

安徽明清曲论选

赵山林 选注
黄山书社

责任编辑：项纯文

装帧设计：方绍武

书名题字：诸卫国

安徽明清曲论选

赵山林 选注

*

黄山书社出版发行

（合肥市回龙桥路1号）

新华书店经销 安庆新华印刷厂印刷

*

开本：850×1168 1/32印张：9.375 字数：200,000

1987年12月第1版 1987年12月第1次印刷

ISBN 7—80535—007—8/I·2

书号：10379·47 定价：2.00元

序

蒋 星 煜

在中国戏曲史上，安徽是一个十分重要的地区。在元明清三个封建皇朝中，安徽在古典戏曲上的各个领域都有其独特的贡献。而过去，学术界只是注意到了汪廷讷、阮大铖诸人的戏曲创作，汪耕、黄一彬诸人的戏曲版刻，程长庚、杨小楼诸人的表演艺术，诸如此类等等。至于古典戏曲理论，也有人涉猎了一下潘之恒，并未深入。殊不知安徽的古典戏曲理论也是一个丰富的宝藏，决不仅仅只有潘之恒和他的《鸾啸小品》而已。

赵山林同志编著了这一部《安徽明清曲论选》，正好填补了这个巨大的空白。我不认为此书是所谓“乡土文献”，这些理论既不仅仅是安徽戏曲的总结，也不仅仅推动了安徽戏曲的发展，其作用是十分广泛而深入的。因此中国戏曲史、戏曲理论的研究者、探索者必将从这里获得大量的知识、资料、线索和启迪。

如果单从一个狭义的概念来选曲论，工作量并不大，类乎王骥德《曲律》、李渔《闲情偶寄》那样的理论著作并不多。赵山林同志深知中国古典戏曲理论自有其与西洋戏剧理论不同的民族的形式和内容，要能做到兼收并蓄，必须从宽而且广的

视野着眼，所以他既选潘之恒的专著，也选其他作者的序跋、诗词、书信等等。这样就收的相当齐全，选得也精，所以篇幅虽然不是太大，恐怕也不会有多少遗珠。我对戏曲史资料的发掘与整理历来有着很浓的兴趣，认为尽可能详备地占有材料，是进行深入研究、得出科学结论必不可少的前提与基础，多年来我自己所做的工作也以这一方面为多。在这一点上，赵山林同志与我可以说是志同道合。赵山林同志在这本书中介绍的程巨源《崔氏春秋序》、方文《六声猿》等材料，也是我曾经研究过的课题，在如此等等的许多问题上，我们二人的意见是一致的。至于赵山林同志所选的汪道昆之弟汪道会的《烟条馆闻歌》一组诗，也是颇有价值的，我以前却未曾注意过。象这样的地方，都可以见出赵山林同志的细心。

我认为他为此书所写的前言同时也是一篇颇有分量的学术论文。把古典戏曲理论大体上归纳成为当行本色论、戏曲题材论、情节结构论、人物性格论、戏曲语言论、戏曲声律论等等几个不同的方面或体系，也是化了许多心血而得来的成果，我们要研究中国戏曲理论的整体，他所归纳的体系基本上仍可适用。

为了使读者阅读时可以少做些检索工作，赵山林同志为每一个作者写了小传，并对每一篇章加以必要的注释。至于“简析”，则是比小传、注释更为重要的部分，实际上是经过他审慎思考之后所作出的相当客观的评价。

我在充分肯定赵山林同志的工作成果的前提之下，也想说一点并不完全一致的看法。例如对于朱棣的那首元宫词：

《尸谏灵公》演传奇，一朝传到九重知。

奉旨賁与中书省，诸路都教唱此词。

赵山林同志认为是“宣扬愚忠愚孝的元杂剧”，“因此最高统治者加以提倡，这反映了元代杂剧创作领域中之矛盾与斗争”，我认为提得稍为偏激了一些，至少是片面了一些。早在一九八六年一月，我曾就这个问题专门撰写了《元代宫廷演出〈伊尹扶汤〉、〈尸谏灵公〉辨析》一文，发表于《河北学刊》一九八六年第五期，主要指出《尸谏灵公》仍有其积极意义的一面，同时觉得我们过去对辽金元清四个少数民族统治者只强调了他们对戏曲摧残、迫害的一面，完全抹煞了他们也有扶植、鼓励的一面。是不是可以认为当时已有不成文的剧目推荐制度，假使有，那也说明封建统治者对文化艺术的重视。我并不是认为赵山林同志错了，可能是我对问题理解得不深不透，所以有些分歧。现在是建国以来前所未有的文学艺术的黄金时代，百家争鸣的空气比较浓郁，我就在此和赵山林同志争鸣一下。

至于其他篇章的简析和注释，我当然绝大部分都是同意的。对他的坚实的功力和谨严的态度，我感到非常欣慰。

当赵山林同志还在华东师大攻读万云骏先生的硕士研究生时，我去讲过几次课，接触不多。一九八四年十二月，随赵景深先生一起参加他的硕士论文答辩，这才认真地研读了他有关杨潮观的一批论文，颇为折服。在他这一辈治戏曲史的中青年之间，搞分析评论的比较多，搞注释的也很少从第一手材料做起，肯搞考证的极少，有的轻视考证，有的文史哲基础比较薄弱，搞起来很吃力。而赵山林同志理论水平不低，又肯苦读深思，对考证也完全胜任，这样的研究工作者还是不太多的，所以我很愿意和他打交道。

目前，我在华东师大带“元明清文学”的硕士研究生。承学校对我关怀，指派赵山林同志为我的助理，使我的工作量大为减轻，我很感激他。

这本书，名曰：《安徽明清曲论选》，出版者是安徽黄山书社，选注者是在安徽长大的赵山林同志。假使读者发现这本书颇有乾嘉学派所特有的朴素无华的风格，我决不感到意外，因为我也有此感觉。他的其他论著也将陆续问世，也莫不具有这种特点和优点。

我和赵山林同志既是同事，他要我写序文，我自知不能胜任，但推却的话说不出口，勉力为之。是为序。

一九八六年十二月十五日于上海市田林十村

前 言

安徽与戏曲有着不解之缘。从元杂剧《魔合罗》的作者孟汉卿到《雷峰塔传奇》的写定者方成培，从风靡东南的“安庆二黄”到声震京华的四大徽班，从“京剧鼻祖”程长庚到“武生宗师”杨小楼，中国戏曲史上许多杰出的作家，辉煌的作品，还有灿若群星的表演艺术家，是在安徽的深厚历史土壤里孕育、萌生、成熟起来的。因此，人们讲到中国戏曲，特别是讲到中国近代戏曲，就不能不想到安徽，提起安徽，这完全是理所当然的。

理论是实践的总结，反过来对于实践又起着重要的指导和推动作用。安徽在我国戏曲实践的发展过程中发挥过重要的作用，同样，在我国戏曲理论的发展过程中所起的作用也是毫不逊色的。

安徽戏曲评论家们的理论建树涉及古代戏曲理论的各个重要领域。而且在不少领域里有着独到的创造，超过开风气之先的作用。

朱权的《太和正音谱》以前一直不受重视。实际上，它是第一部严格意义上的古代戏曲理论著作。在《太和正音谱》之前，虽然有周德清的《中原音韵》，它是明清两代北曲韵书的

基础,但它主要是一部音韵学的著作。钟嗣成《录鬼簿》,以超越时俗的胆识,为“屈沉下僚,名姓不彰”的戏曲作家包括优人出身的戏曲作家树碑立传,这对形成古代曲论的民主性传统很有影响,但严格说来,它只是一部戏曲作家的资料汇集。朱权的《太和正音谱》是第一次把戏曲本身当作自己研究的对象,按照戏曲的本来面目,把它当作一项综合艺术,分门别类地研究它的各个方面:作品内容与风格(乐府体式),题材(杂剧十二科),音韵(曲谱),演唱风格(词林须知),作家作品评论(古今群英乐府格势)。这些都是带有开创性的,对于后来的戏曲理论产生过深远的影响。

从目前所知的安徽曲论来看,其内容足以构成一个比较完整的体系,包括:戏曲史论,作家作品论,戏曲创作论,戏曲声律论,戏曲表演论。

在戏曲史论方面,本书收有潘之恒的《鸾啸小品·叙曲》,程羽文的《盛明杂剧序》,凌廷堪的《论曲绝句三十二首》、《与程时斋论曲书》等。

进入戏曲史领域,首先要解决的当然是戏曲的起源问题。而其前提又是弄清戏曲特殊的本质,给戏曲这个概念以明确的界定。按照王国维的观点,戏曲是合歌舞以演故事(《宋元戏曲史》)。即是说,中国的戏曲是一项高度综合的艺术,它至少应当包括以下几个要素:①歌,即戏曲曲词;②舞,即戏曲动作;③事,即戏曲情节。这一点,在明人程羽文的《盛明杂剧序》里已经论述得十分清楚。程氏说:“曲者,歌之变,乐声也。戏者,舞之变,乐容也。”他指出,戏曲的最早的渊源可以追溯到上古的歌舞,但“上古有歌舞而无戏曲”,可见歌

舞并不等于戏曲。这种情况，在经历了战国、秦汉优伶，唐代梨园教坊，五代伶官，北宋杂剧以后，这才“流风大畅，变歌之五音以成声，变舞之八佾以成数”，歌、舞都发生了质的变化。尤其是戏曲角色的出现和明确化，“曰外、曰末、曰净、曰丑、曰生、曰旦六人者出焉”，这样，才能合歌舞以演故事，“凡天地间知愚贤否、贵贱寿夭、男女华夷，有一事可传，有一节可录，新陈言于牖中，活死迹于场上。谁真谁假，是夜是年，总不出六人搬弄。”这时，戏曲才真正产生了。可以毫不夸张地说，生活在王国维二百多年以前的程羽文，其戏曲观念已经相当明确，其戏曲史观念已经相当清晰。这些都为后人进一步研究奠定了基础。

如果说程羽文的戏曲史论还有一些环节被忽略，还有一些论述未展开的话，那么，清代中叶的戏曲理论家凌廷堪的戏曲史论就更趋于完整和系统了。如果说程羽文着重论述的是戏曲的远源的话，那么凌廷堪着重论述的便是戏曲的近源。他认为：“杂剧盖昉于金源，金章宗时有董解元者，始变诗余为北曲。”他又以诗的形式表述道：“谁凿人间曲海源？诗余一变更销魂。倘从五字求苏李，忆否完颜董解元？”凌氏所论，揭示了中国戏曲形成和发展史上一个重要环节。我们知道，从音乐组织结构说，元杂剧四折一楔子的曲牌联套体正是从金诸宫调发展而来。从剧本说，王实甫的杂剧《西厢记》正是董解元的《西厢记诸宫调》的进一步戏剧化。然而，诸宫调本身还不是戏曲，正如凌氏所指出的，“其体如盲女弹词之类，非今之杂剧与传奇也”。凌氏认为，只是到了“元兴，关汉卿更为杂剧，而马东篱、白仁甫、郑德辉、李直夫诸君继之”，戏曲这

才蔚为大国。这些意见，代表着当时戏曲史研究的水平。

与戏曲史论相联系的是作家作品论。安徽曲论这方面的内容也是丰富的。朱权《太和正音谱》中的《古今群英乐府格势》是古代曲论中最早的作家风格论。他用形象的诗一般的语言对二百零三位元明杂剧作家的艺术风格作了概括。其中论马致远词“典雅清丽”，论宫大用词“锋颖犀利，神彩烨然”，都颇中肯綮，而为后代曲论家们奉为圭臬。特别是他论王实甫之词“如花间美人。铺叙委婉，深得骚人之趣。极有佳句，若玉环之出浴华清，绿珠之采莲洛浦”，更是脍炙人口的千秋定评。朱权在戏曲作家作品论里成功地开创了“品”之一体，对后来吕天成的《曲品》、祁彪佳的《远山堂剧品》、《远山堂曲品》、高奕的《新传奇品》等影响甚巨。

如果说朱权是对王实甫的艺术风格作了一个形象而又传神的勾勒的话，那么，全面论述《西厢记》思想意义的较早一篇论文当推程巨源的《崔氏春秋序》。这是一篇极有光采的论文。在这篇论文里，程氏热情赞颂《西厢记》是“艳词丽句，先后互出；离情幽思，哀乐相仍。遂擅一代之长，为杂剧绝唱”。程氏以鲜明的态度驳斥了封建卫道士们加给《西厢记》的“导淫纵欲”的罪名。他认为“人生于情”，爱情生活是人生的正当追求，戏曲以此为题材是无可非议的。《西厢记》正是以其“情”，以其“美”，即充满诗情画意的健康的爱情描写，取得了“世皆快睹”、“疗饥忘倦”的艺术效果。程氏还认为，既然《诗经》里也有大量的爱情诗篇，那么描写爱情的杰作《西厢记》为什么不可以称为“词曲之《关雎》，梨园之虞夏”呢？程氏不仅以《西厢记》与儒家经典相比，还干脆大

胆地把《西厢记》命名曰《崔氏春秋》。这在当时无疑是一种惊世骇俗之论。程氏的这一具有强烈民主精神的观点，上承李贽，下启金圣叹，在《西厢记》批评史上应占有一席之地。

在作家作品论中值得一提的还有包世臣的《书桃花扇传奇后》。包氏指出《桃花扇》决非一般的“佳人才子之章句”，也不仅以“文辞清丽，结构奇纵”见长，“其指在明季兴亡，侯李乃是点染，颠倒主宾，以眩耳目”。这一论断是完全符合《桃花扇》“借离合之情，写兴亡之感”的特点的。包氏认为，《桃花扇》中特别有光彩的，是李香君、柳敬亭、苏昆生一类市井人物。正是这些“抱忠义智勇，辱在涂泥”的人物的存在，才显得“世固非无才也”。他们的形象与那些上层人士形成鲜明的对照：“备书香君之不肯徒死，而必达其诚，所以愧自经沟渎之流；书敬亭、昆生艰难委曲以必济所事，而庸懦误国者无地可立于人世矣。”如此种种，都显示出包氏犀利深刻的批评家眼光。这对后来梁启超等人的《桃花扇》评论很有影响。

戏曲创作有其特殊的规律。戏曲创作论就是对作家的创作经验进行概括和总结，进而达到规律性的认识。安徽曲论家的戏曲创作论至少包含了以下几方面的内容：

①当行本色论。这一问题实际上是对戏曲特质的认识和把握，也是进行戏曲创作的出发点。既然要从事戏曲创作，当然首先要弄清戏曲与其他文学样式的区别，这是毫无疑义的。张潮的《制曲枝语小引》指出戏曲是一种最难掌握的文学样式，“苟非当行，鲜有能道只字者”。为什么？因为戏曲要做

到“雅俗共赏，案头场上无不可观”。这就是说要充分考虑戏曲广大的观众群，考虑戏曲剧本不仅需要有文学性，而且需要有舞台性。凌廷堪《与程时斋论曲书》更进一步指出，如果不能掌握戏曲创作固有的规律，“悍然下笔，漫然成编，或谓秾艳，或矜考据”，那么这样的作品“谓之为诗也可，谓之为词也亦可，即谓之为文也亦无不可，独谓之为曲则不可”。这些，都丰富了我国古代文论的文体风格论。

②戏曲题材论。这一论题讨论的是生活素材与戏曲题材、历史真实与艺术真实的关系。戏曲创作来源于生活，但生活中的素材经过戏曲作家的选择、去取、改造，溶入了作家的主观色彩，就不再是原来意义上的“生活”了。从艺术创作的规律说，戏曲创作不但允许虚构，而且需要虚构。没有虚构与想象，便不成其为艺术。万不可以把生活素材与戏曲题材、历史真实与艺术真实混同起来。凌廷堪《论曲绝句三十二首》多次谈到这方面的问题。他说：“元人杂剧事实多与史传乖迕，明其为戏也。后人不知，妄生穿凿，陋矣。”又说：“元人关目，往往有极无理可笑者，著其体例如此。近之作者乃以无隙可指为贵，于是弥缝愈工，去之愈远。”我们有趣地注意到，与凌氏几乎同时的德国戏剧批评家莱辛在《汉堡剧评》第十一篇中说：“戏剧家毕竟不是历史家；……历史真实不是他的目的，只是达到他的目的的手段；他要迷惑我们，并通过迷惑来感动我们。”在这一点上，两位中外批评家的意见真是不谋而合。

③情节结构论。对于戏曲的情节结构，人们并不是一开始就给予足够注意的。起初，人们总是把戏曲曲词或者音律放在

首要地位。但随着戏曲创作实践的发展，情节结构的重要性越来越被批评家们所认识。张潮在《致黄官》中明确指出：“大抵传奇须分可演、可读二种，总以情节为主，而情节又以从来戏文所少者为佳。”这一见解包含着对戏曲整体性与独创性的认识，与李渔“填词首重音律，而予独先结构”的主张是一致的，反映了清初戏曲理论界对戏曲情节结构的高度重视。以后金兆燕在《重订昙花记传奇序》中提出反对“枝叶太繁 排场太板”，包世臣在《书桃花扇传奇后》中强调从整体上“属思铸局”，其精神都是一脉相承的。

④人物性格论。文学是人学。戏曲也是人学。如何把戏曲人物的性格塑造得更真实、更完美，应当是戏曲创作的灵魂所在。程羽文《盛明杂剧序》指出曲的作用是“詮情性之微”，即揭示人物深奥微妙的内心世界。他还指出，只要抓住这一点，就能“状忠孝而神钦，状奸佞而色骇，状困窘而心如灰，状荣显而肠似火，状蝉蜕羽化飘飘有凌云之思，状玉窃香偷逐逐若随波之荡”，而人物性格塑造得成功，就能感动人，教育人，“可兴可观，可惩可劝”。张潮《制曲枝语小引》也指出，当行的戏曲应当对“世务人情，描写毕肖”，务必做到“婉转曲折”，极情尽致。吴敬梓《玉剑缘传奇序》特别强调以爱情为题材的戏曲应当注重人物内心世界的刻画，“雕镂雕刻，畅所欲言”。他称赞《玉剑缘》对不同人物的性格，如“铁钗之侠，鲍母之挚，云娘之放”，都有充分的表现，“尽态极妍”，令人难忘。

⑤戏曲语言论。戏曲语言是表现人物感情、塑造人物形象的重要手段。因此从整体上说，语言色彩必须与人物性格保持

一致。如王实甫的《西厢记》，有人批评它的语言过于繁缛，“繁歌叠奏，语意重复”，又有人批评它的语言过于秾艳，“露圭著迹，调脂弄粉”。对此程巨源《崔氏春秋序》都表示不同意。他认为《西厢记》的语言特色是由它的爱情题材、人物性格决定的，所谓“事关闺闼，自应秾艳，情钟怨旷，宁废三思？”正因为如此，才使得《西厢》“如花间美人”，美不胜收。

作为一个共同的要求，戏曲语言应当是本色的。《西厢记》语言的华美秾艳可以称为本色，因为它与所要表现的内容是相适应的。但本色更多的是指质朴自然、通俗浅显的风格。这也是由戏曲观众的广泛性和戏曲艺术的舞台性所决定的。要演而且要演给最广大的观众来欣赏，戏曲语言就不能隐晦深奥，令人费解。凌廷堪《论曲绝句三十二首》其十一说：“妙手新缣五色丝，绣来花样各争奇。谁知白地光明锦，却让《陈州糴米》词。”高度赞扬了元无名氏《陈州糴米》杂剧的白描风格。其二十四说：“语言辞气辨须真，比似诗篇别样新。拈出进之金作句，风前抖擞黑精神。”强调戏曲语言与诗词语言的不同风格，高度赞扬了元康进之《李逵负荆》杂剧语言的性格力量与绝妙神采。这些都是深得戏曲创作三昧的经验之谈。

与戏曲创作论密切相关的是戏曲声律论。这是因为戏曲要付诸演唱，不能回避对“曲”本身的研究。安徽不仅在明代就拥有钟秀之、查八十这样全国第一流的琵琶大师，而且安徽戏曲理论家在声律学方面的贡献也是足以自豪的。朱权的《太和正音谱》是最早的北曲曲谱，具有很高的权威性。凌廷堪也是一位音韵学专家，拥有《燕乐考原》等专著。由于篇幅所限，本

书只选了安徽曲论家有关戏曲声律论的部分论述。

首先，曲论家们对戏曲声腔的源流进行了探讨。程羽文的《盛明杂剧序》论述了南曲、北曲的源流及其风格差异：“自涂山歌于候人而南音著，自有娥谣乎飞燕而北声传”，“南词可付轻丝细管、二八女郎，而北调可付丈八将军、铜琵琶铁绰板”。程氏认为南曲、北曲是整个戏曲声腔不可或缺的有机组成部分，“两者偏废，不成巨观”。这种态度，无疑是公允的。潘之恒《鸾啸小品》的《叙曲》、《曲派》等篇，则对南曲中昆山腔的源流进行了探讨和研究。他指出昆腔的特点是“微而婉，易以移情而动魄”，而昆腔内又有不同的流派，“太仓、上海，俱丽于昆，而无锡另为一调”，“无锡媚而繁，吴江柔而滑，上海劲而疏”，可以说是各具所长，亦各有所短。而作者对这些不同流派的态度是“三支共派，不相雌黄”。很明显，这种宽容的态度对于各种流派百花齐放、促进艺术进步是大有裨益的。

其次，曲论家们还结合创作，谈了戏曲声律的许多重要问题，例如四声问题，用韵问题，等等。凌廷堪《论曲绝句三十二首》其三十一：“一部《中原》韵最明，入声元自隶三声。扣槃扞箏知何限，忘却当年本作平。”批评有的人在北曲里找入声字，纯属多此一举。其三十一：“先纤、近禁音原异，误处毫厘千里差。漫说无人识开闭，车遮久已混家麻。”批评有些人谱曲用韵混淆，影响演唱效果。这些对于增强戏曲的音乐美都有积极的作用。

我国古代戏曲在表演艺术上，同样有着优良的传统和丰富的经验，可是戏曲表演理论却长期是一个薄弱环节。这种局

面，由于安徽曲论家潘之恒《鸾啸小品》、《亘史》等著作的出现，才有所改观。

潘之恒当时被称为“词场之董狐”。他的戏曲表演理论是对几代昆剧艺人表演经验的总结。他的理论不仅是开创性的，而且是自成体系的。要而言之，包括：

戏曲表演整体论。斯坦尼斯拉夫斯基说过：“戏剧艺术，在任何时代都是集体的艺术。”（《演员和导演的艺术》）这一观念，在潘之恒的表演理论中早已是明确的。他的《情痴》一文，评论了友人吴越石家班一次成功的《牡丹亭》演出。他总结演出成功的原因是：首先，剧作家汤显祖提供了第一流的剧本，这是导演进行二度创造的良好基础；其次，“主人越石，博雅高流，先以名士训其义，继以词士合其词，复以通士标其式”，周密地完成了戏曲导演各个阶段的工作；而最重要的是演员具有良好的素质，临场发挥又相当出色。扮演杜丽娘的江孺是“解杜丽娘之情人”，“能情者，而后能写其情”。扮演柳梦梅的昌孺亦复如此。

潘之恒的戏曲表演理论正是从表演的整体性着眼，对编剧、导演、演员各个环节进行全面考察，而其中心环节又是演员的艺术素质与遴选培养。在细致考察和深入分析一大批演员的状况以后，潘氏提出一名优秀演员应当具备才、慧、致三方面的条件。这里，“才”指表演才能，“慧”指领悟水平，“致”是独特的表演风格。三者相互联系，但又处于不同的层次：“有才而无慧，其才不灵；有慧而无致，其慧不颖；颖之能立见，自古罕矣。”这样的看法，是相当辩证的。

戏曲表演形神论。“传神”，是我国古典美学的理想境

界，也是潘之恒戏曲表演理论的核心。但这样的境界不是凭空可以达到的。“神之所诣，亦有二途：以摹古者远志，以写生者近情。”由“摹古”、“写生”达到“远志”、“近情”，即由“形似”达到“神似”。潘之恒在总结表演艺术的五个要素——度、思、步、呼、叹——的时候，也无不贯彻“形神兼备”的原则，“思”要得“捧心之妍”，“步”要防“神斯窘矣”，“呼”要有“凄然之韵”，“叹”要“其韵悠然”，而这几方面的最佳状态，便是“度”，即才、慧、致的最大限度的发挥。所有这些，都既有形体、程式方面的要求，也有神态、风韵方面的追求，这就是说，既要求形似，又追求神似。

戏曲表演风格论。如果说“有一千个演员，就有一千个哈姆雷特”的话，那么，中国的戏曲表演同样也是风格多样，色彩纷呈的。对于不同声腔的表演，对于各种类别演员（歌妓、家伶，职业演员，清流串客）的表演，潘之恒都是主张互相竞争，各擅其长的。在表演艺术的风格上，潘氏更是主张不同演员根据自身条件，扬长避短，进行艺术独创，形成独特风格。如汪季玄家班的国琼枝、慧心怜，“国以婉至，慧以格高”，风格不同。但潘之恒认为都值得称赞，“才有殊长，何嫌媲美”。其他如虞山班王、陆二旦，“王纤媚而态婉腻，陆小劲而意飘扬”，傅卯、傅寿兄妹，“卯善藏，而寿荡”，风格各异，但都因“分擅所长”而受到潘氏的肯定。戏曲史上的任何一个繁荣时期，总是伴随着各种风格、流派竞放异彩的局面。由此可见，潘氏所论，是何等具有远见卓识。

以上概述了明清两代安徽戏曲评论家们的理论贡献，当然还远非是全面的。读者在阅读本书所选的二十二位曲论家的四