

第一章

中国古典戏剧与戏剧理论

戏剧,在人类文明的发展史上留下了自己坚实的足迹,无论是东方还是西方,人类因自身的需求而创造了戏剧,并充分地享受着戏剧艺术。而随着戏剧艺术的产生和发展,人们也就逐步地对其进行概括、评判和理性的体认,试图把握和认识这一艺术形式的特质。由此,对于戏剧的理论研究也就拉开了帷幕,在伴随戏剧艺术的发展不断地充实和完善自身理论的同时,又对戏剧艺术的发展产生了深刻的影响。

中国戏剧,是世界历史上最为悠久的戏剧文化形态之一,它与古希腊戏剧、印度戏剧共同构成了世界上古老的三大戏剧文化。它凝聚了中国古代文化的精神,具有鲜明的民族特质。由此,作为观念形态的戏剧理论也凝聚了中国古代的艺术精神和审美理想。这是一个独特的理论形态,一个有着本民族精神的理论思想体系,它的理论精神不仅深切地影响了中国古代的戏剧艺术和戏剧审美心理,还会冲破古今之间的隔阂而在当今世界扩散自身的理论影响。

在本章中,我们试图以中国戏剧与戏剧理论的关系为中心线索,对中国古代的戏剧理论与批评作出面上的描述,以期在对戏剧理论的体系和内在思想作探讨之前,首先对中国戏剧与戏剧理论的概貌有一个大致的认识,勾画一个轮廓,并由此导入以下的分析。

第一节 戏剧理论批评史概述

让我们首先描述一下中国古代戏剧理论批评的历史分期。

中国古代戏剧理论在古代文艺思想史上是一脉晚起的理论思想系统,因为作为理论批评依托的古代戏剧艺术的成熟同样也比较晚。这种境况,一方面使戏剧理论批评难以像传统诗文理论那样有着悠长的历史和深厚的理论思想的积淀,相对地显得颇为短暂而又浅易;然而从另一个角度来看,中国古代的戏剧理论批评也惟其晚起,使它能较多地承继各种传统艺术理论的滋养。综观中国古代戏剧理论批评的发展,大略可以划分为四个时期:第一个时期是从先秦到宋代,这是戏剧理论批评的孕育时期;第二个时期是元代到明代前期,这是戏剧理论批评的成形时期;第三个时期是明代中叶到清代前期,这是戏剧理论批评的繁荣和鼎盛时期;第四个时期是清代中叶至清末,这是戏剧理论批评的渐趋衰落时期。

—

从先秦到宋代,中国古代的戏剧艺术经历了漫长的孕育时期,戏剧美的因子正不断地在产生和凝聚,但犹未出现完整的剧本体制和成熟的舞台表演体系,戏剧艺术还没有成为一个具有独立意义的艺术样式。因而这一时期的戏剧理论批评同样也是处在孕育和萌生之中。

这一时期的中国戏剧理论的渊源,大致可以从三条线索中加以认识:一是以先秦‘乐论’为代表的艺术理论精神;二是中国古代延续颇久的叙事传统;三是先秦以来有关表演的实录和评判。前二者与戏剧艺术和理论是一种间接的关系,但其所体现的理论思想和艺术精神都对中国古代戏剧理论有其深刻的影响;后者与戏剧艺术和理论直接相关,在中国古代戏剧艺术的发展中是一脉相承的,但理论批评却显得颇为浅显,常常是一种记录和简单的评判。

先秦时期的文艺思想以‘乐论’为主干,而所谓‘乐’者则是合诗、乐、舞三者为一体的综合艺术,因而同样是综合艺术的中国古典戏剧在理论批评上与‘乐论’的关系也就较为深切。‘乐论’导源于上古时期的‘礼乐’制度,经孔子、荀子等人的进一步发挥和阐发,至《礼记·乐记》集其大成,成为中国古代各类艺术理论的共同之源。中国古代的戏剧理论正是以‘乐论’为其重要的精神基础的。‘乐论’中关于“乐”的本源、“乐”的美感作用和社会功能等理论思想都对戏剧理论产生了深刻的影响。中国古代戏剧理论中一个重要的审美理想——“和”,也是对‘乐论’的直接继承。同时,由‘乐论’所引发的另外一个理论思想——关于诗与乐的关系问题,它实则是指志与声的关系,即诗歌的内涵与表现形式的关系,在后世曾引起广泛的讨论。这一重要的理论线索无疑是明中叶戏剧理论中“情辞”与“格律”之争的一个直接渊源(详见本书第三章中第一节《古代曲学渊流考析》)。

作为叙事艺术的中国古典戏剧,对于戏剧艺术叙事性的阐发也是戏剧理论中一个重要的理论线索。从先秦到宋代,戏剧艺术中虽然已经出现了像《踏摇娘》等颇有故事性的重要剧目,但对于戏剧叙事性问题还没有引起注意。然而,中国古代的叙事艺术却已经历了漫长的发展岁月,从史传、寓言、神话,到志怪志人、唐代传奇、宋代话本,叙事艺术积累了丰富的艺术经验,由此也产生了颇为丰富的叙事理论。无疑,中国古代戏剧理论与这一时期对于叙事艺术的理论阐发是有传承关系的。从先秦到宋代,中国古代的叙事理论导源于两股线索:一是中国古代的史官文化;二是中国古代的神话传说和寓言。史官文化孕育的叙事观点以‘信实’为标志,而神话传说与寓言所孕育的叙事观点则以‘虚化’为特征,它们之间的争胜与融合构成了中国古代叙事理论的发展线索,同时也为中国古代戏剧理论的形成和发展提供了直接的理论渊源和择取对象。这一时期中,由先秦到两汉,叙事理论偏向于‘信实’而排斥‘虚化’;魏晋南北朝时期虽充分肯定志怪的存在价值,但主要立论仍然是以史家的尺度为准绳的。从唐代开始,以‘虚化’为特征的叙事艺术得到了认可,并承认了“虚

化’在叙事艺术创作中的合理性。在这种长期论争中,戏剧理论在艺术渊源上接续了戏剧艺术与寓言的传承关系,强调戏剧艺术的抒情性和写意性(详见本书第四章第一节《古代叙事理论渊流考析》)。

这一时期关于表演的记录和评判在中国古代戏剧理论批评史上也是弥足珍贵的。对表演的记载,我们一直可以追溯到先秦时期对巫觋和俳优的记录,王国维在《宋元戏曲考》中尝谓:‘要之,巫与优之别,巫以乐神,优以乐人,巫以歌舞为主,优以调谑为主……后世戏剧,当自巫优二者出,而此二者,固未可以后世戏剧视之也。’对于巫、优二者的记载和评判是中国古代戏剧理论中表演理论的最初踪影,在先秦时期的《左传》、《国语》等史书中对此就有零星的记载,并广泛引起了当时史家的注意。而汉代司马迁在《史记》中专列《滑稽列传》一章可谓是一个重要的开端,其中对于‘优孟衣冠’的记录和评述在后代引起了强烈的反响。在汉代,张衡《西京赋》中所描绘的‘总会仙唱’在戏剧艺术的发展史上也值得注意。

唐宋两代人们对于表演和戏剧活动的记载更表现出了浓重的兴趣,无论是官修的史书,还是文人的杂咏,都大量地保存了戏剧活动和表演的内容。尤其值得一提的是唐宋两代出现了众多的有关文化和民俗的杂著,这对戏剧活动和表演的记载更为详备。比较著名的有崔令钦的《教坊记》、段安节的《乐府杂录》、孟元老《东京梦华录》、耐得翁的《都城纪胜》、周密的《武林旧事》、高承的《事物纪原》和陈旸的《乐书》等等。这些杂著对于戏剧活动的记载在内容的涵盖面上极为宽泛,戏场、剧目、演员生活、观剧活动乃至乐部管理制度、优伶传记等等无不有所记录,它们颇为生动地再现了唐宋两代戏剧艺术的整体风姿。

从元代开始,中国古典戏剧理论进入了一个相对自觉的时期。元代是中国古典戏剧的一个光辉灿烂的时期,杂剧的剧本创作和舞台演出都十分繁盛,这在当时世界戏剧文化的大背景中也是颇为突出的。戏剧艺术经历了长久的积累和凝聚,至此进入了一个全新的阶段,从而使戏剧理论的研究有了一个独立的且又非常兴盛的研究

个体,所谓戏剧理论的自觉即是在这种研究个体的独立性中生成的。然而,从元代到明初,戏剧的理论研究和戏剧的创作实际还是不相吻合的,理论研究还远远地落后于创作。人们似乎对于戏剧艺术创作的兴趣远胜于对于理论的研究,他们以其生花之笔来抒写其内心的郁陶之气,而深入的理论研究则似暂时还无暇顾及。因而从整体上来看,元代戏剧理论的重心是在它的后期。当然,从元代到明代前期,戏剧理论与前一时期相比,已是初具规模了,对戏剧艺术的认识和研究已经出现了全面展开的趋向。如燕南芝庵《唱论》对演唱法则和技巧的研究,《中原音韵》对声韵和北曲创作法的研究,《青楼集》对演员的著录和评判,《录鬼簿》对杂剧作家和作品的记载等,都是戏剧艺术进入成熟时期的产物。尤其是明初朱权的《太和正音谱》,对戏剧艺术的研究领域则更为宽泛了,这些论著都在各自的范围内为后来的戏剧理论研究奠定了基础,提供了资料、成果和课题。戏剧理论批评至此已初步形成。

二

从明代中叶到清初,中国古代戏剧理论批评进入了它的鼎盛时期。在这两百余年中,戏剧理论研究随着戏剧艺术的昌盛而走向了一个新的历史时期,大量的文人学士进入了戏剧理论批评家的行列,出现了成批的富有开拓和创新精神的戏剧理论家,整个的戏剧论坛,呈现出了高峰迭起的兴旺景象。这一时期又大致可以分为四个阶段。

首先是明代的嘉靖、隆庆时期,这是中国古代文化思想史上一个重要的转折时期,其精神表现为对传统的反叛和所谓‘异端’思想的涌现。反映在戏剧领域,则表现为对戏剧地位的高扬和对戏剧价值功能的重视。李卓吾在《焚书》中倡言戏剧如《拜月亭》“自当与天地相终始”和徐渭在《南词叙录》中对南戏地位与价值的高度评价,是这种现象的一个突出代表。同时,一些当时著名的文学家和学者也跻身于戏剧理论研究行列,何良俊、王世贞等各自在《四友斋丛说》和

《艺苑卮言》等杂著中写下了颇多的戏剧评论文章,大大地提高了戏剧理论研究的品位。值得注意的是,这一阶段的戏剧理论批评已开始出现了论争的趋向,虽然在论争中某些观点和视角还不尽合理,但其本身却足以说明戏剧理论批评在自身的发展进程中已迈出了可喜的一步。论争集中表现在《琵琶》、《拜月》和《西厢》的高下之争,这种论争由何良俊首开其端,经王世贞的辨驳而趋于热闹,并一直延续到明末。从戏剧史与戏剧理论史发展的角度来看,这场论争的价值并不主要显现在三部作品的孰优孰劣之中,而更主要的是表现于人们在戏剧理论研究中对戏剧艺术审美理想和戏剧典范性作品的寻求。在这种审美理想和审美典范的寻求中,戏剧理论批评也便显示了自身强烈介入戏剧艺术发展进程的自觉性。无疑,这是戏剧理论成熟的一个重要迹象。这一阶段在戏剧理论史上还值得一提的是昆腔的崛起,与之相联系的一部重要著作是昆腔改革中的中心人物魏良辅撰写的《曲律》,这是继元代燕南芝庵《唱论》以后又一部重要的戏剧声乐著作。

嘉靖、隆庆时期是奠定中国戏剧理论在中国古代文艺思想史上历史地位的重要时期。同时,这一阶段又是戏剧理论迎来高峰期的一个前奏,嘉、隆以后,中国古代戏剧理论便走向了它的峰巅。

万历时期,是中国戏剧理论史上的黄金时期。戏剧理论批评经历了由先秦到宋代的孕育,元代到明前期以及嘉、隆年间的积累和准备,终于迎来了它的第一个高峰,至此进入了全盛时期。同时,这一时期在某种程度上也结束了长期以来戏剧理论研究和戏剧创作之间的不协调状态。这一时期,戏剧论坛上可谓人才辈出,热闹非凡。这种高峰期的表现大致有如下几个方面:

首先表现在戏剧理论批评的全方位展开。万历时期的戏剧理论研究在理论的铺盖面上极为宽泛,作为综合艺术的戏剧在此得到了全面的分析和研究。但这种情况并不表现于单个理论家以系统的角度来全面分析和评判戏剧艺术,而是各有所专,各标一帜,形成了一个颇为庞大的理论批评群体,把这个理论批评群体各自的理论研究

加以集合，便构成了对于戏剧艺术全方位研究的整体景观。这种单个理论家的独标一帜带来了理论研究的逐次深入，而理论家群体的集合又体现了理论研究的全面性和体系性，这正是万历时期戏剧理论批评的一个鲜明特色。在这一阶段中，汤显祖以其‘临川四梦’的创作和理论观念的提出，高举了‘情’的赤帜，震撼了当时的剧坛和文坛。沈璟的声律研究、潘之恒的表演品鉴、臧晋叔的元曲评选、王骥德的曲学探讨、吕天成的戏剧评论等等，在万历剧坛上众声相应，开创了戏剧理论研究的一代奇观。

戏剧论争的进一步深入也是万历时期戏剧理论批评的一个重要特色。汤显祖与沈璟在戏剧创作观念上的对峙演成了著名的沈、汤之争，这场论争几乎成了万历时期戏剧论坛上的一个时代性的质询，戏剧理论批评家几乎都无法避开这一争执。‘情辞’与‘声律’之辨，‘本色’与‘文采’之争，成了戏剧艺术自身发展途路上一个无法回避的问题。这场论争由开端的偏执到后期的集合调融，探讨了带有根本性质的问题，从而为戏剧艺术的发展铺平了道路。

万历时期戏剧理论批评的另一重要特色是开始出现了体系性的戏剧理论著作，体现了对在此以前中国古典戏剧的创作经验和理论研究的总结，这就是王骥德的《曲律》。这里需要说明的是，王骥德《曲律》的体系性和总结性主要表现为阶段性的理论成果的凝聚和总结，还并不代表中国古代戏剧理论的最高成就和最大包容性。但作为戏剧理论史发展中的一个阶段，《曲律》代表了当时的最高成就。这部著作的一个最为突出的贡献，是它在戏剧理论史中的承上启下的作用，它一方面包容了前此的理论研究成果，同时又提出了许多新的论题，开启了戏剧理论研究的新领域，从而为李渔《闲情偶寄》的全面总结提供了范式和课题。

值得注意的是，万历时期的戏剧理论之所以如此辉煌灿烂，除了理论思想的积累和戏剧艺术自身发展的规定以外，还与当时戏剧理论批评家的自身素质有着深切的关系。在这一阶段中，戏剧理论批评家的自身构成体现了一个鲜明的特色：大批的戏剧理论批评家在

很大程度上又都是戏剧创作家，他们在戏剧创作的同时染指于戏剧理论研究，因而他们的戏剧理论批评也就不是一般文人式的居高临下的评判和隔靴搔痒的分析，而是在有着深切的创作体验的基础上来从事戏剧艺术的理论研究的。万历时期的戏剧理论批评家不乏戏剧史上的创作巨子，也不乏对戏剧艺术有着深湛研究的鉴赏能手。同时这一时期的戏剧理论批评家在某种程度上还代表了当时文坛的最高水准，有着深厚的理论素养，因而在自身的理论素质与创作体验的融合中所结出的果实，就明显地不同凡响了。

晚明的戏剧理论批评犹然承续着万历高峰时期的余势，它虽然已不复有那般热闹和红火，但仍体现了持续稳步发展的趋向。一些在万历时期讨论的议题还在进一步深入，如汤显祖标举的‘情’仍然在戏剧理论批评中有着强烈的共鸣，孟称舜、袁于令、张琦等的理论文章不时地高唱着‘情’的赞歌。‘沈、汤之争’的余响在凌濛初的《谭曲杂札》和冯梦龙的理论批评中仍然在反复地讨论着；‘场上’与‘案头’的争执和讨论在此时期还结出了一个硕果——冯梦龙的《墨憨斋定本传奇》。在此，冯梦龙一方面通过对张凤翼、汤显祖、李玉等传奇作品的改编整理，使之更符合舞台演出的需要，同时在序、评和眉批中留下了大量的评论文字，其中最主要的乃是对于表演的提示和理论阐发。晚明时期戏剧理论批评的一个重要特色是对于汤显祖及其《牡丹亭》的深入品评，出现了像王思任、沈际飞、茅氏兄弟（茅元仪、茅暎）等著名的汤显祖研究专家，在戏剧理论史上留下了如《批点玉茗堂牡丹亭叙》（王思任）、《批点牡丹亭题词》（陈眉公）、《牡丹亭题词》（沈际飞）等重要的《牡丹亭》评论文章。本时期还值得一提的是戏剧评点开始盛行，其中以‘李卓吾批评本’和‘汤显祖批评本’两组序列最为著名，这两组序列的批点本在本时期出版和社会上流行，不管是否真正出自李卓吾、汤显祖二人的手笔，但其中所涵蕴的理论批评思想是相当丰厚的，其社会影响也是非常大的。

晚明的戏剧理论批评既是万历高峰期的延续，同时又是中国戏剧理论史上的另一高峰——清康熙时期戏剧理论批评的过渡，它以

自身丰厚的理论批评接续了两座高峰之间的连接。

进入清代以后,戏剧理论批评又迎来了一个成果辉煌的时代。在这一时期中,戏剧理论批评我们不妨可以用‘宏大精深’四字加以概括。‘宏大’如李笠翁,他在《闲情偶寄》中全面总结了中国戏剧艺术和戏剧理论,成了中国古代戏剧理论史上最富有体系性和总结性的著作,代表了中国古典戏剧理论的最高成就,这在戏剧理论史上是前无古人而又后鲜来者的。而‘精深’则如金圣叹的《西厢记》评点、孔尚任的《桃花扇》自评、毛声山、毛宗岗的《琵琶记》评论、吴山三、吴山三、吴山三合评的《牡丹亭》批本等,都在戏剧批评的深度上远远地超越了前此的戏剧批评著作。而戏剧理论批评的一些专论杂著如丁耀亢《啸台偶著词例》、黄周星《制曲枝语》等,虽然不成体系,但都理论精审,蕴藉深厚。所有这些都充分显现了戏剧理论批评在高峰时期的理论广度和深度。从明代中叶到清代初期,戏剧理论批评在这两百余年中度过了它的黄金时代。

三

清代中叶以后,戏剧理论研究伴随着剧坛的发展趋势,出现了新的气象,戏剧表演在戏剧论坛上得到了充分的重视,戏剧理论史上出现了一些比较重要的表演论著,如黄旌绰的《明心鉴》、徐大椿的《乐府传声》、演出本选集《审音鉴古录》和记述演剧活动的《扬州画舫录》等等。同时,戏剧史的研究也在戏剧理论批评中提到十分重要的地位,焦循《剧说》、杨恩寿《词余丛话》、李调元《剧话》、姚燮《今乐考证》等都是这方面的力作。

相对而言,本时期的戏剧文学理论批评则渐趋衰弱,其中一个重要的原因是昆腔的低落并由此带来的传奇文学的荒芜。随着“南洪北孔”的两部杰作的出台,戏剧文学创作已开始走向低潮,以后虽然作家作品不断,但戏剧文学的中心地位已经更迁。本时期在戏剧文学批评方面较为重要的作品有梁廷柟的《藤花亭曲话》、凌廷堪的《论曲绝句》、刘熙载的《艺概·词曲概》等。

晚清的戏剧理论批评在时代氛围的变更中又有了新的发展趋向。这是一个新旧、古今交替的时代,戏剧理论批评在整体倾向上也向两方面伸展:

王国维的戏剧史研究,突破了中国古代戏剧理论的藩篱,在研究方法和视角上开启了近代戏剧史研究的先声,同时以梁启超为代表的戏剧改革论在思想观念上接续了古代与近代之间的联结。因而从中国古代戏剧理论史的角度来看,这种研究无疑已经溢出了古代戏剧理论的范围,而显现了向近代和现代过渡的趋势。

这一时期,中国古典戏剧理论已形成了全面的总结之势,而真正终结是由吴梅、姚华和许之衡诸公来完成的,尤其是吴梅。这些戏剧理论家其戏剧活动年代虽然已经进入近代的范围,但其思想观念和研究视角仍然是传统的、古典的,故中国古典戏剧理论批评以他们的研究成果为终结点较为适宜。吴梅的《曲学通论》、《中国戏曲概论》和姚华的《曲海一勺》等是其中的力作,无论是古典戏剧批评还是理论研究都达到了相当高的水平。然而,作为中国古典戏剧理论的尾声之作,他们的研究成果也明显地表现出了“生命体”进入暮年时期的迹象,如姚华浓烈的复古倾向弥漫着沉沉的迂腐气息,吴梅的曲学研究虽然体系庞大,细及毫末,但大多是对前人成说的总结和技巧法则的规范。思想的火花、深邃的理论已不再流泻于他们的笔端,作为古典范畴的中国戏剧理论批评至此已经明显地打上了句号。

中国戏剧理论批评的发展,从先秦到宋代的长期孕育,元代到明代前期的逐步成形,至清代中期以后的渐趋衰落,作为成熟形态的戏剧理论其发展的历史并不太长。然而,在这并不漫长的岁月中,戏剧艺术和理论研究却是人才荟萃,精英迭出,因而作为中国古代文艺思想史的一个分支,戏剧理论还是涵蕴丰厚、精彩纷呈的。

第二节 戏剧史与戏剧理论史之关系

戏剧理论的产生并不是凭空无依的,它总是与相应的戏剧创作

现实有着密切的关系。我们固然可以认为,作为理论形态的戏剧理论的发展有其自身的逻辑进程,但这种逻辑进程的终极依托却是与之相应的研究对象个体。如果割裂了这种内在联系,那么理论的研究也便就是蹈空驾虚的,难以产生实在的客观效果。然而历史的发展却又是一个复杂的运动形式,从常规来看,一种成熟的戏剧理论总是出现在一种成熟的戏剧形态之后;而一种成熟的戏剧形态也总会出现与之相应的戏剧理论研究。那中国古典戏剧理论与戏剧艺术的自身发展是否也构成了这样一种境况呢?为此,我们不妨以‘戏剧史与戏剧理论史之关系’为观照视角,对其作一简单的审视。

—

众所周知,中国古典戏剧艺术的成熟形态是从元代开始的,而其成熟的标志乃是剧本文学体制和舞台表演体制的臻于完善。杂剧艺术是中国古典戏剧艺术之苑中结出的第一朵奇葩,在社会上引起了强烈的反响,从元代到明初,杂剧艺术占据了戏剧艺术的中心位置,而早于杂剧的南戏在这一时期却在南方民间默默地滋长着。到了元末明初,随着杂剧艺术的日渐衰弱,荆、刘、拜、杀’和《琵琶记》跃起于剧坛,于是,中国戏剧艺术的中心位置开始由杂剧艺术转向了传奇艺术。由此,传奇成了中国古代剧坛上独霸数百年的戏剧艺术形式,它强烈地扩散着自身的艺术魅力。一直到清代中叶以后,传奇艺术随着昆腔的衰落和传奇文学的荒芜,其艺术生命力才慢慢地趋向于消歇。而活跃于民间的地方戏却是在不断地勃发着自身的艺术生机,它不断地从成熟的传奇艺术中吸取养料来壮大自己,从而逐渐地在竞争中主宰了戏剧舞台。我们看到,中国古代的戏剧艺术明显地形成了杂剧、传奇和地方戏三个时代。从杂剧到传奇再到地方戏,中国古代的戏剧艺术有其艺术传承的整体性,同时也体现了颇为独立的阶段性。在这种整体性和阶段性的复杂运动中,中国古代的戏剧艺术在不断地形成和扩展着自身的艺术个性与艺术精神,但其中所体现的相对意义上的‘阶段性’却又使三个时代的戏剧形态各领了

数百年的风骚,展现了戏剧艺术的承传和演进的显明历史。

从杂剧到传奇再到地方戏,戏剧艺术的自身发展不仅体现了艺术地位的更替,同时,三个时代的戏剧在审美风姿和艺术品貌上也有其独特的个性和精神。杂剧艺术开创了中国戏剧的新纪元,在短短的一百余年间,杂剧艺术的创作可谓光华四溢,眩人眼目,不仅是剧作家蜂起,剧作林立,而且是佳作迭生,在整体上达到了相当高的水准。一大批光彩耀人的剧作家和优秀剧作极大地张扬了杂剧艺术的自身地位。在情感内涵上,元代杂剧所表现的乃是沉积于文人心中的一种折射着时代特色的整体性愤懑,对社会黑暗的揭露,对历史上英雄主义精神的缅怀,对理想和光明的向往与追求,体现了元代杂剧情感内涵的主旋律,与元代社会现实和整个的封建文化体系形成了一种颇为强烈的对抗性质。在形式技巧上,元代杂剧更是表现了自身的完满统一,一本四折的严整结构,一人主唱的演唱格局,在叙事体物、抒情状态上是当时最为完善的表现形式。由杂剧到传奇,戏剧艺术有了很大的改变,一方面,由于中国古典戏剧艺术独有的音乐在变更,在整体风格上传奇艺术已由杂剧的激厉而转向了舒缓;同时,随着封建文化的重构,传奇艺术的情感内涵也一反杂剧艺术的传统,激越、慷慨、愤懑的情感已不再成为传奇艺术的情感主潮,代之而起的却是那种和谐、舒徐、简淡的特色。以人情为依归,以和悦来统一,构成了传奇艺术在情感表现上的整体特色。在艺术形式上,传奇艺术体现了一种铺张、舒展的发展趋向,艺术结构庞大,情感抒发缜密细致,故事叙述起承转合。总之,传奇艺术较之杂剧,在整体艺术品格上确是另一种气象,另一种风格了。而由传奇再到地方戏,戏剧文化又有了深切的变革,其中一个最为显明的迹象是,中国古典戏剧艺术经历了由杂剧到传奇再到地方戏的演变,在审美风格上也表现为由民间性向文人化的演化,而最终又回归到民间性的特色。我们可以这样认为,传奇艺术是中国古典戏剧艺术走向文人化的最为彻底的艺术形式,而戏剧艺术一个根本的性质却是它与整个民间性文化的广泛联系。因而当传奇艺术的文人化逐步高扬的时候,也正意味

着它的艺术生命在逐步地丧失。地方戏在清代中叶以后剧坛上的独树一帜，正是这种趋向的必然结果。正因为地方戏艺术所体现的独特的民间性，它便显现了昂扬的艺术生命力，而与这种民间性的特色相一致，戏剧艺术在此时期无论是情感内涵还是艺术形式都趋向于一种自由活泼但又驳杂混乱的状态。我们对上述三个时代戏剧艺术的描述并无意于对其作出精审细致的判别，我们只旨在说明在中国古代戏剧艺术史上，作为成熟形态的戏剧经历了杂剧、传奇和地方戏三个时代，三个时代的戏剧各自形成了完满统一的艺术系统。因而中国古代戏剧艺术的发展既体现了三个时代之间上下前后的传承关系，同时又构成了显明独特的阶段性特征。如果我们循着中国古代戏剧史的这个演进线索和构成特色，那我们无疑可以以同样的角度来探寻戏剧理论在各个时代的戏剧研究中所留下的理论思想，同时我们还可以循此来把握戏剧理论史的阶段性特征。质言之，从戏剧艺术发展的角度来观照戏剧理论史的演化，我们将能够看到戏剧理论在对于三个时代的戏剧研究中所形成的自身系统。然而，当我们将以上两条线索的描述作一归拢的时候，我们所能看到的却是另一番景象。

元杂剧的繁荣带来了中国戏剧理论批评的全面展开，从元代到明初，短短数十年间的戏剧理论批评在数量上是颇为可观的。然而，无论是燕南芝庵的《唱论》、钟嗣成的《录鬼簿》，还是周德清的《中原音韵》和朱权的《太和正音谱》，戏剧理论批评大多涉及的是资料性的和技巧性的，理论的研究还相当贫乏，元代的杂剧艺术只是在其理论的表面层次上得以抉发。因而，总观对于元杂剧的理论批评，实在是难以与杂剧艺术的辉煌成就相称的。如前所述，中国古代的戏剧理论批评由明代的嘉、隆年间开始呈上升趋势，经明万历、清康熙两个高潮，而从乾隆以后复呈下降趋势。整个的戏剧理论批评是与传奇艺术的盛衰相始终的，戏剧理论批评的演进所形成的一条“抛物线”，正与传奇艺术的发展线索基本重合。清乾隆以后，对地方戏的研究则是更显寥落了，除李斗《扬州画舫录》等民俗学杂著记载了当时的

地方戏演出和创作情况之外,理论性的研究十分沉寂。焦循的《花部农谭》在地方戏研究中诚为空谷足音,虽然在这部著作中充分地表现了焦循的理论胆识,体现了他对地方戏艺术的热情讴歌,但终究没能激发起剧坛对此的研究热情,整个的地方戏研究,仍是处于荒芜寂寥的境况之中。

中国戏剧理论史与戏剧史的发展所构成的这种特殊关系,无疑是与常规的理论认识不相吻合的,成熟形态的戏剧在中国古代并没有完全出现与之相应的理论研究。因而戏剧理论史的发展与戏剧史上所构成的杂剧、传奇、地方戏的三个时代是不平衡的。换言之,中国古代的戏剧理论批评在对于传奇和杂剧、地方戏的研究中乃厚此薄彼,它仅仅抓住了传奇艺术这一中心,而忽略了戏剧艺术发展史上的两头。因而‘不平衡性’是中国古代戏剧史与戏剧理论史关系中的一个明显的特色。

二

由于中国古代戏剧理论批评家的视线更多地投向传奇艺术,因而传奇的艺术精神和特色在戏剧理论批评中得到比较充分的展示。从中,我们还可以审视到中国戏剧史与戏剧理论史关系中的另一种特色。传奇时代的戏剧理论批评有着强烈的现实指向性,它与戏剧艺术之间的关系是非常密切的。

这种强烈的现实指向性突出地表现在如下三个方面:

首先,中国古代戏剧理论批评伴随着传奇时代的到来而迎来了自身的高潮,它紧紧地围绕着传奇艺术这一中心对象而展开。可以说,从明代嘉、隆到清代康熙年间的两百余年中,戏剧理论批评无论是对于元代杂剧艺术的研究,还是对于元末南戏和当代作品的评析,都是为传奇艺术的健康发展服务的。

我们仅以传奇时代的杂剧研究为例。继元末明初的杂剧研究以后,戏剧论坛沉寂了近一百年,到明嘉靖年间开始,元杂剧又一度成了剧论家注目的理论批评对象。然而,此时期的杂剧研究与元末明

初相比,在理论意向上已是大异其趣了,杂剧艺术已不再是一个单纯研究的客体对象,人们对其的研究更多地是为了汲取杂剧艺术的创作经验来为传奇创作服务。因而这个时期从根本上说不是一个姗姗来迟的杂剧研究时代,而是在传奇艺术的发展过程中,在人们为传奇艺术寻求审美典范的新形势下所作的有特定目的的理论批评。在这种理论动因的制约下,元代杂剧艺术的研究在传奇时代也便不是一种全方位的审美特性的抉发,而是一种有着明确目的的实用性研究,因而传奇时代对于杂剧艺术美学特性的揭示是有限的和有范围的。这种有目的地对于杂剧艺术的理论批评在传奇时代是一以贯之的,一直到清代,李渔在《闲情偶寄》中犹然这样说:“传奇,一事也,其中义理,分为三项 曲也,白也,穿插联络之关目也。元人所长者止居其一,曲是也;白与关目皆其所短。吾于元人,但守其词中绳墨而已矣。”^①这道出了传奇时代人们对杂剧艺术的研究真谛。

其次,中国古代戏剧理论批评在传奇时代的现实指向性还表现为理论批评与戏剧创作的密切融合关系。戏剧创作在创作意图上有着颇为强烈的尝试性,戏剧理论批评也体现了深切的实践性和现实针对性。传奇时代的戏剧创作一般都有某种自身的创作意向和审美追求,一旦公之于世,随即就会出现理论批评的评判,从而在剧坛上作出弘扬或者反拨。我们不妨可以这样认为:传奇时代的戏剧创作在自身的发展进程中密切地受着理论批评的“监督”,理论批评紧紧地围绕和注目着戏剧创作的现实与发展趋向。这种两者之间的密切融合关系构成了传奇时代戏剧艺术发展的总体态势。由此我们不难看出,传奇时代的戏剧创作和戏剧理论批评都是在一种强烈的自觉意识的支配下来各自完成自身的发展进程的。

在传奇时代,戏剧理论批评与戏剧创作之间融合关系的表现举不胜举。几乎是每一次成功的或者是颇为突出的创作实践都或多或

^①李渔:《闲情偶寄·词曲部·密针线》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

少地会引起戏剧论坛的反应,或指责辩驳,或肯定赞美。而几乎每一次理论批评的高潮都是在相应的创作现实的触发下形成的。如当传奇之祖《琵琶记》的作者高则诚明确申言“不关风化体,纵好也徒然”以后,就随即引起了戏剧论坛的注意和充分肯定。而当这种传统在邱濬《五伦全备记》中作出极端化的表现时,对“道学气”的批评和指责也便构成了戏剧艺术史上的一场“革命”,触发了人们对于“言情”的弘扬和提倡。总之,在传奇时代的戏剧艺术发展史上,戏剧理论批评与戏剧创作实践的贴近和融合使戏剧艺术走上了一条有着明确的、自觉追求的发展道路。

戏剧理论批评家与戏剧创作者的合一,也是传奇时代戏剧理论批评现实指向性的一个突出表现。一大批在戏剧理论史上卓有成就的理论家,同时也是戏剧史上成果卓著的实践家。如高明、李开先、徐渭、汤显祖、沈璟、徐复祚、孟称舜、冯梦龙、李渔、孔尚任等,不仅戏剧理论蕴含着深厚的思想,同时也创作了众多杰出的戏剧作品。这种一身二任的境况无疑增强了理论批评的现实指向性,从而在理论批评中更多地体现了实践的甘苦和经验,在创作中也更多地增强了自觉的追求意识。一大批戏剧作品中的“题词”“小识”“序跋”等,不但记载了作品的创作背景、情感内涵,还更多地表现了戏剧创作的审美追求,既有实践的价值,更具理论的价值。有的在戏剧理论史上已成了不可多得理论精品,如汤显祖“四梦题词”孔尚任《桃花扇小引》、《桃花扇凡例》等等。

传奇时代的戏剧理论批评所形成的现实指向性,一方面体现了戏剧理论批评对戏剧创作的强烈参与,同时也使戏剧理论批评更多地显现了一种实践性和实用性的特质。

三

以上我们从两个方面探讨了中国古代戏剧理论史与戏剧史的关系,而实际上,戏剧理论史与戏剧史整体上的不平衡性和传奇时代戏剧理论批评与戏剧创作的紧密结合性,乃是一个问题的两个侧面,它

从不同的角度阐明了中国古代戏剧理论是以传奇艺术为主要对象的。这确乎是一个独特的理论现象，而对这种理论现象成因的探讨无疑也应从多元的角度加以分析。一般认为，元代杂剧艺术及其作家地位的低下影响了人们对其进行理论的研究，元代杂剧创作高潮的突如其来也使戏剧论坛缺乏相应的理论积累和准备；而地方戏的民间性又使文人无心染指，故而更谈不上理论的研究了。上述这些原因固然也是形成中国戏剧理论史与戏剧史独特关系的基本因素，但这仅是一般意义和表面层次上的因素。如果对上述现象作出深层次剖析的话，我们将会看到，传奇艺术之所以能成为中国古代戏剧理论批评的中心对象，是与传奇艺术本身所蕴涵的审美风格和情感内核有着深切的关系。

在中国古代文化思想史上，传统文化有着强烈的同化和抑制功能。一种形式、一种理论思想、甚至是一种思维方式的产生，在某种程度上都是在对传统文化的依附中来求得自身发展的，并在与传统文化的存同消异中形成相对稳定的自身系统。中国占代戏剧艺术从杂剧到传奇的发展进程正体现了戏剧艺术与传统文化的逐渐契合。中国古代传统文化的主体精神乃是儒家文化及其影响下的文人心态。无疑，在杂剧、传奇、地方戏艺术的发展长河中，最能体现和契合中国古代传统文化的乃是传奇艺术，这无论是在情感内涵还是在表现风格上都是如此。传奇艺术以表现现实人情为主旨，而以调融与封建伦理的和谐为依归，在艺术风格和表现形式上，悲欢离合的叙事模式，和谐、委婉、典雅的审美风格都无不浓烈地烙上了传统文化的印记。情感内涵和表现风格在整体上构成了一种和谐的艺术系统，而这种艺术系统正与中国古代的艺术精神和文化传统相吻合。

传奇艺术的这种整体风貌及其与传统文化相吻合的特点，又是中国古代戏剧艺术确立自身文化地位的一个重要契机，由杂剧到传奇，戏剧艺术体现了被传统文化逐渐接纳的明显趋向。由此，传奇艺术也便吸引了一大批文人的视线，正是由于大批文人的参与，从而使传奇艺术与古代文化进一步靠拢。正是在这种复杂的变化发展