

中国戏曲小说初论

王汉民 著

江苏古籍出版社



国 戏 曲 小 说 初 论

王汉民 著

江苏古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲小说初论/王汉民著. —南京:江苏古籍出版社, 2002.3

ISBN 7 - 80643 - 467 - 4

I. 中... II. 王... III. ①戏剧文学—文学研究—中国—古代—文集②小说—文学研究—中国—古代—文集 IV. I207

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 016265 号

中国戏曲小说初论

著 者 王汉民

责任编辑 周立波

出版发行 江苏古籍出版社

发行部电话 025—3223462

社 址 南京市中央路 165 号 邮编 210009

经 销 江苏省新华书店

印 刷 者 南京京新印刷厂

开 本 大 32

印 张 8

字 数 200 千字

版 次 2002 年 3 月第 1 版第 1 次印刷

标准书号 ISBN 7 - 80643 - 467 - 4/I·132

定 价 12.00 元

(江苏古籍版图书凡印装错误可向承印厂调换)

前 言

本书是我近十年来从事戏曲小说研究的部分论文,这些论文大都在国内外学术刊物上发表过。这里编为理论探索篇、作品接受篇、科诨研究篇、宗教文学篇、研究广角篇五个部分。

“理论探索”篇中选了戏曲理论研究论文三篇,这三篇论文研究了元人的戏曲意识、明人的本色论主张、祁彪佳的戏曲理论。“作品接受”篇中选了四篇论文,对孟称舜、梁辰鱼的剧作进行了粗略的分析研究,探讨了孟称舜戏曲的传情意识及其发展变化,分析了西施故事剧“沉”与“浮”两个系列出现的原因,以及《浣纱记》范蠡西施的情感反差。“科诨研究”篇中选了三篇论文,对戏曲科诨出现的原因、戏曲科诨的表现形式、戏曲科诨在舞台演出上的重要地位进行了研究分析,认为戏曲科诨的大量出现是民族心理与审美习惯的产物,戏曲科诨的使用能使悲戏欢作、喜剧闹作。“宗教文学”篇中选了五篇论文,这五篇论文对八仙戏曲小说作品进行了考述,并深层地探讨了八仙戏曲小说的文化意蕴。“研究广角”选取五篇文章,其中有剧目考证,也有研究回顾、研究索引,都是研究工作的基础性文章。

这些论文在发表时由于刊物的要求不同,格式也各不相同。如论文注解,有些刊物用尾注,有些则用文间注,有些用脚注,格式不一;还有些刊物限于篇幅,把一些注解压缩或删节,注解不完整。在论文的写作、发表中还造成了一些错误。本书选编时,针对论文中出现的问题主要做了三个方面的工作。第一、选择善本,重新校对引文。第二、把文章行文中的一些错误予以订正。第

三、规范论文格式,把标题、小标题、引文、注解、参考书的字体和格式规范,力求全书统一。但由于论文写作的时间有先后,论文风格也不相同,难以统一,这里就不强求一致。

由于本人学识有限,错误之处尚多,请同道者不吝指正。

作者

目 录

前言	(1)
----------	-----

理论探索

本色论在明代的两次论争	(1)
祁彪佳品曲理论浅探	(12)
元人戏曲意识探	(22)

作品接受

《浣纱记》范蠡西施情感反差探析	(28)
西施的沉浮	(32)
论孟称舜戏曲的传情意识	(34)
《赠书记》作者考	(47)

科诨研究

戏曲科诨与民族心理	(50)
戏曲科诨的渊源及形式特征	(59)
元杂剧科诨的特征	(71)

宗教文学

八仙戏曲作品考述·····	(83)
八仙戏曲及其文化意蕴 ·····	(110)
八仙庆寿剧及其文化意蕴 ·····	(125)
八仙小说的渊源暨嬗变 ·····	(136)
神圣与邪恶·因果与劫变 ——浅析八仙小说的思想文化内涵 ·····	(158)

研究广角

明清剧目考遗 ·····	(173)
集剧名散曲选注 ·····	(177)
明清传奇研究的世纪回顾 ·····	(190)
汤显祖研究的世纪回顾 ·····	(201)
元明清散曲研究论文索引 ·····	(212)
后记 ·····	(247)

“本色论”在明代的两次论争

“本色”是明清戏曲理论中一个十分重要的概念。“本色”一词，最初的含义是指事物的本来颜色。刘勰的《文心雕龙·通变》有“夫青生于蓝，绛生于茜，虽逾本色”之句，唐代的《教坊记》里有“随其衣本色制纯纁衫”之句，这两处都是“本色”的本来含义。北宋末年，“本色”一词被引入诗论中，其内涵有了很大的变化。陈师道在《后山诗话》里论苏轼的词说：“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。”陈师道以“本色”论苏轼之词，认为苏词不具备词本身应有的语言风格，不是本色之词。李清照亦称苏词为“不葺之诗”，“别是一家”之作。严羽以“妙悟”为诗之本色。“本色”一词在陈师道与严羽的论述中，指的都是某种文学体裁应有的语言风格、审美特征。“本色”这一概念在明代被引入戏曲理论中，指戏曲应有的语言风格、审美特征。曲论家纷纷探讨戏曲语言之本色，在明代嘉靖三十九年(1560)前后，出现了戏曲本色论的第一次论争；万历三十四年(1606)前后出现了第二次论争。两次论争有力地推进了戏曲创作与戏曲理论的发展。本文试探索明代本色论两次论争的形成及其理论内涵。

第一次论争

明代初期，继高明的《琵琶记》之后，出现许多模仿《琵琶记》而作的传奇剧本。如邵灿的《香囊记》、丘浚《五伦全备记》就是模

仿《琵琶记》而作，剧本使事用典，文辞华艳。这个时期还处在传奇创作方法的探索时期。嘉靖年间，郑若庸的《玉玦记》（1527年前后），陆采的《明珠记》（1534），张凤翼的《红拂记》（1545），梁辰鱼的《浣纱记》（1543年前后），李开先的《宝剑记》（1547年前）^①等剧作纷纷问世，传奇创作趋于成熟。再则这一段时间里，南曲各种声腔并茂。昆腔经过改革，但还未形成独胜的场面。北曲已不被人们所重视。何良俊在《曲论》中说：“余家小鬟记五十余曲，而散套不过四五段，其余皆金、元人杂剧词也，南京教坊人所不能知。老顿言：‘顿仁在正德爷爷时随驾至北京，在教坊学得，怀之五十年。供筵所唱，皆是时曲。此等辞并无人问及。’”^②由此可见当时北曲、南曲流行的情况。这种变化的大环境，为戏曲理论的发展，提供了十分有利的条件。在这样的条件下，明代戏曲理论出现了第一次大的发展。何良俊、徐渭、李开先、王世贞是其中重要的戏曲理论家。他们主要探索戏曲作品应有的语言风格，也就是对本色语言的探讨。

何良俊、徐渭、李开先他们都有十分丰富的作曲经验，与之交往的戏曲作家也很多。徐渭创作了《四声猿》。李开先在任时，与人并称八才子；出使银夏时，去陕西武功拜访了王九思与康海；罢官家居后，创作了《宝剑记》，并与袁西野、吕东野、刘修亭等人作曲唱和。何良俊“在翰林，金在衡、陈九皋、黄淳甫、张幼于皆侨寓金陵，留都人士，金子坤、盛仲交之徒，相与选胜征歌，命觞染翰，词藻流传，蔚然盛事”^③。何良俊妙解音律，罢官后，在南京与其他文人雅士一起结社唱和。这就为他的评论与创作提供了一个良好的环境。他的曲论不仅是他一人之理论，而且是一个团体之理论。王世贞年最少，但才高名显，交往的文人很多，这里不一一例举。王氏在嘉靖三十一年（1552）前后回到江南老家，与吴地的士人交往。他作于嘉靖三十五年（1556）的《世说新语补小

序》一文提到何良俊的《语林》^④。可知他早就接触过何氏的作品，也可能与之有过交往。

徐渭的《南词叙录》著作时代较早，据书前小序，书成于1556年，1559年作序。李开先的《词谑》作于他晚年，具体年代无考^⑤。据徐朔方先生《王世贞年谱》考证，王氏《艺苑卮言》作于嘉靖三十六年（1557）六月，刊于嘉靖四十四年（1565），后于隆庆六年增订。何良俊《曲论》的具体创作年代不可考，根据《曲论》中所说的“顿仁在正德爷爷时随驾至北京，在教坊学得，怀之五十年”之语，再参照王世贞《艺苑卮言》所引的何良俊《曲论》中的很多内容，可以推知《曲论》应该作于1560年前后。当时何良俊正在南京^⑥。这些戏曲理论家虽然出生年代不同，但他们的论著差不多出现于同一时期。戏曲本色论是他们共同探讨的本质问题。每一个论者因侧重点不同，出发点不一，得出的结论也不相同。

徐渭的《南词叙录》在评价南戏《玩江楼》、《江流儿》等剧时提出了他的本色论。他说：“……其余皆俚俗语也；然有一高处：句句是本色语，无今人时文气。”他提出的“本色语”是与“时文气”相对立的一个概念。他所反对的是明代初年模仿《琵琶记》而作的诸如《香囊记》之类“时文气”很浓的南戏作品。他在评点梅鼎祚的《昆仑奴》时说：“语入要紧处不可着一毫脂粉。越俗越家常，越惊醒，此才是好水碓，不杂一毫糠衣，真本色。”^⑦戏曲本色语在他的理论中是一种“文既不可，俗又不可”、“从人心流出”的俗而有情味的语言。他在《南词叙录》中反复强调的就是这样一个观点。“夫曲本取于感发人心，歌之使奴、童、妇、女皆喻，乃为得体。”“与其文而晦，曷若俗而鄙之易晓也。”他认为《琵琶记》中《十八答》曲“句句是常言俗语，扭作曲子，点铁成金，信是妙手”；《琵琶记》中“食糠、尝药、筑坟、写真诸作，从人心流出”，是“最不可到”之作。另外，他推重村坊小曲，不主张严限曲律，认为作南

九宫者“最为无稽可笑”，“大家胡说可也，奚必南九宫焉。”

李开先《词谑》中所选的都是北曲，并且大多是元代与明初曲家的作品。在所选的剧曲套数中，乔梦符的作品最多。乔梦符的《金钱记》、《两世姻缘》、《扬州梦》都有选套。郑德辉《倩女离魂》、《王粲登楼》的选套次之。李开先重视“金元风格”，选曲的着眼点是金元曲中曲词优美的作品，理论的立足点亦在于此。他在《西野春游词序》中提出了他的本色论观点：“（曲）以金元为准，犹诗之以唐为极，……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，否则为文人词。”他本色论的内涵是“词人之词”，这是与“文人词”相对的一个概念。李氏“词人之词”，亦即具有曲应有风格之词。他的论曲原则大致从明初《太和正音谱》而来。

何良俊《曲论》论曲重在北曲，亦兼及南曲。他的本色论是在评论《西厢记》与《琵琶记》时提出来的。时人以《西厢记》、《琵琶记》为工，他认为正如李、杜诗不能作为诗的极致一样，《西厢记》与《琵琶记》也都不是曲之极致。他在《曲论》中说：

盖《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，其本色语少。盖填词须用本色语，方是作家，苟诗家独取李、杜，则沈、宋、王、孟、韦、柳、元、白，将尽废之耶。

何氏在这里认为《西厢记》脂粉气太浓、《琵琶记》专门卖弄学问，用的都不是本色语。本色语是什么呢？“马（致远）之词老健而乏姿媚，关（汉卿）之词激厉而少蕴藉，白（朴）颇简淡，所欠者俊语，当以郑（德辉）为第一。”通过他对马、关、白、郑的论述，我们可以知道何氏本色语的第一个要求是：简淡而有俊语。他用“词殊简淡可喜”评王实甫的《芙蓉亭》，亦是他这一要求的体现。另外，他

认为情辞易工,情辞须“语不着色相,而情意独至”,“蕴藉有趣”,“清丽流便,语入本色”。他以郑德辉的作品作为楷模。至于他后来评价《琵琶记》时提出的“蒜酪”、“风味”,也是他“蕴藉有趣”观中所包含的。何氏论曲还有另外一个方面,即词与音律。他认为曲词与音律是一个有机的整体,作曲必须协律;只有“辞工”“声叶”之作才是佳作。在“辞工”与“声叶”之间,他更偏重“声叶”,他说:“宁声叶而辞不工,无宁辞工而声不叶。”他的这一观点,后来被沈璟发扬光大。从何氏本色论的整体上看,他认为曲应该具有“简淡而语俊”、“蕴藉有趣”、协和音律三个方面的内容。他的本色论对徐渭“文既不可,俗又不可”的理论有了明显的发展,对后期沈璟等人的理论有很大的影响。

王世贞的《曲藻》主要是针对何良俊的《曲论》而发的。王氏作为一个学识很高的文人,对本色论有自己的看法。首先,他认为戏曲语言的风格很多,元曲作者每人都有自己的风格。即使同是“情语”,也有情中冷语、情中快语、情中悄语,因此不能一概而论之。他不拘于前人的成见,对前人的理论敢于阐述自己的见解。他对周德清《作词十法》中的一些观点,发表自己的见解。如针对周氏“可作经史语”,王氏说:“予谓经史语亦有可用不可用”;针对周氏之不可作俗语、市语、讥消语之论,说:“愚谓谑、市、讥消,亦不尽然,顾用之何如耳。”可见他观点的出发点不在于一成不变之规则,而在于活用。他的本色论是在评论马致远作品时提出来的。他认为马致远的《百岁光阴》,“放逸宏丽,而不离本色”。他的本色论的提出就不同于何良俊,他认为“放逸宏丽”,亦不离本色。他又针对何良俊的“蕴藉”之观点,提出了“艳爽”之论。他对何良俊抑《琵琶》而重《拜月》表示不满。他认为高明的《琵琶记》:“所以冠绝诸剧者,不唯其琢句之工、使事之美而已,其体贴人情,委曲必尽;描写物态,仿佛如生;问答之际,了不见

扭造，所以佳耳。”《琵琶记》有辞工事美，体贴人情、描物如生，自然而然等特点，是王氏本色论的范本。他认为《拜月亭》“亦佳”，“然无词家大学问”，“又无裨风教”，“歌演终场，不能使人堕泪”。这亦是他本色论主张的反映。他又对何氏推崇郑德辉之剧表示反对，颇为中肯。他的语言论的另一个方面是要求合律依腔。他在评李开先的剧本时说：“公辞之美，不必言。第令吴中教师十人唱遍，随腔字改妥，乃可传耳。”他明确地提出曲要合律依腔，但他并不是要求苛守音律，与后来沈璟的“斤斤三尺”不同。“（《琵琶记》）至于腔调微有未谐，譬如见钟、王迹，不得其合处。当精思以求诣，不当执末以议本也。”他的本色论可以说包含辞工事美、体贴人情、描写物态、自然而然、合律依腔等方面，在当时虽然说有一定的片面性，但却是第一次论争的综合性体现。观元人著作，钟嗣成的《录鬼簿》、贾仲明的《录鬼簿续编》中评论元曲家都是以文辞工巧自然为上^⑧，从而可知王氏之观点并不是凭空结撰的。

王世贞的曲论兼顾南曲、北曲进行论述，并把南曲、北曲同等看待。这不同于何良俊、李开先首重北曲；亦不同于徐渭的单重南曲。王氏之论是文人曲论的代表，由于他位高名盛，对后来的曲论影响很大。后来的汤显祖、王骥德等人都在一定程度上受了王氏曲论的影响。讨论戏曲本色绝不能跳过他的著作。戏曲本色论的第一次论争为明代戏曲创作高潮的到来提供了理论指导。

第二次论争

本色论第一次论争后，又于万历三十四年（沈璟《南九宫十三调曲谱》出版）前后出现了本色论的第二次论争。万历年间是明清传奇的繁荣时期，出现了许多著名的戏曲作家，创作了许多

著名的戏曲作品。如汤显祖的《临川四梦》，沈璟的《属玉堂传奇》十七种，顾大典的《青衫记》(1592)，王骥德的《题红记》(1561)，孙柚的《琴心记》，高濂的《玉簪记》(1570)，屠隆的《昙花记》(1598)、《修文记》(1604)，梅鼎祚的《玉合记》(1586)，张凤翼《灌园记》、《平播记》，郑之文的《白练裙记》、《旗亭记》，陈汝元的《金莲记》，叶宪祖的《鸾镜记》等剧都出现在这一段时期^⑧。大量的戏曲作品为戏曲理论的争鸣提供了有利的前提条件。

万历三十四年前后的这次论争，主要是因沈璟与汤显祖而引起的。沈璟于万历十七(1589)年以病告归，开始从事戏曲创作，创作了大量的传奇剧本。汤显祖于万历二十六年(1598)初向吏部告归，同年秋天创作了《牡丹亭还魂记》。《牡丹亭》问世后，即引起轰动。沈璟对汤氏《牡丹亭》十分推崇，与吴江的一些曲家改编以协吴音，同时模仿汤剧进行创作。吕玉绳改编了《牡丹亭》；沈璟则仿汤氏《牡丹亭》作《坠钗记》，剧本多袭用汤剧的情节^⑨。后来沈氏又改《牡丹亭》为《同梦记》，改本引起汤显祖的强烈不满。王骥德在《曲律·杂论第三十九下》中说：

临川之于吴江，故自冰炭。吴江守法，斤斤三尺，不欲令一字乖律，而毫锋殊拙；临川尚趣，直是横行，组织之工，几与天孙争巧，而屈曲聱牙，多令歌者齟舌。吴江尝谓：“宁协律而不工。读之不成句，而讴之始协，是为中之之巧。”曾为临川改易《还魂》字句之不协者，吕吏部玉绳以致临川，临川不悻，复书吏部曰：“彼恶知曲意哉！余意所至，不妨拗折天下人嗓子。”^⑩

由此可见汤、沈二人观点不同，争论亦因此而起。沈璟论崇尚本色。他的本色论主要指戏曲语言的通俗易懂。他在《南九宫

十三调曲谱》选曲《桂花偏南枝》的眉批上说：“‘勤儿’、‘特故’，俱是词家本色字面，妙甚。”《雁鱼锦》的眉批上说：“‘不撑达’、‘不睹事’，皆词家本色语。”由此可见沈璟的本色论是与徐渭《南词叙录》所说的“常言俗语，扭作曲子”的主张一脉相承的。

汤显祖在创作上反对摹拟，重才情与灵气。他在《合奇序》中说：“予谓文章之妙，不在步趋形似之间。自然灵气恍惚而来，不思而至。怪怪奇奇，莫可名状。”他去职家居后，专心从事戏曲创作。从他作的《宜黄县戏神清源师庙记》看，他的剧作是为在江西的宜伶而作的，并不是为昆山腔而作，自然不便于昆腔演唱。他在《答凌初成》信中说的“不佞生非吴越通，智意短陋”，“不佞《牡丹亭记》大受吕玉绳改窜，云便吴歌”等语也说明了这一点。他对沈璟、吕玉绳的改编十分不满意，认为他们“割蕉加梅”，全无意趣。他认为戏曲语言应该是意趣神色为上，音律则只是次要的。他在“《董解元西厢》题辞”中说自己之作正如《书》中所说的“诗言志”，发乎情；虽然音律不及古人，但与“歌永言”则近矣^⑨。后人引用他针对沈改本而言的“不妨拗折天下人嗓子”之语，以为他不重视音律，不懂音律，这是不正确的。汤沈之争中，汤沈之间并没有直接的文字接触。汤氏之争只是通过他给吕玉绳、孙如法、宣伶章二等人的书信中表现出来；而沈氏方面则并无什么明显的反对举动。“合律依腔”，是沈氏个人的论曲准则，不能说是单对汤氏而言。

与这次论争有关的曲论家还有吕天成、沈自晋、徐复祚、王骥德等人。

吕天成完全赞成沈氏的观点；徐复祚与明末的沈德符基本上赞成沈氏的观点。凌濛初《谭曲杂札》推崇金元人风格，反对沈氏之矫揉作风，基本上是何良俊理论的继承。只有王骥德的《曲律》集本色论之大成。

王骥德稍后于沈璟与汤显祖，他的《曲律》综合了本色论的优点。他吸收了嘉靖年间何良俊与王世贞的观点，但更多倾向于王世贞。他对汤沈二人之论，也是各有彼此，但更多倾向于汤显祖。本色论在他的《曲律》中并不统一，体现了理论综合时期的特点。他在《曲律》中一方面重视沈璟与何良俊两人的通俗之论。他在“论家数第十四”中说：“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。……大抵纯用本色，易觉寂寥，纯用文调，复伤雕镂。”他这里所说的“本色”之义重在曲的通俗性一面。另外他在《杂论第三十九上》中又说：“白乐天作诗，必令老姬听之，问曰：‘解否？’曰‘解’，则录之；‘不解’，则易。作剧戏，亦须令老姬解得，方入众耳，此即本色之说也。”他在《杂论第三十九下》中评沈璟时说：“《红蕖》蔚多藻语。《双鱼》而后，专尚本色，盖词林之哲匠，后学之师模也。”可见他的本色论中的第一义是通俗。这个观点从何元朗、沈璟而来，是何、沈理论的继承与发展。

另一方面，他在曲论中更重视的，也就是他所说“本色”的第二义。他虽然吸收何氏“蕴藉”、“言简而趣味无穷”^③等观点，但对何氏推崇《拜月》而贬《琵琶》、《西厢》表示反对。他认为何氏推崇的《拜月》“稍见俊语，原非大家”，只可列“能品”（第三等）；王世贞所推崇的《琵琶》、《西厢》二剧超出《拜月》远甚。

《西厢》组艳，《琵琶》修质，其体固然。何元朗并誉之，以为“《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，殊寡本色”。夫本色尚有胜二氏者哉？

《拜月》语似草草，然时露时趣；以望《琵琶》，尚隔两尘；

元朗以为胜之，亦非公论也。^④

他推倒何良俊对《西厢》、《琵琶》二剧不公平之论，认为二剧才是真正的本色之作。他认为“曲以婉丽俏俊为上”，对沈璟推崇之曲称之为“打油之最者”，对沈持论表示不满。而对沈氏本人不满之《红蕖》则加以称赞。他对汤沈二人，推崇得多的是汤氏。他认为汤氏之作“婉丽妖冶，语动刺骨，独字句平仄，多逸三尺，然其妙处，往往非词人工力所及”。并且说：“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。”^⑤他认为词家之三昧只有汤氏得到。汤氏剧作之浅深、浓淡、雅俗之间的境界正是王氏所追求的。他似是把汤氏推到很高的地位，是词家第一人。但他在评吕天成的《曲品》时，虽对吕氏以法论把沈氏置先，觉得不妥，却又说：“然二君即属偏长，不能合一，则上之上尚当虚左。”^⑥他反对把沈氏置先，却也不主张把汤氏置先，认为二人各有偏长，不能合一。

王氏之本色论是在徐渭、何良俊、王世贞、沈璟、汤显祖的基础上继承发展而形成的。他重音律，重才情，认为浅深、浓淡、雅俗之间的语言才是戏曲的本色语言。持论虽然有点不统一，但已比较符合戏曲本色语言的要求。

两次论争参加的剧作家很多，他们观点不一，有力地促进了中晚明戏曲创作风格的多样化。他们对戏曲本色论的探索，为传奇的创作提供了理论依据，有力地指导了明末清初的传奇创作。

（原载《戏剧》1997年第4期）

注释：

①④ 见徐朔方《晚明曲家年谱》第一卷《王世贞年谱》，浙江古籍出