

杜桂萍◎等著

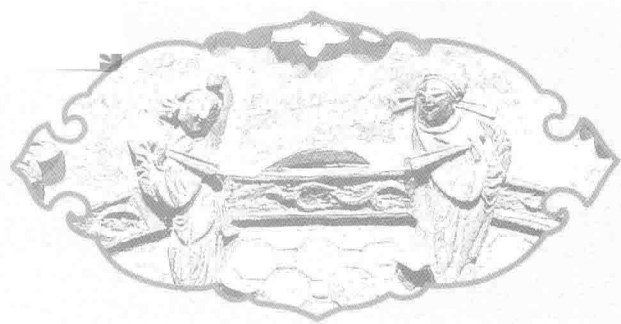
# 明清戏曲 宗元问题论稿



中国社会科学出版社

杜桂萍◎等著

# 明清戏曲 宗元问题论稿



中国社会科学出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

明清戏曲宗元问题论稿 / 杜桂萍等著. —北京:  
中国社会科学出版社, 2018. 8

ISBN 978 - 7 - 5203 - 2713 - 8

I. ①明… II. ①杜… III. ①戏曲—研究—  
泉州—明清时代 IV. ①J809. 24

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 140686 号

---

出 版 人 赵剑英  
责任编辑 张 潜  
责任校对 崔芝妹  
责任印制 王 超

---

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>  
发 行 部 010 - 84083685  
门 市 部 010 - 84029450  
经 销 新华书店及其他书店

---

印 刷 北京明恒达印务有限公司  
装 订 廊坊市广阳区广增装订厂  
版 次 2018 年 8 月第 1 版  
印 次 2018 年 8 月第 1 次印刷

---

开 本 710 × 1000 1/16  
印 张 29.5  
插 页 2  
字 数 469 千字  
定 价 99.00 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营销中心联系调换  
电话:010 - 84083683

版权所有 侵权必究

# 目 录

|                                    |       |
|------------------------------------|-------|
| 引 论 明清戏曲宗元观念及相关问题探赜 .....          | (1)   |
| 一 戏曲“宗元”:作为一种文学史观念与现象 .....        | (2)   |
| 二 “元曲”内涵变迁与明清戏曲文本的结构形态 .....       | (12)  |
| 三 戏曲宗元观念与明清时期的文学复古 .....           | (29)  |
| 结 语 .....                          | (42)  |
| <br>                               |       |
| 第一章 宗元观念与明清戏曲理论的演进 .....           | (45)  |
| 第一节 宗元观念下的戏曲功能论 .....              | (46)  |
| 一 元杂剧“科类”说及其价值等级 .....             | (47)  |
| 二 “北祖《西厢》”与风情剧的价值论证 .....          | (52)  |
| 三 “祖《西厢》”还是“宗《琵琶》”:科类重组与功能糅合 ..... | (57)  |
| 第二节 宗元观念与戏曲“家数”之辨 .....            | (62)  |
| 一 “元人风味”与戏曲语体辨证 .....              | (63)  |
| 二 “代降”思维与戏曲史书写 .....               | (70)  |
| 三 “创体”问题与“当代”批评 .....              | (76)  |
| 第三节 宗元观念与“词中绳墨” .....              | (83)  |
| 一 意脉论 .....                        | (84)  |
| 二 炼格法 .....                        | (89)  |
| 三 “造语”法 .....                      | (95)  |
| <br>                               |       |
| 第二章 宗元观念与明清传奇审美理想的嬗变 .....         | (103) |
| 第一节 崇尚词华与尚雅黜俗 .....                | (103) |
| 一 在南北比较中确立南曲风格 .....               | (105) |

|                               |       |
|-------------------------------|-------|
| 二 推崇元曲中的文采斐然之作 .....          | (109) |
| 三 参照北曲改造完善传奇体制 .....          | (114) |
| 第二节 倡言“本色”与尚俗黜雅 .....         | (116) |
| 一 以元曲“本色”矫正时文风 .....          | (117) |
| 二 推崇符合“本色”理想之作 .....          | (124) |
| 第三节 辨彰曲体与雅俗兼济 .....           | (127) |
| 一 研习元曲与传奇文体的自觉 .....          | (128) |
| 二 “剧尚元,元诸剧尚《西厢》” .....        | (144) |
| 第四节 “抑元”倾向与尚雅崇实 .....         | (149) |
| 一 曲词尚雅与批评“鄙俚”之词 .....         | (150) |
| 二 思想尚正与贬抑“诲淫”之作 .....         | (154) |
| 三 叙事尚实与拒斥“虚妄”之事 .....         | (157) |
| 结 语 .....                     | (161) |
| <br>第三章 宗元观念与明清杂剧的文体建构 .....  | (163) |
| 第一节 明清杂剧宗元概说 .....            | (163) |
| 一 明清杂剧宗元的自发与自觉 .....          | (164) |
| 二 宗元与明清杂剧的发展演变 .....          | (168) |
| 第二节 “四折正体”与明清杂剧结构形态之嬗变 .....  | (169) |
| 一 杂剧正体与明清四折杂剧的创作 .....        | (170) |
| 二 曲径通幽:非四折杂剧的变体转换 .....       | (178) |
| 第三节 “杂剧十二科”与明清杂剧题材内容的建构 ..... | (183) |
| 一 朱权对夏庭芝题材分类的借鉴与超越 .....      | (183) |
| 二 明清杂剧对元杂剧题材类型的演绎 .....       | (187) |
| 三 明清杂剧对元杂剧题材内容的改编 .....       | (197) |
| 第四节 元剧名家与明清杂剧批评之发生 .....      | (201) |
| 一 元曲“四大家”的提出:以元正俗论 .....      | (201) |
| 二 “当以郑为第一”:本色风格论 .....        | (206) |
| 三 言情功能论:由《王西厢》主旨之争说起 .....    | (214) |
| 结 语 .....                     | (225) |

|                              |       |
|------------------------------|-------|
| 第四章 宗元观念与明清戏曲选本 .....        | (227) |
| 第一节 明清戏曲选本的编选与宗元观念的变迁 .....  | (227) |
| 一 发展期:宗元观念的初构 .....          | (229) |
| 二 繁盛期:宗元观念的变革 .....          | (236) |
| 三 余势期:宗元观念的总结 .....          | (241) |
| 第二节 《元曲选》的编辑及对“元”的重塑 .....   | (249) |
| 一 结构体制的规范化 .....             | (250) |
| 二 文本形式的案头化 .....             | (259) |
| 三 题材内容的类型化 .....             | (268) |
| 第三节 明清戏曲选本的传播与宗元观念的影响 .....  | (275) |
| 一 明清戏曲选本的传播 .....            | (275) |
| 二 元曲的题材对明清传奇选本的影响 .....      | (281) |
| 三 以“元曲”为标准的批评体系的形成 .....     | (285) |
| 四 元曲“一代文学”地位的进一步确立 .....     | (294) |
| 第五章 宗元观念与明清戏曲格律谱 .....       | (302) |
| 第一节 戏曲格律谱与宗元意识的历时呈现 .....    | (303) |
| 一 《中原音韵》:戏曲格律谱之萌芽 .....      | (303) |
| 二 《太和正音谱》:宗元观念正式展开 .....     | (305) |
| 三 《南曲全谱》:对“元本”之追寻 .....      | (310) |
| 四 《南词新谱》:“抑元”力量之出现 .....     | (314) |
| 五 《九宫正始》:宗元思想之强化 .....       | (316) |
| 第二节 《中原音韵》与戏曲格律谱之宗元表达 .....  | (319) |
| 一 《中原音韵》与元曲“一代文学”观念之树立 ..... | (319) |
| 二 《中原音韵》与格律谱宗元实践之展开 .....    | (321) |
| 三 《中原音韵》与格律谱之具体建构 .....      | (325) |
| 第三节 早期南曲谱的“北曲化” .....        | (330) |
| 一 早期南曲谱的编撰动机 .....           | (331) |
| 二 南曲宫调系统的建立 .....            | (335) |
| 三 南曲曲牌的分宫设调 .....            | (339) |
| 四 《旧编南九宫谱》例曲的选择 .....        | (343) |

|                                 |       |
|---------------------------------|-------|
| 第六章 名家名剧与明清戏曲宗元观念 .....         | (349) |
| 第一节 明清时期名家名剧与元曲之关系 .....        | (349) |
| 一 明前期:认知元曲经典阶段 .....            | (350) |
| 二 明中期:建构元曲经典阶段 .....            | (355) |
| 三 明后期至清前期:以元曲标准建构明代戏曲经典阶段 ..... | (361) |
| 四 清中后期:元曲经典再评价阶段 .....          | (365) |
| 第二节 明清时期《西厢记》的典范性存在 .....       | (366) |
| 一 “有情”主旨的文化认同 .....             | (367) |
| 二 文人审美趣味的艺术彰显 .....             | (369) |
| 三 “尚西厢”与复古情绪的交相呼应 .....         | (372) |
| 第三节 元曲视野下《牡丹亭》经典性建构 .....       | (377) |
| 一 与元曲比较中的经典性阐释 .....            | (378) |
| 二 以《牡丹亭》为标尺矫正戏曲流弊 .....         | (380) |
| 三 《牡丹亭》代表了“主情”的时代观念 .....       | (386) |
| 第四节 元曲妙处谁传得? 只有晓人洪稗畦 .....      | (389) |
| 一 深得元曲妙处的《长生殿》 .....            | (391) |
| 二 对“至情”内涵的推陈出新 .....            | (397) |
| 三 与元代名剧《梧桐雨》的互文性 .....          | (401) |
| 结 语 .....                       | (405) |
| 第七章 晚清戏曲宗元观念研究 .....            | (407) |
| 第一节 宗元旨趣与元曲“一代之文学”观念的确立 .....   | (408) |
| 第二节 作为戏曲成熟形态之元曲与“元剧之文章” .....   | (420) |
| 第三节 元曲诗性本质的强化与宗元观念的建构 .....     | (441) |
| 后 记 .....                       | (464) |

## 引 论

# 明清戏曲宗元观念及相关问题探赜

以元代戏曲为戏曲文体的最高标准和典范形态建构戏曲话语范式，进而指导当代戏曲创作，是明清时期戏曲创作和研究领域普遍存在的一种观念与形态。笔者将这种以元代戏曲为矩范的尊体意识与皈依心态统称为“宗元”，并以之含括戏曲史曾出现的“尚元”“崇元”“尊元”“趋元”“佞元”“遵北”等提法。与诗文领域鼓吹“文必秦汉，诗必盛唐”相仿，明清两代的戏曲创作与批评总是以“元曲”为标榜，如李开先所揭示：“传奇戏文，虽分南北，套词小令，虽有短长，其微妙则一而已。……俱以金、元为准，犹之诗以唐为极也。”<sup>①</sup>“颇得元人三昧”“彻元人之髓”“可追元人步武”等话语往往是对当代作家或戏曲优秀之作的最高褒奖。同时，“抑元”“反元”“去元”“黜元”等以类似复调的形式发挥作用，形成与“宗元”相反相成、交相为用的结构关系，在对元曲的重新阐释和批判性理解中，助力于新的戏曲文体认知理念和创作轨则的构建，推进了明清戏曲创作的繁荣和理论的发展，并确立了以北曲杂剧和南曲戏文为代表的“元曲”在戏曲史的经典地位。本书认为，明清戏曲“宗元”，类同于诗、词、文领域的“宗唐”“宗宋”“宗汉”等，是体现在戏曲创作与批评领域的一种具有复古倾向的观念、思想与风尚，其以复古为策略，以创新为诉求，完成了明清时期戏曲的文体建构；同时，“元曲”本身也在这一过程中获得了再生性，与汉文、唐诗、宋词一样具有了难以企及、垂范后世的经典价值。

---

<sup>①</sup>（明）李开先：《西野春游词序》，载俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编·明代编》第一集，黄山书社2009年版，第412页。

## 一 戏曲“宗元”:作为一种文学史观念与现象

戏曲“宗元”倾向在元代已然发生,时人有关文章或著述中的推崇话语足可为证。胡祇遒《赠宋氏序》赞赏杂剧:“上则朝廷君臣,政治之得失,下则闾里市井,父子、兄弟、夫妇、朋友之厚薄,以至医药、卜筮、释道、商贾之人情物理,殊方异域风俗语言之不同,无一物不得其情,不穷其态。”<sup>①</sup>周德清《中原音韵自序》更为明确:“乐府之盛,之备,之难,莫如今时。……其备,则自关、郑、白、马一新制作,韵共守自然之音,字能通天下之语,字畅语俊,韵促音调;观其所述,曰忠,曰孝,有补于世。”<sup>②</sup>罗宗信《中原音韵序》进一步表示:“世之共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉。学唐诗者,为其中律也;学宋词者,止依其字数而填之耳;学今之乐府,则不然。儒者每薄之,愚谓:迂阔庸腐之资无能也,非薄之也;必若通儒俊才,乃能造其妙也。”<sup>③</sup>元末明初人叶子奇《草木子》则云:“传世之盛,汉以文,晋以字,唐以诗,宋以理学。元之可传,独北乐府耳。”<sup>④</sup>此言出自入明以后,具有反观一个时代文学史的意义,更见说服力。凡此,构成了明清戏曲宗元观念展开的前提与演进的基础。

元代人非常注意通过对杂剧教化功能的强调提升戏曲的地位、突出其价值,显示出对主流文统表述的策略性趋同。“厚人伦,美风化”<sup>⑤</sup>的特质不断被有意擷出,表现了他们更乐于借助君臣、父子、夫妇、兄弟、朋友之戏曲题材诠释人的社会关系,强调教化之于现实文化建构中担负的重要使命;正是由于这一类佳作的艺术性呈现,元曲之盛、之备的局

① (元)胡祇遒:《赠宋氏序》,载《历代曲话汇编·唐宋元编》,黄山书社2006年版,第217页。

② (元)周德清:《中原音韵自序》,载中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社1959年版,第175页。

③ (元)罗宗信:《中原音韵序》,载《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社1959年版,第177页。

④ (明)叶子奇:《草木子》,中华书局1959年版,第70页。

⑤ (元)夏庭芝:《青楼集志》,载《中国古典戏曲论著集成》(二),中国戏剧出版社1959年版,第7页。

面方能真正形成,并达到高峰状态。致力于将杂剧文体之源追溯到《诗经》,并通过与《诗经》等经典文本的比对提升其地位,是一种独特的叙事方略,也是元人最为明清戏曲家认可的一个方面。邓子晋《太平乐府序》言:“乐府本乎诗也。三百篇之变,至于五言。有乐府、有五言、有歌、有曲,为诗之别名矣。”<sup>①</sup>虽然主要就散曲而论,但考虑到元人并不严格区分剧曲与散曲的实际,多表现为概括性的曲学观念,以之蠡测同为元曲的杂剧同样被置放于经典文体链条上的用意,应该是合适的;罗宗信“世之共称唐诗、宋词、大元乐府,诚哉”的表述可以证实这一点,即元人眼中的元曲与诗歌的同源关系是包含了杂剧的。也就是说,他们刻意从溯源的角度,主动将关于元曲文体的认知与唐诗、宋词并列提起,自然地提升其地位至雅文学的行列中,使元曲在一定程度上享有与唐诗、宋词同等的待遇,突出其作为元代文学代表性文体的合理性与必然性。尤其是,罗宗信还特别阐明需“通儒俊才”方能尽曲之妙,借助对曲家特殊才能的强调凸显戏曲这一文体的不同于寻常,抬举其地位高于诗词之用意十分明显。不仅如此,钟嗣成《录鬼簿》、夏庭芝《青楼集》通过记录戏曲作者、艺人的名字、事迹等,强调他们作为“不死之鬼”的文化价值和历史地位,有意识地改善正统观念中鄙薄和轻视这一群体及其创作的现实,同样是对元曲地位的刻意提升。事实上,只有戏曲创作和演出高度繁荣的局面形成后,才会出现如此标准统一、分类细致、品评翔实的专门性著录,这从另一维度反映了元人对当代戏曲地位与价值的认可,以及宗元观念发生的必然性及雄厚基础。后来王国维“一代有一代之文学”<sup>②</sup>思想的成熟表达,实际上是对与宗元观念伴随而生的一种经典性认知的综合性论定。

明初,元曲的地位已初步具有文化结构上的权威性。朱权、朱有燾等以藩王身份大力提倡元曲,之于其地位的日益稳定与价值的不断确认具有特殊意义。朱权《太和正音谱》“采摭当代群英词章,及元之老儒所

① (元)邓子晋:《太平乐府序》,载杨朝英选,隋树森校订《朝野新声太平乐府》,中华书局1958年版,第3页。

② 王国维:《宋元戏曲史》,载《王国维全集》第3卷,浙江教育出版社2009年版,第3页。

作，依声定调，按名分谱，集为二卷……为乐府楷式”<sup>①</sup>，以“乐府楷式”凸显宗元之趣尚。朱有燬因创作大量杂剧作品以及超越一般作家的影响力而著称于戏曲史，相关行为本身亦彰显了对戏曲文体的弘扬。他十分倾慕元人创作，表示：“予观近代文人才士，若乔梦符、马致远、宫大用、王实甫之辈，皆其天材俊逸，文学富赡，故作传奇清新可喜，又其关目详细，用韵稳当，音律和畅，对偶整齐，韵少重复，为识者珍。国朝惟谷子敬所作传奇尤为精妙，诚可望而不可及也。”<sup>②</sup>关于元曲的地位，他如是理解：“古诗亦曲也，今曲亦诗也，但不流入于秾丽淫伤之义，又何损于诗曲之道哉！”<sup>③</sup>承继元代以来戏曲与《诗经》同源的看法，继续推动其向雅文学靠拢，还突出戏曲为《诗经》中之“正音”，认为戏曲尤其是杂剧与《诗经》具有同样的社会功用。朱氏叔侄有关元杂剧的认知促成了宗元理念的形成与进一步传播。

明中期开始至明末，随着诗文领域诸复古流派的此消彼长，复古与反复古的思潮相互激荡，明代文学的主流形态呈现为以复古为创新的纷繁表达。戏曲作家亦涉入其中，有关复古的观念、知识乃至思维方式都反射到关于元曲的多元理解中，宗元观念也呈现出复杂性。构成一种集体无意识特征的行为是，人们在积极介绍、评定元代作家、作品时，首先表现出对“元”的充分认可，李开先《词谑》、何良俊《曲话》、王世贞《曲藻》、吕天成《曲品》论及元代戏曲及其作者的评论多是如此；谈论当代戏曲作家作品，也往往以元曲名家、名作为参照或依归。如王骥德评徐渭《四声猿》“高华爽俊，秾丽奇伟，无所不有，称词人极则，追躅元人”<sup>④</sup>，沈德符赞扬王衡杂剧“大得金、元本色，可称一时独步”<sup>⑤</sup>；

①（明）朱权：《太和正音谱序》，载《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1959年版，第11页。

②（明）朱有燬：《清河县继母大贤引》，载《历代曲话汇编·明代编》第一集，黄山书社2009年版，第199—200页。

③（明）朱有燬：【北正宫白鹤子】《咏秋景有引》，载谢伯阳编《全明散曲》，齐鲁书社1994年版，第278页。

④（明）王骥德：《曲律》，载《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第167页。

⑤（明）沈德符：《顾曲杂言》，载《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，214页。

孟称舜评王子一《误入桃源》则云：“元人高处，在佳语、秀语、雕刻语络绎间出，而不伤浑厚之意。王系国初人，所以风气相类，若后则俊而薄矣，虽汤若士未免此病也。”<sup>①</sup>宗元复古的表达在在皆是，不胜枚举。有关当代戏曲名作和成绩的总结，也多归功于元代作品的滋养，乃“熟拈元剧”<sup>②</sup>的结果：“近惟《还魂》二梦之引，时有最俏而最当行者，以从元人剧中打勘出来故也。”<sup>③</sup>祁彪佳也有同样的认知：“先生（汤义仍）手笔超异，即元人后尘。”<sup>④</sup>作为有明一代戏曲的杰出代表，时人不仅认为《牡丹亭》的成就得益于汤显祖对元人戏曲艺术的汲取，还以此为立足点阐释其他戏曲作品的重要性和独特价值，如祁彪佳认为孟称舜《花前一笑》乃“得气”于《牡丹亭》，陈情表《钝秀才》“天才豪放，不一语入人牙慧，当是临川后身”<sup>⑤</sup>；在表达对元杂剧《倩女离魂》的喜爱时，又指出：“此剧余所极喜……酸楚哀怨，令人肠断。昔时《西厢记》，近日《牡丹亭》，皆为传情绝调。兼之者其此剧乎！《牡丹亭》格调祖此，读者当自见也。”<sup>⑥</sup>正是在与《西厢记》等元代杂剧名作的反复比照中，《牡丹亭》传奇的经典地位得以有效确立。

此际，对元杂剧进行反思和质疑的声音已经出现并不断增强，其旨归则主要是借助对元的批评甚至否定审视、指导当代戏曲创作，戏曲文体的形态及相关理念、创作方法亦因之获得新的认知与讨论。类似的话语并不少，如李开先：“《梧桐雨》中【中吕】，白仁甫所制也，亦甚合调；但其间有数字误入先天、桓欢、监减等韵，悉为改之。”<sup>⑦</sup>何良俊：

①（明）孟称舜：《古今名剧合选评语（辑录）》，载《历代曲话汇编·明代编》第三集，黄山书社2009年版，第484页。

②（明）吕天成：《曲品》，载《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社1959年版，第213页。

③（明）王骥德：《曲律》，载《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第138页。

④（明）祁彪佳：《远山堂曲品》，载《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社1959年版，第17页。

⑤ 同上书，第173页。

⑥（明）孟称舜：《古今名剧合选评语（辑录）》，载《历代曲话汇编·明代编》第三集，黄山书社2009年版，第468页。

⑦（明）李开先：《词谑》，载《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1959年版，第337页。

“《西厢》内如‘魂灵儿飞在半天’，‘我将你做心肝儿看待’……语意皆露，殊无蕴藉。如‘太行山高仰望，东洋海深思渴’，则全不成语。此真务多之病。”<sup>①</sup> 尽管着眼点多在乎对音韵、语词等的纠正，但这种基于个别、技术层面的批评其实正是批评家对戏曲韵律、语言一类问题格外重视的反映，而题材、文体乃至观念层面的讨论也是以此为路径不断深入或借此为端的而逐渐展开的。如王骥德的结论：“元人杂剧，其体变幻者固多，一涉丽情，便关节大略相同，亦是一短。”<sup>②</sup> 又云：“元人作剧，曲中用事，每不拘时代先后。”<sup>③</sup> 借助对元代杂剧之“短”的批评，探讨戏曲艺术“关节”诸问题，以“复古”为创新的深层用意十分明显。对于一味“沉酣于古”，沈自晋也颇为不满，认为尤其应该重视当代“名流”，指出：“如范如王，以巧笔出新裁，纵横百变，而无逾先词隐之三尺，固当多取芳模，为词坛鼓吹。”<sup>④</sup> 抛去对“先词隐”即沈璟作为“名流”的有意识塑造，可以理解这其实是普遍存在之“宗元”的另一面向。进入清代后，这一理念宣示得更为清晰。最具代表性的是李渔《闲情偶寄》中的有关论述。如就戏曲文本构成的分析，李渔认为：“传奇，一事也，其中义理，分为三项：曲也，白也，穿插联络之关目也。元人所长者，止居其一，曲是也，白与关目，皆其所短。吾于元人，但守其词中绳墨而已矣。”<sup>⑤</sup> 将来自元杂剧文本的经验认知，与对当代戏曲创作的判断结合起来，理性地分析了古今之优劣不同，这种因循基础上的反拨与创造，其实是促成“宗元”思想丰富性的主要路径。李渔“立主脑”的著名论点同样来自对元杂剧的关切：“一部《西厢》止为张君瑞一人，而张君瑞一人，又止为‘白马解围’一事，其余枝节，皆从此一事而生。”<sup>⑥</sup> 如是，他反对“事事当法元人”，更看重戏曲之“变”：“变则新，不变则

①（明）何良俊：《曲论》，载《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第8页。

②（明）王骥德：《曲律》，载《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第148页。

③ 同上书，第147页。

④（明）沈自晋：《重定南词全谱凡例续纪》，载《南词新谱》卷首，中国书店1985年版。

⑤（清）李渔：《闲情偶寄》，载《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959年版，第17页。

⑥ 同上书，第14页。

腐。变则活，不变则板。至于传奇一道，尤是新人耳目之事，与玩花、赏月，同一致也。”<sup>①</sup> 只有在新变的前提下，传奇戏曲才能形成独立的文体特性与功能属性，具有自己的发展空间，而“元”也应当以这样一种话语形式参与到有关的文体建设之中。也就是说，在明清两代戏曲文化的建设中，元代戏曲始终以“当下的”状态存在着，并作为一种特殊的戏剧遗产供明清文人取资和利用。同时，也正是在这一维度，明清文人更容易表现出宗元视野下的超迈意识。何良俊评王九思《杜甫游春》“虽金、元人犹当北面，何况近代”<sup>②</sup>，沈璟赞吕天成《二淫记》“足压王、关”<sup>③</sup>等，均表现出对当代创作的极大自信，这是促成大量文人染翰戏曲创作并取得成就的重要因素。当时最为著名的论曲话语之一：“汤义仍《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢》减价。”<sup>④</sup>以之与清初时的类似表达加以比对：“今玉茗《还魂记》，其禅理文诀，远驾《西厢》之上，而奇文隽味，真足益人神智；风雅之俦，所当耽玩，此可以毁元稹、董、王之作者也。”<sup>⑤</sup>足可见出明末至清初时期，时人对《牡丹亭》与《西厢记》关系认识的递变过程，其创作自信于此更可昭示一斑。也正是在这一过程中，《西厢记》《琵琶记》高下之争、“元曲四大家”排序之争、戏曲文辞与音律之争，等等，皆因之而被唤起，文体意识日益明晰的文人之于相关讨论乐此不疲，明清戏曲史的繁复多姿以及文体、雅俗等理念也在一次次往复回旋的话语波荡中趋向成熟。

有清一代，追慕汉唐、返诸六经的复古风尚继续表现为当代文化建设与文学观念、形态之主导，具有经学意义的理论性思考也更为文人所

①（清）李渔：《闲情偶寄》，载《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959年版，第76页。

②（明）何良俊：《曲论》，载《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第10页。

③（明）沈璟：《致郁蓝生书》，载《历代曲话汇编·明代编》第一集，黄山书社2009年版，第727页。

④（明）沈德符：《顾曲杂言》，载《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第206页。

⑤（清）林以宁：《牡丹亭还魂记题序》，载汤显祖著，陈同、谈则、钱宜合评，夏勇点校《吴吴山三妇合评牡丹亭》，浙江古籍出版社2016年版，第6页。

青睐。于戏曲创作与研究而言,“不废元人绳墨”<sup>①</sup> 依旧是多数作家孜孜以求的理念。《西厢记》《琵琶记》作为元代戏曲的代表,仍有不同声音的喧嚣争论,但经典之地位基本获得确立:“自古迄今,凡填词家咸以《琵琶》为祖、《西厢》为宗,更无有等而上之者。”<sup>②</sup> 或进一步云:“《琵琶》为南曲之宗,《西厢》乃北调之祖,调高辞美,各极其妙。”<sup>③</sup> 评价戏曲作品,二者往往成为参照之首选。借重于元代戏曲来评价当代戏曲作家及其创作更是成为常态,如凌廷堪评价洪昇:“元人妙处谁传得?只有晓人洪稗畦。”<sup>④</sup> 梁廷楠评价万树:“阳羨万红友树寝食元人,深入堂奥,得其神髓,故其曲音节嘹亮,正衬分明。”<sup>⑤</sup> 在梳理明代戏曲与元代戏曲关系时,汤显祖及其创作成就的探讨也是清人反观元曲时非常感兴趣的一个话题,如张大复:“论前明作家,首推汤临川,临川多读元曲,一力规模,尽有佳处。”<sup>⑥</sup> 叶堂:“临川汤若士先生,天才横逸,出其余技为院本,瑰姿妍骨,斫巧斩新,直夺元人之席。”<sup>⑦</sup> 作为连接元代和清代戏曲的血脉和桥梁,《牡丹亭》的经典地位也借助其对清代戏曲的浸淫获得了确认:“《长生殿》传奇,非但藻思妍辞,远接实甫,近追义仍。而宾白科目,具入元人阃奥。”<sup>⑧</sup> 而被称为“一部闹热《牡丹亭》”<sup>⑨</sup> 的《长生殿》,正是在与这些前代戏曲佳什的比参中,迅速成长为一部当代戏曲

① (清)凌廷堪:《与程时斋论曲书》,载《历代曲话汇编·清代编》第三集,黄山书社2008年版,第241页。

② (清)刘廷玑:《在园杂志(辑录)》,载《历代曲话汇编·清代编》第一集,黄山书社2008年版,第728页。

③ (清)黄图珌:《看山阁集闲笔(辑录)》,载《历代曲话汇编·清代编》第二集,黄山书社2008年版,第94页。

④ (清)凌廷堪:《论曲绝句三十二首》,载《历代曲话汇编·清代编》第三集,黄山书社2008年版,第247页。

⑤ (清)梁廷楠:《曲话》,载《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社1959年版,第271页。

⑥ (明)张大复:《寒山堂曲话》,载《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》,《续修四库全书》(集部第1750册),上海古籍出版社2002年版,第638页。

⑦ (清)叶堂:《纳书楹〈四梦〉全谱》自序,载蔡毅编《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社1989年版,第157页。

⑧ (明)王昶:《长生殿跋》,载《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社1989年版,第1593页。

⑨ (清)洪昇:《长生殿例言》,载《历代曲话汇编·清代编》第一集,黄山书社2008年版,第57页。

名著。只不过梳理有关文献，可以发现，对明人一贯看重的“才情”“文采”一类关键词，清人并没有表现出太多的兴趣，关乎“学问”以及由此彰显出的才学修养、文章功力等更被看重，且日渐演为与元人比较过程中的话语兴奋点。如俞樾《读元人杂剧》诗之二十附注云：“洪昉思《长生殿·小宴》剧中‘天淡云闲’一曲脍炙人口，今读元人马仁甫《秋夜梧桐雨》杂剧，有【粉蝶儿】曲，与此正同，但字句有小异耳，乃知其袭元人之旧也。”<sup>①</sup>对元人的模仿不仅是单纯的文本发现，更是一种知识、趣味尤其是判断能力的表达，以剧为学问之意图因之而被刻意彰显。

在反观前代的理念下祛除浮躁、深入肌理、发掘根源、尚好归纳总结等，几乎是清代文人较为普泛性的思维方式，于戏曲批评领域则不仅表现为将“元”作为汲取精神资源和创作经验之首选，且更加注意梳理、甄别戏曲的题材、本事，考辨、校正戏曲的韵律、宫调，审视作品的体制、人物，乃至对编选、评点、创作等范式格外在意，“元”之于清代戏曲创作与批评的介入方式和深浅影响已与此前有明显不同。而以著录和考略为中心内容的“曲目”“曲话”类专书之多成了清代戏曲研究领域的一个重心，也是“以学问为剧”和“以剧为学问”之于清代戏曲创作的一个鲜明特色。这当然也得益于乾嘉学派的深刻影响，还原经典的诉求、“凡古必真”的思想逻辑，促使他们始终目光回溯，“元”的价值也因之得以进一步凸显，进而再次证明了元代戏曲作为戏曲文体辉煌期之代表的经典价值。史实之真伪、故事之渊源、词语之音义等，都在严谨的释读、勘误和校正中成为关注的重点，这自然有利于对剧本思想乃至艺术特色的深入理解，诸多戏曲史问题或因之有了进一步讨论的空间，如题材的演变轨迹及其所导致的主题嬗变问题、艺术真实和历史真实的处理方略及与史传文学传统的关系问题，等等。然此种探索也如一把双刃剑，一定程度上形成了对戏曲艺术研究的伤害。如王昭君题材，焦循指责马致远《汉宫秋》的艺术处理有乖史实，第四折“以元帝一梦作结”实为败笔，进而肯定明代陈与郊《昭君出塞》的结局安排：“写至出玉门

<sup>①</sup>（清）俞樾：《春在堂诗编》卷二十一，载《春在堂全书》，凤凰出版社2010年版。按，《秋夜梧桐雨》为白朴所作，此处“马仁甫”为“白仁甫”之误。

关即止，最为高妙。”<sup>①</sup> 就如何处理史实立论，看重叙事的虚实关系时，以“实”为高，追求“有所本”，并感叹：“始知元人杂剧，无一字无来处也。”<sup>②</sup> 对作家的艺术提炼、加工等则多给予否定，忽略了戏曲叙事的虚构特征。实际上，这关涉到明清杂剧文体变迁的诸多思考。《昭君出塞》作为一个历史片段的白描式书写，体制短小，情节简单，抒情性强，看起来更贴近历史，实际上更看重抒情性原则，其实已经疏离了作为戏剧艺术应该具有的叙事诉求。<sup>③</sup> 元代戏曲叙事艺术不断被悬置乃至忽略的现实，是宗元过程中最应该解决而未能解决的问题，而戏曲本质日益被消解的现实，恰恰昭示了明清戏曲最终走向衰落的必然。

由此观之，可以看出清代戏曲家对“元曲”反思与批判的方式，已经不再富有明人的论辩激情，不再对高下、先后、优劣一类问题纠缠不休，具体的话语兴奋点乃至格局与气度等亦有新的特点。对题材之本事汲汲考究，对术语类文献格外关注，对涉及情节结构、宾白与曲词关系等的分析尤感兴趣，而这正好与明人有关戏曲文体认知的理性反思接续，契合于善于析义与省思的时代风尚。如梁廷楠评关汉卿《玉镜台》杂剧：“温峤上场，自【点绛唇】接下七曲，只将古今得志不得志两种人铺叙繁衍，与本事没半点关照，徒觉满纸浮词，令人生厌耳。律以曲法，则入手处须于泛叙之中，略露求凰之意，下文情欲彼美，计赚婚姻，文义方成一串；否则突如其来，阅之者又增一番错愕也。”<sup>④</sup> 尤其是，很多评论往往带有总结性特征，如焦循评明代戏曲：“明人南曲，多本元人杂剧，如《杀狗》《八义》之类，则直用其事；玉茗之《还魂记》，亦本《碧桃花》《倩女离魂》而为之者也。”<sup>⑤</sup> 梁廷楠评乔吉《金钱记》杂剧：“以白引起曲文，曲所未尽，以白补之，此作曲圆密处，元人百种多未见及。《金钱记》第三折韩飞卿占卦白中，连篇累牍，接下《红绣鞋》一曲，并

①（清）焦循：《剧说》，载《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1959年版，第190页。

② 同上书，第158页。

③ 杜桂萍：《抒情原则之确立与明清杂剧的文体嬗变》，《文学遗产》2014年第6期。

④（清）梁廷楠：《曲话》，载《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1959年版，第257页。

⑤（清）焦循：《剧说》，载《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1959年版，第113页。