

明清言情剧作学史稿

陈竹 著



华中师范大学出版社

目 录

绪 论 明清言情剧作学的理论价值与意义	(1)
一 编 明代中叶的剧作学新潮	(5)
√ 第一章 首开剧作学新潮的李贽	(7)
一 作为艺术本体论的“童心”说	(8)
二 作为艺术风格论的“化工”说	(15)
三 论“似真似戏”与“以小见大”	(17)
√ 第二章 汤显祖的主情论剧作学体系	(21)
一 主情论的形成及其社会批判意义	(22)
二 主情论的文学本体论意义	(25)
三 论情在戏剧创作中的地位和作用	(31)
1 情是“体物”之本	(31)
2 情是剧作题材提取与改造的尺度	(32)
3 情是戏剧形象神与形结合的核心和归宿	(35)
4 情是使戏境与真境达到同一的桥梁	(37)
5 情感思维与理性思维的统一	(39)
二 编 明代后期的延续发展	(41)
第一章 明万历后期的发展	(42)
一 “汤剧学”的弘扬	(42)
1 沈际飞阐发的汤显祖剧作意趣	(42)
(1) “惟情至，可以造立世界”	(42)

(2)	“绘梦境为真境,绘真境为梦境”	(44)
(3)	“当其意得,一往追之,快意而止”	(46)
2	李氏兄弟对汤显祖剧论的发挥	(47)
(1)	“凡意之所可至,必事之所已至”	(47)
(2)	“传奇者,事不奇幻不传”	(48)
(3)	“曲者志也,必藻绘如生,髣髴悲涕而曲始工”	(48)
(3)		(48)
✓ 二	胡应麟论剧作假想性和风格主体性	(49)
1	“亡根亡实”说	(49)
2	“沈深本色”说	(51)
✓ 三	臧懋循偏执剧体的“行家”说	(53)
1	“称曲上乘首曰当行”	(54)
2	“不工而工”	(56)
✓ 四	陈继儒的“有味、有致、有神”说	(57)
1	说“有神”	(58)
2	说“有致”	(60)
3	说“有味”	(62)
✓ 五	谢肇淛“戏与梦同”说	(64)
✓ 六	徐复祚论戏剧之“道”的审美特性	(67)
1	戏剧使人“喜惧”,而非授人“思维”	(68)
2	戏剧乃“迷浪之具”,无关“世事”	(69)
3	“悟其神,则字字当行,言言本色”	(70)
✓ 七	吕天成《曲品》剧学三说	(71)
1	“当行”说——吕氏剧学之核心	(73)
2	“双美”说——吕氏剧学风格论	(75)
3	“趣味”说——吕氏剧学的审美特性论	(77)
✓ 第二章	王骥德《曲律》——言情剧学体系架构的初建	(79)

一	《曲律》之旨意、精义及其体系架构·····	(79)
二	王骥德戏曲美学范畴论·····	(85)
1	“自然”论·····	(85)
2	“风神”论·····	(89)
3	“虚实”论·····	(91)
4	“当行”论·····	(93)
5	“本色”论·····	(95)
三	王骥德戏曲文学创作论·····	(99)
1	论剧作者之修养·····	(99)
	(1) “德成而上”与“艺成而下”·····	(100)
	(2) “守法”与“人巧”·····	(102)
	(3) 学力与才情·····	(104)
2	论剧作结构的美学原则·····	(106)
	(1) “以全帙为大间架”——结构之完整性原则 ·····	(106)
	(2) 把握“本传大头脑”——结构之单一性原则 ·····	(108)
	(3) 贯通血脉,节奏畅达——结构之和谐性原则 ·····	(109)
	第三章 明晚期剧学观念之深化·····	(112)
✓ 一	冯梦龙的剧作学理论·····	(112)
1	“真情”说·····	(113)
2	“致新”说·····	(115)
3	情节论·····	(117)
4	人物论·····	(119)
✓ 二	王思任论形象创造中的主体意想性·····	(120)
1	“无空中增减朽塑”·····	(121)
2	“史因子用”·····	(122)

3	“探其七情生动之微”	(123)
√ 三	孟称舜论戏剧特性及其创作规律	(125)
1	情正与言道结合的本体论	(126)
2	以造形赋象为中心的人物塑造论	(128)
3	“化身为曲中人”的形象思维论	(129)
4	重“气味”容“短长”的剧作风格论	(131)
√ 四	凌濛初复元剧之道的编剧思想	(134)
1	论“曲家本色”	(134)
2	论“戏曲搭架”	(136)
3	论“曲分三籁”	(137)
4	论“宾白”	(138)
√ 五	祁彪佳二《品》中的剧作学理论	(139)
1	论“构局之法”	(140)
2	论“运笔第一”	(142)
3	论“须在想象间”	(147)
4	论“自我作祖”	(150)
√ 六	晚明其他剧论家的剧作思想	(152)
1	程羽文“途情”说	(152)
2	张琦“心曲”说	(153)
3	张岱“情理”说	(156)
4	卓人月悲剧观	(157)
5	袁于令“剧场假而情真”说	(159)
6	爱莲道人“有愜有不愜”说	(162)
三 编	古代言情剧作学两大体系之成立	(165)
第一章	清前期言情剧作理论的高涨	(166)
一	丁耀亢论作剧本意与要领	(166)
1	《题辞》论“制曲之本意”	(166)

2	《词例》提出的作剧要领	(167)
✓二	黄周星论曲之体、诀、妙	(169)
✓三	尤侗论曲“道性情”	(171)
✓四	毛声山《第七才子书》	(173)
1	论“情胜”与“文胜”	(173)
2	论“步骤”与“秩序”	(175)
3	论“悲离”与“欢合”	(176)
4	论“白描之文难工”	(178)
附	毛宗岗《参论》	(181)
1	“再三唱叹，以足其意”	(181)
2	“悲中见喜，喜中见悲”	(182)
3	“极闲处都有针线”	(182)
✓五	洪昇剧作的自我理论总结	(183)
1	“非言情之文不能擅场”	(183)
2	“义取崇雅，情在写真”	(185)
✓六	毛奇龄论“外极其象，内极其意”	(186)
七	刘廷玑论创作个性和个性创造	(188)
1	曲家文学不“拘定式”	(189)
2	人物塑造当有“轻重区别之权”	(190)
✓八	吴仪一对言情剧作学的重要贡献	(191)
1	论“情之正”	(191)
2	论“章法”	(194)
3	论“神理”	(196)
4	论“闲中着笔”	(198)
✓九	孔尚任自论《桃花扇》编剧原则与技巧	(200)
1	论不“乖信史”	(200)
2	论“不奇而奇”	(202)
3	论“局面”“条理”	(203)

4	论“面目精神，跳跃纸上”	(207)
---	--------------	-------

第二章 金圣叹剧本学理论体系 (211)

一	金批《西厢》的基调与得失	(212)
---	--------------	-------

1	以《庄子》为“手眼”	(212)
---	------------	-------

2	说“无”与“梦”	(213)
---	----------	-------

3	“其长在密”“其短在拘”	(215)
---	--------------	-------

二	“极人情之至”——论情本体	(216)
---	---------------	-------

1	辨“情”与“淫”	(216)
---	----------	-------

2	“意在于文，意不在于事”	(218)
---	--------------	-------

三	“心至”与“笔至”——论创作心理	(220)
---	------------------	-------

1	“我自欲写”	(220)
---	--------	-------

2	“灵眼觑见”与“灵手捉住”	(222)
---	---------------	-------

3	“心手皆不至”为化境	(223)
---	------------	-------

四	“心存妙境，身代妙人”——论典型塑造	(225)
---	--------------------	-------

1	“止为写得一个人”	(225)
---	-----------	-------

2	“别一个”与“这一个”	(227)
---	-------------	-------

五	“极微”说与“渐度”说——论细节与情节	(230)
---	---------------------	-------

1	金氏“极微”说之文学意义	(230)
---	--------------	-------

2	“一字一句一节，都从一黍米中剥出来也”	(232)
---	---------------------	-------

3	“那辗”与“渐度”	(233)
---	-----------	-------

六	“文章起倒变动之法”——论戏剧冲突	(234)
---	-------------------	-------

1	“生”与“扫”	(235)
---	---------	-------

2	“此来”与“彼来”	(237)
---	-----------	-------

3	“渐”与“得”	(238)
---	---------	-------

4	“近”与“纵”	(238)
---	---------	-------

5	“不得不然”	(239)
---	--------	-------

6	“实写”与“空写”	(240)
---	-----------	-------

七	“一气清转却万变无方”——论表现手法	(241)
---	--------------------	-------

1	“文章最争落笔”	(242)
2	“从来文章家无实写之法”	(243)
3	雅驯、透脱全在“换笔”	(246)
4	境中人, 人中境, 境中情	(249)
5	“绝妙好辞, 如吮而出”	(251)
✓	第三章 李渔剧学编剧理论体系	(255)
一	李渔编剧理论之瑜瑕	(255)
二	“填词之设, 专为登场” ——论剧作特性	(259)
1	文字观与传奇观的分野	(259)
2	题品传奇“当易心换眼, 别置典刑”	(260)
3	“手则握笔, 口却登场”	(262)
三	“填词种子, 要在性中带来” ——论剧作心理	(263)
1	填词种子即“机趣”	(263)
2	“养动生机” “有兴即填”	(265)
3	作传世之文必先有传世之心	(266)
四	真境所欲, 幻境纵横 ——论形象思维	(267)
1	“传奇无实, 大半皆寓言耳”	(267)
2	“僭作两间最乐之人”	(269)
3	“有出于有心, 有不必尽出于有心”	(271)
五	“由勉强而臻自然” ——论意境创造	(272)
1	出“奇”	(272)
2	求“新”	(275)
3	入“化境”	(277)
六	“于常事常情中伐隐攻微” ——论典型塑造	(279)
1	“说人情, 关物理”	(279)
2	“说一人肖一人”	(281)
七	“结构第一” ——论剧本结构原理	(283)

1	结构对于剧作的重要性·····	(283)
2	结构剧本的美学原则·····	(285)
(1)	“立主脑”——结构的单一性·····	(285)
(2)	“密针线”——结构的完整性·····	(287)
3	戏曲结构的外在体式及其内在机制·····	(289)
(1)	论“家门”·····	(290)
(2)	论“冲场”·····	(291)
(3)	论“小收煞”·····	(291)
(4)	论“大收煞”·····	(292)
八	传奇“三美”——论戏剧美学标准·····	(294)
1	“三美俱擅”的总纲领·····	(294)
2	论“情”·····	(296)
3	论“文”·····	(298)
(1)	说曲文·····	(299)
①	“意深词浅”·····	(299)
②	“意取兴新”·····	(299)
③	“宜有曲情”·····	(301)
④	“必讲务头”·····	(301)
(2)	说宾白·····	(302)
①	“当与曲文等观”·····	(302)
②	“自随曲转”·····	(304)
③	“时防漏孔”·····	(305)
(3)	说科诨·····	(305)
①	不“可作小道观”·····	(305)
②	“善戏谑兮，不为虐兮”之法·····	(306)
③	“贵自然，不贵勉强”·····	(307)
四 编	古代言情剧作学的变风和余音 ·····	(309)

第一章 清中期——地方戏曲繁盛期的言情

剧作理论	(310)
✓ 一 徐大椿《乐府传声》中的剧作思想	(310)
1 论“风气自然之变”	(311)
2 论“元曲家门”	(312)
3 论“作曲者与唱曲者不可不相谋”	(314)
✓ 二 黄图秘词曲写作专论	(315)
1 论“词之有气”	(316)
2 论“得情”“合意”	(316)
3 论“化俗为雅”	(317)
✓ 三 李调元的泛戏论与虚实论	(318)
1 泛戏论	(319)
2 虚实论	(322)
四 焦循对“花部”创作的理论总结	(323)
1 论“花部”之审美特征	(323)
2 “花部”剧作经验之初步探索	(326)
(1) “谬悠”说	(327)
(2) “自然”说	(328)
(3) “意畅”说	(328)
第二章 清晚期——古代剧作学之余音	(330)
✓ 一 梁廷楠《藤花亭曲话》中的剧作理论	(330)
1 论曲“理”及其艺术表现	(330)
2 论避“雷同”、出“神枝”	(332)
3 论布局结构须“大含细入”	(334)
✓ 二 平步青论“率以无稽非真事置之”	(335)
三 晚清其他曲学家的剧作学思想	(337)
1 刘熙载“破有破空”的形象创造论	(337)
2 陈栋“以曲为曲”的体裁论	(338)

3	彭翊“知曲律之微”的制曲论	(339)
4	李慈铭论历史剧创作	(341)
5	徐珂——引进西方之中国剧学研究的第一人	(343)

五 编 对古代剧作学的反思及近代化改造

.....	(345)
-------	---------

第一章 戏曲改良运动中的剧作学理论

√ 一 杨恩寿的编剧思想

1	“郁为之舒，愠为之解”——论剧作的主体机制	(347)
2	“无定而有定，有定仍无定”——论剧作的一般法则	(349)
3	“审题真，措辞确”——论戏剧人物个性化描写	(350)

√ 二 姚华的剧作理论

1	关于戏曲体制的社会学分析	(352)
2	论戏曲的言情本质特征	(354)
3	论戏剧的“史职”审美现实性	(356)
4	论“滑稽文学(喜剧)”	(358)

√ 三 吴梅的剧作学思想

1	以“美”为轴心的剧作整体观	(360)
2	论“点炼自然法”	(363)
3	论“主观的主人”与“客观的主人”	(365)

√ 四 梁启超改良主义剧作理论

1	关于戏剧“移人”作用的“四力”说	(367)
2	论戏曲的革新	(369)
3	论曲体之长和编剧之窍	(370)

五 其他戏曲改良论者的编剧主张

1	蒋调云论悲剧的审美教育作用	(373)
---	---------------------	---------

2	三爰论戏曲题材及演出方式的改良	(374)
3	柳亚子论剧种变革及题材现代化	(375)
✓	第二章 王国维对古代剧作学观念的科学化	
	总结和近代化改造	(377)
一	关于研究王国维剧作学观念出发点的思考	(377)
二	“戏曲”之戏剧特性论	(379)
三	以“意境”为中心的戏剧文学审美论	(382)
1	“意境”的基本含义	(382)
2	“意境”概念的形成及其革新意义	(383)
3	关于戏曲文学“意境”创造	(386)
四	以“自然”为中心的戏曲本体论和风格论	(389)
1	戏曲“目的在描写人生”	(390)
2	“以意兴之所至为之”	(391)
五	以“壮美”为上的悲剧论	(394)
1	悲剧与人生	(394)
2	悲剧的三种形态	(395)
3	“壮美”——悲剧审美特征	(396)
六	以“气质”为中心的戏剧人物论	(399)
1	性格描写——戏曲成熟程度的标尺	(399)
2	气质说与戏曲人物塑造	(402)
	后 记	(406)

绪 论 明清言情剧作学的 理论价值与意义

“作为一个整体的人类文化，可以被称之为不断自我解放的历程。”^①在我国古代文化——文学发展史上，这个“人不断自我解放的历程”中有四座光耀闪烁的航标，即先秦、魏晋、中唐、明代中叶这样四个比较开放和自由的时期。而相比之下，明代中叶的文化——文学思潮则更具有社会属性作根本转折的意义，成为我国文化——文学思想由古代进入近当代的一座必经的桥梁。

明代中叶思想解放的主要时代内容，表现为反理学反道学的人本主义思潮，其主旋律便是高歌真人、真心、真性、真情。它所借助的文学载体主要是通俗文学，特别是小说和戏剧文学。言情派剧作学理论即是在这个思潮中产生、并成为这个思潮的主体构成部分。它一旦形成，便犹如一条红线贯穿于明清，延伸到近代。

明清言情派剧作学理论的形成，乃是一种文化——文学反思过程中对历史进行选择的结果。这种文化——文学反思，主要表现为对传统的儒教文化——文学思想的检讨和扬弃。其首发难者，即是被统治者和卫道士视为异端的怪杰李卓吾。他的《童心说》，划开了两种截然对立的文化——文学观念的泾渭：一种是重群体意识和风教功利的传统的儒学文化——文学观，一种是重个体精神和乐教审美的反传统的心学文化——文学观。继李氏之后，主情为

^① 恩斯特·卡西尔：《人论》288页，上海译文出版社1985年12月出版。

剧之本者接踵纷至，明代有胡应麟、沈际飞、茅远士兄弟、陈继儒、谢肇淛、徐复祚、冯梦龙、王思任、祁彪佳、程羽文、张琦、张岱、卓人月、袁于令、爱莲道人，清代有丁耀亢、尤侗、黄周星、毛声山父子、毛奇龄、刘廷玑、吴仪一、黄图秘、李调元、梁廷楠、平步青、刘熙载，近代有杨恩寿、姚华、梁启超；而其间成就卓著的当数汤显祖、洪昇、孔尚任、金圣叹、焦循、吴梅、王国维等人。另外，像吕天成、王骥德、孟称舜、凌濛初、李笠翁这些曲学大家，也无不深受言情派理论的影响，而处在言情本体论与风教功利论二者之间，其中最具有代表性的表述，便是李笠翁提出的“传奇三美：情、文、有裨风教”的戏曲美学纲领。总而言之，除少数鼓吹戏曲文学创作须“寓我圣贤言”以图解儒教义义的正统派剧论家外，戏剧文学创作须以情感为本体这一点，已成为明清剧作家和剧论家的共识，形成了明清剧作学的主流。

这股以情为本的剧作学主潮决定了对文学和剧作学遗产的选择方向。自先秦以降，在以诗学为中心的文学理论中，出现了重志（理）派与重情派的长期对立。自戏曲成形（时限当在宋代）后，与以上二说相应，则有“风教”派与“乐教”派的对立。这情形在元代就已十分明显。如高则诚在著名的《琵琶记》首出〔副末开场〕便宣言：“秋灯明翠幕，夜案览芸编。今来古往，其间故事几多般！少甚佳人才子，也有神仙幽怪；琐碎不堪观！正是：不关风化体，纵好也徒然！”与此相反，胡祇遫则完全从人的心理、生理本能来看待戏曲的本质，指出：“百物之中，莫灵贵于人，然莫愁苦于人，……此圣人所以作乐以宣其抑郁，乐工伶人之亦可爱也。”^①及至明代前期，剧作学中的“风教”观与“乐教”观的对立，竟从文学艺术范畴上升成了政治、哲学、伦理观念斗争中的一个重要组成部分。明代立朝伊始，太祖朱元璋及子

^① 《赠宋氏序》，《紫山大全集》卷八。

宁献王朱权、其孙周宪王朱有燬即直接出面大力推行以戏曲“教化”“治世”的艺术路线，除后两人的理论阐述和剧作实践外，更用一系列的法律条文在全社会强制实行。再加上达官腐儒如邱濬、邵灿者流极力如法炮制，便形成了笼罩明代前期剧苑的“道学风”和“时文气”针对这种风气，新潮剧论家和剧作家们以复“金元风格”的观点与之相抗衡，如李开先提出戏曲应以“与人心风教俱有激动感移之功”为“体裁正者”^①，何良俊强调“人生于情”，“语不着色相，情意独至”才算“真得词家三昧”^②，特别是“不为儒缚”的徐文长更为明确地主张“曲本取于感发人心”，剧作须“贱相色，贵本色”，“从人心流出”。^③他们十分鲜明地把戏剧创作和欣赏的思维意向引导到主体的深层心理和情感，强烈地表现了以情为本、以乐为教的戏剧本体论思想。

由李贽首开局面、并作理论奠基的明清言情剧作学正是摒弃重理派和风教派，承袭重情派和乐教派，并且是在与统治阶级的文化围剿和日渐盛行的理学、道学的激烈斗争中发展起来的。

明清言情派剧作学理论及其指导下创作的戏曲文学作品，在封闭的封建意识圈内引起的巨大骚动和强烈震动，其社会伦理学上的反叛意义和革新价值，早已为近世的思想史家和文学史家所一致公认。拙著的选题，是想变换一个视角，从文学主体性的角度去看待它的价值和意义。总括起来说，明清言情派剧作学的理论价值和意义就在于：它把文学从儒教强制性的外部规范中解放出来，而倾力探寻文学之形成特殊个性的内在机制，把戏剧文学

① 《改定元贤传奇后序》，《李开先集》上册。

② 《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》四。

③ 分别见于《南词叙录》（《中国古典戏曲论著集成》三）、《西厢序》（《徐文长佚草》第一卷）。

及其后续性创造的各个环节，均看成是情感——心理活动过程，因而从根本上肯定和张扬了审美主体性在文学、艺术活动中的中心地位。就戏剧艺术而言，这种审美主体性的主导作用，不仅支配着编剧，也左右着导演、表演、欣赏等各个环节；而就编剧而言，它又涵盖了创作动因、题材取舍、情节编排、戏剧冲突、形象思维、人物塑造等各个方面，形成一个完备的剧作学理论体系。

“一部文学和美学理论的发展史，从某种意义上，就可以说是有关审美主体性理论发展的历史。”^①从魏晋时代以“人的觉醒”为前提的“文的自觉”，^②到当今以更科学、更自觉的人的观念为基础的文的自觉，明清言情派剧作学理论在其间一千七百多年的历史长河上架起了一座通古达今的大桥。认真地总结其理论经验，不正可以使我们能更清晰地把握我国主体性文学传统的历史走向么？

① 敏泽：《主体性·创新·艺术规律》25页。

② 鲁迅：《而已集·魏晋风度及药与酒的关系》。

一 编 明代中叶的剧作学新潮

以写意性为基本审美特征的我国古代戏曲，从胚胎到萌芽，到雏形，直至成熟，在艺术实践的主体与客体的关系上，始终都鲜明地突出了创作主体对对象客体的观照和支配，正如焦菊隐在《中国戏曲艺术特征的探索》中所指出“单单表现人的主观世界”，“通过人（主观世界）看出客观世界来。……这是中国戏曲艺术高明的地方”，上古之“戏礼”，乃是巫覡“象神之衣服形貌动作者，而视为神之所冯依”^①；秦汉之“戏谑”，并不在“举体皆似”，只不过“得其意思所在而已”^②；唐之“戏弄”，非据实而弄，当为倡优“充分恣意顽耍”，“直无往而不可以施也”；^③两宋，戏剧观处于过渡期，称法杂多，视戏为“唱”、为“般”、为“弄”、为“耍”、为“玩”、为“做”，总之是“妆做故事”，“真假相半”，“寓褒贬于市俗之眼戏耳”；^④及元，戏教观正式确立，所谓“俳優侏儒之戏，或有关于讽谏，而非徒为一时耳目之玩”，^⑤目的在于“厚人伦，美风化”^⑥，确认戏曲艺术是创作主体的自觉的有目的的意

① 王国维：《宋元戏曲史·上古至五代之戏剧》。

② 苏轼：《东坡续集·传神记》。

③ 任半塘：《唐戏弄》。

④ 耐得翁：《都城纪胜》。

⑤ 杨维桢：《东维子文集·朱明优戏序》。

⑥ 夏庭芝：《青楼集志》。