

中国戏剧史论集

赵景深 李平 江巨荣合著

江西人民出版社出版

(南昌市新魏路)

江西省新华书店发行 南昌市光华印刷厂印刷

开本787×1092 1/32 印张13.625 字数30万

1987年5月第1版 1987年5月第1次印刷

印数 1—1,000

统一书号: 10110·331 定价: 2.85元

前言

近年来，致力于戏曲史研究的一些同道，确实作出了艰苦的努力，也取得了可观的收获。张庚、郭汉城同志主编的《戏曲通史》、刘念慈同志的《南戏新证》、陆萼庭同志的《昆剧演出史稿》和徐扶明同志的《元代杂剧艺术》，无论研究途径或开掘的深度，都是值得学术界重视的。从三十年代起，我在郑振铎先生的鼓励下从事戏曲的研究，迄今已五十多年了；当年一起拓荒的同事中，任二北、钱南扬先生都已取得了令人钦佩的成就，但由于中国戏曲史的领域如此辽阔，祖先们留下的遗产如此丰富，以至于还有大量繁重的工作亟待进行。比如南戏、杂剧以前戏曲发展的情况和第二、三流作家、作品的探索，民间戏曲的收集与研究……依然是我们工作中的薄弱环节，培养后起的研究人才，以便继续进行这项有意义的浩大工程，是我们责无旁贷的当务之急。

很久以前，我一直计划就几十年来积累的材料与研究的心得，与几位雄心勃勃的学生合作撰写一部戏曲发展史。不能不承认：年龄给我的行动带来了一定的限制，考虑到这项工作不可能在短期内完成，决定采纳王运熙同志的建议，先就戏曲史上的部分问题、部分作家作品各个击破，在单篇论文的基础上逐渐勾出戏剧史的轮廓来。本书撰写的意图，即在于此。一九七九年制定计划后，立即得到江西人民出版社的热情赞助，并列入他们的出版计划。遗憾的是：这段时期由于我的健康状况欠佳，以至计划撰写的诸宫调、调笑转踏与戏剧发展的关系等几篇论文，未能动笔，本书撰写的任务，不得不较多地倚重与赖李平、江巨荣两位同志了。他们两位，原是

我五十年代和六十年代初的研究生，都在复旦大学中文系古典文学教研室工作，于古典戏曲、小说的探索，孜孜不倦。这本论文集的出版正是他们取得的第一批成果，八十老翁由衷地感到高兴。

我认为：本书的特点还是比较鲜明的，那就是：论证力求确凿有据，论述有一定的思想深度。他们注意吸取前人的成果，不故为惊人之笔；同时又不囿于成见，而着力于论述自己的见解。对作家作品重视历史比较的研究，而这些又都是从戏曲史的角度来研究和阐述的。由于他们担负的教学任务都很重，本书涉及的范围就有限，与原计划的规模距离尚远，这个缺陷，只有期待以后补救了。或许到那时，我能按愿望贡献较多的力量。

本书能在江西出版，我认为有特别的意义。江西既是弋阳腔的故乡，又诞生过不少杰出的戏曲家。本书不仅对弋阳腔系统的民间戏曲的介绍占有相当的比重，而且对江西涌现的或与江西有密切关系的某些作家作了不同程度的探索，这或许可以称之为巧合带来的地方特色。我们尤其感谢江西人民出版社对本书出版的大力支持，不妨说，江西对戏曲事业的热情是有其光荣的传统与悠久的历史渊源的。

赵景深

1982年5月

目 录

前言.....	赵景深(1)
中国戏剧形成的时代问题.....	(1)
宋代古南戏研究三题.....	(21)
十五世纪前期演剧考.....	(38)
明代演剧状况的考察.....	(43)
明代的民间戏曲.....	(80)
明代民间戏曲的地位与作用.....	(110)
从几部代表作浅探中国古典悲剧.....	(127)
试论清官戏的积极意义.....	(146)
论关汉卿和他的杂剧.....	(154)
关于评价马致远及其作品的一些问题.....	(169)
白朴和他的剧作.....	(176)
白朴年表.....	(214)
一部深刻的社会悲剧.....	(226)
实事求是地评价孔尚任与《桃花扇》.....	(251)
《金貂记》的演变及其它.....	(271)
关于《牡丹亭》蓝本的探讨.....	(292)
《长生殿》艺术构思断想.....	(310)
从《第六才子书》看金圣叹的文艺观.....	(338)
蒋士铨和他的戏剧.....	(353)

刘致作散曲《上高监司》考·····	〔日〕田中谦二(370)
中国地方戏的发展和构成·····	〔日〕田仲一成(387)
后记·····	李平 江巨荣(426)

中国戏剧形成的时代问题

一、问题的缘起

中国戏剧正式形成的时代，迄今为止，仍是戏剧史上一个悬而未决的问题。就这个问题进行探索，求得比较符合实际的结论，不仅有助于廓清我国戏剧在各个不同发展阶段的历史面目，同时也便于比较准确地把握戏剧演变过程的内在规律，了解我国戏剧与歌舞伎艺的相互关系，从而运用批判继承的原则，整理传统，发展传统，创造社会主义时代具有民族风格的新艺术。

自从王国维先生首辟研究中国戏剧史的途径以来，数十年间，不少学者虽严肃地致力于这一工作，但因中国封建社会的长期动荡，史学家与“正统”文人对小说戏曲的歧视，资料遂致贫乏，给研究工作带来了不少困难。而在中国戏剧正式形成的时代问题上，也如起源问题一样，未能取得一致的意见。王国维的看法，偏重在元，他在中国戏剧史的“开山之作”《宋元戏曲史》上首先提出：“独元杂剧，于科白中叙事，而曲文全为代言，此二者之进步，一属形式，一属材质，二者兼备，而后我国之真戏曲出焉。”可见，他是以元杂剧作为中国戏剧形成的标志的。毫无疑问，元杂剧已完全具备了我国古典戏剧的基本特征，它作为“我国之真戏曲”是当之无愧的。但是，能否说它是我国第一代真戏剧呢？能否说我国戏剧的形成必须等待元杂剧出现以后呢？当然不是。实际上，元杂剧已是很成熟的戏剧了：其题材开掘之深刻、形象塑造之鲜明、结构排场之紧凑、唱词科白之精炼、矛盾冲突之尖锐……一句话，它在运用戏剧的特

点来表现生活的能力方面，即与后世的戏剧相比较，也是很突出的。可以说，它在古代戏剧史上形成了一个高峰。这样完整、成熟的戏剧不可能是“真戏曲”形成时最初的作品。因此，我们可以把中国戏剧正式形成的时代向前推移。

周贻白先生曾经细致地论述过中国戏剧萌芽、发展、形成的过程，他根据现存的史料和戏剧形成的特征，把时间提前到宋代。在《中国戏曲论集·中国戏曲发展的几个实例》一文中，他说：“中国戏曲的具体形成，据今所知，在北宋时的东京，始有勾栏表现《目连救母》杂剧。”《唐戏弄》的作者任半塘先生的看法则更早一些，他说：“《踏谣娘》为唐代全能之戏剧，在今日所得见之资料中，堪称中国戏剧之已经具体，而时代又最早者。”这些不同意见，都从中国戏剧发展的整个过程来加以论述，因而都是很有见地的。

值得注意的是：近来有些文章在论述这个问题时，把时间上推到奴隶社会走向崩溃、封建制度开始建立的春秋战国时期，即公元前七、八世纪至公元前三世纪。较诸家之说提前了一千二百年至一千九百年不等。这不能不说是一种大胆的推测。例如：陈多、谢明两同志在《先秦古剧考略》（刊上海戏剧学院《戏剧艺术》1978年第二期）一文中说：“西周时期”，“产生戏曲的一切艺术手段似乎都已具备”，“中国戏曲艺术的形成，定在下一阶段——春秋时期”。孙常叙同志在《社会科学战线》一至二期发表了《〈楚辞·九歌〉十一章的整体关系》一文，从已发表的部分看，该文重点是从横断面来研究《九歌》，不是谈它与戏剧的关系。但该文在不少地方，作者特意强调了《九歌》的戏剧性质，并且断言它“是我国戏剧史上仅存的一部最古老最完整的歌舞剧本。”三位同志的文章，在不少地方对读者是有启发的，我们钦佩三位同志勇于突破的探索精神；但从中国戏剧史的事实出发，却难以同意上述的论点。下面，想就中国戏剧形成的时代问题谈谈我们的看法，欢迎批评指正。

二、《诗经》、《楚辞》是不是戏剧作品

三位同志在他们所写的文章中，之所以把我国戏剧形成的年代提得如此之早，是因为他们认为《诗经》和《楚辞》中的不少作品，已经不是诗作而是剧作了。例如陈、谢二位就认为：诗三百零五篇当中，“至少有二十多个是歌舞剧目”，“这些诗，如不把它当作戏剧文学来理解，就时常会有扞格难解处”，而一旦作为戏剧来读，却居然“都顺理成章，不成问题了”。在这种观点的支配下，他们把《诗经》中的个别颂诗与国风中的《关雎》、《野有死麋》、《击鼓》、《静女》等篇什，分解成一段段的对话，并“补充”了各种各样的舞台动作，编成一幕幕的“戏剧”。这样一来，岂非就从西周到战国找到了成形的戏剧，而春秋时期也就有了“崭新的、独立的戏剧艺术”了？

然而，这个前提在实际上却是不存在的。

按照通例，人们历来把《诗经》、《楚辞》列为中国传统诗歌的祖先。这是因为：它们是按照诗歌的格律，用抒情或叙事的方式来反映生活的。两千多年的历史也证明：它们是作为不同地域、不同风格的诗，在中国诗歌发展史上，起着开辟的作用。这里没有按戏剧要求组成的矛盾和表演，更没有戏剧的语言和对话。所以《诗经》仍不外是一部诗歌总集，《九歌》也依然是一组保留着祭神的面貌而灌注了屈原的爱国思想的抒情歌曲。

然而，诗三百，不是都可以歌，可以诵，可以舞的吗？诚然，在那个古老的年代，《诗经》不仅可以歌，可以诵，可以舞，可以被之管弦，而且也是那一时期国与国、人与人之间交际应酬上不可缺少的工具；而颂，更是庙堂祭祀中配合乐舞必备的仪节内容。这样，《诗经》与从民间巫歌巫舞基础上创作的《九歌》，就和以歌舞表演为主要艺术手段的原始戏剧发生了密切的联系。但是，歌舞仅仅是中国古典戏剧的艺术手段之一，如果它没有成为戏剧规定情节的一个有机部分，没有同其它戏剧因素结合起来，就不能称为戏剧，而只

是歌舞，这种情况，一如我们今天在舞台上看到许多优美的舞蹈，如果它不是戏曲的一部分，就只能承认它是舞而不是戏一样。诚如戏剧史表明的事实那样：形成戏剧的诸因素如故事情节、人物装扮、唱词念白、虚拟的做工与动作等等，是经过长时期的摸索与改进逐步形成的。因此，把西周时期的歌舞表演说成“产生戏曲的一切手段似乎都已具备”，并从此推论出春秋时期的歌舞已经成了一门“崭新的、独立的戏剧艺术”是不符合历史事实的。

陈、谢二同志认为：《诗经》和《九歌》中的若干诗句象是对话体，而对话不就是戏剧吗？然而，这一推断所以不能成立，在于诗歌在表达形式上，同样是可以多样化的。古今中外大量诗人的诗歌著作中，夹杂对答的章句，实际上是司空见惯的事，比如古希腊伟大诗人荷马的代表作《奥德赛》有奥德俄斯与诺息揆亚的对答唱诗，罗马诗人维吉尔的名作《伊尼特》中也有伊尼特与他的父亲安齐赛斯王的阴魂长段的对白，但历来这些诗和古希腊剧作家埃斯库罗斯、索福克里斯以及阿里斯托芬的诗剧向来是严格区分开来的。退一步说，如果我们承认这些已是戏剧语言，是诗剧的对话，那就很难理解：为什么我国的戏剧在唱词的对话化方面发展得那么慢，甚至到诸宫调还是一人清唱到底，到元杂剧时代还没有改变这种局面？怎么可能设想：在公元前十二世纪至公元前四、五世纪的诗人，已经采用对话体编歌舞剧呢？

陈、谢二同志认为：《诗经》中的不少作品，倘不把它们当作戏剧，就说不通，而一旦看作戏剧，就顺理成章，不成问题了。其实也不尽然。这里先就被二位同志肯定为“地地道道”的“歌舞小戏”《野有死麋》为例。这首诗的原文如下：

野有死麋，白茅包之。有女怀春，吉士诱之。林有朴樕，
野有死鹿。白茅纯束，有女如玉。舒而脱脱兮，无感我帟兮，
无使龙也吠。

——《诗·召南·野有死麋》

本诗从“野有死麋”的开头到“有女如玉”，从语气、过程看，毫无疑问出于客观的描写，只能出之原诗作者之口。只有后面“舒而脱脱兮，无感我帨兮，无使龙也吠”（意谓：“慢慢来，不要拉掉我的绢巾，不要惹得狗叫”）属于表现少女的请求。陈、谢二同志认为：“如若不是歌舞剧演出，没有‘将鹿送给少女，青年欲拥抱少女，她羞涩地避开’之类的动作”，就无法交代上文的“野有死麋”“野有死鹿”，也无从解释后面“无感我帨”的唱词。其实，在《诗经》那个时代，男女相悦，男的赠以猎得的麋鹿，是很自然的事，何需借助于舞台动作的解释呢？

再如《关雎》，人们都认为这是一首著名的爱情诗，章句严整，是那一时时期诗歌的代表作。为讨论方便，我们也不妨引用一下：

关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。参差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉，辗转反侧。参差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。参差荇菜，左右芣之。窈窕淑女，钟鼓乐之。

——《诗·周南·关雎》

这首诗中，连明显的独表的句式也没有，即便通篇当作心情的表白，也只是一首抒情诗。但是陈、谢二位认为：作为抒情诗歌，也说不通。他们的理由，一是“寤寐求之”“寤寐思服”“辗转反侧”这些夸张手法“难于想象”，二是从“寤寐求之”到“琴瑟友之”“钟鼓乐之”，转折突然。在我们看来，“寤寐思服”“辗转反侧”的夸张手法，恰巧是形象的抒情句式，正是为了表达男子对女子思慕之深，感念之切。它不仅为尔后的诗文小说经常采用，也在今天许多戏剧与电影中看得到；似乎不能说是“难于想象”，也谈不上什么“作者故意在出男主人的洋相”。诗中歌唱的爱情三部曲，从“寤寐求之”、“寤寐思服”到“琴瑟友之”“钟鼓乐之”，无非是择取三段代表性的过程加以咏叹。层次清晰，叙述完整。在时间上固有跳跃，而这种跳跃却是

诗歌表现手法的特征，即所谓浮想联翩，让思想自由驰骋，这在诗歌创作中也是必不可少的。看来，陈、谢二位同志对这首诗有所误解，他们以为诗中出现的三句“参差荇菜”是一次采摘，从而得出时间短暂，不可能发生从追求立即发展为迎娶的迅速过程，因而感到“转折突然”。假如真是一次采摘，这种怀疑固属在所不免；但是三句“参差荇菜”恰好不是同一次活动，而是叙写三段不同的情景，表现了思慕、苦恼、成功的过程。它体现了诗经中常见的反复咏叹的特点，每唱一叠，标志时间与感情都有所发展。这里并没有什么费解之处，因此也不必把完整的诗篇剖为男女双方的对唱。

再举《击鼓》一诗为例，这首诗，是被迫从军的征人，抒发对统治者的怨愤和抗争的。一开始，以“击鼓其堂，踊跃用兵”写出上层统治者为了攫取某些利益而强行征集属下的臣民。继之写征人的忧虑：“不我以归，忧心有忡，爰居爰处？爰丧其马？于以求之？于林之下。”刻划了从军者为这场战争将招致怎样的伤亡，能不能回来以及栖居何处等忧伤之情。末段在与家人死别生离的时刻，表达了对乡土与家庭的留恋和造成悲剧境遇的统治者的强烈愤恨。全诗自始至终时间上是连贯的，地点是统一的，叙述也是清楚的，并不存在什么难解的疑问。陈、谢二位根据这首诗改写的剧本，在时间上倒是照原诗的顺序开展的（由于陈、谢二位原文中的“经解”较长，不便抄引），可见他们也没有产生错觉。但不知为什么，在分析原诗的时候，二位却又提出了一个时间上的矛盾问题。他们说，原诗第一段是回忆，第三段也是回忆，而当中的第二段却是现实描写，从而提出“哪有这样东一榔头西一棒锤的章法”的疑问。据我们看来，这个矛盾也不存在。这首诗，无论就时间或风格说来，都是统一的。如果说它是回忆，那么，全篇都可以按回忆出征前后来解释；倘或说它立足于现实描写，则全篇也可以解释为表现出征者当时的心结。被陈、谢二同志视为矛盾的中间一段，上接出发时的情况，产生对未来命运的种种忧虑，并没有脱离上述的时间观念，怎么能说是“东一榔头西一棒锤的章法”呢？而且，把发乎出征者内心对统治

者的控诉和对妻子难以割舍的离情，硬拆成夫妻的对唱以凑合成戏剧形式，其结果往往是削弱了控诉者的战斗火力。

陈、谢二同志“绎解”《诗经》、《楚辞》的例子还有不少，这里不一一列举了。我们只想说明：以为《诗经》、《楚辞》的部分作品在章法、句法和时间上有某些矛盾与费解之处，就不承认它们是诗歌而要把它列为戏剧，而且还要称之为具备了“一切艺术手段”的戏剧，是站不住脚的。看待一部作品，确定它的体裁，必须从它的基本特征来把握。倘若这个基本观点能够得到承认，我们就没有任何理由否认《诗经》中的国风确实是民歌，而《楚辞》中的《九歌》，也只是诗人屈原根据南方民间歌舞改写的诗章。《九歌》之不能称为戏剧同样也是很明显的，诗句的风格，完全一从南方的民歌体式，而描写的对象如山鬼、湘君、少司命等等，并非萃于一堂而是逐个出现的，彼此间并不进行对话，也看不到什么戏剧行动，称为“完整”的剧本恐怕是未必合适的。

当然，我们也看到：《诗经》和《楚辞》中是存在某些比较费解之处，推究其原因，有属历史隔阂的，也有属文字隔阂的；即便存在这样的矛盾，却并不能构成把一时解释不清楚的诗歌划归戏剧的理由。即便算它们是戏剧，其中矛盾费解之处，并没有象陈、谢二同志所指出的“都解决了”“不成问题了”。以二位同志改编后的几出《诗经》“戏”来说，姑娘与小伙子的“拥抱”、“泼水”、“做鬼脸”之类的舞台动作，就多是出于现代化的主观设想，甚至是非汉族化的，使人难以相信。又如经过“绎解”成“戏剧”的《招魂》，一开场，“屈原扬鞭，作骑马舞蹈上场”。这个“绎解”就站不住。“鞭”原是派什么用处的？“扬鞭”的舞台动作又是什么时候开始的？据《说文》解：“鞭，毆也。”段玉裁说，那是“毆人之物”。并说：“经典之鞭，皆施于人，不谓施于马。自唐以下，毆变为驱，与驱同音，谓鞭为捶马之物，因改此毆为驱，不知绝非字之义。”这就是说：要等屈原死后近一千年，鞭才可以赶马。所以《招魂》“旦”的开头，就发生了历史的误会。如是推之，演出中出现“扬鞭”的舞台动作，势必更错。我们粗

略地翻阅了元人杂剧，就没有发现“扬鞭科”，据推测，这类动作恐怕是近数百年的发明，倘或加之于古代的屈原身上，而且是按《招魂》产生的时代断定那时已有此扮演，显然是说不通的。其次，陈、谢二同志“绎解”中的文字疑问同样很多，即以《击鼓》篇“爰居爰处，爰丧其马”一句来说，被二同志绎解为三三四京剧格式的唱词：“此一去万里行无处安身，恰好似马离群难觅归程”，前一句还可以说得通，后一句与原诗本意全然不合。倒是古人的某些解释更接近些，不妨也举一说：“言我等军士，或有死者，病者，有亡其马者，则于何居乎？于何处乎？于何丧其马乎？”两说相较，后者为宜。但最大的疑问，还在于二位不知出于什么依据把原诗的诗句，分配给他们拟定的男或女？为什么这一句必定属于这一角色，而另一句属于别一角色？虽然有的诗句尚可从中寻出男女特征，但很多却怕是讲不出所以然来的。这样，势必只能得出一个解释：即为了把诗篇改装成戏剧的形式，只好硬性拆散与摊派。这也从侧面证明：《诗经》与《楚辞》并不是剧本而是诗歌，唯其如此，即使我们主观上想释为戏剧，也不免遇到难以解决的困难。这就是说，按陈、谢二同志的办法把这些诗当作剧本来读，不仅没有解决原来存在的费解之处，反而增添出许多新的、无法理解的问题。看来，企图用戏剧阐释古代诗歌的道路走不通，还得求解于历史学与文字学、训诂学。

把《诗经》和《楚辞》中的某些作品当作歌舞剧，亦非自陈、谢或孙常叙同志始。陈、谢文中提到了闻一多，孙同志文章的开头也象是重述了闻一多先生当年的论点。但是，他生前虽曾评《九歌》为歌舞剧，但那仅是把它作为对作品的一种理解方式，而且是作为一种推测的“悬解”，并未遽下定论。而在《人民的诗人——屈原》一文中，闻一多明确地说过：“《九歌》，是民歌，那更是明显，而为历来多数的评论家所公认。”而且，闻先生即便在把《九歌》试解为歌舞剧的同时，也还多次强调它仅仅是一种“雏形的歌舞剧”，并不视为已经具备了“戏剧的一切艺术手段”的成熟的歌舞剧或“完整的歌舞剧”。特别要指出的，是闻一多先生在中国文学发展历史上的基本观点。他

认为：从西周至唐，是中国文学史上诗的时代。三百篇的时代，是中国诗歌定型化的时代。只有到南宋以后，中国文学受了两种外来的文学形式——小说和戏剧的影响，才进入了小说与戏剧的时代（见闻著《中国文学的历史变迁》）。这里，且不论他的观点是否都正确，但他实际上把中国戏剧的真正形成的时期放到南宋以后，却是确定无疑的。

我们认为：陈、谢等同志之所以会把春秋战国时期的民歌甚至散文都看作戏剧，这并不单是引用例证上的失误，更主要的可能出于他们把戏剧因素和戏剧本身混同起来，把本来是逐渐形成和发展的戏剧诸因素，当成已经成熟的戏剧了。

中国的戏剧，在其孕育发展的漫长过程中，不断吸收歌舞、百戏与优伶讽谏等诸般伎艺之所长，逐渐形成一项独立的艺术。因此，在那些伎艺的表演中，往往也会含有戏剧的因素：比如戏剧中少不了对话，而对话的作品却不一定是戏剧。陈、谢二同志在文章中曾引举《谷风》、《庄子·说剑》等诗文为戏剧，理由是这些作品中都夹有出自不同人物的对话。但是，对话的形式岂止在上述两三篇中存在？实际上在古代作品诸如诗歌、诸子哲学散文中无不大量存在，倘或这个条件具备就可以列为戏剧，则几无不为戏剧矣。即如曹植《七哀诗》：“借问叹者谁？言是宕子妻。”陶潜《饮酒》诗：“问君何能尔，心远地自偏”，“清晨闻叩门，倒裳往自开。问子为谁欤，田夫有好怀。壶浆远见候，疑我与时乖；‘缁缕茅檐下，未足为高栖。一世皆尚同，愿君汨其泥’。”深感父老言，稟气寡所谐。纡辔诚可学，违己岂非迷！且共欢此饮，吾驾不可回。”《木兰辞》：“问女何所思，问女何所忆？女亦无所思，女亦无所忆”。唐诗：“松下问童子，言师采药去，只在此山中，云深不知处……”岂非都是戏剧？！而战国时代，辩士纷纷逞三寸不烂之舌，干诸侯以邀富贵，《战国策》中载《邹忌讽齐王纳谏》、《触龙说赵太后》之类散文，既具情节，又富于叙述人物动作表情，兼有大量对白。倘以对白即为戏剧，岂不竟可绎解为多幕剧么？

由此可见，不能把含有某种戏剧因素的作品，主观诠释为戏剧

形式或正式的戏剧。同时，也不能把戏剧行动与戏剧混为一谈。所谓戏剧行动，是指人物在日常生活中的行动，带有强烈的戏剧性，但还不能构成戏剧。在陈、谢文中被“绎解”为春秋“优戏”代表作的“优孟象孙叔敖”，实际上是戏剧行动的一个典型例子，事见《史记·滑稽列传》：

……楚相孙叔敖知其（优孟）贤人也，善待之。（孙叔敖）病且死，属其子曰：“我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖之子也。”居数年，其子穷困负薪，逢优孟，与言曰：“我，孙叔敖之子也。父且死时，属我贫困往见优孟。”优孟曰：“若无远有所之。”即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。岁余，象孙叔敖，楚王及左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相。优孟曰：“请归与妇计之，三日而为相。”庄王许之。三日后，优孟复来。王曰：“妇言谓何？”孟曰：“妇言慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖之为楚相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀。”因歌曰：“山居耕田苦，难以得食。起而为吏，身贪鄙者余财，不顾耻辱。身死家室富，又恐受赃枉法，为奸触大罪，身死而家灭。贪吏安可为也！念为廉吏，率法守职，竟死不敢为非。廉吏安可为也！楚相孙叔敖持廉至死，方今妻子穷困负薪而食，不足为也！”于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀。

这段文字，历来为戏剧史家所重视。但是，要正确诠释这段文字，就必须对戏剧与戏剧行动有所判别。在这里，优孟之所以穿上孙叔敖的衣冠，仿效孙叔敖的动作表情，乃是为了唤起楚王对孙叔敖的怀念，以为孙叔敖的后代谋求衣食。《史记》中写得很清楚：优孟在这里只是利用了自己的模仿才能，以“象孙叔敖”为手段，乘机进以“讽谏”。他与楚王及左右大臣之间，没有任何事先规定的故事情

节，不是整体剧中派生的戏剧人物，他的目的在于模仿孙叔敖，给楚王一个出其不意的刺激，因此只是一种个人的戏剧性的行动，一如他为了劝阻楚王欲以大夫礼葬马的荒谬举动而故意在入门时仰天大哭一样，都是戏剧行动而不是演戏。楚王本身，也并没有象陈、谢二同志解说的那样在“看出了这是优孟在表演”之后，索性“因错就错地演起戏来”，“既是观众又是剧中人”。楚王欲以之为相，和他欲以大夫礼葬马而对群臣的谏阻勃然大怒，乃至下令敢以马谏者罪至死的行动，在内在的逻辑上完全是一致的。这段记载之所以值得重视，是由于这种模仿为后世戏剧的角色扮演开辟了启发的先路。但是，决不能说：优孟的模仿已经就是戏剧。陈、谢二同志认为“三日而为相”的请求不合理，主观地解释成这只是优孟与楚王共同串演这幕戏的“背躬”，这与《史记》原旨也是不合的。《滑稽列传》明明记述“三日后，优孟复来”，而不是什么优孟妆作三日后复来，这些地方，我们是不能够任意添枝加叶、改变原意的。三日后复来有它的合理之处。春秋战国时，举凡大事，是可以约定几天时间以示慎重的，《廉颇蔺相如列传》记相如要求秦王斋戒五日，然后上壁，亦其一例。所以，陈、谢文中这一说也不能成立。特别是把楚王列为剧中人物，宣称他也自觉地进入剧中扮演一名角色，恐怕是大乖原旨的。

总之，离开戏剧史的具体考察，把一些与戏剧有关联的因素如故事性、对话体、模仿乃至装扮等等，孤立地加以夸大，誉之为成熟的戏剧，不仅在戏剧史上难以自圆其说，而且必致造成文体与文体之间、各类艺术之间概念上的更大混乱，虽属出于善良的愿望，却无助于问题的解决。

三、从戏剧历史的发展看中国戏剧的形成

戏剧，是一门综合性的艺术。中国戏剧，汲取了诗、舞、乐、美术、百戏等多种文学艺术的成果，才逐渐成熟起来。因此，中国

戏剧同歌、舞、乐等的发生和发展过程，有着密切的关系。时间越早，关系就越是密切，界限也越难区别。

但是，上述诸艺术部门的发展，只能说是为中国戏剧的形成创造了条件，它并不是戏剧本身。例如：春秋战国时期，我国的诗、舞、乐都取得了辉煌的成就，但并不等于戏剧也都那么成熟一样。戏剧有它自己的特征和发展的规律，它有着与上述各艺术部门相区别的质的规定性。戏剧的特征，按照我们的理解，应该是：它不采取其它艺术常见的叙述体而采用代言体；不是用第三人称说话而是用第一人称说话；它应该具有较强的故事情节，而这种情节则是由代表故事内在矛盾中不同思想感情的人物自身的行动来推动的。亚里士多德就谈到戏剧不采用叙述方法而“借人物的行动来表达”的特点，又强调了构成戏剧各种成份之中“情节”的特别重要性。意大利理论家卡斯忒尔特洛指出：“戏剧体是原来有事物的地方就用事物来表现，原来说话的地方就直接用说话来表现。”戏剧体和叙述体的主要区别，在于戏剧体用事物和语言来代替原来的事物和语言，叙述体则只用语言来代替事物，对于说话也是用转述来代替直述。叙述体能处理可见和不可见、可闻与不可闻的事物，而戏剧体只能处理可见、可闻的事物。我们看看春秋战国时代的歌舞，包括《诗经》中的颂诗，它们岂不是大都采用赞美叙述的形式吗？

我们虽然不能将它们说成是正式的戏剧，但歌舞确是中国戏剧发展的基础。从远古时代的歌舞，到中国戏剧的正式形成，其间经历了从叙述体到代言体、从以第三身分叙述故事到剧中人物表演故事的历史过程。这段历史，可以就某些略具代表性的作品作简单的回溯。

在初民的歌舞之后，出现了以颂扬帝王功业的六部歌舞乐章，开始有朦胧的故事轮廓。这就是颂黄帝之德的《云门》、（陈、谢文中释为黄帝观察天象，不切。）颂扬尧之德泽及众生的《咸池》，（陈、谢文称“咸池”乃日落沐浴之处，用在此处也不适当，“池”即“施”，是说尧的德泽普施济众。）颂扬舜、禹、成汤之德的《大章》、