

全国普通高等学校公共艺术课程系列教材

戏曲鉴赏

主编 刘 祯

 **SMPH**

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

全国普通高等学校公共艺术课程系列教材

戏曲鉴赏

主 编 刘 祯
副主编 康海玲

 **SMPH**

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

图书在版编目(CIP)数据

戏曲鉴赏 / 刘祯主编 - 上海: 上海音乐出版社, 2013.1

全国普通高校艺术公共选修课程教材

ISBN 978-7-80751-904-1

I. 戏… II. 刘… III. 戏曲 - 鉴赏 - 中国 - 高等学校 - 教材
IV. J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 009368 号

书 名: 戏曲鉴赏

主 编: 刘 祯

出 品 人: 费维耀

项目负责: 王 琳

责任编辑: 张治远 王 琳

封面设计: 宫 超

印务总监: 李霄云

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 7 号 邮编: 200020

上海文艺出版(集团)有限公司: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.cn

上海音乐出版社论坛: BBS.smph.cn

上海音乐出版社电子信箱: editor_book@smph.cn

上海文艺音像电子出版社邮箱: editor_cd@smph.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 787×1092 1/16 印张: 14.75 图、文: 236 面

2013 年 1 月第 1 版 2013 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-2,000 册

ISBN 978-7-80751-904-1/G·078

定价: 36.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

戏曲与戏曲欣赏的三个层面

刘 楨

中国戏剧有一个特有的名称——戏曲。“戏曲”一词比较准确地体现了中国戏剧的民族特性和艺术特征。戏曲本是一种民间艺术，文人的积极参与使它成为雅俗共赏的艺术。漫长的历史发展和艺术积淀，使戏曲建立起一套比较严格、完整的表演程式体系。

从世界文化艺术发展的进程看，中国戏曲与古希腊罗马戏剧、印度梵剧有世界三大古老戏剧之说，三大戏剧中，只有中国戏曲迄今仍活跃在舞台上，与观众保持现实的联系。

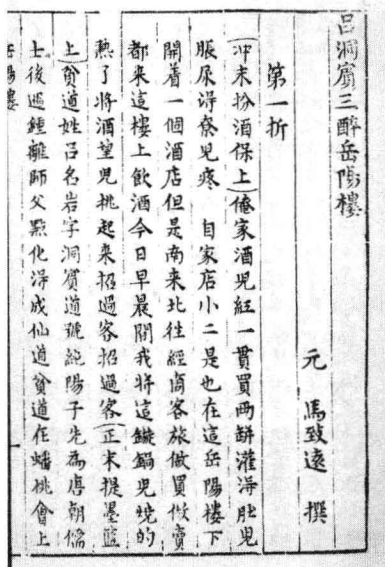
中国文化博大精深，而戏曲是中国文化的重要载体。欣赏戏曲，不仅能得到现实的审美愉悦，而且也能感受中国文化的韵味醇厚。

中国戏曲历史悠久，内容丰富，剧种多样，流派纷呈，欣赏戏曲不同于欣赏流行艺术，不仅要有较好的文化素养，还要有专业知识、历史知识，这样才能理解、欣赏戏曲。戏曲欣赏主要包括以下几个层面的问题：

一、历史——文化层面

当代艺术从来源上看，不外乎三个方面：一是民族传统的，二是国外输入的，三是当代新生的。戏曲，作为我们民族传统的艺术，已有上千年的历史。作为一种综合的舞台艺术，它不仅属于“古代”，创造了古代戏剧艺术的辉煌，也属于现代、当代。在20世纪的大部分时间内戏曲都是流行艺术，拥有广大的观众，而以梅兰芳为代表的表演艺术也正是在20世纪臻于成熟的，所以有人说20世纪是戏剧时代，但20世纪后期戏曲观众的锐减也是不争的事实。社会的急速变化，科技的日新月异，文化的多元选择，接受欣赏的“短平快”，反映了文化艺术在当代发展的一种具有共性的趋向。

戏曲本来是一种通俗艺术，或雅俗共赏的艺术，但因“历史——文化”的间阻，人们对戏曲所反映的内容以及所传递的信息日益陌生，以致对戏曲疏远、冷淡。欣赏戏曲，尤其是传统戏，应有较多的历史——文化知识储备，树立历史唯物主义观点，才能保持客观，进入审美境界。传统戏反映的是历史生活，作者是古人，他们的价值观、道德观和爱情观等与今人都有相当的距离，完全以今人的



元·马致远《吕洞宾三醉岳阳楼》书影（脉望馆钞校本）

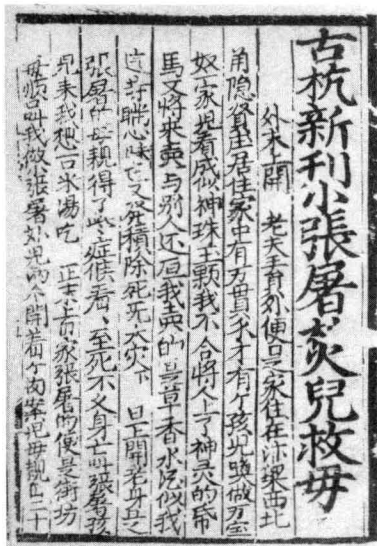
眼光去要求显然不公平。比如书生、小姐郎才女貌一见钟情的爱情，如张君瑞与崔莺莺，他们爱情的基础、爱的内容、爱的方式在今天看来都是简单的，但在封建时代却有其积极的意义，它打破了门第观念，打破了父母之命、媒妁之言的包办婚姻，寻求一种以彼此爱慕欣赏、自觉自愿为前提的爱情婚姻观。当然，当它成为一种模式后，戏曲小说里的“郎才女貌”便在很多时候被用多用滥了。

有些作品，它所反映的内容是那个时代特定生活、特定文化的表现，离开那个时代，不了解它产生的文化——宗教背景，就不能去欣赏它。比如元杂剧中大量的“神仙道化”剧，如马致远的《岳阳楼》、《任风子》，岳伯川的《铁拐李》，无名氏的《度柳翠》等，或敷演道祖真

人的悟道飞升，或表现道祖真人度脱世俗凡人和精灵鬼魅。而之所以流行神仙道化剧，是与元代社会的剧烈变化，蒙古族统治的确立，文人传统地位的沦丧等因素有直接关系。蒙古族统治者与汉文化的隔阂，被奉为“万般皆下品，惟有读书高”科举之路的关闭，文人无路可走，“沉抑下僚”，倡导“息心养性”、“除情去欲”的全真教在文人中大行其道，神仙道化剧随之而起，它所折射的是“沉抑下僚”后文人“除情去欲”的一种遁世思想和心理。

元杂剧有一个作品叫《小张屠焚儿救母》，描写一个叫张屠的人事母至孝，为了给母亲治病，将自己三岁的儿子喜孙丢入火盆，作为祭物献神。这种事情不是凭空想象的，但作为生活中的事已令人难解，何况搬上舞台。这在今人看来是匪夷所思的，但在那个时代却确有其事，人们也能以一种艺术的眼光去欣赏、接受。如果我们不了解当时的原始宗教信仰和文化习俗，就解不开这个谜。

戏曲在封建时代是不受正统观念、正统势力承认的，在民间它自在、不受规范地成长，所以也没有统一的概念，称谓较多，如戏弄、



元杂剧《小张屠焚儿救母》书影（《古本戏曲丛刊》第四辑据《元刊杂剧三十种》影印本）

杂剧、南戏、传奇等。它也反映了中国戏曲文化资源的丰富性。每个概念都有特定的内涵，杂剧和传奇属于两种不同的体式，而南戏和传奇则有血缘递嬗关系；同称“杂剧”，宋杂剧和元杂剧，前者还属于“准戏剧”，而后者则是成熟的戏剧。甚至于一个概念包含两种不同的文体，比如“元曲”，它是舞台文本杂剧和文学体式散曲的合称。有的一种戏剧体式，又有多种称谓，比如“南戏”，又称戏文、南曲戏文、温州杂剧、永嘉杂剧、鹧伶声嗽等等。中国戏曲不是单一的品种，在不同的概念术语后面所包含的是结构、体制、音乐、演唱的差异，是戏剧思想、精神的差异。不具有这样的“文化——历史”专业知识，也就不具有欣赏、接受的基础。

戏曲是一种跨越古典与现代的艺术，这是中国戏曲的魅力和伟大之所在。它不仅是历史，是遗产，还是现实艺术，当然，它这种深厚的艺术积淀使人们对戏曲的接受具有更多的“文化——历史”附加值。了解、欣赏戏曲，也是对民族文化传统最深入的认识。具有这种能力，是一种更高意义上的现代人、文化人。

二、文学层面

中国戏曲最早最多的表现为民间形态，作为民间形态的戏曲重视演出，不重视文本，艺人大多没什么文化知识，所以戏曲的文学性相对比较弱。文人士大夫代表社会正统势力，最初对戏曲是排斥的，非常不屑一顾，认为戏曲陋恶不堪，戏曲演出有伤风化。文人染指戏曲一方面有赖于民间所取得的成就，另一方面也是文人自身观念调适改变的结果，而文人观念的改变，很大程度上是因为客观环境对他们社会地位的动摇、颠覆。当已有的社会地位不复存在时，他们“沉抑下僚”，找不到自己的位置和出路，在彷徨、痛苦、绝望中疏离自己原来的社会阶层，走向民间，走向勾栏瓦舍。

这种改变是从元代开始的。蒙古族统治地位的确立，对汉族旧的秩序、传统带来极大的冲击，儒家的地位、科举的意义、文人的作用，都不被蒙古族统治者所认识，高高在上的文人沦为“老九”，许多人成为瓦舍勾栏的书会才人，从事戏剧、讲唱文学的创作。正是文人参与了杂剧创作演出，才造就了中国戏曲的第一个黄金时代。也正是文人的介入、参与，始终不入流的戏曲成为流行艺术，戏曲的文学



晋剧《凤台关》剧照



地位的确立，使杂剧（元曲）被提升到可以与唐诗、宋词并峙的“一代之文学”的地位。从此，戏曲的文学创作成为必然，关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑光祖、高则诚后，李开先、梁辰鱼、徐渭、沈璟、汤显祖、孟称舜、李玉、李渔、洪昇、孔尚任等都热心戏曲创作，将中国戏曲的文学水平提高到新的阶段。

诗化原则、对意境的重视和追求，最集中地体现了中国戏曲的美学思想和精神，也正是在这一意义上中国戏曲又被称为“剧诗”。中国文学是一种“诗”的文学，文学起始的两大脉——“诗经”和“楚辞”都是诗，中国文学史的主体和精神灵魂是诗、诗性的。相较而言，西方戏剧讲求结构、情节、人物、戏剧冲突，而中国戏曲着眼的是“作词之法”、“填词之法”，当然也讲求结构、戏剧性，尤其是到了李渔时代，提出“结构第一”的主张，但“作词”始终是戏曲创作的根本和灵魂。不了解戏曲的这一特征，就不能真正地去欣赏戏曲。

应当说，诗性、意境的着眼和追求是更高层次的戏剧作为。现代学者王国维以元杂剧为例，对此有精辟的论述：“元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？曰：言情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”并强调“古诗词之佳者，无不如是”（《宋元戏曲史·元剧之文章》），以评价诗词的眼光评价杂剧，推崇杂剧。

晋剧优秀传统剧目《风台关》就是一个鲜明的例子。该剧描写东汉时期郭彦威起兵反汉，攻打风台关，守将慕容彦超身患重病，其妻张秀英挺身而出，率兵防守。由于守将陆双成叛变，张秀英寡不敌众，夫妻双双被擒。帷幕轻启，夜色深沉，守城士兵披甲待敌，静静的，没有一点声音，不见一毫动作。久之，从天的尽头传来隐隐的鼓声，鼓声由远渐近，由轻到重，由缓趋急，最后变成急促的敲击，在这样一种氛围中，巾帼女杰张秀英上场了。这段开场非常经典，以静写动，动静相生，以静衬托后面战斗的激烈、残酷，表现一种山雨欲来风满楼、大敌压境、使人透不过气来的紧张氛围，极好地体现了中国思想文化、艺术美学的追求和意境。

以诗性、意境为上，曲词在戏曲中占有非常重要的位置。《西厢记》描写张君瑞与崔莺莺的爱情故事，佛殿相逢一见钟情，在红娘的帮助下，两人传书递简，密约佳期，成就了百年之好，但在老夫人的催逼下，白衣书生张君瑞不得不离开热恋中的崔莺莺，上京赶考。“长亭送别”一折，崔莺莺上场唱【端正好】：“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪。”这首曲化用了宋代范仲淹的词《苏幕遮》，非常自然，切合人物此时此刻的心情，环境与人物心情相衬，用诗的语言抒发人物的情感，情景交融，臻于化境。王实甫的曲词虽晚出，但艺术表达效果却远远超过了范仲淹的词。

马致远的《汉宫秋》、白朴的《梧桐雨》等剧作，通过戏剧语言，表现人物的离愁别绪和铭心刻骨的思念，情景互衬，剧作因此具有很强的艺术感染力。

戏曲创作中存在不重视关目、“关目拙”的情况，但戏曲发展到阮大铖、李渔时代，已经特别重视“传奇”，所谓“无奇不传”，他们的剧作多运用误会、巧合手法，使情节离奇曲折。比如阮大铖的《燕子笺》、《春灯谜》（又称《十错认春灯谜记》），李渔的《风筝误》等，舞台性很强，一直流行不衰。

优秀作品的成功多为全方位的，“作词”与“作剧”并重，如关汉卿的《窦娥冤》、《救风尘》、《拜月亭》、《单刀会》等。而元末高则诚的《琵琶记》双线交叉进行的戏剧结构则被后人视为传奇创作的圭臬。

讲求结构、情节、人物、冲突，作家通过戏曲的艺术形式，更着意感觉和追求戏剧人物关系、人物冲突之上的意境和诗性，这是中国戏曲的美学特征，是中国美学思想在戏曲这一艺术形式上的积淀和反映，也是不同于西方戏剧之处。

三、艺术（表演）层面

戏曲是舞台艺术，戏曲表演积淀了深厚的艺术和传统文化，体现着民族的审美思想和构造方式。我们说戏剧是一门综合艺术，而中国戏曲的综合程度格外的高，文学、音乐、歌唱、舞蹈、美术、武术等各种艺术元素高度融合，可以说无所不包，体现着中国文化包容的思想观念。戏曲表演手段极为丰富，通常概括为唱、念、做、打四个方面，对演员来讲，有的可能唱念做打兼擅，有的可能长于唱工，有的可能长于做工。

比如淮剧《书房会》，它是传统剧目《赵五娘》中的一折，描写五娘在埋葬公婆后，怀抱琵琶，沿途卖唱，进京寻夫，与蔡伯喈书房相会的故事。这是一折唱工戏，唱词达百句之多。五娘见到丈夫后，感情激越，唱词节奏随人物情绪的激烈变化愈来愈急促，如决堤之水一泻而下，淋漓尽致地抒发了五娘久抑的感情，感人肺腑，催人泪下。

湖南祁剧《奈何桥》则是一出做工戏。描写目连的母亲刘四娘因打僧骂道，大开五荤，犯了佛家禁忌，被打入地狱，由小鬼押解经过奈何桥的故事。扮演刘四娘的演员通过一系列程式化的动作：甩发、抢背、快翻身、平躺、跪步、上梯又滑下、踩空后又三起三落、翻毛劈叉、“台漫”翻下等，表现人物在地狱所遭受的艰难痛苦，举步维艰，完全用动作叙述剧情。

湖北楚剧《站花墙》还运用魔术，从空中变出许多鲜花，将技艺融入剧



湖南祁剧《目连传》中的“过奈何桥”剧照



情，为塑造人物服务，产生了很好的戏剧效果。

虚拟表演很好地解决了舞台时空的局限性问题，一个圆场就是十万八千里；数声更鼓，已是夜去天明。而写实的西方戏剧，缺少这种灵活性。虚拟表演的形成，一方面是过去物质条件的限制；另一方面，也是更主要的，它是中国思想文化精神的体现，追求神似，略形写神。这种表演的虚拟空灵，与剧作追求的意境、诗性形成一个和谐的统一体，实践着中国思想文化、艺术审美的追求。虚拟表演是抽象的，但这种抽象源于生活，是生活动作的概括和提炼，概括和提炼的原则是美的原则。

闽剧《水牢摸印》，描写按院董洪奉旨查找张仁，乔装改扮，微服到广平府境内，被恶霸刘应龙关入水牢，经历一番惊险，终于逃出水牢，并查清张仁死因的故事。舞台上只有水牢的门墙，演员表现董洪被投入水牢后，在水牢里的惊恐、挣扎，以及摸到一具死尸，并通过身上所带之印确认死者身份，都是用虚拟的动作完成的，滑步的运用给人以身临其境之感。舞台上虽无水牢，但在演员投入的虚拟表演中，观众能够真切地感受到水牢的存在，它的阴森、臭气和可怖。张仁之女为救董洪，解腿上绑带的虚拟表演，给人以美感。全剧建立在虚拟基础上的表演，不仅很好地刻画了人物，而且观众对虚拟构筑的水牢的感受虽无形可见但具体可感，比物化、写实的水牢更有韵味，也给演员表演留有更多的余地。

戏曲的虚拟表演是一种规范化了的程式动作，如毯子功、把子功、翎子功、甩发功、髯口功、水袖功、扇子功等，都是从生活中来，逐渐规范化，固定下来。但程式不意味戏曲表演的千篇一律、千人一面，而是在规范中有变化，是有规则的自由运动。比如，翎子功，生、旦、净、丑各行脚色都用，插戴翎子所表现的人物的性格是不同的，耍翎子的技巧也多种多样，有单掏翎、双掏翎、单衔翎、双衔翎，以及绕翎、测翎、抖翎、摆翎等，不同的耍翎所表现的人物的感情是不同的。如丝弦戏《寇准背靴》一折，寇准跟踪柴郡主，最终发现了杨六郎的下落，十分得意，有一段翎子功表演，先左后右，先单后双，先缓后急，将人物此时此刻的内心情感外化，做到程式技巧恰到好处地与人物塑造、情节推进融合起来，收到了很好的戏剧效果。

戏曲表演及演唱的欣赏、接受，是一项需特别投入的工作，它需要戏曲知识的储备，这是戏曲欣赏的前提，冷落、批评戏曲的人，往往首先是对戏曲知之甚少的人。戏曲的传统和韵味决定了戏曲不是快餐文化，而需慢慢品味。当代戏曲有多方面的探索，追求写实是其一途，不少戏曲在“探索”中打碎和丢掉的不仅是程式和虚拟，还有中国戏曲的灵魂——神韵、意境及诗性。

目 录

戏曲与戏曲欣赏的三个层面·····	刘 楨
-------------------	-----

上 篇

第一章 宋元南戏：南方俚俗 戏曲初成·····	003
第一节 《张协状元》：现存古代最早的剧作 ·····	006
第二节 《琵琶记》：从民间到文人创作 ·····	010
第二章 元代杂剧(上)：创一代艺术之巅峰 ·····	015
第一节 《救风尘》：试看风月救风尘 ·····	018
第二节 《西厢记》：古代经典爱情喜剧 ·····	022
第三章 元代杂剧(下)：激越辉煌 多姿多彩 ·····	027
第一节 《赵氏孤儿》：列于世界悲剧之林无愧色 ·····	030
第二节 《倩女离魂》：身魂离舍的爱情传奇 ·····	034
第四章 明代传奇：承继南戏 水磨新曲·····	040
第一节 《浣纱记》：试寻往古，伤心全寄词锋 ·····	043
第二节 《牡丹亭》：生生死死为情多 ·····	047
第五章 清代传奇(上)：场上之曲 无奇不传 ·····	053
第一节 《清忠谱》：展现政治斗争的时事剧 ·····	056
第二节 《风筝误》：由风筝引发的风情喜剧 ·····	060
第六章 清代传奇(下)：南洪北孔 鼎峙双峰 ·····	066
第一节 《长生殿》：一曲帝妃之间的爱情绝响 ·····	069
第二节 《桃花扇》：青楼女子桃花扇底说兴亡 ·····	073
第七章 新中国戏曲：改革发展 推陈出新·····	078
第一节 田汉《白蛇传》：断桥未断柔肠 ·····	081
第二节 昆曲《十五贯》：一出戏救活一个剧种 ·····	084
第三节 徐进《红楼梦》：红楼戏的经典改编之作 ·····	086
第四节 杨兰春《朝阳沟》：一部成功的农村生活喜剧 ·····	089



第八章 新时期戏曲：思想解放 多方探索·····	092
第一节 陈亚先《曹操与杨修》：无可奈何的人生咏叹调·····	095
第二节 魏明伦《潘金莲》：一个女人的沉沦史·····	098
第三节 盛和煜《山鬼》：屈原先生的一次奇遇·····	101
第四节 王仁杰《董生与李氏》：儒士人性的挣扎与解放·····	103

下 篇

第一章 戏曲表演及审美特征·····	109
第一节 戏曲表演的中正与偏移·····	110
第二节 戏曲表演的简约与繁复·····	113
第三节 戏曲表演的夸张与凝练·····	116
第二章 戏曲音乐与欣赏·····	121
第一节 戏曲音乐的特征概说·····	122
第二节 曲牌联套与板腔变化·····	124
第三节 如何欣赏戏曲音乐·····	128
第三章 昆曲、京剧历史及表演艺术·····	131
第一节 昆曲的历史·····	132
第二节 京剧的历史·····	135
第三节 昆曲、京剧的表演特色·····	139
第四章 地方戏、少数民族戏剧及表演艺术·····	145
第一节 地方戏简述·····	147
第二节 少数民族戏剧简述·····	151
第三节 地方戏、少数民族戏剧表演艺术·····	154
第五章 谭鑫培与生行表演艺术·····	159
第一节 谭鑫培的生行艺术之路·····	160
第二节 谭鑫培表演艺术特色·····	162
第三节 谭鑫培及其生行艺术的影响·····	167
第六章 梅兰芳与旦行表演艺术·····	170
第一节 梅兰芳的旦行艺术之路·····	171
第二节 梅兰芳表演艺术特色·····	174
第三节 梅兰芳及其旦行艺术的影响·····	177
第七章 俞振飞的表演艺术·····	181
第一节 俞振飞昆曲艺术之路·····	182
第二节 俞振飞表演艺术特色·····	185

第三节 俞振飞的地位和影响	188
第八章 净、丑的表演艺术	192
第一节 “名不副实”的行当	193
第二节 粗中有细的净行表演艺术	196
第三节 小中见大的丑行表演艺术	200
第九章 地方戏艺术家表演艺术	204
第一节 袁雪芬越剧表演艺术	205
第二节 周慕莲川剧表演艺术	208
第三节 红线女粤剧表演艺术	210
第四节 常香玉豫剧表演艺术	214
第五节 严凤英黄梅戏表演艺术	217
参考文献	222
后记	刘 楨 224

上 篇

第一章 宋元南戏： 南方俚俗 戏曲初成

【本章导读】

本章重点介绍宋元南戏的发展状况，并对我国现存最早的戏曲剧本《张协状元》和代表南戏创作最高成就的《琵琶记》进行解读。宋元时期是中国戏曲的形成时期，南戏在民间歌舞小戏的基础上，吸收宋杂剧、宋词、诸宫调以及各种民间伎艺的艺术成分，形成以宾白和曲牌联套相结合、以歌舞演故事为主体的成熟的戏曲形式。

在本章的学习中，通过《张协状元》，我们可了解早期南戏俚俗的创作风格和演出风貌；通过《琵琶记》，我们可了解文人南戏创作的成就，把握南戏本色的审美特征。

概 述

南戏是中国戏曲史上最早形成的以唱曲为主，融合唱、念、做、打、舞等艺术表现手段，敷演大型故事的较为成熟的戏曲样式。

南戏主要流行于北宋宣和(1119—1125)至明代嘉靖(1522—1566)的四百余年间。关于南戏形成的时间，明代有两种不同的说法：一是祝允明《猥谈》所载：“南戏出于宣和之后、南渡之际(1127)，谓之‘温州杂剧’。余见旧牒，其时有赵閼夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。”二是徐渭《南词叙录》所记：“南戏始于宋光宗朝(1190—1194)，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。……或云：宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰‘永嘉杂剧’。”二说表面上看略有差异，但互为印证，恰好反映了南戏由初创、形成到成熟的动态发展过程：南



明代戏剧家徐渭像

戏最早滥觞于北宋宣和年间，南渡之际首先形成于浙江温州（古称永嘉），因名“温州杂剧”或“永嘉杂剧”，但其曲“即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏”，故“士夫罕有留意者”（《南词叙录》）。到宋光宗朝，南戏发展成熟，产生成形的剧本，引起官方关注，因而招致榜禁。可见南戏从最初草创到发展成熟前后经历了大约七十年的时间。

南戏形成后，在东南沿海一带广为流布，成为盛行中国南方的戏曲形式。入元，为了同当时北方盛行的北曲杂剧相区别，人们将这种主要流行于南方、用南曲演唱的戏曲形式称作“南曲戏文”，简称“南戏文”、“南曲”、“南戏”等。同时，南戏吸收北杂剧的音乐优长，唱腔日趋完善，逐步形成宫调的规范化。元末明初，南戏在流播过程中受各地方言及民间曲调的影响，逐渐衍变为各种具有不同地域色彩的声腔，尤以海盐腔、余姚腔、弋阳腔、昆山腔影响最大，号称明代南戏“四大声腔”。它们一直流行到明嘉靖年间，之后由明传奇继而代之。

南戏作品称作“戏文”，据著录统计，今有南戏存目约300余种，但有传本的仅占十分之一。其中有代表性的作品不少，如较多保留宋元戏文原貌的《永乐大典》戏文三种，包括《张协状元》、《宦门子弟错立身》和《小孙屠》；还有号称四大南戏的《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》；以及历代广为传演的《金印记》、《破窑记》、《东窗记》、《赵氏孤儿》、《三元记》、《牧羊记》、《寻亲记》和《胭脂记》等，而思想与艺术成就最高的首推高明的《琵琶记》。

南戏作品内容丰富，取材广泛。最突出的是婚姻爱情题材，有歌颂自由恋爱、争取婚姻自主的《宦门子弟错立身》、《拜月亭》，有赞美坚贞爱情的《荆钗记》、《破窑记》等，而其中批判书生富贵易妻、高攀权贵的“负心婚变戏”尤为突出，著名的《赵贞女》、《王魁》、《张协状元》、《李勉负心》等都属此类，由此形成南戏极具特色的“负心婚变戏”系列。此外，南戏还有揭露社会黑暗的，如《祖杰》；还有大量以历史人物为题材的曲目，如表现爱国英雄苏武的《牧羊记》，歌颂抗金英雄岳飞和批判卖国贼秦桧的《东窗记》，以及《金印记》（苏秦）、《千金记》（韩信）等；另有反映伦理观念的《杀狗记》也是南戏的代表作品。这些作品大多语言通俗，本色质朴，具有浓郁的民间色彩，真实反映了当时的社会现实，表达了人民的思想情感和愿望。

南戏在漫长的发展过程中逐步定型，形成独特的艺术体制。

从演出体制看，南戏分“出”，每出以人物的上、下场来划分，实际相当于“场”。南戏每本出数不定，长则五六十出，短则二三十出。其演出格套是：第一出例由副末以一二首词调介绍剧情、说明作者的创作意图，称“副末开场”或“家

门大意”；从第二出开始，生、旦相继登场，剧情正式展开，历经悲欢离合，终以大团圆结局。

从脚色体制看，南戏按人物类型分为生、旦、净、丑、外、末、贴七种基本脚色。其中以生、旦为主，分别担任剧中年轻的男女主角。净、丑本是一对喜剧角色，有时也以净、末、丑构成喜剧场面，但净、末已逐渐向非喜剧人物发展，净介于喜剧与正剧人物之间，多扮演性格特别的人物，末则扮演社会地位低下的次要角色。外多扮演年老而庄重的地位较高的人物。贴是旦的分支，扮演次要的旦角。



江西鄱阳南宋洪子成墓出土的南戏人物瓷俑

从音乐体制看，南戏主要采用南曲曲牌音乐，曲调来源于唐宋大曲、词调、诸宫调、民间歌舞、里巷歌谣等。南戏每出不限同一宫调，而是可用不同宫调的几个套曲，且组套方式灵活自由，可以南北合套。每套曲由引子、过曲、尾声三部分组成。引子均为散板，不拘宫调，或可简省，或可用上场诗代替，但男女主角初次上场必先唱引子，方可自报家门。过曲有粗曲、细曲之分，适合不同的戏曲情境，均入宫调。尾声则因宫调而异，也可省略。南曲音乐采用宫、商、角、徵、羽五声音阶，没有变宫、变徵两个半音，因此跳动性不大，流丽舒缓，婉转动听，主要以笛、鼓、板伴奏。

从演唱体制看，南戏不限一人主唱，每个出场角色都可以唱，还可独唱、对唱、分唱、轮唱、合唱，能够表现复杂的剧情和人物情感。

南戏的这些体制特征被继之而起的明清传奇所继承、发展、固定，为我国后世戏曲艺术体制的形成和确立奠定了基础。