

苏州剧派 研究

康保成

花城出版社

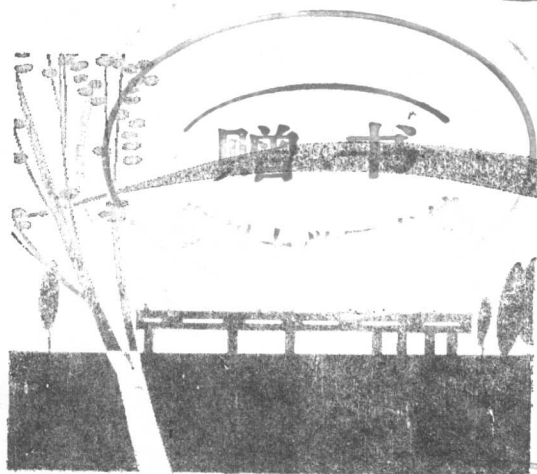
94
8

43.494
668

01011202991Q 郑州大学图书馆

汴州剧派研究

康保成



43.494
668

花城出版社

赠书

大学图书馆

卷二

粤新登字05号

责任编辑 陈定方

封面设计 王 越

苏州剧派研究

康保成 著

*

花城出版社出版发行
(广州市环市东水荫路11号)

中山大学印刷厂印刷

787×1092毫米 32开本 8.375印张 1插页 18万字

1993年3月第1版 1993年3月第1次印刷

印数：1—1000册

ISBN7—5360—1506—2/I·1338

定价：5.20元

前 言

戏曲研究，近世已成显学，我们出版“中国古代戏曲新论丛书”，旨在把戏曲研究引向深入。

我们提倡严谨的学风，主张研究戏曲领域的具体问题，从而掌握宏观，探索规律。目前，诸如对戏曲流派的研究，对戏曲与其他文学体裁关系的研究，对某种戏曲母题或戏曲类型的研究，对一些戏曲作家作品的研究，还存在许多空白点，或者需要重新审视。我们认为，把一个个具体问题弄清楚，有利于认识戏曲发展的全部历史，有利于对我国文化传统作全面观察。

今天，华南地区在社会主义的经济建设中，担负着重要的使命。近年来，这里也聚集了一批有志于戏曲研究的学者。我们站在近百年来各种思想、文化交汇的前沿，环视中外古今，探讨作为文化传统重要方面的戏曲，与全国学者一道为建设精神文明作出贡献，自然是很有意义的。

红豆生南国，春来发几枝。我们希望迎来学术研究的春天。我们当努力耕耘，量力经营，以期有所创获，扎扎实实地前进。

黄天骥

一九九二年三月

序

王季思

五年前，我和天骥带的第一批博士研究生通过毕业论文答辩，其中就有保成的《论苏州派》。

博士论文选题既不能太小，又不可过大。太小没有份量，太大则不好驾驭。我和天骥商量后，决定让保成研究“苏州派”。最早注意到明末清初这个戏剧流派的是郑振铎先生。他在编辑《古本戏曲丛刊三集》时发现，李玉的作品在数量上超过了关汉卿。他初步总结了李玉等人作品的特点，并且赞扬他们为广大市民阶层服务，为戏班子实际演出写戏，继关汉卿之后又开创了戏剧发展的新时代（参见郑振铎《古本戏曲丛刊三集序言》）。郑先生虽然还没有明确提出“苏州派”这个名词，但他的初步概括，对后来的深入研究显然有重要的启迪意义。60年代初和80年代以后，李玉及其周围作家两度受到戏剧史家们的重视，“苏州派”一词也被正式提出来。但是，这个戏剧创作流派包括哪些人？其共同风格是什么？在戏剧史上有什么地位？这些问题还没有人真正涉及过。毫无疑问，对“苏州派”的深入研究是很有意义的，搞清楚上述问题，将为中国戏剧史的研究填补一项空白。从份量上说，这个题目不算太大，也不算小，比较适合于作博士论文选题。

定下选题后，保成从第一手资料入手。他把现存的明末

清初苏州一带剧作家的作品通读了一遍，重要作品反复阅读，并且注释了李玉的《一捧雪》和《占花魁》、《永团圆》、《人兽关》；还翻检了同代人有关的诗文集、笔记、地方志。在理论上，他阅读了中西戏剧理论家和美学家的一些经典著作，如亚里斯多德的《诗学》、莱辛的《汉堡剧评》、丹纳的《艺术哲学》、黑格尔的《美学》；吕天成的《曲品》、王骥德的《曲律》、李渔的《闲情偶寄》、王国维的《宋元戏曲考》等。他还认真吸收当代学者的研究成果，并到上海、南京、苏州去访书、游学，得到各地专家学者的帮助、指教。这就为论文的写作打下了扎实的基础，也发现了前人未能发现的问题。例如一些学者认为，由于李玉与苏州戏曲家结侣啸歌，因号“苏门啸侣”。我在主编《中国十大古典悲剧集》时，沿用了这个说法。但保成却发现“苏门啸侣”是用晋孙登隐居苏门山长啸的典故。我鼓励他写成文章，在《光明日报》发表。后来他写作毕业论文时，又进一步引证有关材料，说明李玉别号“苏门啸侣”，其深意在于标榜封建气节。这样，文章就从个别名词概念的核实，转而成为具有普遍意义的理论概括。

经过比较，他发现并不能把明末清初苏州地区的剧作家全都列入“苏州派”。例如张大复，虽与李玉有交往，但作品风格不同，不能归于一派。他以作品风格为尺度，把“苏州作家群”和“苏州派”这两个概念区分开来，比较明确地划出了“苏州派”的阵容。

保成还发现，以李玉为代表的苏州派的创作活动，可以明王朝的覆亡为界分为前后两期，前期主要写社会伦理剧，后期主要写历史剧。他先后写了《笔底锋芒严斧钺——〈一捧雪〉思想倾向试探》、《从“一人永占”到〈清忠谱〉》两

篇文章，对李玉前后期的代表作品深入剖析，从而掌握其思想发展、艺术创新的脉络。文章中有些精彩片段，后来都融进毕业论文之中。

戏剧文学与舞台表演相连系，这是它与诗歌、散文、小说的最大不同。保成紧紧抓住明代后期戏剧观念转变这个纲，结合舞台演出，逐一分析了“苏州派”剧作的情节结构、语言特色、角色设置、舞台调度等。从而指出：苏州派的许多剧本，为演员的二度创作提供了尽可能完备的演出脚本。他进一步论证“苏州派”的整体风格是：用较完美的舞台演出脚本，敷演充满道德内容的戏剧故事。这个结论建立在扎实的资料准备和理论分析基础上，因而陆续被国内治戏剧史的同行所采用。

保成的研究，不局限于“苏州派”本身，而是放眼于中国戏剧史整体。他认为：在“花部”兴起之前，戏曲有过三次“突变”。第一次是宋金之交，职业剧作家完成了“戏”与“曲”的最初结合，戏曲正式形成。第二次是元末明初，戏曲受到正统文人染指，其敷演的内容多囿于封建道德范畴。第三次便是明末清初“苏州派”的创作，这批作品把后世戏曲纳入了日益完美的、相对独立的表演技艺与忠孝节义的思想内容相结合的轨道。在正面论述的同时，他还一次提出反诘，使自己的观点在更加宏观的范围内站住脚。

论文定稿之后，我和天骥都感到满意，于是打印后送全国同行征求意见。专家们认为，作者在掌握丰富材料的基础上，注意运用新的观念从整体上把握对象，上下左右探索，案头场上结合，深入底蕴发掘，读后颇有耳目一新之感，并建议作为专著出版。

1987年2月，杭州大学徐朔方教授、北师大李修生教

授、南京大学吴新雷教授应邀来穗，出席保成的论文答辩会。在答辩会上，徐先生尖锐地提出了一个带有根本性的反题：所谓“苏州派”只不过是后人主观揣度的结果，实际在当时未必存在。保成有理有据地回答了这个问题，博得评委和在场听众的一致好评。

保成毕业后留校工作，参加《全元戏曲》的校点整理。有的本子未经前人整理，是拓荒性的工作。有的虽经整理过，但一经他重新校勘，也订正前人的某些失误。例如整理本《刘希必金钗记》，经他订正、校补的地方多达千处以上。再如《永乐大典戏文三种》，是著名戏剧史家钱南扬先生整理过的，保成细心校勘，纠正了钱先生的若干失误，这很不容易。我们合作的《〈永乐大典戏文三种校注〉补证》的论文，发表后受到同行好评。

保成从戏曲史上个别名词概念的考证，到探索戏曲史上某一流派的艺术特征、历史地位，明显是一个提高；从毕业论文的完成到参加《全元戏曲》的编辑、校订，窥见一代文章之美，堂庑之大，治学的途径更明确，手法更熟练，是又一次明显的提高。作为个人来说，做学问都会有若干阶段，几代人连起来便形成学术传统和学术梯队。我老了，在学术上很难再有作为，唯寄厚望于新生的一代。故于保成的书出版之际，乐为之序。并略述他在学术上奋进的概况，以告读者。

1992年3月于中大玉轮轩

目 录

序.....	王季思	1
绪论.....		1
第一章 苏州派主将——李玉.....		10
第一节 “家传自擅清平调”.....		10
第二节 “是一条河流”.....		16
第三节 案头场上，两擅其美.....		23
第四节 小结.....		27
第二章 苏州派的阵容.....		29
第一节 苏州派与苏州作家群.....		29
第二节 苏州派作家的生平与作品.....		34
第三节 小结.....		42
第三章 劝善惩恶，拯救世风.....		43
第一节 针砭民风，颂扬节、义.....		43
第二节 道德说教与艺术魅力.....		46
第三节 模仿与创新.....		52
第四节 小结.....		58
第四章 对动荡时代的沉痛反思.....		59
第一节 反思历史，讴歌忠孝.....		60
第二节 《清忠谱》——雄浑悲壮的正气歌.....		64
第三节 双重人格与双重性格.....		68
第四节 小结.....		72
第五章 清官梦与神仙梦.....		74

第一节	法治与“代沟”	74
第二节	以人格写神灵，借神话求自慰	80
第三节	小结	86
第六章	“发乎情，止乎礼义”	88
第一节	以理节情，以情就理	88
第二节	苏州派爱情剧举例	93
第三节	小结	102
第七章	苏州派剧作的情节结构	105
第一节	《一捧雪》——一个成功的范例	105
第二节	几项共同的特点	110
第三节	小结	119
第八章	生旦净丑的艺术世界	121
第一节	十门角色犹未足	121
第二节	各行角色的表演艺术	126
第三节	重视角色行头的变化	130
第四节	丑角“忝登”大雅堂	133
第五节	小结	135
第九章	苏州派剧作的语言	136
第一节	戏中之曲	136
第二节	场上之白	142
第三节	小结	151
第十章	苏州派的整体风格和历史地位	153
第一节	苏州派的整体风格	153
第二节	它从何处来?	157
第三节	余论：它向何处去?	165
主要参考书目		175

〔附录〕

一、苏州派部分作家的生平史料	177
吴伟业《北词广正谱》序	177
吴绮：满江红·次楚畹韵赠元玉	178
李玉《南音三籁》序	178
钱谦益《眉山秀》题词	180
冯梦龙《重订永团圆》叙	181
万山渔叟《两须眉》叙	182
揆八愚《一笠庵四种曲》序	183
吴绮《秦楼月》序	184
冯梦龙《三报恩》序	185
沈德潜：凌氏如松堂文宴观剧	186
吴伟业《清忠谱》序	186
李玉、朱素臣小传	188
叶稚斐等人小传	189
孙岳颂：牧拙生传	186
叶燮《牧拙公小像赞》	191
吴绮（诗二首）	192
丘园小传	192
丘园诗六首	193
尤侗诗二首	194
范逸诗一首	194
《剧说》卷三摘录	195
《剧说》卷四摘录	196

二、“苏门啸侣”辨	197
三、苏州派的合作与交游	200
四、朱云从《龙灯赚》与朱佐朝《轩辕镜》 之比较	214
五、《一捧雪》本事与所谓“一捧雪玉杯”辨	222
六、《缀白裘》、《纳书楹曲谱》、《集成曲谱》 中所收苏州派剧目	235
七、京剧和地方戏改编移植的苏州派剧目	239
八、苏州派研究索引	248
后 记	254

绪 论

(一)

我国戏曲发展到明末清初，在苏州，一下子涌现出十多个专业剧作家，他们在一起切磋技艺，交流经验，创作出一大批风格相近的戏曲作品，雄踞于当时的剧坛。这样现象并没有及时引起人们的注意，直到二百年以后，才渐渐成为戏曲史研究者的话题。

1961年，南京大学吴新雷先生发表了题为《李玉生平、作品、交游考》的论文（载《江海学刊》1961年第12期），首先指出：“这班作家的风格相同，在明清之际的戏剧界，的确形成了别树一帜的艺术流派。”紧接着游国恩先生等主编的《中国文学史》列了题为《李玉和他的同派作家》的专节，指出：“李玉的同派作家还有朱素臣、朱良卿、毕万后、叶稚斐等。”当时，文学史家敏锐的目光，已经注意到了这个历史上不多见的特殊现象，正要认真研究它，使之成为当代的戏剧创作提供借鉴。突然，一场摧毁文明、禁止思考的大灾难降临了。

冬去春来，大地复苏。20年以后，人们旧话重提，很想为这批作家据实定名。陆萼庭《昆剧演出史稿》称之为“吴县派”，张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》称之为“苏州作家群”，余秋雨《中国戏剧文化史述》称之为“吴

门戏剧家”，更多的人把他们叫做“苏州派”。^①吴新雷写了《论苏州派戏剧家李玉》（载《北方论丛》1981年第5期），顾乐真写了《李玉和苏州派的戏剧主张》（载《江苏师院学报》1981年第2期），耿百鸣写了《论苏州派戏剧的妇女观和爱情观》（载《华东师大学报》1985年第5期）。许多并非专论苏州派的文章，都对这个概念表示接受。如欧阳代发的《李玉生卒年考辨》，张燕瑾、弥松颐的《十五贯校注前言》等。

问题并不在于起什么名称，而在于这个流派实体是否存在？如果存在，包括哪些人？他们的共同风格是什么？在戏剧史上地位如何？等等。对于这些问题，人们似乎还没有来得及深入细致地考虑，间有一些提及者，又多语焉不详。

更重要的是，经历了空前的民族文化浩劫之后，人民渐渐从震惊、愤怒、悲哀、惋惜中走出来，开始思索、回顾、比较、研究。狂涛巨浪般的情感热潮已被深邃冷静的理性思考所代替。今天，我们民族比任何时候都迫切地想认识：

“我是谁？”近年来掀起的对于民族文化史的反思思潮，便是其重要标志。毫无疑问，戏曲史是整个民族文化史的组成部分之一，对于民族文化特征的探讨，对于民族精神、民族性格、民族心理形成历史的反思，应当包括戏曲史领域。换言之，对戏曲史的研究，应该持一种反思的态度。这样一来，便不难发现，“文革”刚结束时，人们出于对民族文化虚无主义的愤恨，出于对传统遗产的钟爱，对某些古典戏曲作品所采取的一味欣赏、全盘肯定的态度，已不能尽如人意。同时还可以发现，一个自觉的艺术流派的形成，不仅是某种共同审美风格的结合，而且往往是共同心态的汇合。艺术风格的背后潜藏着心理风格，共同的审美倾向往往体现出

民族精神和民族性格的某一侧面。

因而可以说，对学术界日渐热衷的话题苏州派，进行较全面的探讨、研究，搞清楚它的阵容、风格以及在戏曲史上的地位，是写作本书的最初诱因和基本出发点；用现代意识剖析、评价苏州派的风格以及从这种风格中反映出来的民族审美意识和心理结构，在反思历史的基础上面对现实、预测未来，则是本书更深层的命意所在。

(二)

中外文学艺术史上的诸多流派，彼此差异甚大，很难用一个具体标准去衡量。新版《辞海》给“文化流派”下的定义是：“在一定历史时期里，文学见解和风格近似的作家自觉或不自觉的结合。”这毕竟过于笼统。“一定历史时期”，可以是几年、几十年；也可以是几百年、上千年。“自觉或不自觉”，可以是有组织、有纲领、有理论、有实践的艺术团体；也可以是彼此毫无联系，只在某一方面偶然接近的一群作家。

我们论述的苏州派是这样一个流派——

从时间跨度上来说，它既不像宋词的“婉约派”、“豪放派”，跨越南、北宋二三百年的，又不像俄国“无产阶级文化派”那样的昙花一现。这批作家共同活跃在明末清初的剧坛上，以自己艺术生涯的起讫，决定着这个流派的产生和消亡。从地域上来说，他们全部生活在苏州或苏州附近，无一例外。从自觉程度上来说，他们没有明确的组织和缜密的理论，但也不是胡乱凑起来的乌合之众。他们往往三五成群，集体创作；往往追随和模仿成就最高的代表作家，形成众星捧月

的局面。他们用大量的作品形成一种整体性风格，声势浩大，蔚为壮观。法国著名文艺批评家丹纳在《艺术哲学》中说：

艺术家本身，连同他所产生的全部作品，也不是孤立的。有一个包括艺术家在内的总体，比艺术家更广大，就是他所隶属的同时同地的艺术家宗派或艺术家家庭。例如莎士比亚，初看似乎是从天下掉下来的奇迹，从别个星球上来的陨石，但在他周围，我们发现十来个优秀的剧作家，如韦白斯忒、副特·玛星球、马洛、本·琼生、弗来契、菩蒙，都用同样的风格、同样的思想感情写作。

我认为，这正可用以分析、评价以李玉为首的苏州派，虽然李玉的成就远远不能和莎士比亚相比。简言之，苏州派是产生于同一时间（明末清初）、同一地域（苏州一带），具有同一风格的艺术家群体。当然，在这个综合性标准中，首要的条件是风格，文学艺术史上非同时同地的作家形成的流派为数不少，但如果风格迥异，还称得上是一派么？

什么是风格？风格就是一种独特的审美发现和审美创造。黑格尔说：“法国人有一句名言：风格就是人本身。”（《美学》第一卷第372页）大千世界，光怪陆离，找不出完全相同的两个人。每一个艺术家都有仅仅属于他自己的审美发现和审美创造。所以，说苏州派的“同一风格”，只有在相对意义上才是正确的。本文始终把苏州派作为一个整体，重点讨论它与外界相比较所呈现出来的整体性风格；没有这种整体性风格，就没有苏州派本身。

作家个人的风格往往与他本人的遭际、性格、气质、才力有关，表现出某种偶然性。而任何具有普遍性的创作倾向的出现，则不仅能集中地体现时代的审美思潮，同时也反映

了文学自身运动的轨迹，体现出文艺发展的连续性和变化的必然性。毫无疑问，自觉形成的艺术流派，标志着艺术本身的自觉；苏州派的产生，是戏曲艺术发展到自觉阶级的必然产物。

(三)

中国戏曲史上第一个自觉的艺术流派吴江派，产生于明代万历年间。与后人所说的元杂剧的“文采派”、“本色派”以及明代初年剧坛上的“教化派”不同。吴江派有大体相同的创作主张，并且在当时已经有意识地标坛树帜，创立门户。吴江派领袖沈璟的侄子沈自晋，在《望湖亭》传奇第一出中说：“词隐（沈璟）登坛标赤帜，休将玉茗（汤显祖）称尊。”他还将吕天成、叶宪祖、王骥德、冯梦龙、范文若、袁于令、卜世臣以及他自己列于沈璟门下，大体上勾画出吴江派的阵容。

吴江派的创作主张主要有两点，一是严守格律，二是提倡本色。吴江派的这两点主张，是针对当时戏曲创作日趋文人化的情况提出来的。明初以来，文人学士进入戏曲领域。和宋元时期的书会才人不同，文人学士写戏容易犯两种毛病。第一，不合格律。如李开先编撰《宝剑记》成，自负不浅，问王世贞道：“比《琵琶记》如何？”王世贞答道：“公文辞之美不必说，但教吴中曲师十人唱过，逐腔逐字改订妥善，然后可以传世。”（王世贞《曲藻》）李开先是著名曲家尚且如此，其他可知了。第二，追求文雅。文人学士喜典雅，厌俚俗，好卖弄才情，雕章琢句。这就把戏曲创作拖向脱离群众，脱离舞台的死路上去。以沈璟为代表的吴江