

文史哲研究丛刊



礼乐与明前中期演剧

李舜华 著

上海古籍出版社

文史哲研究丛刊



礼乐与明前中期演剧

李舜华 著

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

礼乐与明前中期演剧/李舜华著. —上海:上海古籍出版社, 2006. 8

(文史哲研究丛刊)

ISBN 7-5325-4486-9

I. 礼... II. 李... III. 戏剧史-研究-中国-明代 IV. J809.248

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第081802号

该书获广州市社会科学界
联合会与广州大学出版资助

文史哲研究丛刊

礼乐与明前中期演剧

李舜华 著

上海世纪出版股份有限公司

上海古籍出版社 出版、发行

(上海瑞金二路272号 邮政编码200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji1@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

新华书店上海发行所发行经销 上海市印刷四厂印刷

开本 850 × 1156 1/32 印张 17.5 插页 5 字数 449,000

2006年8月第1版 2006年8月第1次印刷

印数: 1 ~ 2,300

ISBN 7-5325-4486-9

K · 891 定价: 55.00元

如发生质量问题,读者可向工厂调换

本书获

广州市社会科学界联合会与广州大学出版资助

序

章培恒

李舜华副教授嘱我为她的著作《礼乐与明前中期演剧》写一篇序，我接受了。因为我认为这是国内在戏曲史研究中的一部视野宏远、材料丰硕、富于独见的书。

说到国内的戏曲史研究，当然以王国维先生的《宋元戏曲史》为成就最高的开山之作，从那开始，中国戏曲史才成为现代的学术研究的一支；在那以前的关涉戏曲的书，则是学术上的前现代的论著。而《宋元戏曲史》的特点首先就在于视野宏远、材料丰硕而富于创造性的见解。如其论元剧的文章之妙说：

元剧之佳处何在？一言以蔽之，曰自然而已矣。古今之大文学无不以自然胜，而莫著于元曲。盖元剧之作者，其人均非有名位学问也；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；人为之矛盾，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。（《宋元戏曲史·元剧之文章》）

这在当时，真可谓石破天惊之论。而其所以能提出这样的创造性的见解，就是由于视野宏远，既广泛地阅读了“古今之大文学”并且对之有深入的理解，又对于当时最新的文学理论了然于心并能自如运用，同时也由于对其研究对象——元曲所掌握的材料十分丰富，至少已对当时现存的元杂剧作过深湛的研究，因而能破天荒地抉发佳处所在。

我想,体现在《宋元戏曲史》中的这种治学精神就是后来的治中国戏曲史研究者所应努力继承的,李舜华副教授正是在朝这个方向行进。当然,她也许更受田仲一成教授的大著的启发,而田仲教授的关于中国戏曲的一系列著作同样是视野宏远、材料丰硕并富于创造性见解的杰构。

至于《礼乐与明前中期演剧》的具体特点,我认为在于并不满足于描述明代演剧从前期到中期的演变,而是要进一步寻找出这种演变的制度上的根源和文化上的原因,并为此作了广泛的探索、提出了自己的结论。

在制度上,作者把设立教坊司作为明初演剧得以贯彻政府意图的保证,而把宣德时期的禁官妓视为“明初以教坊司为核心,集权于帝王一身的演剧制度从此开始了全方位的衰落”的标志,正统时期的释放教坊司乐工三千八百余人和正德时钟鼓司的炽盛则被阐释为这种趋势的进一步发展。在文化上,作者重视士大夫的“师道”精神,并且认为“正统以来,朱元璋所建立的一元化的君主制度逐渐失范,以三杨为首的内阁渐趋制度化,随之而来的,士大夫的师道精神开始复苏。而这一复苏在文学领域的重要表征就是以李梦阳、何景明为首,并有王阳明、康海、王廷相等人积极参与的以颠覆官方台阁体为职志的复古运动。……如果说,李梦阳力倡复古,正是师道精神在诗文领域的勃发,那么,康海以曲发愤,不过是这一精神在戏曲领域的延续”。所以,在作者看来,明代演剧从前期到中期的演变,乃是以“集权于帝王一身的演剧制度”向士大夫的“师道精神”在演剧中发挥重大作用的转化。在这里,作者的着眼点分别在于掌控演剧的制度和指导演剧的文化精神,那就远远超越了只就演剧来探讨演剧的研究格局。

而且,作者对于弘治、正德时期的标举复古的师道精神的性质以及这种精神在嘉靖以降的演剧中的演化也作出了自己的解

释：“成化以前，道术尚一，天下无异习，文章一事亦根于理质。李梦阳假复古文辞以抒情志发其端，王阳明折而专究理学，独标师心自觉以张扬个体性命之道，所谓程朱一统，至此涣然冰释，而地方士夫之礼乐重建，亦如雨后春笋，日渐繁盛。”至于作为这种师道精神在戏曲领域中的体现的戏曲复古运动，则“大致以康海为起始，以李开先作结，王九思则承上启下，介于二者之间。李开先标举以曲自放，最终消解了戏曲领域的复古思潮，并因此成为晚明南戏传奇全面兴起的理论及历史前提”。这也就意味着这种“师道精神”是与主张“存天理、灭人欲”的程朱理学异道的、“以张扬个体”为实质的精神，而其在戏曲领域中，则通过康海、王九思、李开先的推演而最终通向晚明精神。在我看来，这是对于从正德直至晚明的明代戏曲发展的精辟的概括。

作者在作以上的描述时，绝不只是宏观的阐发，而是通过众多的个案研究——包括对许多具体的细部问题的考证（这主要体现在本书的下篇）——而获致结论。

我在序文一开始所说的这是一部视野宏远、材料丰硕而富于独见的书，其故即在于此。然而，越是富于独见就越易受到学界同人的质疑。这是因为：第一，“独见”是发展学术的极其必要、非常可贵之物，如果没有“独见”，永远只是重复既成的见解或为之作阐释，学术只能逐步走向衰落；但“独见”并不等同于正确的见解，它之所以不同于一般的见解也可能正是由于它的错误；因此，任何独见都必须经过学界的检验，以评估其是否正确，何况就是正确的新见解在开始提出之时也往往会有若干有待完善或需要修正之处。第二，既是独见，就必然与既成的权威相矛盾，因而不但不能很快为学界同人所认同，甚至在相当长的时期内都不能被学界同人普遍接受。试以我自己经验过的关于长篇小说《西游记》作者问题的讨论为例，在上个世纪20年代，胡适、鲁迅先生都说此书是吴承恩所作，俞平伯先生在当时是持

独见,指出其证据不足,但几乎没人理会;我在上世纪 80 年代旧话重提,并增加了新的证据以证明其非吴承恩作,虽然得到了徐朔方、黄永年、黄霖、张锦池先生的支持,但仍遭到好几位先生的反对,目前学界对《西游记》的作者问题仍然各持一说,无法取得一致意见,但我已经很满意了。

所以,此书出版以后如能很快为较多学人所认同,那是作者的幸运;如果遭到较多人的质疑甚至严厉的批评,那也是意料中事。在出现后一种情况时,我想,唯一正确的态度就是坚持真理、修正错误——假如有错误的话。

目 录

序	章培恒 1
---------	-------

绪言	1
一、研究对象	1
二、研究史	6
三、明前中期乐制改革与演剧的变迁	25
四、从演剧环境看演剧文本的变迁	43
五、小结	60

上 篇

制度史第一

第一章 教坊司的建立——明初乐制的重建及其渊源	66
第二章 乐在章而不在律——明初乐论的变迁及其渊源	92
第一节 围绕着大晟府乐制改革的雅俗之争	93
第二节 明初官方乐论对官廷杂剧戏文的影响	99
第三节 明清人眼中南北曲之发生及所依托之礼乐观	110

演剧史第二

第一章 功成作乐：明初官方演剧	127
第一节 洪武：以演剧为声教	127

第二节	永宣:以演剧文太平	144
第三节	教坊演剧的短暂繁荣	155
第四节	士大夫的反俗乐与宣德官妓之禁	165
第二章	礼崩乐坏:正统以来朝政变迁与官乐之积衰	183
第一节	教坊司的衰落与钟鼓司的兴起	183
第二节	乐籍制度的衰落与家乐的兴起	195
第三章	礼失而求诸野:明中期士大夫的礼乐承担	223
第一节	古乐复兴思潮	225
第二节	乡约运动中的演剧之禁	236
余 论	礼乐自天子出:嘉靖朝的礼乐纷更	243
第四章	雅颂亡而变风兴:明中期士大夫的戏曲创作	247
第一节	康海与戏曲领域复古运动的滥觞	247
第二节	以康海为中心的作家群	257
第三节	李开先与戏曲领域复古运动的终结	267
楔子	演剧环境与演剧	289
一、	从进盏仪式看明前中期的演剧形式	289
二、	进盏仪式影响下的明前中期剧曲创作	298
三、	进盏仪式影响下的演剧内容	304

下 篇

弦索弹唱第三

第一章	从三家曲选看明前中期的弦索弹唱	314
第一节	三家曲选的性质——对宫廷(教坊)曲唱的 追忆	314
第二节	三家曲选所著录的戏文	321
第三节	曲选散(剧)曲的混杂与弦索弹唱	330
第四节	曲选的内容——特定曲唱环境下的曲唱模式	343

第二章 从《风月(全家)锦囊》看明前中期戏文的变迁	352
第一节 教坊正声影响下的民间曲唱	352
第二节 教坊弦索影响下戏文的变迁	384

旦色变迁第四

第一章 元明以来旦色的发展与演变	410
第一节 元杂剧中旦色的发展	410
第二节 元明以来南戏旦色的发展	428
第二章 旦:闺中的思忆与怨怼	457
第一节 从《琵琶记》、《荆钗记》、《苏秦记》的演变 说起	458
第二节 其他戏文中“旦”的演变	470
第三章 “母亲”:净与贴在“情”与“理”上的分化	487
第一节 逼试——生与贴(夫)的故事	490
第二节 贴(夫)的故事	494
第三节 生的故事	498
第四节 “贴(夫)”的意义及消解	503
余 论	510

征引与参考文献·····

致谢·····

跋·····

绪 言

一、研究对象

本书所研究的对象为“明前中期演剧”，“礼乐”实为研究这一对象所切入的角度，这里首先需要对若干概念稍作解释：

一是明前中期。这一“前中期”意指明代建立以来至嘉靖末，大致相当于一般戏曲史所称自《琵琶记》形成以来至以昆腔为代表的传奇兴起之前这一时期，与传奇风行的明后期相比较而存在。^① 万历末吕天成撰《曲品》，第一次叙录传奇之作者与作品，曾将明代的戏曲分为两类，一类是“国初”的旧传奇，一类是“今时”的新传奇。^② 其中，李开先的《宝剑记》与《琵琶记》等同入“国初”旧传奇品，梁辰鱼的《浣纱记》则入新传奇品。清初徐于室、钮少雅撰《九宫正始》，其“臆论”

① 一般戏曲史在界定传奇时，或以元末明初《琵琶记》为始，或以《浣纱记》为代表的昆曲的兴起为始。然而，有关二者的出现时间本身就存在疑问，争论亦由此而起。如《琵琶记》，或以为元末，或以为明初。至于《浣纱记》，一般也有两种说法，一以为约在嘉靖二十二年（1543），一以为约在隆庆至万历初，甚至晚到万历七年。近年，吴书荫重加考证，以为约在嘉靖四十二年（1563）左右。参见氏撰《〈浣纱记〉的创作年代及版本》一文，收入华玮、王璠玲主编《明清戏曲国际研讨会论文集》。

② 其实，万历间以整理文献著称的胡应麟也以胜国及国初之戏文与近之传奇相比。《少室山房笔丛》卷41“庄岳委谈下”。

称谱中所收曲文，主要为元大历至正间诸名人所著，“间有不足，则取明初者一二以补之”；就曲谱来看，则已收入嘉靖间《宝剑记》、《浣纱记》诸作曲文。《九宫正始》以《宝剑记》等为明初之作，与吕天成视之为“国初”之作，正相符合。由此可见，明清人笔下的“明初”（“国初”）是一个十分含糊的概念，不过假此与“今时”（“近时”）相对，从而有意识地将旧传奇与新传奇区别开来。现代以来，研究者常常提及“戏文”（“南戏”）向“传奇”的演进，而不及“旧传奇”一辞。古人的概念往往比较模糊，于吕氏而言，既不曾提及“旧传奇”以前的历史，在“旧传奇”与“新传奇”之间，也没有严格的时间断限；但后人在发挥“传奇”一义时，却总是试图界定“戏文”与“传奇”的界限，是如何变化的，因为什么因素，最后的质变又在什么时间，从而引发了一系列关于二者历史断限的争论。其实，“旧传奇”这一命名恰恰透露出，在明人眼中，从戏文到传奇的演变曾经历了一段漫长的过程，故不妨统称为“国初旧传奇”，以别于“宋元戏文”与“近之传奇”，^① 这一“旧传奇”时代大致以《琵琶记》的出现为上限，而以《宝剑记》的出现为下限，《浣纱记》则另入“新传奇”。^② 本书所论及的明代

① 笔者以为，明清人叙述传奇时，往往自《琵琶记》始，且多持北曲变而为南曲说，均非不知有所谓“宋元戏文”在，而自有其理论语境；甚至列金元时董《西厢》、王《西厢》同入传奇，如黄文旸《重订曲海总目》，也出于同一考虑。此外，明人在提及南戏时，往往假之与北剧相对，故而与传奇之间并无区分，只不过称谓不同而已，这一点实迥异于今人；同时，特称南戏以别于北剧，又与北曲变而为南曲说一脉相承。这一理论语境，也正是本书在叙述明前中期演剧史与精神史之变迁时，试图重新勾勒的核心；故而此处分期，亦以重返古人议论之真义为要。

② 由此可见，明人以《琵琶记》为传奇之始，复于传奇中又有旧传奇与新传奇之别，二者是不可分裂而论的。今人往往争议传奇是始于《琵琶记》，还是始于《浣纱记》，已渐离于古人本意。

前中期也大致相当于古人所谓的旧传奇时代,当然这一分期只是大概性的。^① 无论就研究历史而言。还是就研究文学而言,分期始终是一个颇为棘手的问题;然而,为了便于研究,同时,更为直观地把握史的变迁,却又不得不面对这个问题。笔者始终认同这样一种观点,一部文学史,亦或具体到某一文体,最终发生质的变化,始终与文人士大夫的参与密切相关,^②换言之,与精神史的变迁相表里;而把握一代精神史的实质,又不能脱离于同时之政治。亦正是因此,本书在描述制度史与演剧史(上篇)的发展时,所谓明前中期,其前期与中期之间大致以成化为界,在具体论述中,复以具体朝代来

① 分期本身其实也是无法精确的,我们很难说,在某一时间点之前全是旧传奇,而某一点后即全是新传奇。《曲品》与《九宫正始》本身并没有明确的分期意识,故而其时段概念也比较模糊。例如,《曲品》中,将《宝剑记》列入旧传奇品,却将较之更早的陆采(1497—1537)的《西厢记》列入新传奇品,同时列入新传奇品的尚有梁辰鱼、张凤翼。可见,吕天成新旧传奇的划分并无严格时间界限,也非以昆腔之兴起为准,而主要依据作品本身,在形式与内涵上是否已出现某种新特质。这一新特质究竟是什么,或者说“传奇”的概念内涵究竟是什么,吕氏并未明言(但以文人之介入为前提则已隐然其中),同时,也是今人争议不休的所在。于此,本书暂不做具体讨论,令笔者感兴趣的首先是“传奇”这一“命名”的意义,并由此展开对明前中期戏曲的考察。

② 近来,研究界在经过种种争议后,也逐渐意识到在戏文与传奇之间存在一个漫长的过渡期,并重新评价了其间文人所发挥的作用,又引发了新的争议。其中,曾永义特别指出,“北曲化”、“文士化”和“昆曲化”是传奇兴起的三个必备条件;这一说法,正是在强调文人的作用下,初步烘托了南戏向传奇的发展过程;同时,也重新肯定了“昆曲化”之确立为传奇之始的意义。参其《论说“戏曲剧种”》,原收入《语文、情性、义理——中国文学的多层面探讨国际学术会议论文集》(1996),后收入氏著《论说戏曲》。其实,有关研究所说的北曲化、昆曲化、表演(譬如脚色制)的丰富、版本体制的完善,等等,都是在文人的参与下最终完成的。本书下篇除不及昆曲化外,所着力描述的也正是“北曲化”(明代中期民间俗乐逐渐侵入教坊的过程,其实质也正是南北曲再次融合的过程)与“文士化”(明中期戏曲领域的复古运动);而将昆曲化置于(新)传奇时代,视为在正声北曲重振而不果后,以蒋孝、魏良辅、沈璟为代表的文人乐师共同折人以北曲为范、雅化俗乐(南曲)的正乐运动。

标识不同阶段的发展；但如涉及文本（下篇），鉴于文本形成的复杂性，则主要是将整个“旧传奇”时代视为一个整体来论述，仅笼统指称何为“前期”之特征，何为“中期”之特征，而不对作品作严格的时段归属。在本书中，明前中期演剧以《琵琶记》为始，以《宝剑记》为结，复以《伍伦全备记》为成化以来第一部（旧）传奇——即视为明中期戏曲复兴之先声，正是就各自在有明演剧精神谱系中之地位而定。

二是演剧。所谓“剧”应该包括杂剧、院本与戏文（传奇）、百戏等各种形态。本书所要考察的最终指向是南曲戏文，或称（旧）传奇；同时，也涉及其他的论述，但主要着眼于后者与南曲戏文变迁之间的关联，即将之作为与传奇的兴起密切相关的某一环节而加以考察。自青木正儿《中国近世戏曲史》开始，各家戏曲史在论及明代前中期戏曲的繁兴与否时，也多从南曲戏文（传奇）着眼。以南曲为明前中期剧坛之特色，显然是就明后期传奇的繁兴而言；不徒如此，我们说，这一“国初旧传奇”的意义，因其界于金元杂剧与明后期传奇之间而日渐凸显，^①它成为我们描述金元以来文学何以呈马鞍型发展（这一发展过程，近人或视之为“近世文学精神自萌生而挫败而复炽”）不可或缺的环节。这一研究对象，在明代，原是“戏文”、“传奇”、“杂剧”、“南戏”混称。^②在近人的研究中，有人称作“南戏”、“戏文”，也有人称作“传奇”，最近又有研究者特称作“明人改本戏文”，种种称谓的差异，直接导源于

① 这一说法已见于明人议论，王骥德即道：“人元……北曲遂擅盛一代……迨季世人我明，又变而为南曲。”《曲律》“论曲源第一”

② 近时研究者多注意到明前中期“南曲戏文”与“传奇”在概念上的混用，却很少注意到当时人也以“杂剧”来指称南曲戏文。例如，《伍伦全备记》“副末开场”即作如此称呼。从戏曲史来看，“戏文”、“传奇”、“杂剧”三者概念在一开始都比较混乱，都可以兼指北剧与南剧，前二者亦可指“小说”或“说唱”。明前中期以“杂剧”称呼南曲戏文，也透露出当时宫廷演剧中南北曲交融的景象，而“北曲化”本身即是今人所云“戏文”向“传奇”演进的一个重要环节。

各家有关如何划分宋元戏文(民间)与明清传奇(文人)之间界限的争议。其实,研究界关于传奇的各种争议,包括如何描述传奇产生后的明后期戏剧,又衍生出种种类似“文人传奇”、“贵族传奇”、“民间传奇”的命名,^①本身已隐括了一个事实,即:如果说,“传奇”这一新文体的形成源于近世精神的复炽;那么,该文体甫一形成便预兆了这一精神的再次回落,此后戏剧发展在具体演剧环境中所呈现出来的复杂性,恰恰彰显了万历以来近世精神的斑驳陆离。正是因此,本书无意于概念的纠纷,在具体描述时可能也会出现“戏文”与“(旧)传奇”的混称;^②而特称作“演剧”,则主要着眼于联系当时的演出背景来考察戏文的发展,也即将“剧”置放于传播与接受的过程中加以考察,以资了解演剧环境影响下的演剧内容与形式;并试图由此了解在这一演剧环境中,伴随着社会结构的变动,所谓“官方”、“文人”、“民间”等因素是如何交汇,^③并最终影响演剧的变迁,其实质是今人所云“近世精神”的发展、复炽与再次回落。^④

① 参见郭英德《明清文人传奇研究》(1992)、《明清传奇综录》(1997)、《明清传奇史》(1999)等著作,20世纪末,有关南戏与传奇的分界再起争端,焦点仍集中于“文人”与“民间”的区别。参下文。

② 在笔者以为,“传奇”一义,或称明人所云“新传奇”,严格而言,特指文人参与下,原有戏文从内在意蕴到外在形式俱已发生质的变化,而形成的一种新文体。只是鉴于这一变迁的复杂性,而不予以明确称谓。

③ 本书特别强调演剧发展中文人士大夫的作用,即明前期演剧之沉寂,与明中期演剧之复兴,甚至明后期演剧之繁炽与挫折并进,均与文人士大夫(基于反俗乐与正乐之立场)的精神倡导不可分割;并重新肯定了士大夫反俗乐的独立意义,而不是简单地附庸于官方思想控制的影响。

④ 章培恒先生《明代文学研究》第一辑“序”指出,晚明文学中,尽管出现了某些近似五四文学精神的萌芽,但这一萌芽始终未能壮大起来。实际上,五四新文学产生以后,不过一二十年,便进入了相对低沉的阶段,文学精神渐渐向文学传统中滞后的一端靠拢。文学的发展是如此曲折,个中原因也非常复杂,笔者在本书中,试图从礼乐思想的发展来看社会结构的运转,由此凸现演剧环境与戏曲创作之间既相互制约、又彼此促进的双重关系,也不过是一种考察而已,但却是一项不可或缺的考察。

三是礼乐。以“演剧”命名其意在于，惟有将“剧(曲)”置入演剧环境中，始能折射出社会结构变动下不同因素的交织，始能确证演剧的实质；而搬演之剧，一旦与环境相联，便绝非单纯歌弹唱演之娱戏，而实为礼乐制度中的一环，这于古人而言不过一种常识。^① 笔者以为，只有重返古人的礼乐关怀，重构古人自身的理论系统，始能真正把握文学史之变迁，并重新审视今人所云“近世精神”发展的复杂性；这一复杂性实源于“官方”、“文人”、“民间”三种因素的消长，而“礼乐”恰恰是联系三者的最佳途径，故特以此为角度切入明前中期演剧的研究。此外，尚需提及的是，本书在具体论述中侧重于乐制与乐论，然“礼”、“乐”相须为用，因此也不能完全割裂而谈。

当然，这只是对研究对象与研究角度的一个大致界定，或者说，是一切思考的开始。至于何以选择“礼乐”这一角度，最终又如何阐释整个明前中期演剧的变迁，我们不得不自当前的研究状况说起。

二、研究史

由于资料的缺乏，直到20世纪80年代初，戏曲领域有关明代前中期的研究几乎是一段空白，一些研究者甚至以为明代前中期，尤其是建文到正统这五十年间，在戏曲史上本身就出现了

^① 1926年，吴梅撰《中国戏曲概论》，此书旧学根柢甚深（此一点后来颇遭訾议），即于“明总论”中首揭“一代之文，每与一代之乐相表里”之微义，而直接将魏良辅、梁辰鱼等人对昆腔的考定视为对俗乐的雅化（“正乐”），只是所论颇为简略而已。