

导 言

在中国古代戏曲史上，古典喜剧传统之悠久，喜剧数量之众多、成就之显著、地位之独特，构成了中国戏曲发展中的一种十分引人注目的现象。事实上，中国古典喜剧不仅有着悠久的传统与独特的成就，而且体现了中国戏曲和中国文化的某些基本特质。中国戏曲的形成、生存与发展，都与喜剧有着十分密切的联系。对中国古典喜剧价值的认识与评价，实质上关系到我们对中国戏曲的整体认识与评价。以中国戏曲的独特的生成过程与文化功能为视角，从特定的文化背景出发，探讨中国古典喜剧的特点、价值与意义，或许可以使我们从更深的层次上，更准确地认识中国古典喜剧，更深刻地把握中国戏曲的某些实质性特征。

悲剧与喜剧观念都是舶来品。用悲、喜剧观念研究中国古典戏曲，是近代以来的事情。悲、喜剧观念的引入，是与国人对戏曲作为独立的文学样式之特点的认识紧密联系在一起的。考察戏曲文学观念的流变，梳理辨析其发展的历史轨迹，在历史与现实的双重视野中，认识这种新的“话语”的出现的必然性，寻找中国古典喜剧研究的起点与途径，或许可以为我们探讨这一重要的学术话题提供一个新的观照面。

一、中国古典戏曲的分类及其特点

在传统的中国古代戏曲理论中，人们通常主要习惯于以题材、品第及风格为分类标准。在元代重要的戏曲理论著作《青楼集》中，夏庭芝第一次从不同角度对元杂剧进行了分类，他不仅将元杂剧分为“旦本”和“末本”，而且还将元杂剧分为“驾头杂剧”、“闺怨杂剧”、“花旦杂剧”、“绿林杂剧”等数类。其分类标准主要是依据剧本的内容或题材。明代朱权的《太和正音谱》则在沿袭《青楼集》的分类法的基础上，作了进一步的发展，把杂剧分为神仙道化、隐居乐道、披袍秉笏、忠臣烈士、孝义廉节、叱奸骂谗、逐臣孤子、钹刀赶棒、风花雪月、悲欢离合、烟花粉黛、神头鬼面“十二科”，更为细致具体地反映出元杂剧在题材内容方面的特点。《青楼集》与《太和正音谱》显然代表了中国古典戏曲发展早期分类方法的特点。

明代中叶以后，随着戏曲创作繁荣局面的出现，戏曲理论批评也获得了充分发展，涌现出一大批各种类型的戏曲理论专著，对戏曲作品的分类也逐渐多样化、系统化。在吕天成的《曲品》中，作者将明代不同时期的剧作分别分为神、妙、能、具四品和上上、上中、上下，中上、中中、中下，下上、下中、下下九品。其分类方法明显地受到《诗品》的影响，着眼于艺术水平的高下。值得特别注意的是吕氏对其分类标准的说明：

传奇定品，颇费筹量，不无褒贬。盖总出一人之手，时有工拙；统观一帙之中，间有长短。故律以一法，则吐弃者多；收以歧途，则阑入者杂。其难其慎，此道亦然。我舅祖孙司马公谓予曰：“凡南剧，第一要事佳，第二要关目好，第三要搬出来好，第四要按宫调、协音律，第五要使人易晓，第

六要词采，第七要善敷衍——淡处做得浓，闲处做得热闹，第八要各角色派得匀妥，第九要脱套，第十要合世情、关风化。持此十要以衡传奇，靡不当矣。”但今作者辈起，能无集乎大成，十得六者，便为玃璧；十得四五者，亦称翹楚；十得二者，即非砭砭。具只眼者，试共评之。^①

显然，吕氏力图以其外祖父论戏“十要”为依据来品评剧本。而吕氏所激赏的这“十要”，已不同于传统的诗文评论标准，他注意到戏曲的选材（事佳）、结构（关目）、表演（搬出来好）角色、脱套等具体要求，也就更接近戏曲创作自身的特点，其理论贡献与意义是不容低估的。只是吕氏在其具体的戏曲评论中仍然主要是按照他自己的“音律”、“词华”的标准品评戏曲作品的。

在吕天成之后，祁彪佳的《远山堂曲品》和《远山堂剧品》，则以韵、调、词、事为主要标准，将传奇和杂剧分为妙、雅、逸、艳、能、具六品。祁氏自言“吕以严，予以宽；吕以隘，予以广；吕后词华而先音律，予则赏音律而兼收词华。”强调“调有合于韵律”；“词有当于本色”；“事有关于风教”。其三者不可兼得时，则“韵失矣，进而求其调；调失矣，进而求其词；词陋矣，又进而求其事”^②。音韵词华仍然是主要的，而叙事性则居于从属的地位。

出现在同一时期的孟称舜编刊的《古今名剧合选》，将五十六种元明杂剧分为《柳枝集》和《酌江集》两大类。而孟氏对戏曲的独到见解以及其戏曲的分类标准，则集中在此书的序中。在这篇序言中，孟氏已经明确认识到了传统的诗词创作与戏曲创作的

①吕天成《曲品》，《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社 1980 年版，第 223 页。

②祁彪佳《曲品叙》，《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社 1980 年版，第 5 页。

区别，认为“曲之为妙，极古今好丑、贵贱、离合、死生。因事以造形，随物而赋象。时而庄言，时而谐谑，孤末靚狙，合傀儡于一场，而徵事类于千载。笑则有声，啼则有泪，喜则有神，叹则有气。非作者身处于百物云为之际，而心通乎七情生动之窍，曲则恶能工哉。”并指出：“学戏者，不置身于场上，则不能为戏；而撰曲者，不化身为曲中之人，则不能为曲，此曲之所以难于诗与辞也。”^①孟氏对戏曲和戏曲创作的论述，已相当深入和透彻。然而，尽管孟氏已从感性上意识到传统诗词与戏曲创作的不同，但最终仍然未能突破传统的樊篱。他对元明杂剧的分类方法主要是“取元曲之工者，分其类为二，而以我明之曲继之，一名《柳枝集》，一名《酹江集》，即取[雨淋铃]‘杨柳岸’，及‘大江东去，一樽还酹江月’之句也。”其分类的主要依据，仍然沿袭的是诗词传统，按照艺术风格的不同加以划分。并以“辞足达情者为最，而协律者次之，可演之台上，亦可置之案头”，案头场上两擅其美，作为其最高境界。戏曲自身的特点已经出现在孟称舜的观念中，但却还尚未发展成熟。

纵观明代戏曲家和戏曲理论家对戏曲的分类，我们不难发现，尽管他们分类的角度与方法各不相同，但在本质上并无根本的区别。即将戏曲与诗词视为一体。在当时人的心目中所谓“曲”是散曲与戏曲的合成，不仅散曲是诗歌的一种，戏曲也是诗歌的一类：

曲，乐之支也。自《康衢》、《击壤》、《黄泽》、《白云》以降，于是《越人》、《易水》、《大风》、《瓠子》之歌继作，声渐靡矣。“乐府”之名，昉于西汉，其属有“鼓吹”、“横吹”、“相和”、“清商”、“杂调”诸曲。六代沿其声调，稍加藻艳，

^① 孟称舜《古今名剧合选·序》，吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社 1990 年版，第 198—200 页。

于今曲略近。入唐而以绝句为曲，如《清平》、《郁轮》……之类；然不尽其变……入宋而词始大振，署曰“诗余”，于今曲益近……而金章宗时，渐更为北词，如世所传董解元《西厢记》者，其声犹未纯也。入元而益漫衍其制，栴调比声，北曲遂擅盛一代；……迨季世入我明，又变而为南曲，婉丽妩媚，一唱三叹，于是美善兼至，极声调之致。^①

在传统的曲论家的观念中，是以诗、词、曲相沿相续的“诗歌一体化”的眼光来认识戏曲的，因而也就常常以诗歌史取代戏曲史，用研究诗歌的方法研究戏曲。其共同特点就是，继承传统的诗学框架，沿用诗歌评论的角度和途径来探讨戏曲艺术问题，把文辞和音律作为戏曲理论的基本内容，因而也就把文辞和音律作为戏曲分类的主要标准。从这个意义上我们可以说，传统的戏曲分类方法和分类标准正是由传统的戏曲观念所决定。

从传统的“曲学”到独立意义上的“剧学”的转变，到清代的李渔的《闲情偶寄》中才出现。李渔不仅认识到：“填词非末技，乃与史、传、诗、文同源而异派者也。”^②同时还明确指出：“填词之设，专为登场。”^③因此，他的戏曲理论既包括了戏曲文本的创作论，也包括了戏曲表演论，构成了较为完整的戏曲理论框架。而在其剧本创作论中，则独具慧眼提出：“填词首重音律，而予独先结构者。”可以说，在他的《闲情偶寄·词曲部》中，李渔将“曲学”的内容纳入“剧学”的框架，作为“剧学”的一部分加以论

① 王骥德《曲律·论曲源第一》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1980年版，第55页。

② 李渔《闲情偶寄·词曲部·结构第一》，《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1980年版，第8页。

③ 李渔《闲情偶寄·演习部·选剧第一》，《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1980年版，第73页。

述。而“词曲部”中所论述的主要问题结构、词采、音律、宾白、科诨、格局等，事实上已涉及了戏剧文学的全部内容，标志着不同于传统“曲学”的“剧学”的诞生。显然，“剧”的观念在清人的意识中已相当明晰。

如果说李渔是以“剧学”对“曲学”的包容表现了他对戏曲特点的认识，那么，在李渔之后的李调元则从“剧”与“曲”的分离的角度，表达了清人对戏剧文体独立性的认识。在《剧话序》中李调元指出：“剧者何？戏也。”这种“剧”或“戏”的观念已不再是“曲”，也不再是唐宋延续下来的视“戏”为表演伎艺的概念。“曲”和“剧”、“曲学”和“剧学”，在李调元的心目中，已有了明确区别。正是基于这种认识，李调元曾分别作《曲话》、《剧话》，又作《弄谱》。他的《曲话》虽也涉及戏剧，但仅论述剧中之曲，并不涉及戏剧的其他问题。《剧话》则不论及宫调、音律、辞采等“曲”的问题。《剧话》上卷以考“戏剧”一词之由来为始，然后考察自优孟衣冠以来演出等各方面体制的沿革，描述戏曲表演形态的历史演进脉络；下卷则是戏剧故事本事的考索，侧重于戏曲题材流变的探究。从整体上看，李调元将“剧”与“曲”分离的思路，显然不如李渔对戏曲特点的认识深刻，但其中所表现出来“剧”的观念的明晰，也是十分引人注目而不容忽视的。

此外，稍后焦循的《剧说》显然也是同一思路的发展。《剧说》与《雨村剧话》的性质与体例相近，但规模较《剧话》更大，且全部由资料汇成。内容丰富，博采群书，但其中“凡论宫调、音律者不录”；“剧”的概念也已相当明确。

不仅如此，与人们对“剧”的观念的认识相联系的，是人们对戏剧叙事性特点的日益重视。清代不仅出现了李渔这样的戏剧理论家，而且出现了像金圣叹、毛声山等戏剧评点大家。他们在对《西厢记》、《琵琶记》和《牡丹亭》的评点中，紧扣戏剧艺术的叙事性特点，展开细致的艺术分析，并在理论上作出深入的探

讨，使戏剧的叙事理论获得了前所未有的发展。而在这些著名的戏曲评点家中，金圣叹的声音显得格外引人注目。

金圣叹的《西厢记》评点，是对古代戏曲叙事学的最重要的贡献。在金圣叹的《第六才子书》中，明代曲论家所津津乐道的曲辞与音律等内容，已经悄然隐退，取而代之的是另一种视角和另一种内容。如果说，明代文人是文学与音乐、文学与音律的双重视角来认识《西厢记》的话，那么，金圣叹则更多的是从纯文学与叙事文学的角度出发来解读《西厢记》的，更加强调自己独特的审美感受。

在金圣叹的《西厢记》评点中，对人物性格特点及其发展逻辑的准确把握和细致分析，是“金批《西厢》”中最为精彩的内容。金圣叹对《西厢记》女主人公莺莺性格的分析与概括，已得到了数百年来读者、观众和评论者的普遍认同。金圣叹《西厢记》人物评点的特色在于，他是从人物性格的发展逻辑出发来阐释情节产生的必然性的。在金圣叹的审美视野中，情节已不再是单纯的故事或事件，而具有了“性格化”的内涵与意义。可以说，金圣叹已明确意识到了人物性格制约情节发展的深层关系，从而使“金批《西厢》”的文学人物论达到了新的高度。

与金圣叹对《西厢记》人物性格的阐释密切相关的是他对剧本情节结构的关注。金圣叹对《西厢记》情节结构的论述仍然是以人物为中心的，是他的“人物论”的延伸与扩展。尽管当时金圣叹并不了解有关戏剧冲突的专门术语，但他的这些论述，以其特有的艺术敏感，实质上已经涉及到了戏剧冲突的产生、发展、高潮与结局以及冲突事件的发展与人物性格的必然联系等戏剧文学的基本内容，具有不可低估的理论价值。

综上所述，尽管清代戏剧理论中沿用传统的理论格局，探讨音律、文辞和唱法的也不乏其人，然而，“剧”的观念的建立和戏剧叙事意识的增强，无疑是清代戏剧理论的最突出、也是最重要

的贡献。

二、近代悲、喜剧观念的介入

近代悲、喜剧观念的介入，是与中国戏曲本体观念的形成密切相关的。众所周知，最终确立中国古典戏曲独立品格的，是近代学者王国维。在《宋元戏曲考》中，王国维明确提出：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”戏剧“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意始全”。王国维的《宋元戏曲考》的重要贡献首先在于，它把戏曲从传统的诗歌中分离出来，确立了戏曲本体观念。在王国维看来，戏曲不是传统的诗、词、曲的附属品，也不是文人墨客卖弄才学的雕虫小技，而是具有独立发展历史的一种艺术类型。因此，他感慨于前人“未有能观其会通，窥其奥窔者”，对戏曲这一独立的艺术形式“究其渊源，明其变化之迹”，进行了详细的考察和系统的研究，从而确立了戏曲这一独立的艺术形式明确的本体观念与学科品格。可以说，确定戏曲本体观念，描述戏曲起源、形成与发展的基本轨迹，阐明元杂剧之独特价值，王国维由此构建了他自成体系的戏曲史学的完整框架。王国维的戏剧学体系，与传统的“曲学”体系既有联系，更有本质的区别。新的戏剧学体系的出现，必然要建立与之相适应的新的分类标准与分类方法。正是以明确的戏曲本体观念为前提，在充分认识戏曲独立品格的基础上，王国维后来引入了西方的悲剧、喜剧观念。尽管当时王国维无论对悲剧还是喜剧的认识（尤其是对喜剧的认识），都还只是初步的，不够系统与完备的，然而，作为一种新的分类方法，悲喜剧观念的引入，是戏剧学体系建立与发展的必然的逻辑结果。

如果从更为广阔的背景上来考察，王国维将悲剧与喜剧观念引入古典戏曲的研究，不仅是其戏剧学体系建立与发展的结果，同

时是王国维学术思想的有机组成部分，是本世纪初学术思潮变迁的产物。

在王国维看来，中西学术各有特点，在《论新学语之输入》一文中，他曾指出：

我中国有辩论而无名学，有文学而无文法，足以见抽象与分类二者，皆我国人之所不长，而我国学术尚未达自觉之地位也。况于我国夙无之学，言语之不足用，岂待论哉。夫抽象之过、往往泥于名而远于实，此欧洲中世学术之一大弊。而今世之学者犹或不免焉。乏抽象之力者，则用其实而不知其名，其实亦遂漠然无所依，而不能为吾人研究之对象。何则？在自然之世界中名生于实，而在吾人概念之世界中，实反依名而存故也。事物之无名者，实不便于吾人之思索故。故我国学术而欲进步乎，则虽在闭关独立之时代，犹不得不造新名，况西洋之学术骘骘而入中国？则言语之不足用，固自然之势也。

因此，王国维认为：“言语者，思想之代表也。故新思想之输入，即新言语输入之意味也。”^①新的学术见解的出现，新的学科领域的建立，必然要求有新的学术话语的出现。正如恩格斯所说，“一门学科提出的每一种新见解，都包含着这门学科术语的革命。”（恩格斯《〈资本论〉英文版序言》）王国维对传统“曲学”的重构与超越，正是从学术话语的变化开始的。

在王国维之前，虽然中国古代并无悲剧、喜剧的概念，但并不缺乏对悲剧与喜剧不同审美形态的具体审美感受。“《西厢》、《琵琶》俱是传神文字，然读《西厢》令人解颐，读《琵琶》令人

^① 《王国维遗书》第五册，上海古籍书店1983年版，第98页。

酸鼻！^①“令人解颐”与“令人酸鼻”的戏剧作品的存在，无疑是一个客观的事实。这一事实的存在，是悲剧与喜剧观念能够得到认同与接受的基础，也使悲剧与喜剧观念的引入具有了现实的可能性。因为虽然西方的悲、喜剧理论是对西方戏剧创作实践的总结，中国戏剧有着自身独特的背景与特征，但是“五方殊俗，同事异号”，差异中仍有相通之处。而这些相通（而非共同）之处，为国人运用西方的悲、喜剧理论提供了合理的依据。正是在这样的基础上，本世纪初，在“西学东渐”的历史背景下，中国学者开始引进西方悲、喜剧观念，在新的视野上观照中国古代传统戏曲。

作为中国近代戏曲学的奠基人，王国维较早具体运用悲剧与喜剧的观念。在《宋元戏曲考》中，他率先将喜剧与悲剧同时并举，指出：“明以后，传奇无非喜剧，而元则有悲剧在其中。”尽管此时王国维对喜剧的认识远不如他对悲剧的看法丰赡、深刻和系统，但是，我们仍然不难发现，喜剧与悲剧这一对西方美学观念是同时进入王国维的理论视野的。而早在《红楼梦评论》中，他就曾对中国古代小说戏曲中普遍存在的“大团圆”现象进行了深入的概括：“吾国人之精神，世间的也，乐天的也，故代表其精神之戏曲小说，无往而不著此乐天之色彩：始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨；非是而欲履阅者之心，难矣。”显然，在接受西方审美观念的同时，他也沿袭西方学者推崇悲剧，轻视喜剧的传统。在王国维心目中，明清喜剧无非是搬演“先离后合，始困终亨之事”，远不如悲剧崇高，因此，未能客观地、深入地探讨喜剧的特点与审美价值。

与王国维几乎同时的另一位学者的观点，或许更能说明问题。

^①陈继儒《琵琶记》总评，吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社1990年版，第160页。

1904年，蒋观云在《新民丛报》第十七期上发表题为《中国之演剧界》的文章，引用日本评论界的观点，认为我国戏曲的最大缺憾是“无悲剧”。蒋氏认为：“要之，剧界佳作，皆为悲剧，无喜剧者。夫剧界多悲剧，故能为社会造福，社会所以有庆剧也；剧界多喜剧，故能为社会种孽，社会所以有惨剧也；其效之殊如是矣。嗟乎！使演剧而果无益于人心，则某窃欲从墨子非乐之议。不然，而欲保存剧界，必以有益人心为主，而欲有益人心，必以悲剧为主。国剧刷新，非今日剧界所当从事哉。”蒋氏发现了中国古典戏曲中存在大量喜剧的事实，但其偏颇在于，他颠倒了生活与艺术的关系，夸大了艺术品的社会功能，因而得出了片面的结论。随后，鲁迅先生则从更深的层面论述了这一问题，发表了更为一针见血的见解：“中国人底心理，是很喜欢团圆的，所以必至于如此。大概人生现实底缺陷，中国人也很知道，但不愿意说出来；因为一说出来，就要发生‘怎样补救这缺点’的问题，或者免不了要烦闷，……现在倘在小说里叙了人生底缺陷，便要使读者感着不快。所以凡是历史上不团圆的，在小说里往往给他团圆；没有报应的，给他报应，互相骗骗。——这实在是国民性底问题。^①并且把这一问题归结于国民精神的范畴。在这之后，胡适先生则表述得更为激烈：“这种‘团圆的迷信’乃是中国人思想薄弱的铁证。做书的明知世上的真事都是不如意的居大部分，他明知世上的事不是颠倒是非，便是生离死别，他却偏要使‘天下有情人都成了眷属’，偏要说善恶分明，报应昭彰。他闭着眼睛不肯看天下的悲剧惨剧，不肯老老实实写天公的颠倒惨酷，他只图说一个纸上的大快人心。这便是说谎的文学。……故这种‘团圆’的小说戏剧，根本说来，只是脑筋简单，思力薄弱的文学，不耐人

① 鲁迅《中国小说的历史的变迁》，《鲁迅全集》第九卷，人民文学出版社1981年版，第316页。

寻思，不能引人反省。’^① 这些观点，代表了当时相当一部分近代学者的看法。

应该说，王国维、鲁迅、胡适等人对古代戏曲小说“大团圆”结局的抨击并不是无的放矢，而是有着强烈而鲜明的现实针对性，是针对国民精神中的劣根性而发的。这种抨击，在当时特定的历史条件下，对于唤醒民众，有着积极的意义。在评价其观点时，我们不应该忽视它的特殊的语境。然而，也应该看到，当时他们论述的重点，不是艺术的、审美的问题，而是社会的、精神的问题。尽管二者不无联系，但毕竟不能完全等同。同时，必须进一步指出的是，所谓的“大团圆”，包括悲剧中的“光明的尾巴”或“欢乐的尾巴”都并不能等同于喜剧，也不是中国喜剧的唯一特征。因此，我们不能因为否定部分而否定整体（其实“部分”是否应该否定，也还是一个可以讨论的问题）。

可以说，历史曾经有过这样的机遇——作为重要的审美形态之一的喜剧观念，在本世纪初便进入了中国人的理论视野。然而，令人遗憾的是，由于时代的局限以及近代学者与时代需求相关的学术取舍上的偏重，而未能把西方近代喜剧美学的精髓与民族喜剧美学的优良的传统加以融会贯通、革新创造，因而也就失去了在中西近代文化交流的大潮中，建构一种既富有理论价值、又具有实践意义的喜剧美学体系的机遇。

新中国成立之后，中国古典喜剧的成就曾经引起不少有识之士浓厚的学术兴趣，不少研究者都曾涉足其间。然而，由于客观的社会原因和主观上的理论准备的不足及资料的限制，虽有散金碎玉之作时见报刊，但未能取得系统的、显著的成就。

二十世纪八十年代初期，《中国十大喜剧集》的编辑及其《前

^①胡适《文学进化观念与戏剧改良》，《胡适文存》第1卷，北京大学出版社1998年版，第122—123页。

言》的写作，则是运用西方美学观念解读中国古典喜剧的尝试，为古代喜剧的研究提供了具体的范例，并从题材的选择、人物形象的塑造、关目安排等方面涉及了我国传统喜剧的一些本质特征，初步梳理了中国古典喜剧发展的基本轨迹。《中国十大喜剧集》的出版，标志着我国古典喜剧研究开始进入了一个新的发展时期。中国古典喜剧的独特审美价值，开始为越来越多的研究者所重视。

应该说，一种外来理论能否解决本土问题，关键取决于其理论解释的有效性。对西方的观念与理论，一味盲从，削足适履，取消本土问题的特殊性，会有意无意地遮蔽问题的实质；而仅仅从本土文化本位论出发，否认中、西方悲、喜剧创作实践的同中有异，异中有同，也无助于问题的深入与解决。理论解释的有效性，应成为我们评价这种理论价值的主要标准。从这一层面出发，我们不难发现，本世纪中国学术界对悲、喜剧观念的引入及其认同，显然主要也是对其解释的有效性的认同。

这里，我们所说的有效性，是建立在中国古典戏曲中确实存在在悲剧美和喜剧美两种不同的审美形态的基础之上的，其主要依据则在于，首先，悲剧与喜剧观念的引入与运用，有助于我们解决传统戏曲观念中尚未涉及的或不能完全解决的、更接近对象本质特征的问题。试以下面两例证之。

《李逵负荆》无疑是元人杂剧中的杰作，明人孟称舜评曰：“曲语句句当行，手笔绝高绝老，至其摹像李山儿半粗半细、似呆似慧，形景如见，世无此巧丹青也。”^①孟氏对剧本与人物的评价，显然是十分准确而精细。而如果人们换一种视角，从误会法的运用，从人物性格的喜剧性来认识，从喜剧关目的角度来分析，是不是能更具体、更深刻、更本质地把握剧本的丰富的内涵？至于孟氏对《窦娥冤》的评点则更为引人注目：“汉卿曲如繁弦促调，

^①转引自《中国十大古典喜剧集》，上海文艺出版社1982年版，第171页。

风雨骤集，读之觉音韵泠泠，不离耳上，所以称为大家。……

《窦娥冤》剧词调快爽，神情悲悼，尤关之铮铮者也。^①孟氏事实上已经意识到了《窦娥冤》的悲剧性质。而今人对剧本的悲剧冲突与悲剧人物的阐释，应该说更深入地把握了这种悲剧性质。而孟氏对《赵氏孤儿》的评点，则具有另外的意义：“文字到好处，便山歌曲白与高文典册同一机局，试看此一段叙述，缓急轻重多少处，便解作文法则。”^②孟氏显然是从文章学的角度解读戏曲剧本，这在中国古典戏曲批评中也是一种很有代表性的视野。正是在这样的背景上，我们可以说，从悲剧的角度来观照《窦娥冤》和《赵氏孤儿》，或者用喜剧的眼光来认识《救风尘》与《李逵负荆》，确实比传统的“曲学”的方法更能接近对象的本质特征。这大概也是近年来出版的几部最新的文学史教材不约而同的运用悲剧与喜剧的角度论述戏曲文本作品的原因所在^③。

其次，即使如一些论者所说，中国古代没有严格意义上的悲剧和喜剧，应该说这一结论本身，也是引入与运用这一对观念衡量中国古典戏曲的结果。这是否也是其有效性的另一层面的证明呢？

质疑悲、喜剧观念引入必要性的论者通常认为，西方的悲、喜剧观念是从西方人的创作实践中总结出来的，因此用它来阐释中国古代的戏曲创作只能是削足适履。这种担心与质疑并不是没有道理的。它确实提出了人们在运用这一对观念时所特别需要注意的问题，如西方中心论的影响，生吞活剥、贴标签式的倾向等等。因此，忠告与提醒不仅是必要的，而且也是必需的。然而，需要

①转引自《中国十大古典悲剧集》，上海文艺出版社1982年版，第7页。

②转引自《中国十大古典悲剧集》，上海文艺出版社1982年版，第87页。

③章培恒等主编《中国文学史》（复旦大学出版社，1996年）、袁行霈主编《中国文学史》（高等教育出版社，1999年）均在有关戏曲章节中运用了悲剧与喜剧的概念。

进一步说明的是，肯定悲、喜剧观念作为一种新的学术话语介入戏曲研究的合理性与有效性，并不意味着否认这一观念运用中的混乱与失误。与任何一种新的学术话语的命运相似，在这一观念的运用中，也存在着“好奇者滥用之，泥古者唾弃之”^①的情形。然而，观念本身与观念运用中的失误，毕竟是两个不同层面、不同性质的问题。如果在清理观念运用的失误时，否认观念本身的合理性与有效性，必将造成一种新的失误。

近一个世纪以来戏曲研究的学术观念的变化表明，传统的戏曲分类方法的变化与新的戏曲分类方法的出现，既是戏曲艺术内部自身发展的产物，也是外来观念冲击的结果。对于外来理论与观念能否解决本土问题的思考，显然是一个具有普遍意义而又十分复杂的问题。而王国维先生在本世纪初写下的下面的论述，也许仍然可以对我们有所启发：

然由上文之说，而遂疑思想上之事，中国自中国，西洋自西洋者，此又不然。何则？知力人人之所同有，宇宙人生之问题，人人之所不得解也。其有能解释此问题之一部分者，无论其出于本国或出于外国，其偿我知识上之要求，而慰我怀疑之苦痛者，则一也。同此宇宙，同此人生，而其观宇宙人生也，则各不同。以其不同之故，而遂生彼此之见，此大不然者也。学术之所，只有是非真伪之别耳，于是非真伪之别外，而以国家、人种、宗教之见杂之，则以学术为一手段，而非以为一目的也，未有不视学术为一目的而能发达者，学术之发达，存于其独立而已。然则吾国今日之学术界，一面当破中外之见，而一面毋以为政论之手段，则庶可有发达之

^① 《王国维遗书》第五册，上海古籍书店 1983 年版，第 98 页。

由于中国自古并无自己的理性的社会科学的理论建构，而西方社会科学的发展方法却是纷繁歧出，因而从王国维、陈寅恪开始，不断引进西方社科理论以使旧人文框架开出新境。陈寅恪先生曾将王国维的治学方法概括为三大特点：“取地下之实物与纸上之遗文互相释证”^②；“取异族之故书与吾国之旧籍互相补正”^③；“取外来之观念与固有之材料互相参证”^④。而王国维的宋元戏曲史研究，在观念上借鉴了西方的文学思想，而在方法上并不排斥传统的方法；闻一多的《诗经》研究，则采用了诸如神话学、人类学、民族学等多种方法；陈寅恪的《元白诗笺证稿》，则另辟蹊径，以史释诗，以诗证史；至于钱钟书的《管锥篇》更是融贯中西，成功地运用了比较研究的方法。二十世纪一流的学术大师的成功，原因固然是多方面，但是观念的更新与方法上的兼收并蓄，显然是其中一个十分重要的方面。因此，从这一意义上可以说，在外来理论与本土问题之间，寻找有效地解释中国古典悲、喜剧问题的途径，是本世纪中国学者的一种理性的选择。

从王骥德的曲学到李渔的剧学，到王国维的戏曲史学，每一次嬗变都是一次选择、更新与超越，都伴随着新的视野与新的观念和方法的出现。学术自身的发展过程永远不会终结。学术研究的发展与繁荣离不开多元化的学术格局的构成。对于悲、喜剧观念引入的利弊，学术界一直存在着不同的看法，应该说，学术研究中“不同的声音”的存在，是一种正常现象。在学术的探讨中，任何一种角度的描述与阐释，都可能是对其他视野的一种遮蔽。任

① 《论近年之学术界》，《王国维遗书》第五册，上海古籍书店 1983 年版，第 97 页。

② 陈寅恪《王静安先生遗书序》，《王国维遗书》第一册，上海古籍书店 1983 版，第 1 页。

何理论与方法都不是万能的，悲、喜剧观念的运用也有其特定的范围与对象，这是一个更为复杂的问题。然而，肯定其介入的合理性与有效性，应是讨论问题的必要的前提。任何一项有意义的研究，都不应该只是一种“自言自语”。对于共同话题的不同探讨，既是学术深入发展的需要，也是学术繁荣的标志。正是从这一基本原则出发，本书力图较为深入地探讨中国古典喜剧研究中的一些基本问题，并为这一重要的学术问题的研究做出新的尝试。

三、喜剧的发达是中国古典戏曲的显著特征

作为东方的文明古国，中国是一个具有悠久而深厚的喜剧传统的国家。虽然中国自古并无喜剧的概念，虽然戏曲的成熟发生在十二至十四世纪的宋元时期，但其喜剧因素的萌芽，则可以追溯到公元前五、六世纪。先秦时期活跃在宫廷中的以“滑稽调笑”为主的俳优，是中国最早的职业演员，也是最早的喜剧演员。而秦汉时期在民间出现的角抵戏，则可视作中国较早的喜剧雏型。宋代出现的滑稽戏，既是中国戏曲形成的标志，也是最早的喜剧作品。可以说，在中国戏剧发展史上，第一代职业演员是喜剧演员，最早的戏剧形态是喜剧，最古老的戏剧传统是喜剧传统；从这一意义上来说，喜剧是中国戏剧的先祖。正因为戏曲与喜剧具有一种先天的血缘关系，喜剧传统便成为戏曲中一种源远流长、根深蒂固的传统，一种最普遍和最常见的现象。喜剧不仅受到普遍的欢迎，而且在悲剧中也少不了插科打诨等喜剧性因素。喜剧传统的悠久与深厚成为中国古典戏曲的显著特征。

与喜剧传统的悠久与深厚相联系的，是中国古典喜剧的独特地位。和西方传统的悲剧地位远远高于喜剧，悲剧被视为“最崇高的艺术形式”的情形不同，在中国，喜剧不仅与悲剧受到同样的重视，“摹欢则令人神荡，写怨则令人断肠”成为优秀戏剧作品