



歷代曲話彙編

新編中國古典戲曲論著集成

唐宋元編

俞爲民 孫蓉蓉 ◎ 主編

黃山書社



全國古籍整理出版規劃領導小組重點資助項目
全國高等院校古籍整理研究工作委員會資助項目

歷代曲話彙編

新編中國古典戲曲論著集成

唐宋元編

俞爲民 孫蓉蓉 ◎ 主編



黃山書社

图书在版编目(CIP)数据

历代曲话汇编. 唐宋元编:新编中国古典戏曲论著集成/俞为民, 孙蓉蓉主编. —合肥:黄山书社, 2005. 12

ISBN 7-80707-323-3

I. 历... II. ①俞... ②孙... III. ①古代戏曲—艺术理论—中国—唐代②古代戏曲—艺术理论—中国—宋代③古代戏曲—艺术理论—中国—元代 IV. J809.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 136619 号

出版发行:黄山书社(合肥市金寨路 381 号)

经 销:新华书店

印 刷:安徽新华印刷股份有限公司图书印装分公司

开 本:880×1230 1/32

印 张:17.5

字 数:400 千

版 次:2006 年 1 月第 1 版

印 次:2006 年 1 月第 1 次印刷

定 价:58.00 元

總前言

中國戲曲藝術歷史悠久，源遠流長，在其漫長的發展過程中，不僅產生了衆多的戲曲作品，而且也積累了豐厚的戲曲理論。我國的古典戲曲理論從數量上來看，雖不及詩文理論豐富，但它有着詩文理論所沒有的內容與特色，在整個古代文學理論中占有十分重要的地位。同時，任何理論既有其時代性，也有其繼承性，前人所總結的理論，也可爲今天的戲曲創作與戲曲理論提供借鑒。因此，系統地整理我國古典戲曲理論，探尋我國古典戲曲理論的發展軌迹，對弘揚民族傳統文化與促進戲曲藝術的發展，是極有意義的。

一 中國古典戲曲理論的形態

所謂理論形態，是指理論的表現形態，也就是戲曲理論家們所運用的表述形式，在中國古典戲曲理論史上，戲曲理論家們所運用的表述形式不拘一格，多種多樣，因此，所呈現出來的理論形態也豐富多彩。除規模較大、自成體系的理論專著外，還有評點、序跋、尺牘、詩詞曲等多種類型。

理論專著是中國古典戲曲理論的主體形態。在中國古典戲曲理論發展史上，產生了一大批曲論著作，從這些論著的內涵來看，大致可分爲八種類型：

- (一) 記載作家生平事迹，品評其創作特色，如錄鬼簿、錄鬼簿續編等。
- (二) 記載演員生平事迹，品評其演唱技藝，如青樓集、消寒新咏等。
- (三) 記載戲曲史料，論述戲曲的形成及發展，如南詞叙錄、今樂考證、宋元戲曲史等。
- (四) 記載曲目，並加以評述，如曲品、遠山堂曲品、遠山堂劇品等。
- (五) 論述戲曲的創作方法和技巧，如曲律、閑情偶寄詞曲部等。
- (六) 論述戲曲的演唱方法和技巧，如唱論、南詞引正、度曲須知、絃索辨訛等。
- (七) 融考辨史料、品評劇作、論述創作方法爲一體的一種曲話，如雨村曲話、雨村劇話、劇說、花部農譚、藤花亭曲話等。
- (八) 戲曲格律譜和戲曲韻譜，如中原音韻、太和正音譜、南九宮十三調曲譜、南曲九宮

正始等。

當然，這是就大體而劃分的，實際上有許多論著所論述的問題並非單一的，如中原音韻、太和正音譜除了所列的韻譜與格律譜外，也論及了戲曲創作方法、戲曲風格等問題。又如王驥德的曲律中，論曲源、論南北曲、論腔調等三章便對戲曲的起源與戲曲聲腔的流變加

以論述。

另外，從戲曲理論發展史上來看，戲曲理論專著也經歷了由粗到精、由不完善到完善的過程。在早期所產生的一些理論專著中，所論不成系統，史料的成份較重，如錄鬼簿、青樓集便是如此。到了明代中葉，戲曲理論進入繁榮時期，戲曲理論家們對戲曲本體的認識有了提高，其研究和探討的範圍也有了新的開拓。因此，這一時期的戲曲專著理論涵蓋面較為廣泛，理論具有系統性的特徵。如這一時期出現的王驥德曲律，是中國古典戲曲理論史上第一部較為完備、系統的曲論專著。到了清初，戲曲理論進入集成時期後，曲論專著不僅系統性更強，而且更為精深，李漁的閑情偶寄就是最傑出的代表。

評點，是中國古典戲曲理論一種主要的批評形式。批評家們通過總評、出（折）評、眉批、夾批等形式，對作品的具體內容與文辭、音律、情節、人物、結構等加以評論。一方面，釋微闡幽，畫龍點睛，揭示其中所蘊含的美學意蘊；另一方面，評論作品創作方法上的得失，并提出自己的見解。因此，這種批評形式不僅為讀者（觀眾）閱讀（觀賞）劇作提供幫助，而且也為戲曲作家們的戲曲創作提供借鑒。同時，由於這些評語是就劇作的某一段曲文或某一段情節而發的，即批評家的評點始終不離開批評對象，故十分具體，容易把握。在中國古典戲曲理論史上，批評家們的評點多集中在一些名作上，如對西廂記、拜月亭、琵琶記、牡丹

亭等名作的評點，由此形成了幾個評點係列，即徐渭、李卓吾、王驥德、槃邁碩人、陳繼儒、金聖歎、毛奇齡等人的西廂記評點，李卓吾、陳繼儒、毛聲山等人的琵琶記評點，王思任、沈際飛、茅暎、吳吳山三婦等的牡丹亭評點。

另外，有的批評家在評點的同時，還按照自己的創作主張和審美要求，對原作加以改編，如臧懋循對湯顯祖『四夢』的改編，馮夢龍的墨憨齋定本傳奇。批評家們不僅在評點中表明自己的戲曲主張，而且通過改編的形式來體現自己的意趣。

序跋，包括題詞、凡例、引言等，也是中國古典戲曲理論的一種重要理論形態。在現存的古典戲曲理論文獻中，序跋類資料占有很大的比重。在這些序跋中，或為劇作家自序自跋，表明自己的創作意圖和戲曲主張，如湯顯祖的牡丹亭題詞，表達了戲曲寫情的主張；又如臧懋循的元曲選序，提出了『當行』的理論；卓人月的新西廂序則是一篇古典戲曲理論史上十分罕見的悲劇論著。或為別人之作序作跋，批評家們在對別人的作品加以品評時，也表明了自己的戲曲主張，如徐渭的題昆侖奴雜劇後，通過對梅鼎祚昆侖奴雜劇的評論，提出了崇尚本色的主張；又如王思任的批點玉茗堂牡丹亭叙，對牡丹亭的創作主旨、人物塑造、語言特色等作了評述。這些序跋雖皆就某一具體作品而作，但批評家們的論述具有一定的理論廣度與深度，遠遠超出了對某一特定作品的批評。

尺牘，也是中國古典戲曲理論的一種理論形態，戲曲理論家們在相互往來的尺牘中，或對某一劇作發表自己的意見，或就戲曲創作方法提出自己的見解。如明萬曆年間曲壇上所發生的湯沈之爭，湯顯祖就是通過尺牘的形式，在答呂姜山、答凌初成、與宜伶羅章二等的信中，對沈璟的戲曲主張提出了批評，並表明了自己的戲曲主張；而沈璟也在寫給王驥德、呂天成的信（詞隱先生手札二通、致鬱藍生書）中，提出了嚴守曲律與推崇本色的主張。

以詩詞的形式來評論文學創作，是中國古代文論中一種傳統的批評形式，而古代戲曲理論家們也同樣採用了這一批評形式，他們不僅以詩詞來評曲，而且還以曲的形式來評曲。如鍾嗣成、賈仲明在錄鬼簿、錄鬼簿續編中，為每一位雜劇作家所作的「凌波仙」曲中，形象生動地概括和評述了作家的生活個性和創作特色。關漢卿的「南呂·一枝花」贈朱簾秀等曲，贊美了元代著名雜劇演員朱簾秀的風姿與才情，評述了她的表演技藝。又如在湯沈之爭時，雙方也都曾以詩、曲的形式表達自己的創作主張，沈璟作「二郎神」套曲，提出了『寧使時人不鑒賞，無使人撓喉揆噪』的主張；而湯顯祖也在見改竄牡丹詞者失笑一詩中，對沈璟等人改編牡丹亭提出了批評。

另外，在宋元南戲和明清傳奇中，第一出照例為副末開場，在正戲上演之前，由副末念誦兩首詞調，在第一首詞調中，表明作者的創作意圖以及自己的戲曲主張。如高明琵琶記

第一出中的【水調歌頭】和丘濬五倫記第一出中的【鷓鴣天】、【臨江仙】、【西江月】詞，提出了戲曲創作有關風化、宣揚封建傳統道德的主張。又如沈自晉望湖亭傳奇第一出中的【臨江仙】詞，不僅開列了吳江派的一些重要成員，而且對他們的創作風格和成就加以評論。

詩詞曲本身是一種藝術形式，因此，這種以詩詞曲評論戲曲的形式，具有形象生動的特點，讀者不僅能從中領悟到評論者對某一問題的見解，而且也能感受到藝術的美感。

除了以上所說的專著、評點、序跋、尺牘、詩詞曲等理論形態外，還有小品、雜文、日記等，如潘之恒的鸞嘯小品、張岱的陶庵夢憶、祁彪佳的祁忠敏公日記等。古代戲曲理論家們靈活多樣的批評方式，使得我國古典戲曲理論在理論形態上呈現出斑斕的色彩。

二 中國古典戲曲理論的內涵

我國的古典戲曲理論不僅形式多樣，而且內涵也十分豐富。綜而言之，可分為戲曲史論、戲曲創作論、戲曲表演論等三大理論體系。

第一，戲曲史論。在這一理論體系中，包含兩個方面的內容：一是探索戲曲的起源與形成，論述戲曲史上各種戲曲形式、戲曲聲腔的藝術特徵及其沿革與流變，總結各歷史時期戲曲的興衰及其原因；二是記載戲曲史料，或記載劇作家和演員的生平事迹，或記載劇

目，或記載曲壇掌故。這兩方面的內容，都為我們今天的戲曲史研究提供了寶貴的借鑒和豐富的資料。

第二，戲曲創作論。這一理論體系也包括兩個方面的內容：一是對戲曲創作中的一些規律性問題的探討，如戲曲功能問題、內容與形式的關係問題等。二是對戲曲創作技巧的探討，曲論家們圍繞着音律、語言、情節、結構、人物塑造等戲曲創作技巧作了探討與論述，並由此形成了一個個理論分支，如音律論、語言論、本色論、當行論、情節論、結構論、人物論等。在諸技巧論中，音律論與語言論占有重要的位置。我國的古典戲曲是一門綜合性藝術，在衆多的藝術因素中，「曲」是一種占主導地位的藝術，因此，歷代曲論家們對「曲」的探討與論述尤為重視，或從宏觀上來論述戲曲音律，如音律與內容的關係、守律與違律等問題；或從微觀的角度，編訂曲譜、韻譜，為劇作家提供作曲填詞的規範。

戲曲語言問題也是曲論家們關注的重點，但對於戲曲語言的論述，也是逐步完善的。在前期，由於曲論家們對戲曲本體缺乏足夠的認識，且受詩文理論中語言論的影響，多從品評詩文的角度來品評戲曲的語言，注重語言的工美。隨着對戲曲本體認識的加深，曲論家們逐步擺脫詩文理論的束縛，在論述戲曲語言時，也論及了音樂性、個性化、通俗性等與戲曲本體有關的問題。

至於情節、結構、人物塑造等與戲曲本體緊密相關的問題，一方面，由於曲論家們對戲曲本體的認識不足，另一方面，由於在傳統的詩文理論中找不到借鑒，故在前期的戲曲理論中，這些方面的論述較爲薄弱。直到明代中葉以後，隨着戲曲藝術的發展，理論家們對戲曲本體的認識日益加深，故對這些問題的論述逐步得以加強與完善。

第三，戲曲表演論。戲曲不僅是案頭文學，而且也是舞臺藝術。因此，戲曲表演理論也是我國古典戲曲理論的一個重要分支。由於戲曲是形成較晚的新的藝術形式，舞臺表演雖與以前的歌舞有着聯係，但一方面，我國古代的歌舞理論本身就比較薄弱，另一方面，戲曲表演畢竟是一種新的藝術，因此，它不可能像戲曲創作論那樣，還可以從傳統的詩文理論中找到一些借鑒。故我國的古典戲曲表演論，可以說是白手起家，隨着戲曲藝術的發展，在戲曲演出的實踐中逐步形成、完善。

戲曲表演理論體系也是由兩個方面的內容組成的：一是演唱技巧論，即圍繞着戲曲表演中的一些基本技巧，如唱、念、做、打等加以總結與論述。在戲曲諸表演技巧中，唱是最主要的，因此，曲論家們在論及戲曲表演問題時，也把歌唱技藝作爲研究和論述的重點，是演唱技巧論中最主要的內容。在古代戲曲理論史上，出現了一大批『唱』論專著，如唱論、南詞引正、度曲須知、絃索辨訛、南曲入聲客問、樂府傳聲、消寒新咏、顧誤錄等。

導演論，也是戲曲表演論的一個方面。這一方面的論述主要出現在明代中葉以後的一些曲論著作中，由於早期的導演是由演員或戲班班主充任的，這些由演員兼任的導演通常祇是以言傳身教的原始方式進行導演工作的，而且由於文化水平的局限，雖有豐富的導演經驗，但未能總結和表述出來。直到明代中葉以後，一些劇作家兼任了導演後，纔從理論上對戲曲導演理論進行總結。在劇作家兼任的導演中，當推馮夢龍和李漁對戲曲導演的論述最爲完善。

以上這三大理論體系，構成了中國古典戲曲理論的基本內容，在總體上，戲曲理論家們所論述的都沒有超出這三大理論體系。

三 中國古典戲曲理論的美學特徵

中國古代戲曲是在長期封閉的社會和經濟環境裏成長和發展起來的，因此，它在形成和發展過程中，幾乎沒有受到西方戲劇的影響，從而在內容與形式上，都具有西方戲劇所沒有的特色，這也使得它能在世界劇壇上占有獨特的位置，成爲與古希臘悲喜劇、印度梵劇相并立的世界三大古劇之一。而作爲戲曲藝術伴生物的古典戲曲理論，也同樣有着與西方戲劇理論不同的美學特徵。與西方戲劇理論相比，中國古典戲曲理論的美學特徵主要表現在

兩個方面，即理論內涵上的寫意性與表現方法上的形象性。

在理論內涵上，中國古典戲曲理論具有寫意性的特徵，衆所周知，西方戲劇理論是寫實的，如古希臘理論家亞里士多德提出的『模仿說』，便是一個寫實的戲劇理論。他曾給悲劇下過一個定義：『悲劇是對於一個嚴肅、完整，有一定長度的行動的模仿。它的媒介是語言，具有各種悅耳之音，分別在劇的各部分使用；模仿的方式是借人物的動作來表達，而不是採用敘述法，借引起憐憫與恐懼來使這種情感得到陶冶。』強調戲劇『照事物應當有的』樣子描述（詩學）。而中國古典戲曲理論無論在創作理論中，還是在表演理論中，都具有寫意性的特徵。在創作理論上，曲論家們在論述戲曲所描寫的內容時，重視情感的表達，強調作家的主體意識。如湯顯祖提出『凡文（曲）以意、趣、神、色爲主』的創作主張（答凌初成）。在他看來，祇要把『意』表達出來，就不必拘泥於生活的真實。他斥責沈璟等人對牡丹亭的改編，曰：『昔有人嫌摩詰之冬景芭蕉，割蕉加梅。冬則冬矣，然非王摩詰冬景也。其中駘蕩淫夷，轉在筆墨之外耳。』（同上）意謂祇要『意』表達出來了，就不必追求細節的真實，即使畫冬景也可用夏天的芭蕉。又如張琦在衡曲塵談中曾給戲曲下了一個定義，曰：『曲也者，達其心而爲言者也。』

同樣，在表演理論上，曲論家們提出了『傳神說』，要求演員在扮演角色時，必須演出人

物的真情。如石坪居士認為，演員的表演『第必取其神肖，不徒泛以形求』（消寒新咏）。即表演的目的是追求神似，而不是追求外形的真實。潘之恒還提出了『以情寫情』的主張（鸞嘯小品），即要求演員先以自己的情去體會角色之情，然後再將角色之情表現出來。

中國古典戲曲理論寫意性的特徵，與中國古代文學理論重情的傳統有着密切的關係。在中國古代文學理論史上，詩文理論提出最早，且最為發達，在戲曲理論產生之前，詩文理論早已成爲中國古代文論的主體。而詩文理論中最先提出的就是『言志說』。如毛詩序謂：「情動於中而形於言，言之不足故嗟嘆之，嗟嘆之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」禮記樂記也云：「詩，言其志也；歌，咏其聲也；舞，動其容也。三者本於心，然後樂氣從之。」詩文理論中這種重情重意的特徵，也影響了其他藝術理論，如繪畫理論、書法理論皆受其影響，因而都強調作品的氣韻和風神。作爲後起的戲曲理論，也同樣受詩文理論這種重情重意的傳統影響，具有寫意的特徵。

另外，中國古典戲曲理論的寫意性特徵，也與戲曲獨特的藝術形式有關，中國古典戲曲在藝術形式上以『曲』爲主，如劇本形式以曲文爲主，表演技巧以唱爲主，而『曲』長於表情達意，故中國古典戲曲在劇本創作與舞臺表演上都具有寫意性的美學特徵。戲曲理論作爲戲曲創作與演出實際的總結，也必然會具有寫意性的美學特徵。

在表現方法上，中國古典戲曲理論具有形象性的美學特徵。古代曲論家們在品評作家與作品、表達自己的戲曲主張時，常將自己的理性評判和抽象的理論蘊含在生動的藝術形象之中，如在品評劇作家的創作風格時，常常借用某些易於把握理解的具體形象，來表達和闡明抽象的、難以言釋的藝術風格。或把風格比作自然界的山水風物，如朱權以「鵬搏九霄」來比喻白樸的創作風格，以「神驚鼓浪」來比喻喬吉的創作風格（見太和正音譜）。又如高奕的新傳奇品評范文若的創作風格為「琪花瑶草，餘香襲人」，評馮夢龍的創作風格為「芙蓉映水，意態幽閑」。或把風格比作特定的人物形象，如朱權把王實甫的創作風格比作「花間美人」（太和正音譜）。高奕把沈璟的創作風格比作「冠冕佩玉，揖讓明堂」，把單本的創作風格比作「新妝越女，粉媚脂香」（新傳奇品）。或以戲曲中的不同角色的不同扮相來比喻不同的風格，如王驥德曲律曰：「嘗戲以傳奇配部色，則西廂如正旦，色聲俱絕，不可思議；琵琶如正生，或峨冠博帶，或敝巾敗衫，俱嘖嘖動人；拜月如小丑，時得一二調笑語，令人絕倒；還魂二夢如新出小旦，妖冶風流，令人魂銷腸斷，第未免有誤字錯步；荆釵、破窑等如淨，不係物色，然不可廢；吳江諸傳如老教師登場，板眼場步，略無破綻，然不能使人喝彩；浣紗、紅拂等如老旦，貼生，看人原不苛責；其餘卑下諸戲，如雜腳備員，第可供把盞執旗而已。」或將風格比作圖畫，如陳繼儒謂：「西廂是一幅着色牡丹，琵琶是一幅

水墨梅花；西廂是一幅艷妝美人，琵琶是一幅白衣大士。」（前賢評語，成裕堂繪像第七才子書琵琶記卷之一）又如元代喬吉在論述戲曲的結構時，把創作的開端、發展、結局比作「鳳頭、豬肚、豹尾」，以此說明不同的結構要求。王驥德則把劇作家在動筆之前醞釀全劇的結構比作工匠之作室，曰：『作曲，猶造宮室者然。工師之作室也，必先定規式，自前門而廳，而堂，而樓，或三進，或五進，或七進，又自兩廂而及軒寮，以至廩庾、庖湑、藩垣、苑樹之類，前後、左右、高低、遠近，尺寸無不瞭然胸中，而後可施斤斫。作曲者亦必先分段數，以何意起，何意接，何意作中段敷衍，何意作後段收煞，整整在目，而後可施結撰。』（曲律論章法）又如金聖歎在論述西廂記中主要人物與次要人物之間的關係時，將兩者之間的關係比作文字與題目、藥與病的關係。曰：『譬如文字，則雙文是題目，張生是文字，紅娘是起承轉合，有此許多起承轉合，便題目透出文字，文字透入題目也。其餘如夫人等，算祇是文字中間所用之乎者也等字。』又『譬如藥，則張生是病，雙文是藥，紅娘是藥之炮製。有此許多炮製，便令藥往就病，病來就藥也。其餘如夫人等，算祇是炮製時所用之薑、醋、酒、蜜等物。』（讀第六才子書西廂記法）

這種用生動的藝術形象來品評作品，表述戲曲主張的方法，雖缺乏理性的判斷，但由於批評家在用比設喻時，能緊緊抓住某一作品或某一理論問題的特徵來設喻，將喻體與主體

之間的特徵巧妙地聯係起來，把理性的判斷蘊含在生動的藝術形象之中，故能使讀者產生豐富的聯想，較易把握和領會批評家的見解。

中國古典戲曲理論在表現方法上的形象性特徵，與中國古代傳統的思維方式有關。中國古代傳統的思維方式具有整體、直覺、形象的特徵，即根據直覺來把握事物的總體，而作邏輯的分析和推理。古代戲曲理論家們的思維方式也具有這些特徵，他們在評論作家和作品，揭示戲曲的藝術規律的思維過程中，不是捨棄批評對象原有的形象形態，而是把直觀中彼此相互獨立的各種形象形態，經加工改造後，轉化為具有內在聯係的新形象、新形態，即轉化為本質化與個性化相統一的新形象。這個新的形象是原有形象的概括和提煉，又是批評家認識、思想、感情的體現，它既保留着原有形象的『象』，又滲透着批評家的『意』。

另外，中國古典戲曲理論表現方法上的形象性特徵，也與我國古代曲論家的身份有關。我國古代曲論家大多也為戲曲作家，他們擅長形象思維。因此，當他們在從事戲曲批評和理論研究時，也習慣於運用戲曲創作中所用的形象思維的方式來進行戲曲批評與理論研究，這樣也就使得古典戲曲理論在表現方法上呈現出形象性的美學特徵。

四 中國古典戲曲理論的歷史分期

中國古典戲曲理論從萌芽到成熟、發展、終結，經歷了一個漫長的歷史時期，綜觀中國