

玉轮轩 戏曲新论

王季思

花城出版社

前 言

〔上编〕

前 记

我把 1985 年至最近半年有关戏曲的单篇论文，继《玉轮轩曲论三编》之后，编次为《玉轮轩戏曲新论》。这几年我把主要力量投入《全元戏曲》的编辑和博士生的培养，单篇文章渐少写，因此在我四本“曲论”中，它的篇幅显得较为单薄。然而我如不主编《全元戏曲》，我不会想到元明间失名杂剧的问题，也不可能有所《辨析元明间失名剧本的初步设想》一文；我如不辅导博士生，与他们商量悲喜剧的不同意蕴和特征，也不可能有所《悲喜相乘》一文。这些文章在我一生的论著里有其特殊的意义，它不仅提出了前人不大会提到的问题，还融入了与我合作的中青年教师以及我所辅导的博士生的见解，显示了师生之间平等讨论问题的学术商量之乐。还有一层，黑格尔老人概括事物变化发展为正、反、合三个阶段，我国文家论文章结构层次也有起、承、转、合之说。我在古典戏曲领域探索了几十年，经历了崎岖曲折的道路，也不时回顾了反复转进的足迹，总结了正反两面的经验教训，文章的意境有点近于黑格尔老人和我国文家说的合的境界。有时从容而谈，信笔而书，不必刻意经营，而自有合乎规矩方圆之处，那也是前此的三本“曲论”中所鲜见的。

在编次过程中首先引起我深沉回忆的，是业师吴瞿安先

生。是他说“治曲当从元人入手”，指引我研究元曲。又是他说“暖红室刻本《西厢记》较金批本为可取”，确定了我以暖红室本为主校注《西厢记》的工作。“附录一”首录《忆潜社》一文，记下了先生要我潜心治学的教导，以及当日师生从游之乐。

我的《西厢五剧注》最初得到同门学侣钱南扬先生的肯定并替它写序，又得处州中学同事郭莽西先生的支持，使它在龙吟书屋出版。《西厢五剧注》在国内早已绝版，“附录一”录存《钱序》及《自序》，既记述了我写《西厢五剧注》的一段因缘，也表示我对这两位 50 年前老友的不能忘怀。

“附录二”收录了黄天骥的《余霞尚满天——记王季思教授》。天骥与我同系共事近 40 年，对我的教学生涯和治学态度都比较熟悉。在写此文前还征求过中山大学中文系古典组一些师兄弟的意见。因此写来比较扎实而有分寸，文笔也娓娓动人。

《戏曲新论》与前三编较大的不同是辑录了较多论学书札，除了与常林炎论关汉卿、与徐朔方论金元杂剧、与马少波论《宝烛记》等近似单篇论文的书信外，还集中了部分有学术内容的短札。我向来认为学术需要交流，讨论学术问题是一种乐趣，答复后辈的学术咨询是老一辈学者的职责，因此师友之间的书札往来一向比较多。但除师友来信外，自己的复信很少留底。这几年由于亡妻姜海燕的摘录，得存十千于百。属笔至此，不禁感慨系之。

1991. 6. 20 于中山大学之玉轮轩

1991. 12. 21 改定

目 录

上 编

前记	(1)
元曲的时代精神和我们的时代感受	(1)
《谜史》小序	(9)
看了《南唐遗事》想起的	(12)
《孔尚任新传》小序	(17)
《历代咏剧诗歌选注》序	(21)
辨析元明间失名剧本的初步设想	(25)
谈郭启宏的新编历史剧	(35)
《西厢记》的历史光波	(43)
关于《浪子、斗士关汉卿》的对话 ——一次辅导课记略	(61)
《长生殿》的主题思想及其现实意义 ——在《长生殿》专题讨论会上的发言	(68)
《尼姑思凡》讲纲	(74)
《南北词简谱》前记	(80)

《清蒙古车王府藏曲本》序	(83)
《车王府曲本提要》小序	(86)
悲喜相乘——中国古典悲、喜剧的艺术特征 和审美意蕴	(89)
与黄钧先生商榷《鲁斋郎》杂剧作者的问题	(99)
关汉卿《玉镜台》杂剧的再评价	(104)
中国戏曲为什么如此动人 ——《王季思推荐古代戏曲》序	(113)
谈谈《录鬼簿》	(119)
成功的再创造 ——谈黄梅戏音乐电视剧《桃花扇》	(125)
《西厢五剧注》成书漫忆	(128)

下 编

与侯百朋同志论《琵琶记》书	(132)
与李春祥同志谈《元剧论稿》书	(136)
与常林炎教授论关汉卿杂剧书 附常林炎复信	(137)
与宁宗一教授论关汉卿杂剧《谢天香》书 ...	(144)
与徐朔方论金元杂剧书	(149)
与马少波同志论新编历史剧书	(157)
复郑山尊同志论《牡丹亭》演出本书	(164)

致邓乔彬论《惆怅费》书	(165)
复朱颖辉论“剧诗”书	(167)
致温州师专胡雪冈、徐顺平论南戏、 杂剧产生先后书	(168)
与石小梅论张灵、崔素裙悲剧书	(169)
与江西京剧团王树勋同志论《王勃与滕王阁》 书	(171)
与洛地论玉京书会书	(173)
复赵舒申同志书 附赵舒申来书	(175)
与王冠亚论《〈桃花扇〉电视连续剧》书 ...	(177)
与陈纪业论《西厢记》论著书	(179)
与王冠亚论《姜白石与合肥妓》书	(181)
复周逸园论《梓州行》书	(183)
复郭启宏论《宋宫异史》书	(184)
与班友书论《水云亭》书	(185)
与谢柏良论悲剧起因书	(187)

〔附录一〕

忆潜社	(189)
《西厢五剧注》序	(193)
《西厢五剧注》自序	(195)

〔附录二〕

《余霞尚满天》

——记王季思教授 (199)

元曲的时代精神和我们的时代感受

从去年五月底以来,《文学遗产》先后发表了黄克、李汉秋、梁归智、陶慕宁、郭英德、周月亮、蒋星煜同志的文章,从关汉卿的剧曲和散曲的不同表现开始,进一步讨论元曲的时代精神,最后还提出了“左”倾思潮在古典戏曲研究中的影响问题。这些文章对我很有启发,也引起我的深思。我思考的问题,一是我自己以及和我同代的学者向来对元曲(主要是剧曲)的时代精神是怎样认识的?二是这些认识又是怎样体现了我们这一代人的时代感受的?今天提出这些问题,不是为了你驳倒我或我驳倒你,而只是希望从中总结经验教训,力图比较全面地辩证地认识元代的历史面貌,以及这种历史面貌在当时的重要作品——元曲中的反映。

怎样看元代的民族矛盾及其在元剧中的反映

元曲的时代精神首先应从元代的民族矛盾来考察。蒙古族自金末侵入中原,直至建号大元,征服全中国,民族矛盾比它以前的任何历史时期都尖锐,这是无可怀疑的。我们在研究元曲时,对这一点的认识,今天看来,基本符合实际。存在的问题,主要在没有看到蒙古族从侵入中原到统治全中国

的一百多年历史时期，不同民族之间有其互相转化、互相融合的过程，这就同时存在着一定的片面性。

蒙古族跟历史上的匈奴、鲜卑、契丹、女真等族一样，他们生活于荒寒的漠南漠北，以游牧为生，擅长骑射。在生活资料不足时，就组成骑队，向邻近别的民族地区掠夺财富。这是历史上惯常出现的现象。李白《战城南》诗：“匈奴以杀戮为耕作，古来唯见白骨黄沙田。”多少说明了这一点。因此每当瀚海冰封时，他们总是要撤帐南侵。中原的汉族人民以农业、手工业生产为主，分散在各家各户耕织，他们的武力组织和骑射功夫，都不能跟从北方南下的游牧民族抗衡。因此在双方民族矛盾发展成大规模的武装冲突时，汉族人民最初往往处于守势，甚至节节败退。但侵入中原的北方游牧民族，不可能长期保持强大的攻势，而他们所擅长的骑射也不是别的民族所不能学到的，特别是经过双方长期的较量之后。因此汉代的匈奴族，元代的蒙古族，最后仍被汉族的强大骑兵部队赶出中原，直到漠南漠北。这时双方的攻守形势就起了带有根本性质的转化。

还有一层，北方游牧民族在侵入中原、以武力一步步征服汉族的同时，在文化上却一步步被比它高明得多的汉族所征服。这也是历史上惯常出现的现象。蒙古族侵入中原的初期，对中原汉族文化是缺乏了解的。但随着他们侵占领域的扩大，在生产方式上遭到汉族人民的抵制，放弃了跑马圈地、掳掠生口的野蛮作法；在政治文化上也逐步采纳耶律楚材（原属契丹贵族，当时已完全汉化）、刘秉忠、姚枢等的主张，标榜文治，学习汉法，直至后来恢复科举制度。这时出身蒙古贵族或来自西域的色目人就有可能以汉文著书立说，填词

作曲。打开钱大昕的《元史艺文志》，这类作家作品是不少的。这是不同民族之间互相转化、互相融合的又一个方面。看不到这一点，我们将无法说明蒙古族在侵入中原后为什么能维持它一百多年的统治。

蒙古族在侵入中原时，停止了将近 80 年的科举考试，对中国封建文化的发展也带来破坏性的后果。元代文人的历史、哲学著作，诗词、散文创作，前不能与唐宋相比，后不能与明清并论。这些我们是看到的。然而，元代前期对中原地区封建文化的冲击，也动摇了人们对三纲五常等道德教条的信奉，改变了儒生们满口之乎者也的头巾气；而蒙古人民的尚武精神，刚强性格也给从汉唐以来渐趋衰老的封建帝国打了一支强心针。这使当时在北方流行的戏剧、歌曲，带有一定思想解放的色彩，带有悲歌慷慨的马上杀伐之声，跟当时在南方流行的戏剧、歌曲大异其趣。

人类社会在某方面的缺陷现象，往往在别一方面得到补偿。如果蒙古族在侵入中原后即继续开科取士，关汉卿、王实甫等文人都考取了状元、进士，做了官，元代前期就不可能出现戏曲创作繁荣的现象。马致远的著名散曲《秋思》套有一句名言：“青山正补墙头缺。”从元代全部文化看，出现在当时封建文化墙头缺处的不是一般青山，而是我国戏曲史上的第一个高峰。明白了这一点，我们对当时蒙古族的入侵，科举制度的一度停顿，将不至从旧儒生的角度，逗留于“儒人颠倒不如人”的悲愤，而较为实际地从不同民族的互相转化、互相融合说明问题。

由于我们在考察元代的时代特征时，过分强调了不同民族之间的冲突、斗争，看不见当时不同民族之间有互相转化、

互相融合的一面。至于当时北方契丹、女真、蒙古等族的尚武精神，在歌曲和音乐上的积极影响，更少注意。而把元曲的时代精神只理解为反抗民族压迫，这是未免狭隘和片面的。它既表现我们在观察元代历史时的片面性，也不利于我们今天各族人民的团结合作。

怎样看元代的阶级矛盾及其在元剧中的反映

就阶级矛盾看，当时在全中国范围内，是以蒙古贵族为主的封建统治阶级和以汉族人民为主的广大农民、手工业者的矛盾。由于语言的不通，生活习惯的各异，蒙古统治者曾经利用一些汉族的翻译官作耳目、口舌，使他们可以上下其手，从中得利。然而，也由于蒙古统治者的不懂汉语，不熟悉汉俗，只能利用汉官作耳目、口舌，他们的统治不可能是严密的。元代的封建统治，跟后来明清时期的封建统治，从根本上说，没有什么两样；而像文字狱的株连、文化政策的专制，却没有明清两代厉害。我们的偏见在于把元代的封建统治看得过于严酷，好象他们的官吏一个个都像元剧中的桃机、鲁斋郎一样，人民的处境一个个都像窦娥、张珪那样，看了元剧中的公案戏，好象元代的刑法比任何朝代都残酷。这显然是一种偏见。我们看过不少明清诗文笔记关于刑狱的描写，当时对待犯人决不比元代更宽厚。

在封建社会，统治阶级和人民的矛盾也有相对缓和与互相转化的一面。除统治阶级和人民的矛盾外，还有统治阶级内部的矛盾和人民内部的矛盾。就统治阶级内部说，有忠奸之争，文武之争，宗室和外戚之争，等等。就人民内部说，在

市民、农民之间，商人、文士之间，善良人民与社会黑暗势力之间，以及家庭内部的父子、夫妇、兄弟、妯娌之间，也都有矛盾。这些矛盾的展开和解决，大都因人因事而异，在元人戏曲中有相当生动的反映。我们往往看不到，而把反映当时阶级矛盾的作品只限于水浒戏、公案戏两类作品，这就未免片面。

我们用阶级观点分析元代封建社会是无可非议的，问题在没有注意到当时我国封建社会还远没有结束它的历史行程。我们在评论元曲时，就特别着眼于一些斗争性强烈的反封建作品，而对当时一些为了团结封建阶级内部或调和封建家族内部的戏，如《浣池会》、《老生儿》、《杀狗劝夫》等，则很少注意。把杂剧中一些反映家庭内部矛盾的戏也绝对化了，认为他们最后团圆的结局，都是阶级投降的表现，一概予以贬斥。这同样是对元人杂剧的片面看法。

与此相联系，我们在重视元曲的政治倾向时，往往忽视它的娱乐性、艺术性，像戴善夫的《风光好》、乔梦符的《金钱记》等轻喜剧就被忽视了。我们重视了作品的思想分析，对版本的校勘、文字的考订等工作又相对地忽视了。

恩格斯在批评达尔文信徒们的幼稚时说：“自然界中死的物体的相互作用包含着和谐和冲突；活的物体的相互作用则既包含有意识的和无意识的合作，也包含有意识的和无意识的斗争。因此，在自然界中决不允许单单标榜片面的‘斗争’。但是，想把历史的发展和错综性的全部多种多样的内容都总括在贫乏而片面的公式‘生存斗争’中，这是十足的童稚之见。”（《马克思恩格斯选集》第三卷第572页）我们强调元曲的战斗性、斗争性，没有看到它们也反映了元代社会

的错综性、和谐性，这是古典文学领域一种“左”倾幼稚病的表现。

我们在研究元剧时的时代感受及其深刻教训

我在评价关汉卿等杂剧作家时，说他们“跟北中国人民共同经历过一场反抗民族压迫的激烈斗争，在元朝统治稳定下来时，他们又跟广大中国人民共同处在被奴役的地位；这就使他们在戏曲创作上形成了共同的倾向。”我在评价《西厢记》时，肯定它的卓越成就，是“对于‘父母之命，媒妁之言’的封建婚姻制度起了反抗的作用”。我所理解的元曲的时代精神，就是体现在关汉卿、王实甫等作品里反对封建统治和民族压迫的精神。从前期元曲的主流来看，这评价基本符合实际。但到元代中后期，随着阶级矛盾和民族矛盾的缓和，这种评价就显现出它的片面性了。对关汉卿、王实甫等部分优秀作品如《窦娥冤》、《单刀会》、《西厢记》、《破窑记》等看，是符合实际的，但结合其他次要作家作品来看，就不见得合适。这种片面性的产生，有它的历史原因，也表现了我们的时代感受。就历史原因说，我国是多民族的国家，历史上每当北方游牧民族侵入中原，形成南北对峙的局面时，南方汉族人民就骂北方少数民族为“索虏”，为“犬羊”；北方游牧民族就骂南方汉族人民为“岛夷”，为“蛮子”。“两怒多溢恶之言”，总是骂过了头。我们在民族问题上的历史知识大都是从前人史书上得来的。由于这些史书是汉族文人用汉字写的，往往带有汉民族歧视其他少数民族的偏见。这就是我们今天所说大汉族主义的历史根源。从我们的主观感受说，我

们这一代人生活在从辛亥革命到全国解放的历史时期，列强瓜分的危机，帝国主义侵略的威胁，使我们对历史上的民族问题特别敏感。我们把元剧中动不动就要剥人皮、挑人眼的权豪势要之家在课堂上、报刊里大加渲染，不仅是对元代的少数民族统治表示憎恨，还借以唤醒人们对当时帝国主义侵略的警惕。我们面临的是即将崩溃的封建思想统治在青年一代中的反响，因此在评价《西厢记》时高度赞扬了张生、莺莺、红娘反对封建家长制的斗争。我们的这种时代感受，在我国从旧民主主义革命到新民主主义革命的历史时期，如果说有配合人民的革命斗争、推动历史前进的作用，那么到了1957年以后，我们国内的社会主义改造基本完成，阶级形势基本改变，我们还继续通过元曲的研究、讲授，过分强调它所反映的民族矛盾和阶级斗争，就将有意无意地助长大汉族主义的思想倾向和阶级斗争扩大化的思想影响。

解放后，我们在马列主义毛泽东思想指导之下研究元人戏曲，自觉耳目一新，理解也较为深刻，因此能够写出一些比之我们前辈有所提高的论著。然而当时，我们党内有些领导文艺工作的同志往往把他们长期从事革命斗争的经验运用到文艺领域里来，从批判俞平伯的《红楼梦研究》起，到“文化大革命”的十年浩劫止，斗争越来越尖锐，思想越来越“左”倾，在文化教育领域造成的危害越来越大。作为党外的一个民主人士，我当时以“听毛主席话，跟共产党走”作为自己前进的方向，思想也跟着越来越“左”，甚至对自己解放前后有些基本正确的作法，如独立思考，自由争论等，也未能坚持。这教训是十分深刻的。

对古典戏曲研究的几点希望

从面上的回顾看，对于我们今后的研究工作，初步想到如下几点：

（一）学问没有止境，真理没有终点。马克思主义的科学方法为我们开辟了一条探索真理的途径，没有为我们提供某一门学问的现成结论。因此我们必须在马克思主义的原则指导之下自己总结经验教训，不断探索前进。

（二）必须虚心听取不同意见，克服研究工作中的主观片面性；同时注意吸取有关学科的新资料、新方法，适当更新自己的研究方法，开拓自己的研究领域。

（三）继续消除多年来在文化领域泛滥成灾的历史虚无主义和民族虚无主义的思想影响；同时防止闭关自守、固步自封、满足于乾嘉学者老一套的思想倾向。当然，学术上允许有不同的爱好和分工，为了整理中国戏曲遗产，辑佚、校勘、考证等工作，都需要有人去做。

（四）必须知古又知今，力求做到古为今用，外为中用。我们研究古典戏曲的同志必须关心当前的戏剧创作和舞台演出，还要读一点外国的戏剧作品，看一点外国的电影电视，才能克服我们研究领域的学院派作风。

（五）在文风上力求实事求是，平易近人，切忌夸夸其谈，盛气凌人，好象真理也只此一家，别无分店。

《谜史》小序

我和钱南扬先生最初见面据现在回忆是 1935 年春夏之间。当时钱先生在杭州高级中学任教，到松江女子中学看他的同乡同学陆维钊先生。陆先生介绍我们认识。因为彼此都爱好戏曲，又同出吴瞿安先生门下，就相见恨晚。钱先生回杭州不久，寄来了他在哈佛燕京学社出版的《宋元南戏百一录》。这书前面有顾颉刚先生序，肯定它是王静安先生《宋元戏曲史》后对于学术界的一大贡献。他说：“学术是天下公器，只有健行不息是条活路，所以后人必应突过前人，明日必应胜于今日。”体现了“五四”运动后北大古史辩派的治学精神，当时曾深深打动了我和我。

我大学毕业后在温州的浙江第十中学任教，曾就近搜集有关南戏的资料，读了钱先生这本著作，自觉要在南戏研究上继续有所创获已不大可能，后来就致力于北剧的研究，兼顾明清传奇。钱先生这本著作虽一直保留至今，我却沿着他所开辟的道路前进。

我和钱先生第二次见面在 1941 年的夏季。当时钱先生随杭高南迁丽水的碧湖，我为浙大龙泉分校邀请孙养旌先生任教到碧湖去，便道去看他。我请他为我的《西厢五剧注》作序，他慨然应允，不久就把稿子寄来。他向我借读《孤本元