

● 文学名作精讲系列

宋元戏曲史疏证

◆ 王国维 撰
◆ 马美信 疏证



 复旦大学出版社

宋元戏曲史疏证

王国维 撰
马美信 疏证

復旦大學出版社

图书在版编目(CIP)数据

宋元戏曲史疏证/王国维撰,马美信疏证. —上海:复旦大学出版社,
2004. 8

ISBN 7-309-03975-0

I. 宋… II. ①王…②马… III. ①古代戏曲-戏剧史-中国-两宋时代
②古代戏曲-戏剧史-中国-元代 IV. J809.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 026725 号

宋元戏曲史疏证

王国维 撰 马美信 疏证

出版发行 复旦大学出版社

上海市国权路 579 号 邮编 200433

86-21-65118853(发行部) 86-21-65109143(邮购)

fupnet@fudanpress.com <http://www.fudanpress.com>

责任编辑 宋文涛

装帧设计 马晓霞

总编辑 高若海

出品人 贺圣遂

印刷 江苏句容市排印厂

开本 787×960 1/16

印张 16

字数 262 千

版次 2004 年 8 月第一版第一次印刷

印数 1—3 100

书号 ISBN 7-309-03975-0/I·254

定价 25.00 元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社发行部调换。

版权所有 侵权必究

前言

中国古代戏曲是中华民族宝贵的文化遗产,尤其是昆曲最近被联合国评选为世界文化遗产,使中国的戏曲受到世人更广泛的瞩目和关注,对于中国古代戏曲的研究,也就必须投入更大的精力。从上世纪初以来,经过几代学者的共同努力,古代戏曲研究取得了丰硕的成果,但目前却陷入了停滞的状态,亟需我们继续努力,开辟戏曲研究的新局面。当我们踏入 21 世纪,回顾以往戏曲的研究状况,则不能不想到在此领域有筚路蓝缕之功的《宋元戏曲史》。

一

王国维的《宋元戏曲史》成书于 1912 年,最初以连载形式发表于 1913 年 4 月至 1914 年 3 月间出版的《东方杂志》第九卷第十、十一号及第十卷第三、四、五、六、八、九号。1915 年,商务印书馆刊行单行本,以后多次再版,书名皆题《宋元戏曲史》。1927 年罗振玉编纂《海宁王忠愍公遗书》,1940 年赵万里编纂《海宁王静安先生遗书》,在收录此书时,根据作者的遗愿,将书名改为《宋元戏曲考》。

《宋元戏曲史》是我国第一部戏曲史论著,此书以宋元戏曲作为主要研究对象,系统地论述了中国戏曲的起源和形成,中国戏曲的艺术特征及文学成就等一系列戏曲史研究中带根本性的问题。全书共十六章,卷首有自序,卷末附有“元戏曲家小传”。

卷首《自序》介绍此书的创作缘起。王国维认为:“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。”元人杂剧“能道人情状物态,词采俊拔而出乎自然,盖古所未有而后人不能仿佛也”。可是戏曲被传统文人视为小道末技,受到鄙弃冷落,即使有些学者以余力研究戏曲,“亦未有能观其会通,观其奥窔者”。作者于是“思究其渊源,明其变化之迹”,先后写了《曲录》、《戏曲考原》、《宋大曲

考》、《优语录》、《古剧脚色考》等专著,并在此基础上完成了这一部带有总结性的重要著作。

第一章“上古至五代之戏剧”,论述中国戏剧之起源。王国维指出:“后世戏剧,当自巫、优二者出”,“巫以乐神,而优以乐人;巫以歌舞为主,而优以调谑为主”。因为巫和优未“合歌舞以演一事”,所以离后世的戏剧还很远。只有到了北齐,出现像《兰陵王》、《踏摇娘》这样有一定情节的歌舞表演,才具备了戏剧的因素,“后世戏剧之源,实自此始”。

第二章“宋之滑稽戏”,认为宋金的戏剧是综合了滑稽戏、杂戏小说和乐曲多种因素而形成的。宋代的滑稽戏就是宋杂剧,“固纯以诙谐为主,与唐之滑稽剧无异,但其中脚色较为著名,而布置也稍复杂,然不能被以歌舞,其去真正戏剧尚远”。

第三章“宋之杂戏小说”,指出:“宋之滑稽戏虽托故事以讽时事,然不以演事实为主,而以所含之意义为主,至其变为演事实之戏剧,则当时之小说实有力焉”,后世戏剧的题材多取自小说,结构也受小说的影响。所谓“杂戏”,指“傀儡戏”、“皮影戏”一类的伎艺,与戏剧更加接近。

第四章“宋之乐曲”,首先论述宋代乐曲与戏曲的关系,接着具体分析了词、大曲、曲破、传踏、诸宫调、赚词的音乐体制。

第五章“宋官本杂剧段数”,考证《武林旧事》所载二百八十本官本杂剧,其中用大曲、法曲、诸宫调、词曲调名命名的有一百五十余本,可见宋杂剧大多以歌舞为主要表演形式。

第六章“金院本名目”,通过分析《辍耕录》所载六百九十种金院本名目,得出这样的结论:“此种戏剧实综合当时所有之游戏伎艺,尚非纯粹之戏剧也。”

第七章“古剧之结构”,论述了宋金杂剧、院本的体制和脚色。最后为第二章至第七章宋金戏剧部分的小结:“综上所述者观之,则唐代仅有歌舞剧及滑稽剧,至宋金二代而始有纯粹演故事之剧,故虽谓真正之戏剧起于宋代无可也。然宋金演剧之结构虽略如上,而其本则无一存,故当日已有代言体之戏曲否,已不可知,而论真正之戏曲,不能不从元杂剧始也。”

第八章“元杂剧之渊源”,认为元杂剧才是真正的戏曲,其视前代戏剧之进步,主要表现在两个方面:一、乐曲形式,“每剧皆用四折,每折易一宫调,每调之曲必在十曲以上,其视大曲为自由,而较诸宫调为雄肆”;二、“由叙事体而变为代言体”。元杂剧在乐曲构造和题材两方面虽有特色,而非尽出于创造,“其取诸古剧者不少”。

第九章“元剧之时地”，参照《录鬼簿》所载，把元杂剧的创作划分为三个时期：一、蒙古时代（1234—1279），自元太宗统一中原至至元一统之初。这一时期“作者为最盛，其著作存者亦多，元剧之杰作大抵出于此期中”。这一时期作家全是北方人，其中以大都人居多。二、一统时代（1280—1340），自至元后至至顺、后至元间。此期作者的籍贯“则南方为多，否则北人而侨居南方者”，作品“除宫天挺、郑光祖、乔吉三家外，殆无足观，而其剧存者亦罕”。三、至正时代（1341—1367）。此期剧作“存者更罕，仅有秦简夫、萧德祥、朱凯、王晔五剧，其去蒙古时代之剧远矣”。作者几乎全为南人，其中又以杭州人居多。最后论及元杂剧兴盛的原因，与元代废除科举、文人社会地位下降有关。

第十章“元剧之存亡”，据《录鬼簿》、《太和正音谱》等书所载剧目，断定元杂剧至多不会超出一千种，保存至今的只有一百十六种。

第十一章“元剧之结构”，论述元杂剧的体制和形式，包括一本四折加楔子，由四个不同宫调的联套组成，全剧由正末或正旦一个脚色演唱。杂剧“合动作、言语、歌唱三者而成”，强调杂剧创作时“曲白相生”，并不像某些人所说宾白是艺人在演出时临时添加上去的。

第十二章“元剧之文章”，认为元杂剧“写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出”，其妙处一言以蔽之，“曰有意境而已”。元杂剧“但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间，故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也”。

第十三章“元院本”，认为元人犹有作院本者，因剧本无存，只能以朱有燬《吕洞宾花月神仙会》杂剧中院本为例，说明其体例结构与杂剧不同，而与南戏相近，“院本与南戏之间，其关系较二者之与元杂剧更近”。

第十四章“南戏之渊源及时代”，指出南戏体例与元杂剧不同，“一剧无一定之折数，一折无一定之宫调，且不独以数色合唱一折，并有以数色合唱一曲，而各色皆有白有唱”。南曲几乎有一半出于古曲，而元杂剧出于古曲者仅占三分之一，因而南戏之渊源较杂剧更古，结论为：“南戏之渊源于宋殆无可疑，至何时进步至此则无可考。”

第十五章“南戏之文章”，分析南戏之文学价值，认为南戏与北杂剧一样自然有意境，只是风格有所不同，“北剧悲壮沉雄，南戏清柔曲折”，此外并无区别。

第十六章“余论”论述了以下几方面内容：一、中国戏剧至元杂剧出而体制遂定，南戏出而变化更多，“于是我国始有纯粹之戏曲”，然其与百戏、滑稽

戏的关系并未断绝。二、北剧和南戏皆鼎盛于元代,至明代即趋衰落,“元人生气至是顿尽”。三、辨析杂剧、院本、传奇、戏文等名词概念的历史变化。四、我国乐曲对于外国乐曲的吸收和互相融合。五、我国戏剧实为汉人自创,“不能谓之自外国输入也”。六、中国戏曲早就走向世界,许多杂剧很早就被译成外文。

二

《宋元戏曲史》是戏曲史研究领域的一部开山之作,郭沫若在《鲁迅与王国维》(《宋元戏曲史》附录,上海古籍出版社,1998年版)一文中说:“王先生的《宋元戏曲史》和鲁迅先生的《中国小说史略》,毫无疑问,是中国文艺史研究上的双壁,不仅是拓荒的工作,前无古人,而且是权威的成就,一直领导着百万的后学。”(页160)在封建社会中,戏曲一向被排斥在正统文学之外而遭受歧视,亦为“正史”所不录,从而形成我国戏曲自来无史的状况。尽管随着我国戏曲的成熟和发展,元明清三代产生了许多曲论家,他们或探讨戏曲的源流和发展、戏曲的形式和体制,或研究戏曲的音韵和演唱、戏曲作家的生平和轶事,有的致力于戏曲作品的评点,有的专门从事戏曲剧目的搜集、整理和出版,但大多“未有能观其会通”,尚不足以建立起一门带有规范性的学科。《宋元戏曲史》首次对我国戏曲的发展做出了科学、系统的论述,解决了戏曲研究中一些悬而未决的关键问题,从而为戏曲史学科的建立奠定了基础。

研究戏曲史,首先要明确研究的对象,也就是要对戏剧和戏曲做出科学的界定。现在通常所说的戏剧,其概念来自西方,指“由演员扮演角色,在舞台上当众表演故事情节的一种艺术”(《辞海》)。然而“戏剧”一词自古有之,最早见于杜牧《西江怀古》诗:“魏帝缝囊真戏剧,苻坚投箸更荒唐。”此处“戏剧”是游戏的意思。宋元两代多以“优戏”或“伎剧”指称戏剧,而不用“戏剧”一词。直至明代,才使用“戏剧”一词作为戏剧的通称。今天所说的“戏曲”,专指中国的传统戏剧。“戏曲”一词,初见于刘坝《水云村稿》中《词人吴用章传》:“至咸淳,永嘉戏曲出,泼少年化之,而后淫哇盛正音歇。”此外“戏曲”指流行于永嘉地区的歌曲。此后,《青楼集》将戏曲和小令并列,《辍耕录》将戏曲和唱赚、词说等说唱曲艺并论,都是指演唱之曲。宋元人所说戏曲,皆指戏中之曲,并无后来所说的“戏曲”概念。明人谈论戏曲,已有后世“戏剧”的含义,但时常与戏中之曲相混淆,如凌濛初编选《南音三籁》,分为“散曲”和“戏曲”两大部分,在卷首《谭曲杂札》中说:“戏曲搭架,亦是要事,不妥则全传可

憎矣。”明清曲论家缺乏明确的“戏剧”、“戏曲”概念,也就不可能深刻认识中国戏曲的艺术本质。惟独王骥德在《曲律》中,对于戏剧的含义做了很有见地的论述:“古之优人,第以谐谑滑稽供人主喜笑,未有并曲与白而歌舞登场,如今之戏子者。又皆优人自造科套,非如今日习现成本子,俟主人拣择而日日此伎俩也。即金章宗时董解元所为《西厢记》,亦第是一人倚弦索以唱,而间以说白。至元而始有剧戏,如今之所搬演者。”王骥德以“剧戏”指称“戏剧”,认为戏剧是综合歌舞、曲白而成。宋以前的滑稽戏只有说白而无歌舞,算不得戏剧。戏剧还要有脚色扮演,诸宫调虽有歌唱和说白,但只是一人演唱,缺乏表演的成分,也不是戏剧。王骥德还强调戏剧要有现成的本子,而不能如古代优人那样“自造科套”,即兴创作发挥。根据以上三条标准,王骥德认为戏剧始于元代的杂剧。王骥德关于戏剧的论述,虽然还不很明确,但已接触到中国戏曲的实质,对于王国维的戏剧观有重要的影响。

王国维在认真梳理前人关于戏剧和戏曲论述的基础上,在《戏曲考原》中明确指出:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”在《宋元戏曲史》中,王国维从多方面考察了中国戏曲的艺术本质和特点,首次提出了“真戏剧”和“真戏曲”的概念。王国维认为:“必合言语、动作、歌唱,以演一故事,而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。”“元杂剧之视前代戏曲之进步,约而言之,则有二焉……元杂剧每剧皆用四折,每折易一宫调,每调中之曲,必在十曲以上。其视大曲为自由,而较诸宫调为雄肆……此乐曲上之进步也。其二则由叙事体而变为代言体也。宋人大曲,就其现存者观之,皆为叙事体。金之诸宫调,虽有代言之处,而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言……此二者之进步,一属形式,一属材质,二者兼备,而后我中国之真戏曲出焉。”王国维所说的“真戏剧”,指熔歌舞、说白和动作为一炉的综合表演艺术,其概念相当于今天的“戏曲”;“真戏曲”指有严格的音乐组织的代言体曲文,近似于今天的“剧本”。在王国维看来,真正的戏曲,必须是有剧本基础,由演员装扮成不同的脚色,通过唱做念打来演述故事的综合艺术。

王国维第一次比较明确地提出戏曲的概念,具有很高的理论价值。戏曲是一种由演员装扮成脚色表演故事的艺术,代言体是其最基本的特点。戏曲的代言体特点,使它与其他表演艺术有明显的区别。王国维指出,唐宋大曲和诸宫调虽与戏曲有密切的关系,但它们都是叙事体而非代言体,因此算不上真正的戏曲,只有元杂剧实现了从叙事体向代言体的转变,才成为“真戏

曲”。他把代言体作为“真戏曲”的重要标志,指明了戏曲研究的方向和范围,澄清了以往戏曲研究中出现的理论混乱。王国维还提出,中国戏曲是集歌舞、念白和动作为一体的综合艺术,揭示了中国戏曲艺术不同于西方戏剧的本质特征。西方的话剧以对白为主,虽间或插入一些歌舞,也仅是点缀。歌剧一唱到底而无一句念白,舞剧也是只有舞蹈而不说话,哑剧则以形体动作代替语言。在西方戏剧中,歌舞、念白、动作往往是割裂的,形式比较单调。中国戏曲则把三者有机地结合在一起,形成了中国戏曲独特的艺术特征。

王国维在《宋元戏曲史》中提出了“真戏剧”和“真戏曲”两个不同的概念,接触到戏曲的舞台演出和剧本的关系。作为一种成熟的、具有高度综合性的戏曲,不能依靠演员在演出时的临场发挥,必须以剧本作为演出的依据。戏曲演出最初并无固定的剧本,只是采取艺人口耳相传的方法一脉相承,这样局限了戏曲的发展和流传。剧本的出现,使戏曲演出日趋规范化,在长期的艺术积累过程中形成了一套完整的程式,使戏曲能真正发展到成熟的阶段。这就是王国维所说的“真戏剧必与戏曲相表里”。

王国维运用他的戏曲观念,探索了中国戏曲的起源、形成和发展历程。在《宋元戏曲史》中,他把我国戏曲的发展划分为三个阶段:

第一,从上古到五代,是中国戏曲的萌芽时期。王国维认为我国上古时代就有戏剧,“后世戏剧,当自巫、优二者出”。巫以歌舞事神,优以调谑娱人,虽有戏曲的因素,但未“合歌舞以演一事”,故不能算真正的戏曲。到了北齐,出现了像《兰陵王》、《踏摇娘》这样的歌舞剧,才“有歌有舞,以演一事”,成为戏曲直接的起源。唐、五代歌舞剧和滑稽剧都颇为发达,但“或以歌舞为主,而失其自由;或演一事,而不能被以歌舞。其视南宋金元之戏剧,尚未可同日而语也”。

第二,宋金二代,是中国戏曲的形成时期。宋金时代,在唐、五代歌舞剧和滑稽剧的基础上,吸取了小说、杂戏、说唱等艺术成分,形成了宋杂剧和金院本。王国维认为宋杂剧和金院本是纯粹演故事之剧,“故虽谓真正之戏剧,起于宋代,无不可也”。然而,宋杂剧、金院本都没有剧本流传下来,“故当日已有代言体之戏曲否,已不可知。而论真正之戏曲,不能不从元杂剧始也。”

第三,元杂剧的形成,是中国戏曲的成熟时期。王国维多次指出,元杂剧是纯粹的“真戏曲”,因为它具备了戏曲的一切要素。王国维还认为,元代是戏曲的鼎盛时期,元以前无“真戏剧”,元以后无“真戏曲”,明清传奇都是“死的文学”。因此他说:“北剧南戏,限于元代”,撰写戏曲史也就到元代为止。

基于这样的观点,王国维在《宋元戏曲史》中,对元杂剧做了重点的研究和论述。

对于中国戏曲的起源、形成和发展,明清时期的曲论家也有所论及,如王世贞《艺苑卮言》说:“三百篇亡而后有骚赋,骚赋难入乐而后有古乐府,古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府,绝句少宛转而后有词,词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。”王世贞把戏曲仅视作一种文体,认为它与骚赋、乐府和诗词一脉相承,这样就把问题简单化了。王世贞的观点是有代表性的,沈宠绥《弦索辨讹》即承袭了这种说法。王国维从戏剧是一门综合艺术出发,广泛考察了与戏剧密切相关的各种技艺的历史演变及其对戏剧的影响,从而完整、详尽地勾勒出戏剧起源、形成和发展的历史轨迹,为戏剧研究做出了重要的贡献。

中国的戏曲产生于何时,是一个众说纷纭、至今依然争论不休的问题。有人认为戏曲产生于先秦,有人提出把北齐作为戏曲的形成时期,有人坚持唐代已有成熟的戏曲。产生分歧的原因一是对于戏曲的理解不同,缺少一个统一的科学概念。另一个原因是把戏曲形成的时间固定化和绝对化。王国维从我国戏曲艺术的实际出发,提出了“真戏剧”和“真戏曲”的不同概念,比较合理地阐述了戏曲成熟的年代。王国维还把戏曲的形成和成熟看成一个流动的过程,经历了一个从量变到质变的漫长时间。他在《余论》中总结戏曲发展的历史说:“我国戏剧,汉魏以来,与百戏合,至唐而分为歌舞戏及滑稽戏二种;宋时滑稽戏尤盛,又渐借歌舞以缘饰故事;于是向之歌舞戏,不以歌舞为主,而以故事为主。至元杂剧出而体制遂定,南戏出而变化更多,于是我国始有纯粹之戏曲。”王国维的说法比较符合实际,遂为大多数学者所接受。

三

《宋元戏曲史》能够在戏曲研究中取得如此显著的成就,成为一部既具开拓性、又具权威性的经典著作,是作者有意识地把西方理论观念和传统的考证方法相结合的结果。

任何科学研究都必须以真实可靠的材料作为基础,王国维的戏曲史的研究也是从搜集、整理原始资料入手的。他在撰写《宋元戏曲史》之前,从我国浩如瀚海的典籍中发掘了大量重要的戏曲史料,并先后写成《曲录》、《戏曲考原》、《唐宋大曲考》等资料考证性的文章。在《宋元戏曲史》中,王国维把这些材料融会贯通,创立了初具规模的戏曲史的学术建构和体系。

《宋元戏曲史》材料翔实,考证精审,因此能发前人之未发,提出许多具有创造性的见解。如诸宫调是流传于宋代的一种说唱艺术,对于元杂剧有很大的影响,可是一直没有引起明清曲论家的注意。董解元所编《西厢记》是现存唯一完整的诸宫调作品,到元末已经很少有人知道它的情形,陶宗仪《辍耕录》感叹道:“金章宗时董解元所编《西厢记》,世代未远,尚罕有人能解之者。”其后胡应麟认为董解元《西厢记》是弦索小戏,沈德符把它当作“院本模范”,都没有认识到《董西厢》属于诸宫调。清代焦循、施国祁对《董西厢》作了一番考证,皆不得要领。王国维广征博引,从三方面论定《董西厢》是诸宫调,并对诸宫调的体制做了确切的说明:“其所以名诸宫调者,则由宋人所用大曲传踏,不过一曲,其为同一宫调中甚明。唯此编每宫调中,多或十余曲,少或一二曲,即易他宫调,合若干宫调以咏一事,故谓之诸宫调。”他还进一步揭示了诸宫调与戏曲的密切关系:“此(指诸宫调)于叙事最为便利,盖大曲等先有曲,而后人借以咏事。此则制曲之始,本为叙事而设,故宋金杂剧院本中,后亦用之,非徒供说唱之用而已。”王国维对诸宫调的研究,填补了戏曲史的空白。

王国维对于元杂剧的分期,也是他在戏曲研究中的重大贡献。前人研究戏曲,缺乏发展的观念,虽也有人提出杂剧在元代先盛后衰或先衰后盛的问题,但都说得模糊不清。王国维在对元杂剧作家作品进行全面考察的基础上,参照钟嗣成《录鬼簿》把元杂剧作家按时代先后划分为“前辈已死名公才人”、“方今已死名公才人”、“方今才人”三类的做法,将元杂剧的发展划分为三个历史时期,并对每时期的特点做了具体的分析:第一期“蒙古时代”,是元杂剧创作的兴盛期,产生了许多伟大的作家和杰出的作品。这一时期的作家集中在北方,大部分是社会地位低下的文人和民间艺人。第二期“一统时代”,元杂剧的创作中心转移到以杭州为主的南方,已有上层文人参与其间,但除了宫天挺、郑光祖、乔吉稍有成就外,没有别的著名作家和作品。第三期“至正时代”,元杂剧随着王朝的没落而衰退。王国维关于元杂剧的历史分期,在一定程度上揭示了元杂剧的发展规律,为进一步探讨元杂剧兴盛和衰落的原因提供了可靠的依据。在王国维之后,有些学者提出了不同的分期法,有的分为两期,有的分为四期,虽然在具体划分上有粗细之别,但对元杂剧发展过程的认识基本上与王国维相近。直至今日,王国维关于元杂剧的分期,仍然是为大多数学者所接受,最有影响的学术见解。

《宋元戏曲史》对一些具体问题所作的论述,具有不同寻常的意义,但这

还不足以建构系统的戏曲史研究体系。王国维应用现代的理论观念来阐述中国戏曲的特征,揭示戏曲发展的客观规律,使他的研究大大超越了明清曲论家,开创了现代人文科学的一门新学科。王国维把戏曲研究置于广阔的社会文化背景之下,通过不同历史时期政治经济、文学艺术和民风习俗的发展变化,说明戏曲的起源、形成和发展。如他认为戏剧出自上古的巫和优,巫舞产生于原始宗教信仰,优语则基于讽谏政治的需要。他在分析元杂剧兴盛的原因时说:“余则谓元初之废科目,却为杂剧发达之因。盖自唐宋以来,士之竞于科目者,已非一朝一夕之事,一旦废之,彼其才力无所用,而一于词曲发之。且金时科目之举,最为浅陋。此种人士,一旦失所业,固不能为学术上之事,而高文典册,又非其所素习也。适杂剧之新体出,遂多从事于此,而又有二三天才出于其间,充其才力,而元剧之作,遂为千古独绝之文字。”元杂剧兴盛的原因是多方面的,元代商品经济的发展,都市的繁荣,市民文化生活的需求,各种技艺在勾栏瓦肆中互相竞争和交流,都是促进元杂剧发展的重要原因,但不可否认,元代废除科举,知识分子地位下降,一大批底层文人投身于杂剧创作,在元杂剧走向成熟和发达的进程中起到了决定性的作用。

《宋元戏曲史》在揭示戏曲和社会文化联系的同时,用更多的篇幅探讨了戏曲与其他表演艺术之间的关系。王国维按照历史发展的顺序,考察了歌舞戏、滑稽戏、参军戏、大曲、传踏、唱赚、诸宫调、傀儡戏、皮影戏的艺术特征及其对戏曲的影响,从而科学地说明了戏曲如何吸纳各种技艺的戏剧因素,形成一门综合性艺术的过程。王国维还把视野扩展到世界范围,注意到中外文化和戏剧的交流和影响。在《上古至五代戏剧》一节中,王国维指出:“盖魏齐周三朝,皆以外族入主中国,其与西域诸国,交通频繁,龟兹、天竺、康国、安国等乐,皆于此时入中国,而龟兹乐则自隋唐以来,相承用之,以迄于今。此时外国戏剧,当与之俱入中国。”他接着具体考证《拨头》一剧出自西方名为“拨豆”的国家,由西域传入中国。在《余论》中,王国维更详尽地论述了外来音乐对中国古代乐曲的影响,分析了元杂剧曲调中外来音乐的成分。王国维虽然注意到外来戏剧、音乐对中国戏曲的影响,但他坚决反对戏曲外来说,强调中国戏曲是植根于本土的民族艺术。他在作《戏曲考原》时已经明确指出:“独戏曲一体,崛起于金元之间,于是有疑其出自异域,而与前此之文学无关系者,此又不然。”在《宋元戏曲史》中,他重申自己的观点:“至于戏剧,则除《拨头》一戏,自西域入中国外,则无所闻。辽金之杂剧院本,与唐宋之杂剧结构全同,吾辈宁谓辽金之剧皆自宋往,而宋之杂剧不自辽金来,较可信也。至元

剧之结构,诚为创见,然创之者,实为汉人,而亦大用古剧之材料,与古曲之形式,不能谓之自外国输入也。”王国维之后,尚有个别学者坚持戏曲外来说,但大多数学者接受了王国维的观点。

《宋元戏曲史》运用“意境”说来评价元杂剧的艺术成就,使戏曲批评别开生面。王国维用“自然”和“有意境”概括元杂剧的艺术特色,提出:“元曲之佳处何在?一言以蔽之,曰自然而已矣。”“其文章之妙,亦一言以蔽之,曰有意境而已矣。”王国维的“自然”说和“意境”说,在继承传统曲论的基础上,又有所发展。明清二代的曲论家往往以“本色”作为评判戏剧艺术优劣高下的标准,而把元杂剧作为“本色”的典范。“本色”的核心精神是崇尚自然,反对雕饰。也有人提倡“天籁”、“化工”、“天然”,其实质仍离不开“自然”二字。王国维把“自然”与“意境”相联系,更深刻地触及到中国戏曲的艺术本质和特征,大大增强了戏曲批评的理论深度。王国维在《人间词话》中首先标举“境界说”,指出:“词以境界为最上,有境界则自成高格,自有名句。五代北宋之词所以独绝者在此。”“境非独谓景物也,喜怒哀乐,亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者,谓之有境界,否则谓之无境界。”王国维所谓“境界”,也就是“意境”,指情与景的统一,而此情此景必须真实。“境界”、“意境”之语自古有之,至唐代始用以论诗,如传为王昌龄作的《诗格》云“诗有三境”,即“物境”、“情境”、“意境”。明清两代,“境界”、“意境”已成为文艺批评的重要命题。明代谢榛说“景乃诗之媒,情乃诗之胚,合而为诗”,王世贞主张作诗应“情与境谐”,朱承爵明确提出“意境融彻”。清代王士禛则在“意境说”的基础上创立了“神韵说”。王国维在总结前人有关论述的基础上,提出了更为完整和深刻的“意境”说,并将其用之于戏曲批评。王国维赞许元曲“写情则沁人心脾,写景则在人耳目”,与他论词所说“真景物,真感情”是一致的,由于戏曲是敷演故事的叙事艺术,他又加了一条:“述事则如其口出”。明清曲论家也有用“意境”来评论戏曲的,如谢肇淛、祁彪佳、丁耀亢、黄图秘、梁廷楠等,都把情景交融、真切自然的戏曲视作上品,但他们都没有明确标举“意境说”。王国维首次把“意境”作为评价中国戏曲的主要艺术标准,说明他对戏曲的艺术特点有更深切的了解。中国戏曲继承了诗词的艺术传统,本质上是一种诗剧,具有诗性之美,王国维于前人以“本色”、“声律”、“意趣”论曲之外,独辟蹊径,标举“意境”,表现出他与众不同的戏曲观。

《宋元戏曲史》首次运用西方的悲喜剧理论来研究中国的戏曲,也是我国戏曲批评史上的一大创举。古代曲论家没有悲喜剧的观念,也从未把戏曲作

品划分为悲剧和喜剧。但这并不是说中国就没有悲剧和喜剧,如《窦娥冤》、《赵氏孤儿》、《琵琶记》、《娇红记》、《桃花扇》等,都可以算悲剧;《救风尘》、《望江亭》、《歌代啸》、《博笑记》、《绿牡丹》等,都可以算作喜剧。有些曲论家在评论作品时,也涉及到戏曲有悲喜之分。高明《琵琶记》开场说:“论传奇,乐人易,动人难。”徐渭评《琵琶记》说:“《琵琶》一书,纯是写怨。”王世贞充分肯定了《琵琶记》的悲剧效果,并说《拜月亭》不如《琵琶记》,其原因是“歌演终场,不能使人堕泪”。卓人月在《新西厢序》中对悲剧的性质和意义作了比较深刻的探讨,指出悲剧更能反映生活的真实:“天下欢之日短而悲之日长,生之日短而死之日长,此定局也。且也欢必居悲前,死必在生后。今演剧者,必始于穷愁泣别,而终于团圆宴笑,似乎悲极得欢而欢后更无悲也,死中得生而生后更无死也,岂不大谬也!”卓人月不满剧坛千篇一律以大团圆结局的现象,指出生活的本质是悲剧的,死亡和痛苦才是人生的最后结局,因此只有悲剧才更能表现生活的本质。卓人月进一步指出,悲剧能使人超越生死,解脱痛苦,比喜剧更具“风世”作用,更有益于人生。卓人月的论述已触及悲剧的本质和艺术功能,但他并未提出明确的悲剧观念。王国维依据叔本华的悲观主义哲学,把悲剧观作为文学理论的核心。在《红楼梦评论》中,他认为生活的本质是欲望,人的欲望不可能得到完全的满足,因而造成痛苦,人生就是“欲与生活与痛苦”的三者结合。文艺的任务即在于描写人生的痛苦与其解脱之道,使人们离开生活之欲的争斗,得到暂时的平和。《红楼梦》之所以伟大,是因为这部小说,“以生活为炉,苦痛为炭,而铸其解脱之鼎”,是一部彻头彻尾的悲剧。王国维把悲剧分为三类:第一类“由极恶之人,极其所有之能力,以交构之者”,即由小人作恶而形成的悲剧。第二类“由于盲目的运命者”,即命运的作弄而形成的悲剧。第三类“由于剧中人物之位置及关系而不得不然者,非必有蛇蝎之性质,与意外之变故也,但由普通之人物,普通之境遇,逼之不得不如是;彼等明知其害,交施之而交受之,各加以力而各不任其咎。”这类悲剧是人们在必然性的社会冲突中遭到不应有、却不可避免的失败和毁灭所形成的悲剧。王国维认为前两种悲剧是偶然的,可以逃脱的,第三种悲剧是必然的,不可逃脱的,后者比前者更深刻地反映了生活的本质,也更加感人。在《宋元戏曲史》中,王国维运用他的悲剧观来研究元杂剧,指出:“明以后,传奇无非喜剧,而元则有悲剧在其中。就其存者言之,如《汉宫秋》、《梧桐雨》、《西蜀梦》、《火烧介子推》、《张千替杀妻》等,初无所谓先离后合,始困终亨之事也。其最有悲剧之性质者,则如关汉卿之《窦娥冤》、纪君祥之《赵氏孤儿》。

剧中虽有恶人交构其间,而其蹈汤赴火者,仍出于其主人翁之意志,即列之于世界大悲剧中,亦无愧色也。”王国维把悲喜剧的理论引进中国戏曲批评领域,无疑具有开拓性的历史贡献,而他把《窦娥冤》、《赵氏孤儿》列为“世界大悲剧”,对于提高中国戏曲的文学地位也有重大的意义。

四

王国维撰写《宋元戏曲史》,已是近一个世纪之前的事了,由于资料的缺乏和认识的局限,此书不可避免地存在着一些疏漏和错误之处。

《宋元戏曲史》首次提出“真戏剧”和“真戏曲”的概念,并努力把戏剧和戏曲区分开来,但他对戏剧和戏曲概念的规范并不严格,对两者关系的认识也比较模糊。他通常以戏曲指文学性和音乐性相结合的剧本,可是又强调“戏曲者,谓以歌舞演故事也”,把戏曲视为一种表演艺术,与他所说的“必合言语、动作、歌唱以演一故事”的“戏剧”相等同。王国维在谈到周优人《曲辞》时说:“其曲辞为乐曲或戏曲,均不可考”,此处“戏曲”显然指戏中之曲。由此可见,王国维所说的戏曲,具有两种含义,有时指戏中之曲或戏曲剧本,属于文学的概念,有时指“以歌舞演故事”的表演形式,属于艺术的概念。由于戏曲概念的多义性,当王国维用它来分析某些戏曲现象时,就容易产生混乱和歧义。如他谈到院本时说:“两宋戏剧,均谓之杂剧,至金而始有院本之名。”据此,金院本当与宋杂剧同属戏剧,可是他接着说:“则行院者,大抵金元人谓倡伎所居,其所演唱之本,即谓之院本云尔。”演唱之本即为剧本,院本又成了王国维概念中的“戏曲”。后面在分析院本名目时说:“可见此中戏剧,实综合当时所有之游戏伎艺,尚非纯粹之戏剧也。”在论述院本流传之范围时则说:“又如演蔡中郎事者,则南有负鼓盲翁之唱,而院本名目中亦有《蔡伯喈》一本,可知当时戏曲流传,不以国土限也。”明清的戏曲批评,本没有明确区分过“戏剧”和“戏曲”,明人有时以“剧”指杂剧,以“曲”指南戏和传奇,如祁彪佳《远山堂剧品》只论杂剧,《远山堂曲品》只论南戏和传奇,但没有牵涉到戏剧和戏曲概念的不同。王国维首次提出戏剧和戏曲的区别,可是他的戏剧和戏曲的概念,与今天所说的不同,又缺乏严格的规范,因此在后来的戏曲研究中引起了一定程度的混乱。当今关于中国戏曲形成的时期众说纷纭,即与戏曲概念的不一致有关。

王国维研究戏曲的时候,许多戏曲史料尚未发现,使他的论述受到很大的局限。他没有看到《永乐大典戏文三种》,不知道产生于南宋的《张协状元》

是现存最早的南戏剧本,而认为元明之间的“荆、刘、拜、杀”和《琵琶记》是最古的南戏,于是造成了这样的错觉:“(戏曲)至元杂剧出而体制遂定,南戏出而变化更多,于是我国始有纯粹之戏曲”,似乎南戏是在元杂剧的基础上发展起来的。认为南戏出于杂剧,或先有杂剧后有南戏,在明清两代是相当普遍的说法。王世贞《曲藻》论曲之源流云:“词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。”胡应麟《庄岳委谈》“优伶戏文”条说:“今世俗搬演戏文,盖元人杂剧之变”,“元世曲调大兴,凡诸杂剧,皆名曲寓焉,教坊名妓多习之,清歌妙舞,悉隶其中,一变而贍缦,遂为戏文。”沈德符《万历野获编》也说:“自北有《西厢》,南有《琵琶》,杂剧变为戏文。”王国维由于没有看到《永乐大典戏文三种》,未能正确阐明杂剧和南戏的关系,是可以理解的过失。然而,他在《南戏之渊源及时代》中,敏锐地觉察到南戏出自南宋的戏文,其渊源或反古于元杂剧,这是很有见地的。可惜的是,王国维没有讲清戏文的概念是什么,它与南戏有何区别,也没有具体说明南戏是如何从戏文发展而来的。从他的戏曲理论体系来看,他所说的戏文可能是与宋杂剧、金院本处于同一层次的表演艺术,同样没有剧本流传下来,其与南戏的关系就像宋杂剧、金院本与元杂剧的关系。然而,王国维在《余论》中说:“戏文之名,出于宋元之间,其意盖指南戏。明人亦多用此语,意亦略同”,又把戏文和南戏视作一体。这样自相矛盾,与他对戏剧和戏曲的规范不严格有关。“戏文”一词,首见于元人记载,原意是敷演话文,即扮演故事的意思,且用于特指在南宋形成和流传的剧种,因其发源地在温州,故又称温州杂剧或永嘉杂剧(永嘉是温州的古称)。戏文初生时期,尚无南北曲之分,直到元代中叶,南北曲各自发展为不同的体系,才形成了南北曲的概念。在南北曲概念明确后,元人为与北曲和元杂剧相区分,把戏文称作南曲戏文,简称南戏。戏文是一个涉及戏剧本质的剧种名称,而南戏是一个剧种的地域性称呼,两者概念有所不同,但指称的对象是一致的。元人把戏文和南戏分得很清楚,如叶子奇《草木子》:“俳优戏文,始于《王魁》,永嘉人作之……其后元朝南戏盛行。”南宋的称为戏文,元代的称为南戏。明人则常混称,不再明确区分。王国维兼容元明旧说,未作深入的辨析,造成论述的含糊不清。

王国维论戏曲,着眼于戏中之曲,并把曲仅仅看作从诗词演变而来的一种文学样式。据青木正儿介绍,王国维仅爱读曲,不爱观剧,于音律更无所顾。他写《宋元戏曲史》,也是从文学的角度落笔,此书开宗明义道:“凡一代之文学,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。”他自述研究宋元戏曲的途径：“思究其渊源，明其变化之迹，以为非求诸唐宋辽金之文学，弗能得也。”戏曲本是包括文学、音乐、舞蹈、表演、美术诸方面的综合艺术，如研究戏曲史仅就文学立言，就不可能完整地反映出戏曲发展的真实历史。王国维在论述从上古至五代的戏剧时，虽然也涉及到一些表演伎艺，在谈到元杂剧时也略为提及与音乐文学有关的宫调、曲牌问题，但始终摆脱不了戏曲以文学为核心，戏曲史是文学史之一部分的观念的支配和制约，因而使他的立论不无偏颇之处。王国维提出“真戏剧必与戏曲相表里”，认为表演艺术概念的“戏剧”是“表”即形式，文学概念的“戏曲”是“里”，即灵魂。成熟的戏剧必须表里结合，上古至五代的戏剧演出没有戏曲剧本，不能算真戏剧，宋金虽有纯粹演故事之剧，其结构也日趋完备，因无剧本流传，也不能肯定是否真戏曲，“而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也”。王国维评价元杂剧和南戏的艺术价值，也只论“文章”，限于文辞的欣赏和分析，忽略了在戏剧结构、人物塑造、动作宾白等方面的成就，甚至得出元杂剧关目拙劣、思想卑陋、人物矛盾的错误结论。王国维还坚持“北剧南戏限于元代”的观点，认为“明以后无足取，元曲为活文学，明清之曲，死文学也”，也是仅从文学着眼而得出的错误结论。这种以文学为中心的理论，并不符合中国戏曲的实际情况。戏曲源自民间，至元杂剧出，始分为文人剧和民间戏曲。文人创作剧本，着重的是文学性，虽然也有些作者考虑到“填词之设，专为登场”，强调剧作须“本色”“当行”，适合于舞台演出，但更多的文人把填词作曲看作抒情述怀、驰骋才华的文学活动，他们创作的剧本更适合阅读。民间戏曲创作、传播的过程有所不同，演出时往往没有固定的剧本，而是靠口耳相传，通过舞台实践不断加工、提高。有些戏曲研究者认为中国戏曲是以表演为中心，而非以文学为中心，是有道理的。

五

《宋元戏曲史》是中国戏曲史研究的开山之作，此书建构的学术体系仍为当今学者所遵循的规范，书中提出的一些论点依然是权威性的成果。尽管岁月流逝，戏曲史研究已今非昔比，但《宋元戏曲史》的历史贡献和学术地位不容动摇，还是研习中国戏曲史的必读教科书。我在复旦大学教授戏曲史多年，给学生指定的教材就是这本《宋元戏曲史》。然而，此书毕竟也存在不少疏漏和错误，以文学为中心的观念又束缚了戏曲史研究的进一步深入，用今天的眼光和观点对其重加审视也是十分必要的，这就是我为该书作疏证的