

33.57-118.5

華東戲曲研究院編輯

華東戲曲 劇種介紹

第五集

036

內 容 提 要

本書收集了“山東化的山西梆子——本地梆”“談崑曲”“廬劇介紹”“越劇”“從‘餘姚腔’到‘調腔’”“福建的高甲戲”“閩南法事戲”等七篇文章，就上述各劇種的源流、演變和成長等情況作了詳細的介紹，並附上述各劇種的曲調舉例。此外，並附有“地方戲曲調查研究工作的一些體會”一文，對如何調查研究地方戲曲作了比較詳細的分析。

華東戲曲劇種介紹

第 五 集

華東戲曲研究院編輯

*

新 文 藝 出 版 社 出 版

(上海康平路一五五號)

上海市書刊出版業營業許可證出零壹壹號

光藝印刷廠印刷 新華書店上海發行所總經售

*

書 號 889

開本 850×1168 耗 1/32 印張 4 3/8 字數 109,000

一九五五年十二月第一版

一九五五年十二月第一次印刷

印數 1—1,200 定價(6)0.47 元

目 次

山東化的山西梆子——本地傩

.....	山東省文化事業管理局戲曲工作組調查 紀 根 垠 整 理	(1)
談崑曲	趙景深	(8)
廬劇介紹	辛 人	(29)
越劇	戴不凡	(41)
從“餘姚腔”到“調腔”.....	華東戲曲研究院編審室資料研究組	(45)
福建的高甲戲	福建省戲曲改進委員會調查研究組 陳 嘯 高 顧 曼 莊 執筆	(61)
閩南法事戲	福建省戲曲改進委員會調查研究組 陳 嘯 高 顧 曼 莊 執筆	(68)

附錄一：曲調舉例..... (79)

本地傩曲調

崑曲曲調

廬劇曲調

越劇曲調

調腔曲調

高甲戲曲調

法事戲曲調

附錄二：..... (127)

山東化的山西梆子——本地傚

山東省文化事業管理局戲曲工作組調查

紀根垠 整理

一 源 流

“傚”字應讀“ㄕㄠ”(找)音。過去，由於地域觀念，各地人民之間存在着一些隔閡，山東人對山西人慣稱為“山西傚”。“本地傚”即指山西梆子傳入山東後，受到當地語言的影響，起了變化，學唱者又多為本地人，所以傳出了這個名稱，即“本地的山西梆子”，羣衆或簡稱為“傚梆”。這個名稱已經沿用了很久，到現在依然保存着，尚未更改。（這種稱呼帶有歧視外省人的意味，是應該加以改正的。）

山西人到山東來經商，由來已久。我們從荷澤縣山西會館中道光十一年所立的碑碣上可以找到一些綫索：遠在清乾隆甲辰（一七八四年）以前，魯西南一帶就有了山西人“離鄉背井”、“遠服賈而通貨賄”了。經營的行業從碑碣上註明的一些看來，最多的是“典”——當舖，佔主要部分，捐助款項也最多；其他有“鹽店”、“烟店”、“染坊”……等。從這些記載中，可以看出山西人來山東貿易是有了相當悠久的歷史，並且掌握了一部分經濟力量。

據說在一百四十多年以前，這許多山西典當商人已經將他們家鄉流行的地方戲曲的各種調子，帶到了魯西南的鄆城一帶；但當時只有清唱，還沒有化裝演出。

到了光緒初年，山西遇到荒年，職業班社開始向外流動演出，於是便有一個“拾萬班”來到魯西南，在鄆城附近流動演出了一年多的時間，才返回山西。從這時候開始，這一帶已經留下山西戲的種子了。

不久，山西梆子藝人潘朝緒（藝人多尊稱為潘師爺，綽號“大閨女”）便來到了雙廟——在鄆城與南旺之間——正式收徒傳藝，於是雙廟、鄆官屯一帶，便成了“傚梆”的發源地。首先成立的班社名為“義盛班”。

山西省流行的地方戲：主要的是中路梆子（即現在通稱的“晉劇”）、南路梆子（蒲劇）、上黨宮調，另有北路梆子，現已與中路梆子融合為一。而傳入山東來的，是上黨宮調的支流。因為現在不少老藝人還提到從前曾經沿用“宮調”的名稱，並說是從潞安州傳來，或稱“潞安宮調”（今山西長治縣，清時為潞安府治，即古上黨郡）。又稱“澤州調”，澤州即今晉城，與潞安鄰近，也應該是“上黨宮調”活動的主要地區。杜穎陶先生曾談：“上黨戲”包括徽調、梆子、卷戲……等組成部分，而荷澤人民劇社二組（本地傚）老藝人王新鼎談：“聽老師傅們講過，早期在山西活動演出時，能兼唱梆子及皮黃者，稱為‘五套俱全’（即指“崑”“梆”“囉”“卷”“黃”五種戲而言）。只能唱梆子者，稱為‘一把揪’或‘缺門’；傳到山東以後，仍經常演唱老西皮二黃，如天水關、沙陀國（淨扮李克用）、坐宮、斬鄭文、罵曹、黑風帕……等，唱時用胡琴伴奏。”從他這種說法看來，本地傚和山西的上黨宮調，還是相當接近的。

“義盛班”以後分成了三個小班，經常在魯西南流動演出。到了距今二、三十年以前，又從大名以西過來一部分演員，他們原先會唱山西梆子戲，來到這裏以後，很快地便和當地演員打成一片了，像徐龍鏹子、銅花盃、海棠關等劇，就是那個時期傳過來的。由於不斷地吸收新的成員，不但擴大並充實了原有班社的陣容，同時也豐富了劇目和提高了表演藝術水平。

最初還保留一部分山西方言，後來逐漸被本地語言所代替。“唱”與“白”的尾音，過去都帶個“咦”字（紅臉為“啊”字），歷年來也起了一些變化，“白”中的“咦”字已經去掉一部分了。

其活動地區，是以魯西南為中心，特別是鄆城、鄆城、梁山、荷澤、定陶等縣，更是它的根據地。往東到嘉祥、鉅野（還會到過濟寧，但羣衆聽不習慣）；南到曹縣、定陶、及隴海路以北之吳屯等地；往

西到河南省的長垣、考城、東明、內黃；北到黃河以北的朝城、觀城、范縣、壽張、陽穀、以及濮陽、彰德、衛輝、大名、成安一帶。現存的民間職業劇團有：荷澤人民劇社二組、鄆城縣文娛劇社、梁山縣大衆劇團等，也經常在這個範圍內活動。

二 劇 目

“本地傩”的劇目並不是很豐富的，傳統劇目不過六、七十齣，現在經常上演的也不過四十齣。基本劇目通稱爲“老八本”，如“彩仙橋”（“秦英征西”）、“天波樓”（“謝金吾私拆天波樓”）、“訪四川”、“八仙關”、“蝴蝶盃”、“紅石關”、“代州願”、“金玉鎖”……等，能連演三場或兩場。這些劇目幾乎全是歷史故事：取材於三國演義的有“荐諸葛”、“曹丕射鹿”、“連環計”……等；取材於楊家將演義的有“天波樓”、“董家嶺”等；取材於梁山泊故事的有“坐北樓”、“時遷打鐵”等。另外，也有一些民間傳說故事，如“五花馬”（即“綉繡記”）、“方公子投親”（即“珍珠塔”）；以及一部分神話戲，如“桃山洞”、“無底洞”、“雷峯塔”……等。其中“桃山洞”一劇，與梨園集成中所刊載的“桃花洞”（懷邑王賀成校刊），基本相同，在山東省的其他地方戲中，這個劇目已不多見。小鬧劇不多，只有“打城隍”、“頂磚”、“晒鞋”、“求妻”等幾齣，其中“求妻”一劇，描寫了一個貧苦的勞動人民，無力娶妻，他盼望着能够尋找到一個如意的妻子，結果便有一位仙女下凡，不嫌他貧寒，願意嫁給他，成爲一對美滿的夫妻。這裏面含有不少勞動人民天真的幻想，是一齣饒有風趣的小喜劇。別的劇目，如“天波樓”、“徐龍鏹子”、“狄青借衣”……等，也都具有一定的人民性。這許多劇目，到處都受到羣衆的歡迎。

此外，還有一批較大的“本戲”，如：“綠牡丹”、“赤風劍”、“迎風劍”等。近年來又排演了一些新編歷史劇以及反映現代生活的新戲。尤以荷澤人民劇社二組演出的“小二黑結婚”，在農村中，受到很熱烈的歡迎，起了相當大的宣傳教育作用。

“本地傩”的傳統劇目有：

天波樓、亞郎關、海棠關、訪四川、彩仙橋（秦英征西）、審法司、

方公子投親(珍珠塔)、代州觀景(代州願)、紅石關、蝴蝶盃、對金刀、小過山、出岐山(曹丕射鹿)、荐諸葛、三節義(對羅裙)、雲台山、迎風劍、赤風劍、徐龍劍子、殺路、連環計、董家嶺、大金川、綠牡丹、桃山洞、無底洞、三山關、雙掛印(穆桂英挂帥)、殺寺、狄青借衣、頂磚、雷峯塔、麒麟台、三教堂、青石嶺、銅花盃、坐北樓(烏龍院)、金玉鎖、求妻、送京娘(倒送)、晒鞋、打城隍、金水河、斬韓信、張萬倉要飯、大烟鬼遊陰、臨潼山、萬曆封神、訪山東(劉國太)、三開腔、李八件鬧店、轉向壺、八仙關(火燒余洪後部)、背蓆桶、五花馬(綉繡記)、三疑計、馬方困城、雙絨花、雙別窰、時遷打鐵。(以上爲梆子)

天水關、取巴州、沙陀國、黑風帕、翠屏山、梅龍鎮、桑園會、坐宮、斬鄭文、李密投唐、罵曹、打漁殺家。(以上爲皮黃)

共計七十二齣，其中皮黃部分，久已不演唱了。

它的劇本有一個特點，就是韻脚仍保持了山西方言的特色在一段唱詞中“天仙”與“蒼桑”可以混用。如“狄青借衣”中狄姐的一段唱詞：

門前車馬鬧嚷嚷，衆鄉親來慶賀奴的才郎。
頭上青絲挽水髻，鬢邊斜插白玉簪，
南京官粉淨了面，蘇州胭脂點唇尖，
身穿織綾紅大襖，八幅羅裙繫腰間，
往前走着回頭看，隨跟梅香二丫環。
邁動金蓮二堂上，八幅羅裙響叮嚕。

其他劇種的演員如“山東梆子”、“河南梆子”等唱起來會感到彆扭，但是他們唱起來却很自然，因爲已經習慣了。

三 音 樂

“本地調”所用的曲調，有以下幾種：

二八板(分緊二八、慢二八)、流水、慢板、大花腔(四十八槓，現已不用)、小花腔、倒反撥子(多半轉垛子板)、緊反撥、垛子板、小栽板、大栽二犯、武二犯、一串鈴、靠山吼、三步歌、娃娃調。

以“坐北樓”一劇用的腔調最多，除去“靠山吼”、“一串鈴”等幾個調子以外，幾乎全都包括在內。“靠山吼”用於“紅石關”、“馬方困城”等劇中。

唱腔不論生或旦角，都用本嗓。只有每句尾音的“嘆”或“啊”字，才用假嗓翻高拖腔。

近年來，由於和山東梆子（高調梆子）幾乎在同一個區域內活動，所以不少演員受了山東梆子的影響，個別的演員（特別是女演員）經常將山東梆子的腔調，加在裏面了。

最初用的絃樂器爲頭把、二把、三把。都是自己製作的。

頭把——又名鋸琴。用的絃是以羊腸製成之皮絃；椿木製筒，可以前粗後細（也可以前細後粗），用梧桐板蒙之。弓子係用一寸左右寬的竹批子製成，上繫一絡粗馬尾。桿短，千斤與筒子之間的距離較近，碼子的位置也在梧桐板之頂端，拉奏時手指上並帶用鐵套，所以發音甚尖。與山東梆子之二絃，萊蕪梆子之提琴，東路梆子之胡琴，平調之二絃等，形式相似。

二把——式樣與鋸琴相同，也用皮絃，筒子前後一樣粗細。弓子與頭把同。

三把——類似呼呼。幹長，似墜琴桿。外絃用絲絃，裏絃用皮絃。弓子係用圓竹桿繫馬尾製成。

定絃：頭把的外絃爲“工”（3）、裏絃爲“五”（6）；二把的外絃爲“五”（6）、裏絃爲“工”（3）；三把的外絃爲“上”（1）、裏絃爲“六”（5）。這三種樂器現在都已經不用了。目前的主要樂器爲“甕子”（外絃爲“尺”（2）、裏絃爲“六”（5）），切瓢是近十幾年才加上的；最近又加上三絃、低胡、笛子等當作伴奏樂器。有時偶用胡琴代替頭把。

絃樂曲牌有：拜堂令子、大金錢、十番子、五馬開門、大救駕、門鶴鶉、狗撕鬩、噴吶皮、尾聲。

打擊樂器與山東梆子等劇種基本相同，鑼鼓點有其獨特的一套。

四 角色及表演

角色的分工，由於過去班社內成員有限（最早僅十六、七個演員即可演唱），所以劃分也不是很嚴的。據老藝人們談：過去“丑”行根本不單獨成立，只要其他角色有空閑，就負責扮演。如果唱的是以紅臉黑臉爲主角的劇目，那麼唱小旦及老旦的就要扮家院或打把子（即跑龍套）。比較正規的分工，還是在近幾年才開始的。

普通分爲以下幾行：

大紅臉——即劇中的中年以上的男主角，相當於京劇中的“老生”，如“臨潼山”之李淵、“天波樓”之楊景……等。

二紅臉——或稱老外，即劇中次要的男角。

三紅臉——專扮家院等角色。有時在開正戲前的“表頭場”，也由他們來擔任，如“訪四川”之邵榮方，“一本天波樓”之呼延贊……等，來簡單概括地將劇中人物的經歷予以介紹，然後轉入正戲（其作用與傳奇中的“副末開場”相似，但係扮演與劇中人有關的人物，在山東其他地方戲如柳子戲、萊蕪梆子、東路梆子、茂腔、柳腔……等劇種中，也有這樣的演法）。

大花臉——或稱黑臉。演“徐龍鏹子”之徐龍、“轉向壺”之包拯等角色。另有“白臉”，演董卓、謝金吾、曹丕等，有時由大花臉兼演，不單設一行。

二花臉——即武二花，如“臨潼山”之楊廣、“彩仙橋”之展龍等，均由二花臉應工。

青衫子——即青衣，如“彩仙橋”中秦英之母、“蝴蝶盃”之田夫人等。

紅衫子——相當於其他劇種中之“花旦”。演“坐北樓”之閻婆惜、“借衣”之狄姐等。

二小旦——多演閨門旦，如“桃山洞”之張三姐、“蝴蝶盃”之胡鳳蓮等。

老旦——即一般的老年婦人，如“鏹子”中之徐母等。

小生——文武兼演。文的如“殺路”之段雲魁、“方公子投親”之

方卿等；武的如“翠屏山”之石秀等。

過去，比較著名的演員，有樊五扎（青衣）、珍珠簾（小旦）、范子瑞（紅臉）、樊欣田（武生兼紅臉）、吳德仲（花臉）、梁玉如（紅衫子）等。

近年來，比較出色的演員有桂相連（青衫子兼小旦）、梁保興（花臉）、劉富貴（小生）、趙鳳來（紅臉）等。

“本地儂”的表演，雖然還很簡單，可是有許多獨特的處理手法，如“桃山洞”劇中，鬧洞時楊天佑與張三姐之對拉；楊、張與蘇氏、楊興等四人之互相扯拉；以及“雲台山”中四人之亮相等，都是它獨有的表演，架式都很美化，也能襯托出劇中人物的性格，可見它在表演藝術方面，還是有一定的基礎及特點的。過去他們經常演出“帶彩”的戲，如當場開鋼、三開膛等，在農村中曾受到一部分羣衆的歡迎，這些恐怖的舞台形象現在基本上已澄清了。

近幾年來又受山東梆子的影響，一般的身段及武打也逐漸向山東梆子看齊了。

談 崑 曲

趙 景 深

一 淵源和發展

我國戲劇從北宋宣和年間到南宋，在這整整一百六十年期間（一一一九——一二七九），北方先後是金、元兩朝的統治地區；所以在戲劇發展的初期形態上，就已經有了南、北兩大系統的區別：這就是初期南方的戲文和北方的雜劇。（戲文又叫做南戲。雜劇是以北方曲辭爲主的戲劇，和宋時所謂“雜劇”不同。）

所謂戲劇正式形成是說這種演出劇本，已經兼備歌、舞、劇三者並有代言體的劇本。元人雜劇所流傳的劇本還不少，宋、元的南戲則流傳下來的已很少。但從現存的戲劇資料中可以看出，在元時的戲劇演出中，除雜劇外，南戲也還佔有一定地位。

元末高明的“琵琶記”、和較前（或同時）的另一本南戲“拜月亭”（“幽閨記”）的成功都是巨大的，在故事、結構和文學語言三方面都很動人；這兩本南戲的產生，的確使整個的劇壇受到了不少的影響。

“拜月亭”劇是明人戲劇習語“‘荆’、‘劉’、‘拜’、‘殺’”中的一本，其他三劇就是“荆釵記”、“劉智遠白兔記”以及“殺狗記”。這四劇的作者和創作時代都不能確知：“荆釵記”雖有柯丹邱或李景雲改編二說（這兩個人都是元末明初時人）較爲可信，但他倆也只是“改編”者，並不是創作者；“拜月亭”傳爲元人施惠作，也不能使人相信；“白兔記”的作者根本無可考；“殺狗記”傳爲明初徐啞所作，也可置疑。總之，這四種作品是元人所舊編的劇本則大致不差。此外，宋、元以來的尚存的南戲則有“張協狀元”、“宦門子弟”、“小孫

屠”、“牧羊記”、“破窖記”、“趙氏孤兒”……等，不再一一說明。至於零齣的舊戲，散見於選本或曲本中者較多。

以上我們說明了元代的戲劇是南、北二支都流行演出的，可是到了明初，就漸漸有了改變的趨向。這種改變的趨向是：雖然在元初的時期，北曲雜劇的勢力較大，但自元中葉後，南戲已經發展；元末的南戲有更大的成就，北曲雜劇已有了衰退的景象。這樣，進入明初不久，南戲就完全佔了優勢的地位。而早在元末就已經出現了南、北腔調相互吸收的現象，其他像角色的分配，劇情本事的摹倣，彼此間也互有影響。由此，到了明代中葉（約一四五〇——一五二〇），就形成了“傳奇”的體裁。傳奇基本上是繼承了南戲的傳統的，但也保存了北曲雜劇的部分面目。傳奇的體裁，趨於定型以後，又產生了傳奇的駢儷派劇本，如邵璨的“香囊記”、鄭若庸的“玉玦記”、張鳳翼的“紅拂記”、梅鼎祚的“玉合記”、屠隆的“曇花記”等；但是，這一類作品的價值是比較小的。

上面已簡略地述及宋、元以來南戲和北雜劇的發展以及傳奇的產生。其次，我們也必須說到當時唱腔的流行情況。

元人南戲和北雜劇的唱腔，今天我們已很難找到具體的說明。不過，我們知道，由於地區、語言等條件的不同，同一劇本在各地的演出就漸漸地形成了各成系統的腔調。在明代中葉，“崑腔”未普遍盛行的時期，據記載所及，有海鹽腔、弋陽腔、餘姚腔、青陽腔、四平腔、太平腔……諸種，尤以海鹽腔的時期為較早。到嘉靖末期（一五五〇年左右），徐文長所作的“南詞敘錄”上說：

今唱家稱弋陽腔：則出於江西，兩京（指南京、北京）、湖南、閩、廣用之。稱餘姚腔者，出於會稽，常（常州）、潤（鎮江）、池（貴池）、太（太為太平，即今當塗）、揚（揚州）、徐（徐州）用之。稱海鹽腔者，嘉（嘉興）、湖（湖州）、溫（溫州）、台（台州）用之。惟崑山腔止行於吳中。

可知那時的崑腔，其勢力是很薄弱的；它遠不能同弋陽腔、餘姚腔等種腔調相比。但是在嘉靖以後，由於崑腔的改革和創造，促進了這一劇種的蓬勃發展。這種改革和創造的兩位首要的代表人物就是魏良輔和梁辰魚。

魏良輔別號尚泉，崑山人。寄居太倉。（一說原爲江西籍而移住崑山者）他曾以十年功夫竭盡全力研討音調的旋律和發音的準確；這樣，他就把南曲改革成爲一種新腔，當時叫做“水磨調”，這名稱就象徵着細膩、婉轉和柔和。此調創作成功後，深得戲曲家的權威人物袁髯、尤駝等人稱道。不久，學習“水磨調”的人就漸漸地增多了。

“水磨調”興起後，就確立了現今所稱爲“崑腔”的基本音調。其實，從上面所引錄的一段“南詞叙錄”以及和嘉靖初期祝允明所作的“猥談”看來，“崑腔”的名稱原先已有存在的可能；它正像餘姚腔、海鹽腔……等以發源的地區作爲名稱一樣，崑腔就是崑山腔，不過在魏良輔的改革創造後，進一步發展了腔調的動人的聲音罷了！

據現今研究的結果，“水磨調”之所以盛行，主要有兩個優點：第一，在“水磨調”以前，其他的許多腔調，大致是平直呆板，缺少抑揚頓挫的成分；“水磨調”却以婉轉、細膩的情調爲顯著的特色。第二，在“水磨調”以前，許多腔調在樂器伴奏上也不够完整。有的唱腔且無樂器伴奏，只是乾唱；有的唱腔有簡單的伴奏樂器，但是不一定能襯托氣氛，也遠不能跟“水磨調”的採用多種樂器伴奏的情況相比。

梁辰魚字伯龍，崑山人。他的生卒年代約和魏良輔相差不遠，是一位有才能的劇作家。當“水磨調”開始盛行的初期，他就參加到崑山腔的陣營中去。那時，他一方面學習新腔，研究音樂的發音原理，一方面更從元人的劇作家所創作的許多優秀的劇作中去吸取它們的創作方法。由於這些方面的努力學習，創作了他的“浣紗記”，使這個劇本的各方面都能完全適合崑腔的特點而加以發揮。在這個劇本演出時，又得到笛、琵琶、絃子等樂器的名手合作獲得了很大的成功。這樣，就更穩固了崑腔的基礎。這是崑腔的勃興時代，約在明朝的嘉靖到萬曆初年。

萬曆（一五七三——一六二〇）以後，崑劇就漸次流行。初時的發展範圍是江、浙兩省，繼而沿長江流域發展，向北就到山東、河北

等地。我這裏所謂“崑劇”，就是指用崑腔的唱腔，（主要是承繼了南戲的系統，但也有北曲的改製部分）來演出的戲劇。

自從梁辰魚的“浣紗記”在演出上得到成功後，在萬曆時繼起的兩位戲劇家——湯顯祖和沈璟——又使崑劇得到進一步的發展。

湯顯祖字義仍，號若士，江西臨川人。生於嘉靖二十九年，萬曆四十五年卒，年六十八（一五五〇——一六一七）。他壯年期間，是業餘的戲劇愛好者，且有初期的創作“紫簫記”和“紫釵記”，以及最有名的“還魂記”（“牡丹亭”）。後因對當時的統治者不滿，被劾而居鄉。晚年就一直居住在玉茗堂約二十年，專心於戲曲的創作，又接連創作了“南柯記”和“邯鄲記”兩個劇本，後人因為他住的地方名叫玉茗堂，合稱“紫簫記”以外的四種為玉茗堂四劇；又因為他是臨川人，這四劇又稱為“臨川四夢”。其中尤以“牡丹亭”一劇擁有廣大的讀者。

總的說來，湯顯祖所創作的劇本有兩大優點：其一，描寫人物個性的突出和劇本結構的完整。其二，他接受了元、明以來著名劇作家在戲劇創作上的豐富而活潑的語言，並加以提煉。由於湯顯祖劇作所起的巨大影響，尤其是“牡丹亭”的創作，使得在他以後的劇作家都向他學習或摹倣“臨川四夢”而進行寫作。

同湯顯祖相先後的劇作家吳江人沈璟，却有他另一方面的基本創作方法。沈璟所創作的劇本共有十七種，現存“義俠記”、“紅蕖記”、“埋劍記”、“桃符記”、“博笑記”、“雙魚記”、“墜釵記”七種，以“義俠記”（描寫“水滸”英雄武松的事跡）為最著名。和湯顯祖一樣，也是畢生致力於戲曲創作而有巨大成就的。他在創作上的主張是：文字必須通俗化，音調必須順適合律。這些要素的確是值得注意的，但是忽略劇本的結構和人物的創造，却使他自己的作品有了頗大的缺陷。此外，他所整編的“南九宮十三調曲譜”却是一部很有價值的書。這部書採錄了宋、元以來南戲的各支曲牌的組織大概面目，並說明了曲牌的應用規律及音調的所以諸適的理由；從此以後，劇作家和作曲家都有了一部研究南曲音樂的經典著作。由於他

在戲曲創作上堅持他的創作方法的結果，加上擁護他的許多劇作家，自然地形成了中國戲曲史上著名的“吳江派”。

從湯、沈稍後的作家呂天成的“曲品”所指爲新傳奇的名目看來，在萬曆前後崑劇的作者（七十七人）約一百五十餘本的創作中，極大多數的作品都是受了崑腔勃興的影響而寫作的崑劇，而湯、沈二人則是其中的領導人物。

由魏良輔和梁伯龍的先導到湯顯祖和沈璟的努力結果，崑劇到萬曆後期就進入了極盛的時代，作品的豐富以及演出的頻繁，無論在哪一方面都有它燦爛的光輝。在明末的劇作家中，我們還要介紹的是：李玉、馮夢龍和李漁。

李玉創作的劇本爲數很多（約三十四劇），其中尤以“一捧雪”、“人獸關”、“永團圓”、“占花魁”爲著名，合稱作“一人永占”。不論在文字、音律、排場以及劇本內容上都很生動。馮夢龍是明末一位極重要的民間文藝愛好者和提倡者，除所編集的“三言”是我國小說史上有代表性的作品外，他如收集民間的山歌、俗語，也有不少的功效。他在戲曲上的造就不在創作，雖然也有些劇本，但遠不如他所改編前人的劇本以適應舞台要求的意義來得大。改編的劇本可以查得出的約有“新灌園”、“楚江情”、“精忠旗”……等十種左右。

在許多劇作家中，有自編、自導的能力的，最著名的人物是李漁。他除創作十多種劇本外，也往往配合劇團的演出需要去改動前人的作品。從任何一個角度來看，他在演出實踐上的經驗是十分值得研究的。

清初的傳奇作家還很多，大體上他們的作風和明末相同；不過由於滿清的入關，也產生了些有濃厚民族意識的劇本，如吳偉業、王船山、鄒式金的劇作是。可是這些創作大多是不熟悉舞台藝術的文士的感慨，往往有很多地方不適合舞台演出。到康熙中葉時南洪、北孔的“長生殿”和“桃花扇”才又替趨向沒落的崑劇帶來了新的生命。

所謂“南洪、北孔”，就是杭州的洪昇和曲阜的孔尚任。洪昇字昉思，號稗畦居士。創作的劇本計七種，以“長生殿”爲最著名。至

於孔尚任的“桃花扇”，相當具體地反映了明末的史實，而且以悲劇收尾，這在傳奇的本事結構上是極少的現象，再加以作者洗鍊的文學語言，強烈的愛國主義精神，因此得到了高度的成就。正因為把這樣強烈的民族思想反映到戲劇中去的緣故，在清代“桃花扇”便受到統治者的迫害，而沒有能廣泛的演出。

乾隆初年，統治者爲了裝飾他們的“太平盛世”，命當時的一般士人作了一大批的供奉劇，崑劇於是被正式選入宮去。當然崑劇進宮以後，就完全失却了它原有的朝氣，變成統治者的御用工具。只有在羣衆中演出的班子，還保持着和人民的密切的聯系。

儘管是統治者的愛好，文人墨客的捧場，但是這些終究挽回不了崑劇的頹勢。到了乾隆末年，被稱爲“雅”部的崑劇就被“花”部諸劇種相繼取而代之。這裏的原因較複雜，但其中最主要的有下列兩點：

（一）我們在前面已經說過，差不多在“傳奇”形成的同時，就產生了文士的駢儷派劇本；以後由於在崑劇的發展過程中，還有許多的作家都假冒風雅地去創作，形成了“文士”作劇的風氣，因而大多數的崑劇劇本顯出了生活內容空虛，思想貧乏，堆砌詞藻的通病。特別是堆砌詞藻的結果，使作品的語言僵化，直接影響了戲劇演出時觀衆的感受。

（二）由於保守意識的存在，在乾隆末年各地地方劇種相繼興起時，崑劇的戲班像慶寧、迎福、彩華、金玉等還想恢復崑劇的原來優勢，而不肯向別的劇種去學習、吸收，事實上，崑劇自己却仍停留在明代以來的藝術水平上，而無大改進。

那時所稱的“花”部是和崑劇相對的諸劇種的總稱。主要包括有：京腔、梆子腔、勾腔、西秦腔、二黃腔……等。這些新興的劇種都吸取崑腔在表演藝術上的許多優點來豐富、提高自己。這樣，就使得自尊自大的崑劇的沒落趨勢，更快地發展了。

到嘉慶初年，在北京的劇壇上，著名的四大徽班——四喜、三慶、和春、春臺——也吸收了崑劇的大部分演出劇目，唯一能保留純粹崑劇演出的班社集秀班，在支撐了一個時期以後，也終於在道光

年間解散了。

崑劇在北京和其他地區先後趨向於沒落。在轟轟烈烈的太平天国革命後，僅有崑腔的發始地——蘇州附近地區有崑劇的經常的演出了。這些崑劇劇團的演出，在光緒初年有大章、大雅、全福、鴻福等班，其中以全福班的演出時期為最久。

全福班解體後，當時社會上一般愛好崑劇的人，籌資組織了一個“崑曲傳習所”，聘請了一輩全福班的老藝人作為教師來教練崑劇的表演藝術。其後崑曲傳習所的學員們在演出時，先後曾用過新樂府和仙霓社這兩個名稱。

在全福班和崑曲傳習所的同一時期中，北方也先後有小恩榮科班、益和班以及安慶班的演出。這些班子的上演劇目，除有崑劇外，也有許多高腔的戲，因為高腔的腔調和明時的弋陽腔有直接的關係，所以，後來就稱呼這些劇班為“崑弋班”。

總結上面所述的崑劇的歷史，我們可得到如下的概念：

(一)自從傳奇的產生，在接受南戲和北雜劇的遺產上是有極大貢獻的。但同時既出現了駢儷派的劇本，却替以後崑劇的發展提供了一個不利的條件。

(二)崑腔的勃興時代最大的收穫是新的唱腔的改革成功和注意樂器的伴奏，同時在舞台藝術上也奠定了一個基礎。

(三)崑劇的極盛時代不論在劇本創作上，音樂曲調改革的成就上以及演出的各方面都達到了最高峯，這時崑劇在形式上則完全定型化了。

(四)崑劇的餘勢時期雖然有“長生殿”和“桃花扇”的出現，但一般地說，趨向於排場呆板，詞藻堆砌，不求內容的充實，因此逐漸趨於衰亡。

(五)新興的“花”部諸劇的發展代替並吸取了古老的崑劇，到仙霓社和崑弋社解散，崑劇的經常演出就宣告終止。

二 角色和劇目

崑劇的上演，因為繼承了宋、元以來北曲、南曲的唱腔和表演