

July 2016

Chuanqi & Zaju by Scholar Writers during the Republic of China Period and Their Significance in Drama History

Dahuai Yao

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Yao, Dahuai. 2016. "*Chuanqi & Zaju* by Scholar Writers during the Republic of China Period and Their Significance in Drama History." *Theoretical Studies in Literature and Art* 36, (4): pp.142-151.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol36/iss4/8>

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

民国学者作家的传奇杂剧创作及其戏曲史意义

姚大怀

摘要: 新文化运动爆发前,报人作家与遗民作家引领传奇杂剧的发展方向,而在此后,逐步取代报人作家与遗民作家并担负起创作主力的是学者作家。受民族危机、个体处境等因素的影响,学者剧作或旨在呼唤抗争精神,或意在表达惆怅情怀。作为民国时期曲学造诣最为深厚的群体,学者作家尊重戏曲本质,尤其在曲律、文词、结构等方面倾注较多心血,创作出一批案头与场上兼擅的佳作,代表了清末以来传奇杂剧创作的最高成就。学者作家的涌现,不仅解决了新文化运动后作家队伍断档的问题,延长了传奇杂剧的艺术生命,还为传奇杂剧重返戏曲舞台奠定了坚实的基础,并为当下各剧种或戏曲文体的生存与发展指明了正确的方向。

关键词: 民国; 学者作家; 传奇杂剧; 创作历程; 主题建构; 艺术风貌

作者简介: 姚大怀,文学博士,安徽科技学院人文学院讲师,主要从事戏曲史与戏曲理论研究。电子邮箱: yaodahuai@126.com 本文为国家社科项目“民国传奇杂剧史论”[项目编号: 15BZW121]与安徽省教育厅人文社科重点项目“民国传奇杂剧文献综录”[项目编号: SK2015A314]阶段性成果。

Title: *Chuanqi & Zaju* by Scholar Writers during the Republic of China Period and Their Significance in Drama History

Abstract: Before the New Culture Movement, the development of *chuanqi* & *zaju* was directed by reporter writers and adherent writers. Hereafter, they were gradually replaced by scholar writers. Influenced by such factors as national crises and individual plights, scholar writers wrote plays to call upon the struggling spirit, or express their own melancholy. As they had the most profound attainment on traditional drama during the Republic of China, scholar writers respected the essence of drama, and especially devoted more in melody, phraseology and structure. They had the highest achievement in the creation of *chuanqi* & *zaju* since the late Qing Dynasty by creating a series of good plays that were both readable and performable. The emergence of scholar writers not only solved the problem of the lack of *xiqu* writers after the New Culture Movement and prolonged the lives of *chuanqi* & *zaju*, but also laid a solid foundation for their return to the *xiqu* stage. Furthermore, their endeavor could point out a right direction for survival and development of various contemporary *xiqu* genres or drama styles.

Keywords: the Republic of China; scholar writers; *chuanqi* & *zaju*; process of creation; thematic construction; artistic style

Author: Yao Dahuai, Ph. D., is a lecturer at the School of Humanities, Anhui Science and Technology University (Fengyang 233100, China). His research focuses on history and theories of *xiqu*. Email: yaodahuai@126.com.

所谓学者,一般是指在大学或各类(包括政府性的与非政府性的)研究机构从事学术研究的人员。在从事学术研究的同时,学者们往往也会兼顾文学创作,成为集学者与作家两种身份为一体的学者作家。具体到民国传奇杂剧领域,学者

作家约有 30 位,大致分为三类。第一类主要在大学或官方研究机构中任职,多以教学与著述为生,如吴梅、许之衡、卢前、顾随、宗志黄、常任侠、孙为霖、周岸登、佟静因、顾佛影、蔡莹、王玉章、钱稻孙、章鸿钊、邹质夫等人。除吴梅、周岸登、邹质

夫、顾佛影外,他们或受过现代大学教育,或有出国游学的经历。更重要的是,此类学者作家多数深谙曲学,并在曲学研究领域取得较高成就。第二类以庄一拂、王季烈、管际安、黄剑葦、高步云为代表。除庄一拂外,他们多数未接受过现代大学教育,通常不在大学或官方研究机构中任职,然而他们与各类曲社关系密切,在作曲、谱曲、演出等方面经验丰富。第三类是指尚在大学就读的青年学子。诚然,就当时而言,他们并非严格意义上的学者作家,但他们或曾受到乃师的悉心指点,已初步掌握戏曲创作的要领,如吴梅门生王季思、赵祥瑗、郭公一与卢前弟子金席庭、金长瑛;或在此后逐步成长为学者,即便是其学生时代的剧作,亦体现出浓厚的学者特点,如吴宓、程曦等人:基于此,本文将其一并纳入学者作家的范畴。

虽然学界在对学者作家个体——尤其是吴梅、王季烈、许之衡、卢前、顾随、王季思、吴宓、钱稻孙、章鸿钊等知名学者——以及对吴门弟子的研究方面已有不同程度的斩获,但迄今为止,戏曲研究界尚未从整体上研究该群体在传奇杂剧创作领域的成就、贡献与地位。故而,笔者在将其界定为“民国学者作家”的同时,需要简要梳理该群体的创作历程,重点探讨其剧作的主题建构与艺术风貌,进而对其戏曲史意义作出客观的定位。

一、从沉默到崛起:学者作家的传奇杂剧创作历程

较之于报人作家与遗民作家,学者作家在民初(1912—1919年)传奇杂剧创作领域明显处于弱势。本时期,20余位报人作家创作了70余种剧作,9位遗民作家创作出近30种剧作,而学者作家仅有吴梅、吴宓、许之衡以及顾佛影等4位,作品也仅有《镜因记》《落茵记》(吴梅)、《沧桑艳传奇》(吴宓)、《霓裳艳传奇》(许之衡)、《谢庭雪杂剧》(顾佛影)等区区9种。由于创作人才的相对匮乏,学者作家在本时期还不可能担当起传奇杂剧创作的主力,也不可能对传奇杂剧的发展产生根本性影响。在吴梅进入北大之前,戏曲学科尚未被大学讲堂所接受,更未成为一门现代意义上的专门学科,故而就当时而言,接受系统曲学教育的人才少之又少,真正懂曲的人亦屈指可数。即便是名声颇显的曲学大师吴梅,也难免面临曲

高和寡的窘境。至于尚未登上大学讲台的许之衡,以及初出茅庐的吴宓与顾佛影,影响力就更微乎其微了。

然而,新文化运动在将报人作家与遗民作家冲击得七零八落之时,却在客观上为学者作家的崛起创造了有利机会。其中最值得一提的是吴梅进入北京大学、东南大学等“具有标志性的重要事件”(苗怀明48)。

1917年9月,正当新文化运动渐入高潮之际,吴梅出任北大曲学教授。在此期间,吴梅虽然仅撰《湖州守》1种,其门生也尚无一人涉足传奇杂剧创作,但他借助北京大学这一平台,从传统文人成长为真正意义上的现代学者,在提升其自身学术造诣的同时,还使日渐衰微的曲学成为现代大学教育体系中的必设科目,为曲学研究人才的培养奠定了坚实的基础。1922年秋,吴梅南下金陵,在东南大学(后改名中央大学)等高等学府开辟新的阵地,走上教学与学术生涯的巅峰。在其领衔与指导下,卢前撰有《饮虹五种》(含《琵琶赚》《荣萼会》《无为舟》《仇宛娘》《燕子僧》),王玉章撰《玉抱肚杂剧》,赵祥瑗撰《枯井泪杂剧》,王季思撰有《度桂宫》《戏中戏》等,共计约20种,为民国中期(1920—1931年)传奇杂剧(尤其是杂剧)的发展延续起到了至关重要的作用。

与此同时,供职于教育部并在北京大学医学院兼职的钱稻孙、时任厦门大学教授的周岸登、与吴梅、俞粟庐齐名的苏州曲家黄剑葦,^①以及正在大学求学的束世澂、刘恩源,共撰有《但丁梦杂剧》(钱稻孙)、《野祭》《吊红》(周岸登)、《东艳祸传奇》《南冠血传奇》(黄剑葦)等7种,对本时期学者作家群体的壮大以及传奇杂剧的延续同样起到不可忽视的作用。

反观报人作家与遗民作家,本时期仅有王蕴章、姜继襄、夏仁虎等6人还在勉力坚守,而学者作家则从民初的4人增至10余人,约为同时期报人作家与遗民作家总和的2倍,占到同时期传奇杂剧作家总数的30%以上,已然成为民国中期的创作主力。另外,本时期报人剧作仅有1种,遗民剧作亦未超过10种,而学者作家的剧作共20余种,同样是前两者总和的2倍以上,约占同时期传奇杂剧总量的40%。因此,就剧作数量而言,学者作家在本时期同样占据绝对优势。

如果说民初的吴梅尚未踏上大学的讲台,还

一定程度上保持了传统文人的治学作风,其影响力还相对较弱,那么,时至民国中期,吴梅已成为赫赫有名的北大教授,其影响力已非此前可比。同时期其他11位学者作家中,有9位或有留学海外的经历(如许之衡、钱稻孙),或在国接受过现代化的大学教育(如卢前、王玉章、常任侠、王季思、赵祥瑗、刘恩源、束世澂),其中许之衡、卢前等人均在高等学府任教,钱稻孙任职于教育部,并在北大等高校兼课;其他2位学者作家中,黄剑葦专攻曲学,具有丰富的填曲、度曲以及登台演出经验,周岸登辞官后亦专门从事词曲研究,曾在厦门大学、四川大学等高等学府担任教授。可以说,民国中期的学者作家无论是综合学养,还是社会声望,均较民初有了质的提升。

民国后期(1932—1949年),此前曾参与传奇杂剧创作的14位学者作家创作势头总体大减。吴梅在此前后撰有《义士记》,但“卒以排场近熟,未脱古人范围,既存复删之”(吴梅332)。黄剑葦在此前后创作了《情环劫传奇》,但此后亦不复以曲学为事。早在1931年夏,常任侠就“拟谱杂剧四,以自排遣”,但最终“未能毕事”,此后“匆匆数年,不理此业”(常任侠2),仅成《祝梁怨杂剧》1种。和民国中期一样,王玉章与钱稻孙均仅创作1种剧作。吴宓、束世澂、刘恩源、许之衡、周岸登、赵祥瑗等在民国后期亦未涉足传奇杂剧创作。然而,在民初仅撰有《谢庭雪杂剧》的顾佛影以及因撰有《饮虹五种》而受到吴梅高度赞扬的卢前却迎来了创作的高峰。虽然在民国中期未创新剧,但在抗日战争全面爆发后,避居四川并担任大学教授的顾佛影,深受抗战救亡思潮影响,撰有《四声雷杂剧》(含《还朝别》《鸩忠记》《新牛女》《二十鞭》);解放战争期间,顾佛影有感于知识分子的悲惨境遇,又撰有《访贤招杂剧》。卢前于本时期撰有《女惆怅》(含《窥帘》《赐帛》《课孙》)、《楚风烈传奇》《四禅天》(含《投河中》等4种^②),成为民国后期剧作数量最多的作家之一。此间,宗志黄、顾随、庄一拂、管际安、孙为霆、邹质夫、王季烈等人也加入了创作队伍,共同构成了民国后期传奇杂剧的创作主体:宗志黄先后发表《风雪钱唐》《翠钗怨》《葭萌驿》《下南唐》《北邙山》等5种北曲杂剧,顾随撰有《再出家》《祝英台》《马郎妇》《飞将军》《馋秀才》与《游春记》等多种杂剧,^③庄一拂撰有《十年记》《鸳湖冢》《鸣

笳记》(含《红石山》《秦晋记》《太湖兵》)诸剧,管际安先后撰有《四色玉》《江南燕》诸剧,孙为霆取材于天平天国时期史实,撰有《太平纛三杂剧》(含《断指生》《兰陵女》与《天国恨》),邹质夫先后撰《民族英雄》《断藤记传奇》,王季烈为弘扬儒家教义,创作《人兽鉴传奇》诸剧。郭公一、蔡莹、金希庭、金长瑛、佟晶心、章鸿钊、高步云、程曦等8位学者作家在民国后期各撰有1种剧作,在此不一一列举。

在此期间,报人作家中仅有王蕴章、蔡寄鸥等6位偶有创作,遗民作家中也仅有冒广生、吴承烜等3位仍在坚守,而学者作家则由民国中期的12位增至20位左右,依然约是二者总和的2倍,且所占比重由民国中期的34%进一步提升至43%。就剧作数量而言,本时期,学者作家共撰有剧作约50种,几乎是报人剧作与遗民剧作总和的3倍,且占到民国后期剧作总量的一半以上。由此可见,时至民国后期,学者作家在传奇杂剧创作领域进一步超越其他两个作家群体,主力作用与优势地位更加明显。

二、忧国与感怀：学者剧作的主题建构

学者作家或身处高等学府之内,或流连于各类曲社之中,并多成长于民国成立之后,接受过新文化运动的洗礼,因而既不像报人作家专注于政治、革命以及文化市场,也不像遗民作家视民国与新文化为寇仇,而是多将目光投向民族危机与个体处境,表现出明确的呼唤抗战的意识与惆怅感怀情绪。

(一) 民族危机与呼唤抗争

受其年龄与生存环境等因素影响,学者作家对于清末民初的政局缺乏切身的体会,对政治、革命并未表现出浓厚的兴趣。然而,在日益严峻的民族危机面前,学者作家并未置身事外,尤其是青年学子,敏锐地注视着侵略者的动向与野心,并通过戏曲创作积极呼唤民族精神,表现出强烈的抗争意识。

对于日寇亡我中华的险恶用心以及中华民族的深重危机,王季思、常任侠、金希庭、金长瑛等青年学子与卢前、周岸登等知名学者早在“七·七事变”之前就已有深刻认识。《下虾夷杂剧》中,王季思描绘了爱国志士黑三太在日寇谋划侵我满

蒙期间,召集各路兵马,准备先攻台湾再取日本本土的事迹,忧患意识与抗争意识跃然纸上。《田横岛》中,常任侠借张霁青与何至公之口控诉了日本帝国主义的滔天罪行,并号召民众共雪国耻,同样表达了对民族危机的警示和对抗争精神的呼唤。金希庭《黄浦江杂剧》直接取材于时事,塑造了将日军满车军火开进黄浦江中的爱国志士胡阿毛的光辉形象,显然旨在揭示民族危机,弘扬民族精神。《双犒师杂剧》中的爱国学生刘铁血与李国瑞,虽然是金长瑛虚构出的人物形象,但也清晰地体现了作者对于马占山抗日救国壮举的声援以及对全民抗战的呼唤,反映了青年学子日渐高涨的民族意识。与青年学子一样,已在高等学府担任教职的卢前、周岸登,也将目光投向日益深重的民族危机。卢前《楚风烈传奇》写明末楚王郡主朱凤德殉国事,虽然没有直接描写日本侵华,但本剧“旨在发扬民族思想”(卢前1),与本时期日渐高涨的民族意识保持高度一致,对于唤起中华民族的抗战意识不无积极意义。周岸登有感于此前发生的日警越境缉拿韩籍黄埔学生李箕焕等四人案,撰杂剧《野祭》(又名《韩民血史》)。周岸登在剧作《例言》部分言及:“吾不自图,将求为韩人不得也”(10)。由此可见,作者不仅以此颂扬韩人为复国而作出的不懈努力,还要借机唤醒国人,奋起抗争。

“七·七事变”爆发后,中华民族进入了生死存亡的危急关头。作为亲历者,学者作家顺应时代潮流,再次创作了一批旨在弘扬抗战精神与民族意识的剧作。上海沦陷后,供职于中央信托局的郭公一辗转返回家乡湖北广济,并在此期间创作出《抗战缘传奇》,形象地反映了战争爆发后全国上下慌乱的逃难心态,清晰地表达了作者抗战必胜的信念以及对全民抗战的理解。抗战爆发后,顾佛影避居四川,撰《四声雷》,或旨在颂扬寓居日本的爱国知识分子在国难之际割舍亲情、毅然回国的壮举,或塑造了至死不作汉奸的爱国英雄形象,或为全面抗战献计献策,或暴露了日寇色厉内荏的丑陋嘴脸,均与时代主题有着密切的关联。王玉章也在抗战爆发后举家西迁,后撰《歼倭记》,一方面颂扬普通百姓团结抗日的壮举,另一方面描绘了日寇汉奸所犯下的滔天罪行,其主旨亦一目了然。身处后方的邹质夫,也在抗日救亡呼声的感召下,撰写了《民族英雄》与《断藤记

传奇》,旨在唤醒民族意识,号召全民抗日。

身处沦陷区的庄一拂、管际安、顾随等人,虽然身处日寇监视之下,但仍通过不同的方式表达了不屈的民族气节和积极的抗战精神。抗战军兴,庄一拂“困居上海‘孤岛’执教,悲愤之余遂产生了编写民族爱国史剧的心愿”,旨在歌颂爱国志士“奋发激昂”“可歌可泣”的历史功勋(庄一拂49)。同样困守上海的管际安,在抗战期间撰有《四色玉》与《江南燕》,旨在歌颂爱国将领为国捐躯的壮举以及爱国志士投笔从戎的民族气节,号召民众敢于与来犯之敌进行殊死斗争。顾随囿于家累未能奔赴后方,滞留北平期间所撰的《饯秀才杂剧》虽未明确表明抗敌救国,但其中的落魄书生赵伯兴绝不明珠投暗的志向恰是顾随“拒任伪职的心迹之一种曲折而隐晦的表露”(顾之京167),同样表现出可贵的抗争意识。

(二) 生存境遇与惆怅感怀

在民族危机最为严峻的时刻,学者作家通过戏曲创作呼唤民族大义、号召全民抗战,确实是一不可忽视的戏曲史现象,但它更多是外在的民族危机所激发的产物,而非常态。以教学、著述、谱曲为主的生存方式,以及相对封闭的生存空间,决定了学者作家还会较多地思考个体的处境,抒发个体的情绪。另外,自明代中叶以来,杂剧在与传奇的博弈中逐渐退出戏曲演出的舞台,基本沦为传统文士抒情写心的工具。而在文体上更加倾向于杂剧的学者作家,自然也会像明清文人一样,将戏曲创作与抒情写心——尤其是惆怅感怀的情绪——融为一体。

就剧中人物身份而言,旨在表达惆怅情绪的学者剧作大致分为两类。

一类是借历史人物的遭际抒发惆怅之情。历史人物数量较多:或为悲情君主,如宗志黄《下南唐》《葭萌驿》等剧中感受亡国之痛的李煜与孟昶,赵祥瑗《枯井泪杂剧》中失去珍妃的光绪帝;或系孤臣野老,如宗志黄《风雪钱唐》《北邙山》诸剧中守望南宋的谢翱、汪元量以及哭奠后主的张泌,卢前《琵琶赚》中痛诉晚清历史的蒋檀青;或系惆怅文士,如吴梅《歌杨柳》《钗风词》《湖州守》诸剧中陷于情感漩涡而惆怅难遣的白居易、陆游、杜牧,卢前《窥帘》中屡试不中的才子罗隐;或为伤情女性,如周岸登《吊红》中面对战乱自怜身世的卓浣芳,卢前《窥帘》《赐帛》《课孙》中年

华早逝的钟陵营妓云英、含冤而死的懿德皇后萧观音、老态龙钟的女英雄秦良玉;或为失意将领,如王玉章《玉抱肚杂剧》中被小人出卖的太平天国将领李秀成,孙为霆《天国恨》中悲情回忆太平天国历史的忠王李秀成,顾随《飞将军》中百战不封侯的汉代名将李广;或为悲剧官员,如卢前《无为州杂剧》中操劳至死的无为知州蒋绍由。尽管上述人物身份不尽相同,经历也有所差别,但多与亡国、战乱、死亡、离别、落魄密切相关,悲情色彩极为浓厚,寄托了民国学者作家对现实与人生的深刻感悟。

另一种是通过同时代人物的经历表达惆怅之情。此类人物数量较少:或系虚构人物,如王季思《戏中戏杂剧》中历尽磨难而终成眷属的叶耆卿与柳百舌;或为作者化身,如常任侠《田横岛》中报国无门的张霁青与程曦《燕园梦》中处处不得意的晏原仁;或是当世名人(或以当世名人为原型),如卢前《投河中》中书稿尽付东流的程先甲与顾佛影《访贤轺杂剧》中生活窘迫的钱赞伯(以翦伯赞为原型)。或许此类人物的经历不及前一类型历史人物坎坷,其悲剧色彩也相对较淡,然而其身上所负载的惆怅情绪与民国现实之间的联系更加紧密,与作者的关系也更为紧密,因而同样足以打动人心。

三、案头与场上兼备:学者剧作的艺术风貌

学者作家或接受过系统的曲学教育,对传统曲学有着较为深刻的认识与深入的研究,或出入于各类曲社,深谙制曲、度曲、谱曲以及演出等环节的要领,或两者兼而有之。当这批曲学造诣较为深厚的学者作家取代报人作家与遗民作家,并成为民国中后期传奇杂剧的创作主力时,其剧作不仅具有浓厚的学术色彩,还呈现出案头与舞台兼备的特点。

(一) 曲律谨严,南北兼擅

清中叶以降,剧作家中能严守曲律者已不多见,能南北兼擅者更是少之又少,因而其剧作基本都不可能达到搬演的标准,仅能充当案头阅读的文本。清末民初,在曲学根基薄弱的报人作家与遗民作家担当创作主力时,这一现象表现得尤为明显。但对于系统学习过戏曲理论——尤其是致力于曲律研究——的民国学者作家而言,严守曲

律、创作场上之曲已然是其学者身份与学术追求的必然体现。此外,较之于其他作家群体,兼擅南北亦是民国学者作家的总体特点与重要标志。

为维护传统曲学,曲学大师吴梅做了大量卓有成效的工作,尤其在曲律研究方面用力最勤,撰有《顾曲麈谈》《曲学通论》《长生殿传奇斟律》《南北词简谱》等曲学专著。在戏曲创作方面,吴梅致力于维护传统曲学的学术用意以及严守曲律的学者风范同样表现得淋漓尽致。其中代表作《霜崖三剧》“无论分宫配调,填词谐韵,平仄务头等,(都)丝丝入扣,些微不差”(王卫民 56),堪称严守曲律的典范。正如张茂炯“《霜崖三剧》序”所言,“(《霜崖三剧》)其于声律,庶乎无毫发憾矣”(370)。或基于此,吴梅不无自豪地表示:“吾词不敢较玉茗(按:汤显祖别号),而差胜之者有故也。玉茗不能度曲,余薄能之。春鸟秋虫,虽有高下,至滞齿掇噪之音,自知可免焉”(272)。此外值得注意的是,在执掌北大教鞭以前,吴梅所撰剧作多以南曲为载体,但有感于“昔人工南词者,辄不工北曲”,故“致力北词,垂二十年”(吴梅 339),撰成《惆怅爨》等“曲律文采俱工”“案头场上两擅”的北曲杂剧(王卫民 69),成为清末以来极少数南北兼擅的作家之一。

受吴梅影响,卢前不仅在传统曲学研究方面收获颇丰,而且在戏曲创作领域也取得不菲的业绩。民国中期,在吴梅的指导下,卢前严格按照北曲宫调的套数格式以及曲律规范谱曲填词,撰成《饮虹五种》。除了得到吴梅诸如“高者几与元贤抗行”之类的评语(1014),最令卢前自豪的是,该剧在经吴梅之子吴怀孟制谱后,传唱于北方(卢前 210)。此后,卢前戏曲创作的重心基本转向南曲。虽然起初在撰写《女惆怅爨》《四禅天》诸剧时可能难免偶有乖律,但到抗战前后,卢前在南曲创作方面已驾轻就熟。特别是在创作《楚凤烈传奇》时,卢前胸有成竹地表示,不仅“自信颇守曲律”,而且根据实际需要,或“参以北艺”,或“略变腔格”(2630)。再加上吴梅在谢世之前的亲自校订,本剧堪称卢氏当家之作。正因为如此,卢前在感慨上海仙霓社、北平昆弋社以及山东省立剧院“多取旧本,少有新制”的同时,“愿以此授之”(2631),希望将其搬上戏曲舞台。若非严守曲律且已达到场上之曲的标准,卢前显然不可能表现出如此信心。吴门其他弟子以及卢门弟子或长期

致力于曲学研究,如顾随、王玉章、蔡莹、孙为霆与常任侠,或受到乃师的悉心指点与润色,如王季思、赵祥瑗、金希庭、金长瑛,因而无论是创作南曲,还是谱制北曲,都绝少有出宫犯调、音乖律违之病。

许之衡、宗志黄等身处高校并从事戏曲研究的学者作家,在曲律方面也都有着不俗的造诣。许之衡与吴梅过往颇殷,共研曲律,又与刘富梁订交,“三人相对,烛必见跋,所语无非曲律也”(吴梅 999)。得益于在曲律方面的高深造诣,所撰《霓裳艳传奇》“其各出宫调配合,似本旧本传奇之熟套,自不至有失律之虞”(周贻白 95)。主攻北曲的宗志黄在安徽大学教授曲学期间,“学理、实验二者并重”,曾为学生社团正风曲集谱《风雪钱唐》《葭萌驿》《下南唐》等北剧,并亲自为之订谱,“以便实地练习”(宗志黄 4)。作为极少数被搬上舞台的民国杂剧作品,《风雪钱唐》诸剧合于曲律自然毋庸置疑。

长期出没于民间曲社的王季烈、黄剑荪、庄一拂、管际安、高步云等人,拥有丰富的制曲、度曲经验以及精深的曲学造诣,且与戏曲舞台关系紧密,故而在创作中同样表现出强烈而又严谨的曲律意识。其剧作或经过反复打磨,配有曲谱,基本达到搬演的要求,如王季烈《人兽鉴传奇》、庄一拂《十年记》、高步云《彝陵梦》;或深受曲学大家的赞誉,如吴梅在《〈江夏剑荪二种曲〉叙》中指出,“剑荪南声追高(明)、沈(璟),北词并宫(天挺)、乔(吉)”(3),充分肯定其在曲律方面的精深造诣及其剧作在曲律方面所达到的高度。此外,还有部分并非致力于传统曲学研究的学者作家,由于受名家指点,其剧作也都达到了合律的标准。如地质学家章鸿钊于曲律之学并无精深研究,然而,经过章氏本人的努力以及曲学大师王季烈的订正、制谱,所撰《南华梦杂剧》同样堪称严守北曲声律的佳作。佟静因的学术兴趣并非传统曲学,但所撰南曲《秦妇吟》经名家指正,亦不失为合律之作。^④

(二) 文词精雅,本色自然

清末民初,不仅曲律的约束力越发微弱,而且文词也进一步偏离了戏曲本质。在遗民作家的笔下,文词总体呈现出雕缛满眼、典丽整饬的特点,明显违背了舞台语言的要求;在报人作家的笔下,文词虽然朝着通俗化、口语化的方向迈进,但以满

足普通读者的阅读需求为旨归,与戏曲语言的本色自然有着根本的区别。当学者作家集中出现在传奇杂剧创作领域时,除了曲律重新成为谱曲填词的矩矱,文词也在曲律的规约下呈现出迥异于报人与遗民剧作的特征,或精美雅致,或本色自然,总体符合戏曲演出的要求。

关于吴梅剧作——尤其是南曲作品——的语言特色,王卫民先生曾界定为“接近明清作家的妍丽和整炼风格”(62),堪称定论。综观吴梅此类剧作,文人雅士满腹经纶,出口成章,知识女性温文尔雅,谈吐得体,无一不彰显出精美雅致的美学风貌。对于《霓裳艳传奇》,许之衡曾自评“不脱康、乾后曲家词藻习气”(转引自周贻白 94),借园居士则盛赞“作者抒写自如,直摩玉茗之垒,真才人也”(38-39),均清晰地道出了本剧文词精美雅致的特点。卢前南曲作品中的主人公或是学富五车的书生,或是文采斐然的才女,因而其曲白无不以精雅见长。在将《伊凡吉琳》改译成《沧桑艳传奇》时,吴宓为展现原作“词句之藻丽”(吴宓 4),在文词方面可谓下足了功夫,其中甚至大量使用了诸如西子浣纱、武陵桃源、精卫填海等典故,宾白或是大段四六骈俪,或缀之以之乎者也,明确地表现出求精求雅的动机。即便在北曲作品中,也不乏精美雅致之作。“致力北词,垂二十年”的吴梅,在创作《惆怅爨》等剧时,“自谓可追元贤”,可惜终未能如愿,故而感慨:“能妍丽而不能粗丑,能整炼而不能疏放”(339)。顾随《游春记》中风流多情的书生杨于畏和命运多舛的才女连琐因诗结缘,以诗传情,言谈举止中无不充满诗意。在这部如同诗歌一样的剧作中,曲词精美雅致、宾白字字珠玑也就可想而知了。虽然此类剧作的文词总体呈现出“妍丽”“整炼”的风格,但深肖文人雅士与知识女性的口吻,颇具清丽脱俗之美,总体属于舞台语言的范畴,较之于雕缛满眼、典丽整饬以及仅能供案头阅读的遗民剧作,无疑具有本质的区别。

在创作完《惆怅爨》后,吴梅曾自责:“去元人蒜酪之风,尚瞠乎后也”(339)。然而,其门生卢前、顾随、常任侠、孙为霆、蔡莹等人在致力于北曲研究的同时,在北曲杂剧创作方面一定程度上弥补了乃师的遗憾。卢前《饮虹五种》之《琵琶赚》《荣莢会》《无为州》主唱者均为净角,其身份分别是流落江南的宫中乐师蒋檀青、常府中的万

苍头以及无为州中的亭吏,其曲词与宾白均明白如话,总体呈现出本色自然之美,颇具元人蒜酪之味。吴梅所赞“高者几与元贤抗行”(1014),并非过誉之词。顾随《馋秀才》《飞将军》《马郎妇》《再出家》《祝英台》诸剧中,曲白均用白描,并掺入大量俚语俗谚,自然泼辣,充满生活气息。更为重要的是,文词不仅毫无鄙陋之嫌,而且还在浅显之中蕴含无穷机趣。^⑤常任侠《祝梁怨杂剧》中的祝英台与梁山伯虽均饱读诗书,但其言辞之中多为日常用语,其中包括大量俗字俚语,蒜酪风味几乎无处不在。卢前在为该剧所作的叙言中指出:“虽然,太素之作(按:白朴《祝英台死嫁梁山伯杂剧》),已不得见,得此故足以补其阙憾”(1)。由此可见该剧在艺术上所达到的高度。孙为霖《太平爨三杂剧》、蔡莹《连理枝杂剧》或写将领,或写寻常百姓,文词普遍具有生活气息,生动传神,同样堪称本色自然之语。此外,宗志黄《风雪钱唐》《北邙山》《葭萌驿》、程曦《燕园梦杂剧》、金长瑛《双犒师杂剧》、金希庭《黄浦江杂剧》诸剧文词毫无滞涩之感,颇得元人壶奥,共同构成了本时期北曲杂剧本色自然的语言风貌。作为民国时期元曲研究领域成果颇丰的重要学者,卢前、顾随等人的北曲创作,除了在曲律上恪守规范,还在文词上深得研究对象的精髓,表现出自觉的学术追求与高深的艺术造诣。与旨在满足普通民众阅读需求、趋向通俗化与口语化的报人剧作相比,学者剧作本色自然的语言风貌才真正符合戏曲语言的应有之义,才真正满足场上之曲的语言要求。

(三) 脉络清晰,布局妥帖

在戏曲研究领域,学者作家基本继承了李渔“结构第一”的理论,提出了如“关目虽多,线索自晰,斯为美也”(吴梅 89)、“脉络清楚,布局妥帖,乃为美也”(许之衡 24)的观点。具体到创作过程中,学者作家尊重戏曲演出的规律,有效践行了“结构第一”的理论,创作出一批脉络清楚、布局妥帖的佳作,从而在一定程度上解决了清末以来案头化的传奇杂剧饱受诟病的结构芜蔓、情节拖沓等问题,朝着戏曲舞台迈出了坚实的一步。

一般而言,中长篇剧作由于涉及多条线索、多个人物,稍有不慎便会顾此失彼,前后矛盾,脉络杂糅,拖沓散漫。报人作家与遗民作家普遍缺乏对于戏曲结构的研究,且在创作过程中常受报刊刊期所迫以及杂务所累,以致疲于应付,屡屡出

错,甚至难以终篇。而学者作家曲学造诣深厚,且较少受到报刊刊期的影响与杂事的牵绊,故而能够以严谨而又从容的心态投入到戏曲创作之中,妥善合理地结构全篇。吴梅《镜因记》以宝镜为信物,以战乱为背景,以书生韩种与侠妓李姝丽的爱情为主线,以韩种协助公孙弼平定西藏为副线,最终实现夫荣妻贵、合家团圆。两条线索互为因果,相互交织,却又清晰可见,共同发展。虽仅存九折,但每折均有所指,不可任意增删与移动,可谓深得明清传奇结构的精髓。许之衡《霓裳艳传奇》的布局同样堪称巧妙。即便是旧式传奇中再平常不过的生旦家门,许之衡亦能在此间巧妙地谋划全篇,步步设伏,堪称大家手笔。至于第二十出《幻圆》,实际上是前十九出剧情发展的必然结果,也是许氏结构意识的必然体现,与旧式传奇中常被诟病的大团圆结局有着本质的区别。借园居士所云“此折作收场布局最妙”(46),堪称的评。卢前《楚风烈传奇》的情节虽较为复杂,但脉络清晰,互为因果,几乎一出不可删移。郭公一《抗战缘传奇》基本遵循了明清传奇双线发展的结构模式,且两条线索齐头并进,协同发展。庄一拂《十年记》以首出《花因》为总关目,以鲁雪华与谢冰玉共效英皇为主线,其间所有情节均毫无例外地指向主线,最后以三人同梦结束全剧。贾天澍评之曰“其结构穿插,尤为无缝天衣”(3),颇为允当。黄剑葦《东艳祸》与《南冠血》以方旋的发迹史为主线,巧妙地融入了扶桑吞并百济以及维新变法等一系列重大历史事件,脉络清晰,张弛有度。正因为如此,吴梅不吝作出了“置诸孔(尚任)董(榕)之间,可分鼎足”的评价(3)。

关于短剧,吴梅曾指出:“短剧之难,有非人所尽知者。[……]短剧虽短,而波澜曲折,尤必盘旋起伏,动人心目”(1019)。纵观清末以来的短剧,没有情节或情节淡化的作品不胜枚举,成为“一种十分重要、必须予以重视的戏曲史现象”(左鹏军 152)。但学者作家在致力于学术研究的同时,创作了一批布局妥帖、脉络清晰的短剧,有力地改变了清末以来短剧的发展局面。

《双泪碑》仅四折,却叙述了一段颇为复杂的三角婚姻,且脉络清晰,不枝不蔓,达到了“盘旋起伏,动人心目”的水准。至于王岸与李碧娘是否破镜重圆,吴梅并未往下写,而是留下了一个开放式的结局,堪称不落俗套,别出心裁。《歌杨

柳》中,骆马的三次悲鸣与剧中人物的情感起伏有着密切的关联,对于塑造人物形象、烘托全剧的气氛至为关键。如此布局,不愧是吴梅“用力稍勤”之作。卢前在撰写《赐帛》时,于一折之中安排了辽道宗赞萧观音之诗才、辽道宗与萧观音之间产生龃龉、耶律乙辛等人借机陷害萧观音、萧观音不明就里而中招以及萧观音被赐自缢等多个场景,但同时又能做到环环相扣,脉络清晰,且波澜起伏,曲折动人,足见作者卓越的结构能力。顾随“平时读元人剧辄谓结构松懈”,而在撰成《飞将军》时,“自看一过,各折殊少联络”,“更下一筹”,因此感慨“信乎杂剧之不易制也”(253-54)。但随着研究的深入以及创作经验的不断积累,这一情况有了明显的改善。如在撰成《再出家》时,顾随自信地表示:“其剪裁排比,较《飞将军》剧稍似紧凑”(205)。尤其在《游春记》每折之末,安排僮儿抱琴出场。抱琴唱南曲,并评价杨于畏的表现以及他与连琐的恋情,堪称画龙点睛之笔。王季思在《戏中戏杂剧》中安排了一场由坤伶柳百舌出演的霸王别姬,不仅使得柳百舌与叶耆卿的重逢显得顺理成章,还为二人易装而行提供了启发,又为本剧“人生原是一场戏”的主旨作了最为形象的注脚,一箭三雕,令人叫绝(王季思 142)。常任侠《祝梁怨杂剧》从祝英台被识破女儿身写起,再写梁、祝结伴返乡以及订下同赴黄泉之约,最后是梁、祝殉情,一气呵成,互为因果,且第四折系全剧高潮,精彩纷呈,并无元人杂剧“至第四折往往强弩之末”的通病(臧晋叔 4),由此可见作者卓越的结构能力。

结 语

新文化运动的爆发,使得曾在清末民初传奇杂剧创作领域占据绝对主导地位的报人作家,以及对民初传奇杂剧具有重要影响力的遗民作家,在完成了时代赋予的使命后,几乎同时淡出了大众的视野。由于社会文化环境的改变与作家数量的锐减,自清末以来重获生机并饱受关注的传奇杂剧便不可避免地陷入了窘境。然而,在新的社会文化环境中,学者作家队伍逐渐发展壮大,直至担负起创作主力,从而在很大程度上解决了作家队伍断档的问题。尽管他们的出现未能从根本上挽救传奇杂剧必将衰亡的命运,但能使其在濒临

绝境之际获得了新的发展契机,尤其使之在民族危机空间严峻时焕发出夺目的光亮,并在新中国成立后尚存一息,就足以奠定该群体不可动摇的戏曲史地位。

在学者作家全面登上历史舞台之前,曲学造诣相对偏低的报人作家与遗民作家,或面向政治与社会现实,将传奇杂剧视作宣传与斗争的工具,或指向市场,将传奇杂剧变成供市民大众阅读消遣的文化商品。在此期间,传奇杂剧虽然迎来了最后一次发展高峰,但质量总体偏低,与舞台之间的距离也越来越远,进而从根本上背离了戏曲本质。由于既不受政治斗争的制约,也不受文化市场的束缚,曲学造诣相对深厚的学者作家在担当起创作主力之后,在曲律、文词以及结构等方面倾注了较多的心血,创作出一批既可供案头阅读又可供场上演出的佳作,代表了清末以来传奇杂剧创作的最高成就。毋庸讳言,在特定的时代环境中,学者剧作多数未能被搬上戏曲舞台,仍只能充当案头读物,但他们的努力在提升剧作质量与艺术品位的同时,还在一定程度上拉近了传奇杂剧与舞台的距离,为其重返戏曲舞台奠定了坚实的基础,并为其继续生存与发展指明了正确的方向。无论是对于民国时期日薄西山的传奇杂剧,还是对于当下的各类剧种与戏曲文体,民国学者作家群体曾经付出的努力都具有深远的启示意义。

注释[Notes]

- ① “祝融氏”《祝融庐谈曲》云:“吴梅、黄剑莽、俞粟庐三人,称为‘苏州曲家三杰’。”《金刚钻》报 1936 年 2 月 6 日。
- ② 卢前在刊发《投河中》时,剧目下注“《四禅天》之一”。《国风半月刊》11(1933): 57。卢前在《中国戏剧概论》中曾言:“又近年作南曲四种,淳安邵次公为题名《四禅天》”(210)。由此可见,《四禅天》系包括《投河中》在内的四种南曲作品的总称。但截至目前,笔者只发现《投河中》一种,其他三种待查。
- ③ 李治华回忆,顾随尚有《从良妇女复落娼》一种,但目前无其他佐证,姑存于此。参见李治华、钱林森:“沟通世界文化的桥梁——与法籍华裔著名翻译家李治华的对话”,乐黛云、(法)李比雄主编:《跨文化对话》第 19 辑,(南京:江苏人民出版社,2006 年)229。
- ④ 佟静因在《秦妇吟》剧末致谢部分提及:“此本曾经金仲荪先生及许守白先生二君之指教及删改,认为合律。”《剧学月刊》6(1934): 47。

⑤ 叶嘉莹《〈苦水作剧〉在中国戏曲史上空前绝后的成就》称,顾随的杂剧“表现出来象征与寓言之味道”。《泰山学院学报》1(2010):9。

引用作品[Works Cited]

常任侠:《祝梁怨杂剧》。铅印本,1935年。

[Chang, Renxia. *Zhu Liang Yuan Zaju*. Stereotype Edition, 1935.]

顾随:《顾随全集》第一卷。石家庄:河北教育出版社,2000年。

[Gu, Sui. *Gusui's Complete Works*, Vol. 1. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 2000.]

顾之京:《女儿眼中的父亲:大师顾随》。北京:中国工人出版社,2007年。

[Gu, Zhijing. *Father in Daughter's Eyes: Master Gu Sui*. Beijing: China Workers Press, 2007.]

贾天澍:“评《十年记》曲谱”,《大成曲刊》1(1939):3-4。

[Jia, Tianshu. “Comment on the *Shi Nian Ji* Opera.” *Da Cheng Drama* 1 (1939): 3-4.]

借园居士:“《霓裳艳传奇》眉批”,许之衡:《霓裳艳传奇》。刻本,1922年。

[Jie Yuan Samararatne. Comments of *Ni Chang Yan Chuanqi*. *Ni Chang Yan Chuanqi*. By Xu Zhiheng. Block-printed Edition, 1922.]

卢前:《中国戏剧概论》。上海:世界书局,1934年。

[Lu, Qian. *An Introduction to Chinese Drama*. Shanghai: World Book Company, 1934.]

——:《楚凤烈传奇》。武汉:独立出版社,1937年。

[---. *Chu Feng Lie Chuanqi*. Wuhan: Independence Press, 1937.]

——:“《楚凤烈传奇》小引”,《中国古典戏曲序跋汇编》,蔡毅编著。济南:齐鲁书社,1989年。第2630页。

[---. “Introduction to *Chu Feng Lie Chuanqi*.” *A Compilation of Prefaces and Postscripts of Classical Chinese Drama*. Ed. Cai Yi. Ji'nan: Qilu Press, 1989. 2630.]

——:“《祝梁怨》叙”,常任侠:《祝梁怨杂剧》。铅印本,1935年。第1页。

[---. Preface. *Zhu Liang Yuan Zaju*. By Chang Renxia. Stereotype Edition, 1935. 1.]

苗怀明:《从传统文人到现代学者——戏曲研究十四家》。北京:中华书局,2013年。

[Miao, Huaiming. *From Traditional Bookmen to Modern Scholars: Fourteen Drama Researchers*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2013.]

王季思:“戏中戏杂剧”,《艺林》1(1929):137-42。

[Wang, Jisi. “Xi Zhong Xi Zaju.” *Art Circles* 1 (1929): 137-42.]

王卫民:“曲律文采俱工 案头场上两擅(上)——论吴梅的《霜崖三剧》”,《戏曲艺术》4(1990):69-73。

[Wang, Weimin. “Both Melody and Language are Excellent and Suitable for Reading and Performing: On Wu Mei's Three Dramas.” *Journal of National Academy of Chinese Theatre Arts* 4 (1990): 69-73.]

——:《吴梅评传》。北京:社会科学文献出版社,1995年。

[---. *Critical Biography of Wu Mei*. Beijing: Social Sciences Academic Press, 1995.]

——:“融时代、舞台、传统于一体——论吴梅的戏曲创作”,《戏曲研究》44(1993):45-64。

[---. “Integrating the Era, Stage and Tradition into a Whole: on Wu Mei's Creation of Drama.” *Traditional Chinese Drama Research* 44 (1993): 45-64.]

吴梅:“《江夏剑菴二种曲》叙”,《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊(144)》,王文章主编。北京:学苑出版社,2010年。第1-4页。

[Wu, Mei. “Preface to *Two Dramas Written by Jiangxia Jian'an*.” *Collection of Rare Classical Dramas Stored by Fu Xihua* (144). Ed. Wang Wenzhang. Beijing: Academy Press, 2010. 1-4.]

——:《吴梅全集·理论卷》,王卫民编校。石家庄:河北教育出版社,2002年。

[---. *The Volume of Theory in Wu Mei's Complete Works*. Ed. Wang Weimin. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 2002.]

吴宓:《吴宓诗话》。北京:商务印书馆,2007年。

[Wu, Mi. *Wu Mi's Poetry Talks*. Beijing: The Commercial Press, 2007.]

许之衡:《作曲法摘要》。北京:北京大学出版组。

[Xu, Zhiheng. *Brief Method of Drama Creation*. Beijing: Peking University Publishing Group.]

臧晋叔:“《元曲选》序”,《元曲选》第一册。北京:中华书局,1958年。第3页。

[Zang, Jinshu. Preface. *Selections from the Yuan Dramas*, Vol. 1. Beijing: Zhonghua Book Company, 1958. 3.]

张茂炯:“《霜崖三剧》序”,吴梅:《吴梅全集·作品卷》,王卫民编校。石家庄:河北教育出版社,2002年。第370-71页。

[Zhang, Maojiong. “Preface to *Wu Mei's Three Dramas*.” *The Volume of Creation in Wu Mei's Complete Works*. By Wu Mei. Ed. Wang Weimin. Shijiazhuang: Hebei Education Press, 2002. 370-71.]

周岸登:“《野祭》例言”,《塔铃》7-8(1931):10。

[Zhou, Andeng. "Introductory Remarks on Ye Ji." *Tower Bell* 7-8 (1931): 10.]

周贻白:《曲海燃藜》。北京:中华书局,1958年。

[Zhou, Yibai. *Qu Hai Ran Li*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1958.]

庄一拂:“《红石山》前言”,《嘉兴剧作》1(1989):49。

[Zhuang, Yifu. "Preface to *Hong Shi Shan*." *Jiaxing Dramas* 1 (1989): 49.]

宗志黄:“南北曲务头解”,《员幅》1(1936):1-6。

[Zong, Zhihuang. "Explanations on the Wutou of South and North Dramas." *Territory* 1 (1936): 1-6.]

左鹏军:《近代传奇杂剧研究》。广州:广东高等教育出版社,2001年。

[Zuo, Pengjun. *Research on the Chuanqi & Zaju during Modern China*. Guangzhou: Guangdong Higher Education Press, 2001.]

(责任编辑:查正贤)

