

中国大百科全书

戏曲 曲艺

中国大百科全书出版社

北京·上海

1983.8

本卷主要编辑、出版人员

总 编 辑 姜椿芳
副 总 编 辑 王 顾 明 石 磊
责 任 编 辑 (按姓氏笔画顺序)
王伯恭 刘 辉 周绍昌 赵舒凯
特 约 编 辑 颜长珂
编 辑 顾家熙 张荣庆 孙象贤 蒋仲英
特约图片编辑 龚和德
图 片 编 辑 郇宗远 孙丕彦
装 帧 设 计 张慈中 张苏予
责 任 校 对 陈佩兰 姚秀丽 陶大明 徐兆男

中国大百科全书

· 戏曲 曲艺 ·

中国大百科全书总编辑委员会《戏曲 曲艺》编辑委员会

中国大百科全书出版社编辑部编

中国大百科全书出版社出版

(总社: 北京安定门外外馆东街甲1号 分社: 上海古北路 650 号)

新华书店上海发行所发行 上海海峰印刷厂印装 北京精美印刷厂彩图分色

开本 787×1092 1/16 印张 44.5 插页 36 字数 1,697,000

1983 年 8 月第 1 版 1983 年 8 月第 1 次印刷

书号: 17197·23 精装(乙)国内定价: 11.70 元

中国大百科全书总编辑委员会

主 任 胡乔木

副主任 (按姓氏笔画顺序)

于光远 贝时璋 严济慈 张友渔 陈翰伯
陈翰笙 周 扬 周培源 姜椿芳 夏征农
钱学森 裴丽生

(编辑委员会全部委员名单容后公布)

2576/37 27



中国大百科全书

中国大百科全书出版社

戏曲编辑委员会

主任 张 庚

副主任 赵景深 王季思 马彦祥 郭汉城

委员 (按姓氏笔画顺序)

马少波 马彦祥 王季思 王朝闻 任中敏 华粹深
刘厚生 刘静沅 孙浩然 杨荫浏 吴小如 吴白匋
吴晓铃 张 庚 阿 甲 赵景深 俞振飞 钱南扬
徐朔方 郭汉城 陶 雄 龚啸岚

各分支编写组主编、副主编、成员

戏曲史

主 编 张 庚

副主编 俞 琳 刘念兹 梁 冰

成 员 邓兴器 朱颖辉

声腔剧种

主 编 马彦祥

副主编 余 从 谭德慧 纪根垠

戏曲文学

主 编 郭汉城

副主编 沈达人 刘世德 颜长珂 傅晓航

戏曲音乐

主 编 杨荫浏

副主编 何 为 武俊达 周大风 萧 晴

戏曲表导演

主 编 阿 甲

副主编 黄克保

成 员 钮 骠 黄在敏 朱文相

戏曲舞台美术与戏曲剧场

主 编 孙浩然

副主编 龚和德

曲 艺 编 辑 委 员 会

主 任 陶 钝

副主任 罗 扬 沈彭年 侯宝林 吴宗锡

委 员 (按姓氏笔画顺序)

王亚平 王素稔 陈汝衡 吴宗锡 沈彭年 罗 扬

周 良 侯宝林 胡 度 陶 钝 启 功 湛亚选

谭正璧

编写组主编、副主编、成员

主 编 沈彭年

副主编 王素稔

成 员 丁 素 卢昌五 王中一 冯不异 章 辉

前 言

《中国大百科全书》是我国第一部大型综合性百科全书。

中国自古以来就有编辑类书的传统。两千年来曾经出版过四百多种大小类书。这些类书是我国文化遗产的宝库，它们以分门别类的方式，收集、整理和保存了我国历代科学文化典籍中的重要资料。较早的类书有些已经散佚，但流传或部分流传至今的也为数不少，这些书受到中国和世界学者的珍视。各种类书体制不一，多少接近百科全书类型，但不是现代意义的百科全书。

十八世纪中叶，正当中国编修庞大的《四库全书》的时候，西欧法、德、英、意等国先后编辑出版了现代型的百科全书。以后美、俄、日等国也相继出版了这种书。现代型的百科全书扼要地概述人类过去的知识和历史，并且着重地反映当代科学文化的最新成就。二百多年来，各国编辑百科全书积累了丰富的经验，在知识分类、编辑方式、图片配备、检索系统等方面日益完备和科学化。今天，百科全书已经在人类文化活动中起着十分重要的作用，各种类型的和专科的百科全书几乎象辞典那样，成为人们日常生活的必需品。

一向有编辑类书传统的中国知识界，也早已把编辑现代型的百科全书作为自己努力的目标。本世纪初叶就曾有人试出过几种小型的实用百科全书，包括近似百科型的辞书《辞海》。但是，这些书都没有达到现代百科全书的要求。

中华人民共和国成立之初，当时的出版总署曾考虑出版中国百科全书，稍后拟定的科学文化发展十二年规划也曾把编辑出版百科全书列入规划，1958年又提出开展这项工作的计划，但都未能实现。

直到1978年，国务院才决定编辑出版《中国大百科全书》，并成立中国大百科全书出版社，负责此项工作。

因为这是中国第一部百科全书，编辑工作的困难是可想而知的。但是，由于读书界的迫切要求，不能等待各门学科的资料搜集得比较齐全之后再行编辑出版；也不能等待各学科的全部条目编写完成之后，按照条目的汉语拼音字母顺序，混合编成全书，只能按门类分别邀请全国专家、学者分头编写，按学科分类分卷出版，即编成一个学科（一卷或数卷）就出版一个学科的分卷，使全书陆续问世。这不可避免地要带来许多缺点，但是在目前情况下不得不采取这种做法。我们准备在出第二版时，再按现在各国编辑百科全书一般通行的做法，全书的条目不按学科

分类,而按字母顺序排列,使读者更加便于寻检查阅。《中国大百科全书》第一版按学科分类分卷,每一学科的条目还是按字母顺序排列,同时附加汉字笔画索引和其他几种索引,以便查阅。

《中国大百科全书》的内容包括哲学、社会科学、文学艺术、文化教育、自然科学、工程技术等各个学科和领域。初步拟定,全书总卷数为80卷,每卷约120~150万字(包括插图、索引)。计划用十年左右时间出齐。全书第一版的卷数和字数都将超过现在外国一般综合性百科全书,但与一些外国百科全书最初版本的篇幅不相上下。我们准备在第二版加以调整和压缩。

《中国大百科全书》按学科分卷出版,不列卷次,每卷只标出学科名称,如《哲学》、《法学》、《力学》、《数学》、《物理学》、《化学》、《天文学》等等。

全书各学科的内容按各该学科的体系、层次,以条目的形式编写,计划收条目10万个左右。各学科所收条目比较详尽地叙述和介绍各该学科的基本知识,适于高中以上、相当于大学文化程度的广大读者使用。这种百科性的参考工具书,可供读者作为进入各学科并向其深度和广度前进的桥梁和阶梯。

中国大百科全书出版社,除编辑出版《中国大百科全书》之外,还准备编辑出版综合性的中、小型百科全书和百科辞典,与专业单位共同编辑出版各种专业性的百科全书,以适应不同读者的需要。

《中国大百科全书》的编辑工作是在全国各学科、各领域、各部门的专家、学者、教授和研究人员的积极参加下进行的,并得到国家各有关部门、全国科学文化研究机关、学术团体、大专院校,以及出版单位的大力支持。这是全书编辑工作能够在困难条件下进行的有力保证。在此谨向大家表示诚挚的感谢,并衷心希望广大读者提出批评意见,使本书在出第二版的时候能有所改进。

《中国大百科全书》编辑部

1980年9月6日

凡 例

一、编 排

1. 本书按学科分类分卷出版。一学科辑成一卷或数卷,有的两门或数门学科合为一卷,视篇幅而定。本卷系戏曲和曲艺两门学科的合卷。

2. 本书条目按条目标题的汉语拼音字母顺序排列。第一字同音时,按四声的声调顺序排列;同音同调时,按笔画的多少和笔顺排列;如完全相同,则按第二字。余类推。

3. 每一学科都列有本学科条目的分类目录。两门以上学科合卷的,分类目录按学科分别编排,以便读者了解各学科的全貌。分类目录反映各学科内容的系统性、完整性及条目之间的层次关系。

4. 各学科在分类目录之前一般都有一篇介绍本学科内容的概观性文章。

5. 学科与学科之间相互交叉的条目,例如关汉卿、王实甫,在戏曲曲艺卷和中国文学卷均设有条目,其释文内容按该学科的要求有所侧重。

二、条 目

6. 条目标题多数是一个词,例如“戏文”、“词话”;有的是词组,例如“宋元南戏”、“曲艺说功”。

7. 本卷古代作家及其作品,一般以作家立条,其代表作品归入作家条内介绍,并另设参见条;作者不可考的作品和现代剧目、曲目则单独设条。

8. 条目标题上方加注汉语拼音。

三、释 文

9. 本书条目释文用规范化的现代汉语撰写。释文开始一般不重复条目标题。

10. 较长条目的释文,设置层次标题。

11. 正文中一个条目内容涉及其他条目并需要其他条目释文作补充者,采用“参见”方式。所参见的条目标题在本条释文中出现时,用楷体字排印,如“过去南戏以民间俚曲为主,在宫调上没有严格规定”;所参见的条目标题未在本释文中出现时,另用括号加“见”字标出,如“其中包含不少作曲技法、配器手法与朴素的复调因素(见戏曲器乐)”。

12. 条目释文中出现的外国人名、地名和组织机构名称,一般不附原文。

四、插 图

13. 本书部分条目配有黑白和彩色插图。黑白图排在条目释文之内;彩色图汇编成插页,并在有关条目释文中注明“参见彩图插页第××页”。

五、参考书目

14. 重要条目释文后列有供读者进一步研读用的参考书目。

六、索引

15. 本书各卷末均附有各卷条目的汉字笔划索引、内容索引。索引前有简要说明。

七、其他

16. 本书所用科学技术名词以各学科有关部门审定的为准，未经审定和尚未统一者，从习惯。地名以中国地名委员会审定的为准。古代地名一般加注今名。
17. 本书所用数字，一般用阿拉伯数字。

中国戏曲

张庚

世界上有三种古老的戏剧文化：一是希腊悲剧和喜剧，二是印度梵剧，三是中国戏曲。中国戏曲成熟较晚，到12世纪才形成完整的形态。它走过了漫长的坎坷不平的道路，经过800多年的不断丰富、革新与发展，一直继续到现在，表现了旺盛的生命力。如今，在广袤的中国大地上，有300多个剧种在演出，古今剧目，数以万计。戏曲在中华民族文化艺术史上，以及在世界艺术宝库里，占有独特的地位。

独树一帜的戏剧文化

中国的传统戏剧有一个独特的称谓：“戏曲”。历史上首先使用戏曲这个名词的是元代的陶宗仪，他在《南村辍耕录·院本名目》中写道：“唐有传奇。宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。”但这里所说的戏曲是专指元杂剧产生以前的宋杂剧。从近代王国维开始，才把“戏曲”用来作为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称。

1. 戏曲是综合艺术 它既包容时间艺术(例如音乐)，又包含空间艺术(例如美术)，而戏曲作为表演艺术，本身就是时间艺术与空间艺术的综合。它要在一定的空间来表现，要有造型，这就是空间艺术。但它在表现上又需要有一个发展过程，因而它又是时间艺术。这种综合性是世界各国戏剧文化所共有的，而中国戏曲的综合性却特别强。各种不同的艺术在戏曲中是与表演艺术紧密结合的。例如戏曲中的服装和化妆，除用以刻画人物外，还成了帮助和加强表演的有力手段。水袖、帽翅、翎子以及水发、髯口等，都不仅仅是人物的装饰，而且是戏曲演员美化动作、表现人物微妙心理活动、刻画人物性格的重要工具。戏曲的这种与表演艺术紧密结合的高度综合性的特点，是经过漫长的历史发展过程逐渐形成的。

中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式。它拥有丰富的艺术表现手段。它不是某个天才艺术家一时一地的发明，而是中国各民族长期的共同的创造，是千百年来由许多知名的和无名的艺术家一点一滴创造积累起来的。从艺术因素的构成看，戏曲的发展来源主要有3个：歌舞、滑稽戏和说唱。由于中国历史上从来就有把各种不同的表演艺术集中在一个场所进行演出的传统习惯，这就促进了各种艺术的交流和结合。东汉张衡《西京赋》里，就有杂技、歌舞等同场演出的记载。北魏时则在洛阳的寺庙里集中演出百戏。隋代在每年正月初一到十五，广泛搜罗“四方散乐”，在洛阳城外临时建立戏场，占地8里长，让艺人们彻夜在那里演出。唐代长安有定期举行的庙会，除和尚讲经外，还有说书、杂技、歌舞等表演。到了北宋，更出现了常年集中各种技艺演出，而且是营业性的“瓦舍”。这种集中，不仅促进了各种艺术的互相竞争，而且促进了它们之间的互相吸收、互相渗透和互相结合。经过长期的演出实践，不同的艺术融合到一起，成为一个有机的统一体，于是，新的艺术形式就诞生了。从西汉《东海黄公》以角抵表演特定的人物故事，到唐代《踏谣娘》中歌舞、角抵与滑稽表演的结合，不难看到各种艺术逐渐融合并不断产生新的艺术形式的轨迹。中国戏曲就是循着这样的发展线路孕育和

诞生的。它的与表演艺术紧密结合的综合性,使中国戏曲富有特殊的魅力。它把曲词、音乐、美术、表演的美熔铸为一,用节奏统驭在一个戏里,达到和谐的统一。这样,就充分调动了各种艺术手段的感染力,形成中国独有的节奏鲜明的表演艺术。

2. 中国戏曲的虚拟性 虚拟,是戏曲反映生活的基本手法。生活是无限的,任何艺术要表现生活都是有局限的。用有限的艺术手段去表现无限的生活,如果不在艺术中变换生活的原来形式,完全按照日常的样子去反映生活,是办不到的。因此,所有的艺术都不能不作变形,只是变形的程度不同罢了。漫画是变形的,中国画是变形的,芭蕾舞、西方歌剧都是经过变形的。就是非常写实的希腊雕刻,也是变形的,因为它首先就没有颜色。写实派的话剧,也是变形的,看来与生活相似,实际上,话剧中对话的嗓音那么高,动作那么夸张,都离开了生活的原形。戏曲通过变形来反映生活的原则,同所有艺术是一致的,只是变形的方法和程度有所不同。戏曲的变形和生活的原形距离较大,这种变形手法之一就是虚拟。

中国戏曲是在物质条件低下、舞台技术落后的社会环境中逐渐形成和发展起来的。古代演剧,没有布景,没有幕布,舞台条件十分简陋。戏曲难以模仿和照搬生活的原形,制造出真实的幻觉。自然,世界各国古老的戏剧产生的物质条件都同样是简陋的,例如古代希腊戏剧也没有布景。但中国戏曲不象一些国家的戏剧那样走上了写实派的路子,其根本原因,只能从我们独特的深厚的民族文化和美学传统中去探求。

在处理艺术和生活的关系上,不是一味追求形似而是极力追求神似,这是中国传统艺术的根本特点之一,是从中国传统的美学观中产生出来的。如:中国画讲究神形兼备,而更重视神似。神似要求捕捉住描写对象的神韵和本质,而形似却是追求外形的肖似和逼真。戏曲就是在这样的传统美学思想的影响下形成的。它不是把舞台艺术单纯作为模仿生活的手段,而是作为剖析生活本质的一种武器。它追求的是生活本质的真实,而不囿于生活表象的真实。它对生活原形进行选择、提炼、夸张和美化,尽量扫除生活中琐碎的非本质的东西,把观众直接引入生活的堂奥中去。显然,这种创造性的工作远比单纯模仿生活或刻意制造真实的幻觉要复杂和深入。

戏曲的虚拟性首先表现为对舞台时间和空间处理的灵活性。任何艺术都要用一定的形式表现生活,这种特定的形式,对于每种艺术说来,既是表现生活的手段,也是表现生活的条件。每种艺术都按照一定的条件去表现生活,在这个意义上说,艺术的特定形式,也是一种限制,一种局限性。戏剧是通过舞台表演的形式来反映生活的。舞台对于戏剧就是一种限制。因此,戏剧必须解决如何利用舞台的空间和时间的问题。戏剧家要求反映的生活是无限的,而舞台的空间总是有限的。戏剧情节时间跨度往往很大,但一台戏实际演出的时间只能持续3小时左右。为了解决这些矛盾,一种做法是:把舞台当作相对固定的空间,采取以景分场的办法,截取生活的横断面,把戏剧矛盾放到这个特定场景中来表现。在同一场中,情节的延续时间要求使观众感到与实际演出时间大体一致,时间的跨越则在场与场的间歇中度过。这就是西方戏剧中自有“三一律”以来的多年采用的基本结构形式。另一种做法是中国戏曲的解决办法,它有一种假定性,即和观众达成这样一个默契:把舞台有限的空间和时间,当作不固定的、自由的、流动的空间和时间。舞台是死的,但是在戏曲的演出中,说它是这里,它就是这里;说它是那里,它就是那里。一千里路虽然很长,说它走完了,它就走完了。从门口到屋里,虽说路程很短,说它没有走完就没有走完。一个圆场,十万八千里;几声更鼓,夜尽天明……运用自由,富有弹性,舞台的空间和时间的涵义,完全由剧作者和演员予以假定,观众也表示赞同和接受。时

间和空间处理的灵活性使戏曲把舞台的局限性巧妙地转化为艺术的广阔性，这就是戏曲的虚拟手法的集中表现。

作为解决艺术与生活这对矛盾的基本方法，虚拟还体现在对现实生活各个领域、各个方面的具体的表现上。例如对山岳河流等地理环境的虚拟、刮风下雨等自然现象的虚拟，以及人物动作的虚拟，等等。虚拟的手法解放了戏曲的舞台，给戏曲作家和舞台艺术家带来了艺术表现的自由，大大地开拓了表现生活的领域。通过表演，在有限的舞台上，把观众带到多种多样的生活联想中去，借观众的联想来完成艺术的创造。这就是中国戏曲艺术家可以在几乎是一无所有的舞台或空旷的广场上，表现出异彩纷呈的场景和千姿百态的人物的奥秘所在。

戏曲通过高度的艺术真实表现出生活真实的虚拟性特点，是千百年来，一代又一代表演艺术家运用他们的智慧积累而成的优秀的民族表现形式。它的形成过程，并非直线发展，而是中国人民祖祖辈辈的艺术家们经过了各种途径的探索。在历史上，并非没有人运用布景，把舞台装饰得华丽一些。明末张岱的《陶庵梦忆》，记载了一个班社演出《唐明皇游月宫》时，用了月宫的布景。清初的李渔在《蜃中楼》里，也布置过一座精巧的蜃楼。至于宫廷的演出更是花样繁多。但戏曲发展的主流，还是循着虚拟的法则前进，终于形成了自己的独特的美学体系。

3. 中国戏曲另一个艺术特征，就是它的程式性 程式，是戏曲反映生活的表现形式。程式这个词有规范化的涵义。程式都是直接或间接来源于生活的。表演程式，就是生活动作的规范化，是赋予表演固定的或基本固定的格式。例如关门、推窗、上马、登舟等，都有一套固定的程式。许多程式动作各有一些特殊的名称，例如“卧鱼”、“吊毛”、“抢背”等。表演程式还有另外的涵义，即它是生活动作的舞蹈化。戏曲表演动作，固然要求具体，让人看得懂，但是它又不是生活动作的照搬。它还得把生活动作美化和节奏化，也就是舞蹈化。如“起霸”，实际就是披甲扎靠，这是具体的生活动作，但在戏曲舞台上，已变成舞蹈性的表演了。

表演程式具有规范化的涵义，并不意味着戏曲表演就是一种没有生气的公式化的东西。程式是从创造具体角色中逐渐产生的，并不是一开始就有了整套的程式。许多程式，大都是个别演员为了塑造人物需要而模拟特定的生活动作并把它节奏化、舞蹈化所进行的创造。这套动作很美，很准确地刻画出人物的某种精神状态，大家看了觉得很好，把它用到其他戏中同类人物身上也很合适，于是这套动作就被普遍采用。昆剧《千金记》中有一场戏描写霸王半夜听见有军情，赶快起来披甲上马。为此设计了一套动作，大家看了都来学。以后凡是武将出场都用它，并干脆把这套动作称为“起霸”。可见程式本来是特定的动作，后来才逐渐变成公用的带规范性的表现手段。

戏曲的程式不限于表演身段，大凡剧本形式、脚色行当、音乐唱腔、化妆服装等各个方面带有规范性的表现形式，都可以泛称之为程式。程式的普遍、广泛的运用，形成了戏曲既反映了生活，又同生活形态保持若干距离；既取材于生活，又比生活更夸张、更美的独特色彩。离开了程式，戏曲的鲜明的节奏性和歌舞性就会减色，它的艺术个性就会模糊。

因此，程式对于戏曲，不是可有可无的东西。为了保持戏曲的特色，就必须保留程式。当然，程式不是一成不变的。既然程式最初是来自戏曲艺人生动活泼的创造，那么，为了表现姿态万千的不同生活内容的需要，创造性地运用、改造和丰富旧有的程式乃至不断创造新的表现手法，最后发展了程式，就是一件很自然的事情。千百年来，中国戏曲艺术家正是这样辩证地对待和发展程式的。正因为程式在戏曲中既有规范性又有灵活性，所以戏曲艺术才被恰当地称为有规则的自由动作。

综合性、虚拟性、程式性,是中国戏曲的主要艺术特征。这些特征,凝聚着中国传统文化的
美学思想精髓,构成了独特的戏剧观,使中国戏曲在世界戏剧文化的大舞台上闪耀着它的独特
的艺术光辉。

戏曲植根于广大人民生活之中

中国戏曲其所以具有旺盛的生命力,原因是它深深地植根于广大人民生活的土壤之中。

中国原始公社时期孕育着戏曲的种子,氏族聚居的村落产生了原始歌舞。随着氏族的逐
渐壮大,歌舞也逐渐发展与提高。但中国社会的发展,虽由原始时代进入到阶级社会,原始公
社的残余却长期存在。许多古老的农村中,往往保持着源远流长的歌舞传统。如“傩”就一直
保存在中国南方的许多偏僻农村中。有些村落则因沧桑迭变,古老的歌舞艺术传统也会中断
和消失。而一些新的歌舞,如社火、秧歌,又适应人民精神生活的需要而诞生。这些歌舞的特
点:一是季节性,要逢年过节或神道的生辰才活动起来;二是业余性,所有的演员都是忙时劳
动,闲时演出;三是代代相传,历史悠久。正是这些歌舞演出,造就出一批又一批技艺娴熟的民
间艺人。

但在漫长的封建社会里,中国农村经济基本上停留在自给自足的水平。经济不发达,是
农村歌舞长期不能很快地发展成为戏曲的主要原因。从汉代以来,农村的歌舞艺术就不断出
现了带故事性的歌舞节目,如《东海黄公》、《踏摇娘》、《打花鼓》,以及近代的《小放牛》和东北二
人转中许多节目。这些节目,几乎都是带喜剧风格的,它们在形式上,已介于歌舞和戏曲之间,
说是戏曲,还不具备完整的情节;说是歌舞,却又在表演过程中出现了人物。这种艺术形
式在中国长期存在和反复产生,是与农村经济生活长期停滞在很低的水平密切相关的。

12世纪中叶到13世纪初,由于中国商品经济和商业手工业城市的发展,逐渐产生了职业
艺人和商业性的演出团体,出现了反映市民生活和观点的宋杂剧和金院本。这个时期,以及其
后的百余年间,既是一个经济发展的时代,又是一个民族矛盾和阶级矛盾相当尖锐,人民相当
痛苦的时代。南戏和北杂剧就是在这个时代产生的。这一时期,剧作家辈出,他们对于自己所
处的时代十分敏感,与人民群众的喜怒哀乐息息相通,尽管他们对于现实的态度各有不同,但不
满的情绪却是共同的。关汉卿就是这个时代最富于斗争性的伟大剧作家。他在《窦娥冤》中借枉
死的窦娥之口倾诉了胸中的不平:“为善的受贫穷更命短,造恶的享富贵又寿延”,并高喊出“地
也,你不分好歹何为地?天也,你错勘贤愚枉做天!”关汉卿还写了一系列的剧本,倡导不仅要斗
争,决不退让,而且要进行有策略的机智的斗争,如在《救风尘》、《望江亭》等剧中所表现的。还
有的作家暗示性地写出了《赵氏孤儿大报仇》的悲壮剧,以寄托他们对赵宋时代的怀念。马致远
的《汉宫秋》以浓厚的悲观情怀抒发了不满之情,痛骂前朝的文臣武将在危急存亡之秋不能为
国家分忧,却派一个年轻的妃子去和亲。也有的作家想逃避苦难,提倡抛开世俗纷争去修真学
道。这些作家,虽然对现实生活的态度有积极与消极的区分,但他们的剧作中所反映出来的都
是广大人民共同感到极其迫切的问题。观众或借舞台上的嬉笑怒骂,发泄心中的积郁,或受英
雄人物形象的鼓舞,增加了生活的勇气,获得新的启示。这时的舞台艺术,成了观众精神生活
的有力支柱,甚至是生活的教师。因此戏曲的繁荣兴盛就是非常自然的了。

元王朝是社会治安极其紊乱的时代,社会的道德受到破坏。元朝的灭亡并没有立刻结束
这种混乱的局面,而人民群众迫切希望安定,希望过有秩序的生活,特别希望人与人之间的关
系正常起来。这时的社会还是一个封建社会,人民脑子里的社会秩序当然不能超出封建时代所

能有的秩序。这种秩序中占统治地位的当然是封建统治阶级的道德教条，但在广大人民的生活中，也自然滋生了人民的道德观念。“公道自在人心”指的就是人民的道德标准。人们对于《拜月记》所写的在乱离中结成夫妻的王瑞兰和蒋世隆是同情的，并认为王瑞兰的父亲强制将他们分开，特别是在蒋世隆卧病在床时将他们分开是大不近情理，因而深表不满。对于《琵琶记》中孝敬公婆、在饥荒年月牺牲自己的赵五娘是赞赏的；他们认为急公好义、在困难中扶助邻里、怜贫惜老的张大公是高尚的，而认为富贵之后忘了贫贱的父母、糟糠的妻室的人是可耻的。《琵琶记》等作品在这个时期出现，正反映了人民群众这样的思想感情。

到了16世纪，即明中叶，在资本主义萌芽的江南一带昆腔兴盛起来。它不但反映了江南地主的生活，也反映了地主阶级内部的斗争。有正面的政治斗争，如《鸣凤记》中所反映的，也有思想上的斗争，如《牡丹亭》中所反映的情与理的斗争。最重要的还是政治斗争，在这时期的剧作中表现得最突出、最典型的的就是所谓忠奸斗争（如《鸣凤记》），与清官为民请命的斗争（如《十五贯》）。这时期还出现了描写市民起来暴动，反对当权派横征暴敛的题材和直接写市民生活的题材。前者如《清忠谱》，后者如《占花魁》。这些都是那个时代最新鲜的题材。这类新鲜的题材总是为当时的观众所欢迎和关心的。明末的张岱记述劣迹昭著的大宦官魏忠贤倒台以后，一个写反魏斗争题材的新戏《冰山记》在庙台上演出的情形时，说是群众情绪十分兴奋，反应强烈。可以看出这时期的剧作家在感情上和人民群众是紧密相连的。

这个时期，除比较受封建上层人士欢迎的戏外，还有比较受农民欢迎的戏，那就是弋阳腔及其派生的诸腔剧目。弋阳诸腔不象昆腔，不是产生在资本主义萌芽的中心地带——江、浙地区，而是产生在它的外围——江西、安徽，并随着当地商人的四处流动而遍及全国。它所反映的生活，除继承早期南戏以来描写农村生活的传统剧目外，还有民间无名作家所写的大量历史故事剧，这些故事剧写出了农民对于许多历史人物的评价。这里也有忠奸的斗争，但和昆腔中的忠奸斗争很不相同。昆腔是从地主阶级的现实政治斗争的立场来区分忠奸，而弋阳腔却是从农民的观点，从民间历史传说中的观点来评价人物。弋阳诸腔的剧目中还有相当一部分是写民间传说故事的，如《织锦记》、《长城记》等，它们直接描写了贫苦农民的生活，写出了贫苦农民所受的经济和超经济的剥削以及婚姻问题上所受的压迫；写出了贫苦农民夫妻虽然十分勤劳还是无法维持生活的悲惨景象；还写出了农村中青年男女真挚、朴素的爱情，坚贞的品质和他们心灵手巧善于劳动的形象。可以使人充分感觉到，这些戏的作者是和贫苦农民心连心的。

明末清初，从崇祯元年到顺治二年（1628～1645），农民起义横扫陕、川、晋、豫、楚、湘等省，倾覆了明朝的社稷，还搅乱了清朝的天下，前后达25年之久才算平定下来。相隔不到10年，又有吴三桂、尚可喜、耿精忠等起来反清。这场战争也波及云南、贵州、湖南、广西、广东、福建、江西。可以说，清朝的天下，直到康熙中叶才安定下来。经过乾隆承平的60年，到了嘉庆年间，又有白莲教的起义，他们转战于湖北、河南、陕西、四川数省的毗连地区，此伏彼起，前后达8年之久。各种地方戏，就是在这样的时代背景之下孕育和产生出来的。这是一个乱离之世，也是一个人民群众中英雄人物辈出的时代。这时的地方戏，主要是北方的梆子和南方的皮簧，它们都和弋阳腔有着继承的关系，因此，在剧目上也继承了弋阳腔大量历史演义的题材。但因时代不同，内容上也有许多新的东西。它们反映了战争中的各种生活和人物，如瓦岗寨的人物程咬金、单雄信、秦琼等；如五代宋初的历史人物赵匡胤、郑子明、陶三春等；如杨家将故事中的人物焦赞、孟良、穆桂英、杨排风等。这些人物虽是过去历史或演义中早已有了，但

在戏曲中又加以重新塑造。这中间,有农民起义的英雄;有做了皇帝就忘记自己微贱时共患难的亲密同伴的人,如赵匡胤;有忍无可忍起而闹朝打朝的人物,如《斩黄袍》等戏中所表现的;还有些英姿飒爽的女英雄如《穆柯寨》中的穆桂英,《斩黄袍》中的陶三春。这些人物,在这个时代以前的戏曲舞台上或是不大可能见到的,或是过去虽有而从来没有具备过如此鲜明强烈的性格的。另外,还有一类写军人生活的剧本,如当了多年兵终于衣锦荣归的老行伍薛平贵和在家吃苦守候18年终于苦尽甘来的王宝钏的故事。这种题材虽然前代戏曲中也曾有过,但这时又以新的面貌出现,应当说是当时许多农民长期从军、离乡背井、思家情切的一种曲折反映。

由以上的事实看出,中国戏曲之所以能够源远流长,一脉相承而不中断,其中的一个重要原因是:进步的剧作家从一开始就是与人民群众相结合的。他们有时是人民的教师和知心朋友,人民的安慰者和鼓舞者。遇到不平的事,他们和人民一道愤怒;遇到欢乐的事,他们和人民一道高兴。他们赞扬人民中的英雄,批评人民身上的缺点,指斥那些欺压、残害人民的坏人,为一个时期的社会生活树立了公正舆论。对生活持有积极态度和进取精神的剧作家总是给观众以希望,总是鼓励人们信心百倍地生活下去。因此,中国人民热爱戏曲,他们把舞台当作公平舆论的倡导者,生活道路的指引者。清焦循在《花部农谭》中说,老百姓看了戏,回到家里之后,往往进行热烈的议论,十天半个月还不休止。广大人民从看戏中得来了许多历史知识,在评断事情的时候,往往引用戏中的人物和事件为例证。同人民群众的生活和感情紧密相连,这就是中国戏曲生命力的一个源泉。

应当指出的是,在中国戏曲的历史发展长河中,也出现过不少内容消极,思想低下的剧目。这些作品反映了人民生活中消极的一面,有的甚至是封建统治阶级的传声筒。它们宣传封建迷信,鼓吹轮回报应,对人民起麻醉作用。但随着时代的发展和人民的日益觉醒,这些作品中的落后部分逐渐被新的改编本所删除,而代之以更积极的内容。如《赛琵琶》改为《铡美案》,就越来越合理而富有斗争性。也有一些剧目,因为过于落后过时,观众拒绝接受而被时代所淘汰。

戏曲形式的不断革新

为了要表现各个不同时代的生活内容,单靠老传统、旧技巧是实现不了这个要求的,必须在旧传统的基础上创造新的表现手法,运用新的技巧。这样,戏曲的形式就需要不断革新。在中国戏曲史上,每一个时代都有新鲜表现手段增加到戏曲艺术中来。

戏曲艺术的革新,首先为了要表现新的人物,既要表现新人物,就得运用不同于前代的新的表现手段。新手段的出现,也就渐渐形成了新的行当。元杂剧之所以能蔚为大观,从金院本中脱颖而出,变成独立的大剧种,并取代了金院本的首席地位,就是因为在舞台上能够出现金院本所无力表现的许多新人物。在金院本的舞台上,只有一些喜剧和闹剧人物,他们都是市井中所常见的,如小官吏、小商人、市井妇女、酸秀才、和尚、道士、兵卒、乞丐、骗子、小偷之类。他们之间纵有各种矛盾冲突,也不是严重到足以影响许多人的生活,所以往往以调侃的姿态出现。因此,它的脚色行当总不出付净、付末、装旦的范围。但元杂剧作者所处理的题材,即社会生活矛盾,比起金院本来要复杂得多,严重得多,而且是带有社会普遍性和较强烈的政治意义的。元杂剧中所反映的贪官污吏就是一个严重的政治问题,他们不只要钱,而且草菅人命。还有元杂剧中常出现的权豪势要、“衙内”一类人物也是前所未见的,他们既横蛮凶狠,又愚顽卑劣。相应地,在这批衙内们压迫、戕害的对象中就出现了一批富有斗争精神和斗争经验的勇敢而又聪慧的妇女形象。粗看起来,这些人物也仍可以包括在以前三类脚色的范围之内,但若

真要原封不动,按金院本的路子演出,那就一定会把这些新的严酷的生活现实歪曲成闹剧了。于是元杂剧就从原来脚色体制的基础上推陈出新,创造出一套以正末和正旦为主,以唱为主的新体制来。过去宋杂剧和金院本的表演中也都有唱,但这些唱或是不占重要地位,或是和人物的塑造与表演还没有完全揉在一起,而在元杂剧中,唱却得到了重大的发展,它成了抒发主要人物感情的最重要的手段,在艺术表现力上得到了很大的加强。

取代元杂剧而兴起的明传奇,也有类似的情况。昆剧中因为出现了新鲜的题材,相应地也出现了一批舞台上的新人物。如忠臣、权奸、清官、贪官、市民起义领袖和其他形形色色的市民形象,在有些戏中,普通市民由配角变成了主角。昆剧中所表现的忠臣和清官形象,和在元杂剧中出现的清官形象是大不相同的,元杂剧里的包公还多少带有想象的成分,如在《陈州粳米》中,包公实际只是穿上官服的农民而已。元杂剧中还有一个清官张鼎,这倒是一个比较真实的形象,但他只是一个小吏。而昆剧中的忠臣、清官却是从现实生活中提炼、提高的人物,是当时舞台上所出现的光辉形象。他们可以抬着棺材到金殿上去犯颜直谏,置生死、家室、宗族于度外;或是为了给老百姓平反冤狱,甘心担着丢官罢职的风险。戏里凡写到、演到这些场面,悲壮的气氛是十分浓烈感人的。虽然从脚色方面说,依旧是“老生”(也就是元杂剧的“正末”)应工,但在表演艺术上却较之正末有了很大的发展,可以说是有很大的不同。至于奸臣,虽然在元杂剧中已出现王钦若、秦桧等形象,但专门用一个“大白脸”的行当来表现,却是以前所没有的。这行脚色虽然是从净脚脱胎出来,却又自成体系。它表面上威严庄重,骨子里却心怀诡诈,决非如净脚的一味粗犷可以表现得出来的。在昆剧中,即便是同一个丑行,这时也出现了“方巾丑”和“官衣丑”,既有温文尔雅的风度,又是胁肩谄笑的人物。

总之,由于所表现的生活和其中的人物每朝每代都有所不同,舞台上的脚色行当也就日益丰富多样,而表演的技巧也随着不断发展。这些新技巧的积累,有的出自演员为塑造人物形象而从生活中逐渐琢磨出来,如侯方域所记,一个叫马锦的演员为了演好严嵩,不惜在一个宰相家当了3年跟班,终于演好了这个人物。有的还要不断吸收各种技艺来充实戏曲原有基本功的不足。如昆剧中原来并不存在武行,也没有武生、武旦、刀马旦、开口跳这些行当,但在皮簧、梆子中却大量存在武戏,徽班中间首先把真刀真枪搬到台上来,经过一段时期的消化改造,才变成了适合舞台表演的把子功。短打也是吸收民间的武功、拳术加以改造而成的。戏曲表演艺术的不断革新,不仅是从外面吸收营养来丰富自己,就是在内部各行当之间,也互相吸收借用。如谭鑫培为了使老生的腔调婉转而富于表情,就化用其他行当的腔调。这种移借、化用的方法,其他的演员也常有使用。为了表现新人物,就要运用必要的新技巧,在这方面,戏曲演员是从不保守的。新技巧的引进和运用,又促使新行当的出现,戏曲的表演艺术也随之不断发展。

在戏曲的革新中,唱腔的变化也是一个重要方面。一个剧种的发展历史,就包含着唱腔的不断革新,剧种的兴替也和唱腔的更新有着密切关系。明朝剧评家王骥德曾经说过,戏曲的声腔三十年一变。虽然三十年说得太死,但他确是看出了戏曲发展的某种规律。由于种种原因,往往一种声腔衰落,另一种声腔起而代之。南曲兴起代替了风靡一时的北曲,就是因为时世推移,旧时的听众已为一班新听众取代的缘故。这些新听众已不习惯北方声腔,而要求适合于他们的南方声腔,于是海盐、余姚、弋阳、昆山等腔就应运而生,新的逐渐代替了旧的。而其中昆山、弋阳两腔又在竞赛之中战胜了其余两腔,形成了昆、弋两腔独步舞台的新时代。

古人说:“治世之音安以乐,其政和。乱世之音怨以怒,其政乖。亡国之音哀以思,其民困。”(《礼记·乐记》)这说出了中国音乐,也说出了中国戏曲声腔与社会政治变化的关系。戏曲声腔