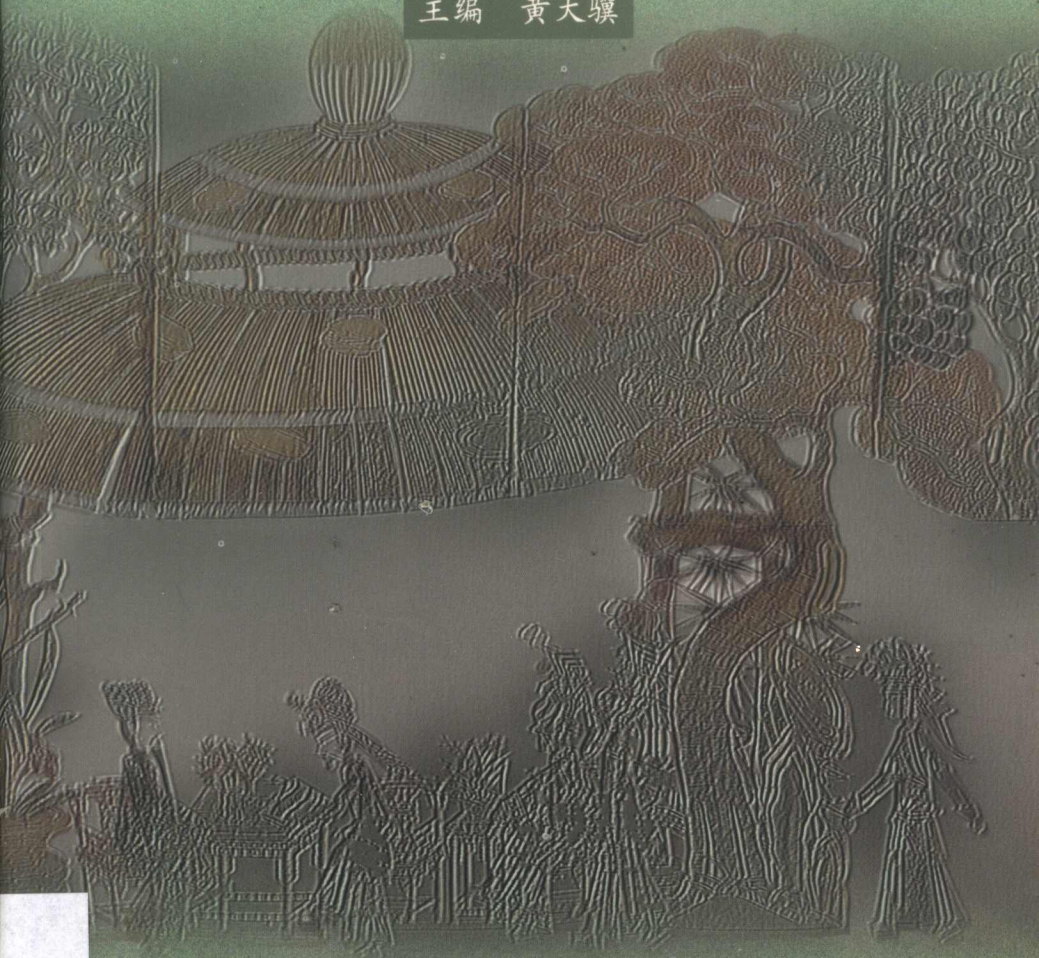


中国古代戏曲 与古代文学研究论集

主编 黄天骥



ZHONGHUA BOOK COMPANY

中華書局

图书在版编目(CIP)数据

中国古代戏曲与古代文学研究论集/黄天骥主编.北京:
中华书局,2001

ISBN 7-101-03161-7

I.中… II.黄… III.①古代戏曲—文学研究—中国—文集②古典诗歌—文学研究—中国—文集③古典散文—文学研究—中国—文集 IV.I206.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 088230 号

责任编辑:李 聪 慧

中国古代戏曲与古代文学
研究论集

黄天骥主编

*

中华书局出版发行

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

北京冠中印刷厂印刷

*

850 毫米 × 1168 毫米 1/32 · 18³/₄ 印张 · 427 千字

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月北京第 1 次印刷

印数:1-3000 册 定价:32.00 元

ISBN 7-101-03161-7/K·1374

目 录

上编 古代戏曲研究

戏曲研究:徜徉于文学与艺术之间

——关于古代戏曲文学研究百年回顾

与前景展望的谈话…………… 康保成 黄仕忠 董上德(3)

“瓦舍”、“勾栏”新解…………… 康保成(32)

“鬻弄”辨析

——兼谈戏曲文化渊源的多元性问题…………… 黄天骥(45)

论参军戏和傩

——兼谈中国戏曲形态发展的主脉…………… 黄天骥(62)

戏曲术语“科”、“介”与北剧、南戏之仪式渊源…………… 康保成(79)

元剧的“杂”及其审美特征…………… 黄天骥(101)

论元杂剧的文体特点…………… 董上德(116)

元院本与元杂剧…………… 罗斯宁(126)

元散曲对元杂剧的桥梁作用…………… 罗斯宁(141)

关汉卿杂剧中的民俗文化遗存…………… 吴国钦(152)

关剧神髓臆说…………… 董上德(168)

戴善夫《陶学士醉写风光好》杂剧本事嬗变探微

——从杂传故事到通俗文学的个案考察…………… 欧阳光(182)

昆山本《琵琶记》及其裔本考…………… 黄仕忠(196)

- 明代杂剧界说····· 戚世隽(224)
- 论明本潮州戏文《刘希必金钗记》····· 吴国钦(236)
- 《风月锦囊》刊印考····· 黄仕忠(254)
- 《四声猿》发微····· 戚世隽(263)
- 杨贵妃的被误解与杨贵妃形象的被理解····· 康保成(280)
- “九宫十三调曲谱”考····· 黄仕忠(297)

下编 古代诗文与诗文批评研究

- 中国文学批评史研究的回顾与展望····· 彭玉平 吴承学(313)
- 诗可以群
——从魏晋南北朝诗歌创作形态考察
 其文学观念····· 吴承学 何志军(336)
- 以诗为史与以史为诗
——论史学介入诗体的两种不同方式····· 孙立(359)
- 魏晋清谈与论体文之关系····· 彭玉平(370)
- 从傅玄到刘勰
——关于二者的文体研究方法论····· 孙立(394)
- 唐代判文文体及源流研究····· 吴承学(408)
- 《大唐新语》校札····· 李南晖(433)
- 《史通·古今正史》唐史笺证····· 李南晖(452)
- 中国文化中的“疏狂”传统与宋代文人的疏狂
 心态····· 张海鸣(463)
- 淮海居士未仕心态平议
——兼与后山居士比较····· 张海鸣(494)
- 论元代婺州文学集团的传承现象····· 欧阳光(509)

从文人群落到文人集团

- 元代婺州文人集团再研究····· 欧阳光(529)
- 论晚明清言····· 吴承学(548)
- 王国维诗词略论····· 陈永正(568)
- 后记····· 黄天骥(586)

上 编

古代戏曲研究

戏曲研究：徜徉于文学与艺术之间

——关于古代戏曲文学研究百年回顾
与前景展望的谈话

康保成 黄仕忠 董上德

—

康保成 《文学遗产》编辑部提出了一个很好的话题。二十一世纪的到来已进入最后“倒记时”，此刻对我们自己所从事的古代戏曲研究及教学工作作一次冷静的、全面的审视与思考，很有必要。尤其现代戏曲研究这一学科，从兴起发展至今，完全与本世纪同步，从繁荣到落寞，从喧嚣到沉寂，其中真有不少值得回味的东西。

黄仕忠 相对于古代诗歌、散文、小说来讲，古代戏曲研究确实是经历了大喜大悲、大起大落，而不得不在萧条冷落中与本世纪告别。从《文学遗产》反映的信息看，“文革”后八十年代初期复刊，那时的古代戏曲研究显现了很强劲的势头。《文学遗产》及增刊六年中就发表了六十余篇稿件；此外，1985年、1986年全国第一届、第二届古代戏曲学术研讨会先后在郑州、临汾召开，到会者总在八十至百人左右，老、中、青三代学者，人才济济，盛况空前，而九十年代却日见冷清，1997年的《文学遗产》全年仅发表了4篇有关论

文。

董上德 学术研究的盛衰,无疑与政治形势密切相关。“文革”期间积累蕴含的能量一旦释放出来,便造成了戏曲研究百花盛开的喜人局面。问题是九十年代以来,研究条件的进一步改善和戏曲文学研究的日益衰落却形成了反差,这是我们面对的学术研究现实。要解释这种状况,有必要对本世纪戏曲研究的历史进行扫描式的回顾。但首先要弄清楚我们的研究客体——戏曲文学之所以为戏曲文学的特质。

康保成 是的,在我们的教学与研究中,这也是个常常被忽视或难以兼顾的问题。当然,现代人对文学中各种体裁的认识早已大体趋同了,戏曲与诗歌、散文、小说一起并列为我国古代四大文学样式。固然,每种样式都有不可替代的形式特征和审美价值,然而除了戏曲之外,诗歌、散文、小说都可以而且只能借助于文字直接作用于读者。唯独戏曲,必须经过演员的再创造(习惯上称“二度创作”),才能最终实现。也就是说,我们现在读到的戏曲剧本,本来是作家提供给演员用的演出脚本。因此可以说,对戏曲文学作品的研究,基本上就是对演出脚本的研究(当然这里并不排除两种例外情况存在,一是诗歌、散文、小说以吟诵、朗读等方式的口头传播;二是仅供案头阅读的戏曲剧本)。从总体上看,戏曲文学与其他文学样式的本质区别是显而易见的。

戏曲文学的特殊性,从《辞海》和《中国大百科全书》的分类中也可以看出来。《辞海》的“文学分册”,虽然对文学“体裁”条目的解释是:“指各种文学作品的类别,如诗、散文、小说、戏剧文学等。”但在“文学的种类和体裁”这一类中,却没有“戏曲”或“戏剧文学”的条目;在“元代作家”中,没有关汉卿、王实甫、白朴的名字。可是,在“古希腊、罗马”类中,埃斯库罗斯、阿里斯托芬等悲、喜剧作

家却赫然在目,这显然是自相矛盾和不公平的。编者虽然想通过把中国戏剧的条目收进“艺术分册”的方式解决这一矛盾,但依然有将戏曲排出文学之外的倾向。《中国大百科全书》把有关戏曲作家、作品的条目,同时收入《中国文学卷》和《戏曲曲艺卷》,而演出术语只收入后者。这样的处理是比较允当的,但仍有不足。因为戏曲中的角色、科范、闯关、砌末等提示,原是脚本中不可或缺的有机组成部分,却被割裂在两处。

有两个众所周知的重要命题,其一是“剧本为一剧之本”,其二是“扮演是戏剧的灵魂”。这两个命题是矛盾的,它们形成了戏剧理论中的悖论。按照前一个命题,剧本是戏剧中最核心的部分,无本不成剧,我国戏曲发展的历史似乎强有力地支持了这个命题。而照后一个命题来看,剧本的作用则是次要的,是表演的附属物,有时甚至可以说是可有可无的,因为中外戏剧的历史和现状表明,没有剧本的戏剧演出也是屡见不鲜的。

美国著名美学家苏珊·朗格对这一问题的认识相当清醒,她说:“就严格的意义而言,戏剧不是‘文学’。”“从本质上讲,戏剧就是一首可以上演的诗。”“戏剧既不是舞蹈,也不是文学,更不是各种艺术功能的集合物,而是以动作为形式的诗歌。”(《情感与形式》第十七章)

董上德 在古代戏曲文学作品的评价中,“案头之作”与“场上之作”是个常常被人提到而又争论不休的话题。

黄仕忠 应当说,文学与表演是戏曲的两翼,不可偏废。场上案头两擅,向来被认为是理想的境界。而一般认为,从本质意义上说,戏曲应当是以舞台演出为中心的艺术。但历史并不一定按照理想的轨道行进。无论戏曲文学还是舞台表演,并不是生来就合于戏曲的“理念”,它们本身都有一个探索与演进的过程;观众对于

戏曲特性的理解、热爱,同样有一个渐进的过程。他们对于戏曲的认识、喜好,必然带上时代和社会的印痕。而戏曲本身的发展,远较其他文艺体裁来得复杂。因为它不是一个单纯的阅读过程,而是一种商业活动,是经过演员表演而与观众相沟通的;同时它还是一种文化活动,与中国人的社会生活、风俗、宗教活动有着密切的联系。另一方面,尽管今天我们给予戏曲以很高的学术地位,但无可否认,戏曲在中国古代社会的地位又是十分低下的,它需要通过向传统诗文靠拢而获得以文人士大夫情趣为主体的社会的承认,在获得足以自立的条件和地位之后,才向以舞台为中心的方向自在地发展的。所以戏曲形式成熟之后,以清代的花雅之争为界,划分为前后两个阶段:由于表演艺术体系是经过漫长的历史时期,以经验积累和师徒传授的方式,由幼稚到成熟逐步发展完善起来的,所以戏曲发展的前期,表演方面的稚拙,使得戏曲文学较少受到约束而杰作涌现,戏曲文学的成熟便成为推动戏曲发展的主要动力,作家作品构成这一段戏曲史的主体;但表演体系一旦成熟而且在戏曲本身能够独立之后,便必然限制和排斥文学性,使舞台表演成为第一要义。从这一角度来看,在中国古代戏曲的辩证发展过程中,前一阶段实际上呈现为以戏曲文学剧本为代表的古代戏曲史,作家作品备受注目,艺人伶伦则受到歧视;后一阶段则展示了以戏曲舞台为中心的近世以来的戏曲史,名角和声腔成为关注的焦点,作家作品则无足称道。

康保成 戏曲就是这样,在历史的维度上,徜徉于文学与艺术之间。再次审视我们的研究对象,对近百年来戏曲研究的历史进行回顾,反思我们的观念与方法、视角,也就显得十分必要了。

为讨论方便,我想是否可以大体分作五个阶段进行回顾:第一阶段从本世纪初到“抗战”初,第二阶段从“抗战”初到四十年代末,

第三阶段从五十年代初到“文革”初,第四阶段从“文革”初到粉碎“四人帮”,第五阶段从粉碎“四人帮”到目前。这种以政治变迁来界定学术发展的划分肯定有许多弊端,但却客观地反映出我国学术与政治的密切关系。第四阶段基本是空白,本来可以不谈,但“空白”本身就是文化史上罕见的现象,值得反思,所以还是把它列出来。

二

康保成 本世纪戏曲研究的拓荒者和奠基人是王国维。他从1907年到1912年间从事词曲和戏曲史研究,且看他戏曲论著的发表时间:《曲录》(1908),《戏曲考原》(1909),《录鬼簿校注》(1909),《优语录》(1909),《唐宋大曲考》(1909),《录曲余谈》(1910),《古剧角色考》(1911),《宋元戏曲考》(1912)。列出这些论著,是为了说明王国维的戏曲研究是全方位的,在理论上是自成体系的。显然,他没有把戏曲从文学中排除出去,也没有把戏曲与诗、词等纯文学样式等同起来。

王国维的戏曲研究具有划时代的意义。从某种意义上可以说,我们至今仍生活在大师的光环下,在大师所建立的范畴和命题中讨生活。他提出的“以歌舞演故事”的崭新的戏剧概念,从根本上突破了传统曲学“曲本位”的藩篱,从而把戏曲与诗、词区别开来,把戏曲从诗、词、散曲等韵文中剥离出来,确立了戏曲学这门学科独立存在的价值。从此,被视为“小道”、不登大雅之堂的戏曲开始登上学术研究的殿堂。他提出我国戏剧“自巫、优二者出”,为后人探讨戏曲之源指明方向。八十年代中、后期兴起的“傩戏热”,其实仍是在大师开辟的道路上行走。他正确指出了西域戏剧文化对戏曲的重大影响。最为重要的是,他用令人信服的材料,考证了从

上古到元代各种戏剧或泛戏剧形态的发展演变轨迹,使戏曲史不仅成为一门学科,而且成为一门科学。此外,他还直接使用“悲剧”这个美学范畴,指出《窦娥冤》、《赵氏孤儿》,“即列之于世界大悲剧中,亦无愧色”。

王国维的治学方法是考据。他的理论体系是在考据中建立的,是渗透在翔实材料之中的,而决非外在的贴标签式的所谓“理论”所能望其项背。选择有学术意义的课题,把精深的个案研究与宏观的理论思考结合起来,需要卓越的学术眼光、恢弘的学术气度和深厚的国学根柢。王国维做到了。

董上德 王国维不爱看戏(参王东明《怀念我父亲王国维先生》),他研究戏曲的动力和理论渊源从何而来?且看他自己的回答:“余所以有志于戏曲者,又自有故。吾中国文学之最不振者,莫若戏曲。元之杂剧,明之传奇,存于今日者,尚以百数,其中之文字,虽有佳者,然其理想及结构,虽欲不谓至幼稚至拙劣,不可得也。国朝之作者,虽略有进步,然比诸西洋之名剧,相去尚不能以道里计。此余所以自忘其不敏,而独志于是也。”(《三十自序》)

原来,王国维的戏曲研究,是在以西方戏剧为参照的前提下开始起步的。一方面,他将向来受到歧视的戏曲提高到足与正统文学相提并论的位置,为中国戏曲在世界艺术之林争得一席之地;另一方面,他毕竟仍带有某种偏见,即主要只是从文学的角度肯定元曲,根底里仍看不起民间的戏曲。这就造成了他戏剧理论的两个自相矛盾,即:对以元杂剧为代表的戏曲文学的既赞扬又批评;对元以后戏曲发展的进程既肯定又否定。

康保成 形成这种自相矛盾,除了受中西戏剧文化既碰撞又交流的影响之外,也受到戏曲这门学科自身特点的限制。具体来说,当他赞扬元杂剧是“中国最自然之文学”时,其对象是作为纯文

学的曲辞。他说:“元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之,曰有意境而已矣。……古诗词之佳者,无不如是,元曲亦然。”当他说元杂剧“至幼稚、至拙劣”时,用的是西方话剧的标准和舞台上演脚本的标准。对清代戏曲的评价也一样。用文学的标准,当然赶不上元曲;用演出的标准,却“略有进步”。

必须说明,王国维的戏曲史著作还不是最早的。据卢前《中国戏剧概论序》,早在王国维之前,陈绶卿(家麟)用英文写成了一部《中国戏剧史》,三十年代初在英国还很流行。这一事实,可用来补充说明《宋元戏曲史》的产生背景。

同时期另一位大师是吴梅。他开始从事戏曲研究的时间并不晚于王国维,而持续时间之长却达三十多年。最早的《奢摩他室曲话》发表于1907年,而《南北词简谱》发表于1939年,此外重要的戏曲论著还有《顾曲麈谈》(1914)、《中国戏曲概论》(1926)、《曲学通论》(1932)、《长生殿传奇斟律》(1934)等。

董上德 浦江清先生有过这样的评价:“近世对于戏曲一门学问,最有研究者推王静安先生与吴先生两人。静安先生在历史考证方面,开戏曲史研究之先路;但在戏曲本身之研究,还当推吴先生独步。”的确,吴梅以毕生精力从事曲学,在制曲、谱曲、度曲、演曲等方面建立了另一套理论体系。这套体系的主要特征,就是推重场上之曲。所谓“场上曲”就是戏中之曲。他认为“曲”应该服务于戏,并融化于戏中。也就是说,他希望把作为文学的“曲”和作为艺术表演的“戏”统一起来。这显然较明人倡导的文词与曲律双美之说,大大前进了一步。这也正是吴梅对于民族戏剧理论所作的最大贡献。

基于对“场上曲”的要求,吴梅与王国维一样认为元杂剧在排

场、关目、宾白诸方面比不上明清传奇,并说关汉卿的《望江亭》第四折有强弩之末的毛病。他已大略看出戏曲向戏剧化方面的发展趋势。他在评论李笠翁的剧作时说:“笠翁之词,毁誉各半。自叶怀庭嗤为恶札,而聆者从而符合之,指摘诋议,几无完善之语。其实科白配角之工,插诨笑傲之美,自是词林高手。所谓场上之曲,非案头之曲也。”吴梅对戏曲作品的评论处处考虑到扮演,如说清代女曲家王筠的《全福记》“阅之觉全剧过冷,扮演未宜”。他还十分注意场上观众的反应,如说《报恩缘》“最妙如王寿儿、李狗儿一段,插科打诨,观者无不哄堂”。

黄仕忠 与王国维不同,吴梅不仅是理论家,而且还能写戏、演戏。韩世昌、白云生、梅兰芳等人都得到过吴梅的指导。可见其理论有很强的实践色彩。吴梅自1917年至1937年间,先后在北京、南京、广州、上海的名牌大学执教,尤以在南京的时间为长,培养出一大批学生,其中卢冀野、任中敏、王季思、钱南扬等人成为其中的佼佼者。

吴梅的理论体系也有明显的局限,这就是受传统曲学影响甚深,偏爱昆曲,轻视花部地方戏曲,过分强调了昆曲的曲辞、声律。据统计,讨论“曲”的作法和优劣的篇幅,占了他全部戏曲论著的一半以上。他说:“乾隆以上,有戏有曲;嘉道之际,有曲无戏;咸同以后,实无戏无曲矣。”即是从昆腔传奇的演出情况而说的。他把当时最受民众欢迎的皮黄说成是“俗讴”、“俗剧”。显然,对昆曲的偏爱和对地方戏曲的偏见,多少妨碍了这位曲家大师在戏剧理论上进一步作出贡献。

康保成 吴梅的戏剧理论已经具有很强的实践色彩,但有偏于音律之嫌。而齐如山却更是一位既有深厚的理论修养又有演出经验的戏剧家,他对王、吴看不起的京剧艺术十分热衷且作出了巨

大贡献。郑绥宁说：“王静安与吴瞿安两位先生，虽然均以治戏曲之学名世，然或限于史料的整理，或偏于音律的考订，都没有注意到戏曲的全面发展。”而唯有齐如山是李渔之后第一位“具有戏剧全才”的理论家（《齐如山先生与我国戏剧》）。

他的论著有《说戏》、《戏剧角色名词考》、《京剧之变迁》、《脸谱说明》、《戏班》、《上下场》、《舞谱》、《戏剧音乐图案说明》、《清宫剧本之研究》、《家藏南北曲版本考》等。可见涉猎面之广。他是从整体上、立体上，从文学到艺术，从案头到演出，从历史到现状，全面理解和研究我国戏曲的。

齐如山戏剧理论的特点一是现代性，二是实践性。他一度用西方话剧的理论要求剧本、指导演出。他晚年回忆说：“最初自然是喜欢国剧，但在欧洲各国看的戏也颇多，并且也研究过话剧，脑筋有点西洋化，回来再一看国剧，乃大不满意，认为它诸处不合理。”他提出：“以学过话剧的人来整理旧剧最为相宜，且非学过话剧的整理旧戏不可。”民国元年，齐如山看过梅兰芳主演的《汾河湾》后给梅写了一封长信，指出女主人公柳迎春与丈夫分手十八年，现在一个自称是她丈夫的人在诉说身世，柳迎春感情应当有变化，决不当无动于衷。这里涉及的决不仅仅是表演，还有与之相适应的剧本。他认为，旧的剧本不经整理是不能演出的。

另一方面，他深知戏曲与话剧的区别。他总结出了八个字的“国剧原理”，即：无声不歌，无动不舞。他后来为梅兰芳改编的剧本有《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《太真外传》、《天女散花》等，在表演中突出运用民族戏曲歌舞、写意的长处和特点，令欧美人大为赞叹。1919年梅兰芳访日、1929年访美，获得巨大成功，其中凝结着齐如山的心血。

然而，齐如山对戏剧的认识，也有偏见，其表现是看不起皮黄

以外的地方戏。事实上,二三十年代以后的戏曲史,从某种程度上可以说是地方戏的发展史。把各种戏曲活动都作为戏曲史的构成部分等同看待与研究,这是在当代文化研究者手中才实现的。

三大家之外,刘师培的《原戏》,许地山对梵剧与戏曲关系的研究,郑振铎对戏曲文献的搜集和对诸宫调的研究,闻一多对《九歌》与戏曲关系的研究,钱南扬、赵景深对南戏的辑佚与研究等,也产生了深远的影响,有的至今还有参考价值。

董上德 说实话,辑佚的工作与文献的发现,是相互联系的;然而,学者在这一方面的工作,其内在的驱动力在于文学史观的重大转变。郑振铎先生在1932年为《插图本中国文学史》写的自序中,以激动的语气发问:“难道中国文学史的园地,便永远被一般喊着‘主上圣明,臣罪当诛’的奴性的士大夫们占领着了么?难道几篇无灵魂的随意写作的诗与散文,不妨涂抹了文学史上的好几十页的白纸,而那许多曾经打动了无数平民的内心,使之歌,使之泣,使之称心的笑乐的真正的名著,反不得与之争数十百行的篇页么?这是使我发愿要写一部比较的足以表现出中国文学整个真实的面目与进展的历史的重要原因。”如果说,王国维先生的《宋元戏曲考》引起了人们对戏曲的重视的话,那么,郑先生的呐喊与实践,不仅强化了戏曲史意识,而且鲜明地提出了文学史观的转变问题,这是一大进步。受郑先生的影响,赵景深先生于1934年9月出版了《宋元戏文本事》,而三个月后,钱南扬先生也出版了他的《宋元南戏百一录》。1936年,《九宫正始》影印出版,陆侃如、冯沅君又据以辑录,成《南戏拾遗》二卷。几位先生共辑南戏128种,可以说是富有成效的。他们不约而同地从事同一项工作,显然有一种抢救过去被忽略了文学遗产的意识,冯沅君等人凑钱购买《九宫正始》,也是这一意识的具体表现。在杂剧方面,赵景深于1935年出