

z h o n g g u o g u d i a n m e i x u e s h i

陈望衡 著

/ 下卷 /

中国古典美学史

韵

美

逸

游

气

味

典

自

妙

创新提炼中国古典美学完整体系 清晰梳理中国古典美学光辉历程
准确揭示中国古典美学伟大精神 大力弘扬中国古典美学优秀传统

江苏人民出版社

本书对中国古典美学发展各个阶段重要的美学思想及其代表人物，都做了翔实介绍，书中还特别分析了在中国文化史上有着重要影响的先秦儒道阴阳诸家及汉代经学、魏晋玄学、隋唐佛学、宋明理学、清代朴学对美学的影响。从范围来看，诗歌、绘画、书法、音乐、戏曲、小说、建筑、园林等诸种艺术美学，本书都做了清晰的梳理。某一历史阶段代表性艺术，本书有重点评论。对于中国古典美学中的“美”“妙”“味”“兴”“游”“神”“气”“韵”“逸”等重要范畴及“言志说”“缘情说”“兴寄说”“美刺说”“妙悟说”“神韵说”“境界说”“诗史说”等重要学说，本书都做了源流上的梳理，并概括其要义。最为重要的是，本书独创性地提炼出完整的中国古典美学体系，即以“意象”为基本范畴的审美本体论系统，以“味”为核心范畴的审美体验论系统，以“妙”为主要范畴的审美品评论系统，真善美相统一的艺术创作理论系统。本书还总结出中国古典美学五大传统，即乐天忧世、崇阳恋阴、尚贵美仙、自然至美、中和为美。

全书行文精当至妙，深入浅出，不仅于美学、哲学、文学、艺术专业工作者是一部不可忽视的重要参考著作，而且于一般的读者，也是一部了解中国传统文化的优秀著作。



上架建议 / 美学、历史

ISBN 978-7-214-21854-4



9 787214 218544 >

定价：198.00元（上下卷）

陈望衡 著

下卷

中国音乐史

贵州师范学院内部使用

江苏人民出版社

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

第四编 中国古典美学转型期

元、明代是中国古典美学的转型期。

元代是蒙古族主政的国家政权，政治、经济对于宋朝都是全面的倒退，这是不争之事实，但元代是中国历史上疆域最大的朝代，南北东西各民族的文化实现从来没有过的交流与融合，更重要的是元代对于汉民族的文化给予了一定的尊重，特别是对于儒家文化。事实上，元朝的统治者力图用儒家文化统治中国，实现中华民族最大的规模与更为深刻的统一。值得注意的是，工商业在元朝得到一定的发展。在以上背景下，主要适应广大百姓需要的通俗文化包括戏曲得到从来没有过的巨大发展。元曲成为可与唐诗、宋词相媲美的朝代招牌艺术。始于唐的文人画，终于在元代成大气候，成为中华民族绘画的典型代表。

继元之后的明代是汉族国家政权，中国传统文化得到进一步的尊崇，儒家文化明确为国家意识形态。明代经济较之唐宋发生了重要的变化，资本主义经济已经萌芽，尽管没能得到充分的发展，但已对意识形态产生了显著的影响。重个性、重性灵、重情趣是人们审美生活中的重要特点。王阳明的“心学”的出现是明代最重要的文化事件，“心学”及王氏“后学”对长期统治思想领域的程朱理学给予了有力的冲击，导致以李贽为代表的“心学异端”的兴起。李贽公然向程朱理学宣战，对“存天理、灭人欲”进行了猛烈的批判。李贽、何心隐等标举的自然人性论成为晚明浪漫主义文艺思潮的理论指导。

音乐美学自《乐记》后，在其漫长的发展过程中，虽然也出现了一些谈音乐的著作，但大多是比较零散的篇章，只有魏晋时代的《声无哀乐论》比较出色。到明末，徐上瀛的《溪山琴况》异军突起，此文称得上中国音乐美学思想的集大成者，即使到清代，在音乐美学方面，也无有出其右者。

中华美学从来就有偏重统治阶级审美情趣的精英美学与偏重广大百姓审美情趣的世俗美学之分，自先秦至宋，基本上是精英美学占据美学的主流，并

且表现对于世俗美学一定的轻蔑，宋末出现了戏曲这样的新的文艺样式，这种艺术形式主要是适应百姓审美需要而得以产生并发展，可以说是世俗美学的典型代表。元代盛行说书，由此导致通俗小说的产生。戏曲、小说，这两种艺术形式在明代得到长足的发展。这样形势，反映出审美文化由雅到俗的重大变化。世俗美学与精英美学区分不再重要，两者相互渗透，相互促进，都得到发展。元、明代两代没有李白、苏轼式的大家，但丰富多彩，体裁多样，风格多样，可谓群星灿烂。

元代是一个让人扼腕浩叹的时代，让中华民族痛心不已的时代。文化上基本没有多少建树。由于儒家文化对社会控制的松弛，民间俗文化的发展，造成了俗文学俗艺术的繁荣。沉浸于亡国之痛的文人寄情山水，纵恣笔墨，倒促成了中国绘画的新发展，文人画遂得以真正成立且成气候，成为中国画的主体。检讨元代美学，其突出特点就是通俗与活泼。

明代倒是想恢复唐宋文化，所谓复古，复的就是唐宋文化，且主要是唐文化。但由元代开创的俗文化仍在相当程度上影响着明文化的风格与走向。而由商品经济带来的所谓启蒙文化，给中华美学新的生机。但是，明代仍然是一个不幸的朝代，历史再次重演先进文明亡于落后文明的悲剧。刚从渔猎文明走出的后金以野蛮的手段征服了华夏古国。中华文化再次遭受浩劫，历史没有让中华民族顺明代启蒙运动之势走向近代。明代刚刚打出的“个性”、“情欲”的美学旗帜没能继续打下去。历史又一次让悲愤地倒退了。

尽管如此，晚明的中国天空所辉映的那一抹资本主义的虹彩永远留存在历史的档案之中。

第三十一章

元代戏曲美学

犹如词是宋代的代表性艺术一样,戏曲是元代的代表性艺术。

中国的戏曲是集诗歌、音乐、舞蹈、杂技、说唱、表演、美术于一体的综合性艺术,它经过了先秦歌舞、汉魏百戏、唐代参军戏等发展阶段,到宋代开始形成。宋代的戏曲已称为杂剧。据程千帆、吴新雷先生考证,“杂剧”这个名称最早出现于唐代李德裕《论杜元颖追赠》一文,文中提及唐文宗太和三年(829)南诏劫掠成都,掳去“杂剧丈夫两人”。“丈夫”指男演员,杂剧当时可能仅指歌舞杂戏。^①宋代,“杂剧”这个词就用得较多了。宋代的杂剧具戏剧雏形,已有故事,载歌载舞,类唐参军戏,以滑稽取乐为主。北宋亡,在金统治区,杂剧演变成院本;而在南宋统治区,由温州一带开始的温州杂剧影响日益扩大,盛行江南,被称之为南戏。金院本后发展成元杂剧,元灭南宋后,元杂剧南下杭州,吸取南戏成分,声势更盛。

元代是中国历史上第一个由少数民族建立的大一统政权,虽然存在的时间不长,却很有特色。元代统治者重视商业,导致一些重要城市空前繁荣。从意识形态来看,儒家独尊的地位有些减弱,与以上二者相关,盛行于城市的娱乐文化出现新的繁荣,主要体现则是杂剧走向鼎盛。

元杂剧的繁荣,标志着中国戏剧已经成熟。这是整个中国戏剧史上最为辉煌的黄金时代,这个时代产生了关汉卿、王实甫这样堪称世界戏剧大师的戏剧家,出现了诸如《窦娥冤》、《西厢记》这样世界第一流的伟大的艺术作品。明初戏曲家朱权所著《太和正音谱》所载录的元代杂剧总数达 566 种,而元存在的时间不过 97 年。这样短的时间能有这样多的剧目留存,亦可见元杂剧之繁荣。

^① 程千帆、吴新雷:《两宋文学史》,上海古籍出版社 1991 年版,第 647 页。

元杂剧的剧本主要由一种新的韵文学——元散曲构成。前人将元杂剧与元散曲合称为“元曲”。元曲在元代取得突出的成就，它与唐诗、宋词并举，成为中国文学史的瑰宝，亦为元代文化的一面代表性的旗帜。

元代的戏曲理论研究较之元曲创作要逊色，重要的戏曲理论研究成果出在明、清，这是因为元代存在时间不长而理论总是较创作滞后之故。不过，元代也还有一些比较重要的理论研究成果，反映出元代对戏曲审美特点已有初步的认识。尤其可贵的是，这些论著相当深刻地揭示了宋、元之际社会审美情趣与士大夫价值观念的变化。

第一节 价值观念

中国文化一直存在雅俗之分。雅文化主要是在士大夫间流传，俗文化则主要是在民间流传，文学艺术亦是如此。这两种文化也常发生碰撞，碰撞的结果往往是士大夫对俗文化进行改造，将其提升为雅文化。《诗经》原是民歌，经孔子整理后成为诗歌经典，汉魏乐府诗也原产生于民间，后也入雅文化之流。词最早是俚词俗曲，流传在秦楼楚馆、市井里巷之间，经文人参与写作，也就成为了高雅艺术。

很值得注意的是，尽管处于社会上层的士大夫们都喜欢从民间艺术吸取营养，但又瞧不起民间艺术。那些处于社会下层为中国人民写作曲艺话本的知识分子，从来就受统治阶级的歧视，不能登大雅之堂。这种状况一直维持到宋末。宋末元初，由于复杂的社会原因，原只为统治阶级取乐的参军戏、滑稽戏发展成融歌舞、道白、动作为一体的大型戏剧，整个社会的审美情趣与价值观念发生了重大变化。许多有才华的知识分子投身于这一事业，戏曲竟然鱼跃龙门，成为可与唐诗、宋词并列的高雅艺术。与诗、词原为民间艺术一变成高雅艺术就脱离民间不同，戏曲成为高雅艺术后一直未脱离民间。统治者与普通民众均喜欢戏曲，可以说雅俗共赏，这是一种真正的大众艺术。

元代的戏剧理论深刻地反映了这一重要的社会价值观念与审美情趣的变化，这主要表现在钟嗣成的《录鬼簿》与夏庭芝的《青楼集》中。

钟嗣成是元代戏曲家，著有《录鬼簿》两卷，这部著作记录了 152 名元代戏

曲作家的名字和他们所创作的 458 个杂剧剧目,具有重要的史料价值。不仅如此,钟嗣成在这部著作的自序中谈了他对人生价值的一些看法。钟嗣成说:

巨古及今,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,弔以乐章;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。名之曰《录鬼簿》。^①

钟嗣成在这里讲了两类人:一类是“圣贤之君臣,忠孝之士子”;另一类则是“门第卑微、职位不振”但“高才博识”的戏曲作家。钟认为这两类人其实是可以平起平坐的,就他们对社会的贡献来说,虽一在文治武功,一在舞文弄墨,但都是有功之人,皆属“虽鬼而不鬼”之列。钟嗣成慨然为戏曲家作传,使他们留名青史,这一举动不能只看作是他个人的特识卓见,而应看作是这个时代价值观的一种反映。

知识分子的价值向来被定在“立功”、“立德”、“立言”三者上。孔子说:“行有余力,则以学文。”文的地位不高。理学家程颐甚至认为“为文亦玩物也”^②,对诗词他更是看不起,说“如此闲言语道出做甚”^③。当然,虽然诗文的地位比不上事功,应该说还是被绝大多数的知识分子视为正经事。但为勾栏瓦肆作曲就不同了。柳永因为混迹秦楼楚馆之中,就为晏殊、苏轼等正统知识分子所嗤笑。词这种体裁,本也产生于民间,被知识分子接受过来后,日益变得高雅,以至完全与民间相脱离。本为演唱而创作的词终于变得不适合演唱,成为一种案头观赏品了,这倒反而促使了适合于大众欣赏口味的曲的产生。于是,两极分流,一极高雅再高雅,终于没有了生命力,到宋就无可发展了,这就是词;一极则通俗再通俗,切合大众口味,这便是曲。杂剧正是在曲的基础

① 钟嗣成:《录鬼簿·序》

② 程颢、程颐:《河南程氏遗书》卷十八。

③ 程颢、程颐:《河南程氏遗书》卷十八。

上发展起来的。

钟嗣成的观点反映宋、元之际知识分子的审美观发生了重大变化，由瞧不起通俗的大众文化，到开始重视通俗的大众文化了。像关汉卿、王实甫这样一大批优秀的文学家献身于戏曲事业不是偶然的。若不是因为整个时代价值观念的变化，审美情趣的变化，只可能出现极个别的文人审美情趣转向，不可能出现一大批的文人审美情趣转向。

我们从关汉卿《〔南吕〕一枝花》、《不伏老》套曲可以看出这种转向的自觉性与坚定性：

攀出墙朵朵花，折临路枝枝柳；花攀红蕊嫩，柳折翠条柔。浪子风流。凭着俺折柳攀花手，直熬得花残柳败休。半生来折柳攀花，一世里眠花卧柳。

〔梁州〕我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。愿朱颜不改常依旧，花中消遣，酒内忘忧。分茶斝竹，打马藏阄，通五音六律滑熟，甚闲愁到我心头？伴的是银筝女，银台前理银筝，笑倚银屏；伴的是玉天仙，携玉手并玉肩，同登玉楼；伴的是金钗客，歌金缕捧金樽，满泛金瓯。你道我老也，暂休。占排场风月功名首，更玲珑又剔透，我是个锦阵花营都帅头，曾玩府游州。

……

〔尾〕我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响玳玳一粒铜豌豆。恁子弟每谁教你钻入他锄不断、斫不下、解不开、顿不脱、慢腾腾千层锦套头。我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋，会蹴鞠，会打围，会插科，会歌舞，会吹弹，会噱作，会吟诗，会双陆。你便是落了我牙，歪了我嘴，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这几般儿歹症候，尚兀自不肯休。则除是阎王亲自唤，神鬼自来勾，三魂归地府，七魄丧冥幽。天那，那其间才不向烟花路儿上走！

造成元代初期知识分子价值观念、审美观念变化的原因主要是社会的剧烈震荡。继女真族俘虏徽、钦二帝造成北宋灭亡之后，蒙古族又彻底端走了南宋小朝廷，两次外族的蹂躏在知识分子心中造成的创伤是极为深重的。传统

儒家为知识分子所设计的人生价值、人生道路一而再地被残酷的现实所粉碎。痛苦、悲愤之余乃是深沉的失望与迷惘。也许是这样一种社会的原因促使一些知识分子不得不重新调整自己的价值观念、审美观念。关汉卿对人生这样的设计,既是自觉,又是无奈;既是自我解嘲,又是悲愤地对社会做无望的呼喊。

钟嗣成在《录鬼簿·序》中所表达的思想在夏庭芝的《青楼集》中也有所反映。夏庭芝出身于望族,著名的文学家杨维桢做过他的家庭塾师。像他这样的知识分子,过去走的都是科举做官的道路。而如今,此路行不通了,元初废除了科举制,以后虽得到恢复,对夏庭芝也没有多大的吸引力了,他热衷戏曲创作,终于如关汉卿一样,走上了“烟花路”。《青楼集》是夏庭芝的一部关于元代戏曲的史料书,此书记述了元代百余个妓女的生活片段,这些妓女大多数是戏曲演员,另外还记录了三十几个男演员和五十几个戏曲作家的事迹。这部书堪称钟嗣成《录鬼簿》的姊妹篇。

在中国封建社会,歌妓、舞妓的地位一直是很低的。像《青楼集》这样专门为她们立传可以说是空前的。夏庭芝不仅为她们立传,而且对她们的艺术成就做出了恰当的评价,文中不含丝毫猥亵轻视之意,更是难能可贵。比如,他记载当时著名的戏曲女演员珠帘秀云:“姓朱氏,行第四。杂剧为当今独步;驾头、花旦、软末泥等,悉造其妙。”又如记载曹娥秀云:“京师名妓也。赋性聪慧,色艺俱绝。一日鲜于伯机开宴,座客皆名士。鲜于因事入内,命曹行酒适遍,公出自内,客曰:‘伯机未饮。’曹亦曰:‘伯机未饮。’客笑曰:‘汝以伯机相呼,可为亲爱之至。’鲜于佯怒曰:‘小鬼头,敢如此无礼!’曹曰:‘我呼伯机便不可,却只许尔叫王羲之也。’一堂大笑。”这个故事很生动,曹娥秀天真可爱跃然纸上,亦见出夏庭芝对曹的喜爱、赞赏。

朱经为《青楼集》做的序是很值得注意的文字,其思想与钟嗣成的《录鬼簿·序》可相印证。序云:

君子之于斯世也,孰不欲才加诸人,行足诸己,其肯甘于自弃乎哉?盖时有否泰,分有穷达,故才或不羁,行或不揜焉。当其泰而达也,园林钟鼓,乐且未央,君子宜之;当其否而穷也,江湖诗酒,迷而不复,君子非获己者焉。

我皇元初并海宇，而金之遣氏若杜散人、白兰谷、关已斋辈，皆不屑仕进，乃嘲风弄月，留连光景，庸俗易之，用世者嗤之。三君之心，固难识也。百年未几，世运中否，士失其业，志则郁矣，酤酒载醪，诗祸叵测，何以纾其愁乎？

这两段文字将造成元代知识分子“江湖诗酒”、“嘲风弄月”的社会原因说得非常清楚了。不是他们不愿“园林钟鼓，乐且未央”，实在是“世运中否，士失其业，志则郁矣”。

朱经对夏庭芝为青楼歌舞之妓立传给予了高度的肯定，亦说明夏庭芝此举不是纯粹个人的兴趣，反映出当时价值观念和审美文化的深刻变化。它与钟嗣成作《录鬼簿》具有同等的意义。

第二节 审美创造

元代对戏曲的审美特点及规律做了初步的但亦是很有成就的探讨。

一、关于戏曲的审美效应

元代重要的戏曲家、《琵琶记》的作者高则诚说：

论传奇，乐人易，动人难。^①

“动人”虽是艺术审美的一般规律，但高则诚此说却不能作为一般看待。

宋、元杂剧溯源于唐参军戏。关于参军戏的来历有几种不同说法，《太平御览》卷五百六十九引《赵书》云：“石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以八议宥之。后每大会，使俳优著介帻、黄绢单衣。优问：‘汝为何官，在我辈中。’以为笑。”唐代段安节《乐府杂录·俳优》则别有一说：“开元中，黄幡绰、

^① 高则诚：《琵琶记·开场词》。

张野狐弄参军——始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄辱之，经年乃放。后为参军，误也。开元中有李仙鹤善此戏，明皇特授韶州同正参军，以食其禄，是以陆鸿渐撰词云：‘韶州参军’，盖由此也。”这几则材料都说参军戏源自宫廷的娱乐，本是统治者以羞辱代替刑罚惩治赃官的一种手段，后来演化成一种简单的戏剧形式，由两人扮演，一人扮嘲弄者，叫作“苍鹅”；一人扮被嘲弄者，叫作“参军”。宋代宫廷亦盛行这种滑稽取乐的游戏，不过已发展成角色多至四五人的杂剧。南宋吴自牧的《梦粱录》卷二十《妓乐》云：“杂剧中，末泥为长，每一场四人或五人，先做寻常熟事一段，名曰‘艳段’。次做正杂剧，通名两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨。或添一人，名曰‘装孤’。先吹曲破断送，谓之‘把色’。大抵全以故事，务在滑稽，唱念应对通遍。”

北宋灭亡后，赵氏统治者在南方建立政权，南北分治。宋杂剧亦分化。在北方金统治地区，它变名为院本；在南方南宋统治区，它发展为南戏。元杂剧直接从金院本发展而成，而“院本大率不过谑浪调笑”^①。由此可见，元代戏曲以喜剧为本源，而喜剧是以取笑逗乐为主要审美功能的。不过，元杂剧已经不同于参军戏，也不同于金院本了，它不只是“谑浪调笑”，逗人快乐，它可以是悲剧、正剧，因而也不只是“乐人”。高则诚说“论传奇，乐人易，动人难”，正是建立在对元杂剧审美功能深刻认识的基础之上的。这里说的“动人”，也不只是要求戏曲以情动人，还包含有以正确深刻的思想去教育人、征服人。有学者据此认为高则诚持“主情说”，恐怕欠全面。因为高说“动人”是针对“乐人”而言的。“乐人”相对地思想比较肤浅，而“动人”则必然是思想深刻的了。

二、关于戏曲的结构技巧

戏曲与歌舞、杂耍之类有很大的不同。戏曲有一个完整的故事，而且要求这故事情节离奇曲折，充满矛盾冲突，富有吸引力。亚里士多德论悲剧，将情节看作是悲剧的灵魂。^② 情节在戏剧中靠结构来安排，所以结构是戏曲创作的

^① 夏庭芝：《青楼集志》。

^② 参见亚里士多德：《诗学》，见《〈诗学〉〈诗艺〉》，人民文学出版社1982年版，第23页。

中心。亚里士多德非常重视结构,提出了一些悲剧结构的规律,诸如顺境、逆境转化等。

中国戏曲亦非常重视情节设计与结构技巧。元代戏曲家乔吉提出“六字”法:

乔吉博学多能,以乐府称,尝云:作乐府亦有法,曰:凤头、猪肚、豹尾六字是也。大概起要美丽,中要浩荡,结要响亮,尤贵在首尾贯穿,意思清新,苟能若是,斯可以言乐府矣。^①

这“六字法”堪为戏曲结构的金科玉律。它的价值还超出了戏曲,一切艺术创作都应遵循这一结构规律。明代戏曲家谈结构的言论甚多,谈得最精彩的是李渔和王骥德,但水平都未超过乔吉。乔说比李、王高明之处在于:李渔、王骥德谈结构均以盖房子作比喻^②,立足于静态、空间,虽严密但缺乏变化;乔说则用三个动物比喻,构成一个动态的过程,立足于时间变化。这就将戏曲看作为一个有机体了,因而更为深刻,也更切合戏曲创作的实际。

三、关于戏曲的音乐美

中国的古典戏曲与西方的话剧有很大不同,中国的古典戏曲是歌剧,因而特别注重音乐美。元代戏曲家燕南芝庵写了一本《唱论》,对戏曲的格调、节奏、唱法都做了非常具体的规定。这是戏曲演唱法的高度总结,既具有实际的指导意义,又具有理论意义,从中我们可以大致想象出元代戏曲的音乐美。这里我们摘录《唱论》关于运声的一些言论:

凡歌一声,声有四节:起末,过度,搵簪,擷落。

凡歌一句,声韵有一声平,一声背,一声圈,声要圆熟,腔要彻满。

凡一曲中,各有其声:变声,敦声,机声,啞声,困声,三过声;有偷气,

^① 陶宗仪:《辍耕曲录》。

^② 王骥德的《曲律》云:“作曲,犹造宫室者然。”李渔的《闲情偶寄》云:“至于结构二字……工师之建室亦然……”

取气,换气,歇气,就气;爱者有一口气。^①

《唱论》也论述了诸宫调的美学风格:“仙吕调唱,清新绵邈;南吕宫唱,感叹伤悲;中吕宫唱,高下闪赚;黄钟宫唱,富贵缠绵;正宫唱,惆怅雄壮;道宫唱,飘逸清幽……”^②

对音乐美的重视也体现在元代周德清所撰的《中原音韵》一书中。周为这部书所作的自序高度强调声韵对于曲词创作的重要性,认为这是“作词之膏肓,用字之骨髓”^③。虞集为此书作的序亦同样大谈声韵不可忽视:“属律必严,比字必切,审律必当,择字必精,是以和于宫商,合于节奏,而无宿昔声律之弊矣。”^④

四、关于戏曲的表演艺术

戏曲是表演艺术,它的一切审美效果都是通过演员的表演来实现的,因而演员的表演是戏曲创作的中心环节。元代的戏曲理论亦开始注重总结演员的表演艺术。夏庭芝的《青楼集》谈了一百多位演员的表演艺术,但总的来说略嫌粗疏,理论概括不够。元代理学家胡祜通倒是做了很多的工作,他将演员的修养和表演艺术概括成“九美”:

一、姿质浓粹,光彩动人;二、举止闲雅,无尘俗态;三、心思聪慧,洞达事物之情状;四、语言辩利,字句真明;五、歌喉清和圆转,累累然如贯珠;六、分咐顾盼,使人解悟;七、一唱一说,轻重疾徐中节合度,虽记诵娴熟,非如老僧之诵经;八、发明古人喜怒哀乐,忧悲愉佚,言行功业,使观众听者如在目前,谛听忘倦,惟恐不得闻;九、温故知新,关键词藻,时出新奇,使人不能测度,为之限量。九美既备,当独步同流。^⑤

① 燕南芝庵:《唱论》。

② 燕南芝庵:《唱论》。

③ 周德清:《中原音韵序》。

④ 虞集:《中原音韵序》。

⑤ 胡祜通:《黄氏诗卷序》。

胡祇通的“九美”很全面，涵盖了演员仪容、风度、举止、修养及各种表演技巧，这是中国戏剧史上最早的关于演员修养及表演的技巧论。

第三节 社会功能

中国戏曲的成长虽然有深厚的社会基础，但亦顶着很大的压力，冒着很大的风险。首先是统治者害怕聚众闹事，元朝统治者就屡颁禁令，不让集场演戏。其次是儒家的观念特别是理学家们的观念，总认为戏剧表现的是“人欲”，担心戏曲流行，有伤风化。在这种背景下，戏曲的审美娱乐功能不能不受到压抑，尽管它在生长着，但像巨石重压下的小草，只能绕出石头，曲折地、孱弱地成长。元初尤其如此。这表现在元代的戏曲理论中不公然大谈戏曲的娱乐作用，而大谈戏曲的教化功能。

夏庭芝的《青楼集志》这样说：

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。金则“院本”、“杂剧”合而为一。至我朝乃分“院本”、“杂剧”而为二……“院本”大率不过谑浪调笑，“杂剧”则不然，君臣如：《伊尹扶汤》、《比干剖腹》，母子如：《伯瑜泣杖》、《剪发待宾》，夫妇如：《杀狗劝夫》、《磨刀谏妇》，兄弟如：《田真泣树》、《赵礼让肥》，朋友如：《管鲍分金》、《范张鸡黍》，皆可以厚人伦，美风化。又非唐之“传奇”、宋之“戏文”、金之“院本”，所可同日语矣。

夏庭芝执意要将元杂剧与唐传奇、宋戏文、金院本区分开来，强调唐传奇、宋戏文、金院本不过是“资谐笑”而已，没有多大的社会意义，而元杂剧表现的是人伦之大义，完全符合儒家的礼义规范，可以起到“厚人伦、美教化”的社会作用。这番论述可以说明两点：第一，这是事实，元杂剧的确在思想内涵上远远超过唐传奇、宋戏文、金院本。第二，如此强调，实有苦衷。明显可以看出，他们是不得已而为之，生怕统治者给元杂剧扣上“有伤风化”的帽子。

杂剧对比唐传奇、宋戏文、金院本不只是思想性加强了，审美性也加强了；不只是具有远较传奇、院本强大得多的社会教化功能，也具有远较传奇、院本