

戏剧戏曲学书系



元杂剧艺术生产论

钟涛 著



北京广播学院出版社



元杂剧艺术生产论

钟 涛 著



A1019580

北京广播学院 出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

元杂剧艺术生产论/钟涛著. —北京:北京广播学院出版社, 2002.10

(戏剧戏曲学书系/周华斌主编)

ISBN 7-81085-066-0

I.元... II.钟... III.杂剧-文学研究-中国-元代 IV.I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 076923 号

书 名 元杂剧艺术生产论

作 者 钟涛

责任编辑 王进

出版发行 北京广播学院出版社 010-65779405/65738538

北京市朝阳区定福庄东街1号 邮 编:100024

网址 <http://www.cbbip.com>

经 销 新华书店

印 装 北京金华印刷有限公司

版 次 2003年1月第1版 2003年1月第1次印刷

开 本 850×1168毫米 1/32

印 张 8.125

字 数 203千字

定 价 18.00元

书 号 ISBN 7-81085-066-0/K·25



版权所有 翻印必究 印装错误 负责调换

2001年度国家广播电影电视总局高校科研项目



戏 剧 戏 曲 学 书 系

总主编	周华斌		
编 委	周靖波	路应昆	钟 涛
	杨 燕	施旭升	王雪梅
	朱联群	宋宝珍	云贵彬

总 序

周华斌

将戏剧作为艺术学科来研究,始于20世纪初。

在此之前,虽有古希腊亚里士多德《诗学》、古印度《舞论》涉及戏剧的本质——动作、语言及人物内心的模仿;又有18、19世纪的欧洲学者关于戏剧要素、戏剧情节构成的种种论述,但大部分将戏剧归属于诗歌、舞蹈、文学,而且较为零散,没有形成学术气候。

19世纪末、20世纪初,欧洲出现非文学化的戏剧运动,“综合戏剧”的观念比较通行。在德国,1899年有学者普罗而斯(Robert Proelless)发表《关于戏剧学的问答》一文,提出“戏剧学”的学术概念。1902年,赫尔曼(Max Hermann)用文献学的方法研究戏剧史,著为《剧场艺术论》。同年,赫尔曼指导成立戏剧史学会,陆续刊行戏剧史研究丛书40卷。1904年,廷格(Hugo Dinger)在《作为科学的戏剧学》一文中主张戏剧与文学区别,视之为一门有独立观念的规范学科。1923年,德国柏林大学成立了戏剧学研究所。

在美国,1903年,贝克(George Pierce Baker)在拉德克利夫学院(Radcliffe College)首开剧作课。1913年又在哈佛成立演剧研究室。其学生中,包括后来被称为美国戏剧之父的奥尼尔(Eugene O'Neill, 1888-1953)。1914年,卡内基技术大学创办戏剧专业。1925年,贝克又在耶鲁大学创办戏剧学院。到40年代,戏剧教育已经

为美国大多数大学所接受。60年代,美国大约有1500所大学开设戏剧课程。大多数综合性大学设有戏剧系、表演艺术系和设备相当的剧场。^①

相比之下,中国戏剧史研究的起步倒也不晚,但是,在相当长的一段时间里没有形成学科规模。

20世纪初,庚子赔款(1900)前后,西方式的公共图书馆、大学堂、医院等开始在北平设立。西洋及东洋的文化艺术形态和学术观念随即在中国产生影响。民国初年,在北平学部图书馆担任编辑的王国维(1877-1927)著有《宋元戏曲考》(又名《宋元戏曲史》,1912),被视为中国戏曲史学科的开山之作。

当时,西洋式的“话剧”尚未形成,王国维尽管吸收了一些西方的戏剧观念,注意到优伶“扮演”和“故事”情节是戏剧的核心,对“戏剧”和“戏曲”加以定位,但是他的研究方法主要是梳理文献资料,进行历史性的考证。更大的力气花在曲牌曲目的稽考、曲词的评析和意境、格律、声腔(南北曲)的阐述等方面。与其说探索戏剧规律,不如说与“国学”、“曲学”的关系更为密切。以此为始,20世纪20年代起,有大学开始设置戏曲课程,亦重在曲学——当时的大学并不专门培养戏剧或戏曲人才,只是为了提高学生的国学修养。譬如,戏曲家吴梅(1884-1939)先后在北京大学、中山大学、中央大学、金陵大学开设过戏曲理论课,著有《顾曲尘谈》(1916)、《中国戏曲概论》(1926)、《元剧研究ABC》(1929)等专著,其重点即在“曲学”。吴梅的弟子卢前(卢冀野,1905-?)也在大学讲授戏曲,著有《明清戏曲史》(1935)、《中国戏剧概论》(1936)等,同样如此。这种以“曲”为主的国学视角,不同于西方的戏剧学科,与当今归属于“艺术学”的“戏剧戏曲学”也有较大的距离。

然而西方的戏剧理论毕竟随着“新剧”在中国的流行而产生影

^① 参见李道增、傅英杰《西方戏剧·剧场史》(下卷)。清华大学出版社1999年4月第1版,第175-185页。

响。1928年,新剧界同仁们将新剧定名为“话剧”(即英语 Drama),以区别于传统戏曲。两种戏剧形态并行不悖,成为近现代中国戏剧史上的两大支脉。自30年代起,采用“综合艺术”观念来探索和研究中国戏剧史历程的,有周贻白的《中国剧场史》(1936)、《中国戏剧史略》(1936)、《中国戏剧史》(1953)和董每戡的《中国戏剧简史》(1949)等。

1949年中华人民共和国成立以前,除了少数有识之士组办的伶工学校和社团式的“艺术学院”(如南国艺术学院、鲁迅艺术学院、华北联合大学文艺学院)以外,传统戏曲基本上是以师徒相传和科班的方式传授表演技艺。正规大学里不设戏剧专业,不培养戏剧演员和编导人员,只将古代的戏曲文本视为文体,纳入“元明清文学”。直到20世纪50年代,才有中央戏剧学院和上海戏剧学院两所高等戏剧院校成立,同时又有专门性研究机构如中国戏曲研究院以及各地中专、大专层次的戏曲学校的设立。通过政府机构和社会人士的努力,戏剧学、戏曲学的专业建设和学科建设渐渐形成规模。

半个世纪以来,在大学和研究机构里,戏剧、戏曲的研究人员分属两个领域:一个是文科领域,即“中国古代文学”(古代戏曲)和“中国现当代文学”(近现代话剧);一个是艺术学领域,即“戏剧戏曲学”。

戏剧归属于文科是传统“国学”、“曲学”之惯例。在文科领域里,相关课程和研究主要遵循王国维和吴梅等前辈的路子,重在提高文学修养,侧重于戏剧的文本研究和文学性研究。文科专业不培养编导和演艺人员,因此与舞台演出关联不大。实际上,正如前文所述,戏剧与文学的区别,是20世纪初西方戏剧学者们讨论和解决过的问题。严格意义上的戏剧学,理应归属于艺术学科,重在戏剧本体和艺术形态的研究——其中包括文本、剧本。

20世纪80年代以来,在国家教育部门确定的硕士、博士研究

生专业目录中,“戏剧学”统称“戏剧戏曲学”——“戏剧”与“戏曲”并称,显然考虑到了话剧(西方式现当代戏剧形态)与戏曲(传统的民族化戏剧形态)并存发展的客观情况。实际上,话剧、戏曲以及歌剧、舞剧、木偶剧、皮影戏等均属于戏剧范畴,虽然形态上有较大差异,却遵循同样的戏剧规律。

“戏剧戏曲学”的学科范畴基本如下^①:

1. 学科宗旨:

- 对戏剧戏曲**理论及历史**的考察和研究。
- 上自古希腊、罗马、印度及中国古代戏曲的理论与实践,下至当代世界各种戏剧流派,并用以指导创作实践。
- 它以哲学、美学的研究成果为指导,与**音乐学、美术学、电影学、广播电视学**等邻近学科互相参照、相互推动。

2. 博士人才培养目标:

- 坚实而深厚的戏剧戏曲学基础理论,较深入地了解现代戏剧戏曲学科的发展方向和国际学术前沿。
- 以戏剧创作活动的历史、流派、美学特征及艺术规律为主要研究对象。
- 能够从事高等院校和科研机构的教学及研究工作。

3. 学科研究范围:

- 中外戏剧历史与理论;
- 中国戏曲历史与理论;
- 导演学;
- 表演学;
- 舞台美术历史与理论;
- 戏剧美学;
- 戏剧文学;

^① 据国务院学位办公室、教育部研究生办公室《授予博士硕士学位和培养研究生学科专业简介》,高等教育出版社 1994 年 4 月出版。

- 表演艺术;
- 导演艺术;
- 舞台美术设计及技术等。

可见,我国的“戏剧戏曲学”正在与国际性的“戏剧学”研究接轨。

戏剧是人类文明不可或缺的组成部分,在所有民族的文明史上俱皆存在。戏剧的本质,无非是演员扮演某种情节故事。用“大戏剧”的观念来观照戏剧,其形态和内涵多姿多彩。我国的戏曲源远流长,被称作世界上三种古老戏剧文化(希腊悲剧、喜剧;印度梵剧;中国戏曲)之一。即便如此,作为中国传统戏剧和主流戏剧形态的“戏曲”仍难以涵盖古今所有的戏剧现象。戏剧是动态的、活性的。多样化的戏剧形态和戏剧语言不仅存在于各个国家和民族的历史,更存在于科技发达的当代社会。戏剧一向以广场和剧场为载体,在世界戏剧史上,原始的和原生态的戏剧大抵发端于仪典,表演者曾经使用假面,也运用木偶、皮影等材质。如果说假面剧、木偶剧、皮影戏属于戏剧范畴的话,那么以银幕、荧屏为载体,以胶片、电子声像为手段的电影故事片、动画片、广播剧、电视剧也可以纳入戏剧范畴。

20世纪以来科学技术的发展,为戏剧提供了新的载体和媒体,同时带来新的视听语言和表现技巧。然而,在电影故事片、动画片、广播剧、电视剧中,情节的编排(编剧)依然不可缺少,表导演依然不可缺少,美术、音乐、音响等场面制作手段依然不可缺少。换句话说,作为戏剧四要素的演员(表导演)、观众、剧场(银幕、屏幕载体)、剧本其实一个也没有少。戏剧是个博大的母体,各种戏剧形态自具特色,却不曾离开过戏剧的总体规律,不能完全摆脱母体赋予的营养和遗传因子。

那么,作为“综合艺术”的戏剧,作为“时空艺术”的戏剧,作为“视听艺术”的戏剧都需要研究。戏剧的文学性,戏剧的表演性,戏

剧的观赏性,戏剧的时代性都值得关注。古代的戏剧和当代的戏剧,中国的戏剧和外国戏剧,现场的戏剧和镜像的戏剧,纪实的戏剧和虚构的戏剧都在我们的视野之内。惟其如此,戏剧才称得起一门学问,戏剧创作才能博采古今中外之长,呈现人类的睿智,创造出无愧于时代和民族的文化艺术业绩。

本着这样的“大戏剧”观念,我们编辑出版了这套书系。书系的内容涉及中国戏曲、中国话剧、西方戏剧、广播剧、电视剧。重在史论,亦包括戏剧理论、戏剧美学、戏剧批评。为了学科建设的需要,有的著作系统地编辑了相关分支的重要资料和研究成果,以填补理论空白。书系的作者均系北京广播学院“戏剧戏曲学”学科的教授、副教授,分别担任博士生、硕士生导师。他们从事教学与科研多年,积累了丰富治学经验,成果多有新见和创见。我们还组织翻译了在戏曲界颇有影响的日本学者田仲一成先生的《中国戏剧史》,从中可以看到海外学者的不同视角和研究途径。此外,中国艺术研究院副研究员宋宝珍的《残缺的戏剧翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》一书是研究话剧批评史的力作,对同行学者多有启迪,蒙作者赐稿,亦纳入本书系。

感谢北京广播学院的领导,为“戏剧戏曲学”的学科建设创造条件,投入了相当大的精力和财力。这套“纯学问”的书系的组织与出版,体现了学院领导宽阔的学术胸怀和百年大计的学术眼光。相信它对同行学者有所裨益。

绪 论

中国戏剧孕育、发展经过了一个漫长的历史时期。但直到公元13~14世纪,随着元代杂剧创作的极度繁荣,中国才迎来了戏剧文学的高潮。虽然至迟到宋金时期,已有纯粹搬演故事的戏剧,然而,戏剧演出是时间艺术和空间艺术的结合体,具有瞬时性的特点,由于时空的间隔,当年的演出艺术已消失在历史的烟尘之中。文学剧本是成熟的戏剧艺术的基础,由于文学文本的匮乏,人们也难以从文学审美的角度推想宋金的戏剧演出。王国维先生认为,“而论真正之戏曲,不能不从元杂剧始”^①,正是基于对戏剧文学的极大重视。固然,戏剧和诗歌、小说等文学体裁不同,它是一种综合艺术,要通过舞台表演,才算最后完成其创作。因此文学剧本只是戏剧艺术的一个组成部分,它的体制、形式受舞台演出的制约。但是,元杂剧没有像宋金杂剧院本一样,成为戏剧研究者眼中的活化石,而是在今天,仍具有艺术的魅力,仍给我们以审美的愉悦,全在于众多存世的文学剧本。因为有这些文学文本的存在,杂剧仍是一种鲜活的艺术,浇灌着现代人的心灵。杂剧研究,也不是古董的把玩,而是与今天的文学创作、艺术生产的沟通。

元杂剧剧本的写作、舞台的演出、文本的传播、受众的观看、读者的接受等等,构成了艺术生产和传播的全过程。“艺术是一种社

^① 王国维:《宋元戏曲史》第78页,华东师范大学出版社1995年版。下文引用该书均为此版本。

会生产”^①，从艺术生产的角度来看元杂剧，就不能只停留在文学文本的内容和艺术的研究上，而应注意其生产的全过程。如，元杂剧艺术本体生成及其特点；生产者的生存方式和艺术倾向；元杂剧的艺术特质和地位；受众的消费心理和消费方式等。并且，“生产和消费通过许多方式相互引出和决定”^②，生产和消费是艺术生产中密不可分的两个环节，元杂剧作为元代最具有代表性的文学艺术形式，满足了当时人们的精神消费的需要，是当时社会精神文化需求的产物。而当时受众的艺术消费，则是元杂剧艺术生产的动力。本书试图从元杂剧艺术本体的特性，生产和传播者的生存状态，生产传播中诸问题等方面，对元杂剧艺术生产过程作出粗略的考察，以期为元杂剧研究提供一种新的视角，为从艺术生产的角度研究古代文学艺术提供一个实例。

我国文学，从一产生就与音乐歌舞具有密切关系。上古文学的一个基本特征，就是诗、乐、舞三位一体。《吕氏春秋·古乐》云：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依帝德，八曰总万物之极。”葛天氏这八阙，虽然舞容十分简单，仅三人持牛尾边歌边舞，却可能是现知最古老的一套乐曲，体现了上古艺术诗乐舞浑然一体的原始形态。《尚书·益稷》记载舜时的乐曲《韶》的演出场面，则更为宏大：“夔曰：戛击鸣球，搏拊琴瑟，以鸣。祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止祝敌，笙簧以间，鸟兽路路。《箫韶》九成，凤凰来仪。夔曰：於！予击石拊石，百兽率舞，庶

① 珍妮特·沃尔芙：《艺术的社会生产史》第1页，华夏出版社1990年版。

② 同上，第148页。

尹允谐。”这组乐曲演奏时,有各种乐器伴奏,有人歌唱,有人装扮成各种鸟兽和凤凰一起翩翩起舞。其震撼人心的艺术效果,令人叹为观止。《左传·襄公二十八年》载,吴公子季札在鲁观乐听到此曲时,认为:“德至矣哉,大矣!如天之无不帙也,如地之无不载也。”《论语·八佾》载孔子在齐国听了《韶》乐后,称赞道:“《韶》,尽美矣,又尽善矣。”孔颖达疏云:“乐之为乐,有歌有舞,歌以咏其辞,而声以播之。舞则动其容,而以曲随之。”《韶》乐的演出就是这样诗、乐、舞三位一体的盛大场面。

《礼记·乐记》云:“诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也。”概括了上古艺术诗乐舞之间的密切关系。而《诗经》则可以说是我国古代文化中乐舞精神的具体体现。《诗》三百最初都是乐歌。《左传》记载吴公子季札观乐,乐工为之歌了风诗和大、小雅。《墨子·公孟》有诵《诗》三百、弦《诗》三百、歌《诗》三百、舞《诗》三百的记载。《史记·孔子世家》则说三百五篇诗孔子皆弦歌之。我国早期文学传统中的乐舞精神,在后世得到了继承和发扬光大。《诗》乐亡而乐府继起,乐府逐渐演变为徒诗,又有词体出现,词体成为一种依谱填词的雅化的格律诗后,更适宜于配合时调新声演唱的曲体又成为文人诗歌的重要形式。配合音乐演唱的歌辞,从先秦到宋元,艺术形态有许多变化,但在乐舞精神、音乐传统上却一脉相承。邓子晋《太平乐府序》:“乐府本乎诗也,三百篇之变,至于五言,有乐府,有五言,有歌,有曲,为诗之别名矣。及乎制曲,以腔调滋巧盛,而曲犯杂出,好事者改曲之名曰词,以重之,而有诗词之分矣。今中州小令套数之曲,人目之曰乐府,亦以重其名也。举世所尚,辞意争新,是又词之一变,而去诗愈远矣。虽然,古人作诗,歌之以奏乐,而八音谐,神人和,今诗无复论是,乐府调声按律,务合音节,盖犹有歌诗遗意焉。”以中州小令套数,直承《诗经》的文学传统。吴梅《词与曲之区别》:“我国文学改变之迹,皆由自然,非一二大文豪所能左右其间。自乐府不能按歌,而唐人始有词,太

白、香山开其先，至飞卿而其艺遂著。南唐两宋，更为发挥光大之，于是词学乃独树一帜。北方学者，对词学不能尽通其症结，遂糅杂方言，别立一格，名之曰曲。创始于董解元，而关（汉卿）、马（东篱）、郑（德辉）、白（仁甫）乃极其变。一时中原弦索，披靡天下，非复垂虹桥畔浅斟低唱光景矣。”关、马、郑、白之作，是唐宋词之变体，元杂剧创作，是词之极端变化，能“按歌”是他们的共同特点。

毋庸置疑，宋元时期先后兴起的词曲创作，是当时文人创作中最活跃的门类，也是先秦以来音乐文学的新发展。元杂剧作为一种戏剧艺术，在艺术形态上当然与词和散曲有所不同，但由于其曲牌联套的结构方式，以曲为中心的艺术特性，使其本质上仍是乐舞精神的继承。“这种‘乐’的精神在中国传统文学中就体现为‘声诗’的传统。中国的诗、词、曲说到底都是一种‘声诗’，都是可唱的文学。‘可唱的文学’精神通过戏曲就变成了中国戏剧的‘歌舞性’。从这种意义上看，‘乐’的精神其实就是中国戏剧的精神。”^①元杂剧以四套大曲子构成主要戏剧结构，曲词在整部戏的诸要素中更是占有至高无上的地位，成为一本剧作的仔心内容。元杂剧这种曲本位的艺术特征，使它与诗歌结下了不解之缘。

对元杂剧持诗歌本体论，乃是中国古典戏曲理论中的传统观点。钟嗣成说：“盖文章政事，一代典型，乃平昔之所学，而歌曲词章，由乎和顺积中，英华自然发外者也。”^②在他看来，杂剧就是歌曲词章。明初朱权《太和正音谱》包括两方面的内容：一是北曲的曲谱，一是作家评论，这两部分属于曲的音乐和文辞两方面。这两方面正是曲的内涵的展开。这种把诗歌视为元杂剧本质的观念，不一定和现代的戏剧观念相符合，但却一直是人们认识元杂剧的一个重要出发点。王国维先生认为，元剧最佳处在其文章，文章之

① 叶长海：《曲学与戏剧学》第19-20页，学林出版社1999年版。

② 《录鬼簿》卷上，《中国古典戏曲论著集成》第2册，中国戏剧出版社1959年版。以下凡引用《录鬼簿》，除特别注明者外，均用此版本。

妙,则是有意境而已矣,并且认为古诗词之佳者,无不如是。这可以说是从古至今众多元剧欣赏者共同的审美感受。

元杂剧直承古代乐舞精神,诗歌传统,以音乐结构,构筑整本戏的外在形态;抒情写意,注重意境,是优美的“剧诗”。元杂剧对音乐的重视,表明它的戏剧形式,是一种音乐诗剧。元杂剧曲词的诗意追求,其实是对抒情趣味的追求。音乐诗剧的艺术形态,抒情性超过戏剧性的艺术特点,是我们认识元杂剧艺术的基本出发点之一。

二

元杂剧吸收了宋金时期传统燕乐、民间俗乐等音乐形式,继承了宋金民间曲艺复杂的结构形式和演唱艺术,以及宋金杂剧院本的戏剧因素,形成了一种以音乐为中心的戏剧形式。总的说来,元杂剧套曲的剧本体制,受到音乐结构的限制,作为集文学、表演、音乐、舞蹈、美术于一体的综合艺术,还不如后世戏曲成熟。而其以歌唱为中心的特点,又使其具有倾向于诗歌的表现力的可能性,所以文学性十分突出。尤其是在元杂剧的演出形式已经丧失,文学文本却得以大量保存的现代,文学研究成为元剧研究的重头戏,是十分自然的。

然而,虽说歌舞构成了元杂剧的重要表现手段,但它却并非歌舞表演,而是戏剧演出。它虽具有诗歌的某些特性,却并不等同于诗歌,而仍然是戏剧。钟嗣成在《录鬼簿》中,称杂剧为“传奇”,与“乐章”相区别。“传奇”这个概念,从唐人文言小说集名而来,在宋代成了唐代言言小说的总体称谓。也就是说,这个名词是从叙述奇特故事的角度来定义的。钟嗣成注意到了杂剧的传奇性能,也就是意识到了杂剧具有演故事的特点。但就整部《录鬼簿》的记录

评述来看,钟嗣成基本上还是将杂剧视作词章。杂剧在元代的另一个名称“关目”,似乎更直接地反映了元人对杂剧戏剧本质的认识。《元刊杂剧三十种》中有15种都标明是“新刊关目”,元明之际的贾仲明在其为《录鬼簿》所补的吊词中,也提到“关目”一词。这个词不见于元以前的典籍,元以后也没能成为戏剧的通称。从元刊杂剧《新刊关目诈妮子调风月》、《新刊关目公孙汗衫记》、《新刊关目看钱奴买冤家债主》之类剧名来看,剧名标出的都是一本戏中最关键的情节,“关目”事实上基本等同于“故事”,尤其强调故事的情节性。元杂剧正是在演故事这一点上,与传统诗歌相区别,成为叙事文学的一种新形式。同时,作为戏剧艺术,元杂剧又和一般文学样式不同,它有文学和表演两种形态。研究元杂剧,不仅要注意其文学性方面,对剧作家和剧本进行研究,也要注意戏剧特有的表演性特点,对其戏剧的表演形式进行研究。在杂剧艺术形态的发生发展过程中,表演形态具有十分重要的意义,不仅决定了杂剧的文学形态,也决定了杂剧艺术的根本特征。剧本和表演的结合,才构成完整的杂剧艺术。演员是戏剧表演的实行者和灵魂,在戏剧演出中起着不可替代的作用。杂剧艺术是剧作家和演员的共同创造。但在中国古代戏剧史的研究中,对剧作家和剧本的研究,远远多于对表演形式和演员的研究。案头文学剧本,由于书面的形式易于保存流传,而且体现了文人才情,也易引起文人的共鸣,因而保存较多。古代戏剧具体的表演形态,则往往语焉不详。而戏剧艺人,由于“优伶则贱艺”^①的社会意识,文人士大夫大多只是抱着一种玩赏的心态,欣赏艺人的表演,并不重视戏剧艺人对戏剧艺术发生发展和繁荣所作出的贡献。“其湮没无闻者,亦已多矣”^②。杂剧的表演形态和杂剧艺人的生存状态尽管大多已湮没无闻,但我们仍然应根据历史留下的蛛丝马迹,作出深入的考察。

① 《青楼集序》,《中国古典戏曲论著集成》第2册,中国戏剧出版社1959年版。

② 同上。



王国维先生给元杂剧在文学史上的成就作出了定位：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”^①认为杂剧作为元代最流行的文艺形式，和楚骚、汉赋、唐诗、宋词一样，代表着一个时代文学的最高成就。但是，楚骚汉赋，六代骈语，唐诗宋词元曲，之所以是“一代之文学”，不仅仅是由于它是这个时代艺术成就最高的文学形式，更由于它们的产生发展、艺术特质、传播消费方式等，都与它们所处特定时代具有密切关系。楚辞孕育于保有浓厚神巫文化的南楚之地，在春秋战国理性文化大觉醒的时代逐步成熟。汉赋和六朝骈文，都是贵族文化时代的产物，只是典型的汉大赋，生产和消费更多是在宫廷和诸侯王国，六朝骈文则增添了士族文化的影响。唐宋时期，由于门阀制度的式微，庶民知识分子通过科举进入上层统治集团的人数逐渐增多，唐诗和宋词的主要生产者和消费者，都是文人知识分子阶层。而辞赋诗词都有一个共同的特点，即它们都是属于雅文化的范围，他们的作者和受众，都是以上层社会或文人知识分子为主。元杂剧则不同，它的生产传播过程，具有其它文人文学形式所没有的通俗性和商业性，这也是元杂剧作为“一代之文学”的独特之处。

正是基于以上这些观念，对元杂剧戏剧本质的观照，对元代杂剧艺术的主要传播形式和传播载体的重视，也将是本书着重探讨的问题。

三

关于元杂剧的流传和研究，王国维曾悲观地认为：“独元人之

^① 王国维：《宋元戏曲史》第1页。