



安徽师范大学文学院学术文库（第三辑）



中国古代 叙事文学研究

ZHONGGUO GUDAI XUSHI WENXUE YANJIU

王 昊 著

非
外
借

安徽师范大学出版社



安徽师范大学文学院学术文库（第三辑）



中国古代 叙事文学研究

ZHONGGUO GUDAI XUSHI WENXUE YANJIU

王 昊 著

安徽师范大学出版社

· 芜湖 ·

责任编辑:刘 佳

装帧设计:丁奕奕 欧阳显根

图书在版编目(CIP)数据

中国古代叙事文学研究 / 王昊著. — 芜湖:安徽师范大学出版社, 2017.2
(安徽师范大学文学院学术文库. 第三辑)

ISBN 978-7-5676-2756-7

I. ①中… II. ①王… III. ①中国文学—古典文学—叙事文学—文学研究 IV. ①I206.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 033150 号

本书由安徽高校省级学科建设重大项目资助出版

中国古代叙事文学研究

王昊 著

出版发行:安徽师范大学出版社

芜湖市九华南路 189 号安徽师范大学花津校区 邮政编码:241002

网 址: <http://www.ahnupress.com/>

发 行 部:0553-3883578 5910327 5910310(传真) E-mail: asdcbsfxb@126.com

印 刷:虎彩印艺股份有限公司

版 次:2017 年 2 月第 1 版

印 次:2017 年 2 月第 1 次印刷

开 本:700 mm × 1000 mm 1/16

印 张:18.5

字 数:285 千字

书 号:ISBN 978-7-5676-2756-7

定 价:54.00 元

凡安徽师范大学出版社版图书有缺漏页、残破等质量问题,本社负责调换。

总 序

安徽师范大学文学院的前身是1928年建立的省立安徽大学中国文学系，是安徽省高校办学历史最悠久的四个院系之一。1945年9月更名为国立安徽大学中文系，1949年12月更名为安徽大学中文系，1954年2月更名为安徽师范学院中文系，1958年更名为合肥师范学院中文系，1972年12月更名为安徽师范大学中文系，1994年10月更名为安徽师范大学文学院。这里人才荟萃，刘文典、陈望道、郁达夫、朱湘、苏雪林、朱光潜、周予同、潘重规、宗志黄、张煦侯、卫仲璠、宛敏灏、张涤华、祖保泉、余恕诚等著名学者都曾在此工作过，他们高尚的师德、杰出的学术成就凝固成了我院的优良传统，培养出了一大批出类拔萃的各类人才。

文学院现设有汉语言文学、汉语言、秘书学、汉语国际教育等4个本科专业，文学研究所、语言研究所、古籍整理研究所、美育与审美文化研究所、艺术文化学研究中心等5个研究所（中心）。拥有中国语言文学博士后科研流动站，中国语言文学一级学科博士点，中国语言文学、艺术学理论两个一级学科硕士学位点；设有中国古代文学等10个硕士学位二级学科授权点和学科教学（语文）、汉语国际教育两个专业学位点；有1个安徽省A类重点学科（中国语言文学），3个安徽省B类重点学科（中国古代文学、汉语言文字学、中国现当代文学）；1个国家级特色专业建设点（汉语言文学专业），1个国家级教学团队（中国古代文学），两门国家级精品课程（文学

理论、大学语文), 1个省级刊物(《学语文》)。

文学院师资科研力量雄厚, 现有在岗专任教师82人, 其中教授28人, 副教授35人, 博士55人。2010年以来, 本学科共主持省部级以上科研项目100项, 其中国家社科基金项目28项(含重大招标项目和重点项目各1项), 获得省部级以上奖励9项。教师中, 有国家首届教学名师1人, 享受国务院特殊津贴12人, 皖江学者3人, 二级教授8人, 5人入选省级学术和技术带头人, 6人入选省级学术和技术带头人后备人选。

走过八十多年的风雨征程, 目前中文学科方向齐全, 拥有很多相对稳定、特色鲜明的研究领域。唐诗研究、古代文论研究、儿童语言习得研究、古典文献研究、宋辽金文学研究、词学研究、当代文学现象研究、古典诗歌接受史研究、梵汉对音研究、句法语义接口研究等在全国居于领先地位或在学术界有较大影响。特别是李商隐研究的系列成果已成为传世经典, 国务院学位委员会委员、北京大学教授袁行霈先生说, 本学科的李商隐研究, 直接推动了《中国文学史》的改写。

经过几代人的薪火相传, 中文学科养成了严谨扎实的学术传统, 培育了开拓创新的学术精神, 打造了精诚合作的学术团队, 形成了理论研究与服务社会相结合、扎根传统与关注当下相结合、立足本位与学科交融相结合、历代书面文献与当代口传文献并重的学科特色。

21世纪以来, 随着老一辈学者相继退休, 中文学科逐渐进入了新老交替的时期, 如何继承、弘扬老一辈学者的学术传统, 如何开启中文学科的新篇章, 成了摆在我们面前的迫切任务。基于这一初衷, 我们特编选了这套丛书, 名之为“安徽师范大学文学院学术文库”, 计划做成开放式丛书, 一直出版下去。我们认为, 对过去的学术成果进行阶段性归纳汇集, 很有必要, 也很有意义, 可以向学界整体推介我院的学术研究, 展现学术影响力。

现在奉献的是第三辑, 文集作者既有年高德劭的退休老师, 也有年富力强的年轻学者, 学科领域涵盖中国文学、语言学、美学、逻辑学等, 大

致可以反映文学院学术研究风貌的历史传承与时代新变。

我们坚信，承载着八十多年的历史积淀，文学院必将向学界奉献更多的学术精品，文学院的各项事业必将走向更悠远的辉煌！

储泰松

二〇一五年十二月

目 录

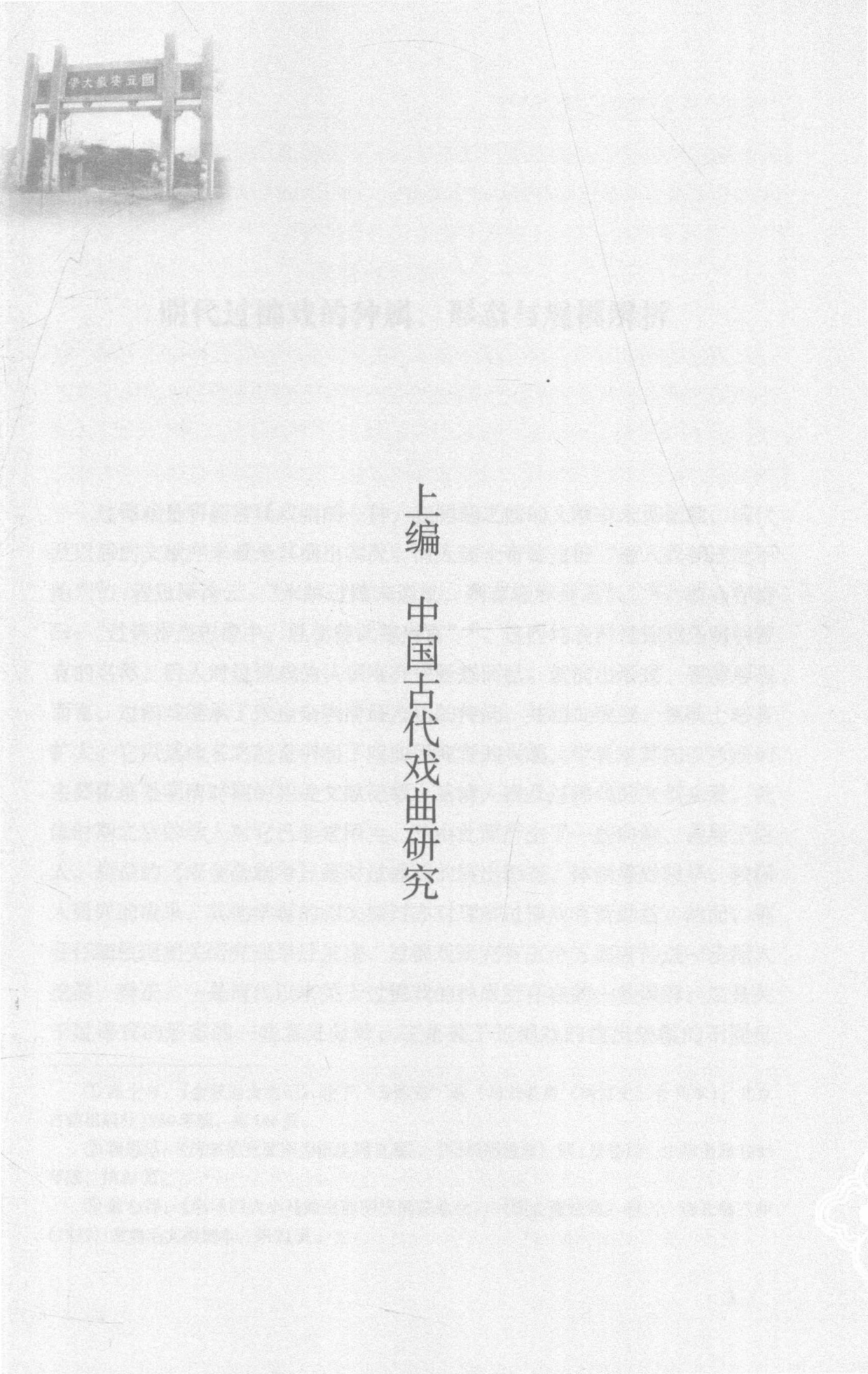
上编 中国古代戏曲研究

明代过锦戏的种属、形态与规模辨析	3
明传奇《百宝箱》作者及情节辨析	21
《长生殿》主题商兑	28
一片痴情敲两断,桃花扇底送南朝 ——浅析《桃花扇》主题意象的美学功能	43
从李氏看《金凤钗》的美学意蕴	49
古代戏曲道具功能简论	54
论元代婚恋剧的伦理美	62
元杂剧与法律文化	69
血泪分明染竹枝,梁园暮雪竞题诗 ——从咏剧诗看文人对李香君形象的接受	80
论舒位的咏剧诗	88
明清戏曲家生平资料考辨八则	97
清初戏曲家谢士鶚及其剧作关目考略	110
明清戏曲家剧目摭补	120
未见著录的清代曲目十四种	131

未见著录的明代曲家曲目五种	141
---------------------	-----

下编 中国古代小说研究

试论敦煌话本小说的情节艺术	153
略论敦煌话本小说人物塑造的艺术方法	166
论敦煌话本小说的文学史意义	174
热腔骂世与冷板敲人 ——《聊斋志异》《儒林外史》对八股科举制度态度之比较	190
花开又被风吹落,月皎那堪云雾遮 ——解读《婴宁》的文化意蕴兼与杜贵晨先生商榷	199
《韩擒虎话本》 ——历史演义、英雄传奇的先声	212
贾母形象功能探析	222
民间视野话《三国》	231
功首罪魁非两人,遗臭流芳本一身 ——谈《三国演义》中涉曹诗的叙事功能	241
论《儒林外史》中戏曲描写的价值	252
精英、通俗文化视域中的不同慧远形象及成因	262
附录 《中国宝卷总目》补遗	274
后 记	283



明代过棚戏的种属、形态与风格辨析

上编 中国古代戏曲研究

明代过锦戏的种属、形态与规模辨析

过锦戏是明朝宫廷戏剧的一种，在明朝之前的文献中未见记载，清代及以后的文献亦未载录其演出实况。清人高士奇称过锦“迨入我朝遂废不治”^①；程恩泽诗云：“水嬉过锦未亲见，剩有轻罗拜恩久”^②；翁心存诗曰：“过锦排当想像中，胜朝曾此建离宫”^③。这些均表明过锦戏是明朝特有的名称，后人对过锦戏的认识唯有凭悬想而已。就演出形式、表演形态而言，过锦戏继承了宋金杂剧滑稽逗乐的传统，并稍加改变，规模上略有扩大。它以其命名之新奇引起了戏曲研究者的兴趣，学者对其加以考察的主要依据是明清时期的相关文献记载。从清人提及过锦戏的文献来看，乾隆时期之后的学人对它已非常陌生，并由此而产生了一些曲解，误导了后人。胡忌的《宋金杂剧考》是对过锦戏的演出形态、体制等做较早、较深入研究的成果，其他学者的相关探讨亦对理解过锦戏有所助益。然而，笔者仔细梳理相关研究成果后发现，过锦戏研究有三个方面有待进一步深入挖掘、辨正：一是清代以来关于过锦戏的种属所存在的一些误解；二是关于过锦戏的形态的一些意见分歧；三是关于过锦戏的演出规模的不同见

① 高士奇：《金鳌退食笔记》卷下“玉熙宫”条（与刘若愚《明宫史》合刊本），北京古籍出版社1980年版，第146页。

② 程恩泽：《厉宗伯竞渡图为滇生同直题》，《程侍郎遗集》第1册卷四，中华书局1985年版，第84页。

③ 翁心存：《阳泽门内小马圈是前明玉熙宫遗址》，《知止斋诗集》卷五，清光绪三年（1877）常熟毛文彬刻本，第21页。

解。这些均需基于相关文献载录一一予以分析辨正。以下即针对这三个方面展开讨论，力争对过锦戏研究有所推进。

一、过锦戏的种属

根据明代宫词等史料文献的记载，过锦戏在明朝宫廷内经常上演，娱乐性非常突出，十分受欢迎。秦徵兰诗曰：“过锦阑珊日影移，蛾眉递进紫金卮。天堆六店高呼唱，癸子当场谢票儿。”^①饶智元诗云：“水嬉过锦绝欢娱，内殿宣传罪己书。忧及万方多涕泪，比来长御省愆居。”^②明清之际的著名诗人吴伟业、屈大均等亦曾吟咏及此。清代再也没有宫廷演出过锦戏的记载，随着时间的推移，清人对它的认识日趋模糊。很多人仅仅知道它是明朝宫廷戏的一种，至于具体面貌则不得而知了。例如，晚清俞樾在阅读吴伟业《琵琶行》中“先皇驾幸玉熙宫，凤纸金名唤乐工。苑内水嬉金傀儡，殿头过锦玉玲珑”等诗句时，对过锦究竟属于何种戏曲已不甚明了。当后来看到刘若愚《酌中志》对过锦戏的记载，才对此有了一定了解^③。以俞樾之博闻强识尚且如此，其他人产生误解亦不足为奇。整体来看，清人对过锦戏主要存在两种误解，并均对后来学界相关研究产生了不小的误导。下面分别予以梳理、辨明。

一种意见认为过锦戏是影戏，以清朝乾隆时期的吴长元为代表，他说：“明钟鼓司掌印太监一员，金书、司房、学艺，官无定员，掌管出朝钟鼓及内乐、传奇、过锦、打稻诸杂戏。按过锦，今之影戏也。”^④按语之前的文献引述并无问题，但是吴长元所加按语“过锦，今之影戏也”并无根据，不免有臆测之嫌。揆其致误之由，盖因未能细读所引文献的上下文所致。吴氏引文源自于敏中《日下旧闻考》：“钟鼓司掌印太监一员，金书

① 秦徵兰：《天启宫词》，朱权等《明宫词》，北京古籍出版社1987年版，第39页。

② 饶智元：《明宫杂咏》，朱权等《明宫词》，北京古籍出版社1987年版，第304页。

③ 参见俞樾：《茶香室丛钞》第1册卷一八“过锦”条，中华书局1995年版，第396页。

④ 吴长元：《宸垣识略》卷三“皇城一”，北京出版社1964年版，第44页。

司、房学、艺官无定员，掌管出朝钟鼓及内乐传奇、过锦、打稻诸杂戏。《明史职官志》。”于敏中在此注明其文献源于《明史职官志》，其中并无过锦戏即影戏之说明，不知吴长元何所据而云然。《日下旧闻考》此条记录之前是：

原钟鼓司陈御前杂戏，削木为傀儡，高二尺余，肖蛮王军士男女之像，有臀无足，下安卯杓，用竹板承之，注水方木池，以锡为箱，支以木凳，用纱围其下，取鱼虾萍藻践（笔者按：据清文渊阁四库全书本，“践”当为“跃”之误。）浮水面，中官隐纱围中，将人物用竹片托浮水上，谓之水嬉。其以杂剧故事及痴儿骏女市井狙侏之状，约有百回，每四（笔者按：据文渊阁四库全书本，“四”当为“回”之误。）十余人，各以两旗引之登场，谓之过锦。皆钟鼓司承应。《芜史》。^①

于敏中根据刘若愚《芜史》记载了水嬉和过锦两种宫廷杂戏，其中水嬉是以木材削制成傀儡人物，由太监隐藏于纱围之后，“将人物用竹片托浮水上”来表演的。而过锦则是“以杂剧故事及痴儿骏女、市井狙侏之状，约有百回，每回十余人，各以两旗引之登场”加以表演的，两者虽然均属“钟鼓司承应”，却是完全不同的艺术形式，并且两者皆与影戏无关。影戏是用纸或皮剪作人物形象，以灯光映于帷布上操作表演的戏剧。据宋代《都城纪胜》“影戏”条记载：“凡影戏乃京师人初以素纸雕簇，后用彩色装皮为之，其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌，奸邪者与之丑貌，盖亦寓褒贬于市俗之眼戏也。”^②影戏表演是艺人通过操纵纸影、皮影或手影形成的形象来完成的，而过锦戏则是演员真人登

^① 于敏中等编纂：《日下旧闻考》第1册卷三九“皇城”条，北京古籍出版社1985年版，第617页。

^② 灌圃耐得翁：《都城纪胜》，俞为民、孙蓉蓉主编《历代曲话汇编（唐宋元编）》，黄山书社2006年版，第116页。

场扮演故事，两者依托的物质媒介和表演形式完全不同。由是观之，影戏不是过锦戏。虽然水嬉和影戏均是通过人的操控进行表演，但是从制作材质和表演形式来看，水嬉是水傀儡，属于傀儡戏之一种，必须在水上表演，与影戏也无直接关系。

清人铁保《玉熙宫词》：“嘈嘈杂剧名过锦，绰约轻旂对对引。雅俗全登傀儡场，君王何处窥民隐。水嬉之制制更神，雕刻木偶投水滨。机缄运制百灵走，出没邈邈如生人。”^①前四句咏的是过锦戏，后四句写的是水嬉。“嘈嘈杂剧名过锦”，指过锦是杂剧的一种，表演起来非常热闹。“水嬉之制制更神，雕刻木偶投水滨”，指水嬉是在水里表演的木偶戏，即水傀儡，“机缄运制百灵走，出没邈邈如生人”是说水嬉的演出像真人表演一样栩栩如生。今人汤际亨根据吴长元之说得出结论：“可知明朝影戏已见盛行，宫廷内且有专司之官”，此说前提有误，断语自然难以信从。另外，至今未见明朝宫廷有专司影戏之官的记载。针对此说，江玉祥征引沈德符《万历野获编补遗》卷三“禁中演戏”、刘若愚《明宫史》木集“钟鼓司”、秦徵兰《天启宫词一百首》、蒋之翘《天启宫词一百三十六首》、程嗣章《明宫词一百首》等文献的相关记载，较为细致地考辨了过锦戏并非影戏^②。其说甚为允当。此外，郝可轩征引吴长元按语称“皮影戏在明朝时名‘过锦’”^③，学者型作家高阳以为“皮影戏称为‘过锦’”^④，想必也是受吴长元之说的影响。

另一种意见以为过锦戏是木偶戏，以晚清的震钧为代表。他说：“明代宫中有过锦之戏。其制以木人浮于水上，旁人代为歌词，此疑即今宫戏

① 铁保：《梅庵诗钞》卷二，《续修四库全书》第1476册，上海古籍出版社2002年影印本，第305页。

② 参见江玉祥：《中国影戏》，四川人民出版社1992年版，第62—65页。按：本文与江先生征引的文献与考辨的角度有所差异。

③ 郝可轩：《漫谈皮影戏》，中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会《文史资料选辑》编辑部编《文史资料选辑》总第108辑，中国文史出版社1986年版，第159页。

④ 高阳：《明武宗正德艳闻秘事》，团结出版社2005年版，第28页。

之滥觞。但今不用水，以人举而歌词。俗称托吼，实即托偶之讹。《宸垣识略》谓：“过锦即影戏。”失之”^①。近人夏仁虎《傀儡戏》诗：“日长无事慰慈怀，内里传呼过锦来。春耦斋中风景好，玲珑特构小宫台。”其自注云：“傀儡戏俗呼托吼，即明代之过锦。清曰宫戏，以娱太后、宫眷。其演唱技艺皆由内监供役，故亦称宫戏，于春耦斋构宫台。自孝钦后，外优入演，此戏遂废”^②。章乃炜等《清宫述闻续编》采纳其说^③。震钧、夏仁虎均认为过锦即托吼，后者进一步坐实过锦为清代宫戏，考虑到夏仁虎稍晚于震钧，受震钧影响的可能性大一点。托偶是木偶戏的一种，张次溪云：“托偶戏之偶字，北京读偶如吼。此种戏约分三种，一种名傀儡，一名提线，一即此种，名曰托吼。”托偶的表演与形制是“以其真人皆须隐藏帐内，不得窥视外边，而观者亦只见偶人，不见真人，极便于宫中观看，故又名大台宫戏。其舞法则上搭一戏楼，下截四周，围以布帐，人在帐中，托偶人舞之，故名托偶。每一真人，舞一偶人，一切喜怒哀乐，皆可形容出来。”^④也就是说，木偶戏是藏在幕后的每个真人通过操控一个偶人来表演的，观众是完全看不见操纵者的，而过锦则是演员真人登场扮演，插科打诨，观众欣赏的是真人的表演。两者依托的物质媒介和表演形式不同，显系不同的表演技艺。由此可知，震钧指出吴长元之失是歪打正着，其“过锦即托偶”之说也是错误的。

根据前文所引《琵琶行》《日下旧闻考》《玉熙宫词》的片段可知，震钧显然是混淆了过锦与水嬉两种杂戏。明人刘若愚详细记录了水嬉的制作与表演体制：

又，水傀儡戏，其制用轻木雕成海外四夷蛮王及仙圣、将军、士

① 震钧：《天咫偶闻》卷七“外城西”，北京古籍出版社1982年版，第175页。

② 钱仲联主编：《清诗纪事》第20册“光绪宣统朝卷”，江苏古籍出版社1989年版，第14474页。

③ 参见章乃炜等编：《清宫述闻续编》，《清宫述闻：正续编合编本》，紫禁城出版社2009年版，第775页。

④ 张次溪：《人民首都的天桥》，中国曲艺出版社1988年版，第83页。

卒之像，男女不一，约高二尺余，止有臀以上，无腿足，五色油漆，彩画如生。每人之下，平底安一棹卯，用长三寸许竹板承之，用长丈余、阔数尺、进深二尺余方木池一个，锡镶不漏，添水七分满，下用凳支起，又用纱围屏隔之，经手动机之人，皆在围屏之内，自屏下游移动转。水内用活鱼、虾、蟹、螺、蛙、鳅、鳝、萍、藻之类浮水上。圣驾升殿，座向南。则钟鼓司官在围屏之内，将节次人物，各以竹片托浮水上，游斗玩耍，钟鼓喧哄。另有一人，执锣在旁宣白题目，替傀儡登答、赞导喝采。或英国公三败黎王故事，或孔明七擒七纵，或三宝太监下西洋、八仙过海、孙行者大闹龙宫之类。惟暑天白昼作之，犹耍把戏耳^①。

由上引文献可知，水嬉（即水傀儡戏）表演的题材比较丰富，其中军事战争题材有英国公三败黎王、孔明七擒七纵孟获等故事，神怪题材有三宝太监下西洋、八仙过海、孙行者大闹龙宫等故事，表演之时“钟鼓喧哄”，非常热闹。其表演形式才是震钧所谓“其制以木人浮于水上”；“另有一人，执锣在旁宣白题目，替傀儡登答、赞导喝采”即震钧所谓“旁人代为歌词”。水嬉是通过人操控木偶浮在水上表演，而托偶是通过人托举木偶表演，它们之间的区别才是“但今不用水，以人举而歌词”，显而易见，过锦并非托偶。

震钧此说对后来的研究者产生了较大影响。李家瑞征引震钧之说以证明悬丝傀儡与水傀儡在明代都没有消失的观点，^②佟晶心在论证傀儡戏时亦引证震钧之说^③。孙作云称：“按过锦之戏，其说非一，果如《天咫偶闻》所说，‘其制以木人浮于水上，旁人代为歌词’，当即水傀儡无疑。”^④

① 刘若愚：《明宫史》木集“钟鼓司”条，《明宫史 金鳌退食笔记》，北京古籍出版社1980年版，第40页。

② 李家瑞：《傀儡戏小史》，《文学季刊》第1卷1934年第4期。

③ 佟晶心：《中国傀儡剧考》，《剧学月刊》第3卷1934年第10期。

④ 孙作云：《孙作云文集·美术考古与民俗研究》，河南大学出版社2003年版，第490页。

他十分清楚关于过锦戏“其说非一”，却在诸种说法中误信了震钧的意见。雷齐明也根据《天咫偶闻》认为过锦戏与木偶戏有类似之处^①。其他文史研究者亦多受震钧误导，如王娟以为：“水傀儡：古称水饰、水戏、水嬉……后来进入宫廷，被称为宫戏与过锦戏。”^②周耀明说：“水傀儡戏又叫‘过锦戏’。”^③吴刚、冯尔康等也或多或少受到此说的影响^④。

另外值得注意的是，当代学者中还有将过锦、水嬉混淆的，有的以为有所谓“过锦水嬉”之戏，有的认为有所谓“水嬉过锦”之戏。前者如傅起凤等认为：“过锦戏除上述形式外，有时也在水中表演。据《续文献通考》载，愍帝朱由检（1628—1643）曾宴玉熙宫，作过锦水嬉之戏。曹静照宫词云：‘口敕传宣幸玉熙，乐工先候九龙池；妆成傀儡新番戏，尽日开帘看水嬉’。文献还记载，朱由检曾数次观看这种过锦戏。”^⑤然而，《续文献通考》注明是根据高士奇《金鳌退食笔记》作如上记载的，并未将两者混淆，而《金鳌退食笔记》对过锦、水嬉是分别介绍的，两者界限分明^⑥。另外，曹静照宫词只描述了水嬉的表演，并未提到过锦。清人史梦兰《全史宫词》的简释者云：“《金鳌退食笔记》载，崇祯帝每宴玉熙宫，作‘过锦水嬉’之戏。”^⑦后者如荆清珍认为过锦之戏又叫水嬉过锦^⑧，其依据是：“《芜史》御前杂戏有水嬉过锦，皆钟鼓司承应。”^⑨此引

① 雷齐明：《明清剧种源流谈》，《北京师范学院学报》1981年第2期。按：雷先生引震钧《天咫偶闻》误作李人《天咫偶窗》，其后又云“若据《胜朝彤史拾遗记》的记载，过锦戏‘取时事谐谑，以备规讽’又有些类似唐代的参军戏”。可见，对过锦戏究为何物，颇有犹疑。

② 王娟：《民俗学概论》，北京大学出版社2011年版，第221页。

③ 周耀明：《汉族风俗史》，学林出版社2004年版，第117页。

④ 参见吴刚：《中国古代的城市生活》，商务印书馆国际有限公司1997年版，第88页；冯尔康：《古人社会生活琐谈》，湖南出版社1991年版，第255页。

⑤ 傅起凤、傅腾龙：《中国杂技史》，上海人民出版社1989年版，第250—251页。

⑥ 高士奇：《明宫史 金鳌退食笔记》，北京古籍出版社1980年版，第145页。

⑦ 史梦兰：《全史宫词》卷下，中国戏剧出版社2002年版，第725页。

⑧ 荆清珍：《明廷禁戏与戏曲刍议》，《长江学术》2008年第3期。

⑨ 姚之骅：《元明事类钞》卷二七“水嬉过锦”条，文渊阁四库全书本，上海古籍出版社1987年影印本（第884册），第437页。