

全国艺术科学规划重大课题



中华艺术通史

ZHONGHUA YISHU TONGSHI

明代卷·上编

总主编 李希凡 | 本卷主编 苏国荣 路应昆 |  北京师范大学出版社





全国艺术科学规划重大课题

总主编

李希凡

执行副总主编

孟繁树

陈绶祥

秦序

中 华 艺 术 通 史

ZHONGHUA YISHU TONGSHI

明代卷 · 上编

本卷主编

苏国荣

路应昆

本卷撰稿

苏国荣

路应昆

王廷信

吴文科

袁禾



北京师范大学出版社
BEIJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中华艺术通史·明代卷·上编/李希凡总主编. —北京:

北京师范大学出版社, 2006.6

ISBN 7-303-07702-2

I.中… II.①李… ②苏… ③路… III.艺术史

—中国—明代 IV.J120.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第113635号

出版人>> 赖德胜
总主编>> 李希凡
本卷主编>> 苏国荣 路应昆
出版发行>> 北京师范大学出版社
社址>> 北京新街口外大街19号(邮编100875)
网 址>> <http://www.bnup.com.cn>
发行电话>> 010-58808015
印 刷>> 北京盛通彩色印刷有限公司
经 销>> 新华书店
规 格>> 210mm × 285mm
印 张>> 26
字 数>> 565千字
版 次>> 2006年6月第1版
印 次>> 2006年6月第1次印刷
印 数>> 1~3000册
书 号>> ISBN 7-303-07702-2/J · 156
定 价>> 180.00元

内 容 提 要

本卷为《中华艺术通史》的第十卷。本卷讲述明代表演艺术的演化发展，包括戏曲、曲艺（说唱）、音乐、舞蹈诸门类。

第一、二章讲述传奇，这是明代戏曲的主流，标志着中国戏曲攀上了新的高度，亦为明代表演艺术的集大成者。第三章讲述杂剧，明代杂剧上承元代杂剧，主要趋势是“衰”中求“变”。第四章述说依托于民间祭祀活动的目连戏和其他戏剧演出，目连戏已演为剧坛上一大奇观。

第五章所述曲艺（说唱），以其“通俗”而广泛渗透于社会生活，艺术上也已有相当的提炼。

第六章讲述南北曲，这是明代歌坛主流，其中“水磨”昆腔已进至中国古代歌乐的最高雅境地。第七章讲述其他音乐领域，其中器乐造诣很高，少数民族音乐也多姿多彩。

第八章所述舞蹈，最突出的景观是民间舞蹈繁花似锦，最耀眼的亮色则归于戏曲舞蹈。

第九章所述明代表演艺术理论中，乐学、曲学、舞学都有精彩创获，乐律学尤其作出了具有世界文化意义的卓越贡献。

无疑，这是中华艺术史上的又一灿烂篇章。



目录



导 言

第一节 专制统治下的艺术 /3

- 一、明初文化专制对艺术的压抑 /3
- 二、明中叶意识形态的失控与艺术的生机 /7

第二节 晚明人文思潮与艺术的复兴 /9

- 一、资本主义萌芽和市民运动兴起 /9
- 二、文艺领域的以“情”反“理” /12
- 三、中、西文化艺术的交流 /16

第三节 明代文学与艺术 /19

- 一、明初“台阁体”与艺术的贵族化 /19
- 二、前后七子的复古主义对艺术的影响 /20
- 三、“性灵派”与“从人心流出”的艺术创作 /21
- 四、文学与艺术在题材内容上的互相借鉴 /23

第四节 明代宗教与艺术 /25

- 一、依托于宗教的艺术活动 /25
- 二、道、释思想对艺术创作的影响 /27
- 三、宗教与艺术的人本精神 /32

第五节 明代各艺术门类的融合 /34

- 一、舞台艺术的融合 /34
- 二、造型艺术的融合 /35
- 三、舞台艺术与造型艺术的融合 /36

第一章 中国戏曲的第二座高峰——明传奇

第一节 明代传奇概述 /41

- 一、由宋元南戏到明传奇 /41
- 二、明传奇发展的三阶段 /43

第二节 “嘉靖三记”的现实主义精神 /49

- 一、水游戏的代表作《宝剑记》 /49
- 二、直击现实的《鸣凤记》 /51
- 三、昆腔新声的开山作《浣纱记》 /54

第三节 戏曲大师汤显祖 /58

- 一、汤显祖的生平和思想 /58

二、《牡丹亭》等“四梦”的思想意蕴 /63

三、“四梦”的创作方法和艺术风格 /69

第四节 晚明其他作家作品 /75

一、群芳竞艳 /75

二、高濂的《玉簪记》 /81

三、沈璟的《义侠记》 /82

四、周朝俊的《红梅记》 /84

五、玉茗堂追随者吴炳 /87

六、“发于其情”的《娇红记》 /88

第二章 明传奇的舞台艺术

第一节 音乐体制和声腔 /95

一、曲牌体制 /95

二、海盐腔和昆山腔 /97

三、余姚腔、弋阳腔及其他土俗之腔 /100

第二节 表演艺术 /104

一、脚色行当的健全成熟 /104

二、歌舞成分的进一步戏剧化 /106

三、人物刻画更为细腻动人 /108

四、表演风格的形成 /109

五、“导师”与表演艺术的提高 /110

第三节 舞台美术 /113

一、剧场舞台 /113

二、人物造型 /115

三、景物造型 /117

第三章 明杂剧的变体和式微

第一节 明初杂剧的创作和演出 /121

一、由元入明的杂剧 /121

二、朱权及其作品 /123

三、朱有燉的《诚斋乐府》 /125

第二节 明中后期的杂剧 /128

一、康海、王九思的《中山狼》 /128

二、丰富多彩的喜剧样式 /130

三、杂剧的“南化”和衰落 /132

第三节 明杂剧巨擘徐渭 /134

一、徐渭生平 /134

二、《四声猿》和《歌代啸》 /135

三、徐渭杂剧的人文精神 /137

四、徐渭杂剧的喜剧风格 /138

第四章 明代目连戏与祭赛演剧

第一节 目连戏 /143

一、目连戏缘起 /143

二、明代目连戏概况 /145

三、郑之珍的《目连救母劝善戏文》 /147

四、独特的戏剧文化现象 /150

第二节 傩戏 /154

一、傩俗渊源与明代傩俗 /154

二、明代傩戏 /157

第三节 赛社演剧 /159

一、明代的赛社演剧 /159

二、山西的《迎神赛社礼节传簿四十曲官调》 /161

第五章 明代曲艺

第一节 明代的曲艺活动 /167

一、统治者上层与说书 /167

二、民间说书活动 /169

三、民间唱曲活动 /171

四、兄弟民族曲艺的逐步成熟 /174

第二节 平话与话本 /176

一、“平话”和“评话” /176

二、话本的编刊和影响 /177

三、说书话本与章回小说 /181

第三节 词话及其他 /184

一、“说唱词话”与“弹唱词话” /184

二、弹词和陶真 /186

三、成化本说唱词话 /189

四、《大唐秦王词话》 /193

五、“木皮鼓词” /195

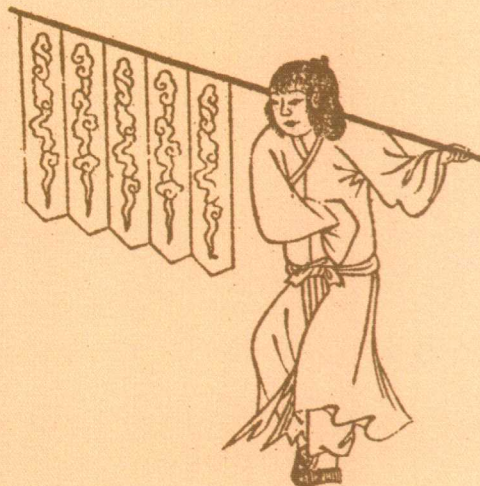
六、宣卷和道情 /198

第四节 大说书家柳敬亭 /202

一、柳敬亭其人 /202

二、柳敬亭的说书艺术 /205

三、莫后光的说书理论与柳敬亭的成长 /207



Contents

第六章 明代南北曲和小曲

第一节 北曲 /213

一、歌坛旧盟主 /213

二、唱法变异 /216

第二节 南曲 /221

一、“弦索官腔”与南曲之腔的分化 /221

二、各路俗腔的音乐状况 /224

三、“水磨”雅调的划时代成就 /229

第三节 弹唱“弦索调” /234

第四节 小曲及其他歌调 /240

一、小曲之兴 /240

二、小曲的音乐特征 /243

三、其他歌调 /248

第七章 明代器乐及其他音乐种类

第一节 器乐 /253

一、琴乐 /253

二、弦索乐与琵琶 /260

三、吹管与吹打乐 /266

第二节 宗教音乐 /274

一、佛教音乐 /274

二、道教音乐 /277

第三节 宫廷音乐 /282

第四节 少数民族音乐 /287

一、北方各民族的音乐 /287

二、西南各民族的音乐 /293

三、中南及东南各民族的音乐 /297

第八章 明代舞蹈

第一节 民俗舞蹈的发展 /305

一、汉族民间舞蹈 /305

二、兄弟民族舞蹈 /317

第二节 宫廷舞蹈的式微 /322

一、祭祀雅舞 /322

二、礼佛乐舞 /325

三、宴飨之舞 /326

第三节 戏曲舞蹈的崛起 /329

一、舞蹈的转型 /329



二、“文”变而“质”存 /330	
三、集传统之大成 /336	
第四节 “纯舞”余绪 /338	
第九章 明代剧论、乐论和舞论	
第一节 明代剧论 /343	
一、朱权的《太和正音谱》及其风格论 /343	
二、徐渭的《南词叙录》和本色论 /345	
三、李贽的戏曲批评和“化工说” /346	
四、汤显祖的创作论和“神情说” /349	
五、王骥德的《曲律》和“风神论” /351	
六、潘之恒的“曲话”和表演论 /354	
七、孟称舜的人物“造形”论 /356	
八、吕天成、祁彪佳的戏曲品鉴 /357	
第二节 明代乐论 /360	
一、新旧并陈的音乐思想 /360	
二、琴谱与琴学 /362	
三、曲学 /367	
四、中国乐律学的集大成者——朱载堉 /372	
第三节 明代舞论 /379	
一、韩邦奇的《苑洛志乐》 /379	
二、张敔的《舞志》 /382	
三、朱载堉的舞学 /382	
四、朱载堉的舞谱 /389	
参考文献 /398	
后记 /401	



Contents

不行之子英猶寒華曲中洲美要妙于宜終誦吾樂予
杜君今之相子無使江水不安流望大君子未來以參差
子區區爲水札子此延遲喜謝于洞庭蘇葛柏子慈絲菜槐
子胡松望木陽極極滿大江子楊堂望室子木極士婢反
爲今友包極淡漢子中弟大容子木本心不同子謀惟方思不
分精實又極淡漢子中弟大容子木本心不同子謀惟方思不
言子輕純白賴子黃黃花札子翩翩笑不思子然長則不信子
以子不聞慈絲驚子江中遺余子評師子北湖爲浪子屋上水
子金下埋金錢子江上遺余子評師子北湖爲浪子屋上水
以遺余子皆不可子再得聊遺子子當與

古人

君子降于北海日晏時子慈余楊樹子德風洞底波子太紫
下登白銀子豐豐與佳樹子子張烏何華子頻中曹何爲
子木上既有字號有簡惠公子子木散言懷忽子凌烈望
望流水子第漫歷何子子庭中蛟何爲子水翁朝聚金馬子
子集子興子西蓋聞陸子子名余將騰龍子陪起落室子蘭
中事子子子蓋琴陸子子燕壇角芳辨子子悅莊陳子蘭
楊子燕加子約房碑祥子子爲報柳蓮揚子此張白土子
爲華陰仙態子乃方足背子荷蓮德之子杜樹合百草子
曾也子楚晉子盛門九歲端子益地雲之末子如意捐余
使子江中遺金鏤子遺清寒家訂罰子杜若將以遺子遠者時
不可子歟得卿清議子密與

乙巳十二月丁丑月己未亭賓館中書

印

印

帝齋
先居此時甫四十八歲故用筆投色之情非
他皆可擬造故當時已六十二寒暑兵燹者甚
可惜之
萬曆六年七月仲子嘉題

[illegible]

少嘗侍父太史後及南宮使臣所
父設已而多頓皆不滿意乃自設之
以贈王後古先生今更三十年始
記此真蹟誠無筆力扛鼎亦從義
筆所清夢見也王君全頓

一、舞台艺术的融合
二、造型艺术的融合
三、舞台艺术与造型艺术的融合

中华艺术发展到明代，进入了一个新的天地。戏曲和绘画分别在明代的表演艺术和造型艺术中居于主导地位。戏曲方面，“众体兼备”、“有容乃大”的传奇发展到空前的高度，代表了一代艺术之辉煌。传奇对音乐和舞蹈的吸收融会，也对音乐和舞蹈的发展形成有力的推动。绘画方面，注重情感抒发、强调笔墨表现的文人画成为画坛执牛耳者，代表了明代绘画的最高成就。以版画为代表的各类世俗绘画也蓬勃兴起，广泛渗透于社会各阶层的文化生活。

明代艺术经历了明初的沉寂、中叶的复兴和晚期的繁盛三个阶段。明初，在文化专制的钳制下，艺术一度陷于低谷。明中叶以后，随着人本主义思想风潮的出现，各项艺术得到强有力的推动。至明后期，传奇已形成“曲海词山”的盛况。文人画也在元代文人画基础上继续发展，并在新的时代氛围中表现出更强烈的个性。与此同时活跃于民间的戏曲、小曲、平话、词话、舞蹈等表演艺术在市民社会中找到了最适宜的生长土壤，由此显示出强大的生命力和影响力。多姿多彩的民间绘画也在新的社会需求的推动下蓬勃发展，木刻版画、卷轴画和各类工艺美术都相当兴盛。

总之，这是一个人情畅发、艺术繁盛的时代——既是文人艺术升华到新的高度的时代，也是通俗文艺万紫千红、浩浩荡荡的时代。在汉民族的艺术不断演化推进的同时，少数民族的音乐、舞蹈和工艺美术也在本民族的传统基础上有了显著发展。

第一节 专制统治下的艺术

一、明初文化专制对艺术的压抑

朱元璋（1328—1398）推翻元朝，于1368年建立明王朝后，鉴于元统治者的残酷压榨和连年的战争对社会经济的严重破坏，采取了减赋免税、休养生息等办法，使经济得到较快的恢复和发展。与此同时，朱元璋在政治、文化等领域采取了一系列加强中央集权的措施，以巩固刚建立起来的政权。

明初的政府机构仍然沿用元朝的体制。中央设中书省，由左右丞相总理吏、户、礼、兵、刑、工六部事务；地方设行中书省，统辖地方军政要务。这种体制，使中央的权力较多为丞相掌握，地方行中书省的权力也很大。朱元璋为了加强君权，很快便采取了一系列断然措施。洪武九年（1376），他下令改各地行中书省为承宣布政使司，每司设左右布政使各一人，只理民政，不管军务，由此削弱了行省的权力。洪武十四年（1381），他又以阴谋政变的罪名杀了丞相胡惟庸，乘机废除中书省和丞相制，将原属中书省和丞相的权力分别划归六部，六部尚书直接对皇帝负责。这样，朝中大权已完全集于皇帝一人之手。

为了严密控制臣僚，朱元璋又于洪武十五年（1382）设锦衣卫，下设镇抚司，从事对官员的侦察、逮捕、审问、判刑等活动，臣下的一言一行都落入朱元璋的监控之中。据明人叶盛在《水东日记》卷四记载钱宰有一天从朝中返家后吟诗一首：“四鼓冬冬起著衣，午门朝见尚嫌迟。何时得遂田园乐，睡到人间饭熟时。”翌日朱元璋朝见群臣时，便对钱宰说：你昨天作了一首好诗，然而我何尝“嫌”你，何不改用“忧”字？钱宰吓得立即跪地请罪。由此可见无所不在的特务统治之一斑。

朱元璋在意识形态领域也实行严厉的专制统治，以此作为加强中央集权的重要措施。洪武初，朱元璋建都于南京，又定临濠（凤阳）为中都，两都的宫殿建筑，在太庙、社稷等布局方面都突出了“君权神授”思想，以强调体现朱明政权的合法地位和集权统治观念。永乐帝朱棣迁都北京，又在北京兴建皇宫紫禁城。紫禁城分外朝、内廷两区，布局上突出一条自午门至玄武门的南北中轴线（重合于北京城中

轴线),沿中轴线布置外朝主要建筑前三殿(太和殿、中和殿、保和殿)(图 10-0-1)和内廷主要建筑后三宫。其余宫室则对称地分布在中轴线左右,并以间数多少、屋顶样式繁简、院落大小及殿庭广狭等明确区分出各宫室的主次。在设计上又强调象征意义,如内廷的乾清、坤宁二宫象征天地,乾清宫东西庑日精门、月华门象征日月,东西六宫象征十二辰,乾东西五所象征天干等。大量的殿庭院落由此而组成了一个既主从分明,又统一和谐的整体,以喻示皇权的至高无上和君臣、父子、夫妇等封建伦常关系。朱元璋立国之初,还曾亲自创建宫廷乐舞,

“命儒臣考定八音,修造乐器,参定乐章。其登歌之词,多自裁定”^①。宫廷乐舞主要为宫中的祭祀、朝贺、宴飨等活动而设。其中祭祀用的《中和韶乐》规模最大,表演者连“歌生”、“舞生”在内达二百余人,歌词突出渲染了皇帝与上天的关系。“文武之舞”和“四夷之舞”也体现了同一宗旨:“武舞曰《平定天下之舞》,象以武功定祸乱也;文舞曰《车书会同之舞》,象以文德致太平也;四夷舞曰《抚安四夷之舞》,象以威德服远人也。”^②宫廷画家为朱元璋画的肖像,也着意于体现皇权的威慑力量:他的“真容”显示出雍容丰伟的帝王气象;(图 10-0-2a)他的“疑像”(俗称“猪相”)则表现了他的猜疑心态。(图 10-0-2b)朱元璋迭兴文字狱的做法,在前代帝王中也是少见的。如浙江府学教授林元亮作《谢增俸表》中,有“作则垂宪”之语,常州府学训导蒋镇作《贺正旦表》中,有“睿性生知”等语,少谙文墨的朱元璋偏把“则”念作“贼”,以为是讥讽他参加过红巾军,把“生”念作“僧”,以为是嘲笑他当过和尚,于是将林、蒋二人处以极刑。宫廷画家稍不称旨,也会招来杀身之



故 宫太和殿 (图 10-0-1)

①② (清)张廷玉等:《明史·乐志》卷六十一,北京,中华书局,1974。



祸。如赵原因画历代功臣像不称旨而坐死，周位因同列所忌受谗而死，盛著因画水母乘龙壁画不合“圣意”而弃市。其他如王蒙、徐贲、陈汝秩、宋燧、高启、杨基等文人书画家，也都因“有忤圣意”而被杀。

朱元璋不仅直接控制宫廷乐舞和绘画，对民间的艺术活动也严加钳制。这在洪武年间颁布的一系列法令中有明确体现。如一则法令规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃忠臣烈士先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪；其神仙道扮及义夫节妇孝子顺孙劝人为善者，不在禁限。”^①甚至还有这样的命令：“在京但有军官军人学唱的，割了舌头；下棋打双陆的，断手；蹴圆的，卸脚……”^②朱元璋对“多恒舞酣歌，不事生产”的元代遗风也力图禁革。他下令在中街立一高楼，派士兵从楼上侦查，发现有弦管歌舞者，“即缚至倒悬楼上，饮水三日而死”^③。朱棣继承了乃父衣钵，也严禁扮演“亵渎帝王圣贤”的“驾头杂剧”，并严禁收藏和印卖法规以外的戏曲和词曲本子，“敢有收藏的，全家杀了”^④。如此严酷的文化专制，使明初的艺术遭到极大破坏，勾栏瓦肆的演出甚少，出现一片萧条景象。

与此同时，朱元璋为了从内部稳定统治，使自己的众多子孙不致有非分之想，又以“声色”手段笼络各路藩王。如李开先《张小山小令后序》记道：“洪武初年，亲王之国，必以词曲一千七百本赐之。”^⑤政治上不能有所作为的藩王们，便往往寄情于声歌酒色。朱元璋第十七子朱权和孙子朱有燬，都沉湎于杂剧和北曲的创作。他们的不少作品都是在自己的府邸中演出，场面豪华奢侈，内容也不外“神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙”之类。

明初统治者又大力推行程朱理学，实行八股取士。科举制禁锢了士人的思想，对文艺创作也有明显的消极影响。诚如何良俊《曲论》所言：“祖宗开国，尊崇儒术，士大夫耻留心辞曲，杂剧与旧戏文本皆不传。”^⑥这与元代长期不行科举，致使大批文人转而从从事杂剧创作的局面恰好相反。在八股取士的导向下，即使文人从事创作，其作品也往往充满道学气味。以致“戏台上考试人伦”和“以时文为南曲”，在明前期成为戏曲创作的一种风气。成化年间文渊阁大学士邱濬所作传奇《伍伦全

朱元璋“疑像”·中
国国家博物馆藏
(图 10-0-2b)



①《刑律杂犯》，《大明律讲解》卷二十六。

②④（明）顾起元：《国初榜文》，《客座赘语》卷十。

③（清）李光地：《历代》，《榕村语录》卷二十二。

⑤（明）李开先：《张小山小令后序》，《闲居集》卷六。

⑥（明）何良俊：《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》第四集，6页，北京，中国戏剧出版社，1959。

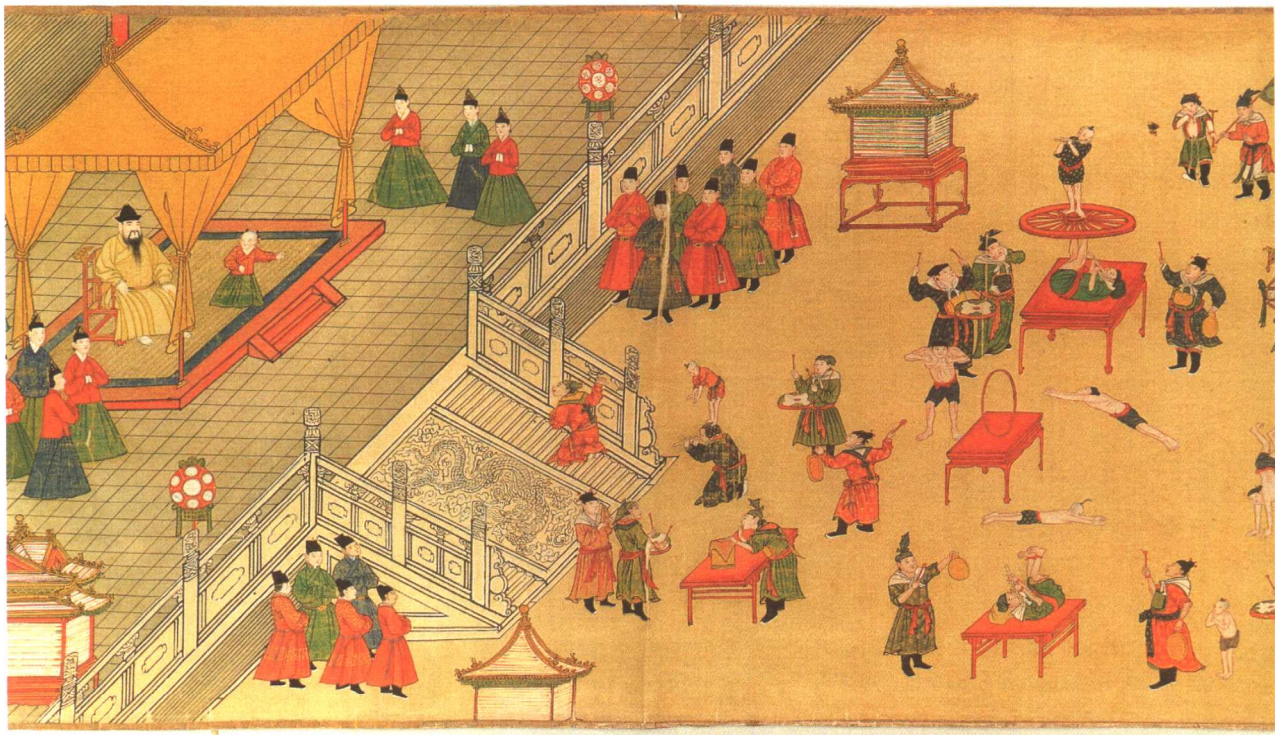
备忠孝记》，便是该类创作的典型之例。

粗暴的文化专制政策，使帝王意志和封建正统观念在文艺中占据着突出地位。书画艺术的宫廷化和贵族化就是突出的例子。不少书家被征召入宫，为皇室缮写诏敕、题奏等公文和书籍簿册。为迎合帝王的爱好和体现皇家的气派，书法风格也追求庙堂之美，逐渐形成了规正婉丽、中和端庄的“台阁体”。这种书风，尽管有雍容华贵的皇家气象，但却刻板划一，最终导致千字一体、千人一面，扼杀了书法艺术的个性和创新。绘画方面，洪武时即网罗画家为宫廷服务，永乐帝时还试图模仿宋代翰林图画院制度建立画院。至宣德年间，宫廷画家已人才济济，画院机构也正式建立并兴盛一时，但创作上完全以体现帝王意志为主旨。尤其人物画突出政教功能，往往借历史故事以示“鉴戒”。如《皇明典故纪闻》所记：“太祖尝命画古孝行及身所经历艰难起家战伐之事为图，以示子孙。且谓侍臣曰：‘富贵易骄，艰难易忽，久远易忘。后世子孙，生长深宫，惟见富贵，习于奢侈，不知祖宗积累之难。故示之以此，使朝夕观览，庶有所警也。’”刘俊的《雪夜访普图》、商喜的《关羽擒将图》(图 10-0-3) 等表彰前代贤臣良将的作品，也是“借古喻今”，为当朝服务。这类作品主题鲜明，技艺也很高，但缺乏有感而发的激情，殊少艺术感染力，远逊于宋代宫廷绘画。

从某些方面看，明初统治者也给艺术带来一些积极影响。如朱元璋对《琵琶记》的提倡，便对这部传奇的流行起过一定作用。《琵琶记》的流行，又为明中期以后传奇兴起在艺术上作了准备。又如朱棣下令纂修的“御览”巨篇《永乐大典》，收录了戏文(传奇)和杂剧剧本共 48 卷，评话话本共 26 卷。这些作品虽然后来大部分散佚，但也有部分幸存下来。今尚存留的“永乐大典戏文三种”，便成为宋元戏曲的珍贵文献，其中《张协状元》为我国现存最早的戏曲剧本。又如宫廷画家商喜的《宣宗行乐图》轴、佚名的《宪宗元宵行乐图》(图 10-0-4) 等巨幅画卷，真实而细致地表现了宫廷生活，对民间的散乐百戏和体育表演也有精细的描绘，具有重要价值。宫廷花鸟画的多种风格样式，也对后世花鸟画有长远影响。尤其设色没骨法和水墨写意法，对文人花鸟画的发展有启迪作用。不过总体而言，明初的文化专制政策，给艺术带来的破坏性影响极大。从洪武到成化的一百多年中，戏曲几乎没有出现过像样的作品，其他领域的好作品也不多见。



关羽擒将图·明商喜绘·故宫博物院藏 (图 10-0-3)



元宵行乐图
(局部)·中国
国家博物馆藏 (图
10-0-4)

二、明中叶意识形态的失控与艺术的生机

成化年间，宪宗朱见深迷信僧道，宦官汪直等专权，朝政混乱。正德年间，武宗朱厚照更是荒淫无道，视政事为儿戏。他以豹房为“新宅”，日召教坊妓女承应。又嫌“近来音乐废缺，非所以重观瞻”，要礼部“选三院乐工严督教习”，并要各地“精选通艺业者送京师供应，以充三院乐工”，于是“筋斗百戏之等（类），充杂禁廷矣”。^①其后的明世宗朱厚熜，则迷信方术、宠用道士，一心要修炼成仙，以至长年不上朝听政，严嵩等权臣乘机大肆营私舞弊。在“朝纲废弛”、政治腐败的局面下，统治者放松了对意识形态的控制，这正好为艺术的恢复和发展留出了空隙。朝政的黑暗又使不少士人在政治上失意灰心，于是优游纵逸之风开始在文人中盛行，不少人倾情于艺术创作和声色享受。在此局面下，明中叶的艺术有了明显的发展，戏曲、音乐和绘画都出现了一批重要作品。

北曲和杂剧创作在正统、天顺前后已冷寂，但正德年间重又泛起波澜。正德、嘉靖年间，与北曲和杂剧关系密切的著名文士，有南京陈铎，江南祝允明、唐寅，关中康海、王九思，滇蜀杨慎和山东李开先、冯惟敏等。陈铎（弘治正德间人，生卒年不详）本为世袭军官，却对曲乐更为热心和在行。有这样一则记载：“指挥陈铎，以词曲驰名。偶因卫事谒魏国公（徐辉祖）于本府，徐公问：‘可是能词曲之陈铎乎？’铎应之曰：‘是。’又问：‘能唱乎？’铎遂袖中取出牙板，高歌一曲。徐公挥之去，乃曰：‘陈铎是金带指挥，不与朝廷做事，牙板随身，何其卑也！’”^②被目为“关西风流领袖”的康海（1475—1540）和王九思（1468—1551），二人同乡同官，同属文界“前七子”，又同以宦官刘瑾事落职。罢归后二人又同好北曲，各写成一部杂剧

①（清）夏燮：《明通鉴》卷四十二。

②（明）周晖：《牙板随身》，《金陵琐事》卷三，清文浩堂本。