

文章编号: 1673-1646(2025)05-0185-07

## 元代戏曲文体观念形成及理论贡献考论

徐燕琳

(华南农业大学 人文与法学学院, 广东 广州 510642)

**摘要:** 元代戏曲家在长期戏曲实践积累的基础上, 不断总结经验, 推进理论建设。胡祇通强调杂剧“杂”的艺术特点和表演的“九美说”; 周德清《中原音韵》继承燕南芝庵对“乐府”“成文章”的要求, 突出“体制”“法度”, 阐述作曲“十法”, 为北曲确立文体规范; 夏庭芝界定“传奇”“戏文”“院本”“杂剧”不同阶段的文体内涵; 陶宗仪梳理戏曲文体源流, 注意到其叙事特征; 钟嗣成《录鬼簿》以明确的文体意识和尊体观念, 高抬元代剧作家和戏曲文体, 宣告元杂剧的文体独立性。这些论述从文体特征、文体规范、文体风格、文体发展等方面, 初步形成了较为系统的戏曲文体观念, 为后世戏曲理论和实践的发展奠定了基础, 并从理论上将元杂剧推向“一代之文学”。

**关键词:** 元杂剧; 戏曲文体; 戏曲理论; 《中原音韵》; 《青楼集》; 《录鬼簿》

**中图分类号:** I207.37 **文献标识码:** A **doi:** 10.62756/xbsk.1673-1646.2025132

**引用格式:** 徐燕琳. 元代戏曲文体观念形成及理论贡献考论[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2025, 41(5): 185-191.

## Study of the Formation and Theoretical Contributions of the Stylistic Concept of Chinese Traditional Opera in the Yuan Dynasty

XU Yanlin

(College of Humanities and Law, South China Agricultural University, Guangzhou 510642, China)

**Abstract:** Building on prior practical experience, dramatists of the Yuan Dynasty advanced the theoretical construction of traditional Chinese opera. Hu Zhiyu proposed the stylistic characteristics of “Za” in Zaju and the “Nine Types of Beauty” in performance. Zhou Deqing’s *Zhongyuan Yinyun* inherited Yan Gongnan’s principles for “Yuefu” to achieve literary artistry, emphasizing “system” and “style”, detailing the “ten methods” of composition, and establishing stylistic norms for Beiqu. Xia Tingzhi defined the stylistic connotations of various stages, including Chuanqi, Xiwen, Yuanben and Zaju. Tao Zongyi explored the origins and evolution of traditional Chinese opera styles, focusing on their narrative features. Zhong Sicheng’s *Lu Gui Bu* elevated playwrights and literary styles of Yuan Dynasty with clarity and reverence, asserting the genre’s independence. These discussions initially formed a systematic concept of genre of traditional Chinese opera, addressing its characteristics, norms, styles, and development. This foundational work propelled Yuan Zaju into a recognized “literature of the generation”, influencing subsequent theories and practices in traditional Chinese opera.

**Key words:** Yuan Zaju; genre of Chinese traditional opera; opera theory; *Zhongyuan Yinyun*; *Qinglou Ji*; *Lu Gui Bu*

收稿日期: 2024-11-08

基金项目: 国家社会科学基金一般项目: 中国古代戏曲文体观念生成嬗变研究(13BZW101)

作者简介: 徐燕琳(1971-), 女, 教授, 博士, 硕士生导师, 从事专业: 中国古代文学、戏曲史论、艺术史论、岭南文化。E-mail: xuyanlin@scau.edu.cn。

元代是中国戏曲发展的一座高峰,也是戏曲文体观念形成的重要时期。从早期各种泛戏剧形态,唐代的歌舞、散乐、杂伎、参军戏、变文、传奇,乃至宋金院本杂剧、宋元南戏、傀儡戏、影戏、说唱等,中国戏曲在理论思想和实践品格上不断进行准备。但直到宋代,由于戏曲体制未备、文体观念未明,对于戏曲的认识和批评仍比较驳杂,且往往湮没在叙事、记事、杂论等文字当中。随着戏曲经验的积累,尤其是伴随元杂剧的辉煌成就,表演方面出现了一些有分量的专书专论,如燕南芝庵讨论唱腔和技法的《唱论》、周德清研究声韵和北曲创作的《中原音韵》,乃至《青楼集》对于艺人的记录。与此同时,对于戏曲文体的思考和归纳也在不断深入,以钟嗣成《录鬼簿》为标志,初步形成了较为系统的戏曲文体观念,对于戏曲理论和实践的发展意义重大。

既往学者对元代戏曲理论已进行了比较充分的阐述,但基于文体学角度进行的研究还不多。本文主要从这个方面进行新的探讨。

## 1 胡祇遹论戏曲文体特征和要求

胡祇遹(1227—1295年)号紫山,磁州武安人。中统初辟为员外郎,至元间授应奉翰林文字兼太常博士、户部员外郎、左右司员外郎;因忤阿合马,出为太原路治中;后任山东东西道、江南浙西道提刑按察使,所至有政声;元灭宋后,召拜翰林学士,不就。《四库全书总目》称其擅诗文散曲,不屑空虚之谈<sup>[1]1427</sup>。

身处特殊时期的险恶宦场之中,胡祇遹的思想非常矛盾。其《题刘永年卧虎图》描述,曾经“奋鬣”“立发”“爪铁刚裂石,目电光射云”<sup>[2]8</sup>的猛虎,亦会遇到变故萎靡,“万乘失其威,化作草莽臣”<sup>[2]8</sup>。《题张和卿舒啸亭》说:“人生作卑官,屏气不敢息。趋迎事官长,呐呐伺颜色。”<sup>[2]34</sup>胡祇遹有诗道“人生岂物耳,终老无定称。梦寐惊宠辱,俯仰徇虚名”(《无题》之九)<sup>[2]46</sup>,在元代三教合流、和会朱陆的思潮影响下,他兼融释道、好谈心性,为文主张自抒“胸中之妙”,呈“自成一家”之“真态”(《跋元李诗轴》)<sup>[2]334</sup>。他以散曲舒忧解郁,喜观杂剧,喜与伶人交往,《四库全书总目》批评为“以阐明道学之人,作蝶狎倡优之语”<sup>[1]1427</sup>。但正是因为广博的学识和复杂的经历,形成了胡祇遹对于戏曲文体的充分认识和独特见解。

胡祇遹所撰《赠宋氏序》一文,不同于过往很多仅仅涉及戏曲或“乐”的资料,完全是围绕戏曲本身立论,目标非常明晰,就是为了解决戏曲问题。他从人生的愁苦谈起,从最广泛的“人”的概念出发,提出世间的人总是处于萦绕不尽的愁苦劳累之中,而能够“解尘网、消世虑、熙熙皞皞,畅然怡然,少导欢适者一去其苦”<sup>[2]246</sup>的,是圣人作的乐,目的是“以宣其抑郁”,于是“乐工伶人”“亦可爱也”<sup>[2]246</sup>。言下之意,戏曲的作用和地位是不低的。将戏曲的产生、功能建立在“人”本身、人的“欢适”的基础上,这是对创作者乃至欣赏者的主体性的宣扬,意义不同寻常。

胡祇遹将戏曲溯源到圣人所作古乐,为戏曲找到天然合理性。他说“乐音与政通”<sup>[2]246</sup>,这是儒家音乐理论一再强调的;但由古乐转向“伎剧”,提出“伎剧亦随时所尚而变”<sup>[2]246</sup>“近代教坊院本之外,再变而为杂剧”<sup>[2]246</sup>这样一个“圣人所作之乐—教坊院本—杂剧”的发展谱系,虽有待论述,但这样一种与时俱进的发展观点,也有其积极性。

接着,胡祇遹对元杂剧的文体特征之一——“杂”进行阐发。他认为,“近代教坊院本之外,再变而为杂剧”<sup>[2]246</sup>,肯定元杂剧是教坊院本的新变,但不同于唐末《李文饶集》中的“杂剧丈夫”之称,也不同于周密“官本杂剧段数名目”中包含各种表演伎艺的杂剧,他所谓的“杂”乃在于:第一,能够广泛地反映社会各阶层状况;第二,能够深刻地反映出“人情物理”;第三,兼具文学性与舞台性,可使“无一物不得其情,不穷其态”<sup>[2]246</sup>,既适宜阅读,也适宜表演,演员只要深入体会其中情感,就能表演得好,实现情感与表演的结合。这三点对元杂剧的特征作了相当深刻的把握,客观上也总结了元杂剧之所以能够超乎宋杂剧、金院本而取得突出成就的重要原因。

胡祇遹《黄氏诗卷序》还对女乐说唱表演提出了“九美说”。其中,前面七点主要是对演员仪态装扮、个人素质、歌唱表演的要求,第八、第九点是指演员对剧本内容和情感的深入把握、完美表现:要能够发明“古人喜怒哀乐、忧悲愉佚、言行功业,使观听者如在目前,谛听忘倦,惟恐不得闻”<sup>[2]224</sup>,还要能“温故知新,关键词藻,时出新奇,使人不能测度为之限量”<sup>[2]224</sup>。这就要求女乐的唱词文本有内容、有深度,要形象生动,还要求新求奇。这也是胡祇遹的一贯观点。他在《优伶赵文益诗序》中批评“拙者踵陈习旧,不能变新,使观听者恶闻而

厌见”<sup>[2]224</sup>，对“滑稽诙谐”提出“日新而不袭故常”<sup>[2]224</sup>的要求，希望戏曲文本、演员演出都要能不断地在情节结构的处理上、用词造语上进行创造，达到“时出新奇”“谛听忘倦”的效果。

胡祇遹的两篇文章，分别从创作者、表演者的角度展开，客观上对戏曲文本和舞台效果提出要求，是戏曲文体观念发展的阶段性成果。

## 2 《中原音韵》对文体规范的确立

《中原音韵》成书于泰定元年(1324年)，目的是规范当时一些作家和艺人不讲究格律，出现的诸如“平仄不一，句法亦粗”“逢双不对，衬字尤多”“合用阴而阳，阳而阴”“歌其字，音非其字”(《中原音韵·自序》)<sup>[3]177-178</sup>等现象，令其体制、音韵、语言等都各有准绳。这是我国最早一部比较全面地讨论元曲体裁、技巧和韵律的著作，成为当时元曲创作之高标，也是明清两代曲韵学的奠基之作，在戏曲史、音韵史上都有极其重要的地位。徐复祚《曲论》云：“曲韵则周德清之《中原音韵》，元人无不宗之。”<sup>[4]234</sup>《四库全书总目》谓：“所定之谱，则至今为北曲之准绳。”<sup>[1]1829</sup>刘熙载《艺概》称其为“曲韵之祖”<sup>[5]609</sup>。

《中原音韵》是最早的关于北曲曲韵和北曲音乐的论著。它的一大特点是实践性，有关理论和创作方法都是从当时北曲的实际出发，从当时演出实践中取得材料归纳出来，总结了现实生活中语言的发展变化和艺术实践经验的规律。这种理论形态也成为我国古代戏曲“实践技术理论体系”<sup>[6]28</sup>的源头之一，直接启发和引导着明清戏曲理论与实践的繁荣与兴盛。

《中原音韵》在戏曲史上具有很高的权威性，它论曲之奥妙，多发前人之所未发，尤其在审音定韵方面，对于北曲的创作和演唱发挥了很强的规范作用，在以后的词曲创作中被奉为圭臬，成为北曲作者和演唱者审音定韵的标准，许多人甚至“兢兢无敢出入”(明王骥德《曲律·论韵第七》)<sup>[4]110</sup>。《中原音韵》在当时被誉为“德清之韵，不独中原，乃天下之正音”(《中原音韵序》)<sup>[1]179</sup>。明代戏曲家沈宠绥在《度曲须知》卷首“词学先贤姓氏”一节将周德清名列第一，在关汉卿、王实甫之上。今人任中敏在《作词十法疏证》的序中称它“一书而兼有曲韵、曲论、曲谱、曲选四种作用”<sup>[7]</sup>。《中原音韵》以曲韵为主体，兼及曲谱和曲论。它的独特之处在于总结了当时元杂剧和散曲的创作规律和实践成果，为创

作提供了轨范，令“文、律二者”可以“兼美”(虞集《中原音韵序》)<sup>[3]174</sup>。研读全文，可以发现此书的编纂，正是为明确元曲的文体而来。

虞集《中原音韵序》陈述了此书的缘起。他首先说明：“乐府作而声律盛，自汉以来然矣。魏、晋、隋、唐，体制不一，音调亦异。往往于文虽工，于律则弊。”<sup>[3]173</sup>继而说周德清对“乐府”“音律”都很擅长，著《中州音韵》，“以为正语之本、变雅之端”<sup>[3]173</sup>，“是书既行，于乐府之士岂无补哉，又自制乐府若干调，随时体制，不失法度；属律必严，比事必切，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”<sup>[3]174</sup>。

此文称元曲为“乐府”，并从汉乐府溯源。考虞集、罗宗信、琐非复初、周德清的序以及周德清《中原音韵起例》，皆用“乐府”一词指称元曲，如“乐府”“大元乐府”“今之乐府”等。虞集这篇序说明周德清作《中原音韵》的目标就是明确“乐府”的文体。虽然虞集前面说的汉、魏、晋、隋、唐的乐府与元之“乐府”不是一回事，但他首先说明，一直到当时的“乐府”，“体制”是不一的，“音调”是各异的，言外之意是有从整体上统一体制、规范音律的必要。他说苏轼“制词如诗”，就是文体不对，让人讥笑；周邦彦、姜夔等人，能曲、通律，但是“词气”卑弱，说明用语和文体风格也不对。虞集说：周德清的贡献在于“自著《中州音韵》一帙，分若干部，以为正语之本、变雅之端”<sup>[3]173</sup>。他以周德清的创作为例，说明“乐府”应该“随时体制，不失法度”<sup>[3]174</sup>，意思是“乐府”应该有体制、有法度，即：有固定的格式和独特的文体。具体来说，就是对“律”“事”“字”都有要求，应该“属律必严，比事必切，审律必当，择字必精”<sup>[3]174</sup>；要“和于宫商，合于节奏，而无宿昔声律之弊矣”<sup>[3]173-174</sup>。

如果虞集的意见不能够代表周德清，那么再看罗宗信的《序》：“世之共称唐诗、宋词、大元乐府，诚哉。学唐诗者，为其中律也；学宋词者，止依其字数而填之耳；学今之乐府，则不然。儒者每薄之，愚谓：迂阔庸腐之资无能也，非薄之也；必若通儒俊才，乃能造其妙也……高安友人周德清，观其病焉，编葺《中原音韵》并《起例》以砭蒸之。余因覘其著作，悉能心会，但无其笔力耳，乃正人语，作词法，其可秘乎？”<sup>[3]177-178</sup>

罗宗信对此书的看法，同样从文体的发展比较中来。他将“唐诗”“宋词”“大元乐府”三者并列，意思是“乐府”是与诗、词不同的文体。他同样认

为,唐诗需要“中律”,宋词要“填字”,“今之乐府”也不简单,有“通儒俊才”才能掌握的“妙”处,不能轻易“薄之”。继而他解释了元曲在音律平仄、纸上耳中的要求,说明它“大非止以填字而已,此其所以难于宋词也”<sup>[3]177</sup>。他赞美“北方诸俊,新声一作,古未有之,实治世之音”<sup>[3]177</sup>,认为这是“大元乐府”的正体。但是“后之不得其传”,以至于“不遵其律,衬垫字多于本文,开合韵与之同押,平仄不一,句法亦粗,而又妄乱板行”<sup>[3]177</sup>等问题多多,涉及音律、用字、句法、板行等方面。罗宗信同样认为,《中原音韵》正是针对时弊,“正人语,作词法”,授人金针,教人怎么作合于文体规范的“今之乐府”。

由此我们看到,为周德清代言的虞集、罗宗信二位,他们对“大元乐府”的文体要求都非常明确:“文”需要“工”,“律”不能“弊”。周德清总结当时元杂剧和散曲的创作规律和实践成果,正是为创作提供了轨范。

轨范的确立就是文体意识的明确、文体实践的开始。《中原音韵》的意义即在于此。

《中原音韵》在结构上分两大部分:第一,韵谱。韵谱收集了曲子里常用作韵脚的五千多字,按照当时北方话的语音系统加以分类编排。第二,《正语作词起例》。这是关于韵谱的编制体例、审音原则和宫调的创作方法的说明。周德清还对元代北曲十七宫调的调性色彩分别作了描述说明,较为全面地介绍了北曲的体制、音律、语言以及创作方法。后面的《作词十法》包括对声韵规律、遣词造句、用字用事、修辞写作等作曲方法,提出了自己的曲学理论主张,还列举了不少定格曲牌,作为作曲者学习的范本。

周德清在自序中提出“关、郑、白、马”这“元曲四大家”,树立文体典范。他引用古人的话说:“有文章者谓之乐府,如无文饰者谓之俚歌,不可与乐府共论也。”<sup>[3]231</sup>同时,他清晰地陈述了自己的创作要求。周德清将“文”置于“律”之前,重视乐府的文学性,坚持典雅品位。他认为,“乐府”必须有“文章”,若无文饰,就是“俚歌”。这既是将“乐府”与一般的民间歌曲区分开来,同时也是明晰和高抬“乐府”文体之论。他还强调“律”:作乐府,切忌有伤于音律。为此,必须“明腔”“识谱”“审音”,庶几可以避免“劣调之失”<sup>[3]231</sup>。他认为,“知韵、造语、用事、用字之法”<sup>[3]231</sup>,对于乐府创作非常必要,故将“名人词调可为式者,并列于后”<sup>[3]231</sup>,以示人规范。第二条“造语”,周德清特别提出创作方法:第一,要立意,语高、意高是最好;第二,短章

言简意深,长篇结构流畅,匀称饱满,这与杂剧作家乔吉提出的“凤头、猪肚、豹尾”可以互相映照;第三,语俊字熟,雅俗得宜,“文而不文,俗而不俗”,可观可听,格调高,音律好,无衬字,平仄稳<sup>[3]232</sup>。他还举例反证,比如说打油语不能称之为乐府,“作者当以为戒”,又说:“乐府、小令两途,乐府语可入小令,小令语不可入乐府。”<sup>[3]233</sup>由此可见,《中原音韵》推崇的是“今之乐府”优秀作品的一些语言风格特点。

周德清在批评“拘肆语”时,借前人的话强调:“成文章曰乐府。”<sup>[3]233</sup>此言源于燕南芝庵《唱论》:“成文章曰‘乐府’,有尾声名‘套数’……套数当有乐府气味,乐府不可似套数。”<sup>[3]160</sup>这里的“成文章”和前面所言“有文章者谓之乐府”不同,意思是“乐府”构成了文章之一体,就是一种文体。事实上,虽然许多学者指出了周德清的“乐府”概念有不明之处,但即使在周德清乃至燕南芝庵的概念之下,以及通过《中原音韵》在后世戏曲创作和戏曲理论上的巨大影响,我们还是可以看到,戏曲文体观念的被重视、被抬高和被明确。

### 3 夏庭芝、陶宗仪对戏曲文体史的梳理

夏庭芝的《青楼集》是一部奇书,它颂赞“其间声妓之籍籍者”出色的“才色节义”<sup>[8]10</sup>,为这些青楼见闻的女子留下“方名艳字”<sup>[8]7</sup>,令其“垂名传记”,“幸赏音之士,有所增益,庶使后来者知承平之日,虽女伶亦有其人”<sup>[8]8</sup>,这在笼罩着理学思想的社会中可谓独树一帜,给予戏曲的表演者以前所未有的待遇和关注。

除了对戏曲的肯定,《青楼集》对戏曲文体观念也有极大的推进。在元曲的渊源问题上,元人的许多认识都从传统观念而来。燕南芝庵注重“唱”,言及古乐的“淫声雅乐”;周德清从汉乐府引出,也是从诗歌合乐的思路来理解;有人溯源到诗,如邓子晋《太平乐府序》说“乐府本乎诗也……乐府调声按律,务合音节,盖犹有歌诗之遗意焉”<sup>[9]</sup>;杨维桢《沈氏今乐府序》强调“讽谏”的传统,说“优之寓于讽者”,认为元杂剧可“使痴儿女知有古今美恶成败之劝惩”<sup>[10]425</sup>。这些意见有渊源、有道理,能够反映当时戏曲的某些特点,但不能很好地反映元杂剧不同于既往文艺形式包括泛戏剧形态的独创性,也不能很好地解释当时散曲和杂剧勃兴的现实原因。甚至在称名上有时还比较混沌。

夏庭芝以明确的史家意识,将“传奇”“戏文”“院本”“杂剧”的内涵和发展进行了清晰的界定。他认为,唐“传奇”为文人作,形式上“犹野史”,功能上是“资谑笑”。宋的“戏文”不仅有谐趣的插科打诨,也有“唱本”,说明有文字底本,表演可唱可说。显然,他突出的是“戏文”具有文学性甚至文章性,具有演唱、说词的特点。夏庭芝说,金的“院本”“杂剧”浑然一体,到元则分为两途;然后具体说明,院本最初的形态是宋代的“五花爨弄”,而源于古代的参军仓鹞等参军戏,其中有念诵、筋斗、科泛等技艺,延续至今。夏庭芝很轻松地解释了“焰段”的取名和它与“院本”的不同。对于“杂剧”这个概念,他介绍了它的角色、演出情况、主题,说明其中的“君臣”“母子”“夫妇”“兄弟”等优秀作品绝不止于“谑浪调笑”,而具有“可以厚人伦,美风化”的重大意义,远远超越了前代“传奇”“戏文”“院本”这些戏曲形式<sup>[8]7</sup>。夏庭芝因此将唐宋以来戏曲形式的发展嬗变解释得异常清楚,将不同阶段的文体渊源、特征讲得如行云流水,娓娓道来。

陶宗仪著《南村辍耕录》在《院本名目》中也论及戏曲发展,说唐代有传奇,宋代有戏曲、唱诨、词说,金代则有院本、杂剧、诸宫调。“院本、杂剧其实一也。国朝院本杂剧始厘而二之。”<sup>[11]306</sup>又在《杂剧曲名》中说:“稗官废而传奇作,传奇作而戏曲继。金季国初,乐府犹宋词之流,传奇犹宋戏曲之变,世谓之杂剧。”<sup>[11]332</sup>他还说,金章宗时董解元编的《西厢记》“尚罕有人能解之者,况今杂剧中曲调之冗乎”<sup>[11]332</sup>。

陶宗仪的意思是,宋杂剧、院本开始是一种,元时才分开。宋有“戏曲、唱诨、词说”的不同;唐代的“传奇”小说发展为“宋戏曲”,再发展为元杂剧;“乐府”(散曲)则是宋词发展而来。他的论述不如《青楼集志》详细,但戏曲文体发展脉络理得比较清楚,也基本符合事实,将后来的戏曲形式与稗官野史、唐传奇联系在一起,这是一个非常重要的论点。唐传奇“叙述宛转,文辞华艳”<sup>[12]53</sup>,许多故事成为后世戏曲的蓝本。陶宗仪等元代戏曲家注意到并开始理论总结戏曲文学的叙事性,将它作为戏曲的源头之一。这反映出在当时的戏曲文体观念中,叙事性已经成为被关注的一环。

#### 4 《录鬼簿》的文体意识和尊体观念

钟嗣成,字继先,号丑斋,原籍大梁,后寓居杭州。他科场蹭蹬,后虽从吏,则“有司不能辟,亦

不屑就”(朱凯《录鬼簿后序》)<sup>[8]138</sup>。其《录鬼簿》收作家百余人,作品名目四百余种,是元人记述元杂剧史的重要文献。

《录鬼簿》在戏曲文体观念发展上的贡献首先是它明确的文体意识。《录鬼簿》在“前辈已死名公,有乐府行于世者”部分首列董解元,注云:“以其创始,故列诸首。”<sup>[8]103</sup>钟嗣成称创作了西厢记诸宫调的董解元为“创始”,后面又记散曲、杂剧等作家,可见董解元“创始”的,是可以涵盖后面种种体裁的一种文艺形式。虽然钟嗣成没有明确提出“元曲”或“戏曲”或其他文体概念以统摄,但作此书,收入这么多不为世重的作家,事实上说明作者认为他们的作品是有共性的,属于一个大的门类。这也说明钟嗣成有明确的总结金元戏曲历史成就的意图,欲为其作史作传。

钟嗣成虽然沿袭传统观念,认为“传奇”不够文雅,并有“名公”“才人”之区别,追求“文章”之雅、“岩壑”之奇,但是,他能够将“乐府”与“传奇”并列,即将散曲和杂剧截然分开,这就宣告了杂剧的独立。他在“方今名公”之末有“前辈公卿居要路者,皆高才重名,亦于乐府用心”<sup>[8]104</sup>,又说“文章政事,一代典刑,乃平日之所学;而歌曲词章,于和顺积中,英华自然发外”<sup>[8]104</sup>,即“乐府”根源于“文章政事”,乃“英华发外”。又称:“自有乐章以来,得其名者止于此。盖风流蕴藉,自天性中来,若夫村朴鄙陋,固不必论也。”<sup>[8]104</sup>从这个表述看,这部分的“乐章”更注重文学性,以风流蕴藉为涵养,以英华发外为旨归。

钟嗣成的“传奇”,明确指杂剧。在“前辈已死名公才人,有所编传奇行于世者”部分,均著录他们的杂剧作品标题。从“乐府”和“传奇”的排列来说,虽然有先后之分,但是,钟嗣成的《序》里歌颂的“门第卑微,职位不振”<sup>[8]101</sup>之士,很大程度上就是这些传奇作者。钟嗣成将“甘心岩壑、乐道守志者”与“读书万卷、作三场文,占夺巍科、首登甲第者”<sup>[8]131</sup>并列,表明了对他们一视同仁的态度。从《录鬼簿》的实际著录情况看,他不但没有因身份鄙薄他们和他们的作品,还大加笔墨,介绍评点,搜集著录剧目,不遗余力。

《录鬼簿》在分类标目的前两个部分就将杂剧与散曲分开,摆脱了称名混沌的状况。“方今已亡名公才人,余相知者,为之作传,以〔凌波仙〕曲吊之”<sup>[8]118</sup>后面部分所录作家,兼有散曲、杂剧、院本、戏文、小曲等作品,也都分别说明,更显示了

作者明确的文体意识。再如高可通、董君瑞等人,注明“有小曲,行于世者极多”<sup>[8]137</sup>，“隐语、乐府,多传于江南”<sup>[8]137</sup>;屈彦英“编《一百二十行》及《看钱奴》院本等”<sup>[8]130</sup>;萧德祥“凡古文俱櫟括为南曲,街市盛行。又有南戏文”<sup>[8]134</sup>。另称朱士凯“小曲极多,所编《升平乐府》,及隐语《包罗天地》《谜韵》,皆余作序”<sup>[8]135</sup>。这种种称名,杂而不乱,井然有序。

《录鬼簿》在戏曲文体观念发展上的另一项贡献,是对元代剧作家和戏曲文体的高抬。元以征掠屠杀建国,铁骑横扫,中原寥落。元好问《广威将军郭君墓表》说:“自北兵长驱而南,燕、赵、齐、魏,荡无完城。”<sup>[13]626</sup>刘因作《武强尉孙君墓铭》记载金崇庆末的二十余年,“数千里间,人民杀戮几尽,其存者以户口计,千百不一余”<sup>[14]449</sup>。《孝子田君墓表》记录了“老者杀”“以杀为嬉”“无老幼尽杀”<sup>[14]442</sup>的残暴。李心传也记载:“凡破九十余郡,所过无不残灭。两河、山东数千里,人民杀戮几尽,金帛、子女、牛羊、马畜皆席卷而去。屋庐焚毁、城郭丘墟矣。”<sup>[15]850</sup>元开国初期,蒙古贵族别迭等尚言:“汉人无补于国,可悉空其人,以为牧地。”<sup>[16]3458</sup>在民族压迫政策下,汉人百姓命如草芥,知识分子“或习刀笔以为吏胥,或执仆役以事官僚,或作技巧贩鬻以为工匠商贾”<sup>[16]2017</sup>,即使能够入仕,也难免受到歧视防忌,戏曲的创作自由也受到很大的限制。《元史·刑法》记载:“诸妄撰词曲,诬人以犯上恶言者,处死。”<sup>[16]2686</sup>“诸乱制词曲为讥议者,流。”<sup>[16]2685</sup>

统治者的高压政策激起了民众的反弹。在这个极端黑暗、极端混乱的社会,文人知识分子以不屈服的姿态,借边缘化的写作,赞颂自由和生命,发出了时代的最强音。关汉卿自称是“蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆”<sup>[17]605</sup>,借剧中人窦娥的口,悲愤呼告:“地也,你不分好歹何为地!天也,你错勘贤愚枉做天!”<sup>[17]26</sup>这似岩浆迸射、如山洪决堤般的愤激之词,反映了民众的觉醒意识和反抗精神。钟嗣成将关汉卿置于“前辈已死名公才人,有所编传奇行于世者”之首,大量著录他的作品,表达对关汉卿本人及其剧作的激赏。他在《序》里自抒襟抱:“独不知天地开辟,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……使冰寒于水,青盛于蓝,则有幸矣。”<sup>[8]101</sup>

《录鬼簿》的自序,显示了钟嗣成无比的理论勇气和现实批判精神。他以戏谑的态度,发明“不死之鬼”一词,为元代戏曲家作传。他知道这些戏曲家特别是“门第卑微,职位不振”的杂剧家和他的作品,以及自己对他们的赞赏,皆不容于“高尚之士、性理之学”,为他们著书立说必然“得罪于圣门”,却将他们与“圣贤之君臣、忠孝之士子、小善大功著在方册者”<sup>[8]101</sup>同列,认为他们的艺术成就和伟大精神足以辉映“日月炳焕,山川流峙,及乎千万劫无穷已”<sup>[8]101</sup>。叛道离经的平民立场背后,体现出一种浩大的生命意识和广阔的历史视野。

张扬主体、充满激情的个性化批评,贯穿于钟嗣成对曲家的著录和品题。“以人类书,以剧作家为次”“‘传其本末,吊以乐章’,并列其剧作”<sup>[18]153</sup>的写作方式,史著纲目体的“大字提要为纲”“小字叙事称目”的体例,开创了以作家和剧目为中心去评价创作的得失、剧作的成就,创立了戏曲批评的新格局,显示了戏剧文学观念的觉醒。陆林认为,《录鬼簿》围绕着考评作家、著录剧目、品题作品,启动以“剧”为中心的戏剧学体系的初步建立,公然向传统挑战,替戏剧呐喊,为新学奠基。“只有到了钟嗣成这里,戏剧文学创作者——剧作家和戏剧文学本身——剧本,方得到了曲学家的全面认同,才被当作戏剧艺术最基本最重要的部分载入典籍。没有这种观念和意识,明清剧学的发展都将无从谈起。”<sup>[19]</sup>

## 5 结 语

元代杂剧艺术的繁荣,与文人知识分子对创作的积极参与不无关系。杂剧、散曲与“文章”的联系,也为批评家所重视。燕南芝庵、周德清强调“成文章曰乐府”,钟嗣成突出“文章政事”“以文章为戏玩”,为曲家和剧目著书作传,罗宗信将“唐诗、宋词、大元乐府”并列,都显示了元曲地位的提

升,也是戏曲文体观念的极大进步。元代戏曲文体观念的形成,建立在南戏、杂剧等创作的辉煌成就基础上,也是戏曲理论发展和实践经验的积累。元代戏曲家对戏曲文体特征、文体规范、文体风格、文体发展等方面进行了多方面探讨,胡祇适提出杂剧“杂”的内容特点和表演的“九

美说”;周德清《中原音韵》继承燕南芝庵对“乐府”“成文章”的要求,突出“体制”“法度”,阐述作曲“十法”,为北曲确立文体规范;夏庭芝界定“传奇”“戏文”“院本”“杂剧”不同阶段的文体内涵;陶宗仪梳理戏曲文体源流,总结其叙事性特征;钟嗣成《录鬼簿》以明确的文体意识和尊体观念,高抬元代剧作家和戏曲文体,宣告元杂剧的文体独立性。这些工作,从不同角度反映了当时戏曲家对于戏曲文体的思考,从理论上将元杂剧推向“一代之文学”。

### 参考文献

- [1] 永瑢. 四库全书总目[M]. 北京: 中华书局, 1965.
- [2] 胡祇遹. 胡祇遹集[M]. 魏崇武, 周思成, 校点. 长春: 吉林文史出版社, 2008.
- [3] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成(一)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [4] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成(四)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [5] 刘熙载. 艺概注稿[M]. 袁津琥, 校注. 北京: 中华书局, 2009.
- [6] 周维培. 论《中原音韵》[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [7] 任讷. 作词十法疏证[M]. 北京: 中华书局, 1924.
- [8] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成(二). 北京: 中国戏剧出版社, 1959.
- [9] 杨朝英. 朝野新声太平乐府[M]. 北京: 文学古籍刊行社, 1955.
- [10] 俞为民, 孙蓉蓉. 历代曲话汇编·唐宋元编: 新编中国古代戏曲论著集成[M]. 合肥: 黄山书社, 2006.
- [11] 陶宗仪. 南村辍耕录[M]. 北京: 中华书局, 1959.
- [12] 鲁迅. 中国小说史略[M]. 北京: 中国青年出版社, 2022.
- [13] 李修生. 全元文(一)[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1998.
- [14] 李修生. 全元文(十三)[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1999.
- [15] 李心传. 建炎以来朝野杂记(下)[M]. 徐规, 点校. 北京: 中华书局, 2000.
- [16] 宋濂. 元史[M]. 北京: 中华书局, 1976.
- [17] 关汉卿. 关汉卿全集[M]. 吴国钦, 校注. 广州: 广东高等教育出版社, 1988.
- [18] 来新夏. 古典目录学浅说[M]. 北京: 中华书局, 2003.
- [19] 陆林. 叛逆和创新: 钟嗣成《录鬼簿》剧学思想综论[J]. 艺术百家, 1998(3): 19-27.