



明 史 剧 史

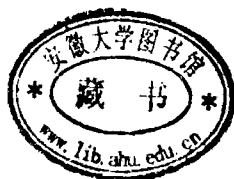
徐子方 著



中华书局

明 杂 剧 史

徐 子 方 著



中 华 书 局

图书在版编目(CIP)数据

明杂剧史/徐子方著. —北京:中华书局,2003

ISBN 7-101-03882-4

I. 明… II. 徐… III. 杂剧-戏剧史-中国-明代 IV. J809.248

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 021179 号

明 杂 剧 史

徐 子 方 著

*

中华书局出版发行

(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)

北京市白帆印务有限公司印刷

*

850×1168 毫米 1/32·11¹/₄ 印张·270 千字

2003 年 8 月第 1 版 2003 年 8 月北京第 1 次印刷

印数 1—3000 册 定价:20.00 元

ISBN 7-101-03882-4/K·1606

目 录

绪 论	(1)
一、明杂剧的历史地位和研究现状	(1)
二、把握明杂剧历史进程的关键:两次重大转变	(8)
第一章 明初社会变革及其后果	(15)
第一节 元明易代与汉家大一统的重建	(15)
第二节 励精图治和集权专制	
——自信、自负社会心态之形成	(22)
第三节 复归正统,翦除异端	
——明初思想统制之利弊	(27)
第二章 剧场:从世俗到宫廷	(35)
第一节 勾栏庙台:残存的历史记忆	(35)
第二节 教坊司及其演变	(40)
第三节 钟鼓司和内廷戏剧演出	(47)
第三章 陪侍顾问、文人御用	
——明初杂剧的时代归属	(52)
第一节 宫廷应制的文艺侍从	(52)
第二节 贾仲明及其杂剧	(57)
第三节 《西游记》杂剧与杨景贤	(62)
第四节 《娇红记》杂剧及其他	(68)
第四章 “大一统”气派与内廷杂剧	(75)

第一节	概况	(75)
第二节	空前规模的神话赋形	(78)
第三节	系统壮阔的历史再现	(83)
第四节	规范化了的整体艺术气势	(88)
第五章	韬光养晦与藩王剧作	(94)
第一节	处境尴尬的“天潢贵胄”	(94)
第二节	朱权及其杂剧创作	(99)
第三节	《太和正音谱》	(104)
第四节	朱宪爚的剧作 ——藩王杂剧之余波	(109)
第六章	杂剧的精神贵族——朱有燬	(114)
第一节	生活经历与创作概况	(114)
第二节	节令与贺寿:雍容的藩府气象	(120)
第三节	历史与现实:人伦的沧桑大道	(124)
第四节	妓女与宗教:良苦的教化用心	(130)
第五节	创作风格:继承与革新	(135)
第七章	南北曲的兴衰交替	(141)
第一节	定型化、僵化与杂剧的自我封闭	(141)
第二节	市俗土壤失落与观众萎缩	(147)
第三节	北剧南曲之画地相角	(152)
第四节	整体艺术气势与“广陵散” ——北曲终成绝响	(157)
第八章	明中叶后社会发展与文化转型	(163)
第一节	弘治以后政治混乱及社会演变	(163)
第二节	回归自我:心学的特殊功能	(168)
第三节	向往自由:文人的心态转向	(174)

第九章 “家乐”盛行与文人剧	(180)
第一节 “家乐”——特殊的小剧场	(180)
第二节 关于文人剧的话题	(185)
第三节 “以代百尺扫愁之帚” ——李开先及其院本创作	(190)
第四节 冯惟敏及其杂剧	(195)
第十章 王九思和康海	(201)
第一节 王九思的生平和创作	(201)
第二节 《杜甫游春》杂剧	(206)
第三节 康海的生平和创作	(211)
第四节 《中山狼》杂剧	(216)
第十一章 明中期杂剧	(222)
第一节 南杂剧——文人剧的成熟标志	(222)
第二节 杨慎和许潮	(227)
第三节 陈与郊、王衡和叶宪祖	(232)
第四节 王骥德和吕天成	(238)
第五节 明中期其他杂剧作家	(242)
第十二章 徐渭	(248)
第一节 生平及创作概况	(248)
第二节 《四声猿》杂剧	(253)
第三节 《歌代啸》及其争论	(258)
第四节 风格及其影响	(263)
第十三章 汪道昆及其杂剧创作	(269)
第一节 生平及创作思想	(269)
第二节 《大雅堂杂剧》及其他	(274)
第三节 创作风格与剧诗风范	(279)

第四节	程士廉和《小雅四纪》	(284)
第十四章	明后期杂剧及其演变	(290)
第一节	社会思潮“归正”与杂剧新趋向	(290)
第二节	沈璟及其昆曲、杂剧	(295)
第三节	凌濛初和沈自征	(301)
第四节	卓人月和徐士俊	(306)
第五节	《盛明杂剧》和《远山堂剧品》	(311)
第十五章	孟称舜及其剧作	(318)
第一节	生平及创作道路	(318)
第二节	编剧理论及美学思想	(323)
第三节	《桃花人面》杂剧	(328)
第四节	《英雄成败》及其他	(334)
第十六章	明末杂剧钩沉	(340)
第一节	茅维和来集之	(340)
第二节	黄方胤和傅一臣	(346)
第三节	叶小纨及其《鸳鸯梦》杂剧	(352)
第四节	无名氏杂剧	(358)
余 论		(365)
后 记		(370)

绪 论

一代文学或者一代艺术,都不可以没有史,对于史的准确勾勒无疑有助于对规律的把握,而对发展规律之准确阐述也毫无疑问地说明人们对一代文学艺术真正全面地科学占有。然而,作为一代文艺的明杂剧自来无史,这就很值得注意。原因当然不是明杂剧成就有限,可以忽略不计,而是整个文学史、戏曲史的研究和把握方面存在着实实在在的空白,需要填补。今天看来,明杂剧自有其独特价值,研究它的发展史亦自有其必要性。而无论就其可能性还是现实性来说,这个问题是到了应该进行一次系统全面地总梳理的时候了。

一、明杂剧的历史地位和研究现状

“杂剧”一词,起自中唐,入宋即为一代表演技艺的通称,至元则大放光芒。作为元曲的主体,王国维称为“一代之代表文学”,与楚辞、汉赋、唐诗、宋词分庭抗礼,自成天下。故历来研究,颇不寂寞。

然入明以后又如何呢?

据今人傅惜华《明代杂剧全目》、庄一拂《古典戏曲存目汇考·中编杂剧三·明代作品》及邵曾祺《元明北杂剧总目考略》归纳,明杂剧有姓名可考的作者达一百二十六名,所编剧本总目约七

百四十种有余,现存三百一十五种,超过了元杂剧的总和。仅此一点即可证明杂剧入明后并未消沉,而是沿着自己的道路向前发展。仅由于同时代昆曲传奇、章回小说的兴起,使得它们失去了传统一花独放的优势而已。当然,明代杂剧并不纯以数量争胜,它还具有自身的质量优势。除了当时即产生诸如“齐唱宪王(朱有燉)新乐府,汴梁桥外月如霜”的艺术效果外,至今人们还可以领略徐渭《四声猿》、康海《中山狼》、孟称舜《桃花人面》等名家名剧之风采。更值得提出的还有一代艺术之文献价值,它们在客观上为戏剧史提供了新旧交替嬗变交织的原始例证,有助于人们对明代戏曲作完整而不是残缺的把握,其成败得失对于我们今天的戏剧观思考亦不无裨益。

然而,毕竟谁都知道,明代剧坛乃南曲传奇称霸的天下,元代那种杂剧占压倒优势的局面是一去而不复返了。这一点在很大程度上影响着古今人们的看法。今天一提起明杂剧,马上想到的便是万历时人沈德符的一段话:

北杂剧已为金、元大手擅盛场,今人不复能措手。曾见汪太函四作,为《宋玉高唐梦》、《唐明皇七夕长生殿》、《范少伯西子五湖》、《陈思王遇洛神》,都非当行。惟徐文长渭《四声猿》盛行,然以词家三尺律之,犹河汉也。^①

与此差不多同时,《元曲选》编者臧晋叔(懋循)亦云:

新安汪伯玉《高唐》、《洛水》四南曲,非不藻丽矣,然纯作绮语,其失也靡;山阴徐文长《祢衡》、《玉通》四北曲,非不伉爽矣,然杂出乡语,其失也鄙;豫章汤义仍庶几近之,然识乏通方之见,学罕协律之功,所下句字,往往乖缪,其失也疏。他虽

① 明·沈德符《顾曲杂言·杂剧》。

穷极才情，而面目愈杂。按拍者既无绕梁、遏云之才，顾曲者复无辍味忘卷之好，此乃元人所唾弃而戾家蓄之者也。^①

这样就把包括传奇在内的明代戏曲皆骂倒了。臧氏以贬斥明曲达到推崇元曲之目的，如此亦可理解。惟沈德符所言，从时代风气及文体更替之观念出发，开后世贬低明剧之先导。虽然他也称赞明前期杂剧家“惟周宪王所作杂剧最夥，其刻本名《诚斋乐府》，至今行世，虽警拔稍逊古人，而调入弦索，稳叶流丽，犹有金元风范”^②，但这是就宫廷藩王杂剧而言，与贬低明中叶后文人南杂剧并不矛盾。依照他们的意见，明杂剧有许多似乎连存在的价值都不应该有。

所幸的是，重视明杂剧的人也大有人在，除当时的宫廷教坊、钟鼓司及贵介府第大演其作外，何良俊《曲论》称“洩陂（王九思）《杜甫游春》杂剧，虽金元犹当北面”；王世贞《曲藻》亦载当时“评者以敬夫（九思）声价不在关汉卿、马东篱下”；吕天成《曲品》更在总体上将“南剧”（南杂剧）作为当时唯一能和传奇分庭抗礼的戏曲形式，并予以较高的评价^③。此后胡文焕编《群音类选》，将“南之杂剧”单独开列、入选^④，祁彪佳编《远山堂剧品》把明杂剧集中加以分类、品评，和专论传奇之《远山堂曲品》同样规格，显示了当时曲坛杂剧、传奇并重的倾向。时人沈泰更先后成《盛明杂剧》初、二集，声言“非快事韵事、奇绝趣绝者不载”^⑤。身为杂剧作家的徐朔并序云：

① 明·臧晋叔《元曲选》序二。

② 《顾曲杂言·填词名手》。

③ 参见该书卷上“不作传奇而作南剧者”。

④ 该书卷二十六“南之杂剧”。

⑤ 明·沈泰《盛明杂剧·凡例》。

今之所谓北者，皆牢骚肮脏不得于时者之所为也。文长之“晓峡猿声”，暨不佞之“夕阳影语”，此何等心事，宁漫付李龟年及阿蛮辈草草演习供绮宴酒阑所熬跳？他若康对山、汪南溟、梁伯龙、王辰玉诸君子，胸中各有磊磊者，故借长啸以发舒其不平，应自不可磨灭。^①

不仅如此，至清初有邹式金编《杂剧三集》以继之，在整体上且出现清代杂剧摹仿和学习明杂剧特别是明中后期文人南杂剧的情形，这些皆为治戏曲史者所宜重视者。

自明代开始对明杂剧之分歧一直持续到近现代。清末民初两位戏曲史大师王国维、吴梅即为其较早的代表。王从其所谓“元曲为活文学，明清之曲乃死文学”^②之观点出发，对明杂剧持全盘否定态度，他的《宋元戏曲考》本不以明以后戏曲为研究对象，却发出这样的议论：

徐文长渭之《四声猿》，虽有佳处，然不逮元人远甚。至明季所谓杂剧，如汪伯玉道昆，陈玉阳与郊，梁伯龙辰鱼，梅禹金鼎祚、王辰玉衡、卓珂月人月所作，搜于《盛明杂剧》者，既无定折，又多用南曲，其词亦无足观。^③

显然与前引沈德符、臧晋叔诸人之观点如出一辙。虽然王国维也认为“一剧无一定之折数，一折（南剧中谓之‘出’）无一定之宫调，且不独以数色合唱一折，并有数色合唱一曲，而各色皆有白有唱者，此则南戏之一大进步，而不得不大书特书以表之者也”^④，却又

① 《盛明杂剧》卷首徐翊序。

② [日]青木正儿《中国近世戏曲史》原序，上海文艺联合出版社1956年版（中译本）。

③ 《王国维戏曲论文集》，第109页，中国戏剧出版社1984年版。

④ 同上，第93页。

认为杂剧、南戏应各守藩篱,杂剧不应取南戏之长。这和他对整个明清戏曲的看法一样,显得比较片面和保守。在这方面,吴梅由于受了文学进化论的影响,其结论则截然相反:

徐文长《四声猿》中《女状元》剧,独以南词作剧,破杂剧之定格,自是以后,南剧孳乳矣。……今读之,犹自光芒万丈,顾与临川之妍丽工巧不同,宜其并擅千古也。^①

并称:

元剧排场至劣,明则有次第矣。然而苍莽雄宕之气,则明人远不及元,此亦文学上自然之趋向也。^②

这样分析,显得较为客观。尤其是考虑到吴梅精通曲学,本人又参与戏曲创作,多有作品传世,其观点较之王国维这样的曲学门外汉更多实在意义。在同时或稍后之郑振铎、张全恭、刘大杰等人的论著中,类似的分析还时有出现。但在 50 年代以后,由于王国维“一代有一代之文学”观点深入人心,谈论文学动辄就是唐诗、宋词、元曲、明清传奇小说,对于位在这个行列之外的明杂剧研究自然日趋冷落。其间虽有台湾曾永义、陈万鼎等人的努力,但亦难从根本上改变这一趋势。

是的,应当承认,杂剧艺术到明中叶后即局于一隅,失去了舞台上优势地位,而由南戏演变成熟的明传奇经过长期的发展则取代了杂剧成了明清戏曲的主流。不管此时期杂剧作家做了多少出色的努力,亦很难挽狂澜于既倒,像元代那样称雄一个时代的杂剧艺术无疑是一去不返了。从这一点来说,戏曲史家较多地使自己的目光注视传奇方面,阐发“一代之文学”成功秘诀,也是无可厚

①② 吴梅《中国戏曲概论》卷中“明人杂剧”,上海古籍出版社 2000 年版。

非的。

但是,同样不应忘记,失去舞台优势并不意味着失去自身的存在价值。这正如文学史上除了汉文唐诗外还有宋诗宋文一样,也如同人们并不因为唐诗宋词的出现就把唐词宋诗以及唐传奇宋话本视作可有可无一样。相反,处于黄金时代之后的艺术形式在危机感的逼迫下大都能做新的探索努力,这种为摆脱危机、脱离困境而做出的努力本身就是对文学史、艺术史的贡献,这一点同样适用于明杂剧。至于杂剧何时失去舞台优势,则是需要研究的问题。明人潘之恒云:

武宗、世宗末年,犹尚北调,杂剧、院本,教坊司所长。^①

其实又何止宫中,据顾起元《客座赘语·杂剧》记载,至少在万历以前,“公侯与缙绅及富家”,亦即一般文人士大夫之“家乐”,也都大演所谓“北曲四大套”。可见此际北杂剧演出优势并未受到根本的挑战,真正的危机是不再有新的创作出现。另一方面,明中叶后文人南杂剧的出现亦非导致杂剧艺术丧失舞台优势之缘由,恰恰相反,它们的出现是杂剧艺术在宫廷剧场濒临绝境后为挽救危机而做的新探索。摆在文人剧面前已不存在必须保持的舞台优势,而是杂剧艺术能否生存延续的关键问题,即要在已经取得舞台优势的传奇艺术冲击下寻求自身生存的新道路。理解了这一点,我们就不难评判古今人们在这方面的不同意见的是非曲直了。

也许正因为逐步意识到了明杂剧的价值,进入20世纪之后有关研究成果也多了起来,除了对传统上的热门话题如徐渭及其作品《四声猿》等的研究外,作品整理及相关的宏观研究也逐渐成型。较早当推吴梅的入室弟子卢前编定的《明杂剧选》(上海商务

^① 明·潘之恒《鸾啸小品》卷二《乐伎》。

印书馆,1940)和张全恭的长文《明代的南杂剧》(《岭南学报》第6卷第1期,1937),皆系运用近代目光观照明杂剧的专题力作。50年代以后,有关研究更趋成熟。大陆方面有已故周贻白先生整理的《明人杂剧选》(人民文学出版社,1958)和已故傅惜华先生的《明代杂剧全目》(作家出版社,1958),台湾方面则有陈万鼎先生的《全明杂剧》(鼎文书局,1979)和曾永义先生的《明杂剧概论》(台北学海,1979)。进入90年代,大陆学者更有徐子方的《明杂剧研究》(文津出版社,1994)和戚世隽的《明代杂剧研究》(广东高等教育出版社,2001),皆为数十万言的考论专著。至于专题论文,近几十年也有二百余篇面世,出现了诸如黄芝冈《明代初、中期北杂剧的盛行和衰落》(《中华文史论丛》第四辑)、王芷章《明杂剧的演出和影响》(《戏曲研究》1980年第2期)、徐子方《略论明杂剧的历史地位》(《艺术百家》1999年第2期)等一系列有影响的重头文章,至此可以说,明杂剧研究已初步形成了规模。

当然,说到这里,问题仍远远未能解决。正因为是刚刚形成规模,许多方面还显得粗放,带着草创时期难以避免的疏漏。即使台湾陈氏的《全明杂剧》,限于条件,作为一代文献,所收仅为现存明杂剧作品数量的二分之一略强^①,有进一步充实之必要。更何况由于众所周知的原因,这部总集的利用率也极有限。至于研究专著,则更有待于进一步深入和完善。目前最大的问题是我们连一本起码的《明杂剧史》也没有,难以对明杂剧的历史发展规律作宏观上的总体把握。而事实上,经过明清两代,特别是近百年来的研究努力,在已有的资料整理和研究成果的基础上,编写一部观点准

^① 参见拙著《明杂剧研究》下编《明杂剧存本考》,台湾文津出版社1998年版。

确、体系分明、逻辑严密的《明杂剧史》是完全可能的。这也就是我们眼前所要做的工作。

二、把握明杂剧历史进程的 关键：两次重大转变

以上之所以称编撰《明杂剧史》的时机已经成熟，除了学术界已有的成果已经为此打下了扎实的基础而外，更重要的还因为我们已经把握住了明杂剧历史进程的关键——杂剧入明后经历了两次重大转变。现在看来，它竟可以被认为是造成明杂剧在戏曲史中特殊地位的关键，也是研究和认识明杂剧特色的关键。

第一次转变发生在明初，它表现为由平民化向贵族化过渡的完成。

我们知道，杂剧自从金元间形成并成熟以来，整个元代都是在世俗社会中度过的。商业性质的民间勾栏、庙会是他大显身手的理想舞台，与之相适应的是深受民族歧视和压迫的下层文人、勾栏艺人和广大市民及乡俗观众，他们共同的情感宣泄要求和审美意趣构成了元代杂剧创作演出及整个剧场系统，而这一切都随着元明易代的社会大变革而发生了根本性的变化。

这种变化首先体现在舞台上。如果说元代杂剧、散曲和野史笔记以及留下来的大量文物给我们展示了元代北杂剧在勾栏、庙会等世俗舞台演出状况的话，那么这种状况在明初北杂剧已很少出现了。这个土生土长带着浓厚世俗气息的艺术形式，此时已脱离了它曾经赖以生存的民间土壤，进入了上层社会。明初，朱元璋即设置

了教坊司,“掌宴会大乐”^①,属礼部。之后又在内廷设置了钟鼓司,“掌管出朝钟鼓及内乐传奇”^②。在教坊司和钟鼓司里,有专职的创作和演出人员。根据《明史》“职官志”及“乐志”记载,有教坊奉盃、色长、教坊俳優、乐工等。在这里,北杂剧的创作和演出已不再具有元代勾栏时的商业性质,变成了受宫廷、官府豢养而专门为之提供消遣娱乐类似供奉词臣的御用戏班。当然,明初北杂剧舞台还非止于此,“洪武初年亲王之国,必以词曲一千七百本赐之”^③。这样记载可能有些夸张,但毕竟道出了一些实情。除了剧本以外,还赐予演员。谈迁《国榷》卷十二和卷十九就分别记载了建文四年和宣德元年“赐诸王乐户”的史实。这些都表明宫廷戏班还扩展到了藩府。当年,燕王朱棣、宁王朱权、周王朱有燬等藩王府第皆为北杂剧的创作及演出中心。皇帝及贵族亲自过问甚至直接插手杂剧的创作及演出,目的当然是利用杂剧形式弘扬教化,但更多的是为了贺寿、季令庆典及一般宴会娱乐之用。这样就在客观上造成了如此之效果——北杂剧宫廷剧场的形成和突然繁荣。

杂剧由元代商业性的勾栏演出转入明初消遣性的宫廷娱乐,对象由世俗大众转变为宫廷贵族,这些都构成了元明剧场系统发展变化的主要特色,由此而引起了作家成分及至整个剧场面貌发生了根本性的变化。

从作家成分看,明初北杂剧作家已经不是元代那些沦为与乞丐、艺伎为伍的“穷酸饿醋”,以及郁郁不得志的中下层官吏。对

① 《明史·乐志一》。

② 《明史·职官二》。

③ 李开先《张小山乐府后序》,载《李开先集》,上册,第370页,中华书局1995年版。

于他们来说,元代民族歧视所造成的卑下地位都已成为过去,他们目前大都跻入社会上层,不光纯粹的宫廷艺人可以在教坊司和钟鼓司里做官,知识分子中也出现了贾仲明、杨景贤、汤舜民这样一些御用作家。朱权、朱有燬这样一些贵族藩王直接插手北杂剧的创作,更是这个时期北杂剧创作越来越贵族化的标志。如果说元代后期北杂剧创作已逐渐向着脱离世俗的方向迈进的话,则真正贵族化的完成即在明初,由贵族藩王、御用文人和宫廷艺人构成的这一时期北杂剧创作主体,适应了这个时代北杂剧舞台的根本性转变,当然不可能不对此时期北杂剧创作带来巨大的影响。

从创作心态看。在这种情况下,不但御用文人、宫廷艺人的创作纯粹是为了满足生存需要,“著书都为稻粱谋”,即在藩王作家那儿,固然已经脱离了纯粹以此谋生的需求层次,但占优势的也不过是为了生活的消遣或者说是出于安全需求,即向最高统治者表明心迹以保全自己不被猜忌。此外还表现为一种出于阶级本能的归属需求,这就是自觉不自觉地作品中实施封建教化作用。总之,此时期北杂剧作家根本无从意识到自我要在创作中得以实现,亦无法在创作中宣泄自己的情感寻求补偿和心理平衡,而只是消极地顺应着与之层次悬殊的接受者而使自己纯粹地变成一种娱乐消遣的工具。

正是在上述基础上,明初北杂剧完成了向贵族化的过渡,而脱离了自己赖以产生和发展的土壤,这个转变本身就为自己进入死胡同作了准备,明代北杂剧逐渐萎缩以至于衰亡的历史恰从正面证实了这一点。

当然,应当指出的是,这里所指的衰亡只是曾经称霸舞台的北曲连套演出形式的衰亡。而杂剧作为绵延数代的戏曲艺术样式此时正经历着入明后又一次重大转变——由贵族化向文人化的过渡。