

# 别觅“路头”，另立门户——由两种“戏曲史”谈起

陈多

艺术百家 二〇〇年第三期

—

**摘要：**从“戏剧文学”角度说明 20 世纪的中国戏曲史的研究在基本方法、观点上都有着需要改进、扩充之处；有着别觅“路头”、另立门户的必要。

在一九〇八年至一九一三年间，王国维先生出其弘才卓识，撰著了以《宋元戏曲史》总其成的一系列戏曲史研究专著。王先生在《宋元戏曲史·自序》中说道：“世之为此学者自余始”，“凡诸材料，皆余所搜集；其所说明，亦大抵余之所创获也。”这不仅是开启了现、当代海内外研究中国戏曲史的先河，而且为中国戏曲史学科创立了规模毕具的学术建构、体系。自此以后，可以说，从事戏曲史研究的人基本都是以王氏所著《宋元戏曲史》等做为入门津梁而得有所成的。同时还可以说，迄今为止的中国戏剧史研究成果，大多数也是在王氏所奠立的学术建构、体系基础上做进一步地深入与发展的，它形成了二十世纪中国戏剧史研究的主流。王先生在学术的许多方面都有着伟大成就，而仅就中国戏剧史的研究而言，他的历史功绩也是无人可以比肩的，值得后人永远尊敬和学习。

但是，王氏在戏曲史研究方面的成就，虽是达到了他那个时代的顶峰，但同时也必不可免的受到那个时代的制约。历史永远在前进，认识永远要发展，一切站在任一时代最前列的学术成果，也都只具有相对的真理性和永恒性，“顶峰”则总是可望而不可即的。因而我们认为也有必要在继续发展二十世纪中国戏剧史研究的主流，为王先生的学术建构、体系增砖添瓦的同时，也应吸收时代营养，开阔视野、解放思想，实事求是地探索在基本研究方法、观点上有那些需要改进之处；考察有无别觅“路头”、另立门户、齐头并进的必要？“吾爱吾师，吾尤爱真理”，这种态度当能为学人所认同。

在经过半个世纪对戏剧史的攻读和不断循着上述念头去思考之后，我似乎略有领悟，发现了一些可以提出来与学者专家们商榷的看法。

据青木正儿氏介绍称，“（王）先生仅爱读曲，不爱观剧，于音律更无所顾”。[1]那么，他怎么会去研究戏曲，去写《宋元戏曲史》等一系列著作呢？对此他有着明确的自白：“凡一代有一代之文学：……宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”“若元之文学，固未有尚于其曲者也。”但是，“三百年来，学者文人大抵屏元剧不观。”“未有能观其会通，窥其奥窔者。遂使一代文献，郁堙沉晦者且数百年，愚甚惑焉。”[2]

（P.3.P.105）于是王先生要具有开创性地去研究这“登上了文坛”、被他认为“一代之文学”的“元之曲”了。

对于研究宋元戏曲史的途径，王先生也说的很明白：“辄思究其渊源，明其变化之迹，以为非求诸唐宋辽金之文学，弗能得也”[2]（P.3）。也就是主要从它与前世文学遗产等方面来“究其渊源，明其变化之迹”；“观其会通，窥其奥窔”。

王先生的这些夫子自道，说明他是把元杂剧做为文坛上的一部分、把它做为文学史长河中的一段来研究的。也正因此，王先生才会有“明以后无足取，元曲为活文学，明清之曲，死文学也”[1]的看法。总之，他的或以为“足取”，或以为“无足取”，以至研究途径，都是就文学立言，而无涉于戏剧艺术。

在王先生对于中国戏剧史的研究著作中，还有一个重要的前提问题需要弄清，那就是它对“戏剧”和“戏曲”的不同用法。

按照当今的一般用法，是将“戏曲”做为中国传统戏剧形式的特称，或可说是对“戏剧”一词的“民族化”的用法；在称述中国传统戏剧时，戏曲和戏剧基本是同意语。然而在《宋元戏曲史》中，王先生于论述了上古至南宋之“戏剧”后，指出：“要之，此时尚无金元间所谓戏曲，则固可决也。”[2]（P.202）可见在王先生笔下，“戏曲”、“真正之戏曲”、“金元间所谓戏曲”等词，与做为中国传统戏剧民族化称谓的“戏曲”（亦即包含“上古至五代之戏剧”至当今京、川、越、豫等剧在内的“戏曲”）所指不是同一事物而系两种艺术样式。（请注意：为了避免行文繁冗，以下在专指王先生赋予独特含义的戏曲一词时，写做“戏曲”）。

那么，“戏曲”的概念究竟为何呢？已经有学者注意到了这一问题，并进行过一些讨论。综合各家的见解，我大体同意下列一些说法：首先，“草创维

艰，他（王国维）对‘戏剧’、‘戏曲’两个概念的规范是不严格的，缺乏应有的确定性；对两者的关系，认识也比较朦胧”[3]。其次由于王氏的研究元代戏曲有其从文学角度出发的基本立足点，所以在“规范是不严格”的同时，也还有其倾向性和主要的使用方法，那即是如叶长海所说：“在王氏的《宋元戏曲史》中，‘戏剧’与‘戏曲’显然是两个不同的概念。‘戏剧’是一个表演艺术概念，是指戏剧演出；‘戏曲’则是一个文学概念，是指文学性与音乐性相结合的曲本或剧本。”“这是两个并列的概念。”“王氏笔下的‘戏曲’，约略相当于我们现在所说的‘戏曲剧本’。”[4]但在可以接受叶氏上述解释的同时，还有必要对之做些补充，这里先只提出两点：一、有时“戏曲”的含义也不纯是文学概念而和我们今天的用法相同，也“是一个表演艺术概念，是指戏剧演出”，如在他的名言“戏曲者，谓以歌舞演故事也”[2]（P.201）中的“戏曲”，显然是一个表演艺术概念。二、“填词之设，专为登场。”[5]“戏曲剧本”的首要任务，应是为“登场”、为综合艺术的戏剧演出服务的。因而虽然也可以仅仅从文学角度来创作、审视“戏曲剧本”，以之属于文学概念范畴之中；但就其根本性质而言，剧本应是从属于戏剧艺术的，应是戏剧艺术中的文学部分，而和一般的文学创作有着不容忽视的差别。举一个未必十分确切的比喻，这犹如“画中有诗”的“诗”，究竟不等同于文学中的诗歌；研究绘画艺术、绘画史，也不能只是着眼于“画中有诗”的“诗”。而如前所述，王国维先生虽然把元杂剧作为研究的对象，但却是把它当成文学史长河中之一部分的“一代之文学”来研究的。因而被王先生作为“一个文学概念”的“戏曲”，如若取貌遗神，虽然也可以说它“约略相当于我们现在所说的‘戏曲剧本’”；但从严格意义上说，则和我们立足于戏剧角度、从“传奇之设、专为登场”出发所说的“戏曲剧本”，并不相当；甚或在某些场合会是异质的两件事。这一差别很容易被忽略，但它对戏剧史和戏剧文学史的研究却是有着重要关系的，必须给以足够的注意。

“种什么籽，结什么瓜；撒什么豆，开什么花。”由于王先生实质上主要是把宋、元戏剧以至此前的古剧当做“文学”的一分子去研究、考察的；因而他所建构的是文学意义、范畴上的“宋元‘戏曲’史”，而连戏剧艺术意义、范畴上的“戏剧文学史”也不是；更谈不上是“戏剧艺术史”了。

自本世纪三、四十年代以来，不少治戏曲史的学者都已觉察到王氏《宋元戏曲史》的考述基本限于文学（也略及一些与音乐文学有关的宫调、曲牌等问题），而没有叙及表演等与舞台艺术有关的方面，是一个缺陷；于是在他们的一些戏剧（戏曲）史著作中，都对此做了补充，也取得了一定的成就。但这并不能解决由王先生所建立的戏曲史构架而必然带来的具有根本性的问题。因为关键不在于王先生的构架只限于文学，而在于其出发点不是研究“戏剧的文学的史”、剧坛的戏剧文学史；而研究的是文坛上“以戏剧样式写的文学作品的史”。这有如虽然同样是研究菜肴的配制烹饪，但或从医药学的药膳角度进行，或从美食家的味觉角度进行；并且，研究药膳的学者也可以考虑如何使药膳兼能味美适口；美食家也可以考虑如何提高佳肴的营养价值，从而使两种研究有着一定的交接点。但他们终究还是两门科学，不能相互代替。

当然，王先生所建立的构架自有其价值、意义，也完全可以在此基础上继续丰富、完善它。但也完全有必要认清两种“戏剧文学”的重大差别，建构戏剧艺术意义、范畴上的“戏剧文学史”；建构在以演出形态呈现的戏剧艺术为中心来处理文学及其它各被综合因素关系的戏剧史。

### 两种戏剧史的分歧之一：如何认识文学在戏剧中的地位、作用

两种戏剧史分歧的焦点之一，在于究竟是研究“戏剧的文学”的“史”、抑或是“以戏剧样式写的文学作品”的“史”。两种“史”的研究有着绝不应混淆的原则差别。从与文学有关的问题来看，这主要涉及到如何正确认识文学在戏剧中的地位、作用，文学和被综合在戏剧中的其他因素——主要是表演——的关系；如何评价、判断戏剧文学的优劣得失等。且先谈如何认识文学在戏剧中的地位、作用，文学和表演在戏剧中的关系问题上的分歧。

王先生的一个著名观点是“真戏剧必与戏曲相表里”[3]（P36），意即谓表演艺术概念的“戏剧”是“表”，文学概念的“戏曲”（戏曲剧本）是“里”，“表”只有和“里”相结合，才可被许为高级的或成熟的“真戏剧”；否则，如上古至五代，虽有戏剧的演出，但那只不过是“徒有其表”，只具躯壳、缺乏灵魂的低级的、不成熟的戏剧，不足视之为“真戏剧”。

这一观点的实质是把戏剧文学在戏剧中的地位看成十分重要，以为它支配着戏剧表演，戏剧表演、戏剧艺术的成熟与否，端赖于戏剧文学的参与。

王先生是立足于文坛，主要从文学方面来研究戏剧，所以他之会有这样的以文学为戏剧中心的理论，也是很自然的；并且这也是世界通行的一种见解。

但也还有另外一种与此不同的观点。

文学家、同时更主要是有着丰富戏剧（话剧、戏曲）创作实践经验的戏剧家焦菊隐先生在进行了深入研究之后，曾经在中、西戏剧的对比中，由“发展规律”高度说过这样一段很值得注意的、深刻的理论见解：

我国传统表演艺术和西洋演剧最大区别之一是，在舞台艺术的整体中，我们把表演提到至高无上的地位。西方虽然也有表演中心理论，而且是主要的学派，但终不能象中国学派这样把表演看做是唯一的。欧洲戏剧的发展规律是：时代的美学观点支配着剧本写作形式，剧本写作形式，又在主要地支配着表演形式。

戏曲却是时代的美学观点支配着表演形式，表演形式主要地支配着剧本写作形式。我们的传统戏剧文学，为表演效劳，但描写绝不表演代庖。我们的传统表演艺术，尊重作为基础的文学剧本，但表演绝不止步于基础，而要在基础上建起堂皇的宫殿。[6]

或以为戏曲文学只是建立堂皇的戏曲宫殿的基础，或以为“真戏剧必与戏曲（戏曲文学）相表里”，两种观点截然相反。究竟孰是孰非？由立足于舞台艺术的戏剧角度立论，当以焦先生的观点为是。

为什么说中国戏曲迥异于西洋演剧而有着这样的“发展规律”呢？这自有其客观原因和事实根据，而绝非焦先生所主观臆造的。

它的客观原因说来话长，在这里无法详谈，而只能简单地略讲几句。我以为主要的原因之一即在于如王先生所说的“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。而具有“乐音形式独立的美”的“音乐的音响，它本身是一个对象，即它本身作为目的出现着。”（原页下注：汉斯力克《论音乐的美》，转引自《艺术特征论》，文化艺术出版社1984年版，第278页。）舞蹈亦复如此。所以由艺术欣赏的角度来看，戏曲既然是以歌、舞做为最主要和最基本的表演手段、工具，观众当然也要将歌、舞之美做为欣赏的重要内容。也正因此，所以梅兰芳由表演者的角度也深有体会地正确指出：“人们在欣赏戏曲时，除去要看剧中的内

容而外，更着重看表演。……群众的爱好程度，往往决定于演员的技术。” [7] 为了适应欣赏群众（他们是戏曲工作者的“上帝”、“衣食父母”）的这一要求，戏曲当然要让表演形式主要地支配着剧本写作形式。戏曲艺术虽然尊重作为基础的文学剧本（假如事先有文学剧本的话），但也只是把它作为基础而已。戏曲欣赏者所见到的只是由表演艺术在“基础”上建立起来的堂皇的宫殿。

并且不止戏曲如此。焦先生所说“欧洲戏剧的发展规律”，当是特指“话剧”（Drama）而言。而在歌剧（Opera）、舞剧（Ballet）等以音乐、舞蹈为主的西洋戏剧中，岂不同样也是演员的表演起主导作用，而“文学剧本”则居于从属地位；这即是在综合艺术中有着普遍意义的“主导原则”的体现。

我们且再由戏曲演剧的实况来对此做些说明。

就较极端的情况来说，则不少戏曲剧目中的重要内容、精彩片断，几乎是无赖于文学语言和文学家的介入，而代之以专属于表演艺术家的、较之文学语言更能吸引观众的形体语言。这种实例，尤其是在如“猴戏”、“武松戏”、武旦戏以至基本没有台词的《雁荡山》等中，可以说俯拾即是，无须例举。它们又何待以戏曲文学为“里”始成“真戏剧”？

是否只是以开打取胜的武戏如此呢？事实不然。随手拈来，就可以举出如《红梅阁·放裴》、《连环套·盗马》、《拾玉镯》等等，这些以做工或舞蹈为主的戏，其欣赏重点也全在于演员的形体表演。

这是传统剧目，新创剧目如何呢？事实上也是如此。请看范钧宏的京剧《满江红》，它落笔在纸上的的第一段戏是这样写的：

[中原战场，金鼓震天，马嘶人吼。

[“急急风”，金兵、金将溃不成军，狼狈过场。哈迷蚩抱头鼠窜，逃下。

[岳家军高举“岳”字旗，岳霆、岳霖、岳震、岳雷掩杀金兵，势如疾风迅雷，过场退下。

[“金”字纛旗败走，金兀术上，回望，杀声大作，金兀术加鞭急下。

[岳家军、岳银屏、岳翠屏、岳云、张宪引牛皋上。牛皋连喊：“追！追！追！”挥军亮相急下。

[怒涛滚滚，黄河在望。

[金兵、金将、哈迷蚩、金兀术败上，抵黄河、水手迎上，众下马抢渡。  
岳家军追上，金兀术等仓皇渡河，岸上残兵，尽被歼灭。][8]

这是一个观众满意、作者得意的“凤头”式的开场。但戏是由连续不断使用“追过场”表演程式构成的，作为“文字”，不过是将这些程式记录下来而已。离开了表演，这些文字有什么可令读者满意的文学价值？

当然还可以再问：这是否是戏曲表演艺术在近代有了发展之后才有的新现象，而在王先生认为与戏剧文学“相表里”而开始成为“真戏剧”的元代时并非如此呢？戏曲表演艺术自然永远是在不断发展的；也可以想象，就总体而言，元杂剧的表演艺术水平当会逊于近、现代。但关键不在于表演水平的高低，而在于歌、舞在元杂剧中也“是一个对象，即它本身作为目的出现着”；元杂剧的演员自然也要以此来争取顾客。这并不止是由事理上可做这样的推测，虽然限于历史原因形成的资料限制，我们于此无法举出象《放裴》、《满江红》一类元代时演出的实例，但旁证还是有的，姑从不同角度各举一例。

一、元人高安道【般涉调·哨遍卫】《嗓淡行院》[9]写他邀约朋友去歌楼看戏，他们的“审美对象”很明确，即是：“且向棚阑玩俳優；赏一会妙舞清歌，瞅一会皓齿明眸。”赏玩重点完全在于“俳優”的表演姿容，因而整套曲中虽然评述了许多表演情况、得失，但对看了些什么剧目却只字未提，更无及于戏剧文学了。这正是印证了梅兰芳先生所说的“人们在欣赏戏曲时，……更着重看表演。”古今如出一辙。

二、元人夏伯和《青楼集志》称：“国初教坊色长魏、武、刘三人，魏长于念诵，武长于筋斗，刘长于科泛，至今行之。”[10]（原页下注：又见《辍耕录》卷二十五，末句作“至今乐人皆宗之”。）上述高安道套曲中也提到他们：“辱末煞驰名魏、武、刘，刚道子：‘世才红粉高楼酒’，没一个生斜格打倒二百斤斗。”表演艺术影响及于元末的这几位大演员所擅长的三种技艺，除“念诵”与剧本文字有关外，“科泛”指表演中的形体动作，“行踪步迹”。“筋斗”即“翻跟斗”，而号武光头的教坊色长以能打二百个筋斗而驰名（《青楼集》）“朱锦绣”条还记有演员侯耍俏“筋斗最高”：这或和清代四大徽班中“和春‘把子’”，以“工击技”见长的演员有其相类之处。由此可见元代演员表演技艺重点之所在。

三、关汉卿有一部叫做《钱大尹智勘绯衣梦》的剧作，它较少为当代学人所注目，罕有论评，但却为观场者喜爱而在舞台上能量颇大，自明代传奇以至当今很多地方戏中的《卖水记》、《血手印》、《火焰驹》、《大祭桩》等等，都和它有着渊源关系。何以学者和观众的取舍差距如此之大呢？原因之一当即在于剧作在“文学成就”和“思想性”方面，或者不及关氏的其他“杰作”，因此较少为当代学人所关注；但它的唱白是为发挥戏曲舞蹈形体表演魅力而设的，可演性强。这里只能举一小段来作说明：

[白]险不绊倒了我那，[唱]则我这绣鞋儿莫不跚着那青苔溜。这泥污了我这鞋底尖。红染了我这罗裤口。可怎生血浸湿我这白那个袜头！[白]我道是谁，原来是梅香。这丫头兀的不吃酒来。我试叫他。梅香！（做着手摸科）这妮子可不吃酒来，吐了也，摸了我两手。趁着这朦胧月色，我试看咱。（做慌科）呀、呀！兀的不做下了也。不中，我索唤嬷嬷咱！[11]

这是第二折王闰香深夜独自在后花园行走，突然发现丫鬟被杀死时的唱念。对于这一发现过程，戏用了许多动作层次来逐步展现：先是由于没有注意脚下，只是觉得被绊了一下，险些滑倒，还怀疑是“则我这绣鞋儿莫不跚着那青苔溜”。于是在朦胧月色下看看究竟是怎么回事？一抬脚，见到足尖鞋底上沾有些湿粘粘的脏东西，犹以为是“这泥污了我这鞋底尖”；循鞋向上看，又看到“红染了我这罗裤口”；再捡起裤口仔细辨视，才发现连白袜子也已被浸湿，并大吃一惊地认出那是鲜血，惊呼出“可怎生血浸湿我这白那个袜头”！但直至这时，她也还不晓得究竟是发生了什么事。于是再俯身察看，这才看到梅香好像是醉倒在地。及至摸了一手血，才最后弄清楚是梅香被人杀害了。这一过程展现得非常细腻，既层次分明，又十分贴切一位绝对想不到花园中会有杀人事件的闺房小姐的身份经历、心理状态；而更重要的是这每一个层次都主要是用鲜明的舞蹈动作来表现的，为演员“以歌舞演故事”提供了施展身手的机会，令观众看来，感到既亲切可信，又优美动人；而如单纯看唱词的文字，它只不过是將动作的内容再用语言交代一下；如若我们不用想象中的歌、舞表演去补充它，则可说是毫不见精彩的。所以在这里，文学剧本也只是基础，堂皇的宫殿则是要由演员的表演来建立的。而学者和观众对它的观感的出入，恐怕正在于一个只看“基础”，一个却望上看而见到了“宫殿”。



在戏曲演出中还有着一种已成定例的实际操作情况，即所谓“戏剧文学”、所谓“剧本”的内容、文字一般都不完全固定，而是依从于表演的需要随时可以改动。明、清戏曲选本所收剧本和原作单行本中常见的巨大差异即是显例。诸如“四大名旦”等自成一家的演员演出的同一传统剧目，场次、台词等都很少完全一致而各各不同，又是实例。即使是近、现代由作家执笔写的剧本，当真正依照戏曲规律来办事时，尽管可能不合“文坛”规则，但同样是让“文学”服从于表演。也举一个实例来做说明吧。

五十年代初分别由李少春、袁世海和谭富英、裘盛戎同时演出的两台京剧《将相和》，用的同是翁偶虹写的本子，但竟然场次、词句都有所不同。原因在于京剧观众看戏“更着重看表演”其“爱好程度，往往决定于演员的技术”。而袁是以做功为主的架子花脸，李也唱做兼擅；裘是以唱功为主的铜锤花脸，谭也以唱功见长。当“真正依照戏曲规律来办事时”，就要考虑如何充分发挥演员的不同特长，以给观众最大的满足。于是剧作者“就根据他们各人不同的特点在整个结构大体相同之下，写出稍有不同的两种路子，适应李、袁排演的偏重于做功，适应谭、裘排演的偏重于唱功”；甚至演员要求唱什么辙口，作者也就按什么辙口写唱词。比如廉颇负荆请罪一场，依照谭富英的要求，安排了大段【二黄碰板】转【原板】的唱段，以唱取胜；李、袁则只唱几句【散板】，重在通过做功来表现激情。再如挡道后虞卿劝导廉颇一场戏（“李、袁演出本”第二十三场，“谭、裘演出本”第二十四场），裘盛戎唱“言前辙”“在金殿定官职是非难辨”的【二黄导板】、【回龙】接【原板】；而袁世海则是唱“江阳辙”“老廉颇在府中心下暗想”的【原板】。（原页下注：见《翁偶虹剧作选》及该剧单行本所附王颀竹《我们怎样改编将相和》。）

我为什么要举这个例子呢？是因为在强调戏剧应以剧本为中心的时代思潮影响下，尤其是在“剧本剧本、一剧之本”被奉为钦定的金科玉律指导下，这样的写戏方法在翁偶虹写作《将相和》之后的近半个世纪，几乎已经绝迹，起码是不能走上台面而转入了“地下”；在理论上也被指责为“这样做是违反文艺创作原则的！是让演员的单纯技术观点肆无忌惮地横行，而把文学降为演技的奴仆！”但这正是经长期历史证明了的符合戏曲创作规律、能发挥演员所

长、提高演出质量的做法。“文坛”与“剧坛”道理的不同，这也就是重要的一端。

全世界戏剧形成的历史，都说明戏剧的产生与形成，早于用文字组成的戏剧文学的产生与形成。对此，论述过“上古至五代之戏剧”的王先生也是同意的。而上文所述种种，又当可证明王先生所说“真戏剧必与戏曲相表里”，是不符合中国戏曲艺术实际情况的；戏剧艺术与其中的戏剧文学“相表里”，如能互相依存、促进，当然有利而无害；但这不等于是必须如此，不等于不这样就不足视之为“真戏剧”，就只能是缺乏精神的、低级的、不成熟的戏剧。甚或如前所述，还有许多好戏是完全或基本不需要与戏剧文学“相表里”的。并且更值得注意的是：在与戏剧“相表里”的戏曲文学中，自觉地接受表演支配、安于“为表演效劳”，承担建立戏剧宫殿基础作用的，自是有的。但不愿意或没能做到很好地“为表演效劳”，以至喧宾夺主、越俎代庖，主要只是想跃上文坛，成为“一代之文学”的代表，也所在多有。这自然是“两条道上跑的车”，各有各的路。由此也就引申出两种戏剧史在如何评价、判断戏剧文学的优劣得失上，有着重大的分歧。

### 两种戏剧史的分歧之二：如何评判戏剧文学作品的优劣得失

戏剧的表演艺术总是附丽于剧目演出而出现在观场者面前，因而对剧目的介绍与评论，自应是戏剧史的主要内容之一。并且了解戏剧历史的目的端在于汲取经验教训，作为推动戏剧艺术继续前进的借鉴；所以对历史上剧目的介评，又必然起着以古为鉴的导向作用，具有十分重要的意义。

但是，对于演出剧目，是可以从许多不同角度、标准来审视的。例如视角可以有社会效应角度、戏剧角度、文学角度、市场角度等等之别；运用的标准也相应的有政治标准、戏剧标准、文学标准、经济标准等等的不同。这些角度和标准当然不一定对立而可能是统一的；但时常也会有矛盾。从戏剧史论著中出现的对剧目研究的实际情况来看，问题在于多是畸重于读剧本获得印象的文学角度；而和看演出的戏剧角度不能统一。

由戏曲角度、标准来说，戏曲是宫殿，文学是基础，评价“基础”的唯一根本原则当然是看它对建立戏曲宫殿能起什么作用。脱离了这一点而去独立审

视、评论这块“基础”，说它美还是不美，说它可以做打谷场或露天停车场用等等，对戏曲来讲都是缺乏指导意义的。相反，由文学角度、标准来立论，则“基础”本身就是宫殿，就是审美对象；至于在它之上能否和有无必要另行建立宫殿，能另建成什么样的宫殿，已经似是可论可不论的题外话了。

王国维先生早已申明，他是把元剧做为文学之一分子来研究的，因而他在介评剧目时，理所当然地使用的是“读而善之”的文学标准。这一点贯穿在他对元剧作家、作品的全部评论中，而其集中表现则可以用下面一段话为代表。他既认为元杂剧可与楚骚、汉赋、唐诗、宋词并列为一代之文学；但元杂剧好在何处呢？他的带结论性的意见是：“元剧之作者”写剧时，“关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼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。”[2]

(P.105)

姑不论“元剧之作者”写剧时是否是这样想、这样做的，但如若想写“戏剧杰作”，想评论某一个戏是否是“戏剧杰作”，而照王先生所指出的把关目、思想、人物等置于不问、不顾的方法为导向，当不难想象，其效果必然只能是缘木求鱼。这正是王先生以“文章”、以“自然”、“意境”论剧，而不问、不顾它为表演艺术提供了什么样的基础，演出效应如何的突出体现之一。

可以说古代戏曲作家（这里主要是指不属于戏剧实践家、“伶人乐工”的“文人”作家）、评论家中，确实有许多人在写剧、论剧时持有和王先生接近的标准：只讲文章而不问、不顾演出效应。如汤显祖说“予意所至，不妨拗折天下人嗓子”即是一例（对汤氏是否真是这样做的，人们有不同看法，此处姑仅就这句话的字面意义来讲）。又如杨恩寿在所作《桃花源》剧更借剧中人之口把这种态度讲得十分明确：“我们填词度曲，只要有新意、有才情，二三知己，每值酒阑灯炮，读一番，赏一番，但觉耳目簇新，那管他合律不合律。至于几字几板细细推求，这是伶人乐工之所长，非所论于我辈也。”而问题还在于这些人所写的剧作常是“文学性”较高，也有着较多刊刻而可供人阅读的机会（伶人乐工之作则多止于在口头和演出中流传）。再加上戏剧史研究者多对以文学标准或戏剧标准论剧的出入、以及可以发生不同导向的重要差别，缺乏足够认识；因而就常是不自觉地沿着王先生及其前人的道路走下来；或是虽也多少觉察到了这里面有着问题，但受到思维惯性的影响，也没能特别注意的去

改变它。于是在戏曲史著或古典剧作评论文字中，甚至可以说基本上是“以文论剧”的一统天下。而从戏曲艺术的角度来看，则那些论说时常是不恰当的，甚至起了误导作用。其主要表现之一在于对某些在舞台上没有生命力的文人之作，给予不恰当地重视（较易说明问题的是对基本与场上演出绝缘的一些明清杂剧、清末传奇创作的赞誉评述。这些作品在文学上、政治上应如何评价是另一个问题。但就戏剧而言，它们只能是戏剧的异化、用剧本形式写作的文学作品——犹如文学作品也可以用《马桥辞典》，《狂人日记》的形式出现，但人们不把它们视为辞书或日记，上述那些“剧作”的性质岂不正与此相似——而不应阑入戏曲范畴。反过来，对某些在舞台上具有较强生命力的演出剧目，所给予的重视又远远不够。

为了说明问题，这里且冒相当“不韪”地以几个被推崇为“古典名剧”的剧作来看看人们是如何不顾及戏剧要求来论“剧”的。

其一是孟称舜的《娇红记》。这部戏创作于明崇祯中叶，有刻本传世。一九五五年《古本戏曲丛刊二集》据以影印后，为戏曲史家所习知，但并未受到特别地重视。而在近十余年间，它却被炒成“中国十大古典悲剧”之一[12]。这里不拟就这个戏的优劣得失发表具体看法，而只举两种赞成把它列于“中国十大古典悲剧”的先生提供的材料：一种大意是说：这部戏沉埋了三百多年，不为人知。到二十世纪八十年代，才被某地的几位教授认出它是古代罕有的杰出“戏剧作品”。还有一种是透露了一项事实并对之进行分析，它说：“也许正因为《娇红记》的情太苦，境太悲，恨太长，意太深，该剧自问世以来，一向没有剧团敢搬演于场上。”[13]我以为这就充分说明了问题：原来这是个几百年间没人搬演、观演过，根本没有到“剧坛”幌荡过的“戏”。至于何以如此？所谓是由于“情太苦”云云而“一向没有剧团敢搬演于场上”，在世界戏剧史上，似乎还没听说过第二个好戏有与此相同的遭际，因而作者行文至此，也就为之加上“也许”的字样以示这是无意论证的主观揣测之词，其用意可能只是为了多少弥补一下没演过的戏何以可评为“十大名剧”之间的矛盾。

所谓“藏之名山，传之后世”，只能是文学作家、学术家，或者再扩大一些，把空间艺术如绘画、雕塑等的创作者也包括在内的人才会有思想，也有可能实现。而在没有发明摄影、录象等现代科技手段之前，对于戏剧艺术这是没有可能的事，戏剧艺术家也根本不会形成这样的“痴心妄想”。我常说：

演戏演戏，戏的价值依赖于演出来；看戏看戏，戏的生命仰仗于有人看。因而，好戏名剧当是流传于观众间的，而绝不会是隐没在荒山老林中的珍禽异兽、深埋在地下的文物，一定要独具慧眼地寻找、发掘才能得到。那么，从戏剧的角度来看，《娇红记》算不算戏剧艺术的一分子，有没有取得“戏籍”，都还成问题。而竟以此为“戏”，更还以此为“中国十大古典悲剧”之一。这所谓“戏”，大约也就还是谨守王国维先生的成法，在古典“之文学”的范畴内来读文学作品，错把词坛当剧坛，把一种用“剧本”形式写的文学作品误当成“戏”了；而这和以表演艺术形式来体现的戏剧艺术，却是不大有有关的两码事了。

在“古典名剧”中，《娇红记》不过是炒出来的“升班马”，并且对它进行具体分析而以为不宜给予过高评价的文字也并不罕见；因而我说些对它有失崇敬的话，或还不被认为是太放肆。下面我就再“捋”一下“虎须”，谈谈对《牡丹亭》这样享有世界声誉的传统“名剧”评论的欠妥之处。

久享盛誉的《牡丹亭》早有“定评”，几乎被认为是古代剧作中的第一块牌子，无出其右者；近来也再度被炒得不亦乐乎。那么，且来看看另一位古代剧坛伟人、首先是戏剧家、同时也是剧作家的李笠翁在评价汤显祖和《牡丹亭》时发表的意见吧；里面很孱杂了一些不协和音，但不大被研究者所重视。

笠翁对汤是十分钦佩的，所以称“词坛赤帙”为“若士一人所攫”，谓《牡丹亭》和吴炳的《粲花》五剧为“皆文人最妙之笔也”。又引为同道，颇具深情地说：“所恨予生也晚，不及与二老同时。他日追及泉台，定有一翻倾倒；必不作妒而欲杀之状，向阎罗天子掉舌，排挤后来人也。”但是，李笠翁对他们及《牡丹亭》等又有着与此截然不同的另一种评价：如云：“填词之设，专为登场；登场之道，盖亦难言之矣。……汤若士之《牡丹亭》、《邯郸梦》得以盛传于世，吴石渠之《绿牡丹》、《画中人》得以偶登于场者，皆才人侥幸之事，非文至必传之常理也。若据时优本念，则愿秦皇复出，尽火文人已刻之书，止存优伶所撰诸抄本，以备家弦户诵而后已。”又说：“汤若士《还魂》一剧，世以配飧元人宜也。问其精华所在，则以《惊梦》、《寻梦》二折对。余谓二折虽佳，犹是今曲，非元曲也。《惊梦》首句云：‘裊晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。’以游丝一缕，逗起晴丝，发端一语既费如许深心，可谓惨淡经营矣。然听歌《牡丹亭》者，百人之中有一二人解出此意否？若谓

制曲初心，并不在此，不过因所见以起兴。则瞥见游丝，不妨直说，何须曲而又曲，由晴丝而说及春，由春与晴丝而悟其如线也？若云作者原有深心，则恐索解人不易得矣。索解人既不易得，又何必奏之歌筵，俾雅人俗子同闻而共见乎？其余‘停半晌，整花钿’……等语，字字俱费经营，字字皆欠明爽。此等妙语，止可作文字观，不得作传奇观。”[5]（P.95.105—106.40）

既说《牡丹亭》“又何必奏之歌筵”？又借“时优”的从“登场”角度考虑而毫不惋惜的讲盼有咸阳秦火将汤、吴以及文人的剧作付之一炬：则似乎是毫无是处和价值了。

历观古人对《牡丹亭》的评论，除偶有指责它违背曲律等外（对此，汤显祖是认为“不妨”或理应如此的），罕见有否定性的批评意见。因而在上引的李笠翁两种意见中，前一种可说是迄今依然如此的历代共识；而后一种则可称之为前无古人、后罕来者的石破天惊之论。那么，这两种意见是否矛盾呢？后者能不能成立呢？我以为对这貌似矛盾的意见，李笠翁是谈得很清楚的。只要仔细审视，就不难看到他是分别在谈两件事情，当然也就各用各的评价尺度，各有各的结论。就文人写作的“文字观”，汤、吴之作“皆文人最妙之笔也”。但当改从“填词之设，专为登场”的“传奇之道”观，想以之作为底本而使人宜歌时，它们就因“索解人不易得”而不适合了。

其实《牡丹亭》的“索解人不易得”，说也罢、不说也罢，是明摆在那里的。姑举《闺塾》出陈最良下场后杜丽娘和春香的对白为例吧。戏是这样写的：

（旦——杜丽娘）俺且问你，那花园在那里？（贴——春香——做不说介）  
（旦做笑问介）（贴指介）兀那不是！（旦）可有什么景致？（贴）景致么，有亭台六七座，秋千一两架。绕的流觞曲水，面著太湖山石。名花异草，委实华丽。（旦）原来有这等一个所在。且回衙去。

杜丽娘刚刚还在陈最良面前装模做样地责骂春香不该到花园去游玩，转瞬之间，春香的气还没消，她竟不惜放下架子陪着笑脸向春香打听花园景致；这是一个思想心事的陡转。但当弄清“原来有这等一个所在”后，却又有着第二个陡转，语意毫不相连、甚至相反地接上一句：“且回衙去”。

这确是极具深心，“字字俱费经营”，直写到杜丽娘“筋节穷髓”的妙笔。妙在上下句陡不相接，它显示着在这两句话之间，杜丽娘有着丰富而复杂

的内心活动和潜台词。例如可以假设在前面要了解花园情景的一小段戏中，杜丽娘曾经动过游园的念头。但当说完“原来有这等一个所在”后，思想中发生了我们可以做出多种解释的变化，或是发乎情，止乎礼义；或是顾虑“老爷闻知怎好”；或是已朦胧地有着“便赏遍了十二亭台是枉然，到不如兴尽回家闲过遣”的预感，总之是她的思路发生了大的逆转，这才说出了个“且回衙去”。

但就是这极具深心的妙笔，却不能为“场上”所接受。于是在名家的改本和演出中多被修改。如臧晋叔改本《还魂记》做：

原来有这等一个所在。得空我和你看去。

冯梦龙改本《风流梦》做：

原来有这等一个所在。得空我和你瞧去。

《缀白裘》所录演出本则改动得更厉害：

（旦）你实对我说，花园在那里？我也要去闲耍吓。（贴）小姐，你果然也要去么？（旦）正是。（贴）小姐来。哪、哪、哪，那边不是！这边不是？

（旦）可有景致么？（贴）有景致吓。有亭台六七座，秋千一两架。绕的流觞曲水，面著太湖山石。名花异草，委实华丽得紧。（旦）吓，元来有这等一个好所在。（贴）小姐，几时去游玩呢？（旦）吓、吓、吓，我想明日不好，后日欠佳。吁，除非是大后日老爷下乡劝农。你可吩咐花郎，教他打扫亭台洁净，和你去游玩便了。（贴）晓得，待我就去吩咐。……（旦）你快去吩咐收拾；后日准要去的。

三种改法不约而同地都取消了上下句之间的陡转，让杜丽娘顺着游园的念头直线发展下去，不再存在心情的变化；而作者的一片深心，可以说是埋没殆尽了。

何以普遍做出如此改动呢？我看原因并不复杂。主要只在于对杜丽娘的这一思想变化用“不着一字”的潜台词方式来表现，即使就适量而言，也很容易忽略掉而无法领会到；而作为给表演提供创作基础的剧本，首先是从古代演员的实际情况出发，应当承认他们是相当难于体会到其中的潜台词的；其次，就算是有所领会，也相当难于用规范化、程式化的动作来表达它；第三，就算是有所表达，观场者也相当难于看得出。于是，在口传心授的过程中，把它做简单化的处理也就是自然而然的事了。

再如在《惊梦》出前半段的“游园”中，也有着显例。

在汤显祖的创作意图中，春香是作为杜丽娘的反衬形象而出现的，通过如《闺塾》中春香的低级反抗的微不足道，在对比中突出杜丽娘善于由人生观高度提出和思考“为人在世，怎生叫做吃饭”（《寻梦》）、“锦屏人忒看得这韶光贱”等深刻问题的价值。因而在“游园”时，主婢二人的观感就截然相反。一进入花园，同是面对着如许可爱的景色，杜丽娘立即发出“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣，……锦屏人忒看得这韶光贱”的深沉感叹；而春香却玩得十分酣畅，她既对杜丽娘的心情毫无所知，又得陇望蜀地致憾于“是花都放了，那牡丹还早”。于是杜丽娘反驳她说：“遍青山啼红了杜鹃？荼蘼外烟丝醉软？春香呵，牡丹虽好，他春归怎占得先！”（标点是我加的。这几句曲白，首二句是反驳春香，意思是讲你不要也“忒看得这韶光贱”，何尝是除了牡丹之外“是花都放了”呢？象杜鹃、荼蘼等等不都也还没有开吗？而后一句则转为寓情于景，讲杜丽娘自觉前程无定，追求美好的愿望未知何时才能实现的深思。）这时，杜丽娘已无心再游园，所以提出要回去；春香则依依不舍地嘟囔说“这园子委是观之不足也”。听到这不合时宜的话，更引起了杜丽娘思绪的深化，于是回答春香说：

提他怎的。（行介）【隔尾】观之不足由他遣，便赏遍了十二亭台是枉然，到不如兴尽回家闲过遣。

这段戏，在对比中以极其优美的曲白将杜丽娘的心声细腻委婉地传达出来；而且在封建的古代中国，这样开创时代新声的深沉感叹不是一般人都会有的、也可以说是她所特有的。（《牡丹亭》所以在思想上超越于它同时的剧作，在文学史、思想史上都占有一定地位，也正由于它创造了一个这样的杜丽娘形象）。所以它确实不愧为“文人最妙之笔也”。但作为“观场”之用的剧本，它同时也就并生着“索解人不易得”的困难。原因一是这样超前的思想，如若不是掰开来揉过去地反复譬解，本来就不易为人们所理解（且不说接受、认同）；而又表现的如此含蓄委婉，当然就更无法传达给观众了。其二还在于这场戏采用了两个人以歌舞为主的“对儿戏”形式，和“双人舞”有其近似之处。除非在台词中有着明显的交代，就很容易演成两人心态基本一致、协和无间、对称协调的舞姿。因而汤显祖的写法就还有着不利于表达剧本所写特定内容的一面。



这绝非杞人忧天。证明之一是我们所见到的大师、名家演出的《游园》，可以说都没能通过表演显现出杜丽娘、春香的思想的巨大差异。证明之二是曲文中的“遍青山啼红了杜鹃茶廉外烟丝醉软春香呵牡丹虽好他春归怎占得先”，如脱离这几种花开放的时序而单从字面来看，也完全可以理解为是对春香所说“是花都放了，那牡丹还早”的认同、补充；也就是说曲文也易于被误解为此时二人的心情都相同地醉于赏玩美景，无甚差别。还有一两句虽然透露出杜丽娘触景生情的特有感叹，但反正也比较隐晦含蓄，再经过传奇的音乐处理，观众未必会清楚地发现问题，和将舞姿编排成两人心态基本一致，不会有大的抵触，可以混得过去（传统的戏曲表演，严格地讲，有不少只是“混得过去”即可），可以不做改动。可是春香讲“这园子委是观之不足也”后，杜丽娘回答的“提他怎的”，语意显豁，又是念白，大家都听得懂。怎么办呢？就只好对原著进行改动了。如《缀白裘》是唱完[好姐姐]“……啻啻莺歌溜得圆”后，添加了两句白文：“（贴）小姐，留些余兴，明日再来耍子罢。（旦）有理。”又删去了此后最能明白无误显示杜丽娘心情的“提他怎的”四字。

经过如此这般的处理，和谐的双人舞是成立了，而“作者深心，于兹埋没”也就是无可奈何的事了。怪谁呢！

但人们似乎只是读《牡丹亭》剧本、谈《牡丹亭》剧本，而对当把剧本作为“基础”来建立“宫殿”时会出现什么问题，却常或视不及此，或不顾演出中的实际困难而片面地把责任推给演员、改编者，责怪他们没能准确地体现汤氏文学作品原意；甚或上纲上线的把这拎到“儒法斗争”的高度，声讨改动剧作的动机是阉割原作的战斗精神云云。

以上举出的两则戏剧史论述中对所谓“古典名剧”的评论，我想当已能说明从文学角度而不是戏剧角度论剧的影响之深广，对戏曲史研究导向影响之巨大。不难想象要扭转这样的思维定势必定是很不容易的。这也就是我们以为有必要不只是个案的零敲碎打，而需从整体上提出这一问题的原因。

我是确认二十世纪的中国戏曲史的研究在基本方法、观点上都有着需要改进、扩充之处；有着别觅“路头”、另立门户的必要？以上只是从究竟是研究“戏剧的文学”的“史”、抑或是研究“以戏剧样式写的文学作品”的“史”这一个角度来谈何以需要改进。此外会涉及的问题当然还有许多，诸如与戏曲

本体观有关的什么是戏剧？戏曲的要素为何？它们之间的关系又是怎样的？有没有在明清之际出现过由以文学为中心向以表演为中心、“诗”本体观向

“剧”本体现的转变？与戏曲的形成、发展有关的中国戏曲形成于何时？是渐变形成还是突变形成？在戏曲的发展过程中，城市和农村演出市场分别起了什么样的作用？是城市领导农村，还是农村包围城市？等等、等等。但文章已经写得算短了，篇幅有限，且就此打住，留待在“下回分解”中再陆续谈吧。

#### 参考文献

- [1] 青木正儿，王古鲁译.中国近世戏曲史[M].北京：作家出版社，1958.1.
- [2] 王国维戏曲论文集[C].北京：中国戏剧出版社.1957.
- [3] 张庚.也谈“戏剧”与“戏曲”两个概念之区分[J].光明日报,1984-1-31.
- [4] 叶长海.王国维著《宋元戏曲史》导读[M].上海：上海古籍出版社，1998.8.曲律与曲学[M].台湾学海出版社.1993.183,184.
- [5] 李渔.李笠翁曲话[C].长沙：湖南人民出版社.1980.105.
- [6] 焦菊隐.武则天导演杂记[A].焦菊隐文集：四[C].北京：文化艺术出版社.1988.106.
- [7] 梅兰芳文集[C].北京：中国戏剧出版社.1962.31.
- [8] 范钧宏，吕瑞明.满江红[M].上海：上海文艺出版社.1961.2.
- [9] 胡忌.宋金杂剧考[M].北京：古典文学出版社.1957.312.
- [10] 夏伯和.青楼集志[A].中国古典戏曲论著集成：二[C].北京：中国戏剧出版社，1959.7.
- [11] 元曲选外编[C].北京：中华书局.1959.74.
- [12] 王季思.中国十大古典悲剧集[C].上海：上海文艺出版社，1982.
- [13] 谢柏梁.世界悲剧文学史[M].上海：上海文艺出版社，1995.334.