

凌濛初戏曲观初探

柴 葵 珍

明代万历年间,是我国戏曲史上又一个黄金时代。当此之时,真所谓人人自诩握灵蛇之珠,家家自谓抱荆山之玉,人才辈出,学派纷呈。湖州的臧懋循、凌濛初等人不仅跻身戏曲大家之林,并且还和茅维、蒋麟微、吴世美等人一起,形成了一个湖州戏曲家的群体。他们或作剧、或选剧、或论剧、或刻剧,以各自的心血凝成的隽品,交织成戏曲史上夺目的一页。在这个群体中,凌濛初是杰出代表之一。他亦作亦选、亦论亦刊,堪称戏曲全才。

凌濛初为人豪爽俊逸,倜傥风流,工诗文,尤精于小说戏曲,著述宏富。凌氏在小说方面的成就,已为广大读者所熟悉,而他在戏曲上的功绩,似乎还未得到应有的声誉。

凌氏在戏曲方面的著作甚多,主要有:

杂剧九种:

《识英雄红拂莽择配》(即《北红拂》);《虬髯翁正本扶余国》(即《虬髯翁》)、《蓦忽姻缘》、《宋公明闹元宵》、《穴地报仇》、《裨正平》、《刘伯伦》、《桃花庄》、《颠倒姻缘》。

传奇三种:

《雪地荷》(也叫《雪荷记》)、《合剑记》、《乔合衫襟记》(由《玉簪记》改编而成)。

曲论一种:

《谭曲杂劄》。

曲选一种:

《南音三籁》。

凌氏的戏曲著作保存下来的已不多。杂剧只有《北红拂》、《颠倒姻缘》、《虬髯翁》、《宋公明闹元宵》等四种,传奇只剩下一些片断。因此,对他的戏曲创作已无法窥全豹。至於他的戏曲观,我们还可以通过现存的《谭曲杂劄》和《南音三籁》进行分析和探讨。

“操千曲而后晓声,观千剑而后识器;故圆照之像,务先博观。”凌氏研究戏曲正是从“博观”开始的。他通过收集、比较、鉴别、分类,编成了《南音三籁》,又撰写了曲评《谭曲杂劄》。

《南音三籁》是戏曲、散曲选集。全书包括戏曲二卷、散曲二卷。共选元明两代南传奇一百三十二出和只曲十七题;南散套九十七套和小令二十七题。

“南音”,这里是指南曲。“三籁”,是凌氏借用《庄子》的语辞,把所选各曲品评为

天籁、地籁和人籁三个等级的总称。作者对三籁是这样划分的：

“其古质自然，行家本色为天；

其俊逸有思，时露质地者为地；

若但粉饰藻绩，沿袭靡词者，虽名重词流，声传里耳，概谓之人籁而已。”

《南音三籁》卷首附了《谭曲杂割》。《杂割》共十七则，分论《荆》、《刘》、《拜》、《杀》及《琵琶》、《红梨》、《明珠》、《玉环》、《南西厢》、《蕉帕》等作品，论及了戏曲中的结构、宾白、尾声、音律等问题。对汤显祖、沈璟、梁辰鱼、张凤翼、臧晋叔、徐复祚诸家，进行了认真而又直率的评论。

《南音三籁》与《谭曲杂割》关系密切。尽管两者表达方式不同，所选角度各异，但殊途同归。《杂割》提出的观点，可以从《南音三籁》中找到大量例证；《南音三籁》排列的等第，又可以在《杂割》中找到理论根据。两者合璧，互相发明，共同阐明了凌氏“本色当行，了然快意”的戏曲观。

二

对本色、当行的探索，是明代曲论家共同关心的问题。所谓本色当行，就是要求戏曲家能反映现实的本来面目，熟悉并掌握舞台艺术的特点。当时有何良俊、徐渭、沈璟、王骥德、吕天成、臧晋叔、凌濛初、徐复祚、冯梦龙等人都是提倡本色当行的有影响的戏曲理论家。本色当行的理论之所以为大批有识之士大声疾呼，是有历史原因的。那时邵灿的《香囊记》、丘浚的《伍伦全备记》等，开了曲词骈俪之先河，抹尽了戏曲的本色。“案头之剧”，风靡一时，同时爆发了临川派和吴江派的争论和《西厢》、《琵琶》、《拜月》“优劣论”的争论。凌濛初等人以创作实践和曲论有力地批判了骈俪风。《谭曲杂割》开宗明义：“曲始于胡元，大略贵当行，不贵藻丽，其当行者曰本色。”凌氏所提倡当行本色的含义可以从下列几个方面来看。

首先，戏曲不同于诗、词，有它自己的规律，有它自己的“类”。他认为不必雕琢词章，不能“填塞学问”，也不求“排对工切”。他强调，元曲是“决不直用诗句，”而当时一些作品，“一变而为诗余集句”，“再变而为诗学大成、群书摘锦”，“忽又变而文词说唱”，他指出，如把戏曲写成诗词说唱，则犹如“以排律诸联入《陌上桑》《董妖娆》乐府诸题下，多见其不类”。这一“不类”，凌氏就把戏曲与其它文学形式区分开来了。所以当王世贞认为本色派的《拜月亭》“无词家大学问”时，凌氏颇为反感，说“词家大学问”正是“吴中一种恶套”。

其次，戏曲要求使用方言、常语。即要求使用通俗语言。凌氏之要求戏曲语言通俗，基于两个原因：一是观众成分广，层次多，上至王公大臣，下至平民百姓，所谓“上而御前，下而愚民”。因此，语言应“浅浅易晓”，以适应各个层次的需要。但当时的情况是“曲既斗靡，而白亦竞富，甚至寻常问答，亦不虚发闲语，必求排对工切”。凌氏针对这一现实，尖锐地责问：“是必广记类书之山人，精熟策段之举子，然后可以观优戏，岂其然哉？”二是剧中人的身份各不相同，“花面丫头，长脚髯奴”等“下民”的语言，如果也“无不命词博奥，子史淹通”，那末，“何彼时比屋皆康成之婢、方回之奴也？”所有这些都是“不解本色二字之义，故流弊之此耳”。

第三,本色当行的戏曲,要求有真情实意。列夫·托尔斯泰在论及艺术的感染的深浅时,提出了三个条件:1.所传达的感情具有多大的独特性;2.这种感情的传达有多么清晰;3.艺术家的真挚程度如何?其中“真挚”是三个条件中最重要的一个。比他早二个半世纪的凌濛初在这方面已有涉及,他在《杂刊》中十分强调真挚的感情。当谈到戏曲“搭架”之时,即从内容到形式分析了真情的重要性,他说“今世愈造愈幻,假托寓言,明明看破无论,即真实一事,翻弄作乌有子虚。总之,人情所不近,人理所必无”。使“演者手忙脚乱,观者眼暗头昏”^[1]。这虽是讲结构,但强调的是戏曲应具真事真情,否则演员束手,观众皱眉。同时凌氏提倡真情话,他指责那些靡调隐语。他说“靡词如绣阁罗帏、铜壶银箭、黄莺紫燕浪蝶狂蜂之类,启口即是,千篇一律。甚至使僻事,绘隐语,词须累注,意如商谜,不惟曲家一种本色语抹尽无余,即人间一种真情话,埋没不露已。”在凌氏看来,使用靡词隐语,就有碍真挚感情的表达,要表达真情,就必须通俗易懂。

三

在明代曲坛的几次大论争中,凌氏始终是客观的、公正的。当时临川派与吴江派争论的一个焦点是重“文采”还是重“本色”的问题。汤显祖以文采见长,《牡丹亭》文采斑斓,但有些曲词显得深奥晦涩。沈璟则反对字雕句镂,反对“案头之作”,“专尚本色”。在这场争论中,双方有时很偏激,一方说:“宁使时人不鉴赏,无使人挠喉擦嗓”^[2];另一方说:“余意所至,不妨拗折天下人嗓子”^[3]。凌氏则不同,他肯定汤显祖“颇能模仿元人,运以俏息,尽有酷肖处,尾声尤佳”,但也指出他的不足,如“使才自造”、“随心胡凑”,“依样画葫芦而类书填满”等等^[4]。对沈璟,凌氏肯定他有意克服用故实套词所作的努力,但他又指出,沈氏“审于律而短于才”,欲作当行本色俊语,却又不能,故只能“以浅言俚句,糊拽牵凑。”^[5]凌氏十分赞赏吕天成的双美说:“词隐取程于古词,故示法严;清远翻抽于元剧,故遣调俊”^[6],凌氏认为吕天成的话“良当”。

在临川派与吴江派争论的同时,就《琵琶》和《拜月》的优劣问题也展开了论争。其热点仍是“本色”与“文采”的问题。以评论苛刻著称的何良俊认为《琵琶》没有《拜月》好,理由是《琵琶》专弄学问,其本色语少:“余谓其(按:指《拜月亭》)高出于《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高,然终是当行。”^[7]而“嘉靖七子”之一的著名文学家王世贞则说,良俊谓《拜月》“胜《琵琶》则大谬也”,他认为《拜月》有三短:一、无词家大学问;二、既无风情,又无禅风教;三、歌演终场,不能使人堕泪。^[8]显然,王的指责是十分片面的,凌濛初肯定了《拜月亭》的本色当行,给予很高的评价;对《琵琶记》既指出他的不足,他说《荆》、《刘》、《拜》、《杀》为四大家,而长材如《琵琶》犹不得与,以《琵琶》间有刻意求工之境,亦开琢句修词之端,虽曲家本色故饶,而诗余弩末亦不少耳。”^[9]这就点明了《琵琶》未能列入“大家”的原因。但在《南音三籁》的分类中,我们也可以看到属天籟的《琵琶》25则,《拜月》12则;地籁:《琵琶》3则,《拜月》3则;人籁:《琵琶》7则,《拜月》无。可见凌氏对《琵琶》的成就,仍给予较高的评价,而对其雕琢之弊亦直率指出。

四

“了然快意”是凌濛初本色论的核心。它科学地指出了戏曲创作的出发点和归宿。戏曲

至嘉靖万历年间，出现了“案头之作”和“筵上之曲”的分野。当时一些骈俪派的剧作，只可作案头阅读，而不宜筵上演。与凌氏几乎同时代的著名戏曲理论家王骥德认为：“可演可传的剧本为上之上也，”而那些只供案头阅读而不适合演出的案头之作“已落第二义”。^①鲁迅先生也曾指出：“剧本虽有放在书桌上的和演在舞台上的两种，但究以后一种为好。”^②凌氏认为要使剧本成为适合演出的“筵上之作”，就必须使观众“了然”。上面已经讲到，“观众”这个概念，成分广、层次多，既有读书人，也有不读书的人，更有不读书的妇人、小儿，要使他们都能“了然”，就要做到结构上脉络清楚，语言上重本色，通俗易懂。他还指出“了然”本身并不是最终目的。最后的归宿，还是要使观众得到“快意”。“快意”这一命题，这里有两层意思，一是剧本本身具有的趣味性、吸引力；一是观众看后能获得愉快，感到兴奋。戏曲从他诞生的那天开始，就和“快意”有不解之缘。如何使观众获得“快意”，凌氏在《谭曲杂剧》中进行了多方面的探求。首先，他十分重视戏曲的题材、情节和结构。他反对那些只追求“奇事旧闻”或“子虚乌有”等怪幻题材。在结构上提倡头绪清楚，排置停匀调妥，反对扭捏巧造，掣衿露肘之作，他说：“戏曲搭架，亦是要事，不妥则全传可憎矣。”凌氏提出的这些观点，目的是为了便于演员演出，又使观众得到“快意”。其次他要求通过语言获得“快意”。戏曲是综合艺术，但语言的作用仍是举足轻重的，在论宾白时，他并不简单地提倡“俗”，在强调“浅浅易晓”的同时，称赞了诙谐的“俏语”和妙出奇崛的“俊语”。提倡要成一家之言，使观众“一听而无不了然快意。”第三，他在构思中特别强调尾声。他把尾声分成“词意俱若不尽”、“词尽而意不尽”及“词意俱尽”三种情况，提出以“词意俱若不尽者为上”。理由是明显的，只有这样，才能让观众驰骋于想象之中，从而获得美感和快意。

把“了然”和“快意”揉在一起，这是凌濛初的高明之处。

五

晚明的戏曲，经过了“临川跃起，文藻斐然，选字求丽，择句务雅，已入词赋之林，非徒供粉墨之资而已。汤文沈律，相峙艺坛，此一时也。”^③尔后，戏曲进入了“梦龙改笔，香令全才，何意天崇，复兴称盛；梅村圆海，品虽不同，鸿词则一。湖上排场，《离骚》短剧，此一时也。”^④这一“复兴称盛”是我国戏曲发展史上的一个重要阶段。包括凌濛初在内的一批戏曲家，大力倡导“本色”论，对后世的戏曲发展影响极大。诚如陈衍在他的《中国古代编剧理论初探》中指出的：“传奇创作后来之所以最终没有走进‘骈俪’的死胡同，反而又出现了象《长生殿》、《桃花扇》这样的优秀作品；在清初之所以产生了我国第一部完整、系统的戏曲理论著作《闲情偶寄》，都直接与明人的讨论有关”。其中凌氏的观点也是值得称道的。因此他的曲论常被后世的曲论家辗转引用，足见其影响之深远。

“盖有南威之容，乃可以论于淑媛；有龙渊之利，乃可以议于断割”^⑤，凌濛初的戏曲观并不是凭空产生的，他的创作实践为他的理论提供了坚实的基础。他的剧作，也正是他戏曲观的艺术体现。清代戏曲家西堂老人在对《红拂记》和《北红拂》作了比较之后说：“唐人小说传卫公、红拂、虬髯客故事，吾吴张伯起新婚伴房，一月而成《红拂记》，风流自许。浙中凌初成更为北剧，笔墨排宕，颇欲睥睨前人。”祁彪佳十分推崇《蕩忽姻缘》，“向日词坛事推伯起《红拂》之作，自有此剧，《红拂》恐不免小巫矣”^⑥，即使观点和凌氏不尽

一致的汤显祖也盛赞凌氏“缓隐浓淡，大合家门。至于才情，烂慢陆丽，叹时道古，可笑可悲，定时名手”^①。这些评价，凌濛初是当之无愧的。

由上可见，在曲论家群星灿烂，各有千秋的时代，凌濛初尽管曲论著作不多，有些观点语焉不详，但他的论曲颇有特色，他汲取了前人的研究成果，也提出了一些独特的见解，不少意见，在今天还有参考和借鉴作用。他的《南音三籁》和《谭曲杂割》是我国戏曲理论史上的瑰宝，它们已经并且将继续发挥积极作用。

注释：

- ①《文心雕龙·知音》
- ②《南音三籁》凡例
- ③、④、⑥、⑦、⑧、⑪、⑫、⑬均见《谭曲杂割》
- ⑤列·托尔斯泰《艺术论》
- ⑥见沈璟附刻于《博笑记》卷首的《二郎神》套曲
- ⑩见汤显祖给吕玉绳的信
- ⑬与下句均见吕天成《〈蕉帕记〉序》
- ⑭何良俊《四友斋丛说》
- ⑮王世贞《品藻》
- ⑯王骥德《曲律》
- ⑰《鲁迅书信集·致窦隐夫》
- ⑱卢前《明清戏曲史》
- ⑳同上
- ㉑曹植《与杨德祖书》
- ㉒尤侗《题北红拂记》
- ㉓祁彪佳《远山堂剧品》
- ㉔汤显祖《答凌初成》

（上接第110页）

④《唐太宗设谋赚兰亭》，《文学故事报》1986年第18期，人民文学出版社出版。

⑤署名沈紫曼。见《女作家诗歌选》，张立英编，上海开华书局1934年1月出版。

⑥汪东评语。引自《沈祖棻创作选集·附录·沈祖棻小传》，人民文学出版社1985年6月第1版。