

明清戏曲理论的话语建构

万 曙

明清时期,随着戏曲艺术的发展,戏曲理论也进入了繁荣时期。针对着戏曲艺术实践,理论话语得到了系统的建构,一是对戏曲诗性认知的“意境”论;二是对戏曲叙事性认知的“传奇”说;三是试图以“婉丽”、“雄爽”等概念甄别戏曲审美风格;四是对戏曲“登场”舞台艺术特性的把握;五是以“结构”为核心的对戏曲创作技法的总结。这些理论话语既是对古典戏曲艺术特质的认知,也具有系统性,内涵丰富,对当代戏曲理论的建设和发展有着重要的借鉴价值。

明清两代,戏曲创作在元杂剧之后又一次走向繁荣。与之相伴随的是戏曲理论探讨和批评也十分活跃,相继出现了一大批理论批评著作,如王骥德的《曲律》、吕天成的《曲品》、祁彪佳的《远山堂曲品》、《远山堂剧品》、李渔的《闲情偶寄·词曲部》等等。与此同时,还出现了以李卓吾、金圣叹、毛声山等为代表的戏曲评点批评。这些理论批评成果,既显示出了理论家对戏曲作为一门文艺存在的自觉理论意识,更体现出了他们对戏曲的认知水平和思维高度。就中国戏曲理论的发展而言,这些理论批评成果实际上已经构建了一个话语系统,虽然它还基本上以当时的戏曲创作实践为依据,但其认知水平和思维高度足以让我们叹佩,并且理应为我们今天戏曲理论的发展所吸纳和借鉴。

一、意境:对戏曲诗性的体认

和西方戏剧的形成历史和艺术渊源不同,中国戏曲既晚熟,在艺术渊源上也是以传统的诗歌为基础,逐渐地吸收叙事要素而形成的。在艺术特性上,中国戏曲也就先天地保留了浓厚的诗性意味。

在理论话语上,从唐代开始,就有理论家以“意”或“境”评论诗歌,它们无疑是对诗的诗性的认知和评论。在戏曲批评中引入“意境”的概念当在晚明之际,它经历了“意”、“境”分离到合

而为一的过程。

吕天成的《曲品》就较早地用“境”的概念评论戏曲作品。他对当时曲论家讨论的“当行”、“本色”问题提出了新的见解：“果属当行，则句调必多本色；果具本色，则境态必是当行矣。”^①这里，他以“境态”的概念作为本色和当行的扭结点。他认为杂剧与传奇的区别在于“杂剧但摭一事颠末，其境促；传奇备述一人始终，其味长”^②；他称赞徐渭《四声猿》“佳境自足擅长，妙词每令击节”^③，评价《教子记》“真情苦境，亦甚可观”^④，赞扬《牡丹亭》“无境不新”^⑤。祁彪佳的《远山堂曲品》、《远山堂剧评》也大量运用“意境”、“境界”的概念，他称赞《露绶记》“全是一片空明境界地，即眼前事、口头语，刻写入髓，决不留一寸余地，容别人生活”；评汪廷讷《狮吼记》“无境不入趣”^⑥；他赞扬陈继儒的《真傀儡》“境界妙、意致妙、词曲更妙”^⑦；批评吕天成的《耍风情》杂剧“取境未甚佳”^⑧。值得注意的是，祁彪佳开始以“意境”的概念评论戏曲作品，他赞赏史槃的《唾红记》“能就寻常意境，层层掀翻，如一波未平一波复起”^⑨；批评《琼台记》“其意境俱无足取，但颇有古曲典型”^⑩。

在晚明的评点批评中，也有“意境”论。评点批评家继承了李卓吾的“化工”概念，还提出了一个新的概念——“化境”。例如《西园记》第二十八出有眉批云：“曲中化境。”^⑪茅暎评点《牡丹亭》，于第三十二出[三段子]曲也眉批曰：“一句已入化境。”^⑫谭友夏、钟敬伯批点《绾春园》第六出[川拨棹]曲眉批也说：“曲有神存，故云化境。”^⑬“化境”的基本内涵是“真”与“自然”。如陈洪绶对《娇红记》第三十一出中[猫儿坠玉枝]的批语为：“白描丽情，委曲如诉，文章化境，岂人所为？”^⑭侧重于语言的“白描”，实为推崇语言的天然美。另一方面，评点批评家把“境”与“化工”概念相组合，更加强调了“化工之笔”的审美含义，提出了戏曲创作至美的艺术境界，为戏曲创作悬设了一种审美理想。

清代，考据学风盛行，对于“意境”的论说比较少，黄图珌《看山阁集闲笔》中有几条议论涉及到意境问题，如其论“词旨”道：“字须婉丽，句欲幽芳，不宜直绝痛快，纯在吞吐包含，且婉且丽，又幽又芳，境清调绝，骨韵声光，一洗浮滞之气，其谓妙旨得矣。”^⑮其论“有情有景”条更是直逼“意境”的内涵：“心静力雄，意浅言深，景随情至，情由景生，吐人所不能吐之情，描人所不能描之景，华而不浮，丽而不淫，诚为化工之笔。”^⑯这段话上承晚明李贽的“化工”、“自然”之审美标准，强调了“情”和“景”的关系，进而强调了意境创造的原则——“吐人所不能吐之情，描人所不能描之景”，是对晚明以来戏曲意境说的丰富。

戏曲意境的概念到近代戏曲学大师王国维手里，得到了自觉的运用和升华。他在《宋元戏曲史》中评论元杂剧说：“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰有意境而已。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如出其口是也。古诗词之佳者，无不如是。元曲亦然。明以后其思想结构，尽有胜于前人者，唯意境则为元人所独擅。”^⑰各种元杂剧的研究专著和论文经常征引这段经典论述，但论者只是把它当作对元杂剧的评论，却未能换一个角度去品味它的理论价值。它实际上提出了“戏曲意境”这一重要的理论命题。王氏在这里指出的“有意境”不是针对他所偏爱的诗词，而是在说“元剧”。元剧作为业已成熟的戏曲，其“意境”实际上就是戏曲意境。尽管他在这里侧重评论的是元剧，并且认为意境创造“为元人所独擅”，但所用的理论武器乃是其所发扬光大的“意境”说。

二、传奇：对戏曲叙事性的明确

戏曲既是抒情文学、舞台艺术，又是叙事的文学。作为叙事的文学，它与以抒情为主的诗

歌有着渊源关系,但当它成熟之后又有着质的不同。中国戏曲在完全成熟以后,理论家也开始对戏曲的叙事文学特征有了体认。例如,元代的钟嗣成在《录鬼簿》中,就将所录载的作家区分出“有乐府”和“有传奇”的两类。“乐府”是指与传统诗词抒情性质相近的散曲,“传奇”则是指以情节为基础的元杂剧。但是,由于元杂剧毕竟是中国戏曲的第一次繁盛,理论家对它的认识还很有限,情节、叙事的问题未能构成这一时期的理论重心。而在明清戏曲理论中,对戏曲叙事性的体认则逐渐走向深入。

叙事视角的强化在明前期杂剧作家朱有墩已经悄然发生。他明确将具有情节内容的杂剧称为“传奇”^⑧。明代中叶,孙鏞提出的“传奇十要”,将“事佳”、“关目好”列为“十要”之首^⑨。李卓吾评点《红拂记》的总体评价就是“关目好,曲好,白好,事好”^⑩;他赞赏《拜月亭》“此记关目极好,说得好,曲亦好,真元人手笔也”^⑪。两则评论中,被以往曲论家所重视的“曲”已经后置,而作为情节叙事因素的“关目”则被置于首位。孟称舜评选《古今名剧合选》时,则在序言中将戏曲与诗词加以比较,他认为诗词是“传情写景”的抒情艺术,戏曲则是“极古今好丑、贵贱、离合、死生”各种生活情态的叙事艺术;诗词是作者从眼前之景“感触于偶尔”的表现艺术,戏曲则是“因事以造型,随物以赋象”的再现艺术。孟称舜通过这样的“比较方法”,不仅认为戏曲创作难于诗词创作,更洞察出戏曲的叙事特性。

叙事观念的明确和叙事视角的强化,在明清戏曲理论中至少表现在三个方面:

其一,是对题材之“奇”的强调。

作为情节的艺术、叙事的文学,戏曲在题材的选择上有着自己的要求。明清戏曲理论家对戏曲题材提出的认识是一个字——“奇”。李卓吾批点《玉簪记》卷首序称赏该剧“兹据一种潇湘之致、凑合之巧,不可不为奇遇”,因而“并志其奇,以广宇内一全览云云”^⑫;《二奇缘传奇》评本卷首有倪倬的“小引”一篇,其中就说道:“传奇,纪异之书也,无奇不传,无传不奇”^⑬;茅映在评点《牡丹亭》的题记中认为:“第曰传奇者,事不奇幻不传,辞不奇艳不传”^⑭。清初的李渔在理论上作出了进一步的阐发:“戏场关目,全在出奇变相,令人不能悬拟。若人人如是,事事皆然,则彼未演出,而我先知之,忧者不觉其可忧,苦者不觉其为苦,既能令人发笑,亦笑其雷同他剧,不出范围,非有新奇莫测之可喜也。”^⑮在他看来,戏曲作为面向观众的“场上”艺术,既受到时间和空间的限制,又要对观众具有吸引力,就应该有独特的内容,而最能吸引观众的首先就是奇人异事。此外,以“奇”事“奇”人为题材,也便于戏曲家构置戏剧冲突,将情节安排得紧凑集中。由此可见,戏曲创作在题材上追求“奇”,正是戏曲作为叙事艺术的特殊品格的一种自然延伸。

其二,对人物塑造的重视。

叙事文学的根本任务是塑造人物形象。关于戏曲人物形象的理论批评主要体现在评点批评之中。评点者随着阅读和评点的自然展开,在进入作品的叙事情境时,不由得不关注到作品中的人物,随时感受着人物的情感,随时体察着人物的性格力量,并进而对作品中的人物及其塑造方法加以批评,或做出理论上的总结。

对人物性格加以概括,对人物形象或赞美或贬斥,是评点批评中的一项重要内容。李卓吾在《琵琶记》评点中,就多次称赞赵五娘为“圣妇”,感叹“孝哉妇也,贤哉妇也”,称赞张大公是“仁人长者,难得难得”,骂逼儿子赶考的蔡公“蠢老儿”^⑯。在《红拂记》评点中,他称赏红拂“有才胆有识”,推崇虬髯翁是“真豪杰真丈夫真圣人真菩萨”^⑰。在“李评”《荆钗记》的卷首,还有《合论五生》、《合论五旦》、《合论诸从人》、《合论诸从旦》、《合论五家亲戚》五篇专门的人物论。这种人物形象批评,在戏曲理论批评史上也是罕见的。它们虽然带有浓厚的道德批判色彩,却

或深或浅地触及到了人物性格。

在对人物形象和性格予以批评的同时,评点者还提出不少人物塑造的方法和手法。首先,他们从审美者的视角着眼,要求人物塑造必须真实。李卓吾的评点,就有随处批以“真”字。“李评”《荆钗记》第十出的出批还对不“真”提出批评:“模写玉莲处亦嫌过于老练,不似个不出阁女子。”^⑧其次,他们从创作论的角度出发,注意到人物个性化的问题。陈洪绶评点的《娇红记》,有两条眉批就是对作品写出人物个性的充分肯定:“各人说话便为各人写照”;“各人还它口气,一字不滥用。近日作文,正苦不知此法。”^⑨陈氏的评点批评还对人物性格的发展变化给予关注,《娇红记》第二十六出“三谒”,写王娇娘与申纯别后重会,她唱了一支[琐寒窗·前腔],表现了对申纯的浓情厚意,不像当初她见申纯时的唱词含蓄委婉,陈洪绶于此处眉批道:“初时相别,妙在生语字字捱实;此后娇身已属生,生不虑娇,而娇语步步研实,情事曲至。”^⑩再次,评点者还总结出了一些人物刻画的手法,如“李评”《西厢记》中,就有对“摹索”方法的总结:“《西厢》文字一味以摹索为工,如莺、张情事,则从红口中摹索之,老夫人与莺意中事,则从张口中摹索之。”^⑪这一“摹索”手法,一方面是北杂剧一人主唱体制带来的结果,另一方面,它又是通过一个人物写其他人物的手法。陈继儒接受了李卓吾的这一总结,评批说:“全在红娘口中描写莺莺娇痴、张生狂兴。”^⑫换言之,《西厢记》不仅通过红娘之口描写莺莺和张生,而且借第三者的视角,将莺、张二人的形象、精神巧妙地刻画出来了。

其三,对情节设置的关注。

叙事文学作品要能够吸引读者,除了注重题材、人物塑造外,还要特别注重情节的设置与安排。对于戏曲文学而言,由于其演出时空的限制,情节设置显得更为重要。明清戏曲理论家已经明确地使用了“情节”的概念,“李评”《荆钗记》中就有多处使用,如第四十三出出批说:“那有做媒不从便想与争攘之理,闻古本情节正不如此,此必俗人添入无疑。”第四十七出出批又说:“如此情节多不象,必是俗人添改,可恨可恨。”^⑬“情节”概念的提出和经常使用,不仅是叙事视角强化的表现,也是中国古代叙事文学理论的发展成果之一^⑭。

明清戏曲家注重从叙事视角对作品的情节设置进行分析。王骥德《曲律》“论剧戏第三十”提出:“贵剪裁,贵锻炼——以全帙为大间架,以每折为折落,以曲白为粉墨、为丹雘,勿落套,勿不经,勿太蔓,蔓则局懈,而优人多删削;勿太促,促则气迫,而节奏不畅达;勿令一人无着落,勿令一折不照应。”^⑮在评点批评中,评点者也对此多所关注,如李卓吾对《琵琶记》中的“祝发买葬”赞赏备至,该出“出批”道:“如剪头发这样题目,真是无中生有,妙绝千古,故做出许多好文字来。有好题目自有文字也。”^⑯道出了情节设置和戏剧情境以及人物表现之间的密切关系。这种对作品情节的关注和评论,显然是从叙事视角出发的,其中所蕴涵的叙事文学的情节观念很值得我们重视。

三、婉丽与雄爽:对戏曲审美风格的甄别

风格论是中国古代文论的重要理论内容之一。钟嵘的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》、皎然的《诗式》、司空图的《二十四诗品》等文学理论著作中,都有大量关于风格的论述;有的甚至就是专论风格问题的^⑰。就古代曲论而言,元代已经有关于散曲风格的评论^⑱,明初朱权在《太和正音谱》中列“古今群英乐府格式”一项,对元曲各家的创作风格加以评论,更是真正意义上的风格论。在明代中叶的戏曲理论批评中,关于风格的批评更多,如何良俊、王世贞的曲论中,就有不少关于风格的内容^⑲;“汤、沈之争”发生后,汤、沈二家的创作风格又成为了王骥德、吕天成

等评论家批评的热点。其中,在风格论上更有建树的当是孟称舜。

不同于以前的风格评论,孟称舜的《古今名剧合选序》^①从理论上对风格问题作出了深入的论述:首先,他明确提出,“曲之为词,分途不同。大要则宋伶人之论柳屯田、苏学士者尽之,一主婉丽,一主雄爽。”也就是说,他认为戏曲象宋词一样,也可以分为两种风格类型——“婉丽”和“雄爽”。其次,他针对“后之论词者以辞之源出于古乐府,要须以宛转绵丽、浅至摺偈为上”的观点,指出“婉丽”和“雄爽”两种风格不可分其“优劣”,因为“曲本于辞,辞本于诗。诗三百篇,国风雅颂,其端正静好,与妍丽逸宕,兴之各有其人,奏之各有其地,安可以优劣分之?”再次,他认为戏曲风格论中“北主劲切,南主柔软”的说法,并不能概括戏曲创作的总体风格的不同,提出:“夫南之与北,气骨虽异,然雄爽婉丽,二者之中亦皆有之。即如曲一也,而宫调不同,有为清新绵邈者,有为感叹悲伤者,有为富贵缠绵者……诸如此类,各有攸当,岂得以劲切柔软画南北而分之耶?”换言之,他认为地有南北,而雄爽、婉丽却是南北都有的两种基本风格。孟氏提出的两种戏曲风格类型与宋词“婉约”、“豪放”两种风格的提出时间相近^②,而将戏曲风格问题上升到一定理论高度的论述,其开创意义自不待言。

在许多具体作品的风格批评上,孟称舜同样眼光独到,见解不凡,仅举一例便可说明:关汉卿曾被朱权论为“可上可下之才”,受到不公正的评价,他的最优秀的作品《窦娥冤》一直没有得到认真的对待和评价。孟称舜不仅将该剧选进《酹江集》,并且写下这样一段批语:“汉卿曲如繁弦促调,风雨骤集,读之觉音韵泠泠,不离耳上,所以称为四大家。《续西厢》四折虽俊艳逊王,而本色俱在。《窦娥冤》剧词调快爽,神情悲吊,尤关之诤诤者。”^③评语虽未触及关汉卿杂剧的思想价值,可在艺术上对关氏推崇有加。孟氏首先认可关氏是“元曲四大家”之一,其次认可《续西厢》为关汉卿所作,但不像有的论者对它大加贬斥,而是客观肯定它的“本色”艺术;对于《窦娥冤》,他不仅指出了它的“神情悲吊”——悲剧艺术风格,而且认为它“尤关之诤诤者”——关汉卿最优秀的作品。这样的评论,显示出孟称舜不同凡响的艺术眼光,其风格论和风格批评价值之重要,于此可见一斑。

除了孟称舜之外,明清两代的戏曲理论家的风格批评可谓异彩纷呈。《西厢记》是批评家集中评论的作品,该剧的评点本也最多。对其艺术风格的鉴赏评论同样是评点批评的重要内容。万历三十八年起凤馆刊刻的《元本出相北西厢记》署名王世贞、李卓吾合评,其中,王世贞的评语较之他的曲论,又进一步丰富了对《西厢记》诗剧风格的批评。例如第一出“佛殿奇逢”[胜葫芦]曲的评语:“‘未语人前先腴腆,听莺声花外啭’,皆情意上描空作有,塑出个出现的观音”;同出[寄生草]曲眉批道:“垂杨线、桃花片、芙蓉面,古底吐五色纹,恍然天机织成云锦,□□从机上乘梭上得”;第十一出“乘夜逾墙”[新水令]曲评语为:“嫩绿睡鸭、淡黄栖鸦、蹙损牡丹、抓住茶麩,字字有声有韵;半疑浓妆、半疑淡扫,华丽中自然大雅。予故称《西厢》北曲压卷。”第十五出“长亭送别”[端正好]曲眉批是:“碧云、黄花、西风、北雁,声声色色之间,离合之情,便是一篇赋,纵着《离骚》卷中不得,亦自《阳关曲》以上。”^④这些评语“以诗律曲,发掘了《西厢记》曲词的诗意美,确实是抓住了《西厢记》的诗剧特点”^⑤。它们虽然是零散的,却围绕着作品诗剧风格而展开,风格批评的色彩已较为浓厚。

在陈继儒的评点中,风格评论显然得到了加强。表现在形式上,除了局部评批外,部分评本还有剧末总批。这些总批既是对作品的总体评价,又含有较多的风格评论的内容。例如,他评《西厢记》说:“卓老谓《西厢记》是化笔,以人力不及而天巧至也。傅物肖形,奇花万状;摹情布景,风流百端;空庭月下,叶落秋空。反复歌咏,不觉凡尘都死,神魂若不知之。卓老果会读书。”他还说:“人谓一本《西厢》,予谓是一轴风流画”^⑥,更为简洁地道出了作品的爱情题旨和

自然风致,可以视为对作品风格的又一种概括。对于《琵琶记》,陈继儒的剧末评批更有独到见解,他说:“《西厢》《琵琶》俱是传神文字。然读《西厢》令人解颐,读《琵琶》令人酸鼻”;“从头到尾无一句快活话。读一篇《琵琶记》胜读一部《离骚》经。”^④这一评语不仅相当明确地指出了《琵琶记》的悲剧艺术风格,而且将它与《西厢记》相比较,以《琵琶》给人“酸鼻”的感受,见出《西厢记》“令人解颐”的喜剧风格,实在不同凡响。

陈洪绶对于《娇红记》悲剧风格的评论不再是蜻蜓点水、浮光掠影,而是从总体到局部都作出了充分的认识和把握。在作品的开头他就写下了一段很长的批语:“昔人云:读《出师表》而不泣下者必非忠,读《陈情表》而不泣下者必非孝。吾谓读此记而不泣下者必非节义人也。李卓吾称作《西厢》者必大有感于君臣父子兄弟朋友之间,此记其亦然耶?此曲之妙,彻首彻尾一缕空描,而幽酸绣艳,使读者无不移情,固当比肩实甫,弟视则诚。”^⑤它提纲挈领地概括了作品“幽酸绣艳”的悲剧风格,指出作品具有令人“泣下”的悲剧艺术感染力。而在作品的最后一出,陈氏又写了一段评语:“泪山血海,到此滴滴归源。昔人谓诗人善怨,此书真古今一部怨谱也。”^⑥两段批语首尾呼应,共同强调了作品的悲剧特征,充分表明评点者是真正在总体上把握了该剧的悲剧艺术风格。

四、登场:对戏曲表演艺术特性的认知

明代中叶以后,戏曲理论家已经朦胧地认识到戏曲艺术的“场上”特征,例如,“当行”论的提出,以及“本色”论中对戏曲语言通俗易懂的强调,其理论指向都是戏曲的“场上”特征。王骥德在《曲律》中甚至明确提出:“可演可传”的作品为“上之上也”,“案头之书已落第二义”^⑦。那场著名的“汤、沈之争”的核心是文词重要还是“守律”重要,沈璟所希望的“怎得词人当行,歌客守腔,大家细把音律讲”^⑧,强调的也是舞台演唱的问题。柳浪馆的《紫钗记总评》说:“一部《紫钗》,都无关目,实实填词,呆呆度曲,有何波澜,有何趣味?临川判《紫钗》云:此案头之书,非台上之曲。余谓《紫钗》犹然案头之书也,可为台上之曲乎?”^⑨这段批评十分严厉,批评者所深为不满的是“案头之书”,所大力肯定的是“台上之曲”。冯梦龙的改编和创作更加重视舞台演出,他改订的《墨憨斋定本传奇》以批点形式提示演员表演时应予注意的内容,如《酒家佣》的批语:“此出王成与前出文姬,正是合扇两股文字,存孤精神全在于此,演者不可草草。”^⑩“此出是通本得力处,演者要留心”^⑪。它们都表现了冯梦龙力求“场上”表演与剧本文学性相统一的良苦用心。

对李渔的戏剧理论,已经有了很多的论述。从理论的体系性着眼,把舞台演出看成是戏剧艺术的中心正是李渔戏剧理论的逻辑起点。他把自己对戏剧艺术的见解同金圣叹作了区别:“圣叹之评《西厢》,可谓晰毛辨发,穷幽晰微,无复有遗议于其间矣。然以予论之,圣叹所评,乃文人把玩之《西厢》,非优人搬弄之《西厢》也。文字之三昧,圣叹已得之;优人搬弄之三昧,圣叹犹有待焉。”^⑫换言之,金圣叹只是把戏剧当成戏剧文学看待。而李渔却把戏剧当成舞台艺术来看待,李渔的观点是:“填词之设,专为登场。”^⑬一个“专”字表明了李渔把“登场”——舞台演出作为戏剧艺术的中心的理论内容,戏剧艺术的任何创作环节都围绕、服从于这一中心内容。

首先,李渔要求剧作者在编剧时就要充分考虑到舞台的整体性。他在《闲情偶寄○词曲部》中论述过结构、词采、音律、宾白之后,还对科诨和格局两个本属舞台演出的问题进行了论述,他认为科诨在戏场上就有“驱睡魔”的作用,而科诨又要根据角色的不同分别予之,对于一部戏的整体舞台效果,他认为要“开场宜静不宜喧,终场忌冷不忌热”,怎样报“家门”、怎样“出

脚角”、怎样“小收煞”、“大收煞”，他都从舞台整体艺术效果提出了具体要求。其次，对于具体的舞台演出，李渔从观众接受的角度进行了方方面面的论述，从演员的唱曲、宾白、吐字、到服饰、声容乃至锣鼓伴奏都予以充分的注意。舞台演出一棵菜，任何环节、任何手段都要围绕总体演出效果而出之，互相关联，配合默契。

围绕着“登场”的核心，李渔还进一步论述了作为舞台艺术的创作过程。除了文学剧本以外，他提出了导演和演员两方面的理论：

（一）戏剧导演论

1. 导演的一般工作：第一，是选择剧本，《闲情偶寄○演习部》中“选剧”即被列为“第一”。第二，是挑选演员，《闲情偶寄○声容部》“歌舞”一项专论了“取材”：“取材维何？优人所谓配角是也。喉音清越而气长者，正生小生之料也；喉音娇婉而气足者，正旦贴旦之料也，稍次则充老旦；喉音清亮而质朴者，外末之料也；喉音悲壮而略近噍杀者，大净之料也。至于丑与副净，则不论喉音，止取性情之活泼、口齿之便捷而已……”^⑥这里，李渔根据“喉音”选择演员乃是戏曲演唱的特点而决定的，直到今天，演员分配角色，依然以此为主要标准。

2. 导演的二度创作。导演把剧本转化为舞台形象需要再创作，不是“直译”和“图解”。李渔对导演的二度创作提出了明确的要求：第一，导演不仅要挑选剧本，还要分析剧本，分析过程也就寓于选择过程之中，他批评那种“人言此本最佳，而辄随声附和，见单即点，不问情理之有无”^⑦的人，认为导演应该有自己的艺术眼光，导演对剧本的选择，一求新，不要老选旧剧，要选新剧，这样才有创造的余地；二贵情，“予谓传奇无冷热，只怕不合人情”^⑧，只要有“人情”就能征服观众。第二，不仅要分析剧本，还要修改剧本，以便舞台演出，要缩长为短，以使观众在有限的时间里看完；要变旧为新，以适合世情的变化、观众的心理；要补漏堵阙，将剧作家“缺略不全之事”或不合情理的情节、人物作必要的修正，以使剧本更合人情事理；还要根据演出场合的不同、观众层次的不同更新科诨，以取得最佳剧场效果。

3. 导演是舞台演出的组织者。剧作家创作出剧本，导演对剧本进行分析、修改后，还要将它真正搬上戏剧舞台，这就使导演自然成为舞台演出的组织者。李渔对于这一点同样十分明确，他认为导演担负的任务有二：一是教习演员。要让演员“解明曲意”、使演员“知其意之所在，则唱出口时，俨然此种神情”^⑨，即要使演员理解人物感情，把握人物性格，进入角色。也要帮助演员调熟字音，使他们字音准确。还要帮助演员寻找最佳声情，追求韵律之美，唱曲唱出声情，念白也要抑扬顿挫。二是进行演出总体调度。李渔认为，舞台艺术应该以演员表演为中心，其它手段都要围绕这一中心密切配合，如锣鼓忌杂，不能“横敲乱打，”更不能“盖却声音”，伴奏音乐声音宜低，“须以肉为主，而丝竹副之”^⑩。演员的服饰也要切合所演人物身份性格，不能随意为之。

（二）演员表演论。

李渔在中说到戏剧扬善惩恶的作用时说“……故设此种文词，借优人说法，与大众齐听”^⑪。这正说明李渔抓住了演员是特殊表现媒介的戏剧艺术特征——剧作家、导演的一切意图都必须通过演员传达给观众。在《演习部》和《声容部》中，李渔结合导演论对演员的表演问题提出了一系列见解。

第一，他认为要成为一个出色的演员，必须有良好的文化素养。他在《声容部》中特别强调“学技必先学文”；“天下万事万物，尽有开门之锁钥。锁钥为何？‘文理’二字是也。寻常锁钥，一钥开一锁，一锁管一门。而‘文理’二字之为锁钥，其所管者，不止千门万户，盖合天上地下，万国九州，其大至于无外，其小至于无内，一切当行当学之事，无不握其枢纽，而司其出入者

也。”^⑤只有具备了良好的文化素养,才有较强的理解能力,能够把握所演人物性格。

第二,他指出,演员不单是在舞台上机械地唱曲、念白了事,而要了解剧本,理解所演人物的性格和思想感情。他要求导演对演员“解明曲意”,实际上也要求演员“解明曲意”：“唱曲宜有曲情。曲情者,曲中之情节也。解明情节,知其意之所在,则唱出口时,俨然此种神情。问者是问,答者是答。悲者黯然消魂而不致反有喜色,欢者怡然自得而不见稍有瘁容,且其声音齿颐之间,各种俱有分别,此所谓曲情是也。”^⑥要“得其义而后唱,唱时以精神贯串其中,务求酷肖。”^⑦理解了剧本,所演人物就能“俨然此种神情”,能够酷肖所演人物。

第三,戏曲作为表演艺术,唱曲和念白占有极大的比重,因此,李渔对戏剧演员的语音问题十分重视。在《声容部》中,他明确指出演员要“正音”;在《演习部》中他也要求“字忌模糊”,痛责“声音恶习”、“语言恶习”,要求演员首先摒除方言语音,达到字音纯正;要吐字清晰,令观众能够听清;要抑扬顿挫、具有声情,达到“美听”的效果。

第四,关于演员的表演动作。在《声容部》中,李渔专门论述了女演员的“习态”问题。他把“闺中之态”与“场上之态”作了比较:“闺中之态,全出自然;场上之态,不得不由勉强。虽由勉强,却又类乎自然,此演习之功不可少也……须令于演剧之际,只做家内想,勿做场上观,始能免于矜持造作之病……是妆龙象龙,妆虎象虎,妆此一物而使亿笑其不似,是求荣得辱,反而不若设身处地,酷肖神情,使人赞美之为愈矣!”^⑧在这里,李渔对演员的表演动作提出了两点要求:一是要自然,不能扭捏作态;二是对女演员扮演外末净丑的矛盾,他提出要“设身处地,酷肖神情”,即牢牢地把握住人物性格核心,以“神似”弥补“形似”之不足。

五、结构:对戏曲创作技法的总结

叙事视角和“场上”观念的确立,使得理论家的批评触角进一步向前延伸——随时随地挖掘和总结戏曲创作的各种技法。这些对创作技法的论述主要散布在评点中,虽然零碎却不失丰富,是叙事视角和“场上”观念潜在支配的结果。限于篇幅,这里仅从四个方面略加梳理。

(一)“结构”

“结构”一词在明代戏曲评点中已是频频出现的批评术语。《宝晋斋鸣凤记》剧末批语就说道:“填词处真人真境,小串插处亦佳,但大结构支离破碎,为可恨。”^⑨《快活庵批点红梨花记》的序和总批都称道“武林本”的“结构”,认为“第曲白似琴川(本)者胜,而结构武林者胜之”;又说,“梨花结构,最为奇幻,却不假托鬼神、捏名妖怪,一归之敦友谊、重交情,又何平实也”^⑩。从这两处所用的“结构”看,前者的含义与今天的“结构”含义已经相同,后者则包含着情节内容的意思在里面。在使用“结构”概念的同时,明代戏曲评点中,还总结挖掘出不少结构技法:

1.“头脑”和“栽根”——剧作开始时的结构手法。冯梦龙改定《精忠旗》的第三出岳飞刺字一段戏处眉批道:“刻背是《精忠》大头脑,扮时作痛状或直作不痛,俱非,须要描写慷慨忘生光景。”^⑪“栽根”的技法,见于陈洪绶评点《娇红记》,在其第三出“会娇”中,王娇娘初见申纯,唱有“虽然阻隔筵前花数行,则乍相逢早已私相傍”两句曲词,评点者于此加以圈点,眉批说:“便栽根。”用英国戏剧理论家威廉·阿契尔的说法,就是设下“准备——指路标”^⑫。

2.“照应”、“针线”与“桥道”——剧作中间部分的结构技法。“照应”是指在戏曲结构中,必须注意事件之间的联系,细密安排好与事件表现有关的细节,对被写入剧中的人和事都要有相应的交代。如冯梦龙在《酒家佣》第二十七折眉批道:“临行文姬嘱王成教诲李燮,此出照应,不然李燮失学,亦保孤者责也”^⑬。“针线”一词在明代戏曲评点中使用得也不少,如“李评”《锦

笺记》第五出有一则眉批：“此处已为下面争馆荐馆张本矣，针线最密。”^①这里关于“针线”的批语，是指大小戏剧事件的周密安排。“桥道”是指戏剧事件和情节的展现中虽不是最重要却又必不可少的内容。如《魏仲雪批评投笔记》的第十出，写班超前往西域途中的情形，这是班超英雄事业的开始，也可集中表现他建功立业的抱负和坚强性格，它不是最重要的场次，却是不可少的场次，故该出批道：“桥道绝胜，决不可少。”^②

3.“结穴”与“余趣”——剧作结尾时的技法。“结穴”看起来与“结局”相似，其实是有差别的，它是指全部戏剧事件、戏剧内容、人物关系的汇拢。明道人批点《小青娘风流院传奇》第三十三出，写小青与舒新弹在南山老人的帮助下，还魂结为夫妻，两人泛舟来到小青当年幽居的小孤庄旧地重游，小青当年在此孤独寂寞，如今，她获得了爱情，小孤庄依旧，人已不是当年了。这种结局不是一般地结束事件，而是通过地点的重复，使得戏剧内容得到深化，人物关系也得到新的组合。此出“出批”称赞道：“大文章！一部摹神文字。临了一出，高华奇绝，似此结穴，宇内大观。”^③“余趣”也为部分评点家所注意，玉茗堂批评《种玉记》第二十八出，写卫少儿和俞氏在霍仲孺归来后互生醋意，产生“争夫”的矛盾，“出批”曰：“无此一折，几于水直波穷，便少余趣。”^④

（二）“关目”

“关目”一词，在朱有墩那里就已经使用，他在《〈继母大贤〉传奇引》中评论乔吉、马致远等人的创作“清新可喜，又其关目详细，用韵稳当……”^⑤但是，大量使用“关目”概念还是明代中叶以后的事情，而在戏曲评点中运用得最为频繁。这一概念在不同的情境下有不同的含义：

其一，是指具有戏剧性的情节。例如，《琵琶记》第二十二出“琴诉荷池”中，蔡伯喈在弹琴时与牛氏有一段对白，他要弹《雉朝飞》，牛氏说“这是无妻的曲，不好”；他要弹《孤鸾寡鹄》，牛氏道“两个夫妻正团圆，说甚么孤寡”；他要弹《昭君怨》，牛氏又说“两个夫妻正和美，说什么宫怨”。这段对白充满了潜台词，两个人物的不同心境，借着弹琴的动作和对琴曲的不同选择得到了充分表现，是高度戏剧化的情节。李卓吾评本在这段对白旁边加上了圈号，眉批曰：“关目好，都有味。”^⑥

其二，是指能充分表现人物性格的戏剧动作，既指外部动作，也包括内心动作。例如“李评”《琵琶记》第五出“南浦嘱别”中，赵五娘不愿蔡伯喈离家，准备与他同去找公婆提出不去赶考的要求，可是，她又担心公婆责怪她“不贤”，不敢去找公婆。评点者在该曲加眉批说：“关目好甚，曲亦好。”^⑦这里的“关目”当是指作品所表现的赵五娘丰富的内心动作。

其三，指起着突出或强调作用的、前后相互照应的富有戏剧性的细节。例如，“李评”《幽闺记》第二十六出“皇华悲遇”中，王镇住进驿馆，吩咐“毋许闲杂人打扰”，这句道白看似闲笔，实际上，王镇的妻子和蒋瑞莲此时就在驿馆外面，他的这句吩咐，就为夫妻相会设下了暂时障碍。评点者在这句道白旁也加圈点，眉批说：“关目好甚。”^⑧这里的“关目”则是指这句道白是一个重要的细节，它对于延迟王镇夫妻相认的戏起着关键作用。

（三）“繁简”

戏曲既然是“场上”艺术，就必须紧凑集中、重点突出，以便于观众的欣赏与接受。明代的戏曲理论家较多地涉及了“繁简”问题。李卓吾在《琵琶记》的评点中，对剧中让次要角色离开剧情吟诗弄文就大为不满，不仅多处批之以“删”，而且尖锐地批评说：“烦冗可厌，如何比得《西厢》《拜月》之繁简合宜也。”^⑨陈继儒在一些“出批”中还使用了一个“过文”概念，如《明珠记》第七、十二、十三出均批曰：“全出过文”。对照剧本看，“过文”是指传奇中可有可无的场面，是批评传奇创作中冗长、繁杂弊病的概念。

在“繁简”问题上,评点家还提出了一个“斩截”法,以称道简洁得当的处理手法。《幽闺记》第十三出“相泣路岐”写王瑞兰母女在雨中逃难,其最后一支曲子为[麻婆子],这支曲子由王瑞兰与她母亲对唱,充分表现了这对母女在寒天雨地里心中惊慌、体力不支却又相互依倚的情形。而这支曲子又位于整出戏的结尾处,可谓是个漂亮的结束曲。陈继儒于此眉批道:“妙在斩截处。”^⑩《鸳鸯缘》第十七出,写遇险后的杨直方碰到一位友人,友人问其详细,杨直方答道:“一言难尽,少倾抵足而谈便了。”巧妙地把需要重复性的叙述转为暗场处理,评点者眉批说:“千言万语说不尽者,只一句结之,是截流法。”^⑪这里的“截流法”与“斩截”法意思是相同的,都是对戏曲创作中简洁手法的概括。

通过对明清戏曲理论话语建构的梳理,我们可以发现,伴随着明清戏曲的发展,戏曲理论家已从多方面、多角度、多层次地提出了极为丰富的话语概念。但如果我们将这些话语概念再作提升,就不难看出,它们围绕的是中国戏曲的三性——诗性、叙事性和舞台性——而展开的。它们全面、深入地概括了中国戏曲的最基本的面貌和特征。当历史进入21世纪,学者在努力地研究和挖掘中国戏曲的种种特征和特性,试图构建中国戏曲理论的体系,实际上,我们的先人在这一领域早已构建了这样的体系。当然,中国戏曲仍然在发展中,适应着当代观众审美需求和趣味的美学观念在发生变化,新的表现手段不断在运用,理论的总结也必须与时俱进。如果我们对明清戏曲理论的话语体系多一些留意,我们当代的戏曲理论可能会更加完善、更具有历史的厚度,也更具有全面性。我们有理由期待着。

①②③④⑤ 吕天成:《曲品》卷上,《中国古典戏曲论著集成》六,中国戏剧出版社1959年版,第211页,209页,220页,226页,230页。

⑥⑦⑧⑨⑩ 祁彪佳:《远山堂曲品》,同上书,13页,143页,168页,44页,24页。

⑪ 吴炳:《西园记》眉批,崇祯金陵两衡堂刻本,《古本戏曲丛刊》第二集,商务印书馆1955年版。

⑫⑭ 茅暎、臧懋循评《牡丹亭》眉批,明刻朱墨套印本,《古本戏曲丛刊》第一集,? 出版社? 年版。

⑬ 谭友夏、钟敬伯批点《绉春园》眉批,明刻本,《古本戏曲丛刊》第二集。

⑮⑯⑰ 陈洪绶批点《新钗节义鸳鸯冢娇红记》眉批,崇祯刻本,《古本戏曲丛刊》第二集。

⑱⑲ 黄图琬:《看山阁集闲笔》,《中国古典戏曲论著集成》七,第140页,第142页。

⑳ 王国维:《宋元戏曲考》“元剧之文章”,《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1957年版。

㉑ 朱有墩在为自己所创作的杂剧写的“引”中,多称它们为“传奇”,例如《李妙清花里悟真如》“引”中就说:“元之李寿卿编作传奇……因评其事实,编作传奇……”(引自吴毓华编《中国古代戏曲序跋集》,中国戏剧出版社1990年版,第33页。)

㉒ 孙鑛“传奇十要”,参见吕天成《曲品》,原文为:“凡南剧,第一要事佳,第二要关目好,第三要搬出来好,第四要按宫调、协音律,第五要使人易晓,第六要词采,第七要善敷演……淡处做得浓,闲处做得热闹,第八要各角色派得均匀,第九要脱套,第十要合情、关风化。”

㉓⑳㉑㉒㉓ 《李卓吾先生批评红拂记》眉批,国家图书馆藏明容与堂刻本。

㉔ 《笔未斋订定二奇缘传奇》卷首,《古本戏曲丛刊》第二集。

㉕ 李渔:《闲情偶寄》“演习部·脱套第五”,作家出版社1995年版,后引同此书。

㉖㉗㉘㉙㉚㉛ 《李卓吾先生批评琵琶记》眉批,国家图书馆藏明容与堂刻本,《古本戏曲丛刊》第一集。

㉜㉝ 《李卓吾先生批评古本金钗记》眉批,国家图书馆藏明刻本。

㉞ 上海图书馆藏明师俭堂刊《鼎镌陈眉公批评西厢记》剧末批语。

㉟ 例如,冯梦龙在改本的眉批中也多次使用了“情节”的概念,如《酒家佣》第二十四折眉批:“赵子贱有贤妻,韩树南曾谏其夫,因情节太繁,故不用。”《量江记》第十六折眉批:“此等情节绝妙,既见樊生念母之情,又引出讹传死信,两路错认,绝似《荆钗记》。”(上海图书馆藏明刻《墨憨斋十种传奇》。)

㊱ 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》四,中国戏剧出版社1959年版,第137页。

㊲ 参见袁行霈等《中国诗学通论》第八章有关论述,安徽教育出版社1994年版。

- ③⑧ 参见李昌集《中国古代曲学史》第一卷第三章《元代的曲体创作论与曲体文学风格论》。华东师范大学出版社1997年版。
- ③⑨ 例如何良俊对“元曲四大家”的评论：“马之词老健而乏媚姿；关之词激厉而少蕴籍，白颇简淡，所欠者俊语，当以郑为第一。”（《中国古典戏曲论著集成》四，第6页）即是从风格的视角所作的论定。
- ④⑩ 参见孟称舜《新楔古今名剧合选柳枝集》卷首，明崇祯刻本，《古本戏曲丛刊》第四集，？出版社？年版。
- ④⑪ 宋词“婉约”“豪放”之界说，较早见于明张延《诗余图谱》：“词体大略有二，一体婉约，一体豪放。婉约者欲其词调蕴籍，豪放者欲其气象恢弘。”孟称舜以两种风格用之于戏曲评论实与张延时间相近。
- ④⑫ 孟称舜：《新楔古今名剧合选酌江记》之《窦娥冤》眉批，《古本戏曲丛刊》第四集。
- ④⑬ 上引评点文字均见万历三十八年起凤馆刊刻《元本出相北西厢记》眉批，国家图书馆藏。
- ④⑭ 么书仪：《王实甫的〈西厢记〉在明代》，《元人杂剧与元代社会》，北京大学出版社1998年版。
- ④⑮⑯ 《鼎镌陈眉公先生批评西厢记》眉批，上海图书馆藏明书林师俭堂刻本。
- ④⑰⑱ 陈洪绶批点《新楔节义鸳鸯冢娇红记》眉批，《古本戏曲丛刊》第二集。
- ④⑲ 王骥德：《曲律·论剧戏》，《中国古典戏曲论著集成》四，第137页。
- ⑤⑰ 沈璟：【二郎神】套曲，载天启刻本《博笑记》卷首。
- ⑤⑱ 《柳浪馆批评玉茗堂紫钗记》，明末刻本，《古本戏曲丛刊》第一集。
- ⑤⑲ 冯梦龙：《墨憨斋详定酒家佣传奇》第十折“燮访王成”折首眉批，上海图书馆藏明刻《墨憨斋十种传奇》本。
- ⑤⑳⑰ 同上书第十三折“文姬托孤”折首眉批。
- ⑤⑳ 李渔《闲情偶寄○词曲部》“格局第六”之“填词余论”。
- ⑤㉑⑲ 李渔《闲情偶寄○演习部》“选剧第一”。
- ⑤㉒ 李渔《闲情偶寄○声容部》“习技第四”之“歌舞”。
- ⑤㉓ 李渔《闲情偶寄○演习部》“选剧第一”之“剂冷热”。
- ⑤㉔⑳ 李渔《闲情偶寄○演习部》“授曲第三”之“解明曲意”。
- ⑥⑰ 李渔《闲情偶寄○演习部》“授曲第三”之“吹合宜低”。
- ⑥⑱ 李渔《闲情偶寄○词曲部》“结构第一”之“戒讽刺”。
- ⑥㉒ 李渔《闲情偶寄○声容部》“习技第四”之“歌舞”。
- ⑥㉓ 李渔《闲情偶寄○演习部》“授曲第三”之“解明曲意”。
- ⑥㉔ 李渔《闲情偶寄○声容部》“习技第四”之“文艺”。
- ⑥⑵ 《宝晋斋鸣凤记》，题汤海若批评，明刻清初读书坊重修本。
- ⑥⑶ 《快活庵批点红梨花记》，国家图书馆藏明刻本。
- ⑥⑷ 冯梦龙：《墨憨斋重订精忠旗传奇》眉批，上海图书馆藏明刻《墨憨斋十种传奇》本。
- ⑥⑸ 参见威廉·阿契尔《剧作法》第十二章，中国戏剧出版社1984年版。
- ⑥⑹ 《李卓吾批评锦笺记》眉批，国家图书馆藏明刻本。
- ⑥⑺ 《魏仲雪批评投笔记》眉批，万历存诚堂本，《古本戏曲丛刊》第一集。
- ⑥⑻ 《小青娘风流院传奇》，明道人批点，崇祯德聚堂刻本，《古本戏曲丛刊》第二集。
- ⑥⑼ 《玉茗堂批评种玉记》，崇祯刻本，《古本戏曲丛刊》第一集。
- ⑥⑽ 朱有墩《继母大贤》传奇引，见吴毓华编《中国古代戏曲序跋集》第38页，中国戏剧出版社1990年版。
- ⑥⑾ 《鼎镌陈眉公先生批评幽闺记》眉批，国家图书馆藏明书林师俭堂刻本。
- ⑥⑿ 《鸳鸯缘传奇》，评批者不详，崇祯刻本，《古本戏曲丛刊》第二集。

（作者单位 中国人民大学文学院）

责任编辑 容明