

宋元戏剧的 雅俗源流

刘小梅
著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

宋元戏剧的 雅俗源流

刘小梅
著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

宋元戏剧的雅俗源流/刘小梅著. —北京: 文化艺术出版社, 2010. 5

ISBN 978-7-5039-4562-5

I. ①宋… II. ①刘… III. ①古代戏曲—文学研究—中国—宋代②古代戏曲—文学研究—中国—元代 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 080561 号

宋元戏剧的雅俗源流

著 者 刘小梅

责任编辑 齐大任

封面设计 姚雪媛

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700

网 址 www.whyschs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2010 年 8 月第 1 版

2010 年 8 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 23.625

字 数 250 千字

书 号 ISBN 978-7-5039-4562-5

定 价 46.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

自序

“雅”与“俗”之间的矛盾与和谐是构成中国戏曲形成和发展的—种重要动力。只是在中国古代，戏曲艺术处在整个文学结构的边缘——至少在通常观念上如此，直到清代中叶花部兴起后，在戏曲内部的“雅”、“俗”分化才真正完成，而整个戏曲艺术在中国文艺格局中的边缘位置并无实质性的改变。虽然刘勰《文心雕龙·时序》所言“文变染乎世情，兴废系乎时序”是不易的规律，但在中国古代的文艺格局中，以诗歌和史传为代表的正统的文艺形式和文化类别具备了强烈的、对其他边缘文艺形式或同化或抑制的功能。一种艺术样式、一种理论思想，甚至一种思维方式的产生，在某种程度上都是通过对正统的、乃至“雅”文化的依附中来求得自身的发展和提高，并在此期间通过与正统文化的磨合与妥协形成相对稳定的自身系统。可以说，首先是歌诗传统，其次是史传传统，它们共同制约着中国虚构叙事文学尤其中国戏剧的发展，这也正是本书的主线。本书欲将“叙述动的文艺变迁”作为中心课题，主要的考察对象是构成中国戏剧各因素的雅俗变迁以及影响这一变迁的主要文化环境——不但要注意到这些戏剧要素的各自存在，更主要的是思考它们的合力如何促进了中国戏剧的发展。

本书在体例设计中既注重个别的剧作家、作品的分析，又着眼于整体的综合考察，力图在两者互相依存的基础上，做到以整体的综合考察为重心；力图运用个别经典剧作来寻机探索更具普遍性的问题。

“精严有法”是笔者一直渴望达到的理论著述境界。如果说，所谓戏剧史意识，就是对于戏剧发展模式的整体观照，目的在于建立起一套确定剧作家、作品的位置和作用以及阐释中国戏剧艺术现象的理论框架；那么，本书的戏剧史意识就是对于中国戏剧的优谏模式、诗性发展模式与剧性发展模式的层次性递进的历史和文化观照，并施之以雅俗源流的视角。其中，在著名剧作家、著名戏剧作品的具体分析和阐释上，本书力图运用“知人论世”的研究方法。陈寅恪先生在为冯友兰的《中国哲学史》所作的审查报告中曾说过：“古人著书立说，皆有所为而发，故其所处之环境，所受之背景，非完全明了，则其学说，不易评论。”同样，若要准确评价一位戏剧史人物，就非常有必要先“完全明了”该人物所处之时世，把某一剧作家、戏剧作品与当时的时代特征、个体境遇、社会风习和文化思潮等结合起来考察，这也是本书写作中所遵循的基本研究方法。

应该看到，经过百余年的发展和蜕变，近现代以来的中国学术已经完全细化了，信息和知识的急剧扩张，使得精通多个领域的“通儒”较难出现，但这并不是排斥宏阔学术视野的理由。清代章学诚在《文史通义》中断言：“高明者多独断之学，沉潜者尚考索之功，天下之学术不能不具此二途。”诚然，当代的中国戏剧学研究需要面向历史，重文本、重考据，爬梳剔抉，参互考寻，追求符合文献事实的可能允许的解释，也需要面向现实和未来，重理论分析，提倡新的学术方法和新学科的运用。进言之，无论是新材料的发现，还是传统材料的开掘，中国戏剧学研究都需要新的理论和思想的支持，需要善于吸取外来先进的思想观念，在参照和比较中发现新的问题。本书在写作过程中，极重视对相近学科的知识视野和研究角度的采纳，注重多领域研究手段和成果的运用，力求论述范围的拓展，以期以西方成熟的戏剧学理论观念与中国戏曲的发展历程相印证，在一种全面的、动态的观照中把握中国戏曲形成、发展过程中的观念影响和雅俗变迁。同时笔者也知道生吞活剥或一叶障目对学术研究危害更甚。

本书的研究基点涉及到宋杂剧、南戏、元杂剧、明传奇四种重要的戏曲艺术样式，可以说，本书中所涉猎所研究到的每一种戏曲样式下的优秀作品，几乎都有笔者自己从学十年的点滴见解。笔者的这些思想火花散见于各个篇章或说是散见于具体论述之中。但在全书的结构和文字表述上，某些重要观点不仅在某一章中集中阐述，而且还在其他篇中加以丰富和完善，各剧作家作品、各个章节之间，力图在相互联络、相互比较、相互补充中构成一个有机的整体，以求能够保持通篇的率然之势。

笔者在吸收前贤、时贤的观点和材料时，虽不能处处做到“为学要不疑处有疑”，却也不甘庸耳赁目、绝不敢随便人云亦云，总要通过自己再三的深思和考辨。周国平先生说：“真正的学术，决非一时一地之物，而必具有恒久性和世界性。把玩国故，不拘于考据、训诂，能通宇宙之至妙，人生之精髓，启迪天下人心扉。治理西学，不限于述评、比较，能体悟和理解，与宗师大家交流。真正的学术是一种对话，不仅与国人、今人对话，而且与洋人、后人对话，这才是走向世界和未来之真义。创新而不靠移花接木，搬弄新术语，首先要在学术上有根，然后才能开出自己的花朵。”我以为是至言，以为这可能是中华文脉历千年至今而魅力仍存的原因。本书对于所涉及到的不同戏剧样式下的著名剧作，力图进一步挖掘其文化背景特质，给予不同学术视角的定位。

钱锺书先生曾说：“大抵学问是荒村野老屋中，二三素心人商量培养之事。朝市之显学，必成俗学。”说实话，作为一名人文学者，笔者羡慕钱先生所说的这种学人为学自处的境界，羡慕这种可供学人治学的较普遍的社会环境和文化心理。在当今社会的学术门类中，中国文史类的理论研究本来就是冷学，而在中国文史类的整体研究中，戏曲类的学术研究就更属于墙边的闲草。笔者深知，在当今时代，一名学者若对过去时代的某一重要戏曲样式及相关的著名剧作家、戏剧作品都能做出较深入的理解和研究，并分别指出这些剧作家、戏剧作

品在戏曲发展史上的独特地位，可能已经算是不易；而要在此基础上，对其时代的精神特质和文化雅俗的交叉叠合、渊源流变做出比较深入的研究，这应该是难度不会小的一项工程。而在变动剧烈的当代社会，其难度显然又不仅仅局限于课题本身。至于学术研究上用力之勤久，方法之严谨，乃至如陈寅恪先生所言“脱心志于俗谛之桎梏”，后学小辈也只能说，非曰能之，愿学焉。

本书是笔者在博士学位论文的基础上修改增订而成的，因为成书历时较久，故而有研究水准精浅程度不一的状况出现，虽笔者一再斟酌修改，试图在整体水准和学术风格上保持一致，但还是可以感到某些章节间乃至细微处的差别和不足。虽不足，却也真实地记载了笔者学术成长的进程。浅陋冒昧之处，期盼同好和方家的匡正。

2010年3月20日

目 录

自序 / 1

导论 / 1

第一章 南北剧系的同源异流 / 8

第一节 优戏一脉的宋杂剧 / 8

第二节 宋代南戏的草根形态 / 24

第三节 北曲杂剧之“雅”质 / 41

第二章 雅俗迁移与曲牌联套体的确立 / 53

第一节 歌诗传统下的“诗性”继承 / 53

第二节 雅俗迁移与戏曲体式的形成序列 / 62

第三章 北曲杂剧的两大彪军

——关汉卿、马致远的雅俗倾向 / 78

第一节 宋元以降的娱乐时尚与关汉卿的文化人格 / 79

第二节 关汉卿剧曲的本色内涵 / 94

第三节 马致远的乐府文化人格 / 111

第四节 马致远杂剧美学的“逸笔”品格 / 129

第四章 北曲剧曲的艺术创新和美学特质 / 153

第一节 北曲剧曲的作家流派 / 155

- 第二节 北曲剧曲的历史创新 / 163
第三节 北曲剧曲的美学特质 / 174
第四节 北曲剧曲与宾白的关系 / 179

第五章 元人三记的雅俗趋向和历史影响

- 《西厢记》、《琵琶记》、《拜月亭记》 / 189
第一节 《西厢记》的篇幅意义与色泽气骨 / 191
第二节 《琵琶记》的剧以载道与雅俗转换（上） / 205
第三节 《琵琶记》的剧以载道与雅俗转换（下） / 213
第四节 《拜月亭记》的叙事成就与南曲特质 / 232

第六章 中国戏剧观念的曲折进程

- 雅俗纷扰中的戏剧本体自觉 / 252
第一节 中国叙事文学的纯审美意识 / 252
第二节 元代戏剧意识的初步自觉 / 264
第三节 中国戏剧本体观念的觉醒 / 285
第四节 “诗”本位向“剧”本位的迁移 / 303

余论 / 331

附录一 理学的“穷理尽性”与杜丽娘的游园惊梦

- 对汤显祖“以情格理”的再理解 / 336

附录二 王国维“戏曲意境说”之辨析

- 读《宋元戏曲史》 / 347

主要参考文献 / 365

导 论

“雅”与“俗”是一对已然缠绕中国文艺史 3000 年的观念范畴和学术范畴。雅俗的观念最早来源于音乐。我国第一个完整、成熟的雅乐系统是西周的雅乐。雅乐就是正乐，指的是周的王畿之乐，相对于地方乐调的俗乐而言。作为雅乐的最高典范是出现在西周的“六代之乐”，它包括黄帝的《云门》、尧帝的《大咸》、舜帝的《九韶》、禹帝的《大夏》、商汤的《大濩》、周朝的《大武》。这六种典礼音乐规模宏大，有的祭祀天地山川，有的是夸耀政治的修明隆盛，有的歌颂先祖的文治武功，它构成了一个完整的祭祀系统。仿照这些雅乐，周人制作了一系列的雅颂诗乐，这就是《诗经》中的《大雅》和三颂这类作品，所谓的“风土之音曰风，朝廷之音曰雅，宗庙之音曰颂”^①。《国风》本出自民歌，在《诗经》中占多数篇幅，它的改造亦受到雅乐的影响，与后来新兴的俗乐相比，广义的雅乐包括六代之乐、雅、颂以及雅乐化的国风这全部的周乐在内。于是《诗经》被尊为儒家的经典，乃至孔子其时已经认为“不学诗，无以言”了。

中国的音乐文化、诗歌文化以及后起的戏剧文化始终是紧密相连的。雅乐伴随着周王朝的礼仪制度而建，是周王朝制礼作乐的产物，其技术性很高，也包含着深奥的思想义理。春秋中叶以来，“尽善尽美”的雅乐随着周王室的衰落而逐渐衰落，经秦汉之际的大量散失，

①（宋）郑樵：《通志》总序，中华书局 1987 年版。

到汉代已经非常残缺了，世俗社会的音乐趣味起了主导音乐发展的作用。

而作为观念形态的雅俗问题，也因之经历了漫长的演变过程而丰富复杂。周代雅乐的名称本来就有“典雅纯正”、“中正和平”之意，所以后世观念形态上的雅文学自然也具有品位高深、曲高和寡的精英化的含义。与之相对，俗乐通俗浅近，具有浓郁的生活和时代气息，也更具备娱乐性。

“雅俗”在观念形态上是一对相对的动态的概念，它们各自具有自己时间、时代的规定性；雅俗迁移是一种客观存在，从特定角度上说，中国文艺史是存在于雅俗之间的、不容忽视的一种变更和流动的历史。

宋金时代，雅俗之间的交融和变易已经引起了文人学者的关注。先是北宋郑樵（1104—1160）针对《诗经》所持的“积风积雅”说：

积风而雅，积雅而颂。犹积小而大，积卑而高也。所积之序如此。^①

郑樵从历史发展的前后次序，认为在积累民歌经验的基础上，才有了文人所作的歌曲，然后才有了歌颂贵族祖先的颂歌，肯定了雅俗之间所存在流动的辩证关系。而后来的中国戏曲也颇为涵括化地执行了这种三段式的演进轨迹：每一种代表性的声腔剧种的艺术主体皆来源于民间，拥有广泛的群众基础；继之文人加入得以大幅度改进提高；继之得到贵族和宫廷的喜爱走向雅化却又渐趋消歇。

而对于“一代有一代之文学”的观点，南宋的严羽（1174—1185—1264），金末的刘祁（1203—1250），明代的胡应麟（1551—1602）、袁宏道（1568—1610），清代的焦循（1763—1820），乃至民

^①（宋）郑樵：《祀飨正声序论》，《通志》卷四九，中华书局1987年版。

初的王国维（1877—1927）等人，都持有相近看法。

较早严羽在《沧浪诗话》中指出：

风、雅、颂既亡，一变而为离骚，再变而为西汉五言，三变而为歌行杂体，四变而为沈宋律诗。^①

大约同一时代稍后的刘祁在《归潜志》中指出：

（予）尝与亡友王飞伯言：“唐以前诗在诗，至宋则多在长短句，今之诗在俗间俚曲也，如所谓【源土令】之类。”飞伯曰：“何以知之？”予曰：“古人歌诗，皆发其心所欲言，使人诵之至有泣下者。今人之诗，惟泥题目、事实、句法，将以新巧取声名，虽得人口称，而动人心者绝少，不若俗谣俚曲之见其真情而反能荡人血气也。”飞伯以为然。^②

刘祁生活的时代，俚曲的鲜活和生机已经引起了文人的兴趣和喜爱，其时正值元曲孕育兴起的时期。

元末已有罗宗信在《中原音韵序》中将“大元乐府”与唐诗、宋词并称。明代的胡应麟在继承了严羽观点的基础上又有所发展，他比严羽晚生了近400年，更看到了“变”是不可逆转的客观规律：

……曰风、曰雅、曰颂，三代之音也。曰歌、曰行、曰吟，曰操、曰辞、曰曲、曰谣、曰谚，两汉之音也。曰律、曰排律、曰绝句，唐人之音也。诗至于唐而格备，至于绝而体穷。故宋人不得不变而之词，元人不得不变而之曲。词盛而诗亡矣，曲盛而

①（宋）严羽：《沧浪诗话》第48页，郭绍虞校释，人民文学出版社1983年版。

②（金）刘祁：《归潜志》卷十三，“杂说”。

词亦亡矣。^①

胡应麟还发前人所未发，特别指出了在诗体不断发展变化的情况下，文体越来越通俗化的历史事实：

四言变而离骚，离骚变而五言，五言变而七言，七言变而律诗，律诗变而绝句，诗之体以代变也。三百篇降而骚，骚降而汉，汉降而魏，魏降而六朝，六朝降而三唐，诗之格以代降也。^②

稍后于胡应麟，袁宏道则具有鲜明的雅俗相对相融的观点：

代有升降，而法不相沿，各极其变，各穷其趣。^③

到了清代，焦循较充分地论述了中国文艺发展史上由于不断的变革与创新而“代有所胜”的观点：

商之诗仅存颂，周则备风雅颂，载诸三百篇者尚矣。而楚骚之体则三百篇所无也，此屈宋为周末大家。……汉之赋为周秦所无，故司马相如、扬雄、班固、张衡为四百年作者。……五言诗发源于汉之十九首，故论宋宜取其词，前则秦、柳、苏、晁，后则周、吴、姜、蒋，足与魏之曹、刘，唐之李、杜相辉映焉。……词之体尽于南宋，而金、元乃变为曲，关汉卿、乔梦符、马东篱、张小山等为一代巨手，乃谈者不取其曲，仍论其诗，失之矣。……夫一代有一代之所胜，舍其所胜，以就其所不胜，皆寄

①（明）胡应麟：《诗薮》，内编卷一。

② 同上。

③（明）袁宏道：《序小修诗》，张少康主编《中国历代文论精品》第576页，时代文艺出版社2001年版。

人篱下者耳。^①

焦循“代有所胜”的思想，充分肯定了元曲在中国文艺发展史上的历史地位。同样，焦循的观点也极大地启发了近代王国维的戏曲史研究。

清末民初，王国维在继承前人的基础上，于《宋元戏曲史·自序》中指出：

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。独元人之曲，为时既近，托体稍卑……^②

其实，这些观点亦都与“雅俗迁移”的命题相关。对于中国文艺史来说，它们更具有补阙、纠偏、正讹的意义。到了现当代，雅俗高下的传统观念已经基本动摇，“正俗之别，因时而宜。古目为俗，今视为正，屡见不鲜”^③。对于整个中国文艺发展史来说，主流文体越来越通俗化、消费主体越来越大众化的态势已经成为一个基本趋向。在这个规律下，扒梳析理宋元时期中国戏剧的雅俗源流，正是本书的主旨。

中国传统文化是一种诗性文化，由之，我国的古典戏剧亦是一种诗性的戏剧。唐、宋、金、元以来，商业经济日趋发达，异族之间文化交流频繁，市民文艺勃兴，宋元时代南戏和北曲杂剧前后出现。北曲杂剧的繁荣，标志着我国的曲牌体戏曲确立并走向成熟，经过长期孕育的中国戏剧终于迎来了自己的第一个发展高潮。在这个历史时

①（清）焦循：《易余龠录》卷十五。

② 王国维：《宋元戏曲史》第1页，上海古籍出版社1998年版。

③ 王志平：《三国两晋南北朝卷》（下）第433页，李学勤主编《中国学术史》，江西教育出版社2001年版。

期，剧曲作为“曲体形式”的一种类型产生了。所谓“曲体形式”，有“声”与“文”两个层面。“声”的层面包括由曲的音乐性所规定的“声律”、“韵律”以及相对稳定的章、段和句式的构成；“文”的层面包括体现曲体特有文学品格的语言构成、叙述构成，还有由之形成的相对普遍的表达方式^①。中国古代戏剧学已经具备成熟理论体系的只有曲学，或者说其重心在于曲学，所以曲体形式方面的内容自然成为本书研究的广泛基础；而作为戏剧学研究，本书非常注重的是曲体中“文”的层面，即剧曲是如何以语言文字为媒介和手段来刻画戏剧人物、塑造艺术形象的。

沿着“渐近人情”的轨迹，《诗经》之后中国文学艺术的纵向发展逐渐由“阳春白雪”贴近“下里巴人”。植根于深厚的民间艺术土壤，歌、舞、乐、优的结合，使得中国戏剧成为高度综合的艺术。中国是诗的国度，丰厚的歌诗传统与唐宋以来发达的说唱艺术相结合，在此基础上演化而成的中国古代戏剧，具有蓬勃的生命力，它拉动中国戏剧成为中国晚期封建社会文坛的盟主；又以其联系群众的广泛性，使中国戏剧成为真正的全民艺术。剧曲的形成便是我们民族的传统文艺思维方式——诗化思维方式，对中国戏剧的文学形态进行规范和影响的结果。

宋元戏剧具有十分丰富的内涵，它继承了前代艺术、娱乐形式的诸多美学基因，同样也对后世中国戏剧、尤其明代戏剧的创作实践和理论研究产生了深远影响。宋元戏剧对独特的中国演剧体制的铸造有待于做进一步的发掘研究，其文学成就和表演传统也有待于进一步弘扬。宋元戏剧的美学风貌、艺术形态、发展轨迹及当时的民俗民风、社会文化环境等，都是值得深入探讨和研究的课题。

本书研究对象的选取、章节顺序的安排皆按照研究的内在逻辑作纵向递进，分别为宋杂剧、元杂剧作家、元杂剧的艺术风貌、元杂剧

^① 参见李昌集：《中国古代曲学史》第136页，华东师范大学出版社1997年版。

和南戏的三部代表性作品、中国的戏剧本体观念及与之相关的明代戏曲理论论争，所围绕的中心和出发的视角都是“雅”、“俗”范畴；不过，这两个范畴的关系更是相对的、辩证的，远非壁垒分明。另外，在相关的名词、概念的使用上，因为中国的民族戏剧是戏曲，所以为了语境表述的清晰和到位，笔者有时亦以“中国戏剧”与“戏曲”通用。笔者把产生于金末元初的“元杂剧”一般称为“北曲杂剧”，其剧曲称之为“杂剧剧曲”或“金元剧曲”，以与“宋元南戏”对举，实欲以南北地域文化的对比作为本书研究的一个重要的潜在视域；而这种对举更有其内在的逻辑依据，即北曲剧曲与中国歌诗传统渊源更近，早期的南曲剧曲则较远。这里特作一个简单的说明。

第一章 南北剧系的同源异流

中国戏剧的艺术源头和发展历程可谓复杂，然而不论如何复杂，中国的南北剧系在形成之初都具有相对鲜明的地域特点和风格归属。唐代以来，南方文化崛起。宋元时代，在相隔半个多世纪的时间里，南戏和元杂剧先后面世，于是南方剧系和北方剧系正式宣告确立并形成南北戏剧文化的对峙。早期的南戏由“信好鬼神”的祭祀出发重装扮、重叙事和情节，整体而言更贴近民间说唱，在叙事性上乃至戏剧本体上开创颇丰走得更远；元杂剧却在形式上紧承宋杂剧，与南戏相较，相对更重曲辞和抒情，颇受精英文化的熏染从而更多继承了歌诗传统及其高华雄浑的人文情怀。然而无论是南戏还是元杂剧，它们在娱乐习惯和部分艺术形式的构成上都有一个显著共同的源头，那就是上古的优戏。可以说，优戏的艺术精神及游戏性质贯穿了中国的戏剧史，也贯穿了中国的娱乐史。

第一节 优戏一脉的宋杂剧

中国戏剧的渊源与古代优谏传统有着密切关系。中国古代的优戏，从有历史记载来说，最初在西周时期的王宫中出现。魏晋隋唐的参军戏，宋代的滑稽戏，都属于优戏一脉。

优是中国最早的职业演员，戏曲的舞台表演意识也应该最早从优