

中山大学杰出人文学者文库

校训

王季思文集

康保成 编

● 中山大学出版社



中山大学杰出人文学者文库

康保成 编

王季思文集

中山大学出版社 · 广州 ·

版权所有 翻印必究

图书在版编目(CIP)数据

王季思文集/康保成编. —广州:中山大学出版社, 2004. 11

(中山大学杰出人文学者文库)

ISBN 7-306-02399-3

I. 王… II. 康… III. ①王季思—文集 ②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(2004)第 074383 号

责任编辑	方微之
装帧设计	方楚娟
责任校对	曾育林
责任技编	黄少伟
出版发行	中山大学出版社
	编辑部电话(020)84111996, 84113349
	发行部电话(020)84111998, 84111160
地址	广州市新港西路 135 号
邮编	510275
传真	(020)84036565
印刷者	广东南海系列印刷公司
经销者	广东新华发行集团
规格	635mm×960mm 1/16 28.25 印张 362 千字
版次	2004 年 11 月第 1 版
印次	2004 年 11 月第 1 次印刷
定价	62.00 元

本书如有印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系

王季思先生的为人与为学(代序)

康保成

一九九六年四月六日,我国著名文学史家、戏剧史家王季思先生走完了他九十一年的人生历程,静静地离开了我们。记得先生晚年常对人说起他的两个心愿:一是编完《全元戏曲》,二是完整地带完一届博士生。现在,先生的心愿已经实现,他可以无牵无挂、毫无遗憾地驾鹤西归。更何况,先生历来豁达乐观,每每言及“含笑九泉”的那一天!

在离开先生的日子里,无数次捧读先生的遗著,从中汲取的不仅是学术营养,还有他为人为学的精神力量。

一、王先生的生平 and 主要著作

先生名起,字季思,一九〇六年出生于浙江温州。温州是宋元南戏的发源地,民间演出很多,每逢春秋两季,各村轮流上演社戏,先生几乎每场必到。有的剧目,如《琵琶记》、《荆钗记》、《西厢记》等,都给他留下了很深的印象。先生晚年回忆说:“我后来在研究古代戏曲的道路上走了几十年,是与童年的爱好看戏有关的。”

先生出身于书香门第,在中小学时就背过《四书》、《左传》,看过《国策》、《史记》以及八家古文的名篇。他小学没毕业就考取了浙江十中,到三年级时赶上五四运动,先生积极参与,和同学一道上街宣传,反对二十一条,抵制日货,受到校方监视,被勒令退学,被迫转到瑞安中学,借住在孙诒让先生家里。孙诒让是清末著名学者,家中藏书极丰。先生在这里受到熏陶,培养了治学严谨的

作风。先生后来写的《自传》及《孙仲容先生〈自题《周礼政要》八绝句〉手写稿浅释》一文(收入《玉轮轩后集》)中,对这段因缘有过简略的回忆。

一九二四年先生十九岁时,考入南京东南大学(先后改名为第四中山大学、中央大学)中文系。当时东南大学可谓名师荟萃,先生师从吴梅、汪东、黄侃、胡小石、柳诒征等先生,尤其受吴梅先生亲炙最深。

吴先生是著名曲学大师,家中藏曲之多为海内第一。先生在吴先生指导下学习古代词曲和戏曲,遍历词山曲海。同时参加吴梅组织的“潜社”,从事诗词和散曲的创作。吴先生一次对先生写的两个杂剧详加评改后题署:“永嘉王起初稿,长洲吴梅点定”,给先生以极大鼓励。这一时期,先生与唐圭璋、常任侠等同学交往密切。此外,先生还在闻一多先生指导下,从事话剧与新诗的创作。他这一时期创作的诗词,后来多半收入到《王季思诗词录》和《玉轮轩前集》中。他的独幕话剧《机声》和《狗》,发表在一九二九年的《中央大学半月刊》;《战创》发表于一九三一年的《申报》。

一九二七年春,东南大学一度停办,先生回家乡的瓯海中学任教,因在学生中宣传国民党第一次代表大会宣言,反对西山会议派,在“四·一二”事变时被捕,经保释后重返南京读书。

大学毕业后,先生先后在浙江、安徽、江苏的几所中学任教,其中在江苏松江女中的时间最长,同事徐震堉、陆维昭均为大学同学。在这段时间,先生摘记元杂剧中的方言俗语,从笔记小说中探索元杂剧本事的来源,有的制成卡片,有的移录书眉。抗日战争爆发,淞沪沦陷,先生仓促之中,只带了《元曲选》和《西厢记》回家乡。不久,先生因在温州宣传抗日救国,与当时的浙江保安司令发生冲突,被迫流亡。先在丽水处州中学任教,结识《战时中学生》主编郭莽西,后在金华国民出版社任编审,结识《东南日报》副刊编辑陈向平。先生抗战时写的杂文、诗歌,多经郭、陈之手发表,后来分别收入《击鬼集》、《玉轮轩前集》和《王季思诗词录》。

从四十年代初到一九四八年,先生先后在浙江大学龙泉分校、杭州浙江大学、杭州之江文理学院等高校任教,潜心于元杂剧和中国文学史的研究。一九四四年,浙江龙吟书屋出版了先生的

《西厢五剧注》。一九四八年,上海开明书店出版《集评校注〈西厢记〉》。这一时期,先生与夏承焘等同事,相交甚深。

一九四八年夏,先生从杭州调来中山大学,直到他去世的一九九六年,在中大工作了四十八年。在这将近半个世纪的漫长岁月里,他随着时代的大潮时起时伏,在大部分的时间里都没有停止学术研究的步伐。

五十年代,先生尝试用马克思主义的文艺理论分析我国古代的作家作品,其代表论著为《从〈莺莺传〉到〈西厢记〉》、《关汉卿杂剧的战斗精神》、《桃花扇校注前言》、《〈琵琶记〉的动人艺术力量》、《汤显祖:中国十六世纪伟大的戏剧家》等。一九五七年四月,《桃花扇校注》(与苏寰中、杨德平合注)由人民文学出版社出版。这一时期,他还指导中山大学中文系的青年教师和学生,点校出版了一批明传奇。

一九六二年,先生受教育部之聘,到北京大学和游国恩、萧涤非、季镇淮诸先生一起主编《中国文学史》,先后历时三年,并在北大任教。先生与游先生相交最厚,经常在一起讨论学术问题,各抒己见。诸先生主编的《中国文学史》由人民文学出版社出版,成为教育部推荐教材,被全国高校普遍采用,长达三十年之久。

一九六六年,“文化大革命”爆发。先生遭批判、住牛棚,甚至肋骨被打断,差点丢了性命,学术研究被迫中断。

“文革”后的八十年代初,先生受教育部委托,在中山大学主持全国高校中青年教师古代戏曲研讨班,为全国高校培训了一批研究古代戏曲的骨干教师,并主编出版了《中国十大古典悲剧集》、《中国十大古典喜剧集》。

一九八一年,先生被国务院学位办批准为全国首批博士生导师之一,中山大学中文系各体文学成为全国首批古代文学的博士点和最早的全国重点学科之一。一九八四年春,先生指导的首批博士生入校。

一九八五年,先生以八十高龄领衔编校《全元戏曲》。一九九〇年,该书前两卷由人民文学出版社出版;一九九九年,十二卷全部出齐。该书先后获得全国古籍整理类图书一等奖、第五届中国图书奖提名奖、第三届全国高校人文社科优秀研究成果一等奖等

奖项。

“文革”后，先生还与人合作编选出版了《评注〈聊斋志异选〉》、《元杂剧选注》、《元散曲选注》、《中国戏曲选》、《元明清散曲选》、《绝妙元曲》等。他的学术论文，先后被结集为《玉轮轩曲论》、《玉轮轩古典文学论集》、《玉轮轩曲论新编》、《玉轮轩曲论三编》、《玉轮轩戏曲新论》，后来又部分被收入《王季思学术论著自选集》、《王季思教授古典文学论文选》。

一九四九年以后，先生创作了不少的诗词、散文，其中大部分被收入《新红集》和《玉轮轩后集》。

一九四九年以后，先生担任过中山大学中文系系主任，古文献研究所所长，民盟广东省副主委，第三、四届全国政协委员，国务院第一届学科评议组成员，国务院古籍规划出版领导小组成员，《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》副主编，中国古代戏曲学会会长，中国戏曲学会顾问，中国韵文学会顾问等职。

二、王先生的《西厢记》研究

《西厢记》是我国古典戏曲中最优秀的作品。王季思先生自幼在家乡看戏，就被艺人们塑造的《西厢记》的舞台形象所吸引。后来受“五四”新文化运动影响，把剧中男女主人公大胆追求自由恋爱的反封建精神引为同调。上大学以后，在吴梅先生指导下，先生开始对这部古典名剧进行科学、系统的研究，几十年来不断取得优异成果，成为《西厢记》研究领域中举世公认的权威。先生对《西厢记》研究的贡献大致有以下四个方面：

第一，以注经的态度和方法注戏曲，对元曲中的成语典故、方言俗语一一诠释，给当代读者和研究者提供了一个可靠而又通行的本子——《西厢五剧注》。这部书是先生从事学术研究的成名作和代表作，奠定了他一生的学术地位。

《西厢记》版本众多，在《西厢五剧注》出版以前，最流行的本子是金圣叹的评点本。金本对《西厢记》的艺术发覆甚多，自有它本身的价值。然而它最大的缺陷，是将原作第五本看成是“狗尾

续貂”，予以否定。先生以凌蒙初《西厢五剧》为底本，把原作中的五本看成是一个整体，又取王伯良、毛西河、汲古阁、雍熙乐府等版本参校，反复比较，择善而从，纠错勘误，详加注解。无怪乎，此注本一出即取代了金本，成为最流行的本子。

戏曲作品与诗文的最大不同有两点，一是它有不少与脚色、科白相关的舞台提示语，二是使用了不少方言俗语。《西厢五剧注》在这两个方面都大大超越了前人，有的条目至今还有重要参考价值。

例如原作第三本第四折有“双斗医科范了”的提示，先生在前人基础上，不仅指出所谓科范乃是“剧中种种科段，有现成规范可循者”，而且援引宋人笔记，指出：“科范”一词“实源自释道二教之仪式”。这就涉及到戏剧形态与宗教仪式的关系，给后人进一步研究以极大启发。再如注本中“正旦”、“净扮洁上”等条目，援引材料都非常丰富，至今学者们研究“旦”、“净”的来源，仍要从中汲取营养。

半个世纪前，元剧中的方言俗语往往为治曲者所头痛。先生在广征博引宋元文献的基础上，联系讲唱文学的语言特点，对胡伶绿老、眼挫里、没则罗、赤紧、唱个喏、四星、呆愣、迷留没乱、沙弥又哨、酩子里、没掂三、胡扑掩、没查没利、即即世世、撇簪、没三思、一纳头、忒敬思、决撒、撮合山、呆答孩、不甫能等难解词语作了注解，不仅方便了读者，而且为后来工具书编纂提供了借鉴。

《西厢五剧注》问世以来不断被再版（一九四九年后一般用《西厢记》为书名），获得海内外一致赞誉。但先生绝无沾沾自喜，而是在每次再版前都对注本作认真的修改。

例一：一本一折，张生上场唱【仙吕点绛唇】：“游艺中原，脚跟无线，如蓬转。”一九四四年浙江龙吟书屋版《西厢五剧注》、一九七八年上海古籍出版社版《西厢记》均引陈方长《步里客谈》：“古人多用转蓬，竟不知为何物。外祖林公使辽，见蓬花枝叶相属，团团在地，遇风即转。问之，云转蓬也。”按说，这个注释已经能够说明问题了。但一九八四年上海古籍出版社版《集评校注西厢记》在此基础上，引康迈千语云：“河北有蓬草，也叫扎蓬菜，每当秋末冬初，霜打草干，因风吹折，随风满地乱滚，飘忽不定。”接着说：

“蓬转即指此。借喻张生的书剑飘零,浪迹天涯。”这样的注解可谓古今贯通,形象具体。

例二:三本三折【折桂令】有“收拾了忧愁,准备着撑达”句,其中“撑达”难解。一九四四年版举出元曲中其他用例,谓“撑达”是“解事”意。一九七八年版在前注的基础上,引《新华月报》二卷三期谷峪的文章:“从前这孩子多撑达,如今三言换不出一语来。”自注:“撑达,活泼。”注:“盖今日北方尚有此语。”

例三:四本三折著名的“碧云天,黄花地”那只曲子,一般都认为它来自范仲淹的【苏幕遮】词,曲中的“晓来谁染霜林醉”二句出自《董西厢》“君不见满川红叶,尽是离人眼中血。”以前先生也是这样注的。但一九八四年的《集评》本加上了这样几句:

又据友人蒋礼鸿见告:“曾季狸《艇斋诗话》称:东坡和章质夫杨花词云:‘细看来不是杨花,点点是离人泪。’即唐人诗云:‘君看陌上梅花红,尽是离人眼中血。’”则董王二家词,实融合唐诗宋词入曲,于中可略见唐诗、宋词与元曲的传承关系。

此外,先生自己还举过一个例子:“《拷红》折里红娘唱的‘世有、便休、罢手’,过去我以为‘世有’是‘世上有’的意思,不用注释。后来看了张相的《诗词曲语辞汇释》,‘世有’是‘既有’的意思。因此我是漏注了。”(《我怎样研究〈西厢记〉》,《玉轮轩曲论三编》)这充分体现出先生为学的特点:不断采用新知识,勇于并乐于补充、改正自己的疏失或错误。这些新知识,有的是在不断读书学习中发现的,有的来自学术界的朋友,甚至有的来自素未谋面的中学教师。

先生对《西厢记》研究的第二个贡献是:雄辩地论证《西厢记》的作者为王实甫,从而进一步确认《西厢记》五本二十一折为一个整体。这不仅为正确认识《西厢记》的本来面貌,正确分析鉴赏《西厢记》的思想和艺术打下了牢靠的基础,而且有利于认识我国戏曲在元代所达到的艺术高度。

关于北杂剧《西厢记》的作者,旧有王(实甫)作说、关(汉卿)作说、王作关续说、关作王续说等不同说法。上世纪六十年代初,陈中凡先生连续发表文章,提出:王实甫的《西厢记》原来只有四折一楔子,最多不过六折,到元代后期才由民间艺人和书会才人加工整理成多本连演的伟大剧目。陈先生的主要根据是:王实甫的时代普遍流行四折短剧,王氏不大可能超越时代,他的《丽春堂》等作品就远没有达到《西厢记》的高度。

王先生接连发表了《关于〈西厢记〉作者的问题》、《关于〈西厢记〉作者问题的进一步探讨》两篇论文,肯定今本《西厢记》出于王实甫,“因为从王著出世到明代中叶的两百多年间有关戏曲史的重要文献已经为我们提供有力的证明”。先生指出:今传元人三国戏、杨家将戏、水浒戏都有好几本,故事又多彼此关联,可以认为元代前期已经出现多本连演的杂剧。至于同一个作家笔下出现风格不同、成就不同的作品,甚至在同一作品内部前后风格、成就不一致,都是十分自然的事情,不能因此否定王实甫对《西厢记》的著作权。

这两篇文章发表之后,陈中凡先生以虚怀若谷的精神承认自己的疏失,关于《西厢记》作者的争论也就告一段落了。需要指出的是,陈先生是王季思先生大学时代的老师,他们能够充分地学术问题上交换意见、切磋讨论,而又能彼此平等,绝无半点意气用事,为当代学术史留下了一个成功的学术批评范例。

第三,运用主题学的研究方法,孜孜不倦地探讨《西厢记》的故事来源,正确肯定王实甫的艺术创造,确立《王西厢》在戏曲史、文学史乃至文化史上的重要地位。

一九五五年,先生发表《〈西厢记〉叙说》,同年出版专著《从〈莺莺传〉到〈西厢记〉》,一九八〇年发表《从〈凤求凰〉到〈西厢记〉》,一九八九年发表《〈西厢记〉的历史光波》,前后历时三十多年。可以看出,先生早就开始有意识地追溯《西厢记》故事的发生、衍变脉络,并以此肯定《王西厢》的创新意义。这种研究方法,在西方被叫作“主题学方法”,九十年代以后方普遍受到文艺学研究者的评介与推崇。

先生指出,早在《王西厢》之前,唐代元稹的文言小说《莺莺

传》描写崔张爱情故事,后历经毛滂的《调笑转踏》、赵令畤的《蝶恋花鼓子词》,到董解元的《西厢记》,已经有了数百年的传承。加之宋元时《莺莺六幺》、《红娘子》院本,以及南宋戏文《崔莺莺西厢记》(均已佚失)等,“重新在大都、杭州等戏剧发展的中心汇合拢来。王实甫的《西厢记》杂剧,正是在这种情况之下产生的。”

先生对《王西厢》价值所在的认识,有一个逐渐深化的过程,五十年代他过多地肯定《西厢记》的反封建内容,到八十年代则指出:“王实甫的《西厢记》,比之董解元的《西厢记》,思想内容上没有什么新的东西,艺术上确是更完整也更提高了,因此就后来居上,取得了‘天下夺魁’的荣誉。”先生指出,从《莺莺传》到《西厢记》,完成了一个从悲剧故事到喜剧戏曲的转化过程。王实甫顺应观众的审美要求,用当时流行的杂剧形式,描述了一个妙趣横生、雅俗共赏的爱情故事,塑造出一批令人喜爱的艺术形象。

第四,对《西厢记》思想、艺术进行细致的分析与鉴赏,并对当代作家的改编工作提出建设性意见。

王先生最早是从男女主人公敢于突破封建家长专制、追求自由恋爱和婚姻自主的角度认识《西厢记》的思想价值的。这个判断本来不错。后来他进一步注意到,《王西厢》中的主要故事及所反映的基本思想,《董西厢》已经有了,但王实甫的《西厢记》,正面提出了“愿天下有情的都成了眷属”,这就是恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中所主张的现代性爱。《王西厢》响亮提出这一口号,代表了广大群众的心愿。先生还从《西厢记》联系到我国古代爱情作品的评价问题,这一点下文详述。

先生在多篇论文中谈到《西厢记》的艺术成就,尤其在《〈西厢记〉的历史光波》一文中论述较为全面深刻。先生认为,与《董西厢》相比,王实甫《西厢记》的艺术成就主要有如下几点。1.从人物形象看,张生、莺莺、红娘、老夫人这几个主要形象都更加丰满、更加鲜明。2.从矛盾冲突看,《西厢记》成功地描写了三对矛盾,主要矛盾是老夫人和三个年轻人的矛盾,其次是发生在莺莺、红娘、张生之间的矛盾,再次是孙飞虎与莺莺一家的矛盾。三对矛盾有对抗性的,有内部的误会。不同性质的矛盾穿插进行,使故

事情生动有趣,增添了全剧的喜剧效果。3.从故事情节看,《王西厢》一波未平,一波又起,波澜壮阔,有“四个涛头”推动着全剧向前发展。4.优美的曲词和机趣的说白。5.喜剧中含有悲剧性意蕴。

先生不但几十年如一日地执著于王实甫《西厢记》的研究,也关注着当代戏曲舞台上的《西厢记》演出。例如袁雪芬主演的越剧《西厢记》、荀慧生主演的京剧《红娘》、常香玉主演的豫剧《拷红》等,他都非常喜欢。他对马少波改编的昆剧本评价较高,并对《西厢记》的改编提出了具体建议。

三、王先生和《全元戏曲》

元曲作为“一代之文学”,有与唐诗、宋词并称的地位,特别是元代的戏曲文学,堪称我国传统文化中的精粹。但长期以来,元代戏曲没有总集。在一九八五年召开的第一届全国古代戏曲学术研讨会(郑州)上,人民文学出版社与中山大学中文系达成口头协议,由王季思先生主编《全元戏曲》。这一选题很快通过立项,正式启动。这一年先生八十岁。

先生明确意识到:《全元戏曲》的最大特点在于“全”。要是杂剧部分只将《元曲选》和《元曲选续编》拼凑起来,虽然很省劲,却难以避免不应有的遗漏。先生知难而进,从脉望馆抄本中选出几十种元人作品或疑似元人作品,进行认真甄别后予以收录。

脉望馆本杂剧均为元明之间的作品,而又未确切标明作者和创作年代。究竟哪些作品属于元代?先生的判断标准主要有两条:1.作品中的地名、官职名、人名、方言、上场演员多少、是否标明宫调曲牌等均可反映出时代特色。2.元代多历史题材的杂剧,而明代杂剧则极少,尤其是三国戏中写章回小说《三国演义》没有的东西,一般可判为元代作品(以上参《辨析元明间失名剧本的初步设想》)。即使有了这两条标准,先生还广泛参考前人研究成果,视乎证据是否充足,分别采取予以收编、暂予收编的做法,在剧目说明中予以交代。可以说,这是超乎寻常的学术胆识与实事

求是的科学态度相结合的一个典范。

底本选择,是《全元戏曲》编纂中的又一个难题。众所周知,现存元杂剧除元刊本外,均为明人改本。但元刊杂剧只有三十种,刊刻粗糙,错漏之处甚多,而且科白不全甚至完全没有科白。而《元曲选》所保存的九十余种元代作品,虽程度不同地受到明人加工、修改,但关目、科白齐全,而且文字通畅,声律和谐。先生慎重思考后作了一个打破常规的决定:本书杂剧部分,凡《元曲选》有存本的,均以之为底本,而以其他明本参校,元刊本则完整附于其后。这种做法,受到学术界的赞扬和欢迎。例如邓绍基先生说:“《全元戏曲》的编辑者采取将元刊本分别附于各剧之后的办法,打破文学总集一般不重复收录同一作品的传统惯例,是从戏曲作品的特殊性出发的周全考虑,对读者查阅也提供了方便。”

与诗文不同,戏曲在流传过程中不断受到民间艺人的改动。考虑到这一特点,先生指示我们,在校勘中,将差异过大、校不胜校的曲词、白文录入校记中,以便于研究者参考。

先生之所以选择《元曲选》为底本,是基于这样的认识:明人修改过的元代作品,主要应视为元人作品,而不应看作明代作品。因此南戏的搜集、整理,也在同一思想指导下进行,凡有证据表明是元人作品修改本的,尽可能收录,并加以实事求是的说明。南戏校勘中,充分利用了出土文献和域外汉籍,如嘉定县出土的成化本《白兔记》、潮州出土的正德写本《刘希必金钗记》及西班牙藏《风月锦囊》等,都是一般读者不易见到的珍贵戏曲文献。《全元戏曲》均合理地予以收录或用以校勘,尽可能完整、准确地体现元代南戏的剧本面貌。

《全元戏曲》是先生在世的最后十年编校的。他在八旬以上高龄,带领一批中青年学者,从体例确定,到异体字的校改,都反复讨论,一丝不苟。广州炎夏的时间特别长,为了不使口水打湿稿纸,先生不顾酷暑,戴着口罩,逐字逐句审稿,为青年学者把关。一九九〇年,师母姜海燕患急症突然去世。先生遭遇到这个意外打击,仍然念念不忘《全元戏曲》的整理,不久便恢复了正常工作。

有元一代戏曲文学总集《全元戏曲》终于出齐了。全书十二卷六百万字,收录完整的杂剧二百一十种,南戏十九种,残折、散

出和佚曲若干。它不仅为研究者提供了完整的研究文本,而且对于我国古代戏曲文学作品的保存和传播,也将起到重要作用。

《全元戏曲》出版后获得各种奖项,也博得了学术界的高度赞扬。这部书凝结着先生的心血,是先生晚年最重要的学术成果和他一生中最重要的学术贡献之一。他生前编完了全部稿子,但却没有看到全书的出版。现在,我们可以手捧这部皇皇巨著,告慰先生的在天之灵了。

四、王先生和民族悲喜剧理论及主题学研究

早在上个世纪初,学术界就发生了我国古代有无悲剧的争论。不用说,“悲剧”、“喜剧”都是产生于西方的美学范畴,它本来指的是西方戏剧。但王国维在《宋元戏曲史》中高度评价元杂剧《窦娥冤》和《赵氏孤儿》,认为它们是列于世界大悲剧中亦无愧色的杰作。在学术研究中,甚至在日常生活中,“悲剧”、“喜剧”概念的使用已经司空见惯。在这样的背景下,王先生从我们民族文化的历史独特性出发,不架空、不套用西方理论,总结出了我国古典悲喜剧的特色,初步建立了我国自己的悲喜剧理论体系。

先生指出:自上古以来,燕赵的慷慨悲歌,楚辞的哀感顽艳,高剑离的易水之别,汉乐府《孔雀东南飞》中男女主人公的双双自尽,都充满悲剧精神。他还认为,东汉张衡《西京赋》中,就有我国较早的悲剧歌舞《湘妃怨》的形象描写。这不仅大体指明了我国悲剧的发展线索,而且对于我们研究古代戏剧的形成与发展,都极有启发。

先生明确提出:“中国戏剧的发展有自己独特的道路,形成自己独特的风格,不能拿欧洲的悲剧理论来衡量。”“我国古代虽然没有系统的悲剧理论,但从宋元以来的舞台演出和戏曲创作来看,说明悲剧是存在的。”

在经过认真的比较鉴别之后,先生选出了一批我国古典悲剧的代表作,并总结出中国古典悲剧的四个特点:第一,与西方悲剧的主人公往往是帝王将相相比,我国古代悲剧的主人公往往是普

通劳动妇女;第二,我国悲剧的道德倾向比西方悲剧明显,美感教育作用比较强烈;第三,西方悲剧多以主人公的不幸收场,而我国古典悲剧的结局则往往是“圆满”的;第四,中国古典戏曲以曲词作为主要抒情手段,因而悲剧中常有西方悲剧所缺乏的“悲壮动人的曲词”。

先生还将中国古典悲剧分为“悲壮型”与“悲苦型”两大类,指出:“悲壮型”以岳飞、周顺昌等历史人物为主人公,接近西方的英雄悲剧;而“悲苦型”则以普通民众为主角,在古代占大多数,与西方悲剧判然有别。

先生对我国古典喜剧同样予以关注,早在一九六二年,他就发表过《〈看钱奴〉和中国讽刺喜剧》一文,后来的《中国古典十大喜剧集前言》实在是这一成果的深化。

先生指出,我国具有深厚的喜剧传统。先秦的俳优、侏儒“可以看作是中国最早的喜剧演员”,汉魏以来的角抵戏、参军戏,以及宋杂剧、金院本中,都有不少讽刺性的喜剧剧目。

先生将中国古代喜剧分为讽刺性喜剧与歌颂性喜剧两大类,讽刺性喜剧以揭露反面人物的丑恶为主,让人们在笑声中否定它、鞭挞它,歌颂性喜剧则在歌颂美好事物时引发人们会心的笑。在研究我国喜剧时,先生同样不照搬西方戏剧理论,他指出:歌颂性喜剧在我国占大多数,这不能用高乃依所说的“喜剧则满足于对主要人物的惊慌和烦恼的摹拟”来概括。

先生指出:“喜剧离不开笑,没有笑就不是喜剧。但不是所有的笑都是喜剧性的。”在把生活与艺术的本质进行了区别之后,先生具体指出了我国喜剧常用的几种艺术技巧:一是离奇的夸张手法,二是奇巧的情节安排,三是重复、对比的手法,四是情趣盎然的关目,五是幽默、机巧的语言。

在对我国悲喜剧进行了全面、深入的研究之后,先生指出:“中国戏曲中的悲剧,不同于西方以剧中主要人物的死亡为终场的悲剧;中国的喜剧,也不同于西方以滑稽、讽刺为主的喜剧。”“中国戏曲总是把喜怒哀乐的各种感情熔于一炉,而不是把它们截然分开。”从观众的审美心理和艺术辩证法来看,喜剧中有悲剧意蕴,悲剧中有喜剧情趣,不仅丰富了戏曲的表现手法而且也符

合中国观众的欣赏习惯和审美要求;悲喜相乘、阴阳碰撞,可以产生更强烈的艺术效果。

先生还从地理环境和文化传统两个方面,挖掘了中西悲、喜剧不同特征的产生根源。他指出,西方悲剧直接产生于祭祀酒神的颂歌,带有浓厚的宗教色彩,追求通过“怜悯与恐惧”,使观众的感情得到“净化”,因而不允许有喜剧因素掺入;西方喜剧沿着滑稽、讽刺一路发展,不允许悲剧因素掺入。这与我国戏剧的发展道路截然不同。(《悲喜相乘——中国古典悲、喜剧的艺术特征和审美意蕴》)

众所周知,我们中国戏剧具有起源早成熟晚的特点,而真正成熟的戏剧理论直到明末清初的李渔手中才得以完成,至于悲喜剧理论则基本可以说是一片空白。基于这个现实,先生以西方的戏剧实践和戏剧理论作参照,深入研究了我国戏剧史、文化史的发展历程,写出了关于我国悲喜剧的一系列论著。可以说,他已经初步建立了我国自己的民族悲喜剧理论体系。

在同辈学者中,先生是最乐于和善于学习新理论、运用新理论的一个典范。他的学术论著,不满足于材料的罗列和单纯考据,而总是把理论创新放在首位。悲喜剧理论之外,先生把马克思主义的社会学研究与主题学研究相结合,成功地运用于对古代爱情剧和历史剧的分析评价,至今仍对研究者有启迪意义。

上文谈到,先生在研究古典戏曲时,非常重视对故事来源及其衍变脉络的追寻。早在上世纪四十年代,他就写过《关于昭君和番》、《刘知远故事的演化》等文章。“文革”后,先生纯熟地把马克思主义的文艺理论与我国戏剧史的实践相结合,从而使研究水平达到了一个新境界。其代表作,便是《从〈凤求凰〉到〈西厢记〉》、《从〈昭君怨〉到〈汉宫秋〉》两篇论文。

根据马克思主义经典作家的阐述,王先生把文明社会以来的性爱和婚姻形式分为古代的性爱、现代的性爱、未来的性爱三种形式。古代的性爱以父母主宰为标志,不考虑男女青年是否自愿,剥夺了当事人自由恋爱和择偶的权利。现代性爱的基础是男女平等,恋爱自由,但依然不能摆脱社会地位、经济收入等非爱情因素的束缚,因而并不是充分自由的形式。未来的性爱是指:“除

了相互的爱慕之外,就再也不会有的动机了”(恩格斯:《家庭、私有制和国家的起源》)。

王先生指出:“从《凤求凰》到《西厢记》等作品的主要矛盾,是处于萌芽状态的现代性爱和占据统治地位的古代性爱的矛盾,也即出于男女自愿的私情和封建婚姻的矛盾。”这就把《西厢记》中张生与莺莺的爱情,以及古代爱情题材作品中的同类情形,上升到了人类文明发展的高度来认识。《西厢记》中有关私通的描写,历来被看作“诲淫”,被视为洪水猛兽。先生引恩格斯所说:对男女性交的评价,“不仅要问:它是结婚的还是私通的,而且要问:是不是由于爱情,由于相互的爱而发生的?”这样,我们对《西厢记》所提出的“愿天下有情的都成了眷属”及同类作品的肯定,就更加理直气壮了。

王先生特别重视“现代个人性爱”,因为它是以“所爱者的互爱为前题”的。在这个基础上,先生提出了评价我国古代爱情作品的一般原则:一、凡具有进步倾向的作品,都肯定真诚相爱,谴责以权势或阴谋达到性欲目的;二、进步作品总是歌颂在个人性爱上坚贞不渝,谴责为家族利益背弃爱侣的行为;三、对于一夫一妻制条件下的夫妇之爱及其作品,也应该给予积极的历史评价;四、在男子多妻的条件下,进步的作品一般都同情豪门婢妾的不幸命运,而以男子多妻可羡的作品多受到人们唾弃;五、旧戏大都以一夫一妻团圆结束,符合一般观众的愿望。这样的概括,符合我国古代爱情作品的实际。

需要指出,即使对于马克思主义经典作家的论述,先生也没有完全照搬。例如,恩格斯有一段名言:“当事人双方的相互爱慕高于其他一切,而成为婚姻基础的事,在统治阶级的实践中是自古以来都没有的。”先生斩钉截铁地说:这“不能用以概括我国的历史情况,难道卓文君和司马相如、贾午和韩寿不是由于互相爱慕而结成婚姻的吗?在文学上的反映就更明显不过了。”这种实事求是的精神和胆略,今天仍值得我们大力提倡和学习。

马致远的《汉宫秋》是元杂剧中的重要作品。作品写女主人公王昭君,在被遣出塞和亲的路上投江自尽。从表面看,这与历史事实相违背。怎样理解这一现象?先生对《乐府诗集》中的琴