

論中國戲劇批評

夏寫時 著

自序

常有朋友问我：为什么不写小说呢？或为什么不搞文学理论呢？言下之意，戏剧评论范围甚窄，古代剧论研究范围就更窄了。我个人何尝不作如是想，但既在这荒寂的小径上蹒跚多年，终不忍舍之而去，看来这条路是要继续走下去的了。

我之研究古代戏剧理论有其偶然性，亦有其必然性。1954年我对戏剧评论发生兴趣，1955年进入上海戏剧界，开始发表剧评。凭借微薄的理论基础和未经琢磨的艺术感知能力，观剧之后，每有所思，长则万言，短或数百，某些报刊又不以我之年轻而摒诸门外，大约每月总有一、二篇文章刊载出来。彼时少年气盛，以为天下者无非我目力所及这一方山山水水而已，行文间一再得罪前辈，亦非有意抑人扬己，只不过不知天高地厚罢了。五十年代末，弃文从农，继之学工，弹指二十余年，不再写戏剧评论了。偶得寸暇，潜心《庄》、《骚》，别有佳趣。有人认为我之研究起中国古代戏剧理论来与生活道路上这一转折有关，不能说毫无道理；但我想，如果没有中断戏剧评论生涯，或迟或早亦会留意于古代剧论这份宝藏的。搞理论而仅借一己之聪敏，不用多久就会有枯竭之感。有识者发愤于枯泉未露之先，愚钝如我辈，到了难以为继之时，寻古人之积累，觅他国之精华，或以藻饰文章，或求探明事理，实属必然

之举。知古不知今常迂腐，知今而不知古亦易浅薄，初学者每以此为老生常谈，做学问到一定阶段，会发现这是治学之真谛。当然，如不中断戏剧评论生涯，我之研究古代剧论会是何种格局、何种走向，就难说了。人生有许多可能性，转化为现实的可能性往往不是个人选择的结果。耽于“如果不是这样，我将如何如何”之类的愚想，或可自慰于今日，明日必更感空虚。既然一步步已走到目前脚下之地，除了以之为此刻的起点又有何法呢？

研究古代剧论，搜集材料实属不易。前辈为我们做了不少事。二十年代至三十年代，陈乃乾先生辑《曲苑》、《增补曲苑》，张江裁先生辑《清代燕都梨园史料》，汇集戏曲论著，实开风气之先；稍后任二北先生编《新曲苑》，用力既更勤，所择亦更精，规模也更大了。五十年代末，中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》十册，收专著四十八种。人们对其不足之处的批评是有依据的，如有该收而未收者，亦有可收可不收却收了进来的情况。王国维曾赞许胡应麟对剧史的考证，胡氏《庄岳委谈》研究小说、戏曲颇有见地，《集成》未收是一重要疏漏。至于某些《曲目》，以论著体例衡之，则似以割爱为妥。大家意见最大的是标点错误太多，常因误施标点造成对文章的曲解。试举一例：第九册176页《题曲目新编后》：“昔金坛、王罕皆太史，选时艺以训士子……”说的是“金坛”、“王罕”这两位太史的事了。但稍加查考，即可知：王步青，字汉阶，或自书罕皆，金坛人，雍正癸卯进士，官翰林院检讨。新式标点加错了，一个人就化成两个人了。但总的来说，《中国古典戏曲论著集成》之编辑出版，为建国后戏曲事业壮举之一，功劳是很大的。如不以此为完本，再加加工，价

值就更大了。我常呼吁、建议，关于中国古代戏剧理论，应当有四套书：《论著集成》，收专著；《论文汇编》，收单篇文章，如论、说、书、题、序等；《戏剧题咏集》，收论剧之诗、词、散曲等，唐、宋、元、明全收，清代、尤其晚清之作则不可不精选一番，否则就太滥了；《剧论拾零》，不属上述范围之论剧文字，时有精英，不可不汇之成册。如集中一批学者之力，编成这四套书，研究者、戏剧工作者就方便多了。但这类事与国计民生无直接关系，短期内恐怕也只能是说说而已！

上面我提到几种已编印的戏曲论著丛书。如果仅属一般性的了解，有这几部书足够了；倘进而有志于研究，尚须不断作新的开挖。六十年代初我为了弄清唐、宋、元及明初剧评情况，几乎查遍了现存我所能看到的这千余年间文史各类书籍。阅书数十卷、数百卷或得一则材料，常喜极而悲；有时埋头旧籍数小时、数十小时而一无所得，我亦认为是收获，因为我心中有底了，有所论断时心里踏实了。占有材料日多，想从中理出脉络，亦颇费思量。我们治学既得益于所生活时代的新观点、新方法，亦无法避免某一时期某些特有的通病的薰染，某种偏窄性、公式化固执地制约着自己的思维。我时时自警：通达一些，超脱一些。但看来是很难的，其难度虽不致于等同提着自己的头发把自己提离地面，相差也只不过尺、寸之间吧！然而我不中止努力，因为这种颇具悲剧色彩的努力是有价值的。我还有一个奢求，多年前在给一位老师的信中说：我向往在研究论文中创造研究对象的准确的、生动的艺术形象。也就是说，艺术理论既应具理论价值，亦应具一定的艺术价值。韩、柳、欧、苏不仅抒情文为艺术珍品，论说文亦混涵汪洋、千汇

万状，具有不可逼视的艺术光彩。我们多年不从“文”的角度评价理论文章了，但我国是文章大国，班、马、韩、苏之传统，有无可能在戏剧研究、评论领域亦结出一些果实呢？

这本论文集所收文章，始于对中国戏剧评论美学背景、文化根源的探讨，最后归结到寻求古代戏剧评论与当代戏剧事业的衔接点。固然不可急功近利，但史的研究归根结底如果不是为了今天和明天，又是为了什么呢？研究戏剧理论，不能不研究它的改造和更新。一部理论批评史，也就是一部理论的更新、更替史。在通常情况下，更新更替是渐进的。但每历若干年，亦必然会发生大规模的观念的更新更替，这是戏剧史、戏剧评论史分期的真正的标志。当然更新更替不是抛弃遗产、抛弃历史，它包括对旧有理论材料的改造升华，及新成份大量的加入，在似乎全非的面目下蜿蜒着衍化的轨迹。历史是割不断的，传统是抛弃不了的，只不过在更高层次上展开罢了。对旧有理论材料的改造必须以充分、准确、深入的了解为前提，本书试图在这方面多提供一些线索，这也是本书的重点。

1987年3月22日

目 录

自序

第一辑：中国戏剧评论之背景

论中国戏剧观的形成·····	2
论中国演剧观的形成·····	31
——兼论中西演剧观的主要差异	
论中国戏剧的审美特征·····	65
中国戏剧美学浅探·····	101

第二辑：中国戏剧批评之产生

中国戏剧批评的产生和发展·····	126
论唐代的戏剧批评·····	181
论宋代的戏剧批评·····	199
张炎赠演员词二首简释·····	221

第三辑：明万历戏剧评论研究

论李卓吾的戏剧批评·····	226
论汤显祖的创作历程和理论追求·····	251
牡丹曲意沧桑史·····	271

《紫钗记》成年考.....	288
吴江派戏曲理论概述.....	295

第四辑：王骥德与李渔

论王骥德的戏剧批评.....	316
王骥德是吴江派吗？.....	332
附：王骥德与吴江派问题的再探讨——与夏写时先生商榷 陈建华	
论汤沈之争及王骥德的评价问题.....	346
李渔评传.....	362
李渔生平杂考.....	381

第五辑：观念的变化与理论的更新

论戏剧理论的改造与更新.....	392
漫论戏曲的现状与未来.....	400
对戏剧现状的基本估计.....	414
关于戏剧观讨论的建议.....	419

第 一 辑

中国戏剧评论之背景

论中国戏剧观的形成

近数十年，我国有两位重要的戏剧家先后谈到戏剧观问题。一位是故世的程砚秋先生，一位是佐临同志。程先生1931年12月在中华戏剧专科学校演讲《我之戏剧观》。何为戏剧观，程先生的回答是：“演一个剧就有一个认识；演两个剧，就有两个认识；演无数个剧，就有无数个认识；算一笔总账，就成立一个‘戏剧观’。”〔一〕程先生所云戏剧观，是就个人而言，是个人的戏剧观。1962年4月，佐临同志在广州“全国话剧、歌剧创作座谈会”上就戏剧观作长篇发言。佐临同志说，在长期的戏剧发展过程中，“久而久之，好的、被肯定的经验积累得越来越丰富，成为珍贵遗产，流传后代。这份遗产，当它系统化了，变成体系了，就形成戏剧观”。戏剧观“不仅指舞台演出手法，而是指对整个戏剧艺术的看法……”〔二〕佐临同志常称“梅兰芳的戏剧观”、“戏曲的戏剧观”，我个人认为，实际上说的就是我国民族的戏剧观，中国戏剧观，不知确切否？佐临同志基于推动话剧发展的思考，在与布莱希特戏剧观、史坦尼斯拉夫斯基戏剧观进行比较研究的基础上，对我国民族戏剧观某些实质性内容所作揭示颇具启示性。二十余年过去了，重视这个问题、研究这个问题的同志似乎是不多的。然而，研究戏剧观的重要性、迫切性却愈来愈显著。它不仅关乎当前戏

剧实践的发展；建立我国戏剧理论体系、戏剧美学体系，以至对我国戏剧发展过程中许多重大问题的认识，都无法避开戏剧观问题。看来广大的戏剧工作者、美学工作者，乃至哲学、心理学工作者，面对戏剧观的讨论，是不能置身局外的了。

——

源头，万事万物的源头，往往都是渺小的。作为观念体系的我国民族戏剧观有一个幼稚的起点，又有什么可奇怪呢？

我们从何处说起呢？

有些现象不能不引起注意，我国古人具有精深的智慧，但在把握对象不同的质而加以区分、定类方面却常常表现出长不在此。例如文和文学的概念，在先秦、两汉，含义常广泛而不定。六朝时杰出的文学评论家刘勰著《文心雕龙》，列入考察范围的有骚、诗、乐府、赋、颂、赞、祝、史、传、诸子、论、说、诏、策……数十余种，几乎泛指以文字为工具的一切哲学、历史、文学等著述，文学与非文学的界限至少是不清晰的。再如“乐”这个概念，亦包罗颇广。舞被列入“乐”的范围，《左传》季札请观周乐，就包括歌和舞两个部分。季札观舞《韶箛》（即《箫韶》）时说：“……观止矣，若有他乐，吾不敢请矣！”《乐记·乐象篇》：“……金石丝竹，乐之器也，诗言其志也，歌咏其声也，舞动其容也。”则不仅舞，诗也被认为是乐的一种表现了。郭沫若在《公孙尼子与其音乐理论》一文的判断是有道理的，看来先秦时所谓之“乐”，其包含之广，举凡音乐、诗歌、舞蹈、绘画、雕刻、建筑等等，都可涵盖于“乐”这个概念中。当然这并非我国独有的现象，其

他文明国家在不同的历史阶段也出现过类似情况。但我国情况有其明显的特殊性。这是一个方面。另一方面，根据对象基本规律的共同性应当归于一类的事物，又常常人为地门禁森严、鸿沟禁越。如诗、骚、乐府、词、曲不过是古典诗歌的不同形式，实际上都是诗，而相当长时间内，界限——特别是诗、词、曲的界限，是不许逾越的。直到梁启超才恍然大悟地说：“……则凡词曲之类，皆应谓之诗。”〔三〕他认为汤显祖、孔尚任、蒋士铨诸大家，“一诗累数万言”，其诗才又岂在拜伦、弥尔顿下耶！

我想这种科学地把握对象之质的能力的欠缺，以及依据若干对象质之不同或相近、相同进行分析、归纳能力的欠缺，对于我国古代哲学、文学、艺术的发展，是曾发生较大影响的。我国清晰的文学意识、音乐意识、戏剧意识出现较迟，显然与此有关。在人类社会的发展过程中，意识形态以经济关系为基础，但事实上并不是只有经济关系才是唯一的能动的因素，而其余一切都只是被动的结果。意识形态影响经济关系，意识形态各部分之间的互相影响更是极为微妙的，其作用也是不可低估的。当然，戏剧意识产生较迟，首先应归因于戏剧形成较迟；然而，几度可能，几度徘徊，戏剧意识长期难产，我们就不能不从更广阔的范围内寻究其原因的多样性了。

我曾一再论证我国戏剧形成于隋唐之际，第一出粗具规模的歌舞剧是《踏摇娘》。我曾论证戏剧形成、成熟与叙事体文学发展之间的联系。若干世代我国古代人民伟大的艺术才华主要表现在抒情文学方面。神话传说虽亦古已有之，然黄河流域，稍乏天惠，民生也勤，重实际而黜玄想，故自古以来，终不闻有荟萃融铸而为巨制，如希腊、印度史诗者，而希腊、印

度史诗与彼国戏剧早期成就的关系是极为明显的。但能因此说先秦就绝无形成戏剧的可能吗？我国疆域辽阔，春秋、战国时代，曾出现几个文化中心并荣的局面，它们各有特色，发展是不平衡的。当时逐步发达起来的江汉流域的楚文化，与黄河流域的齐、鲁、秦、晋文化相交，就有着显著的不同之处。楚优是出色的，优孟是庄王时人，活动于纪元前六百年前后，如果他获得在戏剧中扮演角色的机会，也许会成为戏剧表演大师吧！屈原作《九歌》虽为纪元前三百年前后之事，《九歌》流传于楚国民间当远早于此。王逸早就说过：昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作乐歌舞以乐神，因撰《九歌》之曲〔四〕。看来屈原只是在民间文学的基础上整理、加工或再创作一番而已。而《九歌》与戏剧颇有近似之处。刘熙载说：

“《楚辞·九歌》状所祀之神，几于恍惚有物焉！”〔五〕闻一多先生甚至称《九歌》为“一种雏形的歌舞剧”〔六〕，此说虽未必妥切，但如闻先生《〈九歌〉古歌舞剧悬解》一文所示，

《九歌》确实具备转化为雏形歌舞剧的可能。显然，一旦优孟的艺术与《九歌》艺术相结合，公元前三百年至六百年，在楚国产生相当水平的戏剧艺术大约是不成问题的。然而结合并未发生，形成戏剧的过程并未开始。楚国在战争中壮大，又在战争中衰微。秦灭楚，分之为三郡。秦末汉初，以楚为基地的政权、势力又一一失败，楚辞作为一种文学形式虽传遍全国，而中原文化也进一步渗入江汉流域，其代价是真正的楚文化受到抑制。江汉流域，尤其是沅湘一带，原来极有可能成为我国最早的戏剧摇篮，物换星移，这个可能性终于失去了。

我国使用“戏”这个词是很早的。但如果《说文》之说可信，它最初当是军事名词。“戏”从戈，戈者，兵也。清俞樾

则认为：“戏”之本义为角力。春秋战国时，“戏”所包含的内容相当广泛，角力、杂技、歌舞、游戏、逸乐之事，均“戏”也。“优”也是先秦的常见词。“优，调戏也”，无非戏谑之意；在此基础上它又成为以戏谑娱君者的专称，如优孟、优施等等。明朱国祯所谓“一曰：优者，借也，谓饰他人面目、形色、声气也”〔七〕，此说不可能是古义。“伶”亦为先秦常用词。“伶”者，乐官、乐人也。后世习惯于以“戏”、“优”、“伶”作为戏剧、戏剧者的同意语，其实在先秦时，这些概念虽将戏剧萌芽纳入自己称谓对象之内，并没有出现过以“戏”、“优”、“伶”或其他名称作为戏剧萌芽专称的趋势。戏剧萌芽既微不足道，人们的戏剧意识亦处于沉睡之中。秦灭汉兴，下逮隋、唐，“百乐”、“散乐”等概念亦包罗繁杂。唯唐人心目中之“戏”与先秦比较，范围缩小了。唐玄宗、肃宗时人崔令钦《教坊记》所云“至戏日”、“凡欲出戏”、“因为此戏”、“凡戏辄分两棚”、“楼下戏”等等，“戏”均指歌舞、杂技表演。唐末段安节《乐府杂录》中“戏即有弄《贾大猎儿》”、“戏有《代面》”、“李仙鹤善此戏”云云，所称之“戏”，与今日戏剧之含义亦接近多了。杜佑《通典》成书于《教坊记》之后、《乐府杂录》之前。《通典》称“……歌舞戏有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、窟磊子等戏……”〔八〕虽然列为“歌舞戏”者未必均真正之歌舞剧，而提出“歌舞戏”这个概念在我国戏剧史上是值得—书的。但唐代人们的戏剧意识依然是不清晰的。看来不仅在合歌舞以演一事的典型歌舞剧《踏摇娘》诞生之前，即使在此剧诞生之后，甚至此剧流传一、二百年之后，人们仍不能将戏剧从艺术之海中区分出来，使戏剧实践进入自觉阶段。因而《踏摇娘》、《樊哙排君难》

这样的歌舞剧之产生于唐代，就颇带偶然性。整个唐代三百年间能举出的真正歌舞剧仅有限数出，也就不奇怪了。

宋代戏剧活动较唐代跨前了一大步。宋人所称“杂剧”，这个概念边缘虽屡有模糊之处，当它被当成杂戏同义语时，内涵还颇为杂芜，但它的主要称谓对象是形成于北宋的以科白为主的滑稽短剧，以及南宋时在此基础上与大曲相结合的歌剧。主要称谓对象虽不是完整的戏剧形式，然而有简单的剧情，登场角色多时可达五、六人，在演出实践中还逐步形成末泥、引戏、付净、付末、装孤等行当分工，是我国戏剧进入成熟期的重要发展环节。宋人对宋杂剧规律的揭示，对宋杂剧结构的概括，是戏剧意识力图从浑沌中挣脱出来的积极努力。十二世纪末至十三世纪初，我国戏剧史上两个重要戏剧品种——南戏和后来被称为元杂剧的戏剧形式分别在南方和北方形成，并迅速发展。水之积也不厚，则其负大舟也无力；风之积也不厚，则其负大翼也无力。我国戏剧形成迟，成熟更迟，但漫长的萌芽、形成过程中的多方探索，两千年来民族文学艺术各个领域的伟大积累，使我国戏剧方进入成熟时期，即显示出巨大的爆发力。以其成果的辉煌，照亮了十三世纪末至十四世纪后期整个人类世界。在元代短短的百年时间里，出现了十余位伟大的和杰出的戏剧家，留下了数十部伟大的和杰出的戏剧作品；此外还有二百位一般的剧作家和千部以上一般的剧作。关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑德辉、高则诚、施惠，不仅是那个时代世界上最杰出的剧作家，他们的许多作品还将是不朽的。昔李卓吾评施惠《拜月记》时说：“自当与天地相始终，有此世界即离不得此传奇。”〔九〕我看元代不少剧作均可无愧地获得这样的评价。

十三世纪开始了我国戏剧、小说的时代，我国人民的戏剧意识终于觉醒了，自觉的戏剧实践时期开始了。

戏剧意识是戏剧观的起点和初级形态。要使戏剧意识发展为粗具体系规模的戏剧观，对于我国来说，至少还有两个问题必须解决：一、中国诗剧与诗（主要指较通俗之诗体——散曲）的区别是什么？十三世纪以后，我国古典戏剧实际上都是诗体剧。由于人们把元杂剧看成诗变为词、词变为曲的产物，所以首先注意到的是它的诗的特性和诗的价值；认识到它的剧的特性和剧的价值是很不容易的，亦即认识到诗剧与诗之区别是很不容易的。元代戏剧评论中常见“关目”一词，表明认识已经开始，但理论的完成则是明代万历年间、即公元十六世纪末至十七世纪初的事情。对此作出重大贡献的第一位戏剧评论家是李贽。他在评《红拂》时提出戏剧文学“四好”，“关目好，曲好，白好，事好。”〔一〇〕他在评《拜月》时亦以“关目极好”列第一位。李贽所云“关目”何义？参考他对《拜月》的评论“首似散漫，终致奇绝，以配《西厢》，不妨相追逐也”，则“关目”实指戏剧结构。李贽以之为第一重要者，正确地把握了诗剧与诗的第一大区别。李贽在评《红拂》时说“曲好，白好”，在评《拜月》时说“说得好，曲亦好”，可见他对此二者采取并重的态度。李贽之前，一般评论家盛赞元杂剧、戏文、传奇的诗的价值，无视白的重要性，李贽曲、白并重，揭示了诗剧与诗的第二大区别。“事好”包含两层含义：一定规模的剧情，剧情所具道德价值。具备剧情与否这是诗剧与诗的第三大区别。李贽戏剧“四好”与亚里斯多德悲剧六成份（依次为情节、性格、思想、语言、歌曲、形象）相比较，有异曲同工之妙。而且“四好”还不是李贽戏剧理论的主要内容，这

位思想家对戏剧的深刻认识，远非“四好”所可范围，他在我国古典戏剧观形成过程中的积极作用是不可低估的。

另一位重要人物是稍后的王骥德。首先他赋予戏曲这一概念以确切的含义，以概念反映戏曲与散曲之区别及戏曲自身的独特规律性，奠定了后人关于戏曲认识的基础。王骥德还继承其师徐渭的戏曲研究成果，对戏曲诸构成因素作了全面研究，对戏剧文学的规律性作了深入的揭示。这里必须说明，戏曲是产生于特定时期、具有特定含义的概念，它是我国宋以后形成的合剧与曲为一体的诸戏剧形式的总称，它不能总括我国历史上一切戏剧形式。如以科白为主的唐参军戏、宋杂剧、金院本，即属古典话剧范围，不可亦称之为戏曲。以戏曲作为中国古典戏剧的总称是不合适的。在明代，戏剧也是通用概念。如叶盛《水东日记》说：“甚者晋王休徵、宋吕文穆、王龟龄诸名贤，至百态诬饰，作为戏剧……”〔一〕胡应麟《庄岳委谈》说：“异时俗尚悬殊，戏剧一变，后世徒据纸上，以文义摸索之，不几于齐东下里乎！”〔二〕早已开始以戏剧作为各戏剧形式的泛称或总称。王骥德以“剧戏”为北剧、南戏的合称〔三〕，“剧戏”即戏剧。看来以戏剧作为我国古今一切戏剧形式、戏剧品种的总称或泛称，是更为确切的，也是有历史依据的。

二、如何认识戏剧演出的地位？亚里斯多德曾对悲剧规律作深刻揭示，然而所谓悲剧六成份，前五者均以文学性作为思考的基点，第六成份“形象”原来似乎应当研究演员艺术，亚氏又把它简单看成服装、面具问题。总之，他对演员艺术是不重视的，他认为悲剧艺术的效力即使不依靠演员也能产生。这样亚氏在揭示戏剧与史诗区别的时候就忽视了两者的最基本的区别。我国戏剧是在各种条件充分具备时进入其成熟时期的。所

以早在元代就有了专门研究戏曲表演艺术的专著，如主要研究戏曲演唱技巧的燕南芝庵的《唱论》和记述戏曲女演员生平及成败经验的夏庭芝的《青楼集》。胡应麟说戏剧价值并非“徒据纸上，以文义摸索之”，更是见前人所未见，言前人所未言。但演员艺术究竟占什么地位，只有到汤显祖、王骥德时才完成理论上的概括。汤显祖是重视演员的，所谓“一勾栏之上，几色目之中，无不纤徐焕眩，顿挫徘徊，恍然如见千秋之人，发梦中之事”〔一四〕。如果说在汤显祖这里，戏剧文学与戏剧演出并重的认识还只是包含于论述之中，那么王骥德则进一步明确地表述了出来。王骥德说：“并曲与白而歌舞登场。”王骥德又说：“案头之书，已落第二义。”“可演可传，上之上也。”〔一五〕“传”即“曲、白”亦即戏剧文学之传世价值，“演”即“歌舞登场”亦即剧本之可演出性，兼具二者，方为极品。戏剧演出、戏剧文学并重的观念是一个崭新的观念，它的出现，在我国戏剧观发展过程中是一次飞跃。

十六世纪末十七世纪初，以李贽、汤显祖、王骥德诸家戏剧理论为标志，宣告我国古典戏剧观过迟地但却步伐铿锵地迈入了它的理论化、体系化的时期。

二

戏剧是一种最具民族特征的艺术。世界各国戏剧有着共同的特性，而同中有异，各国、各民族戏剧实践中的审美追求及理论形态又具有鲜明的民族特色，不同戏剧观即包含于其中。它通常外化为戏剧之审美特征，艺术手法是浅在的表现。只有研究审美特征，揭示戏剧观，对纷繁万状的艺术手法才能作出