



青少年艺术修养

戏剧艺术欣赏

邵清河 ◎ 编著

Play
Appreciation



京华出版社



青少年艺术修养

戏剧艺术欣赏

邵清河 © 编著

Play Appreciation



京华出版社



目 录

戏曲发展的过程	1
中国戏曲的萌芽	1
宋金杂剧	3
元代杂剧	6
宋元南戏	12
明代戏曲	13
清代戏曲	15
近现代戏曲	16
戏曲体制的形成	20
剧本体制	20
音乐体制	23
演出体制	24
舞美体制	26
色彩浓郁的地方戏	31
莆仙戏	30
秦 腔	36
汉 剧	40
川 剧	43
豫 剧	48
黄梅戏	52
越 剧	56
美不胜收的戏曲舞台	61
戏曲的脸谱之美	61
戏曲的服饰之美	66
戏曲的音乐之美	74
戏曲行当表演的特点	85
唱念做打与脚色行当	85



戏曲发展

的过程

XIQUFAZHANDEGUOCHENG

中国戏曲的渊源可以一直上溯到原始时期。在漫长的历史岁月中，中国戏曲经历了萌芽、滋长、发展、成熟等几个重要阶段。13世纪，初步进入成熟时期。20世纪中叶，基于我国戏剧将曲词、说唱、舞蹈、音乐、表演甚至杂技、武术、美术等有机地融为一体的高度综合性的艺术特征，戏剧史研究者将宋元间流行的“戏曲”一语，作为我国传统戏剧的统称，包括宋金以来的杂剧、南戏、传奇和各种地方戏曲在内。王国维《宋元戏曲考·宋之乐曲》说：“必合言语、动作、歌唱以演一故事，而后戏剧之意义始全。”依据这一界说，他认为，“真正之戏剧，起于宋代”。考虑到宋代剧本无存，他提出：“论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。”他说：“独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲，而就现存者言之，则断自元剧始，不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步，一属形式，一属材质，二者兼备，而后我中国之真戏曲出焉。”（《宋元戏曲考·元杂剧之渊源》）。依循“以歌舞演故事”的线索，王国维对我国戏曲萌芽、滋长、发展、成熟的漫长历程进行清理和发掘，并对元杂剧作全面研究，开启了具有现代意义的戏曲史学。

中国戏曲的萌芽

关于戏曲的起源，学术界历来有巫优说、原始歌舞说、百戏说、傀儡说及外来说等多种观点，迄今尚无定论。一般说来，我国戏曲既然是一种不断积淀创新而成的综合性很强的艺术样式，其兴起因素就不应当是单一和孤立的，而应该是诗歌、音乐、舞蹈、表演、说唱等多种艺术成分长期交融聚合的结果。如果要发掘我国戏曲来源之诸因素，则需从先秦歌舞、两汉百戏、六朝俗讲等一路寻索而来，同时也要兼顾诗词、歌赋、史传、说话等雅俗文艺样式潜移默化的影响作用。

中国戏曲最早的源头可追溯到原始歌舞。作为古代戏曲诸因素之一的歌舞，早在原始社会时期就很兴盛了。《尚书·舜典》所记之“击石抚石，百兽率舞”，《吕氏春秋·古乐》追叙之“三人操牛尾，投足以歌八阙”的“葛天氏之乐”等，都保留了先民们以歌舞庆贺狩猎、收获胜利的热闹场面，带有浓厚的原始宗教色彩。从“歌乐鼓舞，以乐诸神”的巫歌巫舞，到“优孟之为孙叔敖衣冠”，成功地实现了由祀神歌舞向人物（即角色）摹仿（扮演）的跨越，催生了古代戏曲的萌芽。具体说来，流传于南方楚国的“九歌”就是由巫表演于祭神仪式上的“一种



锥形的歌舞剧”（闻一多《什么是“九歌”》）；而“以讽谏为主”的“优孟衣冠”，则首开人物扮演之先河。

驱鬼驱灾的傩仪也与戏曲有密切的渊源关系。汉代民间流行的角抵戏《东海黄公》便是从傩仪中派生出来的。张衡《西京赋》载：“东海黄公，赤刀粤祝。冀厌白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。”《西京杂记》对这场游戏表演的故事内容有较详细的记录：有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎……及衰老，气力羸备，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之，术既不行，遂为虎所杀”。文中说到“三辅人俗用以为戏”，看来是一场竞技性的表演，其中一人扮演黄公，一人扮演白虎，互相角力以为戏乐。《西京杂记》在引述这则表演故事之后说，“汉帝亦取以为角抵之戏焉”。据史载，这种角抵戏在南北朝时期逐渐演变成为一种带有明显宗教意味的村歌社舞，表演时“人戴兽面，男为女服，倡优杂技，诡状异行”（《北史·柳传》）。如此看来，六朝时期的角抵戏已开始使用面具，并有了简单化装，以突出其戏剧效果。

到了魏晋南北朝时期，祭神鬼活动之中的戏剧表演成分逐渐增加，其中的歌舞和技艺表演大有挣脱宗教仪式的外壳而风行于世的趋势。装扮人物，以歌舞表演简单的故事，汉晋之间有《公莫舞》和《文康舞》，周隋之间则有《代面》、《钵头》、《踏摇娘》等。其中以《踏摇娘》最具代表性。它受《东海黄公》等人物扮演故事的影响，不仅有简单的故事情节，而且附以化装和使用面具。据《旧唐书·音乐志》载：“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常著假面以对敌。尝击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之。是以此歌舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。”《钵头》即《拨头》，是以歌舞形式表演一个由西域传来的小故事：“拨头者出西域，胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以像之也”（《旧唐书·音乐志》）。《踏摇娘》则是带有具体故事情节的歌舞表演。据唐崔令钦《教坊记》载：北齐有人姓苏……嗜饮酗酒，每醉辄殴其妻，妻衔怨，诉于邻里”。其表演形式大致是：“丈夫著妇人衣，徐步入场，行歌。每一叠，旁人齐声和之云‘踏摇和来，踏摇娘苦和来！’以其且步且歌，故谓之‘踏摇’；以其称冤，故言‘苦’。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。”从史料的描述可知，《踏摇娘》有歌有舞，并有较为简略的故事情节，上场人物也有所增加，且表演已有较强的感染力。对此，李春祥曾评述说：“历史上的歌舞戏、优戏和一些技艺表演（包括角抵戏），以服从故事情节为中心而趋向融合，向唱、念、做、打综合艺术迈出了可喜的一步，这是我国戏曲的重大发展。”

以科白滑稽为主的参军戏起源于后汉，至唐渐成格局。参军戏是与歌舞并行的一种滑稽表演，它与上古以来的优戏有内在的血缘关系。据《三国志·蜀书·许慈传》载：刘备定蜀，殿前有许慈、胡潜二学士，二人相互妒忌，迭向忿争，甚而“时寻楚挞”。备乃“使倡家假为二子之容，仿其讼阍之状，酒酣乐作，以为嬉戏，初以辞义相难，终以刀杖相屈，用感切之”。既有演员化装朝臣表演“忿



争”、“楚挹”的细节，又有音乐的配合，甚至还有脚（角）色“刀杖相屈”的武打场面，可说是对“优孟衣冠”的继承和发展。论及参军戏的缘起，古人则有不同的说法。一说起自东汉和帝（89—105）时期，一说源自北朝后赵石勒时期（319—334）。至于参军其人，前者称即后汉馆陶令石耽，后者则说为后赵馆陶令周延。两说虽有歧异，但均谓参军戏取材于真人真事，旨在讽戒贪赃的官员。参军戏在唐代是颇为流行的表演形式，据唐段安节《乐府杂录》“俳优”条载：“开元中，黄幡绰、张野狐弄参军，始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄，辱之，经年乃放。后为参军，误也。开元中有李仙鹤善此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄。是以陆鸿渐撰词云‘韶州参军’，盖由此也。”上述所说之“弄参军”，及同文所涉之“弄假妇人”、“弄婆罗门”、“咸淡”等，均为唐代流行的戏弄形式，属滑稽表演之列。值得注意的是，参军戏中出现了两个较为稳定的角色名称，即“参军”和“苍鹘”。至晚唐时，参军戏由女优演唱，体制上亦由单纯的滑稽表演变为歌舞兼行。如范摅《云溪友议》所说：“元稹廉问浙东，有俳优周季南、季崇，及妻刘采春，自淮甸而来，善弄陆参军，歌声彻云。”论及参军戏的发展和演变，王国维说：“至唐中叶以后，所谓参军者，不必演石耽或周延。凡一切假官，皆谓之参军。……由是参军一色，遂为脚色之主。其与之相对者，谓之苍鹘。”（《宋元戏曲考·上古至五代之戏剧》）他同时还指出，唐五代之前的歌舞和参军戏，“或以歌舞为主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其视南宋金元之戏剧，尚未可同日而语也。”尽管如此，由先秦歌舞、两汉之角抵到唐代之参军戏，各种泛戏剧形态之间相互影响和彼此渗透，逐渐将歌唱艺术和滑稽戏结合起来，使得中国戏曲形式粗具规模，到宋代，在宋代杂艺的多种形式中，戏曲就是在这一基础上发扬光大起来的。”

宋金杂剧

北宋王朝的建立，结束了晚唐五代以来将近百年的战乱分裂局面，开启了中国文化史上最为繁荣的时期。作为宋代文化全面繁荣的重要标志，就是传统的雅文化与新兴的都市俗文化交相争胜，砥砺磨合，进而在广泛的艺术领域中并行突进。这种文化氛围，为结胎滋生于隋唐之间的戏曲提供了生长环境，使之得以从歌舞戏、滑稽戏和通俗讲唱等结合而成的母体上孕育成型，并逐渐实现与诸般杂艺的分离，形成兼具众艺之长而又独具特色的崭新艺术形式。宋代戏曲的典型范式是宋杂剧，这时期的杂剧包括北宋杂剧及其衍生体南宋官本杂剧，金院本则是北宋杂剧的延续和发展。

作为我国戏曲重要发展阶段的宋金杂剧，并非一般意义上的“杂戏”或“百戏”，而是包含了歌舞戏、滑稽戏、说唱、杂艺诸因素在内的综合性艺术样式，是各种戏剧因素之间的渗透与整合，而非简单机械的拼凑。这种通俗文艺样式之所



以能在宋金时期获得长足发展，并最终从众多技艺中脱颖而出，形成独立的艺术风格，必先有一个赖以脱胎生长的文化生态环境，北宋以及辽金时期，恰恰提供了这种难得的历史机遇。由五代纷争向北宋政权过渡较为平稳，赵宋王朝在较短的时间内实现了社会的稳定和经济复苏，自中晚唐以来获得较大发展的城市经济，在北宋始终保持着发展态势。北宋之前，汴梁城已是五朝故都，隋代开通的大运河使其成为江南通往长安的重要门户。安史之乱后，南北经济大转移，汴京遂成为水陆转运中心。沟通大运河的汴河经过后周王朝的疏浚治理，成为赵宋王朝贯通南北的经济大动脉。正如《宋史·河渠志》所谓：“唯汴水横亘中国，首承大河，漕引江湘，利尽南海，半天下之财赋，并三泽之百货，悉由此路而进。”终宋之世，汴京城内“华夷辐辏，水陆会通；……工商外至，络绎不绝”（《五代会要》卷26《市》）。加上坊制的解体、城市布局的调整，使街道宽敞，交通便利；沿街店铺林立，夜市通宵达旦，更兼酒楼连骈，瓦市栉比，真可谓“举目则青楼画阁，绣户珠帘；雕车竞驻于天桥，宝马争驰于御路。……八荒争凑，万国咸通。集四海之珍奇，皆归市易；会寰区之异味，悉在庖厨”（孟元老《东京梦华录·序》）。单就赋税一项而言，宋初为一千六百余万缗（参钱穆《国史大纲》）。汴京之外，中原一带的洛阳、长安，江南的杭州、江北的扬州，以及四川的益州（成都）等地，也相继出现百业兴旺的承平景象。早在北宋中期，江南名城杭州已是“市列珠玑，户盈罗绮”，“参差十万人家”（柳永《望海潮》）的行胜繁华之地。至南宋末叶，杭州城区绵延数十里，“市井坊陌，数日经行不尽”（耐得翁《都城纪胜·坊院》）；市内“人烟稠密，城内外不下数十万户，百十万口”（吴自牧《梦粱录》卷十六）；每逢佳节，前街后巷张灯结彩，“四十里灯光不绝”（西湖老人《繁胜录·街市点灯》）。

城市经济的繁荣，带来的是城市人口的增加和市民意识的兴起。由官僚士绅、军卒吏役、行商坐贾、僧道巫医、工匠倡优等融汇而成的庞大市民队伍，尽管彼此有着各自不同的生活方式和行为准则，但对精神娱乐的需求，却是共同的，只不过在方式和境界上存在着深浅雅俗的差异而已。自北宋以迄辽金，享乐意识渐成上升趋势，它与宋代士人的忧患意识和个人意识相互推涌，汇为一股具有巨大冲击力的时代潮流，并最终影响和制约了雅俗文学递嬗变迁的艺术走向。市民队伍日益增长的娱乐需求，促成了文化消费市场的形成和扩大，也推动了歌舞百戏在激烈竞争中相互吸收彼此的优长。在技巧、形式乃至文化品位等方面推陈出新，兼取众艺之长而又卓然与歌舞百戏之上的戏曲艺术，正是在愈演愈烈的文化竞争中脱胎成形，逐步走向成熟的。据《东京梦华录》载，早在北宋时期，汴京城内的娱乐场所即星罗棋布，其中屋门瓦子、桑家瓦子等规模尤为壮观：“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座，内中瓦子莲花棚，里瓦子夜叉棚、象棚最大，可容数千人。”乐棚内外，教坊钧容直（军乐）、露台子弟等官办、军办或民间剧团均“更互”表演杂剧，上自皇帝近臣，下至黎民百姓，“不以风雨寒暑，诸棚看



人，日日如是”。一台《目连救母》杂剧，居然能从七月八日一直演到十五日，且“观者增倍”，这足以说明宋代戏剧的演出已有相当大的规模。

宋杂剧入金之后被称为“院本”。所谓院本，即“行院之本”，乃行院演出所用之底本。陶宗仪曾明确指出：“院本、杂剧，其实一也。”（《南村辍耕录·院本名目》），其体制与宋杂剧大致略同。关于宋杂剧之体制，南宋灌园耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条记载道：“杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场。先做寻常熟事一段，名曰‘艳段’；次做正杂剧，通名为‘两段’。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人‘装孤’。其吹曲破断送者，谓之‘把色’。大抵全以故事世务为滑稽，本是鉴戒，或隐于谏诤者，故从便跳露，谓之‘无过虫’耳。”这段记载，复见于吴自牧《梦粱录》“娱乐”条。其中谈到“通名两段”的“正杂剧”“全用故事，务在滑稽，唱念应对通遍”。另外还述及“正杂剧”之后“又有杂扮，或曰‘杂班’，又名‘纽元子’，又谓之‘拔和’，即杂剧之后散段也。顷在汴京时，村落野夫，罕得入城，遂撰此端。多是借装为山东、河北村叟，以资笑端”。戏曲史家多注意到《梦粱录》、《都城纪胜》等所记“杂剧”中之“正杂剧”是以表演故事为主的，其与滑稽戏截然不同，特点就是“全用故事，务在滑稽，唱念应对通遍”。尽管它还保留着由唐参军戏发展而来的滑稽表演成分，但并非纯以诙谐为主，而是具有较为稳定的脚（角）色阵容，融唱、念、舞及杂艺、科范于一体的综合性戏剧表演形式。至此，“正杂剧”已逐渐从百戏中独立出来，成为有其鲜明自身特点的艺术样式，原初意义上的“杂剧”，已退居于“艳段”、“杂扮”等附属地位。王国维《宋元戏曲考》也正是从宋金时期“始有纯粹演故事之剧”的立场出发，作出“真正之戏剧，起于宋代”的著名论断的。

金院本与南宋官本杂剧的共同母体皆为宋杂剧，只是到了元代，“院本、杂剧”“厘而二之”，“把北方院本中专门唱套曲的正杂剧叫杂剧，而把那些‘大率不过谑浪调笑’（还有些单纯歌舞的折子小戏）命名为‘院本’（参戴不凡《戏剧二题》，载《文学遗产》1980年第3期）。金院本（杂剧）的体制，与宋代官本杂剧基本一致。夏庭芝《青楼集志》有云：“院本始作，凡五人：一曰副净，古谓之参军；一曰副末，古谓之苍鹘，以末可扑净，如鹘能禽鸟也；一曰引戏；一曰末泥；一曰孤。又谓之‘五花弄’”。由于宋金杂剧至今尚未发现完整的剧本，故包括王国维在内的戏曲学者多对戏剧形成于宋代持审慎的保留态度，而戴不凡先生则从《录鬼簿》著录的杂剧作家的时代、现存作品的内容及剧情发生的地域等加以综合考证，认为“金代已有正式北杂剧”（同上）。事实上，在元初能突然以完整、成熟面目出现于剧坛，迅速成为当时主要的戏剧形式并取得繁荣的北杂剧，它的成熟、定型就是在宋金时期，这就是宋金杂剧中偏重于故事表演、综合性较强的正杂剧形成并逐渐成熟于宋金时期有力的证据。

就整体上讲，宋金杂剧有这样一些形制特征：其一，表演故事，有的是有头有



尾的故事，有的是故事的片断；其二，滑稽调笑占有重要位置，可以说有杂剧演出便有科诨；其三，歌唱、说白、舞蹈、武技等多种表演方式都得到应用，有的有所侧重，有的综合几种表演方式；其四，音乐是不可或缺的成分；其五，多与百戏同时演出，也单独演出。

较之宽泛意义上的宋金杂剧，偏重于故事表演、综合性较强的“正杂剧”——亦可视为北杂剧早期形态的“幺末院本”则呈现出这样一些表演特点：用北曲演唱，但套曲使用的多寡尚无定制；演员分工更细，形成以人物类型划分的脚（角）色；故事性明显增强；注重化装和人物造型；加入了乐器伴奏；有了专供演出的戏台。

宋金杂剧从角色、演出体制、剧本结构和戏曲音乐等方面，为我国成熟形态的戏曲样式——元杂剧的出现，施予了广泛的影响。我们不妨可以这样说，元杂剧是从宋金杂剧中的“幺末院本”脱胎而来的，宋金杂剧则是元杂剧的早期形态。

元代杂剧

13世纪中叶，由宋金杂剧脱胎而来的北曲杂剧以完备成熟的戏曲形态步入文学艺苑，揭开了我国近古时期文学艺术的崭新篇章。由于北曲杂剧兴盛于元蒙灭金入主中原以后，通常被称作元杂剧，或名以“元曲”。

元杂剧与宋杂剧名同实异，它是在宋金杂剧的基础上发展变化而成的一种完美的新戏曲。它不但标志着中国戏剧的第一个大丰收，而且以其原创性和独特性为中国文学史增添了辉煌的一页，从而成为一个时代文学最高成就的代表，历代相传的所谓“唐诗、宋词、元曲”之说，就反映了这一历史共识或定论。元曲实际上是一个包括元杂剧在内的综合概念，由于杂剧是用散曲中的套数来演唱的，所以“元曲”既可以是二者的统称，也可以特指其中的一种。如明代臧晋叔所编的《元曲选》，收录100部杂剧，没有一首散曲，这里的“元曲”就专指杂剧。

在元代短短百余年的时间中，究竟产生了多少位剧作家和多少部剧作，已无法准确统计。据文献记载，明代中后期的著名曲家李开先、何良俊、汤显祖等都曾收藏过1000种左右的元杂剧；今天见于前人登录的剧目尚有700多种，傅惜华所编《元人杂剧全目》，共收735种。这些剧本大部分已经失传，保存至今的尚不足1/4，约有170多种。至于剧作家，据元人钟嗣成《录鬼簿》、明初贾仲明《录鬼簿续编》和朱权《太和正音谱》的著录统计，大约有150多位。这些得到记述的自然都是当时知名的人物，而一般的“无名氏”作家就不知有多少了。

元杂剧还产生了许多大家与名作，其中不乏精品和绝唱。首屈一指的当然非关汉卿莫属，他与马致远、白朴、郑光祖并称为“元曲四大家”。他的《窦娥冤》、《单刀会》、《望江亭》、《救风尘》、《拜月亭》等剧作，直到今天仍活跃在戏曲舞台上。王实甫的《西厢记》成为千古绝唱，被认为是元杂剧的压卷之作。当代



论者将它与关汉卿的《拜月亭》、白朴的《墙头马上》、郑光祖的《倩女离魂》并称为元曲“四大爱情剧”。其他还有把关汉卿的《单刀会》、白朴的《梧桐雨》、马致远的《汉宫秋》、高文秀的《浣池会》和纪君祥的《赵氏孤儿》并称作“五大历史剧”。总之，元杂剧以其严谨精粹的艺术结构、丰富多样的题材与风格生动鲜活的戏曲语言反映了元代的社会生活，充分表现出一个时代的精神与情感世界，从而形成了中国戏剧史上光耀千古的“黄金时代”。

元末明初的曲论者都把关汉卿列为杂剧创作的第一人，甚至有人径直说他就是创始者。元杂剧作为一种综合性的新戏曲形式，是在一定历史条件下逐步深化形成的，不可能出自某一个人的天才创造。但是，关汉卿创始说也反映着一定的历史真实，那就是“新杂剧”的文人创作确是从关汉卿、白朴等元前期的第二代曲家才开始的，而他们的师父辈如元好问、杨果、杜仁杰等金末元初的第一代曲家，都是只作散曲，不作杂剧。与关、白年纪相当的胡祜适在《赠宋氏序》（《紫山大全集》卷八）一文中说：“近代教坊院本之外，再变而为杂剧。”元末夏庭芝、陶宗仪等都说金朝时院本和杂剧是混为一体的，“至我朝乃分院本、杂剧而为二”（见《青楼集·青楼集志》和《辍耕录·院本名目》）。据此可知，元杂剧原来孕育于金院本的旧形式之中，经过无数戏曲艺人的集体创造，到金末元初方从院本中独立出来。关汉卿当然是踏上剧坛的第一批文人作家的代表，不但是这一新剧形式的模仿尝试者，而且是一位最有成绩的改革提高者。出自教坊艺人的新杂剧最终经过关汉卿之手才得以完善成熟，跻身文坛，从这个意义上不能不说关汉卿是元杂剧之父。

元杂剧与金院本具有直接的血缘关系，可以由下列三方面的事实得到证明。第一，二者有近50个剧目相同。如金院本有《蝴蝶梦》，元杂剧有关汉卿的《包待制三勘蝴蝶梦》；院本有《张生煮海》，李好古、尚仲贤各有一本《张生煮海》；金院本有《鸳鸯简》，白朴则有《鸳鸯简墙头马上》等等。逐一对比这些同题材的剧目，就可以看出二者存在传承的关系。第二，金院本中有“院么”一类。金末元初散曲家杜仁杰有套数《般涉调·耍孩儿》《庄家不识勾栏》，描述一个庄稼人看戏的情形，其中有“前截儿院本《调风月》，背后么末敷演《刘耍和》”的句子。么末就是院么，指以末、旦为主，与副净、副末为主的院本演出相区别的一种新型表演体制这是对从院本中正在分化出来的早期杂剧的称谓。元明有不少人仍然称成熟的元杂剧为“么末”或“么末院本”。旧称的习惯沿用，恰好说明了二者之间前身与变相的关系。第三，元杂剧继承了副净与副末的科诨表演，有不少就是金院本的直接插入。如院本中有个《双斗医》的节目，王实甫《西厢记》第三本第四折写老夫人为张生寻医治病，有“洁引太医上，《双斗医》科范了”的表演指示语，意思是在这个地方插入院本《双斗医》的表演；刘唐卿《降桑椹》杂剧第二折二净所扮太医进行的插科打诨，则保留《双斗医》的具体情节。

元杂剧的音乐歌唱，则由新兴的北曲系统构成。所谓“北曲”，指宋金之间流行于黄河中下游城市的通俗歌曲，主要由民间的市井歌曲与北方少数民族的“胡乐



虏曲”以及部分唐宋的旧词调三种成分融汇而成。这类俗曲的基本形式是单支牌调的“小令”。组合单曲进行大联唱，叫做“套数”，即套曲。套曲最先用于诸宫调等说唱曲艺，元杂剧就是以诸宫调为中介，利用这种套曲来演唱的。

杂剧剧曲的组合规则，直接来源于宋金的诸宫调。诸宫调创自宋代勾栏艺人，与今日大鼓书相似，是一种说唱故事的曲艺形式。它的独特之处在于，先把同一宫调（调门、调高）的单曲串联为一套，再把不同宫调的套曲缀合为一篇，从而形成一种众多宫调的套连套的大型曲乐结构，以适应长篇故事的说唱。诸宫调传有董解元《西厢记》、无名氏《刘知远》、王伯成《天宝遗事》等三个样本，都是金元的作品。其中《董西厢》保存最完整，共用了17个宫调。元杂剧所用9个宫调的名目不但全同于《董西厢》，而且一本（一篇）戏由4至5个不同宫调的套曲串合构成，实际上是诸宫调删繁就简的灵活运用；而一本戏有一个演员独唱的体例，也明显保留着诸宫调说唱曲艺艺人表演的痕迹。

元杂剧当时又叫“传奇”，意指剧本多取材于唐人传奇，故事情节都很曲折新奇。除去已佚或本身不可考的剧作外，从现存剧作和剧目考察，取材于唐传奇的剧作就有40种以上。元杂剧作为一种大型的故事剧，直接受到宋代勾栏说话艺术的刺激影响。“说话”即说书，是一种讲述故事的曲艺。中国有着讲说故事的悠久传统，发展到唐代出现了僧徒宣传佛教经义及传说的“俗讲”，由讲佛经逐渐发展到讲述历史与社会故事，到宋代发展成为勾栏文艺的一个最发达的品种。据宋代多种文献记载，当时的说话有四家，其中最受听众欢迎的是“讲史”和“小说”两家。讲史即历史演义，就是以长篇历史故事为内容的说大书，如说三国、说五代史等。小说则是短篇故事，取材十分广泛。吴自牧《梦粱录》卷二十“小说讲经史”：“小说一名银字儿，如烟粉、灵怪、公案、朴刀、杆棒、发迹、变泰之事。”元杂剧丰富的故事情节，或直接取材于话本，或以话本为中介，上取唐传奇与汉魏小说等笔记史籍。即使是那些取材于现实生活的剧目，也不同程度地借鉴了说话艺术编织故事、情节的经验。

总之，元杂剧作为一种成熟的综合艺术，是以金院本、诸宫调和宋代说话为三大主要渊源，同时吸收融汇了前代戏剧、曲艺等各种文学艺术的营养成分而形成的一种新戏曲。

元杂剧之所以能在较短时间内繁盛，关键就在于一大批于宋、金政权覆亡后沉入社会低层的文人，又自觉地投身于杂剧编演活动，使其由朴野粗率的民间伎艺一跃而为严密整饬、雅俗共赏的新型文艺体式。关于元杂剧早期作家阵容的构成，我们从《录鬼簿》所列“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”的作家及剧目可以看出，这支队伍基本上是由沉沦下僚或混迹市井的作者聚合而成。据不完全统计，在前期作家56人中，终生未仕者33人，隶属教坊者4人，间断仕者19人。在有仕历的19人中，除史九散人因门荫作到武昌万户、李文蔚做过江州路瑞昌县尹、李时中曾除工部主事、王廷秀位居淘金千户外，其余大多是省掾、府判、令史、县丞、路



吏、儒学提举一类的僚属官员，亦即以儒吏为主干。至于赵文殷、张国宾、红字李二、花李郎等根本就是不入士流的教坊艺人。尤其值得注意的是，对元杂剧的繁盛作出过杰出贡献的关汉卿、郑廷玉、白朴、马致远、王实甫、杨显之、纪君祥、尚仲贤、高文秀、武汉臣、戴善甫、石君宝、李好古、康进之、石子章、孟汉卿、李行道、孔文卿、张寿卿、狄君厚等名家，仅马致远、尚仲贤、戴善甫在南北统一后做过短期的江浙行省的官吏。正是这批不甘沉沦愤世嫉俗而又倜傥不羁的才人作家主动献身于杂剧事业，才促成了元杂剧的全面繁荣。据《录鬼簿》、《录鬼簿续编》及《太和正音谱》等书记载，元代有姓名可考的杂剧作家将近百人，创作杂剧500余种，其中流传至今者160种上下。作家队伍的壮大和优秀杂剧作品的陆续上演，无疑是元杂剧进入繁荣昌盛时期的显著标志和重要实绩的体现。

元杂剧是综合性的舞台艺术，其主要传播方式是演员的舞台演出。因而，演员是否职业化和有无专业性剧团，以及演员艺术水平的高低，是衡量元杂剧繁荣与否的又一重要标志。根据《东京梦华录》、《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》等书记载，早在宋代，汴京、临安等地勾栏瓦肆，就有较大规模的杂剧演出和各种伎艺的表演，从设有乐棚及所展示的演出规模看，有些节目已非三、两人所能胜任，而是需要一个专门的演出班底。《都城纪胜》、《梦粱录》都曾专门提到杂剧的编演活动，说，“传学教坊十三部，唯以杂剧为正色”、“孟角球曾撰杂剧本子”。《武林旧事》卷三“社会”条载：“二月八日，为桐川张王生辰，震山行宫朝拜极盛，百戏竞集，如绯绿社杂剧，齐云社蹴球，遏云社唱赚……”这个排在众社之首的“绯绿社”，显然是专门扮演杂剧的戏班。有关杂剧戏班的组织情况，同书卷四有“杂剧色”条，其中略提到一些可供参考的数据，如：“德寿宫”10人、“衙前”22人、“前教坊”2人、“前钧容直”2人、“和顾”32人等。又同书“杂剧三甲”条下有“刘景长一甲八人”、“潘良贤一甲五人”等，也有一定的参考价值。

元杂剧的演出场所主要是都市中的瓦舍勾栏。勾栏已是有一定建筑规模、专供营业性演出的固定场馆。在散曲《庄家不识勾栏》及《汉钟离渡脱蓝采和》、《宦门子弟错立身》等剧本中，均有明确记载。如勾栏不做场需“锁了勾栏门”，观看演出要在进场前交上二百文铜钱，演员作场为的是“觅几文济饥寒得温暖养家钱”，甚至还夸口说：“学这几分薄艺，胜似千顷良田”（《蓝采和》）。《宦门子弟错立身》女主角王金榜之母赵茜梅也说“为衣饭做杂剧，作场为活”。在都市中做营生的杂剧戏班，除了到酒楼茶肆中承应演出，还需应付官场的传唤；他们为寻衣觅食，需冲州撞府，或赶赴乡间，去庙会、社火中作场，或在集镇要道路口“打野呵”（随处作场）。如现存山西洪洞县明应王殿“太行散乐忠都秀在此作场”壁画，描绘的就是杂剧戏班于元泰定年间在此演出的场面。见于载籍和戏曲文物的还有“尧都太行散乐人张德好”、“东平散乐王金榜”、“梁园末尼蓝采和”等专业杂剧戏班。至于戏班人数，则多少不等。元代有姓名可考的演员，据《青楼



集》及其他零星资料统计,大约有80来人,其中大多是专业性很强的职业演员。专业性剧团与专业性演员的出现,既是元杂剧繁荣的标志,同时也是元杂剧走向繁荣昌盛的必要条件。与元杂剧演出职业化相应,山西、河南等地的庙宇中相继搭建了专供杂剧演出的戏台。戏台建于庙宇中,说明演戏和祭祀活动相互依托,明为酬神,实则娱人。从现存文物所展示的各种要件看,元代的戏台已是独立完整的建筑物,具备了戏剧演出、观看的基本条件,是我国戏曲剧场的形制步入完备阶段的标志。

考察元杂剧繁荣的原因,主要有以下几方面:

第一,城市经济及通俗文艺的发展繁荣与戏曲演出的社会化和商业化,成为元杂剧繁盛的物质文化土壤。蒙古灭金过程中曾对北方经济造成毁灭性的破坏,大量农田废为牧场,都市夷为丘墟。这种局面到了中统建元之际得到了扭转。就农业而言,忽必烈在至元年间屡颁禁令,严禁权豪势要扰民圈地,暴掠百姓,并着手将荒地分给无田的农户,减免赋税,兴修水利,促进农村经济尽快恢复元气。就城市经济而论,宋金以来曾得到高度发展,大元王朝统一之后,由于统治集团好财好货,多方征集工匠商贾,充实大都等中心城市,“以功利诱天下”。商人的地位大大提高,使元代的商业在短暂的停滞之后出现了强劲的发展势头。元大都既是政治文化中心,又是商业中心,居民多至四五十万,可谓商贾云集,百业兴旺,万邦咸通。在灭宋战争中未曾遭受重大破坏的杭州城,在南北一统之后迅速恢复了往日的繁华景象,堪称是“普天下锦绣乡,寰海内风流地”(关汉卿《南吕·一枝花》)。

基于对中原文化的向往和喜爱,蒙元统治者对令人心神愉悦的戏曲、歌舞可谓情有独钟。《辍耕录》记元世祖忽必烈在恒州指挥作战时,曾命教坊乐人作《白翎雀》曲。这种征调戏班到军中搬演杂剧的举措,既反映了元蒙统治阶层对戏曲歌舞的偏好与提倡,也为元杂剧的普及和提高创造了有利的环境。从另一方面说,入主中原的蒙古族统治者过分地倚恃武力,对精神产品的影响浑然不觉,思想控制相对显得薄弱,在一定程度上造成了意识形态领域的失调和无序,这不仅刺激了元杂剧以迅猛的态势占领城乡文化阵地,而且也给作家将其自主意识输入杂剧作品提供了较为自由的空间。

戏剧演出社会化和商业化,一方面是城市“勾肆”、“乐棚”的戏剧演出日趋频繁,拥有大量观众,如《青楼集志》所云:“内而京师,外而郡邑,皆有所谓勾栏者,辟优萃而隶乐,观者挥金与之。”杜仁杰散曲《庄家不识勾栏》写到一位乡下农民进城看戏的情景,曲中提到交“二百钱”进场看戏的细节,表明戏曲演出已是商业性的。在勾栏中,还有“对棚”,若“对棚”同时上演杂剧,亦即后世所谓“唱对台戏”了。这说明商业性竞争已开始进入戏剧演出领域,而戏剧竞争的商业化,势必促成各戏班出奇创新,不断推出新的剧目,以招揽争夺观众,这就又带来了创作的竞争。另一方面,乡间庙会、社火中的戏曲演出也逐成定例,永久性戏台的建造,说明祭神、祈福的宗教仪式已逐渐与大众性娱乐活动合为一体。村民们为



赶庙会看戏常常是不顾路途遥远，“贵者以轮蹄，下者以仗履，携妻子，舆老羸而至，相与娱乐数日，极其厌饫，而后顾瞻恋恋犹忘归也”。为了保证庙会戏剧演出活动的长盛不衰，不仅要求演员不断地提高表演技艺，更需要上演的剧目随时翻新，这同样会刺激“新编关目”的陆续出台。

第二，剧作家队伍的形成及杂剧创作活动的高度自觉，是元杂剧迅速进入繁盛阶段的根本保证。钟嗣成《录鬼簿》列入“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”，是元杂剧开创时期的功臣。这批在空前的社会动荡中饱尝了酸辛的失意文人，既没有先期降蒙而“待遇优渥”的世侯显宦的踌躇满志，也绝少田产丰厚、优游林泉的山中高士们的闲适飘逸，郁积在他们心中的是以儒业立身的仕进之路被阻断之后的悲愤、怅惘、失落和彷徨。

对于广大在蒙古灭金战争中沦落的北方士子来说，最大的痛苦不只是山河易主所造成的故国沦亡之悲，更是伦理文化的解体所导致的人格扭曲与自我的迷失。猝然而起的战火，把他们送入深渊，或惨遭屠戮，或为仆为奴，斯文扫地，朝不保夕，真正是“秀才每逢着末劫”（元刊本宫天挺《范张鸡黍》）。战后科举取士被废长达80年，一代一代空怀着功业幻梦的文士墨客在社会底层中挣扎。蒙元统治者既重吏轻儒，又奉行民族歧视政策，使得向以儒道立身的文士倍感屈辱，而又无计可施。强权和罪恶既戕害了他们脆弱的自尊，也逼迫他们以冷眼看世界，以谐谑玩世的“浪子风流”自居，以纵情花酒、嘲风弄月来填补心灵的空虚。当此之时，新兴的市民文化正在以商品经济为支柱的郡邑都会中蓬勃发展，因自我的失落而感伤索漠，希图在红香翠软的冶荡氛围中借狎妓听歌填补精神空虚的落魄文士，则成为濡染感知这种具有全新内涵的市民文化并使之摆脱粗疏朴拙的原始形态、取得与传统雅文化抗衡对峙的历史地位的功臣和精英。

戏曲及其他通俗文艺形式的创作在发展过程中，出现了书会这样一种特殊的创作团体。书会及书会才人对于雅俗文学的递嬗和元杂剧的繁荣，至少有三方面的作用：首先，书会把摆脱名缰利锁羁绊的狷介磊落之士联系起来，使之有效地发挥群体的力量和智慧。其次，书会才人的介入有效地提高了北曲杂剧的艺术品位，使之由质朴浅率的朴野形态升华为严密整饬、雅俗共赏的综合艺术样式。其三，书会才人经由青楼艺人这个联系作家与观众的坚韧纽带，与广大观众紧密联系起来，成功地将“书面文化‘转化为’视听文化”，产生巨大社会效应。

第三，才人作家与杂剧艺人的联袂结合，是元杂剧进入繁盛的重要条件。李修生在《元杂剧繁盛原因之我见》中说：“元杂剧之所以繁盛，是由于杂剧形式已趋于成熟时，出现了关汉卿、白朴等一批伟大作家，他们创作了一批重要作品，与此同时，还有一批演员把戏曲表演艺术推进到新的阶段，从而出现了一个金声玉振的新时期”。元杂剧是融歌唱、音乐、舞蹈于一体的综合艺术表演样式，它需要剧作家不断地推出关目新颖的脚本，更需要技艺精湛的演员将其搬上舞台，为士庶观众所喜闻乐见。从舞台实践的立场上看，演员表演水准的优劣直接关系到戏曲事



业的成败和兴衰。据《青楼集》载，元代的戏曲舞台上活跃着众多色艺双佳的著名演员，如深受关汉卿等钦敬、“杂剧当今独步”的朱帘秀，“声遏行云，乃古今绝唱”的赛帘秀，演杂剧而“有绕梁之声”的赵真真，“歌声坠梁尘”的朱锦秀，声如“凤吟鸾鸣”的顺时秀，“歌喉清婉，妙入神品”的回族女演员米里哈。许多女演员不仅精于歌舞表演，且精通曲谱，娴于演奏，甚至能补出遗失的声律、曲谱，“循腔依韵唱之”。为适应旦、末杂剧演出的需要，不少演员艺有专攻，有的还兼擅众长。如有的精于“闺怨杂剧”，有的擅长“驾头杂剧”，有的长于“绿林杂剧”，更有“旦末双全”皆臻其妙者。

值得注意的是，元代一些著名的杂剧演员具有较高的文化修养，如《录鬼簿》所记的张国宾、赵文敬、红字李二、花李郎等，不仅是技艺精湛的演员，而且是戏剧演出的组织者，更能参与杂剧剧本的编撰。《青楼集》中有多处提到有较高文化素养的演员，如梁园秀“喜亲文墨，作字楷媚，间吟小诗，亦佳。所制乐府……世所共唱之”。又说张玉莲“丝竹咸精，六博尽解……南北令词，即席成赋；审言知律，时无比焉”。胡祇通《优伶赵文益诗序》（《紫山大全集》卷十一）称赞赵文益的谦逊好學品德说：“似于所学有所自得，已精而益求其精，终不敢自足，骄其同辈。”正是这些艺德兼备的杂剧演员与书会作家切磋互补，相得益彰，构成一个和谐的艺术整体，才使得元杂剧蔚为“一代文学”之壮观。

应当看到，元代杂剧演员的舞台艺术实践在戏曲成熟和繁盛进程中所发挥的重要作用，是在其与元杂剧作家密切配合的双向互动过程中显现出来的。就作家一方而言，他们大多是在经历过沉沦失落、放浪形骸之后，由被迫实践到自觉走上杂剧创作道路的。如果就人生命运的否泰穷通而言，这些混迹倡优之间的文士墨客是不幸的，面对命运的挑战所作出的生活抉择，促使他们打破迂腐僵硬的心理定势，逐渐把先前狎玩的对象引为患难中的知己，并从她们献身的通俗文化事业中重新找到生活的支点。关汉卿曾满怀钦敬地赞美著名杂剧演员朱帘秀冰清玉洁，“不许那等闲人取次展”（《南吕·一枝花》）。当然，众多被侮辱被损害的风尘女子也从真情未泯的落魄文士那里得到慰藉，得到自信和尊严。“高才博识”的落魄文士与技艺精湛的杂剧演员由心灵上的契合到艺术上的合作，到联手投入戏曲创作与演出活动，才使先前一直徘徊在朴野形态的北杂剧，迅速发展完善，成为与唐诗、宋词并峙而立的独立艺术样式。

宋元南戏

公元12世纪初，北宋的经济重心南移，随着女真贵族进入中原，士人纷纷南下，把北方的杂剧艺术也带到了浙江、福建、广东等东南沿海地区。在它的发展过程中，有的与当地的民间小戏或说唱曲艺结合，产生了南戏。南戏是与北曲杂剧相对而言的南曲戏文的简称，特指宋元时期南方地区流行的戏曲形式，又叫“戏



文”、“南词”等。

关于南戏产生早期的情况，祝允明《猥谈》说：“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之‘温州杂剧’。余见旧牒，其时有赵闲夫榜禁，颇述名目，如《赵贞女蔡二郎》等，亦不甚多。”徐渭《南词叙录》说：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之。故刘后村有‘死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎’之句。或云宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰永嘉杂剧，又曰鹧鸪声嗽。”参照其他相关文献，可以得出如下几点认识：第一，南戏的主要流行地区为浙江东南沿海的温州，故又名温州杂剧。温州古名永嘉，故也叫永嘉杂剧。南戏起源应在两宋之交的12世纪初，即宣和、南渡之际（1119—1126）。当时温州民间原有的歌舞小戏，开始与北来的杂剧结合，南戏逐渐成型，但与宋杂剧还无根本区别。温州杂剧或永嘉杂剧的称名，就反映它属于中间形态的过渡性质。第二，南戏成熟于12世纪末的南宋中期，即宋光宗朝（1190—1194），《赵贞女》、《王魁》为早期之作。《赵贞女》又作《赵贞女蔡二郎》，是南戏见于记载的第一部作品。此剧是民间艺人的创作，演述蔡伯喈考中状元之后招赘相府，背亲弃妇，企图用马踏死前来寻夫的前妻赵贞女，杀人灭口，最后遭到恶报，被暴雷劈死。徐渭所引刘后村诗实为陆游所作，题曰《小舟游近村舍舟步归》：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”诗中记述民间盲艺人说唱蔡伯喈忘恩弃妇故事的场面，南戏《赵贞女》可能就是根据民间曲艺改编的。第三，早期南戏流行的范围仅限于江南地区，影响不大，故未引起外界的注意。随着元朝灭宋统一，北杂剧南下，南戏也传播到北方。在南北戏剧的交流之中，虽有不少艺人大力吸收北剧成果，甚至直接改编移植，在《南词叙录宋元旧篇》所著录的65种戏文中，就可以找到24种与北杂剧相同的名目。但远不能与如日中天的北曲杂剧争一日之长。直到元末北剧衰弱下去，才有一些文人转向南戏创作，产生了“荆（《荆钗记》）、刘（《刘知远白兔记》）、拜（《拜月亭记》）、杀（《杀狗记》）”四大南戏，或加上高明的《琵琶记》称五大南戏。这一阶段已进入南戏发展的后期，史称“南戏中兴”。

南戏最早的剧目据《草木子》、《猥谈》、《南词叙录》等书记载，有《赵贞女蔡二郎》和《王魁》两种，并称为“戏文之首”。此外，还有元代刘一清《钱塘遗事》卷六《戏文海淫》所记载的《王焕》戏文，《中原音韵》里记载的《乐昌分镜》，宋代张炎《山中白雪词》卷五《满江红》词注里提到的《韞玉传奇》，以及《永乐大典戏文三种》中的《张协状元》等6种，可以确定是宋人的作品。

明代戏曲

明代戏曲有传奇和杂剧两种，交叉影响，互为消长，贯穿了有明一代的剧坛，而尤以传奇的成就最为显著，成为继元杂剧之后中国戏剧的第二座高峰。



传奇之名源自唐人裴铏的短篇小说集《传奇》。唐宋文人作意好奇，所作文言短篇小说情节曲折奇异，于是一概被统称为传奇。宋元南戏、北杂剧以及说唱曲艺如诸宫调等，由于多取材唐人小说，或取法唐传奇结撰故事的技巧，所以在当时也常常称做传奇。明清时代，传奇则专指与宋元南戏一脉相承的长篇戏曲，以与篇幅较短的杂剧相区别。（曲学界对传奇的具体指称范围还有不同意见，一说自元末《琵琶记》以下南戏的文人作品即为传奇，一说自《浣纱记》之后的昆腔戏为传奇，等等。）

明传奇是在宋元南戏基础上，兼取北曲杂剧的成果发展形成的。剧本形式主要有以下特点：（1）传奇情节比宋元南戏头绪繁多，篇幅拉长，一般都在四五十出以上，一二十出的短剧极少。由于内容庞杂，故一本戏往往分上下卷，甚至有两卷以上者。如《荔枝记》、《草庐记》等就分为四卷。（2）传奇分出，每出都标出题目。“出”是传奇的结构段落，相当于杂剧的折，但音乐不限同一宫调，曲文可以换韵，上场角色都可歌唱。后来的花部戏也可称“出”。南曲戏文则是一贯而下，连写到底。南戏传本的分出标目，均为明人或今人依传奇体例增改。（3）南戏中已有插用北曲的现象，而传奇中南北合套的运用更为普遍，乃至有不少整出通用北套的。（4）南戏本无宫调，曲牌组套只以音乐上能够和谐衔接为准。传奇在发展中吸取了北曲一宫调统率曲牌的经验，建立了南九宫或十三调的音乐体系。（5）传奇的角色分工更细。王骥德《曲律·论部色》统计有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑（即中净）、小丑（即小净）等12种，后来统称为江湖12角色。以正生和正旦为主要角色。

明人的杂剧创作在总体上远不及元杂剧，也不及同时代的传奇，但在体制形式上却有较大的发展变化。第一是剧本结构，突破了元杂剧一本四折一楔子的程式，明杂剧短的常有一折或两折三折，长的则有五六折或七八折，甚至有十折十一折为一本的（详见明祁彪佳《远山堂剧品》），随意伸缩，结构相当自由。第二是所用曲调，元杂剧全用北曲，明杂剧则南北兼用，后来还出现了大量专用南曲的“南杂剧”。第三是演唱方式，打破了元杂剧一角独唱的模式。不同角色的对唱、轮唱、合唱，在元杂剧中只有《西厢记》个别折中偶有使用的，而在明杂剧中则十分普遍。第四，元杂剧的题目正名一般都在一剧之末，明杂剧有的提到第一折之前，也有的采用“副末开场”的方式介绍剧情，还有的干脆把“折”改写成“出”等等，显然都是受传奇的影响而发生的变异。

明代戏曲的发展大致可划分为三个时期：从明朝建国（1368）至孝宗弘治末（1505）为前期，从武宗正德初（1506）到穆宗隆庆末（1572）为中期，从神宗万历初（1573）至明亡（1644）为后期。

明前期的戏曲乘元代戏曲的余劲，北曲仍然占有压倒优势，南曲无力与之争衡。徐渭《南词叙录》因此大为不平，说：“有人酷信北曲，至以妓女南歌为犯禁，愚哉是子！”南曲流传于民间，经过明初近百年的冷落之后，直到明中叶才出