



高校社科文库
University Social Science Series

教育部高等学校社会科学
发展研究中心资助出版

文化视角下的元杂剧

The Yuan Poetic Drama in the View of Culture

徐雪辉 ◎ 著



人民出版社



高校社科文库
University Social Science Series

教育部高等学校社会科学
发展研究中心资助出版

文化视角下的元杂剧

徐雪辉 ◎ 著



人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

文化视角下的元杂剧 / 徐雪辉著. —北京: 人民出版社, 2011
(高校社科文库)

ISBN 978-7-01-009910-1

I. ①文… II. ①徐… III. ①元曲—研究 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 091880 号

文化视角下的元杂剧

WENHUA SHIJIAO XIA DE YUANZAJU

徐雪辉 著

责任编辑:刘智宏

特约编辑:王一禾

封面设计:阳洪燕

出版发行:人民出版社

地 址:北京市朝阳区门内大街 166 号

邮 编:100706

邮购电话:(010)65250042/65289539

印 刷:北京京都六环印刷厂

经 销:新华书店

版 次:2011 年 7 月第 1 版 2011 年 7 月北京第 1 次印刷

开 本:730 毫米×970 毫米 1/16

印 张:20

字 数:300 千字

书 号:ISBN 978-7-01-009910-1

定 价:39.80 元

著作权所有 侵权必究

序

徐振贵

我时常对学生唠叨：聚天下英才而育之诚然是师者之人生快事，但是，博士日后如果不能超越其师，则是师者的莫大悲哀；《西游记》的真正主人公是猴儿而非唐僧。雪辉攻读戏曲博士学位时，已在高校从事教学科研将近二十年而且取得了教授职称。因此，我对其博士论文提出三条要求：新的视角，深的开拓，全的根基。她的博士论文于此作出了艰辛努力，受到了答辩委员会的好评，成绩优秀。在此基础上，她又做了认真修改，于是便有了这本《文化视角下的元杂剧》。

文化是终极目标，而不是工具和手段。民族文化思想是一个民族的灵魂和精神支柱。今之所谓“经济搭台，文化唱戏”的口号未必没有偏颇。元杂剧的红火一时，乃华夏中古文明灿烂辉煌的标志之一，不只是“唐诗宋词元曲明清小说”并峙连峰的“一代文学”的证明。研究元杂剧与文化的关系，亦即华夏传统文化与元代阶段文化、上层文化与大众文化、中原农耕文化与草原游牧文化相互交流碰撞融合汇通所形成的沃土如何孕育了杂剧的兴盛，元杂剧的生存形态又是怎样反映了元代文化的思想文化特征，对于元代以及其后的文化建构产生了什么影响，对于今天繁荣和发展戏曲文化提供了怎样的可资借鉴的经验，洵是不无裨益的研究课题。“关系”是本书的关键词，也是作者研究的出发点和落脚点。往昔之论，将本为综合艺术的戏曲归入“文学”已有失偏颇，而文学史的研究又经过了“阶级分析为纲”“儒法斗争为红线”“个性分析为中心”到多元多维分析的发展演变，因而以“关系”为中心的研究不免欠缺。如元杂剧的分类，

从朱权《太和正音谱》中的“杂剧十二科”，到今人的分为清官戏、婚爱戏、佛道剧，等等，大都属于社会历史研究的模式，其科学性与交叉模糊性不可否认，对“关系”研究则有所忽视。事实上，面对夷狄的入主中原、朝代的兴替、封建秩序的失衡、思想意识的波动和观念的变迁，元代文人艺人的生存环境改变，使其不能不关注生存原则、为人之道、为“群”之道，即在当时特定环境里怎样生存、怎样相处。所以作者为研究元代文化与元杂剧思想蕴涵的关系，分别论述了元杂剧的君臣关系与元人的人生哲学、元杂剧的官民关系与元代法文化、元杂剧的家庭关系与元代的宗法伦理、元杂剧的其他人际关系与元代社会伦理之间的关系。大写的人，原是社会关系的总和，君臣、官民、家庭以及其他关系，比较全面地概括了元杂剧的思想蕴涵，由此角度切入，分析元杂剧的认知意义，易于避免偏颇。其实，开启全面研究元杂剧先河的一代大师王国维，正是从“文章”视角切入，而有《宋元戏曲史》之类不朽之作；今近学者，正是或从“剧诗”、或从“角色”、或从“形态”等不同视角切入，才有了踵武前后的经典论著。雪辉也是力图在学习前贤时哲治学之道的基础上，在视角方面做出新的尝试。因而这就不仅是视角的更新，而是对元杂剧研究的重新评估和准确把握。

作者在研究中，综合运用了文化学研究、比较研究、文献调查等多种方法，力图使宏观涵盖与微观剖析相结合。但是，有无创新、有无新观点、有无持之有据言之成理的新观点，是否是作者自己的见解而非综合他人之论，才是衡量一部论著优劣的关键。作者在这方面也做出了努力。如元杂剧的形式，包括一本四折、一人主唱、折与折之间的伎艺穿插、亦悲亦喜的中庸式结构、陈词滥套的形式等，作者都提出了自己的一得之见。关于元杂剧的一本四折，青木正儿、董每戡、徐扶明等前辈都从戏剧艺术本身的发展等角度，分析了之所以如此的原因，也是符合实际的真知灼见。而雪辉通过分析当时的社会情况，分析剧团和观众的生存状况，进而指出元杂剧的体制也是商业运作的结果，是寻求以最经济的手段、最经济的篇幅表达一个相对完整的戏剧情节。这也是不无见地的。今之读者，如果单看元杂剧剧本，往往将其中情节、人物、唱词、宾白的雷同视为瑕疵，加以否定。而雪辉既详细分析了这种“陈词滥套”的具体表现（情节模式的反复套用、人物角色的套用、唱词念白的套用），又从作者编写剧本、戏班与演员培训、演出与观众等不同角度，分析了之所以如此的原因及其意义，并没有对

此特点全盘否定。应该说,如此分析是比较客观、实事求是的,因而也是具有说服力的。其他诸如对元杂剧演出中商业文化特征的论述,从史论、创作论、表演论等多角度、多层面对元代戏曲批评历史性、现实性特点的分析,对元杂剧适应性调整功能的论述等,也时而可见亮点。总体来看,作者对于元杂剧的文化研究,还是有所开拓和深化的。

文献是研究的根基。在确定研究范围之后,作者努力搜集和购买了不少资料(包括评论、原著、文本或音像资料)。对于前贤时哲的研究成果,即使没能做到“一网打尽”,却下了一番踏实的笨工夫、苦工夫:在认真阅读的基础上,做笔记,搞综录、编摘要。其写作以《录鬼簿》所录为基础,参阅其他著录文献,总共考察元代杂剧作者105人(包括极少数元末明初作者),剧目656种(其中无名氏86种)。对于现存的167种、残存的45种元杂剧,全部作出简介短评。因而其分类、其分析,有可能防止以偏赅全之颇。全书从元杂剧的兴衰、思想蕴涵、艺术形式、演出形态、戏曲批评五个方面,全方位、多角度又紧扣“关系”二字,考察评论元杂剧与元代文化错综复杂的关系,属于元杂剧研究的可喜成果。能够列入教育部社科中心资助项目得以付梓,大概也缘于此。

雪辉所在曲阜师范大学古代文学学科,是省级强化重点学科,设有博士点和博士后流动站;其所在文学院为博士点一级学科,师资力量和图书、教学设备正日益加强;戏曲影视中心的建立,戏曲本科专业的招生,对其戏曲研究提出了新的任务。雪辉作为教授和硕士生导师,任重道远。相信她能够也应当继续再接再厉,努力拼搏,在戏曲研究上作出更大贡献。

特作是说,聊以为序。

目 录

CONTENTS

序 / 1

绪 论 1

第一章 元杂剧兴衰与元代文化..... 8

第一节 元代之前戏剧形态及其文化背景 8

第二节 元杂剧兴起及其文化背景 22

第三节 元杂剧衰微及其文化背景 29

第二章 元杂剧的思想内涵与元代文化 34

第一节 元杂剧的人世戏与元代人生哲学 35

第二节 元杂剧的避世戏与元人心理补偿 121

第三节 元杂剧的玩世戏与元人品评标准 145

第三章 元杂剧艺术形式与元代文化 162

第一节 元杂剧体式之形成与元代文化 162

第二节 元杂剧的体式特征 186

第三节 元人的审美特征	220
第四章 元杂剧演出与元代文化	233
第一节 剧本、演员与元代文化	233
第二节 剧场、演出与元代文化	245
第五章 元代杂剧批评与元代文化	264
第一节 文人批评与元人的文学思想	264
第二节 官方批评与元代戏剧政策	286
结 论	290
 主要参考文献	295
后 记	307

绪 论

一、选题缘由与意义

中国古代戏剧批评几乎是与古代戏曲的产生与发展同步进行的。然而,对与唐诗宋词明清小说并峙连峰而成“一代文学”的元杂剧进行全面系统的研究,却是始于20世纪初期的国学大师王国维。他在其《宋元戏曲史》等著作中,对元杂剧的源远流长、发展演变、剧目考订、文章结构等方面,进行了探幽析微式的全面钻研,奠定了近现代我国元杂剧研究的坚实基础。确实如郭沫若所说:“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璧。不仅是拓荒的工作,前无古人,而且是权威的成就,一直领导着百万的后学。”而与其同时代的戏曲家吴梅,也在制曲、唱曲、评曲等诸多方面建立了自己的理论体系。

在此基础上,后学踵武相继。经过一个世纪几代学人的努力,在元杂剧史、作家考辨、作品整理等方面取得了突出的成就。郑振铎先生在剧本搜求、逸曲辑佚、剧目收集与考订等方面,不遗余力、成绩斐然。明蓝格抄本《录鬼簿》、明孟称舜编《古今名剧合选》、《脉望馆钞校本古今杂剧》等的发现与保存即是明证。特别是他主持编辑的《古本戏曲丛刊》,收录了现存所有的元杂剧作品;他重视资料索引和参考书目的编辑,为后学提供了“两盏引路的明灯”。赵景深先生在元杂剧剧本史料辑佚方面也下了很大工夫,1935年编成《元人杂剧辑佚》,辑录元杂剧41本,后经补正、增删,1955年改为《元杂剧钩沉》,收剧本45种。

其后,顾随发表了题为《元明残剧八种(辑佚校勘)附录一种》的文章,是对赵著的补正。隋树森编校《元曲选外编》,对《元曲选》作了必要的补充。王季思等人合力编校《全元戏曲》,为元杂剧的研究准备了完整的资料。另外,在《曲海总目提要》的基础上,杜颖陶《曲海总目提要补编》、吴梅《元杂剧现存数目》、郑振铎《元明以来杂剧总目》、徐调孚《现存元人杂剧书录》、傅惜华《元代杂剧全目》、庄一拂《古典戏曲存目汇考》、邵曾祺《元明北杂剧总目考略》等对元杂剧剧目的收集与考订,较前更加详备。元杂剧存本的发现与校勘、杂剧逸曲的辑佚、杂剧剧目的收集与考订等方面的突出成就,是我们当今元杂剧研究的坚实基础。

在如此充足的史料的基础上,元杂剧的研究逐步走向深入。罗锦堂《现存元人杂剧本事考》、《现存元人杂剧的题材》对现存 161 本元人杂剧的本事进行了细致全面的考证。由此,对杂剧的社会学、民俗学、语源学、文化人类学、艺术发生学等诸方面的研究全面展开,有关元杂剧产生、发展、繁荣的历史条件,元杂剧中反映的社会状况等问题受到关注。王季思《元曲的时代精神和我们的时代感受》、任崇丘《元杂剧繁荣原因新探》、邓绍基《元杂剧的形成及繁荣的原因》、李春祥《试论元剧的繁荣》、李修生《元杂剧繁荣原因之我见》、隗芾《试谈元代社会与杂剧繁荣的关系》、熊澄宇《试论元代杂剧繁荣的原因》、袁宇轩和窦楷《元杂剧与宫廷关系新探》、王星琦《关于元杂剧繁荣原因的纵向求索》、张大新《金元文士之沉沦与元杂剧的兴盛》等一批论文,分别从政治、经济、文化政策、文艺自身等方面,关注了元杂剧的繁盛问题。这些研究成绩显著,应予充分肯定;但同时它们又不可能不受到某些局限,从文化学、心理学研究元杂剧,研究元剧文学史还是不够的。何谓文学史?丹麦文学史家勃兰兑斯(Georg Morris Cohen Brands)认为:“文学史,就其最深刻的意义来说,是一种心理学,研究人的灵魂,是灵魂的历史。”^①所以,从思想文化角度来研究元杂剧的兴衰,也不失为另辟蹊径。对此,吴国钦《关汉卿杂剧中的民俗文化遗存》、翁敏华《杂剧〈百花亭〉与宋元市商民俗》揭示了民俗与戏曲的关系;刘知渐《关汉卿清官戏中的法律问题》、李春祥《略论元剧作家笔下的中州社会生活》和《元代包公戏与中国

① [丹麦]勃兰兑斯著、张道真等译:《十九世纪文学主流》,人民文学出版社 1980 年版,引言第 2 页。

法文化》、谭达先《关汉卿杂剧与民间文化之关系初探》、孙秀荣《红娘现象与民族文化心理》等,研究均触及元杂剧中蕴涵的文化因素。不过,这些论著对个案的研究成就明显高于对元杂剧的整体把握。而赵山林先生《戏曲观众学》、《中国戏剧学通论》,林骅、宋常立主编《中国古代小说戏曲艺术心理研究》,郭英德《元杂剧与元代社会》,么书仪《元人杂剧与元代社会》,王廷信《中国戏剧之发生》,余秋雨《中国戏剧文化史述》,翁敏华《中国戏剧与民俗》,耿湘沅《元杂剧所反映之时代精神》等,能从整体上关注元杂剧蕴涵的时代精神,成果喜人,但在元杂剧与元代文化的关系研究方面,似还有向更纵深处开掘的余地。这方面,台湾学者颜天佑《元杂剧中的平民意识》一文,从平民阶层的勃然兴起与平民色彩的渐趋浓厚、个人意识的极端强烈、卑俗浅近的神道信仰、普遍存在的度脱希望四个方面,论证了元杂剧如何取代正统文学而大放异彩的原因,不无启迪意义。

总体而言,对元杂剧的研究,从初期的文献辑佚整理到对具体作家作品的个案研究,到对元杂剧整体的分类研究,到意识形态领域的研究,可以说是一个循序渐进的历程,但也可以看到明显的不足:

就研究方法而言,采用经学的、诗学的平面化探究,往往会导致失去历史真实性的误说。因为,戏曲是一种综合的、流动的艺术,应该采取立体的、全方位的、历时性的考察,这样才不会失实。比如对文本思想的研究,就不能只考虑作者,还要考虑演艺人员、观众。因为我们今天看到的剧本,是在原创基础上,经过艺人的改编,甚至是经过多人多次的改编;而且,这些改编必定要考虑观众,观众的层次、观众的思想、观众的心理、观众的需求、观众的审美等也都渗透在作品中。所以,它所反映的不是某个人或某个阶层的思想意识,而是整个时代文化精神的凝结,是包括作者、演艺人员、观众在内的一个社会整体文化心态。

就研究的目的性而言,不能是为研究而研究,而要体现出现实意义。所以,对元杂剧与元代文化的研究,重点要放在二者的关系上,即元杂剧反映了元代怎样的思想文化特征,元代文化如何滋养了元杂剧,元杂剧对元文化营构产生了什么影响。对于这些问题的研究与回答,有助于我们探寻今天戏曲改革、生存之路,期望通过这些研究,真正了解戏曲的生存土壤,为戏曲继续繁荣发展提供可资借鉴的经验。由于元代是中华文化的一个特殊时代,整个社会呈现出迥

异于传统的思想文化形态,此时产生的元杂剧有着独特的文化蕴涵。受特定时代的政治、经济条件制约而形成的思想意识,必然渗透到人们的情感愿望、风俗习惯、道德风尚等精神领域,引起价值观念与审美情趣的变迁,并由此推演出有别于其他时代的文学形态,包括其思想蕴涵、形式特征及演出形式等方方面面。

二、研究对象与视角

为了尽可能深入研究元杂剧与元代文化的关系,本书对文化的考察,首先立足元代,且瞻前顾后,通过前后对比,论述元杂剧形成繁盛的文化背景,即元杂剧在元代兴盛,是历史的选择与必然。

对元杂剧的考察,包括两方面的内容:一是对于杂剧这种艺术形式本身的考察,包括其思想蕴涵、艺术特征、演出、批评等方面,及其与元代文化的关系;二是对于元杂剧范围的界定。尽管笔者在剧目考辨方面也确曾下了一番工夫,但其中仍然可能会有极少数元末明初的作家作品。本书以《录鬼簿》所录为基础,参阅其他著录文献,总共考察作家105人(包括合作者施惠、黄天泽、沈拱);剧目656种(其中无名氏86种)。以现存167种、残存45种,以及可据历史或其他材料推断剧本内容的若干剧目为主体,研究其思想蕴涵。

对元杂剧内容的研究,则是结合其功能特点,突破以往的社会历史研究模式,选择新的视角,亦即从关系学的角度重新划分,突出其社会认知功能。因为任何人总是处在与他人的关系之中,孔子所谓诗“可以群”,就是强调与人和諧相处的问题。元杂剧这种艺术形式,面对夷狄的入主、思想的混乱、秩序的失衡,在一定程度上若隐若现地肩负着稳定社会、重建秩序的职责。可以看出,元杂剧最关注的是为人之道、人伦秩序,作者所思考的是在这样的社会环境里,生存的原则在哪里,应该如何与他人和谐相处。所以,本书试图通过对元杂剧的重新分类研究,考察其思想蕴涵与社会功能。

三、研究方法与创新

本书力图运用多种研究方法,并尽力使其有机结合。

文化学研究的方法。美国文化人类学家克罗伯和科拉克洪在1952年发表的《文化：一个概念定义的考评》中认为：“文化的基本要素是传统（通过历史的衍生和由选择得到的）思想观念和价值观，其中尤以价值观最为重要。”元杂剧是一门综合艺术，需要集体完成，它反映的不仅是某个文人的情趣与心态，也不仅仅是某一类人的思想，它是历史的产物，是文化的结晶，是集体的意识，我们的研究必须兼顾元杂剧作者、演员、观众等各类人群的思想，把元杂剧当作人类经验的一部分，而不仅仅是某个作家个人的意识或无意识的产物，应该关注其文化意义。这是对目前往往注重作者研究、文人心态研究的批判性思考。任何时代的文化都是在前代文化的基础上形成和发展起来的，具体到元杂剧产生的文化背景，既要考虑其对中国传统文化的继承性一面，又要考虑传统文化与元代文化、统治阶级文化与大众文化、中原农耕文化与草原游牧文化相互碰撞产生变异性的一面。

比较的方法。本书把元杂剧兴盛期与衰微期进行比较，把蒙古游牧文化与中原主流文化作比较，把元文化与较早产生戏剧的希腊文化、印度文化作比较。在比较中，看出元杂剧赖以生存的文化环境，从而探究中国戏剧发育缓慢的问题。对元杂剧形式的研究，则与元杂剧之前的诸多戏剧要素进行比较。对演出状况的考察，侧重与明清的戏剧演出情况作相应的比较。

宏观涵盖与微观剖析相结合的方法。本书既有对宏观的文化背景的考察，涉及人的心理需求、审美需求、文化传播等方面；又有对具体剧目的分析研究，包括对其内容、思想、流传、影响等诸多方面的考察。在形式的研究上，既考察元杂剧的形式特点，又把握元杂剧形成之前的诸多戏剧要素的形式特点。

文献调查的方法。对元杂剧的存佚情况，则尽可能多地占有资料，查阅先哲时贤收集、整理、校订的元剧资料，尽力掌握相关课题的研究情况。

本书通过对今天能见到的全部元杂剧（包括存本、残本、佚目）的考察，从文化建构的视角，对其中可考的剧目进行重新分类研究，探究各种类型所包含的文化信息、社会意义。

对元杂剧题材内容的解读，注重了文化的研究，采取了全新的分类视角。以往的分类，从《太和正音谱》的作者朱权到今之郭英德、赵山林、许金榜等学者，基本上都是从题材反映生活的角度考虑分类，尽管各自标准有所区别，但思

路大同小异。而本书旨在研究文化与元杂剧的相互关系,把元杂剧从反映的思想及其社会功能的角度重新分类,以便全面理解和深入把握元杂剧。一方面,文化影响着元杂剧的创作;另一方面,元杂剧又影响着文化的建构。通过对传统文化及蒙古游牧文化的研究,笔者认为,中国文化史其实写满了两个字——关系。人与人的关系中最基本的是家庭成员之间的关系,中国古代主张的“父义、母慈、兄友、弟恭、子孝”^①,其实是家庭成员关系的图解;与社会相关,又有“君为臣纲,父为子纲,夫为妻纲”的规定。当然,人与人、人与社会的关系是多方面的,除君臣和家庭成员之间的关系外,还有其他关系,这些关系往往因事、因时、因地而异,错综复杂。维持这些关系的规范不能太具体,否则没有普遍的适应性,但又要有可操作性。这就需要既是道德规范,又可作为内在道德追求的道德人格来实现。于是,除“三纲”之外,又有“仁、义、礼、智、信”五常之道。这显然适用于人与人、人与社会的所有关系。所以,儒家思想中的这些“仁义道德”、“三纲五常”,全是围绕“关系”二字展开,其目的也是为了建立一种长治久安的社会关系。这种哲学思想深入人心,以至形成中国人思想中一种根深蒂固的东西,不同时代、不同行业、不同地位的人们,无不以“关系”为核心来安排生活。其“三不朽”中的“立德”、孔子说诗“可以群”,无非就是要处理好各种关系。通过对元杂剧进行全面、系统的研究,笔者这方面的感觉越来越强烈。于是,从“关系”学的角度来研究元杂剧,以期更准确地把握元杂剧中蕴涵的文化特质,就成为本书的主要使命之一。

当然,除了人与人的关系之外,还有人与社会、人与自然、人与神灵的关系问题。在元代,由于少数民族入主中原,汉人对于其文化、政策等一时难以适应,感到郁闷,既无法适应社会现状,又无力处理各种关系,于是便寻找另外的出路——避世(心灵的逃避与身体的逃避)。他们从积极地处理人际关系,到消极地避让:一者,单方面地要求自己,“不做亏心事”、“积德行善”,这样就形成了在宗教外衣下的避世关系戏,多表现为本书所称之佛道剧。一者,以玩世不恭的心态逍遥人生,或放浪形骸,追忆魏晋风度——那个中国文人一直难以割舍的情结,以构筑自己理想的人生;或放任自己,做个“风流浪子”,游戏人生;或

^① 杨伯峻:《春秋左传注》,中华书局1999年版,第638页。

无视政府的存在,我行我素,表现出张扬自我的个人英雄行为。从而出现了本书作为研究对象的各类戏剧题材。

对元杂剧的形式,包括一本四折、一人主唱的形式,“杂”的形式,折与折之间的伎艺穿插形式,亦悲亦喜的中庸式的结构形式,陈词滥套的形式等,通过与元杂剧形成前的诸杂伎艺的比较,研究其形成及存在的文化意义。如元杂剧一本四折的问题,日本学者青木正儿在《中国近世戏曲史》中指出,元杂剧体制源于宋金杂剧院本,“元杂剧以一剧四折为通例,此盖沿袭宋金杂剧院本由艳段、正杂剧(两段)、杂扮四段而成之旧例。但宋金之剧,各段演各别之事,至元杂剧,则四折演一贯之题目”^①。由此,徐扶明《元代杂剧艺术》、董每戡《说剧》等,从艺术本身发展方面,各抒己见,而没有结合观众的文化心理需求作进一步的研究。如果考虑到当时社会发展情况及剧团和观众的生存状态,不难发现,元杂剧的体制也是商业运作的结果,它在寻求以最经济的篇幅、最经济的手段,表达一个相对完整的戏剧情节。

基于以上种种,本书自然也会讨论元杂剧的演出,包括对戏班、演员、演出、观众、批评等方面的考察,关注元杂剧的生存状态,以及这种状态下元杂剧对元代社会文化的反作用等一系列问题。

① [日]青木正儿原著、王古鲁译著、蔡毅校订:《中国近世戏曲史》,中华书局2010年版,第37页。

第一章

元杂剧兴衰与元代文化

关于杂剧的形成,学界一般认为在宋金时期。何以到元代前期会繁荣兴盛、登峰造极?何以后期又走向式微?这与元代文化背景有何关系?却是研究者不能不面对的重要的学术话题。

第一节 元代之前戏剧形态及其文化背景

中国古代戏曲的酝酿形成和发展演变是一个漫长的历史过程,大致经过了前舞台戏剧形态(唐宋之前从戏剧因素到戏剧萌芽再到戏剧胚胎阶段)、舞台戏剧形态(唐宋元明清时期,于舞台演出杂剧、南戏、传奇、京剧及其他地方戏阶段)、后舞台戏剧形态(指以电影、电视、互联网形式播放戏曲的时期)三个阶段。这三个阶段既有明显不同,又紧密联系、难以截然分开。王国维说:“论真正之戏曲,不能不从元杂剧始也。”元杂剧是舞台戏剧形态时期的第一座高峰,具有承前启后的明显特点。因此,研究元杂剧与元代社会文化的关系,就不能不联系此前的戏剧形态及其文化背景。

中国古代戏曲经历了相当漫长的酝酿阶段。在上古时期,中国文化已经有了戏剧因素。原始社会没有戏剧,却有伴随着社会生活、生产劳动、娱乐需求而产生的简单的歌舞。那些歌舞,有些是反映原始人对动物动作的简单模仿,因为当时的主要劳动是狩猎。而有些歌舞,则是反映上古先民对自然界山川溪流声响的模仿,对于圣贤帝君的崇拜。《吕氏春秋》就曾记载:“帝尧立,乃命质为

乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋革各置缶而鼓之，乃拊石击石以像上帝玉磬之音，以致舞百兽。”^①虽然我们难以考证出质究属何人，但若说这是对现实生活事物的模仿而产生音乐还是可信的。同时，这则史料也反映了上古先民对于圣君贤帝的崇拜。另一些原始歌舞，则反映了原始祭祀的情景。如纬书《河图玉版》载：“古越俗祭防风神，奏防风古乐。截竹长三尺，吹之如嗥，三人披发而舞。”文字学的研究成果也表明，构成金文“戏”字的三个主要符号，意味着拟兽、持戈、伴有鼓声节奏的仪式性舞蹈。这种舞蹈表演普遍用于原始狩猎时期的图腾仪式。在这类原始祭奠歌舞中，载歌载舞，使用道具，且有伴奏，显然已有戏剧因素。不过，中国戏剧不像古希腊戏剧那样在酒神祭祀活动中直接形成、成熟，并享有崇高的地位，它主要是在民间作为世俗娱乐样式而形成、成熟的（即使在其正式形成乃至成熟阶段，也一直受到正统思想的排斥和正统文学的排挤，甚至屡遭禁毁，受到封建思想文化的制约，难登大雅之堂）。

春秋战国时期，古代戏剧的萌芽伴随着巫觋、俳优、角抵（亦作角觝）的出现破土而生。所谓巫觋，本是原始蒙昧的产物。上古生产力极为低下，先民面对生老病死、风沙水火、毒蛇猛兽、天灾人祸所带来的生命威胁困惑不解，幻想冥冥之中还有主宰其命运的万能之神，于是也就有了自称人神使者的巫觋之类的“先知先觉”。他们为了娱神祭神，自然要载歌载舞。祭祀促使了歌舞发展，促使戏剧因素演变为戏剧萌芽。巫觋的祠神活动，在南方诸国，特别是楚国尤为盛行。王逸云：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞，以乐诸神。”^②屈原的《九歌》就是根据民间祠神歌词改作而成的。这类活动在表演时乐队庞大，钟鼓琴瑟一起伴奏，独舞群舞交替进行，独唱对唱交叉其间，分明已见戏剧萌芽，如王国维《宋元戏曲史》所说：“是则灵之为职，或偃蹇以像神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”^③灵即巫觋，或称灵保，他们在“像神”、“乐神”过程中的表演活动，已经含有后来戏剧的萌芽，却不是名副其实的戏剧。有研究者将屈原的《九歌》析出时间、地点、人物，按着古代戏剧的结构形式，分幕分场重新排列，并据此认定这就是先秦时期的戏剧。对

① 吕不韦：《吕氏春秋》，中华书局2007年版。

② 王逸：《楚辞章句》，中华书局1987年版。

③ 王国维撰、马美信疏证：《宋元戏曲史疏证》，复旦大学出版社2004年版，第2页。