

中国戏曲发展史

第三卷

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



第三卷

山西教育出版社

目 录

上编 明代声腔演变与舞台发展

(1)

第一章 总论	(3)
--------------	-------

第二章 北杂剧的余音	(7)
------------------	-------

第一节 北杂剧在明代的状况	(7)
---------------------	-------

一、发展概况 二、宫廷杂剧活动 三、市肆杂剧演出

第二节 北杂剧的衰亡及其原因	(18)
----------------------	--------

一、北杂剧的衰亡 二、北曲衰微的原因

第三节 南杂剧的出现	(22)
------------------	--------

一、从南北合套到南曲杂剧 二、南杂剧体制特点
三、南杂剧的历史地位

第三章 南戏诸声腔的兴起	(31)
--------------------	--------

第一节 南戏的发展	(31)
-----------------	--------

第二节 南曲变体产生	(37)
------------------	--------

一、南戏变体 二、地域及方言基础 三、南戏变

体的声腔特点

第三节 成化、正德间形成的腔调 (45)

一、概貌 二、海盐腔 三、弋阳腔 四、昆山腔

第四节 嘉靖、隆庆间形成的腔调 (63)

一、杭州腔 二、乐平腔 三、徽州腔 四、青阳腔(池州调) 五、太平腔 六、义乌腔 七、潮腔、泉腔 八、四平腔 九、石台腔 十、调腔

第五节 附论 (83)

一、弋阳腔与其他南戏声腔的关系 二、关于宜黄腔

第四章 南戏体制的演进 (91)

第一节 演出体制 (91)

一、登场规制 二、角色体制

第二节 音乐体制 (100)

一、联套方式 二、犯调 三、引子、过曲、尾声
四、宫调 五、滚调

第三节 剧本体制 (109)

一、传奇概念的确立 二、分出 三、家门问答
四、题目、首场下场诗 五、剧中下场诗 六、曲韵

第四节 折子戏的出现 (118)

一、产生原因 二、形成时间 三、艺术上的独立
四、意义

第五章 北方弦索腔种的萌芽 (126)

一、北方弦索小曲 二、西调 三、弦索腔的形成

第六章 舞台艺术的进展 (135)

第一节 装扮与服饰的发展	(135)	
一、脸谱 二、服饰 三、扮相谱		
第二节 舞台艺术的提高	(139)	
一、表演技能的深化 二、对道具的灵活运用		
三、舞台效果的注重		
第七章 演员与戏班	(146)	
第一节 职业演员状况	(146)	
第二节 串客简窥	(152)	
第三节 商业戏班一瞥	(156)	
第四节 家班的繁盛	(160)	
第八章 演出场所的随形转移	(168)	
第一节 各种演出场所	(168)	(3)
一、堂会演戏 二、酒楼演戏 三、会馆演戏		
四、搭台演戏 五、船戏 六、随处作场		
第二节 神庙剧场的变迁	(178)	
一、剧场环境的改观 二、戏台结构的变化 三、		
寺庙演出 四、庙台建设		
第九章 特殊戏剧样式的变化	(187)	
第一节 傩戏、目连戏	(187)	
一、傩戏的转型 二、目连戏的大盛		
第二节 木偶、皮影戏	(194)	
一、木偶戏的低潮 二、皮影戏的繁衍		

下编 明传奇与杂剧

第一章 明代创作总说	(201)
------------------	---------

- 一、前叶到中叶的创作转变 二、万历传奇创作高峰 三、明末传奇及其他

第二章 前期创作 (209)

第一节 明初杂剧创作 (209)

- 一、贾仲明及其作品 二、杨景贤《西游记》
三、朱权的杂剧作品

第二节 朱有燉的杂剧 (215)

- 一、其人其事 二、创作状况 三、主要贡献

第三节 明前期传奇创作 (222)

- 一、丘濬和他的《五伦全备记》 二、《香囊记》
和作者邵燠

第四节 明前期盛演传奇剧目 (229)

第三章 嘉靖时期的创作 (238)

第一节 康海、王九思的杂剧 (238)

- 一、康海和他的拟人剧《中山狼》 二、王九思和他的杂剧作品

第二节 时代主题 (245)

第三节 李开先与《宝剑记》 (248)

- 一、生平与创作 二、《宝剑记》的意义

第四节 王世贞和《鸣凤记》 (253)

- 一、作者及其创作 二、《鸣凤记》的特色

第五节 《玉玦记》、《南西厢记》、《明珠记》 (258)

- 一、郑若庸和他的《玉玦记》 二、《西厢记》的南曲改编者们 三、陆采和他的《明珠记》

第六节 徐霖及其《绣襦记》 (267)

- 一、作者与背景 二、《绣襦记》的魅力

第四章 嘉隆万过渡时期的传奇创作	(274)
第一节 梁辰鱼和他的《浣纱记》	(274)
一、作者的历史地位 二、《浣纱记》的概括力	
三、影响	
第二节 张凤翼的创作	(279)
一、作者与《红拂记》 二、历史地位	
第三节 高濂和他的《玉簪记》	(284)
一、作者与《玉簪记》 二、《玉簪记》的成就	
第四节 郑之珍的《目连救母劝善记》	(289)
一、作者及其创作 二、历史地位	
第五章 万历戏剧创作 (一)	(294)
第一节 万历戏剧思潮	(294)
一、肯定欲望 二、任性而行 三、冲决藩篱	
四、沉重的思考	
第二节 前驱徐渭	(302)
一、旷世奇才 二、奇绝文字 三、激愤的宣泄	
四、将人世颠倒了看	
第三节 卫道者沈璟	(314)
一、创作的尴尬 二、以道统自任 三、“心怀忠	
义”的武松 四、情短而“道”长	
第六章 传奇巨擘汤显祖	(325)
第一节 生命的奋争	(326)
第二节 为情作使	(330)
一、“人”的命题 二、生死“至情” 三、暮年	
初信梦中长 四、大彻大悟者	
第三节 人性绝唱《牡丹亭》	(338)

一、一生爱好是天然 二、生生死死随人愿

第四节 “情”与“理”的冲突 (343)

一、内在的压抑 二、双重形象 三、永恒的生命主题

第七章 万历戏剧创作(二) (349)

第一节 梅鼎祚和他的创作 (349)

一、杂剧《昆仑奴》 二、传奇《玉合记》

第二节 屠隆和他的《彩毫记》 (355)

一、才干与品行 二、《彩毫记》 三、余论

第三节 周朝俊《红梅记》 (359)

一、寓意与人物 二、艺术成就

第四节 叶宪祖和他的《鸾镜记》 (368)

一、生平与创作 二、时代奇气 三、技巧特点

第五节 其他作家 (373)

一、徐复祚及其创作 二、愤世嫉俗的陈与郊
三、王衡和他的《郁轮袍》 四、王玉峰《焚香记》
五、汪廷讷和他的《狮吼记》

第八章 晚明传奇作家 (387)

第一节 概述 (387)

第二节 《梨花斋五种曲》的主人吴炳 (390)

一、才子才女的代言人 二、步汤显祖后尘 三、技巧的成熟与纤化

第三节 孟称舜《娇红记》 (397)

一、生平与创作 二、新的思想亮点 三、艺术成就

第四节 阮大铖的传奇创作 (403)

一、投机政治	二、结撰传奇	三、艺术造诣	
第九章	南戏诸声腔作品		(412)
第一节	概述		(412)
第二节	南戏诸声腔盛演剧目		(416)
第十章	戏曲理论的发展		(422)
第一节	概述		(422)
第二节	万历以前的戏曲理论著作		(425)
一、朱权《太和正音谱》	二、魏良辅《曲律》		
三、何良俊《曲论》	四、李开先《词谑》	五、	
王世贞《曲藻》	六、徐渭《南词叙录》		
第三节	万历戏曲理论高潮的兴起		(434)
一、潘之恒的表演理论	二、吕天成《曲品》		
三、沈德符《顾曲杂言》	四、徐复祚《曲论》		
第四节	汤沈之争		(441)
一、沈璟的曲律观	二、汤沈的辨难	三、汤沈之	
争评价			
第五节	王骥德和他的《曲律》		(449)
一、其人其著	二、《曲律》的整体架构	三、理	
论思维特点	四、结语		
第六节	晚明的戏曲论著		(461)
一、凌濛初《谭曲杂札》	二、张琦《衡曲麈谈》		
三、祁彪佳《远山堂曲品》、《远山堂剧品》			
四、沈崇绥《弦索辨讹》、《度曲须知》			
第七节	各类札记、序跋、评点等		(465)
一、李贽的文艺观	二、汤显祖的戏曲美学思想		
三、臧懋循的戏曲观	四、孟称舜的曲识		

第八节 明代曲谱评述	(474)
一、曲谱概述 二、明代曲谱述例	
插图目录	(481)

上编 明代声腔演变与舞台发展

第一章 总 论

明代以后，中国古代社会进入它的晚期。商业经济十分发达，社会生活奢靡腐化，加上万历时期士大夫阶层追求享乐思潮的兴起，戏曲获得了更为便利的生存发展条件。

南曲戏文在明代以后出现了新的生机，大约从成化年间开始，在东南几省陆续变化出诸多新的腔种来，它们一经产生，就以异常迅猛的姿态向南北各地流布。在其逼人的攻势下，曾经一度盛行全国的北曲杂剧竟然从此一蹶不振，陆续萎缩，最终竟在万历年间成为绝响。

(3)

由戏文中脱胎变化而来的这些新声腔调，其源总出一支，都是古老南曲声腔的变体，它们是南曲戏文在各地流传时不断吸收各地方言曲调而陆续演变的结果。归纳见于文献的南曲变体声腔的种类，一共有十五种，即：余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔、杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔（池州调）、太平腔、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔、石台腔、调腔。它们的产地，除潮腔与泉腔出自闽南语系以外，其他大体不出吴语方言的区域，或处于吴语和其他方言的过渡地带。这说明，南曲产生变体声腔是有着一定条件要求的，它以相同或相近的方言区域为基础。而闽南方言区能够产生潮、泉二腔，也是因为其移民和语系与吴语区有着血缘关系。

由于这些南曲声腔都是从古戏文发展而来，所以在伴奏乐器和演唱方法上，多半都是对古戏文的承袭，例如都不用管弦乐器伴奏而徒歌，只用锣鼓扶衬，并用人工帮腔等。昆山腔则经历了一个特殊的发展过程，因为嘉靖后期昆山地方的一些老曲师慢慢对它进行加工改造，把三弦、提琴、笛子、洞箫等管弦乐器带进了昆山腔，使之走上了雅化的道路。

那些在民间流行的声腔在实际演出过程中也从演唱方面对南曲戏文进行改造，如徽州腔、青阳腔、弋阳腔、太平腔等发展起“滚调”的形式，这是一种用五言、七言句白话诗的形式唱念、敷叙曲文剧情的方法，民间演唱中用它们添加在原有传统剧本的曲词中间，称作“加滚”，既起到把深奥曲词加以通俗化、浅显化，使之易懂易晓的作用，又能在剧情关键处反复渲染、一再烘托，最能调动观众大喜大悲的情感。自它产生以后，一些民间腔调就能够比较容易地把文人创作的传奇剧本搬上舞台，而底层观众与戏剧的距离也就更加接近了。

就在南曲声腔盛行大江南北，取得炎炎之势，而北曲逐渐消歇的时候，北方民间却又在孕育新的戏曲声腔——弦索腔种。金元时代在北方民间曾经盛传的弦索小令，明代变化为各地的时兴小调，尤其是中叶以后遍地传唱，逐渐孕育出各种属于弦索声腔的剧种来，而在清代初期演为大盛。

明代戏曲演出的长期繁荣，为文人创作剧本提供了经验和条件，因此，明人的传奇和杂剧创作（主要是万历以后）都达到了极度兴盛，无论是作家和作品的数量都可以用浩如烟海来形容。近人傅惜华《明代传奇全目》^①里收录了明传奇九百五十种，作者姓名六百九十五个；《明代杂剧全目》^②里收录了明杂剧九百

① 人民文学出版社 1959 年版。

② 作家出版社 1958 年版。

种，作者姓名三百一十二个（与传奇作者多有重复），这还不是它们的全部，其中有不少遗漏的。至于明人剧作的传本，根据《中国丛书综录》^①所收目统计，共有传奇二百三十四种，杂剧（只计朱有燬之后的，脉望馆本不计）七十八种，这数字当然不全，因为不包括单刻本。

明代戏曲的兴盛与士大夫阶层对之推波助澜有着密切的关系。明代士风颓靡，尤其是晚明以后，士大夫放诞佻达、狂荡不



图1 山西运城三路里村三官庙明戏台

羁、纵情享受、沉溺声色，其中一个重要内容就是迷恋于戏曲。明末东南著名文人张岱自称一生“好精舍，好美婢，好变童，好骏马，好华灯，好烟火，好梨园，好鼓吹”^②，就是一个绝妙的写照。明代文人还串戏风行，例如屠隆“每剧场，辄阑入群优中作伎”^③，汤显祖“自掐檀痕教小伶”^④。甚至一些文人轻贱科举，

① 中华书局 1961 年版。

② [明] 张岱《琅嬛文集》卷五《自作墓志铭》。

③ [明] 沈德符《顾曲杂言·昙花记》。

④ [明] 汤显祖《七夕醉答东君二首》之二，《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社 1982 年版，下册第 735 页。

把身躬排场作为自己的乐趣，明陈琬《旷园杂记》说，嘉靖四年（1525年）有一位解元周诗，当乡试发榜时，别人都争去省门看榜，他却在戏园里演戏，“门外呼周解元声百沸，周若弗闻，歌竟，下场始归”。明代文人很多都养有自己的家庭戏班，著名者如李开先、屠隆、屠冲暘、沈璟、张岱、阮大铖等等。这种风气造成文人空前地投入到戏曲创作和戏曲活动中来。明代特别是万历时期涌现了大量的文人戏曲作家，创作出数量浩瀚的作品，繁荣了戏曲的生命。

明代戏曲的舞台艺术迈上了一个新的台阶，戏曲的角色体制发展得更完备，服饰与化妆都更为行当化与规范化，脸谱艺术开始进入个性化时期，表演手段愈加丰富并充满表现力，戏曲演员对于表演方法的学习与掌握日益深入而细致，音乐唱腔与伴奏方法得到了精细的研磨，戏曲舞台对于美的情境的表现有了行之有效的程式化手段。总之，与元代初创期还比较粗糙的舞台艺术相比，明代戏曲有了很大的精进，种种迹象表明，这时的中国戏曲已经进入了形式美阶段。

明代，中国剧场的发展来到了一个转折时期。盛行宋元的勾栏剧场在明初消歇了，其消歇原因不明，或许与北曲杂剧的衰竭有关。明代兴盛的南戏以及南戏诸声腔，主要活动于高堂宴筵和社火庙台上，与市肆商业剧场的关系不大，这或许是造成城市瓦舍勾栏渐趋消失的一个原因。取而代之的，将是明末兴起的酒馆茶楼戏园，从而揭开中国剧场史上新的一页。

第二章 北杂剧的余音

明代前叶的一百多年间，由元代继承下来的北杂剧仍然在流行，只是文人创作明显减少，而创作作品由于内容多为谏世之作，已没有了元杂剧那种受广大人民群众热烈欢迎的场面。明代杂剧演出已主要依靠传统剧目来维持。然而，其时南戏流行不广，剧坛上活跃的剧种仍然以杂剧为主。这种情况一直继续到嘉靖年间，南曲的海盐、昆山等声腔渐兴，南北声腔角逐局面出现。又到万历间，北杂剧在明朝延续了二百年的生命始告衰竭。

(7)

第一节 北杂剧在明代的状况

一、发展概况

明兴，戏剧演出在民间未曾中断。明初人祝允明《猥谈》称“自国初来，公私尚用优伶供事”，可以反映这种情况。明初民间戏曲的活动，尤可以从明朝政府前后一再颁布禁令的举动中看出来。清人董含《三冈识略》卷一引《遁园赘语》云：明洪武二十二年（1389年）三月二十五日发布榜文，禁止“娼优演剧”“褻渎帝王圣贤者”。从这道榜文可以看出，当时天下已定，明王朝开始注意收紧在元代被松弛了的礼法控制。从榜文里说的“娼优演剧”，我们还不能明确它到底指的是杂剧还是南戏，但明洪武