

论中国戏剧观的形成

夏写时

《戏剧艺术》1984年第1期

-

一、说中国戏剧观

近数十年，我国有两位重要的戏剧家先后谈到戏剧观问题。一位是程砚秋先生，一位是黄佐临先生。程先生1931年12月在中华戏剧专科学校演讲《我之戏剧观》。何为戏剧观，程先生的回答是：“演一个剧就有一个认识；演两个剧，就有两个认识；演无数个剧，就有无数个认识；算一笔总账，就成立一个‘戏剧观’。”¹程先生所云戏剧观，是就个人而言，是个人的戏剧观。1962年4月，黄佐临先生在广州“全国话剧、歌剧创作座谈会”上就戏剧观作长篇发言。他说，在长期的戏剧发展过程中，“久而久之，好的、被肯定的经验积累得越来越丰富，成为珍贵遗产，流传后代。这份遗产，当它系统化了，变成体系了，就形成戏剧观”。戏剧观“不仅指舞台演出手法，而是指对整个戏剧艺术的看法……”²佐临先生常称“梅兰芳的戏剧观”、“戏曲的戏剧观”，我个人认为，实际上说的就是我国民族的戏剧观，中国戏剧观，不知确切否？佐临先生基于推动话剧发展的思考，在与布莱希特戏剧观、史坦尼斯拉夫斯基戏剧观进行比较研究的基础上，对我国民族戏剧观某些实质性内容所作揭示颇具启示性。二十余年过去了，重视这个问题、研究这个问题者似乎是不多的。然而，研究戏剧观的重要性、迫切性却愈来愈显著。它不仅关乎当前戏剧实践的发展；建立我国戏剧理论体系、戏剧美学体系，以至对我国戏剧发展过程中许多重大问题的认识，都无法避开戏剧观问题。

二、说戏剧意识

我们从何说起呢？

有些现象不能不引起注意。我国古人具有精深的智慧，但在把握对象不同的质而加以区分、定类方面却常常表现出长不在此。例如文和文学的概念，在先秦、两汉，含义常广泛而不定。六朝时文学评论家刘勰著《文心雕龙》，列入考察范围的有骚、诗、乐府、赋、颂、赞、祝、史、传、诸子、论、说、诏、策……数十余种，几乎泛指以文字为工具的一切文学、哲学、历史、应用等著述，文学与非文学的界限至少是不清晰的。再如“乐”这个概念，亦包罗颇广。舞被列入“乐”的范围，《左传》季札请观周乐，就包括歌和舞两个部分。季札观舞《韶箛》（即《箫韶》）时说：“……观止矣，若有他乐，吾不敢请矣！”《乐记·乐象篇》：“……金石丝竹，乐之器也，诗言其志也，歌咏其声也，舞动其容也。”则不仅舞，诗也被认为是乐的一种表现了。郭沫若在《公孙尼子与其音乐理论》一文的判断是有道理的，看来先秦时所谓之“乐”，其包涵之广，举凡音乐、诗歌、舞蹈、绘画、雕刻、建筑等，都可涵盖于“乐”这个概念中。当然这并非我国独有的现象，其他文明国家在不同的历史阶段也出现过类似情况。但我国情况有其明显的特殊性。这是一个方面。另一方面，根据对象基本规律的共同性应当归于一类的事物，又常常人为地分门别类、门禁森严。如诗、骚、乐府、词、曲不过是古典诗歌的不同形式，实际上都是诗，而相当长时间内，却各有界限，不许逾越。直到梁启超才恍然大悟：“……则凡词曲之类，皆应谓之诗。”³他认为汤显祖、孔尚任、蒋士铨诸大家，“一诗累数万言”，其诗才又岂在拜伦、弥尔顿下耶！

我想这种科学地把握对象之质的能力的欠缺，以及依据若干对象质之不同或相近、相同进行分析、归纳能力的欠缺，对于我国古代哲学、文学、艺术的发展，是曾发生较大的影响的。我国清晰的文学意识、音乐意识、戏剧意识出现较迟，显然与此有关。当然，戏剧意识产生较迟，首先应归因于戏剧形成较迟；然而，几度可能，几度徘徊，戏剧意识长期难产，我们就不能不从更广阔的范围内寻究其原因的多样性了。

我曾一再论证我国戏剧形成于隋唐之际。我曾论证戏剧形成、成熟与叙事体文学发展之间的联系。若干世代我国古代人民的艺术才华主要表现在抒情文学方面。神话传说虽亦古已有之，然黄河流域，稍乏天惠，民生也勤，重实际而黜玄想，故自古以来，终不闻有荟萃融铸而为巨制，如希腊、印度史诗者；而希腊、印度史诗与彼国戏剧早期成就的关系是颇为明显的。但能因此说先秦就绝无形成戏剧的可能吗？我国疆域辽阔，春秋、战国时代，曾出现几个文化中心并荣的局面，它们各有特色，发展是不平衡的。当时逐步发达起来的江汉流域的楚文化，与黄河流域的齐鲁、秦晋文化相较，就有着显著的不同。楚优是出色的，优孟大约是庄王时人，活动于纪元前六百年前后，如果他获得在戏剧中扮演角色的机会，也许会成为戏剧表演大师吧！屈原作《九歌》，虽为纪元前三百年前后之事，《九歌》流传于楚国民间当远早于此。王逸早就说过：昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作乐歌舞以乐神，因撰《九歌》之曲⁴。看来屈原只是在民间文学基础上整理、加工或再创作而已。而《九歌》与戏剧颇有近似之处。刘熙载说：

“《楚辞·九歌》状所祀之神，几于恍惚有物焉！”⁵闻一多先生甚至称《九歌》为“一种雏形的歌舞剧”⁶，此说虽未必妥切，但如闻先生《〈九歌〉古歌舞剧悬解》一文所示，《九歌》确实具备转化为雏形歌舞剧的可能。显然，一旦优孟的艺术与《九歌》艺术相结合，公元前三百年至六百年，在楚国产生相当水平的戏剧是不成问题的。然而结合并未发生。楚国在战争中壮大，又在战争中衰微。秦灭楚，分之为三郡。秦末汉初，以楚域为基地的政权、势力又一一失败。楚辞作为一种文学形式虽传遍全国，而中原文化也进一步渗入江汉流域，其代价是真正的楚文化受到抑制。江汉流域，尤其是沅湘一带，原来极有可能成为我国最早的戏剧摇篮，物换星移，这个可能终于失去了。

我国使用“戏”这个字词是很早的。但如果《说文》之说可信，它最初当是军事名词。“戏”从戈、戈者，兵也。清俞樾则认为：“戏”之本义为角力。春秋战国时，“戏”所包含的内容相当

广泛，角力、杂技、歌舞、游戏、逸乐之事，均“戏”也。“优”也是先秦的常见词。“优，调戏也”，无非戏谑之意；在此基础上它又成为以戏谑娱君者的专称，如优孟、优施等等。明朱国祯所谓“一曰：优者，借也，谓饰他人面目、形色、声气也”⁷，此说不可能是古义。“伶”亦为先秦常用词。“伶”者乐官、乐人也。后世习惯以“戏”、“优”、“伶”作为戏剧、戏剧者的同意语，其实在先秦时，这些词虽将戏剧萌芽纳入自己称谓对象之内，并没有出现以“戏”、“优”、“伶”或其他名称作为戏剧萌芽专称的趋势。

戏剧萌芽既微不足道，人们的戏剧意识亦处于沉睡之中。秦灭汉兴，下逮隋、唐，“百乐”、“散乐”等概念亦包罗繁杂。唯唐人心目中之“戏”与先秦比较，范围缩小了。唐玄宗、肃宗时人崔令钦《教坊记》所云“至戏日”、“凡欲出戏”、“因为此戏”、“凡戏辄分两棚”、“楼下戏”等等，“戏”均指歌舞、杂技表演。唐末段安节《乐府杂录》中“戏即有弄《贾大猎儿》”、“戏有《代面》”、“李仙鹤善此戏”云云，所称之为“戏”，与今日戏剧之含义亦接近多了。杜佑《通典》成书于《教坊记》之后、《乐府杂录》之前。《通典》称“……歌舞戏有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、窟磊子等戏……”⁸虽然列为“歌舞戏”者未必均真正之歌舞剧，而提出“歌舞戏”这个概念在我国戏剧史上是值得书写的。但唐代人们的戏剧意识依然是不清晰的。看来不仅在合歌舞以演一事的典型歌舞剧《踏摇娘》诞生之前，即使在此剧诞生之后，甚至此剧流传一、二百年之后，人们仍不能将戏剧从艺术之海中区分出来，使戏剧实践进入自觉阶段。因而《踏摇娘》、《樊哙排君难》这样的歌舞剧之产生于唐代，就颇带偶然性。整个唐代三百年间，能举出的真正歌舞剧仅有限数出，也就不奇怪了。

宋代戏剧活动较唐代跨前一大步。宋人所称“杂剧”，这个概念边缘虽屡有模糊之处，当它被当成“杂戏”同义语时，内涵还颇为杂芜，但它的主要称谓对象是形成于北宋的以科白为主的滑稽短剧，以及南宋时在此基础上与大曲结合的小型歌剧。主要称谓对象

虽不是完整的戏剧形式，然而有简单的剧情，登场角色多时可达五、六人，在演出实践中还逐步形成末泥、引戏、副净、副末、装孤等行当分工，是我国戏剧进入成熟期的重要前奏。宋人对宋杂剧规律的揭示，对宋杂剧结构的概括，是戏剧意识力图从浑沌中挣脱出来的积极努力。

十二世纪末至十三世纪初，我国戏剧史上两个重要戏剧品种，南戏和后来被称为元杂剧的另一戏剧形式分别在南方和北方形成，并迅速发展。我国戏剧形成迟，成熟更迟，但漫长的萌芽、形成过程中多方探索，两千年文学艺术各个领域的伟大积累，使我国戏剧方进入成熟期，即显示出巨大的爆发力，以其成果的辉煌，照亮了十三世纪末至十四世纪后期整个人类世界。在元代短短的百年时间里，出现了十余位伟大的和杰出的戏剧家，留下了数十部伟大的和杰出的戏剧作品；此外还有二百位一般的剧作家和千部以上一般的剧作。关汉卿、王实甫、马致远、白朴、郑德辉、高则诚、施惠，不仅是那个时代世界上最杰出的剧作家，他们的许多作品还是不朽的。昔李卓吾评施惠《拜月记》时说：“自当与天地相始终，有此世界即离不得此传奇。”⁹我看元代不少剧作均可无愧地获得这样的评价。

十三世纪开始了我国戏剧、小说的时代，我国人民的戏剧意识终于觉醒了，自觉的戏剧实践时期开始了。

三、从戏剧意识到戏剧观

戏剧意识是戏剧观的起点和初级形态。要使戏剧意识发展为粗具体系规模的戏剧观，对于我国来说，至少还有两个问题必须解决：

中国诗剧与诗的区别是什么？十三世纪以后，我国古典戏剧实际上都是诗体剧。由于人们把元杂剧看成诗变为词，词变为曲的产物，所以首先注意到的是它的诗的特性和诗的价值；认识到它的剧的特性和剧的价值是很不容易的，亦即认识到诗剧与诗之区别是很不容易的。元代戏剧评论中常见“关目”一词，表明认识已经开

始，但理论的完成则是明代万历年间、即公元十六世纪末至十七世纪初的事情。

对此作出重大贡献的第一位戏剧评论家是李贽。他在评《红拂》时提出戏剧文学“四好”：“关目好，曲好，白好，事好。”¹⁰他在评《拜月》时亦以“关目极好”列第一位。李贽所云“关目”何义？参考他对《拜月》的评论“首似散漫，终致奇绝，以配《西厢》，不妨相追逐也”，则“关目”实指戏剧结构。李贽以之为第一重要者，正确地把握了诗剧与诗的第一大区别。李贽在评《红拂》时说“曲好，白好”，在评《拜月》时说“说得好，曲亦好”，可见他对此二者采取并重的态度。李贽之前，一般评论家盛赞元杂剧、戏文、传奇的诗的价值，无视白的重要性，李贽曲、白并重，揭示了诗剧与诗的第二大区别。“事好”包含两层含义：一定规模的剧情，剧情所具道德价值。具备剧情与否这是诗剧与诗的第三大区别。李贽戏剧“四好”与亚里斯多德悲剧六成份（依次为情节、性格、思想、语言、歌曲、形象）相比较，有异曲同工之妙。李贽在我国古典戏剧观形成过程中的积极作用是不可低估的。

另一位重要人物是稍后的王骥德。首先他赋予戏曲这一概念以确切的含义，以概念反映戏曲与散曲之区别及戏曲自身的独特规律性，奠定了后人关于戏曲认识的基础。王骥德还继承其师徐渭的戏曲研究成果，对戏曲诸构成因素作了全面研究，对戏剧文学的规律性作了深入的揭示。这里必须说明，戏曲是产生于特定时期、具有特定含义的概念，它是我国宋以后形成的合剧与曲为一体的诸戏剧形式的总称，它不能总括我国历史上一切戏剧形式。如以科白为主的唐参军戏、宋杂剧、金院本，即属古典话剧范围，不可亦称之为戏曲。以戏曲作为中国古典戏剧的总称是不合适的。在明代，戏剧也是通用概念。如叶盛《水东日记》说：“甚者晋王休徵、宋吕文穆、王龟龄诸名贤，至百态诬饰，作为戏剧……”¹¹胡应麟《庄岳委谈》说：“异时俗尚悬殊，戏剧一变，后世徒据纸上，以文义摸索之，不几于齐东下里乎！”¹²早已开始以戏剧作为各戏剧形式的泛称或总称。王骥德以“剧戏”为北剧、南戏的合称¹³，“剧戏”

即戏剧。看来以戏剧作为我国古今一切戏剧形式、戏剧品种的总称或泛称，是更为确切的，也是有历史依据的。

如何认识戏剧演出的地位？亚里斯多德曾对悲剧规律作深刻揭示，然而所谓悲剧六成份，前五者均以文学性作为思考的基点，第六成份“形象”似乎应当研究演员艺术，亚氏又把它简单看成服装、面具问题。总之，他对演员艺术是不重视的，他认为悲剧艺术的效力即使不依靠演员也能产生。这样亚氏在揭示戏剧与史诗区别的时候就忽视了两者的最基本的区别。我国戏剧是在各种条件充分具备时进入成熟时期的，所以早在元代就有了专门研究戏曲表演的专著，如主要研究戏曲演唱技巧的燕南芝庵的《唱论》和记述戏曲女演员生平及成败经验的夏庭芝的《青楼集》。胡应麟说戏剧价值并非“徒据纸上，以文义摸索之”，更是见前人所未见，言前人所未言。但演员艺术究竟占什么地位，只有到汤显祖、王骥德时才完成理论上的概括。汤显祖是重视演员的，所谓“一勾栏之上，几色目之中，无不纾徐焕眩，顿挫徘徊，恍然如见千秋之人，发梦中之事”¹⁴。如果说在汤显祖这里，戏剧文学与戏剧演出并重的认识还只是包含于论述之中，那么王骥德则进一步明确地表述了出来。王骥德说：“并曲与白而歌舞登场。”王骥德又说：“案头之书，已落第二义。”“可演可传，上之上也。”¹⁵“传”指传世价值，“演”即可演出性，兼具二者，方为极品。戏剧演出、戏剧文学并重的观念是一个崭新的观念，它的出现，在我国戏剧观发展过程中是一次飞跃。

十六世纪末、十七世纪初，以李贽、汤显祖、王骥德诸家戏剧理论为标志，宣告我国古典戏剧观迈入了它的理论化、体系化的时期。

四、说寓言性

戏剧是一种极具民族特征的艺术。世界各国戏剧有着共同的特性，而同中有异，各国、各民族戏剧实践中的审美追求及理论形态

又具有鲜明的民族特色，不同戏剧观即包含于其中。它通常外化为戏剧之审美特征；艺术手法是浅在的表现。

就整个发展过程来看，我国戏剧主要审美特征是什么？答：综合性、抒情性、传神性。中国戏剧的高度综合性，经历过一个从勉强缀合到臻于化境的过程，在这个过程中起积极作用的即为抒情特征和传神特征。在抒情、传神的制约下，高度的综合性获得充分发展，形成综合美；而各种艺术手段之无所不包，又为戏剧之抒情、传神提供了广泛的可能性。与此相应，我国戏剧舞台的形象时空亦有其鲜明的个性。我们称创造艺术形象的物质材料所赖以存在的时空为感性时空或直观时空，而称与艺术形象联系着的时空为形象时空。这是两个不同但并不对立的概念。感性时空是形象时空存在的基础，两者在某些情况下可以近似甚至一致，但在通常情况下两者是不一致的，对它们的认识过程和认识方法也是不尽相同的。我国戏剧演出借助简朴的物质材料和为数不多的演员所创造的形象时空变幻神奇，莫测端倪；“意翻空而易奇”，它具有以意为依归的特点，它是我国戏剧审美特征获得充分展现的必备条件，也是我国戏剧审美追求的必然产物。这样，我们似乎已经把我国人民戏剧实践中审美追求的主要内容说清楚了；但还缺少一点什么。

我国戏剧在艺术表现中为什么能做到如此舒展自如、无所不达呢？还有一些什么因素在起作用呢？我想，把探索的眼光扫向遥远的过去，探究一下那时人们某些心理特征也许是不无益处的。

我国古代没有出现专门的寓言家和寓言专著；《文赋》、《文章流别论》、《文心雕龙》广论文体，亦不及寓言，说明什么呢？有两种可能。一种可能是，我国人民对寓言的反应是淡漠的；另一种可能是，寓言在我国古代哲学、历史、文学、艺术中无往而不在，古人无取于专门的寓言家。看来属于后一种情况。先秦诸子之中，庄氏“寓言十九”，“大抵率寓言也”¹⁶。所谓“寓真于诞，寓实于玄，于此见寓言之妙”¹⁷。其实不仅庄子，先秦的重要思想家、哲学家，似乎无一不是寓言大师。精深的思想和隽永的故事常常在一起发出耀眼的光辉。即如语句简短、语录体之《论语》，我

们亦往往可从中见到寓言的踪迹。寓言与我国古代文学艺术更有着千丝万缕的联系。《诗经》之比、兴，与寓言已相近，而汉女、硕人、白驹、黄鸟，以至《鹊巢》之篇，《硕鼠》之作，则更是言近旨远的寓言了。至于对我国文艺发展影响之巨不在三百篇之下的《离骚》，“依诗取兴，引类譬喻”；“善鸟香草，以配忠贞；恶禽臭物，以比谗佞；灵修美人，以媲于君；宓妃佚女，以譬贤臣；虬龙鸾凤，以托君子；飘风云霓，以为小人”¹⁸，不是寓言又是什么呢？而刘勰说：“……虬龙以喻君子，云霓以譬谗邪，比兴之义也。”¹⁹然则寓言与比兴相通之处就太多了。寓言，作为一种文体，它在我国古代没有独立地位；作为一种精神，则无往而不在。何谓寓言精神？寓，寄也，托也；寓言，言在此意在彼或言浅意深也。所谓“其文约，其辞微”，“其称文小而其指极大，举类迩而见义远”，²⁰借用这几句话作为对寓言精神的概括看来是最好不过的了。

在诗、骚传统启示下，我国不仅诗家、赋家、散文家和寓言结下不解之缘，广阔的艺术领域，亦几乎到处可见寓言的踪迹。甚至如书法。韩愈论张旭书法时说：“往时张旭善草书，不治他技。喜怒、穷窘、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平有动于心，必草书焉发之。观于物，见山水崖谷，鸟兽虫鱼，草木之花实，日月列星，风雨水火，雷霆霹雳，歌舞战斗，天地万物之变，可喜可愕，一寓于书……”²¹区区笔画间，艺术家的寄托又是多么难以穷尽啊！再如绘画。绘画评论史上有一场著名的争论：唐张彦远评画，批评王维画物多不问四时，宋沈括反对说：“……此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人道也”²²“迥得天意”，总觉沈氏在强为之解。宋释惠洪说，此乃画家“神情暂寓于是”²³也，这才说到点子上。形迹者，画家暂寓其神情之处，不当从形迹求解，当略其形似，甚至于形迹之外求其暂寓之神、情。绘画界的争论，启示了戏剧评论家。王骥德说：“元人作剧，曲中用事每不拘时代先后。马东篱《三醉岳阳楼》赋吕纯阳事也，《寄生草》曲‘这的是烧猪佛印待东坡，抵多少骑驴魏野逢

潘阆’，俗子见之，有不訾以为唐人用宋事耶？画家谓王摩诘以牡丹、芙蓉、莲花同画一景，画《袁安高卧图》有雪里芭蕉，此不可易与人道也。”王氏已看出一点奥妙来了。

中国戏剧从发端之日起就带有浓重的寓言色彩。《史记》所记载的“优孟衣冠”故事，常被古人视为戏剧的起点。其实它并未构成戏剧，只不过是一场戏剧性的表演而已。当然它在中国戏剧萌芽过程中的地位是不可忽视的。但这个故事的真实性很成问题。唐刘知几首先发难，他指出，人面不同，得诸造化，“衣冠谈说，容或乱真，眉目口鼻，如何取类？而楚王与其左右，曾无疑惑者耶”？而且孙叔敖之没，时日已久，楚王必谓其复生也，当诘其所由，“岂有片言不接，一见无疑，遽欲加以荣宠，复其禄位？”²⁴接着人们又发现，司马迁叙述此事时代先后有明显的错乱。人们还发现，秦汉间多种著作有如下记载：孙叔敖将死，戒其子曰，“王数欲封我，我辞不受，我死必封汝。汝无受利地，有寝丘者，地不利名亦恶，可长有也”。其子从之。“楚封功臣，二世而收，唯寝丘不夺也”。则孙叔敖为妻、子谋虑甚周，《史记》所谓敖死家贫，其子负薪，求助优孟，似属无据。那么司马迁之记此事如何解释呢？杨慎说：“予按此传，以‘滑稽’为名，乃优孟自为寓言……”²⁵挑明了记事的寓言性质。而钱谦益则更深一层：“此盖优孟登场扮演，自笑自说，如金、元院本、今人弹说之类耳。而太史公叙述，则如真有其事，不露首尾，使后人纵观而自得之。此亦太史公之滑稽也。”“如真有其事”，即实无其事；“纵观而自得之”，即人们既应悟出故事的双重寓言性，更当悟出寓意之所在。其实司马迁是点了题的：“太史公曰：淳于髡仰天大笑，齐威王横行；优孟摇头而歌，负薪者以封；优旃临槛疾呼，陛楯得以半更，岂不亦伟哉！”无非假借这几个人几件事，以示卑微的人物，亦未可轻视而已！人们说此司马迁悲愤之言，然太史公“以万物为我”，他的悲愤早超出个人经验之外了。

秦汉之滑稽，唐代的参军戏，宋代的杂剧，大抵无非寓言。戏剧进入成熟时期，宋元戏文，元杂剧，明清传奇，与寓言的关系如

何呢？较早明确回答这问题的，大约要算徐复祚了。他说：“……要之传奇皆是寓言，未有无所为者，正不必求其人与事以实之也。”²⁶谢肇淛也说：“杂剧家如《琵琶》、《西厢》、《荆钗》、《蒙正》等词，岂必真有是事哉！”²⁷郑元勋说：“汤比部之传《牡丹亭》，范驾部之传《梦花酣》……所谓寓言十九者非耶？”²⁸李笠翁说：“……传奇无实，大半皆寓言耳。欲劝人为孝，则举一孝子出名，但有一行可纪，则不必尽有其事，凡属孝亲所应有者，悉取而加之。亦犹纣之不善不如是之甚也，一居下流，天下之恶皆归焉。其余表忠、表节与种种劝人为善之剧，率同于此。”²⁹平步青说：“梨园戏剧所演之事，十九寓言……”³⁰

然而寓言的目的，决非“颠倒”、“谬悠”。如有人说：“凡传奇以戏文为称也，亡往而非戏也。故其事欲谬悠而亡根也，其名欲颠倒而亡实也，反是而求其当也，非戏也。故曲欲熟而命以生也……开场始事而命以末也，涂污不洁而命以净也，凡此咸以颠倒其名也。中郎之耳顺而婿卓也，相国之绝交而娶崔也，《荆钗》之诡而夫也，《香囊》之幻而弟也，凡此咸以谬悠其事也。”³¹此说显然包含某种程度的曲解。至于“庄列爱荒唐，寓言著十九，传奇祖其意，颠倒贤与否”，指责戏剧颠倒贤否，则更是偏见。其实即使《庄子》，亦并非以荒唐为旨归。刘熙载说：“《庄子》文看似胡说乱说，骨里却尽有分数，彼固自谓猖狂妄行而蹈乎大方也。”至于戏剧，与人民有深广的联系，其寓言性更具有深刻的社会内容。前人对此是有所认识的。平步青《小栖霞说稗》中有一段对话：

问曰：“今剧中有所谓《二十八宿归天》者，盖《赐绣旗》之后出。光武保全功臣，古今所罕，而大反其事，何耶？”

答曰：“此必明初人所为，盖以讥太祖诛戮功臣，为傅、兰诸公而发。”

清邱炜萋亦说：“闽乡戏剧有《百里奚不认妻》、《蔡伯喈不孝父母》之目，观者代抱不平，几于目眦尽裂。愚谓撰戏之人，与二公有何仇恨，而必横被恶名，千古犹臭！然又安知伊时非为显贵

豪恶气焰方张，言之不恤，寻之不能，借古人假面具写此辈真声容，以纾我之孤愤耶？”³²焦循说：李玉“系申相国家人，为孙公子所抑，不得应科试，因著传奇以抒其愤，而‘一、人、永、占’尤盛传于时。其《一捧雪》极为奴婢吐气，而开首即云‘裘马豪华，耻争呼贵家子’，意固有在也”³³。吴梅说：《东郭记》“书刊于崇祯三年庚午，是仁孺为光熹间人。其时茄花委鬼，义子奄儿，簪绂厚结貂珣，衣冠等于妾妇，士大夫几不知廉耻为何物！宜其嬉笑怒骂，一吐胸中之抑郁也……盖仁孺胸中有隐痛，故假此题目以宣泄之”³⁴。这些推测未必即是，但对我国古典戏剧中似乎“荒唐”者不以荒唐目之，力求知人论事，观其大意，得言外意，也就不枉费古人的一片苦心了！

本文不打算详细探讨我国古典戏剧寓言性的思想价值，议论暂时只限制在这个范围内：即戏剧的寓言性为我国戏剧审美特征之充分展现提供了哲理性的保证。由于我国戏剧之寓言性，古代戏剧家往往不受生活外在逻辑的约束，而将当时人们所创造的各种技巧、艺术最大限度地纳入戏剧演出，甚至到了张岱所说“匪夷所思”的地步，形成我国戏剧高度的综合美。对于我国戏剧家来说，创造传神形象是最高目标。在传神前提下，艺术家可以简化、改变、改造甚至更换表现对象的原来形象，对形的把握、表现享有极大的自由。当然任何传神大师亦无法回避对形的表现，但我国戏剧家藉以传神之形独具一格，造诣极高；鄙弃形似和对传神之形的极意推求形成辩证的统一。在我国传统戏剧舞台上，传神之形与对象固有之形往往极少相似之处，然而传神的形象却创造出来了。《苏三起解》，按剧情规定，苏三登场时是一位遍受折磨的女囚，却丝绸为衣，珠翠满头，而那一副刑枷，更是装饰得珠光宝气。没有人提出质疑，也无法以写实手法重新处理，否则与苏三方离洪洞县，几个唱段，居然已到太原城，就无法统一了。当传神之形与对象固有、或应有之形之差别超越一定界限时，则传神即近乎寓言。而我国戏剧的寓言性，又为传神特征之充分发展提供了极有利的条件。我国戏剧的抒情特征与传神特征常具共生关系。中国是一个诗的国度，

人民颇具诗的气质。从周、秦至唐、宋，人们高度的艺术才华主要显示于抒情文学领域。诗是抒情的优选形式。所以闻一多说：“从西周至宋，我国这大半部文学史，实质上只是一部诗史。”³⁵南宋以后，我国进入小说、戏剧的时代，如果说：“诗的发展到北宋实际也就完了”，是欠妥的，不仅诗的各种形式继续发展和产生，更主要的是诗的基调，即抒情性，在小说、戏剧中又获得新的表现。当然“情”是古今中外文学艺术家共同的表现内容。“情动于中而形于言”不是我国人民特有的认识，譬如列夫·托尔斯泰所说：“人们用语言互相传达思想，而人们用艺术互相传达感情……一个人为了要把自己体验过的感情传达给别人，于是在自己心里重新唤起这种感情，并用某种外在的标志把它表达出来——这就是艺术的起源。”³⁶实际上即为“情动于中而形于言”的换一种说法。可见，表现感情与抒情特征虽不完全是一回事，而两者有密切的联系。不应称抒情特征为中国所独有。那么，我国戏剧抒情特征的个性表现在什么地方呢？我的看法是，抒情与传神之统一，即为一重要表现。我国古代戏剧往往大量略去人与现实关系的外部形式，所谓脱略形似，而以情感的丰富性、多样性作为主要表现内容，追求意境。反映在戏剧诸要素的主次关系上，常常出现王国维所说的情况：“……关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也；彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间。”“……最佳之处，不在其思想、结构，而在其文章；其文章之妙，亦一言以蔽之，曰有意境而已矣。何以谓之有意境？曰写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”³⁷这个特征发展到近代，如京剧《借东风》、《空城计》这类极受欢迎的剧目，整个演出的基本内容，无非一大段或数大段感慨弥深的抒情独唱而已，而欣赏者则浸沉于演唱所创造的意境之中，一赞三叹，击节不已。

本文不拟详细讨论中国戏剧的审美特征，我只想说清一点，在我国戏剧寓言性传统这一背景前，对于综合美、抒情美、传神美的追求，是我国古典戏剧观的重要内容，或者说重要表现。

五、中国演剧观初探

我已说过，明代万历年间对演出为完成戏剧创作过程重要环节的认识，是我国戏剧观发展的一次飞跃。必须通过演出，作为综合艺术的戏剧方完成其创作过程。戏剧演出的主体是戏剧演员。关于演员艺术、特别是关于演员艺术核心问题的认识，构成世界各国、各民族、各戏剧流派戏剧观的又一重要内容。

一千三百年来，我国戏剧演员艺术走过曲折的探索道路。我国第一出歌舞剧《踏谣娘》，演员是如何表演的呢？据唐人记载，这个戏的主角苏氏妻最初由男演员扮演，开元、天宝年间改由“妇人为之”。她的主要表演是“徐行入场”、“且步且歌”、“称冤言苦”、“悲诉每摇顿其身”等等。第一出歌舞剧的演出，尚无定质，其中包含可导致多种发展可能的因素。唐代是“以形写神”的黄金时代，提倡传神必须借助真实的形似，即注重写实性。与此相应的，是对艺术表演中传情的重视。所谓“儿郎漫说转喉轻，须待情来意自生”，“未成曲调先有情”，“凤袖低昂如有情”，“回雪从风暗有情”，“五条弦出万端情”，“四弦千遍语，一曲万重情”等等。白居易的“今人唱歌唯唱声，古人唱歌兼唱情”的批评，并不说明当时已出现忽视传情的趋势，所证实的是艺术家、鉴赏家对于传情的炽热的渴望与追求。看来，《踏谣娘》演出中，一些演员也是注重传情的，否则就不会出现“情教细语传”这样的题剧诗句了。艺术表演、戏剧表演中之传情，与我们曾讨论过的抒情特征并非一回事。传对象之情，近乎近代西方的体验派。然而“且步且歌”、“摇顿其身”，这些程式化表演显然无助于演员之完全进入角色，则又近乎近代西方之表现派了。

北宋年间，我国力倡传神、鄙弃形似的美学思潮席卷了文学艺术的各个领域。这之后进入成熟期的古典戏剧以传神为主要审美特征之一，并从此决定了我国戏剧表演艺术的主导艺术趋势。传神派大师苏轼关于优孟表演成就的解释，是前人所不能做出的。“优孟衣冠”，司马迁之寓言而已。正当人们以实事视之对《史记》之记

述矛盾颇多指摘时，苏轼说：“优孟学孙叔敖抵掌谈笑，致使人谓死者复生，此岂举体皆似，亦得其意思所在而已。”³⁸举体皆似是不可能的，也是不必要的，得其“意、思”足矣！苏轼这一认识和当时戏剧实践状况有一定联系。宋杂剧登场人物多时已达五、六人，演员扮演着颜回、孟轲、子路、公冶长、樊迟、樊哙、李义山、王安石等人物。然而宋杂剧无非寓言，演员的扮演亦属象征性，这种情况可为“得其意思所在”作一注脚。但苏氏此语所示，并不仅止于此，其中还包含着更深刻的哲学、美学内容。苏轼说：“凡人意、思，各有所在，或在眉目，或在口鼻”；“颊上三毫，觉精彩殊胜，则此人意、思，盖在须颊间也”。“意、思”是或在眉目、或在口鼻、或在须颊间那一点使形象生动起来的东西，实即神的具体化。苟得其神，不必举体皆似，即可臻“大得其全”的化境。苏轼此论，对于我国戏剧演员来说，既是追求的目标，又是一非同一般的新的起点。

记载证明，早在十三世纪，我国戏剧表演家即成批地出现。以女演员而论，如珠帘秀之“杂剧为当今独步，驾头、花旦、软末泥等悉造其妙”；顺时秀“杂剧为闺怨最高，驾头诸旦本亦得体”；天然秀“才艺尤度越流辈，闺怨杂剧为当时第一手，花旦、驾头亦臻其妙”；李娇儿“花旦杂剧特妙”等等³⁹。“妙”在何处呢？惜乎语焉不详。明代亦不乏刻意探奥的戏剧表演艺术家。《词谑》曾记镇江丹徒业余演员颜容事。颜容有一条不错的嗓子，每登场又“备极情态”，可是在扮戏文《赵氏孤儿》中公孙杵臼时，竟然“听者无戚容”。颜容于自责之余，“取一穿衣镜，抱一木雕孤儿，说一番，唱一番，哭一番，其孤苦感怆，真有可怜之色，难已之情。异日复为此戏，千百人哭皆失声”。颜容取得成功的主要经验是什么？这段记载透露出一个颇耐寻味的消息：仅仅“备极情态”是不够的；而颜容最终成功地表现了孤苦感怆、可怜之色、难已之情，似亦并非取决于体情；穿衣镜何用？看来关键性的一着，是外部技巧有所突破。

当然循着传情、体情、体验的途径不断努力并有所成就的戏剧演员，在我国戏剧史上亦不乏其人。其极端的例子是明崇祯时杭州女演员商小玲。她的身世其实并不同于《牡丹亭》中的杜丽娘，但她扮演杜丽娘时，用现代语言叫做发现了角色中的自我和自我中的角色，完全进入角色，每当作《寻梦》、《闹殇》诸出，真若身其事者，缠绵凄惋，泪痕盈目。一日演《寻梦》，唱至“待打并香魂一片，阴雨梅天，守得个梅根相见”，盈盈界面，随声倚地。春香上视之，已气绝矣！⁴⁰这既可称之为戏剧表演最大的成功，亦可称之为戏剧表演最大的失败。中国古典戏剧常写女性之不幸，古代女演员之不幸尤甚，演剧而动了真感情，屡见不鲜。清同治年间四川有陈姬者，事亦类此。《红梨花》《草地》折之《倾杯玉芙蓉》末三句云：“似青青柳，飘零在路头，问长条竟属谁收？”写飘泊生涯，不胜身世之感。陈姬有感于心，也可以说是发现了角色中的自我吧，“每歌此折，声泪具下”⁴¹。当然商小玲、陈姬都未必是自觉的体验派。自觉地以体验作为创造角色途径者另有其人。如乾隆年间一位有成就的旦角演员在回答别人“尔辈多矣，尔独擅场，何也”这一问题时说：“……若夫登场演剧，为贞女则正其心，虽笑谑亦不失其贞；为淫女则荡其心，虽庄坐亦不掩其淫；为贵女则尊重其心，虽微服而贵气存；为贱女则敛抑其心，虽盛装而贱态在；为贤女则柔婉其心，虽怒甚无遽色；为悍女则拗戾其心，虽理拙无巽词。其他喜怒哀乐、恩怨爱憎，一一设身处地，不以为戏而以为真，人视之竟如真矣！”⁴²清康熙年间李渔和乾隆年间徐大椿先后就以体验为基点的戏剧表演作过理论概括，他们称之为“设身处地”、“得曲之情”。徐大椿在《乐府传声》中说：“盖声者众曲之所尽同，而情者一曲之所独异……唱者不得其情，则邪正不分，悲喜无别……”“必唱者之设身处地，摹仿其人之性情气象，宛若其人之自述其语，然后其形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣！”然而“设身处地”派在我国戏剧史上并未形成大宗，我国古代、近代并未出现以“设身处地”亦即体验作为最高宗旨之戏剧表演流派。就我国整个戏剧表演发展史而言，“设

身处地”只不过作为一种方法汇入包罗万象的以传神为宗旨的表演艺术体系，成为这个体系一端连接着现实人生、一端连结着更高的审美追求的桥梁。

明代万历年间人们既认识到演出在戏剧过程中的地位，对表演艺术规律的探究也相应大步前进。汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》是苏轼《传神记》之后我国又一篇关于戏剧表演艺术的光辉文献。演员艺术怎么能达到极高境界、令人“恍然如见千秋之人、发梦中之事”呢？汤氏说，有“道”焉。汤氏要求演员：“一汝神，端而虚。择良师妙侣，博解其词，而通领其意。动则观天地、人鬼、世器之变，静则思之。绝父母骨肉之累，忘寝与食。少者守精魂以修容，长者食恬淡以修声。为旦者常自作女想，为男者常欲如其人。其奏之也，抗之入青云，抑之如绝丝，圆好如珠环，不竭如清泉。微妙之极，乃至有闻而无声，目击而道存。”汤显祖说：

“若然者，乃可为清源祖师之弟子，进于道矣！”沈际飞在评本篇时说：“小中见大，似《庄子》诸篇。”事实上如果我们参以《庄子》，对汤氏所论当可有更深的认识。“一汝神”者，《庄子·达生篇》：“用志不分，乃凝于神”，即神守于一之意也。它的深一层说法叫“神全”。“神全”，则“神无隙”，如是则“死生惊惧，不入乎其胸中”。这是一切成就的起点。“端而虚”，端，始也，以虚为始也。《庄子·天道篇》：“虚则静，静则动，动则得矣！”绝俗累、忘寝食、守精魂、食恬淡⁴³，实即《庄子》所谓“万物无足以挠心”，用今天的话，叫做排除一切人事的、物质的干扰。《庄子》说，如此，“故静也……水静犹明，而况精神”。“一、虚、观、思、静”此五者，可以称之为汤显祖演员创作论的纲领。

明代万历年间的潘之恒，是我国古代一位重要的戏剧表演艺术理论家。他主张“神之合也，剧斯进矣”！⁴⁴潘之恒认为，戏曲表演，仅知进退步武、俯仰揖让、嗓音嘹亮、中节合度是不够的；“不得其神”，难免失败。“微乎微乎，生于千古之下，而游于千古之上，显陈迹于乍见，幻灭影于重光，非旃、孟之精通乎造化，

安能悟世主而警凡夫！所谓以神求者以神告，不在声音笑貌间。”潘之恒提出“度、思、步、呼、叹”演剧五要⁴⁵，亦颇具卓见。

明末清初张岱又提出“练熟还生之法”⁴⁶。张岱从弹琴说起，他说，古人弹琴，每每有“非指非弦、非勾非剔一种生鲜之气，人不及知，己不及觉者。非十分纯熟、十分淘洗、十分脱化，必不能到此地步”。张岱称这为“练熟还生”，他认为“唱曲演戏”，亦必须“练熟还生”，“借此一口生气”。“练熟还生”之“生”其义近乎新鲜感，而“生气”者万物生命的表现，张岱认为二者是一个东西。在张岱这里，“纯熟”、“淘洗”、“脱化”为循序而进的三种境界。由“纯熟”而“淘洗”，经“淘洗”而“脱化”。止于“熟”易泥于形迹，而一番“脱化”，得此生气，方能脱略形迹，归诸自然，臻于化境。张岱在记彭天锡的戏剧表演时说：“天锡多扮丑净，千古之奸雄佞幸，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险……皱眉视眼，实实腹中有剑，笑里有刀，鬼气杀机，阴森可畏。”⁴⁷怎么会达此境地呢？“盖天锡一肚皮书史，一肚皮山川，一肚皮机械，一肚皮磊砢不平之气，无地发泄，特于是发泄之耳。”这一创造角色的途径显然远远高于“为淫女则荡其心”、“为悍女则拗戾其心”等等。一者虽云体验，实拘泥于形迹，仅可争胜于—得之间；一者高屋建瓴，以哲人的态度洞察世界和人生，所创造的人物形象将具有更大的概括性、更深的哲理性和不同凡响的艺术气势。我在研究我国戏剧传神特征时曾提出“一以总多”、“离形得似”、“归诸自然”为传神形象之显著特色，然则彭天锡创造的、张岱提倡的也正是传神的形象了。

六、余论

在我国古代表演艺术体系中，对于“道”的追求，占据着核心地位。何谓“道”？两千数百年哲学、思想、宗教的发展赋予“道”的含义愈来愈光怪陆离，还添加上种种神秘的色彩。然而还

其本原，《说文》：“道，所行道也……一达谓之道”，《系辞》：“形而上者谓之道”。“道”含法则、规律义是很清楚的。后来“道”又从哲学领域进入艺术领域。我国古代戏剧表演艺术家追求之“道”以及这一追求本身究竟包含哪些内容呢？

早在先秦，大约与严格的等级观念形成的同时，一种相反的观念也在发展并渐具理论的形态。

《庄子·秋水篇》：

“以道观之，物无贵贱。”

《庄子·知北游》：

东郭子问于庄子曰：“所谓道，恶乎在？”

庄子曰：“无所不在……每下愈况。”

“况”，显譬也；“每下愈况”者，愈是物之低贱者愈足证“道”之无所不在也。封建社会，戏剧艺人处于社会底层，然而有出息的戏剧演员，决不自轻自贱，而有见识的知识分子亦不以“贱艺”视之，他们共同追求演员艺术之“道”，用自己的方法获得对演员艺术的精深的认识，形成内容丰富的演剧艺术体系。对于演剧之“道”的追求，表现出我国古代戏剧艺人对社会歧视的反抗和一种事业的高度自豪感。“道”与技、艺为两个不同层次的境界。

《庄子》中的庖丁说：“……臣之所好者道也，进乎技矣！”《吕氏春秋》：“道也者，至精也。”唐符载说：“观夫张公之艺非画也，真道也。”⁴⁸宋邓椿说：“然则画者岂独艺之云乎？”⁴⁹艺术家既须追求技艺之精微，又须不以此为极限，而以追求“道”为宗旨。

汤显祖说，有“道”焉。那么他所认为的表演艺术最神妙的境界是什么？汤氏说，是“有闻而无声，目击而道存”。《庄子·天地篇》：“视乎冥冥，听乎无声，冥冥之中，独见晓焉，无声之中，独闻和焉！”和，应也。《庄子·田子方》：子路谓仲尼曰，子欲见温伯雪子久矣，见之而不言，何耶？仲尼曰：“若夫人者，目击而道存矣，亦不可以容声矣！”这位温伯雪子呀，我一见便知“道”在其身了，又何用待其言说呢？无声闻和，不言见道，都是

寓言，极言其微妙之至，用“此时无声胜有声”等话来解释是不能尽其意的。汤氏对演员总的要求是，以哲人的精神，追求“进于道”，追求演员艺术之精微。稍后张大复评赵必达的表演时说：

“赵必达扮杜丽娘，生者可死，死者可生。譬之以灯取影，横斜平直，各相乘除；又如秋夜月明，林间可数毛发。”⁵⁰这段话似乎费解，如所指为形象之真实性，则人们早就说过：“临川寓言”，真实的依据又是什么呢？但如果我们知道张大复这段话与苏轼《书吴道子画后》颇有关系，参考苏轼的话，张氏的意思就清楚一些了。苏轼说：“道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃有余，运斤成风，盖古今一人而已矣！”显然，这正是汤显祖所说的“进于道矣”！

进于“道”的途径是什么？“游刃有余之庖丁说：“臣以神遇，而不以目视……”运斤成风之匠石“听而斫之”，所谓“听而斫之”者即“以神遇”也。经过无数时日神守于一的实践，解剖无数的“全牛”，终于精通技艺之精微，超越目视耳闻而进入“以神遇”的境界。潘之恒所说“以神求者以神告，不在声音笑貌间”，是否即为哲学中“以神遇”之戏剧理论化呢？看来，在中国古代戏剧理论中，对于“道”的追求和脱略形似、超以象外、创造传神形象的努力又是一统一的、完整的观念。

我国戏剧观以戏剧意识为起点和初级形态，逐步发展，它包括对戏剧、戏曲基本特性的认识、戏剧审美追求、演剧观等重要内容。但对我国民族戏剧观的探索不能到此为止，一些更深层的内容尚有待探讨，导致、推动戏剧观发展的最活跃最积极的因素是什么亦有待揭示。如果对我国民族戏剧观的考察，从概观进而探及它的丰富性、具体性，我们将通向对中国戏剧观更宽广、更深刻的认识。

许多事物，彼此间似乎是绝无联系的，可是当人们的认识水平提高、知识领域展开以后，对于种种奥秘的关联的发现，将会带领人们进入一个新的认识世界。

注释

- 1、程砚秋：《我之戏剧观》，《程砚秋论文集》。
- 2、黄佐临：《漫谈“戏剧观”》，人民日报 1962 年 4 月 25 日。
- 3、梁启超等：《小说丛话》。
- 4、王逸：《九歌》序。
- 5、刘熙载：《艺概》卷二。
- 6、闻一多：《什么是九歌》，《闻一多全集》一。
- 7、朱国祯：《涌幢小品》卷十八。
- 8、杜佑：《通典》卷一四六。
- 9、李贽：《拜月》，《焚书》卷四。
- 10、李贽：《红拂》，《焚书》卷四。
- 11、叶盛：《水东日记》卷二十一。
- 12、胡应麟：《庄岳委谈》，《少室山房笔丛》辛部。
- 13、王骥德：《曲律》。
- 14、汤显祖：《宜黄县戏神清源师庙记》。
- 15、王骥德：《曲律》。
- 16、司马迁：《史记·庄子列传》。
- 17、刘熙载：《艺概》卷一。
- 18、王逸：《离骚经》序。
- 19、刘勰：《文心雕龙·辨骚》。
- 20、司马迁：《史记·屈原列传》。
- 21、韩愈：《送高闲上人序》。
- 22、沈括：《梦溪笔谈》。
- 23、惠洪：《冷斋夜话》，引自《苕溪渔隐丛话前集》卷四十。
- 24、刘知凡：《史通》卷二十。
- 25、杨慎：《优孟为孙叔敖》，《升庵全集》七十二。
- 26、徐复祚：《曲论》。

- 27、谢肇淛：《五杂俎》卷十五。
- 28、郑元勋：《梦花酣》题辞。
- 29、李渔：《闲情偶寄》。
- 30、平步青：《小栖霞说稗》。
- 31、胡应麟：《庄岳委谈》。
- 32、邱炜菱：《五百石洞天挥麈》，转引自《曲海扬波》。
- 33、焦循：《剧说》。
- 34、吴梅：《霜崖曲跋》。
- 35、闻一多：《文学的历史动向》，《闻一多全集》。
- 36、列夫·托尔斯泰：《艺术论》。
- 37、王国维：《宋元戏曲考》。
- 38、苏轼：《传神记》，《东坡续集》卷十二。
- 39、夏庭芝：《青楼记》。
- 40、事见焦循《剧说》等，诸家记载略同。
- 41、杨恩寿：《词余丛话》卷二。
- 42、纪昀：《阅微草堂笔记》卷十二。
- 43、“食恬淡”，非仅指饮食言。食，享也。恬淡，《庄子·天道篇》：“虚静恬淡”；《庄子·刻意篇》：“平易恬淡，则忧患不能入，邪气不能袭，故其德全而神不亏。”故汤显祖“食恬淡”、“守精魂”对称。
- 44、潘之恒：《神合》，《鸾啸小品》卷之二。
- 45、潘之恒：《与杨超超评剧》，《鸾啸小品》卷之二。
- 46、张岱：《与何紫翔》，《琅嬛文集》卷三。
- 47、张岱：《彭天锡串戏》，《陶庵梦忆》卷六。
- 48、符载：《观张员外画松石序》。
- 49、邓椿：《画继》。
- 50、张大复：《梅花草堂笔谈》卷十一。

1983年11月

（《戏剧艺术》1984年第1期）