

書名：《明代戲曲中的詞作研究》

作者：龔宗傑

出版：中華書局(香港)有限公司

出版日期：2019 年 7 月

頁數：277 頁

古代戲曲理論中有“詞變而為曲”的說法，徐渭以為南曲是“宋人詞而益以里巷歌謠”。無論從文體還是音樂上來講，詞與曲之間都存在著割不斷的血脈關係。正因如此，詞能夠以一種水乳交融的姿態存在於戲曲當中。清初戲曲家李漁在讀過好友丁藥園的《扶荔詞》後，開心讚許之餘，更勉勵朋友作戲曲，“急編成兩部大宮商，分南北。”（《讀丁藥園〈扶荔詞〉喜而寄此，勉以作劇》）可見詞、曲之間的天然聯繫。當然，詞與曲各自作為一種獨立成熟的文體，有著鮮明的個性，須各有各的“腔調”。然這些說法皆是從文體的角度出發，視角比較單一。談及聯繫時便是前後相繼，談及區別時便是各有各體，對於“戲曲中的詞”這一狀態特殊的存在卻幾無涉及。即便是當代學者也多囿於各自的研究領域，對交叉領域鮮有涉足。龔宗傑博士的《明代戲曲中的詞作研究》一書獨具隻眼，選擇了這一獨特的研究對象，不僅填補了明代詞研究領域的空白，對戲曲研究亦很有啟發意義。

一 “特殊生態”下的詞

戲曲中的詞，是一種“特殊生態”下的存在。如前所述，詞與曲有著密切的“血緣關係”。所謂“曲”，可以指散曲，也可以指戲曲。詞與散曲之間的關係更近乎純粹的文體演變，戲曲則不同。戲曲作為一種綜合性極強的文體，對詞的吸納更為直接。如果從文體的角度去解剖戲曲，詩、詞、賦、駢文、散文幾乎俯拾皆是。當然，各種文體的使用與作品風格和作者水平有關，但戲曲確乎具有這

樣強大的融合能力,能夠將這些文體全部化入自身,又不徹底改變其的形式特徵。值得注意的是,這些被“化”入戲曲的文體“性格”必然要順應戲曲代言體敘事的文體特徵而發生變化,呈現出一種獨特的面貌,原本端莊的可以詼諧,原本艱深的可以淺近,更不必說能起到代言敘事的作用。雖然都被歸於“俗文學”範疇,戲曲與小說在文人士大夫群體中的地位有著天壤之別。士大夫作劇可以如作詩文一樣大方署名,相互交流品評,不必如小說作者那樣隱姓埋名,於是創作中往往會自覺不自覺地將戲曲作為一種逞才“炫技”的途徑。或許正是這種創作心態賦予了這些文體在戲曲中的“新生”,文人們的文學修養能夠在這個相對自由的文體中盡情揮灑。但這些被化入戲曲的文體由於在呈現上缺乏獨立性,很容易被研究者忽視,戲曲中的詞作就是這樣一個領域。即便是戲曲家本人,也未必在理論上對戲曲中的詞作予以足夠的重視。相反,他們似乎更在乎辨析“曲”與“詞”文體性格的異同,強調各自文體的獨立性。站在詞的角度來說,戲曲中的詞作數量可觀,卻因附麗于戲曲而長期未能得到重視;從戲曲的角度來看,詞遠不能與曲的重要程度相比,且在文體演進及音律上的價值更引人注目。《明代戲曲中的詞作研究》選定這一研究對象,具有開拓意義。作者對明代雜劇與傳奇(包括佚曲)中的詞作作了全面細緻的考證與梳理,可以說是首度全面呈現明代戲曲中詞作的留存狀況,並運用定量分析與定性分析的方法,從量化的數據統計和文學性分析兩個維度對材料進行分析整理。數據統計是作者文獻整理最為直觀的表述,資料翔實,條理清晰,為進一步研究提供了堅實的文獻基礎,也有助於揭示某些規律。如傳奇偏愛用長調,定場詞則從元末明初就形成了普遍使用《鷓鴣天》的慣例,四大南戲與《琵琶記》的樣板作用不可忽視。這些都是前人所未關注的,所揭示的規律也能夠對戲曲研究有所啟發。定性分析方面,作者探究了戲曲中之詞的創作生態。傳奇部分以用詞數量 16 首以上的作品為代表,認為愛情劇更傾向於使用詞體。單從統計數據來看可以印證這一論斷,但崑腔傳奇歷來有“十部傳奇九相思”之說,以敷衍生旦愛情見長。愛情劇在用詞 16 首以上的作品中佔多數,或許應當考慮此類型作品基數較大的情況。

明清戲曲家們不乏能作詞者,也不乏對詞與曲關係的討論,但他們的重點

在於區別。譬如李漁，作為職業劇作家，既有戲曲理論，也有詞學理論。他在《窺詞管見》中說：“詩有詩之腔調，詞有詞之腔調，曲有曲之腔調，詩之腔調宜古雅，曲之腔調宜進俗，詞之腔調則在雅俗相和之間。”顯然仍是將詞作為獨立文體看待。明代的戲曲，需要樹立自己“正聲雅言”的地位，擺脫所謂“下里巴人”的處境，故此積極地將自身納入廣義詩歌的流變譜系當中。“詩變為詞，詞變為曲”的脈絡固然在文體發展上有其合理性，但這種理論在明代頻繁出現，其中未嘗不蘊含著某種爭取雅正地位的努力。戲曲包含案頭文本與舞臺搬演兩個層面，故本身的生存狀態存在某種割裂。士大夫作戲曲文本，可以視為高雅的文學創作，家班或雅集也可以作為一種風雅的標誌；若從演出來看，還有大量的民間戲班仍然以衝州撞府的形式存在，面對著最廣大的觀眾群，演員的地位不高。這種案頭與場上的差異或許也是促使戲曲創作者們尋求雅正地位的動因之一。士大夫參與創作的主要作用是提升戲曲的品質地位，儘管案頭化的創作在文人戲曲中並不鮮見，但戲曲發展的整體趨勢仍然是案頭與場上的不斷融合。從宏觀上看，戲曲內部的雅俗之辨幾乎貫穿了整個明清文人戲曲創作；從微觀而言，戲曲的代言特質決定了一部戲曲作品中可以同時存在雅與俗兩種風格，只因代一人立言，需先代其立心，所謂符合人物聲口者，意味著語言風格需要符合人物的身分地位。這種衝撞與磨合也體現在戲曲中的詞作上。本書在文獻分析整理的基礎上，討論戲曲中詞作的雅俗之分，指出雅詞是文人審美的主動選擇，俗詞則更具有世俗色彩，且功能性更強。

二 “詞 曲 互 見”

既是研究戲曲中的詞，不可避免地要採用跨文體的視角。詞雖然在戲曲中所佔的比重有限，卻是一個很有意義的研究切入點。本書從詞切入而不拘泥於詞，藉由這一長期被忽略的路徑，直窺整個明代戲曲的桃源風貌；既入桃源，又不忘來處，緊緊抓住“詞”這一主腦，跳出窠臼，站在新的高度發現獨屬於此類詞作的別樣風景。作者跨越詞與戲曲研究之間的鴻溝，在此岸觀照彼岸，掙脫了“只緣身在此山中”的束縛，研究視角新穎，頗具啟發性。

古典戲曲具有很強的形式感，結構方式也有較明顯的規範。從結構的角度來看，雜劇與傳奇兩種形式在明代的發展趨勢呈現出錯峰的狀態。傳奇在明代逐漸勃興，形成穩固的結構規範，體現為一種上行狀態；雜劇則已經度過了元代的高峰，進入明代後其結構逐漸發生變化，以元雜劇一本四折為標準模式來看，雜劇的結構規範在走向鬆動乃至瓦解，通過結構辨別雜劇與傳奇變得越來越困難。尤其清代，傳奇篇幅縮減逐漸成為主流，雜劇篇幅又長短自由，導致當代學者們只能參照前人的說法，以篇幅長短這種權宜的指標去區分。明代雜劇已體現出了這種趨勢，一類走向短小精悍，可以短至一折，也可以純粹地抒情，風格越來越接近詩歌；一類則積極地向傳奇靠攏，篇幅加長，故事曲折。總體上看，雜劇的場上生存空間被大大壓縮，走向案頭化，結構特性也越來越模糊；傳奇則在明代逐漸完成了結構規範並走向創作的高峰。考察戲曲中的詞也不難發現，詞在傳奇結構中要更為“活躍”。

隨著傳奇創作的興盛，結構之法在明代已經逐漸引起了戲曲家們的重視，清初李漁在《閒情偶寄》中對傳奇結構有著極為精到的總結，即是基於前代成就得出了集大成的結論。本書第三章《詞與明代戲曲格局的建構》，討論詞在戲曲中起到的結構作用，抓住開場詞、定場詞、收場詞三個典型，探究其中反映出的戲曲發展狀況。開場、定場與收場在戲曲結構中都屬於整體大框架、大結構的關鍵點，有提綱挈領、籠絡全劇的作用。從整體結構上來看，這幾類詞作在戲曲中頗有“一夫當關萬夫莫開”的大將風範，所守皆是要塞，且要有“包舉宇內”的概括力。開場是戲曲，尤其是南戲傳奇中最為醒目的一個結構點。通過開場詞數量、形式、內容上的變化，窺探南戲到傳奇的文體發展。定場詞並非概括全劇，卻是人物自我剖白的重要手段。收場詞較為少見，僅見於雜劇，可視為元雜劇的遺留，並在體制“傳奇化”後與開場詞合併。開場、收場，位置不同，功能相類；定場詞則是進入正式劇情後，男主人公初登場時所念，承擔著“立人物”的作用。相對於開場、收場，定場詞和定場詩作用相同，具有可替代性，但大多數明傳奇依然選擇用詞，且多用《鷓鴣天》，這是對南戲傳統的繼承。討論詞在戲曲中所處的特殊位置和角色，也能夠為認識戲曲結構提供新的角度。

開場詞和收場詞是從旁觀者的角度對全劇故事梗概、中心思想進行概括

與介紹,但隨著戲曲演出生態的變化,開場與收場不再是舞臺演出中的必要環節,反倒是定場詩詞更為常見。具體到明代傳奇,定場詞往往是屬於男主角的“特權”。前有一首散板引子,後接散文體或駢散結合的念白,定場詞或詩夾在中間,仿佛能夠起到某種過渡、粘合的作用。引子、定場詩詞和念白主要的內容都是人物自我介紹,但有層次上的區別。引子和定場詩詞側重概括的準確性,內容上可以是相互解釋,也可以是相互補充。此後的念白介紹則更為具體詳細,並引起下文。從表演形式上說,引子一般為散板清唱,節奏較為自由,對演員演唱的要求較高;念誦定場詩詞可以理解為某種形式的吟誦,亦有音韻綿長悠遠之美,節奏較引子略快。進入具體“自我介紹”的念白部分則更近於藝術化的口語表達,更為自然。由唱到念平穩過渡,逐漸將觀眾引入戲劇情境當中。劇情剛剛進入正題,男主角首度登場,又是一人唱念,這樣層層遞進又過渡平滑的表達或許更容易吸引觀眾的注意力,真正起到“定場”的作用。

進入戲曲的詞必然要隨著戲曲的特性發生變化,被“同化”出戲曲曲、白的特性。作者在第三章中總結戲曲中詞作在敘事結構中的功能有:交代時間背景、建構敘事空間場景、外化抒情主體情志。這些功能曲、白都能夠承擔,可見詞已經被戲曲化。作者在分析戲曲中詞作結構功能的基礎上,進一步透過詞勾勒明代戲曲發展的軌跡。第四章《詞與明代戲曲創作之演變》包含兩個部分:其一是明雜劇開場體制的嬗變,透過詞作功能看明代戲曲“理”、“情”之變;其二是以戲曲中詞作為切入點,分別從形式和內容兩方面窺探明代戲曲發展狀況。雜劇入明之後體制的變化與傳奇的勃興不無關係。從開場形式來看,明雜劇引入了“副末開場”,並使用開場詞。但明雜劇中的開場與傳奇又有不同,通常只用一首詞,或者配合四句韻文,有的還借鑒了後場問答。明雜劇開場詞可分為敘說劇情、渾寫大意、闡明創作意圖三類,其中以渾寫大意者為多。總的來講,明雜劇的開場充分借鑒了傳奇的形式,鑒於雜劇篇幅較短,開場形式相對簡單,開場詞所表達的內容也更為凝練。明代戲曲前后期由“理”入“情”的變化,同樣也反映在詞作當中。前期詞作主要有兩類,一類承載教化論的戲曲創作觀念,一類直接進行說教或具有一定教化意義並間接發揮感移風化功能。後期言“情”成為主流,使詞作也相應地回歸了詞體抒情審美的特徵。明

代戲曲前後期的變化趨勢雖說並不是十分新鮮的結論，但將詞作置於戲曲的生態環境下進行考察並探究其變化，從一個特別的角度來印證明代戲曲的發展趨勢，則有“移步換形”的新鮮感。

三 “襲舊”與“原創”

揭示了詞在戲曲中的作用及其所反映的戲曲發展趨勢之後，便要回歸“詞”本身。第五、六章立足於戲曲中詞作的本體，討論詞作的原創性問題。作者認為一部分戲曲作家並非專業的詞作者，在詞的寫作方面水平與成就有限，因此戲曲中的詞作出現了襲舊與集句的現象。誠然，戲曲作家未必都是詩詞文全才，不長於作詞也並不奇怪。但戲曲中的詞作既然處於一種特殊生態下，自然不能夠與獨立的詞作完全等同。這些詞作需要服務於戲曲，在某些情況下詞作本身的美感或格調可能需要退居次席，讓位於人物形象聲口或者表達的需要。其次，襲舊與集句很可能是一種“用典”或展示才情的手段，畢竟要找到一首或若干首前人舊作拼湊翻新並貼合戲劇情境需要，未必比作一首妥帖的原創作品更加省力。傳奇中的詩歌集句也很常見，比如“集唐”。才情之富如湯顯祖，也樂於在自己的作品中“集唐”，恐怕不能簡單地以詩才不足來解釋。作者也明確指出，戲曲中存在許多原創詞作，尤以開場詞最為典型。如前所述，開場詞具有提綱挈領、統攝全劇的作用，其內容更具體、更有“個性”，並承擔著很實際的敘事功能，因此這類詞作必須原創，擷取前人詞句幾乎是無法滿足開場要求的。由此看來，戲曲中詞作的原創與否，大約與戲曲的需求和戲曲家本人的才情、偏好都有關係。當然，蹈襲原始創作素材、有意模擬前人作品也是不可忽視的。正如書中指出的，非原創類詞作在戲曲中所產生的變動，多半是基於戲劇情境或人物角色塑造的需要。

原創詞作更能夠體現戲曲家本人的意志，襲舊詞則蘊含了更多的文獻信息。戲曲中的襲舊詞對前人作品的使用相對而言更為直接，有的直接引用，有的略作改動，有的則是集句。無論哪種形式，原作的痕跡都比較明顯，更容易“順藤摸瓜”。通過對戲曲中襲舊詞作文獻角度的考證分析，探其源流，能夠有

新的發現。作者通過對襲舊詞承襲對象和重組狀況的爬梳,得出了很有價值的結論。明刊《草堂詩餘》一書編選風格符合文人審美,有“分類”與“分調”兩個版本系統。分類本依照內容分類,便於戲曲家選擇不同情境下適用的詞作;分調本依照詞調分類,便於同調集句。考察湯顯祖與沈璟早期作品中襲舊詞可以發現,兩人對《花間集》更為偏愛。這種偏愛是出於作品題材需要,也與彼時崇尚文辭的潮流有關。沈璟的創作有非常明顯的轉變,早期的《紅蕖記》風格不脫文辭派的路子,當他確立了重視音律、崇尚本色的理念之後,創作風格也為之一變,幾乎完全捨棄了華麗的辭藻,甚至創作了《博笑記》這樣結構獨特的傳奇作品。作者通過湯、沈二人傳奇中詞作襲舊的狀況,再度印證了這種轉變。

原創詞的價值更多地體現在詞進入戲曲之後所產生的新個性。作者選擇開場詞作為典型案例,討論詞在戲曲中的新變。開場詞的兩大主要功能即作者言志、櫟括情節。“作者言志”之中不乏蘊含了戲曲理念的作品,這些作品所體現出的觀念變化,能夠反映出明代戲曲從重教化到重至情的變化,還能反映出明代曲壇幾個大命題的討論狀況,如所謂的“湯沈之爭”、《西廂》《琵琶》的地位之辨等,並保留了改編劇目的信息。“櫟括情節”則決定了開場詞需要有更強的敘事性,作者將這些詞作的新變總結為“敘事成分的增加、抒情特徵的隱去和評論話語的出現”,是頗為精到的。不難發現,戲曲中的詞作在文體“性格”上已經被戲曲同化,成為了戲曲的有機組成部分。無論是襲舊還是原創,這些詞作都與戲曲的生態緊密貼合,產生出不同於獨立詞作的特色。正是這種水乳交融讓這些詞作攜帶了明代戲曲的“基因”,透過它們所承載的信息甚至可以還原明代戲曲的整體輪廓。

總之,《明代戲曲中的詞作研究》一書,文獻基礎扎實,視角新穎,通過“詞曲互見”方式,發掘出戲曲中詞作的獨特個性及其在戲曲領域的學術價值,在詞學和戲曲研究領域都很有啟發性。

(作者:復旦大學歷史地理研究中心博士後流動站研究人員 李良子)