



国家哲学社会科学成果文库

NATIONAL ACHIEVEMENTS LIBRARY
OF PHILOSOPHY AND SOCIAL SCIENCES

中国古代戏曲 理论史通论 (下)

俞为民 等著



中华书局



国家哲学社会科学成果文库

NATIONAL ACHIEVEMENTS LIBRARY
OF PHILOSOPHY AND SOCIAL SCIENCES

中国古代戏曲 理论史通论（下）

俞为民 孙蓉蓉 著



中华书局

图书在版编目(CIP)数据

中国古代戏曲理论史通论:全2册/俞为民,孙蓉蓉著. —北京:中华书局,2016.3

(国家哲学社会科学成果文库)

ISBN 978-7-101-11591-8

I. 中… II. ①俞…②孙… III. 古代戏曲-戏曲理论-研究-中国 IV. J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第037275号

书 名 中国古代戏曲理论史通论(全二册)

著 者 俞为民 孙蓉蓉

丛 书 名 国家哲学社会科学成果文库

责任编辑 许庆江

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里38号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京瑞古冠中印刷厂

版 次 2016年3月北京第1版

2016年3月北京第1次印刷

规 格 开本/710×1000毫米 1/16

印张77¼ 插页5 字数1800千字

印 数 1-2000册

国际书号 ISBN 978-7-101-11591-8

定 价 299.00元

第七章

中国古代戏曲理论的深入

晚明戏曲理论概况

晚明的戏曲理论承前一时期的兴盛之势，又有了新的发展。虽然从总体上来说，戏曲理论家和戏曲论著不似前一时期多，但曲论家们所探讨的问题有了新的开拓和深化。一方面，曲论家们对前一时期曲坛上所争论的一些重要的理论问题作了进一步研究，如关于戏曲内容与音律的关系问题，仍是这一时期曲论家们所讨论的一个重要问题，曲论家们更有理智和全面地来看待汤、沈两人在这一问题上的分歧和争论，故所论都较为公允。再如张琦、孟称舜继续倡导“写情说”，冯梦龙、凌濛初对“本色论”又作了进一步的论述。沈宠绥的《度曲须知》、《弦索辨讹》对曲唱问题作了论述，所论比芝庵的《唱论》、魏良辅的《南词引正》更为详尽。沈自晋的《南词新谱》、冯梦龙的《墨憨斋词谱》在沈璟的《南九宫十三调曲谱》的基础上，对南曲谱又作了进一步的完善。祁彪佳的《远山堂曲品》和《远山堂剧品》不仅所收的剧目远远超过了吕天成的《曲品》，而且其对剧作的品评较吕天成更为公允与全面。另一方面，这一时期曲论家们所论述的问题又有了新的开拓，如冯梦龙的《墨憨斋定本传奇》，不仅通过对文人所作的剧作的改编，为演员提供了舞台演出本，而且还在序、总评、小引及眉批中，从导演的角度，对戏曲表演提出了自己的见解，是我国古代戏曲理论史上最早较系统的导演理论。

晚明戏曲理论虽不如前一时期那样辉煌，但由于它的深入发展，为清初戏曲理论史上的另一个高峰的到来，打下了丰厚的基础。

第一节 冯梦龙的戏曲理论和戏曲改编

冯梦龙（1574—1646），字犹龙，子犹，耳犹，号龙子犹、墨憨斋主人、顾曲散人、词奴、绿天馆主人、可一居士、茂苑野史、香月居主人、詹詹外史等。长洲（今苏州）人，居葑溪。是明代末年著名的文学家，从他一生所从事的文学活动来看，主要是从事戏曲、小说、民歌等通俗文学的创作、整理和搜辑工作，其中戏曲是他整个文学活动的一个重要方面，不仅作有《双雄记》传奇，并改编前人及时人传奇《墨憨斋定本传奇》，而且对戏曲创作提出了自己的见解。

冯梦龙的戏曲理论包括两个方面，一是在一些剧作的序言、总评、小引以及批语中，对戏曲创作上的一些重要问题提出了独到的见解；二是结合对前人或同时的剧作家的一些剧作的改编和评点，来表达自己的戏曲主张。

首先，他打破了封建正统文人轻视通俗文学的传统偏见，对戏曲的文学价值与社会地位给予了充分肯定。他认为戏曲也像小说那样，具有“喻世”、“警世”、“醒世”的作用。因此，对于剧作家来说，要把唤醒世人、惩恶扬善作为自己创作戏曲的目的。如他的《双雄记》自称是“感愤而作，虽云伤时，亦足以警俗”。^① 又称自己改编李玉的《永团圆》和《人兽关》的目的也是要“唤醒当今势利人”，^② “令负心者惕惕焉”。^③ 而对于观众来说也要重视戏曲的教育作用，如认为：“世人勿但以故事阅传奇，直把作一具青铜，朝夕照自家面孔可矣”。^④ 随着市民阶层的兴起，市民文学的发展，一些具有进步思想的文学家们就曾为戏曲、小说这些新兴市民文学大造舆论，如在冯梦龙之前，李贽在《童心说》中就提出，《西厢记》、《水浒传》戏曲、小说皆为“古今至文”，与传统诗文有着同等的地位。冯梦龙深受李贽这种进步文学观的影响。他认为传奇的作用不下于被儒家奉为经典的《春秋》，如在《酒家佣·叙》中指出：“传奇之衮钺，何减《春秋》笔哉！”

① 冯梦龙：《双雄记·总评》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第29页。

② 冯梦龙：《永团圆》结尾诗，《墨憨斋定本传奇》，明墨憨斋刊本。

③ 冯梦龙：《人兽关·总评》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第41页。

④ 冯梦龙：《酒家佣·叙》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第33页。

冯梦龙的这一见解与李贽的主张是一致的。

其次，关于戏曲的内容与曲律的关系，冯梦龙也发表了自己独到的见解。在明代万历年间，曲坛上曾围绕这一问题发生过一次大争论，以汤显祖为代表的临川派重视内容而忽视曲律，以沈璟为代表的吴江派则重视曲律而忽视内容。并因此而出现了两派对立的局面。由于冯梦龙是苏州人，又与沈璟有交往，如他自称：“余早岁曾以《双雄》戏笔，售知于词隐先生。先生丹头秘诀，倾怀指授。”^① 因此，以前都把冯梦龙划入吴江派的阵营。其实冯梦龙在当时两派对立、各执一词的曲坛上，并没有偏袒一方。他一方面十分推崇沈璟，云：“先辈巨儒文匠，无不兼通词学者。而法门大启，实始于沈铨部《九宫谱》之一修。于是海内才人，思联臂而游宫商之林”。^② 他还把沈璟的【二郎神】《论曲》套曲冠于《太霞新奏》卷首，并注云：“此套系词隐先生论曲，韵律之法略备，因刻以为序。”但另一方面，冯梦龙对汤显祖也十分推崇，曰：“若士先生千古逸才，所著‘四梦’，《牡丹亭》最胜。”^③ 他还针对当时沈璟等人对汤显祖不守曲律的指斥，为汤显祖辩解道：“若士亦岂真以捩嗓为奇，盖求其所以不捩嗓者而未遑讨，强半为才情所役耳”。^④ 正是出于对汤显祖的推崇，冯梦龙便对汤显祖的《牡丹亭》和《邯郸梦》加以改编，“浣濯以全其国色”。^⑤ 由于在两派争论之中，冯梦龙的态度比较公允，因此，他在戏曲主张上也没有囿于一家之见。在遵守曲律上，冯梦龙比沈璟更为严格，如他在编写《墨憨斋词谱》时，对沈璟《南九宫十三调曲谱》中的错讹处一一作了订正。而另一方面，由于他深受王学左派思想的影响，因此在戏曲主张上与汤显祖也有着相通之处。汤显祖曾提出：“凡文以意趣神色为主”，^⑥ 主张戏曲应该表达“真情”。冯梦龙也同样提出了戏曲应该表达人的真性情的主张，他认为戏曲之所以能取代诗词而兴起，就在于它能“达性情。”本来诗也是能达性情的，“文之善达性情者，无如诗，《三百篇》之可以兴人者，唯其发于中情，自然而然故也。”但“自唐

① 冯梦龙：《曲律·序》，《历代曲话汇编》明代编第二集，第2页。

② 冯梦龙：《太霞新奏·叙》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第7页。

③ 冯梦龙：《风流梦·小引》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第37页。

④ 同上，第38页。

⑤ 同上，第38页。

⑥ 汤显祖：《答吕姜山》，《历代曲话汇编》明代编第一集，第610页。

人用以取士，而诗人入于套；六朝用以见才，而诗人入于艰；宋人用以讲学，而诗人入于腐。”这样就逐渐丧失了“达性情”的功能，故“不得不变而之词曲”。但“今日之曲”，若“词脉调乱，而不足以达人之性情，即丧失“达性情”的功能，那也会失去它存在的价值，“又将为昔日之诗”，走诗歌衰落的道路，“势必再变而之《粉红莲》、《打枣竿》矣”，^①即必然为那些善达人之性情的民间小曲所取代。显然，这样的思想倾向和戏曲主张是与汤显祖相通的。

正因为理论上不囿于两家之见，因此，冯梦龙能融合两家之长，避两家之短，提出了既重视戏曲内容又重视曲律的主张。如他提出：“词家三法：即曰调，曰韵，曰词”。^②所谓调、韵、词，也就是指戏曲的内容和曲律，这两者是相辅相成、不可缺少的。他在编选《太霞新奏》时，也把文词与内容作为选择的标准之一；明确规定：“若其芜秽庸淡，则又不得以调韵滥竿。”^③如王骥德的曲作能合两家之长，既有才情，又合曲律，故冯梦龙予以收录，并称赞曰：“律调既娴，而才情足以配之。字字文采，却又字字本色，此方诸馆乐府所以不可及也。”^④相反，对于恪守沈璟的主张、绌词就律的剧作家，冯梦龙则提出了批评，如批评卜世臣曰：“大荒奉词隐先生衣钵甚谨，往往绌词就律，故琢句每多生涩之病。”^⑤

第三，关于戏曲的情节，冯梦龙提出“奇”的主张。他认为：“传奇情节恶其直遂。”^⑥即故事情节必须曲折有趣，富于戏剧性。只有“奇”，才可以“传”。他指出，《量江记》中“量江事奇”。^⑦《永团圆》中“太守主婚，事奇，中丞娅婚，事更奇”。^⑧又如他赞扬史槃“所作十余种，率以情节交错，离奇变幻为骨，几成一例”。^⑨所谓“事奇”、“离奇”，也就是故事情

① 冯梦龙：《太霞新奏·叙》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第7页。

② 冯梦龙：《太霞新奏·发凡》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第8页。

③ 同上，第8页。

④ 冯梦龙：《太霞新奏》卷三王骥德《席上为田姬赋得鞋杯》曲评语，《历代曲话汇编》明代编第三集，第15页。

⑤ 冯梦龙：《太霞新奏》卷三卜大荒《闺情》曲评语，《历代曲话汇编》明代编第三集，第14页。

⑥ 冯梦龙：《永团圆·都府娅婚》折批语，《墨憨斋定本传奇》，明墨憨斋刊本。

⑦ 冯梦龙：《量江记·叙》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第34页。

⑧ 冯梦龙：《永团圆·总评》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第43页。

⑨ 冯梦龙：《梦磊记·序》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第35页。

节曲折有趣，而“事奇”正是戏剧性之所在，容易产生强烈的舞台效果，吸引观众。因此，他提出剧作家在设置故事情节时要“排陈致新”，^①“化腐为新”。^②

在强调剧情“奇”的同时，冯梦龙又提出要奇而不谬，即情节必须符合情理。如《灌园记》原作所描写的故事情节虽奇，但奇而不合情理，男主角法章在“亡国之余，父死人手，身为人奴”之时，不想复国报仇，只是想着与女主角朝英的私情。因此，冯梦龙认为：“奇如《灌园》，何可无传？而传奇如世所传之《灌园》，则愚谓其无可传，且忧其终不传也”。^③

另外，关于戏曲语言，冯梦龙主张要自然通畅，如他批评范文若的曲文雕琢太过，曰：“传奇曲，只明白条畅，说却事情出便够，何必雕镂如是。”^④他认为戏曲语言虽不同于自然语言，必须经过作家的艺术加工，但加工不能是雕琢，而是“由烂熟中来，故水到渠成，瓜熟蒂脱，手口和调处，自有一种秀色，不似小家子，以字句争奇已也”。^⑤

冯梦龙不仅提出了自己的戏曲理论，而且通过改编和评点戏曲作品，结合具体作品来表达自己的戏曲主张，为剧作家提供具体的借鉴。

冯梦龙的戏曲创作活动可分为两个部分，一是新编，一是改编。新编的只有《双雄记》一种。《双雄记》，又名《善恶图》，写富翁丹三木为了霸占侄子丹信的家产，不仅陷害丹信下狱，而且还牵连丹信妻子魏二娘、妓女黄素以及义弟刘双。后得刘双叔父刘方正救助，荐丹信除倭寇立功得官，全家终得团圆。

与新编相比，冯梦龙在戏曲改编上的成就更为卓著。冯梦龙一共改编了“数十种”传奇，现存的还有《风流梦》、《邯郸梦》（汤显祖原作）、《新灌园》（张凤翼原作）、《酒家佣》（陆弼、钦虹江原作）、《梦磊记》（史槃原作）、《洒雪堂》（梅孝已原作）、《楚江情》（袁于令原作）、《女丈夫》（张凤翼、刘晋充原作）、《量江记》（余翘原作）、《精忠旗》（李梅实原作）、《人兽关》、《永团圆》（李玉原作）、《杀狗记》（徐岷原作）、《三报恩》

① 冯梦龙：《太霞新奏·序》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第7页。

② 冯梦龙：《洒雪堂·总评》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第36页。

③ 冯梦龙：《新灌园·序》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第31页。

④ 沈自晋：《重定南词新谱·凡例续记》引，《历代曲话汇编》清代编第一集，第76页。

⑤ 冯梦龙：《太霞新奏》卷十王伯良《寄方姬》曲评语，《历代曲话汇编》明代编第三集，第21页。

(毕魏原作)及《万事足》等十五种。按照冯梦龙的文学才能与曲学造诣,完全可以像当时以及他以前的一些戏曲大家那样,编撰出数量众多的戏曲作品来的,但他为什么要把主要精力用在改编别人的剧作上呢?这与当时的曲坛的现状有关。自明代中叶始,传奇创作出现了高潮,一时作家辈出,作品如林。但传奇创作在繁兴的景气下,也出现了一些弊端,由于这一时期的作家多为文人士,他们重文采而轻曲律,因此,当时出现了戏曲创作案头化的倾向,剧作日益脱离舞台实际。到了明代末年,这种倾向愈演愈烈。如冯梦龙谓当时的曲坛上“坊本彗出,日益滥觞。高者浓染牡丹之色,遗却精神;卑者学画葫芦之样,不寻根本。甚至村学究手摭一二桩故事,思漫笔以消闲,老优施腹烂数十种传奇,亦效顰而奏技。《中州韵》不问,但取口内连罗,《九宫谱》何知,只用本头活套。作者逾乱,歌者逾轻。调罔别乎宫商,惟凭口授;音不分清浊,只取耳盈”。^①而冯梦龙对于当时戏曲创作中这种脱离舞台的弊端,深为不满,为此,他便对一些传奇加以改编,“删改以便当场”。^②他在《酒家佣·家门大意》中也表明:“漫将旧记纂新编,好倩知音搬演。”正因为他改编的目的是便于“搬演”,因此,他在改编中多着眼于增强原作的舞台效果。从他对原作的改编来看,主要是从五个方面入手的。

首先,在结构上对原作作了较大的调整。结构是一剧之纲,结构的好坏直接关系到舞台效果。文人作家因注重文采,因此也往往不注意剧本的结构,故结构拖沓散漫也是当时传奇创作中的一种通病。如一般传奇都是四、五十出的长篇,若全本上演,要连演几天。故冯梦龙从舞台演出的实际出发,在篇幅上对原作作了较大的压缩,如将《牡丹亭》由五十五出压缩成三十七出,删去了原作中那些与主题的表达及人物性格的刻画都无关紧要的情节,虽然在删去的部分中也有不少文词绝佳者,但由于受舞台演出的时间限制,容纳有限,必须忍痛割爱。

除了删节和压缩外,冯梦龙还对原作结构上的缺漏处作了增补。如在《人兽关》改本中,“又添《义赎施房》一折,不惟情节关系难省,亦见公

① 冯梦龙:《双雄记·叙》,《历代曲话汇编》明代编第三集,第28页。

② 冯梦龙:《风流梦·小引》,《历代曲话汇编》明代编第三集,第37页。

子势头不可使尽”。^①

其次，冯梦龙从舞台实际出发，对原作中的曲文、宾白、科介等作适当的调整，使其符合演出需要。如《风流梦·冥判怜情》折，原本是判官先下场，后花神引杜丽娘下场。冯梦龙认为，判官先下场，“未免冷场”，这会影响舞台效果，故他在改本中对这一情节作了调整，即由“花神引旦先下”，然后判官下场，“则判好收科”。^②他在《新灌园·总评》中指出：“旧记，丑、净不能发科，新剧较之，冷热悬殊。”丑、净这两个脚色在传奇中虽非主角，但常在剧中扮演一些插科打诨的情节，以调节舞台气氛。而原作中的丑、净“不能发科”，故剧情发展单调呆板。冯梦龙在改编时，增加了丑、净的动作。

三是在剧情上对原作不合理的地方作了修改。剧情的不合理也会影响演出效果。如冯梦龙认为《灌园记》原作中，“法章以亡国之余，父死人手，身为人奴，此正孝子枕戈、志士卧薪之日，不务愤悱忧思，而汲汲焉一妇人之是获，少有心肝，必不乃尔。且五、六年间，音耗隔绝，骤尔黄袍加身，而父仇未报也，父骨未收也，都不一置问，而惓惓焉讯所思，德之太傅，又谓有心肝乎哉”？^③作者不去着力描写法章复国报父仇的行为，而只是表现他与女主角敖朝英之间的私情，这不仅不合情理，而且格调不高，冯梦龙认为：“若是，则灌园而已，私偶而已。灌园、私偶，何奇乎？而何传乎？”^④即才子佳人的“私偶”胜过了“忠邪”之争。因此，冯梦龙对这些情节作了改动，突出了忠邪之争。他自称：原作“自余加改窜，而忠孝志节，种种俱备，庶几有关风化，而奇可传矣”。^⑤再如袁于令的《西楼记》，在原作中胥长公为救穆素徽，竟将自己的爱妾轻鸿去替换，致使轻鸿被迫自杀。冯梦龙认为这一情节也不合情理，曰：“胥长公一世大侠，于谋一妇人何有？乃计无复之，而出此弃妾之下策，岂惟忍心哉！其伎俩亦拙甚矣”。^⑥因此，他在改本《楚江情》中，改为胥长公用以前以三百两银子买来的洪宝儿去

① 冯梦龙：《人兽关·总评》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第41页。

② 冯梦龙：《风流梦·冥判怜情》折批语，《墨憨斋定本传奇》，明墨憨斋刊本。

③ 冯梦龙：《新灌园·叙》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第31页。

④ 同上，第31页。

⑤ 同上，第31页。

⑥ 冯梦龙：《楚江情·叙》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第36页。

替换穆素徽，而洪宝儿又是池通的旧相好。这样一改，剧情就合理了。

四是对原作曲律上的错讹处作了更正。传奇是曲牌体的音乐结构，剧本是否依腔合律，这也是能否上演的关键。因此，冯梦龙在改编中注重纠正原作不合曲律的曲文。如汤显祖在创作上由于重视内容的表达，对曲律多有突破，故在剧中多有违腔迂律处，对此，冯梦龙在改编中都作了细致的更正。《牡丹亭》原本《魂游》出所用的曲牌杂乱无章，共用了南吕、中吕、双调、商调、越调等五个宫调的曲牌。南曲虽然可以联合几个宫调的曲牌成一套，但这些宫调必须是笛色相同或相近的。而原本所用的五个宫调的笛色并不都相同。而将这些不同笛色的曲牌强联在一起，使演员因屡换宫调而挠喉挟嗓，乐工也无所适从。因此，冯梦龙将原本的十六支曲牌削减为十支，并改用双调和越调这两个笛色相近的宫调中的曲牌。又如《邯郸梦·酒馆求度》折原本用韵多不叶，冯梦龙都一一加以订正，并注云：“此套原稿多不叶，今按谱细细改正。”对于原作中有些演唱时拗口或演员不熟悉的曲调，冯梦龙在改编时也加以了改换，选用了那些便于演员演唱的曲调。

另外，为便于演出，冯梦龙在改定本中加有许多眉批，这些批语与传统的批评本不同，一般批评本中所加的批语多是从文学的角度着眼，而冯梦龙的批语多与舞台演出有关。如有些批语是帮助演员熟悉和把握角色在特定场合下的特定心理状态。如《精忠旗·岳侯涅背》折演岳飞刻背处，冯梦龙批曰：“刻背是精忠大头脑，扮时作痛状，或直作不痛俱非，须要描写慷慨忘生光景。”用刀刻背，若作不痛状，这不合情理；但若作痛状，这又与岳飞的性格不符，故冯梦龙提醒演员在表演时应作“慷慨忘生光景”。《风流梦·初拾真容》折，当柳梦梅拾到杜丽娘的真容后，一见情深，千呼万唤，渴望相见。在这里，冯梦龙提醒演员在拾到真容后，应该“详观细品，以渐而痴，曲尽描神伎俩”。^①后来当杜丽娘的鬼魂果真出来相会时，冯梦龙又批曰：“此折生不怕恐无此理，若从怕则情又不深，多半痴呆惊讶之状，方妙。”^②一般说来，鬼的形象是可怕的，柳梦梅知道杜丽娘是鬼魂后也必定会有恐惧之感，但他对丽娘的爱情是真挚的，如果表现得太怕，那就不真实了，他对丽娘的爱情就不深了。因此，这时扮演柳梦梅的演员必须掌握分

① 冯梦龙：《风流梦·初拾真容》折批语，《墨憨斋定本传奇》，明墨憨斋刊本。

② 冯梦龙：《风流梦·设誓明心》折批语，《墨憨斋定本传奇》，明墨憨斋刊本。

寸，应似怕非怕，处在半痴半呆、惊讶恍惚的状态之中。有些批语则是结合具体剧情，对道具、服饰的使用提示。另外，有些批语则是对具体场面的调度与安排。如《新灌园·登楼造怀》折批曰：“老旦问时，旦背唱，旦唱定老旦唱。”《永团圆·府堂对理》折批曰：“付公与贾旺、江纳问答甚长，须发付生暂退，方不冷淡。然生须在旁听，不得径下。”显然，这些批语实为后世所谓的导演语，对于演员的表演帮助很大。

冯梦龙曾自称：“墨憨笔削非多事，要与词场立楷模。”^①显然，冯梦龙的改编在当时创作与舞台相脱离的曲坛上的确为传奇作家们革除时弊树立了良好的楷模，缩短了传奇创作与舞台演出间的距离。同时，冯梦龙的改编也为演员们提供了较好的演出本，由于他是从舞台演出的实际来改编这些传奇，故这些改本很受戏班的欢迎，“一自墨憨笔削后，梨园终日斗芳新”。^②

由上可见，冯梦龙既在一些剧作的序言、总评、小引以及批语中，对戏曲创作提出了自己的主张；同时通过对剧作的改编和评点，为作家创作戏曲提供具体的借鉴。

第二节 凌濛初的戏曲理论

凌濛初（1580—1644），字玄房，号初成，又名凌波，别号波斤，别署即空观主人。乌程（今浙江吴兴）人。凌濛初虽以其编撰的短篇小说《拍案惊奇》二集著称于文学史的，但他在戏曲创作和戏曲理论上，也有着重大的成就，凌濛初的戏曲理论主要散见于《南音三籁》、《谭曲杂札》和《西厢记》评点等，对当时及后代的戏曲创作产生了重要的影响。

一、本色论

“本色论”是凌濛初戏曲理论的重要内容。凌濛初的本色论也只是就戏曲语言而论的。凌濛初认为，戏曲的语言应该是本色的，本色的语言便是当行的语言，因此，凌濛初的本色论与当行论是紧密相联的。

凌濛初认为，戏曲从元代刚产生时，其语言就是本色的，曰：

① 冯梦龙：《新灌园》结尾诗，《墨憨斋定本传奇》，明墨憨斋刊本。

② 冯梦龙：《洒雪堂》结尾诗，《墨憨斋定本传奇》，明墨憨斋刊本。

曲始于胡元，大略贵当行而不贵藻丽。其当行者曰“本色”。盖自有一番材料，其修饰词章，填塞学问，了无干涉也。故《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家，而长材如《琵琶》犹不得与，以《琵琶》间有刻意求工之境，亦开琢句修词之端，虽曲家本色故饶，而诗余弩末亦不少耳。^①

凌濛初指出，元代戏曲具有本色的语言风格，一方面是由戏曲的渊源所决定的。从戏曲的渊源来看，戏曲兴起于民间，其曲多以“宋人词而益以里巷歌谣”组成，^②故在语言风格上，也继承了民间歌谣的特色。如凌濛初指出：

元曲源流古乐府之体，故方言、常语，沓而成章，着不得一毫故实；即有用者，亦其本色事，如蓝桥、祆庙、阳台、巫山之类。以拗出之为警俊之句，决不直用诗句，非他典故填实者也。^③

另一方面，也是由戏曲的功用所决定的，戏曲在形成初期，戏曲作家编撰剧本并不是供案头阅读的，而是供演员舞台演出用的，故其语言不同于诗词，观众通过舞台演出来欣赏的。如凌濛初指出：

盖传奇初时本自教坊供应，此外止有上台构栏，故曲白皆不为深奥。其间用诙谐曰“俏语”，其妙出奇拗曰“俊语”。自成一家言，谓之“本色”。使上而御前，下而愚民，取其一听而无不了然快意。^④

戏曲受舞台演出的制约，故编撰剧本不能像作诗作文那样，修饰词章，填塞学问。

自明初以来，由于文人学士取代了民间的书会才人，跻身曲坛，编撰戏曲。尤其是昆山腔经过魏良辅的改革后，其清柔而婉折的音乐风格，符合文

① 凌濛初：《谭曲杂札》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第188页。

② 徐渭：《南词叙录》，《历代曲话汇编》明代编第一集，第482页。

③ 凌濛初：《谭曲杂札》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第190页。

④ 同上，第194—195页。

人学士们的艺术情趣，故吸引了更多的文人学士为之编撰剧本。而自从文人学士成为戏曲作家的主体后，曲坛的风尚便由此大变，即由元代的贵本色当行而不贵藻丽典雅，转变为贵藻丽典雅而不贵本色当行。这种崇尚和追求语言藻丽典雅的风气在明代嘉靖年间的曲坛上愈演愈烈，当时由于文坛上以王世贞为代表的后七子左右着文坛的风尚，后七子所提出的拟古主义的文学主张也影响了戏曲创作，故由于后七子的推波助澜，使曲坛上自明初以来本已崇尚典雅的风气更为严重。凌濛初认为，这种风尚是由嘉靖年间的梁辰鱼作《浣纱记》传奇滥觞的，而梁辰鱼的《浣纱记》的语言风格，也正是受了后七子的影响。如凌濛初指出：

自梁伯龙出，而始为工丽之滥觞，一时词名赫然。盖其生嘉、隆间，正七子雄长之会，崇尚华靡。弇州公以维桑之谊，盛为吹嘘，且其实于此道不深，以为词如是观止矣，而不知其非当行也。以故吴音一派，兢为剿袭。靡词如绣阁罗帏、铜壶银箭、黄莺紫燕、浪蝶狂蜂之类，启口即是，千篇一律。甚者使僻事，绘隐语，词须累诂，意如商谜，不惟曲家一种本色语抹尽无余，即人间一种真情话，埋没不露已。至今胡元之窍，塞而未明，间以语人，如锢疾不解，亦此道之一大劫哉！^①

又“古戏之白，皆直截道意而已”^②，明白如话，但在当时，念白也与曲文一样，典雅华靡，晦涩难懂，如凌濛初指出：

今之曲既斗靡，而白亦兢富。甚至寻常问答，亦不虚发闲语，必求排对工切。是必广记类书之山人，精熟策段之举子，然后可以观优戏，岂其然哉？又可笑者，花面丫头，长脚髯奴，无不命词博奥，子史淹通，何彼时比屋皆康成之婢、方回之奴也？总来不解“本色”二字之义，故流弊至此耳。^③

① 凌濛初：《谭曲杂札》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第188页。

② 同上，第194页。

③ 同上，第195页。

而且,在当时不仅戏曲作家贵藻丽,戏曲批评家也推崇典雅藻丽的语言风格,“从来世眼皆取浓丽,不识当行”。^①如王世贞在品评《西厢记》时,专门拈出曲文中的靡词丽语加以称赏,凌濛初颇不以为然,谓其“于《西厢》而止取其‘雪浪拍长空’、‘东风摇曳垂杨线’等句,其所尚可知已”。^②又如第五本第一折【挂金索】曲,“王元美独赏此曲为俊语,谓不减前,不知数语止似佳词,曲中胜场不在此,前后曲自有劲敌”。^③凌濛初认为,当时曲坛上竞丽斗靡的时弊,正是“胡元之窍,塞而未开”之故,即丢掉了元代戏曲语言的本色传统,因此,他继承和借鉴了前代及当时的戏曲理论家们的有关论述,竭力提倡戏曲语言的本色当行,欲开“胡元之窍”,发扬元曲语言的本色传统。

与前人及当时别的戏曲理论家们所倡导的“本色论”相比,凌濛初的“本色论”自具特色。首先,他主要是结合对具体作品的评述,来表明自己的本色主张,同时给剧作家提供学习的典范。如他编选《南音三籁》正是出于这一目的。在《南音三籁》中,他将入选的作品分为天、地、人三籁,如卷首《凡例》云:

曲分三籁,其古质自然,行家本色为天;其俊逸有思,时露质地者为地。若但粉饰藻绘,沿袭靡词者,虽名重词流,声传里耳,概谓之人籁而已。^④

所谓“天籁”之曲,便是本色当行之曲;“地籁”之曲,即是虽有本色当行之语,“俊逸”之思,但不是终篇全是,只是“时露质地”而已;而所谓“人籁”之曲,即是“粉饰藻绘,沿袭靡词”,刻意雕琢之曲。凌濛初认为,“人籁”之曲虽然“名重词流,声传里耳”,在曲坛上有着重大的影响,但也不能算上等之曲;而“地籁”之曲虽有可取之处,也不能算完美之作;只有“古质自然,行家本色”的“天籁”之曲,才是最上等之曲,可作为

① 凌濛初:《西厢记》第五本第一折【浪里来煞】曲批语,明朱墨套印本《即空观主人全定西厢记》。

② 凌濛初:《谭曲杂札》,《历代曲话汇编》明代编第三集,第189页。

③ 凌濛初:《西厢记》第五本第一折【挂金索】曲批语。

④ 凌濛初:《南音三籁·凡例》,《历代曲话汇编》明代编第三集,第200页。

剧作家借鉴的楷模。

凌濛初认为，出于民间书会才人之手的宋元南戏，其语言本色自然，多为“天籁”之曲，如在《南音三籁》的“戏曲”部份中，“天籁”类中共选收五十五套套曲和六支小令，共五十八题，其中宋元南戏占了五十二题。对于所收入的宋元南戏中的本色语，凌濛初多加批语，“以示指归”，即给剧作家提供借鉴。如评南戏《牧羊记》【仙吕·桂枝香】“丰姿标致”套曲曰：

各末尾句俱用本色成句，殊近自然，自是元人之笔。^①

评南戏《拜月亭》【黄钟·降黄龙】“宦室门楣”曲曰：

草草问答，绝不作尖丽语，而真率可喜，自非作尖丽语者可及。此后数曲，皆千古绝唱。^②

评《拜月亭》【仙吕·上马踢】“皇华悲遇”套曲曰：

古人云：“眼前光景口头语，便是诗家绝妙词。”此语于曲更然。如此等曲，不假藻绘，真率自然，所谓削肤见肉、削肉见骨者也，视为易，正自难。然不近时目，无拈出者，余特录之，并志此以俟知者商之。^③

又如凌濛初在刊刻《琵琶记》时，特将曲词中的本色语用丹铅加以标注，如他在卷首的《凡例》中表明：

曲中妙处，专取当行本色俊语，非取丽藻。今人选曲，但知赏“新篁池阁”、“长空万里”等，皆不识真面目。此本加丹铅处，必曲家胜

① 《南音三籁》戏曲上卷，《历代曲话汇编》明代编第三集，第268页。

② 同上，第296页。

③ 同上，第269页。

场，知者自辨。^①

在《谭曲杂札》中，凌濛初也通过对具体作品的品评，来表明自己的本色理论。如评张凤翼的剧作曰：

张伯起小有俊才，而无长料。其不用意修词处，不甚为词掩，颇有一二真语、土语，气亦疏通；毋奈为习俗流弊所沿，一嵌故实，便堆砌骈俪，亦是仿伯龙使然耳。今试取伯龙之长调靡词行时者读之，曾有一意直下而数语连贯成文者否？多是逐句补缀。若使歌者于长段之中，偶忘一句，竟不知从何处作想以续。总之，与上下文不相蒙也。伯起不能全学其步，故得少逗已灵，乃心知拙于长料，自恐寂寥，未免涂饰，岂知正是病处。^②

张凤翼（伯起）的剧作贵在其不“用意修词处”，而能时出本色之语，但由于他为了掩饰自己的“无长料”之短，模仿梁辰鱼《浣纱记》的语言，“一嵌故实，便堆砌骈俪”，即有意修饰，反而落入了追求藻丽的时弊之中。剧作的语言矫揉造作，“气”不疏通。

又评《明珠记》曰：

《明珠记》尖俊宛展处，在当时固为独胜，非梁、梅辈派头。闻其为乃兄仪部点窜居多，故《南西厢记》较不及远甚耳。元美以“未尽善”一语概之，以其不甚用故实，不甚求丽藻，时作真率语也。赖有“凤尾笺”、“鲛绡帕”、“芙蓉帐”、“翡翠堆”等语未脱时尚，故犹得与伯龙辈同类而共评；不然，几至不齿矣。我谓“未尽善”正在此，不在彼。其【北尾】云：“君王的兀自保不得亲家眷，穷秀才空望着京华泪痕满。”直逼元人矣！此等句，近世唯汤义仍间有之耳，岂当时余子所及乎？^③

① 凌濛初：《南音三籁》戏曲下卷，《历代曲话汇编》明代第三集，第329页。

② 凌濛初：《谭曲杂札》，《历代曲话汇编》明代编第三集，第190页。

③ 同上，第193页。