

王國維《宋元戲曲史》的再評價

黃仕忠^{*}

摘 要

王國維《宋元戲曲史》被公推為中國戲曲史的奠基之作，但後來的戲曲史家對王國維的工作頗有微辭，本文則認為以往的某些批評未能真正把握王國維的研究思路，王國維撰寫此書的目的是從文學史的角度為戲曲爭取地位，而在當時戲曲根本不會被作為藝術史的一部分而得到認可。王國維主要從考據學的角度加以研討，以無證不信為原則，其工作是嚴謹的，並且是一個開放的、可拓展的體系。他提出元曲的最傑出之處在於「自然」、「有意境」，因是從詞的審美出發，而未能從敘事學角度發揮，故言猶未盡。王國維的工作對日本大正之後的戲曲研究產生了巨大影響，但他本人從事戲曲研究又是受到日本明治學者戲曲研究的影響的結果。

關鍵詞：王國維、宋元戲曲史、元曲、意境

^{*}中國廣州中山大學中文系暨中國古文獻研究所教授。

王國維的《宋元戲曲史》向來被認為是中國戲曲史的奠基之作，也是後人從事戲曲史研究所無法繞過的存在。另一方面，後人的戲曲史研究，又往往以超越王國維為目標，遂多以王國維為靶子，對其觀念與方法，頗加批評。客觀地說，《宋元戲曲史》作為戲曲史的草創之作，不免存在不足，但今人的某些批評，又似乎過於漠視王國維從事戲曲研究的具體背景，其批評便不免少了一分針對性。有鑒於此，本文試圖對王國維的戲曲研究過程、主要宗旨，以及一些重要觀點，作出新的闡釋或補充，以便更好地理解王國維的戲曲研究及其貢獻。

一、在「文學史」的意義上確立「戲曲」的地位

在後人看來，王國維的工作，為戲曲史這一藝術類學科奠定了基礎，但王國維本人並不是從藝術史意義上的戲曲史角度，而是文學史的角度來研究戲曲的。也就是說，他的目標是為戲曲在文學史上爭取地位。他的這種想法，又是受到日本明治學者有關戲曲研究著述的刺激的结果。

王國維在《三十自序》中說，在 1906 年前後，因「疲於哲學」，興趣發生轉移，「近年嗜好之移於文學」，熱衷於填詞，又因「因詞之成功，而有志於戲曲，此亦近日之奢願也。……余所以有志於戲曲者，又自有故。吾中國文學之最不振者，莫戲曲若。元之雜劇、明之傳奇存於今日者，尚以百數。其中之文字雖有佳者，然其思想及結構，雖欲不謂至幼稚、至拙劣，不可得也。國朝之作者，雖略有進步，然比諸西洋之名劇，相去尚不能以道里計。此余所以自忘其不敏，而獨有志乎是也。然目與手不相謀，志與力不相副，此又後人之通病。故他日能為之與否，所不敢知；至為之而能成功與否，則愈不敢知矣。」¹

同樣的話語，又見於他在 1906 年發表的《文學小言》第十四中：「敘事的文學（謂敘事傳、史詩、戲曲等，非謂散文也），則我國尚在幼稚之時代。元人雜劇，辭則美矣，然不知描寫人格為何事。至國朝之《桃花扇》，則有人格矣，然他戲曲則殊不稱是。要之，不過稍有系統之詞，而並失詞之性質者也。以東方古文學之國，而最高之文學無一足以與西歐匹者，此則後此文學家之責矣。」²

再見於《人間詞話手稿》第二十八條：「余謂抒情詩，國民幼稚時代之作，敘事詩，國民盛壯時代之作也。故曲則古不如今（元曲誠多天籟，然其思想之陋劣，佈置之粗笨，千

¹ 「自序二」，見《王國維全集》第十四卷（浙江教育出版社、廣東教育出版社合作出版，2010），頁 121-122 頁；以下引王氏之文，均據此書，不再注出版社名，只注頁碼。又，此文原載 1907 年 7 月《教育世界》雜誌 152 號。

² 同前註，第十四卷，頁 96。原載 1906 年 12 月《教育世界》第一三九號。

篇一律，令人嘖飯。至本朝之《桃花扇》、《長生殿》諸傳奇則進矣），詞則今不如古。蓋一則以佈局爲主，一則須以佇興而成故。」³

這三段話，表述了王國維走向戲曲的原因，同時也反映了當時他對中國戲曲的總體判斷，其中明顯可以看到日本明治學者笹川臨風的影響。

笹川種郎（1870～1949），號臨風，1896年畢業於東京帝國大學史學科。畢業不久，即撰寫出版有《中國戲曲小說小史》（東京東華堂，1897）、《支那文學大綱·李笠翁》（大日本圖書株式會社，1897）、《支那文學大綱·湯臨川》（大日本圖書株式會社，1898）、《中國文學史》（帝國百科文庫第九編，東京：博文館，1898），並有論文集《雨絲風片》（東京博文館，1900）等。從而成爲中國戲曲小說史著作的最早撰寫者。笹川臨風是王國維在東文學社時的老師田岡佐代治（號嶺雲，1870-1912）的同學及好友。田岡嶺雲以及王國維的另一位日本老師藤田豐八（號劍峰，1869-1928），是《支那文學大綱》這套十六卷本叢書（1897-1899）的五位編撰者中的兩位，所以王國維有機會通過田岡嶺雲、藤田豐八讀到笹川臨風的著作。

笹川臨風論述中國戲曲，稱「論其詞采雖不乏名篇，觀其結構，若於劇之意義觀之，猶是稚氣紛紛耳」；⁴「專用力於曲，其弊在不重結構而沮害戲劇之進步。曲雖爲戲曲之一要素，而戲曲之生命，非當在其結構耶？中國戲曲遲遲才發達，亦全因乎此。」⁵「中國戲曲列於世界戲曲史上，顯然遜色，固無可疑」。⁶這些觀點與王國維的《三十自序》兩相對看，其前後承襲，十分明顯。

但另一方面，王國維「有志於戲曲」，恐怕也正是有感於臨風等人的撰作難以令人滿意，而國人之著述，尙未之見，才「欲作搜討之助，補三朝之志」，以待「異日」「成一家之書」。⁷只是王國維此時剛由詞學轉入戲曲，猶不敢自以爲必，所以謙遜地說：「故他日能爲之與否，所不敢知；至爲之而能成功與否，則愈不敢知矣。」

到1912年底，在撰寫《宋元戲曲史》時，王國維已經花了五、六年時間從事戲曲資料收集與專門研究，對曲學的理解與初涉此一領域時全然不同，自然遠遠超越了笹川種郎十餘年前的研究水準，所以他在《宋元戲曲史》的《自序》中充滿自信地說：「世之爲此學者自余始，其所貢於此學者亦以此書爲多。」

前引「吾中國文學之最不振者莫戲曲若」一語，對於瞭解王國維的戲曲研究的切入角度，非常關鍵。也就是說，他是從文學的角度，著手此項研究的。在我看來，王國維的《宋元戲曲史》，一是以劇本（文本）爲中心而展開的；二是探考戲劇的形成以劇本實物爲主要

³ 同前註，第一卷，頁494。

⁴ 笹川種郎：《支那文學大綱·湯臨川》（東京：大日本圖書株式會社，1898），頁70；又《雨絲風片》，（東京：博文館，1900年），頁213。

⁵ 《雨絲風片》，同前註，第46頁。

⁶ 《雨絲風片》，同前註，第47頁。

⁷ 《曲錄·序》，同註1，第一卷，同註1，頁4。原載廣東番禺晨風閣刻本，1908年版。

依據；三是考據的方式貫穿始終。

論文學，必須以文本為依據。論戲曲，也就必須以劇本為依據。王國維欲為戲曲在中國文學中爭取地位，其參照標準即是西方戲劇在西方文學史中的位置。從文學的角度，王國維以「自然」、「有意境」為尺規，給「元曲」以最高的評價，認為足以與楚騷、漢賦、唐詩、宋詞並提而成為「一代之文學」，並且十分明確地說，「後世莫能繼焉者」。他認為，明代之後，雜劇如朱有燬之作，「元人生氣，至是頓盡」；至於王九思、康海、徐渭，「均鮮動人之處」，「不逮元人遠甚」，他人更無足論。南曲戲文也是如此。明代南曲傳奇，以沈璟、湯顯祖為「巨擘」，「沈氏之詞，以合律稱，而其文則庸俗不足道。湯氏才思，誠一時之雋，然較之元人，顯有人工與自然之別。故余謂北劇南戲限於元代，非過為苛論也」。⁸所以王國維的目光止於元代，而不屑於編纂明清戲曲史。在完成《宋元戲曲史》之後，迅即轉向了古史之學，晚年更不再談論戲曲。1925年春，日本年輕學者青木正兒到清華園虔誠拜訪王國維，竭力稱讚《宋元戲曲史》，並說自己想續寫明以後的戲曲史，王國維先是謙稱「我的書微不足道」，然後不客氣地說：「但是明以後的戲曲沒什麼意思。元曲是活的，明以後的戲曲是死的。」⁹

因此，後人批評王國維的《宋元戲曲史》「局限」於文學，過於重視劇本而無視舞臺，無視戲曲史的特殊性等等，¹⁰基本符合事實，但這樣的批評又是有欠公允的。因為王國維的目標只是為「戲曲」這種樣式在「文學」的「歷史」上爭取地位。

在二十世紀初，戲曲作為「小道」，在中國文學史研究者心目中還沒有獲得地位。1903年，上海中西書局翻譯出版了笹川種郎的《支那文學史》，改題為《歷朝文學史》。笹川種郎此書講述元明清三代之文學，戲曲小說幾乎占據三分之二的篇幅。1904年，林傳甲(1877-1922)編就《中國文學史》，作為「京師大學堂國文講義」使用。他在卷首聲明：「傳甲斯編，將仿日本笹川種郎《中國文學史》之意，以成書焉。」此書在體例上模仿笹川臨風的《中國文學史》，但價值取向則大異。林傳甲認為：「日本笹川氏撰《中國文學史》，

⁸ 《宋元戲曲史·餘論》，同註1，第三卷，頁145。

⁹ 青木正兒：《王先生的辯子》，譯文據《王國維全集》第二十卷附編，同註1，頁387。又：據上海文藝聯合出版社1956年版《中國近世戲曲史》王古魯所譯「原序」，謂王國維冷然作曰：「明以後無足取，元曲為活文學，明清之曲，死文學也。」

¹⁰ 如周貽白：《中國戲劇史長編》（北京：人民文學出版社，1960）「自序」中說：「蓋戲劇本為上演而設，非奏之場上不為功。不比其他文體，僅供案頭欣賞而已足。是則場上重於案頭，不言可喻。設徒根據劇本以辨源流，終屬偏頗。」又如解玉峰：〈王國維《宋元戲曲史》之今讀〉，《文學遺產》第二期（2005），頁127-137，謂：「以他（王國維）的出身經歷，對場上的戲劇他始終是隔膜的，他也只能便利地從他的角度——案頭的文獻工夫——來理解、研究中國戲劇，這樣，他的『文學家之眼光』便不能不是有缺憾的。如《宋元戲曲史》廢而不談的明清戲劇，特別是從明萬曆到清康熙近百年間的戲劇，單從『文學』的角度看，以關、白、馬、鄭之曲與湯若士、『南洪北孔』之文相較，孰高孰下或不易有定識；但若從『戲劇』的角度看，明萬曆至清康熙這一階段的戲劇無疑代表了中國戲劇所能達到的最高文化水準，絕非元曲雜劇可以比擬！」

以中國曾經禁毀之淫書，悉數錄之。不知雜劇、院本、傳奇之作，不足比於古之《虞初》，若載之風俗史猶可。阪本健一有《日本風俗史》，余亦欲萃『中國風俗史』，別爲一史。笹川載於《中國文學史》，彼亦自亂其例耳。況其臚列小說戲曲，濫及明之湯若士、近世之金聖歎，可見其識見汙下，與中國下等社會無異。」¹¹

在這樣的背景，更突顯出王國維的學術觀念之超邁當時。而《宋元戲曲史》的正式出版，從此確立「元曲」在中國文學史上的地位。在這一意義上，王國維已經圓滿地實現了他既定的目標。至於在王國維之後，西方學術思想開始爲中國學術界所廣泛接受，戲曲及俗文學大受關注，戲曲很快作爲一個獨立的學科，從藝術史的角度得以確立，演劇史也成爲重要的研究對象。隨著此後研究的深入與觀念的更新，戲曲史的涵義迅速得到擴展，也就很自然地跨越王國維單純從文學史角度的界限。但這些正是王國維的著述帶來的結果，是其功績，而不是他的「局限」。

二、考據學角度的研討

《宋元戲曲史》，在羅振玉編集的《王國維遺書》中，被改名爲《宋元戲曲考》。究竟哪個是王國維的本意？一字之差，究竟有何不同？

《宋元戲曲史》，這是商務印書館在《東方雜誌》連載及 1915 年作爲《文藝叢刊甲集》出版時所用的書名。但初稿撰成時，王國維在給繆荃孫的信中說：「將來仍擬改易書名，編定卷數，另行自刻也。」¹²1922 年，上海六藝書局收入《增補曲苑革集》，改題《宋元戲曲考》。這應當是徵求了王國維本人的意見。所以 1927 年王國維去世，羅振玉編集王氏遺書，收入此書時，亦題作《宋元戲曲考》。二十世紀五十年代之後，大陸重印此書，多用此名。但從九十年代以降，出版社又多用《宋元戲曲史》一名。

應當說，《宋元戲曲考》這個書名可能更符合王國維本人的意願。究其原由，當是商務印書館出於叢書體例的原因，以「史」爲名，便於銷售。而王國維本人卻是沿著《唐宋大曲考》、《戲曲考原》、《古劇腳色考》這樣的路子走下來的，故寫作時重於考，而不在「史」；雖然此書有史的論述，而總體風格仍然是「考」勝於「史」，「考」顯而「史」隱，乃是據「材料」作「說解」，所以改稱「考」也許更爲合適¹³。

因此，王國維對「宋元戲曲」之「考」，包含兩個角度：一是以「中國文學」爲中心對

¹¹ 林傳甲：《京師大學堂國文講義中國文學史》，編成於 1904 年，今引文據廣州存珍閣 1914 年版，第 24 頁。

¹² 同註 1，第十五卷，頁 47。

¹³ 參見葉長海爲上海古籍出版社 2008 年版《宋元戲曲史》所寫的「前言」，第 16-17 頁。

戲曲起源形成與變遷作探討，二是以現存宋元戲曲文獻為對象，對其淵源與流變進行考證。王國維以實證的方法，據具體史料而不是推理作為依據，努力遵循「求真」原則。他討論的顯然是文學史意義上的狹義的「戲曲」，而不是廣義戲劇。從文學的角度為戲曲在中國文學史上爭取地位，和以考據的方式為宋元戲曲理清來龍去脈，這是王國維從事戲曲研究的起點與歸結。

王國維說：「今日流傳之古劇，其最古者出於金、元之間。」¹⁴他關於戲劇的標準，也就是根據今人所見的最早的戲劇即元雜劇得來的。在1908年撰寫《戲曲考原》時，王國維曾說：「戲曲者，謂以歌舞演故事也。」¹⁵這一句話，被後學視作王國維為中國戲曲所下的「定義」。但是，在《宋元戲曲史》裏，王國維並未畫地為牢，而是一方面不斷從史籍記載中發掘含有演故事或用歌舞演故事的事例，另一面卻一再說，即使擁有用歌舞演故事這些條件，也還不是「真戲劇」，似乎他總是在不斷地修正著自己關於「真戲劇」或「真正之戲曲」的界定，給人以遊移不定的感覺。其實不然。

如第一章，王國維先是考察歌舞與代言體表演之淵源與演進之跡，認為歌舞代言的形式，遠源可以追溯到巫覡，但巫覡以樂神，以舞為主，「後世戲劇之萌芽，已有存焉者」，這只是從「發生學」意義上得出的結論。

至於扮演之始，可以追尋到先秦的俳優，優以樂人，以調謔為主，言語之外，以動作行之。所以「後世戲劇，當自巫、優二者出；而此二者，固未可以後世戲劇視之也」。

漢以後，俳優偶爾也演故事，如「東海黃公」，「且敷衍故事矣」，並且有「合歌舞以演一事」的事例，如北齊的《蘭陵王》、《踏搖娘》。但王國維認為它們仍只是「歌舞戲」，「不過為百戲之一種」。另有滑稽戲，「參軍戲」即為其中之一種。歌舞戲與滑稽戲，原出二途，「一以歌舞為主，一以言語為主；一則演故事，一則諷時事；一為應節之舞蹈，一為隨意之動作；一可永久演之，一則除一時一地外，不容施於他處。」「而二者之關紐，實在參軍一戲」¹⁶。

概要言之，「唐五代之戲劇，或以歌舞為主而失其自由，或演一事而不能被以歌舞。其視南宋、金、元之戲劇，尙未可同時而語也。」¹⁷

這裏，王國維既舉例認為與戲劇相關，又否定其為真戲劇，遂啟後人疑團。那麼，究竟何為真戲劇？王國維的結論是：「後代之戲劇，必合言語、動作、歌唱以演一故事，而後戲劇之意義始全。故真戲劇必與戲曲相表裏。」¹⁸就是說，在中國古代，所謂的「戲劇」，

¹⁴ 同註1，第三卷，頁19。

¹⁵ 同前註，第一卷，頁613。

¹⁶ 同前註，第三卷，頁16。

¹⁷ 同前註，頁17。

¹⁸ 同前註，頁41。

與戲曲實是同一物。所以我說王國維所討論的其實只是狹義的戲劇。而他意中的真戲曲，也就是元雜劇與南戲這樣的樣式。其他的古劇，只是百戲或雜戲之一種，今人或稱之為「前戲劇」、「泛戲劇」，總之，還不是「真戲劇」。

雜劇有元刊本，有前期作家的作品存世，易於認知；而南戲雖源淵於宋，但存世的作品，均為元末甚至明初之作，難以考知最初的面目。所以王國維討論真戲劇的形成，先雜劇而後南戲。《宋元戲曲史》的主體，是雜劇，而不是南戲。儘管他已經從元明人的記載中，考知宋代已經有「戲文」，即南戲之由來，並不晚於雜劇，甚至早於雜劇；但基於從文學角度對於劇本的要求和無證不信的原則，王國維只能以現存雜劇劇本為依據，從而把戲曲形成的時間定在宋元之際。

以元雜劇與南戲的現存劇本為依據來考其淵源，也意味著王國維不只是用一般「戲劇」的概念來討論代言體表演的起源，而更著重在北劇、南戲的實際形成過程，即從北劇南戲之構成要素，來考察其歷史演進的軌跡。從源頭觀其演進之軌跡，與從成熟的元劇、南戲追溯其具體要素的來源，即從古籍記載考察順流而下的演進，和自後向前追溯「發達之跡」，兩者交互往復，構成王國維《宋元戲曲史》的歷史邏輯。所以他說「欲溯其（元雜劇）發達之跡，當分為三章論之」，因而分別討論「宋之滑稽戲」，「宋之雜戲小說」，「宋之樂曲」。也就是說，王國維並不是只從扮演性事例去尋找「真戲劇」的源頭，而是從進化論的角度，尋找構成「真戲劇」諸要素的成長演進的軌跡，認為在諸構成要素獨立演進成熟之後，才能「合」（綜合）諸伎藝而出現「真戲劇」（戲曲）。換言之，這種「綜合」，也就是進化論意義上的「突變」。所以，王國維通過滑稽戲來考索故事、搬演的源起，通過雜戲、小說來考察「敘事」要素的演進，通過樂曲的變遷，以尋究套曲組成的來源。特別是後兩者，最能體現王國維開闊的視野。

這中間還蘊含著一些《宋元戲曲史》中未曾細緻說明而被後人忽略的含義。因為從扮演、代言角度探討古代泛戲劇形式的演進，以探尋中國戲劇的成長形成軌跡，這是後世學人研討戲劇形成起源及發展時所關注的中心點。但王國維說戲曲之由滑稽戲「變為演事實之戲劇，則當時之小說，實有力焉」，實是充分關注到「敘事文學」或「虛構性敘事方式」本身的成熟發展與戲劇形成的關係，並且還認為真正的戲劇必須具備一定的行動（情節）「長度」。這一點，無疑有著西方文學觀念的影響。

關於「戲劇」概念，在近源上王國維受的是叔本華悲劇觀的影響，而從遠源看，則明顯受到了亞里斯多德的「悲劇」（亦即「戲劇」）定義的影響。王國維在《紅樓夢評論》第三章中說：「昔雅里大德勒於《詩論》中，謂悲劇者，所以感發人之情緒而高上之，殊如恐懼與悲憫之二者，為悲劇中固有之物。由此感發，而人之精神於焉洗滌。故其目的，倫理

學上之目的也。」¹⁹這裏引用的即是亞里斯多德的《詩學》²⁰中對於悲劇的定義，這「悲劇」同時也即是西方傳統對於「戲劇」基本定義。《詩學》中關於悲劇的這個定義，羅念生用白話文的譯文如下：「悲劇是對一個嚴肅、完整、有一定長度的行動的摹仿；它的媒介是語言，具有各種悅耳的聲音，分別在劇的各部分使用；摹仿方式是借人物的動作來表達，而不是採用敘述法；藉以引起憐憫與恐懼來使這種感情得到淨化。」亞里斯多德在書中還討論了悲劇的六個組成部分，把情節（經過佈局的戲劇行動）列為首位，以下依次為性格、思想、語言、歌唱、造型。他說：「六個成分裏，最重要的是情節，即事件的安排；因為悲劇所摹仿的不是人，而是人的行動、生活、幸福。」「情節乃悲劇的基礎」。兩相參照，可知王國維不僅讀過亞里斯多德的《詩學》，而且他的戲劇觀念，顯然受到了亞里斯多德學說的深刻影響，只是在《宋元戲曲史》中沒有直接加以引用罷了。而這一點，卻正是以往的研究者所忽略的。

戲劇首先是演故事的，所以以情節為基礎。亞里斯多德在定義中強調「有一定長度的行動」，也即是對故事情節的長度提出了明確的要求，從而成為一個十分重要的界定。王國維顯然認同這一觀點，他認為，如果所演故事「至簡」（即沒有達到「一定長度」，缺少必要條件），就還不能認為是「真戲劇」。所以，儘管他已經看到「東海黃公」「敷衍故事」，而且「蘭陵王」等已經「合歌舞以演一事」，但又說：「顧其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之為當也。」又說「樊噲排君難」「佈置甚簡」，即還沒有達到戲劇的程度。又說宋雜劇較唐代滑稽劇的進步，「佈置亦稍複雜」。他說宋代「現存大曲，皆為敘事體，而非代言體」，以「代言體」作為戲劇的標準之一，也即源出「不是採用敘述法」。他因情節長度的限定，而對虛構性「敘事文學」自身的演進十分關注（從敘事文學的演進作考察，實始自笹川臨風），視為真戲劇形成的重要因素，並且從題材等因素，來說明「小說實有力焉」。同時，他把諸宮調等敘事文學體裁，歸入「小說」的範疇，視為後世戲劇的直接來源之一。

明乎此，則學術界關於中國戲劇形成時間上分歧與爭論，也就可以得到合理的解說。在王國維以後，任半塘先生撰《唐戲弄》，力主唐代已經有「全能」的戲曲，²¹陳多先生則認為先秦已經有戲曲；²²今人或主張以「東海黃公」為戲劇成熟的標誌，²³或謂《踏搖娘》才是戲曲成熟的標誌，凡此等等，其所用文獻例證王國維在《宋元戲曲史》早已經列舉，差別只是王國維心中實包含有「完整、有一定長度的行動」這一限制，認為還不是「真戲劇」。而後人則因為王國維沒有明白說出源自亞里斯多德的這一限制條件，所以認為只要有

¹⁹ 同註1，第一卷，頁69。

²⁰ 今通行本譯作《詩學》，有羅念生譯本（北京：人民文學出版社，1981）。

²¹ 參見任半塘：《唐戲弄》（上海：上海古籍出版社，1984）。

²² 參見陳多、謝明：《先秦古劇考略》，《戲劇藝術》第二期（1978），頁111-128。

²³ 參見周貽白：《中國戲曲史綱要》（北京：中國戲劇出版社，1979年）。

故事情節、有搬演、代言體就可以認定為戲曲或戲劇；或者從藝術學的角度，認為戲劇以場上演出為根本，而好的演劇並不一定需要劇本，以此來責難王國維的強調劇本的留存為標準的方法，或以「戲劇者，以歌舞演故事也」為據，責難王國維自相矛盾。這些意在糾正王國維之失的所謂新的觀點，其實並不真正瞭解王國維的研究視角，不過是放大了「戲曲」或「戲劇」這個籃子的尺度，從而使得想裝的東西都能裝進去，還不能說是推進了學術。真正對王國維的觀點作出補正與修正，是二十世紀二十年代《張協狀元》等「永樂大典戲文三種」的發現，《張協狀元》可以證實宋代已經有南戲存在，進而可以確定中國戲曲形成於南宋時期，且南戲實際形成的時間可能還早於北雜劇。現在最有影響的戲曲史著作，均採用中國戲曲形成於宋代的說法，這說明王國維的觀點，依然有著強大的生命力。

在今天，戲劇作為一種獨立的「表演藝術」早就得到認可，已經完全不必依附於文學或借重於文學，人們對戲劇的理解與心態，也自然與王國維所處的時代大不相同。王國維已經完成了他的歷史使命，達成了他的目標，同時打開了一個廣闊的領域，然後把更多的開拓空間留給了後人。

三、元曲的佳處：「自然」與「有意境」

王國維推崇「元曲」，而輕視明清戲曲，是因為他認為元曲「自然」而「有意境」。

他在《宋元戲曲史》第十二章「元劇之文章」一節中，論元劇之佳處，先是提出「自然」一說：

元曲之佳處何在？一言以蔽之，曰自然而已矣。古今之大文學，無不以自然勝，而莫著於元曲。蓋元劇之作者，其人均非有名位學問也；其作劇也，非有藏之名山、傳之其人之意也。彼以意興所至為之，以自娛娛人。關目之拙劣，所不問也；思想之卑陋，所不諱也；人物之矛盾，所不顧也。彼但摹寫其胸中之感想與時代之情狀，而真摯之理與秀傑之氣時流露於其間。故謂元曲為中國最自然之文學，無不可也。若其文字之自然，則又為其必然之結果，抑其次也。

接著又再從另一角度申述之：

然元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰有意境而已矣。何謂之有意境？曰寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則

如其口出是也。古詩詞之佳者，無不如是，元曲亦然。明以後，其思想結構盡有勝於前人者，唯意境則為元人所獨擅。²⁴

並舉《謝天香》第三折《正宮·端正好》曲、《任風子》第二折、《倩女離魂》第三折、《漢宮秋》第三折為例，認為寫景、寫情、述事均達到此種境界。又舉《黃粱夢》、《倩女離魂》、《貨郎旦》等為例，謂元曲之所達到這種自然之境，在於「元劇實於新文體中自由使用新言語」。

這裏，王國維所說的「自然」與「有意境」，是兩個相互關聯的概念。此前學者多從此段字面所包含的意思作解釋。並參酌他在《人間詞話》中論詞的意境的有關解說，而為之作解釋。雖大致相離不遠，而猶給人以有所「隔」之感。筆者在此試提出一個新的解析，以求教於方家。

王國維論「自然」與「有意境」，均是先排除一些現象，然後又另一層面予以肯定，均是先抑後揚。觀其先抑者何，然後或許可以解釋所「揚」者究屬何義。

如前所引，王國維論元曲之「自然」，先宕開去，述其與一般的文學現象不同，一是元劇作者均無名位，所以其撰作劇本，並不是傳統作家的求名，而只是「傳之其人之意」，故「以意興所至為之，以自娛娛人」，非刻意而為，亦未事雕琢，故能近於自然。另一方面，從一般的文學要求而言，這種「自然」之作，其實有著明顯的缺陷：關目拙劣，思想卑陋，人物矛盾，凡此之類，作者全然不在意。如此三者，竟「不問」、「不諱」、「不顧」，而偏臻於「自然」，是一種界說。

又其論元曲之「有意境」，亦是用一層負面的因素先作輔墊的。這就是「思想結構」並不佳。並且認為，就「思想結構」而言，明清人劇作頗有勝於元人者，但元曲之「有意境」，則是後人所無法企及的。何謂「有意境」？王國維並未全面地作出界說，只是舉寫情、寫景、敘事三者為例，又舉其因能自由運用新言語而達到自然之境，並且主要地是從語言文辭的角度為例，而不是現代敘事學的角度的解說，這裏大致可以可見王國維的闡釋仍不免拘於論詞之「境界」時相近的含義，故只是舉了用語言和曲文以迫近之種「意境」的途徑，結局仍歸於元曲具體的令人欣賞的曲詞，而仍未能正面闡釋何為真正的意境，依然是「意在言外」，仍如羚羊掛角，難尋其跡。仍是意在胸中，而無法以言語、概念傳達。

所以，雖然王國維標舉元曲之「自然」與「有意境」，但現在看來，他對這兩個概念的解說，仍然是不夠充分的。他只是列舉了兩個相關聯的概念，並從幾個側面的例子來作印證，而具體的解說，則仍語焉未詳。即所舉的例證，也只是觸及這兩個概念的部分內涵，而非全部。

²⁴ 同註1，第三卷，頁113-114。

那麼，應當對這兩個概念作怎樣的解釋，才能夠貼近王國維想要表達而未表達出的那層意思？

我認為，王國維所說的「有意境」，指的是作家所構建的獨特的作品世界。這個世界，如果按照一般的觀念來看，它是存在著明顯的問題的——即王國維所說的關目拙劣、思想卑陋、人物矛盾，也即李笠翁曾說過元曲針線之疏失，頗多不合情理的情節，這些是明眼人一望即瞭然的，但是，也正因為元曲作者根本不在意這些方面，他們著意處在於創造一個獨特的文學境界，這個境界表面看來有些拙劣，整體下看，其內裏卻又是「自然」而「有意境」的。宛如文人作潑墨作寫意畫，細觀未得其細節之真，但以整個畫面觀之，卻已傳達其神，靈動如生，其所表達的「意境」是清晰「自然」的，是活的文學。

試舉《單刀會》為例。此劇敷演關雲長單刀赴會一事。第一、二折，演魯肅欲設計宴請關羽，分別請教正末扮的喬國老、司馬徽。關公則是到第三折由正末扮演出場，至第四折達到全劇的高潮。單刀赴會一事，雖然史書有徵，並且有宋元時的講史為基礎，但從情節結構上言，關漢卿作了很大的改造。在第一二折中，魯肅分別與喬公、司馬徽相見，似不知關公如何人，故劇以兩人唱敘關公之能事，而令魯肅悚然。如果按之史實，或度以一般情理，這樣的處理是「拙劣」的、幼稚可笑的，正是「關目之簡陋」的表徵，然而在關漢卿的作品世界裏，它卻是完整的。——因為如此方能夠襯托出關羽的氣概，演來慷慨激昂，並使第四折不會成為強弩之末。

換言之，元劇作家為了表達自己心中所想表達的內容，「但摹寫其胸中之感想與時代之情狀」，「以意興所至為之」，而並不強求「生活的真實」或「歷史的真實」，他所表達的是觀念中的真實。所以一些關鍵性的情節，實是按「假定如此」的方式來構建的。而戲劇的最根本的要義之一，便是這種「假定性」，沒有假定，便沒有戲劇。只是元曲作者把這種假定性放大了，也因為元代的觀眾認同這種假定性的「約定」，所以大家可以一起來「假戲真做」。因為這是「戲」，表達的是觀念中的真實，尋求的是假定條件下邏輯世界的完整性。正如宋元文人寫意畫與傳統的工筆畫之區別。如果著眼於生活的真實，則其關目自是堪稱拙劣，人物從一般事實與情理而言，顯然存在矛盾，魯肅的表現，在「思想」（構想）上，不免近於兒戲，然而卻正是元人劇作的常態，作者對這些「不問」、「不諱」、「不顧」，意在表達自己獨特的作品世界，因而反給人以新異自然之感。

此種現象，還可以從明清人的戲曲小說評論中得到佐證。明代中葉以降，人們開始用讀稗史的眼光讀戲曲小說，稱《三國演義》七實三虛，實已考慮故事的邏輯真實。又明人評《浣紗記》，誇其不用春秋以後事，即已開始以史實作要求。明末清初更是強調戲曲應當「密針線」。所以李笠翁批評元曲針線太過粗疏，像《琵琶記》中兒中狀元三載而家中不知，陳留離京不遠而動稱家山萬里等，頗存漏洞；又以為趙五娘一人上京尋夫，若無人陪伴，

何以證其貞節，遂補一齣，使張太公遣小二相伴。此類說法，說明明清兩代與元代的文學觀念有了很大的變化。也就是說，元人對針線、真實的理解，其實與明清人原不相同。明末清初曲家的故事編制技巧遠較此前嫻熟，但其失，正在於針線過於密實，堵塞了想像的空間，反而呆板而乏靈動之氣，故王國維認為除少數幾種作品略可稱說之外，總體上判為「死文學」。為什麼元曲（包括雜劇與南戲）看似存在明顯粗疏，存在很大的「漏洞」，反較明劇更有神彩，原因或許便在這裏。

我們還可以從明人對湯顯祖劇作的評論，觀其端緒。明人稱贊湯氏劇作真得元人三昧，如果單從文字上看，《南柯記》、《邯鄲記》文字簡潔明快，確實很有元人風味。所以「後玉茗堂派」模仿若士，文采華美流暢，可與湯氏之作相頡頏，卻總是欠缺湯氏那一點神韻。原因就在於湯氏之作，不只是文辭而已，而在於其劇作世界有著與元劇一樣的「自然」的「意境」。臨川四夢，皆是有意境之作。而仿湯氏之作者，只著眼於文采，而未能構建真正的「意境」，便不免畫虎不成反類犬了。所以，只從文字上去看，其實並不能真正反映湯氏劇作對元劇精神的繼承。因此，如果從「有意境」的角度來看，湯氏所承襲的原是元人所尋求的作品世界的獨特構建。而《牡丹亭》、《南柯記》、《邯鄲記》三劇，在這方面顯然更為突出。

所以，我認為王國維想要表達的元曲的「有意境」，指的是能夠構建起獨特的異於日常生活的文學世界，從而能夠超越生活的限制，能夠在稚拙之中展現自然之美，給人以審美的愉悅。

當然，本文的解說，也依然只是一種揣測而已，只是提供一個迫近的途徑，是否與當日王國維心中所想相契，或許也是作者未必然，而讀者未必不然吧。

引用書目

一、 傳統文獻

〔清〕林傳甲：《京師大學堂國文講義·中國文學史》，編成於 1904 年，今引文據廣州存珍閣 1914 年版。

二、 近人論著

王國維：《王國維全集》，浙江教育出版社、廣東教育出版社合作出版，2010 年。

任半塘：《唐戲弄》，上海：上海古籍出版社，1984 年。

亞里斯多德（Aristotle）著、羅念生譯：《詩學》，北京：人民文學出版社，1981 年。

周貽白：《中國戲曲史綱要》，北京：中國戲劇出版社，1979 年。

——：《中國戲劇史長編》，北京：人民文學出版社，1960 年。

陳多、謝明：《先秦古劇考略》，《戲劇藝術》第二期，頁 111-128。

笹川種郎：《支那文學大綱·湯臨川》，東京：大日本圖書株式會社，1898 年。

——：《雨絲風片》，東京：博文館，1900 年。

葉長海：《宋元戲曲史》，上海：上海古籍出版社，2008 年。

解玉峰：〈王國維《宋元戲曲史》之今讀〉，《文學遺產》第二期，2005 年，頁 127-137。

The Revaluation of Wang Guowei's *The History of Chinese Drama in Song-Yuan Dynasty*

Shi-zhong Huang^{*}

Abstract

Wang Guowei's *The History of Chinese Drama in Song-Yuan Dynasty* is generally acknowledged as the foundation work of the research of Chinese drama; however, there have still been some scholars who criticized this book from trivial ways. On this issue, this paper will give a proper revaluation in order to correct those opinions unable to hold the critical concept of Wang Guowei. In the book, Wang tried to strive for Chinese drama to gain an academic status, since at that time most scholars looked down on the drama and theatre, not to mention treating it as a kind of literature or arts. Wang's method of textual research was based on proofs and resources, while his severe attitude of work built this field on an open, extensive system. He proposed that the remarkable characteristic of Yuan qu is "nature" and "yijing", though we must admit his theory was not sufficiently analyzed, because his aesthetic was restrictedly inherited from tzu, not from narrative literature. Finally, Wang's book had deeply influenced the scholars of Chinese drama in Japan after Taisho period, and we shall also know that Wang's work in fact was affected by Japanese scholars in Meiji times.

Keywords: Wang Guowei, *The History of Chinese Drama in Song-Yuan Dynasty*, Yuan qu, yijing

^{*} Professor, Institute of the Chinese Classic, Sun Yat-sen University, Guangzhou, China.