

戏 曲

总 类

【中国戏曲】中华民族传统戏剧形式。包含文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及人物扮演等各种因素的综合艺术。中国戏曲是中国文化的重要组成部分，在中华民族文化艺术史上，以及在世界艺术宝库里，占有独特的地位。

历史发展 中国戏曲萌芽于上古原始社会的歌舞，经过汉、唐，直到宋、金才形成比较完整的戏曲艺术形态。戏曲主要是由民间歌舞、说唱和滑稽戏三种不同艺术形式综合形成的。南宋时温州一带产生的南戏，一般认为是中国戏曲最早的成熟形式，它是在南方民间“村坊小曲”的基础上，融合宋杂剧、唱赚、宋词等发展而成，演唱南曲，具有“村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌”的特征，后来逐步流传到杭州、福州、泉州、潮州等大城市，为南戏各种声腔的形成创造了有利条件。金末元初北方产生了元杂剧，它是以宋杂剧和金院本为基础，融合宋金以来的音乐、说唱等艺术而形成的，演唱北曲，出现了一批著名的戏曲作家、作品和艺人，创作和演出空前

繁荣，形成中国戏曲发展的黄金时期，在中国戏曲史和文学史上都有重要地位。明代南戏进一步衍变为传奇，出现了海盐腔、余姚腔、昆山腔、弋阳腔等许多声腔剧种，明代嘉靖年间至清代康熙年间，传奇创作盛极一时，出现了中国戏曲发展的又一黄金时期。清代地方戏在全国各地蓬勃兴起，剧种众多，占主导地位的是乾隆年间被称为“花部乱弹”戏的梆子、弦索、皮簧等新兴剧种和以藏剧、白族吹吹腔为代表的少数民族戏曲，创造了丰富的戏曲文学和完整的舞台艺术体系，中国戏曲又跨入一个崭新的阶段。据1985年统计，各民族各地区的戏曲剧种达340余种。中国戏曲经过近千年的历史发展衍变，根植于广大人民群众的生活，不断丰富、革新与变化，呈现出旺盛的生命力。

作家作品 宋元南戏有200多年的发展历史，约240个剧目，其创作主要来自民间，刊刻付印的机会较少，再加上封建统治者的有意禁毁，遗留的剧本很少，基本保持戏文原貌而有全本流传的仅有《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《小孙屠》等，大部分南戏都已失传或仅存残曲，但它们的本事大半可考。南戏取材广泛，内容丰富，而反映婚姻问题的剧目约占1/3以上，其中描写婚变，批判男子负心是早期南戏最突出的主题，被称为“戏文之首”的《赵贞女蔡二郎》和《王魁》及现存《张协状元》都是这样的作品。男子负心戏的大量出现，是现实生活中婚变现象普遍存在的反映，有其深刻的社会原因。元末《琵琶记》和《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》“四大南戏”的出现，剧本的文学形式已有较大的发展，标志着南戏的复兴，奠定了后世传奇体制的基础。《琵琶记》为文人高则诚据《赵贞女蔡二郎》改编，在戏曲史上有“曲祖”的盛誉。元朝是蒙古族贵族建立的统治政权，元代大批富有才华的文人投身杂剧创作，造就了元杂剧

的繁荣兴旺。有元一代已知杂剧作家达 200 多人,作品 700 余种,流传至今的有 200 余种,出现了关汉卿、杨显之、王实甫、白朴、马致远、高文秀、石君宝、纪君祥、康进之、尚仲贤、郑廷玉、郑光祖等众多优秀作家,产生了《窦娥冤》、《救风尘》、《单刀会》、《西厢记》、《汉宫秋》、《梧桐雨》、《赵氏孤儿》、《秋胡戏妻》、《李逵负荆》、《看钱奴》等优秀剧目。元杂剧的题材内容异常广阔,明人朱权曾将其分为 12 科,主要包括爱情婚姻剧、神仙道化剧、公案剧、社会剧和历史剧等内容。整个元杂剧以它们的艺术力量批判了封建社会的婚姻制度、家庭制度、官僚制度和其他各种社会弊端,揭露了封建统治阶级和上层人物的残暴、腐朽、荒淫和虚伪;同时对被压迫者和牺牲者寄予深切的同情,歌颂了他们的美好性格品德,表达了他们的正义呼声,再现了他们的英勇抗争,从中还透露出反传统的新的思想光芒,元杂剧作品具有坚定的战斗精神和强烈的时代感。明清两代传奇作家今知有 700 余人,作品将近 2000 种,今存 600 余种。《宝剑记》、《鸣凤记》、《玉簪记》、《红梅记》、《娇红记》、《牡丹亭》、《清忠谱》、《十五贯》、《桃花扇》、《长生殿》等都是著名作品。《牡丹亭》是明代戏曲作家汤显祖的代表作,是他对中国戏曲和中国文学作出的重大贡献。作品成功地塑造了为了爱情“生者可以死,死可以生”的女主人公杜丽娘这一典型形象,表达了在封建专制主义重压下,广大青年男女要求个性解放,争取爱情自由和婚姻自主的呼声,暴露了封建礼教的虚伪和腐朽,以及它对人们幸福生活和美好理想的摧残,在思想和艺术上取得高度成就。清代剧坛上被誉为“南洪北孔”的洪升和孔尚任,分别创作了《长生殿》和《桃花扇》。《长生殿》以历史剧的面貌,写出了李隆基和杨玉环作为封建帝妃“逞侈心而穷人欲,祸败随之”的爱情悲剧。《桃花扇》“借离合之情,写兴

亡之感”，是一部反映南明弘光王朝覆亡的历史剧。《长生殿》和《桃花扇》不仅以主题的深刻和强烈的现实感震动了剧坛，而且以精巧的结构、妥贴的宫调与曲牌，优美的文辞，形成了传奇创作的又一高峰。

艺术特征 （1）综合性。综合时间艺术与空间艺术是世界戏剧文化的共同特征，而中国戏曲的综合性却特别强。中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式。唱指歌唱，念指具有音乐性的念白，做指舞蹈化的形体动作，打指武术和翻跌的技艺。戏曲在长期发展的过程中，逐渐融合唱念做打各种艺术手段，为搬演故事、塑造人物服务。汉代百戏节目《东海黄公》，通过武术和杂技，表演简单的故事。唐代盛行歌舞戏，以载歌载舞著称。元杂剧在表演上已经唱、念、做、打兼备。明代弋阳、昆山诸腔勃兴以后，在声乐和舞蹈技艺的结合方面渐趋完善。京剧形成以后，中国戏曲以唱念做打多样统一的完整艺术形式臻于成熟，它把曲词、音乐、美术、表演的美熔铸为一，达到和谐的统一。唱念做打各种艺术手段的高度综合，使中国戏曲富有特殊的魅力。（2）虚拟性。是指戏曲演员在舞台上运用虚拟动作完成的虚拟表演，它是戏曲反映生活的基本手法，是从追求神似的中国传统美学中产生的。虚拟性首先表现为对舞台时间和空间处理的灵活性。它把舞台有限的空间和时间，假定为不固定的、自由的、流动的空间和时间，可以自由变化。一个圆场，就是跋涉千里迢迢；几声更鼓，说明夜已天明，等等，把舞台的局限性转化为艺术的广阔性。其次虚拟还体现在对现实生活各个领域、各个方面的具体的表现上，如对山岳、河流、刮风、下雨等地理环境、自然现象的虚拟，以及对人物动作的虚拟等。虚拟性摆脱了舞台时、空间的限制，把观众带到多种多样的生活联想中去，借观众的联

想来完成艺术的创造，以自己特殊的舞台时、空观念，同西方戏剧传统的舞台时、空间观念形成鲜明对比。(3) 程式性。程式是戏曲反映生活的表现形式，来源于生活，是民间艺术家几百年来不断创造的结晶。表演程式不仅是生活动作的规范化，如开门、上楼、行船、走马等生活动作提炼，形成一套固定程式，而且是生活动作的美化、音乐化、舞蹈化，具有相对独立的形式美。如舞台上的“起霸”是一种美的舞蹈性表演，已不同于生活动作的披甲扎膀。戏曲程式还包括剧本形式、脚色行当、音乐唱腔、化妆服装等。程式的广泛运用，形成了戏曲取材于生活，又比生活更夸张、更美的独特色彩。

戏曲剧本一般都兼用韵文和散文，分“折”或“出”，脚色行当有生、旦、净、丑等，音乐体式有联曲体和板腔体。戏曲与广大人民群众有着密切的联系，具有旺盛的生命力，千百年来演出不衰，它是中华民族文化的重要组成部分。

【戏曲美学】文艺美学的一个分支，是研究戏曲艺术从美学上把握世界所独有的规律性，即研究戏曲艺术的审美本质、审美功能、审美特征及其独特的审美规律的一门基础性学科。作为戏剧艺术的特殊品种，戏曲艺术自然具有戏剧艺术的共同的审美规律，但同时戏曲艺术还具有自己独特的审美规律。戏曲美学则以研究这种独特的审美规律为主要对象。

戏曲美学主要包含三个方面的内容：戏曲艺术本体美学、戏曲创作美学和戏曲欣赏美学。戏曲本体美学，研究戏曲艺术这一种审美式的审美特征，即戏曲审美的发生、审美本质，探讨戏曲艺术在各个历史时期的审美趣味、审美观念与审美理想的关系，并从这种审美方式与一定的审美心理结构的对应关系等方面，揭示

出戏曲艺术的审美意识特征和与之相对应的独特审美规律性。戏曲创作美学,主要研究在戏曲创作过程中,审美主体和审美客体相结合的规律性,即关于创造审美意象的研究。戏曲欣赏美学,主要研究观众审美心理学,分析观众在接纳戏曲美时的审美心理机制的活动情况,了解观众欣赏戏曲美的心理规律。

戏曲美学与中国传统文化有着密切联系,戏曲的审美受到传统哲学和传统美学的重大影响,其基本的审美特征有如下几方面:

戏曲审美的基本观念强调善与美的统一。古代中国文化,具有浓重的宗法色彩,高度重视人际关系的“和合,会通”,因而形成重德重和的文化倾向。受此影响,戏曲美学高度重视道德与美的统一,强调善美结合,以善为美的内容,以道德感为美感,从道德走向审美,并把善作为审美评价的主要标准,因而注重戏曲的道德内容,表现艺术与道德的和谐美,强调在戏曲中要造就德性化的理想人格,注重抒发和表现人物的道德心理和情感。戏曲美学也强调艺术中的真,但真必须与善相统一;因而更重视对人物道德心理和情感的真正无伪的表现。这样,使戏曲艺术具有浓重的伦理性和强烈的抒情性。众多戏曲剧目的重点的场次里,无论是曲折缠绵的大段唱腔,还是精彩绝伦的表演,多是着重于对人物内心情感冲突的揭示。戏曲创作主体也往往以情感的冲突为基础进行结构,在基本完成叙事的基础上,通过人物和情节顽强地表现自己的情感,因而使戏曲艺术具有突出的主体性,形成戏曲抒情写意的美学特征。

戏曲艺术基本的审美境界是情境合一。传统文化以“天人合一”为解决人与自然、主体与客体之间关系的基本命题,要求艺术通过反映道德,达到人性与天道的一致,认为“天人合一”就是艺术的基本境界。这种境界,在戏曲艺术中就体现为“情景合

一”。在戏曲舞台上，人物主体的情感与剧中客体环境形成心物交融、物我两忘的境界，即是美的境界，并随着情境的不断变化而陆续产生这种美的境界。优秀的戏曲剧目中，美的境界多是这种“情境合一”的境界。

戏曲艺术以审美意象论为创作论。审美意象是在创作过程中审美主体的情意与审美客体物象的契合统一，营构于胸中的审美意象，再通过创作予以客观化，物化为艺术形象。戏曲审美意象的创造，上承《易经》“观物取象”的原则，“仰则观象于天，俯则观法于地”，“近取诸身，远取诸物”（《易经·系辞传》），无论是戏曲文学还是表演艺术，对生活物象的选择和提炼往往不为物象所拘，注重形象的神韵，不重外形的肖似和逼真，对生活穷形尽相，上至日月星辰、云雷风雨，下至山川草木、鸟兽虫鱼，通过想象的飞升，采撷百物之形状，进行创造，使戏曲艺术形象，多具有绚丽多姿、云龙风虎之美。

艺术形式的综合性、程式性和虚拟性的统一。戏曲承袭了古代“和实生物”的美学思想，在古代诗、歌、舞三位一体的艺术形式基础上，不断吸纳了各种艺术品种加以戏剧化，形成了包括文学、音乐、舞蹈、美术、武术、说唱、杂技等各种艺术的综合统一的戏曲形式，具有“以歌舞演故事”的美学特征。戏曲美学强调表现情感的均衡和秩序，强调形式结构的均衡有序，在戏曲艺术形式的锻造过程中，不断把人的情感的节律、逻辑提炼为表现情感的形式，并加以反复巩固，形成了程式化的表现手段。程式作为规范化了的情感形式，一种独特的技术格式和规范，体现在戏曲艺术的各个组成部分，构成一套完整的技术体系，使戏曲舞台上呈现出有序而又协调的整体艺术美。戏曲在发展过程中，发扬了歌舞艺术的虚拟表现手法，充分调动观众的想象力，与观众

形成默契,利用假定性创造和表现艺术的真实。这种表现方法,使戏曲舞台上的时空间,在创作者和欣赏者的想象中,形成一种心理上的时空间,根据剧情自由灵活转换,在有限的舞台上,具有无限性的美学特征。

戏曲美学高度重视对技艺的纯熟掌握。因为纯熟地掌握技艺,是合目的性与合规律性的统一,在严格的掌握规律的基础上产生审美的自由感。戏曲艺术家掌握纯熟技艺,做到“守成法,又不泥于法”,才能达到“从心所欲不逾矩”的高度自由,表现出艺术的传神的特征。

戏曲美学与戏曲艺术的形成发展是同步的,迄今为止,已经历了三个发展阶段:古曲戏曲美学、近代戏曲美学和现代戏曲美学。从上古到宋代,是古典戏曲美学的萌发期,已经出现了对早期戏曲审美意识的初步概括文献。元代是古典戏曲美学的兴起期,重点在于戏曲舞台艺术(音乐和表演)的审美法则的探讨。芝庵《唱论》和周德清《中原音韵》中,探讨了戏曲演唱的美学要求,胡祇遹的“九美说”概括了杂剧表演艺术的美学经验,杨维禎、钟嗣成、高则诚等,对戏曲的价值功能、剧本创作的有关美学问题进行了探索。明代是古典戏曲美学的发展期,戏曲美学开始全面展开。特别是明中叶以后,围绕着戏曲创作、表演、音乐等有关的美学原理和不同的美学思想,展开了热烈的讨论。在朱权、李开先、何元朗、李贽、徐渭、汤显祖、沈璟、潘之恒、徐复祚、冯梦龙、凌濛初等人的著作中,表现出对戏曲艺术的不同的审美理想、审美趣味和审美评价,出现了著名的“汤沈之争”。特别是王骥德的《曲律》一书,对戏曲艺术进行了全面系统的论述,提出了很多重要的美学思想。清代的初中叶,是古典戏曲美学的高峰期,戏曲美学已初具全面性、系统性。李渔的《李笠翁曲话》一

书，相当全面、准确而深入地论述了戏曲艺术的审美特征和规律性。金圣叹在《第六才子书西厢记》的批语中，突出论述了塑造人物性格的巨大审美意义。其他如丁耀亢、尤侗、洪昇、孔尚任等人的美学著述，也带有系统性、准确性的特点。

清代后期至民国初年，是近代戏曲美学时期。王国维、梁启超、吴梅等人，引入外国的美学思想研究戏曲，写出了《宋元戏曲考》等著作，对古典戏曲美学进行总结，也开拓了近代戏曲美学的新高度。中华人民共和国成立后，众多的学者运用马克思列宁主义美学思想研究戏曲艺术，使戏曲美学的发展进入现代时期，不仅在新的高度上系统总结了历代的戏曲美学思想，而且吸收了各国的美学，广泛开拓了诸如戏曲审美心理学等新的美学领域，并不断吸收戏曲创新的经验，正在形成社会主义时期的戏曲美学体系。

【优伶】古代专以乐舞、戏谑为职业的艺人。又称倡优、俳优、伶人等，统称为优。优的记载，最初见于《国语·郑语》。一般认为以表演乐舞为主的称倡优，以表演戏谑为主的称俳优。相传黄帝时乐人伶伦作乐，后称乐官及演员为伶人。宋元以后，多把戏曲演员称作优伶、优人或伶人。

【百戏】古代乐舞杂技表演的总称。汉代又称“角抵戏”。包括各种杂技幻术（如扛鼎、寻橦、吞刀、吐火等），装扮人物的乐舞，装扮动物的鱼龙蔓延以及带有简单故事的《东海黄公》等。其中如《东海黄公》根据特定的人物故事演出一段情节，突破了古代倡优即兴随意的逗乐与讽刺，把戏曲表演的几种因素初步融合起来，为戏曲的形成奠定了初步基础。汉武帝时百戏已极为盛行。东

汉张衡《西京赋》中有具体描写。汉墓陶俑中有杂技俑；汉壁画中有杂技图像。南北朝后又称散乐。隋代百戏复盛，《隋书·音乐志》：“大业二年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东部。”唐和北宋百戏均很流行，北宋时汴梁（今河南开封）每逢元宵等节日“歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里”（见南宋孟元老《东京梦华录》）。元代以后，百戏内容更加丰富发展，一般均习用各种乐舞杂技的专名，百戏一词逐渐少用。

【参军戏】唐宋流行的一种表演形式。又称弄参军。渊源于秦汉时期优的表演。五胡十六国后赵时期，“石勒参军周雅为馆陶令，盗官绢数百匹，下狱后，每设大会，使与俳儿着介帻，绢单衣。优问曰：‘汝为何官，在我俳中？’曰：‘本馆陶令’。计二十数单衣，曰：‘政坐耳是，故入辈中’。以为大笑。”（唐欧阳询《艺文类聚》引《赵书》）以后，优的表演就被称为参军戏，从一个脚色发展成参军、苍鹘两个脚色，相对问答，引人发笑，有时用以讽刺朝政或社会现象。被戏弄的叫“参军”，而去戏弄他的叫“苍鹘”。晚唐时期，参军戏发展成为多人演出，并有女脚色参加表演。唐末五代，又称杂剧。宋代脚色增加为戏头、引戏、副净、副末、装孤五个，滑稽调笑，多以市井人物为取笑的对象，而以副净、副末为主要的表演者。

【宋杂剧】宋代各种滑稽表演、歌舞、杂戏的统称。它是继承了参军戏的传统，并加以发展革新而成的一种表演艺术形式。金元时又称院本。北宋时盛行于汴梁（今河南开封），杂剧的名称还没有严格的界限。南宋时“杂剧”的含义有了较严格的范围，在各种伎艺中成为首要的品类，流行于临安（今浙江杭州）。耐得翁《都

城纪胜》说：“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，引戏色分副，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，或隐为谏诤也，故从便跳露，谓之无过虫。”南宋周密《武林旧事》一书记载有官本杂剧名目 280 种。

【金院本】古代戏曲名词。金元时行院演剧所用脚本。金院本即金杂剧，体制同宋代官本杂剧基本一致。元陶宗仪《辍耕录》：“院本、杂剧其实一也，国朝院本、杂剧始厘而二之。”是宋杂剧的发展和向元杂剧过渡的形式。演出时有末泥、引戏、副净、副末和装孤五个脚色，又称五花爨弄。《辍耕录》载录有院本名目 700 余种，分为和曲院本、上皇院本、题目院本、霸王院本、诸杂大小院本、院么、诸杂院爨、冲撞引首、拴搐艳段、打略拴搐、诸杂砌 11 大类。有人认为其中“院么”是元杂剧早期的称谓。

【元杂剧】元代用北曲演唱的戏曲形式。金末元初产生于中国北方，以宋杂剧和金院本为基础，融合宋金以来的音乐、说唱、舞蹈等艺术发展而成。因为它是以中国北方流行的曲调演唱的，因此又称北曲或北杂剧。流行于以大都（今北京）为中心的北方地区，元灭南宋以后，又逐渐流行到中国南方。元杂剧的形成，是中国戏曲艺术发展到成熟阶段的重要标志。剧本体裁一般每本分四折，分用四个宫调，每折用同一宫调的若干曲牌组成套曲，每套曲词要一韵到底。四折之外，往往另加一个短小的场子，唱一二支曲子，叫作“楔子”。“四折一楔子”是元杂剧体制的基本形式。脚色有正末、正旦、净、丑等，一剧基本上由正末或正旦一种脚色唱到

底，以男脚正末主唱的称“末本”，以女脚正旦主唱的称“旦本”。今知有记载的元杂剧作家（包括金末和明初杂剧作家）120人左右，著名作家有关汉卿、王实甫、马致远、白朴、纪君祥、石君宝、康进之、郑光祖等，现存作品约150种，其优秀作品如《窦娥冤》、《单刀会》、《救风尘》、《西厢记》、《汉宫秋》、《梧桐雨》、《赵氏孤儿》、《李逵负荆》、《秋胡戏妻》等，多方面反映了当时现实生活，在戏曲史和文学史上都占有很高的地位，对后来戏曲艺术和戏曲文学有着深远的影响，一些作品如《西厢记》、《赵氏孤儿》、《看钱奴》等还流传到国外，影响至为深远。明中叶以后，杂剧式微，其优良的艺术传统为其他戏曲形式所继承发扬。

【南戏】又称戏文。宋元时期流行于长江中下游和东南沿海一带的戏曲艺术。由宋杂剧、唱赚、宋词和当地民间村坊小曲等综合发展形成，以南曲演唱为其形式特征。关于南戏产生的时间，明祝允明《猥谈》说：“南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之温州杂剧。”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，……号曰永嘉杂剧。”最初产生在浙江温州（一名永嘉）地区，故又称为温州杂剧或永嘉杂剧。一般认为是中国戏曲最早的成熟形式。脚色行当分生、旦、净、丑、外、末、贴七种，以生、旦为主。今知剧本约有200多种，取材广泛，从许多方面反映了宋元两代长期动乱所造成的复杂的社会矛盾，其中反映爱情婚姻问题的剧目约占1/3以上，但全本留传的仅有《小孙屠》、《张协状元》、《宦门子弟错立身》、《拜月亭》、《荆钗记》、《白兔记》、《杀狗记》、《琵琶记》等少数几种，而且多经过明代人的增删或改写，大部分已经散失，钱南扬辑有部分残曲《宋元戏文辑佚》一书。南戏在各地的发展流布，为各种声腔的形

成创造了有利条件。明代成化、弘治年间以后，南戏进一步发展演变为传奇。南戏的演出形式和艺术成就，对后世戏曲的影响极为深远。

【明清传奇】明清以演唱南曲为主的一种戏曲形式。它是在继承宋元南戏传统的基础上，吸收元杂剧的优点，使艺术形式日趋完整。以演唱南曲为主，插用一些北曲，或运用南北合套，并扩大犯调范围，在宫调上区分曲牌，形成以南九宫为体制的南曲体系。结构更为紧凑整齐，每本传奇一般分为四五十出不等，人物刻画更细致，表演艺术、脚色行当等都得到进一步发展，从明嘉靖年间到清乾隆年间最为盛行，构成中国戏曲繁荣发展的新阶段。当时活跃在舞台上的海盐、余姚、弋阳、昆山等声腔及由它们流变的诸腔，都以演唱传奇剧本为主。今知明清两代传奇作家有 700 余人，作品约有 2000 多种，今存 600 余种。《浣纱记》、《鸣凤记》、《牡丹亭》、《清忠谱》、《长生殿》和《桃花扇》等均为著名作品，在中国戏曲史、文学史上占有重要的地位。传奇对戏曲文学和表演艺术的发展，以及近代各地方戏曲的兴起都有深远的影响。

【南杂剧】明中叶以后出现的一种戏曲形式。它是北杂剧的变革，吸取了传奇一些形式优点，打破了北杂剧的传统体制，一个剧本专用南曲或兼用南北曲，有轮唱或合唱，篇幅短则一二折，长可 10 余折，戏曲史上称之为南杂剧。明中叶徐渭、汪道昆、陈与郊、孟称舜、徐复祚等人相继创作了一些长短不同的短剧，用南曲创作杂剧，成为一时的风尚。从艺术形式来说，杂剧体制的这一变革是一种进步，但南杂剧的数量、影响都较元杂剧或明清传奇为小。

【脚色行当】又称角色行当。中国戏曲特有的表演体制，是戏曲表演的程式性在人物形象塑造上的反映。根据所演不同的脚色类型及其表演艺术上的特点而逐渐划分形成。行当的基本类型有生、旦、净、丑，每个行当各有若干分支。如京剧有生、旦、净、丑四个总的行当，生行又分老生、小生、武生等分支。各剧种有所不同，如汉剧、粤剧等分末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂十行；莆仙戏分正生、贴生、正旦、贴旦、靓妆（净）、末、丑七色，称“七子班”。行当体制初创于宋元之际，成熟于清初以后。从宋杂剧和金院本以末泥、引戏、副净、副末和装孤五个脚色组成的“五花爨弄”，演变为南戏的生、外、旦、贴、净、丑、末七色和杂剧的末、旦、净三大类，成为后世戏曲行当体制的滥觞。昆山腔的兴盛和弋阳诸腔的繁衍，出现了生旦净丑全面分化和全面发展的盛况，形成了按人物性格类型分行的比较科学、严密的体制，这在戏曲表演的发展历史上是又一次飞跃，标志着戏曲表演艺术的趋向成熟，并为近代和现代戏曲行当体制的进一步发展奠定了基础。

【折出】戏曲名词。元杂剧、传奇剧本结构的一个段落。元杂剧每本戏一般为四折，每折用同一宫调的若干曲牌联套而成，并一韵到底，作用与现代话剧的幕相类，但不限于一时一地。传奇则称“出”。宋元南戏及早期传奇并不分出，也不分折，明代中叶以后人们把一本戏分成若干段落，标明出数，注明出目。人们又将单独上演的零出单折，称折子戏。

【宾白】戏曲剧本中的说白。又称道白、说白。明徐渭《南词叙

录》：“唱为主，白为宾，故曰宾白”。明单宇《菊坡丛话》：“北曲中有全宾全白，两人对说曰宾，一人自说曰白。”宾白有人物上场时自报家门的定场白，互相对答的对口白，插在曲词中的带白，以及背着剧中人物直接向观众陈说的背白等。

【科介】戏曲表演术语。指戏曲剧本中关于动作、表情和效果等的舞台提示。北杂剧多用“科”，是“科泛”、“科范”的简称，如笑科、打科、见科等。南戏、传奇多用“介”，如坐介、笑介、鸡鸣介等。科、介义同，有时叠用，如《小孙屠》中有“作听科介”、“扣门科介”等。

【砌末】戏曲演出中大小用具和简单布景的统称。又作切末。砌末一词，在金、元时期已有，为戏班行话，意思是“什物”。传统戏曲舞台上的砌末包括生活用具、交通用具、武器，以及表现环境、点染气氛的各种物件，如布城、大帐、小帐、门旗、水旗等。

【家门】戏曲名词。又称副末开场、家门大意。南戏、传奇作品常用的格式。通常第一出标题为“家门”，作全剧的开端，由副末上场，用一二支曲子向观众介绍作者的创作意图和剧情大意，最后用五、七言诗扣题作结。戏曲中又常把剧中人物的家世或类型称为家门，如主要剧中人第一次上场时的自我介绍，叫自报家门。

【题目正名】戏曲名词。元明杂剧的剧情提要。用两句或四名的韵语概括全剧主要关目，最后一句多是此剧的全称，全称中的三或四字为剧名简称。如关汉卿《窦娥冤》（《古名家杂剧》本）题目正名是“后嫁婆婆忒心偏，守志烈女意志坚，荡风冒雪没头鬼，感

天动地窦娥冤”。“感天动地窦娥冤”即此剧全名，“窦娥冤”即此剧简称。南戏通称“题目”，一般放在剧本开端处。如《错立身》的题目为“冲州撞府妆旦色，走南投北俏郎君，戾家行院学踏爨，宦门子弟错立身”。

【勾栏】宋元时戏曲及其他伎艺在城市中的主要演出场所。又称勾栏、构栏。宋代勾栏都设在大城市里娱乐场所的集中地瓦舍内，大的瓦舍有几十座勾栏，演出杂剧及讲史、诸宫调、傀儡戏、影戏、杂技等各种伎艺，大者可容观众数千人。内有戏台、戏房（后台）、鬼门道（上下场门）、神楼、腰棚（看席）等。明代以后，又把妓院称作勾栏。

【书会】宋元时下层文人和艺人的行会组织，主要从事剧本和话本的编撰。多设立于温州、杭州、大都（今北京）、苏州等大城市中，温州有九山书会、永嘉书会，杭州有古杭书会等。书会的成员，一般被称为才人。宋代著名南戏《张协状元》就是九山书会才人编写的。书会在戏曲的发展过程中，曾起过重要的作用。

【路岐人】又称路岐。宋元时各种民间艺人的俗称，尤其是指没有固定场所、经常流动演出的艺人。南宋耐得翁《都城纪胜》：“如执政府墙下空地，诸色路岐人在此作场，尤为骈阗。”元杂剧《蓝采和》中，描述了衰落了蓝家班不能在勾栏立足，成为路岐人四处流浪，在广场演出的情形。

【联曲体】戏曲音乐结构形式的一种。将若干支曲牌按一定章法组合成套，以构成一出（折）戏的音乐，其中各个曲牌也可以重复

叠用，重复的曲牌称前腔或么篇。一本戏若干出（折），即由若干组套曲构成。联曲体音乐结构开始于南戏南曲、元杂剧北曲，至昆山腔渐趋成熟。在梆子、皮簧出现以前，联曲体曾是中国戏曲音乐唯一的结构形式。昆曲、高腔等至今仍属联曲体。

【板腔体】戏曲音乐的一种结构形式。它以一对上、下乐句为基础，在变奏中突出节拍、节奏变化的作用，以各种不同的板式（如三眼板、一眼板、流水板、散板等）的联结和变化，作为构成整场戏或整出戏音乐陈述的基本手段。板腔体兴起于梆子系统，为皮簧系统所丰富和发展，并为近代众多的戏曲剧种所采用。板腔体结构形式，在中国戏曲中有较大影响。它与联曲体结构形式并列，构成了中国戏曲音乐的两大结构体系。

【南北合套】戏曲音乐术语。按联曲体的结构形式将南曲和北曲组成的套曲。出现于元中叶以后，打破了元杂剧只用北曲、南戏只用南曲的成规。戏曲中最初用南北合套者为南戏《小孙屠》，明初贾仲明杂剧《吕洞宾桃柳升仙梦》全剧中使用了南北合套，昆山腔兴起之后，南北合套的使用范围更为广泛。合套的形式不一，但在所有南北合套中，北曲始终占主要部分。南北合套促进了戏曲中联曲体音乐的发展。

【戏曲文物】指存留在社会上或埋藏在地下的有关戏曲的历史文化遗物，包括舞台建筑、绘画雕刻、碑铭题记、传抄或版印的剧本资料及各种墓葬遗物等。考察这些实物资料，对于认识戏曲发展的历史面貌，探索戏曲艺术形态的历史成因等，具有重要的意义。从唐代上溯到秦汉以及更早的时期，中国出现了“古剧”和歌舞。

唐代以前具有人物装扮表演形态文物的发现非常丰富，如汉代南阳、山东的画像石，四川出土的画像砖，汉唐时期的百戏俑，唐代敦煌壁画中的诸般伎乐图像，都与戏曲有直接的和间接的关系，而与音乐、舞蹈、杂技等艺术关系更密切，是中国戏曲形成以前的艺术。戏曲文物学着重范畴是戏曲形成繁盛的宋、金、元、明、清和近现代几个时期。历史上遗留下来的戏曲实物资料可分为五类：古戏台遗迹、绘画雕塑、古剧本的遗存、演出用具、戏曲作家和艺人的手迹和遗物、碑刻等具有某种纪念意义的实物资料。中国戏曲文物十分丰富，主要分布在山西、河南、北京、河北、江西、上海、江苏、安徽、广东、四川、西藏等地。

古戏台遗迹 各个时代的戏曲艺术在民间和宫廷演出活动的历史遗迹，是研究古代戏曲的发展演变和舞台建筑艺术的十分重要的文物资料。宋、金、元时期古戏台遗迹，1949年后在平阳（今山西临汾）一带发现多处。如宋景德二年（1005）修建的万泉县（今万荣县）桥上村后土庙舞亭，金大定八年（1168）重修的洪洞县伊壁村东岳庙“露台”，元世祖至元八年（1271）修建的万泉县太赵村戏台，元至治元年（1321）修建的临汾东羊村东岳庙戏台等。这些戏台与寺庙关系密切，当时在这些戏台进行的戏曲演出活动，起着酬神、娱人的双重作用。明、清戏台剧场之多，不胜枚举。大体上可分庙台、私人宅第戏台、宫廷剧场和营业性戏园四类。如山西太原晋祠水镜台、广东佛山祖庙万福台、四川灌县二王庙戏台、安徽亳州花戏楼、江苏扬州寄啸山庄（今名何园）水上戏台等，至今都保存完好。最豪华的私家戏台是宫廷剧场。清代宫廷出现了有三层台面的特殊大戏台，至今保存完好的有：北京故宫中宁寿宫阅是楼院内的畅音阁，颐和园中德和园大戏台。这类三层大戏台，是为演出宫中特制的大戏而构筑的，一

般的戏曲演出还是在单层戏台上进行。

绘画雕塑 戏曲绘画、雕塑是戏曲文物的重要内容，这些绘画与雕塑为考察和研究各个时期戏曲的舞台演出、服饰装扮和脚色行当的发展变化等，提供了形象资料。1949年中华人民共和国成立以后出土的大量文物，如河南偃师宋墓杂剧砖雕、山西侯马金代董墓院本演出俑、山西芮城永乐宫元代潘德冲墓椁石刻演剧图；地上遗存的文物，如山西洪洞明应王殿戏剧壁画，还有传世的宋杂剧“眼药酸”图、宋弟子杂剧图、宋杂剧丁都赛画像砖等，都是研究宋、金、元时期北方杂剧艺术的极为珍贵的资料。明版戏曲剧本大量出现，作为剧本插图的版画艺术，在描绘舞台演出情景和雕板的精美方面，均已臻于圆熟。明弘治戊午年（1498）刊行的《新刊大字魁本全相参定奇妙注释西厢记》等数量较多的戏曲剧本，大部分有非常精美的版画插图。明末所刊《盛明杂剧·义犬记》插图中，绘有两个脚色在红氍毹上扮演《葫芦先生》，反映了明代弋阳腔在厅堂中演出的情况。这类绘画对研究兴盛的明代戏曲很有帮助。清代宫廷中主管御用演剧班子的升平署，专门绘制有色彩鲜艳的戏曲脚色扮相谱，为研究清代宫廷演出剧目和脚色、服饰提供了珍贵的形象资料。此外，拉萨布达拉宫藏戏壁画，绘制于17世纪中叶，对于藏戏历史及其服装、面具等艺术成就均有研究价值。

古剧本的遗存 古代刻印和手写的戏曲剧本，反映了戏曲艺术在各个历史时期的文学创作和雕刻印刷的成就。元代大都（今北京）和杭州民间坊刻本《元刊杂剧三十种》，为现存最早的戏曲剧本，它是研究元代杂剧艺术的珍贵文物。至于宋元南戏，除《永乐大典戏文三种》写本比较接近原貌的剧本外，1949年以来又不断有新的发现。（1）1958年广东省揭阳县出土明嘉靖写本《蔡

伯喈》；(2) 1972 年上海市郊出土明成化民间坊刻本《白兔记》；(3) 1975 年广东省潮安县出土明宣德写本《刘希必金钗记》。这三种剧本的出土，为研究宋元南戏在东南沿海地区的流传发展提供了实物资料。1954 年在山西万泉县发现了 4 个青阳腔剧本：《三元记》、《黄金印》、《涌泉记》和《剔目记》，都是清道光、咸丰年间的重写本，具有很高的价值。1974 年，新疆焉耆县七个星千佛洞发现一部吐火罗文 A（焉耆语）本《弥勒会见记剧本》的残卷。剧本成书于公元 8—10 世纪之间，对新疆地区戏剧演出以及我国早期戏曲发展的研究，都有重要的价值。80 年代以来在山西相继又有新的发现：潞城县的明万历二年（1574）抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》，长子县的清嘉庆二十三年（1818）抄本《唐乐星图》和曲沃县清宣统元年（1909）据古本抄本的《扇鼓神谱》，引起研究学者的重视。

演出用具 这类戏曲文物是指曾经为戏曲艺人用以表演的遗物，包括戏衣、服饰、砌末、面具、乐器等。如北京故宫博物院所藏明清两代宫廷演戏所用的戏衣和砌末，表演家梅兰芳的专用戏装，广西、贵州、安徽等地傩戏脸谱化妆的面具等演出所用物件，都属于这一类戏曲文物。这些文物有助于考察他们所表现的戏曲面貌以及服饰、化妆的特征和戏曲表演形态演变的过程。

【传统戏】 戏曲名词。泛指 1949 年新中国建立以前各个历史时期编演、流传的戏曲剧目，又称传统剧目。中国传统剧目异常丰富，数以万计。大都反映了古代人民的思想感情，是宝贵的文化遗产，但一些剧目也存在着封建性糟粕，大多数则精华和糟粕杂糅。1949 年以后，各剧种都进行了大规模的发掘、整理工作，先后出现了京剧《将相和》、《野猪林》，越剧《梁山伯与祝英台》，川剧《柳

荫记》、《秋江》，昆剧《十五贯》，豫剧《穆桂英挂帅》，秦腔《赵氏孤儿》，蒲剧《薛刚反朝》等大量的优秀剧目，取得了巨大的成绩。

【现代戏】戏曲艺术形式之一。以1919年五四运动以来的现代历史和生活故事为题材的戏曲剧目。反映当代生活是中国戏曲的优良传统。辛亥革命前后，王钟声等编演的宣传革命的新戏，梅兰芳、周信芳等编演的时装新戏，都是当时的现代戏。1942年在延安举行文艺座谈会以后，编演的现代戏如秦腔《血泪仇》、《穷人恨》，秧歌剧《兄妹开荒》、《夫妻识字》等，影响较大，在革新旧的戏曲艺术形式方面积累了不少成功的经验。1949年新中国成立后，在“百花齐放，推陈出新”方针指导下，全国各地纷纷编演现代戏，京剧、昆剧等历史较长的大剧种也做了不少有益的试验，经过多年的提倡、推动，各剧种产生了一大批优秀的现代戏，如京剧《白毛女》、《红灯记》、《六号门》，评剧《小女婿》、《刘巧儿》，吕剧《李二嫂改嫁》，沪剧《罗汉钱》、《芦荡火种》，豫剧《朝阳沟》等。

【样板戏】戏曲在“文化大革命”特定历史时期的产物。1964年7月，江青在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上发表讲话，全国大中城市主要剧种开始形成戏剧改革的浪潮。1967年5—6月在纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》活动期间，江青的讲话以《谈京剧革命》为标题发表。现代京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《海港》以及芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》和钢琴伴唱《红灯记》等8个样板戏同时在首都舞台上演，历时37天，演出218场。不久，《人民日报》、

《红旗》杂志相继发表社论说：“京剧革命的胜利，宣告了反革命修正主义文艺路线的破产，为无产阶级文艺的发展开拓了一个崭新的纪元。”并号召“把革命样板戏推向全国去”。此后，样板戏便在全国范围内大规模地演出，还改编成各种不同的剧种并拍摄成电影广为传播，有些样板戏的片断甚至被编入学校的教材。样板戏中有些剧目如《红灯记》、《沙家浜》等在这之前已经创作成形，而江青等人利用样板戏为自己树碑立传，把样板戏固定成一种僵死的模式以控制文艺的发展，使全国文艺舞台出现了“八亿人民八个戏”的凋零局面，给文艺发展造成了很大的损失并带来了极坏的影响，直到“文化大革命”之后，这种影响才逐渐肃清。

【连台本戏】戏曲名词。戏曲剧目中一种连日接演的整本大戏。南宋孟元老《东京梦华录》记载，北宋时汴梁（今河南开封），“构肆乐人，自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍”。目连戏在元、明、清、民国演出不衰，不断变化发展，连台演出甚至可达半个月、1个月，还有48天的。清代乾隆、嘉庆年间，北京剧坛常有连台本戏的演出，四大徽班之一的三庆班，就以擅长连演整本大戏著称。当时清宫廷所编制的许多昆、弋大戏，如《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《忠义璇图》等，都是连台本戏。同治以后，上海上演《狸猫换太子》、《火烧红莲寺》等连台本戏。由于故事连续，通俗易懂，有文有武，排场热闹，连台本戏很受观众喜爱，但这种形式也往往有内容庞杂、艺术粗糙的毛病。

【傩戏】在傩舞基础上发展形成的戏剧形式。傩舞是古代驱鬼逐疫“傩祭”仪式中的一种舞蹈，在流传过程中逐渐向娱乐方向发展，

并具人物扮演因素，而人物扮演均戴面具。傩戏在各地称谓不一，如湖南的傩堂戏，四川的阳戏、端公戏，贵州的脸壳戏、地戏，广西的师公戏，陕西的跳戏等。在各地的发展水平也不一，其基本特点是戴面具，情节比较简单，歌舞色彩较强，人物不多，唱腔朴实，剧目多演神话传说故事及历史演义，如《孟姜女》、《董永卖身》、《郎君架桥》、《柳毅传书》、《关公斩貂蝉》、《张飞闯辕门》等。

【四大徽班】指三庆、四喜、春台、和春四个著名的戏曲徽班。徽班是以安徽籍艺人为主，兼唱二簧、昆曲、梆子等腔的戏曲班社。从清乾隆五十五年（1790）起，这四个戏班先后来到北京演唱，并同来自湖北的汉调艺人合作，以徽调的二簧和汉调和西皮为基础，不断吸收京腔，昆腔、秦腔以及其它地方小戏、民间乐曲的剧目、曲调和表演方法，逐渐变成为京剧。戏曲史上，四大徽班进京，对京剧的形成具有重要意义，故为后人所重视。

【梨园】唐玄宗时教练宫廷歌舞艺人的地方。地址在京都长安（今陕西西安）光化门北禁苑中。据《新唐书·礼乐志》记载，唐玄宗熟知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百人，教于梨园。对声有误者，亲加教正，称为“皇帝梨园弟子”。梨园的乐工多是来自民间的艺人，经过严格选拔进入宫廷后，刻苦钻研，技艺得到精进，推动了唐代歌乐的发展。后来梨园成为戏班的代称，戏曲演员又被称为梨园子弟。

【升平署】清代掌管宫廷戏曲演出活动的机构。康熙时称南府，道光七年（1827）改为升平署。收罗大批优秀民间艺人，教习年轻

太监和艺人子弟承应宫廷内朔望节令、喜庆大典及日常的演出,客观上为戏曲艺术的发展提供了某些有利的条件。近人王芷章有《清升平署志略》。

【花部雅部】戏曲名词。清代乾隆年间区分戏曲剧种的两个名称。清李斗《扬州画舫录》卷五记载:“两淮盐务,例蓄花、雅两部,以备大戏。雅部即昆山腔。花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调,统谓之乱弹。”当时昆腔逐渐衰落,弋阳腔、梆子腔、二簧调等地方戏曲剧种日趋发达,一般风格较昆腔粗犷,语言也较通俗,北京、扬州等地的封建士大夫称昆腔为“雅部”,昆腔以外的剧种为“花部”或“乱弹”,以寓褒贬之意。花、雅二部的设置,在客观上促进了各种戏曲声腔、剧种的相互交流和竞争,促进了花部诸腔戏的进一步繁荣。

【行头】戏曲脚色所穿戴的服装的统称。包括盔帽、蟒、膀、褶、帔、靴等。清李斗《扬州画舫录》:“戏具谓之行头。行头分衣、盔、杂、把四箱。”则也可泛称一切戏曲演出用具,衣、盔之外,还包括髯口、鞋靴、面具、乐器和砌末(杂),以及刀枪把子(把)等。在戏曲史上,还有“江湖行头”、“内班行头”、“私房行头”、“官中行头”等名目。

【面具】戏曲中一种夸张面部形貌的塑形化妆手段。又称“脸子”、“假面”。戏曲面具是由舞蹈的塑形化妆发展而来。在原始社会,舞蹈者用塑形化妆把自己装扮成神鬼及各种奇禽怪兽,以示对自然力的崇拜或在想象中征服自然力。《尚书》上记载的“凤凰来仪”、“百兽率舞”的传说,是先民们戴有面具的假形之舞。汉代以后,

随着故事性舞蹈节目的增多，面具不仅装扮鬼神，也开始刻画世俗人物。唐代的《兰陵王入阵曲》：“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，为此舞，以效其指挥击刺之容，谓之‘兰陵王入阵曲’。”（《旧唐书·音乐志》）就是通过面具来表现人物的“指挥击刺之容”。宋代面具尤其丰富。陆游《老学庵笔记》记载，政和（1111—1118）年间，大雉“下桂府进面具”，以“八百枚为一副，老少妍陋，无一相似者”。宋代戏曲已在采用面具，主要用于装扮鬼神和动物形象。由于面具化妆有其不可替代的特长，戏曲演出还在吸收运用，特别是那些直接从民间傩舞演进而来或受傩舞深刻影响的戏曲剧种，仍以面具作为唯一的或主要的化妆手段，如广西师公戏、贵州地戏、云南关索戏、四川端公戏、安徽等地傩戏，风格古朴、原始。

【脸谱】戏曲的图案化的性格化妆。是在唐、宋涂面化妆的基础上发展起来的。以夸张的色彩和线条来改变演员的本来面目，以显示人物的性格特征或其他特点。一般红色代表忠勇，黑色代表粗直，白色代表奸邪。通常分净脚脸谱与丑脚脸谱两大类，先有丑脚脸谱，净脚脸谱是在戏曲形成以后由民间艺人逐步创造出来的，昆、弋诸腔盛行以后得到比较全面的发展。传统剧目里净脚扮演的的主要人物如包拯、张飞等，各有特定的脸谱。丑脚鼻上勾画的白粉块，也属脸谱之一种，俗称豆腐块脸。

【检场】又称走场、值台、打杂师。戏曲舞台上的服务人员。职务是在演出进行中打门帘、摆桌椅、递砌末、撒火彩，演员做高难度动作时进行安全保护等。起初由乐队兼管，后来随着戏班规模

的扩大，检场由专职人员担任。1949年以后为净化舞台，检场工作大多改在幕后进行。

【傀儡戏】又称木偶戏。由演员操纵木偶以表演故事的戏剧。渊源可以追溯到汉代。到唐代，傀儡戏机关巧妙，能作复杂活动。大历年间，有人“刻木为尉迟鄂公、突厥斗将之戏，机关动作，不异于生”。（唐封演《封氏闻见记》）宋代是傀儡戏繁盛时期，种类增多，故事也趋繁杂，成为民间最好的娱乐形式之一。现在傀儡戏多用戏曲曲调演唱，有的则用对话或歌舞。根据木偶形体和操纵技术不同，分为手托傀儡、悬丝傀儡、杖头傀儡、铁枝戏四类。手托傀儡又称布袋木偶，形体较小，头部连在布袋上，外加戏装，艺人以手伸入布袋，操纵木偶动作。包括北京的耍苟利子、福建的布袋戏、南昌的被窝戏以及过去常在街头演出的扁担戏。悬丝傀儡又称提线木偶，木偶形体多在一尺上下，关节部分各缀以线，演员在上空提线操纵木偶动作。福建泉州和龙岩等地的提线木偶戏较为著名。杖头傀儡又称杖头木偶，木偶形体一般约二尺左右，装有三根操纵棍，艺人用棍举起木偶并操纵其动作。主要包括北京的托偶戏、四川的木脑壳戏、广东的托戏等。铁枝戏又称铁线木偶，清道光咸丰年间，由广东潮州（今潮安）的纸影戏传入福建诏安一带发展而成。艺人用三根竹管套上铁枝操纵木偶的躯干和双手，身段和手势特别灵活细致。所唱潮剧或广东汉剧的曲调。

【皮影戏】又称影戏、灯影戏。用灯光照射兽皮或纸板作成的人物剪影等以表演故事的戏剧艺术。剧目、唱腔多同地方戏曲相互影响，由艺人一边操纵一边演唱，并配以音乐。渊源可以追溯到汉代。宋代是皮影戏演出繁盛时期，已成为一种行业，当时称为

“绘革社”，以演耍皮影戏为业的著名艺人很多。宋吴自牧《梦粱录》说：“更有弄影戏者，元汴京初以素纸雕簇，自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。杭城有贾四郎王昇王润卿等，熟于摆布，立讲无差，其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。”到了清代，皮影戏又增加机捩，使四肢能动，更像活人，在全国范围流行。由于流行地区、演唱曲调和剪影原料的不同而形成许多类别和剧种，有南影北影之分。北影以河北滦州一带的驴皮影和西北的牛皮影较著名，南影最流行的地方是四川、广东等地。据说皮影戏元代曾传到西亚，并远及欧洲。

声腔剧种

【声腔剧种】区分中国戏曲艺术中不同品种的称谓。根据起源地域、流行地区、艺术特色和民族特点的不同，分为许多地方戏曲剧种和民族戏曲剧种，如川剧、秦腔、黄梅戏、藏剧等。一些历史悠久的戏曲剧种的腔调和演唱方式，在发展过程中往往对其他剧种产生影响，或同其他地区语言、民间曲调结合而产生新的剧种，因而使得这些剧种在腔调和演唱方式上具有共同或相似的特点，形成相互间的血缘关系。一般把具有这种关系的剧种统称为一种声腔系统。如弋阳腔对各地高腔，像安徽岳西高腔、湖北麻城高腔、长沙高腔、四川高腔等剧种产生直接或间接的影响，因此，这些剧种都被归入弋阳腔声腔系统。

南、北曲系统的戏曲声腔 南戏和北杂剧是中国南方和北方

早期形成的两种戏曲形式。在演唱的曲调上，南戏用南曲，北杂剧用北曲，他们是因方言和音乐地域性差别而构成的南、北两个音乐系统。南戏早期称温州杂剧，源于民间歌舞小戏，南曲“随心令”的特点和联套形式的灵活性，使得南戏在明初至明中叶，发展衍变出弋阳、余姚、海盐、昆山等新的声腔。北杂剧是在金院本与诸宫调的基础上，结合其他艺术因素发展形成的戏曲形式。他继承了诸宫调的艺术传统，由正末或正旦一个脚色主唱，采用属于不同宫调的几套曲子敷演故事，结构体制谨严，演唱方法、技巧、音韵考究。随着北杂剧元末明初式微，北曲艺术成就为新兴的传奇艺术所吸收。

昆山腔的革新与弋阳腔的衍变 是在明代中叶东南地区出现资本主义生产关系萌芽的历史背景下发生的。嘉靖年间，魏良辅等人革新昆山腔，创“清柔而婉折”的“水磨调”，又改革弦索北曲，使昆山腔变成以唱南曲为主，兼唱北曲，有着统一风格的新声腔，被文人士夫推崇为“正音”、“雅部”，艺术上得到很大提高。出自江西的弋阳腔，从明初到明中叶，已遍布于安徽、浙江、江苏、湖南、湖北、福建、广东、云南、贵州、北京等地，成为南戏四大声腔中流行最广，影响也最大的声腔。明中叶以来，弋阳腔又在各地衍变出许多新的声腔，其中，青阳腔与徽州腔，擅长滚调，万历间盛行各地，誉为“天下时尚”的“徽池调”在戏曲史上产生过广泛的影响。入清以后，弋阳诸腔及其在各地繁衍的声腔，大都统称为高腔，形成一个具有共同特点和风格的高腔声腔系统。早期弋阳腔“其节以鼓，其调喧”，与昆山腔风格迥然不同。到青阳腔等兴起之后，进一步发展了“滚调”的演唱形式，表现为：徒歌、帮腔、滚调。这就是后来高腔腔系的共同特征。

弦索、梆子、乱弹、皮簧诸声腔 到了清朝，民间又有一大

批新的戏曲声腔兴起，大致可以归纳到弦索、梆子、乱弹、皮簧四种声腔。(1) 弦索声腔系统。大约在明末清初，一些民间俗曲经由说唱衍变为戏曲。兴起于山东，流行于鲁西南、鲁中南、豫东、冀南、苏北一带的柳子戏是以演唱民歌、小曲为主，所唱曲调有〔柳子〕、〔山坡羊〕、〔锁南枝〕等。还有女儿腔（又称弦索腔）、大弦子戏、啰啰腔、丝弦、越调等，以演唱俗曲为主，构成弦索声腔系统。(2) 梆子声腔系统。梆子腔渊源于明代陕西、甘肃一带的民歌、小曲，因演唱时用梆子乐器击节，故名。最早形成的剧种是秦腔（陕西梆子），随后在广泛流传过程中同各地语言、民间曲调结合，陆续形成山西梆子、河南梆子、河北梆子、山东梆子等剧种，并对四川、湖北、云南、安徽、浙江等地许多剧种曾有不同程度的影响，构成梆子声腔系统。梆子腔首先在唱腔上创造性地运用了板式变化体声腔，对戏曲音乐结构是一次重要的革新和发展，为后来地方戏曲的发展开辟了新的道路。(3) 乱弹声腔系统。这里所说的乱弹，是指流行于浙江、江西等地，以“三凡”、“三五七”两种腔调为主的地方戏曲声腔。它形成于明、清两代戏曲声腔兴盛发达的皖南地区，盛行于扬州，在浙江衍变为绍兴乱弹、浦江乱弹、温州乱弹、诸暨乱弹等，有的成为多声腔剧种的组成部分，如婺剧中的浦江乱弹。并构成了乱弹声腔系统。(4) 皮簧腔声腔系统。皮簧腔是以西皮、二簧两种腔调为主的戏曲声腔。西皮起源于秦腔，二簧是由吹腔、高拨子演变而成。清初时西皮是汉调的主要腔调，二簧是徽调的主要腔调，随着汉调、徽调以及二者合流演变而成的京剧在各地的流传，西皮、二簧对南方许多剧种产生了深远的影响，并发展出一些以皮簧腔为主的剧种，如京剧、汉剧、徽剧、粤剧、桂剧等，有的成为当地多声腔剧种的组成部分，如川剧的胡琴、赣剧的二凡、西皮，构

成了皮簧声腔系统。

丰富多彩的戏曲剧种 诸种声腔在长期流布、衍变过程中,在全国各地形成了许多戏曲剧种。据 1985 年统计,各民族各地区的戏曲剧种共有 340 多种。他们可以分为“地方大戏”与“地分小戏”两大类。地方大戏生、旦、净、丑、末各行脚色齐备,有以一种声腔为主的,有由几种声腔组成的,是相当完备的戏曲形式;而民间小戏只有旦和丑、旦和生或旦、丑、生二三种脚色,由民间歌舞、说唱发展而成,被称为“两小戏”或“三小戏”,比较简单,还处于戏曲艺术形成的初级阶段。根据民间小戏的流传情况和传统称谓,可以分为 6 大系统:(1)花灯戏系统:主要流传在西南地区,比较重要的有四川灯戏、贵州花灯戏和云南花灯戏。(2)花鼓戏系统:流传地区很广,在南方小戏中很有势力,重要的花鼓戏有湖南花鼓戏、湖北花鼓戏、皖南花鼓戏等。(3)采茶戏系统:它的原始形式是采茶灯或茶篮灯,以江西或两广为发源地。(4)秧歌戏系统:来源于农民插秧时所唱的歌曲,主要分布于山西、河北、陕西以及内蒙古、山东、东北等地,成为北方小戏的一大系统。(5)道情戏系统:是在道情说唱基础上发展起来的,主要流布于陕西、山西、甘肃、河南、山东等地。(6)其他系统:这些其他类的戏,实际上并不成为一个系统,属于杂类。如二夹弦、五音戏、柳琴戏、庐剧、锡剧、淮剧、睦剧、丁丁腔、泗州戏等。他们生成条件不同,所受影响各异,杂糅各种因素,但一般仍属民间小戏范畴,具备民间小戏的特点。少数民族戏曲剧种主要有:壮剧、白剧、傣剧、侗剧、布依戏、藏剧、苗剧、彝剧、朝鲜族唱剧等,分布在广西、西藏、贵州、云南、青海以及甘肃南部、吉林延边等地。他们都有自己形成和发展的历史,具有本民族民间艺术特色。

【海盐腔】古代戏曲声腔。形成于浙江海盐，故名。一般认为海盐腔产生在元末，由杨梓等艺术家在海盐流行的“南北歌调”基础上加工后发展而成。（元姚桐寿《乐郊私语》）明初以来成为戏曲艺术的主要声腔剧种之一。也有人据明李日华《紫桃轩杂缀》认为海盐腔为南宋时张鎡创始。为曲牌联套体结构传奇体制，行当分生、旦、净、末、丑。演唱时用鼓、板、锣等打击乐伴奏，腔调清柔、婉折，为官僚士大夫所爱好。明嘉靖、隆庆年间，曾在嘉兴、湖州、温州、台州等地流行，对戏曲声腔剧种的发展产生过重要影响。明万历以后日趋衰落。

【余姚腔】古代戏曲声腔。形成于浙江余姚，故名。明成化、弘治年间已有其活动的记载，与海盐腔、弋阳腔、昆山腔并称为南戏四大声腔。嘉靖年间，流传到常州、润州（今江苏镇江）、池州（今安徽贵池）、太平（今安徽当涂）、扬州、徐州等地。主要活跃于民间。为曲牌联套体结构传奇体制，徒歌干唱，只用鼓板。明末以后，余姚腔渐趋衰落。有人认为浙江调腔（新昌高腔和宁海平调）仍保留有余姚腔的遗响。

【弋阳腔】古代戏曲声腔。又称弋腔。是宋元南戏流传到江西弋阳后，与当地方言、民间音乐结合，并吸收北曲演变而成。至迟在元代后期已经出现。明代嘉靖年间流行于现今南京、北京、湖南、广东、福建、安徽、云南、贵州等地，与海盐腔、余姚腔、昆山腔并称明代南戏四大声腔。为曲牌联套体结构传奇体制，行当分生、旦、净、末、丑，特点“其节以鼓，其调喧”，“向无曲谱，只沿土俗，一人唱而众和之”，运用滚调，形成粗犷、豪放的风格，

具有浓厚的乡土气息，在民间广泛流传，影响很大。在它的直接或间接影响下，结合各地语言和民间音乐，又产生了不少新的剧种，或成为当地戏曲的组成部分，形成了一种声腔系统，一般称为“高腔”。清李调元《剧话》说：“弋腔始弋阳，即今高腔。”清代独立的弋阳腔剧种衰落、绝迹，在现今江西赣剧中保留了一些弋阳腔的腔调和剧目。

【昆山腔】戏曲声腔、剧种。又称昆腔、昆曲、昆剧。元代后期，南戏流经昆山一带，与当地语音和音乐相结合，经音乐家顾坚的歌唱和改进而成。嘉靖年间，魏良辅总结北曲演唱艺术的成就，吸取海盐、弋阳等腔的长处，对昆山腔加以改革提高，创“水磨调”。其后，梁辰鱼编写第一部昆腔传奇《浣纱记》在舞台上演，扩大了昆山腔的影响，创作演唱昆腔新声者日益增多，昆山腔成为与余姚腔、海盐腔、弋阳腔并称的南戏四大声腔之一。万历末，昆山腔已跃居诸腔之首，传入北京后，又取代了继北曲之后盛行于北京的弋阳腔，不仅为士大夫所喜爱，也深受群众欢迎，逐渐发展成全国性剧种。脚色有老生、小生、外、末、净、付、丑、旦、贴、老旦等，分工细致。曲调细腻婉转、流利悠远，一唱三叹。音乐配器也更为齐全，兼用笛、箫、笙、琵琶等。无论在曲调旋律、演唱技巧、戏剧性的表现手法等方面，都较以前诸腔更为完美。清代中叶，地方戏曲蓬勃发展，昆山腔走向衰落，20世纪40年代昆山腔最后一个职业班社解散，而在京剧、川剧、徽剧等剧种中，则保存了若干昆山腔剧目与表演艺术。昆山腔剧目共计保留了来源于南戏、传奇作品和少量元杂剧的400多出折子戏。《琵琶记》、《荆钗记》、《拜月亭》、《牡丹亭》、《长生殿》等，都有全谱或接近全本的工尺谱。常演的传统剧目有《游园》、《惊梦》、《思凡》、

《痴梦》、《断桥》、《醉皂》、《跪池》等出。

【青阳腔】戏曲声腔。兴起于青阳（今属安徽），故名。一般认为即明代的池州调。明嘉靖年间弋阳腔流入青阳后，与当地语音及民歌小曲结合形成。也有人认为青阳腔曾吸收了余姚腔的成分，或由余姚腔演变而来。万历年间为青阳腔盛行时期。它继承了弋阳腔只用打击乐器伴奏与一唱众和的特点，发展了弋阳腔的滚调，形成自己的风格特色。发展滚调使青阳腔突破了曲牌联套体的音乐结构形式，引起了传奇戏曲形式的重大变革，丰富了演唱艺术的表现力，使曲词通俗化，更易为劳动群众所接受。青阳腔曾流布到闽、广、湘、赣、鄂、蜀、晋、鲁等地，被誉为“天下时尚”的“新调”。青阳腔在戏曲形式的演变发展中作出了重要的贡献。

【梆子腔】戏曲声腔。以硬木梆子击节为特色而得名。渊源于明代的西秦腔，是戏曲最早创用板式变化结构的声腔。西秦腔在各地流传，与当地的方言和民间音乐相结合，又逐渐衍变派生为各地的梆子腔支系，其中历史最早、最有影响的是陕西的同州梆子和山西的蒲州梆子。其基本特点以板胡为主奏乐器，唱词为七字或十字的上下句对称体式，音乐为板腔体，曲调以七声音阶为主，具有高亢激越、悲壮粗犷的风格特点。梆子腔在各地流传衍变中名称不一，有称“桄桄”、“弹戏”的，也曾被称作“乱弹”。

【高腔】戏曲声腔。弋阳腔或青阳腔同各地民间曲调结合形成的新声腔。一说除弋阳腔外，也有由当地民间曲调直接产生的。其特点一人独唱，众人帮腔，运用滚调，只用打击乐，不用管弦乐伴奏，音调高亢、激昂。清代以后形成一个具有共同风格特点的高

腔声腔系统，包括岳西高腔、麻城高腔、长沙高腔、辰河高腔、常德高腔、西吴高腔等。清中叶后，乱弹兴起，各地高腔大多与昆、乱合班，并逐渐成为一些剧种的组成部分。一些多声腔剧种，如湘剧、辰河戏、川剧、祁剧、赣剧等，都保留了大量的高腔剧目。

【乱弹】戏曲名词。出现于清代花部戏曲声腔兴起时期，根据其使用情况不同而具有不同的内涵。主要作为戏曲声腔名称，为梆子腔的别称。也兼指梆子腔系统的主要剧种秦腔。在一些受秦腔影响较大的剧种中，也有直接以乱弹为腔调名的，如绍剧也叫“绍兴乱弹”，川剧中有“弹戏”，湘剧中有“弹腔”等。清李斗《扬州画舫记》记载，清代花部戏曲剧种兴起时，有人曾把昆腔以外的所有声腔剧种统称“乱弹”。也有人单把京剧称为“乱弹”。冀南、鲁西北相邻地区流行一种戏曲腔调，当地俗称“乱弹”，并定名为乱弹剧种。

【皮黄】戏曲声腔。又作皮簧。西皮、二黄两种腔调的合称。西皮起源于秦腔，二黄是由吹腔、高拨子演变而成。在有些剧种中，西皮、二黄又分别称为“北路”、“南路”，合称“南北路”。清初时西皮是汉调的主要腔调，二黄是徽调的主要腔调。随着汉调、徽调以及二者合流演变而成的京剧在各地的流传，西皮、二黄对南方许多剧种产生了深远的影响，并发展出一些新的剧种，形成一种声腔系统。有些剧种以唱皮黄腔为主，如京剧、汉剧、徽剧、粤剧等；有些多声腔剧种以皮黄腔为其声腔的组成部分，如川剧的胡琴，赣剧的二凡、西皮，滇剧的襄阳腔、胡琴等。京剧在皮黄系统中流传最广，因此皮黄有时也专指京剧。

【京剧】戏曲剧种。清乾隆五十五年（1790）原在南方演出的三庆、四喜、春台、和春四个徽调班社，陆续进入北京演出，后与来自湖北的汉调艺人合作，互相影响，接受了昆腔、秦腔的部分剧目、曲调和表演方法，并吸收了一些民间曲调，逐渐融合、演变、发展为一个崭新的剧种。近百年来，京剧遍及全国各地，成为在中国影响最大、最具有代表性的一个剧种。北京一度称北平，京剧也一度称“平剧”。京剧伴奏称为“场面”，基本上沿袭皮簧戏旧制丰富发展而成，分为“文场”和“武场”。文场中有胡琴（京胡）、京二胡、月琴、弦子、笛子、唢呐、海笛和笙，以胡琴为主乐器；武场以鼓板为主，小锣、大锣次之。唱腔属板式变化体，以二簧、西皮为主要声腔。大抵二簧的旋律平稳，节奏舒缓，适合于表现沉郁、悲愤、激昂的情绪；西皮的旋律起伏变化较大，节奏紧凑，适合于表现欢快、坚毅、愤懑的情绪。用胡琴伴奏的四平调、反四平调、汉调，都从属于二簧；南梆子、娃娃调从属于西皮；高拨子则按反二簧定弦；吹打曲牌，都来自昆曲。脚色行当相传最早分为生、旦、净、末、丑、副、外、武、杂、流十行，后分成生、旦、净、丑四个大的行当，又各有细密的分工，各个行当都有一套表演程式，在唱念做打的技艺上各具特色。穿戴基本上以明代服饰为基础，参酌历代服制加以创造。脸谱是在徽、汉、京（高腔）、昆、梆等地方剧种表现手法的基础上加以变化、发展而成，是一种富有装饰性和夸张性的人物造型艺术，色彩斑斓的脸谱被当作中国戏曲的象征。京剧以演历史故事为主，传统剧目有1300多个，常演的也在三四百个以上，其中《将相和》、《宇宙锋》、《萧河月下追韩信》、《群英会》、《空城计》、《贵妃醉酒》、《三岔口》、《野猪林》、《二进宫》等流行更广；编演的新历史剧主要有《将相和》、《猎虎记》、《赵氏孤儿》、《海瑞罢官》等。20世

纪 60—70 年代，编演了一些反映现代生活题材的现代戏，如《芦荡火种》、《红灯记》、《智取威虎山》、《杜鹃山》等，对京剧艺术的改革作了许多有益的尝试。由于地区和艺术风格的不同，京剧形成“京派”和“海派”两大流派。不同时期各行演员出现了众多具有代表性的艺术家，他们在表演上独树一帜，为使京剧艺术更臻完美，做出了历史性的、重要的贡献。

【饶鼓杂戏】戏曲剧种。又称锣鼓杂戏、龙岩杂戏。因演唱不被管弦，只以锣鼓伴奏而得名。流布于山西临猗、运城、万荣、河津、新绛等县的部分农村。音乐属吟诵体制，唱腔分唱句与吟句两类。吟、唱均不用管弦伴奏，只以锣鼓敲击过门，唱腔简单，演出形式相当古老。一般认为保存了不少宋元戏曲的遗迹。传统剧目近百个，全系神怪故事与历史故事，其中《初出祁山》、《洛阳兵会》、《破蚩尤》、《白猿开路》等，均为其他剧种所罕见。

【二人台】戏曲剧种。俗称双玩意儿。流行于内蒙古及山西、陕西、河北三省北部地区。清光绪年间，内蒙古西部地区在蒙汉民歌和丝弦坐腔的基础上，吸收汉族民间舞，创造出了一丑一旦、载歌载舞的表演唱。一说清末由山西河曲民间演唱小曲的打坐腔与秧歌等结合而成，流传至内蒙古西部，得到进一步发展。二人台为一旦一丑化妆演唱，偶有较多人物出现，多由丑脚串演，俗称抹帽戏。唱腔曲调有 200 多种，大都专曲专用，有的已向板式发展。乐队由笛子、四胡、扬琴和四块瓦组成。经常演出剧目近百个，传统剧目有《走西口》、《打金钱》、《五哥放羊》、《拉毛驴》等，现代戏有《二板头进城》、《青山前哨》、《光棍娶妻》等。

【秦腔】戏曲剧种。源于陕西、甘肃及山西的民歌小曲和宋金元的铙鼓杂剧，曾受昆腔、弋腔、青阳腔的影响。以梆子击节，音调高亢、激越，擅于表现雄壮、悲愤的情绪。流行于陕西、甘肃、宁夏、青海、新疆等西北地区，因陕西、甘肃一带古为秦地，故称秦腔或西秦腔。形成于明代中叶，乾隆年间西安地区有“保符班”等秦腔班子三十六个，有的班社进入北京演唱，使“秦优新声”在康熙年间“复振于世”。秦腔在陕、甘一带又逐渐形成同州腔、醴泉腔、渭南腔、陇州腔等，在陕西发展为四路，有同州梆子、西安乱弹、西俯秦腔、汉调桄桄。它们流派不同，风格多样，共有传统剧目 4000 多个，常演剧目有《八义图》、《和氏璧》、《玉虎坠》、《春秋笔》、《紫霞宫》、《惠风扇》等。脚色分老生、须生、小生、幼生、老旦、正旦、小旦、花旦、媒旦、大净、毛净、丑等十三门，又称“十三头网子”。唱腔为板式变化体，唱词多为七字句或十字句。板式分塌、滚、摇、代、尖五部，细分二十四类。乐队分文武场面，一般为 10 个人左右。文场有二股弦、呼胡、笛、三弦、月琴、京胡、唢呐等，武场主要是锣鼓，铙钹、梆子等析击乐。本世纪著名的班社团体有易俗社、陕西省戏曲剧院等，著名艺人有十八红、党甘亭、刘立杰、王天民等，为秦腔发展作出了重要贡献。

【柳子戏】戏曲剧种。又称弦子戏、北调子。由山东、河南一带流行的俗曲小令于明末清初发展而成。流行于山东、河南、苏北、冀南一带。柳子戏主要由俗曲和柳子两部分组成。俗曲部分比重较大，约占现存 200 个传统剧目的 1/2。代表性剧目有《白兔记》、《金锁记》、《孙安幼本》、《燕青打擂》等。曲调分越调、平调、下调、二八调。现存曲牌 100 余支，如〔山坡羊〕、〔黄莺儿〕、〔锁

南枝]、[驻云飞]、[耍孩儿]等。在曲牌中可以插入大段七字句或十字句唱词，称“挂叙”。“柳子”部分保留《打登州》、《马二头送崇》、《憨宝打娘》等句，唱句为上下句格式的七字句，已属板式变化体制。由于它的词句通俗，曲调易懂，影响较大，因此把这个剧种统称为“柳子戏”。柳子戏伴奏乐器主要有三弦和笙，表演粗犷豪放，脚色分工细致，脸谱颇有特色。

【绍剧】戏曲剧种。旧称“绍兴乱弹”，也叫“绍兴大班”。流行于浙江绍兴、宁波、杭州一带。形成于明末，绍兴出现了“调腔”。它的剧目分别来自调腔、目连戏、秦腔、昆腔等，它的音乐唱腔、伴奏形式、乐器以及表演艺术等源流亦不一。唱腔主要曲调为“三五七”和“二凡”等，以“二凡”为主。其语言为绍兴方言结合中原音韵的绍兴官话。以板胡为主要伴奏乐器，锣鼓具有浙东吹打的特色，风格朴实、粗犷、庄重，有“绍班锣鼓”之称。表演上原有文班与武班之分，1914处前后开“文武绍班”合一的先声。武功是绍剧的特色之一，保存了“丢龙头”、“九窜滩”、“甩桌”、“叠罗汉”、“飞钢叉”、“窜刀”、“旋包”、“手顶”等古老技艺。

【婺剧】戏曲剧种。俗称金华戏。流行于浙江金华、丽水、台州等地。清中叶，由当地已流行的高腔、昆腔同相继流入的乱弹、徽戏、滩簧、时调结合而成。按其所唱声腔的类别，有三合班，两合半、乱弹班和徽班等组织形式。“高腔”源于弋阳腔，分西安高腔、西吴高腔、侯阳高腔三种。主要剧目有：《槐荫树》、《合珠记》、《芦花絮》、《白兔记》、《古城会》等。“昆腔”是昆腔流传至金华地区的一个支派，又称“草昆”。表演粗犷，剧目以武戏为主，

如《倒精忠》、《翻天印》、《取金刀》等。“乱弹”原称浦江乱弹，源于安徽，曲调以三五七、二凡、芦花调为主。其曲调唱腔变化最为丰富的戏，称之为乱弹尖。“乱弹”的剧目，多以家庭纠葛为主要内容，如《碧玉簪》、《药茶》、《玉蜻蜓》等。“徽戏”自安徽传入，曲调主要有二簧、西皮、芦花和拨子，基本上保存了徽戏的原貌，剧目主要有“三亭四阁”：《荣乐亭》、《万寿亭》、《感恩亭》、《龙凤阁》、《九龙阁》、《回龙阁》、《沉香阁》。“滩簧”与苏滩有渊源关系，剧目有《僧尼会》、《断桥》、《芦林会》等，多为小戏。“时调”是各个时期时行小戏的统称，如属目连戏的《王婆骂鸡》，属南罗的《李大打更》等。各种声腔由于长期同班演出，相互影响，在表演艺术上渐趋接近，形成统一风格。因金华古称婺州，1949年后改称婺剧。

【越剧】戏曲剧种。清末由浙江嵊县一带的曲艺“落地唱书”发展形成。因当时唱腔简单，伴奏用笃鼓和檀板，故称“的笃班”或“小歌班”。后流行于桐庐、富阳、海宁、杭州一带，1916年进入上海，并吸收绍剧的唱腔和京剧的表演艺术，时称“绍兴文戏”。全部由男演员演出，男班进入黄金时期。1923年后出现全部由女演员组成的“文武女班”。1936年后，女班渐取代男班，时称“女子文戏”，盛行于浙江和上海，常演剧目以才子佳人戏为主。1938年起称“越剧”。1942年，袁雪芬首倡改革，以剧本制代替幕表制，建立导演制度，在表演上吸收昆曲和话剧之长，使越剧得到丰富和发展。1946年5月，雪声剧团把鲁迅的小说《祝福》改编为《祥林嫂》上演，引起文艺界很大反响。在演唱艺术上逐步形成各自的流派，其中影响较广的有袁（雪芬）派、尹（桂芳）派、范（瑞娟）派、傅（全香）派、徐（玉兰）派，以及之后的戚雅仙派

等。1949年以后，越剧事业得到迅速发展。越剧经过长期实践，形成优美抒情、诗情画意的独特风格，出现一批代表性剧目，如《梁山伯与祝英台》、《西厢记》、《红楼梦》、《祥林嫂》、《碧玉簪》、《胭脂》等。

【徽剧】戏曲剧种。明末清初，徽州、池州地区的徽州腔、青阳腔、太平腔、四平腔等受西秦腔等乱弹声腔流入影响，形成了徽调主要唱腔之一的拨子。吹腔脱胎于由弋阳腔和昆山腔衍变而成的四平腔。拨子和吹腔配合使用，逐渐融合衍变出二簧腔，并提高了表演艺术。清乾隆时形成徽戏，后名徽剧。音乐唱腔可分徽昆、吹腔、拨子、二簧、西皮、花腔小调等类。伴奏乐器二簧、西皮均以徽胡为主，吹腔、拨子、花腔小调以唢呐、笛和徽胡为主。脚色分行早期为：末、生、小生、外、旦、贴、夫、净、丑九行；浙江徽班分15行。传统剧目丰富，徽昆剧目有《七擒孟获》、《八阵图》、《八达岭》等；昆弋腔剧目有《昭君出塞》、《贵妃醉酒》、《芦花絮》等；吹腔、拨子剧目有《千里驹》、《双合印》、《巧姻缘》等；皮簧剧目有《龙虎斗》、《反昭关》、《宇宙锋》等。清乾隆、嘉庆年间，“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”等徽班先后进入北京，吸收了京腔、秦腔和汉调的艺术，逐渐发展演变为京剧。徽班的影响遍及全国各地，全国有40多个戏曲剧种与它有渊源关系。

【黄梅戏】戏曲剧种。旧称黄梅调、采茶戏。流行于安徽及江西、湖北部分地区。在民间采茶歌、舞的基础上，形成以演唱两小戏、三小戏为主的民间小戏。后又受青阳腔和徽调的影响，产生了故事完整的大戏。主要是业余演出，演唱伴奏只用打击乐器，人声

帮腔，载歌载舞是黄梅戏的显著特点。辛亥革命后演出走向职业化，并从农村走上上海等城市舞台。受京剧等影响，艺术上有所丰富和提高。主要唱腔有平词、火工、二行、三行、仙腔和各种民歌小调的花腔。1949年以后，黄梅戏在安徽得到长足的发展，在表演、唱腔和音乐伴奏方面均有所革新，出现了严凤英、王少舫等卓有成就的著名演员。整理改编的传统剧目有《打猪草》、《天仙配》、《女附马》、《夫妻观灯》等，编演了神话剧《牛郎织女》和一些现代戏。黄梅戏唱腔委婉流畅，清新悦耳，表演妩媚细腻，适合现代观众尤其是青年观众的审美需求，故深受全国各地广大观众的欢迎，出现了马兰等一批有成就的青年演员。

【赣剧】戏曲剧种。流行于江西东北部。源于明代流行的弋阳腔，明末清初主要演唱高腔，兼唱昆腔和乱弹，分成饶河班和广信班，都以演唱乱弹腔为主。前者以波阳、乐平为中心，风格比较古老，保存高腔剧目较多；后者以贵溪、玉山为中心，无高腔剧目，较多地受到浙江婺剧的影响。清末又从徽剧、安徽梆子、文南词中吸收了较多剧目和唱腔。新中国成立以后，始称赣剧。1953年成立江西省赣剧团，对赣剧高腔的剧目和音乐进行新的发掘和整理，并用弋阳腔和青阳形式演出《珍珠记》、《还魂记》、《西域纪》等传统剧目和新历史剧，而大部分剧目用乱弹形式。脚色分老生、挂须、小生、老旦、正旦、小旦、大花、二花、三花，合称“九角头”。

【莆仙戏】戏曲剧种。宋代莆田、仙游同属兴化军，民间广泛流传有歌舞、说唱、杂技和傀儡艺术，在宋杂剧的影响下出现兴化杂剧。兴化杂剧不断吸收海盐、余姚、弋阳、昆山等声腔艺术，在

明初衍化为兴化戏，盛行于明清。1909年开始编演时装戏。1954年华东戏曲观摩演出大会时改称“莆仙戏”。脚色行当原有生、旦、贴生、贴旦、净、末、丑七个，故称兴化七子班。清末增加老旦行，始成八色。流行于福建省莆田、仙游等兴化方言地区。它的表演古朴、拙实，残留下一些傀儡戏的表演幼作。其传统剧目约有五千个，其中《张协状元》、《刘文龙》、《刘知远》、《王十朋》、《蔡伯喈》、《王魁》等，大多保留了南戏的原来面貌。新中国成立后改编创作的优秀剧目有《团圆之后》、《春草闯堂》等，在国内产生较大的影响。莆仙戏曲牌非常丰富，有“大题三百六，小题七百二”之称，多与宋元南戏相同。曲调为五声音阶。传统乐器如厮锣、鼓、筚篥等保留了宋元南戏乐队的旧制。

【梨园戏】戏曲剧种。梨园戏历史悠久，明嘉靖年间已经流行。流布于福建省晋江流域的闽南方言区域。梨园戏分为大梨园和小梨园。大梨园又分为“上路”、“下南”两支。“上路”戏是指由浙江传入的戏曲，剧目比较古老，其中不少都是南戏剧本，如《蔡伯喈》、《王魁》、《王十朋》、《朱文》等。“下南”戏发展形成于漳州、泉州一带，其显著特点是生活气息较浓，剧目科浑较多，有《郑元和》、《吕蒙正》等。小梨园多表现爱情故事和民间传说，即以生、旦戏见长，如《郭华》、《陈三五娘》、《蒋世隆》、《董永》等。它的脚色行当为生、旦、净、丑、贴、外、末七种，故又称七子班。梨园戏基本曲调是南音，以洞箫、南琶为主要伴奏乐器，曲调中保留着不少古曲牌名。表演上有独特的身段、台步、手势等。

【歌仔戏】戏曲剧种。又称台湾歌仔戏。流行于台湾省和福建南部以及东南亚华侨居住地区。明末清初大批闽南人随郑成功去台湾，

闽南的“锦歌”、“车鼓弄”、“采茶”等民间歌舞曲艺开始在台湾流行，随着它们的不断发展、融合，到20世纪20年代初，开始演唱小戏，称之为“车鼓戏”。初时脚色只分生、旦、丑，只有简单的打击乐，在地坪上拉场子演唱，名之为“落地扫”。后来又受四平戏、高甲戏、潮剧、京戏等影响逐渐丰富成型。1928年台湾歌仔戏班三乐轩回乡祭祖，在龙溪、厦门演出，从此即在闽南盛行。唱腔曲调的特点是曲多白少，格律较自由，具有较强的艺术表现力。主要曲调有七字仔调、杂念调、大调、倍思等。伴奏乐器有壳子弦、大个弦、台湾笛、月琴等。传统剧目有《陈三五娘》、《山伯英台》、《孟姜女》、《郑元和》等。

【汉剧】戏曲剧种。流行于湖北及河南、陕西、湖南、四川等省的部分地区。旧称楚调，也叫汉调，辛亥革命前后改称汉剧。属皮簧腔系，以二簧、西皮腔为主。陕西梆子传入湖北西北地区演变为“襄阳腔”，后称“西皮”；二簧来自于安徽的四平腔。清朝中叶，西皮与二簧合流，形成一个声腔系统。汉剧在湖北形成襄河、荆河、府河、汉河四支流派，对湘剧、川剧等剧种的形式和发展都有影响。清朝嘉庆、道光年间，汉调流传到北京，加入徽调班社演唱，逐渐融合演变而形成京剧。汉剧脚色分十分：末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂。传统剧目现存近七百个，新中国成立后整理的传统剧目《宇宙锋》、《窦娥冤》、《二度梅》、《打花鼓》及现代剧《借牛》等，都产生了广泛的影响。

【粤剧】戏曲剧种。流行于广东、广西的粤语地区和香港、澳门等地。明清时期，弋阳腔、昆山腔等传入广东，其经常性演出在广东出现“本地班”。后以梆、簧为基础，并融汇弋、昆诸腔，吸收

广东民间音乐及流行曲调，形成南方一大剧种——粤剧。音乐包括梆子、二簧、西皮，以及南音、粤讴、板眼、龙舟、木鱼等。唱腔音乐则是板腔体和曲牌体混合使用的方法。伴奏乐器除二弦、高胡、三弦、月琴等民族乐器外，还采用了小提琴、萨克斯等西洋乐器。表演艺术、舞如美术都较多吸引话剧、电影、歌剧的特长，进而形成自己的独特风格。脚色原为末、生、旦、净、丑、外、小、夫、贴、杂十大行，后演变为文武生、小生、正印、花旦、二帮花旦、丑生、武生“六柱制”。传统剧目早期主要有“江湖十八本”，后又有“新江湖十八本”、“大排场十八本”。新中国成立后，粤剧移植、改编、创作剧目中影响较大的有《搜书院》、《关汉卿》、《山乡风云》等。

【潮剧】戏曲剧种。又称潮州戏、潮音戏。流布于广东汕头地区、福建南部以及东南亚各国。潮剧历史悠久，明中叶已经形成，当时称“潮调”，用潮州方言演唱。现尚存有嘉靖刻本《荔镜记》和稍后刊刻的《摘锦潮调金花女》和《苏六娘》等剧本。潮剧为宋元南戏遗音，其声腔受弋、昆、汉等剧种的影响。音乐唱腔以联曲体为主，也吸收板腔体的上下句式，有一唱众和及帮腔的形式。伴奏乐器中的低音“深波”善于表现悲怨情绪和低沉气氛，最有特色。表演上，以丑、旦两行最为丰富。潮剧传统剧目较多，主要有《陈三五娘》、《苏六娘》、《芦林会》、《闹钗》、《扫窗会》、《刺梁冀》等。新中国成立后，创作改编的现代戏有《江姐》、《彭湃》等。

【川剧】戏曲剧种。流行于四川全省及贵州、云南部分地区。由昆曲、高腔、胡琴、弹戏、灯调等五种声腔组成，其中只有灯调系

源于本土。清乾隆以后，由于各种声腔经常同台表演，出现合流之势，形成共同的风格，清末时统称川戏，后称川剧。诸声腔中，高腔是川剧的主要部分，最有特色，遗产也最丰富。传统剧目有“五袍”、“四柱”、“江湖十八本”。高腔运用打击乐帮腔，方式多种多样，唱腔高亢有力。其常用曲牌有三百多个。川剧以四条河道形成四个支派：川西派以胡琴为主，形成独特的“坝调”；资阳河派以高腔为主；川北河派以唱弹戏为主；下川东派戏路较杂，声腔呈多样化。成都和重庆为两大演出中心。新中国成立后整理的传统剧目《柳荫记》、《情探》、《秋江》、《评雪辨踪》、《拉郎配》等以及以及一些历史故事戏和现代戏，均影响较大。

【藏剧】简称拉姆，又称朗达。藏族戏曲剧种。流行于西藏地区。藏语称“阿吉拉姆”（意为仙女大姐）。用藏族语言演唱。起源于宗教跳神仪式。15世纪僧人汤东杰布把民间艺术引入跳神仪式，表演民间或佛经故事，形成载歌载舞的戏剧形式。17世纪藏剧从宗教仪式中独立出来，综合文学、音乐、舞蹈、说唱及杂艺等，发展为以唱为主，唱、韵、舞、技相互结合的戏剧艺术。演出分三段，开场祭神歌舞，后为正戏传奇，结尾祝福迎祥。一个大戏，可连场演出1—5天。唱腔高亢、雄浑，腔调因人定曲，每句唱腔都有人声帮和。伴奏乐器为一鼓一钹，有戴面具与化妆两种演法。传统剧目分为历史传说剧、民间故事剧、人情世态剧、佛经故事剧等，主要剧目有《文成公主》、《诺桑王子》、《苏吉尼玛》、《卓娃桑姆》、《白玛文巴》等。

【端公戏】戏曲剧种。又称跳端公。是由巫师跳神驱逐鬼疫和祈求吉祥的歌舞形式发展起来的剧种，初以“地摊子”形式演出，后

改编了其他剧种的剧目搬上舞台。流行于陕西南部、四川北部地区。陕南一带人称女巫为“阴婆”，男巫为“端公”，“端公戏”即由此得名。板路有5—6个，主要乐器有筒子胡、笛子、尖鼓、暴鼓、牙子、手锣、马锣、云锣等。内容均为祈福禳灾、打鬼除邪。主要改编剧目有《孟姜女》、《打山鬼》、《梁祝》、《刘海砍樵》、《花亭会》等。

【师公戏】戏曲剧种。又称跳师。最初的师公戏和古代腊月驱鬼逐疫的仪式傩相似，表演者头戴假面具，边跳边舞，后来傩舞向娱乐方面转变，逐渐从宗教仪式中脱离出来，去掉假面具，用人化装表演，发展成为戏曲。在壮族地方叫“壮师”，用壮语演唱；在汉族地方一般都叫师公戏，用汉语演唱。流行于广西河池、柳州、南宁等地区。属联曲体，有领唱和帮腔。主奏乐器是蜂鼓。主要剧目约有300多出，如《莫一大王》、《白马姑娘》、《五龙》、《玉女》、《功曹》、《安旗》、《下雷》等。

作 家

【关汉卿】元代戏曲作家。约生于金末或元太宗时（1230前后），约卒于元成宗大德（1297—1307）末年。号已斋，又作一斋。大都（今北京市）人。其籍贯尚有祁州（今河北省安国县）伍仁村、解州（今山西省运城县）等几种不同的说法。

生平和创作 关汉卿曾任太医院尹。元熊自得《析津志·名宦传》说：“关一斋，字汉卿，燕人。生而倜傥，博学能文，滑稽

多智，蕴藉风流，为一时之冠。”《录鬼簿》列他为“前辈才人”56人之首，明朱权《太和正音谱》说他“初为杂剧之始”，在元代杂剧作家中，他的创作年代较早。与杨显之、梁退之、费君祥、王和卿等杂剧、散曲作家交游，互相切磋艺术，被称为“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”，与马致远、白朴、郑光祖并称“元曲四大家”。他熟悉舞台，常常“躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”。和女演员珠帘秀等交往密切。他曾南游扬州、杭州等地，扬州和杭州也都是元杂剧创作和演出活动的中心。关汉卿著有杂剧67部，现仅存18部：《调风月》、《哭存孝》、《蝴蝶梦》、《单刀会》、《救风尘》、《拜月亭》、《金线池》、《西蜀梦》、《望江亭》、《玉镜台》、《绯衣梦》、《窦娥冤》、《单鞭夺槊》、《谢天香》、《裴度还带》、《陈母教子》、《五侯宴》、《鲁斋郎》。其中个别作品作者的归属，尚有争议。另有《哭香囊》、《春衫记》、《孟良盗骨》3部，仅存残曲。关汉卿的散曲，现存套曲10余套，小令30余首，内容主要描写男女恋情和离愁别恨、感物抒情、描绘自然景物等。

作品题材和内容 关汉卿现存18种杂剧，根据题材内容大致可以分为三类：社会剧，如《窦娥冤》、《蝴蝶梦》和《鲁斋郎》等；爱情婚姻剧；历史剧，如《单刀会》、《双赴梦》和《哭存孝》等。在社会剧中，《窦娥冤》以它对社会的深刻批判，对人物精湛刻画，以它强烈的反抗精神及全部艺术力量，成为一代悲剧杰作，是关汉卿杂剧的代表作之一。参见“窦娥冤”。《鲁斋郎》写权贵鲁斋郎强夺银匠李四和六案都孔目张珪之妻，迫使两家妻离子散。最后包拯设计智斩鲁斋郎，两家才得团圆。《蝴蝶梦》写皇亲葛彪撞死王老汉，金和兄弟3人为父报仇，打死葛彪。判案时，王妻主动要求释放王老汉前妻所生二子，而将亲生幼子抵罪。包拯从所

梦蝴蝶相救受到启发，设计放出了兄弟3人。虽然这两部剧中出现了宋代的包拯，反映的却是元代的现实。这两部作品都描绘了以“权豪势要”、皇亲国戚为代表的封建统治阶级对人民群众进行压迫和剥削的血淋淋的现实生活。通过鲁斋郎形象的塑造，突出地表现了封建统治阶级凶横残暴的特征。与社会剧侧重对邪恶势力的揭露和批判不同，关汉卿的爱情婚姻剧着重表现他对普通人民的颂扬和尊崇，这类描写爱情婚姻和妇女的作品在关剧中占有相当的比重，包括《救风尘》、《望江亭》、《拜月亭》、《诈妮子》、《金线池》、《谢天香》、《玉镜台》等。关汉卿塑造了赵盼儿、谭记儿和王瑞兰等性格鲜明的妇女形象，反映了元代的社会习俗、婚姻制度和社会矛盾，对妇女，尤其是下层妇女在爱情婚姻上的不幸遭遇，寄予深切的同情，并且把她们描写成有崇高灵魂的人物。关汉卿能够在一些地位低微的女子身上发掘出她们美丽、崇高的思想品德，正是他的进步思想的表现。以历史上英雄人物的故事传说为题材的作品，有《单刀会》、《西蜀梦》和《哭存孝》等。其中，成就最高、流传最广的是《单刀会》。《西蜀梦》写关羽、张飞死后，鬼魂返回西蜀，向刘备托梦，要求为他们复仇。《哭存孝》演残唐五代故事，李克用听信谗言，车裂了李存孝。李存孝之妻邓夫人痛哭申辩。李克用酒醒后，十分悔恨，也车裂了李存信和康君立，并和邓夫人同在灵前哭奠李存孝。这二部剧都是写英雄人物不幸遇害的悲剧。剧中人物的事迹，不局限于正史的记载，而带有浓厚的民间传说的色彩。与社会剧爱情婚姻剧不同，关汉卿的历史剧在反映客观世界时，更加高扬着作家的主体意识。

作品艺术特色 (1) 表现下层人民的生活和命运。他的作品不仅塑造众多的市井细民、妓女奴婢的形象，而且还以极大的同情来描写下层人民的不幸命运，以理解、肯定的态度来描写他们

的思想和行为，看重他们善良、勤劳、勇敢、机智、对感情忠贞不渝等优秀品质。在元杂剧作家中，能把如此大的创作热情倾注于下层社会的，关汉卿当数第一。(2) 关汉卿是一位现实主义戏剧大师，他的作品具有强烈的现实性，深刻地再现了元代的社会现实，充满了浓郁的时代气息，剧中许多情节体现了元代那个特殊的时代、政治、社会的特征。(3) 作品充满斗争精神。关汉卿接近下层人民，深知人民的疾苦和愿望，所以他能真实地反映元代的社会生活，热烈地表达人民群众反抗的呼声。他热情歌颂那些敢于反抗、善于斗争的人物，对当时的观众起着启发和教育的作用。(4) 关汉卿杂剧重视舞台演出效果，情节的进展自然而有层次，人物和事件的安排都很符合舞台演出的要求，甚至剧中次要人物的出场都是不可或缺的。此外，场次的设置和高潮的安排也都颇具匠心。如《单刀会》的主角直到第三折才正式登场，而在前面两折借乔公和司马徽之口，介绍了关羽的英雄业绩，为关羽的登场制造了气氛。(5) 他融合口语方言和诗词于一炉，显示了“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出”的当行本色特点，被誉为元曲本色派之祖。他的语言，不避俚俗，自然、真切、质朴，语言的个性化极强。窦娥、谭记儿、赵盼儿、王瑞兰等人的语言，随着身份、性格的区别，生活环境的不同，往往显示出不同的色彩。

关汉卿是一位伟大的戏曲作家，在中国戏曲史上占有重要的地位，如王国维评价的：“关汉卿一空倚傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一。”1958年出版了吴晓铃等编校《关汉卿戏曲集》。

【马致远】元代戏曲、散曲作家。生年不详，卒于元英宗至治元年

(1321) 到泰定元年 (1324) 之间。号东篱，大都（今北京）人。约在大德年间，出任江浙行省务官。在杭州时与散曲作家卢挚唱和。晚年过着隐居生活。所作杂剧今知有 15 种，现存《汉宫秋》、《荐福碑》、《岳阳楼》、《任风子》、《陈抟高卧》、《青衫泪》、《黄粱梦》（与人合作）7 种。《误入桃源》仅存残曲。据清张大复《寒山堂曲谱》等书记载，他还著有南戏《牧羊记》，与人合撰《风流李勉三负心记》、《萧淑贞祭坟重会姻缘记》，后二剧已失传，仅存残曲。此三剧的作者，尚待考证。散曲有辑本《东篱乐府》，计收小令 104 首，套数 17 套。《汉宫秋》是马致远的代表作，敷演王昭君出塞和亲故事。《荐福碑》取材于宋僧惠洪《冷斋夜话》，写书生张镐穷途落魄，寄居荐福寺中，欲拓印庙寺颜真卿手书碑，卖钱进京赶考，不想又被暴雷击碎。《青衫泪》以唐代诗人白居易长诗《琵琶行》为因，描写白居易与妓女裴兴奴的爱情故事，穿插由于商人干预而造成的纠葛。《陈抟高卧》写陈抟拒绝宋朝廷的征聘，高蹈遗世隐于华山的故事。这三部剧都是写儒士的不幸命运的，通过主人公的不幸遭遇，对现实社会有所抨击，同时流露出怀才不遇的思想感情。马致远另一类神仙道化剧有《岳阳楼》、《黄粱梦》和《任风子》。《岳阳楼》写吕洞宾三过岳阳度脱老树精的故事，是马致远神仙道化剧中的上乘之作。《黄粱梦》是与李时中及艺人花李郎、红字李二合撰的剧作，脱胎于唐传奇小说《枕中记》，写钟离权度吕岩成仙的故事。《任风子》写马丹阳在甘河镇度脱屠夫任风子的故事，他的神仙道化剧都是演述全真教的度脱故事，思想倾向贴近全真教教旨。他主张逃避现实，提倡修道登仙，自然是消极和荒谬的，但他对当时不公正的社会现实的暴露和谴责则有其合理的成分，也是不可忽视的。马致远杂剧的思想内容比较复杂，然而却有较大的艺术感染力，他擅长悲剧性抒

情，情调凄凉、悲愤，曲词典雅清丽，脍炙人口，对元、明两代文人创作很有影响，被列入元曲四大家之一，朱权《太和正音谱》甚至将他列为群英之首。

【王实甫】（约 1250—1337?）又名德信。元代戏曲家。大都（今北京）人。生平不详。创作时代大致在元成宗元贞、大德年间（1295—1307），有杂剧作品 13 种，今只存 3 种《西厢记》、《丽春堂》、《破窑记》（一说关汉卿作）。另存《芙蓉亭》、《贩茶船》各一新，散曲数首。其代表作为《西厢记》全名《崔莺莺待月西厢记》。描写书生张珙普救寺巧遇崔莺莺，两人相爱的故事。剧作对封建礼教进行了鞭鞑，他的剧作多以青年女性反抗封建礼教为题材。人物性格鲜明、典型。他的剧作广为流传。对后世许多剧作有很大的影响。

【白朴】（1226—1306 以后）元代戏曲作家。字太素，号兰谷，初名恒，字仁甫。隰州（今山西河曲附近）人。父白华，金枢密院判官，金哀宗天兴二年（1233）元兵攻破金都城开封，劫掠妇女，白朴与母在兵乱中失散，由诗人元好问带他到山东聊城。后数年，与父白华重会，不久移居真定（河北正定）。自失母后即不吃荤血，并立志不做元朝官吏，经常游山玩水，饮酒赋诗，一度居于南京，晚年北返。后因其子为官，赠白朴嘉议大夫、太常卿。白朴作有杂剧 16 种，现存《墙头马上》和《梧桐雨》2 种。《流红叶》和《箭射双雕》存留残曲。《东墙记》作者，尚须进一步考证。生前手订词集《天籁集》，存清代刊本。散曲存有小令 37 支，套数 4 套，内容多为叹世、写景和歌唱男女恋情。《墙头马上》取材于唐代白居易新乐府《井底引银瓶》。写李千金与裴少俊相爱而私自结合，

在裴家花园匿居7年，生下一儿一女，终被裴父发现赶出，后裴少俊赴考得官，裴父向李赔礼，又获重圆。《墙头马上》是元代四大爱情剧之一，通过一对青年男女由互相爱恋而结合的故事，宣扬了爱情婚姻上自由结合的合理性，表现了一种要求婚姻自主的民主的思想倾向。剧中塑造了大胆追求爱情的少女李千金形象，她虽出身贵族，却率真、泼辣、敢作敢为，没有大家闺秀的犹豫和软弱，裴少俊和裴尚书的性格也都比较鲜明。剧本富于喜剧性，通过戏剧冲突展示人物性格的手法较成功。有《古名家杂剧》本、《元曲选》本。《梧桐雨》取材于白居易的叙事长诗《长恨歌》，写唐明皇宠爱杨贵妃，长生殿七夕盟誓，沉香亭舞霓裳，歌舞欢乐，不料安禄山等叛乱，明皇仓惶出走，行至马嵬坡，将士迫明皇缢死贵妃。贵妃死后，明皇思念成梦，醒来正听见雨打梧桐，更添愁闷。对于《梧桐雨》的主题思想，一向有不同的看法，或认为着重同情和赞颂，或认为意在批评和讽喻，也有认为此剧主题思想在歌颂和批判中显得矛盾和混乱。艺术风格与《墙头马上》明显不同，它主要通过心理刻画来表现人物的精神面貌，特别是在第四折，着力描写唐明皇内心世界，人物的心情和雨打梧桐凄凉萧瑟的氛围非常协调，构成一种诗剧的境界。《梧桐雨》对后世以李、杨爱情为题材的戏曲创作有着重要影响。有《古名家杂剧》本、《元曲选》本等。白朴是元曲四大家之一，他现存的两部作品，都是元杂剧中的优秀作品。

【高文秀】元代戏曲作家。东平（今属山东）人。府学生员。生卒年不详。当时大都人称他为“小汉卿”。所作杂剧33种，今存5种：《双献功》、《浣池会》、《谗范叔》、《遇上皇》、《襄阳会》。《周瑜谒鲁肃》残存曲文。从剧目内容来看，大多是历史剧，其中以黑旋

风李逵为主的水浒戏就有八种。《双献功》一名《双献头》，全名《黑旋风双献功》。写权贵白衙内同孔目孙荣的妻子私通，诬陷孙荣下狱。梁山头领李逵扮装农民探监，设计救出孙荣，并杀死白衙内。《双献功》是元杂剧中塑造李逵形象比较成功的作品，剧情不见于小说《水浒传》。李逵的性格刻画，突出了他的精细机警，有勇有谋，别开生面。关目紧凑，曲白也较出色。有脉望馆钞校本、《元曲选》本。《渑池会》故事本《史记·廉颇蔺相如列传》，塑造了战国时代政治家蔺相如的艺术形象。曲文、宾白俱佳，题材提炼也颇用心。《襄阳会》写刘备马跳檀溪和徐庶设计大破曹仁的故事。是个武戏，人物众多，有名有姓者就有20多人，却写得井然有序。《谇范叔》情节取自《史记·范雎蔡泽列传》，但有较大改动，写战国时代游说之士范雎与中大夫须贾的恩怨故事。《遇上皇》写好酒的赵元在酒店偶遇宋太祖赵匡胤微服出行，由于赵元代偿酒帐，后得恩遇，出任府尹。此剧有相当浓厚的民间传说色彩。高文秀剧作取材较广，多以情节热闹、曲词通俗取胜，对后世戏曲颇有影响。

【杨显之】元代戏曲作家。大都（今北京）人。生卒年不详。与关汉卿是莫逆之交，关创作时常向杨征求意见，因此人称杨为“杨补丁”。贾仲明吊词尊为“前辈老先生”，并说“环宇知名”，看来杨在当时戏曲界是相当知名的。所作杂剧今知有8种，现存《酷寒亭》、《潇湘夜雨》2种。《酷寒亭》全名《郑孔目风雪酷寒亭》。写郑州府郑孔目，因为娶娼妓肖娥，气死妻子，婚后儿女备受凌辱。后郑孔目杀死肖娥和奸夫，判刑发配沙门岛，幸亏绿林好汉搭救，同奔山寨。有《古名家杂剧》本、《元曲选》本。《潇湘夜雨》全名《临江驿潇湘秋夜雨》。写秀才崔通中举作官后弃妻再娶，

原配张翠鸾寻至，崔通加以诬陷，把她发配往沙门岛。沿途受尽凄苦，在临江驿同失散多年、已作高官的父亲相逢，得到解救。最后以同崔通重归于好结束。有《古杂剧》本、《元曲选》本等。从二剧的思想内容，可以看到杨显之对社会问题的关注。《酷寒亭》涉及后妻对子女的虐待问题。《潇湘夜雨》提出了封建社会中男子由于政治地位的改变而引起家庭的破裂问题，这是现存元杂剧中，仅有的一部以男人负心为题材的作品。京剧等剧种的《临江驿》，故事都与此相同。在艺术上杨显之长于用简练的文笔勾划人物性格，语言流畅，符合人物个性特征。

【武汉臣】元代戏曲作家。济南人。生卒年与生平事迹不详。著有杂剧 10 种，以《老生儿》、《生金阁》为代表作。参见“老生儿”。

【康进之】元代戏曲作家。棣州（今山东惠民县）人。生卒年与生平事迹不详。创作杂剧《黑旋风老收心》、《梁山泊李逵负荆》两种。今仅存后者。参见“李逵负荆”。

【尚仲贤】元代戏曲作家。真定（今河北正定县）人。生卒年与生平事迹不详。按现有文献，只知曾任江浙省务提举，后弃官归去。共创作杂剧 11 种。现存《洞庭湖柳毅传书》、《汉高皇濯足气英布》、《尉迟恭三夺槊》3 种，其中以《柳毅传书》为代表作。参见“柳毅传书”。

【纪君祥】元代戏曲作家。一作纪天祥。生卒年与生平事迹不详。创作杂剧 6 种，现仅存《赵氏孤儿》。参见“赵氏孤儿”。

【郑廷玉】元代戏曲作家。彰德（今河南安阳）人。生卒年不详。作有杂剧 23 种，现存《楚昭王》、《后庭花》、《金凤钗》、《忍字记》、《看钱奴》和《冤家债主》6 种，后一种或认为无名氏作品。《看钱奴》是郑廷玉的代表作。写穷人贾仁掘得宝藏致富后，十分悭吝贪财，视钱如命。他以两贯钱骗买了秀才周荣祖之子为继子。20 年后，贾仁病死，周父子相认，取出贾仁所掘财宝，上有周家祖先钐记，才知道原是周家祖产，贾仁不过做了 20 年看守财产的奴隶而已。郑廷玉的作品，颇多宿命论思想，但对社会上贫富不均的现象颇有指责，尤其对富人致富的不义手段，不劳而获的罪恶及被金钱腐蚀了的灵魂的丑恶，都有深刻的揭示。作品以讽刺喜剧的夸张手法，淋漓尽致地揭露了守财奴贾仁为富不仁的本性，贪婪悭吝的心理和伪善狡诈的手段，贾仁是具有典型意义的悭吝人的形象。作品的思想性和艺术性不仅在元杂剧中少见，在明清传奇中也少见，对后世戏曲、讽刺小说有重要的影响。有元刊本、《元曲选》本等。《忍字记》写弥勒尊者化身为布袋和尚度汴梁富翁刘均佐出家，在他手上写个“忍”字，劝他避开一切争斗。刘均佐听从此言，在寺庙中苦修，终于得道。《后庭花》、《金凤钗》是二个公案戏，写杀人案件中鬼魂伸冤、清官平反故事，对权豪势要、泼皮流氓的横暴贪残有所揭露，情节比较复杂。《楚昭王》写春秋时楚昭王兵败，携带兄弟、妻、子四人乘小船逃走，船小浪大，昭王的妻、子为保存昭王和他的兄弟，先后投水，上帝派龙神救护之。后得秦兵相助，终于复国，全家团聚。表现了封建伦理观念。

【李直夫】元代戏曲作家。女真族人，本姓蒲察，人称“蒲察李五”。生卒年与生平事迹不详。现存《便宜行事虎头牌》1 种，《伯

道弃子》存佚文。参见“虎头牌”。

【张国宾】元代戏曲作家、戏曲艺人。又作张国宝，艺名喜时营。大都（今北京）人。生卒年不详。曾为“教坊勾管”。作有杂剧4种，现存《合汗衫》、《薛仁贵》二种。《薛仁贵》写农民薛仁贵闻知唐太宗募兵，辞别父母妻子从军，因功被封为天下兵马大元帅，娶徐茂公之女，衣锦还乡的故事。作者肯定了薛仁贵“立身扬名、荣耀父母”改换门庭的要求，对他始贫终富的经历，作了倾向明显的歌颂，剧本的结局也是古代民间一些发迹变泰故事和小说、戏曲中常见的结局。此剧特点是农村人物都写得非常切合农民的身份，富有农村的生活气息，对农民的苦痛有深刻的反映。有元刊本、《元曲选》本，二者差异较多。《合汗衫》又名《汗衫记》。写解典铺主人张义雪中救活陈虎，陈恩将仇报，将张义推入水中，霸占张媳。18年后，张义一家历尽曲折，终于团圆，陈虎受到惩罚。这是一个劝善剧，宣扬一种记恩不记怨，报恩不雪恨的思想，客观上在一定程度暴露了封建社会的黑暗。张国宾的作品具有浓厚的生活气息，曲词直白通俗，具有口语化的本色特点。

【宫天挺】元代戏曲作家。字大用，大名（今属河北）人。生卒年不详。历任学官，做过钓台书院山长。曾为权豪诬陷，虽获辨明，但未再起用。卒于常州。作有杂剧6种，现存《范张鸡黍》和《七里滩》两种。《范张鸡黍》根据《后汉书·范式传》改编。写山阳人范式与汝阳人张劭结为生死之交。两人入京求学，分手返故乡时，相约次年张去范家赴鸡黍会之约，不料张返乡后病故，托梦于范，范千里奔波，为张安葬，守墓百日。作品歌颂了范张二人生死不渝的友情和他们的信义行为，同时，借古寓今，揭露和

抨击了当时黑暗的现实，流露出作者对现实强烈的不满。有元刊本、《元曲选》本等。《七里滩》写西汉末年严子陵隐居南阳，他的朋友刘秀称帝后，召他到京，要他做官，严子陵却辞不赴命，仍回七里滩，过着垂钓滩头的隐居生活。作品的思想感情，与《范张鸡黍》中愤激的情绪不同，表现了隐居乐道的思想。宫天挺是元代后期重要作家，他的曲词激越豪放，笔力遒劲。朱权《太和正音谱》说“宫大用之词如西风雕鹗”。王国维说元代曲家均在关、白、马、郑四宗范围内，“唯宫大用瘦硬通神，独树一帜”。

【郑光祖】元代戏曲作家。字德辉，平阳襄陵（今山西临汾）人。生卒年不详。曾任杭州路吏，卒于杭州，葬于西湖灵芝寺。作品数量多，名声甚大，戏曲界称为“郑老先生”，为元曲四大家之一。所作杂剧18种，现存8种：《倩女离魂》、《王粲登楼》、《刎梅香》、《周公摄政》、《三战吕布》、《伊尹耕莘》、《智勇定齐》和《老君堂》。后三种是否郑作，尚待进一步考证。《月夜闻筝》有残曲。散曲今存六支小令，三个套曲。《倩女离魂》是郑光祖的代表作，根据唐陈玄奘的传奇小说《离魂记》改编而成。写张倩女与王文举原是指腹为亲，王文举上京应试，倩女思念成病，魂离身体去追赶王文举，相随3年。王文举状元及第后，衣锦还乡，携妻到岳母家，倩女的灵魂与躯体合而为一。有《古名家杂剧》本、《元曲选》本等。作品歌颂了倩女对爱情大胆、热烈的追求，封建的伦理道德，扼杀不了她追求爱情、追求幸福婚姻的强烈愿望，这种愿望甚至能使灵魂摆脱受禁锢的躯壳而自由行动，精诚所至，超出人力所及的范围，是一部有独特艺术魅力的爱情婚姻剧，对后世的戏曲和小说有着良好的影响。曲词艳丽而不流于纤弱，情节简单而紧凑，写情写景都有独到之处，在元杂剧里是一流作品，极

富有积极浪漫主义精神。《侁梅香》是郑光祖的另一部爱情剧，写裴尚书家侍女樊素撮合小姐裴小蛮同书生白敏中的婚姻，有模拟《西厢记》的明显痕迹。清梁廷楠评价说：“《侁梅香》如一本小《西厢》。”《王粲登楼》根据东汉王粲作《登楼赋》故事敷演而成。写书生王粲辞母去长安求官，岳父蔡邕表面对其冷淡，暗中赠银，将他推荐给荆州刘表，因行为傲慢，不为刘表重用。王粲淹留荆州，登楼遣闷，感叹作赋。后向皇帝上万言策，命为兵马大元帅。由于王粲的怀才不遇的遭际，以及客居他乡、穷愁潦倒的境遇，在封建社会的士人中有着典型意义，因此杂剧作品受到许多文人的称颂。他的作品注重藻饰而不追求秾郁，文词秀丽流转，并且精于音律。王国维评价说：“郑德辉清丽芊绵，自成馨逸，不失为第一流。”

【秦简夫】元代戏曲作家。大都（今北京）人。生卒年不详。元至顺以前在大都有文名，后移居杭州。作杂剧5种，现存《赵礼让肥》、《东堂老》、《剪发待宾》三种。《东堂老》是秦简夫的代表作。写扬州李实，人称东堂老子，受邻友富商赵国器临终嘱托，照管赵子扬州奴。扬州奴不务正业，日与无赖子弟厮混，把田产荡尽，沦为乞丐。东堂老对扬州奴屡加教诲，终于帮他浪子回头，重振家业。有《元曲选》本等。作者着力颂扬了东堂老忠于朋友交谊，见财不昧和他诚恳、忠诚的品德。故事所表现的富家子弟不务正业，挥霍无度，败尽产业的现象，在封建社会具有普遍意义，因此本剧历来颇有影响。作品结构较严谨，情节安排近情近理，富有生活气息，善于用细节刻划人物，因而人物形象鲜明生动，保持了初期杂剧本色当行的特点。《赵礼让肥》据《后汉书·赵孝传》改编。写赵礼兄弟奉母逃荒，被虎头寨寨主马武捉拿，欲杀

而食之，赵礼兄弟争着替死，都说自己肥胖，马武被他们所感动，赠食物放归。《剪发待宾》取材于《晋书·陶侃传》。写陶侃家贫，无以待客，陶母剪了自己头发去卖，索价五贯，用作请客。韩夫人敬重陶侃母子品德，愿将女儿许配，陶母允以中举后成亲。后陶侃中了状元，与韩夫人女儿结婚，陶母也受到旌表。秦简夫的作品都是宣传忠孝节义，有用意的创作，代表元杂剧后期的一种风气。

【乔吉】（？—1345）元代戏曲、散曲作家。又称乔吉甫，号笙鹤翁，又号惺惺道人。太原人，流寓杭州。《录鬼簿》称他“美容仪，能辞章。以威严自饬，人敬畏之”。作有杂剧11种，现存《扬州梦》、《金钱记》、《两世姻缘》3种。散曲有任讷辑本《乔梦符散曲》。他曾概括乐府的作法为“凤头、猪肚、豹尾”。《两世姻缘》故事本于唐范摅《云溪友议》。写妓女韩玉箫与韦皋有情，韦皋上京应试，五载未回。玉箫思虑成病，恹恹而死。18年后，玉箫已转世为荆襄节度使张延赏之义女，与韦皋再度相遇，终成姻缘。是乔吉作品中比较好的一部。晚清杨恩寿评价说：“近见《两世姻缘》杂剧，先得我心，词亦骀宕生姿，鰕生当搁笔矣。”《金钱记》写京兆府尹王辅之女柳眉儿与才子韩翃的恋爱故事，以御赐金钱作为信物而贯串全剧。结构紧凑，一环扣一环，富有戏剧性，是乔吉现存作品中艺术上比较成熟的一部。《扬州梦》以唐代诗人杜牧《遣怀》诗“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄倖名”命意，虚构出杜牧与张好好的一段风流韵事。第一折〔混江龙〕曲，对扬州商业城市的繁荣景象描绘得细致生动。乔吉是元代后期重要的戏曲作家和散曲作家，现存的杂剧作品都以婚姻爱情为题材，语言风格流利光艳。

【杨梓】(?—1327) 元代戏曲作家。海盐(今属浙江)澈浦人。曾任招谕爪哇等处宣慰司官,官至嘉议大夫、杭州路总管,死后追封弘农郡侯,谥康惠。杨梓喜好音乐,与散曲作家贯云石友善。所作杂剧有《豫让吞炭》、《霍光鬼谏》、《敬德不伏老》3种。《霍光鬼谏》写汉代大将军忠心为国,生前反对他的儿子封官和女儿为妃;死后,向皇帝托梦告密他儿子造反。《豫让吞炭》写晋国智伯门客豫让为主报仇,以至“漆身为癞,吞炭为哑”,而欲刺杀赵襄子,终未成功,最后自杀。《敬德不伏老》写唐将尉迟恭因殴打皇族李道宗,被贬闲居。边境发生战争,唐帝命宣尉迟挂印出征,尉迟装疯不出。徐世勣以计相激,最后毅然重上战争。杨梓的杂剧都取材于历史上忠臣义士的故事,宣传报国忠君的思想,三剧中以《敬德不伏老》成就较高,颂扬为国报效不伏老的精神,对尉迟恭性格刻画颇为成功,曲词质朴本色,明代被改编为传奇《金貂记》,对后世戏曲有较大影响。

【高明】(约1303—约1370) 元末明初戏曲作家。字则诚,自号菜根道人。温州瑞安(今属浙江)人。后人又称他东嘉先生、高东嘉。元顺帝至正四年(1344)中乡试,次年中进士,任处州录事,步入仕途,历任江浙行省掾史、浙东阃幕都事、绍兴府判官、庆元路推官、江浙行台掾、福建行省都事等职。参加过镇压方国珍起义的战争。高明性情耿介,为官正直,“数忤权贵”,一直未被重用,未能实现他“与苍生洗汗颜”的理想和抱负,约在至正十九年辞官,隐居到鄞县栎社沈氏楼,以词曲自娱,其《琵琶记》就是在这一时期创作完成的。高明学识渊博,工诗文词曲,交游多当世名士,如顾阿瑛、杨维桢、赵沔、刘基、宋濂等人。创

作除南戏《琵琶记》外，还有南戏《闵子骞单衣记》，已佚；诗文《柔克斋集》20卷佚失，仅存50多篇；另有一些散曲。《琵琶记》剧写新婚燕尔的蔡伯喈迫于父命赴京应试，考中状元后，牛丞相奉旨强招为婿。此时，家乡陈留郡连年荒旱，妻子赵五娘在家历尽艰辛，吃糠咽菜，奉养公婆，公婆相继饿死，五娘罗裙包土埋葬了公婆，一路弹唱琵琶，寻夫到京。最后一夫两妇，庐墓旌表。在高明之前，宋代有《赵贞女蔡二郎戏文》，高明是根据民间流传的作品改编创作的。《琵琶记》通过蔡伯喈一家的遭遇，客观上反映了元代后期的社会现实和人民的苦难，也揭露了权贵们的骄横跋扈和下层官吏鱼肉乡里的行径，展示了科举制度和仕宦道路所造成的悲剧，具有较强的人民性和现实主义精神。《琵琶记》的思想内容比较复杂，这是由作者高明生活和思想的矛盾、复杂所决定的。男主人公蔡伯喈是一个孝义两重的正面人物，其性格的鲜明特征是软弱、动摇，始终处在矛盾苦闷中，他有着封建知识分子的许多特点，在这一人物身上能够看到作者高明自己，看到作者的矛盾和痛苦。蔡伯喈希望忠孝两全，实际上却忠孝两不全，这个悲剧形象暴露了封建道德自身的矛盾及其不合理性。女主角赵五娘是剧中塑造最动人、最成功的艺术形象，是中国古代劳动妇女的典型代表，体现了崇高的精神美，《琵琶记》不朽的生命力与这一人物的塑造紧密相关。《琵琶记》的艺术成就历来受到人们的赞赏。语言上，作者特别善于运用口语表达人物的思想感情，如《吃糠》一出，以糠米作比，触物伤情，倾诉了五娘和糠一样受尽颠簸的命运和怨艾。这段曲文被传为神来之笔。《琵琶记》戏剧结构严谨、鲜明，两条情节线索交错发展，互相对照，蔡伯喈和赵五娘，一在京都，一在陈留郡；一乐一悲；一边濒于绝望，一边寄以希望；一方是无限的思念，一方是无穷的愁怨，起到强烈的

映衬和对比作用，加强了悲剧性的戏剧冲突，其布局、结构的方法，被后世的传奇作者奉为圭臬。在南戏发展的历史上，《琵琶记》有着十分重要的地位，是元末明初南戏复兴的标志，与“荆、刘、拜、杀”齐名。徐渭评论道：“用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。”何良俊《四友斋丛说》载：“戏文以高则成之《琵琶记》为绝唱。”被誉为“曲祖”。（魏良辅《曲律》）《琵琶记》对后世戏曲尤其是南戏诸腔有着深远的影响，长期流传在各地舞台，并在演出中不断有所丰富。

【贾仲明】（1343—1422 后）元末明初戏曲作家。又作贾仲名。号云水散人，淄川（今山东淄博）人。明成祖即位前，曾为侍从。所作杂剧 16 种，现存《玉梳记》、《菩萨蛮》、《金童玉女》、《玉壶春》、《升仙梦》5 种。一说《裴度还带》也是他所作。另存散曲若干。作品题材多为爱情故事，文词华丽优美但缺乏元人的气骨，代表了明初杂剧的文风。朱权《太和正音谱》喻其风格“如锦帷琼筵”。《升仙梦》写吕洞宾到汴京度化桃、柳二妖成仙的故事，全剧四折，每折均使用南北合套，正末唱北曲，正旦唱南曲，打破了元杂剧格律规矩。曾为《录鬼簿》中 82 个作家补撰了吊曲。《录鬼簿续编》一说是他所编。

【杨讷】元末明初戏曲作家。名暹，后改名讷，字景言，又字景贤，别号汝斋。生卒年不详。蒙古族。自幼随姐夫杨氏长大，遂以杨姓称之。卒于金陵。作有杂剧 18 种，现存《刘行首》和《西游记》二种。《玩江楼》和《天台梦》仅存残曲。另存散曲数首。《刘行首》写仙人马丹阳度脱妓女刘行首的故事。《西游记》写民间传说的唐僧取经故事，起于陈光蕊赴任遇盗、陈玄奘复仇报本，

终于悟空、八戒、沙僧西天圆寂，玄奘回归东土。与后来的小说《西游记》略有不同。二剧都是释道神仙剧。《西游记》共6本24出，结构庞大，突破了元杂剧四折一楔子的体制。

【朱有燬】（1379—1439） 明代戏曲作家。号诚斋，又号锦窠老人、全阳道人、老狂生等。安徽凤阳人。明太祖朱元璋第五子朱橚的长子。洪熙元年（1425）朱有燬袭其父周王封号。死后追谥宪王，世称周宪王。他是明代以词曲闻名的藩王之一，留心翰墨，通晓音律。诗文有《诚斋录》、《诚斋新录》等，散曲有《诚斋乐府》2卷，所作杂剧共31种。大部分杂剧写于洪熙元年袭封周王以后。他的杂剧，有的宣传了封建伦理观念，如《烟花梦》、《团圆梦》等9种；有的以游赏庆寿、歌舞升平为题材，如《牡丹品》、《八仙庆寿》等10种；有的内容荒诞迷信、神仙道化，如《小桃红》、《辰钩月》等10种；还有以农民起义英雄为题材的，如《豹子和尚》、《仗义疏财》。朱有燬的杂剧，宣扬和维护封建伦理道德，粉饰太平，歪曲了农民起义英雄形象，用杂剧艺术“弘宣教化”，但其作品便于舞台演出，文词本色，音律和谐，在当时北方地区极为流行。李梦阳《汴中元宵》记云：“中山孺子倚新妆，赵女燕姬总擅场，齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。”他的杂剧，突破一人主唱的限制，不纯唱北曲，多用增句。在杂剧发展史上，朱有燬占有重要地位。

【邱濬】（1420—1495） 明代戏曲作家。字仲深，号琼台，别署赤玉峰道人。琼山（今海南）人。明景泰五年（1454）进士，入为庶吉士，授翰林院编修。历官翰林学士、国子祭酒、礼部尚书、太子太保兼文渊阁大学士等。《康熙广东通志》云：“濬性刚直，与

大臣论政，议所未安，必反覆辩难。言官论事，亦以是非诘之，绝未尝媵阿取宠。”博观群籍，虽释老、伎术无不阅览，尤其精于诸子学说。著有《射礼仪节》、《家礼仪节》、《世史正纲》、《朱子学的》、《大学衍义补》及《琼台集》等书。传奇作品有《伍伦全备记》，或称《纲常记》。有明刊本，《古本戏曲丛刊》据以影印。描写伍典礼生子伦全、伦备，并收克和为义子，一家母慈子孝妇节，生极显贵，最后成仙。作者创作目的，如《副末开场》所云：“若于伦理无关紧，纵是新奇不足传。”如这本《五伦全德记》，“分明假托扬传，一场戏里五伦全，备他时世曲，寓我圣贤言。”以戏曲宣扬极端的道学伦理，开明代戏曲界的道学风，对戏曲创作的危害十分严重，受到嘉靖以来诸多戏曲理论家的抵制和批评，称其“不免腐烂”、“鸿儒近腐”、“尤非当行”。或称《投笔记》、《举鼎记》、《罗囊记》三种传奇亦系他所作。

【康海】（1475—1541）明代文学家和戏曲作家。字德涵，号对山，又号沔西山人、沔东渔父。武功（今属陕西）人。弘治十五年（1502）中状元，授翰林院修撰。宦官刘瑾处死，他名列瑾党而免官。明代“前七子”之一，在当时文坛上很有影响。作有杂剧《中山狼》、《王兰卿》两种，有散曲集《沔东乐府》、诗文集《对山集》等。《中山狼》杂剧取材于马中锡《中山狼传》，演东郭先生救狼而险遭狼害事。作品客观上揭露了封建统治阶级残酷的本性和政治上的倾轧关系，并批判恩将仇报，讽刺世态炎凉，在当时有一定的现实意义。全剧结构严密，曲文典丽，艺术成就较高。明代王九思、汪廷讷、陈与郊三人都有同名杂剧，现存王九思《中山狼院本》，为一折杂剧，开明代单折杂剧的先声。

【梁辰鱼】(约 1519—约 1591) 明代戏曲作家。字伯龙,号少白,又号仇池外史。江苏昆山人。以例贡为太学生。《乾隆苏州府志》称其“好轻侠,善度曲,喉发响,声出金石”。创作活动主要在明嘉靖后期至万历初期。嘉靖年间,“七子皆折节与之交”。曾和曹大章等江南名士有“莲台之会”,并与金銮、张凤翼、潘之恒等人唱酬往来。著有传奇《浣纱记》、杂剧《红线女》、《红绡》,散曲集《江东白苧》、《廿一史弹词》及《伯龙诗》、《远游稿》等。嘉靖中叶,魏良辅等以昆山腔为基础,创制了“水磨调”,梁辰鱼继承了魏良辅等人的成就,又和许多善音律的人共同钻研,并在散曲和戏曲方面都进行了创作实践。他把新的昆山腔应用于传奇形式,写出了《浣纱记》,成为把魏良辅新昆山腔搬上戏曲舞台的第一部作品,出现“梨园子弟喜歌之”的情况,从此中国戏曲创作进入一个崭新的繁荣时代。见《浣纱记》条。《红线女》有《盛明杂剧》本。据唐袁郊传奇小说《红线传》改编。写唐时潞州节度使薛嵩的婢女红线女能剑术,夜入田承嗣室内,盗取金盒以示警告,避免了一场大兵灾,功成后红线女隐退。《红绡》据唐人传奇小说《昆化奴传》改编,已佚。明末更生氏将《红线女》和《红绡》合并改编为《双红记》传奇。

【高濂】明代戏曲作家。字深甫,号瑞南道人、湖上桃花渔。浙江钱塘人。生卒年不详,约明万历十一年(1583)前后在世。曾入赘待选鸿胪寺,后隐居于西湖。情趣广泛,尤好收藏古玩字画,精于鉴赏。亦熟悉音律,喜按拍度曲,茅维有“主人按拍应回盼,座客闻歌欲醉心”句称之。沈璟称其词“独出清裁,不附会于庸俗者”。同曲家梁辰鱼、汪道昆、屠隆等均有交往。所著有传奇《玉簪记》和《节孝记》,诗文集《雅尚斋诗草》、《芳芷楼词》及杂著

《遵生八笺》，其散曲散见于《北宫词纪》、《太霞新奏》、《吴骚合编》等选集，存小令、套数各十余篇。《玉簪记》是高濂的代表作，描写道姑陈妙常与书生潘必正的恋爱故事。见《玉簪记》条。《节孝记》有明万历世德堂刊本。全记分上下帙，以《赋归记》为上帙，叙陶潜事，凡十六出，以弃家入莲社作结。本事出正史及《续晋春秋》、《高僧传》。以《陈情记》为下帙，叙李密事，祇十五出，以写表陈情，祖母遗嘱，密应徽止。本事见《晋书·孝龙传》。该剧反映了封建士大夫的思想情趣。

【徐渭】（1521—1593）明代著名戏曲家、诗人、书画家。初字文清，后改文长，号天池山人、青藤道士等。浙江绍兴人。他天资聪颖，才思敏捷，有“神童”之誉，二十岁为诸生，但屡应乡试不中。曾为闽浙总督胡宗宪幕客，亲自参加了沿海的抗倭战斗，表现出高涨的爱国热情和不凡的军事才能。宗宪获罪入狱自尽后，徐渭清名受污，精神受到刺激，加是夫妻不和，致精神失常，“九死辄九生”，九次自杀而不死，又因误杀继妻而入狱，坐了六年多牢狱。晚年以卖书画为生。徐渭在文学上强调独创，反对模拟，袁宏道称“先生诗文崛起，一扫近代芜秽之习，百世而下，自有定论”。诗文集有《徐文长全集》等。戏曲理论著作《南词叙录》，记录了宋元南戏六十种，明初戏文四十七种，并在南戏的渊源、声腔、脚色、常用俚语等方面，提供许多珍贵史料，是研究宋元南戏的重要文献和理论批评著作。《四声猿》杂剧由四部短剧组成，是他的戏曲代表作，每剧一或二折，《玉禅师》为五折。《狂鼓史》写祢衡死后，在阴间阎罗殿击鼓骂曹操事。《玉禅师》取材于《西湖游览志》，即月明和尚度柳翠故事。《雌木兰》描写家喻户晓的花木兰女扮男装，替父从军的故事。《女状元》描写五代时黄崇

暇女扮男装，考中状元，被周丞相看中，欲招为婿而终娶为媳的故事。作品洋溢着作者狂傲的反抗思想意识，表达出强烈的反抗精神，充满想象和浪漫色彩，在杂剧音律、体制、表演等艺术形式上都有创新，对清代杂剧创作产生重要影响，在中国戏曲史上占有重要地位。王骥德称之为“是天地间一种奇绝文字。”（《曲律》）杂剧《歌代啸》嬉笑怒骂，辛辣锐利，相传也是徐谓所作。他还评点过《西厢记》，修改过梅鼎祚的杂剧《昆仑奴》。

【周朝俊】明代戏曲作家。字夷王，一作仪玉。浙江鄞县人。生卒年不详，约万历元年前后在世。少有才，为诗学李贺，填词亦擅名。所作传奇有《红梅记》、《李丹记》、《香玉人》等十余种，今存《红梅记》，有明万历间广庆堂刊本、明末玉茗堂评本等。写裴禹和卢昭容、李慧娘的爱情婚姻故事。书生裴禹游西湖，贾似道侍妾李慧娘顾盼裴生，为贾似道杀害。裴生与卢昭容相爱，遭贾似道迫害，拘裴生于密室，慧娘鬼魂与裴生相会，救其脱险，并现形痛斥贾似道。后裴生应试临安，中探花，与卢昭容结合。该剧李慧娘故事取材于明瞿佑《剪灯新话·绿衣人传》。近代昆曲以外，许多地方剧种都有改编本，是极为流行的一个传统剧目。

【屠隆】（1542—1605）明代戏曲作家、文学家。字长卿、纬真，号赤水、鸿苞居士。浙江鄞县人。万历五年（1577年）进士，为青浦知县。《康熙青浦县志》称其“既精于吏治，善属文，四方骚雅之士争归之”。历礼部郎中，好客益甚，贫无货，或解带酒家取供。居七年罢归，益肆力于文，诗则颀颀于嘉靖七子。作有传奇《昙花记》、《修文记》、《彩毫记》三种。诗文有《白榆》、《由拳》、《鸿苞》诸集。《昙花记》有明武林天绘楼刊本、汲古阁原刊本等。

写唐定兴王李泰清泰郊游，遇仙佛指点，弃家治道，十年间遍游地狱天堂、蓬莱和西方，在回家于昙花盛开时被引度到西方乐土。《修文记》有明刊本。写蒙曜一家入道修行，其女湘灵册为修文仙史。家以修文阁供养湘灵，故名《修文记》。《彩毫记》有明汲古阁原刊本。写唐代诗人李白慕道，经道士司马贞点化，在扬州散数十万金家财助人。唐明皇召李白，李醉酒赋《清平调》三章，使高力士脱靴、杨贵妃捧砚。安禄山叛乱被平，李因曾入永王幕府而获罪，贬夜郎，后复得赦召归。吕天成评论该剧说：“此赤水自浇也。词采秀爽，较《昙花》为简洁。”

【汤显祖】（1550—1616） 明代戏曲作家、文学家。字义仍，号海若，又号若士、清远道人。临川（今属江西）人。早年受学于泰州学派罗汝芳，有文名。隆庆四年（1570）举人，因拒绝首辅张居正招揽，万历十一年（1583）始中进士。历任南京太常寺博士、詹事府主簿、礼部祠祭司主事。万历十九年因上《论辅臣科臣疏》，抨击朝政，被贬为广东徐闻县典史。万历二十一年任浙江遂昌知县。万历二十六年弃官归家，从此即在自建的“玉茗堂”内专心创作戏曲。佛学大师达观和他交谊颇深，罢官后他曾与李贽相会，达观和李贽对汤显祖影响较大。他与袁宏道、屠隆、徐渭、沈懋学、梅鼎祚等人相友善。汤显祖重视思想内容，反对音律束缚，提倡神情合至，描绘理想境界，主张文章“不在步趋形似”。认为戏曲创作“以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一一顾九宫四声否？”作有传奇《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》和《邯郸记》，合称《临川四梦》或《玉茗堂四梦》。诗文和尺牘有《红泉逸草》、《问棘邮草》、《玉茗堂集》等。1963年整理出版了《汤显祖集》。《牡丹亭》是汤显祖的代表作。《邯郸记》

取材于唐人传奇小说《枕中记》。写吕洞宾以磁枕使卢生入梦，卢在梦中行贿中试，出将入相，享尽荣华，但因官场倾轧而遭贬，后又复官，封为国公，一门富贵，高寿而卒。梦醒之后，才知身卧邯郸旅店中。卢生大悟，乃从吕洞宾学道成仙。作品对科举制度和封建官场中的黑暗进行了讽刺和暴露，所塑造的卢生是一个反映当时大官僚丑恶生活的典型形象。《邯郸记》成就仅次于《牡丹亭》，共 30 出，短小精悍，简练纯净。昆剧《扫花》、《三醉》、《法场》等出从此而来。《南柯记》据唐传奇小说《南柯太守传》改编。写淳于棼梦入槐安国，与金枝公主成婚，任南柯太守，又拜为左丞相，后因骄奢淫逸，获罪放逐。梦醒后看破尘世而坐化。《邯郸记》和《南柯记》也宣扬了出世思想，给作品带来了虚幻色彩。《紫钗记》根据旧作《紫箫记》重写，取材于唐传奇小说《霍小玉传》，写李益与霍小玉的爱情故事。汤显祖将小说中封建婚姻制度及其牺牲者的矛盾，改为多情的霍小玉和卢太尉之间的对立，表现了他对现实的不满。汤显祖把女主角霍小玉改成良家女子，描写她的坚贞痴情，给人以深刻印象。汤显祖对当时和后世的戏曲创作都产生了重大的影响，形成了以他为代表的临江派，对《长生殿》、《红楼梦》都有深刻的影响。洪升称他的《长生殿》是一部“闹热《牡丹亭》”。在昆曲舞台上，汤显祖的剧作历久不衰。

【沈璟】（1553—1610）明代戏曲作家、戏曲理论家。字伯英，号宁庵、词隐，吴江（今属江苏）人。万历二年进士，历任兵部、礼部、吏部主事、员外郎、行人司司正、光禄寺丞等官。万历十七年弹劾罢官后，家居 20 年，致力于戏曲创作。沈璟反对雕琢词藻，崇尚语言本色，主张格律重于一切。曲学著作有《遵制正吴编》、《论词六则》和《南九宫十三调曲谱》等。著有传奇作品 17 种，合

称《属玉堂传奇》，现存 7 种，余 10 种或存残曲，或全佚；又改编《牡丹亭》为《同梦记》，改编《紫钗记》为《新钗记》，均不存。散曲辑有套数 42 套，小令 16 支。现存《红蕖记》、《埋剑记》、《双鱼记》3 种是沈璟的前期创作。《红蕖记》是他的处女作，取材于唐人传奇小说《郑德璘传》，写郑德璘、韦楚云和崔希周、曾丽玉的爱情故事。《埋剑记》据唐人传奇小说《吴保安传》改编，写郭仲翔从军出征云南，被擒沦为奴隶，友人吴保安弃家赎救的故事。《双鱼记》取材于宋王明清《摭青杂说》中单飞英和邢春娘的故事，并插入元杂剧《荐福碑》情节，而以刘皋为主角。沈璟的前期创作，思想内容上缺乏新意，人物和情节不够生动，不宜于舞台上演，多为案头之作。《义侠记》、《桃符记》、《坠钗记》和《博笑记》4 种是沈璟后期创作现存作品。《义侠记》取材于小说《水浒传》中武松故事，从景阳冈打虎开始，至上梁山受招安结束。《桃符记》据元杂剧《后庭花》改写。《坠钗记》据《剪灯新话》中的《金凤钗记》改写，刻意模仿汤显祖的《牡丹亭》。《博笑记》由 10 个独立的喜剧组成，每剧 2—4 出，都是当时的现代戏，取材于市井生活中的传闻轶事，目的在于劝戒人们遵行封建道德，但对封建社会的种种虚伪、欺诈现象也有所嘲讽。作品均采用喜剧手法，博人一笑，故名。沈璟剧作思想倾向保守，在艺术形式上却有所创新。沈璟是吴江派的领袖，在当时的戏曲界有较大的影响。

【阮大铖】（约 1587—约 1646）明末清初戏曲作家。字集之，号圆海，又号石巢、百子山樵。怀宁（今属安徽）人。万历四十四年（1616）进士。天启时依附魏忠贤，历任给事中、光禄卿等职。魏党败，被罢斥为民。弘光时马士英执政，得任兵部尚书，对东林、复社诸人进行报复。后降清，随清军攻仙霞关时死于道途。所

作传奇 9 种，现存《春灯谜》、《燕子笺》、《双金榜》和《牟尼合》，世称《石巢四种》。《燕子笺》是阮大铖的代表作。写唐代士人霍都梁与礼部尚书酈安道之女飞云，因误取对方裱糊的听莺扑蝶图与水墨观音画而陷入思恋之中；安禄山乱，飞云与家人失散，被西川节度使贾南仲收为义女，霍因军功，娶飞云为妻，后又与在乱中飞云母认作女儿，和霍熟悉的妓女华行云结为夫妇。剧本以燕子传笺作关目，故名。《狗洞》一出，仍为昆剧保留剧目。《春灯谜》又名《十错认》。写士子宇文彦一家的离合悲欢故事。《双金榜》写洛阳秀才皇甫敦两次被诬陷，妻离子散，18 年后，二子中举，皇甫之冤始得昭雪，全家团圆。《牟尼合》写梁武帝之孙萧思远夫妇及其子佛珠遭人陷害而离散，最后藉牟尼珠而重逢团圆的故事。剧本在一定程度上暴露了封建社会官僚机构的腐败黑暗，反映了下层人民的苦难，风格与其他作品不同。阮大铖创作多才子佳人作品，思想平庸，但情节热闹，善用误会法结构，曲词工丽，文彩绚烂，曾在舞台上相当流行。

【李玉】（约 1591—约 1671）明末清初戏曲作家。字玄玉，又作元玉，自号苏门啸侣，又号一笠庵主人。吴县（今江苏苏州）人。崇祯末年中乡试副榜，明亡后专事戏曲创作。所作传奇约 40 种，现存《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》、《清忠谱》、《麒麟阁》等 18 种，前 4 种写于明代，世称“一人永占”。是明末清初创作最多、影响较大的戏曲作家之一。编有《北词广正谱》。“一人永占”是李玉的成名作。《一捧雪》写汤勤逢迎权贵严世蕃，献计谋夺朋友莫怀古的玉杯“一捧雪”，使莫家破人亡。莫的仆人莫诚为主替死，侍妾雪艳又把汤刺死，然后自尽。由于戚继光救护，莫怀古终得昭雪。作品揭露明代政治的黑暗和世风的险恶，抨

击权奸严世蕃的贪婪残暴，剧中汤勤这一反面艺术形象，是明末社会丑类的典型概括。《人兽关》取材于《警世通言》中的小说《桂员外途穷忏悔》，写桂薪忘恩负义，夫妻变狗。《永团圆》写江纳因长婿蔡文英家境清贫，逼其退婚，江之长女闻讯投江自尽，为人所救，结果蔡娶江纳二女为妻。是一部讽刺喜剧。《占花魁》据《醒世恒言》中的小说《卖油郎独占花魁》改编，写卖油郎秦钟和妓女莘瑶琴的恋爱故事。歌颂了封建社会下层人民之间摈弃了金钱名位观念的纯洁真挚的爱情，写儿女私情而不落俗套。《清忠谱》是李玉的代表作，此剧毕魏、叶稚斐、朱素臣参加编写。写明末东林党人周顺昌在苏州同阉党斗争，被诬下狱；市民颜佩韦等五人率众大闹府衙，要求释放周顺昌。后周被解往北京，受尽酷刑，死于狱中；颜等五人被诬谋反，也遭杀害。苏州人感其义，合葬五人。《曲海总目提要》说《清忠谱》“剧中事皆据实”。剧本以歌颂周顺昌为主，对颜佩韦等也予以赞扬，通过他们的受害，反映了明末尖锐的政治斗争，暴露了阉党的罪恶。剧中成功地塑造了颜佩韦等“五人义”的市民形象，描绘了人民群众参与抗争的火热浪潮，在舞台上展示了市民暴动的壮烈景象，这是中国戏曲发展史上的新现象，反映了作者同情下层人民的进步思想倾向。李玉从当时当地的现实中汲取题材，表现人民群众的思想感情和生活斗争，并结合舞台演出进行创作，他和苏州地区的许多戏曲作家，如朱佐朝、朱雋、毕魏、叶时章、张大复等，互相合作，在思想艺术风格上有许多的共同处，所以现代学者称他们为“苏州派”戏曲作家。李玉的戏剧在舞台上有较强的生命力，对昆曲的发展作用较大，不仅在昆曲中一直演唱不衰，后来的京剧和地方戏也常改编演出。

【李渔】(1610—1680) 清代戏曲作家、戏曲理论家、文学家。原名仙侣，号天徒，后改名渔，字笠翁，又名笠鸿、谪凡，别署笠道人、随庵主人、新亭樵客、湖上笠翁等。浙江兰溪人，出身在江苏如皋。明末，多次应乡试，皆不第。清初顺治五年（1648），自兰谿移家杭州，小说和戏曲作品大部分写于此时。顺治十四年，又移家金陵，住20年左右，结交许多名士，如吴伟业、尤侗、王士禛、周亮工等人。家设戏班，亲自编写剧本，常往各地达官贵人门下演出。康熙十六年（1677），迁回杭州，3年后去世。作有传奇《奈何天》、《比目鱼》、《蜃中楼》、《怜香伴》、《风筝误》、《慎鸾交》、《凰求凤》、《巧团圆》、《玉搔头》、《意中缘》10种，合称《笠翁十种曲》。戏曲理论见“闲情偶寄”条，长篇小说《回文锦》，短篇小说集《十二楼》和《无声戏》。诗文集《一家言》。编辑《芥子园画谱初集》等。李渔的戏曲作品基本上全是表现才子佳人、婚姻爱情的喜剧、闹剧，其中《风筝误》、《比目鱼》、《蜃中楼》等较有意义。《风筝误》写书生韩世勋题诗于风筝上，风筝落在詹家，詹淑娟和诗其上，因而结合的故事。《比目鱼》写书生谭楚玉同戏曲女艺人刘藐姑相爱的故事。《蜃中楼》将柳毅传书、张羽煮海两个神话故事杂糅在一起，因剧有龙王命蜃喷气成楼等情节，故名。总的来看，李渔戏曲作品格调不高，趣味庸劣，这是由他的生活道路和思想情趣决定的。但在艺术技巧方面，李渔熟悉舞台演出，他的作品情节新颖热闹，戏剧性强，曲白通俗流畅，风格诙谐、轻松，在当时舞台传演甚盛，流传极广。李调元《雨林曲话》记述：“世多演《风筝误》。其《奈何天》，曾见苏人演之”。他的作品许多地方戏剧种都有改编演出。有人甚至将他比作汤显祖（李渔《赠许茗车》），日本有学者把他喻为“诗中之杜甫”。（卢骥野《中国戏剧概论》）

【尤侗】（1618—1704）清代戏曲作家、文学家。字同人，又字展成，号悔庵，又号艮斋、西堂老人。长洲（今江苏苏州）人。顺治间以贡生除永平推官，因鞭挞旗丁罢官归里。康熙十八年（1679）举为博学鸿词，授翰林院检讨，入史馆修《明史》。后告老还乡，闭户著书。著有《西堂全集》。传奇有《钧天乐》，杂剧《读离骚》、《吊琵琶》、《桃花源》、《黑白卫》、《清平调》5种，合称《西堂乐府》。《钧天乐》写沈白屡应科举不中，上书揭发科场弊病，又受打击。后来文昌帝君见下界科场腐败，在天界考试真才，沈白等以优等及第，赐天宴，乐部演奏均天乐。剧中沈白为尤侗的自我写照，在一定程度上暴露了科场的黑暗。《哭庙》一折脍炙人口，抑郁不平的情感溢于言表，曲白俱佳。《读离骚》写屈原被放逐故事。《桃花源》写陶渊明故事。《吊琵琶》叙王昭君和番故事，以蔡文姬祭昭君青冢结束。《黑白卫》写聂隐娘故事。《清平调》演李白谱《清平调》三章，得中状元的故事。尤侗对现实生活不满，为古今文人学士的遭遇抱不平，抒发了自己磊落不平的思想感情。他的作品在当时有一定的影响，王士禛《池北偶谈》评价其作品：“激昂慷慨可使风云变色，自是天地间一种至文。”周亮工《尤西堂杂俎二集序》称赞说：“响激飞湍，气吞崇岳，慷当以慨，有元人遗意。”

【孔尚任】（1648—1718）清代戏曲作家。字聘之，又字季重，号东塘，别号岸堂，自署云亭山人。山东曲阜人。孔子64代孙。康熙六年前后考取秀才。曾专心于古代乐律的考订，为后来的戏曲创作打下基础；又广泛涉猎礼、乐、兵、家诸学。康熙十七年在曲阜县东北石门山结庐隐居，读书写作，后辑《石门山集》。康熙

二十年捐纳为国子监生。清圣祖南巡时孔被举荐讲经，受到赏识。康熙二十四年为国子监博士。后参加疏浚黄河海口的工程，对淮扬生活现实有所了解，写作诗歌以反映人民饥苦；贬斥官场黑暗。后结诗为《湖海集》。曾游历江南明朝古迹。二年后封承德郎。康熙三十八年(1699)六月，所写《桃花扇》传奇问世。北戏创作历经10余年，三易其稿婚成。剧中结构巧妙细密，剧情迭宕，以复社文人侯方域和秦淮名妓李香君的爱情故事为线，在广阔的社会历史生活画面中反映了南朝弘光王朝的覆亡。主题积极，在人物性格塑造和戏剧表现力的开掘上取得了很高的成就。问世后迅即流传，在各地上演很受赞誉，与《长生殿》一起被称为明清传奇的压卷之作。孔尚任后升为户部广东司员外郎，不久受诽谤而罢官（一说被诬卷入贪污案）。返京后结诗作《岩堂稿》。后曾在山西修《平阳府志》，游武昌等地，并与刘廷玑合作《长留集》。康熙五十七年(1718)卒于家乡曲阜。其诗作不多且无大成就，而《桃花扇》一戏在中国戏曲发展史上占有重要地位。曾有许多剧种移植，并译成多国文字传播。

【蒋士铨】(1725—1785) 清代戏曲作家、文学家。字辛斋，又字心余、茗生，号藏园，又号清容，晚号定甫。江西铅山人。乾隆十二年(1747)举人。多次出游，遍交海内知名人士。乾隆十九年成进士。曾任武英殿纂修，顺天乡试同考官，国史修撰，记名御史。蒋士铨的诗、散文著称于世，与袁枚、赵翼并称三大家。著有《忠雅堂诗集》、《忠雅堂文集》。作戏曲30余种，现存杂剧、传奇16种，流行的杂剧《一片石》、《第二碑》、《四弦秋》和传奇《空谷香》、《桂林霜》、《雪中人》、《香祖楼》、《临川梦》、《冬青树》9种，合称《藏园九种曲》。蒋士铨的作品大多歌颂热爱国家民族的英雄志士，或反映社会生活，其中以《冬青树》和《桂林

霜》最为出色。《冬青树》写文天祥兴兵勤王，往元营议和战，元将劝降未遂，将其拘留，过镇江时文天祥等逃出，继续抗元，在五坡岭兵败被俘，拒绝劝降，大义凛然，终于被害。剧本具有鲜明而强烈的民族意识，对文天祥至死不屈的英雄形象写得颇为成功，曲文描写声情并茂，但结构比较松散。《桂林霜》演吴三桂据云南谋叛，迫使巡抚马雄镇投降，马不肯，全家被捕入狱。后马不屈骂贼而死，家眷 20 余人同时殉难。剧中对马氏的慷慨捐生，甚至家人侍妾也能视死如归作了生动的写照，描绘出十分壮烈感人的场面。与吴三桂等人的祸国殃民，形成鲜明的对比。《四弦秋》根据白居易《琵琶行》改编，在同一题材传奇作品中，格调较高，曲词情景交融。《临川梦》根据汤显祖一生的重要经历和娄江俞二娘慕汤显祖才华以身殉情的传说写成。一虚一实两条线索巧妙地穿插在一起，带有浪漫主义色彩，构思新颖。蒋士铨是乾隆时期剧坛上的重要作家，其作品有浓厚的文人气味。

【杨潮观】（1710—1788）清代戏曲作家。字宏度，号笠湖。江苏无锡人。乾隆元年（1736）中举，入实录馆供职。后来在山西、河南、四川等地做过 16 任县令，做了不少有利于人民的事。所作《吟风阁杂剧》，共收短剧 32 种，每剧一折，两三个人物，和后世独幕剧相似。杨潮观对封建社会许多不合理现象深感不满，所写的杂剧，大多能反映人民疾苦，赞颂清官能吏，揭露徇私舞弊，针砭人情世态，具有较强的现实意义。《汲长孺矫旨发仓》是其中优秀短剧之一。写汲黯往河东抚恤受火灾的百姓，路经河南，当地连年荒歉，驿丞的女儿劝说汲黯，从权矫诏，持节发仓，救活数百万灾民。不仅反映了人民的苦难生活，同时说明执政者应从善如流，有胆有识。《寇莱公思亲罢宴》是《吟风阁杂剧》中最脍炙

人口的一种，直到现在京剧改编本还经常在舞台上演出。剧本写寇准家的老婢见寇准过于铺张浪费，借寇准母亲从前靠针黹度日，教子成人的故事感动寇准，使他幡然悔悟，下令撤去寿筵。作者塑造的寇准形象，具有较强的艺术感染力。《东莱郡暮夜却金》写的是汉代杨震拒受馈金的故事。全剧只有 1000 多字，寓意深刻，既揭露了官场上私相授受的陋习，又歌颂了正直清廉的官吏。在艺术上，杨潮观剧本大多构思新颖，不落俗套，韵味深长，富有诗的意境，但也有脱离舞台实际，使杂剧走向案头化的倾向。王昶评价《吟风阁杂剧》甚高：“《诸葛公夜渡泸江》、《寇莱公思亲罢宴》诸剧，声情磊落，思致缠绵，虽高则诚、王实甫无以过也。”（《国朝正雅集》卷五）。

【成兆才】（1874—1929）评剧演员、剧作家。字捷三，艺名东来顺。河北滦县人。他出身贫苦农民家庭，十八岁学唱莲花落，二十二岁成为正式彩扮莲花落演员，次、打、弹、唱无所不能。主要活动于冀东各县，1909 年与月明珠等创办庆春班，进入唐山。他借鉴河北梆子、皮影戏等音乐的表演艺术，对莲花落进行彻底改革，为评剧新剧的发展奠定了基础。创作和改编剧本 90 多种，其中《马寡妇开店》、《花为媒》、《王少安赶船》、《杜十娘》、《杨三姐告状》等最为著名。塑造了许多个性鲜明的妇女形象，表现她们的思想和爱情，具有浓郁的地方色彩。成兆才在评剧发展史具有重要地位。1959 年整理出版了《成兆才评剧剧本选集》。

【欧阳予倩】（1889—1962）剧作家、京剧演员、戏剧教育家、理论家。原名欧阳立袁，号南杰，艺名莲笙、兰音，笔名春柳、桃花不疑庵主。湖南浏阳人，出身书香世家，祖父为清末著名学者。

1902年赴日留学，曾在成城中学、明治大学商科、早稻田大学文科学习。在日期间，加入新剧团体“春柳社”，演出过《黑奴吁天录》、《热血》等话剧，是中国话剧事业的先驱者之一。欧阳予倩自幼喜爱戏曲艺术，从日本回国后除继续饰演文明戏以外，还开始向筱喜禄、江紫尘、林绍琴、吴彩霞等学习京剧，1912年演出《宇宙锋》，1916年在上海与周信芳等同演京剧，正式成为京剧演员。他的表演细腻，风格多样，博采众长，具有独创精神，一时与梅兰芳齐名，被誉为“北梅南欧”。除演出传统剧目外，他将《红楼梦》改编成京剧《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《黛玉葬花》、《晴雯补裘》、《鸳鸯剑》、《宝玉请罪》等剧目演出，并创作演出了时装新戏《哀鸿泪》等，尝试以京剧表现现实生活。此外他还编演了《人面桃花》、《杨贵妃》、《潘金莲》等新剧目。这些剧目大多具有强烈的反封建思想，艺术手法上也有许多创新之处。1927年，欧阳予倩结束了京剧演出活动，以从事戏剧教育、研究，以及戏剧、电影的编导工作为主。抗战时期，他编写了京剧《梁红玉》、《桃花扇》、《渔夫恨》等作品，编导了桂剧《木兰从军》等剧目，宣传抗敌爱国思想，还为桂剧的革新与人才培养做出了贡献。抗战后，他曾与田汉等参加了关于戏曲改革的理论探讨。中华人民共和国成立后他担任了中央戏剧学院院长、中国戏剧家协会副主席、中国文联副主席等职，曾当选为第一届全国政协委员和第一、二届全国人民代表大会代表。他不仅是卓越的艺术家，还是一位出色的理论家，他关于戏曲艺术的许多论文都很有见地，晚年还总结了自己的表演经验，多有著述，并写出了粤剧等地方戏的历史，学风严谨，为戏曲理论与历史的研究作出了贡献。

【田汉】（1898—1968） 戏剧家、作家。原名寿昌，湖南长沙人。

世代为农，家境贫寒，曾多次因家贫辍学。1912年考入长沙师范学校，1916年毕业后赴日留学。在日期间，与郭沫若等人组织“创造社”，投身新文化运动。回国后创办了《南国半月刊》，组织了南国社，致力于中国的戏剧、电影事业；并倡导“新国剧运动”，是中国戏曲改革运动的先驱。³⁰年代初，田汉参加中国左翼作家联盟的筹备工作，成为左翼文化运动的领导人之一，并于1932年加入中国共产党，积极从事“普罗戏剧运动”。抗战时期，在武汉、长沙、桂林等地组织了各种抗敌演剧队、宣传队进行抗日宣传，主编过《抗战日报》、《抗战戏剧》、《戏剧春秋》等报刊。抗战胜利后回到上海，主编《新闻报》戏剧电影周刊《艺月》，参加民主运动。新中国成立后，田汉担任过文化部戏曲改进局局长、艺术事业管理局局长，中国戏剧家协会主席和党组书记等职，被选为第一、二届全国人民代表大会代表。文革中受迫害致死。

田汉是著名的多产作家，作品包括话剧、戏曲、电影剧本及根据国外作品改编的剧本，以及大量的诗、词、歌、曲等。他的戏曲作品有目可查者32种，有剧本流存者21种。少年时期，田汉即已发表京剧和昆曲作品《新教子》和《新桃花扇》，抒发爱国思想。抗战时期更运用历史题材，歌颂人民的爱国热情，鼓舞抗战斗志，创作、改编了京剧《江汉渔歌》、《土桥之战》、《杀宫》、《新雁门关》、《夫人城》、《新儿女英雄传》、《岳飞》、《双忠记》、《金钵记》、《情探》，湘剧《旅伴》、《新会缘桥》、《武松》等作品。抗战以后，创作京剧《武则天》，大胆为武则天翻案，肯定她的政治才能，比郭沫若的同名话剧早13年，还创作了京剧《琵琶行》、《珊瑚引》等作品。1949年以后，田汉的戏曲创作更加成熟，改编、创作了京剧《白蛇传》、《西厢记》、《谢瑶环》等，取得了很高的艺术成就。

田汉的戏曲创作，气势雄浑，充满激情，洋溢着乐观积极的斗争精神，虽多取材于历史，但都紧密结合现实，时代感强。艺术上勇于创新，大胆引用话剧、歌剧、电影等手法，独具特色。语言平朴清新，字句凝练，造诣很深。如《江汉渔歌》为其抗战时期作品，述宋代军民共同抗金取胜的故事，剧本借古喻今，宣传军民合作，奋力抗日的思想，深受人民欢迎。该剧在艺术上也做了新的尝试，其宏大的群众场面、主题歌的采用等都突破了传统的戏曲表现手法。

田汉不仅是卓越的剧作家，还是很有贡献的戏曲活动家、理论家和教育家。作为一位著名的新文学家，田汉的戏曲活动促进了戏曲与其他艺术门类的交流，使得戏曲艺术、戏曲改革事业受到了文艺界的广泛重视，功不可没。

【魏明伦】（1940— ） 戏曲作家。四川内江人。父亲魏楷儒是当地著名川剧鼓师，兼通文墨，常为戏班编写新戏，与川剧艺术家张德成、阳友鹤过从甚密。魏明伦艺名九龄童，8岁学唱“围鼓”，9岁粉墨登台，10岁入自贡市川剧团，工小生，因倒嗓改习小丑。1962年从事编剧，传奇剧《天京保卫战》一炮打响。中共中央十一届三中全会后，他以自己深厚的舞台艺术功底，较高的文学素养和刻苦认真的工作态度，在较短的时间内创作了一批既基本保持民族传统又大胆创造革新的剧作。《易胆大》反映旧社会艺人易胆大的血泪生活和反抗斗争，具有“麻、辣、烫”的特色。《四姑娘》是根据周克芹长篇小说《许茂和他的女儿们》改编的，大胆地在原作的基础上进行再创造，以许茂四姑娘秀云结婚、离婚、改嫁为贯穿线索，集中描绘了她的命运，反映了十年浩劫以及封建主义余毒对农村妇女的摧残。这二部剧获1980—1981年全

国优秀剧本奖。《巴山秀才》（与南国合作）是根据清末发生在四川东乡一件真实冤案创作的，塑造出罢考鸣冤的孟登科这一典型形象。《岁岁重阳》（与南国合作）是根据张弦的小说《被爱情遗忘的角落》改编的，新创造了梨树湾大队党支书沈长斌这个集极左路线和封建宗族势力于一身的代表人物，进一步深化了原作的主题。1985年创作的荒诞剧《潘金莲——一个女人的沉沦史》爆出大冷门，在全国各地引起强烈的反响。该剧运用纵向串连和横向对比的结构方式，围绕潘金莲与张大户、武大郎、武松、西门庆四个男人的关系，将不同年代、不同地域的许多人物引入戏中，彼此进行对话，让观众从古今中外广阔的社会历史和文化的背景下，思考造成潘金莲悲剧命运的根源，从而对封建制度和传统的伦理道德观念进行反思。近年来他一年一戏，一戏一招，在中国剧坛刮起“魏旋风”。魏明伦被人称为“怪杰”、“戏妖”等。他的剧作大多是悲剧，或带有悲剧色彩的正剧，不为成规所囿，敢于标新立异，继承和发挥了川剧的特长。1993年4月，被选为全国政协委员。

【郭启宏】（1940— ） 戏曲、话剧作家。广东饶平人。1961年毕业于中山大学中文系，到中国评剧院、北方昆曲剧院任编剧、副院长。现为北京人民艺术剧院一级编剧，中国剧协理事，北京剧协副主席兼戏剧文学委员会主任。1979年创作的京剧《司马迁》是他的成名作，作者以充满激情的笔触，表现了司马迁在蒙冤下狱、惨遭宫刑之后，忍辱负重，发愤著书，为中华民族留下了光辉灿烂的《史记》。该剧获文化部庆祝建国30周年献礼演出创作二等奖。《王安石》可说是《司马迁》的姐妹篇，塑造了著名的政治家和文学家——王安石这位“中国十一世纪的改革家”的形象。评

剧《成兆才》塑造了民间艺术家成兆才的舞台形象。评剧《评剧皇后》描述了被誉为“评剧皇后”的著名演员白玉霜的坎坷一生，并深刻地揭示出造成白玉霜悲剧结局的社会原因。这二部剧获北京市优秀剧本二等奖。昆曲《南唐遗事》是他的代表作，标志着作者创作个性和艺术风格趋于成熟，在戏剧观念和人物塑造等方面有所突破与超越。主人公李煜心灵深处充满了矛盾，一生陷在灵与肉、荣与辱、生与死、帝王和囚徒的矛盾里不能自拔，在戏曲舞台上塑造出一个有血有肉、有情有欲的词人兼帝王的形象。该剧获第四届全国优秀剧本奖第一名。此外，他改编了现代戏《红白喜事》，与他人合作重编评剧传统戏《珍珠衫》，改编京剧《花魁》、评剧《李娃传》、《屠夫状元》等。他创作的话剧《李白》，受到观众的好评。郭启宏主张抒写真性情，他的剧作多表现那种坚贞不屈地跟邪恶势力作斗争的顽强精神，歌颂代表着“中国的脊梁”的人物的美好品德，语言极富文采，具有浓郁的诗意美。

【郑怀兴】（1948— ） 戏曲作家。福建仙游人。1980年毕业于福建莆田师范专科学校。一级编剧，中国戏剧家协会理事，中国戏剧家协会福建分会副主席，福建莆田市文联副主席。他才华横溢，勤奋好学，创作了《遗珠记》、《新亭泪》、《晋宫寒月》、《鸭子丑小传》、《青蛙记》、《阿桂相亲记》、《造桥记》、《借新娘》、《神马赋》、《要离与庆忌》等10几部剧作。新编历史剧《新亭泪》以东晋“王敦之乱”为题材，写周伯仁坦然赴死的故事，获第一届全国优秀剧本奖。新编历史剧《晋宫寒月》取材于“骊姬之祸”，以骊姬对申生的发现和肯定作为全剧的主干情节，他们反反复复的思想斗争，构成全剧尖锐多变的矛盾冲突，成功地塑造了一个具有复杂性格的宠姬形象。现代戏《鸭子丑小传》塑造了

纯朴、憨厚、勤劳的农民阿丑形象，该剧获第三届全国优秀剧本奖。他的历史剧善于挖掘人物的内心世界，使人物既具有历史纵深感又具有现代意识，重氛围、重神韵、有厚度，能体现史剧的文化品格。他的现代戏结构精巧，人物个性鲜明，立意新颖，语言诙谐，充满生活情趣。

作 品

【永乐大典戏文三种】南戏剧本集。明《永乐大典》共收戏文 33 种，第一三九九一卷，载有《小孙屠》、《张协状元》和《宦门子弟错立身》3 种。《永乐大典》全书散失，1920 年在英国伦敦发现此卷。1931 年古今小品书籍印行会据以在国内排印出版时，题名《永乐大典戏文三种》。《张协状元》，南宋时温州九山书会编撰。剧情描写书生张协赴考遇盗，得到贫女救助，后由同村李大公夫妇为媒，与贫女结为夫妻。张协中状元后，拒绝了枢密使王德用的招赘。贫女寻夫至京，张协又嫌她“貌陋身卑，家贫世薄”，不肯相认；并于赴任途中剑劈贫女。后来，贫女被王德用收为义女，终与张协破镜重圆。是现存最早的南戏剧本。《小孙屠》全名《遭盆吊没兴小孙屠》。元人作，姓名不详，题古杭书会新编。写孙必达娶妓女李琼梅为妻，李与朱令史私通，杀死婢女，诬赖必达杀人。必达被陷入狱后，朱又欲谋杀之。必达弟必贵入监，以己代兄，纵必达逃走，朱遂将必贵害死，弃尸荒郊。必贵得神保护而复生，与兄相会，又与李、朱巧遇，乃同往开封府，经包拯申明，平反冤案。元杂剧有《犯押狱盆吊小孙屠》目，剧本不存。《宦门子弟错

立身》，元人作，姓名不详，题古杭才人新编。写河南府同知之子完颜延寿马和女艺人王金榜相爱，一日二人在书院约会，为延寿马之父撞破，遂全家被逐出境，将延寿马锁禁。延寿马出走，与王金榜缔结连理，流浪江湖，卖艺为生。最后父子相遇，重归于好。元代赵文敬、李直夫都作有同名杂剧，不存。这三种戏文由于年代较早，未经后人篡改，保存了戏文的本来面貌，是研究宋元南戏极为珍贵的史料。有中华书局 1979 年钱南扬校注本。

【张协状元】见“永乐大典戏文三种”。

【窦娥冤】杂剧剧本。全名《感天动地窦娥冤》。元关汉卿作。题材源于《汉书·于定国传》和干宝《搜神记》中的“东海孝妇”故事。写楚州贫儒窦天章上京求功名，向寡妇蔡婆婆告贷，蔡婆婆乘机索窦女端云为童养媳。端云改名窦娥，结婚后不久丈夫死去，婆媳相依为生。流氓张驴儿图占窦娥，为窦娥拒绝，乃拟毒死蔡婆婆以胁窦娥，不意却害死己父，于是反控告窦娥杀人。官府昏聩，用刑逼供，窦娥坚不诬服，官府转刑拷蔡婆，窦娥为救婆母，毅然诬招。窦娥被判死刑，死前怨气冲天，预言如是屈死，则死后将血飞向白练，天降大雪，当地干旱 3 年。被斩后果如其言。窦天章为官，窦娥魂向他托梦，说明自己冤枉，于是捉了一干犯人，杀了张驴儿，为窦娥恢复名誉。关汉卿在旧传说的基础上，大大丰富其内容，概括了元代社会被压迫人民的悲痛生活，窦娥艺术形象的塑造，她死前抨击黑暗与不平的呐喊与控诉，不仅响亮地表达了普通人民的正义呼声，还由于它指向了承担分辨浊清、掌管生死的封建社会的全部主宰，指向了最高神圣的“皇天后土”，实际上表现了对封建秩序的怀疑，将作品的思想意义推进到一个

新的思想高度。情节曲折，戏剧性强，全剧以矛盾的流动、转换来展示情节的发展；人物形象鲜明生动、有血有肉，性格突出；曲词对白不加文饰，质朴、有力。是关汉卿最重要的代表作之一，在中国戏剧文学史上占有重要地位。有《古名家杂剧》本、《元曲选》本和《酹江集》本。明末被叶宪祖和袁于令改编为《金锁记》传奇，传奇“法场”一出后半改为窦娥临刑时天降大雪，因而得救。京剧、秦腔等剧种有《六月雪》。蒲剧《窦娥冤》从关汉卿原著直接改编。

【救风尘】杂剧剧本。全名《赵盼儿风月救风尘》。元关汉卿作。妓女宋引章听信纨绔子弟周舍的谎言，撇下了真心爱她的秀才安秀实，嫁给周舍，遭到虐待。宋的结义姐妹赵盼儿闻讯赶来，谎言要嫁给周舍，要他休了宋引章。周舍回家给了宋引章休书，来寻赵盼儿，谁知赵已带着宋走了。周舍追上她们，扭解到官，官断周舍杖八十，宋引章与安秀才成婚。这是一部喜剧作品。一个赤手空拳的弱女子，靠着智慧战胜邪恶势力，这种结局带有理想成分。作者歌颂了赵盼儿的见义勇为和患难相助，对赵盼儿机智、勇敢、泼辣性格的刻画颇为生动。是关汉卿的代表作之一。有《古名家杂剧》本、《元曲选》本。1949年以后，越剧、锡剧等曾改编演出。

【单刀会】杂剧剧本。全名《关大王单刀会》，又作《关大王独赴单刀会》。元关汉卿作。写三国时鲁肃为了索还荆州，设下三计，请关羽渡江赴宴。关羽明知有计，却慨然允诺，充满了胜利的信心，单刀到东吴赴宴。席间鲁肃发动埋伏，却被关羽击败，安然返回。全剧结构单纯，手法简练，以雄浑的曲词，昂扬的情调，塑

造了关羽这个叱咤风云的英雄形象。主人公关羽直到第三折才正式登场，第四折是全剧高潮，关羽驾一叶小舟，到大江中流，面对滔滔长江水，一曲《驻马听》于雄壮之中透出一种浓重的悲凉色彩。场次的设置和高潮的安排颇具匠心。是关汉卿的重要代表作之一，也是关剧中成就最高、流传最广的作品。有《元刊杂剧三十种》本、《元曲选》本等。昆剧据此剧后两折改编有《训子》、《刀会》。

【西厢记】杂剧剧本。全名《崔莺莺待月西厢记》。元王实甫作。有人认为是关汉卿作，或王作关续。5本21折。写书生张珙在蒲东普救寺遇见崔相国之女莺莺，两人发生爱情。驻军孙飞虎叛乱，兵围普救寺欲强娶莺莺。危急之中，崔母许诺能退兵者以莺莺婚之。张珙遣书白马将军杜确，杜引兵解围后，崔母又悔婚约，让张珙与莺莺以兄妹相称。在侍女红娘的帮助下，这对有情人终成眷属。故事来源于唐代元稹的传奇小说《莺莺传》，北宋赵令畤改编为《商调蝶恋花》鼓子词，宋杂剧、金院本、南戏都有这一故事名目，可见崔、张故事的影响。金代董解元集其大成，将崔张故事改编为洋洋5万言的讲唱文学《西厢记诸宫调》（简称《董西厢》），赋予崔张故事思想艺术以新的生命，为王实甫写作杂剧《西厢记》奠定了基础。杂剧《西厢记》以同情封建叛逆者的态度，写崔、张的爱情多次遭到老夫人的阻挠和破坏，从而揭露了封建礼教和婚姻制度对青年自由幸福的摧残，并通过他们的美满结合，歌颂了青年男女对爱情的要求以及他们的斗争和胜利，表达了“愿普天下有情的都成了眷属”的美好愿望。人物性格十分鲜明，聪明热情的莺莺，赤诚潇洒的张生，大胆活泼的红娘和古板顽固的老夫人，都成为中国古典戏曲中成功的人物形象，具有高度典型意义。

《西厢记》有成功的戏剧冲突，并特别注意人物心理刻画，曲词优美生动，情景交融，是一部抒情诗剧，在文学史上占有重要地位。王世贞《艺苑卮言》评价说：“北曲故当以西厢压卷。”《西厢记》对后世文学创作产生了积极的影响，如《牡丹亭》、《红楼梦》等杰出作品都继承、发扬了它的思想艺术。明清两代有较多传奇、杂剧的改编本和续编本，以李日华《南西厢记》和陆采《南西厢记》流传较广。

【李逵负荆】杂剧剧名。全名《梁山泊李逵负荆》。元康进之作。剧情与小说《水浒传》有关回目略有出入。写强盗宋刚、鲁智恩冒充宋江、鲁智深，抢走酒家王林的女儿满堂娇，李逵闻说大怒，回到梁山砍倒杏黄旗，怒骂宋江，大闹忠义堂。宋江与李逵立下军令状，下山到酒店对质，方知被人诈冒。李逵深悔莽撞，只好负荆请罪，并与鲁智深下山捉了强盗斩首，将功折罪。有《元曲选》本、《酹江集》本。是元杂剧中水浒戏的代表作。歌颂了梁山英雄扶弱济贫、除暴安良的英雄事迹和主持正义、为民除害的侠义行为，创造了李逵这个性格鲜明的人物形象。剧情结构采用误会法，充满诙谐的喜剧色彩，曲词当行本色。明孟称舜《酹江集》评语称：“曲语句句当行，手笔绝高绝老。”对后世地方戏曲颇有影响。

【张生煮海】杂剧剧名。全名《沙门岛张生煮海》。元李好古作。写书生张羽寓居石佛寺，月下弹琴，与出游龙女琼莲相遇相爱，约定次年中秋节海边相会。至期琼莲未能践约，秦时毛女告知张羽琼莲的真正身份，并赠银锅、金钱等宝物，张羽便在沙门岛海边煮海，大海沸腾。龙王无奈，求人调解，带张羽入海在龙宫与琼

莲成婚。此剧与《柳毅传书》是元杂剧中写人与龙女婚姻的双璧，情节都具有浪漫主义神话色彩，曲词清雅优美，向为评论家所称道。李渔所作《蜃中楼》传奇即合《张生煮海》、《柳毅传书》两种为一剧。有《柳枝集》本，正旦主唱；《元曲选》本，由正末与正旦在各折分别主唱，突破元杂剧一人主唱的体制。

【汉宫秋】杂剧剧本。全名《破幽梦孤雁汉宫秋》。元马致远作。写西汉时王嫱（昭君）被选入宫，因不肯向使臣毛延寿行贿，被将图像丑化，因而入宫后不被召见。一日她弹琵琶遣闷，被汉元帝撞见，大加宠幸。毛延寿避罪逃到匈奴，挑唆单于王指名索要昭君，并派大兵压境，汉元帝无奈，只好与昭君在灞陵桥饯别。昭君在番汉交界处投水自杀，单于王将毛延寿送回汉朝惩罚。汉元帝挂起昭君像供赏，梦中相会，醒来听见孤雁哀鸣，更添愁闷。它是马致远的代表作。剧本取材于史书，却并不宥于史实，在前人创作的基础上进行了创造，作者赋予这一故事以新的主题内涵，它是作者生活的元代初期，金、宋相继灭亡后民族情绪的曲折反映，在当时具有一定现实意义。王昭君在剧中虽不是主唱脚色，但被塑造得相当成功，在中国戏曲舞台上作为一个抗争的形象出现，她是在马致远笔下基本定型的，成为明清时代有些戏曲作品中昭君形象的依据。作品第四折人去楼空，元帝独寝宫中，梦萦昭君，却被孤雁悲鸣惊醒，倍增伤感，在反复吟叹中抒发他的满腔愁绪。这与白朴《梧桐雨》第四折的情调和手法颇其相类，借历史上的兴亡聚散抒写作者情怀，又各具特点，传为绝唱。有《古名家杂剧》本、《元曲选》本等。同题材作品有明传奇《和戎记》、陈与郊杂剧《昭君出塞》等，都以描写昭君为主。

【墙头马上】见“白朴”。

【梧桐雨】见“白朴”。

【老生儿】杂剧剧名。全名《散家财天赐老生儿》。元武汉臣作。写员外刘从善老而无子，刘妻偏爱女儿引张、女婿张郎，嫌恶侄儿引孙，将他赶出家门。妾小梅有孕，引张恐张郎为谋夺家财而加害小梅，就暗中将她送往姑母家。刘员外因无子，到开元寺散钱忏悔，又乘清明引孙上坟祭扫，劝说其妻，把引孙收回，令他掌管家财。引张将小梅及其儿子领回，并说明原委，刘员外大喜，将家财子、女、侄三人均分。围绕着财产继承问题，刘氏家庭内部展开了一场空前激烈的斗争，它反映了封建的伦理关系、道德观念及人情世态。结果不是以传统的嫡生子全部继承，而是女儿、侄儿与亲生子平均分配，具有一定的民主、平等的革新思想。作品人物形象的塑造颇具特色，尤其通过细腻的心理刻画表现人物性格，真实而生动。明刊本中的宾白语言极其出色，经过提炼的生活口语，有丰富的艺术表现力。有元刊本、《元曲选》本等。《老生儿》对后世戏曲、小说创作产生重要影响。

【柳毅传书】杂剧剧名。全名《洞庭湖柳毅传书》。元尚仲贤作。取材于唐人传奇小说《柳毅传》。写洞庭龙王之女受丈夫泾河小龙虐待，被罚在河岸上牧羊。秀才柳毅替她往家中送信。她的叔父钱塘君率水卒打败泾河小龙，救出龙女。龙女感激柳毅，和他结为夫妇。剧中书生柳毅的见义勇为，龙女为摆脱悲惨命运所作的挣扎，以及钱塘君爽快暴烈的性格，都刻画得相当成功。作品具有浓厚的浪漫主义神话色彩，在运用曲词和宾白刻画、传达人物心

理方面，非常成功。有《古杂剧》本、《元曲选》本等。这一作品对后世传奇和杂剧以及地方戏中同一题材的剧作都有直接或间接的影响。

【看钱奴】见“郑廷玉”。

【倩女离魂】见“郑光祖”。

【东堂老】见“秦简夫”。

【潇湘夜雨】见“杨显之”。

【秋胡戏妻】杂剧剧名。全名《鲁大夫秋胡戏妻》。元石君宝作。写春秋时秋胡和罗梅英新婚方三日，就去当兵，10年后秋胡回家在桑园中遇到梅英，互不相识，秋胡向她调戏，遭到梅英的痛骂。回到家中，夫妻二人才认出对方。有《元曲选》本。故事最早见于汉刘向《列女传》，唐五代时有《秋胡变文》，后来成为广泛流传的民间故事。杂剧内容情节有所扩张和改变，提高了作品的思想性，女主角罗梅英的性格刻画尤为生动，是一个性格坚强而有操守的庄户人家女子。近代京剧等剧种有《桑园会》，也叫《秋胡戏妻》。

【灰阑记】杂剧剧本。全名《包待制智勘灰阑记》。元李潜夫作。写妓女张海棠嫁与员外马均卿，并生一子。马妻与奸夫毒杀马均卿，反诬海棠，逼她把儿子留下，并买通街坊众人作证，说海棠之子是马妻所生，海棠被判死罪。到开封定案，包拯亲自勘问，用石

灰在地上画一圆圈，把小儿放在其中，令两妇人各拉小儿一手，谁拉过去就是谁所生。海棠恐伤害亲儿，两次都被马妻拉过去，包拯于是知道真情，对小儿无怜爱之心的定非亲生之母，昭雪了海棠的冤枉。有《元曲选》本。作品突出了包拯明断是非的智慧，也暴露了官府的昏庸、残忍，恶势力的猖獗、凶恶，对善良无辜的下层女子，寄予了深切的同情。《灰阑记》戏剧性很强，是个在国际上较有影响的作品，德国戏剧家布莱希特改编为《高加索灰阑记》。

【赵氏孤儿】杂剧剧名。全名《冤报冤赵氏孤儿》，又作《赵氏孤儿大报仇》。元纪君祥作。有元刊本4折，《元曲选》本、《酹江集》本5折。写春秋晋灵公时，屠岸贾专权，上卿赵盾满门被斩，只有不到半岁的婴儿为门客程婴救出。为了救护赵氏孤儿，晋公主、韩厥、公孙杵臼等多人先后献出了生命。程婴用自己同岁的儿子作替换，保全了赵氏孤儿，并被屠岸贾认为己子。20年后，孤儿长大成人，程婴画图说明赵家被害经过，并告诉他是赵家后代，孤儿立誓要报仇。明刊本还有晋悼公立，孤儿报仇雪恨，复名为赵武一折情节。《赵氏孤儿》故事本于《左传》、《史记》，增添和变动了若干情节，赋予作品强烈的复仇思想，塑造出一批为挽救无辜而前仆后继、舍身取义的人物形象，使之成为一个壮烈的、正气浩然的悲剧。《赵氏孤儿》是元杂剧中最优秀的历史题材剧之一。王国维予以极高的评价，认为《赵氏孤儿》“即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也”。后世的戏曲、小说，大都与元杂剧内容相近。

【虎头牌】杂剧剧本。全名《便宜行事虎头牌》。元代女真族人李直夫作。写兵马大元帅山寿马命叔父银住马镇守边塞，银住马因

醉酒而失了夹山口，山寿马派人传他，他不服传调，打了勾差，被锁拿到山寿马处，按律失地者当斩，山寿马拒绝众人求情，后查出银住马已夺回夹山口，将功折罪，改判杖刑。山寿马又带了羊酒为叔父暖痛，并说明法律无私，不能因叔侄关系而枉法。有《元曲选》本。作品肯定、颂扬了忠、孝两全的山寿马对国事和家事、君和亲的公私分明的态度。剧中有许多女真风俗习惯的描写，富有浓厚的民族色彩，是元杂剧中一部具有独特风格的作品。

【陈州赙米】杂剧剧本。全名《包待制陈州赙米》。写陈州干旱，刘衙内的儿子刘时中和女婿杨金吾趁赈灾之机大肆贪污，残害百姓，打死了与他们论理的张愬古。张子小愬古上告，包拯到陈州私访，从妓女王粉莲口内得知刘、杨两人的种种罪恶，使计处决了刘、杨两个贪官。有《元曲选》本。剧本揭露了封建社会的黑暗，批判了法律的不公，“柔软莫过溪涧水，到了不平地上也高声”。喊出了被压迫人民的心声，成功地刻画了包拯的坚毅和为民除害的精神、张愬古宁死不屈的斗争性格。包拯故事在民间广泛流传，《陈州赙米》是元代包公戏的代表作，在思想和艺术上取得了极大的成功。

【四声猿】见“徐渭”。

【白兔记】元代南戏作品。又名《刘知远》，全名《刘知远白兔记》。永嘉书会才人编。写五代时刘知远年少无靠，为李文奎收留牧马。李见他睡时蛇钻七窍，断定其必定发迹，便招赘为婿。李文奎亡故，刘知远遭兄嫂李洪一夫妇欺压，不得已离家投军，又入赘于岳节度使府中，后因军功累迁为九州安抚使。其妻李三娘

在家受尽兄嫂折磨，在磨房生下儿子咬脐郎，托人送至军中。16年后，咬脐郎出猎，追赶白兔，在井台邂逅汲水的母亲，才得合家团圆。现存明代成化刊本、富春堂刊本和汲古阁刊本，都经过明人的修改。刘知远的故事很早就已在民间艺术中传播，宋人话本《五代史平话》就有叙述，金代有《刘知远诸宫调》，元代有刘唐卿杂剧《李三娘麻地捧印》（剧本已佚），南戏《白兔记》就是在它们的基础上改编创作的。剧本通过刘知远发迹变泰的故事，表达了“贫者休要相轻弃，否极终有变泰时”的主题思想，揭露了李洪一夫妇为家财而挖空心思加害于同胞手足的贪婪和残忍，从而形象地揭示了封建家庭矛盾冲突的实质。李三娘是剧中最动人的艺术形象，她的悲惨遭遇是中国封建社会里在贫困和死亡线上挣扎或被遗弃妇女的苦难生涯的真实写照，这个形象给人们留下了深刻的印象，在民间博得了广泛、深切的同情。作者对刘知远这一人物毁誉参半，既同情他贫穷时的遭遇，赞扬他的英雄气概和建功立业的苦斗精神，又对他见利忘义，负情李三娘的行为给予批评。描写刘知远“紫雾红光”、“蛇穿七窍”，既表现出宿命论思想，又带有民间传说中常见的传奇色彩。艺术上较多的保存了民间文学的泥土芳香，曲文朴素自然。《白兔记》与《荆钗记》、《拜月亭记》、《杀狗记》并称为“荆刘拜杀”南戏四大作品，是早期南戏的重要剧目。明王骥德《曲律》称：“古戏如荆、刘、拜、杀等，传之凡二三百，至今不废。”数百年来，一直在民间流传，是明清时期经常上演的剧目。

【拜月亭】 又称《幽闺记》，全名《王瑞兰闺怨拜月亭》。元代南戏作品。作者不详。明代何良俊、王世贞等认为是元人施君美所撰。写金末忠臣陀满海牙遭奸臣陷害，满门被斩；其子陀满兴福为秀

才蒋世隆搭救，并结为兄弟，兴福后在山寨安身。战乱中，蒋世隆与其妹蒋瑞莲逃难，被乱军冲散。蒋世隆与兵部尚书王镇的女儿王瑞兰途中邂逅，结成夫妻；而瑞莲得遇王夫人，被认为义女。战争结束后，王镇在招商店遇见瑞兰，不以世隆为婿，强将女儿带走，又遇夫人与瑞莲。瑞兰思夫情深，花园拜月，祷祝早日团聚。后世隆与陀满兴福得中文武状元，同被王镇招赘，夫妻兄妹团圆。有各种流传版本，明世德堂刊本，风格朴素，较少明传奇富丽的气象，明容与堂、《六十种曲》本等经过明人较多加工修改。《拜月亭记》是根据关汉卿《拜月亭》杂剧改编的，主线写王瑞兰与蒋世隆的爱情婚姻故事，其基本格局和所体现的主要思想虽未能突破关汉卿的同名杂剧，但南戏更加展开地着力描写王、蒋二人在患难中建立起来的纯洁、坚贞的爱情和他们挣脱封建束缚，大胆追求自主婚姻，不屈于封建压力的反抗精神。人物性格也有所丰富，王瑞兰是一个成功的艺术典型，她有贵族小姐的一般身世和教养，又有她独特的生活道路；而她的经历又反过来影响她的性格的发展，形成她大胆泼辣、富有反抗精神的个性，成为同类妇女中的佼佼者。作品立足于现实生活的基础上，在王瑞兰的性格的独特发展中，寄托了作者对生活的理想，使形象具有浪漫主义的色彩。作品对腐败朝廷、主降佞臣的谴责，对陀满海牙忠直刚毅性格的赞扬，对人民苦难生活以及他们在患难中团结互助的描写，都反映了人民群众中反对投降、主张抗战的强烈的爱国思想，从中曲折地表现了一种亡国之痛。《拜月亭记》是一部悲喜剧，而以抒情喜剧构成全剧的基调，风格风趣、诙谐，关目奇巧，曲文本色自然又时露机趣。《拜月亭记》是南戏发展中的一部代表作品，在“荆刘拜杀”四大南戏中成就最高，对后来影响也很大。明代许多曲家对它与《琵琶记》的高下有一番争论。明李卓吾将

《拜月亭记》和《西厢记》并提，称赞这两部作品都达到了“化工”的境界。

【荆钗记】元代南戏作品。全名《王十朋荆钗记》。作者不详，清张大复《寒山堂曲谱》中作“吴门学究敬仙书会柯丹邱著”。写贫士王十朋以荆钗为聘礼，与钱玉莲结为婚姻。王中状元后，因拒绝丞相逼婚，被派为潮阳令判。富豪孙汝权谋娶玉莲，暗中将王的家书改为休书，玉莲被迫投江自杀，为人所救，收为义女。数年后，两人相逢，以荆钗为凭而得团圆。有嘉靖本、万历富春堂刻本、世德堂刻本等，嘉靖本是现存刻印时间最早，情节也近古本的改编本。作品赞美坚贞不渝的爱情及爱情的胜利，歌颂对权贵、豪绅的反抗精神，是一部具有积极的社会意义的作品。《荆钗记》情节曲折，关目动人，曲文“近俗而时动人”。是南戏发展的重要作品，为“荆刘拜杀”四大南戏作品之一，影响深远。明吕天成《曲品》评价道：“以真切之调，写真切之情，情文相生，最不易及。”“真当仰配《琵琶》而鼎峙《拜月》者乎！”

【杀狗记】元代南戏作品。全名《杨德贤妇杀狗劝夫》。作者不详。清朱彝尊《静志居诗话》认为是徐岷撰。写孙华交结市井无赖，将胞弟孙荣赶出家门。孙华妻子杨氏规劝丈夫，并设计杀死一条狗，把它扮作人尸，使酒醉的丈夫误以为死人，惊慌中打算私埋，他的狐朋狗友不仅不帮助，反而向官府出首，而孙荣却来帮他，兄弟重新和好。有汲古阁本。作品对封建家庭内部的矛盾和封建家长的专横跋扈有所揭露，但强调“夫妇有别，长幼有序”、“亲者到底只是亲”等则是陈旧、正统的封建纲常伦理观念。《杀狗记》曲文保持俚俗、朴素的本色，描写两个游手好闲之徒柳龙卿、胡

子传的种种无赖行为颇为生动，但剧中大段说教，枯索无味；情节发展，漏洞亦多。在“荆刘拜杀”四大南戏作品中，后人对《杀狗记》批评较多。

【琵琶记】 见“高明”。

【金印记】 南戏剧本。明初苏复之作。基本情节取自《战国策》和《史记》。写战国时苏秦未得官时受尽家中人轻视，由于他刻苦读书，终于六国封相。他衣锦还乡，家中人又百般奉承。有明万历年刊本，《古本戏曲丛刊》据以影印。明吕天成《曲品》称其“写世态炎凉曲尽，真足令人感喟发愤，近俚处见其古态”。后明高一苇将此剧改订为传奇《金印合纵记》（又名《黑貂裘》），添入张仪连横事。《金印记》对士人不得志时的世态炎凉有一定程度的揭露，最后又以一般人所艳羡的衣锦还乡结束，颇能迎合观众，在昆曲及弋阳腔系统的地方戏中是个极为流行的剧目。

【香囊记】 传奇剧本。明邵灿作。写宋代张九成中状元后，因得罪秦桧，使金被羁漠北10年。所佩紫香囊，遗失战场中，败军拾得，误报九成已死。妻贞娘避乱流离，紫香囊复失，为赵运使之子所得，遣媒欲强娶。贞娘控告观察使，而观察使原来就是从金邦回归的九成，全家团圆。有明世德堂刊本、继志斋刊本。作者写这部传奇是有感于“士无全节”，“有缺纲常”，“因续取五伦新传，标记紫香囊”（第一出〔沁园春〕）。利用传奇进行封建说教。此剧开明代戏曲骈绮一派之端，在戏曲史上占有重要地位，影响以后剧坛甚大。明徐渭《南词叙录》批评说：“效颦《香囊》而作者，一味孜孜汲汲，无一句非前场语，无一处无故事，无复毛发宋、元

之旧。三吴俗子，以为文雅，翕然以教其奴婢，遂至盛行。南戏之厄，莫甚于今。”吕天成《曲品》指出：“《香囊》以诗语作曲，处处如烟花风柳。丽语藻句，刺眼夺魄，然愈藻丽愈远本色。”

【宝剑记】 传奇剧本。明李开先作。写林冲上本弹劾童贯、高俅，高俅以看宝剑为名，将林赚入白虎节堂，问成重罪，刺配沧州，林冲杀死前来谋害的奸细，奔上梁山。高俅之子高朋图谋霸占林妻，侍女锦儿代嫁，在洞房中自尽，林妻逃到白云庵出家。后梁山英雄起兵攻打汴京，皇帝招安林冲、宋江等人，并将高俅父子问成死罪。有明嘉靖刊本，《古本戏曲丛刊》据以影印。作品取材于小说《水浒传》而有所改动，剧本中林冲与高俅等人的矛盾，是由于林冲上本参奏童贯、高俅等奸臣佞党，而不单纯由于高衙内图谋林妻，因而林冲被逼上梁山的故事，比小说《水浒传》的描写有更深的社会意义。《林冲夜奔》一场是昆曲、京戏的保留剧目，是一出载歌载舞的好戏。明陈与郊据此剧改编为《灵宝刀》传奇。

【浣纱记】 传奇剧本。原名《吴越春秋》。明梁辰鱼作。写春秋时吴越征战，越被吴所败，越王勾践卧薪尝胆，并用范蠡之计，向吴王夫差进献浣纱女西施，西施入吴后，离间吴国君臣，越国终于灭吴。范蠡功成名就之时，弃官携西施泛舟而去。有明富春堂刊本、继志斋刊本、汲古阁刊本等。作品对吴王夫差的沉湎酒色、听信谗言、不纳忠谏和权相伯嚭的贪婪受贿进行了揭露和批判，表达了作者对明王朝的忧虑和不满，提出了当时政治生活中的重大问题。《浣纱记》是把魏良辅新昆山腔搬上戏曲舞台的第一部作品，对后来昆山腔传奇创作的影响很大。《回营》、《转马》、《打围》、《进施》、《寄子》、《采莲》、《泛湖》等出，一直是昆曲舞台中的著

名传统折子戏。

【红拂记】传奇剧本。明张凤翼作。根据唐人传奇小说《虬髯客传》和唐孟棻《本事诗》所记乐昌公主故事改编创作。写隋末李靖投奔西京留守杨素，杨府歌妓红拂爱慕李靖，夜奔就之，偕同出走，途中遇到虬髯客张仲坚，张倾家资助李靖。杨素府中乐昌公主，因得杨素帮助，与丈夫徐德言重新团圆。红拂避难宿于乐昌公主家，劝徐德言投奔李靖，而李靖这时已在太原任兵部尚书，辅佐唐太宗创业。后众人共聚团圆。有明容与堂刊本、继志斋刊本、富春堂刊本等。此剧头绪纷繁，明末冯梦龙将此剧改编为《女丈夫》。《红拂记》对后世影响较大，近代京剧和许多地方剧种都有改编本上演，或名《红拂传》、《风尘三侠》。

【玉簪记】传奇剧本。明高濂作。写由于战乱，少女陈娇莲与母失散，入金陵女贞观为道姑，法名妙常。书生潘必正应试落第，来女贞观拜访做观主的姑母，寓居观中。一日，妙常奏琴，潘以情挑之，两人相恋并私自结合。事为观主发觉，于是逼必正离观赴试，妙常追至江边，雇船赶上，恋恋难舍。后必正及第授官，与妙常结为夫妻。中以二人互赠玉簪等为表记。有《六十种曲》本等。故事源出《古今女史》。剧本突出了陈、潘爱情婚姻线索，把陈妙常对爱情热烈追求又害羞的复杂心理，和由此产生的矛盾行动，描写得细致生动。全剧充满了喜剧色彩，语言清雅优美，颇受王实甫《西厢记》的影响。后来各剧种的《琴挑》、《偷诗》、《秋江》等折子戏均出于此剧。

【红梅记】传奇剧本。明周朝俊作。取材于明瞿佑《剪灯新话》中

的《绿衣人传》。写南宋时书生裴禹同社友游西湖，贾似道侍妾李慧娘见裴而加以赞美，却遭贾似道杀害。裴禹和卢昭容相遇相爱，裴以梅相赠。贾似道见昭容貌美，欲霸占为妾，裴禹充为昭容之夫，到贾府拒婚，为贾所拘，昭容与母避往扬州。慧娘鬼魂与裴禹相会，救其脱险，并现形痛斥贾似道。后贾似道兵败襄阳，在漳州为郑虎臣杀死。裴禹应试临安，中探花，与昭容结为夫妇。有明广庆堂刊本、玉茗堂评本等。作品将爱情故事和反权奸斗争紧密联系起来，并结合南宋末年的情势，展现了封建王朝走向没落时期的广阔画面，揭露了封建统治者的凶残。李慧娘不是剧中的主角，但她勇敢、坚强，不畏强暴，作者采用中世纪人们认为是“客观存在”的鬼魂形象来展开情节，把李慧娘的反抗性格，升华到一个新的境界。剧情曲折离奇，虚实相生，场次安排也颇多巧思，但也有故事结构不紧的缺陷。《红梅记》在昆曲和许多地方戏都有改编本，是极为流行的一个传统剧目。

【焚香记】传奇剧本。明王玉峰作。写书生王魁与妓女相爱，在海神庙焚香盟誓。王魁考中状元，辞却丞相招赘，赴任徐州佾判，并托人送信与桂英。富豪金垒垂涎桂英，却被拒绝，他将王魁所寄家书篡改为休书。桂英见信后，愤而自缢，其阴魂赴冥府鸣冤，海神派遣鬼卒捉拿王魁对质，才知为金垒从中作祟，于是王魁和桂英重新团圆。有明李卓吾评本、玉茗堂评本等。作者把宋元以来王魁负桂英这一传统题材，别出心裁地改为王魁不是负心人，把批判的矛头指向谋夺桂英为妾的财主金垒和逼令改嫁的鸨母。敷桂英生前死后在海神庙的两次控诉（《陈情》、《明冤》），强烈地表达了被遗弃的古代妇女对不幸遭遇的控诉和反抗的真实感情，是作品的“精神命脉”之所在。《焚香记》保留不少民间传说的色

彩，曲词通俗朴实，后半部结构松散冗长。《焚香记》中的《陈情》、《明冤》和《折证》等出一直在昆曲舞台上演出，川剧《红鸾配》就是根据《焚香记》改编的。

【西园记】传奇剧本。明吴炳作。写赵玉英、王玉真两女同居赵家花园内。书生张继华在西园红楼与王玉真一见钟情，却错认作赵玉英。赵病故后阴魂冒充王玉真和张幽会。后来张和王玉真结婚，相见时反以为是赵的鬼魂，经多人解释，说明真相，张和王成婚。有明崇祯间刊本、崇祯间金陵两衡堂刊本。作品赞扬了张继华和王玉真对爱情的执着追求，对封建婚姻制度给赵玉英带来的痛苦寄以深切的同情。《西园记》艺术构思以人鬼颠倒和误认为关键，描写细腻，适宜于舞台演出，故流传很广。1949年以后，昆剧、越剧有整理、改编本演出。

【鸣凤记】明代传奇剧本。作者不详，或认为是王世贞或他的门人所作。描写嘉靖时夏言、曾铣力主收复河套，为权臣严嵩所杀害。杨继盛、董传策、郭希颜等人先后上书，劾奏严嵩，结果遭到严嵩报复，或被杀害，或被充军。最后，邹应龙等人经过艰苦斗争，斗倒严嵩，制裁了严党。有明汤海若评本、汲古阁原刊本等。作品对结党营私、把持朝政、误国害民的丑恶嘴脸和无耻行为，极尽揭露挞伐讽刺之能事；同时对于爱国的正派官员夏言、杨继盛、邹应龙等加以热情歌颂。这部戏在严嵩父子失败后不久就被搬上了戏曲舞台，可见人心所向，人民强烈的爱憎。以当代政治斗争为题材，打破了传奇以生旦悲欢离合为主的局面，对后来传奇作品中时事戏的创作有着明显的影响。这部戏在明代就很流行。昆剧《河套》、《夏驿》、《写本》、《斩杨》等出即本于此。

【牡丹亭】传奇剧本。又名《还魂记》，全名《牡丹亭还魂记》。明汤显祖作，完成于万历二十六年（1598）。取材于明代话本短篇小说《杜丽娘慕色还魂》。写南安郡太守杜宝的女儿杜丽娘，游园散闷，梦中与书生柳梦梅相爱，醒后便为相思所苦，伤情而死。3年后，柳梦梅去临安赴试，经过埋葬杜丽娘的地方，她的鬼魂又与柳梦梅相会，并得再生，二人结为夫妇。杜宝拒不承认女儿的婚事，经杜丽娘一再坚持，再加上柳梦梅被点中状元，由皇帝做主，杜宝才相认了女儿、女婿。《牡丹亭》是汤显祖的代表作。女主角杜丽娘是古典戏曲中一个光辉的典型。剧作通过这个形象，传达了在明代封建专制主义的重压下，广大青年男女要求个性解放，争取爱情自由和婚姻自主的呼声，暴露了封建礼教的虚伪和腐朽，以及它对人们幸福生活和美好理想的摧残。是春天的大自然，唤醒了杜丽娘青春的活力。“这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨。”唱出了她要求摆脱封建桎梏的心声。她的爱情，现实中不能实现，在梦幻中也要实现；活着不能实现，到死后也要实现。她那种“生者可以死，死可以生”的“情”，象厉风和狂涛一样，可以冲破封建专制主义的一切樊笼和堤防。汤显祖通过杜丽娘同杜宝、甄夫人、陈最良等封建正统势力的冲突，用杜丽娘形象所包涵的全部艺术魅力，表达了“情”与“理”之间不可调和的矛盾。汤显祖歌颂的“真情”是时代精神的体现，具有一定的社会内容，鼓舞着人们的斗争意志。它在历史上的进步性和战斗作用是不可低估的。《牡丹亭》具有浓郁的浪漫主义色彩，人物刻画细致而深刻，风格“婉丽妖冶，语动刺骨。”（王骥德《曲律》）《惊梦》、《寻梦》等出曲词优美，脍炙人口，为古今评论家所称赞。王骥德称赞说“其才情在浅深、浓淡、雅俗之间，为

独得三昧。”明吕天成《曲品》评《牡丹亭》说：“杜丽娘事甚奇。而著意发挥，怀春慕色之情，惊心动魄。且巧妙叠出，无境不新，真堪千古矣。”《牡丹亭》在中国戏曲文学史上占有重要地位。

【娇红记】 传奇剧本。全名《节义鸳鸯冢娇红记》。明末清初孟称舜作。据元宋梅洞小说《娇红传》改编。写王通判之女娇娘与表兄申纯相恋而私会，申遣媒请婚，为王通判拒绝。申应试及第，再访王家，这时王通判已将娇娘许配杨都督，杨多次逼婚，申、娇忧郁而死，合葬一处，化成一对鸳鸯，相对而鸣。此剧与元末明初刘东生杂剧《金童玉女娇红记》写同一故事，但结尾不同。有明崇祯间刊本。在当时众多的才子佳人戏中，《娇红记》闪耀着新的思想与艺术的光辉。在娇娘与申纯的恋爱过程中，作者借娇娘之口明确提出了“同心子”的口号，为了实现同心子的爱情愿望，男女主人公不惜以身殉情，以死来抗议封建社会对青年人美好愿望的扼杀。它和《牡丹亭》中杜丽娘为了爱情生可以死，死可以生，不达目的不休，精神上是一致的。艺术上作者通过动人的细节和个性化的语言，展现了人物的精神面貌。《娇红记》标志着《牡丹亭》以后爱情戏向现实主义道路发展的新转折，对后来戏曲小说思想艺术有着积极影响。

【目连救母】 传奇剧本。又名《劝善记》，全名《目连救母劝善戏文》。明郑之珍改编。分上、中、下三卷，共103出。写南耶王舍城员外傅相一家斋僧布道，广行善道，傅相死后升天，受封天曹至灵至圣劝善大师。其妻刘氏受兄弟挑唆，在傅相死后违誓开荤，杀害生灵，被鬼卒打入丰都地狱，备受折磨。其子傅罗卜夙具孝心，为救母脱离苦难，肩上一头挑母骨殖，一头挑经，离家西行

求道，历尽千辛万苦，终于脱去凡身，皈依沙门，改名大目犍连，修行得道。在释迦牟尼的指示、帮助下，目连身入地狱，遍寻十殿，百折不回，与母重逢，借助佛力，终于在7月15日盂兰会上超度母亲升天。有明富春堂刊本、高石山房刊本等。目连救母故事最早起源于西晋竺法护所译《佛说盂兰盆经》。到了唐代，这一故事进一步汉化、世俗化，现存敦煌变文有多种目连变文写本，故事情节颇具规模，成为结构弘伟的长篇叙事文学。宋孟元老《东京梦华录》记载：“勾肆乐人，自过七夕，便般目连救母杂剧，直至十五日止，观者增倍。”可见北宋时已有连演七八天的目连救母杂剧，它也是现存最早的剧目之一。元、明间有二种目连杂剧：《行孝道目连救母》和《目连入冥》，均佚。明代民间目连戏演出更加兴盛，万历年间安徽祁门人郑之珍改编为三卷，“目连戏愿三宵毕，施主阴功万世昌”（卷下《盂兰大会》）以后民间目连戏的演出，不少都宗依郑之珍本路子。清康熙年间，改编为宫廷大戏《劝善金科》10本238出，乾隆年间又有张照改编的《劝善金科》共240出，每日演24出，10天演完。近代安徽、浙江、江苏、江西、福建、四川、湖南等地民间多有目连戏演出，或三日三夜，或“两头红”（从太阳落山演至次晨日出），也有连演七夜或九夜，甚至更长时间的。目连戏的主要思想倾向在于宣扬封建孝道，鼓吹因果轮回、劝善惩恶，有浓郁的宗教迷信思想，但由于它的作者、演员和观众都是平民百姓，所以目连戏反映了人民群众的思想生活和趣味爱好，展现出封建社会中下层人民生活的广阔画面，对封建统治阶级的腐败、荒淫，官府黑暗、不公和社会的丑恶现象进行了揭露和批判。剧中缀串的许多小戏，如《王婆骂鸡》、《哑子背疯》、《赵甲打爹》、《尼姑下山》、《拐子相邀》等，妙趣横生，均可以单独演出，在民间流传极广。目连戏在中国民间戏曲舞台

上影响较大，流传较广，对一些地方戏的兴起和发展都起过重要的作用。

【荔枝记】明代传奇剧本。原名《荔枝记》。作者不详。写泉州人陈三路过潮州，在元宵灯市与五娘相遇爱恋。五娘拒绝了父母将她许聘林大。次年，陈三重返潮州，二人再相遇，五娘投荔枝、手帕，双方订情。陈三为见到五娘，乔装磨镜匠，打破宝镜，卖身黄家为奴，经婢女益春的帮助，两人相偕私奔。陈三被捕入狱，在兄长的救助下，与五娘得以团圆。有明嘉靖刊本。陈三、五娘的故事在民间流传很广。《荔枝记》对于自由爱情的热烈追求的赞扬，比起许多同类作品来，表现得更加强烈和大胆，对封建制度起着很大的冲击和破坏作用。剧中五娘是一个大胆、泼辣的封建叛逆的女性形象，具有典型意义；陈三为了爱情，不顾封建等级的尊卑，卖身为奴，实属难能可贵；婢女益春写得也很生动、丰满，是个婚姻自由的热情的赞助人。剧中也有流于低级趣味描写之处。艺术上剧情曲折，描写细腻，用潮州、泉州方言写成，具有浓郁的地方色彩。《荔枝记》在福建、广东的地方剧种中影响很大。

【清忠谱】见“李玉”。

【十五贯】传奇剧本。又名《双熊梦》。清朱素臣作。根据宋元话本《错斩崔宁》和《醒世恒言》中的《十五贯戏言成巧祸》小说改编。写熊友兰、熊友蕙兄弟分别，因偶然的事各遭遇冤案，都被判处死刑。苏州知府况钟宿庙梦见双熊乞哀，疑是冤狱，亲自查访，为之昭雪。熊氏兄弟皆以十五贯钞，无端罹罪，因以名。有清抄本、《古本戏曲丛刊》本。剧本通过熊氏兄弟无辜被害，有力

地揭露了封建统治阶级的草菅人命,并成功地塑造了昏庸无能、主观专断的过于执和正直廉明、认真查勘的况钟的形象。《男监》、《判斩》、《见都》、《访鼠》、《测字》等出演出较多。1949年以后,昆剧进行整理改编,并演出成功,它使昆剧得到新的生命。

【渔家乐】传奇剧本。清朱佐朝作。写东汉时,冲帝病危,太后垂帘听政,大将军梁冀专权,派人追杀清河王刘蒜,结果误杀了浚江邬姓渔翁,刘蒜则为邬女飞霞所救。邬飞霞为报父仇,代马融女入梁府,用神赐之针刺死梁冀,刘蒜称帝后封她为皇后。剧以相士万家春相清河王以“渔家乐”三字为识,后果应,故名。有钞本,《古本戏曲丛刊》本。剧本暴露了封建统治阶级内部错综复杂的矛盾,鞭挞了各种奸邪人物的腐朽和残暴;歌颂了下层人民的智勇和仗义。刻画邬飞霞机智勇敢比较成功。后世《端阳》、《藏舟》、《相梁》、《刺梁》诸出,常演不衰。

【长生殿】传奇剧本。清洪升作。初名《沉香亭》,继改《舞霓裳》,清康熙二十七年(1688)完成三稿,定今名。写唐明皇李隆基宠幸杨贵妃,赐钗盒定情,二人七夕又在长生殿盟誓,过着骄奢淫逸的生活。贵妃之兄杨国忠为相,政治日趋腐败,社会矛盾进一步激化,终于爆发了安禄山叛乱,攻打长安,明皇携贵妃仓皇逃走,行到马嵬坡,将士哗变,杀死杨国忠,逼迫贵妃自缢,明皇对此无可奈何。后郭子仪率军平定叛乱,明皇重返长安,无限思念贵妃,方士使术让二人在天上相会。关于唐明皇杨贵妃的故事,安史之乱以后便开始在民间流传,并为文人的创作所采用。在唐人的诗歌、小说中就产生了像《长恨歌》、《长恨歌传》那样有高度艺术成就的作品。宋、元、明三代,各类文艺作品都有写这

个故事的，而尤以元代白朴杂剧《梧桐雨》和明代吴世美传奇《惊鸿记》影响为最大。《长生殿》继承了他们的成就而有所发展，剧本以李、杨的爱情故事作为贯穿始终的主线，作者并有意识地将李、杨关系的始末与唐代安史之乱的发生、发展纠结起来，以历史剧的面貌，既写出了李、杨二人作为封建帝妃“逞侈心而穷人欲，祸败随之”的爱情悲剧，也真实地描绘了唐代天宝年间各种复杂尖锐的社会矛盾和政治斗争，表达了作者歌颂忠义，抨击权奸，同情人民疾苦，缅怀故国山河等多方面的思想感情，成为这类题材中成就最高、影响最大的戏曲作品，达到了清代戏曲创作的最高水平。《长生殿》的思想内容相当复杂，作者批判了李、杨关系所造成的罪恶，又始终对这一“情缘”曲为回护，赞颂备至，给作品的主题思想带来混乱，反映出作者的时代、阶级局限性。艺术上《长生殿》注意性格化描写，杨玉环的嫉妒，李隆基的恣纵，杨国忠的奸诈，安禄山的狡黠，郭子仪的忠直，雷海青的义烈等，无论是主要的、次要的，或正面的、反面的都具有鲜明的性格特征，并且，作者还注意通过具有性格特征的戏剧冲突、情节和环境塑造人物。场面壮丽，情节曲折；曲词清丽流畅，充满诗意。在宫调运用和曲词的审音协律方面十分考究，几乎做到“句精字研，罔不谐叶”的地步，有很强的音乐感染力，所以当时南北上演，盛极一时。“爱文者喜其词，知音者赏其律，以是传闻益远。蓄家乐者，攒笔竞写，转相教习。优伶能是，升价什佰。”（吴舒凫《长生殿序》）其中《定情》、《惊变》、《骂贼》、《弹词》、《闻铃》等出，至今仍是南北昆曲的保留节目。《长生殿》现存康熙原刊本，人民文学出版社1958年出版了徐朔方的校注本。

【桃花扇】传奇剧名。清孔尚任作。这是一部反映南明弘光王朝覆

亡的历史剧。写明末复社文人侯方域题诗宫扇赠秦淮名妓李香君，二人相恋。阉党马士英、阮大铖欲结交方域，愿代出资，促成侯、李的结合。香君怒斥马、阮，方域受到香君激励而加以拒绝。武昌总兵左良玉率军移食南京，惊动朝野，方域修书加以劝阻，阮大铖诬以私通，方域被迫投奔在扬州督师的史可法。李自成攻陷北京，马、阮迎立福王，迫害复社文人，并欲嫁香君为漕抚田仰之妾。香君不从，以头撞地，血染方域所赠宫扇。清军陷南京，香君与方域皆避难栖霞山，在白云庵相遇，撕破桃花扇，一同出家。作品通过侯、李的儿女之情，表现了南明王朝的兴亡之恨，使人们痛恨权奸的误国，叛将的投降，惋惜复社文人的沉迷，同情城市下层人民的反权奸斗争和爱国将领的宁死不屈，具有深刻的现实意义。但作者对明末农民起义采取敌视态度，对当时的民族矛盾加以回避，在一定程度上局限了作品的思想成就。剧中女主角李香君是秦淮歌妓，处于受压迫受侮辱的地位，但她性格刚烈、重气节，一直坚守反对权奸、反对邪恶势力的正义立场，表现出不为利诱、不畏强权的斗争精神。她对侯方域的爱情，更多地出于她的政治态度。在李香君的形象上，坚贞的爱情和反对权奸的政治态度紧密结合在一起，爱情的不幸遭遇和国家的覆亡命运紧密联系在一起，李香君成为中国戏曲舞台上最光辉的妇女形象之一。《桃花扇》所反映的明末社会生活极为广阔复杂，孔尚任以侯、李的离合爱情故事为中心线索，用一把扇子，把一部包括了南明兴亡史庞大内容的戏剧情节，有机地贯串到一起，组成《桃花扇》宏伟的结构，表现了剧作家概括生活的巨大的艺术能力和卓绝的匠心。剧本情节起伏多变，曲词流畅，词意明亮，基本上摆脱了艰涩的弊病，有着很高艺术成就。《桃花扇》一问世，即风行一时，在南北各地盛演不衰，前人把它与洪升《长生殿》并题为明清传

奇压卷之作，在中国戏曲发展史上占有重要地位。

【雷峰塔】清代传奇剧本。黄图珌作，有看山阁刊本；方成培和陈嘉言都有同名作品，为水竹居刊本和抄本。白蛇与雷峰塔的传说，早见于宋元话本《西湖三塔记》，明末《警世通言·白娘子永镇雷峰塔》话本，是白蛇故事在民间发展的集大成，为以后白蛇故事的进一步发展打下了良好的基础。剧本写白蛇、青蛇化为美女，在杭州西湖遇见青年商人许宣。白娘子爱许宣的诚实勤劳，与他结为夫妇。后因法海和尚的阻挠，他们的爱情遇到种种挫折。白娘子为挽救许宣，争取自己爱情的幸福，和法海展开了一连串的斗争，最后却失败，白娘子被镇压在雷峰塔下。首先把白蛇故事搬上戏曲舞台的，是明陈六龙的传奇《雷峰记》，惜原剧失传。乾隆中叶产生的抄本和方本，是雍正、乾隆之际，黄本之后，白娘子故事在民间戏曲舞台上急剧变化的结果，标志着《雷峰塔》传奇发展到一个新阶段，在思想上、艺术上都达到一个新高度。《雷峰塔》冲突复杂，而白娘子与以法海为首的一系列社会力量和神权力量的冲突，构成全剧的主要冲突；白娘子的所作所为都是违反和破坏整个封建秩序的，而法海则是强大封建统治力量的体现。作者充满同情地注视着白娘子的遭遇，并且以一种对命运誓不屈服的态度来描写白娘子的追求和斗争。它虽以悲剧为结局，但白娘子的斗争精神给人以鼓舞的力量，达到现实主义精神与积极浪漫主义精神的高度结合。作品也存在着消极的思想，如宿命论观点，妥协思想，在一定程度上削弱剧作的反封建精神。剧中白娘子具有顽强的斗志和自我牺牲精神，这一形象，即体现了古代反封建英雄的战斗气概，也体现了古代反封建英雄的历史性悲剧命运，是一个具有优美品质和叛逆精神的悲剧形象。许宣是一个新兴市民

的形象，他有所向往，也有所追求，然而小市民的人生哲学，强烈自我保存欲望，使他对白娘子既爱且惧，处于矛盾、动摇之中。许宣的塑造具有典型意义，加强了《雷峰塔》悲剧冲突的时代特色。《雷峰塔》问世不久，许多地方剧种相继搬演了这个剧目。经过广大民间艺人的加工和创造，地方戏《白蛇传》在思想上更趋健康、深刻，在艺术上也更趋完整、丰富。《雷峰塔》是中国戏曲发展历史上一个重要的剧目。

【海瑞罢官】京剧作品。当代史学家吴晗（1909—1969）根据《明史·海瑞传》和《徐阶传》、李贽《海瑞传》、谈迁《枣林杂俎》等记载编写，剧作本依据史实又有所虚构的原则，展示了明代尖锐的阶级对立情状，歌颂了主人公海瑞严明执法，不畏强暴的刚正不阿的精神。内容写明代松江府告老还乡的太师徐阶的儿子徐瑛横行乡邻，强抢民女赵小兰，华亭县令王明友受贿，杖毙小兰祖父。应天巡抚海瑞微服上任，路遇小兰母洪阿兰和众乡民，查明案情以及徐阶依仗权势，侵夺民田的罪行。海瑞到任后，重审洪阿兰一案，依法判处徐瑛、王明友死罪，饬令徐阶退出所占田地。徐阶买通朝官、太监，急任新巡抚戴凤翔赶赴应天，妄图在处决徐瑛之前罢免海瑞，推翻定案。海瑞识破奸计，当戴凤翔之面断然下令处决二犯，然后交出巡抚官印，慨然罢官归里。1960年，《海瑞罢官》由北京京剧团演出。马连良饰海瑞，裘盛戎饰徐阶。1961年，《海瑞罢官》剧本发表，同年出版单行本。“文化大革命”初期，姚文元在《文汇报》上发表《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》一文，对剧作任意歪曲、诬蔑，罗织罪名。《海瑞罢官》继而被诬为“反党反社会主义的大毒草”。吴晗被残酷迫害致死，并株连所有以海瑞为题材的戏，使许多编剧、演员、戏剧评论工作

者遭到迫害。1978 年底，吴晗的冤案得到彻底平反，京剧《海瑞罢官》参加庆祝中华人民共和国成立 30 周年献礼演出，获得创作荣誉奖。

【李慧娘】昆曲作品。孟超根据明代周朝俊《红梅记》传奇改编。1961 年，《李慧娘》由北方昆曲剧院演出。李淑君饰李慧娘，丛兆桓饰裴禹，周万江饰贾似道。剧本于同年发表，1962 年出版单行本。原作剧情有两条线，一条是裴禹与卢昭容的婚姻故事，一条是裴禹与李慧娘的爱情故事。改编本删除卢昭容一线，发展了裴李爱情线，并使之结合政治斗争。加强太学生反对南宋腐败政权和奸相贾似道误国害民的情节，并以此作为裴、李爱情的基础。同时，又吸收《红梅阁》、《阴阳扇》等地方传统剧目的一些优点，使游湖、杀姬、幽会、放裴、鬼辩诸折唱做并重，抒发了李慧娘爱憎分明的强烈感情。裴禹、贾似道等人物形象也都刻画得比较突出。《李慧娘》的演出，曾引起社会轰动，为振兴昆曲事业起到了重要作用。1963 年，这个戏被极左路线打成“利用厉鬼来反对无产阶级专政”的大毒草而禁演，“文化大革命”中连续受到批判，孟超忧患成疾于“文革”后期去逝。《李慧娘》还于 60 年代初和 70 年代末期被移植为其他剧种公演。其中京剧《李慧娘》（胡芝凤主演）反响强烈，至 80 年代初，在国内连演 600 余场，并应邀到香港地区和意大利维也纳等城市演出，受到中外观众的热烈欢迎。

【元刊杂剧三十种】元杂剧作品集。共收杂剧作品 30 种。原书无名，清代黄丕烈题名为《元刻古今杂剧》，王国维改题今名，世所通用。30 种杂剧中，14 种是孤本，16 种有明刻本或明抄本。其中关汉卿作品 4 种，有 3 种不见于其他存本，尤称珍贵。大都只载

曲词，科白极不完整，有的只有科介提示。是现存最早的元杂剧作品集，能使人们看到元杂剧的本来面貌。有《古本戏曲丛刊》四集影印本，中华书局 1980 年徐沁君校点本。

【元曲选】元杂剧作品选集。一名《元人百种曲》。明代臧懋循编。最早是明万历四十三、四十四年雕虫馆刻本。共选杂剧 100 种，其中有元明之际作品六七种，约占现存元代杂剧作品的 $\frac{2}{3}$ ，名家名作和文学价值较高的作品，大抵都已收入。剧本大都经过臧氏加工整理，科白完整，并附音注。一般研究元杂剧者多以此书为依据，流传较广。1957 年中华书局出版隋树森编《元曲选外编》，又收元代杂剧及一部分明初杂剧共 62 种。

【六十种曲】传奇剧本集。又叫《汲古阁六十种曲》。明代著名藏书家、学者毛晋编。先后共分六次编刻，每次一套，共计 10 种。除收《西厢记》一种为杂剧外，其余均为传奇，其中汤显祖《还魂记》兼收原作与硕园改订本。《琵琶记》、《荆钗记》、《白兔记》、《幽闺记》、《鸣凤记》、《玉茗堂四梦》及沈璟的主要作品，几乎囊括了明传奇之全部精华。是中国古代收辑最富的一部戏曲选集。

【缀白裘】戏曲剧本单出选集。清玩花主人选，钱德苍续选。共 12 集。书名是取“百狐之腋，聚而成裘”的意思。收乾隆时流行剧目如《琵琶记》、《牡丹亭》等的单出 489 出，内昆腔 430 出，高腔、乱弹腔、梆子腔等 59 出。大都是舞台演出本，较原作的情节科白，多有增加。清初花部诸腔盛行，但剧本很少刻印流传，《缀白裘》的收录，使今人得见部分曲文，其史料价值弥足珍贵。

【古本戏曲丛刊】戏曲作品总集。本书编辑委员会编。初集于1954年出版，收《西厢记》及元、明两代戏文、传奇100种。所选剧本，颇多罕见的珍本。二集于1955年出版，收明代传奇100种，除收稀见的文林阁刻本《张子房赤松记》、《高文举珍珠记》、《观音鱼篮记》等10种外，大都为晚明时期作品。三集于1957年出书，收明、清易代之际剧作100种，以吴炳、李玉、朱佐朝等10几个作家的剧作为主，除李玉、吴炳的剧作是刻本外，基本上为梨园传抄本。四集于1958年出书，专收元、明二代杂剧，除传本较多的《元曲选》未列入外，计收《元刊杂剧三十种》、《古杂剧》等杂剧总集8种。五至八集均未出。九集于1964年出版，收清内廷所编《升平宝筏》、《劝善金科》、《鼎峙春秋》、《昭代箫韶》等宫廷大戏。所收刊本或抄本均用影印。是中国历史上最大的古典戏曲剧本总集。

学 者

【何良俊】(1506—1573) 明代戏曲理论家。字元朗，号柘湖。江苏华亭（今上海市松江）人。嘉靖时为贡生，荐授南京翰林院孔目。后因仕宦失意，辞去官职，归隐著述。家蓄乐工，对北曲音乐颇有研究。何良俊推崇本色派，主张戏曲语言应是“靓妆素服，天然妙丽”，或者要有“蔬笋蚬蛤风味”，但在对具体作家作品的评价中，他赞赏“才藻富丽”的骈俪语言，而不喜欢本色语言，他的基本态度是重骈俪的。在文词与音律的关系上，他主张恪守戏曲音律，不能为追求字句的工整而违腔忤律，这对当时的舞台演

出具有现实针对性。他对《西厢记》、《琵琶记》、《拜月亭》的批评，曾引起广泛的评议。他的戏曲主张对万历年间出现的以沈璟为首的吴江派有直接影响。著有《柘湖集》、《何氏语林》、《四友斋丛说》等书。他的戏曲理论载《四友斋丛说》第37卷，收入中国戏剧出版社1959年版《中国古典戏曲论著集成》。

【魏良辅】明代戏曲音乐家。字尚泉，豫章（今江西南昌）人，寄居江苏太仓。生卒年不详。嘉靖年间在张野塘、过云适等一批艺术家的协助下，在原昆山腔的基础上，吸取了海盐腔、余姚腔、弋阳腔的长处，融合北曲演唱艺术，形成一种舒徐宛转的新腔，称“水磨腔”，也就是昆腔。经魏良辅等人改革后的昆山腔，在艺术上有了迅速的发展和提高。明沈宠绥《度曲须知》评价说：“尽洗乖声，别开堂奥，调用水磨，拍捥冷板，声则平上去入之婉协，字则头腹尾音之毕匀，功深镞琢，气无烟火，启口轻圆，收音纯细。”对戏曲音乐的发展影响较大，后人曾把他奉为“昆腔之祖”。著有《曲律》（一名《南词引正》），为论述昆腔唱法的重要著作。

【李贽】（1527—1620）明代哲学家、文学家和戏曲评论家。初名载贽，号卓吾，又号宏甫、笃吾，别号温陵居士、百泉居士等。泉州晋江（今福建泉州）人。嘉靖三十一年举人，官至云南姚安知府，54岁辞官后著书讲学。他继承和发展了泰州学派的进步思想，公开以“异端”自居，激烈地抨击孔孟之道，大胆地把“圣人”与“众人”等同起来，反映了社会中下层群众的要求，震惊了统治集团，终以“敢倡乱道，惑世诬民”的罪名被捕入狱而死。李贽文学思想的中心就是强调绝假纯真，抒写真情实感，其理论基础则是他的童心说。所谓童心，就是真心：“夫童心者，绝假纯

真，最初一念之本心也。”具有童心，才是真人，才能写出真文。在“童心说”的基础上，李贽提出“化工”、“画工”两种批评标准，前者有《西厢记》、《拜月亭记》，后者为《琵琶记》。他把戏曲小说的地位抬得很高。在《红拂记》等题词中他对作剧还提出了关目好、曲好、白好、事好的要求，这是中国戏曲理论家较早对戏曲创作提出的全面要求。李贽评点的剧本，根据各家著录共有15种，但对它们的真伪问题一直存有争议。一般认为《北西厢记》、《琵琶记》、《幽闺记》、《玉合记》和《红拂记》等5种是李贽的评本。李贽的戏曲批评是明代万历年间戏曲理论批评的重要成果之一，对后世影响甚大。著有《焚书》、《续焚书》、《藏书》、《李温陵集》等。其戏曲理论见于《焚书》中《杂述》里的《杂说》、《童心说》、《读律肤说》，以及为诸剧所写的题词。

【潘之恒】（1556—1622）明代戏曲评论家、诗人。字景升，号鸾啸生、亘生、冰华生等。安徽歙县人。幼好戏曲，曾得汪道昆、王世贞等的指教。中年寓居南京、苏州、扬州等地。晚年在黄山专心整理著述。他交游极广，与戏曲家张凤翼、汤显祖、屠隆、臧懋循以及袁宏道兄弟等都有很深的友谊。潘之恒以一个诗人的眼光看戏、评戏，尤其是评论戏曲的表演艺术，为戏曲评论开辟了一块新的园地。他为全国各地的许多女演员写的小传，为戏曲史研究提供了生动具体的资料。潘之恒的戏曲评论，在中国戏曲批评史上占有重要地位。著有综合性著作《亘史》、《鸾啸小品》，诗集《涉江集》、《漪游草》，地史辑录《黄海》。其戏曲评论和演员小传都收入在《亘史》和《鸾啸小品》中。

【臧懋循】（1550—1620）明代戏曲家、文学家。字晋叔，号顾

渚。长兴（今属浙江）人。万历八年进士，历任荆州府学教授、夷陵知县、南京国子监博士。万历十三年被弹劾罢官。与汤显祖、王世贞等相友善。臧懋循论曲重北轻南，尊元薄明，认为明代南曲的成就远不如元代。戏曲和诗词同出一源，而写戏更难。一是“情词稳称之难”，二是“关目紧凑之难”，三是“音律谐叶之难”。从内容到形式的各方面，他比较强调戏曲必须有利舞台演出的艺术特点。他认为戏曲作家有“名家”和“行家”之分。名家偏重语言文采，便于书面阅读；行家则“摹拟曲尽”，注意舞台艺术，便于剧场观察。他把行家称为曲之“上乘”，是“当行”之作。臧懋循从山东王氏、湖北刘氏、福建杨氏及家藏元杂剧中遴选出100个剧本，编为《元曲选》前后两集，作为戏剧创作学习的榜样。他不但选，而且“删抹繁芜，其不合作者，即以己意改之”，对原作有所删改。由于该书是现存蒐罗最富的元杂剧选本，所以对元杂剧的流传起了一定作用。他还修改《玉茗堂四梦》，著有诗文集《负苞堂集》，并辑有《古诗所》、《唐诗所》等选集。

【王骥德】（？—约1623）明代戏曲理论家、作家。字伯良，号方诸生、玉阳生，又号方诸仙史、秦楼外史。会稽（今浙江绍兴）人。师事徐渭，并与沈璟、吕天成等交游颇密。一生以大部分精力从事戏曲创作和戏曲声律理论的研究。王骥德重本色，认为戏曲要“模写物情，体贴人理”，对明中叶以来传奇作品中的案头文作给予尖锐的批评。在万历年间临川派和吴江派激烈的学术论争中，王骥德不守门户之见，理论上自成一家，对沈璟和汤显祖各有批评：“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，多令歌者齟舌。”持论公允，为双方

所折服。《曲律》是王骥德戏曲理论的代表作，是明代重要戏曲论著之一。探讨了南、北曲源流，南曲声律，传奇作法，以及戏曲创作和戏曲理论的许多重要问题，并对元、明两代戏曲作家和作品进行广泛的品评。王骥德的戏曲理论较前人更有系统性，对当时和后世的戏曲创作和戏曲理论都产生了重要的影响。所撰剧作有传奇《题红记》、杂剧《男王后》、《两旦双鬟》、《弃官救友》、《金屋招魂》、《倩女离魂》。今存《题红记》和《男王后》，创作成就不高。戏曲理论著作还有《南调正韵》，诗文集《方诸馆集》，散曲集《方诸馆乐府》以及《红闺丽事》、《青楼艳语》等。并曾校注《西厢记》、《琵琶记》。

【徐复祚】（1560—？） 明代戏曲作家、理论家。原名笃儒，字阳初，后改讷川，号蓂竹，别署阳初子、三家村老、慳吝道人，江苏常熟人。卒于崇祯三年（1630）以后。博学能文，尤长于词曲。著有戏曲多种，今存传奇《红梨记》、《投梭记》、《宵光记》（一名《宵光剑》）和杂剧《一文钱》。《红梨记》描写北宋末年书生赵汝州与妓女谢素秋的故事。《一文钱》杂剧6折，为讽刺喜剧，塑造出贪婪自私的吝啬鬼卢至的形象，具有典型意义。徐复祚强调创作戏曲应发扬元杂剧的本色当行，反对雕章琢句，专在词藻的华丽上用功夫。“传奇之体，要在使田畯红女闻之而赧然喜，悚然惧”。所谓本色当行，并不是粗鄙的“俚巷俚语”，而是便于舞台演出，能为观众所理解接受。对于明代末年日益严重的骈俪藻饰的创作演出，他进行了尖锐的批评。徐复祚推崇沈璟，有过分强调音律格律的偏向。他的戏曲主张，见于所著笔记《三家村老委谈》，后人从中辑出，题名《曲论》，收入中国戏剧出版社1959年版《中国古典戏曲论著集成》。另有曲选《南北词广韵选》。

【吕天成】(1580—1618) 明代戏曲理论家、作家。字勤之，号棘津，别号郁蓝生，浙江余姚人。诸生，工古文词。出身官宦世家，曾祖吕本是嘉靖时的宰辅。师事沈璟，与王骥德相友善。他的戏曲理论见于《曲品》，这是一部以品评明代传奇作家作品为主的曲论专著，他提出“倘能守词隐先生之矩矱，而运以清远道人之才情，岂非合之双美者乎”的“双美”标准，“双美”成为人们创作所追求的完美境界。吕天成 20 岁开始戏曲创作，著有《烟鬟阁传奇》15 种、杂剧 8 种，今存杂剧《齐东绝倒》。他的戏曲作品初始讲究藻丽，后趋本色，音律精严。他校正过南戏和传奇《拜月亭记》、《还魂记》等 28 种。著有小说《绣榻野史》、《闲情别传》以及《青红绝句》1 卷。

【凌濛初】(1580—1644) 明代戏曲理论家、戏曲作家和小说家。又名凌波，字玄房，号初成，别号即空观主人。浙江乌程（今吴兴）人。副贡生。崇祯十七年，授上海县丞，官至徐州通判。崇祯十七年，被农民起义军所困，呕血而死。凌濛初推崇元曲的本色，说：“曲始于胡元，大略贵当行不贵藻丽，其当行者曰‘本色’。”对明代追求文词一派深加谴责。评述汤、沈之争，他指出沈璟“审于律而短于才”，“直以浅言俚语，棚拽牵凑，自谓得其宗”。称赞汤显祖的“才情”，同时也指出了汤的主要缺点在音律方面，“填词不谐，用韵庞杂”。持论较为公允。戏曲论著有《谭曲杂劄》，评选南曲编为《南音三籁》。创作杂剧 9 种，传奇 2 种。今存杂剧《北红拂》、《虬髯翁》、《宋公明闹元宵》3 种，传奇《衫襟记》仅有残出。《北红拂》、《虬髯翁》根据唐传奇小说《虬髯客传》改编，描写红拂、虬髯公、李靖三人遇合的故事，分别以红

拂、虬髯公为剧中主角，独唱到底。《宋公明闹元宵》将周邦彦眷恋名妓李师师，与宋江、燕青、李逵等元宵节进东京看灯等情节编织在一起，作品对李师师等性格的描写相当生动。他的剧作受到汤显祖的赞许。凌濛初并编著有短篇小说《拍案惊奇》两集，存有一些散曲。参见“中国文学”中的“凌濛初”。

【祁彪佳】（1602—1645） 明代戏曲理论家、作家。字虎子，又字幼文、宏吉，号世培。山阴（今浙江绍兴）人。天启二年进士，崇祯四年任右佥都御史，巡按苏松，因和豪门作对受排斥，告归田里。崇祯末年复起用为官，又为马士英所不容，再次回乡。清兵破山阴，投水自杀。祁彪佳的戏曲批评，着重作品的思想内容，要敢于反映尖锐的社会问题，要在“外御强敌，内除奸佞”方面起到积极作用；在艺术方面着眼于作品意境的真实性，认为“词以淡为真，境以幻为实”；批评方法要实事求是，做到“瑕瑜不相掩”、“雅俗不相贷”。祁彪佳一分为二的批评态度，在当时起到拨乱反正的作用。戏曲理论著作有《远山堂曲品》和《远山堂剧品》，以妙、雅、逸、艳、能、具分成6个品级。二书以搜录广博著称。《曲品》收传奇剧目467种；《剧品》收杂剧剧目242种，是明代著录明人杂剧的唯一的专书。作有传奇《全节记》、《玉节记》两种（一说《玉节记》即《全节记》），皆不存。另有《祁忠敏公日记》、《祁忠惠公日记》、《救荒全书》等。

【金圣叹】（1608—1661） 明末清初文学批评家。名人瑞，又名喟，字圣叹。一说本姓张，名采，字若采。吴县（今属江苏）人。少有才名，为人狂放疏宕，毕生衡文评书。顺治十八年，因哭庙案被斩。曾以《离骚》、《庄子》、《史记》、杜甫诗、《水浒》、《西

厢记》合称“六才子书”，尤以批点戏曲《西厢记》、小说《水浒传》著称于世。金圣叹思想比较复杂，但其基本思想倾向具有反封建精神。封建正统文人视《西厢记》为“淫书”，金圣叹指出：“《西厢记》，断断不是淫书，断断是妙文。”“《西厢记》所写事，便全是‘国风’所写事。”肯定、称赞崔张之间的“至情”。他相当注意剧中人物形象的分析，从作品全局着眼，揭示主要人物形象与次要角色的区别，使他的评点达到了一定的现实主义高度。他的批评“皆发前人所未发”，见解独特，在戏曲批评史上占有一定的地位。著有诗集《沉吟楼诗选》等。参见“中国文学”中的“金圣叹”。

【徐大椿】（1699—约 1778） 清代戏曲音乐家。字灵胎，号洄溪老人。江苏吴江人。词曲家徐鉉之子。为当时名医，兼通天文、輿地、音律、兵法之学。徐大椿在戏曲音乐方面有深入的研究，所著《乐府传声》一书，内容包括字音、发声及口形、乐曲情感的处理、演唱的一般基本知识等方面，总结了明代曲家魏良辅、沈宠绥等人的经验，又有所发展和创造，为戏曲研究者和演唱者所推崇。

【李调元】（1734—1802） 清代戏曲理论家、文学家。字羹堂、赞庵，号雨村，别号童山蠹翁。四川罗江（今德阳）人。乾隆二十八年进士，由吏部文选司主事，迁考功司员外郎，办事刚正，有“铁员外”之誉。历任广东学政、直隶通永道。因弹劾永平知府，反遭诬陷，充军伊犁，后以母老得释归。晚年潜心著述。戏曲论著有《雨村曲话》、《雨村剧话》。前者多摘引前人戏剧评论，论述元明清杂剧、传奇作家、作品，主张戏剧创作应宗法元人质朴自

然的风格，反对曲词宾白骈俪堆砌的时习。后者侧重谈戏曲艺术的变革演进，考证一些剧作的本事，对当时新兴的民间戏曲十分重视，介绍了它们的起源和特征，是研究戏剧史的重要资料。著有《童山诗集》40卷，辑有《函海》、民歌集《粤风》等。

【叶堂】清代音乐家。字广明，又字广平，号怀庭。生卒年不详。江苏吴县人。研究南北曲唱法多年，清唱昆曲造诣极深，创叶派唱口，时为习曲者的准绳。叶堂尤工音律，乾隆五十七年编订《纳书楹曲谱》问世。正编、续编、补遗、外集共14卷，收乾隆时舞台上流行的昆剧以及一小部分地方戏折子戏剧本，共300余出；又《玉茗堂四梦》曲谱8卷，共22卷。甚为时人所重。又谱《西厢记曲谱》2卷。

【焦循】（1763—1820）清代戏曲理论家、哲学家、数学家。字理堂，又字里堂，江苏甘泉（今属扬州）人。与阮元齐名，曾从阮在山东、浙江各处作幕宾。嘉庆六年中举人。有人劝他去应礼部试，以母老多病坚辞不往。母丧之后，闭户著书，名其居曰“半九书塾”，筑书楼曰“雕菰”，凡10余年，足迹不入城市。对经、史、历、算、声韵、训诂之学都有研究。焦循不同流俗，重视民间地方戏曲，认为“花部原本于元剧，其事多忠孝节义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡”。所著《剧说》6卷，完成于嘉庆十年。主要探讨剧目题材、脚色起源、表演艺术等问题，书中引辑前人言论，有一些引自罕见珍本，具有较大的史料价值。《花部农谭》一卷，完成于嘉庆二十四年，是焦循在柳荫豆棚之下和乡邻谈论“花部”剧目的札记，就清代中叶扬州流行的《两狼山》、《清风亭》、《赛琵琶》等戏曲剧目作

了考证和分析，是中国戏曲理论批评史上研究地方戏曲的第一部专门论著。二书均收入《中国古典戏曲论著集成》。所著《曲考》今不传，但可于《扬州画舫录》所载“曲海目”一条见其大概。经学算术著作有《雕菰楼易学》、《孟子正义》、《六经补疏》、《里堂学算记》与诗文集《雕菰集》等。

【梁廷枏】（1796—1861）清代戏曲家、文学家。字章冉，号藤花主人，又号簪红醉客。广东顺德人。道光副贡，任广东澄海训导，广州越华书院监院教官。林则徐任两广总督，特聘他共商战守计划。1851年升内阁中书，加侍卫读衔。学问广博，生平著作甚多。戏曲理论有《藤花亭曲话》5卷，成书于道光五年，论述杂剧、传奇。他对剧本创作的基本观点，能不因袭一般谈曲论曲惯习，多从剧情结构以评论得失短长，指出戏曲与一般文学作品不同，这是他别具眼光的地方。作有《江梅梦》、《圆香梦》、《昙花梦》、《断缘梦》四种杂剧，合称“小四梦”。传奇有《了缘记》一种，未见流传。“小四梦”中以写安史之乱前后李隆基与梅妃事的《江梅梦》较佳，但均未能在舞台上搬演。史学金石著作有《南汉书》、《夷氛纪闻》、《金石称例》等。

【杨恩寿】（1835—1891）清代戏曲作家、理论家。字鹤侑，号蓬海，又号朋海，别署蓬道人。湖南长沙人。同治九年举人，光绪初年授盐运使衔，升候补知府，历年生活，实际多是在云南、贵州各地作幕客。作有传奇《鸳鸯带》、《婉孌封》、《桂枝香》、《理灵坡》、《桃花源》、《麻滩驿》、《再来人》7种，除《鸳鸯带》未刊外，其他6种习称《坦园六种曲》。他的戏曲作品多立意于封建教化。《麻滩驿》、《理灵坡》、《婉孌封》3剧都是反对农民起义的。

《桂枝香》写田春航故事。《再来人》以科举为题材。《桃花源》按陶渊明《桃花源记》敷衍而成。戏曲论著有《词余丛话》和《续词余丛话》，都分为《原律》、《原文》、《原事》3卷。《原律》谈宫调、曲谱、声韵。《原文》谈说白、唱辞。《原事》谈戏曲题材出处、故事演变。杨恩寿论剧强调“垂世立教”，艺术上偏重于以诗词律曲，而对戏曲舞台艺术特点注意不够。他将高则诚原著《琵琶记》与李笠翁改本作比较，对李的修改评价较高。《词余丛话》和《续词余丛话》均收入《中国古典戏曲论著集成》。诗文编为《坦园全集》，撰有《坦园日记》。

【王季烈】(1873—1952) 昆曲理论家。字君九，别号螭庐。江苏苏州人。清光绪甲辰进士。他长期从事昆曲理论研究，精通曲律，著辑有《螭庐曲谈》、《集成曲谱》、《与众曲谱》、《度曲要旨》，还校订了《孤本元明杂剧》。晚年曾为《龙舟会》、《桃花扇》等传奇订谱，由上海锦章书局石印发行。《螭庐曲谈》是讨论曲律的理论著作，共四卷：论度曲、论作曲、论谱曲、余论。作者探索曲律而不拘守前人论点，颇多创见。他首次提出了“主腔”概念，使谱曲和联套等过去认为高深莫测的技巧，有了准绳。昆曲家们认为“论谱曲”一卷，有开启昆曲声律奥秘的功效，把昆曲理论研究向前推进了一步。他的另一重要贡献是《集成曲谱》的编辑。后又辑成《与众曲谱》于1940年出版。《集成曲谱》在谨守曲律的原则下，适当融合了流行的唱腔和口法，成为《遏云阁曲谱》以后通行的演唱本曲谱之一。

【王国维】(1877—1927) 近代文史学者、戏曲史家。字伯隅，号静安，又号观堂。浙江海宁人。幼入私塾，15岁入州学，曾两次

应乡试，皆落第。1898年到上海，在康有为、梁启超主编的《时务报》当书记校对，从此开始接受西方文化。1901年游学日本，翌年因病回国。1903年起，任通州、苏州等地师范学堂教习，著有《静安文集》。1907年起，任学部图书局编辑，从事中国戏曲史和词曲的研究。著有《曲录》、《宋元戏曲考》（即《宋元戏曲史》）、《人间词话》等。1913年起，致力于中国古代历史文字的研究，尤其是甲骨文、金文和汉晋简牍的考释，著作丰富。1925年任清华研究院教授。1927年在北京颐和园投水自尽。王国维对中国戏曲研究的主要贡献是：（1）首次较系统地对中国戏曲艺术的形成发展作独立研究，第一个创立了中国戏曲史学科。王国维首先看到了元杂剧的艺术价值，感慨昔人“未有能观其会通，窥其奥窔者。”认为元杂剧“优足以当一代之文学”。于是用了近5年的时间，先后写出了《曲录》、《唐宋大曲考》、《戏曲考源》、《优语录》、《古剧脚色考》等专著，最后写出了《宋元戏曲史》一书，填补了中国文化史上的空白，开辟了一门新学科。（2）揭示了戏曲艺术的起源和形成过程。他把戏曲的萌芽一直伸延到古远，认为“巫以乐神，优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谐为主”。“后世戏剧，当自巫、优二者出”。汉唐以来的歌舞戏、唐宋滑稽戏，都不是“纯正之戏剧”。只有宋元南戏和元杂剧才具备了“必合言语、动作、歌唱，以演一故事”的“真戏剧”的条件，得出了中国戏曲艺术形成于宋元的结论。（3）关于元杂剧3个历史时期的划分，符合杂剧历史的实际，也与社会历史发展的特点基本吻合。（4）在文学史中确立了戏剧文学的地位。王国维推崇戏剧文学之美，认为“古今之大文学，无不以自然取胜”，而元杂剧则是“中国最自然之文学”。元杂剧的“最佳之处”，在于它有“意境”，“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出”。高度评价了元杂

剧的艺术成就。(5) 最先从西方引入悲喜剧理论来研究中国古典戏曲,这在中国戏曲理论批评史上也是一大创举。他认为“其最有悲剧之性质者”是关汉卿的《窦娥冤》和纪君祥的《赵氏孤儿》,“即列于世界大悲剧中,亦无愧色”。王国维生平著作共 62 种,收入《海宁王静安先生遗书》的有 42 种。一些考证文章曾汇编为《观堂集林》。戏曲论著汇编有中国戏剧出版社 1984 年版《王国维戏曲论文集》。

【吴梅】(1884—1939) 近代戏曲理论家、戏曲作家。字瞿安,又字灵鹫,号霜厓。江苏长洲(今苏州)人。吴梅终生执教。历任北京大学、南京东南大学、广州中山大学、上海光华大学、南京中央大学、金陵大学教授。著有《顾曲麈谈》、《曲学通论》、《中国戏曲概论》、《元剧研究》、《南北词谱》等。生平致力于声韵和格律的研究,其代表作是《南北词谱》、《顾曲麈谈》、《曲学通论》。《南北词谱》运用归纳法为每一曲牌选定一个标准模式,并说明该曲牌的作法、声韵、格律等应注意事项,对曲学研究者的校订曲本、审定曲律具有重要参考价值。早期作品《风洞山》传奇,定稿于 1904 年,描写明末抗清将领瞿式耜事迹,长歌当哭,抒发了强烈的民族感情。《苌虹血》传奇作于 1899 年,写戊戌政变六君子被害事;《轩亭秋》杂剧作于 1907 年,写秋瑾的革命事迹。是两部反映当时政治斗争,鼓吹变法和民主革命的时事剧。传奇、杂剧作品还有《湘真阁》、《无价宝》、《惆怅爨》、《绿窗怨记》、《白团扇》、《东海记》、《双泪碑》、《西台恸哭记》、《落茵记》等。并著有《霜厓曲录》、《霜厓词录》、《霜厓诗录》等。另校刻《奢摩他室曲丛》一、二两集,刘世珩编刻的《暖红室汇刻传奇》,大部分经过吴梅校勘。

文 献

【录鬼簿】戏曲书名。元代钟嗣成撰。2卷。初稿成于至顺元年，元统二年和至正五年后又经过两次修订。记载元代杂剧和散曲作家152人，作品名目共400多种，对杂剧作家的里籍、生平、著述情况，大都有简要的介绍，是现存元人记述元杂剧历史的重要文献资料。另有续编1卷，附抄于天一阁本《录鬼簿》后。元明间人作，一说为贾仲明所作。体例与《录鬼簿》相似，著录作家71人，杂剧名目78种，是有关元末明初戏曲史的重要材料，如对罗贯中、贾仲明等人事迹的记载仅见此书，尤足珍贵。流传的本子很多，主要有手抄《说集》本1卷，明天一阁蓝格抄本2卷，明孟称舜《古今名剧合选》附刻本1卷等。1957年古典文学出版社印行《录鬼簿（外四种）》；《中国古典戏曲论著集成》收录各本汇校本。

【中原音韵】古典戏曲音乐论著。元代周德清著。2卷。有泰定元年自序。内容分韵谱和正语作词起例两部分。根据元代北曲用韵，分19部。首倡“平分阴阳，入派三声”之说，这在中国音韵学史上是一次重大的变革。它是北曲最早的韵书，为明、清两代曲谱发展的基础，也是现代汉语普通话的重要历史文献。有常熟瞿氏铁琴铜剑楼元刻本、明程明善辑《啸余谱》所收本等。收入中国戏剧出版社1959年版《中国古典戏曲论著集成》。

【唱论】古典戏曲音乐论著。元代燕南芝庵著。不分卷，共27条。

扼要论述唐宋以来著名曲调以及各地曲调流行情况；对曲调取材及风格进行分析，并涉及运腔、吐字、发挥各人特长等具体技术问题。它是中国现存最早的戏曲声乐论著，对后世戏曲声乐艺术的发展具有深远的影响。有元代杨朝英《阳春白雪》附录本，元代陶宗仪《南村辍耕录》所收本，《元曲选》附录本等。收入中国戏剧出版社 1959 年版《中国古典戏曲论著集成》。

【青楼集】笔记。元代夏庭芝撰。记述了元代从大都到南方的一些大城市里女演员的生活片断，有杂剧艺人珠帘秀、李芝秀、南戏艺人龙楼景、丹墀秀，诸宫调艺人赵真真、杨玉娥等百余个女艺人，前后 3—4 代的演员材料。介绍她们的艺术特长、造诣，以及一些戏曲、散曲作家、名人学士同她们的交往，并涉及男演员 30 多人。它对研究元杂剧的表演艺术以及脚色行当的发展状况，具有重要的史料价值。主要有《说郭》本、《古今说海》本、《说集》本等。收入中国戏剧出版社 1959 年版《中国古典戏曲论著集成》。

【南词叙录】古典戏曲论著。明代徐渭著。1 卷。论述宋元南戏的源流、发展，评价作家作品，记录了宋元南戏 60 种，明初戏文 47 种，并对脚色、名词、术语加以考释。作者提倡本色，认为戏曲“本取于感发人心，歌之使奴童、妇女皆晓，乃为得体”。对当时戏曲创作中惯用子语、典故、作对子的“时文气”，提出了尖锐的批评。针对当时人们对《琵琶记》的不同评价，徐渭热情地肯定了《琵琶记》中《食糠》、《尝药》、《筑坟》、《写真》诸出，是从“人心中流出”的真情，“句句是常言俗语，扭作曲子，点石成金，信是妙手。”他的看法，对后世产生了深刻的影响。《南词叙录》是

最早一部关于南戏概论性的著作。有壶隐居黑格钞本，《读曲丛刊》所收本等。收入中国戏剧出版社 1959 年版《中国古典戏曲论著集成》。

【太和正音谱】北曲曲谱。又名《北雅》。明代朱权著。2 卷。写成于洪武三十一年。共分乐府体式、古今英贤乐府格式、杂剧 12 科、群英所编杂剧、善歌之士、音律宫调、词林须知、乐府等 8 章，内容主要分古典戏曲（包括散曲）理论和史料，北杂剧曲谱两个部分。前者论述古典戏曲的体制、流派，制曲方法，北杂剧题材的分类，古剧脚色的源流，著录杂剧作品目录，评论元代和明初杂剧、散曲作家 187 人，以马致远列首位，而关汉卿则是“可上可下之才”。后者北曲杂剧曲谱，占全书篇幅的 4/5。根据北曲十二宫调分类，逐一记述各个曲牌的句格谱式，详细注明四声平仄，分别标清正字衬字，每支曲牌并选录元人或明初的杂剧、散曲作品为例，共收 335 支曲牌。这是现存最早的北杂剧曲谱，对后世有较大影响。有影写洪武间刻本，别本影写洪武间刻本。收入古典文学出版社 1957 年版《录鬼簿（外四种）》和中国戏剧出版社 1959 年版《中国古典戏曲论著集成》。

【顾曲杂言】古典戏曲论著。明代沈德符著。系后人从作者的笔记《万历野获编》中辑录有关戏曲部分成书。论述了南北曲的盛衰及其相互影响，对元明杂剧、传奇主要作品亦有所评介，兼及古剧脚色和乐器考证。特别是对民间俗曲的兴起与流传情况，记叙颇详，对了解明代民间音乐的发展，及其与戏曲音乐的关系，很有参考价值。有《学海类编》集余三文词部分所收本，《砚云甲编》第四帙所收本等。收入中国戏剧出版社 1959 年版《中国古典戏曲

论著集成》。

【闲情偶寄】杂著。清代李渔著。6卷。在词曲部、演习部和声容部等，李渔汲取前人的理论成果，联系当时戏曲创作的实践，对古典戏曲理论作了较为全面、系统的总结。词曲部共分6章，广泛地论述了戏曲创作各方面的问题，其中对戏曲结构、语言、题材等问题的论述尤为精辟。李渔突破了前代曲论中填词首重词采或音律的主张，强调剧本创作命题和结构的重要性，认为词采和音律都是为命题和结构服务的，作者首先应该精心设计作品的结构，犹如工师之建宅，“必俟成局了然，始可挥斤运斧”，不然，“势必改而就之，未成先毁”。他指出一些作品不能搬上舞台，其失败的原因，“非审音协律之难，而结构全部规模之未善也”。他系统地阐述了戏曲作品结构所要遵循的具体原则，提出了“立主脑”、“减头绪”、“密针线”等一套完整的主张。关于戏曲语言，要适应舞台演出，赋予它舞台艺术的特性，李渔有他独到的见解。针对明中叶以来戏曲语言上的流弊，对曲文、宾白提出了“重机趣”、“贵显浅”、“忌填塞”、“声务铿锵”等要求。他着重强调戏曲语言“贵浅不贵深”，“勿使有道学气”，这是由戏曲艺术的演出性和群众性决定的，“文章做与读书人看，故不怪其深；戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看，故贵浅不贵深”。他认为“能于浅处见才，方是文章高手”。李渔还对戏曲语言提出了性格化的要求，“语求肖似”、“说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛”。并把宾白提到与曲文同等的地位。李渔强调戏曲取材的创新。他说：“古人呼剧本为‘传奇’者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名。可见非奇不传。新，即奇之别名也。”认为“窠臼不脱，难语填词”。但创新并不是追求怪诞，“只当求

于耳目之前，不当索诸闻见之外”，因为“世间奇事无多，常事为多；物理易尽，人情难尽”，正确地指出了创新要根植于现实生活的土壤，从常事中求新，从人情中求奇。在演习部五章和声容部若干章节，李渔把剧本创作之外的有关排演、表演、戏曲音乐等演出艺术，称为“登场之道”，进行了开创性的探讨。在“选剧第一”中，李渔从导演的角度阐述了“首重选剧”对演出的重要意义，“剧本不佳，则主人之心血、歌者之精神皆施于无用之地”。要求“择术务精，使人心、口皆羨之为得也”。“授曲”、“教白”、“脱套”3章，提出了排演时以应向演员“解明情节，知其意之所在”，演唱出曲情为前提，次第论述了演唱中的“调熟字音”、“字忌模糊”、“曲严分合”以及说白中的“高低抑扬”、“缓急顿挫”等表演技巧问题。在声容部中，李渔还从“配脚色”、“正音”、“习态”等方面，总结了训练演员的经验。针对表演中的“矜持造作之病”，他提出了克服的办法，指出从扮演人物的“勉强”，达到表现人物的“自然”，没有别的捷径可走，只能来自刻苦的“演习之功”。这种见解道出了戏曲表演艺术的基本表现规律。李渔的戏曲理论自成体系，具有鲜明的民族特点，对当时和后世产生了重大影响。《闲情偶寄》戏曲理论部分收入中国戏剧出版社1959年版《中国古典戏曲论著集成》。

【梨园原】戏曲表演论著。清代黄旛绰等著。乾隆、嘉庆年间，老艺人黄旛绰汇集生平表演所得，著成《明心鉴》一书，后经其友人胥园居士增加一些考证，改名《梨园原》，有嘉庆二十四年序。道光年间，增补黄的弟子俞维深、龚瑞丰的演剧心得，经秋泉居士修订，再度成书，有道光九年序。1917年，梦菊居士汇辑两种抄本，并加以校订，初次铅印出版。它是中国古代仅有的一部表

演艺术专著，是研究明末清初至乾隆年间昆山腔表演艺术的重要资料。其中“艺病十种”，指出了戏曲演员在舞台演出中的常见弊病；“曲白六要”阐述说白在发声吐音方面应注意之处；“身段八要”总结了形体训练和舞台动作的某些规范和要领；“宝山集载六宫十三律”分析仙吕宫、南吕宫等六宫十三调的不同旋律与不同气氛。这些论述，对培养演员舞台适应能力，有一定的借鉴作用。收入中国戏剧出版社 1959 年版《中国古典戏曲论著集成》。

【曲律】见“王骥德”。

【曲海总目提要】古典戏曲史料著作。原名《乐府考略》。46 卷。原作者系清乾隆以前人，姓名不详。叙述杂剧、传奇 684 个作品的简单剧情，考证故事来源，间附作者简历。所收剧目以明代传奇、杂剧为主，兼收部分弋阳诸腔作品，其中颇多今已失传的作品，值得珍视。清乾隆年间黄文旸曾著《曲海目》1 卷，序中有“拟将古今作者撮其关目大概，勒成一书”等语，近人发现《乐府考略》后，误认为即黄文旸所著，乃将书名改称《曲海总目提要》。1959 年人民文学出版社出版杜颖陶注释本。

【九宫正始】南曲曲谱。全名《汇纂元谱南曲九宫正始》。明末徐于室初辑，清初钮少雅完成。清顺治八年编校完毕，10 年后出版。主要依据宋元南戏旧本，考证南曲曲牌的源流。收录了一些少见的宋元南戏的曲词。对南戏研究具有重要价值。

【北词广正谱】北曲曲谱。明末清初李玉编。据徐于室所辑曲谱扩编而成。18 卷，内 4 卷有目无曲。选录曲牌 447 支，多采元杂剧、

散套及明初诸家所著北调，依宫按调，汇为全书。每个曲牌列出不同格式，举例说明，分别正字衬字，注明板式。全书搜罗较详备，为后世曲家用作填写曲词的依据。有北京大学影印本。

【九宫大成南北词宫谱】戏曲曲谱。简称《九宫大成谱》。清庄亲王允禄奉乾隆帝命编纂，周祥钰、邹金生、徐兴华等人合作编辑。82卷。成书于乾隆十一年。包括南曲的引、正曲、集曲，北曲的只曲共2094个曲牌，连同变体共4466个曲调。此外，尚有北曲套曲185套，南北合套36套。详举各种体式，分别正字衬字，注明工尺、板眼。它的材料来源，可以上溯唐宋，下至明清，包含千余年的历史遗产。其中有唐宋的歌舞大曲，宋代的南戏，金元的说唱音乐诸宫调，元明清三代的戏曲。

演员·导演

【魏长生】（1744—1802）清秦腔演员，工花旦。字婉卿，行三，人又称魏三儿。四川绵州金堂人。自幼家贫，入秦腔班学艺。清乾隆四十四年（1779）入京，加入双庆班演秦腔，“以《滚楼》一剧，名动京城，观者日至千余，六大班顿为减色。”（吴太初《燕兰小谱》卷五）以魏长生为代表所演的秦腔，压倒了控制北京戏曲舞台的京腔各班，使秦腔称雄京都剧坛。1785年清政府明令禁止秦腔在京城演唱，次年魏长生被迫离开北京，来到扬州，加入江鹤亭班，使该戏班成为当地最优秀的戏班，魏长生又红极一时，当地花部和昆班演员纷纷学习。1801年重返北京，次年夏演完

《背娃入府》，倒在台上，不久而死。魏长生表演做功细腻，唱词通俗易懂，腔调清新动听，勇于创新，改旦脚包头化妆为梳水头、贴片子，并发展了踩跷技艺，擅演《铁莲花》、《背娃入府》、《香联串》、《缝襦裙》、《销金帐》、《卖胭脂》、《铁弓缘》等剧。个别剧目在表演上杂有不健康成份。在中国戏曲史，尤其是秦腔发展史上，魏长生在表演艺术方面做出了重要贡献。

【高朗亭】（1774—？） 清徽调演员，工花旦。艺名月官。安徽安庆人。乾隆五十五年（1790）随三庆徽班到北京演出，为徽调入京之始，不久即赢得很高声誉。清李斗《扬州画舫录》：“高朗亭入京师，以安庆花部合京、秦两腔，名其班曰‘三庆’。”三庆班是四大徽班之一，高朗亭后任班主。由于高朗亭为徽调雄踞北京剧坛开了先声，时人誉为“二簧之耆宿”。其表现女性神情，生动逼真，“即凝思不语，或诟谇哗然，在在耸人观听，忘乎其为假妇人。”曾任北京戏曲艺人的行会组织精忠庙会首。卒于道光七年（1827）以后。

【余三胜】（1802—1866） 清京剧演员，工老生。本名开龙，字启云。湖北罗田人。原为汉戏末角演员，道光时为北京四大徽班之一的春台班台柱，同治二年（1863）入广和成班。在徽、汉合流形成京剧的过程中，对老生唱腔有不少创造。在汉调皮簧和徽戏二簧腔调的基础上，吸收昆曲、秦腔等特点，创造出抑扬婉转、流畅动听的京剧唱腔，以擅唱“花腔”著称；并将汉戏语言特点与北京语言特点相结合，创造出一种通俗易懂，又具有京剧风格的京剧舞台语言的字音、声调。擅长剧目以唱、做兼重者为多，如《定军山》、《当锏卖马》、《战樊城》、《探母》、《捉放曹》等。当时

唱老生者，以宗余者为最多，对后人如谭鑫培等的唱腔影响颇多。他与程长庚、张二奎齐名，时称京剧“老生三杰”。

【程长庚】(1811—1880) 清京剧演员，戏曲活动家。工老生。原名椿，字玉珊，成名后寓号曰“四箴堂”。安徽潜山人。幼入徽班坐科，后随父北上。从道光至同治年间，长期主持三庆班并任主要演员。他“熔昆、弋声容于皮黄中”，为京剧艺术的形成和发展作出了重要贡献。与余三胜、张三奎并称“老生三杰”。他嗓音洪亮，音韵优美，演唱声情交融，气势磅礴；造型端庄，擅演古贤豪杰之士，塑造了《战樊城》、《文昭关》的伍员，《战长沙》、《华容道》的关羽，《群英会》的鲁肃，《镇潭州》的岳飞等艺术形象。他讲究艺德，是一位德高望重的戏曲活动家，为京剧创始期培养了一批骨干演员，如人称“老生新三杰”的谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬都曾得其教益。晚年创办三庆科班，培养了许多京剧人才，如陈德霖、钱金福等著名演员。

【周凤林】(1849—?) 近代昆曲演员，工闺门旦、贴旦，兼长刺杀旦。原名桐生，江苏苏州人。幼业清音班，后加入天章班，经常在上海、苏州演出，极著声誉。他嗓音出色，精于音律，表演以细致、生动、泼辣见长，跌扑功夫很高。代表剧目有《占花魁·受吐、独占》，《狮吼记·梳妆、跪池》，《牡丹亭·游园、惊梦》，《西厢记·跳墙、着棋、佳期、拷红》，《渔家乐·相梁、刺梁》等。在当时影响很大，有昆剧旦脚全材之称。

【张二奎】(1814—1864) 清京剧演员，工老生。原名士元，号子英。原籍河北衡水，一说安徽人，又说浙江人。他先搭和春班，

初演即成名；后入四喜班；咸丰年间自立双奎班。他的扮相雍容端庄，“嗓音洪亮，行腔不喜曲折，而字字坚实，颠扑不破。”（《清代声色志》）在演唱上创造一种重气喷字的唱法，干净利索。他的演唱自成一格，因多京字京音，故称“京派”，又称“奎派”。与程长庚、余三胜并称“老生三杰”。其擅长剧目多系以唱功为主的“王帽戏”，如《金水桥》、《打金枝》、《回龙阁》、《四郎探母》、《五雷阵》等。

【谭鑫培】（1849—1917） 京剧演员，工老生，曾演武生。本名金福，艺名小叫天。湖北武昌人。幼年随父到北京，入金奎科班习艺，学老生。后入三庆班，演武生兼武丑。1880年转入四喜班，不久自组同春班。1890年任升平署外学民籍教习，专唱老生。谭鑫培把京剧老生唱腔“花腔”化，改变了老生声腔“直腔直调”、“高音大噪”的情况，更便于揭示人物的思想感情，刻画人物的性格，将老生唱腔向前推进了一步。确立了以湖广音为主，叶以中州音韵的京剧声韵体系，以后京剧演员几乎无不以此为宗，并被视为京剧声腔的法则。谭鑫培把唱、念、做、打和手、眼、身、法、步都作为演戏演人的手段，他是为演人而运用程式，将戏与技紧密结合，他的表演代表了那个时代京剧舞台表演艺术的最高水平。他的声调悠扬婉转，长于抒情，嗓音有“云遮月”之称，但有时不免略带感伤。他在艺术上文武昆乱不挡，能戏甚多，代表性剧目为：《空城计》、《当锏卖马》、《李陵碑》、《击鼓骂曹》、《捉放曹》、《洪羊洞》、《桑园寄子》、《战太平》等。谭鑫培为京剧老生的表演艺术开拓了新的天地，影响深远，在京剧史上起到了继往开来的作用。半个多世纪以来，很多京剧老生都宗法于他，世称“谭派”，是影响最大的一个京剧流派。

【李春来】(1855—1925) 京剧演员，工武生。原名起山，河北新城人。11岁入丰台喜春台梆子科班习艺，初习武丑，后改武生。17岁满师，在京津演出，后长期在上海演出，并先后主办春桂、春仙、桂仙等班，后隶上海大舞台。中年以后，他的影响日益扩大，成为南派武生宗师，与俞菊笙、黄月山鼎足而成武生三大流派。李春来武功精纯，腰腿矫健，动作敏捷，开打干净利落，筋斗翻跌既冲又猛，长于短打戏，如《花蝴蝶》、《白水滩》、《郑州庙》、《狮子楼》等；长靠戏《伐子都》、《界牌关》、《临潼斗宝》等也为观众所喜爱。他的唱简练朴直、通俗易懂。李派传人有盖叫天、张德俊、高福安等。

【汪笑侬】(1858—1918) 京剧演员、剧作家。本名德克金，字润田，号仰天，又名傒，字舜人，号孝农。满族，生于北京，出身八旗。光绪五年(1879)中举，曾任河南太康知县，因触怒豪绅，被参革职，转而投身戏曲，长期在上海演出，工老生。甲午战争以后，在改良主义思潮影响下，他以戏曲进行通俗教育为宗旨，编新剧，创新声，创办了第一个以宣传革命为目的的戏剧刊物《二十世纪大舞台》。辛亥革命后，任天津正乐育化会副会长及戏剧改良社社长。他的唱腔取程长庚、汪桂芬、谭鑫培之长，融会徽、汉二调，咬字真切，形成一种苍老遒劲、慷慨悲郁的演唱风格，世称“汪派”。他还是个多产的京剧剧作家，编写的主要剧目有：《哭祖庙》、《马前泼水》、《受禅台》、《骂阎罗》、《党人碑》、《瓜种兰因》、《桃花扇》、《博浪锥》等，主题鲜明，针砭时弊，具有一定的进步意义，在当时影响较大。

【傅三乾】（1866—1950）川剧演员，工丑。原名兴文，四川隆昌县人。幼入名盛科社学艺，拜名丑岳春为师，专工丑角。出科后，在重庆、成都等地演出。他功底深厚，唱做俱精，褶子丑、袍带丑、襟襟丑无所不能，善于驾驭程式，表现人物性格，对川剧丑角表演艺术有独到的创造。擅演《赠绉袍》、《议剑献剑》、《问病逼宫》、《奔番》、《江油关》、《活捉三郎》、《圆庭拾巾》、《结草报》、《武大捉奸》、《扯符吊打》、《顺天时》、《醉隶》等功夫戏。善于因材施教，为川剧生、旦、净、丑各个行当培养了许多演员，川剧名丑周裕祥、刘裕能、刘成基、李文杰等均曾受其教益，对川剧发展有重大贡献。

【康子林】（1870—1930）川剧演员，工小生。又名芷林，四川邛崃人。10余岁入老庆华班习艺，先后受业于名旦彭元子、名小生傅来生、何心田等。1912年邀约杨素兰、刘芷美、萧楷臣、唐广体等，在成都组成了第一个艺人自己经营的川剧团体“三庆会”，被公推为会长，并努力把昆曲、高腔、胡琴、弹戏、灯戏等剧目综合在一起，对川剧的发展和艺人的团结起了促进作用。对舞台装置、服装、化妆等均作了一些改进。同时开办升平堂科班，培养了不少优秀演员。他功底深厚，文武兼长，刻画人物细致真切，性格鲜明。代表剧目有《评雪辨踪》、《八阵图》、《三变化身》、《情探》、《三难新郎》、《离燕京》、《杀狗》、《醉战雍州》、《红袍记》、《琵琶记》等。

【杨小楼】（1878—1938）京剧演员，工武生。名三元。原籍安徽怀宁，生于北京。父杨月楼，著名武生兼老生演员；为谭鑫培义子，艺名小楼。幼年在北京入小荣椿科班习艺，24岁时搭宝胜

和班，曾得到谭鑫培、俞菊笙、王楞仙等人指点，赴天津以《艳阳楼》等剧轰动津门，声名大振。28岁时进升平署，成为内廷供奉。辛亥革命后经常在北京、天津、上海、武汉等地演出，先后与谭鑫培、陈德霖、王瑶卿、钱金福、梅兰芳、尚小云、荀慧生、高庆奎、余叔岩、郝寿臣等合作。当时与梅兰芳、余叔岩一起被认为是京剧的三大代表人物。享有“武生宗师”的盛誉。他在艺术上秉承家学，师法俞菊笙、杨隆寿，又博采众长，戏路宽广，昆乱不挡，文武兼能，长靠、短打，无一不精。他嗓音清亮爽脆，行腔朴直无华，念白字音准确，节奏分明；表演上达到“武戏文唱”，通过各种武技表现人物性格和思想感情，使武打本身有了灵魂，把京剧武生艺术提高到了一个全新的水平。代表剧目有：《长坂坡》、《挑滑车》、《贾家楼》、《铁笼山》、《冀州城》、《战宛城》、《连环套》、《恶虎村》、《落马湖》、《林冲夜奔》、《霸王别姬》等。尤其是与梅兰芳合演的《霸王别姬》，珠联璧合，成为京剧史上空前绝后的精品。

【萧长华】（1878—1967） 京剧演员，戏曲教育家。号和庄，艺名宝铭。生于北京。伯父永寿为著名的昆旦，父亲永康是名丑。11岁起先后从师学老生、老旦、丑等，18岁拜名丑宋万泰为师，专工文丑。青年时代与谭鑫培、王楞仙、何桂山、黄润甫、刘鸿声、王瑶卿、杨小楼诸名家同台献艺。中年后，长期与梅兰芳合作，以其精湛的艺术造诣，饮誉大江南北，与慈瑞全、郭春山并称“丑行三大士”。他的唱法全绳老生，风神古朴而遒劲，身段做派细腻简洁，造形干净，动作洗炼，表演追求以形传神，以冷隽、幽默取胜。在80年的舞台生涯中，他成功地塑造了一批为观众喜爱的丑脚艺术形象，如《群英会》的蒋干，《审头刺汤》的汤勤，《法

门寺》的贾桂，《女起解》的崇公道和以丑脚为主的《连升店》、《请医》、《打刀》、《打杠子》、《十八扯》等，具有极高的审美价值，为丑脚表演艺术的发展作出了贡献。萧长华自青年时代起，就开始致力于戏曲教育工作，27岁应北京规模最大的“喜连成”科班之聘，出任总教习，除主教丑行外，也教生、旦、净各行，终生以“传道授业”为己任，培养了一批又一批优秀的戏曲人材。他主持编创、整理和教排了大量传统剧目，如《五彩舆》、《胭脂判》、《独占花魁》、《南界关》、《四进士》等约400余出，其中“三国戏”、“八大拿”戏和“三小（小丑、小旦、小生）戏”尤为齐整出色，成为科班的代表剧目，名重于世。1949年后，曾任中国戏曲学校校长。

【王瑶卿】（1881—1954） 京剧演员，戏曲教育家。原名瑞臻，字稚庭，号菊痴，艺名瑶卿。生于北京，父绚云为著名昆曲演员。幼学青衣，拜谢双寿为师，后兼学刀马旦戏。14岁第一次登台演出《祭塔》。以后又从钱金福、谢双寿深造，打下了旦行文、武、昆、乱的基础。22岁三进福寿班，兼演青衣、刀马旦，并对《儿女英雄传》、《雁门关》、《混元盒》等本戏作了革新尝试。1906年入同庆班与谭鑫培长期合作，演出《汾河湾》、《南天门》、《打渔杀家》、《牧羊圈》、《玉堂春》等剧。1909年，他在丹桂园自挂台柱，重排和新编了《五彩舆》、《十三妹》、《琵琶缘》、《庚娘传》等剧，名震一时，成为京剧界以旦角挑台柱的第一人。王瑶卿在表演上博采众长，承前启后，上承梅巧玲、余紫云之衣钵，下开梅兰芳、程砚秋之端绪。他打破行当限制，兼取青衣、刀马、闺门、花旦和昆曲旦行各功之长，对唱、念、做、打都进行了新的创造，丰富了京剧旦行的艺术手段，为京剧旦角艺术的发展开拓了宽广的

道路。他的唱功明丽刚健，尤以西皮见长，所唱〔快板〕最显功力；善于用京白、韵白相间的“风搅雪”念法，以表现特定人物的风采。王瑶卿 46 岁因嗓败不再演出，以授徒为业，入室弟子数以百计。他的教学主张是：昆乱并学，文武兼备，循序渐进，由简入繁。四大名旦梅兰芳、荀慧生、程砚秋、尚小云等都是王瑶卿的主要传人，在戏曲教育方面他成为一代宗师。1949 年后，曾任中国戏曲学校校长。

【郝寿臣】（1886—1961） 京剧演员，工架子花脸。原籍河北省香河县。幼习京剧，入李连仲之门，艺名小奎禄，演铜锤花脸，后改架子花脸。早年久在东北、河北、河南各地演出，1912 年后始回北京。先后与杨小楼、梅兰芳、程砚秋、高庆奎、马连良、言菊朋等合作，提高了花脸行当的地位。擅演《李七长亭》、《盗御马》、《瓦口关》、《专诸别母》等剧，尤以《青梅煮酒论英雄》、《逍遥津》等剧著名，有“活孟德”之称。他的唱法宗依金秀山，在发音、吐字、酿韵、行腔等方面又根据人物的不同而有所变化，在念白上创造出“遏音”、“擞音”、“歛音”、“复沓音”，使舞台语言更性格化和生活化。表演上他把黄润甫架子花脸的身段玲珑、造型漂亮、身手干净、眼神准确的风格，作为刻画人物的手段，这是京剧花脸行表演上的一个飞跃。1952 年起，任北京市戏曲学校校长，袁世海、周和桐等都是入门弟子。有《郝寿臣演出剧本选集》、《郝寿臣脸谱集》、《郝寿臣铜锤唱腔集》行世。

【盖叫天】（1888—1970） 京剧演员，工武生。原名张英杰，号燕南。河北省高阳县人。8 岁入天津隆庆和科班学艺，先学武生，后改老生。倒仓后正式改演武生。长期在上海、杭州一带演出。他

继承了南派武生创始人李春来的艺术风格，以短打武生为主，创造了多种武打动作及刀枪把子打法，讲究造型美与动态美，特别注重人物性格的刻画和精神境界的展现，形成了盖派艺术“精、气、神”完美统一的风格特点，开拓了南派武戏新局面。以演《武松打虎》、《狮子楼》、《十字坡》、《快活林》、《鸳鸯楼》、《蜈蚣岭》、《一箭仇》、《恶虎村》、《垓下之战》等戏著称，有“江南活武松之誉”。1949年后，曾任中国戏剧家协会浙江分会主席等职。

【余叔岩】（1890—1943） 京剧演员，工老生。名第祺。祖籍湖北罗田。出身梨园世家，祖父余三胜，父亲余紫云。幼从吴联奎学京剧老生戏，少年时期以“小小余三胜”艺名在天津演出，红极一时。变声后回北京休养，向前辈钱金福、王长林、陈彦衡、红豆馆主等请教，拜谭鑫培为师，并参加春阳友会票社，多方学习，用功不懈。1915年嗓音恢复，以叔岩之名重返舞台，上演大量老生剧目，文武昆乱不挡，一举成名，与杨小楼、梅兰芳在当时京剧界鼎立而三。1917年谭鑫培去世后，成为谭派主要传人，曾数次去汉口、上海、天津各地演唱，誉满全国。1928年后由于身体多病，除义务、堂会戏外，不再演营业戏。余叔岩继承了谭派唱做并重、文武兼长的特点，演唱善用“立音”、“擞音”，唱腔刚健苍劲而又婉转细腻，形成自己新的艺术风格，善于以唱腔表达人物的思想感情，世称“余派”。余派继谭派之后，对京剧老生行当的表演艺术，有着深远的影响。代表剧目有《打棍出箱》、《八大锤》、《捉放旅店》、《盗宗卷》、《定军山》、《搜孤救孤》、《法场换子》、《战太平》、《断臂说书》、《阳平关》、《空城计》、《捉放曹》、《桑园寄子》、《打渔杀家》、《李陵碑》等。余叔岩与梅兰芳、杨小楼在当时各树一帜，但合作从未间断，他们的合作对京剧艺术的

发展起着重要的典范作用，梅、余之《游龙戏凤》、《打渔杀家》，杨、余之《八大锤》、《连营寨》，余、杨、梅之《摘缨会》均为旷代绝唱，后世法程。弟子有杨宝忠、谭富英、王少楼、吴颜衡、孟小冬、李少春等。

【梅兰芳】（1894—1961） 京剧演员，工旦。名澜，字畹华。江苏泰州人。出生梨园世家，祖父梅巧玲为京剧名旦，“同光十三绝”之一，父亲梅竹芬为昆曲、京剧旦角演员，伯父梅雨田为著名琴师。8岁学戏，10岁第一次登台。1913年到上海，王凤卿推荐梅兰芳主演大轴戏《穆柯寨》压台，受到观众的热烈赞赏，同年返京后，他排出第一个时装新戏《孽海波澜》。1914年梅兰芳再次应邀赴上海演出，盛况空前。1915年4月至1916年9月，他新排演了11出戏，有时装戏《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》；古装新戏《牢狱鸳鸯》、《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》；还有昆曲传统戏《思凡》、《春香闹学》、《佳期》、《拷红》、《风筝误·惊丑》、《前亲》等。在此后数年中，他又继续排演了大量古装新戏，如《廉锦枫》、《霸王别姬》、《天女散花》、《麻姑献寿》、《洛神》、《西施》、《太真外传》等，整理演出了传统剧目《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《奇双会》、《金山寺》、《断桥》、《姑嫂英雄》、《打渔杀家》、《二堂舍子》、《审头刺汤》等。抗日战争爆发后，他留居港、沪，在敌伪统治下蓄须明志，坚拒演出，表现出崇高的民族气节。1949后，曾任中国文学艺术界联合会副主席、中国戏剧家协会副主席、中国京剧院院长、中国戏曲研究院院长。他曾于1919、1924、1956年三次访日，1930年访美，1935年和1952年两次访苏，进行文化交流，与斯坦尼斯拉夫斯基、高尔基、托尔斯泰、萧伯纳、布莱希特、卓别林等一些世界闻名的作家和艺

术家有所交往，在美国被授予名誉文学博士学位，把京剧推向了世界。在 50 余年的舞台生涯中，梅兰芳精心钻研，勇于革新，创造了众多优美的艺术形象，发展和提高了京剧旦脚的演唱和表演艺术，形成一个具有独特风格的艺术流派，世称“梅派”，梅兰芳对现代中国戏曲艺术的发展起了承前启后的作用。梅兰芳的艺术，经历了三个不同的发展阶段。从他从事舞台活动开始，到 1915 年前后，是他艺术活动的早期，以继承传统为主，演出剧目有《祭江》、《二进宫》、《三娘教子》等，这是他艺术的重要准备阶段。自 1915 年起至抗日战争前夕，是他艺术活动的中期，这时期他创造精力最为旺盛。他排演了一些时装新戏，致力于古装新戏的创造、传统剧目的整理加工，创作了一些歌舞成分较重的新剧目。他突破了正工青衣专重唱功、不很讲究身段表达的局限，把花旦以至刀马旦的技巧融合运用，完成了京剧旦脚表演艺术上的重大革新；他改变了京剧旦脚的面部化妆方法，这种方法为大多数旦脚的古装扮相所采用。音乐上他编创了一些具有独特个性的唱腔，以二胡辅助京胡伴奏，把京剧旦脚的声乐艺术提高到新的水平。他的嗓音圆润，咬字清晰，唱腔流畅大方，扮相极佳，风格流利甜美。从抗日战争结束重登舞台，直至逝世，是梅兰芳艺术活动的晚期。这一时期经常演出的是《宇宙锋》、《贵妃醉酒》、《断桥》、《霸王别姬》等剧目，《穆桂英挂帅》是他晚期唯一的一部新戏，并致力于一生艺术经验成果的总结。这一时期他的艺术更富于内在的魅力，标志着梅兰芳的艺术已达到炉火纯青的境界。梅兰芳在舞台上创造了众多栩栩如生的古代妇女的优美形象，他的艺术是美的艺术，他的表演不但深刻揭示了人物的内心状态，也唤起观众心灵中的美感。梅兰芳的艺术属于人民，他是中国戏曲的一代艺术大师。

【周信芳】(1895—1975) 京剧演员,工老生。字士楚,艺名麒麟童。浙江慈溪人。6岁时从陈长兴练功学戏,7岁登台。1908年在北京加入喜连成科班,与梅兰芳、林树森、高百岁同台演出;1912年在上海,与谭鑫培等同台演出,得到丰富的艺术滋养,演技渐趋成熟。在欧阳予倩、王鸿寿、汪笑侬等人影响下,他自己编演了表现林冲受迫害故事的《英雄血泪图》。后来他又两度赴北京,把《萧何月下追韩信》等麒派代表作介绍给北京观众,引起强烈反响。1924年在上海,排演连台本戏《汉刘邦》、《封神榜》、《天雨花》,对京剧艺术进行了一些改革的尝试。1927年参加田汉领导的南国社,周信芳与欧阳予倩合演了六幕京剧《潘金莲》,这是京剧演员与话剧演员同台演出的一次盛举,反映强烈。他并在话剧《雷雨》中饰演过周朴园。这一时期周信芳的技艺日趋精湛,博采众长,熔冶一炉,形成独树一帜的麒派艺术。抗日战争前后,积极参加救亡活动,编演宣传爱国思想的剧目《徽钦二帝》等。1949年后,历任中国戏曲研究院副院长、华东戏曲研究院院长、上海京剧院院长、中国戏剧家协会副主席、上海文学艺术界联合会副主席、中国戏剧家协会上海分会主席。周信芳博采孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬诸家之长,借鉴徽剧、汉剧、昆曲、梆子等剧种的唱腔,演唱以酣畅朴直、苍劲浑厚见长;讲究字重腔轻,唱接近口语,具有纯朴的美。主张表演要真实,提倡“七分话白三分唱”,十分注意唱念与动作的有机结合。他最擅做功,有“做派老生”之称,身段洒脱洗练,节奏强烈,顿挫有力,轮廓鲜明,全身是戏,肩背也会演戏。此外在打击乐的运用以及在服装、化妆等方面,他都有革新和创造,以其鲜明的特色汇成麒派统一的艺术风格。周信芳塑造了许多性格鲜明的艺术形象,如《四进士》的宋士杰,

《徐策跑城》的徐策、《萧何月下追韩信》的萧何、《清风亭》的张元秀、《义责王魁》的王中、《海瑞上疏》的海瑞等，为京剧艺术的发展作出了贡献。“麒派”不仅是京剧老生的重要流派，而且对其他行当、其他戏曲剧种的表演艺术也有较大影响。

【周慕莲】（1900—1961）川剧演员，工花旦、青衣兼擅鬼狐旦。字瑶卿。四川成都人。13岁开始学戏，专习旦行，在永遇乐班演出。1920年加入三庆会，随康子林等精研表演艺术。注重表现人物内在感情，早在青年时期就被观众誉为“表情种子”。他善于继承传统，熔川剧旦角各家所长于一炉，脱俗创新，形成自己独特的风格，在舞台上塑造了许多栩栩如生的艺术形象。擅演剧目有《情探》、《别宫出征》、《刺汤》、《刁窗》、《断桥》、《战洪州》、《评雪辨踪》等。1949年以后，致力川剧改革，热心川剧教育工作，培养了一批优秀演员。1956年任重庆市川剧院院长，同年加入中国共产党。著有《周慕莲舞台艺术》。

【荀慧生】（1900—1968）京剧演员，工花旦、闺门旦。原名词，又名秉彝，字慧声，号留香，艺名白牡丹，后用慧生。东光（今属河北）人。幼年在义顺和梆子班学艺，后学京剧，拜吴菱仙、陈德霖、王瑶卿等为师。1918年加入喜群社，从此专演京剧。1919年加入永胜社，同杨小楼、谭小培、尚小云赴沪演出，并与周信芳、盖叫天、冯子和等合演《赵五娘》、《劈山救母》、《九曲桥》等，名重一时。1927年北京举办京剧旦行名伶评选，荀慧生与梅兰芳、尚小云、程砚秋一起被誉为“四大名旦”，这标志着荀派艺术走向成熟。他功底深厚，吸收梆子等唱腔、唱法和表演艺术，大胆创造，如《勘玉钏》中的〔二簧快板〕、《红娘》中的〔反四平调〕等

的运用，恰当地表达了人物的心境，与传统唱腔有很大变化，对京剧传统技法有所发展。他注重道白艺术，创造出融韵白、京白、苏白为一体的念白，韵调别致，具有一种特殊的表现力。表演上他强调“演人不演行”，敢于突破程式的限制，善于掌握人物身分、性格、气度，塑造出具有鲜明个性的艺术形象。他还在人物造型、化妆方面进行改革，显示出荀派艺术特有的造型美。代表剧目有：《玉堂春》、《钗头凤》、《红楼二尤》、《红娘》、《金玉奴》、《荀灌娘》、《霍小玉》、《杜十娘》、《丹青引》、《勘玉钏》、《英杰烈》、《陶三春结婚》、《绣襦记》、《荆钗记》等。荀派在京剧界影响很大，学习荀派和兼学荀派的人很多，有“无旦不荀”之誉。1949年后，荀慧生热心于戏曲改革，先后担任过中国戏剧家协会艺委会副主任，北京市戏曲研究所所长，河北省梆子剧院院长等职。论著编为《荀慧生舞台艺术》、《荀慧生演剧散论》，代表剧目编为《荀慧生演出剧本选集》。

【尚小云】（1900—1976） 京剧演员，工旦。名德泉，字绮霞。直隶南宫（今属河北）人。汉军旗籍。幼年入北京三乐科班学艺，初习武生，后改正旦。1916年入春合社。1917年起，两次赴沪演出，先后与孙菊仙、杨小楼、王瑶卿、荀慧生、谭小培等同台。1920年回北京，向王瑶卿问艺深造。1922年秋入云华社充台柱，与王瑶卿、谭小培、马连良等同台演唱。1927年秋自组协庆社，标志着具有独特风格的尚派艺术的形成。尚小云功底深厚，唱念做打兼备，演唱高亢圆亮，以刚劲见长；做功身段勇健挺拔，动作幅度比较大，夸张性强。擅演带有侠气的妇女形象，他使京剧青衣行冲出了大家闺秀的风范，由表现温柔敦厚的夫人小姐走上表现烈性女子的道路，使青衣行的表现力得到丰富和发展。代表剧目

有《二进宫》、《祭塔》、《昭君出塞》、《梁红玉》、《巴骆和》等；他还排演了大量新戏，如《林四娘》、《五龙祚》、《摩登伽女》、《谢小娥》、《珍珠扇》、《云簪娘》等。他还致力于戏曲人材的培育，1937年开办荣春社科班，培养学生200余人。1949年后，曾任陕西京剧院院长。

【马连良】（1901—1966） 京剧演员，工老生。字温如。北京人。回族。9岁入喜连成科班，先习武生，后从叶春善、蔡荣贵、萧长华学老生，一年以后即登台演出。14岁开始主演老生。24岁演出《打登州》、《白蟒台》等戏，发出创新光彩，被观众誉为独树一帜。1930年组成扶风社，次年与周信芳同台演于天津，技艺精湛，被誉为“南麒北马”。马连良演唱以谭鑫培唱腔为基础，吸取各家之长，大胆突破传统，唱腔流利舒畅，以独特的风格为京剧开创一代新声。早期他以做功及念白著名，吐字轻重相间，发音虚实结合，富于音乐性和节奏感；做功凝重潇洒，内外和谐。“马派”是继余叔岩之后京剧老生中最有影响的流派之一。早年演出剧目多为由做念为主的折子戏加首尾而成的本戏，如《清官册》、《一捧雪》、《清风亭》、《范仲禹》、《四进士》等，中年时代代表性剧目有《串龙珠》、《十老安刘》。常演剧目编为《马连良演出剧本选集》。1951年10月马连良从香港返回大陆，曾任北京京剧团团长，北京市戏曲专科学校校长。

【俞振飞】（1902—1993） 昆曲、京剧演员，戏曲教育家。名远威，号箴非。江苏松江县人。父粟庐为著名昆曲唱家。6岁从父习昆曲，后从昆曲前辈沈月泉学表演，从蒋砚香学京剧小生。曾任上海暨南大学讲师。1931年又拜京剧小生程继先为师，成为专业

演员，先后与程砚秋、梅兰芳、周信芳、马连良、张君秋等人长期合作。1957年任上海市戏曲学校校长。他将京、昆表演艺术融于一体，注重“字、音、气、节”，讲究吞吐虚实，又系统整理并发展了昆曲曲牌，创造了讲究声律、韵味的唱法，形成儒雅清新、富有“书卷气”的表演风格，世称“俞派”，在江南一带影响很大。代表剧目昆剧有《太白醉写》、《游园·惊梦》、《琴桃》、《惊变·埋玉》、《断桥》、《惨睹》、《墙头马上》等，京剧有《群英会》、《奇双会》、《临江会》、《状元谱》、《鸿鸾禧》等。著有《振飞曲谱》、《习曲要解》、《念白要领》等。

【程砚秋】（1904—1958） 京剧演员，工青衣。原名艳秋，号玉霜，后改号御霜。满族，北京人。自幼从荣蝶仙学戏，初习武生，后改习青衣。曾受教于梅兰芳、王瑶卿等，早年并得到文人罗瘿公的帮助。1920—1921年，他先后与余叔岩、高庆奎配演《打渔杀家》、《审头刺汤》、《奇双会》、《汾河湾》等剧，以自己的艺术实力，在观众中得享盛名。1922年，18岁的程砚秋开始独立挑班。20年代，他上演的剧目，有传统戏，如《玉堂春》、《能仁寺》、《女起解》、《虹霓关》等；有新编剧目，如《红拂传》、《花舫缘》、《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《金锁记》等。他曾多次赴上海演出，获得极大成功，使他跻身于京剧界一流名家之列。30年代前程砚秋从艺术思想到艺术创造都日趋成熟，这一时期他以擅演悲剧著称，在《鸳鸯冢》、《青霜剑》、《金锁记》之后，又有《碧玉簪》、《梅妃》、《文姬归汉》、《荒山泪》、《春闺梦》和《亡蜀鉴》等一系列悲剧上演，成功地塑造了王三姐、申雪贞、窦娥、张玉贞、江采苹、蔡文姬、张慧珠等悲剧人物形象，他的艺术风格逐步形成、成熟起来。1941年上演的《锁麟囊》，代表着程派艺术达到一个新的高峰。

其后，他又排演了《马昭仪》和《女儿心》。程砚秋是京剧艺术革新家，他善于从京剧其他行当，甚至其他剧种、曲种，乃至西洋歌曲中汲取养料，加以融化而不露痕迹。在《文姬归汉》中，他将长短句词体的“胡笳十八拍”唱词，谱入上下句对称的京剧〔二簧慢板〕中，作为首创，传为美谈。程腔以缜密绵延，在低回宛转中又起伏跌宕，节奏紧凑多变，旋律流畅优美而富有深度为特色。他讲究音韵，注重四声，演唱若断若续而一气呵成，表演以水袖功见长。抗日战争前，曾赴欧洲考察戏剧。抗日战争期间，北平失陷后，他深居农圃，坚拒演出，直到抗日战争胜利。中年后主要致力于总结、传授艺术经验及戏曲理论研究工作，著作均已收入《程砚秋文集》。30年代曾创办中华戏曲职业专科学校，并任南京戏曲音乐学院北平分院院长。1953年任中国戏曲研究院副院长。

【白玉霜】（1907—1942）评剧女演员，工旦。原名李桂珍，又名李慧敏。河北滦县人。11岁学唱京韵大鼓，14岁拜孙凤鸣改习蹦蹦戏。曾先后在济南、青岛、大连一带演出。常演剧目有《珍珠衫》、《桃花庵》、《可怜的秋香》、《锯碗丁》等。1935年在上海与京剧演员赵如泉合作，演出欧阳予倩所作《潘金莲》，被誉为“评剧皇后”。1936年主演电影《海棠红》，扩大了评剧的影响。1937年回到北方，长期在北京、天津两地演出。她精于唱功，表演细腻，创造了一种低回婉转的唱法，世称“白派”，加强了评剧唱腔的抒情性。在伴奏乐器、化妆、表演技巧上，也有许多创新，对评剧艺术的发展颇多建树。

【阿甲】（1907— ）戏曲理论家、剧作家、导演。原名符律衡，

又名符正。江苏武进人。幼年时从父亲读书，青少年时喜爱京剧艺术和书画，常常登台串演。当过教员、记者、职工、工人。1938年到延安。1939年担任鲁迅艺术学院平（京）剧团团长，先后参加京剧现代戏《松花江上》、《钱守常》、《松林恨》、《穷人恨》、《夜袭飞机场》等和传统戏《宋江》的编导和演出活动。1941年加入中国共产党。1942年10月，延安平剧研究院成立，他先后任该院研究室主任、副院长，领导并参加了新编历史剧《进长安》的编导和《逼上梁山》、《三打祝家庄》的修改和演出工作。1949年新中国建立后，曾任文化部戏曲改进局艺术处研究室主任，中国戏曲研究院研究室主任。1955年任中国京剧院总导演、副院长。相继参加了《赤壁之战》、《凤凰二乔》的编导和现代戏《白毛女》、《洪湖赤卫队》、《柯山红日》等剧目的导演工作，还应邀导演了粤剧《桃花扇》、昆曲《晴雯》等剧目。1964年全国京剧现代戏会演中，以他为主改编、导演的京剧现代戏《红灯记》，以其传统技法和现代生活的和谐、形式与内容的统一，为京剧表现现代生活作出了大胆的、成功的尝试，把戏曲现代戏的创作推进到了一个新的历史阶段。1982年以后，他参加创作、导演了京剧现代戏《恩仇恋》、昆剧《三夫人》、《烂柯山》，受到国内外观众的欢迎。现任中国戏剧家协会副主席。著有《戏曲表演论集》、《戏曲表演规律再探》。他立足于民族戏剧的优秀传统和实践经验，以批判的眼光来汲取外国的先进理论，不赞成生搬硬套的教条主义，不赞成用斯坦尼斯拉夫斯基体系来改造或代替中国戏曲艺术的创作规律和方法，著名论文《生活真实和戏曲表演艺术的真实》，从分析戏曲艺术的特点出发，比较系统深入地论述了戏曲艺术的基本特点及其创作方法，论述了戏曲反映生活的特殊手法及其独特的表演手段，在理论上基本解决了长期以来对戏曲艺术的误解和非难。他

的戏曲理论是从戏曲的实际出发，有的放矢，是为了解决实践中所提出的实际问题的，所以易于为广大戏曲演员所接受。他既着重研究戏曲的特殊性，又注意关于戏剧艺术的一般性的研究；既重视戏曲艺术传统的继承，又很强调它的变革、发展和创新；看问题比较全面，避免偏执。他为建立中国戏曲美学和表演理论体系作出了重要贡献。

【丁果仙】（1909—1972） 晋剧女演员。原名丁步云，艺名果子红。河北束鹿人。7岁学晋剧，始习青衣，后改须生。11岁搭班登台。17、18岁时即誉满三晋，有“山西梆子须生大王”之誉，是晋剧史上第一位女须生。她嗓音坚实洪亮，唱腔深厚舒展，经过长期艺术实践，吸收了京剧、蒲剧、北路梆子、曲艺说唱等艺术营养，形成了独特的艺术风格，世称“丁派”。她尤其擅长运用介板、流水、滚白等散板唱腔，表现人物感情。代表剧目有《双罗衫》、《日月图》、《走雪山》、《八件衣》、《蝴蝶盃》、《捉放曹》、《串龙珠》、《空城计》等。曾任山西省晋剧院副院长，山西省戏曲学校和太原市戏曲学校校长。

【周传瑛】（1912—1988） 昆曲演员，工小生。原名根荣。江苏苏州人。4岁学艺，9岁入苏州昆剧传习所，师承沈月泉，习小生。出师后为新乐府、仙霓社全昆班的主要演员之一，兼任昆曲教师。1940年加入国风苏剧团。1949年后，曾任国风苏昆剧团团长，浙江昆剧团团长，中国戏剧家协会浙江分会名誉主席。他唱腔苍劲有力，表演生动传神，善于刻画人物，扮演巾生尤富特色。因技艺精湛，有“三子（褶子、翎子、扇子）唯传瑛”之说，在江南久享盛名。塑造了《长生殿》的唐明皇、《连环记》的吕布、《玉

簪记》的潘必正、《绣襦记》的郑元和、《牡丹亭》的柳梦梅等艺术形象。1956年主演《十五贯》，成功地塑造了一个为民请命、刚毅正直而又干练机智的清官况钟的形象，使古老的昆曲走向新生。

【裘盛戎】（1915—1971） 京剧演员。工花脸。北京人。父为名净裘桂仙，自幼从父学艺。1928年入富连成社坐班，受业于萧长华、孙盛文、王连平等。1934年出科，搭班在各地演戏，与杨小楼、尚小云、谭富英、马连良等同台演出。40年代后期，开始自己挑班演出。50年代北京京剧团成立，任副团长，排演了新戏《将相和》、《除三害》、《赤桑镇》、《赵氏孤儿》、《秦香莲》、《羊角哀》、《海瑞罢官》等，近代史剧《林则徐》，现代戏《杜鹃山》等。代表剧目为《姚期》、《盗御马·连环套》、《打龙袍》、《赤桑镇》、《将相和》等，尤以“包公戏”著称。他善用口鼻共鸣，唱腔吸收裘桂仙、金少山、郝寿臣、侯喜瑞各派之长，结合老生演唱技巧，形成了一种韵味醇厚、节奏鲜明、刚柔相济的唱法，世称“裘派”。在表演上，他利用步法的不同，髯口表现上及水袖舞动上的变化来充分表达人物情感的变化。其工架稳健严谨，动作洒脱大方。裘派艺术在京剧花脸行当中影响很大，有“十净九裘”之说。

【李紫贵】（1915— ） 京剧演员，戏曲导演。原名李顺来。出生于上海。受家庭熏陶，从小学武生戏和老生戏，九岁登台。表演上极受周信芳、盖叫天的影响。抗日战争开始，投身于欧阳予倩主持的“中华剧团”，参加演出《梁红玉》等具有爱国思想的新戏。1941年参加了拥有金素秋、董俊楼、徐敏初等京剧演员的“秋声社”，演出了《武松与潘金莲》、《明末遗恨》、《徽钦二帝》、《董小宛》等戏。剧团改名“四维平剧社”后，参加演出了《葛嫩

娘》、《香妃》、《华丽缘》、《太平天国》等戏，这些戏，大部分也是他导演的。40年代，先后导演了田汉的剧作《江汉渔歌》、《金钵记》、《武则天》、《琵琶行》等。1948年进入解放区石家庄，在华北戏剧音乐工作委员会旧剧组参加审定工作。1954年在中央戏剧学院导演训练班，学习斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系，后调到中国戏曲学院从事导演研究工作。新中国成立后的17年中，导演了京剧《红娘子》、《三打祝家庄》、《新白兔记》、《白蛇传》、《破洪州》、现代京剧《八一风暴》，昆曲《逼上梁山》等。在继承传统表演艺术的基础上，借鉴、吸收了话剧、电影等艺术特点，形成自己的风格。1978年任中国戏曲学院副院长兼导演系主任。导演了《红灯照》、《王昭君》、《冼夫人》，河北梆子《蝴蝶杯》，昆曲《西厢记》、《长生殿》，粤剧《昭君公主》，淮海戏《儿女情》等。在多年的导演工作中，屡次获得奖励。1951年加入中国共产党，现为中国戏曲导演学会会长。

【袁世海】（1916— ） 京剧演员。原名袁瑞麟。北京人。8岁学艺，1927—1934年入富连成科班，随叶富海、裘桂仙等学花脸，并在科中独挡净脚一面。1940年拜郝寿臣为师，成为郝派艺术的主要继承人。1949年新中国建立后，同李少春、叶盛章等组织新中国实验剧团。1951年率全团加入中国戏曲研究院京剧实验工作团，任副团长。1955年后，先后曾任中国京剧院三团、一团主要演员、副团长、副院长，并任全国文联理事，中国戏剧家协会理事，中国国际文化交流中心理事。与李少春先后合演《将相和》、《野猪林》、《响马传》等剧，还排演了以净脚为主的《黑旋风》、《桃花村》、《除三害》、《李逵探母》、《九江口》等。他吸取各家精华，大胆突破京剧架子花脸的模式，增加唱腔的曲牌、调式、板

式，如二黄三眼、反二黄、拨子等，对架子花脸的表演艺术有所革新发展。艺术风格质朴豪放、刚劲传神，唱腔宽厚洪亮而富于感情，在净行中创造出架子花脸铜锤唱的“袁派”艺术。饰曹操一脚刻画细致、性格鲜明，宗法郝寿臣而不拘泥于一派一家，熔各家之长于一炉，加以创造发挥，辟出自己的一条蹊径。共饰演20余出曹操剧目，被誉为活曹操。1964年在现代剧《红灯记》中塑造鸠山一脚，影响甚大。撰有《艺海无涯》。

【袁玉堃】（1917— ） 川剧演员。原名彭预升。四川成都人。幼年习艺，先后拜宋书田（小生）、叶素清（文武小生）张登武（武生、须生）为师，后入“玉清科社”。能博采众家之长，对文武小生的表演技艺甚有造诣。以演《柳荫记》中的梁山泊，《焚香玉》中的王魁，《彩楼记》中的吕蒙正，《周仁上路》中的周仁等著称。1951年参加重庆市第一个国营剧院——实验川剧院。翌年参加第一届全国戏曲观摩演出大会，在《访友》中饰梁山伯，获演员二等奖。1953年成立西南川剧院，同年参加中国人民赴朝鲜慰问团为志愿军演出。1959年参加中国川剧团赴东欧四国访问演出，受到国际友人的好评。参加演出的《杜十娘》、《迎贤店》、《访友》等剧，已先后拍成戏曲舞台艺术片。曾参加《川剧男角水袖程式》等书的整理工作。1956年加入中国共产党。历任重庆市川剧院二团团团长，重庆市川剧院副院长，中国戏剧家协会理事，四川分会副主席等职。

【李少春】（1919—1975） 京剧演员。工老生、武生。河北霸县人。出身梨园世家。8岁在上海从丁永利习武生，从陈秀华习老生。1932年正式登台演出，在天津、济南、南京、武汉等地演出。1938

年到北京拜余叔岩为师。他扮相清秀，嗓音宽厚，唱腔韵味清醇，身段边式优美。他文武兼长，老生戏宗“余（叔岩）派”，武生戏宗“杨（小楼）派”，且博采众长，革新创造，形成自己独特的艺术风格。能戏很多，常演剧目有武生戏《挑滑车》、《长坂坡》、《三岔口》，老生戏《战太平》、《打金砖》、《定军山》、《打棍出箱》，猴戏《闹天宫》、《水帘洞》、《智激美猴王》等。1955年任中国京剧院一团团长。与翁偶虹、袁世海合作，先后改编演出《云罗山》、《将相和》、《虎符救赵》、《响马传》、《满江红》、《野猪林》等，得到广大观众的普遍赞赏。从1958年起，他的艺术创造开辟了新的领域，塑造现代人物的舞台形象，其中最有代表性的是《白毛女》和《红灯记》。《白毛女》中李少春饰演的杨白劳，以其深刻、丰富的精神内涵与精湛优美的唱、念表演，成为溶化运用京剧固有表演手段塑造现代人物的典范。《红灯记》中李少春的创造更为突出，他饰演的李玉和这个工人形象是京剧舞台上一个崭新的英雄人物。李少春开创了把京剧老生与武生的艺术融合在一起的艺术流派，为京剧艺术的发展作出了重要贡献。

【张君秋】（1920— ） 京剧演员。原名张家洪，字玉隐。生于北京。1933年拜师李凌枫，学习京剧青衣。1936年初，首次登台崭露头角。之后与孟小冬、谭富英、马连良等同台演出于京津沪各地，并曾得尚小云、梅兰芳等的教益。1942年组谦和社，自挑头牌，又得程砚秋指点，开始青衣唱腔的创新尝试。1948年赴香港。1951年回大陆，曾入中南区联谊京剧团、北京市京剧三团、北京京剧团。现为中国戏剧家协会副主席。他的代表剧目丰富，传统戏有《玉堂春》、《大保国·二进宫》、《金山寺·断桥·雷峰塔》、《春秋配》、《银屏公主》等，新编剧目有《望江亭》、《西厢

记》、《诗文会》、《状元媒》、《楚宫恨》、《秦香莲》、《秋瑾》和《珍妃》等。著有《张君秋戏曲散记》。他以传统京剧唱腔为基础，吸收其他行当及兄弟剧种、曲艺、歌曲的音乐语汇，创制了大量新腔。他的演唱，注重人物内心情感的深入挖掘，嗓音“娇、媚、脆、水”。发音讲求全身的松弛和气息的贯通，吐字清晰，音域宽阔，润腔细腻，舒展自如，形成了华丽柔美、刚健清新的艺术风格。在化妆、服饰方面，讲求色调、款式同人物身分、处境的协调。1990年应邀赴美讲学，被授予荣誉博士学位，获美国美华艺术协会和纽约林肯艺术中心“终生艺术成就奖”。

【杨兰春】（1922— ） 戏曲编剧、导演。河北武安人。1946年开始从事戏曲艺术编导工作。1953年毕业于中央戏剧学院导演训练班。曾先后导演豫剧《白毛女》、《赤叶河》、《王贵与李香香》等现代戏，编写曲剧《洛阳》，编写和导演豫剧《朝阳沟》、《朝阳沟内传》、《小二黑结婚》等。40多年的艺术创作中，编写和导演了戏曲现代戏、传统戏30多部，发表创作体会和戏曲评论20多万字。他的剧作，善于表现农民，塑造出众多的农民形象，二诸葛、三仙姑、小二黑、小芹、栓保爹、栓保娘、二大娘、老小孩、李双双、孙喜旺等，鲜明生动，广泛流传。他的剧作具有浓郁的乡土气息，生动的故事情节，风趣幽默的细节，鲜活的语言，形成质朴自然、通俗明快的风格，为戏曲现代戏创作导演做出了自己的贡献。历任河南省文联副主席，中国戏曲导演学会副会长。

【常香玉】（1922— ） 豫剧女演员，工青衣、花旦。原名张妙玲，河南巩县人。自幼随父学戏，9岁拜翟燕身、周海水为师。10岁登台演出。她在豫西调基础上，逐渐融合豫东调、祥符调、沙

河调等唱腔，并吸收京剧、评剧、秦腔、曲剧、坠子等艺术之长，独创新腔，成为豫剧中的一支主要流派。她的唱腔舒展奔放，变化自如，表演刚健清新，优美大方。代表剧目有《拷红》、《花木兰》、《白蛇传》、《战洪州》、《大祭桩》和现代戏《红灯记》、《人欢马叫》等。1948年在西安创办香玉剧校，培养了许多演员。1956年河南豫剧院成立，任院长。曾任中国戏剧家协会副主席，河南省戏曲学校校长。

【袁雪芬】（1922— ） 越剧女演员。浙江嵊县人。11岁入四季春科班学正旦，曾受越剧早期名旦王杏花的影响。14岁开始在杭州演出。1942年受话剧启发，在大来剧场倡导越剧改革。1944年组织雪声剧团，开始建立正规的排演制度，使越剧较早地形成编、导、演、音、美相配合的综合艺术，并和琴师周宝才一起创造了新的尺调唱腔，成为新越剧的声腔基调。表演上也吸收昆曲和话剧之长，使越剧得到丰富和发展。她的演唱柔婉细腻、朴实深刻。曾整理演出《梁祝哀史》、《琵琶记》、《碧玉簪》等传统剧目，并编演《香妃》、《红粉金戈》、《木兰从军》、《黑暗家庭》、《王昭君》等历史剧和现代戏。1946年演出根据鲁迅小说《祝福》改编的《祥林嫂》，影响很大。曾任中国戏剧家协会上海分会副主席、上海越剧院院长等职。

【红线女】（1927— ） 粤剧女演员。工旦。原名邝健廉。广东开平人。13岁开始学戏。1945年随马师曾剧团在广西演出，后去东南亚演出。1952年在香港组织真善美剧团，演出《清宫恨史》、《昭君出塞》和《蝴蝶夫人》等。曾拍摄《家》、《春》、《秋》、《雷雨》等多部影扯。红线女艺术上勇于革新，在继承粤剧名旦董华

唱腔的基础上，吸收京剧、昆曲、歌剧和西洋歌唱技巧，形成特色鲜明的“女腔”。他的表演以刻画人物细腻见长，所扮演的妇女形象如《关汉卿》中朱帘秀，《搜书院》中翠莲，《山多风云》中刘琴等，非常成功。1955年自香港回广州，历任广东粤剧院副院长，中国剧协广东分会副主席等。

【新凤霞】（1929— ）评剧女演员，工青衣、花旦。原名杨淑敏，天津人。7岁随姊学京戏；13岁拜邓砚臣等为师学评剧，演旦角。聪敏好学，15岁即任主演。解放初期，她主演的《刘巧儿》风靡全国，从此声誉鹊起。1951年参加中国人民解放军总政治部评剧团。1953年入中国评剧院，从50年代初至60年代中期，除演《刘巧儿》外，还演过《艺海深仇》、《志愿军的未婚妻》、《会计姑娘》、《金沙江畔》、《祥林嫂》、《杨三姐告状》、《花为媒》、《牛郎织女》等脍炙人口的好戏，其中《刘巧儿》、《花为媒》分别于1956年和1964年摄制成影片。新凤霞幼年学过京戏，在咬字、演唱方面打下了坚实的基础。以后又认真学习评剧前辈刘翠霞、白玉霜、爱莲君等人的唱腔，同时刻苦学习大鼓、梆子、坠子、琴书等演唱技巧，不断丰富自己，创造了很多新的唱腔和板式，逐渐形成了自己的艺术风格。她的演唱清新甜润、玲珑婉转，富有华彩，尤以流利的花腔——“疙瘩腔”著称。“文化大革命”期间致残，不能重返舞台，却以非凡毅力培养年轻演员，撰写回忆文章。她所写的回忆生活经历和演剧生涯的散文小品，朴质真挚，别具风格。《新凤霞回忆录》一、二两集已在北京、天津和香港出版，并有英译本问世。

【严凤英】（1930—1968）黄梅戏演员。原名严鸿六，安徽桐城人。

13岁从师严云高学唱黄梅戏，演旦脚，活动于枞阳、桐城一带。后不断汲取昆剧、京剧、话剧的表演艺术，使黄梅戏的表演和音乐有所丰富和发展。以演出《菜刀记》中柳凤英一角而成名，并改名严凤英。新中国成立后，又师著名北昆演员白云生为师，丰富黄梅戏表演和唱法。她唱腔明朗流畅，音色优美，吐字清楚。所扮演《打猪草》中陶金花、《天仙配》中七仙女、《女附马》中冯素珍、《牛郎织女》中的织女影响很大，为黄梅戏的艺术的发展作出了重要贡献。曾任安徽省黄梅戏剧团副团长

【马科】（1930— ） 戏曲导演。河北深县赵庄人。父母为教员，从小随父母读书。1940年随父母一家到西安。1942年考入夏声戏剧学校，开始科班学艺，习武生。抗日战争胜利后，随夏声戏校到四川万县演出，受到田汉、吕复、郑君里等直接指导，对话剧产生了兴趣，自编自导话剧小戏《鸿门宴》，初次显露导演天赋。1953年，到上海京剧院的前身华东京剧院工作，参与《白蛇传》等戏的排演，历经场记、剧务、舞台监督、实习导演，涉足灯、服、道、效、化各个门类，为导演工作奠定了良好的基础。1954年剧院重排《文天祥》，这是周信芳自编自导自演的一部大型新编历史剧，院长周信芳破格让24岁的马科任导演。1956年入上海戏剧学院“表演师资进修班”学习。1958年结业回院后，导演了现代京剧《红色风暴》，这是一出以二七大罢工为题村，反映工人革命斗争的现代戏，塑造出有血有肉的人物形象，上演后轰动上海，接着他又导演了《淝水之战》、《武则天》和现代戏《踏破东海千层浪》、《晴空迅雷》。《武则天》在国内外演出获得高度评价，成为童芷苓演出的代表剧目。1977年后导演了《甲午海战》、现代戏《刑场上的婚礼》。他提出搞“新京剧”，让所有角色都说“普通

话”，让传统的唱、做、念、打都为在舞台上展现生活内容服务，力求做到既发挥京剧传统艺术的特长，又紧贴人心。以《晴雯》做试验，上演后引起不小反响。他导演的连台本戏《乾隆下江南》（第一集）和京剧《盘丝洞》（与贺梦梨合导），都相起轰动，后者获1989年上海文化艺术节优秀演出成果奖。此外，他还导演大量其它剧种的地方戏，如粤剧《潮涨潮落》、越剧《西园记》、《贬宫记》、《神王恋》、《生死情》、淮剧《哑女告状》、歌剧《任志贞》、上党梆子《两地家书》、豫剧《大闹龙门阵》等。1988年他导演的京剧《曹操与杨修》（编剧陈亚先）在全国新剧目汇演中上演，引起巨大反响，被誉为“近十年京剧艺术探索的一个划时代开端”，“是京剧中上的里程碑”。获优秀京剧新剧目奖、优秀导演等6个单项奖，获“中国戏曲学会奖”。1992年，他导演的黄梅戏《红楼梦》在北京等地演出，引起极大的反响，成为新时期戏曲事业的又一重要收获。为上海京剧院一级导演，中国戏曲导演学会副会长。

【杜近芳】（1932— ） 京剧女演员。北京人。出身梨园世家，6岁从喜连成科班的陈喜光开蒙学戏，7岁登台演出。早年受过律佩芳、陈世迈、刘毓芳等指教，后拜王瑶卿为师，在王瑶卿的推荐下，1949年梅兰芳收她为入室弟子，悉心传授，从而技艺精进。1951年参加中国戏曲研究院京剧实验工作团。她工青衣、花旦，兼长刀马旦，嗓音宽厚嘹亮，唱腔明快豁朗、清亮圆润，善于运用真假声结合的唱法，以吐字清晰、音乐性强、注重唱腔的音乐形象塑造为其特点。她能文能武，昆乱不挡，擅演以唱做为主的文戏，也有以舞蹈为主的武戏。塑造了《白蛇传》中的白素贞、《霸王别姬》中的虞姬、《桃花扇》中的李香君、《西厢记》中红娘、

《谢瑶环》中谢瑶环、《花木兰》中木兰、《尼姑思凡》中色空等身份不同、性格相异的古代妇女形象，还创造了善良刚强的贫家女喜儿（《白毛女》）、勇毅豪爽的女英雄吴清华（《红色娘子军》）、解放军女战士（《柯山红日》）等当代妇女形象。在1957年世界青年联欢节上，她演出《拾玉镯》获表演奖。她同李少春、袁世海合演的《野猪林》，同冯至孝合演的《红色娘子军》被拍成舞台艺术片，为广大观众所熟悉。曾多次出国访问演出。

【余笑予】（1935— ） 戏曲导演。湖北汉阳人。出身梨园世家，7岁学艺，应工楚剧丑行。1956年开始从事导演工作，30多年来，他导演近60出戏，尤其是近十多年来，执导（或编导）了京剧《一包蜜》、《徐九经升官记》、《药王庙传奇》、《膏药章》、《法门寺众生相》、曲剧《少年天子》、楚剧《虎将军》、汉剧《弹吉它的姑娘》、荆州花鼓戏《家庭公案》、《水乡情》、粤剧《阴阳怨》、《桂剧》、《瑶妃传奇》等，多次荣获文化部文华奖和全国性导演、创作大奖。曾多次应邀赴北京、上海、广东、江西等地讲学和导戏。他的作品具有强烈的当代意识，浓郁的生活气息。《徐九经升官记》通过徐九经巧妙地判断王爷与侯爷的公案，洋溢着强烈的反封建主义精神。《少年天子》通过少年皇帝福临与乌云珠的爱情悲剧，表现了清初满、汉两种文化的撞击与交融，体现着社会改革前进的历史动律。《膏药章》通过小人物膏药章的悲剧命运，启迪人们对民族性格的深沉的反思。《水乡情》通过社会主义新时期两户两代农民的恩恩怨怨，反映了当代中国农民的嬗变，抛弃旧怨，摆脱传统，建设新生活。他勤于探索，勇于开拓，广采各姊妹艺术之长，逐渐形成了独有个性的导演风格，有悲剧，有悲喜剧，而多数作品具有鲜明的喜剧风格，幽默、自然、清新、优美，舞台

效果强烈，雅俗共赏。为湖北省艺术研究所所长，湖北省京剧团艺术总监，中国戏剧家协会理事，中国戏曲导演学会副会长。

【刘秀荣】（1935— ） 京剧女演员。北京人。曾用名维蔓。12岁入四维戏剧学校北平三分校学习青衣、花旦。1951年转入中国戏曲学校学习。得王瑶卿亲传，各种类型角色，唱念做打舞各功文武技艺兼容并有，收获颇丰。并向萧长华、尚小云、俞振飞、梅兰芳等学过京剧、昆曲，还向秦腔、川剧、湖南花鼓戏等剧种汲取营养。1956年毕业后为中国戏曲学校实验京剧团演员，后转北京京剧团。为中国京剧院主要演员，中国戏剧家协会理事。她博采众长，融汇贯通，戏路颇宽，唱、念、做、打兼备，形成刚健奔放的艺术风格。擅演剧目有《白蛇传》、《穆桂英大破洪洲》、《春郊试马》、《祭江》、《拾玉镯》、《杨排凤》、《四川白毛女》、《朝阳沟》、《沙家浜》等。《白蛇传》中扮演白素贞，1952年荣获第一届全国戏曲观摩演出大会演员二等奖。1959年，在维也纳第七届青年与学生联欢节上，她表演的《春郊试马》荣获金质奖章。

【张继青】（1938— ） 昆剧女演员。又名张忆青。江苏苏州人。1953年在苏州民锋苏剧团学苏剧和昆剧，拜尤彩云、曾长生为师，演旦脚。1956年后转江苏省昆剧团，受到俞振飞、沈传芷、朱传茗、姚传芾等著名昆曲演员的传授和指点，并学习京剧的梅派和程派唱腔，还接受了西方舞台表演艺术训练，为她日后在昆剧表演艺术上博采众长、改革创新打下了良好的基础。曾排演古典名剧《窦娥冤》、现代剧《红霞》。代表剧目有《痴梦》、《惊梦》、《寻梦》、《芦林》及新历史剧《吕后篡国》、《鉴湖女侠》等。塑造了杜丽娘、杨贵妃、窦娥、崔氏、邬飞霞、潘金莲、朱帘秀、吕

后、秋瑾及现代戏中的发姑、水英等众多不同类型的人物，人各有貌，性格迥异。她擅演昆剧正旦（青衣），在扮演各种不同身份性格的人物时，能够把四旦（刺杀旦）、五旦（闺门旦）、六旦（花旦）等行当的表演有机地结合起来运用，丰富了自己的表演手段。她能使昆剧中经过提炼和美化的身段动作，随着人物的感情、行为、性格和环境的不同，灵活地加以多种变化。表演浑厚深沉，唱念委婉感人，舞姿洒脱秀丽，出神入化。获首届梅花奖。为中国文学艺术界联合会委员，中国戏剧家协会理事，江苏剧协副主席，江苏省昆剧院副院长。

【张学津】（1941— ） 京剧演员。北京人。京剧演员张君秋之子。1949年入北京私立艺培戏曲学校，从王少楼学艺，演老生，学习余派剧目。1959年毕业分配到荀慧生京剧团，主演了《红鬃烈马》、《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《除三害》、《李陵碑》等剧目。1962年拜马连良为师，学习了《清官册》、《甘露寺》、《借东风》、《白蟒台》、《赵氏孤儿》等马派剧目。1969年调上海京剧院。他的艺术创新突出地表现在许多现代京剧及新编历史剧目中，主演了现代京剧《箭杆河边》、《智取威虎山》、《红灯记》、《铁流东进》、《刑场上的婚礼》、《红岩》及新编历史剧《谭嗣同》、《画龙点睛》等。他把余、马两派的艺术精华融化为一体，形成了更富于表现力的新型唱法，并根据不同人物的特征运用自如。他尊重保持流派风格，又善于发挥自己清亮的嗓音条件，演唱具有清新隽永、字晰味醇的特色，表演细腻、凝炼、流畅，富于美感。荣获第二届梅花奖。现为北京京剧院主要演员。

【刘长瑜】（1942— ） 京剧女演员。生于北京。原名周长瑜。9

岁考入中国戏曲学校，习青衣、花旦、刀马旦。拜荀慧生为师，艺术上得到进一步提高。1959年毕业留校实验京剧团，1962年调中国京剧院。她嗓音清脆，吐字明快，表演真切自然，富于时代气息，以演热情活泼的少女见长，动作优美协调。主要剧目有《玉堂春》、《碧波潭》、《扈家庄》、《贵妃醉酒》、《卖水》、《春草闯堂》、《龙女牧羊》、《红楼二尤》、《红灯记》、《平原作战》、《红灯照》、《燕燕》、《桃花村》、《玉树后庭花》等。其中，在现代戏《红灯记》中塑造革命工人的后代李铁梅的形象，影响甚大。荣获第一届梅花奖。1993年荣获梅兰芳金奖大赛第一名。

【李维康】（1947— ） 京剧女演员。北京人。1958年考入中国戏曲学院，得到于玉蘅、华慧麟等老师的指导。1968年分配到中国京剧院当演员。主演的传统剧目有《秦香莲》、《柳荫记》、《花木兰》、《宇宙锋》、《玉堂春》、《杨门女将》、《四郎探母》、《凤还巢》、《谢瑶环》，现代戏《四川白毛女》、《黛诺》、《平原作战》、《红嫂》、《蝶恋花》、《恩仇恋》和新创编古装戏《李清照》、《李凤姐》、《宝莲灯》等，对京剧表演艺术的继承和创新作出了自己的探索。1977年下半年上演的《蝶恋花》，李维康运用“西皮慢板”、“高拨子”、“四平调”等板式，非常贴切而又真实地表现了人物性格与规定情境，成功地塑造出有血有肉的革命烈士杨开慧这一形象。之后，在《李清照》、《恩仇恋》中，她又围绕人物形象的塑造，在唱腔、表演、念白、化妆、服装等方面作了较全面的革新尝试，程式运用，注意为塑造人物和推动戏剧情节服务，取得新的突破。她的演唱声情并茂，尤其受到中青年观众的欢迎。获首届戏剧“梅花奖”，1987年被评为国家一级演员，1989年全国首届金唱片奖。在电视剧《四世同堂》中饰演韵梅，获1989年大众

电视金鹰奖最佳女主角奖。

【茅善玉】（1962— ） 沪剧演员。上海人。12岁考入上海沪剧团学馆，学习五年，毕业后到上海沪剧院工作。先后主演了《一个明星的遭遇》、《血染姐妹花》、《魂断蓝桥》、《姊妹俩》、《弹吉他的姑娘》、《黄梅戏女王》、《牛仔女》等，塑造了不同类型的艺术形象，展示了多方面的艺术才能。《一个明星的遭遇》是她的成名作，扮演剧中女主角周旋，表演自然、大度，平易可爱，在上海、香港演出获得极大成功。在《姊妹俩》中她成功地塑造了辛蓉这个有理想、有追求，善良、厚道，敢于同世俗观念决裂的新人形象，在1984年文化部主办的现代戏曲、话剧、歌剧观摩演出大会上荣获表演一等奖，又荣获第二届“梅花奖”。她主演的《叛逆的女性》在1984年举行的上海青年演员会演中荣获特别奖。在八场沪剧《牛仔女》中她塑造了个体户“牛仔女”李雯的形象，把一个暴富少女心态刻画得脉络分明、层次清楚，表演生动自然，抒情而流畅，显示她的舞台表演趋于成熟。任上海沪剧院剧团团长，中国戏剧家协会理事，上海市文联委员。

【茅威涛】（1962— ） 越剧女演员。浙江桐乡人。1978年高中毕业后被桐乡越剧团录取。次年考入浙江省艺术学校进修。1981年选入浙江省小百花越剧团专工小生表演。在历史剧《汉宫怨》中饰演汉宣帝刘询，获第二届“梅花奖”。之后又相继主演了《大观园》、《唐伯虎落第》及电影《五女拜寿》、《唐伯虎》等一批戏剧、影视。1992年晋京主演《西厢记》、《陆游与唐婉》，受到观众的欢迎。多次参加全国艺术（戏剧）节及大型演出活动，获全国首届越剧演员广播大奖赛最佳演员奖；全国首届金银杯盒带评选《茅

威涛新曲精选》金奖。她艺宗尹（桂芳）派，唱腔优美舒展，具有力度和阳刚美；表演风格飘逸而不轻浮、稳重而不板滞，清新脱俗；善于在质朴、平易的表演中，揭示人物内心感情的起伏跌宕。为浙江省小百花越剧团一级演员，中国戏剧家协会理事，浙江文学艺术联合会副主席。

【马兰】（1962— ） 黄梅戏演员。安徽太湖人。1980年毕业于安徽艺术学校，分配到安徽黄梅剧团工作，先后主演了大型古装戏《罗帕记》、《女驸马》、《龙女》，大型现代戏《张玉良》，根据莎士比亚同名剧作改编的黄梅戏《无事生非》，现代戏《遥指杏花村》，电视剧《严凤英》、《西厢记》和《劈棺临梦》等。她基础扎实，扮相俊俏，表演细腻，唱腔甜润，专攻花旦，亦善演老旦、青衣、小生，塑造出各种不同人物形象。《女驸马》是她到省剧团排演的第一个戏，扮演冯素珍，娟秀动人，改扮男装后，风度翩翩，潇洒倜傥，唱做念舞，都显示出较好的功力。在北京、香港等地演出，引起轰动。现代戏《张玉良》人物时间跨度大，描写了张玉良从青少年到老年的坎坷一生和她走过的艺术道路。马兰扮演爱国女画家张玉良，准确而生动地把这个复杂人物的性格展示给观众，表现出女画家在不同历史时期的气质、性格和神韵。《严凤英》是一部悲剧，马兰演出了一代名伶严凤英坎坷的遭遇，特别是在“文革受迫害”等几场重头戏中演得恰到好处，真实感人。标志着马兰表演风格臻于成熟。1992年黄梅戏《红楼梦》在北京等地上演，引起极大的反响。马兰主演贾宝玉，唱做俱佳，充满激情。“死别”一折，唱得哀怨悲愤，演得动人心魄，给观众以强烈的审美感受。曾获第四届梅花奖。