

中国古代戏曲文学论要

刘方政 著

中国文联出版社



中国古代戏曲文学论要

刘方政 著

江苏工业学院图书馆
藏书章

中国文联出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国古代戏曲论要 / 刘方政著. - 北京:中国文联出版社,2002.10

(大文化系列丛书 / 王晓家、刘晖主编)

ISBN 7-5059-4040-6

I. 中… II. 刘… III. 古代戏曲-文学研究-中国-文集 IV. I207.37-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 076427 号

书 名	大文化系列丛书(10 本)
主 编	王晓家 刘 晖
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部
地 址	北京农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	苏 晶
印 刷	山东旅游印务总公司
开 本	850×1168 1/32
字 数	2500 千字
印 张	106.75
插 页	20 页
版 次	2002 年 10 月第 1 版第 1 次印刷
印 数	1-2000 册
书 号	ISBN 7-5059-4040-6 / I.3140
定 价	188.00 元

您若想详细了解我社的出版物

欢迎惠顾我们出版社的网站<http://www.CFLACP.com>

序

解洪祥

昔日辉煌何时再

——“铜豌豆”、“烟花路”一解

元杂剧的横空出世,不仅造就了中国传统戏曲最早的辉煌,而且提供了成就辉煌的宝贵经验。

经验很多,但主要有两条。一条是关汉卿提供的。他说:“我是个蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆。”这,不是别的,正是不仅仅在中国古代文学史上、而且在整个中国古代社会发展史上都弥足珍贵的个体独立人格,不灭的个体主体。

“铜豌豆”出现在元代不是偶然的。首先是元代统治集团把文人知识者推出了既有秩序。元代长期废止科举,这就截断了文人士子学优而仕的晋身之路。不得出仕,不能进入传统社会的原有秩序,客观上也就摆脱了统治集团、原有秩序的束缚和控制,也就获得了某种自主、自由,在一定程度上成了不必依附统治集团的独立个体。但是,仅是摆脱了原有秩序的个体独立、自主自由,又是相对的,脆弱无力的,因为,是悬空的,无依托、无根基的;这种个体,这种自由,经不起任何风雨。所以,第二,“铜豌豆”之出现在元

2 中国古代戏曲文学论要

代,还因为元代为这种被推出原有秩序的文人士子提供物质性的历史根基,这就是随着工商业的发展、城市经济的繁荣而不断生成的市民阶层。这市民阶层,无疑是传统社会既有秩序的破坏因素,是有着巨大潜力和广阔前景的新生因素,是孕育于封建母体中的近代胚胎。被推出原有秩序、因而获得了相对独立性的文人士子,这经不起任何风雨的独立个体,一旦走向这新生因素,一旦同这近代胚胎结合在一起,才有可能成为“蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆”。关汉卿正是这样。他在同一套数里宣言般地表示:“则除是阎王亲自唤,神鬼自来勾,三魂归地府,七魄丧冥幽;天那,那其间才不向烟花路儿上走。”这里,“烟花路”,广义地说,也就是市民阶层,市井社会。

元杂剧的横空出世,中国传统戏曲的最早辉煌,正是当时的“铜豌豆”们,这些不灭的个体主体,走向“烟花路”,也就是走向市民阶层、市井社会,走向新的时代生活的必然结果。昔日辉煌如此,今日辉煌何在?

今天,新时期,新的时代生活正澎湃于中国大地;而今天的时代只要拥有自己的“铜豌豆”,那么,完全可以断言:昔日辉煌今日再。

方政的学术专著即将付梓,嘱我作序,于是有了以上的几句话。

2002年6月于山东大学

目 录

序	解洪祥(1)
绪 论	(1)
一 中国戏曲的晚出	(1)
二 中国戏曲的程式化	(11)

上编 杂剧篇

第一章 论元代的神仙道化剧	(23)
一 神仙道化剧与全真教	(23)
二 恋世、愤世、惧世与出世	(27)
三 出世的原因及其评价	(35)
第二章 论元代的历史剧	(43)
一 关于历史剧与元代历史剧	(43)
二 深沉的家国之思	(45)
三 文人走投无路的悲歌	(48)
四 悲的基调及其成因	(51)
第三章 论元代的婚恋剧	(54)
一 行状不一的男主人公	(55)
二 勇敢、专一的女主人公	(59)
三 “士人败后之扯淡”	(63)

四	喜的基调及其成因	(65)
第四章	论元代的公案剧	(69)
一	四种情节类型	(69)
二	官场的两极:清官循吏与贪官赃吏	(72)
三	文人悲剧的另一种表现形态	(77)
第五章	论元代的水浒剧	
——兼与明代水游戏比较		(80)
一	元代水游戏:义的实践	(80)
二	明代水游戏:忠的努力	(84)
三	不同道德追求的社会原因	(88)

下编 传奇篇

第六章	论《琵琶记》	(95)
一	《琵琶记》的源流	(95)
二	《琵琶记》研究概况	(97)
三	《琵琶记》的主题	(102)
四	蔡伯喈、赵五娘形象阐释	(108)
五	《琵琶记》的戏剧冲突	(119)
六	《琵琶记》的“过渡性”	(121)
七	关于封建的科举制度、官僚制度和婚姻制度	(124)
八	《琵琶记》不是悲剧	(128)
九	朱元璋为什么喜欢《琵琶记》	(132)
第七章	论汤显祖	(134)
一	汤显祖的生平	(134)
二	《紫钗记》:作家的爱情理想	(139)

三	《牡丹亭》:作家的人生理想	(147)
四	《南柯记》:作家的政治理想及其破灭	(156)
五	《邯郸记》:作家各种理想破灭后对现实社会的 彻底否定	(163)
第八章	论苏州派	(172)
一	生平考辨	(173)
二	剧目考辨	(177)
三	由庙堂走向民间的忠奸斗争戏	(184)
四	超越门第、性爱而贴近社会生活的爱情戏	(192)
五	讴歌新生力量的市民戏	(200)
第九章	论李渔	(221)
一	专事喜剧创作的主客观原因	(222)
二	《十种曲》的喜剧性	(225)
三	喜剧性形成的根本原因	(233)
第十章	论“南洪北孔”	(240)
一	论《长生殿》	(241)
二	论《桃花扇》	(256)
后 记		(270)

绪论：中国戏曲的晚出与程式化

戏剧，作为人类艺术活动和审美活动的一个重要对象，迄今已有 2500 年的历史了。这期间各民族都依照自己物质生活和精神生活的特点创造了丰富多彩的戏剧形式。考察一个民族戏剧的特点必须与他民族的戏剧进行比较方有可能。纵观历史上曾出现的戏剧，古希腊戏剧、印度戏剧和中国戏曲是世界上艺术成就最高、形式最完备的三种戏剧体式。因此，要研究中国戏曲的基本特点，就必须与前二者进行比较分析，以便探讨中国戏曲有哪些不同于他民族戏剧的独特的艺术特点。本书认为，中国戏曲的晚出与程式化是它的基本特点。

一、中国戏曲的晚出

从现存的戏剧史料和剧本来看，古希腊戏剧、古印度戏剧和中国戏曲在形成的时间上相差甚远：公元前五世纪以埃斯库罗斯（前 525 - 456）、索福克勒斯（前 496? - 406）、欧里庇得斯（前 480 - 406）三大戏剧家的悲剧创作为标志，古希腊戏剧进入了成熟繁荣期，公元前 4 世纪出现了第一部戏剧理论著作 - 亚里斯多德的《诗学》；印度古典戏剧成熟于“公元前后”，公元一世纪至二世纪出现的马鸣的《舍利弗传》则“显示了印度戏剧的完全成熟”（余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社，1983 年版），公元二世纪，出现

了第一部全面的戏剧理论著作——《舞论》；有关中国戏曲形成、成熟的时代虽有争论，但目前比较一致的看法且有剧本作证的则是宋元时期，即 12、13 世纪，系统的戏剧理论著作出现的更晚——这就是 17 世纪李渔的《闲情偶寄》。

为什么中国戏曲比希腊戏剧和印度戏剧晚出了 1 千多年呢？

在具体讨论这个问题之前，我们有必要对戏剧组成的要素进行简单的述说。

首先，戏剧是表演艺术

所谓“戏剧是表演艺术”，其中至少包含绝对不可或缺的三个因素：表演的主体——演员，表演的地点——剧场，表演服务的对象——观众。其他的因素（如布景、舞美、灯光）可以没有，这三者却是必需的。

我们通常所说的戏剧是综合艺术，是指戏剧是由诗歌（文学）、音乐、舞蹈、绘画、雕塑和建筑等六种艺术综合而成，这样说，并不意味着将以上六种艺术放到一起便成为戏剧。综合要有条件，也就是说，要在特定的条件下，多种艺术成分才能有机地综合为戏剧。艺术有两种基本类型：空间艺术和时间艺术，前者不需要时间的延伸，只占有空间，如绘画、雕塑、建筑等；后者不依靠空间的存在（在相对意义上讲是如此），只占有时间，如文学、音乐。这也就是亚里斯多德曾经说过的：“有些人（或者凭艺术，或者靠经验）用颜色和姿态来塑造形象，摹仿许多事物，而另一些人则用声音来摹仿。”（亚里斯多德：《诗学》，人民文学出版社，1982 年版。）

时间艺术和空间艺术有机地结合在一起的条件是演员的表演，表演是综合艺术的核心，因表演者本身既包含时间艺术成分（动作、歌唱、对话），又包含空间艺术成分（造型），在表演中，空间艺术必须溶化在时间艺术之中，即造型必须溶化在动作之中。只有这样，二者才能有机地综合在一起。因此，演员的表演在综合艺

术中起着核心作用。

表演本身具有两个基本的特点，一是在一定的演出场所才能表演，二是要在一定的观众面前才能表演。如何看待剧场和观众，是戏剧实践和戏剧理论的关键所在，也是不同戏剧观分歧的关键所在，如斯坦尼斯拉夫斯基建立“第四堵墙”的体验派，布莱希特推倒“第四堵墙”的表现派，中国戏曲无视“第四堵墙”的体验表现兼顾便是基于对二者的不同理解而形成的三大戏剧观。

另外，表演者一定要转化为剧中人物，也即戏剧表演必须是代言体，这是戏剧区别于曲艺及其他叙述体艺术的焦点所在，与戏剧的形成有着密切的关系。正因为是代言体，所以它需要不同性别、不同年龄、不同艺术才能的多名演员。

其次，戏剧一定要表演一个完整的情节。

舞蹈和音乐演出同样具有上述三个要素（演员、场地、观众），但它们却并不表演一个完整的情节而主要表现一种情绪，依靠情绪产生感染力量从而给观众以美的享受。当然，舞蹈、音乐中可能有情节因素，但决不可能有完整的情节，如果这样，那就是舞蹈或音乐剧了。作为戏剧创作，这是最根本的，也是戏剧区别于其他艺术的本质所在。

从外部条件来看，古希腊戏剧的早熟得力于它的城邦制，一方面，商业的繁荣为戏剧创造了良好的经济环境；另一方面，人口居住的相对集中，既容易招揽一定数量的观众，又容易集中多方面的艺术人才，创作（剧作家）和演出（需要才能不一的多名演员和其他辅助人员）才能够得到有力的保证。而古代中国由于是非常标准的农业社会，城市化程度很差；即使在城市中，由于它是封建统治的政治中心，商人位列四民之末（士农工商），社会政治地位很低，随之而来的便是商业经济的极不发达（宋以前是如此），这就出现了以下两种情况：其一，由于统治者不重视诗文以外的其他文艺体

式(即使戏曲产生之后的几百年间,除元代稍有例外,戏曲仍属末技小道,无法与诗文相提并论),戏曲活动得不到官方的正式承认和经济资助;其二,由于商人及商业经济遭受歧视、排挤和打击,城市市民自发的戏曲活动缺乏经济的支撑力量,而戏曲对经济的依赖又远比诗文甚至小说要严重得多。余秋雨在《戏剧理论史稿》中曾这样论述道:

戏剧的最初始源可以发生于乡村,产生于民间,但是,闭塞的山陬海隅、远乡僻壤究竟无力哺育这么一门组成门类繁多的综合艺术,它需要城市经济土壤的滋养;它需要在城市里招揽广大观众,开辟演出场地,收罗多方艺术人才,尽力扩大影响,否则不能立足生根并得到发展。但要做到这一些,它又不能避开统治者深切的关注,因此统治者的爱憎弃取对戏剧也有着举足轻重的影响。此外,一门艺术从原始的或未定型的粗疏状态全面地飞跃成完整、稳定的艺术,又离不开一批有较高文化素养的人士的参与和加工。这些条件,在宋以前很长的历史时期内对戏剧来说都不甚齐备。

宋代以前,城市经济虽然早已存在,但象画家张择端《清明上河图》中所描绘的繁盛的城市工商业面貌,却是前朝所不可比拟的。我们现在很容易看到唐代长安都城的考古复原图,长安当时已是经济空前繁荣的世界名城,这个周长三十五公里有余的大城市设有东西两个周遭六百步的很有一点气魄的商市,但与《清明上河图》中熙熙攘攘延绵不尽的宋代商市大街相比,却又明显地表现出唐代商品交换的规模小得多了。宋代空前繁忙的商品交换很自然地与游乐、庙会连在一起,一方面商市以文娱吸引和集中顾客,另一方面文娱也借商市而出售自身,于是就两相帮衬,齐头并进了。

事实确实如此。南戏发源、形成于温州、泉州、莆田等地(见刘念兹《南戏新证》，中华书局，1986年版)，而此三处在宋代恰恰是经济繁荣、商业发达、交通便利的大城市：温州和泉州为南宋五大对外商埠之一，泉州仅南迁之后的宋朝宗室即有三千三百多人，莆田也是温州与泉州之间经济最发达、交通最为便利的商埠。元杂剧兴盛的地点是大都(今北京)，“元代时的都城大都，是一个很繁华的城市，在元代初叶也是集中北方各地的各种伎艺与优秀演员的中心。北杂剧在元代之所以能够得到突出的发展，大都这个基地所提供的物质环境，是一个有力的保证。”(张庚、郭汉诚《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，1980年版。)第二个繁荣地点是杭州，而杭州恰恰是被元朝刚刚灭亡了的前朝古都，经济、文化、交通都相当发达。

古印度宗教活动的极其兴盛，为戏剧演出奠定了聚拢观众的最基本的条件。中国由于儒家实践理性在社会生活中的绝对支配地位，宗教活动一直比较薄弱，虽然佛教的传入和道教的创立都比戏曲形成早了一千多年，但中国百姓始终没有强烈的宗教观念，他们对待宗教的态度决不会像印度人那样趋之若鹜；即使有笃信教义的，情况也极为特殊。因此，中国的宗教场所不会经常性的定期聚集相当数量的人群，要说有，那也是间隔时间较长，如一年一度或一季一度的庙会、某个宗教领袖人物的纪念日等。即使如此，现存的散落在山西洪洞、万荣等地的元代舞台也都与寺庙合而为一。这是因为，其一，它有固定的、具有一定规模的演出场地；其二，每逢大型活动能保证一定数量的观众；因而，其三，戏班的演出也就有了经济上的保障。

总之，城市商业经济的繁荣或宗教活动的频繁是戏剧活动具有观众保证的最基本的条件，古希腊戏剧和古印度戏剧便是分别建立在二者基础之上的。当然，这并不是说有了商品经济作基础、

有了聚拢观众的条件,就一定会产生戏剧,因为戏剧的形成、完备更需要文学本身尤其是再现文学的极度发达,然而,文学积累再丰厚、文学的再现手段再完备,没有一定数量的观众和较为固定的场地,戏剧就难以横空出世。

中国戏曲晚出最根本的内部原因则是中国传统文学中故事的缺乏——即叙事文学的极不发达。

希腊悲剧几乎全部取材于荷马的两部伟大史诗——《伊利亚特》、《奥德赛》,印度古典戏剧最主要的题材来源也是史诗和传说故事,这就是说,是史诗造就了古希腊戏剧和古印度戏剧。而中国呢?在文学上,自《诗经》、“楚辞”以降,直至明清,诗歌散文是文学的“正道”,而戏曲小说则是“小道”;就诗文来说,绝大多数的作品是抒情诗和抒情散文,叙事诗文的数量极少;就现存的唐代以前的叙事诗文来说,除了《孔雀东南飞》和《木兰辞》故事情节较为复杂、人物形象较为鲜明之外,其他的作品难以构成戏曲的蓝本;就是这两首最突出的叙事诗,较之希腊史诗和印度史诗在规模上也相差甚巨。早期文学中(唐以前)叙事文学如此不发达,势必会影响以完整的情节为主干的戏剧文学的产生。

中国叙事文学不发达导致戏曲晚出的反证是,中国叙事文学成批量地涌现始于唐代的传奇小说,中经宋元话本而至明清小说,而这三者恰恰是中国戏曲取之不尽的艺术宝藏。谭正璧先生曾考证过唐代“单篇流传的传奇小说”35篇及它们对后世文学的影响,其中没有被改编为戏曲剧本的只有6篇。这就是说,百分之八十的唐代传奇都曾被改编为戏曲,有的甚至有几个改编本,如沈既济的《枕中记》,改编本有:马致远的《开坛阐教黄粱梦》、宋元戏文《吕洞宾黄粱梦》、无名氏的《吕翁三化邯郸店》、谷子敬的《邯郸道卢生枕中记》和汤显祖的《邯郸梦记》(谭正璧、谭寻《话本与古剧》,上海古籍出版社,1985年版)。宋元话本小说对戏曲的影响也很大,如

元代杂剧中的“三国戏”、“水游戏”分明则是话本中“说三分”和《宣和遗事》的部分章节的戏曲翻版。至于明代成书的《三国演义》和《水浒传》对明清以及近代戏曲的影响更大，即使是出现较晚的《红楼梦》，自乾隆 57 年（1792）起，至少也有 19 种改编本（徐扶明：《〈红楼梦〉与戏曲比较研究》，上海古籍出版社，1984 年版）。

古希腊、古印度戏剧的形成有赖于本民族叙事文学的繁荣；唐代以前，中国叙事文学的极度匮乏；中国戏曲形成后多从小说中汲取题材来源。这便从三个特定的方面证明了中国戏曲的晚出与中国叙事文学的薄弱具有直接的因果关系。

以诗文（且大部分是抒情诗、抒情散文）为正宗的文学传统，不仅延迟了戏曲的诞生，而且还导致了中国戏曲不同于希腊戏剧和印度戏剧的另一特点——强烈的抒情性。

明代曲论家何良俊在论及韵文的发展时曾经这样说过：“夫诗变而为词，词变而为歌曲，则歌曲乃诗之流别。”（何良俊：《曲论》，《中国古典戏曲论著集成》（4），中国戏剧出版社，1982 年版）此所谓“歌曲”，乃指宋元以后的杂剧传奇（当然也包括散曲）。文学史的发展也确实如此，有相当数量的戏曲作家，尤其是明清的文人作家，是将戏曲作为诗来创作的；就是对戏曲作品的评论、欣赏，论者首先注重的也是剧本中的曲子是否具有诗的价值，明清的许多曲品、曲论都是如此。无怪乎李渔对金圣叹所点评之《西厢记》发出了如下的感慨：“圣叹所评，乃文人把玩之《西厢》，非优人搬弄之《西厢》也。文字之三昧，圣叹已得之，优人搬弄之三昧，圣叹犹有待焉。”（李渔：《闲情偶寄》，作家出版社，1995 年版）

中国戏曲的表现性首先体现在“曲”的创作上。诚然，有一部分曲子确实具有一定的再现功能和叙述能力，但大部分却是用于抒发人物此时此地的内心感受和情感变化的，如《西厢记》“长亭送别”中那首〔正宫·端正好〕便是著名的例子：“碧云天，黄花地，西风

紧,北雁南飞。晓来谁染霜林醉?总是离人泪。”它“色彩斑斓,秋景入画,由景入情,情中点景,情景交融,堪称绝唱。”(王季思:《中国十大古典喜剧集》,上海文艺出版社,1982年版)将崔莺莺送别张生时的心情描绘得细致入微。

表现性的第二个特点是剧作家主体的顽强存在。在南戏的“题目”和明清传奇的“副末开场”中,作者借副末之口阐述有关作品的立意、故事梗概,告诉观众创作此剧的目的,评价剧中人物,让观众在观看正式的演出之前便能够对剧作有一个大致的了解(请注意,这个“副末”并不是剧中真正的角色,尽管在后面的演出中“副末”可能扮演某一角色,但作为开场的“副末”和后面扮演角色的“副末”是不同的)。如《琵琶记》的“副末开场”是这样的:

[水调歌头](副末上)秋灯明翠幕,夜案览芸编,今来古往,其间故事几多般。少甚佳人才子,也有神仙幽怪,琐碎不堪观。正是不关风化体,纵好也徒然。论传奇,乐人易,动人难。知音君子,这般另作眼儿看。休论插科打诨,也不寻宫数调,只看子孝共妻贤。正是骅骝方独步,万马敢争先。[内问科]且问后房子弟,今日敷衍谁家故事?那本传奇?[内应科]三不从《琵琶记》。[末]原来是这本传奇,待小子略道几句家门,便见戏文大意。

[沁园春]赵女姿容,蔡邕文业,两月夫妻,奈朝廷黄榜,遍招贤士。高堂严命,强赴春闱,一举鳌头。再婚牛氏,利绾名牵竟不归。饥荒岁,双亲俱丧,此际实堪悲。堪悲,赵女支持,剪下香云送舅姑。把麻裙包土,筑成坟墓。琵琶写冤,径往京畿。孝矣伯喈,贤哉牛氏,书馆相逢最惨凄。重庐墓,一夫二妇,旌表门闾。

极富极贵牛丞相 施仁施义张广才 有贞有烈赵贞女

全忠全孝蔡伯喈

第一支曲子阐述了作者创作的目的：“不关风化体，纵好也徒然。”第二支曲子叙述了剧本的故事梗概，最后四句下场诗则对剧中四个主要人物作了言简意赅的评价。

第三、演员虽然扮演角色但却面对观众说话且内容与剧情基本无关。一出戏的主要人物第一次上场，都要向观众作自我介绍：姓名、籍贯、职业、现在要做什么、为什么要这样做等等，这样短短的一段话，既交待了以前的事件经过，使观众对人物能够很快地熟悉，又引起了更强烈的戏剧冲突，作用直接而经济。

第四、作者借人物之口进行自我评价。这在那些反面角色身上用得最为普遍，尤其是元杂剧中的权豪势要，他们刚登场，照例都有一段怎么为非作歹的自述，如《鲁斋郎》中的鲁斋郎：“花花太岁为第一，浪子丧门再没双，街市小民闻吾怕，则我是权豪势要鲁斋郎。小官鲁斋郎是也，随朝数载，谢圣恩可怜，除授今职。小官嫌官小不做，嫌马瘦不骑。……每日价飞鹰走犬，但见人家好的玩器，怎么他到有我到无，我则借三日玩看了，第四日便还他，也不坏了他的；人家有那骏马雕鞍，我使人牵来，则骑三日，第四日便还他，也不坏了他的，我是个本分的人。”其他如《蝴蝶梦》中的葛彪、《陈州赈米》中的刘得中、《生金阁》中的庞衙内等，都是如此。

现在的问题是：既然是中国叙事文学的不发达导致了戏曲的晚出及其若干表现性的特征，那么，又是什么原因导致了中国叙事文学的姗姗来迟和较为薄弱呢？

本书认为，中国古代神话的不发达、不成体系直接影响了中国再现文学的产生，并在它的人物、情节、结构等方面留下了清晰的烙印。

希腊神话是包括希腊史诗和悲剧在内的希腊文学艺术的源