

中国古代戏曲论稿

张晓兰 赵建新 著

中国社会科学出版社

中国古代戏曲论稿

张晓兰 赵建新 著

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国古代戏曲论稿 / 张晓兰, 赵建新著. —北京: 中国社会科学出版社, 2014. 6

ISBN 978 - 7 - 5161 - 4382 - 7

I. ①中… II. ①张… ②赵… III. ①古代戏曲—文学研究—中国
IV. ①I207. 37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 126241 号

出版人 赵剑英
责任编辑 吴丽平
责任校对 周 昊
责任印制 戴 宽

出 版 **中国社会科学出版社**
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网 址 <http://www.csspw.cn>
中文域名:中国社科网 010 - 64070619
发 行 部 010 - 84083685
门 市 部 010 - 84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 刷 北京君升印刷有限公司
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂
版 次 2014 年 6 月第 1 版
印 次 2014 年 6 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 20
插 页 2
字 数 338 千字
定 价 59.00 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联系调换

电话: 010 - 64009791

版权所有 侵权必究

目 录

诗教理论与清代戏曲	(1)
乐学思想与中国戏曲	(11)
《周易》和《春秋》对中国戏曲之影响	(24)
《教坊记》中“戏”之探考	(34)
宋“转踏”与“缠达”及二者关系考	(41)
论缠令的缘起、发展与消歇	(54)
宋代百戏与元人杂剧关系考述	(61)
清儒戏曲观探微	(67)
清代经学家的戏曲题跋、题词	(85)
黄宗羲戏曲观探考	
——兼论其学术观对戏曲观之影响	(100)
儒硕工曲,光照艺林	
——论王夫之《龙舟会》杂剧的学术化品格	(106)
清初名儒毛奇龄戏曲观探微	(114)
毛奇龄连厢词例及《拟连厢词》考	(121)
以考据入《西厢》	
——论毛奇龄《毛西河论定西厢记》的价值和贡献	(134)
桂馥《后四声猿》的诗化和抒情化特征	(146)
论焦循戏曲观的“通”与“新”	
——以《易余龠录》和《花部农谭》为例	(152)
焦循戏曲研究对王国维之影响	(159)
俞樾学术观、文学观与戏曲观的交融与互渗	(165)
以经学为戏曲	
——论俞樾的戏曲创作	(174)

俞樾《读元人杂剧二十首》考论	(186)
刘师培戏曲观研究	(192)
清代经学家与曲家、文人的群体交游	(211)
大传统与小传统的互渗	
——关于清代经学与戏曲关系的思考	(220)
论清代戏曲的“宗经”倾向	(234)
清代戏曲创作思想之新变	
——由情返理,以礼正情	(243)
论清代戏曲的自娱化倾向	(255)
论清代戏曲的案头化倾向	(259)
“曲以存史”	
——论清代戏曲的征实化倾向	(265)
论清代戏曲创作的三种模式	
——曲人之曲、才人之曲与学人之曲	(281)
清代观剧诗考论	
——兼及金德瑛《观剧绝句》	(293)
关于清代“雅部衰落,花部兴起”的讨论	
——兼谈各体文学的尊卑之辨和雅俗之辨	(312)
后记	(317)

诗教理论与清代戏曲

清代戏曲与儒学及经学关系殊为密切，表现在诸多方面。诸如，相对于宋、元、明三朝的戏曲，清代戏曲中体现出更为鲜明的宗经传统和礼乐思想，同时清代戏曲理论受到儒家诗教理论的影响也很深远。关于前两个问题，笔者另有文章讨论，本文重点讨论诗教理论与清代戏曲之关系。

所谓诗教，《礼记·经解》曰：

孔子曰：“入其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚，《诗》教也；疏通知远，《书》教也；广博易良，《乐》教也；絜静精微，《易》教也；恭俭庄敬，《礼》教也；属辞比事，《春秋》教也。”

因此，温柔敦厚就成了诗教的总体概念。所谓“温柔敦厚”，孔颖达《正义》疏曰：“温谓颜色温润，柔谓情性和柔，《诗》依违讽谏，不指切事情，故云‘温柔敦厚’是诗教也。”^① 温柔敦厚指优游不迫、从容和雅、含蓄蕴藉的一种气质和德性。虞集曰：“圣贤之于诗，将以变化其气质，涵养其德性，优游厌饫，咏叹淫佚，使有得焉，则所谓‘温柔敦厚’之教，习与性成，庶几学诗之道也。”^② 温柔敦厚又与比兴密切联系，不是直接而是委婉地去表达作者的意愿，温柔敦厚是用情去感化人，而非进行抽象的说理。焦循《毛诗补疏·序》曰：“夫诗，温柔敦厚者也，不质直

^①（汉）郑玄注，（唐）孔颖达疏：《礼记正义》卷五十，《十三经注疏》，中华书局1980年版，第1609页。

^②（元）虞集：《郑氏毛诗序》，《道园学古录》卷三十一，四部丛刊初编影明景泰翻元小字本，页码不明。

言之，而比兴言之，不言理而言情，不务胜人而务感人。”^① 温柔敦厚也是儒家中庸思想的反映，是平和，是中庸。朱自清曰：“温柔敦厚，是和，是亲，也是节，是敬，也是适，是中。这代表殷周以来的传统思想。儒家重中道，就是继承这种传统思想。”^②

传统语境中儒家的诗教主要指一种伦理规范，诗歌应该依这种规范而施行教化。清代学者毛先舒（1620—1688）曰：

诗者，温柔敦厚之善物也。故美多显颂，刺多微文，涕泣关弓，情非获已。然亦每相迁避，语不署名。^③

认为诗歌具有颂美刺恶的功能。朱彝尊（1629—1709）曰：

古之君子，其欢愉悲愤之思，感于中发之为诗。今所存三百五篇，有美有刺，皆诗之不可已者也。夫惟出于不可已，故好色而不淫，怨排而不乱，言之者无罪，闻之者足以戒。^④

又曰：

诗之为教，其义风、赋、比、兴、雅、颂，其旨兴、观、群、怨，其辞嘉美、规诲、戒刺，其事经夫妇、成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗，其效至于动天地，感鬼神，惟蕴诸心也正。斯百物荡于外而不迁，发为歌咏，无趋数、敖辟、燕滥之音，故诵诗者必先论其人。《记》曰：“宽而静，柔而正者，宜歌《颂》；广大而静，疏达而信者，宜歌《大雅》；恭俭而好礼者，宜歌《小雅》；正直而静、廉而谦者，宜歌《风》。”凡可受诗人之目者，类皆温柔敦厚而不愚

① 见（清）刘宝楠《论语正义》卷二十，《诸子集成》一，中华书局1954年版，第374页。

② 朱自清：《诗教》，《诗言志辨》，广西师范大学出版社2004年版，第108—109页。

③ （清）毛先舒：《诗辨坻》卷三《杂论》。

④ （清）朱彝尊：《与高念祖论诗书》，《曝书亭集》卷三十一，四部丛刊初编本，第3b页。

者也。^①

可见，儒家的诗教理论几乎等同于《毛诗序》中所阐发的各个层面。除此之外，传统的诗教理论广义上还包括先秦儒家的其他诗歌理论，包括孔子和其弟子论《诗》的理论，如“思无邪”、“兴观群怨”、“绘事后素”、“文质彬彬”等。

因此，概而言之，诗教包括以下几个方面：一是文学的发生说，“诗言志”；二是文学的表现说，包括“温柔敦厚”、“乐而不淫，哀而不伤”、“比兴”、“思无邪”等；三是文学的功能说，“可以兴，可以观，可以群，可以怨”、“先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗”、“上以风化下，下以风刺上，主文而谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风”；四是文学的内容和形式关系说，“绘事后素”、“文质彬彬”。这几层理论密切相关，风化与风刺要求温柔敦厚、怨而不怒、主文而谏。比和兴，是诗六义之一，所谓比兴，孔颖达疏曰：“比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之；兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。”^②比兴说与“温柔敦厚”密切相关，都是儒家诗歌理论的表现方式，是用中庸平和、婉转有节制的方式表达观点或政见。风化说，则是儒家的政治教化思想。而以上又无一例外地强调文学的社会功能和内容，轻视文学的外在形式和艺术美，这也是儒家诗教的核心和灵魂。清代曲论深受儒家诗教和诗歌理论的影响，以下分别论之。

1. 诗言志

关于“诗言志”，《尚书·尧典》：“帝曰：夔！命女（汝）典乐，教胄子……诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。夔曰：于！予击石拊石，百兽率舞。”《毛诗序》云：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”^③刘勰《文心雕龙》曰：“《诗》主言志，诂训同《书》，摘风裁兴，

①（清）朱彝尊：《高舍人诗序》，《曝书亭集》卷三十八，四部丛刊初编本，第5b页。

②（汉）毛亨传，郑玄笺，（唐）孔颖达疏：《毛诗正义》卷一，清阮刻十三经注疏本，中华书局1980年版，第271页。

③卜子夏：《毛诗序》，（梁）萧统编，（唐）李善注：《文选》卷四十五，中华书局1977年版，第637页。

藻辞谲喻，温柔在诵，故最附深衷矣。”^① 诗言志是中国诗歌的总纲领，被后代文学家与经学家不断阐释。诗言志，是表现个人的志向和情感，但这种志向情感又是与教化相联系的。如朱自清所言：“‘诗言志’是一句古话；诗（詁）这个字就是‘言’、‘志’两个字合成的。但古代所谓‘言志’和现在所谓‘抒情’并不一样；那‘志’总是关联着政治或教化的。”^② “《庄子》和《荀子》里都说道‘诗言志’，那个‘志’便指教化而言。”^③

诗言志，也被清代曲家借用表述戏曲创作的动机和功能。清代曲家多“借他人之酒杯，浇自己之垒块”，戏曲“聊以自娱”的特色很鲜明，从清代戏曲家所塑造的人物形象上可以看到曲家自己的精神气质与人格理想，这种高度的主体性与抒情性是元明戏曲所不具备的。清代曲论中这种观点不绝如缕，如毛奇龄《长生殿院本序》中言：

才人不得志于时，所至拙抑，往往借鼓子调笑，为放遣之音，原其初，本不过自抒其性情，并未尝怨尤于人，而人之嫉之者，目为不平，或反因其词而加拙抑焉。然而其词则往往藉之以传。^④

又如嵇永仁《续离骚·自引》曰：“仆辈遭此陆沉，天昏日惨，性命既轻，真情于是乎发，真文于是乎生。虽填词不可抗《骚》，而续其牢骚之遗意，未始非楚些别调云。”^⑤ 吴伟业《北词广正谱·序》曰：“盖士之不遇者，郁积其无聊不平之概于胸中，无所发抒，因借古人之歌呼笑骂，以陶写我之抑郁牢骚，而我之性情，爰借古人之性情，而盘旋于纸上，宛转于当场。”^⑥ 均表明戏曲用以陶冶性情，抒发愤懑的动机，而不是将戏曲仅作为供人一笑的游戏文章。

①（梁）刘勰著，范文澜注：《文心雕龙注》，人民文学出版社1958年版，第22页。

② 朱自清：《诗经》第四，《经典常谈》，中华书局2009年版，第29页。

③ 同上书，第31页。

④（清）毛奇龄：《长生殿院本序》，《西河集》卷四十七，影印文渊阁四库全书本第1320册，第407页。

⑤ 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第945页。

⑥ 同上书，第79页。

2. 思无邪

《论语·为政》，子曰：“《诗》三百，一言以蔽之，曰‘思无邪’。”何谓“思无邪”？朱熹注曰：

“思无邪”，《鲁颂·驹篇》之辞。凡《诗》之言，善者可以感发人之善心，恶者可以惩创人之逸志，其用归于使人得其情性之正而已。然其言微婉，且或各因一事而发，求其直指全体，则未有若此之明且尽者。故夫子言《诗》三百篇，而惟此一言足以尽盖其义，其示人之意亦深切矣。^①

即感发劝惩寓于其中，微婉雅正形之于外。“思无邪”的理论正好与“温柔敦厚”相印证。与此相接近的概念还有“乐而不淫，哀而不伤”，《论语·八佾》，“子曰：‘《关雎》，乐而不淫，哀而不伤。’”即《关雎》表达的感情平和、适度，符合中庸之道，亦是“温柔敦厚”之意。“温柔敦厚”、“思无邪”、“乐而不淫，哀而不伤”的诗教理论被后代文学家不断阐发，并渗入清代的戏曲理论中，如李东阳《钧天乐·序》曰：

至于元人杂剧，半属淫哇，近代传奇，尚臻风雅。关、郑、白之外，间有名篇。施、高、汤、沈之余，诂多妍唱，求其怨而不怒，质而有文，续正始之音，合无邪之旨者，诚难数觐也。^②

李东阳正是以儒家的诗教理论来衡量戏曲。元明戏曲的泛滥、奔放、恣肆、言情的特点自然与儒家诗教格格不入，而他认为清代尤侗的《钧天乐》则是符合儒家诗教的作品。其实，不仅是《钧天乐》，清代文人创作的传奇杂剧，大多具有“温柔敦厚”的雅正风格，这也是清代戏曲与元明戏曲的不同之处。因为清代曲家和曲论家的关注点也在于戏曲有益于人伦风化，思想纯正，而不是如同元明戏曲以描写男女风情为主。这种主张在清代曲家中多有，如耿维祜《禱河冰谱·序》曰：

^①（宋）朱熹：《四书章句集注》，中华书局1983年版，第53—54页。

^② 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第1462页。

今之填词，古之乐府也。有声有调，被之管弦，可以歌颂太平，羽翼名教，关系者甚大。第自元人以降，虽名作如林，大都风云月露，以摹写儿女闺情为能事，风俗人心，貽害不浅，予尝为天下有才者惜之。南昌罗君小隐，雅人也。年甫弱冠，能文章，兼通音律，爱谈气节，常诵其乡蒋清容太史“不肯轻提南董笔，替人儿女写相思”之句。^①

杨恝《吟风阁杂剧·序》曰：

词曲之名起于宋，盛于元。胜国以后，文人学士，相继而作，其脍炙人口，传之优孟衣冠者，大抵言情居多，或致有伤风化。求其激昂慷慨，使人感动兴起，以羽翼名教，殆不可得。“吟风阁”者，恝伯祖笠湖公著书之室也。公严气正性，学道爱人，从宦豫蜀，郡邑俎豆，为学人，为循吏，著作甚富。公余之暇，复取古人忠孝节义足以动天地泣鬼神者，传之金石，播之笙歌，假伶伦之声容，阐圣贤之风教，因事立义，不主故常，务使闻者动心，观者泣下，铿锵鼓舞，凄入心脾，立懦顽廉，而不自觉。刻成，因以吟风阁名之。以是知公之用心良苦，公之劝世良切也。^②

3. 兴、观、群、怨

《论语·阳货》：“子曰：小子何莫学夫诗？诗可以兴、可以观、可以群、可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”兴、观、群、怨的意思详见朱熹《四书集注》，兴指“感发志意”、观指“考见得失”、群指“和而不流”、怨指“怨而不怒”，兴、观、群、怨之说也成为儒家的诗学理论之一。鹿善继《企华亭诗集·序》曰：

闻说诗者：“诗有别趣，非关理也。诗有别才，非关学也。”……余初不解禅，何能参悟？只据孔圣家法，有兴观群怨，事君事父之说在……诗以道性情，而性情正六经之所根以为用。兴观群怨，性情备

① 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第1139页。

② 同上书，第977页。

矣……天下何子不为事父，何臣不为事君，而必先以兴观群怨，则诗之实用可知……必于理外觅别趣，学外觅别材者，其所谓理与学，非其至也……夫雅者淫之砭也，真者贗之针也。晚近词人，风逸兴冷，婉逗微含，率不离淫……而砭淫针贗又非才迂趣腐者所能操其权。余喜借韞若之才与趣，恢复《三百篇》之宗统。^①

王夫之（1619—1692）《姜斋诗话》曰：

“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。”尽矣。辨汉魏唐宋之雅俗得失以此，读《三百篇》者必此也。可以云者，随所以而皆可也。于所兴而可观，其观也深；于所观而可兴，其观也审。以其群者而怨，怨愈不忘；以其怨者而群，群乃益挚。^②

又曰：“兴观群怨，诗尽于是矣。”^③兴、观、群、怨之说被曲论家引入戏曲的评介中，借以说明戏曲的功能，与戏曲传统的以娱乐为主的功能相对立。李贽首次提出了戏曲的兴、观、群、怨的作用。他评《红拂》曰：“孰谓传奇不可以兴，不可以观，不可以群，不可以怨乎？”^④明末祁彪佳所作《孟子塞五种曲·序》：

今天下之可兴、可观、可群、可怨者，其孰过于曲者哉！盖诗以道性情，而能道性情者莫如曲。曲之中有言夫忠孝节义、可忻可敬之事者焉，则虽呆童愚妇见之，无不击节而忭舞；有言夫奸邪淫慝、可怒可杀之事者焉，则虽呆童愚妇见之，无不耻笑而唾詈。自古感人至深而动人之切，无过于曲者也。^⑤

又曰：

① 转引自龚鹏程《中国文人阶层史论》，兰州大学出版社2004年版，第140页。

②（明）谢榛、（清）王夫之：《四溟诗话》、《姜斋诗话》，人民文学出版社1961年版，第139页。

③ 同上书，第145页。

④（明）李贽：《红拂》，《焚书》卷四，中华书局1974年版，第541页。

⑤ 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第2745页。

子曰：“诗可以兴、可以观、可以群，可以怨。”然则，诗而不可兴、可观、可群、可怨者，非天下之真诗也……则以先生之曲为古之诗与乐可；而且以先生之五曲作《五经》读，亦无不可也。^①

兴、观、群、怨也是清代曲论中的核心观念，黄周星《制曲枝语》曰：

论曲之妙无他，不过三字尽之，曰“能感人”而已。感人者，喜则欲歌、欲舞，悲则欲泣、欲诉，怒则欲杀、欲割：生趣勃勃，生气凛凛之谓也。噫！兴观群怨，尽在于斯，岂独词曲为然耶？^②

李调元（1734—1803）《剧话·序》：

孔子曰：“诗可以兴、可以观，可以群、可以怨。”今举贤奸忠佞，理乱兴亡，搬演于笙歌鼓吹之场，男男妇妇，善善恶恶，使人触目而惩戒生焉，岂不亦可兴、可观、可群、可怨乎？^③

张坚《梅花簪·自序》曰：

天地以情生物，情主于感，故可以风……《三百篇》后，递降为填词。然子舆氏有云：今乐犹古乐，其兴、观、群、怨之道，正维风化俗之机，孰谓传奇苟作者哉？^④

认为戏曲能感动人心，观政治之得失，移风易俗，将戏曲与风化联系起来。

4. 绘事后素、文质彬彬

“绘事后素”见《论语·八佾》，“子夏问曰：‘巧笑倩兮，美目盼

^① 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第2745—2746页。

^② 同上书，第372页。

^③ （清）李调元：《剧话序》，《剧话》卷首，《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1959年版，第35页。

^④ 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第1684页。

兮，素以为绚兮。’何谓也？子曰：‘绘事后素。’曰：‘礼后乎？’子曰：‘起予者商也！始可与言《诗》已矣。’“绘事后素”的意思朱熹释曰：“先以粉地为质，而后施五采，谓人有美质，然后可加文饰。”^①“文质彬彬”见《论语·雍也》，“子曰：‘质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。’”这两条都谈到了诗歌或文学内容与形式的关系。前面一条强调文学思想的雅正、淳厚，认为应该将思想内容放在形式和艺术性的前面。清代曲论家注重戏曲作品的思想主旨，要求戏曲描写的内容应合乎伦理道德，有益于世道人心，甚至将戏曲作品的社会功能置于审美价值之上。因此，就会得出董榕的《芝龛记》要高于孔尚任的《桃花扇》的这种评鹭：

曲昉于元，盛于明，而归墟于本朝。玉茗、稗畦而外，率皆短出杂剧。隶事较详者，惟《桃花扇》一种。然仅擅胜乎俳優，而无当于激励也。《芝龛记》一书，规依正史，博采遗闻，以秦、沈忠孝为纲，而当时之朝政系焉。^②

此序为了倡扬《芝龛记》的“忠孝”，将其与《桃花扇》作比较，认为前者胜过后者，原因在于《桃花扇》“仅擅胜乎俳優，而无关于激励”。众所周知，《桃花扇》在清初剧坛享誉甚高，以描写南明王朝兴亡的历史悲剧而感发人心，李香君与侯方域的爱情纠葛只是穿插在这一大背景之中的插曲。但即便如此，石光熙仍认为是“无当于激励”，也因此，对其评价不如《芝龛记》高。这虽然是就其思想性而言的，但清人的戏曲价值观由此可见一斑。但所幸的是儒家的诗歌理论并非一味重视文学的思想性，同时也强调文学的艺术性，强调文质双美，“文质彬彬，然后君子”。这种看法更为合理，对文学和戏曲的发展也更为有利。

综上，清代戏曲和清代曲论从各个方面深受儒家诗教理论的影响。从戏曲文学的发生说而言，清代曲论受“诗言志”理论的影响；从戏曲文学的表现说而言，清代戏曲表现出较为雅正的思想，体现了诗教“思无邪”的特点；从戏曲文学的功能说而言，清代曲家和曲论家又认

^①（宋）朱熹：《论语集注》卷二，《四书章句集注》，中华书局1983年版，第63页。

^②蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第1718页。

为戏曲应该并且能够体现出诗教中的兴、观、群、怨的功能；而从戏曲文学的内容和形式关系说而言，清代戏曲相对明代戏曲更加注重戏曲内容的教化和淳厚，这无疑也是受到传统诗教注重文学思想、轻视文学形式的影响。

乐学思想与中国戏曲

《乐》是先秦六经之一，也是六艺之一。《乐》经虽在先秦之后亡佚，但其主要思想则在其他儒家典籍中保存，如《礼记·乐记》就是对儒家乐学思想的集中表述。先秦乐学思想对中国戏曲的影响颇为深刻。《礼记·乐记》中关于乐的生成、乐的功能、乐的表演形式及诗、乐、舞三位一体的表述不胜枚举，由于戏曲与音乐关系极为密切，“今之乐，犹古之乐也”（《孟子·梁惠王》）。历代曲论家也借此以说明戏曲的产生、戏曲的功能、戏曲的表演及雅乐与俗乐关系等理论。

1. 乐的生成

《礼记·乐记》：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。”“乐者，心之动也。声者，乐之象也。文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰。”“乐者，音之所由生也。其本在人心之感于物也。”由人心感物，而生乐。音乐的发生说可以直接引入到戏曲的发生说中。因为古之声诗即今之歌曲。清蒋孝《南词旧谱·序》曰：“余当铅槩之暇，因思大雅不作，而乐之所生，皆由人心。古之声诗，即今之歌曲也。昔《二南》、《国风》，出于民俗歌谣。而《南风》、《击壤》之咏，实彰《韶》、《濩》之治，是乌可以下里淫艳废哉！”^①清姚华《曲海一勺·述旨》：“凡音之起，由人心生也；人心之动，物使之然也。一切文章，悉由此则。盖心物交应，构而成象；积则必宣，形之于言。言者，心之声也；声成文，谓之音。言之尤美而音之至谐者，莫文章若矣。”^②都是将戏曲的发生说等同于乐的发生说。

^① 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第29页。

^② 姚华：《曲海一勺》，陈多、叶长海《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社1987年版，第498页。

2. 诗、乐、舞三位一体

《礼记·乐记》云：“诗言其志也，歌咏其声也，舞动其容也；三者本于心，然后乐器从之。是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中而英华发外，惟乐不可以为伪。”“歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，故长言之，长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”先秦时候的乐不是纯粹的音乐，而是礼乐制度的抽象体现。诗、乐、舞三位一体，是讲音乐表演形式，而诗、乐、舞的三位一体也正好构成了中国古典戏曲的综合形式。

刘师培认为乐舞是祭祀的一部分，是歌、乐、舞三位一体的表演方式，而今日戏曲也是如此，“古代惟飨用舞……盖以歌节舞，复以舞节音。犹之今日戏曲，以乐器与歌者舞者相应也。”^①又说：“是则戏曲者，导源于古代乐舞者也……然以歌节舞，以舞节音，则固与后世戏曲相近者也。”^②在《舞法起于祀神考》中说：“而古人之乐舞，已开演剧之先。”^③这里他提出了戏曲的三个要素：乐、歌、舞，同时他指出了戏曲表演的内容是模拟古人的战迹，发思古之幽情，“《仲尼燕居篇》云：‘下而管象，示事也。’示事者，有容可象之谓也。此即古代戏曲之始”。^④在《舞法起于祀神考》中曰：“此亦乐舞之形容古事者也，与后世演剧相同。”^⑤表演即戏曲是为了象征形容或表演一件事情，或即演故事。这个观点与王国维在《戏曲考原》中认为“戏曲者，谓以歌舞演故事也”^⑥是完全一致的。而刘师培在《原戏》一文中也指出了古代乐舞和后世戏曲歌、乐、舞三位一体的表演方式，同时他认为表演的内容是：“此亦乐舞之形容古事者也，与后世演剧相同。”表演即演故事，因此从刘师培对戏曲的描述和界定也不难得出“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。

① 刘师培：《原戏》，《左庵外集》卷十三，《刘申叔先生遗书》第五十三册，宁武南氏校印本1936年版，第1页。

② 同上书，第2页。

③ 刘师培：《舞法起于祀神考》，《左庵外集》卷十三，《刘申叔先生遗书》第五十三册，宁武南氏校印本1936年版，第4页。

④ 刘师培：《原戏》，《左庵外集》卷十三，《刘申叔先生遗书》第五十三册，宁武南氏校印本1936年版，第2页。

⑤ 刘师培：《舞法起于祀神考》，《左庵外集》卷十三，《刘申叔先生遗书》第五十三册，宁武南氏校印本1936年版，第4页。

⑥ 王国维：《戏曲考原》，《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第163页。