



康保成 主编

观念、视野、方法与 中国戏剧史研究

學苑出版社

国家社科基金重点项目
(项目编号 08AZW002)

观念、视野、方法与 中国戏剧史研究

康保成 主编

执笔者 (以所撰篇章先后为序)

康保成	戚世隽	董上德	宋俊华
倪彩霞	陈志勇	詹双晖	刘代霞
吕珍珍	黎国韬	李连生	

學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

观念、视野、方法与中国戏剧史研究 / 康保成主编.

— 北京 : 学苑出版社, 2017.7

ISBN 978-7-5077-5272-4

I . ①观… II . ①康… III . ①戏剧史—研究—中国

IV . ① J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 172759 号

责任编辑 : 潘占伟

装帧设计 : 徐道会

出版发行 : 学苑出版社

社 址 : 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

邮政编码 : 100079

网 址 : www.book001.com

电子信箱 : xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话 : 010-67675512 67678944 67601101 (邮购)

印 刷 厂 : 北京信彩瑞禾印刷厂

开本尺寸 : 710×960 1/16

印 张 : 42.75

字 数 : 632 千字

版 次 : 2017 年 8 月北京第 1 版

印 次 : 2017 年 8 月北京第 1 次印刷

定 价 : 148.00 元

绪论： 什么是“戏剧”？什么是“中国戏剧史”？

20 世纪 50 年代，任二北发表《戏曲、戏弄与戏象》一文，批评王国维把中国戏剧的名称认定为“戏曲”，“把戏剧局限在戏曲上，把剧本局限在辞章里”，“掩盖了汉唐的戏剧，使我国戏剧史上是非不明”，“否定无数古剧与无限的地方戏”，“希望海内戏剧史家正视这个问题”，把“戏象”、“戏弄”、“戏曲”所包括的“戏剧与具有戏剧素质”的技艺，都包括在中国戏剧史的研究范围之内。¹

此文一出，立即引起反响。文众撰《也谈戏曲、戏弄与戏象》，黄芝冈撰《什么是戏曲？什么是中国戏曲史？》，针锋相对地予以反驳。二文不约而同地指出：任氏过分纠缠于名词术语是不妥当的，事实上，“戏曲”这个术语，从元代开始使用，已经逐渐演变成汉民族戏剧的代名词；而王国维的著作，也并没有忽略“戏曲”之外的诸多“古剧”样式。任氏遂撰《几点简单说明》，对文、黄二文予以回应，承认“戏曲”二字“毫无不妥”，只是在古剧中不能取代“戏剧”二字，并强调：我反对的仅仅是王国维所说的“真戏剧必与戏曲相表里”这十个字而已。²

1 任二北《戏曲、戏弄与戏象》，《戏剧论丛》，1957 年第 1 辑。按：任中敏（1897—1991）名讷，字中敏，后以字行，别号二北、半塘。本文引任文均以发表时署名为准。

2 文众《也谈戏曲、戏弄与戏象》，黄芝冈《什么是戏曲？什么是中国戏曲史？》，任二北《几点简单说明》，均载《戏剧论丛》，1957 年第 2 辑。

紧接着，欧阳予倩撰《怎样才是戏剧》一文，开门见山地提出了“戏剧”、“必须具备”的几个“条件”：

第一，要有一个以上的人物，要有完整的故事，有矛盾冲突，能说明人与人的关系；第二，用人来表演——通过贯串的动作和语言（包括朗诵歌唱对话）；第三，在一定的地方、一定的时间内演给观众看；第四，戏剧是根据以上三项条件在舞台上表演的集体艺术；第五，戏剧是综合艺术（戏剧艺术刚一形成就是带综合性的，由简单趋于复杂）；第六，戏剧是可以保留下来反复演出的。¹

欧阳氏此文看似与任氏对王国维的发难无关，但其观点显然是倾向王国维的。他所罗列的“戏剧”条件及文中所云“中国戏剧产生的年代是比较晚的，到宋朝的杂剧和南戏，戏剧才有比较完整的形式”，正与王国维所提出的“真戏剧必与戏曲相表里”庶几相同。不过，此文始终使用“戏剧”而避免使用“戏曲”，或许是受了任文的启示。

当年参与讨论的，还有李啸仓、余从、赵斐三人合撰的《谈关于中国戏曲史研究的几个问题》。不仅论文标题赫然使用“戏曲”，而且文中明确反对任氏的意见，大体认同王国维的论断。²不过文中也表露出将戏剧的“形成”与“成熟”相混的倾向，这一点下文再论。

1958年《唐戏弄》出版，任氏再次强调：“夫科白戏或话剧，不得谓之非戏剧；不用套曲，不等于无戏曲；剧本不传，不等于无剧本；无剧本，不等于无戏剧。”³《唐戏弄》材料弘富，分析缜密，在学术界影响甚巨，然而任氏对王国维的责难，响应者寥寥，只要看“文革”后出版的两部影响较大的戏剧

1 欧阳予倩《怎样才是戏剧》，《戏剧论丛》，1957年第4辑。

2 李啸仓、余从、赵斐《谈关于中国戏曲史研究的几个问题》，《戏曲研究》，1958年第2期。

3 任半塘《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984年版，第67页。

史著作依然以“戏曲史”为书名就足以证明。¹

1983年,任氏针对这一现象再次发难,称自己是“原告”,王国维是“被告”,周贻白和张庚等是“被告的同案人”,是“避开‘戏剧’,而靠拢滥用‘戏曲’的人”。并感慨道:“这里虽仅仅一个字的异同,却有其思想根源存在。天下滔滔皆是,这一个世纪内也难改正过来了,实在遗憾!”任氏还提出陆羽为“唐戏第一大宗师”,《优孟衣冠》是一出戏,并很可能已“达到‘健全戏剧’的一步”。²此论甫一发表,便再次遭到反驳。柏玉川撰《读〈对王国维戏曲理论的简评〉》,指出王国维将“戏剧”和“戏曲”兼用,“戏剧”用作“大范围”,凡汉代百戏、唐宋参军戏、歌舞戏等皆是,而使用“戏曲”则“基于他对传统戏剧特点的认识”,即“以歌舞为重要艺术因素的特点”。³对于柏文,任氏在回应文章中基本上未作答复,只说“有待在《扬州师院学报》上展开争鸣”。⁴然而,相关“争鸣”未见在《扬州师院学报》“展开”,倒是稍后叶长海在《光明日报》上发表《“戏曲”辨》一文,呼应了任、柏的对话,并再次引发关于“戏剧”、“戏曲”的讨论。

叶文指出,王国维笔下的“戏剧”和“戏曲”是两个并列的概念,前者指表演艺术,后者指剧本文学。⁵叶氏后来的《戏曲考》,在坚持原来意见的基础上提出:“今天,‘戏曲’已经成为中国传统戏剧文化的通称。从时间上看,包括南戏、杂剧、传奇直至花部等所有古代及近现代传统戏剧;从空间上看,则涵盖昆剧、京剧以及所有地方戏总计三百多个剧种。”⁶这种说法,与《中国

1 这两部书指的是张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》(中国戏剧出版社,1980年版)和周贻白的《中国戏曲发展史纲要》(上海古籍出版社,1979年版)。按周贻白以前的著作,均以“戏剧史”为书名,唯最后一部《纲要》例外。其哲嗣周华斌先生解释此事说:“这部《纲要》不再称‘戏剧’,改称‘戏曲’,其中有它的客观原因,按60年代的文艺环境,‘戏曲’一词已经不再是王国维所定义的、用于戏剧性表演的‘曲’体和文本。它业已成为中国传统戏剧的代名词,而且包含有数百个声腔剧种。”(《中国戏剧史长编再版序》)

2 任中敏《对王国维戏曲理论的简评》,《扬州师院学报》,1983年第1期。

3 柏玉川《读〈对王国维戏曲理论的简评〉》,《扬州师院学报》,1983年第2期。

4 任中敏《漫谈答柏君》,《扬州师院学报》,1983年第2期。

5 叶长海《“戏曲”辨》,《光明日报》,1983年8月30日。

6 叶长海《戏曲考》,《曲学与戏剧学》,学林出版社,1999年版,第41页。

大百科全书·戏曲曲艺》(中国大百科全书出版社,1983)卷前《中国戏曲》一文(署名张庚)相近。详见后文。

张辰《也谈“戏剧”与“戏曲”两个概念之区分》则认为:在中国戏剧史研究的发端期,“草创维艰,他(指王国维)对‘戏剧’、‘戏曲’两个概念的规范是不严格的,缺乏应有的确定性;对两者的关系,认识也比较朦胧”。¹陈多大致赞同这一意见,并补充说:王国维笔下的“戏曲”并非纯是文学概念,“以歌舞演故事”就是一个表演艺术概念,但王氏主要是把宋元乃至此前的古剧当作文学去研究的。因此,有必要重新建构一部以表演艺术为中心的中国戏剧史。²

与此同时,洛地撰《戏剧——戏弄、戏文、戏曲》一文,提出王国维所说的“戏曲”,指的是“戏中之曲”,而并非如《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷前《中国戏曲》一文所说是“中国传统戏剧文化的通称”。³稍后,洛氏又明确指出:在全国范围内,以戏曲作为中国戏剧的通称是1949年以后的事,“是行政行为影响所致”,“在多方面产生了副作用”。⁴

李简认为,王国维对“戏曲”一词的运用,“很可能受到日本学界的影响”。在王国维笔下,“‘戏剧’是一个比较宽泛的概念,包括成熟的戏剧和多种与舞台有关的演出形式”。“戏曲”主要用来指“真戏剧”、“可以演出的成熟戏剧”。⁵

正当有关“戏剧”与“戏曲”的争论进行得如火如荼的时候,又一部以“戏曲”为书名的戏剧史著作出版了。⁶这可真应了任先生的预言:把“戏剧”称为“戏曲”,这一个世纪内也难改正过来了!

1 张辰《也谈“戏剧”与“戏曲”两个概念之区分》,《光明日报》,1984年1月31日。

2 陈多《戏史何以需辨》,《戏史辨》第1辑,中国戏剧出版社,1999年版,第6页。

3 洛地《戏剧——戏弄、戏文、戏曲》,《戏史辨》第1辑,第63页。

4 洛地《我国戏剧被称为“戏曲”的征问》,《戏史辨》第2辑,中国戏剧出版社,2001年版,第1~5页。

5 李简《也说“戏剧”与“戏曲”——读王国维戏曲论著札记》,《殷都学刊》,2001年第2期。

6 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》,山西教育出版社,2000年10月版。

二

那么,究竟什么是“戏剧”,什么是“戏曲”?二者的区别何在呢?

我们认为,“戏剧”的定义应当是:“演员扮演角色,在舞台上当众表演故事情节的一种艺术。”¹而“戏曲”则是戏剧的一个品种,是我国戏剧发展到一定阶段的产物,是我国戏剧的成熟形态。所以,关于“戏剧”与“戏曲”的名实之争,实际上牵涉到戏剧的本质、戏曲的特征以及中国戏剧史的发展阶段问题。关于“戏剧”的本质和“戏曲”的特征,笔者以往的论述可以参考²,此处不拟赘言,还是先回到任氏对王国维的责难。

重新检讨任氏对王国维的批评,便不难发现,二者的戏剧观其实惊人地相似,他们都主张戏剧的本质是角色扮演。任氏说:“扮演某人、或某种人、或某种物之故事,以成戏剧,曰‘弄’。”³可以理解,“以角色扮演故事”就是任氏心目中的“戏剧”。任氏还对“戏剧”以及“中国戏剧史”的外延作了如下描述:

要让有无剧本流传的,有无剧目流传的,科白为主的,歌舞为主的,早期混在角觥、百戏、杂技之中的,后来混在散乐、普通俳优、普通歌舞,甚至混在队舞或舞队之中的戏剧与具有戏剧质素的技艺,不分上古、中古、近古所有,都能在一律平等的机会中,得着恰当的安排,显得是则是,非则非,不偏不倚,真正的解决了我国戏剧史的问题。⁴

王国维又如何主张呢?在《宋元戏曲史》中,除偶有疏失之外,王氏已大体自觉地区分和使用“戏曲”与“戏剧”这两个不同的概念,并不像任氏

1 《辞海·艺术分册》,上海辞书出版社,1980年版,第80页。

2 参见拙文《试论戏剧的本质与中国戏曲的特色》,《古代文学研究集刊》,南方出版社,1999年版;《后戏剧时代的中国古代戏剧形态研究》,《文艺研究》,2008年第1期。

3 任半塘《唐戏弄》,上海古籍出版社,1984年版,第7页。

4 任二北《戏曲、戏弄与戏象》,《戏剧论丛》,1957年第1辑。

所说是滥用“戏曲”。在王国维看来，“戏剧”是一个包括“戏曲”在内的大概念，而剧本或有剧本（即有曲）的“戏剧”就是“戏曲”。五代之前有戏剧无剧本，故云“上古至五代之戏剧”；宋元戏剧有剧本（即有曲），故既可谓之“戏剧”，亦可谓之“戏曲”。他说：

后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。¹

在王国维这里，“戏曲”既是一个文学概念——剧本，又并非纯粹是文学概念——“以歌舞演故事”（《戏曲考原》）。正是从这个戏曲定义出发，他才以较大篇幅考述自巫、优以下，宋元以前戏剧发展的漫长历史，《宋元戏曲史·余论》谓：

我国戏剧，汉魏以来，与百戏合，至唐而分为歌舞戏及滑稽戏二种。宋时滑稽戏尤盛，又渐藉歌舞以缘饰故事。于是向之歌舞戏，不以歌舞为主，而以故事为主，至元杂剧出而体制遂定。南戏出而变化更多，于是我国始有纯粹之戏曲。

这里不仅粗略地描绘出我国戏剧发展的总体脉络，也再次强调了“藉歌舞以缘饰故事”的戏剧本质。看来，王国维的戏剧观念，与任氏的主张并无根本上的不同。然而，观念大体相同的两个人，从同一个“内涵”出发，却寻找到了完全不同的“外延”。王国维认为，中国戏剧有一个从不成熟向成熟的发展过程，以宋元戏曲的出现为标志，中国戏剧成熟了。这就是“真戏剧必与戏曲相表里”的实际含义。所谓“真戏剧”就是成熟的戏剧，与其相对的不是“假”戏剧，而是不够成熟的戏剧，用王国维的话就是“非尽纯正之剧”。任氏明确反对这一观点，认为先秦的《优孟衣冠》已经是戏剧。后来，陈多

1 王国维《宋元戏曲史》，引自马美信《宋元戏曲史疏证》，复旦大学出版社，2004年版，第213页。本书引王国维文，除特别注出者外，均引自《疏证》，以下不一一出注。

也持相同看法。¹ 闻一多、陈多等还曾提出《九歌》乃至《诗经》中的《关雎》、《击鼓》等都是歌舞剧。² 于是，我们现在必须面对第二个问题：什么是中国戏剧史？中国戏剧究竟有没有一个发展、嬗变乃至逐渐走向成熟的过程？

毋庸置疑，中国戏剧史就是中国戏剧的历史。而对于什么是“历史”——这个令历史学家难以回答的问题，我们首先认同一种简略而直观的答案：所谓“历史”应当是一个时间概念。某一事物的历史，指的是它在时间上已经逝去的那一段。中国戏剧史指的就是中国戏剧自古及今，发生、发展、演变的全过程。然而，人类学家的研究表明，人类的历史并非仅仅以历时性的直线形态发展，某些蒙昧部族的今天，或许就是我们的昨天和前天。中国戏剧的历史也一样。在一个幅员广袤的国度里，形形色色的戏剧形态，或许正蕴含着戏剧从幼年到成熟的各个阶段。所以，中国戏剧史不仅具有历时性，而且还有共时性。把二者结合起来，方能最大限度地接近中国戏剧史的真相。王国维的贡献，就在于他把宋元及以前的中国戏剧史作了大致准确的历时性考述。而其局限，就在于他对共时性材料的缺乏认识和对表演艺术的相对漠视（详见后文）。

王国维说：“古剧者，非尽纯正之剧。”（《宋元戏曲史》）在谈及《兰陵王》、《踏谣娘》等剧目时他又说：“顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。”这里的表述有问题，即便是不纯正、不成熟的剧也是剧，不是舞。不过，“其事至简”的说法，则与亚里士多德悲剧定义中的“有一定长度”相合。在谈到宋杂剧、金院本时，王氏说：“然宋、金演剧之结构，虽略如上，而其本则无一存，故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。”他又说：“元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲，而就现存者言之，则断自元剧始，不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步，一属形式，一属材质，二者兼备，而后我中国之真戏曲出焉。”王氏当时未及目睹《张协状元》等早期南戏剧本，能够做出这样的判断，堪称卓识。此处所谓“形式”，指的就是“科白中叙事”，与“以歌舞演故事”相吻合；所谓“材质”，就是

1 陈多《戏史何需辨》，《戏史辨》第1辑，第8页。

2 参见陈多、谢明《先秦古剧考略》，《戏剧艺术》，1978年第2期。

指代言体的曲文，即剧本。在王国维看来，用曲（剧本）来上演有一定长度的故事，便是“真戏曲”亦即“真戏剧”，也就是通常所说的成熟的戏剧。

显然，《宋元戏曲史》致力于从纵向历时性地描述宋元及以前戏剧发展、成熟的历史。因此，我们认为，“真戏剧必与戏曲相表里”——这一提法以两种不同的戏剧形态为依据，大致准确地划分出了我国戏剧发展的两个阶段，贯穿了一条“史”的观念与“史”的线索。当然，严格说来，还应当补充：从纵的方面讲，中国戏剧源于巫和巫术，到汉代已经形成以角色扮演为特征的戏剧，宋元则全面臻于成熟和定型。这样，《东海黄公》、《兰陵王》、《踏谣娘》等古剧的性质也就不难认定。

前文提到，李啸仓等三人基本认同王国维的意见，他们在文中提出：宋代歌舞、杂剧，乃至《东海黄公》等，“只能是‘猿人’”。¹受其启发，我们把汉代以前萌芽期的前戏剧形态比做“类人猿”，把汉代以后扮演故事的小戏比做“婴孩”，把宋元南戏、宋金杂剧比做“成人”，借以澄清中国戏剧史研究中一些有代表性的模糊认识。

李啸仓等人注意到了“类人猿”与“人”的区别，却忽略了“婴孩”与“成人”的区别。他们说：“南戏是可以被看作我国戏曲形成的开始的。”又说：南戏“是一种比较成熟的戏曲样式”。把“形成”与“成熟”相混，是李氏三人与王国维的最大不同。按照这个说法，我国戏剧一“形成”就“成熟”。这显然是不合逻辑的。欧阳予倩犯了相近的毛病，他说：“中国戏剧产生的年代是比较晚的，到宋朝的杂剧和南戏，戏剧才有比较完整的形式。”²同样是一“产生”就有了“完整的形式”。这种概念使用上的随意性，直到20世纪80年代以后依然存在，乃至造成了“关公战秦琼”式的混乱。据此可以判断，前文所引欧阳氏为戏剧所定下的几个条件，是成熟戏剧样式的标准，亦即“成人”的标准，用不到“婴孩”身上。

周贻白因出版《中国戏曲发展史纲要》而受到任中敏的责难，但他以往

1 李啸仓、余从、赵斐《谈关于中国戏曲史研究的几个问题》，《戏曲研究》，1958年第2期。下文引李啸仓等人文出处相同，不再出注。

2 欧阳予倩《怎样才是戏剧》，《戏剧论丛》，1957年第4辑。

的著作，标题大都称“戏剧”而不称“戏曲”。他的论文《中国戏剧的起源和发展》与任氏批评王国维的文章同时发表，文中说：“戏剧的本质如果是为了表达某项意义而装扮人物来做一种故事表演，则远在两汉时代的民间，已早具有《东海黄公》这个基础。”《东海黄公》是“中国戏剧形成的起点”。然而他又说：“中国戏剧的产生，应当是以此（指《东海黄公》）作为起源。”¹这显然是把“形成”和“起源”搞混了，也就是未能将“类人猿”与“婴孩”加以区分。

相比之下，任中敏则是把“类人猿”、“婴孩”与“成人”看成完全同样的东西，所以才会把戏剧的外延界定得过于宽泛。照我们看来，并非所有“角色扮演”都是戏剧。世间的角色扮演行为可分为五类，即：自然角色扮演、社会角色扮演、游戏角色扮演、仪式角色扮演和戏剧角色扮演。《优孟衣冠》中优孟假扮孙叔敖的行为从本质上看属于社会角色扮演，他欺骗的不是观众，而是另一个社会角色楚王。这样的事情每天都在发生，例如侦察兵假扮“鬼子”深入敌后，小偷冒充警察进行行窃等等，都不是戏剧。²

需要强调，所谓“类人猿”、“婴孩”与“成人”的界定，只能基于今人的戏剧观念和戏剧标准。闻一多曾经提出，两千年前楚人欣赏《九歌》“是在祭坛前观剧——一种雏形的歌舞剧”。³我们则认为，在缺乏证据的情况下，毋宁把楚国的《九歌》表演看成是一种仪式性的角色扮演行为，还不能算是戏剧。

下面要讨论的问题是，既然没有剧本可以有戏剧，那么为什么说直到有了剧本，中国戏剧才成熟了呢？已故戏剧史家陈多对这个问题质疑最多。⁴

关于剧本与戏剧的关系，中外古今许多戏剧理论家、实践家都进行过探讨。有两个众所周知的重要命题，其一是“剧本为一剧之本”，其二是“角色扮演是戏剧的灵魂”。表面看来，这两个命题相互矛盾，形成了一对悖论。而

1 周贻白《中国戏剧的起源和发展》，《戏剧论丛》，1957年第1辑。

2 关于五种“角色扮演”行为的分析，详参康保成《试论戏剧的本质与中国戏曲的特色》，《古代文学研究集刊》，南方出版社，1999年版。

3 闻一多《九歌古歌舞剧悬解》，《闻一多全集》（一），上海开明书店，1948年版，第277页。

4 参陈多《戏剧形成期研究方法的点滴思考》，《剧史新说》，（台北）学海出版社，1994年版，第4～32页。又见《戏史何以需辨》。

我们认为，这一“悖论”可以用戏剧发展的阶段性予以解释。简言之，剧本不是戏剧形成的必要条件，但成熟的戏剧一般都离不开剧本。亚里士多德的戏剧理论存于他的《诗学》中，最能说明古希腊戏剧对于文学的依赖关系。诞生于公元1世纪前后的印度梵剧也有剧本。中国文化的特质，规定剧本——即“曲”在戏剧从形成到成熟的过程中必然发挥决定性作用。

中国戏剧从汉代初步形成，经历了长时间的发展，都未能走出即兴演出滑稽小戏的阶段。到宋金之交，民间俗曲完成了向文人曲的过渡，新兴的曲开始登上历史舞台。曲与词相比，除平仄、押韵更自由外，便是另有套数。套数比之小令，衬字添加更普遍，白话、散文化的倾向明显，又擅于叙事，最适合插入宾白与“戏”结合歌唱。于是，“戏”终于找到了最合适的载体。“戏”与“曲”的结合，诞生出了一个“混血儿”——戏曲。从此，中国戏剧宣告定型，世界戏剧宝库增添了一个新品种。

“曲”——即剧本在元杂剧中的重要地位，造成了多方面的后果，而首先就是戏剧的被理解与被认同。

本来，曲较词更为俚俗，社会地位也更低，但它仍旧是抒情性质的韵文，本质上是诗、词的变体。诗变而为词，词变而为曲。这个看法，胡应麟、王世贞、臧晋叔、李玉、王国维等许多人都讲过。因此，曲也可以向上攀附，明明是南曲北曲，却偏偏要称为南词北词。于是，元初一些名公，如刘秉忠、杜仁杰、杨果、姚燧、卢挚、冯子振、贯云石等，欣然入于曲家而不以为耻。于是，曲在当时一些文人眼里，直可与诗文并重。元周德清《中原音韵序》称：

乐府之盛、之备、之难，莫如今时。其盛，则自缙绅及闾阎歌咏者众。其备，则自关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调。观其所述，曰忠、曰孝，有补于世。其难，则有六字三韵，“忽听、一声、猛惊”是也。¹

1 周德清《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959年版，第175页。本文引《中国古典戏曲论著集成》均用同一版本。

“忽听一声猛惊”乃《西厢记》中语。可见，正是因为有了关、郑、白、马等一批作家，正是因为有了《西厢记》这样优秀的作品，戏剧才前所未有的受到“自缙绅及闾阎歌咏者”的共同尊崇。这既是戏剧成熟的条件，也是戏剧成熟的标志。

从戏剧形态上讲，剧本的出现，终于使我国戏剧摆脱情节“至简”和难以重复上演的即兴演出阶段。明末王骥德《曲律》指出：

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。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。¹

此处的“剧戏”即我们所说的“戏剧”，“习现成本子”，“拣择而日日此伎俩”者，即按照剧本排练演出也。此外末（生）、旦、净、杂脚色体系的定型，也是通过剧本得以体现的。宋元戏曲脚色的基本定型是我国戏剧成熟的重要标志之一，它反映出戏班规模加大、剧中人物增多及剧情的复杂化，与“以谐谑滑稽供人主喜笑”的、“优人自造科套”的小戏相比，一为“形成”，一为“成熟”，二者判然有别。

剧本——即“曲”，不仅在催化我国戏剧成熟的过程中起了决定性的作用，而且还规定了她未来的发展路向。本来，在宋元之前的诸种戏剧中，科白戏较之歌舞戏要多。而“真戏剧”——戏曲的出现，使中国戏剧没有选择形式上更简单的科白戏，而走上诗韵俱全的戏曲的道路，话剧只能靠“进口”。

当然，皮黄兴起之后，随着“戏”的成分加大，“角儿制”形成，剧本的作用逐渐被削弱。但这并不能抹煞剧本当年所起过的核心作用。而在20世纪以来的西方戏剧中，以往被视为不可或缺的故事情节、人物对白、性格特征、矛盾冲突等，统统被淡化或被异化，甚至剧本、剧作家都成了可有可无的东西。

1 王骥德《曲律》杂论第三十九，《中国古典戏曲论著集成》（四），第150页。

这是进入后戏剧时代的一种“返祖”现象，不在我们的讨论之列。

三

如上所述，《宋元戏曲史》的缺陷并不在于滥用“戏曲”，排斥“古剧”，而在于对表演艺术的相对漠视和对历史进程中的共时性缺乏认识。欧阳予倩在《中国戏曲研究资料初辑·序言》中指出：

以前研究戏曲史的几乎都只注重文字资料，很少关注演出，所以就不够全面。他们多半是关起门来翻书本，很少联系着各剧种的表演和音乐来进行研究；尤其难于结合演出，结合观众，获得比较准确的结论。¹

本文作于1954年，可看成是对王国维最早的不指名的批评。

其后的50多年中，除了以往的作家作品研究、戏曲文献研究之外，宋元之前的古剧研究、近代以来的地方剧种研究、戏曲声腔和音乐研究、少数民族戏剧研究、戏曲文物与剧场史研究、戏曲民俗研究、古典戏剧学与戏剧理论研究、古代表导演研究、优伶与戏班史研究、戏剧观众学研究、戏剧脸谱与化妆服饰研究、傩戏目连戏皮影戏傀儡戏研究……都被纳入到中国戏剧史的研究范围之内，不但弥补了《宋元戏曲史》的欠缺，也大大拓宽了任中敏先生所描述的中国戏剧史的外延。

需要指出的是：中国戏剧史本应包括话剧在内。早在1933年，吴梅的高足卢冀野撰《中国戏剧概论》（上海世界书局，1933）一书，其第十二章为《话剧之输入》。五年后，徐慕云的《中国戏剧史》（上海世界书局，1938）在卷2《各地、各类剧曲史》第十一章列《话剧》。然而这一情况后来起了变化。《中国大百科全书》将中国话剧与外国戏剧一起分在《戏剧卷》，另立《戏曲曲艺

¹ 欧阳予倩《中国戏曲研究资料初辑·序言》，中国戏剧出版社，1957年版，第1页，文末署“1954年7月”。

卷》谈戏曲。《戏剧卷》卷前“戏剧”一文云：

在现代中国，“戏剧”一词有两种含义：狭义专指以古希腊悲剧和喜剧为开端，在欧洲各国发展起来继而在世界广泛流行的舞台演出形式，英文为 drama，中国又称之为“话剧”；广义还包括东方一些国家、民族的传统舞台演出形式，诸如中国的戏曲、日本的歌舞伎、印度的古典戏剧、朝鲜的唱剧等。¹

按照这一界定，狭义的“戏剧”不包括戏曲。这本来就是有问题的。而实际上正如陈多所指出的：在许多人的观念里，“不仅‘狭义’的‘戏剧’是指话剧，‘广义’的‘戏剧’也仍然只是指话剧……只有话剧才有资格被称为‘戏剧’”。²于是，“‘戏剧’几乎成为话剧的独有名称，许多皇皇通论中国戏剧的著作可以对戏曲只字不提”。³

陈氏已经分析过造成这一状况的原因，此处只是想说，我们似乎多少能够明白，20世纪80年代以后出版的那几部戏剧史著作，何以都以“中国戏曲史”为题了，因为它们都没有囊括话剧。而一部完整的中国戏剧史著作，理应包括话剧在内。换言之，中国戏剧史的研究，应当包括话剧史的内容。其实，没有话剧也并不妨碍称“戏剧”。从逻辑上讲，种概念包括属概念，白马、黑马、红马都是马。从中国戏剧史的实际看，一部缺少话剧的戏剧史固然有欠缺（若只研究古代则无问题），而缺少戏曲的戏剧史则是不可思议的。

总之，既然“戏曲”是“戏剧”的一部分，既然我国存在着不属于戏曲的古剧、话剧等戏剧形态，既然我们的研究对象如此庞大而繁杂，那么，“中国戏剧史”的称谓当然更符合学理也更符合实际。以此来看，任中敏的两次发难均为完善我国的戏剧理论做出了贡献，只不过以王国维为靶子却是多少瞄错了目标。当然，“戏曲”即使不是“中国传统戏剧文化的通称”，也是其中最具有代表性的一部分。另从约定俗成的惯性定律来看，这一称谓也难以取

1 《中国大百科全书·戏剧卷》，中国大百科全书出版社，1989年版，第1页。

2 陈多《从看不懂“戏剧戏曲学”说起》，《戏剧艺术》，2004年第4期。

3 刘祯《20世纪中国戏剧学批判》，《民族艺术》，1997年第1期。

消。所以，在正确把握种、属概念的关系，不造成逻辑混乱的前提下，“戏曲”这一概念依然可以使用。¹

通过对学术史的回顾和我们的分析，可以明确以下几点：1. “戏剧”是演员装扮角色当众表演故事的艺术形式。2. 中国戏剧史是中国戏剧发生、发展并逐步成熟的历史。从历时性的角度看，中国戏剧史可以分为汉代以前的萌芽期，由汉至宋的形成期和宋代以后的成熟期；从共时的层面看，“类人猿”、“婴孩”、“成人”等不同形态，还广泛存在于当下不同区域与族群当中，可以“观今而知古”。3. 剧本不是戏剧有无的标志，但却是区分戏剧是否成熟的标志。4. 中国戏剧史的研究范围极其广泛，戏剧的历史由历史上的戏剧组成，它涵盖了我国各民族、各历史阶段中的各种戏剧形态。5. “戏曲”是我国最有代表性的一种戏剧形态，但以“戏曲”代指我国戏剧时应谨慎，万勿造成逻辑混乱。

以2001年昆曲进入“人类非物质文化遗产代表作”为标志，中国戏剧史的研究翻开了新的一页。在今天，任何一个民族的优秀文化遗产，都已经成为全人类的共同财富。新的国际潮流和学术背景，要求我们以更宽广的视野、更开放的心态、更科学的态度、更严谨的学风，对中国戏剧史进行全方位的、立体的研究。在21世纪，中国戏剧史研究可能获得比其他学科更大的突破，王国维等前辈所开创的中国戏剧史研究，一定能迎来更加辉煌的明天。

1 陈多指出，作为学科名称的“戏剧戏曲学”犯了逻辑错误，不科学。参见陈多《从看不懂“戏剧戏曲学”说起》。所论极是，应当引起有关方面的重视。