

November 2018

The Tradition of "Good Writing" and the Narrative of Ming-Qing Marvel Tales

Cui He

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



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

He, Cui. 2018. "The Tradition of "Good Writing" and the Narrative of Ming-Qing Marvel Tales." *Theoretical Studies in Literature and Art* 38, (6): pp.132-141. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol38/iss6/19>

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.

“美文”传统与明清传奇叙事

何 萃

摘 要:中国文人借各体文字显示其才情和学问、修养,这种追求“美文”的传统非常既深且久。明清传奇是中国古代戏曲中最见民族个性的一类,其写作无疑也处于这一传统之中。但传奇毕竟是一种叙事艺术,故“美文”传统与戏剧叙事必然形成一定的张力,这在传奇曲辞、宾白的写作中都有反映。曲辞写作主要表现为套曲的程式化、曲辞的案头化以及曲与人物的悖离,宾白写作则主要表现为人物定场诗词、人物定场骈文、出末收场诗以及赋、表、诏、笈、诰、策等各体韵文的插用。明清的传奇家们一方面试图成功地讲述故事,但他们也不会放过任何良机以表现其才学、修养,以便赢得当时人的认可和赞誉。在今人看来,“美文”传统或为传奇叙事不能承受之重,但如果还原至其所产生的文化语境,我们或能产生更多的理解和同情。

关键词:“美文”传统; 明清传奇; 古典戏曲叙事

作者简介:何萃,南京大学文学博士,扬州大学文学院副教授,文艺学专业,主要从事中国古典文体学、叙事学研究。通讯地址:江苏省扬州市邗江区双桥街道四望亭路180号,邮政编码:225002。电子邮箱:hecui@yzu.edu.cn

Title: The Tradition of “Good Writing” and the Narrative of Ming – Qing Marvel Tales

Abstract: The pursuit of “good writing” is a long and profound tradition among Chinese literati, who demonstrate their talent, knowledge and accomplishment by writing various types of literary works. Among them, the unique Ming – Qing marvel tales as a kind of ancient Chinese drama mostly represent national characters. However, as the marvel tale is a narrative art, there must be certain tension between the “good writing” tradition and the drama narrative, which is reflected in both speeches and songs. Songs, often desktop – oriented, tend to be conventionalized and detached from or even in conflict with characters. Speeches are often used for characters’ opening and concluding poems, and other occasions with texts written in verse. Marvel tale writers try to tell stories successfully and show their talent and accomplishment in the meantime in order to win the recognition and praise of contemporary people. For the people of nowadays, the pursuit of “good writing” should have played a minor role in marvel tale narration, but if we put it into its original cultural context, we may have more understanding and appreciation of it.

Key words: the tradition of “good writing”; Ming-Qing marvel tales; narrative of classical Chinese drama

Author: He Cui, Ph. D in literature, is an associate professor in the School of Chinese Language and Literature, Yangzhou University, with research interest in classical Chinese stylistics and narratology. Address: No. 180, Siwangting Road, Shuangqiao Street, Hanjiang District, Yangzhou, Jiangsu 225002, China. Email: hecui@yzu.edu.cn

与人交接时文质彬彬,谈吐得体而文雅,饱读诗书,善于写作各体文字以显示其文字才能和学

养——这至少可以说是孔夫子以后中国文人的一种最积极主动的追求,文人们也因此获得其文人

身份,受到国家和社会的礼遇和尊重。质言之,文人之为文人,首要者在其能“文”,制礼作乐以至繁文缛节、文心雕龙以至文过其实,这都是文人们尚“文”之表现,诗、词、曲、赋等各体“美文”也都是在这种尚“文”的传统下展开的。

中国文人参与传奇的撰写,这种风气是十六世纪中期以后才开始普遍发生的,时人感叹说“名人才子踵《琵琶》《拜月》之武,竞以传奇鸣。曲海词山,于今为烈”(沈宠绥 198)。

何谓“传奇体”?这在当时人的观念中应当不是十分清晰的,他们大多只是模仿《琵琶记》、《拜月亭》等前辈名作而已。由于传奇的写作,一般是希望最终登诸歌场,而戏班皆由生、旦、净、末、丑、老旦、外等各脚色组成,故传奇不论讲述何种故事,都不得不考虑生、旦、净、末、丑等各门脚色在戏剧故事中所对应分配扮演的人物及各门脚色的穿插与调配使用。这也就是说,由生、旦、净、末、丑、老旦、外等各脚色组成的脚色制对传奇的叙事有根本性的或结构性的制约(解玉峰 37)。

那么脚色制之外呢?孔夫子以后的“美文”传统对明清传奇的叙事或写作有何种意义?在我们看来,由于明清的传奇家们往往是带着他们的“美文”传统进入传奇的创作,故这种“美文”传统也往往制造了其与戏剧叙事的张力。

戏剧叙事原不必一定要借用曲(比如话剧),而在中国文化的传统中,曲有着独立的审美价值,中国文人始终对曲辞本身以及曲的歌唱保持着高度的欣赏趣味,这就使得曲不但成为中国传统戏剧的构成元素、而且常常是最主体性的元素(故中国戏剧俗称“戏曲”是有其合理性的)。

曲当然可以用于叙事,然而中国戏剧的实际情况是:其所用之曲大多承继诗、词的写作传统,更长于抒情,相较而言叙事恰是其所短。故中国传统戏剧叙事的任务更多落在宾白身上。然而,戏剧中承担主要叙事功能的宾白也是文人完成的,而文人写作宾白时很可能有诸多“美文”而非叙事的考虑。

这样一来,戏文作为一种叙事性文体,客观需要完成一个完整叙事,而组成戏文文本的曲词和宾白由于是文人完成的,文人的文学趣味和追求往往使曲词和宾白有浓厚的“文人性”,这种“文人性”或“美文”传统与叙事需求之间因此往往形成极鲜明的张力。

相比而言,戏文曲的“美文”传统自然远过于宾白,故我们首先讨论曲的“美文”传统及其叙事功能,这具体表现在以下三个方面。

一、套曲的程式化

中国戏剧之使用套曲始于元杂剧。要言之,所谓套曲就是连续使用十支左右的曲牌,其所属宫调、曲牌衔接、曲牌格律及用韵等皆有一定的讲求和陈规。如不能按一般规则和程式写作套曲,将被视为无知或无能的表现。相反,如能在戏文故事讲述中使用合于一般规则的套曲,而且在套曲写作中能表现出其文学才能,无疑将成为文人们努力追求的。

早期的民间戏文并没有自觉的套曲意识。如《永乐大典戏文三种》中保存的现存最早的戏文《张协状元》,共五十三出,如果按后世一折(或出)用一套曲的规则作标准,《张协状元》没有一出是规则意义上的套曲。

如果说《永乐大典戏文三种》以及“荆、刘、拜、杀”(即《荆钗记》《刘知远白兔记》《拜月亭》《杀狗记》)等宋元戏文主要应为民间“书会才人”所作,产生于元末的高明《琵琶记》显然应算是文人作品。但陆贻典钞本《琵琶记》共四十二出,仅第七、八、十、二十三、三十五、四十出等六出是一出用一套曲。《琵琶记》的曲牌组织虽有齐整化的倾向,但从总体而言,其曲是因叙事或抒情需要而用,并非在有意用套曲自我约束。

明中叶以后,文人更多参与戏文传奇的编纂,他们倾慕元人杂剧套曲之才情,传奇用曲的组套意识更加自觉,但南套不限于北曲那几种有限的套数,其套曲意识主要表现为对不同曲牌押同一韵的有意追求。

如梁辰鱼(约 1521 - 1594 年)《浣纱记》45 出,除第一出外,计有 31 出同韵,^①即便除去其中 2 出同牌迭用的短出,仍有 29 出是多曲牌同韵的南套。

再如汤显祖(1550 - 1616 年)《牡丹亭》55 出,除第一出外,仅 15 出不是套曲,^②套曲比率非常高。这 15 出里还包括第十一出“慈戒”,为一曲牌加一迭用的短出,未算作套曲。另如第二十一出“谒遇”,仅【庭前柳】、【前腔】同牌 2 支为插入之佛堂礼拜祝赞之曲,没有入韵,其余各曲皆

入韵,实应算作套曲。其他同出换韵的多为末、丑、外、贴等脚的做工戏,如第四出“腐叹”、第五出“延师”,或脚色众多、排场热闹的戏,如第八出“劝农”、第四十一出“耽试”、第四十五出“寇间”、第五十五出“圆驾”等。即便同出换韵,也以一出两韵为多,不似早期屡屡换韵。如第二十七出“魂游”,仅“魂旦”(即杜丽娘鬼魂)上场所唱数曲之韵与整出之韵相区别,整体还是非常整齐。

明中叶时文人竞相染指传奇创作的风尚与南曲谱的制作几乎是同时发生的。南曲谱的制作总体上也是以北曲谱(主要是《中原音韵》《太和正音谱》)为模范,将不同的南曲曲牌划归到不同的宫调,同一宫调曲牌又分“引子”“过曲”“尾声”三类,以便将隶属同一宫调的曲牌组合成套。目前所见最早的南曲谱为明嘉靖时人蒋孝编订的《南九宫谱》(即后世所称的《旧编南九宫谱》),影响较大的则为汤显祖同时代的曲学家沈璟(1553-1610年)编成的《南九宫十三调曲谱》(简称《南曲全谱》),其后南曲谱的编订始终不断,冯梦龙、张大复、沈自晋、钮少雅等皆编有曲谱,至清乾隆十一年(1746年)则有官方主持修订的《新定九宫大成南北词宫谱》(简称《九宫大成》)印行。从而使得南套的制作,不再是梁辰鱼或汤显祖时代的随意组合,或者简单模仿前辈成作,而是有“律”可依,如不按律组套则易受人讥诮。吴梅《顾曲麈谈》即云:“南曲套数,至无一定,然自梁伯龙《江东白苧》词后,其联络贯串处,又似有一定不可更改之处。大抵小出可以不拘,大出则全套曲牌,各有定次,前后联串,不能倒置,作者顺其次序按谱填之,不可自作聪明,致有冠履倒易之消”(吴梅 27)。

自现有文献看,清以前的传奇家在使用各曲牌时大多不标曲谱所隶属的宫调,也无“引子”“过曲”的标注,但入清以来、特别是清乾隆以后,许多传奇家填词时多查证曲谱,每曲标注其宫调、引子、过曲,丝毫不敢草率懈怠。卜世臣《冬青记·凡例》第一条即是:“宫调按《九宫词谱》,并无混杂,间或一出用两调,乃各是一套,不相联属”(卜世臣 1)。范文若《花筵赚·凡例》有言:“记中每出一宫,始终不敢出入”(范文若 1)。李文瀚《紫荆花·凡例》亦言:“卷上十六出,皆舟中所作,彼时《九宫谱》无查处,止就手边老院本依样填之。恐于衬字误作正文,匆匆付梓,未遑细

核,内家谅之”(424)。传奇家作套曲之墨守陈规、兢兢业业,于此可见!

制作传奇如此注重组套用韵这类形式规则,势必会对戏剧叙事形成很大牵制。随着套曲观念的加强,一出例用多少支曲,曲牌之间怎样衔接,用韵必一韵到底,诸如此类都成为文人写作传奇时头脑中的形式格套,叙事需求只能在这样的形式规约之中变形释放,大有“戏为曲设”的意味。汤显祖《牡丹亭》有“惊梦”一出,就叙事而言,其核心情节当是杜丽娘梦遇柳梦梅,此出连尾声在内共 12 支曲子,杜丽娘入睡入梦仅占 6 支,然而此前半数曲子却都在写杜丽娘游园。丽娘之梦因游园思春触发,故安排游园情节理所应当,但若从叙事角度看,比重也未免过大了。不仅比重过大,这 6 支曲子也远不是游园一事的线性行进,而是描写(春色)与抒情(伤春)的不断延宕迂回。足见这部分汤显祖着意之处在于曲和情,更甚于事。以致如今场上将这一部分独立出来,成为“游园”,而后半“惊梦”则别为一折。

曲未必不可叙事,当然也可为戏剧叙事服务,早期传奇以及后来李渔等显示叙事意识的作者作品,皆可见出。然而更普遍的情况是,在文人手中,特别是套曲写作的程式规则,促使传奇之曲日益向诗、词传统靠近,崇尚格律、注重抒写情怀,其与传奇叙事诉求之间,就形成了极大的张力。文人传奇,尤其是生旦等以唱套曲为主的脚色场次,叙事尤为迟滞缓慢。如《长生殿》中开始有一段情节很有意思:杨贵妃因唐明皇与虢国夫人之间有所暧昧而拈酸吃醋,惹恼唐明皇以致被遣出。这段也引发了后续情节,杨妃自行截发献予明皇,又得复召,二人情义更笃。若是话剧或现在的影视剧来表现,此段当是非常有戏,尤其是唐明皇、杨贵妃与虢国夫人三人之间类似宫斗,近年热播电视剧《甄嬛传》整个就以此为看点。然而我们考察《长生殿》相关场次,会发现传奇根本就没有三人同场宫斗的正面表演,而是将事件分派入生、旦、贴三脚的曲中加以转述,各人所谓转述又无意详细交代事件,而重在个人经历此事的感受抒发。这与戏文传奇以生、旦曲唱为主要手段密切相关,不像话剧、影视剧那般重人物行动表演。然而,不同的文化语境,必然有不尽相同的文化诉求。在中国文化传统中,叙事从来不是文人传奇的唯一甚至最主要的考虑,而套曲写作的程式化规则往

往无形中促使作家因曲的写作而延宕、游离于叙事，剧作家们则往往沉浸其中而不自觉。

二、曲辞的案头化

以上是从套曲层面看，文人传奇的形式规则对叙事产生了深刻的影响。从具体曲辞层面，我们也能看到诸多非叙事的因素。文人在其文化传统中孕化而成的各种兴趣、学养、才情，在传奇创作中都有着呈现的欲望，以至于曲辞中存在大量更适合于案头阅读而非场上观看的倾向和成分。

汤显祖《牡丹亭》第二十三出“冥判”中有两支非常著名的曲子，一支是【混江龙】：

这笔架在那落迦山外，肉莲花高耸案前排。捧的是功曹令史，识字当该。
〔丑〕笔管儿？〔净〕笔管儿是手想骨、脚想骨，竹筒般剉的圆滴溜。〔丑〕笔毫？
〔净〕笔毫呵，是牛头须、夜叉发，铁丝儿揉定赤支毵。〔丑〕判爷上的选哩？
〔净〕这笔头公，是遮须国选的人才。
〔丑〕有甚名号？〔净〕这管城子，在夜郎城受了封拜。〔丑〕判爷兴哩？〔净作笑舞介〕啸一声，支兀另汉钟馗其冠不正。舞一回，疏喇沙斗河魁近墨者黑。
〔……〕（汤显祖 131）

另一支是【后庭花滚】：

但寻常春自在，恁司花忒乖。眨眼儿偷元气艳楼台。克性子费春工淹酒债。恰好九分态，你要做十分颜色。数着你那胡弄的花色儿来。〔末〕便数来。碧桃花。〔净〕他惹天台。〔末〕红梨花。〔净〕扇妖怪。〔末〕金钱花。〔净〕下的财。〔末〕绣球花。〔净〕结得彩。〔末〕芍药花。〔净〕心事谐。〔末〕木笔花。〔净〕写明白。〔末〕水菱花。〔净〕宜镜台。〔末〕玉簪花。〔净〕堪插戴。〔末〕蔷薇花。〔净〕露渲腮。〔末〕腊梅花。〔净〕春点额。〔末〕翦春花。〔净〕罗袂裁。〔末〕水仙花。〔净〕把绦袜踹。〔末〕灯笼花。〔净〕红影筛。〔……〕

（汤显祖 135）

按，《冥判》一出所讲乃是杜丽娘鬼魂进了阎罗殿，经胡判官审定她阳寿未尽且与柳梦梅有婚姻之分，于是放出枉死城，跟寻柳梦梅一段故事。上引两支曲文，一支是净扮胡判官与丑扮小鬼长聊那阴司地狱之种种，一支则是末扮花神向净判官细数各色花儿。此出故事发生在阎罗殿，人物中自然包括胡判官，判官升座理事，与小鬼侍从闲话几句当属正常；花神当日曾于后花园中保护杜、柳二人梦中欢会，此时被判官宣来查问，言语之中说些花事，也属本职范围。如此都可以理解。但问题是此处细数地狱种种可怕之状及人世花事之况（全曲涉及 38 种花名）实在太多，几导致叙事陷于停滞。从唱的角度而言，净脚本来长在表演不在唱，让净扮的判官唱如此长的两曲（皆三四百字），颇不易讨好，也实在太累！故我们或可把这两曲解读为：作者有意借此机会向观众（或阅者）宣扬佛家因果报应思想以及其对地狱、花事的丰富知识。

耐人寻味的是这两段唱词在之后改本、选本中的遭遇。清乾隆年间钱德苍编《缀白裘》，收存了来自 87 种传奇、杂剧的 430 出折子戏，一般认为是保留了场上演出的实际面貌。《缀白裘》中所录“冥判”一出，【混江龙】被大大删减，【后庭花滚】则径直不用。自晚明曲选《醉怡情》流行以来，《冥判》演出都不用【后庭花滚】曲。——这说明戏曲艺人是非现实的，这两曲用于场上叙事实在太过冗长。

然而，后来人对汤公之才还是有高度认同的。冯梦龙编选《墨憨斋定本传奇》时曾大力删改《牡丹亭》，对原本作了大量缩减，改题为《风流梦》，出数由原本 55 出减为 37 出，但与原本《冥判》相对应的《冥判怜情》一出，却完整保留了【混江龙】、【后庭花】两曲，除个别文字改动外，几乎完全照搬。足见冯梦龙对汤公文字非常欣赏，爱惜其才。

文人曲辞写作常常完全不考虑戏剧叙事或搬演之便，这样曲辞必然有严重的案头化倾向。入清以后，传奇的这种案头化倾向更加严重，部分曲家创作戏曲不重音律，不问能否歌唱、音调是否谐和，亦不屑于交付伶伶演唱，而作家们也往往直言不讳。如陈森《梅花梦》自序言：“余素不解音律，

亦不好闻歌吹声,率尔为之,未半月而就。脱稿后,亦不再阅,游戏为文,随所欲言,不必深为研究,于歌喉之未叶,节目之不合,更不加意,如真美人名士,亦非优人之所能摹拟也”(2282)。又如汤世澐《东厢记自序》曰:“若夫曲词宾白,偶然摹仿,果否合于宫商,所不计也,工拙云乎哉?”(736)。浚义散人《四名家传奇摘出序》亦言:“夫文章之道,援经据史,盖借古人之行事,以抒一己之性情。况绘形设象,搜腔检拍,而仅以束喉细语,打诨花唇,博纨绔当场一笑,不亦陋哉?”(963)。

文人传奇曲辞之案头化,还表现在追求典雅。使事典故,诗文写作本很常见,以便继承“温柔敦厚”的诗教传统。如许自昌《水浒传》“冥感”一出(场上俗称《活捉》),讲阎惜娇被宋江杀死之后,仍心念在世情人张文远,夜至其家,活捉他至阴间再续前缘。贴扮阎惜娇,出场时唱【梁州新郎】曲:

马嵬埋玉,珠楼堕粉,玉镜鸾空月影。莫愁敛恨,枉称南国佳人。便医经獭髓,弦觅鸾胶,怎济得鄂被炉烟冷?可怜那章台人去也,一片尘!铜雀凄凉起暮云,听碧落箫声隐。色丝谁续恹恹命?花不醉下泉人。(许自昌 52)

按,此曲用典凡12个,包括:杨贵妃马嵬身死事,绿珠坠楼事,乐昌公主玉镜重圆事(一说温郎玉镜台事),曲辞取自南朝梁萧衍诗《河中之水歌》,曲辞取自魏曹植诗《南国有佳人》,晋王嘉《拾遗记》獭髓治愈疤痕事,汉武帝鸾胶续弦事,春秋楚王母弟鄂君举绣被覆盖越女、得以交欢事,《汉书·张敞传》所载张敞无威仪、骑马过妓院事,曹操铜雀台事,汉刘向《列仙传》载春秋隐士萧史与秦穆公之女弄玉吹箫引来凤凰、双双升天事,汉应劭《风俗通义》记五色续命丝事。此出用典甚密,几至句句有典,接下的八曲用典至少43个!如果相关知识储备不足,或只能粗知大意。

这些典故有些比较通俗,也很有一些特别生僻,案头查阅都颇费功夫,遑论当场歌唱时,能有几个知音?吴梅先生在《顾曲麈谈》中曾评价道:

此曲只“花不醉下泉人”一语却是

妙文,余则以堆垛为能事,深无足取。一句一典实,辞意先晦涩矣。试问马嵬坡、绿珠楼、莫愁湖,以及獭髓、鸾胶、鄂君被、章台柳等故事,阎婆惜以不甚识字之女子,能知之否?(吴梅 59)

吴梅先生之批评诚乃中肯详实!此出用典过于密集,与人物身份不符,与人物所属家门不符,实沦为学识之卖弄了。

王骥德《曲律》批评《玉玦记》类似弊病之时,对传奇用典(用事)有过一段一般性的论述,颇有启发性:

至本色之曲之佳处,不在用事,亦不在不用事。好用事,失之堆积;无事可用,失之枯寂。要在多读书,多识故实,引得的确,用得恰好,明事暗使,隐事显使,务使唱去人人都晓,不须解说。又有一等事,用在句中,令人不觉,如禅家所谓撮盐水中,饮水乃知咸味,方是妙手。《西厢》、《琵琶》用事甚富,然无不恰好,所以动人。《玉玦》句句用事,如盛书柜子,翻使人厌恶,故不如《拜月》一味清空,自成一家之为愈也。(王骥德 127)

用典是中国文人素来的偏好,传奇用典诚如王骥德所言,不用则“失之枯寂”,好用则“失之堆积”。用得恰当,见学识、才情,文词亦典雅蕴藉;用得不当,便成掉书袋了。但总体而言,传奇用典非常普遍,与戏剧叙事、与场上搬演相悖、相游离的情况在在皆是,足见文人偏好温蕴雅驯传统与趣味。

曲文之典雅除因使事用典之外,还表现在避免通俗称谓而使用婉转借代之语。在诗词传统之中,这种曲而不直的话语方式在传奇曲辞中是普遍现象。王骥德《曲律·论家数十四》也提到了这种情况:“夫曲以模写物情、体贴人理,所委婉曲折,以代说词,一涉藻绘,便蔽本来。然文人学士,积习未忘,不胜其靡,犹古文、六朝之于秦汉也”(122)。这类批评恰恰说明实际创作风气就是如此。其区别实只在于程度浅深,而不在有无。修养不高或观念不同的作者,典雅化程度会略低。如李渔传奇之曲文确实通俗浅显很多,倒不至于

是才情不逮,主要是他具有传奇作者中比较少有的受众意识、场上意识和叙事意识。他认为:“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”(李渔 28)。然而笠翁之曲在当时颇遭浅俗之讥,在更多文人的观念中,宁愿将曲归入诗词雅驯的传统。孙岱在《蟾宫操序》中就曾明言:“传曰:‘言之不文,行而不远。’词曲为古风风体,尤贵雅驯。今登场演剧,非不粲然可观,及索其墨本,则捐之反走。盖照谱填写,与歌工之上尺四乙何异?徒费笔墨耳”(1)。将传奇这种戏剧文体径称为“填词”的大有人在。文人既视传奇制曲为“填词”,将其才情、学养融汇其中,自是习惯使然。

三、曲与人物之悖离

如上所述,曲在文人手中,既上承诗词传统,格律、音韵的客观要求,用事、雅驯之类的才学表现,都始终将是其不得着意营造或难以自抑的。故曲既然很可能为文人自身才情、人格之投射,那么“曲”和“戏”之间的张力与矛盾势必存在。就戏而言,曲乃为物代言,若戏中人物身份学养不那么高,一旦开口唱曲,文人作者的人格投射就可能显露出来,这就形成了人物之曲与人物自身之间的悖离,甚至造成人物在戏中的人格分裂。上述《水浒传·活捉》中,市井妇女阎惜娇与下层小吏张文远,对唱之曲句句用典,即是一例。类似情况在文人传奇中颇为常见,绝非偶然。

汤显祖《牡丹亭》中杜丽娘有贴身小丫鬟春香,是个十三四岁的“花面丫头”,很是俏皮泼辣。【肃苑】一出,她和小花郎二人打趣笑骂之中,性情立现。因小姐要游园,春香先行入园嘱咐小花郎扫除花径。先是大叫“花郎”,小花郎一出现,她劈头一句“好打!”数落小花郎“私出衙前骗酒”以致几日“菜也不送”“水也不视”“花也不送”。前两桩花郎回应说有菜夫、水夫应工,对于这最后一桩花郎申辩说“每早送花,夫人一分,小姐一分”。春香即刻反唇问道:“还有一份哩?”花郎才知原是为漏了这春香姐一份儿。花郎讨饶,她得意拿乔:“诳个曲儿俺听。诳的好,饶打。”不想小花郎诳了个曲儿打趣她,她立刻应腔反击,言辞犀利俗辣,打趣间还采着花郎头发把他给扯倒了!

(汤显祖 48—50)。谁想就这样一个丫头,到了紧接着下一出《惊梦》之中,旦杜丽娘上场唱出那句有名的“【绕池游】梦回莺啭,乱煞年光遍。人立小亭深院”之后,春香竟接唱:“炷尽沉烟,抛残绣线,恁今春关情似去年?”(汤显祖 53)。如此幽怨缠绵,大有深闺伤春的意态,与杜丽娘难分彼此,真让人怀疑本应出自杜丽娘!春香这种开口说话、动手行事是丫头,一开口唱曲便似小姐的“分裂”现象,只有从文人填曲人格投射这个角度来说才能得到合理解释。

再如冯梦龙有传奇名《女丈夫》,主要讲杨素侍女红拂投奔李靖,助李靖匡扶唐主李世明定鼎之故事。中有一人物号虬髯翁,为红拂女结拜之兄,在二人扶唐大业中起了关键的帮助作用。此传奇本自唐杜光庭传奇小说《虬髯客传》,人物形象与主要事迹并无大变。虬髯翁乃颇具传奇色彩的人物,唐传奇中此人一出场,粗豪侠气即喷薄而出。在冯梦龙《女丈夫》中,冯梦龙以净扮虬髯翁,说明冯梦龙还是充分考虑到虬髯客的性格特征的,剧中其念白仍可见唐传奇中虬髯客的侠客色彩,但《女丈夫》第九折“虬髯望气”,虬髯翁出场之曲有明显的人格“分裂”。剧中净扮虬髯翁与小净扮其道兄一同上场,唱【望远行】曲:

(净)残霞敛岫,早见一天星斗。
(小净)夜聚朝分,心事两人相逗。(净)
雁排一派深秋,(小净)风断数声残漏,
(合)且登高细窥列宿。(冯梦龙 104)

残霞、星斗、雁排、深秋、残漏、登高,这些都是宋词中常见意象,不识此人的读者或观众,或能从中读出不得志书生远道羁旅之愁叹。再往下听白中自报家门,方才知这原是一个“以杀人避仇,隐居西京”之徒!

需要说明的是,以上所论文人人格投射到人物曲文之中,造成对人物人格的瞬间“拔高”,虽是文人传奇中常见的现象,但并不是说文人毫无人物身份意识,传奇曲文之大部分还是能够代人物立言的,这里只是强调,由于文人身处之文化传统以及曲这一形式的惯性,确实导致了文人传奇中这一很有特色的问题。

以下我们再来看看宾白。曲承载着过多的非

叙事传统,故游离迂回的态势自然鲜明。宾白,按理应该是传奇叙事功能的主要承担者。事实也确实如此,不太夸张地说,一部传奇除去曲文,只看科白,故事也可明白,且可以更加迅速地看明白。然而,需要指出的是,宾白既也出于文人之手,同样难免文人学养趣味之侵染。宾白的文人性主要表现在除了散体的对口白之外,充斥着赋、表、诏、笈、谏、策等各体韵文的使用。

文人传奇之宾白中所用韵文可以包括:人物定场诗词、人物定场骈文、出末收场诗以及其他插用的各体韵文。以上诸种,未必每部传奇都要通用,人物上场诗词、出末收场诗是通例,其他则视创作风气、作者才情以及出场人物脚色地位不同酌情而定。

人物定场诗词,指的是人物上场,通常念一首诗,有时是词,词以女性脚色多用。这也分两种情况,一种是脚色人物在以他为主的场次里初次登场,会有一首诗或词,以抒身份情志;之后主要脚色人物再登场时,可能还会有定场诗、词,但不必定有。宋元南戏、元杂剧中此类多是通俗浅近的韵语、套语,较少文学趣味。明清传奇中的定场诗出自上层文人之手,其笔意自然非宋、元之书会才人可比,文情俱佳者比比皆是,不同脚色人物之定场诗声情有别。我们可分别研读《长生殿》中(生)唐明皇、(旦)杨贵妃、(净)安禄山、(外)郭子仪这几位脚色人物初次登场的定场诗词:

韶华入禁闱,宫树发春晖。天喜时相合,人和事不违。《九歌》扬政要,《六舞》散朝衣。别赏阳台乐,前旬暮雨飞。
(洪昇 4)

【海棠春】流莺窗外啼声巧,睡未足,把人惊扰。翠被晓寒轻,宝篆沉烟袅。宿醒未醒官娥报,道别院笙歌会早。试问海棠花,昨夜开多少?(洪昇 16)

腹垂过膝力千钧,足智多谋胆绝伦。谁道孽龙甘蠖居,翻江倒海便惊人。
(洪昇 11)

壮怀磊落有谁知,一剑防身且自随。整顿乾坤济世了,那回方表是男儿。
(洪昇 45)。

即便不加标注,观者也是一读便知每人身份口吻。

这些定场诗词,与人物身份、性情深为契合,可谓当典雅则典雅,当畅快则畅快。

人物定场骈文,指的是人物定场诗词之后,开始自报家门,有些传奇作者会用骈体文,逞示才学,兼收音韵铿锵、语势连贯之美。如梁辰鱼《浣纱记》给所有主要人物脚色都量身定做了一篇骈体文定场白,如范蠡的定场白:

下官姓范,名蠡,字少伯,楚宛之三户人也。倜傥负俗,佯狂玩世。幼慕阴符之术,长习权谋之书。先计后战,善以奇而用兵;包势兼形,能以正而守国。争奈数奇不偶,年长无成。因此忘情故乡,游宦别国。蒙越王拔於众人之中,厕之大夫之上,志同道合,言听计从。迩年以来,邦家多故。庙乏善策,外有强邻。正君子惕励之时,人臣干蛊之日。今日春和景明,柳舒花放,暂解印绶,改换衣裳,潜游田野。正欲问俗观风,浪迹溪山,兼可寻真访道。迤逦行来,早是山阴道上了。只见千岩竞秀,万壑争流,云木周遭,溪山罨画。家家耕牧,燕雀贺生成;处处歌谣,桑麻深雨露。正是:旭日初升,海上红云万国;东风布暖,湖边细雨千家。(梁辰鱼 450)

范蠡桀骜不俗之性,擅兵用计之才,忠君忧民之心,偶尔恬淡自适之趣,这一段骈体文字完整妥帖道出。同时从叙事来说,又为后续的范蠡牺牲儿女之情成就报国大业,事成之后又归隐埋下伏笔。

王骥德《曲律》里批评说:“《浣纱》纯是四六,宁不厌人!”(王骥德 141)。其实细读起来,《浣纱记》的人物定场骈文大多还是值得肯定的,王氏批评主要在于其每人一篇,有些拘泥,失了骈散相间的活泼趣味;然而,骈体定场白从文人案头的观点,当然更显才情,即便从场上考虑,也是有铿锵美听的一面的。

出末收场诗,指的是传奇一出之末例有一首诗,作为此出终结的标志。收场诗初为多人说白,后有一人说白,然总体仍以多人说白为主。出末收场诗一般与情节相关度较高,以总括此出情节为主,有时兼带提示下文,并不是卖弄才情的泛泛之诗。明清传奇中许多收场诗集用唐诗诗句,称

“集唐”，汤显祖《牡丹亭》、洪昇《长生殿》等皆是；也有的传奇家更愿意自作，如孔尚任《桃花扇》等；但不论“集唐”还是自作，都可见作家文心诗才。

自作者独出机杼，不需多言，“集唐”也绝非才短情拙，自家心意不用自家言语，却限于遴选、剪裁唐诗成句加以表达，若要贴切精妙，实为更加难能可贵。随意捡取《牡丹亭》中两例，观者自明其趣。《惊梦》一出收场集唐诗如下，为旦杜丽娘独白：

春望逍遥出画堂，	张 悦
间梅遮柳不胜芳。	罗 隐
可知刘阮逢人处，	许 浑
回首东风一断肠。	韦 庄（汤

显祖 57）

出处不同的四句唐诗，格律音韵相协自不必说，集来作为《惊梦》一出之结，真是文情俱合：丽娘思春，步出香闺，梅边柳边，幽幽一梦，易醒难寻。恰如当日刘阮遇仙，回首桃源不见，独立春风，愁怀无限。此出末集唐诗四句将《惊梦》一出之事、情，和婉收束，隽永自然！

《惊梦》一出的集唐诗用于生、旦情事，偏于典雅婉丽。《慈戒》一出的集唐诗用于杜丽娘母（老旦）和不解人事的春香（贴），其风格亦迥然不同：

[老] 风雨林中有鬼神，	苏广文
[贴] 寂寥未是采花人。	郑 谷
[老] 素娥毕竟难防备，	段成式
[贴] 似有微词动绛唇。	唐彦谦

（汤显祖 62—63）

按《慈戒》是《惊梦》与《寻梦》之间一出很短的过场戏，杜母（老旦）因春香（贴）引小姐游园一事而训诫。集唐诗也非常符合人物身份、口吻：后花园静寂寥落，若遇邪祟或是恶徒，如何结果？老母口出微词，事出有因。这首小诗简直是杜母心焦、春香忐忑之直白表现！

除了上述已成惯例的场合之外，文人传奇宾白之中还经常设计一些桥段来插用诗文，如才子佳人以诗赠答以传情意、文人知交以文会友以彰心志；前者如李渔《巧团圆》中曹小姐、姚小官之

借《诗》题帕，后者如孔尚任《桃花扇》中侯方域、陈贞慧等“复社会文”；如此等等，亦如《红楼梦》中大观园内少男少女联诗结社、咏花斗草，是当日文人之生活情趣，自然亦是创作兴趣。

传奇宾白中融汇的其他韵文，特别值得一提的是赋和千字文。赋是一种铺排描述人物场景的骈体长文，在中国传统戏剧的“空舞台”（至多一桌二椅）上，很能起到化言语为布景的作用；赋体文吟诵表演起来，也是一种视听享受；故在传奇中广泛使用。比较有名的是《琵琶记》中的《黄门赋》。王骥德主张“定场白稍露才华，然不可深晦”，以此标准，他认为“《琵琶》黄门白，只是寻常话头，略加贯串，人人晓得，所以至今不废”（王骥德 141）。实际上，《琵琶记》中的《黄门赋》还是很典雅的，案头研读或易解，观众当场则未必了然。但王骥德对此类的赋文显然是很赞赏的。此后的赋文，多偏工雅，未必适合舞台表演，然就文字而言，不乏佳作。据我们统计，仅明毛晋所编《六十种曲》中，类于《黄门赋》的赋体文有三十五篇之多，其中还不包括剧作家引用前人赋作和剧中人自作赋的情况。此处仅取一则短赋，便阅者观览。汤显祖《紫箫记》第3出中有一篇《美人赋》，是郑六娘盛赞其女霍小玉的，仅一二百字，录于下：

[……]年方二八，才色殊人。画出天仙，生成月姊。南都石黛，分翠羽之双蛾；北地燕脂，写芙蓉之两颊。称诗说礼，唾东邻之自媒；雅舞清歌，哂西施之被教。惊鸾冶袖，谁偷得韩掾之香；绣蝶长裙，未结下汉姝之佩。住下红楼一座，金枝掩映，玉树玲珑。起红壁之朱尘，写青钱之翠影。窥窗玉女，灵光殿上神仙；聚陌春人，行雨山前气色。[……]（《紫箫记》869）

文学史上美人赋很多，汤公此赋还是别出机杼的。一般文人咏美人，习惯把美人往神仙一流去拔高，读来超尘绝俗，云山雾海。此赋用来比拟之文字、意象，还皆是俗世可触可及之物，这美人也是活色生香。小玉之母为唐玄宗时霍王爷家歌舞妓，后为王爷侍妾。霍王战死后，母女流落民间，小玉也沦为歌舞妓。小玉非仙非贵，乃一薄命红颜，此赋

基调还是合于人物身份的。

传奇宾白中的千字文,使用不那么广泛,却别有特色,一般是些戏谑性的文字,博观者一笑,起到场上冷热调剂的作用。最有名的当属汤显祖《牡丹亭》第十七出《道觐》中石道姑的一通自我介绍,略引一段,便读者观其大概:

贫道紫阳宫石道姑是也。俗家原不姓石,则因生为石女,为人所弃,故号“石姑”。思想起来:要还俗,《百家姓》上有俺一家;论出身,《千字文》中有俺数句。天呵,非是俺“求古寻论”,恰正是“史鱼秉直”。俺因何住在这“楼观飞惊”,打并的“劳谦谨敕”?看修行似“福缘善庆”,论因果是“祸因恶积”[……](汤显祖 91)

此篇论文意是真俗,通观《牡丹亭》,真是佩服汤公能大雅亦能大俗如此!这段著名的“石道姑千字文”,乃石道姑自道其出身、入道等事之前因后果,共化用六十六句《千字文》语,镶嵌进全新语境,简直夺胎换骨,令人忍俊不禁。其他如杨迥《龙膏记》第二十一出、李渔《蜃中楼》第二十一出、汪光被《芙蓉楼》第十出、陈烺《海虫传》第四出等,都插用“千字文”,亦有异曲同工之妙。

传奇宾白之中,还经常视具体情境需要而插入各类实用文体,如诏诰、书笺、碑诔等。封赠、团圆之时,例要宣读诏旨;文士远行,常要寄托家书;亲友仙逝,必诔文以慰亡人、寄哀思。文人于这些实用之文一般都极考究,力求得体,以见修养。孔尚任《桃花扇》“拜坛”一出,演述崇祯皇帝忌辰当日,太常寺老赞礼主持,文武百官俱齐,进行一场庄严肃穆的设坛祭祀。整个典礼程序全备、秩序井然、行事用语恪守规范,老赞礼跪读祝文:

维岁次乙酉年,三月十九日,皇从弟嗣皇帝由崧,谨昭告于思宗烈皇帝曰:仰维文德克承,武功载缵,[……]今值冥天忌辰,敬设坛壝,遣官代祭。鉴兹追慕之诚,歆此蘋蘩之献。尚飨!(孔尚任 213—14)

此处以庄重得体温,寄人臣对先帝之由衷颂扬与

沉痛哀思;今人读之,不禁感喟、缅怀古之文人崇文尚礼之可敬、可爱!

由上可见,戏文传奇的宾白由于出自文人之手,处处都表现出浓厚的文人趣味。戏文传奇普遍使用的定场诗词、集唐诗以及插用的赋、表、诏、笺、诔、策等各体韵文,如独立来看,皆各有其文学价值,甚至令人玩味再三、拍案称绝。但如果我们“功利”地从戏剧叙事或场上搬演看,其中存在大量的叙事延宕和游离是很显然的。

故不论是戏文传奇的曲文、还是宾白,如以今天的叙事眼光来看,确实存在种种问题,“美文”传统或竟成为为传奇叙事不能承受之重。但如果我们将明清传奇的写作还原至其所产生的中国文化语境,我们或能有更多的理解和同情——只有懂得文人写作传奇时于何处用心,案头知音于何处会意,场上观众于何处激赏,或许我们才更能看懂其中诸多趣味与妙处,而不仅仅是着意于现代意义上的批评。现代人对于中国古人和我们的文化传统,更重要的应是努力去理解,而非操持各种现代观念去批评。

注释[Notes]

- ① 梁辰鱼《浣纱记》45出中有31出同韵,分别为第5、6、7、9、10、11、12、15、18、19、20、21、23、24、25、26、28、29、31、33、34、35、37、38、39、40、41、42、43、44、45出。
- ② 汤显祖《牡丹亭》不同韵的套曲分别为第4、5、8、11、20、21、27、29、41、45、46、47、48、49、55出。

引用作品[Works Cited]

- 卜世臣:“冬青记凡例”,《古本戏曲丛刊》第二集。北京:文学古籍刊行社,1955年。
- [Bu, Shichen. “Explanatory Notes of *The Story of Evergreen in Winter*.” *A Collection of Ancient Drama*. Vol. 2. Beijing: Ancient Books of Literature Publishing House, 1955.]
- 陈森:“梅花梦序”,《中国古典戏曲序跋集汇编》。济南:齐鲁书社,1989年。2282。
- [Chen, Sen. “Preface to *A Dream of Plum Blossom*.” *A Collection of Prefaces and Postscripts to Classical Chinese Drama*. Jinan: Qilu Press, 1989. 2282.]
- 范文若:“花筵赚凡例”,《古本戏曲丛刊》第二集。北京:文学古籍刊行社,1955年。
- [Fan, Wenruo. “Explanatory Notes of *Huayang Zhuan*.” *A Collection of Ancient Drama*. Vol. 2. Beijing: Ancient Books of Literature Publishing House, 1955.]

- 冯梦龙:“女丈夫”,《墨憨斋定本传奇》。合肥:黄山书社,1992年。104。
- [Feng, Menglong. “Heroine.” *Legend of Mohanzhai Definitive Edition*. Hefei: Huangshan Publishing House, 1992. 104.]
- 洪昇:《长生殿》。北京:人民文学出版社,1958年。
- [Hong, Sheng. *The Palace of Eternal Youth*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1958.]
- 浚仪散人:“四名家传奇摘出序”,《中国古典戏曲序跋集汇编》。济南:齐鲁书社,1989年。963。
- [Xunyi, Sanren. “Preface to *The Selected Marvel Tales of Four Eminent Figures*.” *A Collection of Prefaces and Postscripts to Classical Chinese Drama*. Jinan: Qilu Press, 1989. 963.]
- 孔尚任:《桃花扇》。北京:人民文学出版社,1998年。
- [Kong, Shangren. *The Peach Blossom Fan*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1998.]
- 李文瀚:“紫荆花凡例”,《历代曲话汇编》清代编第四集。合肥:黄山书社,2009年。424。
- [Li, Wenhan. “Explanatory Notes of *Redbud Blossom*.” *Compilation of Xiqu Criticisms of Successive Dynasties: The Qing Dynasty*. Vol. 4. Hefei: Huangshan Publishing House, 2009. 424.]
- 李渔:《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》第七册。北京:中国戏剧出版社,1959年。28。
- [Li, Yu. *Casual Notes in a Leisurely Mood. A Collection of Treaties on Classical Chinese Drama*. Vol. 7. Beijing: China Theatre Press, 1959. 28.]
- 梁辰鱼:《浣纱记》。上海:上海古籍出版社,1998年。
- [Liang, Chenyu. *The Story of Silk Washing*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1998.]
- 沈宠绥:“度曲须知”,《中国古典戏曲论著集成》第四册。北京:中国戏剧出版社,1959年。
- [Shen, Chongsui. “Duqu Xuzhi.” *Collected Essays on Classical Chinese Opera*. Vol. 4. Beijing: China Drama Press, 1959.]
- 孙岱:“蟾宫操序”,《古本戏曲丛刊》第二集。北京:文学古籍刊行社,1955年。
- [Sun, Dai. “Preface to *Composition of the Toad Palace*.” *A Collection of Ancient Drama*. Vol. 2. Beijing: Ancient Books of Literature Publishing House, 1955.]
- 汤世澐:“东厢记序”,《历代曲话汇编》清代编第三集。合肥:黄山书社,2009年。736。
- [Tang, Shiyong. “Preface to *Romance of the Eastern Chamber*.” *Compilation of Xiqu Criticisms of Successive Dynasties: The Qing Dynasty*. Vol. 3. Hefei: Huangshan Publishing House, 2009. 736.]
- 汤显祖:《牡丹亭》。北京:人民文学出版社,1963年。
- [Tang, Xianzu. *The Peony Pavilion*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1963.]
- :“紫箫记”,《汤显祖戏曲集》。上海:上海古籍出版社,1978年。869。
- [——. “The Purple Flute.” *A Collection of Tang Xianzu's Plays*. Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 1978. 869.]
- 解玉峰:“戏文之结构及其变迁”,《文化遗产》2(2013): 31—40。
- [Xie, Yufeng. “The Narrative Structure of *Xiwen* and Its Transformation.” *Cultural Heritage* 2 (2013): 31—40.]
- 许自昌:《水浒传》,《古本戏曲丛刊》第一集。北京:文学古籍刊行社,1955年。52。
- [Xu, Zichang. *The Water Margin. A Collection of Ancient Drama*. Vol. 1. Beijing: Ancient Books of Literature Publishing House, 1955.]
- 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。127。
- [Wang, Jide. *The Rules of Xiqu. A Collection of Treaties on Classical Chinese Drama*. Vol. 4. Beijing: China Theatre Press, 1959.]
- 吴梅:《吴梅戏曲论文集》。北京:中国戏剧出版社,1983年。
- [Wu, Mei. *Collected Essays on Xiqu of Wu Mei*. Beijing: China Theatre Press, 1983.]

(责任编辑:程华平)