

2021

## The Breakthrough and Limitations of Qi Biaoja's Xiqu-play Criticism

Shiyang Zhang  
shiyangmie@163.com

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Critical and Cultural Studies Commons](#), and the [Cultural History Commons](#)

---

### Recommended Citation

Zhang, Shiyang (2021) "The Breakthrough and Limitations of Qi Biaoja's Xiqu-play Criticism," *Theoretical Studies in Literature and Art*. Vol. 41 : No. 2 , Article 16.

Available at: <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss2/16>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Arts. It has been accepted for inclusion in Theoretical Studies in Literature and Art by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Arts.

# 论祁彪佳戏曲批评的突破与局限

张诗洋

---

**摘要:** 祁彪佳在与友人的尺牍中,表达了他希望借阅、品评剧本,编选明代戏曲总集,以阐扬当世之曲的想法。祁彪佳上承王骥德撰作《曲律》“为天地补一缺”、吕天成“有意近俗”的观念,力图穷尽当时所能看到的所有明代剧本,编纂戏曲批评专著《远山堂曲品剧品》。祁彪佳以“剧本”而非“曲家”或“伶人”为中心,对作家作品辨伪求真,进行品评褒贬。囿于音律非其擅长,祁彪佳在当时理论家较多关注的音律、文词之外,尤其重视剧本结构与叙事。在清代李渔系统论及“结构论”之前,祁彪佳已从叙事角度倡言结构为传奇第一要义,具有典型的文人化品评的特色。祁氏戏曲批评有一定的局限性,但也直接反映出晚明曲家从对“曲”的关注到对“剧”的探索。

**关键词:** 祁彪佳; 论曲尺牍; 叙事; 音律

**作者简介:** 张诗洋,文学博士,广州大学人文学院讲师,主要从事中国古代戏曲与明清文学研究。通讯地址:广东省广州市番禺区大学城外环西路230号510006。电子邮箱:shiyangmie@163.com。本文系国家自然科学基金青年项目“祁彪佳曲论汇辑笺校”[项目编号:19CZW022]、中国博士后科学基金特别资助项目“明清戏曲创作观念及相关批评的嬗变”[项目编号:2020T130712]、中国博士后科学基金面上资助项目“祁彪佳论曲尺牍辑录与笺释”[项目编号:2018M630241]阶段性成果。

---

**Title:** The Breakthrough and Limitations of Qi Biaoji's *Xiqu*-play Criticism

**Abstract:** In his letters to friends, Qi Biaoji expressed his hope to compile a collection of *xiqu*-plays in the Ming dynasty to promote contemporary *xiqu*-plays with textual criticism of the manuscripts. Qi inherited Wang Jide's idea of being the first to bridge the gap in the *xiqu* world and Lv Tiancheng's "intention to be close to the secular." Therefore, he tried hard to collect all the *xiqu*-plays in the Ming dynasty available to him, and compiled a monograph on *xiqu*-plays. Qi focused on manuscripts rather than on the playwrights or actors as his basis of evaluation. As opera music meters and performance were not his expertise, Qi paid more attention to the structure and narrative of the plays. Before Li Yu in the Qing dynasty with his theorization of structure, Qi considered narrative structure as the primary element in dramatic works, and this was a typical characteristics of literati evaluation. Limitations aside, Qi's criticism can be argued as an indication of transition from the study of the music to the study of the play in the late Ming dynasty.

**Keywords:** Qi Biaoji; letters on *xiqu*-plays; narrative; opera music meters

**Author:** Zhang Shiyang, Ph. D., is a lecturer at the College of Humanities, Guangzhou University. Her research interests include *xiqu* and literature in the Ming and Qing dynasties. Address: College of Humanities, Guangzhou University, 230 Waihuanxi Road, Higher Education Mega Center, Guangzhou 510006, Guangdong Province, China. Email: shiyangmie@163.com. This article is supported by the Youth Project of National Social Sciences Foundation (19CZW022), the Special Project of China Postdoctoral Science Foundation (2020T130712) and China Postdoctoral Science Foundation (2018M630241).

晚明是中国古典戏曲批评走向成熟的关键阶段,产生了一系列“曲本位”戏曲理论。万历年间,出现多部系统评论戏曲创作的著作,音律类如魏良辅的《曲律》、沈宠绥的《弦索辨讹》和《度曲须知》等;总结戏曲创作规律类如何良俊的《曲论》、王骥德的《曲律》,以臧否作家、剧本为中心的吕天成之《曲品》,等等,包含了明人关于戏曲各艺术要素如“音律”与“文词”等方面的思考。崇祯年间,品评明代戏曲作品最多、最全的祁彪佳之《远山堂曲品剧品》(下简称“二品”)问世,是为明代戏曲品评的扛鼎之作。

祁彪佳(1603—1645年),所作“二品”共收录700余种明代戏曲剧作,其中近300种未见于其他目录,规模为明代戏曲论著之最。“二品”既是一部明人所编明代戏曲总目,同时作为品评之书,蕴含了祁氏独特的戏剧观念。此外,祁彪佳留存下来的数千封书信手稿中,论及戏曲者多达122封,<sup>①</sup>总计超过2万字(与“二品”字数相当),提供了大量晚明曲坛史料,体量和深度不亚于一部戏曲专论。祁彪佳在尺牍中详细记录购买、借阅、交换、品评剧本的情况,并产生了编选明代戏曲批评专书和剧本选集以阐扬当世之曲的想法。本文试以祁氏曲论和书信为中心,以晚明戏曲创作情况与理论发展为背景,探讨祁彪佳戏曲批评思想的突破与局限。

## 一、编选与品评——“鸣盛”意识下的剧学探索

祁彪佳曾创作过传奇《玉节记》(或作《全节记》),改编过杂剧《鱼儿佛》,对戏曲钟爱有加。在明天启二年(1622年)考取进士,天启四年至崇祯元年(1624—1628年)到福建任官期间,他已经开始四处访曲,为品评戏曲剧本做文献搜集工作。崇祯元年祁彪佳父承燦去世,按明代礼制不能有音声之娱,因此,较之后来频繁的看戏经历,此时期祁彪佳对于“场上”的关注乃是空白。而正是这归家守制的两年半中,祁彪佳能够脱离繁冗官务,大量阅读戏曲剧本,对有明一代产生的剧作进行著录、点评,完成了《远山堂曲品剧品》主体部分的撰作。那么,我们首先要解答的问题便是:祁彪佳作为年少登科的文人士大夫,为何耗费心力于戏曲“小道”,想要穷尽性地搜集明代戏曲作

品并进行品评呢?

这可以从祁彪佳与友人的多封书信中看出一些端倪。在与武林(今浙江杭州)出版商沈泰的信中,祁彪佳告知:

闻花市有刻明人百剧者,封面已出,沈君良史为政,不知果倾二酉之藏乎?抑辽东豕也?闻其以孙君六快分作六剧,则此便出我辈见闻上矣。(张诗洋李洁,《南图(下)》296)

祁彪佳听说了花市(今浙江杭州)有人编选刊刻了明代杂剧集。信中所言“孙君六快”,指孙钟龄所作杂剧,未详剧名。从命名上看,应是祁彪佳所谓“似剧体”,即以连环组剧的方式呈现的系列作品,所写大概如《十快》《四喜》之类,记六大快事。“明人百剧”选中,将此“六快”分作六个剧目,祁彪佳称此举在“我辈见闻上矣”。对于当时参与编选明代戏曲选集《盛明杂剧》的祁彪佳来说,明人百剧选集是值得期待的,于是他请沈泰帮助搜集此书,并作为参考。

此前,祁彪佳舅父陈汝元亦曾有过汇集明人杂剧的想法。祁彪佳致信云“老舅欲征刻明人南北剧,此不特词坛之鼓吹,亦足为不朽鸿秘也[……]或某之所见者,亦有一二种可备清览。”(张诗洋200)祁彪佳表示愿意向陈汝元提供陈所未见之剧本,还可以为其校雠剧本。但后来,祁彪佳坦陈此前他与王云莱、陈汝元“戏言共刻”戏曲,实际上并无法承担刊刻的高昂费用,称“不过欲任数种校雠之役,以助老旧知音之佳兴耳”(张诗洋李洁,《南图(中)》261),帮助陈汝元出版明代杂剧集的打算暂时搁浅。

如果说祁彪佳对陈汝元的刊刻计划尚显迟疑,而对于沈泰编刻《盛明杂剧》,祁彪佳则可谓全情投入。崇祯二年(1629年),沈泰通过王应遴、王元寿,得以结识祁彪佳,并将拟编入《盛明杂剧》的戏曲目录转交给祁氏。祁彪佳对编选明人杂剧一事评价极高,“明剧之刻,品题甚当,采择极精,真足表章词学,与臧晋叔之元剧争衡不朽也”(张诗洋李洁,《南图(中)》273),认为沈泰此举和臧懋循编《元曲选》一样功垂竹帛,乃是曲坛一大盛事。因此,祁彪佳称“不敢不共成快事”(张诗洋李洁,《南图(中)》273),亲自审

定编选范围,提供明代杂剧底本,厘定剧目、考辨作者。除了沈泰拟定编入集中的剧目之外,祁彪佳还提议,补充朱有燬、凌濛初等人的杂剧,认为“周藩之剧,逼真元韵,为盛明词人之领袖,其剧有三十余种,惜不能全见也。凌十九诸剧具绝佳,不可不一征之”(张诗洋 李洁,《南图(中)》273)。随后,他又拿出自己收藏的多种杂剧剧本,“奉来八剧,知不足供大方之采择,倘有所需,不妨再命及”(275)。祁彪佳甚至表示,《盛明杂剧》二集刻完之后,希望沈泰继续刊刻《三集》,倘若“邛架有不足,弟力任以充其数”(271),乐于继续向沈泰提供杂剧底本。

其实,除了明代杂剧作品,祁彪佳书信中还透露出他对于明人传奇汇编的关注。他写信告知沈泰,希望能够汇集明代当世之传奇,可以从《南九宫十三调曲谱》所载当时著名的传奇和散曲中选录:“北剧名剧,南剧名传奇,沈隐词《九宫谱》中所载传奇,得其一裔,皆古质可喜,倘构得其中数种,尤足以冠诸剧上也。”(张诗洋 李洁,《南图(中)》273)祁彪佳希望能够和沈泰一道,在《盛明杂剧》之后,再出版明代传奇选集,阐扬当代传奇之佳作。

在与袁于令的信中,祁彪佳进一步提到自己受《雍熙乐府》启发,拟编选传奇的计划:

原板《雍熙乐府》,不知仁兄携在笥中否?倘有之,乞并《北词韵选》内险韵如桓欢等曲数本,并以惠教,幸甚。弟后日有暇,欲于佳曲内每记选四折,俾人染指一裔,即知全味。刻成,则今之集杂曲者一切可废。不知金闾有肯任其役否?(张诗洋 李洁,《南图(中)》294)

祁彪佳称,如果从时下流行的传奇中每记选四折精华编纂成集,必定极其畅销,甚至令“今之集杂曲者一切可废”。从祁彪佳信中问及金闾(今江苏苏州)是否有人能够胜任这样的编选工作的言辞中,可知这一编选计划并非祁氏一时兴起的空想。后来此举虽未能成行,但祁彪佳对戏曲的关注不只是阅读、赏玩、创作,甚至以编选总集、品评明代当世作品为己任。<sup>②</sup>

祁彪佳指出,“词至今日而极盛,至今日而亦极衰”(祁彪佳 5)。<sup>③</sup>所谓“盛”,是戏曲在明代得到了前所未有的繁盛发展。尤其是祁彪佳所处的

晚明,戏曲作品不断涌现。文人所称晚明之“盛”,乃是基于商品经济丰富的物质生活景观所作的延伸和发挥。如钱谦益描摹明朝万历风物时,即称“世之盛也,天下物力盛”(钱谦益 1690);刘侗在北京盘桓数载后,也标举明代盛世“物力蕴藉,匠作质良”(刘侗 于奕正 238)。反映在文集命名上,明代不少选集题名中都采用“盛明”一词,比如《盛明风雅》《盛明百家诗》《盛明九家诗选》《盛明杂剧》,等等。“盛明”的称呼,也只有明代人使用,入清之后便较少指称,包含了明朝文人对于国势昌明、文艺发达的自豪感,“盛明”文学即反映昌盛的有明一代的文学。<sup>④</sup>

祁彪佳正是看到这种曲坛之盛,萌生为“盛明”鸣盛、为戏曲小道发声的宏愿。他凭借一己之力,大量搜集当时所能看到的曲本,品评高下。此前,同为山阴曲家的王骥德也曾坦露其作《曲律》的雄心。毛以燧在《曲律·跋》中有道:

先生尝谓:姑从世界缺陷处一修补之。(王骥德 381)

在王骥德之前,还没有一部分门别类系统阐发戏曲理论观点的著作。王骥德编写《曲律》,从戏曲起源、声韵、结构、文辞多个方面论证,为不登大雅之堂的戏曲作系统总结,并认为这是“为天地补一缺”的惊天事业。

王骥德不仅自铸伟业,还鼓励忘年交吕天成为戏曲发声。万历三十年(1602年),吕天成完成了《曲品》初稿,“然惟于各传奇下著评,语义不尽,亦多未当。寻弃之”(吕天成 1)。在王骥德的帮助之下,吕氏重翻旧稿,加以更订,《曲品》遂流传于世。王骥德颇有见地地指出,吕天成作《曲品》实乃“欲奖饰此道”(王骥德 339),其实这也是王氏的夫子自道,《曲律》亦是为戏曲事业张目。

祁彪佳与王骥德、吕天成同为越中戏曲家,祁对王、吕二位的曲学思想有一定继承。他又在王、吕两人戏曲批评方式的基础上独辟蹊径,针对曲坛作品良莠不齐的状况,总结戏曲的艺术规律。曲坛之盛背后,祁彪佳同样看到了“衰”——按照祁氏的标准,晚明曲坛作者如林,学究屠沽皆可作曲,但内中高手却是少数。对于“黄钟瓦缶杂陈”(祁彪佳 5)的曲坛热闹情形,非精于戏曲之道,难免不辨高下。祁彪佳誓当“词场董狐”,臧否剧

作,编成品评之书,以达到奖诤同好的目的。

## 二、寓批评于总目——体例与标准的深进

确立了品评范围乃是明代“当世之曲”,祁彪佳首先要面对的是对已搜集到的大规模明代戏曲文献,选择何种体例进行编撰。

在“二品”产生之前,已有元代钟嗣成《录鬼簿》的目录体“点将录”撰写方式,将所作剧目著录于人物小传或吊词之后;或是明徐渭《南词叙录》的方式,前“叙”曲史,后“录”曲目;或按照传统目录学的方法,撰写作者小传、解题,著录所藏曲目;抑或是采取吕天成《曲品》中对作家作品进行点评的方式。

祁彪佳在体例的选择上是经过一番权衡的。他在与吕天成长子吕师著的信中,表达了对吕天成作《曲品》的感佩之情“尘冗之余,偶读尊公老亲翁《曲品》,鉴赏之精,可足千古。”(张诗洋、李洁,《南图(上)》286)无疑,吕天成《曲品》的品评方式最符合祁彪佳的批评理念。因此,仅将《远山堂曲品剧目》视为戏曲目录文献,则大大降低了“二品”的价值。在与友人的信中,他曾表达对明代剧目数量庞大的焦虑“《曲品》所载而弟未得者,已六十二;若《曲品》之外,又不知几千百。”(287)因此,祁彪佳多方求助“能曲”及“藏曲家”,通过购买、借阅、交换等方式,阅读并收藏了至少709种明代戏曲作品。其实,祁彪佳如果只是单纯收集曲目,编写私家藏书目,可以按照《录鬼簿》或是《续录鬼簿》的方式,列出作家、作品即可。但最终,祁彪佳仍选择“次第诸剧”,对所见的每部剧本都分类定品,对剧目加以考证、撰写品评,有着明确的批评意识。因此,这两部书虽兼有目录的性质,但作者的编写显然仍以品评为归旨。

祁彪佳颇有针对性地提出“文人善变,要不能设一格以待之。有自浓而归淡,自俗而趋雅,自奔逸而就规矩。”(祁彪佳7)这种以作品高下而论之的态度,显然是看到了吕天成“因人定品”的弊端。吕天成在创作《曲品》时,其实已经意识到“传奇品定,颇费筹量,不无褒贬。盖总出一人之手,时有工拙。”(吕天成160)但在具体品评时,吕氏仍将同一作家的全部作品不分工拙优劣,列入同一品类中。如他把沈璟17种传奇全部列入“上上品”,而缺乏具体甄别。祁彪佳则力避这

一问题,“沈词隐他作入雅,《四异》独以逸称”(祁彪佳7),就将沈璟“初笔”时所作《红渠》列入“艳品”,而将《四异》列入“逸品”,其他作品列入“雅品”;又如“汤清远他作入妙,《紫钗》独以艳称”(祁彪佳7),在《远山堂曲品》中汤显祖之作多归入最高等级“妙品”中,而《紫钗》则因风格有别,列入“艳品”,以示区分。祁彪佳自持“词坛董狐”之公正,颇有知曲之自信,对作家不同时期的作品细细定夺,针砭曲弊,在其独特的品评理论框架下做到了秉笔直书。

此外,在选取作品范围上,祁彪佳的做法与前辈吕天成的《曲品》有明显差别:

予素有顾误之癖,见吕郁蓝《曲品》而会心焉。其品所及者,未满二百种;予所见新旧诸本,盖倍是而且过之。欲赘评于其末,惧续貂也,乃更为之。(祁彪佳5)

此序言明,已成书的吕天成《曲品》收录了仅不到200种剧本,而祁氏所作收录数量成倍增加。实际上,这与吕、祁二人收藏戏曲的观念不同有关。吕天成曾谓“既而谓多不胜收,彼攒簇者,收之污吾筐,于是多删擢。”(吕天成1)这就意味着吕天成搜集戏曲文献的活动中,本身就包含了择优汰劣的过程,《曲品》收录的是吕氏认为值得品评的,还有大量戏曲作品在吕天成看来是不够格的,则附之阙如。王骥德就曾委婉提出,对于“其余俚腐诸本,竟黜不存”,如果能够“尽搜人间所有之本,另列诸品之外,以备查考,未为不可”(王骥德339),言下之意是如果能穷尽性地全面品评明代之曲则更好。

显然,祁彪佳暗合了王骥德这一建议。对比吕天成《曲品》的收录范围,祁彪佳称“吕以严,予以宽;吕以隘,予以广”(祁彪佳5),祁氏大大增加品评剧目数量,所收曲目几乎是吕天成的四倍。经典剧作自然要收录,俗套、末流之作中尚有一丝可取之处的,祁彪佳也一并收入“具品”中。对于“不及品者”,如文人看来近乎鄙俚、不符合曲类规范的作品,祁彪佳“以杂调黜焉”(祁彪佳5),专列“杂调”一类予以囊括。<sup>⑤</sup>“二品”确立了“妙”“雅”“逸”“艳”“能”“具”六品外加“杂调”一类的品评体例。祁氏给出这样的选录理由:

工者以供鉴赏,拙者亦以资捧腹也。

(祁彪佳 7)

戏曲作品不论工拙,都是特定时代、社会环境下的产物,可以见出当时的“词人风气”(张诗洋、李洁,《南图(中)》287),起到“以备查考”之功。祁彪佳予以全面的著录、品评,大大增加了批评的体量,使“二品”成为明人所编的明代戏曲总目、戏剧批评专书。

前辈之作在侧,祁彪佳显然并不只是为吕天成《曲品》作增补,而是要在品评中自呈格局,其有意突破的目的相当明显。王骥德在评价吕天成《曲品》时,批评其在品评中“人人珠玉,略无甄别”,认为吕天成虽分上上、上中、上下、中上等九个等级,但具体评价时则过于谦和。究其原因,在于吕天成“雅欲奖饰此道,夸炫一时,故多和光之论”(王骥德 247),为的是提高戏曲的格局,使文人士大夫阶级能够摒除偏见,接纳戏曲。待到祁彪佳作“二品”时,收录的曲目成倍增加,品评标准却更加严格,并非只作“和光之论”而不加指摘。尤其对于能品、具品、杂调几个品类,多言辞犀利地对所收录作品评判高下。如“具品”中,祁氏评价无名氏《双喜》“此等境界、此等语意,才一经眼,便如嚼蜡,若复把玩,不禁肌栗”(祁彪佳 110),<sup>⑥</sup>直指作品要害——境界、语意低下,味同嚼蜡。即便是在品级较高的“逸品”中,祁彪佳也较严格地指出作品的瑕疵,如著录作“无名氏”的《玉镜台》:“玉镜台故事,凡三传,其在《花筵赚》,尚矣。此本与孙君作争衡,虽孙之韵律较胜于此,而此中佳句,亦自不乏。”(祁彪佳 14)从中我们能看出,祁彪佳认为“温峤续弦”这一题材的三本传奇中,范文若《花筵赚》最佳,孙钟龄之韵律较朱鼎本为胜,而朱鼎所作因有佳句,也有一些可以称道之处,才得以入选“逸品”。这样的评价,不可谓不严格。

我们看到,祁彪佳在具体批评时,对于所评剧本,先作一番辨伪求真的考量。他不受限于所看到的剧本信息或前人著录情况,对于作者风格、笔法有直观的识断,进而判定剧本作者有伪托或剧作年代有讹误等情况。例如,他看到的《单刀会》剧本署为明人之作,而祁彪佳下断语“其意致自与常调迥别,此必是元人所作”(祁彪佳 151),这

是建立在大量阅读、玩味戏曲剧本的基础之上所练就的功夫。

对于不能考见作者真实姓名的,如“卢次樵之《想当然》,韦长宾之《箜篌》,马湘兰之《三生》,梁玉儿之《合元》”(祁彪佳 8),当是文人伪托之作,祁彪佳坦言“未能阙疑,姑以从俗”(祁彪佳 8)。一些未能亲眼目验剧本的,特别对姓名、字号不确考的作家作品,祁彪佳暂付阙如,并向同道者求助,如祁彪佳在《明曲品·凡例》中所言,“作者如林[……]予耳闻既陋,交臂尚寡。故有姓而无名,有姓名而无别号,有名号而无居地,尚望同志者有所见闻,详以告我”(祁彪佳 8)。从现存《远山堂曲品》稿本来看,著录的剧目名下所列剧作者一栏,多处存有涂抹、修改以及补充的痕迹,可以看出祁彪佳在撰写品评过程中仍不断修订。正因祁彪佳力求审慎的态度,他为我们留下了珍贵可信的戏曲史料。<sup>⑦</sup>

### 三、以剧本为本位——叙事的凸显

祁彪佳与前人戏曲批评的不同,不仅体现在上文谈到的体例转精、收录全备、标准严格、考证得当等,还在于戏曲批评观念方面的变化。

在评价祁彪佳与吕天成的思想渊源时,谭帆先生分析了二人身份上的差异:“勤之[吕天成]一生飘零,并未干之青云,以少年才子进入曲坛,平生孜孜于曲业,因而他的理论探索由于远离当时的官场和政事而未能染上官场的陋习,较少迂腐的道学气息。而祁彪佳则以文人士夫的身份君临戏曲领域,戏曲乃是其政暇之余事,故其审美思想较多地浸染了政治家的气度和文人士夫的固习。”(谭帆 88)这样的评价似乎更倾向于吕氏的“曲家之学”,但敏锐地指出了身份不同所带来的戏曲观念上的差异。自身的喜好与擅长,一定程度上决定了祁彪佳戏曲批评理论与王骥德、吕天成及以往曲论的不同。

吕天成在《曲品·自叙》中言“予舞象时即嗜曲,弱冠好填词”(吕天成 1),这与余姚吕氏的家族文化密不可分。吕氏三代为官,曾祖吕本官至太子太傅、礼部尚书,祖母孙孀,“好储书,于古今剧戏,靡不购存。故勤之泛滥极博”(王骥德 336)。生长在浓厚的戏曲氛围中,吕天成自幼便可饱览吕氏和孙氏的大量藏书。吕天成父亲吕胤

昌曾改编《牡丹亭》<sup>⑧</sup>，校阅了梅鼎祚编纂的《古乐苑》。吕天成舅祖孙钊好戏曲、工音律，曾总结南戏创作义谛，包括事、关目、搬演、音律、词采、脱套、教化等要素，此被称作“南词十要”，放入《曲品》卷下开宗明义作为纲领提出，对吕天成影响极深。吕天成伯父孙如法亦有曲癖，常与吕天成“把酒商榷词学，娓娓不倦”（王骥德 336）。吕氏家族中有多位音韵方面的行家，吕天成有着得天独厚的家学氛围，“童年便有声律之嗜”（王骥德 336）。及长，吕天成师事沈璟，成为吴江派一员，沈璟曾称赞其“音律精严，才情秀爽，真不佞所心服而不能及者”（吕天成 406—407）。

相比较而言，祁彪佳虽然也有雅爱戏曲的家庭氛围，兄长中亦有创作。但山阴祁氏对于祁彪佳个人影响最大的，乃在于家族藏书方面。祁彪佳个人在音律上的造诣则稍显不足，这在祁彪佳与友人的书信中有明显体现，而这一点未被以往研究者注意到。

祁彪佳早年所作《全节记》今已不存，我们无法看到作品具体音韵和文辞方面的艺术水平。以祁彪佳尺牍当中所坦露的情况，祁彪佳所言“不谙音律”恐怕并非谦虚之语。在与好友袁于令的多封书信中，祁彪佳一再请教音律问题，试举一例：

南曲之入声，得麈教乃豁然。《中原音韵》入声之配三声者，为北曲设也。倘南曲词穷于韵，欲作于韵脚下一二入字，亦可从中原韵内照平上去押之否？即曲之中，意有偶到而不得上去正音，亦可以中原韵内入声所叶之上去间用一二字否？至于入声之可作平，凡入具可作平乎？抑止中原韵所作之平作之乎？至于佳作《西楼》之[画眉序]，《玉符》之[高阳台]，纯用入声，则下韵字亦必分照谱中韵脚之平上去否？种种乞再示之。（张诗洋 李洁，《南图（中）》293）

这封信与1629—1630年祁彪佳的多封书信一样，虚心向袁于令询问音律，例如“入派三声”“南曲韵脚”等问题，均是祁彪佳此时期在看剧本时产生的疑问。

祁彪佳最初填词制曲时，曾努力按《中原音

韵》方式叶韵，而实不解字分“阴阳”“去上”，“于音韵阴阳，其实不曾照管，粗率甚多，弟先自递降书”（张诗洋 李洁，《南图（中）》288）。祁彪佳多次坦言，自己“于音律原是门外汉，而强作解事，不免见笑词坛”（张诗洋 207），因此在与袁于令、沈泰等挚友的交往过从中，祁彪佳时常请教音律问题，如“南曲之入声”“入配三声”，以及[画眉序][高阳台]等具体曲牌用韵问题。经过反复往来书信讨论、当面求教，祁彪佳方觉“入门”。

无须讳言，祁彪佳在音律上的造诣稍显不足。祁彪佳在《曲品叙》中言“吕后词华而先音律，予则赏音律而兼收词华”（祁彪佳 5），对吕天成重音律的方式有所修订，表示希望兼顾戏曲作品的音韵和文词。但实际品评中我们看到，祁氏对于音韵的批评相对来说较浅显，大多是指作品“拗嗓”（祁彪佳 29）、“每曲换一韵，非法”（祁彪佳 196）、“北曲不可犯调”（祁彪佳 194）等弊病，而对于宫调、平仄、阴阳、腔调等具体问题，祁氏在品评中其实并没有深入。

祁彪佳在《远山堂曲品·凡例》中明确指出：

音律之道甚精，解者不易。自东嘉决《中相韵》之藩，而杂韵出矣。自人误认《中州韵》之分三声，而南调亦以入声代上去矣。才如玉茗，尚有拗嗓，况其它乎？故求词于词章，十得一二；求词于音律，百得一二耳。（祁彪佳 7）

他认为“音律”之道，比“词章”之学要困难得多，就连汤显祖这样才华绝世的剧作家，也有音律不叶以致拗嗓的情况，其他作家音律混杂、作品中“杂韵出矣”的情况更是普遍。但是，在看过臧懋循改编的汤显祖作品时，他又评价“臧改《四梦》，于曲律或有小补，以言乎才情，恐不及汤多矣”（张诗洋 李洁，《南图（中）》288）。显然，祁彪佳认为才情更加可贵，好的作品则“不得以音韵律之”（祁彪佳 15）。限于音律非祁氏所擅长，祁彪佳更多以文学角度看待、品鉴戏曲剧本，他对“字栴句比，排音整调”的作品颇不以为然，觉得“品斯下矣”（张诗洋 李洁，《南图（上）》282），认为当世律爽词佳、音律和文辞双擅的妙绝之作并不多见。

因而祁彪佳有意避开对音律的过多讨论，进

一步提出他的评判标准:

弟每谓传奇一道,立局为上,科诨次之,炼词又次之。(张诗洋 李洁,《南图(中)》281)

“局”即“剧本结构”。在清代李渔系统论及“结构论”之前,祁彪佳乃是第一次真正从叙事角度倡言戏剧结构为传奇第一要义。祁彪佳跳出当世对于“曲本”音律、文词孰轻孰重的论争,品评时更偏向于以作品为中心,以雅爱戏曲的文学家视角,来观照戏剧创作。在文本叙事中强调“剧作”结构的重要性,转而重视剧本中结构、情节的安排。需要指出的是,我们以舞台和案头应两擅其美的要求来审视祁彪佳的戏曲品鉴理论,他的评价标准确有过分重视剧本而忽视演出之弊,此为其批评之局限。

不过,祁彪佳不善音律,“搁置”场上,既是祁氏的局限,也是他的“破局之策”。首先,前文曾提到过,祁彪佳得以集中精力撰写“二品”是在服丧期间,无法看戏赏曲,因此祁氏更多聚焦于戏曲剧本。待到后来得以摆脱冗务,看戏经历增多时,祁氏对“二品”已无心再改。其次,重视剧本叙事、结构等方面,为祁彪佳提供了另一种视角,让《远山堂曲品剧品》显示出不同的艺术品格。“二品”与同类戏曲批评著作相比,不论是品评范式还是内容,差异甚大。造成这种差别的,实际上正是曲学观念的不同——从对“曲”的关注,到对“剧”的探索,祁彪佳的重点乃是剧本结构与情节安排。

我们不禁要问,故事叙事与音律文词,本就是戏曲这一体裁包含的一体两面,为何明代戏曲批评家更多属意于音律,在明代先后出现多部总结戏曲声律、文词的著作,如朱权的《太和正音谱》、李开先的《词谑》、魏良辅的《曲律》、何良俊的《曲论》、王世贞的《曲藻》、沈德符的《顾曲杂言》、徐复祚的《曲论》、沈宠绥的《度曲须知》等,而直到明末祁彪佳这里,才充分凸显叙事的重要性呢?

人们欣赏一部戏,往往最先关注故事情节,这也是“以歌舞演故事”的戏曲所应具有的特性。那些故事新奇、情节跌宕、叙事得体的剧目,常能引人入胜。其实,早在元代论杂剧“关目好”的评价话语中,已经暗含了戏曲“情节”为重要一环。不过,杂剧体制短小,结构单一,内容相对比较简

单,“一人主唱”的体制客观上限制了文本的叙事功能。

南戏、传奇篇幅较长,多脚色演唱,大大拓宽了表演的丰富性,也可以更好地敷演情节复杂的故事。传奇演出要靠故事性吸引观众,叙事好本应是题中应有之义。并且,伴随着明代叙事文学的发展,特别是长篇小说的大量出现,人们逐步注重戏剧创作中对于结构、情节的安排。双线结构的运用、误会巧合的制造、科诨的增加,已是晚明大量出现的戏曲创作中的惯用手法。到了晚明,传统的抒情传统与当下的叙事时尚,产生了一种悖离。正如廖可斌先生指出“晚明戏曲的显著特点之一便是‘戏剧化’,主要表现在[……]更具表演性;更加重视科诨;追求戏曲结构有计划、合理化。”(廖可斌 112)尤其是一些中下层戏曲家,迎合观众趣味和市场需求,有时不太遵守戏曲传统和昆曲规范,显示出更多的在“戏剧化”、在叙事上的探索。祁彪佳的叙事理论是建立在广泛甚至是穷尽性地阅读明代戏曲剧本的基础上的,他敏锐地把握到这种晚明创作上的变化,并将其反映在戏曲点评当中。

“构局”就是对戏曲剧本全局结构的安排,涵盖主题、题材、情节、结构等多个方面。祁彪佳在评《玉丸记》时,再次提出“作南传奇者,构局为难,曲白次之”(祁彪佳 102),不能谋划全剧结构,则会影响叙事发展,以致有“丽词”而无“丽剧”,如祁彪佳在评传奇《三妙》时说“写闺情而乏婉转之趣,盖作者能填词不能构局故也。”(祁彪佳 71)因此,祁彪佳认为构局的难度甚至超过以往曲家最为重视的曲白。

那么,祁彪佳有着怎样的戏剧结构观呢?首先,祁氏在戏曲文体上有明确的辨体意识,用“剧体”与“全记体”两种概念,代替了传统“杂剧”“传奇”的二分法。二者的本质区别在于叙事的体量与展开方式,而并不以使用北曲、南曲作为划分标准。例如《西厢记》《西游记》《凌云记》三北曲,均敷演了有头有尾的完整故事,并且叙事、情节的起承转合较之杂剧明显丰富得多,因此北曲也可视作“全记”收入《远山堂曲品》而非《远山堂剧品》中。

其次,对于“全记体”,祁彪佳推崇的是“无意结构,而凑簇自佳”(祁彪佳 15)的剧本形态。好的剧本既要有简洁的戏剧结构,但并不单一,还应



同时包含丰富的情节,并能将所有情节单元串联起来,浑然一体,以达到“简洁有古色”“联贯得法”(祁彪佳 74)的要求。如评《轩辕记》云“意调若一览易尽,而构局之妙,令人且惊且疑;渐入佳境,所谓深味之而无穷者。”(祁彪佳 58)他高度赞赏这种自然无痕,能引人渐入佳境而余味无穷的剧本结构。又如“艳品”评《双合记》,也很好地说明了祁彪佳对于构局与情节的要求“澹翁饶有才情[……]但人面桃花,情长而景短,引入他事,虑其蔓衍,不引入,又虑寂寥,所以此曲终未得为大观也。女殇在崔舍人从戎先,及其凯旋,白云已历半载,而情感复生,乃其死方三日之内,是其粗处。”(祁彪佳 20—21)《双合记》所写崔护“人面桃花”本事较简单,仅作抒情文本阅读,似乎还可因为词情深长而补足。但考虑到剧本叙事的顺畅,此剧掺入其他情节则显得枝蔓,不加又显得单薄。作者王澹未能跳出藩篱以更好地“构局”,还出现了情节上的疏漏之处,因此祁彪佳中肯地评价其“未得为大观”。这里值得注意的,还有祁彪佳梳理题材剧本本事源流的批评方式——关注故事母题如何进入曲家视野、成为戏曲题材,并考证作品被改编的动态过程,也是祁彪佳关注戏曲叙事的品评特色之一。

## 结 语

理论的总结总是晚于现象本身的发展进程。从明代戏曲创作叙事上的探索,到戏曲评论上予以解释,甚至要延宕数十年。戏曲在明代经历了从文人鄙夷到文人参与的过程,明中后期的剧作家在赏玩戏曲时,也自然地把传统诗歌观念迁移到“曲”中,认为“夫诗变而为词,词变而为歌曲,则歌曲乃诗之别流”(何良俊 6),多从文体传承的角度出发,将曲作为诗词的变体以抬高身价。诗词曲同源的观念的确提升了戏曲的品格,但也因此倚重音律、文词的重要性,遮蔽了戏曲中的叙事性。

如果说理论家是将戏曲中的“曲/音律”的因素放大,作为戏曲艺术之本位,并以此为主要标准来评价传奇创作的水平,那么,在晚明剧作家那里,分明已经开始思索戏曲如何讲好一个故事。在祁彪佳的品评中,尽管有着将“将戏曲的故事抽取出来以偏概全”(黄静枫 102)的危险,但祁彪佳有意将叙事作为评价体系的重中之重,乃是

明代戏曲批评的新探索。

从元杂剧、明清传奇到近代地方戏,原本缺乏文体自觉的戏曲,从诗词等抒情性的语体结构和技巧(如格律、音韵、词采)找来源,同时吸纳了小说、民间说唱艺术的叙事手法,中国戏曲独特的叙事程式由此渐渐确立。我们看到,从祁彪佳的“立局为上”,到李渔倡言“结构第一”,再到王国维总结真戏剧的重要特征便是“以歌舞演故事”(王国维 163)<sup>①</sup>,戏曲批评中对叙事方面的勾勒和描述经历了漫长的探索过程。

以上,我们看到,不仅在《远山堂曲品剧品》中体现了丰富的戏曲理论,祁彪佳大宗论曲书信亦真实反映了他的戏曲史观和品鉴理论。祁彪佳深掘剧本,放宽选取范围,但收紧了品评标准,以此指点整个时代的剧作,辨章高下。他尤其重视剧本结构与叙事,将“构局”“情节”作为戏曲批评的主轴,形成了戏曲批评中重视叙事和结构的特色,这是祁彪佳超越前代理论家的地方,也反映了晚明“曲学”到“剧学”的新变。

## 注释 [Notes]

① 可参张诗洋、李洁《南京图书馆藏祁彪佳尺牘论曲文字辑考(上)》,《戏曲与俗文学研究》1(2016): 279—293;《南京图书馆藏祁彪佳尺牘论曲文字辑考(中)》,《戏曲与俗文学研究》2(2016): 259—298;《南京图书馆藏祁彪佳尺牘论曲文字辑考(下)》,《戏曲与俗文学研究》3(2017): 287—321;张诗洋《国家图书馆藏祁彪佳尺牘论曲文字辑考》,《中国典籍与文化》18(2017): 194—210。

② 祁氏为当世鸣盛的意识,在其藏书中也有表现。祁彪佳父承燦是明代著名藏书家,收藏古籍之外,亦重视当代典籍与地方文献的保存。祁彪佳受其影响,对明朝文献《皇明通纪》《皇明经世文编》《熹庙通纪》《世庙通纪》等多有收藏。

③ 此语境中,“词”皆指戏曲。祁彪佳与友人的尺牘中,类似的表达还有“周藩之剧,迫真元韵,为盛明词人之领袖”等,见张诗洋《南京图书馆藏祁彪佳尺牘论曲文字辑考(中)》,《戏曲与俗文学研究》2(2016): 273。

④ 雷磊认为,“盛明”强调文学与政治的关系,是“鸣盛”意识的产物;作为明代文学分期术语,相当于“明代文学的中期”,可参见雷磊《明代文学分期术语“盛明”辨义》,《社会科学辑刊》2(2012): 171—176。

⑤ 王小岩认为,将“杂调”作为弋阳诸腔或民间戏曲剧目,目前还没有充分的证据。可参王小岩《〈远山堂曲品〉“杂调”剧目类别商榷》,《戏曲研究》3(2015):

197—204。

⑥ 按本文所引《远山堂曲品剧品》文字,除《曲品叙》和《曲品凡例》两篇(未见于稿本),其余均据明崇祯稿本辑录,后不赘注。

⑦ 经笔者查证,祁彪佳论曲书信中还记录了数十种明代曲目,未见于现存各类戏曲目录,亦未收入祁氏“二品”中《杀试官》、《天公醉》、《杨雄斑管》(范文若作)、《柳苏苏》(董玄作)、《十快记》(周之标作)、《祥虹》(周之标作)、《红符》(周之标作)、《五行错乱》、《玉灯记》等。可参见张诗洋《祁彪佳尺牍所见戏曲篇目考》,《戏曲艺术》3(2019):77—81。这些曲目,或为祁彪佳未见之作,或为亲者讳而有意不收,抑或祁彪佳虽得见剧本而未再补入,以及出于今存《曲品》有散佚等多种原因,未收入祁彪佳《远山堂明曲品剧品》及祁彪佳之子祁理孙《奕庆藏书楼书目》,亦未见明清以来诸戏曲目录著录,可补以往曲史之阙。

⑧ 一说令汤显祖反感的《牡丹亭》改本出自沈璟手笔,吕胤昌只是代为转交,见徐朔方《关于汤显祖沈璟关系的一些事实》,《徐朔方集》第一卷,杭州:浙江教育出版社,1993年。第538页。

⑨ 此概念首见于1909年的《戏曲考原》,后来在1913年的《宋元戏曲考》中,发展为“真戏曲”的概念“必合言语、动作、歌唱,以演一故事。”王国维注意到戏曲除了歌、乐、舞、言之外的“故事性”因素。我们可与明代王骥德《曲律》中所言相对比“古之优人,第以谐谑滑稽供人主喜笑,未有并曲与白而歌舞登场如今之戏子者……至元而始有剧戏,如今之所搬演者是也。”参见王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册。北京:中国戏剧出版社,1959年。第150页。王骥德有“剧戏”之概念,但仍将曲白、歌舞作为戏曲之要义。

#### 引用作品 [Works Cited]

何良俊《曲论》,《中国戏曲论著集成》第四册。北京:中国戏剧出版社,1959年。

[He, Liangjun. *Discussions on Xiqu-Plays. A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 4. Beijing: China Theatre Press, 1959.]

黄静枫《古代戏曲理论中戏曲史述的逻辑演进及学术特征》,《戏剧艺术》4(2017):98—108。

[Huang, Jingfeng. “The Logical Evolution and Academic Characteristics in the Narration of the History of Xiqu-play in Traditional Chinese Theories.” *Theatre Arts* 4 (2017): 98-108.]

廖可斌《晚明戏曲的“戏剧化”倾向——以部分稀见剧本为例》,《文学遗产》4(2018):109—120。

[Liao, Kebin. “The Trend of Dramatization in the Late Ming Xiqu-plays: A Case Study of Some Rare Scripts.” *Literary Heritage* 4(2018): 109-120.]

刘侗 于奕正《帝京景物略》孙小力校注。上海:上海古籍出版社2001年。

[Liu, Dong, and Yu Yizheng. *A Brief Introduction to the Scenery of Imperial Capital*. Ed. Sun Xiaoli. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2001.]

吕天成《曲品校注》,吴书荫校注。北京:中华书局,1990年。

[Lv, Tiancheng. *Annotated Ranks of Xiqu-Plays*. Ed. Wu Shuyin. Beijing: Zhonghua Book Company, 1990.]

祁彪佳《远山堂曲品剧品》,《中国古典戏曲论著集成》第六册。北京:中国戏剧出版社,1959年。1—200。

[Qi, Biaoqia. *Remarks on Opera Music and Theatre from the Yuanshan Studio. A Collection of Treatises on Classical Chinese Theatre*. Vol. 6. Beijing: China Theatre Press, 1959. 1-200.]

钱谦益《钱牧斋全集》。上海:上海古籍出版社,2003年。

[Qian, Qianyi. *The Complete Works of Qian Muzhai*. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2003.]

谭帆《“行家之品”和“文人之品”——吕天成、祁彪佳戏曲审美思想的比较》,《艺术百家》1(1987):87—93。

[Tan, Fan. “Connoisseur’s Taste and Literati’s Taste: A Comparison of Lv Tiancheng’s and Qi Biaoqia’s Aesthetic Thoughts on Xiqu-Play.” *Hundred Schools in Arts* 1 (1987): 87-93.]

王国维《王国维戏曲论文集》。北京:中国戏剧出版社,1984年。

[Wang, Guowei. *Wang Guowei on Xiqu-Play*. Beijing: China Theatre Press, 1984.]

王骥德《曲律注释》,陈多、叶长海注释。上海:上海古籍出版社2012年。

[Wang, Jide. *Annotated Xiqu Music Meters*. Eds. Chen Duo and Ye Changhai. Shanghai: Shanghai Chinese Classics Publishing House, 2012.]

(责任编辑:程华平)