

跬步集

梁燕 主编

學苑出版社

中国戏曲学院《梨园文丛》

跬步集

——中国戏曲学院戏文系毕业生作品选

梁 燕 主编

學苑出版社

图书在版编目(CIP)数据

跬步集(第1辑)/梁燕主编. 北京:学苑出版社,2005.12

ISBN 7-80060-425-X

I. 跬… II. 梁… III. 戏曲研究—作品集—中国 IV. J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 201405 号

2207.3 + 2230

责任编辑:洪文雄

出版发行:学苑出版社

社 址:北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码:10007

网 址:www.book001.com

电子信箱:xueyuan@public.bta.net.cn

销售电话:010-67675512、67602949、67678944

经 销:新华书店

印 刷 厂:三河市灵山红旗印刷厂

开本尺寸:787×1092 1/16

印 张:22.5

字 数:343千字

版 次:2006年2月北京第1版

印 次:2006年2月北京第1次印刷

印 数:1—1000册

定 价:45.00元

前 言

中国戏曲学院戏曲文学系建系二十多年来,在许多领导、专家和所有教师的辛勤努力下,逐渐形成了自己的办学特色:即以培养戏曲的创作与理论人才为宗旨,使学生掌握戏曲剧本写作的基本技能,具有一定的戏曲理论修养和研究能力。

自1999年连续扩大招生以来,目前戏文系在校生约200人,毕业生超过了100人,他们大多工作在戏曲院团、影视、新闻、教育、科研等企事业单位。令人欣喜的是,这些学生从一入校起就对戏曲艺术产生了浓厚的兴趣,他们带着对民族文化的真挚情感,投入到了专业学习之中。从他们的习作乃至毕业作的质量上看,已经显露出一定的科研素质和创作才华。

由于篇幅有限,这里只收录了近三年毕业生(2003届、2004届、2005届)的部分剧作和论文,尽管有的作品还很稚嫩或者十分粗浅,但毕竟是他们四年学习的一个成果。荀子说,不积跬步,无以至千里。我们就把这本小书命名为《跬步集》吧,因为这仅仅是一个起步,一个开端。今后的路,还要靠他们自己的努力。我相信,只要他们坚持不懈地走下去,一定会成长为戏曲队伍的中坚力量。

我们还要说的是,戏文系所有毕业生的剧作和论文,凝聚了系内外、院内外、戏曲界的同行专家等多位前辈、师长和同事们的精力和心血,我们要向这些给予学生以悉心指导的老师们表示深深的谢意!同时,也非常感谢学院有关部门的大力支持,感谢我系张文振老师在繁忙的教学、系务工作之余对全书进行的校对、整理以及多方的联络。

梁 燕

2006年元旦于中国戏曲学院

目 录

前 言	梁 燕
-----	-----

理 论 篇

已索 《歌代啸》杂剧研究	海兴宇 / 2
已索 湘剧高腔《马陵道》的人文意识	王 培 / 23
中国戏曲高台教化的发展与衍变	董 昕 / 31
传承与变异——浅谈古代文学对戏曲创作的影响	刘 芳 / 48
透视时间的艺术——试论戏曲与电影的共性和个性	方梦璇 / 57
已索 蔡伯喈形象新解	张 薇 / 71
已索 上海越剧市场现状调查报告	韩 蕾 / 83

创 作 篇

已索 王昭君	马 敏 / 97
已索 忠肝义胆武二郎	渠 岩 / 146
已索 梨园正气	刘东咏 / 169
已索 孔雀东南飞	应 丹 / 212
已索 黍离悲情	周 倩 / 252
已索 戏梦人生	王如丹 / 296
已 大唐女儿	李 翔 / 332

理论篇

《歌代啸》杂剧研究

海兴宇

弁 言

元代后期，南戏与北杂剧相互融会，北杂剧逐渐衰落，南戏不断成熟和完善，以致进化成为明清传奇。传奇创作在明代可谓“曲海词山”，其势蔚为壮观，这一事实必然导致研究者们针对明代的传奇和杂剧投入精力的差异，这种研究重心的倾斜，一定程度地忽略了杂剧在明代戏曲史上所应享有的重要地位^[1]，而同时又为明杂剧的研究提供了广阔的挖掘空间。

传为徐渭所作的杂剧《歌代啸》是明代众多杂剧作品中的一部奇剧，它既充满了怪诞和讽刺性的市井内容，又使人在光怪陆离之中陷入深思。该剧是一本四出的杂剧，各出之间既相对独立又彼此联系。第一出写庙中的张、李两个和尚，张贪财，李好色，身为师兄的张和尚，背着师弟李和尚赎回了曾经属于其师父的菜园子，并尽心经营，还一心想诱骗李和尚的钱财用在自己的菜园子上，可是却反被李和尚用蒙汗药药倒，并偷走了菜园中的冬瓜和张和尚的僧帽；第二出写李和尚与王辑迪的妻子吴氏在王家幽会，而此时吴氏之母恰好来到，并喊牙疼，吴氏慌称李和尚通医术，让李诊治，这时王辑迪回到了家，李便称要治尚母之病须烤炙王辑迪的脚，王不答应，吴氏便脱王辑迪的衣服强迫其烤脚，慌忙之间让王辑迪跑掉了，可却在争夺衣服的混乱中，使王辑迪带走了张和尚的僧帽；第三出，王辑迪到州衙告妻子与和尚通奸，李和尚与吴氏定计：以张和尚的僧帽为证，一口咬定是张和尚强奸吴氏，州衙中，吴氏按计而行，糊涂的州官竟把无辜的张和尚发配；第四出，写州官惧内，因为调戏丫头，而激怒夫人，故而设了一道栅栏拦阻夫人，夫人怒气冲天，放火烧衙，众百姓前来救火，州官竟怒斥百姓黑夜提灯不是救火，而是放火，百姓只得无奈地散去。

《歌代啸》杂剧，从内容到体制，再到艺术思想无一不显示着其独特性，而基于作者等一些考据不清的问题，使得该剧历来被学术界所忽略^[2]，当然该剧也就成为了明代戏曲研究中一块有待开掘的学术领域。可喜的是

近年来少数学者已对此剧投入了一定的目光,使笔者有可能站在他们的研究成果上进一步地探索。

具体到这篇研究《歌代啸》杂剧的论文,笔者主要从以下四个问题来论述:

- 一、关于《歌代啸》杂剧的作者;
- 二、《歌代啸》杂剧受到话本和说话艺术的影响;
- 三、《歌代啸》杂剧的“荒诞性”;
- 四、《歌代啸》杂剧所依据的哲学思想与其怪诞的喜剧表现手法。

一、关于《歌代啸》杂剧的作者

(一)《歌代啸》作者的争论

《歌代啸》的作者到底是谁?在学术界,多年以来一直不能被确定,故一直未被戏曲目录学书籍收入。近人傅惜华先生首次将《歌代啸》著录于其《明代杂剧全目》,并在该书《歌代啸》辞条之下载:《歌代啸》,明清以来,各家戏曲书目,未见记载。到目前为止,世上仅存此剧一个版本即道光年间山阴沈氏鸣野山房精钞本^[3]。古籍版本学家柳翼谋(诒徵)先生描述该钞本记下:“馆(南京国学图书馆)藏《歌代啸》杂剧,题徐文长撰^[4]。”^[5]

既然,有徐渭署名,又何必说其是伪作呢?令学者怀疑之处,主要是:其一,与“山阴徐文长撰”分署的还有“公安袁石公订”(见图A-1),并有袁氏的序文一篇。“公安袁石公”即指晚明诗文公安派代表人物袁宏道,石公是他的号。序中道:“说者谓出自文长。”^[6]后有人怀疑这篇序并不出自袁宏道之手(未收入《袁中郎全集》),故而作者不是徐渭。这种说法笔者认为不妥,因为无论该序是真是伪,都与杂剧的真伪没有必然联系,况且徐渭去世之时,袁宏道仅仅二十五岁^[7]。其次,“凡例”七则,署名为“虎林冲和居士”(见图A-2),有学者怀疑“虎林冲和居士”并非徐渭,所以《歌代啸》不是徐渭的作品。支持这种说法的有日本汉学家青木正儿,他指出:“《歌代啸》,前南京国学图书馆藏有钞本,已影印^[8]。据此书凡例,系冲和居士所作,居士即《新镌出像点板怡春锦曲六集》的辑者,姓名待考。”^[9]笔者认为这一条仍不能确定《歌代啸》非徐渭所作,众所周知古人名号众多,由此看来青木氏的结论过于武断。另外,中山大学戚世隽道:“虎林即杭州,徐渭则是绍兴府山阴人,籍贯不同,故冲和居士非徐渭别署。”^[10]这种说法也近于臆断,尽管通常的说法“虎林”即杭州,但毕竟古代地名的别名众多,据考东北还曾有虎林一处。退一步讲,即便凡例确不出自徐渭之手,也不能说明《歌代啸》的真伪,因为这部书稿毕竟是人

携走的,并且在凡例中虽说:“元曲於出内或出外另有小令曰楔子,至曲尽又别有正名,或四句,或二句,隐扩剧意,亦略与开场相似。余意一剧自宜振纲,势既不可处后,故特移正名向前,聊准楔子,亦所以存旧范也。”^[11]按凡例所言《歌代啸》的楔子应存“旧范”,而元杂剧的“旧范”即王国维所谓“楔子大抵用【仙吕·赏花时】或【端正好】二曲”^[12],而该剧楔子却用了【临江仙】的词牌子,乃是纯粹的传奇风格。如明代中叶戏曲家陆子玄《南西厢记》^[13]传奇、袁于令《西楼记》传奇的第一出都采用了【临江仙】的词牌子,所以绝不能排除他人代写或补写的可能。当然还有人谈到其弟子王骥德未曾提到此剧,以及该剧在思想文辞上与徐渭的其他作品风格不一致等问题,但都为孤证。陈援庵(垣)先生曾道:考证之学“无证不立,孤证不立”,由此看来,众多观点均不能成立。

由于通过史料的考证,无法确定《歌代啸》的作者到底是不是徐渭^[14],以致近年来一些学者,在研究其作者的问题上又开拓了一条新路——从作家的艺术风格探讨《歌代啸》的归属问题。

利用这种方法系统性研究《歌代啸》作者问题的是安徽省艺术研究所的王长安同志,其著作《徐渭三辨》^[15]为进一步探讨该剧的作者提供了重要资料。

该书中王长安同志从徐渭的性格、经历、文艺主张以及与徐文长的另外一部杂剧《四声猿》作了细致的比较,尤其在与《四声猿》作比时,分别从“共同的佛学兴趣”、“共同的剧作模式”和“共同的科诨风范”三个方面进行了细致深入的论述,每一部分都具有极高的价值,并将重点的论述性语言以着重符号标出,更使王长安同志的观点——两部杂剧同出于一人之手——清晰明确^[16]。

(二)《歌代啸》杂剧与徐渭的绘画作品在创作思想上的统一

当代的学术研究,无论自然科学还是社会科学,都无不显示出多元化、跨学科的特点。且早有陈寅恪先生以其《元白诗笺证稿》开以诗证史之先河。而针对《歌代啸》杂剧的研究,到笔者做此论文为止,发表、出版过的论文、论著,还都只局限于剧本分析或作家简历,并未扩展到其他学科,而对于徐文长这样一位全能的艺术家的(据《明史》记载徐渭曾自言道:“吾书第一,诗次之,文次之,画又次之。”^[17]),加之本文所研究的也正是他所创作的艺术作品,故而研究的范围也就自然应该扩展到徐渭的其他艺术领域。因此以画家著称于世的徐文长,将其绘画创作作为比较研究的对象,在确定《歌代啸》作者的研究过程中,也就成为了不能跨越的一环。

徐渭,在中国美术史上是一位极其重要的人物,他的绘画既有“吴门画

派”的风格，又具宋代院画的严谨，其中尤其是：“他的花鸟画，兼收吴门派与林良写意花鸟之长，而不为所束，大胆变革，极具创造力。它往往赋予花卉以强烈的主观情感，并且一反吴门派恬静的意趣，直抒愤世嫉俗、激荡难平之情……”^[18]。《中国大百科全书·美术卷》是这样评价徐渭绘画作品的：

徐渭的水墨花鸟画受林良、周之冕、陈淳等人影响，在此基础上，融合前人的泼墨、简笔、写意之法，并结合写生，加以变革创造，遂成为自己的独特面貌，发展了文人画以感情驾驭笔墨，以笔抒发感情的传统……在他的笔下，清淡幽雅的梅兰竹石一变而为狂怪奇拙激荡难平的心态表现。对客观物象的描绘，他常常是随兴所至，信手拈来，横涂竖抹，不求形似，不拘成法。

徐渭的绘画在中国美术史上的重要的意义便是很难把他归入哪一画派，但又处处流露着“吴门画派”的绘画风格。因而可以看出，徐渭是深笃吴派风格的，而由于种种原因他又不肯拘泥于吴派，在继承的基础上有所创新，但始终不离开“吴门画派”的精髓。

在以上这一点上，《歌代啸》杂剧不也是如此吗？《歌代啸》杂剧创作于明代，而众所周知明代杂剧的南曲化已相当明显，但《歌代啸》杂剧却完全使用了北曲的宫调和曲牌，这与徐渭对于北曲的钟情不无关系。在其《南词叙录》中载：“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人之善与鼓怒也，所谓其声噍杀以立怨是已。南曲则纾徐绵眇，流利婉转，使人飘飘然忘其所守而不自觉，信南方之柔媚也所谓亡国之音哀以思是已。”^[19]可见，徐渭扬北曲而抑南曲。

具体到《歌代啸》的剧本，作者遵守了元剧的基本定例（并不是像康海《中山狼》杂剧恪守其法则）。如果姑且认为《歌代啸》为徐渭所作，那么便同他的绘画一样，在宗法元剧的基础上又大胆地变革和创新。

演唱上，按元剧规则“每折唱者，只限一人，若末，若旦；他色则有白无唱，若唱，则限于楔子中；至四折中之唱者，则非末若旦不可。而末若旦所扮者，不必皆为剧中主要之人物；苟剧中主要之人物，于此折不唱，则亦退居他色，而以末若旦扮演者，此一定之例。”^[20]《歌代啸》杂剧每出均为一入主唱，第一出張和尚主唱，第二出李和尚主唱，第三出吴氏主唱，第四出，周官主唱。此剧虽未分正末、正旦，但三出均为男脚色唱。按周贻白所说：“以正末或正旦主唱而论，在元剧中也非一律如此。比方《生金阁》，正末唱第一、三、四折，正旦唱第二折；李好古的《张生煮海》，正

旦唱第一、二、四折，正末唱第三折。”^[21]因而，《歌代啸》在演唱的安排上并不算出规矩。

在宫调和曲牌的问题上，就有变革和创新的成分了。现将《歌代啸》杂剧曲牌联套的形式列于下：

第一出：“用皆来韵”【仙吕·点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【村里迓鼓】—【元和令】—【上马娇】—【胜葫芦】—【么篇】—【后庭花】—【柳叶儿】—【青哥儿】—【寄生草】—【赚煞】；

第二出：“用江阳韵”【中吕·粉蝶儿】—【脱布衫】—【小梁州】—【么篇】—【上小楼】—【么篇】—【满庭芳】—【快活三】—【朝天子】—【四边静】—【般涉调·耍孩儿】—【五煞】—【四煞】—【三煞】—【二煞】—【一煞】—【收尾】；

第三出：“用齐微韵”【越调·斗鹤鹑】—【紫花儿序】—【金蕉叶】—【调笑令】—【鬼三台】（《太和正音谱》名【三台印】）—【麻郎儿】—【么篇】—【络丝娘】—【小桃红】—【小桃红】—【煞尾】；

第四出：“用家麻韵”【双调·新水令】—【驻马听】—【沉醉东风】—【雁儿落】—【得胜令】—【乔牌儿】—【甜水令】—【折桂令】—【锦上花】—【碧玉箫】—【离亭宴带歇拍煞】。

首先，可以清晰地看到，作者遵守了元杂剧的基本定例，所有宫调曲牌均出自北曲，并且在每出之下标注“用皆来韵”、“用江阳韵”、“用齐微韵”、“用家麻韵”，符合元剧“同韵到底”的规则。此外《曲律》载：“杨用修谓：古曲有‘艳’又‘趋’，‘艳’在曲前，即今之引子；‘趋’在曲后，即今之尾声是也。”这是古曲、大曲的规定，而针对《歌代啸》这部杂剧，其能够前标曲调，后有【赚煞】、【收尾】、【煞尾】、【离亭宴带歇拍煞】，也是作者尊重传统的典范。

其次，从《歌代啸》曲牌联套的情况上来看，作者的创作就有变革和创新的意味了。问题主要出现在第二出（其余三出都采用了同一宫调的曲牌），客观地讲，“北曲一宫到底，中途不能变换宫调……也有一些例外的情况。这就是所谓‘借宫’与‘转调’”^[22]，这种“借宫”、“转调”的现象在元剧中是允许的，“《中原音韵》也提供了一些此类资料，如【正宫·啄木儿煞】，亦入中吕；【小石调·青杏儿】亦入大石调；【南吕·翠盘秋】亦入中吕；【商调·玉抱肚】，亦入双调，等等”^[23]。在《南村辍耕录》^[24]中则在【正宫·白鹤子】下标“中吕出入”、【正宫·快活三】下标“中吕出

入”，在【南调·柳叶儿】下标“仙吕出入”。而在元剧中“转调”：仅仅是一支曲，如石君宝《曲江池》杂剧第二折，在【南吕·一枝花】套曲里，就夹用了【商调·上京马】一曲，无名氏《货郎担》第四折在【南吕·一枝花】套曲里，夹用了正宫的【九转货郎旦儿】。而针对《歌代啸》杂剧，经查《太和正音谱》^[25]，其第三出在“中吕宫”之下，夹用了两个“正宫调”的曲牌——【脱布衫】、【小梁州】，然后又转【般涉调·耍孩儿】一套曲子，转调之多，在元剧中不曾看到，且在《宋元戏曲史》中说“般涉调”元剧中从未用之^[26]。而作者却破天荒地用了一套曲子。

如此看来，徐渭的美术创作思想和《歌代啸》杂剧创作的指导思想，是具有相似性的，它们都秉承着作者所钟情的流派和风格，体现着传统流派的精髓，但又不为之所束缚，大胆地变革和创新。

以上，笔者从《歌代啸》杂剧的形式和体制与徐渭书画的整体风格进行了比较，以下笔者将通过对《歌代啸》内容的分析，与徐渭具体的绘画作品作比，探索二者在内容和思想意义等方面的联系。

《墨葡萄图》（见下图）是徐渭众多绘画作品中体现其创作风格的一幅。“描写无人采摘的野葡萄隐现于如点点泪痕般的墨叶中，表现了题画诗所言‘笔底明珠无处卖，闲抛闲置野藤中’的抑郁牢骚与愤懑不平的情感，所画葡萄及藤叶，纷披低垂，用笔恣纵，水墨淋漓，随意挥洒，不求形似。”^[27]《歌代啸》杂剧不也是如此吗？美术评论家徐书城先生说道：

“其代表作品如《墨葡萄图轴》，所描摹之物已远离原型，不仅葡萄不圆，叶瓣亦无一规整，已是极明显的‘变形’形式了。”^[28]将这一特点套用于分析《歌代啸》杂剧：剧中的人物已远离其原型，无论和尚、周官还是尚母，都做了极大的夸张，剧中不存在任何规整性，已随作者的意图做了随心所欲的变形和夸张。真是妙不可言！两部作品的创作思想在这一点上竟会如此相似。

徐渭的艺术创作也像中国其他艺术家一样，通过绘画，阐释自己的内心情感和哲学思想，画家描述的不是西方的“素描”、“速写”，而是画家心中的“有我之境”，用美学家叶朗教授的话说是画家心中的“胸中之竹”。诚如中央美术学院院长潘公凯先生所言：“这种创作思想和后来王阳明‘心本体’和李贽‘童心’说，在认识方法上多有相合之处。”^[29]

一幅绘画作品的创作思想，无疑是通过作品的画面内容体现出来的，而对于画面构图的分析，则是专业的美术批评家才能够实现的，所以对于笔者这样非美术史论专业的学者来讲，寻找一个合适的切入点对于作品的比较研究产生极大的便利。中国传统的绘画与西洋绘画的一项重大区别就在于中

国古代的绘画没有西方专业化的传统，中国的古代绘画是文人画。换句话说，西方所谓专业的画师、画家在中国古代是没有的，绘画在中国古代乃是文人“琴棋书画”的一个有机组成部分，是“六艺”中“书”的重要方面。既然中国古代的画家是文人的一员，那么必然也是诗人中的一员，苏东坡就曾称赞王维：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”，诗和画在中国古代是融为一体的。徐渭不但不能例外，而且是诗人中的典范。因而，研究绘画作品上的题画诗也就成为笔者研究徐渭绘画有利的突破口。

美术史家薄松年先生指出：徐渭“常在题画诗中表露对现实及生平遭遇的不满……以嬉笑怒骂的语言，借题发挥的手法，发泄对现实的不满。”^[30]以下援引徐渭两首题画诗：

半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。

笔底明珠无处卖，闲抛闲置野藤中。（《墨葡萄图》题诗）

兀然有物气豪粗，莫向年来珠有无。

养就孤标人不识，时来黄甲独传庐。（《荷蟹图》题诗）

以下再将《歌代啸》杂剧最后四句“下场诗”列于下：

传来久，几句市井谈，

莫须有，如许蹊跷事。

啸不尽，聊且付歌词，

扮出来，大家打杂剧。^[31]

通过对比，可以清晰地看到，题画诗中所传达的信息与《歌代啸》最后四句下场诗在思想、情感和方式上有着惊人的相同。思想上他们都表达了落魄不得志的牢骚，情感上都有着傲视一切的“笑谈感”，最主要的是表现方式上，《墨葡萄图》乃是以画作啸，《歌代啸》则是以曲词（“歌”）作啸，徐渭将“无处卖”的“明珠”“闲抛闲置”在“野藤”中，不正与《歌代啸》以荒鄙、粗俗的形式表达作者“明珠”般的内心世界不谋而合吗？《荷蟹图》是无论“有无”养就一份“孤标”，而《歌代啸》则是“莫须有”地展示着作者狂傲的性格。

由以上的比较可以得出《歌代啸》杂剧与徐渭的绘画，在形式、感情以及创作思想等诸多方面，存在着的已不仅仅是相似性而是惊人的一致性，笔

者翘首以盼《歌代啸》杂剧为徐渭作品之具体考据的钩沉和确认,笔者坚信以上的比较研究必将成为确定《歌代啸》杂剧为徐渭所作的强有力的佐证。

二、《歌代啸》杂剧受到话本和说话艺术的影响^[32]

戏曲和曲艺是天生的姊妹艺术应该没有什么争议,戏曲艺术与说话艺术以及其他俗文学的相互影响由来已久,在这一点上的研究主要集中在两种艺术整体的、宏观的作用及关联,而笔者在这一部分中的论述则是针对话本、说话艺术对于《歌代啸》这部戏剧的影响,以更清晰地看到《歌代啸》杂剧产生的原因。

先来谈谈话本和说话艺术。话本,顾名思义,也就是说话人(即说书人,《梦粱录》中说:执此业者,谓之说话人,也称“舌辩”^[33])表演的底本,按说话这种曲艺形式可以溯源到汉代,近人陈汝衡曾引用汉代刘向的《列女传》:“夜令警颂诗”一句证明汉代已有说书,“孤证不立”,这一观点仍无法确定说书的起源。无独有偶,一九五七年二月四川博物馆在成都天回山汉墓发掘出一尊“击鼓俑”,复旦大学教授、戏曲史家赵景深先生描述其形说:“面含微笑,右手高举鼓槌,左臂抱鼓,翘起右脚,仿佛正在讲唱,神情生动。”^[34]这一发现,使得说唱起源于汉代在学术界几乎成为定论,而中山大学教授、戏曲史家董每戡先生则抱有不同的观点,他认为“警颂诗”并非说话,乃属宗教祭礼,而“击鼓俑”也不是说话艺人而是“成相”艺人。但董每戡也承认说话起源于唐代都市“是不成什么问题的”^[35]。

近人徐慕云先生在其《中国戏剧史·卷一·说书》中道:“小说(话本)之发达,与戏剧实有表里相辅之益。”^[36]正如徐氏所述,说话艺术与戏曲艺术的渊源由来已久。早在宋元时期,说话艺术就得到了空前的发展,其内容有四种:“一小说(这里指一些灵怪传奇文章,如《世说新语》、《搜神记》一类),一说经,一说参史,一说史书”^[37],其内容直接影响了宋杂剧,诚若周贻白先生在《中国戏曲发展史纲要》中指出:

北宋时期的说话,虽以唐代士人小说为基础,而合生亦早其根源。但因此一时期的杂剧,已经以故事情节为主,而作代言体的演出,则故事之来源及其所具之内容,皆当与所谓之说话具有联系。^[38]

由此看来说话艺术与戏曲的关系更密切了。

明代以后,虽然陪伴着城市的繁荣,以及“越来越壮大的市民群众,却是民间文学和通俗文学的真正爱好者和保卫者”^[39],说书艺术也具有其繁盛的一

面,但毕竟由于明代统治者对文艺形式的束缚(这种状况从元代已有^[40]),使得文人们大多投身于案头的话本。这类案头化的作品,一部分辑录了宋、元、明艺人说话的底本,基本不加文学润色,保持其原貌,当然也就是原来意义上话本,如上世纪二三十年代由阿英和马廉发现的《清平山堂话本》,在新近出版的《中国文学史》评价道:

他基本上保持了宋元明以来一些话本小说的原貌具有较高的研究价值。^[41]

再有便是文人创作或根据话本再创作的了,著名学者陆侃如和著名女作家冯沅君在他们合著的《中国文学史简编》中明确指出:

话本本来是说话人的底本,但到明清作家手里话本也和诗词散文一样成为文人创作的一种体裁。^[42]

以上所说的,为了区别于话本,而其形式又模拟话本,因此被称为“拟话本”(“拟话本”一词始见于鲁迅《中国小说史略》),《三言》、《二拍》等即属其列。由于“拟话本”已渐失话本要素,也不能用以曲艺说话,加之“拟话本”的大量出现的时间,学术界比较公认的观点应在晚明时期^[43],应以李贽所处嘉靖时代始,冯梦龙所处万历年间为繁荣。由此看来《歌代啸》杂剧处于其前,谈不到影响,故而“拟话本”不在笔者讨论之列。

首先,从题材上看,在话本中可以找到一些与《歌代啸》相似的内容。

笔者曾提到的由嘉靖年间的洪楸编订的“《清平山堂话本》乃是一部记录宋元明时期话本集,现存最早的话本集。他原名《六十家小说》,分为《雨窗集》、《长灯集》、《随航集》、《欹枕集》、《解闲集》、《省梦集》六集,每集收小说十篇,共六十家”^[44]。藏书家马廉分别从日本和宁波发现其残本,虽是残本,但却“真实地保存了宋元明话本的原始面貌”^[45],也是本文明初话本所采用的依据。

在《清平山堂话本》中的《话本卷三》有一篇名为《五戒禅师私红莲记》虽然其表现的主题是今生来世的佛教思想,但从故事的背景和某些情节来看却与《歌代啸》十分相似,以下具体比较。

两部作品一为话本,一为杂剧,表述方法不同,但都以两位和尚的出场为大背景:

话说大宋英宗治平年间,去这浙江路宁海军钱塘门外,南山净慈孝光禅

寺，乃名山古刹。本寺有两个得道高僧，是师兄师弟，一个唤做五戒禅师，一个唤做明悟禅师……^[46]

（《五戒禅师私红莲记》）

（扮张和尚僧帽僧衣上）谁说僧家不用钱，却将何物买偏衫。我佛生在西方国，也要黄金布祇园。小僧本州三清观张和尚是也，紧自人说我等出家人父亲多在寺里，母亲多在庵里，今我等儿孙，又送在观里，何等苦恼！师弟唤做李和尚，颇颇机巧……^[47]

（《歌代啸·第一出》）

除此之外，两部作品都描写了和尚犯色戒的内容：在《五戒禅师私红莲记》一则中有“且说长老（五戒禅师）关了房门，灭了琉璃灯，牵住红莲手，一将将到床前……”^[48]以下以叙述和骈体文共一百二十八个字，直接地做了色情场面描写。在《歌代啸》杂剧中虽未曾直接描写李和尚与姘妇的淫秽场面，但通过李和尚之口破戒、淫秽之词不绝，以下仅从第一出李和尚与张和尚的对话中援引两句：

（李和尚僧衣光头应上）来了！自从披剃入空门，独拥孤衾到如今。咳！我的佛，你也忒狠心。若依愚见看来，佛爷爷你若不少宽些子戒，那里再有佛子与佛孙？^[49]

（向张叹介）吾之不得於彼道，命也，但那些俗子也太便宜了他，既有妻，又有妾，既有妾，又有婢若与道独亲，那俗妻又吃醋拈酸，偏使他不可以为道，却是为何？^[50]

李和尚在解释冬瓜被摘一事时，还编造一梦，述“冬瓜美人精”，其中尽是淫言秽语，总记一千余字（暂不录）。且两部作品的讽刺意味及其“对现实的批判”^[51]，也都与此相关，《歌代啸》全剧都为讥讽社会而作已是定论，对李和尚的讽刺自不必说，在《五戒禅师私红莲记》开篇就说：“第三戒者，不听淫声美色。”^[52]而后来却与红莲成风月之事，也不失为一种讽刺。

笔者必须指出的是，尽管《清平山堂话本》中的《五戒禅师私红莲记》与《歌代啸》有相似之处，但通过比较只能证明影响的可能性，而并不具有必然性。其真正意义在于，这样情节和思想的故事并非《歌代啸》首创，在其产生之前早已有之，无论《五戒禅师私红莲记》这篇话本是否影响了《歌代啸》杂剧的创作，但笔者认为话本这种卓越的民间文学对《歌代啸》作者的影响却是必然的。

其次,《歌代啸》杂剧还受到了说话艺术程式的影响。

说话艺术是民间的曲艺形式,通常演出于勾栏、瓦肆、茶馆、酒店,从事说话艺术的艺人“每回都留有悬念,方能吸引观众”^[53],我们今天的“电视评书”、“电视连续集”,也多采用类似的手法。

在《歌代啸》杂剧中,每出的结尾也都运用了“悬念”:

第一出最后的十六字:(气倒,落帽介)(李暗拾帽入袖,与长工扶下)^[54]

第二出最后三十三字:卖来,什么衣服不会做?但袖子里还有李和尚的帽子,怎处?也不怕他,量他赖不过我。(下)^[55]

第三出最后的十二字:(周惊介)快叫百姓来救!(慌惧下)^[56]

第一出有了李和尚偷了张和尚的帽子,才导致后来的混乱。第二出有了王辑迪误将帽子卷走,才有了后来荒唐的官司,把第一出帽子之事串联起来。第三出州官的一句话,导出了第四出的“只许州官放火,不许百姓点灯”。

每一出都以悬念结尾,这在古典戏曲中是十分罕见的,必须指出的是这与中国古典戏剧理论中的“小收煞”不同,李渔在《闲情偶寄》中说:“上半部之末出,暂摄情形,略收锣鼓,名为‘小收煞’。”^[57]但并不是每出都留有“小收煞”,只是按照传奇分上、下部的体例,暂告一段落而已,况且只是略收锣鼓,也谈不上什么悬念。故而,《歌代啸》是受到了曲艺的影响,而且由此看来,作者创作的意图是“场上曲”。

三、《歌代啸》杂剧的“荒诞性”

上文中笔者运用比较的方式谈论了话本艺术对《歌代啸》的影响,说明作品从题材上是可以列入明代俗文学范畴之内的。但是,作者奇特的创作手法,的确使理论上的研究难于入手,因而笔者便有意识地将目光投向西方戏剧,希望能从那里得到一些研究的思路和方法,此时也便发现了与《歌代啸》杂剧的创作思路十分相似的荒诞派戏剧^[58]。

十九世纪以后,西方进入现代戏剧阶段,在此期间产生了诸多戏剧流派,荒诞派即是其中之一,属于这一时期广义的先锋派戏剧范畴。“荒诞”一词,“由拉丁文 sardus (耳聋)演变而来,在哲学上指个人与生存环境脱节”^[59],“最早出现在1942年加缪写的《西西弗斯神话》中。它表明人类的处境艰难”^[60]。而将“荒诞派”作为一个流派,进行整理归纳的还要首推英国戏剧理论家马丁·艾斯林(Martin Esslin)及其他的名著《荒诞派戏