

中 华 文 史 新 刊

汤显祖与晚明戏曲的嬗变



程
芸
著

汤显祖是中国文学史、戏曲史中值得全方位综合研究的重要人物，本书选择三个基本问题——汤显祖文学理念的多重性、“汤沈之争”及其影响、汤显祖戏曲的声腔与声律——展开论述；既强调文献材料的考辨与分析，也重视文本意义的发掘与阐发，同时试图通过这一个案研究来凸显晚明文艺思潮的某些特征，尤其关注晚明戏曲创作、曲学观念、舞台风尚之间的互动关系。

中 华 书 局

中 华 文 史 新 刊

汤显祖与晚明戏曲的嬗变

程 芸 著



中華書局

图书在版编目(CIP)数据

汤显祖与晚明戏曲的嬗变/程芸著. —北京:中华书局, 2006

(中华文史新刊)

ISBN 7-101-05197-9

I. 汤… II. 程… III. 汤显祖(1550~1616) — 戏剧文学 — 文学研究 IV. I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 070429 号

书 名 汤显祖与晚明戏曲的嬗变

著 者 程 芸

丛 书 名 中华文史新刊

责任编辑 张 进

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂

版 次 2006 年 8 月北京第 1 版
2006 年 8 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/630×960 毫米 1/16
印张 16 插页 2 字数 250 千字

国际书号 ISBN 7-101-05197-9/I·716

定 价 32.00 元

序

去年岁末,程芸学棣寄来他的学术专著《汤显祖与晚明戏曲的嬗变》,问序于我。今年春天,又寄来修定稿,并说此稿系交付中华书局之最后定稿,再次嘱我写序。无奈我有约在身,四五月间应邀赴吴中和鄂渚讲课。六月上旬返京后,燠暑旋至,火伞高张,却又气压低闷,湿热蒸人,北地罕见,执卷阅读竟也汗流不止。程芸学棣此稿,虽说是博士学位论文《〈玉茗堂四梦〉与晚明戏曲文学观念》的增订稿,但改动实多,我花了不少时日,方才读毕。今日执笔,虽不致耽误出版,却也为推迟交卷而感惶恐。

记得程芸学棣当初提出把汤显祖戏曲作品研究作为毕业论文的内容时,我说这是一个挑战性的“难题”,因为人们已经说得很多,固然稽式可参,却不易出新,但也不妨迎难而上,因为汤作研究中确也存在不少问题,深入钻研,如能获得新识,乃有创获,就很有价值和意义。我自知所云只是泛泛的鼓励之言,感到欣慰的是,程芸对这个选题信心十足,而且他对有关重要问题,诸如《四梦》与当时戏曲创作和理论实际诸背景,还有汤氏的思想、文学观念等都已作了比较充分的调查研究,有比较踏实的准备,所以写作过程比较顺利。

大凡我阅读博士生的论文,总是分三个阶段,一是边写边读,他们写出一章或一个部分,我就阅读并提意见;二是全文合拢后通读并提意见,成为修改稿;三是抽读我认为需要再读的部分修改稿。就程芸的论文而言,我记得在第一阶段我们之间的讨论很多,全文合拢后的讨论倒并不多。正是在第一阶段,我就发现程芸有不少新的思考和见解。我只是叮嘱他补充材料,兼作正反思考,使论述更趋圆到。论文答辩时,得到了专家们的鼓励和好评。转瞬六年,现在经过增订,更见丰富与提高。

正如本书绪论所说的,这部学术著作选择了三个基本问题——汤显祖文学理念的多重性、“汤沈之争”及其影响和汤显祖戏曲的声腔与

声律——展开论述,既强调文献材料的考辨与分析,也重视文本意义的发掘与阐发,同时试图通过这一个案研究来凸显晚明文艺思潮的某些特征。程芸所选择的三个基本问题的“特质”与既有研究现状,其实各不相同,譬如“汤沈之争”与声腔声律问题,就它们的“特质”与研究现状来说,在很大程度上要进入传统曲学领域,并要作诸多实证研究。程芸原来是学文学批评史专业的,相对而言长于理论思维和逻辑论说。他考入中国社会科学院研究生院后,选择了古代戏曲文学专业,并正式开始学习与钻研传统曲学中的若干专门学问。他长时间地投入到资料海洋中,仅仅为了调查南调〔二犯江儿水〕如何“讹变”为北调(即所谓〔北二犯江儿水〕),他览读和翻阅了明清两代的数十种戏曲文献。最初他只是从汤显祖剧作中发现此调作北调使用,与沈璟坚持〔二犯江儿水〕为南调说的不同。虽然只是一个个例,他还是锲而不舍地钻研,终于发现此调“讹变”的大致时段,也就是由始变到流行,恰好与新兴昆腔的崛起在时间上正趋一致,而在弋阳腔系统的演出中,这〔二犯江儿水〕未曾讹变为北调。因此,古今研究家视汤氏戏曲作品为“弋阳土曲”或与昆腔截然有异的“宜黄腔”,在这一个案上就发生了抵牾。我也曾向程芸提出,这类“孤文单证”或许只能提供一种怀疑,尚须其他佐证。在我的记忆中,周育德先生较早指出《四梦》并不是专为某种戏曲声腔而作,他认为汤显祖及其同时代作家们写出的只是传奇文学剧本,并不专为某种声腔而作,付诸演唱时还要经过生腔定谱的工作,海盐腔可唱昆山腔也能唱。我认为这是符合戏曲史基本实际的论断,但这并不排斥确也有专门声腔的剧本,因此具体论证某些剧本非属何种声腔,宜乎有较多论证。果然,程芸进一步以五则曲牌(〔一江风〕、〔香柳娘〕、〔绵搭絮〕、〔锁南枝〕和〔水底鱼儿〕)为例,联系当时曲家“尚古”“从今”之议,抉出汤显祖剧作在这五个曲牌的使用上体现出“从今”的倾向,也就是与昆腔演唱趋于一致,这就对“四梦”是“宜黄腔”剧本的判断提出了更进一步的怀疑。程芸行文至此,似乎欲罢不能,于是他又从研究曲韵着手,吸收、借鉴前人论说,提出了这样的质疑:“事实上,我们很难判定,汤显祖戏曲中哪些犯韵、出韵、通押现象,是万历年间‘宜黄腔’剧本继承南戏韵律而来,却为新兴昆腔曲家已经或试图回避的。”我很惭愧,没有研究过这个专门问题,但对程芸能够投入传统曲学的学问中,实感欣慰。我推荐他读我的业师赵景深教授的一些文章,其中有他早年撰写的两篇——《琵琶记的用韵》和《昆曲的鱼模韵》,前者指出该剧中有家麻与歌罗不分现象,偶

而还把属车蛇韵的字渗入歌罗韵。景深师会说宁波话,他说若用宁波话读,十九可通。在后一篇文章中,景深师指出《紫钗记·折柳阳关》和《邯郸记·扫花三醉》中把支时韵和机微韵的字与鱼模韵混用。景深师所据的当是通行本,所说《扫花三醉》又称《度世》,其间〔醉春风〕曲中把“齐”字与“腑”、“数”、“蜀”字通押;虽不属典型,因为此曲第五句可用韵,也可不用韵,但《折柳阳关》中的〔解三酲〕曲中把“儿”“思”混入鱼模韵,分明就是犯韵出韵之例。由此我们也可发现,当年臧懋循讥弹汤显祖以家麻韵混押歌戈韵,其实正是《琵琶记》这类早期南戏共有的现象。而《紫钗记》中的犯韵现象,也没有超出王骥德《曲律》中指出的早期南戏混韵的特点之一:“如支思之于齐微、鱼模。”

总之,无论从《四梦》运用若干曲牌的趋向,犯韵“规律”和明清时代一些著名曲学家的评论中,都得出它们是为“弋阳土曲”或是其他某种特定声腔而作的结论,所以我赞成程芸的说法——汤显祖《四梦》在文体形式上并没有表现出声腔、剧种的明显特质,而是更多地反映了晚明文人传奇的一般规律,即以宫调统辖曲牌,注重曲牌之间的声情搭配;区分南、北曲使用的场合,主要使用南曲,北曲或用来联套,或用于过场小戏;遵循曲牌的一般格律,大抵以《中原音韵》为用韵准绳。据此,《四梦》更类乎作为“文章之事”的“文本”,而与为特定声腔剧种写作的“脚本”有较明显的差异。

当然,我们也要考虑到汤显祖同时代人的一些看法。如果说凌濛初《谭曲杂札》中“江西弋阳土曲”云云只是指出汤氏受弋阳腔影响,那末臧懋循对汤氏的批评就有所不同了,此公在《四梦》改本中一再针砭“弋阳语”,所谓“当是弋阳腔误人”、“又作弋阳语”等等。我认为,臧氏的实意还是说汤氏剧作受弋阳腔的若干影响,程芸的判断则更为明晰:臧懋循对《四梦》“弋阳语”的批评,主要针对其文本语言(曲辞、宾白)风格而言,并没有发现其文体形式上的典型特征(如加滚、帮合)。我想,如果根据清初刘廷玑的说法,带白滚唱是弋阳腔主要特征,“旧弋阳腔”中就未必有帮唱。

我还真不知道是谁说过《四梦》最初即是昆山腔剧本的话,前人似乎只是说到清初钮少雅《格正还魂》,核其宫调,为作集曲,不易原文而被之管弦。还有说乾隆年间叶堂不改《四梦》原词而定曲谱,迨自演唱。所以晚近戏曲史家常说到《四梦》可用昆腔演唱。而在明清以来的剧坛上,《四梦》中的若干出戏已被视为昆腔的著名折子戏。钱南扬先生《汤显祖剧作的腔调问题》则指出汤作《四梦》曲调的若干特点,

如同调叠用,异调间列等,“大都合乎昆山腔规律”。事实上,《四梦》中的某些“联套”现象还曾对明末清初的剧本产生过不小的影响呢!但这也不能引申为《四梦》即是专为昆山腔而作的昆腔剧本。

昆腔从产生到广泛流行,使得“吴歙”身价大增,于是也引出后人不少误解。把沈璟正律、正音行为说成是为了维护昆腔的独尊地位和推广水磨昆腔,即是一种误解。其实,沈璟“合律依腔”也就是他正律正音的内容、目的和意义,应当联系到元曲大繁荣后《中原音韵》的应运而生,成为总结和规范化的论著,来作比较、解释。沈璟以《中原音韵》为圭臬,这并不能仅仅从尊崇“北谱”“北音”来解释,实是体现着南曲空前大繁荣,所谓诸种声腔纷起后的历史要求——规范化,而《中原音韵》正是沈璟从事这一历史性工作的一个榜样,一种范式。如同程芸文中所说:正是周德清和朱权对规范北曲声律细则所取得的足以嘉惠后人的实绩,促成了沈璟将“合律依腔”主张推衍为一项对于南曲作家而言同样具有普遍意义的创作原则,而“周韵”、“朱谱”因之而来的典范地位也为他编撰《南九宫十三调曲谱》、辑录《南词韵选》以规范南曲创作的意图,提供了一定的精神支撑。

那么,沈璟的正律正音,是否仅是维护魏良辅、梁辰鱼等人所革新的南曲即水磨调昆腔呢?论者纵然有此说法,却大可商榷。其实问题并不复杂,嘉靖年间蒋孝《南九宫十三调词谱》是悉依昆腔的词谱吗?如果认为是的,则大悖于历史事实。沈璟的《南九宫谱》正是在蒋谱的基础上增订续补的。沈氏在《南词韵选》“凡例”中说他“决不敢苟且趋时,以失古意”,王骥德《曲律》中说沈氏“斤斤返古”,这些都是误断“沈氏只为促进昆腔繁荣而努力”之类说法的反证。

王骥德在《曲律》中推崇周德清《中原音韵》和朱权《太和正音谱》“阙功伟矣”,同时,却又批评周德清说:“其所谓韵,不过杂采元前贤词曲,掇拾成编,非真有晰于五声七音之旨,辨于诸子百氏之奥也。”王氏的这番批评,意谓周氏之作无非是归纳时贤曲家的创作实例而得之,非于音韵学本身有真正的造谐。周氏其人是否学识浅薄,王氏所为是否狂妄攻击,姑且不说。至于从时贤词曲中采录为例证,也就是从创作实践中总结出范式,归总成韵例,这其实正是学术惯习。朱权正谱,沈璟正律,都是如此,与“浅士”云云,并不相涉。事实上,沈璟正是采纳“新旧诸曲”来编纂《南九宫谱》的。因此,他去世以后受到了两面夹攻。程芸文中对此也有论说:沈璟“合律依腔”理论主旨,以及带有明显复古倾向的价值判断,在晚明清初的文人戏曲界虽然赢得广泛赞

赏或回响,但有一点可能是违背他制谱初衷的:新兴昆腔唱曲的大量惯例或通行规范,同样需要曲学家的认同并作出总结,以“斤斤返古”为价值取向的声律研究必然胶柱鼓瑟,滞后于戏曲文本创作和舞台演出的客观实际。因此,尽管明末清初昆腔之盛已非其他南曲声腔剧种所能比拟,这期间既出现了以所谓“元谱”或“元人传奇”为依据去纠正沈璟“误断”、以至指责他“返古”尚不彻底的徐于室、钮少雅《南曲九宫正始》,也有以“从今”、“通变”相标榜、正视嘉隆以来新兴昆腔实际状态的沈自晋《南词新谱》。

沈璟所谓“返古”,实际是要继承并总结南曲传统,同时加以规范并光大,因此,如果作皮相了解,就无法解释他为什么坚持韵依《中原》。《中原音韵》标韵分部以官话区的语音为基础,同时也有顾及南方古音的成份,只要再恢复入声,就能适应南曲传奇的需要。沈璟和他的朋友们曾为编纂一部传奇韵书而努力,从另一方面说,沈璟和他的朋友们也为未曾出现一部权威的传奇韵书而遗憾。但沈璟的重要功绩是竭力坚持传奇用韵遵依《中原音韵》,“南北一法”,由此而被曲作家们认同。虽然凌濛初和臧懋循颇有微词,凌氏《谭曲杂札》云:“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,非不东钟、江阳,韵韵不犯,一禀德清……”臧氏《元曲选序》中云,“而况以吴依强效伦父喉吻,焉得不至河汉,此则音律偕协之难”,但是,沈璟之见,实为大势所趋。直至清初,李渔《闲情偶寄》中还在说:“予谓南韵深渺,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。”李渔只是认为,个别韵部(如鱼模韵)亟须调整。

我国较早的韵书出现于魏晋以后,如李登的《声类》、吕静的《韵集》、夏侯咏的《四声韵略》等,但这些私家著作不能起到统一押韵标准的作用。隋代刘臻与陆法言等九人商讨,而由陆氏执笔编成《切韵》,其命运就不同了,因为唐代孙愐根据《切韵》刊定《唐韵》,遂成为官定的韵书,成为权威韵书。《切韵》的语音系统是综合了古今的读音和南北的读音,加以整理决定的,和当时任何一个地区的实际语音都不完全吻合。作诗押韵既然要以它为依据,自然就离开了口语的实际情形,这是古典诗歌用韵的一大变化。到了宋代,陈彭年等奉诏作了一部《广韵》,它的语音系统基本上根据《唐韵》。宋淳祐年间平水刘渊增修《壬子新刊礼部韵略》,即所谓“平水韵”,既成为科举考试的依据,也成为人们写诗的规范。这个《切韵》系统韵书的最后一本官书,

就是清代的《佩文诗韵》。学者常说历代韵书分两大类,自《切韵》至《佩文诗韵》为一类,《中原音韵》为另一类,它是曲韵书,自不得与诗韵书平起平坐。一直到上个世纪40年代,有一部《中华新韵》“仿前朝成例明令公布”,它的序文中说:“中华新韵这部书,是代表民国时代‘审音正韵’的一部‘官书’。它所祖述的是六百多年以前为通俗戏曲而作的《中原音韵》。”按照这篇序文的说法,《中原音韵》系统的韵书也只是在几十年前才第一次成为“官书”。这篇序文中对《中原音韵》的定位是“曲韵”,早先《四库全书》中也就是这样定位的,所以序文又说:“在清代的《四库全书》里,是附列在集部词曲类的,并不能跟经部小学类《广韵》一系下来的韵书摆在一起。”那末,《中原音韵》这部韵书的最大荣耀,要在20世纪40年代方能获得。

其实,产生于元代泰定年间的《中原音韵》对元代的杂剧创作是否起过重大作用与影响,是大可怀疑的。因为那时元杂剧的高峰期已过,它的指导作用或许体现在元末明初的戏曲创作上。而且,作为反映与总结元曲大繁荣的《中原音韵》的韵部分划(如鱼模不分),是否完全反映了中原语音实际?沿袭平水诗韵中的闭口韵部的独立存在,或许也并不符合北杂剧实际,而是适应早期的南音。闭口韵虽被一些著名戏曲家视为不容讨论,但实是存在疑问。如关汉卿《调风月》中,庚青(开口韵)和侵寻(闭口韵)是通押的。《西厢记》中也有这种现象,王骥德校注《西厢记》时,还为此作难,于是曲为之辩,如该剧一本一折〔赚煞〕第三句作“透骨相思病染”(今见明弘治刊本加衬后作“空着我透骨髓相思病染”),“染”字属廉纤韵,也即闭口韵,但本折采用的是先天开口韵,分明开闭口通押,于是王骥德校本改“染”为“缠”,却又在《曲律·论韵第七》中说:“古词惟王实甫《西厢记》终帙不出入一字,今之偶有一二字失韵,皆后人传说。”王氏此举,到底是“为贤者讳”呢?还是拉大旗为自己壮声势呢?宜乎后代有“明人校古书而古书亡”的说法。

沈璟和王骥德都维护《中原音韵》把闭口韵单列分部的格局,并极力主张在南曲传奇中也坚守这一押韵“范式”。沈璟的《正吴编》今已佚失,但沈宠绥《度曲须知》中提到沈璟讲究闭口韵时,多有援引。“出字总诀”云:“十七寻侵,闭口真文;十八监咸,闭口寒山;十九廉纤,闭口先天。此诀出词隐《正吴编》中。”又“收音总诀”云:“音出寻侵,闭口讴吟。廉纤监咸,口闭依然。”又“音同收异考”云:“昔词隐谓廉纤即闭口先天,监咸即闭口寒山,若非声场鼻祖,焉能道此透辟之言乎?”

周德清所处的时代,官话中是否还保存着大量闭口音字,论者有不

同的看法。但周氏坚持区分开、闭口韵,未必与当时语言的实际情况就完全相符,这犹如今人写绝句、律诗,严格地按早已与今日语音不甚相符的“平水韵”来押韵、调平仄,同时也要严格地讲究普通话中早已不存在的人声一样;对此种坚持“古”格之习,人们也难以作出了然的解释。

沈璟和王骥德都主张在南曲传奇中也要严守开闭口韵不能通押的“古”格,这一主张与“南曲之祖”《琵琶记》开始的、明代前期大量传奇作品中不乏见到的开闭口韵通押现象,是大相径庭的,但直至晚近王季烈、吴梅等曲学家也都谨守此格,反对开、闭口韵通押。近代曲学家们都知道,闭口音是古音,除闽、粤一带犹能分辨外,华夏大部分地区已经失传,但他们却依旧坚持在昆曲演唱时予以区分,或许着眼于演唱的抑扬动听。但先师赵景深教授在《昆曲的闭口音》一文中曾说,昆曲演唱中闭口音并不一味悦耳。看来,古格之习的沿袭,并不总是有充分理由的。

作为曲韵的《中原音韵》在明初影响当很大,弘治年间出现承继周韵而来的《中州全韵》和《中州音韵》,可见端倪。因此,沈璟和他的朋友们推尊周韵,如果就明初戏曲状况而言,是属推波助澜;如果就明中叶以后的传奇创作而言,是为影响扩张。于是,这部被人称为“北韵”的书在明代传奇创作中成了标准和法度,从而使一部私家韵书发生了巨大作用,可称史无前例。作为一位曲学家,沈璟诚然是有历史功绩的,不妨说,沈璟的历史地位就是由一位曲学家、学者的成就奠定的。即使他缺乏文学才情,也不愧为一位杰出研究家。

汤显祖则不同,他是一位才华横溢的大作家,在元明清三代的戏曲作品中,《西厢记》可以与《牡丹亭》媲美,但就它们体现的文学思想而言,王实甫或许难以和汤显祖并肩。在明清时代,最欣赏汤显祖其人其才的或许是王夫之。他诋李贽“以佞舌惑天下”,斥李梦阳、何景明、李攀龙、王世贞、钟惺、谭元春等人“方立一门庭,则但有其局格,更无性情,更无兴会,更无思致”,还抨击茅坤、唐顺之等人论古文之陋,乃至说“有八大家文抄而后无文”,而被他推重、赞扬的人中,汤显祖几乎什么都好,绝句好、书法好、经义好、长行文字好、艳诗也好。推重的核心则是“灵警”、脱俗、“亭亭独立”,甚至又说:“非此字不足以尽此意,则不避其险。用此字已足尽此义,则不厌其熟。言必曲畅而伸,则长言而非有馀。意可约略而传,则芟繁从简而非不足。嵇川南、汤义仍诸老所为独绝也。”如此评论,也可称“无微不至”。而王夫之并没有从理学学理层面来评论汤显祖,在诗话著作中或许也不宜有这类评

论。但我们知道王夫之有“人欲之各得，即天理之大同”的著名论断，他在《读四书大全说》中说“圣人有欲，其欲即天之理。天无欲，其理即人之欲。学者有理有欲，理尽则合人之欲，欲推则合天之理。于此可见，人欲之各得，即天理之大同”，在《周易外传》和《周易内传》中还反对“早自贬损”人欲和背理“杜塞”人欲。正是在此类重要认识上，王夫之与汤显祖相似相近，若视为“同道”，也自可理解。

论者尝概括汤显祖有两个明显特性：一是深受罗汝芳影响，二是坚守“情真”文学观。大凡研究汤显祖的学人都能发现这两个特性，而这两者之间的关系，也就是说，汤显祖“情真”的文学思想与心学思潮存在怎样的关系，才是论说关键。因此，近二十年来，这方面展开的探讨，可谓崇论宏议，见仁见智，正是汤显祖研究深入发展的一个重要标志。也正是这种研究，逐渐引出了新的描绘：汤显祖又是一位思想家或准思想家。这些新的描绘，较之四十年前出现的封汤显祖为思想家的牵强之说，既近事实，又见深入。

惟是有如此学术背景，程芸学棣这本论著中的上篇几乎都是论述和探讨这类问题的。也惟有如此学术背景，才有启发和观照，才有同与不同的申述与新见。无论在程芸和我的讨论过程中，还是这次阅读中，我比较偏爱的是本书上篇的第三章、第四章，其中分析了文人价值观的矛盾，文学创作的新旧矛盾和雅俗矛盾。我不认为非得找一个或多个角度，以使这种种矛盾能有“统一”的解释，我认为比较充分地展开分析，可能比生硬地找出联结点更为重要。在这方面，俄国革命民主主义者的文学批评论著是伟大的榜样。

我曾对程芸说：如果我们不得不批评先贤和前辈学者，那或许是他们千虑一失，而如果我们把获得称许视为只是愚者一得所致，那么真是所谓“大造化”了。这是我与程芸学棣经常共勉之处。再说，这本论著涉及理学、文学与曲学诸多方面，接触大量历史和现状资料，纵然我们力求严肃治学，慎重走笔，但或许也隐埋着这样那样的欠缺和差错。人们常说错误难免，不尽是掩饰，而是表实情；人们也常说欢迎匡正，不尽谦虚，也是表实情。程芸也具这种实情。我想，如果真的引出批评，倒是大幸事。程芸当也作如是想。

以上云云，权为序。

邓绍基

2005年9月6日

目 录

序	邓绍基 1
绪论	1
一、研究方法：“问题”与“对话”	1
二、历史身份：明清文献中的汤显祖形象	4
三、曲运隆衰：明代中后期南北曲的替兴	8
四、时曲新声：东南戏曲文化格局的变易	14
上篇 汤显祖的思想及其文学理念	21
第一章 世俗伦理与终极关怀	21
一、“性命如何”：问学于罗汝芳	24
二、“蒸蒸大道”：《贲生书院说》与《明复说》	30
三、“绝学梯航”：与程朱理学的关系	35
四、“童子之心”：与李贽的异同	37
第二章 遁世、醒世与救世	43
一、关于达观的影响	44
二、“师讲性，某讲情”传闻辨析	52
第三章 “大道”、“文词”与“立言”	57
一、“思”与“诗”的张力	58
二、“馆阁大记”与“尚思立言”：汤显祖的古文理想	61
三、“大者不传，或传其小者”：汤显祖的戏剧价值观	68
第四章 理性、情感与形式	72
一、“缘境起情，因情作境”：情感的生发与表现	73
二、“至情”与“名教”：情感的自为性与社会性	81

三、“性田”与“情田”:情感学说的“道学”基础	89
中篇 “汤沈之争”考论	92
第一章 沈璟“合律依腔”说述评	93
一、“合律依腔”说的理论渊源	95
二、“合律依腔”说与昆腔新声	101
三、“合律依腔”说与崇尚北曲的审美理想	107
第二章 “汤沈之争”相关材料辨析	115
一、相关记载的矛盾及其疑问	115
二、沈改本与吕改本的关系	119
三、梅鼎祚收到的“《还魂》”	122
四、小结	124
第三章 汤显祖的戏曲声律理论	125
一、汤显祖的“曲意”	126
二、自然声律说的得失	132
第四章 “汤沈之争”余波述评	140
一、论吕天成“合之双美”说	140
二、关于“吴江派”和“临川派”	145
下篇 汤显祖戏曲的声腔与声律	152
第一章 汤显祖戏曲所受昆腔新声的影响	153
一、校勘:《牡丹亭》、《邯郸记》中的〔北二犯江儿水〕	154
二、溯源:南曲〔二犯江儿水〕的流变	155
三、推论:汤显祖戏曲所受昆腔新声影响	160
四、有待解说的疑问	165
第二章 汤显祖戏曲的“失律”问题	166
一、《四梦》若干曲调格律辨析	168
二、《四梦》“失韵”问题辨析	178
第三章 声腔流变与文本性质	190
一、关于“宜伶”与“宜黄腔”	190
二、关于《四梦》的弋阳腔痕迹	193
三、“新声”与“正声”	203
四、“文本”与“脚本”:吴梅“以北词法填南曲”说发微	213

参考文献	222
一、基本文献类	222
二、研究著作类	230
三、专题论文类	237
后记	241

绪 论

汤显祖是中国文学史、戏曲史中值得全方位综合研究的重要人物,本书选择三个基本问题——汤显祖文学理念的多重性、“汤沈之争”及其影响、汤显祖戏曲的声腔与声律——展开论述;既强调文献材料的考辨与分析,也重视文本意义的发掘与阐发,同时试图通过这一个案研究来凸显晚明文艺思潮的某些特征,尤其关注晚明戏曲创作、曲学观念、舞台风尚之间的互动关系。

一、研究方法:“问题”与“对话”

“晚明文学思潮”之于整个中国文学史的独特意义,“五四”以来一直为学人所重视,这不仅是古典文学研究者的一个重要对象,思想史、美学史和文化史的研究者也经常涉足相关领域。汤显祖就是一个典型个案,他曾吸引了来自多个学科的视角,20世纪80年代甚至有构建“汤学”体系的呼吁。经过几代学人的创造性阐释,人们已经习惯于从作为一个文学家或戏曲家的汤显祖那里,去发掘某些最能折射晚明时代精神的特质,于是一个“思想启蒙者”的文化形象日益凸显出来。

在“汤学”比较闹热的20世纪后半叶,研究者对上述三个问题的考察一直存在明显分歧,甚至一度形成学术争鸣的热点。不管是与汤显祖有关的文学事件的梳理,还是其人其作文学史、文化史“意义”的阐发,都有待更进一步的思考;之所以如此,一方面是缘于研究对象本身的复杂、多变以及相关材料的缺失或不足,另一方面也受到特定学术精神的广泛影响。有研究者指出,晚明文学思潮是在“20世纪中国新文化运动视野的观照和阐释中大放异彩的”^①,“在许多研究中,对

^① 吴承学、李光摩《20世纪晚明文学思潮研究概述》,见吴承学、李光摩编《晚明文学思潮研究》,第1页,湖北教育出版社2002年版。

于价值判断的关怀远远超出而且先于对于历史真相的追求”^①。这一判断总体而言是比较准确的,但我们不能顺势将其移用过来描述“汤学”的历史与现状,因为事实上,徐朔方、蒋星煜、吴书荫、邓长风、郭英德等先生有关晚明曲家的基础性研究,恰恰是体现出这一领域“消解意识形态的偏见,走向实事求是之学”^②的代表性成果;另一方面,毋庸讳言的是,我们依稀也可以从许多研究中抽绎出一种具有普遍性的逻辑思路:从经济生活的“资本主义萌芽”,到思想史的“左派王学”、“市民意识”,再到文学层面的个性主义和浪漫主义。之所以形成这一局面,我以为可能与“西学东渐”之后中国现代学术强调“阐释”和“意义”的取向有关——“五四”以来西方现代启蒙话语的引入、白话文学传统的梳理、平民文艺观念的强化、对“形式主义”的厌弃,以及建国后唯物史观指导地位的确立、辩证法的深入人心,这些 20 世纪人们习以为常的思想观念早已熔铸为研究者进入“晚明”这一特定时空对象时,难以规避的先在的知识背景;如此一来,既给研究者提供了多向度阐释的可能,也容易形成一些制约后来者的典范性的论说框架。

本书虽然力图淡化上述模式化论说逻辑的影响,以微观的文本分析和文献考辨为研究基础,但依然重视“意义挖掘”和“逻辑重构”,这不仅仅是因为任何研究都不可能无视先行者所奠定的依然有着广泛影响的学术范型,更主要的是我以为,“历史真相的追求”可能更多地只是一种必须坚执和维护的学术理想,而难以具体化为“消解意识形态偏见”的写作策略。事实上,我们所面对的文本总是被时间淘洗过的,若干文献之间经常留下某些难以用史实来填充的空白或断裂地带,不足以重现文学史的所有过程和细节,于是,个体性的、主观的阐述就在所难免了。按照当代解释学的观点,理解与阐释其实是在不断与文本进行对话,解释者“重新获得一个历史过去的概念”的同时,“也包括了我們自己的概念在内”^③;这是一个不断挖掘意义的过程,“对于同一部作品,其意义的充满正是在理解的变迁之中得以实现,正如对于同一个历史事件,其意义是在发展过程中继续得以规定一

① 吴承学、李光摩编《晚明文学思潮研究》,第 47 页。

② 吴承学、李光摩编《晚明文学思潮研究》,第 47 页。

③ (德) 汉斯-格奥尔格·加达默尔著,洪汉鼎译《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》,第 481 页,上海译文出版社 1999 年版。

样。”^①只要文本没有消失,它需要被理解,阐释者就在“视界融合”的历史过程中,不断地提出“问题”,又不断地重构“问题”。本书之所以选择如上三个“问题”,因为它们都是“汤学”史上早已存在着的,也是研究者面对相关文献时无从回避的,“某个流传下来的本文(按,或译“文本”)成为解释的对象,这已经意味着该本文对解释者提出了一个问题”^②,而要理解这个文本,就必须理解这一“问题”,在接受文本提问的同时,又必须重新构造“问题”。

基于对如上学术理念的粗浅把握,本书在继续这三个传统“问题”时,也对它们作了一些更细微的拆解,以期能寻获“重构问题”的可能性。因此,某些不为一般研究者所重视的文献材料得以进入这三个“问题”的考察视野中,而某些为人所熟知的文献材料其特别的意义与价值也得以彰显出来。此外,有些材料与观点之间的逻辑关系则完全出于笔者个人的“独断”;或许它们并不足以作为“问题”的解决提供完整而准确的答案,但重构“问题视域”显然是我们探索“历史真相”时必须经历的一个环节。同样基于如上学术理念,本书也力求贯彻“对话”的策略:与基本文献“对话”,与新材料“对话”,与耆宿贤达的学术见解“对话”。而后一层面的所谓“对话”,其实并非单纯的批评或辩难,更不是径自地提出不同看法,很多时候其实是在认同前辈学者的基点上延展与伸发“问题”,其目的同样是试图尽可能地迫近“历史真相”。

本书对相关材料的考辨、分析以及有关汤显祖“意义”的发掘,主要是以明代中晚期戏曲文学观念、舞台审美风尚“与世推移”过程中的具体特征或一般规律为论说目标。这是一个相对“中观”的议题,虽然由于研究对象本身的典型性,或可据此进入到一些更宏阔的思想文化观念的考察,但这并非本书所企及的。因此,笔者“悬置”了“资本主义萌芽”、“市民意识的崛起”、“启蒙文化思潮”等因素之于晚明文学、晚明戏曲的影响,但这并不表明就完全拒绝相关论说逻辑,之所以采取这一“悬置”策略,仅仅是为了避免缠绕以集中笔墨于文献本身所蕴涵的文学史或戏曲史意义。有关“左派王学”问题,思想史、哲学史的研究者颇有异议,这也并非我所能深入的,但又不能存而不论,故大抵

① (德)汉斯-格奥尔格·加达默尔《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》,第479—480页。

② (德)汉斯-格奥尔格·加达默尔《真理与方法——哲学诠释学的基本特征》,第475页。