



古代戏曲 创作理论与批评

素：古代戲曲理論批評家對創作主體的辨析緣于傳統的雅俗觀念：是提高曲體文學地位的一種策略：隨着對戲曲本體特征的逐步把握：無論是主體的綜合素養是藝術思維：漸次深入到對集

著

抒情與敘事。表演于一體的戲曲

文學內在本質的深刻體認創作

機是主體人生觀在創作中的體

劇作家對動機的表述

家對作家動機的發掘：都深深地

烙上了傳統文化印記：由于社會

各種因素滲透交融地貫徹在整個

創作過程中：支配和制約着作家

主體動機：動機的多重性形成了

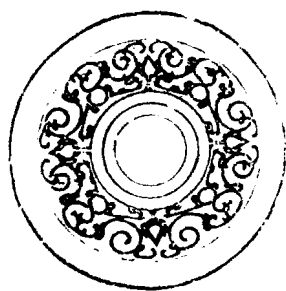
文學作品思想意蘊的復雜性：古

中國社會科學出版社

創作主體是創作中最活躍的因素

古代戏曲 创作理论与批评

刘奇玉 著



中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

古代戏曲创作理论与批评/刘奇玉著. —北京: 中国社会科学出版社, 2010. 6

ISBN 978-7-5004-8586-5

I. ①古… II. ①刘… III. ①古代戏曲—创作理论—中国
②古代戏曲—艺术评论—中国 IV. ①I203.37②J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 039151 号

责任编辑 周晓慧

责任校对 林福国

封面设计 毛国宣

技术编辑 李 建

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-84029450 (邮购)

网 址 <http://www.csspw.cn>

经 销 新华书店

印 刷 北京君升印刷有限公司 装 订 广增装订厂

版 次 2010 年 6 月第 1 版 印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷

开 本 880×1230 1/32

印 张 17.25 插 页 2

字 数 432 千字

定 价 43.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社发行部联系调换
版权所有 侵权必究

序

王汉民

时间过得真快，转眼之间离开湘潭已经十年了。湘潭是我的第二故乡，我在那里工作了十年，度过了人生最美好的时光。那里有我尊敬的师长、诚挚的朋友，还沉淀着青年时的梦想。刘奇玉君 2006 年从湘潭来报考我的博士研究生，让久别湘潭的我感到非常亲切。刘奇玉君毕业于湘潭师院中文系，为人谦和有礼，虚心上进。他最初留校从事图书管理工作，后回中文系给唐诗专家陶敏先生当助手，其扎实的文献功底得益于湘潭师院陶敏先生、李一飞先生、郭瑞林先生等的培养，后又到复旦大学马美胜先生处进修，提升了自己的理论修养。丰富的工作经验、转益多师的求学经历为他的学术研究打下了厚实的基础。经过三年学习，他如期完成了毕业论文，不但顺利通过答辩，还荣获学校优秀毕业论文一等奖。现在他的论文经过修改提高，即将出版，作为他的导师，真为他高兴！

刘奇玉君的《古代戏曲创作理论与批评》一书对中国古代戏曲创作理论进行了全面而细致的研究，从多方面进行了新的、有益的探索。

首先，该书拓展了戏曲创作理论的研究范围。戏曲创作理论是古代戏曲理论与批评最重要的组成部分，成果散见于戏曲序跋、理论专著、评点、杂论、选本等多种理论形态中。之前的研

2 古代戏曲创作理论与批评

究者主要关注名家资料，对普通文人的戏曲资料则少有涉及。该书既吸收了人们普遍关注的名家资料，又广泛利用戏曲序跋、观剧诗等反映普通作家、观众的资料，使之条理化、系统化，展现给我们的是一部全面反映戏曲创作理论的著作。

其次，该书文献资料相当丰富，其中有不少是作者自己的发现。古代戏曲理论资料庞杂，中国艺术研究院编的《中国古典戏曲论著集成》、俞为民和孙蓉蓉主编的《历代曲话汇编》对一些主要的戏曲著作进行了整理，蔡毅编著的《中国古典戏曲序跋汇编》、吴毓华编著的《中国古代戏曲序跋集》对戏曲序跋进行了整理，为戏曲理论研究提供了极大的方便。作者在充分利用上述资料的基础上，还从明清文人别集中收集了大量的序跋及观剧诗资料，为全面探讨明清戏曲创作理论提供了资料保证。

再次，全书以创作主体与创作方法为主，讨论了主体论、动机论、题材论、语言论、人物论、结构论六大理论范畴，探讨了古代戏曲创作理论与批评中的主要问题及其流变。将考证与理论分析结合，通过对戏曲历时性和文体特征的相互观照，得出了许多有深度、有新意的观点。如在对历史题材的探讨中，作者认为由于缺乏与当今相对应的历史剧概念，历史剧的创作是否必须严格遵循历史事实，是明清戏曲理论家的重要批评话语，他们从不同的视角总结了诸如依史实录、写意虚构、真幻结合等创作观念。这种传统的重出处、讲征实的史学理念，运用于戏曲创作理论中，形成了戏曲家以曲传史、以曲补史、以曲运史三种不同的叙事理念，体现了他们对历史真实和艺术真实的审美认知。在对宗教题材的探讨中，作者指出想象力超凡的宗教故事和奇特的宗教人物为戏曲创作提供了丰富的题材，宗教神学思想如灵魂不灭、阴阳两界、因果报应、普渡众生和羽化登仙等观念同中国传统的政治伦理道德观念相结合，对戏曲作品内容和戏曲理论学家

的审美价值取向产生了重大影响。宗教神学劝善观与世俗伦理道德紧密结合而得以世代相传，对社会人心向善去恶起到了良好的作用，宗教的传播与戏曲的繁荣达到了双向共赢。诸如此类，不一而足。

最后，全书条分缕析，论述细密，层次清楚。如作者在第五章“人物论”中对人物形象塑造技巧和第六章“结构论”中对戏曲结构技法的论述。作者在重点介绍了古代剧论家阐述相对透彻、具有代表性的主要技巧后，又以“余论”的方式对散金碎玉般不常见的技法予以补充，论述周详而不琐碎。在对戏曲结构美学原则进行全面分析时，又从整体性、新奇性、自然性、曲折性等方面详加分析，既有宏观观照，又有微观探讨，作者自己的新见、创见在比较分析中表现出来。

刘奇玉的著作对中国古典戏曲创作理论与批评作了系统的、多角度的探讨，其特点远非我上面简单几句评述所能涵盖。当然，其学术价值的高低，还有待以后的学术检验。在这里，希望刘奇玉君能再接再厉，不断提升自己的理论水平，完成更具分量的研究论著。

2010年5月于福州

目 录

绪论	(1)
第一章 主体论	(7)
第一节 创作主体的辨识	(7)
第二节 创作主体素养论	(19)
第三节 主体思维特征论	(40)
第二章 动机论	(59)
第一节 抒幽愤	(59)
第二节 尚娱乐	(77)
第三节 明教化	(89)
第四节 余论	(103)
第三章 题材论	(119)
第一节 题材类型的划分	(119)
第二节 历史题材论	(129)
第三节 伦理题材论	(164)
第四节 爱情题材论	(180)
第五节 宗教题材论	(211)

2 古代戏曲创作理论与批评

第四章 语言论	(238)
第一节 戏曲语言元素关系论	(238)
第二节 本色:戏曲语言艺术要求论	(281)
第三节 通俗与典雅:戏曲语言审美趣味论	(304)
第四节 化工与画工:戏曲语言审美境界论	(314)
第五章 人物论	(326)
第一节 人物形象地位论	(326)
第二节 人物形象的审美策略	(358)
第三节 人物形象的审美特征	(391)
第四节 人物形象的审美境界	(413)
第六章 结构论	(424)
第一节 结构、情节与关目	(424)
第二节 “结构第一”的艰难孕育	(434)
第三节 戏曲结构技法论	(461)
第四节 戏曲结构的美学原则	(491)
结束语	(529)
参考文献	(531)

绪 论

一 古代戏曲创作论研究概况

古代戏曲创作理论是戏曲理论的核心组成部分。以现代学术理念对古代戏曲创作理论进行研究，始于20世纪20年代，期间大致可分为两个阶段：20年代至60年代，主要是戏曲理论文献的汇辑与整理；80年代至今，除对相关文献资料进行考辑、整理外，对戏曲的本体特质、创作主体特征及创作理论方法展开了广泛的研究，主要体现在以下三个方面。

（一）戏曲理论资料的整理

自1917年董康刊行《读曲丛刊》开始，陆续出版了陈乃乾《曲苑》、《重订曲苑》，任中敏《新曲苑》，中央戏曲研究院《中国古典戏剧论著集成》，秦学人、侯作卿《中国古典编剧理论资料汇辑》，隗芾、吴毓华《古典戏曲美学资料集》，俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编·唐宋元编》，蔡毅《中国古典戏曲序跋汇编》，吴毓华《中国古代戏曲序跋集》等。一些曲论校注单行本也陆续问世，吴梅《曲品》校本、曹聚仁《元人曲论》、马廉《录鬼簿新校注》、黄裳《远山堂明曲品剧品校录》、傅惜华《古典戏曲声乐论著丛编》、陈多《李笠翁曲论》、陈多和叶长海《王骥德〈曲律〉注》、汪效倚《潘之恒曲话》、李德原《李笠翁曲话译注》、李复波与熊澄宇《南词叙录注释》、吴书荫《曲

2 古代戏曲创作理论与批评

品校注》等。戏曲理论文献资料的辑录对古代戏曲创作理论的研究奠定了基础。

（二）戏曲理论批评的综合研究

一方面，戏曲理论被纳入文学批评史研究框架中，形成了戏曲理论批评与整个中国文学批评史的紧密联系，如陈中凡《中国文学批评史》、郭绍虞《中国文学批评史》、敏泽《中国文学理论批评史》、王运熙和顾易生主编《中国文学批评通史》等，均把戏曲理论镶嵌在整个文学批评史中。另一方面，戏曲创作理论包含在对古代戏曲理论与批评“史”的研究中，如赵景深《曲论初探》，夏写时《中国戏剧批评的产生与发展》，齐森华《曲论探胜》，叶长海《中国戏剧学史稿》，谭帆、陆炜《中国古典戏剧理论史》，赵山林《中国戏剧学通论》，李昌集《中国古代曲学史》，陆林《元代戏剧学研究》等，广泛包容了戏曲的文学、美学、理论、批评、史料等诸多领域，揭示古代戏曲理论与批评的发展轨迹。其共同特征是戏曲理论与批评的通览，不仅关注创作领域，而且关注古代戏曲理论家在其他范畴的理论观点，是在一个广阔的宏观背景下观照古代戏曲批评与理论。

（三）创作理论批评的专门研究

这方面的专著主要有五部，其中陈衍的《中国古代编剧理论初探》以《中国古典戏曲论著集成》为基础，采用戏曲理论与戏曲文学作品相结合的方法，介绍了古代编剧的基本方法。全书分十二部分。前两部分为戏曲剧本特点介绍和主要论著概述，后十部分从虚与实、社会功能、创新与窠臼、关目与结构、人物塑造、情景描写、曲词与音律、宾白、科诨等内容进行具体论述。作者旨在从总体上对古代编剧观念和方法进行探索，以供今日戏曲创作借鉴之用，是一部理论与实践结合的普及型著作。

祝肇年的《古典戏曲编剧六论》从戏曲特征、音韵、唱词

体式、结构、宾白和曲词六方面探讨了古代戏曲编剧的规律与技巧。前三论侧重介绍戏曲基础知识，后三论着重于写作技巧。该著以古典戏曲编剧观念分析当时的戏剧作品，是一部重实践创作的指导用书。

蔡钟翔的《中国古典剧论概要》以专题形式从戏曲功能、题材、情节、结构、人物、语言及表演等层面，从中西戏剧理论比较中考察中国古典剧论的民族特色。如在论述“功能论”时，集中介绍了“教化说”、“娱乐说”和“主情说”，并注意到三者之间的对立统一辩证关系；在“情节论”中探讨了中国古典戏剧情节理论中三对具有中国特色的基本范畴：奇与新、虚与实、情与幻，指出中西戏剧理论都注重戏剧情节，但中国古代戏曲理论中的情节论首先注重“奇”。“结构论”、“人物论”、“语言论”也同样紧扣中国古典剧论的民族特色，对戏曲创作理论的基本范畴进行了提纲挈领的诠释。

陈竹的《中国古代剧作学史》探究了中国古代戏剧形态的演进过程，描述了中国古代剧作形态的演进历史，认为“剧作即戏剧文学，或称剧本，是文学参与戏剧的综合所得的物质形态”^①，具有独立性和依附性二重品格，表现为“剧场文学”和“案头文学”两种倾向。陈先生把“写意性”当作“戏曲美学之本”，是诱导戏曲最终形成的潜因，并且在远古时就已萌生，随着戏剧文化变迁的历史进程而得以充实和完善，最终成为我们民族特有的、具有完备的科学理论形态和与之相适应的物质表现体系的戏剧观：远、上古之“戏礼”观→秦汉之“戏谑”观→唐代之“戏弄”观→两宋之“戏玩”观→元明清“戏教”观的确立及发展，而贯穿于各阶段的一条主线是“写意性”。全书的编

^① 陈竹：《中国古代剧作学史》，武汉出版社1999年版，第27页。

4 古代戏曲创作理论与批评

剧理论包含曲学、词学、剧学三个体系，从戏剧形态、剧作形态与戏剧观念形态及编剧理论的架构着眼，在传统文化背景下，按时代先后论述从秦到近代戏曲改良运动中各个主要剧论家的编剧理论。

值得一提的是罗丽容的《清代戏曲序跋研究》，该著对清人戏曲序跋作了系统研究，是当今唯一一部研究断代戏曲序跋的专著。该书分上、中、下三篇：上篇绪论，把清代以前的曲论作为观察对象，作为论述清代戏曲序跋形成的理论基础，主要采取以时间为序分专题论述相结合的论述方法，如元代的戏曲理论分为作家及优伶批评论、曲韵曲律论、创作论、表演论、戏曲史论五个专题进行论述。中篇为清人戏曲序跋论理论研究是文章的核心，从曲律论、动机论、创作论、表演论、戏曲史观论、批评论和杂论七个方面对清人戏曲序跋进行研究，企望勾勒清代专著以外戏曲理论的全貌。下篇则总论清人序跋的内涵，对古典戏曲的传承及其和谐、创新、完美等美学特质。但所论未能完全包含清人戏曲序跋的理论内涵，对清人序跋仅止于理论纲目性探讨，相对忽视了戏曲理论的诠释及其在相应理论体系中承继关系的探讨等。

二 本书研究的缘起

戏曲创作理论是古代戏曲理论与批评最重要的组成部分，成果散见于戏曲序跋、理论专著、评点、杂论、选本等多种理论形态中。但已往的研究要么把戏曲理论批评镶嵌于文学史和文学批评史中，戏曲理论批评自身价值的独立性被悬置；要么被分解在对各阶段、各理论家或各专题的研究中，戏曲创作理论自身的系统性和规律性湮没在整个戏曲理论研究中。创作理论的专门研究主要偏重于戏曲理论专著和评点等理论形态及重要的理论家和剧

作家研究，忽略了戏曲序跋所蕴涵的创作理论，理论素材的完整性和系统性相对缺失。学术界所忽略的戏曲序跋（前序、后跋、题叙、题咏、弁言、例言、凡例、小引、规约、本事、考证、总评、读法等）是研究者不可忽视的重要文献资料，是古代戏曲创作理论批评的核心构件。阅读和检讨古代戏曲序跋，我们发现其内涵十分丰富，从不同的侧面展现了戏曲艺术内涵及其发展规律。从序跋写作主体来看，不同的序跋主体表现出不同的戏曲理论修养和理解力，同时序跋中积累了不少珍贵的戏曲史料。戏曲序跋往往随作品的诞生而形成，随作品的传播而流传，能及时反映人们对戏曲艺术规律的认识，具有鲜明的时代印记。在创作理论方面，序跋作者往往从创作主体、戏曲本体、创作方法等层面进行了多角度、全方位的探讨，是人们对戏曲艺术本质认识水平的体现。充分研究包括戏曲序跋在内的各种戏曲理论形态是对已有的戏曲创作理论研究的有益补充和必要完善。

三 研究的基本思路

本书以创作主体和创作方法为切入点，讨论与戏曲创作相关的各个方面，包括创作主体、动机、题材、语言、人物、结构六个部分。文学是人学，在“主体论”中，从主体身份、艺术素养、思维特征角度探讨古代戏曲理论批评家对创作主体的理解与体认。在“动机论”中，力图分析创作主体动机的具体表现及其与传统文化、社会生活、主体思想的关系。“题材论”则从分类学角度，把戏曲题材区划为历史题材、伦理题材、爱情题材、宗教题材等类型，具体探讨各类题材的处理技巧、审美价值和文体审美特征。“语言论”从曲家对声律和文辞关系的辨析入手，具体论述他们围绕“本色”的戏曲语言艺术要求所展开的讨论，在通俗或典雅的戏曲语言审美趣味和“化工”或“画工”的戏

6 古代戏曲创作理论与批评

曲语言审美境界等方面，他们的观念或针锋相对，或渗透融合。“人物论”主要论析剧论家在角色行当、情节结构、曲词宾白等层面对人物塑造在戏曲创作中地位的认识，从情境、动作、语言、技巧等方面探求理论家关于人物塑造的策略，进而总结出人物形象的审美特征和审美境界。“结构论”从辨析结构、情节、关目的含义入手，探寻剧论家关于戏曲结构地位的认识过程及其结构技法和审美原则。

本书试图以整个古代戏曲理论为宏观背景，立足本土戏曲文学理论及批评本身，在详尽占有原始材料的基础上，以专题的形式，从理论发展史角度具体探究戏曲序跋、理论专著、评点、杂论、选本等理论形态所蕴涵的创作理论，旨在探索古代戏曲创作理论的演变、特征、成就，并从文化史层面探求戏曲创作理论所蕴涵的中国古代思想文化运动的发展轨迹及其所体现的时代精神流转变化和深厚的民族精神内涵，在不抛弃西方戏剧这一参照系的前提下，力求还原中国古代戏曲创作理论的发展历程及其规律。

第一章 主体论

第一节 创作主体的辨识

文艺创作主体是高度个性化而又具有独特审美创造能力的社会化的人。在把生活提升至文学艺术作品的过程中，创作主体起着极其重要的核心作用。中国古代戏曲最初形成于民间，民间艺人是其创作的主体。金元之际，关汉卿、白朴等文人开始介入杂剧创作，造成了戏曲创作主体成分的复杂性。戏曲创作的真正主体是文人还是优伶？参与戏曲创作的文人，社会地位如何？谁才是戏曲创作的行家里手？对这些问题的辨析直接关系到戏曲本体的确认，关系到戏曲艺术的繁荣发展，乃至生死存亡。对戏曲创作主体的认定在元代引起戏曲理论界的重视，直至明代后期，才最终达成了大体一致的认识。与西方文艺美学重视审美心理的功能结构研究不同，他们侧重于主体的知识素养、人品修养、精神气质等方面，理论上呈朦胧和感悟的特点。

对戏曲创作主体的辨认，最初缘于中国自古以来严格的雅俗文化等级观念。正统文人往往对“出生于民间，为民众所写作，且为民众而生存的”^① 俗文学不屑一顾，更不愿意从事文化品位

^① 郑振铎：《中国俗文学史》，作家出版社 1957 年版，第 4 页。

低俗的通俗文学创作，正所谓“优伶，贱艺也”^①。戏曲的创作主体最初主要是书会才人和优伶倡伎等处于社会底层的市井细民，如无名氏《汉钟离度脱蓝采和》杂剧云：“甚杂剧请恩官望着心爱的选……俺路歧每怎敢自专，这的是才人书会划新编。”^②随着文人的介入，戏曲的创作主体构成发生了改变，由先前的市井小民逐渐转向文人士大夫，导致了审美趣味的转变，“处于雅、俗文学交汇的交叉点上”^③。在正统文人眼中，新兴的杂剧著作权是属于文人阶层的，如虞集指出：“我朝混一以来，朔南暨声教，士大夫歌咏，必求正声，凡所制作，皆足以鸣国家气化之盛，自是北乐府出，一洗东南习俗之陋。”^④罗宗信也认为，只有通儒俊才才能“造其妙”，同样把杂剧的著作权付与“北方诸俊”^⑤。但对新兴的“大元乐府”，“儒者每薄之”^⑥，以致“薄其事而不究心”，“文章之高者又皆率意为之，不可叶诸律，不顾也”^⑦，这无疑与古乐皆可和弦而歌的传统相背离。不屑于戏曲艺术的正统文人是这种位卑体贱的通俗文学创作的主体，给创作主体的确认带来了麻烦。为了解决这一悖论，理论批评家试图提高戏曲创作主体的社会地位，来提升戏曲艺术的文学地位。他们的主要方法是把文人与倡优这两个类

①（元）胡祇遹：《优伶赵文益诗序》，《四库全书》第1196册，第150页。

②（元）佚名：《蓝采和》，王季思主编：《全元戏曲》（七），人民文学出版社1999年版，第118页。

③ 玄书仪：《元人杂剧与元代社会》，北京大学出版社1997年版，第174页。

④（元）虞集：《中原音韵·序》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社1959年版，第173页。

⑤ 罗宗信云：“国初混一，北方诸俊新声一作，古未有之，实治世之音也。”（《中原音韵·序》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第177页。）

⑥（元）罗宗信：《中原音韵·序》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第177、174页。

⑦（元）虞集：《叶宋英自度曲谱序》，《四库全书》第1207册，第466页。

群分开，达到贵者自贵、贱者自贱的目的。赵孟頫第一个明确了文人创作主体在戏曲实践活动中的主导者地位。据《太和正音谱》载：

子昂赵先生曰：“良家子弟所扮杂剧，谓之‘行家生活’，娼优所扮者，谓之‘戾家把戏’。良人贵其耻，故扮者寡，今少矣，反以娼优扮者谓之‘行家’，失之远也。”或问其何故哉？则应之曰：“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作，皆良人也。若非我辈所作，娼优岂能扮乎？推其本而明其理，故以为‘戾家’也。”^①

赵孟頫指出戏曲艺术创作和表演是两个不同的主体：创作主体是鸿儒硕士和骚人墨客，表演主体有良家子弟和倡优艺人。就表演主体而言，良家子弟所扮演的是行家生活，而俳优倡伎扮演的为戾家把式。所谓“行家”，原指从事某一行业的人，后引申为精通某种业务的人。如王衡《郁轮袍》第三折曹昆仑云：“则我有本事的行家卖不开也，共你无本事的先生厮对着！”^②曹昆仑认为自己职业琵琶师，所以自称为“行家”。“戾家”本为杭州方言，做事不当行谓之“戾家”^③，也就是外行的意思。一般意义而言，行家生活是胜过戾家把戏的，如张端义《贵耳集》云：“文人才士无以自见，碌碌无闻者杂进。三十年间，词科又罢，

①（明）朱权：《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》（三），第24页。

②（明）王衡：《郁轮袍》，《盛明杂剧初集》卷二十，中国戏剧出版社1958年据董康诵芬室刻本影印。

③ 孙楷第：《释戾家》云：“知道戾家是杭州话。人作的事不当行，就谓之戾家。”并释《错立身》题目云：“他是公子出身，不是惯作院本的人。所以戏文标题，说他是‘戾家行院’。”（《沧州集》，中华书局1965年版，第616—617页。）