

艺 术 学

▶ 经典文献导读书系

INTRODUCTION TO
THE CLASSICAL TEXTS OF

CHINA

戏曲卷

傅 谨◎编 著



北京师范大学出版集团

BEIJING NORMAL UNIVERSITY PUBLISHING GROUP

北京师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术学经典文献导读书系·戏曲卷 / 傅谨编著. —北京:
北京师范大学出版社, 2013.4
ISBN 978-7-303-14147-0

I. ①艺… II. ①傅… III. ①古代戏曲—戏剧文学评论—中国—高等学校—教材 IV. ①J0②I207.37

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第018643号

营销中心电话 010-58802181 58805532
北师大出版社高等教育分社网 <http://gaojiao.bnup.com.cn>
电子信箱 beishida168@126.com

出版发行: 北京师范大学出版社 www.bnup.com.cn
北京新街口外大街19号
邮政编码: 100875

印刷: 北京联兴盛业印刷股份有限公司
经销: 全国新华书店
开本: 170 mm × 240 mm
印张: 26.75
字数: 450千字
版次: 2013年4月第1版
印次: 2013年4月第1次印刷
定价: 48.00元

策划编辑: 马佩林
美术编辑: 毛佳
责任校对: 李菡
责任编辑: 陈佳宵
装帧设计: 毛佳
责任印制: 孙文凯

版权所有 侵权必究

反盗版、侵权举报电话: 010-58800697

北京读者服务部电话: 010-58808104

外埠邮购电话: 010-58808083

本书如有印装质量问题, 请与印制管理部联系调换。

印制管理部电话: 010-58800825

导 论

中国戏剧的发生，可以追溯到文明早期的先秦时代，但是“戏曲”这一具有鲜明的民族特征与风格的艺术样式，并非始于戏剧起源之日。按照目前所发现的文献资料，戏曲应该诞生于南宋初年，有关戏曲演出最早的记载，是宋室南渡以后出现的所谓“永嘉杂剧”，而最早成型且留存至今的剧本，是保存在《永乐大典》里的《张协状元》。它比我们所知最早出现于先秦时代的戏剧表演——如当时宫廷里为君王提供娱乐的优人伶工、民间祭祀中亦巫亦戏的表演——要迟一千多年。假如说书写中国戏剧的完整历史，必须从先秦时代开始，那么，如果我们要研究与总结戏曲的艺术规律，却应该从两宋之交的南宋戏文开始。不仅因为南宋戏文的出现，中国才有了成熟的、独立的且一直持续至今的戏剧形态，而且，更由于戏文无论是从题材内容看，从文体看，还是从表演形态看，都更接近于唐宋年间勾栏瓦舍的说书讲史，它和宫廷优伶和民间巫覡之类早期戏剧的关联相对比较疏远，我们实无法将秦的早期戏剧与戏曲建立起完整的历史脉络。

中国戏剧发展的相关文献始于先秦时代，但是就如同戏曲诞生要晚得多一样，和戏曲相关的文献的出现甚至更迟得多。有宋一代，尽管戏文已经出现并且成熟，但是我们无法获得那个时代的足够可靠的材料了解那个时代对初诞生的戏曲的认识，甚至连零星的资料也不易获得。元人罗宗信在为周德清《中原音韵》作的序文中提到：“世之共称唐诗、宋词、大元乐府，诚哉。”^①这说明

^① 罗宗信：《周德清〈中原音韵〉序》，见《中国古典戏曲论著集成》，第1卷，177页，北京，中国戏剧出版社，1959。

在元代，当时被通称为“乐府”的散曲、杂剧写作是得到某些社会群体充分认可的，然而，即使杂剧已然成为王国维所说的足以代表那个时代的“一代之文学”^①，与戏曲相关的文献也鲜有所见。其中我们可以看到的比较重要的资料，主要是像《青楼集》和《录鬼簿》这类以极简略的笔触记录了部分著名歌妓和杂剧作家之行状的文人笔记。从宋到元，戏曲表演行业已经基本职业化了，这个行业大致分为“冲州撞府”的路歧艺人和官妓两大群体，戏曲演出的文本，也基本上分为从唐宋年间的说书讲史演变而来的戏文和文人创作的杂剧。但宋、元两代，戏曲演出既为官方把持的正统文化所不屑，其作家在正史里就没有什么记载，连一般的野史也罕有其踪影，有关戏曲的创作与演出的记录是非常之少见的。直到元中叶以后到元末，又有和戏曲相关的另两类文献出现，一是有关元曲的零星刊本，一是燕南芝庵的《唱论》，前者蒐集了当时数位著名杂剧作家的作品，后者则涉及与歌唱有关的掌故和声乐技巧。元杂剧刊本只有不完整的剧本，并没有关于这些剧本及其作家的介绍，更没有涉及有关戏曲的整体认识；而燕南芝庵的《唱论》虽然是中国声乐发展史的重要文献，然后其所说的歌唱，并不只限于戏曲，其实并没有真正讨论戏曲问题。

诚然，元代周德清《中原音韵》的重要性是无可争议的，它为当时的文人写作北曲提供了重要的音韵学规范，而在元代，论及北曲的写作，其中最重要的部分是写散曲而非杂剧。周德清感慨于作曲难于写诗，而北曲的写作却没有合适的韵书可供参照，因此立志要继南朝沈约为律诗制韵的先业，撰写一部北曲韵书供世人使用。而《中原音韵》也确实是一部纯粹的韵书，作为当时最为完备的北曲韵书，它不仅为当时大量北曲作者所遵从，而且对戏曲发展的全过程中出现的无数韵书都产生极大影响，可惜它的注意焦点，仅在于韵律。

所以，尽管宋元年间戏曲已经诞生并且成熟，这个时代还没有出现戏曲研究领域有理论建树的文献。

有关戏曲的研究，实际上是从明代开始的。明宁献王朱权著录《太和正音谱》，第一次将元杂剧看成一种独立的、深具艺术价值的文体，无须再托庇于

^① 王国维指出：“凡一代有一代之文学：楚之骚、汉之赋、六代之骈语、唐之诗、宋之词、元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”《宋元戏曲史·自序》，1页，《文学丛刻》本，1915。

散曲。他是把戏曲剧本当作那个时代的主流文学和严肃的研究对象看的。无论朱权皇室重要成员的特殊身份是否可以为其对杂剧的文化地位的肯定加重份量，我们看到的历史事实，就是明初以来戏曲突然摆脱了卑微的地位，它曾经是为流浪艺人与歌妓们提供生计的文本，并且因此而受到歧视，然而明代的文人雅士却可以自如地掌握运用这种文体写作，丝毫不用顾忌。在元代，杂剧还因为其“托体卑下”，被认为是像关汉卿、白朴、马致远这样的文人因“不屑仕进”而借以消遣的玩意儿，但是这样的认识在明初已经完全改变。

从表面上看，《太和正音谱》是继元代周德清《中原音韵》之后又一部厘订曲学音韵的著作，但是它和《中原音韵》的区别，在于关注的中心，从填词作曲的声韵方面，逐渐转向对杂剧这种文体的内涵的关注。在这个意义上，《太和正音谱》已经和纯粹的韵书有了的差异。《太和正音谱》依然笼统地称散曲和杂剧为“乐府”，说明在明代初年，文人对杂剧写作的认识，仍大致停留于将它看成一种成套的北曲；但是从它专门以“群英所编杂剧”为一章节，可以看到，杂剧和散曲的区分已经为人们所关注，戏剧作为一种特殊的文学体裁，正逐渐从其他的文体中独立出来。进而，《太和正音谱》记载了元代将杂剧分为十二科，并且独立地记录了元代剧作家及明初剧作家的创作，这些都使其具有特殊的理论意义。

诚然，明初从朱权开始的戏曲研究，仍然是把它当成文人写作的韵文加以讨论的，研究重心是作为韵文的杂剧，其曲辞在格律上是否符合音乐的要求。诗、词、曲的文体演变，贯穿了整部中国文学史，至少可以说贯穿了整部文人雅士的文学史。这部文学史从一开始就是诗乐一体的，文辞的音乐性，文辞在声韵上必须与音乐旋律合拍，是对诗、词、曲的格律的基本要求。从《诗经》到宋词，韵文都是可以歌唱的，这一文学传统深刻地影响并且左右了中国戏曲，不仅宋戏文和元杂剧都无一例外，而且时至今天，戏曲依然持续了这一传统表现方式。因而，《太和正音谱》决不是曲律的终结，在朱权以后直到民国初年，对曲辞音律的关注始终是戏曲研究领域的核心话题，曲学始终是中国的戏曲理论中最重要的组成部分。

曲学的发展演变，和戏曲剧种的不断变迁有密切关系。从先秦到唐宋，中国用汉字书写的文学典籍始终是基于北方语系的，《中原音韵》到《太和正音谱》，曲律的准绳是北方中原的语言。随着文化中心的南移，尤其是传奇的出现与盛行、昆曲日渐趋于成熟，如何让曲辞更切合于昆曲所使用的南方吴地

语言的声韵规律，成为各类新的曲律需要探索的新领域。魏良辅和吕天成等人相继为昆曲传奇的声韵规律探索，做出了重大贡献，彻底解决了使北曲可资南唱，同时让南曲进入曲文的时代课题。近代吴梅《顾曲麈谈》，详论包括散曲、剧曲在内的南北曲之宫调、音韵、作法、唱法，可谓集古典曲学之大成。地方戏的兴起为曲学打开了一个崭新的天地，尤其是后起的京剧，自清中叶以后就已经成为最具影响力的剧种，然而一方面京剧所用的以湖广音为主的语言，其声韵与昆曲使用的吴语有明显差异，显然无法完全遵从昆曲的声韵规范；另一方面，京剧之类新兴剧种不复运用曲牌，文辞与音乐的关系相对比较松散，旋律的自由空间更大，因而没有必要像杂剧传奇那样苛求每个字的音韵。因而，如何适应戏曲文辞与音乐关系的新变化，总结与归纳京剧曲唱的声韵规律，就成为晚清以来新的曲学课题。余叔岩、张伯驹 1931 年合著《近代剧韵》，详解京剧的十三辙，成为曲学领域最新的重要著述。在这之后，还有 1935 年张笑侠著《国剧韵典》、1938 年郭文生著《近代皮黄剧韵》、1943 年刘肖夫著《尖团备要》等，有关京剧和其他地方剧种的声韵著作，在近现代并不鲜见。

二

曲学之道，一直备受戏曲理论的关注。然而，曲学决不是中国戏曲理论的全部。其实，从戏曲诞生的那一天起，戏曲艺术的规律与认识，就远远超出了音乐与文辞的关系。从南宋戏文到元代杂剧，戏曲的发展向文人们提出了全新的问题，那就是当戏曲演出面向普通观众时，它必须被表演者接受，并且接受观众的检验。戏曲既是公开演出的，它就不只是文人雅士的案头写作，不能只顾及文人的评价；或者用一个或许不太恰当的描述，它并不是“纯文学”。戏剧既是一种在公众场合公开表演的艺术，剧本就不是仅供阅读的文本，而是、必须是或主要是提供给戏剧演出的脚本。如果说在此之前，文人诗、词，包括散曲，都只需要获得那个受过特殊的韵文教育的文人群体认同，那么，当戏曲成为面向普通观众的演出形式时，戏曲理论的发展就面临新的挑战。

戏曲作为舞台艺术的特征，让我们可以从演剧的角度开拓戏曲理论的视域，而不再将它局限于纯文学的范畴中。从演剧层面的研究与从纯文学的角度——或曰从文辞的角度——发展戏曲理论的差异和争议，就像曲学一样，

同样贯穿了整部中国戏曲史。

尽管在南宋时期，戏曲已经从江南逐渐扩展到各地，演出越来越趋广泛，元代杂剧的广泛传播更席卷大半个中国，但是“演剧”作为一种艺术活动的价值并没有得到起码的认可。而且，明初的戏曲理论依然缺乏对演剧的足够敏感。把戏曲看成是舞台演剧活动，从演剧的方面评判戏曲演出文本，或者，至少是对剧本的戏剧性的强调，要到明中叶才被人们意识到。吕天成指“自昔伶人传习，乐府递兴，囊段初翻，院本继出，金元创名杂剧，国初演作传奇”。他引用其舅祖的话说，“凡南剧，第一要事佳，第二要关目好，第三要搬出来好，第四要按宫调、协韵律，第五要使人易晓，第六要词采好，第七要善敷衍——淡处做得浓，闲处作得热闹。第八要各脚色派得匀妥，第九要脱套，第十要合世情，关风化。”^①在他这里，曲学的重要性竟然被放到了第四位，而词采的重要性则降到第六位。

但吕天成的观点，多少有些像是在自言自语。真正在戏剧性研究方面做出具有理论价值的探索的，要迟至明末清初的祁彪佳和清代的李渔。祁彪佳开始用戏剧的眼光看待和评判剧本，李渔则第一个从演剧的角度，总结归纳编剧理论。他强调剧本的情节设置和结构安排的重要性，这些都说明他充分考虑到戏曲作为一种场上表演艺术的特征。把戏曲剧本看成是“诗”与看成“剧”，这是两种完全不同的视野，代表了文人对戏剧两种截然不同的认识，然而这两者之间又相互缠绕，无法割裂。

吕天成的观点当然不全是空穴来风，他其实是有针对性的。在任何一个艺术门类，理论的发展都与批评有必然的联系，戏曲也是这样。明代万历年间的沈璟和他的多位娴熟音韵的志同道合者对汤显祖的批评，明显推进了戏曲理论的自觉，这个群体就包括吕天成。汤显祖《牡丹亭》显然是人类戏剧史上最伟大也最神奇的作品之一，然而在正努力建构并且呼吁恪守戏曲文辞规范的沈璟、吕天成等人看来，他的作品在两个重要方面不仅算不上优秀，甚至根本不及格。这两方面，一是音韵不合规范，二是文辞不够“本色”。

尽管在明之前，戏曲已经有两三百年的历史，但是戏曲作家们和那个负责场上演剧的伶人群体，文化身份与社会地位依然泾渭分明、高下悬殊。宋

^① 吕天成：《曲品》，见《中国古典戏曲论著集成》，第4卷，209、223页，北京，中国戏剧出版社，1980。

元南戏并不是文人雅士的作品，南戏的文人创作要迟至明初的高则成才算起步。所以，说元代是文人参与戏曲创作的第一个时代并无大错。然而，即使元代文人为我们留下了数以百计的优秀戏剧杰作，他们中的大多数——甚至可能是全部——是把杂剧当作诗词写的，就如同他们也同时写散曲一样——在元人看来，散曲与杂剧的区别主要不是在于一供案头阅读、一供场上演出，而在于杂剧是套曲，它由同一宫调内的数支曲子组成套。以写套曲的文学态度撰写杂剧，追求文学的阅读效果，这是从元代直到明中叶的文人共同的认识，至于那些杂剧供场上演出时也有不错的效果，只能算是副产品。由此我们知道，汤显祖的《牡丹亭》就是在这样的文学背景下出现的，而他对文字及修辞的迷恋，恰是文人雅士典型的诉求。可惜的是汤显祖的《牡丹亭》在声韵方面每每有不符规范之处。无论是由于他的音乐修为不够理想，还是因为他受到自己家乡方言影响，或者竟是由于他为了保持文辞的华美而率性突破格律的限制，从韵律的角度看，这都是那个时代罕见地舛误连篇的作品。

沈璟以及他的同仁们对汤显祖的才华无不充分肯定，却毫不留情地指出《牡丹亭》音律方面的缺失。而且那个时代的艺人是站在沈璟一边的，传奇既是供演出所用的文本，就必须符合演唱的规律，演唱者既喜爱《牡丹亭》的奇情异趣及汪洋恣肆的词藻，却不能不按宫寻调，对《牡丹亭》声韵的出格之处加以修正。汤显祖固然可辩称“凡文以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊音可用，尔时能一一顾九宫四声否”^①，但是在戏剧意识日渐觉醒的年代，要求传奇适应演唱者的表演需要，确实有其合理性。沈璟等人对汤显祖的批评和责备，毫无疑问是切中要害的，强调戏曲剧本的文辞必须切合普通观众的接受能力，切合音律，这恰基于他们对文学与音乐关系的深刻而正确的理解。

因此，我们可以从戏曲理论发展的角度，充分肯定沈璟对汤显祖的批评的意义。这样的批评固然依然是基于曲学原理的，然而却增加了一个新的维度，那就是使杂剧、传奇拥有的新功能浮现在人们面前——在创作者的心目中，它们本来只是纯粹供人们置于案头阅读的文本，现在已经大量地被“奏之场上”，在红氍毹上展演。既然杂剧和传奇都是、至少可以是供演出的“剧本”，那么，如何让戏剧更受观众的欢迎成为剧本优劣的标准，如何获得观众

^① 汤显祖：《答吕姜山》，见陈多、叶长海：《中国历代剧论选注》，152页，长沙，湖南文艺出版社，1987。

肯定性的反应，就必然成为评价剧本优劣的尺度之一，剧本写作就不再仅仅是那个文人小群体相互之间吟咏酬唱的个人爱好。

戏曲理论在明清两代的演变，从曲与剧的关系中可以见出几分端倪。恰恰由于剧本作为一种特殊文体的价值的凸显，原本被认为不入文人雅士法眼的宋元南戏，也得到重新评价。所以，当我们看到明末特立独行的文人也有徐渭《南词叙录》这样的著述时，想到的就不只是他个人在美学上的怪癖，而是一个时代要重新书写戏曲史的努力。这部不再完全排斥场上演出的戏剧历史，南戏完全有理由获得它应有的地位。

三

王国维认为元杂剧是中国戏曲第一个成熟的时代。他指出：

元杂剧之视前代戏曲之进步，约而言之，则有二焉……其二则由叙事体而变为代言体也。宋人大曲，就其现存者观之，皆为叙事体。金之诸宫调，虽有代言之处，而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。^①

王国维为戏曲的成熟厘定了关键的标准，然而，当他肯定元杂剧的价值与地位时，却从未轻率地否定元以前戏曲已经存在并且成熟。因此，其后《永乐大典》卷13991“戏”字目“戏文二十七”重见天日，《张协状元》等三个剧本被发现，虽足以证明王国维所说的“真戏剧”实在宋代已经存在，他的标准依然不失其意义。王国维为戏曲史奠定了基础，李家瑞解决了戏曲的来源这一关键难题，阐明了戏曲与唐宋年间勾栏瓦舍盛行的说书讲史的关系，于是，戏曲方有可信的独立的史书。这是近代以来戏曲研究领域最重要的进展。

但是我们也必须看到，宋元南戏和元代杂剧其实代表了两个不同的戏剧传统，它们分别属于民间和文人。戏曲史实际上是由这两部分共同构成的，离开了文人或离开了民间，戏曲史都并不完整，也不可能我们今天所看到的辉煌成就。一方面是从元杂剧到明清年间，无数卓越的文人倾注心血于戏剧创作，因此留下了大量足以自傲于世界戏剧之林的杰作；另一方面，从南

^① 王国维：《宋元戏曲史》，79～80页。

宋直到 20 世纪 40 年代，始终存在一条独立于文人创作的戏剧之河，这个民间的演艺群体在舞台上开拓了极其开阔的自由创造空间，他们的表演与文人的戏剧创作相互交织、相互影响、相互提供素材和激发灵感，共同建构成戏曲的传统。只有同时关注这两个方面，我们对戏曲的认识才有完整性。

明中叶以后，各地方剧种蓬勃兴起，接续了南宋戏文一脉，体现了戏剧极强的生命力。在这样的大背景下，民间戏剧借助市场化的力量迅速崛起，不仅占领了从城市到农村广阔的舞台，并且也在各类新兴趣的大众媒体上占尽风头。这些更具民间性的地方剧种兴起，同时也影响了戏曲理论的发展，反过来看，焦循的《花部农谭》，清末报纸上有关京剧的消息和评论，又在为这些更平民化的剧种推波助澜，让秦腔、梆子、川剧、汉调等渐次进入人们的视野。它改变了戏曲理论的重心，相对于明清两代的戏曲理论始终把昆曲置于最为关注的地位，20 世纪的戏曲理论是以京剧为中心的，而当京剧成为戏曲理论关注的中心，戏曲理论的视野所出现的变化，就不仅是剧种或声腔，最为重要的是，文字形态的戏曲剧本第一次将它在戏曲理论中的核心位置，让给了戏曲的舞台呈现，其中最重要的是表演。

所有地方戏在表演上，均奉昆曲为圭臬，昆曲也是最早形成其严格系统的表演规范的剧种。李渔《闲情偶寄》中阐述了他对昆曲表演的原则的理解，体现了中国雅文化的悠久传统如何渗透入昆曲的表演体系，并且成为这个表演体系的美学基础。包括李渔、阮大铖在内的诸多明清文豪富商办有昆曲家班，甚至自己担任幼伶教习，将文人对表演的理解，转化成戏曲表演史中最有理论价值的部分。这些规范对表演行业的主人公——艺人们的舞台追求肯定是有影响的，不过艺人有自己的理论表述方法，他们不是像文人那样用《论语》或史传、申论或笔记的方式归纳与总结表演的原则，而更喜欢用言简意赅又琅琅上口的谚语体的艺诀。

《梨园原》和《明心宝鉴》就是这些艺诀的总汇。它们是清代戏曲表演行业内非常有影响的两份文献，不知所起，不知实际的作者，多为艺人传抄、珍藏，秘而不宣，因此增加了它在业内人心目中的神圣性。这是中国戏曲理论的一种特殊文体，非深于此者不能道，非熟于此者无从悟。对艺人而言，他们的价值超过了任何理论书籍。

中国戏曲理论似乎绕了一个圈子，又回到燕南芝庵的《唱论》所关注的领域，从《梨园原》和《明心宝鉴》中谈论演唱的字句中我们甚至可以看到《唱论》

的影子。但是燕南芝庵之后的千年里，戏曲表演艺术的研究逐渐趋于系统与成熟。梅兰芳《关于表演艺术的讲话》是总结与研究他自己的表演艺术成就的重要文献，程砚秋对戏曲表演中的“唱、念、做、打”和“手眼身法步”的阐释，都是当代戏曲理论研究领域内最有价值的文献

戏曲理论重新聚焦于表演，印证了戏曲是“演员中心”的舞台艺术。

四

20 世纪的戏曲发展，深受西方戏剧影响，这些影响可以分为两个层面。“新文化运动”前后，最初有机会出洋而对西方戏剧初有认识的官员（如陈季同）、商人（如齐如山，后人每有误其去欧洲为“留学”者，其实是为其在巴黎开豆腐坊的兄长送劳工而往，近于商而非学）和知识分子们既惊艳于欧洲剧院的建筑及舞台置景的奢华，更奇异于欧洲著名演员的社会地位，他们用极端理想化的语言，夸张地叙述西方戏剧对社会改良和民族振兴的作用，戏曲改良之声此起彼伏，却少有对表演艺术本身的注意。

清末民初的戏曲改良，最主要的动力源于通过戏曲改良推进社会改造。无论是陈独秀还是李桐轩，都非常强调戏曲的教化功能，在通过这样的强调肯定戏曲的正面价值的同时，也引发出戏曲改良的基本路径。如果我们往后看到 20 世纪 50 年代初的“戏改”，就不难发现两者之间有多么相似。然而无论是攻击戏曲是充溢海淫海盗的毒素的精神鸦片，还是弘扬戏曲在劝善惩恶的道德教化方面的巨大效用，都不是这个时代特有的现象。从汉儒倡导“诗言志”，强调艺术和文学的道德属性时起，戏曲经常被看成是“高台教化”，如高则诚说的“不关风化体，纵好也枉然”，强烈的道德意识在戏曲表演行业里留下了深刻印记。在中国文学艺术史上，从来不缺乏对正确的伦理道德导向的体认，戏曲理论家们也同样如此。无论是剧作家还是伶人，任何时代都不缺少高台教化的倡导与实践者，真正需要的，还是对戏曲内在规律的发掘与认识。因此，我们没有必要过多地颂扬基于道德的或政治立场的戏曲改良观念的积极意义，它们既无多少新意，也无从真正推动戏曲的发展。

“新文化运动”以及西方戏剧观念的引进，也确实给戏曲理论带来了新的内涵，甚至可以说，20 世纪初叶西方戏剧的影响，给戏曲理论的建构提供了全新的视野。根据西方戏剧理论体系的基本架构，并且将戏曲与话剧互相参照，寻找并且总结戏曲艺术的基本规律，就是戏曲理论的新发展的重要方面。

另一个不能忽视的重要领域，就是对戏剧作为一种综合性艺术的研究，尽管在此之前，戏曲的音乐与表演两方面都在不同时代为不同的戏剧理论家们所关注，然而这两个领域的研究几乎是各不相干的，它们并没有在某种整体性的视野下，将戏曲理论建构为一个有机的整体。

其实，20世纪的戏曲研究，始终是以西方戏剧为参照系的，在跨文化的视野中考察与认知戏曲、定义戏曲，是晚近一个多世纪里戏曲理论发展的主轴。从余上沅、赵太侗到张庚、阿甲和黄佐临，都把分析与阐述戏曲和西方戏剧的异与同，看成是阐发戏曲特征的主要途径。如果说余上沅和赵太侗更趋于引述西方戏剧理论的概念术语来发现戏曲的本质特征的话，20世纪50年代后，张庚、阿甲和黄佐临所做的主要工作，就是发现戏曲与话剧的差异，用戏曲与话剧相对举的方法，倡言戏曲鲜明独特的民族风格。有趣的是，这种似乎将戏曲与话剧放在平等的位置，用平行比较研究的方式对举式地辨析各自特色的戏曲理论表述，其背后恰恰隐含着极其不对等的艺术观念^①。始于20世纪初，20世纪50年代以后的东西方戏剧对话过程中，西方戏剧观念对中国的戏剧整体产生全面影响。这一时期受苏俄全面影响的中国，斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧思想与观念借助政治的力量，获得了文化艺术上压倒性的优势，致使戏曲本体的价值受到忽视或曲解，理论研究也不同程度地受其支配。突出地强调戏曲异于话剧的特色，包括像黄佐临那样突出地强调梅兰芳的表演艺术体系迥异于苏俄和东欧的斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特的戏剧体系，代表了中国传统戏剧美学在苏俄重压下的突围。所以我们当可理解，何以20世纪50年代以后的戏曲理论研究包含了大量与西方戏剧平行比较的视角与内容。

西方戏剧的引进对戏曲理论的影响，还体现在对戏曲舞台呈现的整体观照。其中有包含在戏曲导演研究中的对戏曲舞台调度的研究，包括在戏曲舞台美术中的对戏曲装扮、脸谱、砌末等的研究，都在20世纪成为戏曲理论的

^① 在中国戏剧研究领域内，将话剧与戏曲对举的理论倾向一直令人不可思议地长期存在。一个不容忽视的事实是，话剧在20世纪初方才引进到中国，一个多世纪以来虽然已经颇有成就，但是无论量还是质，都根本无法与具有悠久历史和深厚积淀的戏曲相提并论。可惜的是戏剧界和学术界的研究重心和这样的事实相去甚远，更极端的观点是以为话剧已经成为20世纪中国戏剧的主体部分。参见傅谨：《20世纪中国戏剧史的对象与方法》，载《戏剧艺术》，2001(3)。

有机组成部分。即使是剧本的研究，也早就已远远超出了唱词的声韵格律的研究或情节结构的研究，更多涉及戏曲剧本中的人物关系、人物形象和观演关系的研究、接受的研究以及传播的研究，更有戏曲的文化生态的研究以及表演团体、戏曲教育研究，等等，都逐渐兴起并迅速获得推进。这些都体现了20世纪戏曲理论研究的整体扩展与转型，同时也令戏曲理论建设获得了更开阔的发展空间。

戏曲是综合艺术，戏曲理论应该包括文学剧本的研究、舞台呈现的研究、戏曲诞生、成熟、发展过程的研究。在不同时代，人们对戏曲的功能及意义的理解并不一样，这决定了戏曲理论重心的变化，我们可以从它的演变中，看到明晰的发展路径。对戏曲理论全面完整的梳理，不仅是为了了解戏曲的历史、形态、特征与现实发展，同时也可以通过对不同时代戏曲理论的认识，看到戏曲发展进程中历史与文化的变迁。

目 录

导 论	1
太和正音谱	朱 权 / 1
曲 论	何良俊 / 8
南词叙录	徐 渭 / 15
曲律	王骥德 / 27
闲情偶寄	李 渔 / 57
梨园原	黄幡绰 / 82
明心宝鉴	吴永嘉 / 95
曲话	梁廷枏 / 107
论戏曲	陈独秀 / 122
甄别旧戏草	李桐轩 / 126
国剧要略	齐如山 / 135
国 剧	赵太侗 / 159
赴欧考察戏曲音乐报告书	程砚秋 / 166
由说书变成戏剧的痕迹	李家瑞 / 179
中国京剧中之文学意味	钱 穆 / 195
生活的真实和戏曲表演艺术的真实	阿 甲 / 201
戏曲表演艺术的基础——“四功五法”	程砚秋 / 220
戏曲的形式	张 庚 / 242

关于表演艺术的讲话	梅兰芳 / 269
中国戏曲艺术特征的探索	焦菊隐 / 278
梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特戏剧观比较	黄佐临 / 301
京剧与传统文化	王元化 / 313
中国戏曲舞台美术历史概说	龚和德 / 343
从昆腔说到昆剧	曾永义 / 366



太和正音谱

朱 权

■ 导 读

中国古代文学向以韵文为正声，而韵文写作需要切合格律。元代周德清著有《中原音韵》，时人为之序，称自汉迄唐的文人的韵文写作“体制不一，音韵亦异，往往于文虽工，于律则弊。”^①从古诗至元曲，韵文格律的要求越来越趋严密，规范越来越趋严格。元是第一个文人大量创作杂剧并取得巨大艺术成就的时代，戏曲的主体是用韵文书写的唱段，唱为“主”，念白为“宾”；杂剧的写作在格律上比诗词要求更高。戏曲唱段使用相对固定的曲牌为音乐载体，每个曲牌都有一定之规，填词作曲，文辞必须切合音乐的格律。阐明曲牌的音乐格律，符合格律的范本，给剧作家提供可资遵循的律谱，是元代杂剧兴起后，戏曲研究发展的最初进程中，最早具备成熟的理论形态的领域。《太和正音谱》就是其标志性的著作。

《太和正音谱》两卷，明初朱权著。作者朱权（1378—1448），是明太祖朱元璋的第十六子，曾被分封大宁，晚年好修真养性，别号臞仙、涵虚子、丹丘先生等，逝后谥献王。朱权有多部杂剧作品及论著，其中《太和正音谱》是他撰写的最重要的戏曲著作，成书于明代洪武三十一年（1398）。全书由乐府体式、古今英贤乐府格势、杂剧十二科、群英所编杂剧、善歌之士、音律宫调、词林须知和乐府八部分构成，内容包括戏曲理论和元代戏曲的重要史料，体现了当时戏剧理论家对戏剧的理解，而且在杂剧的创作与演出、古代戏曲脚色的源流等方面，均为后人留下了丰富的参考资料。

《太和正音谱》以“乐府”称元曲。首章“乐府体式”分述不同风格的曲辞，既涉及文法，也涉及格调。并引古语厘清乐府的文化身份：“凡作乐府，

^① 琐非复初：《〈中原音韵〉序》，《中国古典戏曲论著集成》第1册，第173页。中国戏剧出版社，1959年出版。