

王季思全集

第二卷

河北教育出版社

- ◎ 第一卷 古典戏曲论文集(上)
- 第二卷 古典戏曲论文集(下)
- ◎ 第三卷 戏剧评论文集／西厢记增订校注
- ◎ 第四卷 古典文学论文集
- ◎ 第五卷 杂文集
- ◎ 第六卷 韵文集



王季思全集

全六卷版

河北教育出版社

目 录

中国戏曲为什么如此动人

——《王季思推荐古代戏曲》序	(1)
----------------------	-----

倡妓和调笑文学和旧戏	(6)
------------------	-----

谈《录鬼簿》	(15)
--------------	------

谈谈《录鬼簿》	(22)
---------------	------

《新校录鬼簿正续编》序	(27)
-------------------	------

《中国十大古典悲剧集》前言	(32)
---------------------	------

《中国十大古典喜剧集》前言	(53)
---------------------	------

我是怎样编选中国古典悲、喜剧集的	(72)
------------------------	------

悲喜相乘——中国古典悲、喜剧的艺术特征和审美意蕴 ..	(74)
-----------------------------	------

《牡丹亭》略说	(83)
---------------	------

汤显祖在《牡丹亭》里表现的恋爱观和生死观

——在纪念汤显祖逝世三百六十六周年学术讨论会上 的发言	(87)
--------------------------------------	------

怎样探索汤显祖的曲意

——和侯外庐同志论《牡丹亭》	(100)
----------------------	-------

《桃花扇》校注本前言	(113)
------------------	-------

《桃花扇》校注本再版后记	(138)
--------------------	-------

辨析元明间失名剧本的初步设想	(144)
----------------------	-------

辨别脉望馆钞校本失名杂剧中历史故事戏的时代归属

问题·····	(153)
《长生殿》的思想倾向与艺术特色初探·····	(163)
《长生殿》的主题思想及其现实意义·····	(180)
如何打通古典戏曲语言这一关·····	(185)
关于戏曲语言的问题·····	(193)
元剧中谐音双关语·····	(210)
评徐嘉瑞著《金元戏曲方言考》·····	(227)
宋元讲唱文学的特殊用语·····	(236)
刘知远故事的演化·····	(241)
《看钱奴》和中国讽刺性的喜剧·····	(246)
从《昭君怨》到《汉宫秋》	
——王昭君的悲剧形象·····	(254)
《尼姑思凡》的美感和写法·····	(268)
我国戏曲舞台上最早出现的雄辩家形象	
——谈元杂剧《赚蒯通》·····	(273)
王国维戏曲理论的思想本质·····	(284)
翠叶庵读曲琐记·····	(293)
《昆曲曲牌及套数范例集》小序·····	(347)
《孔尚任新传》小序·····	(351)
《历代咏剧诗歌选注》序·····	(355)
《南北词简谱》前记·····	(359)
《清蒙古车王府藏曲本》序·····	(361)
《车王府曲本提要》小序·····	(364)
与黄钧先生商榷《鲁斋郎》杂剧作者的问题·····	(367)
与侯百朋同志论《琵琶记》书·····	(372)
与李春祥同志谈《元剧论稿》书·····	(375)
与常林炎教授论关汉卿杂剧书·····	(377)
与宁宗一教授论关汉卿杂剧《谢天香》书·····	(383)

与徐朔方论金元杂剧书·····	(388)
致邓乔彬论《惆怅鬢》书·····	(395)
致温州师专胡雪冈、徐顺平论南戏、杂剧产生先后书·····	(397)
与洛地论玉京书会书·····	(398)
复赵舒申同志书·····	(400)
与陈纪业论《西厢记》论著书·····	(402)
与班友书论《水云亭》书·····	(404)
与谢柏梁论悲剧起因书·····	(405)
与罗忼烈教授论元曲书(一)	
——如何评价元散曲·····	(407)
与罗忼烈教授论元曲书(二)	
——关汉卿的年代和《西厢记》第五本作者问题·····	(415)
与罗忼烈教授论词谱曲谱书·····	(426)
与罗忼烈教授论《元散曲选前言》书·····	(433)
与孟繁树同志论《洪升及〈长生殿〉研究》书·····	(437)
《元刊杂剧三十种新校》小记·····	(439)
戏曲中的“女生”“男旦”和古剧角色的由来·····	(443)
《中国戏曲选》前记·····	(448)
《元杂剧论集》小序·····	(452)
从《留鞋记》看曾瑞卿在元曲作家中的地位·····	(455)
为《中华戏曲》的创刊说几句话·····	(463)
《〈洪升集〉笺校》序·····	(466)
“烟花路”和“东篱醉”·····	(470)
《中国悲剧史纲》序·····	(476)
《苏州剧派研究》序·····	(480)
谈徐渭的剧作《狂鼓吏》·····	(484)
《双渐宠访苏小卿》题记·····	(490)
读黄克同志的《关汉卿戏剧人物论》·····	(495)

中国戏曲为什么如此动人

——《王季思推荐古代戏曲》序

这部古典戏曲选本，是我平生完成得最快也比较满意的本子。从今年1月10日开始，到4月25日结束，总共三个半月时间，分三个阶段进行：先是选定剧目，继是小雷写注释、题解，最后由我统审全稿并写序言。

我在60年代初期，曾与苏寰中、黄天骥合编《元人杂剧选》，在“文革”中被抄去烧毁。到70年代末，又与苏、黄及吴国钦合编了《元杂剧选注》，于1980年11月出版，前后经历近二十年。后来与苏、黄、吴合编《中国戏曲选》，由1980年4月开始到1985年12月出版，前后将近六年。此外我还与李梅吾、肖善因等合选了《中国十大古典喜剧集》和《中国十大古典悲剧集》，时间在三年以上。我经常想起夏承焘先生的话：“做学问靠命长，不靠拼命。”我如果不是活到今天，这些选本都无法完成。这些选本的陆续完成，又为我这次精选打下了比较坚实的基础，使我有可能会在三个多月的时间里完成这个本子。

戏曲究竟萌芽于什么时代，向来争论不休。我看是和诗歌、音乐的萌芽同其久远，即萌芽于人类的童年阶段。沈约《宋书·谢灵运传论》：“歌咏所兴，宜自生民始也。”透露了此中消息。虞廷君臣赓歌，百兽率舞，即反映了史前时期人和野兽的斗争；秦汉

时期的角抵戏，是它的遗风。后来又演出了黄帝和蚩尤两大部落的战斗，场景更加阔大。进入夏商周的奴隶社会，生产有所发展，社会进一步分工，每一王朝始建时为了让广大的臣民从紧张的战争气氛中摆脱出来，恢复生产，在都城建筑灵囿、灵台等供自己休息，也让臣民游观，表示与民同乐。同时还在宫廷里豢养了专业性的乐师、优伶，供自己娱乐。与此相适应，民间在相对治平的时期，咏诗奏乐歌唱生产的丰收与婚姻的及时，如《国风·二南》中一些乐曲之所显示。这些都是我国戏曲萌芽状态的遗迹。

比之希腊悲剧、印度梵剧，中国戏曲是萌芽早而开花迟、酝酿久而成果大的艺术品种。戏剧是综合性的艺术，把不同艺术品种融合于空间狭小、时间有限的舞台演出之中，需要长时期的历史酝酿过程。中国戏曲综合的艺术因子又远较希腊悲剧、印度梵剧为多样。诗歌、舞蹈早就融合于迎神、娱宾的乐曲之中，后来又加入杂技、幻术、武打、假面、服饰等技术性动作和装饰性艺术。这些不同艺术因子的加入场地演唱，如两汉砖刻，敦煌壁画之所显示，需要较长的历史过程。中国戏曲又在长期的封建社会中发展，由于封建正统文人对戏曲的鄙视，又在艺术自身之外延缓了它的发展。然而正因为中国戏曲的综合广、酝酿久、发展迟，适应着中国一句老话，“大器晚成”。它的优秀成果，虽不比希腊悲剧的早熟，舞台生命却更久远，社会影响也更广泛。

黑格尔说：“戏剧的产生是文化已高度发展的时代，其时诗人无论在世界观还是在艺术修养方面，自觉性都已达到高度的发展。”（见《美学》第3卷下册267页）这里说的诗人实际即是剧作家，它在中国戏曲史里同样得到印证。很难想象，关汉卿如果没有为汉家争取正统地位的民族意识，他会把关羽的舞台形象塑造得如此豪情喷薄；王实甫如果没有为青年男女争取自愿结合的强烈愿望，他会把莺莺、张生的舞台形象塑造得如此楚楚动人；梁辰鱼如果没有“国家之事极大，婚姻之事极小”的国家观念，他

会把范蠡、西施的舞台形象塑造得如此光彩照人。这是就剧作家的世界观说的。至于艺术修养，一些优秀的古典戏曲作家，更显得取精用宏。没有唐人传奇、宋元话本的先行，剧本的故事情节不可能渐趋紧凑；没有唐诗宋词的先行，剧本的曲词不可能如此流美；没有宋金诸宫调、唱赚的先行，不可能根据剧情的变化，组织不同的曲调来演奏。写戏曲比写其他文学样式要难，因为它是综合性艺术，需要具备各种不同的艺术修养，并加以融会贯通。然而从另一方面看，读者从一个优秀戏曲作家的作品里将会体会到他进步的思想倾向和多方面的艺术修养，其欣赏效果也将是多样的、综合的。

现在可以谈谈这个选本的选目问题。

“健康的思想内容和尽可能完美的艺术形式”，曾经是我们前几个戏曲选本的选目标准，今天也还适用。但随着时代的转进，读者文化修养的提高，应有些新的考虑。

由时代的转进说，我们正由改造半封建半殖民地的旧中国转向建设社会主义新中国的历史时期。建设需要安定的社会环境，人心自然也乱久思治。“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖”，《诗大序》的作者早就对诗歌、音乐与时世的关系作了历史性的概括。为了发扬治世之音，安定我们的建设环境，在文艺上人们希望看到安乐的气氛、祥和的气象、成功的范例，跟那些强调揭露黑暗、激怒人心的乱世之音又有所区别。当然，为了安不忘危、治不忘乱，对我们建设新中国过程中的腐败现象、错误倾向又要有所揭露，但态度应该是惩前毖后、治病救人的。跟这种时代之音相适应，我们在选目时，适当压缩了悲剧场子，增加了喜剧和正剧。举例来说，关汉卿的作品，我在前三个选本里都选了他的《窦娥冤》和《救风尘》，这次他是第一个入选的作家，一翻开选本就怨气冲天，跟我们的时代气氛、读者的心理愿望不大合拍，改选了《单刀会》。因为它是斗争胜利的范例，可以鼓舞

人们热爱祖国的豪情和信心。在南戏《拜月亭》里，我不选悲剧性场子“抱恙离鸾”而选喜剧性的“招商谐偶”。在《桃花扇》里不选悲剧性的“守楼”，而选正剧性的“却奁”，同样说明问题。

再就读者说，这个本子是作为文艺读物编选的。作为舞台演出本，要给识字的人和识字的人同看，曲词、对白越通俗越本色越好。现传一些南戏北剧的手抄本就是如此。后来经过书会才人的加工，书坊文人的整理，文理清通，曲词更流美了。这才吸引了越来越多的读者，也打入士大夫阶层，动摇了他们的诗文擅长的独尊地位。有些擅长诗文的作家也热心写起戏来，在戏曲史上出现了汤显祖的“临川四梦”，吴炳的“粲花五种”，李渔的“笠翁十种”，蒋士铨的“藏园十种”，以及洪升、孔尚任经过十年惨淡经营才完稿的《长生殿》、《桃花扇》。比之以本色、当行擅长的宋元南戏杂剧，他们的传奇剧本以其文采斐然，赏心悦目，赢得更广大的读者。我们这次选目，为读者着想，也多从这一派作家作品中选取。在入选的剧目中，《琵琶记》不选《糟糠自脍》、《琵琶上路》，而选《琴诉荷池》。《长生殿》不选《楔游》、《絮阁》，而选《弹词》，也出于这种考虑。由于文词的变化，不像口语的变化来得快，所以文采派的作品可以得到一些文学素养较高的人的喜爱，流传也较久远。孔子说：“言之不文，行之不远。”多少可以说明这个道理。五四运动以后，为了启迪民众，雪耻图强，提倡白话文学和民间口头创作，很有必要。然因此就轻视一些优秀的诗文作家、明清文采派的传奇作品，未免矫枉过正；何况今天人民的文化素质已远非“五四”时期可比。他们看多了普及的大众化的作品之后，也希望看到一些提高的文学色彩较浓厚的作品。

在18世纪的欧洲，曾经出现过“中国戏剧热”。期望在下一世纪的某个时候能够再次出现。这不是一个虚幻的向往，在异域出现“中国戏剧热”，是中华民族富强以后必然出现的趋向。

这个选本的完成，不仅时间最短，合作得也比较愉快。先是马欣来组稿，她是我好友马少波的女儿，又跟小雷有交情。继是由小雷根据我的选目起草初稿，遇到问题她随时提问，我随时解答，父女之间也得到文学商量之乐。我书房里戏曲本子和工具书都较多。记得小雷在注《琵琶记》时注到“楼台倒影入池塘，绿树阴浓夏日长”两句，我觉得似曾相识，旧本没有注明，我童年时读过《千家诗》，仿佛有点印象，小雷一查就查到了，是高骈《山亭夏日》中的两句。我快意于童年记忆的未曾完全丧失，不禁得意忘形，笑得说不出话来。每篇稿子改好后，就请小雷的同学誊正。她字迹比较清秀，也使我定稿时感到愉快。

我今年已过八五，除了《全元戏曲》的收尾工作外，本不想再搞其他著作。这个选本的完成，还出于我对亡妻姜海燕的怀念，她与我结婚三十年，一直是我工作上的得力帮手，生活上的亲密伴侣。有了小雷后，她又以慈母的爱心倾其注意力于小雷，并希望我在专业上帮助她尽快成长。我与小雷这次合作较愉快，是还想以我们父女合作的成果敬献于她的遗像之前，告慰她我们还像她在生时一样地生活，一样地工作，并没有忘记她长期以来对我们的殷切嘱望。

1991年4月16日

（原载《王季思推荐古代戏曲》，
辽宁少年儿童出版社1992年8月版）

倡妓和调笑文学和旧戏

倡妓、调笑文学、旧戏，是唐、宋以来中国社会的三种特征；而它们相互之间，又可说是三位一体的。

先说倡妓，也许有人追溯它的远源到齐桓公的“女间三百”，以及汉、魏、六朝一些零星的关于倡楼或妓乐的记载，但它正式地成为人们公认的一种职业，而影响到社会的各方面，却是从唐朝起的。

在宋、元人小说戏剧里有一句骂人最凶的话，那便是“臭弟子孩儿”或“老弟子孩儿”；翻成现在的话，便是“臭婊子养的”或“老婊子养的”。乐妓之称“弟子”，早见于唐人杜少陵、白香山等的诗题；而它的得名，也正由于唐时的“教坊弟子”。这管教乐妓的教坊，经唐、宋、元、明，直到清雍正年间才废；所以在清初的《红楼梦》说部里，尚可看见那班顽皮的小丫头骂她们的同伴为“小蹄子”。后人不知“蹄子”为“弟子”者讹，以为是指那有蹄的庞然大物，如牛、马之类；不知它是正以娇小玲珑，为人们所玩弄的。

清以前的妓女，大约分官妓、私倡二种。官妓在京师的为“教坊司”所掌，在州县的为“礼案令史”所掌。她们的主要任务是供奉内廷，承应官府。承应官府的，逢时逢节，要穿规定的官衫上官厅参见庆贺。官府里有宾客宴会，也随时可叫她们来服侍，叫做“唤官身”。各处官妓大都选色艺兼优的做领班，名为“上厅

行首”。行首本是某一行业的首领，在唐时尚为各同行组织的通称，（唐常沂《灵鬼志·胜儿》篇：“有金银行首，纠合其徒，以轻绢画美人。”）宋、元时便为妓女们所专有。我们从这一点上，也可约略看出官妓制度的演变情形。

官妓们必须学习的技艺“吹、弹、歌、舞”外，尚要懂得拆白道字、顶针续麻、弹棋双陆等等玩意儿。她们承应官府大的庆喜节日，是串演杂剧或院本；寻常小宴，则清唱佐酒而已。清唱时的宫调、曲子，串演时的杂剧、院本都得由长官任意点选。韵脚、平仄、宫商，有了差错，或是词句里犯了官讳，碰到脾气古怪的长官，往往要扣厅受四十大杖；而官妓受杖之后，依当时惯例，是永沦乐籍，不得从良的（略见关汉卿《谢天香》及无名氏《蓝采和》等剧）。明白了这一点，我们才可以了解唐、宋以来的妓女所以必须讲论诗词和妇女作者当时所以以倡妓为独多的原因。如果我们以苏、黄、秦、柳，关、马、郑、白为业余的词家或曲家，则严蕊娘、聂胜琼、珠帘秀、刘婆惜之流便是职业的词人或曲人。元、明以来批评剧曲的本色通俗，常用“当行”二字，也正因为它是合乎这一行业的要求的。（《阳春白雪》彭寿之〔八声甘州〕套以“当行识当行”句押江阳韵，故当读为行业之行。）

供奉宫廷的教坊弟子始于唐代，而承应州县的官妓则经五代到北宋才普遍起来的。宋代以文官知州县事，在职业上她们既免不了和这批官员的接触；而为着歌词的熟习，声价的提高，她们自然也喜欢和一些知名的文士往来。唐妓以能诵白学士《长恨歌》高自位置，而宋、元时妓女常以“袖褪《乐章集》”自负（《乐章集》，柳永词集名），都约略可见当时的风气。至文士们所以和这些官妓交接，一方面固然是官场酬应上所不免，一方面也因为当时社会男女之防太严，他们除了妻妾之外，要同别的女性接触，只有青楼买笑这一条路；而当时妓女因为专业训练的关系，在色艺上也确有许多值得文人们留恋拜倒之处。我们如果打开宋

人的词集来看，像秦、柳、苏、黄各家，都有不少题赠妓女之作；而对于他们的本家太太，则绝少提及。大约在当时，士大夫们都有一个或两个固定的女性，替他们传宗接代；而另外有许多流动的女性，供他们的娱乐玩弄。便这样，使一部分女性在性的饥荒里憔悴了，而另一部分女性又在性的摧残下虐杀了。

所谓调笑文学，是指男女双方以开玩笑的态度来调情的作品。这种作品在别的男女关系上，虽不能说没有，但以妓女和狎客们所作为独多，是可以断言的。

“有百年之夫妇，无一世之风情”，妓女和狎客的关系，常是暂时的、勉强的，双方表面像是打得火热，而实际上很少真正的感情。因为一方面贪的是财，一方面爱的是色，肚子里各自有个算盘的。《青楼韵语》附录明人的《嫖经》说：“鸭子创家，威逼佳人生巧计；撅丁爱钞，势摧妓子弄奸心。”大约妓女应接狎客时的种种甜言蜜语，巧计奸谋，都是从小里受老鸨撅丁的严格训练的（妓家当家男子曰撅丁）。她们巴结你的时候，会对你罚咒、发誓，让你剪发、刺臂，或点香烧她的皮肤，便这样，叫许多初上花台的雏儿一个个亡魂丧魄在她们的锦阵花营里。可是老于此道的狎客们，知道她们的“走、死、哭、嫁、守，无非假意，抓、打、剪、刺、烧，总是虚情”，也会将计就计，反其道而用之。夏天替她们打扇，冬天替她们暖铺盖，穿衣时替她们提领系，妆饰时替她们整钗环，等她们上了手，却先打五十杀威棒，加倍讨还那预付的本钱（略见关汉卿《救风尘》剧）。这样的男女关系，是既无善意，又没真情；大家怀着机心，凭着手段来应付。那么基于这种男女关系而产生的文学，自然也既不真，又不善，而仅是一点儿机智和技巧罢了。而即就技巧而论，一般青楼赠答调笑之作，高明点儿的，是带点儿机锋或双关；那低等的，便只是一些文字的游戏，如拆白道字，顶针续麻，连环短柱，垒字嵌字，以及嵌花

名、药名、曲牌名等等的玩意儿。（拆白道字如黄山谷《两同心词》：“你共人女边着子，争知我门里挑心。”拆好字为女边子，闷字为门里心。顶针续麻，谓次句首一二字与上句末一二字重复，如《雍熙乐府·小桃红词》“断肠人寄断肠词，词诉心间事，事到头来不由自”一首是。连环体谓数曲相连，每次曲首句，与上次末句重复者，例见《雍熙乐府》卷十八。短柱谓两字一韵之作，如虞伯生〔折桂令〕“鸾舆三顾茅庐，汉祚难扶，日暮穷途”一首是。）

调笑文学因为往往仅凭表面一点儿技巧，在作风上便不免流于纤巧。这在晚唐诗人，如温庭筠之“玲珑骰子嵌红豆，刻骨相思知不知”，李义山之“玉作弹棋局，中心最不平”便已不免。宋、元以下，变本加厉，他们惯用的手法是借那妓女的名字来作题目、找文章。初期词人，如东坡之以“赛了千千并万万”赠胜之，少游之以“天外一钩新月带三星”赠心儿，尚只是偶然点染；元、明曲家，赠四儿则句句皆暗合四数，赠柳儿则语语必征引柳事，纤巧而重以俗滥，尤为可厌。

妓女狎客之间，因为没有真正感情可言，故题赠之作，常流于虚浮，而嘲弄之词，每近于刻薄。我们如取《青楼韵语》、《吴骚合编》等集子里的题赠之作，和隋、唐以前《桃叶》、《团扇》、《子夜》、《读曲》等男女赠答之诗相比，便觉得一种是儿女之情的自然流露，一种却是矫揉造作的假意殷勤。至于嘲弄的刻薄，更以元、明二代的散曲为最甚。他们最初尚只是嘲笑一些妓女的麻面、大脚、驼背之类，渐渐地刻薄到人家的妻妾、子弟，或是某人穿的一双破靴子。《雍熙乐府》更载有嘲人家寡母偷汉子的散曲，在文字上说，那真是古今中外闻所未闻的恶作剧。

又青楼赠答之作，大都成于宾主酬应之际、管弦嘈杂之中，自无暇搦笔沉思，出以慎重。自昔名贤，若晏元献、欧阳文忠，平日诗文非漫不经意者，而歌筵妓席之作，如“家住西秦，赌博艺随身”，“好妓好歌喉，不醉无休”已大伤轻率。柳耆卿《乐章

集》，勾阑最所流行；而格局命意，每多重复，当亦由轻易落笔之故。元、明曲家，题情赠别，更多演为大套；连篇离恨，尽是陈言；满纸相思，无非滥调。徒以繁富敏给，夸一时庸俗之耳目；求其吟咏性情，言之有物者，可说千百不得一二的。

妇女缠足之俗，虽未知其所自始，但它所以能蔚成风气，流毒千年，影响到整个民族的健康，当是由勾阑行院为之媒介传播的。（远在《史记·货殖列传》，已有“赵女、郑姬，设形容，揄鸣琴，揄长袖，蹑利屣”之语，所谓“利屣”，当即指尖头鞋子，而为缠足之所由始。）因为倡家妆束最尚新奇，而假母性情每多狠毒，其结果遂不惜矫揉造作，削足就屣，以博狎客一时之欢。我们只要看缠足风俗之逐渐流行，适当倡妓最盛之宋、元、明三朝（据伊世珍《琅嬛记》，元时尚仅富贵家子女缠足）；而题咏香莲之作，多属倡楼，于此中相关之点，当可了然。狎客之于倡妓，因往往仅是一时肉欲的追求，其所描摹刻画，自偏于肉体上的评头品足，以及附带于这些肉体上的衣物如弓鞋、罗袜等等之颂扬。等而下之，更有直接形容男女交欢者。此在词家，如“兰麝细香闻喘息，绮罗纤缕见肌肤”，“蝶粉蜂黄都褪了，枕痕一线红生肉”等语，尚稍觉蕴藉；南北曲作者，笔锋一触此处，更猥褻不堪入目。

纤巧、刻薄、虚浮、轻率、猥褻：这五点是构成调笑文学的主要情调；而调笑文学之作，可说是唐、宋词人开其源，元、明的南北曲作者畅其流的。（令词之得名，由于妓席之打令，近人罗庸、叶玉华已有考证，见《北京大学四十周年纪念论文集》。）前人谓诗降而为词，词降而为曲；近代学者如焦里堂、王静安，殊不以为然。五四以后，时人提倡国语运动及文学解放，因词曲之作，于口语为近，更多过分推崇，有的人甚至想从这里找新体诗的出路；但我们如从调笑文学这一角度来看，它自然是不及古近体诗的敦厚雅正的。清代的词家，有的想以意内言外之旨提高词体；有的提出重、拙、大三字，欲以矫正词风，也大都有见于词

的这一方面的缺陷。至于散曲，清人本鲜注意；近人虽间有模拟，仍以谐谑之词为多，并没有摆脱调笑文学的情调。纪文达批李义山谑柳诗，谓“学诗若从此入手，即终身堕狐鬼窟中”。王静安读龚定庵“偶逢锦瑟佳人问，便说寻春为汝归”之句，谓足见其性情之凉薄；其实都只是偶然染到调笑文学的气习而已。我们如打开前人的散曲选集来看，像这样俏皮谐谑之作是指不胜屈的。《轩渠录》载绍兴辛巳冬，金兵入寇，米忠信于淮南劫营，得从燕山带来的一只箱篋，附书十余封，多是军人妻子寄给丈夫的。有封信里写的是首小曲子：“垂杨传语山丹，你到江南艰难：你那里讨个南婆，我这里嫁个契丹。”从这里，我们更可见青楼调笑的风气是怎样影响到当时社会的各阶层的。宋、元人称妓女为“弟子”，称狎客为“子弟”，一个民族里有许多女的成了弟子，而许多男的成了子弟，其不免于外族的侵略，固理有宜然。

旧戏的发祥地是勾栏行院。金、元杂剧里的角色，除了末、净二者沿自参军戏的苍鹞、参军外，其余无一不与倡妓有关。旦色是能舞能歌的妓女。（旦之得名，由于旦曲、旦歌；而旦曲、旦歌，即踏曲踏歌之音转。）孤即孤老，是妓女的相好。卜儿是鸨儿的省文，孛老是厮丁的别名，小徕则妓院供使令之童子。（《雍熙乐府·寨儿令》〔风儿担月〕曲“李老贪，小徕憨，泼风声做得来实大胆”可证。）杂剧里最早、最著名而作品也最多的作者关汉卿，自称是“普天下郎君领袖，盖世间浪子班头”，便是个久历风尘的老狎客，他的《谢天香》、《救风尘》、《金线池》等剧，描摹妓女生活，老辣刻毒，淋漓尽致，确是天地中间的奇文，而当时杂剧作者受他的影响也最大。这影响一面是把妓女们的五字家门——恶、劣、乖、毒、狠——搬上舞台来，叫她们痛批自己的耳光，以博取观众的一笑，如《金线池》剧中〔点绛唇〕、〔混江龙〕、〔油葫芦〕、〔天下乐〕诸曲，及《救风尘》剧中写赵盼儿怎样凭她的虚