

湖南戏曲史稿

● 龙 华 著

湖南大学出版社

序 言

湖南的戏曲艺术有着悠久的历史 and 广泛的群众基础，剧种之多、声腔之盛、作家之众，在全国戏曲艺术中占有重要的位置。湖南戏曲又是很有艺术特色的，地方剧种如湘剧、祁剧、辰河戏、湘昆和湖南花鼓戏等，富有浓郁的地方特色；传统剧目如湘剧《琵琶记》、祁剧《闹严府》、武陵戏《祭头巾》、湘昆《醉打山门》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》等，带有湖湘的乡土气息；就是新创作的《打铜锣》、《补锅》等，也以其独特的艺术色彩为全国人民所喜闻乐见。

这样丰富多彩的湖南戏曲艺术，长久以来未能作深入地研究，尤其是湖南戏曲史的研究，很少有人作专门性的探讨。龙华同志长期孜孜不倦地收集湖南地方戏曲的资料，进行坚持不懈的探索，经过漫长的岁月，终于写成学术专著《湖南戏曲史稿》，这在湖南戏曲界应是一件值得称道的大事，不能不说是一项填补空缺的艺术工程，作者的筚路蓝缕、开拓创新之功是应该得到人们的钦敬的。

《湖南戏曲史稿》比较全面系统的论述了湖南地方戏曲的历史发展，包括了湖南戏曲的历史沿革，湖南的戏曲作家及作品，湖南的戏曲声腔，这是戏曲史研究的主要问题。作者以戏曲历史发展为线索，分析戏曲作家与阐述戏曲声腔并重，全书史论结合，既有丰富翔实的史料，又有深入充分的

分析，这在戏曲史写作体例上是有所突破的。

湖南戏曲的历史渊源可以溯源于春秋战国时代的楚文化。中国戏曲史上争论不休的起源与发展问题，几个重要的史实恰好大都出之于楚国。著名的屈原《九歌》，《史记》记载的“优孟衣冠”就是如此。楚地的民间歌舞和俳优扮演人物可以看作是湖南戏曲的本源的。《湖南戏曲史稿》运用大量的戏曲史料，阐明了湖南戏曲的起源与发展问题。作者从绚丽多彩的楚文化中探求出湖南戏曲的历史渊源，立论和论述我看是可以成立的。至于湖南戏曲的历史分期，只能依据现有史料加以科学的划分。宋杂剧、金院本、南戏等，暂时无文献资料可征，不必勉强的去凑合。元杂剧在湖南有过频繁的演出活动，夏伯和的《青楼集》记述颇多，这是可以相信的。明代以降，始见湖南的戏曲作家的创作和弋阳腔、青阳腔、昆腔的演唱。清代以来，弹腔传入，花鼓调兴起。近代以后，湖南戏曲有了新的发展。从杂剧、传奇到地方戏，这一条发展线索是清晰可见的，《湖南戏曲史稿》的分期论述是能够说明湖南戏曲的发展状况的。

湖南的戏曲作家较为晚出，但自明代以来，作家不断涌现，影响也较深广。许潮是明代杂剧作家的代表，杨恩寿的理论与创作在近代戏曲中是有所建树的。现代戏剧大家田汉和欧阳予倩，在中国戏曲史上有过光彩夺目的艺术成就。这些应该是湖南戏曲史的重要内容。完全将戏曲史写成戏曲作家作品史是不全面的，反过来，忽视戏剧作家在戏剧史上的地位和作用，也是一种缺陷。戏剧作家在戏剧史上的位置是确定了的，是无法抹煞的。《湖南戏曲史稿》详尽地论述了许潮、黄周星、王夫之、张九铨、张声玠、杨恩寿、陈天华的

生平和创作，可以视为本书的一大成就，这些作家有许多还是第一次论及，所以特别值得重视。田汉、欧阳予倩是两位戏剧大家，因这本书仅记述到近代戏曲作家，故这两位戏剧家无法列入。有些作家如王夫之、陈天华的主要成就并不在戏曲创作方面，但从广义来说，这些思想家或革命家既然写出了戏曲作品，就可以在戏曲史上占有一席之地，不然也是一种疏漏。遗憾的是，有些戏曲作家如龙膺、朱景英、陈时泌等，因史料缺乏，未能专章论述，是很可惜的。

湖南的戏曲声腔也是多种多样的，除了梆子腔外，其它各类各式的戏曲声腔大抵都已具备。（顾彩《客美纪游》记载湘北曾演出梆子腔，吴长元《燕兰小谱》记载刘凤官演出的《三英记》有可能是梆子腔剧目，可惜证据不足，湖南流行过梆子腔一说尚待考察。）《湖南戏曲史稿》详尽地阐述了湖南的高腔、昆腔、弹腔和花鼓调的来源、发展和演变过程，这在湖南声腔史研究上有重大突破。因为作者在体例上有意使戏曲作家与戏曲声腔并重，因此在篇幅上两者几乎相等，这表明作者是重视声腔史研究的。尤其是在湖南高腔、昆腔和花鼓调的研究中颇见功力，作者历年来查阅了大量的地方志和诗文集，依据翔实的史料作出准确的判断，并在历史分期中说明了各种戏曲声腔的发展状况。湖南戏曲声腔的来源与发展的这个问题得到解决，那么，湖南的剧种史的研究工作就顺利多了，湘剧、祁剧、辰河戏的高腔、昆腔、弹腔，湘昆中的昆腔，花鼓调的兴起等重大问题，可以从湖南声腔史研究中得到可靠的论证。

我原在省文化局工作多年，接触过很多的戏剧工作者，也参加湖南花鼓戏《打铜锣》、《补锅》等剧创作的组织工

作。我了解湖南戏曲界和戏曲爱好者，很久以来，就想全面深入地了解湖南戏曲的历史发展情况，遗憾的是这方面的著述太少。龙华同志自1961年以来，立志写一本《湖南戏曲史稿》，他翻阅史料、调查访问、撰写论文，在艰难的条件下毫不气馁，刻苦钻研，连续不断地发表有关湖南戏曲史方面的学术论文，取得可喜的科研成果。最后分章立节，完成《湖南戏曲史稿》这样的专著，这种踏实苦干的科学态度是可贵的，也是时代和人民所需要的。希望作者更进一步，取得更多更好的科研成就。

1983年李昌敏同志出版《湖南木偶戏》，嘱我写过序言。龙华同志是我的老同事，我们经常在一起讨论湖南的戏剧问题，平时也很了解他的为人和治学精神，当他嘱我写序时，就很乐意地接受了。我虽然不善于作序，但由于热爱湖南戏曲事业，也熟悉作者的科研成就，于是说了上面一些话，是为序。

胡代炜

1988年6月于长沙

目 录

序 言	胡代炜	1
第一章 湖南戏曲的历史发展		1
第一节 湖南戏曲的历史渊源		1
第二节 明代湖南戏曲的兴起		8
第三节 清初至清中叶湖南戏曲的繁荣		12
第四节 近代湖南戏曲的发展		20
第二章 许潮及其杂剧合集《泰和记》		31
第一节 许潮的生平事迹考略		31
第二节 杂剧合集《泰和记》是杂剧体制的创格		33
第三节 《兰亭会》与《写风情》		36
第四节 《公孙丑东郭息忿争》的讽刺意义		40
第三章 黄周星及其《人天乐》传奇		46
第一节 黄周星生平事迹考辨		46
第二节 《人天乐》的思想意义		56
第三节 《人天乐》表现的社会理想		62
第四节 黄周星的曲论与剧作的特色		67
第四章 王夫之的杂剧《龙舟会》		75
第一节 王夫之的经历与创作思想		75

第二节	《龙舟会》与《谢小娥传》	79
第三节	《龙舟会》的艺术成就	85
第五章	张九铨与《六如亭》传奇	93
第一节	张九铨的生平与思想	93
第二节	《六如亭》的写作意向与作者的戏剧观点	98
第三节	《六如亭》的思想与艺术	101
第四节	《六如亭》表现的佛道观念	108
第六章	张声玠和《玉田春水轩杂出》	116
第一节	张声玠的生平事略	116
第二节	《琴别》《画隐》与《看真》《游山》	122
第三节	《讯粉》《寿甫》与《碎胡琴》《题肆》	128
第四节	单折杂剧与《玉田春水轩杂出》的特色	132
第七章	杨恩寿的戏曲理论与戏曲创作	143
第一节	杨恩寿的生平与思想	143
第二节	杨恩寿的戏曲理论	149
第三节	《鸳鸯带》与《姽婳封》	155
第四节	《理灵坡》与《桂枝香》	160
第五节	《桃花源》《麻滩驿》与《再来人》	165
第八章	陈天华与《黄帝魂》杂剧	179
第一节	陈天华的生平和思想	179
第二节	《黄帝魂》的政治思想倾向	182
第三节	晚清戏曲与《黄帝魂》的创作特色	186
第九章	历史悠久的高腔	191
第一节	弋阳腔传入湖南	191

第二节	明中叶以后湖南流行的弋阳腔与青阳腔.....	197
第三节	湖南高腔的群众性与地方化.....	201
第四节	湖南高腔的连台本戏.....	207
第十章	富有地方特色的昆腔.....	216
第一节	昆山腔传入湖南.....	216
第二节	清代前期的湖南昆腔.....	220
第三节	清中叶以后的湖南昆腔.....	226
第四节	桂阳昆曲的兴盛.....	231
第十一章	影响深广的弹腔.....	240
第一节	湖南弹腔的兴起.....	240
第二节	湖南弹腔的发展.....	244
第三节	湖南地方大戏剧种中的弹腔戏.....	248
第十二章	丰富多彩的花鼓调.....	257
第一节	湖南地花鼓与花鼓戏的历史演变.....	257
一、	湖南的歌舞形式——地花鼓.....	257
二、	从地花鼓到花鼓戏.....	261
三、	湖南花鼓戏的沿革.....	269
四、	湖南花鼓戏班的发展.....	274
五、	湖南花鼓戏曲调的来源.....	283
第二节	湖南花鼓戏传统剧目的总目及分期.....	292
一、	湖南花鼓戏传统剧目总说.....	292
二、	早期的湖南花鼓戏传统剧目.....	296
三、	中期的湖南花鼓戏传统剧目.....	300
四、	后期的湖南花鼓戏传统剧目.....	307
第三节	湖南花鼓戏的艺术种类和流派.....	323

一、长沙花鼓戏.....	325
二、岳阳花鼓戏.....	328
三、常德花鼓戏.....	330
四、衡州花鼓戏.....	331
五、零陵花鼓戏.....	333
六、邵阳花鼓戏.....	335
七、湘西阳戏.....	337
八、湖南花灯戏.....	340

后 记.....	346
----------	-----

.....	第一章
.....	第二章
.....	第三章
.....	第四章
.....	第五章
.....	第六章
.....	第七章
.....	第八章
.....	第九章
.....	第十章
.....	第十一章
.....	第十二章
.....	第十三章
.....	第十四章
.....	第十五章
.....	第十六章
.....	第十七章
.....	第十八章
.....	第十九章
.....	第二十章

第一章 湖南戏曲的历史发展

戏曲艺术，在我国有着悠久的历史渊源和深厚的群众基础，品种之多、数量之大、流行之广，居于世界各国之首。千百年来，历久不衰；展望未来，前途无量。湖南的戏曲艺术，以其浓厚的地方色彩和鲜明的艺术特点，活跃艺苑之林而焕发夺目的光辉。湖南戏曲是中国戏曲艺术的重要组成部分，在中国戏曲发展中占有显著的地位。它历史悠久，剧种繁多、作家辈出、影响深广，并且形成了许多丰富多彩的，具有不同特点和风格的戏曲艺术流派，在我国戏曲史上作出了应有的贡献。依据湖南地方戏曲的盛衰消长，湖南戏曲作家的创作实践，并结合中国戏曲的历史趋势来考察，湖南戏曲的历史发展大致经历过四个阶段：第一阶段是元代以前的萌芽时期；第二阶段从元末至明末的兴起时期；第三阶段从清初至清中叶的繁荣时期；第四阶段为近代的发展时期。

第一节 湖南戏曲的历史渊源

湖南戏曲艺术源远流长，绵邈的楚文化，繁衍着早期的文化传统。早在春秋战国时代，楚国的民间歌舞就是戏曲艺术的萌芽。著名的爱国诗人屈原曾吸取沅湘一带的民间文艺

而创作诗篇《九歌》，已经带有戏曲的某些因素。后汉王逸在《楚辞章句》中说：

“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。

其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其辞鄙陋，因为作《九歌》之曲，上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏，故其文意不同，章句杂错，而广异义焉。”①

这是说屈原根据沅湘之间的“歌乐鼓舞”而创作《九歌》的。早在远古时代就出现过“巫觋”，他们所表演的歌舞带有浓厚的原始宗教的色调，是供娱神之用的，而这种巫歌巫舞是来自民间的原始艺术。屈原亲见楚地流传的祭神歌舞而写成诗篇，说明楚地民间歌舞对文艺的强烈影响，湖南沅湘之间的“歌乐鼓舞”在萌生着湖南的民间戏曲艺术。这种民间文艺在湖南一直沿袭一段相当长的历史时期。唐代刘禹锡在《竹枝词引》中说：“昔屈原居沅湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》。到于今，荆楚鼓舞之。”②可见唐代湖南仍流行民间的歌舞艺术，这对湖南戏曲的产生和形成是有积极作用的。同治《酉阳直隶州总志》有一则关于“巫觋”歌舞的记载：“州属多男巫，其女巫则谓之师娘子。凡咒舞求佑，只用男巫一、二人，或三、四人。病愈还愿谓之阳戏，则多至十余人，生旦净丑，袍帽冠服，无所不具。伪饰女旦，亦居然梨园弟子，以色媚人者。盖巫风转为淫风，其失礼愈不可问矣。又州属巫觋凡五种：一种土官时神巫王法灵（法灵

跼背，故俗名王跼子），所传其法，花冠红裙夭斜跳舞，谓之仙娘教，有下蛮王、下黑神之说，以煤涂面，执杖驱邪，此一种也。一种出于湖南辰、永间，其法衣冠拜祷，近于僧道，谓之下坛教（彼以州属巫为上坛教，故对名），以符水治病，颇著灵验，此又一种也。一种出于川西，言刘蜀后主时所传，其法生旦净丑，插科打诨，谓之上川教，代人还愿，歌舞求神，此又一种也。一种以木为架，围布三面，供男女傩神于上，肩负而沿门治病，谓之划干龙船，此又一种也。一种则女巫，所谓师娘子者而已，至还愿，皆曰跳神，亦曰降（读如干）神。”^③可见这时巫覡的娱神歌舞的演出，分工更加细密，表演也更多样。这种带有宗教神秘色彩的“巫舞”、

“巫风”，在湖南是非常盛行的，而且逐渐戏曲化了。脚色分生旦净丑，穿戴有袍帽冠服，表演插科打诨，近乎梨园弟子。这应该是楚地“歌乐鼓舞”发展演变的结果。

春秋战国之际，出现了“俳优”，他们表演歌舞，演奏音乐，也有诙谐滑稽的讽刺，以其伎艺用来娱人。著名的优孟就是楚之乐人，《史记·滑稽列传》记述：“即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。岁余，象孙叔敖，楚王及左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相。”^④“优孟衣冠”就是通过俳优扮演人物进行讽刺，有了一些戏曲表演的因素，对以后戏曲艺术的形成和发展是有一定作用的。

至汉代，楚地的歌谣很盛行，著名的“楚风”曾为朝廷所重视。《汉书·礼乐志》记载：“至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律

都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。”^⑤《汉书·艺文志》也说：“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感於哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。”^⑥这表明楚之歌谣来自民间，能反映人民群众的思想感情和风俗习惯。歌谣对湖南戏曲产生过很大影响，从剧本创作、音乐曲调，乃至表演风格，都从民间艺术中吸取养料。尤其是地方小戏，如湖南花鼓戏的唱词、曲调，有许多是来自民间的民歌民谣。

在唐代，湖南民间流行傀儡戏。《旧唐书·崔慎由传》记载：“群伍突入监军院取兵甲，乃剽湘潭、衡山两县，虏其丁壮。乃擅回戈，沿江自浙西入淮南界，由洑河达泗口。其众千余人，每将过郡县，先令倡卒弄傀儡以观人情，虑其邀击。”^⑦《新唐书·崔彦曾传》记载：“戍者怒，杀都将王仲甫，胁粮料判官庞勋为将，取库兵、剽湘、衡，虏丁壮，合众千余北还，自浙西趋淮南，达泗口。所过先遣俳儿弄木偶，伺人情，以防邀遏。”^⑧唐懿宗咸通间，徐州召募兵士八百人戍防桂林，期限三年。过时戍兵屡请代回，徐州节度使崔彦曾仍令戍兵戍防一年。戍兵怨杀牙官、都头，立粮料判官庞勋为都将，在桂林发动兵变，经过湖南，转入淮南，攻克徐州。由湘回徐途中，倡卒弄傀儡，说明湖南已有傀儡戏流行。木偶戏在湖南历代盛行，文人著述和方志报章多有记载。如明代龙膺《观戏四偈》其一：“应作如是观，大千尽傀儡。泊然歌舞场，何须塞双耳。”清初王夫之《咏傀儡示从游诸子》：“也似带春愁，却倩何人说。更无半字与关心，吐出丁香舌。红烛影摇风，斜映朦胧月。铅华谁辨假中真，

皮下无些血。”这些诗词虽未明言湖南演出傀儡戏，但民间长期流行这种戏剧形式，这给作家产生具体感性的印象，故在诗词中自然流露或反映出来。道光《辰溪县志》载：“秋成岁稔，乡民醵钱建醮，或演傀儡，或集优人作剧以酬神。”^⑨同治《溆浦县志》载：“城东二三里许枣子地，有舒燠贞者。……尝造一人班，为傀儡戏。乐具悉凭意匠新造，手足臂膊皆系焉。演戏时，以布围住，一人在其中，八音竞作，节奏不爽，而傀儡复行动蹁跹，宛如生人。舒乃唱曲以和之。”^⑩这非常具体而又生动地记述了溆浦一带傀儡戏的演出情况。此外，湖南还盛行皮影戏。宣统《长沙日报》登载一条“班头荷校”的消息：“长沙吉祥巷苏宅，昨因演皮影戏有违禁令，当经西二区巡警劝阻不听。随将班头章庆生等数人，带至西大分局研讯，供认不讳。业经刘总巡判将班头荷枷二日，余则分别责罚，以示惩戒。”^⑪皮影戏已在省城长沙演出，并有戏班班头，表明演出之盛。又民国《醴陵县志》载：“傀儡戏、灯影戏犹盛行，民间灯影戏有《蜡树打金》一出，搬演县人匡光文闹漕故事。”^⑫傀儡戏、皮影戏对湖南戏曲的形成和发展也有过积极的作用，如湘剧、花鼓戏等，在演出剧目、音乐曲调等方面都有过相互的影响。

宋代的歌舞百戏在湖南曾盛行一时，宋末文天祥在《衡州上元记》中记载咸淳十年（1274年）在湖南衡州演出歌舞百戏的盛况：

“岁正月十五，衡州张灯火、合乐，宴完若仓于庭，州之士女，倾城来观，或累数舍，踴蹶而至。凡公府供张所在，听其往来，一无所禁，盖习俗然也。……及献

酬，州民为百戏之舞，击鼓吹笛，斓斑而前，或蒙供焉。极其俚野，以为乐。游者益自外至，不可复次序。……其望于燕坐之门外，趑趄而不及近者，又不知其几千计也。当是时，舞者如傩之奔狂之呼，不知其褻也。观者如立通都大衢，与俳優上下，不知其肆也。予与侯颀然其间，如为家人之长坐于堂，而骄儿呆女充斥其间，不索知其逼也。”^⑬

这则史料记载有俳優表演歌舞百戏，并有鼓、笛等伴奏乐器。文天祥说“极其俚野”，但却受到群众的烈烈欢迎。这种大规模的民间艺术的演出活动，表明宋代湖南一带的民间歌舞的兴盛景况。记中提到戴假面的“傩舞”，傩起源很早，曾是古时腊月驱疫逐鬼的宗教活动，以后历代相沿，产生流变。明嘉靖《常德府志》记载：“岁除，岁将尽数日，乡村多用巫师，朱裳鬼面，锣鼓喧舞竟夜，名曰还傩。”^⑭至清代始见有“傩戏”的记述。乾隆《永顺县志》记载：“永俗酬神，必延辰郡师巫唱演‘傩戏’。……至晚，演‘傩戏’，敲锣击鼓，人各纸面一：有女妆者，曰孟姜女，男扮者，曰范七郎。”^⑮至今，湘西一带地区，傩舞、傩戏仍在民间流行，湖南傩戏与湘剧高腔、祁剧高腔、辰河戏高腔、武陵戏高腔，乃至湖南花鼓戏，在剧目、曲调、演出等方面有某些亲缘关系。

号称一代文学的元曲，在中国戏曲史上取得很高的成就。元代的歌舞、说唱、杂剧在湖南曾广泛流行，文献记载过一些元代著名的杂剧艺人在湖南演出的事迹。如夏庭芝《青楼集》所载：

“张玉梅，刘安之母也。刘之妻，曰蛮婆儿，皆擅美当时。其女关关，谓之‘小婆儿’，七八岁已得名湖湘间。”

“湖广有金兽头，亦美姿容，而善歌舞。贯只歌平章纳之。贯歿，流落湖湘间；酸斋^⑥见之，曾有‘老鹤啄’之诮。”

“般般丑，姓马，字素卿。善词翰，达音律，驰名江湘间。”

“刘婆惜，乐人李四之妻也。天性聪慧，善歌舞，驰名湖湘间。”

“帘前秀，末泥任国恩之妻也。杂剧甚妙。武昌、湖南等处，多敬爱之。”^⑦

这里记载的张玉梅、刘关关、金兽头、般般丑、刘婆惜、帘前秀是歌舞、说唱或戏曲艺人，尤其是帘前秀是驰名湖湘的杂剧艺人，在湖南一带深受群众欢迎。由此可知，元代杂剧在湖南已有频繁的演出活动。

除此以外，元代虽未见有湘籍杂剧作家，但有著名的散曲家冯子振和文学家欧阳玄。冯子振，字海粟，攸州（今湖南攸县）人。他的散曲称雄一时，在当时很有文名。贯云石《阳春白雪序》说他“豪辣灏烂，不断古今”。欧阳玄，字原功，浏阳（今湖南浏阳县）人。曾作《渔家傲南词》十二首，乃仿“鼓子词”的说唱形式而创作的，影响颇大。湘潭张九铎《渔家傲小序》说：“杨升庵作《滇南月节词渔家傲十二调》，仿元欧阳圭斋专咏燕京风景体。其实圭斋所仿，即宋欧阳永叔《十二月鼓儿词》，用〔渔家傲〕调也。”另外，杂剧作家李直夫曾任湖南肃政廉访使，他的《虎头牌》

杂剧新颖别致，很有民族特色。著名散曲作家贯云石也在湖南生活过较长一段时间，曾镇守永州（今湖南永州市）。这些作家与当时的杂剧作家或杂剧艺人有过或多或少的关系，这对当时湖南戏曲也会产生一定影响，他们的创作活动促进了文化的传播和艺术的交流。

第二节 明代湖南戏曲的兴起

明初至明末是湖南戏曲的兴起时期。明永乐年间，弋阳腔传入湖南，弘治、正德以后，流行湖南各地。万历年间昆山腔传入湖南，得到文人和作家的重视。弋阳腔和昆山腔在湖南盛行，促进了湖南地方戏曲的兴起，湖南高腔和湘昆对形成湖南的地方剧种起了巨大的作用，逐渐地显示出湖南戏曲的繁荣和昌盛。自明代中叶以后，也出现较多的戏曲作家，他们的戏曲作品和戏曲理论，在中国戏曲史上有一定影响，对湖南戏曲创作的发展产生过积极的作用，在我国戏曲发展的中期和后期，作出了应有的贡献。

明代以后弋阳腔流行各地，传入湖南以后盛行一时。明代中叶以后，青阳腔也传入湖南。演出剧目现今所知者有《商辂三元记》、《水浒传》、《白兔记》、《投笔记》等。弋阳腔及其支派青阳腔对湖南戏曲的发展有过重要作用，形成了独具特色的湖南高腔。高腔在湖南与各地剧种相结合，成为各地方戏的主要声腔形式，如湘剧中的高腔，辰河戏中的高腔，祁剧中的高腔，至今影响深广。就是在地方小戏中，也吸取其有益的养料，如花鼓戏中的“打锣腔”，在一定程度上也受到高腔的影响。在湖南各剧种中，弋阳腔及青阳腔