

# 宋元戏曲艺术思想概述

刘小梅

**摘要：**宋元时期是中国戏曲的古典艺术精神初步得以展现的时期。

宋代书会开始出现和兴起，俚词俗曲大面积流行，雅俗文化从对峙越来越转向交融。元末时，文坛主流文化的思想意识和审美观念已完成了对戏曲艺术领域的强力渗透，因之，元代戏曲艺术思想的发展经历了金末元初、元代初年、元代中后期三个历史阶段。

第二是此一时期剧坛和文坛的审美风尚继元贞、大德以来进一步融合，一些重要剧作在思想和艺术风格上无不趋向“雅正”。在文坛风尚的影响下，虞（集）、杨（载）、范（梈）、揭（傒斯）四大家“托词温厚，……或感古怀今，或伤人怀己，或潇洒闲适”，“写感慨之微意，悲欢含蓄而不伤，美刺婉曲而不露”<sup>[1]</sup>的诗歌主张在南戏的名剧如高明从中唐到两宋及元，在这大约 600 年的历史时期中，中国的俗文化体系及其娱乐传统，以及产生于这个体系之下的中国戏曲的艺术形态基本得以形成。宋元时期也是中国戏曲的古典艺术精神初步得以展现的时期。“古典艺术精神”指的是一种以经典作品为典范、强调审美理想的继承性和艺术价值恒定性的艺术观念，它与“古典主义”意义相近，往往是一个民族文艺传统的精髓，它对于理解某个特定民族的传统美学精神具有重要意义。中国人的审美心理具有寻求艺术与道德和谐统一的特点，其

艺术思维方式具有整体性、直觉性与综合性，在中国戏曲发展的历史进程中，虽艺术体式几经变迁而这些特点始终不曾改变。

中国戏曲的艺术源头、形成环境和发展历程可谓复杂。宋元时期与戏曲形成发展相关的一个重要的文化现象是勾栏瓦舍的出现。宋代社会的商业化、民主化、世俗化，对中国社会步入近代文明的价值重构具有重要的标示性意义。与商品经济的空前发达和商人地位的提高密切相关，宋政府采取了与商贾共利的经济运行模式，社会的流动性增强，等级界限松弛，士商关系相互渗透，相互融通。虽然在综合国力上，宋代弱于汉唐，但在文化艺术上，宋在汉、唐的基础上有着较大幅度的发展提高是一个不争的事实。士人们的价值视线已经游离与摆脱了封建时代的主流意识形态，显露出宋代文化历史语境中所蕴涵的新趋向<sup>ii</sup>[②]。社会文化形态变革加剧，市民文艺兴起，与俗乐紧密结合的音乐文学高度繁荣，文化消费之风方兴未艾。雅俗文化从对峙越来越转向交融，这种交融在元末获得了极大的成功，具体表现为元末主流文化的思想意识和审美观念对戏曲艺术领域的强力渗透。而这一点是我们以前一直没有意识到的。

以宋杂剧为代表的文化娱乐形式在民间获得了高度的发展和繁荣，从北宋到南宋，杂剧在各种文化娱乐形式中地位逐渐凸显和独立，并进一步走向规范。这成为我国古代乐舞由贵族转向平民，由宫廷寺庙转向勾栏瓦舍，由较单一的礼乐性艺术跻身于商品化艺术的历史性标志。

与勾栏瓦舍相配合的是风行于宋元社会的“书会”。“书会”在宋代主要由落第文人组成。元代也继承了这种构成成分，组成“书会”的杂剧作家中达官显宦者亦为少有。正如王国维在《宋元

戏曲史》中所言：“元初名臣中有作小令套数者，唯杂剧之作者，大抵布衣，否则为省掾令吏之属。” iii[③]作为宋元时代“沉郁下僚”的文人们的集会活动，“书会”的历史和文化意义在于：中下层文人因其生活方式被商业文化介入和渍染而成为“书会才人”，它使以戏曲为代表的大众语体文学的创作变成了可以在一定的文化圈内相互交流、相互产生影响的活动，并在一定程度上与经济收入有关；这样，文人的完全个人的自发性与偶然性的创作行为就开始被大众语体文学作者团体的共识所限制所规范，从而保障了戏曲作品更具有大众心态、更能够贴近普通民众的情感意识。

宋元时代，南戏和元杂剧在相隔半个多世纪的时间里先后面世，南方剧系和北方剧系分别得以确立并呈现出南北戏剧文化系统的对峙。中国的南北剧系在各自形成之初就具备了相对鲜明的地域特点和风格归属：早期的南戏由“信好鬼神”的祭祀出发，重装扮和情节，在叙事能力及戏剧基本特征上开创颇丰走得更远。元杂剧则在形式上紧承说唱诸宫调，而后者（说唱诸宫调）“作为勾栏中相当活跃的曲艺，由于它包罗时曲的特点，故使俗曲得以找到一种最佳的‘汇集’之所，从而逐步形成一种可与雅词相抗衡的力量，故客观上促进了‘俗曲’——后世北曲的发展和提高。至于诸宫调以时曲唱‘传奇’，其曲文又涵有浓厚的‘代言’意味，这对北杂剧将‘曲’与‘戏’（传奇）相结合可能有某种启迪和过渡的作用。” iv[④]元杂剧相对更重曲辞和主观抒怀，与南戏相较，它颇受精英文化的熏染从而更多继承了中国的歌诗传统及其高华雄浑的人文情怀。然而，不论南戏还是元杂剧，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，那就是上古以来一脉传承

的优戏。可以说，上古优戏的游戏性质及儒家艺术精神，贯穿了中国的戏剧史也贯穿了中国的娱乐史。

宋元时代的与戏曲形成发展相关的另一个重要的文化现象是俚词俗曲的大面积流行。宋金时期流行的各种俗曲对北曲形成影响巨大，因为“北曲时燕乐渐衰，中原乐曲乃融契丹、女真、达达之乐，滋演新声，自成乐系。燕乐旧调若用于北曲，亦属偶存。”

v[⑤]娱乐演唱如小唱、嘌唱、诸宫调、叫果子等等，大多需要通俗浅显、生动活泼的词作来充当演唱的文辞。俚词俗曲在当时创作繁盛且渊源有至，如盛行于两宋勾栏的唱赚和诸宫调，北宋末延展流行至士大夫阶层的胡乐蕃曲，甚至由市井歌吟卖物之声采合宫调而成的“叫声”。因而北曲继承了燕乐的传统，融合了时调的新声，虽大盛于元，实兴起于宋金之际。

俚词俗曲对曲体的启发，我们可以从语体风格上来分析。俞平伯在《词曲同异浅说》中指出：“最初之词、曲虽同为口语体，同趋于文，而后来雅俗之正变似相反也。换言之，即词之雅化甚早，而白话词反成为别体；曲之雅化较迟，固已渐趋繁缛，仍以白话为正格也。此种情形在文史上一览可知，不待烦言也。原因自非一端，而口语在词、曲中用法不同，亦主要原因之一。曲似乎始终以口语为主，而以文言中词藻错杂之。凡历来成名之曲家，无不以白话擅长，……词用口语只在宾位，……故词、曲之源同为白话，其流变迥异；曲犹保存其乐府之本来面目，词则成为诗之别体矣。”

vi[⑥]这一段论述是非常中肯的。在整个北曲系统中，即使是完全成熟的文人作品，也始终以口语为尚，因而形成了所谓的“蒜酪体”、“蛤蜊味”，这也正是曲体文学的特点所在。

元代在中国文化的发展过程中是一个十分重要的时期。它以金和南宋的儒、释、道文化为基础，包融了游牧文化、阿拉伯文化和地中海文化，思维结构开放文化心理较为宽容。在元代，前、中期中国封建社会重农抑商的经济形式下以“静穆”、“和谐”为核心的审美心理开始朝着动态的方向演化；传统文化中重整体、轻视乃至泯灭个体的思维方式开始发生裂变。在艺术审美领域里，传统崇尚的人与自然的关系逐渐让位于人与人的关系，并由此奠定了中国封建社会后期审美心理的主格调，在中国艺术思想的发展中具有转折性的意义。因此可以说，明清具有近世因素的、以个性解放为核心的文化心理实滥觞于元代vii[⑦]。这些都为元杂剧在短期内的高度繁荣奠定了思想基础。

元代戏曲艺术思想的演进，大体经历了三个阶段viii[⑧]：

第一个阶段是金末元初，时间段大致从阔窝台灭金（1234年）前后到忽必烈灭掉南宋（1279年）统一中国。这一时期，因蒙古族统治者初入中原，礼教不受重视，社会上有种种悖理、鄙陋的事况发生；而惯常的文化心理产生了从未有过的裂变，思想界摆脱了旧传统的束缚，反倒呈现出前所未有的自由奔放的风气，这些都强烈地震撼着我们这个民族经长期积淀后形成的固有的文化心态。继中唐以来日趋浓烈的世俗化潮流，一方面是蒙古族贵族因扩张而表现出空前的狂热，一方面是民众文化心理上的无所依托以及因对民族歧视、知识分子政策不满而产生的激愤，从元灭金到灭南宋这段时间出现的返儒心理、隐逸心理、愤世情绪以及崇尚阳刚、通达尚己的审美心理，正反映了金末元初几十年间文化心理的基本特征。如“初为北曲之始”的董解元自述“休慕古人，生百岁如朝露”，“俺平生情性好疏狂，疏狂的情性难拘束”ix[⑨]；中国戏曲的奠

基人关汉卿以他的狂浪不羁“躬耕排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞” x[10]；身为名宦的胡祗遹主张“自抒胸臆，无所依仿”，“无所雕饰” xi[11]，被后人称为“作媒狎倡优之语”。所谓“国家平定中原，士踵金、宋余习，率皆粗豪衰茶” xii[12]，正是对这一时期审美情趣的高度概括。这一阶段的整个北曲系统多带劲切雄丽的特点，而元杂剧的本色派尤其是时代之音的代表。

第二个阶段是元代前期，时间段大致从至元后期到元贞、大德年间。南北交融撞击的文化氛围使得这一时期的文化心理表现出过渡期特有的斑驳陆离色彩。一方面，文人士大夫的放浪尚己之风仍存，如贾仲明以【凌波仙】词评王实甫的生活轨迹是：“风月营密匝匝列旌旗，莺花寨明彪彪排剑戟，翠红乡雄赳赳施谋智” xiii[13]。另一方面，南北混一后进一步发展的理学开始北上，并开始作为官方哲学向全国推行。元杂剧**原本就“出于鸿儒硕士、骚人墨客”** xiv[14]，这一时期重点表现为上层主流文化或雅文化对元杂剧艺术风格的强有力的渗透。至元后期及元贞、大德之间文化心理的第一个特点是崇雅，第二个特点是求静。这一时期文人画艺术观念的兴起，人们对平淡自然美学趣味的追求，正是求静心态的表现。在诗文领域之外，元杂剧中神仙道化思想的勃兴，元杂剧、散曲中表现出广泛的隐逸主题，代表了当时求静文化心理的主要倾向。

元杂剧对古典戏曲艺术精神的铸造也主要发生在以上两个阶段。在这两个历史阶段，产生了中国戏曲史上最伟大的剧作家关汉卿，元杂剧历史上最伟大的作品、王实甫的《西厢记》。吴梅曾指出：“尝谓元人之词，约为三分：喜豪放者学关卿，工研炼者宗二甫（指王实甫与白仁甫），尚清俊者效东篱。” xv[15]对于元杂剧的研究来说，无论从任何一个角度来看，关汉卿、马致远、王实甫

三位都是可供相互参照的中心人物。尽可能地把他们三位的个人生活思想、艺术风格与元代的历史文化背景联系起来做一详细考察，通过他们的杂剧作品，包括各自的语言风格，我们可以对他们的美学观念和他们在杂剧艺术思想史上的地位，乃至元杂剧的整体艺术风貌，获得一个更深入的认识。

王国维在其《红楼梦评论》中曾指出，“吾国人之精神，世间的也，乐天的也，故代表其精神之戏曲小说无往而不著其乐天之色彩：始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨；非是而欲厌阅者之心，难矣。”<sup>xvi[16]</sup>其实早在元杂剧之前，中国最早成熟的南戏剧目中并不乏结局惨烈、一倾到底的悲剧，甚至可以说主要是以悲剧性结局为主，如作为“戏文之首”的《赵贞女》、《王魁》。可是至少从现存的剧目看，元杂剧中完全悲剧性的结局根本不多，而是往往如《窦娥冤》一样至少持有“一抹光明的尾巴”。所以我们有理由相信，中国戏曲中的这种“始悲终欢，始离终合，始困中亨”的乐天色彩、团圆模式，以及观众的这种精神安慰式的期待心理，均来自元杂剧的塑造。

第三个阶段是元代的中后期，时间段大致从延佑年间到元末至正年间凡 60 载，这是元代文化心理发展的又一个重要时期。此时元统一天下已久，南北文化在交流中渐趋一致，人心亦趋于平淡。延佑二年（1315）元王朝恢复科举，这为理学在全社会的推行提供了体制上的保证，“于是天下学术凜然一趋于正”<sup>xvii[17]</sup>。继元贞、大德之风，“雅正”成为这一时期突出的文化心理特征，“雅”即熔元贞、大德间儒雅、平淡之风于一炉，“正”则正乎封建理学之礼义。只是这一时期的文化心理在继承和延续元贞、大德间风流儒雅、词气高华、冲澹悠远的美学风尚时，却抛弃了北宋以

来士大夫中就已出现、金末元初大涨的尚己倾向，泯灭了那种个性精神<sup>xviii</sup>[18]。而对于戏剧创作而言，失去了这种个性张扬的可贵精神，也即失去了戏剧创作的最重要的精神动力。由此，中国戏曲逐渐步入了低谷，直到明中叶传奇创作的兴起。

这一时期的中国剧坛主要呈现出两大倾向。第一是曲学的南方化；在南方经济和文化地位日益加重的情况下，南戏蓬勃发展，它不再局限于东南沿海的下层民众间里巷歌谣的层次，而是以方兴未艾之态正向士大夫文人阶层渗透。伴随着南戏向上流社会的扩张，中国戏剧的演出和创作中心逐渐移向南方，元杂剧在民众基础中开始走向事实上的衰落。这一时期剧坛涌现出了“荆、刘、拜、杀”四大南戏和作为南戏代表作的《琵琶记》。元末至正年间，社会经过了较长时期的稳定发展，东南沿海商业经济空前繁荣，中外经济文化交流频繁，至正八年（1348）以后在南中国出现了农民起义军群雄割据的局面。可以说，此一时期的戏剧创作绝对不乏来自社会生活的内在的强大冲击力。儒家的文化理念与这样一个天崩地裂、剧烈动荡的时代共同反映在《琵琶记》中，便是剧作家高明在肯定蔡伯喈、赵五娘这样的孝子贤妻的同时，直面了社会生活的真实，探索了在自己的时代封建伦理本身存在的矛盾，揭示了因遵守封建伦理而产生的人伦悲剧。而《琵琶记》中蔡伯喈的形象彷徨、犹豫而瞻前顾后，正是元末以高明为代表的文人士大夫群体普遍矛盾心理的反映或折射。

《琵琶记》、无名氏《拜月亭记》等作品中，都得到了不同程度的体现和实践。早期南戏结局所体现的那种游离于主流文化之外、激烈愤怒的反抗精神已不复存在。



- 
- 
- i[①] (元) 杨载: 《诗法家数》, “五言古诗”。
- ii[②] 参见郭学信: 《论宋代士商关系的变化》, 《文史哲》2006年第2期。
- iii[③] 王国维: 《宋元戏曲史》, 上海古籍出版社1998年版, 第77页。
- iv[④] 李昌集: 《中国散曲史》, 华东师范大学出版社1991年版, 第63页。
- v[⑤] 王文才: 《元曲纪事》, 人民文学出版社1985年, 第281页。
- vi[⑥] 俞平伯: 《论诗词曲杂著》, 上海古籍出版社1983年版, 第696-697页。
- vii[⑦] 参见王忠阁: 《元代文化心理散论》, 《苏州大学学报》(哲社版)1999年第3期。
- viii[⑧] 参见王忠阁: 《元代文化心理散论》, 《苏州大学学报》(哲社版)1999年第3期。
- ix[⑨] 《古本董解元西厢记》, 上海古籍出版社1984年版, 第2-3页。
- x[⑩] (明) 臧懋循: 《元曲选·序二》, 《元曲选》, 中华书局1958年版, 第12页。
- xi[11] 《四库全书总目》卷一六六。
- xii[12] (清) 顾嗣立: 《元诗选》三集, 乙集“卢承旨摯(疎斋集)”。
- xiii[13] (明) 贾仲明: 《录鬼簿》挽词, 《中国古典戏曲论著集成》(二), 中国戏剧出版社1959年版, 第173页。
- xiv[14] (明) 朱权: 《太和正音谱》, 《中国古典戏曲论著集成》(三), 中国戏剧出版社1959年版, 第24页。
- xv[15] 《吴梅戏曲论文集》, 中国戏剧出版社1983年版, 第300页。
- xvi[16] 王国维: 《红楼梦评论》, 《王国维文集》(第一卷), 中国文史出版社1997年版, 第10页。
- xvii[17] (元) 欧阳玄: 《赵忠简公祠堂记》, 《圭斋文集》卷五。
- xviii[18] 参见王忠阁: 《元代文化心理散论》, 《苏州大学学报》(哲社版)1999年第3期。