

明清“临川四梦”戏评审美特征变化分析

杨媛媛

(西南大学文学院, 重庆 400715)

摘要:晚明到清,文人对“临川四梦”的评论非常丰富,涉及各个方面。从明清两代“临川四梦”戏评变化可窥见两代戏曲审美特征的变化。晚明文人对“临川四梦”的评论主要集中在文辞、音律和内容上,肯定其典雅性,是文人化的审美。清代文人对“临川四梦”的评论涉及宾白、排场、结构和演员等方面,更加突出“临川四梦”的表演性、通俗性,颠覆了明代文人化的戏曲审美倾向,使戏曲综合艺术的本质得以体现。晚明到清,戏剧演出逐渐兴盛,戏剧表演逐渐规范化,戏剧理论也由关注文辞转向关注表演。

关键词:明清;临川四梦;戏剧评论;审美特征;变化

中图分类号:I207

文献标识码:A

文章编号:1673-131X(2019)01-0051-05

Analysis on the Aesthetic Characteristics Changes of Drama Comments on “Four Dreams of Linchuan” in Ming and Qing Dynasties

YANG Yuan-yuan

(Southwest University, Chongqing 400715, China)

Abstract: From late Ming to Qing dynasty, the comments on the “Four Dreams in Linchuan” were very rich, involving various aspects. From the changes of the drama comments on “Four Dreams in Linchuan” in the Ming and Qing dynasties, we can see the changes of the drama aesthetic characteristics in the two different dynasty. In the late Ming dynasty the comments of literati on “Four Dreams in Linchuan” mainly focused on the rhetoric, rhythm and content, and affirming its characteristics of elegance, which is the aesthetic appreciation of literati. In Qing dynasty the comments of literati on “Four Dreams in Linchuan” involved the aspects of spoken parts, stage-setting, structure and actors, which highlight the characteristics of performance and popularity of “Four Dreams in Linchuan”, overturn the drama aesthetic tendency of the literati of Ming dynasty, and return to the essence of drama as a comprehensive art. From the late Ming to Qing dynasty, drama performance gradually flourished, drama acting became standardized, and drama theory turned from focusing on spoken to acting.

Key words: Ming and Qing dynasties; Four Dreams of Linchuan; drama comments; aesthetic characteristics; change

“临川四梦”(以下简称“四梦”)是临川文学的经典名作,其又被称为“玉茗堂^①四梦”,是明代剧作家汤显祖的《牡丹亭》《紫钗记》《邯郸记》《南柯记》四剧的合称。“四梦”作于明万历年间,从晚明

到清代诸多文人、戏曲家对其进行了品评,这些评

① 玉茗堂在临川市沙井巷后,是我国明代杰出的剧作家、文学家汤显祖辞官归家以后新建用来写作、会客、家宴和演戏的居所。

收稿日期:2019-03-07

作者简介:杨媛媛(1995-),女,重庆合川人,硕士研究生,主要从事明清诗文研究。

论出现在戏曲理论著作、作品题词序跋中。目前,着眼于“四梦”剧本本身的研究成果已经十分丰富,因此笔者将从“四梦”戏评方面来做一些探讨,试从这些评论中一窥明清两代“临川四梦”戏评变化,并分析产生这种变化的原因及其意义。晚明文人用文人化审美方式来品评“四梦”,多从文辞、音律和内容方面进行评价,形成了文人化审美范式;清代文人是用戏曲是综合艺术的理念来评价“四梦”,对其评价涉及曲辞、宾白、排场、结构和演员等方面。明清两代“四梦”戏评变化研究对“四梦”本身的研究和明清戏曲研究都具有重要价值。

一、晚明“四梦”戏评文人化审美倾向

晚明时期,文人对“四梦”评论的侧重点在音律、文辞和曲意上。

汤义仍《紫钗》四记,中间有北曲,骛骛乎涉其藩矣。独音韵少谐,不无铁绰板唱“大江东去”之病^[1]。(臧懋循《元曲选序》)

世所谓才士之曲,如王弇州、汪南溟、屠赤水辈,皆非当行。仅一汤海若称射鹄手,而音律复不谐。曲岂易事哉^[2]!(王骥德《曲律》)

在上述两则戏评中,臧懋循称“四梦”音韵少谐,王骥德也认为“四梦”音律不谐。在音韵方面,晚明文人对“四梦”普遍持批评态度,主张戏曲曲文应与诗词一样严守韵律。沈璟就是严守韵律的代表,他曾批评汤显祖,称其戏曲音律失调,并对其戏曲进行了改编,使之和音谐律。以沈璟为代表的吴江派在当时影响很大,时人将其理论奉为圭臬,注重音韵,而汤显祖依海盐腔为宜伶所作的“四梦”自然不符合昆腔的音律,因此受到诸家批评,称汤显祖不识音律,“四梦”为案头之书。与对音律的态度相反,诸家对“四梦”的曲辞和曲意多表赞同,例如:

曰临川汤若士,婉丽妖冶,语动刺骨,独字句平仄,多逸三尺。然其妙处,往往非词人工力所及,惜不见散套耳^[2]!(王骥德《曲律》)

其播词也,铿锵足以应节,诡丽足以应情,幻特足以应态,自可以变词人抑扬俯仰之常局,而冥符于创源命派之手^[3]。(茅元仪《批点牡丹亭记序》)

晚明诸家认为,汤显祖极富才情,其描绘的意境,或悠然,或诡丽,或幻特。“四梦”曲辞多妙处,一般词人不能及。这类评论是用诗词审美方式来看曲辞,肯定“四梦”曲辞如诗词语言一般雅致。晚

明文人对“四梦”曲意方面的评论也十分丰富,例如:

不若临川老人括男女之思而托之于梦。梦觉索梦,梦不可得,则至人与愚人同矣;情觉索情,情不可得,则太上与吾辈同矣^[4]。(陈继儒《牡丹亭题词》)

《邯郸》离合悲欢,倏而如此,绝无头绪,此都描画梦境也^[5]。(许中翰《邯郸梦记总评》)

上述评论是从曲意方面展开的评论,两则戏评都提到了梦境。“四梦”以梦境写人生,或托男女之思,或寄悲欢百态,从梦中了悟人生,成仙成佛成情。《紫钗记》写闺妇怨夫之情,在其中加入梦境,点缀霍小玉思夫情深;《邯郸记》用卢生一梦阐释人生如梦悔悟方可成仙的哲理;《南柯记》为度士之作,在梦境中畅演玄风;《牡丹亭》杜丽娘因情生梦,一往而深。“四梦”看似在写“梦”,实则是在讲“情”,因情生梦,以梦演剧,“情”才是“四梦”永恒的主题。

从上述“四梦”戏评可以看出,晚明文人对戏剧的分析皆是从剧本本身展开的,与诗词分析类似,是文人化的戏曲审美。对于“四梦”的文辞,晚明文人大多持肯定态度,原因在于“四梦”文辞雅致而又晓畅,画景说情生动,富有感染力。文人讲究辞采典雅,晚明文人对“四梦”雅致而富有才情的曲辞的喜爱便是其文人化审美倾向的体现。晚明文人对“四梦”的音律则多持否定态度,认为其失韵犯调。音律是诗词的必备元素,用音律来规范“四梦”有诗词审美意味。在文辞音律方面,晚明部分评论家已经注意到,戏剧文本需要明白晓畅、音调和谐,然而这皆是与元人剧本相对比而言的,晚明推崇元人戏剧通俗的风格,用元人戏剧创作规范来看“四梦”,而不是将“四梦”看作独立的戏剧艺术,而真正将“四梦”作为综合性戏剧艺术来看的是清代文人。

二、清代戏曲综合艺术理念下的“四梦”戏评

明末清初的《四梦》评论开始注重“四梦”戏的特性,对戏曲的评论不再局限于剧本文本,而开始关注剧本是否适用于舞台表演。到清中后期,对“四梦”的评论涉及关目、宾白、排场、结构和演员等戏曲表演特性方面,注重“四梦”的通俗性。清代的评论也十分注重音律和文辞,但这不是仅关注剧本本身,而是同时关注音律和文辞是否适用于舞台表

演,是否通俗而符合大众的审美要求,这与晚明时期用文人化审美方式来分析剧本有很大的不同。

《牡丹亭》对宋人说《大明律》,……作者故为此不通语,骇人闻听。然插科打诨,正自有趣,可以令人捧腹,不妨略一见之^{[6]276}。(梁廷桢《曲话》)

科诨之妙,在于近俗;而所忌者又在于太俗。不俗则类腐儒之谈,太俗即非文人之笔。吾于近剧中,取其俗而不俗者,《还魂》而外,则有《梨花五种》,皆文人最妙之笔也^{[7]75}。(李渔《闲情偶寄》)

上述评论是对宾白的评论,有肯定的也有否定的。持肯定态度的认为“四梦”宾白插科打诨,嘻笑怒骂皆巧妙有趣且文辞雅致;持否定态度的认为宾白漏略且有失通俗晓畅,不符合戏曲语言“俗”的特质。与晚明只注重曲辞不同,清代对“四梦”宾白的评论越来越多,这意味着清代文人已经意识到,戏曲除了“唱”以外,还有“说”的艺术形式。除了宾白,戏曲结构、排场也是这一时期文人的关注点。

《紫钗记》最得手处,在《观灯》时即出黄衫客,下文《剑合》自不觉唐突。而中《借马》折避却不出,便有草蛇灰线之妙。稍可讥者:有《门楣》《絮别》矣,接下《折柳》《阳关》,便多重叠,且堕恶套,而《款檄》折两使臣皆不上场,亦属草率^{[6]277}。(梁廷桢《曲话》)

清代文人对“四梦”戏剧演出的结构、排场褒贬参杂,有结构得手、排场大有可观之处,亦有结构、排场不妥帖的地方。这些皆是从舞台演出方面来考虑的,甚至考虑到了演员劳逸、裙钗更换等方面,可见清代文人对“四梦”演出性的注重。在清代“四梦”戏评中,文辞和音律仍是重点,但是不同于晚明注重剧本文本,清代评论的出发点是观众接受和舞台演唱。由于“四梦”曲辞雅致,不符合大众通俗审美意趣,因此清人对此多持批评态度,例如:

《惊梦》首句云:“袅晴丝吹来闲庭院,摇漾春如线。”以游丝一缕,逗起情丝。发端一语,即费如许深心,可谓惨淡经营矣。然听歌《牡丹亭》者,百人之中有一二人解出此意否?……及“良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院”……等语,字字俱费经营,字字皆欠明爽。此等妙语,止可作文字观,不得作传奇观^{[7]34}。(李渔《闲情偶寄》)

另值得注意的是,对“四梦”演员的评价几乎都出自清代,例如:

抡标,美臣子,能言史事,知音律,《牡丹亭记》柳梦梅,手未曾一出袍袖^[8]。(李斗《扬州画舫录》)

爱龄,字小香,亦后来之秀也。演《邯郸梦》为打番儿汉,绯纓绣袍,结束为急装,舞双枪如梨花因风而起,观者光摇银海,万目万口,啧啧称叹^[9]。(杨懋建《丁年玉筍志》)

在“四梦”演员的评论上,有从唱腔论,有从表演情致论,有从身段动作论,十分全面。戏曲是将歌唱、舞蹈、诗文、念白和人物造型等各方面紧密巧妙地综合在一起的艺术形式,这种综合性的特征主要通过演员来体现。清代对“四梦”演员的评论,是将戏曲看作综合艺术形式的体现,其关注了说、唱、打、念等艺术形式。

通过上述分析可以看出,清代对“四梦”的评论明显比晚明丰富全面,其更加注重“四梦”的戏剧舞台表演性,用戏剧是综合艺术的理念来看待“四梦”。与明人对“四梦”雅的赞叹不同,清人更注重对“四梦”俗的关注,这也是从观众接受角度来考虑的,将观众的观看效果、接受情况作为依据来评论“四梦”。从清代“四梦”戏评中可以看出,清代文人将戏剧看作一种综合艺术,强调“四梦”戏的特性。

三、明清两代“四梦”戏评审美倾向不同的原因及其意义

晚明“四梦”戏评呈现出戏曲文人化审美特征,倾向对文辞、音律和剧意进行品评。清人突破了晚明文人的审美范式,倾向于用戏剧是综合艺术的理念来评论“四梦”,更注重“四梦”的通俗性。明清“四梦”戏评审美倾向不同的原因何在,其中蕴含的意义是什么,这些是值得探讨的问题。

(一)从文人化到大众化的戏曲本体特征的呈现

中国戏曲本属俗文学范畴,宋元时期杂剧均在勾栏瓦肆演出供人欣赏,其雅化自明人始,戏曲的彻底文人化是晚明戏曲兴盛的一个重要原因。晚明时期“心学”占据社会思想的主体地位,随着商品经济的发展,文人阶层主体意识逐渐高涨,他们更加注重自身学术思想的自由表达。由于戏曲容易传播且深入人心,所以其被晚明文人的表达思想观念的载体。这一时期,文人在生活上一反明前期的简朴,享乐之风盛行,表现在文学上则是文学作品呈去朴从艳的特征。对享乐的追求促使晚明文人关注戏曲,参与戏曲活动,对“四梦”曲辞华丽典雅的赞美是此时文人审美意趣的反映。古时文人一直将诗词视为文学之主体,宋元文人认为戏

曲是诗词的流别。受这种理论影响,晚明文人将戏曲视为与诗词类似的体裁,用诗词的审美方式去评论戏曲,追求戏曲文辞典雅、音律和谐。“四梦”本身就是文人所创作的戏曲,晚明对“四梦”的评论也以文人士大夫为主体。对“四梦”文辞才情的肯定、音律不谐的批评以及高扬“四梦”主情的曲意内容,正是这一时期文人审美意趣的体现。

到了清初,一部分戏曲家如吴伟业、尤侗等继承了明代戏曲雅化的审美倾向,而另一部分戏曲家受经世致用的实学思潮的影响,更加注重戏曲的功用,关注戏曲的表演性、通俗性和受众的可接受性。发展到清中后期,清人更是力主以满足大众审美需求为第一要务,摒弃了明代文人化审美倾向,更加注重舞台演出的效果。清中叶以后,商品经济发展迅速,戏楼戏园蜂起,这为市井百姓、贩夫走卒观戏提供了便利,戏曲商业化程度大大提高,戏曲受众面进一步扩展,各类观众参与其中,从贵族到平民,从官僚到商人,这使得清代的戏曲审美具有多元性和广泛性。为吸引观众,符合大众审美要求,清代戏曲创作倾向和品评标准从晚明的以曲辞格律为主转变为以言辞技艺为主,评论的对象不再局限于戏曲文本,除文本外也对戏曲的关目、宾白、排场、结构和演员进行评论。清代“以其高度严整和美化的表演规范,技艺精湛且名扬海内外的优秀演员群体,以及明白晓畅、贴近市井、通俗易懂的程式之美代表了清代戏曲发展的最高成就”^[10]。这些特点在“四梦”戏评中得到了体现,清人从音律、文辞到宾白、结构、排场,再到演员演唱、表演、身段等方面全面评论了“四梦”,评论不再局限于曲辞、格律,其更加关注“四梦”的表演规范性、程式通俗性,打破了明代戏曲文人化审美范式,反映出戏曲大众化审美意趣逐渐替代文人化审美意趣,戏曲本体特征得以呈现。

(二) 戏剧演出逐渐兴盛,戏曲表演逐渐规范化

戏剧的创作、评论与舞台演出紧密相关。晚明时期戏剧家班流行,文人士大夫一般都有自己的家班,如沈璟家班、屠隆家班、祁彪佳家班等。这些文人家班主要用于文人自娱与交际,或者进行文人的戏剧艺术实践。到了清代,戏剧创作和评论与舞台演出的关系更加密切,清代“四梦”表演性评价的增多与此时戏剧演出发展较快有关。清代雍正、乾隆等多位皇帝禁止私设家班,职业戏班便凭借各方面的优势发展起来。职业戏班增多,使戏剧演出规模

扩大,而职业戏班的流动性,也使戏剧演出活动范围进一步扩大,戏剧活动的参与者越来越多,民间戏剧创作活动大大增加,演戏逐渐成为清代百姓的一种谋生手段。清代的戏剧活动不再如晚明时期一样以文人为主体,戏剧的文人化创作、评论模式被打破。这些改变促进了戏剧表演的发展,戏剧表演的影响进一步扩大,清代戏剧评论也更加注重戏剧的表演性,这是“四梦”表演戏评增多的原因之一。此外,职业戏班以演出为生,演员具有稳定性,表演艺术水平高,出现了很多小有名气的演员,这使清代戏剧评论者更加注重对戏剧演员的评价,清代大规模出现对“四梦”演员的评论就是这一特征的体现。各戏班之间的交流竞争,使清代戏剧表演艺术水平普遍得到提高,清人在观看戏剧表演时也会对戏班、演员进行品评比较,分析各班、各演员的表演水平。戏剧演出发展迅速,戏剧活动参与者自然也会更加关注剧本的舞台性。随着戏剧演出的不断发展,戏剧的表演性特征日益突显,清代戏剧活动参与者对戏剧的综合艺术特征更加重视,对戏剧表演提出了一系列要求,形成了戏剧表演的程式之美。清人对“四梦”的宾白是否通俗、排场是否适用于舞台演出、音律和文辞是否符合大众审美意趣等方面的讨论都是基于戏剧是一种综合艺术的理念。清人对“四梦”演出的评价也使得“四梦”戏的特征得以彰显,这对“四梦”表演的发展具有重要意义,很多戏剧实践者对“四梦”进行了改编,如陈试的《续牡丹亭》、王墅的《后牡丹亭》、叶堂的《纳书楹牡丹亭全谱》等。这些改编使“四梦”舞台演出效果更好,影响进一步扩大。

(三) 戏剧理论由关注文辞转向关注表演

晚明时期,剧坛百家争鸣,各家对戏剧创作、戏剧活动都发表了自己的观点,但他们的关注点都没有离开文辞和音律,形成了文辞雅致、音律和谐的戏剧审美理论,文辞派成为明中后期戏剧评论的主要流派。晚明时期吴江派的影响非常大,当时戏曲家一般奉吴江为宗门。吴江派重视格律和本色,其开创者沈璟主张为使格律和谐宁愿词不达意,而当时曲论家大都推崇沈璟严守格律的主张。因此,晚明戏剧评论以音律和谐、文辞雅致为评价标准,对“四梦”的评价也着重于这两方面。晚明也有涉及宾白、排场等表演方面的戏剧理论,其中真正比较全面深刻地探讨戏剧艺术特征的是王骥德的理论,他的《曲律》涉及戏曲的曲辞、宾白、结构和表演等

问题,注重戏曲的可唱演性,但是王骥德仍然着眼于曲律,并没有真正深入探讨“四梦”戏的特性。到了明末清初,才真正有戏曲家第一次明确地以戏为本来看待戏曲,其中李渔最具代表性。李渔(1611—1680年)是明末清初时期著名的文学家、戏剧理论家,他的戏剧理论对清代戏剧理论的发展影响较大。李渔在《闲情偶寄》中说:“填词之设,专为登场。”^{[7]86}他在评价金圣叹评点的《西厢记》里提到:“文字之三昧,圣叹已得之;优人搬弄之三昧,圣叹犹有待焉。”^{[7]85}可见,李渔充分认识到了戏曲的表演性,倡导戏曲合一、以戏为本的戏曲观念。他将剧本写作、演员表演、舞台演出视为一个整体,并以舞台演出为核心来构建戏曲理论。李渔重视戏曲结构,因为结构安排的好坏关系到戏剧演出能否成功;主张曲文、宾白要通俗易懂且具有机趣,如此才能使观众理解喜爱。晚明戏曲家受诗词为曲之主体的观念影响,大都只论曲文而忽视宾白,李渔首次对宾白给予高度重视。在清代戏曲理论的影响下,清人对“四梦”的评论由关注曲辞转向了关注表演,评论更加全面化、多元化,突破了晚明“四梦”戏评的单一性。

四、结语

通过对明清两代的“四梦”戏评进行比较分析,可以发现明人与清人对“四梦”的评论各有特点。晚明文从剧本本身出发,肯定“四梦”文辞雅致,情意婉转,批评“四梦”失宫犯调,形成了一种文人

化戏曲审美范式。清代文人则从剧本和舞台出发,倾向于用戏曲是综合艺术的理念来评论“四梦”,从宾白、排场、结构、文辞、音律和演员等方面来评论“四梦”的舞台表演规范性、程式通俗性,颠覆了明代文人化戏曲审美范式,使戏曲综合艺术的本质得以体现。

参考文献:

- [1] 臧懋循. 元曲选序[M]//毛效同. 汤显祖研究资料汇编. 上海:上海古籍出版社,2016:645
- [2] 王骥德. 曲律[M]//毛效同. 汤显祖研究资料汇编. 上海:上海古籍出版社,2016:651
- [3] 茅元仪. 批点牡丹亭记序[M]//毛效同. 汤显祖研究资料汇编. 上海:上海古籍出版社,2016:847
- [4] 陈继儒. 牡丹亭题词[M]//毛效同. 汤显祖研究资料汇编. 上海:上海古籍出版社,2016:850-851
- [5] 许中翰. 邯郸梦记总评[M]//毛效同. 汤显祖研究资料汇编. 上海:上海古籍出版社,2016:1246
- [6] 梁廷桢. 曲话[M]//毛效同. 汤显祖研究资料汇编. 上海:上海古籍出版社,2016
- [7] 李渔. 闲情偶寄[M]. 上海:上海古籍出版社,2000
- [8] 李斗. 扬州画舫录[M]//毛效同. 汤显祖研究资料汇编. 上海:上海古籍出版社,2016:1185
- [9] 杨懋建. 丁年玉笥志[M]//毛效同. 汤显祖研究资料汇编. 上海:上海古籍出版社,2016:1325
- [10] 杨明刚. 清代戏曲审美嬗变考[J]. 艺术百家,2018(1):76-83

(责任编辑:唐银辉)