

書名：《詩人視野中的明清戲曲》

作者：江巨榮

出版：復旦大學出版社

出版日期：2018 年 8 月

頁數：369 頁

明清兩代作為古典戲曲發展的黃金時期，一直是戲曲研究的重中之重，以往的戲曲研究在文本生成、舞臺演出、文化背景及社會影響等諸多視角予以密切關注。就文學層面來說，往往是重視文本、忽視演出，導致考證某些劇目的演出狀況時常常缺乏可靠的文獻佐證。一直以來，明清的筆記、日記等史料被用作戲曲演出紀錄的主要文獻支撐。而近年來，江巨榮教授從《四庫全書》系列以及《清代詩文集彙編》等大型叢書中爬梳出大量詩文史料，這些作品直接涉及劇目的生成年代、演出場景、文人的參與及觀感等方面，有的是演出當場即興之作，也有觀後不久所寫成的觀感之作，既可以作為戲曲演出史研究的第一手資料，又為文學層面的戲曲演出研究提供了大量的新見史料。從《明清戲曲：劇目、文本與演出研究》（上海古籍出版社，2014 年）到《詩人視野中的明清戲曲》（復旦大學出版社，2018 年，下簡稱“江著”），江教授的兩部著作均圍繞明清的詩文閱讀與曲學研究的開拓逐步展開，後者分為“詩與劇目”“演劇詩話”“詩外談劇”三編，鉤稽三十餘種稀見明清傳奇、雜劇劇目，並深入剖析，鞭辟入裏。

—

江著開篇便從詩文材料中考證出“劇本”名稱的由來，具有重要價值。古代對戲曲文本的稱呼很多，“戲文”“樂府”“院本”“雜劇”“傳奇”等，相互並行不悖，或許每個時代都有約定俗成的稱呼習慣，印證了古時定名的多用性和選用名稱的隨意性。近現代的研究者亦未詳細求證這一稱呼系統的流變和定名

標準,如果將不同時代、不同體式的戲曲文本用一個恰切的詞語來概括,便是“劇本”。但是,使用“劇本”這個看似出現得比較晚的詞彙來稱呼古典戲曲,是否真的恰切?經過江先生的考證,發現“劇本”之稱是完全没有問題的,因為這一詞彙在明代就已出現,且清人一直沿用。書中提及明末李漁已明確使用“劇本”一詞,王驥德、吳炳、沈謙等亦在其理論著作和劇作中先後使用此名稱(頁5—7)。當然,這一論斷也可以繼續向前追溯,宋代《夢梁錄》即載:“汴京教坊大使孟角球曾做雜劇本子。”¹所謂“劇本”一詞的來源,或源自“雜劇本子”之簡稱。明沈寵綏《度曲須知》云:“還憶十七宮調之劇本,如漢卿所謂我家生活當行本事,其音理超越,寧僅僅梨園口吻已哉?”²唐代燕樂的二十八調到北宋教坊只繼承十七宮調,元燕南芝庵《唱論》中進一步明確了十七宮調及其聲情,此處沈寵綏所言應指元人雜劇,是否元人就已經稱雜劇文本為“劇本”,目前未見記載,但這是一個值得繼續思考探究的話題。

二

書中從明清詩文中鉤稽約三十種新見劇目,刪去部分源出文章所錄劇目,以及對前著所涉劇目重新修訂和補充,又成劇目鉤沉二十種。可見對於新見劇目的挖掘,仍可作為明清考據學語境下戲曲研究的一個方向。其中值得關注的有,周完卿所作《夢中圓》,此劇未見曲目書簿著錄,江著從冒襄《同人集》卷八顧杲詩《辛巳秋同辟疆觀周完卿新劇即席賦贈》中讀到崇禎十四年(1641)周完卿作新劇與冒襄共賞,但詩中未言新劇名稱,後又從冒襄康熙十六年(1677)所作回憶詩中找到當年所演之劇(頁19—21)。冒襄是明清之際文壇的重要人物,目前學界對冒襄的研究主要集中在生平交遊、戲劇活動、水繪園唱和、冒董愛情及《影梅庵憶語》五個方面,據筆者統計,《同人集》中所載與冒襄曾有交往的文人多達400餘位,其所居水繪園的演劇活動是文人交流的紐帶,除周完卿所作新劇《夢中圓》之外,吳偉業的《秣陵春》在問世前也曾先到水繪園排練、修改,陳瑚在宴會上所作

1 吳自牧:《夢梁錄》(清嘉慶十年學津討原本),卷二十,頁8b。

2 沈寵綏:《度曲須知》(明崇禎刻本),卷上,頁4b。

《得全堂夜譚記》和《得全堂夜譚後記》更是成為了孔尚任創作《桃花扇》的重要參照，當時又常有袁于令家班、李明睿家班等到訪水繪園，作演劇交流……可以說，明清戲曲中很多經典作品的誕生與搬演，都與冒襄有著千絲萬縷的關聯，冒襄戲曲活動研究的日臻完善將是對明清之際戲曲研究的極大推進。冒襄及其戲曲活動的研究在海外漢學界也引起了關注。早在 1931 年，《影梅庵憶語》就被潘子延先生譯成英文；近年來，日本的大木康教授、加拿大的方駿教授在冒襄研究方面亦有頗多創獲。需要注意的是，冒襄相關的戲曲活動很多，江著對莊一拂《古本戲曲存目彙考》中所載冒襄作《樸巢記》和《山花錦》兩部佚劇存在的真實性提出了質疑，因這兩部戲在《同人集》和《巢民詩集》、《巢民文集》等著作中均未見提及，因而推測《樸巢記》或為一篇散文；《山花錦》的情況尚不清楚，有可能與《樸巢記》情況相似（頁 104—107）。但筆者見盧香在《冒巢民先生傳》中曾言：“（巢民）自製詞曲，教家部引商刻羽，聽者悚異，以為鈞天疊奏也。”³可見冒襄是寫過戲的，至於是否是《樸巢記》或《山花錦》，暫無新的史料佐證。

筆者在梳理文獻過程中亦受益於明清詩文中貢獻的新見劇目，可在此舉例稍作補充。如錢謙益《讀豫章〈仙音譜〉漫題八絕句，呈太虛宗伯，並雪堂、梅公、古嚴、計百諸君子》詩，⁴詩中提到的《仙音譜》也是戲曲史上的一個謎。《仙音譜》鮮見於著錄，陳友琴《千首清人絕句》收錄此詩，指“太虛宗伯”為錢謙益師李明睿，“雪堂”“梅公”“古嚴”分別為熊文舉、梅清、黎元寬，“計百”則云“不詳”。裘君弘《西江詩話》卷十載：“李明睿，字太虛，南昌人，天啓進士，歷官少宗伯。歸里，構亭蓼水，榜曰滄浪。家有女樂一部，皆吳姬極選……公嘗于亭上演《牡丹亭》及新翻《秣陵春》二曲，名流畢集，競為詩歌以志其勝。”⁵並附黎博庵元寬、周計百令樹等人所作觀劇詩，即錢詩中所列古嚴、計百等人，且錢詩中提及“《牡丹亭》苦唱情多”“《秣陵春》是隔江歌”之句，推知錢詩與《西江詩話》中所載觀劇之作均為觀李明睿家班演《牡丹亭》及《秣陵春》所作。又據吳偉業

3 冒襄輯：《同人集》，《四庫全書存目叢書》（濟南：齊魯書社，1997 年），集部冊 385，頁 14。

4 錢謙益：《牧齋有學集》（上海：上海古籍出版社，1996 年），卷十一，頁 523。

5 裘君弘輯：《西江詩話》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002 年），冊 1699，頁 595。

《梅村家藏藁·與冒辟疆書》載：“小詞《秣陵春》近演于豫章滄浪亭，江右諸公皆有篇詠，不識曾見之否？”亦指向此次滄浪亭演劇，可以推測錢謙益也參與了此次觀劇，並題八絕句。詩題中所提及的《仙音譜》當為李明睿所作，李明睿既是湯顯祖的學生，又是吳偉業的老師，精通音律，著有《仙音譜》。據鄭志良《吳梅村與湯顯祖師承關係的文獻考述》一文考證中國社會科學院文學研究所圖書館藏李明睿《閨園山人四部稿》，殘本共八冊，次序淆亂，未提及《仙音譜》是否在殘卷之中，因此尚不明《仙音譜》是否傳世。可見，三十部新考證出的劇目已為學界注入不少新鮮血液，但沿著這條路繼續探索，仍可有所收穫。

三

明清詩文的另一可貴之處在於很好地記錄了戲曲演出的真實情況及流行程度，進而可以貫穿整個戲曲史，重新審視劇目、劇種、唱腔的歷史浮沉。江著中對清代《踏謠娘》演出的關注便是極佳的視角。《踏謠娘》作為中國戲劇發展早期的經典之作，影響深遠，但在文獻記載中自唐張錫演出過之後，便鮮見演出記載。江著從清代乾嘉詩人樂鈞《青芝山館詩集》中找到了觀演《踏謠娘》的觀劇詩，可證明《踏謠娘》直到清代仍在演出（頁115—119）。筆者按圖索驥，也找到一些記載。元代顧瑛《金粟影亭懷于彥成五十韻》有云：“曾於青步障，呼下踏謠娘。按曲歌桃扇，圍棋勝紫囊。……猶聞留鑑曲，未報渡錢唐。”⁶本詩並非觀劇現場所作，而是懷念友人時，想起歌《踏謠娘》以送別的情景。這首詩作於至正十五年（1355），是《踏謠娘》在元代演出的記錄。清代還值得一提的是樊鼎遇的《和鄧侍御山茶茶韻》詩中所言：“遭逢襍襪子，歌舞踏謠娘。”⁷此詩見於《康熙雲南通誌》，可見《踏謠娘》流傳範圍之廣。且馮雲鵬《掃紅亭吟稿》中《天寶宮詞三十首》（之十一）云：“牽衣連臂入詞場，蘇婦含酸話正長。和到苦和來一曲，衆聲齊唱踏謠娘。”自注：“《苦和來》一曲甚哀，齊聲和之，謂

6 顧瑛：《玉山璞稿》（清嘉慶宛委別藏本），卷下，頁24b。

7 范承勳，吳自肅纂：《康熙雲南通誌》（康熙三十年刻本），卷二十九，頁68b。

之踏謠娘。”⁸可知《苦和來》為曲牌名,以和聲齊唱的方式演唱,倍增其哀傷之感。胡應麟《莊嶽委譚》亦有言:“《苦和來》以其且步且歌,故謂之踏謠,以其稱冤,故言苦。”⁹由此,筆者認為江著中所提到陶宗儀《南村輟耕錄》中所記載的“告和來”即為“苦和來”。此外,從宋元以後的記載中不難看出,《踏謠娘》在後來的流傳過程中逐漸衰落了,其衰落的原因是值得進一步思考的。古典戲曲中因演出環境、表演形式、審美需求等因素影響而走向衰落的戲曲樣式並不少,然而,一種戲曲樣式的衰落並不能代表其價值全無,這些演出形式或創作手法如何被吸收或融入其他戲曲作品之中,更值得關注。

再如江著中《彭士望所見宮戲與其觀宮戲詩》(頁147—152),圍繞的“宮戲”即木偶戲,木偶戲在唐代時已收於宮禁,僅在民間流傳,目前所見清代的民俗筆記文獻史料記載的宮戲演出均聚焦於清晚期,而彭士望詩所載宮戲演出是在清初。從宮戲詩考察出此次演出的地點、所用木偶的形質、演出技巧等細節情況,可知在清初木偶戲演出就已經具有較高的藝術水準。從官員士紳、文士學者的詩文中挖掘出市井民間的演劇情況,還有一番特殊意義,即明清文人觀劇不僅局限於文人雅集或招攬文友,將觀劇作為自身情感的宣洩點或情感交流的載體是觀劇詩文創作的出發點之一,他們同時也關注市井民間的草臺演出、寺廟演出及祭祀演出等,並對演出情況和觀演氣氛等作出記錄或以詩讚賞。豐富多彩的民間演出有了文人的參與,產生了數以千計的觀劇詩作品,擴大了戲曲的影響力,形成了明清時期的觀劇熱潮,這些詩文作品無疑將成為戲曲演出史和傳播史研究的第一手資料。

四

20世紀80年代,趙山林教授曾整理出版《歷代詠劇詩歌選注》(書目文獻出版社,1988年),後又在其《中國戲曲傳播接受史》(上海人民出版社,2008

⁸ 馮雲鵬:《掃紅亭吟稿》(清道光十年寫刻本),卷二,頁24b。

⁹ 胡應麟:《少室山房筆叢》(明萬曆刻本),卷二十五,頁6b。

年)中將詠劇詩作為戲曲傳播的一個視角,初步將詩歌與戲曲傳播接受建立了聯繫,是學界較早關注到這一領域的開山之作。幾十年來,從詠劇詩到詠劇詩詞,再到詠劇詩文,一部部著作、一篇篇論文逐漸湧入研究者的視野,從文獻角度拓寬戲曲研究的面向,貢獻是可圈可點的。具體來說,《詩人視野中的明清戲曲》在學術觀念和研究方法上有三個方面的啓示:一是如何從大型叢書文獻中汲取營養,形成問題意識。江教授在本書序言中提到,20世紀末出版業蓬勃發展,大型叢書先後問世,成為明清文學研究最大最新的資料庫,為研究者提供了大量資源。而大型叢書往往涉及經、史、子、集諸多面向,文獻之龐雜如掃落葉,旋掃旋生,書仿佛永遠讀不完。如何爬梳資料為本研究領域所用,首先需要具有問題意識,帶著問題進入文獻,則更有針對性。二是對史料的掌握方面,作者的考證思路所隱含的傾向性。有的研究者將文獻學與史料學等同視之,充分相信呈現在面前的史料代表的便是“歷史的真實”。因此在許多考證類著作中看到作者在列舉材料之後,思辨意識顯得薄弱。事實上,一切史料都有待解讀,正如沈衛榮教授在《大元史與新清史》及新近研究成果中反復強調的,語文學並不是對業已形諸文字的歷史資料中的語言的研究,而是將文本置於其本來的語言、歷史、文化和宗教語境中的深刻的分析、研究和理解。江著中通過對史料的考證分析,結合戲曲史發展背景,充分彰顯了考證與思辨的精細程度,是近年來戲曲考證類的典範之作。三是考據學語境下明清戲曲研究的走向。考據作為研究方法,曾為經學、史學、文學乃至幾乎所有傳統學科服務,從史料出發,以考證入手,考察戲曲發展過程中文本生成、演出情況、觀眾羣體、典型案例等,由此進一步探索戲曲發展的階段特質和內在精神,追索其發展理路的本質與成因,能夠使我們更加清楚地認識明清戲曲如何邁向巔峰,又如何在戲曲史上定位其價值所在,同時,也可藉助考據材料開展多維度的橫向研究。

此外,明清詩文中還涉及文人與伶人之間的交往,以及對伶人技藝、聲腔的記載,亦為演出史研究領域的稀缺材料,期待在江教授的下一部著作中繼續拜讀。

(作者:浙江理工大學特聘副教授 李碧)