

中国戏曲发展史

第四卷

廖奔 刘彦君 著

第四卷

中国戏曲发展史

History of Chinese Opera

论史卷

History
Volume

中国戏剧出版社



COMPLETE COLLECTION
OF CHINESE OPERA
中国戏曲艺术丛书



“十一五”国家重点图书出版规划项目



GENERAL INFORMATION
OF CHINESE OPERA
中国戏曲艺术大系



001	上编 清代地方剧种的兴起与舞台繁荣
003	第一章 总论
009	第二章 清初四大声腔概貌
010	第一节 弦索腔
	一、女儿腔 二、山东姑娘腔 三、柳子腔 四、罗罗腔 五、其他
019	第二节 西秦腔
033	第三节 高腔
044	第四节 昆腔
049	第三章 南北复合腔种的形成
049	第一节 历史条件
054	第二节 吹腔系统
	一、枞阳腔 二、襄阳腔 三、吹腔
064	第三节 梆子腔系统
	一、梆子秧腔 二、梆子乱弹腔
073	第四节 二黄腔系统

	一、二黄渊源 二、徽班的兴盛
081	第五节 西皮与楚调
089	第四章 地方小戏的普遍兴起
091	第一节 花鼓戏
097	第二节 采茶戏
100	第三节 花灯戏
103	第四节 秧歌戏
106	第五节 摊簧戏
109	第五章 花雅之争
109	第一节 花雅二部的分途
	一、雅部与花部 二、花部的魅力
114	第二节 清廷对于花部的禁抑
	一、清廷的审查戏曲之举 二、清廷的禁演花部
119	第六章 戏班与艺人
119	第一节 戏班的组织
	一、戏班的活跃状况 二、戏班的组建 三、戏班的规矩

129	第二节 艺人概貌
	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
140	第三节 艺人来源与地位
145	第七章 舞台艺术的发展
145	第一节 音乐与舞台体制的变革
	一、板式变化体音乐体制的形成 二、舞台体制的相应变革
152	第二节 表演艺术的精进
	一、“江湖十二脚色”的确立 二、脚色分工的变化 三、舞台演技的精进
164	第三节 扮相艺术的提高
	一、脸谱与面具 二、服饰装扮的演进 三、戏班行头的内容
173	第八章 清宫演剧状况
173	第一节 南府与升平署
	一、景山与南府 二、升平署
178	第二节 清宫演戏场所
183	第九章 商业剧场的繁盛

184	第一节 各种剧场形式
	一、神庙戏台 二、水畔戏台 三、堂会剧场
190	第二节 清前期的酒馆戏园
	一、酒馆戏园的盛衰 二、酒馆戏园的构造与经营
195	第三节 茶园的兴盛
	一、茶园的兴起 二、茶园的构造 三、茶园的经营
203	第十章 特殊戏剧样式的极盛
203	第一节 傩戏的衍流
	一、傩与巫的结合 二、傩的分类 三、从傩祭到傩戏 四、傩神系统
209	第二节 目连戏的遍布
	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
215	第三节 木偶戏的发展
218	第四节 皮影戏的繁盛
223	下编 清代戏剧创作与理论发展
225	第一章 创作总论

	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
237	第二章 苏州作家群的艺术追求
237	第一节 概述
	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
245	第二节 朱瞻和他的《十五贯》
	一、生平和创作 二、朱瞻的传奇作品 三、艺术成就
250	第三节 朱佐朝、丘园的传奇创作
	一、朱佐朝 二、丘园
255	第四节 激切的叶时章
259	第三章 切入社会的剧作家——李玉
262	第一节 强烈的道德意识
266	第二节 史剧笔法
271	第三节 独特的艺术成就
	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

283	第四章 忏悔意识与激愤态度
283	第一节 丁耀亢
289	第二节 吴伟业
295	第三节 尤侗和万树
	一、尤侗 二、万树
301	第五章 自得：李渔及其剧作
301	第一节 失意的苟且
306	第二节 卑微的格调
315	第六章 同构：洪昇与《长生殿》
315	第一节 洪昇的人生叹息
	一、生平遭际 二、寄情于传奇创作
324	第二节 意绪的渲染
	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
331	第三节 失落的同构
	一、对李隆基的同情 二、对杨贵妃的洗刷
	三、更宽泛的感应

339	第七章 艺术和人生：孔尚任与《桃花扇》
339	第一节 功名与文名
	一、汲汲于功名 二、机遇及其丧失
344	第二节 《桃花扇》的成功
	一、填词获称 二、播名天下
350	第三节 历史与艺术
	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
363	第八章 乾隆时期戏曲作家
363	第一节 唐英《古柏堂传奇》
371	第二节 杨潮观《吟风阁杂剧》
376	第三节 蒋士铨的戏曲创作
383	第四节 宫廷大戏和节戏
389	第九章 地方戏剧目
389	第一节 概述
395	第二节 各朝代题材剧目纵览

	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
407	第十章 理论的完善
407	第一节 概述
411	第二节 李渔《闲情偶寄》“词曲部”、“演习部”
	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
430	第三节 清初至康熙时期的传奇创作理论
	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》
438	第四节 乾隆嘉庆时期的戏曲论著
	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、黄文暘《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》
447	第五节 道光以后的戏曲论著
	一、《审音鉴古录》 二、王德晖、徐沅澂《顾误录》 三、梁廷柟《曲话》 四、姚燮《今乐考证》
452	第六节 现代戏曲史学的奠基者王国维



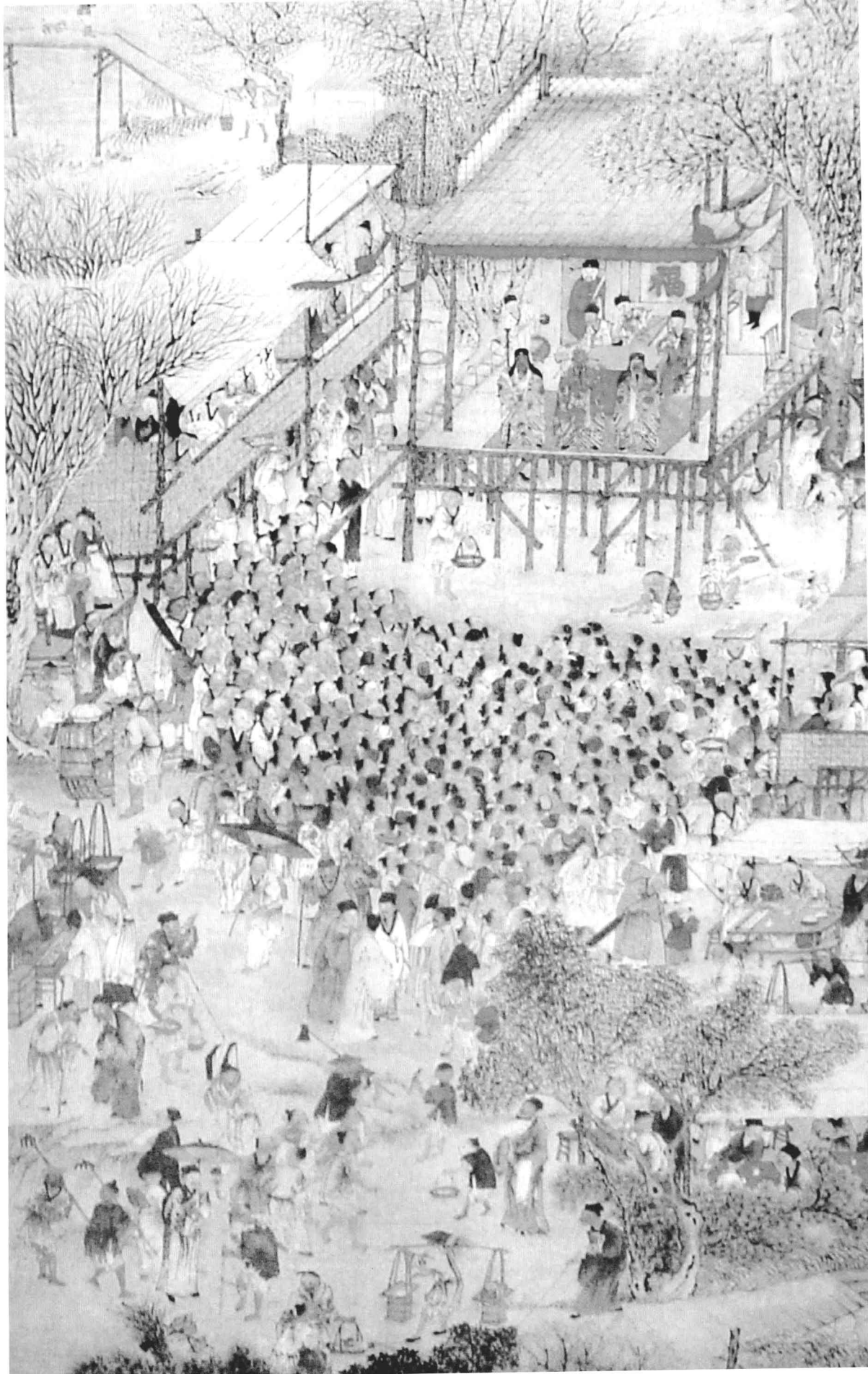
459	第七节 曲谱的完善
	一、《北词广正谱》 二、《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》
	三、《新定十二律京腔谱》 四、《钦定曲谱》
	五、《新编南词定律》 六、《九宫大成南北词宫谱》
	七、《纳书盈曲谱》
466	插图目录
480	主要参考文献
484	再版后记



上
编

清代地方剧种的兴起与舞台繁荣





第一章 总论

中国封建社会来到清朝，已经呈现出一种夕阳落照景象。清政府入关以后，为了维护自己的统治，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，清朝又是一个颓靡的时代，上自皇室贵族、朝宦大臣，下至八旗子弟、贫民百姓，都沉溺在戏曲笙歌的靡靡之音里，寻求朝欢暮醉。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。

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、罗罗腔等腔种，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，对两种腔系的语言都有更大的接受可能，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，以及在江西河东戏、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遍及，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“滂水”，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，为安徽的枞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



图1【清】刘闾春绘农村演戏图

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，逐渐衍为戏曲。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，出场脚色少，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、后期戏曲声腔流派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