



北京市高等教育精品教材立项项目

中央戏剧学院教材丛书

中国古典戏剧 流变与形态论

麻国钧 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



北京市高等教育精品教材立项项目

中央戏剧学院教材丛书

中国古典戏剧 流变与形态论

麻国钧 著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

中国古典戏剧流变与形态论/麻国钧著. —北京: 文化艺术出版社,

2010. 1

ISBN 978 - 7 - 5039 - 4236 - 5

I. 中… II. 麻… III. 古代戏曲—研究—中国

IV. J809. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 12984 号

中国古典戏剧流变与形态论

著 者 麻国钧

策划编辑 侯样祥

责任编辑 齐大任

责任校对 李惠琴

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www.whyschs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2010 年 6 月第 1 版

2010 年 6 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 21.75

字 数 336 千字

印 数 1—2000 册

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 4236 - 5

定 价 42.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

中央戏剧学院教材评审委员会

主 任：刘立滨

委 员：（以姓氏笔画为序）

丁如如 刘立滨 张 先 沈 林 宋 英

郑启明 郝 戎 姜 涛 夏 波 徐 翔

商尔刚 章抗美 麻国钧 路海波 廖向红

秘 书：陈 雷

总 序

刘立滨

艺术世界是美妙的，它给人一种情感上的满足，之后使人的心灵得以净化和提升。二十一世纪是信息、科学高速发展，知识不断更新的时代，艺术教育必须融入新世纪时代的激流，满足人们对艺术及艺术教育的需要与渴求。随着我国现代化建设事业不断推进，落实科教兴国战略，把教育放在优先发展的地位，实施全面素质教育，艺术教育日益受到社会的重视。人们认识到，艺术教育不仅对人的自身发展、提高人的自身素质有着重要的作用，而且还可以通过艺术经验更大地丰富人生和焕发出人性中的激情。从古到今，在人类的历史进程中艺术始终都发挥着积极的作用，给人以希望和力量，人的才智得以充分地发挥和展现，心灵得以充分地交流与沟通。艺术对人的成长有着特殊的意义。艺术不仅能够表达人的情感，展现人的创造性的才能，而且还能够在创造性的活动中培养和提高人的观察力、理解力、感应力、表现力、交流能力以及解决问题的能力。在艺术的世界里，人们能够学习到其他领域学不到的东西，从而不断地完善自己。艺术世界是一个开阔的空间，艺术的内涵总是不断地得以丰富和扩展的，艺术发展潜力是无限的，所以，人们认识到艺术教育的意义不只是或者说不再是停留在传统上的艺术技法的教育，也不能以为获得和掌握某一技法就能提高自身的艺术素养，在获得和掌握技法的基础上，还必须熟悉艺术发展的历史与了解现当代艺术发展的进程和特点，培养和提高自己欣赏艺术的能力、趣味和评价的思辨力。而这些能力的获得，对于每一个人都需要美学、艺术心理学、艺术社会学等方面的知识与素养。尤其是专门学习艺术和从事艺术创作的人，更应具备这样的知识和素养。艺术教育是一个开发智慧与培养创造性能力的复杂的系统工程。

艺术教育不同于一般的教育，专业艺术教育更是如此。在艺术教育的过程

中,教育与受教育两者始终是以艺术为媒体作为共同参与艺术活动的中心内容,并受艺术本性的影响与制约。艺术教育在知识、理想等方面对人产生深刻的影响,在推动社会的文明和进步等方面产生积极有效的作用。艺术教育可以通过审美功能,即通过审美观照满足审美需要引起审美的快乐,并在这个过程中培养、锻炼与提高人们自由把握和创造形式的能力,对意象的感悟与评价的能力。感受和体验审美的快乐,得到陶冶、提升与塑造,逐渐获得自由与和谐、全面的发展。总之,艺术教育对于一个人或者民族的发展是至关重要的。

面对新时期专业艺术教育快速发展提出的要求,作为专门的艺术院校,必须与时俱进,根据时代所赋予的使命和社会发展的需要,深化教育教学改革,实施二十一世纪课程体系和教学内容改革计划。对学科现状进行全面审视与深入的思考,总结办学经验,不断创新,拓展办学规模,全面发展和进行建设。在改变原来只注重纯技法教学或者是只注重由技入道式的教育模式的同时,重视和加强学科的理论建设与创新,重视科研活动的开展和取得的成果,从而使艺术院校的教育教学水平达到更高水准。这就要求在全面总结教育教学经验的基础上,不断扩大视野,熟悉与了解世界现当代艺术教育的情况,并将其取得的科研成果运用到教学中去,推动教育与科研工作。这种工作的有效形式恰恰表现为教材的出版与建设。

我们大家知道,教材(教科书)的建设是教育教学的关键环节。它不仅会促使和活跃教学,而且会促使教学向更加良性的方面发展。教材是学科具体化的标志,它的科学性、思想性和效用性对学科的建设与发展起着极为重要的作用。对学生,它是学习的主要材料和读物,进一步扩充所学专业科学知识的基础;对教师的教学,它是所提供的基本材料及完成教学任务的基本条件。这是教学保持科学性的基本保证。

中央戏剧学院是教育部直属院校,是中国戏剧艺术教育的最高学府,是戏剧影视艺术教学和科研的中心与训练和实践的重要基地。半个多世纪以来,中央戏剧学院为国家培养造就了许许多多优秀的艺术人才,作出了突出的贡献。五十多年来,中央戏剧学院在坚持现实主义艺术原则的基础上,深入研究本民族艺术的美学精神并广泛吸收西方现代戏剧中一切有价值的成果。在教学与实践积累了深厚的艺术教育经验,形成自己的办学风格和教育教学体系。在原

有的办学规模基础上，又新设立了电视艺术系、艺术管理系，成立了成人教育学院和影视艺术职业学院。中央戏剧学院教育教学事业继往开来，兴旺发达，前程美好。

中央戏剧学院教材丛书的出版，是对新时期艺术教育快速发展提出要求的举措。这套丛书充分反映和体现出表演专业、导演专业、戏剧文学专业、舞台美术专业、影视艺术专业和艺术管理专业以及研究生教育教学的规律与特点。这里面既有几十年教育教学经验的总结，又体现出对现当代艺术教育教学探索的思考与科研的成果。这里面凝结着中央戏剧学院教师的心血和智慧，他们的辛勤耕耘将会结出艺术教育的累累硕果，绽放出绚丽之花。

在此，请允许我代表受他们惠顾的所有人向他们致以最崇高的敬意和感谢。

目 录

绪 论	(1)
一、破题与旁州例	(1)
二、行进戏剧的艺术根源	(7)
三、哲学内涵：线性思维	(21)
第一章 行傩与古剧	(25)
第一节 《撵虚耗》纵横谈	(25)
第二节 《斩旱魃》源流	(35)
第三节 钟馗戏的流变	(54)
第四节 日本的钟馗信仰、钟馗艺术与钟馗戏	(75)
第二章 行进仪礼与古剧	(95)
第一节 迎春仪礼的戏剧化进程	(95)
第二节 元宵舞队的戏剧化进程：灯戏源流	(111)
第三节 “游皇城”、《吴社编》与明清“走会”	(134)
第四节 东方行进仪礼演艺的传播与流变（上）祭神型	(151)
第五节 东方行进仪礼演艺的传播与流变（中）驱逐型	(160)
第六节 东方行进仪礼演艺的传播与流变（下）游乐型	(173)
第三章 队舞与队戏	(185)
第一节 唐宋队舞漫议	(185)
第二节 元、明杂剧中的队舞与队戏	(196)
第三节 古典队戏解读	(218)

第四章 演出艺术中的行进戏剧特征	(247)
第一节 剧场：奉神娱神的场所	(247)
第二节 漫话“行头”	(272)
第三节 圆场与龙套	(277)
第四节 竹竿子考（上）	(284)
第五节 竹竿子考（下）	(296)
 第五章 古典戏剧结构“行”的特征	 (311)
第一节 “行进”的戏剧场面构成	(311)
第二节 日本、印度古典戏剧“行进”的艺术特征	(326)
第三节 点与线：古剧结构	(337)

绪 论

一、破题与旁州例

(一) 破题

在本书中，我们将引入两个概念：“行”的戏剧与“停”的戏剧，我在这本书中要说的就是它们，以及由此而引发的种种问题。这是两个自造的概念，各位读者对它们一定十分陌生，所以有必要首先对它们有所界定并加以适当的解释。在此基础上，随着论证的展开，读者会逐渐通过我对一系列例证的剖析而明了本书的写作意图以及作者要表达的思想。

简言之，所谓“行”的戏剧，说的是中国古典戏剧是从行进礼仪逐渐演化而出，至少是受到古已有之的“行进礼仪”的深刻影响，并表现在它成长的全部过程当中。

“停”的戏剧，不是字面上的意义，不是“停顿”的戏剧的意思。戏剧是“动”的艺术，没有“动”，戏剧就不复存在；说的也不是戏剧的“停顿”，“停顿”在戏剧中是一种手段，是为了酝酿更大的“动”而使用的技巧。这里所说的“停”的戏剧，是相对于“行”的戏剧说的，相对于行走的、流动的演出方式说的，进而言之，是指行进的演出队伍为了满足观众的要求、为了更好地展开一个有着相对长度的故事甚至一个场面而做的短暂停留；是观演方式的一种变动——由流动的观演方式变为相对稳定的观演方式。那些行进的演艺一旦完成了上述意义的“停顿”，戏剧也就宣告成立了。

“行”与“停”永远是互相依存、互相印证的，没有“行”无以显现“停”的存在，没有“停”也无以显现“行”的存在；“行”与“停”是辨证的，在“行”之中，已经孕育着“停”的因素，“停”也不是永恒的，在其中同样潜藏着“行”。

“行”的戏剧与“停”的戏剧也遵循着同样的法则。当戏剧成熟之后，这种影响依然存在，并显现于戏剧的剧作结构、表现方式甚至服饰道具、专用术语等方方面面。

在讨论这样两种形态的演艺以及二者的错综复杂关系之前，我们首先从中国人的思维方式入手，来探讨这种思维方式在文学、艺术、音乐、建筑等诸多方面的制约，并以此为“绪论”，转入对戏剧的探讨。

（二）旁州例

世界上许多民族的戏剧，都经历过从游行到停下来做艺术演出的过程。我们从东方的戏剧史中，可以找到不少这样的例证。在世界上众多的民族中，当作为一种建筑样式的剧场尚未出现之前，当它还没有成为演出的集中场所时，行进式的表演曾经是演出艺术的重要形式，街衢抑或村寨小路，就是流动的演出场所。而游行队伍一旦在某个比较开阔的地方停下来献艺，那么最早的“剧场”——一个演出环境也就诞生了。它可能是一个广场，也可能是神圣的祭坛前那一块在中国古籍中称之为“场”的地方。

西方大约也是这样。当古希腊酒神狄俄尼索斯还没有从古埃及或近东传入的时候，在近东就有崇拜酒神的风俗。酒神还是“阿比多斯受难剧”的主角。李道增《西方戏剧·剧场史》说：

历史学家认为埃及与近东的这类仪典对希腊戏剧的形成有直接影响。希腊时期的历史学家希罗多德（约公元前484—前430/前420）的记载中写道，他于公元前450年访问埃及时得知埃及的仪典剧，发现希腊剧中的酒神狄俄尼索斯神话的情节不过是埃及俄赛里斯神话的翻版，十分相似。^①

英国人弗雷泽认为俄赛里斯是谷物的化身，是谷神，也是生育繁殖之神。对俄赛里斯的祭礼前后要进行18天。他说：在希腊每年一度的酒神祭典的第二天，要举行：

在荷阿克月二十二日，八点钟的时候，所有奥锡利斯^②的神像，在三十四个神像的簇拥下一起坐上纸莎草扎的三十四只小船，举行神迹游行。^③

酒神神像先由卫城山麓的神殿内被抬到城外，然后模拟神话中酒神进城的情形被抬进城来。神像先在雅典城里绕行，每到一处祭坛就停下跳舞庆祝，尽情欢乐。然后抵达酒神祭坛举行仪典，献上礼品与作为牺牲品的公牛。接着举行唱诗竞赛。参加唱诗竞赛是从郊近十个部落中选派来的十个合唱队。每个合唱队由50名男子或男孩组成。^④

这是迎接酒神进入雅典的大游行。雅典的乡下也照例举行这种神迹大游行——

乡村酒神节在2月份，日期由各乡自定，也有游行，游行队伍的旗杆上要挂一个象征男性生殖器的标志，意思是乞求人丁兴旺，风调雨顺以获得来年丰收。^⑤

从中我们可以领会一点，东西方戏剧发生的首次交流，实际上是酒神信仰及与之相伴的酒神祭典的交流，更为我们所关心的是希腊的酒神庆典延续了古老东方的游行方式，以重现和展示酒神的神迹。在远东，无论是古籍、古传至今的形象资料，还是鲜活的、虽为现存却极其古老的演出，从中我们都看到了大量的“行”的仪礼，以及从“行”的仪礼逐渐向“行”的演艺转化，并最终形成“停”的戏剧的发展轨迹。

我们知道，古代印度的演出艺术极大地影响了东方多国的戏剧形态以及与之相关的演出艺术形态。在印度同样存在着与前述极其相似的戏剧演出形式。印度学者M. L. 瓦拉德潘德在其所著《印度戏剧》中，介绍流传在印度北部名为“拉斯利拉”的戏剧。当地人有信仰克里希纳的风俗，人们把男青年的脸化妆成女孩子模样表演、歌唱以赞美克里希纳，有时也用吟诵的表演方式。这种半叙述半戏剧的形式后来逐渐演化成为由信徒们表演的拉斯利拉剧(Rasleela)。这种拉斯利拉剧所表演的内容多取材于史诗《摩诃婆罗多》、《薄

伽梵歌》(Bhagavata)和《往事书》(Puranas),还有的则源于当地有关克里希纳的丰富的民间传说。中世纪的诗人们用波罗吉(Vraj)语写了很多动人的歌曲描绘克里希纳的各种神的娱乐与游戏。这些以适当的散文语言点缀的歌曲,构成了拉斯利拉剧的基本形式。

这种歌剧形式的戏剧一般在寺庙内演出,在圆形舞台上演出称为拉斯曼达尔(Ras mandal)。也有时在路边和专门修建的楼台上,甚至在剧场里演出,尤其是在像霍里节(Holi)或克里希纳这样的神诞日这样的宗教节日时演出。

在拉斯利拉剧中,经常由孩子们扮演各种角色。因为剧中表演的多为克里希纳童年时代的游戏娱乐,因此用孩子们来表演是很合适的。女性角色通常也要由这些男孩子们来装扮。拉斯利拉剧的演员固定不变地来自于波罗吉语地区的婆罗门家庭。他们由剧团导演进行专门训练并带到舞台上进行演出,导演被称为斯瓦米(Swami)。演出过程中,他一直同乐队呆在舞台上。他讲述并演唱克里希纳的故事,同时对演员们进行舞台提示,指挥台上的表演。演员在他的指导下进行对白与歌唱表演。整个演出看起来像是一位歌手在众多演员的帮助下讲述一个故事的过程。拉斯利拉剧的演出分为两部分:拉斯(Ras)和利拉(Leela),各自独立。当大幕拉开时,我们看到的是克里希纳和他的同伴拉达哈(Radha)坐在宝座上,他们的女侍者们手执各种物品,崇敬地环绕四周。她们手里的物品包括仙花和阿拉丁(Arati)(即灯)。在唱完歌曲表示对她们所崇敬的神的敬意后,克里希纳从宝座上下来,要求拉达哈来和他一起跳舞,舞台上的女随从们也加入进来与他们共舞。他们以各种迷人的方式表演包括群舞、独舞在内的各种舞蹈。这种开场的舞蹈场面被称为拉斯(Ras)。

拉斯表演结束后,利拉表演便开始了。利拉实际上是克里希纳生活片断的一些戏剧化的表现方式,表现内容包括克里希纳的出生,他童年时代的恶作剧如偷黄油、戏弄女牧童等,杀死恶魔和表演拉斯很多有意思的片段直接来自于当地民间真实生活,人们将这些事与克里希纳联系起来,就成了这些利拉表演了。孩子们的表演很精彩。拉斯利拉很可能是唯一的由孩子表演的并且有着如此长期持续不变传统的戏剧。他们就这样在忠实的信徒们面前日复一日地表演着表现克里希纳丰富多彩的童年时代的戏剧。

瓦拉德潘德在书中记述了该剧的另一中演法,他说:

拉斯利拉剧有时也以宗教仪式中队列行进剧的方式进行演出。信徒们找到传说中克里希纳童年生活居住的地方，确定克里希纳的确曾在此生活过后，即进行某些利拉的表演。比如，他们能确认克里希纳曾经征服过一条眼镜蛇卡利亚（Kalia）的地方，他们还能找出另一个地方，在那里，克里希纳曾与女牧童跳过拉斯舞蹈。他们认为萨卡里·科尔（Sankari Khor）是这个淘气的孩子拦住女牧童的去路并抢夺了黄油的地方，而安简·科（Anjan Koh）则是这可爱的男孩把考里里耳姆（Collyrium）放到他的好朋友拉达哈眼睛里去的地方。大批的信徒去这些地方朝拜，并演出以这些事件和克里希纳生活片断为主要内容的戏剧。例如在确认为克里希纳打败过眼镜蛇卡利亚（Kalia）的地方上演一出以卡利亚—达曼（Kalia - Daman）为主要内容的拉斯利拉剧。则会把观众们暂时带回到克里希纳的生活时代。在确认为克里希纳的确在这里跳过拉斯舞的地方上演一出表现克里希纳和女牧童跳拉斯舞的戏。这种朝拜被称为瓦纳·迦特拉（Vana Jatra），它通常会持续进行几天。

这种以表现克里希纳童年生活为主要内容的戏剧传统不光在波罗吉语地区普及，在波罗吉语的巴拉萨纳—乌查干（Barasana Uchagaon）的乡村地区也极盛行。称为佛陀利拉（Budhi Leela）。这种利拉戏表演包括在巴拉萨纳—乌查干周围村庄中的很多地点安排的一系列活动，演出将持续很多天。例如演出克里希纳和拉达哈结婚的利拉戏。男孩子们装扮成克里希纳、拉达哈及他们的朋友们进行表演。他们在巴拉萨纳—乌查干的一座寺庙里举行订婚仪式，接着散发结婚请柬，然后列队行进二公里远到比亚霍拉在这儿举行一个正式的结婚典礼，之后他们回到巴拉萨纳—乌查干并在当地要举行一个大型的村民集市，参加集会的村民数不胜数。

第二天在巴拉萨纳—乌查干村庄附近的一个小池塘，还要另外组织一些别开生面的演出。男孩子们再次装扮成拉达哈（Radha）、克里希纳及他们的朋友，乘上一艘装饰漂亮的小船，在池塘里尽情荡舟嬉戏，在此地同时举行大的村民集市。再过一天戏剧演出将移到查克萨里（Chaksauli）村庄进行。在这里，男孩子们再度扮成拉达哈、克里希纳及他们的游戏伙伴在村中走家串户去喝牛奶，吃凝乳。之后，他们会去一个名叫桑卡里克

(Sankari Khor) 的地方, 据说克里希纳在那里与拉达哈及她的同伴们发生争吵后, 打碎了女牧童们的牛奶罐。同样, 这里也会再度举行盛大的集市, 人们也潮水般蜂拥而至。

这些露天形式的表演与那种正式的拉斯利拉剧有很大的不同。这种形式的维拉加利拉对于创作了 Ramcharitamanasa (《罗摩本事》) 的著名诗人兼作家具有极大的吸引力, 他就是高施瓦米·图拉西达司 (Goswami tulasi-das)。他在迦尸 (Kashi) 最早创立了罗摩戏剧的演出传统即罗摩利拉 (Rama Leela)。在达斯拉 (Dassera) 节庆期间, 迦尸每天都要在不同的地点演出表现罗摩不同阶段生活为内容的戏剧。由一位施瓦米·维亚萨 (Swami vyasa) 带领的合唱队演唱一些取自《罗摩本事》的歌曲进行表演, 演员们化装成《罗摩衍那》中的各种人物形象, 根据吟诵中的提示, 进行戏剧表演。

著名的雷纳迦 (Ramnagar) 的罗摩利拉, 通过这种不断转换地点的演出形式增加了自身的样式, 同时也丰富了其内容。雷纳迦位于迦尸附近的横河河畔。在这片地域广阔的地区, 用以进行史诗表演的不同地点都被留出适当的距离标记出来。长达三十一天的演出过程中, 演出地点不断变换, 观众也随之从一地转到另一地观看演出。男青年们装扮成罗摩, 他的妻子悉达, 兄弟拉克什曼纳和《罗摩衍那》中的其他一些人物包括坏蛋罗波那、苏格里瓦和勇敢的猴王哈努曼。像罗波那和苏格里瓦这样的角色都戴着给人们留下深刻印象的面具。演出中对白采取风格化的表达方式, 并且从广博和他的歌队吟诵的《罗摩本事》的内容中获得舞台提示进行表演。这种罗摩利拉实际上是一种在一个非常广大的地区划分出的不同地点进行的大型露天表演。

罗摩利拉或表现罗摩生活的其他戏剧形式在全国各地都有不同形式的演出。所上演的一系列相关的戏剧涉及了从出生到最后加冕的罗摩的生活历程, 演出时间持续多日且在确定的地点进行演出。有时这些表现罗摩生活不同阶段的戏剧演出也在道路上进行。隆重盛大, 环绕全城进行演出。有时候, 每一个演出地点都要按照传统演出下面一段内容简单的戏。演员们装扮成罗摩和拉克什曼纳, 并将愤怒之箭射向巨大的罗波

那 (Ravana)、库姆巴卡纳 (Kumbhakarna) 和迈格哈那达 (Meghanada) 的模拟像,并最终将他们烧毁,在达斯拉节这一天表演这段戏成为每个演出地的传统。^⑥

在东方大地上,尤其在中国,“行”的戏剧是一种客观存在,它源远流而流长。我们的祖先恪守着它,遵循着它;我们也在自觉与不自觉中遵循着它。何以如此矢志不移?

二、行进戏剧的艺术根源

“行”的戏剧是一种戏剧艺术形态。这种戏剧形态取决于中国人古已有之,并传承至今的一种极具民族性的思维方式。这种思维方式我们谓之“线性思维”。线性思维既然是一种民族思维方式,那么它就必然或多或少地影响甚至制约着人们的艺术思想以及艺术表现方式。事实上,这种影响与制约是全方位的,几乎波及到文学艺术的方方面面。

(一) 诗歌的流动性

1. 表现行进的古代诗歌

历史上,出现了很多与行进相关的诗词曲。古诗中有“行”之一体。如汉魏六朝的相和歌词,便有许多以“行”名的诗歌,《薤露行》、《蒿里行》、《艳歌罗敷行》(即《陌上桑》)、《艳歌行》、《日出东南隅行》、《长歌行》、《短歌行》、《猛虎行》、《君子行》、《燕歌行》、《从军行》、《鞠歌行》、《苦寒行》、《北上行》、《豫章行》、《董逃行》、《相逢行》、《塘上行》、《蒲生行》、《苦辛行》、《秋胡行》、《善哉行》、《陇西行》、《丹霞蔽日行》、《折杨柳行》、《西门行》、《东门行》、《东西门行》、《却东西门行》、《鸿雁生塞北行》、《顺东西门行》、《饮马长城窟行》、《上留田行》、《妇病行》、《孤儿行》、《放歌行》、《大墙上蒿行》、《野田黄雀行》、《雁门太守行》、《艳歌何尝行》、《煌煌京洛行》、《门有万里客行》、《日重光行》、《月重轮行》、《棹歌行》、《蒲坂行》、《白杨行》、《泰山梁甫行》、《怨歌行》等等。这些以“行”命名的诗歌,是否与行进

相关呢？一般来说，古诗歌的调名，当其创作之初，大约与诗歌之义相联系。清代邹祗谟《远志斋词衷》云：

《词品》云：“唐词多缘题所赋，《江仙》则言水仙，《女冠子》则述道情，《河渚神》则缘祠庙，《巫山一片云》则状巫峡，《醉公子》则咏公子醉也。”胡元瑞《艺林学山》云：“诸词所咏，固即调名，然词家亦间如此，不尽泥也。《菩萨蛮》称唐世诸调之祖，昔人著作最众，乃无一曲与调名相合。余可类推……”愚案此论，杨固太泥，胡亦未尽通方也。大率古人由词而制调，故命名多属本意。后人因调而填词，故赋记率离原辞。曰填曰寄，通用可知。宋人如《黄莺儿》之咏莺，《迎新春》之咏春_{柳耆卿}，《月下笛》之咏笛_{周美成}，《暗香疏影》之咏梅_{姜夔}，《粉蝶儿》之咏蝶_{毛滂}，如此之类，其传者不胜屈指。”^⑦

“缘题所赋”与“命名多属本意”都是说题目与内容的关系。其实，越是古诗，题与内容相合的例证越多。诗词的内容与所标的题目分离，大约是后来的事。宋代郑樵《通志·乐略·正声序论》：

其间有如刘猛、李余辈，赋《出门行》不言离别，《将进酒》乃叙烈女，事用古题，不用古义，知此意者盖鲜矣！然使得其声，则义之同异又不足道也。^⑧

揣摩其意，《出门行》的古义应当是叙离别的。那么，是仅此《出门行》一曲属于叙诵离别的诗歌，还是举凡以“行”字为题的古诗都与离别、出行相关呢？宋代王灼《碧鸡漫志》卷一引元微之序《乐府古题》云：“诗、行、咏、吟、题、怨、欢、章、篇九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。”^⑨由此，我们明白，上述以“行”为题的古诗，当其创作之初，原本与行路有瓜葛。则古诗中，属于相和歌的很多题目含“行”的古歌是描绘行进的诗歌。相和歌起于汉，初期的相和歌来自民间的“谣”与“讴”，为徒歌或但歌。徒歌即谣，无乐器伴奏，但歌即讴，一人唱三人和。故郑樵说它是“散歌”。