



南京大学文学院戏剧影视艺术系
南京大学戏剧影视研究所

姜健题

学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动



---中文---
---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

论文

百年中国戏剧学刍议

发布时间:2010-04-04

作者:解玉峰

摘要: 20世纪中国戏剧研究成绩卓著,人所共睹,但若以一门完整学科的标准来衡量,百年中国戏剧学存在的问题亦复不少。直至今日,中国戏剧学作为一门学科的学科边界尚未完全明确,因而关于中国戏剧起源、本质特征等根本性问题的探讨便始终无法达成共识;历史性研究在各类研究中成就最为突出,但戏剧史料史实的挖掘、搜集,还远未达到网罗殆尽这一步,史料史实的排比和利用方面更存在一些严重的问题;中国戏剧学建立之关键在理论研究,站在民族戏剧自身的立场上,建立一套合于其自身实际的理论体系,这是当代中国戏剧学人最为迫切、也最为重要的研究课题。

关键词: 中国戏剧学术史 戏剧史剧种声腔

中国民族戏剧的研究,若从20世纪初王国维的元曲研究算起,至今已有近百年的历史。1913年王国维《宋元戏曲史》的发表、1917年吴梅应蔡元培先生之聘在北京大学教授戏曲,都是影响20世纪中国戏剧学学术史的大事。在此后十余年间,《戏杂志》、《戏剧月刊》、《戏剧丛刊》等戏剧专刊相继涌现。1931年北平国剧学会成立,1932年大型戏剧专刊《剧学月刊》创刊,所有这些都标志着中国民族戏剧的研究在国内已渐成风气。1949年中华人民共和国成立后,中国戏曲研究院等专门研究机构的出现,说明中国戏剧学作为一门学科已得到学术界的普遍认同。近百年来,数代学人,薪火传递,中国戏剧研究取得令世人瞩目的成绩,但若以一门完整的学科的标准来衡量,百年中国戏剧学存在的问题亦复不少。

考量一门学科是否已成熟,一般认为应当从以下几方面着眼:一是看这一学科的研究对象是否已基本确定。这是一个根本性问题,如果这门学科的研究对象或研究范围一直处于变动状态,缺少相对的稳定性,这至少说明这门学科还是不规范、不成熟的;二是看与研究对象相关的基本历史现象和事实的蒐集、梳理情况,历史资料的广泛汇集与辨析既是研究工作的重要组成部分,也是其他研究工作得以展开的根基和前提;三是看与研究对象相对应的一套概念范畴以及在此基础之上的理论体系是否已建立,这是判断这门学科是否成熟的最主要标志。有鉴于此,本文主要从以上三个方面,反思百年中国戏剧学存在的一些问题,所见未敢称是,祈请方家教正。

一、中国戏剧学的学科边界

中国戏剧学的研究对象是什么,这可以说是中国戏剧作为一门学科的根本性问题,这实际上也是在追问中国戏剧是什么,其内涵和外延为何?自1908年王国维《戏曲考原》的发表直至今日,学术界似仍未形成共识。从最宽泛的意义上说,“中国戏剧”其指义可以是发生在中国本土之上的现存的或曾经存在的具有扮演性质的戏剧形态和现象,其外延可以包括先秦即已存在的、与祭祀礼仪密切相关的“傩(戏)”、稍具表演性质的俳优调笑和民间歌舞、两汉以来混杂于“百戏”中的角抵戏、唐宋时的各种“戏弄”以及宋元以来各种形态的戏剧(如杂剧、传奇以及傩、目连戏、木偶戏、皮影戏、歌舞小戏等)。从严格的意义上说,中国戏剧其指义应当是与世界其他民族显著不同的、最具我华夏民族特色的一类戏剧。

近百年来,学者们在“中国戏剧”这一概念上的分歧,可以从两方面来说,一是中国戏剧的历史上限为何?是起自先秦还是起自宋元?二是假如我们认为中国戏剧形成于宋元,那么是否宋元以来中国本土上发生的各种戏剧现象都应包括在“中国戏剧”之内?各种分歧在20世纪最早问世的戏剧史著作《宋元戏曲史》(1913)中即已存在。如王国维《宋元戏曲史》既有所谓“真正之戏剧”或“纯粹之戏曲”之类的区分,但他也常常在较宽泛的意义上论说中国“戏剧”,如《宋元戏曲史》第一章题为“上古至五代之戏剧”,王国维在本章中叙述了三代“八腊之礼”、战国楚越巫风、汉代俳优、角抵之戏以及唐五代的歌舞戏、滑稽戏。《宋元戏曲史》最末一章“余论”,王氏对中国戏剧的演进做总结时说:

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，又渐借歌舞以缘饰故事；于是向之歌舞戏不以歌舞为主，而以故事为主，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。[1] (P. 108)

《宋元戏曲史》以后，卢前《中国戏剧概论》(1934)、周贻白《中国戏剧史略》(1936)、徐慕云《中国戏剧史》(1938)、董每戡《中国戏剧简史》(1949)等戏剧史类著作皆自先秦述起，这客观上给读者造成一种印象——中国戏剧其外延是包括宋元之前的各种形态的所谓“戏剧”的。戏剧史的撰写如此，其他各种形式的文著亦如是。如三十年代影响甚大的戏剧专刊《剧学月刊》，该刊自1932年1月创刊至1936年6月终刊，曾先后发表过许多很有影响的文章，但《剧学月刊》的论文从“话题”看，却颇为驳杂，如邵若生《汉魏六朝之散乐百戏》、佟晶心《中国影戏考》等文皆曾在该刊发表，“中国戏剧”的上限在当时似无明确界定。

如果说“中国戏剧”是起自上古还是起于宋元，学者们意见不一，那么宋元之后的各类戏剧形态是否皆应在“中国戏剧”的讨论范围之内呢？诸家的意见也未见统一。《宋元戏曲史》主要以元人杂剧、南戏为讨论对象，时限止于宋元。吴梅《中国戏曲概论》(1926)分节述及的有“元人杂剧”、“元人散曲”、“明人杂剧”、“明人传奇”、“明人散曲”、“清人杂剧”、“清人传奇”、“清人散曲”等。清中叶后，乱弹戏大兴，而书中仅寥寥数语道及：“光宣之季，黄冈俗讴，风靡天下，内廷法曲，弃若土苴，民间声歌，亦尚乱弹，上下成风，如引狂药，才士按词，几成绝响，风会所趋，妄论正始？”[2] (P. 166) 吴梅《中国戏曲概论》以后的戏剧史论著，皆废弃其有关元明清散曲的讨论，而将清代乱弹戏纳为论述对象。而值得注意的是，卢前《中国戏剧概论》、徐慕云《中国戏剧史》等论著则同时将近代受西方戏剧影响而产生的“话剧”也列为考察和论述的对象。凡此种种，都说明二十世纪前半叶，“中国戏剧”研究虽已成为专门之学，但其研究对象尚未完全明确。

1949年中华人民共和国成立以后，各种戏曲工作会议的召开、戏曲研究机构的成立以及各种戏曲汇演的举行，使得“戏曲”作为“中国戏剧”的通称获得了体制上的保障，而戏剧研究的范围也逐渐锁定在宋元以后的、以杂剧、传奇和各种地方戏为代表的各种戏剧。发生在五十年代中期的关于戏剧起源的大讨论，从某种意义上更促成了学术界在这一问题上的统一。引发这场戏剧起源大讨论的是著名学者任半塘先生，任先生在五十年代中期先后发表了《唐戏述要》(《文学遗产增刊》第1辑，1955)、《戏曲、戏弄与戏象》(《戏剧论丛》第1辑，1957)等论文，完成煌煌巨著《唐戏弄》(作家出版社，1958)；他认为汉唐古剧都应该算“真戏剧”，故力主破除王国维《宋元戏曲史》对“真戏剧”的定义：“王史‘真戏剧必与戏曲相表里’之结论，务当取消，以容纳古话剧。”[3] (P. 1012、1013)。任半塘先生的观点引起较大的争议，周贻白、文众、黄芝刚、李啸仓、欧阳予倩、王季思、张庚等先后撰文发表他们对戏剧起源的意见[4]，如文众反驳任半塘的观点时说：

综合以上所述，可以确定真正戏剧形成于宋代，以南戏为主要标帜，因为它在艺术形式上是完备的，从而可以毫无愧色的负担起戏剧艺术反映生活的任务。但为什么要把标准定得这样高呢？……我们这里谈的不是谈的一般的戏剧概念，而是从戏剧史的角度来谈中国戏剧形成于什么时期，和怎样才算‘真戏剧’的问题，从这个意义上讲，则必须以能代表中国戏剧之最高成就者为‘真戏剧’。[5]

在戏剧起源的讨论中，各家意见虽不尽一致，但中国戏剧形成于宋元最终成为主流性观点，宋元以后的戏剧也因此成为研究者一般认同的“中国戏剧”的讨论范围。同时，由于宋代以前的各种戏剧文献资料，仅“优孟衣冠”、“东海黄公”、“兰陵王”、“踏摇娘”等相对有限的几种，建构“汉唐戏剧史”实际存在难以克服的困难。而八十年代中后期开始成为讨论热点的目连戏、傩(戏)等各种形态的“戏剧”，在五六十年的学术环境中，因涉嫌“封建迷信”，所以也不可能真正深入的研究。

综上所述，与民国时期相比，1949年以后“中国戏剧”的讨论范围从总体而言呈现缩小的趋势，但也有扩张的一面，这主要表现为建国前不被重视的各种民间歌舞小戏，如流传各地的采茶戏、灯戏、道情、秧歌、二人转等，也被纳入戏剧研究的重要组成部分。

七十年代末以来，作为研究对象的“中国戏剧”又有所变化，这主要表现为研究领域在总体上再次呈现“扩张”的趋势，中国戏剧学的学科边界不断被打破。“解放思想，实事求是”此时成为学人共识，学术空气日渐活跃，特别是八十年代中后期以来，宗教学、文物学、民俗学等相关学科相继侵入，“泛戏剧”、“大戏剧”观念大为流行，学者竟以方法“多元”、学科“交叉”相标榜。傩(戏)、目连戏以及少数民族戏剧的学术会议相继召开，相关这一方面的学术论文、论著数目增长迅速。与宗教祭祀密切相关的傩(戏)、目连戏等各种“仪式性戏剧”在八十年代中后期渐成研究“热点”[1]。在这一过程中，傩戏为中国戏剧的“活化石”、目连戏为“戏曲之母”，也成为某些研究者的结论。《中国大百科全书》“戏曲卷”所收317种“剧种”中，有许多即为“仪式性戏剧”，如藏戏、上党锣鼓杂戏、贵州地戏、南通童子戏等。凡此种种，造成的客观结果是“中国戏剧”最终成为内涵极其宽泛的、也无所不包的大杂烩。

在这样的情况下，有关“中国戏剧”之起源、中国戏剧之特征等方面的探讨，在学术界也始终难以达成共识。笔者以为，中国戏剧作为一门学科的科学建立，首先须对“中国戏剧”这一概念做严格界定。如“国画”、“中医”等称谓一样，“中国戏剧”亦不妨径称“国剧”，但其指义应严格限定为与世界其他民族显著不同的、最具我华夏民族特色的一类戏剧，在笔者看来，这主要是指在表现形式上以脚色制表演为核心的、包括南戏、传奇、杂剧和近代大多数地方戏在内的一类戏剧，而傩戏、目连戏等各种“仪式性戏剧”和傀儡戏、皮影戏、歌舞小戏等各种“民间戏剧”，皆应排除在“中国戏剧”这一概念之外。这并非意味着，“仪式性戏剧”或“民间戏剧”没有多少研究价值，恰恰相反，此类戏剧在今日尤其值得我们加以重视和研究，我们借此可以对我们民族的历史，特别是以平民百姓为主体的历史(而非以帝王士大夫为主体的历史)，有更深切的了解。就研究者个人而言，对“仪式性戏剧”或“民间戏剧”有更多了解也很有必要，但没有必要把它们到推举到一种不适宜的高度，过分夸大其在戏剧史上的意义，以致使之混同于最具我华夏民族特色的“中国戏剧”。

研究对象一旦确定，作为研究工作的第二步的将主要是围绕此对象进行的各种史料史实的搜集、辨析和归纳，凡此皆可称为历史性研究。就中国戏剧学这门学科而言，“历史性研究”即主要借助历史学的研究方法——考据、目录、版本、校勘、辑佚等——考察中国戏剧的发生演变、戏剧作家的生平事实、戏剧作品的存亡同异等基本史实，其根本目标在于勾勒出中国戏剧历史的基本面貌。百年中国戏剧研究之所以引人注目，最主要的原因是在数辈学人坚持不懈的努力下，中国戏剧史的研究取得了显著成绩。二十世纪中国戏剧研究大家，也无不以史著闻名，如王国维《宋元戏曲史》（1913）、孙楷第《元曲家考略》（1953）、冯沅君《古剧说汇》（1956）、周贻白《中国戏剧史》（1953）、任半塘《唐戏弄》（1958）、钱南扬《戏文概论》（1981）、张庚、郭汉城《中国戏曲通史》（1981）等人们耳熟能详的著作，皆属历史性著作。

中国戏剧学的建立固然需要理性思考和理论提升，但我们应当明确：详实、精确、可靠的史料史实是理论抽象的基础，必须给予充分重视。戏剧作为综合艺术，其史料史实的搜集也较一般的文史研究为繁杂，除一般作家、作品方面的史料史实外，举凡戏台、戏衣、乐器、砌末、脸谱、曲谱、身段谱、锣鼓谱、剧照等亦应列入搜求之列。戏剧一行，向为“小道”、“贱业”，“正人君子”多不屑载录，故史料搜求不易。戏剧作家多名不见经传，戏剧剧本多为艺人私下传抄或口耳相授，所以作家、作品方面的史料最易风流云散。戏剧场上演唱赖以传，人去则其音容举之亦往往随之而亡。凡此种种，皆给戏剧史料的觅求造成极大困难。

二十世纪前期，王国维、孙楷第、赵景深、钱南扬等学者在杂剧、传奇作家生平事实考辨方面，成绩斐然，刘世珩、董康、吴梅、任二北、卢前、郑振铎等学者在文人剧作的搜集、整理方面，功劳显著；齐如山、张次溪、徐凌霄、杜颖陶、翁偶虹、傅惜华等在近代戏剧史料的搜求、汇集方面，嘉惠良多。在二十世纪五十年代“戏改”工作中，在京剧和各种地方戏传统剧目的挖掘、整理过程中，许多濒临失传的传统戏得被记录、整理，规模宏大的《中国地方戏曲集成》自1958年至1963年陆续出版，包括121个地方剧种的368个剧目，共722万字。各种地方戏传统剧目的挖掘、搜集和整理出版，为近代地方戏的研究提供了必要的文献基础，这是过去单纯依靠研究者个人的力量所无法做到的。大型的《古本戏曲丛刊》亦在郑振铎先生主持下陆续出版，一些过去被收藏家视为珍本秘籍的剧本成为一般研究者的易得之物。与此同时，大量戏曲文物和有关戏剧演出、班社等方面的史料及老艺人回忆录也得到汇集和整理。二十世纪八十年代以来，《中国戏曲志》、《中国戏曲音乐集成》等大型科研项目的启动，在史料史实搜集方面起了发挥了巨大的推动作用。在编纂过程中，大量史料史实得到搜集、挖掘和整理，尽管这些工作的质量不尽如人意，大多未能摆脱“群众运动”的遗风，但动员的人员之多、涉及的范围之广都是今日一般专业研究人员根本无法比拟的。

历史性研究在百年中国戏剧学中成就最著，此勿庸置疑，但也有不少缺憾。在史料史实的收集、运用方面，前辈和当代学者虽已做了许多可敬的工作，但还远未到网罗殆尽这一步。这主要表现在两个方面：一是由于传统的研究思路和检索方法，各种分散的资料还没有被充分利用；二是有些类型的史料尚未引起人们的足够重视，亟待研究者的开发、利用。

戏剧史料史实以保存于历代文人笔记小说中的为最集中，民国时陈乃乾编《曲苑》、任二北编《新曲苑》、张次溪编《清代燕都梨园史料》和解放后中国戏曲研究院所编《中国古典戏曲论著集成》等皆是从笔记小说中钩辑史料，收获颇丰，但远未穷尽。而笔记小说之外的其他与戏剧相关的各种古籍，如诗文、书信、序跋、题记、公私文件、日记、行记、游记、传记、奏章、神道碑、墓志铭、竹枝词、歌谣、谚语等，因资料极其分散，此类古籍的利用率还相对较低。又如地方志，国内现存各种地方志8000种，绝大多数纂修于明清及民国时期。尽管这些方志在追述历史及引用其他史料时往往错误百出，但常常保存了不见于其他书籍的曲家传记史料，赵景深、张增元、邓长风等学者曾利用这些资料撰写成《方志著录元明清曲家传略》、《明清戏曲家考略》等论著，但仍有待持续性研究。各种地方志有关戏剧风俗或戏剧演出方面的史料也大体是可靠的，也较为珍贵，但大多尚未被钩沉辑录。

从史料史实搜集的类别而言，有关剧作家、演员、剧本方面的史料易受人关注，过去也有不少积累工作，而文物、戏衣、乐器、脸谱、曲谱、身段谱、锣鼓谱、剧照等与戏剧舞台演出相关的史料史实则注意不够，这在近代地方戏研究中表现得更为突出。由于人力、物力、技术等各方面的原因，过去舞台演出方面史料史实的搜集、整理工作大多是很粗糙的，也不够系统、全面，有待于更进一步的工作。时至今日，抢救、整理京、昆及各种地方戏老艺人的音像资料的任务已极为紧迫。只有搜集到第一手的档案文书、照片、音像和实物，他日准确复原历史才有可能。

历史性研究除了史料史实的搜求之外，更重要的是对史料的排比、辨析和利用。历史学一般的研究方法，如考据、目录、版本、校勘、辑佚等，对戏剧学也大多适用，但具体使用时又需灵活通达。百年中国戏剧学，各种戏剧通史、断代史、剧种史、声腔史等史著纷出，本无可厚非，但问题是许多史著都有以“历史”淹没、替代、甚至割裂“文艺”的倾向。如现在学术界习惯称指的“宋元南戏”、“元杂剧”、“明清传奇”、“清代戏曲史”等概念，都是将“历史年代”与“文艺类别”相联系（“汉赋”、“唐诗”、“宋词”、“元曲”），确有方便实用处，但任何一种文类的产生消亡毕竟不可能与历史朝代的更替同步，将对“历史”的考量置于“文类”之上的思维惯性（而不是恰恰相反）[2]，必然影响着我们对这种“文艺”的深入性理解。对中国戏剧的研究而言，这方面的问题可能更加突出。如现存的“南戏”剧本大多成于众手，如中国古史一样，是“层累地造成的”，宋、元、明、清乃至近现代的因素可能会同时反映在同一戏文中，我们应当如何判定其时代归属？花费相当多的气力去考证其作者问题或“祖本”原貌是否值得？我们常称“荆、刘、拜、杀”为元代“四大南戏”，这是不是有很大的问题？王国维在考订现存“元杂剧”剧本时，断然将臧懋循《元曲选》编入的元末明初贾仲明等人所作六种杂剧排除于“元杂剧”之外，是否必要？

历史研究常常不自觉地会过于强调历史事件背后因果律的决定性力量，过于强调历史进程中连续性的一面，所以在长时段的历史描述中可能都不同程度上带有“进化论”的色彩，

元在中国戏剧史的研究中表现得尤为突出。一般认为中国戏剧形成于宋元，乃是因为中国戏剧自身“不断走向成熟”的结果，而突变的、偶然性的因素是否也应当在考虑在内？元剧被传奇取代、雅部败于花部，如果一定要寻出背后的因果律，（只是站在得胜者的立场上）认为后者有前者所不具备的“艺术优势”，也似乎失诸客观。因果律只有在一定的时间段内才是适用有效的，在长时段的事物描述中，因果律未必总是起决定性作用。对中国戏剧史的研究而言，如何对各种偶然性事件的作用做出合理估价，可能是研究者们必须认真思考的问题。

总之，由于中国戏剧乃一门特殊的文艺门类，通用于一般经史研究的历史学研究方法，未必都“套”得上，故具体使用时必须小心谨慎，以免方枘圆凿。

三、中国戏剧学建立之关键

历史性研究之外，中国戏剧研究另一重要组成部分是戏剧理论研究，主要是从戏剧艺术的角度，总结中国戏剧艺术的构成要素、主要类别、本质特征及其发生发展的客观规律。既谓之“理论研究”，其对历史性研究就必然具有制约性，理论认识和观念约定了我们进入历史考查时的思维路径，也限定了我们对具体史料史实的取舍和估价，可以摆脱理论支配的“纯粹的”历史研究可以说是不存在的。所以，假如说历史性研究为中国戏剧学建立的根基和前提，理论研究则是中国戏剧学建立的关键。

二十世纪中国戏剧研究作为一门学科的基本格局主要是在五十年代中后期确立起来的，真正意义上的理论研究亦始自此时，张庚等前辈学者做了许多可敬的开创性工作。但与历史性研究的辉煌成就相比，二十世纪的戏剧理论研究则相对薄弱，存在的问题也比较多。从客观的学术环境来看，由于受主流意识形态的影响和干预，针对具体文本进行的思想文化方面的解读与批评，五十年代以来成为文学艺术（包括民族戏剧）研究的重头戏。因为历史性研究常不免有“繁琐考据”的倾向，纯理论研究则有“形式主义”的嫌疑，所以在“古为今用”、“取其精华，弃其糟粕”一类的舆论引导下，运用马克思主义唯物史观，从政治学、社会学等角度阐释文本的文本批评，有充分的理由一枝独秀。在1956年规模空前的《琵琶记》讨论会和1958年关汉卿研究热潮中，使人们当时兴奋不已的话题主要是“思想倾向”、“主题思想”、“人物形象”或“时代精神”，至于戏文结构或宫调曲牌等艺术形式研究则很少被顾及。在理论研究不被重视的情况下，中国戏剧研究作为一门学科的合理建构自然是极其困难的。八十年代以来的学术环境虽然远胜五十年代，理论探讨的空气也相对活跃，但从根本而言，仍未能摆脱五十年代理论框架的约束，所以百年中国戏剧学理论研究方面的问题至今仍极为突出。

理论研究最重要的、也是最基础的工作是建立严谨科学的概念范畴，就此而言，我们存在的问题最多。五十年代戏剧理论建设中提出的最重要的概念范畴是“剧种”，近五十年来的戏剧研究也大多是在“剧种”论的框架内进行的。“剧种”一语，最早出现在1951年5月5日由政务院总理周恩来签发的《关于戏曲改革工作的指示》（又称五?五指示）。5月7日，《人民日报》发表的社论最早对“剧种”概念做尝试性解释：“戏曲类种极为丰富多彩，全国大小剧种约有百种左右，各种地方戏都带有各地方的语言、音乐和风俗的特点”[6]。此后，随着“戏改”工作在全国的全面展开，“剧种”一语也得到迅速的推广和普及，直至《中国大百科全书》（1983）“戏曲卷”的317个“剧种”、《中国戏曲剧种大辞典》（1995）的335个“剧种”。如果像过去一样，“剧种”数量之多被认为是民族戏剧“丰富多彩”和国家文化事业繁荣昌盛的主要标志，在不久的将来，我们也许会看到更多的“剧种”被发现和被发明。

与“剧种”密切相关的概念范畴是“声腔”。近五十年来，有关“声腔”的文著难以计数，学术会议也频繁召开。《中国大百科全书》“戏曲卷”对“剧种”的界定谓“根据各地方言语音、音乐曲调的异同以及流布地区的不同而形成的各种中国戏曲艺术品种的统称”[7]（P. 587），所谓“各地方言语音、音乐曲调”主要是就“声腔”而言的。按照“剧种”论，一种“声腔”即是一个“剧种”，所以“声腔”实际上是“剧种”划分的最主要依据。任何科学分类，其分类标准必须是始终统一的，但事实上，“剧种”却没有严格按“声腔”的标准进行分类：（一）同一剧种，可能包括各各不同的“声腔”，如京剧中有皮黄、昆曲、吹腔等“声腔”，而“两下锅”或“风搅雪”的现象在各“剧种”中是极其普遍的；（二）同一“声腔”，又被命名为各不相同的“剧种”，如“昆山腔”这个大“剧种”，又包括“北昆”、“南昆”、“湘昆”、“浙昆”、“永昆”等许多小“剧种”；（三）同一“声腔”、同一班社、同一群演员，却被不同地方命名为不同的“剧种”，如流行于鲁、豫、皖、苏四省交界处的梆子戏，分别被称为“枣梆”、“河南梆子”、“淮北梆子”、“江苏梆子”；（四）各地的傩、目连戏和民间歌舞小戏也纷纷打着“声腔”的旗帜，成为中国戏剧的“剧种”。

对事物进行分类，其目的是为了获得对事物的整体性认识。“剧种”论是否有助于我们在整体上理解“中国戏剧”？解放后我们发现、创造了数百个“剧种”，作为整体的“中国戏剧”到被分到哪里去了？“剧种”论自身存在的矛盾以及客观上造成的许多混乱，使我们不能不反思：“剧种”论有没有问题？“剧种”作为戏剧分类，对政府行政管理而言是易于操作的，但这种分类是否符合中国戏剧的实际？“声腔”反映在场上即是“唱”，而“唱、念、做、打”仅仅是民族戏剧的艺术表现，作为艺术表现手段的“唱”或“声腔”能否作为民族戏剧根本特征的标志？按照这种思路，话剧的根本特征岂不是“说话”？中国民族戏剧今日通称为“戏曲”，是否会容易导致理论认识的误解？理解事物的本质特征关键在把握其总体结构，而不能从“形而下”的组成材料方面着眼，如同考察楼房（结构）不能仅着眼于砖石一样，然而我们为什么常常习惯于这种“形而下”的思维模式？

假如说“剧种”、“声腔”这一对概念范畴的提出，带有明显的“传统色彩”，有很多客观的历史因素，而“情节结构”、“矛盾冲突”、“人物形象”以及“悲剧”、“喜剧”等理论范畴的介入和流行，则带有强烈的“现代”色彩或“西洋”色彩。

中国古人并没有为今人传留下现成的概念范畴或理论体系，《中国古典戏曲论著集成》所收的古典戏曲“论著”与今人所谓“论著”其实有相当大的距离，《集成》所收四十八种

“论著”都仅仅是今人理解前人戏剧观念、勾勒戏剧历史时可供采集的“原始资料”，将其直接视为“理论著作”都可能是有问题的。20世纪前期的中国戏剧研究距离真正的“理论研究”也相当遥远，五十年代的中国戏剧学人在尝试民族戏剧学的建构时确实是“一穷二白”。在这种情况下，借鉴西方戏剧（包括中国话剧）的理论资源，特别是斯坦尼拉夫斯基的表导演理论，都可以说都是极其自然的。而引人注意的是，五十年代参与民族戏剧研究的、特别是充任民族戏剧理论代言人的戏剧理论家们，绝大多数都是话剧出身，如田汉、张庚、欧阳予倩、焦菊隐、周贻白等，这样五十年代中国戏剧学的建构从一开始即带有明显的“西化”色彩，这一点在中国戏曲研究院研究科室的设置上表现得最为明显。

中国戏曲研究院成立于1951年4月，在此后的近半个世纪中，中国戏曲研究院（1980年后改称中国艺术研究院）在民族戏剧理论研究中也一直发挥着核心作用，其机构设置和决策部署也直接影响着后来中国戏剧学的构建。1954年12月，中国戏曲研究院开始下设研究室，研究室下设戏曲剧目研究组、戏曲表演研究组、戏曲音乐研究组、戏曲美术研究组、戏曲史研究组和图书资料组。此后，中国戏曲研究院主要成为专门进行戏曲史和戏曲现状研究的研究单位。1956年9月，经文化部艺术事业管理局批准，中国戏曲研究院研究室下设的六个研究组重新改组为四室两组，即戏曲剧目研究室、戏曲史研究室、戏曲音乐研究室、戏曲表演导演研究组、戏曲舞台美术研究组、资料室[8]。

现代学术的主要标志之一是学科类别的划分，戏曲研究院各研究科室的设置，无疑带有明显的“现代学术”的色彩，也客观地反映了当时人们对民族戏剧的认识及研究思路。如果说戏曲音乐研究室的设立带有显著的“传统”色彩，戏曲表演导演研究组和戏曲舞台美术研究组的设立则有明显的“现代”色彩或“西洋”色彩。新中国成立后，在话剧理论，特别是斯坦尼拉夫斯基戏剧理论的影响下，导演制在国内大小国营剧团逐步确立。从中国戏曲研究院“戏曲表演”、“戏曲导演”、“戏曲舞台美术”三个研究科室的设置，我们不难体会到话剧或西方戏剧观念对民族戏剧研究中的渗透和影响。五十年代中后期，各地也相继地成立了中国戏曲研究院相应的下属机构，这样相对完善系统的研究系统，使得五十年代民族戏剧研究方面的一些基本观念和思路在某种意义上使得获得体制性的保障，直至八十年代也未有明显改变。

陈寅恪先生有“同情”之说，即认为研究者应当尽可能使自己与古人处于“同一境界”，对古人之学说有“了解之同情”，然后解读或阐释才可能不至于远离本义。中国戏剧