

戲曲研究

19

文化艺术出版社

戏曲研究

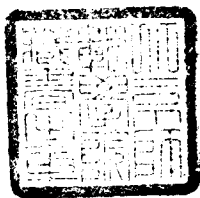
第十九辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

首都师范大学图书馆



21085592



文化艺术出版社

1085592

责任编辑：华 迦

戏 曲 研 究

第 十 九 辑

*

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行

北京通县潮白印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米 1/32 印张9 字数205,000

1986年7月北京第1版 1986年7月北京第1次印刷

书号10228·202 定价1.30元

编辑说明

本辑刊发的十二篇文章，是我院研究生部戏曲系1982级攻读硕士学位研究生的毕业论文节选。他们分属四个研究方向：刘彦君、熊澄宇、高新生攻读戏曲文学理论专业，辅导教师郭汉城、吴琮。李春熹、孙玫、陈劲松攻读戏曲表导演理论专业，辅导教师阿甲、黄克保。汪人元攻读戏曲音乐理论专业，辅导教师肖晴。廖奔、周巩平、李复波、魏奕祉、姜智攻读戏曲文献专业，辅导教师张庚、刘念兹、俞琳、吴书荫。以上同学均通过答辩，获得文学硕士学位。

这组文章是他们三年学习的小结，又是他们走上戏曲工作战线的起点，因此切盼听到海内外专家们的意见。全体同学并望借此机会向组成答辩委员会的各位前辈，深致谢意。

DL48/18

目 录

宋人戏剧批评论·····	刘彦君(1)
宋元北方杂剧发展序列的历史沉积·····	廖 奔(23)
——从河南山西古代戏曲文物考察宋元杂剧的流播	
徐复祚的生平和著作·····	姜 智(48)
叶宪祖及其《鸾镜记》·····	魏奕社(70)
袁于令生平考略·····	李复波(91)
张大复戏曲作品考辨·····	周巩平(113)
蒋士铨剧作的思想内容·····	熊澄宇(133)
论谭鑫培唱腔艺术·····	汪人元(160)
论戏曲艺术的“写意性”·····	陈晓鲁(191)
戏曲演员的情感体验·····	李春熹(212)
论戏曲的特殊艺术生产方式——演传统戏·····	孙 玫(237)
焦菊隐先生的话剧民族化思想·····	高新生(259)

宋人戏剧批评论

刘彦君

一

宋代是中国戏剧批评的初创时期。继唐人所作出的戏剧批评尝试之后,宋人开始更多地注目于戏剧的发展情况,留意于戏剧艺术的各种特征,重视戏剧的社会功用,通过不同的方式更广泛地阐述了戏剧批评观点,并接触到戏剧的一些基本问题。经过一代批评家的努力,宋代已逐渐接近了中国戏剧批评漫长形成道路的末端,预示着戏剧批评史上一个崭新时期到来。

宋代戏剧批评产生的三百年间,是中国历史上封建经济和封建文化持续发展的时期。农具的改革和水利资源的进一步开发,以及丝织业、陶瓷业、冶炼业、造船业的兴盛,促成社会生产力的迅速提高。在此基础上,宋代取得了天文学、数学、医学、技术科学等众多学科的巨大成就,哲学、历史学、文学艺术也呈现出崭新的面貌。宋代社会的显著特点是商业经济十分活跃,其结果就造成商业交通网的发达和都市的繁荣。北宋初期,汴京由于其水陆都会的地理位置和北宋王朝在此建都的政治原因,迅速聚集起一百多万人口,并成为有着高度发达的城市经济水平和贸易交换条件的消费都市。商业市场的繁荣要求城市制度的改革,因而“太祖乾德元年四月十三日诏开封府,令京城夜市至三鼓以来

不得禁止”^①，到仁宗后期，则“坊市之名多失标榜、民不复称”^②了。夜禁废弛，坊制破坏，更加剧了汴京的繁荣步伐，到北宋末已经是“举目则青楼画阁、绣户珠帘。雕车竞驻于天街，宝马争驰于御路。金翠耀目，罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花衢，按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通。集四海之珍奇，皆归市易；会环区之异味，悉在庖厨。花光满路，何限春游；箫鼓喧空，几家夜宴。伎巧则惊人耳目，侈奢则长人精神。”^③狼烟骤起，一旦化为灰烬。自高宗驻蹕临安，“山水明秀，民物康阜，视京师其过十倍矣！虽市肆与京师相侔，然中兴已百余年，列圣相承，太平日久，前后经营至矣，辐辏集矣，其于中兴时又过十数倍也……车书混一，人物繁盛，风俗纯厚，市井骈集”^④于歌舞沉酣中等待着国祚的完结。与这种豪华奢靡的社会面貌相适应的，是从皇帝到平民、整个社会对于现世物质享受和世俗欢乐的追求。宋太祖赵匡胤在导演“杯酒释兵权”一剧时曾劝谕石守信等人曰：“人生如白驹过隙耳。所谓富贵者，不过欲多积金钱、厚自娱乐……多置歌儿舞女，日饮食相欢，以终天命。”^⑤太宗赵光义亦曾说：“寇准年少，正是戴花吃酒时。”^⑥北宋几个皇帝，太宗、真宗、仁宗皆洞晓音律，自己能度曲，或撰写杂词。徽宗更是在节庆时与万姓共观散乐百戏演出，所谓“与民同乐”。上行下效，宋代士大夫文人们则醉心于享乐、放纵的生活，终日消沉于歌楼酒馆之中，吟唱着“烟花巷陌，依约丹青屏障。幸有意中人，堪寻访”的倚翠

① 《宋会要辑稿》“食货”六十七。

② 宋朱长文《吴郡图经续纪》卷上。

③ 宋孟元老《东京梦华录序》。

④ 宋耐得翁《都城纪胜序》。

⑤ 宋邵伯温《邵氏闻见录》卷一。

⑥ 宋吴曾《能改斋漫录》卷十三。

假红曲调。但是，在都市生活中占据主导地位的是众多市民的活动，这些“富工”、“闲人”们用他们新的生活方式来改变社会生活的面貌，也用他们的世俗审美情趣影响着文艺的发展。宋代戏剧的繁荣就建立在这种社会基础之上，而宋代的戏剧批评亦在这种社会背景中萌发。

社会物质财富的积累以及社会结构和社会心理的转变促成了宋代戏剧艺术的茁壮成长。北宋初期，由唐、五代优戏进化而来的新兴戏剧形式——宋杂剧逐步兴起，在全社会的欢迎中不断发展、完善其自身，于北宋后期达到了大盛。其始仍依赖于宫廷、贵族的豢养，继而进入市民世界——瓦舍勾栏，走向了广阔自由的艺术天地。仁宗朝以后，汴京已经成为一座东方最大的游艺场，宋杂剧则是其中最为活跃的表演艺术之一。平日勾栏中的杂剧艺人日日作场，逢年节社日则更是于坊市交通要闹处扎棚垒台献艺。“构肆乐人自过七夕，便搬《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。”^①从这一条记载即可窥见当时演出规模和场景一斑。杂剧表演的热闹繁伙，亦常常吸引得四乡农民进城看戏，《宋史》卷三一四《范纯礼传》即有开封府享泽村民“入戏场观优”的记载。南渡后，杂剧演出有增无减，而演出体制逐渐完备，上场人物可多达八九个，演出内容情节性加强，表演、角色、装扮各方面都走向成熟了。宋代盛行的戏剧种类还有傀儡戏和影戏。宋代傀儡戏承唐而盛，蔚为我国傀儡戏的黄金时代。首先是傀儡戏的种类增加，就《东京梦华录》、《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》诸书所载，当时瓦舍勾栏中至少有五种不同品种的傀儡戏在演出，有些后世已失传。其次是傀儡戏拥有极多的观众，《东京梦华录》卷五“京瓦

① 《东京梦华录》卷八“中元节”条。

伎艺”条谓“枝头傀儡任小三，每日五更头回小杂剧，差晚看不及矣。”反映了观众的极高热情。再次是傀儡戏在当时宫廷宴乐中承应极多，并且据《文献通考》卷一四六“乐考”载，宋代宫廷宴乐机构云韶部中即专设傀儡戏演员八人。影戏的演出盛况也不亚于傀儡戏，如《东京梦华录》卷六“十六日”条载：“诸门皆有官中乐棚，万街千巷，尽皆繁盛浩闹。每一坊巷口，无乐棚去处，多设小影戏棚子，以防本坊游人小儿相失，以引聚之。”大概影戏演出不宜于在灯火通明处，但每一坊巷口皆设影戏棚子，可见当时汴京影戏艺人数量相当可观。南宋影戏的发达，使雕镂影戏者遂成为专门职业^①，并且出现了社的组织^②。两宋之交时，更加完美的戏曲形式——南戏开始在浙、闽一带地区形成，最初是借村坊小曲里巷歌谣的形式来演唱故事，到宋光宗朝则出现了《赵贞女》、《王魁》一类完整剧目的演出，盛行于温州，大概是被封建阶级视为“诲淫诲盗”的缘故吧，曾一度遭到统治者如赵昀夫之类的榜禁。至度宗咸淳年间，“《王焕》戏文盛行于都下”^③，南戏已经在杭州获得了观众。南戏的发展，吸引了文人进行剧本的创作，《王焕》戏文即由太学生黄可道撰写。文人还成立了自己的编撰组织，如八山书会、永嘉书会之类。从今存南宋戏文剧本《张协状元》来看，当时南戏的表演艺术形式已经有了很高的综合成就，基本上已奠定了中国戏曲表演程式的雏型。宋代戏剧发展已经达到了这样的程度：如果把中国戏剧的绵远来源比作一条蜿蜒悠长的小溪的话，那

① 按宋周密《武林旧事》卷六“小经纪”条中列有“镂影戏”一行业，据本书卷二“灯品”条：“羊皮灯则镂镂精巧，五色妆染，如影戏之法。”又据《都城纪胜》“瓦舍众伎”条：“凡影戏乃京师人初以素纸雕镂。”则此处“镂”恐为“雕”之误。

② 《武林旧事》卷三“社会”条中有“绘革社”，自注为“影戏”，孙楷第先生称其“必以影人彩饰雕镂之工自炫。”

③ 元刘一清《钱塘遗事》卷六“戏文诲淫”条，扫叶山房刻本。

么当它流过汉、唐，流经宋代这段土地时，呈现出的却是一种百川汇流、融汇贯通的局面，从这里流出去的将是一条澎湃的大河。戏剧发展的现状推动着人们戏剧观念的进步，呼唤着正式戏剧批评的诞生。

时代前进到宋代，人们对于文学艺术的审美能力达到了一个新的水平。宋代的文论、诗论、画论、乐论都取得相当的成就，涌现出一批卓越的文艺批评家和出现一批有价值的理论著作。宋代戏剧批评就在这种理论上产生，而唐人在各类俳优戏、歌舞戏以及音乐、舞蹈、说唱等各种表演艺术评论方面的经验积累，宋代戏剧发展现状的督责，促成了宋代戏剧批评的时代性进步。

二

中国戏剧在宋代的巨大发展，日益引起当时社会各个阶层的注意，人们开始从各个不同的角度、多种形式的多方面的对戏剧发表评论。宋代戏剧有一个逐步走向完善的过程，与之相联系的是宋人的戏剧观念亦有一个逐渐清晰的过程，因而宋代的戏剧批评也呈现出一种深化、发展的趋势。

北宋中期以后，一些著名文人在论诗论画时旁及戏剧，戏剧批评首先以诗话、画论著作附庸的形式出现了，这些文人的主要代表有欧阳修、苏轼、黄庭坚、陈善、吕本中等。他们的戏剧言论见于《王直方诗话》、《形神论》、《扈虱新语》、《童蒙训》等著述中，虽然还多是只言片语，但已开宋代戏剧批评的先河。一些史学家在撰史时也注意载录前代优伶事迹，同时发表一定的剧评观点，欧阳修撰《五代史记》（即《新五代史》）、马令撰《南唐书》都是实例。北宋后期，随着戏剧活动的走向繁盛，理论界产生了宋代戏剧批评史上第一部重要而又较有系统的著作——陈旸《乐书》。陈旸，

字晋之，福州人，中绍圣制科，仕至礼部侍郎，《宋史》有传。陈旸有感于秦汉以降，乐谢夔襄、音流郑卫、乐律浸废、宫调乖舛，因而闭户撰述四十年，成《乐书》二百卷，于徽宗靖国元年（1101年）献上朝廷。《乐书》是一部考证历代乐制的专著，其书“大致据经考传，尊圣人、折诸儒，追复治古而是正之。囊括载籍，条分汇从，总为六门，别为三部。”①书中除训义经义、辨论律吕外，亦及于雅俗胡部乐器歌舞、倡优百戏，对于戏剧提出了许多明确的批评观点。

南宋以后，戏剧批评发展到了一个新的阶段。南宋戏剧理论领域中首先发生的事情是文人对于戏剧反映社会生活职能的强调，许多人在笔记小说著作中都成批载录了当时戏剧演出大胆干预生活的佚事，并表示了肯定和赞赏的态度。其代表有洪迈、岳柯、张端义等人。洪迈（1123—1202年）为南宋名臣洪皓之季子，晚年撰有巨著《夷坚志》四百二十卷，为志怪小说集，其支志乙集卷四中选录了五种杂剧的演出情况。稍晚于洪迈的岳柯（1183—1234年）是抗金名将岳飞之孙，著有《桎史》一书，《四库全书总目》称其中“多俳优诙谐之词”，书中卷十三亦载录一组杂剧佚闻。张端义（1179—？）在成书于理宗淳祐元年至八年（1241—1248年）的《贵耳集》中也有优戏著录。在记事的同时，这些作者都阐述了一定的戏剧批评观点。南宋剧评中出现的另一件事情是封建理学家的干预，以大理学家朱熹的得道弟子陈淳为代表。陈淳（1159—1223年）②字安卿，漳州龙溪人，少从林宗臣读朱熹《近思录》而

① 陈旸《乐书序》。

② 夏写时《宋代的戏剧批评》据宋陈宏《有宋北溪先生主簿陈公墓志铭》所记陈淳卒年，推定《宋史·陈淳传》、《宋元学案》卷六十八《北溪学案》所载皆误。今从之。

尽弃举业，绍熙元年(1190年)朱熹知漳州时，陈淳谒见，大受其爱赏，“直以上达之理语之”^①，后朱熹去漳，“每语诸人，屡以‘南来吾道得一安卿’为喜”。^②陈淳以理学家的社会伦理标准来衡量戏剧，于是产生了极端的仇戏主张。

以上在各类著述中涉及戏剧批评的，多是属于封建社会中上层、取得了一定功名、有着正统道德伦理思想的士大夫文人，他们所注意的，多是宫廷或贵族戏剧，而对于市井瓦舍中以娱人为主的民间戏剧则习而不闻，甚至如陈淳那样视之为诲淫诲盗、洪水猛兽。南宋以后出现了一批混迹市廛、潦倒终生、跻身于市民阶层之中的下层文人批评家，他们终日出入于繁华都市的瓦舍勾栏、歌楼酒馆中，“烂赏迭游，莫知厌足”^③，在市民艺术的熏陶中提高了鉴赏能力，以后世事沧桑，追忆往昔，写成杂著。他们思想较为自由，带有一定的世俗审美情趣，因而在著述中能够真正从浓厚的艺术趣味出发来论及勾栏戏剧，往往有着十分精僻的见解，其理论探讨的触角已经接触到戏剧艺术的特殊规律。这一批人有孟元老、灌园耐得翁、吴自牧、周密等人。

这里最先应该提出的是孟元老及其《东京梦华录》。孟元老，号幽兰居士，生活于两宋之交，生平未详^④。他自言幼时于崇宁癸未(1103年)随先人到汴京，卜居市廛间二十余年，渐次长立，看尽

① 康熙《漳州府志》卷二十一“人物志·理学·陈淳传”。

② 陈宏《有宋北溪先生陈公墓志铭》。

③ 孟元老《东京梦华录序》。

④ 孟元老，明清人多从其书中无一言及艮岳而疑元老与奸党有关，如清常茂佚即以元老为户部侍郎孟揆当时孟揆主持筑艮岳之事。但邓之诚认为其说无据。最近孔宪易《孟元老其人》一文(载《历史研究》1980年第4期)指孟元老为孟昌龄的第四子、孟揆的弟弟孟铎。孟铎曾任开封府仪曹，南渡后因入奸党籍，无缘仕进，隐居终身。聊备一说。

京师繁华。靖康变后，避地江左，忆及当年盛景，编次成集，自都城、坊市、节序、风俗以及典礼仪卫，靡不赅载。取古人梦游华胥国而乐无涯之意以名书。其自序写于绍兴丁卯年(1147年)，即靖康难又二十年后。书中专列“京瓦伎艺”一节，举凡各类民间戏剧伎艺，尽皆著录，诸如小唱、嘌唱、杂剧、傀儡、杂伎、戏耍、讲史、小说、舞旋、相扑、影戏、弄虫蚁、诸宫调、商谜、合生、说诨话、杂班、叫果子等等。各种民间伎艺的艺人姓字艺名亦藉以得传。另外，又按照节序备载民间各类庆贺活动，其中有关戏剧演出情况描述颇详。孟元老的著述开宋代同类著作的先河，在他之前没有任何文人能够对于民间伎艺如此注意和重视。孟元老对于戏剧的欣赏及在戏剧现象的记述上颇肯花费笔墨，为北宋戏剧活动保存了许多珍贵的史料。虽然书中少有对于戏剧的评论，但孟元老仍值得在此文中占据一席重要地位。

继孟元老之后，有南宋理宗端平二年(1235年)灌园耐得翁著《都城纪胜》一书，载录南宋行都临安盛事，更加留意于市井勾栏伎艺的演出，对于戏剧也有着较前人更加深刻的认识。作者生平亦不详，自序中仅言：“仆遭遇明时，寓游京国，目睹耳闻，殆非一日，不得不为之集录。”书只署其号，乾隆帝弘历因疑其故隐姓名，以恐貽笑后世。^①书中共分为十四条目，唯以“瓦舍众伎”条篇幅最长。其中对于各类戏剧的论述有许多十分精僻的见解。如论杂剧，涉及了杂剧的结构、杂剧角色的分工、杂剧的内容题材以及杂剧的滑稽风格等诸多方面；论傀儡戏、影戏则指出其话本创作的艺术虚构特点。耐得翁有着极高的艺术修养，对于唱曲、说话等与戏曲有着紧密血缘关系的诸种表演艺术亦有独到的认

^① 弘历《都城纪胜题识》。

识。如总结小唱的特点是“大率重起轻杀”、风格是“浅斟低唱”，概括嘌唱的特征是“驱驾虚音，纵弄宫调”。特别应指出的是，耐得翁注意到说话题材上的区别，将其分类，最早提出了说话四家说，并对小说发表评论曰：“最畏小说人。盖小说者能以一朝一代故事，顷刻间提破。”已敏锐地触及了艺术概括生活本质的特性。艺术贵在创新，艺术评论则贵在独具眼光。耐得翁是宋代第一个对于勾栏表演提出艺术见解的文人评论者，也是第一个从正面接触到戏剧艺术某些内部规律的作家，从这个意义上讲，他也可说是宋代第一位真正的戏剧批评家。

吴自牧《梦粱录》继承并补充了耐得翁的戏剧观点。吴自牧，钱塘人，生平无从查考，大概是南宋末期人。^①是书仿《东京梦华录》之体，采摘钱塘“时序土俗、坊市游戏之事”^②以成编。书中卷三“宰执亲王南班百官入内上寿赐宴”条载君臣起居、进盏奏乐百戏杂剧节次备详，多取《东京梦华录》所记而增减之。卷二十载勾栏表演频繁，亦多袭用《都城纪胜》中文字，但大大扩充了容量。吴自牧比耐得翁前进一歩的地方在于他更加注意从表演的角度来评论戏剧演员的技巧、风格。关于其他伎艺的批评，因对于后世戏曲理论的形成有所启示，亦值得重视，如评价景定以来诸酒库妓女唱令曲小词是“歌喉宛转，道得字真韵正，令人侧耳听之不厌。”而“若唱嘌耍令，今者如路歧人主双莲、吕大夫唱得音律端正耳。”小说，“有谭淡子、翁二郎、雍燕、王保义、陈良甫、

① 书中自序署为“甲戌岁中秋日”，由书中有“咸淳年间”字样，此甲戌当为度宗咸淳十年（1274年），但《四库全书总目》以序中有“缅怀往事，殆犹梦也”一语，认为甲戌岁“其时宋尚未亡，不应先作是语，意‘甲戌’字传写误欤？”吴序但自署甲子，不题年号，《四库》之说或可信。但书中亦多有“今者”、“今杭城”、“今街市与宅院”一类语气，似不类变故之后口吻。备考。

② 学津讨原本《梦粱录》明都穆跋文。

陈郎妇枣儿、徐二郎等，谈论古今，如水之流。”讲史，“有王六大夫，元系御前供话，为幕士请给，讲诸史俱通，于咸淳年间敷演《复华篇》^①及《中兴名将传》，听者纷纷，盖讲得字真不俗，记问渊源甚广耳。”所论都能抓住要旨。吴自牧不愧为另外一个能着眼民间戏剧的批评家。

吴自牧同时或稍后又有周密撰《武林旧事》十卷。周密(1232—1298年)，字公瑾，祖为济南人，随宋室南渡。周密淳祐中为义乌知县，宋亡不仕，似不应属于下层文人，但是书所记南宋都城杂事，皆其当年流寓杭州癸辛街时见闻。书中特别值得提出的是收录了宋代“官本杂剧段数”名目280种，这是戏曲史上绝无仅有的材料。另外，保存了当时大批艺人的名字，这也是值得书上一笔的。例如卷四“乾宴教坊乐部”条，一应孝宗朝德寿宫、衙前、前教坊、前钩容直诸宴乐机构以及和雇各类伎艺人姓名全部入列，其中有杂剧演员67人，而所载“杂剧三甲”一栏则透露出当时杂剧的组班以及角色配备情况。卷六“诸色伎艺人”条又刊列了理宗朝^②数量众多的艺人姓名，其中有杂剧演员41人，杂扮演员26人，特别是列出了书会才人6人姓名，由此可推知至迟在理宗朝书会才人已活跃于瓦舍勾栏中了。卷一“圣节”条载录理宗朝宫廷祇应乐人名单，其中杂剧人除与“诸色伎艺人”条重复者外，尚多出9人。这些杂剧人活跃在南宋剧坛上，造成了戏剧的一代繁荣。周密又有《齐东野语》一书，于卷十三有“优语”一节，评判了杂剧演出活动。

① 《复华篇》当作《福华编》，胡士莹考之甚详，见《话本小说概论》第61页。

② 书中此条未指明年代，但卷一“圣节”条载“理宗朝禁中寿筵乐次”，其中杂剧演员与此处重复者7人，因据以知。

南宋绍兴年间还产生了一部与戏曲理论关系十分密切的著作，即王灼的《碧鸡漫志》。王灼生平不详，仅知他于绍兴十五年（1145年）寓居于成都碧鸡坊妙胜院，日赴歌宴，归而著述，成《碧鸡漫志》五卷。此书推究歌曲起源衍变，考订唐代曲名来历，品评北宋词人风格流派。王灼对于戏曲理论的贡献是他在歌曲方面的见解。他发扬《礼记·乐记》、《毛诗序》之说，认为“有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律”。针对时人填词，“以词就音”，斤斤于声律，王灼认为：“古人初不定声律，因所感发为歌，而声律从之”，“今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣！”王灼的理论，对于明代曲论中重意趣一派的认识起了导引作用。《碧鸡漫志》还论及宋代大曲的格范及乐曲宫调问题，也为后世曲律著作提供了借鉴。

三

随着各种戏剧形式——主要是宋杂剧的兴起和发展，宋人的戏剧观念逐渐开始清晰明确起来，并且出现了对戏剧艺术的自觉、有意识的探讨活动，这是在唐代所不曾有过的现象。宋人已试图阐释杂剧的含义。北宋陈旸曰：“唐时谓优人辞捷者为‘斫拔’，今谓之杂剧也。”南宋洪迈则从另一个角度总结了人们对杂剧的认识，曰：“俳优侏儒，固伎之最下且贱者，然亦能因戏语而箴讽时政，有合于古讽诵工谏之义，世目为杂剧者是已。”这两段话的重要性不在于它们对于杂剧定义的概括，因为无论是陈旸还是洪迈，都无法站在今人的理论高度给杂剧下一准确完善的定义，况且他们当时还未曾产生这种理论自觉。其珍贵处在于对“什么是杂剧”这一命题的探讨，这一探讨说明当时人们已经感受到了杂剧这一表演艺术的魅力，开始有意识的从理论上加以阐发和规

定。与注目于杂剧相联系的，是宋人已直观感觉到戏剧这一综合艺术形式在审美观感上较之其他单一艺术具有更加强烈的感染力，并在不同的场合表述出这种看法。例如在各种戏乐游艺中，人们说：“使拍超烘非乐事，筑球打弹漫徒劳，设意品笙箫。”^①以赏乐为上。而“似恁唱说诸宫调，何如把此话文敷演（指扮演——笔者）？”^②戏剧表演成为人们最为喜爱的舞台艺术形式。因而，耐得翁指出：“散乐，传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。”这种全社会性的对于戏剧艺术的普遍把握和承认，是前代所未出现过的，它表明宋人对于戏剧的认识已经大大加强了。

北宋时期人们的戏剧观念可以陈旸为代表。陈旸在宋代戏剧批评史上有一大贡献，即他敏锐地注意到了宋杂剧比前代优戏的发展，针对这一新兴戏剧形式明确提出了“剧戏”的概念。他在《乐书》卷一八六俗部·杂乐中专门列出“剧戏”一项，并从内容上进行解释曰：“剧戏：圣朝戏乐。鼓吹部杂剧员四十二，云韶部杂剧员二十四，钧容部杂剧员四十。亦一时之制也。”而在卷一八七则另列“俳倡”项以祖述“优倡之伎，自古有之”以及“博粉涂墨”、“优倡常态”云云。陈旸将杂剧与前代优戏分别论列以示区别，是宋人戏剧意识的进步。当然，这种进步只是戏剧发展现实的反映，专职演员的出现已经将杂剧由优戏中分离出来，这种分离至迟应该是在宋初完成的，^③因而成书于北宋后期的《乐书》中反映

① 南戏《张协状元》第二出〔望江南〕。

② 《张协状元》第一出末白。

③ 这里是指宫廷而言。宫廷优人，五代以前皆作为伶官弄臣而随侍于御前，至宋杂剧出，始隶杂剧演员于各乐部机构，仅于宫廷宴筵时御前祇应，杂剧演员除演出杂剧外不再具有前代优人直接在御前戏谑调笑的职能。专职杂剧演员出现的时间，疑始于宋初，如《乐书》卷一八八乐图论·俗部·杂乐·云韶乐载有专职“杂剧员二十四……”