

四婢娟

相思砚

织锦记

长生殿

红楼梦
牡丹亭

厢记

四婢娟

相思砚

织锦记

长生殿

牡丹亭

红楼梦与经典戏剧

原来姝紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院？
朝飞暮卷，云霞翠轩，雨丝风片，烟波画船，锦屏人忒看的这韶光贱。



土默热 / 著

时代文艺出版社



红楼梦与经典戏剧



土默热 / 著

图书在版编目(CIP)数据

红楼梦与经典戏剧 / 土默热 著. — 长春 : 时代文艺出版社, 2014.3

ISBN 978-7-5387-4328-9

I. ①红… II. ①土… III. ①《红楼梦》研究 IV. ①I207.411

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第058142号

出品人 陈琛

产品总监 郭力家

责任编辑 陈秋旭

装帧设计 陈阳

排版制作 初昆阳

本书著作权、版式和装帧设计受国际版权公约和中华人民共和国著作权法保护

本书所有文字、图片和示意图等专有使用权为时代文艺出版社所有

未事先获得时代文艺出版社许可

本书的任何部分不得以图表、电子、影印、缩拍、录音和其他任何手段

进行复制和转载, 违者必究

红楼梦与经典戏剧

土默热 著

出版发行 / 时代文艺出版社

地址 / 长春市泰来街1825号 时代文艺出版社 邮编 / 130011

总编办 / 0431-86012927 发行部 / 0431-86012957 北京开发部 / 010-63108163

网址 / www.shidaicn.com

印刷 / 三河市万龙印装有限公司

开本 / 850mm × 1168mm 1 / 32 字数 / 180千字 印张 / 6

版次 / 2014年6月第1版 印次 / 2014年6月第1次印刷 定价 / 20.00元

图书如有印装错误 请寄回印厂调换

目录

太虚 通灵 昉思 稗畦

——论《红楼梦》作者之“心” 001

《红楼梦》是以戏剧手法创作的小说 005

《红楼梦》小说中的戏剧场面剖析 008

《红楼梦》与明末清初昆曲的三大特点 021

《红楼梦》书中出现的剧种、剧目断代 033

《红楼梦》与《西厢记》 045

《红楼梦》与《牡丹亭》 059

《红楼梦》与《长生殿》（一） 070

《红楼梦》与《长生殿》（二） 085

《红楼梦》与《织锦记》《相思砚》 098

《红楼梦》与《四婵娟》 109

《红楼梦》是清初著名戏剧家的呕心沥血之作 123

土默热红学体系指要 126

土默热红学十论百题 129

《长生殿》和《红楼梦》

——“衔玉而诞”的孪生姊妹花 147

《红楼梦》“眼泪还债”还是《长生殿》“前盟”债 152

《红楼梦》与杭州西溪文化（讲演稿） 168

代前言：

太虚 通灵 昉思 稗畦

——论《红楼梦》作者之“心”

天地未开曰鸿蒙；天地初开曰大荒；天地广阔曰太虚；人间万象曰大观。鸿蒙混沌之境渺渺茫茫。天地万物皆在方寸之中，此方寸之物曰心，心可通灵。读《红楼梦》须知，作品开篇诸命名，乃一统一之中国古代宇宙观系统。

古往今来读《红楼梦》者，于上述概念往往只见一鳞半爪，这就很难读懂并掌握作者之心。君不见：演绎《红楼梦》首先要问“开辟鸿蒙，谁为情种”？那块记录红楼故事的石头来自“大荒山无稽崖青埂峰”；播弄十二钗命运者警幻仙姑所居之地乃“太虚幻境”；宝玉与众姐妹的儿时天堂、寻梦之地曰“大观园”；每到故事关键时刻出现在主人公面前的和尚道士称“茫茫大士、渺渺真人”。把《红楼梦》这些描写和命名的事物整合在一起，方可见看清作者笔下宇宙观之有机统一。

中国古代宗教界和哲学界皆认为：世事皆幻，境由心生。鸿蒙、大荒、太虚、大观、渺渺茫茫，皆幻象也；这些幻象都来自于作者之心。宝玉出生时所衔来的那块“通灵宝玉”，实为作者之心的象征，而太虚幻境则为作者之心境。作者反反复复交代：神瑛侍者来到世间，只因“凡心偶炽”；宝玉出生所衔之玉，“大如雀卵，灿若明霞，莹润如酥，五色花纹缠护”，正是一颗赤子之心。不失其赤子之心，乃古人修为之最高境界。赤子之心本应“美玉无瑕”，“天不拘兮地不羁，心头无喜亦无悲。却因锻炼通灵后，便向人间觅是非”，“觅是非”便是失心，失心后方有了这部“怀金悼玉的红楼梦”，“怀”与“悲”，皆心境也。宝玉丢失了所佩之玉，正所谓失去了赤子之心，所以便会因此而疯魔。送回丢失之玉者，茫茫大士、渺渺真人也，渺渺茫茫者，混沌之境也，初始之心境也。

宝钗和黛玉对宝玉的争夺，说到底是对“心”的争夺：宝钗命莺儿巧结“梅花络”，络住通灵玉，潜台词实为笼络宝玉之心；黛玉与宝玉每生齟齬，梦中总见二哥哥剖开胸膛，取出自己那颗血淋淋的鲜红之心以表清白；而宝二哥却往往对心爱的林妹妹说：你只知道“自己之心”，却不懂“人家之心”，我们之间的关系，“你放心”。“焚花散麝”之际，宝玉激愤地意识到：“彼钗、玉、花、麝者，皆张其罗而邃其穴，所以迷眩缠陷天下者也”，故作佛家偈语曰：“你证我证，心证意证。是无有证，斯可云证。无可云证，是立足境”。钗黛见此偈子，知道宝玉之

心“悟了”，以毒攻毒补充了一句：“无立足境，方是干净”，却使宝玉顿悟之心重归迷茫。及至大厦将倾，已经真正醒悟了的宝玉，在“佳人双护玉”之际，却痛痛快快地说：“如今再不病的了，我已经有了心了，要那玉何用！”

红楼演绎人心，并非作者独创，不过是斯时斯地斯人，将宋明“心学”加以文学达诂而已。陆九渊《杂著》曰：“万物森然于方寸之间”，“宇宙便是吾心，吾心便是宇宙”。邵雍《击壤集》曰：“身在天地后，心在天地前。天地自我出，自余何足言”？湛若水《心性图》曰：“心也者，体天地万物而不遗者也；性也者，心之生理也”。《西游记》开篇诗演绎的也是此理：“混沌未分天地乱，茫茫渺渺无人见。自从盘古破鸿蒙，开辟从兹清浊辨。覆载群生仰至仁，发明万物皆成善。欲知道化会元功，须看《西游释厄传》”。

红楼演心者何人？洪昇洪昉思也。古人认为“心主思”，昉思者，初始之心、初始之思也，正所谓宝玉出生时口中所衔来的通灵玉，亦正所谓宇宙洪荒渺渺茫茫之心境。洪昇祖宗府邸在“三生石畔”之初阳台，此乃观赏宇宙奇观“日月双悬”的绝佳去处，故名昇，以“昉思”配释“昇”，宇宙之心，意即寓焉。洪昉思于明末清初“情教”滥觞之际，以“渺渺茫茫”之“情僧”自况，矗立于杭州吴山之巅“大观台”上，俯视浩渺西湖之“太虚一点”湖心岛，回味自己一生的故国之思、家族之思、功名之思、姐妹之思，有感而发，长歌当哭，在笔下汨汨流淌出了

“鸿蒙”“大荒”“太虚”“大观”，并汇流为千古绝唱的红楼一梦。非斯时斯地斯人，其可得乎？

小说家者流，盖出于稗官。洪昇一生为自己取了两个别号——稗畦、稗村，将自己晚年吟啸之地取名稗畦草堂，并将自己的诗集命名为《稗畦集》，均不离一个稗类。诗词不属于稗类，只能指诗词作者稗畦乃是稗官之类，亦即小说作者。洪稗畦所著小说，《石头记》乎？抑或《风月宝鉴》乎？稗畦挚友吴紫珊老人有《夜读昉思诸乐府题赠》一首：“江城橘柚欲寒天，邸夜挑灯拂宝弦。信是读骚能协律，岂知奉敕有屯田。词堪洒血宁唯难，事到伤心定可传。我是青衫旧司马，为君焚砚百花前”。不懂得洪昉思于“大观”“太虚”间徘徊时，那颗“洒血”“伤心”的彷徨之心，不知道“通灵宝玉”就是洪昉思“心”的“可传”，亲爱的朋友们，请不要妄谈《红楼梦》。

2010年8月15日于长春

引子：

《红楼梦》是以戏剧手法创作的小说

作为中国四大古典名著之一的《红楼梦》，谁都承认写得好。好在哪里？百年红学的研究者们从不同角度做出诠释，归纳起来不外两大方面：一个是思想内容好，一个是艺术手法好。所谓思想内容好，鲁迅先生说的最精辟：“正因写实，转成新鲜”。也就是说作者不是忽发奇想、胡编乱造，而是依据生活、占有素材进行创作的，所以作品能贴近生活、贴近现实，使广大读者有置身书中、亲切自然之感。所谓艺术手法好，有人说作者的意境布置有诗情画意，有人说作者的语言处理能声口如闻，还有人从谋篇布局角度谈作者创作构思的高明之处。但仔细思之，在《红楼梦》创作的那个年代，西方现代文艺理论尚未传入中国，今天文学领域的那些时髦的东西在当时尚未发端，《红楼梦》作者不太可能自觉按照现代文学创作规律和法则去写小说。

那么《红楼梦》的这种基本符合现代文学创作理论的小说，究竟是按照什么思路和规范写出来的呢？

有一点不知有哪位读者注意到了，那就是《红楼梦》作品的高度戏剧化。首先是人物对话中出现了大量的戏剧术语和唱段科白，其次是场面描绘中出现了大量的戏剧服饰和舞台道具，最主要的第三点，就是《红楼梦》中的绝大多数故事情节，几乎不经改编，就可以直接搬到戏剧舞台上演出。时下拍摄《红楼梦》题材的电影、电视剧很多，旧版《红楼梦》尚在热播，新版《红楼梦》就早已开拍了。为什么人们对拍摄《红楼梦》故事趋之若鹜？除了对故事的思想内容认同以及商业炒作的因素之外，恐怕很大程度上是因为《红楼梦》小说十分适宜于舞台演出，适宜于改编为电影或电视剧。用古典小说改编电影、电视剧并非新鲜事，其他古典名著乃至那些不太出名的著作都被改编过，但不知朋友们注意到没有，其中改编最频繁、最容易、最出彩的就是《红楼梦》。几乎每个故事的场面、服饰、道具、对话甚至故事气氛，好像都是小说作者早就按照戏剧场景设计造就好的，好像都可以在原作中信手拈来，根本就不需要改编者另行创意和重新组织材料。这难免不让人问一声为什么。

本书编写的目的和论述的重点，就是《红楼梦》小说与古典戏剧的关系。从对《红楼梦》小说中使用的古典戏剧创作手法分析出发，对作者创作中借鉴的古典戏剧的剧种剧目进行断代分析，对作品中模拟经典戏剧的描写进行具体解剖，对作品与同时

代戏剧的文学特点进行比较分析，对作品与同时代戏剧的渊源关系进行明确界定。通过对《红楼梦》与我国古典经典戏剧关系的全面研究，从而对《红楼梦》小说创作的时代背景、文学底色、思想来源、艺术传承、表现方法、语言特色、作者意图进行全面的、有说服力的辨析，并从中导出《红楼梦》乃是晚明文化气脉产物，作者乃是当时名重天下的大戏剧家，作品架构内容袭用了作者自己的戏剧力作，作品中曲折表达作者在戏剧创作演出生涯中辛酸遭遇这些结论。笔者对这个专题研究有年，以前曾陆续发表过一些这方面文章，但就此专题综合成书还是第一次。本书的研究内容，对于我们正确解读优秀古典小说《红楼梦》，合理借鉴吸收小说中展示的优秀思想文化，应该是有益无害的一面“风月宝鉴”。

第一节：

《红楼梦》小说中的戏剧场面剖析

《红楼梦》作者在创作过程中，不仅在作品中大量引用古典爱情戏剧的唱词念白，并且经常自觉娴熟地运用戏剧创作手法，去描写书中的故事情节和人物音容笑貌。几乎所有读者都有这个感觉，《红楼梦》的文笔同我国其他古典小说不一样，要生动传神得多，书中人物的音容笑貌，几乎如见如闻，呼之欲出。鲁迅先生曾说过，《红楼梦》一问世，小说的传统写法都打破了。那么，《红楼梦》小说的写法与传统写法究竟有什么不同，有什么独有的特点呢？说到底就是按照戏剧的创作方法、按照舞台上的人物形象写小说。

《红楼梦》小说的好多情节场面是借鉴戏剧手法描写的，创作当时评点《石头记》的脂砚斋就看出了这一点。脂批中关于《石头记》与戏剧关系的评论颇多，如第五回甲戌眉批：“警

幻是个极会看戏人。近之大老观戏，必先翻阅角本。目睹其词，耳听彼歌，却从警幻处学来”。第十八回庚辰双行夹批：“《牡丹亭》中伏黛玉死。所点之戏剧伏四事，乃通部书之大过节、见于以下诸回”。第十八回庚辰双行夹批：“接近之俗语云：‘宁养千军，不养一戏。’盖甚言优伶之不可养之意也”。第二十一回庚辰眉批：“此等章法是在戏场上得来，一笑。畸笏。”这说明，脂砚斋早就看出来，《红楼梦》的创作章法是在“戏场上得来”的。

红学界好多学者都曾从思想艺术角度研究过《红楼梦》书中出现的经典戏剧，笔者在这里并不想凑这个热闹，只就《红楼梦》中人物穿着装束、室内装饰陈设、人物对话情景三个方面，谈一谈《红楼梦》创作过程中所使用的戏剧手法问题。对于《红楼梦》书中人物穿着是哪朝哪代服饰，室内陈设何以过于渲染夸张，人物对话不仅神情毕肖并且大量使用内心独白等问题，过去好多读者乃至专家都曾经发现，也感到奇怪，但却无人能说出个道理来。其实，当你知道这一切都是戏剧创作手法之后，便会恍然大悟了。

先说说人物穿着。《红楼梦》中描写人物穿着的文字很多，最突出的就是宝玉、凤姐出场时的穿着和北静王在东府“大出殡”路祭秦可卿时的穿着。宝玉出场时的穿着是：头上周围一转的短发，都结成小辫，红丝结束，共攒至顶中胎发，总编一根大辫，黑亮如漆，从顶至梢，一串四颗大珠，用金八宝坠角，身上

穿着银红撒花半旧大袄，仍旧带着项圈，宝玉，寄名锁，护身符等物，下面半露松花撒花绫裤腿，锦边弹墨袜，厚底大红鞋。这是何时何地一个贵族少年的装束？既非明代士大夫阶层的宽袍大袖，亦非清朝官僚贵族人物的珊瑚顶子马蹄袖，严格地说，中国哪个朝代和哪个地方的真实生活中，都不曾有过这样的装束，只有古典戏剧舞台上典型的公子哥装束方如此，就是在今天的京戏舞台上，不是仍然如此打扮吗？

再看王熙凤出场时的穿着：头上戴着金丝八宝攒珠髻，绾着朝阳五凤挂珠钗，项上戴着赤金盘螭璎珞圈，裙边系着豆绿宫绦，双衡比目玫瑰佩，身上穿着缕金百蝶穿花大红洋缎窄袖袄，外罩五彩刻丝石青银鼠褂，下着翡翠撒花洋绉裙。那凤姐儿家常带着秋板貂鼠昭君套，围着攒珠勒子，穿着桃红撒花袄，石青刻丝灰鼠披风，大红洋绉银鼠皮裙，粉光脂艳。明清改朝换代后，男人必须剃发易服，但女人装束依旧，虽然后来穿旗袍成为时髦，但《红楼梦》中却无旗袍出现，女人都是汉家装束。书中描写的这是贵族少妇家常穿着还是正式场合的礼服？都不是，只能是按照舞台上贵族少妇的戏装描写的。

再看宝玉路遇北静王时两人的穿着：宝玉头上戴着金丝嵌宝紫金冠，额上勒着二龙抢珠金抹额，身上穿着秋香色立蟒白狐腋箭袖，系着五色蝴蝶鸾绦，项上挂着长命锁，记名符，另外有一块落草时衔下来的宝玉。见北静王水溶头上戴着洁白簪缨银翅王帽，穿着江牙海水五爪坐龙白蟒袍，系着碧玉红襦带，面如美

玉，目似明星，真好秀丽人物。这又是什么时代王爷和公子的装束？什么时代都没有，只有舞台上。就是今天的舞台上，演出古典戏剧，除了清朝的猪尾巴马蹄袖装束外，明代以前的王公贵族仍然是如此装束。

特别值得注意的是，北静王的这一身打扮，竟然与南明小朝廷时的大奸贼阮大铖江上阅兵时的装束一模一样，而阮大铖的装束，在当时便被人诤为“梨园装束”的。夏完淳《续幸存录》记载：“阮圆海誓师江上，衣素蟒，围碧玉，见者诤为梨园装束。钱谦益家妓为妻者柳隐，冠插雉尾，戎服，骑入国门，如明妃出塞状。大兵大礼皆倡优排演之场，欲国之不亡，安可得哉”。素蟒袍，碧玉带，在舞台上是真够漂亮的，可穿在小说所表现的现实生活中的王爷身上，不管漂亮不漂亮，但任谁都会诤为“梨园装束”的。

说起清朝男性的“猪尾巴”装束，恰恰是《红楼梦》创作中最难处理的一个问题，这就是如何描写男人的头。一谈到清朝男人的脑袋，很多人便会立即联想到戏剧电影中出现的那种半个脑袋剃光、后面拖一条大辫子的所谓“半拉瓢”头型。其实这是一种误解。这种“半拉瓢”式头型乃是晚清时期的男人装束，清代早中期并非如此。早期的发型乃是“金钱鼠尾”型，就是把周围的头发全剃光，只在头顶留一个铜钱面积大小的头发，梳一条类似老鼠尾巴的辫子。清中期的发型与早期基本相同，只是脑袋中间留头发的面积有所扩大，周围仍旧必须剃光。有人形象地

把清朝早期发式称“鼠尾型”，中期称“蛇尾型”，晚期称“猪尾型”。《红楼梦》那个时期，根本就没有“半拉瓢”式的猪尾巴发型。现在舞台电影上出现的康熙、乾隆及其臣工子民，一律“猪尾巴”式装束，这是有违史实的；倘若改成金兀术那样的装束还差不多；但舞台上沿用已久，约定俗成，老百姓都已经潜移默化接受，也是没有办法纠正的。

现代人说起清代早中期发型，都感觉很可笑，但在那个时代却绝对笑不出来。作为男人，不仅必须剃发，而且必须“如式”，抗拒不剃要杀头，倘若留头发的面积超过了一个铜钱，也是要被砍脑袋的，这就是所谓的“留发不留头”。那么《红楼梦》中的男人发式是什么样子呢？请看书中对贾宝玉发式的描写。书中第三回宝玉初次露面时，在黛玉眼中看到的宝玉发型是：头上周围一转的短发，都结成了小辫，红丝结束，共攒至顶中胎发，总编一根大辫，黑亮如漆，从顶至梢，一串四颗大珠，用金八宝坠脚。第二十一回宝玉央告湘云为其梳头，湘云只得扶他的头过来，一一梳篦。在家不戴冠，并不总角，只将四围短发编成小辫，往顶心发上归了总，编一根大辫，红绦结住。自发顶至辫梢，一路四颗珍珠，下面有金坠脚。

这种描写很有意思，也很巧妙，总的说头皮中间梳一条辫子，符合“金钱鼠尾”式，但把周边剃光的头皮说成可以梳小辫的短发，这就是作者的艺术处理了。这种处理说到底还是按照舞台上的公子哥形象加工的。因为书中的贾宝玉出门要戴冠，而鼠

尾巴发型是无法戴冠的，所以也只好把光头皮写成短发。因为那个时代对舞台上演出时优伶的发型还是允许照旧的，所以这样写不会触犯时忌。但是，到了描写芳官发型问题上，作者的狡猾就暴露无遗了。

第六十三回为宝玉庆寿辰，芳官的发型是：“头额编一圈小辫，总归至顶心，结一根鹅卵粗细的总辫，拖在脑后。”引的众人笑说：“他两个倒像一双生兄弟两个。”这与以上所说宝玉的发型大同小异。但紧跟着，宝玉就匪夷所思地把芳官的发型，做了令人瞠目结舌的改变——宝玉因又见芳官梳了头，“忙命他改妆，又命将周围的短发剃了去，露出碧青的头皮来，后面当分大顶。”这就是不折不扣的“金钱鼠尾”式了！作者不仅把芳官变成了与时人无异的发型，而且还说打扮成的是“小土番儿”模样，并戏谑地称为“耶律匈奴”，再被丫鬟们叫成“野驴子”。将当时朝廷严厉推行的“国标”发型，说成“野驴子”模样，作者是何居心，这是另一个问题了，这方面研究者很多，本书不拟过多涉及。

不仅书中人物装束是按照舞台戏装描写的，主要人物的面目形象也是按照舞台扮相刻画的。《红楼梦》作者从来不蹈袭旧套，以什么沉鱼落雁、闭月羞花来刻画女人的美丽，而是以特殊而又独到的手法来描摹。比如王熙凤，“一双丹凤三角眼，两弯柳叶吊梢眉；身量苗条，体格风骚；粉面含春威不露，丹唇未启笑先闻。”林黛玉则是“两弯似蹙非蹙罥烟眉，一双似泣非泣含