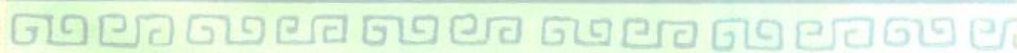


曲论初探

赵景深



I207.37/6

曲 论 初 探

赵 景 深

首都师范大学图书馆



20763831



上海人民出版社

763831

内 容 提 要

这是一本介绍我国宋、元、明、清等代戏曲理论的专著，对著名古典戏曲论著如《南词叙录》、《曲品》、《闲情偶寄》、《花部农谭》等书及其作者均有评述。《明代的民间戏曲》一文，对戏曲史、曲艺史的研究均有参考作用。此外，还附录关于增补本《曲品》、关汉卿、汤显祖、《白兔记》、《思凡》、《下山》的论述，可供文科院校与戏曲专业者的研讨与阅读。



序

DC 72/01

在1961年二月间,我曾讲过《中国古代戏曲研究》,当时是分为四个专题来讲的,第一个专题就是《中国古典戏曲理论》,只有九节;第二个专题就是《明代的民间戏曲》,另外还有两个专题是概论性质的,还没有整理过。讲过以后,人民日报曾于六月三日评论我讲的《中国古代戏曲研究》得到学生的好评。1962年,我就扩充了《中国古典戏曲理论》为十四节,不再讲另外三个专题。后来逐渐修改增补,一直补到1964年。1963年我还在庐山为江西省文化局各剧团的编剧和导演讲过这个课。1964年在讲过课以后,经过整理,就定期在家口述,由我儿易林笔记,写成定本,但没有印成讲义。

《明代的民间戏曲》也在文汇报馆演讲过,并由苏州文化局主持、在开明剧场演讲过。最近这篇由李平加以整理。这两篇文章都没有发表过。

我感到文人学士在古代封建社会里能够同情民间疾苦,或反对封建制度象明代汤显祖、徐渭那样就很不错了,至少比那些提倡封建如邵璨、沈璟之流要好得多。较高的应该是元代杂剧,这自然是由于蒙古贵族统治者的压迫,使得一般人似箭封了口,不敢咳嗽。但也还有关汉卿那样的剧作家,敢于借关云长的口,唱出了“倒不了俺汉家节”(《单刀会》)的高亢音调,高文秀敢于专写李逵,无名氏敢写《陈州糶米》里的清官。

一些“梁山泊和开封府”的杂剧，可以说是达到顶峰，替人民出了怨气。但明代民间弋阳腔、青阳腔、余姚腔……一些从农村来的演员所改编的文人学士的折子戏，是人民来表达自己的心愿，更加直接爽快，可说与元杂剧“各有千秋”。这两篇论文的观点是一致的。

《中国古典戏曲理论》只是实事求是地论述从宋代到晚清戏曲理论，我没有拔高。不过我没有按照“概论”的方式分成各个问题来谈，只是按照“历史”的时代顺序来写，要读者自己来寻找线索。好在所谈的问题不多，每节都各有小标题，寻找起来也不怎么困难。

《明代的民间戏曲》下面附有《明成化本南戏〈白兔记〉的新发现》。这《白兔记》与《六十种曲》本差异很大，可以看出这本子也是民间艺人改写的本子。另外，《明代的民间戏曲》里曾经谈到《目莲救母》这样佛教庄严的故事，但里面却插进尼姑思凡与和尚下山，简直是对于佛教的嘲讽。所以下面附了我的《从〈下山〉到〈僧尼会〉》、文力与我讨论的《〈思凡·下山〉的来历和演变》和程毅中的《关于〈思凡〉的来历》，这后面两篇也是没有发表过的。

另外，《增补本〈曲品〉的发现》是与《中国古典戏曲理论》中《吕天成〈曲品〉》一节互相发明的。文革以前，上海人民出版社曾经约我和朱东润、王运熙等写《中国古代文学家传记》，其中的《关汉卿传》和《汤显祖传》是我写的。后来此书因故没有出版，我就将这两篇也附在这书里，以便读者对于这两位有代表性的戏曲作家有所了解，特别是在《中国古典戏曲理论》谈到这两位戏曲家的时候，可以有所参考。

我年老多病，已经没有力量对此书作大量的修改，就让这本小书继《明清曲谈》、《读曲小记》以及《戏曲笔谈》之后，作为我的第四本谈曲的笔记问世，诚恳地请读者指教吧。

一九七九年岁末 赵景深

目 次

中国古典戏曲理论

一 宋元和明初戏曲理论	1
二 徐渭《南词叙录》	5
三 王世贞《曲藻》	9
四 李贽的戏曲批评及其他	14
五 临川派与吴江派戏曲理论的斗争	21
六 王骥德《曲律》	27
七 吕天成《曲品》	33
八 徐复祚与凌濛初	36
九 祁彪佳《曲品》《剧品》	41
十 李渔《闲情偶寄》	48
十一 焦循《花部农谭》	56
十二 晚清曲论	59
附：增补本《曲品》的发现	68
关汉卿传	83
汤显祖传	92
明代的民间戏曲	105
附：明成化本南戏《白兔记》的新发现	141
从《下山》到《僧尼会》	149
《思凡·下山》的来历和演变(附文力来信)	152

再谈《思凡·下山》的来历(文力来信)	161
关于《思凡》的来历(程毅中。附《词林一枝》本 《尼姑下山》)	168

中国古典戏曲理论

一 宋元和明初戏曲理论

中国最早的戏曲形成的时期,严格说来,应该是宋代的戏文。我们现在还不曾发现宋代有关戏文的理论,因此只能从王灼的《碧鸡漫志》谈起。尽管唐朝也有崔令钦的《教坊记》、南卓的《羯鼓录》、段安节的《乐府杂录》等,但这些著作里面只有一些关于踏摇娘、钵头、苏中郎以及百戏的知识,很少能找到什么理论。

(1) 王灼《碧鸡漫志》 这是南宋绍兴 19 年(1149)写成的,虽然这是一部谈词学的书,但由于曲是由词发展来的,并且,这部书主要是谈词的音律,同曲有相通的地方,所以也不妨谈论一下。我认为这部书里面,有三个论点是值得我们注意的:

1. 内容重于形式:“有心则有诗,有诗则有歌,有歌则有声律,有声律则有乐歌。……今先定音节,乃制词从之,倒置甚也。”这意思就是说,先有心里所想的,然后才有诗歌;有了诗歌,然后才有声律和音乐。倘若先定声律和音乐,再拿诗歌配上去,这就是本末倒置。这理论也可用于戏曲,特别是历史不长的戏曲。因为剧词的产生,总每每是先有剧词,然后配谱的。

2. 豪放重于婉约：“东坡先生非心醉于音律者，偶尔作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振，今少年……十有八九不学柳耆卿，则学曹元宠，虽可笑，亦毋用笑也。”这段话就可以看出王灼很注重于作品的教育意义。他很看不起柳永、曹组这班人风花雪月的词句，认为是可笑的，但也是不值一笑的。他很推崇苏轼的词，觉得他虽然作词不多，所作的都是引人向上的，振奋人心的。王灼也认为，音乐文学的作用，能够“美教化，易风俗”，也是重视教育作用的意思。当然，他所谓的“教化”，是封建的教化，但是他的倾向，应该说比那些崇拜柳、曹的词是要好得多的。

3. 重视民间文学：这书卷二云：“熙丰、元祐间，兖州张山人以诙谐独步京师，时出一两解。泽州孔三传者，首创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。”在士大夫看不起市民文学的时代，他能独具只眼地特别提出诙谐词和诸宫调来谈，这也是很不容易的。我们知道，金朝董解元的《西厢记诸宫调》正是元朝王实甫《西厢记杂剧》的前驱。

(2) 周德清《中原音韵》 这虽是元代一部曲韵书，但书里附录了“作词十法”，是值得我们注意的。在第二“造语”节说：“未造其语，先立其意；语、意俱高为上。短章辞既简，意欲尽；长篇要腰腹饱满，首尾相救。”这段话头两句的意思，同宋代王灼的意见差不多，也是首先注重内容的。还有他所说的“腰腹饱满”，使我们想起乔吉的“凤头、猪肚、豹尾”说。乔吉说：“首要美丽，中要浩荡，尾要响亮。”两家的话是可以相互发明的。

但是，周德清究竟是过于注重音律的人。他特别欣赏“六字三韵语”，如：“忽听、一声、猛惊，”“本宫、始终、不同，”这一

类的句子，实际上他也是很重形式的。此外，他对于民间文学似乎颇为藐视，他的许多戒律中，有一条是：“不可作俗语、蛮语、谑语、市语、方语（各处乡谈也）。”

（3）锺嗣成《录鬼簿》 这虽是元朝人最早的一部戏曲目录，但也可以看出作者的倾向。

1. 对元曲的重视：他在序言里说：“未死者亦鬼也。酒罍饭囊，或醉或梦，块然泥土者，则其人与已死之鬼何异。……其或稍知义理，口发善言，而于学问之道，甘于暴弃，临终之后，漠然无闻，则又不若块然之鬼为愈也。……亘古及今，自有不死之鬼在。何则？圣贤之君臣，忠孝之士子，小善大功，著在方册者，日月炳焕，山川流峙，及乎千万劫无穷已，是则虽鬼而不鬼者也。余因暇日，缅怀故人，门第卑微，职位不振，高才博识，俱有可录，岁月弥久，湮没无闻，遂传其本末，吊以乐章，复以前乎此者，叙其姓名，述其所作，冀乎初学之士，刻意词章，使冰寒于水，青胜于蓝，则亦幸矣。”从这段话里，可以看出作者对于元曲的重视。他是把元曲作者也看得相当高，值得永远记录下来的。

2. 不排斥艺人作家：从上面他的自序里可以看出来。他认为，即使是“门第卑微、职位不振”的人，只要他有“高才”，就可以将作者的名字和他的著作收入他的《录鬼簿》。象赵文殷、张国宾、红字李二、花李郎等艺人所作的杂剧，锺嗣成都同文人学士的杂剧混杂在一起，没有对他们另眼看待。

3. 推尊关汉卿：他首先就把关汉卿列为第一位，这也是不容易的。我们须知，《录鬼簿》并不是按时代先后排列的，它的次序多少含有褒贬的意思在内。例如，费君祥是费唐臣的父亲，但费唐臣的名字却排在前面，费君祥的名字，却反而排

在后面。另外，他对于郑德辉颇为不满，评语有云：“惜乎所作贪于俳谐，未免多于斧凿。”意思就是说，他的杂剧颇多笑谑的成分，也就是低级趣味不少；还有就是写得不大自然，甚至在结构上是抄袭别人的，他的《伯梅香》就是模仿《西厢记》的。

(4) 朱权《太和正音谱》 朱权是明朝的皇室，受封建阶级的思想影响较严重。他的戏曲理论恰好是锺嗣成的对立面，

1. 轻视艺人作家：他不把艺人作家放在文人作家一道，而是放在最后，另立一类云：“倡夫不入群英四人：赵明镜、张酷贫、红字李二、花李郎。”并且加注说：“予昂赵先生曰：倡夫之词，名曰绿巾词。其词虽有切者，亦不可以乐府称也，故入于倡夫之列。”你看，他们是把艺人称为什么“倡夫”、“绿巾”的。朱权甚至不愿称呼他们的名字，而只称呼他们的绰号：赵文殷称为赵明镜，张国宾称为张酷贫。即使词有“切者”，也不称为乐府。

2. 压低关汉卿：锺嗣成将关汉卿放在首席地位，但朱权却有意压低关汉卿。朱权也知道《录鬼簿》的影响不小，便胡说关汉卿列于首席，只是由于他是“初为杂剧之始”，又判断地说他是“可上可下之才”。当然，象关汉卿这样有反抗性的作家，是朱权非常不高兴的，非压低他不可。

此外，朱权作“古今群英乐府格势”，元代 187 人，各系以四字评语，前十二人，并加散文评语数句，大约是摹仿司空图《二十四诗品》的，工作得很不严肃。只有评王实甫为“花间美人”，还相当适合，（自然，在今天看来，他是把反封建的战斗性给抹煞了；我们是不能也不必用这样高的标准来要求朱权的）其他大家都觉得品评得不怎么恰当。特别象专写恋爱小剧的白朴和乔吉，分别被称为“鹏搏九霄”和“神鳌鼓浪”，就觉得驴头不

对马嘴。稍晚的李开先，作《乔梦符小令序》就对朱权提出了异议：“评其词者以为若天关跨神鳌，喷沫于大洋，波涛汹涌，有截断众流之势，此特言其雄健而已，要之未尽也。以予论之，蕴藉包含，风流调笑，种种出奇，而不失之怪。”李开先说得比较客气。所谓“未尽”，实际是朱权不曾抓着痒处。李开先一语道破，“风流调笑”，这四个字的评语，实在比朱权的“神鳌鼓浪”要确切得多了。

二 徐渭《南词叙录》

宋元期间，戏文没有理论留存下来；但到了明朝嘉靖年间，却有徐渭的《南词叙录》，专门谈论戏文。这种著作，可以说是古代唯一谈论戏文的著作。他写这著作时，是1559年以前。当时他在浙江，常因公务到福建、广东南戏流传的地带，因此他有条件写这种著作。他的理论可以分为下列四点来谈：

(1) 重视民间戏曲 谈到这个问题以前，需要将当时戏曲的情况说明一下。我们都知道，元人杂剧是中国文学的瑰宝，但是，到了元末明初，杂剧却衰歇下来，缺乏现实内容。另外，南戏又复兴起来。尽管南戏到这时还是野生的艺术，却是有希望的，可以逐渐生长的；但北杂剧，无论作者和观众，都逐渐地少起来了。因为徐渭重视民间戏曲，所以他才兴致勃勃地写出这本《南词叙录》。他不仅推崇南戏，并且对于一切的民间文学，也同样地重视。例如，他在《徐文长全集》卷十七“奉师季先生书”里说：“诗之‘兴’体起句，绝无意味，自古乐府亦然。乐府盖取民俗之谣，正与古国风一类，今之南北东西虽

殊方，而妇女儿童、耕夫舟子、塞曲征吟，市歌巷引，若所谓‘竹枝词’，无不皆然。此直天机自动，触物发情，以启其下段欲写之情，默会亦自有妙处，决不可以意义说者。”从这封信来看，他对于民间歌曲，是非常喜爱的。另外，他在同书卷十八“论中四”里面还有厚今薄古的看法。他认为古代的诗歌，实际上就是当时的经。倘若我们今天来仰慕古人，学习古人，实际上是拾古人的唾余，自己却把它当做滋补品，写出来的作品，必然是抄袭的。

(2) 讲求天籁 当时的戏文，还没有经过魏良辅的整理，因此，南曲曲调没有象北曲九宫那样分得清楚。徐渭在《南词叙录》里说了下面五节话：

1. “今昆山以笛、管、笙、琵琶按节而唱南曲者，字虽不应，颇相谐和，殊为可听，亦吴俗敏妙之事。或者非之，以为妄作。请问〔点绛唇〕、〔新水令〕是何圣人著作？”

2. “今之北曲，盖辽金北鄙杀伐之音，壮伟狠戾，武夫马上之歌，流入中原，遂为民间之日用。”

3. “夫曲本取于感发人心，歌之使奴童妇女皆喻，乃为得体。与其文而晦，曷若俗而鄙之易晓也。”

4. “永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之。本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已，谚所谓‘随心令’者，即其技欤？间有一二叶音律，终不可以例其余，乌有所谓九宫？”

5. “夫南曲本市里之谈，即如今吴下〔山歌〕，北方〔山坡羊〕，何处求取宫调？必欲宫调，则当取宋之《绝妙词选》，逐一按出宫商，乃是高见。彼既不能，盖亦姑安于浅近。大家胡说

可也，奚必南九宫为？”

从上面第一段话里可以看出当时笛子伴奏南曲，虽然还能和谐，却不是每一个字同笛子是合得上来的。所以，徐渭才说：“字虽不应，颇相谐和。”其次，北曲到了当时，已是强弩之末，我们应当把徐渭所反对的北曲看做特定的元末明初的北曲，倘若把北曲看作全般的北曲，那就大错特错了。另外，徐渭实在是提倡南曲的功臣。须知当时的南曲还不过是“本无宫调，亦罕节奏”“顺口可歌”的“随心令”，是跟吴下〔山歌〕，北方〔山坡羊〕差不多的，并不讲究什么宫调。把南曲宫调整理成为整齐的一套，那是蒋孝《南九宫谱》以后的事。

虽然徐渭反对格律派，并不等于反对格律；也就是说，他反对形式主义，并不等于反对艺术形式。这是他内容和形式统一的正确看法。他虽然反对人为的南九宫，并不反对任何自然音律。他令人信服地指出，南曲虽不如北曲的有宫调，但也有它自然形成的音韵规律。所以他说，“南曲固无宫调，然曲之次第，须用声相邻以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也。如〔黄莺儿〕则继之以〔簇御林〕，〔画眉序〕则继之以〔滴溜子〕之类，自有一定之序，作者观于旧曲而遵之可也。”因为〔黄莺儿〕和〔簇御林〕音调相近，所以后来蒋孝等就把这两个曲调都归入商调；又因为〔画眉序〕和〔滴溜子〕这两个曲调放在一起，也是很谐和的，所以后来，就都归入黄钟宫。徐渭是把这些格律派骂为“夏虫、井蛙之见”，“浅俗可嗤，最为无稽可笑”的。

徐渭在“赠成翁序”（《徐文长逸稿》卷十四）中说：“今天下事鲜不伪者，而文为甚。夫真者，伪之反也。……真也则不摇，不摇则神凝，神凝则寿。”他又在“肖甫诗序”里说：“情坦以

真，……从人心流出，”他反对“无是情而设情以为之（叶子肃诗序）。”他写了一首“题画梅”云：“从来不见梅花谱，信手拈来自有神。不信试看千万树，东风吹着便成春（全集卷十二）。”这也就是说，按照梅花谱来画梅花，那就是死的，只能算作人籁；倘若不按梅花谱来画，而是信手拈来的，那就是天籁。同样，把梅花变成各种形状，放在花盆里，那也是不自然的，但是，山野里千万棵梅花树，梅花盛开，迎着东风欢笑，当然，那是自然的了。从上面所说的看来，都可以知道，徐渭是反人工而重自然的，轻视人籁而重视天籁的。

（3）推崇本色 上节所说，是从音律来看的；从戏曲词语来看，也有天籁和人籁的分别，那就是雕琢和本色。徐渭是反对雕琢而推崇本色的。具体的例子就是，他反对邵璨的《香囊记》。他在《南词叙录》里，有下面的两段话说：“《香囊》乃宜兴老生员邵文明作。习诗经，专学杜诗，遂以二书语句匀入曲中，宾白亦是文语。又好用故事作对子，最为害事。……”“效顰《香囊》而作者，一味孜孜汲汲，无一句非前场语，无一处无故事，无复毛发宋元之旧。三吴俗子，以为文雅，翕然以教其奴婢，遂至盛行。南戏之厄，莫盛于今！”在诗歌方面，他也是注重诗意，而反对讲究字眼的。他的“答龙溪师书（全集卷十七）”说：“诗至李杜、昌黎、子瞻，而变殆尽。乃无‘意’不可发，无物不可咏，正谓此也。彼以‘字眼’绳者，所得盖少矣，有‘意’而不能发矣。”他在“答许国北（全集卷十七）”里面说：“试取所选者读之，果能如冷水浇背，陡然一惊，便是兴观群怨之品。如其不然，便不是矣。”从这几句话，也可以看出他的战斗精神。他曾经写过两句诗云：“东坡画竹多荆棘，却惹评论受俗嗔。”

（“画竹与吴镇”，全集卷十二）绘画艺术是同文艺相通的，东坡画竹，喜欢在竹子旁边添上荆棘，正说明作者的“一肚皮不合时宜”。徐渭欣赏东坡画竹，可见他自己，也是喜欢荆棘的，他的话里，都是带着刺的。

徐渭的文艺思想，是同后来要讲到的李卓吾是有相通之处的。汤显祖、袁中郎等人，就曾经受了徐渭和李卓吾很大的影响。虞淳熙为《徐文长全集》写序的时候说：“士所不能包者二人，顾伟之徐文长、小锐之汤若士也。”

《南词叙录》这本书涉及的范围很广，其中有：南戏源流和发展情况、风格特色、声律、作家和作品评论、常用术语、方言考释、元明南戏曲目等等。徐崧在《徐文长》这书里说：“他力争‘中国村坊之音’可与北曲并列，符合当时人民对于戏曲的要求。”这话是很对的。徐崧又说：“徐文长在北曲开始衰落和南曲开始兴盛的转变期间，支持新兴的昆曲，完全符合于明代戏曲发展趋势。”这话也说得很恰当。因为南戏是人民自己的艺术，充满了活泼的朝气，洋溢着强盛的生命力，形式自由多样，不拘一格，内容健康，反映了人民自己的思想感情和生活，是有进步意义的。

三 王世贞《曲藻》

王世贞是明代嘉靖年间后七子的领袖。他论曲的文章，见于《艺苑卮言》，一共只有四十一条，其中大部分是转录《中原音韵》、《太和正音谱》等书里面的话，近人辑为《曲藻》。尽管他