

ZHONGHUA

YISHULUNCONG

1

中华艺术论丛



上海辞书出版社

1

中华艺术论丛



图书在版编目(CIP)数据

中华艺术论丛(第一辑)/朱恒夫主编. —上海:上海辞书出版社, 2003. 10

ISBN 7-5326-1323-2

I. 中... II. 朱... III. 艺术—中国—文集 IV. J12-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 073315 号

责任编辑 庞 坚

封面设计 汪 溪

中华艺术论丛

(第一辑)

世纪出版集团 出版、发行
上海辞书出版社

(上海陕西北路 457 号 邮政编码 200040)

常熟文化印刷有限公司印刷

开本 850 × 1168 1/32 印张 9.5 插页 1 字数 255 000

2003 年 10 月第 1 版 2003 年 10 月第 1 次印刷

印数 1—2 100

ISBN 7-5326-1323-2/J·73

定价: 20.00 元

《中华艺术论丛》第一辑导言

朱恒夫 聂圣哲

艺术的本质是美,世界上没有哪一个民族不爱美,因此,世界上没有哪一个民族不爱艺术。中华民族源远流长的文明史从某种意义上说,也是一部光辉灿烂的艺术史。

中华民族的书法可追溯到“书画同源”的甲骨文时期,原始的文字不仅是记录、传达思想与语言的符号,而且蕴含着一种原始的优美的艺术质素,后经历大篆、钟鼎文、小篆、隶书,自秦之后,书法又分为篆、隶、楷、草、行各种书体,出现了钟繇、王羲之、欧阳询、李邕、张旭、颜真卿、柳公权、释怀素、苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄、赵孟頫等,他们的书法或整齐端庄,或气韵飘逸,或拙朴大方,或婉丽清媚。

我们的先祖很早就有了绘画的欲望与实践,在西安半坡村遗址发现的人面鱼纹彩陶盆、青海大通县上孙家寨出土的舞蹈文彩陶盆就是实证。经过多少代人的探索,至迟到汉代,我们先祖的绘画艺术就已达到了相当高的水平。长沙马王堆一号汉墓出土的西汉初期彩绘帛画,题材为神话故事,无论是人物刻画,还是构图设色,它都是比较成熟的作品,既富于装饰意味,又体现了写实与想象的巧妙结合。相传南北朝时期,著名画家张僧繇,在金陵安乐寺墙壁上画龙点睛后,白龙腾空而去。传说虽然夸张,但它表明了该时期绘画技艺的精湛。唐代的绘画技艺,不断递进,经受了千百年时间的考验而留存至今的作品就有唐初阎立本的《历代帝王图卷》、《步辇图》,吴道子《送子天王图》,五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》等等。宋代的绘画出现了空前的繁荣,有以描摹花鸟、山水为主的院体画,其代表人物为郭熙、李唐等。为大家熟知的张择端的《清明上河图》,是风俗画的杰作,它展示了北宋汴京的市井生活与风土人情。元明清三代的绘画是百尺

竿头,更进一步,作家作品如雨后春笋般地涌现,写山水或浑厚苍劲,或幽远深秀,尺幅之中,展示了祖国的河山之美;画人物或线条细腻,逼真如睹,或重在写意,突出神韵;摹花草,寓含着自己的人生态度,反映出自己追求的品格,如郑板桥竹石之画。

在雕塑石刻方面,我们的先祖也取得了辉煌的成就,典型的如秦陵兵马俑与龙门石窟。秦兵马俑由上万件士兵、骏马、战车等陶塑俑组成,那前进中的军队,车马鳞鳞,浩浩荡荡,以排山倒海之势向敌人压去,那一个个士兵,身穿战袍,手执弓弩,背负箭囊,平静的神态中饱含着斗志与威武的精神。看到这些陶塑,你就会更深刻地理解李白所颂扬秦始皇的诗句:“秦皇扫六合,虎视何雄哉!挥剑决浮云,诸侯尽西来。”龙门石窟以它年代之久远、蕴涵之丰富、保存之完整,堪为众窟之冠。它开凿于北魏时期,完成于宋代,共有石窟 2100 个,佛像 10 万余尊,碑文题记 2870 块,石雕佛塔 40 余座。其内容多与佛教有关。当年统治者营造龙门石窟,本意在于利用佛教为自己罩上神圣的光环,艺术仅仅是他们借取的一种形式。然而经过千百年的历史变迁,两者互换了位置,宗教逊位于艺术,艺术完全独立,以其不衰的魅力常驻人间。

我国古代的建筑艺术,也令我们后人惊叹。历代建成的寺庙、殿堂、桥梁、古塔、城墙等等,无不凝聚着劳动人民巧夺天工、匠心独运的智慧,《诗经·小雅·斯干》中对宫室“如歧斯翼,如矢斯棘,如鸟斯革,如翬斯飞”的形容,《左传》中“美哉室”的赞叹,都已表现出古代人民对建筑的审美情趣。汉代斗拱的发明,在我国建筑艺术史上具有里程碑的意义,它既具支承荷载、保护额枋的功能,又有凌飞腾空的装饰艺术的效果。随着佛教艺术的深入影响,我国建筑艺术发生了质的变化,它由扁平而变得高大庄严,由朴实而趋向富丽堂皇,由浅显而改易为幽邃深远。

空间艺术与时间艺术为一体的中国戏曲,更是我们民族艺术的瑰宝。它发轫于远古巫师的祭祀活动,后经先秦的歌舞俳优、汉代百戏、六朝歌舞戏、唐代戏弄,而在宋代城市经济的温床上,经过勾栏瓦舍的催化,形成了中国早期戏曲——宋杂剧。自此之后,不断更新,

走过了南戏、元杂剧、明清传奇的黄金时代。今天风韵犹存,仍活跃在戏剧舞台上。昆剧、京剧、越剧、黄梅戏等三百多个剧种不时地响起动听的锣鼓,是人民群众艺术欣赏的对象之一。昆剧以其炉火纯青的艺术形式被联合国教科文组织定为“人类口头与非物质文化遗产”。

除了上述之外,中华民族的艺术宝库中还有音乐、舞蹈、园林、说唱、剪纸、杂技以及上个世纪受外来文化影响而产生的摄影、影视等艺术。据不完全统计,海内外公私收藏的我国的艺术品不少于 500 万件,艺术表演类的作品上万部,它们都已成了全世界的文化遗产与人类共同的精神财富。不论是本民族还是外民族的人正在从中得到审美的乐趣与吸取精神上的营养。

但是,对数量如此巨大、内涵这样精深的民族艺术,我们并没有完全认识到它们的价值。从数量种类上说,我们的目光可能仅涉及到其中一小部分;从内涵上来说,我们的探索可能还未深入到它们的本质之中。就整体而言,我们认为艺术的价值至少有下列三点:

一是艺术作品记录着一个民族在某一个阶段的历史,蕴涵着一个时代、一个地区丰富的信息。它虽然不像史籍那样用文字来表述某一时期的社会政治、经济、伦理、军事等状况,但是它能以形象诉诸视觉与听觉,让你直观地感受到古代的气息。面对着一件艺术品,你会思接千古,浮想联翩,似乎时间倒流,与古人对话。它会使人对历史见解更为深刻,对历史的真相看得更为清晰,换句话说,它像时间隧道,让你走向历史。

二是艺术是人类追求美的高级精神活动。除了人类之外,任何物种都没有这种活动。任何一个艺术家的创作活动都是缘于为了表达理想之美的冲动,任何一件真正的艺术作品都是真善美的结晶,它们融注了以作者所代表的一个时代、一个地区的人们对美的人、美的事物、美的社会制度、美的道德精神的看法,而这种审美观念往往又是超越时空的,具有永恒的意义。因而,我们欣赏这些艺术作品,实际上是在接受美的教育,是受高尚精神的陶冶。一个人若走近艺术,常常受艺术的浸润,他就会变成一个诚实儒雅的君子,一个趣味高尚

的人。

三是艺术能激发人的想象力与创造力。卓越的艺术作品本身就是想象力与创造力的体现,它是艺术家精骛八极,在与社会、自然界接触中碰撞出思想火花之后,用天才的想象力,以造型、线条、色彩、声音等构成的形象来表述自己对世界、对人生的看法。人们欣赏艺术作品时能激发自己的联想热情,会根据自己的人生经历、哲学思想、艺术修养对作品做出各自的解释,并产生出强烈的创新欲望。这种欲望不仅是从事文学、艺术的人们所需要的,从事于工科、医科、理科、农科的人也同样需要。

艺术是可亲近的,但又是玄奥的。为什么有的作品能深深地打动人心,有的作品却过眼即忘?为什么有的时代,艺术的创作能高潮迭起,而有的时代则荒芜冷寂?为什么有的艺术作品能与世同存,而有的作品虽然曾轰动一时,而后却风流云散?这里面涉及到艺术的性质,涉及到艺术与社会政治、经济、宗教、哲学与制度变革等关系,涉及到艺术自身的发展规律。要弄懂这些玄奥的东西,需要我们坚持不懈地研究、探讨。只有研究它,我们才能走近艺术,掌握艺术的规律,了解艺术的本质,创作出新的艺术作品。

我们同济大学原是一所综合性大学,在二十世纪五十年代初院系调整之后,才变成工科性质的学校。由于社会对复合型人才的需求不断增加,大家越来越认识到人文艺术素养对于大学生成才的重要意义,我校遂从二十世纪九十年代开始,决定恢复为综合性大学。经过十多年的努力,现已发展成一所有理、工、医、农、文学、哲学、艺术、经管等学科的国内外知名大学。仅涉及到艺术专业的就有城市规划学院、传播艺术学院与文法学院的文化艺术系等单位,现在我校已聚集了一批学业有成的国内外知名的艺术家与艺术教育家,其专业有戏剧、电影、广告、艺术设计、摄影、绘画、书法、导演、声乐、舞蹈等。他们在艺术教育、艺术实践与师生的艺术欣赏方面,做了大量的工作,营造出了浓浓的校园艺术氛围。在此基础上,他们希望在中华民族的艺术理论与艺术史的研究方面,也做些工作,和国内外艺术理论家一道,总结古人的艺术经验,引导今人的艺术创作。于是,创办

了《中华艺术论丛》。

我们正处于一个继往开来的盛世,正在做复兴中华民族的伟大工程,而继承我们民族的艺术传统,吸取其精华,借鉴国外的艺术经验,开创我们民族艺术的新时代,则是我们这项伟大工程的一部分。

我们相信,《中华艺术论丛》能够与海内外的学者携手合作,为民族的复兴,为民族艺术的复兴做出自己的贡献。

目 录

《中华艺术论丛》第一辑导言·····	朱恒夫	聂圣哲(1)
试论明清传奇与昆曲剧作·····	吴新雷	(1)
徽班研究中的几个问题·····	么书仪	(14)
上海在昆曲发展史上的重大影响·····	蒋星煜	(26)
闽南戏曲的生存“危机”和应对措施·····	刘文峰	(40)
长江三角洲滩簧考论·····	朱恒夫	(53)
《琵琶记》的版本及其在明清的流变·····	俞为民	(76)
元杂剧昆唱考·····	周 秦	(99)
略论孙钟龄《东郭记》传奇的讽刺艺术·····	赵兴勤	陈 侠(111)
《红楼梦》与《西厢记》·····	陈文新	余来明(120)
戏曲艺术的宫殿是由演员支撑起来的·····	陈 多	(130)
“登楼意,恨无上天梯”——元曲家马致远心态剖析·····	徐子方	(146)
神仙爱情剧考述·····	王汉民	(156)
也说“爨”·····	王 宁	(174)
浅议《浣纱记》的人文取向·····	顾聆森	(181)
元杂剧:情节结构的写意性·····	胡莲玉	(189)
元曲和川话·····	李祥林	(200)
映象与想象——中西舞台时空观的差异·····	刘彦君	(206)
转型期中国戏剧艺术形式的变革·····	叶志良	(222)
电影理念的新思考·····	聂 造	(234)
试论中国戏曲电视剧的特点·····	周立波	(241)
电影语言与诗意情感的表现·····	陈 南	(250)
“中国旋宫”的哲学思考——中国传统音乐之“和”·····	宋瑞凯	(259)
“舞旋”考·····	廖 奔	(273)

研究昆剧的百科全书——推介《中国昆剧大辞典》…… 曹 明(281)

立足于实力基础上的自由创造——

读张春新的人物画 …………… 林 木(285)

全方位实施艺术教育,培养新时代需要的高素质人

才——同济大学艺术教育活动纪实…………… 虞丽娟(290)

试论明清传奇与昆曲剧作

吴新雷



吴新雷

江苏江阴人。1933年生。1955年毕业于南京大学中文系。1960年研究生毕业。现为南京大学中文系戏剧影视研究所教授,博士生导师。历任中国《红楼梦》学会常务理事、中国昆剧研究会副会长,著有《中国戏曲史论》和《曹雪芹》等,并主编《中国昆剧大辞典》。

在中国戏剧史上,明清传奇是从宋元南戏直接发展而来的,无论是剧本的外在形式还是内在结构,都是一脉相承的。但由于时代、社会和经济基础的不同,特别是魏良辅革新昆山腔以后,明清传奇在体制、曲律、唱腔和作品等方面,较之宋元南戏都有长足的进步和更新的发展。本文试就传奇与昆曲等有关问题提出个人的愚见,与同志们互相研讨。

一、概念和界说

“传奇”这个名词,本来含有“事奇则传”的意思,所以唐宋以来新兴的各种体式的市民文学如小说、诸宫调、北剧、南戏等,当时人都喜

欢称之为“传奇”，因而使它的概念相当混杂和泛化。在中国文学史的研究中，经过现代专家学者的认真讨论，“传奇”的概念已经明确为两种文学体式的代称：一是“唐宋传奇”，指短篇文言小说；二是“明清传奇”，指由南曲戏文直接发展而来的戏剧文体。

但“明清传奇”与“宋元南戏”如何分界，仍是一个难题^①。有些学者认为“明人把南戏称为传奇”，于是就把南曲系统戏剧的发展以明代立国作为分水岭，以前的称南戏，以后的称传奇^②。可是另外一些学者如钱南扬、庄一拂、王永健等认为不妥当。因为把南戏称为传奇，早在宋代就如此了，并不是到明人才这样，而一种戏剧体制之所以有两个名称，也是因社会发展的关系及其本身的特征而决定的。故此，要看南戏与传奇的分域，不能以朝代来作为标志，而应该以社会经济基础的变化及南曲声腔的革命来作为划分阶段的根据。从这个原则出发，他们认为明清传奇史的起点当从明代嘉靖年间魏良辅革新昆山腔开始^③。而明初至嘉靖之间仍属南曲戏文的发展阶段，或称“明初戏文”，或称“明人改本戏文”^④。这里面有两层关系，从戏剧发展看，南曲戏文在明初并没有起什么变化，当时主要的声腔仍是出于民间的海盐腔、弋阳腔、余姚腔，所以徐渭在《南词叙录》中把嘉靖以前的作品仍称为南戏。自昆山腔经魏良辅革新后，曲辞、格律都愈来愈讲究，愈趋愈文雅。并且，昆曲的兴起也是有其社会的原因的，明代工商业发达所引起的资本主义因素的萌芽，是从嘉靖以后逐渐滋长起来的，而昆曲的得势，正是由于城市的繁荣、市民阶层的壮大，因而使它获得了蓬勃发展的机会，这时的作品，也才都以“传奇”这个名字来作为确定的称呼。所以，把嘉靖年间昆曲的勃兴来作为南戏与传奇的分界，是合于戏剧发展的实际情况的。

二、渊源与体制

明清传奇的主体既然是指昆曲剧本^⑤，那么昆曲的渊源是怎么样的呢？

在昆曲盛行以前，宋元南戏的声腔以海盐腔、余姚腔和弋阳腔为

三大主流,传播甚广。据《南词引正》记载,昆山地方的昆山腔产生于元朝末年,不过势力不大。到了明代中叶嘉靖之世,江西人魏良辅流寓到昆山、太仓,觉得当时的南曲腔调都不好听,便开始对昆山腔进行改革。魏氏是一个歌唱家,他原来学习北曲,后来又改学南曲。所以他在创造新腔时,就是融合了海盐等腔的长处,兼采北曲,再结合昆山本地的土腔融合而成。沈宠绥的《度曲须知·曲运隆衰》曾记载说:

嘉、隆间有豫章魏良辅者,流寓娄东、鹿城之间,生而审音,愤南曲之讹陋也,尽洗乖声,别开堂奥,调用水磨,拍捭冷板。声则平上去入之婉协,字则头腹尾音之毕匀,功深琢磨,气无烟火,启口轻圆,收音纯细。……腔曰“昆腔”,曲名“时曲”。声场稟为曲圣,后世依为鼻祖。

这种新腔刚出来时,因为综合了南北曲的优点,风格轻柔婉转,所以称为水磨调昆曲。当时昆山地区聚居着一批音乐人才,魏良辅在昆山太仓改革南曲时,是得到许多艺术家帮助的,如在音乐原理方面,有老曲师过云适、袁髯、尤驼等的指导;在歌唱方面,有张小泉、季敬坡、戴梅川、包郎郎等的相互切磋;又有箫笛名手张梅谷、谢林泉等为之伴奏;尤其是北曲名家张野塘,还为魏氏新腔创造了几种新的伴奏乐器。因而使水磨调昆曲的造就获得了非凡的成功,正如徐渭在《南词叙录》中所说:“流丽悠远,出乎三腔之上,听之最足荡人!”

把水磨调昆曲应用到戏剧搬演上,首先是戏剧家梁辰鱼。梁氏也是昆山人,当魏良辅等创造南曲新腔时,他积极支持,并且随即为昆曲创作了第一个剧本《浣纱记》。自《浣纱记》用昆曲演唱以后,一时士大夫争相附和,特别得到了中上层知识分子的激赏,便使昆曲迅速地流行了起来。后来魏良辅、梁辰鱼等到了当时剧坛的中心苏州,使昆曲进入了大都市,得到了繁荣滋长的园地。隆庆、万历之际,昆曲以苏州为大本营传播到南北各地,压倒了当时的各种声腔,自明入清,盛行全国,直到清代末年,才让位给异军突起的花部乱弹(地方戏)。

传奇的体制结构和南戏没有什么两样,它也是由几十套曲子组

成的长篇戏剧。每一段落称为一出,第一出是“家门”(副末开场),最后一出大都是“团圆”。在南戏阶段,分场和出目尚未定局,发展到传奇阶段才趋于完善、定型。传奇的体制为容纳离奇曲折、有奇可传的情节,形成了篇幅比南戏更为长大的特点,如《紫钗记》有五十三出,清代的宫廷大戏竟多达二百四十出。

值得注意的是,自昆曲兴起后,因特别重视唱腔和唱法,所以传奇在音律上比南戏更趋严密整齐。如一出戏中的引子、过曲和尾声有了一定的规格,粗曲、细曲、急曲、慢曲的性质也分明了;还有四声和押韵也进一步讲究起来了,尤其是集曲更发展了。如果说传奇和南戏有所区别的话,应该说就是在这些格律方面表现得最为明显。当时有关曲调曲韵的论著应运而生,如沈璟的《南九宫十三调曲谱》、李玉的《北词广正谱》和王奕清的《钦定曲谱》等,就是为明清传奇的曲律示范的。

在角色行当方面,传奇比南戏分工更细,南戏的七种角色到传奇中发展为十二种,有老生、小生、老旦、小旦、贴旦、老外、副末、净、副净、丑、小丑等。至清代又进一步细分,《长生殿》传奇已增至十五色。乾隆时,昆班脚色更多达二十五种。

由此可见,传奇与南戏在文体上确实各有属性和特征,是存在一定的差异可志区别的。

三、分期和流派

明清传奇的发展可分为五个时期,一是昆曲初兴时期,以《浣纱记》和《鸣凤记》等剧作为代表,大多产生在嘉靖、隆庆年间,这时的作家和作品还受着明初南戏骈丽派的影响。二是昆曲发展时期,剧坛上以沈璟和汤显祖为代表,在万历四十多年间出现了很多作家和作品。三是明末清初昆曲的盛行时期,自明代天启、崇祯到清代顺治、康熙之初,这一时期的作家大都经历着改朝换代的大变动,在作风和意识上和前一时期有些不同。其中以李玉、李渔等为代表。四是康、雍、乾三朝昆曲鼎盛时期。自康熙年间出现“南洪北孔”的《长生殿》

和《桃花扇》以后,乾隆时又有唐英、方成培和“东张西蒋”等剧作家的传奇作品问世^⑥,随着昆曲的进入宫廷,传奇的格律渐趋僵化。乾隆末年,花部兴起,昆曲便步入盛极而衰的下坡路了。五是昆曲的衰落时期,从嘉庆、道光至咸、同、光、宣之际,这时的昆曲已失去蓬勃的生气,虽然也有一些作家从事传奇创作,但大都变成了游戏笔墨,内容贫乏,脱离实际,成了案头之作。其中鸦片战争后由于时代浪潮的冲激,也曾涌现出一批具有革命内容的传奇,则是应予肯定的。

就传奇创作的流派来讲,有昆山派、临川派、吴江派和苏州派。这四个派别并不能包括明清之间所有作家和作品在内,只是就其创作风格的大体趋向概而言之。所谓昆山派,起初的作家是昆山人,创作特点是专从曲白的典雅上下功夫,所以又叫骈绮派^⑦。后来跟从他们的人,也就归入了这一派,其中以梁辰鱼的《浣纱记》为代表,包括张凤翼的《红拂记》、梅鼎祚的《玉合记》、屠隆的《彩毫记》等。临川和吴江是万历时剧坛上两个针锋相对的流派^⑧。因为汤显祖是临川人,所以把信从他的一批人如王思任、茅元仪、孟称舜、阮大铖和吴炳等叫做临川派。汤显祖并没有自觉地要树立派别,但由于其艺术成就的巨大影响,以及浪漫主义文学运动的展开,学习他和效法他的曲论家和剧作家很多,正如王思任在《十错认春灯谜记序》中所说“四天之下,遂竞传其薪而乞其火”,无形中形成了临川派。汤显祖的创作特点是专逞才情,不拘泥于格律,其剧作如《牡丹亭》、《邯郸梦》等多有不合音律之处,但剧本结构及曲白文辞却极为精采,并在思想内容方面具有结合现实的新意。其曲辞清俊秀丽,所以又被称为文采派,对后来的作家影响很大。

吴江派以吴江人沈璟为盟主,他在文辞上力主通俗本色,在声调上倡导“依腔合律”,追随他的人很多,有吕天成、卜世臣、王骥德、叶宪祖、冯梦龙、沈自晋、袁于令、范文若诸人,声势颇盛。他们的创作在“本色”方面没有什么突出的成绩,但在曲律方面却有非凡的表现,并且还有专门的理论著作。沈璟擅长唱曲,著有《唱曲当知》,又编成《南曲谱》,示人以作曲的法则。其侄子沈自晋继承家学,又续编了《南词新谱》。因为吴江派专重声律,所以又被称为格律派。

汤显祖对沈璟的声律论曾提出异议,从而引发了一场争论。王骥德在《曲律》卷四《杂论》中记载说:

临川之于吴江,故自冰炭。吴江守法,斤斤三尺,不欲令一字乖律,而毫锋殊拙;临川尚趣,直是横行,组织之工,几与天孙争巧,而屈曲聱牙,多令歌者呿舌。吴江尝谓:“宁协律而不工,读之不成句,而讴之始协,是为中之之巧。”曾为临川改易《还魂》字句之不协者,吕吏部玉绳(吕天成之父)以致临川,临川不悻,复书吏部曰:“彼恶知曲意哉!余意所至,不妨拗折天下人嗓子。”其志趣不同如此!

可见汤显祖和沈璟各不相让,走了两个极端。后来的作家看出两家都有偏颇:汤氏只知笔意灵活不管格律,因而作品不便于演唱;沈璟只重声韵而不注意内容,使作品枯燥无味。于是便有调和的理论出来,沈璟的门人吕天成在《曲品》中提出:“倘能守词隐先生(沈璟)之矩矱,而运以清远道人(汤显祖)之才情,岂非合之双美者乎?”因此,明末的剧作者,便大多想走这条路子,吴梅在《中国戏曲概论》中曾称之为“以临川之笔协吴江之律”。在明末清初剧坛上,两派合流是总的趋势,而合流的直接成果便是以李玉为首的苏州派的出现。

李玉是真正能够做到兼采临川、吴江两家优点的传奇大家,钱谦益在《眉山秀传奇题词》中称赞他“既富才情又娴音律”,他的“一人永占”四名剧及《清忠谱》、《千忠戮》等作品,不但以文辞声律见长,而且在内容方面能反映社会现实。由于他的倡导,苏州一批作家如朱佐朝、朱素臣、叶雉斐、张大复等都走着相同的创作道路,形成了苏州派创作群体。他们都是从市民阶层中产生出来的昆曲作家,是直接为昆曲戏班服务的编剧集团。

四、作家与作品

根据庄一拂《古典戏曲存目汇考》统计,有名氏可考的明清传奇作家共有四百三十四人,创作了一千八百九十五部传奇剧,再加无名氏的传奇剧一千余部,作品总数将近三千部。其数量之多,是金元杂

剧和宋元南戏所无与伦比的。本文仅就具有代表性的主要作家及其代表作,略加评述如下:

昆曲兴起的第一部作品,是梁辰鱼(字伯龙)在嘉靖二十年(1541)前后创作的《浣纱记》。雷琳《渔矶漫钞·昆曲》记载:“昆有魏良辅者,造曲律,世所谓昆腔者,自良辅始。而梁伯龙独得其传,著《浣纱》传奇,梨园子弟喜歌之。”梁辰鱼是昆山人,精通昆曲的声律,当时弋阳腔的戏班能改其他传奇家的作品演唱,惟有《浣纱记》不能改,足见此剧最合于昆曲的格律。自《浣纱记》以昆曲的声腔演出后,得到了广大观众的赞赏,于是梁氏的名声也就大振,“歌儿舞女,不见伯龙,自以为不祥”(徐又陵《蜗亭杂订》),所以昆曲的流行,梁辰鱼及其《浣纱记》实起了重大的推动作用。

《浣纱记》的内容是演春秋时吴越相争的故事,而以范蠡和西施的恋情作为主线。作者在题材处理上有所创造,如把男女的悲欢离合放在国家兴亡的大局中来写,从而歌颂了西施的爱国主义精神。在结尾问题上,《浣纱记》也一反戏文团圆的俗套,以一对情人泛舟远游来收场,一方面揭示了与残暴的统治者“只可同患难不能共安乐”的真理,另一方面还使剧情紧凑生动,收到了余味无穷的艺术效果。但此剧也有缺点,一是结构不严密,“关目散缓,无骨无筋”(徐复祚《曲论》),二是雕琢过甚,“句之用事,如盛书框”(王骥德《曲律》),造成了骈绮派的恶习。

昆曲早期作品中的第二部名著是《鸣凤记》,出现于嘉靖、隆庆之间。这是一部以政治事件为题材的时事新戏,相传是王世贞及其门人的集体创作(焦循《剧说》),或说是唐仪凤写的(《乾隆太仓州志·杂记》)。剧中暴露嘉靖时奸相严嵩父子迫害忠良的罪恶,迅速地反映了当时的朝政。作者运用高超的艺术手法,准确地表现了复杂的政治斗争的真实场景,成功地刻划了杨继盛和夏言忠肝义胆的坚贞品格。《鸣凤记》的产生,是传奇创作在内容上的一次革命,它一扫当时作家专写才子佳人、儿女私情的旧套,给传奇剧打开了新局面。

昆曲自嘉靖、隆庆年间勃兴于太湖流域,到万历时,它的影响便沿着长江扩展到南北各地。正当昆曲迅速传播的时候,剧坛上出现