

梁
卿
翔
著

中国古典 剧论概要



37

250
中国古典剧论概要
蔡钟翔 著

*
中国人民大学出版社出版发行
(北京西郊海淀路39号)

中国人民大学出版社印刷厂印刷
(北京鼓楼西大街石胡同61号)

新华书店经销

*
开本: 787×1092毫米32开 印张: 8 插页 1
1988年10月第1版 1988年10月第1次印刷
字数: 169 000 册数: 1—3 000

*
ISBN 7-300-00506-3
I·32 定价: 2.70元

目 录

绪论.....	(1)
中国古典剧论的地位和价值——中国古典剧论的民族特色	
——中国古典剧论发展历史简述	
第一章 功能论.....	(20)
教化说——娱乐说——主情说	
第二章 题材论.....	(42)
爱情题材——神怪题材——历史题材——讽刺题材	
第三章 情节论.....	(70)
情节的奇与新——情节的虚与实——情节的情与幻	
第四章 结构论.....	(94)
“立主脑”——“减头绪”——“密针线”——“格局”	
第五章 人物论.....	(126)
人物塑造的原理——人物与情节、结构、语言的关系——人	
物塑造的艺术手法	
第六章 语言论.....	(159)
曲文——宾白——明代曲家的两场大论争	
〔附〕表演论.....	(210)
后记.....	(249)

绪 论

一、中国古典剧论的地位和价值

在中国古代文学理论的研究中，戏剧理论向来是被忽视的部分，因此，首先需要对古典剧论的地位和价值作一点实事求是的分析。

中国古代文学理论，大体可分为两大类：一类是总论或通论，研究文学的共同性规律；另一类是分体理论，研究某种文体的特殊规律，包括诗论、词论、文论（古文理论、骈文理论、时文理论）、曲论（戏剧理论、散曲理论）、小说理论等等。应该承认，在分体理论中，水平最高的是诗论。中国古代诗歌创作非常发达，历史悠久，数量宏富，甚至出现过唐代那样世所罕见的诗歌的黄金时代，因此，关于诗歌的理论、批评，也是卷帙浩繁，精彩纷呈。我们可以说，中国的古代文学理论是以诗论为核心的。中国的传统文学观念虽是杂文学的观念（把各种应用文体也包括在文学中），但却把诗作为文学的核心，如在《文心雕龙》这部总论性质的文论著作中，创作论研究的重点也是诗。由于中国古典诗歌中抒情诗占压倒优势，中国诗学的研究对象主要是抒情诗，这和西方显然有很大的不同。亚里士多德的《诗学》，所论

述的主要是史诗和剧诗，又偏重于剧诗。贺拉斯的《诗艺》仍是以剧诗为主。直到黑格尔的《美学》，也是把戏剧看作在内容和形式上最完美的整体，是“诗乃至一般艺术的最高层”，所以在《诗》一章中把戏剧体诗放在最重要的位置上。西方的古典诗学实际上是以剧诗为主要研究对象的。因此，可以说西方的古代文论是以剧论（戏剧体诗的理论）为核心的。而中国的剧论在古代文学理论的总体构成中却处于相对次要的地位。

中国戏剧理论之所以落后于诗论，有这样几个原因：一，是中国的戏剧成熟较晚，大约是在宋元，戏剧理论成熟得更晚，是在元明。这与诗论的源远流长是无法比拟的。二，是中国古代剧论的繁荣期，只有很短的一段时间，大约是从明代中叶到清代初期，以后就转入萧条，因此剧论的发展是不充分的。三，是中国剧论家多集中精力于戏剧语言的探讨，把曲当作诗、词的变体，因而削弱了对戏剧其他成分的研究。四，是中国的戏剧从产生之日起，就不断遭受歧视和摧残，元、明、清三代都有严酷的剧禁，这种偏见也影响到文人，把戏曲视为不登大雅之堂的东西，戏曲理论的发展也因而受到压抑。这样剧论就成为文学理论中的一个薄弱环节，与诗论比确是相形见绌的。

既然中国古典剧论不是古代文学理论中最精粹的部分，那末是不是就没有多大的研究价值呢？我们认为不然。因为：

其一，中国的戏剧理论在世界文学理论史上是曾经处在领先地位的。西方的戏剧理论于亚里士多德的《诗学》之后长期陷于停滞。罗马时代的贺拉斯《诗艺》，虽然声誉甚高，其实并没有超出亚氏的水平，某些方面还后退了。而《诗学》

与亚里士多德的其他著作不一样，是一部未定的稿本，有人猜测可能是他的学生的听课笔记，所以显得不够完整，甚至有一些疏漏。《诗学》在整个中世纪被人遗忘，埋没了一千多年，至15世纪才重新发现它的古抄本，以后在欧洲就一直被古典主义奉为金科玉律。直到17世纪时英国诗人、戏剧家德莱顿（1631—1700）才敢于跨越樊篱，提出了一些新的看法（虽然突破是有限的），推动了戏剧理论的前进。而《诗学》对西方戏剧理论的统治则延续到18世纪初。因此，至少在17世纪以前，中国戏剧理论研究的广度和深度是超过西方的。至于同东方各国相比，印度的《舞论》虽然年代很早，约成书于公元2世纪，但理论不甚完备；日本的《风姿花传》，写于1400年，着重讲表演，内容也较为肤浅。所以，中国古典剧论在世界范围内也是有历史贡献的。

其二，中国戏剧理论成熟较晚，但惟其晚熟，它得到其他各种传统文艺理论的滋养，吸取了诗论、文论乃至小说理论中的有用成分，因而起点较高。而且戏剧理论的兴盛是在明嘉、隆以后，这时与资本主义萌芽的产生、市民阶层的兴起相适应，掀起了一个思想解放的浪潮，解放思潮的代表人物李贽、徐渭、汤显祖等，都参与了戏剧活动，这就给戏剧理论注入了一股生气。因此，古典剧论中富有反封建的民主性的思想因素。而且在这个领域中新旧两种对立思想的斗争异常激烈。从这个角度看，中国古典剧论这份遗产也是很值得研究的。

其三，中国古代戏剧理论，与小说理论一样，属于叙事文学的理论，所讨论的情节结构、人物塑造诸问题，是诗文理论未曾涉及的。现代文学理论是以叙事文学理论为主的。

因此，古典剧论对于今天建设马克思主义的民族化的文艺学，可能比诗文理论更有直接的参考价值。

当然，中国古典剧论的价值也体现在它的民族特色上。

二、中国古典剧论的民族特色

中国古典剧论确实具有鲜明的民族特色，但不应过分夸大。戏剧不论中西，是有其共同的规律的。应该看到，中西剧论有许多相同之处。比如戏剧理论中的基本问题，包括题材、情节、结构、人物、语言等等，中国古典剧论都作了全面的研究，不过比西方更注重戏剧语言。又如戏剧性问题，实际上中国古典剧论也涉及到了，但不是讲什么“意志的冲突”，而是讲“奇”，把“奇”作为戏剧性的要素，而西方剧论中也讲到惊奇感、奇异感，只是没有那样突出。因此，中西剧论的不同，多数是同中之异，大同中之小异，而不是截然对立的。

要对中国古典剧论的民族特色作出简要的概括，是十分困难的事；因为形成的原因是多方面的，这些特点也呈现为纷纭复杂的状态。下面我们不妨从原因的角度来考察，列举一些比较明显的特色。

1. 戏剧表演的形式所决定的。这是从最显而易见的表层来看。中国戏曲采取歌舞剧的形式，它的前身原是歌舞戏，形成戏曲后始终保持了这种形式。因此，戏曲既不同于近代西方的话剧，也不同于古代西方的诗剧。西方的诗剧是朗诵的，中国戏曲的曲文也是一种诗，却是歌唱的，因此音律的

要求就更高。西方诗剧主要讲音步节奏，就可以了，而中国戏曲则结合汉语的特点，还要讲声、韵、字调、字数、曲调，曲律（包括曲韵、曲谱）在中国曲论中是一个很重要的部分。又因为中国戏曲表演时基本上不用写实的布景，在演出中是不拉幕的，西方戏剧理论中分幕问题（分三幕或五幕），是情节结构的一个重要问题，而在中国古典剧论中却根本不存在。

2. 戏剧观念所决定的。再深入一步探讨，就接触到戏剧观念问题。隐藏在戏剧表演形式背后的是戏剧观念。西方的戏剧比较强调造成观众的幻觉，要求引导观众进入戏剧的幻境，因此提出了“三一律”，其中包括时间和地点的整一。因为演出的时间大约在3小时以内，所以剧情的发展要有时间的限制，有的说就限于3小时，也有放宽一些的说法，限于太阳运行一周的时间，即12小时（从日出到日落）或24小时（从一个日落到另一个日落）。因为古希腊的戏剧演出，场上有歌队作为见证人，所以事件发生的地点也要固定，剧中人不能走得太远，最多不得超出一个城市的范围。但中国的戏剧观念就不一样，不那么强调幻觉，不要求引导观众完全进入幻境，所以舞台的时空观不同于日常生活中的时空观，也能取得观众的默契。中国戏曲时间跨度很大，地点不断地转移，观众不以为怪。因此，中国古典剧论中从未提出过时间、地点的整一问题。只有动作（情节）的整一性注意到了，如李渔的“一人一事”说，实质上就是说的情节的整一：因为戏剧情节要求集中紧凑，这是中西戏剧共同的规律。但即使在欧洲，三一律也只是古典主义严格遵守，莎士比亚的剧作早已打破了三一律。后来许多戏剧理论家认识到要让观众完全进入幻境是不可能的，只能达到约定俗成的真实感，时

间和地点的整一实际上没有必要，而且会给戏剧创作造成很大的束缚。从这一点看，西方的戏剧观念又逐渐与中国接近。

3. 中国传统文论所决定的。再深一层就会看到传统文论的影响。戏剧既是文学艺术中的一个门类，戏剧理论就不能不接受传统文论的影响，尤其因为戏剧理论是晚出的，自然要从传统文论中吸取概念、方法。戏剧理论中的许多审美概念，如“神”、“意”、“趣”、“境”就是从诗论中移植过来的。又如用形象的比喻说明作者的风格：“王实甫如花间美人”，“关汉卿如琼筵醉客”（朱权《太和正音谱》）。如用品第的方法评论作家作品：吕天成《曲品》把嘉靖以前的作家作品分为“神、妙、能、具”四品，隆庆、万历以后的分为“上上”至“下下”九品，祁彪佳《远山堂曲品》、《剧品》分为“妙、雅、逸、艳、能、具”六品。这也是直接沿袭诗论、画论中惯用的方法。可见中国传统文论的民族特色也决定了中国剧论的民族特色。而且中国的戏剧观念从根本上说也同中国的文学观念、艺术观念有关，中国的文学艺术不那么要求严格地摹仿自然，是注重传神、写意的，中国戏曲的虚拟性很强，也是注重传神、写意的。

4. 中国古代的思维方式所决定的。探索中国的文学观念和戏剧观念形成的根源，就要追溯到思维方式。中国传统的思维方式，是重视总体把握，或者叫直觉把握，即根据直觉来把握事物的总体，而不作逻辑的分析、推理。影响到文学理论和戏剧理论，就是许多审美概念具有模糊性、不确定性，如“神”“意”“趣”“境”之类就是。汤显祖标举的“意趣神色”，李渔倡导的“机趣”，都是模糊性的概念。王骥德论套数说：“其妙处，政不在声调之中，而在句字之外。”

又须烟波渺漫，姿态横逸，揽之不得，挹之不尽。”“此所谓‘风神’，所谓‘标韵’，所谓‘动吾天机’。不知所以然而然，方是神品，方是绝技。”（《曲律》）这种颇为玄妙的解说，充分体现了直觉的审美把握的思维方式的特点。中国戏曲理论中缺少了西方剧论中的一个重要组成部分，即悲、喜剧的研究，也可能与传统的思维方式有关。西方在亚里士多德的《诗学》中已经区分了悲喜剧。古希腊戏剧中先发展起来的是悲剧，喜剧受到轻视，在亚氏的时代喜剧尚未进到鼎盛阶段，所以他论述的主要是悲剧。西方古代的戏剧要求严格区分悲喜剧的界限：悲剧摹仿帝王贵人的行为，喜剧摹仿卑微小人的行为；悲剧取材于历史，不能任意虚构，喜剧的题材则是纯粹虚构的；等等。所以悲喜剧的划分，主要不是象黑格尔说的对“实体性”和“主体性”的两种相反的掌握方式，而是有着传统的人为设定的界限。许多戏剧理论家认为悲剧的成分和喜剧的成分是不能混合在一起的。但这种法则很早就被一些戏剧创作所打破，而且受到一些戏剧家在理论上的挑战。如西班牙的戏剧家洛贝·台·维加（1562—1635），就提出悲剧和喜剧可以掺和，帝王贵人也可以写进喜剧。（《编写喜剧的新艺术》^①）但是，悲喜剧能否混合的争论一直继续下去。19世纪末的法国著名戏剧家萨赛（1827—1899）仍坚持悲、喜剧成分不能混合。（《戏剧美学初探》^②）但实际上这种法则是限制不住戏剧创作发展的，所以在悲剧和喜剧之间又产生了悲喜剧、正剧等新的品种。而在中国戏剧理论中却从来没有这样的麻烦。虽然在创作实

①② 译文见《古典文艺理论译丛》第十一辑。

践上中国古典戏曲是存在着悲剧和喜剧的区别的，但就其大体而言，有许多作品很难说清是悲剧还是喜剧。至于在悲剧中插入喜剧性的场面，在喜剧中出现悲剧性的情节，这类悲、喜剧成分相混的做法，也从未遭到反对。在观念上没有严格区分悲剧和喜剧，当然在理论上也就没有悲、喜剧区别的研究。造成这种中西差异的原因是多方面的，思维方式可能是原因之一。因为中国的传统思维方式习惯于把事物看成“亦此亦彼”，只有相对的分界，而不作“非此即彼”的断然分割。这样固然避免了一些无谓的纠缠争吵，但也带来了遗憾。西方对悲、喜剧的研究获得了显著的成果，并促进了美学的发展，如“崇高”和“滑稽”这两个美学范畴就是从悲、喜剧引发出来的。不少哲学家都从事悲、喜剧的研究，更推进了研究的哲理深度。而中国在这一方面却是空白。可见，中国的传统思维方式是有得有失的。但是，如果认为古人只是注重直觉把握、模糊思辨，那也是片面的。就古代文论讲，除了有迷离恍惚的“虚”的一面外，还有条分缕析的“实”的一面。大体上认为艺术的精微奥妙之处，要靠涵泳体味，不能用语言来表达，所谓“轮扁不能语斤，伊挚不能言鼎”，即使用语言来表达，也只能采取模糊的不确定的概念。但是，对于形式技巧，却认为可以总结出一套模式来让初学者易于遵循，这就是所谓“法”。沈璟论“曲律”，不仅有定性分析，而且有定量分析，金圣叹批评《西厢记》中列举的种种“文法”，李渔论“格局”所提出的各项原则，都是讲得相当实的。这是因为中国传统思维方式中存在着“虚”与“实”的两极，反映在文学理论和戏剧理论中也就有“务虚”与“务实”两种不同的倾向。

5. 再进一步深入，还需要探索到民族审美心理。这是一个更加复杂微妙的领域。从历史上考察，中国的民族审美心理不是始终不变的。比如中国古代音乐曾经是以悲为美的。钱钟书先生《管锥编》中说：“奏乐以生悲为善音，听乐以能悲为知音，汉魏六朝，风尚如斯。”（第三册，946页）列举了大量例证，这一论断是令人信服的^①。而且不限于音乐领域，陆机《文赋》论文章之病，即有“和而不悲”、“悲而不雅”，也把“悲”作为文章的美学要求。但《荀子·乐论》说：“乐者，乐也。”把“音乐”训为“喜乐”。可见汉以前风尚不同。汉代为什么会有这种转变？也许受到楚国音乐的影响。其间可以看到民族审美心理的变化。值得注意的是：中国古典戏曲中缺少西方那种典型的悲剧。明明是一出大悲剧，结束总要安上光明的尾巴，在黑暗中露出亮色。或者是殉情的男女主人公双双幻化为鸳鸯、蝴蝶；或者是冤情得到昭雪，正义得到伸张，鬼魂扬眉吐气于泉下。总之，一定要使观众擦干了眼泪，转悲为喜，才离开剧院。这种审美心理与汉魏六朝之以悲为美，看来是不大相同的。在戏剧理论上的反映就是提出结局要有“团圆之趣”。虽然因大团圆

① 魏晋之际阮籍、嵇康曾对悲乐提出异议：阮籍《乐论》云：“诚以悲为乐，则天下何乐之有？天下无乐，而欲阴阳调和，灾害不生，亦已难矣。乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物来集，故谓之乐也。今则流涕感动，嘘唏伤气，寒暑不适，庶物不遂，虽出丝竹，宜谓之哀。奈何俯仰叹息，以此称乐乎？”嵇康《琴赋序》云：“称其材干，则以危苦为上，赋其声音，则以悲哀为主，美其感化，则以垂涕为贵，丽则丽矣，然未尽其理也。推其所由，似元不解音声，览其旨趣，亦未达礼乐之情也。”

结局流于俗套，而有不少戏剧家表示异议，但从未有人理直气壮地颂扬悲剧美。相反地，西方戏剧家中虽然也有人屈从于观众的要求，将悲剧结局改为喜剧结局，但在理论上并不予以肯定。在悲剧的处理上，不难看出中西的民族审美心理是存在着差异的。这种差异又决定着戏剧理论的差异。不过我们应用历史的眼光来看待这个问题，不能把民族审美心理看作是凝固不变的。

如上所述，中国古典剧论的民族特色可以举出很多很多，受到各种因素的制约，表现于各个方面。但是我们还需要探寻其中最根本性的东西。那末什么是中国剧论中带有根本性的特色呢？是情感论。一种文化的核心是它的哲学意识，一种艺术理论的核心也是它的哲学意识。而中国艺术理论中蕴含的哲学意识又是以情感论为核心的。这一点近年来已为一些学者所指出。在中国戏曲理论中也得到了验证。这种哲学意识的形成，源自儒道二家思想的影响。儒家哲学是以伦理哲学为主的，而儒家论证伦理道德观念是以人与人之间的感情为根据的。儒家认为，忠、孝、节、义这些道德准则正是建立在君臣、父子、夫妇、朋友之间的感情的基础上。儒家的政治理想就是用人的感情来维系封建统治秩序。所以，是儒家首先发现文艺中的情感因素，文艺既是宣泄感情的手段，也就可以利用文艺来引导人们的感情，使之合于礼义的规范。道家标榜理想中的“真人”、“至人”，“喜怒哀乐不入于胸次”（《庄子·田子方》），似乎是主张无情的。其实道家并不主张完全排斥情感，只是在防止外界的干扰破坏内心的虚静时才要求无情。相反地，道家从自然无为的基本思想出发，要求“任其性命之情”（《庄子·骈拇》）。道家

所激烈反对的是矫情，在道家看来儒家的提倡“仁义”恰恰是违背了人情。儒家的重情确乎走向了反面，封建道德观念在本质上是束缚甚至窒杀人的自然之情的。于是历代的叛逆者，为要冲决礼教的罗网，往往选择情感问题作为突破口。因此，在文学理论中，情感问题成为两种对立的思想斗争的焦点之一，表现为“任情”与“导情”之争。在戏剧理论中则有主情说与教化说之争，这种斗争特别集中在男女之情——爱情问题上。情感论几乎联系到戏剧的每一个环节。这一点与西方的古典剧论是不同的。虽然亚里士多德的“净化”说已涉及情感问题，悲、喜剧的划分就是根据情感内容和情感效应，但并没有把感情放到重要的位置。黑格尔《美学》中指出，戏剧体诗“是史诗的客观原则和抒情诗的主体性原则这二者的统一”，所谓主体性就包括情感的因素，但仍然没有突出情感。直至近代，西方才有人明确地把情感作为戏剧的核心。于此可见，中国古典剧论在情感问题的认识上是走在西方的前面的。西方有些戏剧家惋惜近代戏剧从诗剧变为话剧，丧失了诗意，而中国传统戏曲始终保持了诗化的形式，是否与重视情感的因素，或者说重视“抒情诗的主体性原则”有关呢？

中国戏剧理论之重视情感，重视主体性，与中国古代文学艺术发展的历史道路也是分不开的。古中国与古希腊不同，最先发展起来的文学形式是诗，艺术形式是乐，诗不是史诗和剧诗，而是抒情诗，诗和乐都是重在表现，重在主体，重在情感。与此相应，中国古代文论中最先提出的是情志说，而不是摹仿说。由于诗乐领先，也影响到其他艺术部门。如绘画理论重神、重气韵，书法理论重意、重风神，戏剧理论

则表现为重情，并形成了内容丰富、思想深邃的主情说。

中国戏剧理论的民族特色的形成，当然还可以在经济基础中找到终极原因，归根到底是由特定的社会经济条件所决定的。但由于文艺理论是飘浮于上层建筑之上的远离基础的层次，反映经济基础要通过许多中介的折射，因此其中的联系是非常复杂的，如果只是作简单的解释，就会歪曲历史的实际。有些学者认为，中国进入奴隶社会后，没有彻底否定原始氏族社会的宗法制度，以至在封建时代也长期保留下来，成为决定中国的思想文化特点的一个根本性因素。这不失为一种合理的解释。戏剧理论中的情感论的基调，似乎也可以从中探明根源。但要真正解决这些问题，还需要作更深入的探索。

三、中国古典剧论发展历史简述

关于中国古代戏剧形成的时代，尚有争议。王国维先生首倡宋元说，任二北先生则力主唐代说，这是由于对构成戏剧的要素有不同的认识。至于中国戏剧理论的产生，看法易趋一致，一般认为，典型的剧论始见于元代，元以前只能说有一点剧论的萌芽。从元代到晚清，古典剧论发展的历史大体可以分为三个阶段：

1. 发生成熟阶段——元代到明代前期

元杂剧的兴起，标志着中国戏曲编剧艺术的成熟，但编剧理论一时还没有跟上，元代剧论首先注意的是表演艺术。如元初胡祇遹（1227—1293）写的几篇剧评，都是评论艺人

的表演的，他提出的“九美”说，全面地概括了对演员的基本要求，是我国最早的表演艺术的理论总结。燕南芝庵的《唱论》，是专论戏曲演唱的。元末夏庭芝的《青楼集》则记述了一批著名女演员的艺术成就和生活际遇。但杂剧作品的云蒸霞蔚，自然也引起对于剧作者的关注，于是有钟嗣成（约1279—约1360）的《录鬼簿》，汇集元代的书会才人、“名公士夫”中戏曲、散曲作家的生平事迹和作品目录，并在作者小传和所附〔凌波曲〕吊词中对部分作家作了评论。他把关汉卿列为“前辈已死名公才人，有所编传奇行于世者”的第一人，表现了卓越的识见。但《录鬼簿》基本上属于史料性的典籍，作为第一部曲学专著问世的是周德清（1277—1365）《中原音韵》。《中原音韵》是为北曲作家审音辨字而作的韵书。其中《正语作词起例·作词十法》已论及戏曲创作。所谓“十法”是：（一）知韵，（二）造语，（三）用事，（四）用字，（五）入声作平声，（六）阴阳，（七）务头，（八）对偶，（九）末句，（十）定格。可知所论只限于曲文的语言，与编剧理论的全面探讨相距尚远。此外，还有一些零星的曲论，如《辍耕录》所引乔吉论乐府之“凤头、猪肚、豹尾”六字名言，也是讲的曲文的结构。明代初年，曲论仍继元代的余绪。朱权（1378—1448）《太和正音谱》是一部综合性的著作，除了以曲谱作为全书的主体外，还有作家作品著录（《群英所编杂剧》）、作家作品风格评论（《古今群英乐府格势》）、流派分类（《乐府体式》）、题材分类（《杂剧十二科》）等内容。虽然仍以曲文音律为主，但已显示向多方面研究发展的趋势。

综观这一阶段的剧论，从发生到成熟，重点渐由表演理

论向编剧理论转移，进展是相当迅速的，但研究的对象主要是戏曲语言，而且偏重于音律。

2. 全面繁荣阶段——明代中叶到清代前期

中国戏曲经历了明初的长期沉寂，至嘉靖、隆庆年间出现了巨大的转折。随着资本主义萌芽的发生，市民阶层的崛起，思想解放大潮的涌动，戏曲创作步入了极盛时期，在元杂剧的高峰之后，由南戏演变而成的传奇继而代兴，戏曲中心由北方迁移到南方，昆山腔雄踞剧坛，形成了中国戏曲史上的又一个高峰。与此相应，戏曲理论也走向全面繁荣。和前一阶段显著不同的是，大量文人学士投身于戏剧创作和戏剧评论，因此剧论著作也象雨后春笋般涌现出来，而且不同观点展开规模宏大旷日持久的论争，推进了理论研究的深化。这个阶段又可分为四个时期：

（1）嘉、隆时期

这一时期的代表人物是徐渭(1521—1593)和李贽(1527—1602)这两位文学解放思潮的先锋。徐渭作《南词叙录》是古代专论南戏的唯一著作。他推崇民间乐曲，为方兴未艾的昆山腔鸣锣开道，并大力鼓吹“本色”，形成了内容完备的“本色论”。李贽的剧评为提高戏曲的地位而大声疾呼，以“童心说”为理论基础，首倡“化工”、“画工”之说，褒《西厢》而抑《琵琶》。徐渭和李贽以其狂放的“异端”思想为剧论添注了勃勃生气。同时，学者何良俊（1506—1573）和“后七子”领袖王世贞（1526—1590）各自在《四友斋丛说》和《艺苑卮言》中写下了大量戏曲评论，后人辑为《曲论》和《曲藻》。何良俊注重本色，褒《拜月》而抑《琵琶》，又极度强调音律在戏曲中的地位，开了沈璟曲学的先声。王