

戏曲

中国戏曲理论批评简史

赵建新 陈志 主编

中国社会科学出版社



中国戏曲理论批评简史

赵建新
陈 志
主 编

中国社会科学出版社

J809.2
2307

图书在版编目 (CIP) 数据

中国戏曲理论批评简史 / 赵建新, 陈志主编. —北京:
中国社会科学出版社, 2014. 6
ISBN 978 - 7 - 5161 - 4383 - 4

I. ①中… II. ①赵… ②陈… III. ①戏曲评论—戏曲
史—中国 IV. ①J826

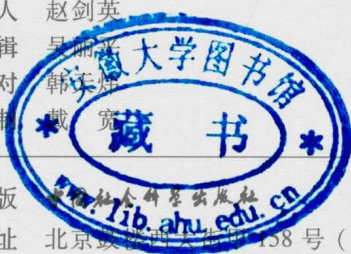
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 126260 号

出版人 赵剑英

责任编辑 景丽

责任校对 韩天

责任印制 戴宽



出版 中国社会科学出版社
社址 北京城根西大街甲 158 号 (邮编 100720)
网址 <http://www.csspw.cn>
中文域名: 中国社科网 010 - 64070619
发行部 010 - 84083685
门市部 010 - 84029450
经销 新华书店及其他书店

印刷 北京君升印刷有限公司
装订 廊坊市广阳区广增装订厂
版次 2014 年 6 月第 1 版
印次 2014 年 6 月第 1 次印刷

开本 710 × 1000 1/16
印张 28.25
插页 2
字数 482 千字
定价 75.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社联系调换

电话: 010 - 64009791

版权所有 侵权必究

内容简介:

中国戏曲理论的萌芽可追溯至先秦时期，此时的文艺观对后世戏曲理论的发展产生了深远影响。汉唐及两宋是戏曲兴盛前的酝酿时期，也是我国古代戏曲理论发展的初级阶段。元代，杂剧全面兴起，戏曲理论亦得到了质的飞跃，出现了以曲学为主体的一批著作。元末明初南戏兴起，至嘉靖、隆庆年间，戏曲理论在争鸣声中得到了全面发展。明万历以后，传奇的创作与理论均达到高峰，出现了一大批优秀的作家与批评家。清初理论家们对前人的理论进一步总结与完善。清中叶以后，花部兴起，戏曲理论出现新的内容，花部与舞台表演成为研究重点。至近代，传统曲论进一步发展，新的理论与研究方法也开始出现。本书以戏曲发展史为基础，对我国古代戏曲理论的上述各个阶段进行梳理与研究，以突出戏曲理论的发展脉络和理论特色。

序

《中国戏曲理论批评简史》(下称《简史》),是赵建新同志与几位仍在做戏曲教学科研的昔日学生继《曲学初步》之后,呈献给读者的又一部有关中国古代戏曲理论的新作。

《曲学初步》出版于2007年,是他二十年来指导研究生的合作的部分曲论论文的小集,侧重古代曲论重要专著的研究,涉及对象大体不出二十世纪五十年代末中国戏曲研究院编校的《中国古典戏曲论著集成》的范围。如朱权的《太和正音谱》、王骥德的《曲律》、祁彪佳的《远山堂曲品剧品》、李渔的《闲情偶寄》,以及刘熙载的《艺概》,等等,均有详尽的论述,可供学者参考。《简史》在此基础上,进而扩展为古代戏曲理论批评史的专著。

由先秦之礼乐思想、汉唐之歌舞杂戏、宋金之杂剧院本,可追溯古代戏曲理论批评之发生、滋长。元代是杂剧的黄金时代,曲论家们于当时之戏曲创作、戏曲表演、戏曲作家作品诸方面,多有精彩的论述,逐渐形成我国戏曲理论批评的体系。明清两代,更是戏曲的繁荣时期,一时名人才子,多以传奇鸣,词山曲海,于斯为烈。古代戏曲理论批评也有了长足的发展,成绩最为辉煌,《中国古典戏曲论著集成》所收支曲论典籍,大半都出于这一时期。《简史》于此,重点介绍。依时代顺序,详尽系统地论说各重要论著和重要人物,指出其独特的理论贡献和对后世的影响。

晚清近代以来,在西方思潮的影响下,戏曲理论批评呈现新旧交替、古今并陈、中外杂糅的复杂现象。以国学大师王国维为代表的戏曲理论家,借用西方的哲学、美学观点,对古代戏曲史上的诸多问题,作了新的、全面的总结和阐述,标志着戏曲理论从古典向现代的转换,为戏曲理论研究开辟了新的道路,影响至为深远。《简史》于此,再三致意,实获我心。

《简史》既成，建新携稿索序于我，匆匆披阅一过，启发实多。我认为这是一部可以与《中国古典戏曲论著集成》并行的著作，因为它实有曲论要籍导读的性质。青年学子，得此一编，不仅可以加深对古代曲论专著的理解，而且还可对中国古代戏曲理论批评的发展脉络，有一个比较清晰的认识。继此以往，深入古代曲论之堂奥，所得将不少矣。

我与建新共事三十年，共同致力于中国古代小说、戏曲的教学和研究，后来他又创建了兰州大学的戏剧影视文学本科专业和戏剧戏曲学研究生学科点。建新治学，一向严谨、踏实，又善于综合会通。往年研究甘肃影戏，几乎走遍了陇上的山山水水，收集到不少珍贵的民间抄本和图像资料，先后出版了《陇东南影戏初编》和《陇影纪略》，在学术界有相当的影响。《简史》亦是多年积累之作，厚积深发，多有精义。有些问题，也曾于历届研究生论文答辩时贡献个人所见一二，时蒙采纳。今读《简史》，回忆往日切磋之乐，不胜欣喜之至，故略为序引如上。

宁希元

2012年11月于兰州大学随缘斋

目 录

序	(1)
第一章 中国戏曲理论批评溯源	(1)
第一节 先秦文艺观与礼乐思想	(1)
第二节 汉唐时期有关戏剧活动的记述	(8)
第三节 两宋的戏剧研究	(20)
小结	(36)
第二章 元代戏曲理论批评	(37)
第一节 元代戏曲理论批评的兴起	(38)
第二节 戏曲表演理论	(49)
第三节 周德清的《中原音韵》	(57)
第四节 戏曲创作理论	(64)
第五节 作家、作品与演员评录	(68)
第三章 明代前期的戏曲理论批评	(77)
第一节 明初戏曲理论批评概论	(77)
第二节 戏曲创作与评论	(82)
第三节 朱权与《太和正音谱》	(85)
第四章 明代嘉靖、隆庆年间的戏曲理论批评	(112)
第一节 嘉靖、隆庆年间戏曲理论批评的全面发展	(112)
第二节 李开先与何良俊的戏曲理论	(117)
第三节 关于《拜月亭》、《西厢记》和《琵琶记》的讨论	(128)

第四节	王世贞的《曲藻》	(139)
第五节	徐渭及其《南词叙录》	(149)
第五章	明代万历年间的戏曲理论批评	(162)
第一节	万历年间戏曲理论批评的繁荣	(162)
第二节	汤显祖的戏曲思想	(164)
第三节	吴江派与临川派的理论分歧	(171)
第四节	吕天成《曲品》	(186)
第五节	潘之恒、胡应麟、徐复祚等人的戏曲理论	(191)
第六章	王骥德及其《曲律》	(200)
第一节	王骥德与汤沈之争	(200)
第二节	《曲律》中的戏曲创作与评论思想	(206)
第七章	明代晚期的戏曲理论批评	(234)
第一节	晚明戏曲理论批评概述	(234)
第二节	冯梦龙的戏曲思想	(235)
第三节	凌濛初《南音三籁》、《谭曲杂札》	(243)
第四节	张岱的戏曲理论与演出记录	(248)
第五节	孟称舜的戏曲理论	(255)
第六节	祁彪佳《远山堂曲品》、《远山堂剧品》	(261)
第七节	卓人月、沈宠绥、袁于令等人的戏曲理论	(271)
第八章	清代前期的戏曲理论批评	(280)
第一节	清初戏曲理论批评的兴盛	(280)
第二节	金圣叹及其《西厢记》评点	(281)
第三节	丁耀亢等清初曲论家的理论	(295)
第四节	关于《长生殿》与《桃花扇》的批评	(310)
第九章	李渔的戏曲思想	(325)
第一节	李渔和《闲情偶寄》	(325)
第二节	《闲情偶寄》中的创作思想	(326)

第三节 《闲情偶寄》中的搬演理论	(351)
第十章 清代中期戏曲理论批评	(361)
第一节 《扬州画舫录》、《燕兰小谱》、《消寒新咏》等	(362)
第二节 《梨园原》、《乐府传声》	(376)
第三节 李调元《雨村曲话》、《剧话》	(382)
第四节 焦循《花部农谭》、《剧说》	(388)
第五节 戏曲目录学著作	(399)
第十一章 清末近代的戏曲理论批评	(404)
第一节 清末近代戏曲批评的发展变化	(404)
第二节 梁廷柟《藤花亭曲话》	(414)
第三节 杨恩寿《词余丛话》及其批评	(417)
第四节 姚燮《今乐考证》	(422)
第五节 吴梅的戏曲批评	(427)
第六节 王国维的戏曲思想	(433)
参考书目	(440)
后记	(444)

第一章

中国戏曲理论批评溯源

第一节 先秦文艺观与礼乐思想

先秦时期没有专门的文艺理论著作，但早期的文艺观点却已经萌生，大多散见于各种经典文献之中，并为后世的文艺思想奠定了基础。如被称为诗歌开山理论的“诗言志”，先秦早期的诗、乐、舞三位一体的理论，以及后期儒家礼乐思想兴起之后的诗教、乐教理论和诗、礼、乐三位一体的思想理论等。虽为吉光片羽，却弥足珍贵。

一 诗、乐、舞一体的先秦文艺思想

中国古代最早的关于艺术的理论是诗、乐、舞三位一体的理论，这也是最早的关于戏曲的理论，因为“中国戏曲的起源可以追溯到原始时代的歌舞”（张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》），而原始时代的歌舞大多都是诗、乐、舞三位一体的。

歌舞是中国戏曲的一个重要因素，它的起源十分悠久，《山海经·海内经》说：“帝俊有子八人，是始为歌舞。”中国古代的歌舞与巫有着密切的关系，巫是舞的起源。商代巫风盛行，《尚书·伊训》曰：“恒舞于宫，酣歌于世，时谓巫风。”《说文解字》曰：“巫，祝也。女能事无形以舞降神者也。象人两袖舞形。与工同意。”王国维《宋元戏曲史》开宗明义曰：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。”刘师培也认为中国戏剧起源于古代乐舞，而古代乐舞又起源于祭神，即祭礼。他在《原戏》中指出：“戏为小道，然发源甚古。遐稽史籍，歌舞并言。”在《舞法起于祀神考》中又言：“近人仅知乐舞之法，足备美术之观，而古代用舞法以降神，则无有知之者。”起源于巫的先秦歌舞最初以娱神为主，具有一种仪式性和扮演性。之后，渐渐转化为以娱人为主，《孔子家语》曰：“子贡观于蜡。孔子曰：‘赐也，乐乎？’对曰：‘一国之人皆若

狂，赐未知其为乐也。’孔子曰：‘百日之劳，一日之乐，一日之泽，非尔所知也。’”蜡祭，用于十二月庆丰收、谢神祇，本是一种祭祀歌舞，但从以上描述可知这种祭祀歌舞不但用于娱神，更重要的是具有娱人的功能，从“一国之人皆若狂”可知这种表演受到的欢迎程度。

关于原始歌舞与先秦乐舞诗、乐、舞三位一体的形式在先秦的多种典籍中都有记载，如《尚书·尧典》：“帝曰：‘夔！命汝典乐，教胥子……诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞。’”这段记载正是将诗、歌、乐、舞相结合，同时关于“百兽率舞”的场面，学界多认为是由人装扮成各种兽类形状进行的舞蹈，这样就使得这种原始的诗、乐、舞的形式具有了扮演的因素，因而和戏剧的要素更为接近。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》也记载了这种简单的原始歌舞，有舞、有歌，既曰八阕，当为诗体：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰《载民》；二曰《玄鸟》；三曰《遂草木》；四曰《奋五谷》；五曰《敬天常》；六曰《达帝功》；七曰《依地德》；八曰《总禽兽之极》。”屈原《楚辞·九歌》是为祭祀歌舞所填写的歌词，所表现的也是诗、乐、舞结合的祭祀形式。王逸《九歌序》曰：“《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原被逐，窜伏异域，怀忧苦毒，愁思沸郁，出见俗人祭祀之礼、歌舞之乐，其词鄙陋，因为作《九歌》之曲，上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以风谏；故其文意不同，章句杂错，而广异义焉。”《九歌》中的某些歌舞已具有一定的故事情节，如《湘君》、《湘夫人》描写湘水之神的恋爱故事，俨然如同故事扮演。神具有人一样的爱情的欢乐和惆怅，离别的忧伤。因此有学者认为《九歌》是中国最早的戏剧。

汉代的《毛诗序》对先秦的这种诗、乐、舞的合一作了理论总结，曰：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”这段话正是说明了上古文艺的发生和诗、乐、舞三位一体组合的必然性和必要性。

二 《礼记·乐记》中的礼乐思想

随着社会的发展和儒家礼乐文化的兴起，原始的诗、乐、舞三位一体

的理论逐渐被儒家的诗、乐、礼三位一体的理论所取代。孔子曰：“兴于诗，立于礼，成于乐。”（《论语·泰伯》）又曰：“不学诗，无以言”，“不学礼，无以立。”（《论语·季氏》）自由奔放而具有浓厚祭祀意味的先秦歌舞被儒家的礼乐文化所规制，因此，其后关于文艺和戏曲的理论也可以从儒家的礼乐思想和诗教理论中去追寻。

在先秦儒家的礼乐思想体系中，礼与乐是相辅相成的，二者共同构成整个社会思想、言行的规范总体。《礼记》中有很多二者并举的论述。《礼记·乐记》曰：

是故先王之制礼乐，人为之节。衰麻哭泣，所以节丧纪也。钟鼓千戚，所以和安乐也。昏姻冠笄，所以别男女也。射乡食飧，所以正交接也。礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。

又曰：

乐者，天地之和也。礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。乐由天作，礼以地制，过制则乱，过作则暴。明于天地，然后能兴礼乐也。

《礼记·仲尼燕居》云：“子曰：‘礼也者，理也。乐也者，节也。君子无理不动，无节不作。’”同时，又把儒家另外一对核心的概念“仁义”同“礼乐”相比附，“仁近于乐，义近于礼”。因此礼乐思想是先秦儒家的核心思想，也是最高的规范。儒家认为，只有真正的君子才通晓礼乐，《论语·先进》篇中冉有认为，自己的能力只够治理好一个小国家，使其富裕，而不能教民以礼乐，“如其礼乐，以俟君子”。

先秦乐学思想对中国古典戏曲的影响则更为深刻。《礼记·乐记》中关于乐的生成、乐的功能、乐的表演形式、雅乐与俗乐的关系及诗、乐、舞三位一体的理论表述不胜枚举。由于戏曲与音乐关系极为密切，“今之乐，犹古之乐也”（《孟子·梁惠王》）。因此，儒家的乐学思想可以直接引入戏曲的产生、戏曲的功能、戏曲的表演等理论中。

（一）乐的生成

《礼记·乐记》：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。”“乐者，心之动也。声者，乐之象也。文采节奏，声之饰也。君子动其本，乐其象，然后治其饰。”“乐者，音之所由生也。其本在人心之感于物也。”由人心感物，而生乐。音乐的发生说可以直接引入戏曲的发生说中，因为古之声诗即今之歌曲。如清人姚华《曲海一勺·述旨》曰：“凡音之起，由人心生也；人心之动，物使之然也。一切文章，悉由此则。盖心物交应，构而成象；积则必宣，形之于言。言者，心之声也；声成文，谓之音。言之尤美而音之至谐者，莫文章若矣。”^①即将戏曲的发生说等同于音乐的发生说。

（二）乐的表现形式

《礼记·乐记》云：“诗言其志也，歌咏其声也，舞动其容也；三者本于心，然后乐器从之。是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中而英华发外，惟乐不可以为伪。”“歌之为言也，长言之也。说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”先秦时候的乐不是纯粹的音乐，而是礼乐制度的抽象体现。诗、乐、舞三位一体，是讲音乐表演形式，而这种三位一体也正好形成了中国古典戏曲的综合性特征。

（三）乐的功能

《礼记·乐记》：“礼乐之说，管乎人情矣。”音乐功能大矣，“人不耐无乐，乐不耐无形。形而不为道，不耐无乱。先王耻其乱，故制《雅》、《颂》之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏，足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉。是先王立乐之方也”。先秦儒家极端重视乐的作用，将乐与政通人和相联系。《尚书·尧典》：“八音克谐，无相夺伦，神人以和。”《礼记·乐记》：“礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼乐刑政四达而不悖，则王道备矣。”乐的功能理论被运用到戏曲理论中去。清王瑞生《新定十二律京腔谱·自序》曰：“原夫六经皆载道之书也，而乐之寓意綦大，盖古昔圣贤格神人、协上下，胥赖乎乐。乐也者，可以稔气数之盛

^① 姚华：《曲海一勺》，陈多、叶长海：《中国历代剧论选注》，湖南文艺出版社1987年版。

衰，推政治之得失者也。”^①

(四) 新乐与古乐的关系

《礼记·乐记》云：

魏文侯问于子夏曰：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧。听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？”子夏对曰：“今夫古乐，进旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓。始奏以文，复乱以武。治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下。此古乐之发也。今夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止，及优、侏儒，猥杂子女，不知父子。乐终，不可以语，不可以道古。此新乐之发也。今君之所问者乐也，所好者音也。夫乐者，与音相近而不同。”

此篇认为观古乐具有修身齐家治国平天下的意义，而观新乐则徒以败坏人心。而古乐又与正声相联系，新乐与奸声相联系，《礼记·乐记》云：

凡奸声感人，而逆气应之，逆气成象，而淫乐兴焉。正声感人，而顺气应之，顺气成象，而和乐兴焉。……是故君子反情以和其志，比类以成其行。奸声乱色，不留聪明；淫乐慝礼，不接心术；惰慢邪辟之气，不设于身体，使耳、目、鼻、口、心知、百体，皆由顺正以，行其义。然后发以声音，而文以琴瑟，动以干戚，饰以羽旄，从以箫管。奋至德之光，动四气之和，以著万物之理。……故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。

正声能治国安邦，促进个人修养，奸声则能乱民，危害个人身心，应以正声驱走邪声。小者使个人耳目聪明，血气平和；大者能够移风易俗，安宁天下。同时将“奸声”与“郑卫之音”相联系，《礼记·乐记》曰：“郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣；桑间濮上之音，亡国之音也；其政散，其民流，诬上行私而不可止也。”《论语·卫灵公》曰：“乐则《韶》、《舞》，放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。”《论语·阳货》曰：“恶紫

^① 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版。

之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也。”以上是将古乐、正声、雅乐统属一个范畴，而新乐、郑卫之音、奸声、淫乐等同一个范畴。将音乐与人事相联系，划分为正、邪截然对立的两个范畴。

后代的曲论家利用音乐的正、邪理论来表达对戏曲的不同观点。一部分排斥戏曲的理学家认为戏曲为新乐，为邪声，为淫声，需要禁止；而致力于推尊曲体的曲论家则认为如果戏曲表达的思想合乎正声，应该利用戏曲推广教化，不应该将戏曲完全禁止。

（五）乐的表演方式与过程

《礼记·乐记》：“夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也。发扬蹈厉、大公之志也。《武》乱皆坐，周、召之治也。且夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分周公左、召公右，六成复缀以崇。天子夹振之而驷伐，盛威于中国也。分夹而进，事早济也。久立于缀，以待诸侯之至也。”这是对于《大武》之舞内容的解释。据《吕氏春秋·古乐》记载，《大武》是武王克商后令周公制作的乐舞。全部舞蹈分六个部分，第一段表示向北出兵伐纣的情形，第二段表现灭商的情形，第三段表现继续向南进军，第四段表现平定了南方的边疆，第五段表现周公和召公的英明统治，第六段舞队重新集合，表现对周武王的崇敬。这六个片段以舞、乐的形式表演出来，后代曲学家认为以上所描述的片断即是戏剧的萌芽，如清人刘师培《原戏》即以此说明中国戏剧的起源：“此皆因诗而呈为舞容者也。《象武》陈武王伐纣之功，犹之后人戏曲，侈陈古人战迹耳。”又说：“观《乐记》之言大武也……非即戏曲持器操械之始乎？”“考之《尚书大传》，则古制乐歌，皆假设宾主。而武王克殷，亦杂演夏廷故事。非即戏曲装扮人物之始乎？”

三 儒家乐教与诗教

儒家乐教与诗教与古典戏曲理论关系殊为密切，尤其是其中体现的一些美学思想如中和思想、思无邪、诗言志、兴观群怨、文质彬彬等更成为儒家关于文学和艺术的审美通则。

所谓《乐》教，《礼记·经解》曰：“广博易良，《乐》教也……广博易良而不奢，则深于《乐》者也。”孔颖达疏曰：“广博易良，《乐》教也者，乐以和通为体，无所不用，是广博；简易良善，使人从化，是

易良。”^① 儒家乐教体现的是儒家的中和之美，重视的是戏曲的移风易俗的风化作用。广博易良即是平和通达，容易使人接近，因而容易受到感化。因此，古人认为从音乐中可以观民风，从民风中可以体现乐教。《左传·襄公二十九年》“季札观乐”曰：

吴公子札来聘……请观于周乐。……为之歌《小雅》，曰：“美哉！思而不貳，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉。”为之歌《大雅》，曰：“广哉，熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎！”为之歌《颂》，曰：“至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迥而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不流，五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。”见舞《象箛》，《南籥》者，曰：“美哉！犹有憾。”见舞《大武》，曰：“美哉！周之盛也，其若此乎？”见舞《韶濩》者，曰：“圣人之弘也，而犹有惭德，圣人之难也。”见舞《大夏》者，曰：“美哉！勤而不德，非禹其谁能修之？”见舞《韶箛》者，曰：“德至矣哉！大矣！如天之无不帡也，如地之无不载也，虽甚盛德，其蔑以加于此矣。观止矣！若有他乐，吾不敢请已。

季札对乐的评论，着重舞乐的教化功能与社会功能，同时特别强调其中所表现的中和之美，是“怨而不言”、“乐而不荒”，也即“乐而不淫，哀而不伤”之意。此外，《荀子·乐论》中关于乐的理论也值得注意，涉及了乐的教化功能，与《乐记》的理论较为接近：“夫声乐之入人也深，其化人也速，故先王谨为之文。”又曰：“乐者，圣人之所乐也。而可以善民心。其感人深，其移风易俗。故先王导之以礼乐而民和睦。”也是强调乐的移风易俗之功用。

除了儒家的乐教理论，儒家的诗教理论也有一些与古代的戏曲思想有关。所谓《诗》教，《礼记·经解》曰：“孔子曰：‘入其国，其教可知也。其为人也，温柔敦厚，《诗》教也。’”因此，温柔敦厚就成了《诗》

^①（汉）郑玄注、〔唐〕孔颖达疏：《礼记正义》卷五十，《十三经注疏》，中华书局1980年版。

教的总体概念。温柔敦厚指优游不迫、从容和雅、含蓄蕴藉的一种气质和德性。温柔敦厚也是儒家中庸思想的反映，是平和，是中庸。传统语境中儒家的《诗》教主要指一种伦理规范，诗歌应该依这种规范而施行教化。传统的《诗》教理论广义上还包括先秦儒家的其他诗歌理论，这些理论大多都集中在儒家经典中：

帝曰：“夔！命女典乐，教胄子……诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”（《尚书·尧典》）

子曰：“《诗》三百，一言以蔽之，思无邪。”（《论语·为政》）

子曰：“《关雎》乐而不淫，哀而不伤。”（《论语·八佾》）

子夏问曰：“‘巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮’，何谓也？”

子曰：“绘事后素。”（《论语·八佾》）

子曰：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”（《论语·八佾》）

子曰：“小子何莫学夫《诗》？《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）

概而言之，《诗》教包括以下几个方面：一是文学的发生说，“诗言志”；二是文学的表现说，包括“温柔敦厚”、“乐而不淫，哀而不伤”、“思无邪”等；三是文学的功能说，“可以兴，可以观，可以群，可以怨”；四是文学的内容和形式关系说，“绘事后素”、“文质彬彬”。诗教理论既成为后世儒家文论和诗论的核心，也成为后代曲论的指导思想。

第二节 汉唐时期有关戏剧活动的记述

中国戏剧的起源很早，在先秦时期已经有戏剧的萌芽，但直到汉唐时期，才有真正意义上的戏剧形成。汉唐时期的各种传世文献中也有关于此时期戏剧活动的记载，反映了早期戏剧的面貌。但各种戏剧活动又面貌各异，纷繁复杂。其渊源流变，各有畛域。概而言之，可分为三，即歌舞、俳优、百戏。