

清代戏曲发展史

主编 秦华生 刘文峰

(下卷)

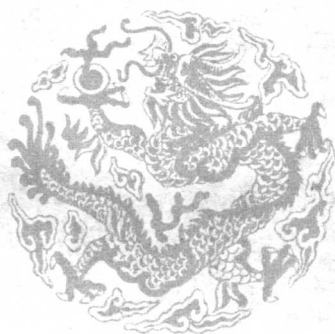


旅游教育出版社

清代戏曲发展史

主编 秦华生 刘文峰

(下卷)



旅游教育出版社

·北京·

责任编辑:唐志辉

图书在版编目(CIP)数据

清代戏曲发展史/秦华生,刘文峰主编. —北京:旅游教育出版社,2006. 12

ISBN 7-5637-1430-8

I. 清… II. ①秦…②刘… III. 戏剧史-中国-清代
IV. J809.252

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 150851 号

清代戏曲发展史

(下卷)

秦华生 刘文峰 主编

出版单位	旅游教育出版社
地 址	北京市朝阳区定福庄南里 1 号
邮 编	100024
发行电话	(010)65778403 65728372 65767462(传真)
本社网址	www. tepcb. com
E-mail	tepx@163. com
印刷单位	中国科学院印刷厂
经销单位	新华书店
开 本	880 × 1230 1/32
印 张	21.5
字 数	511 千字
版 次	2006 年 12 月第 1 版
印 次	2006 年 12 月第 1 次印刷
定 价	98.00 元(全两卷)

(图书如有装订差错请与发行部联系)

此项目为全国艺术科学
八五规划课题

下 卷

目 录

第四编 花部地方戏

第十章 雅部的衰微与花部的崛起	(535)
第一节 雅部的衰落	(535)
第二节 花雅竞争与融合	(542)
第三节 秦腔艺术家魏长生	(548)
第十一章 梆子声腔剧种的繁荣	(557)
第一节 梆子戏源流和形成	(557)
第二节 梆子戏兴盛的原因	(571)
第三节 梆子戏的主要剧目	(576)
第四节 梆子戏的艺术成就和影响	(587)
第五节 梆子戏的主要剧种及相互关系	(597)
第六节 梆子戏的著名班社	(627)
第七节 梆子戏的代表人物及艺术成就	(669)
第十二章 皮簧声腔剧种的兴盛	(717)
第一节 四大徽班进京	(717)
第二节 京剧的形成	(722)
第三节 京剧剧目及作家	(731)
第四节 皮簧戏的其他剧种	(745)
第五节 皮簧戏的著名班社	(755)
第六节 皮簧戏的优秀演员及其表演艺术	(766)
第十三章 多声腔剧种的形成	(825)
第一节 西南地区的多声腔剧种	(825)
第二节 华南地区的多声腔剧种	(855)

第三节	华东地区的多声腔剧种	(894)
第十四章	古老剧种与宗教戏剧的复兴	(917)
第一节	福建的古老剧种	(917)
第二节	广东、海南的古老剧种	(925)
第三节	由元明俗曲发展而成的古老剧种	(950)
第四节	民间祭祀仪式剧	(955)
第十五章	民间小戏的萌生	(967)
第一节	秧歌戏	(967)
第二节	道情戏	(973)
第三节	二人台、二人转	(978)
第四节	花鼓滩簧戏	(981)
第五节	黄梅采茶戏	(1001)
第六节	花灯戏	(1009)
第十六章	皮影木偶戏的兴旺	(1015)
第一节	皮影戏	(1016)
第二节	木偶戏	(1028)
第十七章	少数民族戏曲的发展	(1037)
第一节	藏戏的发展与剧目	(1037)
第二节	藏戏的表演、音乐与戏剧美术	(1049)
第三节	黄南藏戏	(1057)
第四节	壮剧	(1066)
第五节	白剧、傣剧、瓦族清戏	(1074)
第六节	侗戏、布依清戏	(1088)
第十八章	花部地方戏的舞台艺术	(1103)
第一节	梆子戏的表演	(1104)
第二节	皮簧腔的表演	(1110)
第三节	梆子戏的音乐	(1114)
第四节	皮簧腔的音乐	(1126)
第五节	花部地方戏的舞台美术	(1132)
第十九章	演出场所	(1143)

第一节	宫廷王府戏台戏楼	(1145)
第二节	会馆戏楼	(1148)
第三节	庙宇戏台戏楼	(1165)
第四节	宗祠戏台	(1168)
第五节	园林戏楼和过街戏台	(1170)
第六节	草台与流动舞台	(1172)
第七节	酒楼茶楼戏园	(1173)
第二十章	演出习俗	(1177)
第一节	节令民俗与演戏活动	(1177)
第二节	庙会与演戏习俗	(1182)
第三节	班规与演出习俗	(1193)
第四节	民俗对戏曲审美的影响	(1206)
后记		(1209)



第四编
花部地方戏

第十章 雅部的衰微与花部的崛起

第一节 雅部的衰微

宋元以降，以诗、文为代表的雅文学日渐衰落，而包括小说、戏曲在内的俗文学一天天繁盛起来。戏曲由官本杂剧、院本而杂剧，而传奇，而花部地方戏。到了清代，终于完成了由古典戏曲向近代戏曲的嬗变——即雅部的衰微与花部的勃兴，揭开了中国戏曲史上崭新的一页。

所谓雅部，主要指昆曲和后来的昆弋腔。昆曲发祥于江苏省昆山一带，元末已有清唱。到了明代嘉靖年间，经过民间音乐家魏良辅的悉心改革，吸收北曲及南方民间曲调之营养，突出强化南方水乡的风格和韵味，唱腔委婉流丽，曲牌丰富多彩，唱法精妙绝伦，有所谓“水磨腔”之称。梁辰鱼的《浣纱记》率先用魏良辅改革后的昆曲演唱，大获成功。自明隆庆、万历直到清乾隆、嘉庆年间，昆曲一直执剧坛之牛耳，被誉为“盛世元音”。在长达300来年的时间里，昆曲与传奇创作相得益彰，涌现出汤显祖、沈璟、李玉、李渔、洪昇、孔尚任、蒋士铨等大家，创作出大量的全本戏，打磨出不少折子戏，积累了丰富的演出经验。昆曲在民间的演出十分普遍，家班异常兴盛，宫廷中昆曲的演出规模也相当可观。总之，这段时间可以说是昆曲发展史上的黄金时期，标志着中国戏曲艺术的高度成熟与全面精致。

但是，物壮则老，事物的发展总有其规律性，到了18世纪清代乾隆、嘉庆之际，昆曲和传奇开始由盛转衰，颓势渐显。这种颓势首先是从日渐萧条的传奇创作中透露出来的。“南洪北孔”可以说是传奇创造的最后高潮，《长生殿》和《桃花扇》中所流露出来的鲜明而强烈的民族意识刺痛了清廷，从此对剧作家

的监督、控制越来越严。首先，清廷通过大兴复古之风，引诱士人钻研朴学，磨灭其斗志和叛逆精神，淡化其民族意识，使许多人不再对戏剧创作感兴趣，从根本上瓦解了戏剧创作队伍。乾、嘉以降，除了夏纶、唐英、张坚、蒋士铨、杨潮观、杨恩寿等屈指可数的作家和为数不多的作品外，再没有什么值得大书而特书的了。

同时，清廷对昆山腔和弋阳腔采取攫取与利用双管齐下的策略，使得昆、弋腔和传奇日益宫廷化、典雅化、贵族化，越来越远离时代、远离人民。这样一来，虽然也还有不少人染指创作，但他们不论在思想深度还是艺术功力上均无法与黄金时期的剧作家相比。很多人仅仅把填词度曲当作一种写作的文体，逞才使性，自娱自乐。制曲和填词之后，请名人作序、题词、题笺，藉以提高自己的名气，并不想方设法将剧本搬上舞台，被之管弦。有的人即便有此愿望，也由于场上不熟，音律不通，和艺人们格格不入，编写的剧本也很难在舞台上呈现。所以，虽说清代的传奇和杂剧数量并不少，但大多是难以活跃于舞台上而仅能供人阅读的案头剧。

雅部的衰落还有其自身的原因。昆曲属于曲牌联套音乐体系，在曲牌连缀方法、声腔艺术处理、戏曲乐理和歌唱方法等方面都积累了丰富的经验，日益圆熟而老化，使其固有的缺陷和不足暴露得越来越明显。如昆曲四平八稳的曲牌节奏，难以表现热烈奔放的情感、激烈多变的冲突及鲜活生动的人物。伴随着规范化、程序化的提高，昆曲的曲牌联套音乐体系越来越复杂、繁缛、凝固、刻板，一步步走向僵化，失去旺盛的生命力。长短句填词，格律限制极严，技巧难以掌握，曲词艰深，也不易听懂。加上演唱方法方面，昆曲虽有了初步的分行当唱腔，但男女同宫同调问题始终没能解决。上述问题直接影响着昆曲的风貌和观众的接受，以至于连精通音律的经学大师焦循都发出了这样的感叹：“盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不

茫然不知所谓。”^①试想，这样的艺术怎么能对广大观众有吸引力呢？！

人类在艺术欣赏过程中普遍存在着求新、求变、求美的心理和倾向。昆曲兴盛的时间长了，失去了变革的活力，难以给观众带来新的感觉，观众对她的爱好和欢迎程度自然就会减弱。昆曲曾经征服了那么多人，出现了“四方歌者皆宗吴门”^②的盛况；可是到了乾隆初年，昆曲的老腔老调却招致人们的厌烦。乾隆九年（1744），徐孝常为张坚（漱石）传奇《梦中缘》所作的“序”中有这样的记载：

长安梨园称盛，管弦响应，远近不绝。……而所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚。歌闻昆曲，辄哄然散去。

到了乾隆后期，北京纯粹的昆班已经为数不多，故李声振《竹枝词》说吴音“伦父殊不欲观”。吴太初《燕兰小谱》云：吴音“非北人所喜”。道光年间的李光庭在《乡言解颐》“优伶”条中说：昆曲“无奈曲高和寡，六十年渐少知音”。总之，昆曲的衰微导致观众日益减少和市场日益萎缩。

昆曲的原创剧目越来越少，满足不了市场的需要。音乐唱腔过于刻板，观众产生了厌倦情绪。表面看去，昆曲急速走下坡路好像是昆曲本身的问题，而实际上是时代发展使然。昆曲所代表的古典美与时代发展和观众审美情趣之间出现了错位。时代在呼唤新的戏剧样式，而昆曲艺术逐渐熄灭了昔日的辉煌，甚至丧失了存在的必然性。

“数穷必趋于约。”^③戏曲艺术若想求得生存和发展，必须从过时的复杂繁缛的形式中解脱出来，向符合时代要求的通俗化、简化方向发展，寻找更为灵活、更富表现力的艺术形式。于

① 焦循《花部农谈》，《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1960年版。

② 徐树丕《识小录》。

③ 刘勰《文心雕龙》。

是，就在昆曲雅部由盛转衰之际，花部地方戏勃然崛起，并逐渐形成气候。

所谓花部，指清代昆曲雅部之外的各种地方戏，如弋阳腔、秦腔、梆子腔、罗罗、弦索、二簧调等，名目繁多，其来源大多出自明、清以来的民歌、小曲，亦称“俗曲”、“时尚小令”，有别于昆、弋曲和南北曲。从语义学角度来看，“花”有多义。其一，花者华也，草木之花朵，种子植物有性繁殖之器官也；其二，花即文也，指花纹、图案、颜色错杂者，引申为内容丰富，形式多样，也寓有驳杂、使人迷乱之义，如花招、花花世界、花拳绣腿、花言巧语等。金元时院本凡旦色之涂抹科诨取妍为花，夏庭芝《青楼集》谓：“凡使之以墨点破其面者曰花旦。”“不傅粉面而歌唱者为正，即唐雅部之意也。”其三，指女子，如花容月貌、寻花问柳；其四，指非正统的男女之情，如娼妓、妓馆等。看来，封建士大夫把雅部以外的地方戏称之为“花部”，其间包含着上述多种含义，无非是说地方戏乃是内容驳杂，色彩炫目，令人目迷心乱的非正统艺术，带有明显的调侃、玩弄、轻蔑之义，流露出封建正统的偏见。

“花部”一词最早见于成书于乾隆五十年的吴太初《燕兰小谱》：“今以弋阳、梆子曰花部，昆腔曰雅部，使彼此擅长，各不相掩。”稍后，成书于乾隆六十年的李斗《扬州画舫录》，对“花部”记载得更为明确而具体：

两淮盐务例蓄花雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔，花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。

郡城花部，皆系土人，谓之本地乱弹，此土班也。至城外邵伯、宜陵、马家桥、僧道桥、月来集、陈家集人自集成班，戏文亦间用元人百种，而音节服饰极俚，谓之草台戏，此又土班之甚者。若郡城演唱，皆重昆曲，谓之堂戏。本地乱弹，只行之祀祷，谓之台戏。迨五月，昆腔散班，乱弹不散，谓之赶火班。

嘉庆年间，焦循在《花部农谭》中则进一步就花部所演的一些著名剧目，叙其本事，并加以考证和评论，对花部特别予以推崇和表扬：

梨园共尚吴音。花部者，其曲文俚质，共称为乱弹也，乃余独好之。盖吴音繁缛，其曲虽极谐于律，而听者使未睹本文，无不茫然不知所谓。其《琵琶》、《杀狗》、《邯郸梦》、《一棒雪》数十本以外，多男女猥褻，如《西楼》、《红梨》之类，殊无足观。花部原本元剧，其事多忠、孝、节、义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡……余特喜之。

从上述引文可知，花部又叫乱弹。乱弹一词早于花部，清初京郊大兴学者刘献廷《广阳杂记》里就有了“乱弹”这一称谓：“秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。”康熙末年，刘廷玑《在园杂志》中亦有关于乱弹的记载：“近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔，甚且等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、唢呐腔、罗罗腔，愈趋越卑，新奇迭出，终以昆腔为正音。”

康熙年间，孔尚任在《平阳竹枝词》里咏乱弹云：“乱弹曾博翠华看，不到歌筵信亦难……”

可见，花部也罢，乱弹也罢，都是指昆曲以外的所有地方戏。其中除汉族的声腔剧种外，还包括藏族、壮族、白族等少数民族的声腔剧种。据清代文人笔记记载可知，清康熙至乾隆年间，在我国城乡戏剧舞台上，除北杂剧、昆腔、弋阳腔、青阳腔、赛戏、锣鼓杂剧、兴化戏（今蒲仙戏）、下南腔（今梨园戏）、潮调（今潮剧）等古老剧种继续流传和发展外，又产生了梆子腔（包括山陕梆子、安庆梆子、陇西梆子）、乱弹腔（包括扬州乱弹、平阳乱弹、西安乱弹、四川乱弹等）、秦腔（一名琴腔，又名甘肃调）、西腔、西调、陇州调、并州腔、襄阳腔（一名湖广腔）、宜黄腔、二簧腔（一名胡琴腔）、罗罗腔（又名罗戏、逻戏、锣戏）、弦索腔（一名女儿腔、俗名河南调）、唢呐腔、巫娘腔、柳子腔、勾腔、山东弦子戏、卷戏、滩簧、秧歌、

采茶、花鼓等汉民族的地方戏，及藏戏（包括白面具戏、蓝面具戏）、壮剧、白剧（吹吹腔）等少数民族剧种。清道光以后，上述声腔剧种又繁衍出许多新的地方剧种，并由民间说唱、民间歌舞等发展出道情戏、二人台、二人转、蹦蹦戏（评剧的前身）。与此同时，原来流布到各地的昆腔和弋阳腔、青阳腔，也不断接受各地民间艺术、地方语言和当地观众欣赏习惯的影响，衍变为富有地域特色的声腔剧种，如由弋阳腔演变成京腔和湘剧、祁剧、川剧等剧种中的高腔；由昆腔演变成的北昆、湘昆和川剧、湘剧、上党梆子等剧种中的昆腔。种种新兴地方戏在全国范围内孕育生长、开花结果、争奇斗妍，使中国剧坛面貌为之一新，出现了继北杂剧、明清传奇之后的第三次高峰。

花部勃兴不是偶然现象，而有其复杂深刻的社会背景。戏曲虽然是属于上层建筑的艺术，但它不能脱离赖以存在的时空环境和社会生活，不能摆脱经济基础的制约。明末清初，中国封建社会进入晚期。清廷入主中原、统一疆土后，吸收黄老哲学，施行“以汉治汉”的策略，停止了野蛮的圈地、改农为牧的倒行逆施，大力发展农业生产，重视漕运、河运，赢得了社会安定、经济复苏的所谓“康乾盛世”。据统计，清初全国耕地面积为 549 万 3 千余顷，到了乾隆、嘉庆朝则增至 791 万 5 千余顷。全国人口也从清初的 1900 余万增至乾、嘉朝的两亿。在农业生产恢复增长的同时，手工业、工商业也有了很大的发展。苏州、杭州成为全国纺织业中心，江西景德镇成为瓷都。广东佛山的冶铁业、云南的冶铜业也都有了相当规模。伴随着生产力水平的提高，农产品和手工业品交换的不断扩大，商业也越来越兴旺了。以徽商、山陕商为代表的商人集团异常活跃，他们来往穿梭于大江南北，都市边陲，从事盐业、棉布、票号等行业，富可敌国，资金雄厚。他们为了联络同行，取悦于官方，满足声色之娱，纷纷组建戏班，开展演戏活动。商业的兴旺带来城市的繁荣。乾、嘉以来，南方的苏州、扬州、江宁、广州和北方的北京都成为豪商云集的繁华城市，特别是北京和扬州成为北方和南方戏剧交流的中

心，为各种声腔剧种的交流荟萃提供了场所，为新的声腔剧种的形成创造了条件，奠定了物质基础。

封建统治者的提倡和促进也是花部兴起的重要原因之一。康熙和乾隆都非常喜爱观剧，康熙曾南巡、西幸，乾隆竟六次南巡。各地为迎候皇驾，均组织戏曲演出，规模庞大，气氛热烈，其间有昆曲，也有地方戏。从整体上来说，清廷是崇“雅”抑“花”的，但康熙、乾隆本人并非不喜欢地方戏，孔尚任《平阳竹枝词》有两首“乱弹词”就是写的这种情况：

乱弹曾博翠华看，不到歌筵信亦难。

最爱葵娃行小步，氍毹一片是邯郸。

秦声秦态最迷离，屈九风骚供奉知。

莫惜春灯连夜照，相逢怕到落花时。

康熙和乾隆不仅到各地观赏地方戏，还把地方戏带进宫中，在客观上促进了地方戏的提高和繁荣。

事物的发展和变化离不开外部条件，但更重要的还在于内部因素，花部地方戏的勃兴是戏曲艺术发展的必然结果。众所周知，中国戏曲早在先秦就开始孕育，经过西汉、魏晋南北朝、隋唐时期的溶汇，至公元十二世纪的两宋时期逐渐成熟。明清两代的昆曲集戏曲之大成，达到高度精致成熟的程度。但同时也越来越凝固呆板，戏剧冲突难以激化，人物情感不能淋漓尽致地抒发，特别是在表现重大历史、政治题材时，往往捉襟见肘，局限性更大。而新兴的花部地方戏，曲调单纯，节奏明快，板式变化丰富，叙事性强，综合能力大，唱、念、做、打均能充分发挥，适宜表现重大题材。新兴的花部地方戏除具备自身优势外，还继承并吸收了元杂剧、昆曲、弋阳腔等古老剧种的艺术营养，如写意虚拟、载歌载舞的表演艺术，时空自由流动的舞台处理方法以及象征性、夸张性的服饰、化妆等。特别是由弋阳腔派生出来的青阳腔、四平腔“滚调”演唱形式的创造，对花部地方戏板式变化体戏曲音乐体制的确立和完善，发挥了重要的借鉴和示范作用。总之，花部地方戏不是无中生有，也不是某些天才人物的凭

空创造，而是对戏曲传统继承革新的产物。

雅部的衰微和花部的勃兴是戏曲艺术发展史上的由古典走向近代的重要转折，是戏曲艺术发展之必然趋势。

第二节 花雅竞争与融合

源远流长的花部地方戏兴起于民间，起初大多演出于乡村或集镇的庙会草台之上。其内容清新，形式单纯，生活气息浓郁，且以“两小”（小丑、小旦）戏、“三小”（小生、小旦、小丑）戏居多，因此难登大雅之堂。

然而，花部地方戏却具有强大的生命力，它那通俗易懂的内容，清新明快的唱腔，生动活泼的表演，受到农民和市民的欢迎。听戏、看戏成为乡村间黎民百姓主要的娱乐形式和不可或缺的精神文化生活。因此，我国民间的演剧活动相当广泛，相当普遍，特别是逢年过节、迎神赛会时，简直达到如火如荼的程度。

花部地方戏如雨后春笋，层出不穷。长城内外，大河上下，内地边陲，有如烂漫山花开遍神州大地。从刘廷玑《在园杂志》、吴太初《燕兰小谱》、李斗《扬州画舫录》、焦循《剧说》及《花部农谭》、严长明《秦云撝英小谱》、钱德苍《缀白裘》等典籍的记载来看，花部乱弹诸腔分布十分广泛，其演员也来自四面八方，这种花开万方、丽星繁天的局面是前代戏曲所未曾有过的。

耐人寻味的是，花部兴起于农村，却鼎盛于城市。随着商品经济的发展，许多商业城市随之扩大繁荣起来，成为戏曲流播交汇的中心，各种声腔剧种交响合奏，形成昆（腔）乱（弹）诸腔并陈、彼此竞争的局面。在大江南北、长城内外的众多城市中，北京和扬州分别是北方和南方的两大戏曲中心，在这两个戏曲中心城市所展示出来的花雅之间既竞争又融合的局面最为持久、生动、精彩。

扬州，地处扬子江与运河的交汇点。既是漕运码头，又是两淮盐务所在地。交通便利，商业繁荣，天南地北的豪商会聚于