

国家社科基金项目

宋元戏曲本体论

陈建森 著



人
民
文
学
出
版
社

宋元戏曲本体论

陈建森 著

人 民 出 版 社

责任编辑:陈寒节

责任校对:湖 催

图书在版编目(CIP)数据

宋元戏曲本体论/陈建森 著. —北京:人民出版社,2012.9

ISBN 978 - 7 - 01 - 010989 - 3

I. ①宋… II. ①陈… III. ①古代戏曲 - 文学研究 - 中国 - 宋代②古代戏曲 - 文学研究 - 中国 - 元代 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 133928 号

宋元戏曲本体论

SONGYUAN XITU BENTILUN

陈建森 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京朝阳门内大街 166 号)

北京集惠印刷有限责任公司印刷 新华书店经销

2012 年 9 月第 1 版 2012 年 9 月第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:16.75

字数:245 千字 印数:0,001 - 2,200 册

ISBN 978 - 7 - 01 - 010989 - 3 定价:33.00 元

邮购地址:100706 北京朝阳门内大街 166 号

人民东方图书销售中心 电话:(010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印制质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

序

陈建森教授是多年的朋友,现任广州华南师范大学中文系主任,曾和岭南文化研究中心主任左鹏军教授数度邀请我去做学术讲演。由于我虚长几岁,对我礼遇有加,使我感激在心。去年九月间我邀请建森兄到台北来参加台湾戏曲学院主办的2011年戏曲国际学术研讨会,当面约请他给我一本书,好能编入我所策划主编的《国家戏曲研究丛书》,没想建森兄这部大著被大陆北京人民出版社抢先一步。而当我阅读本书之后,更加觉得未能将之编入《国家戏曲研究丛书》实在是非常遗憾。希望建森兄很快又有新著,能让我尽速补过。

建森兄这部书由题目即可知《绪论》在申述其“剧场交流语境理论”,主文六章在以宋元戏曲作深入分析来验证其理论,从而说明宋元戏曲“何以如此演”,换言之,宋元戏曲何以形成这样的演艺样式,何以会如此这般“存在”,其这般“存在”的原因是什么。建森兄因为学界至今对此问题尚未有专门的研究,所以运用西方理论,目前已成为现代文学批评重要概念的“语境”和“视界”来重新探讨“宋元戏曲的生成”。以此来解析王国维留下的“戏曲史难题”,并使学者走出其“学术困境”。也就因为建森兄运用的是新理论新概念新方法,从新角度切入,所以每能言人所未尝言,发人所未能发。我为之茅塞顿开者比比皆是,为之钦服不已,认为他对中国戏曲的研究真是“别开生面”。

而我要和建森兄商量的是:

宋元戏曲可以如此剖析探讨,那么明清戏曲乃至近代戏曲是否也同样

可以沿袭这种理论和方法？

1980年拙著《说俗文学》收录《中国古典戏剧脚色概说》，曾给“脚色”下这样的定义：戏曲“脚色”只是一种符号，必须通过演员对于剧中人物的扮饰才能具体呈现。它对于剧中人物来说，是象征其类型和性质；对于演员，是说明其艺术涵养和在剧团中的地位。这和建森兄首章所论之“三重演述身分”，似乎有相通之处。但是，演员实为脚色、剧中人物之载体，此之所以戏曲艺术以演员为中心之故。而在戏曲诸剧种中，脚色又呈现以下诸现象：由于戏曲内容艺术之由简趋繁，脚色类别名目也随之孳乳复杂。由于剧种不同，其主要脚色亦因之而异。由于剧种不同，名目相同之脚色所涵盖之意义亦因之而异；如金元北曲杂剧之末、旦为主唱之男女主脚，故由其所扮饰之人物类型观之，实包括传奇、皮黄之各种脚色所扮饰之人物；宋元南曲戏文之生，亦与明清传奇之生有别。

而我们知道，歌舞乐是戏曲的美学基础，本身皆不适宜写实，如此加上狭隘的剧场作为表演空间，自然产生“虚拟象征”非写实而为写意性表演的艺术原理。而为了使虚拟象征达到优美的艺术化，使演员的唱作念打有所遵循的规范，使观众便于沟通聆赏的媒介，就逐渐形成了宋元间的所谓“格范”或“科泛”和“科介”，这也就是今日取义模式规范的所谓“程序”；用此“程序”对“虚拟象征”有所制约，然后戏曲表演的艺术原理才算完成，并从中衍生了歌舞性、节奏性、写意性、夸张性与疏离且投入性的本质。

而由于演出场合不同，剧场、剧团也跟着有所差异。此所以广场庙会、勾栏营利、宫廷庆贺、堂会清赏，其所演出的内容和形式也自然各具特色；而由于说唱文学对戏曲产生强力的影响，使戏曲成为一种诗剧，使戏曲有“自报家门”的尴尬，有浓厚的叙述性质，从而促使戏曲的关目结构只有展延性而缺乏逆转与悬念，终究不免刻板与冗烦的弊病；而由于故事题材不出历史与传说范围，且层层相因蹈袭，加上明清两朝律令严酷，使得戏曲在功能上止于娱乐性、教化性兼具的“寓教于乐”一途，而其在奖善惩恶之余，必使得观众对剧中人物爱憎判然，戏曲乃因此而很少能反映现实和寄寓深刻不俗的旨趣。

以上为个人看法,仅供参考;或者对大作可以相为触发也说不定。

很感谢建森兄在大作中一再介绍我不成熟的观点。只是把我所说的“小戏”说成就是“戏剧”,“大戏”说成就是“戏曲”,则有所误解。请再核阅拙作《论说戏曲剧种》。

更感谢建森兄在看了我编撰的昆剧《杨妃梦》,用心的写了极仔细深入而中肯的评论。

而我们无论在广州在台北,都能杯酒言欢,都能山水同游;往昔如此,今后岂能不复如斯。

2012年4月27日午后曾永义序于台湾大学长兴宿舍

自序

20 世纪初,王国维先生在《戏曲考源》中就给戏曲下一界义:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”然《周礼》中的“六变”和“九变”,即是合舞、乐、歌的形式演述先王之事迹,六朝乐府民歌中“因事制哥”的《六变》,即为“事”与“哥”的合并表演,亦“以歌舞演故事”。显然,“以歌舞演故事”尚未能揭示戏曲的本质特征。王国维先生接着在《宋元戏曲史》中进一步指出:“然后代之戏剧,必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全”,“元杂剧之视前代戏曲之进步,约而言之,则有二焉……其二则由叙事体而变为代言体也……虽宋金时或当已有代言体之戏曲,而就现存者言之,则断自元剧始,不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步,一属形式,一属材质,二者兼备,而后我中国之真戏曲出焉”,由此而形成了“代言体”“合言语、动作、歌唱,以演一故事”的“代言体综合说”。学界认为,“代言体”主要是指表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物。

然当我们以“代言体”去解读宋元戏曲的时候,就会发现其中有许多现象难以解释。如元人关汉卿《窦娥冤》第一折“净”扮“赛卢医”的“上场诗”:

行医有斟酌,下药依《本草》。死的医不活,活的医死了。

念诵这“上场诗”的是剧中人“赛卢医”吗?显然不是。从剧场交流的视域对此“上场诗”进行语义分析,便发现此“上场诗”包含着剧作家对剧中人“赛卢医”借医行骗品行的评论,并非第一人称的“现身说法”。又如元代无

名氏《冯玉兰月夜泣江舟》第四折“外”扮“金御史”云：

这是金御史秋霜飞简，才结束了《冯玉兰夜月泣江舟》。

此时此刻说话人的身份是剧中人金御史吗？显然也不是，因为此时剧中人“金御史”不可能自称“金御史”并宣念剧名。再如宋戏文《张协状元》第二出“断送烛影摇红”：

（生上白）讹未。（众喏）（生）劳的谢送道呵！（众）相烦那弟子！（生）后行子弟，饶个[烛影摇红]断送。（众动乐器）（生踏场数调）……（众）[烛影摇红]。（生）暂藉轧色。（众）有。（生）罢！学个张状元似像。（众）谢了！

在“学个张状元似像”之前，“饶个[烛影摇红]断送”、“踏场数调”的就是剧中人张协吗？显然也不是，因为此时的表演者也不是“以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物”的演述。

上述这些演述现象在宋元戏曲中比比皆是，数不胜数。事实证明，宋元戏曲是由演员以“代言”和许多“非代言”的“形式”会通诸种“材质”以演述一故事的，它并不完全是“由叙事体而变为代言体”的“代言体之戏曲”。其实，王国维先生自己在《宋元戏曲史》中已意识到“独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言”。然令人遗憾的是，这一重要的学术观点一百年来没有得到学界应有的重视，并付诸具体深入的探究。有的学者更以“代言体”为标尺，从宋元以前相关的文献中爬梳“代言”的资料，并以此作为论据对王国维宋元始有戏曲的论断发难。然这种“以子之矛攻子之盾”的论难，目的只是为了证明宋元以前已有“代言体”的戏曲表演，其对戏曲本质与特征的理解并没有超越王国维的看法。

王国维先生在《宋元戏曲史》中提出“戏剧”、“真戏剧”和“真戏曲”三个概念，并通过相关的戏曲文献考据，“思究其渊源，明其变化之迹”。但是，王先生既未对“戏剧”、“真戏剧”、“真戏曲”三个概念进行精确的界义，亦未论述三者之间的内在关系。这直接导致学界在戏曲研究的逻辑起点上就陷入了概念的模糊含混，以致“戏剧”、“戏曲”不分，误将“我国戏剧”的

“发生”和“形成”视为“我国戏曲”的“发生”和“形成”。梁启超先生在《中国近三百年学术史》中认为：“曲学将来能成为专门之学，则静安当为不祧祖矣。”郭沫若在《鲁迅与王国维》中指出：“王国维的《宋元戏曲史》和鲁迅的《中国小说史略》，毫无疑问，是中国文艺史研究上的双壁。不仅是拓荒的工作，前无古人，而且是权威的成就，一直领导着百万后学。”一百年来，“百万后学”基本上沿着王国维“代言体”“必合言语、动作、歌唱，以演一故事”的思路，将宋元戏曲视为由诸种“形式”、“材质”构成的“综合性艺术”，分别从剧本和舞台演剧的层面去探讨宋元南戏北剧“是什么”和“如何演”的问题。实际上，前修时贤大多只致力于考镜宋元戏曲诸“形式”、“材质”的源流，探析其如何“合”以“演一故事”的问题。这些研究虽对戏曲本质多有涉及，并取得了丰硕的成果，然基本属于戏曲外在表现形态的探析，尚不属于戏曲“存在”的反思。

目前学界对戏曲中存在的“非代言体”演述现象尚未有专门的阐释，对宋元戏曲如何会通和何以会通“代言体”和“非代言体”以“演一故事”亦未有系统深入的探究。这直接影响了对宋元戏曲本体及其生成的理解和揭示。

从存在本体论的视阈观之，宋元戏曲是“活”在剧场的演艺样式。明代侯方域在《马伶传》中叙述了一个戏曲演员同场斗技的故事：

马伶者，金陵梨园部也。金陵为明之留都，社稷百官皆在；而又当太平盛时，人易为乐，其士女之问桃叶渡、游雨花台者，趾相错也。梨园以技鸣者，无论数十辈，而其最著者二：曰兴化部，曰华林部。

一日，新安贾合两部为大会，遍征金陵之贵客文人，与夫妖姬静女，莫不毕集。列兴化于东肆，华林于西肆，两肆皆奏《鸣凤》所谓椒山先生者。迨半奏，引商刻羽，抗坠疾徐，并称善也。当两相国论河套，而西肆之为严嵩相国者曰李伶，东肆则马伶。坐客乃西顾而叹，或大呼命酒，或移座更近之，首不复东。未几更进，则东肆

不复能终曲。询其故,盖马伶耻出李伶下,已易衣遁矣。

马伶者,金陵之善歌者也。既去,而兴化部又不肯辄以易之,乃竟辍其技不奏,而华林部独著。

“兴华部”和“华林部”分别让本班台柱马伶和李伶担纲扮演《鸣凤记》中的奸相严嵩。东肆马伶应当是综合使用脚色、演技、服饰、化装、文本、乐器、舞台、砌末、歌舞、“对抗性诨科”和“叙事性曲体”等“形式”和“材质”扮演人物、搬演故事的,然马伶初次较技为何就被西肆的李伶击败而易衣遁逃呢?这是因为两人演到“两相国论河套”时,“坐客乃西顾而叹,或大呼命酒,或移座更近之,首不复东”。事实证明,离开了剧场主体之间的审美交流互动,戏曲中所有的“形式”“材质”便立即丧失了“生命”而“非其所是”,成为毫无价值意义的“废物”。因此,戏曲“存在”于剧场,戏曲的“形式”和“材质”均是剧场主体间进行交流互动以实现“视界交融”的媒介,其本身并不会自主自动地“合”,更不是只以“代言体”的方式“合”。

宋元戏曲“是什么”?“如何演”?“何以如此演”?这是王国维先生留下的“戏曲史难题”,也是戏曲学者一直追问然至今依然“模糊”的学术问题。而试图通过戏曲“形式”、“材质”的源流考镜,以及通过“代言体”如何“合”这些“形式”、“材质”“演一故事”,去阐释戏曲中“非代言体”的演述现象,不仅未能揭示戏曲鲜活的剧场“存在”,而且还陷入了难以圆融的学术困境。

那么,我们能不能换另一个视角,或者说换另一种思维方式,对戏曲的本体及其生成进行探究呢?即将宋元戏曲“还原”于其赖以生存的社会文化生态环境,“还原”于鲜活的感性的剧场,将构成戏曲的诸“形式”、“材质”视为“广义的文本”,在剧场主体间交流互动中解读各种“文本”的语义、功能及其言说方式,具体探析“谁正在演”、“以什么身份演”、“以什么形式演”、“在何种语境中演”、“何以如此演”,理解和领悟剧场主体间“视界交融”和“文本会通”的关系,进而揭示宋元戏曲的本体与生成,使宋元戏曲的“存在”“敞亮”。

本课题正是沿着这一学术思路,走上了宋元戏曲本体与生成的探究之途。

目 录

序.....	曾永义	1
自序.....		1
绪言:宋元戏曲本体与生成的反思		1
一、选题缘由:王国维的“戏曲史难题”		1
二、近百年来宋元戏曲本体生成研究述评		8
(一)宋元戏曲“是什么”的研究		9
(二)宋元戏曲“如何演”的研究		12
(三)宋元戏曲“何以如此演”的研究		16
三、存在的主要问题.....		17
四、解决问题的思路与方法.....		22
(一)戏曲的“存在”之思		22
(二)剧场交流语境理论		23
(三)“生态还原”法		24
第一章 演述者		27
第一节 前修时贤的演员演剧观		27

第二节 三重“演述身份”	36
一、“演员”	38
二、“行当”	40
三、“剧中人”	45
第三节 四种“演述职能”	46
一、演人物	46
二、述故事	48
三、“戏乐”	51
四、“干预”	54
 第二章 剧场交流语境系统	60
第一节 “演员”与观众之间的交流语境	61
第二节 “行当”与观众之间的交流语境	70
第三节 “行当”与“行当”之间的交流语境	78
第四节 “剧中人”与“行当”之间的交流语境	84
第五节 “剧中人”与观众之间的交流语境	89
第六节 “剧中人”与“剧中人”之间的交流语境	104
 第三章 演述干预	126
第一节 预述干预	128
第二节 指点干预	136
第三节 评论干预	143
第四节 总结干预	157
 第四章 插科打诨	162
第一节 前修时贤对戏曲“科诨”的相关论述	162

第二节 反讽性“戏拟”	168
第三节 荒诞科诨,反常合道	172
第四节 以“逗”与“捧”制造笑料	174
第五节 “戏谑”“戏耍”,“淡处做得浓”	176
第六节 滑稽科诨,“闲处作得热闹”	179
第五章 演述时空	183
第一节 学界有关戏曲时空研究之检讨	184
第二节 “现实生活域”	189
第三节 “审美游戏域”	192
第四节 “剧情虚构域”	204
第五节 “跨域”	215
第六章 宋元戏曲“存在”的反思	218
第一节 观众的“戏乐”需求	219
第二节 书会才人编撰台本的动机	233
第三节 演艺人的生存需求	237
结语	242
主要参考书目	246
后记	251

绪言：宋元戏曲本体与生成的反思

从存在本体论的视域观之，戏曲“是什么”是对戏曲本体的追问。戏曲“如何演”不仅是对戏曲“合言语、动作、歌唱，以演一故事”的外在表现形态的探究，其实质是追问“谁正在演”、“以什么身份演”、“以什么形式演”、“在什么语境中演”、戏曲“以何种形式存在”等一系列问题，亦即追问戏曲的本体与生成的问题。而戏曲“何以如此演”则是对戏曲“存在”及其原因的反思。一百年来，学界对这些问题的探究从未间断，然至今依然模糊不清。

一、选题缘由：王国维的“戏曲史难题”

20 世纪初，王国维在《戏曲考源》中就给戏曲下一界义：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”^①。随后他又在《宋元戏曲史》中补充并修正说：“前二章既述宋代之滑稽戏及小说杂戏，后世戏剧之渊源，略可于此窥之。然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。然则戏曲之为物，果如何发达乎？此不可不先研究宋代之乐曲也”^②，“宋人大曲，就其现存者观之，皆为叙事体。金之诸宫调，虽有代言之处，而其大体只可谓叙事……虽宋金时或当已有代言体之戏曲，而就现存者言之，则断自元剧始，不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步，

① 王国维：《戏曲考源》，见《王国维遗书》第十册，上海书店出版社 1983 年版，第 75 页。

② 王国维：《宋元戏曲史》，华东师范大学出版社 1995 年版，第 40 页。

一属形式,一属材质,二者兼备,而后我中国之真戏曲出焉。”^①王国维在《宋元戏曲史》中提出了“戏剧”、“真戏剧”和“真戏曲”三个概念,意在通过戏曲相关文献的考据,“思究其渊源,明其变化之迹”。然令人遗憾的是,《宋元戏曲史》既没有对“戏剧”、“真戏剧”、“真戏曲”三个概念进行明确的界义,又没有系统地论述三者之间的内在关系^②。将《戏曲考源》中的“戏曲”与《宋元戏曲史》中的“真戏剧”作一比较,前者之“歌”到了后者则为“歌唱”,前者之“舞”到了后者则为“动作”,前者之“演故事”到了后者则具体为“演一故事”;尤其值得注意的是,后者比前者多了“言语”一项元素。

那么,如何理解王国维“真戏剧必与戏曲相表里”中的“表”“里”关系呢?这要结合王国维“然则戏曲之为物,果如何发达乎?此不可不先研究宋代之乐曲也”的思路去理解其中的含义。王国维在《宋元戏曲史》中认为,“宋代之乐曲”“皆为叙事体,而非代言体。即有故事,要亦为歌舞戏之一种,未足以当戏曲之名”^③。“宋杂剧、金院本二目中,多被以歌曲。当时歌者与演者,果一人否,亦所当考也。滑稽剧之言语,必由演者自言之;至自唱歌曲与否,则当视此时已有代言体之戏曲否以为断”^④。

何谓“代言体”?王国维在《戏曲考原》中指出“戏曲者,谓以歌舞演故事也”之后,接着又说:“今以曾、董大曲与真戏曲相比较,则舞大曲时之动作皆有定制,未必与所演之人物所要之动作相适合;其词亦系旁观者之言,而非所演之人物之言,故其去真戏曲尚远也。至由叙事体而变为代言体,由应节之舞蹈而变为自由之动作,北宋杂剧已进步至此否,今阙无考。”^⑤可

① 王国维:《宋元戏曲史》,第79—80页。

② 张辰:《也谈“戏剧”和“戏曲”两个概念的区分》认为“草创维艰,他(指王国维)对‘戏剧’‘戏曲’两个概念的规范是不严格的,缺乏应有的确定性,对两者的关系,认识也比较模糊。”(《光明日报》1984年1月3日)吴新雷《戏曲形成论》认为王国维“对‘戏剧’和‘戏曲’的概念还缺乏严格的确定性,所说‘古剧’、‘真正之戏剧’、‘纯粹之戏剧’的含意有些模糊”。(江苏教育出版社1996年版,第17页)

③ 王国维:《宋元戏曲史》,第50页。

④ 王国维:《宋元戏曲史》,第77页。

⑤ 王国维:《戏曲考原》,见《王国维遗书》第十册,第111页。

见,王先生所说的“代言体”,是以“所演之人物”的言语、动作、歌唱去演一故事。“代言体”是“戏曲”的主要特征。

何谓“代言体之戏曲”?王国维指出:

宋金之所谓杂剧院本者,其中有滑稽戏,有正杂剧,有艳段,有杂班,又有种种技艺游戏。其所用之曲,有大曲,有法曲,有诸宫调,有词,其名虽同,而其实颇异。至成一定之体段,用一定之曲调,而百余年间无敢逾越者,则元杂剧是也。元杂剧之视前代戏曲之进步,约而言之,则有二焉。宋杂剧中用大曲者几半。大曲之为物,遍数虽多,然通前后为一曲,其次序不容颠倒,而字句不容增减,格律甚严,故其运用亦颇不便。其用诸宫调者,则不拘于一曲。凡同在一宫调中之曲,皆可用之。顾一宫调中,虽或有联至十余曲者,然大抵用二三曲而止。移宫换韵,转变至多,故于雄肆之处,稍有欠焉。元杂剧则不然,每剧皆用四折,每折易一宫调,每调中之曲,必在十曲以上;其视大曲为自由,而较诸宫调为雄肆……其二则由叙事体而变为代言体也。宋人大曲,就其现存者观之,皆为叙事体。金之诸宫调,虽有代言之处,而其大体只可谓叙事。独元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲,而就现存者言之,则断自元剧始,不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步,一属形式,一属材质,二者兼备,而后我中国之真戏曲出焉。^①

在王国维看来,“代言体之戏曲”有两个显著的特征:一是将宋金杂剧院本中的正杂剧、艳段、杂班之“戏”和大曲、法曲、诸宫调、词之“曲”整合为“每剧皆用四折,每折易一宫调,每调中之曲,必在十曲以上”的“体制”,具备“一定之体段”和“一定之曲调”;二是“由叙事体而变为代言体”。这“一属形式,一属材质,二者兼备,而后我中国之真戏曲出焉”;这样的“代言体之

^① 王国维:《宋元戏曲史》,第79—80页。