

中國歷代曲論釋評

程炳达 王卫民 编著

人民出版社

棐拂苓枝籠正
笋步穆落砌露
金蓮

理论是实践经验的总结，戏曲理论与批评只能出现在戏曲艺术形成之后。

关于中国戏曲形成的时间，历来说法分歧。有的认为戏曲形成于先秦；有的认为汉代的百戏便是戏曲艺术；有的认为唐代的歌舞戏和参军戏可谓真正意义上的戏曲；有的认为真正的戏曲始于宋元杂剧；而比较切合实际，为多数人承认的看法是，宋元时期的南戏和北杂剧才是形态完备的戏曲艺术。

前 言

一

《中国历代曲论释评》起自宋元，止于近代，包括宋元、明、清、近代四个部分。

理论是实践经验的总结，戏曲理论与批评只能出现在戏曲艺术形成之后。

关于中国戏曲形成的时间，历来说法分歧。有的认为戏曲形成于先秦；有的认为汉代的百戏便是戏曲艺术；有的认为唐代的歌舞戏和参军戏可谓真正意义上的戏曲；有的认为真正的戏曲始于宋元杂剧；而比较切合实际，为多数人承认的看法是，宋元时期的南戏和北杂剧才是形态完备的戏曲艺术。

王国维在《宋元戏曲考》中首次给戏曲艺术以科学定义：“必合言语、动作、歌唱以演一故事”。按此，戏曲艺术的成熟不会在宋元之前。先秦的巫觋和优孟衣冠虽含孕着戏曲的萌芽，但只是歌舞、调谑，不演故事。《诗经》、《楚辞》中的有关篇章，也只是合舞而歌的唱词。汉代的百戏虽有故事成分，但演事至简，仍属于歌舞。隋唐五代的歌舞戏和滑稽戏，或以歌舞为主，或以调谑为主，与代言体的综合艺术之间还有一段距离。到宋元时期，在宋杂剧和金院本的基础上，融合唐宋以来的歌舞、说唱等艺术而形成北杂剧。北杂剧具备了戏曲艺术应有的品质，在乡村和都市广泛流行，有独立的演出场所勾栏

瓦舍，有完整的剧本创作，演出体制日益完备，并成为有元“一代文学”。在北杂剧形成的前后，浙江、福建一带，演唱故事的村坊小曲和里巷歌谣吸收唐宋大曲，形成南戏。南戏在南宋时已有了《赵贞女》、《王魁》一类完整的剧目，同时出现了像九山书会、永嘉书会等专门从事剧本写作的组织。从现在能见到的南戏剧本《张协状元》看，这时南戏已把歌唱、表演、故事融为一体。因此，宋元时期北杂剧和南戏的出现才标志着中国戏曲艺术的形成。我国的戏曲理论与批评的产生，自然不会在此之前。

我国文学艺术的各个门类有着共同的美学思想。在北杂剧和南戏形成之前，便可从历代文论中看到与戏曲有关的论说。其渊源也可追溯到先秦、两汉，如《尚书》、《荀子》、《乐记》、《史记》中的一些篇章。从后来的诗词文论中，同样可以看到戏曲理论同它们的联系，以及它们对戏曲创作、演出的影响。但这些篇章论断直接谈的是音乐、歌舞、诗词，并非作为一门独立学科的戏曲理论。所以，本书的选篇由宋元开始。

二

我国古代戏曲理论大致经历了滥觞、成熟、繁荣、发展、转折五个阶段。

唐宋时期的一些史籍、诗文、杂著中，有一些片断，反映了当时人们对戏剧艺术的认识，但只是作为纪事的附属物而出现的，还不是真正的戏曲理论，只可视为戏曲理论的滥觞。像唐代崔令钦《教坊记》、宋代吴自牧《梦粱录》中的有关部分就属于这种情况。

元代为我国古代戏曲发展的黄金时代。在不到一百年的时间里，出现了《窦娥冤》、《西厢记》等一大批优秀作品和关汉

卿、王实甫、白朴、马致远等几十位杰出的作家；朱帘秀等在众多的杂剧演员中脱颖而出；戏曲演出活动空前繁荣，看戏已成为人们生活中不可缺少的内容，所以记录、评论的人日渐增多。同时，为了提高创作和演出水平，有些人也开始研究总结这方面的规律，专门的理论著述陆续出现。燕南芝庵的《唱论》，从唱的角度详细论述了戏曲的声乐理论和歌唱方法。周德清的《中原音韵》，则从音韵的角度总结了创作、歌唱北曲的规律。夏庭芝的《青楼集》，记述了朱帘秀、顺时秀等一百多位戏曲艺人的生活片断。钟嗣成的《录鬼簿》，则记录了当时戏曲作家的事迹、作品，还对部分作家作了言简意赅的评价。由此，古代戏曲理论从纪事的附属地位摆脱出来，开始成熟，向一门独立的学科发展。

到了明代，北曲衰落，南戏进一步发展，我国戏曲进入传奇时代。《浣纱记》、《义侠记》、《还魂记》、《红梅记》、《玉簪记》等大批优秀剧作相继问世，沈璟、汤显祖、徐渭等杰出剧作家不断涌现，海盐、弋阳、余姚、昆山诸声腔剧种广泛流传，我国戏曲艺术又发展到一个新的高峰，繁荣的创作和频繁的演出，为戏曲理论的进一步发展提供了肥沃的土壤。这一时期的成绩主要表现在以下几个方面。第一，研究戏曲理论的人数和曲论篇目剧增。当时许多文人学士染指于戏曲理论，写出很多有价值的论著。像朱权的《太和正音谱》、魏良辅的《曲律》、李开先的《词谑》、何良俊的《四友斋丛说·词曲》、徐渭的《南词叙录》、王世贞的《曲藻》、汤显祖的《宜黄县戏神清源神庙记》、沈璟的〔二郎神〕套曲、潘之恒的《鸾啸小品》、吕天成的《曲品》、王骥德的《曲律》、祁彪佳的《远山堂曲品》与《远山堂剧品》、凌濛初的《谭曲杂札》、沈宠绥的《弦索辨讹》与《度曲须知》、李卓吾的《批评琵琶记》等重要著

作都出现了。第二，上述论著的内容已不再局限于资料记录和单纯填词、谱曲、歌唱技法的传授，而更多地已深入到戏曲艺术的内部规律，其探讨面之广，已涉及到戏曲创作和表演的各个方面，理论性和学术性有了显著提高。第三，全面系统的综合性理论专著开始出现。徐渭《南词叙录》、王骥德《曲律》就是这方面的代表性著作。《南词叙录》系统叙述了南戏的源流发展、风格特色、文辞声律、剧目方言、作家作品等许多方面，可以说它是古代研究南戏成就最高的一部著作。《曲律》四十章，对戏曲的源流、创作主旨、剧本结构、文辞声律、科介念白、作家作品等问题都有专门的论述。第四，随着研究的深入和对作品的广泛评论，不同流派和主张也开始出现，并展开了激烈的论争，像格律派与情采派、本色派与文词派之争都是在明代中后期出现的。这些论争既推动了戏曲创作，又推动了戏曲理论自身的不断完善和发展。

清代的剧作除《桃花扇》、《长生殿》两大名著外，基本上处于停滞不前的状况。但是，由于创作和演出经历了数百年的历史，戏曲理论也经过元明两代人的努力，该时期的戏曲理论仍保持着继续发展的势头。像金圣叹、洪升、孔尚任、李渔、徐大椿、黄旂绰、焦循等都有突破性的进展。其中尤以金圣叹的《西厢记》批评（即《贯华堂第六才子书西厢记》）、李渔的《李笠翁曲话》最为突出。前者偏重于戏曲文学的批评与欣赏，对《西厢记》的作法、特点、语言、人物进行了全面深入的分析研究，为评点派理论的颠峰。后者就剧本创作、舞台演出两大方面进行了规律性的总结，集元明以来戏曲研究成果之大成。清代戏曲理论发展的又一特征是对地方戏的研究。花部各声腔，早在明代就出现了，由于仅仅在偏僻的乡村和小的集镇流行，既鲜为人知，又不被研究者重视。乾隆年间，它以迅猛

的速度发展，甚至进入了像扬州那样的大城市，尽管遭到封建统治阶级的压制、鄙视，但是热爱它、赞赏它的人与日俱增。经学大师焦循就是其中最具有代表性的一个人物。他的《花部农谭》，以非凡的胆识，给花部戏以极高的评价，认为“花部原本于元剧，其事多忠孝节义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡”^①，其对地方民间戏曲的研究、评论，开拓了戏曲研究的领域。

近代是我国戏曲理论的转折时期。鸦片战争以后，西方的政治思想、哲学文化伴随着经济贸易的往来和传教士的广泛宣传，潮水般地涌入，使我国政治文化发生了深刻变化。甲午战争失败，更唤起了人民群众的觉醒，变法图强和革命浪潮席卷全国。梁启超、柳亚子、陈去病、三爱（陈独秀）等认识到戏曲在广大人民群众中有深厚的基础，为了动员群众投身于改良运动或革命斗争，他们主张改良旧戏，戏曲为当时的政治斗争服务。这些文章摆脱了传统戏曲理论的模式，以战斗的姿态，崭新的面貌出现在文坛上，使戏曲理论发生了质的飞跃。与此同时，戏曲史和戏曲文学研究也进入了一个新的阶段。王国维把乾嘉学派研究朴学的方法和西方研究史学的方法结合起来，对中国古代戏曲追根溯源、全面考察，撰成我国戏曲史科学的开山之作《宋元戏曲考》。《宋元戏曲考》的问世，不仅开辟了戏曲研究新的学术领域，给我国戏曲史科学奠定了基础，而更重要的是它首先突破了古典戏曲理论形态，标志着我国的戏曲研究以其新的理论观念和科学的研究方法，进入历史新阶段。此后，学者相继而起，很快形成一个戏曲史研究的热潮。在新理论、新学科兴起的同时，传统的研究方法仍未停息。梁廷枬继承李调元《曲话》、《剧话》和焦循《剧说》的衣钵，写出《藤花亭曲话》；吴梅继承王骥德《曲律》和李渔《李笠翁曲

话》的传统，写出了《顾曲塵谈》。它们在内容方面虽不乏新见，但是在新理论、新方法的冲击下，不得不从主导的位置上退居下来。

三

我国古代戏曲理论家大都是在各自实践基础上，以中国特有的戏曲艺术为思考依据，所以与世界各国戏剧理论相比较，有其自己的特点。

第一，内容丰富，形式多样。我国戏曲艺术的高度综合性，为理论的丰富性提供了宽阔的基础。从文学剧本角度看，它把诗词、小说、散文融为一体；从舞台演出角度看，它把演员、剧场、观众、音乐、舞蹈、美术融为一体；从曲词角度看，词为诗余，曲为词余，它和诗、词一脉相承。正如程羽文《盛明杂剧·序》中所说：“曲者，歌之变，乐声也；戏者，舞之变，乐容也。”因而以这一高度综合体为研究对象的戏曲理论包含了各种文学样式的美学原理。例如，与戏曲有关的诗词理论、小说理论、音乐理论、舞蹈理论等，从广义上说都可以视为戏曲理论的组成部分。从形式上看，更是灵活多样，不拘一格。其中有专著、曲话、序跋、书信、诗、词、散曲、评点、例言、小引等，乃至剧本的开场词，各种形式，多姿多态。如果说序、书信、例言、诗等评论形式为世界各国所通有的话，那么曲话、评点、副末开场等，却是我国所独有的。有似随笔或札记的曲话，有话则长，无话则短，十分灵巧活泼。吕天成、祁彪佳、焦循、梁廷枏等采用这种形式评论作家作品，能在三言两语中说出得失成败。它们虽不像理论专著那样系统，却为系统理论研究提供了众多的观点和资料。评点是读戏曲剧本的人一边读一边写的批评意见，或品头论足，或赏文

析义。这种评论方法在我国古代非常盛行，数量也十分可观，其中以金圣叹和毛声山成就最高。金圣叹批评《西厢记》的文章内容丰富多采，美不胜收，其中《读第六才子书西厢记法》是一篇样式和眼光都很特殊的评论文章。毛声山则继承、仿照金圣叹的笔法给《琵琶记》以中肯的分析。传奇第一出总是“副末开场”，作者往往借副末之口把故事情节、内容大意向读者加以介绍，有些作者借题发挥，抒发议论。如《琵琶记》开场词便是一篇戏曲短论，集中表现了作者高明的戏曲美学思想。

第二，与创作、演出实践紧密结合。古代戏曲理论家往往又是戏曲作家和歌唱家，像周德清、钟嗣成、高明、朱权、李开先、徐渭、沈璟、汤显祖、王骥德、吕天成、李渔、孔尚任、洪升、吴梅等都属于这种情况，没有剧作的理论家占的比例很小。同时，他们的理论研究大都以指导实践为目的。周德清的《中原音韵》就是“每病今之乐府”，“有板行逢双不对，衬字尤多，文律俱谬”，“有韵脚用平上去，不一”，“有句中用入声，不能歌者；有歌其字，音非其字者：令人无所守”，于是作《中原音韵》，“以为正语之本，变雅之端”^②。《李笠翁曲话》也是为了创作、歌唱，演出时“使人知所从违”、“不为诵读所误”而写成的^③。这一指导思想，直到近代的吴梅也一直坚持着。所以，他们的理论著作大多是自己创作经验、歌唱经验的总结，对创作和演出实践更有明确和具体的指导作用。我国古代剧本创作最重视词曲，因而谈词曲格律的著作占很大比重，像《中原音韵》、《太和正音谱》、《南九宫十三调曲谱》、《南词新谱》、《北词广正谱》、《南词定律》、《九宫大成南北词宫谱》等，都是谈制曲格律的专门著述。燕南芝庵《唱论》、魏良辅《曲律》、沈宠绥《弦索辨讹》和《度曲须知》、徐大椿《乐府传声》等，则是专门研究歌唱的著作。胡祇遹《优伶赵

文益诗序》和《黄氏诗卷序》、潘之恒《鸾啸小品》、黄旛绰《梨园原》等，是专门谈表演的著作。至于王骥德《曲律》、李渔《李笠翁曲话》、吴梅《顾曲麈谈》则把制曲、度曲、表演、谱曲等方面加以综合研究，具有很强的实践针对性。另外，在一些曲话、序跋、评点、书信等零散著作中无不体现出源于实践、指导实践的特征。

第三，纯理论的著作不多，资料性的记录较多；大部头的专著不多，短小篇章的居多，因而显得零散而缺少系统，大多数著作缺乏深度，缺乏对戏曲整体特征的论述。总观古代戏曲理论，除了《宋元戏曲考》等少数几本论著以外，大多对古代戏曲的发展、变化、特征等论述较少，缺乏高屋建瓴的宏观研究。专门研究南北曲谱的著作是制曲、谱曲、唱曲的工具书，用现代人的标准衡量，很难放在戏曲理论的范围。明清两代的曲话，评价作家作品大都过于简略；追溯剧本故事，多数缺乏认真考证；追踪声腔变革，往往浅尝辄止；谈及戏曲源流，不能系统深入。个别曲话则因循守旧，缺乏创见，甚至还出现重复抄袭的现象。叙跋、评点、书信、题咏、前言、凡例等，虽不乏精采的篇章，但就多数来看，仅就一个局部借题发挥，星星点点的火花很难照彻长空，其局限性是显而易见的。

四

我国古代戏曲理论先后出现过不少流派。理论是实践的总结，实践不同，理论上便产生歧异，这不是以人们意志为转移的规律。宋元时期的杂剧和南戏，大都古朴自然，以本色见长，唯王实甫《西厢记》妍艳秾丽，独树一帜。此后，以关汉卿和高则诚为首的作家，重视本色，而以王实甫为首的作家，则追逐文词。明代中叶，昆山腔兴盛以后，作者云起，作品繁

多。有的力求典雅，有的肆力本色，有的专逞才情，有的精研音律，形成各具特色的昆山、越中、临川、吴江四大流派。昆山派以郑若庸、梁辰鱼、梅鼎祚、许自昌、屠隆、张凤翼为代表，他们的作品堆砌典故，骈四俪六，名为典雅，实为镀金。越中派以徐渭、史槃、王澹为代表，他们的作品高华爽俊，句句本色。临川派以汤显祖、吴炳、孟称舜为代表，他们的作品清词丽语，情采葩发。吴江派以沈璟、顾大典、沈自晋、卜世臣、王骥德、袁晋为代表，他们的作品讲究音律，浅显易懂。四派成员在评论本派和别派的作品时，往往以自己的好恶为标准，并常常以自己的长处攻击别人的短处，因而在理论上也与之相应地形成了以王世贞为首的文词派，以徐渭为首的本色派，以汤显祖为首的情采派和以沈璟为首的格律派。

王世贞对《西厢记》、《琵琶记》和《拜月记》的评论，显露出他主张骈俪，反对本色的审美趣味。《西厢记》的长处主要在于情采浓丽，但他认为一些骈俪的语句最好。《琵琶记》多数折以本色见长，个别折有藻饰的痕迹，他却认为之所以“冠绝诸剧”，原因在于“琢句之工，使事之美”。《拜月记》四十折，出出本色，句句口语，他却斥之为“无词家大学问”。由于他喜欢“词家大学问”和雕文琢句，所以对昆山派作家及作品比较赞赏。他说：“吾吴中以南曲名者祝京兆希哲、唐解元伯虎、郑山人若庸……郑所作《玉玦记》最佳，它未称是。”又说：“《明珠记》即《无双传》，陆天池采所成者，及兄浚明给事助之，亦未尽善。张伯起《红拂记》洁而俊，失在轻弱。梁伯龙《吴越春秋》，满而妥，间流冗长。”^④他对《明珠记》、《红拂记》、《吴越春秋》虽有批评的地方，但基本上是肯定的。王世贞的文学成就主要在诗词方面，他评论戏曲基本上采用评诗的标准，所以理论上附合他的人并不多。但是，由于他是

“后七子”的盟主，领导文坛二十余年，对戏曲创作的影响还比较深远。

和文词派针锋相对的是本色派。徐渭“好谈词曲，每右本色”^⑤。他评论南戏的最大长处是“句句是本色语，无今人时文气”^⑥。所谓本色，他解释说：“语入要紧处，不要着一毫脂粉，越俗，越家常，越警醒，此才是好水碓，不杂一毫糠衣”，方是“真本色”。至于念白“尤宜俗宜真，不可着一文字，与扭捏一典故事，及截多补少，促作整句”^⑦。在他看来，好的剧本应该感情真切，语言浅显，用他的话说，就是“曲本取于感发人心，歌之使奴婢妇女皆喻，乃为得体；经子之谈，以之为诗且不可，况此等耶？”^⑧。当时赞同徐氏观点而批评王世贞的有王骥德、凌濛初、祁彪佳等。其中以凌濛初最为尖锐。他指出王氏吹嘘骈俪派的根本原因是“于此道不深，以词如是观止矣，而不知其非当行也”^⑨。徐渭等人的本色论给文词派有力的批评，为“以时文为南曲”的创作倾向敲了警钟。

离经叛道，反对礼教，要求个性自由解放的汤显祖，坚决主张情致，强烈反对格律的束缚。他不仅在剧作中体现了这一精神，而且在理论上也有明确的阐述。他在《答吕姜山》一书信中说：“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？如必按字模声，即有窒滞迸拽之苦，恐不能成句矣。”他对沈璟、吕胤昌窜改《牡丹亭》十分反感，为此，在《答孙侯居》中气愤地写道：“彼恶知曲意哉！余意所致，不妨拗折天下人嗓子。”可以看出，汤显祖对曲意十分重视，为了曲意的完整，打破曲律是在所不惜的。他凭着自己的才华，信笔驰骋，即使有不合律的地方，也不让别人改动。为《牡丹亭》及其他“三梦”的音律问题，沈璟与汤显祖展开了一场争论。当时拥护汤氏的有王思任、茅元

仪、孟称舜等，吴炳、阮大铖等在创作方面追随汤氏，在理论上并没什么建树，相比之下，该派的势力要比格律派小多了。

在四大流派中，格律派的人数最多，声势也最大。关于该派的基本观点，早在元代就出现了。周德清论作词十法，以“知韵”居首。他说：“大抵先要明腔，后要识谱，审其音而作之，庶无劣调之失。”^⑩明初朱权也认为“大概制乐府切忌有伤于音律，乃作者之大病也”^⑪。比沈璟稍早的何良俊也提出过“宁声叶而词不工，无宁词工而声不叶”的论点^⑫。沈璟在前人的基础上，又针对当时传统剧本不重视音律的倾向，更明确提出格律主于才情的主张。〔二郎神〕套曲是沈氏最重要的理论著述，其中〔二郎神〕一支写道：

何元朗，一言儿启词宗宝藏。道欲度新声休走样，名为乐府，须教合律依腔。宁使时人不鉴赏，无使人挠喉捩嗓。说不得才长，越有才越当着意斟量。

另外，他还针对汤氏“拗折天下人嗓子”的话，提出了“宁律协而词不工，读之不成句，而讴之始协，是曲中之工巧”的意见^⑬。自从沈氏举起格律派的大旗，围在这面旗帜下的有卜世臣、吕天成、汪廷讷、沈自晋等，于是形成了一支强大的派别。

这四大流派果真势如冰炭，水火不相容吗？也不尽然。从大的方面看，文词派和情采派都强调文词；本色派和格律派都强调本色。所以有的人把文词派和情采派合而为一，把本色派和格律派合而为一，也不是没有道理的。至于格律派和情采派的观点也不是矛盾到无法调和的程度。汤显祖也是讲格律的，只是主张在情致和格律发生矛盾时，格律应服从情致罢了。沈

璟也不是绝对不讲究文词，只是认为在文采和格律发生矛盾时，文采应服从格律而已。两派成员在拥护各自盟主的同时，有的人也能看到对方的长处，并给以公允的评论。吕天成是格律派的一员主将，但在《曲品》里让汤显祖与沈璟比肩连袂，把两人的作品都列为上上品。王骥德曾说：“松陵具词法而让词致，临川妙词采而越词检。”^⑭吕天成极为赞赏，认为“善夫，可谓定评矣”^⑮。情采派的茅暎既主张曲词生动，也提倡恪守格律。他说：“律者，法也。必合四声，中七始，而法始尽。有志则有词。曲者，志也。必藻绘如生，顰笑悲涕，而曲始工。二者合则并美，离则两伤。”^⑯吕天成更进一步明确提出“双美”说。他写道：“倘能守词隐先生之矩矱，而运以清远道人之才情，岂非合之双美者乎？”^⑰把两派观点调和在一起的理论出现后，许多人都很赞同。清代的洪升、孔尚任、李渔及清末民初的吴梅等人都把“双美”说奉为圭臬，提倡“以临川之笔，协吴江之律”^⑱，并在创作上加以实践。随着时间的流逝，格律派与情采派之争成了历史上的陈迹。

由上面的介绍可以看出，我国古代戏曲理论流派之争，主要是围绕着文学剧本的曲词而展开的，至于表演和歌唱并无明显的流派。之所以会出现这种情况，是因为我国传统戏曲主要是在歌唱的基础上发展而成的，唱词在戏曲中占据最重要的位置，一般文人把戏曲创作偏重在制曲填词方面。表演和歌唱主要由艺人通过舞台演出表现出来，历来戏曲艺人的社会地位十分低下，他们的艺术创造自然不会受到封建文人的重视。这是最主要的原因。从歌唱和表演本身说，也有其特殊的情况。拿歌唱来说，古代戏曲是以声腔来划分各个剧种的，声腔不同，唱法也不同；同一声腔内，生旦净末丑的唱法也各不相同，于是歌唱方面的流派便被不同声腔代替了；同一声腔中的流派也

被生旦净末丑的不同唱法掩盖了。就表演来说，各类角色都有一定的程式，不同剧种同类角色的动作又互相吸收，彼此融化，也没有明显的差别，于是各类角色的表演流派便被程式动作取代了。至于同一声腔、同一类角色歌唱和表演上的流派是在皮黄戏诞生后才出现的，这已是很晚的事了。

独具特色的中国古代曲论就是在上述情况下形成的。

①焦循《花部农谭·序》。

②周德清《中原音韵·序》。

③李渔《李笠翁曲话》。

④王世贞《曲藻》。

⑤王骥德《曲律》卷四《杂论》。

⑥、⑧徐渭《南词叙录》。

⑦《徐渭集》第四册《徐文长佚草·题昆仑奴杂剧》。

⑨凌濛初《谭曲杂札》。

⑩周德清《中原音韵·正语作词起例·作词十法》。

⑪朱权《太和正音谱》。

⑫何良俊《四友斋丛说》卷三十八《词曲》。

⑬、⑭、⑮、⑰吕天成《曲品》。

⑱茅暎《题牡丹亭记》，《古本戏曲丛刊》影印本《牡丹亭还魂记》卷首。

⑲吴梅《曲学通论》。

例 言

一、选篇时间以古代为主，由宋元开始，至清代。为全面反映古代戏曲理论的延续与发展，适当加选一部分近代篇目。

二、选篇取其能阐明某种戏剧思想和主张，在中国戏曲批评史上有一定的代表意义和理论价值。不拘形式，不仅限于重要理论家的代表作，尽量照顾到各种流派、各种形式的论著，以便全面反映古代戏曲理论的面貌。

三、入选各篇尽可能采取不同版本加以校勘，移录时尽量采用最新校排本。篇末注明录本出处。其中有错讹字的，予以订正，径改，除存疑义者外一般不作校勘说明。

四、入选各篇，其与戏曲理论无关或芜杂部分不取，采取节录办法；长篇论著，只选录内容要点部分，或重要章节。凡节选、选录的文章，于题下注明；某一段落中间的节去部分，加删节号。

五、入选文章分正文和附录文两种。有些论述同一问题的文章，择其观点完备、代表意义较著者作为正文，余者附录于正文之后。附录文章，或是与正文同一著作中的其他章节、同一作者的其他文章，与正文有联系，以资补充；或为他人文章，与正文有异同，可供比较，相互发明。

六、正文各篇加注释和述评。注释，或注事，或释义；有些句子必要时作以串释。前面注释过的词句，一般不再重注，只注明见前面某篇和第几条注；前后文取义不同者，再作新

注。述评一项，对原文作以简明的内容提要，简介其理论观点产生的背景、条件，说明其价值与影响，类似短评。

七、附录文章不加注释和说明，只分段、断句，篇末注明出处。

八、选篇正文基本上按作者时代先后编次。有时根据选篇内容稍变顺序，适当编排。

目 录

前言	(1)
例言	(1)

宋元

梦梁录 (选录)	吴自牧 (1)
妓乐 (节录)	
百戏伎艺 (节录)	
〔附录〕	
八蜡	苏轼 (5)
谈谐传序	马 令 (5)
上傳寺丞论淫戏书	陈 淳 (5)
黄氏诗卷序	胡祇遹 (7)
〔附录〕	
优伶赵文益诗序	胡祇遹 (9)
赠宋氏序	胡祇遹 (10)
唱论 (选录)	燕南芝庵 (12)