

中国古典史剧理论中“曲史观”的形成与演进

孙书磊

-

内容摘要：在中国古典曲论对史学意识有着多方面认同的语境中，戏、史等同的观念经过“史曲观”的激活与催化，形成了“曲史观”。古典史剧理论中的曲史观念，大致经历了从不自觉到自觉的渐次明朗的演进过程，最终获得了艺术批评的独立意义，得到中国古代广大戏剧批评者愈来愈广泛的认可。

关键词：中国古典史剧；史学意识；史曲观；曲史观

中图分类号：文献标识码：A

文章编号：

所谓“曲史观”，即主张以曲（古典戏剧）为史，把戏剧的创作当作对历史的实录的批评观念。与寓言观相比较，曲史观在中国古典史剧理论中更为常见。作为中国古典史剧批评的中心话语，曲史观的形成有其一定的同质语境背景和相关催化，而其演进则经历了由隐而显的过程。

古典曲论对史学意识的认同：“曲史观”形成的语境

如同中国古典史剧的创作一样，中国古典史剧批评的发生与史学有着千丝万缕的联系。而这种联系则又缘于中国古典曲论与史学的密切关系：戏剧批评对史学意识的认同。这种认同具体表现在以下一些方面。

一、戏剧批评重视对历史典故的运用

历史典故被应用在文学艺术创作中，称为“用事”。将“用事”概念较早地引入戏剧批评中的是元代周德清的《中原音韵》。周德清指出戏剧创作中用事的方法：“用事，明事隐使，隐事明使。”[1]（P234）明代王骥德《曲律》基本上沿袭周德清的观点，但比周德清更为重视戏剧创作的用事现象，论述也更为精当：

曲之佳处，不在用事，亦不在不用事。好用事，失之堆积；无事可用，失之枯寂。要在多读书，多识故实，引得的确，用得恰好，明事暗使，隐事显使，务使唱去人人都晓，不须解说。[2]（P127）

王骥德认为，历史典故来源于“多读书”，“多读书”的剧作家“其下笔有许多典故，许多好语衬副，所以其制作千古不磨”。[3]（P121）对于剧中所用的历史典故与剧情的关系，王骥德总结元人杂剧，指出：

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，有不訾以为传唐人用宋事耶？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。[4]（P147）

注意并强调用事的观念，流露出了论者的史学意识。而对于“传唐人用宋事”的现象，王骥解，未能从根本上否定这一评论的本身意义，更充分地表明史学意识在戏剧批评中的广泛而深刻的渗透。面对“传唐人用宋事”的现象，王骥德在评论时显示了极大的宽容。正是这种宽容，使论者在认同剧作家于创作中随意联系历史典故的同时，也极大地鼓舞了当时其他的剧作家或后世的剧作家将剧情安排与历史事实进行更为广泛地关联。戏剧批评中重视对历史典故的运用，作为戏剧批评中的史学意识表现之一，与其它史学意识批评观念一起刺激了戏剧批评中对于所有题材戏剧（包括非历史剧）进行史学性地关照，而对历史剧的批评正是在此背景下展开的。

二、戏剧批评引用历史描述观念

中国古典曲论中的历史描述观念，主要表现为论者对戏剧史料的线性描述。

元代锺嗣成《录鬼簿》是中国古代戏剧史上最早的剧目与剧作家著录文献，与锺嗣成同时代的朱士凯作《〈录鬼簿〉后序》，云：

文以纪传，曲以吊古，使往者复生，来者力学，《鬼簿》之作，非无用之事也。

从戏剧史的角度来理解和认识锺嗣成写作《录鬼簿》的意义，既显示出论者高屋建瓴的戏剧批评眼光，也流露出其戏剧批评过程中的史学意识。同样的观念在元代另一位批评者张择的《〈青楼集〉叙》中也有所反映：

兹记诸伶姓氏，一以见盛世芬华，元元同乐，再以见庸夫溺浊流之弊，遂有今日之大乱，厥志渊矣哉。

《史》列伶官之传，侍儿有集，义倡司书，稗官小说，君子取焉。

夏庭芝的《青楼集》记录了元代戏曲、曲艺女性演员的简历，张择径直把《青楼集》看作正史著作的“伶官传”部分，其思维的出发点完全是史学意义的，而非戏剧学意义。

与朱士凯、张择从历史描述的角度来认识曲论中关于戏剧史上的作家、演员的记载不同，唐代段安节《乐府杂录》、宋代王灼《碧鸡漫志》、元代燕南芝庵《唱论》等曲论文献则从历史描述的角度来直接记载一些曲牌、词牌的来历。其实，不论考察的对象是剧作家、演员，还是曲词格律，在对这些对象的批评中，批评者都是用线性的思维对考察对象进行历史性的观察与描述。基于线性的历史性描述而建立起来的这种批评方法，不仅成为中国古代非历史题材戏剧批评的普遍模式，而且也直接影响到历史剧批评的基本方法。

三、戏剧批评对象的历史化

古典戏剧批评的对象历史化，首先可从戏剧文物中找到例证。

山西是中国古代戏剧文物保存最多的地区。从山西的戏剧文物看，建成于元至元三十一年（1294）的山西芮城的“路台”戏台——永乐宫龙虎殿，设隔屏将台面分为前、后台，其隔屏西侧上书“演古”，东侧上书“证今”。[5]（P57）元代戏剧表演的内容，从现存的剧目文献资料看，不尽是历史剧，有相当一部分为“神仙道化”剧。元代在芮城永乐宫龙虎殿上表演的戏剧内容，今已无从知晓。从建造方面看，该建筑与宗教宣传有着密切的关系。永乐宫的建造主持潘德冲是全真教总领邱处机的弟子，元太宗三年（1244）为河南北两路道教都提点，毕其一生营建永乐宫以作为宣传全道教的根据地。龙虎殿虽于潘德冲死后建成，但在此戏台上表演的“神仙

道化”剧应是不不少的。把所有上演的戏剧一律看作“演古”，无疑是将所有的戏剧都纳入了历史剧的范围考察，其有所失实自不待言；同时也见出，元代戏剧艺人在戏剧批评中的史学意识是如此的鲜明！

由于舞台演出的长期影响，民间确信戏剧人物有其历史的真实性，同样体现了戏剧批评对象历史化。山海关城东十三里之北凤凰山上，宋代设有孟姜女庙，彩塑孟姜女像，殿后有巨石数块，一块上刻“望夫石”三字。明代万历年间兵部分司主事张栋为之重修。直至今日，崇拜者与游人仍如云集。[6] (P152) 孟姜女题材戏剧在民间流传已久，给孟姜女立庙、塑像，对其瞻仰纪念，在一定程度上反映了民间观众将戏剧人物历史化的批评态度。

当然，戏剧文物中表现出来的将所有的戏剧都看作是“演古”的观念，绝不是一朝一代、一地一人之观念。明朱权《太和正音谱·词林须知》“鬼门道”条即云：

勾栏中戏房出入之所，谓之“鬼门道”。鬼者，言其所扮者，皆是已往昔人，故出入谓之‘鬼门道’也。愚俗无知，因置鼓于门，讹唤为“鼓门道”，与理无宜。亦曰“古门道”，非也。东坡诗曰：“搬演古今事，出入鬼门道。”正谓此也。

清李调元《剧话》、焦循《剧说》、黄幡绰《梨园原》、庄肇奎《胥园居士赠黄幡绰先生〈梨园原〉序》等，都坚持与朱权的这一说法相同的认识。可见，早在宋杂剧的时代，苏轼就认为戏剧便是活者搬演逝者之故事。苏轼以历史剧的观念关照戏剧，赢得了朱权、李调元、焦循、黄幡绰、庄肇奎的认同。但是，中国古代戏剧史告诉我们，无论宋杂剧，还是清杂剧、清传奇，其剧目显然不尽为历史剧。从苏轼至庄肇奎等人的将批评对象历史化，代表了自元至明清时期众多戏剧批评者的普遍观点。

此外，戏剧批评对象的历史化最直接、最外显的体现是在剧目著录上。据课华词隐《〈杂剧十段锦〉跋》，《百川书志·外史类》著录《甄月娥》等传奇三十一种。《百川书志》把传奇归入“外史类”，就是把传奇看成“外史”，认为其与一般所谓的“正史”并行不悖。由此可见，《百川书志》的著者在有意识地将戏剧批评对象历史化。

四、戏剧批评方法的史学化。

首先，戏剧批评方法的史学化表现为批评者的直笔实录思想。

明代梦觉子《〈录鬼簿〉跋》对于锺嗣成《录鬼簿》“不计妍丑”的著录方式极为赞成，[7] (P140) 认为，从对戏剧史的真实记录的需要出发，“牛溲马溲，医者不弃”，[8] (P140) 即便是成就不高的剧作，也应该如实记载。祁彪佳《〈远山堂曲品〉叙》云：“予操三寸不律，为词场董狐，予则予，夺则夺，一人而瑕瑜不相掩，一帙而雅俗不相贷，谁其能幻我以黎丘哉。”董狐，春秋时晋国史官，以其记载历史书法不隐而被孔子称为古之良史。祁彪佳以董狐自居，声明其《远山堂曲品》著录传奇剧作的原则是董狐式的直笔实录，并表示自己的这种直笔实录态度毋庸置疑，“黎丘之鬼”难惑！

其次，戏剧批评方法的史学化还表现为以史著传记之法评论戏剧结构。

明代沈德符《顾曲杂言》在论述许潮的杂剧集《太和记》时指出，《太和记》“按二十四气，每季填词六

折，用六古人故事，每事必具始终，每人必有本末”。[9]（P207）许潮《太和记》虽以24折分写不同时间的不同人与事，但并非严格按节气分组安排，所演人事也并非历史意义的“古人故事”。沈德符从“合传”的史著传记写作角度去理解许潮的结构安排，正说明了沈德符已经将戏剧批评方法史学化了，而这史学化了的戏剧批评方法在明清时期极有代表性。沈德符《顾曲杂言》“太和记”条云：“后闻之一先辈云：‘是升庵太史笔。’未知然否。”当时即有人疑《太和记》为具有丰富史学才识的杨慎所作，就已经表明史学化的戏剧批评方法的普遍性。

清代曹寅在张凤翼《红拂记》传奇、凌濛初《红拂三传》杂剧的基础上，创作《北红拂记》杂剧。焦循《剧说》引尤侗《题〈北红拂记〉》云：

唐人小说传卫公、红拂、虬髯客故事，吾吴张伯起新婚，伴房一月而成《红拂记》，风流自许。浙中凌初成更为北剧，笔墨排纂，颇欲睥睨前人，但一事分为三记，有叠床架屋之病。荔轩复取而合之，大约撮其所长，决其所短，又添《徐洪客采药》一折，得史家附传之法。

“附传”作为史著传记写作中常见的方法，可以解决传记部分篇幅与内容之间、主要传主与次要传主之间等矛盾，尤其可以解决为同一类别的不同传主或同一家族的不同传主立传而在内容上容易出现重复现象等矛盾。在尤侗看来，凌濛初《红拂三传》杂剧将“一事分为三记，有叠床架屋之病”，而曹寅《北红拂记》杂剧却合“三传”为一传，并添入《徐洪客采药》一折，是很好地利用史家附传之法解决了凌濛初的问题，认为应给予充分的肯定。上引的这段文字显示，尤侗已经将戏剧创作与历史著作写作等同了。

再次，在评论戏剧功能方面也借助史学批评的方法。

史家著史的目的之一是劝善惩恶。史学史上有一成论：孔子成《春秋》，而乱臣贼子惧。这种“春秋笔法”不仅成为史学写作与评论的传统方法，而且被借用于戏剧功能的批评中。明代郑之珍《〈目连救母劝善记〉自序》云：

余不敏，幼学夫子而志《春秋》，惜以文不趋时，而志不获遂。于是，萎念于翰场，而游心于方外。时寓秋浦之剡溪，乃取目连救母之事，编为《劝善记》三册，敷之声歌，使有耳者之共闻；著之象形，使有目者之共睹。至于离合悲欢，抑扬劝惩，不惟中人之能知，虽愚夫愚妇靡不悚恻涕夷（应有三点水旁），感悟通晓矣。

戏剧的教化功能在于，通过通俗易懂的艺术形式表达深刻的劝惩题旨。这与《春秋》的微言大义之法，如出一辙。

五、戏剧批评文本的史料化

元代夏庭芝《青楼集》虽以记载女性演员为主，但也考辨人物的生平，尤其载录以这些历史人物为主人公而创作的戏剧。如“樊事真”条载，元杂剧《樊事真金篦刺目》即为“好事者”据樊事真的生活事实而编撰。作为戏剧批评的文本，《青楼集》因有了如此史料性的记载而变得更趋史料化了。

夏庭芝虽将《青楼集》进行史料化处理，但并未主动声明其史料化处理的史学观点。相比较，明代蒋孝和徐

渭非但将自己的戏剧批评文本史料化，而且公开声明自己的主张。蒋孝在《〈南词旧谱〉序》中将自己编制的曲谱《九宫十三调》（一名《南词旧谱》）比为“二南国风”：“昔二南国风，出于民俗歌谣。而《南》风《击壤》之咏，实彰《韶濩》之治，是乌可以下里淫艳废哉！”认为其《九宫十三调》可补“南宫北里”之雅，[10]（P29）而不可作“下里”之曲观。显然，蒋孝以补史的观念将其批评的文本史料化了。徐渭《〈南词叙录〉自序》云：“惟南戏无人选集，亦无表其名目者，予尝惜之。”遂作《南词叙录》。可见，徐渭的戏剧批评文本《南词叙录》的写作也是以补史为目的的。于是，《南词叙录》也便具有了史论的性质，如同韩愈的《张中丞传后叙》一样，体现了论者的努力补史的愿望。

上述古典曲论对史学意识的种种认同，构成了历史剧批评话语赖以生存的独特语境。在这种语境中，历史剧批评的中心话语——曲史观得到了充分的孕育。

“史曲观”：“曲史观”形成的激活点

从一般戏剧批评的史学意识语境，到历史剧批评的曲史观话语的出现，尚须有某种契机作为激活点，来进行引渡和催化。曲史观的产生与“史曲观”有着密切的联系。从某种意义上讲，正是“史曲观”刺激了曲史观的产生。

所谓“史曲观”，即认为历史本身就是一场戏剧（戏曲）。最早持“史曲观”的代表人物是清初的历史学家、戏剧家尤侗，而真正宣传这一思想的是清中期的李调元、程大衡等人。李调元《〈雨村剧话〉自序》云：古今一戏场也；开辟以来，其为戏也，多矣。巢、由以天下戏，逢、比以躯命戏，苏、张以口舌戏，孙、吴以战阵戏，萧、曹以功名戏，班、马以笔墨戏，至若偃师之戏也以鱼龙，陈平之戏也以傀儡，优孟之戏也以衣冠，戏之为用大矣哉。……夫人生，无日不在戏中，富贵、贫贱、夭寿、穷通，攘攘百年，电光石火，离合悲欢，转眼而毕，此亦如戏之顷刻而散场也。故夫达而在上，衣冠之君子戏也；穷而在下，负贩之小人戏也。

在李调元看来，中国几千年的历史就是一场“你方唱罢我登场”的大戏。在历史的舞台上，不同历史人物以不同的戏剧角色出场，搬演着不同的剧情。所以，李调元在《〈雨村剧话〉自序》中很是赞同尤侗的观点：“尤西堂之言曰：‘《二十一史》，一部大传奇也。’岂不信哉！”

尤侗的“史曲观”同样也被程大衡大加宣扬。程大衡《〈缀白裘合集〉序》云：

尤西堂以世界为小梨园，《廿一史》为一部传奇，则大地岂非一戏场乎？夫忠孝节义流芳，阴邪奸险遗臭，其善恶殊途，不啻霄壤，乃派定生旦丑净作势装妖之脚色也。人生富贵贫贱不同，夭寿穷通各异；然电光石火，终归一梦，犹敷演悲欢离合，顷刻戏完之散场也。

人生戏剧，天地舞台。程大衡给历史上的忠孝奸佞分配了脚色，历史的进展也就可以理解为戏剧的表演。诚如锄兰忍人《〈玄雪谱〉自序》所言：“天地戏场，世人傀儡。”

李调元曾曰：“今日为古人写照，他年看我辈登场。”[11]（P35）既然“史曲观”认为历史是戏，那么戏与史在一定意义上便具有了某种共同性与互通性。也就是在这个层面上，李调元提出“戏也，非戏也；非戏也，

戏也”的辩证观点。[12] (P35) 于是，程大衡又在李调元认识的基础上，进一步从具有辩证关系的事物相互转化的认识出发，指出戏就是历史：“虽梨园之小剧，若使西堂见之，亦必以此为一部《廿一史》也。”[13] (P469) 于是，在戏、史互等的前提下，尤侗最早提出的“史曲观”被程大衡从相反角度理解为“曲史观”，即以曲（戏剧）为史的历史剧批评观念。当然，最早形成“曲史观”的论者并不是程大衡，也不是李调元。然而，从尤侗到李调元再到程大衡的戏剧批评思想，却能够十分清楚地描绘出由“史曲观”到“曲史观”的蜕变过程。

从不自觉到自觉：“曲史观”的演进

任何一种新的思想的出现，总是会经历由不自觉到自觉的过程。中国古典史剧理论中的以曲为史的思想也经历了类似的过程。

一、不自觉的曲史观

把历史剧当作历史著作而非戏剧艺术看待，这种现象在较早的历史剧批评中就已经出现，而且成为潜在的、不自觉的意识贯穿于历史剧批评的始终。

在明代中期出现的《南词叙录》这部最早的南戏批评著作中，徐渭指出，高明创作《琵琶记》的动因是：针对社会上长期流传的“死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎”的蔡伯喈故事，“惜伯喈之被谤，乃作《琵琶记》雪之。”关于《琵琶记》创作的意图，说法不一。[①]高明是否真的出于为蔡伯喈翻案的目的而创作《琵琶记》，不得而知。从徐渭《南词叙录》评论的本身看，徐渭的批评是在一种潜意识的支配下进行的：历史题材剧应该忠实于历史事实，不能将历史人物写得面目全非。

“传唐人用宋事”的现象，不但在一般古代戏剧的使事用典中经常出现，而且在中国古代历史剧创作的情节安排中也是司空见惯的事。稍晚于徐渭的徐复祚在其《三家村老委谈》中认为，梁辰鱼的《浣纱记》的优点在于：“不用春秋以后事。”《浣纱记》演吴越争霸故事，事在春秋，作品的情节没有漫出春秋时段，这在徐复祚看来，作品忠实于历史，应当给予肯定。另外，其《三家村老委谈》还引陆德所写凭悼高明的悼亡诗：“乱离遭世变，出处叹才难。坠地文将丧，忧天寝不安。名题前进士，爵署旧郎官。一代儒林传，真堪入史刊。”对此徐复祚也加以充分地肯定。在这些肯定中所显示出来的以历史著作、历史学家的标准来要求历史剧、历史剧作者的曲史观念殊为易见，只是徐复祚自己尚未明言而已。

清初的李渔在《闲情偶寄·词曲部·结构第一·审虚实》中提出“虚则虚到底”、“实则实到底”等观点。“虚则虚到底”不针对历史剧而言，但其“实则实到底”的主张却是针对历史剧而言的。李渔认为，“古人填古事，犹之今人填今事，非其不虑人，考无可考也；传至于今，则其人其事，观者烂熟于胸中，欺之不得，罔之不能，所以必求可据，是谓实则实到底也。若用一二古人作主，因无陪客，幻设姓名以代之，则虚不似虚，实不成实，词家之丑态也。”[14] (P21) 在此，李渔已经把历史剧的创作当作了历史著作的写作，认为观众既已有一些固定的历史知识，这些历史知识又使观众对一些历史剧的内容产生坚定不移的认识，观众欣赏历史剧如同阅读历史著作，那么，历史剧创作若非忠实于历史则不足以取信于读者。李渔从艺术接受的角度分析历史剧的创作，

得出“实则实到底”的观点，但也并未明确地提出曲史观，其以曲为史的观念只是作为潜在的意识状态存在于其戏剧批评思想中。

曲史观以潜在的批评意识存在，反映了中国古代戏剧的整体批评状况。同时，它作为中国古代戏剧批评意识的组成部分，具有中国古代戏剧批评意识的本位意义。

二、自觉的曲史观

曲史观的明朗化，需要一个过程。明末清初之前有一部分批评者在批评历史剧时虽持有曲史观念，但是却始终处于不自觉的状态下；而从明末清初之后另有一些批评者以曲史观来批评历史剧，则是完全自觉的行为。

较早自觉而明确地提出曲史观的，是明末且居刻本沈嵎《息宰河》第1出《教忠》出末“漆水再生”的评语：

人谓其熟史学，我谓其熟邸报，道人胸中真欲，以曲作史。

这里，“漆水再生”明确提出了“以曲为史”的曲史观念，然而，由于该评语只出现在且居刻本的《息宰河》出评中，且《息宰河》流传并不广泛，所以其影响并不大。

明末清初吴伟业的曲史观念较徐渭、徐复祚、李渔等人要明确得多，但没有沿用“漆水再生”提出的“曲史观”概念，而是在评论李玉《清忠谱》时，间接地强调着愈来愈为人们认同的曲史观念：

逆案既布，以公事填词传奇者凡数家，李子玄玉所作《清忠谱》最晚出，独以文肃与公相映发，而事俱按实，其言亦雅驯。虽云填词，目之信史可也。……不知此后填词者，亦能按实谱义，使百千岁后观者泣、闻者叹，如读李子之词否也。[15]（P1473）

吴伟业指出，《清忠谱》“虽云填词，目之信史可也”，强调《清忠谱》太像史著，可以当作史著观。可见，虽然吴伟业出言不曰“曲史观”，然而所言内容却正体现了曲史观的思想。

真正确立“曲史观”话语在戏剧批评史中的地位并具有较大影响的，是清代《天宝曲史》传奇的作者孙郁。康熙十年（1671），孙郁作《〈天宝曲史〉凡例》，其第六条云：

是集俱遵正史，稍参外传。编次成帙，并不敢窃附臆见，期存曲史本意云尔。

所谓“曲史本意”，是指其创作《天宝曲史》的目的在于以戏剧的形式演绎出天宝年间的真实历史。孙郁非但在《凡例》中发出了自己关于曲史观的宣言，而且以题名的方式将自己的曲史思想公之于世，在中国古代历史剧史上乃至整个古代戏剧史上，首次实现戏剧思想对戏剧创作的宣言式张扬与控制。自此，曲史观作为一种明确、独立的批评和创作理念，在清中后期的历史剧创作与批评中为广大的作家评论家所接受、传播和光大。

康熙十二年（1673），沈珩《〈天宝曲史〉题词》首先将孙郁的这一思想加以进一步推演：

雪崖《天宝曲史》一书，在少陵当日，犹有所讳，而不敢尽者，雪崖直谱其事，以为人主色荒昵恶者戒。前此未有《曲史》，则读诗史者，亦未尽错综而得其解也。有诗史，《曲史》其可少乎？

在以艺术的形式如实地反映历史的实录意义以及“致君尧舜上，再使风俗淳”的教化意义上，[16]（P425）

沈珩将《天宝曲史》与杜诗等量齐观，从而在抬高历史剧地位的同时，对孙郁的曲史观给予了极大的肯定和宣传。

脱稿于康熙四十年（1708）的历史剧《桃花扇》，不仅从创作上最早支持孙郁的曲史观，而且其作者孔尚任在理论上给孙郁以极大的声援。孔尚任声明，《桃花扇》创作的初衷就是将该剧写成“信史”，在作者“未仕时，每拟作此传奇，恐闻见未广，有乖信史”，[17]（P5）所以迟迟未能动笔。创作中，作者努力严遵“信史”的标准：“朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借。”[18]（P11）创作实践与理论宣扬，交相辉映。

《桃花扇》的卓越成就及其在社会上的广泛影响，使曲史观在孔尚任《桃花扇》问世后的半个多世纪里，成为中国古代历史剧批评思想的主要潮流。如，与孔尚任同时代的吴陈琰（底下的“火”应为“又”）《〈桃花扇〉题词》云：“谱成抵得朝史，休与《春灯》一例传。”阮大铖的《春灯谜》传奇，剧无所本，全剧以认错为结构。在吴陈琰看来，《春灯谜》代表了非历史剧创作的随意性，相对比，孔尚任的《桃花扇》则可看作“朝史”。吴陈琰对孔尚任曲史观的认同，代表了当时历史剧批评现象的普遍共性，决不仅仅是吴陈琰的个性行为，黄元治《〈桃花扇传奇〉题辞》也表达了同样的曲史批评思想，说《桃花扇》“作史传观可，作内典观亦可”。“内典”也是史著的重要内容。黄元治的《题辞》同样也是将《桃花扇》理解为“曲史”。

随着史学思潮在社会上的愈来愈凸显，曲史观的批评思想在清中叶乾隆年间，多直接以“曲史”这个概念呈现出来。

黄叔琳称董榕的《芝龛记》“惨淡经营，洵乎以曲为史矣”，[19]（P289）对《芝龛记》“括明季万历、天启、崇祯三朝史事，杂采群书、野乘、墓志、文词联贯补缀为之”的史著式方法高度称赞。[20]（P289）

初刻于乾隆四十九年（1784）的李调元《雨村曲话》云：“《怀沙》撮合《国策》而成，堪称曲史。”《怀沙记》的作者张坚在《怀沙记·凡例》中云：“是编本《史记》及《外传》。当楚受秦诈，陈轸谏不听，则见于《国策》。时原尚仕楚，断无知而不谏者，《疏原》一出，亦为史传补阙耳。……鸡鸣狗盗，咸得其用，正可反照生情，而为遭谗被逐增慨也。”《怀沙记》所演历史故事，见于《史记》、《战国策》，尤以见于《战国策》者居多。李调元基于张坚《怀沙记》的创作实际，称《怀沙记》为“曲史”，集中体现了当时历史剧批评中“曲史观”的自觉倾向。

到乾隆年间的蒋士铨时，自觉的曲史观发展到了一个新的戏剧创作和理论高峰。蒋士铨自身是史官，他创作的戏剧多数为历史剧。杨恩寿《词余丛话》卷二称赞蒋士铨戏剧“具史官才、学、识之长，兼画家皴、瘦、透之妙”。这绝非过誉之辞。蒋士铨曾就明宁王朱宸濠之妃娄氏事迹，就先后创作了杂剧《一片石》、《第二碑》和传奇《采樵图》。对于反复创作同一题材历史剧的原因，蒋士铨多次表明，旨在援引“礼例”，“藉纪其媿”。[21]（P997）除了在自己的历史剧创作中宣传以曲作史的思想，蒋士铨还以史学家的眼观审视他人的历史剧作品。他曾给蔡廷弼的历史剧《晋春秋》作序，云：“晋重耳得此写照，光景常新，即唤起左盲而问之，亦比首肯乎！”在蒋士铨看来，《晋春秋》所写故事与《左传》所记史实十分吻合，即便传说为《左传》作者的左丘明不

得不为之赞叹！可见，曲史观在蒋士铨这里得到了更趋史学化的明确倡导。

在戏剧批评对史学意识有着多方面认同的基础上，戏、史等同的观念经过“史曲观”的激活与催化，形成了“曲史观”。古典史剧理论中的曲史观念，大致经历了从不自觉到自觉的渐次明朗的发展过程，最终获得了艺术批评的独立意义，并得到广大批评者的广泛认可。从此，在中国古代历史题材戏剧的批评中，曲史观作为批评的主要观念，对历史剧批评乃至一般戏剧批评产生着极为深远的影响。

参考文献：

- [1]周德清. 中原音韵正语作词起例[A]. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成一[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1959.
- [2]王骥德. 曲律·论用事[A]. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成四[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1959.
- [3]王骥德. 曲律·论须读书[A]. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成四[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1959.
- [4]王骥德. 曲律·杂论[A]. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成四[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1959.
- [5]张国维. 河东地区的古代路台与对台[A]. 傅仁杰、行乐贤. 河东戏曲文物研究[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1992.
- [6]行效畴. 相映成辉的戏与史——《西厢记》与普救寺小议[A]. 傅仁杰、行乐贤. 河东戏曲文物研究[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1992.
- [7][8]梦觉子. 录鬼簿·跋[A]. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成二[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1959.
- [9]沈德符. 顾曲杂言·太和记[A]. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成四[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1959.
- [10]蒋孝. 南词旧谱·序[A]. 蔡毅. 中国古典戏曲序跋汇编一[C]. 济南:齐鲁书社. 1989.
- [11][12]李调元. 雨村剧话·自序[A]. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成八[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1960.
- [13]程大衡. 缀白裘合集·序[A]. 蔡毅. 中国古典戏曲序跋汇编一[C]. 济南:齐鲁书社. 1989.
- [14]李渔. 闲情偶寄·词曲部·结构第一·审虚实[A]. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成七[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1959.
- [15]吴伟业. 清忠谱·序[A]. 蔡毅. 中国古典戏曲序跋汇编三[C]. 济南:齐鲁书社. 1989.
- [16]杜甫. 奉赠韦左丞丈二十二韵[A]. 萧涤非、程千帆等. 唐诗鉴赏辞典[C]. 上海:上海辞书出版社. 1983
- [17][18]孔尚任. 桃花扇[M]. 北京:人民文学出版社. 1959.

[19][20]姚燮. 今乐考证·董榕[A]. 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成十[C]. 北京:中国戏剧出版社. 1959.

[21]蒋士铨. 第二碑·自序[A]. 蔡毅. 中国古典戏曲序跋汇编二[C]. 济南:齐鲁书社. 1989.

Forming and Developing of the Idea of Drama Being History
in the Theory of Chinese Ancient Historical Dramas

SUN Shu-lei

(School of Chinese Language and Literature, Nanjing Normal Univ., Nanjing

210097, China)

Abstract: The idea that drama and history are equal formed the idea of drama being history by activating and catalyzing the idea of history being drama in the same time that the theory of Chinese ancient historical dramas identified with historiography consciousness. The idea of drama being history in the theory of Chinese ancient historical dramas approximately came through the advance from unconsciousness to consciousness, and gained independent signification of art criticism finally.

Key words: Chinese ancient historical dramas; historiography consciousness; history being drama; drama being history

作者通信地址：江苏省南京市宁海路 122 号，南京师范大学文学院，邮编 210097

电话：025-6271732（宅）E-mail: suntan99@sina.com

[①] 后世关于《琵琶记》的创作意图主要有五种猜测：一、徐渭《南词叙录》、田艺蘅《留青日札》、蒋一葵《尧山堂外纪》等认为，为历史人物蔡伯喈翻案辩诬；二、徐复祚《三家村老委谈》认为，刺友人王四弃妻另娶事；三、王世贞《艺苑卮言》认为，隐含唐代牛僧儒儿子之友人蔡生事；四、《两般秋雨庵随笔》认为，刺宋代蔡卞弃妻重娶王安石之女事；五、白云散仙《〈重订慕容喈琵琶记〉序》认为，“以刺东晋慕容喈之不孝，牛金之不义”。

厦门大学图书馆