

中国历代文学论著丛书

赋
学
曲
学
论
著
选

中国历代

ZHONGGUOLIDAI
WENXUELUNZHU

陈良运 主编

百花洲文艺出版社

●中国历代文学论著丛书●

中国
历代
赋学
曲学
论著
选



陈良运

主编

百花洲文艺出版社

书 名:中国历代赋学曲学论著选
作 者:陈良运主编
版 行:百花洲文艺出版社(南昌市新魏路 17 号)
网 址:WWW.BHZWY.COM
经 销:各地新华书店
印 刷:南昌市光华印刷厂
开 本:850mm×1168mm 1/32
印 张:34.875
字 数:80 万
版 次:2002 年 4 月第 1 版第 1 次印刷
印 数:1-1000
定 价:49.80 元

ISBN 7-80579-981-4/I·803

邮政编码:330002 电话:0791-8503450 8508674
(江西文艺版图书凡属印刷、装订错误请随时向承印厂调换)

主编

陈良运

各卷主稿

陈良运(赋学卷 汉至南北朝)

王以宪(赋学卷 隋至近代)

姚品文(曲学卷)

参与撰稿

龙向洋(曲学卷)

选题策划

朱光甫

总 序

中国古代文学,从总体观,有历久不息的发展与繁荣;细析其因,似乎存在这样一种规律性现象:大凡每个历史时期每次文学的繁荣,都以某种新的文体出现或原有文体较大幅度的变革出新为契机,商周时代之四言体诗,春秋战国秦汉之散文,汉之辞赋,魏晋南北朝之五言诗和骈文,然后是唐诗、宋词、元曲、明清小说;皆成为一代文学之标志。文学理论,是伴随文学创作发展而发生发展的,历史事实已经明证,每一次文学创作的繁荣,或同时或稍后都会带来文学理论的繁荣,以抒情文学为例:先秦有诸子围绕“《诗》三百”的种种评论;东汉至六朝六七百年间,因五言诗的兴起和走向成熟,以诗赋为核心的“文章”理论空前发达;唐、宋时代,探究前人和唐诗(主要是近体诗)创作经验与奥秘的诗歌理论之美学建构臻至完善;从宋代开始的词学建设至清代词的中兴而理论硕果累累;元代发端的曲学理论建设至明清而日趋繁盛……可否这样说:中国历代的文学批评家进行理论活动时,先是不太强调“务虚”而力主“务实”,所谓务实,就是他们的理论批评大多是就某一文体的具体作品展开论评和思辨,而当他们以感悟思维的方式进入到对象文体所提供的审美空间时间境界时,则致力于探幽究秘、阐精发微,由“实”而务虚,乃将他们实践体验中不断深化的思辨,升华到

艺术哲学的层次。由此又可言,中国历代积累而形成的丰富且多彩的文学理论,实由多种文体理论及其具体的文体批评融合而成,深入研读某一文体的历代论著,即可大致辨识由具体的作品论评上升到艺术哲学的轨迹。

基于上述认识,我们策划、编选了《中国历代文学论著丛书》,由《中国历代诗学论著选》、《中国历代词学论著选》、《中国历代赋学曲学论著选》、《中国历代文章学论著选》、《中国历代小说学论著选》共五部构成,古代文学之诗、词、曲(包括戏曲)、赋、散文、小说等六种主要文体的基础理论、文体发展史论、创作论、鉴赏论、重要作家与作品评论等等,皆选辑于斯,这是对中国数千年来积淀的丰富的文学理论,作了一次较大规模的分门别类的清理,尝试性地进行一次除芜去杂的精华荟萃。这样一种编选方式,既有别于循历史朝代顺序对各种文论作综合式编选,又有别于对各种文论按不同专题作语录式编选,也有别于对某种文论只就某一特殊体式的编选(如“诗话”、“词话”之选)。我们于每种文体理论亦循历史朝代而下,又将与这种文体有关的资料尽可能地广搜博集。总之,将五部论著选合而观之,中国古代文论的全貌或可灿然呈现;分而观之,各体文论发展演变的脉络庶几清晰。

本世纪90年代以来,我国文学理论界的专家、文学批评工作者以及文学理论众多的关注者,大都注意到了当代文学理论批评中的“失语”现象,即言必称引西方文论而本国本民族的批评语汇显得贫乏。中国中外文艺理论学会、中国古代文学理论学会等国家一级学术团体和《文学评论》等重要学术刊物,皆就古代文论应该向现代转化、如何转化开展了研讨,建设面向21世纪或21世纪将继续建设的有中国特色的新文学理论,是当代和下一代乃至下几代文学理论工作者的重大使命!“化”入了传统文论、批评语汇充分中国化的新文论,将继续而开创中国文学理论批评的新时代,在世界文学理论领域独树一帜而无愧!本着对中国古代文学理论

遗产的一分爱心和建设有中国特色的新文学理论的一片热心,我们愿意为这一转化工程做一点资料搜集工作,因而认定:这套丛书出版,自有一定的历史价值和现实作用。

全套丛书取材繁杂,篇幅浩大(约计 450 万字),而编选者学识有限,人手不足,书中存在的缺点错误定有不少。为这套长时效且有工具书性质的丛书趋向完善,编选者恳切希望:同行专家和广大读者在阅读、使用此书时,若认为有所选不当或漏选、注解评释言之有讹及发现文字校对有误等等,请及时反馈给我们,以便在今后出版或再版时尽量更正。

陈良运 朱光甫

1997 年 12 月 15 日于洪都

前 言

陈良运 王以宪 姚品文

赋与曲(包括散曲与戏曲),在中国古典文学中是与散文、诗、词、小说并列的文体,可以说它们都是“自《诗》出”而“分歧异派”。赋学自汉,曲学晚自金、元,都留下了非常丰富的理论资料,依据各自的文体特征,随时代的推移,文体自身的不断变化,各自的理论领域也呈现出不同的发展轨迹。现尝试分别述之。

—

赋,原被汉代学者称为《诗》之“六义”中的一义,源自《周礼·春官·大师》:“教六诗:曰风、曰赋、曰比、曰兴、曰雅、曰颂。”赋,实是诗中一体,或曰与“比”、“兴”并列的一种表现手法,郑玄注《周礼》释“赋”云:“赋之言铺,直铺陈今之政教善恶。”后刘熙《释名》又谓:“敷布其义谓之赋。”唐代孔颖达在《毛诗正义》中更明确地界定:“风、雅、颂,《诗》篇之异体;赋、比、兴,《诗》文之异辞耳。……赋、比、兴是《诗》之所用,风、雅、颂是《诗》之成形。”

“赋”作为诗的一种表现手法,继而发展为一种独立的文体,

则始于与屈原同时代的荀况,《荀子》中有《赋》章,前五篇是近于《诗》体的言理咏物之文,分别铺写“礼”、“知”、“云”、“蚕”、“箴”;无论所赋对象是抽象观念还是具体事物,荀子都着力体现圣人之道兼言己之志,已具“直书其事”、“体物写志”的特征,亦是一种新的文体标名“赋”之始。汉人将《楚辞》归入赋之列,其实《楚辞》中的屈原之《离骚》、《九章》等实属一种新的诗体,不应以赋目之。宋玉之《高唐赋》、《神女赋》、《风赋》、《登徒子好色赋》等,才是正式成型的赋体文学。汉代赋的发展是沿宋玉开辟的路子而未尊屈原的“骚”体格式,将“骚”与“赋”区别开来,汉人尚无此明确的文体意识,扬雄说“诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫”,前者实指诗,后者当是确指赋。班固《汉书·艺文志》中之《诗赋略论》,说“大儒孙卿及楚臣屈原,离谗忧国,皆作赋以风,咸有侧隐古诗之义”,亦是骚、赋不分,继言“其后宋玉、唐勒;汉兴,枚乘、司马相如,下及扬子云,竟为侈丽闳衍之词,没其讽谕之义”,则又是确指赋了。

汉至魏晋,尚无专门的赋论,只有为数不多的作品评论和某些赋前小序具有一定的理论价值。汉代对于赋的定位和价值判断,以扬雄和班固为代表,那就是将赋定位于“古诗之流”,强调赋的讽谏功能,即“或以抒下情而通讽谕,或以宣上德而尽忠孝”,与两汉儒家文统的重视政教功利是一致的;扬雄还将作赋贬为“童子雕虫篆刻”,显然,赋的地位远在《六经》之下。及至魏晋,文学家们对赋的看法发生了质的变化,他们不再以政教功利要求于赋,而是以“丽”、“美”确认赋属于美文学范畴,曹植《典论·论文》曰“诗赋欲丽”,陆机《文赋》曰“赋体物而浏亮”,都成了经典性言论;葛洪则以“今胜于古”的进步观点,认为《毛诗》“华彩之辞”亦“不及《上林》、《羽猎》、《二京》之汪涉博富”,对赋作了极高的美学评价。由此,赋在“体物”的同时,开始注重个人感情

的抒发,几至与诗一样,走向“情文”、“形文”、“声文”并举的美文轨道。下至南朝,终于有了专门的赋论,这就是刘勰《文心雕龙》于《辨骚》、《明诗》篇之外,专立《诠赋》一篇,首次明确地阐述了赋有不同于诗、骚的文体特征及独特的美学风貌。对赋审美品质的开掘,使南朝赋创作上升到新的美学高度,以抒情为主调的《别赋》、《恨赋》、《哀江南赋》或物情交融的《小园赋》、《枯树赋》等作品,较之汉赋,有质异文新的风貌。赋之创作与赋学理论,至此进入到成熟的阶段。

唐宋两代,抒情文学(诗与词)的发展进入黄金时期;中唐“古文”运动的兴起,散文的发展,“文以明道”的张扬,使直承先秦散文传统的散体之文在文学领域有越来越重要的地位;相应地,赋的创作不再那么受到普遍的重视了。再是,自唐以后,诗文理论分途发展,论诗、评诗再不及赋,而文章理论亦以“古文”为核心,赋学理论便只能在夹缝中生存。尽管如此,赋的文体在唐宋时期还是发生了新的变化。自唐代开始,科场考试以诗赋取士,大概是受近体律诗发展的影响;又有南朝的骈赋为先声,律赋逐渐盛行于文人士子间,开头只是多了限韵和开篇点题,“韵数多寡,平仄次叙,原无定格”,至唐文宗大和年间(公元827—835年)以后,“始以八韵为常”(洪迈《容斋随笔》)。律赋因适应科场需要,命题皆冠冕正大,内容往往锴铸经典,属对力求工巧,风格以典雅见长。而晚唐之律赋则是“好尚新奇”、“争妍斗巧”。由于受韩、柳“古文”的影响,宋代古文家欧阳修、曾巩、苏轼诸家又开辟了“以文为赋”的新途,尚理趣、散文化倾向明显,是此类新赋的特征。但这一新赋体在当时就受到了批评,如江西诗派的陈师道就说:“至于赋,若以文体为之,则专尚于理而遂略于辞,昧于情矣。”“以理论为体,则是一片之文,但押几个韵尔,赋于何有?”又批评《秋声赋》、《赤壁赋》等“以文视之,诚非古

今所及;若以赋论之,恐仿雷大使剑舞,终非本色。”(祝尧《古赋辩体》引)。唐宋赋学理论没有诗文理论那样多具新意,多是对前人赋作进行不同的品评,或多沿袭前人的旧说。据有关资料记载,当时有关律赋的专著产生了不少,但多已佚传,详细内容已无从知晓,散见者诸如范仲淹《赋林衡鉴序》所言,将律赋分为二十门,“载加研玩,颇具规格”,“其句读声病,有今礼部之式焉”,显然,此类“作法”,只是为应付考试的需要。李廌《师友谈录》所记秦少游论律赋作法共十一条,赞其“论赋至悉,曲尽其妙”,可是秦观自己认为:“朝廷用此格以取人,而士欲其合格,不可奈何尔!”可见律赋及其有关理论,无甚真正的文学价值。

元明两朝的赋论,主要的理论倾向是复古,复古者认真研究了历代积累的赋学遗产,倒是写出了较系统的有赋史与赋学理论构架意义的著作,如祝尧的《古赋辩体》、刘壎《隐居通义》中的赋学专论等。他们所阐述的观点,有些成为后人论赋所依据的基本理论。如明确提出“缘情”是辞赋的重要审美标准,要求赋与诗一样可以“吟咏情性”,“以情形于辞”,使之“丽而可观”;以“辞合于理”,使之“则而可法”,具有“兴起之妙”。其次,提出了作赋应当“祖骚而宗汉”的主张,批评三国六朝以下之赋“一代工于一代,辞愈工则情愈短,情愈短则味愈浅,味愈浅则体愈下”。再次,对辞赋之渊源流变也表明了很多新见解,如说汉赋之问答形式源自《楚辞》中之《卜居》、《渔父》;认为散体大赋“首尾是文,中间乃赋,世传既久,变而又变。其中间之赋以铺张为靡而专于词者,则流于齐、梁、唐初之俳体;其首尾之文,以议论为便而专于理者,则流为唐未及宋之文体”。这些论述虽有“贵远贱近”之嫌,而言赋之文体发展新变颇为中的,常为后世赋论家所沿用,如明代吴讷《文章辨体》论及古赋,全抄祝尧之说。明代前、后“七子”派是高举复古大旗的一个重要文学流派,他们主张“文必

秦汉,诗必盛唐”,赋则惟汉是尊。李梦阳说“唐无赋”在前,胡应麟继云“赋盛于汉,衰于魏,而亡于唐”,王世贞则推司马相如为“赋之圣”,胡应麟对骚与赋作了较为明确的区分:“骚与赋句语无相甚远,体裁则大不同:骚复杂无伦,赋整蔚有序;骚以含蓄深婉为尚,赋则以夸张宏钜为工。……”比前七子稍晚,明代又有一个高举反复古旗帜以袁宏道为旗手的公安派。袁宏道在《与江进之书》等文中,与李、胡唱反调,不崇汉赋而崇宋之文赋,其云:“近日读古今名人诸赋,始知苏子瞻、欧阳永叔辈见识真不可及。……张、左之赋,稍异扬、马,至江淹、庾信诸人,抑又异矣。唐赋最明白简易,至苏子瞻直文耳。”以“文因世变”的文学发展观看待赋体的变化,以“后不可劣”的历史进步观肯定唐宋名家赋的成就,以“文今日之文”的独创精神反对复古拟古。可见公安派的赋学论评有更积极的意义。

清代的赋学兴盛繁荣超过了以往各代,这是与诗学、词学及各科学术的兴盛以至集大成相应的。赋在众多的文学体式中,具有为政治服务的特殊作用,它既可“考稽古昔”、“与国政事”,又能“求天下之才”尽用于世(康熙《御制历代赋汇序》)。科举考试在以“八股”取士试“经义”的基础上,还常加试诗赋以观其才学,于是赋又受到特别的重视,大量的辞赋总集、选集应运而生,康熙钦命编纂《历代赋汇》并亲自作序,于是,“海内怀铅之子,靡不衔华佩实,腾声蜚文以赴功名之会”(沈德潜《赋钞笺略序》)。为了探求赋的发展规律,总结创作经验,指导创作实践,随之出现了大量的研究著作,将赋作为一种单独的文体深入探讨,极一时之盛。

清代古体赋派的论点,基本理论是继承前人成说,但也时出新见。其一,是以《诗》、《骚》为古源头,以突出赋的崇高地位与实用精神。程廷祚《骚赋论》说:“盖《风》、《雅》、《颂》之再变而有

《离骚》，骚之体流而成赋。赋也者，体类于《骚》而义取乎《诗》者也。”纳兰性德《赋论》也说：“本赋之心，正赋之体，吾谓非尽出了《三百篇》，不可也。”这是沿袭旧说。章学诚则进一步说：“古之赋家者流，原本《诗》、《骚》，出入战国诸子。假设问对，《庄》、《列》寓言之遗也；恢廓声势，苏、张纵横之体也；排比谐隐，韩非《储说》之属也；征材聚事，《吕览》类辑之义也。”（《校讎通义·汉志诗赋》）章氏之说揭示了赋体与先秦诸子散文的关系，发前人所未发。其二，“祖骚宗汉”说仍为清代古体派赋学家所沿袭，但有些新的发挥。程廷祚虽主张“君子于赋，祖楚而宗汉”，又力辨骚、赋之异很有见地。张惠言《七十家赋抄序》首尊屈、荀，而后对汉魏诸赋之源流及其风格文辞逐一分析，肯定其为“能之者”所作。鲁九皋《诗学源流考》认为“敷陈铺叙，不失古人讽谏之意”是赋之本根，魏晋而后“梁陈隋唐”之赋才“与《诗》、《骚》不相比附”而“渐失本根”。其三，由于清人对古赋的概念更为宽泛，将律赋之前的骈体赋也视为古赋。有不少赋论家并不专崇汉赋，对唐宋文体赋也赞赏有加。王芑孙《读赋卮言》云：“诗莫盛于唐，赋亦莫盛于唐。”并说，上总魏至隋八朝之众轨，下启宋、元、明三代之支流，“踵武姬汉，蔚然翔跃。百体争妍，昌其盈矣。人徒以清疏之派，归宗于欧之《秋声》、苏之《赤壁》，不知实导源于唐”。清代后期刘熙载之《艺概·赋概》，带有对古体派赋论总结的性质，其中亦有不少卓见远超前人，如“赋当以真伪论，不当以正变论”，创作上推崇“凭构虚象”，艺术上赞赏“奇丽”、“意创获而语自然”、“气格道上，意绪绵邈”等等。

律赋理论的重建，是清代赋学的一大特色。律赋学著作固然有专论律赋作法以供指导士子科考之用，但更多的是总结唐以来律赋创作经验，阐发其文体特质与审美价值，具有建设律赋理论体系的自觉意识，以驳正古赋论家对律赋的非薄态度。其

特色主要体现在：(一)溯源析流，为律赋争地位，如李调元《赋话·新话》所论。(二)以唐代律赋为评优标准，确认“命题冠冕正大”、形式“工丽密致”、风格“雅正”为律赋之“正宗”。(三)重视创作方法、技巧的研究，如汤稼堂《律赋衡裁》、江含春《律赋说》、王艺斋《论律赋》等。(四)注重对律赋优秀之作进行审美鉴赏，孙奎《春晖赋苑卮言》、魏谦升《赋品》是专门鉴赏性著作。(五)宣扬律赋的致用精神，如李调元特别推崇范仲淹《用天下心为心赋》“此中大有经济”，浦铣赞扬欧阳修《应天以实不以文赋》能“指陈时政得失”等，都肯定了律赋的现实作用。

赋作为一种重要文体，由汉至清历时两千余年，夹在诗与散文中发展，其理论显得有些驳杂，但作为古代文论的一个重要方面，还有待于我们认真整理、深入研究，以取得与诗学、词学等学科平衡发展的地位。

二

曲，作为一种文体，首先是金、元出现的“散曲”，这是一种新的诗歌文体。散曲中叙事成分的加强，多种曲牌的散曲联缀可以演绎一些故事，又辅之以唱曲者(后来是演员)的表演，于是有了戏曲(早期称“杂剧”、“传奇”)。因此所谓“曲学”，实为“散曲之学”和“戏曲之学”，其中还有歌唱理论和表演理论。

“曲”的概念基本内涵是歌曲，从文体意义上说，凡是可以付诸演唱的歌词都是曲。中国诗歌史上由诗而词而曲最初都属于广义的曲，但真正起源于歌唱而直至最后都保持了歌唱这一特性的，只有散曲。散曲继词之后兴起于金、元，北方女真、蒙古等少数民族入主中原，他们在马背上弹奏歌曲，以其“壮伟狠戾”的格调，与北方传统的慷慨悲歌的曲调相结合，于是一种新的诗体

逐渐在北方形成,随后传入黄河流域,引起人们的兴趣,原来的长短句词调不能跟它配合,于是有的人就另创新词,这就是明人王世贞所说的“自金元入主中国,所用胡乐,嘈杂凄紧,缓慢之间,词不能按,乃更为新声以媚之”(《曲藻序》),于是散曲终于后来居上,代词而兴,成为一代文学之标志。

由于中国诗词理论至此已发育成熟,新兴的散曲理论要与诗词理论抗衡或并行都不大可能,于是随戏剧向散曲的加入,其理论认识便多人于戏剧理论之中,后人对古代曲学的认识与研究侧重于“戏曲理论”的广义范围,是符合曲学发展实际的。本书曲学论著选部分不另立散曲理论而混合编目,即基于这一成规,简述其发展脉络,亦循此道。

曲学发展的历史自元代始,大致可以划分为三个时期。

(一)元至明初为形成期。元代曲论的理论意识还不强,主要曲学著作偏重技术性指导和史料保存,如指导声乐技术的《唱论》,作为填曲词韵书的《中原音韵》;《录鬼簿》是作家作品的著录,《青楼集》是有关艺人的史料汇集。具有真正理论形态的曲论形成于明初,朱权的《太和正音谱》是其代表作。这一期的理论要点,一是将曲保持风格上的通俗性,但努力使其雅化以提高在文坛的地位,《太和正音谱·序》将其与传统“乐府”雅乐并提,为文人的参与创造条件。二是确定曲的文体风格,《中原音韵》提出“文而不文,俗而不俗”,为后来曲论家广泛接受,但他也强调格律的优化,文词的雅化,力避过俗而向诗词靠拢。三是戏剧理论从中出现萌芽状态,《录鬼簿》著录剧目和剧作家,尚无理论意识,而《太和正音谱》设“杂剧十二科”,将杂剧题材分类,应是戏剧文学研究的发端。

(二)明中叶(嘉靖以后)至清前期为鼎盛期。这一时期主要是南方文人戏曲的发展和繁盛,在南戏基础上形成的传奇而产

生了成熟的戏剧。由于有大批杰出作家、理论家的全面参与,曲学的研究与发展也全方位展开,其中有思想家李贽,杰出剧作家汤显祖,著名文学家王世贞、徐渭、祁彪佳、吴伟业、金圣叹,通俗文学作家冯梦龙、凌濛初,戏曲音乐家魏良辅、沈璟、沈宠绥,以及集创作、理论、演出活动于一身的李渔等等,他们从诗学、叙事文学、戏剧学、音乐学、表演学及社会学、哲学、美学、文献学等多方面对曲展开研究,使曲学内容丰富多彩,表现为理论形态的多样化并逐渐走向体系化,其著述有专论、专著,有笔记、杂论,有序、跋、书简,有评点及曲话、剧话等等。王骥德的《曲律》是对散曲与戏曲进行综合研究的著作,论述南北曲的源流、宫调、作曲和唱曲方法,兼及剧本结构、情节、宾白、科诨等,虽然还采用分条并列式,但前后有序的内在逻辑,显示他对曲学的理论思维已进入到一个新层次。吕天成、祁彪佳各自的《曲品》,辑录作品数量规模空前庞大,且品评中表现出相当卓越的见识。金圣叹的评点《西厢记》(《第六才子书》),密切联系作品的论说与鉴赏取得可观的成就。代表曲论最高成就的是清初李渔的《闲情偶寄》,无论从内容的全面、概念的清晰、逻辑的严密、论证的准确等各方面看,都达到了系统化的科学水平,成为曲论史上集大成的著作。从纯文学理论观,这一时期有几个重点理论问题,虽是从讨论戏曲出发,但实在上升到了文艺美学的层次而对于各体文学创作有普遍的意义。其一是“本色”论,或许上承严羽《沧浪诗话》“本色”、“当行”之说,徐渭从诗歌而及戏曲,以强调有“真我”又“越俗、越家常、越警醒”为“真本色”。何良俊强调的“本色”是清俊简淡的风格,凌濛初则以当行为“本色”。虽然他们的理论界定不一,但将“本色”这一美学命题作了令人瞩目的表述。其二是“主情”说,汤显祖《牡丹亭题词》鲜明地举起“至情”大旗,又发出“势在而情反,情在而理亡”之论,以“纯情”、“至情”向封

建的“伦理”及宋明理学的“天理”挑战,这不只是戏剧,在明代整个文学思想解放中都有特殊的意义,与李贽的“童心”说、公安派“独抒性灵”说,合为一代文学思想进步之标志。其三是文采、声律论。《牡丹亭》是戏剧作品极具文采的典范之作,汤显祖提出有关文采的“意、趣、神、色”说,超越了诗学理论“境界”说而显示了戏剧作品所独具的文采,在理论上有很大的潜力。声律则是戏剧的歌唱所不可缺少的“声文”,戏曲家们给予特别的关注,并且多从演唱实际出发,从音乐唱腔入手,给唱曲者和演员作具体的技术指导,如魏良辅的《曲律》、沈宠绥的《度曲须知》在一定程度上填补了歌唱理论的空白,后者有关北曲和南曲的区别及其发展过程的叙说,都是很重要的。另外,这一时期少有的几部优秀传奇如洪昇的《长生殿》,孔尚任的《桃花扇》等,在序、跋、凡例、小识中也阐述了作者的戏剧理论观点和创作历史剧的经验,对后人有一定的启示意义。

(三)清康熙中期以后为衰落期。这一时期的戏剧以“花部”为主流,花部戏的特点是进一步通俗化、娱乐化,突出技艺表演,对文学的依赖和要求大大降低,剧本故事无须再从古代的史传中去寻求,直接从前人杂剧传奇取来便得,曲调亦来自民间,无须寻宫数调,文词面向大众,通顺易解即可,无须有文人诗词的文采。这样,戏曲与大多数文人的距离远了,他们不再像关心传奇那样关心花部戏,因此理论领域显得冷清。但是也有关心花部戏的,焦循著有《花部农谭》,不仅表现了他对花部戏的独具慧眼,其中还有很卓越的见识,如在《两狼山》评论中对历史与艺术关系的论述,在《清风亭》评论中表达的悲剧意识,都极有理论价值。晚清王国维的曲论及其专著《宋元戏曲考》,则给古代戏曲研究划了一个精彩的句号,揭开了古代曲学向现代戏剧理论研究转变的序幕。