



国家出版基金资助项目
“十二五”国家重点图书出版规划项目
教育部人文社会科学重点研究基地重大项目成果
上海市哲学社会科学规划中长期课题

黄霖 主编



ZHONGGUO FENTI WENXUE XUESHI

中国分体文学学史

◆ 戏剧学卷 中

刘明今 著



山西出版传媒集团 山西教育出版社



ZHONGGUO FENTI WENXUE XUESHI

中国分体文学学史

ISBN 978-7-5440-5801-8



9 787544 058018 >

定价：135.00元（上、中、下）

014002708

I209
175
V5-2



国家出版基金资助项目
“十二五”国家重点图书出版规划项目
教育部人文社会科学重点研究基地重大项目成果
上海市哲学社会科学规划中长期课题

霖
主编

中国分体文学学史

ZHONGGUO FENTI WENXUE XUESHI

◆
戏剧学卷
◆



刘明今
著

山西出版传媒集团
山西教育出版社



北航

C1688298

I209
175
V5-2

第六章 明代戏剧史学与文献学

【内容提要】由元入明杂剧更广泛地进入宫廷，戏文则逐渐向文人传奇演化，二者的戏剧形态与表演技艺均日趋成熟，相应地人们以曲唱为核心，以饰演人物故事为基本形态的综合案头与场上的戏剧观念也逐渐形成，于是戏剧史学也得以多方位地全面展开。人们最先注意的是戏剧发生的渊源及其流变的轨迹。王守仁提出“今之戏子”源于“古乐”，杨慎推论明代倡优“本由巫覡”、汤显祖则以歌舞之上再作表演为戏剧，梳理了由简单的鬻弄、参军戏，以至能“极人物之万途，攒古今之千变”的杂剧与传奇的发展轨迹。而最具史学意识则是胡应麟，他著《庄岳委谈》，从多种角度认真地探索了南戏北剧体制的发展渊源。此外随着文人与戏剧的关系日益密切，文人普遍地写剧、赏剧，并以此相矜，炫为风雅，于是戏剧文本的收藏、选辑、修订、刊刻均盛行起来。继《录鬼簿》、《太和正音谱》之后高儒《百川书志》、晁璠《宝文堂书目》等仍然相对地重视北杂剧的著录，但也兼及古今的戏文与传奇。同时各种杂剧与戏文传奇的选本也多了起来，其中成就最大、影响最为深远的无疑当推臧懋循的《元曲选》与毛晋的《六十种曲》。

元及元前，在文人的心目中戏剧是一种客观的社会文化的存在，不



论民间的赛社、朝廷的祀典，以及城市中勾栏瓦舍的演出均是如此，故只是在史乘杂记中才会关注到戏剧。如周密的《武林旧事》、陶宗仪的《南村辍耕录》以及夏庭芝的《青楼集》等，所关注者则是演出的节目及艺人的技艺。唯钟嗣成著《录鬼簿》有些不同，他首先关注到杂剧的文学性，意在以剧存人，强调这些杂剧作家也是“高才博识”的词章之士，足以不朽，因而有意从作家作品的角度保存杂剧剧目的资料。此为元代戏剧史学、文献学的发端。入明之后情况有所变化。杂剧进入宫廷，逐渐被文人推重，戏文则向文人传奇演化，其戏剧形态、表演技艺日趋成熟。这时文人与戏剧的关系日益密切，作剧、观剧、谱曲、唱曲，甚至躬亲排场，组织家班演出。文人以此相矜，炫为风雅。因此在文人心目中，戏剧不仅是一种客观社会文化的存在，还是继诗、词之后可吟可唱，可观可演，可以寄托情怀，可以笑傲人生的一种文体，一种综合的艺术形式。正因为如此，人们开始对戏剧作品或戏剧现象作全面的观照，有意地推本溯源，探寻其产生、发展的线索；搜罗文献，考订其先后流变之痕迹，于是而推动了戏剧史学与文献学的发展。

第一节 戏剧史学的发展

元代北杂剧盛行，为文人所接受，于是而有北杂剧学。当时北杂剧学有两种类型：一种是从故事搬演或表演伎艺的角度评论杂剧，这是观众立场的杂剧学；另一种是从曲词的角度审视杂剧，将杂剧看作是古代乐府歌词的承传，这是读者立场的杂剧学。二者壁垒分明，这与元人未能综合地、全面地看待杂剧有关。入明，随着戏剧形态日趋成熟，人们以曲唱为核心，以饰演人物故事为基本形态的综合案头与场上的戏剧观念逐渐形成，于是戏剧史学也得以多方位地全面展开。

一 明人综合的戏剧观念

观念源于实践。元末随着戏文的流行，综合的戏剧观念已经萌生。夏庭芝的《青楼集志》云：“唐时有传奇，皆文人所编，犹野史也，但资谐笑耳。宋之戏文乃有唱念，有诨。”已指出戏文不仅是讲叙故事，还有综合唱、念、科诨的表演手段。入明，随着戏剧实践的发展，明人

的戏剧观念便有所深化。

明人的戏剧实践与元代相比，其进展如何？首先是民间戏文演进为文人传奇，以曲唱为核心，综合舞蹈身段、故事搬演、念白、插科打诨等众多手段的戏剧体式臻于成熟；其次，文人充分地介入戏剧的创作与演出，戏剧的地位日益提高，已取代歌舞成为文人士大夫首选的娱乐方式；第三，戏剧文辞也逐渐地成为文人写情叙怀、表达词章之美的重要手段。士人们以此为高，所作文辞不佳、声律不合，便要受到讥议。在这样的情况下，人们对戏剧的认识必然是立体的、全面的，不可能把一支小曲与一个传奇剧本混同起来；也不可能不懂得一个传奇剧本应该能付之演出，既可案头阅读，又可场上聚观。明初诸“藩邸分封，必设一乐院”^①，《如梦录·爵秩纪》记朱有燬府中乐部云：“周府旧有勅拨御乐，男女皆有色长。其下俱演吹弹七奏，大戏杂记。”^②正因为如此，朱有燬谈及剧戏均与搬演相联系。其杂剧《黑旋风仗义疏财》序云：“予乃戏作偷儿传奇一帙，使伶人搬演歌唱，观其轻健饶捷之势，以取欢笑。”《豹子和尚自还俗》序云：“用是以适闲中之趣，且令乐工演之，观其态度，以为佐樽之一笑耳。”因此明代虽然有许多曲选，如《雍熙乐府》《风月锦囊》《群音类选》等，从唱曲的角度既选剧曲，也选散曲；有不少曲话，如《词谑》及何良俊、王世贞论曲之片段等，既谈戏剧，也谈单只的曲子，但均不能据以认为明人还分不清剧曲与散曲，还缺乏明确的戏剧观念。

“散曲”之称始见于明初朱有燬的《诚斋乐府》，其书分两卷，卷一题为“散曲”，所收全为小令，卷二题为“套数”。此“散曲”系相对于套数而言的只曲。其后王世贞的《曲藻》云：“周宪王者定王之子也，好临摹古书帖，晓音律，所作杂剧凡三十余种，散曲百余。”此则以散曲与剧曲或戏曲相对，包括小令和套数。凌濛初编《南音三籁》，遂亦依此分类，分为“散曲”与“戏曲”两大部分。“散曲”概念的凸现正是明人戏剧观念逐渐明晰的表现。

“戏曲”者，戏中之曲也。明人心目中的“戏”已不同于唐宋人心

^① 参见沈德符《万历野获编》卷一“节假”条。

^② 转引自张发颖《中国家乐戏班》，学苑出版社2002年版，第18页。

目中的戏，乃是南戏之戏，戏剧之戏。王骥德《曲律》中《论过搭》有“戏曲中已间宾白”“戏曲亦有中段却放缓唱者”语，《论曲禁》有“重韵——长套及戏曲不拘”语，《论尾声》云：“凡此曲煞尾定佳，作南曲者只是潦草收场，徒取完局，所以戏曲中绝无佳者。”这些均以“戏曲”指戏文中的曲^①，“戏”的概念是相当明确的，具体而言指南戏，抽象而言便概指搬演故事的戏剧^②。

明人称北杂剧为“剧”，南戏文为“戏”，又或者以“曲”、以“词”概指南戏、北剧，体现出以曲为剧的意识，但无论如何突出曲唱的地位，他们心目中的戏乃是南戏，或也包括北杂剧^③，然总是指场上的演出活动，而不仅仅是曲词或曲唱。徐渭的《南词叙录》称南戏为“南词”，主要还是因为“南词”一语显得典雅。其小序云：“唯南戏无人选集，亦无表其名目者，予尝惜之。”“遂录诸戏文名，附以鄙见。”可见称的是“南词”，谈的是南戏，不仅限于曲词。明末周之标选戏曲与时曲为《吴歙萃雅》，于《题词》辨二者之差别云：“时曲者，无是事有是情，而词人曲摩之者也；戏曲者，有是情且有是事，而词人曲肖之者也。”“有是情且有是事”指戏剧必有特定的故事情节、假生旦丑净以表演之。孟称舜《古今名剧合选序》就此谈得更为明白：“迨夫曲之为妙，极古今好丑、贵贱、离合、死生，因事以造形，随物而赋象，时而庄言，时而谐浑，狐末靚狙，合傀儡于一场，而征事类于千载。”所称是“曲”，所谈则明白无误地是戏剧表演，是综合曲唱、念白以搬演故事的表演艺术。

① 陶宗仪《辍耕录》有“（唐）传奇作而戏曲继……（元）传奇犹宋戏曲之变”语，此以“戏曲”二字指代戏文，体现了以曲为剧的传统意识。但“戏曲”的本义仍是戏中之曲，最早“戏曲”一语见于刘埙《水云村稿》中的“永嘉戏曲”，即指戏中之曲。详见洛地《戏剧——戏弄、戏文、戏曲》，载《戏史辨》第一辑。

② “戏剧”一词在元及元前均指戏玩、戏弄之意。明初贾仲明所补《录鬼簿》挽词有“李用之戏剧多闻”语，亦是泛指各种戏耍伎艺，正因为如此以“多闻”称之。最早以“戏剧”一词泛指戏剧，当是胡应麟。其《少室山房笔丛》卷四十一《庄岳委谈》下云：“余以《琵琶》虽极天工人巧，终是传奇一家语。当今家喻户晓，故易于动人；异时俗尚悬殊，戏剧一变，后世徒据之纸上，以文义摸索之，不几乎齐东、下里乎？”至王骥德撰《曲律》，因北剧、南戏之合称而杜撰“剧戏”一词，同样也具有现代戏剧一词的意义。

③ 胡应麟《少室山房笔丛·庄岳委谈》有“元北戏，自《西厢》外，亦殊少传者矣”语，此“北戏”即指北杂剧。

二 综合观念下的戏剧溯源

戏剧溯源研究最早起自苏轼。其《东坡志林》云：“八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也，因附以礼义，亦曰不徒戏而已矣。祭必有尸……今蜡谓之祭，盖有尸也。猫虎之尸，谁当为之？置鹿与女，谁当为之？非倡优而谁。‘葛带榛杖’，以丧老物；‘黄冠草笠’，以尊野服，皆戏之道也。”其文从戏剧的娱乐作用、人物饰扮以及道具的象征意义等方面推论古代之蜡祭仪式为戏剧之渊源。其后元杨维桢作《优戏录序》，历叙楚优孟而下的优谏故事，当时王晔之所以编《优戏录》当亦为了间接肯定杂剧演出的讽谏意义，但杨氏此序并未直接将早期优戏与元代杂剧相联系。以上二者涉及戏剧溯源，然止于饰扮人物，而未及饰演的手段与内容。至明代，综合歌、舞、白、诨等多种手段以饰演人物故事的戏剧臻于成熟，人们乃进一步结合饰演的手段与内容从两个方面来追溯戏剧的起源。

王守仁论今乐与古乐之相通云：

古乐不作久矣。今之戏子，尚与古乐意思相近。……《韶》之九成，便是舜的一本戏子；《武》之九变，便是武王的一本戏子。圣人一生实事，俱播在乐中。（《王文成公全书·语录·传习录下》）

此所谓“戏子”即戏剧，即当时的传奇。意谓传奇演出与先王《韶》《武》之乐是相通的，都是以“乐”表达一个完整的人物故事。此以古之乐舞为后世戏剧之源。

进而杨慎推论明代“倡优”（指当日演出戏剧的伶人）之渊源云：

女乐之兴，本由巫覡，《周礼》所谓以神任者，在男曰巫，在女曰覡。巫咸在上古已有之，《汲冢书》所谓“神巫用国”。观《楚辞·九歌》所言，巫以歌舞悦神，其衣被情态，与今倡优何异？（《升庵集》卷四十四）

杨慎以“歌舞”为戏剧的主要手段，称“衣被情态”则指戏剧之装扮人物，能肖其神情。本此他提出巫覡为戏剧之源。

以上古巫、优的歌舞与饰扮人物为后世戏剧之渊源，这无疑是有意义的，但若不加分别，等而同之，则反而模糊了后世戏剧的特征。就此汤显祖有较详细的论说，其《宜黄县戏神清源师庙记》云：

人生而有情，思欢怒愁，感于幽微，流乎啸歌，形诸动摇。或一往而尽，或积日而不能自休。盖自凤凰鸟兽，以至巴渝夷鬼，无不能舞能歌，以灵机自相转活，而况吾人！奇哉清源师，演古先神圣八能千唱之节而为此道，初止爨弄、参鹤，后稍为末泥三姑旦等杂剧传奇，长者折至半百，短者折才四耳。生天生地，生鬼生神，极人物之万途，攒古今之千变。一勾栏之上，几色目之中，无不纤徐焕眩，顿挫徘徊，恍然如见千秋之人，发梦中之事。

汤显祖也重视从歌舞出发追溯戏剧的渊源，但他严格区分歌舞与戏剧。歌舞始于初民，戏剧则唯后世始能。他强调清源师“演古先神圣八能千唱之节而为此道”，即歌舞之上复能作此表演，经历了简单的爨弄、参军戏，才发展出能“极人物之万途，攒古今之千变”的杂剧与传奇。其后程羽文于《盛明杂剧序》讲得更为明白：“上古有歌舞而无戏曲，战国、秦汉始创优伶，唐作梨园教坊。王右丞以此得解头，而庄宗自号李天下。厥后流风大畅，变歌之五音以成声，变舞之八佾以成数，而曰外、曰末、曰净、曰丑、曰生、曰旦，六人者出焉。凡天地间知愚贤否、贵贱寿夭、男女华夷，有一事可传，有一节可录，新陈言于牖中，活死迹于场上，谁真谁假，是夜是年，总不出六人搬弄。”他和汤显祖一样，既溯源又强调发展，强调后世戏剧搬演故事的功能。

又万历间钱希言著《戏瑕》^①，卷二“弄参军”条云：

肃宗宴于宫中，女优弄假官戏，有绿衣秉简为参军者。……此《因话录》所载甚详，故唐人薛能有诗：“此日杨花飞似雪，女儿弦管弄参军。”可证女优装束矣。乃陶宗仪撰《辍耕录》，直以参军为后世副净。据云开元中黄幡绰、张野狐善弄参军。然则戏中孤、酸皆可名参军也，岂必副净为之哉！按弄参军者：汉和帝免馆

^① 钱希言，字简栖，常熟人。博览好学，持才负气，终身未仕。著有《辽志》《猗园》《戏瑕》等。《列朝诗集小传》丁集下载其生平。

陶令石耽罪，每宴乐，令衣白夹衫，令优伶戏弄辱之，终年乃放，后为参军戏所由始矣。

《戏瑕》为杂录考证之书，其“戏瑕”二字出自《文心雕龙·正纬》“桓谭疾其虚伪，尹敏戏其深瑕”语，故所称“戏”与后世戏剧的含义不同，然也谈到了戏。此条考证唐参军戏的渊源，涉及戏剧表演之装束、歌唱、脚色，正体现出明人综合的戏剧观念。

以上诸家对戏剧的溯源都是片断的，虽然是片断，却也可以看出综合戏剧内容与表演手段进行溯源的意识。当时最全面、最认真地探索戏剧之渊源及其发展脉络者，无疑地当推胡应麟。

三 胡应麟的戏剧史学

胡应麟（1551—1602），字元瑞，号少室山人，兰溪（今属浙江）人。万历间诗文名家，又以博学著称，与杨慎、陈耀文、焦竑等齐名。著有《少室山房笔丛》，“辩往哲之屈笔”，“反先代之成案”。其中辛部《庄岳委谈》下卷专论词、曲、戏剧、小说，而以戏剧为重点。所论以辨明南戏、北剧之体制渊源为主。论明代“传奇”之称云：

传奇之名不知起自何代。陶宗仪谓“唐为传奇，宋为戏诨，元为杂剧”，非也。唐所谓传奇，自是小说书名，裴铏所撰……中绝无歌曲乐府若今所谓戏剧者，何得以传奇为唐名？或以中事迹相类，后人取为戏剧张本，因展转为此称不可知。

胡应麟此说源于夏庭芝，夏亦反对因元杂剧称传奇，而遂将杂剧的渊源上溯至唐代的传奇小说^①。他们都强调小说与戏剧的差别，胡应麟还进而指出唐传奇中“无歌曲乐府”，这是从明人传奇的实况出发，认为戏剧必须有曲唱。又论戏文、杂剧之出于“词说”云：

今世俗搬演戏文，盖元人杂剧之变；而元人杂剧之类戏文者又金人词说之变也。……《西厢》出金董解元，然实弦唱小戏之类，至元王、关所撰，乃可登场搬演。

^① 详见本书第三章第二节。

姑不论元杂剧与戏文之先后关系，胡氏在这段话中别具慧眼地首先提出元杂剧为金人词说之变。之前钟嗣成的《录鬼簿》于“前辈已死名公有乐府行于世者”目下首列董解元，称“以其创始，故列诸首”。钟嗣成是从北曲乐府而言的，并没有涉及金元词说与元杂剧相互之间的演变关系。文中所称“金元词说”即诸宫调，源于宋，盛于金元之际，胡祇遹“九美”之说就是针对诸宫调之演唱提出的。其后杂剧日盛而诸宫调日衰。《青楼集》记载诸伎人，其中善乐府小唱九人，杂剧三十人，诸宫调四人，善调说、琵琶、捣箏、南戏各一人，其他歌舞伎艺27人。可见善诸宫调者远不及杂剧之多。陶宗仪《辍耕录》在编录“杂剧曲名”前云：“董解元所编《西厢记》，世代未远，尚罕有能解之者，况今杂剧中曲调之冗乎！”则当时《董西厢》几乎已成为绝响，以故明人对《董西厢》与《王西厢》在体制上的差别便有些茫然。张羽仍以“北曲之祖”视之^①，陆采则认为《董西厢》与《王西厢》之别乃是尚小令与尚套数的不同^②。《董西厢》与《王西厢》的存在昭示了诸宫调与北杂剧的密切关系，但张、陆只是在曲调上将二者作了比较，胡应麟则从体制上作了区分，指出《董西厢》“实弦唱小戏之类”^③，与元明杂剧戏文之可以“登场搬演”者不同。这说明他对戏剧与说唱伎艺的差别甚为明瞭^④，进而他乃能从《董西厢》至《王西厢》的演变得出“杂剧之类戏文者，又金元词说之变也”的结论，并首次提出元明间戏剧是由“弦唱小戏”，即诸宫调演变而成的观点。

进而胡应麟论戏剧中人物饰演之渊源：

优伶戏文，自优孟抵掌孙叔，实始滥觞。汉《宦者传》“脂粉侍中”，亦后世装旦之渐也。魏陈思傅粉墨，椎髻胡舞，诵俳优小说，虽假以逞其豪俊爽迈之气，然当时优家者流妆束因可概见，而

① 参见明嘉靖丁巳三十六年张羽《古本董解元西厢记序》。

② 陆采《南西厢》自序云：“（董西厢）元初盛行，顾当时专尚小令，率一二阙即改别宫，至都事王实甫，易为套数。”

③ 此所谓“小戏”，是指可供赏玩的小伎艺，非戏剧中之大戏、小戏的含义。

④ 按《重刻订正元本批点画意北西厢》前有天池山人（徐渭）序，称“董又有别本《西厢》，乃弹唱词也，非打本”。其说或先于胡氏，然误《北西厢》为董作，又添混乱。

后世所为副净等色有自来矣。唐制如霓裳等舞，度数至多，而名号妆束不可深考。《乐府杂录》：“开元中，黄幡绰、张野狐善弄参军”，参军即后世副净也。“范传康、上官唐卿、吕敬迁三人弄假妇人”，假妇人即后世装旦也。至后唐庄宗自傅粉墨，称李天下，大率与近世同。特所搬演多是杂剧短套，非必如近日戏文也。

此节考人物脚色装扮之源。胡应麟从人物扮演出发指出优孟衣冠是后世“优伶戏文”之滥觞。此“优伶戏文”即元明间的杂剧与戏文。接下来他又列举“脂粉侍中”之装旦，曹植之“傅粉墨，椎髻胡舞”，以至黄幡绰、后唐庄宗等的扮演，以此昭示人物扮演为戏是古今一脉相承的事；但同时指出古代这些扮演“多是杂剧短套，非必如近日戏文也”，即单是装扮人物嬉戏，只是后世戏剧之渊源，尚不能认为就是戏剧。

继装扮人物之后，又论乐舞百戏与戏剧之关系：

古教坊有杂剧而无戏文者，每公家开宴，则百乐具陈。两京六代不可备知，唐宋小说如《乐府杂录》《教坊记》《东京梦华》《武林旧事》等编录颇详。唐制自歌人外特重舞队，歌舞之外又有精乐器者，若琵琶羯鼓之属。此外俳优杂剧不过以供一笑，其用盖与傀儡不甚相远，非雅士所留意也。宋世亦然，南渡稍见净、旦之目，其用无以大异前朝。浸淫胜国，《崔》《蔡》二传奇迭出，才情既富，节奏弥工……此亦古今一大变革，人不深考耳。

此辨两京六代以“百乐”为尚，唐宋时期百乐歌舞外有“杂剧”，然此杂剧“不过以供一笑”；南宋间杂剧有“净”脚、“旦”脚之分，然仍不能与后世《西厢》《琵琶》之“才情既富，节奏弥工”相比。又考戏剧脚色的来源云：

今优伶辈呼子弟大率八人为朋，生、旦、净、丑、副亦如之。元院本止五人……而无所谓生、旦者，盖院本与杂剧不同也。元杂剧旦有数色：所谓装旦即今正旦也，小旦即今副旦也，以墨点破其面谓之花旦，今唯净、丑为之，而元时名妓咸以此取称。

宋世杂剧名号唯《武林旧事》足征。……杂剧即传奇具体，但短局未舒耳。元院本无生、旦者，院本仅供调笑，如唐弄参军之

类，与歌曲无大相关也。

胡氏将脚色品目多寡与演出的体制、演出的内容联系起来，指出唐参军戏以至宋金杂剧院本“仅供调笑”，故无生、旦脚色；元杂剧多用娱乐，又要歌唱，故旦的色目众多，有装旦、小旦、花旦等；至明代传奇体制较元杂剧更为完备，大率乃以“八人为朋”。所谈虽然简略，然具有发展的眼光。

在以上数则引文中，胡应麟辨析了元明间杂剧、戏文的体制及其渊源，其特点与成就是：

第一，取多种角度，从传奇名称、故事来源、唱白交错的形式、人物饰扮、脚色构成等多方面进行追溯。他认为元明间杂剧、戏文，特别是长篇的《西厢记》与《琵琶记》，是前所未有的艺术体制，“此亦古今一大变革”，故以此为基点进行溯源探究。

第二，在溯源的同时特别注意古今的差别。他并非为了尊体而在古代寻觅渊源，他认定戏剧乃由简趋繁、综合发展而成，故突出古今之异。如辨唐传奇小说仅是文章之一体，《董西厢》是“弦唱小戏”，历代优戏的人物装扮只是“杂剧短套”，而唐宋杂剧也只是“以供一笑”，这些都不能与元明间成熟的戏剧等量齐观。可知他心目中戏剧的概念相当清晰，即如《崔》《蔡》那样的传奇才是真正成熟的戏剧，前此的种种伎艺表演仅是渊源或滥觞。

第三，在以上两点的基础上大致勾画了元及元前戏剧发生、发展的脉络。即戏剧源于古优人之装扮及古代歌舞百戏，然唐宋时期之“俳优杂剧，不过以供一笑”，唐代的传奇小说虽有故事，却无“歌曲乐府”。故以上只是远的源头，较近而对元明戏剧发生影响者当是以《董西厢》为代表的“金元词说”，但这只是“弦唱小戏”，与可置诸场上搬演的戏剧不同。此外，“元院本但有词无曲，故词第属之歌人，此类以供戏弄而已”。故可知元代戏剧之兴实有赖于曲唱，“至元人曲调大兴，凡诸杂剧皆名曲寓焉，而教坊名妓亦多习之，清歌妙舞，悉隶是中。唐宋诸词，殆于尽废。又一变而瞻缚，遂为南之戏文”。这样就简略地勾画了古代戏剧之发生与发展。

胡应麟自称“暇尝综核诸家，颇得其概”，其《庄岳委谈》摘引了

《教坊记》《乐府杂录》《武林旧事》《辍耕录》等诸家著作，综合分析，乃成为当时最完整的戏剧史的研究。其思路、分析方法，以及相关的结论对后世影响甚大，清焦循、姚燮以至王国维均受其沾溉。

四 诸家对北剧、南戏盛衰演变的探讨

明初北杂剧的地位远高于南戏，以至明太祖观《琵琶记》后有“以宫锦而制鞋也”之叹^①。其后宫廷及诸藩王府盛行的始终是北曲、北杂剧。正德、嘉靖年间康海、王九思寄心词曲，所作的仍是北曲、北杂剧。然随着南方社会经济的恢复发展、文化地位的提高，南戏的影响越来越大。弘治、正德年间南方已有一些文人染指南戏写作，而嘉靖中李开先作《宝剑记》，则南戏的影响已扩大至北方。吕天成的《曲品》云：“传奇既盛，杂剧寝衰。北里之管弦播而不远，南方之鼓吹簇而弥喧。”南、北曲地位的变化约发生在嘉靖时期。王骥德的《曲律》云：“始犹南、北画地相角，近年以来，燕赵之歌童舞女咸弃其捍拔，尽效南声，而北词几废。”

明中后期北剧衰而南戏兴，这是社会文化的客观现象；但同时人们又高度评价元杂剧，特别是从文学的角度称赞其文字之本色、格律之精严、写作之当行。以故自李开先的《改定元贤传奇》以至臧懋循的《元曲选》，元代北杂剧的选集不断刊行。如臧懋循《元曲选》自序所云：“予故选杂剧百种以尽元曲之妙，且使今之为南者知所取则云尔。”这一颇为矛盾的现象自然地要促使人们思考杂剧在元代何以能如此的既盛且佳？而其后又何以渐渐衰替，以至南戏代兴？

就元代北杂剧何以兴，早期的观点是出于国家之承平无事。贾仲明为狄君厚所作【凌波仙】挽词云：“元贞大德秀华夷，延祐至治承平世。养人才编传奇，一时气候云集。”朱权《太和正音谱》云：“盖杂剧者，太平之胜事，非太平则无以出。”这样的看法与贾仲明、朱权的宫廷背景有一定的关系。当时宫廷、藩王府盛行北杂剧，自然乐于以承平之胜事看待杂剧演出。其后李开先承袭此说，于《西野春游词序》盛称金元戏曲云：“词肇于金而盛于元。元不戍边，赋税轻而衣食足，

^① 参见徐渭《南词叙录》。

衣食足而歌咏作。乐于心而声于口，长之为套，短之为令，传奇戏文于是乎侈而可准矣。”但是征之实际，元杂剧中雍容平和之作少，而激愤慷慨之作多，以盛世之音视之，片面性很大。因此，嘉靖年间胡侍《珍珠船》卷四“元曲”条论云：“（元曲）率音调悠圆，气魄宏壮。后虽有作，鲜与之京矣。盖当时台省元臣、郡邑正官及雄要之职，尽其国人为之；中州人每每沉抑下僚，志不获展。如关汉卿入太医院尹，马致远江浙行省务官，宫大用钧台山长，郑德辉杭州路吏，张小山首领官，其他屈在簿书、老于布素者尚多有之。于是以其有用之才，而一寓之乎声歌之末，以舒其怫郁感慨之怀，盖所谓不得其平而鸣者也。”胡侍此说法实源于钟嗣成^①。其后李开先《张小山小令序》亦仿其说以论张可久及关、马、郑、宫诸人，归纳云：“元词所由盛，元治所由衰也。”屠隆《章台柳玉合记叙》亦云：“传奇者古乐府之遗，唐以后有之，而独元人臻其妙者何？元中原豪杰不乐仕元，而改其雄心，洗洋自恣于草泽间，载酒征歌，弹弦度曲，以其雄俊鹤爽之气，发而为缠绵婉丽之音，故泛赏则尽境，描写则尽态，体物则尽形……”

或治世、或乱世，都不能全面、合理地解释元代杂剧繁盛的现象，于是又有“以曲取士”之说。以曲取士说产生于贾仲明所作马致远的【凌波仙】挽词：“战文场曲状元，姓名香贯满梨园。”若“曲状元”是实写，便合以曲取士之说，但也可认为这只是一个比喻而已。其后王骥德反对胡侍“沉抑下僚”之说，指出：“其时如贯酸斋、白无咎、杨西庵、卢疏斋、赵松雪、虞邵卿辈，皆昔之宰执贵人也，而未尝不工于词。……盖胜国时上下成风，皆以词为尚，于是业有专门。”王骥德所举诸人都是散曲家，并不能否定写杂剧者大都是下层文人，是抑郁不得志者。然他却提出了另一思路，即“业有专门”之说。明代八股制艺极盛，这是朝廷以此考定士子之故；那么元代杂剧之盛，是否也因为以曲取士呢？当时这样的说法颇为流行。臧懋循《元曲选》序云：

或谓元取士有填词科，若今括帖然，取给风簷寸晷之下，故一时名士，虽马致远、乔梦符辈至第四折往往强弩之末矣。或又谓主

^① 钟嗣成《录鬼簿序》称元曲家为“不死之鬼”，“门第卑微，职位不振”。

司所定题目外，止曲名及韵耳，其宾白则演剧时伶人自为之，故多鄙俚蹈袭之语。……此皆予所不辩。（《自序一》）

元以曲取士，设十二科，而关汉卿辈争挟长技自见，至躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞者，或两晋竹林诸贤托杯酒自放之意，予不敢知。（《自序二》）

由此二序可知“以曲取士”是当时流行之说，故臧氏以“或谓”称之。又云“予所不辩”“予不敢知”，则亦有存疑而聊备一说之意。因此说颇可解释元杂剧中的一些特殊现象，故人们乐于称道。如沈德符《万历野获编·词曲》“杂剧院本”条云：“元人未灭南宋时，以此（指杂剧）取士子优劣。每出一题，任人填曲，如宋宣和画学，出唐诗一句，恣其渲染，选其得画外趣者登高第，于是宋画元曲，千古无匹。”沈宠绥《度曲须知》“曲运隆衰”条云：“自元人以填词制科，而科设十二。命题唯是韵脚以及平平仄仄谱式，又隐厥牌名，俾举子以意揣合，而敷衍配仄，填满词章。折凡有四，如试牍然，合式则标甲榜，否则外孙山矣。”他们将元代以曲取士的情况越说越具体，却不知所据，不见于《元史·选举志》及其他元代的任何典籍，以故认真治学者便要提出疑问。据胡震亨的《读书杂录》记载，其友屠用朋藏元代皇庆三年乡试录一帙，所载考试程式与《元史·选举志》无异，故认为元代实未尝以曲取士^①。李渔亦云：“夫元实未尝以曲制举，是皆妄言妄听者耳。夫果如是，则三代以上未闻以作经举士，两汉之朝不见以编史制科，胡亦油然而勃然自为兴起而莫之禁也？”^②

论元杂剧之所以盛，其实也就是论其所以衰。此外，明人更习惯地将北之衰与南之盛相对立地看待。明初叶子奇作《草木子》，其中《杂俎篇》谈及南戏与北剧云：

俳优戏文始于《王魁》，永嘉人作之。识者曰：若见永嘉人作相，宋当亡。及宋将亡，乃永嘉人陈宜中作相。其后元朝南戏尚盛

^① 参见任讷《曲谱》卷四“元代并无以杂剧科士之制”条。

^② 李渔《名词选胜序》，录自吴毓华编《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社1990年版。

行，及当乱，北院本特盛，南戏遂绝。

此谓元统一中国后南戏初盛而终衰。徐渭的《南词叙录》也谈到元代南戏、北剧的状况，结论正相反：

元初北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰。顺帝朝忽又亲南而疏北，作者猬兴。

两家对元代南戏、北剧先后盛衰状况的描述正相反，然将南戏、北剧相对立，此盛则彼衰的态度则是一致的。于是针对由元入明北剧渐衰而南戏渐盛的现象，人们很自然将北剧与南戏先后代盛的现象说成是南曲继承北曲、南戏继承北剧。王世贞首张此说，其《曲藻》云：

曲者，词之变。……所谓“宋词、元曲”，殆不虚也。但大江以北，渐染胡语，时时采入，而沈约四声遂阙其一。东南之士未几顾曲之周郎；逢掖之间又稀辨挝之王应，稍稍复变新体，号为南曲。

词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲。

王世贞称“北曲不谐南耳而后有南曲”，这与事实不符。除祝允明、徐渭早已明言南戏出于宋室南渡前后外^①，朱有燬在《【白鹤子】咏秋景引》中也早已指出南曲上承唐宋词，先于金元北曲^②。另《青楼集》中所载艺伎大都是杂剧演员，则元灭南宋之后北杂剧南下，北曲何尝不谐南耳。不过嘉隆万历之际王世贞主盟文坛四十年，其《艺苑卮言》影响极大，故“北曲不谐南耳而后有南曲”之说不脛而走。胡应麟《少室山房笔丛》云：“今世俗搬演戏文，盖元人杂剧之变。”王骥德《曲律·论曲源》云：“（北曲）顾未免滞于弦索，且多染胡语，其声近嚙以杀，南人不习也。迨季世入我明，又变而为南曲，婉丽妩媚，

^① 祝允明《猥谈》云：“南戏出于宣和之后，南渡之际谓之温州杂剧。”徐渭《南词叙录》云：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》《王魁》两种实首之。”

^② 朱有燬《【白鹤子】咏秋景引》：“唐末宋初以来，歌曲则全以词谱为主，今日则呼为南曲者是也。自金元以胡俗行乎中国，乃有女真体之作。又有董解元、关汉卿辈知音之士体南曲而更以北腔，然后歌曲出自北方，中原盛行之，今呼为北曲者是也。”