

# 王国维的“戏剧史难题” 与宋元戏曲历史生成

陈建森 莫嘉丽

宋元人为何要并且如何将世代累积的“种种之杂戏”、“种种之乐曲”以及“当时所有之游戏技艺”等要素“综合”成为“必合言语、动作、歌唱，以演一故事”的戏曲？这是王国维研究戏曲所遇到的“戏剧史难题”。本文认为，从审美/艺术发生学视域，在宋元文化生态环境中考察观众的精神需求、审美视界和戏曲的本质、功能，在戏曲艺术生产和消费链中描述宋元戏曲历史生成的轨迹，在剧场交流语境中理解和把握宋元戏曲的演剧形态，方能合理地解答王国维所遇到的“戏剧史难题”。

戏曲是什么？戏曲干什么？戏曲如何演？这是近百年来戏曲研究者一直思考和探索而至今认识仍然模糊的问题。“是什么”属于本质层面，“干什么”属于功能层面，“如何演”属于演剧形态层面。戏曲“是什么”决定其“干什么”，进而制约其“如何演”。换句话说，戏曲的本质决定其功能，进而制约其演剧形态。然而，要认知戏曲的本质、功能和演剧形态及其三者之间的内在联系，我们不能不从发生学的视角，具体深入地探究戏曲的历史生成和审美生成。宋元戏曲是中国现存戏曲的最早形态，因而中国戏曲的生成研究不得不从宋元戏曲开始。

本文为国家社会科学基金资助项目“剧场交流语境理论与宋元戏曲的生成”阶段性成果。

## 一、王国维的戏曲观与“戏剧史难题”

我们从20世纪初期王国维将西方戏剧观念和传统考证方法相结合所撰写的有关戏曲的起源、构成和发展的一系列著作中，可以了解其戏曲观，同时也发现他所遇到的“戏剧史难题”。

王国维在《戏曲考原》中指出：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”“今以曾、董大曲与真戏曲相比较，则舞大曲时之动作皆有定制，未必与所演之人物所要之动作相适合；其词亦系旁观者之言，而非所演之人物之言，故其去真戏曲尚远也。至由叙事体而变为代言体，由应节之舞蹈而变为自由之动作，北宋杂剧已进步至此否，今阙无考。”而在《宋元戏曲史》中，他更进一步指出：

王国维：《戏曲考原》，《王国维遗书》第十册，上海书店出版社1983年版，第75页，第111页。

然后代之戏剧,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。

宋金之所谓杂剧院本者,其中有滑稽戏,有正杂剧,有艳段,有杂班,又有种种技艺游戏。其所用之曲,有大曲,有法曲,有诸宫调,有词,其名虽同,而其实颇异。至成一定之体段,用一定之曲调,而百余年间无敢逾越者,则元杂剧是也。元杂剧之视前代戏曲之进步,约而言之,则有二焉。宋杂剧中用大曲者几半。大曲之为物,遍数虽多,然通前后为一曲,其次序不容颠倒,而字句不容增减,格律至严,故其运用亦颇不便。其用诸宫调者,则不拘于一曲。凡同在一宫调中之曲,皆可用之。顾一宫调中,虽或有联至十余曲者,然大抵用二三曲而止。移宫换韵,转变至多,故于雄肆之处,稍有欠焉。元杂剧则不然,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……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,而其大体只可谓叙事。独元杂剧于科白中叙事,而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲,而就现存者言之,则断自元剧始,不可谓非戏曲上之一大进步也。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。

可见,王国维的宋元戏曲观可归纳如下:第一,“真戏曲”即“真戏剧”,两者名二实一;第二,宋元戏曲搬演体式“必合言语、动作、歌唱,以演一故事”;第三,宋元戏曲的言语是“所演之人物之言”,动作“与所演之人物所要之动作相适合”,“由应节之舞蹈而变为自由之动作”,歌唱的音乐形式是将宋元之际的大曲、法曲、诸宫调、词、曲破、传踏、赚词等音乐体制“综合”成“一定之曲调”;第四,宋元戏曲在剧体结构上将宋金杂剧院本中的滑稽戏、正杂剧、艳段、杂班以及种种杂戏、游戏伎艺“综合”成“一定之体段”;第五,在宋元戏曲中尤以“每剧皆用四折,每折易一宫调,每调中之曲,必在十曲以上”,“由叙事体而变为代言体”的元杂剧最为“进步”。显然,王国维以“综合”的思维方式,一方面充分吸收了王骥德的“剧戏”观念,另一方面运用传统历史考证先分后合的方法去考察戏曲的起源、构成和发展之迹。

我们不难发现,在《宋元戏曲史》中,王国维在对现存元杂剧本进行分析的基础上形成了自己的戏曲观,进而依据其戏曲观从宋金及其以前确凿的文献资料中考证宋元戏曲的起源,分析构成宋元戏曲诸要素及其“发达之迹”。然而,需要指出的是,王国维在他的关于宋元戏剧研究中并没有阐释最终决定戏曲本质、功能及其演剧形态为何是“这样”而不是“那样”的深层问题:宋元人为何要并且如何将这些世代累积的“种种之杂戏”、“种种之乐曲”以及“当时所有之游戏技艺”等要素“综合”成为“必合言语、动作、歌唱,以演一故事”的戏曲?不管王国维意识到与

王国维:《宋元戏曲史》,华东师范大学出版社 1995 年版,第 40 页,第 79—80 页。

马美信认为:“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’。”“王国维在《宋元戏曲史》中提出‘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”。这种误解可能是其对王国维的戏曲研究系列著作未做系统的关联考察而造成的(参见马美信《宋元戏曲史疏证》,复旦大学出版社 2004 年版,第 5—6 页)。

王国维认为:“又宋、元之际,始有南曲、北曲之分,此二者,亦皆综合宋代各种乐曲为之者也。”(王国维:《宋元戏曲史》,第 17 页。)

王国维认为:“今日流传之古剧,其最古者出于金、元之间。观其结构,实综合前此所有之滑稽戏及杂戏、小说为之。”(王国维:《宋元戏曲史》,第 17 页。)

王骥德《曲律》:“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》,亦第是一人依弦索以唱,而间以说白。至元而始有剧戏,如今之搬演者。”(《中国古典戏曲论著集成》四,中国戏剧出版社 1959 年版,第 150 页。)

否,这一深层问题正是他所遇到的“戏剧史难题”,而这实际上就是宋元戏曲的历史生成问题。

《宋元戏曲史》首创以文献考据的方式考查宋元戏曲的起源及其“综合”的情形,然“王氏不从为什么曲有卑体,何以近时方能发展这种关键点去探讨,安能仅从文献中考据出中国戏剧之起源呢?”文献考据的方式可以考证宋元戏曲的“起源”和“综合形成”的问题,却难以阐释宋元戏曲的“历史生成”问题。宋元戏曲不是简单“综合”成的,而是在宋元观众的精神需求和审美视界的作用下历史地生成的。宋元戏曲的“历史生成”问题需要从审美/艺术发生学的角度进行考察。只有深入细致地探究戏曲是怎样历史生成的过程,才能比较实事求是地理解和描述戏曲的本质、功能和演剧形态等问题。然长期以来,戏曲“托体稍卑”,“儒硕”“皆鄙弃不复道”,早期的文献资料所存甚少,其历史生成之迹模糊难明。所以至今,我们对宋元戏曲的本质、功能、演剧形态等问题的认识仍然是模糊的。

今天看来,“凡一代有一代之文学”的观念,对文学可以作出“知其然”的评论,恐未能进行“知其所以然”的描述。唐文标在《中国古代戏剧史》中曾指出:“寻求中国古代戏剧的起源是现代学者‘史的命题’。主旨不仅要知道文化形式的演化情形,还在了解人类历史如何蜕变,民间社会如何由经济进步而发展出精神活动、文化需求,乃至有休闲娱乐的人性行为。一种文学、艺术的类型的兴起……它一定跟社会的成长、时代的需要,以及大多数人的爱好有关。”但他认为古代“雅与俗”、“文与白”的分离,遂使士大夫的艺术世界和民间老百姓的通俗娱乐割裂成两个截然不同的范围,以至于“民间戏乐之不传”,则脱离宋元文化语境和雅俗互渗的实际来谈人的精神活动和文化需求,最终未能阐释这一“戏剧史难题”。周育德在《中国戏曲文化》中指出:“‘古乐’表现的‘大一统’的思维模式,展示了中国戏曲文化源头中已具备综合性的特色。如果循着古乐之流追溯,我们又会发现古乐在其发展过程中,已逐渐展露和戏曲文化有关的情节性的苗头。”其目的是为了说明戏曲从文化源头上就具有“综合性的特色”,显然只能是补证了王国维的“综合”说。

作为中国戏曲早期形态的宋元戏曲,是在宋元新“街市”的文化生态环境中出现的一种民众喜爱的民间“戏乐”样式。在宋元文化生态环境中,戏曲在瓦舍勾栏、神庙戏台、宫廷宴会、节日集会中演出,观众看戏本身就是一种娱乐休闲的活动。从审美/艺术发生学视域进行考察,宋元戏曲是在宋元时代观众的精神需求、“书会才人”的剧本创作、戏曲演员的舞台搬演和剧场观众的审美参与的相互作用中历史生成的。戏曲不应仅仅被视为“案头之曲”、或者被视为“场上之戏”、或者被视为“案头、场上两兼”的创作,而应当被理解为融观众精神需求——剧作家的剧本创作——演员的舞台搬演——观众的剧场接受为一体的、具有自我协调和创新功能的、历史生成的艺术样式。由是观之,戏曲又是一个由观众精神需求与艺术生产、传播、消费组成的系统工程。宋元戏曲的历史生成取决于生活在宋元文化生态环境中观众的精神需求、审美视界和该历史时期的物质表现能力。宋元戏曲的生成研究应当将这一系统工程内部诸因素有机联系起来,进行历史的、立体的、动态的考察,发现诸因素之间的内在联系,这样才能恰当地描述宋元南戏北剧历史生成的轨迹,也才能恰当地揭示宋元戏曲的本质、功能和形态。因此,本文认为,在宋元文化生态环境中考察观众的精神需求、审美视界和戏曲的本质、功能,在戏曲艺术生产和消费链中描述宋元戏曲历史生成的轨迹,在剧场交流语境中理解和把握宋元戏曲的演剧形态,方能合理地解答王国维所遇到的“戏剧史难题”。

唐文标:《中国古代戏剧史》,中国戏剧出版社1985年版,第30页,第27—28页,第104页。

王国维:《宋元戏曲史·序》。

周育德:《中国戏曲文化》,中国友谊出版公司1995年版,第11页。

曾永义《评鹭中国古典戏剧的态度与方法》指出:“倘剧作止于本事动人、主题严肃、曲文高妙三者具备,或甚至于仅曲文高妙一项,则不失为案头之曲;倘结构严谨、音律谐美、科诨自然、宾白醒豁四者兼备,则堪为场上佳构。倘曲文高妙,又加上场上四项,则不失为案头、场上两兼之佳作。”(曾永义:《说戏曲》,台北联经出版事业公司1983年版。)

## 二、在宋元文化生态中考索观众的精神需求、审美视界和戏曲的生成

宋元戏曲是在宋元文化生态环境中历史生成的。宋元戏曲的生成取决于宋元时代观众休闲娱乐的精神需求。人既是“理性的人”，又是“制造的人”，也是“游戏的人”。“理性”、“制造”、“游戏”，皆是人的本能，而休闲娱乐乃是人的精神需求和人性行为。宋太祖“杯酒释兵权”，在实行中央集权制的同时又倡导休闲娱乐，休闲娱乐遂成为一种社会风尚。据《东京梦华录》、《西湖老人繁胜录》、《都城纪胜》、《梦粱录》、《武林旧事》记载，随着两宋商业活动的发展繁荣而形成了商业新“街市”，新“街市”中出现的大大小小的瓦舍，便是市民大众休闲娱乐的好去处。都市宵禁被取消了，市民大众有了更多的休闲时间和场所。周密《武林旧事》卷十载“官本杂剧段数”剧目280种，其中有些杂剧剧目可能在当时的瓦舍勾栏中上演。蒙元入主中原，推行民族歧视政策，北人、南人分列第三、第四等级，绝大多数人只能做吏而不能做官。元世祖至元初年，“贡举法废，士无入世之阶，或习刀笔以为吏胥，或执仆役以事官僚，或作技巧贩鬻以为工匠商贾”。汉族“士”阶层迅速分化瓦解，像关汉卿等一批傲世嫉俗、一肚子不合时宜之士，则与“书会才人”为伍，直接投身于杂剧创作。元杂剧的发展繁荣，进一步巩固了戏曲在瓦舍勾栏中的地位。宋、金、元乡村中的戏曲演出，多在神庙戏台，村民在求神赐福之后则是休闲娱乐。看戏的观众成分复杂，包括社会各阶层人士，上至帝王贵胄，下至贩夫走卒，甚至还有僧人道士。瓦舍勾栏、宫廷集宴、乡村庙会，是宋元戏曲孕生的温床。宋元观众看戏，显然是到瓦舍勾栏、庙会、集市、舞榭戏台休闲遣闷、寻欢作乐而来的。

中国自古就有“乐”的传统。“乐”的积淀直接影响着历代民众的精神需求和审美取向。荀子《乐论》云：“夫乐者，乐也，人情之所必不免也，故人不能无乐。”意思是说，“乐”能带给人以快乐，“因为音乐有其娱乐作用，所以，它为绝大多数的人们所需求，而成为一种‘欲’（欲望）”。这种娱乐的“欲望”是历代民众发自本能、发自内心的一种精神需求。《礼记·乐记》曰：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故，其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啍以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者非其性也，感于物而后动，是故先王慎所以感之也。故礼以道其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼乐刑政，其极一也。所以同民心而出治道也。”统治者将感于物而生于人心之“乐”加以引导规范，使之成为社会文化制度之一，使之与礼、刑、政制度相一致，这就是“同民心而出治道”，故“乐者，通伦理者也”。又曰：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”“盖乐从于心而发于器，乃用以兼统诗、歌、舞三事。”由是观之，“乐”有三个显著的特点：一是娱乐，二是“中和”，三是集歌诗、音乐、舞蹈、伎艺表演为一体，具有兼容杂取的品格。“乐”有“雅乐”和“俗乐”之分。“雅乐”娱神，“俗乐”娱人。郑、卫之音、汉魏六朝的乐府民歌、唐宋俗曲都是“俗乐”的代表。“俗乐”的娱乐和“中和”经历史和文化传统的积淀而成为当下观众的精神需求，决定着艺术品的历史生成；“俗乐”的“兼容杂取”品格则通过不同历史时期的物质表现形态和表现能力积淀而成为当下观众的审美视界，决定着艺术品的审美生成。

约翰·赫伊津哈：《游戏的人》，多人译，中央美术学院出版社1996年版，“前言”第1页。

《元史》卷八十一《志》第三十一《选举》一，中华书局1976版，第七册第2017页。

陶宗仪：《南村辍耕录》卷二十四“勾栏压”条，文化艺术出版社1998年版。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社1981年版，第97页。杨氏将古“乐”理解为“音乐”。本文认为，古“乐”集歌诗、音乐、舞蹈、游戏、娱乐为一体；雅乐娱神，俗乐娱人。

《十三经注疏》下册，中华书局1980年版，第1527页。

《十三经注疏》下册，第1528页，第1536页。

任半塘：《唐声诗》上编，上海古籍出版社1982年版，第1页。



观众喜欢“俗乐”就是喜欢娱乐,选择一种集歌诗、音乐、舞蹈、游戏、伎艺表演为一体的“戏乐”方式。

宋元戏曲以套曲为主体结构,与其说它以“曲”为本位,还不如说它以俗乐的“戏乐”为本位。以“曲”为本位,多将戏曲视为“音乐和曲文”,视为“诗剧”,视为“歌诗”,视为“可唱的文学”,强调其继承“声诗”的传统,关注点聚集于戏曲的“歌舞性”。而戏曲以俗乐的“戏乐”为本位具有以下四方面的含义:其一,俗乐具有“游戏”和“娱乐”的“戏乐”精神;其二,俗乐具有杂合兼取心志、情意、声乐、诗言、歌咏、舞容、百伎表演为一体的审美形态;其三,俗乐传承将哀、乐、喜、怒、敬、爱之情加以“中和”的伦理文化传统。戏曲既要“同民心”,又不要冲击“治道”,最后选择“大团圆”,或者选择“善有善报、恶有恶报”,即是这种伦理文化传统的艺术呈现;其四,在宋元时代的文化生态环境中,这种以“戏乐”为艺术本质的戏曲作为与雅文化相对的俗文化形式,作为与礼、刑、政相一致的社会文化制度的有机成分,维持着当时社会文化生态的平衡。不同的文体,各有各的文化定位。

戏曲作为精神艺术产品,其本质与功能总是密不可分的,是什么和干什么互为因果。从本质功能来看,“诗以言志”,“文以载道”,而戏曲呢?戏曲是演述者(协同剧作家)在剧场中“召唤”观众参与娱乐休闲,回归民族文化之根的审美游戏。“回归民族文化之根的审美游戏”回答戏曲“是什么”,“娱乐休闲”回答戏曲“干什么”。由此观之,戏曲是中华文化中“戏乐”精神的艺术呈现。

### 三、在生产和消费的链条中描述宋元戏曲生成的轨迹

从艺术生产的角度而言,“书会才人”写作台本,艺人拿到戏台搬演,观众走进戏场消费,构成了宋元戏曲艺术生产和消费链中三个关键环节。在宋元戏曲艺术生产活动中,观众的“戏乐”需求决定戏曲“杂合兼取”的艺术生产模式。然而,一旦进入艺术生产的分工环节,“书会才人”的台本创作和艺人的戏台搬演则居于主导地位,消费的观众及其消费方式都仰赖于“书会才人”的台本创作和艺人的戏台搬演。当然,观众的艺术消费也在推动戏曲艺术的再生产,消费水平的提高又不断地影响艺术的再生产。我们可以从艺术生产的分工和需求关系中探讨宋元戏曲的历史生成轨迹,从其物质表现形态和物质表现能力的演进中描述宋元戏曲的审美生成轨迹。

从历史生成角度考察,宋金杂剧作为北杂剧的“母体”,其艺术生产和艺术消费主要是在宫廷教坊和市井瓦舍勾栏中进行的。北宋孟元老《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条载:“崇、观以来,在京瓦肆伎艺……般杂剧:杖头傀儡任小三,每日五更头回小杂剧,差晚看不及矣……教坊均容直,每遇旬休按乐,亦许人观看。每遇内宴前一月,教坊内勾集弟子小儿,习队舞,作乐杂剧节次。”南宋耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》中说:“散乐,传学教坊十三部,惟以杂剧为正色……教坊大使,在京师时,有孟角黍曾撰杂剧本子。”耐得翁的意思是瓦舍勾栏中上演的杂剧是从教坊中“传学”而来的。廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》也认为,这些杂剧作品“没有一例出自书会,《武林旧事》记载临安书会才人也不提他们创作过杂剧的事,可见当时的杂剧作品都是由教坊艺人自己编撰的”。《武林旧事》卷四“乾淳教坊乐部·杂剧色”载“德寿宫”有“刘景长”等十人,“衙前”有“龚士美”等二十二人;又“杂剧三甲(实为四甲)”录“刘景长一甲八人”、“葢门庆进香一甲五人”、“内中祗应一甲五人”、“潘浪贤一甲五人”,应该具有这样的编剧能力。教坊艺人由朝廷豢养,负责杂剧的编撰和搬演,专门为皇室和王公大臣娱乐消闲服务。这就构成了北宋南宋宫廷杂

参见赵敏俐、吴相洲、刘怀荣、钟涛、方铭、沈松勤、陶允翼《中国古代歌诗研究——从诗经到元曲的艺术生产史》,北京大学出版社2005年版,第576—577页;参见叶长海《曲学与戏剧学》,学林出版社1999年版,第19—20页。

廖奔、刘彦君:《中国戏曲发展史》第一卷,山西教育出版社2000年版,第338页。

剧寄食式艺术生产与特权式艺术消费的关系。

与此同时,《武林旧事》卷六“瓦子勾栏”条载南宋都城临安有著名“瓦子”二十三处,“外又有勾栏甚多,北瓦内勾栏十三座最盛。或有路岐,不入勾栏,只在耍闹宽阔处做场者,谓之‘打野呵’”,市井民间的这些不间断的演出肯定需要许许多多的杂剧台本,这些杂剧台本不可能全部是“传学”教坊而来的。《武林旧事》卷六“书会”条录有李霜涯、李大官人、叶庚、周竹窗、平江周二郎、贾廿二郎等六人,南宋市井民间上演的杂剧,书会才人应参与编撰。《武林旧事》卷六“杂剧”条载有赵太、慢星子等三十九人,“杂扮”条载有铁刷汤、江鱼头等二十六人。这些人是否参与编撰杂剧台本有待文献和考古资料的证明,但是他们为卖艺谋生而在勾栏演出则是可以肯定的。瓦子勾栏是商业性的娱乐场所,观众主要是城市市民、军士。这就构成了南宋瓦舍勾栏和乡村戏场杂剧卖艺式艺术生产和平民式艺术消费的关系。

元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五《院本名目》载有690种金代院本剧目,“从中不但可以看到宋金戏剧同一辄,而且可以看到金代戏剧在形态上高于宋代戏剧,成为产生元代北杂剧的母体”。胡忌认为,编撰院本的人有教坊伶人、书会才人、子弟,而“古代的演剧多半是艺人‘口传心授’的缘故,他们根本没有使用剧本文字的水平;更进一层说,在戏剧发展的萌芽时期,也根本无文字记录的可能”。景李虎在《宋金杂剧概论》中指出:“宋金时期的戏剧圈有三个:一是以北宋京城汴梁为中心,代表了北宋和金代戏剧面貌、戏剧成就的北方戏剧圈;二是以南宋都城临安为中心、代表了南宋戏剧面貌的南方戏剧圈;三是以成都为中心的蜀中戏剧圈……到金王朝统治时期的北方戏剧圈后期,戏剧圈的重心从原来的黄河以南汴京及其周围地区转移到黄河以北地区,即今山西省的南部和东部地区,金代的戏剧文物大多数分布在这一地区。”金代杂剧院本主要在宫廷、勾栏和神庙戏台演出。宫廷艺人为宫廷蒙养,演出的对象为王公大臣,这是一组寄食式艺术生产与特权式艺术消费的关系;瓦舍勾栏的剧场演出,据金元之际散曲作家杜仁杰[般涉调·耍孩儿]《庄家不识勾栏》中的“要了二百钱放过咱”,完全是为了商业的目的,这是一组卖艺式艺术生产与平民式艺术消费的关系;神庙戏台演出主要是祭神、娱神、酬谢前来“借佛游春”的人,是戏班自愿或是由乡绅、村社出资的演出,则属于一种公益的演出。

据徐渭《南词叙录·宋元旧篇》和《永乐大典》卷一三九六九所载,目前可以确定的宋代南戏剧本有《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《王焕》、《乐昌分镜》和《张协状元》五种。在这五种剧中,刘一清《钱塘遗事》认为,《王焕》是太学生黄可道作,于度宗咸淳四、五年间盛演于钱塘;《张协状元》的作者为东瓯(温州)九山书会的双才人。这说明宋代文人和书会才人都写戏文。太学生黄可道写《王焕》,没有文献证明是何而作,但从戏文一度盛演的情况来看,艺人搬演此戏文应该是出于卖艺谋生的需要。九山书会的双才人编撰《张协状元》,显然属于卖艺式的艺术生产。

元杂剧的编撰情况较为复杂。据钟嗣成《录鬼簿》所录的元杂剧作家,有的是教坊艺人,如张国宾;有的是朝廷官吏,如马致远、李时中;有的是书会才人,如花李郎、红字李二;更多的是不明身份的人。朝廷蒙养的教坊艺人编撰剧本不是为了商业目的,主要是侍奉取悦帝王。然《录鬼簿》卷上“李时中”条贾仲明吊词云:“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公,四高贤合捻《黄粱梦》。”马致远、李时中为朝廷命官,与书会才人花李郎、红字李二合捻杂剧台本,究竟是自娱还是为商业目的,很难断定,但这种情况毕竟是少数。像关汉卿那样,自编剧本,并参与演出的情况就更少了。从《元刊杂剧三十种》来看,这些剧本显然是供演出提示的台本,而元杂剧艺人除了被“唤官身”和在神庙戏台演出以外,基本上都是在瓦舍勾栏中作商业性演出。可见,元杂剧演剧与宋金杂剧一样,主要存在寄食式艺术生产与特权式艺术消费、卖艺式艺术生产和平民

周密:《武林旧事》,中国商业出版社1982年版,第118页。

景李虎:《宋金杂剧概论》,广东高等教育出版社1996年版,第9页。

胡忌:《宋金杂剧考》,古典文学出版社1957年版,第14页。

景李虎:《宋金杂剧概论》,第10—13页。

王国维:《曲录》卷一,《王国维遗书》第十册,第277页。

式艺术消费两组关系。

不论是寄食式与特权式,还是卖艺式和平民式,其最终目的都是最大程度地满足观众的游戏和娱乐的需求。“戏乐”精神经历代的传承而潜移默化,已经成为宋元观众的审美视界。宋元时代的民众在瓦舍众伎中杂取众伎为戏曲,这是由他们的期待视野所作出的审美选择。换句话说,宋元戏曲的体制生成取决于宋元时代民众的审美视界所作出的这种审美选择。据《东京梦华录》卷九“宰执亲王宗室百官如内上寿”条、苏轼《集英殿宴乐语》、《武林旧事》卷一“圣节”条和卷八“皇后归谒家庙”条、《辽史》卷五十四载“散乐”、《金史》卷三十八载“新定夏使仪注”等文献所载,宋金杂剧多在喜庆宴乐的场合演出,但因自身还不够成熟,故又多与“众伎”混合演出。瓦舍勾栏是“众伎”竞技的场所。这给杂剧作家和艺人杂取众伎以娱乐观众提供了十分有利的环境。《都城纪胜·瓦舍众伎》中说:“散乐,传学教坊十三部,惟以杂剧为正色。”杂剧是瓦舍勾栏中表演的主要项目。瓦舍上演的伎艺,北宋有小说、讲史、嘌唱、诸宫调、唱赚、合生、武艺、杂技、角抵、傀儡戏、影戏、说笑话、猜谜语、舞蹈、滑稽表演等二十多种,南宋则发展到五十多种。这些伎艺给宋元戏曲的审美生成提供了相关的物质表现形态和物质表现能力,使宋代书会才人和艺人“杂”取瓦舍众伎之长加以融会贯通成为可能。

此外,元杂剧从瓦舍文艺中还吸收了大量的伎艺来丰富演出。“北杂剧在萌芽成长过程中,曾多方面吸收营养,如宋代流传下来的叫卖调、某些词调,特别是民间杂技、歌舞,如抢背、舞判、天魔舞、竹马儿、变阵子、出队子等等,借以充实自身艺术形式”。“到了元代,又不断吸收新鲜血液。比如,元代盛行的货郎儿、词话之类的伎艺,都被杂剧吸收过来”。另外,臧晋叔在改订《玉茗堂四种传奇》中《还魂记》第二十五折的“眉批”中说:“临川此折在急难后,盖见北剧四折止旦未供唱,故于生旦等皆接踵登场。不知北剧每折间以鬻弄、队舞、吹打,故旦未常有余力;若以概施南曲,将无唐文皇追宋金刚,不至死不止乎?”郑骞根据臧说指出:“四折一人独唱,有时还要改扮不同人物,怎么忙得过来?固然两折之间可以穿插旁人的戏,但有时主角的戏是衔接的,又当如何?原来元剧四折并不是一气演完,折与折之间还夹演旁的杂耍;这样,主角就有休息和改扮的时间。”黄天骥更进一步指出,《孤本元明杂剧》中《单刀会》第二折在正末司马徽唱完下场后,有道童和鲁肃的一段唱、白诨闹,是“一段具有过场性质的‘杂扮’”;《元曲选》本《汉宫秋》在第二、三两折之间插入[番使拥旦上奏胡乐科]的舞台指示,“就是臧晋叔所说的间以队舞、吹打之类的伎艺”;《元曲选》本《薛仁贵》第二、三“两折之间的薛仁贵的念白和禾旦的诨唱”,“属于补空的‘鬻弄’”;这“说明元剧在演出时,折与折之间是有鬻弄、队舞、吹打之类的片断作为穿插的。当然,《元曲选》中的许多剧本,已经懂得把间场的伎艺作为剧情发展的一个环节,在套曲结束,主唱者下场以后,戏剧的矛盾,由次要角色通过对白或科泛继续推动”。我们还可以从脉望馆钞校本《降桑椹》第二折的“双斗医”和《飞刀对箭》第二折的“针线儿”中,从《元曲选》本《百花亭》第一折的“叫卖”和《货郎担》第四折的[转调货郎儿]中直接找到元杂剧与金院本剧目之间的联系。

胡忌就指出:“院本以耍闹为主,但有一部分不以耍笑为重者,其后随故事的发展而加入了

参见杨宽《中国古代都城制度史研究》,上海古籍出版社1993年版,第400—407页;赵山林《中国戏曲观众学》,华东师范大学出版社1990年版,第2页。

徐扶明:《元代杂剧艺术》,上海文艺出版社1981年版,第9页,第13页。

引自曾永义《中国古典戏剧论集》,台湾联经出版事业公司1982年版,第85页。曾氏引文不知据何版本。而刘荫柏《元杂剧结构、音乐及演出情况简说》(载《河北师院学报》1989年第4期)所引则为:“北戏四折,止旦未供唱,故临川于声旦曲接踵,不知北剧每折间以鬻弄、队舞、吹打,故旦未常有余力;若以施南曲,将梁唐文皇宋金,不至死不止乎?”注云:“臧晋叔改订《玉茗堂四种传奇》,北京图书馆善本室藏明代刻本,刻本不清,多有脱漏处。”

郑骞:《元杂剧的结构》,《景午丛编》上编,台北中华书局1950年版,第195页。

黄天骥:《元剧的“杂”及其审美特征》,载《文学遗产》1998年第3期。

整套北曲司唱,是为北曲杂剧的先声。”“惟其需要故事的发展,不得不借重于话本的力量;惟其需要加入唱词以增强美听的价值,不得不借重于其他的讲唱伎艺;而讲唱伎艺之于话本,往往如血肉之不可割离。故南戏和北曲杂剧的成立,主要即是宋金杂剧院本和讲唱伎艺的相互结合”。关于北曲杂剧的一本四段、四套北曲、套曲结构、总题、题目、正名、一人独唱、宾白、科范、楔子、散场等的审美生成问题,郑因百《景午丛编·元人杂剧的结构》、徐扶明《元代杂剧艺术》和曾永义《元杂剧体制的渊源与形式》有专精的研究,本文在此不复赘述。

随着戏曲艺术欣赏水平的提高,宋元观众对戏曲的编撰和搬演提出了更高的审美要求。如瓦舍勾栏的书会才人与文人一起合编剧本,又如元代胡祇遹在《黄氏诗卷序》中针对演员的色、艺提出了九项具体要求等。元代夏庭芝在《青楼集》中记述了元代一百多个艺伎的生活片段,主张戏曲演员既要有色有艺,同时还要不断地充实自己,勤学苦练,做到一专多能。观众对戏台档次的要求也在提高。可见,观众在艺术消费过程中的审美反馈,反过来又促进了戏曲艺术再生产水平的提高。在艺术生产和消费链中描述宋元戏曲生成,仍需要做大量具体、细致和深入的探究工作。

#### 四、在剧场交流语境中理解和把握宋元戏曲的演剧形态

在中国戏曲研究史上,王国维在《宋元戏曲史·宋之乐曲》中第一次明确地提出戏曲“代言体”说:“且现存大曲,皆为叙事体,而非代言体。即有故事,要亦为歌舞戏之一种,未足以当戏曲之名也。”他又在《宋元戏曲史·元杂剧之渊源》中指出,元杂剧是“由叙事体而变为代言体也”。大半个世纪以来,戏曲学界都套用“代言体”说来界定宋元戏曲的搬演形态。这大致有两种情形:一是将“代言体”视为戏曲的一种搬演形式。“元杂剧一人主唱,乃是戏曲艺术的代言体,剧中人物用第一人称”。《中国曲学大辞典·曲论》“代言体”条说:“戏曲、曲艺表现方法之一种。主要指表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物。由于戏剧以扮演人物、表演故事为其艺术特征,所以如清刘熙载《艺概》所说:‘杂剧全是代字诀。’但在戏曲中,除代言体外,也采用叙事体的表现方法。在曲艺术语中,或将代言体的表演称之为‘起角色’等。”二是将“代言体”视为戏曲的整体搬演形态。“诸宫调怎样发展成为元杂剧的呢?它是以诸宫调为基础,借助连厢搬演形态,实现了两个转换,即叙事体到代言体的转换、单一伎艺到综合伎艺的转换,转换完成,元杂剧也就形成了”。有人甚至认为,王国维以“代言体”揭示了元杂剧乃至古典戏曲的“完型形态”。

然而,我们在宋元戏曲中经常看到这样有趣的现象,如《元曲选》本《东堂老》第三折扬州奴所说的“不成器的看样也”。这里的扬州奴是以什么身份说话?说给谁听?再如《元曲选》本《蝴蝶梦》第三折王三唱:

[端正好]腹揽五车书,(张千云)你怎么唱起来?(王三云)是曲尾。(唱)都是些《礼记》和《周易》……

我们不禁要问,当张千责问王三“你怎么唱起来”,王三答“是曲尾”的时候,二人又是以什么身

胡忌:《宋金杂剧考》,第72页。

胡祇遹:《黄氏诗卷序》,转引自叶长海《中国戏剧学史稿》,上海文艺出版社1986年版,第37页。

王国维:《宋元戏曲史》,第50页。

徐扶明:《元代杂剧艺术》,第164页。

齐森华、陈多、叶长海主编《中国曲学大辞典》,浙江教育出版社1997年版,第889页。

李万钧主编《中国古今戏剧史》,广东高等教育出版社1997年版,第101页。

李昌集:《中国古代曲学史》,华东师范大学出版社1997年版,第713—718页。

王学奇主编《元曲选校注》第一册下卷,河北教育出版社1994年版,第716页。

王学奇主编《元曲选校注》第二册下卷,第1711页。



份说话？说给谁听？“这里，张干的问，是用演员的身份代表杂剧观众向扮演王三的演员提出质询。王三的答，也是以演员的身份代替作者向扮演张干的演员解释，实际是向观众做说明、交代。这就一下子把观众从舞台上的艺术境界里拉回到剧场现实中来”。于是，两个剧中人已经不知不觉地从戏剧虚构域游移到现实生活域，其演述身份亦由剧中人替换为演员；同样的道理，当扬州奴向观众说“不成器的看样也”的时候，其演述身份亦由剧中人潜换为演员，他们的话是有意说给观众听的。如是，我们发现一个事实：元杂剧表演者可以以演员的身份，在现实生活中即兴“抓眼”，逗乐观众。

在宋戏文《张协状元》第二出，我们看到：

[生上白]讹未。[众喏][生]劳的谢送道呵！[众]相烦那弟子！[生]后行子弟，饶个[烛影摇红]断送……[众][烛影摇红]。[生]暂藉轧色。[众]有。[生]罢！学个张状元似像。[众]谢了！……[生白]爹爹，共维万福！……

“生”由“行当”“学个张状元似像”，进入“角色”，扮演张协，而在讲“爹爹，共维万福”之前，“生”是以“行当”的身份与观众交流的。又如《元曲选》本《窦娥冤》第一折“净”扮“赛卢医”的上场诗说：

行医有斟酌，下药依《本草》。死的医不活，活的医死了。

如果说这首“上场诗”是以剧中人物“赛卢医”的身份念的，那不是人物自揭其短、自我贬损吗？像“赛卢医”这样的人，其本性应是自护其短，有短也会自我狡辩的，因此，这里的上场诗应是演员以行当“净”的身份念的。再如《元曲选》本《冯玉兰月夜泣江舟》第四折“外”扮金御史：

（词云）都则为你父亲除授泉州，黄芦荡暮夜停舟。巡江官相邀共饮，出妻子礼意绸缪。你母亲遭驱被掳，全家儿惹祸招忧。单撇下钢刀一口，积尸骸鲜血交流。老夫奉朝命江南巡抚，路途间访出情由。将贼徒问成死罪，登时决不待深秋。冯小姐虽能雪恨，奈余生无管无收。请夫人同车载去，赴京都择配公侯。这的是金御史秋霜飞白简，才结束了《冯玉兰夜月泣江舟》。

再如《元曲选》本《生金阁》第四折“正末”扮包拯：

（词云）则为这庞衙内倚势多狂狡，扰良民全不依公道。穷秀才献宝到京师，遇贼徒见利心生恶。反将他一命丧黄泉，恣奸淫强把佳人要。老嬷嬷生推落井中，比虎狼更觉还凶暴。论王法斩首不为辜，将家缘分给诸原告。李幼奴贤德可褒称，那福童待长加官爵。若不是包待制能将智量施，是谁人赚得出这个生金阁？

以上二例同是宣念剧名，剧作家直接让剧中人包待制直呼“包待制”，让金御史直呼“金御史”，显然，二者的演述身份已由“剧中人物”替换为“行当”了。如是，我们又发现一个事实：元杂剧表演者在剧情之外为“行当”，在剧情之内为“角色”，“行当”和“角色”都是功能性的演述者。“自报家门”之前，演员以“行当”身份，抖露即将扮演人物的德性，逗乐观众。“自报家门”之

王寿之：《元杂剧喜剧艺术》，安徽文艺出版社 1985 年版，第 115 页。

王起主编《全元戏曲》第九卷，人民文学出版社 1999 年版，第 9 页。

王学奇主编《元曲选校注》第四册上卷，第 3768 页。

王学奇主编《元曲选校注》第四册下卷，第 4401 页，第 4363 页。

后,演员才是以“剧中人”的“代言”身份搬演故事。

由是而观之,宋元戏曲的一个显著特征是,舞台上的演述者具有演员、“行当”和剧中“人物”三重演述身份,这三重演述身份可以根据剧情演述或者观众接受的需要而自由转换,由此而形成了演员与观众、“行当”与观众、剧中“人物”与观众、剧中“人物”与“人物”之间四重主要的审美互动和交流语境。这四重主要的交流语境组成了戏曲剧场的审美交流系统。戏曲的审美互动直接在戏台上的演述者和戏台下的观众之间所形成的剧场交流语境中进行和展开。演述者根据演出的需要,可以灵活地转换演述身份,自由地穿梭于四重主要的交流语境,以瓦舍观众喜闻乐见的演述干预、戏拟、虚拟、插科打诨、抓眼、内云、外呈答云、帮腔等形式,向剧场观众不断地发出“召唤”,及时端上一碗碗提神醒脑的“人参汤”,邀请观众一同在剧情虚构域、审美游戏域和现实生活域中“游戏与娱乐”。在宋元戏曲的演述过程中,剧作家、演述者和观众之间形成一种独特的审美交流和互动的关系。剧作家写完剧本,即退居幕后,而将自己的创作视界分别隐含到演述者的视界之中,演述者一边演人物,一边述故事,一边作为传达剧作家意图的“中介”引导观众的审美取向。因而,宋元戏曲观众不只是被动的审美接受者,而是充分调动想象和联想,积极介入“戏乐”的审美参与者。

要之,我们只有深入细致地探究宋元戏曲历史的、审美的生成过程,才能解答王国维遇到的“戏剧史难题”,也才能比较实事求是地理解和描述戏曲的本质、功能和演剧形态等问题。宋元戏曲是作家和勾栏艺人在瓦舍俗文化语境中,为了适应观众“戏乐”的需求和艺人商业化演出的需要,于瓦舍众伎中杂取观众喜闻乐见的俗文艺形式,加以创造性融合而生成的一种新的演剧形态。宋元戏曲与其说是“代言体”,还不如说是“演述体”更为恰当。

(作者单位 华南师范大学文学院、暨南大学中文系)

责任编辑 容明