

百年经典
学术丛刊

吴梅撰

顾曲麈谈 中国戏曲概论

江巨荣 导读

吴梅以深厚的传统曲学、戏剧学知识为根基，集度曲、制曲、藏曲、教曲、演戏于一身，发挥他独特的知韵守律、审音度曲、创作表演的特长，继往开来，对传统曲学的曲的本体论、创作论和中国戏剧史作了深入的研究，并在明清戏剧史的研究中做了许多开创性的工作，奠定了明清戏剧研究的基础，是一位博学的曲学家和戏剧史家。

上海古籍出版社

百年经典
学术丛刊



吴 梅 撰

顾 曲 麈 谈

中国戏曲概论

江巨荣 导读

图书在版编目(CIP)数据

顾曲塵谈;中国戏曲概论 / 吴梅撰;江巨荣导读.
—上海:上海古籍出版社,2011.12
(百年经典学术丛刊)
ISBN 978-7-5325-6143-8
I. ①顾… II. ①吴… ②江… III. ①散曲—文学研
究—中国 ②古代戏曲—戏曲史—中国 IV. ①
I207.24 ②J809.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 224078 号

百年经典学术丛刊

顾 曲 塵 谈

中国戏曲概论

吴 梅 撰

江巨荣 导读

上海世纪出版股份有限公司 出版
上 海 古 籍 出 版 社
(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1)网址:www.guji.com.cn

(2)E-mail:guji1@guji.com.cn

(3)易文网网址:www.ewen.cc

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行经销

浙江新华数码印务有限公司印刷

开本 850 × 1168 1/32 印张 6.875 插页 5 字数 145,000

2011 年 12 月第 1 版 2011 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1 — 3,300

ISBN 978-7-5325-6143-8

J · 378 定价: 20.00 元

如有质量问题,请与承印厂联系

出版说明

中国传统学术,经历清后期的低迷徘徊之后,从清末民初起,涌现出了一批大师级的学者。他们以渊深的国学根底,融通中西,不仅擘划了学术研究的新领域,更开创了一种圆融通博且富于个性特征的治学门径与学术风范,而后者也正是当今学术界,经历了十几年的曲折后出现的“世纪回眸”热潮所尤为心仪的核心问题。本丛书辑取其中尤具开创性而篇幅不大者,并约请当今著名专家为之导读,不仅梳理其理论框架,剔抉其精义要眇,更着重揭橥其学术源流、历史文化背景,及撰作者当时特定的情境与心态,从而在帮助读者确切理解原著的同时,凸现大师们的学术个性。相信这一设计,会比单出原著,或笼统抽绎当时学风特点,来得更切近可靠。原著是垂范后世的经典之作,导读为鞭辟入里的精赅之论,珠联璧合,相得益彰。这也许是本丛书有别于坊间同类丛书不可替代的特点而弥足珍藏。

《顾曲麈谈》《中国戏曲概论》导读

江 巨 荣

20世纪初,我国学术界几乎同时出现了两位戏剧学大师。一位是王国维,一位是吴梅。王国维以深厚的历史研究的功力,独到的艺术鉴赏的眼光,广博的中外文化的视野,在世纪初完成了《戏曲考原》、《唐宋大曲考》、《宋元戏曲史》等重要著作,开创了古代戏剧研究的新时代;吴梅虽带有老派学者的学术个性,却也以深厚的传统曲学、戏剧学知识为根底,集度曲、制曲、藏曲、教曲、演戏于一身,发挥他独特的知韵守律、审音度曲、创作表演的特长,继往开来,对传统曲学的曲的本体论、创作论和中国戏剧史作了深入的研究,并在明清戏剧史的研究中做了许多开创性的工作,奠定了明清戏剧研究的基础,是一位博学的曲学家和戏剧史家。两位学者的学术成果相互补充,交相辉映,共同推动了我国曲学、戏剧学的现代化的进程。

—

吴梅(1884—1939),字瞿安,又字灵鹑,号霜厓,长洲(今

苏州)人。出生在旧式仕宦人家。早年习举业,学古诗文。18岁补县学生员。两应江南乡试,皆不第。光绪末,科举废除,维新思潮兴起,吴梅与南社诸君子交游,也关心国事,喜谈革新,曾作诗悼戊戌政变死难君子,表现了一定的政治热情。随着时代的变迁,他开始肆力于词曲之学,并选择教育为终身职业。从民国初年开始的30年间,进入到他学术活动的高峰时期。他不仅创作许多戏曲作品,完成了很多学术论著,还先后应北京大学、北京高等师范、南京大学、东南大学、光华大学、中山大学、中央大学、金陵大学聘,主持教席,教授词曲。为这个世纪培养了许多著名的词曲和戏曲研究家。正当盛年,芦沟桥事变爆发,苏州遭日寇轰炸,他不得不举家避难,因而迁武汉、湘潭、桂林、昆明,饱受风鹤之苦,最后逝于云南大姚。时年仅56岁。^[1]

吴梅学有专攻又多才多艺。他能诗词,能文章,有诗文集若干卷,词若干卷。又精鉴赏,有《霜厓读画记》一卷。他擅于剧作,曾作有杂剧9种,传奇4种。其中《轩亭秋》谱辛亥革命烈士秋瑾殉难事,《湘真阁》、《风洞山》谱故国丧乱事,《苕弘血》谱戊戌政变六君子死难事,都有很强的现实性。他精于审音定律、度曲演剧,曾受邀入苏州道和曲社、上海琴社、中央大学潜社,并任南京紫霞曲社社长。与名家切磋曲艺,以曲唱和,十分频繁。一时名旦,如韩世昌、白云生、梅兰芳也向他学艺。他不仅能为人操鼓板,还能粉墨登场。曾演过《西厢记》中的莺莺,《牡丹亭》中的陈最良,《荆钗记》中的老旦,《千钟禄》中的解差等角色,戏路颇广。他的主业在曲学和戏剧史的研究,完成的著作有《奢摩他室曲话》(1907)、《顾曲麈谈》(1914)、《曲海目疏证》(1914)、《中国戏曲概论》(1926)、《元剧

研究》(1929)、《瞿安读曲记》(1932)、《曲学通论》(原名《词学通论》,1932)、《南北词简谱》(1931)。他还为商务印书馆著有《辽金元文学史》一种,“一·二八”事变中书稿毁于日军轰炸。今所见同名著作,系吴梅指定他人所作,商务为借重吴梅名望,刊出时仍署名吴梅。吴梅还是著名的收藏家。在京六年就购书2万卷。所藏以杂剧、传奇、散曲、曲谱最多,仅编定《奢摩他室曲丛》时,他交商务印书馆的善本、稀见本就有152种,曲藏之富,甲于一时。于所见书,他亦勤于校勘,撰写题跋,身后有《霜厓曲跋》问世。最后,他也是著名的曲学、戏剧学教育家,他在北京、南京、上海、广州十余所大学任教,主讲曲学理论和中国戏剧史,一时才彦如任二北、卢前、唐圭璋、王季思、钱南扬、万云骏等词学名家和戏剧史家都出其门下,影响了整个现代词曲学和戏剧学的研究。今人在概括吴梅的戏曲研究所涉之广时说:他“于藏弄、于镌刻、于考订、于制作、于歌唱、于吹奏、于搬演,几乎无一不精;于文辞、于音律、于家数、于源流、于掌故、于著录、于论评,又几乎无一不究。盖集众长于一身,怀绝学以终世,天下一人而已。”^[2]我们说他是一个全才的曲学家当不过份。

二

吴梅曲学研究的重点分两个方面:一是以考述曲的特性、构成、演唱为中心的戏曲本体论,二是描述宋金元直至明清时期,包括散曲、戏曲在内的“曲”的发展史。前者有《曲学通论》、《顾曲麈谈》诸作,而以《顾曲麈谈》为代表;后者除《中国戏曲概论》以外,还有《元剧研究》以及《曲海目疏证》、《瞿安读曲记》等成果,却以《中国戏曲概论》最为完整,并代表着他剧

史研究的最高成就。两书虽有分工,各有侧重,但彼此互有关联,相互渗透,故这里选取的两部论著,一横一纵,大致反映了吴梅曲论、剧史论的面貌。

《顾曲麈谈》共四章。第一章为“原曲”,系探讨曲的源流、曲的特性、曲的音乐和文字构成、体式的部分。由于作者立足于研究元明清的剧曲与散曲,讨论的是元以后南北曲的直接曲源,因而没有涉及先秦古乐、乐府、唐教坊曲的渊源与演变,而直接把曲的源流,归之于宋金词调。他说:“曲也者,为宋金词调的别体。当南宋词家慢、近盛行之时,即为北调榛莽胚胎之日。”“沿至末年,世人嫌其粗陋,江左词人,遂以缠绵顿宕之声以易之,此南北曲之原始也。”把曲看作词的后裔,南曲是北曲的后裔,这种看法,自王世贞提出后延续了数百年,吴梅不过继承了旧说而已。实际上,曲的源流是多渠道的,词调仅是曲调的一个源泉。南北曲之源也主要来自民间,不是一种乐曲对另一种乐曲的更替。而且,南北曲之间只是流行地区不同,彼此没有前后承继关系。若从产生前后来说,南曲、南戏都还在北曲之前。所以王世贞、吴梅这种说法既不全面,又不准确,这种曲学“原始”论就显得过于简略。

吴梅曲学理论最重要、最有心得的成果,是考辨宫调、曲牌、曲韵为中心的曲律论,以铺陈结构、摘文布采为主的制曲(文本创作)论,以依腔订谱、按声习唱为内容的度曲论。^[3]三者密切相关,各自为用。曲律论是制曲、度曲的基础,制曲、度曲是他论曲的功用。制曲是曲词创作,度曲则重在演唱。于此可见,吴梅的曲论有鲜明的重创作、重演唱的实践性特点。他在细致地论述和认识曲的格律、特征的基础上,在许多实践技术很强的地方,构筑起剧作家依律填辞、谱曲家依律打谱、

演唱家循声习唱三度创作的程式。吴梅自许自信者在此,他欲“将平生所得,倾筐倒篋而出”者也在此。

曲律论的第一课题是论宫调。它包括什么是宫调及南北曲中宫调与曲牌的领属关系。这是我们了解、认识曲文学,接触戏曲、散曲作品碰到的第一道门槛,自然是曲论题中应有之义。然而宫调论早已被古代曲学家谈了又谈,论了又论,成了所谓“千古之谜”了,吴梅在这迷宫前,又有什么新看法,新收获呢?他的新见解和新贡献,是辟开所有繁琐和故弄玄虚的论调,根据作曲、度曲的实际应用,明确地指出:“宫调者,所以限定乐器管色之高底也。”他用为昆曲定调的笛色作说明,谓一笛六孔,计有七音。依据按孔吹奏的部位不同,并以小工调为基础,依次转换,就能分别吹出不同调高的曲调。俗称小工调、尺字调、上字调等等,也即相当于西乐的 $1=d$ 、 $1=c$ 、 $1=b$ 之类。他从而指明:“今曲中所言宫调,即限定某曲当用某管色。”这就把曲的宫调说得通俗易懂。他又把乐人广泛使用的笛调系统与古宫调术语加以对应归纳,确定昆曲十七宫调的笛色,即:

小工调:仙吕宫、中吕宫、正宫、道宫、大石调、小石调、高平调、般涉调属之。

凡字调:南吕宫、黄钟宫、商角调、仙吕宫属之。

六字调:南吕宫、黄钟宫、商角调、商调、越调属之。

正工调:双调属之。

乙字调:双调属之。

尺字调:仙吕宫、中吕宫、正宫、道宫、大石调、小石调、高平调、般涉调属之。

上字调:南吕宫、商调、越调属之。

这就是我国民间广泛使用的调系统。吴梅以简练的文字揭示了“宫调”的实质,为我们解读曲文学的宫调符号开了捷径,演唱、演奏乐曲者也便于操作,在曲学理论上作出了重要的贡献,它也被现今的曲学论著广泛采用。^[4]

在曲牌与宫调的归属关系上,吴梅也依据曲谱作了细致的排列,其中有的是按一定的调高、结音、声情划分的,有的则由于文人“别出心裁,争奇好胜”,犯宫犯调造成的。曲牌连接有相当的自由,其相互关系实际上存在着许多混杂的现象,故不能简单地依样画葫芦。创作者只有熟悉曲情、曲理,参照实例用法,才能写出声情并茂的作品。随着时代的推移,曲、文创作的分离,宫调已成了曲牌一种不太严密的分类标目,而逐渐失去了它的本质。认识到此,才有助于读者打破乐律神秘主义的迷信。

曲律论的第二个重要内容是论曲韵、行腔、板眼。不知韵就不能下字,不知韵也不能行腔接字,确定板位。任意而行,不仅不能合律,而且还会闹出笑话。所以吴梅律曲之初即要求分定韵部,分辨四声,辨别喉腭舌齿唇之清浊和四声之阴阳。他在这里划出的韵部虽大致根据《集韵》、《中原音韵》、《音韵辑要》,但已依填曲、唱曲的要求,作了部分的并合与区分。如东冬、萧豪的合并,鱼模之分为居鱼、苏模,都是符合实际演唱情况的调整。故作者自信地说:“填词者就此韵用之,依谱以填词,守部以选韵,庶不致藐规越矩者矣。”这也可以说是曲韵韵谱的终结性成果。

阐明了曲的宫调、音韵两大问题以后,吴梅转入南北曲作曲法的阐述。作曲法的依据其实来自南北曲本身的要求,所以它也是在创作的实践中继续阐述曲的特征。这些特征包

括:曲牌有一定的体式,作曲需按它的字格、板式、曲情加以选择;汉字有四声,四声关系着曲的行腔高低和是否优美动听,因而作曲者必须注意用字;曲有节奏板眼,故不可随意添加衬字,以免荒腔走板;曲牌联套于引子、过曲、尾以及选韵都有约定俗成的套式,填词家应取名家作品作参考。北曲套数尤为谨严,故作者于每一宫调内特为选了长短套式,供人择用。北曲作法中,作者特别强调“明务头”的重要。他从北曲作品的实际出发,考较了周德清和李渔以来的“务头”论,终于别出新说,称“务头者,曲中平上去三音联串之处也”,这是具有可操作性的见解。

这些特征论或作曲法,有的属于常识,如曲牌字有定格,韵有定位,板有定数。套曲连接有引子、过曲、尾声,曲曲相连有一定的范式等等,这些都是了解传统南北曲必须有的知识和制曲应遵守的规律,不能任意违反。有的属于技术性、专业性较强的要求,它对音韵学家、谱曲音乐家则可,对文学家也同样要求则未免苛刻。如“依字行腔”,吴梅就指出:“字音与曲调,截然相反。四声中字音,以上声为最高,而在曲调中,则上声诸字,反处极低之度。又去声之字,读之似觉最低,不知在曲调中,则去声最易发调,最易动听。”所以下字、订谱或唱曲,都要依据字读的四声阴阳调值以为乐音。其中阴平声字,呈高平状;阳平声字,呈由低转高的升调状;上声字,先下行后上行,呈降升状。凡此等等,都直接影响字腔、旋律,有其内在规律,不能不有所讲究。古代曲家于声韵格律之学一般都有较深的修养,讲究起来也没有太多的困难。问题是剧作家在填词作剧的时候,他们主要依据曲情、曲理,依据人物感情需要遣辞造句,何暇顾及阴阳清浊。故汤显祖说:“凡文以意趣

神色为主。四者到时,或有丽词俊语可用,尔时能一一顾及九宫四声否?如必按字摸声,即有窒滞迸拽之苦,恐不能成句矣。”^[5]这类精致化的昆曲字腔腔格,谱曲、唱曲的应当知道(《度曲》章有详细的叙述),剧作家则不能被它捆住手脚。当然,吴梅虽讲究这些格律,他同时却也强调:“守法是死,填词是活。”“即有舛误,亦当平心宽恕。”倒也不失为融通之论,也应予以注意。

三

上面所说就是吴梅的曲律论。虽然在律曲的同时,他已说到了填曲作剧的许多方面,已属于“制曲”的范畴;但无论制曲中宜别曲牌也好,按式联套也好,都是与曲律相关的方面,所以注意的重点仍在律,即在曲的内部规范。至“制曲”一章,吴梅则把视角转向戏剧的社会作用、戏剧结构、文词等方面,也就是戏剧文学鉴赏和创作方面的一些问题的论述。这里作者虽也说到清曲(散曲)作法,实际上侧重在戏剧,故所谓“制曲”主要是他的戏剧批评论。

吴梅的戏剧批评论有明显的继承性。如论戏剧作用时强调的“惩劝”说、“讽谏”说,从汉儒到周德清、高则诚直到明清许多曲论家都反复说过;在论戏剧结构时强调“立主脑”、“脱窠臼”、“密针线”、“均劳逸”,明显是王骥德、李渔曲论的承继。至于词采上贵浅显、重机趣、倡当行本色、反堆垛典故,也无不笼罩着古人的影子,没有几多新意。一个进入20世纪的曲学家,仍说着数百年前的话语,其理论的保守和滞后无可讳言。但若仔细地阅读他的理论,我们仍可以看到一些突破和新意。如他尽管爱说戏曲扶偏救弊、有裨风教,但又说戏曲的作用主

要在“感动人心，改造社会”，“为社会之警钟”。联系他创作的反映维新变法和秋瑾遇难的作品，就可以知道其“改造社会”、“为社会之警钟”的主张有相当直接的现实内容。它与近代的戏剧改良运动的主张基本同步。他又说，戏曲“唯一之宗旨，则尤在美之一字”。这就是说，戏曲不仅有社会的需要，而且更有审美的需要。在我国传统的戏曲理论中有过胡祇遹的“九美”说、李卓吾的“自然美”说，于戏曲美的鉴赏作出了贡献，但千年以来，还没有人把美的鉴赏看作戏曲鉴赏的唯一宗旨。这恐怕已是“五四”前后美的教育的体现。以往把美作为戏曲鉴赏宗旨的情况自然有过，但要比比较普遍的把它作为“唯一的宗旨”，或主要的宗旨，恐怕要在未来。这样，吴梅这一理论又有较强的超前性。

至于结构论与辞采论，吴梅蹈袭前人的东西也很多，但稍加研究，也能看出他在继承中同样有所发展。如“脱窠臼”之求新、求奇，本是明清曲论的重要见解，至李渔而成为明确的号召。但李渔之论重在情节奇，语言新，反对在关目排场上因袭、效颦。吴梅却在整体上要求全面求新。他说：“窠臼云者，非特窃取排场，即通本无一独创之格，亦是窠臼。”这比李渔的要求又提高了许多。同时，他还根据现代舞台布景、道具日新月异的进步，提出采用的意见，亦很有现代感。辞采上，他反对骈俪，反对堆垛故实、辞意晦涩，也反对出语粗鄙、不登大雅之堂。这都无甚新鲜。他的进步，是强调戏曲语言需要依据人物性格，写出个性化的语言。如说：“所作曲白，……要使其人须眉如生，而又风趣悠然，方是当行作手。”又说：“使所填词曲宾白，确为此人此事，为他人他事所不能移动，方为切实妙文。诗古文辞，总宜贴切，填词何独不然？各人有各人之情

景,就本人身上挥发出来,悲欢有主,啼笑有根,张三之冠,李四万万戴不上,此即贴切之谓也。”这应是语言性格论的精辟见解。

总的说来,吴梅的戏剧批评论是总结多于创新,继承多于发展。他处在近现代思潮大变革的时代,却缺乏接受新事物、研究新问题的兴趣,所以虽在具体问题上时有精深之见,但又过于简略,没有形成明确、周密的理论,因而整体上缺乏时代感和新气息。这也许是他的学术个性造成的吧?

四

吴梅曲学研究的又一个重点是剧史研究。《麈谈》之第四章“谈曲”所述元明清曲家遗事佚闻、生平履历、曲作品评,已初具断代剧史研究的雏形;至《中国戏曲概论》则写出了上自金元、下至晚清六百余年中国戏剧史的研究专著,在戏剧史研究上取得了新的成果。

剧史研究以王国维为肇始,他的《宋元戏剧考》自古巫歌舞直到元代戏剧的演变发展都作了非常有价值的论述,至今仍为学界所重。但王氏过于“信而好古”,对明清戏曲多有偏见,视之为“死文学”,所以他的剧史以元代为断,不及明清,这就在戏剧通代史上留下了很大的空白。以元剧的研究而言,王《考》的重点也在与元剧相关的理论问题,于作家、作品则着言不多,读者对元剧的剧目、流派、衍变等都难以得到较为清晰的印象,这作为一本早期断代的剧史也明显有所不足。吴梅的戏史研究则在王氏的基础上,把重点移向明清的传奇和杂剧,移向元以后五、六百年的明清戏曲史研究,而成贯通宋(宋金部分十分单薄)元明清的中国戏曲通史。如果说《宋元

戏曲考》标志着我国第一部戏剧前期史的出现,《中国戏曲概论》则标志着我国第一部比较完整的、以戏剧成熟期为重点的戏曲史的出现。一般认为,中国戏剧成熟于金元,到明清而发展,并取得新的辉煌。因此之故,只有一部比较完整的、重在反映戏剧成熟期的戏曲史才能反映我国戏曲的成就和全貌。吴梅的戏史恰满足了这一需要。它的出现,奠定了元明清戏剧史的基础。故无论卢前的《明清戏曲史》、青木正儿的《中国近世戏曲史》等明清戏史之作受到他的影响,连后来的戏曲、散曲通史也受到他的启发。可见王、吴两家,都为中国戏曲史的研究作出了重要贡献。

吴梅不单把中国戏剧史的研究跨度延伸到明清,他还为元明清戏剧史的研究充实了内容。这包括介绍作家的生平、作品,品评作品的艺术特点,勾勒曲家的风格流派,梳理戏剧文学衍变的脉络等等。吴梅处在剧史研究的初创期,当时资料匮乏,举步维艰。元代剧、曲虽有《录鬼簿》、《元曲选》及王国维的著作可以参考,明清部分则连一本曲目目录也没有,他硬是凭借私藏和查阅,首次开列了比较详细的剧目、曲目。如明杂剧、传奇、散曲目,清杂剧、传奇、散曲目等等。按今日的标准去看,其中的疏漏和失误固自不少,但主要作家和作品已大致无差。有的作家,如朱有燬,这里著录杂剧 25 种,虽不算齐全,但在当时已是最多的了。有的剧作,如《红梅记》,虽存明刻本,但《缀白裘》、《集成曲谱》所选只有二、三出,读者、演者长久不知全貌,吴梅偶得全本于“破肆”中,然后详加介绍,这在剧目上也是重要的发现。至于元杂剧目,虽大体本于王《考》,但他在作者、作品的著录上也有少量的补正,^[6]可见也做得颇为细心。《概论》如此重视曲目文献,正表现了早期剧

史基础工作的特点。

吴梅的作家评价和剧史论也有精到的见解。比较突出的有：一、在作品品评上，他一方面看重文词，另一面又重视思想内容和其他戏曲因素的配合。重文词是前人论曲的重要标准，也是与戏曲文学的特殊性相联系的一个标准，故吴梅对关汉卿曲辞之雄肆、王实甫之妍炼、白朴之清俊、徐渭之精警豪迈、李玉之雅丽工炼都交口赞誉，许多曲词都烂熟于心，出口成诵。文中引用频繁，有满纸玑珠之感。但戏曲作品的成败优劣还取决于思想内容和其他因素的配合。他认为，天然之文，胜于乐官之造作。“闾巷琐碎、儿女尔汝”之事，胜于歌功颂德的官样文章。金元杂剧之所以成功，是因为一代才彦，绝少达官，表达的是“人民之崇尚，迥非台阁文章以颂扬藻绘可比”。明清作品的好坏也看它与社会风尚性情的关系。一味殍祀符瑞歌功颂德，就成官样文章；与社会风尚、性情相合，则成一代文学的代表。他批评《五伦全备》、《香囊》、《琵琶》及其模仿之作，为迂，为腐，为笨伯；批评夏纶的作品头巾气太重；赞扬《还魂记》描写的永不消灭的至情、《东郭记》对世事的嬉笑怒骂、《红梨记》的故国沧桑之感，在这种抑扬中表现了对戏剧作品内容的重视。在不少剧目的分析中，他反对流传甚广的捕风捉影之谈，也是力求准确把握作品的表现。其他因素如音律、角色、排场结构，在他的批评中也受到重视。这都反映吴梅的作品评价已趋向全面。二、在剧史发展过程的描述上，《概论》虽有罗列名单、堆砌资料之嫌，但吴梅还是注意梳理其衍变的阶段性，概括流派的个性。如他从出目、角色及有无歌舞动作等方面，比较精确地分析了元杂剧与诸宫调的不同，揭示出元杂剧在艺术上的进步。到明代，他又从结构

的长短、南曲的应用、唱角的增多、曲词风格的变化等方面,比较了元、明杂剧的差异,看出杂剧体制的演变和发展。这都是对杂剧流变过程很简明的总结。在传奇的论述中,他将明传奇分为开国初的南剧、海盐腔的出现、昆山腔的繁盛等阶段。在昆山腔传奇中,依据文辞和格律,分出以沈璟为首的吴江派,以汤显祖为首的临川派,以梁辰鱼为代表的昆山派,并概括出他们的特点。清总论中,依据时代风气与戏曲的关系,分清代戏曲为顺康、乾嘉、道咸、同光等阶段,举出代表作家,作整体评价;后又总结说:“乾隆以上有戏有曲,嘉道之际,有曲无戏,咸同以后实无戏无曲矣。”把变化之迹概括得十分清晰、简练,至今仍为许多剧史所采用。总的说来,他的剧史也是材料多于观点,甚至淹没观点,许多很好的见解没有作充分的展开;但它不仅为后人画出了八百年剧史发展的脉络,还总结了许多重要的规律,值得我们借鉴。

五

曲学作为一种专门之学,有宏观的研究,也有微观的研究;有王国维的通才之学,也可以有吴梅的专家之学。从治学之专勤和所涉曲学门类之广博而言,吴梅成就的若干方面当时无人可与比肩,后来也无人全面达到他的水准。他的成果标志着旧曲学的终结和新曲学的开启,所以有不可替代的学术地位。但由于时代和研究方法的限制,他的曲论和剧史也留下不少缺陷和错讹。这主要表现在:重字格、句式、声韵格律,轻内容的表达和创新。其视“临川四梦”为“南曲之野狐禅”可为显证。重度曲、制曲的实践功能,却极少涉及舞台表演和舞台艺术等更重大的问题。他将声歌之道限于律学、音