

江西财经大学学术文库

李渔的通俗文学理论与创作研究

骆 兵 著

经济 管理 出版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

李渔的通俗文学理论与创作研究/骆兵著. —北京: 经济管理出版社, 2005

ISBN 7-80207-340-5

I. 李... II. 骆... III. ①通俗文学—文学理论—研究 ②通俗文学—文学创作—研究 IV. 10

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 064204 号

出版发行：经济管理出版社

北京市海淀区北蜂窝 8 号中雅大厦 11 层

电话：(010) 51915602 邮编：100038

印刷：

经销：新华书店

责任编辑：卢小生

技术编辑：杨 玲

责任校对：郭红生

787mm×1092mm/16

22 印张

382 千字

2004 年 12 月第 1 版

2004 年 12 月第 1 次印刷

印数：1—6000 册

定价：36.00 元

书号：ISBN 7-80207-340-5/G·14

·版权所有 翻印必究·

凡购本社图书，如有印装错误，由本社读者服务部
负责调换。联系地址：北京阜外月坛北小街 2 号

电话：(010) 68022974

邮编：100836

序

骆兵先生的博士学位论文《李渔的通俗文学理论与创作研究》因其成绩优异，获得所在工作单位江西财经大学的资助，即将出版。由于当年我曾有幸承担这篇学位论文的评阅人，因而骆君嘱我为它写一小序。而我也因和其人其书有过这段交往，所以便欣然从命。

先说一下我对本书的看法。这在论文评阅意见中已经大体讲到，现在也没有什么新的补充，因而不妨摘录如下：

本文的开创性及其创新成果主要表现在以下一些方面：

1. 在近些年的古代戏曲研究中，李渔是个热门话题。据不完全统计，自1978年以来，已公开发表有研究论文近400篇，专著近20部。但如《李渔戏曲艺术论》、《李渔小说论稿》、《论李渔的戏剧美学》等书名所示，绝大多数是对李渔的戏剧或小说理论与创作分开来单项进行的；或是如《李渔评传》等，对其全人进行综合研究。而如本文的专门将李渔的戏剧、小说理论与创作放在“通俗文学”的总体视角下，采用通俗文学的批评标准进行思想和艺术分析与价值判断之作，似还少见。

2. 本文在对李渔戏剧、小说理论的阐发中，注意寻求它对历史的继承与嬗变。这方面的工作虽然过去也有人做过，但本文在某些问题上挖掘得有较前人更为细致、深入之处。如关于李渔戏曲理论中非常重要的“立主脑”概念范畴的溯源，我在《李笠翁曲话注释》中，只限于由明、清曲论中探其来龙去脉。而本文不仅在这一点上比所提供的资料丰富了许多，更还从王阳明、王艮的著作找到他们也使用过“头脑”、“主脑”二词，从而得出李渔的创用“立主脑”，乃他“从前人哲学著作和戏曲论著中的‘头脑’、‘主脑’二词创造性地化用而来”的新结论。并进而综合诸如此类的若干资料，分析与提出“李渔戏曲理论的创造性之一，就是充分体现了……（它）具有明显的艺术哲学的性质”。这对我们深入研究李渔戏曲理论，当是颇有启发作用的。此外，如第三章“腔调宜近俗”目之论“机趣”概念的发展过程等，也都具有同样的创获。

3. 20世纪80年代以前摘录的所谓《李笠翁曲话》，只限于《闲情偶寄》

中的《词曲》、《演习》两部。拙编《李笠翁曲话注释》始略有扩充，增收了《声容》部中《习技第四·歌舞》款的部分内容。而本文则从《声容》部中《选姿第一·态度》、《习技第四·文艺》、《习技第四·丝竹》等款的论述中，又发掘出它作为戏曲理论的内涵，并进行了分析论述。这无疑是丰富了李渔戏曲理论的内容，开拓了人们的视野。

以下想不算太离题地谈谈有关“通俗戏曲”的一些浅见。

如前所述，本书的特点之一，正在于它带有开创性地把李渔的戏剧、小说理论和创作放在“通俗文学”的总体视角下，采用通俗文学的批评标准进行思想、艺术分析与价值判断。我以为对于研究李渔来说，这是非常有意义的。因为且单就戏曲部分而言，就有两方面的原因。

首先，在李笠翁之前从事通俗戏曲写作的自是有人在，但对于通俗戏曲的理论，虽然如李开先、徐渭等先驱也做了一些有开启性的工作，但真正认准路头、咬住不放，专门系统研究、阐释通俗戏曲理论的，李笠翁可说是第一人。我们研究笠翁的戏曲理论，也只有找准了这一点，才是抓住了牛鼻子，掌握到要害，形成破竹之势，探骊得珠。

其次，由此可以帮助我们认识到，虽然“没有观众，就没有戏曲”，以广大的观赏者（不单要有“观”者，而且观者需成“众”）为生命之源的戏曲艺术由本质上讲只能是通俗艺术。但正和小说有属于俗文学的话本等白话小说和属于雅文学的文言小说一样，戏曲（杂剧、传奇和其他一些剧种）也有属于俗文艺的戏曲和属于雅文艺的戏曲。

关于戏曲创作中的这种现象，早已有人明确指出过，远者如明人所谓：“国初如刘东生、王子一、李直夫诸名家，尚有金、元风格，乃后分而两之；用本色者为词人之词，否则为文人之词矣。”（李开先：《西野春游词序》。按：此处之“词”指“曲”，即曲词）近者如董每戡先生在20世纪三四十年代曾在他的《中国戏剧简史》中将自明万历至清道光300余年划为传奇创作的“衰落期”，认为“作曲者已走上错误的路线”。大约同时，周贻白先生也说：“从‘荆刘拜杀’到《香囊记》这一阶段，实为南戏变为传奇在文词形成两种不同的气质的过渡时期。”“把这一阶段过去以后，整个的戏剧便成为一种畸形发展”。这所谓“作曲者已走上错误的路线”、“戏剧便成为一种畸形发展”，指的正就是李开先所说“分而两之”后的“文人之词”，被雅化了的戏曲。

郑振铎在《中国俗文学史》中曾说：通俗文学的特征之一是“流行于民

间，成为大众所嗜好，所喜悦的东西”。作为通俗文艺之一的戏曲也正应当是这样。那么，即以众口一词齐加推崇的汤显祖《牡丹亭》来看，李笠翁就曾说《惊梦》的首句：“袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线”，“听歌《牡丹亭》者，百人之中有一二人解出此意否？……恐索解人不易得矣”。更还举出“停半晌，整花钿”等语，总结说“字字俱费经营，字字皆欠明爽。此等妙语，止可作文字观，不得作传奇观”。这种不知百人之中有一二人解出其意否的戏曲唱词，固可当“妙语”之评而无愧，然而，它难道不是“文人之词”而可算做通俗文学么？再如自17世纪末（1698年）的孔尚任到20世纪初值得尊敬的曲学大师吴梅先生等，不知写出过多少传奇、杂剧剧本，但其中绝大多数作品的共同特点是都绝少在舞台上演出，绝少“流行于民间，成为大众所嗜好，所喜悦的东西”。这难道也可以算做是通俗文学么？

再进一步来看，既然古代戏曲创作中有着俗文艺的戏曲和雅文艺的戏曲之别。那么，既是实践的总结，又是指导实践的戏曲理论，自然也同样有“俗戏理论”和“雅戏理论”之分，有“俗戏理论家”与“雅戏理论家”之别（需要说明一下，这几个名词是我杜撰的）。这一点前人似乎较少正面指出，然而，客观事实正是如此（李昌集先生在《中国古代曲学史》中曾说：明代学者对戏曲有着“曲本位”的戏曲观与“剧本位”的戏曲观之别；所指与此有其接近之处）。

李笠翁当然是“俗戏理论家”，他研究、探讨的是符合戏曲本性的通俗戏曲的理论；而另外绝大多数（不是全部）的曲论家和所谓“古典戏曲论著”则基本都是“雅戏理论”，他们所谈、所重视的实际上是与诗、词有着共性的雅文学中的问题，几乎把戏曲理论和诗、词理论缠在一起了。分清这一点，对于研究古代戏曲理论其实是十分重要的。

由于是在为骆君的大作写序，不可以离题太远地在这里对这个问题做详细展开，所以只能简单地举一个例子来略加说明。

在理论上明确主张戏曲台词应当趋俗或是趋雅，可说是“俗戏理论”或“雅戏理论”的最易见的分界线之一。

对此，李笠翁是旗帜鲜明的。他论台词写作，标举的原则是“贵显浅”、“忌填塞”；并具体解释说：“曲文之词采，与诗文之词采非但不同，且要判然相反。何也？诗文之词采贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明；词曲（按：意指戏曲）不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言”。更进而分析所以必需如此的原因：“总而言之，传奇不比文章，文章做与读书人看，故不怪其深，

戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看，故贵浅不贵深。”

但是，另一种理论也是旗帜鲜明的。其例甚多，难以缕述，只随手拣文字简短的列其一二吧。

“言情之作，贵在含蓄不露，意到即止。其立言，尤贵雅而忌俗。”（梁廷枬：《曲话》）

“说白则……宁不通俗，不肯伤雅，颇得风人之旨。”（孔尚任：《桃花扇凡例》）

请看：一个说戏曲语言要和“贵典雅而贱粗俗”的诗文“判然相反”，“话则本之街谈巷议”；另一个则说“其立言尤贵雅而忌俗”、“宁不通俗，不肯伤雅”。一个说台词要反诗文的“宜蕴藉而忌分明”之道，“事则取其直说明言”，另一个则说“贵在含蓄不露”。在这针锋相对的理论中，“俗戏理论”和“雅戏理论”两个阵营的架势不是摆得很分明了吗？我们何能不由本质上去辨识它们而只是“一视同仁”、就事论事地来论其是非呢？

在分辨中还要注意不能单看字面，便以为谁是崇雅、谁是尚俗。一个有趣的例子是屠隆的理论。

一般公认屠隆剧作的突出的问题是大量堆砌典故；不仅曲文大掉书袋，连宾白也极力填塞，基本上全用骈偶排语，以致文词晦涩，艰深难读，“求一真语、隽语、快语、本色语，终卷不可得”（徐麟：《长生殿传奇序》语），“学问堆垛，当作一部类书观”。（郝彪佳：《远山堂曲品》）这当然不是“俗戏”而是“雅戏”。

但屠氏在《昙花记》创作《凡例》中竟和孔尚任的宣称“宁不通俗，不肯伤雅”唱反调，说是“虽尚大雅，并取通俗谐□□（此处原阙二字，疑为‘里耳’或屠氏的友人王骥德使用的‘众耳’）不用隐僻学问、艰深字眼。”

如若单看《凡例》中的这段话，竟可能以为屠隆在理论上也一定程度地和李笠翁所见相同，倾向于“俗戏”了。所以有人说，《昙花记》“其实违背了自己的宣言”。但我以为事实并不是这样。既然专门为一部作品制定了“凡例”，那么纵然作品可能和“凡例”有“违背”之处，也只能是局部的、细节的；而不可能像《昙花记》这样二者完全背道而驰。所以，问题的关键当是在于“凡例”所说不宜使用的“隐僻学问，艰深字眼”究竟指的是什么？何谓“大雅”？何谓“通俗”？什么字眼才算“艰深”、“隐僻”，并没有统一的衡量标准，它由于读者、观众的修养有别而大不相同。比如，只会教“三、百、千、万”的三

家村塾师，在当地可能被人认为是高雅之至、出口成章的饱学硕儒；但到了翰林院或面对屠隆之类能把戏曲写成“当作一部类书观”的“生有异才，于书靡所不究”（光绪《鄞县志》论屠隆语）的大学者、大才子，这位塾师便要当成腹笥浅陋、俗鄙不堪的半文盲了。所以，当你以为屠氏之作“不免文词晦涩”、“无一疏俊语”时，屠氏正可能是把比“广记类书之山人，精熟策段之举子”更为淹博的人作为鉴赏对象；理直气壮地说《昙花记》正是照他自己制定的“凡例”去作的，根本没有使用“隐僻学问，艰深字眼”，而毛病只是出在你耳朵的水平低于他所熟悉的“众耳”而已。所以，如单看字面而不探明它的具体含义，是无法弄清屠氏的写剧主张原是“雅戏理论”，甚或还可能误以为屠氏也是和他的友人王骥德等一样，都是提倡戏曲需追求“雅俗并陈、意调双美”的，岂不是大错特错。

我为什么要提出这个问题呢？原是有感而发。因为依我的浅见，以为不仅是古代，就是在当前，不论是戏曲的创作实践，还是戏曲理论，事实上也都“分而两之”，有“崇雅”与“尚俗”、“俗戏理论”和“雅戏理论”之别。例如，有的地方曾规定对一些剧种的优秀剧目颁发“高雅艺术奖”；不言而喻，未列入其范围的剧种当然属于“非高雅戏曲”了。再如，曾经有过这样两幅对昆剧的题词，一幅写的是“但求善与美，何论知音稀”；另一幅题的是“不可孤芳自赏，尤宜曲高和众”。姑不论其孰是孰非，或哪一个更有利于昆剧取得健康的生存权，它们一是崇雅、一是尚俗的差异不已是昭然若揭了吗？

更重要的问题是，在当前主流观点看来，高雅的、“何论知音稀”的戏曲及其理论，似乎常被视为是有“艺术价值”的，值得推崇鼓励的。而与之相反，通俗的、观众面较大的、娱乐性较强的戏曲则常被误当做“媚俗的玩意”，批评它未能划清审美和娱乐的界限，只是突出强调戏剧的商品性、娱乐性、可看性这一面，而忽略了应当承担的解释生活、治理灵魂的责任。并且担心如在理论上对它加以肯定，就很容易被人歪曲、被人利用，使已经过于泛滥的娱乐化、世俗化戏剧找到理论支柱，因而更加有恃无恐。

其实，在衡量艺术的“雅”与“俗”上，应当说有着两把既相互关联而又有所区别的尺子。一是量雅、俗层次的高低，一是量艺术、技术水平的优劣，二者并不统一。用这两把尺子可以量出四种结果，即“俗而优”、“俗而劣”、“雅而优”和“雅而劣”。姑置劣者不谈而仅就两种优者言之，那么，“俗而优”者有可能为雅人俗子所共赏，既有美育价值，又有娱乐性；有何不好？“雅而优”者则难于为俗子所识鉴。如像有些戏雅到令俗子们拿着剧本也读不懂它的

文字，竖着耳朵也听不懂它的唱词，用尽脑筋也想不透它不知所云的剧情和深刻哲理，“雅是雅了，但大多数人看不懂，不要看，还觉得不配看了”（鲁迅：《略论梅兰芳及其他·上》），它又能起到多少美育和娱乐作用呢？

所以，我以为认清古代有、现在也有“俗戏理论”和“雅戏理论”，思考一下哪一个更有利于戏曲的健康成长，当是有益的。

浅见如此，未知当否，敬请骆君和广大读者教正。是为序。

陈 多

2004 年 7 月 11 日于上海戏剧学院

前言

李渔是中国古代著名的文学家和戏曲理论家。李渔研究已经有了三百多年的历史。现今，政治昌明、文化兴盛、学术繁荣、环境宽松，人们对李渔及其文学创作、文学理论的认识和评价也日趋实事求是、客观、公正。然而，要真正、全面、准确地认识和评价李渔尚有待人们研究的逐步深入。

笔者清楚地知道，对李渔的研究工作有良好的愿望是一回事，研究什么、怎样研究等又是另一回事。这是因为三百多年以来，尤其是在 20 世纪里，人们研究李渔及其文学创作、文学理论，虽然经历了一些曲折、走了不少弯路，但是，总的来说，所取得的研究成果是丰硕的，有目共睹的，举世公认的。那么，在大量的研究对象已经被人们涉猎、探讨，真知灼见层出不穷的情况下，选择一个怎样的适宜的对象进行研究、阐释呢？这绝非一件轻而易举的事情。所幸的是，历史是无法改变的，文学的历史是客观存在的，李渔及其文学创作、文学理论是历史的产物，是客观存在的。这就给后人的深入研究、阐释提供了各种展开的可能和现实的空间。研究文学历史上的人物，目的是为了更透彻地观照文学历史，还研究对象在文学历史上的本来面貌。也就是说，使后人对李渔及其文学创作、文学理论有合乎实际的认识和评价。

综观李渔的文学创作和文学理论，自清初以来，其最受人们欢迎的莫过于戏曲和小说以及戏曲理论。而戏曲和小说由于侧重在“通俗”，故此在封建社会里一直遭到士大夫们的鄙视，这种不公平的待遇往往祸及戏曲和小说的作者，李渔也概莫能外。当然，长期以来，人们对李渔的戏曲与小说以及理论的研究可谓多矣，但是，从通俗文学的角度对李渔的戏曲与小说以及理论进行研究，运用通俗文学的批评标准进行分析与评价，由于种种原因，前人所做的或者不够多，或者不够全面，或者不够深入。有鉴于此，笔者不揣浅陋，愿意在这一方面进行一番尝试、做出自己的努力。这样的话，本书取名《李渔的通俗文学理论与创作研究》也就反映了笔者的初衷，名正言顺，是完完全全着边际的名实相副的事物了。

说到通俗文学，很容易使人联想到一个“雅”字，联想到诗、词、散文等雅文学，即人们通常所说的正统文学。所谓雅文学，实际上是一个相对“通俗

文学”而言的概念或者说范畴。毋庸置疑，文学自从诞生之日起，就是“通俗”的。从文学的萌芽和发展来说，一般都认为是韵文学在先，叙事文学在后，如在诗歌产生之后才有戏曲、话本小说的产生即是。鲁迅先生认为诗歌产生于远古人们的劳动，其时人们一边劳作，一边发出有节奏的呼声，以便减轻劳苦的程度，抒发自己的心绪和感情，鲁迅先生把他们称之为“杭唷杭唷”派。

随着时间的推移，社会分工越来越细化，人们对文学创作逐渐具有了审美的意识和美学的追求，对文学作品不断地进行加工、改造、润色、修饰，精益求精，于是，从通俗文学的主干上不断分叉出“雅”、“俗”两根支干。换句话说，各种文学体裁都是由“俗”而逐渐演变为“雅”的，例如，被王国维先生称之为“一代有一代之文学”的标志，雅文学的代表唐诗、宋词等，当初莫不发生于民间，是名副其实的“通俗”而又“通俗”的文学。

当然，通俗文学与雅文学的区别是鲜明的。通俗文学最突出的特点表现在语言以浅显明白见长，读者对象主要是处于社会下层的普通的市民百姓。雅文学最突出的特点表现在语言以优美精致见长，读者对象主要是处于社会上层的文人士大夫。不过，通俗文学与雅文学的区别也不是绝对的。辩证地看，通俗文学在发展过程中为了生存常常向雅文学靠拢，雅文学在发展过程中常常从通俗文学汲取营养，因而，在中国古代文学史上出现了通俗文学雅化、雅文学通俗化的交叉、位移、互渗等诸多错综复杂的现象。这种情形体现了文学发展的特点和客观规律。它告诉人们，研究李渔的戏曲与小说以及理论，不能把眼光仅仅局限于通俗性，而要着眼于雅与俗的区别、融通，着眼于李渔对雅文学与俗文学的认识、对雅俗文学关系的处理和通俗文学雅化的大势下是如何努力崇俗、趋俗的。笔者认为，如此定位、聚焦能够切合李渔的戏曲与小说以及理论的实际，所得出的研究结论理应更加科学。

既然李渔是一种历史的客观存在，李渔的戏曲、小说以及理论是一种文学历史的客观存在，又明白了对李渔的戏曲、小说以及理论进行研究的角度和定位，那么，下一步的工作就是对李渔、对李渔的戏曲和小说以及理论进行解读。根据以往人们对李渔及其文学创作的研究经验，笔者可以预料，解读李渔、解读李渔的戏曲与小说以及理论，不可避免地会遇到“李渔为什么会这样做”的问题。要回答这一个问题，仅仅从李渔自身找原因是不能满足要求的，论证是不能令人心悦诚服的，必须对李渔实行必要的超越，将狭小的研究视野扩展到李渔所处的社会文化背景，从宏观入手，从微观把握；从李渔、李渔的

个别作品、李渔的某些理论观点去透视其中蕴涵的文学的历史线索、历史结构、历史影响。这样的研究意味着研究李渔的戏曲、小说以及理论必须研究许多与之相互关联的种种物事。而循着这一思路继续走下去，必然构成本书的“宏观论述—微观论述—宏观论述”的结构模式，或者，换句话说，是“由外向内辐辏—内里聚焦—由内向外辐射”的结构模式。笔者认为，这样的研究思路有利于把握当时社会历史的脉搏，揭橥李渔的戏曲、小说以及理论的深层内涵。有鉴于此，人们对李渔的戏曲、小说以及理论在中国古代文学历史上的本来面貌的解读也就不会是一件犯难的事情了。

目 录

导 言	1
第一章 李渔独特的人生经历和文学道路	1
第一节 砚田糊口的人生抉择	1
一、李渔所处的时代社会背景	2
二、李渔独特的人生抉择	4
三、“穷骨”、“恶岁”，矢志不渝	9
第二节 亦文亦商的创作生涯	18
一、以出版为依托的通俗文学活动	18
二、蓄养家庭戏班，自娱、会友、谋生	23
三、一生怀两大绝技，造园与小说、戏曲互补	34
第二章 明清之际学术转变与文学思潮对李渔的影响	43
第一节 学术转变孕育的山人清客	43
一、怀疑精神与创作个性	43
二、心学为体，实学为用	50
第二节 思潮激荡催生的文学观念	65
一、文学发展观念	66
二、文学崇俗观念	72
三、文学主情观念	80
第三章 李渔的通俗文学理论	87
第一节 李渔的戏曲理论（一）	87
一、李渔戏曲理论的现实性和立法意义	87
二、李渔戏曲理论体系的创新性与全面性	97

第二节 李渔的戏曲理论 (二)	141
一、李渔戏曲理论的艺术辩证性	142
二、李渔戏曲理论的实用功利性	162
第三节 李渔的小说理论	168
一、对小说的地位和形态的认识	169
二、对小说的价值和创作的认识	178
第四章 李渔的通俗文学创作	187
第一节 李渔的戏曲创作	187
一、精华与糟粕并存——李渔戏曲创作的思想性	187
二、妙计与错误交合——李渔戏曲创作的戏剧性	195
三、雅人与俗趣相济——李渔戏曲创作的娱乐性	207
第二节 李渔的小说创作	220
一、劝善与惩恶并重——李渔小说创作的思想性	220
二、悖谬与对比结合——李渔小说创作的手法	227
三、雅化与趋俗交融——李渔小说创作的艺术追求	236
第三节 李渔的戏曲改编	247
一、李渔对前人创作的戏曲改编	247
二、李渔对自创小说的戏曲改编	256
第五章 李渔通俗文学理论与作品的传播	263
第一节 李渔的通俗文学理论和作品在国内的传播	263
一、李渔的通俗文学理论在国内的传播	263
二、李渔的通俗文学作品在国内的传播	273
第二节 李渔的通俗文学作品和理论在国外的传播	295
一、李渔的通俗文学作品和理论在韩国、日本的传播	296
二、李渔的通俗文学作品和理论在欧美的传播	299
结 语	307
主要参考与引用书目	311
后 记	323

导 言

何为“通俗文学”？这是一个比较复杂的问题。通俗文学作为一种文学现象古已有之，然而，时至今日，人们对通俗文学的界定仍然众说纷纭，没有取得完全的一致。郑振铎先生说：

“俗文学”就是通俗的文学，就是民间的文学，也就是大众的文学。换一句话，所谓俗文学就是不登大雅之堂，不为学士大夫所重视，而流行于民间，成为大众所嗜好，所喜悦的东西。

中国的“俗文学”，包括的范围很广。因为正统的文学的范围太狭小了，于是“俗文学”的地盘便愈显其大。差不多除诗与散文之外，凡重要的文体，像小说、戏曲、变文、弹词之类，都要归到“俗文学”的范围里去。^①

随着时代的发展、文学的繁荣和文体种类的创新，人们不断对“通俗文学”的概念内涵进行修正和更新阐释，例如，王先霈、於可训二位先生认为：“俗文学，根据郑振铎的定义，在通俗性一方面，它与通俗文学同义，但在民间形态一方面，它又排斥文人的通俗创作，因此俗文学也是一个与通俗文学只有部分的重合和交叉、或存在着某种相互的包容性的概念。”^②这一观点从通俗性和民间形态两个视角对通俗文学与俗文学的异同进行了辨析，有利于人们更准确地把握通俗文学的概念。陈大康先生说：“通俗小说是以浅显的语言，用符合广大群众欣赏习惯与审美趣味的形式，描述人们喜闻乐见的故事的小说。”^③这一观点从文学的种类之一——小说的角度对通俗小说的概念下了定

① 郑振铎：《中国俗文学史》，作家出版社，1954年，第1~2页。此外，日本学者狩野直喜在《中国俗文学史研究底材料》（载《中国文学研究译丛》，北新书局，1930年）一文中指出：“中国底俗文学，即小说、戏曲等”。中国台湾新文丰出版公司于2001年陆续出版的《俗文学丛刊》精装400册，也将包括昆曲等在内的中国古代各种戏曲划归戏剧一类，隶属于俗文学范畴。

② 王先霈、於可训主编：《80年代中国通俗文学》，湖北教育出版社，1995年，第4页。

③ 陈大康：《通俗小说的历史轨迹》，湖南出版社，1993年，第11页。

义,主要涉及小说的语言、内容、艺术形式和读者四个方面,给人们认识什么是通俗文学以很大的启发。

鉴于本书研究的对象和范围,笔者认为,何为“通俗文学”,是中国古代文学史提出来的问题,要从理论上回答这一个问题,最好把问题摆到中国古代文学史当时的具体环境中去加以认识。众所周知,中国通俗文学的流传一般都上推到西周、春秋时期的《诗经》和战国时期的《九歌》,当时,文言与白话还没有分离,擅长舞文弄墨的文人雅士——士大夫还未在历史上形成。秦汉以后,社会的结构和功能发生分化,社会分工开始,职业官僚和知识分子作为社会分化的产物,是社会的政治系统和文化系统分化到一定程度而发生的社会角色专门化的结果。中国封建社会的特殊性在于,职业官僚和知识分子二者虽然有相当的分化,但是,在历代封建朝廷里面主持庞杂的行政事务的官僚往往又是著述浩如烟海的诗歌、散文的文人。他们紧密地融合为一种“士大夫”阶层。“世入汉代,文吏群体就开始逐渐让位于儒生官僚——兼为学者、官僚的‘士大夫’了”,^①直至清末,在两千余年中长盛不衰,表现出与中国传统社会的高度适应性。士大夫从事纯粹的朝政和纯粹的文化活动,承担了向全社会贯彻儒家正统意识形态的任务。他们虽然也接触市民百姓等所谓俗人,也处理生计问题、家庭问题、婚姻恋爱问题等所谓俗事,但是,在正史上人们很少能够看到他们在这些方面的所作所为,反映广大市民百姓活生生的史实也越来越少了,正史上记载的更多的是帝王将相、文功武绩、“断烂朝报”;同时,文学创作也沦落为士大夫的专门权利,成为其抒发个人感情的工具和手段。士大夫们以诗文为正宗,“这个集团的传统的文学标准,大概可用‘儒雅风流’一语来代表。载道或言志的文学以‘儒雅’为标准,缘情与隐逸的文学以‘风流’为标准。”^②真正为广大市民百姓喜闻乐见的消遣娱乐的通俗文学作品,在士大夫们的眼里是不屑一顾的、极受鄙视的。例如,班固说:“小说家者流,盖出于稗官。街谈巷语,道听途说者之所造也。孔子曰:‘虽小道,必有可观者焉!致远恐泥,是以君子弗为也。’然亦弗灭也。”^③“稗官”、“小道”与“圣贤”、“大道”对立而言,代表的是一种封建社会官方的正统见解,其对后人的负面影响

① 阎步克:《士大夫政治演生史稿》,北京大学出版社,1996年,第10页。

② 朱自清:《文学的标准与尺度》,《朱自清古典文学论文集》(上),上海古籍出版社,1980年,第5页。

③ 班固:《汉书·艺文志序》,卷三十,《二十五史》,上海古籍出版社、上海书店,1986年,第167页。

不可不谓深远。在封建统治阶级的思想占据统治地位的时代，加上社会经济基础的相对薄弱，唐代以前，小说、戏曲等通俗文学不发达可以说是历史的必然。

唐代中叶以后，社会经济逐步发展，广大市民百姓的生活渐渐自由了，人们在精神上和文化上的各种需求也增多了，伴随城市的发达，通俗文学也逐渐发展和兴盛起来。尤其是宋、元以来，话本小说、南戏、北杂剧、传奇等此起彼伏，生机蓬勃，总体趋势是继承与发展了通俗文学的传统。与通俗文学受到士大夫们的鄙视恰恰相反，广大市民百姓却对通俗文学喜欢爱好，青睐有加，乐此不疲。宋代，在瓦子勾栏、茶肆酒楼、露天空地和街道、寺庙、私人府邸、乡村，到处可见市民百姓观看各种戏曲和说唱伎艺演出的盛况。元代，异族的统治以及封建礼乐禁锢的松懈，使得戏曲在民间的发展游刃有余，说书在曲折地分化发展中仍然成为人们喜闻乐见的艺术形式。明代中叶直至清初，小说、戏曲在封建统治荒疏和理学地位动摇的时空中发展迅猛，明清鼎革、改朝换代也未能阻遏小说、戏曲发达的强劲势头。通俗文学以娱乐性强赢得了在广阔的社会上的生存命运与发展机遇，成为中国古代文学史上重要的有机组成部分。但是，尽管明清两代有许多士大夫满怀兴趣地投身于小说、戏曲创作，小说和戏曲等通俗文学的社会地位仍然没有提高到与正统诗文即所谓雅文学平起平坐的程度，不能够与诗文并列正宗，“‘人情物理’和‘通俗’到清代还没有成为（文学的）标准”。^① 时人如徐渭、李贽、袁宏道、冯梦龙等为提高通俗文学的社会地位做了很大的努力，反过来说明小说、戏曲等通俗文学仍然被士大夫视为“不登大雅之堂”的“小道”、“末技”。

因此，笔者赞同郑振铎先生结合通俗文学在封建社会里地位低下，同时又为市民百姓喜闻乐见的实际给“通俗文学”所下的定义。也就是说，本书的研究对象和范围是指清初李渔关于小说、戏曲的理论与创作。需要说明的是，由于戏曲是一门综合艺术，使得李渔论述剧本创作时还全面阐明了如何将戏曲的文学剧本转化为舞台形象的问题，因而总是把眼光投射到导演，也把眼光投射到演员的舞台搬演和观众。故此，笔者在本书当中除了论述李渔的编剧理论之外，一并论述李渔戏曲理论中关于导演、演员舞台搬演和观众接受的理论，等等。关于小说，郑振铎先生写道：“所谓‘俗文学’里的小说，是专指‘话本’，即以白话写成的小说而言的”。^② 据此，本书不把李渔的文言小说列入论述的范围。

① 朱自清：《文学的标准与尺度》，《朱自清古典文学论文集》（上），上海古籍出版社，1980年，第10页。

② 郑振铎：《中国俗文学史》，作家出版社，1954年，第7页。

之所以要简单回顾小说、戏曲等通俗文学在中国漫长的封建社会里所居社会地位的情形，是因为这样做旨在为展开研究李渔的通俗文学理论和创作之前端正一个立足点，即强调从当时的社会现实出发，分析李渔的通俗文学理论和创作发生的原因、形成的条件、主要的目的、艺术的价值和存在的性质；再从现今思想性与艺术性相结合的文学批评标准出发，对李渔的通俗文学理论和创作进行实事求是的评价。换句话说，笔者将采用与评价诗文等正统文学或者说是雅文学不尽相同的文学批评标准，即用通俗文学批评标准来衡量李渔的通俗文学理论和创作。运用这样的文学批评标准根据有三：一是通俗文学在中国封建社会地位低下，同时又为广市民百姓喜闻乐见的客观事实。这是运用通俗文学批评标准的社会现实基础。二是列宁曾经说过：“判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比他们的前辈提供了新的东西。”^① 这是从当时的社会背景和文学发展实际出发进行研究的艺术哲学基础。三是朱自清先生说过，文学批评的标准“有两个意思。一是不自觉的，一是自觉的。不自觉的是我们接受的传统的种种标准。我们应用这些标准衡量种种事物种种人，但是对这些标准本身并不怀疑，并不衡量，只照样接受下来，作为生活的方便。自觉的是我们修正了的传统的种种标准，以及采用的外来的种种标准。这种种自觉的标准，在开始出现的时候大概多少经过我们的衡量；而这种衡量是配合着生活的需要的。”^② 这是从现今思想性与艺术性相结合的文学批评标准出发进行判断的标准择取基础。运用通俗文学批评标准的基本含义是：分析与评价通俗文学，除了运用必要的思想性和艺术性相结合的尺度之外，再增加一个娱乐性的视角。因为，通俗文学不同于正统文学的一个最大特点就是大众化，娱乐性强。^③ 运用通俗文学批评标准的目的是给予李渔

① 列宁：《评经济浪漫主义》，《列宁全集》，第2卷，人民文学出版社，1984年，第154页。

② 朱自清：《文学的标准与尺度》，《朱自清古典文学论文集》（上），上海古籍出版社，1980年，第5页。

③ 参见郑振铎先生的观点：“‘俗文学’的第一个特质是大众的。她是出生于民间，为民众所写作，且为民众而生存的。她是民众所嗜好，所喜悦的；她是投合了最大多数的民众之口味的。故亦谓之平民文学。其内容，不歌颂皇室，不抒写文人学士们的谈资诉苦的心绪，不讲论国制朝章，她所讲的是民间的英雄，是民间少男少女的恋情，是民众所喜听的故事，是民间的大多数人的心情所寄托的。”（郑振铎：《中国俗文学史》，作家出版社，1954年，第4页）又见朱东润先生的观点：“元代杂剧以及南戏，大抵为民间娱乐之具，……迨昆曲既经盛行，复由士大夫阶级占有之娱乐”。（《李渔戏剧论综述》，《文哲季刊》，第三卷第四号，1934年12月）另见石昌渝先生的观点：“话本小说以娱乐为主要目的，不像诗文那样表现自我”。（《中国小说源流论》，生活·读书·新知三联书店，1994年，第274页）