

图书在版编目(CIP)数据

中国古典戏剧理论史/谭帆、陆炜著. —修订版.
上海: 华东师范大学出版社, 2005. 3
ISBN 7-5617-4206-1
I. 中... II. ①谭... ②陆... III. 古代戏曲—文
艺理论—中国 IV. J805.2
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 023259 号

中国古典戏剧理论史(修订版)

著 者 谭 帆 陆 炜
责任编辑 钟明奇
责任校对 郑灿平
封面设计 黄惠敏
版式设计 蒋 克

出版发行 华东师范大学出版社
市场部 电话 021-62865537
门市(邮购)电话 021-62869887
门市地址 华东师大校内先锋路口
业务电话 上海地区 021-62232873
华东 中南地区 021-62458734
华北 东北地区 021-62571961
西南 西北地区 021-62232893
业务传真 021-62860410 62602316
http://www.ecnupress.com.cn
社 址 上海市中山北路 3663 号
邮编 200062

印 刷 者	印刷厂
开 本	890×1240 32 开
印 张	13
字 数	357 千字
版 次	2005 年 12 月第一版
印 次	2005 年 12 月第一次
印 数	4 100
书 号	ISBN 7-5617-4206-1/I·306
定 价	元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社市场部调换或电话 021-62865537 联系)

目 录

001	总序(徐中玉)
001	第一版序(齐森华)
001	引言
001	第一章 中国古典戏剧与戏剧理论
002	第一节 戏剧理论批评史概述
010	第二节 戏剧史与戏剧理论史之关系
018	第三节 戏剧形态对戏剧理论构成的影响
030	第二章 中国古典戏剧理论的宏观系统
030	第一节 戏剧理论形态的发展轨迹
044	第二节 戏剧观念的历史追踪
051	第三节 戏剧理论的三大体系
062	第三章 曲学的发展及其理论体系
062	第一节 古代曲学渊流考析
078	第二节 古典剧论中发达完善的曲学体系
086	第三节 声音之道
108	第四节 本色论
121	第五节 唱论

135	第四章 叙事理论的发展及其理论体系
136	第一节 古代叙事理论渊流考析
149	第二节 虚与实
164	第三节 寓言 :戏剧故事的本体观念
173	第四节 “奇” :情节论
186	第五节 类型 :人物论
201	第五章 搬演理论的发展及其理论体系
201	第一节 搬演理论概说
214	第二节 搬演理论的基础观念
232	第三节 程式化、技艺化的导演方法
243	第四节 “才”、“慧”、“致” :演员的素养
254	第五节 由“传神”而“进于道” :表演的理想境界
267	第六章 中国古典剧论的审美理想
267	第一节 传奇美与古典剧论的审美理想
280	第二节 教化与言情 :古典剧论审美理想表现之一
296	第三节 和 :古典剧论审美理想表现之二
312	第四节 雅 :古典剧论审美理想表现之三
323	结论 中国古典剧论的美学史地位
333	主要参考书目
337	附录
337	附录一：中国古代曲论研究的历史回顾与展望
353	附录二：论《西厢记》的评点系统
379	附录三：论《牡丹亭》的女性批评
395	后记
397	再版后记

总序

中国古代文艺理论是一座非常丰富精深、具有中华民族特色的人类文化宝库。近三十年来,由于人文社会环境的相对宽松,长期陷于简单、僵化、滞后的学术研究界得以逐步苏醒,禁区也日渐减少,这一领域的研究有了明显的长进,观念在不断变化。通史、断代史、文体史、专题史、专家研究、专书研究等各类书籍,均有各抒所见、反思旧说的特点,资料选编、词典、目录等方面也有不少书籍出版,便利后学。这就为自由探讨,沟通思想,互相补充,推动学科建设,共同提高研究水平,开拓新的发展境界提供了若干科学基础。这是大家久已企盼、期望达到的。时代要求我们学人的,就是各就所能,力求有所创新,有所成就,把过去不能想、不能做的工作勇于承担起来,把千百年来先贤们在其思考与实践中,分散、潜在、蕴涵着的精华因素择取、生发出来,为建设新文化尽力。组编在这套“中国各体文学理论史丛书”里的五部著作,是研究中国古代包括诗学、词学、戏剧、小说、散文五种主要文体理论发展历史的专门著作。这五种古代主要文体的理论,既有一致,即带普遍性的因素,因各体彼此都属文艺创作,又都具有中华民族生活地域、历史发展的特色,当然有共同点;但亦由于文体的差异,各自产生和成熟的时代不同,社会文化背景也不一致,所以其间必然存在某种差异。有同有异,形成了古代各体文学理论遗

产丰富多彩与复杂交融的局面。

在古代文论研究上,尽管近三十年来已有不少进展,在学术总体滞后的年代能有进展,确已不易。仔细想来,包括我自己的工作在内,疏漏不足之处还是很多的。例如古代重要的文论家大多是创作家,都读过当时的许多作品,他们中有些还是创作大家,而即使不最突出的,创作经验也极其丰富、广博,他们的见识主要即从其中总结生发出来。他们的创作,或多或少流传至今。我想,研究他们的理论、观点,如能与他们留传下来的创作、与他们读过的作品联系起来探讨,当可大有裨益。对他们所评所论之何自而来,是否完全正确,有何质疑,精在哪里,对后世的影响所在,可能还会有点新的收获。文论家们当时的文化背景、社会环境、阅读要求,是有些直接资料可参的,同样有助于说明他们评论的意义与价值。有些重要作家并无专门论著,但散见的论点不少,有过很大影响,因无专著,未予注意,遗漏很多。如苏轼,他留下可见的文论资料应算最为丰富精卓,却因无专著,在文论史上的突出地位仍不够显著。司空图、严羽、叶燮、刘熙载诸家,诚属大家之列,但论述时多只注目于其显著的部分文字,而少以他们的文集作为必要的补充。现时的大部头著作,每每成于众手,有其成绩,但感贯串不足,线索未明。总之,过渡时期,趋势已在前进,增加了大量成果,自应感谢已有的劳绩。而若从“系统工程”这种科学认识来考察,则今后可以继续努力的空间确还非常之大,端赖同行们进一步共同努力,对存在问题,多作针对性的深入探讨,更多更好的成果一定能产生出来,前景是无比光明的。

组编在这套“丛书”里五部书的著者,全是华东师范大学中文系资深的教授、博导、专家,我的多年同事和朋友。这五部书除《中国古典散文理论史》之外,在十年前已分别由中国社会科学出版社和华东师范大学出版社正式出版

过,受到读者欢迎,现在早已买不到了。他们在原著的基础上,一直在继续钻研探讨,无论在资料和观点上,都又有了充实、变化及新的创获,感到应对原著有所修订与补充。他们这种负责态度和精益求精的精深令我钦佩。写法各有特点,展其所长,可与前已出版过的国内几种研究中国古代文学批评历史的著作互为参照补充。我得以先睹为快,甚为感谢。并略谈我对这一研究领域的感想,请大家指教。

徐中玉

2005年3月2日

第一版序

谭帆和陆炜合著的《中国古典戏剧理论史》就要由中国社会科学出版社出版了,这将是许多关心中国古代戏剧理论研究的读者们所乐于听到的好消息。我由于和这两位作者曾经有过三年互相切磋、教学相长的因缘,他们就给了我一个先睹为快的机会,并要我向广大读者说一点个人读后的感受。

中国古代戏剧理论尽管是一个前人很少涉足的研究领域,但近十年来经过赵景深、夏写时、余秋雨、叶长海等同志的辛勤开拓,毕竟已经有了一批研究专著问世。这对于后人继续从事这个领域的研究,既是一种便利,也更是一种困难。因为在学术研究中筚路蓝缕、开拓新域,诚然是艰辛的;但要在前人的研究基础上进一步突破,有所超越,更是一个极大的难题。就我所知,谭、陆两位在撰写这部《中国古典戏剧理论史》的过程中,首先遇到的难题正是在前人的基础上独辟蹊径。他们经过一段时间的苦苦思索,终于抛弃理论批评史的传统写作模式,立论框架以曲学、叙事理论和剧学三大体系为辐射中心,突出了古典剧论的精髓和民族特色。论述史迹以理论问题为经,历史分期为纬,从而以一种全新的视角,清晰地勾勒出了中国古典戏剧理论的发展脉络。这对于过去我们熟知的同类著作来说,无疑是一种新异的理论史的范式。我以为一部著作的吸引力就

在于特色,没有创新就失去了它的应有价值。在理论批评史的体例上,每个学者完全可以做出富有学术个性的选择与创造,只有这样才能在学术领域中形成一种多元并存、互竞其长的生气勃勃的局面。著名经济学家孙冶方同志生前说过这样一句话:在同志关系上应强调“求同存异”,在学术问题上应强调“求异存同”。这确实说出了做人与治学的真谛。时下有些流于空泛、主观的宏观研究颇为人所诟病,其原因并不在这种研究方法本身,而是常常与研究者的学术准备不足、匆匆上马有关。我是赞成宏观研究的,并且觉得,对于80年代中期以来在我国曾经出现的宏观研究的理论探讨和实践,要有一种公允的态度。因为宏观研究与微观研究,对于学术研究来说,本是相辅相成、不可偏废的两个方面。宏观脱离微观基础,自然易流于空疏,微观若无宏观的指导,则同样易流于琐碎。我们提倡宏观研究,正是为了在学术研究中形成一种理论探索 and 理论建设的良好风气。但我们同时又主张宏观研究一定要以微观研究作为坚实的基础,这样我们的理论探索才不会走上虚夸与浮泛的歧途。而要真正处理好宏观研究与微观研究的关系问题,必要的理论探讨固然是重要的,但更重要的是我们的实践。我以为本书的两位作者在这个问题上所持的态度无疑是值得称道的。当年学术界讨论宏观研究热闹非凡的时候,他们并没有不顾自身学术准备的不足,一哄而上。而是甘于寂寞,不畏难辛,整天埋头于古代典籍之中,默默无闻地做了大量的史料搜集、整理、辨伪、析疑等艰苦细致的工作,几经寒暑,完成了数百万字的《曲话类编》的编写工作。这几年来,宏观研究似乎不怎么叫得响了,他们却在长期从事微观研究的基础上,大胆尝试,把《中国古典戏剧理论史》的撰写作为一次宏观研究的实践,明确将“宏观把握”作为自己研究和表述的模式。他们在自己的论著中,力图淡化理论思

想史上的对象个体,而把研究对象个体作了理论层面上“类”的划分,并以理论思想的发展为中轴线,梳理理论思想的演进逻辑、思想体系和理论意义,从而对中国古典戏剧理论作出整体性的宏观透视。并不是说,作者在本书中已经完全实现了自己所追求的目标,但毕竟他们用自己的实践,向着微观研究与宏观把握相统一的学术境界迈出了一大步。

本书探讨中国古代观剧观念和理论形态的演进轨迹,并以中国古典戏剧理论宏观体系的三大理论分支——曲学、叙事理论和搬演理论为中心内涵,探索中国古典戏剧的理论体系、理论特色和价值功能,进而揭示古典戏剧理论的民族性格。这是两位作者对中国古典戏剧理论所作出的一种大胆而富有新意的尝试,尽管他们的结论未必都能为大家所认同。但他们在学术研究中这种勇于探索的精神是应当受到支持与鼓励的。我认为,任何一种学术,只有在探索中才能前进。从必然王国走向自由王国,从未知领域进入已知领域,除了探索这条崎岖曲折的道路外,没有任何其他的捷径。自然科学是这样,社会科学同样也是如此。只是社会科学的探索成果一开始便要与社会直接见面,产生广泛的社会影响。因此一定要有严肃的态度和负责的精神,坚持以社会效益为惟一准则。但既然是探索,有时就难免幼稚、粗糙,甚至出现一些疏忽与失误,这在学术研究中本是一种很正常的现象。这就需要在学术上提倡一种宽容的精神,只有提倡宽容,才能激励学术工作者大胆探索。只有大胆探索,才能在学术上真正形成一种“百家争鸣”的繁荣局面。当然宽容不等于放纵,我们提倡学术上的宽容,在于激励探索精神,允许不同的学术见解的出现与争鸣,并不是放宽检验新的理论的标准,更不是在学术上提倡一种没有是非、没有批评的一团和气的氛围。所以学术上的宽容与

严格要求决不是对立的,批评既要宽容,又要严格,宽容而又严格,严格而又宽容,对立统一,相辅相成,从而造成一种有利于青年学者健康成长的良好学术环境。

谭帆、陆炜的著作当然远不能说已是无懈可击的精品,对某些问题的具体结论可能有待商榷。但是他们所提出的问题,所阐述的观点,所运用的研究方法,都富有建设性、启发性,有助于开拓人们的思路,也可以诱发人们继续探索和深入思考的学术热情。为此,我乐于向广大读者推荐,希望得到大家的批评和指教。

齐森华

1992年5月3日

引言

中国古典戏剧理论是一个自成系统、有其独特性质的理论思想体系,它在中国古代绵延了近千年的历史,而至上世纪初趋于终结。在这漫长的发展进程中,由于众多理论家的卓绝创造,积累了十分丰厚的戏剧理论遗产,充分显示了一个文明古国卓越的理论造诣。

对于中国古典戏剧理论的研究是从上世纪的第二个十年开始的。在这七八十年的研究中,大致可划归为两个阶段:从其开始到50年代,主要是古典戏剧理论资料的收集、整理和出版。1917年,董康《读曲丛刊》问世,标志着古典戏剧理论研究的起始。该书汇刻了钟嗣成《录鬼簿》、徐渭《南词叙录》、魏良辅《曲律》等7种古典戏剧论著。稍后,陈乃乾编印《曲苑》,1921年初印收录14种,1925年的《重订曲苑》则增至20种,其中除梁辰鱼《江东白苎》属散曲集外,戏剧论著增加了13种。在这期间,上海圣湖正音学会曾以“古书流通处”的名义在1922年重排《曲苑》,收集12种,1926年第二版增至20种,1932年题名《增补曲苑》,又增为26种,其中新增10种。1940年任中敏在大量书籍中辑录曲论、曲律、曲话、曲韵等著作计34种,编成《新曲苑》一书,戏剧论著资料的规模明显扩大。一直到1959年,中央戏曲研究院编辑出版了《中国古典戏曲论著集成》,选录了历代

重要的戏剧论著 48 种 ,其中除 26 种已见于以前诸书外 ,其余均为新增 ,乃目前最为完整的戏剧论著集成 ,对中国古典戏剧理论的研究初步奠定了资料的基础。当然 ,中国古典戏剧理论并不仅以专著的形式出现 ,它还有大量的理论资料散见于戏剧作品的序跋、评点、凡例以及众多的笔记、书信、杂论、札记等 ,因而上述资料集成还不足以全面反映中国古典戏剧理论的面貌。上世纪 70 年代末到现在 ,是中国古典戏剧理论研究的第二个重要时期。这一时期的特点已不在于对资料的整理、勾稽 ,而在于对戏剧理论史迹的缕述和对理论家及其理论思想的研究。当然 ,对古典戏剧理论的介绍和评价在一些早期的中国文学批评史专著中已有所涉及 ,如 1934 年上海世界书局出版的方孝岳先生的《中国文学批评》就列有《金圣叹论“才子”》,李笠翁说明小说戏曲家的“赋家之心”》的专章 ,而朱东润先生的《中国文学批评史大纲》(开明书店 1944 年出版)所列的戏剧理论家专条就更多了 ,计有徐渭、臧懋循、沈德符、吕天成、王骥德、金人瑞、李渔等。但由于文学批评史这一学科的限制 ,戏剧理论还没能作为一个独立的对象加以研究。对古典戏剧理论作出专门性的研究乃是从 70 年代末开始的。最早勾画古典戏剧理论批评史轮廓的是赵景深先生的《曲论初探》(上海文艺出版社 1980 年出版)。在这部著作中 ,赵先生以七万余言的篇幅颇为详细地分析了从王灼《碧鸡漫志》到“近代曲论”的发展线索 ,奠定了中国古典戏剧理论史研究的基本框架。1982 年 ,中国戏剧出版社出版了夏写时先生的《中国戏剧批评的产生和发展》,这是一部新刊的旧作 ,主要是在 60 年代写成的。该书在内容上分两个部分 :上半部分以《中国戏剧批评的产生和发展》为总题 ,勾稽了从先秦到明代中叶以前的戏剧批评的发展演化 ;后半部分为专题研究 ,探讨了唐宋的戏剧批评和李卓吾、王骥德等的戏剧理论 ,在

史料的搜集、整理以及理论批评的把握上颇显功力。齐森华先生的《曲论探胜》(华东师范大学出版社 1985 年出版),选取了中国古典戏剧理论史上 10 个具有代表性的理论家及其理论著作,探隐逐幽,详加阐释,为古代戏剧理论的发展勾勒了一个轮廓,揭示了许多精髓,并对古典戏剧理论的特色、思维方式作出了颇为深入的品评和分析。1986 年,上海文艺出版社出版了叶长海先生的《中国戏剧学史稿》,该书的出版标志着中国古典戏剧理论史的研究进入了一个新的境界,洋洋 50 万言,从先秦乐论到近代戏剧理论批评作了比较周详的描述,在研究视野和论述范围上有了很大的拓展。该书以“戏剧学”为观察视角,广泛包容了中国古代的戏剧理论、批评、技法学、史料学等诸种领域,使对中国古代戏剧理论的研究有了一个比较周备、详尽的格局,古典戏剧理论史的学科建设至此基本形成。值得一提的是,此时期还出现了不少古典戏剧理论的专题性研究,如杜书瀛《论李渔的戏剧美学》(中国社会科学出版社 1982 年出版)、叶长海《王骥德曲律研究》(中国戏剧出版社 1983 年版)、高宇《中国戏曲导演学论集》(中国戏剧出版社 1985 年出版)、蔡钟翔《中国古典剧论概要》(中国人民大学出版社 1988 年出版)、赵山林《中国戏曲观众学》(华东师范大学出版社 1990 年出版)等等。

在对戏剧理论资料的整理、注释方面,本时期也有很大的进展,出版了陈多的《李笠翁曲话》(湖南人民出版社 1980 年出版)、周贻白《戏曲演唱论著辑释》(中国戏剧出版社 1980 年出版)、陈多和叶长海的《王骥德曲律》(湖南人民出版社 1983 年出版)、《中国历代剧论选注》(湖南文艺出版社 1987 年出版)、汪效倚《潘之恒曲话》(中国戏剧出版社 1988 年出版)等古典剧论注释本;蔡毅的《中国古典戏曲序跋汇编》(齐鲁书社 1989 年出版)一书,则以近 200 万字的

篇幅广泛辑录了散见的戏剧理论资料,为研究者提供了较大的方便。

古典戏剧理论史的学科建设、戏剧理论的专题研究和戏剧理论资料的进一步辑录、注释,是上世纪70年代以来中国古典戏剧理论研究所形成的一个崭新局面。本书正是在上述研究成果的基础上所作出的一次新的尝试和探索。

对于一种艺术理论史的研究,大致可以采用两种方法:一是在对理论史迹的条分缕析中清理理论思想史的发展线索,根据发生、发展、高潮和衰落的事物发展规律,寻绎理论思想史的演化轨迹,并逐段介绍和评判每一历史分期中理论家的理论著作和思想体系。这可概言为“微观累积”的研究和表述模式,它主要回答的是该理论思想史“有什么”这样一个中心问题;另一种方法则是力图淡化理论思想史上的对象个体,而在理论思想的发展中,对研究对象个体作理论层面上“类”的划分,并以理论思想的发展为中轴线,梳理理论思想的演进逻辑、思想体系和理论精神。这也可概言为“宏观把握”的研究和表述模式,它主要回答的则是该理论思想“是什么”这一中心内涵。本书在研究和表述上所采用的乃是后一种方法。在本书中,我们将广泛探讨中国古典戏剧理论与戏剧史、戏剧艺术形态之关系及中国古代戏剧观念和理论形态的演进轨迹,并以中国古典戏剧理论宏观体系的三大理论分支——曲学、叙事理论和搬演理论为中心内涵,探索中国古典戏剧理论的思想体系、理论特色和价值功能,最后则以中国古典戏剧理论的审美理想为收束,揭示古典戏剧理论的民族性格。

本书的研究和表述方式是一种新的尝试,也许不太理想,知我罪我,一任诸君。挂一漏万和不当之处,则亟盼诸同好和方家的匡正。

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。

一

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显明的特色: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、吴吴山三妇合评的《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》、黄周星的《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,杂剧艺术占据了中国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,当我们对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。由此我们不难看到,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。中国古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,从而更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

中,传奇艺术表现出了浓重的传统文化倾向,使其成为中国古典戏剧艺术中最为文人化的表现形式。

传奇艺术的文人化及其与中国古代传统文化的契合,无疑是传奇艺术成为戏剧理论研究堂皇对象的一个重要因素。因而检索中国古代戏剧理论的演进历史,我们可以看到,戏剧理论的演进在某种程度上也正体现了与传统文化精神的逐步融合和文人品味的逐渐提升,追求和谐、典雅的美学风姿,强调教化与言情的调融,都是上述现象的鲜明表现。

在明清两代的戏剧研究中,有一个现象是颇为突出的:即那时的剧论家在对元杂剧的理论批评中普遍重视《西厢记》。《西厢记》是明清剧论家和剧作家心目中一个最为杰出的典范作品,因而对它的研究最为透彻,在社会上反响也是最大的。《西厢记》在明清两代的单行本超过了元曲四大家——“关、马、郑、白”刊本的总和。这一特殊的现象也正好反证了我们的上述观念,因为《西厢记》在情感内涵和艺术风格上都是与传奇时代的艺术追求颇为一致的。

中国古代戏剧史与戏剧理论史的关系体现了整体的不平衡性和局部的紧密联系,它反映了传统文化对于戏剧艺术的深层制约:由杂剧而传奇,这种制约日益明显和强烈;而由传奇到地方戏,传统文化的制约则又逐渐松弛了。地方戏艺术的发展体现了日渐脱离文人视线的趋向,这种趋向同时又说明了地方戏艺术正在逐步地解除传统文化的钳制。因而从戏剧理论史角度而言,对地方戏艺术的少有研究乃是其不幸,但从戏剧艺术的发展角度来看,它何尝也不是件幸事呢?因为在逐步解除传统文化的钳制中,地方戏艺术指向了更为广阔的前景,同时也展现了更为勃郁的生机。

第三节 戏剧形态对戏剧理论构成的影响

所谓“戏剧形态”,一般可作这样表述:戏剧形态是指某一种戏剧艺术样式的形式结构形态和艺术表现方式;前者主要是指一种戏剧

艺术内在的形式组成要素,后者则是指称这种戏剧艺术独特的艺术表现手法。

中国古典戏剧艺术经历了杂剧、传奇、地方戏三个时代,作为成熟形态的三个时代的戏剧艺术,虽然在情感内涵和艺术风格上形成了颇为独立的阶段性特征,但从“戏剧形态”的角度而言,三个时代的戏剧艺术却是基本一致的。因而中国古典戏剧艺术在艺术构成要素和表现方式上形成了相对稳定的艺术构成系统和形式表现模式,进而对戏剧理论的自身构成产生了深刻的影响。

在中国戏剧理论史上,对“戏剧形态”作出较为完整解答的有两位理论家:一是明中叶的王骥德;一是晚清的王国维。王骥德谓:戏剧艺术是“并曲与白而歌舞登场”^①,点明了戏剧形态的三个构成要素:“曲”、“白”、“歌舞表演”;王国维对此则有所发展,他认为,戏剧艺术是“合歌舞白以演一事”^②。在王骥德三要素的基础上,增加了“事”,即戏剧艺术的故事性这一构成要素。由此,我们可以明显地看出戏剧艺术形态的两个显著特点:其一是中国古典戏剧艺术是由“曲、白、事、表演”四大要素构成的;其二是戏剧艺术有其独特的表现形态,它是以歌舞形式来表现戏剧故事的。以下我们从三个方面探讨戏剧形态对戏剧理论构成的影响。

—

首先谈中国古典戏剧“以曲为本位”的形态特色对戏剧理论的影响。

中国古典戏剧是一种高度综合的艺术样式,它综合了诗歌、音乐、舞蹈、说唱、杂技等多种艺术成分。而在这众多的艺术要素中,戏剧艺术构成自身的独特形态则是以其中的一种艺术要素为其主导和统帅的,这就是“诗”。当然,这种“诗”并非是一种普通的抒情体诗

① 王骥德:《曲律·杂论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 王国维:《宋元戏曲考》,见《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1957。

歌,而是一种表现故事的、代言的戏剧体诗——“剧曲”。所谓“以曲为本位”指的正是“曲”在古典戏剧艺术中的主导地位 and 统帅作用。

中国古典戏剧艺术“以曲为本位”主要表现在两个方面:

首先,“曲”是戏剧艺术诸要素中的核心成分,它是戏剧艺术用于表现故事、抒情状态的主要艺术手段。脱离了曲的“本位性”,古典戏剧艺术也便失去了它的自身特性。中国古典戏剧是一种歌舞性的戏剧艺术样式,它是在音乐的气氛中来表现生活的,“唱”乃是戏剧艺术表现手段的主体。古典戏剧的表演艺术有“唱、念、做、打”四种手段,而“唱”居其首位,与之相应,在剧本文学中,戏剧文学的主要构成要素亦是“曲”。因而所谓“曲”在古典戏剧艺术中乃是一种音乐和文学的综合体,它是古典戏剧艺术用以表现生活的最为基本而又最为重要的手段。

其次,“以曲为本位”也体现在古典戏剧的结构形式中。古典戏剧艺术的结构形式是一种情节结构和音乐结构的组合体,而这种组合体的基本要素便是“曲”。“曲”既要体现戏剧情节的内在发展,又要表现戏剧音乐的自身构成,同时还要使剧情结构和音乐结构有机地统一起来。中国古典戏剧艺术的音乐结构大致有两种方式:一是杂剧、传奇的“曲牌联套体”;二是地方戏的“板式体”,但无论是“曲牌联套”还是“板式”,都是一种将剧情结构与音乐结构相统一的结构方式。从史的发展角度而言,“曲牌联套体”要早于“板式体”,其形成大致在 12 到 13 世纪之间,而其成熟的标志是元杂剧的出现;“板式体”的形成则大致在 17 到 18 世纪之间,其标志是梆子和皮黄的兴起。由于中国古典戏剧理论对地方戏少有研究,同时“板式体”在形式要求上也比曲牌联套体来得自由和宽松得多,因而我们在此主要分析“曲牌联套体”对戏剧结构形式的影响,并以此来评判“曲”在中国古典戏剧结构中的重要地位。

所谓“曲牌联套体”是指在戏剧音乐结构中,将若干支曲牌按相应的章法组合成套,以构成一出戏或一折戏的音乐,而一本戏的若干出或者若干折即由若干组套曲所构成。“曲牌联套体”在地方戏出现

以前是中国古典戏剧音乐惟一的结构方式,这种方式来源于唐宋的词和说唱艺术,尤其是深受鼓子词、唱赚、诸宫调的影响。这种音乐结构方式与戏剧的剧本结构的关系,我们试以杂剧为例加以说明。元代杂剧的剧本体制一般是一本四折,而四折既是四个音乐的段落,同时又是四个剧情的段落。所谓音乐的段落是指元杂剧的四折由四个套曲组成,每一套曲同属一个宫调,一韵到底,并由一个角色演唱。而这四大套曲同时又对应着剧情发生、发展的四大段落,即:它们基本顺应元杂剧情节“起承转合”的发展脉络。由此,音乐结构与剧情结构便趋向于一个完满统一的整体。传奇对此有所突破,一方面它是继承了元杂剧严谨整一的结构方式,同时又承续了南戏灵动自由的组曲方式,使其在曲牌联套形式上迈出了新的一步。由此可见,“曲”在中国古典戏剧艺术的结构形式中所占的地位确乎是非常重要的,它是古典戏剧结构艺术的主体。

正因为中国古典戏剧艺术“以曲为本位”,所以在剧本创作和舞台表演中人们视“曲”为主干和正宗,而相对地忽略其他艺术要素的重要性。在中国古典戏剧艺术中,“曲”与“白”无疑都是十分重要的艺术要素,是不可或缺的。然而,因为人们“以曲为本位”,在某种程度上就忽视了“白”在戏剧艺术中的重要地位。徐渭《南词叙录》便这样说明:“唱为主,白为宾,故曰宾白。”而视元杂剧之曲出于名公巨手,白则伶人为之的认识在明清两代几为不易之论。直到明末清初,戏剧论坛上才出现了为“白”争名的趋向,王骥德视“白”之创作“其难不下于曲”^①。李渔更认为“宾白一道,当与曲文等视”^②。但尽管如此,在人们的心目中,“曲”犹然是文人之雅事,而“白”还是相对地比较轻视。

中国古典戏剧艺术之所以“以曲为本位”是有其历史原因的,其中最为根本的原因是戏剧艺术对传统艺术形态的继承。中国古典戏剧艺术在其形成过程中所走过的是一条颇为特殊的道路,它是在说

① 王骥德:《曲律》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 李渔:《闲情偶寄·词曲部·宾白第四》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

唱艺术和歌舞戏、滑稽戏的基础上来完成自身的艺术形态的。在这诸种艺术渊源中,以说唱艺术表现故事的叙事体诗为主干,而说唱艺术的叙事体诗又直接承续了中国古代的诗歌传统。在上古时代,诗、乐、舞是三位一体的,但在后世的发展过程中,它们日渐显示出各自的发展趋向,其中以舞为其主导地位的则倾向于乐舞,而以诗为主导原则的则构成了乐歌。汉代的乐府、唐代的绝句和宋代的词正是这种乐歌的主要形式。这种乐歌在中国古代还出现了不少以叙事体为主导原则的艺术形式,这在先秦的《诗经》和《楚辞》中已经出现,而以叙事性的说唱艺术为极致。中国古代戏剧艺术“以曲为本位”正是对这种传统艺术形态的直接继承,并完成了由说唱艺术的叙述体向戏剧艺术的代言体的过渡,即由叙事体诗向戏剧体诗的演化。中国古代戏剧艺术“以曲为本位”还与大批的文人剧作家的推崇有其密切的关系。由于戏剧艺术接续了传统诗艺的血脉,“曲”也便成了文人剧作家抒情状态、表现理想的新的艺术载体,他们通过“曲”来驰骋才情、抒写情感,而“填词”也几乎成了戏剧文学创作的代名词了。

中国古典戏剧“以曲为本位”奠定了“曲”在戏剧艺术中的崇高地位,这种戏剧形态的构成特色对戏剧理论的影响是颇为深远的,它不但制约了戏剧理论的形态构成,同时还影响了戏剧理论批评的理论品位。概括地说,这种影响大致有二:

其一,中国古典戏剧艺术“以曲为本位”,因而古典戏剧理论以演唱声律论为其理论主体和贯穿始终的重要理论线索。在中国戏剧理论史上,剧本文学理论始终以声律论为其理论基点,无论是南曲还是北曲,都出现了许多有关声律的理论研究著作,而这种理论研究的重心乃是“曲”的合律和合乐问题。声律理论在中国古代包括音韵、曲谱、曲律和文辞与音律之关系等理论问题,这些理论问题在每一时代的戏剧研究中都不失为探讨的重心。在戏剧表演理论中,“唱论”又是其中一脉重要的理论线索,而所谓“唱论”的基本范围就是“曲”的演唱法则和演唱技巧。中国古典戏剧理论以声律演唱理论为其重心和贯穿始终的理论线索,无疑是古典戏剧艺术“以曲为本位”的形

态特色在戏剧理论批评中的一个突出反映。

其二,中国古典戏剧艺术“以曲为本位”,而“曲”的创作又更多地有着一一种实践技巧的规范和制约,故中国古典戏剧理论在理论品位上也以实践技巧性为其重要特色。在古典戏剧创作中,“曲”的形式技巧规范十分缜密,诗、词、曲三者相比,“曲”是一种技巧性最强、格律谱式最为严格的艺术形式。面对这样一种艺术样式,古典戏剧理论也就更多地注目于它的实践性和技巧性,因此曲谱、曲韵和曲律在戏剧理论中占有相当大的比重。据不完全统计,南北曲的曲谱(包括宫谱)约35种,南北曲韵书约30种,在曲律著作中,专论作词法的有7种,专论度曲法的约有9种,作曲、度曲兼论的约5种。同时在大量的曲话、曲品、曲序和笔记中也有许多论作曲、度曲的重要内容^①。而在这些理论著作中,实践性和技巧性是十分强烈的。“曲谱”乃是对曲辞创作的谱式定格,近人王季烈谓:“厘正句读,分别正衬,附点板式,示作家以准绳者,谓之曲谱。”^②清人李渔更将其比作与妇人刺绣花样相类的“填词之粉本”,故对技巧性和实践性的重视不言而喻。“曲韵”亦然,它是对大量戏剧作品用韵特征的总结和描述。李渔尝谓:“词家绳墨,只在谱、韵二书,合谱合韵,方可言才。”^③而就是那些论述曲辞作法的理论文字也以技巧性为主。中国古代戏剧理论这种重实践、重技巧的传统,与中国古典戏剧艺术“以曲为本位”的特色是相一致的。

二

其次谈中国古典戏剧艺术独特的演剧方式与戏剧理论的关系。

中国古典戏剧艺术的演剧形式是一个独特的艺术系统,它是一

① 参见周维培:《论周德清〈中原音韵〉》,载《古代文学理论研究》第十三辑,上海古籍出版社,1979。

② 王季烈:《螭庐曲谈·论宫谱》,附于《集成曲谱》卷首,1922。

③ 李渔:《闲情偶寄·词曲部·恪守词韵》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

种戏剧化的、融唱、念、做、打于一体的歌舞表演。而在这种歌舞表演中,其根本的特性是它的程式性。在某种程度上我们可以这样认为,没有程式,就没有古典戏剧的表演艺术,或者说,没有程式,古典戏剧艺术独特的舞台艺术风格也就丧失了。

在古典戏剧表演中,歌唱有各种曲牌和板式,舞蹈做打有各种特定的套数,念白有调,动作有规式,这种唱念做打和音乐伴奏所构成的各种格式,人们一般称之为“程式”。它是构成古典戏剧表演有机整体的细胞,也是戏剧演员塑造角色的独特的艺术语汇,它在很大程度上体现了中国古典戏剧表演艺术的基本规律。“程式化”是古典戏剧在发展长河中历史地形成的独特的艺术个性。然而,以“程式化”一词来界定中国传统戏剧的表演方式却是相当晚近了,中国古典戏剧理论家在单一的戏剧表演形态的背景下没能以明确的理论术语来界定古典戏剧独特的表演形态,并把这种表演形态上升到理性的高度。到了近代,由于西方写实主义戏剧的输入,人们在对比中才明显地看出了传统戏剧表演形态的独特个性。一时议论蜂起,否定谩骂者有之,赞叹激赏者有之。在这种议论的争执之中,人们对传统戏剧表演形式作出了清醒而又比较深入的思考。一些对戏剧艺术颇有研究并熟稔传统戏剧的学者如赵太侔、余上沅等对中国传统戏剧的表演形态作出了理论上的阐明。余上沅说:

中国的戏剧,是完完全全和国画雕刻以及书法一样,他的舞台艺术,正可以和书法相比拟着。简单一点说,中国全部的艺术,可以用下面几个字来形容——它是写意的,非模拟的,形而外的,动力的和有节奏的。……虽则写实主义,也曾光顾到我们程式化的剧场,无何,旧剧仍是屹立不动。^①

显见,余上沅在对中国传统戏剧表演方式的界定中是顺循着这样的思路:一方面他是把传统戏剧的表演形态与中国传统艺术文化

① 余上沅:《国剧》,转引自《洪深文集》第四卷,99—100页,中国戏剧出版社,1959。

“相比拟”，从而在民族化的文化背景下确立戏剧表演形态的民族个性，即所谓“写意的、非模拟的”等等；而另一方面他又把传统戏剧的表演形态与写实主义戏剧相对举，认定传统戏剧表演的“程式化”与写实主义的鲜明差异。无疑，余上沅对中国传统戏剧表演形态的认识是颇能切入传统戏剧的民族个性的。

那么，既然“程式化”是与写实主义的生活化相对举的一个概念，是否说明中国古典戏剧的表演形态是以外在的形式表现为归趣的？对此，我们不妨再略作分析。

我们不能否认，作为“程式化”的中国古典戏剧艺术的表演确是以外在的形式之美为其重要的追求目标的。在舞台上以技术化和格式化的歌舞手段所表现的生活，是一种经过明显修正和美化的生活形态，因而这种表演形态有着一种强烈的外在的形式之美，它确实是一种主要以表现形式之美为归趣的戏剧表演方式。也许，斯坦尼斯拉夫斯基的一段话可以用来概括这种表演形态的基本特性：

这种创作是美丽的，但并不深湛。这种创作与其说是有力量的，毋宁说是有声有色的。它的形式比内容更令人感到兴趣，它对听觉和视角的影响甚过对心灵的影响。^①

这一段表述的情况与中国传统戏剧的表演形态有颇多相似之处。追求有声有色的外在之美，强化听觉和视觉的影响等，都是中国传统戏剧的表演形态所努力追求的。尤其是当传奇向地方戏过渡以后，那种形式与内容之间的偏差就更为明显了。人们可以在完全熟悉故事情节的基础上一遍又一遍地来观赏相同的剧目，且乐此不疲。无疑，在这种情况下，人们所注重的更多的是外在的形式技巧和声色之美。

然而，中国古典戏剧的表演形态除了追求表现外在的形式之美以外，它还有另外一个重要的特性，这就是它同样也强调戏剧演员对角色的情感体验。当然，这种情感体验是一种纳入程式规范的艺术

① 斯坦尼斯拉夫斯基：《演员的自我修养》，38—39页，中国电影出版社，2001。

情感,它要求情感体验的过程与形式技巧的表现过程相一致。因而演员在舞台上表现生活,既要注意自身的体验是否顺应着角色的情感逻辑,同时又要注意这种情感体验过程是否已越出了表演程式的规范。简言之,中国古典戏剧表演形态要求在演员和角色之间处于一种不即不离的状态之中。

如果把上述分析作一归结,那 we 不难看到,中国古典戏剧表演形态的“程式化”是一种在情感体验基础上追求完美表现的演剧形态。它以外在的形式之美为归趣从而有别于演剧形态生活化的写实主义演剧方式;同时它又以情感体验为基础,所以也与强调角色与演员之间“间离”的表现主义演剧方式不尽一致。总之,中国古典戏剧的演剧方式是一种独标一帜的表演形态,而且一直延续至今。

中国古典剧论中的表演理论是与古典戏剧的演剧形态相一致的。比如古典剧论的表演理论也同样以表演的形式技巧理论为其主体,而且这种对于形式技巧的规范在表演理论的自身发展中还体现了越来越细致繁密的趋势。同时,中国古典戏剧的演剧形态又以情感体验为基础,所以在古典剧论的表演理论中,也强调演员要“设身处地”地探求角色的“心曲隐微”,并认为,如果演员的表演“止能寻腔依调者”,那么,“虽极工亦不过乐工之末技,而不足语以感人动神之微义也”^①。基于这两层要求,所以古典剧论的表演理论在有关戏剧导演的程序上有着颇为独特的安排。明代剧论家潘之恒十分赞赏家班主人吴越石的做法:“先以名士训其义,继以词士合其调,复以通士标其式。”^②前者属内容范畴,使演员在情感体验中有其对角色理解的内在依据;后两者则属形式范畴,使演唱效果和形体表现都臻于绝妙的境界。并在这种声容兼绝的表演中,传达出剧本的内在情感。无疑,古典剧论中的表演理论所强调和追求的也是戏剧表演以情感体验为基础、以美的形式表现为归趣的演剧形态。

① 徐大椿:《乐府传声·曲情》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

② 潘之恒:《鸾啸小品》卷三。

更值得指出的是,正因为中国古典戏剧的演剧形态以美的形式表现为归趣,所以在戏剧表演的审美趣味上,古典剧论的表演理论有着一个贯穿始终的总趋向,这就是对于戏剧表演声色之娱的追求。显而易见,这种声色之娱的审美追求与古典戏剧独特的演剧形态是密切相关的。

翻开中国古代表演理论的发展历史,从元代胡紫山的“九美”一直到清代吴太初的《燕兰小谱》,对于戏剧表演“声”、“色”之美的追求体现了人们共同的审美趣味。胡紫山“九美”的第一款就是“姿质浓粹,光彩动人”。夏庭芝《青楼集》所评述的演员楷模也是“色艺俱绝”、“歌韵清圆”,明清两代的表演理论在对戏剧演员的审美评价中,更是津津乐道于演员的姿质容貌、丽音清喉。李渔《闲情偶寄》又独标“声容部”一款,详论演员的材质、色貌、服装、头饰等,对声色之美表现出了浓烈的兴趣。当然,追求戏剧表演的声色之娱与古代士大夫的审美情趣以及古代戏剧演员的地位也不无关系。但是,中国古代戏剧独特的演剧形态却是为这种审美趣味的形成奠定了基础。

三

最后,我们再谈一谈中国古典戏剧的故事性与戏剧理论的关系。

戏剧艺术就其本质而言,乃是一种叙事艺术,因而故事性无疑在戏剧艺术中占有相当重要的地位。亚里士多德在戏剧艺术的六个组成部分(情节、性格、思想、语言、歌唱、造型)中首推情节的重要性,认为在“六个成分里,最重要的是情节,即事件的安排”,“悲剧中没有行动,则不成为悲剧”,“情节乃悲剧的基础,有似悲剧的灵魂”^①。而当我们检索中国古典戏剧发展进程的时候,我们不难看到,故事性的确立也是中国古典戏剧艺术成熟的首要标志。在元代以前,无论是唐代的参军戏、歌舞小戏,还是宋代的杂剧,其故事性都是处在一种流动的、不固定的状态之中,戏剧表现的故事性更多的是一种即兴和即

^① 亚里士多德:《诗学》,罗念生译,人民文学出版社,1982。

时的存在,正像明代戏剧理论家王骥德所说的:这是“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”^①。直到南戏和元代杂剧的兴起,故事性才成了戏剧艺术中一个稳定的构成要素,由此,中国古代的戏剧艺术也进入了一个新的阶段。然而,中国古代戏剧艺术是以诗体的形式——“曲”来敷演和表现戏剧故事的,因而这种特定的方式使中国古代戏剧艺术中的故事性融和了诗体的先天特征。由于“曲”这种新的诗体本身所带有的浓烈的抒情意味,因而中国古典戏剧艺术也便比较擅长于挖掘人物的内在心理,抒发人物的内心情感。从理论角度言之,戏剧艺术的故事性本应受到颇为强烈的客体性制约,但正因为中国古典戏剧的故事情节是以“曲”体来表现和敷演的,这就使古典戏剧的故事性染上了浓烈的主体性特征。一方面是戏剧故事创作者的主观意图非常强烈,而戏剧故事本身的客体逻辑性则相对淡漠,另一方面,在戏剧创作中,对戏剧故事道德价值和情感渲泄价值的要求远胜于对戏剧性的重视,且这种境况在中国古代戏剧艺术的发展中是始终如一的。总之,中国古典戏剧的故事性以能否充分表现剧作者的内在情志为其第一要义。

中国古典戏剧的故事性所表现出的上述特性深深地影响了戏剧理论的自身构成,我们至少可以在以下两个方面看出这种影响:

首先,在中国古典戏剧理论中,有关戏剧故事的探讨中心是“表现一个怎样的戏剧故事”,这在戏剧理论史上有过广泛而长久的讨论,但对“怎样表现一个戏剧故事”问题的探讨,则显得相对薄弱。换言之,在中国古典戏剧理论中,对于戏剧故事的理论阐发,其“题材论”要重于“结构论”。因而在中国古典戏剧理论史上,对于戏剧故事题材的探讨是贯穿始终的一个重要线索,而对于戏剧结构的探讨则是相当晚近了,凌濛初谓“戏曲搭架,亦是要事,不妥则全传可憎矣”^②。从其“亦是要事”的语气中不难看出,凌濛初对“戏曲搭架”问

① 王骥德:《曲律·杂论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 凌濛初:《谭曲杂札》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

题的标举是对戏剧创作现状的一种反拨。

其次,在颇为短暂的对戏剧结构的探讨中,中国古典戏剧理论家比较多地注目于有关戏剧故事创作中的理论规范,即:他们比较多地阐发了戏剧故事创作过程中的一些原则性问题,如有关戏剧故事本体的“寓言说”、戏剧故事创作中主客观关系的“虚实说”、戏剧故事的“言情”与“教化”问题等等,而对于戏剧结构艺术的技巧性论述则相对地比较贫乏。这种现象无疑与中国古典戏剧创作强调“主体性”和追求戏剧故事本身的道德价值和情感价值是相一致的。质言之,作为戏剧故事第一要义的“戏剧性”问题始终没有引起相应的重视,他们对于戏剧故事的探讨首先重视的是戏剧故事怎样来表现剧作者的主观情志和体现剧作者的主观意图。

第二章

中国古典戏剧理论的宏观系统

一种艺术理论思想的建立通常主要基于三方面的因素：艺术本体特征的规定、传统理论思想的延续和特定时代的美学要求。中国古典戏剧理论的生成正体现了这种境况。古典剧论的发展历史是漫长而又悠远的，在这漫长悠远的发展进程中，它不是一种理论思想的堆积，也不是一种理论史料的集成，而是形成了一个颇为独立的理论思想系统。对于这个理论系统的揭示，无疑也是我们戏剧理论研究的一个重要课题。

在本章中，我们将集中地探讨中国古典戏剧理论的体系问题。对此，我们将首先分析中国古典戏剧理论的形态发展，其次揭示中国古代戏剧观念的历史演进，在这基础上，最后论析古典戏剧理论的体系。

第一节 戏剧理论形态的发展轨迹

关于“理论形态”，一般有广义和狭义两种解释。所谓狭义的“理论形态”是指理论表述的形式特征，比如：一般认为，西方戏剧理论大多整肃严正，思辨色彩鲜明，而中国古典戏剧理论则注重直观性，理论表述轻捷隽永。而广义的“理论形态”除了指称理论表述的特征之外，更主要的是指理论思想的外在格局和框架，它显现的是特定的理论思想体系的外在面貌。我们对于“理论形态”这一术语的运用主要

取后一种理解。

中国古典戏剧理论的形态发展大致可以划归为三个阶段：唐宋时期、元代到明代中叶、明代中叶到清代。

—

唐宋时期的戏剧理论与批评比较多地表现为对戏剧活动和戏剧表演的记载与考辨，其价值和意义主要体现在戏剧史和戏剧文化史领域，而理论批评通常只是纪事的附属物。从理论形态角度言之，最早富有理性色彩的是人们对于戏剧功能的认识和评判。当一种艺术样式在社会上引起反响并广泛流播以后，必然地会出现对其价值功能的评析，戏剧艺术在唐代的情况就是如此。当唐代的戏剧艺术在某种程度上对封建秩序和封建伦理道德有所触动或违背之时，便遭到了文人士大夫的指责和统治者的例禁，这种现象屡见不鲜，如：

百戏散乐，本非正声，此谓淫风，不可不改。^①

比来日益流宕，异曲新声，哀思淫溺。始自王公，稍及闾巷，妖伎胡人、街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，歌歌舞，号曰“合生”。昔齐衰，有《行伴侣》，陈灭，有《玉树后庭花》，趋数惊警僻，皆亡国之音。^②

乞寒泼胡未闻典故，裸体跳足，盛德何观？挥水师泥，失容斯甚！法殊鲁礼，衰比齐优……^③

在以上这些表述中，人们以“正声”、“盛德”、“鲁礼”等为标尺，对包括戏剧艺术在内的表演技艺作了指责，反映了唐代人对表演技艺的一种价值性判断。在唐代，人们针对这种指责，也提出了一些针锋相对的反诘，捍卫了这种表演技艺的合理存在。《旧唐书·李实传》谓：“瞽诵箴谏，取其诙谐以托讽谏，优伶旧事也。设谤木，采刍蕘，本

① 孙伏伽语，见（唐）刘肃《大唐新语》卷二。

② 《新唐书》卷一九《武平一传》。

③ 杜佑：《通典》卷一四六《四方乐》。

欲达下情,存讽议。”^①《唐阙史》评戏剧艺人黄旛绰时亦云:“旛绰往往能以倡戏匡谏者,漆城荡荡,寇不能上,信斯人之流也。”^②在这里,人们也以传统的“讽谏”相标榜,明确认定戏剧艺术的合理存在。因而对于戏剧功能的认识和辩争是唐代戏剧理论形态中一个重要组成部分。

宋代的戏剧理论批评在理论形态接续了唐代的传统,对戏剧功能作出了更为详尽和深入的阐发。如北宋末年的马令在其《南唐书·谈谐传》中这样认为:

呜呼,谈谐之说,其来尚矣,秦汉之滑稽,后世因为谈谐,而为之者多出乎乐工优人。其廓人心之褊心,讥当时之弊政,必先顺其所好,以攻其所蔽,虽非君子之事,而有足书者。

马令以“廓人心之褊心,讥当时之弊政”充分肯定了优伶的艺术活动,认为其“有足书者”。他为优伶作传正是从这种指导思想出发的。在宋代,对戏剧艺术极力诟责者也颇不乏人,其中最为突出的是朱熹门生陈淳,他在《上傳寺丞论淫戏书》一文中对戏剧艺术大加挞伐,申言其有八大罪状,其曰:

其名若曰戏乐,其实所关利害甚大:一、无故剥夺民膏为妄费;二、荒民本业事游玩;三、鼓簧人家子弟玩物,丧恭谨之志;四、诱惑深闺妇人出外、动邪僻之思;五、贪夫萌抢夺之奸;六、后生逞斗殴之忿;七、旷夫怨女邂逅为淫奔之丑;八、州县二庭纷纷起狱讼之繁,甚至有假托报私仇,击杀人无所惮者。

在中国戏剧史上,虽然对戏剧的例禁贯穿始终,但如此对戏剧艺术大加诋毁的却也是颇为少见,这正典型地反映了正统文人对戏剧

① 《旧唐书》卷一三五《李实传》。

② 高彦休:《唐阙史·李可及戏三教》。

艺术的极端偏见。

在宋代,戏剧理论批评在形态上对唐代有其明显的超越,大致表现在如下几方面:

其一,宋人在广泛著录戏剧剧目和活动情况的基础上,已开始出现了戏剧艺术特征的理论辨析,首先表现为对宋杂剧结构形式的分析。北宋黄庭坚在论诗时尝谓:“作诗如作杂剧,初时布置,临了须打诨,方是出场。”^①此虽为谈诗,但亦可看出宋代杂剧艺术已作为一个参照物而进入了文论家的思维领域。这个观点南宋之陈善作了更进一步的补充和阐发:“山谷尝言:作诗如作杂剧……予谓杂剧出场,谁不打诨,只是难得切题可笑耳。”^②值得注意的是,对于戏剧艺术的理论辨析还出现了对于宋杂剧艺术“优词乐语”的文辞特性的品评。如南北宋之交的张邦基就表达了一个比较深入的见解,他指出:“优词乐语,前辈以为文章余事,然鲜能得体”,“凡乐语不必典雅,惟语时近俳乃妙”。又谓:“乐语中有俳谐之言一两联,则伶人于进趋诵读之间,尤觉可观而警绝。”^③在这一段表述中,张邦基明确地提出了“优词乐语”之“体”的问题,他要求这种“体”“不必典雅”、“近俳乃妙”的观点,无疑已经接触到了“本色”问题了。另外,宋人还对不同演出场所的不同风格作出了分析。北宋吴处厚说:“今世乐艺,亦有两般格调,若朝庙供应,则忌粗野嘲嘲,至于村歌社舞,则又喜焉。”^④虽语焉不详,且所指又颇为宽泛,但问题的提出却值得我们注意。宋代对于戏剧艺术的理论辨析大多是一些零碎的片断和浅显的分析,但它却是戏剧理论走向成熟的必要准备。

其二,宋人的戏剧理论批评对唐代人的超越之处,还突出地表现在对戏剧起源和戏剧史发展的追索方面。由于宋杂剧主要以表演艺术见长,故而对于戏剧渊源的追踪也主要地是从表演的起源和流变

① 见(宋)曾慥《类说》卷五十七引黄庭坚语。

② 陈善:《扞虱新语》下集卷一。

③ 张邦基:《墨庄漫录》卷七。

④ 吴处厚:《青箱杂记》卷五。

着眼的。著名文学家苏东坡对“八蜡”这一上古祭祀活动的描述可说是一次对戏剧表演渊源的追索。其曰：

“八蜡”，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也。因附以礼义，亦曰不徒戏而已矣。“祭”必有尸，无尸曰“奠”，始死之“奠”与“释奠”是也。今“蜡”谓之“祭”，盖有尸也。猫、虎之尸，谁当为之？置鹿与女，谁当为之？非倡优而谁？^①

“八蜡”作为上古的一种祭祀活动，既娱神更是娱人的，故苏轼称之为“戏礼”，同时苏轼认为，“八蜡”之“祭”的“猫虎之尸”乃“倡优”为之，从而揭示了在宗教礼义中“戏”的原始因子。晚清王国维视巫、尸、灵为“戏剧之萌芽”正与苏氏的观点相合。在宋代，对戏剧起源考察更为详备的是北宋高承的《事物记原》一书，《郡斋读书志·附志》称其“自天地生植与夫礼乐刑政、经籍器用，下至博弈嬉戏之微、虫鱼飞走之类，无不考其所自来”。而其中与戏剧起源相关者则有《乐》、《教坊》、《云韶》、《教坊使》、《戏场》、《角抵》、《俳优》、《傀儡》、《百戏》等数款，该书广泛摘引了《山海经》、《史记》、《唐书》、《通典》和《列子》、《前汉书》等古籍的资料，对“戏场”、“傀儡”、“俳戏”等的由来作了颇为详尽的考述，提出了戏剧起源中的许多具体问题。虽其考述还不尽合理，但作为一种开启，却在戏剧研究中开辟了一个全新的领域。

对于表演的理论分析也是宋代戏剧理论中一个不容忽视的重要方面。其中最为精彩又对后世影响最大的是苏东坡对表演传神特征的揭示。他说：“优孟学孙叔敖抵掌谈笑，至使人谓死者复生，此岂举体皆似？亦得其意思所在而已。”^②“得其意思所在而已”正一语中的地抓住了中国戏剧表演重在传神的根本特征。

总之，在唐宋两代，中国戏剧理论形态已初露端倪，并已显现了

① 苏轼：《东坡志林》卷二。

② 苏轼：《传神记》，见《苏东坡全集》续集卷十二。

自身的特点,这时的戏剧理论批评常常附属于对戏剧活动的记事之中,在理论思想上也显现了杂而不纯的现象。如对戏剧起源的追索只是出于一种对各种表演技艺的考辨,而功能的分析也是领属于“百戏散乐”之中的。总之,关于唐宋两代的戏剧理论形态,我们不妨作如下概括:

源流论:对各种表演技艺的考索。

功能论:讽谏精神与戏禁。

特征论:“杂剧”形态分析、“优语乐词”。

表演论:传神。

二

唐宋两代的戏剧理论批评在戏剧功能、戏剧渊流的追索等方面显示出了颇有理性的思辨色彩,但这一时期的戏剧理论犹然是博杂不纯的,理论批评更多地附属于记事之中,对戏剧艺术也未能作为独立的艺术生命体加以研究。从元代开始,随着戏剧艺术中表演形式和剧本体制的成熟,戏剧理论的形态才发生了深刻的变化。

在表演理论中,胡祇遹的理论思想和燕南芝庵的《唱论》堪称双壁,并在表演艺术的研究中出现了夏庭芝《青楼集》这种对戏剧演员的深入关注和理论品评。

胡祇遹在《黄氏诗卷序》和《优伶赵文益诗序》两文中,对表演艺术作出了比较深入的阐发。如在《黄氏诗卷序》中他就表演问题对演员提出了九项要求,并称之为“九美”:

一、资质浓粹,光彩动人;二、举止闲雅,无尘俗态;三、心思聪慧,洞达事物之情状;四、语言辨利,字真句明;五、歌喉清和圆转,累累然如贯珠;六、分付顾盼,使人解悟;七、一唱一说,轻重疾徐,中节合度,虽记诵闲熟,非如老僧之诵经;八、发明古人喜怒哀乐,忧悲愉佚,言行功业,使观听者如在目前,谛听忘倦,惟恐不得闻;九、温故知新,关键词藻,时出新奇,使人不能测度,为之限量。九美既具,当独

步同流。^①

可见,胡氏之“九美”已包括了演员素质的多方面内涵:形态姿质、风度气韵、演唱技巧等等。燕南芝庵的《唱论》在表演理论的涵盖面上则更为宽泛,他不仅论述了歌唱的格调、节奏、声韵和声气等多方面的演唱技巧及方法,同时还对演唱的内容和场所作了理论上的描述。

《唱论》对十七宫调的风格特色和调性色彩的归纳与说明,在戏剧理论史上是颇有影响的,并在后世得到了广泛的认可:

仙吕宫唱清新绵远,南吕宫唱感叹伤悲,
中吕宫唱高下闪赚,黄钟宫唱富贵缠绵,
正宫唱惆怅雄壮,道宫唱飘逸清幽,
大石唱风流酝藉,小石唱旖旎妩媚,
高平唱条物淠漾,般涉唱拾掇坑堑,
歇指唱急并虚歇,商角唱悲伤宛转,
双调唱健捷激袅,商调唱凄怆怨慕,
角调唱呜咽悠扬,宫调唱典雅沉重,
越调唱陶写冷笑。

从胡氏之“九美”和燕南芝庵《唱论》可知,元代对戏剧表演的理论阐发并没有从美学角度对表演艺术作出深入的探讨,而更多地是从技法角度对表演艺术进行平面的描述。同时,这种表演理论主要涉及的也仅是戏剧表演中的“唱法”问题。

在剧本作法理论中,周德清的《中原音韵》是元代剧论的代表,他的“作词十法”对后世产生了深远的影响,而其韵谱又专门为北曲作者的审音辨字作出了规范。“作词十法”为:

一、知韵;二、造韵;三、用事;四、用字;五、入声作平声;
六、阴阳;七、务头;八、对耦;九、末句;十、定格。

^① 胡祇通:《紫山大全集》卷八,《四库全书》本。

在此,周德清的“作词十法”其实仅包涵了戏剧剧本创作的两个基本单位:音律和文辞,这也正是元代戏剧理论形态在剧本创作论中的基本要素。这种在剧本创作论中划定的界域是元代戏剧理论的一个普遍情况,换言之,所谓剧本创作在元人的心目中就是一种“曲”的作法问题。由此,表现在理论形态上也便自然地形成了“音律”和“文辞”这两个基本单位,无论是在对戏剧作品的品评还是一般的理论表述,都未能越出这个界域。如杨维桢在对元曲的评论中即谓:

士大夫以今乐成鸣者,奇巧莫如关汉卿、庾吉甫、杨淡斋、卢苏(疏)斋,豪爽则有冯海粟、滕玉霄,酝藉则有如贯酸斋、马昂父。其体裁各异,而宫调相宣,皆可被于弦竹者也。继起者不可枚举,往往泥文采者失音节,谐音节者亏文采,兼之者实难也。^①

罗宗信在《中原音韵序》中分析“曲”之特色时,亦认为“曲”的创作“必使耳中耸听,纸上可观为上”。而要达到这个目的,则在于“语俊”和“音协”,在形态上犹然是“音律”和“文辞”。

钟嗣成《录鬼簿》的出现,使元代的戏剧理论增添了新的血液。这首先是钟嗣成打破了传统文学观念的束缚,在文学殿堂中为戏剧艺术争得了应有的地位。其次是《录鬼簿》中的作家评论开创了我国古代剧论中对戏剧文学风格的评析和理论阐发。

明初朱权《太和正音谱》的问世,在中国古代戏剧理论形态的演进中有着极为重要的地位。由上述诸家理论思想共同形成的戏剧理论形态至此得到了全面的包融,并以单个的理论著作呈现了戏剧理论发展到明初的形态概貌:

一、朱权承续了《中原音韵》一系的传统,在《太和正音谱》中按十二宫调分类,分析二百三十五支曲牌的句格谱式,成了北杂剧曲谱的开创者。

① 杨维桢:《周月湖今乐府序》,见《东维子文集》卷十一,《四部丛刊》本。

二、《太和正音谱》多方面地继承了元代的声律歌唱理论,尤其是《唱论》中的理论思想,并作出了许多理论上的发展。

三、《太和正音谱》增补了《录鬼簿》所录的戏剧篇目,并在理论批评形态上继承了钟嗣成对戏剧作家风格评论的风气。他一方面对单个作家进行风格上的赏析,如“马东篱之词,如朝阳鸣凤”,“白仁甫之词,如鹏搏九霄”等。同时又从宏观角度对戏剧艺术在表现内容和风格品貌上加以划分,这就是著名的“杂剧十二科”和所谓的“乐府体式”十五家。“十二科”是从内容上对杂剧所作出的分类,而“乐府体式”则是从风格上对曲体的流派划分。

四、朱权发挥了《录鬼簿》肯定戏剧艺术价值的理论传统,从戏剧艺术教化功能的角度来提高戏剧艺术的社会地位。

总之,朱权《太和正音谱》在明初的出现是戏剧论坛上对元代戏剧理论成果的一次总结,同时又是戏剧理论形态的一次全面性的展示。但我们也不难看到,朱权的《太和正音谱》在戏剧理论形态上其实并未表现出太多的新鲜东西。从理论形态言之,《太和正音谱》还局限于元代戏剧理论形态的基本单位之中:音律、文辞、演唱。

《太和正音谱》以后,戏剧理论一方面还是承续上述传统而作进一步的展开,特别是在“文辞”论方面有了很大的发展;而另一方面,从明初到明中叶,戏剧理论形态有了明显的扩展:首先,在对“文辞”和“音律”的各别研究基础上,人们开始探究了“文辞与音律”的关系问题;其次,随着南曲传奇的进一步兴盛,剧论家们在对于戏剧艺术特征的辨析中,更多地注目了南北曲的异同问题;第三,人们开始从音乐和文学体式的角度追溯中国戏剧艺术的渊流。

关于前者,何良俊首开其端。他有一段著名的论述:“宁声协而辞不工,无宁辞工而声不叶。”^①何良俊肯定了在戏剧创作中,“音律”要重于“文辞”,他的这个观点在明中叶以后得到了进一步的展开,开了沈璟曲学之先声。

① 何良俊:《四友斋丛说》卷三十七《词曲》。

在戏剧渊流的探索中,徐渭《南词叙录》认为,南戏的形成是“宋人词而益以里巷歌谣”,肯定了词与曲的一脉相承关系。对于这个问题,王世贞的观点代表了戏剧论坛的普遍认识:

“三百篇”亡而后有骚、赋,骚、赋难入乐而后有古乐府,
古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府,绝句少宛转而后有词,
词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。^①

王世贞从诗歌和诗乐发展的角度勾勒了古代戏剧的渊流所自,阐明了戏剧与诗、骚、古乐府、绝句、词的渊流关系,并明确认定“曲”的形式流变与时代习俗、地域欣赏习惯的制约关系,但把南曲的产生视为是由于“北曲不谐南耳”,却是缺乏根据的武断之辞。同时,我们在王氏的追溯中也不难看到,他在艺术归属上乃是把戏剧框进了诗艺的领域。

关于南北曲的各自风格,此时期也成了剧论家的一个热门论题。徐渭、康海、李开先、王世贞等都从音乐风格的角度作出了颇为深入的品评。其中以王世贞的论述更为精致,对后代的影响也更大。他从曲情风格、唱法、乐器、旋律节拍等多方面分析了南北曲的差异。

概而言之,从元代到明中叶,中国古代戏剧理论有了很大的发展,其理论形态已大大超越了前一时期,概示如下:

戏剧的渊源:“曲”的渊流;
音律论:音韵、曲谱;
词采论:文辞风格,辞与律之关系;
特征论:南北曲的差异;
演出论:唱法。

三

明代中叶以后,是中国古代戏剧理论的大成时期。从理论形态

^① 王世贞:《曲藻》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

而言,此时期既是对传统戏剧理论形态的全面总结,同时又是戏剧理论形态大幅度展开的时期。这种理论形态的“通变”,大致表现在如下几个方面:

明中叶以后的戏剧理论,对以前戏剧理论的固有形态作出了进一步的梳理,音韵、格律学家如沈璟、王骥德等对曲谱、曲律作了进一步的修订,出现了像沈璟《南九宫谱》、范文若《博山堂北曲谱》等专门著作。而在文辞论方面,则对戏剧语言的本色、文采问题作了深入的探讨,从本色与文采的偏胜到两者之间的调和包融,对戏剧语言的理论阐发成了明中叶以后的一个理论重心和理论特色。

何良俊关于“音律重于词采”的论述,首开了剧论家对于两者关系作出理论体认的风气。此时,这种理论在著名的“沈汤之争”中得到了深入的探索。

沈璟有句名言,是对何良俊思想的直接继承:

名为乐府,须教合律依腔。宁使时人不鉴赏,无使人挠喉捩嗓。^①

汤显祖对此则针锋相对:

弟在此自谓知曲意者,笔懒韵落,时时有之,正不妨拗折天下人嗓子。^②

沈、汤二人在此提出了戏剧创作中一个颇为重要的思想:戏剧艺术的“可唱性”和“文学性”的关系。怎样处理这一关系呢?这引起了理论家们的注意。在沈、汤二人各自偏胜、极端的基础上,王骥德、吕天成等对此作了总结,初步解决了在上一时期所留下的这个戏剧理论问题。

王骥德戏沈、汤的评述颇为准确而又谨慎,他称吴江诸传是“如老教师登场,板眼场步,略无破绽,然终不能使人喝采”,称临川之剧

① 沈璟:(二郎神)套曲,见《博笑记》卷首。

② 汤显祖:《答孙侯居》,见《汤显祖诗文集》卷四十六,上海古籍出版社,1982。

本是“如新出小旦,妖冶风流,令人魂销肠断,第未免有误差错步”^①。其中轩轻已显端倪。王骥德的观念直接启发了吕天成,从而提出了“守词隐先生之矩矱,而运以清远道人之才情”的“双美”主张^②,戏剧理论史上关于“音律与文辞”关系的讨论至此作一了结。

四

从明中叶到明末,戏剧理论形态由于两股血脉的注入使其在中国古代戏剧理论的殿堂台阶上腾跃而上。

一股血脉是戏剧理论中叙事理论因素的加强。李卓吾在《红拂记》的评论中提出了戏剧文学的“四好”:关目好、曲好、白好、事好。他以“事”与“关目”作为戏剧艺术的重要因素,标志了戏剧艺术独特要素的发现和重视,王骥德在《曲律》中也疾呼:“曲与诗原是两肠”,王氏在此虽多从语言角度言之,但这种观念却是振聋发聩的。正是在这种观念的支配下,戏剧理论形态出现了前所未有的拓宽迹象:关于戏剧创作中真实与虚构的“虚实论”,有关戏剧艺术中情节穿插和关目安排的“结构论”,“设身处地,模写其似”(王骥德语)的人物塑造论,如此等等,不一而足,都在戏剧理论中脱颖而出,中国古代戏剧理论在其形态发展中迈出了可喜的一步。

另一股血脉是戏剧理论中从对戏剧“唱法”的关注到对戏剧舞台表演的重视和理论规范。传统的戏剧演出论大多顾及戏剧艺术中“唱曲”的演唱特性,这种特性在本质上是一种“诗”的演唱法则,因而它和“唱诗”或“唱词”有着几乎相同的性质和规范,它没能从由“曲”的演出向“剧”的表演延伸。而从明中叶开始,这种倾向有了明显的改变。汤显祖、潘之恒、张岱、冯梦龙等对戏剧表演的论述在戏剧理论形态中几乎是全新的要素。潘之恒谓:“为剧必自调音始”,主张戏剧表演首先要重视对唱曲的处理,可以看出,在潘之恒的观念中,

① 王骥德:《曲律·杂论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 吕天成:《曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》(六),中国戏剧出版社,1959。

“曲”的演唱仅是戏剧表演的一个组成部分。由此,戏剧表演理论在形态上也就宽泛得多了。比如汤显祖对表演艺术就作出了带有规律性的阐发:

一汝神,端而虚,择良师妙侣,博解其词,而通领其意。
动则观天地人鬼世器之变,静则思之。……为旦者常自作
女想,为男者常欲如其人。^①

再如潘之恒对戏剧表演情感体验的一段论述:

能痴者而后能情,能情者而后能写其情。^②

显见,上述理论已超越了传统的戏剧演唱范畴,而在理论思想上已明显地归属于戏剧表演领域。

从明中叶到明末,戏剧理论中上述两股血脉的注入使剧论家们合乎逻辑地提出了以下两个问题:戏剧的抒情性和叙事性的关系,戏剧的文学性和舞台性的关系。这是戏剧理论更深层次的理论内核,它们的出现标志着戏剧理论形态的又一次拓宽。

清代的戏剧理论在理论形态上同样也承续传统的理论格局,进一步探讨音律、文辞和唱法的也不乏其人。《曲谱》一类的专门著作仍层出不穷,如明末清初张大复编著的《寒山堂曲谱》、清代钦定的《九宫大成谱》等。在对于曲辞的规范和评论中,丁耀亢《啸台偶著词例》、梁廷桢《曲话》、刘熙载《艺概·词曲概》等也继承传统思想而又时出新意。在戏剧表演理论中,清代既有对唱法的进一步阐发,如徐大椿《乐府传声》,又有对戏剧表演的理论探讨,并形成了一个颇为热闹的理论局面。

中国古代戏剧理论发展到清代,理论形态的拓宽主要表现在如下四个方面:

其一,戏剧理论中叙事理论的进一步充实,出现了像金圣叹、毛

^① 汤显祖:《宜黄县戏神清源师庙记》,见《汤显祖诗文集》卷三十四,上海古籍出版社,1982。

^② 潘之恒:《情痴》,见《鸾啸小品》卷三。

声山等戏剧评点大家,他们在对《西厢记》、《琵琶记》和《牡丹亭》等的艺术分析中,紧紧扣住戏剧艺术的叙事性特质,并在理论上作出深入的探讨,使戏剧的叙事理论有了前所未有的发展。

其二,人们在注视戏剧艺术叙事性质素的基础上,又对戏剧艺术中抒情性和叙事性的关系,即“情”与“事”的关系作了进一步的分析。他们继承明人的传统,对一些具有深层次美学内涵的问题作了进一步的探讨,充实和完善了“言情”、“虚实”、“寓言”等等理论命题。

其三,戏剧艺术中“文学性”和“舞台性”的矛盾和冲突一直引起理论家的关注,对此,明代长久地有所争议。李渔在继承前人观点的基础上,于《闲情偶寄》中提出了自己的看法。李渔尝言:“填词之设,专为登场”,因而在戏剧文学和舞台演出的关系上,李渔并不贬低剧本文学的重要性,提出了以舞台性制约剧本创作的原则。他认为,戏剧文学创作要做到“手则握笔,口却登场,全以身代梨园,复以神魂四绕,考其关目,试其声音,好则直书,否则搁笔”。其实,李渔《闲情偶寄·词曲部》的所列诸款无一不是从这一点出发的,他首要的目的便是要使剧本文学的创作符合舞台演出的需要。

其四,清代的戏剧史论有了明显的发展,对戏剧史的研究和戏剧史料的著录是清代剧论中一个颇有成就和特色的研究领域。他们突破了前人或从表演技艺角度,或从诗体角度对戏剧史作单向追踪的传统,而是颇为全面地追索了戏剧的历史。王国维《宋元戏曲考》的出现标志了戏剧史研究的最高成就,在理论形态上形成了完整的戏剧史论。

新的理论思想的出现以及与传统理论思想的融合,使明中叶以后的戏剧理论形态有了很大的扩展。为此,我们不得不对明中叶以后的戏剧理论形态作一重新审视,不妨再简示如下:

曲源:戏剧史论。

音律论:1. 音韵;

2. 曲谱。

文辞论:文辞风格。

辞与律的关系——文学性与舞台性的关系 :本色论、当行论。

演出论 唱法——表演理论 :演员论 ,导演论。

叙事理论 :1. 人物论 ;

2. 情节论 ;

3. “情”与“事”的关系 :言情论、寓言说、虚实论。

第二节 戏剧观念的历史追踪

在对于中国古典戏剧理论形态的叙述中 ,我们已不难看到古典剧论的发展线索 :由唐宋时期一直到清代 ,戏剧理论的发展体现了理论形态不断扩展 ,理论形态与戏剧艺术的自身特性日益契合的发展趋向。这种趋向反映了中国古典剧论的发展乃是受着一个深层次的理论内核的制约 ,这就是各个时期人们对于戏剧本体的认识——戏剧观念。戏剧观念在中国古典剧论中始终是围绕“什么是戏剧”这一问题来展开的 ,它与西方剧论中对于戏剧观念的讨论有很大的不同。在西方 ,“什么是戏剧”的问题在亚里士多德的悲剧定义中就得到解决 ,因而西方对于戏剧观念的长久讨论乃是在寻求一个“什么样的戏剧”。在中国古代 ,一方面是戏剧艺术由萌芽到成熟经历了相当漫长的过程 ,另一方面古典戏剧又颇多地承载了传统艺术的负荷而难以在众多的艺术样式中抉发出自身的艺术特质。故在中国古典戏剧理论史上 ,“什么是戏剧 ?”“什么是真正的戏剧 ?”这样一些问题便长久地缠绕在剧论家的理论思维中 ,并深深地规定着他们对于戏剧理论的构造。

戏剧观念的演进与戏剧理论形态的发展在中国古代戏剧理论史上是基本同步的 ,因此我们对于戏剧观念的追踪同样也划为三个阶段 :唐宋时期的戏剧观念(兼及唐宋以前) ,元代到明代中叶的戏剧观念 ,明代中叶以后的戏剧观念。

—

在唐宋时期 ,戏剧理论批评体现了博杂不纯的特性 ,而这正是由

唐宋时期对戏剧艺术的本体认识所决定的。唐宋时期的戏剧观念代表了人们对戏剧艺术的早期认识,这是一种朦胧的戏剧意识,人们还没有将戏剧艺术作为一个独立的审美个体加以对待,而仅仅将其视为一种笼统的表演伎艺。因而中国古代早期的戏剧观念我们姑且称之为“戏”的观念——一种表演伎艺的观念。

这里需要指出的是:唐宋两代对于何谓戏剧的问题并没有清晰的理论表述,但对戏剧剧目却有颇多的著录,因而对于唐宋人的戏剧观念我们只能采用通过目录分类来逆推其分类原则的办法,并从这种原则中来揭示其对于戏剧艺术的看法。

《旧唐书·音乐志》是这样记载歌舞小戏的:

梁有长髯伎、掷倒伎、跳剑伎、吞剑伎,今并存。又有舞轮伎,盖今戏车轮者。透三峡伎,盖今透飞梯之类也。高祇伎,盖今之绳戏者是也。梁有猕猴幢伎,今有缘竿,又有猕猴缘竿,未审何者为是。又有弄椀珠伎、丹珠伎。歌舞戏有大面、拨头、踏摇娘、窟𪖇子等戏,玄宗以其非正声,置教坊于禁中以处之。……其余杂戏,变态多端,皆不足称。

再看唐段安节《乐府杂录》“鼓架部”条的记载:

乐有笛、拍板、答鼓(即腰鼓也)、两杖鼓。戏有《代面》……《钵头》……《苏中郎》……。即有《踏摇娘》、《羊头浑脱》、《九头狮子》、《弄白马》、《益钱》。以至寻橦、跳丸、吐火、吞刀、旋槩、筋斗,悉属此部。

在上述两则引文中,“大面”、“拨头”等是指剧的类名,《踏摇娘》、《苏中郎》、《羊头浑脱》、《九头狮子》、《弄白马》、《益钱》等则指剧名。任半塘著《唐戏弄》(上)将《踏摇娘》归入“全能类”,认为其“乐歌舞演白俱备”,而《苏中郎》以下则归入“歌舞类”之“一般歌舞体”,并认为《九头狮子》、《益钱》二剧“颇类百戏”或“颇类百舞”^①。由上述著录可

① 任半塘:《唐戏弄》(上),218—219页,上海古籍出版社,1984。

以得知,在唐代人的心目中,《踏摇娘》等戏剧是与百戏等诸种技艺不分的。因而无论是作为杂戏散乐来叙述,还是将其置于“鼓架部”这种颇为正式的编制中,所谓戏剧却是与猕猴幢伎、缘竿、跳丸、吐火、筋斗等伎艺放在一起的。也就是说,在唐代,戏剧仅从其表演技艺一端而被认识,无疑,在戏剧观念上,唐人把戏剧视为一种表演技艺。

宋代主要的戏剧艺术样式是“杂剧”,有其较高的艺术地位,《都城纪胜》、《梦粱录》均曰:“散乐,传学教坊十三部,唯以杂剧为正色。”那宋人是怎样看待这一类艺术形式的呢?对此,我们同样从其分类中来观照人们的认识观念。《东京梦华录》“驾幸临水殿观争标赐宴”条云:“近殿水中,横列四彩舟,上有诸军百戏,如大旗、狮豹、棹刀、蛮牌、神鬼、杂剧之类。”《都城纪胜》亦把“杂剧”列于“京瓦众伎”条下,与“诸宫调”、“缠达”、“杂扮”、“杂手艺”等并列之。《梦粱录》则将杂剧与各种说唱列于“妓乐”条下叙之。从这些记载中,我们不难看出,这种记载和分类是对宋代瓦舍中艺术活动的反映,而从这反映中亦能明显见出宋人对戏剧艺术认识的自身特色。简言之,这种分类和记载表明,宋人的戏剧观念犹然同于唐代人,仍然把戏剧艺术视为一种表演性的技艺。无疑,戏剧意识还是处在一种朦胧的状况之中。明确了这一点,那我们对唐宋时期的戏剧理论所显现的博杂不纯的特性也就不难理解了。

二

如果说,以唐宋为代表的早期戏剧观念是把戏剧本体视为一种表演性的技艺,那么从元代到明中叶,在戏剧论坛上占据主导地位的是一种“曲”的观念——把戏剧艺术视为诗歌的一种,或者说,戏剧即是“诗”。

这里又需说明的是:从元代到明中叶,戏剧理论固然是有了很大的发展,但对于戏剧本体的专门论述却还是很难找到,因而对于这一时期的戏剧观念我们只能采用从理论批评范围、理论体系与批评方法中逆推而析。

首先,从元代到明中叶,戏剧研究著作虽然蔚蔚大观,但无论是元代的戏剧表演论著,还是明代的戏剧批评论著,都不是单纯的戏剧学著作,也就是说,在研究对象上,人们所注目的并非是戏剧艺术一端,而往往是戏剧与散曲的不分。

元代戏剧理论的重要著作如《唱论》、《中原音韵》、《青楼集》、《录鬼簿》等,无一不是单一的戏剧理论著作,它们并不是在专门谈论戏剧的演员、演唱和作家,而是正如唐宋两代的戏剧观念视戏剧艺术与百戏技艺为一体一样,它们的研究对象是一个散曲和戏剧的合成体——“曲”。

明代也是如此,明初的朱权和明中叶的徐渭为我们提供了两部具有全面和系统性的著作:专谈北曲的《太和正音谱》和专谈南戏的《南词叙录》,但这两部著作的研究对象仍然是一个合成物——“曲”。“曲”的内涵中,“曲”是诗歌,是文辞与音乐的统一,是一定格式的诗和某种音乐的统一。

在理论研究中,研究者对对象的选取常常体现了理论家自身的思维意向,因而古代剧论家在选择对象上也为我们提供了窥见其戏剧观念的某种信息。

其次,从元代到明中叶,人们在论述戏剧的渊流时往往视戏剧与诗词同宗,何良俊谓:“诗变而为词,词变而为歌曲,则歌曲乃诗之流别。”^①而王骥德在其理论的开首便标有“论曲源”一款,所论则更为详尽,溯源亦更为邈远:

曲,乐之支也,自《康衢》、《击壤》……以降,于是《越人》、《易水》……继作,声渐靡矣。“乐府”之名,昉于西汉……六代沿其声调,稍加藻艳……入唐而以绝句为曲,如《清平》、《郁轮》……之类……入宋而词始大振,署曰“诗余”……金章宗时,渐更为北词,如世所传董解元《西厢记》者……迨季世入我明,又变而为南曲,婉丽妩媚,一唱三叹,

① 何良俊:《四友斋丛说》卷三十七《词曲》。

于是美善兼至,极声调之致。^①

王骥德从音乐的角度追溯了戏剧的渊流,所论可谓详矣。他把戏剧的源流一直追溯到了上古,形成了“诗、词、曲”相沿相续的“诗歌一体化”倾向。于是,在剧论家的观念中,诗歌史也便取代了戏剧史,把戏剧这种综合性的艺术样式作了单一化的处理。

其三,从元代到明中叶,戏剧理论家们在对戏剧进行的理论探讨的范围上,也明显地表现出了将戏剧视为诗歌的本体化特色。其中一个最为显明的特征是:戏剧理论家们在对戏剧的批评和研究中承续了传统的诗学框架,沿用以往论诗的角度和途径来探讨戏剧艺术,把文辞和音律作为戏剧批评的两大支柱。

明确了中国古代的戏剧观念在元代到明中叶期间是一种“曲”的观念,那么,我们对这个时期的戏剧理论所构成的特定的理论形态就无足为怪了。一个时代的理论形态总是研究者对研究对象内涵认识的逻辑展开。

三

由以上分析可知,从元代到明中叶,中国古代戏剧虽然已经形成了北杂剧和南曲传奇两种颇为完善的戏剧体式,在剧本创作和舞台表演方面也都取得了比较高的成就。但戏剧观念的演进犹然是落后于创作现实的,从早期的“戏”的观念到明中叶以前的“曲”的观念,人们对于戏剧的本体认识都是各执了戏剧艺术之一端。因而要使戏剧观念得以发展和确立,至少还有赖于两个问题的解决:一是揭示戏剧作为叙事艺术与诗相区别的性质;二是正确体认戏剧的表演艺术特性。

明代中叶的剧论家对于这两个问题开始有所思考,从此,戏剧观念有了新的发展趋向。一方面,戏剧艺术的叙事性进入了理论家的思维之中,事和关目已成为评论剧本好坏的基本概念之一,并越来越

^① 王骥德:《曲律》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

提升到重要的地位 ;同时对戏剧的表演性也有所重视。此时期的戏剧观念体现了向多层次展开的趋势——传统的“曲”的观念的进一步固定和“文”的观念(即叙事文学的观念)与“剧”的观念(即综合艺术观念)的初露端倪。

然而直到明末 ,戏剧观念虽然有所发展 ,出现了转变的趋势 ,但“曲”的观念还是根柢盘深地占据着戏剧观念的中心地位。这一点 ,我们从吕天成、祁彪佳的戏剧评论中就可见出端绪。吕天成在《曲品》中曾对孙鑛的“南词十要”(“十要”所体现的已是一种综合艺术观念)极为激赏 ,但他在具体的戏剧评论中 ,却未能按照“十要”的准则 ,而是按照他自己的“音律”、“词华”的标准给戏剧作品评等第张曲榜。祁彪佳在《远山堂曲品》中 ,更是直接地提出了他的准则 :“韵失矣 ,进而求其调 ;调失矣 ,进而求其词 ;词陋矣 ,又进而求其事。”^①音韵、词华仍然是主要的 ,叙事性只居第三位。

只有到了清代 ,中国古代的戏剧观念才进入了一个新的阶段。当“剧”的观念包融了“曲”的观念并在戏剧理论中相对自觉以后 ,戏剧艺术才作为一种综合艺术而进入了理论家的整体理论建构之中。同时 ,当“文”的观念又在戏剧评点中卓然独立 ,并在金圣叹、毛声山的观念中日益清晰以后 ,戏剧艺术的叙事性才得以深入地探讨。戏剧观念由此也出现了根本性的转变。

在清代 ,“剧”的观念在李渔的剧论中最早得以确立 ,李渔《闲情偶寄》中的“词曲部”所论述的已不再是传统的“唱曲” ,而是整个的戏剧文学 ,“曲学”的内容在李渔那里已被包容于戏剧学之中。

在清代 ,戏剧理论研究中持有综合艺术观念者并不仅为李渔。李渔以后 ,“剧”的观念在李调元的戏剧理论研究中更为明晰 ,李调元作《曲话》、《剧话》 ,又作《弄谱》 ,理论意向已十分清晰 ,“曲”和“剧”、“曲学”和“剧学”已明确地区分开了。他的《曲话》虽也涉及戏剧 ,

^① 祁彪佳:《远山堂曲品叙》,见《中国古典戏曲论著集成》(六),中国戏剧出版社,1959。

但仅论述剧中之曲,决不涉及戏剧的其他方面。而《剧话》则不论及宫调、音律、辞采等这些“曲”的范围的问题。《剧话》上卷以考“戏剧”一词之由来为始,然后自优孟衣冠以下考察演出之各方面的体制沿革;下卷则考索戏剧故事。在《剧话序》中李调元尝谓:“剧者何?戏也。”这种“剧”或“戏”的概念已不再是“曲”,也不再是唐宋延续下来的那种视“戏”为表演技艺的概念。在《弄谱》中,李调元有一段阐述充分表现了他的戏剧观念:

古人谓“弄”,亦曰“戏”,非真作戏也。《潜夫论》:“或作泥车、瓦狗,诸戏弄之具,以巧诈小儿,皆无益也”;《史记》所谓“曩者霸上棘门军,若儿戏耳”;《吴志·孙琳传》:“败坏藏中矛戟五千余枚,以作戏具。”——即此所谓把戏也。《元史·百官志》:“祥和署掌杂把戏,男女一百五十人。”——此类是也。故作《弄谱》。若戏文,则具载余《曲》、《剧》二话,并不赘说。^①

显见,李调元对戏剧与汉代以来的表演技艺已有了清晰的辨析,他的戏剧观念已确乎是一种综合艺术观念了。他所称的“戏文”即是一种“曲”与“剧”的统一,故事与曲文的统一,并诉诸舞台表演的戏剧艺术了。

焦循亦然,其著有《曲考》、《剧说》和《花部农谭》。《曲考》内容不详,但显然焦氏已有明确的“曲”与“剧”之分,《剧说》内容丰赡,博采杂书,但其中“凡论宫调、音律者不录”,走的显然与李调元《剧话》是同一条路子。

进入清中叶以后,戏剧史研究形成了一个轰轰烈烈的局面,而这无疑与戏剧观念的更新是密切相关的。晚清姚燮的《今乐考证》和王国维的《宋元戏曲考》正是体现这种观念指导的力作。

当然,“曲”的观念在清代还有延续,但已不占主导地位,“剧”的

① 转引自任半塘:《唐戏弄》(上),11页,上海古籍出版社,1984。

观念在清代已具有相当程度的代表性,体现了人们对于戏剧艺术的
本体认识已逐步趋于完善。

以上,我们对中国古代的戏剧观念作了历史性的追踪,我们不难
发现,以唐宋为代表的早期观念只抓住了戏剧艺术的表现性这一侧
面,而从元代到明中叶,人们对戏剧艺术的认识似乎又仅专注于戏剧
的文学性(即“曲”的方面)这一侧面。只有从明中叶开始,戏剧观念
才作出了多层次的展开,而至清代,则终趋完整。这一段颇为漫长的
历史进程,反映了中国古典剧论家对戏剧艺术本体认识的逐渐深化。

中国古代的戏剧本体论经历了表演技艺——诗歌文学(又扩展
为包含叙事文学)——综合艺术的发展过程,由“戏”到“曲”,再到
“戏”、“曲”、“文”的合一——“剧”,表现了对戏剧艺术本体认识日渐
深入的演化轨迹。在这个演进过程中,我们无法确定每种观念起迄
的精确时间,也无意认为每一时代的戏剧观念乃为如此的单纯。然
而从总体角度来看,中国古代的戏剧观念确乎体现了这样一个演进
的逻辑趋向。而这种演进的趋向正又规定了中国古代戏剧理论在各
个发展时期所显现的不同理论面貌。

第三节 戏剧理论的三大体系

在以上两节中,我们从中国古代戏剧理论形态和戏剧观念两个
方面描述了中国古代戏剧理论的演进。我们看到,中国古代戏剧理
论的发展与古代剧论家们对于戏剧本体的认识观念有着非常密切的
对应关系,它是以古代戏剧观念的演进为其中心线索,从而作出多方
面的理论展开的。而从以上的描述中,我们已能约略地看到中国古
代的戏剧理论所形成的自身系统。

—

中国古代戏剧理论的演进历史以戏剧观念的发展为中心层次,
而由于古代戏剧观念本身的多层次性,古代戏剧理论的演进也便显

出了较为复杂的现象。我们不妨可以这样认为：中国古代戏剧观念的多层次性促成了古代戏剧理论向多方面延伸。而围绕戏剧本体观念的自身演进，中国古代戏剧理论以各别的理论观念为轴心，各自形成了独特的“理论圆圈”。这种“理论圆圈”既有各自的“史”的发展线索，同时又构成了横面的“理论圆圈”的交叉并列，产生了“曲学体系”、“叙事理论体系”和“剧学体系”三种理论系统。

在中国古典戏剧理论史上，“曲学体系”是最早形成的一个理论体系，同时也是最为丰富的理论思想体系。这个理论体系从元代发端而一直贯穿于中国戏剧理论的发展史中，它以明代中叶的王骥德《曲律》为代表。在明代中叶，戏剧评点在戏剧理论批评中脱颖而出，并随即吸引了众多的理论家和批评家，叙事理论由此也便异军突起而形成体系。这个理论体系发展到清代，以金圣叹《第六才子书西厢记》的问世而达到了极致。“剧学体系”的形成与“叙事理论体系”的出现相仿佛，它在王骥德《曲律》中已初露端倪，而以李渔《闲情偶寄》为最高成就。在整个戏剧理论的发展中，“曲学体系”先是独标一帜，以后逐渐地与“剧学体系”相融合（虽然其中还有独立的发展线索）；“叙事理论体系”与“剧学体系”在理论思想上有交叉的关系。而“曲学体系”与“叙事理论体系”却是基本上互不相关而各立门户。

中国古代戏剧理论所形成的“曲学体系”、“叙事理论体系”和“剧学体系”三大系统，由于每一个理论体系是在各自的戏剧观念的制约下来展开其理论思想的，因而这三大体系便合乎逻辑地构成了中国古典戏剧理论的横向层次，而戏剧观的演进则是戏剧理论发展的纵向意识。由此，对中国古代戏剧理论史的研究，我们也可以顺循这三大体系的格局来加以展开。

我们先分析以王骥德为代表的“曲学体系”。

所谓“曲学体系”是指在中国古代戏剧理论史上以阐发戏剧艺术中“曲”的作法和唱法为其首务的理论思想体系。这种理论思想在中国古代文艺思想史上可谓是源远流长，绵延不绝，在乐论、诗论和词论中有其悠远的历史传统；在戏剧理论中，其理论批评体式主要是曲

谱、曲律和曲话。为论述方便计,我们不妨先把王骥德的理论体系按《曲律》的排列顺序标列如下:

曲的渊流:《论曲源》、《总论南北曲》;
 音律论:《论宫调》、《论平仄》……《论需识字》;
 文辞论:《论需读书》、《论字数》……《论用事》;
 作曲法:《论过搭》、《论曲禁》……《论巧体》;
 作传奇法:《论剧戏》、《论引子》……《论讹字》;
 杂论:《杂论》(上、下)、《论曲亨屯》。

王骥德《曲律》共计四十款,内容大致可以分为如上六个部分。在这四十款中,我们可以明显地看到他的理论重心乃是“曲”,从“论曲源”一直到“论巧体”,共计三十章,王氏详细地论述了“曲”的渊流、南北曲的风格与流变、“曲”的声律和文辞等问题。而从“论剧戏”开始到“论讹字”八章,王氏在理论意向上则又偏向于论“剧”,其中包括“论剧戏”、“论引子”、“论过曲”、“论尾声”、“论宾白”、“论科诨”、“论落诗”、“论部色”、“论讹字”等专章。“杂论”二章内容较为芜杂,但其中除了五条论述戏剧艺术的“虚实”、“说白”、“情节”、“功用”等外,其余各条还是一般的戏剧(包括散曲)批评,其批评重心亦在“音律”和“文辞”两端。

王骥德《曲律》是对中国传统曲学集大成的体系性著作,在理论思想和体系构架上都有其明显的总结性,比如关于才情与格律,词与法这一曲学根本问题的研究,王氏以前曾有许多的论述并引起激烈的论争,而在王氏那里则表现为两擅其极、合之双美的思想;关于曲辞的风格问题,即本色问题也是前此曲坛上一个颇多讨论的议题,王氏则提出了在“雅俗浓淡之间”“恰好”的理想。而在体系构架上,王骥德《曲律》无疑是中国传统曲学的一次整体性展示。同时,王骥德的理论思想又是颇有代表性地显示了戏剧理论在转折期的特色,在“论剧戏”等部分条目中,已略具了剧本创作论的雏型,他的所谓“剧戏”一词已颇为接近综合艺术的“戏剧”概念了。但我们也应看到,

《曲律》仍然以“曲”的音韵格律和文辞风格为其探讨的主要内容,虽然其论述戏剧结构、宾白、科诨等内容超出了“曲学”的内容而有从“曲学体系”中溢出之势,但其只是把“剧”置于“曲”的一个类别中加以认识,即对戏剧叙事性和表演性的研究仍然放在曲学体系之中。

由王骥德《曲律》所展现的理论风貌可以看出中国戏剧理论的“曲学体系”所形成的自身理论格局,大别之,它可以归纳为这样几个问题:一是戏剧的渊源论,“曲学体系”所持有的戏剧观念是“诗歌一体化”的本体观念,故其所谓的戏剧渊流是从诗与乐的角度加以追溯的;二是音律论,包括对戏剧音韵格律的探讨和“曲谱”,三是文辞论和文辞与音律的关系。另外还有戏剧演出论,在这里,“曲学体系”所论述的主要是戏剧的“唱法”。

二

我们其次谈“剧学体系”。

所谓“剧学体系”在中国古代戏剧理论史上是一个以综合艺术观念为指导,以阐明戏剧剧本作法和戏剧表演艺术为核心的理论思想体系。这一理论思想体系是从明代中叶开始逐步形成的,而其理论渊源则可以上溯到唐宋时期对“百戏散乐”表演技艺的认识。王骥德的《曲律》对“剧学体系”的理论构架已有所勾勒,与此同时或其后,臧晋叔、吕天成、孟称舜等人对此也有论述,但这些论述常常被根深蒂固的“曲学体系”所淹没。

“剧学体系”由明中叶开始渐次生成,而在李渔的《闲情偶寄》中得到了颇为完满的体现。《闲情偶寄》是李渔的一部杂著,内容包括“词曲”、“演习”、“声容”、“居室”、“器玩”、“饮馔”、“种植”、“颐养”八部,有关戏剧的论述则在“词曲”、“演习”和“声容”三部分中。

在中国古代戏剧史上,李渔是一位具有特殊意义的人物,他在戏剧创作中处于传奇时代的末尾,而在戏剧理论史上他又是一个新时代的开端,他开创了以综合艺术的戏剧观念为基础的戏剧理论研究的新局面。李渔的戏剧理论可以分为剧本创作论和舞台搬演论两大

部分。就剧本创作而言,他的《闲情偶寄·词曲部》标为六章三十七款,六章标目为:“结构第一”、“词采第二”、“音律第三”、“宾白第四”、“科诨第五”、“格局第六”,这个戏剧理论构架是中国戏剧理论中最完整、最系统的戏剧剧本创作论。而就舞台搬演而论,李渔的《闲情偶寄·演习部》共分二卷五章,上卷分“选剧第一”、“变调第二”两款,专门探讨戏剧搬演的案头处理;下卷分“授曲第三”、“教白第四”、“脱套第五”三款,又着重谈论戏剧搬演的场上处理,《声容部》则列“选姿第一”、“修容第二”、“治服第三”、“习技第四”四款,主要探讨戏剧演员的挑选和训练方法。从上述理论构架来看,李渔的戏剧理论确乎在中国戏剧理论史上划出了一个新的阶段。他以整饬、完整、系统的戏剧理论体系全面探讨了中国古典戏剧的剧本创作和搬演艺术,其中既有精细缜密的理论研究,又有实用可行的技巧法则。

李渔是中国戏剧理论中“剧学体系”的杰出代表,在他所勾勒的理论体系中我们可以看到“剧学体系”所显现的自身特色。

首先,“剧学体系”是以综合艺术观念为其理论基础的,他们从综合性的角度来观照戏剧艺术,由此在理论构架上也就不似“曲学体系”那样固守于“音律”和“文辞”两个部分,而显示了理论思想对戏剧艺术的整体包容性。这种包容性表现在三个方面:其一,“剧学体系”对戏剧渊流的追溯有别于传统的“曲”的渊流论,而是从歌、舞、演、事的戏剧形态入手来追溯戏剧艺术的发展流向。其次,在剧本论中,“剧学体系”包容了“曲”和“剧”两个部分,并将“曲”置于“剧”的整体构架之中。李渔《闲情偶寄·词曲部》所列的六章正代表性地体现了这种“曲”和“剧”的包容。其三,“剧学体系”的表演理论溢出“唱法”一隅,同时又把“唱法”作为戏剧表演的一个方面加以看待。“剧学体系”的表演理论大致可分为“演员论”(包括演员的天赋、修养、演员与角色的关系、表演技巧等)和“导演论”(包括戏剧的案头处理和场上教习)两个主要方面。

第二,“剧学体系”的理论重心与“曲学体系”相比,有了明显的改变,以“结构第一”的理论意向已经取代了以往“首重格律”的格局,李

渔尝言：

填词首重音律，而予独先结构者，以音律有书可考，其理彰明较著。……至于“结构”二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始，如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。……故作传奇者不宜卒急拈毫，袖手于前，始能疾书于后。有奇事方有奇文，未有命题不佳，而能出其锦心，扬为绣口者也。尝读时髦所撰，惜其惨淡经营，用心良苦，而不得被管弦、副优孟者，非审音协律之难，而结构全部规模之未善也。^①

在中国古代戏剧理论中，“剧学体系”将理论重心放在戏剧结构之上，使戏剧结构理论得到了长足的发展。仅以李渔一人而言，他论戏剧结构注目于情节和布局两端。对于戏剧情节，他提出了“戒讽刺”、“脱窠臼”、“戒荒唐”、“审虚实”四款；而于布置，则提出了“立主脑”、“密针线”、“减头绪”三款，理论阐述可谓详备而又精到。

第三，“剧学体系”明确地将戏剧理论的思维意向朝舞台演出延伸，一方面他们对戏剧表演作出了深入的阐发，同时在剧本创作理论上也明确地要求以舞台性意识作为统率全局的指导思想。李渔提出“填词之设，专为登场”，即是一个具有代表性的理论纲领。

三

最后谈“叙事理论体系”。

所谓“叙事理论”在中国古典剧论中有其独特的内涵，它以戏剧的故事本体为其理论研究和批评的对象。但其理论思想又不同于以李渔为代表的“剧学体系”的剧本创作理论，它是从叙事文学的角度来阐发戏剧的故事本体并作出理论批评的。其主要批评体式是“评点”。与“剧学体系”相比较，其理论是旨趣殊异的。“剧学体系”重视

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

的是戏剧的舞台表演以及舞台性对剧本文学的制约,而“评点”则不然,诚如金圣叹所言,戏剧评点是为了使读者“平添无数文法”。这种“文法”其实是一种叙事理论,即戏剧文学的“叙事法”。而与“曲学体系”相比较,其理论宗旨更是大异其趣。“曲学体系”承续了传统的诗话、词话体式,侧重的乃是在戏剧文学中“曲”的作法;而“评点”的思维意向始终伴随着剧情的发展和演进,并进而注目于戏剧情节的行为主体——人物的分析和评判。

戏剧评点在中国戏剧批评史上是一个重要的理论批评体式,它对中国古代戏剧理论与批评有其独特的贡献。由于评点家大多选取的是戏剧史上一些典范性的或颇有影响的作品,故对于这些作品的深入品评为戏剧艺术提供了可资借鉴和效仿的楷模。对《西厢记》、《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》等的戏剧评点,是中国戏剧评点中颇有影响的几组评点群体。这些作品吸引了大量的戏剧批评家,人们一方面在此寻求戏剧的创作规律,同时又藉此来表现其审美理想。在戏剧理论批评史上形成了《西厢记》评点序列、《琵琶记》评点序列和《牡丹亭》评点序列等等。这些评点序列由于批评体式的自身特征使其构成了颇为接近的理论批评格局,从而形成了在中国戏剧理论史上独特的叙事理论体系。一个较为完整的戏剧评点本大致有这样几个方面构成:

开头一个《序》,接着是《读法》,数量不等,具有纲领性的特点,提出如何把握作品的整体特色;然后在每一出的或前或后有总评,概括这一部分思想和审美特征。在每一出中又有眉批、夹批,对作品的具体描述加以评论,揭示其审美意蕴之所在。同时,评点者还往往要在精彩处加圈,以提醒读者注意。

可见,戏剧评点的一个最大特色乃是批评与作品的结合,它把批评者的审美感受、理论观点和作品同时展现在读者的面前,戏剧评点与批评对象之间有着强烈的依附关系。评点者在批评过程中并不是独立地和纯理性地在作出审美的和道德的品评,而是与作品中所烘现的情节线索和人物遭遇有着休戚相关的联系,戏剧评点的批评过

程对应着戏剧情节的演进线索和人物行为的发展脉络。这种独特的批评形态制约着戏剧评点中理论思想的系统生成,从而使其形成独特的理论思想格局。当然,戏剧评点在批评过程中与批评对象的依附关系并不意味着这种批评体式就缺乏深层次的美学思想,实际上,在一些大评点家的戏剧评点中,既注重对单个作品审美内涵的具体评析,又注意由此生发的审美思想的深层次延伸。清代乾隆年间的周昂在对《第六才子书西厢记》的批评中,曾这样评述金圣叹的《西厢记》评点:

吾亦不知圣叹于何年月日发愿动手批此一书,留赠后人,一旦洋洋洒洒,下笔不休。实写一番,空写一番,实写者,《西厢》事即《西厢》语,点之注之,如眼中睛,如颊上毫。空写者,将自己笔墨,写自己性灵,抒自己议论,而举《西厢》情节以实之,《西厢》文字以证之。^①

周昂以“实写一番”和“空写一番”来概括金圣叹的《西厢记》评点,是颇有见地的。而所谓“实写”和“空写”正是金圣叹在《西厢记》评点中所着力构筑的“两层结构”,即:批评对象本身的“审美结构”,以及批评主体自身的、由对象的“审美结构”所延伸出来的“理论结构”。前者是批评主体对客体的审美观照,后者则是批评主体对审美客体的超越和理论再创造。金圣叹戏剧评点的这个特色在中国古代戏剧评点中也不是独立的现象,可以说,这种特色在古代的戏剧评点中都或多或少地有所体现。金圣叹乃上承徐渭、李卓吾,下开毛声山、毛宗岗,形成了一脉相承的批评传统和理论精神。

我们之所以认为以金圣叹为代表的戏剧理论思想为“叙事理论”,乃是由如下几方面的原因所决定的。

首先,这一脉理论思想是以叙事文学的观念来观照中国古典戏剧艺术的,这种观念以及由此决定的批评视角强化了戏剧艺术的叙

① 周昂:《此宜阁增订金批西厢·后候》总批之批语。

事性特征,从而把戏剧从“诗歌一体化”的本体观念中分离了出来。但同时也应看到,这种观念和视角又模糊了叙事文学中小说与戏剧两者之间的界域,故而这一脉理论思想如若衡之于小说创作,其实也颇为适宜。质言之,这一脉理论思想只抓住了戏剧艺术在叙事这一点上与其他叙事文学的共性,但某种程度上却忽略了戏剧艺术作为一种舞台艺术的独特个性。

其次,这一脉理论思想由于采用了“评点”这一独特的批评方法,而评点与作品的情节线索和人物形象有其密切的对应关系,所以其理论思想较少地注意到在戏剧形态中游离于戏剧故事本身的内容,如音律、文辞等属于“曲学”范畴的领域,而专注于戏剧的故事本体。这种理论批评的单一性使其在对戏剧故事本体的理论阐发倾注了颇多的笔墨和提出了较深的理论思想。因而这是一种比较单纯的戏剧故事本体的创作思想,如戏剧表现的情感内涵、戏剧故事的价值功能和戏剧故事的叙事法则等等。

第三,这一脉理论思想是以戏剧人物为其理论批评的重心,这使戏剧人物理论在此有了长足的发展。在中国古典剧论中,这是一个惟一重视戏剧人物的理论思想体系,因而翻开中国古代戏剧理论批评史,对戏剧人物的理论阐发大多是在戏剧评点一脉之中。这对完善中国古典剧论的理论体系有其突出的贡献。

四

中国古典戏剧理论宏观系统的基本构架大致如上。我们认为,古典戏剧理论史虽然是由众多的理论家共同完成的,但从整体上说,诸家之论基本上没能超出上述三系的理论格局,并在此可以找到各自的理论归属。“曲学体系”、“叙事理论体系”和“剧学体系”的出现大致都顺循着这样一条逻辑程序:对戏剧本体的认识(“曲”、“文”、“剧”)——戏剧理论的思维意向——理论重心的确立——理论框架的形成。

中国古典戏剧理论的宏观系统形成了向三极延伸的特征,确乎

是一种独特的理论现象,这种特征的形成,一方面与中国古代剧论家对戏剧本体缺乏较早的准确体认有关,戏剧本体观念在中国古代经历了由多层次发展并渐趋完整的过程,而这种渐进的认识过程也便促成了戏剧理论的多向性延伸。同时这种特征的形成,又是植根于中国古典戏剧民族性质之中的。中国古典戏剧是一种高度综合的艺术样式,它既弥散着传统诗歌的意味,并以“诗”的形式为其形态主体,又充斥着强烈的叙事性质素;而案头文学和舞台演出的长久矛盾和争执,又促使了剧论家们对戏剧的文学性和舞台性作出了深刻的体认和反思。古典剧论的“曲学体系”、“叙事理论体系”和“剧学体系”,正是各执了戏剧艺术内在特征之一端,作出了深刻而又详备的阐发。

这里需要指出的是:中国古代戏剧理论所形成的上述三大体系也并不排斥三者之间所存在的内在联系,尤其是“曲学体系”和“剧学体系”之间的包融关系、“剧学体系”与“叙事理论体系”之间所呈现的交叉关系。在戏剧评点一脉中,其理论批评意向也并非完全的正规划一,它也出现了不少由案头鉴赏向舞台性延伸的评点作品,如槃^①硕人《增改定本西厢记》、冯梦龙《墨憨斋定本传奇》、朱素臣《西厢记演剧》等,在评点中渗入了浓烈的舞台表演的内涵,可以说,这一类评点本是一种舞台演出的文学脚本。因而在我们进入对上述三大体系作出详尽分析的以下三章之前,我们还有必要对上述三大体系所呈现的理论思想再作一定的归并,以便更清晰地描述中国古典戏剧理论的理论系统和民族性格。这“归并”大致有如下两个方面。

一、“曲学体系”发展到“剧学体系”,在对戏剧艺术的理论研究中,其理论形态有着明显的扩展。但“剧学体系”的研究格局并不排斥“曲学”的内容,而只是把“曲学”的内涵作为“剧学体系”的一个部分加以对待。因而在“曲学”这一对象上,两大体系有着明显的重叠现象,故在以后的论述中,我们将“剧学体系”中的“曲学部分”(即“作曲”和“唱曲”部分)归入“曲学体系”之中。

二、“叙事理论体系”和“剧学体系”在中国古典剧论中是两个并

行不悖的理论思想体系,两者在戏剧的“叙事性”这一点上有其同一的研究对象,虽然其研究视角和理论旨趣有所不同,但都是有关戏剧故事的创作法则和创作精神。因而以故事本体这一研究对象为准绳,我们将两大体系中的有关理论思想合而为一,总称为“叙事理论”。

由上述两者的归并可知,中国古代戏剧理论中所余下的即是戏剧表演理论了,由此,我们以下的三章将遵循着这样的顺序:“曲学”、“叙事理论”和“搬演理论”。

第三章

曲学的发展及其理论体系

“曲学”在中国古代可谓源远流长。“曲”乃是“诗”与“声”的结合体,因而所谓“曲学”的研究对象无疑包括了如下三方面的内涵:合乐的“诗”、配诗的“乐”以及“诗”与“乐”的关系。在中国古代,“诗”与“乐”相结合的文学体式一直可以追溯到上古的《诗经》,由此以后,汉魏的乐府、唐代的律绝、宋代的词等无一不是与“乐”有着密切关联的文学样式。因而从广义而言,所谓“曲学”乃是一个颇为宽泛的概念,其研究范围至少应包括诗、词、曲三大部分。而狭义的、一般意义上的“曲学”,则主要是指对宋元以来在音乐和文学上都有别于诗与词的“曲”(包括剧曲、散曲或民间小曲)的研究。我们对中国古典戏剧理论中“曲学体系”的研究,主要取后一种理解,即:主要研究戏剧艺术中“曲”的作法、“曲”的音乐性与“曲”的唱法,而把同样是合乐的诗与词作为“曲学”的渊流加以追溯。

第一节 古代曲学渊流考析

在中国古代,视诗、词、曲乃一脉相承、相沿相续的观念是较为普遍的。而综观中国古代诗歌艺术的发展,情况也确乎是如此,其中一个颇为显明的现象是:诗、词、曲三者在其各自的发生和发展过程中都与音乐有其密切的关系。萧涤非先生在其《汉魏乐府文学史》一书中,对此曾作出了这样的表述:“吾国诗歌,与音乐之关系,至为密切,

盖乐以诗为本,而诗以乐为用,二者相依,不可或缺。”因而所谓的诗词曲相沿相续,其中正是以音乐性为其观照视角的。正是在合乐这一点上,中国古代的诗词曲有其内在一同的性质,故而我们对“曲学”渊流的追溯应以“诗”与“乐”的关系作为中心线索。

—

以诗与乐关系的演化为视角来观照诗歌史的发展,中国古代诗歌的历史大致可以划分为三个阶段。宋人王灼在《碧鸡漫志》中对此曾有一段分析,兹引录如下:

古人初不定声律,因所感发为歌,而声律从之,唐、虞禅代以来是也,余波至西汉末始绝。西汉时,今之所谓古乐府者渐兴,晋魏为盛,隋氏取汉以来乐器、歌章、古调,并入清乐,余波至李唐始绝。唐中叶虽有古乐府,而播在声律则鲜矣。士大夫作者,不过以诗一体自名耳。盖隋以来,今之所谓曲子者渐兴,至唐稍盛。今则繁声淫奏,殆不可数。古歌变为古乐府,古乐府变为今曲子,其本一也。^①

王灼在这段表述中从“诗”、“乐”关系的角度描绘了中国古代诗歌历史发展的三个阶段:“古歌”,上古至汉;“古乐府”,汉至六朝;“今曲子”,隋唐以来。这种看法有其精到之处,但历史年代的划分则显得过于机械。“古歌”到“今曲子”的演变从其“诗”、“乐”关系的结合形态而言,乃是中国古代诗歌创作方法演化的三个基本段落,这我们可以明确地表述为:“古歌”是“以乐从诗”时期;“古乐府”是“采诗入乐”时期;“今曲子”则是“倚声填词”时期。下面我们便循着这个思路来分析中国古代曲学的渊源与流变。

先谈由上古至汉的“古歌”时期。

在上古时期,诗、乐、舞三者构成了一个完美的艺术综合体,古人

^① 王灼:《碧鸡漫志》卷一。

一般以“乐”来统称之。《吕氏春秋·古乐篇》曾颇为典型地记载了一则上古之“乐”的综合情况,其曰:

昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙:一曰《载民》,二曰《玄鸟》,三曰《遂草木》,四曰《奋五谷》,五曰《敬天常》,六曰《达帝功》,七曰《依地德》,八曰《总禽兽之极》。

在这则记载中,“乐”是诗、乐、舞三者的统称,而所谓的八阙“歌曲”亦非徒诗,而是与乐、舞相配在一起的。这种观念一直沿续到春秋战国时期,在孔子、墨子、荀子、孟子乃至《礼记·乐记》的理论观念中,人们对于“乐”的认识和评判也是以这样一种综合形态为对象的。这种诗、乐、舞三者浑然一体的状况,使我们很难分辨出诗、乐、舞三者在上古艺术中的真正归属。比如《诗经》,我们固然可以说这是中国古代第一部诗歌总集,然而,《诗三百》在当时却是篇篇入乐的,所谓“诵《诗三百》,弦《诗三百》,歌《诗三百》,舞《诗三百》”^①。《诗三百》可以同时采用诵、弦、歌、舞四种表现方式,这正说明上古时期的“古歌”所构成的特殊的综合形态。当然,上古时期的“古歌”在创作过程和组合形态的主次关系上,“诗”与“乐”之间还是有所区别的,简言之,上古时期的“古歌”就创作过程而言,是“先诗后乐”,而在主次关系上则是以诗为主体,以乐为附庸。

中国古代曲学渊流的第一个阶段就是对这种“古歌”的理论评判,而其理论开端则是对“古歌”的创作过程和综合形态的描述,《尚书·舜典》云:“诗言志,歌永言,声依永,律和声。”这是一段在中国古代文艺思想史上被奉为金科玉律的理论文字,它最早明确地表述了“乐”的创作程序乃是诗—歌—声—律。这一种表述不仅具有形态论的价值,更具有本体论的价值,因为它不仅规定了“诗”在创作过程中的首要性,同时更指明了“志”在“乐”(“诗、乐、舞”)的创作中的本体特性。以“志”为本体奠定了中国古代诗歌的发展趋向,因而“诗言

^① 《墨子·公孟》。

志”也就成了中国古代诗论的“开山的纲领”。

以“志”作为“乐”(“诗、乐、舞”)的本体特性,这在上古时期是有其内在原因的。作为综合艺术的“乐”,在上古时期其实还未能成为一个独立的、纯粹的审美范畴,它是领属于当时独特的文化制度的。“乐”在上古时期是“礼”的一种特殊的表现形态,其表现内涵和表现形式都要强烈地受到“礼”的制约,以礼制乐,乐为礼用,乐从属于礼而为礼之所用乃上古时期“乐”(“诗、乐、舞”)的某种特殊境遇。《礼记·乐记》云:“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。”于是,“礼”与“乐”也便构成了上古时期特殊的文化形态。在这种境况中,“乐”在某种程度上缺乏一种独立的意义,而常常被作为为礼所用的工具而存在。

“乐”在上古时期的这种境遇使其更多地涵蕴了道德和伦理的成分,因而“诗言志”作为一种本体观念,实际上在先秦时期乃是一种道德本体论,无论在对“乐”的审美评价还是技巧分析中都明显地体现了这种特性。我们且看著名的“季札观乐”:

吴公子季札来聘……请观于周乐,使工为之歌《周南》、《召南》,曰:美哉!始基之也,犹未也,然勤而不怨矣。为之歌《邶》、《鄘》、《卫》,曰:美哉渊乎!忧而不困者也。……为之歌《王》,曰:美哉!思而不惧,其周之东乎?为之歌《郑》,曰:美哉!其细已甚,民弗堪也,是其先亡乎?……^①

在季札对“乐”的评价中,我们看到了季札将“乐”(“诗、乐、舞”)与政治、民风、历史等联系起来。他对“乐”的评价除了“美哉”这种总体审美评判之外,更多地进入了道德的评判。孔子对“乐”的认识和评判同样也是如此。孔子生活的时代,“礼乐”制度已经濒临解体,面对“礼崩乐坏”的局面,孔子的政治倾向乃是要恢复西周的“古礼”,而其中一个重要的工作便是在文化形态上重建“礼乐”制度。他的所谓

^① 《左传·襄公二十九年》。

“正乐”即是重建“礼乐”制度的一个重要方面。孔子尝自谓：“吾自卫反鲁，然后乐正，雅颂各得其所。”^①孔子所谓的“正乐”在内涵上大致包括两个方面：一是删诗以合雅乐。对此，司马迁在《史记·孔子世家》中有一段颇为清晰的表述：

古者诗三千余篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义……三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合《韶》、《武》、《雅》、《颂》之音，礼乐自此可得而述，以备王道，成六艺。

很明显，孔子的“正乐”是把诗中“可施于礼义”的都加以弦歌，从而使之合于“雅乐”，因而“诗”与“乐”的结合乃是在礼的规范之下完成的。孔子“正乐”的另一方面是排斥“新声”、“新乐”，在《论语》中，他一再这样申述：

放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。^②

恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也。^③

所谓“郑声”乃当时“新乐”的代表，“新乐”是崛起于民间的一种俗乐，《礼记·乐记》载：“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音数趋烦志，齐音敖辟乔志。此四者，皆淫于色而害于德。”可见，孔子的所谓的“放郑声”乃是为了纯化“乐”（“诗、乐、舞”）的道德本体，从而重构“礼乐”制度。

非独对“乐”的评判是如此，就是在对音乐形式要素的分析中也同样带有浓烈的道德本体意味。《国语·周语》载伶州鸠论音乐：“夫政象乐，乐从和，和从平，声以和乐，律以平声……”认为政治的运转与音乐一样，都以平和为依归，因而音乐对政治便有一种象征的关系。伶州鸠进而分析了音乐中的六律六吕与政治的对应关系：“黄钟所以宣扬六气之德也”，“太簇所以金奏赞阳出滞也”，“姑洗所以修洁

① 《论语·子罕》。

② 《论语·卫灵公》。

③ 《论语·阳货》。

百物,考神纳宾也”,“蕤宾所以安靖神人,献酬交酢也”,“夷则所以咏歌九则,平民无贰也”,“无射所以宣布哲人之令德,示民轨仪也”。将音乐与政治道德的强作对应,从表面现象来看似乎是对音乐特性的极其重视,实则却是对音乐自然属性的漠视。因而在先秦时期,人们虽然对音乐的规律和知识有了朴素的认识,但在这种道德本体论的制约下,对“乐”的本身规律的探求在某种程度上却反而不见了。这种认识一直到汉代犹然不变。董仲舒以天人感应的神学来阐释乐理,《礼记·乐记》更认为,那些体现封建等级秩序的“亲疏贵贱长幼男女之理皆形见于乐,故曰:乐观其深矣”。司马迁同样也认为:“音乐者,所以动荡血脉,通流精神而和正心也。故宫动脾而和正圣,商动肺而和正义,角动肝而和正仁,徵动心而和正礼,羽动肾而和正智”,他进而得出结论曰:“故乐音者,君子之所养义也。”^①这种论述有其文化的价值,却缺乏科学的根据。在汉代以前,中国古代的音乐理论更多地是形而上的探讨,相对地缺乏对“乐”的自然规律的重视和阐发。“诗”与“乐”的结合仍然处在无规则的状态之中。

由于人们对于“乐”的认识是一种道德本体观念,因而在汉代以前,“诗”、“乐”理论的主干乃是功能论。人们对“乐”的功能和价值作出了不厌其烦的阐发,颇为细致而又深入地抉发了“乐”(“诗、乐、舞”)与人心、道德、政治等等的关系,确立了“乐”在政治和文化生活中的重要地位。司马迁的一段话可看作当时人们对“乐”的功能的认识真谛:“夫上古明王之举乐者,非以娱心自乐,快意恣欲,将欲以为治也。”^②正是在这种功能论的基础上,人们提出了对于“乐”的总体规范,这种规范就是“和”。“和”作为一个美学意义上的范畴,在先秦时期的美学思想运用中是极为普遍的,而其内涵也颇为丰富,它至少包括“乐”(“诗、乐、舞”)所表现的温柔居中的情感;“乐”的婉顺平和的审美形态以及“乐”对于人心、政治的调和关系。而所谓“雅乐”、“正声”正是体现这种规范的突出代表。

①② 司马迁:《史记·乐书》。

综上所述,在汉代以前,合辙于诗、乐、舞三者浑然一体的综合艺术,理论研究更多地是一种总体性的规范;同时,人们将“乐”视为道德教化的工具,艺术也便被迫屈从于道德。由于“乐”的自然属性被忽视,大量“音乐神话”的出现,降低了对“乐”的研究的科学性。由此,艺术与艺术理论的发展必定要等待两种契机:一是艺术形态的变更,二是理论观念的演化。汉代古乐府的出现完成了艺术形态的变更,而理论观念的转捩点却是在魏晋南北朝了。

二

“先诗后乐”的“古歌”阶段,王灼认为是“余波至西汉末始绝”。实际上,与这“余波”相同时,由“古歌”转化为“古乐府”的“先乐后诗”时代也已经开始了。当然,“先乐后诗”的阶段本身也是颇为复杂的,一般地说,以中唐为界划为两个时期,前者是“古乐府”和“唐绝句”的时代,后者则为“词”与“曲”的时代。

不难发现,由“古歌”到“古乐府”再到“今曲子”,中国古代诗歌的发展体现了音乐的地位日渐上升和“诗”与“乐”关系日渐完善的发展趋向。在这个发展进程中,“古乐府”与“唐绝句”的时代是其中一个漫长的转折期。从“古乐府”开始,中国古代诗歌在创作方法上乃以音乐为其主体了。公元前112年,汉代设立乐府机构,其职责一是采集歌谣、乐调,二是制定乐谱,填写歌辞,三是协律应歌。从此,中国古代诗歌开创了“采诗入乐”的新阶段。

所谓“采诗入乐”,大致包括两个内涵:一是采集民谣,被之声乐;二是依调作歌,按谱制辞。两种方式有所不同,前者是采集歌诗,后者却是制作歌辞,但两者在“诗”、“乐”关系上还是一致的,它们都以音乐为其主体。采集歌谣,被之声乐,虽以歌谣为先,但这种歌谣采集以后还要根据乐调的特性加以改造,从而使之合乐。因而无论是“采集歌谣”还是“依调作歌”,一般都以“诗”之变来合不变之“乐”,其固定者为“乐”而非“诗”,故“采诗入乐”的“古乐府”与“古歌”相比,正是在这一点上划出了它们之间的界线,音乐由此占据了主导地位。

然而,“采诗入乐”在“诗”、“乐”关系上还是有其矛盾的,因为在“古乐府”时代,作诗与合乐还是二元的,而诗之规则与乐之矩式也未达成圆润一致的程度。因而“采诗入乐”必定要经过对诗的增删修改,刘勰在《文心雕龙·乐府》中就指出了这种现象:

凡乐辞曰诗,诗声曰歌,声来被辞,辞繁难节;故陈思称
左延年闲于增损古辞,多者则宜减之,明贵约也。

所谓“增损古辞”即是增减原诗然后入乐,无疑,“古乐府”时代音乐与诗歌还存在着明显的矛盾。因而中国古代诗歌在“诗”、“乐”关系上要从冲突走向融合,必定要产生一种新的诗体。唐代绝句的出现,这种矛盾稍得缓解,因为绝句的体式与当时音乐的形式更为接近。刘尧民《词与音乐》一书对此分析云:“绝句的字句与声韵平仄都和乐曲的音数与旋律接近,所以古诗便逐渐被淘汰,而乐坛上便被绝句所统治了。”绝句在“诗”、“乐”关系上是由“古诗”演化为“词”的一个过渡,诗歌与音乐的关系正逐渐地走向真正的融合。

我们以上的缕述旨在说明:汉代乐府诗的出现标志着中国古代诗歌在“诗”、“乐”关系上已走向了一个新的阶段。以音乐为主体取代“古歌”阶段的以诗为主体,不仅昭示着中国古代诗歌的发展方向,同时也反映了中国古代诗歌在自身的发展途路中对“礼乐”制约关系的突破,因为无论是“古乐府”还是“唐绝句”,都是那些与“雅乐”相对立的“俗乐”的产物。

相对而言,有关的理论研究落后于诗艺的发展。当汉代朝野上下俗乐竞胜,乐府诗大量出现之时,汉代的“诗”、“乐”理论犹然被浓重地包裹在“礼”、“乐”的氛围之中。《礼记·乐记》、《诗大序》、司马迁、班固、扬雄等的理论观念,依然接续着上一时期的理论血脉并进一步加以生发和探讨。只有到了魏晋南北朝,“诗”、“乐”理论才出现了新的发展趋向。

从魏晋南北朝开始,“诗”、“乐”理论突破了以往单一的道德本体观念的束缚,“乐”的自然本体得到了新的弘扬,在“诗”、“乐”研究中

出现了“道德本体”与“自然本体”并重的发展趋向。

如前所述,上古时期人们对“乐”的本体认识是一种道德本体观念,因而在他们看来,“乐”与政治、道德、人心之间有着一种类比的关系,“乐”是可“象”的,它可以象征政治的隆衰、人心的善恶,同时,“乐理”本身也能体现和反映政治生活中的等级关系。由此,他们过分夸大了“乐”的功能,出现了许多音乐的神话,从而削弱了“乐”的自然属性。魏晋南北朝“诗”、“乐”理论的发展其首要标志就是在认定“乐”的道德本体的基础上,肯定和强调了“乐”的客观性。阮籍《乐论》云:

八音有本体,五色有自然……声相宣也,故必有常处……应黄钟之气,故必有常数。

在阮籍看来,音乐有其自然之体,其运动规律有一个“常数”,而这“常数”乃为自然规律而非儒家的等级制度。

嵇康亦然,他在《声无哀乐论》一文中,全面清算了传统音乐理论的片面性,肯定了“乐”的自然属性,他是以“心物二分”的驳论方式来论证“乐”的客观性的,其曰:

夫天地合德,万物资生,寒暑代往,五行以成,章为五色,发为五声。音声之作,其犹臭味在于天地之间,其善与不善,虽遭浊乱,其体自若而无变也。岂以爱憎易操,哀乐改度哉!

嵇康认为,天地、万物、寒暑、五行、五声等都是自然运行的产物,“音声之作”犹如五味飘于天地之间,乃自然而然,它不会因外界的扰乱和主观评价的不同而改变,它是“自若而无变”的。在《声无哀乐论》中,嵇康还以音律的自然之理和乐器的客体性来进一步论证音乐的客观性质:“音声有自然之和,而无系于人情,克谐之音,成于金石,至和之声,得于管弦也。”他由此得出结论曰:“心之与声,明为二物。”嵇康对于“乐”的客观性的重视和强调,破除了传统乐论将音乐单纯地视为道德附庸的观念,从而为对音乐作出客观的科学研究廓清了观念上的障碍。

我们固然可以说,嵇康和阮籍的理论思想还带有明显的偏颇,他

们的理论对象也是纯音乐。但在“诗”、“乐”理论的发展中,这种观念的提出却是振聋发聩的,这是中国古代文艺思想史上的一个重要转折点。对艺术自然本体的弘扬,将会使艺术理论家们更多地重视对于艺术自身规律的探讨,“诗”、“乐”理论的重心,也从魏晋南北朝开始由本体论、功能论而转向了对技巧和形式的探讨。

刘勰的理论思想正是这种转折时期的一个突出代表。在“诗”、“乐”关系中,刘勰的理论观念仍然以“诗”为主体,以“乐”为附庸:

诗为乐心,声为乐体;乐体在声,譬师务调其器;乐心在诗,君子宜正其文。“好乐无荒”,晋风所以称远;“伊其相谑”,郑国所以云亡。故知季札观辞,不直听声而已。^①

显然,刘勰以“诗为乐心”、“声为乐体”,仍是出于道德本体论,但他认为季札观乐“不直听声”,而是更“观”其中之“义”。但刘勰的这种观念却并不妨碍他对“乐”的自然规律的探求,他在《声律》、《明诗》、《乐府》等篇章中深入地探索了“诗”与“乐”的创作规律,无疑,“道德本体”与“自然本体”在刘勰的理论思想中乃是兼融并包的。

更值得注意的是,本时期对于“诗”、“乐”理论的研究已开始从技巧角度来分析“诗”与“乐”的关系,一个突出的现象就是明确标举“内听”与“外听”两个层次:

今操琴不调,必知改张,摘文乘张,而不识所调。响在彼弦,乃得克谐,声萌我心,更失和律,其故何哉?良由内听难为聪也,故外听之易,弦以手定,内听之难,声与心纷,可以数求,难以辞逐。^②

刘勰所标举的“内听”与“外听”两个层次,在“诗”、“乐”理论的发展中是值得一书,因为他已认识到了诗歌语言本身的音乐性乃是“诗”、“乐”结合的一个重要契机。这里所谓的“内听”是指诗歌语言

① 刘勰:《文心雕龙·乐府》。

② 刘勰:《文心雕龙·声律》。

自身的声韵平仄,而所谓“外听”则是指与“诗”相配的外在音乐。“内听”的重视是“诗”与“乐”得以完美结合的先决条件。对于这个问题,稍早于刘勰的沈约也曾提出了一个明确的观念:

若以文章之音韵,同弦管之声曲,则美恶妍媸,不得顿相乖反。^①

“以文章之音韵,同弦管之声曲”,沈约的主张是相当明确了。但我们也切莫以为沈约是试图以“弦管之声曲”来制约“文章之音韵”,使“外在音乐”与“内在音乐”在节奏、音韵上和谐一致,其实,沈约此说仅是认为诗歌本身也应具备音乐之美。所谓“以文章之音韵,同弦管之声曲”乃是认为“文章”应与“弦管”相类,所谓“同”者乃“相同”之谓也。他的目的在于使诗歌本身也具有音乐的节奏和韵律。质言之,沈约所追求的是使诗歌成为一种音乐性的文学。

正是在这种观念的制约下,诗歌声律开始进入了理论家的研究视野。对诗歌声律的重视与研究,是本时期的一个重要特色,也是中国古代诗歌发展史上的一个重要历程。由“古诗”向“律诗”的演变是中国古代诗歌的一个重要的发展趋向,而这一演变的奠基工作则是由齐梁时期所完成的。

对于诗歌声律,沈约等人的基本观点就是在诗歌的声、韵、调的运用上避免单调重复,要求在变化中求得和谐。沈约《宋书·谢灵运传论》中的一段话可作为其纲领:

夫五色相宣,八音协畅,由乎玄黄律吕,各适物宜。欲使宫羽相变,低昂互节,若前有浮声,后须切响,一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异,妙达此旨,始可言文。

在这一段文字中,其中“宫羽相变,低昂互节”、“前有浮声,后须切响”、“一简之内,音韵尽殊,两句之中,轻重悉异”是声律论的总的原则和精神,它包括两层意义:一是在一句之内,每字的声母和韵母

^① 沈约:《答陆厥书》,见《南史》卷四十八《陆厥传》。

各不相当 ;二是在一联两句之中 ,平声与仄声要交叉连续 ,相间成列。由此来造成诗歌参差变化、抑扬顿挫的音乐效果。“声律论”的具体内容就是“四声八病”说。所谓“四声”,是指汉字的平上去入四种声调,这一发现使诗歌创作在语言运用上有了一个颇为精确的音调、音值上的区别与分类。所谓“八病”则是指“平头”、“上尾”、“蜂腰”、“鹤膝”、“大韵”、“小韵”、“旁纽”、“正纽”八种“病犯”,这是一种为了实现诗歌节奏韵律的参差和谐而应避免的创作弊病。

齐梁时期沈约等人对诗歌声律的研究,给中国古代诗歌带来了很大的变化。从“诗”、“乐”关系角度而言,这一时期的诗歌声律研究又何尝不是为“诗”与“乐”的真正结合奠定了基础。从齐梁到唐中叶以前,“诗”、“乐”理论一直处在对“内听”的研究之中,唐代律诗的出现标志了诗歌内在音乐性的最终实现,但“内听”与“外听”之间还未能找到一个融合的基点。

三

由“古乐府”到“唐绝句”,中国古代诗歌在“诗”、“乐”关系上进入了“采诗入乐”的阶段。以音乐为主体取代了以往以诗为主体的演进,使“诗”与“乐”的结合在创作方法上形成了一种新的关系。然而,无论是“古乐府”还是“唐绝句”,作诗与入乐都是二元的,它们都需要乐工在文辞上进行分割和拼凑才能适应音乐的变化,因而“诗”与“乐”的结合还是一种勉强的而非完善的结合。

“词”的出现标志了中国古代诗歌在“诗”、“乐”关系上开创了一个新的纪元。由“采诗入乐”进入到了“倚声填词”,“诗”与“乐”的完美结合至此终于寻求到了一种新的方法。晚清刘熙载曰:

乐歌,古以诗,近代以词,如《关雎》、《鹿鸣》,皆声出手言也。词,则言出于声矣,故词,声学也。^①

^① 刘熙载:《艺概·词曲概》,见《中国古典戏曲论著集成》(九),中国戏剧出版社,1959。

其实,“词”作为“声学”非独与“声出于言”的“古诗”不同,且与同样以音乐为主体的“古乐府”和“绝句”的区别也是十分明显的。这种区别表现在如下两个方面:

首先,从词的创作过程来看,“倚声填词”本身就包括了词与音乐的协和,因而词的创作过程将以往作诗与入乐的二元变成了填词与入乐的一元,它已经无需在成篇以后再由乐工进行“增损”,其创作过程已是一体化了。“诗”与“乐”的结合终于找到了两者相融的基点,这种基点就是以音乐的曲调为准则来规范词的文学体制。

其次,从词的文学体制来看,作为“声学”的词是一种与音乐的乐曲形式最为适应的文学样式,无论是择腔分调、句式变化还是语言声韵方面,都密切地对应着音乐的乐曲变化。谭献在《复堂词话》中评之曰:“音有抗坠,故句有长短,声有抑扬,故韵有短促。”总之,中国古代诗歌发展到词,在“诗”、“乐”关系上已经达到自然凑泊、唇吻道合的程度了。

词的出现在中国古代诗歌史上划出了一个新的阶段,“倚声填词”作为一种新的诗歌创作方法极大地完善了“诗”与“乐”的关系,它使中国古代诗歌在“诗”、“乐”关系上由“凑合”发展成“融合”。而伴随着这种新的诗歌审美形态和创作方法的出现,“诗”、“乐”理论也将迎来一个新的发展阶段。

针对“倚声填词”这种新的“诗”、“乐”关系,“诗”与“乐”的“体用”问题得到了进一步的申述。王安石谓:

古之歌者,皆先有词,后有声,故曰“诗言志,歌永言,声依永,律和声”,如今先撰腔子,后填词,却是永依声也。^①

王安石此论似乎针对的是诗歌创作的程序问题,但其实际指向是强调诗歌创作中“诗”(即“志”)的重要性。对于这个问题,南宋的朱熹说得就更为明显了,在《答陈体仁》一文中,他这样认为:

^① 见赵令畤《侯鯖录》卷七引王安石语。

来教谓诗本为乐而作,故今学者必以声求之,则知其不苟作矣。此论善矣,然愚意有不能无疑者,盖以《虞书》考之,则诗之作本为言志而已。方其诗也,未有歌也,及其歌也,未有乐也。以声依永,以律和声,则乐乃为诗而作,非诗为乐而作也。……是以凡圣贤之言诗,主于声者少,而发于义者多……得其志而不得其声者有矣,未有不得其志而有能通其声者也。^①

朱熹认为,诗乃为言志而作,先有诗然后有乐,因而诗歌应以志为本,以乐为末。朱熹这一观点的基本精神在于重志,申言之,诗可以无“声”,但不能无“志”。无疑,朱熹的观点仍然是一种道德本体论,如果把这种观点推向极端,那就很容易导出对于“乐”的否定。

郑樵的观点则与上述不同,他认为:“诗在于声,不在于义”^②,因而他反对以“义理”取诗,对汉儒的《诗经》评论表示了极大的不满:“以乐为乐得淑女之乐,淫为不淫其色之淫,哀为哀窈窕之哀,伤为无伤善之伤。如此说《关雎》,则洋洋乎盈耳之旨安在乎?”^③郑樵认为诗歌的本质在于“乐”,而不在于“诗”,“洋洋乎盈耳之旨”才是《关雎》的真正价值,而朱熹则在重志的前提下,偏废了诗歌的艺术功能。从理论角度言之,“诗”与“乐”其实应该是二而为一的,诗歌的本质不在于单纯的“志”,也不在于单纯的“乐”,诗歌所要表现的“志”应该化为一种艺术情感,这时,诗歌才能真正包融“志”与“声”两种成分,使以“乐”为主体的诗歌形式成为一种“有意味的形式”。

在宋代,上述争执还引起了对“词体”特性的探讨,它是围绕着对苏轼词的评价而展开的。较早提出这一问题的是苏门的陈师道和晁补之。陈师道谓:“退之以文为诗,子瞻以诗为词,如教坊雷大使舞,虽极天下之工,要非本色。”^④晁补之亦云:“东坡词,人谓多不谐音律,

① 朱熹:《朱文公文集》卷三十七《答陈体仁》。

② 郑樵:《通志》卷四十九《乐略·正声序论》。

③ 郑樵:《通志》卷七十五《昆虫草木略序》。

④ 陈师道:《后山诗话》。

然居士词横放杰出,自是曲中缚不住者。”^①陈、晁二位对苏词虽肯定其“横放杰出”、“极天下之工”的艺术成就,但从词体本身而言,都认为苏词乃“非本色”,是“曲中缚不住者”。这种观点开创了对词的艺术特性的探讨。所谓“非本色”的内涵是宽泛的,既指内容,又指风格,但更主要的却是从音律着眼的。后来李清照发展了这种观念,明确提出了词“别是一家”的主张。这是一段冗长的理论表述,兹摘录如下:

乐府声诗并著,最盛于唐开元、天宝间……自后郑、卫之声日炽,流靡之变日烦……逮至本朝,礼乐文武大备,又涵养百余年,始有柳屯田永者,变旧声作新声,出《乐章集》,大得声称于世。虽协音律,而词语尘下。又有张子野、宋子京兄弟、沈唐、元绹,晁次膺辈继出,虽时时有妙语,而破碎何足名家。至晏元献、欧阳永叔、苏子瞻,学际天人,作为小歌词,直如酌蠡水于大海,然皆句读不葺之诗尔,又往往不协音律者,何耶?盖诗文分平侧,而歌词分五音,又分五声,又分六律,又分清浊轻重。……王介甫、曾子固文章似西汉,若作一小歌词,则人必绝倒,不可读也。乃知别是一家,知之者少。^②

李清照在这段文字中,评判了在她以前词的发展历史。从其对词家的褒贬中,我们可以看到,李清照对“词体”的重视是从词的音乐性入手的。在她看来,苏东坡、王安石、曾子固辈虽“学际天人”,“文章似西汉”,但他们偶作的“小歌词”,却是“句读不葺之诗”或“人必绝倒”,其主要原因,就是“往往不协音律”。于此,李清照明确地申明了“别是一家”之词在音律上的重要特性。以后,南宋的沈义父、张炎等进一步发挥了这种理论主张,把音律视为词的主要特性来加以弘扬。

在“倚声填词”时代,曲学研究已开始走向体系化,这突出地表现

① 见《复斋漫录》,胡仔《苕溪渔隐丛话》后集卷三十三引,人民文学出版社,1981。

② 李清照:《词论》,见《李清照集校注》,人民文学出版社,1979。

在南宋张炎《词源》一书之中。张炎《词源》分为上下两卷,上卷专论乐律,下卷为词论;依次分为:音谱、拍眼、制曲、句法、字面、虚字、清空、意趣、用事、咏物、节序、赋情、离情、令曲、杂论十五款。在这十五款中,大致又可分为音律论、文辞论、风格论、作法论、体式论等方面,在每方面中都有较为深入和细致的探讨。这个构架在后来的曲论中有深远的影响,顾瑛的《制曲十六观》、周德清的《中原音韵·作词十法》及王骥德的《曲律》等曲学著作都有其深深的痕迹。张炎的词论以“协律”为首要准则,文辞取“雅正”,风格标“清空”,并在构思、命意、句法、字法、虚字、用典诸方面较为全面地探讨了词的作法。

总之,“倚声填词”这一新的“诗”、“乐”关系的出现,给“诗”、“乐”理论带来了前所未有的发展,这些理论思想为戏剧理论中曲学的昌盛奠定了坚实的基础。

四

最后,我们对上述渊流的追溯作一归结。王世贞在《曲藻》中对“曲”的渊流有一段著名的阐述,其曰:

“三百篇”亡而后有骚赋,骚赋不入乐,而后有古乐府,
古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府,绝句少宛转而后有词,
词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。

王世贞对“曲”的渊流的追溯,可概言为这样一个公式:

“三百篇”——古乐府——绝句——词——曲。

若以“诗”、“乐”关系的角度对此加以划分的话,则又可标列为这样一个公式:

以乐入诗(“三百篇”)——以诗入乐	{	采诗合乐
		(古乐府—绝句)
		倚声填词
		(词—曲)

中国古代诗歌在“诗”、“乐”关系上构成了上述演化轨迹,它体现了以“诗”为主体向以“乐”为主体的演变,同时也体现了“诗”与“乐”由“凑合”向“融合”的方向发展。中国古代曲学的流变与上述发展趋势是基本吻合的,在“以乐入诗”时代,“诗”为主体,于是“志”得到了突出的标举,同时在“礼”、“乐”关系的制约下,“乐”的道德本体居于主导地位,随着以乐为主体取代以诗为主体,“乐”的自然本体重新得以体认。并在“自然本体”与“道德本体”的兼重中,诗的“内听”得到了深入的研究,至“倚声填词”这一新的“诗”、“乐”关系的出现,词“别是一家”进入了理论研究的领域。由此,“诗”、“乐”理论进入了一个全面展开的局面。

曲在“诗”、“乐”的组合形态上与词呈同一趋向,在创作方法上同样也是“倚声填词”,因而古典剧论中“曲学”的研究无疑是顺循着“词体”的研究格局。然而,曲虽然在“倚声填词”的创作方法上与词相类,但毕竟在艺术体制、审美风格等方面都是一个新的发展,可知中国古代剧论中的“曲学”对于传统既有继承、延续的一面,同时更有发展、深入的一面。戏剧艺术在中国古代艺术史上的出现,使曲学走向了一个新的发展时期。

第二节 古典剧论中发达完善的曲学体系

从“以乐入诗”到“采诗入乐”再到“倚声填词”,中国古代诗歌在“诗”、“乐”组合形态上的发展演化是颇为清晰的。这样一个流变的线索,体现了“乐”的地位日渐提升和“诗”、“乐”组合的日臻完善。上文说过,曲在“诗”、“乐”组合关系与创作方法上与词是颇相一致的,即它们都是“倚声填词”,但由“词”到“曲”,其中的变化也极为显明,而这种变化正制约着古典剧论中的“曲学”将会另有一番格局与面貌。

—

由词到曲,其变化主要有两方面,首先,词是一种以单个曲词为

其结构形式的音乐、文学体制,而曲除了小令只曲的单曲体之外,更为重要的是以多种曲调的联缀为其结构形式的。同时,“曲”对于演唱性的重视愈趋强烈,“奏之场上”乃曲的最为基本而又最为重要的艺术追求。这两种变化使对“曲”的研究产生了许多新的课题。

从音乐角度言之,古典剧论中“曲学”的研究对象大致包括两大系统:北曲系统与南曲系统,前者以北杂剧为代表,后者则以南戏和传奇为代表。

北曲是在唐宋以来发达的民族音乐的基础上形成和发展起来的,它广泛地包涵了歌舞音乐、说唱音乐和民间小曲的音乐因素。这些业已成形的艺术样式不仅为北曲的形成提供了大量的曲调来源,积累了丰富的音乐成果,同时也对北曲的结构形式产生了深刻的影响。

北曲在组曲方式(即曲牌联套)的方法上,是对唐末大曲、转踏、鼓子词、诸宫调等的综合吸收。从鼓子词到诸宫调组曲方式的演化中,我们正可看出北曲曲牌联套的渊源自:

鼓子词——单一曲调的重复演唱;
唱赚——单一宫调的多首曲调联缀;
诸宫调——多种宫调的多种曲调缀合。

北曲的主要艺术成就,是在上述艺术形式的基础上使“曲牌联套”这一结构形式趋于稳定和固定化,它摈弃了诸宫调的宫调变换频繁、结构零散的不足,使之更为严谨而又集中。在“曲牌联套”的方法上,北曲是远远地超越了诸宫调的结构方式。

形成略早于北杂剧的南戏则开创了一个新的系统——南曲系统。南戏的形成不像北杂剧那样直接承续了传统艺术的结构形式,而是在民间歌舞的基础上发展而成的,因而其结构形式保持了明显的民间性色彩,曲调运用随意、灵活。徐渭对此有这样一段评述:

“永嘉杂剧”兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农、市女顺口可歌而已,谚所谓“随心令”

者,即其技欤?^①

早期南戏起源于东南沿海的民间小曲,它仅是温州地区的一种地方声腔,在音乐结构上还没有形成一种严谨的组织形式。随着南戏的自身发展,它逐渐地吸收了传统音乐的营养,尤其是大量采用了词体歌曲的成果,这就使它的表现力有了很大的提高,但曲调运用的随意性、灵活性依然固我。当然,南戏的所谓灵活性和随意性也并非是指南戏在曲调运用上的杂乱无章,而是指早期南戏在宫调、节奏方面并无一种成文的明确规定,它是在自然状态中来符合音乐的自身规律和逻辑的。徐渭又云:“南曲固无宫调,然曲之次第,须用声相邻以为一套;其间亦自有类辈,不可乱也,如[黄莺儿]则继之以[簇御林],[画眉序]则继之以[滴溜子]之类,自有一定之序。”^②南戏发展到元代末年,在不断地完善它自身结构形态的同时,也受到北曲的影响。随着北杂剧的南移,南北曲之间有了一定程度的交汇,南戏在结构形态上也就形成了较为稳定的格局。而它固有的那种灵活又使其在南北曲交汇中作了许多大胆的尝试。如果对南北曲的艺术成就作比较的话,我们可以这样认为:北曲确立了“曲牌联套”的严谨结构,但这种严谨却又带来了过多的限制,故其曲调的丰富变化相对不足,南戏则在其灵活的自然状态中多方面地运用曲调,但自由有余而谨严不足。昆山腔的形成和发展正是在北杂剧和南戏的基础上使曲牌联套的结构形式臻于完善的。对于前者,它取其严谨;对于后者,它吸收其灵活。于是,一出戏中的曲牌既有宫调的变化,又有相应的规范。更为重要的是,昆山腔使南北曲合流的趋向更为显著,北曲的刚劲、南曲的柔靡,在不同的剧情内容与艺术形象的制约下交叉并用,相映成辉。戏剧的曲调有了更为复杂和丰富的内涵,它大大地增强了戏剧音乐的自身表现能力。

“曲牌联套”是中国古典戏剧的主要结构形式,这种多曲体的结构形式与词相比,更为复杂和丰富了,从而也使古典剧论中的“曲学”

①② 徐渭:《南词叙录》,见《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社,1959。

有了自身独特的内涵。比如：关于宫调的选择、曲牌的配置、宫调和曲调的音乐特色与所表现的情感及事件的关系等等，对这些问题的探讨在中国古代“诗”、“乐”理论中都是前所未有的。尤其值得指出的是：词是一种文人抒写情感的抒情体式，而作为“曲牌联套”的曲则是一种融抒情与叙事为一体的新的艺术体制。由于在艺术功能上，“曲”承载着叙事与抒情的双重职能，所以也对“诗”与“乐”的结合产生了许多新的问题。

“曲”对演唱性的日益重视也对“曲”的创作与研究带来了两个比较大的影响：

其一是对声韵格律的限制更为强烈和细致，曲的声律之严、之细，在中国古代的诗体发展中可谓是前所未有的。黄周星曰：

诗降而词，词降而曲，名为愈趋愈下，实则愈趋愈难。何也？诗律宽而词律严，若曲，则倍严矣。按格填词，通身束缚，盖无一字不由凑泊，无一语不由扭捏而能成者。故愚谓曲之难有三：叶律一也，合调二也，字句天然三也。尝为之语曰：“三仄更须分上去，两平还要辨阴阳。”诗与词曾有是乎？^①

其二，由于“曲”以“奏之场上”为其基本而又重要的追求，因而在曲辞风格上也便有其颇为特殊的要求。曲辞除了合韵入律的可唱性以外，还须具备浅显易懂的可解性。李渔尝谓：“曲文之辞采，与诗文之词采非但不同，且更判然相反，何也？诗文之词采贵典雅而贱粗浅，宜蕴藉而忌分明。词曲不然，语则本街谈巷议，事则取其直说明言。”他进而认定：“凡读传奇而令人费解，或初阅不见其佳、深思而后得其意之所在者，便非绝妙好词。”^②李渔的这种观念正是从曲的“奏之场上”的舞台艺术特性立论的。因而对于曲辞风格的追求，既不取

① 黄周星：《制曲枝语》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959。

② 李渔：《闲情偶寄·词采第二·贵湿浅》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959。

姜夔之骚雅,又不取张炎之清空,而是通俗化。这也是中国古典戏剧理论中一个长久争执的问题。

曲在上述两方面与词划出了界线,因而由词到曲,其中发展变化的迹象是极为清晰的。由此,古典剧论中的“曲学”在这种研究对象的制约下,就必然地会有其独特的内涵和体系。

二

古典剧论中“曲学体系”的性质和特点我们在第二章中已作了介绍,以下我们对“曲学”的发展线索和重要理论著作再作一定的交待。

关于“曲学”的研究范围,吴梅曾经有一段颇为精辟的表述,其曰:

声歌之道,律学、音学、辞章三者而已。^①

所谓“律学”,一般是指“曲谱”,它包括文人填词的格律谱和伶工度曲的宫谱。它是对曲辞写作、歌唱技巧的一种图表式定格,具有强烈的实践性。“律学”作为一种谱式还不具备理论的素质,但它却是在一定理论观念指导下的一种特殊的表述方式。所谓“音学”,当指曲韵。中国古典戏剧是以某一地域的方言为其语言基础的,这种特定的方言反映在曲辞创作与歌唱中,就构成了特定的用韵特征。所谓“音学”,就是对大量戏剧作品的用韵特征所作出的总结和描绘,即“韵书”。这种“韵书”同样也是一种图表式的定格,但也贯串了特定理论观念的指导,如北曲的平分阴阳,入派三声等。在“律学、音学、辞章”三类中,最具理论色彩的乃是“辞章”之“学”,它是一种以理论的形式对曲辞创作所作出的展开性讨论和规范,其中有对曲谱、曲韵的理论性说明,还有对曲辞的作法、曲辞风格与审美追求的评判,一般概言为“曲论”。总之,曲韵、曲谱和曲论乃古典剧论中“曲学”的中心组成部分。

^① 吴梅:《中乐寻源序》,见《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1983。

中国古典剧论中“曲学”的奠基者乃为周德清。周氏《中原音韵》包括“曲韵”与“附论”两大部分。在“附论”中,实际又包括两方面的内容:一是“乐府三百三十五章”的曲牌谱式,它与“作词十法”之九“末句”的六十八章谱式、之十“定格”之四十例曲,共同构成了北曲谱的雏型;二是有关宫调声情、曲牌格律的描述和作词法的总结,此又成为当时颇为完备的北曲曲论。因而《中原音韵》实际包括了曲韵、曲谱、曲论三大组成部分,今人任中敏先生分析云:“按周氏原书体裁,本为曲韵,而卷末附此十法,则以曲韵而兼曲论矣,十法之末又具定格,定格云者,乃谱式也。……又以曲论而兼曲谱。”^①

周氏以后,在中国古代曲学中颇负盛名的是朱权。朱权的曲学著作共有三种,计为《琼林雅韵》(曲韵)、《太和正音谱》(曲谱兼曲论)、《务头集韵》(作词专题著作)。《琼林雅韵》是一部根据当时北曲的用韵情况对《中原音韵》的修订之作^②,王骥德评曰:“涵虚子有《琼林雅韵》一编,又与周韵略似,则亦五十步之走也。”^③此书在明初、中叶的曲坛上与《中原音韵》并行不悖。《太和正音谱》是现存最早的北曲曲谱,近人卢前评其“自宁献王朱权《太和正音谱》作,而后言北词始有准绳”^④。该谱据《中原音韵》所收“乐府共三百三十五章”,排出例曲,注明平仄正衬而构成谱式。《务头集韵》则是朱权对“务头”的一种专门研究,据其自称乃是“搜猎群语”,此书现已亡佚,王骥德对此曾作有介绍:“涵虚子有《务头集韵》三卷,全摘古人好语辑以成之者。”^⑤可见,朱权的曲学研究格局仍然是曲谱、曲韵和曲论三大部分。

明代中叶的沈璟是古典剧论中曲学研究的一位重要理论家,吕

① 任中敏:《作词十法疏证》。

② 《琼林雅韵》的直接修订对象是元卓从之的《中州乐府音韵类编》,但卓氏之书是据《中原音韵》而写成的,故朱权对卓氏之书的修订亦可看作对《中原音韵》的改订。

③ 王骥德:《曲律·论韵第七》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

④ 卢前:《南北词简谱跋》。

⑤ 王骥德:《曲律·论务头第九》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

天成尝评其曰：“嗟曲流之泛滥，表音韵以立防，痛词法之蓁芜，订全谱以辟路。”^①充分肯定了沈璟在曲学研究中的功绩。所谓“表音韵以立防”是指沈璟在曲韵上所做的工作和提出的理论主张，他曾编撰《正吴编》、《南词韵选》二书，前书乃是纠正吴中字音的讹读，后者则是提供了用韵的范例。沈璟还有过编纂南曲韵书的计划，“欲别创一韵书，未就而卒”^②。而所谓“订全谱以辟路”则是指沈璟所撰的南曲曲谱《南九宫谱》，这是一部现今传世的最为重要的南曲谱。在体例上，该书对每个曲牌选用一首“古本”或接近“古本”的曲子为例曲，例曲各附有评语，指出该曲在格律、造语等方面的得失，对于南曲的创作有非常大的影响。除上述数种以外，沈璟的曲学著作还有：[二郎神]套曲、《考定琵琶记》（佚）、《古今词林辨体》（佚）、《唱曲当知》（佚）、《论词六则》（佚）等，其中以[二郎神]套曲最为著名，颇为集中地表达了沈璟的曲学主张。

中国古典剧论中“曲学体系”的代表人物是王骥德，他的《曲律》无疑是中国古曲剧论中“曲学”的最为重要的著作。作为王氏的一部晚年著作，《曲律》凝结了王氏一生对曲学的孜孜追求，王骥德尝自言：“平日所积成是书，曲家三尺具是矣。”^③今人对此书亦有极高的评价，任中敏《曲谐》就说：“无骥德则谱律之精微、品藻之宏达，皆无以见，即谓今日无曲学可也。”王骥德对曲学的贡献突出地表现于：《曲律》是中国古代曲学著作中最为全面和系统的一部专著，对于曲学的多种内涵都有颇为深入而又精到的阐发；同时，王骥德《曲律》又是对当时曲学研究成果的一次总结性展示。他广泛地研习了各家之论，广征博收了师友的研究心得，如声律学乃继承了沈璟的成就，音韵学则取法于孙鑊、孙如法叔侄，这样，就使他的曲学研究既发于一己之心得，又博取了众家之所长，从而以系统性的理论风貌卓立于世。

① 吕天成：《曲品》，见《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

② 参王骥德《曲律·论韵第七》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

③ 毛允燧：《曲律跋》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

关于王骥德《曲律》所展现的理论格局,我们在第二章中已有所撰发,此不赘述。

王骥德以后,对曲学问题又作较为集中论述的是清初的李渔,在他的《闲情偶寄》中,“词采”与“音律”两章探讨了“曲”的文学性和音乐性问题,“词采第二”主要讨论曲辞的风格问题,“音律第三”则评论了曲辞的音乐性问题。“音律第三”计有九款,主要观点是“恪守词韵,凜遵曲谱”,认为“合韵合谱,方可言才”。另外,在“鱼模当分”、“廉纤宜避”、“拗句难好”、“合韵易重”、“慎用上声”、“少填入韵”等款中对曲韵、曲谱作出了具体的讨论,并分析了当时南曲创作中所出现的一些常见问题。李渔在对曲辞的音乐性研究中并无太多的发现,其理论思想显得比较持平。但李渔在对戏剧语言音乐性的探讨中有一点却是值得注意的,这就是:李渔不仅以音律来要求曲辞创作,同时还以此来规范宾白。其论宾白的第一款即是“声务铿锵”,指出:“宾白之学,首务铿锵。一句聱牙,俾听者耳中生棘;数言清亮,使观者倦处生神。世人但以‘音韵’二字,用之曲中,不知宾白之文,更宜调声协律。”李渔以“调声协律”来规范宾白,并以此为准则提出了许多要求与方法,他认定:如“能以作四六平仄之法,用于宾白之中,则字字铿锵,人人乐听,有‘金声掷地’之评矣”^①。

在中国古典戏剧理论史上,对曲学作出全面总结的是近代的吴梅。他在古典戏剧研究中留下了丰厚的著述,其中最有价值 and 成就的即为“曲学”研究。吴梅对“曲学”的研究格局仍不脱曲韵、曲谱、曲论三类。他的《南北词简谱》是供人创作南北曲时选调用的格律谱。吴梅还编纂过曲韵,附于《顾曲麈谈》之中,以供南北曲创作的检字参考。其《顾曲麈谈》和《曲学通论》则是两部体系详备的曲学专著,他广泛地搜罗了前人的成说,并作出了更为细致而又深入的阐发,有些论题虽也古已有之,但在具体论述中却常常能发前人之所未发。《曲

^① 李渔:《闲情偶寄·宾白第四·声务铿锵》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

学通论》共计十二章,依次为:“宫调”、“调名”、“平仄”、“阴阳”、“作法”、“论韵”、“正讹”、“务头”、“十知”、“家数”,可谓是顾及到了曲学的方方面面,既承续前人的格局,也不无新意。

当然,古典剧论中的“曲学”并非就此数家,上述仅概其要而已。“曲学”在中国古典剧论中是一门体系完备周详、理论材料广博丰厚的专门学问,几乎每一位戏剧理论家都无法避开它。因而除了上述几大家以外,“曲学”还大量散见于曲律、曲话、序跋等著作中,尤其是众多曲谱的序跋、凡例等更是保存了大量的曲学材料。

“曲学”除了包涵曲韵、曲谱、曲论以外,还应包括“唱法”一款,这样,所谓“曲学”才庶几完满了。在中国古代戏剧理论史上,关于“曲”的演唱的研究论著也有许多,举其要者,则有:《唱论》(燕南芝庵)、《曲律》(魏良辅)、《度曲须知》(沈宠绥)、《乐府传声》(徐大椿)等,其中以徐大椿《乐府传声》为最具系统性,论述也最为详备精致。

中国古典剧论中的“曲学”有其自身显明的理论特性,主要显现为实践技巧性。它较少深层次的、形而上的理论观念和思想的辨析,更多的则是形式技巧的规范。在古典戏剧理论中,“曲学”以细致、周详为特色,以实用性、针对性为依归。以下,我们就撷取“曲学”的三大理论问题:“声音之道”、“本色论”、“唱论”对中国古典剧论中的“曲学”作横面的展开与分析。

第三节 声音之道

“声音之道”在中国古典剧论中是一个微妙而又棘手的问题,戏剧文学的“音韵”和戏剧音乐的“声律”问题在古时候就被许多人视为“绝学”而望洋兴叹,戏剧大家如李渔也不无感慨地说:“生平制作,塞满人间……然究竟于声音之道,未尝尽解。”^①然而这又是一个无法回

① 李渔:《闲情偶寄·演习部·授曲第三》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

避且又十分重要的理论问题。中国古典戏剧以“曲”为其本位,“曲”的格律在古典戏剧创作中占有相当重要的地位,周德清曰:“大抵先要明腔,后要识谱,审其音而作之,庶无劣调之失矣。”^①可知,“声音之道”在古典剧论中诚为一门理论内涵丰赡复杂的专门学问,回避了这个问题,也就无法真正理解中国古典戏剧与戏剧理论的独特个性。

—

我们首先阐发古典剧论中有关戏剧音乐的理论问题。

中国古典戏剧是一种高度综合的艺术样式,而在构成古典戏剧艺术的多种艺术成分中,音乐可以说是一种特殊而又重要的艺术要素。它是中国古典戏剧形成自身独特艺术体系的重要因素。

在古典剧论中,关于戏剧音乐的论述主要包括两个方面:一是总论戏剧音乐的特色,这包括“明曲源、知流变、辨南北”等;二是关于戏剧音乐构成的技巧性分析,如曲牌、宫调等问题。以下我们逐次加以分析。

1. 明曲源

中国古典戏剧以音乐为其重要的构成要素,然而古典戏剧的音乐与西方的歌剧相比有其迥然相异的特色,它不是一种全新的音乐创作,而是对于传统曲调的重复运用,它总是在传统曲调的基础上予以发展和更新。这种传统曲调也便构成了戏剧音乐和源流。王骥德在《曲律》中对此曾进行了一次颇为细致的追溯:

曲,乐之支也。自《康衢》、《击壤》、《黄泽》、《白云》以降,于是《越人》、《易水》、《大风》、《瓠子》之歌继作,声渐靡矣。“乐府”之名,昉于西汉,其属有“鼓吹”、“横吹”、“相和”、“清商”、“杂调”诸曲。六代沿其声调,稍加藻艳,于今曲略近。入唐而以绝句为曲,如《清平》、《郁轮》、《凉州》、

① 周德清:《中原音韵》,见《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社,1959。

《水调》之类；然不尽其变，而于是始创为《忆秦娥》、《菩萨蛮》等曲，盖太白、飞卿辈，实其作俑。入宋而词始大振，署曰“诗余”，于今曲益近，周待制柳屯田其最也，然单词只韵，歌止一阙，又不尽其变。而金章宗时，渐更为北词，如世所传董解元《西厢记》者，其声犹未纯也。入元而益漫衍其制，栴调比声，北曲遂擅盛一代。^①

王骥德在这段论述中提示了戏剧音乐的三大来源：诗体音乐、说唱音乐和民间歌舞小曲。王氏并认为，由北曲而南曲，戏剧音乐犹然处在变化发展之中：“由兹而往，吾不知其所终矣。”^②王骥德的认识在中国古代剧论中有其普遍意义，它基本上把握了戏剧音乐的渊流所自。

2. 知流变

中国古典戏剧音乐以传统曲调为其基础，而这种传统曲调在不同地域的语言音调和民间音乐的影响下，形成了不同的戏剧声腔。在中国古代，最早形成的两支声腔是南曲和北曲。北曲是北杂剧所用的音乐，南曲则是南戏和后来的传奇所用的音乐。在中国古典剧论中，对于南曲、北曲的演化，人们一般都认为南曲源于北曲，而其演化的依据乃是地域的差异及其人们欣赏习惯的不同。王世贞曰：

词不快北耳而后有北曲，北曲不谐南耳而后有南曲。^③

王骥德亦谓：

北曲遂擅盛一代，顾未免滞于弦索，且多染胡语，其声近噍以杀，南人不习也。迨季世人我明，又变而为南曲，婉丽妩媚，一唱三叹，于是美善兼至，极声调之致。始犹南北

①② 王骥德：《曲律·论曲源第一》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

③ 王世贞：《曲藻》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

画地相角,迩年以来,燕赵之歌童舞女,咸弃其捍拨,尽效南声,而北词几废。^①

上述观念一直延续到晚清的王国维。这种认识的一个最为基本的缺陷,就是忽略了作为南曲系统的早期南戏的存在。实际上,从南北曲的产生而言,南曲要早于北曲,只不过在北杂剧的兴盛之时,南戏偏于一隅而无力与之抗争而已。因而由北曲而南曲,言其艺术地位的更替则可,而认为南曲源于北曲则否。然而尽管如此,在对于戏剧声腔流变的认识中有一点还是值得肯定的,这就是:人们有着非常强烈的“变”的观念:“世之腔调,每三十年一变,由元迄今,不知经几变更矣。”^②只有肯定“变”,人们才能更为正确地对待戏剧艺术的发展,才能更清晰地反映戏剧声腔的发展、变化及其相互之间的影响。相对而言,在古典剧论中,人们对于戏剧声腔的流变更多地注目于南曲系统。徐渭在《南词叙录》中颇为清楚地概括了南曲四大声腔在明初的分布及其特色:

今唱家称“弋阳腔”,则出于江西,两京、湖南、闽、广用之;称“余姚腔”者,出于会稽,常、润、池、太、扬、徐用之;称“海盐腔”者,嘉、湖、温、台用之;惟昆山腔止行于吴中,流丽悠远,出乎三腔之上。

关于南曲声腔的形成,魏良辅则有一个颇为精到的观念,其曰:

腔有数样,纷纭不类,各方风气所限,有:昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。^③

魏良辅把南曲不同声腔的形成归之为“各方风气所限”是颇有见地的。王骥德在《曲律·论腔调》一章中也提出了类似看法:“乐之框

① 王骥德:《曲律·论曲源第一》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 王骥德:《曲律·论腔调第十》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

③ 魏良辅:《曲律》,见《中国古典戏曲论著集成》(五),中国戏剧出版社,1959。

格在曲,而色泽在唱。古四方元音不同,而为声亦异,于是有秦声,有赵曲,有燕歌,有吴歆,有越唱,有蜀音,有蔡讴。”王氏在此虽然论述的是“古歌”的情况,其实衡之于南曲声腔的形成也不无适宜,尤其是“乐之框格在曲,而色泽在唱”一语是较有启发性的。作为南曲系统的各大声腔,总有其基础性的基本曲调,但各种声腔由于“四方元音不同”或“各方风气所限”,其基本曲调都有相应的润饰修改,从而形成不同的行腔风格和色泽。如同样是南曲系统,海盐腔、昆山腔在曲调上偏于“字少腔多”,因而在演唱风格上有流丽婉转的特点,而弋阳腔则偏于“字多腔少”,“一泄而尽”,故在风格上较为奔放高亢。“框格在曲,而色泽在唱”正可谓是一语中的。

3. 辨南北

在中国古典剧论史上,对于南北曲的辨析是从明代开始的。随着南曲地位的勃兴,北曲的一统天下已成为过去,南北曲由杂奏相峙到南曲起而代之,再到南北曲的趋于合流,戏剧艺术的实践促使了曲论家们对于南北曲异同的辨析。同时,这种辨析又反过来促进戏剧创作合理利用南北曲的特点,增强戏剧艺术的表现力。

较早涉及这一问题的是明代成化、弘治年间的康海。康海指出:

南词主激越,其变也为流丽,北曲主慷慨,其变也为朴实。惟朴实故声有矩度而难借,惟流丽故唱得宛转而易调。^①

其后,李开先、徐渭等则从南北风土地域之差异、南北人性格习性之不同等方面分析了南北曲的差异及其形成之因。李开先曰:

北之音调舒放雄雅,南则凄婉优柔,均出于风土之自然,不可强而齐也。^②

① 康海:《汧东乐府序》,见《汧东乐府》卷首,嘉靖三年刻本。

② 李开先:《乔龙溪词序》,见《李中麓闲居集》卷五,明刻本。

徐渭《南词叙录》中更进一步描述道：

听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善于鼓怒也，所谓“其声噍杀以立怨”是已；南曲则纤徐绵眇，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也，所谓“亡国之音哀而思”是已。

对于南北曲异同分析得最为细致而又对后世影响最大者则推王世贞。他分别从南北曲的曲情风格、唱法、节奏以及各自的得失等方面颇为全面地阐发了南北曲之间的差异。这是一段在戏剧史上被广为引用的材料，兹引述如下：

凡曲：北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏，北气易粗，南气易弱。此吾论曲三昧语。^①

王世贞对于南北曲异同的分析在思维逻辑上与上述数家之说是相一致的，即：南北曲的差异乃在于地域的不同：“大抵北主劲切雄丽，南主清峭柔远，虽本才情，务谐俚俗。”^②“谐俗”乃是古代剧论家们辨析南北曲的一个基本思路。中国古典剧论对于南北曲的分析是以风格为其首要对象的，这种分析多从音乐效果而言，而相对地缺乏对于音乐本身的探讨。近代吴梅氏的曲学研究在南北曲的辨析中正弥补了这种不足，他从音阶、板式节奏、套曲构成等方面比较了南北曲的差异，其曰：

曲有南北焉，南词无二变，北词则七音咸具也。南词有定板，北词则板式无定也。曲有散套焉，南套无定格，大抵先缓后急，至尾声末句缓歌作结而已。北套则前后连贯，皆有定程，先缓后急，亦如南词，至急而复缓，如〔快活三〕与

① 王世贞：《曲藻》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

② 王世贞：《曲藻序》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

[朝天子],[寄生草]与[六么令],又北词所独有也。^①

中国古典剧论史上对于南北曲的辨析大致是明初到明中叶这一时期,以后大抵是延续成说。这一时期正是戏剧史上一个重要的交替时代:北曲的统治地位逐渐地转向于南曲,南曲又广泛吸收了北曲的成分,尤其是昆山腔的出现,南北曲交汇的趋向更为显著。因而北曲的高亢雄壮,南曲的流丽婉媚正为昆腔套曲在艺术处理上提供了一种选择:以南北曲在曲调色彩上的不同来表现戏剧矛盾、情绪氛围的发展与变化。无疑,对于南北曲艺术风格的辨析正是顺应了这个时代的需求,对戏剧创作乃是有所裨益的。

二

在中国古代戏剧史上,无论是北杂剧还是南戏传奇,都采用了“曲牌联套”这一结构方式。在这个结构形式中,其最为基本的构成要素乃是“宫调”与“曲牌”。“宫调”在于确立戏剧作品中某一折(或出)的基本的调性色彩,而在整个作品中,以宫调的变化来构成一个完整的戏剧音乐结构。“曲牌”从音乐而言,就是曲调格式,而在某一出(或折)中以曲牌的联缀来构成独特的音乐节奏和情调。在古典戏剧作品中,曲牌联缀的方式大致有三种:叠用曲体、循环曲体和多曲体。

首先谈“宫调”。

“宫调”问题大约在明时就被人称之为“绝学”,王骥德曾说:“宫调之说,盖微眇矣,周德清习矣而不察,词隐语焉而不详。”又云:“吴人祝希哲谓:数十年前接宾客,尚有语及宫调者,今绝无之。由希哲而今,又不止数十年矣。”^②可见宫调之说在中国古代就是一门较少有人问津的专门课题。在古代曲学史上,语及宫调者大多是一些零碎

^① 吴梅:《〈元剧联套述例〉序》,见《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1983。

^② 王骥德:《曲律·论宫调第四》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

的表述^①。王骥德《曲律》标有《论宫调》一章,在曲学史上为论宫调较为详尽者,但仍然是杂采诸家成说而较少发见与条理化。李渔《闲情偶寄》则是小心地回避了这一问题。因而对于“宫调”之说我们只能据于仅见之资料,略加条理而已。

关于“宫调”的由来与演变,王骥德在其《曲律》中有一段颇为详尽的阐述,其曰:

宫调之立,盖本之十二律、五声。……律之自黄钟以下,几十二也;声之自宫、商、角、徵、羽而外,有变宫、变徵凡七也。古有旋相为宫之法,以律为经,复以声为纬,乘之每律得十二调,合十二律得八十四调。此古法也,然不胜其繁,而后世省之为四十八宫调,四十八宫调者,以律为经,以声为纬,七声之中,去徵声及变宫、变徵,仅省为四……四十八调者,凡以宫声乘律,皆呼曰宫,以商、角、羽三声乘律,皆呼曰调。……自宋以来,四十八调者不能具存,而仅存《中原音韵》所载六宫十一调……自元以来,北又亡其四(道宫、歇指调、角调、宫调),而南又亡其五(商角调,并前北之四),自十七宫调而外,又变为十三调。

王骥德在这一段论述中阐发了“宫调之立”的由来及其流变,比较清晰地勾画了“宫调”的流变线索。但王氏较多地是引用前人成说,且又多从理论上立论,因而与创作实际其实还非一致。如北曲,王氏沿用周德清“十七宫调”说,然北杂剧实际运用仅有五宫四调(中吕宫、仙吕宫、黄钟宫、正宫、南吕宫、双调、越调、商调、大石调),散曲还间或运用小石调、商角调、般涉调,但所用者亦颇为罕见。

何谓“宫调”近人吴梅氏有一个颇为简约的解释:

^① 宫调之说在中国古代主要见于乐论,王骥德《曲律·论宫调》曾列有许多这方面的著作:“杜佑《通典》、沈括《笔谈》、蔡元定《律吕新书》、欧阳之秀《律通》、陈旸《乐考》、朱子《语类》、马端临《文献通考》及唐宋诸贤乐论。近闻人李文利《律吕之声》、岭南黄泰泉《乐曲》,吾乡季长沙《乐律纂要》、《律吕别书》诸书——宏博浩繁,无暇殚述。”

宫调者,所以限定乐器管色之高低也。……今曲中所言宫调,即限定某曲当用某管色。^①

在吴梅看来,所谓“宫调”就是对乐曲音高的限定,他并据此认识将宫调分入曲中管色。以乐曲音高来解释“宫调”可谓是抓住了宫调所包涵的基本而又重要的内容。然而,所谓“宫调”除了有限定乐曲音高之义外,还有规定乐曲调性色彩的意义,因而某种宫调与某种情调色彩有着一定的微妙关系。在古代曲学史上,关于宫调调性色彩的描述是出现较早且又影响深远的。此说最早见于燕南芝庵的《唱论》,但同时在周德清的《中原音韵》与陶宗仪的《辍耕录》中亦有引用,可见这在当时已是较为普遍的认识。关于“十七宫调”的调性色彩,我们不妨引录《中原音韵》如下:

大凡声音,各应于律吕,分为六宫十一调,共计十七宫调,仙吕调清新绵邈,南吕宫感叹悲伤,中吕宫高下闪赚,黄钟宫富贵缠绵,正宫惆怅雄壮,道宫飘逸清幽,大石风流酝藉,小石旖旎妩媚,高平条物晃漾,般涉拾掇坑堑,歇指急并虚歇,商角悲伤宛转,双调健捷激袅,商调凄怆怨慕,角调呜咽悠扬,宫调典雅沉重,越调陶写冷笑。

上述关于“十七宫调”调性色彩的描述与《唱论》略有出入,其中主要的是《唱论》在每一句中加一“唱”字,如“仙吕宫唱清新绵邈”等。后来《太和正音谱》延续了《唱论》的说法,而至王世贞《曲藻》则又易“唱”为“宜”字。这样的看法,就显得过于拘泥了,因为上述对调性色彩的归并也不是一种不可逾越的戒律。对此,王骥德就作出了尖锐的批评:“《中原音韵》十七宫调,所谓‘仙吕宫清新绵邈’等类,盖谓仙吕宫之调,其声大都清新绵邈云尔。……至弇州加一‘宜’字,则大拂理矣!岂作仙吕宫曲与唱仙吕宫曲者,独宜清新绵邈,而他宫调不必然?”^②

① 吴梅:《顾曲麈谈·论宫调》,见《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1983。

② 王骥德:《曲律·杂论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

在有关“宫调”的阐述中,古典剧论中论述最多而且较为全面的是“宫调”与“曲情”的关系问题,我们留待下文详论之。

其次谈“曲牌”问题。

曲牌在中国古典戏剧的“曲牌联套”结构中是最小的一个音乐单位。从音乐角度言之,曲牌就是一首特定的乐曲;而就文字格律言之,曲牌则是曲的文字格式。它在一定宫调的限定下以曲牌联缀的方式而构成完整的套曲。由北曲而南曲,中国古代戏剧在曲调运用上益显宽广。曲调在大量增加,北曲所用的曲调大约有三百余首,南曲所用的曲调则有五百余首。发展到昆曲时代,由于南北的交汇以及新曲调的增加,昆腔曲调竟达两千余首。众多风格、色彩各异的曲调使古典戏剧艺术的表情范围极为宽广。但由此也带来了套曲音乐结构的整饬与连贯问题,对于曲牌的研究正是限定套曲音乐结构的一种技术性规范。

古典戏剧的“曲牌联套结构”乃是基于戏剧音乐中曲调的组曲原则。如果说,宫调的运用是为了求取一套中各曲调之间的统一与协调,那么,曲牌的运用则首先在于构成一套中各曲调之间的情调与节奏变化。一个完整的套曲,一般都必须前有引子,后有尾声,中间则为过曲,分别缀以若干支曲牌,而在这曲牌的联缀之中,则要体现相应的节奏变化。刘熙载《艺概·词曲概》对此有一个基本的规定:

曲一宫之内,无论牌名几何,其篇法不出始、中、终三停。始要含蓄有度,中要纵横尽变,终要优游不竭。

刘熙载的所谓“始、中、终三停”,实则即指套曲的引子、过曲、尾声三个组成部分。“始”与“终”一曰“含蓄有度”,一曰“优游不竭”,均指音乐节奏上的缓慢徐徐。在古曲戏剧音乐中,引子与尾声通常都为散板,燕南芝庵《唱论》论北曲云:“有字多声少,有声多字少,所谓一串骊珠也,比如仙吕[点绛唇]、大石[青杏儿],人唤作杀唱的刽子。”[点绛唇]、[青杏儿]分别为仙吕与大石调的开首一曲,在行腔上

为“声多字少”，刘熙载的所谓“含蓄有度”即指这种“声多字少”的缓慢行腔。“尾声”在古典戏剧理论中又称“余文”、“意不尽”或“情不断”，它要求有一种有余不断的声情效果，所谓“优游不竭”即是对此的概括。在古典戏剧中，“过曲”乃是一个完整套曲的主体部分，一首套曲的长短都决定于“过曲”中曲牌的多寡，戏剧情节的演进、人物情感的变化大多是在过曲中完成的，因而就要求过曲部分的音乐有丰富和复杂的内涵。只有这样，才能更好地表现戏剧的情节发展和抒发人物的内心情感。刘熙载对此以“纵横尽变”来概括过曲部分的音乐节奏变化，是颇中肯綮的。

随着戏剧创作中曲调的日益增多，对曲调本身的认识与把握也是相当重要的。宫调有其自身不同的调性色彩，曲牌同样也有其相异的节奏与情调，故在曲牌的选择上，古典剧论也提出了不少相应的规定。东山钓史云：

凡声情既以宫分，而一宫又有悲欢文武缓急等，各异其致。如燕饮陈诉、道路车马、酸凄调笑，往往有专曲，约略分记第一过曲之下，然通彻曲义，勿以为拘也。^①

吴梅在《顾曲麈谈》中更明确地提出了“词牌之体式宜别”的主张。在他看来，“曲牌之声，亦分苦乐哀悦之致”，因而“某处宜悲戚，某处宜欢乐，某种宜用急曲，某处宜用慢曲，皆各视戏情而酌用之”。不仅如此，曲牌同时还应从角色行当的角度酌而用之，否则，端庄之曲会出自丑脚，诙谐佻达之曲却出自生旦，曲的情调与曲中人物就不会协调一致，吴梅氏就尖锐地批评了这种现象：“今一切不论，任取一曲填之，以致丑脚或唱[懒画眉]，生旦反用[普贤歌]，张冠李戴，实为笑柄。”^②

① 东山钓史：《九宫谱定总论·用曲合情论》，见任讷《新曲苑》，中华书局，1940。

② 吴梅：《顾曲麈谈·原曲》，见《吴梅戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1983。

三

“宫调”与“曲牌”在中国古典戏剧的音乐结构中是两个最为基本的要素。就“曲”的文学与音乐的双重属性而言,两者无疑是属于“音乐”范畴;然而“宫调”与“曲牌”在“曲”的文学创作过程中又是入手的最初环节,即所谓的“定调”与“定曲”。吴梅氏曰:“作者须就剧中之离合忧乐而定诸一宫,然后再取一宫中曲牌联为一套。是入手之始。……套数既定,则须论字格。”^①“字格”者,即是曲的文字格套。“宫调”、“曲牌”、“字格”构成了“声音之道”的完整涵义。

关于“字格”的范围与涵义,吴梅有一则表述:

所谓字格者,一曲中必有一定字数,必有一定阴阳清浊。某句须用上声韵,某句须用去声韵,某字须阴,某字须阳,一毫不可通借。^②

可见,所谓“字格”是指戏剧语言的声、音、调问题,主要包括平仄、阴阳与韵三个方面。下面我们分而论之。

1. 平仄

“平仄”即是对汉字四声高低的分类。王骥德曰:“四声者,平、上、去、入也。平谓之平,上、去、入总谓之仄。曲有宜于平者,而平有阴、阳;有宜于仄者,而仄有上、去、入。乖其法,则曰拗嗓。”^③这里的所谓“法”是指四声运用除入声之外,平、上、去三声不得互用。王骥德对此也有明确的规定:“宜平不得用仄,宜仄不得用平(此仄兼上去),宜上不得用去,宜去不得用上,宜上去不得用去上,宜去上不得用上去。”^④在“曲禁”中,他又标列了许多声律准则,其中关涉“平仄”者则有:“上上叠用”、“上去、去上倒用”、“入声三用”、“一声四用”等。可见,曲律对于汉

①② 吴梅:《顾曲麈谈·原曲》,见《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1983。

③④ 王骥德:《曲律·论平仄》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

字四声的限定是极为严格的。而之所以如此,乃是因为汉字四声各有自身的声音特色:“盖平声声尚含蓄,上声促而未舒,去声往而不返,入声则逼侧而调不得自转矣。”^①根据这种声音特色而构成的曲律是戏剧创作中的成法,违反了这种规则那就难以美听而入唱了。然而,如果以曲谱格式的严苛法规来绳之现成的曲作,其实真能合格者也并不多见。元代周德清就这样慨叹道:“今之乐府,难而又难,为格之词不多见也。”^②王骥德的曲律规则也常常被后人讥为“好为苛论”,因而理论上的规范与创作实际其实也非完全吻合。这种情况,我们试看周德清《中原音韵·定格》四十首曲词的评价便可知晓。实际上,周氏持论之苛严还仅在“末句”和所谓的“务头”等处。

在古代曲学中,对“平仄”四声作出专项研究的是“入声”,以周德清的《中原音韵》为最早。他将入声归入平、上、去三声是其一个重要的创举,因而他的曲韵仅有阴平、阳平、上、去四声。周德清将入声“悉派三声”是据于当时的语音情况,同时又使“曲”的创作“广其押韵”。但由北而南,“北则入无正音”,“南则入声自有正音”^③,因而周德清的“悉派三声”至明代又与南曲的创作实际不吻,对此,沈璟、王骥德、沈宠绥、毛先舒、李渔等都作出了相应的研究。沈璟认为“入可代平”,而王骥德则认为入声“施于平、上、去之三声,无所不可”,其曰:

大抵词曲之有入声,正如药中甘草,一遇缺乏,或平、上、去三声字面不妥,无可奈何之际,得一入声,便可通融打诨过去,是故可作平,可作上,可作去;而其作平也,可作阴、又可作阳,不得以北音为拘。^④

对入声问题分析得最为详尽的是清代的毛先舒。其专作《南曲入声客问》一篇,从音韵学的角度详细分析了南曲入声在用韵、演唱等方

①③④ 王骥德:《曲律·论平仄》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 周德清:《中原音韵·定格》[满庭芳]“春晚”评语,见《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社,1959。

面的诸种问题,对当时曲坛在入声问题上的纠纷,提出了许多可行的方法。

2. 阴阳

“阴阳”之说乃曲论之所独有者,在元代以前,诗论、文论和词论大抵单讲平仄而不及阴阳。周德清《中原音韵》首列“阴阳”之说,在其曲韵中,将平声分为阴平和阳平,并在“作词十法”中举“阴阳”一款。为什么要平分阴阳?周德清尝举例说明:

[点绛唇]首句韵脚必用阴字,试以“天地玄黄”为句歌之,则歌“黄”字为“荒”字,非也;若以“宇宙洪荒”为句,协矣。盖“荒”属阴,“黄”字属阳也。^①

可见,戏剧语言的平分阴阳是为了语言的字调与戏剧音乐的吻合,防止演唱时的“倒字”现象,如“黄”唱为“荒”即是一例。所以李渔说:“当阴者阴,换一阳字不能。”^②关于“阴阳”问题,王骥德的一段话最具理论色彩,其曰:

夫自五声之有清、浊也,清则轻扬,浊则沉郁。周氏以清者为阴,浊者为阳,故于北曲中,凡揭起字皆曰阳,抑下字皆曰阴;而南曲正尔相反。南曲凡清声字皆揭而起,凡浊声字皆抑而下。今借其所谓阴、阳二字而言,则曲之篇章句字,既播之声音,必高下抑扬,参差相错,引如贯珠,而后可入律吕,可和管弦。倘宜揭也而或用阴字,则声必欺字;宜抑也而或用阳字,则字必欺声。阴阳一欺,则调必不和。欲调以就字,则声非其声;欲易字以就调,则字非其字矣!毋论听者迂耳,

① 周德清:《中原音韵·作词十法》,见《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社,1959。

② 李渔:《闲情偶寄·音律第三》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

抑亦歌者棘喉。^①

王氏这段表述大致说了这样几点意思：一、阴阳即为清浊，但南音与北音正尔相反，北以清者为阴，浊者为阳，而南则反是；二、声分阴阳是为了使戏剧语言“高下抑扬，参差相错，引如贯珠”，有一种参差变化的圆润之美；三、戏剧语言的声分阴阳，最为重要的是为了使语言的声韵与音乐的吻合。如果阴阳不配，就会“字必欺声”，或是“声必欺字”，而若“改调就字”或“易字就调”，那就“声非其声”而“字非其字”了。可见，阴阳之别对于曲辞创作来说是非常重要的，无怪乎周德清颇为自得地认为：阴阳之说“乃作词之膏肓，用字之骨髓，皆不传之妙，独予知之，屡尝揣其声病于桃花扇影而得之也”^②。

“阴阳”之说在古代曲学中虽肇自周德清，但周德清仅以平声分阴阳。以后，明代范善臻的《中州全韵》将去声亦分阴阳，清代周昂《新订中州全韵》又把上声分为阴阳，至沈乘麀《韵学骊珠》则将入声也别为阴阳。至此，四声之阴阳在音韵学中均具备了。但实际上，四声分阴阳之说的主要价值当在于音韵学的发展史上，若将其全部施之于曲的创作，其实也是一种难以实现的苛求之论。徐大椿就感慨地说：“作曲者能别平声之阴阳，已属难事，若并三声而分之，则尤难于措笔，不必字字苛求。然不可以作曲之难而并字之阴阳亦混之也。”^③

3. 韵

“韵”即“押韵”，其目的在于使戏剧语言显示出一种整体上的音乐之美。语言要求押韵这是中国古代韵文的艺术传统，但随着语言的自身流变，用韵情况也有所变化，且用韵限制亦日显严格。对此，

① 王骥德：《曲律·论阴阳》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

② 周德清：《中原音韵·自序》，见《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959。

③ 徐大椿：《乐府传声·四声各有阴阳》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959。

王骥德曾作有一个大致的描述：

韵书之夥也，作辞赋骚选则用古韵……作近体则用今韵，始沈约《类谱》……作曲，则用元周德清《中原音韵》。古乐府悉系古韵，宋词尚沿用诗韵，入金未能尽变，至元人谱曲，用韵始严。^①

从北曲到南曲，要求“曲”的创作“恪守词韵”是古典剧论中的一个普遍性的规范，但由北而南，语音变化十分明显，而周德清《中原音韵》乃为北曲而设，相对而言，南曲韵书缺乏一本权威性的著作。沈宠绥认为南曲创作“一祖《洪武正韵》”而“尽反《中原音韵》”^②，此语并不准确。《洪武正韵》其实流传不广，更未成为南曲用韵的普遍性规范，因而传奇时代在用韵问题上贯串始终的一个基本问题是对于《中原音韵》的运用和评价问题。对此，在古典剧论中大致分为两派：一派认为，传奇创作不能南用北韵，不能尽遵《中原音韵》。王骥德说：“南曲自有南方之音，从其地也”，如果悉遵《中原音韵》，“歌龙为驴东切，歌玉为御，歌绿为虑，歌宅为柴，歌落为潦，歌握为杳，听者不啻群起而唾矣！”^③传奇创作以南音为正，王骥德以“从其地”立论，不为未见，因而悉用北韵乃无法入韵且难以入唱。沈德符附会王氏之论，他讥刺李开先《宝剑记》全凛《中原音韵》，乃“生硬不谐……以致吴侬见消”^④。与此相反，另一派则主张南曲创作仍然要遵《中原音韵》，与王氏过从甚密的当时曲坛重要人物沈璟便持此说：“欲令作南曲者，悉遵《中原音韵》。”^⑤其后，徐复祚更为直接地倡扬“若夫作曲，则断当从

①③王骥德：《曲律·论韵》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

② 沈宠绥：《度曲须知·字厘南北》，见《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社，1959。

④ 沈德符：《顾曲杂言·南北散套》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

⑤ 王骥德：《曲律·论平仄》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

《中原音韵》”,并认为:“曲有南北,韵亦有南北乎?”^①徐氏此言显得过于绝对,韵的南北变化实际上还是显明的,故对《中原音韵》也不能过于拘泥。李渔对此则持折衷态度,他综合以上二说,认为作南曲仍然要遵《中原音韵》,但应把变化者特为拈出,而不必一一凛遵,其曰:“南韵深渺,卒难成书,填词之家即将《中原音韵》一书,就平、上、去三音之中,抽出入声字另为一声,私置案头,亦可暂备南词之用。”^②

中国古典剧论对于《中原音韵》的认识差异及其争执,既说明了“南韵深渺”而缺乏权威性的韵书可以依遵,也说明了语音变化也需要有一个相对的稳定性。《中原音韵》在中国古代戏剧史上不独对北曲产生了深刻的影响,也是南曲创作的主要用韵依据和参考。而地方戏用韵的所谓“十三辙”其实也是从《中原音韵》脱化而来的。

关于用韵问题,古典剧论中还有一点也是值得注意的:人们并非视用韵为一个纯粹的技巧性问题,同时还颇为重视韵与曲情之关系。王骥德《曲律》曾就《中原音韵》的“十九韵脚”作出了概括性的描述:

至各韵为声,亦各不同。如东钟之洪,江阳、皆来、萧豪之响,歌戈、家麻之和,韵之最美听者。寒山、桓欢、先天之雅,庚青之清,尤侯之幽,次之。齐微之弱,鱼模之混,真文之缓,车遮之用杂入声,又次之。支思之萎而不振,听之令人不爽。至浸寻、监咸、廉纤,开之则非其字,闭之则不宜口吻,勿多用可也。

王氏之说是否完全准确,当无以一一坐实,但此种思路却是不无价值的。他已经认识到了选韵并非是一个纯形式技巧的问题,更是一种与表现情感相应的艺术表现手法。其后,刘熙载在《艺概·词曲概》中也强调剧作者在选韵时要善于审度“某韵毕竟是何神理?庶度曲时情韵不相乖谬”。当然,对于韵与情的关系也不能过于拘泥

^① 徐复祚:《曲论·附录》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

^② 李渔:《闲情偶寄·词曲部·音律第三·鱼模当分》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

刻板。

关于戏剧语言的格律问题,尚有对衬字、务头等等的讨论,这里不赘述。

从定调、定曲到字格的安排,古典戏剧创作均有极为苛严的法规,李渔曾感叹地说:“调得平仄成文,又虑阴阳反覆;分得阴阳清楚,又与声韵乖张。令人搅断肺肠,烦苦欲绝。此等苛法,尽勾磨人。”^①然而,中国古典剧论也并未把“法”视为一成不变的“死法”,它还具有如下三方面的特点:首先,“曲”的“尚法”并非是为“法”而法,而是密切地从演唱角度立论的,合律乃是为了入唱;其次,在“词”与“律”的关系上,古典剧论虽有反复的争执,但执其中者也颇不乏人,王骥德即为取其词律兼美为上者。孔尚任亦谓:“词曲入宫调,叶平仄,全以词意明亮为主。”^②复次,在对于曲律的追求与规范中,人们以“自然之妙”为其最高准则,凌濛初谓:“凡词曲,字有平仄,句有短长,调有合离,拍有缓急,其所谓宜不宜者,正以自然与不自然之异,在芒忽间也。操一自然之见于胸中,以律作者、讴者,当两无所逃。作者安于位置,讴者约于规矩矣。”^③在王骥德《曲律》中,以“自然”为准则的论述更是比比皆是,可以说,“自然”乃是王骥德在论述戏剧音韵格律时的一个重要原则。如《论阴阳》:“此天地自然之妙。”《论平仄》:“此自然之理。”《论闭口字》则云:“此天地之元声,自然之至理也。”吴梅在详论戏剧语言的声韵格律以后,也不忘缀上一句:“此特为守定旧谱成套而言也。”^④总之,以“自然”为标,一方面破除了视格律为死格定则的迂腐之见,同时也为戏剧创作在谱格的规范中提供了一条通达之路。当然,以“自然”为准则也不免带来流弊,因为所谓“自然”者乃是一个内涵极难把握的字眼,其中之尺度是难以衡定的。故对于声

① 李渔:《闲情偶寄·词曲部·音律第三》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

② 孔尚任:《桃花扇·凡例》。

③ 凌濛初:《南音三籁叙》。

④ 吴梅:《顾曲麈谈·论南曲作法》,见《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1983。

韵格律,过于拘执则为迂,而一味通脱亦成疏。李渔的一段话则颇为真切地道出了格律与才情之间的关系:“束缚文人,而使有才不得自展者,曲谱是也;私厚词人,而使有才得以独展者,亦曲谱是也。”^①

四

以上我们讨论了“曲”的音乐与“曲”的文字格律两个方面,前者是古典戏剧艺术所运用的特定曲调,可概言为“外在的音乐”;后者则是指戏剧语言独特的音韵格律,也可概言为“内在的音乐”。至于两者之间的关系,这就涉及到古典戏剧创作的两个基本问题:一曰所谓的“倚声填词”,二曰曲调与曲情之关系。

先谈“倚声填词”。

所谓“倚声填词”乃是曲辞的一个基本创作方法,它肇自唐宋两代的词。从字面上来解释,此处所谓的“声”当指某种曲调的声律,“词”则是曲的语言,而“倚”者即乃依据、凭借之谓也。因而“倚声填词”即为依据曲调之声律来配置相应的句字。

然而,从“曲”的创作实际来看,所谓的“倚声填词”还是大有商谈之处的。首先,“倚声填词”必须以知音识曲为先决条件,但对于曲作者来说,却未必都是熟谙乐律之高手;其次,从曲的创作而言,则大致可划为两个阶段:“倚声”阶段与“按谱”阶段。当然,此处的“谱”是指“格律谱”而非“音谱”。这个过程对词来说同样也是如此。清方成培论词时尝云:“宋人多先制腔,而后填词,观其工尺,当用何字协律,方始填入,故谓之填词。及其调盛传,作者不过照前人词句填之。”^②此语于曲也颇相适宜。

就“史”的发展来看,曲的创作乃是先“倚声”后“按谱”。在元曲创作中,其早期创作大多“倚声填词”,观北曲所用曲谱我们便可知

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

^② 方成培:《〈乐府杂录〉别乐识五音二十八调图》,见《香研居词尘》卷三。

晓,元曲所用曲调大多是当时人们所熟悉的民间新曲。《中原音韵》收北曲曲调计三百十五首,据王国维考证,其中出于大曲者十一,来自宋词者七十五,出于诸宫调者二十八,余此无考者则大多为当时的民间新曲,因而从北曲曲调来源我们便可推断,元曲的早期创作即是按照当时流行的曲调来“倚声填词”的。明代王世贞对此尝有如下分析:“曲者词之变,自金、元入主中国,所用胡乐,嘈杂凄紧,缓急之间,词不能按,乃更为新声以媚之。”^①王世贞的这则论述指出了在曲的创作中音乐的制约因素。在“曲”的发展史上,从“倚声”到“按谱”至迟在13、14世纪之交就已出现。虞集尝云:“近世士大夫号称能乐府者,皆依约旧谱,仿其平仄,缀辑成章。”^②周德清《中原音韵》的“定格”四十首例曲和末句六十八章谱式是现在所能见到的最早的曲谱雏形。当然,我们也不能据此认定从“倚声”到“按谱”当以《中原音韵》为始,因为在这之前,人们犹然可以依据一曲一调之成曲谱式“按谱填词”,如虞集所言“仿其平仄,缀辑成章”者。

由“倚声”而“按谱”,体现了曲的创作方法的演化,当然,上述两个阶段的区分并非是全然划定两者的先后之别,“倚声”与“按谱”两种方法就其形成而言虽略有前后之别,但始终均贯穿于曲的发展史上。因为只要有新曲的存在和曲调的增加,“倚声”便永远存在,如昆腔曲调,它由北曲的三百余首、南曲的五百余首猛增到二千余首,其中无疑是大量采用了当时的民间新曲和文人自度曲调。

需要指出的是:词与曲虽然在“倚声”和“按谱”的创作方法上有其相似的特性,但就其发展变化而言,却是大异其趣的。词的曲调由唐五代兴起而至北宋达到极盛,曲调在大量地增加,词的创作也主要是依据音谱而“倚声填词”。但进入南宋以后,新增曲调除文人自度曲以外已是寥寥无几,于是“倚声”已开始向“按谱”逐渐过渡。虽然我们没能发现当时的格律谱,然一些著名词家的词作已成了人

① 王世贞:《曲藻序》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 虞集:《叶宋英自度曲谱序》,见《道园学古录》卷三十二。

们仿效的对象,实际上已是一种没成谱式的“曲谱”。宋以后,元明清三代的词作已完全蜕变为“按谱填词”,已经全然失去了“倚声填词”的本来含义,即已失落了“倚声填词”中最为重要的音乐因素。因此,此时期的所谓词已不再是一种“声学”的、用于演唱的歌词了,而成了一种有其独特格律的抒情诗体。而“曲”则不然,由“倚声”而“按谱”,其曲调的演唱性始终没有丧失。这里,一个最为重要的因素乃是明清两代大量保存了南北曲的音谱,而词的音谱则自宋以后就荡然无存了。对此,吴梅尝有这样一则分析:

词谱有定声,作者就声以入文。……曲谱无定声,谱者就文以入拍。惟其有定声也,文士伶伦辈以为习见也,故未及辑录,而日久渐亡。惟其无定声也,文士伶伦辈知订谱之不可忽也,故断断述,而南北千余曲俨然具备。^①

正因为“曲”与“词”有着上述根本性的差异,因而在“曲”的创作过程中,无论是“倚声”还是“按谱”仍然体现着相同的特质,即:“曲”的创作都是以音乐的声律为其终极依托,“按谱填词”虽然依据的是“曲谱”,但这种谱式却是前人“倚声填词”的成功范例,且某一曲牌的音谱还是俨然保存而有案可稽的。

明确了“倚声填词”与“按谱填词”在曲的创作中的同一性质,我们就可以对文字格律与音乐声律的关系再作简单的说明了。一个曲牌包涵两方面的意思:一是指某一种乐曲的音乐形式,此称之为曲调;二是指符合这种曲调的歌词形式,此则称之为曲体。所谓“倚声填词”即是以曲调的音乐形式来限制曲体的歌词形式,此可概言为“以曲定体”。这里需要说明的是,在中国古代曲学史上,“以曲定体”主要是以“曲谱”的形式来加以固定的,而理论性的文字说明倒是相对贫乏。因而以“曲谱”所规定的文字格律其实正体现了“以曲定体”的基本法规。李渔尝言:“至于填词一道,则句之长短,字之多寡,声

① 吴梅:《词源疏证序》,见《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1983。

之平、上、去、入,韵之清浊、阴阳,皆有一定不移之格。”^①所谓“一定不移之格”即是“曲谱”所规定的基本的文字格式,它包括句式、字法与用韵等方面。而曲的句式、字法和用韵则是以曲调的均拍、声音的高低等所决定的。

其次谈曲调与曲情之关系。

先看一则引文:

古乐先有诗而后有律,而今乐则先有律而后有词,故各曲之长短,字之多寡,声之平仄,又各准其所谓仙吕则清新绵邈,越调则陶写冷笑者以分叶之。各宫各调,部署甚严,如卒徒之各有主帅,不得凌越。^②

王骥德的这段话就曲的特性(即“先有律而后有词”)分析了曲调与曲情的关系,其基本观点即是要使戏剧音乐的曲调色彩与戏剧情节所表现的情调、情感的吻合。这种曲调与曲情的吻合古人称之为“对景”。《顾误录》曰:“以上音节(指十七宫调——摘者)与曲情吻合,方不失词人意旨,否则宫调虽叶,而对景全非矣。此制谱与登歌者所亟宜审究而体玩者也。”元代的《唱论》与《中原音韵》,其对十七宫调调性色彩的描述开启了古代曲学中对曲调与曲情相吻的阐述。宫调的选择与曲情的关系在古典戏剧创作中虽属技术性问题,但对于戏剧创作来说还是相当重要的。因为只有音乐与曲情的吻合,才能使音乐与戏剧真正地结合在一起,使之成为一种戏剧性的音乐;同时,戏剧艺术也可以凭藉音乐来增强戏剧的情感氛围和体现人物的内在性格。如若不然,则难以奏之场上。徐大椿分析云:“古人填词,遇富贵缠绵之事,则用黄钟宫,遇感叹悲伤之事,则用南吕宫,此一定

① 李渔:《闲情偶寄·词曲部·音律第三》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

② 王骥德:《曲律·论宫调》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

之法也。后世填词家,不明此理,将富贵缠绵之事,亦用南吕调,遇感叹悲伤之事,亦用黄钟调,使唱者从调则与事违,从事则与调违,此作词者之过也。”^①除了宫调与曲情的吻合外,古代剧论家还追求曲牌与曲情的吻合。因为不同的曲牌有其不同的情调与节奏,有欢曲、有苦曲、有慢曲,也有急曲,故对于剧作者来说,也要慎取曲牌,从而使曲情与曲调融合无间,相得益彰。

中国古典剧论中有关“声音之道”的阐发,大致如上。

第四节 本色论

从“定调”、“定曲”到“字格”的安排,中国古典戏剧创作已经体现了颇为苛严的法规,然而,“定调”、“定曲”与“字格”还只是一种基础性的工作。在古典戏剧创作中,按照特定的“谱格”并最终形诸文字,其在文字风格还有一定的制约,这便是所谓的“本色”。吴梅氏云:“配调填字协韵而外,尤须出于本色。……调得平仄成文,又恐阴阳错乱,配得宫调合律,更虞字格难谐。及诸般妥贴,而出语苟有晦涩,又非出色当行之作。”^②“本色”在中国古典剧论史上是一个广泛探讨的命题,内涵比较宽泛,但主要当指曲辞的语言风格问题。“本色”内涵在古典剧论史上的不断流变与发展,体现了中国古典戏剧艺术语言风格的逐步认定、确立和规范化。

“本色论”在中国古代文艺思想史上是一个源远流长、内涵丰赡的复杂命题。它源自诗文理论,而盛行于戏剧理论批评,在明代,尤其是明中叶以后成了剧论家们普遍探讨的一个理论核心。

在中国古代文学理论史上,“本色”一辞较早见于刘勰的《文心雕

① 徐大椿:《乐府传声·宫调》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

② 吴梅:《顾曲麈谈·原曲》,见《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1983。

龙》,其曰:

今才颖之士,刻意学文,多略汉篇,师范宋集,虽古今备阅,然近附而远疏矣。夫青生于蓝,绛生于茜,虽逾本色,不能复化。……故练青濯绛,必归于蓝茜,矫讹翻浅,还宗经诰。^①

刘勰在此标列“本色”,其内涵还不十分确切,主要是一种“取喻”,但已把“本色”作为一种传统典范的审美特色来对待,即以“经诰”的素朴典雅来矫正“新声”之弊。“本色”论在文学批评中的真正确立乃是在宋代。陈师道谓:“退之以文为诗,子瞻以诗为词,如教坊雷大使舞,虽极天下之工,要非本色。”^②刘克庄亦谓:“唐文人皆能诗,柳尤高,韩尚非本色。迨本朝则文人多,诗人少……或尚理致,或负材力,或逞辨博……要皆经义策论之有韵者,非诗也。”^③陈师道、刘克庄对韩愈、苏东坡诗词创作的贬黜据于这样的观念:某种艺术样式有其固有的审美特征,偏离了这些特色那就非本色了。严羽云:“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟……惟悟乃为当行,乃为本色。”^④因而主“妙悟”、倡“本色”,就是要求诗人在创作时认清“诗之道”。这个观念对戏剧理论影响很大,王骥德“本色”论的提出就直接肇自于此:

当行本色之说,非始于元,亦非始于曲,盖本宋严沧浪之说诗。沧浪以禅喻诗,其言:“禅道在妙悟,诗道亦然。惟悟乃为当行,乃为本色。……”又云:“行有未至,可加工力;路头一差,愈骛愈远。”……知此说者,可与语词道矣。^⑤

然则“本色”在古代文论中其内涵犹不仅如此,袁宏道谓:“非从自

① 刘勰:《文心雕龙·通变》。

② 陈师道:《后山诗话》。

③ 刘克庄:《竹溪诗序》,见《后村集》卷二十三。

④ 严羽:《沧浪诗话·诗辨》。

⑤ 王骥德:《曲律·杂论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

己胸臆流出,不肯下笔……即疵处亦多本色独造语。”^①此之“本色”当指某一作家的个性风格;唐顺之曰:“秦汉以前,儒家者有儒家本色,至如老庄家有老庄家本色,纵横家有纵横家本色,名家、墨家、阴阳家皆有本色,虽其为术也驳,而莫不皆有一段千古不可磨灭之见。是以老家必不肯剿儒家之说,纵横必不肯借墨家之谈,各自其本色而鸣之为言,其所言者,其本色也。”^②此所谓“本色”则指“涵养蓄聚之素”的独特思想与情感;至如刘熙载所言“半山瘦硬通神,此是江西本色,可合黄山谷诗派观之”^③,则又指某种艺术流派的本来特色。如此等等,不一而足。可见,“本色”一辞在中国古代文论中内涵繁杂,为论且驳。但总其要者,则仍可看出其中所体现的基本思路:“本色”就是某种艺术样式(或流派、作家)的固有艺术特征和基本的审美风貌。

“本色”问题在古典剧论中的探讨也是如此,对它的论述范围与古代诗文理论的本色论是基本一致的。首先,在古典剧论中,所谓“本色”是指某种传统典范的审美特色,此即所谓的“金元风格”或“元人本色”。李开先谓:“(曲的创作)以金元为准,犹之诗以唐为极……国初刘东生、王子一、李直夫诸名家,尚有金元风格,乃后分而两之,用本色者为词人之词,否则为文人之词矣。”^④其次,所谓“本色”是指“曲”的独特个性和特征。王骥德谓:“曲与诗原是两肠。”因而“本色论”是在探寻“曲之道”。这“曲之道”包括曲的题材特色、艺术方式和语言风格等多种方面。

这里需要指出的是:在中国古典剧论中,人们对“曲”的典范的重视是以语言风格为论述焦点的,并由此探讨“曲”的艺术规律。同时,“曲学”的对象不专指剧曲,还包涵散曲,因而语言问题便很自然地成了“本色论”的研究中心。

① 袁宏道:《叙小修诗》,见《袁宏道集笺校》,187页,上海古籍出版社,1981。

② 唐顺之:《与茅鹿门主事书》,见《唐荆川先生文集》卷四。

③ 刘熙载:《艺概·诗概》。

④ 李开先:《西野春游词序》,见《闲居集》卷六。

二

中国古典剧论所追求的语言风格究竟是什么？我们不妨以“本色论”的展开为线索对其中的流变作一简单的描述。

在“本色论”出现以前，戏剧的语言风格很早就引起了人们的注意，元代周德清《中原音韵》标列“作词十法”，其中第二法就是“造语”。他对曲辞风格有这样一个限定：“造语必俊，用字必熟，太文则迂，不文则俗；文而不文，俗而不俗，要耸观，又耸听。”“文而不文，俗而不俗”是周德清对曲辞风格的一个很好的总结，奠定了中国古典戏剧语言风格论的基调。

较早以“本色”来论述戏剧语言风格的是明代嘉靖初年的李开先，他以“本色”为标准区分了“词人之词”与“文人之词”的不同，而其典范就是所谓的“金元风格”。虽然李开先对“本色”的内涵还缺乏相应的阐释，但“文人之词”与“词人之词”的区分却已开启了以“本色”针砭戏剧创作中语言时弊的论战。对此，徐渭的论述可谓是最富战斗性，其《南词叙录》云：

以时文为南曲，元末、国初未有也，其弊起于《香囊记》。《香囊》乃宜兴老生员邵文明作，习《诗经》，专学杜诗，遂以二书语句匀入曲中，宾白亦是文语，又好用故事作对子，最为害事。

《香囊》如教坊雷大使舞，终非本色。……至于效颦《香囊》而作者，一味孜孜汲汲，无一句非前场语，无一处无故事，无复毛发宋元之旧，三吴俗子，以为文雅，翕然以教其奴婢，遂至盛行。南戏之厄，莫甚于今。

“以时文为南曲”这是明初传奇创作中的一股不良风气，邵灿的《香囊记》是其中的代表，并开了传奇创作的骈俪一派，“本色论”在曲坛上的兴起正是对这种创作现象的反拨。徐渭的所谓“本色”是指什

么?《南词叙录》云:“填词如作唐诗,文既不可,俗又不可,自有一种妙处,要在人领解妙悟。”“文既不可,俗又不可”无疑是与周德清的“文而不文,俗而不俗”一脉相承,但在其《题 昆仑奴 杂剧后》一文中,徐渭却又云:“语入要紧处,不可着一毫脂粉,越俗越家常越警醒……真本色若于此。”并且断定:“越俗越雅,越淡薄越滋味,越不扭捏动人越自动人。”此语与上述“文既不可,俗又不可”的理想似有颇多的悖逆之处,然而我们细审徐渭有关“本色”问题的全部论述,我们还是可以寻绎出贯注于其中的一致性来的。其实,徐渭的所谓“俗”,并不取“俚俗”。他在对南戏的评价中,明确地表现出了对早期南戏的不满,认为其“语多鄙下”,并断言:“南易作,罕妙曲,北难制,乃有佳者。”其中的一个首要原因是北曲有名家涉笔,而南戏则大多来自民间。因而在南戏的发展中,徐渭评价最高的是《琵琶记》:“用清丽之笔,一洗作者之陋。”《琵琶记》是南戏由民间转向文人的起始,其特征乃是由“俚俗”向“文”的转化。但对于“文”,徐渭又云:“夫曲本于感发人心,歌之使奴童妇女皆喻,乃为得体。经子之谈,以之为诗且不可,况此等耶?”以“经子之谈”为“曲”,即为“时文气”,若此,则是“文而晦”了,徐渭同样以为不可。从他对上述两种创作现象中的批评中,我们不难看出徐渭的理想确是在界乎“文”与“俗”之间,那我们怎样理解徐渭在《题 昆仑奴 杂剧后》一文中的观点呢?对此,我们不能忽略徐渭论“俗”的前提:“语入要紧之处。”所谓“语入要紧之处”当指情感的强烈发露之际,在这种时候,徐渭认为语言的文饰不能阻碍情感的表现。对此,徐渭对《琵琶记》的一则评价大致可作注脚:

(《琵琶记》)食糠、尝药、筑坟、写真之作,从人心流出,严沧浪言:“水中之月,空中之影”,最不可到。如[十八答],句句是家常俗语,扭作曲子,点铁成金,信是妙手。

“家常俗语”、“点铁成金”正是“语入要紧处”的“本色”之语。关于徐渭的“本色”,人们一般以“通俗”来注解,并都以徐渭的如下一段话为主要依据:“吾意:与其文而晦,曷若俗而鄙之易晓也。”其实,“文

而晦”和“俗而鄙”都是与徐渭的“本色”理想不相吻合的,只不过在“文”与“俗”之间不能求得适宜时,徐渭乃舍前者而取后者而已。

与徐渭同时,在古典剧论史上讨论“本色”问题较多者是何良俊。他尝言:“填词须用本色语,方是作家。”但何良俊的“本色”与徐渭相比已有一定的差异。概括地说,何良俊的“本色论”发展了徐渭“又不可俗”的一面,他的“本色”理想与“俗”已有颇为明显的对立。在元曲中,何良俊独取郑德辉,认为郑德辉的剧作乃“本色”之典范,其评“元曲四大家”曰:

马之词老健而乏姿媚,关之词激厉而少蕴藉,白颇简淡,所欠者俊语,当以郑为第一。^①

在何良俊看来,郑德辉的“本色语”大致有三种内涵:“清丽流便”、“蕴藉有趣”、“语不着色相”,而这三者与“俗”都是相对立的。何良俊论“本色”,还有一点也是值得注意的,这就是所谓的“蒜酪”。其曰:

高则诚才藻富丽,如《琵琶记》“长空万里”,是一篇好赋,岂词曲能尽之!然既谓之曲,须要有蒜酪,而此曲全无,正如王公大人之席,驼峰、熊掌,肥膾盈前,而无蔬、笋、蚬、蛤,所欠者,风味耳。^②

此处的所谓“蒜酪”,当指曲所独有的那种诙谐调侃的“风味”,与其所标举“趣”颇相接近。而追求曲辞的“趣”,在后世也成了曲论家们的共同追求。因而简言之,何良俊的所谓“本色”即是清丽、简淡、蕴藉有趣的“俊语”。

与何良俊不同,沈璟的“本色”理论则更突出了徐渭“文既不可”的一面。他明确申言:“鄙意癖好本色”,而在其具体的批评中,我们可以看出其“本色”意蕴之所在:

①② 何良俊:《曲论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

(《琵琶记·雁鱼锦》):“这壁厢道咱是个不撑达害羞的乔相识,那壁厢骂咱是个不睹事负心薄倖郎。……”眉批:“不撑达”、“不睹事”,皆词家本色语。

(《散曲·花偏南枝》):“勤儿捱磨,好似飞蛾扑火,你特故哑谜包笼,我这里登时猜破。”眉批:“勤儿”、“特故”,俱是词家本色字面,妙甚。^①

可见,沈璟的所谓“本色”其实就是对于生活俚语、俗语的直接运用,虽无可厚非,但如此倡扬却对戏剧语言的艺术性也有所贬损。在《南九宫谱》中,他还对“理合敬我哥哥”、“三十哥央你”等浅俗语言不吝赞美之辞,这种“本色”的追求就连对其极为服膺的王骥德也难以接受,讥其对“庸俗俚俗之曲……极口赞美”,辄曰“可爱、可爱”,是“认路头”已差,故其自身创作也不免“堕此一劫”^②。

“本色”理论发展到王骥德,对曲辞本色风格的追求更趋明朗化。一方面,王骥德对于戏剧语言风格的探索更多地注目于戏剧创作的现实性,在曲坛上努力寻求新的典范,而不像以往那样斤斤于“复古”,同时,王骥德的“本色论”又体现了兼融并蓄、对前人成说不作单纯依傍的特色。这样,王氏的本色论也就显出了新的追求。

在《曲律·论家数》一章中,王氏尝分析了“本色派”与“骈俪派”的区别:

曲之始只本色一家,观元剧及《琵琶》、《拜月》二记可见。自《香囊》以儒门手脚为之,遂滥觞而有文词家一体。近若郑若庸《玉玦记》作,而益工修词,质几尽掩。^③

但在“本色”与“文调”之间,王骥德却有一个颇为辩证的看法:

大抵纯用本色,易觉寂寥;纯用文调,复伤雕镂……至

① 沈璟:《南九宫谱》。

② 王骥德:《曲律·杂论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

③ 王骥德:《曲律·论家数》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

本色之弊,易流俚腐,文词之病,每苦太文。雅俗浅深之辨,介在微茫,又在善用才者酌之而已。^①

可见,王氏的曲辞理想乃在“雅俗浅深”之间。如何把握这种“雅俗浅深”之间的“微茫”区别?我们且看王骥德对“本色”典范之作的评介:他首先推倒了何良俊、沈璟等对曲辞本色的认识,公开推重何、沈二人所认为的“非本色”之作:

古戏必以《西厢》、《琵琶》称首……何元朗并誉之,以为“《西厢》全带脂粉,《琵琶》专弄学问,殊寡本色”。夫本色,尚有胜二氏哉?过矣!

词隐传奇,要当以《红蕖》称首。其余诸作,出之颇易,未免庸率。……然尝与余言,歎以《红蕖》为非本色,殊不其然。^②

推倒了何、沈二氏的观点,王骥德从而提出了自己的审美理想和本色典范:

于本色一家,亦惟是奉常一人——其才情在浅深、浓淡、雅俗之间,为独得三昧。^③

王骥德将汤显祖的剧作推上了“本色”的峰巅,这是一个颇有意味的论断,因为汤显祖是向来被人们视为文采派之首的,而王骥德却似乎从汤显祖的剧作中找到了戏剧语言的新的追求和境界。他在“古戏”中推尊《西厢》,而在时剧中又独取汤显祖,其对本色的理想追求已昭然可知。在王骥德的观念中,只要不过于雕琢,“本色”与“文采”应该是二而为一的。冯梦龙对王氏剧作的评价正透出了此中三

① 王骥德:《曲律·论家数》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

②③ 王骥德:《曲律·杂论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

昧：“字字文采，却又字字本色。”^①

然而，王骥德在曲辞风格的追求中独标汤显祖和高扬文采，也并不意味着他对戏剧语言通俗性的漠视。在《曲律》中，王氏论述“本色”的一个重要特征就是从舞台性角度来规范戏剧语言的，他尝言：“作剧戏亦可令老姬解得，方入众耳，此即本色之说也。”又云：“须奏之场上，不论士人闺妇以及村童野老，无不通晓，始称通方。”这种论述充分显示了王骥德对戏剧舞台性和戏剧语言通俗性的重视。而这又似乎与上述的追求有一定的悖离，其实，这正是由王骥德作为文人剧作家与戏剧行家的双重身份所决定的。作为文人剧作家，他并不赞赏“村俗剧本”的“鄙猥之曲”，作为戏剧行家，他又对文人剧作“过施文采”、“以供案头”的境况表现了极大的遗憾。他的理想追求正是要使戏剧语言既富有文人的意味，又能够奏之场上。他认为“大雅与当行参间，可演可传，上之上也；词藻工，句意妙，如不谐里耳，为案头之书，已落第二义；既非雅调，又非本色，掇拾陈言，凑插俚语，为学究、为张打油，勿作可也。”^②从这一则他对戏剧艺术品位高低的评析中，我们已不难看出王氏对于曲辞风格的理想追求了。

王骥德以后，对本色理论的探讨犹然余音不绝，吕天成、徐复祚、凌濛初、祁彪佳等对此都作出了自身的理论探索。但理论进展并不大，新意不多。在曲辞风格的追求上，大致分成两种线索：一种线索是吕天成、祁彪佳等承续王骥德的观点，进一步探讨“本色”与“文采”之间的联系。吕天成认为：“本色不在摹勒家常言语，此中自有机神情趣，一毫装点不来，若摹勒，正以蚀本色”，因而他对“袭朴淡以充本色”的现象颇为不满，而对汤显祖的语言风格则极其赞赏：“丽藻凭巧肠而浚发，幽情逐彩笔以纷飞。”^③祁彪佳亦然，他对曲辞风格的最高理想乃是“自然”。但“自然”在祁彪佳的观念中却亦非是“朴淡”，

① 冯梦龙：《太霞新奏》卷三，明天启刻本。

② 王骥德：《曲律·论剧戏》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

③ 吕天成：《曲品》，见《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

他强调“自然”的获取是在“组织”、“刻划”、“锤炼”的基础之上的。如其评韦宪《笠篋》：“以骈美而归自然。”评冯惟敏《僧尼共犯》：“刻划之极，渐进自然”^①等等。但吕天成、祁彪佳在对“骈俪派”的评价中都表现出了过多的宽容，甚至予以赞美。吕天成评《玉玦记》：“典雅工丽，可咏可歌”^②，祁彪佳评《玉合》：“骈俪之派，本于《玉玦》，而组织渐近自然，故香色出于俊逸，词场中正少此一种艳手不得。”^③这些评语并不可取，与“本色”论更是相差甚远。另一种线索则以徐复祚和凌濛初为代表，他们都明确地将“本色”与“藻丽”对举。凌濛初谓：“曲始于胡元，大略贵当行不贵藻丽。其当行者曰‘本色’，盖自有此一番材料，其修饰词章，填塞学问，了无干涉也。”^④徐复祚亦云：“《香囊》以诗语作曲，处处如烟花风柳……丽语藻句，刺眼夺魄。然愈藻丽，愈远本色。”^⑤由此可见，上述两种线索在对于“本色”的认识上有一定的差异，但其中也有其共性，一个最为明显的现象是：他们对戏剧语言的“俚俗”、“平淡”都是持明确的反对态度的，认为“本色”并非俚俗。凌濛初曾这样评价沈璟的剧作及其追随者：

沈伯英审于律而短于才，亦知用故实、用套词之非宜，欲作当家本色俊语，却又不能，直以浅言俚句，棚拽牵凑，自谓独得其宗，号称“词隐”。而越中一二少年，学慕吴趋，遂以伯英开山，私相服膺，纷纭竞作。……而以鄙俚可哂为不施脂粉，以生梗难率为出之天然，较之套词、故实一派，反觉雅俗悬殊。^⑥

从上述讨论中我们不难看出，理论家们虽然对曲辞风格作出了种种的规范并产生了争执，但在理论层次上始终停留在同一个点上，

①③ 祁彪佳：《远山堂曲品》，见《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

② 吕天成：《曲品》，见《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

④⑥ 凌濛初：《谭曲杂札》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

⑤ 徐复祚：《曲论》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

即他们对戏剧语言风格的探索乃是从平面上作出不同的追求,从而对“本色”内涵作出合乎自身理想的界定。然而,戏剧的语言风格毕竟要与戏剧人物产生深切的联系,脱离了人物的独特规定而谈论曲辞风格常常会流于空疏。至清代,李渔、徐大椿的论述才使本色论在理论层次上提升了一步。李渔曰:戏剧语言“一味显浅而不知分别,则将日流粗俗”,他认为:“极粗极俗之语,未尝不入填词,但宜从脚色起见。”^①徐大椿在《乐府传声》中标举“本色之至”,其论述则更为深入,他的论述使本色理论得到了一个颇为完满的终结:

(戏剧语言)必观其所演何事,如演朝廷文墨之辈,则词语仍不妨稍近藻绘,乃不失口气;若演街巷村野之事,则铺述竟作方言可也。总之,因人而施,口吻极似,正所谓本色之至也。

三

古典戏剧语言本色特征的探索从明代嘉靖初年开始,历经一百余年,至明末渐趋尾声。从上述对本色理论历史流变的追溯中,我们看到对“本色论”的探讨其实并未形成一个较为一致的认识,各家之说有其相关之处,更有歧异之点,这种情况使本色理论涵蕴着一种扑朔迷离的色彩。从中我们还明显地感觉到,所谓“本色”与时下的通行释解似有颇多的悖异,且与所谓的“文采”又有缠绕不清的关联。由此,我们对于“本色”的确切涵义,或者说,对曲辞风格在中国古典剧论中的真正追求,不妨再从横面展开的角度作一解析。

先标列三则统计:

1. 古典剧论中与“本色”相关的基本术语:

“文而不文,俗而不俗”、“俊语”(周德清);“文既不可、

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

俗而不可”、“家常俗语，点铁成金”、“清丽”、“浅近婉媚”（徐渭）；“清丽流便”、“蕴藉有趣”、“简淡”、“俊语”、“蒜酪”（何良俊）；“俚俗”（沈璟）；“浅深、浓淡、雅俗之间”（王骥德）；“自然”（祁彪佳）；“当行本色俊语”（凌濛初）；“当行本色语”（徐复祚）……

2. 古典剧论的“本色论”所指责的一些语言特征：

“俗语”、“市语”、“谑语”、“语嫩”、“语粗”（周德清）；“时文气”、“文而晦”、“俗而鄙”（徐渭）；“脂粉”、“学问”、“浅露”、“浓盐赤酱”、“芜浅”（何良俊）；“雕镂”、“太文语”、“太晦语”、“经史语”、“学究语”、“庸拙俚俗”、“张打油”、“粗鄙”、“卖弄学问、堆垛陈腐”（王骥德）；“朴淡”（吕天成）；“修饰辞章，填塞学问”、“藻丽”、“浅言俚语”（凌濛初）；“丽语藻句”、“故实”、“填塞故事”（徐复祚）；“骈语”（沈德符）；“酸腐气”、“打油气”（孟称舜）。

3. 古代剧论家的本色典范作品：

徐渭：《琵琶记》、《西厢记》。

何良俊：《拜月亭》、《倩女离魂》、《梅香》。

王骥德：《琵琶记》、《西厢记》、《拜月亭》、“临川四梦”。

沈德符、凌濛初、徐复祚：《拜月亭》。

.....

归纳上述三个方面，我们不妨对中国古典剧论中关于“本色”语言的理想追求作出如下总结。

其一，所谓“本色”语言在古代剧论中大致分为两种：一种是由周德清发端，并一直沿续到明末的祁彪佳，他们认为“本色”的基调乃“文而不文，俗而不俗”，经徐渭、何良俊、王骥德等的进一步阐述，明确认定所谓“本色”乃是与“俚俗”不相侔的；而另一种则由沈璟独标一帜，明确地倡扬以“俚言俗语”融入曲子，凌濛初、徐复祚等的观念

对此虽有附会之处,但也有歧义,更有颇多的指责。在这两种理解中,以第一种理解为主流。

其次,中国古代剧论家以“本色”为标尺所反对的戏剧语言是处于两极的语言现象:过施文采的雕镂与不事雕琢的“俗言俚语”,而在“文”与“俗”两者之间,其实并无明显的褒贬和取舍。同时,以“本色”为标尺所集中攻讦的语言现象是“骈俪”与“填塞学问”的“时文气”。王骥德谓:“世有不可解之诗,而不可令有不可解之曲,曲之不可解,非入方言,则用僻事之故也。”^①徐复祚评《玉玦记》亦云:“独其好填塞故事,未免开订短之门,辟堆垛之境,不复知词中本色为何物。”^②因而在古典剧论中,与“本色”相对举的实则是“骈俪”。

其三,中国古典剧论中所标举的“本色”典范在语言风格上并不一致。《西厢》、《倩女离魂》、《牡丹梅香》、“临川四梦”当入文采一系,《琵琶记》稍近故实,但也有“典雅”与“朴素”两幅笔墨;《拜月》语近浅易,而《卧冰》、《江流》则极为稚拙。在上述作品中,比较公认的典范作品是《拜月》、《琵琶》与《西厢》,因而在典范作品的标举中,“本色”论者其实并不排斥“文采”,倒是所反对的非本色之作则比较一致,即《香囊记》、《玉玦记》。

由此,我们不难看出,中国古典戏剧“本色论”所追求的理想曲辞风格应该是这样的:“本色”不在于“摹勒家常言语”与俚语俗言,而要以自然、流丽、通脱的“俊语”为其理想追求,且应具备诗之意味。当代著名戏剧理论家约翰·霍华德·劳逊说过:“对话离开了诗意便只具有一半的生命。一个不是诗人的剧作家,只是半个剧作家。”^③以此来衡量中国古典剧论中对本色语言的追求,其实也颇为确当。

中国古典剧论中“本色”问题的探讨冲击了笼罩于剧坛的浓烈的

① 王骥德:《曲律·杂论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 徐复祚:《曲论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

③ (美)约翰·霍华德·劳逊:《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,373页,中国电影出版社,1989。

“时文”气息,为戏剧艺术的健康发展廓清了障碍。从总的倾向而言,“本色论”的探讨是试图使戏剧语言向舞台性和通俗化靠拢,但实际情况并非全然如此。在古代剧论家的心目中,“本色”并不等于无文饰,更不能与“浅俗”划归同一,因而在“本色论”的历史流变中,人们对“本色”的理想追求其实仍然是朝着文人化的方向发展的。形成这一现象的原因无疑是多方面的,然而其中一个至关重要的原因却是“本色论”所追求和规范的乃是传奇艺术的语言风格,尤其是昆腔传奇的语言风格,这种特定艺术体制的审美风貌制约与规定了戏剧语言风格的生成。而传奇艺术正是一种有着强烈的文人化意味的艺术体制,一直到现在,人们犹然以“书卷气”来判定昆腔艺术的特征,这“书卷气”的由来在很大程度上正取决于独特的语言艺术。值得注意的是,在古典剧论史上,人们对于本色问题的探讨无一不从传统戏剧作品中寻求典范,但这种典范作品的寻求又几乎都以文人化的作品为对象,南戏取《琵琶》,杂剧标《西厢》,而对民间戏剧作品又都投之以极为鄙薄的眼光。所有这些,都充分地说明了“本色论”在中国古典剧论史上的出现是顺应着传奇艺术的自身发展道路的。脱离了这一点而仅断章摘句,视“本色”为浅俗,是与古代戏剧理论史所依附的独特创作背景不相吻合的。

第五节 唱论

“唱论”即为戏剧声乐论,在中国古典戏剧艺术中,“唱”是戏剧表演的主体,“唱念做打”是戏剧表演的四种基本手段,“唱”则居其首位,它是体现剧本内容、戏剧音乐的一种重要的艺术表现手段,脱离了“唱”,中国古典戏剧也就抽去了它最为根本的特性。由此,在中国古典剧论中,有关戏剧声乐的理论阐发和技巧规定占据了非常重要的地位,且形成了颇具民族特色的戏剧声乐理论体系。这里需要指出的是,中国古典戏剧声乐并不仅指戏剧的歌唱艺术,还包括念白艺术。“白”在中国古典戏剧艺术中同样也与音乐有着

密切的关系,它是一种具有强烈音乐性的舞台语言,其最为基本的艺术美感即是“音乐性”。当然,在“唱论”中,“白”所占的分量并不大,虽然中国古代有“千斤念白四两唱”的传统说法,但戏剧声乐论的中心还是“唱”,故而在“唱论”这一节中,我们是主要论“唱”而兼及“说白”。

—

在中国古典剧论史上,最早的一部戏剧声乐论著是燕南芝庵的《唱论》,此书现存最古的本子乃是元人杨朝英《乐府新编阳春白雪》的卷首附录本,据此可知,《唱论》作于元至正朝(1341—1361年)以前。这是一部对北曲演唱经验的总结之作,虽篇幅短小,仅有二十七小节,但所论范围已颇为广泛,涉及戏剧演唱的诸方面问题,其中颇有价值且奠定中国古典戏剧声乐论的基本观念则有如下数端:其一,《唱论》指出了戏剧演唱的四点基本要求:“字真、句笃、依调、帖腔”,并将“字真”列在首要部位,说明了戏剧演唱当以咬字真切为最基本的追求;其二,《唱论》提示了戏剧演唱中声乐与器乐的关系:“丝不如竹、竹不如肉,以其近之也。又云:取来歌里唱,胜向笛中吹。”于此可见,在戏剧演唱中,声乐居于主导地位,器乐则只起烘托渲染的作用,两者不能本末倒置而致喧宾夺主;其三,《唱论》总结了戏剧演唱的一些特殊唱法,如“顶叠垛换”、“萦纤牵结”、“敦拖呜咽”、“搥簪”、“搥落”等,这些术语有的指演唱时的节奏处理,有的则指装饰性唱法。另外,《唱论》还涉及了演唱的“用气”、“格调”、“唱病”等等问题。《唱论》的行文为“要诀式”、“纲领式”的形式,既简明扼要又意旨丰厚,但某些术语也由于缺乏相应的阐述而难以解读。

继《唱论》之后,周德《中原音韵》与朱权《太和正音谱》也部分地阐发了戏剧的演唱问题,但两者大多沿续《唱论》成说而殊少新意。此后,对戏剧声乐问题有其卓越贡献的是明代嘉靖年间的魏良辅及其《曲律》。魏良辅是当时杰出的歌唱家,又是昆山腔的创始人,被

后人奉为“昆山之祖”，其《曲律》正是他对昆山腔唱法的经验总结。《曲律》现存版本颇多，名称各异，较为常见者则有：《魏良辅曲律十八条》（1616年周之标刻《吴歙萃雅》卷首）、《昆腔原始》（1623年许宇刻《词林逸响》卷首，计十八条）、《魏良辅曲律》（1637年张琦刻《吴骚合编》卷首，计十七条）、《南词引正》（近年发现毗陵吴昆麓校正、文徵明手书，计二十条）。各种版本内容大致相仿，而以《南词引正》最为详备。魏良辅关于昆曲演唱的论述大致包括三个方面：一、学曲，《曲律》云：“初学，先从引发其声响，次辨别其字面，又次理正其腔调。”这是魏良辅对初学者提出的三个基本步骤。同时，魏良辅又认为，学曲对于初学者来说，不宜“混杂多记，如学[集贤宾]，只唱[集贤宾]，学[桂枝香]，只唱[桂枝香]，如混唱别调，则乱规格。久久成熟，移宫换吕，自然贯串”。二、唱曲，这是魏良辅《曲律》中的主体部分，也是最为精彩的部分。对于唱曲，魏良辅的基本要求是所谓的“三绝”：“字清为一绝，腔纯为一绝，板正为一绝”，他把“曲”的演唱分解为字、腔、板三大要素，一方面体现了戏剧演唱的基本功力，同时以“板正”为一绝体现了昆曲演唱的自身特色。以上述三者为基本线索，《曲律》还论述了“四声唱法”、“叠字”、“长腔、短腔”，“腔与字之关系”、“板眼分明”、“南北曲差异”等基本问题。特别需要指出的是，《曲律》首次提出了“曲须要唱出各种曲名理趣”的观念，这在戏剧声乐理论中是开风气之先的，启发了后人对演唱中“曲情”的重视，但对此估价也不宜过高，有人认为这是魏良辅要求演唱“传达出曲中的感情”，是一种更高的要求，其实并非完全妥贴。因为，魏良辅所言的“理趣”是指“抑扬”、“驰骤”、“规矩”等等曲牌的音乐风格，而并未涉及“曲情”；同时，《曲律》的研究对象主要是“清唱”，因而在这个问题上，魏良辅的论述与后世李渔、徐大椿相比是有明显区别的。三、听曲，《曲律》关于听曲的论述以“曲有三绝”为其基本准则。魏氏认为，对演唱优劣的鉴别不能仅以嗓音为标准，他说：“听其吐字、板眼，过腔得宜，方可辨其工拙，不可以喉音清亮，便为击节称赏。”魏良辅《曲律》在中国古代戏剧声乐理论的发展中

是一块丰碑,对后世产生了深刻的影响。吴梅氏即云:“度曲之道,总以魏良辅《曲律》为主。”^①

从燕南芝庵《唱论》到魏良辅《曲律》,其理论格局与行文风格基本上没有多大变化,但论述的深度已有明显的推进,尤其是《曲律》对演唱“字音”的重视与研究以及“字”与“腔”关系的论述,更是确立了中国古典戏剧声乐理论的主体思想。由此以后,戏剧演唱中的“字音”问题以及“字”与“腔”的关系成了理论家们所努力钻研的一个专门学问,占据了古代戏剧声乐理论的主体地位。明末沈宠绥的《弦索辨讹》与《度曲须知》二书,即是研究戏剧演唱中字音问题的专著。前者主要是曲例示范,专论北曲,他选取了《西厢记》及当时盛行的十余套北曲,详细注明字音,为演唱者指出字音与口法,后者则就演唱的一些基本问题详加论述,可说对前书的理论补充与进一步深入,且兼论南北之曲。在《序》中,沈宠绥说明了《度曲须知》的创作原由:“吾吴魏良辅,审音而知清浊,引声而得阴阳……海内翕然宗之,顾鸳鸯绣出,金针未度,学者见为然,不知其所以然。”可见,沈宠绥著《度曲须知》正是踵武魏良辅,对《曲律》“要诀式”的理论主张作出具体的研究和深入的阐发。如《四声批窾》一章对于“四声”唱法的研究,沈宠绥发展了魏良辅要求“明辨四声”的主张;又如《中秋品曲》、《收音问答》、《字头辨解》等章对魏良辅笼统的“字清”准则作出了更为细致周详的探讨。他把一字解为头、腹、尾三部分,详细分析了一字的出音、收音等等具体唱法。沈宠绥是一位著名的歌唱家,同时也是一位对声律颇有研究的曲学家和音韵学家,因而在《度曲须知》中,沈宠绥对演唱的探讨更多地体现出了理论性、条理性和科学性的色彩。

清初李渔在《闲情偶寄·演习部》中也专辟“授曲”、“教白”二章。“授曲”又分“解明曲意”、“调熟字音”、“字忌模糊”、“曲严分合”、“锣鼓忌杂”、“吹合宜低”六款;“教白”则分“高低抑扬”、“缓急顿挫”二

① 吴梅:《顾曲麈谈·度曲》,见《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1983。

款。李渔对戏剧演唱的论述虽有承前人之绪者,如对“字音”的分析,犹然取魏良辅“字清”一路,并接续沈宠绥的观念,分析“出口”、“收音”等问题,基本上无甚独到的新见。但更为重要的是李渔在戏剧声乐论中开辟了许多新的论题,如以“解明曲意”为首要准则,强调戏剧演唱不仅要“口中有曲”,更要“心中”、“身上”、“面上”处处有曲,能此,方为“登峰造极之技”。又如前人一般以“丝不如竹、竹不如肉”论述声乐与器乐之关系,而李渔则以“锣鼓忌杂”与“吹合宜低”二款对此加以详论。再如李渔首先提出了“念白”似“唱曲然”的主张,对戏剧念白的音乐性作出了理论上的肯定与阐发。以上诸说,均为古典戏剧声乐理论中前所未发之论。

在中国古典戏剧声乐理论中,最具总结性与系统性的声乐专著是徐大椿的《乐府传声》,时人评其曰:“此书不但为时伶下针砭,为元曲留面目,并古今乐部之节奏曲折,可由此而推测其万一,其功岂浅鲜哉!”^①所评并非溢美。徐大椿乃当时名医,然长于音律,精于演唱,且曲学夙有家传(其父为著名词曲家徐鉉)。《乐府传声》计三十五款,其中除“源流”、“元曲家门”等篇散论曲学问题以外,其余诸款均为有关戏剧演唱的具体理论问题。《乐府传声》的理论构架仍然未脱魏良辅“字”、“腔”、“板”三大部分,但对这三部分的阐发不仅远远地超越魏氏《曲律》,且沈氏《度曲须知》亦难望其项背。在《乐府传声》中,其论“字”者以第三款《出声口诀》论“口法”始,而以十八款《交代》论字之“首腹尾”终,其中详细讨论了“五音”、“四呼”、“四声唱法”、“收声”、“归韵”等问题。其论“腔”则从第二十三款《起调》始,而以三十三款《句韵必清》终,末二款则论“板”。在这中间,又有“曲情”、“宫调”等款论述演唱中的情感问题。由此可见,《乐府传声》部署整严、结构井然,实为中国古典戏剧声乐理论史上不可多得的体系性著作。从《唱论》到《乐府传声》,中国古代戏剧声乐理论经过众多理论家的

^① 胡彦颖:《乐府传声·序》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

研究、总结,正逐渐地趋于体系化。

《乐府传声》以后,对戏剧演唱问题还有较多涉及的尚有《梨园原》与《顾误录》,其中《顾误录》更为出色。《顾误录》作于清后期,是徐沅澂《顾误》与王德晖《曲律精华》的合编本。其基本内容乃是声律与度曲,全书计四十章。在度曲方面大多陈陈相因之言,大略取自《唱论》、《度曲须知》、《乐府传声》诸书,但此书在度曲方面也有一定的新创之见,其中尤以“字”与“腔”的论述最为精到与周详。近代论及传统戏剧声乐者则有吴梅与王季烈,吴梅《顾曲麈谈》标有“度曲”一章,但其所论基本上是采集前人成说而缺少发明创见。王季烈《螭庐曲谈》分“度曲”、“制曲”、“谱曲”、“余论”四部分,而“度曲”部分则取沈宠绥《弦索辨讹》一路,以标列曲例示范为主,并附以相应的理论阐发。

中国古典戏剧声乐理论的发展线索大致如上。在上述缕述中,我们不难看出其中所显现的两大基本特点:其一,中国古典戏剧声乐理论的发展体现了由“要诀性”、“纲领性”向“理论性”、“体系性”的演进趋向,说明了古代戏剧声乐理论正逐步地走向科学与系统的发展方向;其二,中国古典戏剧声乐理论就其理论主体而言,一般都兼有实践性与理论性的双重性质,作者大多是当时著名的演唱家,如魏良辅、沈宠绥、徐大椿等,同时又有别于一般的优伶,而且有较为厚实的理论素质。这就使得古代戏剧声乐理论既具有实践的价值而不作蹈虚之论,又具有理论的价值而非为浮廓之说。

二

从横向展开的角度言之,中国古典戏剧声乐理论的基本格局大致可用四个字来概括,这便是“字”、“腔”、“气”、“情”。它们代表了古典戏剧演唱的四个基本方面,有区别又有联系,而四者的具体运用和相互关系的处理,也便构成了古典戏剧演唱的基本专业技巧。

所谓“字”是指“咬字”。在古典戏剧声乐理论中,对“字”的基本要求是“字真”或者“字清”,即正确地清晰地唱出“字面”而不致

淆杂。“字”向来就被古典戏剧声乐理论家列于演唱诸种要素的首位,而之所以如此重视是基于这样的认识:一者,人声之可贵,正在于能唱出字面,而如若“有音无字”,则“灵妙之人口,等于无知之乐器,何足贵欤!”^①二者,戏剧演唱在于传情,使人能够感受到剧中之“情”与形象之“神”,“若字不清,则音调虽和,而动人不易”^②。李渔亦尝云:“常有唱完一曲,听者止闻其声,辨不出一字者,令人闷杀。”^③因而“字清”诚为古典戏剧演唱的第一要义。为了能在演唱中咬字清晰,古典戏剧理论家据于汉字的特殊性提出一整套的基本技巧法则。自燕南芝庵提出“字真”,魏良辅强调“字清”以后,古典戏剧声乐理论家对此作出了颇为详密的阐发,其基本要诀大致有如下数端。

一曰“明口法”。具体而言,即为“审五音,正四呼”。“五音”为喉音、舌音、齿音、牙音、唇音;“四呼”为开口呼、齐口呼、撮口呼、合口呼。前者为“审音之法”,后者则为“读字之口法”。徐大椿曰:“欲正五音,而不于喉舌齿牙唇处着力,则其音必不真;欲准四呼,而不习开、齐、撮、合之势,则其呼必不清。所以欲辨真音,先学口法,口法真,则其字无不真矣。”^④“审五音、正四呼”乃是使唱者掌握汉字特殊的发音部位和发音口法,此为入手之始。

二曰“辨四声”。演唱者辨别四声是为了防止“倒字”。汉字四声各有其不同的调值,由此形成各自独立的发音方法,如不明此理,则往往会导致字音乖劣,而失去字音的本来面目,故李渔谓:“调平仄,别阴阳,学歌之首务也。”^⑤为了辨别四声而防止“倒字”,在古典戏剧声乐理论中,人们对四声的独特唱法作出了颇为细致的分析,沈璟

① 王季烈:《螭庐曲谈》。

② 徐大椿:《乐府传声·归韵》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

③⑤李渔:《闲情偶寄·演习部·授曲第三》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

④ 徐大椿:《乐府传声·出声口诀》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

谓：“凡曲去声当高唱，上声当低唱，平入声又当酌其高低。”^①徐大椿则单辟“平声唱法”、“上声唱法”、“去声唱法”、“入派三声唱法”加以详论。其中“平声唱法”一款颇有总论性质，其曰：“四声之中，平声最长，入声最短。何以验之？凡三声拖长之后，皆似乎平声，入声则一顿之外，全无入象，故长者平声之本象也。但上去皆可唱长，即入声派入三声，亦可唱长，则平声之长，何以别于三声耶？盖平声之音，自缓、自舒、自周、自正、自和、自静，若上声必有挑起之象，去声必有转送之象，入声之派入三声，则各随所派成音。”^②徐大椿《乐府传声》多论北曲，故其于“入声”则列“入派三声唱法”，但南曲入声“仍归入唱”。明代沈宠绥则对“入声唱法”作出了如下规定：“凡遇入声字面，毋长吟，毋连腔，出口即须唱断。至唱紧板之曲，更如丢腔之一吐便放，略无丝毫粘带。”^③

三曰“知归韵、收声”。“归韵、收声”是戏剧声乐中达到“字清”、“字真”的更进一步要求。因为在演唱中，出音起调往往合音，但节奏一长，常会走调，这就是沈宠绥所言的“上半字面”与“下半字面”之别，其曰“从来词家只管得上半字面，而下半字面，须关唱家收拾得好。……下半字面，工夫全在收音，音路稍涉，便成别字。”^④徐大椿亦云：“唱曲能令人字字可辨，不但平上去入四声准，开齐撮合四呼清而已。四声四呼，止能于出声之时，分别字头，使人明晓，至出字之后，引长其声，即属公共之响，况有丝竹一和，尤易混入。”^⑤那怎样才能在演唱中求得一字之正确与完满？古典戏剧声乐理论对此有许多切实可行的方法。其基本方法是：根据汉字拼音原理，将某字分成字头、

①③ 沈宠绥：《度曲须知·四声批驳》，见《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社，1959。

② 徐大椿：《乐府传声·平声唱法》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959。

④ 沈宠绥：《度曲须知·中秋品曲》，见《中国古典戏曲论著集成》（五），中国戏剧出版社，1959。

⑤ 徐大椿：《乐府传声·归韵》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959。

字腹、字尾三部分。《顾误录》曰：“字各有头腹尾，谓之声音韵。声者出声也，是字之头；音者度音也，是字之腹；韵者收韵也，是字之尾。三者之中，韵居其殿，最为重要。”《顾误录》还对“头腹尾”三部分在演唱中的“运化”过程作出了描述：“由字头轻轻发音，渐转字腹，徐归字尾。”李渔则将一字分成“出口”之字头、“收音”之字尾和尾后之“余音”三部分，认为“尾后又有余音收煞此字，方能了局”，它举“箫”字为例：

本音为“箫”，其出口之字头，与收音之字尾，并不是“箫”。若出口作“箫”，收音作“箫”，其中间一段正音，并不是“箫”，而反为别一字音矣。且出口作“箫”，其音一泄而尽，曲之缓者，如何接得下板。故必有一字为之头，以备出口之用；有一字为之尾，以备收音之用；又有一字为余音，以备煞板之用。字头为何？“西”字是也；字尾为何？“天”字是也；尾后余音为何？“乌”字是也。^①

李渔此举乃取切字之法，虽或实用，但颇为繁复，且以一字分为三个字音来唱，较为混杂。故李渔又作限定：“字头、字尾及余音，皆须隐而不现。使听者闻之，但有其音，并无其字，始称善用头、尾者。一有字迹，则沾泥带水，有不如无矣。”^②“归韵”、“收声”之法其实只宜缓音长曲之字，而快板曲，则不宜过多强调而仅正音可矣。

“口法”、“四声”、“收声”、“归韵”三法均就一字而言。一字清晰，固然重要，但还须注意字与字的连接，这连接之法古人称之为“交待”，如“交待”不清则易使两字均混。徐大椿曰：“若一字之音未尽，或已尽而未收足，或收足而于交界之处未能划断，或划断而下字之头未能矫然，皆为交待不清。”^③因而戏剧演唱除重视一字之音以外，还得慎于“交待”。其法则为“必尾音尽而后起下字，而下字之头，尤须

①② 李渔：《闲情偶寄·演习部·授曲第三》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959。

③ 徐大椿：《乐府传声·交待》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959。

用力,方能字字清澈”^①。

古典戏剧声乐既讲究“字清”,又强调“腔纯”,“字正腔圆”乃是一个重要的艺术传统。所谓“腔”是指声音曲调,它是指称戏剧声乐特定的旋律节奏以及各种不同的润腔方法。在古典戏剧演唱中,四声均有其不同的行腔格式,俗称“四声腔格”,有许多用以控制字音、增强气氛、装饰色彩、传递情感等等润腔方法。如《唱论》所揭示的“起末、过度、搥簪、擷落”等便是指戏剧演唱的各种润腔方式。在昆腔中,则有“豁腔”、“滑腔”、“擞腔”等各种不同的装饰性润腔方法。

对于“腔”的研究与规范,在中国古典戏剧声乐理论中当以徐大椿《乐府传声》为最详尽和精到。他以“起调”、“断腔”、“顿挫”、“轻重”、“徐疾”、“重音叠字”、“高腔轻过”、“低腔重煞”等章加以详论,既有理性的探讨,又有方法技巧的提示,此不赘述。

值得注意的是,中国古典戏剧声乐理论对于“腔”的研究是密切地与“字情”联系在一起的,它对古典戏剧演唱的一个基本问题,即“以字度腔”还是“字随腔转”,作出了颇为深入的阐发。“以字度腔”还是“字随腔转”实际涉及的就是“字”与“腔”的关系问题,清人王德晖、徐沅澂合著的《顾误录》对此有一个颇为直捷的论断:

字为主,腔为宾,字宜重,腔宜轻,字宜刚,腔宜柔,反之,则喧宾夺主矣。

“字为主,腔为宾”,“字”与“腔”的主次关系绝然分明,这一主次关系可谓是古典戏剧声乐艺术的一个基本追求和艺术传统。因为“腔”无论多么圆润、美听,作为一种手段其目的还在于正确地表达字面,离开了咬字清晰这一基本准则而仅谈圆润美听,在古典戏剧声乐理论家看来是不足取的。由此不难看到,中国古典戏剧声乐论在“字”与“腔”的关系上,是强调“以字度腔”而反对“字随腔转”的。在《顾误录》中,王德晖、徐沅澂还揭示了“字”、“腔”关系倒置的两个最

^① 徐大椿:《乐府传声·交待》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社1959。

为明显的弊病。其一是“包音”：

包音，即音包字是也，出字不清，腔又太重，故字为音所包，旁人听去，有声无辞，竟至唱完，不知何曲。此系仅能用喉，不能用口之病。喉音到口，须用舌齿唇鼻，别其四声，判其阴阳，全在口上用劲，方能字清腔正，若听喉发音，不用齿颊，虽具绕梁，终成笑柄。

所谓“包音”即是有声而无字，这种声音一般地说有一种绕梁不绝的圆润之美，但即便如此，倘若其不能正确地表达字面，也是不能提倡的。其二则是“烂腔”：

字到口中，须要留顿，落腔须要简净。曲之刚劲处，要有棱角，柔软处，要能圆湛。细细体会，方成绝唱。否则棱角近乎硬，圆湛近乎绵。反受二者之病，如细曲中圆软之处，最易成烂腔，俗称“绵花腔”是也。又如字前有疣，字后有赘，字中有信口带腔，皆是口病，都要去净。

中国古典戏剧声乐理论强调以“字”为主，以“腔”为辅，要求“以字度腔”而反对“字随腔转”，但这并不意味着戏剧演唱可以仅顾字面而不究“腔格”。《顾误录》对此还有一段颇为精彩的论述：

腔裹字则肉多，字矫腔则骨胜，务期停匀适听为妙。

此句意为：在戏剧演唱中，如果“字”被“腔”所包，则含混不清，此为“肉”多；如果顾字太多而不及“腔”时，则又干巴无力，此为“骨胜”。“肉多”缺乏力度，而“骨胜”也显得干硬，两者都是不足取的。因而“务期停匀适听为妙”。因此，我们可对“字正腔圆”这一古典戏剧的声乐传统作出如下阐释：所谓“字正腔圆”者是指在咬字清晰的前提下犹须声音圆润，两者“停匀适度”方成绝唱。

三

要达到“字正腔圆”的目的，离不开演唱时气息的运用问题。所

谓“气”主要是指丹田送气、运气以及各种不同的“气口”。戏剧演唱实际上自始至终乃是一个运气的过程,气息的运用和把握是戏剧演唱的一个关键之所在。

在古典戏剧声乐理论中,“气”的运用与方法在理论上并不如“字”与“腔”那样繁复,论述并不多,但基本问题已有所涉及。

首先,戏剧演唱要注意“调其气”,而“气”必须发自丹田,演唱方能耐久。魏良辅《曲律》云:“择具最难,声色岂能兼备?但得沙喉响润,发于丹田者,自能耐久。若发口拗劣,尖粗沉郁,自非质料,勿枉费力。”魏良辅所说的虽是对演员的选择问题,但他已把能否出自丹田之气,作为演唱的一个根本条件来看待。强调戏剧演唱不能仅靠声带用力,而是要气沉丹田,使演唱有一个充足的底气,这是中国古代声乐艺术的传统。宋代陈旸《乐书》尝云:“古之善歌者,必先调其气,其气出自脐间,至喉乃噫其同,而抗坠之意可得而分矣。大而不致抗越,细而不至于幽散,未有不气盛而化神者矣。”由此可见,运用“丹田之气”能使演唱在节奏、音量等方面有一个自如、完满的控制。古典戏剧声乐正是继承了这一传统,以“气”作为演唱的根本。《唱论》云“爱者有一口气”,正是指对“气”的重视。

其次,“气”的运用还是戏剧演唱达到“字正腔圆”的一个保证。各种不同的气口能够调节演唱时的声音,从而使其音韵圆润,吐字清晰。《唱论》所揭示的所谓“偷气、取气、换气、歇气、就气”等就是指称不同的气口。《顾误录》也曾就“四声唱法”与“气”的关系作出了如下阐发:

度曲者得四声之是,虽拙亦佳,非徒取媚于听者之耳也。……而其要领,在于养气。谭子《化书》云:气由声也,声由气也。气动则声发,声发则气振。如阳音以单气送之则薄,阴音以双气送之则滞,将收鼻音,先以一丝之气引入,而以音继之,则悠然无迹矣。

复次,“气”的运用还与声情有其密切的关系。不同的气口可以使声情表现更为完满,同时,不同的声情也要求运用不同的气口。

《梨园原》对此有一个颇为精辟的要诀：

声欢：降气，白宽，心中笑。

声恨：提气，白急，心中燥。

声悲：噎气，白硬，心中悼。

声竭：吸气，白缓，心中恼。

由“字”到“腔”再到“气”，中国古典戏剧声乐理论颇为全面地阐发了古典戏剧演唱的方法、技巧及其基本追求。然而，声音与语言的圆润、清晰还不足真正表现戏剧艺术的内在生命，它还需要有一个内在的东西来支撑它，这样才能变“死音”为“活曲”，而这就是“曲情”。因而对于“曲情”的重视是中国古典戏剧声乐理论的“归趋”，或曰最重要的原则。李渔曾说：

唱曲宜有曲情。曲情者，曲中之情节也。解明情节，知其意之所在，则唱出口时，俨然此种神情。^①

徐大椿亦云：

唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情为尤重。盖声者众曲之所尽同，而情者一曲之所独异，不但生旦丑净，口气各殊，凡忠义奸邪，风流鄙俗，悲欢思慕，事各不同，使词虽工妙，而唱者不得其情，则邪正不分，悲喜无别，即声音绝妙，而与曲词相背，不但不能动人，反令听者索然无味矣。^②

李渔和徐大椿都将“曲情”视为戏剧演唱的最高原则，抓住了戏剧艺术的本质特性。戏剧艺术是一种叙事艺术，它要表现各种人物的情感和行为，同时戏剧艺术又是一种代言体艺术，因而演唱者尤需把握和契入特定人物的情感、性格与行为规范。这样，才能真正表现人物形象。那怎样才能传递“曲情”呢？古典戏剧声乐论的一个基本

① 李渔：《闲情偶寄·演习部·授曲第三》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959。

② 徐大椿：《乐府传声》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社 1959。

准则是“设身处地”、“忘其为我”，使度曲者与曲中之人“合而为一”，徐大椿曰：“唱者先设身处地，摹仿其人之性情气像，宛若其人之自述其语，然后其形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣。”^①对此，王季烈在《螭庐曲谈》中也有一段颇为精彩的论述：

凡唱曲宜知曲情，忠奸异其口吻，悲欢别其情状，方能将曲中之意，形之于声音之内。……故如唱《长生殿》之生，则必以唐明皇自居，使有雍容华贵之象。唱《邯郸梦》之生，则必以吕纯阳自居，而作潇洒出尘之想。设身处地，忘其为我，则曲与白之神理俱出。……度曲至此，始臻乐境也。

古典戏剧演唱既然以传递“曲情”作为其最高原则与归趋，因而能否传递“曲情”乃衡量一个戏剧演员高下的重要标志。李渔尝言：“得其义而后唱，唱时以精神贯串其中，务求酷肖。若是，则同一唱也，同一曲也，其转腔、换字之间，别有一种声口，举目回头之际，另是一副神情。较之时优，自然迥别。变死音为活曲，化歌者为文人，只在‘能解’二字”^②。徐大椿《乐府传声》更明确地申言：“若世之止能寻腔依调者，虽极工亦不过乐工之末技，而不足语以感人动神之微义也。”

“字”、“腔”、“气”、“情”是中国古典戏剧声乐理论所涉及的四个主要方面，同时也是古典戏剧演唱的四种基本技巧与方法。在古典戏剧声乐论的理论规范中，大致以“字”为中心，以“腔”为手段，以“气”为本根，以“情”为归趋，而四者的完美结合是古典戏剧演唱的一个理想境界^③。

① 徐大椿：《乐府传声·曲情》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959。

② 李渔：《闲情偶寄·演习部·授曲第三》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社，1959。

③ 本节内容参阅了张庚、郭汉城主编《中国戏曲通论》一书（上海文艺出版社，1989）。

第四章

叙事理论的发展及其理论体系

“叙事理论”在中国古代文化的漫漫长河中有着悠远的发展历史,它是以“事”作为其研究对象的,而“事”又大致可分为“已经发生的事”和“虚构的事”两大部分,前者属“历史”范畴,后者则属于“艺术”的范畴。广义的“叙事理论”可以包容一切有关阐述故事性内涵的多种门类,而狭义的“叙事理论”则把研究对象严格地局限于艺术范畴,如小说和戏剧的“叙事理论”等等。然而,中国古代在文史两者的关系上并未有严格的界限,而古代叙事艺术又从“历史”那里曾受有太多的“恩惠”。从“史”的发展线索来看,“叙事理论”的最早出现是在史学领域,然后再出现于艺术领域,并且艺术领域中的叙事理论有着史学的深深烙印。

中国古典剧论中的叙事理论是中国古代叙事理论的一个分支,这是一个较为晚起的理论思想体系,它以戏剧的故事本体为研究对象,因而在这一理论思想中既有传统叙事理论的历史传承性,同时又涵蕴着戏剧艺术的自身规定性。也许在对戏剧的叙事理论作出分析之前,我们追溯一下中国古代叙事理论的发展线索也是必要的。

第一节 古代叙事理论渊流考析

追溯叙事理论的历史渊源,我们首先必须注目于这样一个问题:中国古代叙事性文字始于何时?在邈远的文化典籍中追踪,我们不难发现,中国古代叙事性文字的最初踪影乃是在史学领域而非文学殿堂。“史”是中国古代最早成型的叙事样式,因而我们对叙事理论历史渊源的追溯也以“史”为其始端。

“史”是人类有文字以后把历史现象诉诸于文字符号的一种记录和评判。在中国古代,所谓“史”的最早涵义并不是指称一种文字样式,而是史官本身。《说文解字》谓:“史,记事者也。”可见,“史”的本义乃是掌书之人,后来所掌之书也称为“史”,再后来所记之事也称为“史”了。史官的设置大约在殷商时期就已确立,然当时的史官职能还颇为纷杂,诸如撰史书、记史事、掌典籍与天文、历法等等。到了周代,史官制度开始奠定,“动则左史书之,言则右史书之”^①。记事与记言已有所分离。周朝是中国古代开始有完整史料传世的第一个朝代,其中“记言”者最为著名的是《尚书》,而“记事”者则为《春秋》。因而《春秋》是我国古代叙事性文字的第一部著作,后世史学无不奉之为祖,刘知幾《史通》称其为“史家之祖”,钱大昕《廿二史札记》谓之“为史学之权舆”,章学诚《文史通义》更直接地认为:“史学本于《春秋》。”

在中国古代史学中,“编年体”和“记传体”是运用得最为普遍的两种史学体式,而这两种体式的最早萌芽和雏型乃为《春秋》。《春秋》“以事系日,以日系月,以月系时,以时系年”^②。这种记事方法开

① 《礼记·玉藻》,见《礼记正义》,(汉)郑玄注,(唐)孔颖达等正义,上海古籍出版社,1990。

② 杜预:《春秋序》,见《春秋左传集解》,(晋)杜预集解,上海人民出版社,1977。

了中国古代编年史之先河,后人谓“《春秋》,编年史之祖也”^①。又《春秋》记帝王之事,虽仅概其要,然体例已开,所以后人又谓“纪传正史,《春秋》之流别也”^②。因而《春秋》在史学史上的地位极为重要,是中国古代史书体例之滥觞,承《春秋》纪年之绪者有左丘明《左传》,而演《春秋》纪传之绪者则有司马迁《史记》,故中国古代史学由《春秋》而开其端,中国古代叙事文字亦由《春秋》乃演其绪。

《春秋》既为中国古代叙事形式之始,其写作主张、编纂方法则无疑是中国古代叙事理论之源。《春秋》传由孔子编纂著述,在其言论和后人的著录中,我们大致可以看到孔子对叙事问题的基本看法,这是一个史家对叙事问题所作出的理论规范,在叙事理论的初创期,这种零星的思想虽然难以委曲细致,但其对后世的影响却是极为深刻的。

在《春秋》中,孔子贯串始终的一个明确指向是在叙事之中寄寓作者之“义”。孔子作《春秋》是针对“礼崩乐坏”的春秋乱世的,其创作宗旨乃是“明是非,定犹豫,善善恶恶,贤贤贱不肖”。他尝言:“我欲载之空言,不如见之于行事之深切著明也。”^③因而在《春秋》中,孔子把叙事中的“事”与“义”两种要素紧密地结合了起来。孟子评之曰:“王者之迹熄而《诗》亡,《诗》亡然后《春秋》作。……其事则齐桓、晋文,其文则史。孔子曰:其义则丘窃取之矣。”^④“寓义于事”是由孔子所奠定的中国古代史官文化传统,这种传统对中国古代的叙事艺术也有着根深蒂固的影响。

在叙事方法上,孔子著《春秋》乃是“属辞比事”,即把丰富的史料加以排列对比,抱着一种客观毋我的精神予以精审的鉴别和叙述,这即为孔子在《论语》中所倡导的“述而不作”。其实,孔子著《春秋》并

① 朱彝尊:《曝书亭集·元史类编序》,商务印书馆,1935。

② (清)章学诚:《文史通义·方志立三书议》,见《文史通义校注》,叶瑛校注,中华书局,1994。

③ 司马迁:《史记》卷一三〇《太史公自序》。

④ 《孟子·离娄下》。

非全是“述而不作”，而是在行文和叙事之中“隐约其辞”，持有一种“微而显，志而晦”的叙事态度和原则。对此，司马迁在《史记·匈奴传赞》中的一段话可谓一针见血：“孔子著《春秋》，隐桓之间则章，至定哀之际则微，为其切当世之文而罔褒，忌讳之辞也。”

孔子著《春秋》，叙春秋二百四十余年之史事，然其行文则备极精炼，仅以一万六千余字提其纲要，语言朴素质实，但孔子对史著的文学性其实并不反对。他尝言：“质胜文则野，文胜质则史。”^①这种追求和强调史著文学性的倾向，是先秦时期史官文化的一个明显特征。《仪礼·聘礼》记曰：“辞多则史”，郑注谓：“史，谓策祝。亦书史官多文也。”韩非子亦谓：“捷敏辨给，繁于文采，则见以为史。”^②这种“史”与“文”的对应是先秦时期的史著向文学性发展的一个明显趋向，而这也是中国古代叙事艺术向史著寻求营养的一个重要因素。

如果把上述论述作一简单的归拢，我们不难发现，中国古代的史官文化是中国古代叙事理论的发源地，是孕育古代叙事艺术和叙事理论的温床，它在某种程度上规定了中国古代叙事艺术和叙事理论的发展进程。《左传》、《国语》等先秦史籍都已自觉地运用了文学的手段，在记事和记人上都取得了相当高的艺术成就。降及西汉，史传文学更结出了一朵瑰丽的奇葩——《史记》。司马迁《史记》的诞生标志着中国古代史学的成熟，也昭示了中国古代史传文学的成熟。《史记》以后，东汉班固仿《史记》之体例，著中国古代第一部纪传体断代史《汉书》，在叙事艺术上也取得了很高的成就，后人评之曰：“孟坚之史，每传一人，则特功德言语，了了无遗，描写如画，又且并其形态之状以铺张之。”^③

两汉的叙事理论继承先秦的史官文化传统而又时创新意，其理论思想较多地见于司马迁、班固、桓谭等人的理论表述之中。司马迁

① 《论语·雍也》。

② 《难言》第三，见《诸子集成》卷五，上海书店，1986年影印本。

③ （明）黄省曾语，见（明）凌稚隆辑校《汉书评林·汉书总评》，清同治十三年长沙魏氏养翻书屋刻本。

创作《史记》,固然有其承《春秋》之传统、继父亲之遗志等因素在内,但更主要的却是源自于他内在情感的一种驱使,在《太史公自序》和《报任安书》等一些篇章中,他多次强调了创作《史记》的内驱力,这便是著名的“发愤著书”说。其曰:

夫《诗》,《书》隐约者,欲遂其志之思也。昔西伯拘羑里,演《周易》;孔子厄陈、蔡,作《春秋》;屈原放逐,著《离骚》;左丘失明,厥有《国语》;孙子膑脚,而论兵法;不韦迁蜀,世传《吕览》;韩非囚秦,《说难》,《孤愤》,《诗》三百篇,大抵贤圣发愤之所为作也。此人皆意有所郁结,不得通其道也,故述往事,思来者。^①

司马迁提出“发愤著书”的命题是其对自身创作的一种理论总结,由此以后,这种理论却在中国文艺思想史上绵延不绝。它不仅直接启发了韩愈“不平则鸣”说和欧阳修“穷而后工”说等诗艺领域的理论命题。而且更在中国古代的叙事理论中有其深远的影响,在李卓吾、张竹坡、金圣叹等戏剧、小说批评中,这种思想的出现是屡见不鲜的,可以说,它已经成了理论家们审视叙事艺术的一种特有的途径和标尺。

作为史传史学,《史记》在人物塑造上取得了很高的成就,诚如梁启超所言:“举世诸史之列传,多藉史以传人,《史记》之列传,惟藉人以明史。”^②在关于人物形象的塑造上,司马迁也提出了不少富有创见的看法,他认为,史传的任务在于“述故事,整齐其世传”^③。要求对历史人物的塑造做到“原始察终,见盛观衰”^④,对人物的全貌有一个足够的认识。同时,表现一个历史人物,还应将其置于一个广阔的历史背景中加以审察,要“稽其成败兴坏之理”^⑤。

总之,司马迁在理论和实践上都是一个对先秦史官文化的总结

①③④ 司马迁:《史记》卷一三〇《太史公自序》。

② 梁启超:《要籍解题及其读法》,见《梁启超全集》卷十六,北京出版社,1999。

⑤ 司马迁:《报任安书》,见《汉书》卷六十二。

者,他的成功的创作实践更是流播弥远,对中国古代的叙事艺术和叙事理论影响深邃,为后世所宗奉仿效。明代吴讷在《文章辨体序说》一文中尝言:“太史公创《史记》列传,盖以载一人一事,而为体亦多不同……厥后世之学士大夫,或值忠孝才德之事,虑其湮没弗白,或事迹虽微而卓然可为法戒者,因为立传,以垂于世,此小传、家传、外传之例也。”徐师曾亦云:“嗣是山林里巷,或有隐德而弗彰,或有细人而可法,则皆为之作传以传其事,寓其意,而驰骋文墨者,间以滑稽之术杂焉,皆传体也。”^①

班固在中国古代叙事理论的发展中无疑也是一位颇为突出的人物,这不仅是因为他在《汉书》的创作实践中所取得的杰出成就而为后世文学家所仰慕,更重要的是他在《汉书·艺文志》中对“小说”这一叙事艺术的重要门类作了目录上的提要 and 观念上的评判。班固的如下一段话在中国文学批评史上是颇为著名的:

小说家流,盖出于稗官,街谈巷语,道听途说者之所造也。孔子曰:“虽小道,必有可观者焉,致远恐泥,是以君子弗为也。”然亦弗灭也。闾里小知者之所及,亦使缀而不忘,如或一言可采,此亦刍蕘狂夫之议也。^②

班固的这一论述直接源于孔子,在班固以前,桓谭也有过近似的论述,然而从叙事理论发展的角度看,班固在《艺文志》中对十五篇“小说”所作的小注似乎更为重要。他用提要性的直观形式向人们展示了所谓“小说”在当时人们心目中的“形象”,这里,有“史官记事”偏于史实的记录,也有“迂诞依托”的近于神怪的作品,有阐发哲理的议论,也有风俗逸闻的记载,可见在汉代人的观念中,叙事已不再是“史”的专利,人们已把叙事引向了更为广阔的领域。由此,我们对叙事理论的追溯也应从史的领域而转向由神话、传说、寓言等所构成的艺术世界了。

① 徐师曾:《文体明辨序说·传》,人民文学出版社,1962。

② 班固:《汉书·艺文志·小说家》,(唐)颜师古注,中古古籍出版社,1991。

二

中国古代叙事理论在史官文化的孕育下奠定了它的基础,然而,叙事艺术和理论的源头不不仅仅存于“史”和史传之中,它还有另外一脉重要的源头,这就是由神话、传说和寓言等所构成的艺术世界。如果说,前者以“人的世界”为本位,开启了以“信实”为标志的途路,那么,后者则以“神”的或“超人的”世界为本位,拓开了以“虚化”为特征的创作进程,两者之间的交胜和融合构成了中国古代叙事艺术和理论的发展趋向。

神话、传说和寓言出现的历史在中国古代同样也极为久远,但在先秦时期,人们对这种奇异怪诞的东西评价不高。孔子“不语怪力乱神”,孟子则认为一切传说是“好事者为之”的“齐东野人之语”,不屑一顾。惟有庄子,既大量地创作了“荒唐谬悠”的寓言故事,又在观念上提出了自己的看法:

以谬悠之说,荒唐之言,无端崖之辞,时恣纵而不儆,不以觐见之也。以天下为沈浊,不可与庄语,以卮言为曼衍,以重言为真,以寓言为广。独与天地精神往来,而不敖倪于万物,不谴是非,以与世俗处,其书虽瑰玮而连犛无伤也,其辞虽参差而谗可观。^①

庄子的这段言论充分肯定了志异记怪的合理性,并以“以天下为沈浊,不可与庄语”为其自身创作辩护。庄子的这种观念在先秦时期犹如空谷足音。一直到两汉,虽然社会普遍信从神仙迷信,《山海经》又在社会上广为流播,且志怪之创作也极为繁盛,然而人们却还是未能在观念上加以接受和从理论上进行弘扬。扬雄谓:“神怪茫茫,若存若亡,圣人曼云。”^②司马迁亦谓:“百家言黄帝,其文不雅驯,荐绅先

① 《庄子·天下》,见《庄子集释》第四册,(清)郭庆藩撰,王孝鱼点校,中华书局,1961。

② 扬雄:《法言·重黎》,见《法言注》,韩敬注,中华书局,1992。

生难言之。”^①并宣称自己对《禹本纪》、《山海经》等所叙述的怪事怪物是“不敢言之的”^②。班固在《汉书·艺文志》中虽对“迂诞依托”的神怪作品也作了提要,但仅将其置于不入流的“十家之末”。因而叙事理论在汉代虽已具备了创作实践的依托,但是在史学文化的重重包裹下,这一理论终于没能形成。

一直到六朝,随着志怪创作进入全盛期,人们才在理论观念上予以正面的评估。六朝四百余年的志怪创作可谓数量巨大,诚如李瀚所云:“《搜神》、《列异》,浩浩杂书,若长河之水,流而不息。”^③创作的繁盛必然地会引起观念上的变更,人们开始在理论上加以倡导。然而,魏晋南北朝时期人们对这种非实录的叙事之作的评估却是走了一条难尽人意的道路,针对两汉人斥志怪“虚妄”的情况,他们以证其“信实”和“明神道之不诬”来为其辩护和为它争得存在的地位,显然,这种评判是无力的,其辩驳也是苍白的。且看郭璞的一则论述:

世之览《山海经》者,皆以其闾诞迂,多奇怪俶傥之言,莫不疑焉。尝试论之曰:庄生有云:“人之所知,莫若其所不知。”吾于《山海经》见之矣。

夫以宇宙之寥廓,群生之纷纭,阴阳之煦蒸,万殊之分……恶可胜言乎!然则总其所以乖,鼓之于一响;成其所以变,混之于万象。世人所谓异,未知其所以异;世之所谓不异,未知其所以不异。何者?物不自异,待我而后异。异果在我,非物异也。^④

郭璞以“物不自异”和“不怪所可怪”来为神话传说的“信实”辩护,从而捍卫神话传说存在的价值。意愿虽好,但取径不称,持论亦欠公。干宝这位著名史学家在对志怪之作的评价上也没有脱离“实”

① 司马迁:《史记》卷一《五帝本纪》。

② 司马迁:《史记》卷一二三《大宛列传》。

③ (唐)李瀚:《蒙求》,上海古籍出版社,1995。

④ 郭璞:《注山海经叙》,见袁珂《山海经校注》,巴蜀书社,1996。

与“信”这种尺度,声称他著述《搜神记》意在“明神道之不诬”,在于肯定灵怪神异的实在性。因而他虽然也承认“安敢谓无失实者”,但这种“失实”不是艺术创作的有意虚化,而是在“考先志于载藉,收遗逸于当时”中的“苟有虚错”^①。正如《晋书·干宝传》所评述的那样,他是“博采异同,遂混虚实”。

当然,叙事理论在魏晋南北朝的发展还是比较明显的,最为突出的是开始出现了“对事”的审美价值的重视,如葛洪曾批评:“刘向所述,殊甚简略,美事不举。”^②要求叙事艺术的创作能有详尽的故事描述和丰富的故事内核。其后,南朝萧绮也提出“纪其实美”的理论主张^③。显然,在六朝人的心目中,事之“美”与否也是他们对待叙事艺术的一个取舍准绳了。同时,在所谓“事之美”的具体表现中,人们又特别重视“奇”这一审美形态,如郭璞注《山海经》的目的,就在于使“逸文不坠于世,奇言不绝于今”^④。葛洪评《神仙传》为“深妙奇异”^⑤,这些都表明了人们对“奇”的推崇。

综上所述,中国古代叙事艺术从一开始就遵循着两条线索发展:一是偏于“实录”的史,一是追求虚幻的神话传说等。这两种形态在叙事艺术的发展中可谓并行而不悖,但在观念上,两种形态的叙事艺术所受到的评价却是绝然不同的。“史”作为正宗在叙事艺术的发展中光彩炫目,而后者却始终被笼罩在“史”的阴影之下难见天日。即便到了六朝,人们虽然能够正视其存在和从正面评判其价值,但这种地位和价值的承认却是在与“史”的强作比附中获得的。

三

当魏晋南北朝的理论家们将叙事艺术的两种形态强作比附的时候,我们已能明显地看到这两种叙事形态在观念上正慢慢地趋于合

① 干宝:《搜神记自序》,见袁珂《山海经校注》,巴蜀书社,1996。

②⑤ 葛洪:《神仙传自序》,见袁珂《山海经校注》,巴蜀书社,1996。

③ 萧绮:《拾遗记序》,见袁珂《山海经校注》,巴蜀书社,1996。

④ 郭璞:《注山海经叙》,见袁珂《山海经校注》,巴蜀书社,1996。

流,这种合流的趋向发展到唐代,终于在理论家的观念中得到了认可和固定。从此,以“虚化”为特征的叙事形态被作为“史氏流别”而与“史”殊途并骛。

在唐代,较早提出这一观念的是著名史学家刘知幾,其曰:

在昔《三坟》、《五典》、《春秋》、《樛机》,即上代帝王之书,中古诸侯之记。行诸历代,以为格言。其余外传,则神农尝药,厥有《本草》;夏禹敷土,实著《山经》;《世本》辨姓,著自周室;《家语》载言,传诸孔氏。是知偏记小说,自成一派,而能与正史参行,其所由来尚矣。爰及近古,斯道渐烦,史氏流别,殊途并骛。^①

不难发现,刘氏的认可并没有承续前人的“信实”之论,他并不讳言其“虚辞”、“怪异”,因而与前人相比,刘知幾似乎显得比较宽容。但他的重视仍然是从史家眼光入手的,其归旨在于“博闻”和“多识”。请看如下一则引文:

刍蕘之言,明王必择,葑菲之体,诗人不弃,故学者有博闻旧事,多识其物,若不窥别录,不讨异书,专治周、孔之章句,直守迁、固之纪传,亦何能自致于此乎?^②

然则尽管如此,刘知幾对中国古代叙事理论的贡献还是值得肯定的。概括起来,有如下两点:

其一,刘氏是中国古代较早以“叙事”为准绳确立古代叙事形态的理论家,同时也是对此作出较为全面探讨的一位理论家。

在刘知幾以前,人们还很少对古代的叙事形态作出全面的思考,而刘氏则非独将“偏记小说”视为“正史参行”的“史氏流别”,同时还对“子书”中以“叙事为宗”的部分如《吕氏春秋》、《淮南子》、《抱朴子》等加以甄别,认定其“亦史之杂也”。不仅如此,刘氏还对“叙事”问题

^{①②} 刘知幾:《史通·杂述》,见《史通通释》,(清)浦起龙释,上海古籍出版社,1978。

作出了较为全面的阐发,从《史通》内篇三十六篇的排列中可知晓,刘氏的视野是颇为广阔的,其中与叙事艺术和理论直接相关者有《叙事》、《言语》、《人物》、《载文》等,这些篇章虽主要针对正史而言,但对叙事理论的发展是不无益处的。

其二,刘知幾强化了叙事艺术的道德教化价值,从而改变了以往判定叙事艺术价值的“实录”准则,因而在“有益名教”的统一标准下,叙事艺术的虚构特征实则已在刘氏的观念中认可了。

如果说,刘知幾以“有益教化”为标尺来判定叙事艺术的存在价值,从而改变了以往的“实录”准则,是叙事理论在唐代所出现的第一个转机,那么,韩愈提出“所以为戏”的叙事功能,则是叙事理论在唐代出现的第二个重要变化。

韩愈所创作的一些叙事性的讽刺嘲戏杂文,引起了张籍的异议,韩愈在辩驳中提出了“所以为戏”的观念。张籍认为:

君子发言举足,不远于理,未尝闻以驳杂无实之说为戏也。……将以苟悦于众,是戏人也,玩人也,非示人以义之道也。^①

在这里,张籍以“驳杂无实”和“苟悦于众”来讥刺韩愈,而韩愈则针锋相对,正面提出了他的观点:“吾子又讥吾与人人无实驳杂之说,此吾所以为戏耳。”^②同时,他又进一步批驳了张籍的讥刺:

驳杂之讥,前书尽之,吾子其复之,昔者夫子犹有所戏,《诗》不云乎:“善戏谑兮,不为虐兮。”《记》曰:“张而不弛,文武不能也。”恶害于道哉?吾子其未之思乎!^③

所谓“戏”,在此有“戏谑”、“嘲戏”之意,同时还包含着“娱乐”、“嬉戏”之意,所谓“张而不弛,文武不能也”。无疑,韩愈以“戏”作为

① 张籍:《籍遗愈第二书》,见《张司业集》卷八。

② 韩愈:《答张籍书》,见《韩愈全集》卷二,上海古籍出版社,1997。

③ 韩愈:《重答张籍书》,见《韩愈全集》卷二,上海古籍出版社,1997。

叙事之功能,是对“有益于世”这种传统叙事功能的一种更新和拓展。

从刘知幾以“有益于世”来判定叙事艺术之价值到韩愈以“所以为戏”来拓展叙事艺术之功能,古代叙事理论不断发展乃清晰可见。前者的价值不仅在于接过了传统文化的教化标尺,更在于在“有益名教”的统一标准下承认了叙事艺术的虚构特性;后者的价值也不仅在于拓宽了叙事艺术之功能,还在于为题材的拓宽和风格的多样性廓清了观念上的障碍。

韩愈“所以为戏”的观念乃上承庄子的“谬悠之说”,所以“戏”也不是浅薄浮廓的,这个观念的提出在传统的叙事功能或艺术功能上拓开了一条新的途路,对后世的叙事艺术和理论有着不可低估的影响。宋代曾慥在《类说序》中将叙事艺术的功能概括为“资治体、助名教、供谈笑、广见闻”四个方面,可谓是对刘知幾、韩愈两者认识的总结。而在后世的小说、戏剧理论中,那种视叙事艺术为“游戏”、“消遣”的认识,更是与“有益名教”不相悖离的观念了。

在唐代,叙事理论的发展还有一个比较重要的趋向,这便是人们在对叙事艺术“奇”和“异”的认识中,更多地渗入了人情物理。因而在唐人的心目中,所谓“奇”、所谓“异”已不再是神怪诞妄的专称了。他们要求叙事艺术不仅要表现“神怪”之异,更要表现“瑰伟奇特”之事,“超绝殊常”之人。总之,唐代的叙事艺术和理论在某种程度上已实现了由“神”向“人”的转移,或者说,在对“神”的表现中赋以浓烈的人情味,而在“人”的描写中又间入“神”的灵奇性。因而在唐代,所谓“奇”和“异”的立足点已在于“人”而不在于“神”了。

这种理论观念的演化与唐代叙事艺术的创作实际是相吻合的,唐代的叙事艺术一方面承续志怪之遗风,同时又创造出了一种着重于描写人情、人事的小说体式——“传奇”,鲁迅先生在《中国小说史略》中曾分析了这种流变过程:

传奇者流,源盖出于志怪,然施之藻绘,扩其波澜,故所成就乃特异。其间虽亦或托讽谕以纾牢愁,谈祸福以寓惩劝,而大归则究在文采与意想,与昔之传鬼神明因果而外无

他意者,甚异其趣矣。

在这段表述中,鲁迅先生以“与昔之传鬼神明因果而外无他意者,甚异其趣”来判定传奇与此前志怪之作的界域,是颇为精到的。对传奇创作的审美特色,唐代的传奇作家和理论家也有所认识。沈既济即谓:传奇之作“必能揉变化之理,察神人之际,著文章之美,传要妙之情,不止于赏玩风态而已”^①。可见,“物之理”、“人之情”、“文之美”已成为唐代的传奇创作所努力追求的目标了。因而所谓“奇”乃人事之奇,“异”亦乃“世界之特异者”^②。这种变化在叙事艺术和理论的发展中可谓是一次深刻的嬗变,叙事艺术之中心已被现实人情所占有,就是述及神鬼之事亦“暗与冥会”、“符于人心”^③。

四

唐代是叙事理论转折期的起点,承续并最终完成这次转折的乃在宋元之际。其主要表现在如下两方面。

首先,在宋元之际,理论家对叙事艺术虚构特征的肯定已不再停留在“有益教化”和“史”的侧附之中,而是直接地肯定虚构在叙事艺术中的重要性。如罗烨在《醉翁谈录》中云:“小说者,但随意据事演说”,“风月须知,只在唇吻之上”。耐得翁在《都城纪胜》中评剧本创作是“大抵真假参半”,“大抵多虚少实”。可见,在宋元之际,理论家对叙事艺术创作的虚构特征已不再像以往那样熟视无睹,或在肯定时却又闪烁其辞,而是自觉明确地肯定其存在和价值。

其次,中国叙事理论的主要批评体式——评点在那时也开始出现,刘辰翁《世说新语》的评点颇为强调叙事艺术的情节之“奇”和结构之“纤悉曲折”,同时他又极为重视语言的人物主体性,要求语言能“极得情态”、“风致”、“意态”,使读者“想见其良”。刘氏的评点,在观

① 沈既济:《任氏传》,见《唐宋传奇选》,福建教育出版社,1983。

② 李浚:《摭异记序》,见《五朝小说大观·唐人百家小说·纪载家》,上海扫叶山房石刻本,1926。

③ 李公佐:《谢小娥传》,见《唐宋传奇选》,福建教育出版社,1983。

念和视角上已形成了叙事理论的基本构架和理论雏型。同时,这种批评体式对叙事理论的发展有着极为重要的作用,使评点成了中国古代叙事理论中一个经久不衰的批评体式,而刘氏的《世说新语》评点也被后人奉为始祖^①。

宋元之间所完成的上述两个变化,前者主要体现在观念上,后者则主要体现在批评体式 and 理论构架上,它们是中国古代叙事理论趋向发展成熟的重要契机。而这种重要契机的出现,也许与当时的创作现实有着一定的联系。宋杂剧的兴盛,宋元话本的繁荣,叙事艺术直接走向了民间,面向大众,它的世俗性、大众化的特征日益显现了出来。在这世俗性、大众化的艺术氛围里,叙事艺术已得到了大众的普遍承认和热爱,人们已不再像以往那样对它另眼相看了。因而从某种程度上说,叙事艺术走向民间和大众乃是其艺术生命不断高扬的一个重要因素,同时也是叙事理论得以发展的一个重要契机。

叙事理论经历了由唐至元的转折,其理论自觉性逐渐地显露了出来。而作为叙事理论的主体——戏剧和小说的叙事理论也开始逐渐地突破史的束缚(虽然史的阴影一直笼罩在叙事理论的发展中)。如果说,前此的叙事理论在某种程度上是“史”的一种附庸的话,那么从此以后,中国古代的叙事理论已形成了“戏剧”、“小说”和“史”的鼎足而三的格局了。

以上我们对中国古代叙事理论的发展情况作了一次较为冗长的回顾。也许人们会这样认为:在这漫长的历史线索的描述中,我们并没能看到有关戏剧叙事理论的任何踪迹。但是须知,一种理论思想的建构是难以割断与历史的联系的,元明清时期戏剧叙事理论的建立其实正是以上述理论渊源为其依托的。没有前人对叙事艺术理论观念的逐步确立,元明清三代的叙事艺术及其理论的发展是难以想象的。何况,在戏剧的叙事理论中,我们还可以清晰地看到叙事理论

^① 见许自昌:《樗斋漫录》,见《续修四库全书》子部杂家类。

渊源的“历史投影”。这种“历史投影”其表现有三：

其一，中国古代叙事理论是在史官文化的孕育中生成的，“史学”是古代叙事理论的第一块奠基石，它在多方面影响了戏剧的叙事理论。中国古代史官文化从孔子一直到司马迁、班固，与儒家文化有着密切的联系，代表了中国传统文化的正宗。因而在这种传统文化的陶冶下，叙事理论颇为重视艺术对社会人心的道德教化功能。戏剧的叙事理论亦然，“惩恶劝善”几乎是戏剧理论史上众口一辞的“金科玉律”。

其二，作为中国古代叙事艺术的另一源头——先秦神话传说和寓言，同样也与“史学”并行不悖地影响着戏剧的叙事理论。如果说，从先秦到宋元，这一脉线索在某种程度上还被“史学”所掩蔽，那么，随着戏剧艺术的成熟，戏剧的叙事理论便广泛地汲取了它的艺术精神，尤其是庄子所奠定的寓言精神，其影响则更为强烈，视戏剧为“寓言”的认识几乎是戏剧理论家普遍信奉的观念。在这种艺术精神的指导下，人们逐步抛弃了“史学”的束缚，而把戏剧创作视为寄托情志、抒情写愤的情感载体。可以说，中国古代戏剧艺术在创作上形成写意性的特色，正与这种艺术精神的影响有其深切的关系。

其三，唐代的叙事理论在某种程度上实现了叙事艺术由“神”向“人”的转移，这对戏剧叙事理论的影响也是十分显著的。李渔就这样明确申言：“凡作传奇，只当求于耳目之前，不当索诸闻见之外……凡说人情、物理者，千古相传；凡涉荒唐、怪异者，当日即朽。”^①

对中国古代叙事理论渊源的追溯我们就此结束。

第二节 虚与实

近人在阐发中国戏剧文学的特性时有这样一段表述：“（中国戏

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

剧)融汇着叙事和抒情的成分,但是……叙事只是手段,抒情才是目的,叙事是为抒情服务的。”^①这段论述揭示了中国戏剧艺术“情”与“事”的主从关系,实际上也就是戏剧创作者的主观表现与客体对象的关系。“以情驭事”,“事为情用”确乎是中国古典戏剧艺术所表现的民族特色。在中国古典剧论中,对这一问题的探讨主要集中在“虚”与“实”这一对审美范畴。

“虚”与“实”在中国古典美学中的理论域界颇为宽泛,举凡艺术表现中的真实与虚构、有限与无限、直接与间接以及显与隐、空与实等理论命题都属于虚实论所要讨论的范围。大而别之,它主要包括两方面的内涵:一是艺术形象中的虚实关系,在这里,所谓“实”是指艺术作品中了然可感的直接形象,所谓“虚”则指由直接形象所引发经由想象、联象所获得的间接形象,中国古典美学对此强调“有无相生”、“虚实相间”,从而创造有余不尽的艺术妙境。这一脉理论的奠基者是老、庄哲学中的有无相生论,而在魏晋南北朝及以后有了广泛的讨论,成为诗论、画论和书法理论中极为重要的审美原则。可以说,这是中国古典艺术,尤其是诗歌书画艺术一个极为鲜明的民族传统。“虚实”范畴的另外一方面内涵是指艺术表现中的“虚构”与“真实”的关系问题。这一脉理论思想同样也有悠远的理论传统,但理论的成熟却是与戏剧、小说等叙事艺术的发展相一致的。

需要指出的是,“虚实”范畴这两个理论思想内涵始终贯穿于这一对理论范畴自身的发展进程之中,但两者在相异的艺术形式中的理论侧重则有所不同。概而言之,有关艺术表现中“有无相生”、“虚实相间”的理论,主要探讨的是中国古典的抒情艺术和空间艺术;而有关艺术表现中“虚构”与“真实”的理论思想,则在小说、戏剧等叙事艺术中有着颇为深入的探讨。当然,叙事艺术同样也探讨艺术形象

① 朱颖辉:《张庚的“剧诗说”》,载《文艺研究》,1984(1)。

的“虚实相间”问题,但在戏剧和小说的理论中,这种探索主要涉及的是技巧性问题。由此,我们对于戏剧叙事理论中“虚与实”这一对范畴的阐述,以“虚构”与“真实”的关系为主要对象。

在中国古典戏剧理论中,有关戏剧故事本体“虚构”与“真实”关系的探讨是从明代中叶开始的。我们且看如下三则引文:

凡传奇以戏文为称也,亡往而非戏也,故其事欲谬悠而亡根也,其名欲颠倒而亡实也,反是而求其当焉,非戏也。^①

凡为小说及杂剧戏文,须是虚实相半,方为游戏三昧之笔,亦要情景造极而止,不必问其有无也。^②

传奇之事,何取于真?作者之意,岂遂可没,取而奇之,亦传者之情耳。^③

在上述三则引文中,所谓“虚构”与“真实”的关系,实则是剧作家的“主观表现”与“客体真实”的关系问题。上述三位理论家都明确地肯定了戏剧故事本体“主观表现”的重要性。胡应麟以“戏”的观念立论,明确认定戏剧故事本体的“谬悠而亡根”。“谬悠”一词语出《庄子·天下篇》,成玄英疏释“谬悠”云:“谬,虚也,悠,远也。”《经典释文》云:“‘谬悠’,谓若忘于情实也。”可见,“谬悠”之原意是指“虚”而与“实”相对举的。这个观点在后世的戏剧理论批评中有着广泛的影响,焦循《花部农谭》评《铁邱坟》是“假《八义记》而谬悠之,以嬉笑怒骂于(徐勣)耳”。李调元《剧话》云:“元人有《关公斩貂婵》剧,事尤悠谬。”王国维《曲录自序》论戏剧创作时亦谓:“语取易解,不以鄙俗为嫌;事贵翻空,不以谬悠为讳。”在谢肇淛的表述中,虽以“虚实相半”为戏剧故事的一条创作原则,但其所谓的“相半”其实乃是首重于“虚”的,他把“情景造极而止”为戏剧创作之归旨,则所谓“事之有无”

① 胡应麟:《庄岳委谈》(下),见《少室山房笔丛》卷四一。

② 谢肇淛:《五杂俎》,郭熙途校点,辽宁教育出版社,2001。

③ 梅孝己:《墨憨斋新定西雪堂传奇序》,见《冯梦龙全集》卷十二,江苏古籍出版社,1993。

就无关宏旨了。梅孝己更是将“真”与“作者之意”相对举,强调作者之意不能被所谓“真”所束缚而淹没。

由此可见,在中国古典剧论中,以剧作家的“主观表现”为宗旨,其实已是探讨“虚实”这一问题的基本前提了。

二

那么,在强调戏剧故事本体中“主观表现”的基本前提下,其“客体真实”的制约又表现在哪里呢?对这个问题的探讨是古典剧论中“虚实”范畴的一个中心议题。概言之,这主要表现在如下两个方面:一、“主观表现”与客体对象客观事理的关系;二、“主观表现”与历史真实的关系。下面我们逐次对上述两层关系予以缕述。

首先谈“虚实”范畴中“主观表现”与“客观事理”的关系。

在古典剧论中,对这个问题的探讨一般呈两种趋向:一种趋向表现为戏剧创作中的“情真”和“理真”的关系。古代剧论家认为,戏剧创作所表现的“真”与“实”应包涵有“情真”和“理真”两个层次,而当“情”与“理”构成某种矛盾和冲突时,“情”可以突破“理”之束缚,即在对一种“至情”的追求中,戏剧创作可以不必顾及事物之“常理”和“理之有无”。这个观点较早而又集中的倡导者是明代的汤显祖,他不仅明确地表达了这种观念,而且在戏剧创作中实践了这种主张。汤氏曰:

嗟夫!人世之事,非人世所可尽。自非通人,恒以理相格耳。第云理之所必无,安知情之所必有耶。^①

汤显祖的这段名言有着非常深刻的哲理性,从艺术理论角度而言,这无疑是一则颇具美学意味的“虚实论”。在此,汤显祖提出了这样一个创作原则:戏剧创作允许而且应该以剧作家的意愿和情感逻辑来结构戏剧情节,构造戏剧的故事本体,而不能以事物之“常理”来

^① 汤显祖:《牡丹亭记题词》。

相“格”。汤氏的这个观点在戏剧创作的虚实关系上极大地强化了剧作者的主体力量。这个观点在后来的《牡丹亭》批评中得到了进一步的延续和深化。针对臧晋叔删改《牡丹亭》,并要求戏剧创作“合于世者必信于世”的主张,晚明的茅元仪就针锋相对地指出:

如必人之信而后可,则其事之生而死,死而生,死者无端,死而生者更无端,安能必其世之尽信也?……临川有言:“第云理之所必无,安知情之所必有耶?”我以不特此也,凡意之所可至,必事之所已至也。^①

从“理无情有”到“意之所可至,必事之所已至”,茅元仪大大地发挥了汤显祖的理论思想。梅孝己在《洒雪堂小引》中也同样认为:“人心不必然之想,即天下终必有之事。……况夫钟情之至,可动天地。精气为物,游魂为变,将何所不至哉?”他进而断言:“谁将情咏传情人,情到真时事亦真。”由此可见,那种事情的常规常理在古代剧论家和剧作家的心目中,其实是难以拘缚艺术创作的生花之笔的。

不仅如此,古代剧论家为了强调戏剧创作“主观表现”的重要性,他们又有意识地采用传统的美学思想来阐发和探讨戏剧创作的“写意性”。一个突出的现象就是把王维的绘画艺术和美学追求引进戏剧艺术。这种理论思想也是出于汤显祖的笔下,在《答凌初成书》中他写道:

不佞《牡丹亭》记大受吕玉绳改窜,云便“吴歌”。不佞哑然笑曰:昔有人嫌摩诘之冬景芭蕉,割蕉加梅,冬则冬矣,然非王摩诘冬景也。

汤显祖的言外之意十分明显,他的《牡丹亭》之所以超出了“理”之框范正是对王维“冬景芭蕉”这种艺术精神的直接继承。王维的“冬景芭蕉”传为出自《袁安高卧图》,对此的评价在宋元以来的绘画

^① 茅元仪:《批点牡丹亭记序》,转引自毛效同编《汤显祖研究资料汇编》,上海古籍出版社,1986。

史上形成了一场不小的公案。北宋沈括在《梦溪笔谈》中尝有这样一则评述：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也，世之观画者，多指摘其间形象位置，彩色瑕疵而已，至于奥理冥造者，罕见其人。如彦远《画评》言：王维画物，多不问四时，如画花往往以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景。予家所藏摩诘《袁安高卧图》有雪中芭蕉，此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难与俗人论也。”^①沈括此论虽然失之于深妙玄虚，但所揭示的“意到便成”的创作境界确乎是中国古典艺术的一个重要美学传统。由此可见，汤显祖在此以王维的“冬景芭蕉”来为自身的戏剧创作张目，其目的正是要使这种艺术精神和传统在戏剧艺术中得以延续。晚于汤显祖的王骥德在《曲律》中同样也从“虚实”角度倡导这种艺术精神，其曰：

元人作剧，曲中用事每不拘时代先后。马东篱《三醉岳阳楼》，赋吕纯阳事也。〔寄生草〕曲：“这的是烧猪佛印待东坡，抵多少骑驴魏野逢潘阆。”俗子见之，有不訾以为传唐人用宋事耶？画家谓王摩诘以牡丹、芙蓉、莲花同画一景；画《袁安高卧图》有雪里芭蕉，此不可易与人道也。

王骥德所认为“不可易与人道”的创作境界，其实即是那种在元人杂剧中业已形成，在汤显祖的观念和创作中得以弘扬的戏剧艺术与传统艺术精神的同一境界。正是对这种创作境界的追求，为中国戏剧艺术的写意性、灵动性廓清了观念上的障碍。

从“情”对“理”的突破和超越到王维“冬景芭蕉”这种艺术境界的追求，古典剧论在“虚实”关系上走的是一条倾向于“主观表现”的道路，前者所注重的是真情和至情的抒发，而后者所追求的则是戏剧艺术境界的空灵排宕。这种现象在戏剧史和戏剧理论史上的出现，一方面固然是传统审美思想的历史性延续，同时又与汤显祖在戏剧艺术领域所构筑的那种排空出世的艺术世界及其在剧坛上的强烈反响

^① 沈括：《梦溪笔谈》卷十七，见《梦溪笔谈校证》，胡道静校证，上海古籍出版社，1987。

有着密切的关系。

然而,戏剧艺术发展到明末清初,对此却有了某种程度的改变,剧坛上的“虚幻不实”受到了普遍的指责,而戏剧故事的情理性则得到了重视。对此,凌廷堪在与元人杂剧的比较中作出了这样的评价:“元人关目,往往有极无理可笑者,盖其体例如此。近之作者乃以无隙可指为贵,于是弥缝愈工,去之愈远。”^①“以无隙可指为贵”正是明末清初的剧坛所追求的一个颇有普遍意义的风尚。而这也正好构成了中国古典剧论中“主观表现”与“客体真实”关系中的另一个理论趋向:戏剧情节的合“理”性要求。在此,所谓“理”有两层涵义:一是戏剧情节和戏剧细节的合情合理;二是戏剧情节所反映的封建伦理和义理。一个颇有意味的现象是,这两层合“理”性要求的提出大多出于时人对旧作的改窜及其评判之中。有的是“弥缝愈工”而作细节上的调整,有的则是删改情节而与观念形态的封建伦理靠拢。一个时代对前人作品的改窜其实正是该时代审美风尚和思想意识的直观显现。对此,冯梦龙是如此,金圣叹、李渔等同样也是如此。在冯梦龙的《墨憨斋定本传奇》中,在李渔对《琵琶记》和《明珠记》的所谓“变旧成新”中,在金圣叹对于《西厢记》的批改中,我们不时能看到上述这两层涵义的直接表现。我们且看李渔对《琵琶记》的指责和改动:

赵五娘于归两月即别蔡邕,是一桃夭新妇,算至公姑已死,别墓寻夫之日,不及数年,是犹然一冶容诲淫之少妇也。身背琵琶,独行千里,即能自保无他,能免当时物议乎?张太公重诺轻财,资其困乏,仁人也,义士也。试问衣食、名节,二者孰重?衣食不继则周之,名节所关则听之,义士仁人曾若是乎?此等缺陷,就词人论之,几与天倾西北,地陷东南无异矣。可少补天塞地之人乎?^②

① 凌廷堪:《论曲绝句》自注,见《校礼堂诗集》卷二。

② 李渔:《闲情偶寄·演习部·变旧成新》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社。1959。

于是,李渔便自任起“补天塞地”之人,着手改写《琵琶记·寻夫》。他让张太公家的小二与五娘作伴,随其入京。不料,李渔的这种改动不久便遭到了梁廷枏的非议。颇有趣味的是,梁廷枏的指责却与李渔的思维意向是同一的:

笠翁以《琵琶》五娘千里寻夫,只身无伴,因作一折补之,添出一人为伴侣,不知男女千里同途,此中更形暧昧。^①

由此可见,当人们以“理”这根标尺对中国古典戏剧艺术作出审视和评判的时候,其所显现的理论性是何等的苍白,它正不期然地应了凌廷堪“弥逢愈工,去之愈远”的讥诮。这种以“理”来约束戏剧创作的“主观表现”,与中国传统的“抒情写意”的艺术精神有一定的抵触之处,尤其对中国古典戏剧艺术所形成的那种空灵排宕的灵动之气也有所贬损。

三

我们其次谈“虚实”范畴“主观表现”与历史真实的关系。

对这个问题的探讨在中国古典剧论中更显热闹,因为中国古典戏剧选用历史题材是极为常见的。中国古代浩繁的历史典籍和古代文人独特的知识结构,都为历史题材在戏剧艺术中的运用提供了充分的客体和主体条件。而由此从“虚实”角度探讨戏剧创作中“主观表现”与“历史真实”的关系,也就成了顺理成章之事。

在中国戏剧史上,历史题材的戏剧创作可谓由来已久,在元杂剧中就已出现了像《汉宫秋》、《梧桐雨》、《赵氏孤儿》等优秀剧目。但元代剧作家在选取历史题材时,他们并不是为了托现和演义一个真实的历史故事,而更重要的是借“历史的亡灵”来抒写其郁积于心的现实情感。因而在“虚实”关系上,元代的历史题材杂剧乃是“以心写事”和“以心运事”的,即在戏剧创作中突出剧作家的主观动机,以主

^① 梁廷枏:《曲话卷三》,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959。

体情感驾驭历史现象,相对地削弱了历史现象对戏剧创作的客体制约。进入明代以后,元杂剧的这种创作精神一度有所变更,曲坛上的“崇实”之风在历史剧的创作中有颇为强烈的表现。因而面对这种创作现状,戏剧理论家们探讨了在虚实范畴中“主观表现”和“历史真实”的关系问题。其中一个比较明显的理论趋向是:人们重新审视了元代杂剧的创作精神,以元杂剧为典范来为戏剧创作的主观表现张目。

在古典剧论中,较早谈论这一问题的是胡应麟和谢肇淛。胡氏认为,戏剧艺术是“亡往而非戏也”,故在他看来,其故事本体亦仍“谬悠而亡根也”,他进而以元人杂剧等为典范从戏剧史的角度作出了这样的阐述:

中郎之耳顺而婿卓也,相国之绝交而娶崔也,《荆钗》之诡而夫也,《香囊》之幻而弟也,凡以此皆谬悠其事也。繇胜国而迄国初一辙,近为传奇者,若良史焉,古意微焉。^①

与胡应麟相一致,谢肇淛在《五杂俎》中也抨击了当时剧坛的“崇实”作风:

凡为小说及杂剧戏文,须是虚实相半,方为游戏三昧之笔。亦要情景造极而止,不必问其有无也。古今小说家,如《西京杂记》、《飞燕外传》、《天宝遗事》诸书,《虬髯》、《红线》、《隐娘》、《白猿》诸传,杂剧家如《琵琶》、《西厢》、《荆钗》、《蒙正》等词,岂必真有是事哉?近来作小说,稍涉怪诞,人便笑其不经,而新出杂剧,若《浣纱》、《青衫》、《义乳》、《孤儿》等作,必事事考之正史,年月不合,姓字不同,不敢作也。如此,则看史传足矣,何名为戏?^②

不难发现,胡应麟与谢肇淛都从“戏”的观念入手来为戏剧艺术

① 胡应麟:《庄岳委谈》(下),见《少室山房笔丛》卷四一。

② 谢肇淛:《五杂俎》卷十五,郭熙途校点,辽宁教育出版社,2001。

的本体特性张目。在同一书中,谢肇淛还从另一角度说明了这一问题:

戏与梦同。离合悲欢,非真情也;富贵贫贱,非真境也。人世转眼,亦犹是也。而愚人得吉梦则喜,得凶梦则忧。遇苦楚之戏,则愀然变容;遇荣盛之戏,则欢然嘻笑。总之,不脱处世见解耳。近来文人,好以史传合之杂剧,而辨其谬讹,此正是痴人前说梦也。

一直到清代,凌廷堪还在其咏剧诗中高扬元人杂剧的艺术精神,其曰:

仲宣忽作中郎婿,裴度曾为白相翁,
若使轻轻征史传,元人格律逐飞蓬。

在该诗的小注中,凌氏又这样写道:“元人杂剧事实多与史传乖迕,明其为戏矣,后人不知,妄生穿凿,陋矣。”^①凌氏的主张与胡应麟、谢肇淛的理论观念是一脉相承的,他们都明确地肯定了戏剧艺术有其自身的特征和艺术规定性,最为突出的是在“虚实”关系上划出了戏剧与历史(即“戏”与“史传”)的域界,明确指出戏剧艺术不是“史传”,戏剧艺术家亦非“良史”,这对戏剧艺术本体特性的张扬是极为有利的。

由此我们也不难看出,在“虚实”范畴中探讨“虚构”与历史真实的关系,其实更多地是在探讨历史题材怎样在戏剧艺术中的运用问题。

关于戏剧创作中如何处理“虚构”与“历史真实”的关系,王骥德在《曲律》中尝从史的角度提出了他的创作理想:

古戏不论事实,亦不论理之有无可否,于古人事多损益缘饰为之,然尚存梗概。后稍就实,多本古史传杂说略施丹

^① 凌廷堪:《论曲绝句》,见《校礼堂诗集》卷二。

歪,不欲脱空杜撰。迩始有捏造无影响之事以欺妇人、小儿者,然类皆优人及里巷小人所为,大雅之士亦不屑也。^①

在同一书里,王氏对“虚实”问题还有一则表述:

剧戏之道,出之贵实,而用之贵虚。《明珠》、《浣纱》、《红拂》、《玉合》,以实而用实者也;《还魂》、“二梦”,以虚而用实者也。以实而用实也易,以虚而用实也难。^②

把这两则引文参照分析,我们则不难看到,王骥德在历史题材的处理上,其理想典范乃是对“古戏”、“损益缘饰为之”但又“尚存梗概”的作法。据此,王氏所谓“出之贵实,而用之贵虚”之意,似乎并不那么深奥费解,其所指称的即乃事出有据,但不据实敷演而已^③。

李渔《闲情偶寄》对戏剧创作的虚实关系也颇多阐发。他把戏剧艺术的表现对象作了“古”与“今”的区别,并在创作方法上作了“实”与“虚”的规定。其曰:

传奇所用之事,或古、或今,有虚、有实,随人拈取。古者,书籍所载,古人现成之事也;今者,耳目传闻,当时仅见之事也;实者,就事敷陈,不假造作,有根有据之谓也;虚者,空中楼阁,随意构成,无影无形之谓也。^④

李渔在这里对戏剧题材作了古今划分,明确承认“空中楼阁、随意构成”之今事在戏剧创作中的合理性,在观念上对王骥德有所超越。他并对历史题材在戏剧创作中的运用提出了许多切实的意见。从整体倾向来看,李渔在虚实关系上主要是崇虚的,“传奇无实”是其基本的观念,但同时他又认为,作为历史题材的剧作,要努力创造出一种与历史的真实环境和历史事件相吻合的社会背景和故事情节,

①② 王骥德:《曲律·杂论上》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

③ 对“出之贵实,用之贵虚”的理解今人颇多阐发,但似乎失之于繁琐。

④ 李渔:《闲情偶寄·词曲部·审虚实》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

要使“满场角色同时共事”，使“本等情由贯串合一”，这样，历史题材的剧作才能烘现一种颇为真实的历史背景和环境氛围。他这样告诫剧作者：“要知古人填古事易，今人填古事难，古人填古事，犹之今人填今事，非其不虑人考，无可考也。传至于今，则其人其事，观者烂熟于胸中，欺之不得，罔之不能。”在这里，李渔认为，当一种历史现象已经深入人心并在观众心目中业已定型的情况下，戏剧创作切忌任意改写或翻案，以免与众情相抵触。稍后的焦循从另一个角度提出了与李渔颇为相似的观点：

此考辨精确，而所传木兰之烈，则未尝适人者；传奇虽多谬悠，然古忠、孝、节、烈之迹，则宜以信传之。^①

然而，李渔和焦循等的观念虽然提出了历史真实在历史剧创作中的重要性，但当历史真实与主观表现相抵触时，中国古代戏剧创作在两者关系上常常是倾向于后者的。

因此，在中国古典剧论中，关于虚构与历史真实关系的探讨，其精神实质乃是强调主观表现，历史真实的制约作用在古典戏剧的创作和理论中还是持一种比较宽容的态度。明代的吕天成便明确申言：“有意驾虚，不必与实事合。”^②祁彪佳的《远山堂曲品》在品评戏剧作品时，更显出了在“虚实”关系上的宽容和通达态度。其评《广爱书》曰：“不尽组织朝政，惟以空中点缀。谑浪处甚于怒骂。传崔、魏者，善摭实无过《清凉扇》，善用虚无过《广爱书》。”可见，在祁彪佳的观念中，所谓“摭实”与“用虚”在历史题材的戏剧创作中是两种并行不悖的创作方法，其中并没有高下和好坏之分，而其成功与否的关键是在能否真切地传递出作者的主观精神。因而同样是“用虚”的作品，其评《击筑》云：“高渐离不死，而始皇卒以荆卿死，快极！快极！”而评《孤忠》则曰：“聊述魏瑄时事，虽不妨翻空为虚，然如此不伦，终

^① 焦循：《剧说》卷五评《雌木兰》，见《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社，1959。

^② 吕天成：《曲品》，见《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

涉恶道。”在这两则评述中,其褒贬之尺度已是毋需赘述了。清代梁廷枏在评判历史题材的剧作时同样也是以“称快”为标准,而不以“虚实”为准则,其曰:

钱唐夏惺斋(梁氏)作六种传奇。其《南阳乐》一种,合三分为一统,尤称快笔。虽无中生有、一时游戏之言,而按之直道之公,有心人未有不拊掌称快者。……立言要快人心,惺斋此曲,独得之矣。^①

在中国古典戏剧史上,一般都以孔尚任的《桃花扇》作为在历史题材的作品中尊崇史实的典范,东塘亦尝言:“朝政得失,文人聚散,皆确考时地,全无假借,至于儿女钟情,宾客解嘲,虽稍有点染,亦非乌有子虚之比。”^②并专附“考据”一章以示材料皆为“实录”。然而实际情况并非完全如此。《桃花扇》固然比较尊重史实,但这并非说明作者在历史题材的创作中有意强调历史真实的强烈制约。因为一方面南朝史事本身就吻合于作者内心郁积的兴亡之感,而作为全书重要关目的“香姬面血溅扇,杨龙友以画笔点染”却是作者的有意“点染”。作者正是要“借离合之情,写兴亡之感”,使“南朝兴亡,遂系之桃花扇底”,从而产生“不独令观者感慨涕零,亦可惩创人心,为末世之一救”的客观效果。且在全剧中,作者又特设副末老赞礼一角为其化身,作为一个贯穿全剧的抒情线索来直陈作者的感慨和意图。对此,梁启超曾作出了这样的评价:

《桃花扇》之老赞礼,云亭自谓也。处处点缀入场,寄无限感慨,卷首之试一出《先声》,卷中之加二十一出《孤吟》,卷末之续四十出《余韵》,皆以老赞礼为正脚色,盖此诸出者,全书之脉络也。^③

① 梁廷枏:《曲话》卷三,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959。

② 孔尚任:《桃花扇凡例》。

③ 见任中敏编:《新曲苑·曲海扬波》,上海中华书局,1940。

梁氏的这一评述深刻地揭示了《桃花扇》的创作特色,同时也颇为吻合作者的作品中所显现的主观意图。由此,我们不难看出,《桃花扇》在中国古典剧作中虽然是一部客观逻辑性较强的作品,但其中所蕴含的精神实质犹然是追求“主观表现”的,尤其是当老赞礼这一作者的化身作为一条抒情线索贯穿剧中而又超越于故事本体时,全剧的精神血脉便深切地流荡着作者的主体情感,它犹如一缕绵延不绝的情丝系缚着戏剧创作的整体过程。

四

在结束本节之前,我们再对中国古典戏剧批评中的所谓“索隐派”,作一点简单的辨正。

所谓“索隐派”在中国古典戏剧批评中有两层涵义:一是考订戏剧故事的实事原型和本事出处;二是明确认定戏剧创作中的故事本体有其显明的目的指向,是对某种现象或者人物的直接讽刺和指责。无疑,这两层涵义的“索隐”在理论观念上所涉及的犹然是戏剧创作的“虚实”问题。

关于前者的作用和价值一般都无异议,且这种考订在观念上没有明显的“尚实黜虚”倾向。李调元即谓:“予恐观者徒以戏目之而不知有其事遂疑之也,故以《剧话》实之;又恐人不徒以戏目之因有其事遂信之也,故仍以《剧话》虚之。”^①因目的趋向已颇为显明,故在此不予赘述。

问题是出在后者。这种“索隐”批评在戏剧批评中有其悠远的传统和广泛的运用,同时也招致了许多的诟责。李渔在《闲情偶寄·词曲部》就首立“戒讽刺”一款,一方面他告诫剧作者要“务存忠厚之心,勿为残毒之事”,不能“悉以填词泄愤”;另一方面他又指责那些“索隐”批评是“非为君子之言,齐东野人之语也”,并立《誓词》云:

加生、旦以美名,原非市恩于有托;抹净、丑以花面,亦

^① 李调元:《剧话序》,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959。

属调笑于无心：凡以点缀词场，使不岑寂而已。但虑：七情以内，无境不生；六合之中，何所不有。幻设一事，即有一事之偶同；乔命一名，即有一名之巧合。焉知不以无基之楼阁，认为有样之葫芦？是用沥血鸣神，剖心告世：倘有一毫所指，甘为三世之喑，即漏显诛，难逭阴罚。^①

李渔之《誓词》可谓言辞激烈，在这种激烈的言辞中，我们也不无感到“索隐”批评在当时剧坛上的影响。在中国戏剧批评史上，这种“索隐”批评较早的是围绕《琵琶记》而展开的，认为《琵琶记》乃高则诚讽“王四”而作^②。后来王世贞等又加以“考索”，考出此剧本于唐宰相牛僧孺招赘进士蔡生或邓敞事，也有人认为此剧乃本于北宋蔡卞弃妻而娶王安石女之事。总之，这些批评都认为高则诚创作《琵琶记》实有所指。其后，除《琵琶记》成了聚讼之点以外，《杜甫游春》、《中山狼》、《宝剑记》乃至汤显祖《紫箫记》等都成了这种索隐批评的对象。焦循在《剧说》中曾引《蜗亭杂订》的一段记载对此作了总结，其曰：

文人之意，往往托之填词。王九思《杜甫游春》指李西涯、杨石斋、贾南坞三相，康对山之《中山狼》则指李空同，李中麓之《宝剑记》则指分宜父子，王辰玉之《哭倒长安街》则指建言诸公。相传汤若士之《紫箫》，亦指当时秉国首揆，才成其半，即为人所议，其改为《紫钗》。

在这段记载中，那种穿凿附会、捕风捉影可谓是达到了极致，因而招致人们的诟责诚为应得。这种以索隐为能事，揭出作品影射对象的批评，是对艺术创作的一种亵渎，也是对艺术创作规律的一种轻薄。

然而，这种批评现象在中国古代戏剧批评史的重复出现乃至形

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

② （明）田艺衡：《留青日札》卷十九，上海古籍出版社，1992。

成为一种批评的传统,也从一个侧面透露了在戏剧理论批评中对“虚实”关系认识的某种信息。我们固然可以这样认为:“索隐批评”在中国古代戏剧批评史上的出现并不是一种正常的现象,同时也是一种有悖于艺术创作规律的批评方法。但如果我们抽去这种批评所显现的内在意蕴而仅从其形式表象来分析的话,那我们不妨可以作出这样的推断:“索隐批评”就其精神实质而言,其批评目的并不是为了求“实”,相反它恰恰是指向于“虚”的。也就是说,它是在明确认定戏剧创作是一种“主观表现”或者主体泄愤的前提下,所作出的一种“索隐”,甚至推测。因而这种批评无疑也是中国戏剧批评在探讨“虚实”关系中的一种扭曲的和不合理的表现形态。

以上我们从三个方面探讨了中国古典剧论中“虚与实”的关系,我们不难看到,在漫长的理论批评的延续和演化中,虽然理论观念在不同时期和不同理论家的思想中有所变化和各有所重,但究其精神实质和理论的逻辑趋向,中国古典剧论在“虚实”问题上往往以强调“主观表现”为其理论内核。这是对中国古典戏剧艺术创作的一种总结,同时也是对中国传统艺术精神的一种历史性的延续。

第三节 寓言:戏剧故事的本体观念

当我们审视了中国古典剧论中的“虚实”关系以后,我们已经明显地看到,中国古代剧论家主要是以“意”即剧作家的主观表现为戏剧创作的最高原则的。这种在“虚实”关系上的表现固然与传统艺术精神的延续有关,而同时它又是与中国古典剧论家对戏剧故事本体性质的体认和规范密切相关的。在中国古典剧论中,我们会不时地发现一个颇为显明而又深得剧论家认可的本体观念,这便是:“传奇皆为寓言。”显见,“寓言”作为戏剧故事的本体观念在中国古典戏剧理论中是不容忽视的。

—

寓言,在中国古典艺术中有着悠远而又广泛的传统,它的艺术精

神已经深深地融入了中国古典艺术的精神血脉之中。因而在我们对中国戏剧故事的本体观念作出分析之前,我们不妨先回顾一下“寓言”在中国古典艺术中的表现形态以及它是如何影响着中国古典戏剧的生成的。

“寓言”在中国古典艺术中大致由如下三个层次所构成:一是作为艺术形式技巧的“寓言”方法;二是作为一种艺术样式的“寓言”体式;三是弥散在中国古典艺术中的创作精神,即“寓言精神”。就“史”的发展角度来看,“寓言”作为一种形式技巧乃是最先确立的,它是在比喻的基础上发展演化而成的一种独特的表现手法。而这种表现手法一旦在先秦诸子的散文中得以充分地运用,它的美学特性便逐渐地固定了起来,由此也就形成了一种独立的艺术形式体制。当这种体制进而在先秦艺术中一经固定,就产生了独特的艺术魅力和艺术光彩,经过后世的艺术创作的多方位扩散,便形成了一种颇为独特的艺术精神。“寓言”就这样在艺术创作中得到了多层次的延续。

“寓言”作为一种形式技巧,它是比喻的一种高级形态,而比喻在中国古典艺术的初创时期就显示出了它那奇异的魅力。在《诗经》中,诗人大都采用触物起兴、引譬联类、借联想与想象来寄托和表现个人情思的比兴手法。在《楚辞》中,诗人更是大量地运用了比喻的手法,王逸在《楚辞章句·离骚经序》中说:“《离骚》之文,依诗取兴,引类譬喻。故善鸟香草,以配忠贞;恶禽臭物,以比谗佞;灵修美人,以媲于君;宓妃佚女,以譬贤臣;虬龙鸾凤,以托君子;飘风云霓,以为小人。”《诗》与《骚》是中国古典艺术的两大渊源,上述的艺术精神和创作方法在某种程度上便形成了中国古典艺术的一种传统。非独艺术是如此,春秋战国时期,文人士大夫也普遍运用“称诗喻志”、“赋诗明志”这种以艺术形象来表现其政治观点的方式。而《易经》所确立的卜筮方法,其实也就是比喻的方法,唐代孔颖达就看到了《易》与《诗》、《骚》之间的这种同一性,《周易正义》曰:“凡《易》者,象也,以物象而明人事,若《诗》之比喻也。”由此可见,那种以比喻的形式来表达

某种情思和道理的方法,实为中国古代的一种传统运思方式,先秦寓言正是在上述背景之中逐渐形成并在先秦诸子的著述中得以成熟的。清代章学诚就指出了寓言与《易经》的关系:“《老子》说本阴阳,《庄》、《列》寓言假象,《易》教也。”^①在先秦诸子中,那些重要的思想家和哲学家如庄子、墨子、荀子、孟子、韩非子等几乎无一不是擅长于寓言的作家。他们常常利用寓言的形式来阐发事理,说谏人生,由此,寓言在先秦诸子那里就形成了一种颇为固定的样式。今人对先秦寓言的价值和特色作有这样一则评述:

在诸子著作中,那些由巧妙的联想,警策的比喻,浓郁的情感和生动的形象所组成的寓言,诙谐幽默又机智锋利,通俗亲切又具有深邃哲理,感人的魅力和智慧的光芒交织出奇异的光彩。^②

然而,寓言作为一种文体,它在中国古代没有得到相应的重视。在魏晋南北朝时期,曹丕《典论·论文》、陆机《文赋》、挚虞《文章流别论》以及刘勰的煌煌巨著《文心雕龙》在广论文体之时都没有对寓言留下片言只语。因而我们不妨这样认定:“寓言”在中国古代文艺史上,真正的、最为重要的价值和地位不在“技巧”,也不在“文体”,而在于由其所确立并在后世艺术中广为流播的“寓言精神”。

何谓“寓言精神”?今人对此曾作有这样的阐发:“寓,寄也,托也,寓言,言在此意在彼或言浅意深也;所谓‘其文约,其辞微’,‘其称文小而其指极大,举类迥而见义远’;借用这几句话作为对寓言精神的概括看来是最好不过的了。”^③然则对“寓言精神”的理解似乎还应作更深层次的挖掘,“言在此而意在彼”只是“寓言”中所运用的一种比喻和象征手法,而所谓“精神”却是凌驾于技巧之上的一种创作原则。从形式表象而言,“寓言”乃是一种观念与故事的组合体,同时,

① 章学诚:《文史通义·诗教》,见《文史通义校注》上册,中华书局,1994。

② 吴毓华:《论戏曲艺术的寓言性特征》,载《戏曲研究》,1988(4)。

③ 夏写时:《论中国戏剧观的形成》,载《戏剧艺术》,1984(1)。

这种观念就创作者来说是一种先于故事与形象的内在之“意”，是一种纯乎理性的概念；而就欣赏者而言，这种观念又是一种超越故事与形象之外的，需凭借联想和想象而获致的“言外之意”。可见，无论是从理性的观念到感性的形象，还是由感性的形象而抽绎出理性的观念，“寓言”的精神实质都是强调和追求主体对客体的超越。因而所谓“寓言精神”的第一要义乃是在创作和欣赏过程中高扬主体性。而由这一特征所延伸，我们便不难看到，作为寓言本体的故事与形象在主体性的制约中在某种程度上就失去了自身的完满自足性，也就是说，寓言中的故事和形象仅是一种借以表现某种观念的“喻体”。正因为如此，故寓言的故事和形象不必完满地追求自身的客观性和内在逻辑性，它与生活原貌没有强烈的依附关系，而其所要吸附和依赖的恰恰是创作者的主体意图和目的。因而“寓言精神”的第二个涵义即是在寓言的本体表现中“脱略形似”。再者，由于寓言有其明确的寄寓性和观念指向性，其艺术形象也就常常是某种观念的浓缩赋形，因而寓言的表现形态和美学风姿往往是类型性的和象征化的，这是“寓言精神”的第三种涵义。

总之，“寓言精神”作为在中国古典艺术中弥散已久的一种创作精神是以对“主体性”的强调和弘扬为其中心层次的，在叙事中则追求“脱略形似”的简约和凝炼，而其叙事本体所显现的美学风姿乃是类型化和象征性的。

在中国古代戏剧发展史上，这种“寓言精神”强烈地影响着戏剧艺术的生成，从中国古典戏剧的原始形态，一直到剧本体制的成熟时代，这种精神始终伴随并制约着中国戏剧艺术的自身发展。

戏剧史上颇多谈论的“优孟衣冠”就是一出颇具“寓言精神”的戏剧表演，它以完整的扮演来托寓一种观念从而达到规劝的目的，即：优孟假孙叔敖的形象和故事来讽谕楚王。于是，在这场表演中，优孟的行为便有了一种明确的指向性，而其过程明显地是假定的和脱略形似的。对此，历来的史家曾颇多地指责它的真实性。刘知幾谓：“衣冠谈说，容或乱真，眉目口鼻，如何取类？而楚王与其左右，曾无

疑惑者耶？……岂有片言不接，一见无疑，遽欲加以宠荣，复其禄位？”^①刘知幾的评述显然表现了史家的习惯和陈见。苏东坡谓其“得其意思所在”似乎与优孟的表演及其目的指向稍有接近。至明代，杨慎则对此明确断言：“予按此传，以‘滑稽’为名，乃优孟自为寓言。”^②其实，非独优孟在此体现了“寓言精神”，而司马迁在《史记》中的记载又何尝不是“自为寓言”呢？清钱谦益谓：“此盖优孟登场扮演，自笑自说，如金元院本，今人弹说之类耳。而太史公叙述，则如真有其事，不露首尾使后人纵观而自得之，此亦太史公之滑稽也。”^③可见，杨慎、钱谦益的论述都是从寓言的角度来阐发“优孟衣冠”所体现的创作精神的。在后世的戏剧史上，如汉之角抵戏（尤其是《东海黄公》）、唐之参军戏、宋之杂剧、金之院本都弥散着强烈的寓言精神。王国维在《宋元戏曲考》中评宋杂剧云：“宋之滑稽戏，虽托故事以讽时事，然不以演事实为主，而以所含意义为主。”所谓“不以演事实为主，而以所含意义为主”正是对宋杂剧中所体现的寓言精神，即“脱略形似”而追求其主观表现的深入阐发。实际上，从戏剧的雏型一直到成熟的戏剧创作，这种传统乃是一脉相承的，在元代杂剧中，戏剧关目的脱略形似，艺术形象的观念赋形，犹然是杂剧创作中一种强烈的审美意识和追求，王国维尝评之云：

其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。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。^④

① 刘知幾：《史通》卷二十，见《史通通释》，上海古籍出版社，1978。

② 杨慎：《优孟为孙叔敖》，见《升庵全集》七十二。

③ 钱谦益：《有学集补·题柳敬亭册子》转引自任半塘《优语集》，上海文艺出版社，1981。

④ 王国维：《宋元戏曲考·元剧之文章》，见《海宁王静安先生遗书·宋元戏曲考》，商务印书馆，1940。

由此可见,在中国古典剧论中,以“寓言”作为戏剧故事的本体观念其实是有深厚的艺术根柢和悠远的思想渊源的。

二

在中国古典戏剧理论史上,明确地将戏剧艺术与“寓言”作直接的比并,进而把“寓言”作为戏剧故事的本体观念,乃是从明代开始的。这种本体观念的提出,一方面是明清两代的剧论家在为戏剧艺术自身特色的形成寻求一种理论上的依据,同时也是他们对古典艺术的传统精神有意识地继承和延续。

对这一戏剧故事的本体观念在中国古典剧论中所包涵的理论思想,我们试作如下分析。

首先,把戏剧的故事本体视为“寓言”就要求戏剧创作有其明显的托寓性,强化戏剧创作过程中的主体表现性,因而在戏剧创作的主客关系上,其所追求的是一种以主体为主、客体为从的创作准则。对此,中国古典剧论又是从两个方面来实现这一追求的。

第一,在戏剧的叙事过程中,以理性的观念作为维系情节、塑造形象的内在依据,在故事本体中体现观念与叙事的结合,这以丘濬在《五伦全备记》中的一段表述为代表。需要指出的是,在中国古典戏剧理论史上,丘濬是最早将戏剧艺术与“寓言”作直接比并的,在《五伦全备记·副末开场》中,丘濬尝言:

每见世人搬杂剧,无端诬赖前贤,伯喈负屈十朋冤,九原如可作,怒气定冲天。这本《五伦全备记》分明假托扬传,一场戏里五伦全,备他时世曲,寓我圣贤言。

在《五伦全备记》全剧终了时,他又补写了一句:“这戏文一似庄子的寓言,流传在世人搬演。”

可见,丘濬在《五伦全备记》的创作中所接续的仅是寓言所显现的形式表象,即把观念与叙事融合在一起,并以叙事来演绎其所要表现的理性观念,因而在《五伦全备记》中,大到情节设置,小到人物命

名,无一不体现了寓言的类型性和象征化的特色。同时,丘濬在剧中表现的理性观念又是一整套封建伦理,即所谓“五伦全备”。显然,在这部剧作中,创作者的主体性仅显现于以形象来图解概念,以教化来铺叙情节。这种传统在中国戏剧史上有其深远的影响,虽然也受到了“陈腐臭烂,令人呕秽”(徐复祚语)的指责,但踵武者却大有人在,清代的梁廷枏在评述夏惺斋的作品时犹然这样赞美道:

惺斋作曲,皆意主惩劝,常举忠、孝、节、义,各撰一种。

以《无瑕壁》言君臣,教忠也;以《杏花村》言父子,教孝也;以《瑞筠图》言夫妇,教节也;以《广寒梯》言师友,教义也;以《花萼吟》言兄弟,教弟也。^①

在中国古典戏剧史上,明清两代所出现的一大批“寓言式”的伦理剧,与上述本体观念的影响是不无关系的。

与上述观念不同,在古典剧论史上,追求戏剧创作的托寓性还表现为视戏剧的故事本体为剧作者情感抒发的载体,即通过一个故事的演述来寄寓和抒写剧作家的内心情感。这类表述在古典剧论中更是比比皆是,古代剧论家大多认为,戏剧创作“皆意有所抑郁,不能通其道,故托之往事,著之文彩以自见”^②。这是“借古人之歌哭笑骂,以陶写我之抑郁牢骚”^③,是“借彼异迹,吐我奇气”^④。所谓“借”者、“托”者,即乃托寓之谓也。

其次,正因为要求戏剧创作有其显明的托寓性,因而视戏剧为“寓言”便强调戏剧的故事本体不必拘泥于客体的真实性制约,或者

① 梁廷枏:《曲话》,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959。

② 陈昭祥:《劝善记叙》,转引自吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》,中国戏剧出版社,1990。

③ 吴伟业:《北词广正谱序》,转引自吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》,中国戏剧出版社,1990。

④ 征道人:《四声猿引》,转引自吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》,中国戏剧出版社,1990。

说,强调戏剧为“寓言”正是强化戏剧叙事本体“有意虚化”这一准则。在古典剧论中,“传奇皆是寓言”这一命题的提出在某种程度上即是针对当时剧坛上戏剧创作的泥实作风。徐复祚尝言:“要之传奇皆是寓言,未有无所为者,正不必求其人与事以实之也。”^①而徐复祚提出这一观念的直接触发点即是时人对《琵琶记》的硬性考证。李笠翁亦然,他同样也是有感于剧坛上“索隐派”的捕风捉影和猜测比附,提出了“传奇皆寓言”的观点,其云:“余生平所著传奇,皆属寓言,其事绝无所指。”^②又谓:“传奇无实,大半寓言”,并明确申言:“凡阅传奇而必考其事从何来,人居何地者,皆说梦之痴,人可以不答者也。”^③清人平步青在其《小栖霞说稗》中更是将“寓言”与“实事”相对举:

梨园戏剧所演人之事,十九寓言;而实事可以演剧者,反多湮灭。何则?演义、编剧者,大都不睹载籍之人;而淹雅通古者,又不屑为此也。

所谓“淹雅通古者又不屑为此”的结论还可商榷,不过其“十九寓言”之说,却接近了戏剧艺术的自身特色。在同一书里,平步青还引用了《持雅堂诗集》中的一首《观剧》诗,其云:“庄、列爱荒唐,寓言著十九,传奇祖其意,颠倒贤与否……劝惩义何在?妖言惑黔首。”对此,平步青颇为赞赏,加批曰:“可为正人吐气。”《观剧》诗作者的观点与平步青比较相似,其“寓言著十九,传奇祖其意”的观念颇有见识。由此我们可以看到,在中国古典剧论史上,无论是来自正面的弘扬,还是反面的讥刺,将戏剧艺术与“寓言”相比并无疑强烈地淡化了戏剧创作的客体制约。

主体性的不断高扬,客体性的逐渐淡化,中国古典戏剧在寓言精

① 徐复祚:《曲论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 李渔:《曲部誓词·序》,见《李渔全集》卷一《笠翁文集》卷二,浙江古籍出版社,1992。

③ 李渔:《闲情偶寄·审虚实》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

神的影响下日渐地显现出自身的艺术个性。这种理论观念的提出为戏剧家们在戏剧创作过程中赢得创作心态的自由,廓清了观念上的障碍。黑格尔在论述诗歌艺术时曾这样说过:“诗艺术是心灵的普遍艺术,这种心灵是本身已得到自由的,不受为表现用的外在感性材料束缚的,只在思想和情感的内在空间和内在时间里逍遥游荡。”^①黑格尔的这则论述亦颇接近中国古典戏剧的创作法则,且其所描绘的那种“逍遥游荡”的“心灵”又与中国古典戏剧诗人的创作心态比较吻合。

在中国古典剧论中,剧论家们将戏剧艺术与“寓言”相比并从而接续传统的寓言精神。其第三个涵义是强调和追求在戏剧叙事本体的创作过程中剧作家创作心态的自由性。郑超宗在为范于令的《梦花酣》所写的题词中就以“寓言”相标榜,描述了戏剧创作过程中的那种独特的心态:

《梦花酣》与《牡丹亭》情景略同,而诡异过之。如萧南斗者,从无名、无象中结就幻缘,安如是,危如是,生如是,死如是,受欺、受谤如是,能使无端而生者死、死者生、又无端而彼代此死、此代彼生。……未有如斯之如意者也。呜呼!汤比部之传《牡丹亭》,范驾部之传《梦花酣》,皆以不合时宜,而所谓“寓言十九者”,非耶?^②

在这里,郑超宗所描述的那种“如意”心态正是中国古典剧作家所努力追求的,汤显祖在评述其创作时即云:“当其意得,一往追之,快意而止。”^③张衡在《芙蓉楼序》中更是这样指出:“痴之所至,不觉其写之深,写之奇,写之艳……意欲为书生吐气,故不畏大方笑也。”

综上所述,在中国古典戏剧理论中,主体性的弘扬,“脱略形似”的客体性的淡化以及追求戏剧创作的“如意”心态,是“寓言”这一中

① 黑格尔:《美学》第一卷,商务印书馆,1991。

② 焦循:《剧说》,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959。

③ 转引自吴毓华:《论中国戏曲艺术的寓言性特征》,载《戏曲研究》,1988(4)。

国古典戏剧故事的本体观念所显现的主要理论内核。这种本体观念所体现的创作精神使中国古典戏剧的叙事本体颇多地带有一种内在的灵动之气,同时又浓郁地流淌着剧作者的主体情思,从而在戏剧结构中呈现了强烈的写意性。

中国古代的文艺理论家在对某一种艺术样式作出本体认定的时候,常常有这样一个传统:一方面他们把该种艺术样式与中国文学史上业已成型的某种艺术体式作一定程度上的侧附从而来接续艺术创作的渊源关系,同时又在两种艺术体式的辨析中来进一步张扬该种艺术样式的本体特性。对此,无论是由诗到词再到曲,抑或是由散文、史传到小说,对艺术样式本体特性的认识在某种程度上都体现了上述传统。这种在艺术本体特性体认中的运思方式和心理定势固然体现了中国传统艺术精神中的“复古”倾向,但由此它对形成中国古典艺术的民族性格也是颇为有利的。

在古典剧论中,人们常常把戏剧称为“诗”,称为“曲”,或者称为“乐府”,其所追求的正是要强化戏剧艺术的“诗化”特征,而古代剧论家把戏剧的故事本体径称为“寓言”,同样也是与上述追求相吻合的。诚然,“寓言”是一种叙事艺术,但在中国古代的叙事文学中,它是一种最富于写意性、象征性的艺术样式,“寓言”的精神实质乃是最大限度地摒弃叙事艺术所固有的那种客体性制约,而将叙事结构落实到创作归旨上,从而完成寓言艺术的象征性和寓意性。而这正是中国戏剧的故事本体所刻意追求的。

第四节 “奇”情节论

在中国古典戏剧理论中,人们视戏剧的故事本体为“寓言”,因而在虚实关系上追求戏剧创作的“有意驾虚”,要求以“情感逻辑”来规范戏剧情节的内在发展,从而更真切地表现剧作者的内在情感和实现戏剧创作的功利目的。然而,戏剧艺术毕竟还要面对广大的观众,它不是一种纯个体的艺术活动,其艺术价值的最终实现还得依赖于

广大观众的欣赏和认可。由此,怎样来提高戏剧情节的质量,使之更具有丰富的戏剧性,造成一种生动的、富于吸引力的艺术魅力,便自然而然地成了剧论家和剧作家无法回避的一个现实。所谓“奇”这一范畴正是古典剧论家们所竭力强调的一个戏剧情节的审美原则。

—

在中国戏剧理论批评史上,“奇”作为一个审美追求很早就被剧论家们标举出来了。在元代,钟嗣成的《录鬼簿》在评述剧作家的艺术成就和特色的时候,便常常以“奇”或“新奇”来进行赞美,如评范康《杜子美游曲江》“下笔即新奇”。评鲍天佑的剧作是“跬步之间,惟务搜奇索古而已,故其编撰多使人感动咏叹”。与钟嗣成同时的杨维禎在评论关汉卿、庾吉甫的剧作时也以“奇巧”来标榜。可见,当剧本文学在中国古代戏剧艺术史上最初形成并日渐兴盛的时候,戏剧家和戏剧理论批评家已把“奇”作为一个十分重要的审美概念提出和使用了,以致在明清两代,理论家们辄以“奇”来释“传奇”之名。这里兹举几例:

传奇,纪异之书也。无奇不传,无传不奇。^①

传奇者,事不奇幻不传,辞不奇艳不传;其间情之所在,

自有而无,自无而有,不确奇愕眙者亦不传。^②

传奇者,传其事之奇焉者也,事不奇则不传。^③

“奇”作为一个重要的审美范畴,在中国古典剧论中,主要是指戏剧情节的曲折多姿、变幻莫测。如明代的袁于令在《焚香记序》一文中对该剧的“纡曲”剧情就作出了这样的评析:

① 倪倬:《二奇缘小引》,转引自吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》,中国戏剧出版社,1990。

② 茅暎:《题牡丹亭记》,转引自毛效同《汤显祖研究资料汇编》下册,上海古籍出版社,1986。

③ 孔尚任:《桃花扇小识》。

兹传之总评惟一真字足以尽之耳。何也？桂英守节，王魁辞姻无论，即金垒之好色，谢妈之爱财，无一不真。……然又有几段奇境，不可不知。其始也，落魄莱城遇风鉴操斧，一奇也。及所联之配，又属青楼，青楼而复出于闺帏，又一奇也。新婚设誓奇矣，而金垒套书，致两人生而死，死而生，复有虚讹之传，愈出愈奇，悲欢沓见，离合环生。读至卷尽，如长江怒涛，上涌下溜，突兀起伏，不可测识，真文情之极其纤曲者。

在这段表述中，袁于令充分肯定了《焚香记》“突兀起伏，不可测识”的剧情，他所赞美的“奇”是一种情节结构的新奇、突兀和多姿多彩。对这种“奇”的认可和赞美在中国古典剧评中可谓比比皆是，它成了中国古典戏剧批评中一个重要的审美标准。

然而，“奇”在戏剧创作中一经引入，不久便走向了它的另外一面，即由“奇”向“幻”发展。在中国古典剧论中，“幻”是“奇”这一审美范畴在自身发展进程中的第一次转化，它使“奇”的审美形态更为明晰和彻底，同时又使“奇”走向了它的极端而遭致了剧坛的指责。当冯梦龙犹然赞叹《永团圆》传奇“幻想从何处得来”、“倍觉可喜”的时候^①，别具慧眼的剧论家便一针见血地指出了剧坛一味趋奇所造成的弊端。凌濛初谓：

戏曲搭架，亦是要事，不妥则全传可憎矣。旧戏无扭捏巧造之弊，稍有牵强，略附神鬼作用而已，故都大雅可观；今世愈造愈幻，假托寓言，明明看破无论，即真实一事，翻弄作乌有子虚。总之，人情所不近，人理所必无，世法既自不通，鬼谋亦所不料。^②

凌濛初的指责在当时的剧坛上有其普遍性的意义。由“奇”到

① 冯梦龙：《墨憨斋重定〈永团圆〉传奇总评》，见《冯梦龙全集》卷十三。

② 凌濛初：《谭曲杂札》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

“幻”，戏剧故事情节一味地趋异逐奇，正如祁彪佳所言：“近日词场，好传世间诧异之事。”^①且“一涉仙人荒诞之事，便无好境趣”^②。因而怎样实现戏剧故事“奇”的审美效果又避免“幻”所引起的弊端，这一问题便摆到了剧论家的面前。古代剧论家对此作出了进一步的理论探索，对“奇”作了新的范围的界定，要求“奇”落实于“人情物理”之中，超现实的故事题材也要与“情理”相吻合。对此，祁彪佳、张岱、李渔、丁耀亢、李调元等都提出了自身的理论见解。张岱在《答袁箴庵》一文中，对袁于令的《合浦珠》提出了尖锐的批评，并在肯定袁于令《西楼记》的基础上对“奇”作了新的界说：

传奇至今日，怪幻极矣。生甫登场，即思易姓，旦方出色，便要改装。兼以非想非因，无头无绪，只求热闹，不论根由，但要出奇，不顾文理。……吾兄近作《合浦珠》亦犯此病，盖郑生关目，亦甚寻常，而狠求奇怪，故使文昌武曲、雷公电母奔走趋跑，热闹之极，反见凄凉。兄看《琵琶》、《西厢》，有何怪异？布帛菽粟之中，自有许多滋味，咀嚼不尽，传之永远，愈久愈新，愈淡愈远。……兄作《西楼》，只一“情”字，《讲技》、《错梦》、《抢姬》、《泣试》，皆是情理所有，何尝不热闹，何尝不出奇，何取于节外生枝，屋上起屋耶？

很明显，张岱此论是试图把“奇”引到“情”的规范之中，以现实的人情物理来纠正那些“不顾文理”、“不论根由”的趋幻逐异之弊。祁彪佳也认为，戏剧创作只要情感“宛然逼真”，那“寻常境界”“亦自超异”^③，丁耀亢更是这样申明：“曲曰传奇，乃人中之

① 祁彪佳：《远山堂曲品·双杯》，见《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

② 祁彪佳：《远山堂曲品·玉掌》，见《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

③ 祁彪佳：《远山堂剧品·乔断鬼》，见《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

奇,非天外之事。”^①可见,在“奇”这一审美范畴的自身演化中,从“事奇”到“情奇”乃是对由“奇”到“幻”这一转化过程的一次反拨。对于“情奇”的强调,无疑是冲击了当时剧坛“怪幻”、“诧异”的创作风尚。

从“奇”而“幻”再到“人情物理”的弘扬,中国古典剧论在“奇”这一审美范畴的演化中走出了误区。对这一问题,清初的李渔作了更为深入而又细致的阐发,他以“新”释“奇”,从而使“奇”在自身的发展中完成了第二次转化:

古人呼剧本为“传奇”者,因其事甚奇特,未经人见而传之,是以得名。可见非奇不传。新,即奇之别名也。^②

李渔以“新”释“奇”,既避开了“幻”的纠葛,又为“奇”开拓了更广阔的领域。那何谓“新”呢?李渔在《窥词管见》中曾对“意新”作出了这样的阐发:

所谓意新者,非于寻常闻见之外,别有所闻所见,而后谓之新也。即在饮食居处之内,布帛菽粟之间,尽有事之极奇,情之极艳,询诸耳目则为习见习闻,考诸诗词实为罕听罕睹,以此为新,方是词内之新,非《齐谐》志怪,《南华》志诞之所谓新也。

李渔此论与张岱的观点一脉相承,他强调戏剧情节新奇中的人情物理,反对戏剧创作中的“怪幻不实”。在李渔的理论思想中,除了要求在人情物理、布帛菽粟中追求“新奇”之外,他以“新”释“奇”的另外一个追求是戏剧情节的创新问题,即所谓“新”者乃“未经人见”之事。他尝言:“戏场关目,全在出奇变相,令人不能悬拟。”^③若“此等情

① 丁耀亢:《赤松游题辞》,见《丁耀亢全集》,中州古籍出版社,1999。

② 李渔:《闲情偶寄·词曲部·脱窠臼》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

③ 李渔:《闲情偶寄·演习部·脱套》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

节,业已见之戏场,则千人共见,万人共见,绝无奇矣,焉用传之?”他甚至这样告诫剧作家:“欲为此剧,先问古今院本中曾有此等情节与否。如其未有,则急急传之。否则枉费辛勤,徒作效颦之妇。”^①由此可见,李渔以“新”释“奇”、以“新”代“奇”,给中国古典剧论中“以奇为美”的传统观念注进了新的血液,也以此克服了由“奇”变“幻”所引起的观念上和创作上的偏颇。

由“奇”到“幻”再到“新”,“奇”这一审美范畴的自身演变轨迹是颇为清晰的,这样一个演化的过程实际上是使戏剧情节在“奇”的统一追求中不断地趋向于世情化的过程,正如李渔所言,戏剧创作要“透入世情三昧”。

在中国古典剧论中,“奇”这一审美范畴除了体现上述演化轨迹之外,它还有两层约束:“奇”与“真”的关系和“奇”与“正”的统一。这两层约束实际上又是相辅相成的,前者比较倾向于戏剧情节的真实可信,后者则强调戏剧情节在表现形态中的典雅可观,而究其归趣,则是追求戏剧情节在表现内涵和表现形态上都要出之于“常理”和衡之于“常情”。李渔在《窥词管见》中尝言:“虽贵新奇,亦须新而妥,奇而确,妥与确,总不越一‘理’字,欲望句之惊人,先求理之服众。”所谓“妥”与“确”也即是“真”与“正”的另一种表现方式。近代吴梅在其《顾曲麈谈》中发挥李渔在《闲情偶寄·凡例》“期规正风俗”的一段理论表述,对“真”作出了较为深入而又详尽的阐发:

大抵剧之妙处,在一真字。真也者,切实不浮,感人心脾之谓也。风俗之靡,日甚一日,究其所以日甚之故,皆由于人心之喜新尚异。……故新异但祈不诡于法而已。新之有道,异之有方,总期不失情理之真,俾观者知所惩劝,而不敢于为恶,斯亦可矣。以索隐行怪之俗,而责其全反中庸,此必不可得之数也。不若以有道之新,易无道之新,以有方

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

之异,易无方之异,则庶几人皆乐于从事,而案头场上,交相为美,此真之说也。

吴梅在此所论之“真”实际上已包括了“真”与“正”两个方面,而“真”与“正”的基本内核却是要使戏剧创作归于“知所惩劝”的儒教传统和艺术表现的雅正典赡。质言之,在中国古典剧论中,“奇”这一戏剧情节的审美理想在其自身的演变过程中,其现实性和世俗性在不断地得以加强,因而在艺术理论的渊源上其所接通的乃是中国传统的儒家艺术精神的血脉。

二

然而,在中国古代文艺思想的发展中,“奇”这一概念最初是从《庄》、《骚》艺术精神中发端的。它的理论旨趣与后起的古典剧论中“奇”的理论追求有着明显的不同。

在中国古代文学批评史上,最早高扬“奇”这一旗帜的乃是庄子,他曾以“谬悠”、“荒唐”、“诡谲”等术语来概括和评述自身的创作特色。在《庄子·知北游》中他明确地表达了对“神奇”的喜爱和追求:“其所美者为神奇,其所恶者为臭腐。”可见在庄子的观念中,“神奇”与“臭腐”已是区别美丑的两个对立概念了。以屈原为代表的“楚《骚》艺术精神”也处处弥散着瑰丽奇异的色彩,充满着浓郁的浪漫情调。在这个奇特的艺术世界中,神话传说的瑰怪多姿与个体情感的浓郁奔放融为一体,构成了特有的艺术风貌,产生了奇异的审美效果。晚清王国维在评述屈原的作品时尝言:“丰富之想象力,实与《庄》、《列》为近。”^①刘师培则更进一步指出:屈子之文“叙事记游,遗尘超物,荒唐诡怪,复与《庄》、《列》相同”^②。然而,《庄》、《骚》的这种艺术精神毕竟还只是先秦文化中的一个部分,不语“怪力乱神”的儒家思想对其还持着一种排斥和抗拒的态度。降及两汉,随着儒家一

① 王国维:《屈子之文学精神》,转引自世界文库本《晚清文选》。

② 刘师培:《南北文学不同论》,见宁武南氏校印本《刘申叔遗书》第十五册。

统思想的确立，“奇”作为一个审美追求便遭到了人们的指责和非难，虽然屈《骚》传统在汉代艺术中有其强烈的影响。一个最为明显的事实是：人们往往以儒家精神为标尺对其进行批评，班固评屈原的作品是“多称昆仑冥婚宓妃虚无之语，皆非法度之政，经义所载”^①。王逸则把屈赋与儒教强作比附，王充在《论衡》中更以颇多的篇幅加以指斥，并明确地将“奇伟”与“真实”对举，视“奇伟”与“虚妄”为同义^②。因而在汉代，“奇”这一审美追求在儒家精神的笼罩下逐渐地被淹没了。

在中国古代文艺思想史上，重新标举“奇”这一审美理想和追求的是魏晋南北朝时期。这种现象的产生无疑是与六朝志怪之作的繁盛有直接的关联，因而在对志怪小说的评论中，“奇”以及与之相似的概念可谓是触目皆是，如郭璞评《山海经》：“闾诞迂夸，多奇怪俶傥之言。”^③葛洪论《神仙传》：“深妙奇异。”^④王嘉批评《博物志》：“记事采言，亦多浮妄。”^⑤可见，无论是嘉许还是责难，在志怪小说的批评中，“奇”已是一个突出的审美范畴而被标举了。

在刘勰的《文心雕龙》中，“奇”这一术语更是屡见而不鲜，这在“奇”这一审美范畴的演化过程中是一个重要的分界线。刘勰论“奇”有着多重涵义：有的着重于文学发展的继承和新变，如《通变》：“望今制奇，参古定法。”有的强调文学创作的新奇独特，如《辨骚》：“枚贾追风以入丽，马扬沿波而得奇。”有的则是指责文学创作的空虚、怪诞，如《序志》“辞人爱奇，言贵浮诡”等等。因而在《文心雕龙》中，“奇”并不是作为一个统一的术语而加以使用的。刘勰论“奇”的重要意义在于他调融了以往对“奇”这一审美范畴的认识差异，即调合了《庄》、《骚》艺术传统与儒家艺术精神之间的悖离，体现了一种折衷、调和的意味。也就是说，他既推尊文艺创作的新奇独到和艺术创新，又强调

① 班固：《离骚序》，见《四部丛刊》影明翻宋本《楚辞》卷一。

② 王充：《论衡·对作篇》，见刘盼遂《论衡集解》卷二十九。

③ 郭璞：《注山海经叙》，见袁珂《山海经校注》，巴蜀书社，1996。

④ 葛洪：《神仙传自序》，见袁珂《山海经校注》，巴蜀书社，1996。

⑤ 王嘉：《拾遗记》，见《古小说丛刊》，中华书局，1981。

文艺创作的现实精神与实用理性。这突出地表现在如下两个方面：一是在文艺表现的内涵上强调“奇”与“真”的结合；二是在文艺的表现方法和艺术风格上推崇“奇”与“正”的统一。关于前者，主要体现在刘勰对屈原的评价之中，在刘勰看来，屈原之《离骚》是“奇文郁起”、“自铸伟词”，但同时他又认为，《离骚》之文犹有异于经典者。他列举了屈赋之“同于风雅”者四：典诰之体、规讽之旨、比兴之义、忠怨之辞；又指责了屈赋之异于经典者四：诡异之辞、谲怪之谈、猖狂之志、荒淫之意。为了调融这两者的关系，刘勰提出了“酌奇而不失其真”的原则，要求在文学创作中做到“奇”与“真”的结合，既要出奇追新，又要有现实真实性。在《定势》篇中刘勰又进一步提出了“奇”与“正”的统一问题，他强调文学创作要“执正以驭奇”，反对“逐奇而失正”，“正”即雅正之谓。由此可见，经过刘勰的梳理调融，“奇”这一范畴被注进了新的质素。

进入唐宋以后，“奇”更是常常出现于评论家之笔端了。这一时期的尚“奇”有两点值得注意：一是唐代传奇小说繁盛，评论家们极力弘扬小说创作的新奇。然而从志怪小说到传奇小说，小说所表现的现实内涵和情感意蕴正逐渐增强，因而以往那种强调小说表现对象的超现实的怪幻之奇正渐渐地被推崇人事之奇的倾向所取代。其二，在诗歌领域，中唐的韩孟诗派在诗歌创作和理论主张上努力提倡“雄奇光怪”之美。我国古代诗歌素来强调诗歌艺术的温柔、雅正，因而以“雄奇光怪”为美无疑在诗歌艺术中是一种创新。韩孟诗派所强调的这一审美理想，其重要性不独体现于他们提出的这一理论观念，更重要的还体现于他们实现这一审美理想的具体途径。我们且看韩愈在《调张籍》一诗中的一段话：

我愿生两翅，捕逐出八荒。精诚忽交通，百怪入我肠。
刺手拔鲸牙，举瓢酌天浆。腾身跨汗漫，不著织女襄。顾语
地上友，经营无太忙。乞君飞霞佩，与我高颀颀。

这确乎体现了一种雄奇光怪之美。究其美之由来乃在于一种以

“我”为中心的内在张力和笼括宇宙的恢宏气魄。孟郊在《赠郑夫子鲂》一诗中对此说得更为直捷了当：

天地入胸臆，吁嗟生风雷，文章得其微，物象由我裁！

由此可见，那种形成雄奇之美的内在因素乃是在诗歌创作中强烈地体现诗人的内在情感和主体意识，以诗人的主体情思来构建诗歌的意象，从而曲折地宣泄诗人内心的幽微之情。“不平则鸣”正是他们理论主张的另一个侧面。可知“奇”在他们的诗歌审美理想中不独是一种形式上的追新逐奇，更主要的乃是为了更深切地表现其郁积于心中的内在情思。

至此，“奇”这一审美范畴已大体生成，由此以后，这一审美范畴便进入了俗文学（即小说、戏剧）的审美追求之中。通过对“奇”这一审美范畴生成过程的审视，我们已不难看到它在古代文论中所形成的理论旨趣：“奇”是文艺作品的一种重要的审美形态，它以新奇、独特、幻异、夸诞为其主要特色。形成这种审美形态的内在机制，一方面是超现实的、幻想性的题材内容，同时更是熔铸于其中的豪迈悲愤之激情。因而所谓“奇”，乃是艺术家内在情感的迸发与内在意志的高扬所显现的外在形态。质言之，“奇”在古代文论中，不是一种由技巧、形式所构筑的审美表象，而是一种融激越之情感与奇特之手法于一体的审美形态。

三

“奇”作为戏剧的审美理想和追求，它对传统的理论思想既有接续的一面，同时又有失落的一面，且我们不无沮丧地发现，其所失落的恰恰是其中更有价值的一部分。

前面说过，在中国古典剧论中，由“奇”到“幻”再到“新”的演化轨迹乃是戏剧情节不断地趋于世情化的过程。“透入世情三昧”这原本是戏剧艺术一个重要的创作追求，然而这种世情化的追求在某种程度上并不是强调对现实情感作深刻的提炼和凝聚，却更多地是一种

媚俗的世情。因而所谓“奇”的世情化的过程乃是在不断地强化对于俗情的把玩，“奇”的表现形态也便趋向于“佳构”一途；从“奇”所显现的传统艺术精神来看，之所以形成“奇”之审美形态乃是植根于艺术家的内在情感与追求和现实生活、现实秩序之间的矛盾，庄子如此，屈原如此，李贺、韩愈辈亦复如此。蒲松龄在《聊斋自志》中曾这样评价屈原：

昔者三闾被放，彷徨山泽，经历陵庙，呵壁问天，神灵怪物，琦玮谲诡，以泄愤懑，抒写愁思……

显见，“奇”之审美形态是以独特、高超、勃郁的思想情感为其依托的，因而在古典剧论中，“奇”对于传统理论一个最为重要的“失落”，乃是抽去了“奇”这一审美形态的内在生机，而仅抓住了它的外部表现形式，即由“奇”到“新”的表层演化，使“奇”这一古老的审美范畴在中国古典剧论中日益地走向浅俗化。

在中国戏剧史上，颇能体现中国传统“奇”之审美形态的是徐渭和汤显祖的剧作。尤其是汤显祖的《牡丹亭》，它“因情成梦，因梦成戏”，表现了“生可以死，死可以生”的超越生死之限的一腔“至情”。在这部作品中，汤显祖以超现实性的故事题材、融激愤悲越之情感与奇伟夸幻的艺术手法于一体，创造了一个奇特惊幻的审美境界，可谓“奇”矣、“幻”矣，然而由于汤显祖在作品中贯注了浓烈的情感色彩，故而它是“幻中有真”，吴吴山三妇合评的《新镌绣像玉茗堂牡丹亭》曾这样评道：

人知梦是幻境，不知画境尤幻，梦则无影之形，画则有形之影，丽娘梦里寻欢，春卿画中索配，自是千古一对痴人，然不以为幻，幻便是真。

然而，汤显祖这种“以幻为真”的奇特境界在“奇”的审美追求中没能很好地得以延续，这在理论观念和创作现实中大多如此。王思任在《春灯谜记序》云：

临川清远道人自泥天灶,取日膏月汁,烘烧五色之霞,绝不肯俯齐州抢烟片点,于是四梦熟而脍炙四天之下。四天之下遂竞与传其薪,而乞其火,递相梦梦。凌夷至今,胡柴白棍窜塞,眯哭其中,竟不以影质溺则亦大可哈矣。

在这段论述中,可以看到汤显祖“四梦”的成就和影响,而后世之仿效者徒拈取了他的“梦幻”的表层结构,“幻”则“幻”矣,但缺乏贯之于其中的“真情”与“至情”。“递相梦梦,凌夷至今”正是说明了这种情况,汤显祖所构筑的奇特境界在“奇”这一审美范畴的演化发展中确乎没有得到更多的理论上的弘扬。徐渭的境况亦复如此。因而在中国戏剧史上,同样是高举“奇”这一面旗帜,但有无至情、激情之熔铸其间,却在艺术品位的高低上迥然不同。徐渭、汤显祖以后,“南洪北孔”再一次融激越之情感与新奇之表现手法于一体,从而在戏剧史上重又创造了奇迹。而在吴炳、阮大铖乃至李渔的剧作中,审美形态“奇”则奇矣,但在艺术生机与情感格调上却是日益浅薄而难以产生使人惊泣的艺术魅力。

正因为古典剧论中,“奇”这一审美范畴“失落”了由《庄》、《骚》所奠定的艺术精神,同时又接续了刘勰所调融的理论传统,其世情化的过程也便日渐地走向了浅俗化。由此对“奇”这一审美范畴的探讨便更多地艺术技巧层次和戏剧的表层结构等方面进行了。

李渔以“新”释“奇”就比较突出地表现了这种境况。在李渔的观念中,“奇”的一个首要特色就是剧情的新鲜感。然而,李渔虽沿用了韩愈“惟陈言之务去”的观点,但却没有韩愈“能自树立,不因循”的追求^①,他并没有想在戏剧创作中“树立”自身的独特情感和思想,而更多考虑的是在迎合观众口味的前提下尽可能地保持剧情的新鲜之感。同时,这种新鲜感也并不是在剧情中创造出某种新颖独到的情感思想,而是把归趣定在“未经人见”之上。他甚至认为:“非特前人所作,于今为旧,即出我一人之手,今之视昨,亦有间焉。昨已见而今

① 韩愈:《韩昌黎集·答刘正夫书》,见《韩愈全集》,上海古籍出版社,1997。

未见也,知未见之为新,即知己见之为旧矣。”^①这样,他就把“新奇”的观念域界框范得过于狭窄了,而仅留有了形式技巧上的出奇变相。朴斋主人在为《风筝误》所作的序中,曾经作了这样的评论:

是剧结构离奇,熔铸工炼,扫除一切窠臼,向从来作者
搜寻不到处,另辟一境,可谓奇之极,新之至矣。

朴斋主人确乎是李渔的知音君子,而《风筝误》所形成的那种“奇之极,新之至”的审美形态也确乎主要体现于戏剧艺术的技巧层次和戏剧故事的表层结构之中。

如果我们把“奇”在中国古代文论与古典剧论中的理论内核再作进一步比照的话,那我们就不难看到:在中国古代文论中,“奇”所强调的是诗人主体性的高扬和主体情感的强烈迸发,而在古典剧论中,由“奇”到“新”的发展演化,其日渐强化的却是一种对于观众的迎合。当然,我们作这样比照也并不意味着在两者之间强分轩轻,因为这两者在理论起点上并不处于同一层次,且各种艺术样式还有着自身的艺术规定性。中国古典戏剧毕竟在总体上是一种世俗的文学样式和表演艺术,它更要面向广大的观众。因而“奇”在中国古典剧论中的理论出发点和落脚点并不是创作主体而是更多地倾向于审美鉴赏主体。明白了这一点,我们也便可以理解何以“奇”在中国古典剧论中日渐地向世情化发展,其理论中心也逐步地向技巧性转移了。何况,中国古典剧论中对“奇”这一审美范畴的探讨重心集中于技巧层次,也使戏剧结构的技巧理论得以深入的阐发和广泛的讨论。

假如我们要对上文的探讨作一收束的话,那我们不妨引出这样一个观点:“奇”在中国古典剧论中的探讨主要不是戏剧思想家的参与,而在很大程度上是戏剧实践家的介入。

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

第五节 类型：人物论

戏剧人物是戏剧艺术的行为主体,因而对于戏剧人物的理论阐发应成为戏剧理论的一个重心所在。然而在中国古典剧论史上,关于戏剧人物塑造的理论探索不仅出现较晚,且在理论上也颇为浅显;戏剧人物在中国古典剧论家的理论构架中似乎还未能成为一个独立的研究个体,故除了金圣叹等少数几个评点大家之外,对于戏剧人物的理论阐述大多是零碎的、不成系统的。当然,古典剧论中的人物理论虽在理论容量和深度上难尽人意,但理论的清晰度却是颇为显明的。既然戏剧创作重在剧作家的主观表现,戏剧人物在某种程度上也就是传递剧作者内在情志的代言人,他们要求戏剧人物强烈地凝聚剧作家的感性情感和理性褒贬,由此,戏剧人物在自身的表现形态上也便更多地趋于“类型化”。

—

在中国古典剧论史上,对于戏剧人物的理论阐发是从明代中叶开始的。这种理论思想在古典剧论中的出现有两个比较重要的因素:一是明中叶以来的戏剧评点从一开始就表现出了对戏剧情节的兴趣,在批评的思维意向上始终伴随着情节的发展,由此批评家们也便自然地将目光投向于戏剧情节的行为主体——人物的分析之中;二是合辙于人们对戏剧本体特性的进一步体认,与人们认识到了戏剧艺术作为一种“代言体”的独特个性有关,故既然是“代言”,在戏剧创作中就有一种剧作者与剧中人物的关系问题,由此戏剧人物的理论阐发也就应运而生了。

戏剧人物理论在古典剧论中最早出现的是辨析戏剧语言与特定人物形象的关系,这在戏剧评点中有着颇多的评析。如:

崔家富贵,文王以天子之贵敌之而不得,但此际亦似寥落矣,况曰“子母孤孀路途穷”,而中间有“软玉屏”、“珠帘”、

“玉钩”等句，亦当避忌者。^①

王骥德在《曲律》中也从这个角度批评了《浣纱记》和《琵琶记》，其曰：

《浣纱》如范蠡而曰“尊王定霸，不在恒、文下”，施之越王则可，越夫人而曰“金井辘轳鸣，上苑笙歌度，帘外忽闻宣召声，忙蹙金莲步”，是一宫人语耳。^②

蔡别后，赵氏寂寥可想矣，而曰：“翠减祥鸾罗幌，香消宝鸭金炉，楚馆云闲，秦楼月冷”，后又曰：“宝瑟尘埋，锦被羞铺，寂寞琼窗，萧条朱户”等语，皆过富贵，非赵所宜。^③

以上论述都是从语言的角度来阐发的，要求戏剧语言应符合戏剧人物的特定情境和特殊身份。在古典剧论史上，最早从戏剧艺术本体特性的角度来论述戏剧人物塑造的也是王骥德，在《曲律·论引子》中他提出了这样的观点：

引子，须以自己之肾肠，代他人之口吻，盖一人登场，必有几句紧要说话，我设以身处其地，模写其似，却调停句法，点检字面，使一折之事头，先以数语该括尽之，勿晦勿乏，此是上谛。

这是一段在中国古典剧论史上颇为著名的论述。在这里，王骥德揭示了戏剧艺术的一个独特个性：“代言。”这是对戏剧艺术特性的理论阐发，而由此引出的“代他人之口吻”、“设以身处其地，模写其似”的观点，在人物塑造理论上也具有了较为深刻的意义。对这一问题在理论表述上更为鲜明而又集中的乃是晚明的孟称舜。他在辨析戏剧艺术与诗、词的个性差异时，提出了一个颇为著名的戏剧创作

① 《田水月山房北西厢藏本》第一折《佛殿奇逢》【赏花时】曲批语。

② 王骥德：《曲律·论引子》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

③ 王骥德：《曲律·杂论上》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

原则：

迨夫曲之为妙，极古今好丑、贵贱、离合、死生。因事以造形，随物而赋象。时而庄言，时而谐谑，孤末靚狙，合傀儡于一场，而征事类于千载。笑则有声，啼则有泪，喜则有神，叹则有气。非作者身处于百物云为之际，而心通乎七情生动之窍，曲则恶能工哉！吾尝为诗与词矣，率吾意之所到而言之，言之尽吾意而止矣。至于曲，则忽为之男女焉，忽为之苦乐焉，忽为之君主、仆妾、金夫、端士焉。其说如画者之画马也，当其画马也，所见无非马者。人视其学为马之状，筋骸骨节，宛然马也；而后所画为马者，乃真马也。学戏者，不置身于场上，则不能为戏；而撰曲者，不化其身作为曲中之人，则不能为曲，此曲之所以难于诗与辞也。^①

孟称舜的这个观点发展了王骥德的学说，他从中国古代诗、词、曲的流变中来辨析“曲”的特征。在他看来，诗与词的创作过程是同一的，都是由“意”到“言”的过程，所谓“率吾意之所到而言之，言之尽吾意而止矣”。而“曲”则不然，在“意”和“言”之间，它有一个重要的“中介”：戏剧人物。而这“中介”又是各色人等、林林总总，由此他引出结论：“撰曲者不化其身作为曲中之人，则不能为曲。”孟称舜的这段论述在对戏剧艺术特性的认识上是较为深刻的，而在戏剧人物理论的发展中，其重要性乃是揭示了塑造戏剧人物是戏剧创作有别于诗词创作的一个根本特性。

从明中叶到明末，戏剧人物论还表现于对戏剧人物的具体品评之中，尤其是在对《西厢记》、《琵琶记》和《牡丹亭》的批评中，人物的品析占据了较大的篇幅。王思任、沈际飞的《牡丹亭》评点，李卓吾、陈继儒等的《西厢记》评点，都留下了许多深刻而又精到的戏剧人物评论文字。但总起来说，从明代中叶到明末，戏剧人物理论的主要贡

^① 孟称舜：《古今名剧合选序》，转引自吴毓华编著《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社，1990。

献是扭转了以往对剧中人物作出理论阐发和艺术品评的忽视倾向，同时又在对戏剧艺术特性的认识中确立了戏剧人物在戏剧艺术中的重要地位。

进入清代以后，戏剧人物理论有了很大的发展，主要表现在这样两个方面。

其一是戏剧人物创作法则的总结和提示。“法”的问题在戏剧评点中占有很大的比重，金圣叹、毛声山等在各自的戏剧评点中提出了戏剧人物的塑造法则，使人物理论向技巧化和条理化发展。

其二是对戏剧人物作出了更深层次的理论辨析。李渔在《闲情偶寄》中接续王骥德、孟称舜的理论传统，提出戏剧人物塑造中的“立心”问题。他这样写道：

言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地。无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想，即遇立心邪僻者，我亦当舍经从权，暂为邪僻之思。务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛，若《水浒传》之叙事，吴道子之写生，斯称此道中之绝技。^①

李渔的这一段论述颇为深切地道出了戏剧创作的自身特点，他强调了戏剧创作的特性乃是创作主体的对象化，要求在剧本创作过程中真切地把握剧中人物的“心曲隐微”。李渔强调的“立心”，无疑对戏剧人物的塑造原理提出了更高的要求，因而在理论思想上就显得更为深刻了。

在中国古典剧论中，戏剧人物理论由对戏剧人物的重视到人物塑造原理的抉发，从对戏剧人物的具体品评到人物塑造法则的总结和揭示，体现了由浅入深、由单薄到丰富的发展进程。

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

二

中国古典戏剧人物理论就其理论内涵而言,大致有这样几个方面。

首先,中国古典戏剧人物理论要求在剧中人物身上融入剧作者浓烈的主体情感,强调戏剧人物要体现剧作者的理想和人格。因而在戏剧人物的塑造过程中,一方面剧作者要化身为剧中人物,同时戏剧人物也要充分地体现剧作者的主观意图,充当剧作家的情感代言人。如汤显祖《牡丹亭》所塑造的杜丽娘这一人物形象正是汤显祖内在情感的一种外在表现,是汤显祖所追求的“至情”的理想化身,因而在杜丽娘身上,其行为和追求便强烈地体现了汤显祖的情感和理想。杜丽娘的行为逻辑所遵循的乃是汤显祖所要强烈抒发的“至情”的情感逻辑。他尝言:

天下女子有情宁有如杜丽娘者乎。梦其人即病,病即弥连,至手画形容传于世而后死。死三年矣,复能溟漠中求其所梦者而生。如丽娘者,乃可谓之有情人耳。情不知所起,一往而深,生者可以死,死可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也。^①

杜丽娘这一形象是中国戏剧史上一个成功的艺术形象,然而对于这一艺术形象我们却难以以常规的标尺来衡量。在她身上,我们很难看出她性格的多面性和丰满性,在她身上表现得最为彻底的却是内心那火一样的热情和绮丽的梦想,因而在汤显祖的笔下,杜丽娘其实是一个情感的化身、“至情”的象征。

金圣叹在《西厢记》的批评中,也颇为浓烈地表现了上述趋向。他的《第六才子书西厢记》对原作有很大的改窜,而其改窜的目的正是要使《西厢记》的人物行为合乎他的情感逻辑与伦理准则。他在

^① 汤显祖:《牡丹亭记题词》。

《西厢记》的批评中同样也贯注了浓烈的主体情感,在《第六才子书西厢记·惊艳》总批中他这样写道:

夫天下后世之读我书者,彼则深悟君瑞非他君瑞,殆即著书之人焉是也。莺莺非他莺莺,殆即著书之人心头之人焉是也。红娘白马悉复非他,殆即为著书之人力作周旋之人焉是也。如是,而提笔之时不能自爱,而竟肆然自作狂荡无礼之言,以是愉快其心,是则岂非身自原为狂且,而以其心头之人为媚女乎?

在这段言论中,金圣叹明确地强调了剧作者在塑造人物时要“自爱”,要把剧中人物作为剧作者的情感、人格和理想的化身。因而在《西厢记》的批评中,他是把张生和莺莺当作他心目中的“才子佳人”的典范来对待的,他赞美他们是“天下之至宝”,称莺莺是“天仙化人”。在他的心目中,真正的“才子佳人”应该是这样的:

夫才子之爱佳人则爱,而才子之爱先王则又爱者,是乃才子之所以为才子。佳人之爱才子则爱,而佳人之畏礼则又畏者,是乃佳人之所以为佳人也。^①

这明确地表现了金圣叹在对“情”与“理”认识中的矛盾状态,然而,这种认识恰恰是金圣叹批评和改窜《西厢记》人物形象的重要依据。我们且看他莺莺、张生和红娘三个人物的定性:

双文,天下之至尊贵女子也;双文,天下之至有情女子也;双文,天下之至灵慧女子也;双文,天下之至矜尚女子也。^②

《西厢记》写张生,便真是相府子弟,便真是孔门子弟,

① 金圣叹:《第六才子书西厢记·琴心》总批,贯华堂本,傅晓航点校,甘肃人民出版社,1985。

② 金圣叹:《第六才子书西厢记·赖简》总批,贯华堂本,傅晓航点校,甘肃人民出版社,1985。

异样高才,又异样苦学,异样豪迈,又异样淳厚。相其通体自内至外,并无半点轻狂,一毫奸诈。

《西厢记》写红娘,凡三用加意之笔。其一于《借厢》篇中,峻拒张生,其二于《琴心》篇中,过尊双文,其三于《拷艳》篇中,切责夫人。一时便似周公制礼,乃尽在红娘一片心地中,凛凛然,侃侃然,曾不可得而少假借者。^①

金圣叹在对莺莺、张生和红娘的形象品评中,体现了他自身的理想和追求,无疑,张生和莺莺在很大程度上已经成了金圣叹心目中“才子佳人模式”的理想化身了。

在中国古代戏剧史上,从情感出发、从理念出发来塑造戏剧人物形象乃是一个较为显明的传统。两者都强调戏剧人物塑造要体现剧作者的主体逻辑,只是前者是情感的逻辑,后者则是理性的逻辑。但两者在艺术形象上却是各不相同的,前者往往是一种情感的化身和象征,是一种情感的赋形,而后者则是一种观念的赋形和观念的化身。对此,汤显祖的创作追求是前者的代表,丘濬的创作追求则是后者的极端表现,而金圣叹、李渔的追求则介乎于这两者之间。

其次,中国古典剧论中的戏剧人物理论在揭示人物形象的塑造方法和对戏剧人物的具体品评中,往往突出戏剧人物某一方面的特征,并要求抓住这一特征作淋漓尽致的表现,使人物形象显示出自身的鲜明性和独特性。

在中国古代剧论史上,剧论家们在分析和评判戏剧人物时常常是指向人物形象的主要特征,这种主要特征有的是从伦理角度提出的,如“忠、孝、节、义”,有的是指人物品貌的,如“智、愚、贤、丑”,还有的则是指人物性格的某一层面的,如“妖、迂、莽、怯”等等。在《批点玉茗堂牡丹亭词叙》一文中,王思任对《牡丹亭》的人物作出的评述在戏剧理论史上颇为著名,兹摘录如下:

^① 金圣叹:《第六才子书西厢记·读法》,贯华堂本,傅晓航点校,甘肃人民出版社,1985。

若士自谓一生“四梦”，得意处惟在《牡丹》。……其款置数人，笑者真笑，笑即有声；啼者真啼，啼即有泪；叹者真叹，叹即有气。杜丽娘之妖也，柳梦梅之痴也，老夫人之软也，杜安抚之古执也，陈最良之雾也，春香之贼牢也，无不从筋节窍髓，以探其七情生动之微也。

在这里，王思任以“妖、痴、软、古执、雾、贼牢”分别指称杜丽娘、柳梦梅等人的性格特征，并认为这是汤显祖从人物形象的“筋节窍髓，以探其七情生动之微”。这真切地揭示了汤显祖在人物形象塑造中的创作追求。然而，这种所谓的“探其七情生动之微”其实只是着眼于人物性格的某一层面，是涵蕴一点而不及其余的。我们再看王思任在揭示《牡丹亭》的人物形象体现上述特征时所作出的具体描绘：

杜丽娘隽过言鸟，触似羚羊，月可沉，天可瘦，泉台可瞑，獠牙判发可狎而处；而“梅”、“柳”二字一灵咬住，必不肯使劫灰烧失。柳生见鬼见神，痛叫顽纸；满心满意，只要插花。老夫人智是血描，肠邻断草；拾得珠还，蔗不陪檠。杜安抚摇头山屹，强笑河清；一味做官，半言难入。陈教授满口塾书，一身襖气；小要便益，大经险怪。春香眨眼即知，锥心必尽；亦文亦史，亦败亦成。^①

可见，在王思任看来，杜丽娘之“妖”主要显现为“‘梅’‘柳’”二字，一灵咬住”。柳梦梅之“痴”则是“满心满意，只要插花”。而杜安抚之“古执”却是“一味做官，半言难入”。由此我们不难发现，王思任对《牡丹亭》人物的品评和人物形象特征的揭示，乃是抓住了人物的某一特性而作出了单向性的延伸，而这实际上也是中国古典戏剧在人物形象塑造中的一个鲜明的普遍性特征。在古典戏剧作品中，我

^① 王思任：《批点玉茗堂牡丹亭词叙》，转引自毛效同编《汤显祖研究资料汇编》下册，上海古籍出版社，1986。

们常常能看到这种表述：

极富极贵牛丞相，施仁施义张广才。
有贞有烈赵贞女，全忠全孝蔡伯喈。^①

贤德母慈能教子，贞烈妇孝不遗亲。
王待御舍生死友，张状元仗节忘身。^②

毛声山在《琵琶记》评点中也从上述角度剖析了《琵琶记》在人物塑造中所表现的特性。他认为，《琵琶记》人物形象塑造的一个最为明显的特征是剧作家对人物形象所作出的淋漓尽致的单向表现，其曰：

今观《琵琶》一书，所以绘天性之亲者，抑何其无不逼真、无不曲至乎！于父母之爱子，则一写其逼试，一写其嗟儿；于舅姑之爱媳，则一写其见糠而悲，一写其遗笔而逝；于子之念父母，则写其却婚，写其辞官，写其还乡，写其寄书。写其临风而悼于“新篁池阁”之时，写其对月而嗟于“万里长空”之夜。子媳之奉舅姑，则写其请粮，写其进药，写其剪发，写其筑坟，写其画真容于纸上，何啻^③ 愧闻见之诚，写其抱琵琶于道中，不减行哭过市之惨。其描画慈父慈母，孝子孝媳，可谓曲折淋漓，极情尽致矣。^④

毛声山这一则冗长的论述对《琵琶记》的人物塑造作了概括性的描述。在他看来，《琵琶记》的人物形象是鲜明而又逼真的，这是因为剧作者抓住了剧中人物或“亲”或“孝”这两个主要特征而作出了“曲折淋漓、极情尽致”的表现。

由上述分析可知，中国古典戏剧人物理论所强调的乃是对剧中人物作出单向化的处理，有时这种单向化的处理也不妨趋于极端。

① 《琵琶记》，见毛晋编《六十种曲》第一册，中华书局，1958。

② 《香囊记》，见毛晋编《六十种曲》第一册，中华书局，1958。

③ 毛声山：《琵琶记·付末开场》批语，《第七才子书》（清雍正间经纶堂刊本）。

他们要求在这种单向的、甚至极端化的处理和表现中突出和强化人物形象的单一特性。无疑,这一类人物形象在表现形态上是单纯的、鲜明的,但非丰满的和复杂的。

第三,在古典戏剧人物理论中,“法”是其中一个非常重要的理论思想,“法”在理论内涵上颇多地显现为 人物形象的塑造技巧,但其中所涵蕴的理论思想还是比较丰富的。在这些法则中,强调人物形象之间的衬托法是其中最为突出的一个创作法则。戏剧人物理论中的“衬托法”在总体趋向上或要求突出主要人物的形象特性,此为正衬;或要求在两种截然不同的形象之间作相互之间的映衬,此为反衬。但总其要者,却是以实现主要人物形象的完美性为归趣。

在古典剧论史上,对“衬托法”揭示得最为突出的是金圣叹,他在《西厢记》评点中明确地提出了《西厢记》人物的组合关系。他尝言:“《西厢记》只写得三个人,一个是双文,一个是张生,一个是红娘。其余如夫人,如法本,如白马将军……他俱不曾着一笔半笔写,俱是写三个人时,所忽然应用之家伙耳。”他还进而认为:“若更仔细算时,《西厢记》亦止为写得一个人。一个人者,双文是也。”金圣叹把莺莺视为《西厢记》最为主要的人物,其余如张生、红娘、老夫人等人与莺莺的关系乃是一种“烘云托月”的关系。在金圣叹看来,如果说《西厢记》的形象群体构成了一个层云飘浮的夜空,那莺莺正是夜空中光彩眩目的一轮明月。因而为了使莺莺体现出一种高贵的秉礼小姐的特征,他便要求对张生、红娘等的描述也要刻刻在意,而不能有丝毫的轻荡狂且之态。金圣叹对此明确申言:“写张生直写到此田地时,须悟全不是写张生,须悟全是写双文。”同样,“《西厢记》写红娘,当知正是出力写双文”^①。由此可见,金圣叹所强调的“烘托法”在人物塑造的理论指向上是为了突出主要人物的完美性形象,质言之,这种“烘托法”乃是为了充分表现莺莺的那种“至尊贵、至灵慧、灵矜尚、至有

^① 以上引文均见金圣叹:《第六才子书西厢记·读法》,贯华堂本,傅晓航点校,甘肃人民出版社,1985。

情”的完美的“佳人”形象。金圣叹所揭示的这种戏剧人物的创作法则在中国古代剧论史上并非孤立,强调“正衬”、“反衬”或“旁衬”的理论表述是非常多的,而其理论的依归都旨在或从“正衬”中体现主要人物的完美性,或在反衬中求得人物形象两极对比的充分表现。

其四,中国古典戏剧人物理论还较多地表现为对戏剧语言与戏剧人物关系的阐发上,这种阐发所显现的首要特征是:古代剧论家在从人物角度评析戏剧语言时常常以戏剧人物所处的特定的“类”或社会层次来作为其评判的准则,并由此对戏剧人物语言作出理性的规范。如:

填词太富贵,不像穷秀才人家。^①

填词当贵,与相府相称。^②

曲中尽见描写,只郑与妻叙情处欠通,几语不类贵介公子口吻。^③

在上述这些评论中我们不难看到,他们对戏剧语言与戏剧人物关系的认识还仅仅处于表层的领域,他们仅认识到了戏剧语言与戏剧人物所处的社会地位和身份的关系,其所注目的乃是一种“类”的语言特征,因而这种特征的揭示与规范虽然在剧论史上有其独特的价值,但这种规范却更多的体现为一种语言特色的外在定性,其实还不足以真正揭示戏剧人物的独特性格和面貌。

三

以上我们从四个方面分析和阐发了中国古典戏剧人物论的思想内核,并由此看到,古典戏剧人物理论对戏剧人物的表现形态有着颇为独特的追求,这种追求在理论指向上无疑使戏剧人物呈现出了比

① 《李卓吾批评琵琶记》第九出《临妆感叹》[破齐阵引]批语(万历间刻本)。

② 《李卓吾批评琵琶记》第十九出《强就鸾凤》眉批(万历间刻本)。

③ 《陈眉公先生批评绣襦记》之《述叶良俦》总批,收入《六合同春》(清乾隆间修文堂刊本)。

较浓烈的“类型化”的审美风姿。

在艺术理论中,所谓“类型化”是一个与“个性化”相对举的概念,这是两个在艺术理论与创作中异中有同的交叉性概念。“个性化”要求在正反、优劣、美丑等多重关系所构成的个体形象的丰富性中突出人物形象的独特性,而“类型化”则注重在“类”的范围内对人物形象作单向的凝聚和集中。“类型化”和“个性化”在人物形象塑造中体现了两种不同的审美追求,而且都取得了不同的成就。

当然,中国古典戏剧人物理论所强调追求的虽是一种“类型化”的人物形象塑造原则,但其中也并非完全否定人物形象塑造的个性化要求。如在《牡丹亭》批评中,沈际飞就提出了不同的见解,他是这样评价《牡丹亭》的人物塑造的:

柳生呆绝,杜女妖艳,杜翁方绝,陈老迂绝,甄母愁绝,春香韵绝,石姑之妥,老驼之勤,小癞之密,使君之识,牝贼之机,非临川飞神吹气为之,而其人遁矣。若乃真中觅假,呆处藏黠,绎其指归,□□则柳生未尝痴也,陈老未尝腐也,杜翁未尝忍也,杜女未尝怪也。理于此确,道于此玄,为临川下一转语。^①

沈际飞的这段议论在理论思想上是对王思任的继承和发展,他在肯定《牡丹亭》人物形象“呆、妖、方、迂”等的基础上,强调了人物性格所包涵的复杂性质,故有意“为临川一下转语”。然而,沈际飞虽然是有意识地试图突破前人的理论批评格局,但在具体的人物形象品评中却还是难以摆脱人物形象的自身制约,他以“呆绝”、“妖绝”、“方绝”、“迂绝”、“韵绝”来概括和描述《牡丹亭》的人物形象特色,其实主要还是肯定人物性格的单向凝聚性。因而在中国古典剧论中,虽然人物塑造理论也有对“个性化”的阐发,在戏剧史上也有个性显明的艺术形象,但在总体倾向上,尤其是从戏剧人物理论的逻辑趋向而

① 沈际飞:《牡丹亭题词》,见《汤显祖集·诗文集》附录,上海人民出版社,1973。

言,中国古典戏剧人物理论所追求的基本上确是“类型化”的美学风致。

中国古典戏剧人物理论何以会形成“类型化”的美学趋向?对于这个问题,我们在古典剧论内部就可找到明确的答案。简言之,这是中国古典剧论自身特性所导致的一个必然结果。

首先,中国古典戏剧人物论形成“类型化”的美学趋向乃直接根植于剧论家们对于戏剧故事本体的认识。如上文所述,古代剧论家视戏剧的故事本体为“寓言”,而寓言所体现的那种“主体性”和“象征性”正为戏剧人物塑造中的“类型化”奠定了理论上的基础。李渔在《闲情偶寄》中就直接从“寓言”出发分析了人物形象塑造的“类型化”倾向,其曰:

传奇无实,大半皆寓言耳。欲劝人为孝,则举一孝子出名,但有一行可纪,则不必尽有其事,凡属孝亲所应有者,悉取而加之,亦犹纣之不善不如是之甚也。一居下流,天下之恶皆归焉。其余表忠、表节,与种种劝人为善之剧,率同于此。

李渔在这则表述中,把戏剧人物的“类型化”看成是寓言精神的一种直接延续,因而在他的观念中,戏剧艺术的人物塑造不必太多地顾及人物的真实性,出于故事本体的教化功效的需要,可以把“凡属孝亲所应有者”都取而加在剧中人物身上,强化人物形象的单向凝聚性,从而明确地寄寓剧作家对人物形象的主观褒贬。无疑,这种创作的原则正是寓言艺术所特有的审美风貌,显见,“类型化”在古典戏剧人物理论中的形成与这种本体观念是密切相关的。值得一提的是,在西方,人物形象的塑造却是力图排斥寓言性的,黑格尔曾说:文学作品的“每个人都是一个整体,本身就是一个世界,每个人都是一个完满的有生气的人,而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”^①。从李渔与黑格尔之间的这种理论认识的鲜明对比中,我们不

① 黑格尔:《美学》第一卷,商务印书馆,1991。

难发现中国古典戏剧人物论的自身追求了。

中国古典戏剧人物理论追求“类型化”的美学趋向还与人们对戏剧功能的认识有其密切的关系。古典剧论强调“言情”与“教化”，进而要求两者的融合，确立所谓“情教”，追求戏剧艺术的功利目的，并要求明确地表现剧作家的主观意图。于是，戏剧人物形象明确地显现自身的忠奸、善恶的鲜明性，便自然地成了人们努力追求的审美目标；可以说，戏剧人物作单向的凝聚正是实现戏剧功利目的的一个较好的途径。祁彪佳说：“妬妻欲杀妾子，须写出一段毒肠，令人可以切齿，乃足警世之为悍妇者。”^①指的正是这种情况。

在古代戏剧理论史上，对于这种强化人物形象单一性的创作法则和追求也曾引起一些剧论家的批评，但颇有趣味的是，这些批评的立论依据同样也是从功利出发的。焦循《花部农谭》曰：

花部中有剧名《赛琵琶》，余最喜之，为陈世美弃妻事。……然观此剧者，须于其极可恶处，看他原有悔心。名优演此，不难摹其薄情，全在摹其追悔。当面诟王相、昏夜谋杀子女，未尝不自恨失足。计无可出，一时之错，遂为终身之咎，真是古寺晨钟，发人深省。高氏《琵琶记》未能及也。

焦循此论肯定了名优在《赛琵琶》陈世美形象塑造中的创新：他不是一味“摹其薄情”，而能在“薄情”之中更强调其追悔，表现了人物形象的某种复杂性。在焦循看来，这样能更好地完成戏剧艺术的教化功能。无疑，焦循此论对古典戏剧的人物塑造是有所针砭的。余治在《得一录》中也同样从功利的角度，强调戏剧人物性格塑造的单向凝聚不能“太过”，否则就难以达到功利目的，其曰：

奸臣逆子，旧剧中往往形容太过，出于情理之外，世即有奸臣逆子而观至此剧反以自宽，谓此辈罪恶本来太过，我

① 祁彪佳：《远山堂曲品·藏珠》，见《中国古典戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

固不甚好,然比他尚胜过十倍。是虽欲傲世,而无可傲之人,又何异自诩奇方而无恰好对症之人,服千百剂,亦无效也。

余治从总体倾向而言,并不反对戏剧人物塑造的类型化,只不过是从功利出发,强调戏剧人物在作单向的凝聚时要处理好适当的“度”,使之不为“太过”而有益于劝惩傲世。

其三,古典剧论追求“类型化”的审美趋向还与戏剧艺术的“行当分工”有一定的联系。古典戏剧艺术的行当分工实际上是依据人物的类型来划分的,因而这种类型性的行当分工对人物形象的塑造也是有一定的制约作用的。孔尚任即谓:“脚色所以分别君子小人。”^①李渔在《闲情偶寄》中更从人物语言的角度提出了“生旦有生旦之体,净丑有净丑之腔”的观点:

极粗极俗之语,未尝不入填词,但宜从脚色起见。如在花面口中,则惟恐不粗不俗;一涉生、旦之曲,便宜斟酌其词。无论生为衣冠、仕宦,旦为小姐、夫人,出宫吐词,当有隽雅春容之度;即使生为仆从,旦作梅香,亦须择言而发,不与净、丑同声。^②

李渔在此以脚色的不同来规定戏剧人物的语言特色,但这种笼统的脚色分工却难以真正揭示个体人物的自身特色,因而仅以“粗俗”与“隽雅春容之度”来概言“净丑”与“生旦”的语言风格,其实也是仅注意到了人物语言的“类型化”特色。

综上所述,中国古典戏剧人物理论是以“类型化”为其审美追求的,这种追求体现了古典戏剧理论的逻辑一致性。因而在古典戏剧的叙事理论中,从“虚与实”的表现形态,到“寓言”的本体观念,乃至“奇”的情节追求和“类型”的人物审美理想,构成了中国古典戏剧叙事理论的独特面貌。

① 孔尚任:《桃花扇凡例》。

② 李渔:《闲情偶寄·词曲部·戒浮泛》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

第五章

搬演理论的发展及其理论体系

中国古典戏剧不仅是叙事文学,而且依戏剧的本性首先是一种诉诸舞台的演出艺术。关于这种演剧艺术,古代戏剧家的研究提供了许多理论成果。古人对演剧一事常用“搬演”这个术语,故我们将这些理论统称之为搬演理论。

今人称中国古典戏剧形式为戏曲。自“五四”以来,人们花了很大力气来研究戏曲作为演剧艺术系统的特性,提出了“写意的艺术”、“诗化的艺术”、“综合性、虚拟性、程式化三大特性”等观点。上个世纪八十年代,戏剧界又流行将斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系、梅兰芳体系(即戏曲演剧体系)相比较而并称的观点。这些观点,都把戏曲当作一种具有独特美学性质的演剧系统来看待。这些研究并非单纯地为了认识文化遗产,还为了发扬戏曲的传统美学特性,为发展现代戏曲作出贡献。在此背景下,认识古人的见解,完整地把握和深入地阐发中国古典剧论中的搬演理论,就是非常重要的工作了。

第一节 搬演理论概说

中国古典剧论中的搬演理论比之曲学理论和叙事理论,显得零散而无系统,内容也似乎较难把握。这是因为在中国的文艺大家庭中,戏剧是晚起的形式。当戏剧成为人们理论研究的对象的时候,其

曲的成分由于是诗体,人们能够承袭早已发达的诗乐理论的研究方法与格局来探讨,形成曲学体系;中国传统戏剧的叙事方式与小说的叙事方式有较多的相同之处,不像西方戏剧与小说的叙事方式有明显差别,因而戏剧被作为叙事文学来研究时也较容易接续上中国文学、历史中叙事学的源流,而戏剧作为一种舞台演出系统却完全是新形成的,对此的研究没有既成的理论方法和格局可以承袭,搬演理论只能在演剧实践和理论探讨中逐渐产生。因此,较为零散是不足怪的。其实,搬演理论发展的滞后,还有一个明显的原因,就是戏剧表演是当场发生当场消灭的稍纵即逝的东西,不像戏剧文学有文本存在可供研究,因此戏剧表演研究的步伐总是大大落后于戏剧文学的研究,而以舞台演出总体性控制为目的的导演艺术的研究就要更后才能发展起来。在西方,戏剧决不是晚起的艺术,可尽管公元前5世纪就有了古希腊的戏剧黄金时代,前四世纪就有了伟大的戏剧著作《诗学》,系统性的表演理论却是18世纪才提出来的^①,而导演理论的形成则要更晚。

尽管东西方戏剧很不相同,很难用同一尺度衡量理论的发展,但可以说,中国戏剧表演理想和导演方法的理论的推出是不慢的。而尤其应看到的是,中国古典戏剧的演出形式不是变动不定的,它是一经产生成熟形态(元杂剧)就不断完善、精进而达到高度成熟的惟一样式。搬演理论既以这样的戏剧为研究对象,看似零散的阐述就不可能是无内在系统的,理论观点也不可能是变幻不定的。然而,由于搬演理论毕竟缺乏明晰、系统的理论表述,我们难于按溯其源然后顺其流的方式来接触搬演理论,因此,我们从清理搬演理论的基本面貌入手。

在元杂剧产生之前,有过一些关于表演或演剧的记载,如优孟扮孙叔敖的故事(《史记·滑稽列传》)、《代面》、《踏摇娘》的演出(《旧唐

^① 狄德罗于1773年写成《关于演员的是非谈》一文,提出“范式”化演剧论。但该文发表于1830年,已是19世纪了。

书·乐志》)、宋金杂剧中的谐语(见王国维《优语录》、任二北《优语集》)等,它们说不上是戏曲搬演理论,可不论。自元杂剧产生之后,搬演理论逐步发展,约可分为三个阶段。第一段是元代,第二段是明代至清初,第三段是清中叶至清末。

元代的戏剧搬演理论主要有元初的文人、戏剧批评家胡祜遹提出的“九美说”、夏庭芝的《青楼集》和燕南芝庵的《唱论》。

“九美说”是一篇对曲艺演员而发的演员论和表演论。由于元杂剧是由诸宫调这一说唱形式发展而来的,当时的演员往往兼演曲艺和杂剧,所以“九美说”也适用于杂剧演员。“九美说”的内容是:

一、姿质浓粹,光彩动人;二、举止闲雅,无尘俗态;三、心思聪慧,洞达事物之情状;四、语言辨利,字句真明;五、歌喉清和圆转,累累然如贯珠;六、分付顾盼,使人解悟;七、一唱一说,轻重疾徐中节合度,虽记诵闲熟,非如老僧之诵经;八、发明古人喜怒哀乐、忧悲愉佚,言行功业,使观者如在目前,谛听忘倦,惟恐不得闻;九、温故知新,关键词藻时出新奇,使人不能测度为之限量。九美既备,当独步同流。^①

“九美说”每条都是对表演、欣赏经验的总结,非常具体、实在,全面地说明了对一个理想的演员的要求。然而细想一下,又会觉得这九条在理论上是较浅的。在这面面俱到的论述中,涉及了容貌态度、基本功(语言、歌喉)、技巧(注意分付顾盼和轻重疾徐)和传达作品内容(八、九两条)等方面,既涉及演员论,又涉及表演论,然而它归根结蒂是演员论,因为关于表演规律和技巧的论述是被作为演员的技艺来看待的。九美诸条可以说是谈了演员素质和演员技能两个方面,从而具有统一性,它表现出了一种从演员的角度看待演出艺术的观

① 胡祜遹:《黄氏诗卷序》,见《紫山大全集》卷八,四库全书本。

念,或曰演员本位的意识。

夏庭芝的《青楼集》记述和评论了元代的一百多位女演员,她们中既有戏剧演员又有曲艺演员,有不少是兼擅戏剧和曲艺的演员。在夏庭芝的记述中,有关演员身世、事迹等的记载,可不论。观其对演员的评论,则可以发现他从色、艺两个方面来评说的模式。如评当时最有名的戏剧演员珠帘秀,说她“杂剧为当今独步;驾头、花旦、软末泥等悉造其妙”,其他评论文字便都是言其容貌风韵了。对容貌出色者,往往先言其姿容如何,再说她会些什么;对技艺出众者,则往往先赞其擅长,再说惜其姿容身形有何不足。这种概念在文字简略的评论中体现得尤为明显。如评又一著名戏剧演员南春宴曰:“姿容伟丽,长于驾头杂剧。”再简略的,则曰“姿艺并佳”,或“色艺俱绝”^①。从这种评论中我们可以想见,从演员素质和技能来看待演出艺术并非胡祇适个人的意识,也不是仅对曲艺演员的要求。我们还可以意识到,“九美说”将容貌、态度放在一、二条不是偶然的。以色、艺观剧似乎是一种简单粗陋的意识,但它是中国传统戏剧演出的基本特点的反映。“艺”的内涵本是多方面的,如创造人物的艺术是“艺”,导演创造整体演出的艺术也是“艺”,但在中国传统戏剧中,“艺”却主要是指唱、念、做、打的技巧。中国传统戏剧形式是行当化、技艺化的,故而演员美的姿容和高度的技巧就成了演出的基本要求。元代的剧论家正是把这种要求变成了理论意识。一讲色,二讲艺——这些初步的、然而基本的意识构成了我国搬演理论的开端。

在元杂剧中,唱处于压倒一切的地位,因而受到理论家的重视,也是惟一在元代得到专门研究的方面。燕南芝庵的《唱论》就是这种研究的成果。《唱论》所论为北曲清唱,以要诀的形式写成,涉及到“歌之格调”、“歌之节奏”、“声有四节”、人的各种嗓音特点,以及“歌声变件”、“唱曲之门户”、六宫十一调各宜表达哪种感情、“歌之所忌”等问题。《唱论》使唱曲一项在搬演理论中得到突出发展,它也是曲

① 夏庭芝:《青楼集》,见《中国古典戏曲论著集成》(二),中国戏剧出版社,1959。

学理论中研究演唱问题的开山之作,它的观点和所提问题的范围,对后世产生了巨大的影响。

二

如果说元代还是搬演理论萌生或草创的时期,明代至清初则是搬演理论大发展的时期了。这段时期不仅探讨搬演问题的范围比较全面,理论较有深度,而且可以说古典搬演理论的代表性成果大多是该时期推出的。

搬演理论在这一期的大发展有着种种原因:例如戏剧的活动地域更广了,更普及了;如传奇戏剧在明中叶到清初达到极盛,剧作家的地位不像元代那样低下,朝野文人都爱好写戏,形成了“词山曲海”的局面;如传奇体制更加舒展,不再有“一人主唱”的限制,使各行当都得到发挥,角色体制更完备,表演也趋于成熟。但最重要的原因则是置备家庭戏班的风气。西方戏剧史上是由狄德罗这样一位思想家涉足戏剧而写出第一篇系统性的表演理论文章的,这一事实说明了一个道理:有了戏剧的繁盛和表演的发达,不一定就有演剧理论的发达,演剧理论的发展需要文化素养高、有理论研究能力的人来注意演剧问题才行。家班的盛行正好提供了这样的条件。明中叶至明末,江南士大夫家置备戏班成了普遍的现象。士大夫作为家班主人,既自写剧本,又任演出教习。士大夫交往,不论喜庆还是清会雅集,皆出家班演戏,相互竞比,争奇斗妍。以至一批著名的家班胜过职业戏班,成为演剧水平的代表。这就造成了一批懂搬演、甚至自己能串戏的文人戏剧家,也造成了交流搬演经验,探讨搬演理论的气氛。清初,经过改朝换代的动乱,家班大多流散了,但传奇还是兴盛的,在演剧活动中职业戏班得到了发展。于是有李渔这样以家班为赢利性演出的戏剧家。他既因维持的是家班而保持着文人戏剧家从事搬演活动的特点,又因营业性演出而面对如何适应广大观众审美需要的课题;他既具有一般艺人不具备的理论研究能力,又有着比一般文人戏剧家更宽的理论视野,因而能对搬演理论作较系统的总结。明代至

清初搬演理论的大发展正是在传奇繁荣的基础上的这一机制中形成的。

明代有关表演理论的著作,首先是嘉靖时人魏良辅的《曲律》。它继承了芝庵《唱论》的许多课题而发挥得更加深透,尤其是总结了昆山腔的演唱经验,归结出“字清为一绝,腔纯为一绝,板正为一绝”的唱曲要领,并且特别强调四声的分辨。魏氏《曲律》表明,戏剧搬演理论在入明以后首先被注意的仍然是演唱的方面。沿此一脉而下,明末有沈宠绥的《弦索辨讹》和《度曲须知》。这两部著作,前者论北词,后者论北曲兼论南曲。沈宠绥把音韵学用于唱曲研究,把沈璟“凡曲去声当高唱,上声当低唱,平入声又当酌其高低,不可相混”的理论发展得更细密,并提出了一字之唱当分头、腹、尾三部分的理论。到了清代,则出现了徐大椿的《乐府传声》这样最透彻最完备的演唱理论著作。由于作为搬演之一个方面的演唱同时也是曲学研究的重要课题,本书“曲学”理论部分对此已有阐述,此处便不赘述。

由明代至清初,演唱理论是受重视的,也是富有成果的。但该时期搬演理论发展的基本特点和主要成就却不在于此。该时期搬演理论的特点是全面性。所涉及的最有价值的问题是:什么是好的演出,什么是好演员,什么是表演的最高境界,正确的导演方法是什么。最具代表性的理论家是明代的汤显祖(1550—1616)、潘之恒(约1556—1621)、冯梦龙(1574—1646)和清初的李渔(1611—1680)。

汤显祖在他的许多诗文中都表达了演戏要传情的观点。对于汤显祖来说,这是他哲学上的主情论的体现。而对于搬演理论来说,演剧应传达出人物的感情却只是一条戏剧的、以至文艺的规律。汤显祖的主要理论贡献在于他所写的《宜黄县戏神清源师庙记》一文(以下简称《庙记》)。这是一篇关于中国戏剧作为舞台艺术的概论性的文章。汤显祖认为:“人生而有情。思欢怒愁,感于幽微,流乎啸歌,形诸动摇。或一往而尽,或积日而不能自休。……奇哉清源师,演古先神圣八能千唱之节,而为此道。初止爨弄参鹞,后稍为末泥三姑旦等杂剧传奇。长者折至半百,短者折才四耳。”这就把戏剧看成是综

合多种艺术(“八能千唱”)以表现人的情感的艺术。《庙记》又指出戏剧演出是一个能够具象地生动表现古往与今来、人生与幻梦、人神鬼各界情事的神奇世界:“生天生地生鬼生神,极人神之万途,攒古今之千变。一勾栏之上,几色目之中,无不纤徐焕眩,顿挫徘徊。恍然如见千秋之人,发梦中之事。”这种艺术具有使“瞽者欲玩,聋者欲听,哑者欲叹,跛者欲起”的巨大美学感染力,能够发挥“合君臣之节”、“浹父子之恩”、“增长幼之睦”、“动夫妇之欢”的伦理教育作用。《庙记》中最引人瞩目的是论“清源祖师之道”(按:即演剧之道)的部分。汤显祖在这里论述了演员应该怎样潜心钻研演剧艺术的问题,要求演剧最终达到“微妙之极,乃至有闻而无声,目击而道存,使舞蹈者不知情之所自来,赏叹者不知神之所自止”的境界。对这种境界的内涵,本章第五节将细加探讨。

潘之恒的搬演理论是以剧评的形式出现的。他一生观看过许多精彩演出,写下大量剧评,它们被收录在潘氏的文集《鸾啸小品》和《巨史》二书中。在这些剧评中,潘之恒提出了许多富有理论性的见解。如他认为:演员须有“才”、“慧”、“致”三种素质,演员的演技可以从“度、思、步、呼、叹”五个方面加以观察;演员演出之传情,应是“能痴者而后能情,能情者而后能写其情”,即应痴情于剧中人的情感;排戏应该“先以名士训其义,继以词士合其调,复以通士标其式”;观剧时,应该演员“以神告”,观众“以神求”,即表演人物应以“传神”为追求目的;演剧的关键不但在于有曲,而且应有“曲余”;观剧不仅须就内容、技艺来欣赏,而且可以从演出的总的美学意味来欣赏,即所谓“以致观剧”;等等。潘之恒对搬演问题接触的广度,理论探讨的深度,在古典剧论家中可推第一。他的理论,值得花大力气研讨和阐发。在明代,以观剧经验丰富,深谙演剧之道著称的戏剧家不仅潘之恒一人。张岱也是一位这样的戏剧家,他在其笔记性的著作《陶庵梦忆》中给我们留下了不少演剧活动的记述和剧评文字,其中包含着不少搬演理论方面的灼见。

冯梦龙的搬演理论则诉诸剧本修订和评点的形式。他改定的剧

本,即著名的《墨憨斋定本传奇》,据其自叙有数十种,今存约十九种。这些剧本,绝大多数不是冯氏自作,而是选择优秀剧本,按“关目紧凑,情词稳称,音律谐叶”^①的要求进行加工,其目的在为戏班提供合适的演出本。修订了的本子冯氏又加以评点。冯梦龙的评点除照例发明作者意旨、指点剧情外,更把演出提示作为批点的主要目的。如指点角色分派的:“旧本生脚,或用赵伯英,或用李固;总不如用李燮。”(《酒家佣总评》)指点人物塑造的:“演李固,要描一段忠愤的光景;演文姬、王成、李燮,要描一段忧思的光景;演吴祐、郭亮,要描一段激烈的光景。”(《酒家佣总评》)指点一折表演要旨和人物扮演要点的:“此出全要描写吴祐一片义气。马融伪儒,亦须还他架子。——俗优扮宰髡,极其猥屑,全无大臣体面,便是不善体物处;宰髡要还他个大臣架子,马融要还他个儒者架子,方是水墨高手。”(《酒家佣》第七折“吴祐骂佞”折首批语)提示场面处理的:“外背唱时,生随意作赞叹园石语,方不冷淡。”(《梦磊记》第五折“石间定婿”眉批)指示服装的:“判应绿袍,但新任,须加红袍,俟坐堂后脱却可也。”(《风流梦》第十八折“冥判怜情”眉批)提示剧场节奏的:“郭亮一团忠愤,全要演得紧凑。”(《酒家佣》第十七折“郭亮请尸”折首批语)还有提示演唱等其他问题的,不赘引。这么丰富的演出指示不仅具有指导戏班排戏的实践意义,而且体现了戏剧演出必须正确体现作者意旨,必须准确塑造人物,必须注意气氛、节奏等导演学的理论思想。冯梦龙的这种为演出而修订剧本,并加以演出指示的工作,不是孤立的现象,明代梁 过 硕人改定的《西厢记》本,清朱素臣、李书云作的《西厢记演剧》亦是此类工作。而冯梦龙则是代表。这种选剧、修订、批点的做法本身,也具有导演学的意义。

如果说汤显祖的论文《庙记》、潘之恒的戏剧演出评论、冯梦龙的“重定本传奇”皆包含了搬演理论的许多内容却未能提供系统的论述和明晰的理论格局的话,那么清初的李渔则有了这种系统性和明晰

① 臧懋循:《元曲选序》,见《元曲选》卷首,万历刻本。

性。李渔所著《闲情偶寄》的“演习部”井井有条地论述了搬演问题。“演习部”首项为“选剧第一”，包括二款，曰“别古今”、“剂冷热”。其次为“变调第二”。“变调”指剧本的修订，包括二款，曰“缩长为短”、“变旧为新”。“选剧”、“变调”两项，实际上是把冯梦龙作的工作肯定为搬演的必要程序，从而上升为搬演理论了。这两项所含的四款，则提出了处理剧本之今与古、冷与热、长与短、旧与新四对关系的理论原则。在此两项之后，并附有《琵琶记·寻夫》和《明珠记·煎茶》两出改本以为范例，其宾白之周详，情节之细密，在演出的适合性上又胜于《墨憨斋定本传奇》。“演习部”列“授曲”为第三项，含“解明曲意”、“调熟字音”、“字忌模糊”、“曲严分合”、“锣鼓忌杂”、“吹合宜低”六款；列“教白”为第四项，含“高低抑扬”、“缓急顿挫”两款；列“脱套”（按：“脱套”指抛弃演剧中的陋习）为第五项，计四款，曰“衣冠恶习”、“声音恶习”、“语言恶习”、“科诨恶习”。另外，在《闲情偶寄》之“声容部”中，李渔还论述了选脚色、正口音、习歌舞等演员修养方面的问题，并在“演习部”开头说明“声容部”的这些内容应与“演习部”、“两类互观，始无缺憾”。这样，李渔就系统地推出了他的导演方法论。李渔的论述，虽然缺乏潘之恒、汤显祖的理论在触及表演理想境界等问题时的美学深度，却是中国传统戏剧搬演之实践经验的系统总结。

三

由清中叶到清末，这是一个搬演理论寥落的时期。这种状况看起来是反常的。我们在前述中所划分的搬演理论的三个时期，相应着元杂剧、传奇、地方戏分别占据戏剧舞台主导地位的三个时期。如果说传奇时代的演剧比元杂剧时代有发展，是中国传统戏剧演剧体制的成熟期的话，地方戏时代则是演剧艺术大为精进的时期，搬演理论似应比上一时期有进一步的发展；如果说元杂剧时代过渡到传奇时代是经过了一个一百多年的戏剧活动较为冷落的时期的话，传奇时代则是通过“花雅之争”过渡到地方戏时代的。“花雅之争”是昆曲传奇与地方戏在舞台上比试魅力以争夺观众的斗争，演剧艺术在这

场争斗中迅猛发展大放异彩,这种过渡方式似不应该带来搬演理论发展势头的中断。然而遗憾的是,这一时期演剧虽发达,演剧理论得以产生的机制却十分薄弱。首先是家班大体不存在了,也就是说文人戏剧家退出了掌握搬演的地位。其次,文人戏剧家普遍地钟爱昆曲而轻视地方戏,他们仍在创作,但写的是传奇甚至杂剧,也就是说他们未曾进入地方戏的创作领域,于是不仅搬演理论,地方戏的文学创作理论也无从谈起。这两点使此时期与上一时期演剧艺术的发展处在不同的状况中。明代至清初,演剧艺术是以体现文学内容为主要动力而发展的,清中叶以后演剧艺术是以迎合剧场观赏为动力而发展的。简言之,前一时期是搬演剧本的时代,此一时期却是演员“抓彩”、观众“捧角”的时代。前一时期可以说在搬演观念上是“文学本位”的时代,戏剧家重视演出剧本的文学旨趣,如汤显祖对演员的要求首先就是“寻良师妙侣,通解其词”^①;潘之恒要求“先以名士训其义”;冯梦龙的导演指示大半都是如何体现剧本内容的批点;李渔在“演习部”开头即指出:“词曲佳而搬演不得其人,歌童好而教率不得其法,皆是暴殄天物”,即要求好演员与好剧本的统一。在这种情形下,舞台技艺未能像清中叶以后那样高度发达,但搬演观念却是健全的,戏剧家们可以从一部剧本如何完善地搬上舞台来考虑搬演的各方面问题。而清中叶以后可以说在搬演观念上重又回到“演员本位”的时代。于是不免发生以演员的高度技艺为追求目标、戏本身反成为技艺的载体的现象。毫无疑问,技艺的提高也是塑造人物的能力的提高。但当注意力皆集中于技艺的时候,对塑造人物的方法、剧本整体搬演的途径的理论思考就十分薄弱,在这些方面只能守成而难以创新了。清中叶至清末遂成了一个唱、念、做、打的技艺高度发达而搬演理论薄弱的时期。

尽管如此,此时期还是产生了一些很有价值的理论成果的,这主

^① 汤显祖:《宜黄县戏神清源师庙记》,见《汤显祖诗文集》卷三十四,上海古籍出版社,1982。

要是论表演技术的《明心鉴》和《燕兰小谱》等一批演出评论。

《明心鉴》是中国古典剧论中仅见的一部论表演技术的专著,它是清代乾、嘉时期一位老艺人黄幡绰对舞台技术的经验总结。该书采用要诀的形式。首先指出戏剧演员应防止的“艺病十种”,曰:“曲踵(腿弯也);白火(说白过火);错字(认字不真);讹音(将字音念讹);口齿浮(口齿无力);强颈(项颈不动);扛肩(耸肩);腰硬(腰不活动);大步(行步太忙);面目板(脸上不分喜怒)。”次述“曲白六要”,为音韵、句读、文义、典故、五声、尖团六项。该著中的“身段八要”则已是塑造人物的形体技巧了,如:

辨八形(身段中有八形,须细心分清):

贵者:	威容	正视	声沉	步重
富者:	欢容	笑眼	弹指	身缓
贫者:	病容	直眼	抱肩	鼻涕
贱者:	冶容	邪视	耸肩	行快
痴者:	呆容	吊眼	口张	摇头
疯者:	怒容	定眼	啼笑	乱行
病者:	倦容	泪眼	口喘	身颤
醉者:	困容	模眼	身软	脚硬

分四状(四状为喜、怒、哀、惊):

喜者:	摇头为要	俊眼	笑容	声欢
怒者:	怒目为要	皱鼻	挺胸	声恨
哀者:	泪眼为要	顿足	呆容	声悲
惊者:	开口为要	颜赤	身战	声竭

除了“辨八形,分四状”外,“身段八要”还要求一般地做到“眼先引,头微晃,步宜稳,手为势,镜中影(按:指对镜练习)、无虚日(按:指天天用功)”。

《明心鉴》最后部分是“宝山集八则”,谈了“声、曲、白、势、观相、难易、宝山集、宜勉力”八个问题,类似杂论。

《明心鉴》是中国传统戏剧表演技艺高度发展的时代的产物,它对表演技术的论述,具有高度的针对性、准确性和实用性,充分反映了中国戏剧对外部表现的要求和程式化的特点,这是极其宝贵的、达到很高水平的经验总结。

《燕兰小谱》等著作,被张次溪先生收入其编辑的《清代燕都梨园史料》一书。《史料》收录了上自乾隆,经嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪、宣统,下至民国初年有关北京戏剧活动情况的著述五十一种。在这些内容驳杂的著作中,包含着一些关于表演的评论,有对舞台表演不以技艺为重,却以妖媚惑人为能事的倾向的批评;有反对表演过火,要求合情合理的论述;有对演员色艺出众、表演传神的赞叹。但这些并非新的观点,亦非在旧课题上更有深入的阐发。所以其撰述史料价值高而理论价值低。然而以《燕兰小谱》为肇始的以识艳品花为目的的一系列著作却是值得注意的。这类演员评论著作之多反映了一时的风气,而这种风气是采用品评鉴赏的方式观剧,注重演员的风致,这就有理论价值了。这种品味标准,是“不独色艺,兼取性情,以风致为最”^①。对风致的品鉴也越来越细,由《燕兰小谱》的略述各个演员特色,到《消寒新咏》的将每个演员的姿色、声音以一种花和一种鸟比之,直至《昙波》、《增补菊部群英》、《撷华小录》、《情天外史》、《燕台集艳》之分为九品、五品、四品、二十品、二十四品。如果撇开那些无聊、色情的因素,那么这种看重风致、品评韵味的风气,正是明初朱权在其《太和正音谱》中大规模品评元杂剧作家风格和晚明的吕天成、祁彪佳以《曲品》、《远山堂曲品、剧品》大规模品评传奇及杂剧作品风格的现象在戏剧表演批评领域的再现。如果注意到清中叶以下表演艺术的精进最终造成了清末民初戏剧表演流派的隆盛,那就必须看到,以品鉴风致观剧的风气不单出自文人观剧界的无聊,它也是戏剧表演趋向注重个人风格的普遍状况的反映。而品鉴的风气又反过来成为促使流派形成的观众审美要求的因素。所以,品评风致、韵

① 《日下看花记》,见《清代燕都梨园史料》,107页,中国戏剧出版社,1988。

味的理论亦应被看作戏剧搬演理论的重要内容。

四

从搬演理论的纵向发展看,元代是初创,比较薄弱;清中叶以后虽有些很有价值的成果,总的说也是寂寥的;比较发达的是明代至清初这一时期。就这一发达时期看,演唱理论在曲学中大为发展,且有汤显祖、潘之恒提出了表演的理想境界,潘之恒广泛地接触了演剧的各种问题,冯梦龙提供了充满演出指示的演出脚本,李渔写下了搬演一事的工作指南。这些成果应该说相当丰厚了。然而,如果想要评估一下理论发展的程度或水准,我们就会疑惑起来。

决定演剧理论水准高下的关键在于表演和导演理论是否充分发展。按照现代表演、导演的理论,表演的根本问题应是塑造角色,对解决这个问题来说,汤显祖所谈的“清源祖师之道”、潘之恒说的“以神告”、“以神求”似乎太缥缈了,潘之恒要求“情痴”的精神,冯梦龙应注重人物精神特点和人物身份的要求,李渔的“妆龙像龙,妆虎像虎”之说,似乎太浮泛了,使人很难找到一个明确的塑造角色的思路。从导演学说,导演应提出一套帮助演员创造角色的理论方法,或者应着重于演出样式、风格的构思和处理,可这些内容在中国古典剧论中也很难找到,李渔的搬演理论,除了选剧、修改剧本外,就是“授曲”和“教白”,似乎只说了一套工作程序而未及导演问题之精髓,所以只能说是初具雏型的导演理论。于是,我们似可得出这样一个总的印象:清中叶以下这一演剧精进的时期由于种种原因而未将此前相当发展了的搬演理论继续推进,致使中国传统戏剧搬演理论没有得到充分发展。

这个总的印象如果可靠,那么清中叶以后的演剧就应是一种理论落后于实践的状况。但实际情况并非如此。清中叶以后演剧艺术的发展是唱、念、做、打诸般技艺的精纯,它没有产生新的塑造人物的方法,排一个戏的方法也一如李渔所述的方式,丝毫没有发展。相反的是,自京剧形成并成为全国性的大剧种后,出现了科班。科班教戏不是先教演员基本技艺然后让他自己去创造性演出,而是把既成的

戏依样画葫芦地一本本教给学员的。如果说在明代的家班中,每演一部戏我们还能指望家班主人有一些独自的创造的话,科班则表明演剧已固定化、规范化了。显然,这时期的演剧实践并没有提供我们期望的那种表演理论和导演理论的基础。同时,清中叶以后舞台技艺的发展,不仅没有使前人的理论显得片面或简陋,反而使人意识到前人理论的健全和观点的高妙。如评徽班著名男旦高朗亭:“一上氍毹,宛然巾帼……一颦、一笑、一起、一坐,描摹雌软神情,几乎化境”;评魏长生则是“非小技也,而进乎道矣”^①。其批评概念虽不出明人的理论范畴,但运用得仍很契合适当。于是,如果要维持中国古代搬演理论未充分发展的观念,我们就得说中国传统戏剧的演剧本身就是发展不足的。但这显然不合事实。因为中国的传统戏曲很明显是一种高度成熟的演剧系统。这样,我们就不能不趋向另一种总观念:对于戏曲演剧系统来说,传统搬演理论实际上已获得了健全的发展,只不过由于古人在理论思维上直感式、点悟式的习惯,许多观点未得阐发明白而已。如果这样理解问题,清中叶以下表演流派的发展和品评风致式的戏剧成为风气,正可以被当作中国传统戏剧之演剧与搬演理论批评成熟的征象。

这个总观念和前一种总观念截然相反,当我们把二者作比较时,就可发现,前一种总观念是拿西方演剧中的表演和导演理论的基本观念来衡量中国传统搬演理论的,并不符合中国传统演剧的实际。实际上,中国戏剧关于表演及整个演剧有着自己的观念,只有把握它们,才能正确阐发那些搬演理论。下面,我们就将探讨中国传统戏剧搬演理论的基础观念。

第二节 搬演理论的基础观念

以西方的演剧理论为基础来观察中国的搬演理论,会产生茫无

① 《日下看花记》,见《清代燕都梨园史料》,103—104页,中国戏剧出版社,1988。

头绪、不得要领之感。其实这是不切实际的类比,当然更不能以西方理论为标准来框套和阐发我国的搬演理论。因为中国传统戏剧的搬演理论有自己的民族特点,它们是从中国传统戏剧的一些基础观念出发的。这些基础观念主要有“戏”的观念、“搬演”的观念、“传神”的观念等。

—

“戏”是古人关于戏剧艺术的最基本的观念。这个观念就包含在“戏剧”这个名称里。

正因如此,清末李调元才以“戏”释“剧”,提出“剧者何?戏也”。古人在指称戏剧这一事物时,戏、剧二字通用,李调元这里的“剧”字即指戏剧(其著作亦名《剧话》),而“戏”字却指戏的本义。“剧者何?戏也。”就是说戏剧的本质就是“戏”。至于“戏”字的含义,李调元是举例来说明的:

剧者何?戏也。古今一戏场也,开辟以来,其为戏也多矣。巢、由以天下戏,逢、比以躯命戏,苏、张以口舌戏,孙吴以战阵戏,萧、曹以功名戏,班马以笔墨戏,至若偃师之戏也以鱼龙,陈平之戏也以傀儡,优孟之戏也以衣冠,戏之为用大矣哉。^①

从“以天下戏”、“以躯命戏”、“以战阵戏”等等看,“戏”似可解作争斗。但从戏“以鱼龙”、“以傀儡”、“以衣冠”看,“戏”,又似应解作游戏。但李调元对这些却是一体看待的,那么,“戏”字在此的统一的意義是什么呢?

“戏”字的确曾在争斗的意义上被使用。《国语·晋语九》:“少室周为赵简子之右,闻牛谈有力,请与之戏,弗胜,致左焉。”这里的“戏”便是争斗角力的意思。这种意义颇为现代中国戏剧界人士满意而乐

^① 李调元:《剧话序》,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959。

道,因为西方戏剧理论中,自哲学家黑格尔、戏剧家布轮退尔提出“冲突说”后,戏剧的本质是冲突的观念普及化了,而中国固有的“戏”字争斗之义恰能与之印证而相合。但《诗经·卫风》之《淇奥》有言:“善戏谑兮。”《说文》释曰:“谑,戏也。”这就是说,“戏”字是指不当真的、非严肃的、具有嬉玩、调侃意味的态度或此种性质的行为。《诗经》所用“戏”字的这种意义,和《国语》的同样古老,或更古老。如果检索与“戏”字相连的词汇,可以发现“戏玩”、“戏怠”、“戏狎”、“戏娱”、“戏言”、“戏笔”等一大批,它们皆与“戏”字的“谑”义相关,而与争斗、角力之义相关的这种“戏”字词汇在后世似已不见。可知“戏”字长期以来是以“谑”义被使用的。最常用的词如“游戏”、“戏弄”等亦是此义。

“戏”字的含义是发展的。汉代称歌舞、杂技以及种种游艺节目为“百戏”。唐崔令钦《教坊记》记唐宫事曰:“凡欲出戏,所司先进曲名,上以墨点者即舞”,“戏日,内伎出舞”。这里的“戏”字,已是技艺表演的含义了。这种含义自产生后,是稳定存在的。所以又产生了一大批相关的词汇,如“把戏”、“马戏”、“戏法”、“戏台”、“戏具”、“戏装”、“戏子”、“戏班”等。“戏”字指技艺表演这一含义实可看作是“谑”义的引伸,因而是和“谑”义相关的,所以并非一切可表演的技艺(如织布表演)皆可称戏,只有属于嬉玩行为的技艺表演才称“戏”。

“戏”字指戏剧这种综合艺术,则是“戏”字含义的又一次发展。唐代有了科白戏(参军戏)和一批歌舞戏节目。尤其是“踏摇娘”、“代面”等节目,是由演员扮演人物当众表演故事的,完全可算真正的戏剧了。但《旧唐书·音乐志》是把它们和“舞轮伎”、“弄碗伎”等一并作为“杂戏”记载的。据唐段安节《乐府杂录》,这类戏剧节目在教坊编制中置于“鼓架部”,与“寻橦、跳丸、吐火、吞刀”等一起“悉属此部”。在宋代,戏剧节目又被纳入“京瓦伎艺”(《东京梦华录》)或“京瓦众伎”(《都城纪胜》)的范畴中。所以戏剧最初只被看作“杂戏”之一、散乐之一(置于教坊、乐府时,为区别于正乐,便称杂戏为散乐),它被称“戏”,只是在技艺表演的意义上。然而,当戏剧不再像“踏摇娘”、“代面”等那样仅仅作个别的节目出现,而是像宋杂剧那样形

成了一定的体制,作为某种艺术类型出现时,它作为综合艺术的强大表现力就显示出来,使得人们不能将它再与诸般技艺同等看待了。《都城纪胜》、《梦粱录》皆记载了当时的这一变化:“散乐传学教坊十三部,惟以杂剧为正色。”成为“正色”,也就是成了百戏之首。久而久之,“戏”字便又成了戏剧形式的专称,获得了戏剧的含义。尽管这种发展完成于何时难以说清,尽管在古代剧论家那里,包括参军戏、宋金杂剧、元杂剧、明清传奇等形态的戏剧有着“戏曲”(朱权:《太和正音谱》)、“剧戏”(王骥德:《曲律》)、“戏文”(胡应麟:《庄岳委谈》)和“戏剧”(清代剧论家多言“戏剧”)等不同的称谓,“戏”字已成戏剧的称谓则是没有疑问的。至晚从明代开始的“戏子”这一称呼已专指戏剧演员。旧戏班皆供奉戏神(或曰“老郎神”),戏神是谁说法不一,但指戏剧艺术之祖而非百戏之祖却是明确的。

“戏”字具有戏剧含义既是后起之事,“戏剧”这一名称就必然包含着“戏”字以往的含义。戏剧之所以叫做“戏剧”,就意味着它具有“谑”的性质,而且是一套技艺表演。这就是我们所说的“戏”的观念。

“戏”的这种观念也是古人的自觉意识。就“谑”义说,宋代的黄庭坚就说过这样两句有名的话:“作诗如作杂剧,临了须打诨,方是出场。”(《古今诗话》)显然,戏谑已被当作一般人所了解的戏剧的特性,所以可用来喻诗了。明代胡应麟则说:“凡传奇以戏文为称也,无往而非戏文也,故其事欲谬悠而无根也,其名欲颠倒而无实也;反是而求其当焉,非戏也。故曲欲熟而命以生也,妇宜夜而命以旦也,开场始事而命以末也,涂汙不洁而命以净也;凡此,咸以颠倒其名也。”^①这里对“生、旦、净、末”角色名称之由来的解释虽属臆想,但戏谑才是戏的观念却极为明确。清代李调元之以“戏”释剧更是一个鲜明的例子。正是“戏”字的“谑”义所能表达的不当真的、潇洒超脱的、游戏人生的态度,才能成为“以躯命戏”、“以战阵戏”和“以鱼龙”、“以傀儡”、

^① 胡应麟:《庄岳委谈》,转引自焦循《剧说》,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959。

“以衣冠”戏的统一的解释,李调元就以此释“戏”字,并以这种“戏”的含义视为戏剧的本质。

再言技艺表演。在中国古代剧论家那里,戏剧始终是被当作一种技艺系统来记载、描述的。宋代《梦粱录》、元《辍耕录》都同样地以副净、副末、引戏、末泥、装孤五种脚色的体制及其活动方式来描述宋杂剧。元《青楼集》谈演员的演剧艺术,不谈其演了什么人物,只谈其能扮什么行当,会唱什么曲子。清代剧论家较多把戏剧作为演剧艺术来探讨,如李调元著《剧话》、焦循为《剧说》、姚燮撰《今乐考证》,三著对戏剧形式的研究,无不是先考这种形式的由来(如姚燮列标题曰“戏之始”),然后考其曲调、脚色体制,再及于砌末等等。甚至清末的学者王国维研究戏曲时,也是先著《戏曲考原》,再著《唐宋大曲考》、《古剧脚色考》等,才算把戏曲形式研究过一遍。

观念和实践总是在相互影响中发展的。因此,作为最基础观念的“戏”的观念当然对中国传统戏剧形式的发展以及在戏剧实践基础上发生的种种理论产生深刻的影响。“戏”的“谑”义包含不当真的意思,因此“戏”的观念是中国戏剧中虚实论的基础。这种虚实论有着亚里士多德说的戏剧是“可能发生的事”而不是“已发生的事”这个含义,但又有与其不同之处。亚氏的“可能发生的事”是合情理而给人以真实感的,中国传统戏剧却允许不合生活情理的现象存在,也不以追求生活的真实感为目标。在剧本理论方面,就是公然宣布传奇是“寓言”,认为元人写一个剧本,里面的唐朝人口中念着宋诗,也是不足怪的。在演剧上,这就是假定性的概念,或者说采取坦白承认是在演戏的做法。中国戏曲中的乐队称作“场面”,因为他们演出时是坐在台上的,位置是在台面后部,即靠近现代舞台天幕的地方,从宋金杂剧直到京剧无不如此,直到本世纪初有了镜框舞台的现代剧场,这种做法才改变了。仅此一条就把演剧追求生活真实幻觉的可能一扫而光。其他如演员出场“自报家门”,“三五步走遍天下,七八人百万雄兵”的程式,皆表明了这种假定性原则。“戏”的“谑”义还包含了这样的意思:对所表现的事物采取某种超脱的立场,抱着玩味的态度。

于是中国传统戏剧无论剧本还是演出都带着主观的批判性。剧本可以成为嘻笑怒骂皆成文章的东西。表演则演员不完全化身为剧中人物,而是同时表演着对人物的爱憎的态度。至于“戏”的表演技艺这一含义,则支持着中国戏剧沿着不断完善技艺表演体系的道路发展。

这一切具有什么意义?在与西方戏剧理论与实践的比较中可以看得比较清楚。西方的戏剧自亚里士多德提出“悲剧是对一个严肃、完整而有一定长度的行动的模仿”(《诗学》)的定义后,作为模仿说的基础的“自然”这一观念就被树了起来,并作为指导原则不断地发挥作用。在古罗马戏剧和中世纪宗教剧的演出中,曾强烈地表现出追求自然主义细节的倾向(如模拟海战、搞真的花园、喷泉,以实景表现天堂、地狱等);新古典主义戏剧家误解古人而规定“三一律”,是以“自然”为理由的(因为剧场的地点固定,演出时间只几小时,所以剧情的地点多变、时间超过一天便不合自然);狄德罗提出建立“流泪的喜剧”(即“正剧”),理由也是说悲剧、喜剧两种形式的严格区分不合生活的自然;雨果要求把滑稽丑怪的东西引入戏剧,创造丰富多彩的、不拘一格的浪漫主义戏剧,其口号也是追求自然;渐渐地,剧本的诗体形式、旁白以至独白的表现方式都因不合自然而大体不用了;念台词的朗诵腔调,表演时西班牙宫廷式的手势和身姿更因不合自然而受到无情攻击;到了“小剧场运动”兴起,则提出演剧应像人处屋内、被别人通过假设透明的第四堵墙察看到的样子才算得自然。十分清楚,在这个按“自然”的原则发展的过程中,无论剧本还是演出,在表现生活上是越来越真实了,但同时,演员的独立地位丧失了(无论表现派理论,还是体验派理论,都以演员把自身塑造为剧中角色为表演的惟一任务);戏剧艺术作为技艺表演的痕迹被不断地扫除干净了(戏剧以生活为自己的形式,以至没有了自己的特定表演形式)。然而中国戏曲却在“戏”的观念的支持下,始终保持了演员的独立地位(演员不全化为角色,始终保持对自己所演角色的批判者的地位和技艺的表演者的地位),始终保持和发展了自身作为技艺表演系统的性质。当然,西方戏剧是丰富多彩的,不断发展的,我们不能把它描

述得太单纯化、固定化,例如西方的喜剧演员始终多少保持着生活的调谑者、批判者的身份,在自然主义戏剧之后,西方戏剧也发展了非自然主义的倾向,然而基本的区别还是存在的。西方戏剧的表演还是以创造角色为中心和归结,不像中国戏曲是以演员本身为中心来考虑表演的全部问题的,西方戏剧(以及中国话剧)的非自然主义也与中国戏曲的技艺化判然有别。这就是“戏”的观念的体现。

在此“戏”的观念下,中国古典搬演理论对表演、导演所持的基础观念就是“传神”与“搬演”的观念。

二

中国传统戏剧理论在演员扮演人物方面的基本观念是“传神”。“传神”是一个形成于中国绘画理论而又推广到其他艺术领域的概念。因而“传神”的含义,须从画论来说明。

在中国画论史上,最初注意“神似”问题的人是西汉的刘安,他在《淮南子·说山训》中指出:“画西施之面,美而不可悦,规孟贲之目,大而不可畏,君形者亡焉。”这里虽未用“神似”的字眼,但已明确表达了画人不能只求形似而应追求画出风貌神采的意向,并且“君形者”一语,指统御外部形态的东西,已是一个内在精神的概念了。此后,东晋大画家把画人重神似的思想表达得十分明确。又百余年后,南齐的谢赫提出人物画的“六法”,首列“一曰气韵,生动是也”,这对后世产生了巨大影响,于是,绘画求神似的思想遂在画坛占了主导地位。

自谢赫的“六法”出,古人便多以“气韵生动”来解释传神。如元代杨维桢在《图绘宝鉴》序中曰:“传神者,气韵生动是也。”今人也多以“气韵生动”释“传神”。“气韵生动”怎么理解,古人的见解很多。且有的重“气”,有的重“韵”。今人常分论“气”、“韵”,再合起来论“气韵”,见解也不尽一致,但大体上,“气”指贯穿全部形体的生命力,即所谓“浩然正气”,“韵”指风度、情调,两者合起来,“气韵”指内在的精神风貌。这种总的理解是没有分歧的。从“传神”论产生的背景看,

从东汉开始而盛于魏晋的人物品鉴风气是此论形成的基础。人物品鉴要求着重把握人的精神气质从而加以品评,这种意识便自然地反映到人物画上来,成为画论中对神似的美学追求。所以“传神”就是要表现绘画对象的内在精神。这一点是无疑的。

那么,怎样才能画出气韵,传出神来呢?顾恺之提出了著名的“以形写神”^①的主张。“以形写神”一语常常被望文生义地解释为“通过形似而达到神似”。这等于说通往神似之途就是形似,传神的画法就是力求形似的画法。这显然不对。所以这种理解是似是而非的,是误解的。这种误解古人也曾发生过。如清代的沈宗骞在《芥舟学画编》中道:“形无纤毫之失,则神自来矣!”这就是说,只须把形似推向极致就能传神。这种说法不能成立。它不符合绘画的实际,在绘画实践中,追求形似和追求传神在画法上是有明显区别的。走形似之路,真正达到了充分形似的是西方古典油画;到了现代,西方又有所谓“超级现实主义”的画法,形似之精细可以超过摄影水平。然而这种高度形似却不一定能传神。它也不符合中国传神画法的理论和实践。

那么,该怎样理解“以形写神”呢?“以形写神”应该包括两层含义。其一是,神只能存在于形中,荀况在《天论》中指出:“形具而神生。”《庄子》之《天地》篇也谈到“形全者神全”。这种有形方有神,无形即无神的道理是“以形写神”主张的理论基础;其二,作为前一点的推论,画家欲写某种神,只有在造形上下功夫,舍此别无他途。

这样的理解是否还是回到了“通过形似达到神似”呢?不是。这里的关键在于,“以形写神”一语中的“形”,应该理解为指画家在画中所画的形,这个形是画家的艺术创造,这个形与所画对象的自然之形是有所不同的。

顾恺之是这样在《魏晋胜流画赞》中谈“以形写神”的:“若长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节,上下、大小、皴薄,有一毫小失,则神气

① 顾恺之:《魏晋胜流画赞》,见(唐)张彦之《历代名画记》卷五引。

与之俱变矣！”总之，形稍走样，神气就变了。这些话决不能理解为主张形似的画法，因为顾恺之这些话是对“摹画”而谈的，所以这里的形指画中之形，“长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节”，都是讲画中之形。正因为“形”指画中之形，“以形写神”才成为论画之法，画家才有为写神而造形发挥主观能动性的余地，中国画才有了在形似的基础上脱略形似从而创造出传神画法的可能。

为了传神，画中之形如何画法，这就是问题的关键。顾恺之所在的时代，画法是重形似的，顾恺之自己也是继承当时画工们重形似的画法的，所以，“以形写神”在顾恺之那里的实践含义首先是要有形似才能传神。但这种对形似的重视仍然必须和追求形似一途区别开来。追求形似一途的特征并不在于它画得像，而在于它仅仅把形似作为指导原则，作为追求的目标，所以在实践上仅仅刻意形似。而“以形写神”之重形似却是从传神来考虑的。既以传神为目标（顾称“传神之趋”），画家所画之形在形似的基础上必有能动的创造，有超越简单形似的发展。在这一方面，顾恺之提供了富有启示性的经验。唐张彦远《历代名画记》记顾恺之事迹曰：“画人尝数年不点目睛。人问其故，答曰：‘四体妍蚩，本亡关于妙处；传神写照，正在阿堵之中。’”数年不点睛，是一个反复考虑如何画眼形来传神的过程。这是一个发挥主观能动性以构形的例子。如果采用简单形似的方法，就不用数年踌躇了。这个例子还透出这样的启示：像眼睛这样重要的地方，须惨淡经营，其他“亡关于妙处”的地方，则是可以粗略一点的。《晋史·顾恺之传》更记其另一事曰：“尝图裴楷像，颊上加三毛，观者觉神明殊胜。”显然，裴楷的自然之形，脸颊上并没有三根毛。“加三毛”是画家的神来之笔。这个例子也说明“以形传神”不是以简单的形似传神，而是以画家自审的自创的艺术之形来传神。“加三毛”也提供了这样的启示：画家自审、造形时，可以在形似的基础上，对某些特征加以夸张，从而收到传神的效果。

宋代以下，传神论有明显的发展，更加强调脱略形似，在构形时发挥画家的能动性。其理论代表是苏轼。苏轼在《书鄢陵王主簿所

画折枝二诗》中认为“论画以形似，见与儿童邻”。这不是根本不要形似，而是旗帜鲜明地反对把形似作为论画的美学标准。关于如何“传神”苏轼也谈得更为具体。传神，首先要把握神，领略到把握住。苏轼在《传神记》一文中指出：“传神与相一道。欲得其人之天，法当于众中阴察之。今乃使人具衣冠坐，注视一物，彼方敛容自持，岂复见其天乎？”“天”指人的自然神情。这种窥察体味之法，是领略“气韵”或“神”的正确途径，也是画家构形的基础。他著名的“画竹必先得成竹于胸中”^①的观点，通过论画竹，表达了画家须在得到所画对象之神后，在心中能动地总体构形的思想。《传神记》还说：“凡人意思各有所在，或在眉目，或在鼻口。虎头（按：顾恺之小名曰“虎头”）云：‘颊上加三毛，觉精采殊胜。’则此人意思盖在须颊间也。”“意思”一语，指神情。顾恺之只讲过眼睛可传神，苏轼却指出“凡人意思各有所在”，这就把捕捉每个人的形态特点而加以突出作为“以形写神”的一项原则了。苏轼还提出了不失“常形”和符合“常理”的见解（《净因院画记》），这就为传神画法规定了超越形似的外部限度，也指明了能动构形的内在依据。

“传神”初是对人物画而言的。传神是为了写照。为了在写照中传出客体的气韵。但“传神”论在其发展中却超出了原有的范围和本意，由人物画向山水画及其他领域发展，由描绘客体进而向表现主体发展，由写照向同时又写意发展。这是因为艺术总是主观、客观两方因素的统一，画家描绘的客观事物总是他所审视的所理解的事物，因而他的描绘中不能不寄寓主观的感情，这就使作为写照的传神与写意发生了联系。南朝的宗炳已在其《画山水序》中揭示了这种联系，他提出了山水画家“含道应物”的观点。就是说，山水画家是从能否沟通自己的主观境界去接触山水的。正是这种意识使画界提出了“传山水之神”的主张。同一山水，你可赏其峻峭，我可悦其清幽，他

① 苏轼：《文与可画筍簞谷偃竹记》，见孔凡礼点校《苏轼文集》卷十一，中华书局，1986。

可怅其寥远,皆可谓得山水之神。此时之“神”,已不再是客体存在的精神本质,而是主客双方统一的某种意境了。这种心物关系在人物画中其实也是存在的。比如绘一《屈子行吟图》,必有感其忧国之思,慕其高洁之风的主观成分在,所以才会极画木叶萧萧,秋风瑟瑟中屈原特立独行、惆怅悲吟之状。即便是肖像画,所传的也是作者领会了的且有所感的“神”。故谢赫在论顾恺之的人物画时就提到了“意”的问题(《画品》)。但最能体现“含道应物”特点的还是山水画,故“传神以写意”的特点也在山水等自然景物画中发展得最充分。当传神的最终目的是写意的时候,作者的画意就在为传神而构形中发挥积极作用了,蓬勃的画意使构形更为有力,从而把“神”有力地传达出来,寄寓于此神的“意”便由此得到充分的表现。所以白居易《画竹歌》赞萧悦画竹之逼真,最后归结为“不从根生从意生”。张彦远《历代名画记》更提出:“意存笔先,画尽意在,所以全神气也。”也就是说传神的好坏反而有赖于意的充盈了。通过传客观对象之“神”来写作者主观之“意”,这正是中国画美学的精华。传神的画法,即领略对象的气韵,把握对象形态的某种特点,从而脱略形似而大胆造型,以简练的笔触纵情挥洒的画法,正是在服务于写意中得到了充分的发展。

传神论是苏轼在论画时偶涉优人表演的问题从而被引入戏剧表演领域的。苏轼在《传神记》中道:“优孟学孙叔敖抵掌谈笑,至使人谓死者复生,此岂举体皆似,亦得其意思所在而已。使画者悟此理,则人人可以为顾、陆。”据司马迁的描写,优孟“为孙叔敖衣冠,抵掌谈语。岁余,像孙叔敖,楚王及左右不能别也。庄王置酒,优孟前为寿。庄王大惊,以为孙叔敖复生也,欲以为相。”(《史记·滑稽列传》)这到底是在夸张地赞美表演效果,还是庄王真以为死者复生了?这个问题近年还有讨论。但反正司马迁是按优孟已与孙叔敖一般无二来写的,所以以往人们多把优孟的表演视为“形似”的典范。而苏轼却用传神来解释优孟的表演,为优孟的表演效果提供了另一种也许更为合理的解释,并认为只要明白“得其意思所在”的道理,人人可以成为顾恺之、陆探微那样的大画家了。这是以对典范例子的新释来阐明

传神论。而优孟扮孙叔敖对戏剧表演来说是更具经典意义的,在古代剧论家那里,这一著名事例是被作为扮演人物一事的源头看待的,故苏轼在画论中所发的这一见解实具有将传神论引入戏剧表演领域、树立表演原则的经典性论述的意义。

然而在元以下的戏剧搬演理论中,我们却见不到对苏轼此论的引述,甚至也见不到对“传神”的讨论,无论在潘之恒那里(《鸾啸小品·神合》)还是在其他人的表演评论中,“传神”都作为一个不言而喻的原则存在,被当作扮演人物成功的赞语使用。这种现象大约可以这样来解释:第一,在戏剧尚未成熟以前,传神论如上所述已经地位稳固,并且超出画论范围,成为文学艺术在状物写照问题上的一般美学观念了,例如在后世对叙事文学(不论小说、戏曲)人物描写的评论中,我们可以到处看到“描摹传神”这样的说法;第二,“传神”在画论中早已讨论得相当充分了,于是后来才发展起的戏曲、小说已不必再来讨论传神的问题,而是它们需努力达到传神境界的问题了;第三,与上述两点相适应的一个事实是,“传神”十分适合中国戏剧表演的特点。

中国戏剧表演的特点是扮演人物而带戏谑性并且表演技艺化(“戏”的观念)。如果用“自然”作表演原则,要求演员完全化身为剧中人物,以人物的自然形态出现,上述的这些特点就无法保持。而“传神”是主张“以形传神”的,即不受“形似”局限,由艺术家创造特定的艺术之形来表现人物的神情,并且是不仅“写照”而且“写意”的,即在传神之形中寄寓艺术家主观意旨的,这就适合戏曲特点了。非自然化的“以形传神”可以为戏曲以技艺化的形态表现人物提供理论依据,而传神以写意的观念也使表演者对所扮人物而言的批判者、戏谑者的地位得以保持。

中国传统戏剧表演人物的方式是创造特定的艺术之形的方式。对这一点,张庚先生有明白的论述。他指出,“戏曲演员在创造角色方面的最大特点,应当说是舞蹈表演的性格化”,“中国戏曲演员不只要体会人物的内心,而且在体会了内心之后,一定要创造出—个特

定的外形来表现它。……比如丑婆子,夸张是夸张得厉害,但你一看之后就知道她是这么个人物,像《拾玉镯》里的刘媒婆……又如丑县官……他走那几步路,那种走法,既有性格,又不琐碎,鲜明而富于表现力”^①。张庚还举钟馗作为性格复杂而难演的人物的例子:“钟馗是个非常善良的好心人,他的悲剧在于他的样子长得丑,不仅是丑,而且有点凶,所以人家非常怕他”,“他的性格化是从一种特殊的动作里表现出来的”^②。钟馗是判官的造型,出场就吐火,穿高底靴,大红的官衣,臀部是撅着的,丑而且恶。但他为官身步态却非威猛、沉重,而是轻快、活泼,花脸的行当中糅进了旦角的动作,因而暴躁、刚烈中透出儒雅妩媚。结果给人丑而善良,且带幽默的感觉。像这些例子,确是“以形传神”一语的生动体现。这种演法,当然也就保持和发扬了表演技艺化的特点。而且十分明显,在这些传神之形中,艺术家是糅进了主观情感的,演员在演它时,保持着自身的体察者、评论者地位。这也是传神以写意的体现。

戏剧表演艺术的这种特点,并非就是戏剧家自觉运用传神论发挥理论指导作用的结果。但是,在人们的生活和戏剧实践中形成起来的“戏”的观念中,本有着与“传神”相容相合的成分。在古代优人装弄人物形态以滑稽嘻笑所开创的戏剧表演传统中,也已包含着传神写照及传神写意的美学因素。当戏剧表演依此传统而形成、成熟以后,业已发达的“传神论”成了它最合适的理论解释,并指引戏剧表演在其戏谑性和技艺化的方式中不断追求扮演人物的传神效果。传神论就这样成了戏剧表演中人物扮演的基本观念。

三

“搬演”是古典搬演理论中又一个基础观念。它是关于戏剧演出的观念。

戏剧之演出一事,唐代称呼颇杂。有称“弄”者,如“弄参军”(《乐

①② 张庚:《戏曲艺术论》第四章第二节,中国戏剧出版社,1980。

府杂录》) ;有称“舞”者 ,如“戏日 ,内伎出舞”(《教坊记》) ;有称“奏”者 ,如“散乐非部伍之声 ,俳优歌舞杂奏”(《通典》) ;还有称“作”、称“歌”、称“戏”者。之所以有这么多称呼而独不用“演”字 ,是因为当时戏剧节目并未被当作扮演故事的一类艺术看待 ,而只被当作一种技艺 ,且它们演出时也是夹杂在诸般伎艺中的 ,于是从各种技艺的角度称之 ,便有了种种称呼。“搬演”一词始用于宋。苏东坡诗曰 :“搬演古人事 ,出入鬼门道” ,是该词较早的出处。宋代和元代还采用“敷演”一词来称呼演出 ,如南戏《小孙屠》开场时 ,末向后台问 :“后行子弟 ,不知敷演甚传奇 ?”《李卓吾先生批评幽闺记》剧终则有这样的唱词 :“今夜里 ,且欢散 ,明日里 ,再敷演。”但“搬演”一词出现后 ,就成了最常被使用的术语 ,尤其是明、清两代剧论家 ,一般都以此称呼演出。如刘念台《人谱类记》 :“近时所撰院本 ,多是男女私蝶之事 ,深可痛恨 ,而世人喜为搬演……”王骥德《曲律》 :“至元而始有剧戏 ,如今之所搬演者。”胡应麟《庄岳委谈》 :“优伶戏文……至后唐庄宗自敷粉墨称‘李天下 ,而盛其搬演。’”等等。

“搬演”一词在一般情况下剧论家用它就是指演出 ,并没有被赋予什么特别的含义 ,而且即在明、清时代 ,有的剧论家径用“演”来称演出 ,“搬演”并非是绝对统一的称谓。然而我们须注意到 ,即使用同一个词来称呼戏剧演出 ,例如用“演剧” ,那么这个词在中国人或西方人那里 ,在中国戏剧史的各个时代 ,它包含的实际内容 ,即它所意味着的排戏方式、该剧形态等等是各不相同的。我们还须注意到 ,“搬演”作为一个基本概念与其他术语还是有所不同的。“弄”、“舞”、“奏”以至“演”等都是指表演活动本身。“敷演”有演员扮演人物以敷陈故事的意思。而“搬演”则有把一个既有的故事或剧本搬上舞台、诉诸表演的意思。因此 ,恰在明、清的搬演理论中被普遍采用的“搬演”一词 ,是有特定内容的 ,代表了一种关于演剧活动的概念。

王骥德揭示了“搬演”一词的具体内容。他在其《曲律·杂论》中指出 :

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。如优孟、优旃、后唐庄宗，以迨宋之靖康、绍兴，史籍所记，不过“葬马”、“漆城”、“李天下”、“公冶长”、“二圣环”等谐语而已。即金章宗时，董解元所为《西厢记》，亦第是一人依弦索而唱，而间以说白。至元而始有剧戏，如今之所搬演者是。

王骥德推出的“搬演”概念（或曰戏剧演出的概念、作为演出艺术的“剧戏”的概念）包括了两个方面：一是有一套演出体制（“并曲与白而歌舞登场”）；一是有“现成本子”。合而言之，就是以一套演出体制把现成的本子搬上舞台。

这种观念，并非仅仅是指出事实而已。就王骥德说，是把元以来的戏剧和元以前的戏剧活动相比较而得出的，所以是一种自觉的理论。就戏剧史看，这种观念的确是从元代才有条件形成，至明代才被提出的，而到了继传奇时代而后的地方戏时代，“习现成本子”的意识已相对薄弱，“说戏”、“学戏”的意识却相当强烈，也就是说推出戏剧文学的概念趋于淡薄，由老艺人口传心授，把一出戏既有的舞台形态、技艺学下来，演得精美的意识强烈了。所以这个“搬演”观念是仅存在于明代至清代由文人戏剧家造就的搬演理论中的演剧观念。再就东、西方比较言之，西方的演剧，尤其是近代的演剧，虽然也是由剧本到舞台，但基本观念却是为每一个不相同的剧本创造一个独特的舞台表现形态，即要把握每个剧本的风格、样式，从而为之设计出一种布景样式，构想出全套舞台表现的手法，这样把剧本表现到舞台上，决不是直接搬上去了事，而是独特的禅师和表现，用目前时兴的词汇来说，叫做“演绎”；而中国的“搬演”概念，却是指任何一个剧本都用一定的舞台手法系统，从而以“日日此伎俩”而演出，这决不是“演绎”，而的确是“搬演”。所以这个“搬演”观念确实是有中国民族特色的理论。

这种观念的形成，有赖于两个方面的基础。一是剧本的重要性突出，产生了“文学本位”的意识；一是表演的技艺化、系统化、规

范化。

朱权在其《太和正音谱》中记了这样的事情：

子昂赵先生曰：“良家子弟所扮杂剧，谓之‘行家生活’，娼优所扮者，谓之‘戾家把戏’。良人贵其耻，故扮者寡，今少矣，反以娼优扮者谓之‘行家’，失之远也。”或问其何故哉？则应之曰：“杂剧出于鸿儒硕士、骚人墨客所作，皆良人也。若非我辈所作，娼优岂能扮乎？推其本而明其理，故以为‘戾家’也。”关汉卿曰：“非是他当行本事，我家生活，他不过为奴隶之役，供笑殷勤，以奉我辈耳。子弟所扮，是我一家风月。”

这种将良家子演戏视作正体、娼优演戏视作异体或变体的观点，是以良家子自作剧本为论据的。这是以剧本为戏剧本体的意识，与把戏剧视为优人之技艺的意识根本不同。

以文学为戏剧本体的意识在明清的文人戏剧家中是十分稳固的，如明人孙鑠提出“南剧十要”^①，在第一项“事好”和第二项“关目好”之后，第三项便是“搬出来好”。虽极重演出，但“搬出来”一语仍是从剧本立场说话。潘之恒在其《鸾啸小品》中，专有一文，名曰“曲余”。他认为：“未得曲之余，不可以言剧。”那么这个作为演剧关键的“曲之余”是什么呢？潘之恒指出，“盖满而后溢，乃可以为余也”。所以这“曲余”，实指唱曲时因情感充溢而形于声色的东西，也即声调、表情、动作这些表演成分。“曲余”这一概念的科学性在于不把这些表演成分看作外加的技艺，而看成是曲的生命力充溢而自然生发出来的东西。但同时，“曲余”也表现了表演以曲（文词）为本的意识：表演不具有创造人物的意义，只具有曲的发挥的意义，所以称“余”。

正因为剧本本体意识过于强烈，古代剧论家又不得不大声疾呼

① 吕天成：《曲品》，见《中国古曲戏曲论著集成》（六），中国戏剧出版社，1959。

剧本的舞台性。王骥德强调“可演可传，上之上也；案头之书，已落第二义”（《曲律》），李渔则宣布“填词之设，专为登场”（《闲情偶寄》）。剧本本体意识构成了“搬演”观念中“搬剧本”的一个方面，而舞台性则构成“搬演”观念的另一方面，即“用一定的演剧体制（技艺化、系统化、规范化的体制）来搬”。

王骥德谈戏剧演出体制，只是指出曲、白、歌舞的综合比单纯滑稽调笑在体制上更完备，至于这种完备怎样形成的问题未涉及。这是因为他只把元杂剧以下的成熟戏剧同古优人的滑稽戏相比，而未涉及中间的过渡形态——元杂剧之前的宋杂剧。宋杂剧的演出体制是先演一个“艳段”，艳段最早的形式是一段小歌舞，这是一个开场的部分；然后演正杂剧，正杂剧或为一段滑稽戏，或为唱一段大曲；最后是一段“杂扮”，这是一个玩笑段子，即“打猛诨出场”的部分。作为戏剧，宋杂剧的确杂，像一个拼盘。这种杂凑的体制是由于歌舞、滑稽戏、大曲这些形式本身都有长久而发达的历史，已相当技艺化、规范化了，所以急切不容易融合起来。而这也意味着日后体制统一的成熟戏剧难以抹除技艺化、规范化的特点。中国戏剧的成熟实际上就是使这诸般技艺为完善叙事这一目的而系统化的。元杂剧在以音乐形式敷衍故事方面舍弃了在单调中求变化的大曲形式（大曲演唱是同一支曲子按散、慢、快、散的不同节奏多次重复），而采用了在多样性中求统一的说唱诸宫调形式（诸宫调把能表达不同情感的若干支曲子按同一宫调的原则组织成一套，全本包括不同宫调的数套曲子），从而解决了严谨的音乐体制和自如的叙事能力相统一的问题。滑稽戏则以多种形式融汇于新的系统中：第一，它的戏谑性作为一种美学因素渗透于剧本文辞中；第二，它以原有形态片断地穿插在剧中，这就是插科打诨；第三，它以类型化的脚色来装扮人物的方式被继承下来，扩展为整套的角色行当体制。元杂剧发展到传奇，克服了元杂剧一本只有四折、一全本只一人主唱这个过于拘谨的毛病，但传奇坚持曲牌联套制，只是把四折扩展为数十折，在脚色体制上只是把脚色行当越分越细，因而传奇继续巩固了元杂剧构成系统的方式，并

将它发展得更为完善。所以,中国戏剧的演出体制成熟于明代。这种成熟的表现,就是技艺的系统化达到完善后产生了新的规范化。这种规范化的理论总结,以李渔的《闲情偶寄》为最。其《词曲部·格局第六》曰:“传奇格局,有一定不可移者……开场用末冲场,用生开场,数语包括通篇。冲场一出,蕴酿全部,此一定不可移者。开手宜静不宜喧,终场忌冷不忌热,生、旦合为夫妇,外与老旦,非充父母,即作翁姑,此常格也。”“格局第六”还有论上半部结束之“小收煞”和全剧结束之“大收煞”二节。此虽论剧本格局,实也规范了演出格局。《闲情偶寄·声容部》又指出:“生有生态,旦有旦态,净、丑有净、丑之态。”也就是说,每行角色都有规范化的做派。这种系统化的规范,也即今人所说的全盘程式化。

“搬演”观念就是建立在“剧本本位”和演剧体制全盘程式化两个意识的基础上的。这意味着“搬演”不是一个创造的概念,而是一个操作的概念。尽管每一行脚色都是对生活中的人物加以概括,用传神的方式加以创造的结果,尽管演员的每一句唱,每一个舞姿都可以包含创造的因素,但“搬演”所指的把剧本“搬出来”的工作,却是一种把一定格式的剧本按一定的演出程式诉诸舞台的程式化的操作过程。

在谈了三个基础观念之后,古典剧论之搬演理论略可理出头绪了。第一,“戏”的观念是最根本的,在此之上有关于如何表现人物的“传神”观念,有关于戏剧整体演出活动的性质与模式的“搬演”观念,三者合起来,可以提供搬演理论内在框架的轮廓。第二,古典剧论中关于导演方法的理论,并不是在作为现代导演的核心概念——“创造性的整体构思”外围打转的幼稚、零散的探索,而是对“搬演”这种程序性工作的各个环节的说明。第三,在剧本创作方面,由于剧本格局固定化,剧作家已不再有创造剧本样式的课题,而只能在剧情的精巧、文词的优美上逞奇斗妍,并进而追求传情达意的高妙境界。表演理论也不再存在表演方式的课题,而只能在表演者应具备怎样的完美素质和在表现人物之传神、展现技艺之精妙能达到何种理想境界

的问题上努力探索。因而,以下对搬演理论具体内容的阐述分为这样三节:论程式化、技艺化的导演方法;论演员素质;论表演的理想境界。

第三节 程式化、技艺化的导演方法

古典戏剧搬演理论之导演方法论,以李渔的《闲情偶寄》中的“演习部”以及“声容部”的有关内容为最系统的论述。但李渔的论述仍是不完全的(例如未及身段排演的问题),且其他剧论家虽无系统论述,但对演剧一事多有深刻体味,在谈及的同一问题上,他们的见解正可和李渔的见解相互印证或各有所见,彼此补充。所以谈古典剧论之导演方法理论时不能仅限于李渔,还须对明清剧论中各家的有关论述作总体观。这些理论约可成为三部分。一、排戏前的准备:培养合格的演员和选择、修订剧本;二、制订演出总谱:吃透剧本,将文词诉诸歌、舞;三、教习:教唱、教白等。

一

李渔《闲情偶寄》“声容部”设“歌舞”一项。李渔指出,女孩子选购来了以后,须先让她们学习歌舞(当然,李渔说明,这个道理“不论男女”)。这不是李渔独有的做法。张岱在《陶庵梦忆》中记曰:“朱云崧教女戏,非教戏也。未教戏,先教琴,先教琵琶,先教提琴、弦子、箫管、鼓吹、歌舞,借戏为之,其实不专为戏也。”家庭戏班的确常常是不专为演戏,而是兼演歌舞的。但先习歌舞也是为了演戏,并非仅从多用途考虑。李渔对其中道理说得最明白:“昔人教女子歌舞,非教歌舞,习声容也。欲其声音婉转,则必使之学歌;学歌既成,则随口发声,皆有燕语啼莺之致,不必歌而歌在其中矣。欲其体态轻盈,则必使之学舞;学舞既熟,则回身举步,悉带柳翻花笑之容,不必舞而舞在其中矣。”这就是说,习歌舞根本上是素养训练。

在此之后,李渔指出演员培养须解决“取材”、“正音”、“习态”三

个问题。“取材”即为每个演员选配角色。“喉音清越而气长者，正生、小生之料也。喉音娇婉而气足者，正旦、贴旦之料也，稍次则充老旦。喉音清亮而稍带质朴者，外、末之料也。喉音悲壮而略近噍杀者，大净之料也。至于丑与付净，则不论喉音，止取性情之活泼、口齿之便捷而已。”“正音”即纠正口音。李渔要求“察其所生之地，禁为乡土之言，使归中原音韵之正”。“习态”即学习、养成一定的神情态度。李渔认为“态”即一个人的动人之处。“闺中之态，全出自然，场上之态，不得不由勉强，虽由勉强，却又类乎自然，此演习之功之不可少也。”而这种“态”是有一定之规的。“生有生态，旦有旦态，外、末有外、末之态，净、丑有净、丑之态。”演员须把他那个行当的“态”学会，掌握到“类乎自然”的程度。

怎样才是一个好的演员，或者说怎样才是一个理想的演员，古代剧论家谈论颇多。但这是我们在下节要谈及的另一个问题。李渔的论述由于意在提供一般排演的方法与常识，所以谈的是怎样为演戏准备一班合用的演员问题。这就是要养成一批有歌舞素养的、分别行当化了的演员。这是搬演准备的一个方面。

搬演准备的另一方面是准备好剧本。由明代到清代，戏曲剧本之单本和选集的编撰、印行越来越多。它们的目的不尽一致，有的为发表新作，有的为汇集佳品，有的为刊印珍本秘笈，但都一定程度地含有提供演出的意图。专为提供演出本而刊行剧本的有冯梦龙。既为演出，剧本选定后，修订工作随之而来，所以冯氏称其所印剧本为“重定本传奇”。除冯氏外，剧本刊行称“重定本”、“改定本”者不少，但冯梦龙是此项工作实践的代表。正是对剧本准备工作的普遍重视，使李渔把它上升为导演方法理论，即把选剧、修订肯定为搬演的必要程序。在“演习部”中，列“选剧第一”、“变调第二”（变调即修订），它们被放到重要位置。李渔认为，汤显祖的《牡丹亭》、《邯郸梦》，吴炳的《绿牡丹》，《画中人》这样的剧本能付之演出，“皆才人侥幸之事，非文至必传之常理也”。为了避免歌者精神、作者心血“皆施于无用之地”的现象，搬演非“首重选剧”不可。

怎样选剧本？为古代剧论家注重的有这样三条标准，一曰当行出色，二曰不分今古，三曰不分冷热，只要合人情。

孟称舜在其所编的《古今名剧合选》之“自序”中曰：“诗变为词，词变为曲，其变愈下，其工益难。吴兴臧晋叔之言备矣。一曰‘情辞稳称之难’，一曰‘关目紧凑之难’，又一曰‘音律谐叶之难’，然未若所称当行家之为尤难也。”臧氏三条，实已为剧本当行的标准。孟称舜又言当行，是为“当行”加进新内涵。他认为戏曲是代言体，能化成为剧中人物，写出人物情感的剧本才算得当行。孟称舜此论是具代表性的，因为臧晋叔所言三条，实为明代人在剧本的艺术完满性问题上研究成果的总结，是被广泛认可的，所以孟称舜作为剧本之“工”的完备阐述引述之。而孟氏的补充，也代表了古代人的一种共同认识（在李渔那里，表述为“说何人，肖何人”）。“当行出色”这一标准，可以说是古代剧论家在选择演出的剧本时的一般性要求。

不分今古，就是对古人旧作和今人新作没有偏向，一样地选用。从冯梦龙的《墨憨斋定本传奇》今存十余种看，既有古本，又有当时刚推出的新作。孟称舜的《古今名剧合选》，选择上同样古今不分轩轻。明清的各种戏曲、词曲选本，多申明“曲不分今古，期予共赏”^①。李渔在“选剧第一”之“别古今”一款也表现出古今一体看待的观点。李渔认为，戏班“开手学戏，必宗古本”，因为“古本相传至今，历过几许名师，传有衣钵，未当而必归于当，已精而益求其精”，具有演剧典范的意义。但“旧曲既熟，必须间以新词。切勿听拘士腐儒之言，谓新剧不如旧剧，一概弃而不习”。因为“演古戏如唱清曲，只可悦知音数人之耳，不能娱满座宾朋之目”。李渔在指出古戏、今戏各有利弊时，表现出宗古而求新的思想，但仍然是古本今本皆要选用的态度。

不分冷、热，只求合于人情，是古代剧论家在选剧上的又一共同认识。张岱曾论道：“传奇至今日，怪幻极矣！生甫登场，即思易姓；

^① 许宇：《词林逸响》凡例，明天启刻本。

旦方出色,便要改妆。兼以非想非因,无头无绪。只求热闹,不论根由;但求出奇,不顾文理。”^①这个在剧论家中引起注意的求热而背情理的问题,李渔说得更全面、透彻。他的“剂冷热”一款言道:“今人之所尚,时优之所习,皆在热闹二字。”他承认“戏文太冷,词曲太雅,原是令人生倦”,但他认为,有些剧本是“外貌似冷,中藏极热,文章极雅,而情事近俗”的,只要戏本“离合悲欢,皆为人情所必至,能使人哭,使人笑”,那么“即使鼓板不动,场上寂然”,观众也会叫绝之声震天动地,这比那些表面热闹而“人心不动”的戏要好得多。所以他提出一个著名观点:“传奇无冷热,只怕不合人情。”这是一个被广为接受的观点。总起来看,第一条“当行出色”用于解决“案头”与“场上”的矛盾,取“场上”的立场;第二条“不分古今”用于处理古本与今本的问题,取并重的立场;第三条“论人情不论冷热”用于解决文学性与剧场性的关系,取坚持文学性的立场。

值得注意的是,古代剧论家关于选剧的思考并未涉及一些似乎当然要涉及的问题:剧本内容的选择(例如写历史还是反映现实,写社会、政治内容还是写人情、伦理等等)、剧本题材的选择(如朱权在《太和正音谱》中曾提出“杂剧十二科”,把元杂剧题材分为“神仙道化”、“忠臣烈士”、“烟花粉黛”、“神头鬼面”等十二种)、剧本类型、风格的选择(如悲剧还是喜剧等)、演员技艺突出方面的选择(是突出唱工,还是突出做工或武打,是突出生、旦行还是净、丑行等等)。这种情况必须从戏曲的、尤其是传奇的特点来理解。

在古典剧论中,传奇的本质是“寓言”的观念十分明确。既然作品不过是表达所寓之言,那么故事是无影无形的虚构还是采用历史材料来加工,名曰古事还是今事就没有区别了。中国是个礼治的国家,人伦的秩序也就是社会的纲纪,所以写人情伦理问题与写社会、政治问题便能够统一起来。正因为如此,尽管明代有写严嵩父子倒台的《鸣凤记》、《冰山记》,却不能形成政治时事剧一路;尽管由明

^① 张岱:《答袁箴庵》,见《琅嬛文集》卷三。

入清的李玉等苏州派剧作家较多地从政治、社会问题取材,却也未建立写社会问题剧的意识;尽管清初的《桃花扇》引人瞩目地追求人、地、事的历史真实以描写南明的灭亡,却也未使任何一个剧论家觉得这是树立了某种历史剧的风范。如果说元杂剧有着“十二科”的区分,而这“十二科”又不仅是题材的分别,还意味着文学风格和演出风貌的区别,那么在明代传奇中,这些区别已经消失了。在篇幅扩展为一本数十出、按悲欢离合的线索来撰写的传奇中,悲剧、喜剧因素备于一体成了通例,生、旦、净、丑各显其能成了定规,像元杂剧中《赵氏孤儿》、《窦娥冤》那样的悲剧,《救风尘》、《墙头马上》那样的喜剧不存在了,一人主唱、只突出某行演员的剧本不存在了。正是传奇剧本思想内容的统一性、题材的无差别性、戏剧美学因素的综合性、技艺展示的全能性使剧本内容、题材、风格类型、技艺展示等问题在选剧时失去了讨论的必要。

正因为如此,剧本选定后的修订工作也就比较单纯了。第一项任务仍然是解决“场上”或当行的问题,要通过修改使剧本适合演出。突出的例子为陆天池、李日华分别作“南西厢”,就是为了让用北曲演唱的《西厢记》能用南曲搬上舞台;再如冯梦龙重定的《牡丹亭》,对原作改动很大,尽管世人皆对汤显祖这一名作极为尊重,但后世演出多采用冯本,因为它适合演出要求。第二项任务是使剧本适应剧场观赏的要求。李渔就此提出了“缩长为短”、“变旧为新”两项主张。“缩长为短”意在解决一本数十出难于一夜演完看完的问题,办法是在可省的那些出上作出记号,“遇闲情无事”的观众,“则增入全演,否则拔而去之”,同时在删去数出后,须在前一折加几句话,预先说明将要做什么事,或在后一折加几句话,补叙发生过什么事,以保持剧情交代的完整性。“变旧为新”的办法是“仍其体质,变其丰姿”。“仍其体质”就是“曲文与大段关目”不改动,“变其丰姿”就是按合于“今日之情态”的原则对“科诨与细微说白”作修改,使之更细密、“透入世情三昧”(《闲情偶寄·演习部》之“变调第二”)。孔尚任在其名著《桃花扇》的《凡例》中声明:“各本填词,每一长折,例用十曲,短折例用八

曲。优人删繁就简,只歌五、六曲,往往去留弗当,辜作者之苦心。今于长折,止填八曲,短折或六或四,不令再删故也。”又道:“旧说白,止作三分,优人登场,自增七分;俗态恶谑,往往点金成铁,为文笔之累。今说白详备,不容再添一字。篇幅稍长,职是故耳。”孔尚任的体例虽是言新作,但所针对的剧场演出需要方面的问题及其采取的解决办法,和李渔修订剧本的主张可以说完全一致。

二

在准备了行当化的演员、选择和修订好了剧本以后,排练活动可以开始了。当选的戏是个旧本子时,排练只要照样教习就行了,因为旧戏已有完整的演出在,前人创造的演出已提供了一个范本、一个演出的总谱,可以照样模仿,趋于熟练精纯。李渔所言“开手学戏,必宗古本”,就是说的这种情况。但这种“总谱”是怎样创造出来的?换言之,一个新剧本是怎样搬上舞台的?

潘之恒在看了吴越石家班演出的《牡丹亭》后,十分叹赏,认为这是极精彩的演出,他不仅称赞了演员的才能,而且总结了排练的经验:

主人越石,博雅高流,先以名士训其义,继以词士合其调,复以通士标其式。^①

这是说,由于家班主人博学而趣尚高雅,先后请各方面专家解决了三个方面的问题,才有《牡丹亭》的成功演出。潘之恒的这一总结,对说明古典戏剧的排练过程,具有很高的理论意义。

“训其义”、“合其调”、“标其式”三条,首先可以理解为排练过程,这就是演员先理解文学剧本,继而唱曲,再排练身段舞姿。于是,这三条提供了排练程序的三部曲。

然而,细究潘之恒的表述,这三条又不可直接解释成演员排练的

^① 潘之恒:《情痴》,见《鸾啸小品》卷三。

过程。三条中的三个“其”字,若解为指演员、演出,皆不能通,应该是指剧本。“训其义”是对剧本文词的考释工作。吴越石虽然自己也是文人,但《牡丹亭》是“惨淡经营”的文字,他为了对名著的慎重,所以要请“名士”来做“训其义”的工作。中国戏曲演员一般是欠缺阅读能力的,不可能有读剧本的“案头工作”阶段。所以“训其义”与演员理解剧本不是一回事。“合其调”,则是一项将文词配曲演唱的工作,《牡丹亭》的文词原有一些不合声律之处,这部名著如何演唱曾成为中国演剧史上一个吃力的课题,所以吴越石更要请词曲专家(“词士”)来完成这一谱曲任务。而谱曲也非演员之事。最后,吴越石又请精通表演的行家(“通士”)解决“式”的问题。“标式”主要指身段,但也应包括舞台位置、甚至演唱程式等。这一条和演员排练没有矛盾。但“标式”也不是不可以理解为在剧本上用文学或符号标出各种表演程式的工作。这样,潘之恒所言三条亦可以理解为专家于案头进行的工作,即研究剧本和设计演出总谱的工作。

以上两种理解虽然不一样,然而如果我们不是单从字面去理解,而从潘氏所言三条的实际活动指向的立场去理解,则不必非此即彼,而是可以把“训其义”、“合其调”、“标其式”理解为兼具排练程序和案头设计演出谱两种性质的活动。这种兼容的统一理解的根据在于:中国古代戏剧实践活动中虽有着重于解决“训义”、“合调”、“标式”三个问题的演出谱的文本形式,但因中国古典戏曲演出的创造具有突出的现场实践的特点,所以三种演出谱未必都能事先设计完全,而常常是既成演出的记录。

解决“训其义”问题的演出谱就是冯梦龙这样的评点本。对戏曲作品进行评点自明中叶李卓吾起盛行,至清初的金圣叹评点《西厢记》而登峰造极,这些评点本可以说都具“训其义”的性质。冯梦龙的评点本就是在这基础上发展起来的。这种发展就是:承袭评点的旧体例而把着眼点从文学的评点转向演出的指示。如对人物的评点,单从文学着眼可曰:“红拂,奇女子也”,而从演出着眼则曰:“演李固,要描一段忠愤的光景”,成了一条演人物的指示。这样的评点本可以

说是为演出而“训其义”的文字形式。

解决“合其调”问题的文本形式是曲谱。中国古代称曲谱的有三种专书：一种是提供曲词写作的体制、格式之范例的，如明朱权的《太和正音谱》；一种是提供音乐本身的体制、格式之范例的，如明沈璟的《南九宫十三调曲谱》、清庄亲王允禄主编的《九宫大成南北词宫谱》；一种是记录剧本的全本或单出的演唱谱的，如清叶堂的《纳书楹曲谱》、清王锡纯的《遏云阁曲谱》。第二种和第三种都在原唱词一侧写出工尺的谱式。但前者仅是萃集一些唱段，按宫调排列起来，藉以说明某种音乐的规律，后者却是完整的剧本，在每段唱词一侧标出工尺，这是为演出提供唱本的，工尺也更详备，点出节拍，标明何处用“抖腔”、“擞腔”等等。所以，第三种曲谱才是我们所言的为剧本“合其调”的书面形式。

解决“标其式”问题的书面形式是身段谱。身段谱现今可见的有成于清乾隆年间的昆曲演出台本集子《审音鉴古录》（收戏66出）和乾、嘉年间戏曲艺人自用的单本戏或单出戏的一批手抄本。《审音鉴古录》所收录的剧本上加有总批、旁注、眉批、夹批、上场按语等系统的演出指示，与冯梦龙的批点本类同，艺人的手抄本多无这些内容，但它们的共同特点是详注场上地位与身段。兹以《审音鉴古录》中的《荆钗记·上路》为例（原旁注改成括号形式）：

春深离故家，叹衰年倦体，（末引从左转至右下立，外随至中，副跟外行至左上。一流边势，各对右下介）奔走天涯。（外拐竖右足跟边，左手一指，挟左臂指右下侧看，又对副侧点头；副右手搭外左肩，冲身亦看右下，顾外点头。末蹴身看，亦指右下科。）一鞭行色，（外转身对右上踏出左足，拐侧竖右胸，右手提左腰衣，冲身看右上地。末、副在后旁作衬看介。）遥指——（外随前势右肩高左肩低，扭身慢看至左上地。末、副借势视科。）剩水残霞。（外走中，略对左随身立直，左手捏拳捶背后，右手捏杖随意直指左上，看左介。副看左柳树，走上折柳枝嗅，摇手掷地。末立外右肩后，借景

看左上科。)……

此出之尾批更说明：“此出乃九方皋首创，身段虽繁，俱系画景，惟恐失传，故载身段。”可知身段谱产自实际演出记录。而其文字形式，则明显是从元杂剧称“科”和传奇称“介”的关于动作的舞台指示扩充而来的。

乾、嘉年间艺人的那些手抄本，有一些不仅记载身段，而且标有板眼、工尺和记着穿关（服装）、砌末（道具）。标工尺、板眼当然是循曲谱之例，记穿关、砌末的做法则早已有之，“脉望馆钞校本古今杂剧”（为明人赵琦美抄校）今存的200多种元、明杂剧剧本中即有92种附有穿关的记载。如果考虑到《审音鉴古录》还记载着理解剧本的演出指示，那么这些身段谱非仅是身段谱，而且还是力图备载一切演出方法信息的演出手本，合之完全的话，则提供了演出总谱的面貌。这种总谱产生较晚，它们实为“训其义”的导演指示性的评点本、“合其调”的曲谱以及“标其式”的身段谱的集成。

显然，这些文字形式不是单纯在案头产生的，也不是其本身的最后完成的形式，而是为演出提供依据的。名士对剧本“训其义”，如果指导一个戏班排戏，训义也就成为给演员讲明剧情的活动。冯梦龙正是为了指导他不能直接接触的众多戏班，才将其训义写成书面形式付梓印行。“合其调”，是为曲词谱曲的十分复杂的工作，需要标宫调、点板眼、写工尺、区别曲文的正衬字，既有的牌子曲往往要作调整以合于按字行腔的自然性，遇到实在无法唱的文词则要对文词本身作些修订，等等，这里有着反复试唱的过程。如果指导戏班排戏，那就不仅需要曲师自唱，而且还需演员试唱了。何况中国的工尺谱对于记录音乐信息来说是不那么完备的。所以曲谱之成，实为唱曲实践的记录。身段谱之由通士设计，或由演员自创，都是实践的记录，则更为显明。所以从这种实践性和其书面形式看，“训其义”，“合其调”，“标其式”都应包含专家设计和演员排练实践两种活动在内。

从潘之恒的三条总结的双重性质中，我们看到它们实际上描述了中国戏曲演出总谱的创造过程，这三条正指向中国戏曲形态构成

的诗、歌、舞三方面,并提供了解决三个问题的逻辑顺序,所以中国戏曲史上的三种演出谱形式正与此相应,演员的排练过程也可以用这三条来概括。

三

中国古典戏剧的搬演,在准备阶段(演员和剧本的准备)和创造演出总谱阶段之后,便是教习阶段。

当搬演一出老戏时,已有了演出的范本,“教习”明显地是一个独立的阶段,也即是所谓“教戏”与“学戏”的阶段。在搬演一出新戏时,“教习”则是排演的一个方面。这是因为戏曲的演出总谱是程式化、技艺化的,新戏的排演一方面是总谱的创造过程,另一方面即是对演员的教习过程(每一支曲调谱出,每一套身姿设定,都须教会演员,使之习熟)。新戏排演中的教习虽不像老戏的教习那样自成一个阶段,但在表现形式上和老戏教习没有不同,都是教演员练唱、念白、习身段,都是对演出总谱作技艺性的掌握的过程,而非演员自己创造演出形态的过程。正是教习的这种性质决定了教习的理论指向两个方面:一个方面是须注意技艺的各个环节,以保证总谱在演员身上以相当水准的技艺得以实现;另一个方面是强调演员须懂得剧情,防止演出成为一套无内在生命的纯粹技艺表演。简言之,对演出总谱的实现,前一方面为“知其然”,后一方面为“知其所以然”。

“知其所以然”亦即“解明曲意”。李渔《闲情偶寄·演习部》的“授曲”、“教白”两项应属于教习的内容。“授曲”的首款即为“解明曲意”。此款开首即言道:

唱曲宜有曲情。曲情者,曲中之情节也。解明情节,知其意之所在,则唱出口时,俨然此种神情。……吾观今日学曲者,始则诵读,继则歌咏,歌咏既成而事毕矣。至于讲解二字,非特废而不行,亦且从无此例。有终日唱此曲,终年唱此曲,甚至一生唱此曲而不知此曲所言何事,所指何人,口唱而心不唱,口中有曲而面上身上无曲,此所谓无情之

曲,与蒙童背书同一勉强而非自然者也。……欲唱好曲者,必先求明师讲明曲义。师或不解,不妨转询文人,得其义而后唱,唱时精神贯串其中,务求酷肖。

可以说,古代剧论家凡论表演,无不首先强调通解曲意。潘之恒的三条,首先是“训其义”;汤显祖在论何为清源祖师之道时,首先要求“寻良师妙侣,通解其词”(《庙记》)。“解明曲意”之所以被普遍地、一致地强调,因其在搬演理论中具有重要的意义。

在近代演员中,梅兰芳可称是实践“解明曲意”理论的范例。他借“转询文人”之助,读完了《牡丹亭》。这种认真的做法传为剧坛佳话,在旧戏曲演员中能像梅兰芳这样做的人是很少的。“一生唱此曲而不知此曲所言何事”的现象在解放后仍然存在。师父教戏,徒弟问为什么这样演,师父只知他的师父就是这样教的,这样的事更不乏其例。所以李渔抨击的“讲解二字,非特废而不行,亦且从无此例”的现象,正是普遍的状况。这种状况之形成,根本原因不仅在于艺人缺乏文化,而更在于戏曲艺术的程式性、技艺性。戏曲要演人物,但演法是以规范化的行当为依托的,戏曲也是一种歌剧,但它没有每剧专用的音乐,而是有一些固定的曲牌、腔调以之套用的;戏曲也是一种舞剧,但其舞基本上是套用程式编排的。于是就产生了以技艺的观点来实现演出总谱而不问所以然的倾向。剧论家们始终强调“解明曲意”,正是对此而发。这和斯坦尼斯拉夫斯基强调“案头阶段”(即坐下来讨论剧本)的意义是不同的。那是要获得创造演出的基础,没有理解作基础,演出无从创造,而在中国戏曲中是有了演出而求知其所以然,否则就成了无意识的演出。

明代剧论家张岱对明末著名的阮大铖家班的评论,是“解明曲意”的这种理论意向的又一体现:

阮圆海家优,讲关目,讲情理,讲筋节,与他班孟浪者不同。然其所串院本,又皆主人自制,笔笔勾勒,苦心尽出;与他班之卤莽者又不同。故所搬演,本本出色,脚脚出色,出出出色,句句出色,字字出色。余在其家,看《十错认》、《摩尼珠》、《燕子笺》三剧,其串架、斗笋,插科、打诨,意色、眼

目,主人细细与之讲明。知其义味,知其指归,故咬嚼吞吐,寻味不尽。^①

阮大铖家班之所以高出一般戏班,就在于主人坚持“讲解”二字,而且具体到一科、一诨、一个表情(“意色”)、一个眼神(“眼目”)都细细讲明,整个戏班形成了“讲关目、讲情理、讲筋节”的习惯,演起来“知其义味,知其指归”,做到有意识的表演。这就是张岱所总结的阮家戏班成功的经验,这也就是“解明曲意”的含义。

教习理论中关于锤炼技艺方面的理论,实为古典剧论中关于表演技法的理论,难于尽述,从李渔的论述中可见一斑。李渔“演习部”之“授曲”一项,第二款为“调熟字音”,第三、四、五、六款为“字忌模糊”、“曲严分合”、“锣鼓忌杂”、“吹合宜低”。它们不仅重复强调了曲学理论中关于唱曲的种种要领,而且包括了演唱体制(“曲严分合”)和文武场面演奏时须注意的问题等全部戏曲音乐方面的内容。“教白”一项,有“高低抑扬”、“缓急顿挫”两款,要言不烦地阐明了从文词的意义来把握一段话的主句、一句话的主词以决定读法的高扬与低抑,从一段话所言几事或几意来判定读法的断与续、缓急顿挫的道理。关于身段的教习,李渔未曾涉及,一般文人剧论家亦无论述,但作为艺人实践经验总结的《明心鉴》填补了这一空缺。《明心鉴》比较系统地提供了戏曲界称之为“手眼身法步”,即身段练习之规范和要领的经验。

教习的完成,也就是戏曲排演的完成。从准备行当化的演员和选定、修改好剧本,到将剧本诉诸技艺,从诗、歌、舞三方面创造出演出总谱,再通过教习使演员掌握演出总谱,这就是古代搬演理论关于导演方法的理论。它提供的是适合戏曲特点的程式化、技艺化的导演方法。

第四节 “才”、“慧”、“致” 演员的素养

演员的素养,这是中外的演剧理论都加以重视的问题,而对中国

^① 张岱:《阮圆海戏》,见《陶庵梦忆》卷八。

传统戏剧来说更加重要。

西方的戏剧(指话剧)演出到了近代讲究整体性,不再完全依赖主要演员的演技。在每一剧的整体创造中,演员水准固然具有第一等的意义,导演的水准也很重要,导演的独特处理常常成为一个戏演出成功的决定性因素,有时,舞台美术的成功也对全剧具有关键意义。而中国传统戏剧的演出形式却始终是依赖主要演员的,因此,一个戏的演出水准基本上依赖演员的水准,一个戏班主要靠其主要演员演出、叫座。对主要演员来说,西方戏剧演员固然需要好的素养,但演出的水平还要看他在一部戏中塑造人物是否成功。而中国传统戏剧的表演是程式化的,有了好的素养就能高质量地完成程式化、规范化的表演。这就是说,西方戏剧(话剧)的表演是非技艺化的,好的演员素养只是其演出成功的基础,而中国传统戏剧的表演是技艺化的,演员素养的水准直接就是演出成功的保证。正因为如此,古典剧论家们广泛地、大量地论及了演员的素养问题。

在元代以前,戏剧演员的素养中被人们最清晰地意识到的是“慧心利口”。这是因为合诗、歌、舞为一体的成熟戏剧尚未形成,以谈笑滑稽为务的优人表演却传统久长而十分突出,演员在歌舞方面的特长只能从技能的意义上来要求。这些滑稽戏演员要“自造科套”,随机应变地讽谕戏谑,没有对世情三昧的理解力、对各类知识的记忆力、对表现形式的想象力是不行的,没有巧妙善辩、口齿便捷的表现力也是不行的。这些能力显见地是功力,是素养。

元代之论演员,主要以色以艺。色艺的观点,大抵是从天赋姿容和技能两方面看问题,但也不尽然。“色”不仅指容貌而且指态度,这就有素养的成分;“艺”,一方面是技能,另一方面也是功力,这也就包含了对素养的重视。如《青楼集》说张怡云“能诗词,善谈笑”;说玉莲儿“歌舞谈谐,悉造其妙”;说“般般丑”“善词翰,达音律”;“工于笑谈,天性聪慧,至于词章,信口成句,而街市俚近之谈,变用新奇,能道人所不能道者”。这些文学的、歌舞的、谐谑的功夫即为演员素养,可归于后世所言“才”的范围。

明代论演员之最大的特点是对演员之悟性的重视,这是因为“搬演”的观念中有着“文学本位”的意识,主宰剧坛的文人戏剧家十分看重文学剧本的精神(或称“曲意”)能否被演员领悟和表现于舞台。侯朝宗《马伶传》所记马伶的故事,磻房《蛾术堂闲笔》所记商小玲的故事,李开先《词谑》所记颜容的故事,张岱《陶庵梦忆》所记彭天锡串戏,皆是对演员如何体察和领悟剧情和角色的刻苦努力的描述。这类描述在元代是没有的,而在这个强调“解明曲意”的时代,则成为多见和普遍的了。这种悟性,涉及到观察力、感受力、理解力种种素养,古代剧论家用一笼统的“慧”字来概括它们。

清代,尤其是清中叶以后,对演员的评论主要是更重视演员个人的风格韵致,出现了对风致的大规模鉴赏品评,也提出了“不独色艺,兼取性情,以风致为最”^①的理论主张。“致”在明代潘之恒那里始作为一个论演员的专门概念提出,而至清代,“致”的问题被提到了演员素质的最突出的地位了^②。综上所述,我们便可以发现,尽管元代胡祇遹的“九美说”、明代汤显祖的《庙记》之论“清源祖师之道”的部分和清初李渔的《闲情偶寄》“声容部”,都有关于演员素养的自成一定系统的论述,但明末潘之恒所提的以“才”、“慧”、“致”三个概念来论演员素养的理论却最有概括性、代表性。“才”、“慧”、“致”三者既是演员素养的三个方面,又是演员素养的三个层次。三者“兼美”的思想提供了我国古代的富有特色的演员素养论。

—

潘之恒是借评女演员杨超超而提出其“才”、“慧”、“致”的理论的:

人之以技自负者,其才、慧、致三者,每不能兼。有才而无慧,其才不灵。有慧而无致,其慧不颖。颖之能立见,自

① 小铁笛道人:《日下看花记》,见《清代燕都梨园史料》,107页,中国戏剧出版社,1988。

② 按:此段所述内容,亦可参看本章第一节。

古罕矣！杨之仙度，其超超者乎！赋质清婉，指距纤利，辞气轻扬，才所尚也，而杨能具其美。一目默记，一接神会，一隅旁通，慧所涵也，杨能蕴其真。见猎而喜，将乘而荡，登场而从容合节，不知所以然，其致仙也，而杨能以其闲闲而为超超，此之谓致也。所以灵其才，而颖其慧者也。^①

潘之恒在此提出了演员的素养分为“才”、“慧”、“致”三方面的观点，并解释了三者的内涵，点明了它们的相互关系。由于这里是评杨超超，所以“才”、“慧”、“致”的解释是从杨超超的特点说的，然而这不应妨碍我们去了解“才”、“慧”、“致”的一般含义。

“赋质清婉，指距纤利，辞气轻扬，才所尚也。”这是指杨超超演的旦行说的，所以姿质要清丽柔婉，手脚要纤巧灵活，声音要轻清飞扬（辞气应指音色，而非指念辞的语气，因为念词是不能只求轻扬的），如果是演净行，而且是大净，则赋质应雄壮威猛，喉音应“悲壮而略近噍杀”，才之所尚就别是一样了。值得注意的是，姿质、手脚、嗓音的状况，多半决定于天生的条件。所以“才”的含义，首先是指天生的素质，其次才是后天的培养。胡祇遹“九美说”首条曰：“姿质浓粹，光彩动人。”此基本出自天生。朱权《太和正音谱》记演员卢纲曰：“其音属宫而杂商，如神虎之啸风，雄而且壮，为当时之杰。又若腰鼓百面，以破苍蝇蟋蟀之鸣，万无一敌。”此亦得自天赋也。但汤显祖在《庙记》中谈演员修养道：“少者守精魂以修容，长者食恬淡以修声。”李渔则要求演员学习歌舞，从而做到“随口发声，皆有燕语莺啼之致”，“回身举步，悉带柳翻花笑之容”（《闲情偶寄·声容部》）。所以后天的修养也是重要的。由先天禀赋和后天修养而成的容貌、体态、声音等条件属于“才”，能唱什么，会演什么，则应属于能力而非素养，不在“才”的范围之内。

“一目默记，一接神会，一隅旁通，慧所涵也。”这是说记忆力、感受力、理解力及联想转用的能力，均包含在“慧”的内涵中。这是好理

^① 潘之恒：《仙度》，见《鸾啸小品》卷二。

解的。潘之恒未说“慧”的内涵只止于此。那么“慧”还可包括哪些能力呢？汤显祖要求演员修养须“动则观天地人鬼世器之变，静则思之”（《庙记》）。这就涉及观察力了。李开先《词谑》所记颜容事则涉及想象力及表现力：

颜容，字可观，镇江丹徒人……尝与众扮《赵氏孤儿》戏文，容为公孙杵臼，见听者无戚容，归即左手捋须，右手打其两颊尽赤，取一穿衣镜，抱一木雕孤儿，说一番，唱一番，哭一番，其孤苦感怆，真有可怜之色、难已之情。异日复为此戏，千百人皆哭失声。归，又至镜前，含笑深揖曰：“颜容，真可观矣！”

诸如观察力、想象力、表现力，当然亦可归之于“慧”。古典剧论涉及了现代戏剧表演理论所言的演员的各种能力，虽并未分别专门探讨它们，仅用一个“慧”的概念作笼统的把握，却有综合、总体把握的明确性。如《震川先生集》记载，明武宗南巡到了京口，驾临原太傅杨一清家，杨欲演戏，“苦梨园无善本”，请了剧作家沈寿卿“为撰《四喜》传奇”，“更令选伶人之绝聪慧者，随撰随习，一夕而成”^①。这里所言之“绝聪慧”，当包括演员素养的各种能力。又如《消寒新咏》之评演员范二官演《彩毫记·吟诗》：

此剧专写李白之奇才隽致，最难摹仿传神。惟范于原词“云想衣裳花想容”及“名花倾国两相欢”之句，作濡毫落笔状，有意无意间，频频注视玉环，可谓体贴入微。及赐酒作醉态，他伶不失之呆，即失之放，惟范拜赐已露酒意，跪跌若难自持，不漫不呆，纯是儒臣丰致，略露才子酒狂，梨园无能学步者。

像这种出色的表演，实为调动多种能力而进行综合创造的结果，难以分析，故《消寒新咏》的作者概赞其“慧”。

^① 转引自胡忌、刘致中：《昆剧发展史》，中国戏剧出版社，1989。

潘之恒所言杨超超之“致”,包括了两个方面:一方面是“见猎而喜,将乘而荡”,即遇见喜欢的事,虽未去做,已产生不可抑止的冲动^①,这便是常被说起的“表演欲”;另一方面是“登场而从容合节,不知所以然”,即尽管冲动,表演却是放松的、适度的,并非有意控制,不知怎样就进入了这种状态。潘之恒认为,这种“致”就达到如仙的程度了。“而杨能以其闲闲而为超超,此之谓致也。”就是说,在优游不迫、轻松自如中完成了出色的表演,这就是“致”。我们首先可以注意到,表演既有“情绪”(按:“情绪”为演员的常用语,指由创作冲动而造成的表演热情),又能优游从容,这应是一种具有普遍意义的表演素质。那么,“致”是否就是驾驭力和分寸感呢?不是。驾驭力和分寸感虽然是演员的能力,但它们是对表演的创造物而言的,是从表演的成果上体现出来的,而“致”完全是对演员本身而言的,是从表演的过程中体现出来的。它应是一种表演态度、表演状态、表演风度的美感。潘之恒《鸾啸小品》卷之二又有《致节》一文谈到“致”,可资参证:

以致观剧几无剧矣。致不尚严整,而尚潇洒;不尚繁纤,而尚淡节。淡节者,淡而有节。如文人悠长之思,隽永之味;点水而不挠,飘云而不黯,故足贵也。

在这里,“致”是指潇洒、淡节的演出风貌,指一种悠长、隽永的美学感受。潘之恒以这样的美学意味为演剧的理想。而一般的演出都没有这种意味,所以说“以致观剧几无剧矣”。“致”在中国的语汇中从来都是指一种美感,一种美学意味。潘之恒从表演热情与优游从容的统一来讲“致”,这正是潘氏的深刻之处,他说明了“致”产生的机制或者说“致”存在的状态,就是“以其闲闲而为超超”。正是在这种完成出色表演的从容自如中,演员的表演态度、演员的气质品格作为一种

^① “见猎而喜”见《二程全书·遗书·七》:“明道先生年十六七时,好田猎。十二年暮归,在田野间见田猎者,不觉有喜心。”“将乘而荡”见《左传·僖公三年》:“齐侯与蔡姬乘舟于圉,荡公。”

独立的美突现出来了。这种表演者自身的情韵,对表演来说就是“致”。潘之恒对“致”的透彻认识及把这一概念郑重推出,为清代后期以风致论演员的风气形成开通了大道。因为“致”的概念可以说是汉末、魏晋时期所形成的透过行为去赏鉴人的精神风貌的审美习惯在戏曲表演理论上的运用,发展是自然的。在清后期,已经发展到不仅品评演员舞台上的风致,而且赏鉴演员平时性情、为人的风致的程度。从论表演说,这种发展已超出范围,但从探讨演员素养说,这却是把“致”的探讨扩展到完全的地步。

“才”、“慧”、“致”作为演员素养的三个方面是相互联系的。潘之恒指出:“有才而无慧,其才不灵。有慧而无致,其慧不颖。”又曰“致”者“所以灵其才,而颖其慧者也”。就是说如没有“慧”,“才”是死的,不能恰当地灵巧运用,“才”就无灵气。而如果没有“致”,即失去演员自身的情韵,“慧”也不能很好地显露出来。并且风致对“才”、“慧”的运用、显露也具支持作用。潘之恒评几位演员曰:“蒋六、王节才长而少慧。宇四、顾筠具慧而乏致。顾三、陈七工于致而短于才。兼之者流波君杨美……”^①显然,“才”因“慧”而灵,“慧”因“致”而颖,“致”也要赖“才”、“慧”才能展现。三者兼备,相辅相成,才是完美的演员。

二

“才”、“慧”、“致”三者不仅是演员素养的三个方面,就古典剧论家对它们认识的顺序看,就它们的内容看,三者又是演员素养的三个层次。“才”关乎容貌、身姿、嗓音的培养,为第一层;“慧”关乎对生活的体察,对剧情的领悟及创造、表现人物的能力,为第二层;达到自如之境,表现演员自身的风致,则为第三层。

“才”、“慧”、“致”作为素养的三个层次,在于它们得以养成的功夫就是不同层次的。焦循曾记录了一位净角演员陈明智的故事。某次诸名班演戏缺少净角,负责临时找角(称“拆戏”)的笥者(平时管衣

^① 潘之恒:《与杨超超评剧五则》,见《鸾啸小品》卷二。

箱的人)急得汗颜奔走：

相识者因以陈荐。笥者急索其人，则见衣蓝缕，携一布囊，贸贸然来。笥者不暇审也，率之急走而已。至演剧家，则衣笥俱异列两厢，九色已先在矣。迎问笥者曰：“净已拆乎？今安在？”指陈曰：“此人是也。”群优皆愕眙。凡为净者，类必宏嗓、蔚跂者为之。陈形眇小，言复呐呐不出口，问以姓氏里居及本部名，又俱无人识者。于是群诟笥者。陈弗敢置喙，默坐于衣笥，而置其布囊于旁。……主人安席讫，请首席者选剧，则《千金记》也。净色当演项王，为《千金》要色，其呜咽咄咄，轰霍腾挪，即名优颇难之，于是笥者亦惴恐。……陈乃起曰：“固常演之，勿敢自以为善。”众曰：“若是，且速汝装！”陈始肱其囊，出一帛抱肚，中实以絮，束于腹，已大数围矣；出其靴，下厚二寸余，履之，躯渐高；援笔揽镜，蘸粉墨，为黑面，面转大。群优乃稍释，曰：“其画面颇勿村！”既而兜鍪绣铠，横稍以出，升氍毹，演《起霸》出。《起霸》者，项羽以八千子弟渡江故事也。陈振臂登场，龙跳虎跃，傍执旗帜者咸手足忙蹙而勿能从；耸喉高歌，声出征鼓铙角上，梁上尘土簌簌堕肴饌中。座客皆屏息，颜如灰，静观寂听，俟其出竟，乃更哄堂笑语，嗟叹以为绝技不可得。^①

陈明智天赋条件并不理想(身小，口呐)，能有如许绝技，显然是后天下了极大的刻苦功夫，才能具此净角之才。但这是下苦功练习可得的，“慧”的养成则不同了。张岱《陶庵梦忆》有《彭天锡串戏》一文记当时最著名的客串演员彭大：

彭天锡串戏妙天下，然出出皆有传头，未尝一字杜撰。……天锡多扮丑、净，千古之奸雄佞倖，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险，设身

^① 焦循：《剧说》卷六，见《中国古典戏曲论著集成》(八)，中国戏剧出版社，1959。

处地,恐纣之恶不如是之甚也。皱眉视眼,实实腹中有剑,笑里有刀,鬼气杀机,阴森可畏。盖天锡一肚皮书史,一肚皮山川,一肚皮机械,一肚皮磊砢不平之气,无地发泄,特于是发泄之耳。

如果说彭大演戏有“慧”的话,那是因为他有学,有识,有生活经历的原因。而作为“致”的基础的东西则更高一层了。“致”固然通常在表演达到运用自如境地时出现,但在自如的境地中,还须有演员本人的情韵可表现才行。情韵的具备,就是一个美学趣味的培植和人格养成的问题了。中国的传统演员,历来讲究习一点琴、棋、书、画,看重同文人雅士的交往。在遍历诸般艺术中,艺人受到熏陶,从而培植高雅的情趣。而文人与演员的正常交往,是文艺活动中文学作者与表演艺术家的交流,是文人和演员相互在对方身上寻找美学理想、人格理想的交流。演员也从这种交流机制中得到美学趣味和人格修养的提高。中国的传统演员注重在大文化环境中培养人格,他们正是通过这种种途径,情韵才得以养成,才有其为人的风致和在舞台上得以显露的风致。《辛壬癸甲录》的作者蕊珠旧史记道:“杨法龄,字薰卿。……壬辰春,予从友人访之。言论风采,如太阿出匣,色正寒芒,令人不可逼视。觉扶风豪士在人目前,一洗金粉香泽习气。”^①像杨法龄这样,可谓有风致矣。当然,不是多数戏曲演员皆能达到这样素养的,所以为贵。

正因为“才”、“慧”、“致”三种素养具有层次性,所以演员素养的培植和观众的鉴赏也具有由“才”而“慧”再及于“致”的特点。戏曲演员通常自幼学艺,素养中首先培养的是“才”,逐渐出道,才重“慧”,即体察剧情,演好人物,最后才达于“致”。观众看戏,首先也是色艺为主,看扮相、歌喉是否出色,有水平的观众才注重演员演得是否透入世情三昧;而老行家则要求领略风致、韵味。这些正是“才”、“慧”、“致”的层次性的表现。

① 见《清代燕都梨园史料》,284—285页,中国戏剧出版社,1988。

三

“才”、“慧”、“致”的理论是富有特色的演员素养论,它不是偶然发生的,它是中国传统戏剧表演规律的体现。

话剧的演员素养论通常强调锻炼、培养演员的五种能力,即理解力、观察力、想象力、感应力和表现力。这是指理解生活和剧本、角色的能力,观察研究生活、汲取和积累创作素材的能力,通过想象、调动积累、对人物的内心、外形进行构思的能力,对人物构思在自己身上感受应验的能力,通过语言和形体器官将该人物表现出来的能力。十分明显,这样的演员素养论是由话剧的表演规律决定的,这规律就是:每一个剧中人物的舞台形象都是独特的新的创造。不讨论上述五种能力,不培植这五种素养,就不能解决一个人物形象如何从无到有地创造出来的任务。中国传统戏剧的表演却不是这样的,每个人物的演法基本上都有现成的样子在,演一个年轻书生,搬用小生行当就行了,演一个丫环,搬用花旦行当就行了。这种表演虽然有类型化的弱点,它却是无数前辈锤炼出来的精萃成果,其表现力是有把握的,不像话剧人物的每一个重新创造都面临着是否成功、是否有生动鲜明的表现形式的问题。对戏曲演员说来,表演的首要任务是要有好的扮相、身段、歌喉把前人的成果演出来。正因为如此,“才”成了一个突出的、单独的概念。对话剧演员来说,语言、形体虽然也是演剧的基本条件,也要一上来就在这方面进行刻苦训练,但他们不能像戏曲演员那样以“才”演剧,所以这些天赋条件需经锻炼而被纳入“表现力”的范畴。戏曲演员在以“才”演出前人创造的成果后,进而才是运用“慧”所包括的各种能力,以充分地体现出前人创造的表演行当的内蕴并融进一些个性化创造的问题。于是“慧”成为一笼统的概念,不像话剧演员的素养论那样对五种能力有那么细微的分别探讨。总之,是戏曲依仗行当表演这一特点造成了演员素养论的“才”、“慧”分立为两个概念。

“致”是演员表演达到纯熟自如境地时所表现出的个人风貌。而

表演达到自如,演员的个人特点要在其艺术创造中有所体现,可以说是艺术的共通规律。为什么惟独中国戏曲的演员素养论如此郑重地提出“致”的概念呢?这是因为中国戏曲的表演具有这些特点:技艺化;在表演人物时掺入主观批判的因素(即不仅表现人物的思想感情,而且表现表演者、剧作者对人物的爱、憎)。话剧表演中,演员的个人特性是被这样看待和处理的:首先,演员被分为本色演员和性格演员。善于发挥个人的性格、气质特点去表演与自己个性、气质相类似的角色的演员称本色演员,不利用个人性格、气质的特点而善于以技巧去创造各类性格的角色的演员称性格演员。看起来,个人特点问题在两种演员那里受到完全不同的对待,因为就创作方式言,前者是“演自己”,后者是不演自己。然而与戏曲相比,两者的表演本质还是相同的,即都是演员化身为角色。只不过在“化身”时,一个利用个人特点,一个不利用个人特点而已。它们和戏曲表演一方面演人物,一方面又透出演员自己的表演,即不完全化身为人物的表演本质是不同的。所以戏曲表演中可以单独谈论演员之“致”。其次,在纯熟的话剧表演中,演员虽化身为人物,但演员的个性、气质、艺术趣味、人生格调还是会在其创造的角色身上留下印记。这一点在话剧中并非被忽视,相反,它是作为艺术成就的表现而被珍视、被赞赏的。然而它不是叫做风致,而是叫做风格。风格和风致的区别在于,风格是创造者的个人特点所造成的创造物的独特表现方式,是创造者的个人特点所加给创造物的独特印记;风致却是创造者在完成创造物时所显露的个人风采。风格出自主体,却紧紧依附于创造物这一客体;风致亦需通过创造客体的过程才得显示,却是主体特点的独立存在。风格与风致是有联系的,风格中可透出风致,风致中也表现出风格,但区别还是明显的。在话剧中,如果演员不是以其自身特点为角色增添独特的魅力(即表现出风格),而是想在表演角色中突出展示个人的风采(即求风致),那就叫做“自我表现”,就是大忌;而在戏曲中,这却是表演达到高水准时应有的状况。其根本原因在于,戏曲表演技艺化的特点,演人物也表现创作者对人物的爱憎态度的特点,使演

员处于技艺表演者和人物批判者的地位,也就是说演员在表演人物时保持着一种超脱的性质,保持着演员自身独立的存在。这是“致”这一概念产生的基础。

第五节 由“传神”而“进于道”：表演的理想境界

当演员的素养“才”、“慧”、“致”三者得兼而相辅相成时,表演能达到怎样的最高境界呢?古典剧论家用“神”、“妙”、“逸”、“仙”、“化工”、“进于道”、“莫知其所以然”等说法来赞美他们所看到的最好的演出,表达他们关于表演最高境界的理想。这些词语的使用固然有泛泛而赞的情况,但在严肃的剧论家那里,它们是有确定涵义的,并不是“妙不可言”、“无法思议”的同义语。那么,这种涵义是什么呢?

如果想为探讨表演的最高境界问题找一合理的思路,那么我们应该说,戏剧表演是演人物的,而演人物既奉行“传神”的原则,“传神”当是理想境界。但我们马上就会注意到,戏曲表演是技艺化的,演员不仅以技艺演人物,还通过演人物显其技艺,戏曲演出时,观众很大程度是冲着看技艺而来的,古典剧论中以技艺的高妙为演出极致的论述也很多,如汤显祖在其《庙记》中即述曰:“其奏之也,抗之入青云,抑之如绝丝,圆好如珠环,不竭如清泉。”那么是否能以技艺的极致为理想境界呢?此外,我们不能不考虑到“风致”问题。“致”是演员的高层次修养,是表演达到高度水准时出现的东西,而且对“致”的品味是在超乎演人物、显技艺之上的美学趣味。那么,似乎“致”又可看作表演的理想境界了。传人物之神,显技艺之精,扬风致之美三者,哪一个做表演的理想境界呢?如果三者是统一的,那它们是怎样统一的呢?

若再细究一下,则还有一些问题。例如“传神”的演出是怎样创造的?如果说演员可以在演剧中人物之外,又超脱地显示自己的风致,这是什么样的心理机制?

这些问题表明,戏曲表演的理想境界是一个复杂的课题。综合

古典剧论中的有关论述,这个课题可分两个层次:一是由入情而达“传神”;二是由“进于道”而达自由和韵致。

—

有关“传神”作为表演最高境界的最有力的论述,当推潘之恒《鸾啸小品》中的《神合》篇。潘之恒写道:

神何以观也?盖由剧而进于观也,合于化矣!然则剧之合也有次乎?曰:有。技先声,技先神。神之合也,剧斯进已。会之者固难,而善观者尤鲜。余观剧数十年,而后发此论也。其少也,以技观,进退步武,俯仰揖让,具其质尔。非得嘹亮之音、飞扬之气,不足以振之。及其壮也,知审音而后中节合度者,可以观也。然质以格围,声以调拘。不得其神,则色动者形离,目挑者情沮。微乎!微乎!生于千古之下,而游于千古之上,显陈述于乍见,幻灭影于重光,非旃、孟之精通乎造化,安能悟世主而警凡夫?所谓以神求者以神告,不在声音笑貌之间。今垂老,乃以神遇。然神之所诣,亦有二途:以摹古者远志,以写生者近情。要之,知远者降而之近,知近者溯而之远。非神不能合也。

潘之恒自述观剧数十年,年少时只知道“以技观”,壮年则从“审音”与合法度观剧,“今垂老”,才知道要看表演是否传人物之神。他认识到“神”才是人物情态及种种外部形式的内在生命(“不得其神,则色动者形离,目挑者情沮”),这个见解并不超出中国画论中“神”是“君形者”的思想。但这是通过长期观剧实践而认识到的,“传神”从而被自觉地运用到戏剧表演领域,当作了演剧水准的标志,即所谓“神之合也,剧斯进矣”。

如何做到传神,潘之恒指出了“以摹古者远志,以写生者近情”的两种途径,即演古人要把握其志趣,演今人要描摹其感情,而且二者可以相通,通过了解古人而理解今人,依据对今人的了解而推想古人

心理,这就是入情。这一点,他在《情痴》篇更是强调到了极度。他看了吴越石家班江、昌两位年轻演员的成功演出后,感到“乃今而后,知《牡丹亭记》之有关于性情,可为惊心动魄者矣”。成功原因何在?潘之恒认为,“最难得者,解杜丽娘之情人也”,“故能痴者而后能情,能情者而后能写其情”。就是说,关键在于理解杜丽娘是怎样一个“至情”的人(“情人”),演员要有杜丽娘那种痴,才能像她那样动情,感受那种情才能表现那种情。

表演须强调入情,这是古代剧论家们的普遍看法。汤显祖要求演员“为旦者常自作女想,为男者常欲如其人”(《庙记》)。臧晋叔说,“行家随所扮演,无不摩拟曲尽,宛若身当其处,而几忘其事之乌有”(《元曲选·序》)。冯梦龙说,“凡脚色先认主意,如越王、田世子无刻可忘复国,如李燮、蔡邕无刻可忘思亲”(《墨憨斋详定本酒家佣传奇》第二十七出眉批)。徐大椿说,“唱曲之法……必唱者先设身处地模仿其人之性情气象,宛若其人之自述其语,然后其形容逼真……”(《乐府传声》)。李渔说:“言者,心之声也,欲代此一人立言,先宜代此一人立心。若非梦往神游,何谓设身处地。无论立心端正者,我当设身处地,代生端正之想,即遇立心邪辟者,我亦当舍经从权,暂为邪辟之思。”(《闲情偶寄》)李渔所言虽论写剧,但他谈表演首重“解明曲意”,表演亦同此理。纪昀《阅微草堂笔记》记一演旦角之男演员,其所谈入情的体会更为真切:

丁卯同年某御史,尝问所昵伶人曰:尔辈多矣,尔独擅场,何也?曰:吾曹以其身为女,必并化其心为女,而后柔情媚态,见者意消。如男心一线犹存,则必有一线不似女,乌能争蛾眉曼倩之宠哉!若夫登场演剧,为贞女则正其心,虽笑谑亦不失其贞;为淫女则荡其心,虽庄坐亦不掩其淫;为贵女则尊贵重其心,虽微服而贵气存;为贱女则敛抑其心,虽盛妆而贱态在;为贤女则柔婉其心,虽怒甚无遽色;为悍女则拗戾其心,虽理拙无巽词。其他喜怒爱憎,一一设身处地,不以为戏而以为真,人视之竟如真矣。他人行女事而不

能存女心,作种种女状而不能有种种女心,此我所以独擅场也。

中国古典剧论普遍地重视表演的入情,并且演员也有这种意识,认为入情是演好人物的关键,这一点当无疑问。但入情何以见得是朝向“传神”的目标的呢?关于入情的一致强调是否可以看作是一条表演的常识呢?中国古典剧论中除了“入情”而外再没有谈论其他演人物的门径,这是否可理解为同于西方“体验”派表演理论呢?如果就“入情”、“设身处地”这些话本身来探究以上问题,我们是会陷于困惑的。一句话的意味不能离开其语言环境而获得准确理解。关于“入情”的论述的含义也应在其理论环境中考察。

首先,中国戏曲表演人物是依托行当的,是技艺化、程式化的,这就造成了许多演员演人物只演行当,其唱词、念白、做身段未得其情,演不出人物的生命的倾向。潘之恒早就读过《牡丹亭》,也看过不少该剧的演出,但在十多年后看到了江、昌二演员演的《牡丹亭》,才“乃今而后,知《牡丹亭记》之有关于性情,可为惊心动魄者矣”;纪昀所记的那位演员因不像其他人那样“行女事而不能存女心”,所以“独擅场”,皆说明不入情的演出是普遍的现象。“入情”的众多议论是对此而发的,因此,论入情很大程度上是在强调一条表演的一般规律。而正因为有着表演依托行当的程式化、技艺化的背景,强调“入情”就是要将演员引到通过“设身处地”体会人物感情、给鲜明生动的外部形式以内在生命、为被把握的人物情感找到外部表现形式的路上去,而不会把演员引到追求“下意识创作”状态、追求“我就是角色”的自我感觉的“体验派”的路上去。

其次,中国古典戏剧文学所写出的人物就是“传神”的。元杂剧写人物通常是抓住其特征渲染得穷形极相才罢休,即《西厢记》也不例外。张生的钟情达到颠狂的地步,莺莺的谨慎临到矫情的边缘,红娘的豪爽带了粗俗的意味。这并非元剧创作的粗率,也不全是戏谑意识和喜剧风格的表现,它还反映了中国戏剧文学以至叙事文学写人物的特点:不善于多侧面地塑造复杂的性格,而长于把人物的主要

特征在单一方向上着力强化,鲜明、生动地描绘出人物独具的神采、风貌。元杂剧之后的戏剧人物仍是如此。《琵琶记》接触到复杂的社会矛盾,但蔡伯喈、赵五娘、张太公分别是按“全忠全孝”、“贞”、“义”的单一性来描写的。徐渭,人称“词坛飞将”,他的杂剧《四声猿》的成就无非是才气纵横地将花木兰之英豪、女状元之风流、弥衡之狂放、玉禅和尚之假正经写到了酣畅淋漓的程度。《牡丹亭》之写情,达到了具哲学品格的高度,但杜丽娘这个人物也是将“情”这一特征强化到惊心动魄、出生入死的地步而创造出来的。再言小说,《水浒传》中一百零八人能各有其神情,各有其声口,无非是突出每个人物单一特征的结果。《三国演义》所写的历史人物本来都是复杂的,但曹操因极写其奸而显得恶,刘备因极写其忠厚而流于假,诸葛亮因极写其聪明而近于妖。这种描写人物的方式,我们固然可以说它具有单一化、片面化、类型化的弱点,但这种写法实在不是认识方法上的以偏概全,而是出自“传神”的意识。作者本就是按照传出某种精神风貌的目标来写人物的。

“传神”的意识也表现在有关人物描写的文学理论和评论中。文学理论家常常以“传神”、“如画”作为人物描写成功的标准。金圣叹评《西厢记》曰:“看他写相府小姐,便断然不是小家儿女。”^①此言若就写一完满性格言之,则显得浅,但其理论意义却在指出写一人物要显现出此一人物的神情风貌。正因为如此,文学评论家往往以一个字概括一个人物。如评《牡丹亭》之人物,沈际飞曰:“柳生呆绝,杜女妖绝,杜翁方绝,陈老迂绝,甄母愁绝,春香韵绝。”^②王思任曰:“杜丽娘之妖也,柳梦梅之痴也,老夫人之软也,杜安抚之古执也,陈最良之雾也,春香之贼牢也……”^③剧本所提供的人物既是“传神”的,理论批评意识既然也是讲“传神”的,表演理论上对“入情”的强调也就必然将演员推到“传神”表现的上去。

① 金圣叹:《第六才子书西厢记》卷之四《惊艳》一出批语。

② 沈际飞:《牡丹亭题词》,见《汤显祖集·诗文集附录》,上海人民出版社,1973。

③ 王思任:《玉茗堂还魂记序》,见《汇刻传剧》第十二种。

第三,由于上述两点,我们可以发现,强调入情的理论在叙述上总是强调演员体会某种精神气质,并具有寻求恰当的表现形态的特点。如“凡脚色先认主意”(冯梦龙语)、“设身处地模仿其人之性情气象”(徐大椿语)、“为贵女则尊贵重其心,虽微服而贵气存;为贱女则敛抑其心,虽盛妆而贱态在”(纪昀所记男旦语),等等。潘之恒强调“情痴”,最终还是归结到“能情者而后能写其情”。怎样写其情呢?潘氏指出:“杜之情痴而幻,柳之情痴而荡。一以梦为真,一以生为真。惟其情真,而幻荡将何所不至矣”。这就是说,杜丽娘的特点是幻,柳梦梅的特点是荡,这是他们的情态,而由于“情真”,这种情态就处处表现出来。那两位演员的表演,抓住了这种情态,“江孺情隐于幻,登场字字寻幻,而终离幻。昌孺情荡于扬,临局步步思扬,而未能扬”。于是他们获得了成功。以把握人物精神气质,从而寻求恰当的外部表现形式为目标的“入情”,正是“传神”之道。

我们还可从明代著名演员马伶的故事来对由“入情”达“传神”的过程作一分析。马伶属当时名班兴化部,一日与另一名班华林部的李伶对台同演《鸣凤记》,二人同饰严嵩,马伶不敌李伶,未终曲而遁去。

去后且三年,而马伶归,遍告其故侣,请于新安贾曰:“今日幸为开讌,招前日宾客,愿与华林部更奏《鸣凤》,奉一日欢。”既奏,已而论河套,马伶复为严嵩相国以出,李伶忽失声,匍匐前,称弟子。兴化部遂凌出华林部远甚。其夜华林部过马伶,曰:“子天下之善技也,然无以易李伶。李伶之为严相国,至矣,子又安从授之而掩其上哉?”马伶曰:“固然,天下无以易李伶,李伶即又不肯授我。我闻今相国某者,严相国侑也。我走京师,求为其门卒,三年日侍相国于朝房,察其举止,聆其语言,久乃得之,此吾之所为师也。”^①

这段记载中,有两点是须注意的。一是复对台演出时,马伶才出

^① 侯朝宗:《马伶传》。引自焦循《剧说》,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959。

场,李伶便“忽失声,匍匐前”。如马伶好在演得深刻,优劣之别须待演出终了或演过大部之时才见分晓;如马伶强在形似,则李伶演严嵩已达“天下无以易”的水准,亦不会造成一出场便令李伶“称弟子”的效果。一出场便令人“失声”,只能是“传神”,令人一见便是活脱脱一个奸相的神貌风度,所以高下立见,使李伶信服。另一点要注意的是,“今相国某者,严相国侑也”。“侑”也者,非容貌、嗓音、举止、言语皆同于严嵩,而是权势之赫、行事之奸同于严嵩。所以马伶以之为范而演严嵩,非演“这一个”,而演这一类。三年来“察其举止,聆其语言”,非徒学其形貌,而以揣摩体会其神情风度为主。此正与苏轼的“欲得其人之天,法当于众中阴察之”(《传神记》)的原理相合。而演员既要以身演严嵩这类奸相,不能仅有记忆中的“其人之天”(“天”指本性,也是“神”),还必须有体验到的“其人之天”,才能成功地演出,这种体验,就是“设身处地”,也就是“入情”。实际上,现今戏曲舞台上奸相的演法,即那种走着沉重的步子,端着大架子,却又上身微微前倾,脖子不是上挺而是前伸,目光向人逼视的嚣张而阴鸷的做派,正是由演严嵩而形成的传统程式,这是演员由“入情”而达“传神”的精彩创造。

传神必以形。而戏曲表演又是程式化、技艺化的,所以表演由入情而达传神,必诉诸以技。正因为如此,潘之恒一方面认为“神之合也,剧斯进矣”,把传神作为演剧理想,另一方面又把精彩的演出归之于技。他在《鸾啸小品》中把自己最欣赏的演员杨超超的技归纳为“度、思、步、呼、叹”五个字。“度”的含义较费解,大约指准确性、分寸感。“思、步、呼、叹”所指则较明确:

西施之捧心也,思也,非病也。仙度得之,字字皆出于思。虽有善病者,亦莫能仿佛其捧心之妍。(“二之思”)

步之有关于剧也,尚矣!邯郸之学步,不尽其长,而反失之。孙寿之妖艳也,亦以折腰步称。(“三之步”)

曲引之有呼韵,呼发于思,自赵五娘之呼蔡伯喈始也。而无双之呼王家哥哥,西施之呼范大夫,皆有凄然之韵,仙

度能得其微矣。（“四之呼”）

白语之寓叹声，法自吴始传。缓辞劲节，其韵悠然，若怨若诉。（“五之叹”）^①

“思”指能表现某种内心思想情感的外部形态；“步”指步态，“呼”为“曲引”，实即俗称的“叫板”；“叹”即念白中最末字所拖的悠长之音。这些技，已是关系情感表达的技艺，不同于潘之恒少年观剧时所欣赏的“嘹亮之音”之类的技了。潘氏所提出的这几点，当然不足以概技艺之全。黄幡绰的《明心鉴》，关于如何演人物的各种技巧有较完备的说明。

我国古代的表演理论还强调“镜中影”的做法，即提倡对镜子练习。颜容演公孙杵臼不成功，回来即取穿衣镜对之演习^②。《明心鉴》则以之作为一项法则而言道：“镜中影——学者宜对大镜演习，自观其得失，自然有进益也。”更有言曰：“《宝山集》云：‘曲唱千回腔自转，白将四声练如真，状多镜里形容也，势向三光观影身（三光乃日、月、灯之光也。影中勤练，看势好歹）。’”这种做法，斯坦尼斯拉夫斯基是坚决反对的，因为对镜子练习，演员必然把很大部分的注意力用到观察和修正自己的形相上去，这与“体验派”以进入下意识创作为宗旨，从而须以全部注意力用于内心体验的要求是不相容的。而中国戏曲却强调“镜中影”，从而造成了演员在演出时也以一部分精力审视自己的姿态的习惯，这是戏曲演出传神必诉诸以技的特点的明显表征。

“传神”诉诸以技，使戏曲表演中人物扮演与技艺显示两项要求统一在一起，它们成为相辅相成的关系。“传神”诉诸以技也使前辈艺人在演人物时一举创造的或点滴创造的“传神”的成果积淀为行当、技艺程式，成为后辈艺人表演的凭仗。但凭借行当把人物演活仍需要“入情”，尤其是创造新的传神的人物表现形态更需如此，所以由“入情”而“传神”，仍是基本的表演规律。

① 潘之恒：《鸾啸小品》，见《潘之恒曲话》，中国戏剧出版社，1988。

② 李开先：《词谑》，见《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社，1959。

二

以高超的技艺传人物之神情风貌,这可以说是完成了表演的任务了。然而古典剧论认为这还未必是表演的最高境界。最高境界应该是不仅完成表演任务,而且这任务需完成得轻松自如,好像根本不是在表演,而是演员在获得自我发挥、自我舒展的乐趣,这就是“莫知其所以然”的境界、“神”与“妙”的境界和“道”的境界。相对于这“道”的境界,表演“传神”任务之完成只能算是达到了“技”的境界。“画工”要进于“化工”,“技”要进于“道”,才为极致。

“技进于道”这一概念,并非古典剧论独创、独有的,它是中国古典文艺普遍奉行的来自庄子的一个思想。《庄子》中有许多故事描述了人的技艺所达到的精巧纯熟、出神入化的境界。如庖丁为文惠君解牛,刀声如音乐,动作像舞蹈,轻松自如,感到是一种享受(《养生主》);如吕梁丈人“蹈水如履平地”、佝偻承蜩像拾东西一样(《达生》),等等。这种境界,庄子认为即是超乎技而进于道的境界。

庄子说这些故事,本意不是论技艺的提高,而是为了阐明其哲学思想。庄子哲学以“道”为中心概念,以“体道”为中心思想。“道”是一个哲学概念,指一种非物质的客观存在,它是无所不在,使世界万物以至人的内心世界所以然的东西。所以“道”具有支配一切的性质,又称“真君”或“真宰”。“体道”就是对道的领悟,就是追求心与道的合一。庄子主张对万事万物取无欲、无为的态度,使人的心处于“虚、静、明”的状态,从而可以无功利地接近“道”。当做到“体道”时,人便物我两忘,只知“道”的存在。因为心、道合一了,所以心便是道,人便进入了所思所行无不合于道的自由王国,这便是“游”的境界。达到“游”的境界也可以说是庄子哲学的最终目的。庖丁解牛等故事就是以实例来说明“进于道”所达到的自由状态。

这些故事也指示了“进于道”或曰“体道”的途径,其要点是这样几条:一曰以道为追求目标。庖丁在回答他的技艺为何如此高超的

问题时说：“臣之所好者道也，进乎技矣。”就是说他在解牛的活动中所追求的即是道，所以根本超越了做事以完成实际任务为目的的技的境界。于是在解牛三年后，他便只看见牛体的空隙筋络处而看不见全牛了，达到了解牛时“以神遇而不以目视，官知止而神欲行”的地步。二曰反复练习，熟悉物性。如轮扁斲轮，干了一辈子，斲轮之道便“得之于手而应于心”（《天道》）；又如吕梁丈人生长在水边，自小熟悉水性，因此入水便自由得不觉水的存在。三曰高度专注。即所谓“用志不分，乃凝于神”。如佝偻丈人练承蜩，“虽天地之大，万物之多，而惟蜩翼之知”，所以能体得承蜩之道。四曰摒除欲望，身与物化。如梓庆削木为鐃（鐃，乐器，似夹钟），必先斋戒以静心，“齐（斋）三日，而不敢怀庆赏爵禄，齐（斋）五日，不敢怀非誉巧拙，齐（斋）七日，辄然忘吾有四肢形骸也”。这时才入山林，选木料，此时只感觉到木材的天性，只意识到乐器的样子，因而所作之鐃便能“以天合天”，使“见者惊犹鬼神”（《达生》）。

这些故事所言之理虽然是为阐明某种哲学思想的，但却合乎艺术的原理。“技”与“道”的区别在于，“技”是有着功利目的的，是心对物的克服，这里虽也有遵循物的规律的问题，心、物毕竟是对立的关系，“技”是心对物的驾驭，而“道”的境界则是超功利的，是心、物统一的，这种统一意味着物即是心的自由表达，是人的精神的对象化。所以“道”的境界正是艺术的境界。做一件事而能“技进于道”，便是由劳作状态向艺术境地上升。正因为如此，不管中国人对道家哲学的接受程度如何，“技进于道”却成了一个被普遍接受和使用的有关艺术境界追求的观念。

古典剧论中用到“进于道”说法之处不少，而汤显祖的《宜黄县戏神清源师庙记》中的一段论述是对戏曲表演“进于道”的理想境界的完整表述：

汝知所以为清源祖师之道乎？一汝神，端而虚。择良师妙侣，博解其词，而通领其意。动则观人鬼世器之变，静则思之。绝父母骨肉之累，忘寝与食。少者守精魄以修容，

长者食恬淡以修声。为旦者常自作女想,为男者常欲如其人。其奏也,抗之入青云,抑之如绝丝,圆好如珠环,不竭如清泉。微妙之极,乃至有闻而无声,目击而道存,使舞蹈者不知情之所自来,赏叹者不知神之所自止。若观幻人者之欲杀偃师而奏《咸池》者之无怠也。若然者,乃可为清源祖师之弟子,进于道矣。

汤显祖在此论及了演员须注意的通领曲意、观察与思考世界、保养声容、体会角色、锤炼技艺等要点,描述了表演所能达到的高妙境界。如果仅从演员创作论角度理解之,则不免将前部(“微妙之极”以前)视为创作论,而将后部视作对创作提出的更高层要求,从而失其一气贯通之势;且前部若为创作论,实有表演创作论和演员修养论不分之疑,而“一汝神,端而虚”及“绝父母骨肉之累”两句又是论从艺态度,那样就会不明何以夹杂其中。其实,汤显祖是按“体道”而“进于道”的思路写就该段论述的,所以才以提出何为“清源祖师之道”起,以“进于道”而堪为清源祖师弟子结。“体道”必先从心的“虚、静、明”做起,故汤显祖先要求“一汝神,端而虚”。将你的精神收拢集中起来,是谓“一汝神”。专注于演剧之道这个目标,是谓“端”,同时心也万念俱空,是谓“虚”。“端而虚”,正是佝偻丈人“虽天地之大,万物之多,而惟蜩翼之知”的状态。在此基础上才可进一步通解词意、观思万物了。“绝父母骨肉之累,忘寝与食”,要求演员为悟演剧之道而入忘我境地,正与梓庆削木“忘吾有四肢形骸也”相同。于是身与物化地体味角色,刻苦地锤炼技艺,以求进于道。“微妙之极”以下诸句,夏写时解释甚详:“……‘有闻无声’,即《庄子》‘无声之中独闻和焉’,即《老子》之‘大音希声’。‘目击而道存’,方薰的体会是:‘目击而道存者,非可以言传也。’周穆王观傀儡而欲杀傀儡制作者(按:即偃师),故事出《列子》……故事点题的是这样一句话:‘人之巧乃可与造化同工乎!’也就是李卓吾所说进入‘化工’境界了。黄帝奏《咸池》‘以无怠之声’,见《庄子》。什么叫‘无怠之声’呢?‘听之不闻其声,视之不见其形,充满天地,包裹六极,汝欲听之,而无接焉!’你想听

吗,恐怕找不到端绪吧!”^①这种境界,即为“进于道”,即是演剧的理想。

汤显祖由于以“体道”的思路谈表演艺术,故有力地强调了戏剧演员在追求理想的艺术境界时须有精力的集中、忘我的精神、刻苦的锻炼。而在谈达到了“体道”,即“进于道”的境界时,偏于强调心合于道的一面。“进于道”是心、“道”合一的境地。如果把“道”唯物地解为规律,那么这就是心与规律统一的状态。这种状态可从两方面言之,一方面是心合于道,其表现是人的活动似乎不由自主,不是由主观意志而是由客观规律在支配;另一方面是心即是道,其表现是随心所欲皆不逾矩,人获得了一种生命自由的愉悦。这两方面是一而二,二而一的。汤显祖突出的是前一方面,这就是“舞蹈者不知情之所自来,赏叹者不知神之所自止”,这是心合于道而受道支配的不自主状态,正与庖丁解牛之“官知止而神欲行”一样,强调了戏剧表演达到极致而合于造化的性质。把演员达到自如境地的高超表演解释为合于道,这种观念体现了对“道”的膜拜,表现出道家哲学客观唯心主义的影响。它使对演员的自如境界的理解蒙上了神秘的色彩。从这里我们便可以知道为什么古典剧论家把最高超的演出称作“神”、“妙”、“化工”、“莫知其所以然”的原因了。所谓“神”、“妙”、“化工”、“莫知其所以然”,无非是指出了“心合于道”的境界,它们实为演员表演总能高度自然地合乎规律的境界的描述。

心、道合一还有另一方面,就是“心即是道”。这一方面的表现就是主体的愉悦感。当表演“进于道”时,由于“心即是道”,表演者便似乎在随心所欲地活动,获得了精神的自由,得到了超乎完成表演任务之功利考虑之外的愉悦感受。“进于道”所包含的这种心理机制,庄子说得很清楚。庖丁解完牛后,“提刀而立,为之四顾,为之踌躇满志”;吕梁丈人在险流中游泳,观者以为他要淹死了,但他出水后,“被

^① 夏写时:《论中国演剧观的形成》,见夏写时、陆润棠编《比较戏剧论文集》,43页,中国戏剧出版社,1988。

发行歌而游于塘下”。他们都获得了超功利的美的愉悦,获得了自我舒展的自得。在一场成功的戏曲演出结束时,演员获得的也是这样的自得和愉悦。这种感受,用演员的话、戏迷的话说,叫做“过瘾”。“过瘾”一词相当准确地表达了生命力得到自由舒展的痛快感。

当演员能够自如地表演,演出的感觉是“过瘾”的时候,他的个人风致就一定会表现出来。正因为如此,古典剧论要求“技进于道”,就为演员表现个人的风致打开了大门。演员达到自如境地必然要表现出个人的韵致,韵致成为是否自如的标志,“致”也就成为表演实践和表演理论的追求。古典剧论中对演员之“神”、之“韵”、之“致”的评论是十分发达的。如潘之恒评一批演员曰:

彭大,气概雄毅,规模宏远,足以盖世。虽捉刀掬泉,其自托非浅。

徐孟,激扬蹈厉,声躁而志昂……

张大,敷陈应拍,纲领同流,惊四座之雄谈,擅一时之高韵。

周氏父子,一庄以直,一婉以恬。居然方正之风,雍熙之典。^①

到清中叶以后,这种对演员个人风韵的品评赏鉴就更趋极致了。由入情而达到演人物之传神,同时又由技“进于道”而达表演的韵致,这就是古典剧论所要求的戏剧表演的理想境界。

^① 潘之恒:《神合》,见《潘之恒曲话》,中国戏剧出版社,1988。

第六章

中国古典剧论的审美理想

中国古典剧论的审美理想是一些美学观念。

审美理想的观念是人们对一定时代、地域的艺术美的欣赏活动中形成的,反过来,这些观念又指导着艺术美的创造。审美理想作为观念不是空洞的,表达上看似抽象的观念是与具体的美的特定形态相联系,是要求着一定美学特征,表达某种审美倾向的一些观念。不同时代、地域、阶层的人群,有着不同的审美理想。

中国古典剧论主要是传奇发达的明、清时期的戏剧理论,它在美学上是向传奇倾斜的,这意味着中国古典剧论的美学理想主要是传奇的美学特性的概括。这种美学理想大体上表现为三个观念:在社会内涵上求言情与教化的统一,即真与善的统一;在表现形式上求“和”;在欣赏趣味上求“雅”。

第一节 传奇美与古典剧论的审美理想

中国古典戏剧自元杂剧而下八百多年,发展成了一套程式化的演剧体制,但中国传统戏剧之美远非这一套演出体制所能概括,这套体制所能表明的只是古典戏剧在演出方式上的共同的审美特点而

已。中国传统戏剧的发展明显地分为元杂剧、明清传奇、清代地方戏三个阶段。而这三个阶段的戏剧是具有不同风貌的三种戏剧美。

元杂剧一本四折,每折用同一宫调的一套曲子,这种谨严的体制使叙事和音乐统一起来。元杂剧演出采“一人主唱”的形式,以突出歌唱而使念、做、打未获充分发展的演出获得了统一性。但我们不能不看到,曲牌体的音乐体制是不够戏剧化的,因为每一曲牌是一支现成的固定的曲子,而同一宫调的曲子在表达情绪上具有相同性,所以曲牌联套的音乐体制满足了音乐本身的统一性要求,却不能充分满足表现戏剧情绪变换的要求。同时,由一个演员演唱全部曲子也是对戏剧的很大限制。尽管如此,元杂剧却是古典戏剧中最富戏剧性的一类。这是因为元杂剧的思想内容具有爆发、扩张的性质,而其形式却有凝聚、紧缩的特点。元代的社会极其黑暗,愤懑、渴望、悲观交织成强烈郁闷的时代情绪,通过被压抑于社会底层的文人的笔倾泻出来,那些公案戏的法治之梦、爱情戏的团圆之梦、历史剧对先贤英烈的渴慕追怀、神仙道化剧关于飘然弃世的呻吟呼唤,无不是郁闷的倾吐和对光明的渴望^①。这些思想情绪虽多半不超出封建思想的范围,却鲜明、强烈地与社会现实对应而呈外向的爆发、扩张之势。而这样的内容却要安放在谨严短小的形式中,于是元杂剧有了故事精炼、冲突强烈集中的特点。冲突强烈而不得充分展开,唱词又是为一个演员演唱而写,只能以一个人物的口气而不能诉诸唇枪舌剑的交锋形式,于是人物鲜明到夸张的地步,语言酣畅到恣肆的程度。例如写花花太岁,让他张口即是“我嫌官小不做,马瘦不骑”,“杀个人如房上揭片瓦也相似”;写贪官可以让他给犯人磕头,称“凡告状的皆是我衣食父母”;写冤屈的可像窦娥一样责天骂地;写泼辣的则如李千金,自己私奔而来,反把公婆抢白嘲笑一顿;写英雄的则如关羽,驾舟江上而出此豪语:“这不是江水,是二十年流不尽的英雄血!”即便较温

^① “郁闷”、“法治之梦”、“团圆之梦”等对元剧内容的概括,取自余秋雨先生的提法。见余秋雨著《中国戏剧文化史述》,湖南人民出版社,1985。

雅的作品如《西厢记》亦同此风格,写张生相思之急是“一万声长吁短叹,五千遍倒枕槌床”;写莺莺送别之愁是“听得一声去也,松了金钏,遥望见十里长亭,减了玉肌”。可以说,剧曲之所以成为元曲成就的代表,正是因为戏剧化的要求使元曲纯朴、自然、真率而带戏谑性的特点发挥到了极度。元剧也因之形成了自然、真率、浓烈、恣肆的美学风貌。这种风貌,后世慕之,但得之者不多,即便不是写传奇而仍写杂剧,亦多有失此味而趋于温雅风流一路者,只有像徐渭的《四声猿》、《歌代啸》这样的作品,才是真保持了元剧的风貌。

明清传奇由早于元杂剧而形成的宋元南戏发展而来,它和元杂剧一样采用曲牌联套的音乐体制,文词创作学习元杂剧,以元剧语言风貌为“本色”。但终于形成不同于元剧的另一种风貌,因为传奇的思想内容具有向心的、和谐的性质,而形式却是体制庞大,具铺张、舒展的特点。传奇的发达经历了明、清两朝的盛世,由于时代不同,其思想内容虽有人文主义思潮的强烈表现,但毕竟远未达到冲垮封建思想大厦的程度,因而传奇能摒弃道学家的说教,以描写真实的人情为宗旨,然其抒写人情却多以达到与封建伦理的和谐为归结。悲欢离合的情节模式,正是这种向心趋向、和谐精神的体现。传奇一本有数十出,它使得悲欢离合的情节能从容地、充分地展开,并且使得“一出小事”的写法成了通例。以《牡丹亭》为例,杜宝夫妇对女儿教导一番便是一出(《训女》),陈最良在家中自叹腐儒已老、谋生无计便是一出(《腐叹》),柳梦梅在园中拾得画轴是一出(《拾画》),回至房中赏玩一番又是一出(《玩真》)。在元杂剧中,全本仅四折,每折要承担描写一个故事起、承、转、合四个段落中之一个段落的任务,所以每一折未必都仅写一小事,常常一折要写数小事。相比之下,传奇之“一出小事”是使每出的情节简单化了。由于每出是一事、一情境,每出又是一套曲子,音乐与叙事统一的问题单纯化了,正是这一点提供了把作剧视为作曲填词以挥洒文才之道的可能性,使传奇这种所谓“小道”成为文人普遍的爱好的。总之,传奇一本数十折的庞大体制不仅成为具和谐性质的悲欢离合情节得以舒展的形式,而且向全剧情节曲

折奇巧和文词争奇斗妍的倾向发展。再加上文人趣味的影响,传奇遂形成了委婉、奇巧、典雅的美学风致。

清代地方戏是古典戏剧发展的又一阶段。这是思想内容驳杂,艺术形式自由的戏剧。地方戏兴起于封建末世,在作品中,人民群众美好健康愿望的表达,反抗精神的表现,封建正统观念的宣扬,低级庸俗趣味的追求,混杂纷呈,总体上丧失了明确的、统一的主体意识。但地方戏有其优势,这就是通俗,这就是艺术形式向广度和精度发展,从而更具戏剧魅力,能够满足广大观众剧场观赏的需要。地方戏采用板腔体的音乐体制。一个戏,一个剧种的音乐的“本钱”只有一、两段甚至一、两句腔调,这本是原始的、初生阶段的民间小歌舞剧的特征。但以一、两句腔调作主旋律然后“按字行腔”,就可以创造出丰富的唱腔来,同一腔调加以节奏不同的板式变化,就成了既统一而又能表现由舒缓到激昂的多种戏剧情绪的唱腔系统。板腔式的音乐体制又不像曲牌联套体制那样音乐已事先固定化,叙事须就唱一套曲子的格局而写作,它是依戏剧故事发展的需要而灵活安置唱段的,这就把戏剧形式从“音乐中心”的束缚中解放出来,造成了剧情可以大、小场自由设置,唱、念、做、打全面发展的局面。这样的形式比之杂剧、传奇是灵活自由得多了,这是戏剧艺术的进步。但同时也应看到,追求剧场性是地方戏发展的动力,例如引进武术、杂技以形成“武打”一行就完全是为此目的,所以形式的发展不是趋向文学性的深刻表现,而是趋向演出技巧的剧场观赏。如果说传奇是追求文学意趣的戏剧,那么地方戏是追求剧场娱乐的戏剧。传奇演出崇尚清雅简淡,地方戏演出则需眩目、火爆,一求品味不尽,一求当堂出彩。地方戏也正因此不嫌剧本鄙俗俚质。地方戏往往少书卷气而多浓厚的生活气息,驳杂的内容和自由的形式在热闹的剧场中酿成一种绚烂多彩、泼辣奔放的戏剧美。

作为古典戏剧三个阶段的元杂剧、明清传奇和清代地方戏三种戏剧,它们的美学特性当然需要更多的篇幅才能透彻分析,但毫无疑问,它们的美学风貌是显著不同的。正因为如此,古典戏剧史才是多

彩的画卷。

二

古典剧论对上述三种戏剧美并不一视同仁,而是倾向于传奇美。

如果说一个戏剧发达的时代总是为一个相应的理论研究期提供了基础,那么与元杂剧相应的理论时期合乎逻辑地在元代至明初出现了。其标志就是燕南芝庵的《唱论》、周德清的《中原音韵》、夏庭芝的《青楼集》、钟嗣成的《录鬼簿》和朱权的《太和正音谱》这批以杂剧、北曲为研究对象的著作。但这些著作没有提出元杂剧美学风貌的问题。罗宗信在其为《中原音韵》所写的序言中曰:“唐诗、宋词、大元乐府,诚哉!”说明他清楚地看到了元曲的历史地位,但仅此而已。这些著作中惟一从审美角度审视元杂剧的,是集元杂剧知识大成的《太和正音谱》。朱权在那里把元剧风格分为“丹丘体:豪放不羁;宗匠体:词林老作之调……骚人体:嘲讥戏谑;俳优体:诡喻蜚虐”等十五种,又评价了元曲作家一百八十七人的个人风格。不管所评确当与否,在分析美学风貌上用力可谓勤矣。但他没能提出,甚至根本没有涉及在今人看来十分明显的元杂剧自然、真率、浓烈、恣肆的总体风格。其原因很简单:没有比较。在公元前5世纪古希腊戏剧的繁盛之后,前4世纪出现了《诗学》这一伟大著作,但亚里士多德没有能指出什么是希腊戏剧的美。因为没有比较,亚氏也不能产生后人论古希腊艺术的“高贵的单纯,静穆的伟大”的概念,他没有什么古典美的意识。朱权也是如此,他没有元杂剧之美的意识。

从明洪武末年到嘉靖这一个半世纪,戏剧创作与理论是沉寂的。但到了嘉靖、隆庆年间,创作活跃了,理论繁荣了。理论的这一繁荣一直持续到清代康熙朝,这是一个对传奇美进行探索和总结的理论时期。元杂剧之美在此时期进入理论意识,明传奇之美也在此时期形成理论概念。但这种理论意识的情形有些复杂,不是那么清晰、单纯的。在西方,文艺复兴时期产生了以古希腊、古罗马为范本的新古典主义艺术,同时也在民间艺术和中世纪艺术的基础上发展起了浪

漫型艺术,它或被称作巴洛克艺术。单纯、朴素、庄重的古典美和自由奔放、绚丽多姿的巴洛克之美是相对举的,因而“古典的”和“巴洛克的”两种美看得很清楚。而在中国古典剧论的这一时期,传奇美本身还处在创造过程之中,同时,古代剧论家又都把传奇美看作元杂剧的继承和发展。这种情况就略形复杂而须辨析了。

明嘉、隆年间,古典剧论举起了“言情”和“本色”两面理论旗帜。其由来,是要反对明初以来传奇创作中的道学气和时文风,要求创作归于“正”。何为“正”?元人为“正”,“正”的表现即“言情”和“本色”。十分明显,当明人要求反对不良的创作倾向、寻求理想的戏剧美时,一向在感性上被崇尚的元剧之美就上升为理论意识了。以元人为正,学习元人,成为理论意识,成为创作风气。这似乎预示着传奇美的创造将走模仿元杂剧的道路。

但实际上,传奇美是按努力继承元杂剧,而又偏离元杂剧的方向发展的。嘉、隆年间,何良俊首先提出了《拜月》、《琵琶》孰优孰劣的问题,接着,李卓吾又以《西厢记》加入了其中的讨论,这场争论一直延续到万历年间。撇开其争论的具体内容,我们注意到,争论的目的实是在寻找、确立一个戏剧美的样板。元杂剧成就的代表,由元而明从来推关、马、郑、白为四大家。但由嘉靖、隆庆到万历,人们从来没有讨论关、马、郑、白谁最理想的问题^①,却把《琵琶记》、《拜月亭》两部南戏和《西厢记》这一元杂剧中属文采一路的作品拿来比较高下,进行广泛而热烈的争论。这说明,传奇美的创造并不注重模仿元杂剧总体的那种浓烈、恣肆的风貌,却是向老的南戏,向温婉优美的作品寻找范本的。

再说学习元剧的“言情”与“本色”。这两点虽是元杂剧的重要美学素质,却不等于元杂剧之美的全部,尤其是它们未能完全把握住元杂剧之美的总的风貌。而且它们在被贯彻到传奇创作中时,亦发生了偏离元杂剧的现象。“言情”在明人的剧论中,指抒发作者的真实性

^① 只有何元朗在论文词风格时曾提出郑德辉最佳的观点,但未引起讨论。

情,描写人物的真性情,但只是要写真性情,未必定要写元代人那种郁闷、愤懑、渴求、弃世等强烈的感情,所以尽管明人从元杂剧学习“言情”的精神,但所言之情却因时代差异而不同了。“本色”即指元杂剧语言的风貌,这是十分明确的。但在实际把握上亦有变异。在嘉、隆年间,李开先、何良俊、徐渭等所倡的“本色”,尚是元人本色,到了万历后期,王骥德提出“本色”就是“恰好”,就是在“雅俗浓淡之间”,其最理想者即是汤显祖的文辞(《曲律》);“本色”的含义至此就变了。自王骥德之后,“追步临川”的口号遂与“直逼元人”的说法并列,且更取而代之。清代孙郁论道:“古曲如《杀狗》、《白兔》、《陈巡检》等,虽云本色,难免太俚。近若汤临川、卢次纁、范香令、王伯良、吴石渠诸君子,林立飙起,天矫百变,自是后来者居上。”^①这就不仅是汤显祖,而且是范文若、王骥德、吴炳的偏于文采艳丽的文辞都被视作本色了。近代戏曲大师吴梅则指出:“北词调促而辞繁……又不尚词藻,专重白描,胡元方言,尤须熟悉,句法字法,别有一种蹊径,与南曲之温柔典雅,大相悬绝。”(《顾曲麈谈·原曲》)吴梅此说,非误以“温柔典雅”为“本色”,而是客观地指出了传奇的语言和元杂剧的语言已各是一途。由此可见出传奇语言学元人本色而实际发生的偏离。至于因南、北曲音乐上的差异,传奇追求不同于元杂剧的唱曲美,以及由于体制庞大,传奇追求关目经营,要求统一而奇巧曲折之美等等,皆与元杂剧之美的风貌不同,更无须多说。

对传奇美与元杂剧之美的不同,晚明至清初的剧论是有一定意识的。但这种意识,不是反映为通过比较而拈出各自的风貌特色,而是表现为一种自足自得的心理。吕天成在《曲品》中说:

杂剧北音,传奇南调。杂剧折惟四,唱止一人;传奇折数多,唱必匀派。杂剧但摭一事颠末,其境促,传奇备述一人始终,其味长。无杂剧则孰开传奇之门?非传奇则未畅杂剧之趣也。传奇既盛,杂剧寝衰,北里之管弦播而不远,

① 孙郁:《双鱼佩凡例记略》,见《中国古典戏曲序跋汇编》,1993页,齐鲁书社,1989。

南方之鼓吹簇而弥喧。

李渔则道：“传奇，三事也：曲也，白也，穿插联络之关目也。元人所长者仅曲之一事，白与关目皆其所短，吾于元人，但守其词中绳墨而已。”（《闲情偶寄》）在这种比较中，被注意到的只是戏剧艺术体制的不同点，而不是戏剧美学特性的不同点，于是传奇因艺术体制更为完美而被置于杂剧的发展者和超越者的地位。传奇被放到这种地位，反映出古典剧论以传奇为戏剧美的理想的意识。

清乾隆年间，一种新的戏剧美——地方戏大举登上舞台。它们被不无贬义地称作“乱弹”或“花部”，昆腔传奇被称作“雅部”，但在舞台竞争中却不得不推位让国。然而地方戏却未被理论家接纳为正式的研究对象。尽管有焦循对花部戏表示了肯定和欣赏，但这丝毫不能改变文人剧论家对地方戏的普遍排斥态度。古典剧论无视比传奇时代演剧活动更发达的地方戏时代，仍然研究着传奇技法和传奇美的老问题。然而，由于有“花”、“雅”两种戏剧美的争胜，古典剧论关于传奇美的特性的意识至此鲜明起来了，而且更明确地表现出来了。乾隆五十年，吴长元首开以兰花喻伶人之例，更著赏鉴优伶之书，称为“兰谱”，即《燕兰小谱》。一时文人竞率作咏兰之诗，成一时盛事。仿《燕兰小谱》之例而作之品花之书亦接踵而来。以幽静典雅的兰花作为伶人、戏剧之美的象征，这是以温雅为戏剧美的鲜明表现，这种戏剧美的观念正是传奇美中概括出来的。民国初年，曲学家姚华站在复古思潮的立场，大声疾呼为国运昌盛须立昆曲为国剧。他认为秦腔“奸声逆气，情肆而弥张”，梆子“以激昂之音，行暴慢之气”；皮簧（按：即京剧）“品介雅俗”，但“笑乐则有余，陶写则不足”，即还不足陶冶性情，仍是不成熟的；只有昆剧是“吴音缓曼，其教宽柔，平气所感，和声斯应”，可称“今乐之圣”^①。他对昆曲传奇之温雅平和之美的推崇是再强烈不过了。古典戏剧理论史是以吴梅为终结的。吴梅对戏曲研究起自20世纪初，迄于30年代，以30年代著述最丰。20世纪

① 姚华：《曲海一勺》，见郭绍虞主编《中国历代文论选》（四），上海古籍出版社，1980。

30年代京剧已面临危机,开始衰落了,本来对清中叶以来的地方戏已经可以回顾总结一番,但吴梅的研究仍然保持王骥德时的格局而不及地方戏,地方戏终究未能进入古典剧论的研究范围。

从古典剧论认传奇是元杂剧的继承和超越看,从古典剧论对地方戏的排斥看,传奇美作为古典剧论的戏剧美的理想,是十分明显的。

三

传奇美成为古典剧论的戏剧理想是合乎逻辑的。就古典戏剧的三种戏剧美言之:元杂剧之兴,卓异英特,光芒万丈,使历代文人赞叹,但它出于封建秩序遭到破坏的元代社会,郁闷、怨愤太强烈,或者说人民性太强了,它的浓烈、恣肆不合封建文化稳定、平和理想的要求;清代地方戏崛起,显示了蓬勃的生命力,但它兴于封建末世,笑闹有余,太热闹、太多彩了,亦不合封建文化庄重、简淡理想的要求,只有传奇发达于封建社会正常、稳定的时期,它的庄重、简淡、温雅、平和最合于封建社会的格调。传奇是和封建文化关系最和谐一致的戏剧文化。再就戏剧理论言之:元杂剧时代的剧论未见发达,且对元杂剧之美缺乏理论意识;到了地方戏时代,古典剧论的主体部分其实仍是传奇时代的剧论。因为传奇之美是以明、清的文人士大夫为主导而创造的,而理论又是他们所发,传奇美当然成了古典剧论的戏剧理想。

那么,古典剧论中有些什么观念可以视作传奇的美学原则或审美理想呢?

明嘉、隆时期的剧论围绕一个中心,就是标举“言情”、“本色”,以反对道学气和时文风。道学气和时文风是正统的封建礼教侵入戏剧领域所结出的恶果。自元末高明提出“不关风化体,纵好也徒然”^①的创作宗旨后,理学对戏剧创作的影响愈益显著。成化、弘治、正德年

① 高明:《琵琶记》开场词【水调歌头】。

间产生的《精忠记》、《金丸记》、《双忠记》、《连环记》、《千金记》、《三元记》皆以宣扬封建伦理为旨,散发着浓厚的理学气息,即便是属于男女风情剧的《绣襦记》也是如此,可称是古典戏剧中最道学的爱情剧。其极端则是《五伦全备记》,该剧的人物即名伍伦全、伍伦备,已走到用完全概念化的、背悖人情的人物、情节来图解封建伦理规范的程度。《香囊记》则不仅承《五伦全备记》之旨,而且用八股文的伎俩写剧,骈四骊六,卖弄词藻,堆砌学问,开了流弊甚广的“时文风”。标举“言情”、“本色”,就是反对上述倾向,要求归于元剧之“正”。嘉、隆年间所解决的,是传奇沿什么方向、道路发展的大问题。在这场斗争中,学习元剧传统的主张胜利了。道学气、时文风遭到唾弃。《五伦全备记》、《香囊记》成了笑柄。并且自此以后,像《绣襦记》(写一妓女行贤妇之事,感动浪子上进,终得好报)、《三元记》(写一富翁行善,后自家连中三元)这样的作品也不见出现了。然而,“言情”与“教化”在传奇创作中也并非绝然对立,道学气、时文风之被扫除,只是扫除了封建正统的伦理教化思想在创作上造成的恶果,并不意味着伦理教化思想本身已经被唾弃。“言情”通过扫除道学气、时文风而站稳了脚跟,成为传奇创作的基本原则,意义重大,它意味着传奇作品的故事、人物必须按照“言情”的路子写去(最多的是写男女情爱故事),而不能按说教的路子写去,但这并不意味着作品不能发挥教化作用,并不意味着作品根本反对封建伦理原则。实际上,自“言情”原则确立,自此而后的古代剧论家没有一人不大谈“言情”,但也没有一人不同时谈论教化。传奇作品之所以努力抒写人情,却又能和封建伦理和谐统一起来,即由于此。于是,我们可以发现传奇美的一个原则:教化与言情的统一。

嘉、隆年间的争论延续到万历年间,但重心已转到“法”与“趣”之争,其集中表现便是著名的“沈汤之争”。万历年间,由于昆山腔改革,大批文人投入传奇创作,造成“词山曲海”的局面,而传奇的美学风标问题已由嘉、隆剧论解决了,于是技巧、法则的缺乏便成了最突出的问题。万历初年的剧作,当首推张凤翼、梁辰鱼、屠隆三家。张

氏的《红拂记》、《祝发记》只是对早期传奇的模仿。梁氏《浣纱记》虽然是合律依腔之作,但剧情散漫冗杂,文辞是骈绮派的发展。屠氏《彩毫记》、《昙花记》情节关目或不统一,或冗繁不堪,一味洋洋洒洒做文字,徐复祚谓之“肥肠满脑,莽莽滔滔”^①。万历中期的沈璟、汤显祖两家,创作亦在摸索技法的过程中。汤显祖初作《紫箫记》,学骈绮派文字而写艳情。《牡丹亭》文字虽已脱骈绮一路,但下半部情节散漫拖沓。至《南柯记》、《邯郸记》才显出结构的成熟,但在合律方面仍有问题。沈璟初作剧,也从骈绮派文字入手,甚至有道学气,后转入求“本色”、“当行”,合律、依腔是讲究了,文字却走入鄙俚一道。万历年间剧作的种种不足,主要是由于该时期的传奇创作在总体上尚处于一个摸索技法的阶段之故。吕天成曰“第当行之手不多遇,本色之义未讲明”^②。正是对万历期间实际情况的概括。正因为如此,对“法”的探索成了该时期剧论的潮流。沈璟尚“法”,从而形成一个以倡明曲学为旨的大学派,这不是偶然的,他代表了当时的理论潮流。万历时期的剧论在技巧法则的探讨中取得了丰厚成果,但究其理论追求,不过“当行”二字。“当行”就是现今“在行”的意思。法则虽多,大要为文辞、音律、结构三项。各方面都能掌握法则,可称“行家”,可称“当行”。可见,求“法”本身是站在技法学层次的。万历时期能站在美学层次上的剧论家是汤显祖。他提出的主张是倡导“意趣神色”。这一主张是在争论中提出的:

凡文以意趣神色为主,四者到时,或有丽词俊音可用,尔时能一一顾九宫四声否?如必按字模声,即有窒滞进拽之苦,恐不能成句矣。^③

当时有人抓住此话认为汤显祖反对讲声律,这是误解。汤氏平时创

① 徐复祚:《曲论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② 吕天成:《曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》(六),中国戏剧出版社,1959。

③ 汤显祖:《答吕姜山》,见《汤显祖集·诗文集》卷四十七,上海人民出版社,1973。

作就“徵角清吟齟不辭,恐緣微細得參差”^①,当听说王骥德批评《紫箫记》有声律方面的毛病时,当即表示要邀王氏“共削正之”(见王骥德《曲律·杂论》),可见其不反对讲声律。他是站在美学的层次上,认为戏剧创作同一切文艺一样,应以美学追求为主,而非以讲法则为主。然而汤显祖的合理见解不能见容于抱定“法则第一”思想的人们。沈璟认为,“何元朗,一言儿启词宗宝藏”,这就是“名为乐府,须教合律依腔”^②。这就不仅是法则第一,而且是格律第一了。从美学的立场看,认为创造戏剧美的奥妙就在合律依腔是荒谬的,故汤显祖不能同意这种观点。但从技法学的立场而言,沈璟是正确的:既是曲,就得合律依腔,否则就不是曲,因而他便不能容忍汤显祖。由于双方的观点处在不同的理论层次上,沈汤之争成了一场不相称的、缺乏焦点的论争。在汤显祖“不妨拗折天下人嗓子”^③的激愤之言里,在沈璟“宁协律而辞不工,读之不成句,而讴之始叶,是为中之之巧”^④的过头话中,我们都能体会到他们因与对方缺少共同语言而产生的恼怒之情。

这一场争论在万历后期由王骥德做了总结。王氏认为沈氏讲“法”汤氏讲“趣”,应该是“合之双美,离则两伤”。这一总结是公允的,因为它肯定了双方的观点的合理性;但这一总结又是平庸的,因为它把二者等量齐观,未能指出汤氏的主张超越技法学,站在了美学的高度。汤显祖的“意趣神色”说本来可给万历时期的剧论注入美学因素,从而引导剧论进入一片戏剧美学的新天地,但由于当时技法学空气的浓厚,它只是引起了一场负气的论争。然而,它毕竟开启了理论家的思路。从王骥德的总结可以看出,万历时期的剧论已不能以“法”概之,“趣”的问题已经作为一个重要的概念进入了理论范畴。

① 汤显祖:《病齿笑答》,见《汤显祖集·诗文集》卷十八,上海人民出版社,1973。

② 沈璟:《词隐先生论曲》,见《古本戏曲丛刊》初集,影明天启三年刻本《博笑记》附录。

③ 汤显祖:《答孙侯居》,见《汤显祖集·诗文集》卷四十六,上海人民出版社,1973。

④ 见王骥德:《曲律》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

那么,“趣”或“意趣神色”,其本身的内涵如何?它的提出在戏剧美学上有什么意义呢?

就“意趣神色”本身言之,“意”可解作意旨,“趣”可解作趣味,“神”可解作风神,“色”可解作色彩,四者涉及了戏剧的思想内容、情感、全剧气度和文辞的美学意趣,故王骥德又简单地以“趣”概之,曰“临川尚趣”。但汤显祖并没有要求何种意,何种趣,何种神,何种色,它仅仅提出了戏剧应追求美学意趣而已。然而此论在戏剧美学中是极其重要的,其重要性,在万历之后即见端倪。晚明的剧作家,袁于令、吴炳、阮大铖等“玉茗堂派”表现出尚趣的倾向,即便不是模仿汤显祖的,如范文若、孟称舜等,其作品也一样表现出尚趣的倾向。实际上,当技法问题于万历时期解决后,剧作就走上了追求趣味的道路。晚明的戏剧理论著作有祁彪佳的《远山堂曲品、剧品》,这是仿万历末期吕天成《曲品》之例而写的大规模著录、品评剧作之书。祁彪佳在其《曲品叙》中道,“吕以严,予以宽;吕以隘,予以广”,所以他的《曲品》比吕氏《曲品》所收作品更多。但吕、祁之《品》还有批评标准的不同,即吕氏以“法”,祁氏兼以“趣”。吕《品》分旧传奇为“神、妙、能、具”四品,分新传奇为“上之上”、“上之中”至“下之下”九品。吕氏以“法”严格评剧,故他自信地说:“入吾品者,可许流传;侏吾品者,自惭腐秽。”祁氏二《品》则列“妙、雅、逸、艳、能、具”六品。最佳者入“妙”,最差的入“能、具”固无疑问,而观其列入“雅、逸、艳”三品诸作,却难见出明显的高下。如《绣襦记》、《霞笺记》、《西楼记》皆是写妓女的作品,祁彪佳对《西楼》的评语道:“写情之至,亦极情之变,若出之无意,实亦有意所不能到。传青楼者多矣,自《西楼》一出,而《绣襦》、《霞笺》皆拜下风。令昭以此噪名海内,有以也。”显然认为《西楼记》写作成就比前两剧较高。但《绣襦》、《霞笺》被列为雅品,而《西楼》却列为逸品。可见雅、逸、艳三品非分高下也,分意趣也。祁氏列品中两种标准的混合现象,是重意趣的意识进入理论批评的鲜明表现。如果概览祁彪佳二《品》对每个剧本的评语,则其重意趣的倾向就更明显了。从吕天成《曲品》到祁彪佳的二《品》,理论批评同样表现出

法既备,遂求趣的趋势。这种趋势的发生不是偶然的,重趣是中国文人审美的一贯特点,在诗、文、书、画等领域无不如此。它也必然要进入戏剧领域,它在技法问题已解决的晚明时期表现出来正是合乎逻辑的。以此观之,“意趣神色”说并非汤显祖的独到之见,他之不寻常处,是在戏剧理论中的率先提出,成了尚趣的文人审美方式进入戏剧领域的先声。正因为如此,汤氏虽对“意趣神色”并未作专门的具体论述,更未引起讨论,但“尚趣”的倾向却在古典剧论中普遍地得到了回应。如万历时期,吕天成认为传奇“畅杂剧之趣”,潘之恒倡言戏剧演出的“淡节”之“致”,王骥德将“尚趣”与“守法”并称,等等。入清,则有李渔曰:“趣者,传奇之风致。”显然,“趣”已被看作是传奇美之创造和欣赏的一个基本范畴。

“趣”指传奇美的特定意味,特定风貌。那么在古典剧论看来,何种趣才是理想呢?对每个戏说来,趣是多种多样的。但多种多样之中必有一种普遍的美学意味,它体现了传奇美的一般特点,把传奇美与他种戏剧美区别开来。这种一般的美学特征不是别的,就是“雅”,这是传奇美区别于元杂剧的所在。传奇在嘉、隆年间学习元杂剧,讲的是俗,但渐渐地讲“雅俗浓淡之间”了,这是文人的雅趣步步侵入的结果。而在与地方戏相较时,传奇更当仁不让地以“雅部”自居。所以古典剧论家谈论传奇的一般美学特征时,亦用“雅”字。如王骥德要求剧本“大雅与当行参间,可演可传,上之上也”(《曲律》)。剧本要有可演性,即“当行”;要有文学性,即“大雅”。由古典剧论发展至尚趣而导出的“雅”这一概念,可被视为古典剧论审美理想的又一基本观念。

第二节 教化与言情:古典剧论审美理想表现之一

“教化”与“言情”是中国古代文艺思想的两个固有命题。它们被引入中国古典剧论成为戏剧审美理想的基本观念之一,表明了戏剧美学思想与整个文艺美学思想的统一性。而在戏剧美学领域,这两

个观点的出现及它们的统一,又有着颇具特点的具体表现。

—

“教化”本身是个伦理学命题。古人认为,伦理教育可以借助美的力量,于是“教化”才进入文艺学领域,成为一个文艺思想的命题。通过美的力量达到伦理教育的目的,这种思想自先秦即已产生。《论语》曰:“知之者不如好之者,好之者不如乐之者。”也就是说,在对“礼”的追求中,审美兴趣的力量要超过理性认知的力量。孟子和荀子对此又加以发挥:“仁言不如仁声之入人深也”(《孟子·尽心上》),“夫声乐之入人也深,其化人也速”(《荀子·乐论》)。而支持这种观点的是这样一个思想:艺术是人性的自然表现。《乐记》云:“夫乐者,乐也,人情之所不免也。”这是一个文艺发生学或艺术本质论的命题。既然“乐”是人的自然需要,先秦儒家从礼教的需要出发,就把表现“礼”的乐作为伦理教育的途径。根据同样的道理,诗的价值也在这一方面得到阐发。孔子曾告诫他的弟子们道:“小子何莫学夫诗,诗可以兴,可以观,可以群,可以怨,迩之事亲,远之事君,多识于鸟兽草木之名。”(《论语·阳货》)于是“诗教”也成了伦理教化的一种基本手段。以上这些思想在成书于汉代的《乐记》和《诗大序》中得到系统、透彻的阐发。《乐记》曰:“凡音者,生人心者也,情动于中,故形于声,声成文,谓之音,是故治世之音安以乐,其政和,乱世之音怨以怒,其政乖,亡国之音哀以思,其民困,声音之道,与政通矣。”《诗大序》更直接言文艺的“教化”功能曰:“风,风也,风以动之,教以化之”,“故正得失,动天地,感鬼神,莫近于诗,先王以是经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”。由此而后,随着儒学的地位日益巩固,这种观点成为古代文艺思想中的一条金科玉律。

“教化”说之进入古典剧论并且成为一个基本观念,有其特定的理论背景。这大致包括两个方面。

其一是为戏剧正名以抬高戏剧地位的需要。中国古典戏剧是在备受歧视和摧折的环境中生长和发展起来的。元杂剧兴起的同时,

统治者也颁布了一系列禁令,尽管禁令由严厉趋向宽松,戏剧始终是被当作可能产生有害作用而须加防范的娱乐活动看待的。明初的亲王朱权、朱有燬热衷于杂剧,但也只把它当作娱乐,认为杂剧之作是“良家之子,有通于音律者,又生当太平之盛,乐雍熙之治,欲返古感今,以饰太平”(《太和正音谱》)。而文人始终只把诗文视为正统文学,把戏剧看作“小道末技”,排斥在文学殿堂之外。即便到了“临川四梦”享誉天下的时候,还有人对汤显祖表示惋惜:“张新建相国尝语汤临川云:‘以君之辩才,推尘而登皋比,何渠出濂、洛、关、闽下?而逗漏于碧箫红牙队间,将无为青青子衿所笑!’”(引自陈继儒《批点牡丹亭·题词》)此记载本意在说明汤显祖一意倡“情”而不顾世俗之言,但显然也说明了歧视戏剧的观念是多么顽固。正因为如此,接过“教化”的旗帜,说明戏剧同样能发挥诗、文等正统文学的作用,所以应该享有崇高的地位,成了戏剧家的强烈要求。在古典剧论史上,以“教化”为戏剧正名的论述是持续不断的。

其二,是统治阶级利用戏剧浅显性、世俗性、直观性等艺术力量来进行伦理教育的需要。清代梁清远在《雕丘杂录》中即记载了这样一条史料:

洪武初年,亲王之国,必以词曲一千七百本赐之。或亦以教导不及,欲以声音感人,且俚俗之言易之乎?

俚俗之言对王公贵族尚易施教育,对“愚俗百姓”(王阳明语)就更是伦理教育的好方法了。陈洪绶在《节义鸳鸯冢娇红记序》中谓:

今有人焉,聚徒讲学,庄言正论,禁民为非,人无不笑且诋也,伶人献俳,喜叹悲啼,使人之性情顿易,善者无不劝,而不善者无不怒,是百道学先生之训世,不若一伶人之力也。

戏剧能以形象和情感动人,利用它进行道德教育,比“庄言正论”的说教效果好得多,故宋廷魁这样断言:“故君子诚欲针风砭俗,则必自传奇始。”(《介山记·自识》)理学家王阳明更从传统的正乐思想出发,要求选择一定的题材演为戏剧,以行教化:

《韵》之九成,便是舜的一本戏子;《武》之九变,便是武王的一本戏子。圣人一生实事,俱播在乐中,所以有德者闻之,便知他尽善尽美与尽美未尽善处。若后世作乐,只是做些词调,与民俗风化绝无关涉,何以化民善俗?今要民俗反朴还淳,取今之戏子,将妖淫词调俱去了,只取忠臣孝子故事,使愚俗百姓,人人易晓,无意中感激他良知起来,却于风化有益。(《传习录》下)

从君王、贵族的提倡到理学大师的阐述,利用戏剧进行伦理教化成为明确的意识、经久的努力。这是“教化”说进入古典剧论并占有稳固地位的又一强大动力。

古典剧论史上,最早谈及“教化”的是元代的夏庭芝。他认为宋元院本“大率不过谑浪调笑”,而杂剧则在“君臣、母子、兄弟、朋友”关系上“皆可以厚人伦,美风化”(《青楼集志》)。但真正以标举“教化”而发生深远影响的则是生活时期由元入明的戏剧家高明。高明不像夏庭芝仅是谈论“教化”以抬高戏剧地位,他提出“不关风化体,纵好也徒然”的口号(《琵琶记》“付末开场”),欲把戏剧引上伦理教育之路。《琵琶记》不仅有强烈的伦理气息,而且是一部具有高度艺术性的作品。作品行世又逢明代天下初定,统治者欲广行“教化”的时候,于是该作得到朱元璋的赏识推崇:“《五经》、《四书》如五谷,家家不可缺,高明《琵琶记》如珍羞百味,富贵家岂可缺耶?”(见明黄溥言《闲中今古录》)高明的创作宗旨也被一些文人道学家仿效和发展。丘濬在其《五伦全备记》的“付末开场”声言:“若于伦理无关紧,纵是新奇不足观”,并认为戏剧“虽是一场假托之言”,“实万世纲常名教之理”。“续取五伦新传”的邵灿《香囊记》又一次高唱此调:“今即古,假为真,从教感起坐间人,传奇莫作寻常看,识义从来可立身。”(《香囊记》开场词[鹧鸪天])

《五伦全备记》和《香囊记》把“教化”说倡明到了极度,贯彻到了极度,把剧作变成了道德教科书。它们引起了普遍的反感,在嘉、隆年间遭到猛烈的攻击。这种情况表明,单纯教化的戏剧决不能成为

戏剧美的理想。高明的“不关风化体，纵好也徒然”的提法，虽强调教化而并不否定美（即“好”），但十分明显，他没有解决“教化”与美的统一问题。反映在他的《琵琶记》中，这就是伦理和人情不能完全统一。剧中写赵五娘在家苦况的部分，孝敬公婆的伦理性与忍苦含辛的淳朴美德是能统一的，但描写蔡伯喈辞试、辞官、辞婚（即所谓“三不从”）的部分，描写以相府威势而与蔡伯喈成婚的牛氏女闻知蔡有前妻便甘居二房地位，以及满怀一腔怨愤上京寻夫的赵五娘一下子就原谅了蔡伯喈的部分，在高明看来是最关风化的，但却是不合人情的，因而是“不美的”。丘濬和邵灿进了一步，他们企图解决善与美的统一问题，其办法是弃美就善，弃情就理，企图达到以理为情，以善为美的效果。例如《五伦全备记》为表现“不嫉妒”，大写妻子为丈夫娶妾的积极性；为表现孝道，大写两个媳妇竞相割股疗亲的欢欣。然而这种做法不仅没有达到以善为美的目的，反而因写情之伪而形其丑，从而被斥为“令人呕秽”的“道学气”。这表明，初入戏剧领域的“教化”说走的是一条违反规律的道路。它首先是违反艺术规律的：单纯地以伦理教化的功利为宗旨来创作戏剧，必然破坏戏剧美；它又违反“教化”说本身的规律：“教化”说本是因美求善的，即利用艺术合人情的性质，发挥其美感作用来求得伦理教育效果，如果违反人情而从伦理教条出发企图制造出美来，也就无法因美求善了。“教化”说在戏剧创作上造成的这种恶果，一开始就暴露了它在创造戏剧美上的消极性。这种恶果必然在古典剧论中引起究竟什么是“美”、什么是“善”的问题的思考，从而造成对“教化”说的反拨。

能够进行这种反拨的理论是“言情”论。“言情”论主张以情感的抒发为美，简言之，以真为美。自这种观念在嘉、隆年间得到确立后，“关风化”就不再是戏剧美的首要方面，而退居到戏剧美的一个必要方面的地位了。例如孙鑠之“南剧十要”（见吕天成《曲品》），把“合世情，关风化”列为第十条。清代丁耀亢在其《啸台偶著词例》中提出传奇有“七要”，“要关系”（即关系风化）列为第三条。李渔在《香草吟传奇序》中更道：“然卜其事可传与否则在三事：曰情，曰文，曰有裨风

教……”李渔的说法具有概括性。其所言之“文”，虽直指文辞美，实亦可广义地理解，按“文”字的古义解之，即指美的装饰、美的形式。“十要”、“七要”等种种说法，其中大多数条目皆是各方面要求传奇有一个完美的形式，皆可以“文”字概之。这样，情、文、风教三项实可为“十要”、“七要”及种种说法的总括。同时，这样的概括也符合传统的文艺思想。《乐记》云：“情动于中，故形于声，声成文，谓之音，是故治世之音安以乐，其政和……”这就是说，乐由情而起，形于声后，必须“成文”，才叫做音乐。这是说音乐，推及文艺则是文艺由情而起，形于外后，必须获得美的形式（“成文”），才成其为文艺。由此，才发生与政通的效应。所以情、文、风教的概括实不出文艺思想的老格局。先谈情，再谈形式美，最后不忘风教，这就是“教化”在经反拨后于戏剧美的构成中所处的地位。

“教化”说还受到另一种意义上的反拨，即对“教化”本身含义的修正。这种修正主要在代表明中叶人文主义思潮的思想家身上体现出来。如李卓吾言道：

乐昌破镜重合，红拂智眼无双，虬髯弃家入海，越公并遣双妓，皆可师可法，可敬可羨，孰谓传奇不可以兴，不可以观，不可以群，不可以怨乎？饮食宴乐之间，起义动慨多矣。

（《焚书》卷四《杂述》）

李贽对《红拂记》中夫妻重合的美满、女子于人丛中挑选英雄托之终身的慧眼胆识、助有情人成事后飘然而去的豪侠、通达人情而遣家姬去求其幸福的大度极加赞美，推崇为“可师可法”，这样的“教化”与传统的“伦理纲常”的“教化”已相去甚远了。他实际上是抛弃了以往的“教化”论者倡“纲常名教”的内核而主要地提倡顺应人情。冯梦龙也认为：“传奇之衰钺，何减《春秋》笔哉？世人勿但以故事阅传奇，直把作一具青铜，朝夕照自家面孔可矣。”（《酒家佣叙》）这又是要人们从传奇中领略对社会的针砭、对恶情的批判。

二

在古典戏剧理论史上,与“教化说”颇多歧异且同样对戏剧创作产生深刻影响的是“言情说”。“言情说”与“教化说”的不同首先表现在它把戏剧创作的出发点和原动力从“教化”引向了剧作家内在情感的抒发,将外在的功利性转向了内在的情感需求。李卓吾的一段话颇为真切地表达了这种内涵:

且夫世之真能文者,比其初皆非有意于为文也,其胸中有如许无状可怪之事,其喉间有如许欲吐而不敢吐之物,其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处,蓄积既久,势不能遏。一旦见景生情,触目兴叹,夺他人之酒杯,浇自己之垒块,诉心中之不平,感数奇于千载。既已喷玉吐珠,昭回云汉,为章于天矣。遂亦自负,发狂大叫,流涕恸哭,不能自止,宁使见者闻者切齿咬牙,欲杀欲割,而终不忍藏之名山,投之水火。(《焚书》卷三《杂述》)

李卓吾的这段表述是他在对《西厢》、《拜月》与《琵琶》的比较中所引出的一条文艺创作的普遍规律。在此,李卓吾明确申明:戏剧创作首先不是为了“教化”,而是为了剧作者内在情感的宣泄,戏剧创作是“夺他人之酒杯,浇自己之垒块”。他进而认定:“余览斯记(按:指《西厢记》),想见其为人,当其时必有大不得志于君臣朋友之间者,故借夫妇离合因缘以发其端,于是焉喜佳人之难得,羡张生之奇遇,比云雨之翻覆,叹今人之如土。”(《焚书》卷三《杂述》)祁彪佳在评论《沽酒游春》时亦这样认为:“王太史作此痛骂李林甫,盖以讥刺时相李文正者。卒以此身不能柄用,一肚皮不合时宜,故其牢骚之词,雄宕不可一世。”(《远山堂剧品》)金圣叹从另外一个角度同样也表达了这种观念,他在《西厢记》评点中说:“此一书中所撰为古人名色,如君瑞、莺莺、红娘、白马皆是我一人心头口头,吞之不能,吐之不可,搔爬无极,醉梦恐漏,而至是终竟不得已而忽然巧借古人之事,以自传道其

胸中若干日月以来七曲八曲之委折乎！”他并进而认为：“夫天下后世之读我书者，彼则深悟君瑞非他，殆即著书之人焉是也，莺莺非他，殆即著书之人之心头人焉是也。”（《第六才子书西厢记·惊艳》批语）在上述这些表述中，我们已经不难看出“言情”与“教化”的区别了。

“言情说”与“教化说”的不同同时还表现在它对戏剧创作的情感内涵作出了明确的规定，在“言情”者看来，戏剧艺术所要表现的情感内涵是人们心灵深处的一腔真情。因而所谓“情真”乃是“言情”论所高举的一面鲜艳旗帜。李卓吾《读律肤说》谓：“盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发于情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。唯矫强乃失之，故以自然之为美耳，又非于情性之外复有所谓自然而然也。”（《焚书》卷三）

李卓吾的这段话虽然用于论诗，但同样也适合于戏剧艺术。正是在这种观念的制约下，李卓吾大胆肯定了戏剧艺术的价值和地位，因为在他看来，只要是“由乎自然”，发自“童心”，那么，戏剧艺术也就是“天下之至文”。这种观念在明中叶以后有着巨大的反响。冯梦龙云：“天地若无情，不生一切物，一切物无情，不能环相生。生生而不灭，由情不灭故。四大皆空设，惟情不虚假。”（《情史序》）袁于令更把“情真”视为戏剧活动的一个根本性质，他说：

剧场即一世界，世界只一情。人以剧场假而情真，不知当场者有情人也，顾曲者尤属有情人也。即从旁之堵墙而观听者，若童子、若髻叟、若村媪……无非有情人也。倘演者不真，则观者之精神不动，然作者不真，则演者之精神亦不灵。（《焚香记序》）

在袁于令看来，“情真”乃是维系戏剧艺术“作者、演者、观者”三度创造的内在链索。“言情论”高举“情真”的旗帜，还包涵了以“情”来冲击“理”的束缚之意。汤显祖提出的“第云理之所必无，安知情之所必有耶”的著名论断，正是对“理”的一种强烈的冲击。在这里，所谓“理”既指一种客观的“事理”，更是指封建的道德伦理，而所谓“情”

也不仅仅是指男女的情爱,还涵蕴了人类的一切正常情欲。“言情”者正是在这种“情”与“理”的冲突矛盾中来高扬“情”的力量,从而冲破弥漫于剧坛之上的“道学”气息。

既然“情”是戏剧艺术的出发点和归宿点,同时,“情真”又是戏剧艺术所要努力追求的一个创作目标,那么,“情”也就是戏剧艺术的一个最为重要的因素。在“言情”者看来,戏剧创作中情感的作用是巨大无比的,它可以超越生死之限,凌跨阴阳之界。在戏剧情节的设置中,剧作者可以任凭情感的进涌来构想戏剧故事而不必拘泥于客观事理的束缚。汤显祖谓:“情不知所起,一往而深,生者可以死,死可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也。”(《牡丹亭题词》)吴炳在《画中人》的《示幻》一出中,借剧中人华阳真人之口亦谓:“天下人只有一‘情’字,情若果真,离者可以复合,死者可以再生。”清初洪昇在《长生殿·传概》一出中犹然高唱着“情”的赞歌:“今古情场,问谁个真心到底?但果有精诚不散,终成连理,万里何愁南共北,两心那论生与死,笑人间儿女怅缘悭,无情耳。”

洪昇认为,只要是“情真”,“万里何愁南共北,两心那论生与死”,它是可以超越时空的限制的,洪昇的这种追求何尝不是他的一种戏剧创作主张呢?

在中国古典剧论史上,“言情说”是从明中叶开始出现的。从理论思想而言,它是以徐渭、李卓吾为始创者,而从艺术创作来看,则是以汤显祖的“临川四梦”为中心的。汤显祖以其卓越的言情理论和高超的艺术实践在戏剧创作中开了“人情之大窦”,在剧坛上引起了轩然大波。潘之恒评之曰:“此一窦也,义仍开之,而天下始有以无情者死也。”(《亘史·杂篇》卷二《瑾情》)由此以后,响应者、追随者甚多,使“言情说”在戏剧理论史和戏剧史上流播久远,与“教化说”成了两个并行而不悖的戏剧理论观念。

“言情说”在戏剧理论史上的出现同样也是有其深刻的背景的,可以说,它是古典戏剧艺术发展的一个必然结果,同时又是明中叶以来思想文化领域所显现的时代特色的一个直接产物。

从创作背景而言,“言情说”的提出是对明初剧坛“道学气”的直接反拨,是戏剧家们试图走出戏剧创作一时迷入的歧途而作出的理论探索。在古典剧论史上,明代中叶是一个重要的转折点,而这种转折的一个明显标志是人们对戏剧艺术的重新体认。明代中叶的戏剧理论从整体倾向而言,是一个寻求戏剧典范和探索戏剧创作规律的时期。“言情说”正是在这种典范的寻求和规律的探索中所引出的一个重要理论观念。

从明中叶到明末,戏剧理论史上曾经出现了一场颇为热烈的争执,这争执的焦点便是《西厢》、《拜月》与《琵琶记》的孰优孰劣问题。这三部作品在中国戏剧史上都是非常杰出的,它们各自有其颇为强烈的独特个性,从表现内涵而言,我们不妨可以这样认为:《西厢记》和《拜月亭》无愧为中国古典戏剧中“言情”的代表之作,而《琵琶记》则亦不失为“教化”的典范作品。因而明代中叶的剧论家选取这三个作品为探讨和确定典范的对象,其中便包涵了他们寻求在戏剧创作中掌握“教化”与“言情”关系的探索。“言情说”的提出正与这个背景有着密切的关系。在古典剧论史上,较早从表现内涵的角度对其作出评判的是王世贞,他针对何良俊对《拜月亭》的偏爱,指出了《拜月》有“三短”:(《拜月》)无词家大学问,一短也;既无风情,又无裨风教,二短也;歌演终场,不能使人堕泪,三短也。”(《曲藻》)李卓吾的观点则不然,他尝言:“《拜月》、《西厢》化工也,《琵琶》画工也”,而“画工虽巧,已落二义矣”(《焚书》卷三《杂述》之《杂说》)。可见,李卓吾已明确地把评判的天平倾向于《拜月》与《西厢》。那么为何《琵琶记》与之相比“已落二义”呢?李卓吾对此作出了这样的分析:

吾尝揽《琵琶》而弹之矣,一弹而叹,再弹而怨,三弹而向之怨叹无复存者。此其何故耶?岂其似真非真,所以入人之心者不深耶?盖虽工巧之极,其气力限量只可达于皮肤骨肉之间,则其感人仅仅如是,何足怪哉!《西厢》、《拜月》乃不如是,意者宇宙之内,本自有如此可喜之人,如化工之于物,其工巧自不可思议尔。(《焚书·杂说》)

在这段著名的评述中,李卓吾分别以“化工”和“画工”评价《西厢》、《拜月》和《琵琶》,其中已明显地体现了对“言情”的赞美。在李卓吾看来,“画工”虽极工巧,但对真情的抒发终有阻碍,而“化工”则是造物之工巧,它是真情的自然发露。这个观点对后世影响颇大。陈栋评曰:“自化工、画工之论出,而《西厢》、《琵琶》之品始定。”(《北泾草堂曲论》)

“言情说”在明中叶戏剧论坛上的出现与当时的时代风潮也是密切相关的。明中叶是中国古代思想文化领域的一个大的变荡时期,其中最明显的标志就是理学的危机和人情、人性的高扬,非圣非法的“异端”思想在此时期可谓大放异彩。在宋明理学“存天理”、“灭人欲”的强烈扼制下,人们高唱起了对“人情”、“人性”的赞歌,明确肯定人欲、人情的合理性。罗钦顺在《困知记》中曰:“夫人之有欲,固同出于天,盖有必然而不容已,且有当然而不可易者。”他进而申言:“先儒以去人欲、遏人欲为言,盖所以防其流者不得不严,但语意似乎偏重,夫欲与喜怒哀乐皆性之所有者,喜怒哀乐又可去乎?”颜元亦谓:“岂人为万物之灵,而独无情乎?故男女者人之大欲也,亦人之真情至性也。”(《存人编》卷一)由此可见,明中叶以后的思想风潮体现了一种反传统的精神,这种精神在明中叶的文艺领域也有着强烈的反映。李卓吾倡“童心”,汤显祖“为情作使”,袁宏道“独抒性灵”,汇成了一股冲击封建礼教对文艺情感的束缚的滔滔洪流。因而明中叶“言情说”在戏剧论坛上的出现,正是这种时代风潮的一个直接产物。

三

以上,我们对中国古典剧论中“教化”和“言情”两个命题分别作了阐述和评判。不难看到,“言情”与“教化”有其明显的差异,我们不妨可以这样认为,“言情”的提出就中国古典剧论的发展角度而言,是对那种将“教化”视为单纯的道德说教的观念的反拨,它强调以情感作为戏剧创作的出发点和内在动力,正是要求戏剧创作遵循艺术的创作规律,来表现人类的正常情感和情欲。然而,我们也不能过高地

估计“言情”与“教化”之间的内在冲突和对立,实际上,在中国古代剧论史上,“言情”和“教化”的提出虽然有其各自的理论背景和目的趋向,但两者在根本上还是有某种相容性的。尤其是在中国古代传统文化这一大的历史背景中,“言情”的提出所面对的是延续既久且又封闭凝固的传统思想,历史的重负和传统的因袭在新思想的萌生中都是难以完全摆脱的,因而“言情”与“教化”在中国古代剧论史上有着很大程度的调和与统一。

在中国古典剧论中,“言情”与“教化”的统一主要是采用“以情为理”和“以情释理”两种方式。李卓吾的一段话正是对此的说明:

盖声色之来,发于情性,由乎自然,是可以牵合矫强而致乎?故自然发于情性,则自然止乎礼义,非情性之外复有礼义可止也。(《焚书》卷三)

李卓吾的“自然止乎礼义”说,并非主情性而在礼义问题上进行诡辩,它表达的正是“以情为理”的思想。

“以情为理”就是以情为天地间的道。这是一个哲学命题。《牡丹亭》最集中、最单纯地表现了这一思想。所以《牡丹亭》的意味是哲学的。以杜丽娘“回生”为界,《牡丹亭》可以分为上、下两部分。在上部中,没有具体的婚姻纠葛,所以也没有情与礼法的现实冲突,杜宝夫妇也无意耽搁女儿的婚姻,让她读书就当面说明是为了“他日嫁一书生,不枉了谈吐相称”。上部所写的仅仅是对“至情”的不理解和宽容。杜丽娘伤春而病,杜宝夫妇等惑然不解,但陈最良、石道姑等迂腐人物却凭直觉体会到了病的原因。杜丽娘感梦而亡,阴间的判官是诧异不信的,但他却网开一面,许她灵魂自由飘荡,觅得梦中人的话,可以复生。对柳梦梅要开棺让杜复活之说,道院中的人们疑为怪谈,但他们却甘冒犯法之险,全体参加了掘坟之举。如果再联系到杜、柳梦中欢会时,花神亦为之护持,那么这种不解而又宽容、维护的态度无非说明,无论阳间之人、阴间之鬼都认“情”为至上之理。《牡丹亭》的下部写的是杜、柳结为夫妇后的现实命运。这里仍然未写婚

姻问题上情与礼法的现实冲突。不存在郎才女貌的爱恋与嫌贫爱富的观念的矛盾,亦无父母之命媒妁之言与自主意志之争,存在的只是这样一个问题:是承认至情者的奇异结合呢,还是视复活的杜丽娘为妖魅,认柳梦梅为掘墓贼?我们看到,人们基本都采取了前一种态度。所以在南安府,当官府追查、拷问时,参与掘墓的癞头鼋装疯卖傻,抵死不招。在杭州,杜夫人顾不得回生之怪异,一下子就认了女儿、女婿,陈最良也为女学生复活并嫁得如意郎君而满心喜悦。尽管有杜宝的固执不认,怎奈皇帝听了杜柳结合的奇异经过,也取承认的态度,从而宣告了现实社会对“至情”的肯定。综观上、下两部,可以说《牡丹亭》是以超越现实的“至情”得到实现、得到承认的奇异故事,表达了情为天地间的至理的观念。这一观念,是言情论者处理情、理统一关系的出发点,是一面精神的旗帜。

然而像《牡丹亭》这样哲学味的作品是少的,戏剧作品大量处理的是现实的人情与封建伦理的统一关系。在这里,“以情为理”不是表现为至情即至理,而是表现为着力赞美种种人情,把它们认作合乎于理。如李卓吾评《红拂记》,把爱的胆识、助人的侠义、为人的宽厚赞扬为理,并认为同样可以起“兴、观、群、怨”的作用。金圣叹在评论名著《西厢记》时对待男女情事的思路亦复如此。金圣叹辩道:

古之人有言曰:“《国风》好色而不淫。”比者圣叹读之而疑焉。曰:嘻,异哉!好色与淫,相去则又几何也耶?若以为“发乎情,止乎礼”,“发乎情”之为好色,“止乎礼”之为不淫……吾亦岂未之闻?……吾固殊不能解,好色必如之何者谓之好色,好色又必如之何者谓之淫。好色又如之何谓之几于淫,而卒赖有礼,而得以不至于淫。……信如《国风》之文之淫,而犹谓之不淫,则必如之何而后谓之淫乎?……人未有不好色者也,人好色未有不淫者也,人淫未有不以好色自解者也。此其事,内关性情,外关风化,其伏至细,其发至巨。故吾得因论《西厢》之次,而欲一问之:夫好色与淫,相去则真有几何也耶?(《酬简》总批)

金圣叹的意思很明确,好色与淫是没有多少区别的,既然肯定了好色,就不能斥男女结合为淫,既然这是合乎性情的,也就是合乎风化的。

明末,由于人文主义思潮有所减弱,反映到戏剧上,便是在“言情”与“教化”的统一上由较多的“以情为理”,转为较多的“以情释理”。“以情释理”表现为作品直接描写的不是偷情、私订终身一类与封建伦理规范背离的“情”,而是遵从、严守封建伦理规范的行为,但以情作为该伦理观念的底蕴。这种情理统一的形式,以明末孟称舜所作的《娇红记》体现得最鲜明。《娇红记》写申生、王娇娘一对青年男女相爱并有婚约,后王父为女另择豪门,娇娘拒婚而死,申生殉情而亡,合葬一处。孟氏写出了二人的深情,却标榜节、义,“从一而终”,故称《节义鸳鸯冢娇红记》。其情与理的统一关系,作者在《娇红记题词》中论道:“天下义夫节妇,所为至死而不悔者,岂以为理所当然而为之耶?笃于其性,发于其情。”这是说,人的行为达于理,不是因于理,而是因于情。孟氏在《贞文记题词》中又说:“男女相感,俱出于情。情似非正者,而予谓天下之贞女必天下之情女者何?不以贫富移,不以妍丑夺,从一而终,之死不二,非天下之至种情者,而能之乎?”这更是说,欲达于理,非情不可。显然,在“以情释理”的情理统一方式中,情仍然是最为被看重的实质性内容,这一点是和“以情为理”相同的。不同的是,“以情为理”是站在“情”的立场谈理,“以情释理”却是站在理的角度论情,前者强调理须合乎情的自然性,后者却强调情本合乎理的规范性,所以虽都重情,“以情释理”却是从人文主义的立场后退一步,带有情、理调和的意味了。

“以情释理”以情为理的底蕴的思想,既肯定了理,又坚持了戏剧应着力写情的原则,从而成为戏剧创作和戏剧理论解决情理统一问题的主要形式。但在“以情释理”的把握上,各个戏剧家又是不尽相同的。有的着重于情理调和的意味,这种倾向可以李渔为代表。有的要求情与理的统一却意识到情、理之间的矛盾,这种倾向可以洪昇、孔尚任为代表。

李渔在其《慎鸾交》一剧中,借剧中人之口表明了他在戏剧创作中处理情理统一关系的宗旨:“据我看来,名教之中不无乐地,闲情之内也尽得天机,毕竟要使道学、风流合而为一,方才算得个学士文人。”那么“道学”、“风流”是怎样“合而为一”的呢?观李渔所作的“十种曲”,其中虽也有举着“从一而终”的旗帜以坚持自主婚姻的(《蜃中楼》中的龙女),但绝大部分都是写男女风情的曲折韵事、一夫多妻的醋海风波。原来,“言情”已被阉割、被庸俗化,从而变为猎艳了。这便是所谓“风流”。这样的情理统一,是以牺牲“言情”的真精神而达到的情理调和。将“言情”视作写艳事的一路创作早已有之,李渔不过是其发展罢了。而当李渔把写艳事与道学自觉地结合起来,成为一种理论意识的时候,就把以往艳情一路作品的真率也丢失了。李渔的作品也贯彻戏曲“写情”的宗旨,但尽管他写男女情事不及《牡丹亭》那么坦荡,不及《西厢记》那么露骨,却有了一种庸俗的色情味。所以李渔的作品虽技巧很高,却始终不能得到很高的评价。

洪昇的《长生殿》则写出了情与理的矛盾。以至于今人多感觉该剧有双重主题。剧本开场的[满江红]写道:“借太真外传谱新词,情而已。”表现在剧中,就是全本以写情为旨,极写李、杨深情。这是情的主题。但洪昇又在《自序》中写道:“然而乐极哀来,垂戒来世,意即寓焉。”表现在剧中,就是写“玉环倾国,卒至陨身”,终于“情悔”。这又是教化的主题了。看起来,教化的主题是批判李隆基之“占了情场,废了朝纲”,批判杨贵妃之“逞侈心而穷人欲”,从而把言情的主题否定了。但从第三十八出起,剧本又回到了言情的主题。第三十八出《弹词》让李龟年在安史之乱后评说天宝遗事,对李、杨爱情充满赞美之情,对他们的不幸有无尽怜惜之意。以下十二出皆写对爱情的继续追寻,一直到李、杨在天宫重圆。最末一曲[永团圆]唱道:“神仙本是多情种,蓬山远,有情通。情根历劫无生死,看到底终相共。”所以情的主题还是被肯定了。显然,洪昇的倾向还是写情。之所以又鲜明地写了理的主题,是欲把情理统一起来。李、杨之爱正是在“占了情场,废了朝纲”中显示其力度和高度的,所以既值得赞美,又值得

批判,这两方面在以情理统一为理想的古人那里并不发生根本对立的问题,所以洪昇自如地让李、杨既悔悟又团圆了。《长生殿》虽也有“臣忠子孝,总由情至”(开场[满江红])的“以情释理”的说法,但总体上却超越了“以情释理”的情理统一方式,以写出现实生活中情、理的深刻矛盾而又写出情理在仙界统一的方式,表达了情、理皆得充分肯定而又应该能统一的理想观念。

《桃花扇》的主题是“兴亡之感”,但却也提供了一个情、理统一的范例。侯朝宗因阮大铖出资成全了他与李香君的好事,故而欲为阮氏分解,这是因情废理;而李香君坚决却奁,表示她爱的不是金钱,而是复社文人的气节,这就把爱情与忠义统一起来了。侯、李爱情遂在这种与理的统一中发展。后来明亡,侯朝宗做了清朝顺民,背了理,李香君便又不肯相从。但认理而弃爱毕竟无限痛苦,遂以国破家亡,爱也失去了意义为由,双双入道,情、理复归统一。

《长生殿》、《桃花扇》比之《牡丹亭》,显然有着封建末世的悲凉气息。它们之写情,已失去了《牡丹亭》那种高唱情的战歌的乐观精神,而是发出了情缘虚幻的叹息,这是由于洪昇、孔尚任严肃地面对了封建社会的深刻危机。在他们的两部巨著中,是多了历史感,而不是少了“言情”的真精神。

统观“教化”与“言情”的对立和统一的过程,可以看到这样的发展轨迹:先是“教化”说主张理的至上性,造成“矫情就理”的创作倾向;然后是“言情”论主张情的至上性,造成“以情为理”的牢固观念;随着“言情”论势头的减弱,“以情为理”又变成“以情释理”。实际上,并非所有的理学规范都可以以情释之,而古典戏曲在创作中实际除《五伦全备记》等极少数典型例子之外,也并不着力宣扬过于陈腐、扼杀人欲的伦理教条,而是宣扬尚有积极意义的,与人欲、人情相容的伦理教条,因而才能实际上把言情与教化统一起来。而做到了这一点时,便又可以不再“以情释理”,而可以主张达情即是达理,言情就是教化了。清代的李调元在《雨村曲话序》中阐述道:

夫曲之为道,达乎情而止乎礼义者也。凡人心之坏,必

由于无情,而惨刻不衷之祸,因之而作。若夫忠臣、孝子、义夫、节妇,触物兴怀,如怨如慕,而曲生焉,出于绵渺,则入人心脾;出于激切,则发人猛省。故情长、情短,莫不于曲寓之。人而有情,则士爱其缘,女守其介,知其则而止乎礼义,而风醇俗美。

“达乎情而止乎礼义”与传统的“发乎情,止乎礼义”的说法是有区别的,它不是讲礼义对情的限制,而是讲情和礼义的统一。所以达情也自然就不越礼义了。这样,“言情”和“教化”便合一为“情教”了。汤显祖谓“人情之大窦,为名教之至乐”(《庙记》)也就是这个意思。写了情,以情感人,也就是发挥了教化作用,这种真与善的统一,正是古典剧论审美理想的一个基本观念。

第三节 和：古典剧论审美理想表现之二

“和”是古典剧论审美理想的又一个基本观念。如果说“教化”与“言情”的统一是古典剧论在戏剧社会内容方面的美的理想,那么“和”则是古典剧论关于戏剧形式美的理想。

“和”,即和谐。在和谐这种一般的意义上,“和”是艺术的一般规律,是美的事物所以为美的一种要素。西方公元前6、7世纪的毕达哥拉斯学派就提出了和谐作为美的观念。他们认为“数”是世界的本质,他们以数的观点考察音乐,进而考察雕塑、绘画,到处都发现了声音、线条、形体的数的关系,发现了可用数来概括的长短、大小、比例、平衡、对称的和谐性,从而提出了“和谐是杂多因素的统一,不协调因素的协调”的思想。此后一代代的西方美学家也用种种不同的方式表达了美必须和谐的思想。中国也在先秦产生了“物一无文”,“声一无听”的观点,要求艺术是杂多的和谐统一。在戏剧领域里,古代剧论家们孜孜地追求着音乐本身的和谐、文词的合律、戏剧情节的统一(王骥德、李渔都像西方剧论家一样把情节结构比作“工师之建宅”,要求有完整的构思)。这些都属于追求一般意义上的“和”。而作为

古典剧论审美理想表现之一的“和”的观念,不仅是一般的和谐统一之义,还有其特定的含义。

一般意义上的“和谐”,只是指“杂多因素的统一,不协调因素的协调”,它并不要求和谐的确切形态,统一、协调是可以诉诸各种实际形态的。而古典剧论要求的“和”,却是一种稳定、平和的形态。这种直接形态上的“和”表现在三个方面:一是要求一种不偏不倚的中庸的戏剧美,它之求中的性质与西方戏剧求大悲或大喜适成对比,它之求稳定的性质与西方戏剧讲冲突的性质适成对比,此可称“中和”;二是要求色彩斑斓的总体效果,这种总体美当然是杂多的统一,但它不是将复杂归于单纯,而是将单纯化为复杂,犹如在音乐中,不是如和声那样把多种音响汇成单一的效果,而是如发展旋律那样把一个简单的主调变化得摇曳多姿,于是“杂多的统一”诉诸于一种五彩缤纷的总观,此可称“综和”;三是在形式的均衡方式上不是突出对比,而是突出对称,因而形式美不是偏于险峻、奇特,而是偏于祥和、平稳,此可即称“对称”。这三点是相互联系的:“中和”是最根本的,但“中和”之稳定性要求变化,否则就死板而不美,于是由种种奇异、曲折、多样色彩造成“综和”,而变化多端因有“对称”的形式仍趋于稳定。这样的“和”,是中国古典艺术共有的特点,而在古典戏剧中获得其具体的表现。

—

在古典剧论中,求“中”的思想是在晚明露出端倪的。这就是王骥德的“恰好”的思想。

嘉、隆时期的剧论家关于传奇美的要求是“正”。“正”在此的含义不是“中”。“正”是要求“真”、“俗”,要求元杂剧那种真率、泼辣恣肆的美学风貌,而认为传奇的文人化倾向为不正。后来李卓吾在评《红拂记》时论道:“此记关目好,曲好,白好,事好。”这里的“好”字的含义,就比较宽泛,与“正”的含义已不尽相同了。经过万历期间关于曲学法则的探讨之后,王骥德以其《曲律》对曲学作了系统性的论述。

《曲律》在谈法则中,也表达了王氏关于传奇美的理想。其论作曲之本色曰:“于本色一家,亦惟是奉常一人——其才情在浅深、浓淡、雅俗之间,为独得三昧。余则修绮而非垛则陈,尚质而非腐则俚矣。”(《曲律·杂论三十九下》)“本色”通常是指比较质朴的,生活化口语化的文学语言的,王骥德也常在“俗”的意义上运用“本色”一语,但这里他却把“本色”说成为一种文质之间的状态,是在“浅深、浓淡、雅俗”间得其“中”,也就是所谓“恰好”。王氏曰:“唱曲欲其无字。即作者用绮丽字面,亦须下得恰好,全不见痕迹碍眼,方为合作。”(《杂论三十九下》)“过曲体有两途:大曲宜施文藻,然忌太深;小曲宜用本色,然忌太俚。”(《论过曲第三十二》)皆是同样的在文与质、雅与俗间得其适中的意思。这种取适中、求恰好的思想又不限于作曲。如“论宾白第三十四”中曰:“《玉玦》诸白,洁净文雅,又不深晦……大要多则取厌,少则不达,苏长公有言:‘行乎其所当行,止乎其所不得不止。’此作白之法也。”“论插科第三十五”曰:“插科打诨,须作得极巧,又下得恰好。”“论剧戏第三十”要求情节结构既“勿落套”,又“勿不经”,既“勿太蔓”,又“勿太促”,即在奇与正,在繁与简、弛与张间掌握适度。在“论剧戏”中,尤其有这样一句总结性的话,“其词、格俱妙,大雅与当行参间,可演可传,上之上也”。这句话的本义并不是强调剧本的可演性,而是强调才情(词)与法则(格)必须兼备(“词、格俱妙”)而又都不过分,将二者协调起来(“大雅与当行参间”),使戏剧得适中之美。王骥德对文词、曲、白、科、情节以至戏剧总体的论述,都贯穿着“恰好”的思想,即求“中”、求适度,从而将对立的因素协调,达到和谐。

清初的剧论更加成熟,到了一个真正的总结时期。所以李渔敢于在其《闲情偶寄》中说,他的论述是要提供戏剧的“法脉准绳”。在这总结性的理论阶段,创造戏剧美必须求“中”的思想鲜明地表现出来。清初剧论家丁耀亢在其剧本《赤松游》的卷首写有论戏曲创作的一篇文章曰《啸台偶著词例》,其中提出“三难”、“十忌”、“七要”、“六反”,处处充满以求“中”来获得对立因素的协调统一的思想。仅举

“三难”述之，便可见其精神了。“三难”谓：“一、布局，繁简合宜难；二、宫调，缓急中拍难；三、修词，文质入情难。”这“三难”与臧懋循在《元曲选》序中所提的戏曲创作有“情词稳称之难”、“关目紧凑之难”和“音律谐叶之难”之“三难”相类似，但思考的深度不同，尤其是思考的角度不同。臧氏只是提出“情词稳称”（指某种情要用相应的词来写）、“关目紧凑”、“音律谐叶”三项要求，而丁耀亢却要求布局在繁简之间、宫调在缓急之间、修词在文质之间求得合宜适中。丁氏所提的“六反”更是强烈地体现了运用对立因素以求“中和”，防止戏剧偏向一面的思想。“六反”曰：“清者以浊反；喜以悲反；福以祸反；君子以小人反；合以离反；繁华以凄清反。”

这些求“中”的思想，不仅是王骥德、丁耀亢等个人的思想，它们是中国古典剧论中普遍存在的思想，它们深刻地反映和顺应了中国古典戏剧尤其是传奇在根本上具有的求中和的性质。李渔在《闲情偶寄》的《结构第一·立主脑》中关于戏剧情节说道：“自始至终，离、合、悲、欢，中具无限情由，无穷关目……”在“格局第六”中李渔又指出：“传奇格局，有一定不可移者……开手宜静不宜喧，终场忌冷不忌热，生、旦合为夫妇，外与老旦非充父母，即作翁姑，此常格也”，“全本收场，名为‘大收煞’。此折之难，在无包括之痕，而有团圆之趣”。显然，传奇写悲、欢、离、合而以大团圆结尾的通例，已变成了理论意识，作为传奇美的固定形态被确定下来了。这一点是有根本意义的。它说明传奇在表现社会内容上就是不偏于一端的，而在表现情感上也是要悲、喜调和以得其“中”的。所以丁耀亢在其“十忌”中指出，“忌悲喜失窍”（《啸台偶著词例》）。

中国古典戏剧，尤其是传奇的这种根本上求“中和”的性质在与西方戏剧的比较中可以显得格外清晰。首先以此比较的眼光述及这个问题的是近代大学者王国维。他在其1904年写的《红楼梦评论》中指出：

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，无往而不著此乐天之色彩。始于悲者终于欢，始

于离者终于合,始于困者终于亨,非是而欲履阅者之心难矣。

王国维以西方戏剧作参照系从而抓住了中国古典戏剧的特点。西方戏剧是“悲剧把有价值的毁灭给人看,喜剧把无价值的撕破给人看”(鲁迅语),换言之,西方戏剧采取的是比一般人好的人受难、死亡,比一般人坏的人被揭露、嘲笑的彻底冲突的形式。相比之下,中国古典戏剧之悲、欢、离、合的情节模式并不仅是多了一个大团圆的结尾,而是有着“始于悲者终于欢,始于离者终于合,始于困者终于亨”的总体构思,换言之,中国古典戏剧采取的是苦难得到报偿,矛盾归于和谐的形式。当然,严格地讲,上述区别不能绝对化,在西方和东方的古典戏剧的浩瀚的作品中,都有上述两种形式的并存。但彻底冲突的形式是西方戏剧的主流、代表性形式,西方据此形成了其戏剧的概念,而矛盾归于和谐的形式是中国古典戏剧尤其是传奇的主导形式,这种形式也上升为理论观念,这种区别显然是基本的事实。

中西戏剧这种明显的区别是怎样形成的?这是一个复杂的问题,难以在此详加讨论。但王国维作了简明的、触及要害的回答:“吾国人之精神,世间的也,乐天的也。”这是指一种缺乏对事物、人生的意义和原因作穷根究底的探索的精神而承认现实、相信现实秩序完满性的人生态度。在这种态度支配下,戏剧便具有维护既有的社会秩序和伦理理想的性质,换言之,情节的发展是以完满结局为方向的,冲突只是秩序的暂时破坏,苦难只是获得幸福前的经磨历劫,于是,始离终合,始困终亨就必然成为理想的情节模式了。不过,中国人的精神并不全如王国维所说。例如,先秦就是一个哲学探索的时代。就戏剧发达的时期言之,元代也具有探索人的命运的精神,戏剧也不尽是以大团圆告终的。但传奇发达的明、清两朝,相信稳固的封建秩序的确是社会精神的基本状态,明中叶的人文主义思潮也不能使这基本状态有根本改变。悲、欢、离、合被认为是传奇的情节模式,正是这种精神状态的表现。所以王国维所说虽粗略,却触及要害。

如上一节所揭示的,中国古典剧论要求言情与教化的统一,主张

戏剧应描写情理统一的生活。这种理想体现了儒家思想,它正是戏剧应维护的生活理想和社会秩序。这一精神是传奇必然诉诸悲、欢、离、合的情节形式的内在根据。需要指出的是,这种形式的和谐采取的是“中和”的形态,和西方的正剧或悲喜剧不同。正剧或悲喜剧介于纯悲剧和纯喜剧之间,没有公认而简练明确的定义。但有一点是明确的,它们并非悲剧因素和喜剧因素的折冲或消融。在正剧或悲喜剧中,悲剧因素和喜剧因素或者是因混杂而相互映衬,使全剧多彩而诡异,或者是悲、喜因素互为表里地融和在一起,喜中见出悲,愈喜愈悲,悲中见出喜,愈悲愈喜。总之,由悲剧的对立形式产生的美的范畴“崇高”和由喜剧之对立形式产生的美的范畴“滑稽”,是正剧和悲喜剧的基础。崇高和滑稽无论怎样混合、交融,不能成为“优美”。而中国古典戏剧中的传奇恰恰是属于“优美”一类的。优美是和谐的直接表现。传奇要把情理统一的生活表现为一个和谐的形式,但戏剧又是有冲突的,有悲有喜的,再加古典剧论中不谈戏剧的样式问题,传奇是惟一理想的戏剧样式,于是,和谐就只有求中一道了。自孔夫子以来的在对立的两极中求中庸的思想,便自然地成了指导原则。它首先体现为悲、欢、离、合归于团圆的情节模式,其次是表现为丁耀亢的“六反”所揭示的在清与浊、喜与悲、福与祸、君子与小人、合与离、繁华与凄清等戏剧情境、戏剧情绪的两极间求相互调和的主张,再次则表现为自王骥德以后关于戏剧语言应在文与俗间寻求“恰好”之适中点的主张。古典剧论要求的戏剧美,是和谐的优美,而求适中、恰好的中和原则,则是这种和谐美的首要法则。

二

古典剧论中关于“和”的形态的第二个要点是综和。和谐是多方面的协调统一。“综和”是一个关于统一体的多样性方面的要求。如果说“中和”这一要点规定了传奇之和谐具有中正和平的基本面貌,那么“综和”则要求传奇之中正和平不是单调的,而是绚丽多彩、摇曳多姿的。

孙鑱之“南剧十要”中有“角色派得匀贴”一项。这一要求透露出中国古典戏剧的一个传统：在一个戏中要求角色行当齐全，充分展示生、旦、净、末、丑各自风格迥异的表演艺术，戏剧应该作为这种多样性综合的统一体呈献给观众。扩而大之，不仅是角色行当的齐备，而且是表演要囊括唱、念、做、打，更兼写剧笔法之嘻、笑、怒、骂。李渔更指出全本收场要有所谓“团圆之趣”，他认为全剧结局时，“骨肉团聚，不过欢笑一场，以此收锣罢鼓，有何趣味？水穷山尽之处，偏宜突起波澜，或先惊而后喜，或始疑而终信，或喜极信极而又致惊疑。务使一折之中，七情俱备，始为到底不懈之笔，愈远愈大之才，所谓有团圆之趣者也。”（《闲情偶寄·词曲部·格局第六》）这一关于“到底不懈之笔”的精彩见解，实也揭示了传奇之全剧具有“七情俱备”的特点。与西方戏剧分为许多种样式，写作和演出都强调样式感，每种样式的戏剧都讲究体现某一种风格、某一种美学意味的情况相比，中国古典剧论要求汇多种色彩、多种意味于一剧的对“综和”美的追求是十分鲜明、突出的。

在古典剧论中，“曲”或曰“文贵曲折”的观点，是一个能揭示“综和”的底蕴所在因而值得认真阐明的思想。“曲”，在戏曲中本指乐曲，亦指曲这种诗歌形式。但“曲”字又有曲折的含义，于是遂有以“曲折”作为“戏曲”之所以称“曲”的解释的。明代剧评家陈继儒论道：“夫曲者，谓其曲尽人情也。”（《秋水庵花影集叙》）就是说，曲之所以称“曲”，是在于它以曲折委婉的形式充分地表现人情。这一观点是为剧论家们普遍接受的。这种思想也在创作实践中得到自觉的贯彻。自晚明以下，传奇写作中追求情节安排上的曲折之致已成为突出而普遍的现象。明末的阮大铖是在这方面具有代表性的一位剧作家，他的《燕子笺》、《春灯谜》（又名《十错认》）情节丰富，技巧成熟，虽然由于刻意追求情节之曲折，让人读来不免有纤巧、浅薄之感，但他的这种追求仍然是得到剧评的赞扬和肯定的。明代文学家王思任在评论《春灯谜》时指出：“中有十错认，自父子、兄弟、夫妇、朋友，以至上下伦物，无不认也，无不错也。文筍斗缝，巧轴转关，石破天来，峰

穷境出……予断之，两言而止：天下无可认真，而惟情可认真；天下无有当错，而惟文章不可不错。情可认真，此相如、孟光之所以一打而中也；文章不可不错，则山樵花笔之所以参伍而综也。”^①王思任借评剧发挥出“情真”、“文曲”的作剧原则，理由是，情真才能动人，文曲才有错杂综和之美。显然，追求曲折已和描写真情一样被视为戏剧的不二法门了。

在今人对古典剧论的研究中，“文贵曲折”的观点一向是受到注意的，但其意义似未得到充分认识。就是说，人们主要把它当作古人论文章作法，而未当作古人的一种美学追求。在考究古典剧论中关于美学追求的思想时，得到较多注意的是李渔所提的“立主脑”、“减头绪”、“密针线”的观点。李渔要求明确一本戏是写哪一个人的哪一件事，“此一人一事，即作传奇之主脑也”。他认为“荆、刘、拜、杀（《荆钗记》、《刘知远白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》）之得传于后，止为一线到底，并无旁见侧出之情”，所以传奇应减头绪，做到“始终无二事，贯串只一人”（《闲情偶寄·词曲部》）。这就是人们常乐道的“一人一事，一线到底”的戏曲创作经验。这个编剧理论思想会使人以为戏曲是以情节单纯、发展平直为特色的。然而再一看传奇剧本，就会发现根本对不上号，因为传奇剧本都是情节复杂、发展曲折的，正如李渔所说：“自始至终，离、合、悲、欢，中具无限情由，无穷关目。”就是李渔自己的“十种曲”的十个剧本也无不是双线结构。那么该怎样理解“一人一事，一线到底”呢？原来，复杂、曲折造成的“综和”美，才是传奇的美学特色。而“一人一事，一线到底”正是在这个背景下提出的。所谓“立主脑”、“减头绪”、“密针线”并没有深奥的内涵，不过是为了防止剧作家在对曲折、多彩的“综和”美的追求中沉迷而提出的戏剧统一性要求，这种统一性要求，没有亚里士多德在《诗学》中要求的“有机整体”概念那么严谨，它仅仅是要求丰富曲折的情节必须确立一个“主脑”（即核心人物的核心事件），不能有太多的头绪（即“减头

① 王思任：《十错认春灯谜记序》，见《王季重十种·杂序》。

绪”)情节之间必须连得上,不能脱节(即“密针线”)。这些要点的落实,就是“一人一事,一线到底”。准确点说,则“一人一事,一线到底”意味着剧作的统一在于有一个实体化的简单的立意。例如《杀狗记》,用意在宣扬一个“贤”字,于是写一妻子,为使丈夫与其兄弟和好做了杀狗劝夫的事,这便是“一人一事”,全剧应该紧紧围绕这个妻子如何完成这件事而展开,这便是“一线到底”。这样,剧作的统一性就有了保证。作者才可以放心地把这个实体化的简单的立意化为“无限情由,无穷关目”的曲折、复杂的、多彩多姿的形态。所以“一人一事,一线到底”决不意味着传奇剧情的简单化,而恰恰是意味着传奇“曲尽人情”,也就是“综和”美的特点。

对这一特点,古代剧论家是有明晰的认识和较充分的论述的。在金圣叹和毛声山、毛宗岗父子对《西厢记》、《琵琶记》的评点中,我们可以看到大量的有关论述。这几位大评点家不谈戏曲的舞台特性而专重文学,尤其是大谈文章作法,正阐明了戏剧应把简单的立意化为曲折多姿的形态的道理。金圣叹在《读第六才子书 西厢记法》中道:

文章最妙,是先觑定阿堵一处,却于阿堵一处之四面,将笔来左盘右旋,右盘左旋,再不放脱,却不擒住,分明与狮子滚球相似。

毛声山在其《第七才子书总论》中持相同观点:

是故才子之为文也,既一眼觑定紧要处,却不便一手抓住,一口噙住,却与此处之上下四旁千回百折,左盘右旋,极纵横排宕之致,使观者眼光霍霍不定,斯称真正绝世妙文。

那么怎样才是“千回百折,左盘右旋”呢?这大概包括两种做法:一是多以侧笔写正题;二是制造情节的曲折。

金圣叹指出,“文章最妙,是目注彼处,手写此处”,“知文在题之前,便须恣意摇之曳之,不得便到题。知文在题之后,便索性将题拽过了,却重与之摇之曳之。若不解此法,而误向正位,多写作一行,或

两行,便如画死人坐像,无非印板衣折……”毛声山更举例论道:“才子之文,有着笔在此而注意在彼者。譬如画家,花可画,而花之香不可画,于是舍花而画花傍之蝶,非画蝶也,仍是画花也。雪可画,而雪之寒不可画,于是舍雪而画雪中拥炉之人,非画炉也,仍是画雪也。”这种以侧笔写正题的方法,为中国古代艺术家所熟谙,它能达到揭示事物特性(在戏剧中即“曲尽人情”)的目的,使对一简单事物的描写成为丰富多姿的形态。

关于制造情节的曲折,金圣叹借《西厢记》之《赖简》一折而畅论曰:“文章之妙,无过曲折。诚得百曲千曲万曲、百折千折万折之文,我纵心寻其起尽,以自容与其间,斯真天下之至乐也。”他认为,“夫天下百曲千曲万曲、百折千折万折之文,即孰有过于《西厢·赖简》之一篇?”《赖简》一折,写莺莺约张生来幽会,张生来了,莺莺却翻脸把他教训抢白一顿,使张生万般委曲,落魄而去,这段情节中人物行为心理之曲折复杂,至今令人费解。金圣叹对此折作了长篇的分析,最终指出:“《西厢》如此写双文,便真是不惯此事女儿也。夫天下安有既约张生,而尚瞒红娘者哉!真写尽又娇稚、又矜贵、又多情、又灵慧千金女儿,不是洛阳对门女儿也。”金圣叹的见解的确十分透彻。他指出,正是通过《赖简》这样的曲折,才“曲尽人情”,写活了莺莺这个人物,而这个曲折之造成,在于“瞒红娘”。毛宗岗亦有相似的论述,他论道:“文章不曲折,则不妙。《西厢记》张生终得和莺莺配合,全赖红娘之力,乃妙在莺莺偏要瞒着红娘。《琵琶记》赵氏再得与伯喈团圆,全赖牛氏之贤,乃妙在伯喈偏要瞒着牛氏。其曲折处,正是一样笔墨。”^①毛宗岗这里不是从一折出发,而是从全剧着眼看问题了,所以“瞒红娘”,“瞒牛氏”正是造成剧情一次次曲折的手法,使欲描写的人情舒展、发挥尽致,化为摇曳多姿的美的形态。《玉茗堂批评焚香记》第四十出《会合》总评中的一句话,可以作为这种特点的概括:“一线索到底,宛转变化,妙不可言。传奇家有可称化工笔矣。”

① 毛宗岗:《参论》,见《成裕堂绘像第七才子书琵琶记》卷一。

如果和西方戏剧的剧作法比较一下,那么中国传奇的这种美学追求就更显得鲜明了。西方戏剧的形态是一个多彩的世界,所以英国戏剧家阿契尔按剧作构成统一的方式把它们分为三类:

葡萄干布丁式的一致,绳子或链条式的一致,以及巴特农神殿式的一致。让我们分别称它们为调合的一致,衔接的一致,结构或组织的一致。^①

“葡萄干布丁式”是指剧作无中心线索、中心人物,往往是靠总体思想总体情调把并列、散乱的事件调合在一起,所以又可称“散文式”、“横剖面式”;“绳子或链条式”是指剧作表现为一系列的事件,由某个人物命运或某件事从头到尾发展的线索贯穿起来,有人又称之为“史诗式”;“巴特农神殿式”是指剧作写一个事件、一个行动,以此把复杂的人物、情节组织成一个严整的有机体。如古希腊戏剧《俄狄浦斯》,内容涉及两个王国、三十年的复杂往事,但这些内容完全按照追查忒拜城瘟疫之祸首的需要来安排描写,所以全剧只呈现为一个追查祸首的单纯行动。再如中国话剧《雷雨》,八个人物有复杂的纠葛,是周萍要离家而繁漪竭力阻拦,把复杂的人物、情节组成了一个有机体。这种剧作由“结构或组织的一致”化复杂为单纯,戏剧性最为集中强烈,所以又称“纯戏剧式”。阿契尔只欣赏第三种形式。这种偏向顺理成章,因为西方以第三种形式为戏剧理想的基础,关于戏剧意味的理解是以这种戏剧为根据的,并且“葡萄干布丁式”中的每一粒葡萄干、“绳子或链条式”上的每一环节如何写法,也是参照“纯戏剧式”的方法的。正因为如此,西方剧作技巧和戏剧特性的研究也主要以“纯戏剧式”为对象。于是我们可以把这种形式的戏剧与传奇相比较。“纯戏剧式”的戏讲究“行动整一律”,即写一个完整的行动,这是戏剧统一的基础。这个行动总是为解决某个矛盾冲突的,其写法不是用侧笔而是正面展开描写,不是左盘右旋而是直趋矛盾的中

① 阿契尔:《剧作法》第八章,中国戏剧出版社,1983。

心、问题的症结,不是追求宛转摇曳之致而是追求剧情不可遏止地向冲突的总爆发前进的紧张感。正因为如此,西方才产生了把戏剧称为“危机”的艺术或“激变”的艺术的理论。当然,西方剧作法也反对剧情平直地一泻到底,也讲究曲折、穿插,但这不是要把剧情变得舒缓纾徐,它或是造成延宕,暂时收勒一下骏马的缰绳,或是引入新的因素,最终更有力地推动剧情向冲突的总爆发发展。总之,剧情发展的样子像一块大石从山坡上滚落下来,曲折、穿插就像山坡上的种种凹凸,使下滚的大石暂时迟滞或因碰撞而跳起,最终更势不可挡地冲到山脚。这种险陡的、危机式的、势不可遏的冲击、爆发的态势,就是“纯戏剧式”戏剧给人的最基本的感受。剧作的技巧就在于把种种人物、事件有机地组织在一起,组织得巧妙而自然,又保证了剧情的这种势不可遏的发展,浑然一体之感也就是这样造成的。与此相比,传奇的形态特色更形突出了。西方戏剧求凝聚而有力,中国传奇求舒展而多姿,西方戏剧把丰富的杂多组织成单纯的态势,中国传奇把简单的事物化为宛转和繁复。曲折多姿的形态再涂上行当齐全、诸艺兼备的斑斓色彩,这便是传奇的“综和”美。

三

古典剧论要求的传奇之“和”,除了表现为“中和”、“综和”之外,还表现为平和。

清代戏剧家丁耀亢在其《啸台偶著词例》中有“七要”之论。“七要”中第一为“要曲折”,第二为“要安祥”。“安祥”即安宁平和之象。对“要安祥”,丁氏只略述曰:“生旦能安祥,丑净亦有安祥。”实际上这也是对传奇全剧的要求。传奇的形态,也是以总体的安祥平和为特征的。传奇形态的平和,是有内在根据的,其根据就是“中和”。传奇表现的内容是情理统一的,根本上是悲、欢、离、合的格局,在对立的倾向中要求得其中,那么它最终必然诉诸安祥平和的形态。

然而首先“要曲折”,继之便“要安祥”,这二者之间有个如何统一的问题,因为“曲折”不是和“安祥”相联系,而是和“奇”的概念相联系

的。传奇,传奇,最讲究一个“奇”字。“奇”的含义,大体是两个方
 面:一是指超卓绝伦。如红拂以慧眼于风尘中识得英雄而嫁之,如杜丽
 娘慕色还魂,即古典剧论中所称“奇事”、“奇情”者,这是事物内涵之
 奇,即事物的意义远远超出一般的奇。二是指曲折巧妙。如袁于令
 在其《焚香记序》中评该剧情节道:“然又有几段奇境不可不知。其始
 也,落魄莱城,遇风鉴操斧,一奇也;及所联之配又属青楼,青楼而复
 出于闺帷,又一奇也。新婚设誓奇矣,而金垒套书,致两人生而死,死
 而生,复有虚讣之传,愈出愈奇,悲欢沓见,离合环生。读之卷尽,如
 长江怒涛,上涌下溜,突兀起伏,不可测识,真文情之极其纡曲者,可
 概以院本目之乎?”此即古典剧论中所谓“奇境”、“奇文”。这是事物
 表现形式之奇,就是事物的发展形态巧妙多姿,出人意料之奇。表现
 形式之奇,正赖于文心之曲、文笔之曲。反过来说,“要曲折”实为要
 “奇”。“奇”如何能归于平和呢?“曲折”如何能到达“安祥”呢?于是
 我们接触到这样一种统一的形式:对称。正是对称使传奇剧情的曲
 折不是趋向峰峦迭起、险峻奇崛的态势,而是形成回环往复、斗折蛇
 行的宛转变化,从而终归于匀称、平和之象。

被称为“传奇之祖”的《琵琶记》就已鲜明地表现出剧情结构上的
 对称性。戏的头部是“离”,即蔡伯喈赴试,与妻子赵五娘分别,戏的
 尾部是“合”,即蔡伯喈与牛氏、赵五娘一夫二妻团圆,中间的主体部
 分作者始终是一折写伯喈,一折写五娘,交替往复,使在家的五娘的
 生活与在京的伯喈的遭遇构成了两个对称的场景系列。这两个系列
 意义是对比的,但形式是对称的。这种剧情之对称格局的出现是有
 必然性的。必然性之一是传奇的角色体制不再像元杂剧那样突出一
 生或突出一旦,而是以一生一旦为主,生、旦并重,使生、旦各自的戏
 对称起来。必然性之二是传奇一般力图表现一个完满、稳定的伦理
 秩序,外部形式的对称最能满足这种内在的要求。《琵琶记》要写的
 是“有贞有烈赵贞女,全忠全孝蔡伯喈”(全剧首出“付末开场”),表现
 伦理秩序的完满、稳定的意图极为强烈,故其推出的剧情格局的对称
 性也十分鲜明。在晚明、清代的传奇创作中,这种剧情的对称性得到

自觉的遵循和发展。剧作家常常有意地设置两两对称的人物,安排相似而对称的两条剧情线索,以相对应的人物分头发展相应的两条线索,这种双线结构已成剧作通例(两线仍是说一个故事,构成说书人所谓“花开两朵,各表一枝”的关系,故仍是“一线到底”)。这种现象在吴炳、阮大铖、李渔的剧作中都表现得十分鲜明。这种对称性终于在传奇的压卷之作《桃花扇》的评点中得到总结性的叙述而形成了理论。

《桃花扇》全剧前附有作者孔尚任所作的“小引”、“小识”、“本末”、“凡例”、“纲领”。剧本文字加有每出总批、眉批等,名为他人所批,但孔尚任在“本末”中称这些批语“忖度予心,百不失一”,实告诉读者可把它们当作作者对剧本的解说看,故前人认为它们实系作者自作,令人信之。在这些批点文字中,很大一部分即在解说写剧的对称问题。孔尚任在《桃花扇》的《纲领跋》中道:

色者,离合之象也。男有其俦,女有其伍,以左右别之,而两部之锱铢不爽。气者,兴亡之数也。君子为朋,小人为党,以奇偶计之,而两部之毫发无差。张道士,方外人也,总结兴亡之案。老赞礼,无名氏也,细参离合之场,明如鉴,平如衡。名曰传奇,实一阴一阳之为道矣。

孔尚任在此说明,《桃花扇》的人物配备,男的一组与女的一组,君子一组与小人一组,都是绝对相对称的,不在这对称部伍之内的张道士、老赞礼,则是站在故事之外,从历史的、人生哲学的角度评说剧情的人物。有意思的是,孔尚任似乎是从“色”的角度,以男为阳,女为阴;从“气数”的角度,以忠为阳,奸为阴,从而拈来“一阴一阳之为道”的说法,充作了以对称原则设置人物的理论依据。

在剧文的批语中,追求对称的思想得到丰富、具体的展开。他在第一出“听稗”折首有批语曰:“传奇首一折,谓之正生家门。正生侯朝宗也,陈定生、吴次尾是朝宗陪宾,柳敬亭是朝宗伴友,开章一义,皆露头角,为文章梁柱。”第二出“传歌”折首则批曰:“传奇第二折谓

之正旦家门,正旦李香君也,杨龙友、李贞丽是香君陪宾,苏昆生是香君业师,故先令出场。前折柳说贾凫西鼓词,奇文也,此折苏教汤若士南曲,妙文也。皆文章对峙法。”这两折的批语中,关于“正生家门”、“正旦家门”的叙述,是对传奇惯例的总结,这惯例本身即有对称性,而孔尚任对两组出场人物以及一段鼓词和一段南曲的精心安排,更是刻意求对称的。关于对称的追求还表现在剧情的安排上。如第五出“访翠”,写侯朝宗于卞玉京家与李香君相识,第八出“闹榭”,写侯、李相爱之后在秦淮河水榭与复社朋友端阳赏灯,作者便有两出对称之意。“访翠”一出有批语曰:“访翠一折却与闹榭正对。访翠在卞玉京家,玉京后为香君所皈依,闹榭在丁继之家,继之后为朝宗所皈依。皆天然整齐之文。”“闹榭”出则有批曰:“未定情之先,在卞家翠楼,既合欢之后在丁家水榭。俱有柳、苏,一有龙友、贞娘,一有定生、次尾,而卞、丁两主人俱不出场,此天然对峙法也。”这两则批语说明,“访翠”、“闹榭”不仅是场景的对称,出场人物的对称,而且预伏了日后侯、李分别入道结局的对称。再如第十出“修札”,有批曰:“此一折敬亭欲为朝宗说平话,龙友来报宁南之变,后一折昆生欲为香君演新腔,龙友来报阮胡之诬。皆天然对峙之文。”第十一出“投辕”则有批曰:“此投辕一折,与后草檄一折对看者,投辕是柳见宁南,草檄是苏见宁南,俱被捉获,而见则不同,是对峙法又是变换法。”可见孔尚任不论大情节、小情节,皆是对称地安排的。

《桃花扇》是以写南明败亡的历史,使人“知三百年之基业,隳于何人,败于何事,消于何年,歇于何地”(《桃花扇小引》)为目的的,是要求事事“确考时地”(《桃花扇凡例》)的,这一段纷繁的历史要写得对称,显然十分困难。但恰恰正是在困难中,才显出了关于对称的追求的顽强性。在情节结构上,孔尚任不是对历史量体裁衣,从历史本身的发展中提炼出剧情的节奏和结构来,而是把纷繁的史实巧妙地贯穿、组织起来,纳入到一个对称的格局中去,这正显示了传奇结构对称性的传统的稳固性。在第十出、第十一出的批语中,都提到了柳、苏二人。说书人柳敬亭和老曲师苏昆生这两个艺人形象当然有

其本身的价值,但在全剧中的主要作用是做两个穿针引线的人物。他俩在一开始就傍侯、李出场,结尾时又伴送侯、李出家,贯串了全剧始终。这两个人物是对称的,他们的行动也是对称地安排的,于是,本来并非对称的事件由于经这两个人物贯穿而具有了对称性。例如第十折、第十一折中,宁南(即左良玉)之变和阮胡(阮大铖)之诬两件事并无对称性,但由于都是杨龙友来报告的,而且来报时的场合一为柳氏说平话,一为苏氏教昆曲,于是便造成了对称感。又如,南明朝廷两次派人见左良玉,并无对称性,但由于使节恰恰是柳、苏二人,于是两次会见的场景便有了对称性(见前文所引第十一出“投辕”批语)。甚至较大的事件,如复社文人在南京狱中受难(第三十三出),左良玉、黄得功两军在九江自相残杀(第三十四出),两件事亦无对称,但一由柳敬亭探狱的角度写出,一由苏昆生观战的角度写出,两件事在作者、观众的理性把握上也就对称起来了。但全剧根本性的对称,还是利用侯、李二人的对称性造就的,批语对此有明确的揭示。第二十一出“媚座”总批云:“上本之末皆写草创争斗之状,下本之首皆写偷安宴游之情。争斗则朝宗分其爱,宴游则香君罹其苦,一生一旦为全本纲领,而南朝之治乱系焉。”孔尚任“以离合之情,写兴亡之感”的构思是传奇传统结构的发展。《琵琶记》建立了一旦在家,一生在外的双线对称的传统,孔尚任写《桃花扇》仍是如此:李香君在家,她的被逼嫁,被强选入宫去演戏等遭遇贯串起了南明朝廷醉生梦死的情景;侯朝宗在外,他的经历则贯串起了南明权力争斗,军队无力抗清的情景,于是造成了生、旦遭遇和朝廷内、外的两种对称性。由于生、旦的对称再辅以柳、苏一对人物的对称,遂能把纷繁的历史组织成描写上的对称之局。全剧批语许多处指明这里可与那里“对看”,是“对峙之法”,皆据此而发,亦是申明此种用心。

《桃花扇》之追求对称,难以处处尽述。但作者在分出这样的纯外部形式上亦刻意求对称,则应注意到。作者在《桃花扇传奇凡例》中曰:“全本四十出,其上本首试一出,末闰一出,下本首加一出,末

续一出,又全本四十出之始终条理也。有始有卒,气足神完,且脱去离合悲欢之熟径,谓之戏文,不亦可乎?《桃花扇》上、下本各是整齐的二十出,为对称之局,但在四十出外,又安排了外加的四出:上本前有一出“先声”,后有“闰二十出‘闲话’”;下本先有“加二十一出‘孤吟’”,后有“续四十出‘余韵’”,此四折皆是叙述和评论性质,即作者所谓全本的“始终条理”者。所以结局虽为入道而非团圆,却是“有始有卒,气足神完”。作者对这种匀整、对称、完满显然是自得的。

《桃花扇》对剧作和谐之对称形式的着意追求,虽讥之刻板迂执亦无可,但它显然是最集中地、理论化地表现了传奇艺术对称的美学意识,同时,它也的确收到了这样的效果:化悲痛为浩叹,使人在历史悲剧面前不是痛心疾首,而是归于苍凉、惆怅和具历史感的较为平和的心境。

如果说传奇之“和”由“中和”而确定了不“悲喜失窍”的悲欢离合的基本形式,那么“综和”则避免了求中庸的单调性,把“中和”的事物化为多彩的形态、极尽纵横排宕、摇曳曲折、左右腾挪之能事,而这种多彩又因对称的形式而获得稳定、安祥的姿态,给人以平和之感。这便是中国古典剧论所要求的传奇的“和”的形态。

第四节 雅:古典剧论审美理想表现之三

这里所谈的“雅”,固然也有日常生活中人们运用“雅”字所表达的文明、高尚的意思,但更有特定的内涵,它主要不是一个区别文明程度高低的概念,而是一个表明某种审美感受或审美趣味的概念。明代剧论家王骥德在其《曲律》之末写有“曲之亨屯”一节,通过曲在何种环境、氛围中才能舒展自己的美(即“亨”),而在何种条件下则相反(即“屯”)的论述,说明了传奇应追求清、丽、静、逸的趣味。清代人刘凡评《桃花扇》传奇则曰:

奇而真,趣而正,谐而雅,丽而清,密而淡,词家之能事

毕矣。前后作者,未有盛于此本,可为名世一宝。^①

这些对传奇审美趣味的要求,无以称之,总称为“雅”。

传奇之“雅”的涵义虽不易说得一清二楚、条分缕析,但在与其他戏剧的比较中,这种“雅”的审美意义还是清晰的。概而言之,传奇之“雅”是“优美”的某种形态,即温婉、清丽、幽娴的形态。传奇之“雅”比之元杂剧之率真、恣肆,它显得温和、蕴藉,比之地方戏之绚烂、热烈,它显得庄重、清淡。在清代,地方戏被称为“花部”,传奇被称为“雅部”是有道理的。传奇之美学趣味,非“雅”字无以概之。

“雅”字在言语环境中,尤其在古汉语中,有多种意义,用法灵活,因而对古典剧论中许多谈“雅”的地方,须注意分辨其谈的是否为传奇总体的情调(或美学趣味)问题。“雅”字的基本意义是“正”,因而剧论谈“雅”,多有出以“正”义者。如洪昇在其《长生殿·自序》中曰:“第曲终难于奏雅,稍借月宫足成之。”又在其《长生殿·例言》中曰:“是书义取崇雅,情在写真。”这里的“雅”字即指“正”,这个“正”的意思又指进行正面的伦理教化。“雅”字又有正确、恰当之义。如《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》在《闻喜》一折对第二支[罗江怨]曲子有批曰:“褻语用在幽欢时,故觉其雅。”这里的“雅”字是妥当、得体之义。像此类意义虽与艺术趣味多少有点联系,但终究不那么直接。在把此类意义区分出去之后,对朦胧而丰富的“雅”的含义,我们可略从三个方面揭示之,即“古雅”、“文雅”、“超逸”。这既是“雅”的比较突出的三个方面的内涵,也是传奇美学趣味发展的阶段性特征。

古雅即以古代艺术品的美学风范为美,为雅。

古雅之美最初是由王国维作为一个概念提出并加以论述的。王国维认为,古雅美不是自然美而是人工造就的美,它不存在于艺术品

^① 刘凡:《桃花扇传奇题辞》,引自《中国古典戏曲序跋汇编》,1615页,齐鲁书社,1989。

的内容中而存在于艺术品的表现形式中。王氏还指出,古雅是相对的,古人作品的形式,古人不觉其古雅,只有后世之人才会产生古雅的感觉,这就是说,古雅存在于隔代的审美经验中^①。这些观点,基本是恰当的。这意味着,后代的艺术家由于自己对古代艺术品的欣赏经验而认为古代艺术品的表现形式是美的,他们赋予这种表现形式以独立的价值,在自己的艺术品的创造中进行模仿,并引为雅致。在具有崇古风气的中国古代社会,这种美的继承意识甚至扩张为无古不雅的观念,就是王国维也认为“古代之遗物无不雅于近世之作”^②,从而表现出崇古的倾向。古雅遂成为传奇之“雅”包含的第一个因素。

传奇对自身美学趣味的建设正是从求古雅开始的。曲论从明嘉、隆而繁盛,其总的旗帜就是学习元人。李开先在《改定元贤传奇后序》中说:“今所选传奇,取其辞意高古,音调协和,与人心风教俱有激劝感移之功,尤以天分高而学力到、悟人深而体裁正者,为之本此。”^③此标准说得冠冕堂皇,真正想说的还是“体裁正”,希望人们去悟得。而“悟入之功,存乎作者之天资学力耳。然俱以金、元为准,犹之诗以唐为极也”^④。显然,要向元人学习的,不是元剧的内容之美,而是元剧的形式(体裁)之美。此其一。第二,明人、清人的确像王国维所说的那样,认为元代之曲无不雅者。当“体裁正”被归结为“本色”、“当行”二语时,几乎所有的剧论家都在说,“元曲只本色”,“元曲皆本色”。当以形式技巧工拙而论时,则说,“元曲传者无不工”^⑤。第三,剧作家们的确在实践中努力地学习古法、古意。万历时的沈璟由文采一路转而追求本色,以俚俗为质古可爱的情况即一鲜明的例子。清代李调元评曰:“沈伯英审于律而短于才,亦知用故实、用套词之非

①② 王国维:《古雅之在美学上之位置》,见《王国维美学论文选》,湖南人民出版社,1987。

③ 李开先:见《李开先集》上册,《闲居集》之五。

④ 李开先:《西野游春词序》,见《李开先集》上册,《闲居集》之六。

⑤ 《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》卷末(清康熙间刻本)。

宜,欲作当家本色俊语,却又不能,直以浅言俚句,捫捫牵凑,自谓独得其宗,号称词隐。而越中一二少年,学慕吴趋,遂以伯英为开山,私相伏膺,纷纭竞作。非不东钟、江阳,韵韵不犯,一禀德清;而以鄙俚可笑为不施脂粉,以生硬稚率为出之天然,较之套词、故实一派,反觉雅俗悬殊。使伯龙、禹金辈见之,益当千金自享家帚矣!”^①沈璟所蒙之讥诮是尖刻的,他被看成一个可笑的坐大者,本心求雅,结果落俗,倒为他反对的堆砌文藻、典故的一派提供了自以为是的根据。但平心而论,沈璟是当时曲坛最有影响的宗师,他虽未掌握住曲词本色的真谛,但他对音律协和的讲究,对文词本色的追求,都是极其认真的,他是明人学习古雅之美的代表。

清代的李渔虽大谈新奇,而在传奇的趣尚问题上,他仍是崇古的。在演剧问题上,他要求“开手学戏,必宗古本”,因为古本演法是千锤百炼的,要得其法,再参演新戏。在作曲词上,他认为即便汤显祖最好的作品《还魂记》中最佳的《惊梦》、《寻梦》二折,“犹是今曲,非元曲也”,只有其中一部分曲文可称“纯乎元人”。而“此等造诣,非可言传,只宜多购元曲,寝食其中,自能为其所化”^②。清代剧作家黄图珌的创作指导思想则是“毋失古法,而不为古法所拘,欲求古法,而不期古法自备”^③。也是欲出新而仍坚持古法为基础。遍历清代剧论家的论述,则刻意追求古雅之情比明人未尝稍减。于是元剧之古雅美在传奇中得到了继承和发扬。

那么,传奇美中自元剧继承下来的古雅具体包括些什么呢?第一是声律之道,这是古意、古法的大宗,在剧论中有大量的曲学著作论及。中国现今的传统戏曲,对音律协和,咬字吐字的讲究,就给人古雅之感。京剧在这方面虽较讲究,但如真要讲究,还非学昆曲不可,因为昆腔传奇才是对曲学的扎实继承。曲牌联套的音乐体制也

① 李调元:《雨村曲话》,见《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社,1959。

② 李渔:《闲情偶寄》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

③ 黄图珌:《看山阁集闲笔》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

是古雅之物。板腔体的京剧中如偶尔唱一、两支曲牌,我们便觉古意扑面而来,而传奇是恪守曲牌联套体制的,所以古雅。第二是文词的本色。传奇文词虽文人化了,但由于始终强调学元曲,终以保持真、俗、直、爽的特色为美。清代徐大椿论曲曰:“若其体则全与诗词各别,取直而不取曲,取俚而不取文,取显而不取隐,盖此仍述古人之言语,使愚夫愚妇共见共闻,非文人学士自吟自咏之作也。若必铺叙故事,点染词华,何不竟作诗文,而立此体耶?譬之朝服游山,艳妆玩月,不但不雅,反伤俗矣。”^①显然,单纯求文不得为雅,此即传奇所保持的古雅因素。第三是简淡。在上一章论表演时,我们曾提到剧论家潘之恒“以致观剧”的论点。“致”就演出说,是其风致,就观剧说,则是观众要求的趣味。而潘之恒要求的“致”是简淡的:“致不尚严整,而尚潇洒;不尚繁纤,而尚淡节。淡节者,淡而有节……”潘氏要求净角“亮而有节”,认为“此色忌秣烦,尚简贵”;“若付净,犹尚科诨,蒜酪最忌琐屑”,总之,“雅道知慎,生、旦宜防,而净、丑且不得恣矣”^②。这种反对秣繁、恣肆,要求节制、简淡的趣尚,非仅潘氏个人的文人趣味,而是顺应了传奇的特点,并且简淡也是戏剧艺术的古朴之风。元杂剧由于只一人主唱,不能充分展开对手戏,主角精力集于唱,所以表演简淡。这种情况固可视之为演剧的简陋,但反过来说,亦有它的长处。正因为表演简淡,讲究的声音之道和曲尽人情的文词才能在细唱静听中尽展其美。传奇既然继承了杂剧的声律之道和文词之美,而且发展得更为精微,那么与此相适应的演出的简淡自当一并继承,而且形成趣尚,视作古雅之风了。明代戏剧家张岱在《陶庵梦忆》中的《虎丘中秋夜》记苏州每逢八月半的清唱会曰:

天暝月上,鼓吹百十处……更定,鼓铙渐歇,丝管繁兴,杂以歌唱……更深,人渐散去,士夫眷属皆下船水嬉,席席征歌,人人献技,南北杂之,管弦迭奏,听者方辨句字,藻鉴

① 徐大椿:《乐府传声》,见《中国古典戏曲论著集成》(七),中国戏剧出版社,1959。

② 潘之恒:《致节》,见《潘之恒曲话》,中国戏剧出版社,1988。

随之。二鼓人静,悉屏管弦,洞箫一缕,哀涩清绵与肉相引,尚存三四,迭更为之。三鼓,月孤气肃,人皆寂阒,不杂蚊虻,一夫登场,高坐石上,不箫不拍,声出如丝,裂石穿云,串度抑扬,一字一刻,听者寻入针芥,心血为枯,不敢击节,唯有点头。然此时雁比而坐者,犹存百十人焉。使非苏州,焉讨识者?

显然,当时风气,观众听众皆懂得只有静才能辨句字,鉴词藻,只有静,才能唱、听皆得其妙。张岱对此当然是赞赏而视为在行的。要与此适应,表演非简淡不可。李渔在其《闲情偶寄·演习部》中强调“锣鼓忌杂”,“吹合宜低”,皆是与此精神相应的。昆曲演出至今保持清静简淡的特点,所以古雅。

二

“雅”的第二层意思是“文雅”。古人认为,体现出诗书六艺的高度素养谓之“文”,以“文”为雅即是“文雅”。“文雅”在传奇中处处得到体现,直到表演的讲究、温文、从容,但最突出的体现还是注重曲辞之“文”。如果说,“古雅”是传奇美自身创造中的继承方面,那么“文雅”就是其发展的方面。

文人士大夫普遍爱好传奇,带来了以文为雅的观念。但“文雅”之进入传奇,最初是以忽视戏曲固有的美学特性、一味强调文学词藻、典故学问的不良倾向而出现的。王世贞就是这种“文采派”的理论发言人。

王世贞论曲的见解,见于《艺苑卮言》(辑出另成一书称《曲藻》)。《艺苑卮言》约成于万历之前,当时传奇创作中时文风已经出现,剧论对此不满,要求真、俗,讲究本色,而王世贞认为“北曲故当以《西厢》压卷”。这个看法本与一般人相同,但他最欣赏的曲文竟首先是“雪浪拍长空,天际秋云卷……”,“滋洛阳千种花,润梁园万倾田”,“东风摇曳垂杨线,游丝牵惹桃花片,珠帘掩映芙蓉面”这些富丽铺陈之语,这就显示出他趣味的偏向并引来不满和讥诮了。他又认为传奇中

“《琵琶记》之下，《拜月亭》是元人施君美撰，亦佳，元朗谓胜《琵琶》，则大谬也。中间虽有一二佳曲，然无词家大学问，一短也；既无风情，又无裨风教，二短也；歌演终场，不能使人堕泪，三短也。《拜月亭》之下，《荆钗》近俗而时动人，《香囊》近雅而不动人”^①，这更招致戏剧家们的愤慨了。《拜月亭》因为不够文，竟被不合事实地评价得这样低！一场《琵琶》、《拜月》孰为优劣的讨论就此开始。而《香囊记》这样时文气的作品被作为“近雅”的代表，王氏以文为雅的倾向也就更其明显了。王世贞尽管受到许多剧论家的长期的批评，他在领略曲的妙处上也确有不妥处，但他却代表了以文为雅这种强有力的审美倾向。

到了万历后期，终于有王骥德在纠正不良倾向的基础上肯定了文采派的地位。王氏《曲律》之“论家数”一节论道：

曲之始，止本色一家，观元剧及《琵琶》、《拜月》二记可见。自《香囊记》以儒门手脚为之，遂滥觞而有文词家一体。近郑若庸《玉玦记》作，而益工修词，质几尽掩。夫曲以模写物情，体贴人理，所取委曲宛转，以代说词，一涉藻绩，便蔽本来。然文人学士，积习未忘，不胜其靡，此体遂不能废，犹古文六朝之于秦、汉也。大抵纯用本色，易觉寂寥；纯用文调，复伤雕镂。《拜月》质之尤者，《琵琶》兼而用之，如小曲语语本色，大曲引子如“翠减祥鸾罗幌”、“梦_逐春闱”，过曲如“新篁池阁”、“长空万里”等调，未尝不绮绣满眼，故是正体。《玉玦》大曲，非无佳处，至小曲亦复堆垛学问，则第令听者愤愤矣！故作曲者须先认其路头，然后可以徐议工拙；至本色之弊，易流俚腐，文词之病，每苦太文。雅俗浅深之辨，介在微茫，又在善用才者酌之而已。

王骥德的这段论述虽有批评文采派的话，但实际意思却是接纳文采一体而修改曲论界一向的文词理想。原来的“本色”理想现在被作为

^① 王世贞：《曲藻》，见《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社，1959。

一种倾向看待了,降到了与文词派平分秋色的地位。二者兼用被作为“正体”,而寻找“本色”与“文词”调和的中间状态成了新的理想。与这种修正后的新理想相适应,王骥德把与如何用好文词有关的问题纳入了他的研究范围。例如《曲律》有“论须读书第十三”一节,在论曲著作中引人注目地强调了读书问题:“词曲虽小道哉,然非多读书,以博其见闻,发其旨趣,终非大雅。”其他如“论句法第十七”、“论对偶第二十”、“论用事第二十一”、“论咏物第二十六”、“论巧体第二十九”等节,皆与强调文雅有关。

由“文雅”概念被接纳而形成的雅俗浅深之间的理想,与曲论界原来主张的“本色”理想已有了很大的差别。例如徐渭主张“本色”的曲文应“句句是常言俗语,扭作曲子,点铁成金,信是妙手”(《南词叙录》),何元朗的意见与此相同,他举例道:“王实甫《丝竹芙蓉亭》杂剧仙吕一套,通篇皆本色,词殊简淡可喜。其间如【混江龙】内‘想着我怀儿里受用,怕什么脸上抢白!’【元和令】内‘他有曹子建七步才,还不了庞居士一分债’……”又举《绉梅香》第三折越调云:“【秃厮儿】:‘请学士休心劳意攘,俺小姐他只是作耍难当。’止是寻常说话,略带讪语,然中间意趣无穷,此便是作家也。”^①而王骥德却在其“论句法第十七”中曰:“句法,宜婉曲不宜直致,宜藻艳不宜枯瘁,宜溜亮不宜艰涩,宜轻俊不宜重滞,宜新采不宜陈腐,宜摆脱不宜堆垛,宜温雅不宜激烈,宜细腻不宜粗率,宜芳润不宜噤杀;又总之,宜自然不宜生造。”(《曲律》)两相比较,我们很容易发现“文雅”意味着什么。这样,就给家常说话式的率直、刻露、恣肆、戏谑风格的语言注入了这些因素:委婉、藻艳、温和、细腻、芳润。传奇的文词风格以至总体的风格,如果仅继承元剧的古雅,而不注入这些文雅的因素,是不可能形成的。

王骥德提倡雅俗浅深之间的理想,不是凭空而来的理论设计,有创作实践为其提供基础,这就是汤显祖的戏剧创作。汤显祖的创作

① 何良俊:《曲论》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

树立了一个不是堆垛学问,而是在元剧本色的基础上做到文雅、舒展才情的典范。他一举结束了以沈璟为代表的斤斤仿古的追求,成了后来作者学习的榜样。汤显祖的剧作和王骥德的理论扬弃了文采派的不良倾向,却继承发扬了文采派以文为雅的意旨,为文雅找到了恰当的戏剧中的表现形态。而这实际上是确立了文雅在传奇中的地位。自汤显祖而后,传奇剧本虽不再犯铺陈词藻、堆垛学问的毛病,但却非文不能算雅了。孔尚任在其《桃花扇传奇凡例》中声明:“宁不通俗,不肯伤雅”,表现了在文、俗间宁愿舍俗取文的态度。这与嘉、隆年间徐渭、李开先、何元朗等人要求舍文取俗的态度适成鲜明对比。时至今日,昆曲传奇剧本之文仍是我们觉其雅的一大原因。

三

“雅”的观念在有“古雅”、“文雅”两层意思之外,还有一层意思便是“超逸”。超逸的大体意义是,作剧不能执著、板腐,必须超脱、放逸、潇洒风流,有这样的心态和风貌,才算得雅。

对这一点,王骥德、李渔曾从作家主体条件的角度接触过。他们认为作曲须有一种灵性或天才。王氏认为灵性“天苟不赋,即毕世拈弄,终日咿呀,拙者仍拙,求一语之似,不可几而及也。”(《曲律·杂论第三十九下》)李渔稍有解释,认为一个人有无灵性是可辨识的,“观其说话、行文即知之矣。说话不迂腐,十句之中定有一二句超脱,行文不板实,一篇之内但有一二段空灵,此即可以填词之人也”(《闲情偶寄·词曲部·重机趣》)。王、李所言的灵性并不就是超逸,但与超逸有关。因为灵性实际上是指作者在写剧时经常能够本能地保持一种超脱于生活之外的心态,这种心态与现代剧作家视戏剧为“人生实验室”的心态是很不相同的。中国古典剧作如果仅仅如一般浪漫剧作那样热情讴歌理想,如一般现实主义剧作那样反映现实,而不同时别具这一种超脱的心态,是不会具有中国戏曲的意味的,难怪王骥德、李渔要把这种心态或保持这种心态的能力看作一种灵性了。而这种超脱的心态,正是超逸的前提。

超脱的心态意味着什么,我们可从古典剧论中常说的“俊语”来领略。周德清在其《中原音韵》的“作词十法”中提出了“造语必俊”的观点。古典剧论家也多强调“俊语”。王骥德举例述曰:“元人王和卿《咏大蝴蝶》:‘挣破庄周梦,两翅驾东风,三百座名园,一采一个空。谁道风流种?唬杀寻芳的蜜蜂。轻轻飞动,把卖花人搨过桥东。’只起一句,便知是大蝴蝶。下文势如破竹,却无一句不是俊语。”(《曲律·论咏物》)显然,俊语是因具戏谑、调侃的特色而让人觉得清新可喜的语言。而创造这种为戏曲所必须的俊语,非有超脱的心态不可,执着于所描写的对象是不行的。金圣叹在《读第六才子书 西厢记法》的第十二条曾论述这个道理:“沈潜子弟,文必雅驯,苦不透脱;高明子弟,文必透脱,苦不雅驯,极似分道扬镳,然实同病、别发;何谓同病?只是不换笔。……何谓别发?一是停而不换笔,一是走而不换笔。”金圣叹所谓的“换笔”用今天的话说便是“换个角度写”。“沈潜子弟”老是从正统伦理观念的角度写,所以“文必雅驯”;“高明子弟”则善于奇思异想,旁逸斜出地从各种灵活的角度写,所以“文必透脱”。所以要文章透脱,要造俊语,意味着作者要对常事、常理和生活正常感受需处于超脱的地位,才可能以戏谑、调侃的心态描写事物,才可能写得轻松、幽默、俏达、俏皮。

当把超脱心态与戏谑味联系起来时,我们发现这就是中国深厚的“戏”的观念反映在作者身上的戏剧感。然而这种戏剧感所含的超脱性和喜剧味还未必直接导致超逸之美。超逸之美的形成,在超脱和喜剧味之上还要求对现实生活抱一种轻松、宽容的心态。如果没有这种心态,超脱所拉开的心理距离只会使作者愤激或消沉,戏谑也不会走向超逸的俏皮、幽默,而只会转向嘲弄和讽刺。

元杂剧比之明、清传奇,具有贴近生活的特点。元代是个封建秩序遭到破坏的社会,元剧作家感受到人民的痛苦和渴望,不能不抒发其郁闷,这就使他们的心态处在生活之中,而非真正的超脱。即便是神仙道化剧,也是在宣扬出世时数说着人生的痛苦。当此之时,戏剧感所具有的超脱性质不是使人飘然自得于人间痛苦之上,而是使人

因其超脱性而能更清醒、强烈地审察到人间的黑暗,于是戏谑、调侃发而为嘻、笑、怒、骂,表现为热烈、愤激、恣肆、酣畅之语,放射到全剧,便是强大的力度、陡急的戏剧情势、悲剧性和喜剧性极强的人物、刻露而穷形极态的描写。相形之下,传奇中这种风貌的作品是很少的。明、清传奇产生在封建秩序比较稳定的时代,传奇作家总体上是保持着一种俯视人间喜、怒、哀、乐、悲、欢、离、合的地位,有一种优游的态度。于是,戏剧感的超脱性质使人以“人生即戏场”的心态飘然于生活之上,发而为描写人生的轻松、幽默笔调,戏谑、调侃表现为俊逸的俏皮、佻达。这种笔调若在元代会显得轻薄,在明、清却是潇洒。在语言上,传奇作家追求的“俊语”并不是他们叹服的元曲佳词的全部,而主要是清丽、轻俊一路。在情节上,传奇热衷描写的则是小姐多情,才子风流一路。这种风流娴雅的意味,就是超逸,是传奇认为“雅”者应具备的因素。明末戏剧家祁彪佳作《远山堂曲品、剧品》,设“妙、雅、逸、艳、能、具”六品,其中“逸、艳”二品之设即体现这种审美倾向。至其评语,更是超逸的创作和欣赏心态的表现。如《远山堂曲品》中,“逸品”的第一个作品是沈璟的《博笑记》,评曰:“词隐先生游戏词坛,杂取《耳谈》中可喜、可怪之事,每事演三四折,俱可绝倒。”又“艳品”中,第一个是汤显祖的《紫箫记》,评曰:“工藻鲜美,不让《三都》、《两京》。写儿女幽欢,刻入骨髓,字字有轻红嫩绿。阅之不动情者,必世间痴男子。”祁彪佳评剧的这种审美倾向,非仅其个人所有,而是创作风气的反映。

超逸之美的确给人高雅、风流之感。但它却有远离生活大地的弱点,它使传奇成为有闲的风雅之士的把玩之物,从而逐渐丧失蓬勃的生命力。传奇发展至此,有《长生殿》、《桃花扇》两部巨著异峰突起,作为绝响,我们已该感到庆幸了。

由“古雅”而“文雅”,再到“超逸”,传奇美在趣味发展方面积淀下了三层内容。“雅”之内涵虽不尽于此,但这三者构成之“雅”已足以使传奇美显示出其独特的审美趣味的品格。

结论

中国古典剧论的美学史地位

论述中国古典剧论的美学史地位,不仅是总结本书的需要,也是当今戏剧研究的现实需要。因为长期以来,在我国的戏剧实践和戏剧美学研究中,中国古典剧论在戏剧美学上占据怎样的地位一直是一个模糊的问题。由于模糊,也成为一个被漠视的问题,而这种模糊、漠视,限制了中国传统戏剧美学(即戏曲美学,下同)研究的进展,也限制了包括传统戏剧美学在内的整个戏剧美学的进展。

中国传统戏剧美学研究在上个世纪前80年是不甚开展的,因为传统戏剧(即戏曲,下同)是被贬斥的。众所周知,从上个世纪初年起,由于新思潮的缘故,中国的传统戏剧就成了要改良的对象,自文明戏作为“新剧”兴起,传统戏剧就被称作“旧剧”,到了“五四”,戏剧思潮主张“西洋写实派的戏剧才是真戏剧”,而“旧剧”是封建时代的“遗形物”,应该取消,传统戏剧就处在一个不利的地位。此后,“五四”戏剧思潮的偏颇虽被纠正,但传统戏剧还是要被改革的对象。直到新中国成立,终于全面推开了戏曲改革运动,而戏曲发展的方针是“推陈出新”。到了“文革”前夕,“样板戏”闪亮登场,接着更统治了“文革”十年的艺坛,样板戏固然是戏曲,但它是“京剧革命”的成果,并不是以继承传统戏剧为宗旨的。于是,长期以来,传统戏剧研究虽

然进行,传统戏剧的美学特性也在“民族化”的口号下得到过重视,但总起来说,传统戏剧美学研究不是富有生气的,在戏剧研究中是处在边缘地位的。

到了上个世纪80年代初,形势有了变化!这时,中国的戏剧由于种种原因而陷入了危机,人们意识到戏剧在真实再现生活上其实根本不是电影的对手,于是开始质疑自身,戏剧界提出了“重新寻找戏剧本质”的口号,这一寻找,发现戏剧的本质在于活人当场演给活人看,而不在于演得和生活形态一样,于是戏剧必须写实的幻觉主义信条崩溃了,剧场假定性被重新认识到并作为原则树立了起来。这就使人们的眼光投向了传统戏剧,因为传统戏剧正是不搞幻觉主义、奉行假定性的榜样。在国内,80年代初黄佐临提出并不严谨合理的斯坦尼、布莱希特、梅兰芳三大戏剧体系说,使得梅兰芳体系(即中国戏曲体系)是世界三大戏剧美学体系之一的意识家喻户晓。而放眼国外,人们发现世界戏剧早就限于写实而使用一切有表现力的舞台手法,更发现了西方的戏剧家正努力向东方戏剧寻找美学的启示。这一切都使得把握传统戏剧美学的真谛和加以发扬成为强烈的愿望,传统戏剧美学研究在80年代初由边缘走到戏剧研究的中心,它成了注意力的焦点,传统戏剧美学研究由此出现了热潮。

上世纪80年代的传统戏剧美学研究热体现了中国戏剧美学趋向的历史性转变,实现了传统戏剧美学研究的全面展开,因而值得高度评价。但如果我们回顾和清点一下上世纪80年代传统戏剧美学研究的成果,就会发现其成果还是有限的。对传统戏剧美学的认识,基本上就是戏剧界人人皆知的两说:一是“三性说”,即传统戏剧具有综合性、虚拟性、程式化三大特性的观点;一是“写意说”,即认为西方戏剧追求写实,中国传统戏剧追求写意的观点。

为何讲这两说是有限的成果呢?理由之一是:这两说并不是80年代传统戏剧美学研究的新发现。“三性说”是戏剧家张庚继他提出戏曲本质的“剧诗说”和“节奏说”之后在“文革”结束后提出的,这不是80年代戏剧美学热的成就,而是长期研究的结果,只是该观点写

进了1983年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的序言,成为权威性的理论,在80年代被广为接受而已。80年代最风靡的是“写意说”,黄佐临当时大讲追求“写意”,特别引人注目,但这不是他的发明。“写意说”是任国立戏剧专科学校(1935—1949)校长的戏剧家余上沅首先提出的。1925年他从美国学成戏剧回国,提出中国传统戏剧是“写意”的,具有很高的美学价值,此观点成为20年代欲以京剧形式为基础创建中国的新戏剧的“国剧运动”的理论依据。1935年,京剧“四大名旦”之一的程砚秋赴欧洲考察戏剧,归来以后也指出中国传统戏剧是“写意”的戏剧。所以黄佐临不过重提“写意”而已。理由之二是这两说在传统戏剧美学上还并不全面。现代对传统戏剧的美学研究,可以追溯到王国维,1904年,他在自己的著作《戏曲考原》中指出:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”这是被中国戏曲界普遍接受的戏曲定义。这个定义的本意只是把戏曲从演剧形态上确定下来,但指出了歌舞化是传统戏剧的根本特征是有戏剧美学研究的意义的。“三性说”、“写意说”与王氏定义之间没有矛盾,它们都把握住了传统戏剧是一种歌舞化的戏剧。传统戏剧由于歌舞化,比话剧有更大的综合性,表演有虚拟性和程式性。同样,由于歌舞化,传统戏剧表现生活具有写意性。所以,“三性说”可以说是“歌舞说”形态描述的展开,“写意说”可以说是歌舞性戏剧的表现性的表达。于是“三性说”、“写意说”可以联系王氏定义印证它们的正确性,但同时也反映出它们的局限性:它们虽有创造性的表达,终究不过是把握住了传统戏剧是一种歌舞性的戏剧而已。

以上两说作为上一世纪戏剧美学研究的主要成果其实还暴露出了以往中国传统戏剧美学研究格局看似单纯其实片面的性质,这就是研究传统戏剧美仅注目于戏剧的演剧形式!然而,研究任何一种戏剧的美学应有一个从综合艺术的各方面、艺术现象的各个层面进行考察,把这种戏剧作为一个有机整体来理解的格局,即研究一种戏剧的美要看主要作品,看它写什么故事、什么人物,表达什么思想、观念,追求什么样的意境、情趣,再及于用什么文辞、什么舞台风格和手

段。显然,这样的研究格局才是研究戏剧美的比较全面的方法和有效的途径。如果只讲演剧形式的特征,最多只能把一种戏剧从形态上与它种戏剧区分开来,而难以描述出某种戏剧美的真正内涵。就如“三个演员,演六七个人物,念着用诗句写成的台词,佐以一个歌队”这样几句不能描述出希腊戏剧美一样,“三性说”、“写意说”还不能真正揭示出传统戏剧美是一种什么样的美,从形态区分说,甚至还不能把中国传统戏剧从东方戏剧中划分出来。

由此,我们对传统戏剧美学的研究,应摆脱只注目于演剧形式的局限性,必须把演剧形式与它所表达的内容、追求的情趣联系起来,必须从演剧形式向它所由产生的历史的深度、文化的厚度扩展。而古代戏剧理论家的探讨,却在这一方面取得了相当可观的成就。而由此我们发现了以往戏剧美学研究的一个重大缺陷,那就是中国古典剧论的缺位。

缺位不是缺席。缺席是某个角色应该到场而没有到,虽然没有到,它的席位是有的,只是空在那里。缺位却不是有席位空着。缺位是某种力量应该在场扮演重要的角色,但这一点从未得到承认。在得出传统戏剧美学的代表性论点“三性说”和“写意说”的研究过程中,研究方法是把中国传统戏剧的演出形式与西方写实戏剧形式加以比较,从而得出传统戏剧艺术有什么美学特性的结论。显然,这里没有古典剧论的席位。这种情况在西方戏剧美学研究中是无法想象的,从亚里士多德的《诗学》往下,各位古代理论家说了什么,不仅是必须安放在尊崇的位置,而且离开了这种基础就无法展开研究。其实,对中国传统戏剧美学的研究也应一样:对于传统戏剧的美学原则是什么的问题,亲身参与创造和早就长期研讨的古代理论家理应拥有首先发言权,即便进行中西戏剧比较以归结出传统戏剧特点的办法是合理的,古典剧论对戏剧美学的看法也不能忽略。既然如此,为什么在戏剧美学研究中,古典剧论缺位的现象还能够存在呢?应该说,原因之一在于中国古典剧论研究发展的不足。

在上个世纪80年代以前,尽管有了一些开拓,但人们对于古典

剧论有些什么内容还不甚了了。在 80 年代传统戏剧研究热中,古典剧论研究得到了重视,但这项研究正在成长起来,它发掘、清点了古典剧论的遗产后,仍然有些茫无头绪:研究了编剧理论,但似乎只有“立主脑”、“减头绪”、“密针线”几条,成不了局面。研究了王骥德的《曲律》,似乎谈技法多,论美学少。研究了李渔的戏剧美学,似乎他追新逐奇的美学思想既不足道,品位也不高。……80 年代以下谈戏剧美学几乎没有不引用几句古典剧论的,但不过用来证明自己的观点而不在于阐明古典剧论的思想。这个时候古典剧论已经在戏曲美学研究的场子里到处现身,然而人们还是搞不清它有多大来头、多少分量,因而还是无法确定它的位置。于是,古典剧论还是缺位。这种缺位,不是人们有意忽视它,而是就研究程度而言,中国古典剧论的研究还没有达到过那种总体面貌清晰、美学性质明确、美学价值厘定的高度,因而也就没有真正解决它的美学史地位问题。

这正是本篇结论所面临的课题和难题:全书在作了古典剧论的理论内容“是什么”的梳理、阐发之后,关于古典剧论占有什么美学史地位的问题,我们究竟能够得出几条有力的结论呢?

二

要确定中国古典剧论的美学史地位,必须认定它的发达程度。

在这个问题上,首先有个认识标准的问题。我们不能以西方戏剧理论的状况为标准。例如理论有无系统性,是衡量理论发达与否的一个必要项目,西方戏剧理论有亚里士多德先提出基本概念,提出一个理论格局,以后的理论就此进行阐发、辩驳、延展、突破。我们不能以为这才是系统性,其他样子的系统就不是系统性。又如美学观点的明确性也是理论发达的一个标志,西方的美学理论多以反叛的标新立异的面目出现,不能以为只有这样才是观点明确,而持与美学潮流一致的观点就不是观点明确。美学的理论本质上不是抽象的哲学思辩,美是具体的。一种戏剧理论是否发达,正确的标准应该是看它是否主张着某种戏剧美,对于这种戏剧美的问题的各个方面是不

是都有明确的解决,对这种戏剧美在技巧方面的种种问题是不是都有明确的认识等等。

据此,我们可以得出的结论是:中国古典剧论是发达的戏剧理论,同样具有系统性、统一性和明确性。

本书第三、四、五章叙述曲学理论、叙事理论和搬演理论,在系统性上是为今人把握的方便而作了调整,与古典剧论原系统的状况有所出入。出入之处,就是把剧学理论中有关剧本文学的内容并入了叙事理论部分(即第四章),而第五章就单纯叙述剧学理论中的搬演理论。古典剧论系统存在的原貌,应该如本书第二章第三节所述,为曲学系统、叙事理论系统和剧学系统。这三个系统的形成,从今人的分析看,固然反映出戏剧观念的不同,从它们的初衷看,则是以不同的事物为各自的研究目标。曲学系统以曲为研究目标;叙事理论以评点为代表,用意并非为戏剧探讨叙事理论,直是以文章为研究目标,实质是文学评论和文章研究;剧学理论则以戏剧的创作、演出活动过程为目标。三个自有目标的系统客观上从三个方向接触到戏剧,这就是古典剧论自在的状态。曲学系统无意包括剧学,但曲要包括剧曲,自然涉及剧学的一些问题;剧学要谈词曲创作,必然包括曲学内容——这种交叉性,全是各个系统自为,并不是古典剧论有什么混乱。我们应该接受古典剧论理论内容的这种系统状态。我们必须意识到,接受这样的系统状态不仅没有遗憾,而且多有惊喜。因为这三个系统不仅涵盖了中国古典戏剧的所有方面,而且由于各有渊源,还给理论带来了深厚和细密的性质。曲学系统有着诗学研究的深厚背景,因而自然的向音韵、格律、词采三方面展开,形成曲韵、曲律、曲论三方面的研究,而极为细密。叙事理论之评点则承续文史研究传统,因而审美才有那样的文化厚度,更兼文章技法和才情。李渔的剧学理论实际上承续了中国演艺活动的传统,因此才在剧本选择、演剧节奏、观众心理、演员培养等许多别人注意不到的问题上有详细、具体的见解。总之,如果不是各有传统,各有目标的三个系统,而是提出一个戏剧定义和理论原则来生发出理论系统的话,古典剧论将不

能达到现在的水准。

古典剧论又具有统一性。尽管古典剧论内容存在于三大系统,古典剧论延续了由元末到明清两朝的数百年,其间(主要在明中叶)也有过几场争论,但理论观点是统一的。这是因为古典剧论几百年,讨论的主要是明清传奇一种戏剧美,理论家的美学理想是同一的。几场争论都是为了达到这种戏剧美,所以最终达到一致。

这些同一的理论看法,对于戏剧的各个方面的问题都有明确的解决。例如从戏剧与外部世界的关系言之:关于戏剧的形态,有“生天生地生鬼生神”,当观众面重现大千世界的认识,对戏剧的社会作用,明确地持既言情又教化的看法。从戏剧艺术本身言之:对戏剧的本质有“戏”的见解,据此,在虚实问题上持崇虚的立场,在戏剧故事本体性质问题上抱“寓言”的观念,情节理论讲求“奇”的美,人物塑造理论遵从表现“类型”的原则,文词风貌以“本色”为号召追求“雅俗浅深浓淡之间”,在表演上要求演员“入情”、“传神”并且不停留在技艺层面,而要努力达到“进于道”的“不知其所以然”的境界……直至具体的技法层面的种种问题都有明确的见解。

中国古典剧论具有如此的系统性,拥有如此丰富、明确的见解,不仅可称发达,而且足以与具有两千多年历史的西方戏剧理论相对和比照,因为在几乎所有的戏剧美学问题上,中国古典戏剧理论都有自己明确的理论,并且富有我们民族的特色。特别的是,中国古典剧论不像西方戏剧理论那样是适应新的戏剧形态推出而不断纳入新的戏剧美学风标的理论史,而是主要以明清传奇一种戏剧美为理想的理论,这样,中国古典戏剧理论就不仅是具有作为一般的戏剧理论的发达性,更具有作为特定戏剧美学理论的格外发达的性质,因为戏剧史上再没有哪一种特定类型的戏剧得到过如此全面细致的理论说明。

三

中国古典剧论在中国美学史上占据什么地位,是一个必须细加

考察的问题。这里只能做最粗略的观察和分析。

在把中国古典剧论梳理阐发过以后,我们强烈地感觉到它和中国传统美学血肉相联,有着和谐统一的关系。这种关系可以拆解为正反两方面的意义。

正面的意义是:中国传统美学滋养了古典戏剧理论,古典剧论也推进或发展了中国传统美学。滋养的痕迹在古典剧论中是随处可见的。例如言情与教化统一的思想、追求中和美的思想就来自于儒家思想;又如表演理论中“一汝神,端而虚”,忘却一切沉浸于演艺,最终达到“不知其所以然”的神妙境界的理论就脱胎于道家思想;再如金圣叹评点中运用的因缘生法理论就是佛家观念。从三大理论系统说,没有诗乐传统、史官文化传统、技艺演出传统是发展不起来的。甚至情节上的“奇”的思想也直接导源于中国叙事文学“纪异”、“志怪”的传统。古典剧论对中国的传统美学也有推进。如曲学系统本身就是传统诗学的一个新阶段,它在音韵学、格律学、文词风格方面是诗学的全面推进,曲学更注重唱法,是诗歌入乐歌唱传统的大发展和惟一遗存。叙事理论传统和小说评论一起把中国叙事文学理论推进到了一个新的高度。剧学理论则其体系本身就是中国综合艺术观念的推出,也全面推进了演艺理论。

但中国古典剧论和中国传统美学血肉相联、和谐统一的关系也可以从反面理解其意义。这就是它们太多一致性而缺少相异性,中国古典剧论没有给中国美学带来太多明显特异的新因素和开辟更多新的局面。这一点比之西方戏剧就显得十分清晰。希腊原来只有神话与史诗,但悲剧、喜剧的出现却给西方美学带来新的因素,悲剧的崇高、喜剧的滑稽成为日后代代研究的内容和美学的重要概念,而亚里士多德当时就提出了“净化”的心理机制和剧情组织的“有机整体”概念等一系列美学概念。中国古典戏剧没有带来更多这样的新因素,且新因素一旦出现,也常常被传统慢慢消解。如在宋杂剧时期,戏剧短小,滑稽戏谑的特色突出,成为引入瞩目的新因素,以至黄庭坚有言:“作诗如做杂剧,临了须打猛诨出。”但戏剧继续发展,这个因

素就化为元剧语言中的戏谑味和插在剧中的插科打诨片段,而非总体美学特色,到了传奇中,它更被温柔典雅所淹没,到了李渔的《闲情偶寄》中,插科打诨已经落到消除观众“瞌睡虫”的特殊手段的地位了。

总起来看,可以得出这样粗略的结论:中国古典剧论与晚起而发达的中国戏剧(主要是明清传奇)一样,在中国美学史上占据一个继承、发展和多种文化因素汇集者的地位。

这条结论所能提供的启示是,中国古典剧论具有高度的民族特色和深厚的文化渊源,如果不紧密地联系中国传统文化和传统美学,而仅依据西方的编、导、演的艺术理论来加以评判是不能把研究推向深入的。

四

中国古典剧论在中国美学史上相对缺乏鲜明有力的新质,但就世界戏剧美学的范围观照之,却具有大量的新质而足以在世界戏剧美学史上占据独特的地位。古典剧论的各个方面都可以因其特色而在世界戏剧美学的相应领域占据某种地位。这里只就总体上概言之。

中国古典剧论主张一种具有中和美的戏剧(见第六章第三节),这与西方的以至世界通行的戏剧观念是很不相同的。通行的观念讲戏剧总是彻底的冲突,中和美的戏剧却要最终矛盾调和,且不是黑格尔讲悲剧可以两善冲突,双方牺牲,在观众理解中两方的片面性实现观念上的调和,而是现实冲突的调和。通行的观念认为戏剧要么是悲剧,要么是喜剧,前者的意味是崇高,后者的意味是滑稽,也有正剧,但并非把悲喜拉平,现代的悲喜剧则要求崇高和滑稽并存。但中国古典剧论主张的全非如此,中和美里既要有悲,又要有喜,但悲不是崇高,喜也并非滑稽,只是悲伤和快乐。通常的戏剧观念遵从亚里士多德的论述,情节以实现主人公命运的一次转折(或从顺境转到逆境,或从逆境转到顺境)为限,中和美的戏剧却不守此限,主人公从正

常生活到遇险遇难,再到必定是团圆的结局,命运至少转两次,甚至可以更多次,因为一个戏可以自始至终,在离、合、悲、欢中具无限情由,无穷关目。

这样一种戏剧美其实从来就通过大量古典剧作展现在我们面前,但一直得不到认可,于是多批判它大团圆结局的局限性而很少去研究它的美学。更有甚者,非要把悲剧、喜剧的标签贴到古典戏剧头上,并且风行。然而,古典剧论却说得很清楚,悲欢离合是情节的一定的格局,追求的就是中和美。

我们必须正视它。必须正视的理由不仅在于中和美是理论主张的存在,而且因为中和美可以说是传奇戏剧美的基础。传奇的内容讲求言情与教化的统一,而只有中和的戏剧美才是表现这种统一的合理形式。传奇的情节美学追求新奇、曲折,是和中和美配套的。而“立主脑,减头绪,密针线”的编剧主张又是和情节的丰富复杂配套的。文辞的“雅俗浅深浓淡之间”的品味,唱法的细致讲究,优美的表演技艺都必须座落在节奏舒缓、情绪平和的剧情基础之上。如果古典剧论不是主张中和美,让传奇变成悲剧或喜剧,追求崇高或滑稽,讲求激烈的冲突,造就剧场紧张的张力,那么,原有的戏剧美的方方面面就会崩溃而无法存在,传奇就变成另一种戏剧了。

正因为如此,中和美的戏剧理想是古典戏剧理论在世界戏剧美学范围中总体表明其自身特质的标志。由此,中国古典剧论可以占据独特的地位。世界戏剧美学史的格局也将由于这种理论占据重要位置而发生改变。

以上就是我们对中国古典剧论的美学史地位所作出的简要分析,当然这种分析还并不完备,但当我们得出以上这些粗浅结论的时候,我们已经意识到:本书其实只是做了中国古典戏剧理论内涵阐明的初步工作,新的研究还有待推进。

主要参考书目

1. 《读曲丛刊》,董康辑刻,1917年诵芬室刻本。
2. 《曲苑》,陈乃乾编,1912年古书流通处印行。
3. 《螭庐曲谈》,王季烈著,1922年附于《集成曲谱》各卷卷首出版。
4. 《曲海总目提要》,董康辑,大东书局,1928。
5. 《词曲史》,王易著,神州国光社,1932。
6. 《明清戏曲史》,卢前著,南京中山书局,1933。
7. 《清代燕都梨园史料》,张次溪编,北京邃雅斋书店,1934;中国戏剧出版社,1988。
8. 《中国音乐文学史》,朱谦之著,商务印书馆,1935;北京大学出版社,1989。
9. 《中国剧场史》,周贻白著,商务印书馆,1936。
10. 《清代伶官传》,王芷章著,中华书局,1936。
11. 《中国戏剧史》,徐慕云著,世界书局,1938。
12. 《中国俗文学史》,郑振铎著,商务印书馆,1938。
13. 《新曲苑》,任二北编,中华书局,1940。
14. 《中国伶人血缘之研究》,潘光旦著,商务印书馆,1941。
15. 《古剧说汇》,冯沅君著,商务印书馆,1947。
16. 《王国维戏曲论文集》,王国维著,中国戏剧出版社,1957。

17. 《元明清戏曲研究论文集》,作家出版社,1957。
18. 《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,王利器辑,作家出版社,1958;上海古籍出版社,1982年增订本。
19. 《中国古典戏曲论著集成》,中国戏曲研究院编,中国戏剧出版社,1959。
20. 《中国戏曲史长编》,周贻白著,人民文学出版社,1960。
21. 《墨憨斋定本传奇》,冯梦龙著,中国戏剧出版社,1960年影印。
22. 《汤显祖戏曲集》,汤显祖著,钱南扬校点,上海古籍出版社,1978。
23. 《洪昇年谱》,章培恒著,上海古籍出版社,1979。
24. 《曲论初探》,赵景深著,上海古籍出版社,1980。
25. 《李笠翁曲话》,陈多注释,湖南人民出版社,1980。
26. 《昆剧演出史稿》,陆萼庭著,上海文艺出版社,1980。
27. 《玉轮轩曲论》,王季思著,中华书局,1980。
28. 《汤显祖年谱》,徐朔方著,上海古籍出版社,1980。
29. 《中国戏曲通史》,张庚、郭汉城主编,中国戏剧出版社,1980—1981。
30. 《戏文概论》,钱南扬著,上海古籍出版社,1981。
31. 《元代杂剧艺术》,徐扶明著,上海文艺出版社,1981。
32. 《编剧理论与技巧》,顾仲彝著,中国戏剧出版社,1981。
33. 《明刊本西厢记研究》,蒋星煜著,中国戏剧出版社,1982。
34. 《论李渔的戏剧美学》,杜书瀛著,中国社会科学出版社,1982。
35. 《元明清戏曲论集》,严敦易著,中州书画社,1982。
36. 《论汤显祖及其他》,徐朔方著,上海古籍出版社,1983。
37. 《吴梅戏曲论文集》,王卫民编,中国戏剧出版社,1983。
38. 《王骥德曲律研究》,叶长海著,中国戏剧出版社,

- 1983。
39. 《中国大百科全书(戏曲曲艺)》,中国大百科出版社,1983。
 40. 《戏剧理论史稿》,余秋雨著,上海文艺出版社,1983。
 41. 《唐戏弄》,任半塘著,上海古籍出版社,1984。
 42. 《曲论探胜》,齐森华著,华东师范大学出版社,1985。
 43. 《古典戏曲导演学论集》,高宇著,中国戏剧出版社,1985。
 44. 《中国戏剧文化史述》,余秋雨著,湖南人民出版社,1985。
 45. 《古典戏曲编剧六论》,祝肇年著,中国戏剧出版社,1986。
 46. 《汤显祖研究资料汇编》,毛效同编,上海古籍出版社,1986。
 47. 《中国戏剧学史稿》,叶长海著,上海文艺出版社,1986。
 48. 《中国剧诗美学风格》,苏国荣著,上海文艺出版社,1986。
 49. 《元明清戏曲探索》,徐扶明著,浙江古籍出版社,1986。
 50. 《中国历代剧论选注》,陈多、叶长海选注,湖南文艺出版社,1987。
 51. 《中国戏剧史论集》,赵景深、李平、江巨荣著,江西人民出版社,1987。
 52. 《集评校注西厢记》,王季思校注、张人和集评,上海古籍出版社,1987。
 53. 《牡丹亭研究资料考释》,徐扶明编著,上海古籍出版社,1987。
 54. 《清代戏曲史》,周妙中著,中州古籍出版社,1987。
 55. 《论中国戏剧批评》,夏写时著,齐鲁书社,1988。
 56. 《潘之恒曲话》,汪效倚辑注,中国戏剧出版社,1988。

57. 《中国古代音乐史稿》,杨荫浏著,人民音乐出版社,1989。
58. 《中国戏曲通论》,张庚、郭汉城主编,上海文艺出版社,1989。
59. 《昆剧发展史》,胡忌、刘致中著,中国戏剧出版社,1989。
60. 《宋元戏曲文物与民俗》,廖奔著,文化艺术出版社,1989。
61. 《中国古典戏曲序跋汇编》,蔡毅编,齐鲁书社,1989。
62. 《琵琶记资料汇编》,侯百朋编,书目文献出版社,1989。
63. 《中国戏剧文学的瑰宝——明清传奇》,王永健著,江苏教育出版社,1989。
64. 《青楼集校注》,孙崇涛、徐宏图校注,中国戏剧出版社,1990。
65. 《曲品校注》,吴书荫校注,中华书局,1990。
66. 《中国古代戏曲序跋集》,吴毓华编,中国戏剧出版社,1990。
67. 《沈璟集》,沈璟著,徐朔方辑校,上海古籍出版社,1991。
68. 《论 中原音韵》,周维培著,中国戏剧出版社,1991。
69. 《汤显祖论稿》,周育德著,文化艺术出版社,1991。

附录

附录一：中国古代曲论研究的历史回顾与展望

中国古代戏曲理论批评是一个自成系统、有着独特性质的理论批评体系。它发端于乐论和诗论,同时又在古代戏曲艺术的制约下形成了有别于乐论和诗论的特殊思想内涵。这一脉理论批评思想在中国古代延续了近千年的历史,至本世纪初趋于终结。在本世纪初,中国戏曲理论批评就作为一个独立的研究对象开始引起研究者的重视,并一直延续至今。本文拟就本世纪的戏曲理论批评研究从纵横两个视角作一清理,在这基础上对戏曲理论批评研究作出一定的展望。由于本世纪曲论研究的丰富复杂,本文不拟对曲论研究史上的众多学术观点和学术争鸣作详细介绍和评价,而主要是从研究方法和研究的整体面貌上对古代曲论研究作出简要的回顾和粗浅的评析。

一、关于戏曲理论批评的研究历史

对于中国古代戏曲理论批评的研究是从本世纪的第二个十年开始的。在这八十余年的研究历史中,大致可以划分为两个阶段:从其开始到50年代为第一阶段,这一阶段

的主要工作是收集整理戏曲理论批评史料,并逐步进入研究状态。最早刊印的中国古代曲论资料是1916年上海有正书局出版的《曲话》五卷,清梁廷枏撰。1917年,董康《读曲丛刊》问世,标志了古代戏曲理论批评研究的正式兴起,该书汇刻了钟嗣成《录鬼簿》、徐渭《南词叙录》、魏良辅《曲律》、焦循《剧说》等7种古代戏曲论著。稍后,陈乃乾编印《曲苑》,1921年初印收录14种,1925年的《重订曲苑》增至20种;其中除梁辰鱼《江东白苧》属散曲集之外,戏曲论著增加了13种。在这期间,上海圣湖正音学会以“古书流通处”的名义在1922年重排《曲苑》,收集12种,1926年第二版增至20种;1932年题名《增补曲苑》,又增为26种,其中新增10种。1940年任中敏在大量书籍中辑录曲论、曲律、曲话、曲韵等著作34种,编成《新曲苑》一书,戏曲论著的辑录和整理范围有了明显的扩大。一直到1959年,中央戏曲研究院编辑出版了《中国古典戏曲论著集成》,此书选录历代重要的戏曲论著48种,其中除26种已见上述诸书外,其余均为新增,乃至今最为完整的戏曲论著集成,至此,中国古代戏曲理论批评的研究有了一个基本的资料基础。在这期间,一些单本曲论的校注本也陆续问世,比较重要的有:吴梅校本吕天成《曲品》(1918年北京大学出版社出版)、曹聚仁校本周德清《元人曲论》(1926年上海梁溪图书馆出版)、马廉校本《录鬼簿新校注》(1936年国立北平图书馆馆刊第十卷1—5号)、黄裳校本《远山堂明曲品剧品校录》(上海出版公司1955年)和傅惜华编校的《古典戏曲声乐论著丛编》(人民音乐出版社1957年)等。60年代以来的戏曲理论批评研究便主要是以这些资料为研究对象的。当然,中国古代戏曲理论批评并不仅以专著的形式出现,它有大量的理论批评史料散见于戏曲作品的序跋、凡例、评点以及笔记、札记和杂论之中,因而上述资料集成还不足以全面反

映中国古代戏曲理论批评的面貌。

由于戏曲理论资料尚处于搜集整理阶段,这一时期的理论研究相对比较沉寂,其研究趋向大致有:戏曲理论批评作为中国文学批评的一个方面开始进行研究,如方孝岳先生《中国文学批评》(上海世界书局 1934 年)列《金圣叹论“才子”》,李笠翁说明小说戏曲家的“赋家之心”,朱东润先生的《中国文学批评史大纲》(开明书店 1944 年)则把“周德清、徐渭、臧懋循、沈德符、吕天成、王骥德、金圣叹、李渔”等的戏曲理论批评列为专章加以介绍。但也许是传统文学观念的根深蒂固,视戏曲小说为小道的观念在研究者的研究心理上仍然占据较重的地位,故在文学批评史领域中,戏曲批评研究实际还没获得应有的重视,理论研究还只是处在介绍阶段,而像郭绍虞先生的《中国文学批评史》,于元明戏曲批评竟不提只字,仅在《尤侗与李渔》一节对李渔《闲情偶寄》稍有涉及,一些单本的理论研究著作和单篇研究论文在此时期也不断问世,但研究的范围和对象颇为狭窄,如研究专著仅局限在《中原音韵》研究,专著有任中敏《中原音韵作词十法疏证》(中华书局 1924 年)和赵荫堂《中原音韵研究》(上海商务印书馆 1936 年)。单篇论文在李渔和金圣叹研究之外,仅有一些零星论文问世,在这数十年中,有关李渔及其戏曲创作和理论批评的论文有 29 篇,其中曲论研究仅有 10 篇,而在金圣叹及其戏曲批评的研究中,论文共有 25 篇,其中专门论述其《西厢记》批评的仅有 5 篇。这一现象说明了在这一时期,中国古代曲论的个案和专题研究还是相对比较薄弱的,金圣叹和李渔作为曲论家虽然开始得到研究者的注目,但大量的曲论家及其著作还没得到相应的重视,故而将古代曲论作为一个独立的学科加以研究还为时尚早。然而,这一阶段却为以后的曲论研究奠定了基础,尤其是在资料的整理方面。60 年代以后,随着研究者的不

断重视,中国古代曲论研究迎来了一个新的阶段,尤其是80年代以后,更是进入了研究的繁盛时期。

本世纪60年代至今是中国古代曲论研究的第二个时期,曲论研究可谓呈全面展开的态势,在研究的广度和深度上都是上一阶段所无法比拟的。这大致也可以分成三个小的阶段:

60到70年代为一个阶段,这一阶段接续上一时期的研究传统,尤其是1959年《中国古典戏曲论著集成》出版后,引起了戏曲史研究者的研究兴趣和热情。1961年,同时发表了戴不凡、祝肇年、宋绵有三篇有关古代曲论研究的专文,可视为加强曲论研究的一种呼吁,尤其是祝肇年《重视对古典戏曲理论的研究》(《文学遗产增刊》第八辑,中华书局1961年)一文更是表达了当时戏曲史研究者的心声。60年代初期,古代曲论研究已有全面拓展的趋势,汤显祖、沈璟、徐渭、潘之恒、王骥德、李渔、金圣叹等曲论史上的名家都有专门的研究论文问世,短短的几年中,发表了有关论文30余篇,这一数量已远远超过上一时期的论文总和。但“文革”开始,刚刚兴起的古代曲论研究就嘎然而止了。除了在“评法批儒”中发表了几篇评论李卓吾的文章外,曲论研究被整整中止了十余年。“文革”以后,曲论研究在百废待兴中重又兴起,由于有60年代初期的学术准备和积累,尤其是一些研究者坚持不懈的努力,曲论研究的恢复异常迅速,至1978、1979年,曲论研究已完全恢复正常。有一则数字可说明这一问题:据不完全统计,本世纪60、70年代,古代曲论研究论文总计有59篇,“文革”以前发表了近40篇,而在1979年一年中,发表的古代曲论研究论文就有18篇。

80年代是古代曲论研究的又一个阶段,这是本世纪古代曲论研究最为兴盛的十年。这种兴盛主要表现在这样几个方面:一是研究成果的丰赡,60、70年代古代曲论研究论

著仅有 2 种(包括校注本),而 80 年代跃升到 22 种,研究论文则从 60、70 年代的 59 篇猛增到 387 篇,这种研究成果的数量从一个方面说明了研究的兴盛状态;二是研究工作的全面展开,理论史研究成为当时的研究风尚,据不完全统计,此时期出版的理论史著作(包括通论性著作)有 7 种,约占本世纪理论史著作的二分之一强。资料整理工作也有很大进展,出版校注本 11 种,其中有单本著作的校注本,陈多先生《李笠翁曲话》(湖南人民出版社 1980 年)、陈多、叶长海先生的《王骥德曲律》(湖南人民出版社 1983 年)、汪效倚先生的《潘之恒曲话》(中国戏剧出版社 1987 年)等都是这方面的力作,一些资料性的汇编也给研究者以很大方便,如蔡毅先生的《中国古典戏曲序跋汇编》(齐鲁书社 1989 年)、秦学人、侯作卿先生的《中国古典编剧理论资料汇编》(中国戏剧出版社 1984 年)等。专题个案研究也逐步走向深入,王骥德、李渔、金圣叹等曲论家的研究均有不同程度的进展。

90 年代以后,古代曲论研究持续发展,在理论史的撰写、资料的整理和专题研究方面都取得了较好的成绩,比较重要的曲论专著有周维培《论 中原音韵》(中国戏剧出版社 1990 年)、吴书荫《曲品校注》(中华书局 1990 年)、谭帆、陆炜《中国古典戏剧理论史》(中国社会科学出版社 1993 年)、李昌集《中国古代曲学史》(华东师大出版社 1997 年)等,徐朔方先生的《晚明曲家年谱》(浙江古籍出版社 1993 年)对一些曲论家的生平考察、齐森华先生等主编的《中国曲学大辞典》(浙江教育出版社 1997 年)对古代曲论研究的总结和评价也是 90 年代曲论研究的重要成果。从总体而言,90 年代的曲论研究已有所降温,尤其是在 90 年代中叶以后。

中国古代曲论研究至今已历经近一个世纪,从世纪初的发端到 50、60 年代的兴起,再到 80、90 年代的兴盛,至本

世纪末复归沉寂,其中之变化缘由不言自明,但沉寂也许并不是件坏事,曲论研究的过火也影响着研究的质量,研究者只有沉潜在研究对象之中,在相对落寞的研究境况中或许倒会出现研究的精品,我们期待着下一世纪研究精品的出现。

二、关于戏曲理论史的叙述模式

戏曲理论史研究是本世纪曲论研究中的一个重要的组成部分,也是成果比较丰厚的研究领域,在中国古代分体文学理论批评史研究中,成果也是比较突出的,至今已出版相关著作13种。分体文学理论批评史研究大致是从本世纪70年代开始的,这是文学批评史研究在学科分布上引向细致深入的一个必然结果,诗学批评、词学批评、小说批评和戏曲批评都已取得了令人瞩目的成绩。在当今的文学批评史研究中,文学批评通史研究、文学思想史研究和分体文学批评史研究已构成了三种最为重要的研究格局。

对戏曲理论批评作“史”的研究和叙述,是从本世纪70、80年代开始的。最早勾画中国古代戏曲批评史轮廓的是赵景深先生的《曲论初探》(上海文艺出版社1980年)。在这部著作中,作者以七万余言的篇幅分析了从王灼《碧鸡漫志》到“近代曲论”的发展线索,奠定了古代戏曲理论批评史研究的基本格局。80年代中,循此线索而作进一步探讨的有夏写时先生的《中国戏曲批评的产生和发展》(中国戏剧出版社1982年),该书分两个部分,上半部分以“中国戏剧批评的产生和发展”为总题,勾稽了从先秦到明中叶以前戏剧批评的发展演化。下半部分为专题研究,探讨了唐宋的戏剧批评和李卓吾、王骥德等的戏剧理论,在史料的整理、理论批评的把握上显示了较为深厚的功力。齐森华先生的《曲论探胜》(华东师大出版社1985年)选取了10个具

有代表性的批评家及其著作探隐逐幽,详加阐释,为古代戏曲理论批评的发展勾画了一个轮廓,并对古代戏曲理论批评的民族特色、思维方式作出了深入的品评和分析。1986年,上海文艺出版社出版了叶长海先生的《中国戏剧学史稿》,该书的出版标志了古代戏曲理论批评史研究达到了一个新的境界,全书对从先秦乐论到近代的戏曲批评作了比较周详的描述,在研究视野和论述范围上有了很大的拓展,作者以“戏剧学”为观察视角,广泛包容了中国古代的戏曲理论、戏曲评论、戏曲技法、戏曲历史和戏曲资料等多种领域,至此,戏曲理论史的学科建设基本完成。进入90年代以后,戏曲理论史的研究犹然呈良好的发展势头。1993年,中国社会科学出版社出版了谭帆、陆炜撰写的《中国古典戏剧理论史》,该书有意识地在理论史的研究思路和叙述模式上作出新的尝试,它以中国古代戏剧观念的历史演进和古代戏曲理论批评的历史分期为“史”的线索,而以“曲学”、“叙事理论”和“剧学理论”三大体系从横向角度清理古代戏曲理论的独特思想内涵,在研究思路上有了一定特色。其后,1994年文化艺术出版社出版了傅晓航先生的《戏曲理论史述要》,将戏曲理论分为“古代篇”和“近代篇”两大部分,并将理论专题和批评家及其著作的介绍评判融为一体。吴毓华先生的《古代戏曲美学史》(文化艺术出版社1994年)则从美学史的角度探讨中国古代戏曲理论批评,着重在戏曲艺术形式论、戏曲社会学和戏曲审美心理学三个方面清理中国戏曲美学思想史的发展,对历代戏曲美学的发展、范畴、审美法则等作出了较为细致的阐释。1997年,华东师范大学出版社出版了李昌集先生的《中国古代曲学史》,该书是继叶长海氏《中国戏剧学史稿》后,中国古代曲论研究中又一部颇为厚重的理论史著作。洋洋六十万言,对元明清三代的曲学史作出了深入的评析,作者以“曲学”为视

角,突破了一般曲论史研究仅以戏曲学为对象的格局,在“大曲学”与“小曲学”、“戏曲学”与“散曲学”的辨析中,确立了自身的研究框架,即以元明清“小曲学”为研究对象从而避免了“大曲学”研究之繁冗,以“戏曲学”和“散曲学”的合一为对象又避免了一般曲论研究之偏仄。全书比较充分地体现了作者长于思辨的特点,在资料上也有较大突破。还须指出的是:80年代以来,出现了一些通论性的戏曲理论研究著作,这些著作虽然不以理论史的名义出现,但史的意识仍然贯穿于对理论思想的阐释之中,因此也可把它归入戏曲理论史范围。这一类著作有陈衍先生的《中国古代编剧理论初探》(湖北人民出版社1984年)、蔡钟翔先生的《中国古典剧论概要》(中国人民大学出版社1988年)、谭源材先生的《中国古典戏曲学论稿》(春风文艺出版社1993年),而以赵山林先生的《中国戏剧学通论》(安徽教育出版社1995年)最为完备,论述也较为深入。

在中国分体文学批评史研究中,戏曲理论批评史研究是较有个性的,研究者大多比较自觉地追求一种独特的学术个性和叙述方式,从而使近数十年的戏曲理论史研究呈现出了较为丰富的色彩。概而言之,大致形成了三种格局:

一是传统“通史型”的叙述模式,即以历史发展为线索,逐段介绍和评判每一历史分期中理论批评家的理论著作和思想内涵,并大致以发生、发展、高潮和衰落的事物发展规律为戏曲理论史分期。这种叙述方式稳妥、实用,也较易为读者和学术界所接受。其优点十分明显,即能够扎实地、清晰地展示理论史的自然流程,为读者和研究者比较全面地展示该学科的基本家底,从而进一步推进学科的发展。叶长海先生的《中国戏剧学史稿》便是这种研究和叙述模式的代表性作品,是这一领域流播最广、影响最大的曲论史著作。但这种研究和表述模式也有一定的不足,比较明显的

是所谓的“见树不见林”，即它主要向读者回答了这一领域“有什么？”这一问题，较难清晰地展现理论思想史发展的内在逻辑和思想体系。

二是所谓“通论”式的叙述模式，即以“以论带史”的方式叙述戏曲理论史的发展，这种叙述模式力图淡化理论史上的对象个体，在梳理理论思想史的发展中，对研究对象作理论层面“类”的划分，并以理论思想的发展为中轴线，清理理论思想的演进逻辑、思想体系和理论精神。这种叙述模式在戏曲理论史的研究中有两个侧面：一是以力图挖掘戏曲理论的自身构成作为理论史的叙述构架，如谭帆、陆炜的《中国古典戏剧理论史》以戏剧观念的发展为中轴线，以“曲学”、“叙事理论”、“搬演理论”为理论史的横向展开；二是基本以现成的理论构架来规范和清理戏曲理论史的发展，如蔡钟翔先生的《中国古典剧论概要》以“功能论”、“题材论”、“情节论”、“结构论”、“人物论”和“语言论”为构架，赵山林先生的《中国戏剧学通论》将古代戏剧学划分成“史学”、“作法学”、“音律学”、“表演学”、“批评学”和“文献学”六大块面。这种研究和叙述模式也有利有弊，好处是能比较清晰地展现理论史发展的内在逻辑和理论思想的实际构成。但不足也是显而易见的，如笔者与陆炜合作撰写的《中国古典戏剧理论史》在理论史发展的逻辑性和理论阐释的清晰性方面比较突出，但回头重读该书，明显地感到这种逻辑性和清晰性却是以舍去许多的历史内涵为代价的，这或许是这样叙述模式较为普遍的弊端。而以现成的理论思路规范传统的戏曲理论，在很大程度上也会给人一种“套用”的感觉。

后出的李昌集先生的《中国古代曲学史》试图融合上述两种研究和叙述模式，在体例上，将曲学史划为元明清三个历史阶段，而每一段的个案单元又主要以理论命题为叙述思路。这也是一种新的尝试，本书在研究体例上也取得了

一定的实绩。

总起来说,本世纪的中国古代戏曲理论史研究取得了较好的成绩,在研究模式上也作出了有益的尝试,这给今后的研究提供了一些范式和借鉴。但从整体而言,戏曲理论史研究也存在着种种不足,其中最主要的是理论史研究还缺乏相对深厚的学术根基,与中国文学批评史的其他领域相比,戏曲理论史研究所依托的断代研究、个案研究和专题研究明显不足,而这种不足对戏曲理论史的撰写来说或许是致命的。因而戏曲理论史研究要求得发展,作为基础性的断代研究、个案研究、专题研究和理论史料的进一步挖掘和梳理抑或是下一世纪首先面临的课题,否则,理论史的重新撰写可能会出现一种无谓的重复。

三、关于戏曲评点研究之检讨

本世纪曲论研究的另一个重要对象是戏曲评点,尤其是近十余年来更引起了研究者的广泛注目,也取得了较好的成绩。但回顾戏曲评点的研究历史,我们不难看到其中所存在的问题和有待开拓的领域。

评点作为一个独立的研究个体,是与文学批评史学科的发展和建设相同步的,如方孝岳《中国文学批评》(1934)、朱东润《中国文学批评史大纲》(1934)等都列有专章,建国以后的中国文学批评史著作大抵承此格局,只是在所选取的评点家及其评点著作上有所增加而已。因而所谓的戏曲评点研究实则就是戏曲批评研究,这种研究格局有其合理性,但并不全面。在中国戏曲史的发展中,评点是一个独特的文化现象,而非单一的文学批评,它聚合了文人、书商和戏曲作家等多种人物,形成了“文学鉴赏”、“学术考订”和“文本评改”等多种格局,在形式上,常常融“评”与“改”为一体。故从根本上来说,戏曲评点不能简单地以“评论圈点”

来看待。以《西厢记》评点为例,《西厢记》评点在明清两代非常风行,并大致形成了三种格局:王骥德《新校注古本西厢记》、《毛西河论定西厢记》等注重于学术性考订;李卓吾、金圣叹等专注于文学性鉴赏;而《西厢记演剧》一书则以演出为其批评和改订视角。这三种格局自成特色,在戏曲评点史上有一定的代表性。这一现象至少说明:在戏曲史上,所谓评点是一种综合形态,其所涉及的面远较所谓的文学批评来得宽泛。臧晋叔《玉茗堂四种曲》和冯梦龙《墨憨斋定本传奇》对作品的评改、沈璟对《红蕖记》曲调的说明,均非仅以文学批评就可概言。故戏曲评点在中国戏曲史上的价值,也不能单纯地用理论批评价值来认识,它至少还有两个层面的价值值得我们注意:一是评点的文本价值,即评点者通过对所评戏曲进行改订、修正、增饰,从而对戏曲文本的提高产生一定的影响。二是评点的传播价值,评点在戏曲出版史上广为流行,尤其在戏曲不受人重视的年代,文人评点对戏曲的传播是大有裨益的。如果我们以这种观念来观照以往的戏曲评点研究,那我们就不难发现以往研究的局限性和偏仄性,将戏曲评点纯作理论批评来加以研究,实际上是舍弃了许多戏曲评点所应有的内涵和有价值的课题,如评点与戏曲文本、评点与戏曲的传播和出版、评点与戏曲演出等。

由于人们将戏曲评点单纯地视为文学批评,故在戏曲评点的资料方面所做的工作也比较有限,如考订了一些评本的真伪,整理了一些有理论价值的戏曲评点史料等基本属于批评史范畴的工作。然则如把戏曲评点看成为一个文化现象,那这些资料工作难以将研究引向深入。我们至少还有这样几件工作可作:一是清理戏曲评点的总目,并大致按年代编成叙录。戏曲评点是怎样发展演变的?它究竟有多少作品留传于世?它对中国戏曲的传播产生了多大影

响？这些问题我们都可以在总目和编年叙录中得以解决，且还能延伸出一系列的研究课题。二是进一步考订从事戏曲评点的人员群体，将戏曲评点者作为一个独特的批评群体加以对待，从中可以窥见中国戏曲史发展的某种信息。如在戏曲评点者中，喜爱戏曲的文人占最大多数，这是评点者中的主流，同时在戏曲评点者中，又有大量的戏曲行家，而晚明的戏曲评点还受着书坊的强烈控制，故书坊主及其周围的下层文人也是评点者中的一个重要组成部分。如果能对这一群体作广泛和细致的清理和研究，那不仅对中国戏曲评点史的研究颇多裨益，也能对中国戏曲史尤其是戏曲传播史研究提供许多珍贵的史料。三是以单个作品尤其是戏曲史上的名作为对象，清理其评点本，如《西厢记》评点系列、《牡丹亭》评点系列等，毫不夸张地说，这些评点系列是该作品研究史的主体，也大量积淀了中国戏曲史发展的思想内涵。

如果我们能以上述两点为新的研究视角，那我们的戏曲评点研究或许会出现一个新的面貌，即融戏曲的文本流变、出版传播、审美批评等为一体的戏曲评点史研究，而这种研究将会推进中国戏曲史研究的发展。

戏曲评点本的普及工作也并不尽如人意，至少与小说评点本相比是如此。近数十年来，戏曲评点本的整理出版相当沉寂，除了金批《西厢》等少数几部名作有新的刊本外，罕有评本问世。实际上，戏曲评点本的整理出版是一个大有可为的领域，也有一定的读者市场。如果出版界和学术界共襄是举，则不仅能推动戏曲评点研究的深入，也使中国传统文化中这一有意义有价值的形式在当今社会中留下自己的印迹。

四、关于戏曲理论批评研究之展望

曲论研究是一个新兴学科，如前所述，它真正进入一个

较为繁盛的研究状态还是在本世纪 80 年代以后。90 年代中叶以来,曲论研究已明显降温。这降温意味着什么呢?是否意味着古代曲论自身内涵有限?或者古代曲论的价值已经挖掘殆尽?回答应该都是否定的。中国古代曲论所蕴涵的理论思想是非常丰富的,曲论研究的深入对戏曲史研究也会带来意想不到的效果,因此在对古代曲论研究作出回顾的同时,对其作适当的展望的预想或许对下一世纪的研究有所裨益。

在对古代曲论研究的回顾中,我们不难看到,在中国文学批评史领域长久以来一直提倡的所谓“两条腿走路”的研究方法,在古代曲论研究中其实并没有真正实践过。所谓“两条腿走路”的研究方法是指在文学批评史的研究中,理论形态的批评史料要与特定的创作现实密切结合起来,或相互引证,或相互补充,共同构成文学批评史的研究资料。这种研究观念在 80 年代就已提出,如罗宗强先生在其文学思想史的研究实践中就明确指出:“一个文学流派的文学思想,就常常反映在他们共同的创作倾向里,而一个时代的文学思潮的发展演变,大量的是在创作中反映出来的。因此,研究文学思想史,除了研究文学批评的发展史和文学理论的发展史之外,很重要的一个内容,便是研究文学创作中反映出来的文学思想倾向。”(罗宗强《隋唐五代文学思想史·引言》,上海古籍出版社 1986 年)其实,岂止是思想史研究,一切批评史、理论史研究都应奉行这一原则,因为将理论批评与创作实践相结合能使理论批评史的研究更立体化、更符合历史内涵,同时,两者之间的相互引证和补充也使研究结论更为真实可信。因此我们对古代曲论研究的展望之一便是:中国古代曲论在下一世纪的研究应从以往纯理论批评形态的研究逐步转向理论批评与戏曲艺术相结合的研究格局。这一研究格局不仅是指理论批评史的研究,更重要

的是把这种研究理念融入到断代、专题和批评家的个案研究。比如断代研究,我们以往对元代曲论的研究一般集中在《录鬼簿》、《中原音韵》、《青楼集》等曲论著作的分析,但如果我们能把这些曲论著作和元代独特的杂剧、散曲和演出艺术结合起来,那我们的元代曲论研究将会更丰满和真切。再如专题研究,“本色”范畴是古代曲论研究中的一个重要命题,但纯以理论史料剖析这一命题,往往难以得出令人满意的结论,如果结合创作实际,如明中叶的曲家和曲论家常常以《西厢记》为圭臬,再联系汤显祖剧作和沈璟剧作这两个创作现实,那我们就会发现,所谓“本色”并不是一个单一的审美理想,而是一个有层次、有变化的多元化的审美格局。对于曲论家的个案研究同样也是如此,如李渔,李渔是一个理论批评与创作兼擅的曲家,如果把两者割裂开来研究,往往对李渔曲论评价过高而对《十种曲》评价过低。之所以得出如此结论,关键在于对李渔缺少综合研究,而把他的曲论和曲作置于不同的参照系之中,即:以汤显祖到“南洪北孔”这一系列来观照李渔的戏曲创作,而从古代曲论缺乏体系性、完整性这一背景来评价李渔的戏曲理论。这两种评价实际都不完全准确,如果从综合角度研究李渔,其实李渔的创作(甚至包括小说)与其理论是处于同一层面的,即李渔的戏曲是一种追求轻松、圆通、规整的通俗剧,而其曲论则是实现这种创作追求的实践技法理论。因此把李渔的曲论和曲作综合起来研究,或许更能摆正李渔在中国曲论史和戏曲史上的地位。

我们对于古代曲论研究的第二个展望是:中国古代曲论研究应从狭隘的曲论史自身的研究中解放出来,把古代曲论置于更为广阔的文化背景中加以审视和融入古代文艺思想的历史长河之中。当然,这种研究格局并不是指那种大而无当的所谓“宏观研究”,而主要是指一种研究理念和

研究思路,尤其是将这种研究理念融入到断代、专题和个案研究之中。这大致也有多种思路,如将古代曲论融入到广义的“诗学”背景之中,在中国古代“诗学”的发展历史中探讨古代曲论的独特内涵;个案研究也可作适当的比较,如王世贞曲论与其诗论的关系、李渔曲论与词论的关系等。而所谓“曲”也不必固守一隅,上述李昌集先生的《中国古代曲学史》将“戏曲学”与“散曲学”融为一体,其实还可扩展;齐森华先生等主编的《中国曲学大辞典》就包括戏曲、散曲、曲艺和小曲,惜其受辞典体制的限制,不能充分展开,但以后的曲论研究无疑可以借鉴这种思路。从审美品格而言,古代曲论研究还有一个领域有待开拓,这就是从俗文学和俗文化的角度对古代曲论作综合研究,将古代曲论与小说理论批评和其他俗文学批评结合起来,以“俗文学思想”为总体观照视角,探讨包括古代曲论在内的古代俗文学思想的发展历史、演进逻辑和思想体系,这是中国文学思想史研究中一个重要的但研究又十分薄弱的领域。

古代曲论中研究的一些薄弱环节和空白领域无疑也是以后研究的重要课题,除上文所说的加强断代、专题和个案研究外,以下几个领域值得研究者注意,如演剧批评的研究,这是古代曲论研究中比较薄弱的领域,除高宇先生的《中国戏曲导演学论集》(中国戏剧出版社 1985 年)和赵山林先生的《中国戏曲观众学》(华东师大出版社 1990 年)外,这方面的论著颇为鲜见,单篇论文也不见多。而之所以会有这样的现象,或许与资料的相对匮乏有关,但实际上,这方面的资料不少,需要花“笨功夫”去爬梳剔抉、披沙拣金,一些常规史料如《墨憨斋定本传奇》也有重新探讨的必要。曲论史料的挖掘和梳理也是一个值得注意的基础工作,专著、序跋、咏剧诗等经过几代研究者的努力已有颇为可观的成绩,但仍有大量的缺憾。戏曲评点中的曲论资料除金圣

叹等少数几家外,大量的史料还在尘封之中。另外,中国古代小说中也大量存留着曲论资料,80年代,刘辉先生曾提出“中国小说史是一部活的戏曲史”的观点(《戏剧艺术》1988年第1期),引起了研究者的注意,但人们的视线较多集中于诸如剧目、演剧体制和声腔剧种等领域,戏曲审美思想和戏曲艺术批评史料的发掘相对不够。这种爬梳的功夫或许也是下世纪曲论研究者不得不投入的。

总之,理论观念的更新、“笨功夫”的投入和薄弱环节的补足是以后曲论研究首先面临的课题。

以上我们对本世纪中国古代曲论研究作了历史的回顾和展望,由于笔者对这一领域涉猎有限,没能对这一领域的研究作出非常全面和具体的评析,只是就笔者所认为的一些比较重要的问题进行了一定的梳理和评价。许多问题在研究者看来也许都是老生常谈,而对某些论著的评价则纯然出于个人的感觉,如果在评价的尺度和评价的高低上出现某些偏差则敬请见谅。

附记:本文中的统计资料均见于曼玲编《中国古典戏曲小说研究索引(上)》(广东高等教育出版社1992年)、齐森华等主编《中国曲学大辞典·二十世纪曲学研究书目》(浙江教育出版社1997年)和1993年以来的人大复印资料《中国古代、近代文学研究》。港台和海外的古代曲论研究限于资料本文没能涉及。

(原载《文艺研究》2000年第1期)

附录二：论《西厢记》的评点系统

近来,中国戏曲批评史的学科建设是从两个方位着手的:一是以古代戏曲批评家及其批评著作为研究对象,在这研究对象个体的层积之中勾勒古代戏曲批评史的发展线索,此可概言为“微观累积”的传统模式;二是力图淡化戏曲批评史中的对象个体,而在理论批评思想的发展中,对研究对象个体作理论层面上“类”的瓜分,并以理论思想的发展为中轴线,梳理中国古代戏曲理论批评的逻辑演进,此亦可概言为“宏观把握”的理论模式。两种模式的自身发展和融合演进构成了中国古代戏曲批评史研究的总体态势。不言而喻,这两种研究和表达模式在研究视角和思维方式上亦存在着“同质”:他们都以戏曲理论批评家及其批评理论著作为对象。前者注重的是理论批评著作序列的排比,而后者着力的乃是理论思想范畴序列的组合。这种研究视角有其合理性,然而,它在某种程度上忽略了中国古代戏曲批评的某些层面,而难以较为全面反映中国古代戏曲批评的“原生状态”。

从宏观角度言之,中国古代戏曲批评在研究方式上来源于三方面的血统:一是传统的诗话、词话体式,这种体式较多地是在对戏曲作品的全面感悟中作出点滴的赏评,如王世贞《曲藻》、吕天成《曲品》等;二是较为系统的理论著作,如李渔《闲情偶寄》;三是中国古代素来注重的“评注”方式,这种体式与对象始终缠绕在一起,在对批评对象的逐段赏评和点注中表现其理论批评思想,如王骥德《新校注古本西厢记》、金圣叹《贯华堂第六才子书》等,也即戏曲评点一脉。这是中国古代戏曲批评史研究中较为忽略的一个领域,而与批评对象密不可分,并从中引发其理论意蕴的表述

方式诚乃中国古代文学批评的一个重要特色。并不夸张地说,在戏曲批评史上,单个作品的研究史在很大程度上概括和体现了中国戏曲批评的内在意蕴。在众多的戏曲作品的研究序列中,我们能够从中窥见中国古代戏曲批评的发展趋向和补足古代戏曲批评的内在质素。如《西厢记》评点系统、《琵琶记》批评系列、《牡丹亭》评点系列、《长生殿》评点系统等,这些作品一方面是中国古代戏曲史上的一座座丰碑,同时在这些作品自身以及对其的评析之中亦大量积淀了中国古代戏曲艺术的重要质素,因而以这些作品为轴线,勾勒和梳理其理论批评的自身演进是中国戏曲批评史研究中一个不容忽视的重要方面。

本文以“《西厢记》的评点系统”为题正是在上述思想引发下,在研究方法上作出的一点尝试。

一、《西厢记》评点史略

《西厢记》是元代杂剧中的一部杰出作品,然它在曲坛上“夺魁”,并被普遍视为元曲的“压卷”之作是明代的事了。明代的《西厢》“热”历久而不衰,延续至清代犹余音缭绕、嗣响不绝。

明清两代的《西厢记》研究实际上已形成了一种文化现象,它涉及了文献学、文艺学等多种领域,并吸引了众多的学者、文学家、戏曲家和画家的视线,著名学者如李卓吾、陈继儒、毛奇龄等对《西厢记》作了批点校注工作;著名文学家、戏曲家如徐渭、王世贞、王骥德、汤显祖、沈璟、金圣叹也借此表达了自己的文艺和戏曲主张;著名画家如仇英、唐寅、陈洪绶等则以《西厢记》为题材倾注了大量的笔墨,而明清两代著名的出版家的积极参与使明清的《西厢》之“热”在社会上得到承认和赢得声誉。这种出版界和文艺界在视野上的同一使《西厢记》在中国戏曲出版史上创造了前所未有的

的奇迹：在明代的万历、天启、崇祯三朝中，《西厢记》版本竟达六十余种；一直到清代，《西厢记》的出版虽然以金批《西厢》为主，但仍旧出现了许多重要的《西厢记》版本。

《西厢记》评点是从何时开始的呢？从批评家的评点活动年代来看，明代嘉靖、隆庆年间就出现了许多著名的《西厢记》评点家，如王世贞、徐渭和李卓吾等。而从《西厢记》评点本的出版年代而言，则《西厢记》的评点当以万历为始，故较为确切地说，《西厢记》评点是从明代嘉、隆年发轫，到清代康熙以后渐趋消亡，其间大约经历了一百来个春秋。

在正面论述《西厢记》评点史之前，我们还有必要对《西厢记》评点的有关“史前”特征作一番清理：首先要论证的是所谓《西厢记》的“古本”问题，具体地说，即是指现已失传的“周宪王本”、“碧筠斋本”和“朱石津本”，这三个《西厢记》本对后来的《西厢记》评点影响颇大，比如即谓：“此刻悉遵周宪王元本”^①，王骥德在其《新校注古本西厢记》亦曾“采用碧筠斋旧注”^②。徐渭则更是“于是帙诸解，并从碧筠斋本”^③。而“朱石津本”所作“现”为“院”的改动则向来就是《西厢记》评点的“聚讼之处”。因而所谓《西厢》“古本”对后世评点本的影响大致有两方面：注释和批改。而这两点同样也是《西厢记》评点中不可或缺的重要方面。那这几种《西厢》“古本”是否也属于《西厢》评点史领域和《西厢记》评点系统“范畴”呢？其实不然，此种“古本”现在已难以考订其是否为批点本，而在后世的《西厢记》批点中也未有发现它们对《西厢记》批评方面影响的任何痕迹。其次要论证的是所谓的“元本”问题，这关系到《西厢记》评点初始的确定，在现存的《西厢记》评点本中，标有“元本”者大约有如下数种：

① 凌濛初：《西厢记五本·凡例十则》（乌程凌氏刊本）。

② 王骥德：《新校注古本西厢记·自序》（万历间香雪居刊本）。

③ 《北西厢记·题辞》（延阁主人山阴李廷谟刊本）。

《重刻元本题评音释西厢》(徐士范刊本、熊龙峰刊本、刘龙田刊本)

《三先生合评元本北西厢》(汇锦堂刊本)

在上述四种刊本中,“汇锦堂本”明确地将“合评”置于“元本”之上,则此种刊本属明代批点本乃属无疑;而在前三种刊本中,“重刻元本题评”这样的排列似乎已明确认定此种评本乃为元代评点家所为(需要说明的是:熊龙峰本、刘龙田本是徐士范本的重刻本,在此不作申述),那“徐士范本”是否即元人所为呢?对此,蒋星煜先生作了一定的考订,认为“题评”乃明初人所为,其理由是:“题评”中多次提到“元人乐府称四大家”及“元人”字样,而此应是明代人的称谓^①。笔者在此再增补一点,徐士范本的“题评”常常运用“骈俪中景语”、“骈俪中浑语”和“骈俪中情语”等来分析《西厢记》的文辞特色,这种用词及其例证和王世贞《曲藻》对《西厢记》的评语相仿佛,而王氏之评又与其审美思想和艺术批评的运思方式是一致的,故“徐士范本”的“题评”在某种程度上还受到了王世贞的影响。因而“徐士范本”之“题评”成于明代当属无疑,且非为“明初”实乃“明中叶”的产物。至此,我们可以大胆地说:刊于公元1580年的徐士范本《重刻元本题评音释西厢记》是《西厢记》评点史上的发轫之作^②。

从徐士范本发端,《西厢记》评点持续了将近一百年,在这之间我们可以把它概括为三个分期:明万历年间、明末和

① 蒋星煜:《论徐士范本〈西厢记〉》,见《明刊本〈西厢记〉研究》,中国戏剧出版社,1982。

② 近读黄霖先生《最早的中国戏曲评点本》一文(《复旦学报(社会科学版)》2004年第2期),谓《西厢记》的最早评点本当为刊于万历7年(1579)的《新刻考正古本大字出像释义北西厢》(金陵少山堂胡少山刊本),因该刊本藏于日本,笔者未能寓目,今据黄霖先生之文补正,请参阅。

清初。

明万历年间是《西厢记》评点的高潮时期:万历年是中国古代戏曲理论批评的一个重要时期,戏曲批评出现了重大的转折,传统诗学余波正逐渐淡化,而戏曲艺术的自身素质——“叙事性”和“演剧性”正逐步地被人们认知,在这个转折中,戏曲评点的脱颖起到了关键性的作用。因而《西厢记》评点一方面顺循着这种时代的风潮,同时它又以突出的艺术典范性吸引了众多的戏曲理论家,王骥德、汤显祖、沈璟等戏曲理论巨擘无不染指于此。这就使《西厢记》的评点伴随着戏曲理论批评的崛起而迎来了高潮。据统计,此时的《西厢记》评点本有近十五种,约占《西厢记》评点总数的百分之五十。

“徐士范本”在《西厢记》评点史上无疑有着极其重要的地位,这种重要性不独其出现之早,更重要的乃在于它奠定了《西厢记》评点的基本格局和主要的理论批评思想。

在《西厢记》评点史上,“评点、注释、批改”是“三位一体”的基本格局。这种格局在“徐士范本”中就已形成,“题评”是“徐士范本”的一个重要方面,其很大篇幅是对《西厢记》的艺术赏评,“徐士范本”的“释义”部分主要承续了“弘治本”的成就,且又增入了“字音”一例,并将“释义”和“字音”根据“出”的排列序成《释义大全》、《字音大全》附于篇末,这是对《西厢记》文字上的注疏贯通工作,在《西厢记》体例的审订上,“徐士范本”是最早以不分本、不分折而全剧以二十出分列,每出以四字标目的一个《西厢》本。因而从评点的体例来看,“徐士范本”大致确立了《西厢》评点的批评和研究视角。在理论批评上,“徐士范本”也较早地对《西厢》研究的聚讼之点提出了看法,这主要包括如下三方面:

- (1) 关于《西厢记》的作者问题;
- (2) 对《西厢记》“言情”特色的赞美;

(3) 对“续本”的评价。

当然,“徐士范本”在评点体例和理论批评上的特色并非全是其首创,但在《西厢记》评点史上,却是有相当地位的。它是一部兼有鉴赏性和学术性的《西厢》评点本,在此以后,《西厢记》评点便沿着这个传统朝两个方向发展。

一脉线索乃是明确突出《西厢》评点的鉴赏性,并构成了一组较为丰厚的评点序列。这包括两组评点本,一是署名为徐文长批点的《西厢记》评点本,另一组则是署名为李卓吾批点和与之相近的《西厢记》批评本。

署名徐文长的《西厢》评点本现存五种^①,其刊刻年代均在徐文长过世以后,除《田水山月房北西厢》为万历刊本以外,其余四种都刊于明末崇祯朝。关于徐文长的《西厢记》评点,王骥德有一段说明性的文字,概括了徐文长的批评过程和特色:

天池先生解本不同,亦有任意率书、不必合款者,有前解未当,别本更正者。大都先生之解,略以机趣洗发,逆志作者,至声律、故实,未必详审。^②

我们从这段文字中可以看到:徐文长批评《西厢记》并未有一个总体性的构思,而往往是“任意率书”,作出兴来感悟的品评。王骥德又评曰:“人有以刻本投者,亦往往随兴偶疏数语上方,故各本各不同,有彼此矛盾不相印合者。”^③因而徐文长的《西厢》评点本在观点和体例上有着较大的差异,这种差异性一方面或许出于别本伪托,而另一方面却与这种批评态度和方法是相关的。然而这种评点的随

① 徐文长批本一般认为有六种,但其中“徐尔兼藏本”已失传。

②③ 王骥德:《新校注古本西厢记·评语》(万历间香雪居刊本)。

意性亦并不妨碍徐文长批点《西厢记》的功绩和地位,他对明中叶的《西厢记》评点有着颇大的影响,延阁主人李廷谟曾高度评价他的批评:“《西厢》之有徐评,犹《南华》之有郭注也。”^①

综观徐文长批本,它在《西厢》评点史上有如下特色:首先,这是一组以鉴赏为特色的《西厢记》评本,重心乃在于“以机趣洗发,逆志作者”,在批评观念上有着强烈的主体特质,前人评其“每出新解,率出人意表”^②。就是对于元剧方言俚语的注疏,徐文长本亦不注重词之本义,而主要注目于鉴赏角度,为读者在欣赏时勾稽一条顺畅的坦途:“批点之中,间有注释,镂自己之心肝,临他人之肺腑,开后学之盲瞽。”^③与上述观念相联系,徐文长批本在批评鉴赏上提出了许多警醒的观点,而成为后来《西厢》评点史上颇为注目的论题,如对红娘形象的认识以及“院”与“现”的改易和评析等等。

在徐文长批点《西厢记》的同时稍后,将这种以鉴赏为目的的《西厢》评点传统大力阐扬的是李卓吾批本和与之相近的《西厢记》评本。这些评本又构成一组序列,其主要有:起凤馆刊本《元本出相北西厢记》(1610)、容与堂刊本《李卓吾先生批评北西厢记》(1610)、师俭堂本《鼎镌陈眉公先生批评西厢记》(1618)以及稍后的汤显祖批评本等。

在这一组批评序列中,《西厢记》批评本的独特质素正越来越清晰地显示了出来。如果说,“徐士范本”、“徐文长本”在某种程度上还带有“注释本”的痕迹的话,那么,这一组序列的批点本却是基本上舍却了“注释本”的表象,而形

①③ 《北西厢记二卷·徐文长先生批评西厢记凡例》(延阁主人山阴李廷谟刊本)。

② 王骥德:《新校注古本西厢记·评语》(万历间香雪居刊本)。

成了较为“纯化”的戏曲评点本。这种“纯化”主要显现为戏曲评点视角的单一,字的注音、词的释义已不再较大地占有评点的篇幅,而惟有戏曲语言的赏评、人物形象的品析、关目结构的审视、作品题旨的诠释成了《西厢记》评点的主要对象。而在评点形态上,这一序列的评点本也是较有特色的,“眉批、折批、总批”的批评形态在“容与堂本”等批点本中已经形成,这是中国古代艺术评点的特有形态,它对清初金圣叹、毛声山等评点大家在批评形态上无疑是有所启示的。

在这组评点序列中,王世贞是较早的一位《西厢》评点家,现存在王、李合评的《元本出相北西厢记》,此系王氏过世二十年以后由后人辑录刊印的。王氏评《西厢记》主要体现于对语言的规范和赏评之中,他把戏曲语言的精警妙丽和语言描写中情景的契合程度为其评析的主要准则,比较充分地体现了一个文学家对戏曲艺术赏评的独有视角。王氏以后,李卓吾批本以及与之相近的《西厢》评本一方面延续了王氏着重文学评判的传统,同时又对戏曲艺术的叙事性质素颇多关注。这是一组以整体的面貌出现于《西厢》评点史并扩散其影响的《西厢》评点群体,而这整体的中心乃是李卓吾批本。在署名为陈继儒、汤显祖、徐笔峒的评点本中,我们可以明显地看到李卓吾批本的影子和痕迹,观点的重复、文字的重合已是这个群体中的普遍现象。这种现象一方面体现了《西厢记》评点史上批评界和出版界的某些不良倾向,而同时它又以整体的力量扩散着自身的影响和扩大着自身的范围,使李卓吾、汤显祖等当时著名的理论家、思想家在《西厢》评点中的“精髓”深深地印在《西厢记》的评点史上。这大致包涵两方面的意蕴:一是在“情”与“理”的对立冲突中突出地肯定“情”的力量,对《西厢》之“情”予以极高的评价;二是剧本文学理论的建立和阐发,“化工”的阐

扬、艺术形象的评判、戏曲结构、戏曲语言的赏评已构成了它们独特的批评内核。

在“徐士范本”以后,出现于《西厢记》评点史上的另一脉线索乃是进一步强化和突出了“徐士范本”的学术个性内核(当然亦不废鉴赏),而体现了与徐渭、李卓吾批本一系相异的评点特色,这以王骥德《新校注古本西厢记》为代表。

在《西厢记》评点史上,王骥德的《新校注古本西厢记》是一部在“批点、注释、校勘”三方面较为全面的评点本。在校勘方面,王氏在《校注西厢记例》中便表明了此书用了碧筠斋、朱石津、徐文长、金在衡及诸多“坊本”进行校勘,并使用《西厢记诸宫调》和元剧《西厢记》作全面的比照,故在校勘的范围和引证的广博上,王氏本都是空前的。王氏的注释也是别具一番笔墨,他综合和吸收了当时一些著名的曲论家如徐渭、沈璟、孙如法、吕天成等的研究成果,并参入自己的独特理解,对《西厢》语词作了疏导贯通,他的注释曾令沈璟极为叹服:“自有此传以来,有此卓识否?”^①在艺术鉴赏上,王氏的评述包括两个方面:一是在篇末附录“评语”十六则,对《西厢记》的艺术特色作了较为全面的评判;二是散见在注释中间的对《西厢记》曲辞的品赏,这种品赏主要注目于人物内心状态的揭示,尤其对红娘曲辞的品赏更是精密入微。因而在《西厢记》评点史上,如果说,李卓吾批本一系主要确定了《西厢记》批点的大致理论构架和批评视角,那王骥德的《新校注古本西厢记》在批评范围上则更为宽泛,它进一步奠定和建立了“《西厢》学”的研究格局。

明代万历年间的《西厢记》评点情况大致如上。从“徐士范本”发端,到王骥德本、李卓吾批本一系等的定向发展,形成了《西厢记》评点的两脉线索。明末的《西厢》评点正是

^① 《新校注古本西厢记》附《词隐先生手札二通·其二》。

主要承续了上述传统,承续李卓吾批本一系者有笔峒山房本《新刻徐笔峒先生批点西厢记》、孙月峰评本《朱订西厢记》和存诚堂刊本《新刻魏仲雪先生批点西厢记》等。这些评点本在观点和体例上都无甚大的发展,大都是李卓吾批本的翻版。而承续王骥德一系的则主要有凌濛初校注的《西厢记》。

凌濛初批点《西厢记》意欲为“是曲洗冤”^①。他有感于明中叶以来《西厢记》之“膺本盛行”,故在批注和剧本体例上作了大量的“澄清”工作。凌氏曾经自言:“评语及解证无非以疏疑滞正讹谬为主。”^②“疏疑正谬”确是凌濛初批点《西厢记》的主要特色。在批评中,凌氏以“元剧”的固有形态和一般特色为参照点来评判《西厢记》的特色和匡正时人的批评之谬,比较明确地体现了他的批评特色,即:力求恢复《西厢记》作为元代杂剧的自身特征。他并把这种批评态度融入他对《西厢》体例的修订之上。在此,他作了如下三点工作:(1)恢复元剧一本四折的体例,以五本二十折为《西厢记》标目,每本并有“题目正名”,这是现存明清两代保持这种体例的惟一的《西厢记》批点本。(2)凌濛初本全都保留了每本末的【络丝娘煞尾】,并对此作出说明:“【络丝娘煞尾】者,因四折之体已完,故复为引下之词结之,见尚有第二本也。……是其打院本家数。”^③(3)凌氏还对“时本”的角色称呼、上下场的安排以及正衬字的划分等作了较为详细的修订。总之,凌濛初对于《西厢记》的批点比较重视的乃是“批点本”的学术性价值,在这一点上,他对王骥德本又有所超越(其实,凌氏对王本颇有不满之处),但两者在批评主旨上却是呈同一趋向的。

①② 《西厢记凡例十则》,见《暖红室汇刻西厢记》。

③ 《西厢记五剧》第一本第四折批语,见《暖红色汇刻西厢记》。

明代天启元年(1613年)刊印的《词坛清玩·槃过·硕人增改定本西厢记》是《西厢》评点史上一个颇为值得注意的现象,这个批点本既不像王骥德本、凌濛初本那样,把批评笔墨主要倾注于《西厢记》研究的学术性内核,又异于李卓吾批点本一系专注于《西厢记》的艺术赏评。而是从戏曲演出的角度对《西厢记》作出了评点和批改。这个批点本的出现和当时的剧坛有着密切的关系:评点者实际上是看到了王实甫本在明代舞台演出的不适宜现象,同时又注意到了《西厢记》的明代改本——李日华、陆天池的《南西厢》所表现出的那种庸俗倾向,而试图借用陆、李本的舞台性来恢复王实甫本的所谓雅丽特色。故此本的批评常常是在王、陆、李及其他诸本的比较中作出批改的抉择和申述自己的观点。

然而,“词坛清玩本”《西厢记》在批评观念和批评实践上却是有一定差异的,它对《南西厢》中表现的庸俗气其实并未有所削弱,相反地,在某种程度上倒是有所增强。但在《西厢记》评点史上,其批评视角确乎是独特的,它是最早从演出角度批评《西厢记》的评点本。

至此,《西厢记》评点在明代的总体态势已显端绪,而有清一代的《西厢记》评点正是继承了上述三种传统而作出的更深一步的探索。从总体上来说,清代的《西厢记》评点是向三个方向延伸的:一是直接继承王骥德《新校注古本西厢记》的传统,进一步在《西厢》评点中渗入学术研究的质素;二是对徐渭、李卓吾批本一系强调《西厢记》艺术鉴赏的评点特色作出继承和发展;三是在“词坛清玩本”的基础上,更深一步地从戏曲演出的角度对《西厢记》予以赏评。三者在清代初叶各自出现了一部在《西厢》评点史上颇有地位和影响的批评著作,这便是:毛奇龄的《毛西河论定西厢记》、金圣叹的《第六才子书西厢记》和朱素臣、李书云等校注批改

的《西厢记演剧》。这三位杰出的批评家及其批评论者在《西厢》评点史上的出现使《西厢记》评点形成了又一次高潮。

清代初叶出现的这三种《西厢》评点本由于承续了《西厢记》评点中丰厚的理论批评的“积淀”，故在艺术批评和曲文批改上都对前人有所超越：毛奇龄的评点在参阅众多的批点本的基础上，主要转引王骥德的成说并作出修改和补订，因而在校注、释解这种学术性的工作上，其是用力最勤而成就最为卓越的；金圣叹批点本在批评容量和批评深度上是以往的批点本无以伦比的，这是一本纯净的《西厢记》艺术鉴赏本；朱素臣、李书云等的批点本明确地以《西厢记演剧》标目，在批评视角上有着明确的界定，从而使《西厢记》在“词坛清玩本”的基础上更为南戏化、舞台化，而更适宜于当时的戏曲演出和舞台需要。

毛奇龄本、金圣叹本和朱素臣、李书云本以后，《西厢记》评点犹嗣响不绝。然从此以后，《西厢记》评点并未出现过较为出色的本子。这当然与清代对《西厢记》的抉择已倾向于金批《西厢》有关。直到道光年间，桐华阁主人吴兰修对《西厢记》又作了批点，在当时亦有一定影响，但从严格意义来说，这是一种在参阅多种批点本基础上的金批《西厢》的评点本。

二、《西厢记》评点的内在系统

在上述简单的《西厢记》评点史的铺叙中，我们不难发现，《西厢记》评点从明代万历年间的“徐士范本”发端，到清代康熙以后渐趋消亡，其间大致形成了三个系统，概括起来不妨表述如下。

一、从“徐士范本”开端经“王骥德本”、“凌濛初本”而至清初的毛奇龄本，在批评动机和批评视角上大致呈同一

倾向,从而构成了颇为接近的批评格局,我们姑且名之为“学术性”的评点系统。

二、从“徐文长批本”一系发端,经过“李卓吾批本”一系的不断充实和固定,到清初“金圣叹本”集成,形成了“鉴赏性”的评点系统。

三、以《蒙 过 硕人增改定本西厢记》和《西厢记演剧》为代表的注重于戏曲演出的“演剧性”的评点系统。

明清两代的《西厢记》评点基本上蕴蓄于这三个系统之中。然而必须申明的是:“学术性”、“鉴赏性”、“演剧性”三个评点系统的划分并不意味着单个评点本在此有着绝然的分道。作为评点个体亦存在着不同程度的交叉现象,如“王骥德本”便包蕴着“学术性”和“鉴赏性”两个层次的质素,上述划分主要是从基本倾向而言的。

我们先对“学术性”的评点系统作一番观照。

所谓“学术性”的评点系统是指在较大程度上以恢复《西厢记》本来面目为首务的《西厢记》评点系统。这个评点系统在批评性质上与校注本的关系最为密切,或者说,它是在校注之中的评点,在《西厢记》评点中有着颇为独特的个性。

这种评点个性首先表现在批评动机和目的上。在这一评点系统中,批评者都是有感于《西厢》之“冤”而力图为其洗刷。王骥德尝谓:《西厢》“一为优人俗子妄加窜易,又一为村学究谬施句解,遂成千古烦冤”^①。凌濛初亦云:“此刻止欲为是曲洗冤。”那么“冤”包涵何种意蕴呢?概而言之,即《西厢记》在所谓“俗子庸工”的“纂易”下“失其故步”。在这种批评出发点的规范下,评点者往往以恢复《西厢》的本来

^① 王骥德:《曲律·杂论下》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

面貌和阐明作品的固有题旨为己任。故在这种批评中,批评主体要求在最大程度上和对象合而为一,并力求客观地切近对象之意蕴。对此,凌濛初走得则更为彻底,他对王骥德的评述犹不满意,认为王氏仍然“胸中有瘤”,而不免“阿其所好”^①。故在凌氏的批评中,批评者的主体意识更为减弱,而惟以复原为其首务。

正是在这种评点动机的制约下,“学术性”的评点系统构成了独特的评点视角。他们较多地注目于《西厢》研究中的基础性工作,诸如体例的安排、词意的诠释等,而无意于对《西厢记》的艺术品貌作出太多的剖析。王骥德在《自序》中说:“盖实甫之词稍难诠释者,在用意宛委、遣辞引带及隐语方言不易强合。”^②故其在这方面用力颇勤。凌濛初批本则在体例上花费了很大的笔墨,他对《西厢记》的“楔子”、“出目”、“脚色”、【络丝娘煞尾】、曲字正衬等按照元杂剧的体例作了大量的修订,并加以评述,而力求恢复《西厢记》“北体”的面貌。

在批评方法上,这个评点系统采用了较为同一的参照点,即:尽量运用《西厢记》的“古本”、“元本”为参照点,或者以元剧的本来面目为其评判和修订的准则。

概而言之,所谓“学术性”的评点系统在《西厢记》评点中正旨在构造这样一个批评层面:《西厢记》作为元代杂剧中的杰出作品,它自身必然有其时代性的固有意蕴,这种意蕴在历史的淘汰中正不断在丧失。“学术性”的评点系统正是尽可能地在拨开这种历史的尘埃,而使《西厢记》恢复其固有的“原生之美”。这是在《西厢记》研究中一个必不可少的批评层面。因而“学术性”的评点系统在对后世的影响

① 《西厢记凡例十则》,见《暖红室汇刻西厢记》。

② 王骥德:《新校注古本西厢记·自序》(万历间香雪居刊本)。

中,其版本价值几乎遮蔽了它的批评光彩,人们称王骥德本为“真《西厢》善本也”^①。认为在《西厢》版本中“当以毛大可本为第一”^②。而凌濛初本甚至还成了刘世衍汇刻《西厢记》之蓝本,并一直延续至今。

如果说,“学术性”的评点系统确是旨在阐扬《西厢记》的“原生之美”,那么,“演剧性”的评点系统在《西厢记》评点史上的出现则是尽可能地在发掘《西厢记》的“再生能力”。戏剧艺术作为一种“三度创造”的艺术样式,不论其“原生之美”如何突出,它要实现其“美”的延续性就不能忽视时代审美趣味的制约,历史发展到了明清两代,戏曲艺术中心已逐步地由北向南挪移,杂剧的地位慢慢地被传奇所取代了,所谓“南耳不谐北音”。故在明代剧坛上,出现了众多的《西厢》改本。然而《南西厢》的艺术价值远远不能遮掩《西厢记》“原生之美”的光彩。怎样吸取《西厢记》“原生之美”的光彩,从而实现其“美”的延续性的任务便历史地摆在了戏曲批评家的面前。因而《西厢记》评点中“演剧性”系统的出现有其客观情势的需求和迫促。

“演剧性”评点系统在《西厢记》评点史上的出现同样也是有感于《西厢》之“冤”,然而“冤”之内涵却是有了根本性的转变。“演剧性”的评点系统在批评动机上并不沉吟于《西厢记》本来面目的丧失,而是有感于《西厢记》在明清两代戏曲舞台上的遭遇。且看 梁 迈 硕人和李书云的两则申明:

《《西厢记》》原极清丽、且多含有神趣。……
而梨园家、优人不通文义,其登坛演习,妄于曲中
插入诨语,且诸丑态杂出……恶浊难观……兹一

① 朱朝鼎:《新校注古本西厢记跋》。

② 《西厢记演剧》第十八折李书云批语。

一换而空之,庶成雅局。^①

《西厢》风流华丽,实为填词家开山。自南曲兴而北音衰,北词渐次失传,又每折一人独唱,绕梁之声不继,遂为案头之书。^②

在这两段表述之中,“演剧性”评点系统的批评动机和目的正清晰可见。他们正是有感于《西厢记》在明清曲坛上或为虽能上演但庸俗不堪之窘境,或为置之案头,蒙受尘埃之悲剧而对其作出改订和品评。他们的目的旨在使《西厢记》既不失“原生”之光彩又具备“再生”之能力。

由这一动机所制约的,“演剧性”的评点系统在批评主体意识上便作出了很大的扩张,《西厢记》的原有状态已不再是批评者在评点过程中的制约因素,而惟以舞台演出的需要为准则。故“演剧性”的评点系统对《西厢记》作出了很大的改易,而这种改易又正体现了其批评视角的独特性。这大致包括两个方面:

一是情节内核的增删和重新处理,“词坛清玩本”将原有的二十折增为三十折,《西厢记演剧》大胆删除了后四折,并将前四本分为上下两卷,重新安排为十八折。

二是关目细节的增补和角色演唱的更新改定。这在“演剧性”的评点系统中更是俯拾皆是。在“词坛清玩本”第五折《传语含情》中,梁 颀 硕人对曲白都有修订,并增入了部分情节,对此,他作了这样的说明:“前篇张生诉情于红娘,此篇红娘述情于莺莺,而莺闻言于红娘。此正是两下关情之始,乃《西厢记》一部大关键处也,诸本此处殊潦草无风致,今增其曲而改其白。”^③

① 《梁 颀 硕人增改定本西厢记·刻西厢定本凡例》。

② 李书云:《西厢记演剧序》。

③ 《梁 颀 硕人增改定本西厢记》第五折批语。

《西厢记》是一部注重表现人物内心世界的戏曲作品，然而有许多唱辞在戏曲表演中却是不尽适宜的，比如张生在老夫人面前一味说对莺莺的爱慕，莺莺亦当着老夫人及旁人的面竭力抒发对张生的思念。这在戏曲阅读中是常常忽略的，而“演剧性”的评点系统则从戏曲表演的独特视角，对此作出了修订和评析，有的改为“背唱”，作为纯心理活动的外化；有的则径改，使关自细节更为合情合理。为了适宜戏曲表演，“演剧性”评点系统有时还不惜脱离“作者原旨”，而对一人主唱的格局作大胆的改易，从而使场面热闹。比如在《西厢记演剧·游殿》一折，评点者把本属张生唱的大段唱辞作了分割，而分属于场上诸人的轮唱，汪蛟门并对此作出评述：“【正点绛唇】四调，皆张生唱，琴童默无一语，岂不呆煞……【村里迓鼓】九调旧俱张生唱，莺红登场竟不吐一辞，成何关目？此元本止供观览，难于上场。”^①以上数例已足以说明“演剧性”评点系统批评视角的独特性，这种批评个性在《西厢记》评点史上是非此莫属的。

然而，“演剧性”的评点系统由于其批评动机的“实用性”，也影响了它对于理论思想的构造。从整体倾向而言，这个评点系统虽然对《西厢记》的艺术内涵有着较为深入的发掘和理解，但在理论思想上却是颇为肤浅的。它的批评思想更多地显现为实用性和表面性，而缺乏深层次的美学意蕴。

在《西厢记》评点史上，真正在戏曲理论批评中有所建树的乃是“鉴赏性”的评点系统。如上所述，“学术性”的评点系统在于恢复和挖掘《西厢记》的“原生之美”，“演剧性”的评点系统从戏曲演出的实用出发，旨在重建《西厢记》的“再生能力”，而“鉴赏性”的评点系统则是凭藉《西厢记》的

^① 《西厢记演剧》第一折《游殿》批语。

审美内核和艺术魅力来总结创作规律和建构戏曲理论批评。

这一评点系统是《西厢记》评点中数量最大的一个系统,现存评本有十五种左右,大致包括两组序列和一个高峰。两组序列便是“李卓吾批评序列”和“徐文长批本序列”,一个高峰即是金圣叹批本《第六才子书西厢记》。

“鉴赏性”的评点系统从明中叶的王世贞发端,到清初金圣叹集成,其中亦有着自身的演进历程:

最为突出的乃是从传统的“诗学”批评向戏曲批评的演化。在王世贞的评点中,我们能够明显地感到,他的《西厢》批评在很大程度上仍然是一种广义的“诗学批评”。这种批评传统在“徐文长批本”和“李卓吾批本”中开始有所转变,戏曲艺术的自身素质逐步地进入了评点者的批评视野。比如李卓吾批本,同样地对戏曲语言极为关注,然其并不把眼光注目于戏曲语言的外在色相之上,而是一方面竭力推崇《西厢》语言只见“精神”不见“文字”的化工境界,同时又紧密扣合戏曲语言的个性化问题。在批评视角上,戏曲人物和戏曲结构也成了他们批评的主要对象。而这种对于戏曲人物、戏曲结构的关注在金圣叹批本中则有着更为细致深入的阐发。

其次是批评中理论色彩的不断增强。在“鉴赏性”的评点系统中,早期的评本明显地带有“兴来感悟式”的批评特色,颇多的是对于《西厢》情事或语言特色的点滴赏评。李卓吾评本的理论色彩已有所增强,一直到金圣叹,他不但力求揭示《西厢记》艺术魅力之所在,同时又在理论上对这种魅力的由来作了深入的阐明。因而“鉴赏性”的评点系统一方面由于较为切近了戏曲艺术的自身特质,同时又颇多地在理论上作了阐发,从而使得这一评点系统对《西厢记》艺术价值和创作规律的评判和总结达到了较高的层次。

“鉴赏性”的评点系统是把《西厢记》作为一种戏曲文学予以赏评的,它主要揭示了《西厢记》的文学成就。因而它的理论阐发较多地显现为一种戏曲文学理论,而主要的乃是戏曲文学创作论。

明清两代的《西厢记》评点大致由上述三个系统构成,三大系统恰好形成了《西厢记》批评的三个批评层面,概而言之,即为:“学术性”的评点系统视《西厢记》为戏曲“经典”,故其视角更多地导向校勘研究。“演剧性”的评点系统视《西厢》为活在戏曲舞台上的“演出本”,故其批评往往从舞台需求加以把握。“鉴赏性”的评点系统则以《西厢记》为典范性的戏曲文学,故其要旨在于开掘《西厢》的艺术内涵并进而总结创作规律。而上述三脉线索的集合则基本上概括了《西厢》评点的整体面貌。

三、《西厢记》评点系统的“理论积淀”

以上我们从《西厢记》评点的发展线索和内存形态两方面勾勒了《西厢记》评点系统的自身特征。我们不妨再调换一个视角,从戏曲理论批评史的角度对《西厢》评点系统所“积淀”的理论思想作一番观照。

《西厢记》评点系统中“积淀”的理论思想应该包涵有两方面的意蕴,《西厢记》本体艺术规律的积淀和固定以及在评点中所涵蕴的戏曲理论思想。

在戏曲批评史上,作为单个作品而引起戏曲批评家的广泛注意,《西厢记》确是个特例。当某一作品个体成为戏曲批评家的共同审美对象之时,审美客体也便广泛积淀了批评主体的质素。这种融合了主客体双方特质的审美个体也就超越了自身,而成为一个新的艺术“生命”。因而《西厢记》的评点史也就是《西厢记》的艺术内核不断扬弃和增长的历史,而在众多的批评主体的参与下,那种批评视角的同

一和固定也便构成了《西厢记》艺术规律的“积淀”。这种“积淀”一方面来自于批评主体的内涵,同时又受制于鉴赏主体的需求和影响。综观《西厢记》的评点史,这种“积淀”主要体现在如下三方面。

《西厢记》体例的传奇化。在明清两代的《西厢记》评点本中,其体例大都与元人杂剧不尽相同,这种体例的差异有两种可能:或是《西厢记》本身受南戏影响,明清刊本仍其旧;或是明清两代的评点家对《西厢》体例作出了“传奇化”的修订。两种可能性都难以否定其一,然有一点却是可以确定的:无论《西厢》“元本”是否受南戏影响,明清两代的评点家在《西厢》体例的传奇化中作出了较大的“扩张”,且有着愈演愈烈的发展趋向。

在明代的《西厢》评本中,一本四折的形态基本上已经解体,以传奇形式的标目亦极为普遍^①。而在脚色分工中,传奇化倾向也颇为严重,以张生为例,除凌濛初本以“末”扮,一般都以“生”扮。上述两点之外,《西厢记》的传奇化倾向还表现在“一人主唱”格局的突破,齐唱、轮唱、对唱的现象极为普遍,特别在“演剧性”的评点系统中,这种情况则更为突出,他们认为,《西厢记》如若仍然“一人主唱”,那在传奇盛行的艺术背景下只能仅供案头。《西厢记》评点系统中出现的这种体例的传奇化倾向实际上是与当时的剧坛密不可分,戏曲艺术发展到明清两代,杂剧体例的自身弊端已明显地表露了出来。因而随着传奇的盛行,《西厢记》要在戏曲舞台上延伸其审美生命,那作出传奇化的改易乃是时之使然。这种改易一方面是顺循了时代的审美风尚,同时又体现了一种新的审美追求和艺术创造。

《西厢记》“言情”特色的推崇和赞美。在《西厢记》评点

^① 详见蒋星煜《〈西厢记〉版本二考》,载《扬州师院学报》,1985(3)。

系统中,对《西厢》“言情”特色的赞美已成了一个普遍的趋向。这是一部表现人类情爱的戏曲作品,有着否定和反抗传统伦理束缚人类正常情感的积极意义。这种意义在明清两代的《西厢》评点中得以深入的揭示和阐扬,这固然是《西厢记》所表现的情感意蕴与明中叶以来掀起的思想风潮有关系,而当时诸多思想家和戏曲家对《西厢记》的颇多关注亦使这个作品的情感内涵趋于强化和固定。在这些批评主体的参与下,《西厢》之“情”被抬到了极高的地位,从而破除了历来视为“宣淫导欲”的偏见,使其成为“词曲之《关雎》,梨园之虞夏”^①。而在评点过程中,《西厢》之“情”的真切程度在不断地得以增长,而崔张身上的浮薄之气亦在慢慢地趋于消融,因而在“情真”的赤帜之下,《西厢》得以与汤显祖的《牡丹亭》成为曲坛之双璧。然而,在中国封建社会,人们对于人性的赞美和推崇往往包涵着两重性,人类情爱的理想追求毕竟和现实的制约存在着强烈的反差,故在《西厢》评点中,评点者一方面对《西厢》之情感内蕴极其赞美,同时又难以摆脱“情缘虚幻”的迷茫。这种矛盾反映在评点上,后四折的问题便成了《西厢》评点的“聚焦”,以“惊梦”结尾的悲剧意味得到了剧坛的普遍认可。这种现象在明末清初表现得更为突出,梁启超谓:

予读《西厢》,初特赏其情致,及玩至《草桥惊梦》末端【得胜令】【鸳鸯煞】二段,始怀玉人何处也?人间离合悲欢,一梦而已。实甫自言以纸笔代喉舌,令千古之人自思之。^②

金圣叹亦然,他从《哭宴》伊始,由对爱情的赞颂转向了对“情缘虚幻”的叹息,并认为《惊梦》一折的“遽然梦觉”即

① 《重刻元本题评音释西厢记·崔氏春秋序》(徐士范刊本)。

② 《梁启超增改定本西厢记》第二十五折《野宿惊梦》批语。

乃作者“立言之志也”。故在对后四折的取舍上,明中叶仍然以保留居多,而在明末及清代,后四折或干脆删去,如《西厢记演剧》、《桐华阁本西厢记》,或已是形同虚设,如“词坛清玩本”、《第六才子书西厢记》等。这种取舍其实同样也体现了《西厢记》艺术规律的“积淀”,因而在清代诸种折子戏选本中,后四折选用者已是寥寥无几了。

红娘形象的不断完善。明清两代的《西厢记》评点者对红娘形象都非常关注。在明中叶,人们都赞美红娘的智慧和肯定红娘在张、莺爱情中的地位。陈继儒评本称红娘是“大才大胆,大忠大识”^①。李卓吾批本也赞美她“是一个牵头,一发是个大座主”^②。然而此时的“红娘”在《西厢记》和评点者的观念中犹未具有太高的地位,容与堂本即这样评道:“此时若便成交,则张非才子,莺非佳人,是一对淫乱之人了,与红何异?”^③明确地对红娘形象有所贬损,延阁本更在批改中将红娘之“牵头”改为“饶头”,从而突出了张、红关系中的庸俗性。这种倾向在明末清初有所转变,一方面,凌濛初严厉指责徐文长批本中的庸俗倾向,同时评点者又在《西厢记》的批改中进一步突出了红娘的地位和完善了红娘的形象,梁启超谓:“红娘,女中狡侠也,生莺成合之难易,其线索皆在红手。从来注《西厢》者、演《西厢》者,但知看莺生情事,而不知玩红娘机关。”^④这是从《西厢》情事和人物关系的角度立论的,因而他在批改中颇多地增入了有关红娘的情节。在金圣叹批本中,红娘地位之提高和形象之完善那更是无以复加,他明确认定红娘在张莺爱情中的关键性地位,同时又从“烘云托月”的人物关系出发,竭力赞

① 《鼎镌陈眉公先生批评西厢记》(萧腾鸿刊本)第十四出眉批。

②③ 《李卓吾先生批评西厢记》(虎林容与堂刊本)。

④ 《梁启超增订定本西厢记》第五折批语。

美红娘在性格和品貌上的美质,并认为:“张生莺莺必得红娘而愈妙。”总之,随着《西厢》评点的不断发展和进一步深入,红娘形象的艺术价值在不断提高,而其形象亦愈趋完美。在后世的戏曲舞台上,红娘形象能以独立的折子戏登场上演,这或许与《西厢记》评点史上这种艺术规律的“积淀”有着一定的关系。

明清两代的《西厢记》评点除了积淀着《西厢记》本体的艺术内涵之外,它还蕴含着丰富的戏曲理论思想,并在较大程度上昭示着中国古代戏曲理论发展的某种线索。

在中国古代戏曲批评史上,戏曲观念的演变当从明中叶开始。从元代到明中叶,中国古代的戏曲观乃是一种“曲”的观念,他们把戏曲视为“诗歌”的一种,因而在戏曲批评以及对于戏曲源流的认识上,便明显地带上了传统诗学的意味,“文辞与音律”成了戏曲批评的主要对象。到了明代中叶,戏曲观念出现了向多层次展开的趋向,一方面是“曲”的观念的进一步深化,而同时“叙事性”和“演剧性”的观念也不同程度地进入了戏曲理论家的批评思维。从明中叶到清初,这是中国古代戏曲批评在多层次的戏曲观念制约下的理论纷呈时代,而《西厢记》的评点史正是与之相始终的。因而《西厢记》评点作为中国古代戏曲批评史上的一个分支,它同样也蕴含着戏曲理论批评的发展规律。在这个评点系统中,“曲”的观念已基本上趋于消失。“叙事性”的观念已成了“鉴赏性”评点系统的中心观念,故其批评视角已突破了传统的诗学框架,而以戏曲人物和戏曲情节结构为其评判中心。“剧”的观念,即综合艺术的观念在“演剧性”的评点系统中也占据了主导性的地位,因而这个评点系统对于《西厢记》的批评并不仅仅注目于《西厢》曲辞的可唱性和观众的可解性,而是全面地从戏曲演出的角度对《西厢记》作出修订。可见,《西厢》评点是与中国古代戏曲观的演

进呈同一趋向的。而在这个演进中,《西厢记》以其杰出的艺术典范性起到了不可低估的作用。我们不难发现,中国古代戏曲批评史上有着杰出贡献的理论家绝大部分都吸取了《西厢记》的艺术营养,并在对《西厢记》的具体评点中充实和完善自己的戏曲理论思想。王骥德《新校注古本西厢记》即可看成是其撰写《曲律》的一次基础性的准备工作,它对王氏《曲律》在理论思想的构造和戏曲观念的演化上有着深刻的影响,而金圣叹在戏曲批评中形成其独特的叙事理论,更是直接地从《西厢记》的艺术规律中生发出来。

《西厢记》评点系统在中国古代戏曲理论的宏观体系中还代表性地占有一席极为重要的位置。中国古代戏曲理论的宏观体系包括三大分支:“曲学”、“剧学”和“叙事理论”。“曲学”主要阐明戏曲中“曲”的作法和唱法,“剧学”以戏曲表演论为基干,而“叙事理论”则以戏曲文学创作中的叙事性内核为研究对象。中国古代戏曲理论批评中的“叙事理论”以古代戏曲评点一脉线索为主干,而在戏曲评点中,《西厢记》评点又占有极为重要的地位,它是中国古代戏曲评点中理论内核最为丰饶的一个评点系统。因而我们不妨这样认为:中国古代戏曲批评中的“叙事理论”便主要包蕴在从李卓吾到金圣叹的《西厢记》“鉴赏性”的评点系统之中。

四、《西厢记》评点系统的方法论

《西厢记》评点系统的方法论也是研究《西厢记》评点的一个重要方面,它对于形成《西厢记》评点的独特理论内核和批评形态有着很大的关系,这主要体现在三个层次之中。

从宏观层次来看,《西厢记》评点系统的批评方法是一种“积聚型”的批评。所谓“积聚型”的批评是指在艺术批评中,对于同一审美对象的批评内部有着较为明晰的批评链条,上下传承,左右勾连,从而在批评思想的“积聚”中构成

独立的批评系统。

在《西厢记》评点系统中,我们不难发现,批评家之间的传承关系不仅体现在版本上,而且还表现在批评观点之中,甚至在批评家之间还有着较为紧密的师承和朋友关系。因而这种多重关系不独使《西厢记》评点在“学术性”、“演剧性”和“鉴赏性”三大系统中构成了颇为独立的批评体系,就是在同一评点系统中亦存在着彼此较为接近的批评群体和派别,比如李卓吾批本一系形成了大致相同的批评观念和理论思想,它与徐文长批本一系便存在着一定的差异。

《西厢》评点在其“积聚”过程中大致形成了三种格局:一是直接性的继承和沿用。比如王骥德本“取徐师新释亦十之二”^①。汤显祖批本之评语与李卓吾批评本较为相近,有的甚至就是直接了当的引用;二是继承中的超越,评点者一方面继承前人的批评成果,然又不拘成说,而作出更深入的发挥;三是批评中的反拨,《西厢记》评点史体现了批评思想不断争胜和矫正的历史,评点者对于前人的评说并不单纯地膜拜接受,而常常力矫成说,一个颇为突出的例子便是对红娘形象的认识演化。《西厢记》评点正是在这种“继承、超越、反拨”的“积聚”过程中,其艺术精华得以“积淀”和固定,而戏曲理论思想亦由此向纵深发展。

《西厢记》评点系统方法论的另外一个层次是“中观”层次,这是从批评观念入手来观照其批评方法的。从整体倾向而言,《西厢》评点的批评方法表现为一种“向导型”的批评。所谓“向导型”的批评是指在《西厢》批评中,评点者之批评目的并非是批评者本身自足,而有着一种自觉的“向导”意识,力求沟通审美客体和鉴赏主体之间的关系。

在《西厢记》评点中,三大系统都体现了这个特色,然而

^① 《新校注古本西厢记·自序》。

各自的目的趋向又有不同：“学术性”的评点系统是努力扫除读者在《西厢记》阅读中的障碍，“鉴赏性”的评点系统试图给予读者在鉴赏过程中以艺术性的指导和引途，而“演剧性”的评点系统则是把眼光注目于戏曲表演，所着力的在于对《西厢记》演出以某种“导演性”的提示。

再从微观层次来看，《西厢记》评点系统的方法同时还是一种“考据型”的批评。我们不难发现，在《西厢记》评点中，对于版本的重视不独表现在“学术性”的评点系统中，“鉴赏性”、“演剧性”的评点系统对此也是颇多关注的。而在方法上，文字学、音韵学、校勘学等考据方法都被融进了《西厢记》的评点之中。

总之，《西厢记》评点系统在批评方法上是多层次的，它融合了文学批评方法的多重内涵。这种在批评方法上的兼收并蓄使得《西厢记》评点在中国古代戏曲史上产生了极为深刻的影响。它在某种程度上已超越了戏曲批评史的范围，而在戏曲版本史、戏曲理论批评史和戏曲演剧史等多种领域中赢得了自身的价值和地位。

（原载《戏剧艺术》1988年第3期）

附录三：论《牡丹亭》的女性批评

“女性批评”一词在本文中专指女性批评者的文学批评。在中国戏曲史上,相对于男性来说,女性戏曲家可谓寥若晨星,而在戏曲批评领域更是如此,戏曲史、戏曲批评史都以男性为“主角”,他们鼓荡戏曲风潮、主宰戏曲艺术的审美趋向。然而,戏曲史上最有光彩、最富魅力的无疑是女性形象,而最能撩动人心、夺人心魄的又是那些以女性为中心的情爱作品。这以男性为“创作”主体、女性为“形象”主体的戏曲文学史给我们留下了一个遗憾,这就是女性创作状况的落寞和女性批评声音的微弱。本文试图考察《牡丹亭》接受史上的女性批评者、她们留下的批评文字及其特色,以给戏曲批评史研究提供一个新的视角。

—

《牡丹亭》是明代戏曲家汤显祖的“得意”之作,也是明清传奇史上最富盛名的作品之一,作品一出,“家传户诵,几令《西厢》减价”^①。明清两代数百年间,《牡丹亭》不仅盛演不衰,刊刻不绝,批评文字也是迭出新意。其中女性批评亦不容忽视,前人谓:“夫自有临川此记,闺人评跋,不知凡几。”^②可谓“闺阁中多有解人”^③,惜其评论“大都如风花波

① (明)沈德符:《顾曲杂言》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1959。

② (清)李淑:《还魂记跋》,见《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》(清康熙间刻本)。

③ (清)顾昶:《还魂记跋》,见《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》(清康熙间刻本)。

月,漂泊无存”^①。今据现有之史料,对明清两代《牡丹亭》的女性批评者叙录如下。

一、俞二娘,娄江(今属江苏太仓)人,幼聪慧,体弱不胜衣,十三岁时“疽苦左肋”,弥连数月,“年十七夭”。“当俞娘之在床褥也,好观文史,父怜而授之,且读且疏,多父所未解。一日,授《还魂记》,凝睇良久,情色黯然。曰:书以达意,古来作者多不尽意而止,如‘生不可死,死不可生,皆非情之至’,斯真达意之作矣!饱研丹砂,密圈旁注,往往自写所见,出人意表。如《感梦》一出,注曰:吾每喜睡,睡必有梦,梦则耳目未经涉者皆能及之。杜女固先我着鞭耶。如斯俊语,络绎连篇。”事见张大复《梅花草堂集》,张大复(1554—1630),汤显祖同时代人,与汤多有书信往还,汤对此事亦有《哭娄江女子二首有序》,故属真实。

二、冯小青(1595—1612),扬州人。16岁嫁给杭州冯生为妾,为正妻所不容,另居西湖孤山,抑忧而死。她有二首绝句传世,其中之一即为《牡丹亭》而作:“冷雨幽窗不可听,挑灯闲看《牡丹亭》。人间亦有痴于我,不独伤心是小青。”据戈戈居士《小青传》云:“姬有《牡丹亭》评跋,妒妇毁之,今但存‘挑灯闲看《牡丹亭》’之句耳。”另据施闰章《蠖斋诗话》,冯生(1575—1661后),字云将,冯梦桢次子。可备一说^②。小说《情史》、《西湖佳话》等亦有记载,戏曲《疗妒羹》、《挑灯闲看牡丹亭》、《梅花梦》等则以小青为角色描写其夜读《牡丹亭》的情境。

三、叶小鸾(1615—1632),字琼章,一字瑶期。吴江人,叶绍袁第三女,昆山张立平妻。崇祯五年(1632)卒,年方十七。有《返生香》诗文集。《玉镜阳秋》云:“琼章近体

^① (清)李淑:《还魂记跋》,见《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》(清康熙间刻本)。

^② 详见徐朔方:《汤显祖评传》,南京大学出版社,1993。

亦鲜善篇,七古及绝句视姐为胜,诗余清丽相当,而时有至语。拟其姿制,正如花红雪白,光悦宜人。而一语缠绵,复耐人寻咀。”^①尝有题《牡丹亭》三首:“凌波不动怯春寒,视久还如佩欲珊。只恐飞归广寒去,却愁不得细相看”;“若使能回纸上春,何辞终日唤真真;真真有意何人省,毕竟来时花鸟嗔”;“红深翠浅最芳年,闲倚晴空破绮烟。何似美人肠断处,海棠和雨晚风前”。其父题记云:“坊刻《西厢》、《牡丹》二本,前有莺莺、杜丽娘像,此前后六绝俱题本上者。‘只恐飞归广寒去,却愁不得细相看’,何尝题画,自写真耳。一恸欲绝!汤义仍云:‘理之所必无,安知非情之所必有?’稗官家载再生事,固不乏也。忽忽痴想,尚有还魂之事否乎?”^②

四、黄淑素,明末人,生平不详。其有《牡丹亭评》一文,收入卫咏《晚明百家小品》,卫咏在该文后评曰:“建武朱观以有内君黄佛子,犹宋季赵德甫之有李清照也。其评跋诸传奇,手眼别出,想路特异。此拈情死情生,又于谑庵批点之外,添一眉目,至云禅门机锋,更得玉茗微旨。”

五、浦映淥,字湘青,无锡人,毗陵黄云孙妻,著有《绣香小集》。《绣香小集》选诗二十二首,有映淥自序,序云:“柳絮风多,敢望谢庭之句。眉山木老,浪传苏妹之句。然而日暖昼长,燕翻莺舞,颇弄文墨,不敢告人。近因云孙北首燕路,寂寂家居,偶编旧句,复辑新篇。珍珠一载,羞据崇嘏之家,像管数言,或沾徐陵之道。”^③有《题牡丹亭》诗一首:“情生情死亦寻常,最是无端杜丽娘。亏杀临川点缀好,阿翁古怪婿荒唐。”收入刘云份《名媛诗选》,另有咏《西厢

①③ 转引自胡文楷:《历代妇女著作考》,上海古籍出版社,1985。

② (明)叶小鸾:《返生香》,见《午梦堂集》卷三,叶绍袁原编,冀勤辑校,中华书局,1998。

记》的《吴门读会真记》诗。据《众香词》所收多为清初妇女作品,则浦氏亦应此时代人^①。

六 陈同(?—1665),字次令,吴人已聘之妇,未婚而歿。自小酷爱诗书,对《牡丹亭》更情有独钟,得“玉茗定本”,遂“爽然对玩,不能释手,偶有意会,辄濡毫疏注数言,冬红夏策,聊遣闲闷,非必求合古人也”,“同所评点《牡丹亭还魂记》上卷,密行细字,涂改略多,纸光罔罔,若有泪迹。评语亦痴亦黠,亦玄亦禅。即其神解,可自为书,不必作者之意果然也”。陈同于弥留之际,曾口授数绝,其中有“昔时闲论《牡丹亭》,残梦今知未易醒。自在一灵花月下,不须留影费丹青”^②,可见其对《牡丹亭》痴迷之深。

七、谈则(?—1675),字守中,吴人妻,“雅耽文墨,镜奁之侧,必安书篋,见同所评,爱玩不能释。人试令背诵,都不差一字。暇日,仿同意,补评下卷。杪茫微会,若出一手,弗辨谁同谁则”,“南楼多暇,仿阿姐意,评注一二,悉缀贴小签,弗敢自信矣。积之累月,纸墨遂多”^③。著有《南楼集》。

八、钱宜,字在中,吴人续妻。“古荡钱氏女宜,启钥得同,则评本,怡然解会,如则见同本。时夜分灯炮,尝倚枕把读,一日,忽忽不悻,请于人曰:‘宜昔闻小青者,有《牡丹亭》评跋,后人不得见,见‘冷雨幽窗’诗,凄其欲绝。今陈阿姐评已逸其半,谈阿姐续之,以夫子故,掩其名久矣。……宜愿卖金钗为镌板资。’并‘偶有质疑,间注数语’,主持了三妇评本的编辑出版事宜^④。

九、林以宁(1655—?),字亚清,林纶之女,洪昇表弟钱肇修之妻,钱塘人。著有《凤箫楼集》、《墨庄词余》、《墨庄诗

① 转引自徐扶明《牡丹亭研究资料考释》,上海古籍出版社,1987。

②③④ (清)吴人《还魂记序》,见《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》(清康熙间刻本)。

抄》和传奇《芙蓉峡》。雍正八年(1730) ,她为梁瑛《字字香》作序 ,时 76 岁。与同里柴静仪、钱凤纶、冯娴、顾似合刻《蕉园五子集》林、柴、冯均工绘事 ,林尤长墨竹。其《牡丹亭》批评见三妇评本《还魂记题序》 ,对三妇评本推崇备至 ,认为《牡丹亭》问世以来 ,“批郢导窾 ,抉发蕴奥 ,指点禅理文诀 ,以为迷途之津梁 ,绣谱之金针者 ,未有评定之一书也。今得吴氏三夫人本 ,读之妙解入神 ,虽起玉茗主人于九原 ,不能自写至此。异人异书 ,使我惊绝。嗟乎 ! 自存天地以来 ,不知几千万年 ,而乃有玉茗之《还魂》 ,《还魂》之后 ,又百年余 ,而乃有三夫人之评本 ”^①。

十、顾似 ,字启姬 ,钱塘人 ,鄂幼舆妻 ,著有《静御堂集》、《由拳草》、《当翠园集》 ,尝为三妇评本《牡丹亭》作跋 ,认为《牡丹亭》“经诸家改窜以就声律 ,遂致元文剥落 ,一不幸也 ;又经陋人批点 ,全失作者情致 ,二不幸也 ”。而三妇之合评“使书中文情毕出 ,无纤毫遗憾 ”。

十一、冯娴 ,字又令 ,钱塘人 ,曾作《还魂记像跋》 ,见三妇评本《牡丹亭》卷首。

十二、李淑 ,字玉山 ,工画 ,有诗集传世 ,曾为三妇评本《牡丹亭》作跋 ,见三妇评本《牡丹亭》卷首。

十三、洪之则 ,字止安 ,洪昇之女 ,曾为三妇评本《牡丹亭》作跋 ,见三妇评本《牡丹亭》卷首。

十四、程琼 ,字飞仙 ,号安定君 ,亦称转华夫人 ,安徽休宁率溪人 ,吴震生之妻。吴震生(1695—1769) ,字祚荣、长公 ,号可堂、又翁、弱翁、玉勾词客 ,安徽歙县人 ,乾隆丁巳(1737)进士 ,有《太平乐府》、《笠阁丛书》等。程琼对历来的《牡丹亭》批本不甚满意 ,“叹世人批书 ,非啁呶 ,则隔

^① (清)林以宁:《还魂记题序》,见《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》(清康熙间刻本)。

搔,即贯华,知耐庵未至。钱塘三妇,知开辟数千年始有《牡丹亭》,顾其所批,略于《左绣》。试味玉茗‘通仙铁笛海云孤’一绝,应思寓言既多,暗意不少,须教节节灵通。自批一本,出文长、季重、眉公知解之外,题曰《绣牡丹》。雨冷香温,烂然成帙,毫分五色,肌擘理分。”^①《绣牡丹》今不存,程氏对《牡丹亭》的见解见史震林《西青散记》卷四和程琼《批才子牡丹亭序》。程氏还作有《风月亭》传奇,已佚。另有《杂流必读》,分十章,为儿子课读之书,十章为“师众通微、得情制术、因时顺俗、去伪尚实、致欲行要、一务巧持、浑心益众、明神定分、从欲立信、鼓富养贫”。自序谓:“搜诸子集,曾寓目者,断章取义,分条合璧,因而各附史事成一篇,以课儿子庆诒。”^②

十五、林陈氏,姓名不详,陈宝璐之妹,清末福建闽县人。有《紫玉钗院本题后》诗一首,诗中提到《牡丹亭》,诗云:“演剧凄凉不可听,孽缘还欠《牡丹亭》。玉台香屑都成恨,红粉心灰岂小青。”案:闽剧《紫玉钗》演霍小玉悲恸而死,不同于汤显祖《紫钗记》以团圆收场,故林陈氏以为剧中霍小玉的命运不如《牡丹亭》中的丽娘,而与小青相似。诗见《寒碧楼诗稿》。

十六、程黛香,清光绪年间上海弹词女艺人,黄协埙《锄经书舍零墨》云:“程黛香者,沪上弹词女郎也。色技兼绝,而又长于才。尝自负欲兼黛玉、香君而有之,故以为名。”徐珂《清稗类钞》云:“其以才色著者,有二人。一为程黛香,一为王丽娟。黛香自负欲兼黛玉、香君而有之,故以为名。尝自题冯小青题曲图绝句云:‘倩女离魂杜丽娘,雨窗题曲断愁肠。丽娘命比卿卿好,不遇冯郎遇柳郎。’卿

① (清)史震林:《西青散记》卷四,中国书店1987年影印。

② 转引自胡文楷:《历代妇女著作考》,上海古籍出版社,1985。

题艳曲我题诗,旧事钱塘有所思。后有小青前小小,一般才女两情痴。自伤漂泊已多年,未断情根未了缘。毕竟好花终要落,怜卿有我我谁怜?’”

二

以上得《牡丹亭》女性批评者十六人,从严格意义上说,其中有不少还难以称之为批评者,但这已是戏曲批评史上颇为珍贵的史料了,由此可见女性批评之稀少。在《牡丹亭》的女性批评者中,她们从事《牡丹亭》的批评大致有两个基本因素。

一是《牡丹亭》的情境、尤其是杜丽娘的情感追求触动了她们的身世之感,故借《牡丹亭》的批评“浇自己之块垒”。这些女子或为情而伤,以致玉陨香消,如俞二娘以年十七之芳龄为情“断肠而死”,汤显祖《哭娄江女子二首》有云:“何自为情死,悲伤必有神。一时文字业,天下有心人。”叶小鸾亦于年十七不幸夭折,其《题杜丽娘像》诗有明显的自伤之意,其父叶绍袁谓“何尝题画,自写真耳”,可谓一语中的。而冯小青更是因所适非人,独居孤山,以阅读《牡丹亭》遣闷,其遭际虽经文人渲染颇多“小说家言”,但基本的情感状态还是真实的,其苦闷、压抑的情感乃至性心理正与《牡丹亭》中的丽娘相似。这些不幸的女子以其生命为代价谱写了一曲曲情感追求的悲歌。而那些本属“倡优”的女伶因其自身地位和生活遭际更能在《牡丹亭》中获得心灵的共鸣,弹词女艺人程黛香将丽娘、小青与自身相比,既叹惋丽娘“为情而死”,又“艳羡”丽娘尚有柳郎相伴,甚至对小青有后人相怜犹心有戚戚,“自伤漂泊已多年,未断情根未了缘。毕竟好花终要落,怜卿有我我谁怜?”其心头之苦痛自不难想见。由此可见,在《牡丹亭》的批评史上,有很大一部分女性对《牡丹亭》的所谓批评其实本无意对作品作出文学的赏

评,而是通过《牡丹亭》的规定情境抒写自己的情怀,故这一类批评缺乏相应的理论批评内涵,但在《牡丹亭》的传播史上有很高的价值,同时又从一个侧面揭示了《牡丹亭》情感内涵的感人至深。

女性参与《牡丹亭》批评的另外一个因素是受家庭和环境的影响,尤其是家族中浓重的戏曲氛围更为她们创造了良好的批评环境,使得她们在视戏曲为“小道”、目《牡丹亭》为“邪戏”的背景下,可以公开地、不受限制地抒写自己的情感和表达自己的见解,而家人对此更多的是一份理解和关注,有的批评者本身还是戏曲作家。如叶小鸾就生活在一个具有良好文学氛围的家庭里,父叶绍袁、母沈宜修、姐纨纨、小纨皆能诗,全家合刊有《午梦堂全集》。同时叶家又与吴江戏曲世家沈氏为姻亲,小鸾为剧作家沈自徵之甥女,小纨为沈璟孙媳,自身亦是剧作家,尝作有《鸳鸯梦》杂剧。程琼与其夫吴震生则均为剧作家,而吴氏家族对戏曲之偏好乃有长久之传统,族先辈吴越石酷嗜戏曲,其家乐在明万历年间名噪一时,尤擅演《牡丹亭》,其中训练演员排演《牡丹亭》的手段更为曲坛传为佳话。程氏批评《牡丹亭》即受其间接的影响,程氏云:“族先辈吴越石家伶,妖丽极吴越之选,其演此剧,独先以名士训义,次以名公正韵,后以名优协律。武封夫子观其所训,始知玉茗笔端,直欲戏弄造化。往往向余道诸故老所谈说,余喜其俊妙,辄付柔毫。”^①清康熙年间评品、刊刻的三妇评本《牡丹亭》更是一次典型的家族行为,从陈同得“玉茗定本”开始批点《牡丹亭》、经谈则“仿(陈)同意,补评下卷”到钱宜“间注数语”,并“愿卖金钏为钁

^① (清)程琼《批才子牡丹亭序》,转引自毛效同《汤显祖研究资料汇编》,上海古籍出版社,1986。其中涉及吴越石家乐事与明潘之恒《鸾啸小品》卷三《情痴》的记载稍有出入,该文云:“主人越石,博雅高流,先以名士训其义,继以词士合其调,复以通士标其式。”

板资”，将评本公之于世，前后达三十余年，而在三妇评本的整理刊刻过程中，又集合了林以宁、顾姒、李淑、冯娴、洪之则等一批闺阁女子，她们为三妇评本作序跋，为之品评、鼓吹，并对《牡丹亭》提出自己的意见。在这些女子中，她们基本以家族血缘为纽带，形成了在家族内部共赏、评品《牡丹亭》的一时盛况。如冯娴与“吴氏三夫人为表妯娌”（冯娴《还魂记像跋》），李淑称吴山为“四哥”（李淑《还魂记跋》），林以宁“家与吴氏世戚”（林以宁《还魂记题序》），又是洪昇表弟之妻，顾姒则与林以宁、冯娴等为闺中密友，曾合刻《蕉园五子集》。洪之则乃洪昇之女公子，“吴与余家为通门，吴山四叔又父之执也”，“少小以叔事之，未尝避匿”（洪之则《还魂记跋》）。由此可见，这是一个关系密切、情感投合的女性群体。同时，为这一群体奠定良好氛围和宽松环境的又是当时的两位戏曲名家洪昇和吴人。洪昇创作《长生殿》，虽题材与《牡丹亭》相异，但“为情作使”可谓与汤显祖一脉相承，其对《牡丹亭》的独特理解为时人所激赏，也对这批闺中女子产生了一定的影响^①。而吴人与洪昇为契友，其诗文词曲与洪昇共驰名于江浙间，他对洪昇诸剧作的评点和对《长生殿》的删正深得洪昇的认可，认为其“确当不易”，明示“取简便，当觅吴本”，并称赏《长生殿》“全本得其论文，发余意所涵蕴者实多”^②。这样一批活跃于家族内部的闺阁女子在当时戏曲名家的影响和主持下以《牡丹亭》为中心共创了一个集阅读、欣赏、批评为一体的局面，这实在是一个不可多得的例证，值得在戏曲传播史、戏曲批评史上书上一笔。

《牡丹亭》的女性批评者缘于上述两个因素为后人留下

① 详见（清）洪之则：《还魂记跋》，见《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》（清康熙间刻本）。

② 洪昇：《长生殿·例言》，徐朔方校注，人民文学出版社，1983。

了虽不十分丰厚但值得珍视的批评遗产,而这两个因素就文化背景而言,其实恰好指向了明清社会思想文化延续中的两个极端:伦理纲常的规范对女子身心的禁锢所引发的残酷现实与在严酷的背景下思想解放潜流的涌动所带来的在局部人群中相对宽松的生活格局。

在明代,产生于宋代的理学思想逐渐被正统化,并渐而成为据主导地位的统治思想。对于女性而言,伦理规范走向了极致,贞节观念则被宗教化,用于所谓“女教”的文化典籍不断刊行,并日益深入闺阁,成为其不可逾越的规范,而对所谓贞烈妇女的褒奖又使广大的女性沉迷于盲目的信从之中。《牡丹亭》的创作是以这一背景为依托的,作者在男女情爱的表现上不取《西厢记》式的格局,而以感梦而死、为情复生为其情节构架,直指女性情与性的极度压抑,渲染那种“这般花花草草由人恋,生生死死随人愿,便酸酸楚楚无人怨”(《牡丹亭·寻梦》)的坚贞和“纯情”,正是指向了当时因伦理规范对女子身心的禁锢所引发的残酷现实这一极端。于是,杜丽娘的追求乃至梦幻般的情感迷恋深深地触动了许多女子那早已扭曲的心灵,成为浇灭她们本已羸弱的生命之火的“残忍”的触媒,也构成了《牡丹亭》女性批评中的一大内涵。然而,在这严酷的现实之中,一股思想解放的潜流明中叶以来也正在思想文化界涌动,针对当时以贞烈为女子道德准绳、甚而大肆宣扬女子为死去的未婚丈夫守贞的恶俗,归有光在其《贞女论》中明确发难,他认为,“男女无自相婚姻之礼,所以厚别嫌,而重廉耻之防也”,故“婿不亲迎,无父母之命,女不自往也”。然而女子未嫁而为未婚丈夫守贞乃“越礼”之行,“女未嫁而为其夫,且不改适,是六礼不具,婿不亲迎,无父母之命而奔者也”。归有光貌似以传统礼教为准绳,用釜底抽薪的手法全然否定了这种所谓“贞

烈”的合理性^①。而李卓吾更以自己的言行猛烈冲击了礼教对人心的禁锢,在当时诚为惊世骇俗,他标举在传统五伦关系中以夫妇为首,“夫妇,人之始也,有夫妇然后有父子,有父子然后有兄弟,有兄弟然后有上下”^②。认为女子与男子具有同等的见识和才智,明确肯定卓文君与司马相如的结合,并公然招收女弟子,更对山西总督梅国祯嫡居的女儿梅澹然大加赞赏。这种言行虽然为世所不容,但李卓吾以生命为代价对人性的追求和对现实的批判在社会上产生了很大的影响。在这一股思想解放风潮中,汤显祖、三袁、冯梦龙等以各自的文学作品强烈地撼动了传统礼教对人性的桎梏和封锁。故在这股思想风潮的影响下,晚明以来的社会生活已出现了不少新的趋向,一些开明士大夫对妇女人生处境的关注使得妇女的主体意识获得了一定程度的肯定,并在局部人群中赢得了相对宽松的生活格局。《牡丹亭》女性批评无疑是这一时代风潮的反映,她们不仅能在家庭内部与丈夫谈论以往极为敏感的情理问题乃至情色问题,还可将这种讨论付诸文字,公然问世,并得到家人的认可和赞许。《牡丹亭》的女性批评正是在这一层面上不仅获得了文学批评的价值,更获得了社会文化史上的应有价值,它向人们昭示了在中国封建社会中妇女生活的另一侧面。

三

《牡丹亭》自问世以来一直受到理论批评界的关注,且形成了多种格局:一是从戏曲格律出发,认为汤显祖“生不踏吴门,学未窥音律,艳往哲之声名,逞汗漫之词藻,局故乡之闻见,按亡节之弦歌”(臧懋循《玉茗堂传奇引》)。于是为

^① 详见郑培凯:《晚明士大夫对妇女意识的注意》,载《九州学刊》第六卷第二期。

^② 李卓吾:《夫妇论》,见《焚书》卷三,中华书局,1975。

《牡丹亭》删正评点,这以臧懋循为代表;二是有感于《牡丹亭》杰出的文学价值和超逾世俗的情感力量,极力赞美作品的文学成就和文学价值,陈继儒、王思任、沈际飞、茅氏兄弟等对《牡丹亭》的题词和批点均于此处着力;三是从表演和演唱的角度对《牡丹亭》加以批评和研究,包括潘之恒的《牡丹亭》演剧批评、冯梦龙的演出本《风流梦》及其评点和叶堂的《牡丹亭》唱曲研究等。《牡丹亭》的女性批评从整体倾向而言与陈继儒、王思任、沈际飞等的批评思路一脉相承,但因其更多地融合了个人独特的身世之感、闺阁特殊的生活格局和女性缠绵的细腻情感,从而在《牡丹亭》的批评史上独树一帜。在《牡丹亭》的女性批评中,最富女性批评独特内涵的有两个方面:一是对《牡丹亭》情感内核的把握;二是对《牡丹亭》男主人公柳梦梅的分析。

关于《牡丹亭》的情感内核,自汤显祖极力标举“情至”起一直受到历代批评者的关注,王思任即谓:“若士自谓一生‘四梦’,得意处惟在《牡丹》。情深一叙,读未三行,人已魂消肌栗。”并认定《牡丹亭》的“立言神指”即在“情也”。“若士以为情不可以论理,死不足以尽情。百千情事,一死而至,则情莫深于阿丽者也。”^①《牡丹亭》的女性批评者继承了这一传统,并以女性特有的敏感与细腻对《牡丹亭》作出了深入的分析,真可谓一“情”咬住不放松。

《牡丹亭》的女性批评者对作品中表现的“情”的分析很少从理论上加以阐释,更多的是融合了自身的感悟和体验,俞二娘读《牡丹亭》“凝睇良久,情色黯然。曰:书以达意,古来作者多不尽意而止,如‘生不可死,死不可生,皆非情之至’,斯真达意之作矣!”程琼则认为“自古以来,有有法之天

^① (明)王思任:《批点玉茗堂牡丹亭词叙》,见《清晖阁批点玉茗堂还魂记》(明天启四年刻本)。

下,有有情之天下,唐诗云:“不与王侯与词客,知轻富贵重清才。”才之可爱,甚于富贵,由情之相感,欢在神魂矣”^①。三妇评本更直截了当地肯定了“情”在生活中的无可替代:“情不独儿女也,惟儿女之情最难告人,故千古忘情人必于此处看破。然看破而至于相负,则又不及情也。”^②(《标目》批语)并申言:“闻卖花声而不动情者,则村牛痴狗耳。”(《闺塾》批语)基于这种认识,她们对作品中所表现出的“至情”和为“至情”而作出的生生死死的追求并不像男性批评者那样较多地纠缠于“情理”或“性理”之间的分析,而是感性地描摹人物的一片“痴情”,所谓“情至”、所谓“情痴”的评述在女性批评者笔下汨汨涌出。如三妇评本评丽娘:

回生实难,丽娘竟作此想,说来只是情至。

(《诊崇》批语)

微微从春香口中惜其消瘦,引出写真,偏是小姐不知自瘦,若自谓瘦损,一向宽解去了,那得情至。(《写真》批语)

丽娘,千古情痴。(《写真》批语)

“为柳郎”三字,认得真,故为情至。(《冥誓》批语)

伤春便埋,直以死殉一梦,至此喜心倒极,忽悲忽叹,无非情至。(《婚走》批语)

在三妇评本中,评点者一方面陶醉于主人公对“至情”、“痴情”的追求,尤其是对杜丽娘对于“至情”的“寻”与杜、柳二人对“至情”的“守”极为叹赏,认为“情之所钟,要会‘寻’,又要会‘守’杜柳得力,皆在此二字。”(《回生》批语)“只拈着梅柳二字不肯放过,才不放过,便是有缘,丽娘认定‘梦儿

① (清)史震林:《西青散记》卷四,中国书店,1987年影印。

② 《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》(清康熙间刻本)。以下引文均见该书。

非远’，柳生认定‘情人不在天涯’，皆是极得力处”（《回生》批语）。同时，她们还将“梦”与“真”合一，认定只要是“至情”和“痴情”的流露，那梦境即真境，“柳生此梦，丽娘不知也，后丽娘之梦，柳生不知也。各自有情，各自做梦，各不自以为梦，各遂得真”，“柳因梦改名，杜因梦感病，皆以梦为真也，才以为真，便果是真”（《言怀》批语）。《婚走》批语更是直接认定“凡人日在情中，即日在梦中”（《写真》）。批语又谓：“丽娘梦里觅欢，春卿画中索配，自是千古一对痴人，然不以为幻，幻便是真。”可见，只要是“至情”、“痴情”的表现，她们并无意辨别所谓真假或情理，而只是顺着作品的规定情境与人物同悲同喜，并深切体验主人公内心的一片至情。故这种认梦为真、幻即是真的观念从批评思路而言，其实乃是表现了女性批评者的一种独特心理和情感状态，即对于至情、痴情的期盼并由此获得一种心灵的慰藉。这种期盼的心理在程琼的批评观念中亦复如此：

玉茗以为才貌绝世之夫，应配才貌绝世之妇，谁不谓然。然虽春肠遥断，不问其他，而茫茫天涯，才貌绝世之妇不得而知也，往往随一例名门以去耳，暗随者又以鸦承乏焉，尤极惨已。必如杜氏，持之以志，召之以梦，怀之以死，觅之以魂，庶两美其必合矣。^①

要之，对于《牡丹亭》所表现的“情”的分析，女性批评者没有落入前人的窠臼，体现了女性批评的独特内涵，即以自身的情感体验为基础，以对至情的期盼为目的，着重于在批评中与人物的情感交流和情感融合。相对而言，被人们评为“拈情死情生，又于谗庵批点之外，添一眉目”的黄淑素在

^① （清）史震林：《西青散记》卷四，中国书店，1987年影印。

《牡丹亭评》一文中从外在的情节角度分析作品中的情感就显得过于板滞了：

余曰：《西厢》生于情，《牡丹》死于情也。张君瑞、崔莺莺当寄居萧寺，外有寇惊，内有夫人，时势不得不生，生则续，死则断矣。柳梦梅、杜丽娘当梦会闺情之际，如隔万重山，且杜宝势焰如雷，安有一穷秀才在目，时势不得不死，死则续，生则离矣。……予读之至详确，窥其死于情也。

在《牡丹亭》的女性批评中，对柳梦梅的分析也颇有个性 and 价值，这种评判以其说是对柳梦梅人物的分析，还不如看成为女性批评者对男子在情爱关系中的定位，更可视为她们的男子忠于情感、迷于情爱的一种期盼。故在她们的笔下，柳梦梅不是一个在杜丽娘面前相形见绌的角色，而是一个笃于情感、诚挚痴情的可爱形象。她们以浓浓的笔墨甚至过度的赞美之辞突出了柳梦梅的“痴情”和“至诚”，如三妇评本在《玩真》、《幽媾》、《欢挠》三出的批语中，便颇为动情地描述了柳梦梅的行为及其痴情：“小姐、小娘子、夫人、姐姐，随口乱呼，是情痴之态”，“临画更痴，愈痴愈见情至”，“偏是至诚人容易着迷，稍不至诚，便以无可奈何一念自开解矣”。在《硬拷》一出的批语中，她们更将柳梦梅视为《牡丹亭》中情感追求最为奇特的人物：

此记奇不在丽娘，反在柳生。天下情痴女子，如丽娘之梦而死者不乏，但不复活耳。若柳生者，卧丽娘于纸上而玩之、叫之、拜之。既与情鬼魂交，以为有精血而不疑，又谋诸石姑，开棺负尸而不骇。及走淮扬道上，苦认妇翁，吃尽痛棒而不悔，斯洵奇矣。

程琼还从“柳”字着眼，以饱蘸情感的笔墨揭示了其中

所蕴涵的象征意义：

柳也者，天地之柔情也，忽眠忽起，最善抽丝，纵远飘空，一根万绪，化为飞絮，尚偏房栊者也，真才子也。吾独以为，但实其节，亦可变梢云之竹，知敛其气，亦可变岁寒也，春卿之至诚是也。^①

在《牡丹亭》中，杜柳情缘确乎表现了一种至情和痴情，但这种有违作品情境、明显主观理想化的评述无疑表现了女性批评者的一种独特情愫。

以上我们从三个方面简略探讨了《牡丹亭》的女性批评，这是中国戏曲传播史、戏曲批评史上颇有趣味的一个现象，同时也可看作明清妇女生活史上的一个独特景观。由于资料的相对匮乏，这方面的研究还比较薄弱，本文也只是在前人和时贤研究的基础上作出的粗浅梳理和分析，不当之处，敬请指正。^②

（原载《明清文学与性别研究》，江苏古籍出版社，2002。）

① （清）史震林：《西青散记》卷四，中国书店，1987年影印。

② 时贤的主要研究成果有：徐扶明《牡丹亭研究资料考释》（上海古籍出版社，1987）、《元明清戏曲探索》中《〈牡丹亭〉与妇女》（浙江古籍出版社，1986）、徐朔方《汤显祖评传》（南京大学出版社，1993）、毛效同《汤显祖研究资料汇编》（上海古籍出版社，1986）、王永健《论吴山三妇合评本〈牡丹亭〉及其批语》（《南京大学学报》1980年第4期）等，本文多有参考。

后
记

《中国古典戏剧理论史》一稿终于画上了句号,我们稍稍感觉到了释去重负的轻松,但随之一种惴惴不安的期待又使我们颇觉茫然,我们期待着社会的评判和学界的指正。

这是一本并不成熟的小书,但却花费了我们大量的心血和精力。1983年,我们考取了华东师范大学中文系的研究生,师从徐中玉教授和齐森华教授。我们的专业是中国文学批评史,研究方向即是中国古典戏剧理论,在导师的指导下,我们翻阅、学习和整理了大量的剧论资料。三年的时光使我们艰难地步入了学术研究的行列,也基本上形成了本书的理论构架。1986年,我们在《戏剧艺术》上陆续发表了《中国戏剧观念的历史演进》(陆炜)和《中国古代编剧理论的宏观体系》(谭帆);随之,在齐森华教授的指导下合作完成了《中国古代戏曲理论的逻辑演进》一文(齐森华、谭帆,《社会科学战线》1987年2期)。至此,全书的基本观点和框架确立了。需要特别指出的是,本书虽然是我们两人署名,但却凝结了诸位师长的心血,尤其是导师齐森华教授,他自始至终指导着本书的写作,从材料、观点到构架无不如此,还承他审阅全稿并撰写了序言,这种对学生的提携和师生之情谊我们是永远记取的。

全书六章,我们的分工是这样:引言、一、二、三、四章由谭帆执笔,五、六章由陆炜执笔,全书的安排和基本观点则是我们通力合作的结果。其中个别章节还相互参阅了各自的初稿,如第二章第一节参阅陆炜初稿写成,第六章第二节是在谭帆初稿的基础上改定的。这是一次愉快的合作。

在写作过程中,我们得到了众多师友的关心和帮助,现有的剧论史专著也给我们很大的启发,在此不再一一列举,深致谢意。中国社会科学出版社的季寿荣先生对本书花费了大量的心血,提供了不少有价值的修改意见,并帮助补正了书稿中的疏误,这种认真负责的精神也给我们留下了很深的印象。

作 者

1991年5月13日

再版后记

《中国古典戏剧理论史》最初由中国社会科学出版社于1993年出版。时隔十余年,此书已在出版社和书店难觅踪影,但不时有读者向我们索求该书,学术界对此书也有较高的评价,所以我们一直希望能得以重版。这次华东师范大学出版社组织出版“中国各体文学理论史丛书”,正好给了我们一次机会。

本次修订主要在于文字的修饰和引用资料的重新核对,对于理论观点基本没作大的修改,其中原因一是该书是以理论思想见长的,在体系框架和理论观念之间有着较为严密的逻辑,较难进行大的修改;二是作为我们学术研究过程中一段时期思考的结晶,我们也想更多地保留其原有的面貌。本书惟一作出较大改变的是新增了全书的结论部分,由陆炜执笔撰写,同时将谭帆近年来与本领域相关的三篇论文收入其中,作为附录。

最后感谢华东师范大学出版社朱杰人社长的大力支持,感谢责任编辑钟明奇先生所付出的辛勤劳动。

作者

2005年10月1日