

戏剧家传论丛书

元曲选家臧懋循

徐朔方 著

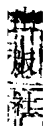


· 戏剧家传论丛书 ·

元曲选家臧懋循

徐朔方 著

中国戏剧



元曲选家藏卷

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条 52 号)

新华书店北京发行所发行

怀柔县东茶坞印刷厂印刷

字数 39,000 开本 787×1092 毫米 1/32 印张 2¹/₂ 插页 2

1985 年 10 月北京第 1 版 1985 年 10 月北京第 1 次印刷

印数 0.001—2.200 册

书号 8069·727 定价: 0.40 元

目 录

一 臧懋循和他的《元曲选》	1
(一) 生平概述	1
(二) 臧氏的曲论	4
(三) 《元曲选》的编印	11
(四) 《元曲选》的历史贡献	24
(五) 士大夫兼出版家	37
(六) 小 结	42
二 臧懋循年表	46
三 元代杂剧现存版本一览表	49

一 臧懋循和他的《元曲选》

(一) 生平概述

臧懋循(1550-1620)^①，字晋叔，浙江省长兴县人。家住太湖之滨，顾渚山之南。后来，他以家乡的山名作为自己的别号，又叫顾渚山人。

明世宗嘉靖二十九年(1550)，臧懋循出生在浙江长兴的水口村。他四岁的时候，父亲臧继芳考中了进士。次年，父亲任工部主事，携家北上。到了八岁的时候，父亲为他订了婚。十二岁的时候，臧懋循的父亲改任江南松江的知府，合家又回到了南方生活。十四岁那年，祖母和母亲先后去世。十六岁的那年，臧懋循和吴氏完婚。十八岁时，父亲补鄱阳知府，次年二月升河南按察司副使，在调任途中去世，臧懋循曾到均县奔丧。二十二岁时，臧懋循补邑庠生。二十四岁，乡试中式。但二十五岁和二十八岁，两次春试都没有考取。到三十一岁那年，以第三甲第八十八名赐同进士出身。次年，出任湖北荆州府学的教授，主管当地文教工作。

① 本文所叙臧氏生平事实，详见拙作《臧懋循年谱》。所引臧氏诗文见《铃苞堂集》，一九五八年上海古典文学出版社。

万历十年，委派为应天（南京）乡试的同考官，事毕，改充夷陵（今湖北省宜昌县）知县。万历十一年，任命为南京国子监博士，即当时南北两高等学府之一的教师。两年之后，他因携带妾童出城游乐而被弹劾罢官，结束了短暂的仕途生活。

南京在政治上是当时国家的陪都，设有一整套中央机关。在文化上它的重要性甚至超过北京。它有首屈一指的印刷出版业，附近的苏州是昆腔的发源和盛行地区。南京以及苏州、杭州、松江和作者家乡所在的湖州地区，有着全国领先的农业、手工业。占有大量雇佣劳动的以商品生产为主的丝绸工业正在蓬勃发展，明显地带有资本主义色彩。内阁大臣徐阶（1552-1568 执政）、申时行（1552-1568 执政）、王锡爵（1584-1591 执政）的家乡也都在这一带。臧懋循四十岁前是他们当权的年代。他是申时行的门生，又是徐阶孙子的妻父。臧家三代出了四个进士，他的父亲做过两任知府，他本人、一个儿子和两个孙子娶的都是知府的女儿。婚姻、师友、同年关系使他和名门大族保持着多方面的联系。这些联系，可以成为跻身仕途的捷径，或者庇护一个士大夫的赋诗征酒的优闲生活，而对政治保持适当的距离。臧懋循属于后一种情况。

家乡一带文化先进，戏曲盛行，官僚士大夫的门第和亲友关系，资本主义因素的浸染，这些不是单纯的地理因素，而是若干历史条件的综合。它们对臧懋循一生影响很大。

几部明代诗歌总集，如钱谦益的《列朝诗集》、朱彝尊的

《明诗综》、陈田的《明诗纪事》，都选有臧懋循的诗歌创作。他和同郡友人吴稼澄、吴梦旸、茅维共称为吴兴四子。他和曹学佺、陈邦瞻等又有所谓金陵社集的诗会。他在万历年间的江南诗坛上是一位知名人士。他不愿追随在王世贞、李攀龙的复古主义旗帜之下，很想在艺术上有所突破。他不象汤显祖、袁宏道那样敢做明显的反对派，而又不屑随波逐流。虽有自己的特色，而不够鲜明。

试举二诗为例：

送姚园客还莆

寒江落日倚归槎，目尽南天不见家。

莫向离程怨萧瑟，千山红叶似春花。

己亥书事

水衡少府尚堪供，真是宸居惜费重。

已见关河增榷赋，可能山谷借泥封。

辚轩使者遥相望，画省郎官不自容。

愿以蒿菀垂帝听，万方玉帛正朝宗。

抒情小诗清新可取，而意境则似乎一半来自生活，一半来自唐诗。这是同时代多数诗人的共同缺欠。有一些诗写出他对时事的关切。税监四出，朝廷贪得无厌（《己亥书事》）以及内忧外患交迫（《关河》、《闻捷》）的种种情况，诗人都痛切地看到了。他并不远离现实，可是批评是如此委婉，讽刺差不多接近于歌颂。“夫诗之不可为史，犹史之不可为

诗。世顾以此称少陵大家，此予所未解也。”（《冒伯麟诗引》）“诗史”是后人对杜甫诗的崇高评价，臧懋循对此提出异议。诗是一种以语言为媒介的抒情艺术，当然不是历史科学。诗歌的优劣和它反映历史的真实程度并不一定有直接联系。它可以是抒情的，也可以咏史。即使咏史，它也不同于历史学。臧懋循的批评是有见地的，但他的诗歌实践却说明他并不擅长写作这一类有关社会史的诗篇。虽然，这几篇都是他诗集中的佳作。

他和前辈王世贞都是江南的官僚大族，政治立场十分类似，因而艺术见解的差异也不难互相接近而消除。他在《哭王元美（世贞）》诗中说：“哭公才是识公年”，既说明王世贞晚年不再强调复古，钱谦益有所谓王氏晚年定论说；而臧懋循的那点标新立异也由于创造力不足而难以持久。这句诗的真实意义就在这里。

臧懋循之所以直到现在还引人注意，那是由于他对戏曲所作的贡献。

（二）臧氏的曲论

作为现代意义的戏曲研究始于晚清王国维。元末明初以来出现的大量曲话，也是对戏曲的评论和研究。它们对主观的艺术鉴赏时有独到之处，而对客观研究则不够认真。臧懋循没有留下戏曲或散曲作品，也没有写过曲话。他的戏曲评论散见于他刊行的《元曲选》、《玉茗堂传奇》和《荆钗

记》的四篇引言和评语中，对后人的影响不下于某些曲话。

臧懋循提出“元以曲取士，设十有二科”（《元曲选后集序》）的说法，企图解释元代杂剧之所以繁荣发展的原因。他在《元曲选序》中说：“或谓元取士有填词科，若今括帖然。取给风檐寸晷之下，故一时名士，虽马致远、乔孟符辈，至第四折往往强弩之末矣。或又谓主司所定题目外，正（止）曲名及韵耳，其宾白则演剧时伶人自为之，故多鄙俚蹈袭之语……此皆予所不辨。”他用“或谓”、“或又谓”、“此皆予所不辨”等词句表示存疑，然而他在《元曲选后集序》中接下去说：“不然，元何必以十二科限天下士，而天下士亦何必各占一科以应之”，则又分明是肯定的话。不求甚解，信笔所之，正是那个时代戏曲评论者的通病，臧懋循在这一点并不例外。

臧懋循拈出“当行”二字，即后人所谓“当行本色”，作为优秀戏曲作品的必备条件。剧作家则分成名家和行家二类。还有第三类戾家最差，在他看来不值得一提，可以不算，实际上还是两类。行家、戾家之分，起于明初《太和正音谱》引自赵孟頫的话。名家相当于《录鬼簿》所记的“名公”，行家相当于《录鬼簿》所记的才人即书会才人。按照臧氏的说法，名家差不多等于后来的所谓文采派，明褒暗贬；而行家等于后来的所谓本色派，他们才是真正的戏曲作家。请注意，这里所说的文采派指的不是汤显祖这一派，本色派也不是沈璟那一派。如果这样看，那就将臧懋循的曲论和沈璟相混淆了。臧懋循比沈璟大三岁，沈璟比臧懋循早六年

中进士。一个是长兴人，一个是吴江人。他们退隐在田园，当中只隔着太湖。臧懋循自备船只经常出游，道出吴江的机会不少，然而两人都没有在现存诗文书信中提及对方。这至少说明他们之间并不接近。

臧懋循的《元曲选后集序》提出“当行”之作有三条标准。一、“情词稳称”，戏曲语言要“雅俗兼收，串合无痕”；二、“关目紧凑”，即“人习其方言，事肖其本色，境无旁溢，语无外假”，这就是说语言动作要符合人物个性，删除不必要的枝蔓和作者强加于剧中人物身上的一切描述；三、“音律谐协”。三条标准，沈璟只提出最后一条。第一条和沈璟的主张貌合神离。臧懋循要“雅俗兼收，串合无痕”，即戏曲语言既要通俗，又要精炼，沈璟却把戏曲语言简单化地理解为只求俚俗就行。他“极口赞美”《卧冰记》〔古皂罗袍〕“理合敬我哥哥”之类“打油之最者”，连他的友人王骥德也在《曲律》中提出批评。关目即情节结构的安排则完全被沈璟所忽视。蔡中郎从家乡陈留到京师洛阳路程很近，而处理为“万里关山”，他中状元后寄家信又恰恰受人拐骗未能收到。臧懋循《玉茗堂传奇引》指责《琵琶记》的这些失误就从关目着眼。一句话，臧懋循已经掌握到作为舞台艺术的戏曲的特点，而在沈璟看来，戏曲和诗词一样只是一种韵文，所不同的是它的格律有些方面更严格，另一些方面则比较自由。沈璟所说的当行本色并未触及戏曲艺术的根本特征，而臧懋循却看到这一点，他所说的当行本色才是真正的当行本色。这是戏曲理论的一大进展。

臧懋循的《元曲选后集序》指出汪道昆的《高唐梦》、《五湖游》、《远山戏》、《洛水悲》“非不藻丽矣，然纯作绮语，其失也靡”；徐谓的《四声猿》“非不伉俪矣，然杂出乡谈，其失也鄙”；汤显祖的《玉茗堂四梦》“庶几近之，而识乏通方之见，学罕协律之功，所下句字，往往乖谬，其失也疏”。以上述三家和他主张的名家、行家、戾家作对照，汪道昆显然属于名家，即不懂舞台艺术的文采派；按照臧氏本人的看法，徐谓、汤显祖绝对不是戾家，也不会是名家，而是音律上有缺陷的行家，美中不足的真正戏曲作家。臧氏《元曲选序》评论当时戏曲作家郑若庸、张凤翼、屠隆、梁辰鱼等人，“始用类书为之”，“滥觞极矣”，“其谬弥甚”，几乎不屑一顾，只有评论家何元朗、王世贞被他捧了一下，一个是“知音”，另一个是“千秋士”，然而笔锋一转：“夫《幽闺》大半已杂膺本，不知元朗能辨此否？”“予尝于酒次论及《琵琶》〔梁州序〕、〔念奴娇序〕二曲（前者见第二十二出，后者见第二十八出——引用者），不类永嘉口吻，当是后人窜入。元美尚津津称许不置，又恶知所谓《幽闺》者哉！”还是免不了臧氏对他们的轻蔑。就他目空一切的文人习气而论，他对徐谓、汤显祖已经是刮目相看了。以上可以证明臧懋循心目中的“当行”和沈璟的概念不同。

评论臧懋循的曲论当然要提到他对汤显祖戏曲的删订和批语。

戏曲剧本既是舞台脚本，又是文学作品。就后者而论，别人的作品可以议论而无权窜改。就前者而论，即使是现

代人创作的话剧，导演不妨重新创作，把它改编为演出本。这样的例子并不少见。事实是无论沈璟、吕天成以至臧懋循的改编都得不到承认，后来的演出本仍然忠于原作^①。如《邯郸记》第三出被臧氏删去的两支〔赏花时〕，称为《扫花》，恰恰是后世流传最盛的唱段之一。这无异是对改编者的嘲弄。

从臧懋循的友人茅元仪到近代著名戏曲研究者吴梅都曾对他的改编表示不满。

臧懋循对《玉茗堂四梦》所作的眉批是他在《元曲选后集序》所提出的“当行”之作三条标准的实际运用。如评论《邯郸记》第十三出《一封书》：“吃不尽直驾将军一个瓜”：“此出驿丞之口则佳，今作生曲，我不取也”，这是指责粗俗的戏曲语言和官员身份不相适应。评论第二十出“有唱有做，此折得之”，也从舞台艺术着眼。

这里不妨作两点补充。

第一、凡是受到臧氏称道的曲句，大多数是北曲，它们和元代杂剧风格相近。如评论《南柯记》第十四出末句“俺征西旗上也写着个大檀梦”：“此元人语也”；第二十九出〔梁州第七〕：“此曲绝似元人”；评论《邯郸记》第二十出北曲〔出队子〕：“此曲全似元人”；第二十七出北曲：“通折词曲皆佳，而音调亦协，今人无能为此者。”看了这些例子，再回顾臧氏《元曲选序》对汤氏的评语：“汤义仍《紫钗》四记，中间北曲

① 《牡丹亭·惊梦》可说是唯一例外。它分成《游园》、《惊梦》两出，中间另加《堆花咏花》。修改可能出自艺人之手。

駸駸乎涉其藩矣，独音韵少谐，不无铁绰板唱‘大江东去’之病，南曲绝无才情，若出两手，何也？”王骥德《曲律》第三十九下曾对此提出异议。与其说汤显祖的作品南北曲高下不齐，不如说臧氏本人精于北曲，并以北曲的框子往南曲上面去硬套，因此在他的眼中南曲没有一个好作品。他甚至指斥《幽闺记》大半是膺品，《琵琶记》里面有后人的窜改，而又举不出任何证据。反过来，这个偏见恰恰说明它对北曲具有锐敏的鉴赏力，这是他编辑《元曲选》得以成功的重要条件。

第二、汤显祖戏曲问世后到明末大约四十年，至少有五家对它们进行改编，一方面说明作者在音律方面不够严谨，另一方面也看出某些人的偏见。沈璟以曲坛的执法者自命，并得到公认。其实，沈璟本人的作品不合律的情况不一而足，而从来无人异议。人们对汤氏的责难有时不仅吹毛求疵，而且显得对南戏很外行。如臧懋循批评《南柯记》第八出《情著》：“临川用歌戈韵，每以家麻杂之”，凌蒙初《谭曲杂割》和李调元《雨村曲话》指斥汤氏“子”与“宰”协是江西土腔。其实，歌戈与家麻韵，支思和皆来韵在南戏中一向通押。《张协状元》第十五出〔女冠子〕、第四十二出〔马鞍儿〕、第四十五出〔太子游四门〕先例俱在^①。《琵琶记》、《幽闺记》也有同样的例子。难道它们的作者都是汤显祖的同乡？

臧懋循对汤显祖曾给予他对戏曲作家所作的最高评

① 分出据《永乐大典戏文三种校注》。中华书局一九七九年出版。

价，他让人在他的墓志铭中将汤显祖的姓名列在他的交游之内，可是他对汤氏的挑剔也够得上苛刻的了。《玉茗堂传奇引》说：“今临川（汤氏）生不踏吴门，学未窥音律，艳往哲之声名，逞汗漫之词藻，局故乡之闻见，几何不为元人所笑乎？”

汤氏作品的改编者沈璟、臧懋循、冯梦龙都是吴人。他们自以为得天独厚，是南戏以至传奇的嫡派正宗，所有“生不踏吴门”的作者都是旁门外道。王世贞《艺苑卮言》批评李开先的《宝剑记》、《登坛记》说：“公词之美更不待言，第使吴中教师十人唱过，随腔改字，妥，乃可传。”张琦《衡曲麈谭》指斥汤显祖“近日玉茗堂杜丽娘剧非不极美，但得吴中善按拍者调协一番，乃可入耳。”连口吻也很相似。他们和臧懋循一样都因为自己是吴人，而怀有强烈的地区优越感。

后来的研究者以讹传讹，把昆曲勃兴的时代大为提前，其实在汤显祖时代昆曲并未在三吴（即太湖周围地区）以外占有统治地位。《琵琶记》、《宝剑记》后来用昆曲演唱，使人得到一个假象，似乎这些作品的作者都是为昆曲而创作的，因而以昆曲的比较严谨的格律要求它们，发现它们不合要求时就横加非议。《四梦》也有类似的经历，随着产生了这样那样的改编。

请看事实。《金瓶梅》的现存最早版本刻于万历四十五年（1617），即汤显祖去世的第二年。小说写定时即嘉靖、隆庆之际，它所记载的大量戏曲演出情况比任何史料都要详尽。它多次提到杂剧，并未如同某些人想象那样在明代消

声敛迹，而海盐腔风行南北，其中没有一个字说到昆曲。汤显祖十岁时，徐谓作《南词叙录》，弋阳腔流行最广，北到京师，南到闽、广，其次为余姚腔、海盐腔。昆曲局限于当地，象一切事物初起时一样，还在受人排斥。“或者非之，以为妄作。”徐谓对此愤愤不平。稍后，松江何良俊《曲论》说：“近日多尚海盐南曲”。《南词叙录》写成四十多年后，据汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》，昆山腔才取得对海盐腔的优势，然而在汤氏家乡盛行的仍是海盐腔。与此同时，沈璟晚年制订曲谱，虽然名为《南九宫十三调曲谱》，实际上他只为促进南曲中的一种即昆曲的繁荣而努力。他的目的“欲令（戏曲）作者引商刻羽，尽弃其学，而是谱之从”（李鸿序），这个意图正好说明在汤显祖、臧懋循、沈璟的时代，昆曲的统治地位还有待确立，或正在确立之中。从《金瓶梅》到沈璟，各家年代先后不同，忠实地反映了弋阳、海盐、昆山各腔依次代兴的情况。一个江西人在江西创作戏曲（只有《紫钗记》例外，它作于南京），是否以昆曲作为他的唱腔，至少是一个疑问。对此本文作者将另作讨论。

（三）《元曲选》的编印

臧懋循对《玉茗堂四梦》的改编以失败告终，他的《元曲选》却取得一个选本所能得到的最大成就。

臧懋循在六十三、四岁时因幼孙的婚事而有河南之行，他绕道前往湖广麻城（今属湖北省）刘承禧家借到元人杂剧

二三百种^①。刘承禧的父亲守有是汤显祖的友人，这批曲藏曾经汤氏鉴定。刘氏父子是前兵部尚书刘天和的孙子和曾孙，世袭锦衣卫官。刘承禧娶前首相徐阶的曾孙女为妻，而臧懋循的女儿嫁给徐阶的一个孙子。倚靠婚姻亲戚关系，臧氏才借到这些曲本。它们从宫廷御戏监的抄本过录。至于它和近人王季烈校编的《孤本元明杂剧》，即也是园旧藏脉望馆抄校内府本是否同出一源，却因资料不足难以断定。看来同一杂剧在内府也可能有不同系统的别本同时被收藏。臧懋循在《寄谢在杭书》中说：“然止二十余种稍佳。余甚鄙俚不足观，反不如坊间诸刻，皆其最工者也”。由此可以推知《元曲选》中录自刘氏藏本的，约为二十余种。以刘氏藏本作参校的则可能更多。

在编刊《元曲选》前未有别的刊本流传的杂剧四十种，分四类情况：一、《元曲选》的孤本十五种：《陈州柴米》、《争报恩》、《来生债》、《虎头牌》、《冻苏秦》、《秋胡戏妻》、《神奴儿》、《谢金吾》、《伍员吹箫》、《救孝子》、《昊天塔》、《灰阑记》、《东坡梦》、《抱妆盒》、《冯玉兰》；二、无别本流传的三种：《隔江斗智》、《李逵负荆》、《张生煮海》；三、只有元刊本而版本差异较大的六种：《薛仁贵》、《老生儿》、《铁拐李》、《竹叶舟》、《气英布》、《赵氏孤儿》；四、只有抄本、未见刻本的十六种：《赚蒯通》、《杀狗劝夫》、《张天师》、《燕青博鱼》、《朱砂记》、《小尉迟》、《黑旋风》、《马陵道》、《举案齐眉》、《桃

^① 臧氏本人说法前后不一。《负苞堂集》卷四《寄谢在杭书》作三百余种，《复李孟超书》作二百种，《元曲选序》则说二百五十种。

花女》、《冤家债主》、《盆儿鬼》、《百花亭》、《货郎旦》、《合汗衫》、《楚昭公》(后二种又有元刊本而差异较大)。这四十种在《元曲选》前是否已有刊本而后来失传,现在无可查证。如果不是这样,它们有可能来自刘氏藏本,或臧氏的原有曲藏^①。

另一重要来源是上引臧氏书信中提及的“坊间诸刻”,包括李开先的《改定元贤传奇》若干种,《古名家杂剧》八集,收元明杂剧四十种,其中《女状元》脉望馆校本有万历十六年牌记,《新续古名家杂剧》五集,收元明杂剧二十种;息机子万历二十六年序《杂剧选》三十种;万历三十七年尊生馆主人黄正位刻本《阳春奏》收元明杂剧三十九种。以上各集现在都已不全。此外,校勘证明臧氏还广泛地利用当时流行而现已失传的某些版本。

从现有版本对比看来,《古名家杂剧》、《新续古名家杂剧》和《元曲选》重复的那些作品,有两种情况,如《金钱记》、《玉镜台》、《窦娥冤》、《还牢末》等两者差异较大,可能来源不同;如《酷寒亭》、《红梨花》、《竹坞听琴》、《扬州梦》等,虽然前三剧依次略去八、三、四曲,可能它们同一系统的本子曾被臧氏用作重要的校本,甚或作为底本。

《杂剧选》即《古今杂剧》,一称息机子本,它和《元曲选》重复的那些作品也有两种情况,如《渔樵记》主角姓名,臧选

① 此外,《潇湘雨》、《曲江池》、《柳毅传书》见于王骥德顾曲斋本《古杂剧》,成书确切年代无考。一般看来比《元曲选》迟,但不排除相反的可能性。