艺术的大汇合，出现了百戏繁盛的新局面。

百戏是汉代各种乐舞、俳优、魔术和杂技演出的总称，其中包括中原地区传统的音乐歌舞和优人表演，而从西域和四夷传入的新奇的乐舞、幻术和角斗等技术，则更加丰富了它的内容。百戏原名“散乐”，又名“角抵戏”。“散乐”是与先秦庙堂中的“杂乐”相对而言的，它是散处于各地民间的乐舞技艺。“角抵”之原义为两人竞技摔跤，如牛羊以角相抵，秦人始称戏乐为角抵，后世演员角色之称，当源出于此。据《史记·李斯列传》记载：“（秦）二世在甘泉，方作角抵优俳之观。”到了汉代，角抵戏的概念广义上与“百戏”相通，狭义上则专指各种武术杂技。据《汉书·武帝纪》记载，元封三年（公元前108年）春，“作角抵戏，三百里内皆来观。”汉武帝为了招待外客，张扬国威，常在上林苑和平乐观举行盛大演出，如《汉书·西域

传赞》所说：“设酒池肉林以飨四夷之客，作巴俞、都卢、海中、矲极、漫衍、鱼龙、角抵之戏以观视之。”“巴俞”是指来自西南少数民族的巴俞舞，“都卢”是指南海都卢人体轻善爬的表演，“海中”、“矲极”是所奏乐曲的曲名，“漫衍”是指装扮成鸟兽的假形舞蹈，“鱼龙”则是指扮成鱼龙变化的舞蹈和幻术。这些节目混杂在一起演出，既可称为角抵奇戏，又可以总称为“散乐”或“百戏”。

关于汉代百戏演出的具体情况，东汉安帝时张衡在《西京赋》中有生动描写。张衡托言西汉武帝驾幸平乐观，“临迴望之广场，程角抵之妙戏”，实际上是他所见所闻的现实情况的反映。他描绘的百戏共分五场，规模宏大：——

第一场是角抵，表演扛鼎爬竿和双人走索等杂技。

第二场是歌舞，节目的名称叫做《总会仙倡》。这是由倡优和象人联合表演的大型歌舞。《盐铁论》“散不足”篇记有“戏倡舞象”，《汉书·礼乐志》也载有“常从倡”和“常从象人”，倡主歌舞，“象人”的职务则是专扮鸟兽怪物。在《总会仙倡》这场戏里，有山冈草木等布景道具，有飞雪响雷等幻术效果，并由象人披戴假形装成虎豹龙黑，由倡优扮演仙人女娥和洪涯。“女娥”疑即女娲，所演或为女娲炼石补天的神话故事，故有这样风雪纷飞、天惊石破、雷霆震奋的奇观。

第三场是鱼龙曼衍之戏。

第四场是融角抵与歌舞为一体的节目《东海黄公》：“赤刀粤祝，冀厌白虎。”据《西京杂记》卷三记载，这场武术表演是有故事情节的。相传东海地方有位姓黄的术士，能作法制服毒蛇猛虎，他身佩赤金刀，用红绸束发，口中念念有词，即可兴起云雾，化成山河。但后来年老体衰，再加饮酒过度，便不能再变法术了。秦朝末年，东海又出现了白虎，黄公仍提着赤金刀去捕捉，因法术失灵，反被白虎吃掉。这是一场综合形式的演出，它既有吞刀吐火、画地成河的魔术，又有人虎打斗的杂技，还突出地塑造了东海黄公的人物形

象，有歌有舞。猛虎由象人装扮，黄公由倡优主演。

第五场是幼童杂技。

上述《西京赋》所载的五场演出，形式多样，内容丰富，体现了各种艺术因素的综合趋势。特别是《总会仙倡》和《东海黄公》两个节目，已吸取了杂技、歌舞、象人、倡优、武打、幻术等艺术成分同场演出，只是人物和故事还很简单罢了。

专以言语取胜、动作滑稽的俳优，在汉代也有能人，如汉武帝时的郭舍人和东方朔，谈言微中，可以解纷。还有一个京兆古生，“学纵横、揣摩、弄矢、摇丸、樗蒲之术，为都椽史四十余季”。他善于谐谑，得到官僚们的欢心，“京师至今俳戏，皆称‘古椽曹’”（《西京杂记》卷四）。这种俳戏的表演形式不同于角抵、歌舞，但都统属于汉魏百戏之中。《三国志·魏书·明帝纪》裴松之注引《魏略》云：“帝引谷水过九龙殿前，水转百戏。岁首，建巨兽、鱼龙曼延，弄马倒骑，备如汉西京之制。”所以曹魏时也出现了云午、郭怀等闻名的优人。齐王曹芳“日延小优郭怀、袁信等，于建始、芙蓉殿前，裸袒游戏”，“又于广望观上，使怀、信等于观下作《辽东妖妇》，嬉褻过度”（《三国志·魏书·齐王芳纪》裴注引《废帝奏》）。这是一种荒诞的俳戏，实开后世演员以男扮女之先声。

两晋南北朝时代的乐舞伎艺

两晋继承了汉魏百戏而有所创新，《晋书·乐志下》记载：“魏晋讫江左，犹有《夏育扛鼎》、《巨象行礼》、《神龟抃舞》、《背负灵岳》、《桂树白雪》、《画地成川》之乐。”除了这些角抵奇戏外，南朝新兴的民间歌舞极为盛行，如《白紵舞》和清商乐中的《吴歌》、《西曲》、《江南弄》等，其歌辞曾收录在《乐府诗集》中。宋、齐、梁三个朝代还出现了《俳伎》和《上云乐歌舞伎》。《隋书·音乐志》记载梁朝庆贺元旦时演出的节目多达四十九个，其中第四十四项便是《上云