

清代中期咏剧诗歌简论

赵山林

《广西师范大学学报》2005年第1期

—

[摘要] 咏剧诗歌是中国戏曲批评的一种特殊形式，清乾隆之后有了较大发展。一批文化修养较高的知名人士和戏曲专家运用这种形式进行戏曲活动记录、戏曲评论和戏曲研究，提升了它的艺术品位和学术价值，不仅丰富了传统诗歌创作，而且为戏曲史、戏曲批评史研究提供了宝贵的资料。

[关键词] 清代中期 咏剧诗歌 戏曲批评

咏剧诗歌，作为中国戏曲批评的一种特殊形式，在清代乾隆之后有了较大的发展。其原因主要是随着戏曲本身的繁荣，戏曲在人们的精神生活中占据了重要的位置，因此进一步激发了人们批评和研究的兴趣，而一些文化修养较高的知名人士和戏曲专家的参与，又提高了咏剧诗歌的艺术品位和学术价值，对咏剧诗歌的繁盛起了推动作用。本文拟对清代中期即乾隆、嘉庆年间的咏剧诗歌进行初步探讨。

(一)

乾隆年间创作咏剧诗歌的知名人士，首先应当提到金德瑛。金德瑛（1701—1762），字汝门、慕斋，晚号桧门老人，仁和（今浙江杭州）人。乾隆元年（1736）进士第一，官至左都御史。有《桧门诗存》。著名戏曲家蒋士铨、杨潮观都是他的门生。

乾隆二十四年（1759）前后，金德瑛创作了《观剧绝句三十首》。诗前小序云：“稗官院本，虚实杂陈，美恶观感，易于通俗，君子犹有取焉。其间褻昵荒唐，所当刊落。今每篇举一人一事，比兴讽喻，犹咏史之变体也。借端节取，实实虚虚，期于言归典据，或曰谏諫之风，或曰小说之流，平心必察，朋友勿以是弃余可矣。当时际冬春公余漏永，地主假梨园以娱宾，衰年赖丝竹为陶写，触景生情，波澜点缀，与二三知己为旅邸消寒之一道耳。”小序表明了这样的观点：剧本常取材于历史，但又是虚实结合的，并不都等同于实事。其作用，可用于规谏，但亦可用于娱乐。自己这三十首诗，每篇咏一人一事，包含比兴讽喻之意，虽是咏剧，却可以视为咏史诗的变体。我们看他的诗，确实如此。如其七、其十六：

从谨听来言已晚，龟年散后老何方。

杜鹃春去无人拜，坠翼江头细柳长。

十二金牌三字狱，七陵弗恤况臣躬。

天护碑词随地割，龙蛇生动《满江红》。

这两首诗，前一首咏洪昇《长生殿》，说安史之乱发生，唐明皇西逃途中，野老郭从谨献饭并进谏，但为时已晚，洛阳、长安先后失陷，李龟年等乐工流落南方，昔日唐明皇、杨贵妃射猎的曲江头，早已物是人非。后一首咏姚茂良《精忠记》，说宋高宗连自己祖宗的陵寝也不要了，哪里还顾得上臣民，而且还以“莫须有”的罪名陷害岳飞。但公道自在人心，至今只有岳飞的浩然正气还弥漫于天地之间。这些诗褒贬分明，确实可以视为咏史诗的变体，也证明戏曲确实可以作为一种艺术化的历史借鉴。金德瑛还先后将这些诗写给了门生杨潮观等人，实际上起了倡导作用。以后杨潮观创作《吟风阁杂剧》，同样表现出鲜明的思想倾向，并在三十二个剧本前面各系以小序，如《凝碧池忠魂再表》是褒扬安史之乱中慷慨殉国的伶工雷海青的，小序云：“凝碧池，思忠义之士也。妻子具则孝衰矣，爵禄具则忠衰矣，上失而求诸士，士失而求诸伶工贱人焉。昔晏子有言：‘非其私暱，谁敢任之。’若雷海青者，其可同类而共薄之耶？”〔①〕可以看出是受了金德瑛的影响。

乾隆年间写观剧诗的名人还有刘墉。刘墉（1719—1804），字崇如，号石庵，山东诸城人。乾隆进士，官至东阁大学士加太子太保，卒谥文清，后人昵称他为“宰相刘罗锅”。刘墉有《观剧十六首》，现存手卷，经胡忌先生《刘墉（罗锅）手书〈观剧〉诗》一文介绍而为世人所知。〔②〕据胡文介绍，刘墉《观剧十六首》所咏，全属乾隆时期（1736—1795）盛演的昆戏，它们是：《浣纱记·前访、采莲》，《双红记·盗绡》，《玉簪记·琴挑》，《西楼记·楼会》，《红梨记·访素》，《惊鸿记·醉写》，《长生殿·闻铃》，《西厢记·听琴、赖婚》，《渔家乐·藏舟》，《占花魁·受吐》，《雷峰塔·盗草、水斗、合钵》，《虎囊弹·山门》。因此我们可以说，刘墉《观剧十六首》生动地反映了当时昆剧折子戏演出盛行的状况。现在看这组诗的十三——十五首：

冒死求丹路渺茫，上真喜怒迥难量。

心灰气尽归来日，夫婿回生妾断肠。

浮玉山高钟磬音，莫愁艇子在江心。

良人咫尺不相见，一径禅房花木深。

已归仙道更何论，往事寻思却断魂。

忆子难逢怀婢旧，怨郎薄幸念师恩。

这三首诗分咏《雷峰塔·盗草、水斗、合钵》，突出了白娘子的纯真感情。以白蛇故事为题材的剧本，有一个演变过程。乾隆三十六年（1771），方成培在艺人陈嘉言父女改本的基础上，最终完成了对《雷峰塔》传奇的加工改造，使得白娘子、许宣、小青的形象更为丰满。刘墉这三首诗所反映的，应该就是此剧改造后演出的情况。

乾隆年间写观剧诗的名人还有纪昀。纪昀（1724—1808），字晓岚，一字春帆，号石云，直隶献县（今属河北）人。乾隆十九年（1754）进士，官至礼部尚书，协办大学士。曾任《四库全书》馆总纂。有《纪文达公遗集》。乾隆三十三年（1768），因受牵连被革职戍乌鲁木齐，两年后赦还，东归途中写下了《乌鲁木齐杂诗》一百六十首，其中有多首写到当时新疆戏曲演出情况。如

竹马如迎郭细侯，山童丫角转清讴。

琵琶弹彻明妃曲，一片红灯过彩楼。

玉笛银筝夜不休，城南城北酒家楼。

春明门外梨园部，风景依稀忆旧游。

越曲吴歊出塞多，红牙旧拍未全讹。

诗情谁似龙标尉，好赋流人水调歌。

樊楼月满四弦高，小部交弹凤尾槽。

白草黄沙行万里，红颜未损郑樱桃。

第一首作者原注：“元夕，各屯十岁内外小童扮竹马灯，演昭君琵琶杂剧，亦颇可观。”第二首作者原注：“酒楼数处，日日演剧，数钱买座，略似京师。”第三首作者原注：“梨园数部，遣户中能昆曲者，又自集为一部，以杭州程四为冠。”第四首作者原注：“歌童数部，初以佩玉佩金一部为冠，近昌吉遣户子弟新教一部，亦与相亚。”由这几首诗可以看出，当时新疆戏曲演出相当流行，一方面常有群众性的戏曲活动，另一方面城市酒楼的戏曲演出也十分正常，演出的水平相当高，而从内地去的遣户及其子弟发挥了很大的作用。作者为我们描绘了一幅生动的边疆戏曲风俗图。

边疆的戏曲演出尚且如此，北京的戏曲演出就更加繁荣了。对此，蒋士铨的咏剧诗歌有所反映。

蒋士铨（1725—1785），字心余，号茗生，江西铅山人。乾隆二十二年（1757）进士，官翰林院编修。诗与袁枚、赵翼齐名，称“乾隆三大家”。作有传奇、杂剧十六种，均存。其中《临川梦》等九种合集称《藏园九种曲》。戏曲、诗文等大部分作品均

收入《忠雅堂全集》。他的《京师乐府词》十六首之七对北京戏园作了描绘：

三面起楼下覆廊，广庭十丈台中央。鱼鳞作瓦蔽日光，长筵界画分畛疆。僮仆虎踞豫守席，主客鱼贯来观场。充楼塞院簪履集，送珍行酒佣保忙。衣冠纷纭付典守，酒胡编记皆有章。砧刀过处雨毛血，酒肉臭时连士商。台中奏伎出优孟，座上击磬催壶觞。淫哇一歌众耳侧，狎昵杂陈群目张。雷同交口赞叹起，解衣侧弁号呶将。曲终人散日过午，别求市肆一饭充饥肠。我闻示奢以俭有古训，惰游侈逸不可无堤防。近来茗饮之居亦复贮杂戏，遂令家无担石且去寻旗枪。百日之蜡一日泽，歌咏劳苦岁有常。有司张弛之道宜以古为法，毋令一国之人皆若狂。

蒋士铨《京师乐府词》作于乾隆二十五年（1760）。由这首诗看来，当时北京的戏园主要有两种，一种为酒楼所兼营，一种为茶馆所附设。看客盈门，笙歌聒耳，演员技艺高超，观众反应热烈，充分显示了当时戏曲（包括花部与雅部）发展的高度水平。诗的结尾表示了对戏曲狂热副作用的忧虑，显示了作者深刻的洞察力。

北京之外，扬州的戏曲也很繁荣，花部的兴起尤为引人注目，这在焦循的咏剧诗中有生动的反映。焦循（1763—1820），字理堂，一字里堂，江苏甘泉（今扬州）人。嘉庆六年（1801）举人。后应礼部试下第，托足疾不入城市者十余年。循博闻强记，识力精卓，长于经学及文字、训诂之学，名重海内。兼治戏曲，尤重视地方戏曲，著有《剧说》、《花部农谭》。诗笔质朴，有《雕菰集》。其《观村剧》二首之一云：

桑柘阴浓闹鼓笳，是非身后属谁家。

人人都道团圆好，看到团圆日已斜。

“是非身后属谁家”句，出自陆游《小舟游近村舍舟步归》“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正做场。身后是非谁管得，满村听说蔡中郎”，本来说的是南宋乡村艺人说唱《琵琶记》故事的情况，这里用来形容乡村的演剧活动。“看到团圆日已斜”，反映了观众看戏的热情。

乾隆、嘉庆年间，剧坛上出现了花部（乱弹）、雅部（昆曲）争雄的局面。在许多保守的士大夫对花部表示鄙视的情况下，焦循却大胆地宣称：“梨园共尚吴音”，“余独好”“花部”。他这样记述自己观看花部戏曲的生活：“郭外各村，于二、八月间，递相演唱，农叟、渔父，聚以为欢，……余特喜之，每携老妇、幼孙，乘驾小舟，沿湖观阅。天既炎暑，田事余闲，群坐柳阴豆棚之下，侈谭故事，多不出花部所演，余因略为解说，莫不鼓掌解颐。”（《花部农谭》）这首诗所记叙的正是这样一种生活。正是出于对乡村演剧活动的衷心喜爱和高度关注，焦循才能准确把握乡村观众的审美心理，

写出《花部农谭》这样开风气之先的戏曲研究著作。

(二)

乾隆、嘉庆年间诗人创作咏剧诗歌，已不限于观剧抒感，也不满足于咏史变体，而是加强了对戏曲本身的探讨，并开始注意系统性，他们的咏剧诗歌也就因此具备了较浓的文艺批评色彩。

这批诗人当中，首先应该提及杨芳灿。杨芳灿（1753—1815），字蓉裳，一字香叔，江苏金匮（今无锡）人。乾隆四十二年（1777）拔贡，官户部员外郎。著有《真率斋集》。他是著名戏曲作家杨潮观之侄，本身也是一名戏曲爱好者，作有《消夏偶检填词数十种，漫题断句，仿元遗山论诗体》四十首。这四十首诗以时代为序，分别歌咏戏曲史上的重要事件和重要作家作品。正如诗题所表白，这组诗是仿效元好问《论诗绝句三十首》的，这说明杨芳灿写这组诗时，存在自觉的批评意识，因此四十首诗的内容也有一种内在的联系。其七云：

侧艳流传满教坊，晓风残月太侘傺。

玉人争汲井华水，贪学新歌柳七郎。

这一首说柳永的词流传极广，“凡有井水饮处，即能歌柳词”〔③〕。而柳词的世俗情调、铺叙技巧以及适合于演唱的特点，都是通向曲的，从这个意义上的确可以说“柳七词多，堪称曲祖”〔④〕，所以杨芳灿在此处大书一笔。其十云：

迹迳檀槽唱北宫，词场关马足称雄。

豹头凤尾当时体，大有幽并侠士风。

这里的“豹头凤尾”应作“凤头猪肚豹尾”，是元代曲家乔吉总结的“乐府作法”〔⑤〕。这一首讲北曲以弦索伴奏，杰出作家有关汉卿、马致远等，其作品风格酷似幽并侠士，豪爽雄放。这表明了作者对元曲的总体认识。其二十五、二十六云：

飞花如梦柳如烟，彩板秋千二月天。

怊怅牡丹亭下路，每逢春好即潸然。

红牙掐遍教歌儿，玉茗花开谱艳词。

识破繁华都是梦，临川犹是为情痴。

前一首用形象的语言描绘了《牡丹亭》一剧的优美意境和感人力量。后一首说汤显祖不但创作了《紫钗记》、《牡丹亭》这样讴歌真情的戏曲，而且创作了《邯郸记》、《南柯记》这样批判矫情的戏曲，还亲自指导歌伎的演出，这都是因为有一种“情”在激动着他。我们知道汤显祖曾说自己是“为情所使，劬于伎剧”〔⑥〕，因此杨芳灿此评

是深得汤显祖本心的。

与杨芳灿同时的咏剧诗歌作者有舒位。舒位（1765—1815），字立人，号铁云，直隶大兴（今属北京）人。乾隆五十三年（1788）举人，家境贫穷，以馆幕为生。作有《瓶水斋集》。又有杂剧四种，总称《瓶笙馆修箫谱》。写有《论曲绝句十四首，并示子筠孝廉》，是和友人毕子筠探讨戏曲的，比较系统地表述了自己对戏曲的见解。其一云：

千古知音第一难，笛椽琴爨几吹弹？
相公曲子无消息，且向伶官传里看。

这首强调精通音律之难，并认为考察戏曲起源，宜从词曲演变着眼。《新五代史》有《伶官传》，研究戏曲历史不应该忽略它。其四云：

连厢司唱似妃豨，苍鹞参军染绿衣。
比作教坊雷大使，歌衫舞扇是耶非。

这首认为金代的连厢司唱与乐府有渊源，宋杂剧、金院本的演出由唐代参军戏发展而来（苍鹞、参军是参军戏角色），而其歌舞与宋代教坊乐舞有关系。这种探索比王国维《宋元戏曲考》要早一百多年，虽然略显简单，但已属难能可贵。其十云：

玉茗花开别样情，功臣表在纳书楹。
等闲莫与痴人说，修到泥犁是此声。

汤显祖“玉茗堂四梦”间有不协律处，经叶堂《纳书楹曲谱》改订，能一字不动地付诸歌喉，所以诗人说纳书楹是玉茗堂“功臣”。又汤显祖因写《牡丹亭》而受到道学家们的诅咒，如云：“世上演《牡丹亭》一日，汤若士在地下受苦一日”〔⑦〕，诗人驳斥了这种谰言，说地狱中没有俗人，不写《牡丹亭》，还下不了地狱呢！

这样一些咏剧诗歌的出现，反映了《牡丹亭》这样的戏曲名著的影响，也对人们深入认识戏曲名著的价值，促进戏曲名著的进一步广泛传播起到了良好的作用。

（三）

具有更高理论价值的咏剧诗歌，当以凌廷堪的《论曲绝句三十二首》为代表。

凌廷堪（1755—1809），字次仲，安徽歙县人，乾隆五十五年（1790）进士，曾任宁国府学（府治今安徽宣城）教授。贯通群经，尤深于礼。通音律，乾隆四十二年（1777）曾与黄文旸等人一起在扬州校订词曲，广泛接触了戏曲作品。著有《燕乐考原》、《校礼堂文集》。

凌廷堪《论曲绝句三十二首》论述的内容相当广泛，可以说是自成系统。

一是关于戏曲起源的探讨。《论曲绝句三十二首》其三云：“谁凿人间曲海源？诗余一变更销魂。倘从五字求苏李，忆否完颜董解元？”凌廷堪此论，揭示了中国戏曲形成和发展史上一个重要环节。我们知道，从音乐组织结构说，元杂剧四折一楔子的曲牌联套体正是从金诸宫调发展而来。从剧本说，王实甫的杂剧《西厢记》正是董解元的《西厢记诸宫调》的进一步戏剧化。然而，诸宫调本身只是说唱，它还不是戏曲，正如凌廷堪在《与程时斋论曲书》中所指出的：“窃谓杂剧盖昉于金源，金章宗时有董解元者，始变诗余为北曲，取唐小说张生事，撰弦索调数十段，其体如盲女弹词之类，非今之杂剧与传奇也，且其调名半属后人所无者。元兴，关汉卿更为杂剧，而马东篱、白仁甫、郑德辉、李直夫诸君继之，故有元百年，北曲之佳，倭指难数。”由以上论述可以看出，凌廷堪已经意识到戏曲是一门高度综合的艺术，其萌芽、孕育直到正式形成，经历了一个漫长而复杂的过程，有众多艺术家在这一过程的不同阶段作出了各自的贡献，我们应当从历史发展的过程中来评价他们的功绩。这些意见相当客观而公允，代表着当时戏曲史研究的水平。

二是对于戏曲作家作品的评论。《论曲绝句三十二首》其四云：“时人解道汉卿词，关马新声竞一时。振鬣长鸣惊万马，雄才端合让东篱。”其五云：“大都词客本风流，‘百岁光阴’老更遒。文到元和诗到杜，月明孤雁汉宫秋。”凌廷堪认为马致远的成就比关汉卿更高，他同意明人朱权《太和正音谱》的意见，以马致远为元曲家之首，对马致远的杂剧和散曲表示特别推崇，认为可与集诗文大成的杜诗韩文相媲美。我们知道，戏曲、小说在中国古代是不登大雅之堂的，如鲁迅所说：“小说和戏曲，中国向来是看作邪宗的”[⑧]，而凌廷堪这首诗将戏曲提到与传统诗文相等的地位，不能不说是一种卓越的见识。其九云：“‘二甫’才名世并夸，自然兰谷擅风华。红牙按到《梧桐雨》，可是王家逊白家？”白朴（字仁甫，号兰谷）的《梧桐雨》和王实甫的《西厢记》都是元杂剧中的杰作，从总体上看，《西厢记》的成就更高，影响也更大。凌廷堪这里认为《梧桐雨》比《西厢记》更胜一筹，看法不一定妥当，却是他自己的见解。其十九云：“玉茗堂前暮复朝，葫芦怕仿昔人描。痴儿不识邯郸步，苦学王家雪里蕉。”这一首写汤显祖。在明代的戏曲作家中，汤显祖是才气最大、思想最敏锐、也是最富于创造性的一位。他的一代杰作《牡丹亭》，是明代后期浪漫主义潮流的当之无愧的代表。汤显祖论戏曲，强调“意、趣、神、色”，反对斤斤拘守格律。《牡丹亭》问世后，有人称其格律多有讹错，于是出现了多种改本，汤显祖对这些改本很不满意，写诗讥笑道：“醉汉琼筵风味殊，通仙铁笛海云孤。总饶割就时人景，却愧王维旧雪图。”

（《见改窜〈牡丹〉词者失笑》）意思是说，王维的雪里芭蕉图自有其神韵，妄加改动，便失去了原作的精神。这说明汤显祖是充分重视作家的艺术个性，高度评价作家的艺术首创精神的。凌廷堪这首诗赞同汤显祖的观点，强调首创精神是艺术的生命所在，批评有些号称学汤显祖的人，邯郸学步，依样画葫芦，认为这是不能学到汤显祖的艺术精髓的。

三是对于戏曲情节构思的探讨。在中国戏曲批评史上，关于历史真实与艺术真实的关系，是一个经常讨论的话题，凌廷堪通过具体作品的评论，发表了自己的见解。《论曲绝句三十二首》其十二云：“仲宣忽作中郎婿，裴度曾为白相翁。若使砭砭征史传，元人格律逐飞蓬。”本诗原注：“元人杂剧事实多与史传乖迕，明其为戏也。后人不知，妄生穿凿，陋矣。”这首诗谈戏曲创作中历史真实与艺术真实的关系。诗里评论了郑光祖的两个剧本，一个是《醉思乡王粲登楼》，最后写王粲与蔡邕之女结婚。另一个是《梅香骗翰林风月》，写白居易的弟弟白敏中与裴度的女儿小蛮恋爱，最后做了裴度的女婿。这两个情节都与历史记载不符。但凌廷堪认为这无关大局，因为写剧本来就与修史不同，“明其为戏”，所以允许有虚构。而这样大胆的虚构正是元杂剧的特色之一。如果完全局限于正史的记载，就会束缚戏剧家的想象力与创造力。其十五云：“是真是戏妄参详，撼树蚍蜉不自量。信否东都包待制，金牌智斩鲁斋郎。”原注：“元人关目，往往有极无理可笑者，著其体例如此。近之作者乃以无隙可指为贵，于是弥缝愈工，去之愈远。”这首也是阐述历史真实与艺术真实的关系。包公智斩鲁斋郎，历史上并无记载，但经过戏剧家的精心创造，却写出了一本鞭挞权贵、申张正义的好戏。如果对这样的戏还要一点一滴加以考证，妄加指责，那真是蚍蜉撼树，太不自量了。我们知道，与凌廷堪几乎同时的德国戏剧理论家莱辛（1729—1781）在《汉堡剧评》第十一篇中说：“戏剧家毕竟不是历史家；他不是讲述人们相信从前发生过的事情，而是使之再现在我们的眼前；不拘泥于历史的真实，而是以一种截然相反的、更高的意图把它再现出来；历史真实不是他的目的，只是达到他的目的的手段；他要迷惑我们，并通过迷惑来感动我们。”^⑨可以看出，中外两位评论家的意见是十分接近的。

四是对于戏曲语言的探讨。凌廷堪认为，戏曲语言应当是本色的，一般说来，本色指的是指质朴自然、通俗浅显的风格。这是由戏曲艺术的舞台性和戏曲观众的广泛性所决定的。要搬上舞台，而且要演给最广大的观众来欣赏，戏曲语言就不能隐晦深奥，令人费解。《论曲绝句三十二首》其十一云：“妙手新缲五色丝，绣来花样各争奇。谁知白地光明锦，却让《陈州棗米》词。”高度赞扬了元无名氏《陈州棗米》杂剧的白描风

格。其二十三云：“一字沉吟未易安，此中层折解人难。试将杂剧标新异，莫作诗词一例看。”戏曲语言既要表情达意，又要合律依腔，要写得好确实不容易。特别是要注意戏曲语言和诗词语言的差异，因为二者的接受者群是不一样的。其二十四云：“语言辞气辨须真，比似诗篇别样新。拈出进之金作句，风前抖擞黑精神。”同样强调戏曲语言与诗词语言的风格差异性，高度赞扬了康进之《李逵负荆》杂剧语言的性格力量与绝妙神采。这些都是深得戏曲创作三昧的经验之谈。其十七云：“弇州碧管传《鸣凤》，少白乌丝述《浣纱》。事必求真文必丽，误将剪彩当春花。”这里批评了明代的两部传奇——传为王世贞所作的《鸣凤记》和梁辰鱼所作的《浣纱记》。凌廷堪认为这两部戏的题材都不错，但也存在缺点，一是事必求真，二是文必求丽，与元杂剧相比，少了一股生气，结果就很难动人了。

五是对于戏曲声律的探讨。凌廷堪是音韵学家，他的《燕乐考原》是一部价值很高的音韵学著作。在《论曲绝句三十二首》中，他多处讨论戏曲声律，例如南北曲差异问题、四声问题，用韵问题等。其二十六云：“前腔原不比么篇，南北谁教一样传？若把笙簧较弦索，东嘉词好竟徒然。”这里“前腔”是南曲术语，“么篇”是北曲术语；

“笙簧”是南曲伴奏乐器，“弦索”是北曲伴奏乐器。这一首强调南曲与北曲的区别，其中重要的一条就是南、北曲的音乐体系与演唱风格的不同。王世贞《艺苑卮言》就说过：“大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远；……北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多；北力在弦，南力在板；北宜和歌，南宜独奏；北气易粗，南气易弱。”既然声情不同，那就需要不同的文情与之相配合。正因为如此，《琵琶记》文辞虽好，如果用北曲来演唱，也是很难取得令人满意的效果的，其原因就在《琵琶记》原来是为南曲而写作的，有它特定的音乐适应性。这再次说明，一位“本色”、“当行”的戏曲作家对于戏曲音乐也应当是精通的。其三十云：“一部《中原》韵最明，入声元自隶三声。扣槃扞籥知何限，忘却当年本作平。”批评有的人在北曲里找入声字，纯属多此一举。因为北曲中早已“入派三声”，这在周德清的《中原音韵》里已经说得很明白。其三十一云：“先纤、近禁音原异，误处毫厘千里差。漫说无人识开闭，车遮久已混家麻。”批评有些人谱曲用韵混淆，影响演唱效果。这些意见，着眼于增强戏曲的音乐美，有它积极的一面。

综上所述，清代中期的咏剧诗歌不仅数量众多，而且内容丰富，它拓展了传统的诗歌创作，对于研究戏曲史、戏曲批评史也具有重要的价值，值得引起我们的充分重视。

(原载《广西师范大学学报》2005年第1期)

-
- [①] 杨潮观《吟风阁杂剧》，上海古籍出版社1983年版，第197页。
- [②] 胡忌先生文见吴敢、杨胜生编《古代戏曲论坛》，江苏古籍出版社2001年版，第126—128页。
- [③] 叶梦得《避暑录话》。
- [④] 李渔《多丽》词。
- [⑤] 见陶宗仪《南村辍耕录》卷八。
- [⑥] 《续栖贤莲社求友文》，徐朔方笺校《汤显祖诗文集》，上海古籍出版社1982年版，第1160页。
- [⑦] 沈起凤《谐铎》卷二《笔头减寿》。
- [⑧] 鲁迅《徐懋庸作〈打杂集〉序》，《且介亭杂文二集》，人民文学出版社1973年版，第61页。
- [⑨] 莱辛《汉堡剧评》，上海译文出版社1981年版，第60页。