

中国
文化
知识
大观
园

文学
艺术
卷

辽海出版社

戏曲艺术

邢春如 刘心莲 李穆南 主编



• 中国文化知识大观园·文学艺术卷 •

戏曲艺术

(上)

邢春如 刘心莲 李穆南 主编

辽海出版社

目 录

一、戏曲历史	(1)
曲	(1)
戏曲	(10)
宋元南戏	(17)
元杂剧	(21)
明清传奇	(31)
清代地方戏	(38)
二、曲艺艺术	(45)
唐代“变文”	(45)
明代曲艺	(46)
子弟书和弹词	(46)
相声	(47)
三、戏剧作品	(49)
《张协状元》	(49)
《琵琶记》	(51)
《窦娥冤》	(54)
《望江亭》	(59)

《救风尘》	(60)
《单刀会》	(63)
《西厢记》	(65)
《赵氏孤儿》	(72)
《倩女离魂》	(76)
《宝剑记》	(78)
《浣纱记》	(80)
《红梅记》	(83)
《绣襦记》	(85)
《鸣凤记》	(88)
《牡丹亭》	(91)
《燕子笺》	(97)
《清忠谱》	(99)
《千钟禄》	(104)
《风筝误》	(106)
四、中国戏剧	(110)
戏剧	(110)
戏剧动作	(111)
戏剧情境	(111)
戏剧冲突	(112)
戏剧性	(112)
假定性	(112)
戏剧风格	(113)
戏剧流派	(113)
现实主义戏剧	(114)
浪漫主义戏剧	(115)
古典主义戏剧	(115)
自然主义戏剧	(116)

表现主义戏剧	(116)
象征主义戏剧	(117)
未来主义戏剧	(117)
超现实主义戏剧	(118)
存在主义戏剧	(118)
先锋派戏剧	(118)
荒诞戏剧	(119)
悲剧	(119)
喜剧	(120)
正剧	(121)
话剧	(121)
歌剧	(122)
舞剧	(122)
哑剧	(123)
宫廷剧	(123)
书斋剧	(123)
情节剧	(124)
多幕剧	(124)
独幕剧	(124)
街头剧	(124)
活报剧	(125)
儿童剧	(125)
神话剧	(126)
宗教剧	(126)
历史剧	(126)
社会问题剧	(127)
广播剧	(127)
戏曲	(127)

木偶戏	(128)
皮影戏	(128)
剧本	(129)
台词	(129)
舞台指示	(130)
行动整一律	(130)
三一律	(130)
戏剧悬念	(130)
戏剧场面	(131)
戏剧情节	(131)
时空交错	(132)
发现与突转	(132)
戏剧导演艺术	(132)
导演	(133)
演出总体形象	(134)
舞台节奏	(134)
舞台调度	(134)
舞台气氛	(135)
舞台停顿	(135)
舞台时间	(135)
舞台空间	(136)
舞台形体	(136)
话剧音乐	(137)
音响效果	(137)
舞台监督	(137)
戏剧场记	(138)
表演艺术	(138)
演员	(139)

演员技巧	(139)
表现派	(140)
体验派	(140)
舞台美术	(141)
舞台服装	(141)
舞台化妆	(142)
角色	(142)
舞台布景	(143)
舞台道具	(143)
舞台灯光	(144)
剧场	(144)
舞台设备	(146)
兰心大戏院	(147)
首都剧场	(147)
中国话剧	(147)
重庆雾季公演	(149)
孤岛戏剧运动	(149)
国防戏剧	(150)
苏区戏剧运动	(150)
新剧	(151)
中国左翼戏剧家联盟	(151)
五、戏曲常识	(153)
唱	(153)
念	(153)
做	(153)
打	(154)
科介	(154)
生	(154)

旦	(154)
净	(155)
末	(155)
丑	(155)
副末	(156)
副净	(156)
装孤	(156)
正末	(156)
正旦	(156)
杂	(157)
行当	(157)
毯子功	(157)
把子功	(158)
水袖功	(158)
功	(158)
声腔	(159)
海盐腔	(159)
余姚腔	(159)
弋阳腔	(160)
昆山腔	(160)
高腔腔系	(160)
梆子腔系	(161)
皮黄腔系	(161)
昆腔腔系	(162)
曲牌	(162)
腔调	(163)
板式	(163)
慢板	(163)

原板	(164)
流水板	(164)
二六板	(164)
垛板	(165)
导板	(165)
滚板	(165)
摇板	(166)
正板	(166)
赠板	(166)
锁板	(166)
腰板	(167)
上板	(167)
闪板	(167)
腰眼	(167)
散板	(167)
一板三眼	(168)
一板一眼	(168)
折	(168)
出	(168)
句式	(168)
句格	(169)
腔格	(169)
南北合套	(169)
南北联套	(170)
正弦	(170)
过门	(170)
行弦	(170)
四大徽班	(171)

草台班	(171)
文场	(171)
武场	(171)
十三辙	(171)
曲牌体	(172)
板腔体	(172)
唱工戏	(173)
科班	(173)
脸谱	(173)
变脸	(173)
俊扮	(174)
假发	(174)
梳水头	(174)
贴片子	(174)
头面	(175)
清装	(175)
旗装	(175)
古装	(175)
六、戏曲与表演艺术家	(176)
孔三传	(176)
张五牛	(176)
张山人	(176)
董解元	(176)
关汉卿	(177)
白朴	(177)
马致远	(178)
王实甫	(178)
纪君祥	(179)

郑光祖	(179)
李好古	(179)
康进之	(179)
高文秀	(180)
杨显之	(180)
乔吉	(180)
高明	(180)
高濂	(181)
苏复之	(181)
朱权	(181)
王济	(182)
李开先	(182)
徐渭	(182)
梁辰鱼	(183)
汤显祖	(183)
冯梦龙	(184)
贾凫西	(185)
吴伟业	(185)
李渔	(185)
洪升	(186)
孔尚任	(186)
魏良辅	(187)
许自昌	(187)
郑之珍	(187)
叶时章	(188)
柳敬亭	(188)

一、戏曲历史

■

这里所说的曲，是指“散曲”，即金元后发展起来的类似于词的、可配乐歌唱的新诗体。“曲”本还可指有故事内容、有歌唱和宾（对答）白（独白）的戏曲，但这不在本篇论述范围之内（请参见本书《古典戏曲》篇）。

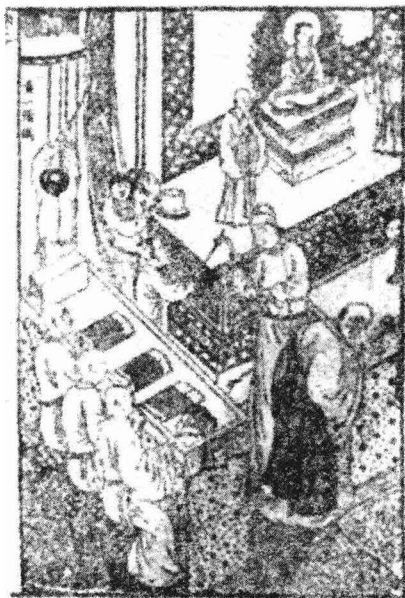
词本已是继乐府后产生的配乐的诗体，那么为什么还会产生另一种新的配乐的诗体“曲”呢？这首先需要从音乐的变化谈起。由于金元统治者都兴起于北方，他们在入主中原以后，自然要把北方，特别是女真和蒙古族的“胡乐番曲”的乐调和乐器传入中原，并使其大量传播。这样，就和唐词初起时所主要配合的以西



关汉卿像

域一带流传进来的“胡夷之曲”有所不同，这些曲子再和北宋、

金代流行的“里巷之歌”相结合，自然形成了许多新乐调，人们给它一一起了新的名目，如〔天净沙〕、〔山坡羊〕、〔卖花声〕等等。据最早的曲谱《太和正音谱》所载，共有 335 种（包括供剧曲用的）。因而与之相配的歌辞也要相应发生变化，这就产生了“曲”。正如王世贞《曲藻序》所云：“曲者，词之变。自金、元入主中国，所用胡乐嘈杂凄紧，缓急之间，词不能按，乃更为新声以媚之。”因此，散曲在最初也称为“北曲”或“街市小令”。就其配乐这一性质而言，它也和词一样都要按一



《西厢记》插图

定的曲调——曲牌而填；就音乐的变化而言，北曲的乐调逐渐向简化发展。唐时宴乐原有宫、商、角、羽四部，每部七调，合计二十八宫调（古人习惯上称属于宫声的为宫，其余的为调），至宋七个角调已不用，宫、商、羽也各有所缺，只有十七调，至元散曲盛行以后，只存十二宫调。不同的曲牌分属不同的宫调，在制曲时要遵守该曲牌的基本程式。

其次，词到了南宋后期，由于作家过于注重字句韵律等外部形式，遂使

它不但逐渐脱离了现实生活，变得毫无生气，而且也逐渐丧失了原有的音乐功能而成为文人墨客的“案头文学”，反而不能满足

广大群众传唱的需要，所以利用新的音乐形式，以曲代词，革故鼎新，就成为历史的必然。可以说曲的出现，实际上是词体解放和发展的必然结果。

既有发展，必有不同。曲和词的不同点主要表现在以下几方面：

一是用韵更密了，且通首同韵，有很多曲牌还要句句用韵，但用韵的规则有所放宽，平、上、去三声可以互叶，不像词一般不能平仄互押。二是基本上取消了每支曲内的音乐分章，一贯到底。

三是句式更加灵活，从一字句到二十多字句皆可出现，而且为了演唱方便，还可以视需要加上衬字，有些曲子甚至还可以增加句数，这是与词最大的不同之处。有了本字和衬字的配合，既可以保持该曲的本调，又可以增加表意上的生动性、灵活性，解决了长期难于解决的腔调既需固定语言又需自由的矛盾，从而给曲带来了巨大的生命力。四是从更深的美学风格看，曲既然是在词走上过于典雅的狭路后对词的一种解放和发展，既然是又像词初期时那样首先盛行于民间，那么它必然带有更多的质朴清新、通俗活泼的气息，更富有“俚趣”，这不仅表现在语言上，也表现在意境与趣味上。尤其是前期的曲更如此。当然后来在文人的手中又重复了词的命运，逐渐雅化，这也是历史的必然。

散曲按其体裁，分为“小令”（又称支曲）和“套曲”（又



《汉宫秋》插图之一

称散套、套数）两大类。小令是只用一个曲牌填制的单一曲词，只有个别的小令例用双叠，亦称“么篇”，如《人月圆》、《鸂鶒曲》。套曲是指同宫调内两支以上的支曲相联，好像组成完整的一套，一般都有尾声，并且要一韵到底。因此套曲前边一般都要标明宫调类别，如“正宫”、“南昌”，然后再标明具体曲牌名。还有一种介于小令和套曲之间的形式，称为“带过曲”，即将两支同一宫调内的小令按固定习惯加以串联，如《雁儿落带得胜令》、《骂玉郎带感皇恩采茶歌》等。人们习惯上也把它当作小令来处理。

散曲的产生可以追溯到金代以至北宋。散曲中的套曲实际上



《汉宫秋》插图之二

源于“诸宫调”。诸宫调是一种有说有唱、以唱为主的艺术形式。它的演唱部分是用多种宫调的曲子联套演唱，所以才称为“诸宫调”。根据王灼的《碧鸡漫志》和吴自牧的《梦粱录》等书记载，北宋时就有“泽州孔三传者首创诸宫调”，但可惜没有作品流传。至金代产生了著名的《西厢记诸宫调》和《刘知远诸宫调》，且保存至今。而散曲中的套曲只不过是仅用一种宫调而已，这与诸宫调并没有什么本质区别。这两部诸宫调也有不少

双叠的么篇，《西厢记诸宫调》中还保存有《吴音子》的支曲，这和后来的小令实际上已没什么区别。金人既能将诸多宫调

的曲子组织在一起联唱，并取得如此辉煌的成就，更不用说他们填制小令和套曲了，可惜的是，那时曲方初起，绝大部分作者都来自民间，其作品得不到应有的重视，没有保存下来。

曲，作为一种人乐的诗歌形式得到重视并走向繁荣是在元代，因而王国维将元曲和唐诗、宋词并列在一起，称之为“一代之文学”。《全元散曲》共收有元人小令 3800 多首，套曲 400 多套。这些作品的题材较为广泛，举凡抒情、怀古、写景、咏物、叙事、投赠、谈禅、嘲谑，以至揭露社会矛盾，反映民间疾苦，直接讽刺时政等，无不入曲，但更多的是表现闲适隐逸和男女风情。这和当时元代知识分子的社会处境低下与社会心理消沉分不开。

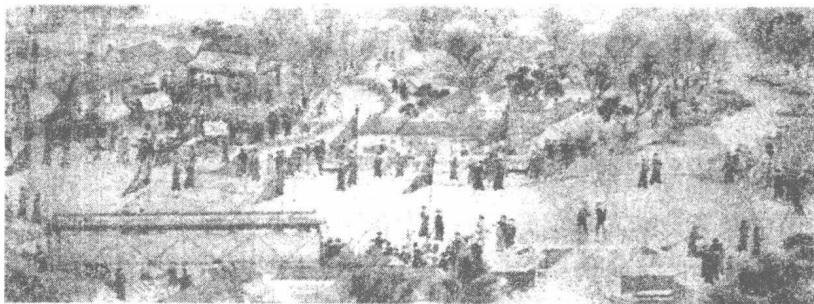
元代有散曲作品传世的作家，有 200 多人，还有许多佚名的作者及作品。这些作家可分前后两期。

前期主要作家有关汉卿、马致远、白朴、卢挚、张养浩等。他们的活动中心在大都（北京）。作品有较多的社会内容，风格以浑朴自然为主，语言生动通俗，富有民间气息。关汉卿（生卒年不详）的代表作



汤显祖像

为〔南吕·一枝花〕《不伏老》套：他自称“我却是蒸不烂、煮不熟，捶不匾、炒不爆、响当当一粒铜豌豆”，自誓“只除是阉



清人观戏图

王亲令唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魂丧冥幽，那其间才不向烟花路儿上走”，生动地刻画了“我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头”的形象。马致远（生卒年不详）的散曲成就更高。他的〔双调·夜行船〕《秋思》生动地讽刺了社会的黑暗：“看密匝匝蚁排兵，乱纷纷蜂酿蜜，闹穰穰蝇争血”；道出了自己的高风亮节：“爱秋来时那些：和露摘黄花，带霜烹紫蟹，煮



大观园全图

酒烧红叶”。这种情调很能代表元代知识分子的心理。他的《天净沙》被人称为“秋思之祖”：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家。