



开放人文

郑振铎
著

插图本中国文学史

下
册

上海世纪出版集团

世纪人文系列丛书编委会

主任

陈 昕

委员

丁荣生	王一方	王为松	王兴康	包南麟	叶 路
张晓敏	张跃进	李伟国	李远涛	李梦生	陈 和
陈 昕	郁椿德	金良年	施宏俊	胡大卫	赵月瑟
赵昌平	翁经义	郭志坤	曹维劲	渠敬东	潘 涛

出版说明

自中西文明发生碰撞以来，百余年的中国现代文化建设即无可避免地担负起双重使命。梳理和探究西方文明的根源及脉络，已成为我们理解并提升自身要义的借镜，整理和传承中国文明的传统，更是我们实现并弘扬自身价值的根本。此二者的交汇，乃是塑造现代中国之精神品格的必由进路。世纪出版集团倾力编辑世纪人文系列丛书之宗旨亦在于此。

世纪人文系列丛书包涵“世纪文库”、“世纪前沿”、“袖珍经典”、“大学经典”及“开放人文”五个界面，各成系列，相得益彰。

“厘清西方思想脉络，更新中国学术传统”，为“世纪文库”之编辑指针。文库分为中西两大书系。中学书系由清末民初开始，全面整理中国近现代以来的学术著作，以期为今人反思现代中国的社会和精神处境铺建思考的进阶；西学书系旨在从西方文明的整体进程出发，系统译介自古希腊罗马以降的经典文献，借此展现西方思想传统的生发流变过程，从而为我们返回现代中国之核心问题奠定坚实的文本基础。与之呼应，“世纪前沿”着重关注二战以来全球范围内学术思想的重要论题与最新进展，展示各学科领域的新近成果和当代文化思潮演化的各种向度。“袖珍经典”则以相对简约的形式，收录名家大师们在体裁和风格上独具特色的经典作品，阐幽发微，意趣兼得。

遵循现代人文教育和公民教育的理念，秉承“通达民情，化育人心”的中国传统教育精神，“大学经典”依据中西文明传统的知识谱系及其价值内涵，将人类历史上具有人文内涵的经典作品编辑成为大学教育的基础读本，应时代所需，顺时势所趋，为塑造现代中国人的人文素养、公民意识和国家精神倾力尽心。“开放人文”旨在提供全景式的人文阅读平台，从文学、历史、艺术、科学等多个面向调动读者的阅读愉悦，寓学于乐，寓乐于心，为广大读者陶冶心性，培植情操。

“大学之道，在明明德，在新民，在止于至善”（《大学》）。温古知今，止于至善，是人类得以理解生命价值的人文情怀，亦是文明得以传承和发展的精神契机。欲实现中华民族的伟大复兴，必先培育中华民族的文化精神；由此，我们深知现代中国出版人的职责所在，以我之不懈努力，做一代又一代中国人的文化脊梁。

上海世纪出版集团
世纪人文系列丛书编辑委员会
2005年1月



第四十章 戏文的起来

中国戏曲产生最晚——其原因——两种不同的型式：戏文与杂剧——戏文的起源——戏文的产生当在杂剧之前——印度的影响——经商贾之手由水路输入的理想——海客酬神说——国清寺里的梵本戏曲——戏文和印度剧的五个同点——题材上的巧合或转变——《赵贞女蔡二郎》与《梭康特婊》——《王焕》的来历——《陈巡检梅岭失妻》与印度的叙述拉马故事的戏曲——今存的宋人戏文

一

中国戏曲的产生在诸种文体中为独晚。在世界产生古典剧的诸大国中，中国也是产生古典剧最晚的一国。当散文已经发生了许多次的变化，诗歌已有了诸般不同的式样，小说也已表现着发展的趋势时，中国的戏曲方始渐渐的由民间抬头而与学士文人相见，方始渐渐的占据着一部分的文坛上的势力。盖中国最早的戏曲，其产生期，今所知者当在北宋的中叶（约第十一世纪），至宣和间（第十二世

纪初半期)方才有具体的戏文,为民众所注意、所欢迎。金人陷汴京后,北曲一时大盛,而北方的戏曲也便突现出异彩来。浸淫至于宋、金末造,戏曲的势力,更一天天的炽盛。元代承宋、金之后,其文坛遂有以戏曲为活动的中心之概。戏曲到了这个时代,方才正式的登上了文坛。大约剧本之开始创编,当在宣和的前后。然遗留于今的最早的完全的剧本,则其产生时代不能早于第十三世纪的前半叶(金亡之前的一二“年代”)。这样看来,中国戏曲在诸古国中诚是一位“其生也晚”的后进。当中国戏曲方才萌芽之时,印度的古典戏曲早已盛极而衰的了(印度古典剧以公元第六世纪为全盛时代)。希腊的悲剧、喜剧早已被基督教的势力扫荡到不知哪里去的了(希腊悲剧以公元前第五世纪为全盛时代)。他们的古典剧已经成为了过去的僵硬的化石,而我们的古典剧方才“姗姗其来迟”的出现于世。中国戏曲为什么会产生得那末迟晚呢?第一是:历来民间所产生的或文士所创造的诸种文体,如骈文,如古文,如五七言诗,如词,都只能构成了叙事、论议的散文与乎抒情的歌曲(以诗词来叙事的已甚少),却没有一种“神示”或灵感,能使他们把那些诗、词、骈、散文组织成为一种特殊的复杂的文体,像戏曲的那种式样的。戏曲遂也不能够由天上落下来似的出现于世。第二是:无论宫廷或民间,都秉承着儒教的传统的见解,极力的排斥着新奇的娱乐。略涉奇异的事物,他们便以为怪诞而放斥之惟恐不速。他们的帝王仅知满足于少女的清歌妙舞与乎弄人的调谑说笑,民间也仅知备足于清唱、杂耍以及迎神赛会的简朴的娱乐之中,从不曾进一步而发生所谓戏剧的。古来传记中所载的优伶的故事,像王国维氏在他的《宋元戏曲史》所搜集的,大概都是“弄人”的故事,并非真正的“伶人”的故事。他们大概至多只能想到要将歌舞连合于“故事”,却不曾想到要将故事搬演出来而成为戏曲的。戏曲原为最复杂的文体,故其产生之难,也独超于诸种文体之上。第三:外来的影响,也不容易灌输进来。中国的音乐早已受外来的影响,宗教也早已为外来教所垄断。论理,印度戏曲,也应该早些输入。然戏曲的艺术比较得复杂,其输入自比较得困难。又佛教徒在古时虽也有所谓佛教戏曲(这几年在中央



亚细亚发见了几部佛教戏曲的残文，已印行一部分)，然后期的佛教徒，对于戏曲却似是持着反对的态度。因此对于印度古典剧固不至于输入，即佛教剧也是不肯负输入之责的。印度的戏曲至少受有希腊戏曲的多少的感应。当亚历山大东征时，希腊文化是很流行于印度北部的。故其演剧的艺术很容易的便输入印度去。中国与印度的关系却比较的辽远浅薄。一面既隔着高山峻岭，一面又隔着汪洋无际的大洋，其交通是很不便的。除了带着殉教精神的佛教留学生以及重利的商人以外，平常很少有人和印度相交往。为了外来影响输入的不易，也为了戏曲的复杂艺术的更不易于输入，所谓演剧的艺术，便当然要远在宗教、音乐以及神话、传说、变文、小说等等的输入以后才能够输入的了。

一

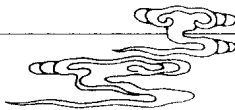
中国的戏曲可分为两种很不相同的型式：一种名为“传奇”，别一种名为“杂剧”。“传奇”在最初是名为“戏文”的。“戏文”流行于中国南方的民间，故所用的曲调，全都是所谓“南曲”的。“杂剧”之名极古，在宋真宗时已有此称。惟其与今杂剧却是完全不同的（这将在下文论及）。他们是流传于北方的，所以用的曲调都是所谓“北曲”的。但最可注意的是：杂剧的唱者严格的限于主角一人，其主角或为正末，或为正旦，俱须独唱到底。与他或她对待的角色只能对白，不能对唱。传奇的唱者却不限定于主角一人；凡在剧中的人，都可以唱，都可以与主角和唱、互唱。又传奇登场时，先要由一个“末”色或“副末”念说一篇开场词。这些开场词或为颂赞之语，或为作者说明所以作剧之意，并及那时所欲搬演的那本传奇的情节。这篇词，或谓之“副末开场”，或谓之“家门始末”，总之，乃是全剧的一个提纲，用以引起全剧的。杂剧则于剧首没有此种“开场”。

这两种不同型的戏曲，各有其不同的起源。而戏文的起源，其时代较杂剧为早，其来历也较杂剧的来历为单纯。关于杂剧的话，将在下文再提到，这里先说“戏文”。

三

“戏文”起源的问题，似乎还不曾有人仔细的讨论过。王国维氏在《宋元戏曲史》上，虽曾辛勤的搜罗了许多材料，但其研究的结果，却不甚能令人满意。不过亦很有些独到之见解。他说：“南戏之渊源于宋，殆无可疑。至何时进步至此，则无可考。吾辈所知，但元季既有此种南戏耳。然其渊源所自，或反古于元杂剧”（《宋元戏曲史》页一百五十五）。这种见解，较之一般人的“传奇源于杂剧”的意见，自然要高明得多。然究竟并未将中国戏剧的真来源考出。我们如欲从事为戏剧的真来源的探考，则非先暂时抛开了旧有的迷障与空谈，而另从一条路去找不可。我们要有完全撇开了旧说不顾的勇气，确切的知道一切六朝、隋、唐以及别的时代的“弄人”的滑稽嘲谑，决不是真正的戏曲，也决不是真正的戏曲的来源。我们更要能远瞩外邦的作品，知道我们的戏曲，和他们的戏曲，这其间究竟有如何的关系。我对于这个问题，曾有七八年以上的注意与探讨，但自己似乎觉得还不曾把握到十分成熟的结论。今姑将自己所认为还可以先行布露的论点，提出来在此叙述一下。

我对于中国戏曲的起源，始终承认传奇决非由杂剧转变而来，如一般人所相信的。传奇的渊源，当反“古于（元）杂剧”。当戏文或传奇已流行于世时，真正的杂剧似尚未产生。而传奇的体例与组织，却完全是由印度输入的。在佛教徒或史官的许多记载上，我们看不出一点的这样的戏曲输入的痕迹。但我们要知道，戏曲的输入，或未必是由于热心的佛教徒之手的。而其输入的最初，则仅民间流布着。这些戏曲的输入，或系由于商贾流人之手而非由于佛教徒，或竟系由于不甚著名的佛教徒的输入也说不定。原来中国与印度的交通，并非如我们平常所想像的那末希罕而艰难的。经由天山戈壁的陆路，当然有如法显、玄奘他们所描写的那末艰险难行。然而这里却另有一条路，即由水路而到达了中国的东南方。这一条路虽然也苦于风波之险，然重利的商人却总是经由这条比较容易运输货物的路



的。玄奘的《大唐西域记》曾记载着，他去谒见著名的印度戒日王（？）时，戒日王却命人演奏着“秦王破阵乐”给他听，并问及小秦王的近况。玄奘刚刚经过千辛万苦的由中国来到印度，而这个“秦王破阵乐”却早已安安舒舒的传输到了那边了。究竟是什么样的人将它传达到印度去的呢？且由北方的陆路走是不会的，那条路是那末难走。除了异常热忱的且具有殉教精神的玄奘们以外，别的人是不会走的。那末，这个“秦王破阵乐”的流布于印度当然是由于商贾们的力量了。他们既会由中国传了音乐、歌舞到印度去，便也会由印度输了戏曲、音乐到中国来。这是当然的道理。且在法显诸人的记载上，也曾颇详细的描写着中、印的海上交通的情形。大抵印度南方的人民，不信佛者居多，而戏曲又特别的发达。则印度的戏曲及其演剧的技术之由他们输入中国，是没有什么可以置疑的地方。我猜想，当初戏曲的输入来，或并非为了娱乐活人，当系海客们作为祷神、酬神之用的（至今内地的演剧还完全为的是酬神）。其成为富室王家的娱乐之具，却是最后的事。

更有一件很巧合的事，足以助我证明这个“输入说”的。前几年胡先骕先生曾在天台山的国清寺见到了很古老的梵文的写本，摄影了一段去问通晓梵文的陈寅恪先生。原来这写本乃是印度著名的戏曲《梭康特婊》（*Sukantala*）的一段。这真要算是一个大可惊异的消息。天台山！离传奇或戏文的发源地温州不远的所在，而有了这样的一部写本存在着！这大约不能是一件仅仅被目之为偶然巧合的事件罢。

四

其实，就传奇或戏文的体裁或组织而细观之，其与印度戏曲逼肖之处，实足令我们惊异不置，不由得我们不相信它们是由印度输入的。关于二者组织上相同之点，这里不能详细的说明、引证，但有几点是必须提出的：

第一，印度戏曲是以歌曲、说白及科段三个元素组织成功的。歌曲由演者歌

之；说白则为口语的对白，并非出之以歌唱的；科段则为作者表示着演者应该如何举动的。这和我们的戏文或传奇之以科、白、曲三者组织成为一戏者完全无异。

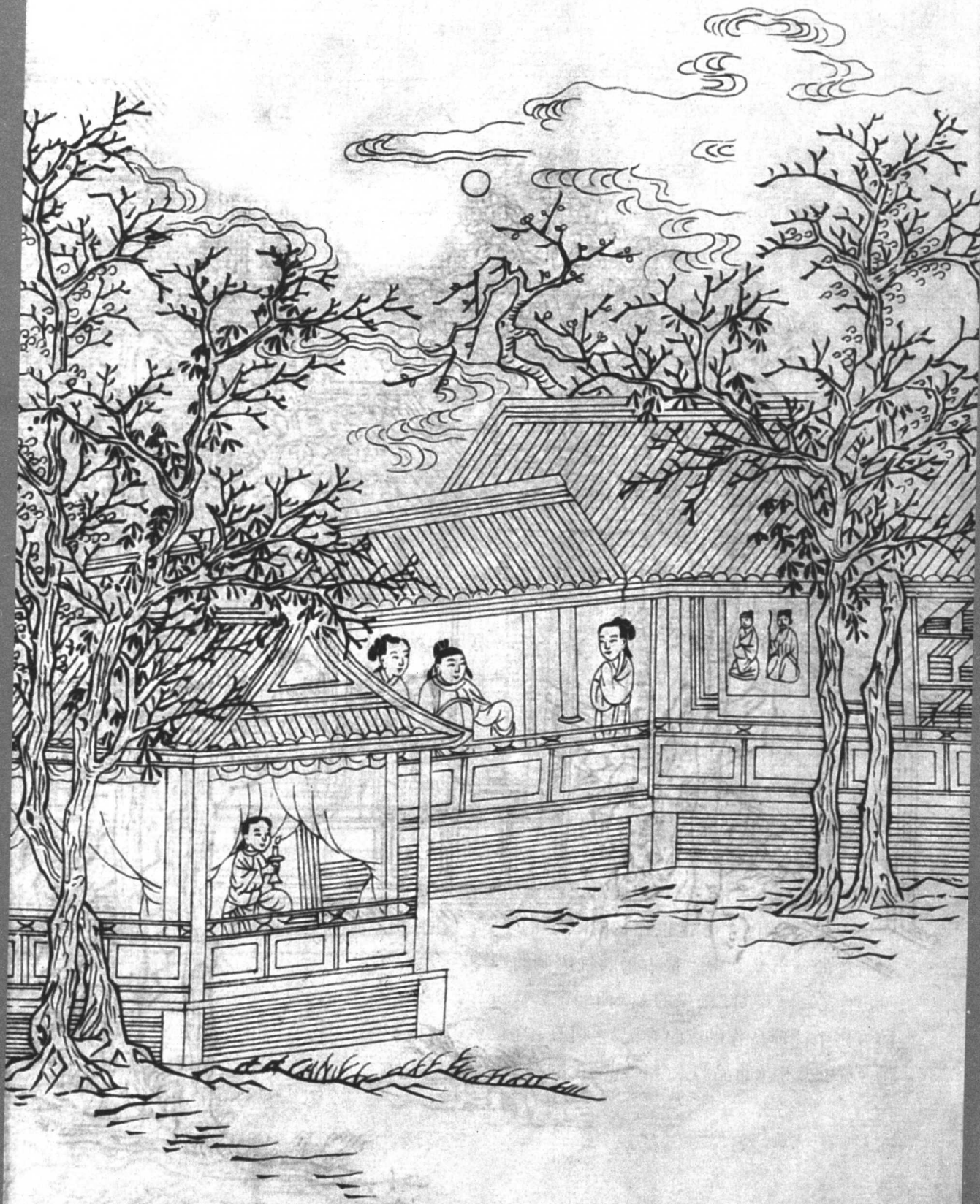
第二，在印度戏曲中，主要的角色为：（一）拿耶伽（Nayaka），即主要的男角，当于中国戏文中的生，这乃是戏曲中的主体人物；（二）与男主角相对待者，更有女主角拿依伽（Nayika），她也是每剧所必有的，正当于中国戏文中的旦；（三）毗都娑伽（Vidusaka），大抵是装成婆罗门的样子，每为国王的帮闲或侍从，贪婪好吃，每喜说笑话或打诨插科，大似中国戏文中的丑或净的一角，为主人翁的清客、帮闲或竟为家僮；（四）男主角更有一个下等的侍从，常常服从他的命令，盖即为戏文中家僮或从人；（五）印度戏曲中更有一种女主角的侍从或女友，为她效力，或为她传递消息的；这种人也正等于戏文中的梅香或宫女。此外尚有种种的人物，也和我们戏文或传奇中的脚色差不多。

第三，印度的戏曲在每戏开场之前必有一段“前文”，由班主或主持戏文的人，上台来对听众说明要演的是什么戏，且介绍主角出场来。最初是颂诗祝福，或对神，或对人；其次是说明戏名，与戏房中出来的一个人相问答；再其次是说明剧情的大略或主人翁的性格（大抵是用诗句）。然后后台中主人翁说话的声音可以听得见。这位班主至此便道：“某某人（主角）正在做什么事着呢”而退去。于是主角便由后场上场。这正和我们的传奇或戏文中的“副末开场”或“家门始末”一模一样。我们的“开场”是：先由“末”或“副末”唱念一首《西江月》等歌词，这歌词大抵总是颂贺，或说明要及时行乐之意。然后他向后房问道：“请问后房子弟，今日敷演甚般传奇？”后台的人（不出场）答曰：“今日搬演的是某某戏。”他便接着说道：“原来是某某戏。”于是便将此戏的始末大概，用诗词念唱了出来。唱完后，他用手指着后台道：“道犹未了，某某人早上。”便向下场门退去，而主角因以上场。为了这是一场过于熟套了，所以通常刻本的传奇常以“问答照常”四字，及必需每剧不同的唱念的《西江月》及“家门”等诗句了之，并不完全将这幕“开场”写出。这便是中、印剧二者之间最逼肖的组织之一。



第四，印度戏曲于每戏之后必有“尾诗”（Epiloge）以结之。这些“尾诗”大都是赞颂劝戒之语，或表示主人翁的愿望的。唱念着这“尾诗”的必是剧中人物，且常常是主角。如《梭康特婁》唱念“尾诗”的乃是主角国王。如*The Little Clay Cart*唱念“尾诗”的乃是主角Charudatta。他们的辞句，不外是祷求风调雨顺，人民快乐，君主贤明，神道昭灵一类的话。这还不和我们戏文中的“下场诗”很相同的么？所略异的，我们戏文中的下场诗，大都是总括全剧的情节的，如《琵琶记》的“自居墓室已三年，今日丹书下九天。官诰颁来皇泽重，麻衣换作锦袍鲜。椿萱受赠皆瞑目，鸾凤衔恩喜并肩。要识名高并爵显，须知子孝共妻贤”，《张协状元》的“古庙相逢结契姻，才登甲第没前程。梓州重合鸾凤偶，一段姻缘冠古今”，《杀狗记》的“奸邪簸弄祸相随，孙氏全家福禄齐。奉劝世人行孝顺，天公报应不差移”都是。但说着“子孝共妻贤”及“奉劝世人行孝顺”诸语，却仍是以劝戒之语结的，与印度戏曲的“尾诗”性质仍相肖合。

第五，印度戏曲在一剧中所用的语言文字，大别之为两种：一种典雅语，即Sanskrit；一种是土白语，即Prakrits。大都上流人物、主角，则每用典雅语，下流人物，如侍从之类，则大都用土白。这也和我们传奇中的习惯正同。在今所传的传奇戏文中，最古用两种语调的剧本，今尚未见。然在嘉靖年间，陆采的《南西厢记》等，已间用苏白。而万历中沈璟所作的《四异记》，则丑、净已全用苏人乡语（见郁蓝生《曲品》）。今日剧场上的习惯更是如此。丑





与净大都是用土白说话的，即原来戏文并不如此者，他们也要将它改作如此。如今日所演李日华的《南西厢记》，法聪诸人的话便全是苏白，全是伶人自改的。但主人翁，正当的角色，则完全用的是典雅的国语，决不用土白。这个习惯，决不会是创始于陆采或沈璟的，必是剧场上很早的已有了这种习惯。不过写剧者大都为了流行他处之故，往往不欲仍用土语写入剧中。而依了剧场习惯，把土语方言写入剧本中者，则或当始于沈、陆二氏耳。这与印度戏曲之用歧异语以表示剧中人物身份者，其用意正同。

在这五点上讲来，已很足证明中国戏曲自印度输来的话是可靠的了。像这样的二者逼肖的组织与性质，若谓其出于偶然的“貌合”或碰巧的相同，那是说不过去的。波耳的《支那事物》(J. Dyer Ball, *Things Chinese*)说：“中国剧的理想完全是希腊的，其面具、歌曲、音乐、科白、出头、动作，都是希腊的。……中国剧底思想是外国的，只有情节和语言是中国的而已。”如将“希腊的”一语，改为“印度的”似更为妥当。

五

最后，在题材上，也可以找出更有趣的奇巧可喜的肖合来。我们最早的戏文今所知者为《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》等等。这些戏文虽或已全佚，或仅存零星的一二残曲，不足使我们完全明了其内容。然据古人的记载看来，其情节是约略可知的。《赵贞女蔡二郎》叙的是蔡二郎得第忘归，其妻历尽艰苦，前往寻他，二郎却拒之不见，不肯认她为妻。《王魁负桂英》的情形也约略相同。王魁与桂英誓于海神庙，愿偕白首，无相捐弃。但王魁中第得官以后，桂英派人去见他。魁却没煞前情，严拒于她，不给理睬。又，今存于《永乐大典》中的戏文，《张协状元》，写的也是张协得第后，变了心肠，弃了王氏女不顾。王氏女剪发筹资，前往京师寻他，他却命门子打她出去。为什么最初期的戏曲中，会有那末多的“痴

< 赵贞女

赵贞女、蔡二郎是中国最早的戏文之一。
——从明凌氏刊本《琵琶记》(西谛藏)

> 王焕与贺怜怜

关于王焕的戏文，乃是中国最早的戏曲之一。
——从《元曲选》（西谛藏）

心女子负心汉”的故事呢？当然，像这样的情事，在实际的社会上是不会很少的。但这种不约而同的情节，为什么在“戏文”一开始的时候就会用的那末多呢？我们如果一读印度大戏剧家卡里台莎（Kalidasa）的《梭康特婊》，我们大约总会很惊奇的发现，梭康特婊之上京寻夫而被拒于其夫杜希扬太（Dushyanta），原来和《王魁》、《赵贞女》乃至《张协》的故事是如此的相肖合的。如果我们更知道《梭康特婊》的剧文曾被传到天台山上的一個庙宇里的事，则对于这种情节所以相同的原因，当必然有以了然于心吧。

又，在最早的戏文《王焕》，及《崔莺莺西厢记》上（这些戏文也已佚，我们仅能在别的形式的剧文上约略的知道其情节），其描写王焕与贺怜怜在百花亭上的相逢，与乎莺莺与张生在佛殿上的相见，其情形与杜希扬太初遇梭康特婊于林中的情形也是很相同的；而《王焕》中的王小三和《崔莺莺》中的红娘，则也为印度戏曲中所常见的人物。

又，最早的戏文，《陈巡检梅岭失妻》（《永乐大典》作《陈巡检妻遇白猿精》），其情节与印度的大史诗《拉马耶那》（*Ramayna*）很有一部分相类似。而《拉马耶那》的故事，却又是印度戏曲家们所最喜欢采用的题材。这期间也难保没有多少的牵连的因缘在内。

六

据徐渭的《南词叙录》，著录“宋、元旧篇”凡六十五部，全都是宋、元遗留下来的戏文。最后的几篇，是元末明初人高则诚等所作的《蔡伯喈琵琶记》、《王俊民休书记》等。作者大抵无姓氏可考。《永乐大典》第一万三千九百六十五卷至一万三千九百九十一卷，凡二十七卷，皆录戏文，都凡三十三本。其中与《南词叙录》所著录的名目相同者凡二十四本。其余九本，则为徐渭所未知者。这一类的戏文，除了《琵琶记》盛行于世外，其余皆湮没无闻。近幸在《永乐大典》第

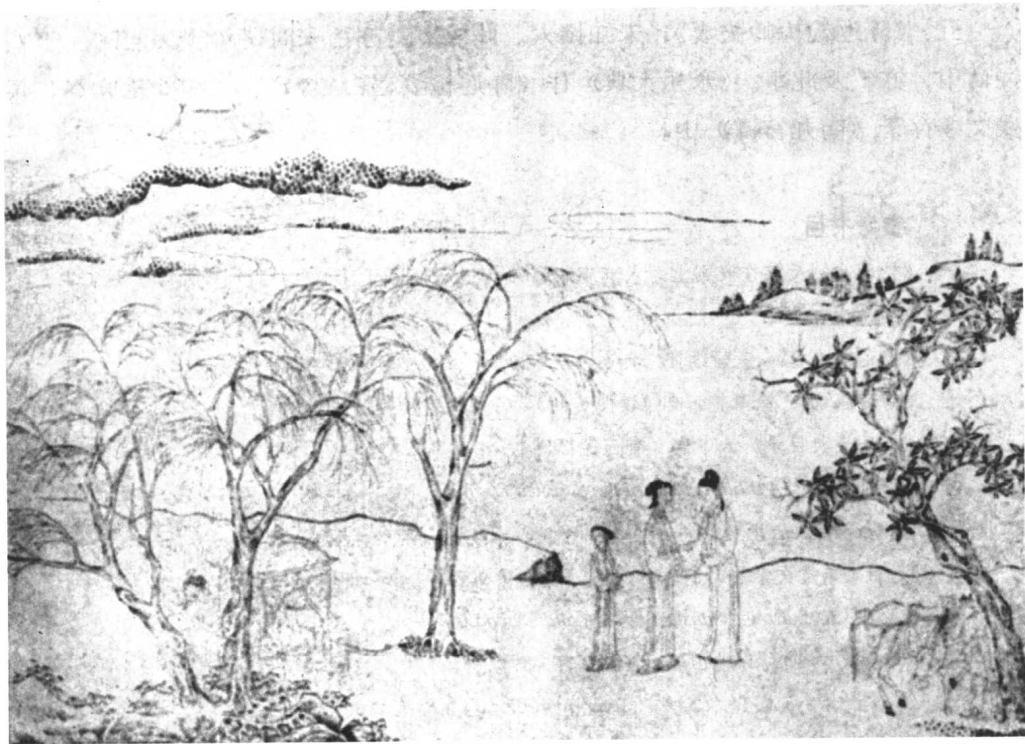
聘風流王煥百花亭



一万三千九百九十一卷中，发现了戏文三部。又沈璟的《南九宫谱》及张祿的《词林摘艳》，无名氏的《雍熙乐府》中也载有戏文的残文不少。大抵，我们研究宋、元的戏文，所知的材料已略尽于此的了。惟其中以元人所作者为最多。我们所确知的最早的宋人所作的戏文，不过下列数种而已。

一、《赵贞女蔡二郎》，作者无考。徐渭云：“即蔡伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，里俗妄作也。实为戏文之首。”此戏盖即高则诚《琵琶记》的祖本。则诚因其结局的荒诞，故特易之为团圆，而名之曰：《忠孝蔡伯喈琵琶记》。将不忠不孝，易为又忠又孝，当然是出于不忍见“古人的被诬”的一念。南宋陆放翁诗，有“斜阳古道赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得，满街听说《蔡中郎》”，则当时不仅有《赵贞女》的戏文，且有《蔡中郎》的盲词了。此戏残文，今只字无存。

二、《王焕》，宋黄可道撰。刘一清《钱唐遗事》云：“湖山歌舞，沉酣百年。贾似道少时，佻傥尤甚。自入相后，犹微服间或饮于伎家。至戊辰、己巳间（公元1268—1269年），《王焕》戏文，盛行于都下。始自太学，有黄可道者为之。一仓官诸妾见之，至于群奔。遂以言去。”《永乐大典》卷一万三千九百七十八，载有《风流王焕贺怜怜》（今佚），大约即是此剧。元人杂剧中，亦有《百花亭》一本，叙及此事。《南词叙录》中载有《贺怜怜烟花怨》及《百花亭》各一本，不知是否也叙此事，或竟系《王焕》的别名。《王焕》的残文，见《南九宫谱》中。



王魁负桂英

——从明刊本《焚香记》
(西谛藏)

三、《王魁负桂英》，宋无名氏作。“明叶子奇《草木子》云：俳优戏文，始于《王魁》，永嘉人作之。”徐渭云：“王魁名俊民，以状元及第，亦里俗妄作也。周密《齐东野语》辨之甚详。”其残文今亦存于《南九宫谱》中。

四、《乐昌分镜》，宋无名氏作（《永乐大典》及《南词叙录》均作《乐昌公主破镜重圆》，大约即是此戏）。周德清《中原音韵》云：“沈约之韵，乃闽、浙之音而制中原之韵者。南宋都杭，吴兴与切邻，故其戏文如《乐昌分镜》等类，唱念呼吸，皆如约韵。”此戏今已全佚，残文未见。