

明代书斋剧文体历史考察与再评价

斯 维

Historical Examination and Re-evaluation on Chinese Closet Drama Style in Ming Dynasty

Wei SI

Abstract

The late Ming Dynasty was thought to be the flourishing period of Chinese drama. Therefore, the criticism at that time had a great impact so far. The Chinese closet drama was considered as the drama of low value from then on. Such an evaluation, however, is neither in line with the theory nor the history of Chinese drama. By regarding it as a new literary style, one could find out that the closet drama is an inevitable result of the development of Chinese literature and drama. Since *The tale of Pipa*, the involvement of the literati class has transformed the folk drama from the two aspects of ideology and aesthetic paradigm, which laid the production of closet drama as well as the foundation for the arrival of the climax of Chinese drama in the late Ming Dynasty. The Closet drama, as the poetry and prose style drama, deserves equal status with other stylistic variants formed by the interaction between styles in Chinese history, including the former poetry style prose, prose style poetry, poetry style lyrics, lyric style poetry, prose style lyrics and the later prose style novel.

在日文语境中，“戏曲”和“演剧”两个概念分别侧重于剧艺术的文本和舞台两个方面，这种关系类似于西文语境中“Drama”和“Theatre”的关系。而在中文语境中，“戏剧”常常用以统称总体上的剧艺术，“戏曲”则特指传统的中国戏剧，即在帝制中国或者说前近代中国形成的剧艺术，与近代从西方舶来的歌剧、话剧等剧艺术相区别。本文在中文语境中使用“戏剧”和“戏曲”概念。这些相关概念的混乱，一方面是把“戏剧”“戏曲”“演剧”等近代“日本所造译西语之汉文”⁽¹⁾拿来指称前近代中国剧艺术所必然产生的现象，另一方面也是由于中国戏曲史有着复杂的发展脉络。有些戏曲的剧本文献留存下来并不断发展，比如杂剧、南戏、传奇等；有些戏曲的表演形态传承下来并不断发展，比如雉戏、昆曲，以及京剧等地方戏。昆曲和地方戏这类既有剧本文献留存、又有表演形态传承的戏曲艺术，至今仍不断有新的剧本创作和舞台演出；雉戏之类只有表演形态传承而剧本文献无存的戏曲艺术，依旧活跃在中国乡土民间；杂剧之类只有剧本文献留存而表演形态失传的戏曲艺术，哪怕已没有舞台演出，其剧本创作却延续至当代。这就是中国戏曲史复杂发展脉络下所形成的复杂戏剧生态。

在中国戏曲这样复杂的戏剧生态中，出现过一些不以舞台演出为目的而创作的书斋剧（レーゼドラマ），这本来是戏剧发展的正常现象。在西方历史上，古希腊戏剧家索福戎及其子赛那耳科斯、古罗马戏剧家塞内加等，都是早期的书斋剧的创作者；在当代学术观念下，柏拉图的对话录也被视为书斋剧作品。话剧进入中国以后，鲁迅即创作了《过客》《起死》等模拟话剧的书斋剧。这些剧作家对他们所处时代的戏剧艺术的剧本形态进行模拟创作，从而形成了书斋剧；任何一种戏剧艺术，在其发展过程中都可能出现对其剧本形态的模拟。不过，《伍伦

(1) 王国维《论新学语之输入》，见傅杰、鄂国义主编《王国维全集》第一卷，浙江教育出版社、广东教育出版社，2009年，第127页。

全备记》《香囊记》等伴随着中国戏曲发展而产生的书斋剧，却不同程度地受到了徐渭、王世贞、徐复祚、王骥德等晚明戏剧学家的批判⁽²⁾，它们分别被视为不符合戏曲正体本色的道学家派和文辞家派。这种批判一直延续到了周贻白、廖奔等当代戏剧学家的权威中国戏剧史著作中，其中周贻白以《香囊记》为靶子，在这个问题上的分析最为透彻。他指出，这个剧作之所以有问题，是由于“完全离开戏剧的地位而作文章，致颇引起一般曲论家的不满。”⁽³⁾而且，而更进一步讲，“其根本原因，则为不曾想到这戏剧是应当向舞台上扮演的东西。”⁽⁴⁾这就把所有问题归咎于它不是为了舞台演出而创作，即本文所称书斋剧。

重估书斋剧艺术价值的理论基础

这样的批判其实是不客观的，本文希望从理论和历史两个方面来为书斋剧辩护。相比舞台剧，书斋剧似乎天生是一种残缺的戏剧。所谓残缺，指的是在戏剧组成成分上的不完整，也就是所谓“完全离开了戏剧的地位”。一部完整的舞台剧作品，应当具备情节（物語の筋）、登场人物性格、思想（思考）、语言（語法）、歌曲和舞台形象（视觉光景）等成分，而书斋剧显然并不全部具备以上这些成分。在理论方面为书斋剧辩护的关键之处在于，书斋剧具备了戏剧的第一原理——情节，这正是最关乎戏剧的文学性的。

亚里士多德认为，戏剧的“六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排”⁽⁵⁾。戏剧效果“应通过情节来产生”，这意味着“情节的安排，务求人们只听事件的发展，不必看表演，也能因那些事件的结果而惊心动魄，发生怜悯之情；任何人听见《俄狄浦斯王》的情节，都会这样受感动。”他甚至表示，戏剧作品尽管不善于使用其他成分，但“只要有布局，即情节有安排，一定更能产生悲剧的效果”。亚里士多德对戏剧各个成分在艺术性上的重要性做了严格区别，其实，中国传统的戏剧理论家也有注意到类似问题。晚明戏剧学家祁彪佳在写给许玄祐的信中写道：

“弟每谓传奇一道，立局为上，科诨次之，炼词又次之，要令观场者真若置身古人境界，可歌可泣，愤之欲死，怜之欲涕，乃始称吴道子写生手。”⁽⁶⁾

所谓“立局”，就是戏剧结构的布局与安排，相当于亚里士多德所说的情节成分。所谓“科诨”，就是戏曲表演中的“四功”，即唱、念、做、打。其中，“科”指戏曲表演中的动作，包括“四功”中的做和打，另外一位晚明戏剧学家徐渭在《南词叙录》里解释道，“相见、作揖、进拜、舞蹈、坐跪之类，身之所行，皆谓之科。今人不知，以诨为科。”⁽⁷⁾有些剧本里用“科”字作为动作提示，有些剧本里用“介”字做动作提示，其功能是一样的，徐渭就指出，“以科字作介字，非科介有异也”。“诨”与“科”不同，是戏曲表演中的歌曲和念白，包括“四功”中的唱和念，这关乎亚里士多德所说的歌曲和语言成分。而且，“科诨”还与角色性格密切联系，清初戏剧学家李渔在《闲情偶寄·词曲部·科诨第五》的“重关系”条目里表示，“生、旦有生、旦之科诨，外、末有外、末之科诨，净、丑之科诨则其分内事也。”⁽⁸⁾也就是说，科诨不仅仅是净与丑的插科打诨，不同的角色性格，都有不同的科诨方式，这关乎亚里士多德所说的性格成分。“炼词”指唱词和念白的修辞，这也关乎亚里士多德所说的歌曲和语言成分。至于“令观场者真若置身古人境界，可歌可泣，愤之欲死，怜之欲涕”，就相当于亚里士多德所说的戏剧效果，让人产生恐惧或怜悯之情。由此可见，在祁彪佳用戏曲中的传奇为例说明各个戏曲成分的重要性的分别时，除了思想成分和形象成分以外，亚里士多德所说的情节、性格、语言和歌曲四个成分，他也都有论及。同亚里士多德一样，祁彪佳也认为，情节对于戏剧的艺术性具有相对重要的意义，而且祁彪佳也是依据戏剧效果的产生来做出这样的判断的。

所谓“剧本，剧本，一剧之本”⁽⁹⁾，其根本原因在于，从戏剧艺术的视角来看，剧本已经具备了戏剧艺术比

(2) 晚明戏剧学家的批判，下文将会逐一论及，兹姑按下不表。

(3) 周贻白《中国戏剧史》，中华书局，1953年，第352页。

(4) 周贻白《中国戏剧史》，第353页。

(5) 本文所引亚里士多德《诗学》，见《罗念生全集》（第一卷），上海人民出版社，2007年，第37-38、60页。相应的日文参考朴一功的翻译，见《アリストテレス全集》（第十八卷），岩波书店，2017年，第500-502页。

(6) 祁彪佳《与许玄祐》，见《莆阳尺牍》，南京图书馆藏抄本。

(7) 徐渭《南词叙录》，见俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编·明代编》（第一集），黄山书社，2009年，第490页。

(8) 李渔《闲情偶寄》，“中国文学珍本丛书”第一辑（第十九种），1937年，第58-59页。

(9) 康保成《“一剧之本”的生成过程与“表演中心”的历史演进》，《文艺研究》，2015年第3期，第90-100页。

较重要的情节成分。相对重要的性格和思想成分也可以完整地体现在剧本里；语言和歌曲成分尽管不那么重要，却也能在剧本里显示其文本形式；而剧本完全无法包含的形象成分，则是相对无关乎戏剧艺术性的。在亚里士多德看来，形象是最缺乏艺术性的：“形象固然能吸引人，却最缺乏艺术性，跟诗的艺术性关系最浅；因为悲剧艺术的效力即使不靠比赛或者演员，也能产生；况且形象的装扮多依靠服装面具制造者的艺术，而不大靠诗人的艺术。”而且，在戏曲传播的过程中，剧本也能作为独立的具有文学艺术价值的作品而被欣赏。江户时期日本对中国戏曲的受容即是如此，冈崎老师指出，“江户时代接受中国戏曲有两条路线，其中一条是以包括杂剧和传奇的古典戏曲为阅读文本的对象，通过翻译活动，人们得以享受其故事内容，给文学方面带来了很大的影响”⁽¹⁰⁾。

因为书斋剧是对剧本的模仿，所以它所具备的成分与剧本是一致的。也就是说，书斋剧所完全不具备的形象成分，在艺术性上却是最不重要的。比形象成分稍微重要些的歌曲、语言成分，书斋剧也不具备。但是，一方面，这两个成分也并不太重要，另一方面，尽管书斋剧不完全具备这两个成分，但却分别具有这它们文本形式即唱词和说白，甚至保留了独唱、对唱、合唱等各种歌曲体制，而这也是构成书斋剧文体与其他文学文体相比的一个特色。相对更加重要的思想、性格成分，也能体现在书斋剧中。而书斋剧所具备的情节成分，恰恰是亚里士多德意义上最关乎艺术性的。总而言之，尽管相对于舞台剧而言，书斋剧所具备的戏剧艺术的成分是不完整的，但他所具备的成分是更重要、更关乎艺术性的，它所不具备的成分是更不重要、不关乎艺术性的。既然如此，那么此前的戏曲史论由于书斋剧的成分欠缺而对它做出的批判就应该反思，书斋剧的艺术价值也应该重新评估。

书斋剧的文体成因与文人对艺人的权力斗争

本文重新评估书斋剧的艺术价值的途径是，改变以往单纯从戏曲形态的视角来看待书斋剧的做法，转而从文学文体的视角来审视它。视角的转变将使得我们可以跳出戏曲史的限制，不再只把书斋剧视为不完整的戏剧而置于戏曲史中去考察和评估，而能把书斋剧作为戏曲史和文学史的交叉产物，纳入文学史的体系里去重新考察和评估。由于书斋剧作为对剧本的模仿之作、在体式上与戏曲剧本聊无差别，前人往往将书斋剧视为次一级的戏曲作品而予以贬斥，认为他们只是些不能登上舞台演出的剧本。然而，从文学文体的视角来重新审视书斋剧就会发现，既然书斋剧作为一种特殊的拟剧文体，本来就不是为舞台演出而创作的，那么以舞台演出的成功与否作为标准来要求它、判断它，就不仅是强求了，而且是不符合书斋剧的创作实际和文学史、戏曲史的发展实际的。

要把书斋剧视为一种新文体而作出历史化的考察，首先就要分析书斋剧的文体成因，即这种文体形成的原因。在文学史上，任何文体的形成都是积句来巢，一定有其原因——不论是文学内部原因还是外部原因。从书斋剧文体文本形式的生产方式来看，不过是模仿剧本而形成，并没有复杂的生产过程；而推动书斋剧产生的历史主体——文人阶层，或者说知识分子群体，作为中国传统社会中话语权力的掌控者乃至文化霸权的持有者，则是这种新文体产生的关键力量。

一直以来，文人阶层通过对诗、赋、散文、骈文、词、散曲等处于中国文学中心位置的文体的掌握，实际上控制着抒情、言志等以文本为载体的话语权力，从而在中国文学上拥有统治地位。与此同时，文人却很少介入并不依赖文本的叙事话语权力，即使偶尔介入，也只是通过既有的文体来进行中短篇叙事。这些中短篇叙事往往依附于诗文等传统文体而存在，文人创作的叙事诗、记叙文、笔记小说等，都是这一尝试的结果。不过，长篇叙事才是叙事权力的核心所在，如果不把史传勉强视作叙事文学创作的话，文人阶层几乎不曾涉足长篇叙事。这是因为，尽管叙事权力主要被民间艺人占据，然而由于它曾长期处在中国文学的边缘位置，是故拥有统治地位的文人并没有真正介入叙事权力的意图。

直到宋元以来，叙事文学逐渐走向蓬勃发展，大有从中国文学的边缘进入中心之势；而长期手握话语权力的文人阶层，却似乎并未预流，只是悬在这股洪流的边缘。民间的白话口传文学和戏曲艺术的兴起，对传统文学构成挑战。这让中国文学面临着这样一个焦虑：作为话语权力的掌控者，文人是否需要叙事，或者说是否需要干预叙事；如果需要，那么应当如何叙事，或者说如何介入叙事，尤其是长篇叙事；如果需要，那么鉴于新兴的叙事权力并总是依赖文本空间，控制着的文本空间的文人又会以何种方式介入呢？当中国文学面对这些问题的时候，文

⁽¹⁰⁾ 冈崎由美《从受容者的视角看日本江户时期的中国演剧》，见早稻田大学中国估计文化研究所《稻畑耕一郎教授退休纪念论集》，东方书店株式会社，2018年，第426页。

人阶层对叙事的介入，就不仅仅是他们对叙事权力的觊觎或者继续保证文化霸权的雄图，而且也是文学史本身发展的内在要求。

这些新兴的白话口传文学和戏曲艺术之所以能对传统文学构成挑战，其通俗的语言、内容和形式是加速其传播的重要因素。以戏曲艺术为例，“近世以来，做成南北戏文，用人搬演。虽非古礼，然人人观看，皆能通晓”⁽¹¹⁾，可见这种新兴艺术在人民社会生活中普及性之高，俨然成为了民间最主要的通俗文化娱乐项目。所谓“人人观看，皆能通晓”，即意味着这种人人都能看得懂的艺术，足以让艺术不再只是知识分子的特权。

不仅如此，比其他白话口传文学更为激进的是，戏曲艺术不仅在叙事权力上对诗文等传统文学构成挑战，而且还威胁到传统文学固有的表达方式和文体功能。祁彪佳以诗歌为例指出了戏曲艺术的这种威胁力：

“子曰：诗可以兴、可以观、可以群、可以怨。然则，诗而不可兴、可观、可群、可怨者，非天下之真诗也。呜呼！今天下之可兴、可观、可群、可怨，其孰过于曲者哉？盖诗以道性情，而能道性情莫如曲。曲之中有言夫忠孝节义，可忻可敬之事者焉，则虽呆童愚妇见之，无不击节而怀舞；有言夫奸邪淫慝，可怒可杀之事者焉，则虽呆童愚妇见之，无不耻笑而垂唾。自古感人之深而动人之切，无过于曲者也。”⁽¹²⁾

祁彪佳看到，诗歌的表达方式是兴、观、群、怨，而戏曲是最能兴、观、群、怨的；诗歌的文体功能是“道性情”，却在这个功能上也不如戏曲。于是他总结道，中国文学史上任何一种艺术形式，都不如戏曲能感动人。因此，如果文人阶层不能介入戏曲的创作，就不仅不能获取新兴的叙事权力，而且在传统文学的表达方式和文体功能方面都有可能失去其优势。这就意味着，戏曲艺术已经从根本上威胁到了文人阶层的文化霸权。

对于不擅长口传和表演的文人而言，要想克服口传文学和戏曲艺术带来的种种威胁，就只有扬长避短，努力把具有叙事权力的艺术形式纳入自己具有传统优势的文艺空间——文本，才有克服威胁并进一步稳固甚至扩张自己的文化霸权的可能性。于此，文人阶层的具体做法是，以文本为中心，改编在世代艺人中流传的口传文学和戏曲艺术，从而分别形成白话长篇小说和书斋剧，这种做法来自以往中短篇叙事的经验——改编叙事性的歌谣或野闻。正如冈崎老师所说，“明清文人爱好戏曲，特别是明代中期昆山腔流行以后，文人积极参与创作戏曲，校订古典戏曲名著，编辑戏曲作品集、理论书和曲谱。”⁽¹³⁾对戏曲艺术的文本化改编，是文人在艺人挑战下的积极回应，正促成了书斋剧文体的萌芽。

世代累积型集体创作与书斋剧的萌芽

在中国文学史、戏曲史上，这种“故事流传早而成书却很迟，在世代艺人的流传中逐渐成熟，最后由某一文人改编写定”是特别的文艺生产类型，当代戏剧学家徐朔方“把这种类型的中国古代小说和戏曲称之为世代累积型集体创作”⁽¹⁴⁾，这是他基于对中国小说和戏曲的研究而总结出的文艺理论，其意义在于“唯有采用世代累积型集体创作的理论才能揭示元明清小说戏曲发展史的真实面貌”⁽¹⁵⁾。他逝世后，廖可斌撰文总结其学术成就时，就着重提到了世代累积型集体创作的理论⁽¹⁶⁾。

就戏曲而言，世代累积型集体创作的代表就是南戏。“南戏的一切特征都源于它是民间艺人世代累积的集体创作，在长期流传过程中，有许多无名作者在不同的年代里分别参与了同一作品的创作、修改和提高。”⁽¹⁷⁾因此，文人阶层对世代累积型集体创作戏曲的改编就主要集中在对南戏的改编，其中的典范就是高明对元末南戏《赵贞

(11) 邱濬《伍伦全备忠孝记》，世德堂刊本，见古本戏曲丛刊编辑委员会《古本戏曲丛刊初集》，上海商务印书馆影印本，1954年。

(12) 祁彪佳《孟子塞五种曲序》，见吴毓华《中国古代戏曲序跋集》，中国戏剧出版社，1990年，第290页。

(13) 冈崎由美《从受容者的视角看日本江户时期的中国演剧》，第430页。

(14) 徐朔方《小说戏曲在明代文学中的地位》，见《古代戏曲小说研究》，浙江大学出版社，2008年，第16页。或徐朔方《明代文学史·前言》，第6页，见徐朔方、孙克秋《明代文学史》，浙江大学出版社，2006年。

(15) 据徐朔方自述，1956年他于《光明日报》发表的《琵琶记是怎样的一部戏曲》及参加当年中国戏剧家协会《琵琶记》讨论会的发言中就已提出此理论的雏形，后来在《从早起传本论证南戏的创作和成书》《南戏的艺术特征和它的流行地区》和《金元杂剧的再认识》中“明确提出宋元南戏和金元杂剧都是世代累积型集体创作”，最终在以此理论为基石撰写《明代文学史》而完成体系。参考徐朔方《我的自述》，见廖可斌《徐朔方：考信戏曲小说》，《社会科学报》2007年4月12日，第6版，第1-2页。

(16) 廖可斌总结道，徐朔方“强调中国古代小说戏曲同生共长、彼此依托的发展规律，充分论证了中国古代早期戏曲小说作品多为世代累积型集体创作的特点，对中国古代戏曲小说演变过程和明代文学发展史的各个环节提出了系统的独到见解。”见廖可斌《徐朔方：考信戏曲小说》，《社会科学报》2007年4月12日，第6版，第1页。

(17) 徐朔方、孙克秋《明代文学史》，浙江大学出版社，2006年，第40页。

女蔡二郎》的改编而成的《琵琶记》。“高则诚是最早参与南戏创作的文人作家之一……《琵琶记》的出现，的确振兴了古老的南戏，为南戏进一步发展奠定了基础。”^[18]南戏《赵贞女蔡二郎》没有剧本文献留存，它的基本内容及高明《琵琶记》对它的改编情况，大致记录在徐渭的《南词序录》中：

“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》《王魁》二种实首之，故刘后村有‘死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎’^[19]之句。……永嘉高经历明，避乱四明之栎社，惜伯喈之被谤，乃作《琵琶记》雪之，用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。”^[20]

所谓“雪之”，就是说高明把剧中主人公蔡伯喈这个角色洗白，在戏剧上把他从一个反面人物转变为正面人物。关于南戏《赵贞女蔡二郎》的基本内容，徐渭记载“宋元旧篇”《赵贞女蔡二郎》“即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死。里俗妄作也。实为戏文之首。”^[21]“弃亲背妇”，即背弃亲妇，也就是背弃了亲与妇的意思，这是古汉语的一种修辞，在语言学上我们称之为“互文见义”。亲是双亲，也就是蔡伯喈的父母，即《琵琶记》中的蔡公和蔡婆；妇是媳妇，也就是蔡伯喈的妻子，即《赵贞女蔡二郎》中的赵贞女、《琵琶记》中的赵五娘。高明《琵琶记》对此做出重大调整，完全改变了蔡伯喈背弃父母和妻子的情节方向，转而强调他的全忠全孝、有情有义。首先，《琵琶记》把蔡伯喈离开父母和妻子远赴京城考取功名富贵的行为，从《赵贞女蔡二郎》中的主动背弃，转变为他不求功名富贵，只想“夫妻和顺，父母康宁”，却在父亲对自己考取功名富贵的希望之下，无法推辞，不得已而为之。其次，《琵琶记》把蔡伯喈背弃糟糠之妻而迎娶牛丞相之女的行为，也从主动背弃转变为在牛丞相奉旨招婿的要求之下，无法推辞，不得已而为之。同一个情节，仅仅是主人公动机的主动与被动之别，却反映出《琵琶记》采取了与《赵贞女蔡二郎》完全不同的意识形态取向。最后，《琵琶记》把《赵贞女蔡二郎》中“为暴雷震死”的结局改变为赵五娘和牛氏两个女人互相接受了对方，蔡伯喈与她们回到父母坟墓守孝的结局。

所谓“用清丽之词，一洗作者之陋”指的是，《琵琶记》把《赵贞女蔡二郎》作为世代累积型集体创作的民间文艺在文辞上的陋俗改编得更加清丽。这表明，除了意识形态上的取向转变，《琵琶记》还在美学范式上改造了《赵贞女蔡二郎》：陋与清丽的区别背后，正是民间艺人所秉持的通俗美学与书斋文人所强调的文章美学这两种美学范式的区别。因此，可以这么讲，书斋剧文体的形成其实文学史、戏曲史的客观要求，因为这是文人与文体共谋的结果。从文人的角度来讲，文人阶层企图通过书斋剧的创作来把叙事权力纳入文人具有优势的文本空间，以此强化自身的叙事权力，从而保住自身的文学统治地位，巩固自身的文化霸权。从文体的角度来说，随着中国戏曲艺术不断发展，提升剧本的文学水平也成为响应其发展的必然诉求，也就是说，剧本本身也在渴望文人阶层的介入。

大约与《琵琶记》同时，《水浒传》《三国志通俗演义》等文人阶层改编世代累积型集体创作长篇小说之作也生产出来。文人阶层对世代累积型长篇小说和戏曲的改编，尽管尚不能算是独立、自觉的创作，但点燃了他们撷取叙事权力以及通过参与介入而稳住自身话语地位的希望之火，并且为此指明了方向：按照改定后的民间小说的文本形式并加以改造来进行创作，或者模仿戏曲剧本的文本形式并加以改造来进行创作。沿着这两个方向，文人阶层分别生产出了独立创作的长篇小说和书斋剧。也就是说，以高明为代表的文人阶层对世代累积型集体创作戏曲的改编，实际上就是一种书斋剧的创作方式，为后来文人阶层独立创作书斋剧提供了典范。《琵琶记》对《赵贞女蔡二郎》的改编中所表现出来的意识形态和美学范式，也是此后文人阶层企图通过书斋剧改造戏曲艺术始终不变的方向。

明代书斋剧的形成与传奇戏曲的勃兴

作为普及性极高的民间通俗文化娱乐项目，戏曲艺术在意识形态领域对文人阶层文化霸权的严重侵蚀引起了他们的高度警惕。他们注意到，时下盛行的戏曲艺术“尤易感动人心，使人手舞足蹈，亦不自觉。但他做的多是淫词艳曲，专说风情闺怨，非惟不足以感化人心，倒反被他破坏了风俗”^[22]。如何打好意识形态这场硬仗，《琵琶

[18] 张庚、郭汉成《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社，1980年，第301页。

[19] 这句诗出自陆游《小舟游近村，舍舟步归》，非刘克庄所作。全诗为：“夕阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得，满村听说蔡中郎。”

[20] 徐渭《南词叙录》，第482页。

[21] 徐渭《南词叙录》，第494页。

记》的改编早已导夫先路，高明强调“不关风化体，纵好也徒然。”^[23]也就是说，戏曲如果不能有风俗教化的作用，即使写得好也是白搭。于是，《伍伦全备记》祖述《琵琶记》，正式向“淫词艳曲”宣战，并打出了“若于伦理无关紧，纵是新奇不足传”^[24]的旗号，这相当于是对《琵琶记》“不关风化体，纵好也徒然”的翻版。其目的便是“因人所易晓者，以感动之”^[25]，以圣贤道统悚惕人心、劝化风俗；具体而言就是使子孝、臣忠、弟敬其兄、兄友其弟、夫妇和顺、朋友敬信，企图全面攻占戏曲艺术的意识形态。作为书斋剧创作的重要里程碑，《伍伦全备记》是文人阶层面临文化霸权受到民间戏曲艺术威胁的历史处境下，在意识形态领域的自觉反攻。

与此同时，《伍伦全备记》在美学范式上也有所突破。作为朝鲜的中国语会话教科书的《伍伦全备记谚解》即指出此剧“为语雅俚并陈，风论备至，最长于译学”^[26]，所谓风论备至即从意识形态而言，雅俚并陈即从美学范式而言。半个世纪以后，面对戏曲艺术对传统文学形式的挑战，文人阶层正式对戏曲艺术在美学范式领域发起了反攻，即用文人阶层的美学范式来改造戏曲艺术，应运而生的便是宣称“因续取《伍伦》新传，标记紫香囊”^[27]的《香囊记》。文人阶层的审美范式集中体现在文章上，“中国文学其实是‘文章’体系，它是基于礼乐制度、政治制度与实用性的基础之上形成与发展起来的”^[28]。用文人阶层的美学范式来改造戏曲艺术，就是以承载着文统的文章美学——其本质是文人阶层美学——来改造戏曲艺术，要言之即以诗文为曲。之类。徐复祚举例说：

“《香囊》以诗语作曲，处处烟花风柳，如‘花边柳边’‘黄昏古驿’‘残星破暝/暝’‘红入仙桃’等大套丽语藻句，刺眼夺魂”^[29]。

除了以诗语作曲外，《香囊记》的文章美学还表现为文辞骈俪、经史入曲等诸多特征，即以经典中的“语句匀入曲中，宾白亦是文语，又好用故事、作对子”^[30]。周贻白举的几个例子最为典型，如第六齣《途叙》“落日下平川，归人争渡喧”化用了孟浩然《夜归鹿门歌》“山寺鸣钟昼已昏，渔梁渡头争渡喧”。再如第十五齣《起兵》中兀术的念白，可谓宾白亦是文语且好作对子。又如第三十一齣《潜回》的一段生末对唱，骈俪晦涩：

【红衲袄】穿的是绣云裘戴着铁豸冠，手捧着紫泥书执着白象简。我和你出入呵！七香车引着黄罗伞，五花骢拥着碧玉鞍。这般富贵呵！受君禄，心怎安。负君恩知愧赧，须信是为臣难更难。

【前腔】（生）我也曾侍黄麻在供奉班，也曾赐金莲接士馆。只为封章奏入承明谏，致此万里边庭凋素颜。总然使困桁杨、拘狴犴，我这里苦冰霜、节自完。至死心存一寸丹。

【前腔】（末）我也曾挽天潢濯肺肝，也曾采蕨薇充糗饭。怎做得餐毡啮雪终归汉，怎做得狗盗鸡鸣潜度关。一点心怎忘君父难，六尺身可当朋友患。我一死须教轻泰山。

（生）年兄大人。只是我和你生不遇时。

【前腔】值此汉中衰天步艰，致此国分崩朝政乱。俺忠良尽被蛮荒窜，那险邪尽做了台省官。怎能勾离膻乡持节返，那时节立朝纲当辩奸。我这里正气漫漫塞两间。

周贻白从舞台表演的角度质问道，“这种词句，写来多费气力。……试问这种戏剧演出来有什么效果？虽然体制上受到一番尊重，劳他一丝不苟地写出来，可是已失去了表演地原旨。”^[31]

这些批评都是有道理的，但我们须从历史发展的视野去看，到《香囊记》之接踵《伍伦全备记》，是文人阶层在文化霸权受到民间戏曲艺术威胁的历史处境下在审美范式领域的自觉反攻，是中国书斋剧文体成熟的标志。这种以文章美学改造戏曲艺术的范式，迎合了文人阶层的审美趣味。文人阶层不仅纷纷参与生产书斋剧，涌现了一系列“效颦《香囊》而作者”；而且纷纷传唱、广为受容，“三吴俗子，以为文雅，翕然以教其奴婢，遂至盛行”^[32]。

[22] 邱濬《伍伦全备忠孝记》。

[23] 高明《琵琶记》，黄山书社，2001年，第1页。

[24] 邱濬《伍伦全备忠孝记》。

[25] 同上注。

[26] 高时彦《伍伦全备记谚解·序》，司译院刊本，朝鲜景宗元年。

[27] 邵璨《重校五伦传香囊记》，见古本戏曲丛刊编辑委员会《古本戏曲丛刊初集》，上海商务印书馆影印本，1954年。

[28] 吴承学《中国文体学：回归本土与本体的研究》，《学术研究》，2010年第5期，第126页。

[29] 徐复祚《三家村老曲谈》，见俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编·明代编》（第二集），黄山书社，2009年，第256-257页。

[30] 徐渭《南词叙录》，第486页。

[31] 周贻白《中国戏剧史》，第353-354页。

[32] 徐渭《南词叙录》，第486-487页。

从这个角度来说，书斋剧文人化的意识形态和美学范式开拓了戏曲的生产者和受容者群体，并且成功地使之进入文人阶层的审美范畴，一大批文人士大夫开始关注、欣赏甚至创作戏曲，为晚明戏曲高潮做足了准备工作。

甚至可以说，文人士大夫从事书斋剧创作，是南戏发展为传奇的必要条件。元代及明前期，杂剧在中国戏曲艺术中处于最高地位；元杂剧成就突出，甚至被视为足以代表有元一代之文学^[33]。杂剧兴盛的同时，南戏也在南中国民间生发起来，它与杂剧相比，文人阶层的参与度一度很低；而正是文人的介入，才造成了南戏向传奇的蜕变。“南戏同传奇的区别在于前者是民间戏曲，后者则是文人的个人创作”^[34]，也可以这么讲，传奇体制的形成，就是文人阶层参与的结果。徐朔方正是在这个意义上，视《琵琶记》为“从传奇到南戏的过渡”^[35]；也正是在这个意义上，视《琵琶记》之后形成的以《伍伦全备记》和《香囊记》为代表的文人阶层书斋剧文体，为“明代传奇发展的必由之路”^[36]。确凿地说，没有文人阶层的书斋剧创作，就没有传奇体制的成熟，也就没有晚明的戏曲高潮。

而当晚明戏曲高潮到来之时，戏剧学家却对传奇产生之初的文人书斋剧创作进行了深刻反思和历史批判，直指书斋剧不是本色正体。《伍伦全备记》被冠以道家学派之名，被斥为“元老大儒之作，不免腐烂”^[37]，其企图以儒家道统占领戏曲艺术意识形态的行为被认为“纯是措大书袋子语，陈腐臭烂，令人呕秽”^[38]。《香囊记》则被冠以文辞家派之名，被斥为“以儒门手脚为之，遂滥觞而有文词家一体”^[39]，其企图以承载着文统的文章美学改造戏曲艺术的行为，也被视贻害后世而受到严厉批判，所谓“以时文为南曲，元末、国初未有也，其弊起于《香囊记》。……一味孜孜汲汲，无一句非场前语，无一处无故事，无复毛发宋元之旧。……南戏之厄，莫甚于今。”^[40]晚明戏曲在演艺和理论上的成功正是建立在对文人书斋剧的否定的基础之上的，因此，晚明戏剧学家针对文人书斋剧的反思和批判不仅无可厚非，而且也是必要的。中国戏曲史的批评权，由在演艺界和理论界取得了巨大成就的戏剧学家掌控着，他们对传奇产生之初的书斋剧的批判遂成定论。廖奔在《中国戏剧发展史》中即对此做了完整地论述：

“明代前期的传奇创作，作者寥寥，但却有两部对后世产生负面影响的作品，一是丘濬《伍伦全备记》，一是邵燦《香囊记》。……前者描写慈母孝子节妇，充满道家口吻，把高明写戏要宣传风化的观念强调道完全不顾艺术的地步。后者则‘以时文为南曲’，满篇的典故和骈语，卖弄才学与辞藻，开明人绮丽一派，连大戏曲家汤显祖早期作品《紫箫记》里都有其影子。这些作品主宰了明初的戏曲创作园地，严重影响了传奇的进一步繁荣和发展。”^[41]

廖奔尽管是在强调《伍伦全备记》和《香囊记》的负面影响，但也确切指出了它们在传奇发展史上承前启后的地位：既继承了《琵琶记》，又影响了晚明传奇。这里又得提到《琵琶记》，因为它不仅是书斋剧创作的最早典范，还在南戏从传奇的戏曲发展史上具有里程碑的意义。徐朔方在早年即指出“高明的改编是南戏由民间过渡到文人创作——传奇的转折点”^[42]，在晚年更表明“《琵琶记》作为文人精心改编而获得成功，以至于等同于创作的第一部传奇，为后来者开辟了一条新路。”^[43]这意味着，《琵琶记》这部作品本身，就暗示着书斋剧文体与传奇戏曲之间的密切联系。书斋剧的萌芽与传奇的形成都以《琵琶记》为标志，这两个事件在明代文学史和戏曲史上几乎就是同步的。后来，《伍伦全备记》《香囊记》分别从意识形态和美学范式两方面继承了《琵琶记》，从而形成了独立创作的书斋剧文体，同时这些文人书斋剧作品又为传奇的勃兴打下了根基。《香囊记》的影响所及，不仅仅是廖奔所指出的“大戏曲家汤显祖早期作品《紫箫记》”，甚至还有汤显祖的代表作品《牡丹亭》。徐朔方就直

[33] 王国维《宋元戏曲考·序》，见《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社，1984年，第3页。·

[34] 徐朔方、孙克秋《明代文学史》，第40页。

[35] 徐朔方、孙克秋《明代文学史》，第44页。

[36] 徐朔方、孙克秋《明代文学史》，第46页。

[37] 王世贞《艺苑卮言》，见俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编·明代编》（第一集），黄山书社，第519页。

[38] 徐复祚《三家村老曲谈》，第257页。

[39] 王骥德《曲律》，见俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编·明代编》（第一集），黄山书社，第79-80页。

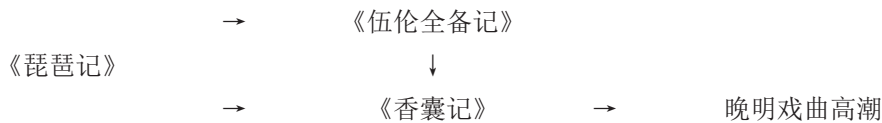
[40] 徐渭《南词叙录》，第486页。

[41] 廖奔、刘彦君《中国戏曲发展史》（第三卷），中国戏剧出版社，2003年，第205-206页。

[42] 徐朔方《琵琶记是怎样的一个戏曲》，见《戏曲杂记》，上海古典文学出版社，1956年，第58页。

[43] 徐朔方、孙克秋《明代文学史》，第44页。

接指出，“没有《香囊记》就不会有《牡丹亭》……《牡丹亭》是《香囊记》等平庸作品所开辟的文人传奇在成熟期的辉煌成就”⁽⁴⁴⁾。《牡丹亭》不仅仅是汤显祖的代表作品，也是晚明戏曲的代表作品。因此，从传奇发展史的角度，我们不妨这样来看《琵琶记》《伍伦全备记》《香囊记》与晚明戏曲高潮之间的关系。



从主观上来说，文人书斋剧文体的创作，本来就是如批判者所言是在“作文章”，这些作品是作为文学史上的一种新的拟剧文体而生产出来的，并不是为了创作舞台剧，因此不能以舞台剧的标准牵强批判。从客观上来讲，文人书斋剧文体的创作，又反过来促进了传奇戏曲的发展，甚至有功于晚明的戏曲高潮，因此不能单就这些作品的某些方面提出批判，而要从这样历史的眼光来看待。徐朔方就有注意到，从晚明以来的戏剧学家对这些作品的批判，从微观上看都是有道理的，“但从总的发展趋势看，这攻击就很不恰当。”⁽⁴⁵⁾只有以戏曲史“总的发展趋势”来看待戏曲的发展，才能正视文人书斋剧的历史背景和历史功绩。

论述至此，从历史方面对文人书斋剧文体的辩护就完成了。最后，我想进一步探讨一下书斋剧的文体特征。

作为变体的以诗文为曲与书斋剧的文体特征

以诗文为曲，既是书斋剧的美学范式，又是其显著的文体特征。这种特征在书斋剧文体萌芽之初——即在高明改定《琵琶记》的时候——就已与生俱来，而且往往被批判者认为不够“本色”。晚明戏剧学家何良俊就看到，“《琵琶》专弄学问，其本色语少”⁽⁴⁶⁾。所谓“本色”，是指舞台剧的艺术特色，是晚明戏剧学家常用的批评术语，有时也称作当行，或者合称为本色当行。说《琵琶记》本色语少，自然是说它缺乏舞台剧的艺术特色。周贻白发现，书斋剧在其萌芽之初所与生俱来的不够本色，被后来独立创作的书斋剧完全继承和发扬了，最有代表性的就是书斋剧在文体上成熟的标志——《香囊记》：“《香囊记》其所以有此恶境，便是专学《琵琶记》‘赏荷’‘赏月’等齣而来。”⁽⁴⁷⁾徐复祚《香囊记》的文体特征总结为“以诗语作曲”其实是非常贴切的，只不过他这样总结是为了表明《香囊记》“然愈藻丽愈远本色”罢了⁽⁴⁸⁾。

这些结论都是基于这样一种成见，即把书斋剧视为一种失败的舞台剧创作。如果我们基于本文前部分对书斋剧的辩护，不再秉持这样一种成见，而是把书斋剧视为一种新的文体，就可以认识到，批判者所谓不够本色的以诗文为曲，其实正是书斋剧最显著文体特征。所谓本色当行，指涉的是舞台剧本的正体；相反，书斋剧作为一种新的拟剧文体，确实不够本色，因为它本来就不是正体，而是相对于正体的变体。

从文体形式演变史的角度来观察文学史，才能对书斋剧文体的变体性质有充分的认识。当代中国文体学家吴承学指出，“在中国悠久的历史，我们的先人创造了形式众多的文体形态。文体形态不断地创造和融合、更新与超越，也是中国古代文学史演变的主要原因和线索之一。可以这么说，从某种角度看，中国古代文学史也是一部文体形式的演变史。”⁽⁴⁹⁾文体互相渗透正是中国文学文体形式不断地创造和融合、更新与超越的重要方式，中国文学史上文体互渗有长期的、丰富的实践经验；得益于不同文体间的艺术张力，文体互渗而形成的变体，往往具有不同于正体的独特的文体特征，甚至创造出全新的美学范式。文学史上的变体，如李白以诗为文，韩愈以文为诗，苏轼以诗为词，秦观以词为诗，辛弃疾以文为词，如此等等，都是创举。正是在这个意义上，我认为书斋剧作为与舞台剧剧本的变体，其以诗文为曲的文体特征，在中国文体形式演变史的脉络下，应当置于与以诗为文、以文为诗、以诗为词、以词为诗、以文为词等其他文体间互渗形成的变体同等地位来考察。

王骥德是较早注意到从“本体-变体”的视角来看待书斋剧的戏剧学家，他指出，“曲之始，止本色一家，观元剧及《琵琶》《拜月》二记可见。自《香囊记》以儒门手脚为之，遂滥觞而有文词家一体。”⁽⁵⁰⁾所谓“本色一体”，

(44) 徐朔方、孙克秋《明代文学史》，第47页。

(45) 徐朔方、孙克秋《明代文学史》，第49页。

(46) 何良俊《四友斋丛说》，见俞为民、孙蓉蓉《历代曲话汇编·明代编》（第一集），黄山书社，2009年，第464页。

(47) 周贻白《中国戏剧史》，第352页。

(48) 徐复祚《三家村老曲谈》，第256-257页。

(49) 吴承学《文体形态：有意味的形式》，见《学术研究》，2001年第4期，第121页。

就是正体，主要包括元杂剧。尽管《琵琶记》对明代书斋剧文体影响深远，但它毕竟是基于南戏的改编而成还并非成熟的书斋剧文体，“故是正体”^[35]。所谓“文词家一体”，就是与“本色一体”不同的变体，这一体的成熟以《香囊记》为标志。基于这样的认识，王骥德能比较客观地评价本体与变体之间地关系，正因如此，也就能比较客观地对戏曲剧本分等列级。不过，书斋剧的批判者却常常把王骥德这段对戏曲剧本分等列级的话作为批判的依据：

“其词格俱妙，大雅与当行参间，可演可传，上之上也；词藻工、句意妙，如不谐俚耳，为案头之书，已落第二义；既非雅调、又非本色，掇拾陈言、凑插俚语，为学究、为张打油，勿作可也！”^[51]

这段话初读下来，感觉似乎可以作为批判“案头之书”即书斋剧的依据，但细读下来就会发现并非如此。实际上，王骥德是根据剧本的文学价值和舞台价值两个维度来分等级的，这两个维度分别构成了两组概念：“词妙”，“大雅”，“可传”，“雅调”，这组概念指涉文学价值；相对应的，“格妙”，“当行”，“可演”，“本色”，这组概念指涉舞台价值。从这两个维度出发，王骥德把戏曲剧本分为三个等级。上上等是两个维度都具备的剧本，这类剧本既有很高的文学价值，又可有舞台演出的价值，于是既可以作为文学读本流传，又可以作为舞台剧本演出。最差的是两个维度都不具备的剧本，这类剧本没有较高的文学价值，又没有较高的舞台演出价值，于是既不能作为文学读本流传，也不能作为舞台剧本演出。至于不上不下的“第二义”剧本，尽管不能作为舞台剧本演出，却可以作为文学读本流传，因为这类剧本尽管不具备较高的舞台演出价值，却具备很高的文学价值——即“词藻工、句意妙”——而这正是书斋剧以诗文为曲的文体特征所带来的艺术效果。书斋剧就属于这类剧本，它们是文体互渗而形成的变体，固然不是当行本色，但也足以称得上雅调，这样的解读才符合王骥德的文意。

由此可知，“以诗文为曲”的文体特征正是书斋剧作为文体演变史上的变体的价值所在。这是在把书斋剧视为新的文体的新观念下，自然而然得出的推论。

[50] 王骥德《曲律》，第79-80页。

[51] 王骥德《曲律》，第96-97页。