

清代戲曲史



中国古代戏曲研究丛书

清代戏曲史

周妙申 著



中州古籍出版社

内 容 提 要

这是一部系统、全面介绍清代戏曲发展情况的专著，内容清晰，资料丰富，是当代戏曲学家周妙中先生经过三十余年搜集、整理、调查、研究，并多次易稿而写成的。全书以作家为纲，以作品为目，兼论剧种演变和流派，不但对清剧坛的繁荣有如实地反映，也写出了许多剧种的衰落和凋零。通过戏曲演变过程的叙述，读者还可看到清代社会面貌的某些侧面和经济文化的一般概况。尤可贵者，本书对各地方戏、少数民族戏曲也作了详尽介绍，为过去戏曲专著所鲜见。实为戏曲工作者、大专院校文科师生、广大戏曲研究者及爱好者的良好读物。

清 代 戏 曲 史

周 妙 中 著

责任编辑 王鸿芦

中州古籍出版社出版

郑州市印刷厂印刷

河南省新华书店发行

850×1168 32开 18.25印张 425千字

1987年12月第1版 1987年12月第1次印刷

印数：1—3,000册

统一书号10219·106 定价：4.50元



作者六十周岁摄影



乾隆甲申桂月編

吟風閣

怡好處藏版

新定九宮大成南詞宮譜卷之一

編輯 周祥鉦

分纂 徐典華
王文祿

參定 徐應龍
朱廷鏐

校閱 朱廷璋
藍畹

仙呂宮引

奉時春

月令承應

日麗風和布艷陽
韻上
籠紫闕瑞雲搖漾
韻上

《九宮大成南北詞宮譜》原刊
本南詞宮譜首頁

楊潮觀《吟風閣》乾隆廿九年原刊本書名頁

譜 臉 之 鼻 牛



乾隆壬子春鐫

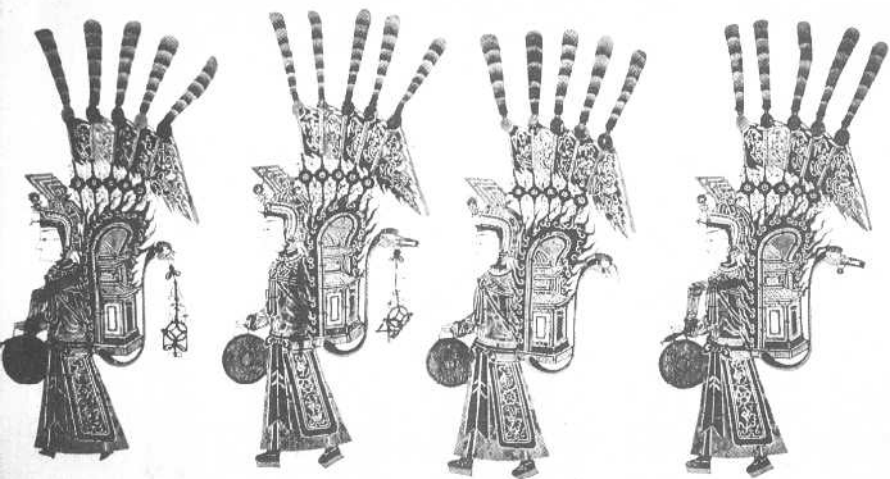
納書楹正
集曲譜

納書楹藏板

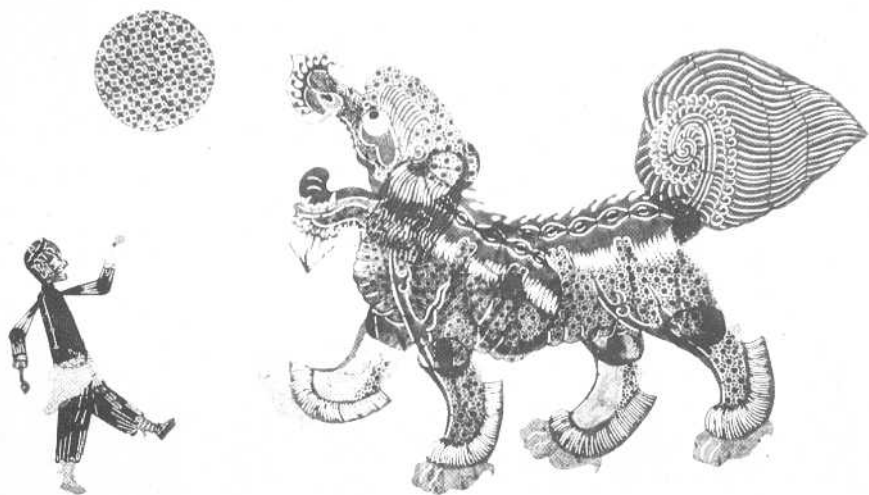
叶堂《纳书楹曲谱》乾隆
五十七年原刊本正集书
名页



贵州木雕地戏脸壳



陕西皮影戏



陕西皮影社火中的舞狮子

凡 例

一、本书探索清代戏曲，力求放眼全国，虽然笔者感到力不从心，仍努力作这方面的尝试，希望熟悉戏曲的同志不吝赐教。

二、本书以作家为纲，作品为目，不以传奇、杂剧分类。因为时至清代，传奇与杂剧的区别已不太严格，除一部分作家沿用元杂剧体制以外，剧本长短更为自由，曲牌南北不限。有的作家还兼取传奇、杂剧的长处，创作了可合可分的剧本。而且，传奇杂剧之分在今天已不太重要，现在的工作要着眼于作家的造诣与贡献、作品的思想性与艺术性。以作家为纲，便于研究工作的进行。下限主宣统末年。

三、收录范围，明末清初的作家，以目前有入清后所写剧本流传的为限，其全部作品成于明末而卒于顺治元年以后的，即视为明人，如阮大铖，袁于令等人都是。全部作品写于辛亥革命以后的，虽生于清代，也不视为清人。作品已全部佚失，虽有著录，亦不涉及。下限至宣统末年。

四、为了使读者对清代戏曲有较全面的了解，本书涉及范围较广，但也不可能有文必录。对于作品少、无代表性、造诣又不高者，不予收录。清代佚名作家的作品，创作时间不易断定，佳作也不甚多，仅略选其造诣较高又可确认为清人作品者谈一谈，一般不予著录。作品一时不能见到的，暂付阙如。

五、多做具体介绍，少谈一般论述，尤其尽可能避免重复前人已谈过，而又是我所同意的论点。

DX85/33
六、各章所谈作家各自作为独立的篇章，而又互相联贯，依时代顺序排列，合起来看是一整体，分开来看是许多个体，使之便于阅读，便于查找，又可节省许多用于贯穿的不必要的文字。

七、以详略区别主次。有关材料力求丰富，尤其是大作家。

八、文字但求简明通俗，务使便于工农兵同志们和年轻同志阅读。

九、本书参考资料很多，是笔者三十年来积累的，有的一种资料只采用了一个别号或一种著作或其他一点小节，若一一列出，数量太大，因此不开列参考资料。其中较重要的，已在正文中举出，其他没有举出的，主要取材于剧本本身、作者别集和有关序、跋、题词、曲话、方志、笔记，以及有关戏曲的著述、杂志上的文章、戏曲演出说明书等等，仅作为辅助参考资料。

写作缘起

戏曲是我国悠久、灿烂的文化史中一个重要的组成部分。千百年来，戏曲以书面或演出的不同形式教育人民、娱乐人民，同时反映出政治斗争、阶级斗争以及社会面貌的现实，表达了广大人民群众的爱憎、愿望与痛苦。戏曲所起的作用之大、影响之深，远远超过了诗、文、词、赋等文体。在漫长的封建社会里得不到读书机会的劳苦大众，可以从看戏的过程中受到教育与娱乐。而且戏是以轻歌妙舞或诙谐滑稽的具体而形象的演出对人进行潜移默化，所取得的效果当然比板起面孔讲大道理教训人，或读干巴巴的死书要好得多。

在清代，这种作用更超过了以前各个朝代。因为清代的戏曲，有宋、元、明三代的戏文、杂剧为它奠定了坚实的基础，作家又有复杂多变的生活经历为他们提供了丰富的创作素材，使它得到迅速发展的机会。剧坛上人材辈出，百花争艳的景象，并不曾随着明王朝的覆灭而消声匿迹，作家人数之众，问世作品之多，都达到了惊人的地步。不但昆曲的兴盛出现了顶峰，各省古老的地方剧种也各有其不同程度的进展。还有很多新兴剧种，象雨后春笋般地产生出来。许多兄弟民族的戏曲也在清代产生或迅速发展起来。

戏曲是在一般文艺成熟之后才产生的，按一般事物的发展规律看来，后成熟的总是比较进步、比较复杂、比较高级的，按理说，它应受到更高度的重视。可是，事实恰恰相反，我国戏曲长

期不被重视，大量的戏曲文献散失了，众多的戏曲工作者忍受着饥寒、轻视，甚至还要忍受污辱。笔者时常为戏曲作家抱不平。戏曲是综合的艺术，它要求剧作家多才多艺，不但要擅长诗文书曲，还要懂得舞蹈、舞台演出效果、角色安排，以及社会上的风俗习惯、人情世故、方言土语、政治经济情况等等。创作戏曲的难度，不知要超过诗文词赋多少倍。可是剧作家的地位却往往微不足道，他们的呕心之作大多任凭它们自生自灭，甚至还要遭到禁演、销毁之类的厄运。这种情况，在清朝尤其突出。因此，我认为研究我国文化，戏曲是不容忽视的；研究戏曲，清代更是不容忽视的。

可是，翻翻我国的历史、文学史和戏曲史，很难满足我们对戏曲的求知欲，更不能满足我们了解清代剧坛的要求。这并不是历史学家和文艺研究工作者不打算写得详细、全面，而是文献资料太分散，而且佚失的太多了；戏曲研究这门学问的历史比较短，没有其他文体那样丰富的研究成果可供参考或借鉴。这种情况是怎么造成的呢？大约有下列几个原因：

（一）封建统治阶级对戏曲的限制和摧残：历代封建统治阶级绝大多数都是生活奢侈、喜好声色之娱的，但他们只将戏曲做为玩物，不把它看做文化事业。可是他们对戏曲的作用和影响却不是不了解。对戏曲可以用来作为反对封建统治阶级的工具这一点，他们丝毫没有放松警惕。在历代史书的《刑法志》上开列着许多严禁写作、出版或演出戏曲的法律条文，用禁止优伶应试等规定贬低演员的社会地位。

官府用法令限制民间演戏由来已久，至迟在南北朝就已有了。以后历代都有所发展，其中要以元朝和清朝最为苛刻。元朝，蒙古统治阶级入主中国，汉族政治地位大大降低，汉族文化

不被重视，广大人民群众爱好的戏曲也受到严重的践踏。《元史·刑法志》和《元典章》可以找到许多以严刑拷打、罚俸、流放甚至处以死刑等等条文限制民间的演出活动。

清朝，满族统治阶级入主中国，情况和元朝有些类似，而他们的手段也更加严密、隐蔽，因而也更毒辣。一面用严刑峻法限制演戏，不准在北京内城建戏园、贬低演员地位，一面还销毁了大量作品，尤其是对含有反对民族压迫思想意识的作品更不肯放过。

我们翻一翻清代的禁毁书目，就会看到其中有许多戏曲和剧作家别集，例如：包括吴伟业诗的《江左三家诗钞》，尤侗的《尤西堂全集》、《尤侗年谱图诗》，李渔的《李笠翁一家言》、《笠翁传奇》、《古今史略》，焦竑的《澹园集》、《澹园续集》、《献征录》，丁耀亢的《丁野鹤全集》、《丁野鹤遗稿》、《逍遥游》，洪昇的《稗畦续集》，杨潮观的《治平汇要》，徐述夔的《五色石传奇》，吴绮的《林蕙堂集》，三吴居士的《广书传奇》，佚名作家的《十种传奇》、《鸳鸯缘传奇》、《喜相逢传奇》等等。此外还有许多明代剧作家的戏曲或别集也在被禁毁之列。大量的禁毁书目，说明了清朝统治阶级对文化界统治的严密与残酷，也说明了他们自己的空虚和软弱。

清初，满族统治阶级用镇压和拉拢的两手对付汉族人。尤其是康熙皇帝玄晔，他尽可能避免激起汉族人的反抗，却没有因此稍稍放松对具有反对民族压迫的汉族知识阶层的限制和迫害。最负盛名的剧作家“南洪北孔”（钱塘人洪昇和曲阜人孔尚任）的遭遇就是最典型的例子。乾隆皇帝的手段更进了一步，表面上提倡文化，修了一部内容丰富的大百科全书《四库全书》，而实际上是借此对全国图书实行了一次大检查，销毁一切对满族统治者不

利的作品。《四库全书》不收戏曲，说明他们根本不承认戏曲是文化的一个组成部分，在这一点上他们比明代的最高统治阶级对戏曲的轻视更有过之而无不及。明永乐年间编纂的大百科全书《永乐大典》中还收录了一百多种杂剧和三十余种戏文，而清代乾隆时候，戏曲文献数量远远超过了明初，而且已有大量戏曲是著名文人、官员、甚至宗室的作品，竟一种也没有收录到《四库全书》中去。

我们看一看清代的禁令，以及一些文人的笔记、曲话等，可以证实从顺治到清末，一直没有放松对戏曲的限制查禁。

而且，历史事实表明：每当农民革命运动高涨的阶段，就是封建统治阶级禁毁书籍——包括戏曲小说——最疯狂的时候。明末李闯王及其追随者燃起燎原烈火之后，明思宗就在崇祯十五年（1642）禁毁《水浒传》，丈量梁山泊，收归明政府所有。道光末年（1850）洪秀全起义，咸丰元年（1851）清廷再一次严禁《水浒》。太平天国被镇压下去之后，又于同治七年（1868）进行了一次从中央到地方大规模的禁毁小说戏曲。

可是，戏曲和小说的作家、演员和读者、观众并没有屈服，他们对统治阶级进行着持久地曲折地斗争。清魏晋锡《学政全书》卷七《书坊禁例》中说：“若不严行禁绝，不但旧版依然刷印，且新版接踵刊行，实非拔本塞源之道。”清昭槤《嘯亭杂录》卷八《秦腔》条说：“近日有秦腔、宜黄腔，乱弹诸曲名，其词淫褻猥鄙，皆街谈巷议之语，易入市人之耳，又其音靡靡可听，有时可以节忧，故趋附日众，虽屡经明旨禁之，而其调终不能止，亦一时习尚然也。”这种情况，正好说明封建统治阶级要想“拔本塞源”是办不到的。文化发展的车轮不是这些封建统治者主观意志所能倒转的。限制、禁止和反限制反禁止的斗争，数

百年来一直在针锋相对地进行着。多次的检查、禁毁的案件就是这样发生的。而统治阶级的手段也越来越周密、毒辣，以致使大量的作品和文献失传，部分“漏网之鱼”为数也很少，造成了戏曲文献的空前浩劫！

（二）旧社会剥削阶级和封建士大夫对戏曲的轻视：剥削阶级和士大夫仅仅把它看作花前月下酒后茶余的消遣品，认为是壮夫不为的雕虫小技。就是剧作家自己也往往不肯把戏曲收入诗文集，封建意识不太强的人，虽然把剧本刊印出来，也要作为“外集”或“附录”，仍然认为这些作品没有资格编入正集。还有些剧作家宁肯做无名英雄，也不肯在自己心血的结晶上署真实姓名，只署“××山人”、“××居士”之类的别号，甚至干脆不署名。以致给我们今天的研究工作带来许多考证上的麻烦，留下了许多很难解决甚至无法解决的问题。

还有许多深受传统封建思想毒害的人——尤其是“德高望重”的名人，发表了许多轻视甚至否定戏曲的言论，大大妨碍了戏曲的发展和戏曲文献的流传。这里只举一例以见一斑：白山在《梨园粗论》里说：“余平生最恶，莫甚梨园。比诸孽海，万丈深渊，从古至今，为患久矣。陷人子弟、误人功名、邪人心术、败人家风、引人为非、诱人不法、悖理乱常，莫此为甚。”短短几句话，竟给戏曲加上了七大罪名！

因此，许多士大夫家庭的家训中，大多提到不许子弟及童仆学唱戏、演戏，不许看《西厢记》、《玉簪记》等剧本，不许妇女听弹唱、说书、唱戏，不许梨园行的人进家门，不许收藏戏曲小说，当然更不许创作戏曲小说等等。

还有些顽固的封建道德的卫道士，也主张禁毁戏曲小说。例如白山在《灵台小补序》中说：“余更有奢望中之奢望，倘后世更

有大智慧、善知识，痛扫梨园恶业，净洗戏馆污俗，其功德高比须弥，深如大海，百福骈臻，千祥云集。其人定永寿无量，等恒河沙数矣。”

诸如白山这种言论已起到了很坏的影响，而有的人更见之于行动，最突出的例子莫过于石韞玉，陈康祺《郎潜纪闻》中谈到：

“韞玉以文章伏一世，律身清谨，实不愧道学中人。未达时，见淫词小说，一切得罪名教之书，辄拉杂摧烧之。家置一纸库，名曰“孽海”，收毁几万卷。一日，闻《四朝见闻录》中有劾朱文公疏，诬诋极丑秽，忽拍案大怒，亟脱妇臂上金条脱质钱五十千，遍收东南坊肆，得三百四十余部，尽付诸一炬，可谓严于卫道矣。”我们今天无从得知他所烧毁的是些什么东西。是秽褻不堪的黄色小说戏曲呢？还是也包括一般的爱情故事和具有些反对封建礼教意味的作品呢？我们知道：他所写的《花间九奏》所包括的九种短剧，大多取材于文人故事，意境平庸无奇，可见他认为应该形诸笔墨的只是这些东西。再结合他反对弹劾朱熹一事看来，他所销毁的，恐怕不仅仅是秽褻不堪的糟粕吧。

这种“卫道士”并不是极个别的，例如余治就劝人收毁小本淫词唱片，《琴挑》、《偷诗》之类的爱情剧也包括在内；劝富户收罗“淫籍”，随买随烧。

甚至还有人造谣说：销毁戏曲小说的人会得“善报”，创作、肯定戏曲小说的人要遭恶报。例如陈康祺《郎潜纪闻》和徐谦桂《宫梯》都说到石韞玉因为收买销毁淫词小说“庚戌魁多士”。其实不过因为卫道士的言论主张符合试官的看法和思想而已，哪里有什么果报在内。还有人说《西厢记》的作者“仆地嚼舌而死”；汤显祖在冥府“身荷重枷，肢体零落”；《水浒传》作者子孙三代皆哑，等等。

诸如此类的做法和舆论，在旧社会确实起了不少作用。笔者幼年时期，祖父就不许子孙看小说戏曲，女孩子尤其不许接触这些东西，这种情况很普遍，绝不止我们一家如此。

虽然封建社会也有一些士大夫对戏曲的价值和作用有认识，例如金圣叹把《西厢记》、《水浒传》和《离骚》、《庄子》、只《史记》、《杜诗》并列为“才子书”，可称别具识眼。李贽在《焚书·童心说》中谈到：诗何必古选，文何必先秦，降而为六朝，变而为近体，又变而为传奇，变而为院本，为杂剧，为《西厢记》，为《水浒传》，为今之举子业，大贤言圣人之道，皆古今至文，不可得而时势先后论也。”清代的戏曲理论家焦循，肯定了戏曲在文学史上的地位，他在《易余龠录》中说：“……词之体尽于宋，金元乃变为曲，关汉卿、乔孟符、马东篱、张小山为一代巨手。乃谈者不取其曲，仍论其诗，失之矣！……夫一代有一代之所胜，舍其所胜，以就其所不胜，皆寄人篱下者耳。”

我们看古人的传记，对于诗文词曲无不擅长的作家，传记作者大多要替他吹嘘文章、诗赋写得如何如何好，至多带一笔词的造诣，而极少提到他在散曲和戏曲方面的成就。焦循可谓独具只眼，能了解“一代有一代之胜”的道理，因此能在京剧萌芽时期，士大夫们还鄙视京剧的时候，说出“余独好之”、“余特喜之”，写出了《花部农谭》这部专谈京剧的著作，在戏曲发展史上占有一定地位，对京剧的发展起了推进作用。书中他大胆地说：“彼谓花部不及昆腔者，鄙夫之见也。”主张戏曲要反映现实，又要高于现实。文字上戏曲应当通俗易懂，反对雕章琢句，卖弄才情。这些主张对后世影响很大很好。

这些肯定戏曲的人士，可称是封建社会的叛逆，为我们今天的研究工作提供了不少方便，我们应该感谢他们。可惜这种人

为数太少，虽然起到一定作用，却敌不过封建正统派势力大、影响深。以致戏曲被轻视的情况一直延续到解放前，对于戏曲作家的呕心之作——剧本，往往听任它自生自灭，甚至人为地去摧毁，很少有人收集、保存，更谈不上研究、整理了。我们要推陈出新，改编剧本，为今天的剧坛服务，往往要因此遇到重重的困难和阻力。

（三）演员在旧社会地位低下，没机会学文化，不能把他们演唱的剧本、演出的经验写下来，也没有机会多阅读剧本，选佳作上演。封建社会演员卑贱不足道，甚至和妓女一样被人轻视、玩弄甚至侮辱。有的还是演员和妓女一身而二任。其实伴随着我国歌舞、戏曲的发展，历代都产生了不少技艺超群的演员，而他们的遭遇都很悲惨。从西周末年贵族豢养的“优”，直到解放前的戏曲演员都是如此。所以，但能有一碗饭吃的人家，谁也舍不得孩子去学戏。因为学戏不但终日挨打受骂忍饥，而且就是学出了硬功夫，也摆脱不了下贱的地位。他们的技艺全靠师傅口传心授，有的连字也不识，根本没有写作能力。稍稍识几个字的，至多只能抄写一些供演出用的唱本，其中往往错误百出，使用这些资料做研究工作，极不方便。他们哪里有改编或创作剧本、记录总结演出经验的能力。因此，许多优秀作品和高超的演出造诣，都随着演员的与世长辞而失传了。

（四）长期以来，学术界一直存在着贵远贱近、厚古薄今的倾向：古代的学究张口就是“诗云”“子曰”“古人曰”，似乎古的就是好的。历代学者研究学问也讲究传统，重视“正统派”的作品，动不动总是从《诗经》、《楚辞》讲起，元代以后很少提到。直到现在，要想找一部将元代以后的文学进行全面探讨论述的文学史，仍不可能达到目的。虽然也有不少能摆脱传统看法