

晚明戏曲的普遍性与地域性 ——以声腔剧种的流播为研讨中心

程 芸

(武汉大学 艺术学系, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 程 芸(1972-), 男, 江西景德镇人, 武汉大学艺术学系副教授, 文学博士, 主要从事戏曲史和古代文学研究。

[摘 要] 明中叶以后北曲衰微, 南曲诸声腔兴起, 舞台时尚与审美风尚遂随之大变。昆曲新声“水磨调”的崛起, 文人传奇的雅俗嬗变, 彰显出地域文化参与文士缙绅主导的普遍性的文化建构时的重要作用, 也折射出文艺的地域性与普遍性之间的辩证关系。

[关键词] 晚明戏曲; 普遍性; 地域性

[中图分类号] I207.37 [文献标识码] A [文章编号] 1671-881X(2007)05-0635-06

明代中后期是中国戏曲史的又一个黄金时期, 舞台演出、文本创作和理论研讨皆蔚然大观。促成这一文化景观的历史动因很多, 本文将关注焦点集中于声腔剧种的代兴、雅化和流播, 试图进一步探讨的则是: 地域性民间戏曲传统与普遍性的审美建构、文化建构之间的关系。

一、曲运隆衰: 南北曲的兴替

明代的戏曲舞台风尚经历了前后期的明显变化, 即从崇好北曲杂剧到追尚各种南曲变体声腔。在明前期, 中上层社会和文人士大夫依然延续着元人喜爱北曲杂剧的传统。据《南词叙录》记载: 朱元璋非常推重南戏《琵琶记》, 但不喜欢其柔缓风格, 于是“日令优人进演, 寻患其不可入弦索, 命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者, 遂撰腔以献。南曲北调, 可于箏琶被之。然终柔缓散戾, 不若北之铿锵入耳也。”^[1] (第24页)“弦索”在明初专用于北曲, 与北曲规整、严密的宫调系统相匹配, 而《琵琶记》以宫调散漫的南曲为主, 故难以谐调、美听。虽然元代后期散曲中已出现了南北合套的尝试, 元末明初的贾仲明还在杂剧《吕洞宾桃柳升仙梦》中使用了四个南北合套, 但要南戏完整地翻转为北调, 是有相当难度的。色长刘杲的“撰腔以献”, 恐不只是改变《琵琶记》的音乐, 应当也有一些文辞上的改动或增减, 这样才能适应宫廷北曲雅俗并用的需要。据《明史》卷六一《志第三十七·乐一》, 明初北杂剧不但被用来满足宫廷的日常娱乐, 也要参与一些仪式性的礼乐活动。这次不成功的改革表明, 明初南北曲的差异不仅仅意味着曲调、风格的分野, 更体现了二者在整个社会文化系统中的品位距离。

据一些文献来看, 明代前中期南戏也有进入宫廷的机会, 但往往受到禁压, 不能稳固立足。如《都公谈纂》云: “吴优有为南戏于京师者, 锦衣门达奏其以男装女, 惑乱风俗。英宗亲逮问之, 优具陈劝化风俗状。上令解缚, 面令演之。一优前云: ‘国正天心顺, 官清民自安’ 云云。上大悦曰: ‘此格言也, 奈何罪

之?遂籍群优于教坊。群优耻之,驾崩,遁归于吴。”俚俗的南戏要在以擅演北曲的教坊中站稳脚跟,仅仅依赖统治者的个人偏向是难以奏效的,它需要等待整个社会审美风尚的改变。北曲依然被上层社会特别是皇室贵族视为声乐之正宗,事实上据沈德符《万历野获编》卷二五“词曲·北曲传授”记载,直至万历时期,内廷演出才确立了搬演南曲“弋阳、海盐、昆山”等所谓“外戏”的正规体制。但另一方面,我们也注意到,早在成化、弘治时期,南戏已经在浙江某些地方露出待兴的苗头。陆容《菽园杂记》卷十有云:“嘉兴之海盐,绍兴之余姚,宁波之慈溪,台州之黄岩,温州之永嘉,皆有习为倡优者,名曰戏文子弟,虽良家子不耻为之。”^①其实,成化年间北京永顺堂已有刊刻南戏《白兔记》的举措,这或表明,此时南戏在北方也有一定的市场需求^②。但总体而言,中上阶层依然热好北曲,并对俚俗、质朴的南戏诸变体声腔表现出明显的鄙薄,如祝允明《猥谈》有云:“自国初来,公私尚用优伶供事。数十年来,所谓南戏盛行,更为无端,于是声乐大乱。…今遂遍四方,辗转改益,又不如旧…愚人愚工,徇意更变,妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类,变易喉舌、趁逐抑扬,杜撰百端,真胡说耳。若以彼之管弦,必至失笑。而昧士倾喜之,互为自谩尔。”

以上表明,作为一种根植于民间社会和草根阶层的艺术形式,南戏在相当长时间内不能聚合起文人缙绅阶层的关注。但是,市井社会中审美趣味、舞台风尚的改变,则要迅速而广泛得多。因此,到了嘉靖中后期,随着南曲声腔的文人化,北曲的地位受到了极大挑战。杨慎《丹铅摘录》中一段文字,集中反映出当时南北曲不同的历史命运,有云:“南史蔡仲熊云:‘五音本在中土,故气韵调平。东南土气偏讹,故不能感动木石。’斯诚公言也。近世北曲,虽皆郑卫之音,然犹古者总章北里之韵。梨园教坊之调,是可证也。近日多尚海盐南曲,士夫稟心房之精,从婉变之习者,风靡如一。甚者,北土亦移而耽之,更数十世,乃其后北曲亦失传矣。”^③看来,舞台审美风尚的流迁有时虽极为迅速,但尊奉传统的文化心理并非能在短时间内迅速改变,文人士大夫尤其如此。

因此,嘉靖、隆庆之后,北曲的衰微虽已不可挽回,但依然有人留恋着它往日的光辉。如何良俊《四友斋丛说》有云:“余家小鬟记五十余曲,而散套不过四、五段,其余皆金元人杂剧词也。南京教坊人所不能知。老顿言:‘顿仁在正德爷爷时,随驾至北京,在教坊学得,怀之五十年。供筵所唱,皆是时曲,此等辞并无人问及。不意垂死遇一知音。’是虽曲艺,然可不谓之一遭遇哉。”^[2](第337页)顿仁是南都教坊乐工,武宗南巡时受到赏识,后随驾到北京教坊学习北曲,为时人称羨,岂料几十年后竟有知音难觅的感慨。后来,余怀在他的《板桥杂记》上卷“雅游”中也有一段文字,可与何良俊的记载相补充,并见出南教坊内北曲的衰落,有云:“教坊梨园,单传法部,乃威武南巡所遗也。然名妓仙娃,深以登场演剧为耻,若知音密席,推奖再三,强而后可,歌喉扇影,一座尽倾。主之者大增气色,缠头助采,遽加十倍。至顿老琵琶,妥娘词曲,则祇应天上,难得人间矣。”^[3](第1页)据《明史·乐志》,教坊司隶属礼部,“掌宴会大乐”,明成祖迁都北京以后,南教坊御前承应的功能相应地要淡化,东南一带戏曲风尚的改变已无可避免,但像这样知音难觅、不习北剧甚至耻于演唱的现象在明中叶以前却是难以想象的。而据沈德符《万历野获编》记载,到了万历中后期,北曲已有失传的危险,以至被视作“广陵散”。

二、“正声”崇拜:昆腔新声的崛起

北曲的式微固然不可挽回,但南曲要取代北曲曾经的舞台地位和文化品位,也必须经历复杂的雅俗嬗变;而且,其内部还存在着不同声腔剧种之间的竞争。事实上,南曲取代北曲的舞台风尚地位,并非只是一种声腔剧种在起作用。据文献记载,至少有10多种腔调(包括余姚腔、海盐腔、昆山腔、弋阳腔这“四大声腔”,和杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔等)参与着这一历史进程。南曲诸声腔的竞争,其实也就是一个争夺流播区域的过程;这些南曲腔调的繁兴,主要是在长江中下游的江西、安徽、江苏、浙江四省,也深入到福建、广东一带,甚至波及了西南某些地区,但已有源与流的差异。而且,南曲诸声腔之间因为竞争其代兴也呈现出明显的阶段性特征。虽然诸腔并奏的情形在特定地域内有可能较长久地存在着,但

总体而言,士绅阶层更加关注体现文人趣味的“时曲”、“新声”。先是海盐腔,然后是昆山腔,先后成为士大夫们的新宠。由于使用作为民族共通语的“官话”,它们先后被赋予了“官腔”的品位,而昆腔甚至被视为是南曲之“正声”。这表明,北曲衰微、南曲隆兴,不仅仅只是戏曲舞台风尚的推移,同时还隐寓着更为复杂的社会文化心理的变化;这也预示着一一种沿袭已久的“典范美”信念业已动摇乃至轰塌,新的戏剧观念亟待重构与整合。

昆腔新声“水磨调”的崛起,是最引人注目的戏曲现象。昆腔原本和其它南戏声腔一样,都只是一种地方性声腔,据《南词叙录》直至嘉靖前中期还“止行于吴中”。但是,魏良辅等人对昆腔的改良,则完全改变了它的命运,并促成了整个戏曲文化生态的定型。据现有文献,被后世称为“昆曲鼻祖”的魏良辅只是当时改良昆腔的诸多曲师中的代表者;关于其身分、时代,因文献不足,学界颇多争议,拙见以为,明张丑《真迹日录》二集据文徵明写本著录魏良辅《南词引正》,有嘉靖二十六年丁未(1547)金坛曹大章含斋跋语,这里“引正”或可以理解为对昆山旧腔的改良,昆腔新声取得“时曲”地位的时间当更后一些,或在嘉靖后叶至隆庆时期^④。

改良后的昆腔形成了一种更加文人化的风格,被称为“水磨调”。明末沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》是这样描述它的特点:“调用水磨,拍捥冷板,声则平上去入之婉协,字则头腹尾音毕匀,功深熔琢,气无烟火,启口轻圆,收音纯细。…要皆别有唱法,绝非戏场声口,腔曰‘昆腔’,曲名‘时曲’。”^⑤(第198页)可见,改良后的昆腔新声充分发扬了文人曲唱的精华,即“依字声行腔”。所谓“依字声行腔”,大抵是依据文辞字句的平仄、阴阳和声调等的巧妙搭配,使之转化为一定的乐音从而构成旋律,这是讲究音律之学的文人和有一定文化修养的艺人所擅长的,此前的北曲中已有充分体现,也是南曲海盐腔的主导性特点。“水磨调”之所以能得到文人士大夫的追崇,与其继承北曲技法同时也发扬海盐腔的某些特色有关,由此不难理解为什么万历以后昆腔能迅速替代海盐腔而成为一个时代普遍性的舞台风尚。

更为重要的是,昆腔新声“水磨调”的崛起,不但促进了表演艺术的日益精进,也加速着文人观念的分化。鄙视戏曲的偏见依然存在,但也有人从儒家的礼乐传统、“乐教”理想和“正声”观念中,寻求到了从事戏曲活动的价值依托。据《南词叙录》,嘉靖前中期昆山腔虽“止行于吴中”,但却特色鲜明,“流丽悠远,出乎三腔之上,听之最足荡人”。这里独尊昆腔的观念已露出苗头。《南词叙录》另有云:“隋唐正雅乐,诏取吴人充弟子习之,则知吴之善讴,其来久矣”。这一历史回溯或无实据,只能视为“传闻”,但就明中后期的文人士大夫而言,却具有一种“寓言”性的价值——既然早在隋唐时代吴中子弟就能参与雅乐的修正,那么,南曲诸声腔纷纭繁杂的竞争背后,其实已经隐含着一种必然,即昆山腔的异军突起、全面繁荣,而其他声腔剧种只能占一时一地之胜。有昆腔“鼻祖”之誉的魏良辅在《南词引正》中,就明确地说:“腔有数样,纷纭不类。各方风气所限,有:昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳……惟昆山为正声,乃唐玄宗时黄旛绰所传。”“唐玄宗”云云,虽亦或无实据,但能与《南词叙录》“隋唐正雅乐,诏取吴人充弟子”的说法相互支撑,以“印证”吴中声乐的悠久历史和正宗地位。其实,就其实质而言,这也只是折射出明嘉靖以后文人曲家的一种普遍性的文化正统观念,而非对地域戏曲文化传统的真实描述。

随着“水磨调”的进一步流播、蔓延,以昆山腔为“雅乐”、南曲“正声”的看法,必然要为更多的曲家所接受,尊奉吴中唱曲权威性的观念也得到了更加广泛的认同。例如,文坛领袖王世贞在《曲藻》中,曾批评山东曲家李开先的《宝剑记》说:“公辞之美,不必言,第令吴中教师十人唱过,随腔字改妥,乃可传耳。”李开先卒于隆庆戊辰年(1568),此时山东一带流行的南曲声腔还是海盐腔^⑥,昆腔新声尚待进一步推广,而《宝剑记》有嘉靖丁未年(1547)原刊本,写就当更在此前,可推定并非专为昆腔新声而作。王世贞敢于作这种评论,并以自得的心态写入其著述中,而李开先未见有实质性的反驳,这些虽然与王世贞的身分有关,但也表明,以吴音为尚的观念在嘉隆年间再次凸显出来。到了万历时期,视昆腔为“正声”、“雅乐”的观念,已成为一种超越地域限制的“通识”了。例如,浙江曲家王骥德在《曲律·论腔调第十》中就明言:“古四方之音不同,而为声亦异,于是有秦声,有赵曲,有燕歌,有吴歙,有越唱,有楚调,有蜀音,有蔡讴”而“在南曲,则但当以吴音为正”^⑦(第114、115页)这里“吴歙”“吴音”或不能等同于“水磨

调”,但在万历后期作如此表述,仍可推知其间的密切关系。王骥德是越中人,海盐腔曾是浙江的主流性声腔,并波及到周边诸省,而且其曲学主张也有诸多不同于吴中曲家领袖沈璟的表述,王氏之所以能摆脱地域限制而正视“吴音”的崛起,也是基于一种士大夫阶层根深蒂固的崇尚“正声”的文化心态。

晚明戏曲界对于昆腔的“正声”崇拜,其实反映了主流意识形态、审美情趣在民间社会中的强力性的渗透。古代社会里,民间性的文化形式往往也是最具地域性的。因此,以一种“被改造”后的新面貌融入主流意识形态中,这是民间文化、地域文化参与文士缙绅主导的文化建构和审美建构时,表现出的一种基本动向。“正声”崇拜,以及对“雅乐”传统的追认,不但提升了原本只是一种“地方性”声腔的昆腔的文化品位,也最终促成了“四方歌曲必宗吴门”的戏曲文化生态,明中叶以来北曲衰微、南曲大兴的态势最终得以稳定。

三、雅俗之际:传奇戏曲的文体嬗变

当然,南、北曲的争胜,以及南曲诸声腔之间的既竞争又交流,并非一种线性的彼消此长,这点在民间社会和市井阶层中可能表现得尤为明显、长久。事实上,海盐腔、弋阳腔绝也并非一种“地域性”声腔,在多个省份都曾广泛流播,但是,面对昆腔所依托的“正声”、“雅乐”传统,其竞争力肯定要大打折扣,其前景更是可想而知。万历以后,关于海盐腔的记载越来越少,以至绝迹,弋阳腔在民间社会和中下阶层中依然保持着强劲的生命力,但若获得主流意识形态的认同,就不可避免地要有所雅化。清初的“京腔”即可谓应运而出,康熙年间人王正祥的《新定十二律京腔谱》就试图寻找出昆腔与弋阳腔之间的诸多类同^⑥,其实,这也是以普遍性的文人趣味为依据,去改造地域性的民间戏曲传统。

戏曲舞台风尚的移易,也促成了文人传奇写作的大兴。作为文学文本的“传奇”与“戏文”,其主要差异集中于形式体制和声律规范方面,其间经历了从形式、内容到情趣、风格等多方面的雅俗嬗变。戏曲史家周贻白先生曾有论曰:“明代传奇不妨说是参合南戏和元剧而产生出来的另一种形式。其和南戏不同的地方,也许竟和元剧有关,不必皆为明人的创体”^[9](第356页),此说揭示出一个重要事实:文人传奇不仅仅是新兴舞台风尚的产物,同时也是一种综合着元杂剧与南戏相关特点的被人为构拟出来的“新文体”。

如何确定这种“新文体”的时间界限,学界一直有争议,本文不能深论,但我们注意到,万历时期的吕天成在《曲品》中,有意识地区分了“旧传奇”和“新传奇”。其所谓“新传奇”,主要针对明嘉靖前期至万历中后期的作品而言,数量在180种以上;“旧传奇”则相当有限,但包括了早期南曲戏文的一些代表之作。总体而言,“旧传奇”在形式体制方面,相比于“新传奇”而言,表现出明显的随意性或偶然性,其间原因很多,但不能不说,这与南戏所根植的地域文化和民间文化有关。南戏一般认为发端于浙东南沿海地区(今浙江温州一带),由于不能得到主流意识形态的认同,四散流布后,必然要与各地的方言、曲调相互结合,由此在宫调系统、曲调系统、句格字格、平仄用韵等方面呈现出地域性的差异。而“新传奇”作为被文人构拟出来的新文体,必然要关注其形式规则方面的统一性、普遍性。因此,“新”、“旧”传奇之异,一方面体现了思想内容、艺术情趣、形式体制等方面的雅俗嬗变,另一方面,也隐含着文人阶层改造地域性戏曲传统的努力。因为声腔的分化,首先意味着基于方音和音乐、曲调的不同而形成的地域戏曲传统的差异,尤其鲜明地折射出民间演剧艺术的地域性;如果说声腔剧种是地域演剧文化的载体,那么,“新传奇”的命名则折射出文人对于戏曲文学的普遍性规则的理性诉求。

事实上,晚明曲家主要是通过通过对南曲的历史传统、舞台经验的总结,来从事曲学的理论建构的。北曲早已形成了相对稳定的宫调系统、曲牌系统和声律规范。在晚明文人看来,其写作规则早已具有一定的普遍性,这点在王骥德《曲律自叙》、臧懋循《元曲选后序》等材料中得到了明确的反映。事实上,我们也注意到,元明北曲并没有像南曲那样,留下纷繁多样的新腔异调的详细记载。这可能与北方语音的相对统一、北曲音乐体制(尤其是宫调体制)的相对严整等因素有关。事实上,据有限的文献记载,北曲也因流播地域的不同,而呈现出腔调的差异。如魏良辅《南词引正》有云“北曲与南曲大相悬绝,无南腔南

字者佳;要顿挫,有数等。五方言言不一,有中州调、冀州调;有磨调、弦索调…唱北曲宗中州调者佳…关汉卿云:以小冀州调按拍传弦,最妙。”魏氏不一定就了解元代北曲的面貌,很可能只是引述前贤之言,来印证他对明代北曲腔调流迁、变异的考察。但当代学者已在元杂剧《货郎旦》(脉望馆钞校本)中发现了“中州调”的痕迹,可证魏氏之说并非空穴来风。后来沈德符在《万历野获编》卷二五“词曲·北词传授”中,回应了魏良辅的描述,他说:“自吴人重南曲,皆祖昆山魏良辅,而北词几废,今惟金陵存此调。然北派亦不同,有金陵,有汴梁,有云中;而吴中以北曲擅场者,仅见张野塘一人——故寿州产也——亦与金陵小有异同处。”“汴梁”一派或就是“中州调”的后裔,至于“北派亦不同”云云,是否意味着北曲声腔已形成了稳定的地域性格局,仍需存疑。

南曲的腔调演化总体而言要比北曲迅速、彻底得多,即便是作为新兴时尚的昆腔新声“水磨调”,在魏良辅的时代就出现了分化的苗头,随着影响的扩大,而后在若干个同属吴语区的相邻地域,更出现了明显的分疏。潘之恒《亘史》杂篇有云:“魏良辅其曲之正宗乎!张五云其大家乎!张小泉、朱美、黄问琴,其羽翼而接武者乎!长洲、昆山、太仓,中原音也。名曰昆腔,以长洲、太仓皆昆所分而旁出者也。无锡媚而繁,吴江柔而清(清),上海劲而疏,三方者犹或鄙之。而毗陵以北达于江,嘉禾以南滨于浙,皆逾淮之桔,入谷之莺矣,远而夷之,无论矣。”又云:“自魏良辅立昆之宗,而吴郡与并起者为邓全拙,稍折衷于魏,而汰之润之,一稟于中和,故在郡为吴腔。太仓、上海,俱丽于昆;而无锡另为一调…郡人能融通为一,尝为评曰:‘锡头昆尾吴为腹,缓急抑扬断复续。’言能节而合之,各备所长耳。”^[9](第8页)以上表明,发端于吴中的“水磨调”四散流布之后,必然因各地方言、音乐的影响而加以适当调适,其唱腔也就有所分化、变异,但是,这并不影响作为一个整体的昆腔系统的特色。而且,昆腔因时因地的衍化,并不能改变其雅乐、“正声”的文化品位。反馈于曲学研讨,在许多曲家看来,有关昆腔历史经验、舞台规则的研讨,就是对整个南曲演出和创作传统的总结;也正缘于此,有关“新传奇”形式体制的共通性、普遍性的研讨,才有可能成为晚明清初曲学的话语中心。

四、余 论

中国文艺很早以来就存在着地域性的差异,正史、方志、谱牒、艺文等等皆有所反映。近年来,随着强调“地方性知识”的西方阐释人类学的广泛影响,地域文学、地域戏曲的研究更呈现出勃兴之势,但毋庸讳言,某些研究也或多或少地忽视了一个事实:“地域”只是区分特定时空的“小单位”,它虽然有一定边界(并非恒定的),但边界内、外的物质生活、精神生活,并不必然地呈现出本质性差异。因此,在充分发掘文艺的地域性差异时,也有必要重视其间的普遍性规律或逻辑。文艺的普遍性与地域性之间,其实隐含着一种相互依存的辩证关系。

如果说南曲戏文是一种与传统乡民社会相适应的民间文化形式,那么,明中叶以后的传奇戏曲则是一种与传统文人社会相适应的精英文化形式。一般而言,乡民社会的稳固性、“内循环性”,要比文人社会明显得多,这就使得其文化在传播、交流机制相对单一的情况下,更容易彰显出地域性的差异。然而,由于特定的历史机缘,某种地域性的民间文化形式经由士大夫的改造与提升,有可能参与着普遍性的文化建构和审美建构,甚至成为文人士大夫构建“普遍性”规则时的一个突破口。晚明声腔剧种的流播,特别是昆腔新声“水磨调”的崛起,或正可作如是观。

注 释:

① 陆容是宪宗成化二年(1466)进士,卒于孝宗弘治九年(1496),《菽园杂记》(中华书局1985年版)卷十有成化末年事,卷十三有“成化丙戌科至弘治辛亥,二十六年间”云云,可推知《菽园杂记》大约成于明弘治前期。

② 1964年出土于上海嘉定的明成化年间《新编刘知远还乡白兔记》大量使用方言俗语,有研究者认为属于苏南吴语,当是嘉定地区的演出本。

- ③ 见杨慎《丹铅摘录》卷六,亦见于《丹铅总录》卷十四,后为何良俊《四友斋丛说》卷三十七“词曲”部引录,文字略有差异。据《四库全书总目提要》:杨慎有“《余录》十七卷,《续录》十二卷,《闰录》九卷”,后“自为删薙,名曰摘录,刻于嘉靖丁未(1547)。后其门人梁佐哀合诸录为一编,删除重复,定为二十八类,名曰总录,刻之上杭,是编出而诸录遂微。”据此,海盐腔成为明代士大夫时尚的年代,至迟也在嘉靖中期。《中国古典戏曲论著集成》第四册收入何良俊《曲论》时,点校者视“近日多尚海盐南曲”云云为何良俊之语,将海盐腔流行年代推后。
- ④ 曹大章嘉靖丁未年(1547)跋魏良辅《南词引正》时,已称赞昆腔“炼句之工,琢字之切,用腔之巧,盛于明时”,而通行本《南词叙录》(《中国古典戏曲论著集成》本,署嘉靖己未[1559])依然说“昆山腔止行于吴中”,明显抵牾。骆玉明、董如彪《南词叙录》非徐渭作》(见《复旦学报》1987年第6期)认为,《南词叙录》当署“嘉靖乙未”(1535),倘依此说,《南词叙录》反映了昆山旧腔的情形,《南词引正》则体现了昆腔改良后的影响。
- ⑤ 汤显祖的同乡友人帅机作于万历三年的《舟次临清有感故乡梨园之音》诗有“乍听南音泪欲涟”句,这里“故乡梨园之音”、“南音”,都是指嘉靖年间由谭纶引入江西的海盐腔。参看徐朔方:《晚明曲家年谱》(浙江古籍出版社1993年版)之“自序”。
- ⑥ 参看周维培《曲谱研究》(江苏古籍出版社1999年版)相关章节。

[参 考 文 献]

- [1] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成:三[M]. 北京:中国戏剧出版社,1959.
- [2] 何良俊. 四友斋丛说[M]. 北京:中华书局,1959.
- [3] 余怀. 板桥杂记. 传世藏书·子库·杂记·2[M]. 海口:海南国际新闻出版中心,1996.
- [4] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成:五[M]. 北京:中国戏剧出版社,1959.
- [5] 周贻白. 中国戏剧史[M]. 上海:中华书局,1953.
- [6] 汪效倚,潘之恒. 潘之恒曲话[M]. 北京:中国戏剧出版社,1988.
- [7] 洛地. 词乐曲唱[M]. 北京:人民音乐出版社,1995.
- [8] 邓绍基. 说元杂剧《货郎旦》[J]. 国学研究,1999(6).

(责任编辑 何坤翁)

Theatre's Regionality and Universality in Late Ming Dynasty

CHENG Yun

(Department of Arts, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography: CHENG Yun (1972-), male, Doctor & Associate professor, Department of Arts, Wuhan University, majoring in traditional opera history and classical Chinese literature.

Abstract: The decadency of Beiqu(Northern Opera) and rise of Nanqu tunes(Southern Operas) after the middle Ming Dynasty resulted in a great change of theatric and aesthetic fashions. And the transformation of theatre cultural entironment also led to the bloom of New Chuanqi style which featured intellectual playw rights. As the new tunes of Kunqun opera and the study of traditional opera flourishing, the significance of regionally culture towards the universal cultural construction dominated by literators and dialectic relations between regionality and universality of literature were clearly recognized.

Key words: theatre in late-Ming Dynasty; regionality; universality