

漫漫 求索



——傅晓航戏曲论文选集

MANMANQUSUO

傅晓航 著

图书在版编目(CIP)数据

漫漫求索：傅晓航戏曲论文选集 / 傅晓航著. —
兰州：甘肃人民出版社，2013. 6
ISBN 978-7-226-04455-1

I. ①漫… II. ①傅… III. ①戏曲评论—中国—文集
IV. ①J826-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第122783号

责任编辑：马海亮

封面题签：张一帆

封面设计：蔡志文

漫漫求索

——傅晓航戏曲论文选集

傅晓航 著

甘肃人民出版社出版发行

(730030 兰州市读者大道568号)

兰州大众彩印包装有限公司印刷

开本 880毫米×1230毫米 1/32 印张 17.5 插页 4 字数 490千

2013年10月第1版 2013年10月第1次印刷

印数：1~500

ISBN 978-7-226-04455-1

定价：45.00元

自序一

我的祖籍是山东蓬莱，幼年、少年在东北沈阳度过的，后来到北京上高中；8·15日本投降，读大学又回到沈阳——国立东北大学文法学院政治系，怀着一个瑰丽的梦想，想当外交家。1949年北京解放，也就在这一年我在已经搬迁到北京的东北大学毕业。由于我出身不好，作外交官的梦想破灭了。我自幼酷爱音乐，青少年受到较多西方音乐的熏陶，在沈阳读书期间向一位“白俄”（据说是前苏联著名小提琴家“老”奥伊斯托拉赫的同学）学过几年小提琴。就凭这一点爱好兴趣，想在这一方面寻找出路。1949年秋，刚刚成立的中央戏剧学院招生，戏剧与音乐接近，便怀着极大的勇气报考了。主考老师是著名演员刁光覃、方瑄德，考题是做小品“扑蝴蝶”，记得我只是在考场上胡乱摸了一阵子，便昏头昏脑地败下阵来。这是一辈子第一次体验到的什么叫羞惭、灰心失望。过半个月，《人民日报》发表了录取名单，不承想鄙人的大名竟在榜上，那真是喜出望外。不承想这一生从此便走上了文艺之路。

普通科一年多的学习生活丰富多彩，主要课程有斯坦尼斯拉夫斯基表演理论、文艺理论、芭蕾舞等，教员则有戴爱莲、光未然等名家。还组织普通科学员对外演出——文化列车，沿北京——山海关铁路线慰问各站铁路员工。演出节目有《好军属》、《光荣之家》、《夫妻识字》、《红布条》（乔东君作曲）等小歌剧。肖晴是声乐指导，郭亮是乐队指挥，我是小提琴手兼乐队队长。毕业演出是多幕话剧，歌颂学生运动的题材《民主青年进行

曲》，何治安导演。我扮演的是一个“只读书不看路”的“老夫子”。这一次演出使我终生难忘。老夫子是个三流角色，有三场戏，台词不过二十句，就这二十句台词弄得我天天睡不着觉。在正式演出那一天，还是在一场戏中忘了词儿。那是露天演出，只见黑压压的一片脑袋都在看着我出丑；我的脑海一片空白，晾在那儿，真是上天无路入地无门。就在这万般无奈之际，扮演学生领袖、解放前在话剧舞台已颇有名气的“小生”、舞台经验丰富的张瞳（电视剧《编辑部的故事》中饰刘书友的那位）临时加了一段舞台动作，他不慌不忙拿着水杯走到我的身边的暖瓶倒水，在我的耳边吹了一句词儿，这真不亚于救命一样，我立刻活了。总算没砸，把这一场戏对付下来。回到后台，满身是汗，暗自下了一个确切的结论，演员可不是好当的，我绝对不是做演员的料！

一年多的学习生活瞬间过去了。我们在宿舍里等待分配，一百多位同学一批批分配走了，奔向全国四面八方。最后只剩下祝肇年、梁颢和我，据说是留下我们“当教授”的。1951年3月上旬的一天早上，教育处一位干事通知我教务处领导找我谈话。这位领导对我说：我们从香港请回来一位戏曲史专家，是“戏剧活辞典”，组织派你跟他学习，不要辜负组织的期望，云云。这位戏剧史专家、“戏剧活辞典”就是周贻白先生。

先生的住处，在学院一条街的对面，当时叫“22号”的院落里，最后一排南房中间的一间十余平方米的小屋。左边邻居是舞台美术系主任刘露的家，右边是歌剧系主任马可的家，左右邻居俱是名家，真可以说是“谈笑有鸿儒，往来无白丁”。就在这间小屋子里和先生第一次见面。记得当时先生穿的是一件古铜色的中式短棉袄，十分精神。他以略带沙哑的湖南口音简单地问了我的年龄、家庭状况、学历、爱好等等，我一一如实回答：家庭出身旧官僚，在大学学的是国际政治，没看过几出京戏，爱好西洋音乐，学过几年小提琴。听过这些，先生会感到让这块料学习中国戏曲是很难造就的。他沉默片刻，而后问我：“国文怎样？”

我说幼年时家里请过一位老先生，是清代末科举人，上学之余，每天晚上学习两小时古文。从《幼学琼林》学起，《史记》、《左传》、《论语》、《孟子》、《古文观止》、《唐诗三百首》、《诗韵合璧》等，前后学习三年多，直到老先生病故。先生点头，说：“这还好。今后要多看戏，多读一些古代剧本。”随手拿过一张纸条，给我写了两部书的书名：一部是臧懋循编的《元曲选》，一部是毛晋编的《六十种曲》，而后说：“这两部书都要通读，不怕不懂，不懂就来问我，学问，学问，不懂就问。”这次谈话给我留下很深刻的印象。但是我的心情却很沉重，暗自叫苦，难道这一辈子就和自己毫无兴趣的“旧戏”、故纸堆打交道了？但那时服从分配、服从祖国的需要，是铁的纪律，就算是刀山火海也得往前冲，是不容迟疑的。我就是这样和戏曲结了缘，一晃一个花甲子过去了。

我学习戏曲，就像一个对戏曲完全懵懂的小学生起步的，感谢那时给我的良好学习条件。那时戏曲史教研组刚刚成立，成员有南京国立剧专合并来的戏曲史专家刘静沅教授、吴梅的弟子南北曲研究家王芷章两位先生。他们是不坐班的，只有我一个人坐班终日看书。先生不时过来看看。一日，先生拿来一张鲜鱼口大众剧场的观摩证，3排5号，是常年免费有固定座位的观摩证。于是每天看戏便成为我必须完成的学习任务。那时的大众剧场，是演出阵容很强大的太平剧社坐场的剧场，主要演员有谭富英、裘盛戎、李多奎、陈永玲、梁小鸾等名角儿。《铡美案》、《将相和》、《姚期》、《钓金龟》等都是他们的拿手好戏。先生要求的是看过的戏都要写观摩笔记：“哪怕是几行字，要练习善于提出问题。”过一些时日先生要过来查看观摩笔记。我提出的问题也渐渐由浅入深，如剧本本事来源、行当问题、上下场问题，等等，先生都给予一一耐心地解答。随着对戏曲知识的增多，对戏曲的兴趣也逐渐增长。现在想来，先生那时是有步骤地对我进行启蒙。1952年，我有幸看到了全国第一次戏曲汇演的几乎全部节目，五彩缤纷、灿烂夺目的戏曲艺术，增强了我学习、研究中国

戏曲的信心。

上世纪 50 年代，是戏曲艺术的春天。由于党和政府对戏曲的重视，出现了一个戏曲繁盛的时代。在旧社会极其严酷恶劣的社会环境中，顽强生存下来的一批身怀绝技的戏曲艺术家，在新社会的阳光哺育下，重新焕发了艺术青春。京剧四大名旦、周信芳、盖叫天、厉慧良，越剧范瑞娟、傅全香，豫剧常香玉，河北梆子银达子、金宝环、王玉磬、桂剧尹羲、川剧周企何、阳友鹤，湘剧彭俐侬，汉剧陈伯华等优秀艺术家，我有幸看到了他们的演出，他们的唱做念打，他们在舞台上创造的诗情画意，给我留下了终生难忘的印象。这些令人仰望的璀璨巨星，后来一颗颗地陨落了，这不能不令人唏嘘感叹。

先生和我也曾一度调离中央戏剧学院。1953 年全国高等院校院系大调整，学院取消歌剧系，成为单一的话剧学院，张庚副院长带领歌剧系全体干部加上周先生和我，到戏曲研究院工作。先生和我被分配到东城金鱼胡同旁原青年会旧址的中国戏曲研究院编辑处和资料室。编辑处主任是马少波副院长兼任的。副主任叫王颉竹。成员有景孤血、范钧宏、吕瑞明等二十余名编剧人员。分配我的工作叫学习干事，是专门掌管政治学习的。资料室的负责人是与先生情谊甚深的杜颖陶先生。在这里除了每天早晨照例参加政治学习外，没有任何其它任务，每天在资料室看书。在这里除周先生外，我又多了一位老师，杜颖陶先生。他学识渊博，操一口标准的京腔，说话慢条斯理。凡有关戏曲、小说问题，他都能对答如流。大约这样过了近半年的时间，突然接到文化部通知，调先生和我回戏剧学院教书。

先生与友人相会大都带着我，那时先生经常接触的友人有杜颖陶、欧阳予倩、田汉、黄芝冈、阿英、王瑶卿等诸位先生。他们大都是友情聚会或学术交往。聆听他们的谈话，使我增长很多知识。

我有幸和周贻白先生，参加了 1956 年夏季盛大的新中国成立后首次全国《琵琶记》学术讨论会，面识了许多著名学者、教

授。北京大学的浦江清、王瑶；武汉大学的程千帆，以及俞平伯、赵景深、董每戡、王季思诸位先生。会上还认识了青年学者徐朔芳、陈多、李希凡。我作了发言，收录在会后辑录的《琵琶记讨论会文集》。

1956年之前，运动虽多，但是教研组内的“业务学习”和教学工作一直比较正规，比如周先生给我们讲过《董西厢》，每周两个上午。我和后来的几位青年教员配合先生的教学，在先生的指导下编写戏曲史辅导教材，选择讲授戏曲史时常用的史料、典故、费解的名词、主要戏曲作家的生平、主要戏曲作品的故事梗概等，用最浅显的文字给予介绍或解释。这本《戏曲史学习参考资料》曾经起到良好的教学效果。通过编写这本教材，我们自身也得到了极大的提高。

20世纪50年代有一场反对“大人物”压制“小人物”的运动，在相当长的一个时期内，全国高校普遍存在青年教员“批判”老教师的行为。在这种情况下，青年教师和老教师的关系不可能是很正常的。戏剧学院也不例外。但总体情况没有影响先生对我们的传、帮、带。周贻白先生经常讲，任何事情没有不劳而获的，学术研究首先要学会干“粗活”，抄一遍胜过读十遍；要收集、查阅第一手资料；要有一竿子插到底的精神。我想这正是先生治学的基本方法。这些话使我一生受益匪浅。

2012年5月20日于北京红庙北里

自序二

自序一，说的是我与戏曲史论结缘、入道的历程。在这里再想说一说编这本书的一些想法。

“文革”前在中央戏剧学院教书，主要是编写教材，偶尔也写点东西，现在看来这些东西已毫无收录价值。第一篇就是那时高等院校普遍存在青年教师批判老教师的邪风，在这股邪风下，我们也写过一篇“批判”周贻白先生的《清除胡适反动资产阶级思想对戏曲史研究的影响》的文章；相继还写过“批判”任二北的文章，叫做《也谈戏弄、戏象》，和戏曲研究院李啸仓等同志“商榷”的文章，叫做《我们的分歧在哪里》，等等，都是我和祝肇年合写的“棒”气十足的文字。这些都只能作为一种历史的负面遗迹来看了。

当然“文革”前也不是没有写一点有用的东西，譬如戏曲史的辅助教材、到福建调查南戏的调查报告《南音质疑》、《北京志·戏剧篇》，这些只有打印稿而没有出版的东西，现在已经无法找到了。只有街头剧活报剧《洋货迷》、散文《漫谈南音》还可以找到。前者是1958年“大跃进”时，在“赶英超英”口号下，北京市委组织全市高等院校，街头活报剧汇演，我写的剧本，由表导演系学生排练演出的。此剧获得好评，稿件被《中国青年报》要走发表。散文《漫谈南音》，是1962年冬季调查南戏的“副产品”，发表在1963年6月3日《光明日报》第3版。但这些不是本文集所要收录的。

我从事戏曲研究工作六十余年，戏曲始终没能使我着迷，特

别是那些震耳欲聋的音乐伴奏、舞台灯光暗得使演员的面部化妆变得青紫、舞台布满了高高矮矮的台子等等的所谓的“改革”、“创新”，而往日舞台上那种凝练、简洁、明快和诗情画意很难再看到了，更使我对戏曲舞台产生距离。但是戏曲作为一座宽厚硕大的文化历史丰碑，却使我震撼不已！它有着那么久远又粗又长的根，它容纳了那么多传统艺术中的美的元素；山陬海隅都可以听到锣鼓声响，庙会集市都有戏曲演出，广泛地渗透在人们风俗习惯、日常生活中；它传播的广泛性和与中国人民精神生活的密切联系，是任何一种艺术形态无法比拟的。这使我更加关注这一历史文化现象，它是何以形成是这样的，这是我的心结所在。在这样一个巨大文化课题面前，深感自己才疏学浅，力不从心，每踏进一步都是十分艰难的。改革开放三十多年来，我的研究课题总的方向是戏曲理论史；着重摸索研究的有几个重点，这就是《西厢记》、金圣叹、王国维以及戏曲生成的文化背景、戏曲音乐、戏曲表演体系问题。在这类文章中也只能挑选自己认为尚有点开拓性的，或有点新意、文字尚看得过去的，收录在册。

这样，应景的文章不收，见仁见智的戏评不收，缺少新意的文章不收，最后就剩下这些文章了。从这些文章中基本上可以看出，我在这个庞大、复杂、深邃的文化课题上，踉踉跄跄所走过的探索之路。这些文章或许能为后来的学人的治学，起到一点铺垫的作用，就是我最大期望了。

写这些文章的思路，刘小梅同志撰写的《勇于开拓 探求务尽》的文章，已有陈述，在她的笔下有不少溢美之词，但基本情况属实。它作为附录已收在这本文集里了。

文集的题目叫《漫漫求索》，取自屈原诗句：“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”它似乎能够比较贴切地表述我写这些文章时徘徊、摸索的情状。

2012年5月20日于北京红庙北里

目 录

史论类

戏曲史科学的奠基人	
——王国维《宋元戏曲史》读后	(001)
戏曲艺术表演体系探索	(015)
中国资产阶级美学的启蒙者	
——王国维美学思想简论	(028)
成熟戏曲的特征	(051)
臧懋循和《元曲选》	(055)
辛亥革命前后柳亚子的戏剧活动	(060)
陈独秀的戏曲论文	
——三爱《论戏曲》	(065)
附：论戏曲	三爱 (068)
凌濛初的戏曲批评	(072)
戏曲文学理论批评一瞥	(076)
《岐路灯》里的珍贵戏剧史料	(091)
前后七子与明代戏曲	(106)
“推陈出新”提出的历史依据	
——为纪念毛泽东同志“百花齐放 推陈出新”题词 四十周年而作	(123)

对《琵琶记》的再认识	(128)
理学的嬗变与元明清戏曲	
——对戏曲历史发展轨迹的再认识	(134)
古代戏曲表演理论	(155)
曲谱简论	(179)
“国剧运动”及其理论建设	(195)
晚清的戏曲改良运动及其理论	(210)
重读《南词引正》解惑	(221)
唐宋杂剧中的“弄孔子”	(240)
“外师造化，中得心源”极人物之万途，攒今古之千变	
——戏曲艺术与传统诗歌绘画	(256)

《西厢记》研究类

《西厢记》笺注解证本	(272)
金批西厢诸刊本纪略	(287)
金批西厢的底本问题	(302)
金圣叹删改西厢记的得失	(315)
金批西厢的美学思想	(330)
金圣叹论《西厢记》的写作技法	(348)
金圣叹著述考	(360)
南戏《西厢记》简论	(382)

序言·前言类

《贯华堂第六才子书西厢记》前言	(387)
《西厢记集解》前言	(404)
《戏曲理论史述要》自序	(411)

《中国近代戏曲论著总目》前言	(413)
京剧教育	
——《中国京剧百科全书》京剧教育分支“首条”	(416)
《戏曲经典·精品》《南戏卷》前言	(433)
《杂剧卷》前言	(444)
《昆曲艺术大典·音乐典》前言	(456)

评论类

艺术史论科学构建的纲领	
——从《中华艺术通史·总序》谈起	(466)
悼念世纪戏剧老人	
——《张庚文录》首卷读后	(479)
郭汉城先生对戏曲史论科学的贡献	(519)
《清代戏曲发展史》序	(530)

附 录

勇于开拓 探求务尽	
——浅谈傅晓航先生学术思想和戏曲理论研究成果	
..... 刘小梅	(534)
感谢词	(544)

【史论类】

戏曲史科学的奠基人

——王国维《宋元戏曲史》读后

戏曲艺术自宋元形成以来，经历了几个大的发展阶段。一个是元杂剧的黄金时代，一个是传奇的繁盛时期。到了清中叶以后，地方戏曲如同葳蕤繁生的山花，在全国各地开放了。在长期封建社会里，戏曲艺术和人民群众的精神联系，是其它任何艺术形式无法比拟的。但它的命运也恰似山花野草，在封建社会的瑟瑟秋风中饱受摧残，不少剧种自生自灭，许多宝贵的戏剧文化遗产湮没佚失了。明清以来，一些具有进步思想倾向的文人，如徐文长、王骥德、焦循等人，对元杂剧、宋元南戏的艺术成就，提出了不少真知灼见。但是从整体上看，在清末民初的文史学者王国维先生之前，还没有人认真、全面地研究元杂剧的发展历史，并对其艺术成就给予足够的评价。王国维先生独具慧眼，他看到了元杂剧的巨大的艺术魅力，认为“託体稍卑，两朝志史与四库集部均不著于录”的元杂剧，“优足以当一代之文学”。他感慨昔人“未有能观其会通，窥其奥突者”。于是他用近五年的时间（从1908年到1912年），专心致力于元杂剧、宋元南戏历史的研究，最后写出了《宋元戏曲史》（原名《宋元戏曲考》）一书，填补了中国文化史中这一空白，开辟了一门崭新的学术领域。

王国维，字静安，又字伯隅，号观堂，浙江海宁县人。生于清光绪三年（1877年）。他生长的时期，正是西方列强打破中国封建闭关自守的大门，“西学”大量流入中国，清王朝日趋衰亡的前后。王国维在他青年时代就接触了西方文化，曾用相当多的

时间研究康德、叔本华、尼采等人的哲学思想。自谓：“研究哲学始于辛壬（1901年至1902年）之间，……自癸卯（1903年）夏至甲辰（1904年）之冬，皆与叔本华之书为伴侣之时代也。”（见《静安文集》“自序”）叔本华悲观、颓废的唯心主义哲学思想，给予王国维以很深的影响。他在《红楼梦评论》一文中说：“生活之本质何？欲而已矣。欲之为性无厌，而其源生于不足，不足之状态，痛苦是也。……故人生者，如钟表之摆，实往复于苦痛与倦厌之间也。”在政治上他是个保皇派，“五四”运动之后，还接受爱帝溥仪的“宣召”，任南书房行走，并且大事推崇“黄老之术”，寻求解脱之道。然而前进的历史潮流是无法背逆的，随着社会的发展，王国维政治上思想上的苦恼与日俱增，在1927年自溺于颐和园昆明湖。

从世界观方面看，王国维是一位唯心主义者，他的历史观点和美学思想必然受到唯心主义的制约，这给他的文史研究工作带来很大的局限性。然而作者在《宋元戏曲史》一书中贯串的实求是精神和严谨的治学方法，却使该书具有很高的科学性。该书脱稿于1912年，距今已近70年了。但是他的许多论断，在今天看来依然是正确的或比较正确的。该书虽然是止于元代的断代史，但就王国维从事的开创性工作以及该书达到的成就，说王国维是戏曲史科学的奠基人，并不过誉。不仅他的研究成果值得我们继承，他那严肃的治学态度和治学方法，也有许多地方值得我们学习和借鉴。



王国维在《宋元戏曲史》一书中，第一次正面地回答了戏曲艺术的起源和形成问题。

戏曲艺术来自哪里？作者紧紧把握戏曲艺术“必合言语、动作、歌唱以演一故事”这一特点，在浩瀚的史籍中悠游驰骋，把笔锋一直审延到古远，对形成戏曲艺术的各种因素进行了详尽的考察，从古优、巫觋，春秋时代的优孟衣冠，汉唐的歌舞百戏、

滑稽戏，到宋金杂剧院本，各种乐曲、说唱文学、小说、傀儡戏、影戏等，逐一考证它们的来源、内容、表现形式和艺术特点，作者用发展的眼光，从各种艺术门类的联系中，探求它们由简及繁，趋向于“真戏剧”的发展过程。

作者十分留意表演这一因素，当他详细地探讨了唐代歌舞戏、滑稽戏之后，着重指出：“二者之关纽，实在参军一戏。”因为六朝时代出现的参军戏，还仅仅是一个演出节目，至唐中叶以后，参军戏已演化为一种演出形式了。“所谓参军者，不必演出石耽或周延，凡一切假官，皆谓之参军，……由是参军一色，为脚色之主，与其相对者，谓之苍鹘”。作者所说的“关纽”，即指参军和苍鹘已开创了脚色的先声。作者探讨宋金杂剧、院本时，又着重指出杂剧、院本中的副净、副末和净、末，即由参军、苍鹘演化而来；由于表现生活内容的扩大，在杂剧、院本中已增添了末泥、装孤、装旦一类脚色。作者细致地分析了脚色的增设、演化，以及脚色艺术职能、地位的变化过程，使人们清楚地看到，戏曲艺术的脚色是在净、末的基础上逐步发展完备起来的。作者揭示这一问题是十分重要的，因为中国戏曲艺术独特的表演体系，正是建立在脚色、行当基础之上的；元杂剧和宋元南戏已初具完备的脚色规模，正是戏曲艺术形成的重要标帜之一。

作者还注视了带有故事情节的表演，因为“表演故事”是戏曲艺术的基本特征。作者探讨汉唐以来的歌舞戏时，特别指出《踏摇娘》、《兰陵王》这两个节目，已经把歌舞和故事表演结合起来了，“此二者，有歌有舞，以演一故事，而以前虽有歌舞，未用之演故事，虽演故事，未尝合以歌舞，不可谓俳優戏之创例也”。从这里，作者看到了最早的戏曲雏形。作者探讨宋金杂剧、院本时，看到杂剧、院本中已有大量表演故事的节目，由此推断宋金两代已经可能有“纯演故事之剧”，只是由于作者没有掌握确凿的实据，未作遽断。作者还列专章探讨宋代“说话”、傀儡戏、影戏对戏曲艺术的影响，因为在作者看来：“宋之滑稽戏，虽託故事以讽时事，然不以演故事为主，而以所含之意义为主。

至其变为演事实之戏剧，则当时之小说，实有力焉。”作者着重指出宋代“说话”和六朝以来“小说”的不同之处：宋代“说话”，是在瓦市勾栏中演出的民间伎艺，题材十分广泛，是以“讲演”方式直接面对观众的，而六朝以来的“小说”，只是文人的“著述”。作者指出，宋代的“说话”虽然是“叙述体”，但是宋元以来的戏剧题材，“多取于此，其结构亦多依仿为之，所以资戏剧发达者不少。”这种论断已为宋元以来的戏剧题材所证实。

“真戏剧，必与戏曲相表里。”作者从这种看法出发，对唐宋以来的“乐曲”进行了广泛的探讨，详细地考证了唐宋大曲、缠令、缠达、唱赚、诸宫调等歌舞、演唱、说唱音乐的内容和演出形式，指出它们为后来的戏曲艺术提供了“形式及材料”。作者在论述元杂剧的“渊源”时，具体地论证了元杂剧音乐和唐宋“乐曲”的关系，作者核对元杂剧的曲牌，“出于大曲者十一”，“出于唐宋词者七十有五”，“出于诸宫调各曲者二十有八”。还指出《陈搏高卧》、《冤家债主》、《张千杀妻》等剧的音乐，运用“滚绣球”、“倘秀才”两只曲子“迎互循环”演唱，就是沿用宋“缠达”的曲体。这样核对考证虽不免挂一漏万，却使我们具体地看到了元杂剧音乐和唐宋“乐曲”的继承发展关系。

作者就是这样从各种艺术广泛的发展联系中，使我们看到了戏曲艺术是经过怎样漫长的孕育过程，又是在怎样深厚的艺术土壤上形成的。

作者在探讨戏曲艺术形成问题时，注意了汉唐以来外族音乐舞蹈对汉族为主体的中国文化的影响。但是作者断然否认戏曲艺术来自西域之说：“至于戏剧，则除拨头一戏，自西域入中国外，别无所闻。辽金之杂剧院本，与唐宋之杂剧结构全同，吾宁谓辽金之剧皆自宋往，而宋之杂剧不自辽金来，较可信也。至元剧结构之成为创见，然创之者实为汉人，而大抵用古剧之材料，与古剧之形式，不可谓之外国输入也。”毋庸赘述，作者这种看法是有充分论据的。作者还否认戏曲艺术是由某种单一的艺术形成发展而来的：“我国戏曲，汉魏以来，与百戏合，至唐分为歌

舞戏、滑稽戏二种：宋滑稽戏尤盛，又渐籍歌舞以缘饰故事，于是向之歌舞戏，不以歌舞为主，而以故事为主。至元杂剧出，体制遂定，南戏出而变化更多，于是我国始有纯粹之戏曲。”这段话，可以看作是作者对戏曲艺术起源和形成问题的结语。

戏曲艺术形成的年代问题，至今还是一个有争议的问题。有人认为汉唐歌舞戏，如“踏摇娘”、“兰陵王”、“樊哙排闥”、“拨头”就是“真戏剧”了。由此把戏曲艺术形成的时间，提到汉唐；也有人认为唐宋的滑稽戏已是“真戏剧”了，由此把戏曲艺术形成时间，定为唐宋。分歧的症结在于什么是“真戏剧”。作者没有给“真戏剧”下一个全面的定义，但从作者的论述中可以看到，作者观念中的“真戏剧”，必须具备以下几个条件：一、“必合言语、动作、歌唱以演一故事。”二、是以人来扮演人物的“代言体”。三、有自由表现生活的能力。四、表现形式要有相对的稳定性。在作者看来，汉唐以来的歌舞戏，还不是“纯正之戏剧”，因为“顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞也”。至于唐宋以来的滑稽戏，作者肯定了唐代滑稽戏已见脚色之端倪，肯定了宋滑稽戏的“进步”，“其中脚色较为著明，而布置已稍为复杂，然不能被以歌舞，其去真戏剧尚远”。从作者的观点看来，只有元杂剧和宋元南戏具备了“真戏剧”的条件，它们是“必合言语、动作、歌唱以演一故事”的综合艺术；是以人来扮演人物的代言体；具备了自由表现生活的能力；它们的表现形式，不仅是“百余年间无敢逾越者”，已为戏曲艺术奠定了基本表现形式。至今，我们还没有发现新的材料，能够推翻王国维先生的看法。

二

历史分期问题，是历史科学中的一个重要问题，因为恰当、确切的分期，便于揭示不同历史时期的特点。艺术史的分期，有它的特殊问题，既要按照艺术本身发展的不同特点划分历史阶段，又要联系产生它的土壤——社会发展的不同历史特点。因为任何一个时代的文学艺术都深深地根植在它的土壤之上，不了解