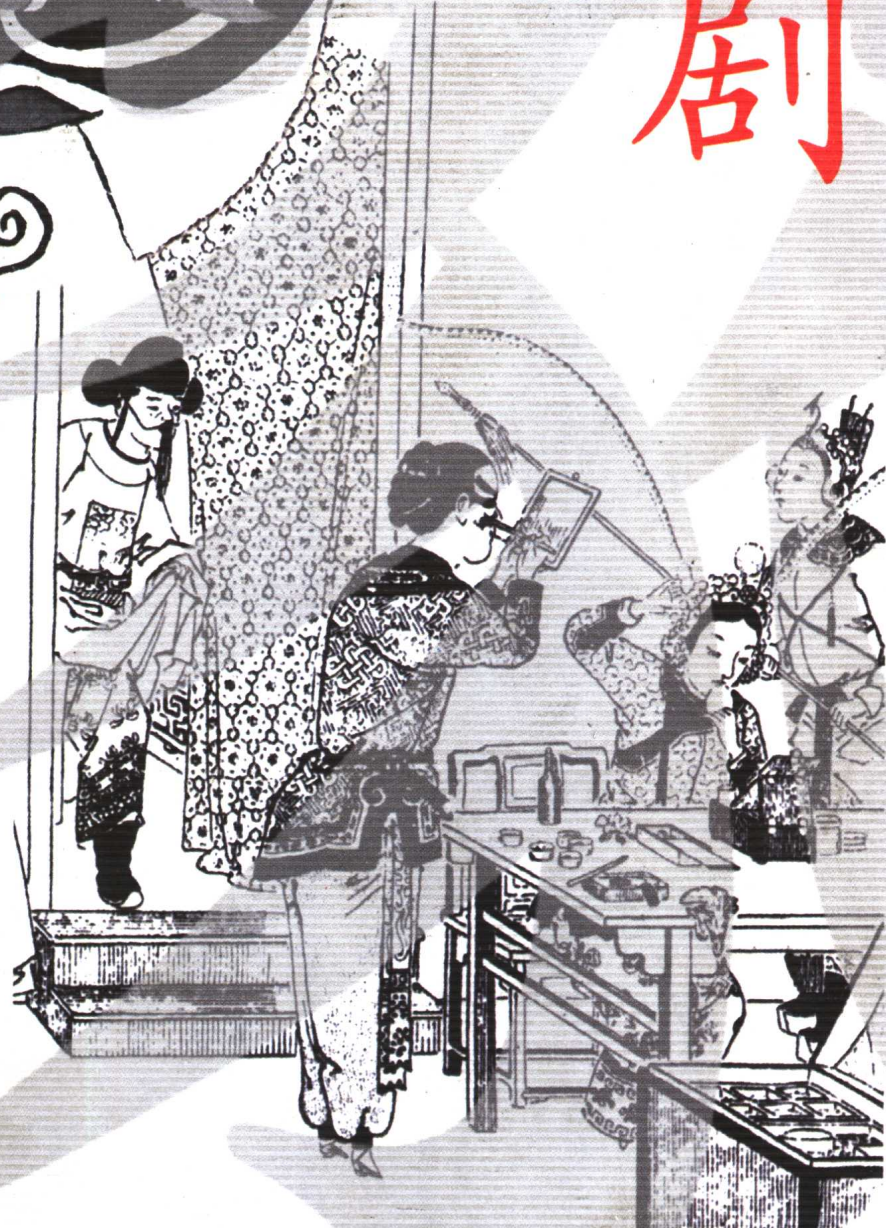


韩德英 杨 扬 杨健民 著

中国豫剧



河南人民出版社

中国豫剧

常香玉



韩德英 杨 扬 杨健民 著
河南人民出版社

0505321

图书在版编目(CIP)数据

中国豫剧/韩德英等著. - 郑州:河南人民出版社,1999.9

ISBN 7-215-04454-8

I . 中… II . 韩… III . 豫剧-戏剧-中国 IV . J825.61

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1998)第 40044 号

河南人民出版社出版发行(郑州市农业路 73 号)

河南第一新华印刷厂印刷 新华书店经销

开本 889×1194 1/16 印张 26 字数 696 千字

1999 年 9 月第 1 版 1999 年 9 月第 1 次印刷

定价:189.00 元

序

樊英

豫剧的前身称为河南梆子。豫剧之名,在 20 世纪二三十年代开始有人用之,到 50 年代初被普遍使用。豫剧在河南流行,如果从目前发现的有关文字记载算起,至今已有 250 多年的历史了。在这漫长的历史长河中,曾经盛行于清代初、中期并一度与豫剧同台演唱的锣戏、卷戏等剧种,都先后衰落以至消亡,而豫剧却不断发展壮大起来。新中国成立后,豫剧成为在全国流布最广、表演团体最多的一个地方剧种。尽管在当前改革开放的大潮中,豫剧受到冲击并遇到一些问题,但与其他一些地方戏曲剧种相比,豫剧仍然有着较多的观众。这是很值得认真研究和总结的。

我们应当有一本比较系统完整的豫剧史,来探讨豫剧发展变化的历史,总结经验教训,以利于将来的发展。从二三十年代以来,一些知识分子如王培义、张履谦、邹少和、郑剑西等,虽然也曾对豫剧的源流有过探讨,但都比较简略。如邹少和的《豫剧考略》,不过才几千字。新中国成立后,王镇南、冯纪汉、张鹏、于林青等,也都对豫剧源流进行了探讨。其中冯纪汉于 60 年代初发表的《豫剧源流初探》,产生了较大影响,但也仅有两万多字。应该说,这些前辈们对豫剧史研究的开创之功是不可埋没的。现在摆在我面前的是这部几

十万字的《中国豫剧》稿子,由韩德英、杨扬、杨健民三位同志在前人研究成果的基础上,用几年时间撰写而成。他们比较系统地探讨了豫剧产生、发展、变化的历史,填补了豫剧无“史”的空白,做了一件很有意义的工作。

豫剧成长在封建社会的民间,起初不仅得不到重视,反而常遭统治阶级禁演,又被封建文人所鄙视,所以有关豫剧产生成长演唱的活动情况,很少有文字记载,这给追流溯源带来了极大困难。尽管如此,作者们还是尽最大努力广征博采,搜求到不少可贵的资料,并尽量做到言之有据。如关于豫剧来源问题,历史上几乎没有什么记载,又缺少口碑资料。从20世纪二三十年代以来,虽然有些人对豫剧的来源问题有所探讨,提出一些看法,但众说不一,各持己见,然而又都缺少充分的证据,难以使人心悦诚服,至今认识不能一致。作者对此没有强求统一,也没有将自己的观点强加于人,而是如实反映客观情况,诸说并存,使读者能够看到各家的不同意见。

研究探讨豫剧史的目的,是为了认识、把握豫剧艺术发展的规律,使豫剧艺术更好地发扬光大,发展前进。豫剧艺术所走过的发展道路告诉我们,继承和革新是艺术发展的普遍规律,既不能保守也不能粗暴,必须处理好两者的辩证关系。革新必须建立在继承优秀传统文化的基础上,继承是为了更好地发展。在进行艺术创造的过程中,只有不断地有所吸收,有所扬弃,有所创新,才能适应时代的发展,满足广大观众的审美需求,使豫剧永葆艺术青春。在当今改革开放、诸多艺术品种竞争激烈的新时代,更应该借鉴历史上的成功经验,把继承和革新工作做好,更符合时代的要求,也才能振兴豫剧,把一个具有强大艺术生命力的豫剧带入21世纪,使之在新世纪更具有活力,更好地为社会主义现代化服务,为人民服务。

最后,我要说的是,我们不仅应当有豫剧史,而且也应当有曲剧史、越调史和其他剧种史。认真研究各个剧种的兴衰史,找出规律性东西,对振兴我省戏曲是有重大意义的。希望有关部门要加以重视,开创出一个戏曲史论研究的新局面。当然,《中国豫剧》的结构还不够严谨,内容也有繁简失当之处。不过,我相信广大戏曲工作者和爱好者是会从这部豫剧史的出版中获益的。

目录

第一编 河南的戏曲文化与豫剧起源 / 1

I 河南的戏曲文化历史 / 1

一、宋代以前的歌舞百戏 / 1

二、戏曲的成熟、发展与地方戏兴起 / 7

II 豫剧的起源诸说 / 18

一、起源于河南民间说 / 18

二、起源于秦腔、山陕梆子说 / 20

三、起源于“弦索”说 / 23

四、关于“梆锣卷” / 24

第二编 豫剧的兴起与发展 / 27

I 清代至民国时期的豫剧概况 / 29

一、清代豫剧之兴起 / 29

二、民国时期豫剧发展概况 / 31

II 豫剧班社组织与演出 / 35

一、班社组织形式与性质 / 35

二、班社规俗 / 38

三、演出活动 / 45

四、班主传略 / 49

III 豫剧的地域流派 / 51

- 一、地域流派的划分 / 51
- 二、豫东调及其演员 / 53
- 三、豫西调及其演员 / 88
- 四、豫东调与豫西调的交流融合 / 103

IV 清代至民国时期豫剧演出剧目 / 109

- 一、剧目概况 / 109
- 二、剧目题材和思想内容 / 111
- 三、剧目的艺术特色 / 121

V 民国时期的豫剧改良 / 137

- 一、戏曲改良在河南之状况 / 137
- 二、两种不同的豫剧观 / 140
- 三、豫剧改良的理论主张 / 142
- 四、豫剧改良的舞台实践 / 144
- 五、冀鲁豫边区的豫剧改革 / 155
- 六、史论家、剧作家传略 / 155

第三编 豫剧繁荣发展的新时期 / 159

I 新中国成立后豫剧的发展概况 / 161

- 一、豫剧的繁荣发展 / 161

	二、豫剧遭受挫折和破坏 / 172
	三、豫剧的复苏与振兴 / 174
II	豫剧主要表演团体及其在全国的发展 / 178
	一、河南省豫剧主要表演团体 / 178
	二、豫剧在全国的发展 / 198
III	豫剧艺术流派与演员 / 210
	一、豫剧艺术流派与五大名旦 / 210
	二、生行演员 / 231
	三、旦行演员 / 242
	四、净行、丑行演员 / 275
	五、现代戏演员 / 279
IV	豫剧剧目的整理、改编与创作 / 286
	一、豫剧传统剧目的整理、改编 / 286
	二、新编历史剧 / 292
	三、豫剧现代戏的创作 / 295
	四、豫剧剧作家传略 / 300
V	豫剧音乐 / 309
	一、豫剧音乐的构成 / 310
	二、在豫剧传统音乐的基础上进行创新 / 313
	三、豫剧现代戏音乐 / 318

四、豫剧音乐的新发展 / 334

五、豫剧音乐家传略 / 341

VI 豫剧导演艺术 / 357

一、豫剧导演的初步形成 / 358

二、豫剧导演制的确立与发展 / 360

三、豫剧现代戏的导演艺术 / 364

四、豫剧导演艺术的全面发展 / 365

五、豫剧导演传略 / 368

VII 豫剧舞台美术 / 375

一、豫剧早期的舞台 / 376

二、豫剧舞台美术的形成 / 382

三、豫剧舞台美术的改革与净化 / 384

四、豫剧舞台美术的新发展 / 393

五、豫剧舞台美术家传略 / 394

VIII 豫剧艺术理论研究 / 399

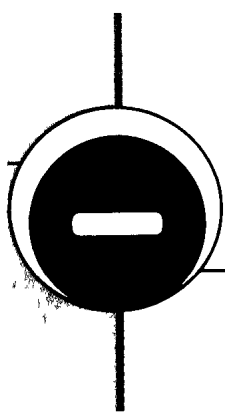
一、豫剧艺术理论研究概说 / 399

二、剧目、音乐研究及著作 / 400

三、导演、舞台美术研究 / 403

四、史志及刊物 / 403

五、豫剧史论家传略 / 405



编

河南的戏曲文化与 豫剧起源



I

河南的戏曲文化历史

豫剧的起源与形成,是与河南的整个戏曲文化发展紧密联系着的,它是其中的有机组成部分。所以,要探索豫剧的源流,就有必要了解一下河南的戏曲文化发展的历史。

一、宋代以前的歌舞百戏

河南,又有中原、中州之称,是中华民族发祥地之一,从远古时代就有了人类居住生息,创造着中华民族的文明,可谓是地灵人杰。他们在创造物质文明的同时,也在创造着精神文明,其中的音乐歌舞就是最有代表性的。1989年公开发表的有关河南舞阳贾湖出土的七孔骨笛(仍可吹奏),据测试距今已有八千年左右。(见图1)由此看来,古书上所谓的“女娲作笙簧”、“伏羲作瑟……作琴”^①、“舜作五弦之琴,以歌南风”^②、“葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙”^③等有关记载,也就不仅仅是神话传说了。可以这样说,随着中华民族的先祖

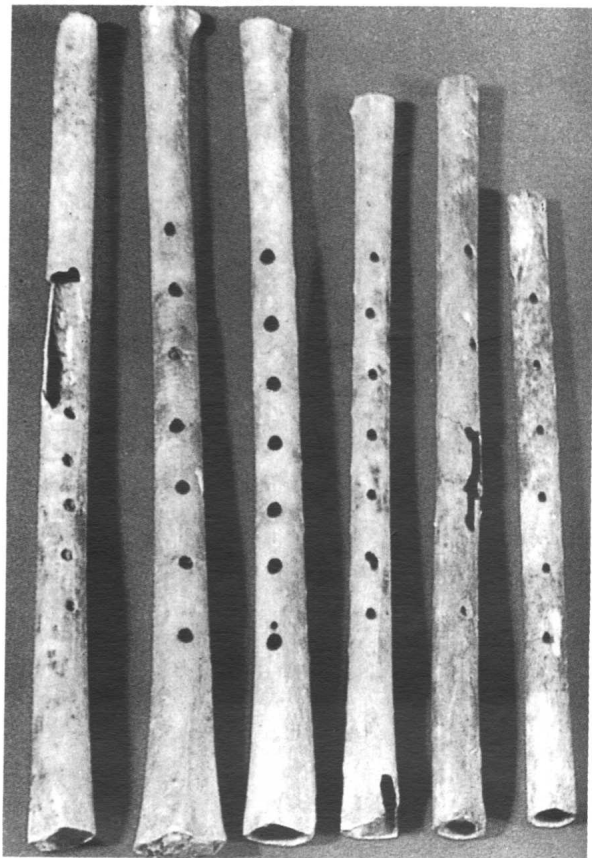


图1 八千年左右的七孔骨笛

① 《世本·作篇》。

② 《礼记·乐记》。

③ 《吕氏春秋·古乐篇》。



图2 周代青铜面具

在中原这块大地上劳动生息,音乐歌舞也就相伴而生了。夏代是中国历史上有文字记载的第一个朝代,已有“求倡侏儒,而为奇伟之戏”。在安阳殷墟出土的甲骨文中,有巫师歌舞求雨的记载。古人是崇拜自然与崇拜祖先并重,在《周礼·大司乐》中记载了有关他们创作的祭祀乐章:“舞《云门》以祀天神,舞《咸池》以祀地祇,舞《大磬》以祀四望,舞《大夏》以祀山川,舞《大濩》以享先妣,舞《大武》以享先祖。”东周时期孔子编定的诗歌总集《诗经》,实际上是一部歌舞集成,其中有 1/3 就是出现在

河南这块土地上的。那《宛丘》诗中所描述的“无冬无夏”的“坎其击鼓,宛丘之下”之歌舞盛况,最具有代表性。还有那梁孝王筑城时创作出来的所谓《睢阳曲》,竟达到了“行者止观,筑者不倦”的艺术水平。在当时以及对后世产生了巨大影响的“郑卫之音”,也在这个时期产生并广泛流行。以致魏文侯提出了“吾端冕而听古乐,则惟恐卧;听郑卫之音,则不知倦”是何道理的问题。其实这正好说明了民间音乐的生命力。“河西善讴”,名扬一时。河西(今淇县一带)成为歌舞圣地。从禹州现存的西周时青铜傩舞面具以及信阳长台关出土的战国时的十八弦锦瑟等文物看(见图2),也可知周代时期河南的音乐歌舞,已有相当发展和很高的艺术水平了。

汉代歌舞百戏盛兴。李尤在《平乐观赋》中就描写了东汉京都洛阳表演“戏车高幢,驰骋白马”、“吞刀吐火”、“飞丸吐剑”、“侏儒巨人,戏谑为偶”等多种歌舞百戏的盛况。还有不少歌舞百戏文物的出土,也说明了汉代歌舞百戏盛兴,如密县汉墓宴饮百戏壁画;济源汉代歌舞百戏陶俑;淅川、项城、西平汉代百戏陶楼等。南阳出土的汉画石,则更多地保留了汉代舞乐百戏画像,都具有生动的表演形象。(见图3)“大傩”,也即傩舞,在汉代也颇盛行,而且成为一种宗教性的仪式,每年都要举行。《后汉书·礼仪志》就记载了这种举行“大傩”的仪式:“先腊一日大傩,谓之逐疫(疫)”,选少年儿童百余人举行,“皆赤帻皂制,执大鼗。方相氏黄金四目,蒙熊皮,玄衣朱裳,执戈扬盾。十二兽有衣毛角”。并且有唱有和,“欢呼周遍”。这种“大傩”对后世戏曲的形成也有一定影响,有的地方还演变成一种“傩戏”。

魏晋南北朝时期,中国虽然出现分裂割据的局面,但歌舞百戏仍盛演不衰。曹魏建都许昌,后迁都洛阳,“魏明帝大兴百戏,仿平乐观造总章观于洛阳,制作木偶,以水运转,表演百戏”^①。官宦显贵则“顷诸鼓乐,广求异妓”^②。而优伶表演的《辽东妖妇》,“嬉褻过度,道路行人掩目”^③。西晋、

① 《三国志·明帝纪》。

② 清道光十八年《许州志》。

③ 《三国志·魏书》。



图3 南阳的汉代舞乐百戏画像石

北魏都城洛阳的歌舞百戏更盛,花样翻新,“奏新乐,观秘舞,乃有材童妙技”,“声可意而入心”^①。北魏杨衒之在《洛阳伽蓝记》中,所记洛阳各寺庙中的歌舞百戏表演更是奇妙多样,“世所未睹”。景乐寺“常设女乐。歌声绕梁,舞袖徐转,丝管寥亮,谐妙入神”。“异端奇术,总萃其中,剥驴投井,植枣种瓜,须臾之间皆得食。士女观者,目乱睛迷。”景明寺“梵乐法音,聒动天池。百戏腾骧,所在骈此”。高阳王寺“僮仆六千,妓女五百”,“入则歌姬舞女,击筑吹笙,丝管迭奏,连宵尽日”。“行路听者,俄而成市。”表演的知名节目有《明妃出塞》、《缘水歌》、《火凤舞》等。除诸多寺庙中的歌舞百戏经常表演外,“市南有调音、乐律二里,里内之人,丝竹讴歌,天下妙伎出焉”。看来这里还是培养艺术人才的地方。

隋代统一全国,结束了南北分治的局面,虽然建都长安,但洛阳为其东都,有不少重大活动常在洛阳举行。大业二年(606年),隋炀帝“总集四方散乐,大集东都”,进行表演,“千变万化,旷古莫俦”。自此之后,“每岁正月,万国来朝,留至十五日”,请“外宾”观看歌舞百戏表演,戏场“绵亘八里”,参加表演者“殆三万人”。“起棚夹路,从昏达旦,以纵观之,至晦而罢。”^②薛道衡在《和许给事善心戏场转韵》中也描写了京洛新年时“万方皆集会,百戏尽来前,临衢车不绝,夹道阁相连”的歌舞百戏盛况,并且还有少数民族的节目“羌笛《陇老吟》,胡舞《龟兹曲》,假面饰金银,盛服摇珠玉”。隋时的角抵戏也很盛行,以至隋柳彧都写了《请禁角抵戏疏》,说什么扮演者“人戴兽面,男为女服,倡优杂技,诡状异形”,观看者“男女混杂,缁素不分”,“非益于化,实损于民”。因此,“请颁行天下,并即禁断”。但是,这种已发展为广大群众喜欢观看的民间角抵戏,是根本不可能“禁断”的。

① 傅玄《正都赋》。

② 《隋书·音乐志》。

唐代在隋朝统一国土的基础上,得到进一步发展与巩固,仍把洛阳作为东都,并设立了专事音乐歌舞的机构——教坊。“东京两教坊俱在明义坊,而右在南左在北也。”“右多善歌,左多工舞。”^①特别是唐明皇李隆基,喜爱音乐歌舞,通晓音律,善击杖鼓,并设立梨园,亲自教习,培养艺术人才,更促使了音乐歌舞的空前繁荣发展。以致后世都将戏曲演员称之为“梨园子弟”。唐明皇还在洛阳举行“歌舞会演”,命三百里内的县令、刺史各组织“演出团”,参加“会演”,以决胜负。洛阳一带歌舞之风盛行,正如白居易在《杨柳枝八首》中所云:“六么水调家家唱,白雪梅花处处吹。”桃林县(今灵宝县)、陕县的《得体歌》,也曾盛极一时。“先是民间戏唱”,后“陕县尉崔成甫乃翻其词,为《得宝歌》,集两县官妓唱之,成甫又作歌词十章,自衣袂袴绿衫锦,半臂偏袒,敷红抹额,于第一船作号头唱之,和者女子百人,皆鲜服靓妆,齐声接影,鼓笛胡部以应之。明皇临观大悦,下诏褒赏”。故有民谣曰:“三郎当殿坐,听唱《得体歌》。”^②与此同时,学习少数民族的音乐歌舞成风。唐王建《凉州行》诗云:“城头山鸡鸣角角,洛阳家家学胡乐。”在这音乐歌舞兴盛之环境中,一些歌舞小戏逐渐产生。唐杜佑在《通典》中说:“歌舞戏有《大面》、《拨头》、《踏谣娘》、窟垒子等戏,元(玄)宗以其非正声,置教坊于禁中以处之。”这几个歌舞小戏,除窟垒子(傀儡戏)外,大都出现在北齐至隋末时而盛于唐代,而且是在民间流行后而进入宫廷的,所以唐玄宗才说是“非正声”。这也只是歌舞戏中影响比较大的知名者,而且在河南颇为流行。

《通典》中所说的《大面》,又称为《兰陵王入阵曲》。关于它的产生,《旧唐书·音乐志》有这样的记载:“《代面》出于北齐,北齐兰陵王长恭,才武而面美,常著假面以对敌。尝击周师金墉城下,勇冠三军。齐人状之,为此舞以效其指挥击刺之容,谓之《兰陵王入阵曲》。”演出时,“戏者衣紫腰金,执鞭”^③,“刻木为假面”^④,“武士共歌谣之”^⑤。可见其场面一定是十分壮观的。到宋代有了发展变化,有越调《兰陵王》、大石调《兰陵王慢》等,“殊非旧曲”^⑥。

《拨头》,亦作《钵头》。唐代段安节在《乐府杂录》中记载:“钵头——昔有人父为虎所伤,遂上山寻其父尸。山有八折,故曲八叠。戏者被发,素衣,面作啼,盖遭丧之状也。”这个小节目是从西域传来的,很快流入中原。唐诗人张祜有一首《容儿钵头》诗,就描写了洛阳人学习表演《钵头》的情况:“争走金车叱鞅牛,哭声惟是说千秋。两边角子羊门里,犹学容儿弄《钵头》。”现在,在郑州市博物馆还藏有一方《拨头》画像砖。可见《拨头》在河南流行之普遍。

《踏谣娘》,亦作《踏摇娘》、《谈容娘》。是流行于民间的歌舞小戏,唐时入教坊,颇为盛行。史籍多有记载,其中《旧唐书·音乐志》有载云:“《踏谣娘》出于隋末河内,河内有人貌恶而嗜酒,常自为郎中,醉归必殴其妻。其妻美色善歌,为怨苦之辞,河朔演其声而被之弦管。因写其夫之容,妻悲诉每摇动其身,故号《踏谣娘》。”从这段记载可以知道《踏谣娘》出于河内,也即今河南沁阳市。在演出时,扮演者还要“著绯,戴帽,面正赤,盖状其醉”^⑦;“徐行入场。行歌,每一叠,傍人齐声和之云‘踏谣和来,踏谣娘苦和来’!以其且步且歌”^⑧。唐常非月《咏谈容娘》诗,还描写了演出时“马围行处匝,人簇看场圆”之观看盛况。

这些小歌舞戏,共同的特点是都有了简单的故事情节,载歌载舞,并有音乐伴奏,同时根据人物

① 唐·崔令钦《教坊记》。

② 清光绪二年(1876年)《灵宝县志》。

③ 唐·段安节《乐府杂录》。

④ 唐·崔令钦《教坊记》。

⑤ 宋·王灼《碧鸡漫志》。

⑥ 宋·王灼《碧鸡漫志》。

⑦ 唐·段安节《乐府杂录》。

⑧ 唐·崔令钦《教坊记》。

特点还都有相应的服饰、化装等。可以说,已具有戏曲的雏形。

五代后唐庄宗李存勖建都洛阳,也是一位“既好俳優,又知音,能度曲”的皇帝,并且“常与俳優杂戏于庭”,“艺名”曰“李天下”。他自编自演的“李山人省女”,在“宫中以为笑乐”^①。“名演员”新敬磨常在庄宗左右,以“戏乐”进行讽谏,颇得庄宗宠爱。尽管庄宗在位时间很短,又是被优人所杀,但对后世戏曲却有深远影响。

历史是不断发展前进的,音乐歌舞百戏也随着历史的发展在不断发展演变,到了宋代,戏曲在继承吸收前代各种艺术成果的基础上,逐渐形成并走向成熟。

二、戏曲的成熟、发展与地方戏兴起

赵匡胤陈桥兵变,黄袍加身,建立了宋王朝,平息了五代十国的战乱割据局面,统一了全国,经济得到了很快的恢复和发展,商品经济迅速发展,城市商业、手工业日趋兴盛,尤其作为政治、经济、文化中心的都城汴梁(今开封)更是繁华昌盛。“八荒争凑,万国咸通,集四海之珍奇,皆归市易。”随着经济特别是商品经济的繁荣发展,文化娱乐活动也日益活跃。“新声巧笑于柳陌花街,按管调弦于茶坊酒肆”,并且兴起了专用于文化娱乐活动的场所——“勾栏瓦舍”。歌舞百戏竞奏,一种新的艺术演唱形式——宋杂剧孕育产生。

宋代的民间艺术蓬勃发展,最具有生命力。“民间作新声者甚众”,“遍弦歌于村墟阡陌之间”,“凡有井水饮处,即能歌柳词”。流行于民间的“河市乐”就具有代表性。《王文正笔录》记载:“宋城(今商丘)南抵汴渠五里,有东西二桥,舟车交会,民居繁夥,倡优杂户,厥类亦众。然率多鄙俚,为高之伶人所轻诮。每宴饮作乐,必效其朴野之态,以为戏玩。谓之‘河市乐’,迄今俳優常有此戏。”《闻见近录》也载:“凡郡有宴设,必召河市乐人。”这种民间艺人的演唱,尽管受到“高(指驸马都尉高怀德)之伶人所轻诮”,但它毕竟是很有生气的民间艺术,所以也才能够受到官府的青睐,或“效其朴野之态”,或召之演唱。

民间艺术不仅在广大乡村流行,而且随着城市工商业的发展昌盛,也不断流入城市,当时的都城汴梁,可以说荟萃了当时流行的各种民间艺术,并且设立了专门的表演场所——“瓦舍勾栏”,这就给艺术的发展提高,创造了有利条件。据孟元老《东京梦华录》记载:“街南桑家瓦子,近北则中瓦,次里瓦,其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚,里瓦子夜叉棚;象棚最大,可容数千人。”在这勾栏瓦舍中,聚集着各色各样的艺人,当然大多数都是来自民间,来自社会的底层。他们表演着各种各样的技艺,如小唱、嘌唱、杂剧、杖头傀儡、悬丝傀儡、药发傀儡、球杖踢弄、讲史、散乐、旋舞、小儿相扑、影戏、诸宫调、商谜、合生、说诨话、五代史、神鬼、叫果子,等等。“其余不可胜数,不以风雨寒暑,诸棚看人,日日如是。”由此可见其演出活动盛况。其他地方如相国寺,也是民间艺人聚集演出的场所。宋吴曾在《能改斋录》中就记载着,仁宗朝书生江沔“游相国寺,与众书生倚殿柱观倡优。”王安石也曾写有《相国寺启同天节道场行香院观戏者》诗:“侏儒戏场中,一贵一复贱。心知本自同,所以无欣怨。”^②在当时汴梁演出的众多艺术种类中,最有影响和深得观众欢迎的节目,要数瓦舍勾栏艺人们演出的杂剧《目连救母》。《东京梦华录》记载:“七月十五日,中元节……构肆乐人,自过七夕,便般《目连救母》杂剧,直至十五日止,观者增倍。”看来这是一个有相当高艺术水平

^① 欧阳修《新五代史·伶官传》。

^② 王安石《临川集》卷十。

的连台戏。

民间艺人演出有很大的流动性,瓦舍勾栏中的艺人也常到村镇演出卖艺。《水浒传》第五十一回中就描写了东京(汴梁)艺人白玉乔带着女儿白秀英等,到山东郓城作场的情景,就“如现在勾栏说唱诸般品调,每日有那一般打散,或是戏舞,或是吹弹,或是歌唱,赚得那人山人海价看”。先演出的是“笑乐院本”,接着是招牌上写着的“话本”,“是一段风流蕴藉的格范,唤做《豫章城双渐赶苏卿》”。“说了,开口又唱,唱了又说,合棚价众人喝彩不绝。”“下来便是衬交鼓儿的院本。”所谓“院本”,也即杂剧。那“说了,开口又唱,唱了又说”的节目是什么呢?很可能是讲唱形式的“诸宫调”。前边提到瓦舍勾栏中演出的节目中,就有诸宫调,那是孔三传、刘秀才演唱的。宋王灼在《碧鸡漫志》中说:“泽州孔三传者,首创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。”南宋吴自牧在《梦粱录》中也说:“说唱诸宫调,昨汴京有孔三传编成传奇灵怪,入曲说唱。”可见,诸宫调不仅在民间勾栏说唱流行,而且也受到上层社会的喜爱。诸宫调主要是进行大胆革新创造,突破了以往转踏、大曲、曲破等单曲体结构,形成了在一个作品里运用多宫调相互连结在一起的演唱体系,大大提高了演唱艺术的表现能力,为戏曲走向成熟起到了直接“催化”作用。

宋代的宫廷娱乐组织庞大,演出频繁。《宋史·乐志》载:“宋初循旧制,置教坊,凡四部。其后平荆南,得乐工三十二人;平四川,得乐工一百三十九人;平江南得十六人;平太原,得十九人;余蕃臣所贡者八十三人;又太宗藩邸有七十一人。由是,四方执艺之精者皆在籍中。”艺人们各有专长,组成各种专业演出队。除教坊外,还有军乐队“钧容直”,也有各色专业技艺演出队。宫廷艺人主要是服务于皇帝的享乐,凡朝廷庆典、宴会和有关重要节令活动,教坊、“钧容直”都要参加演出活动。有时也邀请露台弟子(民间艺人)参加演出。在演出的众多艺术品种中,杂剧已成为其中的主要节目。这和皇帝的爱好有很大关系。《宋史·乐志》载:“真宗不喜郑声,而咸为杂剧词,未尝宣布于外。”真宗是宋代第三代皇帝赵恒的庙号。可见在宋初期,杂剧就已进入宫廷了。而在宋教坊中还有了杂剧本的专业作家。吴自牧在《梦粱录》中说:“向者汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子,葛守诚撰四十大曲,丁仙现捷才知音。”丁仙现是一个著名的杂剧演员,她演出过不少嘲讽时弊的杂剧。在军乐“钧容直”中,有40人组成的杂剧演出队。每春秋圣节三大宴,所安排的庆典进行程序19项,其中有两项都有杂剧演出。皇帝寿诞,宰执亲王宗室百官入内上寿,其庆寿仪式是宰臣百官依次以九盏御酒相庆,每盏酒都有一定的仪式,安排表演各种技艺庆贺助兴。其中有两盏酒仪式中都有杂剧演出,如“第五盏御酒……小儿班首入进致语,勾杂剧入场,一场两段,是时教坊杂剧色鳖膨、刘乔、侯伯朝、孟景初、王颜喜而下”。“第七盏御酒……女童进致语,勾杂剧入场,亦一场两段讫。”驾登宝津楼,诸军百戏呈于楼下,其中也有杂剧演出:“后部作乐,诸军缴队杂剧一段。继而露台弟子杂剧一段。是时,弟子肖住儿、丁都赛、薛子大……后来者不足数。”后来,在河南偃师发现一块丁都赛雕像砖,表现了这位青年演员正在作场的形象。(见图4)在一些重要节令如元宵节,人们也要组织大的娱乐活动。东京汴梁城内“奇术异能,歌舞百戏,鳞鳞相切,乐声嘈杂十余里”。在结扎的彩门上,还要挂上一块大牌:宣和与民同乐。在宣德楼下,用枋木垒成露台一所,“教坊、钧容直、露台弟子,更互杂剧”。由于演出精彩,“万姓皆在露台下观看,乐人时引万姓山呼”。在杂剧的演出中,还有特别标明为“哑杂剧”、“滑稽儿杂剧”、“浪子杂剧”等名目的,可见杂剧也有多种形式。

从已出土的戏曲文物中,也可以说明宋代杂剧的昌兴和普遍流行。如1949年以来先后出土的有荥阳宋墓石棺杂剧图、偃师宋墓杂剧雕砖、禹县宋墓杂剧雕砖、温县宋杂剧雕砖、洛宁宋墓杂剧散乐雕砖、新安宋墓杂剧壁画等。一般都是有杂剧演员雕像四人或五人,伴奏乐队多者五至七人,少者二人作演艺状。这些杂剧雕砖,为了解研究宋杂剧提供了形象的实物资料。

宋杂剧的角色体制,一般是四人或五人。吴自牧在《梦粱录》中记载:“且谓杂剧中末泥为长,每