

三國志
謝瑶环
羅漢錢

白蛇傳

打金枝

牡丹亭
宇宙峰
四進士

雷峰塔

紅樓夢
趙氏孤儿
玉堂

中国古代戏曲序跋集

桃花扇

走西口

寶劍記
長生殿
呂布

包公賠情

簪羽十种曲
拜月亭記

吳毓華

編著

望江亭
李逵負荆

吴毓华 编著

中国古代戏曲序跋集

中国戏剧出版社

内 容 提 要

我国古代戏曲理论批评除少数专著外。大都以序、跋的方式散存于数以千万计的戏曲书籍中。这是研究中国戏曲史、中国戏曲理论批评史的重要文献资料，由于世时推移、历经变乱，大部分资料不易索检。

本书编者以数年时间，搜集了自唐宋至民间戏曲著作的序跋。选择版本，加以校勘标点。附以作者小传，从而全面系统地提供了我国古代戏曲文学、音乐、表演、载籍等方面的情况，以第一手资料展示我国戏曲美学思想的发展变化，省去了专业工作者寻索考校的辛劳，是戏曲理论、创作工作者和文化史、艺术理论研究者的宝贵工具。

中国古代戏曲序跋集

吴毓华 编

中国戏剧出版社出版

北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号

(邮政编码：100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京彩虹印刷厂印刷

850×1168毫米 1/32开本

516千字 22.625印张 2插页

1990年8月第1版 1990年8月第1次印刷

印数：1——800册

ISBN 7-101-00156-5/J·89 定价：8.80元

録鬼簿序

明愚弄夫死生禍福之理固難乎氣數而言聖賢未嘗不論也蓋陰陽之屈伸即人鬼之生死人而知夫生死之道順受其正又豈有嚴藩桎梏之厄哉雖然人之生斯世也但知以已死者為鬼而未知未死者亦鬼也酒醒飢囊或醉或夢魂然泥土者則其人雖生與已死之鬼何異此曹固未暇論也其或稍知義理口饒善言而於學問之道甘為自棄臨終之後漠然無聞則又不若魄然之鬼之愈也余嘗見未死之鬼吊已死之鬼未之思也特一間耳獨不知天地闔闢亘古迄

明藍格精鈔本

《録鬼簿》序

明万历雕虫馆刊本

《元曲選》序

元曲選序

若下里人臧晉叔撰
世稱宋詞之曲夫詞在
唐李白陳後主皆已優
為之何必稱宋惟曲自元

明万历间刻本

《牡丹亭》序

牡丹亭還魂記題辭

天下女子有情寧有如此

杜麗娘者乎夢其人即

病病即彌連至手盡形容

傳于世而後死三年矣

明何璧校本《北西廂記》序

粉黛結彩華其并皆天地種之

天地若無此種情物便是一死灰

頃刻間地老天荒矣白香山不云乎人非土

本誰有情波嬰兒至慘也見及陳不顧

見陳陳則夢提而種之是亦含悲感而

逢有情也必病者字皆靈開情靈利

出情腸在自達會都蘇及兼海窟填

字有不信者自是便士農工商賈事據字

者不知乎能一登場即者臺臨臨痛腎

痠癢皆能拍掌此豈有曉諒之邪情

也乎高滿情有四種而多情則為才子佳人

情之剛柔則為俠情之柔處則為仙情

之空處則為佛道空此又不可以滿而滿

字曰情者之室究于枕席者皆情

桃花扇序

嘗怪百子山樵所作傳奇四種其人率皆更名易姓不欲以真面目示人而春燈謎一劇尤致意於一錯二錯至十錯而未已蓋心有所歎詞輒因之乃知此公未嘗不知其生平之謬誤而欲改頤易面以示悔過然而清流諸君子持之過急絕之過嚴使之流芳路塞遺臭心甘城門所殃殆至荆棘銅駝而不顧焉雖不始干夷門夷門亦有不得謝其責者嗚呼氣節伸而東漢亡理學熾而南宋滅勝國晚年雖婦人女子亦知綉往東林究于天下事奚補也當其時偉人

北史百卷二序

清康熙刊本
《桃花扇》序

自序

余覽自樂天長恨歌及元人秋雨梧桐劇輒作數百
惡曲曲盡此一記未免流弊從來傳奇家非言情之
文不能擅場而近乃子虛烏有動寫情詞贈答數見
不鮮兼乘典則因隨章取義借天寶遺事綴成此劇
凡史家微語樂則不書非曰匿瑕亦要諸詩人忠厚
之旨云爾然而樂極哀來垂戒來世意即寓焉且古
今來違傷心而窮人欲禍敗隨之未有不悔者也玉
環傾國卒至殞身死而有知情悔何極苟非怨艾之
深尚何從悔之其有孔子刪書而錄秦誓嘉其敗而

清稗畦草堂刊本
《长生殿》自序

清道光刊本

《审音鑑古录》序

傳奇雖小道別賢奸明治
亂善則福惡必缺天竺昭
彰驗諸俄以無知愚賢不
肖皆足勤吾觀感之心其
為勸懲感發者良便未始

聖教外書

序一口憫哭古人

或問於聖教曰西廂記何為而批之刻之也聖教情然動容起立而對曰嗟乎我亦不知其然然而於我心則誠不能以自已也今夫浩蕩大劫自初迄今我則不知其有幾萬萬年月也幾萬萬年月譬如水逝雲卷風馳電掣無不盡大而至於今年今月而暫有我此暫有之我又未嘗不水逝雲卷風馳電掣而疾去也然而幸而猶尚暫有於此幸而猶尚暫有於此則我將以何等消遣而消遣之我比者亦嘗欲有所為既而思之且未論我之果得為與不得為亦未論為之

清四美堂刊本
《金批西廂》序

凡 例

一、本书所选篇目从唐宋开始至“五四”时期为止；

篇目的择选侧重在有关戏曲理论批评史的序跋。有关戏曲史的某些篇目，如讲述某部作品的创作题材、作者的生平事迹、版本的流传和搜集等内容的篇目，除少数名著外，均少选或不选；

在选编戏曲作品和史论著作的序跋同时，特别注意辑录有关戏曲舞台艺术的序跋资料；

戏曲史上的著名作家、理论家、名著的序跋资料力求全备；其他作家、作品的序跋，尽量不遗漏具有学术价值的篇目；

某些作家所写赠人的序文，某些非戏曲著作的序跋（如一些诗词专集的序文），本不属戏曲序跋范围，但因其中包含有关戏曲的有价值的思想见解，故本书亦少量选入；

为研究需要，注意选择反映各种不同观点、流派的不同思想的篇目；

二、为探寻戏曲艺术理论的发展过程，全书所选篇目，均按写作的时间顺序排列，以作者为经，以篇目写作的时间为纬，组成戏曲序跋总的序列，以便读者研究我国戏曲理论批评在各个发展时期的不同倾向、特点，以及各个时期一脉相承的发展演变。故全书以戏曲理论批评本身发展的阶段性为准，

BA60/03

共分为三编：唐宋元代戏曲序跋；明代戏曲序跋；清代至民初戏曲序跋。有些篇目具体写作年代较难区分，只能参考作品出现年代加以编排；其中不当之处，请读者指正。

三、对每一篇文字均按原文照录，不加改动。注明作者、版本出处，并附以作者简略小传；个别篇章需要校勘的，加以简要说明。

序 言

历代戏曲著作的序、跋（还包括一些总评、题词、弁言、小引、凡例等），是研究戏曲史、戏曲理论、特别是研究戏曲理论批评史的重要文献资料，是戏曲理论遗产的主要组成部分。这批资料，数量很大，又分散在数以千万计的戏曲著作中，以至除了某些著名的篇目为学者们引用外，一直没有进行过系统的整理，致使这批资料长时期成为戏曲研究资料中的一个空缺，有如地下的宝藏没有被发掘，不能发挥它应有的作用。因此，搜集和整理戏曲序跋，是一项十分必要和迫切的工作。本书是编者整理戏曲序跋的一个初步的结集。为了有助于读者对戏曲序跋深入的认识和研究，编者仅将自己的粗浅认识作一介绍。

—

阅读、整理这批戏曲序跋资料，处处都可见到古典戏曲美学的奇异光彩。首先使人看到的是其内容的丰富性和全面性。这些序跋，辑录于古典戏曲剧本、戏曲音乐、戏曲表演、戏曲史论等著作。作者们在介绍和评论这些著作时，很自然地要从戏曲文学、音乐、表导演等不同的侧面去触及戏曲艺术的本质。这些序跋的作者，人数众多，成分复杂，有戏曲名家耆宿，也有嗜曲观众，上至达官贵人，下至布衣庶民。他们或者是自序

其书的写作意图、创作思想，或者评论别人的作品，借以宣扬自己的美学主张。这样，就使人看到，封建时期各个阶层对戏曲艺术的认识和理解。这些序跋篇目，虽然带有我国传统的艺术批评的特征，诸如：印象式、直觉式地品评一个作品；重点议论作品的一两个特点，较少作整体式的全面的论述；往往喜欢尊学往古、依托圣贤等。但是这些篇目，大多能结合著作本身，在总结艺术实践经验的基础上，对戏曲艺术的美学特征、基本范畴、创作方法等重要理论问题进行概括。有的篇目还能结合当时戏曲发展的状况，触及时弊，展开论争，解决一些重大的理论问题。其中一些序跋名篇，诸如：徐谓的《〈西厢〉序》、李贽的《〈拜月亭〉序》、汤显祖的《〈牡丹亭还魂记〉题辞》、臧晋叔的《〈元曲选〉序》、孟称舜的《〈古今名剧合选〉序》、洪昇的《〈长生殿〉自序》、孔尚任的《〈桃花扇〉小引》、焦循的《〈花部农谭〉序》等等，早已闻名于世，卓见独具，曾经影响过一个时期，引导过一个流派，成为古典戏曲理论的经典性文献。在其他众多的序跋篇目中，也盈溢着作者们探索戏曲艺术规律的心血。虽然其中有些篇目带有广告经纪人的商业口吻，或者敷衍应酬，谈玄论道，进行一些无聊的吹捧，但略经淘洗，仍可看到不少有识之见。此外，凡戏曲批评史上重大的论争，如关于《西厢记》、《琵琶记》的讨论，吴江派和临川派的论争等，在戏曲序跋中均得到了相应的反映。所以，戏曲序跋实际是戏曲理论批评家争鸣的重要园地，是反映各个时期社会思潮、文艺思潮的一个重要侧面。把这些序跋中所探索的问题综合起来看，涉及的问题是相当广泛和全面的，并且具有一定的理论高度和深度。

其次，在序跋中还可发现，这些不同朝代、不同阶层、

数以千计的作者所撰写的篇目中，在观点上有着明显的连续性。它们在关于戏曲艺术的本质特征、社会功能、创作思想和方法等重要问题的立论，基本是共同的，前后不同的时期，有着明显的继承关系。随着戏曲艺术实践由低到高的发展，戏曲理论上的基本观念和范畴，经历了由浑括到精确的深化过程。在戏曲序跋中，与整个戏曲理论史相一致，明显地反映了这个过程。沿着这些序跋写作的时间顺序，我们可以看出各个时期的不同理论倾向，摸索出我国戏曲美学思想的主干和一些最基本的发展脉络，这样，就更有助于我们历史地理解、把握戏曲美学思想的基本内容，找到它民族特征的渊源。

此外，这些序跋的作者，除了作品的著作者本人外，大多是与作者或作品的关系比较密切的亲朋师友。这些篇目的写作时间，又都是在作品完成、或在作品梓行和流传的过程中撰写的。因此，篇目中除了评论的内容外，对作家的生平、作品的创作意图，以及创作思想和创作过程的表述，对作品的时代背景、修改成书、流传、影响，以及版本的介绍，往往是比较真实、准确的。因此，这些篇目为我们积累了一些十分珍贵的戏曲史料，对于研究作家、作品，或理论思潮，都提供了较为可靠的佐证。在一定意义上说，这些序跋资料，就是一部简化了的戏曲理论批评史。

总之，戏曲序跋不仅在戏曲史上曾对戏曲艺术的发展起过推动作用，它们包蕴的理论思想精粹，对今天仍有实践意义，对于我们深入研究戏曲史、研究戏曲艺术理论，建立民族化的戏曲美学体系，无疑都提供一个雄厚的理论和资料的基础。

二

一个民族、一个社会时代的艺术思想，与其哲学思想的本质联系，是众所周知和不言而喻的。当我们检析这些序跋对戏曲艺术总的认识这一问题时，就十分明显地看到这一点。这些序跋对什么是戏曲艺术的答案，具有共同的特点，那就是大都用朴素的辩证法来认识戏曲，都把戏曲艺术看作我国传统的文学艺术在整个发展过程中的一个阶段，即戏曲是由古代的诗词乐舞等传统艺术变化发展来的。请看：

“后三百篇而有楚之骚也，后骚而有汉之五言也，后五言而有唐之律也，后律而有宋之词也，后词而有元之曲也。代擅其至也，亦代相降也，至曲而降斯极矣。”

（明·王骥德：《〈古杂剧〉序》）

“所论诗变而词，词变而曲，其源本出于一，而变益下，工益难。”

（明·臧晋叔：《〈元曲选〉后集序》）

“一代之兴，必有鸣乎其间者，汉以文，唐以诗，宋以理学，元以词曲，其鸣有大小，其发于灵窍一也。”

（明·息机子：《刻〈杂剧选〉序》）

“曲者歌之变，乐声也。戏者舞之变，乐容也。”

（明·程羽文：《〈盛明杂剧三十种〉序》）

“盖声音之运，以时而迁。汉有饶歌横吹，而三百篇废矣；六朝有吴声楚调，而汉乐府废矣；唐有梨园教坊，而齐梁杂曲废矣。诗变为词，词变为曲，北曲之又变为南也。辟服夏葛者已忘其冬裘，操吴舟者难强以越车也，时则然矣。”

（清·尤侗：《〈倚声词话〉序》）

凡此种说法，都没有把戏曲与传统的诗词歌舞分割开，孤立地去认识、研究戏曲，而是历史地观察戏曲的产生和发展，不仅指出戏曲是由诗词歌舞变化而来，而且指明戏曲本身也在由北曲变化发展为南曲，由元杂剧发展为传奇。这种观点，植根于我国古代哲学思想之中。古代哲学思想的基本特点之一，就是把一切事物都看成一个整体和一个过程的观点。无论是儒家，还是道家，都认为世界本源是一个（五行、道、太极等），而这一本源在不停地运动，从而变化发展出各种形态的事物。这个思想反映在艺术观上，则认为艺术的各种形态，不过是同一本质在发展变化过程中的不同阶段而已。普遍反映在戏曲序跋中的这种认识，不仅从文学角度说是如此，即使从音乐角度说也是如此。如胡彦颖在《〈乐府传声〉序》中说：

“以声而论，则歌南北曲者此声，即进而歌词、歌诗、歌乐府、歌三百篇，要亦无非此声，故曰亡者其曲折耳，其节奏耳，声则自在天壤间也。”

当然，对于戏曲是怎样具体变化发展的问題，在这些序跋资料中，并没有进行严密而又细致地考察，只是大致描述了文艺发展变化的过程，这正反映出我国古代朴素辩证法的特征。真正比较科学地考察这个问题，是近代以后的事。在这一点上，我们不必苛求古人。同时，关于为什么诗词艺术要发展变化为戏曲，为什么北曲要变化为南曲的答案，也带有朴素的特征。其各种看法如：

“乐音与政通；而使剧亦随时所尚；而变近代教坊院本之外，再变而为杂剧。”

（元·胡祇遯：《赠宋氏序》）

“离骚，则楚之变也；五言，则汉之变也；律，则唐之变也；至宋词、元曲又其变也。时代既殊，风气亦异。”

（明·于若瀛：《〈阳春奏〉序》）

“呜呼！南词岂独易哉！时尚在南，而为南者多；时尚不在北，而为北者少。”

（明·冯梦龙：《〈双雄记〉叙》）

显然，从戏曲与政治、与社会时代风气的关系上来解释戏曲发展变化的思想，是应该肯定的。这是朴素的唯物主义观点。但是，这种看法没能具体说清戏曲艺术与时代发展变化的本质联系是什么。李渔曾力图进一步说明这一关系，在《〈名词选胜〉序》中，他批驳了“唐以诗取才而诗工，宋以文衡士而文胜，元以曲制举而曲精”的说法，“是皆妄言妄听者耳”，进而提出一个“运”的概念，认为：艺术的发展都是由于“运”的关系。他说：

“文章者，心之花也。花之种类不一，而其盛也，亦各以时。时即运也。桃李之运在春，芙蕖之运在夏，梅菊之运在秋冬。文之为运也亦然。经莫盛于上古，是上古为六经之运；史莫盛于汉，是汉为史之运；诗莫盛于唐，是唐为诗之运；曲莫盛于元，是元为曲之运。运行至斯，而斯文遂盛。”

李渔用“运”这一概念试图说明，文艺是各个朝代人民群众不同的心理感情的反映，文艺的每一个品种与它所产生的朝代的具体社会条件有着密切的关系。他力图说明，正是元代的具体社会生活，促使元曲产生、兴盛和发展的。但是，他没有进一步分析，不同的社会生活、社会条件与文艺作品的具体关系是什么，更没有注意到艺术发展的内部规律，分析其内部的

必然发展变化的原因。与他同时的尤侗也曾指出：“由诗入词，由词入曲，正如风起青苹，必盛于土囊，水发滥觞，必极于覆舟，势使然也。”（《〈名词选胜〉序》）他同样没有能具体分析这个使然之“势”的具体内容。他们的观点，比一些人所持的空泛议论，已经前进了一步，但仍然还是比较笼统的。

然而，我们不能由此而贬低古典剧论中的这一思想的价值。这一艺术的发展观，正是戏曲发展观的基础。这种发展观，把艺术看成一个发展的长过程，必然导出戏曲艺术也是一个发展过程的思想。因此，在本质上这一思想不是保守的、封闭式的，而是富于生气、富于创新、开放式的。正如李渔说的：“才彦精灵，悉无所寄，即使未有填词一道，独将创而为之。若屈原之于骚，相如之于赋，东篱、实甫诸人之于杂剧，皆前此未有而自我作之。”（《〈名词选胜〉序》）这一种富于创新的戏曲艺术发展观，是我国极为珍贵的理论遗产。

此外，我们还应该注意的是，把戏曲艺术看作整个艺术发展的一个阶段的思想，具有极强的针对性。由于封建士大夫阶级的偏见，重视诗词，而轻视戏曲，把戏曲视为小道，予以压制，不准其登大雅之堂。戏曲理论家们，为戏曲艺术鸣锣开道，在理论上进行论证，其中一个有力的武器就是艺术发展观。且看明人闵光瑜在《〈邯郸梦〉小引》中所说：

“昔人有言，诗变为词，词变为曲。曲之意，诗之遗也。

则若曲者，正当与三百篇等观，未可以雕虫小视也。”

很显然，通过这一理论，自然导出曲与诗的平等地位。又如明代敬一子在其《〈鸳鸯缘记〉叙》中所说的：

“词曲非小道也，邇所由来，賡歌五子，实为鼻祖，渐变而之三百、之骚辩、之河西、之十九首、之郊祀饕歌诸

曲，又变而之唐之近体竹枝、杨枝、清平诸调。夫凡此犹诗也，而业已曰曲、曰词矣。于是又变而之宋之填词、元之剧曲至于今。盖诚有于上下数千年间，同一人物，同一性情，同一音声，而其变也，调变而体不变，体变而意未始变也。而世有詈词曲为风雅罪人，闻曼声而掩耳，望俳场而却步者，吁！可悲已。”

他们对于戏曲艺术的维护和对保守派的驳斥，都是从这个艺术发展观中推导出来的。应该说，这一理论不仅在当时富有极强的理论意义，至今仍有现实意义，现实中因循守旧、把戏曲凝固化的人，应该从中得到启示。

三

既然戏曲艺术是中国艺术发展过程中的一个阶段，那么，传统艺术思想的基本内容，在剧论中自然也相应地继承下来。其中突出的思想之一，就是关于艺术与道德关系的思想。自春秋战国时代，儒家从现实生活与道德理想统一的哲学思想出发，认为艺术要和现实生活联系起来，重视艺术的实用价值，十分强调艺术与道德的结合，要求艺术要通过审美解决社会的道德问题。儒家主张在艺术中表现人的感情，要受到道德理性的节制，通过“以理节情”，达到情理结合，使人从内心中得到启示，自觉地节制自己的外部行为，因而从道德上达到现实中人与人关系的平衡，即所谓“乐终而德尊，情见而义立”，“乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆清”（《乐记·乐象篇》）。所以，儒家的艺术思想追求道德伦理上的统一、平衡、和谐，在艺术表现的内容上，以感情与理智的统一，即