

艺术研究



同济大学出版社

艺术研究论丛

目 录

中国古典戏曲的大成——明清传奇(时期)	洛 地(1)
独见——为洛君《戏曲与浙江》书序	詹慕陶(16)
为洛地《戏曲与浙江》作序	吴 戈(32)
他胸中装着观众	李尧坤(37)
——论谭伟的剧作	
青年需要戏剧 戏剧需要青年	美 成 李 齐(56)
现代戏曲写意性的复归与突破	吕建华(71)
戏曲现代戏思考三题	李雪华(82)
——省三届戏剧节观摩札记	
戏剧形式美的时代跟踪	王宗泽(99)
谈少数民族题材戏剧创作	谭志湘(116)
《四声猿》题名考	季学原(138)
臧懋循论	陈 多 明 光(144)
浙江黄岩县灵石寺塔——	王中河 卢惠来(163)
吴越国的戏剧砖刻	
“南北合套”“南北合腔”及“南曲套数”	洛 地(167)

多声腔戏班与戏曲形式的新老交替	吴 戈(181)
沈白晋和他的《望湖亭》	徐扶明(196)
《青楼集笺注》前言	孙崇涛 徐宏图(212)
矛盾、悬念、时代感情	朱为总(229)
——论《桃花扇》之不足	
明清杂剧的发展轨迹	蒋中崎(243)
古代戏曲结构中的“主脑论”	俞为民(265)
评巴人的戏剧创作	范民声(280)
瓦市勾栏是南宋庙会习俗的延伸	谢涌涛(301)
翻译、变异、背叛	方家骥(311)
——伦敦国际戏剧讨论会	
略论元杂剧曲辞的艺术美	陈龄彬(333)
——兼及王国维的有关美学见解	

中国古典戏曲的大成——

明清传奇(时期)(注)

洛 地

“传奇”其本义是传——奇，相当于现今的编（演）故事①。奇，奇事，所以：传奇者，传——奇也；不奇不传，越传越奇。

“传奇”原先大约是文人使用的词语。他们把他们看得上眼的、能代表其当时“编故事”的文艺种类称为传奇，此后，“传奇”此词作为一个称谓了。在不同时期，传奇的具体实指往往有所移易。早在唐代，文人们将他们自己写的文言短篇故事称为传奇；宋代沿用此义，但似把“士夫皆能诵之”的“诸宫调古传”等包括在内，而对市肆艺人的讲故事称“说话”；元代尚曲，有人将“编事”的曲称为“传奇”（包括元曲杂剧和“南戏”），但不确定，较多地是称“杂剧”、“南戏”，也就是：“传奇”一词已渐少为元人用于其当时的作品。

到明代，一百多年间，不大有人再用“传奇”此词。在约弘治（1488～）到嘉靖（1522～）年间，浙江乌程（今湖州）文士王济（？～1540）写了《连环记》等三本戏文，结集，题为《碧梧堂传奇》；“碧梧堂”是其书斋名，也就等

于说“我王济编的故事（集）”的意思。他与祝允明等颇有交往，却似乎不大鄙视“南戏”，他的《连环记》等是采用《荆钗》《琵琶》等的结构的。嘉靖、万历（1573～）以后，以《琵琶》为“鼻祖”的这类结构的戏曲作品大盛，成为戏曲的主体；从此，在戏曲中“传奇”便成为这类戏曲的专称了。

说起来，“传奇”的本义是“传——奇”，这个“传”字，可以是编，可以是编而说唱、而敷演，则“传——奇”就相当于“戏——文”。但是也许由于唐宋传奇的影响，人们往往把“传奇”作“奇事”“编出来的奇事”解。早在（宋）元，如《小孙屠》副末开台一段“开场白”之后，问后行子弟：今日“敷演甚么传奇”；“敷演传奇”即相当于《张协状元》中的“敷演话文”，“传奇”即相当于“话文”，即故事了②。副末开场时例要与后行子弟如上问答，是自戏文在宋代初成起，经元代南戏一支，历明、清，直到本世纪五十年代前一直沿用着的一个套头。所以，人们往往将“传奇”专指戏曲中的“事”即剧本；又往往用来特指明中下叶以后《琵琶》结构一类的剧本，或某一些特定的具体剧本。

以上一段关于传奇的介绍，估计可为现今文学史、戏曲史论界所首肯，虽然在角度和述说方式上或不一致。而下面的一些，则大约必会引起讨论。我以为——

明清传奇是中国戏曲的综合趋于浑成的 “一代之文艺”，戏曲的高峰

传奇，既然已作为对明中下叶以后戏曲中的一个特定词语，则若作剧本解，它不是一些具体剧本，更不是从属于

“昆山腔”的剧本。而在实际上，“传奇”的含义从来不单指剧本，就象“戏文”的含义从来不单指剧本一样。明代“传奇”在后期大兴，其意义更不是只指剧本。

这里有一个带根本性质的问题，多少年来，主要是王国维先生以来的近百年、尤其是近四、五十年来，我们有了一个戏曲史论界，它对我国戏曲史进行研究，从而使戏曲成为一门学科，成绩是十分巨大的。但是，在此同时，坦率地说，我们的前辈、师长、专门家们也许太专门了些，加上出于对戏曲热爱心切，对不少问题作了“一厢情愿”的结论。其中有一个完全被忽略的根本性的问题：

我国历史到什么时候，（我们现今称之为）戏曲（者）才真正得到全社会所首肯，公认为一门独立的文艺的？

（我们现今“戏曲史”中的）戏曲，其中哪一类戏曲被社会认为是（戏剧概念的）戏曲的？

到什么时候，对哪一类戏曲，人们才有（戏剧概念的）戏曲观？

宋时的戏文？元代的“杂剧”？不、不！是——明中下叶以后的传奇。

戏文（我还是愿意称戏文，因为它与现今概念的“戏曲”相近些，且较明确），其根基是民间文艺，初成于（南）宋，当时根本未为社会所见——宋代文籍中宁可详记了许许多多已为戏文所综合的单项技艺而不著“戏文”。今人费尽气力在元人文籍中搜索到了“戏文”此词，发现了宋代有《乐昌分镜》、《王焕》、《王魁》三个剧目③；据明中叶人说还有一个剧目即《赵贞女》；本世纪二十年代我们万分幸运地发现了明初传留下来的一本其底本为宋代的《张协状元》的剧本，这是多么地艰难！

民间戏文的发展是被元曲冲断的。

元代，所尚者“曲”。故整个元代，被今人称为“我国戏曲的黄金时代”。“我国戏剧史上开放得最为绚丽的一丛鲜花”的“元杂剧”，其地位与现今戏曲界往往置之不顾的散曲乐府绝对地无法相比。元曲杂剧之取得后世如此至崇至尚的地位，与其说是元人自身还不如说是明人的功劳④。在元人、能代表当时社会舆论、社会文艺观的元人心中，在正宗（北）曲家自己的心目中及笔下，所谓“杂剧”，只是“曲”的一种写法，是依附于“散曲”之下（散曲并不是没有代言体）的一种写法。当时，没有人认为“曲”是“杂剧”的一个部分，恰恰相反，北曲“传奇”是“曲”的一个部分。所以，所谓“杂剧”结构——四套数为一本，是曲体结构而不是戏剧结构。即便如此，对“杂剧”有所注意的也只是戏文的发源地、“南戏”仍“猖兴”的浙江（和江南）的某一些下层士人。就是（“曲”中的）“传奇”“杂剧”这两个称谓也是浙江“南人”取的，在正宗的（北）曲家则但分“乐府”与“俚歌”。散曲家中有贵族、巨宦、名公，“杂剧”作者中可说一个都没有⑤。散曲乐府，在元代，便有专论专著，被人们奉为经典；就有精致的刊本多种。入明后则更多，有曲（文体）谱、有选集、专集、篇幅浩繁近乎总集的巨编，而且有些“杂剧（曲）”是（今人）在散曲集和“曲谱”中搜索出来的——它们在那些集子中完全是散曲——全无说白、按“宫调”作散套，与众散套同列，而不是四套连接成“本”。有些连剧名都不标。这些，非常明确地说明了，元曲（北曲）以散曲为高、为主体的事实。至于“杂剧”，在元代则完全没有专论专著。其作家之姓名及他们所作剧目之能得传，乃多亏一位莫知其生平的吴仁卿克斋先生

（想必也是一位“南人”），不知他是怎么搜寻来的从关汉卿到李时中五十六人的姓名及他们所作的近350本“传奇”目单子⑥，也不知怎么偶然辗转落到了杭人钟嗣成手中⑦，钟将它编入以“乐府”为主的《录鬼簿》中，方传于世。否则，请问我们对他们及他们之为“杂剧”家所知何来？至于“杂剧”本，在元代从未认真刊刻过，现今所见的所谓“元本”是当时艺人所用的“掌记（本）”，其中基本上无说白，有四本除了曲文，光秃秃地什么都没有，且讹误无数，刊刻陋极，令人无法认读，可说是一场糊涂，与元代编刊的多种散曲集之完整、细致、精美，直是霄壤之别。而且它是在清末才发现的，地点在吴。即以此“元本”看，同样说明它们是曲本而非剧本⑧。实际情形就是这样，元代的基本观念是“曲”（文体、文辞），只有“曲观”。所以，后人将“元曲”与唐诗、宋词并称，臧晋叔编选杂剧集标题为《元曲选》，李渔说：“元人所长者，止居其一——曲是也”等等，都是符合实际的。

看到世上有戏文这类事物的人当然还是有的，虽然他们是一些在社会上没有举足轻重地位的“南人”。浙江终归是戏文之乡，浙江的一些人们不但看到自己家乡的戏文“南戏”，还从戏文角度在（元）曲中看见了其中的“传奇”（“杂剧”），而且戏文终归要在自家故乡发展起来的。所以到元后期又出现了“南戏”的兴起，其标志是“四大南戏”和《琵琶》的出现——在这里，与（北）曲完全不同，可以说（原）全无散曲的地位，只有戏文。以《琵琶》的出现为标志，反映了戏文（在经过冲击后）的上升。正是由于这一点，才有建明之初《永乐大典》收（小说、）戏文、杂剧的事，才有建明之初的某些戏文性质的杂剧的创作产生。

然而，尚曲之风，以曲为主体，尤其是尚北曲——散曲

乐府的观念仍是占着统治地位，仍是当时的社会观。我们可以看到，在永乐七年（1409）迁都北京之后，戏文（包括南戏和戏剧性质的杂剧）的势头又很快地被冲断了，占主要地位的还是散曲。出现了大批散曲，不仅是北曲散曲，还有许多“南曲”散曲；出现了大批实际是散曲——案头性质而非戏文性质的单套“杂剧”“南杂剧”，而且南戏《琵琶》（《南》拜月》也（象元明“杂剧”一样）被“肢解”当作散曲对待。供扮演的则主要是一些“耍乐院本”。反映在称谓上，“曲”“乐府”与“杂剧”混，“杂剧”又与“院本”混。明上叶一段时间内，岂但是南戏“一片空白”，简直可以说是戏文（戏剧性质的戏曲）“一片空白”！

说以上一些话，作为一个“戏文子弟”，心里是不好受的，但是无可奈何，这是事实。任何一种民间文艺要真正为全社会所认可，岂是容易的？在那个时代，并不是单凭民间文艺自身在民间自发地蕃延所能做得到的。古代，左右文艺的社会力量，主要是二者，一是宫廷，一是文士。社会上所承认的文艺无非是宫廷文艺与文士文艺。此二者是互相关连但是又是有区别的，即如民间文艺与宫廷文艺、文士文艺，三者也是互相关连又互相区别的⑨。这里的关系错综复杂，但是归根到底文艺是文艺家的活动。我国是“文（史哲）”特别发达的国家，任何文艺家，首先必须是文士；任何门类文艺，只有当其为文士文艺才能兴盛，才有它的“黄金时代”。文士，并不与文人同一概念。虽然二者界线也很难判定。文人，凡能够作文在文场混混的以至文痞、文场倒爷都可以称为文人。文士，则是这样一些人，他们中可以上为公卿⑩、下为布衣，而同以其高度的文化修养和哲理思想、高远的志趣和追求、坚韧的性情和意气等，成为民族文化历史的积累者、探索者和建设者，他们组成了一个社会层次——

各个时期、各个方面的文化的最高层次。在古代，只有当（哪个方面）一个文士层形成的时期，（哪个方面的）文化才会出现兴盛发展的局面；而文士层瓦解的时期，则是文化上沉闷的时期。文艺，任何门类文艺，原则上说，都源自民间，然而它（们）必须为文士所承认，只有这样才为社会所承认；也只有当它们（上升）成为文士文艺了，才可能得到真正的质的发展。任何门类（民间）文艺，当它（上升）成为文士文艺之时，它往往便成为一个时期的“新兴文艺”，当这门这类文士文艺成为时尚了，才成为也便成为所谓“一代之文艺”。乐府、赋如此，书法、绘画如此，（唐）诗、（宋）词如此，（元）曲也如此，小说也如此⑩。我们的戏文（即戏曲）呢？自然也是一样的。元明人已很清楚，戏文在宋时已产生，但为什么都一致认定“迟于《（南）拜月》”的元末“永嘉”高则诚写的《琵琶》是“戏文鼻祖”“南戏鼻祖”？元人以北曲为正宗，明人一律地膜拜北曲，说曲是由“‘北’化为‘南’”即“南曲是北曲化出来的，”为什么从来没有人说《琵琶》是“元曲（杂剧）化出来的呢？”很清楚，原因有两条：一、《琵琶》是戏文；二、（更主要是因为）《琵琶》是第一部文士戏文，乃为世人公认。

到明中叶以后，在明上叶曾瓦解的文士层又逐渐地形成（见上章），他们终于看到戏文——当时的南戏了，戏文终于显现了，或者说上升为文士戏文。大致就在徐文长先生作《南词叙录》的1559年以后不久，即成时尚，迅速地蔚然大观。于是戏文乃正式独占了“传奇”这个称谓。当时著名的文士学者、兰溪人胡应麟说了：

——传奇以戏文为称也，无往而非戏文也。

传奇的兴盛（再强调一句，是传奇的兴盛，而不是什么

“腔”的兴起⑫），标志着我国戏文（戏剧性质的戏曲）经历了曲折的过程，进入到这样一个时期：

从此，戏文（即戏曲）的地位上升到完全压过了以北曲为代表的散曲⑬。

人们的观念起了带根本性的变化：

从戏曲原是曲的一个部分，转而为曲是戏曲构成中的一个部份；

从戏曲从属于曲，转而为曲从属于戏曲，即从曲观转而为戏曲观。

到这个时候——

戏曲才（真正）被全社会公认是一门独立的文艺；

到这个时候——

社会才开始有较完整的戏曲观。

客观事实存在是一回事，人们的观念往往是另一回事。是地绕日行，而不是日绕地运，但是“地心说”统治了多少年？！客观事实是人造上帝，但长久地人们认为是上帝造人，只有到人们观念变了，认识到了是人造上帝了，于是，才认识了人自身，才从人的观念去追溯人自己的历史，也以人的观念去追溯（人造出来的）上帝的历史。世事无不如此，岂但戏曲而已。

只有看到了上述的那些实际，即看到至明中叶以后，戏曲才被公认为一门文艺，社会才（开始）有戏曲观，才开始以戏曲观去考察、去对待其当时的及其以前的各种有关方面，才能理解以下一系列现象：

（一）关于戏文和“南戏”。如戏文之起于何时。这个问题最早是祝允明先生说出来的，他说：“出于宣和之后、南渡之际”。后来，徐文长先生说：“始于光宗朝”。祝（1460～1526）上距宋徽宗宣和（1119～）、南渡（1127）约

已400年；徐（1521~1593）上距宋光宗朝（1190~1194）亦约已400年。他二位的说法，我们没有任何理由不相信，但也没有多少实际依据能使我们确信。问题在于：为什么在400~450年间这么长的时间内，没有一个人对此说过一个字，要“拖”到由祝、徐二位才来说上述两句话（弄得现今研究家们为之讨论不休、研究不休）呢？又，也就是祝允明先生，他说他看到过“赵宏夫禁榜”⑭。在对任何伎艺都不禁的宋代，对谁都无见的戏文——记录了当时无数猥屑伎艺的文籍中一字不著的戏文，居然会有对它的“禁榜”，在长达二、三百年间又谁都不曾说起，偏传留下来让枝山先生看到了，真正奇极。坦率说，我是不（大）相信有这种可能的。但是，问题是在于：为什么从南宋到明前期没有一个人说过这类事？绝罕有人提到的戏文到明后期（可以说从祝允明先生骂它开始）竟成了“热门”了呢？又，也还是徐文长先生，他在1559年写的《南词叙录》中记载了“宋元旧篇”戏文65种、“本朝”戏文48种，长达400年内的一张戏文目⑮。同样，为什么在此前了无所知，偏要到这时由徐先生才“突然想起”做这事呢？而其后，时时注意记载“传奇目”竟成了文界的时尚了呢？这里有一条明显的“界线”，难道还看得出来么？实际上，后人所知、所说的南宋时戏文如何如何、元（明）南戏如何如何，（大多或主要）都是以祝、徐等明中下叶人追溯的一些说法为根据，然后进行推测或分析出来的。上面提出的一些问号，只可能有一个解答：只有在社会上已经（开始）产生了戏文（戏曲）观之后，才会出现上述一些现象。换言之，在社会戏曲观尚未确定形成的明中叶之前，人们即使知道（肯定比祝、徐知道得更清楚、更多），也不会予以注意，不会把戏文（戏曲）作为一门值得记述的或作为一门独立的文艺对待而加以记述或论说。顺便插一

句，直到现在，戏曲史论家中还有在实际上不承认宋戏文的。

（二）关于剧本的刊刻。

1、先说说“大元正音”（明人称之为）“胜国乐府”的元（北）曲。直到明中叶以前从未有将曲中的“杂剧”剧本单独对待，进行搜集、整理、刊刻的事^⑩。现知最早做这件事的是作传奇（《宝剑记》）也作散曲乐府、院本的李开先（1502~1569）大约在嘉靖末年（~1566）他选编的《改定元贤传奇》（16种）。这非但是第一部元曲杂剧（本）专集，也是最早传元曲杂剧（本）的刊本，在它之前，社会上可说没有一本元曲杂剧曾刊刻过^⑪。这本《改定元贤传奇》据说现在台湾，大陆无传本，无缘得见，我也不曾见过哪位学者对它作过稍详的介绍，不知是（象“元本”那样的）“曲本”还是（象《元曲选》那样的）剧本，不好说什么。接着是传奇、杂剧作家海宁人陈与郊（1544~1611）在万历十六年（1588）以后选编的《古名家杂剧》。这种将元曲杂剧剧本作为专集集编刊刻，是反映了戏曲观的形成的，也就是只有在明中叶后，人们以戏文观即戏曲观（不复以“曲观”）对待元曲了，才会有这样的事。其后便极为繁多了，如“元人百种”的《元曲选》和包括明人杂剧剧本在内的大型集编本《脉望馆古今杂剧》等。事实上，后人读到的元曲杂剧剧本，都是迟到万历（1573~）以后的、经过明后期文士（以戏曲观）整理、改定后的本子^⑫。又不仅是元代的杂剧，即便如明前期的杂剧剧本，除了大贵族周亮工朱有炖将他自己的作品包括散曲和杂剧统编为《诚斋乐府》刊刻外，也都是因明后期文士刊刻了，我们才能得见。

2、关于（异于（南）北曲杂剧的）“南戏”。现今可知的最早的刊本是二十年前的1967年在上海嘉定县一座古墓

葬中发现的一本由“永嘉书会才人编成”的明成化年间（1456~1487）北京永顺堂书坊刊刻的《新编〈刘知远白兔记〉》单行本。它是民间刊刻本，和“元刊杂剧本”一样，是艺人使用的本子，情形也差不多，错讹脱漏甚多，刻印十分粗糙，用明人说法是算不得“定本”的。但二者有个根本性的区别：成化刊本《白兔记》是剧本而“元刊”30种都是（单行）曲本。之后，能看到的是《琵琶》的单行刊本，现存最早的是嘉靖年间（1522~），可谓“南戏”的第一个“定本”，以后“订正”的各种本子极多^②。直到文士传奇出现之前，除了《琵琶》都是民间戏文，它们经过整理、“订正”的“定本”（包括《白兔记》、甚至包括象《连环记》等一些较早出现的文士传奇之作）的刊刻都产生在万历（1573~）以后，不赘。

明后期有一位崇拜元人北曲最为坚定、且据说颇有点影响的文士何元朗（1506~1573），对戏曲剧本的刊刻有一段很概括的话：

金、元人呼北戏为杂剧、南戏为戏文。……祖宗开国，尊崇儒术，士大夫耻留意辞曲，杂剧与旧戏文本皆不传，……而《西厢》《琵琶》传刻偶多，世皆快睹，故其所知者，独此二家。……

他说这段话，大约是在嘉靖中晚年（~1566）或以后。由此，大体可见当时的情形。如果将以上情形和明下叶情形相对照，就大不相同了。和上面（一）关于戏文的情况一样，以明中叶为分界，在此以前的剧本的刊刻都是追溯性的，而后来呢？则随作随刻了。如果写了而一时没有付诸刊刻，一般地说便“失传”了，再没有象对元曲杂剧那样，在过了许许多多年之后再去追溯这一现象了。

(三)最能说明戏曲观到明后期才形成的是评论。在明中叶以前,所有的评论,无论对杂剧、对南戏,都是评曲、论曲——论北曲、南曲,论曲体、曲文,论韵和用字等等等,连篇累牍,喋喋无数,但却没有任何一个人从戏曲(戏剧)角度说过任何一句话。直到后期,才起了极大的变化,最有代表性的,是以万历二年(1574)会试第一闻名的余姚人孙矿,他明确地提出:

凡南剧:第一要事佳;第二要关目好;第三要搬出来好;第四要按宫调协音律;第五要使人易晓;第六要词采;第七要善敷衍——淡处做得浓、闲处做得热闹;第八要各角色派得均匀;第九要脱套;第十要合世情、关风化。持此“十要”以衡传奇,靡不当矣。

此“十要”中有“七要”讲的是戏剧学性质的问题。这一番话堪称是我国第一篇戏剧理论论文,我认为它比由古至今极负盛誉的、在戏曲界比他名气大得多的会稽人王骥德(?~1623)所著的专门论“曲”的《曲律》有价值多了。于是,称他为舅祖的余姚人吕天成(1580~1618)按此“十要”撰写了我国第一部戏曲(传奇)作品评论集《曲品》;以后山阴人祁彪佳(1602~1645)继而撰了《远山堂曲品》、《远山品剧品》。从此,单纯评曲、论曲让位于评剧、评戏。到清初,出现了戏剧(戏曲)理论大家兰溪人李渔。

所以,我说我们今天所谓的“戏曲”,其真正被人们公认为一门戏剧性质的综合文艺——戏曲,是在明后期。其标志是传奇的兴起,其转换是戏曲观的形成。

传奇是一个时期。正如诗有唐诗时期、词有宋词时期、曲有元曲时期,戏曲有这个传奇时期。如果把传奇解为一类剧本的话,那么,传奇时期便是以这一类剧本兴盛发展为标

志的我国戏曲的大成时期。传奇时期，大致从明后期到清中叶即十六世纪中叶到十九世纪初，也有近三百年光景；其渊源可上溯至（南）宋，其绵延至今未绝。狭义地说，传奇最旺盛的一段时期大致是从万历（1573～）算起到清康熙（～1722）的一百多年。无论取何义、定何时，这个时期是传奇时期。

说这是一个时期，大概不会有歧义。但是，戏曲史论界多称这个时期为“昆、弋时期”即“昆山腔、弋阳腔时期”，有称“昆曲昌盛期”的，有称“‘昆山腔与弋阳诸腔戏’时期”的、“昆、弋两腔独步舞台的新时代”的，在文中则往往称“‘昆弋争胜’时期”。称“传奇”的，个别也有，则称为“以南曲为主的传奇时代”。以上一些说法，实质上还是“曲观”——以“曲”为中心、为高、为主体，以“曲”观戏曲（戏剧）的“曲观”的继续。元末天台人陶宗仪《辍耕录》说“宋有戏曲、唱诨、词说”，对（南）宋的“词说（词话）”只有其“词”而不见其“说话”，就不能认识“明清小说”，对（南）宋的“戏曲（戏文）”^{②①}只见其“曲”而不见“戏文”，就不能认识“明清传奇”。戏文——南戏并不是可以用“唱南曲的南方戏”为它下定义；传奇也不是可以“以南曲为主”、更不是可以“昆山腔剧本”作概括或为其定特征的。传奇之所以能成为一个时期“传奇时期”，是在于：

传奇时期，使我国戏曲艺术之综合趋于浑成；

传奇，将我国古典戏曲推上高峰，使它（与明清小说并行同时）成为一代之文艺。

如果说我对我国（古典）戏曲有什么看法的话，一言以蔽之，就是上面说的这一句话。

（本文作者：浙江省艺术研究所研究员）

〔注〕此文系作者所著《戏曲与浙江》的第五章第一节；该书即将由浙江人民出版社出版。

- ① 古文中“故事”与现代用义有些差异，指的是古代的事，又引申为故典、旧制等。
- ② 关于“戏文”的本义为“敷演话文”及其实际指义等，见前第一、二章；并请参看拙文《“戏文”辨正》。
- ③ 《乐昌分镜》是元·周德清的专论散曲乐府的《中原音韵》中作为“亡国之音”指斥而举的例。《王焕》是刘一清笔记《钱塘遗事》中作为指骂《戏文海淫》举的例。《王魁》是元末明初浙江龙泉人叶子奇的笔记《草木子》中说出来的，该条在其书（共八卷）之末，其文曰：“惟优戏文始于《王魁》，永嘉人作之。识者曰：‘若见永嘉人作相，宋当亡’；及宋将亡，乃永嘉陈宜中作相”；明显以“王魁”指陈宜中。如此，戏文的社会地位如何？当时有什么戏曲观？
- ④ 王国维先生有云：“元杂剧之为一代之绝作，元人之未知也，明之文人始激赏之”（《宋元戏曲考》）。
- ⑤ “杂剧”作者中官衔最高的是“南人”杨梓，他做到杭州总管。但是，恰是被定为杨梓所作的三本“杂剧”颇有可疑之处。
- ⑥ 吴仁卿先生是我国戏曲史上的一位大功臣。他是元代第一个也是唯一的将“传奇”从“曲”中抽出来，作为一类独立的文艺来对待的人。但后世却从未再有人提起过他，而将这份功劳记在具有正宗“曲观”，即以散曲为高、为主体的钟嗣成头上。但是这又不是钟“贪天之功为己功”。世事如此者，或也不少。
- ⑦ 钟在这张“传奇”目单子后写得明白：它系“余友陆君仲良得之于克斋先生吴公……余生也晚……不知出处”云云。它怎么从陆仲良那里到钟氏手中，不知。又，钟《录鬼簿》“方今才人相知者”项内，有陆仲良条，却说“一云姓陈”，既是“相知”之“余友”，却连他姓什么都弄不清楚。所以说“不知怎么偶然辗转”。
- ⑧ 请参看拙文《元本中的“咱”“丁”及其所谓“本”》
- ⑨ 关于“宫廷文艺”、“文士文艺”、“民间文艺”，上一章已说及：“若干年来，我们将文士文艺与宫廷文艺混为一谈，是个极大的误解”。
- ⑩ 甚至有个别的帝王，如李后主、宋徽宗等。
- ⑪ 这也是为什么我国的音乐、舞蹈、杂技等未曾成为“一代之文艺”的原故。
- ⑫ 所谓“余姚”“海盐”“弋阳”“昆山”诸“腔”只是戏曲艺术形态中的