

◎ 任中敏文集 ◎

王小盾 陳文和 主編

唐戲弄

上

任中敏 著

楊曉靄

校理

肖玉霞

鳳凰出版社

014037449

J809.24
04
V1

◎ 任中敏文集 ◎

王小盾 陳文和 主編

唐戲弄

上

任中敏 著

楊曉靄

肖玉霞

校理



北航

C1725720

鳳凰出版社

J809.24
04
V1

圖書在版編目 (C I P) 數據

唐戲弄 / 任中敏著 ; 楊曉靄, 肖玉霞校理. — 南京 : 鳳凰出版社, 2013. 12

(任中敏文集)

ISBN 978-7-5506-0512-1

I. ①唐… II. ①任… ②楊… ③肖… III. ①中國戲劇—戲劇史—研究—唐代 IV. ①J809. 242

中國版本圖書館CIP數據核字(2014)第024104號

本書經任中敏先生著作權管理方揚州大學授權
獨家出版, 不得翻印, 違者必究。

- | | |
|-------|---|
| 書名 | 唐戲弄 |
| 著者 | 任中敏 |
| 校理 | 楊曉靄 肖玉霞 |
| 責任編輯 | 樊 昕 |
| 出版發行 | 鳳凰出版傳媒股份有限公司
鳳凰出版社(原江蘇古籍出版社)
發行部電話 025-83223462 |
| 出版社地址 | 南京市中央路165號, 郵編: 210009 |
| 出版社網址 | http://www.fhcbs.com |
| 經銷 | 鳳凰出版傳媒股份有限公司 |
| 照排 | 江蘇鳳凰製版有限公司 |
| 印刷 | 江蘇鳳凰通達印刷有限公司
南京市六合區冶山鎮, 郵編: 211523 |
| 開本 | 890×1240毫米 1/32 |
| 印張 | 34 |
| 字數 | 979千字 |
| 版次 | 2013年12月第1版 2013年12月第1次印刷 |
| 標準書號 | ISBN 978-7-5506-0512-1 |
| 定價 | 128.00圓(上、下冊) |
- (本書凡印裝錯誤可向承印廠調換, 電話: 025-57572508)



任中敏先生

唐戲弄

蕭勞題籤

蕭勞題籤

任中敏先生文集序

本文集是任中敏先生學術著述的總集。

先生名訥，字中敏，江蘇揚州人。早年治北曲和北宋詞，故自號“二北”；晚年從事唐代文藝研究，故又號“半塘”。他出生於 1897 年，即戊戌變法的前一年；辭世於 1991 年 12 月，即蘇聯解體的同一個月；享壽九十五年。他一生經歷了很多歷史事件，其中關係最直接的有“五四”運動、抗日戰爭、社會主義改造和“文化大革命”。先生一直以最積極的態度應對複雜多變的社會環境，所以在九十五年間，不僅有過像普通人一樣的生存，而且有過作為社會活動家、教育家、學者的生存。本文集正是對於他的學術人生的記錄。

先生最重要的學術業績是創立了散曲學和唐代文藝學。本文集圍繞這兩個中心而編成，可分為四個部分：

第一部分散曲研究，包括《散曲叢刊》、《新曲苑》兩部叢書以及《散曲之研究》、《曲錄補正》、《詞曲合併研究》、《詞曲通義》等單篇論述。這些著作有兩大內容：一是把古典文獻學的目錄、版本、校勘、輯佚、辨偽之法同詞曲學的曲調、韻律、題目、體例研究結合起來，對元、明、清三代的散曲創作和評論做了系統總結；二是在和詞體相比較的基礎上，考訂了散曲的名稱、體段、用調、作法、內容、派別，亦即確認了散曲在文體、風格、功能上的特徵。這兩項工作，建立了散曲學的文獻基礎，釐定了散曲學的術語體系，構築了散曲學的基本框架，從而結束了散曲與戲曲混沌不分的局面，標志著近代散曲學的成立。

第二部分敦煌歌辭研究，包括《敦煌曲校錄》、《敦煌曲初探》、《敦煌歌辭總編》等著作。這些著作始於對《雲謠集雜曲子》的著錄與考訂，擴大至於對全部敦煌曲子辭的整理與研究，最後成為關於“在敦煌發現的、一切有音樂性的歌辭寫本”的研究集成。《敦煌曲校錄》、《敦煌曲初

探》完成了前兩步，其特點是針對五百四十多首敦煌曲子辭，把校訂考釋與理論研究分別為兩書；《敦煌歌辭總編》完成了第三步，其特點是收錄作品一千三百多首，“合歌辭與理論為一編”。所謂“理論”，有一個重要項目是辨體，亦即把敦煌歌辭分別歸入隻曲、普通聯章、重句聯章、定格聯章、長篇定格聯章等體裁。經過這項工作，先生不僅提供了一批翔實可靠的音樂文學資料，而且提供了一個結構清晰的學術系統。

第三部分唐代戲劇研究，包括《唐戲弄》、《優語集》以及《唐戲述要》、《戲曲、戲弄與戲象》、《駁我國戲劇出於傀儡戲、影戲說》、《蕭衍、李白〈上雲樂〉的體和用》、《對王國維戲劇理論的簡評》等一批論文。其中《優語集》從表演者及其言論的角度，對中國幾千年戲劇史作了資料展示；《唐戲弄》則用細緻的論證，顯示了唐戲在脚本、戲臺、音樂、化妝、服飾、道具等方面的特徵，為建立一部以演員和表演為中心的中國戲劇史作了斷代示範。在先生的著作中，影響最大的也許就是這部《唐戲弄》。它打破“無劇本便無戲劇”的狹窄戲劇觀，重新確認了戲劇的本質；它衝擊以戲曲代替戲劇的舊習慣，既展示了戲劇形態的多樣性，也提升了戲劇研究的資料品質。中國的戲劇研究從此開了新途，從以文學為中心轉變為以表演為中心，從一元的進化研究轉變為多元的形態比較，視角和視野都有了很大改變。

第四部分唐聲詩研究，包括《唐聲詩》一書，也包括作為資料準備的《教坊記箋訂》和作為理論準備的一系列詞學論文。《教坊記箋訂》有兩個重點：其一考訂唐玄宗時期的教坊制度和人物事跡，其二考訂當時教坊所保存的 46 支大曲和 278 支普通曲子。後一內容，正好為《唐聲詩》研究提供了資料基礎和認識基礎。《唐聲詩》是以配合燕樂曲調的齊言詩為研究對象的。其操作方法是：先輯成唐代齊言歌辭約兩千首，從中提出曲調百餘名；次以相關記載排比溝通，建立理論；再據此理論重審各曲，著錄一百五十餘調、一百九十餘體；最後從以上三者之間抉別矛盾，相互改正，完成全書。在這項工作中，燕樂曲調既是理論與資料之間的交叉點，也是把握音樂與文學之關係的樞紐。以燕樂曲調為綱領，既可以觀察詩與樂的多種形式的關聯，又可以觀察決定歌辭體式的音樂因素和表演方式因素。通過這種深入觀察，先生把詞調形成這一學

術爭議問題提升為對中古音樂文學的全面探討。

總之，以上四方面工作，都具有建設學術方向、轉變學術風氣的意義。

先生的學術生涯起始於 1918 年。此年他進入北京大學國文系，師從瞿安（吳梅）教授研治詞曲。1922 年畢業以後，他利用瞿安教授奢摩他室和南京江南圖書館的藏書，蒐集了大批散曲資料。1926 年至 1931 年，他在教學之餘，向學術界貢獻出《新曲苑》、《散曲叢刊》、《詞曲通義》、《曲譜》、《詞學研究法》等一批重要著作。這時他只有 34 歲，但他的學術生涯却形成第一個高峰，彰顯出重視實證、富於批判精神的個性，其具體表現則是重視原本不上大雅之堂的表演性文學，因而重視文學在社會生活中的多樣存在。這種個性事實上貫穿了他的一生。1950 年前後，他離開經營多年的漢民中學，在四川大學回歸學術。對於他的教育救國之理想來說，這也許是一個退求其次的選擇；但他的學術個性却因此而得以充分發揚。1951 年，他從詞學進入敦煌學，後來又把敦煌曲子辭研究擴展為敦煌歌辭研究，事實上，這便是把面向作家文學（詞）的研究擴展為面向社會各階層之文藝的研究。1955 年以後，他在好幾項工作上對王國維先生做了糾補，例如繼《優語錄》之後編成《優語集》，變《宋元戲曲考》的戲曲研究而為《唐戲弄》的戲劇研究。表面上看，這些工作的意義是資料範圍的擴大，而究其實質，却是藝術觀念的改變。比如，在《宋元戲曲考》那裏，衡量戲劇的標準是從宋元南戲、明清傳奇到京昆劇的主流戲曲系統，也就是同文人雅士生活相聯繫的表演藝術；而《唐戲弄》却更關注民衆生活中的藝術。依據這一觀念，先生提出了周有戲禮、漢有戲象、唐有戲弄、宋元有戲曲的主張。這個主張意味著，中國戲劇史實即若干戲劇形態相更疊的歷史；不同形態的戲劇有不同的社會功能，但它們具有同等的學術價值。

在近代中國，先生代表了一種不多見的人物類型。他曾經長期從事政治活動和教育活動，但學術卻成為他實現生命意義的最好方式。他到五十五歲才正式選定作為學者的道路，但他由此改寫了學術史上的某種記錄：讓寫作高峰出現在花甲之年，並使學術創造力延續到九十高齡。他一貫以獨立特行者的面貌出現在學術舞臺之上，研究作風和

任何人都不同。他全力以赴從事資料工作，却使這種零度風格的工作充滿熱情，成為富於理論意義和人格力量的工作。他很少參加學術活動，一生都以邊緣人的身份“閉門造車”，而這種情況卻恰好成就了他的學術個性。作為一個成功的學者，在他身上似乎隱藏了一些特殊的秘密。

秘密應當在於：他是把學術當作一種生存方式來看待的。他始終以奮發的態度進行學術工作，學術是他陳述生命的語言。如果說，真正的學者總是具有同學術合一的傾向，那麼，我們可以用“不平則鳴”、“激憤出詩人”的比喻，來解釋他投身學術活動的動力。

1919年，他曾攜帶“五四”的風烈南下揚州，在二十四橋張貼了一批激揚的文字。這一姿態，也就是他走上學術舞臺的姿態。他把這一姿態保持到教育活動中；而當他的教育事業夭折之時，他又在全部研究工作中刻下了作為批判者的印記。他懷疑聖人和經典，於是矚目於通俗文學。他崇尚“蒸不爛、煮不熟、捶不匾、炒不爆、響當當”的銅豌豆性格，於是弘揚具有豪放本色的北宋詞和元代北曲。他偏愛不入大雅之堂的文學，於是以極大熱情投入對這種文學作品的整理——早年是《一半兒》，晚年是敦煌曲子辭。他的目光不斷被具有平民色彩的事物吸引，於是越來越深入地進入那些發生狀態的文體和文學現象。他輕視正統和權威：面對戲曲和戲曲研究的貴族化傾向，他提出飽含民間色彩的“戲弄”概念；面對詞學研究中的正變尊卑觀念和因之固定下來的“詩變而為詞”的成見，他提出“唐代無詞”的主張和“曲一詞一曲”的文體演進綫索。他的工作不免有某種主觀性，但幸運的是，他所信奉的批判精神，作為20世紀中國學術的寶貴建樹，天生地包含了某種科學傾向。所以他總是能夠敏銳地認識對象的本質，找到最具前途的學術課題。此外，他始終不渝地倡導嚴正的爭鳴。他和幾位親密朋友的往來書信，均貫穿了激烈的學術爭論。他一生只具體地指導過一篇學位論文，他的指導意見也可以概括為簡單的兩句話：“要敢於爭鳴——槍對槍，刀對刀，兩刀相撞，鏗然有聲。”“震撼讀者的意志和心靈！”

事實上，先生的批判精神或反傳統精神不僅使他比同代人更加接近科學，而且，也使他更頑強地戰勝了逆境。20世紀50年代以後，學術

成了他砥礪意志、張揚個性的手段。他的生活軌跡表明：環境越是惡劣，他越能成功自己的學術。20世紀60年代中期，作為一個政治身份晦暗的古稀老人，他曾就敦煌曲子辭的校勘問題和創作年代問題，發起一場有中國臺灣潘重規、中國香港饒宗頤、日本波多野太郎等知名學者參加的國際大討論。這一事件，可以看作他對於當時環境的特殊反應方式。同樣，他也向自己所面臨的種種極限反復提出挑戰：總是按大禹治水的方式設計學術工作，在所研究的每一個課題範圍內，細大不捐地疏理全部問題；總是用竭澤而漁的方式搜集資料，上窮碧落下黃泉，不放過有關研究對象的蛛絲馬跡。他的學術具有堅實而強健的品格。

面對先生的學術業績，我們不免會去思考研究方法的意義。我們發現，方法其實是聯繫研究者和研究對象的媒介，是研究者的精神個性同作為研究對象的資料品質的相互適合。先生的研究方法，也明顯表現了受制於個性與資料品質的特點。學術個性使他進入了一系列處女地，這樣一來，他勢必以最大力量來進行資料建設，採用資料工作與理論工作並舉的研究方法。他所處理的資料往往是非經典的資料，這樣一來，他勢必從文化角度或伎藝角度認識文學，採用社會史的研究方法。以文本為中心的文學研究一旦讓位給以事物關係為中心的文學研究，他又自然要把以書籍為單位或以作品類別為單位的文獻整理，轉變成以課題和問題為單位的文獻考訂與理論總結。此外，課題和價值觀的更新，使他在敦煌歌辭校勘等工作中，採用了勇於按斷的治學方式。人們往往依照文獻學的常規對這一方式加以批評，却没有想到，它同樣有研究個性與資料品質方面的緣由——敦煌歌辭資料其實不是“典籍”資料，而是“文書”資料。它多為孤本，往往殘缺，且由於經過口頭流傳以及由民間書手謄寫等原因，有大量不易死校的訛字異體。為了取得一份可讀的文本，難免要根據訛別規律、名物制度、通假字音變的時代特點等知識，作較為大膽的“理校”。這也就是清代校勘家所說的“考異”。這件事說明，先生工作中的種種不圓滿，是應當從積極角度來理解的。因為它可能不屬於舊的學術範式，而包含某種前指意味，需要後續的開拓。

由於以上理由，今把先生的學術著述整理出版。本文集除副主編

陳文和教授以外,其他整理者都是先生的弟子門生。其分工如下:

喻意志、吳安宇:整理《教坊記箋訂》;

楊曉靄:整理《唐戲弄》;

金溪:整理《散曲研究》;

曹明升:整理《散曲叢刊》;

許建中、陳文和:整理《新曲苑》;

王福利:整理《優語集》;

張之爲、戴偉華:整理《唐聲詩》;

樊昕、王立增:整理《唐藝研究》;

何劍平、張長彬:整理《敦煌歌辭總編》;

張長彬:整理《敦煌曲研究》;

李飛躍:整理《詞學研究》;

伍三土:整理《名家散曲》。

另外,本文集所用照片由鄧傑教授提供。

王小盾

2013年春分日

序

前兩年，報紙上曾載甘肅永靖縣炳靈寺裏，發現了許多唐代的造像。其中有些大石像，因為露天了千餘年之久，風化剝蝕太甚，頭面已經模糊，不能辨認了。但大家依據多方面的條件，相信它們確是唐代的藝術品無疑，依然寶貴它們；並且覺得應負起責任，不惜工料，加以遮蓋，妥為保護——這當然是一件極好的事！如今發現有唐代的戲劇若干種，因為當時傳說的人，不曾為後世人如何纔能瞭解去設想，措辭很含糊，在過去千餘年中，便一直被人誤會了。現在感覺它們確是一種古劇，但面目終於難辨，其模糊的程度，簡直不亞於炳靈寺裏露天的大石像了，該怎麼辦呢？

可是那些石像的面貌雖然難辨，那種立體的規模，畢竟毫無變動。人們心理上對它們縱起變化，無論如何，總不會把它們認為浮雕，更不至於冤枉它們是平面的繪畫。至於近人對於唐戲的誤會，就大大地不然了。因為局限在傳說中的一些名詞，如“樂”、“舞”、“俳優”、“角觥”等等的普通含義，便開始否定了它們的實質。照本書作者的看法，可能當時原是立體的、表演的戲劇，今天竟誤認為僅僅坐着弄絃的講唱，或站着的歌唱而已；又可能當時原是演故事的、代言體的戲劇，今天竟誤認為無故事的舞蹈或俳諧而已；又可能當時原是足以感人的戲劇表現，今天竟誤認為僅僅使人驚奇的馬戲、魔術之類而已。若照這樣誤會下去，當然不行，那就比所加於炳靈寺大石像的觀感，大大不同了。這種情形如果是真的，我想：對於唐代的造像，我們既有充分理由去保護它們，不讓它們再繼續受風雨的洗刷，或人事的摧殘，我們該用同樣充分的理由，對於唐代戲劇，也鄭重建議，不讓它們再繼續被誤會下去，趕緊把有關的一切問題，都弄清楚，使我們對於我國戲劇發展的認識，更加透徹，對於唐代文化的估計，更加準確。——我這一個譬喻，也許會同時得到

本書的作者、讀者和一般關心我國古劇與古代文化的人多方面同意的吧。

我對作者此書，打算冒昧地分拆爲兩部分看：一是材料，二是理解。它們在書中，原本是緊密結合的，但我爲取更大的距離去注視問題，先把它們結合了看，不妨客觀地再把它們分開來看。話便可以說回來：設若我們過去對於唐戲的看法並沒有錯誤，上文所舉的那些誤認，實際上並沒有那回事，反而是本書作者個人的大誤會而已，那麼，也得正視他在這書中所提出、所運用的，那將近千條的材料，其中有一大半，確是我們過去研究古劇與估計唐戲時，所沒有顧到的，應該拿來加一番精密的檢討。假如我們否定了本書的理解，也應該與否定它所提出的那些材料，分作兩事。對那些材料中，凡不能否定的，我們應另行研究，另加理解。理解的結果，或則把我們過去的看法更鞏固起來，或則加以應有的修訂，使它更加精確。能這樣做，方算合理。免得我們過去所有的那些理解雖不錯，却與這一大堆確實有關的材料，尚長期脫節，未曾相得益彰。——這一個建議，似乎也是可以成立的。

例如陸羽自傳說：他在年輕時，曾加入“伶黨”，充“伶正”，後又充“伶正之師”。其人原是一個飽經磨折的孤苦之人，而智慧甚高，文學甚好，因此又曾寫過參軍戲的脚本，寫過可能記載戲劇制度的《教坊錄》，乃成爲一位民間的劇作者、劇學者、演員兼導演的全才！本書因此便展開理解，認爲盛唐民間戲劇已很有作爲，演員有組織，伎藝有師承，演出有一定標準，不隨便亂來；陸羽是抱了借戲劇以醒世的志願，纔走上舞臺，現身說法的。……單這一件事，就足以攪亂我們過去對於盛唐前後幾百年戲劇的原來認識。這條材料，既是陸羽的自傳，載在《全唐文》，可靠性很高，我們不能否認，便得把它拿來仔細研究一番。對於本書的理解，與對這一條材料，必須這樣分別處理纔對。又如本書把中唐的《西涼伎》、《義陽主》、《劉關責賈》和“旱船”，看做四大諷刺劇，與李紳、元稹、白居易三家的諷諭詩，恰巧同時產生，因此結合起來，說出唐戲與唐詩、唐戲與唐史的第一大關係，把唐劇人的偉大，說得與唐詩人無別。後來又轉深一層：指出唐劇人的勇敢精神與被犧牲的事實，覺得比唐詩人更偉大。……單單這一個問題，也足以攪亂我們對於唐代文化全面

的評價。因在唐代文化的敘述之中，從來帶不上甚麼唐戲劇與唐劇人的，現在却非帶上它們不可了。我們如不同意本書作者的那些看法，對於同材料，也得加以正視。問題既經提出了，或是或非，不能終於擱置，沒有一個定案。

再舉一個更複雜些的例子。本書曾用唐代兒童看戲、學戲與演戲的事例，來說明唐戲無論在朝在野，都已很進展了。其說是否成立，也不能不理會，戲劇史家對它，也要有個鮮明的判斷。它是由這樣一個故事引起的：當公元七〇〇年，武則天在一所非常封建的“明堂”裏，大排筵宴，却準備了一群孩子們，不啻是個“皇室兒童雜伎團”，來當筵奏伎。團中演員年齡最大的，乃某皇孫，十二歲，化裝歌舞《安公子》。其次，是我國歷史上大大有名的、最會頑耍的唐明皇，那時纔六歲，在祖母和一些觀眾面前，歌舞了一曲《長命女》。更小的一個是明皇的弟弟，後來的岐王，那時纔五歲，竟串演了一齣大面戲《蘭陵王》。最小的一個演員是明皇的二妹子，名叫李華，字花婉，後來封為代國長公主，那時纔四歲，和另一個年齡一定相當的壽昌公主，對舞了一曲《西涼》。因為她倆太幼小了，表演得大概也還像樣，討人憐愛，所以觀眾大為喝彩。李華到十七歲時，嫁了駙馬鄭萬鈞，生了二男四女，在開元二十二年死了。萬鈞替她作了碑文，刻了石，拓本流傳後世，雖略有殘闕，還可以讀，便載入了《全唐文》，材料也是很可靠的。又因為碑文對於《長命女》和《西涼》都稱“舞”，對於《安公子》稱“作”，惟對岐王的獻伎，獨稱“弄《蘭陵王》”，顯然有別於“舞”或“作”，一定就是唐代戲弄當中著名的大面戲無疑了。在他演出之前，還曾有致語，足見事情是比較認真的。

對於這件事，我們應該怎樣理解呢？據本書作者的看法：當時宮內宮外，像這類的大面戲，如果還沒有十分盛行的話，教一個五歲的封建的“天潢貴胄”，在平時並未能從習聞慣見裏，對這類戲，先得到很深的印象，那麼，到了臨時，就是逼他苦苦地去練習，怕也登不了場。所以這類戲已盛行於初唐，是必然的事。我們既掌握了這一點，馬上便可解決一個問題。即約在公元八四五年的前後，李商隱《驕兒》詩裏有兩句：“或謔張飛胡，或笑鄧艾吃。”乃寫兒童從當時社會上演出三國戲的戲臺上學來的，並不是從說“三分”的書場上學來的，我們已可以這樣肯定

了。因為照伎藝發展的常情來說：公元七〇〇年時，宮內兒童既早已摹仿演出花臉戲的《蘭陵王》了，經過了一百四五十年之久的進展，到達李商隱時，我們能說民間兒童，還不够條件去學扮張飛，擺個“喝斷瀾陵橋”的工架，甚至吼幾聲“二花”的調門嗎？無論如何，我們不能這樣說。何況李商隱《驕兒》詩的這一段所寫，全是兒童活躍的行動，並非安靜地坐下來，擺談故事的情形。再參考元稹《哭女樊》詩說：“騰踏遊江舫，攀援看樂棚。”這種向來為小女孩們貪看的樂棚，在宋元時所有，大家已一致公認就是戲臺，若說在唐朝所有，就不是戲臺，却憑何理由呢？晚唐路德延的《小兒》詩更說得實在：“戲袍披案褥，劣帽戴靴氈。”分明是兒童愛好戲劇，在他們的家庭環境中，儘量設法，從形式的風格上，去學演戲劇。對於他們這些行動，實在無從硬指是模仿說書，祇有語言，而沒有化裝和表演了。——綜合這些初唐到晚唐，兒童看戲、學戲與演戲的材料，本書乃肯定唐代宮廷與民間的戲劇活動已很進展。再略加推衍，便知如晚唐所演的《樊噲排君難》，水平一定不會很低；如遼戲所演的《關雲長大江東去》，說它在遼初已經演出，也不算過分了。本書這種看法，是否正確，姑且擱在一邊。我却很愛這一套唐代有關兒童方面的戲劇材料，覺得很有趣味。而且它們就在《全唐詩》、《全唐文》……這些書裏擺着，並不冷僻。過去一直未曾把它們聯繫起來研究，是無可掩飾的一個疏忽。我還要問一下：到了宋元明清，戲劇比唐戲進步得多，那是不用說了，但在兒童生活史料裏，像上列唐代的所有，不知也能照樣各找出一套來，前後比較比較否。

唐戲在它的時代上，及一切伎藝上，絕不會孤立。我們對它，或鞏固原有的理解，或接受別一理解，或兩種作適當的攙和，得一最後較正確的理解，都可以。但要做到這一步，便不免上上下下、前前後後，牽涉到無數分歧而又關聯的問題。——這樣，必然影響了我國全部戲劇史、戲曲史、一部分文學史，乃至對戲劇的左鄰右舍，一切外圍伎藝的研究，都會波及。因此，這部分的理解與材料，無論其為分為合，勢必帶給我們以未來的許多不可避免的新工作。那便不得不說：在我國戲劇史的考據部分，將被此書劃分成兩個時期：前期是四十多年以來，王國維先生的《宋元戲曲考》引起的，後期就是任先生此書引起的。

我是幸而首先讀到這部全稿的一個人。在這裏讓我接下去，先從引起這兩個戲劇考據時期的兩部書之間，說出我的體會，和作者曾對我談的一些話。

王先生的書，以研究宋元兩代戲曲為主題。全書十六章：六章說宋戲，九章說元戲，祇有一章，概括地說了上古至五代。對於這主題以前的一段長時期的情形，書中當然語焉不詳。但四十餘年來，國人把王先生這一章的取材與看法，可說全部接受了，沒有多少擴充，也沒有提出多大異議。也就是說，大家是在他這章書的概念之下，來看宋元戲劇，及我國自古迄今全部戲劇的發展的。如今任先生單把緊接在宋戲前面一段的唐五代戲做範圍，就寫成這樣一部書，不名為“唐五代戲劇史”，而重在寫它的橫剖面的現象，與它特有的精神，故用了“戲弄”一個名稱。在全書八章、六十五節內，祇拿首章之內的後六節，來寫縱面的歷史發展；而在《溯源》一節中，却又把緊接在唐戲之前的一個階段——南北朝、隋——的戲劇概況，也分段說了；並且說得相當詳細，不是三言兩語，或十行八行而已。他在書前《凡例》內，雖曾表示：對於宋戲不得不牽涉些，對於漢晉情形，很少提到；但我翻了一下書裏，提到這一段古劇的地方，也頗不少，也不止一件兩件。換句話說，此書雖斷代在唐五代，而影響於我國戲劇史的全部，與王先生的書雖斷代在宋元，而影響於我國戲劇史的全部，是一樣的。

如今兩部書，對唐五代戲的意見不同是突出的，對漢晉南北朝一段的意見不同是顯然的，對於宋戲的意見不同是頗有的。所以不能說兩書的不同，祇在唐五代一段而已；也不能否認後一書對於我國古劇的全部，確已帶來了別一些前所未有的認識與理解。至於其中的孰是孰非，這裏當然不必談。

任先生曾在這書裏建議：最好有人再去專治漢戲，專治宋戲，與他這書，前後銜接起來。不管內容接不接，祇管在時代的據點上，一個一個接起來，而不要馬上去寫戲劇通史。我曾問他這是何意。他說：古劇的劇本未見，劇目存留的有限，劇說又太零落，而且矛盾得厲害！馬上

寫通史，馬上受前後的牽制，對於很多地方，祇好扭捏成說，難求與事實相符。不如初步各段自由發揮，依據材料，實事求是，對其前後階段的關係，各不負責，彼此不受影響。待各段的求是都成熟了，然後再由一個人或一個集體，來做聯繫工作。既然點點滴滴，都是比較堅實的，聯起來成一條綫，自然也比較堅實可靠。倘有實在聯接不起處，就當存疑，慢慢再研究。他說王先生的書，當年如果不要那第一章，便好得多。青木正兒先生作《中國近世戲曲史》，照例也在前面有一篇古代戲曲的概況，結果更覺不妥。同樣情形：如果有人要對他這部《唐戲弄》，指出那裏是最不妥之處，他說：在比較上，應還輪不着後面的各章各節，而是那首章《溯源》的一節。

我說：我看了那《溯源》一節以後，毫無此感，却認為鑽研任何時代的伎藝，向其前一階段探探源，是需要的，何必認為沒有的好呢？他說：這是專指那做不好的而言。如做不好，便不會切合需要，一般讀者也不能察覺，結果終於誤人，不如不做。他寫此書時，仍是擺不開傳統習慣，纔裝上一節《溯源》，其實此節所論未必確當，反而近於搭架子。我說：既然如此，乃此書本身的得失問題而已，在一般讀者是不會去計較的。他說：這一點與其書的助人或誤人，簡直分不開，不僅作者自身的問題，企圖書中寡過而已。例如此書對於南北朝戲的看法，僅依據正史所述，並未取得其他更多的材料，實在不够去溯源。如南北朝樂府詩內，頗有材料，都未提及。如果已取得這一階段最多材料的話，那就直接去寫“南北朝戲”，位置於此書之前，可多麼好，何必靠在本書裏面做一頂帽子來表現呢！我們對於研究或考據，還是看哪一點曾經下過全力的，便向哪一點說話，說錯了尚少愧於心。至於一知半解，終不可靠，無心欺人，而實在會誤了人。一般作家，在主文前後，或裝個頭，或掉個尾，每每已是餘力所及，而非主力的表現。且其立言不得不為主文本身張目，或留餘地，或打埋伏，也難於獨立有所建樹。至於所得結果相反，因此對原書損傷了甚麼，那還在其次。所以“源”實在是不好“溯”的！

這書後面《唐戲百問》的第九十一條，問我國有許多戲劇表現，在唐代已經開展，到宋代傳說中，反而覺得萎縮，是何道理？看到此條，我很懷疑：王先生的書中，顯示漢唐的戲不過胚胎而已，前後受了許多外國