

# 叛逆和创新——钟嗣成《录鬼簿》剧学思想综论

陆林

艺术百家 一九九八年第三期

-

内容提要：《录鬼簿》是元代戏剧学的重要典籍。本文从著述命名的叛逆性、戏曲家地位的认定、以文章的戏玩的创作概括及剧学批评体系的建立等方面论述了作者钟嗣成的戏剧思想和理论贡献，并联系宋元时代的思想文化背景和元代曲家的创作生活实际，考察其对传统文化的否定和超越。

作者单位：南京师范大学古文献研究所

元代自一统以后，虽为少数民族入主中原，但思想界仍是程朱理学占着统治地位。在文坛上起着主导作用的，便是文以载道的传统儒家理论，对新兴的戏剧艺术更是抱着无视、蔑视的态度。但是，在下层，在民间，随着商业经济的发达和城市文化的繁荣，社会意识也在潜移默化之中涌流着新潮。波及到文艺领域，于潮头澎湃矗立的便是一代曲学异人钟嗣成。他在旷世奇典《录鬼簿》中，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。

（一）起新奇古怪之名，寓讽时骂世之意

——由命名看著书的叛道精神

在中国古代语典中，“鬼”之为词，或多用为詈人的贬语，或指称已死之人。随着神鬼观念的完善，出现了阴间有生死簿的传说，“鬼录”、“鬼簿”之词也相应而生。早在三国时代，曹丕（187～226）在给元城令吴质（177～230）的信中陈述建安诸子相继亡故时，便已有“顷撰其遗文，都为一集；观其姓名，已为鬼录。追思昔游，犹在心目，而此诸子化为粪壤，可复道哉！”

（《与吴质书》，《文选》卷四十二）姓名为鬼录，便是人已去世的同义语。唐代张鷟议论初唐四杰中杨炯、骆宾王诗文之短，则云：“杨之为文，好以古人姓名连用，如张平子之略谈，陆士衡之所记；潘安仁宜其陋矣，仲长统何足

知之：号为‘点鬼簿’。骆宾王好以数对，如‘秦地重关一百二，汉家离宫三十六’，时人号为算博士。”（《朝野僉载》）。此“点鬼簿”与“算博士”相对，嘲讽之意甚明。至元代，点鬼、鬼录之词贬义益重，后期陶宗仪据《江氏类苑》语曰：“文章用事，填塞故实，旧谓之‘点鬼录’，又谓之‘堆垛死尸’。”（《点鬼录》，《南村辍耕录》卷十四）所谓“旧谓”，可知在钟氏生活的时代，“点鬼录”已与“堆垛死尸”并称，讽而近于谑了。

正是在这种思想背景下，钟嗣成与陈法时论唱反调，提出了充满反叛意识的新的人鬼观：

人之生斯世也，但以死者为鬼，而不知未死者亦鬼也。酒罍饭囊，或醉或梦，块然泥土者，则其人与已死之鬼何异？此固未暇论也。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，则又不若块然之然为愈也。予尝见未死之鬼，吊已死之鬼，未之思也，特一间耳。独不知天地开辟，亘古及今，自有不死之鬼在！（《录鬼簿》自序）

在这贤愚不分、人鬼颠倒的现实世界中，有的人未必不是混世之鬼，有的鬼则胜于芸芸众生远甚。生而无为，生亦为鬼；死而有名，虽鬼犹人。基于这种人鬼观，钟氏决心写一部以“录鬼”为内容的著作，以表彰那些位卑才高、史堪久传之士，这就是《录鬼簿》取名的由来。难能可贵的是，在他的心目中，当代戏曲家便是那与山岳并峙、与日月同辉、与天地共存的不死之鬼：

余因暇日，缅怀故人，门弟卑微，职位不振，高才博识，俱有可录……名之曰《录鬼簿》。嗟乎，余亦鬼也！使已死未死之鬼，作不死之鬼，得以传远，余又何幸焉？（《录鬼簿》自序）

应该说，这段话与一千一百年前曹丕《与吴质书》颇有相通之处，如“录鬼”之于“鬼录”、“缅怀故人”与“追思昔游”，均可谓一脉相承；但是，曹氏接下来的“诸子化为粪壤，可复道哉”的无奈慨叹，与钟氏“使已死未死之鬼作不死之鬼”的崇高努力，其间相去，已不可以道里计了。

## （二）日月炳焕 山川流峙

### ——在比较中论曲家崇高地位

宋金元三朝，既是古典戏剧艺术逐渐走向成熟的时代，又是封建理学舆论控制逐渐强化的时代。在传统理学家眼中，主要从民间通俗文艺基础上发展起来的宋元戏曲，其强烈的情感追求、无忌的内容表现，实在有碍礼教秩序和道

德教化的统治。南宋宁宗庆元三年（1197），理学家陈淳，便曾上书前寺丞、漳州知府傅伯成[1]，要求他“申严止绝”优人作戏，其理由一共八条之多，其中五至七条均涉演戏内容：“五，贪夫萌抢夺之奸；六，后生逞斗殴之忿；七，旷夫怨女，邂逅为淫奔之丑。”可见其所谓“淫戏”，案狱、武打、爱情诸剧无不包括其内，并警告当政者“若漠然不之禁，则人心波流风靡，无由而止，岂不为仁人君子德政之累？”（《上傳寺丞论淫戏》，《北溪文集》卷二七）这种视戏剧为诲淫诲盗的思想，在元代仍很盛行。元初刘一清撰《戏之诲淫》[2]，叙南宋末叶咸淳四至五年（1268~1269）间，《王焕戏文》“盛行都下，始自太学，有黄可道者为之。一仓官诸妾见之，至于群奔。遂以言去。”（《钱塘遗事》卷六）虽然这位南宋太学博士是最早见于记载的文人剧作家，但不仅在现实中遭到因戏去官的处罚，留之于旧史的也是“戏文诲淫”的贬斥评价。与理学之士戏曲的关注焦点稍异其趣的是：从马上得天下、充满粗犷剽悍之风的元蒙统治者，似乎并不介意诲淫与否，而是更重视戏剧之与政权稳定的关系。如元朝国家法令便明确规定：“诸妄撰词曲，诬人以犯上恶言者，处死。”（《元史·刑法》三《大恶》）“诸乱制词曲为讥议者，流。”（《元史·刑法》四《禁令》）他们对剧本政治倾向的戒备，远甚于对有伤风化的畏惧。但是，无论宋元理学家，还是元蒙统治者，其共同点是对进步剧作家的贬抑和打击。

与占统治地位的态度截然相反的是，钟嗣成对元代戏剧家的崭新评价。他认为戏剧家是一代文化精英，理应受到社会的尊重，而不该“门弟卑微，职位不振”；更应得到历史的承认，而不该“岁月弥久，湮没无闻”。这个观点，在《录鬼簿》中，是从三个层次或方面的比较中得出或阐发的。

首先，在均为没有功名利禄的下层文士这一社会层次上，从与浪荡人生、消极混世的“块然”之鬼和口谈道学、百无一用的“漠然”之鬼的比较中，论证“高才博识，俱有可录”的剧作家是“不死”之鬼。

其次，在儒家的理想人格这一观念层次上，从与“占夺巍科、首登甲第”的达则兼济天下者和“甘心岩壑、乐道守志”的穷则独善其身者的比较中，论证“心机灵变，世法通疏，移宫换羽，搜奇索怪”的剧作家是“诚绝无而仅有者”。

第三，在传统的名垂青史这一史学层次上，从与圣明贤能的君臣和忠贞孝

义的士子的比较中，论证剧作家亦同样是“日月炳焕，山川流峙，及乎千万劫无穷已”，也应“小善大功，著在方册”。

这三个层次的论说，既有现实的广阔视角，又有历史的深远眼光，在对社会各阶层、历史各类型人物的评判、睥睨和对比中，第一次在剧学史上论述了戏曲家及其事业在文化历史和社会生活中的应有地位。过情之论和愤激之语，难掩其真知灼见的锋光崭露，并猛烈地冲击了古今腐论和酷律对剧作家的恶评与严禁。

### （三）无畏得罪圣门，别与知味者道

#### ——以“戏玩”说向传统文论挑战

以“绝无仅有”论戏剧家，在当时视诗文为正宗、正业的传统文坛上，确具有振聋发聩之力。但钟氏作出的并非是言过其实的评价，而是对新兴艺术家群体创作倾向的极好归纳，也是对传统儒家文论狭隘束缚的有力摆脱。元代一统近百年间，实行科举四十五年，实际开科一十六次，总共取士千二百人[3]。然传统的仕途是如此闭塞和狭窄，欲用世者唯有以吏升官一途可走。但这里不仅有人所共知的蒙汉之分，在汉人中又有识字小民与真正儒士及北人与南人的差别。时人庐州余阙（1303~1358）曾于元代后期回首世祖至元统一中国以来，传统儒士人生道路和地位的变化：

我国初有金宋，天下之人，惟才是用之，无所专主，然用儒者的居多也。自至以下，始浸用吏，虽执政大臣亦以吏为之。由是中州小民粗识字能识文书者，得入台阁，共笔札，累日积月，皆可以致通显，而中州之士见用者遂漫寡。况南方之地远士多，不能自至于京师，其抱材蕴者又往往不屑为吏，故其用者尤寡也。其久也，则南北之士亦自町畦以相訾，甚若晋之与秦，不可与同中国。故夫南方之士微矣！延祐中，仁皇初设科目，亦有所不屑而甘自没溺于山林之间者，不可胜道，是可惜也。（《杨君显民诗集序》，《青阳先生文集》卷四）

粗通文字、仅识文书的中州小民，无功名观念之累，故能抓住机遇，奋身从吏，以致通显；而那些身为“中州之士”和南方之士的“儒者”都往往很难看透仕途的根本变化。他们既不能像“白云金张胄，祖父皆朱”的“北方”贵族子弟，“不用识文字，二十为高官”；[4]也不能像素无“薄吏”之心的普通识字夫抱着“公卿出自兹”的向往，“十岁学文史，十五从吏师”[5]。

即使为养家糊口不得已而从吏者，也是以一种自毁自虐心态，鄙薄从事的职业。如《录鬼簿》中所记，“初业儒，长事吏”的鲍天佑认为“簿书之役，非其志也”；“幼年屑就簿书”的黄天泽始终“郁郁不得志”；“家世儒业”的周文质“俯就路吏”，以及钟嗣成从吏“亦不屑就”。这种“不屑”为之的“薄吏”心态，是对元代以吏治国必有的“法律愈重，儒者愈轻”[6]的实际处境的心理反拨。原本就不算宽广之门又自我予以关闭，因而留给传统文人儒士的，如果不是隐居山林，便只有“玩民”一途了。他们游戏人生（马致远[般涉调·哨遍]散套首句便是“半世逢场作戏”），“以儒为戏”，[7]以“名儒”身份交伶伦（郑光祖）、职卜卦（范玉壶）、业坐贾（施惠）、习道术（乔吉），“优游于市井”（曾瑞）。钟嗣成自己更是以儒为戏的典范，他在[醉太平]所宣称的“风流贫最好，……做一个穷风月训导”便很能说明问题：训导本为职司教化的学官，如今却自诩风流，传授风月。以儒为戏，莫此为甚。他们不仅玩世，而且玩文，此即余阙所谓“士惟不得用于世，则多致力于文字之间”。但其文字，并非传统的诗文，甚至罕及昌于宋的词作（元代杂剧家仅白朴一人有词集、乔吉一人有词一阙传世，实在是一个值得体味的现象），而是上流文人不屑染指的[8]、盛行于市井、流行于民间的新兴文艺；其内容多表达愤世之情、玩世之意（如马致远《荐福碑》、费唐臣《贬黄州》、郑光祖《王粲登楼》及散曲、关汉卿《不伏老》、钟嗣成《自序丑斋》等）；其创作起因和过程，亦颇多戏玩的成份。如范康“因王伯成有《李太白贬夜郎》，乃编《杜子美游曲江》”，从主角到剧名，皆有对仗之巧；又如“维扬诸公俱作”《高祖还乡》以竞奇争胜，优胜者睢景臣则为人津津乐道。故笔者认为“以文章为戏玩”的确是元代剧作家创作上的一个显著特点，此也即王国维所说的“以自娱娱人”（《宋元戏曲史·元剧之文章》）。

另一方面，钟嗣成以“戏玩”说正面褒扬剧作家为“诚绝无而仅有者”，也是对传统文论公开冲阵挑战。自宋代理学始祖周敦颐（1017~1073）提出“文所以载道也”（《通书·文辞》，《周子全书》），文以载道——即为封建政治、伦理、教化服务，便成为理学家对艺术的唯一要求。曾向周氏问学的北宋理学大家程颐（1033~1107）更是将文以载道说的偏执推向极致：

问：作文害道否？曰：害也。凡为文，不专意则不工，若专意则志局于此，又安能与天地同其大也？《书》云：“玩物丧志。”为文亦玩物也。……

今为文者专务章句，悦人耳目。既务悦人，非俳优而何？（《二程遗书》卷十八）

认为文道对立，主张存道斥文。至南宋中叶，陈淳首次将理学家的为文即玩物丧志的文学思想具体运用于对戏剧的抨击。在他列举的“戏乐”八大罪状中，“二，荒民本业事游观；三，鼓簧人家子弟，玩物丧恭谨之志”（《上傳寺丞论淫戏书》），便是明确反对戏剧艺术的娱乐观赏性。所谓“事游观”，也即程颐的“悦人耳目”；“丧恭谨之志”则可视为“为文亦玩物”在戏剧评论中的体现。降至元代，北方理学鲁斋学派的创始人许衡（1209~1281）继承先儒衣钵，再次将文以害道与优孟之艺相提并论：

文章之害，害于道。优孟学孙叔敖，楚王以为真叔敖也。是宁可责以叔敖之事？文士与优孟何异？（《语录》，《鲁斋遗书》卷一）

总之，对文艺的美学特性带有深深偏见和轻视的宋元礼法之士，多是从作文害道的观点出发，“否定文学的审美功能”[9]。

具体到钟嗣成提出“戏玩”说的逆反背景，还有两点值得指出：第一，在语言材料上，这些道学批评家们已多将文章（戏乐）与戏玩（玩物）联系起来；第二，在思想观念上，已将致力词章与戏剧（俳优、优孟）悦人联系起来。只是戏玩与戏剧，是分别作为提出论点的否定特性和反面坐标。也正是基于这一点，笔者认为钟氏是以《录鬼簿》向理学之士公开叫阵。这不仅表现在其所推崇的元曲创作本来便为“礼法士所不为”[10]，以及对那些“稍知义理、口发善言”的浅薄皮相之士的鄙视，对“以为得罪于圣门”的“高尚之士、性理之学”的无畏，也表现在明确提出“以文章为戏玩”这一反传统的文学口号。这一口号，与元剧自娱娱人的创作思潮，应该是互为波澜、互壮声势的。而在程朱理学自皇元二年（1313）随着考试制度的恢复已享有“官学之尊”[11]，钟氏的所作所为，是颇需一些胆识，甚至要担一些风险的。事实上，他就曾“为评跋上惹是非，折莫（“无论”义）旧友新知，才见了着人笑起”。只是笑骂由他，我行我素：“吾党且咬蛤蜊，另与知味者道！”（上不注出处者，皆见《录鬼簿》自序）

（四）述其所作，传其本末

——剧学批评体系的初步建立

从纵向的叙述模式来看，钟嗣成《录鬼簿》无愧于一部当代人写的现当代

戏剧史的评价[12]。从横向的论述重心来看,《录鬼簿》又堪称是一部以作家和剧作为聚焦点的剧学批评专著。钟氏以自身在作家论和作品论领域筚路蓝缕的草创,开辟了古典戏剧文学批评学的新天宇。他以“心机灵变、世法通疏、移宫换羽、搜奇索怪”为纲,在戏剧作家创作方面系统的理论建树,笔者已有专文予以详论[13],此处仅就其戏剧批评学方面的开山伐林之功略作评述。

1. 以作家为纲著录剧目,结束了有史以来有剧目无作家或有作家无剧目的反常现象,开启了科学意义上的戏剧目录学。

远者如汉代《东海黄公》、北齐《踏谣娘》等戏剧雏形不去说它,宋金为中国古典戏剧形成之期,杂剧、院本及南戏皆有相当数量的剧目流传于世。然而关于作者,除了“曾撰杂剧本子”的孟角球(南宋灌圃耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》)和曾撰《王焕戏文》的黄可道偶被提及外(孟角球是仅提名而未及作,黄可道名、作双全却是为了骂其“诲淫”,可怜其余作者连此等待遇都没有),其他作者姓氏名号难觅蛛丝马迹。这里既有客观方面的原因,即不少剧作原本便属不详其名的世代累积型民间文艺创作;又受主观因素的决定,如对作家作品地位认识的不同、剧作研究目的不同以及剧学思想的不同等。但是无论如何,《录鬼簿》有意识地将作者与作品直接联系在一起,是戏剧学的历史性进步,既有助于后人了解戏剧史真相,也为后世的作家作品综合研究提供了可能。虽然就其主观而言是论作家兼及剧作,即首重“传其本末”而次及“述其所作”,但在客观上却开创了戏剧目录学的研究领域。亦唯其主观如此,故凡无名氏剧目一概不予著录。如果说这是缺陷,也是由《录鬼簿》首重作家的特点而必然带来的,对此不宜厚非。

2. 人名下所附小传,既有基本的字号、籍贯、履历、职官的交待,又能扣住传主的剧作家的身份特点,介绍其资质、才能、风度、性格。

仅以“传其本末,吊以乐章”的全书重点所在“方今已亡名公才人余相知者”所涉十六位剧作家看(据朱权《太和正音谱》,范居中、施惠、黄天泽、沈拱曾合撰《鹧鸪裘》),除金仁杰小传主要是叙两人交情,其余诸位或多或少皆有作家主观特点的描述。为求直观,列表如下:

(如舸斋案:受网络环境限制,无法制作表格,各栏以数字表示。)

- 1 人名 2 心性 3 资质 4 风范 5 音乐（律）
- 1 宫天挺 2 志在乾坤外 3 当今无比英才
- 1 郑光祖 2 为人方直 3 锦绣文章满肺腑
- 1 范康 3 天资卓异 5 通音律
- 1 曾瑞 2 志不屈物，不解趋承 4 神采卓异如神仙中人
- 1 沈和 4 天性风流 5 明音律
- 1 鲍天佑 2 簿书之役非其志视荣华总是干忙 5 谈音律占断排场
- 1 陈以仁 2 不求闻达 4 待客潇洒无难色 5 善讴歌
- 1 范居中 2 大言矜肆 3 精神秀异 5 善操琴
- 1 施惠 4 巨目美髯好谈笑
- 1 黄天泽 2 咄咄书空 4 风流才调真英俊
- 1 沈拱 2 不能俯仰 3 天资颖悟 4 文质彬彬
- 1 赵良弼 3 文才宿世天资 4 风流酝藉
- 1 乔吉 2 威严自伤人敬畏 4 美容仪
- 1 睢景臣 3 心性聪明 5 酷嗜音律
- 1 周文质 3 资性工巧 4 性尚豪侠，好事敬客 5 明曲调、谐音律

仅由以上表格化的文字所示，钟嗣成所撰写的已不是一般意义上的人物小传，亦非普通的文学家小传，而是具有丰富理论内涵的、具体鲜活的元代戏剧家小传。心性、资质、风范和音乐音律这四个关注点，是其戏剧学思想在曲家小传撰写上的具体显现。如对第一类的重视，实根源于钟氏对剧作家“职位不振”的同情及对正流社会的叛逆；第二类的强调，更是与礼法士对剧作家的歧视、贬低唱反调；第三类描述的正是以文章为戏玩的元曲作家的特有风采；第四类表现出对戏剧创作相关才能的提倡及对戏曲艺术音乐特点的体认。

3. 在撰述中所运用的批评武器、在著录中所体现的批评意识，显示出钟嗣成是一位颇富新见卓识的戏剧批评家。

分析钟嗣成剧学批评实践中所采用的方法、所使用的词汇，可以大致梳理、归纳出他的戏剧学思想和戏剧美学观念主要有这样几个方面：

- (1) 对关汉卿的推崇。在钟氏心目中，一代戏剧伟人关汉卿有着崇高地



位。关氏不仅以剧作最丰而雄居“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”之首，而且在钟氏看来，他犹如一座辉映世人的灿烂灯塔，一个能照亮他人成就的辉煌星座。如《录鬼簿》所记高文秀“都下人号小汉卿”（见明“天一阁”抄本），杨显之“与汉卿莫逆交”，沈和“江西称为蛮子关汉卿”，即是关汉卿历史地位的如实写照，也说明他在著述者心中的份量。对关汉卿在元杂剧中至高无上的位置，今天已是无人置疑了；但在明清两代，却认同者甚少，诟病者甚多，如明初朱权的关氏“可上可下之才说（《太和正音谱·古今群英乐府格式》）、明中叶何良俊的关曲“激厉而少蕴藉”说（《曲论》）以及诸多论者在《西厢记》“王作关续”说中流露出的扬王（实甫）抑关之见等皆是。直至王国维于《宋元戏曲史》中评价“关汉卿一空倚傍，自铸伟词，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一”（《宋元戏曲史·元剧之文章》），历史才又重新回到它的起点。

（2）对剧作创新的强调。钟氏非常重视戏剧创作的出新出奇，所下评语、吊曲涉及新奇的词语如“一下笔即新奇”、“惟务搜奇索古”、“一篇篇字字新”、“文笔新奇”等不绝于目，评散曲亦有“制作新奇”、“发越新鲜，皆非蹈袭”诸语。元曲创作发展至钟嗣成时代，已经是后学纷起了。而后学者最易走的“捷径”便是模仿前人。但一味地模仿而无创造，必然导致艺术生命的衰竭。钟氏希望通过编著此书而使“初学之士”能够“冰寒于水、青胜于蓝”，与其流贯全书的鼓励创新、反对蹈袭的戏剧美学思想，是一脉相通的。

（3）对戏曲语言的要求。从谐音合唱的角度论，钟氏主张剧作应对音律“讲”、“明”、“通”、“谐”；从文辞风格角度论，他既爱“华丽”、“骈丽”，亦喜通俗率真。如吊宫天挺“更词章压倒元、白”，吊沈和“一曲能传冠柳词”，对元曲家继承唐代元稹、白居易新乐府通俗晓通和宋代柳永词作由雅转俗的创作风尚[14]并取得更高成就，给予了充分的肯定。过去学术界包括笔者未注意这两句吊词的理论内涵，多认为钟氏曲学论词章只强调文采[15]。其实，如果着眼于全书，从总体来看钟氏是文、俗兼顾的。即使着眼于元代中后期曲坛，创作上亦并非皆主文采清丽，钟氏本人的散曲语言便是“雅”、“俗”兼具、不拘一格[16]；而同期“方今才人相知音”杂剧作家中的优秀人物秦简夫、萧德祥，仅从所作剧名来看，显然走的仍是“文辞本

色”、“俚俗朴劲”一路[17]。

(4) 对节要大概的留心。作为一位开辟剧学研究新领域的批评家，钟嗣成难能可贵的是，他并不是将评论的眼光仅仅投注于戏剧的语言一面，而是有着较为广泛的剧学视角。如评金仁杰剧作，认为其“大概多有可取”；叙与鲍吉甫论剧，“余与之谈论节要，至今得其良法”。所谓戏剧“大概”、“节要”的良法，当是以剧本情节结构为主要内容的编剧法。再如指出郑光祖的美中不足是“惜乎所作，贪于俳谐，未免多于斧凿”，当是惋惜作家为迎合观众，对插科打诨的逗笑情节的偏爱而做人为过量的硬性的戏谑性穿插，有明显的刻意造作之迹，即是“为了喜剧的情节而牺牲了自然美的原则”[18]。上引诸论，虽多语焉不详，但戏剧观念、评论标准已经包括了戏剧特有的情节、结构诸法，应该是没有太多疑问的。

作为本文结语，尚有如下交待：《录鬼簿》的剧学奠基性，首先表现在戏剧文学观念的觉醒。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。其次，作为古典剧学的奠基之作，《录鬼簿》不是一部直述理论的概论型著作，而是一部运用理论的批评型著作。所运用的理论，有的在自序、类跋中已作阐述，有的则在具体著录或个案评析中予以表露。故其理论系统，需要后人细心审慎的发掘归纳。其三，《录鬼簿》的剧学奠基性，不仅表现为其剧学思想已然具有一定的系统性，更主要的是表现为对剧学研究和剧学批评的格局、框架的设立。以作家和剧目为中心，去评价创作的得失、剧作的优秀，在后世戏剧学领域里是占有半壁江山的显宗，数典寻祖，必然在《录鬼簿》及其作者这里发现源头。如果借用元人有关话语来评价，那就是：《录鬼簿》在戏剧学上的独特创造堪称“古怪新奇”（邵元长[相妃曲]《赠钟嗣成》），钟嗣成对戏剧学的卓越贡献可谓“德业辉光”（朱凯《录鬼簿》后序）。

注：

[1] 有关考证参金宁芬《南戏形成时间考辨》一文，《文学遗产增刊》

15辑，中华书局1983年版。

[2] 《四库全书总目》卷五一：“革代之际，目击僨败”，言及作者时代。

[3] 见许凡《论元代的吏员出职制度》，《历史研究》1984年6期。

[4] 陈高《感兴七首》之五，见《元诗选》本《不系舟渔集》。

[5] 虞集《赠艺监小吏》，见《道园学古录》卷一。

[6] 揭傒斯《送也速答儿赤序》，《揭傒斯全集》文集卷四。

[7] 郝经《去鲁记》：“近世以来，以儒为戏，放辟邪侈者莫之惩。”《郝文忠公集》。

[8] 显贵作家仅史九散先、杨梓，皆为武夫。

[9] 参吕薇芬《〈录鬼簿〉的历史地位》，《戏曲研究》26辑。

[10] 戴表元在《余景游乐府编序》中，曾以书法中的草体比拟诗歌的散曲：“草之于书，乐府之于词章：礼法士所不为。”《剡源集》卷九。

[11] 参黄俊杰《儒学传统与文化创新》，台北东大图书有限公司1983年版。

[12] 李春祥先生《钟嗣成〈录鬼簿〉对戏剧史的贡献》认为此书是“元代戏曲家写的当代杂剧史”，《元杂剧论稿》第35页，河南大学出版社1988年版。

[13] 《钟嗣成戏曲文学创作论新探》，《戏曲研究》26辑。

[14] 章培恒、骆玉明主编《中国文学史》指出元、白乐府诗语言特点是“平易通俗”，柳永词“善于运用口语俚句”，见复旦大学出版社1996年版中册173、367页。

[15] 王季思《谈〈录鬼簿〉》：钟嗣成“追求工巧、骈丽，这些可以看出元曲后期作家的风气”（《玉轮轩曲论》125页，中华书局1980年版）。王严《评钟嗣成的〈录鬼簿〉》：“钟嗣成提倡曲词骈丽、工巧，这是南方杂剧家所崇尚的艺术风格。”（河南《戏曲艺术》1983年增刊第2期）陆林《试论周德清为代表的元人戏曲语言声律论》：“这种偏于文的文俗论，在同时的钟嗣成……那里，也得到了积极的响应。”《戏曲研究》45辑，文化艺术出版社1993年版。

[16] 参李昌集《中国古代散曲史》第595页，华东师大出版社1991年

版。

[17] 刘大杰《中国文学发展史》第 879、881 页，上海古籍出版社 1982 年版。

[18] 林同华《中国古代戏剧美学思想的发展述评》，《中国美学史论集》第 271 页，江苏人民出版社 1984 年版。

厦门大学图书馆