

运斤成风 游刃有余^{〔*〕}

——明代安徽戏曲题材探析

○ 钱晓红

(安徽交通技术学院 文理科学系,安徽 合肥 230051)

〔摘要〕明代戏曲创作题材非常广泛,皖籍戏曲家的创作涉及宗教题材、婚恋爱情、历史故事和文人题材。虽然范围广阔,涵盖了社会生活的诸多方面,但缺少时事题材剧,内容多因袭少独创,文化理念上先后受程朱理学和明朝中后期人性解放的进步思潮的影响,形成了皖籍曲家创作的具体特色,决定了安徽戏曲虽然不是一流但也不容忽视的特殊地位。

〔关键词〕明代;皖籍;戏曲;题材

一般把作家用以体现作品主题的素材叫做题材。对戏曲创作来说,写什么内容,选什么素材,表达什么主题,反映出戏曲家的内心世界及对社会生活和现实世界的感悟思考。明代戏曲创作题材非常广泛,作为剧坛的生力军之一,皖籍戏曲家的创作内容也同样复杂而丰富,值得引起戏剧文学研究者的关注。

一、丰富多样的题材范型

明初,戏曲理论家朱权在《太和正音谱》中将元及明代的杂剧分为“神仙道化”、“隐居乐道”、“披袍秉笏”(“君臣杂剧”)、“忠臣烈士”、“孝义廉节”、“叱奸骂谗”、“逐臣孤子”、“钹刀赶棒”、“风花雪夜”、“悲欢离合”、“烟花粉黛”、“神头鬼面”十二科,即十二种戏曲题材。明代安徽涌现了众多戏曲作家,这其中既有天皇贵胄的宁献王朱权、周宪王朱有燬,又有身居官位的汪道昆、阮大铖、汪廷讷、王济,还包括终身布衣的梅鼎祚、余翘和郑之珍,他们的创作涉及宗教题材、

作者简介:钱晓红(1968—),安徽交通技术学院副教授,硕士,研究方向:古代文学。

〔*〕本文系安徽省哲学社会科学规划项目“明代皖籍戏曲家研究”(项目编号:AZSK-12D95)。

婚恋爱情、历史故事和文人题材,范围广阔,涵盖了社会生活的诸多方面。

1、宗教题材——由证佛悟道至因果报应

安徽的宗教题材剧可以分为两类,即明初的神仙道化剧和明中期的目连戏所代表的因果报应剧。明初,统治者倡导程朱理学,对戏曲演出采取高压强权政策,实行严厉的控制,朱元璋在《大明律》中明文规定:“凡乐人搬做杂剧戏文,不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤。”^[1]后来甚至规定军官军人如果学唱戏就要割了舌头。^[2]一边颁布如此严厉的禁戏法令,一边为了发挥其“教化”的功能,又在一定范围内颇多倡导,如朱元璋将高明《琵琶记》比作珍馐佳肴,认为“贵富家不可无”,并“日令优人进演”^[3]。

在这样的限制之下,明初的杂剧题材范围狭窄,神仙道化、佛度脱剧就成为主要的戏剧范型。早在杂剧成熟时期的元代,宗教就已依附于戏曲这一载体宣扬教义,最典型的就是度脱剧。明朝初年,宗室成员、安徽凤阳人朱权和朱有燬的创作促成了明初神仙道化剧的繁荣,朱有燬的神仙道化剧数量很多,质量也较高。中后期休宁人汪廷讷热衷求仙问道,信奉鬼神之说,也作有《长生记》《同升记》二部度脱剧。朱权的杂剧《冲漠子独步大罗天》其实是作者度脱修道的自传,剧中的冲漠子实是作者的化身,在出世之悟中表达自己的敛退心态,以消除明成祖朱棣的猜忌,同时流露出对人生的感伤。宪王朱有燬被日本学者青木正儿称为“明代第一杂剧作家”^[4],其作品直到晚明仍在中原地区广为传唱,风靡一时。他的31种杂剧多是神仙道化剧,其中《慧禅师三度小桃红》、《紫阳仙三度常椿寿》、《东华仙三度十长生》、《李妙清花里悟真如》、《小天香半夜朝元》均为度脱剧,与传统的羽化登仙的出世主题不同,虽是模仿元度脱剧而来,但是元代神仙道化剧所蕴含的愤世的神韵和批判精神已不复存在,取而代之的是粉饰太平、教化补世。像被度脱者名妓小天香虽出倡优之门,而能守寡不嫁,节义双全,所以能悟道成仙。剧中还安插了许多庆赏、宴会、祥瑞的场面,“借神仙题材增加节令贺寿的欢乐祥和与雍容华贵”。^[5]这类剧作题材单一、内容雷同,透过宗教的表象,能够发现作家只是借度脱形式宣扬教化、惩戒人心、歌功颂德,并借此消除统治者的疑忌。

因果报应一直是中国文学的重要主题,明代的因果报应剧当以安徽祁门人郑之珍编撰的《目连救母劝善戏文》为代表,宣扬忠孝节义等纲常伦理。目连救母这一故事本源于佛经,在民间广泛传播。郑之珍将久已流传的目连故事集中起来形成一部戏曲作品,宣扬忠孝节义等纲常伦理,是目前明代以前唯一存世目连戏完整剧本,成为后世目连戏的模式,影响了几百年。全剧共103出,分上、中、下三卷,规模宏大,讲述了目连千辛万苦救母出地狱,全家得以超脱,得到玉帝褒奖封赏的故事,以情节曲折、内容丰富、曲辞通俗而吸引观众。它“将以往的各种目连故事串缀其中,前后照应,汇为一部以‘救母’为主干情节的戏曲。”剧中融合了宗教、民俗、艺术等多种成分,“不仅是明中叶以前长期流传的目连故事的集大成者,也是明中叶以前目连文化的集大成者。”^[6]

2、文人题材——由理学至上至风雅情怀

什么是文人剧，“顾名思义，所谓文人剧就是以文人生活为题材并由文人创作的戏剧。”^[7]这就意味着不仅作品的主人公或主要人物必须是文人，而且是历史上真实存在并非虚构的人物。与元杂剧的作者多为书会才人不同，明代剧作家大都是有较高文学修养的知识分子。他们自然把关注的目光从帝王将相或英雄豪杰转向了与自己身份一致的文人，以前代文人为主人公，取材于他们的生平遭际或日常生活。现存的明代文人题材杂剧有三十余部，安徽的文人剧虽绝对数量不多，却也占了相当的比重，同时贯穿了整个明代。前期有朱权的《私奔相如》、朱有燬的《庆朔堂》、《乔断鬼》和《踏雪寻梅》；中后期以歙县汪道昆《大雅堂乐府》中的《高唐梦》、《远山戏》、《洛水悲》、《五湖游》为代表。

《卓文君私奔相如》题材因袭前人，叙述司马相如题桥言志、琴挑文君、二人私奔、驾车遁逃、当垆卖酒、千金买赋、夫妻荣归等种种情节。元代关汉卿等人也写过，但是朱权本着儒家观念对故事情节加以改动，在讲述这个违背礼法的私奔故事时，虚构了一段二人私奔时文君为相如亲自御车的情节，并说出“男尊女卑，理之常也；夫唱妇随，人之道也。”这一细节反映出程朱理学的影响，加上忠君报国的司马相如的形象，正能发挥戏曲教化人心的教育作用。但同时他对主人公的文士风流和私奔行为又是比较欣赏的。这些反映出作家对自由爱情和儒家礼法立场的矛盾。

朱有燬笔下的文人形象也一样渗透了儒家思想。《乔断鬼》的主人公满腹文章的伴读徐行因为自己钟爱的古画为裱画匠所夺，便愤慨而死。如果说徐行是反面形象，那么就与《踏雪寻梅》中的孟浩然这一作家精心塑造的正面形象形成对比。徐行酷爱古画，不思进取，玩物丧志，无涵养识量。孟浩然以梅为友，踏雪寻梅，有道德操守，同时志怀高远，有儒家兼济天下之志。《甄月娥春风庆朔堂》以“妓籍一小鬟”甄月娥为女主人公，讲述了她和男主人公范仲淹有情人终成眷属的故事。作家依然秉持“节妇孝子、劝人为善”的创作初衷，极力褒奖守节的女主人公，自觉承担教化的职责。

中晚明时期，王学左派兴起，逐渐取代程朱理学，文人剧基本告别了宣扬正统道德的教化主题，借古人之口抒发文人情怀，展示文人的精神生活，充分表现文人情趣。汪道昆《高唐梦》写宋玉为襄王梦见神女事作赋，以宋玉自喻，表达相知之乐、分离之悲。《远山戏》取材于汉宣帝时京兆尹张敞亲笔点彩，为夫人画眉的故事，表现士大夫的闲情逸致。《五湖游》写范蠡与西施泛舟五湖时，偶遇渔翁夫妇，从渔歌中顿悟，遂避世逃名，表达功成身退、绝意功名利禄的文人情怀。《洛水悲》写曹植与洛水神女甄后相遇后作《洛神赋》。这几部杂剧所写的都是历史上文人的风雅故事，没有什么现实意义，表现出文人悠闲自在的生活情趣，与明代中叶文人的情趣相吻合。汪道昆的杂剧虽然数量不多，一共只有四部，然而却在戏曲史上产生了一定影响。他的杂剧没有什么复杂的情节，抒情性强，情境优美，令人回味。他不仅在内容上将其作为抒怀言志的手段，还在

体制上加以革新,不再是一本四折。《大雅堂乐府》均为一折一本戏,短小的体制适应了作家抒发情志、淡化情节、强化抒情的需要。在朱有燬轮唱合唱变革的基础上,他的杂剧“较早地采用并丰富了南杂剧的形式,是已经相当成熟的南杂剧”^[8],对南杂剧的形成做出了积极贡献。早在1932年,郑正铎先生就已经注意到汪道昆在体制上的创新,并在《插图本中国文学史》中予以高度评价。^[9]

3、历史题材——由奖善惩恶至不平则鸣

历史剧以历史上的政治、军事、重大事件和人物命运为主要表现内容,往往从历史故事或史传作品中选取素材。我国古代一直以来的重史传统为戏剧提供了肥沃的土壤,历史与戏剧有机结合起来,作家在记录时代风云变迁的同时抒情写意,寄托自己的人生感受,曲折地表达自己对现实社会的观点和评价,以史为镜可以古鉴今,起到垂戒世人的作用。《大明律》中规定“不许装扮帝王后妃、忠臣烈士”,这一限制缩小了创作范围,实际限制是为了利用,后来朱权的杂剧十二种中已经公然列入了“君臣杂剧”和“忠臣烈士”,表明统治者已经逐渐放松限制。明代历史题材的小说和戏曲作品都很丰富。安徽曲家的作品包括早期属于宫廷历史剧的朱有燬所创《豹子和尚自还俗》、《黑旋风仗义疏财》、《关云长义勇辞金》和中后期王济传奇《连环计》、余翘所著传奇《量江记》以及汪廷讷《天书记》和《三祝记》。

《豹子和尚》《仗义疏财》两剧均取材于水浒故事,以梁山好汉鲁智深、李逵为主人公。《豹子和尚》的鲁智深在僧人与落草间徘徊,终为全兄弟之义重新落草;《仗义疏财》歌颂了李逵除暴安良、仗义疏财的侠义精神,李逵直率豪爽性情毕现。《义勇辞金》取材《三国》,与元无名氏《关云长千里独行》题材相同,描写关云长挂印封金、辞别曹操寻找刘备的故事,但主题却由渲染桃园结义兄弟情转变为忠义之诚,反映了作者立场。这部明代关公戏的代表不吝笔墨地张扬关羽的忠义人格,正如剧前小引所表明的“欲扬其忠义之大节”,而且把关羽的忠君始终置于兄弟结义的感情之上,反映了儒家正统思想。

《连环计》同样取材于三国,与元杂剧《锦云堂暗定连环计》一样,敷演王允用连环计除掉奸雄董卓即“吕布戏貂蝉”的故事。三国故事一直是戏曲的主要题材,“连环计”故事更因为契合人们关于英雄美人故事的心理而备受青睐。剧中董卓擅权谋逆因此人人得而诛之的情节来宣扬君臣道义思想,反映了明代文人在文化专制高压和长期理学熏陶下的心态。与杂剧相比,传奇《连环计》既有曲折生动的情节,同时人物形象更加丰满鲜明,将貂蝉塑造为深明大义、机敏智慧、重情守义的完美女性形象。

汪廷讷的传奇《义烈记》与《三祝记》分别取材于《后汉书》和《宋史·范仲淹传》,两部作品所选择的历史素材中均包含了忠奸斗争的内容,作品对权奸尤为着力刻画,《义烈记》揭露了东汉党锢之祸的残酷,讴歌忠臣义士。与《鸣凤记》一样,寄寓了晚明时期独有的“反权奸”主题,反映了晚明时期政治中的忠奸斗争直接影响到了文学创作。

作为万历年间活跃的皖籍戏曲作家，铜陵人余翘取材于《宋史》中的《樊叔清传》创作了《量江记》，甚至剧中其它人物的事迹也引自《宋史》。虽然余翘的剧作很少，但《量江记》却是一部受到剧坛肯定的“词调俱工一胜百矣”^[10]的佳作。剧作写池州人樊若水学成文武后欲投效南唐一展抱负而遇奸人阻挠，落魄之际转投宋主赵匡胤获得重用终于建功立业，表达由奸佞当权致文人怀才不遇时命不济的主题，“指望宴琼林看杏花，又谁知垂首泥沙。”余翘自己屡试不第，樊若水的悲叹实是借他人酒杯，浇自己块垒，正如元曲《荐福碑》唱词：“这壁拦住贤路，那壁又挡住仕途。如今这越聪明越受聪明苦，越痴呆越享痴呆福，越糊突越有了糊突富。”

明前期的历史剧延续了元代后期的伦理教化剧，取材历史上的忠臣义士，反映全忠全孝的理想人格，重奖善惩恶的教化。晚明的历史剧“不平则鸣”，将愤懑之情借历史人物倾泻于笔下，以史写心，借历史题材酣畅淋漓地一抒胸中抑郁不平之气。

4、婚恋题材——由高台教化而重“情”颂“情”

婚姻爱情历来是文学作品的主题，戏曲也不例外。朱权的分类中“风花雪夜”、“悲欢离合”、“烟花粉黛”这三类都属爱情题材。明朝戏曲中，婚姻爱情题材的数目最多，最受民众喜好，艺术性也最高。安徽戏曲家也非常热衷于创作此类作品，明初有朱有燬《香囊怨》、《曲江池》、《烟花梦》、《辰钩月》等杂剧，明中叶梅鼎祚作杂剧《昆仑奴》和传奇《玉合记》、《长命缕记》，汪宗姬所作今已不存的《丹管记》，晚明包括汪廷讷《彩舟记》、《投桃记》、《狮吼记》及阮大铖的《燕子笺》、《春灯谜》、《桃花笑》、《双金榜》、《赐恩环》等。

朱有燬的几部作品均可称为“烟花剧”，充分发挥了戏曲“高台教化”的作用，塑造出刘盼春、李亚仙、兰红叶等一群出身娼门的贞洁烈女，徐子方先生指出：“朱有燬凭着剧作家的敏感，将目光较多地投向了身处下贱的风尘妓女，关注她们的痛苦，努力开掘被世俗尘垢掩盖着的真实内心，体现了一定的人道主义和现实精神。”尽管对妓女们的不幸满怀同情，但“他又自觉不自觉的担当起统治集团一员的道德说教的角色，教化妓女通过不同的途径脱离苦海深渊，从而最终为伦理社会所接受。”^[11]更有甚者，朱有燬创作《辰钩月》这部翻案之作，目的就是为保全太阴嫦娥的贞洁，生生将一部美好的爱情剧改写成为嫦娥正名的道德剧了，教化色彩极为浓郁。

宣城人梅鼎祚是明代中晚期的文辞派戏曲大家，杂剧《昆仑奴》塑造了红绡这个敢于追求爱情的光彩夺目的女性形象，表现了对自由爱情的肯定。《长命缕记》作于梅氏晚年，讲述世家公子单英符和青梅竹马的邢春娘的爱情离合。《玉合记》是他的首部传奇，改编自唐人小说《柳氏传》，在改编流传已久的“章台柳”故事时强化了“情”的主题，反映了晚明的个性解放的进步思想，开启了戏曲由重道德教化向张扬个性的转变，也对当时传奇的创作起到了重要的推动作用。“梅鼎祚在戏曲创作中写‘情’颂‘情’，具有开风气之先的积极意义。”^[12]

晚明时期,王学左派思潮极大地冲击了程朱理学,影响到文学创作,便是对“情”的肯定和歌颂,爱情题材的创作兴盛一时,可谓“十部传奇九相思”^[13]。休宁人汪廷讷的戏曲创作也充分体现了晚明的文学精神。他的《投桃记》和《彩舟记》的选材都是出自冯梦龙《情史》的爱情故事,在写作中都突破了封建礼教的藩篱。《投桃记》写书生潘用中与兵部侍郎之女黄舜华因笛生情,黄舜华面对当朝国舅的逼婚誓死不从。《彩舟记》是商人之子江情与太守之女吴小姐船阻江上,二人凭窗对视,因目成情,两剧的主人公均是私定终身,但作品对青年男女违反封建礼教的大逆不道行为却持赞扬和歌颂的态度。尤为可贵的是,商人之子竟然得到了宦宦之女的爱情,看起来并不门当户对,这就“带有了市民爱情观的色彩,具有晚明社会的时代特征”^[14]。

安庆怀宁人阮大铖的戏曲创作成就很高,是骈绮派后期代表之一。阮大铖的风情剧深受“主情”进步思潮的影响。《燕子笺》讲述了唐朝时期书生霍都梁与名妓华行云、宦宦小姐郇飞云的曲折爱情故事。《春灯谜》叙述宇文彦兄弟和韦氏姐妹两对男女的颠倒姻缘。《燕子笺》中,世家出身的举子霍都梁对“上厅行首”华行云毫无轻视之心不离不弃,华行云执着于爱情并敢于争取,矢志不移,体现了追求爱情自由个性解放的时代精神。尚书千金郇飞云只因一幅错拿的春容画而动了春心,和《牡丹亭》中的杜丽娘一样,反映出深受封建礼教束缚的青春少女对爱情的渴望。阮大铖运用误会巧合等技巧发展了才子佳人风情剧的情趣化倾向,直接影响了清初戏曲家李渔的创作。

安徽曲家的爱情题材剧由明初的重道德教化到中晚期一变而为重情,正是社会思潮深刻影响了文学思潮的反映。尽管没有达到《牡丹亭》的思想高度,没有达到“至情”境界,但安徽曲家受到晚明文学和文化思潮的主“情”观念影响,步追时代新潮是显而易见的。

二、安徽戏曲题材的特点

1、题材范围广阔,宗教色彩浓厚

如上所述,无论以朱权所作的十二科分类标准衡量,还是与当时全国的剧坛相比较,安徽的戏曲题材种类的丰富都不遑多让。广阔的题材范围、丰富的故事情节使人无法忽视安徽戏曲的存在,但安徽戏曲多围绕帝王将相、才子佳人挖掘素材,缺少如《鸣凤记》这样表现当代重大政治事件、针砭时弊的时事政治剧,这不能不说是一个缺憾。时事题材剧聚焦于当时的政治事件,向现实生活取材,采撷重大新闻,具有强烈的时代意识和战斗精神,也是传奇题材的重要组成部分,但是“明代安徽戏曲音乐主要是写男女爱情、历史故事、民间传统等内容偏多,而反映政治题材的较少。”^[15]值得注意的是,安徽戏曲的宗教色彩却十分浓厚,朱权在《太和正音谱》甚至将同属宗教题材的“神仙道化”、“神头鬼面”分列为不同的二科,“神仙道化”是道教度脱剧,朱权甚至将它列为十二科之首,“神头鬼面”即为神佛剧。这些宗教题材的剧目包含群仙贺寿、佛道度脱、神魔斗法、

因果轮回等等宗教内容。剧作家朱权、朱有燉、汪廷讷、郑之珍都有儒释道三教合一的思想性格，本身就倾仙慕道，有浓厚的避世归隐思想，汪廷讷痴迷于求仙正道，甚至最终看破尘世，走上了出家之路，不知所终。朱有燉的群仙庆寿剧风行一时而且影响深远，晚明郑之珍的《目连救母》更直接以佛教人物为题材，儒释道三教融合，宣扬因果报应，它受到佛教的巨大影响不言自明。即使不是宗教题材的作品，也有很多剧作内容包含因果报应、仙佛显灵、鬼魂托梦的宗教情节和人生无常、宿命出世的宗教思想。

2、多因袭少独创，重历史轻现实

安徽曲家在创作中多从史传文学、传奇小说、民间传说取材，重历史轻现实，多因袭而少独创。《私奔相如》、《远山戏》取材于《汉书》，《义烈记》来自《后汉书》，《量江记》和《三祝记》取自《宋史》，《义勇辞金》和《连环计》是三国故事，《豹子和尚》、《仗义疏财》来自于水浒故事，《五湖游》范蠡事迹见于《史记》和《吴越春秋》等史书，《目连救母》更是流传久远的历史故事。唐人传奇以其曲折离奇的故事情节成为另一个重要的题材来源，《昆仑奴》根据裴铏的同名小说改写，《玉合记》源于许尧佐《柳氏传》，《李亚仙花酒曲江池》则沿袭了白行简的《李娃传》。其中有些题材甚至已经过一再改编和搬演，如三国戏和水浒戏，凤求凰的传说故事，《曲江池》在元代已有石君宝的同名杂剧和高文秀的《郑元和风雪打瓦罐》二部。考察以上作品的取材情况就能发现安徽曲家热衷于用现成的故事，很少为舞台演出别出机杼创作全新的故事，更不用说关注和干预社会现实，表现底层人民的喜怒哀乐。当然，题材的因袭也是明代戏曲整体的倾向，并不为安徽戏曲独有，这与崇元拟古的复古主义的文学思潮有着密不可分的内在联系。同时我们也要看到，虽然因循模拟之风盛行，但也还是有阮大铖发挥想象力的主观臆构。阮大铖反对戏曲创作一味采用历史题材，认为这是“寄人篱下”的，主张戏曲创作要有想象力。他也实践了自己的戏曲主张，风情趣剧《牟尼合》、《双金榜》无所依托，完全凭空杜撰，借助巧合和误会的手段营造出强烈的戏剧冲突，悬念丛生，情节丰富，波澜起伏，也一改当时剧坛“十部传奇九相思”的局面，在众多的安徽曲家中独树一帜，艺术特色鲜明，在当时就为识者推崇，也受到广大观众喜爱。阮大铖对戏曲创作题材的创新，使他取得了较高的艺术成就，成为明代后期皖籍曲家的代表。

3、理学与言情文学思潮的双重影响

中国文学素有“文以载道”的传统，文人们总是执着地希望自己的作品能“裨补时阙”，即使是只被视为“小道”不登大雅之堂的戏曲也未能免俗，更何况明初以儒立国，实行严苛的戏曲政策，加之身处“程朱理学”的故乡，皖籍曲家自然深受这一文化环境的影响，创作了大量歌功颂德、劝善风世、人伦教化之作。但另一方面，王学左派思潮于中后期风行全国，随着他们与其他地区文人如李贽、汤显祖的广泛交游，安徽曲家敏锐地感受到人性解放的进步思潮，进而在作品中反映人的丰富感情和自我意识，大胆地怀疑和挑战传统礼教，肯定人的存在

价值和正常欲望,宣扬爱情自由个性解放,热情地写“情”颂“情”,梅鼎祚还开导了戏曲中的“主情”之风。他们借历史上与自己人生经历相仿的文人或抒发自己的理想与情怀,或展现文采风流,最大限度地抒情写意、发挥个性;他们笔下的主人公再也不是像朱有燬《香囊怨》中刘盼春这样的贞洁妓女只是作为封建道德观念的传声筒存在,没有血肉和个性,而是《玉合记》里的柳氏、《彩舟记》中的江情和吴小姐、《投桃记》中的潘用中和黄舜华。在情与理的交锋中,最终都是情战胜了理。

通过对安徽戏曲的梳理考察,可以看出明代安徽戏曲题材广阔,但多儿女英雄、悲欢离合,缺乏直陈其事反映现实生活的时事题材剧,同时宗教色彩浓厚;各类题材的故事内容多取材于前代的史传或小说加工改编,因循模拟之风盛行,但阮大铖充满想象力的构思结撰,表现出不落俗套的独创性。在文化理念上,皖籍曲家无法抛弃自己的文化传统,不可避免地受到理学思想束缚,同时也能敏锐感受到人性解放的进步思潮,在婚恋题材和文人题材剧中表现人的丰富感情和自我意识,宣扬爱情自由、个性解放,带有平民化色彩。这一切形成了皖籍曲家创作的具体特色,成为明代剧坛的一支生力军,他们的创作也呈现出独特的风貌,决定了安徽戏曲虽然不是一流但也不容忽视的特殊地位。

注释:

- [1] 王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,上海:上海古籍出版社,1981年,第13页。
- [2] 顾起元:《客座赘语》,北京:中华书局,1987年,第346页。
- [3] 徐渭:《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》(第三册),北京:中国戏剧出版社,1959年,第240页。
- [4] 青木正儿:《中国近代戏曲史》,北京:中华书局,1954年,第143页。
- [5] 李艳:《明清道教与戏曲剧究》,2004年四川大学博士论文,第57页。
- [6] 朱万曙:《郑之珍与目连戏剧文化》,《明清戏曲论稿》,合肥:安徽大学出版社,2008年,第89页。
- [7] 徐子方:《明杂剧史》,北京:中华书局,2003年,第185页。
- [8] 朱万曙:《亦文亦武的汪道昆》,《明清戏曲论稿》,合肥:安徽大学出版社,2008年,第93页。
- [9] 郑振铎:《插图本中国文学史》,北京:人民文学出版社,1957年,第893-895页。
- [10] [明]吕天成:《曲品》,《古典戏曲论著集成》(第六册),北京:中国戏剧出版社,1959年,第236页。
- [11] 徐子方:《朱有燬及其杂剧考论》,《南京师范大学文学院学报》2002年第2期。
- [12] 朱万曙:《论梅鼎祚的早期戏曲创作——兼论明中叶“骈绮派”戏曲的价值》,《明清戏曲论稿》,合肥:安徽大学出版社,2008年,第105页。
- [13] 李渔:《笠翁十种曲》,《李渔全集》(第四卷),杭州:浙江古籍出版社,1991年,第137页。
- [14] 朱万曙:《环翠堂乐府与晚明文学精神》,《明清戏曲论稿》,合肥:安徽大学出版社,2008年,第124页。
- [15] 王义彬:《明代安徽戏曲音乐的分布特点》,《云南艺术学院学报》2001年第4期。

[责任编辑:陶然]