

钱久元 著

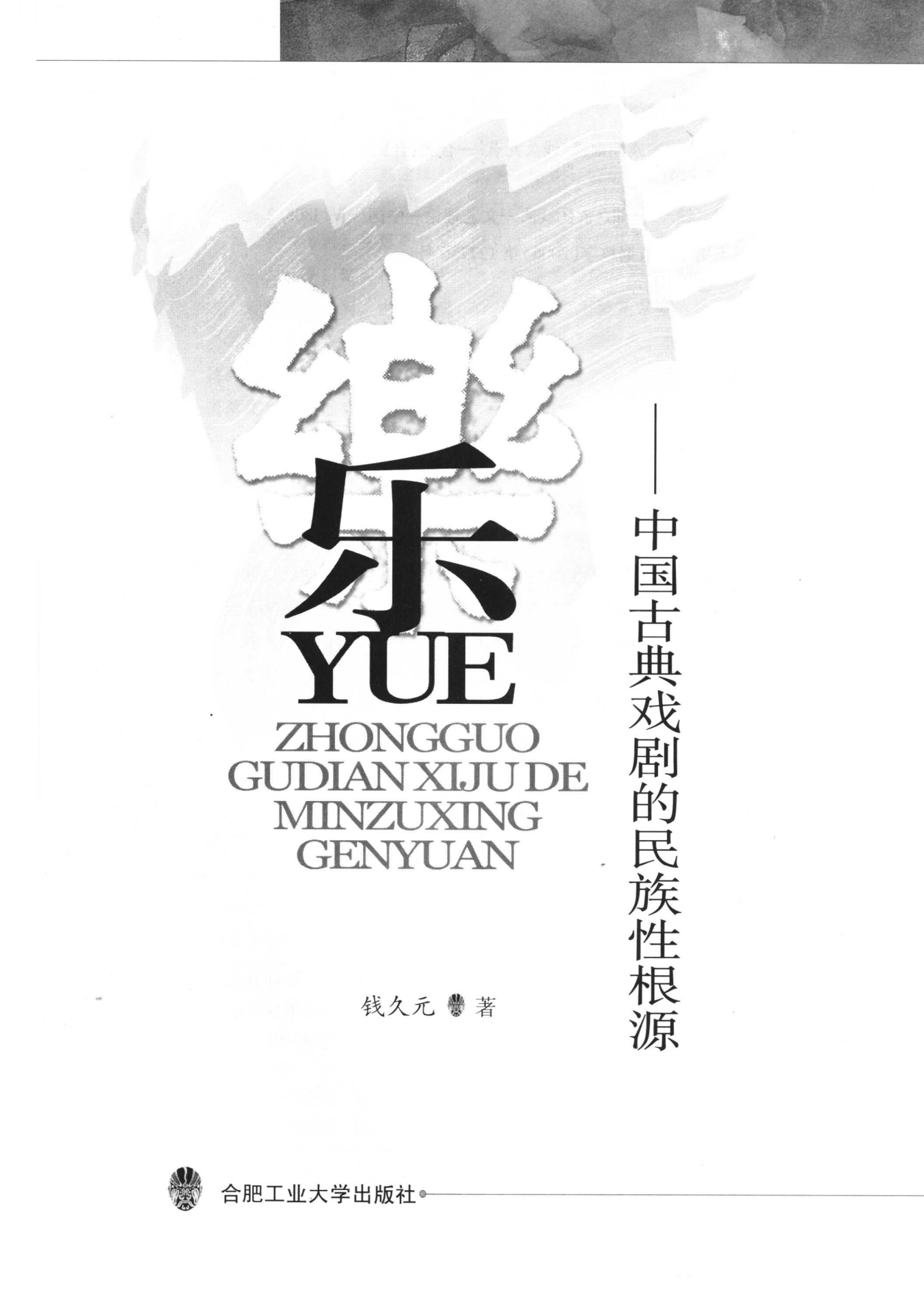
戏曲乐

ZHONGGUO
GUDIAN XIJU DE
MINZUXING
GENYUAN

——中国古典戏剧的民族性根源



合肥工业大学出版社



乐 YUE

ZHONGGUO
GUDIAN XIJU DE
MINZUXING
GENYUAN

——
中国古典戏剧的民族性根源

钱久元 著



合肥工业大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

乐:中国古典戏剧的民族性根源/钱久元著. —合肥:合肥工业大学出版社,2006. 11
ISBN 7-81093-491-0

I. 乐... II. 钱... III. 古代戏曲—文艺理论—中国 IV. J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 127756 号

乐——中国古典戏剧的民族性根源

钱久元 著

责任编辑 权 怡

出 版 合肥工业大学出版社

地 址 合肥市屯溪路 193 号

邮 编 230009

电 话 总编室:0551-2903038

发行部:0551-2903198

网 址 www.hfutpress.com.cn

E-mail press@hfutpress.com.cn

版 次 2006 年 11 月第 1 版

印 次 2006 年 11 月第 1 次印刷

开 本 787×1092 1/16

印 张 12 字 数 290 千字

发 行 全国新华书店

印 刷 合肥现代印务有限公司

ISBN 7-81093-491-0/J·46

定价:25.00 元

如果有影响阅读的印装质量问题,请与出版社发行部联系调换。

序

钱久元博士给大家的印象是诚实、谦虚、肯干，做学问具有一股忘我的拼劲，在其“中国戏剧研究”课题研究中，我们能够见其一斑：两年三个课题，还提前一年完成了计划。

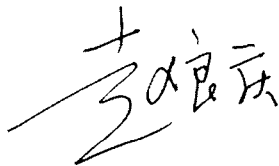
钱久元博士敢于质疑、挑战权威，具有“弄斧到班门”的精神和勇气。他在华东师范大学的硕士毕业论文就是《中国戏曲本体论质疑》，按其说法，就是对王国维“戏曲”定义的质疑。王国维是我国古典美学集大成者，现代美学开山之祖。一篇《宋元戏曲考》早已奠定了他在中国古典戏剧研究中的地位。由此可见钱博士在学术上的胆识和勇气。

钱久元博士做研究工作时善于捕捉。2000年“闲居”上海，在一寂寞黄昏，他偶尔翻阅中国古典美学典籍《乐记》，感悟其“乐”字，遂称中国古典戏剧应叫“乐剧”。从此，他游于“乐剧”之中，废寝忘食，终于六年磨成一剑：《乐——论中国古典戏剧的民族性根源》。他说：“乐，乃中国古代表演艺术的文化之根。中国古典戏剧不应当总是照搬外来的概念。”纵观全书，钱博士都是站在古今比较、中西比较的立场上，运用开放性的思维方式，努力构建中国古典戏剧新话语。

以文载道，文风是学风、作风的具体体现。当今学术界，在研究氛围上，受经济大潮的冲击，人心浮躁，学术研究也被纯粹经济化、功利化；在研究方式上，只热衷于引进西方某些概念性术语，而不能贯通中西与古今，形成自己的东西。钱久元博士作为一位学者，乐于“坐冷板凳”，其“独上高楼”的勇气，在当今学术界应是“一石千层浪”。

中国当代文艺评论家摩罗曾说过：“一个人只有真正找到了自己的精神资源，才会成为一个自觉的实践主体去从事历史创造，否则只能算是在黑暗中摸索。一个在黑暗中摸索、看不到一丝精神之光的作家，是绝对写不出所谓大作品的。”读钱久元博士的作品，如在光明中行走，一片明朗，一片开阔。

我衷心祝愿钱久元博士在今后的教学和科研中有更大的收获，早日实现个人更加远大的理想。



2006年3月22日

目 录

序

第一章 绪论	(1)
第一节 当前中国古典戏剧研究中存在的问题	(1)
一、关于中国古典戏剧的定义问题	(1)
二、关于中国古典戏剧形成时期问题	(3)
三、关于中国古典戏剧的形成与宗教之间的关系问题	(5)
四、关于中国古典戏剧中有没有悲剧的问题	(5)
第二节 存在问题的原因分析	(6)
一、中国古人对于戏剧的轻视	(6)
二、近代西方戏剧文化的影响	(9)
第三节 解决问题的办法——中国古典戏剧研究新思维	(11)
第二章 中华古“乐”之概念解析	(13)
第一节 “乐”与音乐的关系	(14)
第二节 “乐”与舞蹈的关系	(16)
第三节 “乐”与诗歌的关系	(18)
第四节 “乐”与杂技的关系	(19)
第五节 “乐”与异性的关系	(21)
第六节 其他	(23)
第七节 小结	(25)
第三章 中国古典戏剧的“乐”起源	(27)
第一节 从古希腊谈起	(28)
一、古希腊人的宗教	(28)
二、酒神的身世与酒神崇拜	(30)
三、狄俄尼索斯的两副面孔	(33)
四、古希腊戏剧的起源与神仙故事的说唱	(38)
第二节 戏剧起源的多元性	(44)
一、非宗教性戏剧起源的可能性	(44)

二、口述故事在戏剧起源问题中的重要性	(46)
三、“置身理论”的提出	(48)
第三节 宗教、神话在中国	(51)
一、中国历史上宗教最盛的时代	(52)
二、重大的转折——周朝礼乐制度的建立	(53)
(一)礼乐制度的建立	(53)
(二)周礼的本质	(54)
三、周朝以后的中国宗教文化	(56)
四、中国的神话、传说	(59)
第四节 中国古典戏剧的起源	(62)
一、中国古典戏剧的起源与宗教、神话之关系	(62)
二、中国古典戏剧的起源与世俗故事的说唱	(65)
(一)中国古代世俗说唱艺术的兴起和发展	(65)
(二)说唱故事向扮演故事演进的直接证据	(69)
第五节 小结	(75)
第四章 中国古典戏剧外在形制上的“乐”传统	(77)
第一节 说唱艺术传统	(78)
一、副末开场	(78)
二、自报家门	(82)
三、其他	(84)
第二节 歌舞戏传统	(85)
一、作品分析	(86)
二、制度分析	(90)
三、杂剧直接起源于歌舞戏的可能性分析	(92)
第三节 滑稽戏传统	(98)
第四节 武术与杂技传统	(106)
第五节 小结	(109)
第五章 中国古典戏剧精神内核上的“乐”本质	(110)
第一节 主体性本质	(110)
一、“乐”的主体性	(110)
二、中国古典戏剧的主体性	(113)
第二节 世俗性本质	(117)
一、“乐”的世俗性	(117)

(一)历史发展的脉络	(117)
(二)古典理论中的反映	(122)
二、中国古典戏剧的世俗性	(124)
第三节 政治功利性本质	(127)
一、“乐”的政治功利性	(127)
二、中国古典戏剧的政治功利性	(130)
第四节 以“和”为美	(132)
一、“乐”之“和”	(132)
二、中国古典戏剧中的“和”	(137)
第五节 喜剧性本质	(145)
一、“乐”的喜剧性	(145)
二、中国古典戏剧的喜剧性	(149)
第六节 小结	(153)
第六章 “前戏剧概念”的提出	(155)
第七章 中国古典戏剧是中华古代“乐”文化的高级形态	(161)
第八章 结束语	(169)
图片说明	(179)
后 记	(181)

第一章 绪 论

第一节 当前中国古典戏剧研究中存在的问题

中国的古典戏剧，如果从宋元时期算起，到今天也有近千年的历史了。在这段历史时期内，尤其是自近代以来，不少文人学者，像王国维、吴梅、周贻白、任半塘、孙楷第、许地山等等，都对中国古典戏剧的理论研究和总结倾注了自己的心血，也获得了颇为丰硕的成果，我们应当予以充分地肯定。

然而，由于历史传统方面的影响和现实环境方面的作用，中国古典戏剧理论研究中还存在着不少问题，在一些基本性的理论问题上，学术界还存在着长期牵扯不断的争论。对于某些根本性的课题，大家还有着许多不同的看法和诸多的困惑，甚至于对有些似乎已经成为定论的论断，还不时地有人提出相当有说服力的质疑。具体而言，中国古典戏剧研究中存在的问题突出地表现在以下几个方面。

一、关于中国古典戏剧的定义问题

首先，对目前比较流行的关于中国古典戏剧总体概念的表述就存在着问题。^① 近代学者王国维有一句著名的话：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。^② 这里所说的“戏曲”，指的就是中国古典戏剧。所以，这句话也正是这位著名的近代学者给中国古典戏剧作出的一个概念性的论断。我们应当承认，王国维的这句话确实抓住了中国古典戏剧载歌载舞的民族性特征，而且，王国维的这句话已经相当普遍地被中国戏剧理论界所接受。实际上，这句话也一直是被今人作为中国古典戏剧的定义而不断地被引用的。然而，经过一段时期的认真研究和分析，本人发现，王国维关于中国古典戏剧的这一概念表述与中国古典戏剧的历史事实并不是完全吻合的。

王国维的这句话对于中国古典戏剧的这种概念性表述到底有多大的正确性，这确实还

① 关于中国古典戏剧概念问题，请参见本书作者硕士学位论文《中国戏曲本体论质疑》。该文经压缩，发表于《艺术百家》1999年第三期。

② 王国维：《戏曲考原》，《王国维戏曲论文集》第163页，中国戏剧出版社，1984年7月新1版。

需要进一步地讨论。我们知道，西方戏剧确实是以故事情节为主的。两千多年前的亚里士多德就已经相当明确地阐述了这个命题。亚里士多德说：“情节是悲剧的根本，用形象的话来说，是悲剧的灵魂。”^① 在这里，亚里士多德虽然只是针对“悲剧”而说出这番话的，但它对于西方喜剧来说同样适用。西方人视情节为戏剧的灵魂，故事情节对于西方戏剧是极其重要的。戏剧的本质就是敷衍故事情节，这是西方戏剧存在的原则。而在今天，这种原本属于西方人的观点也已经为全世界普遍接受。不过，如果我们把这条原则硬性地套用到中国古典戏剧中去，那么，一些问题就有可能随之而产生了。现在我们用故事情节这个原则来审视、衡量中国古代文化，就会发现，在古典文化中确实存在着扮演故事供人欣赏的内容。不仅如此，它还曾经是相当繁荣的。这是一种态度相当科学、客观的分析，即不论掺杂了多少诸如歌舞、杂耍之类的其他特征和内容，只要是符合了扮演故事这条标准，即使故事性因素不占据主导地位，我们就应当承认这是一种戏剧。也就是说，在中国古代文化中确实客观地存在今天所说的戏剧，存在着戏剧艺术的表演实践，存在着戏剧的事实。然而，我们还必须看到问题的另一个方面：今天所说的戏剧，也许在中国古人的观念里却是另外一回事。中国古代有戏剧舞台实践的事实，这是我们用今人的眼光审视中国古代文化的结果，但却并不意味着中国古人的头脑中一定已经有了与今人同样的戏剧观念。而实际上，中国古人的戏剧观念是非常模糊笼统的，我们不能把今人的观念强加给古人。为了说明这个问题，我们不妨来看看明人王骥德的一段话：

古之优人，第以谐谑滑稽供人主喜笑，未有并曲与白而歌舞登场如今之戏子者；又皆优人自造科套，非如今日习现成本子，俟主人拣择，而日日此伎俩也。如优孟、优旃、后唐庄宗，以迨宋之靖康、绍兴，史籍所记，不过“葬马”、“漆城”、“李天下”、“公冶长”、“二圣环”等谐语而已。即金章宗时，董解元所为《西厢记》，亦第是一人倚弦索以唱，而间以说白。至元而始有剧戏，如今之所搬演者是。此竅由天地开辟以来，不知越几百千万年，俟夷狄主中华，而于是诸词人一时林立，始称作者之圣，呜呼异哉！^②

王骥德“至元而始有剧戏，如今之所搬演者是”，所指示的理应主要是元明杂剧，或者也包括传奇等在内，而他所比较的“古之优人”与“今之戏子”的不同之处，就是在前者是“第以谐谑滑稽供人主喜笑”，而后者则是“并曲与白而歌舞登场”。“古之优人”与“今之戏子”这两者之间的区别，恰恰就是一般性的滑稽戏与元明杂剧、传奇之间在演出形态上的区别。尽管王骥德实际上已经意识到了“古之优人”与“今之戏子”的区别的客观存在，看到了前者的表演形式是“谐谑滑稽”，而后者则是又说又唱又舞，但他并没有明确地从理论形态上予以区分，没有从理论形态上归结出两者之间的一个根本性的区别是在于故事情节因素的有无。这也就是说，王骥德虽然看出了“古之优人”与“今之戏子”在场面表演上的不同之处，而且，他也有了一个概括两者不同的概念——“剧戏”，不过，他仍然是主要以“曲”来论述并且涵盖中国古典戏剧的，也正是他在《曲律》中把主要精力放在戏曲的曲词问题上的原因之所在。可见，在王骥德的眼睛里，

① 亚里士多德：《诗学》第六章，商务印书馆，1996年7月第1版。

②（明）王骥德：《曲律·杂论第三十九上》，《中国古典戏曲论著集成》（四）第150页，中国戏剧出版社，1959年7月第1版。

“今之戏子”演出的所谓“剧戏”，也就是曲子加宾白再加歌舞，即所谓“并曲与白而歌舞登场”，其戏剧观念形态中并没有明确地出现一条可以把“曲”、“白”、“歌舞”贯穿起来的故事线索。王骥德作为中国古典戏剧理论史上的一位“重量级”的人物，他的这种理论表述是颇具代表性的。其实，在中国古人的眼里，南戏、杂剧与传奇只是又说又唱的大杂烩，中国古人主要就戏剧的演出形态来理解这些概念。所以，虽然我们现在可以质疑王骥德的“戏剧概念”的科学性和严密性，然而，毫无疑问，王骥德的这个概念却是最接近中国古人“戏剧概念”的本来面目，是符合中国古典戏剧的实际情况的。而恰恰相反，虽然就概念表述方式本身的特征来说，王国维的中国古典戏剧定义更加具有近代性、现代性，更加具有科学性、严密性和逻辑性，但是，它并没有精确地反映出中国古典戏剧文化的实际状况。

就中国古典戏剧历史发展的总体情况来看，中国古典戏剧确实有一定程度的故事性。在特定的时期、特定的剧种、某些具体的作品中，这种故事性因素有时候还相当强烈，这一点也正是我们今人认为中国古代存在着戏剧艺术舞台实践的根本原因。如果我们把“戏曲者，谓以歌舞演故事也”这句话用以特指这些符合扮演故事特征的作品的话，那么，这个定义应当还是适用的。然而，我们现在的实际做法并不是具体地对待每一部戏剧作品，并不是用扮演故事这个标准来具体地分析每一场舞台演出，而是直接把古人的“南戏”、“杂剧”、“传奇”等概念一概地视为今天意义上的戏剧概念。如此一来，“戏曲者，谓以歌舞演故事也”这个定义就包容不了了。这主要是因为，古人的“南戏”、“杂剧”、“传奇”这类概念实际上不仅仅包含着戏剧，它还可能包含有其他种类的艺术，或者有着更为复杂的情况。例如，“杂剧”这个词语在中国古代就可以指纯粹的滑稽调笑和纯粹的歌舞节目。“宋杂剧”就是没有或者很少有故事情节的比较纯粹的歌舞杂耍表演，直到明代还有纯粹属于歌舞表演的“杂剧”。

“戏曲者，谓以歌舞演故事也”这个定义，它还包含着故事是目的，歌舞是手段的意思，即包含着以故事为主的意思。本文认为，这其中也存在着不小的问题。元明杂剧真的像王国维所说的那样是完全用歌舞来围绕故事情节的吗？中国古典戏剧真的像西方戏剧那样是以故事为主导的吗？“南戏”、“杂剧”、“传奇”中的大量作品都含有故事因素，但是，是否这种故事因素真的达到了可以统帅戏剧中各种其他因素的地步了？这就应当做具体分析了。我们把“南戏”、“传奇”暂且抛开不说，本人就从“元杂剧”和明清时期的宫廷“杂剧”演出本子中找到了故事因素十分淡薄的数量相当可观的作品，有些作品甚至毫无故事情节可言。对于这类作品，古人一概地称之为“杂剧”，我们对此如何解释？而如果今人也毫不犹豫地再把这些“杂剧”称之为“戏剧”的话，是否能够反映出今天的“戏剧”观念中还存在着一个实际上是难以容忍的误区？看来，我们对于中国古典戏剧概念的认识确实还存在着很大的问题。

二、关于中国古典戏剧形成时期问题

关于中国古典戏剧的形成时期，现在一般认为是在宋元时期，这主要也是得自于王国维的观点。但是，我国学术界关于这个问题存在着长期的争论。任二北的观点就比较有代表性。任二北不同意王国维关于“真戏剧”形成于宋元的观点，他认为汉代的《东海黄公》、唐代的《踏摇娘》，甚至于幼稚得就像婴儿一样的周代“优孟衣冠”都已经是“真

戏剧”了。

于此必须认清：曰真戏剧，并不等于曰成熟之戏剧；犹之曰真人，并不等于曰成年人。成年人是真人，儿童亦是真人。今人每虑“成熟”即戏剧之止境，以为汉唐果有戏，唐戏果已成熟，则尚有何更高地位，足以安顿宋南戏、元杂剧？实则成年人岂即垂暮之人！成熟以后，前途正无穷尽！观于近世戏剧进步不已，在艺术上之地位仍创新亦不已，即可知。在戏剧史上以宋戏、元剧造诣之广，更何患无新地位！今人又每问：汉唐戏剧倘已先是真戏剧，则后来戏曲，亦不过是真戏剧而已，岂非有背历史发展规律？殊不知设使周戏《孙叔敖》“持廉至死”譬作婴儿，汉戏《东海黄公》譬作少年，唐戏《踏摇娘》譬作成年，宋戏《张协状元》譬作壮年，何尝不是逐步发展？所争者：婴儿虽幼稚，是否已为真人，是否已属人类，抑尚为人猿而已？儿童幼稚，虽无足取，若其天真朴素，亦大可取！成人知识日长，而机心日重，天真日消，回顾儿童，正有足为成人回味与内愧之处。——研究古剧者，宜作如是观；窃意此喻虽浅，颇能了事，并非诡辩。^①

实际上，从根源上来说，学术界对于中国古典戏剧何时形成问题的争论牵涉到的还是一个对于中国古典戏剧之民族性特征如何认识的问题，也即牵涉到一个关于中国古典戏剧的概念以及它与西方戏剧概念之间的差别的问题。《中国大百科全书·戏曲/曲艺》的这种说法是有道理的：“对戏曲形成时间的争论，是一个对戏曲概念有不同看法的问题。”^②像汉朝的《东海黄公》等，它们是有故事情节表演的，似乎从一定的意义上可以说它就是戏剧，但是，你说它是戏剧，它的故事情节又非常地简单，与西方戏剧比较起来似乎又让人觉得它不太是那么一回事。这个问题甚至于让认为戏剧形成于宋元时期的王国维都感到困惑。在一定程度上，他在戏剧的形成时间问题上其实是左右为难的。王国维虽然认为宋元时期的戏剧是“真戏剧”，但他还有一种观点模模糊糊地让人觉得，中国戏剧是从北齐时代发源的。

由是观之，则古之俳優，但以歌舞及戏谑为事。自汉以后，则间演故事；而合歌舞以演一事者，实始于北齐。顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。然后世戏剧之源，实自此始。^③

依据王国维本人的“戏曲者，谓以歌舞演故事也”这个中国古典戏剧定义，“自汉以后，则间演故事；而合歌舞以演一事者，实始于北齐”这句话，实际上承认了中国古典戏剧是从北齐开始的。这也就是说，从一定的角度来看，按照是否符合“合歌舞以演一事”的标准，中国北齐时代就已经有戏剧了。然而，王国维似乎又不大甘心承认中国古典戏剧产生于北齐，所以接着又声明说“顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为

① 任半塘：《唐戏弄·后记》，上海古籍出版社，1984年10月第1版。

② 中国大百科全书总编辑委员会，《戏曲·曲艺》编辑委员会，中国大百科全书出版社编辑部编：《中国大百科全书·戏曲/曲艺》第452页，中国大百科全书出版社，1983年8月第1版。

③ 王国维：《宋元戏曲史》第6页，东方出版社，1996年3月第1版。

当也。”

有关中国古典戏剧形成时期问题的争论，其中必然包含着一些更为深刻的东西，本文认为，这种争论不仅涉及我们头脑中的中国古典戏剧概念，还涉及我们对于中西文化一些本质性差别的认识，不进一步地搞清楚这些问题，中国古典戏剧的研究工作就难以得到真正意义上的突破。

三、关于中国古典戏剧的形成与宗教之间的关系问题

关于中国古典戏剧的起源与宗教仪式之间的关系问题一直是中国古典戏剧研究领域中争论的一个热点。有人说，古希腊戏剧是直接脱胎于宗教仪式的，我们是否能够据此认定包括中国古典戏剧在内的世界上一切民族的戏剧现象都必然要起源于宗教仪式？戏剧的起源有没有可能选择别的方式和途径？本文认为，我们今天研究中国古典戏剧与宗教的关系是必要的，也是有价值的，但是，假如我们因为西方戏剧直接起源于宗教而就不加区别地认定中国古典戏剧也必然起源于宗教，那么就有可能陷入一种误区，就有可能陷入一种新的“宗教”。王国维就曾经力图从中国古代宗教文化中为中国古典戏剧寻找起源。

要之巫与优之别：巫以乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主；巫以女为之，而优以男为之。至若优孟之为孙叔敖衣冠，而楚王欲以为相；优施一舞，而孔子谓其笑君；则于言语之外，其调戏亦以动作行之，与后世之优，颇复相类。后世戏剧，当自巫、优二者出；而此二者，固未可以后世戏剧视之也。^①

王国维虽然力图从宗教性的“巫”的行为中寻找中国古典戏剧的起源，但他还是比较全面地认识到世俗性的“优”的表演也是中国古典戏剧的源头之一，其“后世戏剧，当自巫、优二者出”之言，表述的正是这种意思。不仅如此，他也并没有把两者本身视为戏剧，“而此二者，固未可以后世戏剧视之也”，“巫、优二者”仅仅是个源头而已。总的来看，王国维的这种态度还是比较客观全面的。然而，考察中国目前戏剧起源问题的研究，不难发现，我们实际上已经深深地陷入了这个戏剧起源“宗教论”的误区而难以自拔了。本文可以肯定，中国古典戏剧毫无疑问地与中国古代的宗教有着这样那样的联系，但是，如果说中国古典戏剧也像古希腊戏剧一样起源于某某宗教，我们能够拿出确凿的证据来吗？西方悲剧起源于酒神祭祀仪式，中国古典戏剧到底起源于何种祭祀仪式？是否戏剧必须起源于宗教，中国古典戏剧到底有着什么样的起源？对于这样的问题，我们应该有一种科学的、理性的解释，我们需要一个客观的、合理的论证过程。

四、关于中国古典戏剧中有没有悲剧的问题

长期以来，关于中国古典戏剧中有没有悲剧问题的争论也是相当突出、相当有代表性的。朱光潜在他的《悲剧心理学》中就认为中国没有悲剧。

事实上，戏剧在中国几乎就是喜剧的同义词。中国的剧作家总是喜欢善得善报、恶得恶报的大团圆结尾。他们不能容忍像伊菲革涅亚、希波吕托斯或者考狄利

① 王国维《宋元戏曲史》第3页，东方出版社，1996年3月第1版。

娅之死这样引起痛感的场面，也不愿触及在他们看来有伤教化的题材。……仅仅元代（即不到一百年时间）就有五百多部剧作，但其中没有一部可以真正算得悲剧。^①

王国维则认为，中国古典戏剧中不仅存在着悲剧，还有着世界性的大悲剧：

明以后，传奇无非喜剧，而元则有悲剧在其中。就其存者言之：如《汉宫秋》、《梧桐雨》、《西蜀梦》、《火烧介子推》、《张千替杀妻》等，初无所谓先离后合，始困终亨之事也。其最有悲剧之性质者，则如关汉卿之《窦娥冤》，纪君祥之《赵氏孤儿》。剧中虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志。既列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。^②

关于中国古典戏剧中有没有悲剧问题的论争已经持续了一百多年了。分析其原因则要涉及我们对于“悲剧”这个概念的认识，涉及我们怎样看待“中国古典戏剧中的悲剧性因素和喜剧性因素”的问题。说白了，这又是涉及中国古典戏剧民族性的问题。本文认为，关于中国古典戏剧文化中有没有悲剧的问题，本质上就是一个关于能不能用西方戏剧的分类观念来给中国古典戏剧分类的问题，而对于这个问题的百年论争，其本身就已经集中地体现出我们对于自己民族戏剧的研究还处在长期受西方文化观念所左右的状态，我们对于自己的民族戏剧的民族性的理解还停留在相当肤浅的程度上。

第二节 存在问题的原因分析

中国古典戏剧的历史虽然没有西方戏剧历史长久，但是，它毕竟也已经走过了漫漫的千年历程。那么，为什么在中国古典戏剧的研究中还存在着这么多的问题呢？为什么中国古典戏剧研究中还有着这么多重大的问题有待解决呢？本文认为，造成这种局面的原因主要有两个，其一是中国古人对于戏剧的轻视，其二是近代西方戏剧文化的强烈影响。

一、中国古人对于戏剧的轻视

中国古典戏剧理论研究中存在的问题首先应当归因于中国古人对于戏剧艺术的轻视，这是一桩历史遗留下来的问题。在中国古代，虽然人们喜爱戏剧，为之着迷，为之喝彩，然而，它却又是一门一向遭受轻贱的艺术。我们先来看看王骥德《曲律》中的一段话。

词曲虽小道哉，然非多读书，以博其见闻，发其旨趣，终非大雅。须自《国风》、《离骚》、古乐府及汉、魏、六朝、三唐诸诗，下迨《花间》、《草堂》诸词，金、元杂剧诸曲，又至古今诸部类书，俱博蒐精采，蓄之胸中，于抽毫时，掇取其神情标韵，写之律吕，令声乐自肥肠满脑中流出，自然纵横该洽，与勦袭口耳者不同。胜国诸贤，及实甫、则诚辈，皆读书人，其下笔有许多典故，

① 《朱光潜全集》第二卷，第427～428页，安徽教育出版社，1987年10月第1版。

② 王国维：《宋元戏曲史》第102页，东方出版社，1996年3月第1版。

许多好语衬副，所以其制作千古不磨……^①

这里，王骥德“词曲”一词所指的主要是戏剧作品。他认为“词曲”创作需要渊博的知识学问，需要读大量的书籍，要求作剧者“自《国风》、《离骚》、古乐府及汉、魏、六朝三唐诸诗，下迨《花间》、《草堂》诸词，金、元杂剧诸曲，又至古今诸部类书，俱博蒐精采，蓄之胸中”。不仅如此，他还认为“胜国诸贤，及实甫、则诚辈”的作品非常出色，甚至于“千古不磨”。这让人觉得王骥德似乎很重视戏剧的价值。然而，实际上，即使是可以如此地展示学识，即使是可以如此地“千古不磨”，在王骥德的眼里，“词曲”毕竟还是只能属于“小道”。作为中国古代的一位相当有影响的戏剧理论家，王骥德对于戏剧的地位和价值自然应当比他人更为看重，但是，即使是在如此“看重”戏剧的人的心目中，戏剧也不出“小道”之樊笼，那么，其他文人学士的态度应当不用我们多说了。

我们再来看看戏剧创作实践者的情况。清人孔尚任在他的《桃花扇小引》中说：

传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说家，无体不备。至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。其旨趣实本于三百篇，而义则春秋，用笔行文，又左、国、太史公也。于以警世易俗，赞圣道而辅王化，最近且切。^②

在这里，被孔尚任目之为“小道”的“传奇”，指的就是由演员扮演故事的戏剧，这当然包括他本人的传世名作《桃花扇》在内。孔尚任在这里似乎也想把“传奇”的地位抬高一些，而他抬高“传奇”地位的一个主要做法就是攀附“诗赋、词曲、四六、小说家”。孔尚任还称赞“传奇”“其旨趣实本于三百篇，而义则春秋，用笔行文，又左、国、太史公也”，这里不就是想要强调一下属于“小道”的“传奇”也具有一些《诗经》、《春秋》、《左传》所具有的“大道”精神吗？“于以警世易俗，赞圣道而辅王化，最近且切”一语则是想要以政治、伦理教化功能来抬高“传奇”的地位。而“至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣”一语，那更是以“传奇”所特有的类似于绘画的摹景状物功能来为“传奇”捧场。孔尚任在这段话里可谓是挖空了心思为“传奇”作宣传，可谓是想尽了办法寻找“传奇”的长处。然而，我们已经看到，在他的眼里，即使是“传奇”已经有了这么多的优点，有了“无体不备”的种种好处，它仍然只是“小道”，仍然没有脱离被轻视的地位。作为著名剧作家的孔尚任都如此地看待戏剧，戏剧在古代其他创作实践者心目中的地位问题似乎也就无需我们多费唇舌了。

一方面喜爱之，把玩之，甚至于孜孜不倦地直接投身于戏剧创作实践之中；而另一方面却又对之抱着不以为然的态度，视之为不登大雅之堂的“小道”，这里面确实存在着一种矛盾。本文认为，正是因为中国古人的爱好和热心，中国古典戏剧才得以产生并不断得到发展和繁荣。因为老百姓喜欢看戏，因为文人士大夫需要用戏剧来作消遣，因为王公贵族需要戏剧来为自己装点门面，甚至于皇帝、皇后也需要用戏剧来为自己的王朝粉饰太平，所以也就有了演戏的人，所以也就有了编戏的人。可以说，主要是舞台实践方面的需求推动了中国古典戏剧的发展。同时，也正是由于中国古人的这种轻视态度，才造成了中

①（明）王骥德《曲律·论须读书第十三》，《中国古典戏曲论著集成》（四）第121页，中国戏剧出版社，1959年7月第1版。

② 孔尚任：《桃花扇》第1页，人民文学出版社，1959年4月第1版。

国古典戏剧发展史上的某些欠缺和遗憾。这种欠缺和遗憾涉及许多方面，而在理论形态上的表现则最为明显。设想一下，既然是旁门小道，那些满脑子都是“四书”、“五经”的博学硕儒，谁还会像古希腊的亚里士多德那样把戏剧当作学问来研究？因为大家对于戏剧不重视，戏散了，消遣完了，一般也就不再多想些什么了，如此，中国古典戏剧也就不可能太多地得到理论上的总结、引导和提高。关于这一点，王国维在《宋元戏曲史·自序》中分析得很正确：

凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。独元人之曲，为时既近，托体稍卑，故两朝史志与《四库》集部，均不著于录；后世儒硕，皆鄙弃不复道。而为此学者，大率不学之徒；即有一二学子，以余力及此，亦未有能观其会通，窥其奥变者。遂使一代文献，郁湮沈晦者，且数百年，愚甚惑焉。^①

王国维这里所说的“元人之曲”，指的主要是元代的戏剧作品。王国维对中国戏剧理论研究落后原因的剖析是非常正确的。中国古代的“儒硕”对于戏剧作品确实在相当大的程度上表现出“鄙弃不复道”的态度，而中国古代的一些涉及戏剧的理论著作也确实比较琐碎，不够系统，确实是“未有能观其会通，窥其奥变者”。中国戏曲研究院所编十集《中国古典戏曲论著集成》^②中所收录的论著，其中大部分作品实际上是不可以被视为严格意义上的戏剧理论著作的，这些“戏曲”论著的理论焦点集中在曲词的创作和欣赏方面，而不是集中在故事情节方面、戏剧性方面和戏剧本质属性方面。确实，正是中国人对于戏剧的不够重视，正是“古人未尝为此学”之缘故，才造成了真正意义上的中国古典戏剧理论体系的晚出。

出于轻视，文人士大夫们对戏剧很不经意，而舞台实践的参加者又往往缺乏知识素养，这理应是造成中国古典戏剧理论发展很不系统也很不充分的一个重要原因。宋朝时期的“南戏”就已经被认为是成熟形态的戏剧了，之后，中国古典戏剧又不断得到发展和繁荣，然而，中国古典戏剧理论体系的发展却非常滞后，与古代相当活跃的戏剧舞台实践比较起来很不相称。建立中国古典戏剧理论体系的既不是宋代学者，也不是元代学者，更不是明代学者，中国古典戏剧理论仿佛一直在默默地等待着什么。实际上，中国古典戏剧理论的系统架构直到近代才开始创立，是清朝末年的王国维前无古人地建立了一个比较完整的中国古典戏剧理论的体系。直到近代，也就是在中国古典戏剧形成将近千年之后，中国文人才开始对戏剧理论研究重视了起来，而王国维则是其中最为重要的一个代表。王国维在《宋元戏曲史·自序》中对于他自己在对中国古典戏剧理论研究所作出的贡献的评价是比较合理的：

往者，读元人杂剧而善之；以为能道人情，状物态，词采俊拔，而出乎自然，盖古所未有，而后人所不能仿佛也。辄思究其渊源，明其变化之迹，以为非求诸唐宋金辽之文学，弗能得也；乃成《曲录》六卷，《戏曲考原》一卷，《宋大曲考》一卷，《优语录》二卷，《古剧脚色考》一卷，《曲调源流表》一卷。

① 王国维：《宋元戏曲史》，东方出版社，1996年3月第1版。

② 中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》（全十集），中国戏剧出版社，1959年7月第1版。

从事既久，续有所得，颇觉昔人之说与自己之书，罅漏日多；而手所疏记，与心所领会者，亦日有增益。壬子岁暮，旅居多暇，乃以三月之力，写为此书。凡诸材料，皆余所搜集；其所说明，亦大抵余之所创获也。世之为此学者自余始；其所贡于此学者，亦以此书为多。非吾辈才力过于古人，实以古人未尝为此学故也。写定有日，辄记其缘起。其有匡正补益，则俟诸异日云。海宁王国维序。^①

王国维“世之为此学者自余始；其所贡于此学者，亦以此书为多。非吾辈才力过于古人，实以古人未尝为此学故也”的说法确是颇有道理的。近代以来从事中国古典戏剧研究的学者还有不少，例如吴梅、周贻白等，但王国维对于中国古典戏剧的研究最具有开创意义，也最具有影响力。所以，如果说近代以来中国古典戏剧理论体系的建立不能被完全记在王国维的功劳簿上的话，那么，他至少是为此立下了首功。可以说，正是从王国维的《宋元戏曲史》等著作的发表开始，中国古典戏剧的理论研究才开始成为一门真正意义上的学问。

中国古人如此地轻视戏剧，中国古典戏剧理论如此地晚出，必然会给今天的理论研究带来一些影响，明白了这一点，对于现今中国古典戏剧研究中存在着的一些纠缠不清的问题我们也比较容易理解了。

二、近代西方戏剧文化的影响

中国的古代戏剧文化由于一直得不到应有的重视，导致了我們对于自己的戏剧文化的认识一直都处于比较模糊、笼统的状态。我们有相当体系化的戏剧舞台实践，但是，这种民间性的舞台实践一直受到作为社会精英阶层的文人士大夫们的轻视，这就直接造成了中国古典戏剧理论建树的极端不足。由于我们自己的古典戏剧理论的不健全，所以，一旦西方的比较科学、严密、系统化的戏剧理论传入进来，我们也就很容易“先入为主”地用西方现成的观念来审视我们自己的文化传统。中西文化上的交流是十分必要的，近代西方文化的传入对于我国学术文化事业的发展产生了极大的影响。我们用扮演故事的观点来审视中国古代文化中有没有戏剧的做法，这实际上就是接受了西方文化观念影响的结果。但是，我们又必须看到，也正是由于受到了这种特殊状况之下所形成的“先入为主”的文化偏见的影响，使我们对于自己传统文化的认识才有可能产生这样或者那样的偏差。

清末是中国历史上一个前所未有的大转折时期，是两千多年来基本上处于相对封闭的发展状态的中华文化开始全方位地放眼世界的时期。很显然，生活于清末西方文化大量传入时期的王国维，正是在西方戏剧文化观念的影响和熏陶之下才开始了对中国古典戏剧的研究，所以，他所创立的中国古典戏剧的理论体系也就很容易地打上了西方戏剧文化的深刻烙印。参考外来文化，进行合理的文化比较，这当然有利于我们更加清晰地了解自己的民族文化的特点，然而，王国维等人显然是在并没有全面地把握中国古典戏剧的民族性特征，在并没有深刻洞悉中国古典戏剧的民族性精神本质的情况下进行这种文化上的参考和借鉴的。在清朝末年，由于西方文化是以一种强势文化的面目出现的，相应地，中国的传统文化在当时则受到了普遍的质疑和强烈的冲击，处于相对的劣势地位，再加上中国古典

^① 王国维：《宋元戏曲史》，东方出版社，1996年3月第1版。

戏剧理论本来就不发达，甚至于连一个科学严密的戏剧概念都还没有形成，所以，人们也确实很难避免出现把西方戏剧文化观念不适当地套用到中国古典戏剧中来的错误。自从王国维的《宋元戏曲史》问世以来，中国古典戏剧理论一直在亦步亦趋地追随着西方戏剧的理论观念。事实上，中国古典戏剧理论体系已经成了西方戏剧理论体系的附庸，这与王国维等人不适当地把西方戏剧观念套用到中国古典戏剧之中的做法是密切相关的。

本文认为，当前中国古典戏剧研究领域存在的种种问题，就是中国古人长期轻视舞台表演、轻视戏剧艺术的结果。这种轻视导致了中国古典戏剧长期得不到理论上的总结。在这种情况下，一旦一个外来的有着完整的理论体系的戏剧文化传入，我们就难免会受到其强烈的冲击。当我们受这种外来戏剧理论体系的启发，开始回顾自己一向遭受轻视的文化传统的时候，我们就难免要犯忽视甚至于遗忘自己传统文化之民族性特征的错误。例如，王国维“戏曲者，谓以歌舞演故事也”的论断，其本身就是受西方戏剧以叙事性为主的意思“先入为主”地影响的结果。参考西方的文化，接受西方以故事情节为戏剧之“灵魂”的做法本身不仅没有什么不好，相反可能还很有价值，王国维正是在参照外来文化的基础上建立了中国古典戏剧理论的体系的。然而，参照总归是参照，它必须符合中国古典文化的事实。“南戏”、“杂剧”、“传奇”等是否就真的是“以歌舞演故事也”？本文认为，要准确地回答这个问题，必须回到中国古代文化的实际中去进行具体分析，否则的话，我们得出来的结论就很可能是一厢情愿的主观产物。王国维恰恰在一定程度上忽视了中国古典戏剧的民族性问题，所以，他的结论就具有一定的主观性。又如，关于中国古典戏剧形成的时间问题，在这个问题上，王国维观点的模棱两可，其根源就在于他面对中国古典戏剧之特殊的民族性本质时产生了某种困惑。西方戏剧刚刚产生就具有了强烈的故事性因素，古希腊戏剧几乎从一开始就把情节问题看得很重，中国古典戏剧却并非如此。中国表演艺术中故事性因素的产生有着十分显著的渐进性，所以，我们很难像西方那样一刀切出中国古典戏剧诞生的年代线。中国古典戏剧研究中的其他问题也大都与我们对于中国古典戏剧民族性特征的认识有关。

王国维的影响一直持续到今天，现今的中国古典戏剧理论仍然是以王国维的有关观点作支撑的。所以，就此种状况而言，王国维的中国古典戏剧理论基本上就是当前的中国古典戏剧理论。

没有全面、彻底地搞清楚中国古典戏剧文化的民族性特征，而片面地以西方戏剧的观念强行比附自己的文化，这就必然会造成一些理论上的不适应，就像不同血型之间的输血会造成输血者体内的排异反应那样。西方传来的现成的戏剧概念虽然看似有道理，看似具有全球的普遍性，但是，在将其用于具体解释中国古典戏剧文化的时候，如果我们不具体问题具体分析，如果我们不采取客观现实的态度，如果我们不以中国古典戏剧的实际为依据，我们就会发现，事情进行得似乎总是不那么顺利，似乎总是有一种不尽如人意的感觉。