

中国戏曲发展史

「第四卷」

廖奔 刘彦君 著

山西教育出版社

廖奔 刘彦君 著

中国戏曲发展史



第四卷

山西教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国戏曲发展史/廖奔, 刘彦君编著. - 太原: 山西教育出版社, 2000.10

ISBN 7-5440-1705-2

I. 中… II. ①廖…②刘… III. 戏剧史-中国

IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 68720 号

山西教育出版社出版发行

(太原并州北路 69 号)

山西新华印刷厂印刷 新华书店经销

2000 年 10 月第 1 版 2000 年 10 月第 1 次印刷

开本: 850×1168 毫米 1/32 印张: 57.125

字数: 1404 千字 印数: 1-5 000 册

定价: 四卷共 (平) 78.00 元 (精) 98.00 元

目 录

上编 清代地方剧种的兴起与舞台繁荣

第一章 总论	(3)	(1)
第二章 清初四大声腔概貌	(8)	
第一节 弦索腔	(9)	
一、女儿腔 二、山东姑娘腔 三、柳子腔 四、罗罗腔 五、其它		
第二节 西秦腔	(17)	
第三节 高腔	(30)	
第四节 昆腔	(40)	
第三章 南北复合腔种的形成	(45)	
第一节 历史条件	(45)	
第二节 吹腔系统	(49)	
一、枞阳腔 二、襄阳腔 三、吹腔		
第三节 梆子腔系统	(60)	
一、梆子秧腔 二、梆子乱弹腔		
第四节 二黄腔系统	(68)	
一、二黄渊源 二、徽班的兴盛		

第五节 西皮与楚调	(77)
第四章 地方小戏的普遍兴起	(85)
第一节 花鼓戏	(87)
第二节 采茶戏	(93)
第三节 花灯戏	(95)
第四节 秧歌戏	(98)
第五节 摊簧戏	(101)
第五章 花雅之争	(106)
第一节 花雅二部的分途	(106)
一、雅部与花部 二、花部的魅力	
第二节 清廷对于花部的禁抑	(110)
一、清廷的审查戏曲之举 二、清廷的禁演花部	
第六章 戏班与艺人	(116)
第一节 戏班的组织	(116)
一、戏班的活跃状况 二、戏班的组建 三、戏班的 规矩	
第二节 艺人概貌	(125)
一、昆腔艺人 二、京腔艺人 三、秦腔艺人 四、乱 弹艺人 五、徽班艺人 六、皮黄艺人	
第三节 艺人来源与地位	(137)
第七章 舞台艺术的发展	(141)
第一节 音乐与舞台体制的变革	(141)
一、板式变化体音乐体制的形成 二、舞台体制的相 应变革	
第二节 表演艺术的精进	(149)
一、“江湖十二角色”的确立 二、角色分工的变化 三、舞台演技的精进	
第三节 扮相艺术的提高	(160)

一、脸谱与面具 二、服饰装扮的演进 三、戏班行头的內容

第八章 清宫演剧状况 (167)

第一节 南府与升平署 (167)

一、景山与南府 二、升平署

第二节 清宫演戏场所 (173)

第九章 商业剧场的繁盛 (178)

第一节 各种剧场形式 (178)

一、神庙戏台 二、水畔戏台 三、堂会剧场

第二节 清前期的酒馆戏园 (183)

一、酒馆戏园的盛衰 二、酒馆戏园的构造与经营

第三节 茶园的兴盛 (188)

一、茶园的兴起 二、茶园的构造 三、茶园的经营

第十章 特殊戏剧样式的极盛 (195)

第一节 傩戏的衍流 (195)

一、傩与巫的结合 二、傩的分类 三、从傩祭到傩戏 四、傩神系统

第二节 目连戏的遍布 (200)

一、目连戏的向前世扩张 二、目连戏的向后世及横向扩张 三、目连戏生生繁衍的文化意蕴

第三节 木偶戏的发展 (207)

第四节 皮影戏的繁盛 (210)

下编 清代戏剧创作与理论发展

第一章 创作总论 (217)

一、鼎革的沉重心理印痕 二、愁绪哀思又一代
三、劝惩救世 四、戏剧媚世及其他

第二章 苏州作家群的艺术追求	(228)
第一节 概述	(228)
一、苏州作家群的组成 二、上穷典雅、下渔稗乘	
三、人物形象画廊的扩展 四、弃雅趋俗的审美情味	
第二节 朱雉和他的《十五贯》	(235)
一、生平和创作 二、朱雉的传奇作品 三、艺术成就	
第三节 朱佐朝、丘园的传奇创作	(240)
一、朱佐朝 二、丘园	
第四节 激切的叶时章	(245)
第三章 切入社会的剧作家——李玉	(249)
第一节 强烈的道德意识	(251)
第二节 史剧笔法	(255)
第三节 独特的艺术成就	(261)
一、境界的拓展 二、精巧的结构艺术 三、“当行”	
的场上之曲 四、对于情节新奇性的追求 五、余话	
第四章 忏悔意识与激愤态度	(273)
第一节 丁耀亢	(273)
第二节 吴伟业	(277)
第三节 尤侗和万树	(282)
一、尤侗 二、万树	
第五章 自得：李渔及其剧作	(289)
第一节 失意的苟且	(289)
第二节 卑微的格调	(294)
第六章 同构：洪升与《长生殿》	(301)
第一节 洪升的人生叹息	(301)
一、生平遭际 二、寄情于传奇创作	
第二节 意绪的渲染	(309)

- 一、人生失落意绪的显现 二、乐极哀来的悲剧过程
三、个人与社会的悲剧

第三节 失落的同构····· (316)

- 一、对李隆基的同情 二、对杨贵妃的洗刷 三、更
宽泛的感应

第七章 艺术和人生:孔尚任与《桃花扇》····· (324)

第一节 功名与文名····· (324)

- 一、汲汲于功名 二、机遇及其丧失

第二节 《桃花扇》的成功····· (329)

- 一、填词获称 二、播名天下

第三节 历史与艺术····· (335)

- 一、功名为文名所克 二、为圣朝讳 三、康熙之见
四、公然的愤懑幽思

第八章 乾隆时期戏曲作家····· (345)

第一节 唐英《古柏堂传奇》····· (345)

第二节 杨潮观《吟风阁杂剧》····· (352)

第三节 蒋士铨的戏曲创作····· (357)

第四节 宫廷大戏和节戏····· (363)

第九章 地方戏剧目····· (369)

第一节 概述····· (369)

第二节 各朝代题材剧目纵览····· (375)

- 一、周秦汉剧目 二、三国六朝剧目 三、隋唐剧目
四、五代宋元剧目 五、明清剧目

第十章 理论的完善····· (384)

第一节 概述····· (384)

第二节 李渔《闲情偶寄》“词曲部”、“演习部”····· (387)

- 一、李渔曲论的特点 二、创作论 三、演出论 四、
李渔与王骥德曲论比较

第三节 清初至康熙时期的传奇创作理论 (405)

一、金圣叹《第六才子书》 二、孔尚任对于传奇创作的见解 三、黄周星《制曲枝语》

第四节 乾隆嘉庆时期的戏曲论著 (413)

一、黄图秘《看山阁集闲笔·文学部·词曲》 二、徐大椿《乐府传声》 三、李调元《雨村曲话》《剧话》 四、黄文旸《曲海》 五、吴长元《燕兰小谱》 六、李斗《扬州画舫录》的有关记载 七、黄幡绰《梨园原》 八、焦循《剧说》《花部农谭》

第五节 道光以后的戏曲论著 (423)

一、《审音鉴古录》 二、王德晖、徐沅澂《顾误录》 三、梁廷枏《曲话》 四、姚燮《今乐考证》

(6) 第六节 现代戏曲史学的奠基者王国维 (429)

第七节 曲谱的完善 (434)

插图目录 (440)

上编 清代地方剧种的兴起与舞台繁荣

第一章 总 论

中国封建社会到清朝，已经呈现出一种夕阳落照景象。满清贵族入关以后，为了维护自己的异族统治，在实施政治高压的同时，又加强了在意识形态方面的控制，连兴文字狱，消除了文化舆论的抵抗。清朝是中国开始与世界列强发生冲撞并连遭痛创的时代，接二连三的战败与割地赔款，使这一腐朽的东方帝国日益走向了衰败。然而，清朝又是一个颓废的时代，上自皇室贵族、朝宦大臣，下至八旗子弟、平民百姓，都沉溺在戏曲笙歌的靡靡之音里，寻求朝欢暮乐。在这一背景中，戏曲得到了它最为广远的传播，在社会各个阶层中产生了极为深入的影响。

(3)

清代成为地方戏曲广泛传播衍流的重要时期。明末清初，弋阳、青阳等诸多南曲声腔，因为血缘相近，在长期的共同流传和互相影响过程中逐渐同化了，混合为单一的声腔，而以高腔为名。其得名大概是因为和昆山腔相比，它的唱腔比较高亢直劲。高腔在长江流域如浙江、江西、安徽、湖南、湖北、四川等省份，形成了诸多的地方剧种，在北方也偶有遗留。北方各地流行的民间俗曲日益蓬隆纠结，终于也形成了新的声腔系统：中原一带地区产生了弦索腔，它在各地繁衍出了河南女儿腔、山东姑娘腔、柳子腔、罗罗腔等剧种，其中以罗罗腔影响最大、流布最广，从山西到河南、到北京、到湖广、到扬州，足迹遍布天下。

在陕西产生了西秦腔，明万历四十八年（1620年）传奇剧本《钵中莲》里已经出现【西秦腔二犯】的曲牌，证明至少在那时西秦腔已经十分盛行了。西秦腔在清初遍传全国各地，向南一路传到四川、广西、云南、贵州、广东、福建、浙江、江苏等省，向北一路走遍山西、河南、山东、河北和北京，并在各地扎下根来，形成梆子声腔系统的众多剧种。

高腔、昆腔、弦索腔、梆子腔这四大声腔分别属于南方系统和北方系统的腔系，其中高腔和昆腔属于南方腔系，弦索腔和梆子腔则属于北方腔系。当它们一起在长江沿线自湖北、安徽到江苏一带地区广泛传播时，因为当地恰恰处在南、北方言区的交界地带，对两种腔系的语言声韵都有较强的接受基础，因而发生融会交流，从而又繁衍出既带有南、北双重特色，又用弦索乐器伴奏的新的复合声腔来，这就是吹腔系的枞阳腔、襄阳腔，梆子腔系的梆子秧腔，以及两者结合的梆子乱弹腔。

枞阳腔产自安徽安庆地区，后来演变为徽戏，以至在江西河东戏、宁河戏、饶河戏，湖南常德戏、巴陵戏、荆河戏、祁阳戏、长沙湘剧，广西桂剧里都可以见到其踪影。襄阳腔产自湖北襄阳一带，后来发展为汉调，并传到云南等地。而吹腔系的影响更为广泛，我们在赣剧广信班的“松阳调”、饶河班的“琴腔”、绍剧的“阳语”、婺剧的“芦花调”、闽剧的“滴水”和“傍水”、湘剧的“安春调”、广东西秦腔的梆子腔、滇剧的胡琴腔、川剧的胡琴戏、山东莱芜梆子的乱弹等等里面都遇到它。梆子秧腔为昆腔与秦腔的复合体，在乾隆年间曾极度盛行，现在只在京剧的“南梆子”里见到它的嫡裔。梆子乱弹腔由【西秦腔二犯】和吹腔的【三五七】演变而来，曾流行浙江、江西、江苏等地，以后繁衍出众多后裔，诸如绍兴乱弹、金华乱弹、温州乱弹、浦江乱弹、黄岩乱弹、诸暨乱弹、处州乱弹等等。

上述吹腔、梆子腔、乱弹腔不断受到秦腔新的刺激，逐渐又

从它们的体制里脱胎出新的复合腔种：二黄与西皮。二黄先出，为安徽的棕阳腔吸收秦腔乐器胡琴后的结果，产生于皖南，影响迅速风靡，经由湖北传播到湖南、陕西、广西、云南、广东、福建等地。西皮后出，为西秦腔传到湖北以后，与当地声腔结合形成的腔调。西皮与二黄进一步结合成进一层的复合声腔，名为皮黄，在湖北为楚调，在安徽为徽戏，其音乐的包容性和表现力都达到了历史上的最高水平，遂跃居其他声腔之上，成为至今影响最大的声腔之一。乾隆五十五年（1790年），清高宗八十大寿，扬州唱二黄腔的徽班三庆班进京祝寿，正式拉开了徽班进京的序幕。以后汉调（即楚剧）艺人也逐渐北上搭班演出，把西皮腔也带入北京。后来二黄、西皮长期连袂同台，逐渐形成皮黄剧——京剧的一统天下。

清代地方戏形成的路径，除了上述各种复合声腔剧种生生繁衍变化以外，还有在民间歌舞说唱基础上发展起来的一路。出自民间歌舞的有花鼓戏、花灯戏、秧歌戏、灯戏、采茶戏、彩调戏等，出自民间说唱的有道情戏、摊簧戏、曲子戏等。其中如花鼓戏，渊源于民间一种边打花鼓边做身段表演并唱歌的社火舞蹈，形成于长江流域中下游的广大地区，逐渐演为戏曲。相对前述声腔和复合声腔来说，这些民间剧种形式上都比较简陋，出场角色少，音乐唱腔简单明快，表演风格生动活泼而生活气息浓厚，演出剧目也多半是比较简单的民间生活内容，通常称之为地方小戏。其数量极其众多，覆盖地面也十分广阔，成为清代中、后期戏曲声腔里一个极为重要的支流。

这样，在清末时候，中国戏曲剧种达到了其发展的鼎盛阶段，大约有三百个剧种流行在全国各地。

清代统治者为了意识形态统一的需要，一贯提倡雅化的昆腔，将其视为戏曲正宗而进行扶持与保护，但对于其他诸多保留更多民间气息的声腔——俗称“花部”，则持排斥鄙弃态度，甚

至经常对之大加斩伐。在这种社会背景下,“花雅”二部戏曲形成不平等竞争局面。然而,戏曲发展的规律不可阻挡,乾隆朝以后,随着“花部”声腔剧种的遍地开花与盛行,昆腔的生计日渐蹙迫,终至在清代后期气息奄奄,成为北曲杂剧第二。

清代戏曲兴盛的一个突出表现是宫廷戏曲活动的频仍。清代皇室在宫廷中修建了规模巨大、数量众多的戏台和专门用于戏曲演出的院落,并成立专门的戏曲演出机构南府(后改为升平署),承担日常演出活动。晚清以后又形成到宫廷外面召唤戏曲名角进宫承演的惯例。从乾隆到慈禧,都成为沉溺戏曲的最高统治者。

(6) 清代戏曲的进一步繁荣,使文人的剧本创作经久不衰,尽管清代中期以后随着昆曲的衰落和地方戏的兴起,文人创作已经大多不能搬上舞台,仍然产生了许多案头作品。清代传奇的数量目前还没有可靠的数字,清代杂剧据傅惜华《清代杂剧全目》^①统计,约有一千三百种,作者数量达四百九十七人。清人剧作的传本据《中国丛书综录》^②统计,有传奇二百二十九种,杂剧一百八十六种,当然还有许多漏掉的。

伴随着清代戏曲深入发展的,是戏曲的舞台艺术手段走向了最高阶段。清代舞台日益追求精益求精的表演,舞台手段的表意功能与综合化程度都达到了高度的自由,积累起丰富的经验,无论是唱、做、念、打,都实现了随心所欲而不逾矩,进入游刃有余的境地,为中国戏曲在清代取得极高的成就做出了贡献。

中国剧场的发展在清代又进入一个全新的时期,一种接替勾栏形式的商业剧场——戏园在城市里普遍兴起,它为戏曲演出提供了更为适宜的场所,因而成为戏曲剧场的主要形式,得到了繁盛发展。

① 人民文学出版社 1981 年版。

② 中华书局 1961 年版。

由于戏曲与民俗文化广泛而紧密的结合，它得以渗透到社会生活的各个领域里去。例如它通过参与祭祀社火等民俗活动，成为一种与民众的宗教仪式、年节庆典、春祈秋报、红白喜事混融一体的民俗艺术，成为民间文化娱乐方式的主要载体。这种状况尤使中国几种特殊的戏曲样式——傩戏、目连戏、皮影戏、木偶戏的发展，在清代呈现了民俗化的面貌，它们的活动与民间宗教庆典、年节社火、避穰禁忌、祈福醮祭等民俗活动统一起来，成为这些活动的有机组成部分，从而使自身生命力得到了极大的扩展。

第二章 清初四大声腔概貌

(8)

清初，昆山腔因士大夫阶层的重视与爱好，得到极其兴盛的发展，以官腔的姿态雄踞于众多其他声腔之上。以弋阳腔为主的诸多南曲变调，因其语调、方音方面的长处，在民间生生繁衍，逐渐被统称为高腔。北方在北曲杂剧衰歇的过程中，各地流行的民间俗曲却日益蓬隆滋长，吸收南、北曲戏剧的舞台经验，终致形成新的声腔系统：中原地区产生了弦索腔。“太行西北尽边声”^①的西秦等地则在“西调”基础上产生了西秦腔，并迅速向各地蔓延。对于上述四大声腔的割据称雄，当时北京曾有“南昆、北弋、东柳、西梆”的说法^②，其中“东柳”为弦索腔在山东的一支柳子腔，“西梆”为西秦腔扩展而成的梆子腔，虽然不尽科学，但反映出时人对于清初四大声腔分布情况的基本判断。

① [清]孔尚任：《平阳竹枝词五十首》之一《西昆词》，《孔尚任诗文集》，中华书局1962年版，第二册第401页。

② 齐如山：《京剧之变迁》。书中引述清末民初老伶工胜云（庆玉）自述云：“同治初年，余在科班时，曾听见那些老教习们说过，清初尚无二簧，只有四种大戏，名曰：‘南昆、北弋、东柳、西梆。’”老教习们代代相传的口碑应该有它源起的根据。既然说的是二黄盛行北京之前的情况，说它反映了清初面貌看来大抵不错。