古代小说中的戏曲因子及其功能

潘建国
(北京大学 中文系,北京 100871)

作为中国古代叙事文学的两个重要组成部分,小说与戏曲具有"同源而异派"的密切关系,两者交互影响,相辅相成,这大概已成为研究者的共识①。但与此同时,研究者也清醒地意识到:小说是案头文学,侧重于用散语讲述情节,塑造人物;而戏曲则是场上艺术,重点在于展示曲辞、唱腔、科介及舞台服饰之美。小说、戏曲的这种艺术独立性,给其文体互动影响设置了一定的边界,亦即存在所谓"结合的限度"②,因此,进行相关研究之时,就必须充分考虑到"稗戏相异"问题③,不宜作出泛化或夸大之论。此乃本文展开论述的学术前提。

古代小说文本中的戏曲因子(本文采用较为宽泛的戏曲概念,包括杂剧、传奇、散曲、小唱、时调等),主要存在于两个层面,其功能也有所不同:

其一是小说素材层面。包含如下几种不同的形成情况:1. 若干小说在成书过程中,吸收了相关戏曲作品的情节人物元素,诸如《三国志演义》与宋元"三国戏"、《水浒传》与"水浒戏"、《西游记》与"西游戏"、明代包公小说与"包公戏"、八仙小说与"八仙戏"④等等;2. 若干小说故事乃据戏曲作品改编而成,譬如清代《双凤奇缘》、《桃花扇》、《忠烈全传》等小说,分别改编自《和戎记》、《桃花扇》、《空谷香》等戏曲作品,情节人物有所增删;3. 若干小说文本描述了戏曲活动,引录了曲辞原文。宋元以降,戏曲表演深受雅俗社会欢迎,故小说对戏曲的记录,实际上乃其"源于生活"的艺术特性使然。譬如《金瓶梅词话》有大量描写戏曲的文字,凡引及二十多套采自《宝剑记》、《香囊记》、《金童玉女》等戏曲作品的清唱剧曲,以及散曲百余支⑤,生动展现了西门庆声色犬马的市井生活,也真实记录了晚明戏曲文化的繁荣景象。总体而言,存在于小说素材层面的戏曲因子,数量庞大,但其文学功能则较为单纯,即显示小说情节人物之本事,或者扩增小说的社会文化含量。

其二是小说创作艺术层面。存在于这一层面的戏曲因子,又可分为"显性"与"隐性"两类。所谓"显性"戏曲因子,乃指具体文字虽仍是对戏曲搬演活动或曲辞的描述记录,但其主要功能,却超越了显示小说本事或扩增文化含量,而上升为小说作者展开情节、塑造人物乃至表现主题的艺术手段。所谓"隐性"戏曲因子,则指文字内容虽未涉及具体的戏曲作品,但其包含的文学技巧或叙事方式,却来自戏曲艺术。需要强调的是,与进入素材层面不同,戏曲因子(无论"显性"还是"隐性")进入创作艺术层面,实际上体现了小说家文学匠心的主观运用和有意探索,这自然更为值得关注,也是本文论述之重点。

不妨先来讨论存在于小说创作艺术层面的"显性"戏曲因子。

小说文本中的此类戏曲文字,虽是"笔梨

收稿日期:2012-03-01

作者简介:潘建国,男,江苏常熟人,北京大学中文系教授。

① 参阅许并生:《中国古代小说戏曲关系论》,北京:文化艺术出版社2002年版;沈新林:《中国古代小说戏曲比较研究》,南京:凤凰出版社2007年版。

② 参见徐文凯:《有韵说部无声戏:清代戏曲小说相互改编研究》,北京:中国传媒大学出版社2010年版,第207—215页。

③ 参见谭帆:《稗戏相异论——古典小说戏曲"叙事性"与"通俗性"辨析》,《文学遗产》2006年第4期。

④ 参阅涂秀虹:《元明小说戏曲关系研究》,上海:上海三联书店2004年版。

⑤ 参阅冯沅君、赵景深、徐朔方、周钧韬、孙崇涛等学者的相关论著,兹不赘列。

园”、“无声戏”，却别具价值。对于小说作者来说，稗戏相济，灵活互动，无疑增加了一笔艺术创作资源；而对于小说读者来说，其最可玩味处，乃在于可以同时观察剧中人物言行和小说人物活动，揣摩小说家寄寓其中的微妙关系，这种关系，有时是一种情节上的关联，有时是一种人物间的映衬，有时则又是对主题基调的烘托渲染。

譬如《金瓶梅》小说第十八回，叙西门庆因迎娶李瓶儿受阻，又受了潘金莲挑拨，斥骂吴月娘为“不贤良的淫妇”，夫妻俩因此怄气冷战；至第二十回，西门庆为新娶的李瓶儿摆酒会亲：

> 四个唱的，琵琶筝弦，簇拥妇人，花枝招飐，绣带飘飘，望上朝拜，慌的众人都下席来还礼不迭。却说孟玉楼、潘金莲、李娇儿簇拥着月娘，都在大厅软壁后听觑。听见唱“喜得功名完遂”，唱到“天之配合一对儿，如鸳似凤夫共妻”，直到“笑吟吟庆喜，高擎着凤凰杯。象板银筝间玉笛，列杯盘水陆排佳会”，直至“永团圆世世夫妻”，跟前金莲向月娘说道：“大姐姐，你听唱的。小老婆今日不该唱这一套，他做了一对‘鱼水团圆’、‘世世夫妻’，把姐姐放到那里？”那月娘虽故好性儿，听了这两句，未免有几分动意，恼在心中。

此处演唱的曲子摘自《彩楼记》，唱辞中“永团圆世世夫妻”句，再加上潘金莲的谗言，触发了吴月娘心中压抑已久的委屈和恼怒，回房后“甚是悒怏不乐”，哥哥吴大舅前来安慰，她忍不住伤心痛哭；潘金莲则继续“唆调吴月娘与李瓶儿合气，对着李瓶儿，又说月娘许多不是”，家庭矛盾渐有扩大之势；但至第二十一回，事情忽又峰回路转，夜晚归家的西门庆，无意中听见吴月娘为他焚香祝祷，颇为感动，夫妻重归于好，潘金莲闻知后立即顺风转舵，邀约孟玉楼、李瓶儿凑钱摆酒庆贺，席间四个家乐弹唱了一套《南石榴花》“佳期重会”：

> 西门庆听了便问：“谁叫他唱这一套词来？”玉箫道：“是五娘分付唱来。”西门庆道：“你这小淫妇，单管胡枝扯叶的。”金莲道：“谁教他唱他来！没的又来缠我。”

西门庆为何责怪潘金莲？原来据《全明散曲》所录曲辞，《南石榴花》吟唱的是男女私情之“佳期重会”，看来潘金莲内心并不真的希望他俩和好，所以故意点了这首不合时宜的曲子。在展开这场家庭风波的过程中，戏曲唱辞发挥了不可替代的作用，它不仅刺激了小说情节的演进，也把吴月娘的宽和忍让、潘金莲的奸险阴暗展露无遗，真所谓“琐碎中有无限烟波”（明袁中道《游居杮录》）。

譬如《欢喜冤家》第十二回，叙守财奴汪监生因贪恋女色，中了王乔兄妹设下的圈套，人财两失。王乔先将漂亮的妹妹嫁给汪监生，取得其信任后，他假意雇船陪汪氏外出收租，半途借故逃离，而蒙在鼓中的汪监生“上岸闲行，步到曹王庙前，只见台上演戏”，演的是《四大痴传奇》，小说于此插入五段曲辞，乃剧中人物吝啬鬼卢员外与妻子的对唱，卢员外唱辞有“一生钱癖在膏肓，阿堵须教达卧床”，“从来财命两相当，既然入手宁轻放”云云，简直就是汪监生的写照，汪氏因此“看得大眼直”，然而等他回到家中，才发觉上当，王氏兄妹已将其家金银财物席卷而去。此处，观赏《四大痴传奇》，不仅仅是小说主人公的一次娱乐活动，实亦可视为作者塑造人物的神来之笔，戏里戏外，两个守财奴臭味相投，互为映衬，令人倍觉生动谐谑。

再如清代小说《花月痕》，演绎韦痴珠、刘秋痕与韩荷生、杜采秋两对有情人的悲欢故事。小说末回题作《秋心院遗迹话故人，花月痕戏场醒幻梦》，叙韦痴珠、刘秋痕亡逝多年，其爱情故事逐渐被人淡忘，当年的情场“秋心院”也已成为“遗迹”。这一夜，故人管士宽“得了一梦，梦见一家园亭，皓月当空，人影灯光，清华无比，戏台上正演夜戏”，搬演的内容正是韦、刘、韩、杜四人，相约重阳赏菊，各有唱腔，对景伤情，收场诗云：“偶然相见便勾留，身世茫茫万斛愁。同是飘零同是客，青衫红袖两分头。”小说就在凄美哀艳的气氛中结束。《花月痕》乃据作者魏秀仁在山西太原的一段情史创作而成，结尾数回文字大约编撰于同治四年（1865）前后，距离太原情史已有七、八年时间，回首往事，物是人非，涌现在他心中的或许仍有往日情人的音容笑貌，但更多的已是一种人生的悲悯和体悟，所谓如梦如戏、如电如露者也。因此，《花月痕》采用“戏场醒幻梦”的结局方式，无疑与整部作品的主题及基调是十分契合的。此外，小说人物在做梦，梦中在看戏，而戏中搬演的恰又是小说主人公的故事，这种梦幻回环、相互缠绕的文学意境，也带给小说独特的艺术美感。

当然，“显性”戏曲因子所具有的上述文学功

能,诸如关联情节、映衬人物或烘托主题,并非孤立存在,还可实施不同程度的综合运用。清初文人李渔就是个中高手,他是一位小说家,也是一位出色的戏曲家,故能兼通两种文体优势,灵活调动,为其所用。小说《谭楚玉戏里传情,刘藐姑曲终死节》,叙述了一个发生在乡村戏班内的爱情故事,作品记录了戏班角色分工、演员培训、节目排练、演出经营等事,传播了不少传统戏曲文化知识;与此同时,李渔又将男女主人公的爱情命运,与戏曲搬演紧密关联:谭楚玉为接近刘藐姑,投身戏班学戏;两人在排演过程中,一生一旦,"那一日不是他做丈夫,我做妻子",感情日趋深密,终至海誓山盟;刘母却欲将女儿许配给某"富翁",藐姑宁死不从,遂借演出《荆钗记》"投江"一出之时,跳江自尽,以示抗争。此"投江"情节,既是戏曲《荆钗记》的高潮,也是小说故事的高潮;不仅如此,戏内戏外的相关人物间,也产生了强烈的映衬效果:刘藐姑与《荆钗记》中的"钱玉莲",同病相怜;"富翁"与《荆钗记》中的"孙汝权",一丘之貉,小说对此写道:

> 往常这出戏,不过是钱玉莲自诉其苦,不曾怨怅别人。偏是他的做法不同,竟在那将要投江、未曾抱石的时节,添出一段新文字来,夹在说白之中,指名道姓,咒骂着孙汝权。恰好那位富翁,坐在台前看戏,藐姑的身子正对着他,骂一句"欺心的贼子",把手指他一指;咒一句"遭瘟的强盗",把眼相他一相。那富翁明晓得是教训自己,当不得他良心发动,也会公道起来,不但不怒,还点头称赞说,他骂得有理。

此刻假戏真演,真假难分,刘藐姑早已模糊了戏文与人生的界限,"触着他心上的苦楚,方才渐入佳境,就不觉把精神命脉都透露出来,真是一字一金,一字一泪,做到那伤心的去处,不但自己的眼泪有如泉涌,连那看戏的一二千人,没有一个不痛哭流涕。再做到抱石投江一出,分外觉得奇惨,不但看戏之人堕泪,连天地日月,都替他伤感起来"。艺术效果甚是惊人。跳江后的谭、刘两人,幸被莫渔翁救起,后来谭楚玉高中进士,阖家团圆,正在富贵腾达之时,却又突然决定辞官归隐,而谭氏的顿悟出世,竟然也源自其对戏曲搬演的体验:"当初做戏的时节,看见上台之际,十分闹热,真是千人拭目,万户倾心。及至戏完之后,锣鼓一歇,那些看戏的人,竟象要与他绝交一般,头也不回,都散去了。可见天地之间,没有做不了的戏文,没有看不了的闹热。"可以说,正是充分利用了小说中的戏曲因子,将戏文故事与小说情节,将戏剧"舞台"与人生"舞台",进行了有效的勾连呼应,本篇小说创作才取得了成功。《谭楚玉戏里传情,刘藐姑曲终死节》小说曾被李渔改编为《比目鱼》传奇,而《比目鱼》传奇后来又被清代文人改编为一部十六回的小说(其中前七回题作《戏中戏》,后九回题作《比目鱼》),其游移于不同文体间的传播轨迹,再次显示了小说戏曲之间的亲缘关系以及两者互动融合而产生的艺术魅力。

值得指出的是,上引小说文本中的《彩楼记》、《南石榴花》、《四大痴传奇》、《荆钗记》等戏曲内容,今天的小说读者或许不尽熟悉,但在相应小说作品产生的时代,均为人们耳熟能详,故小说家可以信手拈来,读者也能心领神会,并无相"隔"之虞。换言之,古代小说家颇多运用戏曲因子辅助小说创作,乃建立于戏曲文化普及盛行的基础之上;而诸如《琵琶记》、《西厢记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等戏曲名著,因其流播广远,具有的文学能量也越大,对于小说创作的辅助效应自然也就越显著;小说家甚至不必详作展开,只需提及篇名、人名抑或一二句家喻户晓的曲辞,便可以营造出一种文字背后的独特含义,戏曲名著所具有的艺术影响力,仿佛瞬间就被部分加持到了小说身上。

《红楼梦》第二十三回《西厢记妙词通戏语,牡丹亭艳曲警芳心》,堪称是其中典范。小说叙宝玉坐在桃花底下偷阅《会真记》,恰好被黛玉经过发现,宝玉便向她推荐:"真真这是好书!你要看了,连饭也不想吃呢。"黛玉接书来看,果然"越看越爱看,不到一顿饭工夫,将十六出俱已看完,自觉词藻警人,余香满口。虽看完了书,却只管出神,心内还默默记诵。"读完《西厢》的黛玉,回房途中又听到不远处飘来断续的曲声,唱的正是《牡丹亭·惊梦》中的名句:

> 偶然两句吹到耳内,明明白白,一字不落,唱道是:"原来姹紫嫣红开遍,似这般都付与断井颓垣。"林黛玉听了,倒也十分感慨缠绵,便止住步侧耳细听,又听唱道是:"良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院。"听了这两句,不觉点头自叹……又侧耳时,只听唱道:"则为你如花美眷,似水流年……"林黛玉

> 听了这两句，不觉心动神摇。又听道“你在幽闺自怜”等句，亦发如痴如醉，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼“如花美眷，似水流年”八个字的滋味。忽又想起前日见古人诗中有“水流花谢两无情”之句，再又词中有“流水落花春去也，天上人间”之句，又兼方才所见《西厢记》中“花落水流红，闲愁万种”之句，都一时想起来，凑集在一处。仔细忖度，不觉心痛神痴，眼中落泪。

短短一回文字之内，《西厢记》、《牡丹亭》两大戏曲名著，次第登场，崔莺莺与张生、杜丽娘与柳梦梅，这两对勇敢追寻爱情的戏曲人物，挟经典之势，穿越时空阻隔，与小说中同样向往着爱情的林黛玉、贾宝玉，重叠交融，浑成一体，释放出巨大的艺术能量。“共读《西厢》”，不仅是《红楼梦》小说的精彩段落，也早已成为中国文学描述男女爱情的经典图景；甚至可以说，诸如《西厢记》、《牡丹亭》等戏曲名著，实际上已被提升为古代小说的情爱书写符号。

再来讨论存在于小说创作艺术层面的“隐性”戏曲因子。

如前所述，所谓“隐性”戏曲因子，乃着眼于文学技巧及叙事方式而言。关于中国古代戏曲艺术对小说文体的渗透影响，前人多有论及，不过，诸如戏曲的程式化表演与小说的类型化描写、戏曲的科诨艺术与小说的喜剧因素、戏曲的流水分场结构与小说以顺叙为主的叙事特点等等，彼此之间是否确实存在承继关系，似尚可斟酌。那么，古代小说文体究竟从戏曲中吸纳了哪些创作艺术资源？这需要撇开双方共有的叙事文学特性，而从戏曲的艺术特征中去寻找答案。

戏曲最大的艺术特征乃在一个“曲”字，即必须运用演唱方式，来完成情节交待、场景描摹、人物塑造以及主题表现等环节；除少量宾白外，戏曲人物之间的对话，也是通过对唱方式展开，凡此均与小说文体迥然不同。然而，在若干小说文本中却也出现了人物以演唱来代替说话或对话的情况，即“以曲（唱）代言”，此现象多见于明代小说：譬如《西游记》中孙悟空曾不厌其烦地向妖怪夸耀自己大闹天宫的“光辉历史”以及金箍棒的神威，这些话语多以“我儿子，你站稳着，仔细听之”几句散说为引首，接下去则是长达数十句的韵文唱辞；其第九回中渔翁与樵子的多轮对话，亦以对唱方式进行。譬如《韩湘子全传》第三回，韩湘子与叔父韩愈就其是否学道发生争论，两人的对话乃以特殊方式展开，即韩愈以散说发问，韩湘子则分别演唱[小上楼]、[那吒令]、[鹊踏枝]三支曲辞作答。至于《金瓶梅词话》中人物“以曲代言”之处，更比比皆是，尤其在第八十九回之中，吴月娘、孟玉楼哭祭西门庆，庞春梅、孟玉楼哭祭潘金莲，均以唱曲代替诉说，前后共唱了六支曲子，占据相当的篇幅。两相对照，小说人物之“以曲代言”，显然就是接受了戏曲艺术影响的结果。事实上，不仅诸如《金瓶梅词话》、《韩湘子全传》等与说唱文学关系密切的小说有此情况，在文人独立创作的小说中，也会出现“以曲代言”之例，譬如西湖渔隐《喜欢冤家》第八回，叙香姐在家听见门外有人卖水，就把他叫住：“问他缘故：‘卖水的老人家，你卖的是什么水？’那卖水的把眼一看，歇下水担道：‘小娘子，你不知道这水……’”，接下去是一长段韵文唱辞，咏赞其所售梅花水的妙处，可见明代小说史上确曾发生过模拟戏曲人物演唱来编写小说人物语言的特殊现象。不过，由于小说人物“以曲代言”与白话小说的散叙风格存在严重冲突，它最终并未被古代小说作家普遍接受和使用，这也印证了小说戏曲文体之间确实存在“结合的限度”。而有意思的是，戏曲唱辞中时常包含有对人物内心活动的吟咏，这与古代小说创作艺术中较晚成熟起来的人物心理描写，似乎也存在某种关联，值得加以研究。

戏曲的另一个艺术特征，乃其独特的空间设计和空间观念。传统戏曲舞台是一个三面（甚至四面）向观众开放的狭小空间，没有西方戏剧或现代话剧所设置的大型舞美道具，也不采用分幕演出的结构，全部焦点皆集中在戏曲演员身上，形成了以人为中心而随意进行空间转换的舞台空间观。譬如《白蛇传·水斗》一场，舞台空间依次在金山寺院内、江上、寺院山门前、江面、岸上、水中之间不停转换，但舞台道具基本没有变化，所有转换均依靠许仙、法海、白娘子、小青等人物的上下场、语言叙述和身段表演来完成。上述戏曲空间观的核心内容，可以概括为两点，一是空间随场上演员而流动，二是叙述采用内在的限知视角，第二点乃由第一点所决定。这对古代小说叙事艺术产生了积极影响。古代小说尤其是白话小说，渊源

于说话表演,故多采用"说书人"口吻的全知叙事,这是一种外在于小说人物的叙事角度,空间和时间的转换,不必依赖于小说人物,悉数掌握在充当"叙述者"的小说家手中,他只需运用诸如"话说"、"却说"、"按下……不表,单说……"、"不题……且说"之类的提示语,就可以轻易地完成小说叙述时空的切换。不过,全知叙事虽然带给作者较大的自由度,也比较容易掌握,但它的缺陷也十分明显,即无所不知的"叙述者"消解或削弱了小说故事的复杂性和悬念感,有时令读者不胜其烦,兴味索然。于是,随着古代小说艺术的发展,小说家开始探索使用限知叙事方式,对比明万历容与堂刻本《水浒传》与清初金圣叹改编《第五才子书水浒传》,其关于武松遭遇孙二娘一事的描述,前者采用全知叙事,后者则采用限知叙事,由于金圣叹非常熟悉戏曲,论者推断其改写时采用了新笔法,乃"借鉴了戏曲文学的某些叙事特点"①,甚是。至清代小说《红楼梦》中,这种限知叙事运用渐多且更趋娴熟,譬如第七十四回叙王熙凤带领众人"抄检大观园"一节,小说空间伴随王熙凤的脚步,从怡红院、潇湘馆、探春园内、稻香村、惜春房中、迎春房中,次第流转,一如戏曲舞台上之景随人移;整段文字没有出现全知"叙述者",采用了双向限知的叙事方式,一方面以抄检者(王熙凤为主,另有"王善保家的"、"周瑞家的"等)的眼光,探查每一个空间中的人与物,期待找出违禁之物;另一方面又以被抄检者(包括宝玉、袭人、黛玉、探春、惜春等人)的视角,打量着这群夜色中的不速之客,希望解读出其来访的真实动机。由于采用了双向限知,小说人物彼此都无法了解对方的内心,也不能预知事态的发展,这使得小说情节一直笼罩在紧张不安的气氛中,刺激吸引着读者不停地往下阅读。透过"抄检大观园",不难窥见小说艺术接受戏曲艺术影响之痕迹及其因而在叙事方式上所取得的进展。事实上,此故事片断几乎不用任何改编,就可在戏曲舞台上搬演。

戏曲艺术还有一个特征,即存在显著的模式化现象。以爱情题材为例,《西厢记》所确立的一生一旦加一艳婢一小人的情节人物模式,以及有情人终成眷属的大团圆结局模式,几乎涵盖了此类戏作的大半江山。而伴随着《西厢记》的频繁搬演,流播日广,这种模式化效应被不断扩大和强化,直致深入人心。古代小说家出于接受戏曲文化影响与迎合市民口味的原因,遂也采用此类模式编撰出了一系列爱情小说,从明代中篇文言传奇小说到明清才子佳人小说,其数量相当可观。不过,戏曲属于场上艺术,其魅力主要在于声腔曲辞、身段服饰,而非故事情节;但小说乃案头文学,其魅力正在于情节的曲折新鲜以及人物的生动饱满,因此,模式化对于小说艺术所产生的负面影响,远大于戏曲艺术。这一事实提醒研究者:小说戏曲文体之间的交互影响,并不总是带来积极之意义。

此外,戏曲(主要是元杂剧)的"楔子"结构,曾为若干章回小说所直接移用,或者影响了古代小说首回提领全书的文学设计;诸如"关目"、"折"、"收煞"等戏曲结构术语,也往往被引入古代小说评点鉴赏理论②。凡此云云,都表明作为一种和小说具有血缘关系的文体,戏曲艺术与小说文体的交互影响,既存在一定的边界,但也具有相对宽阔的空间。

最后需要提及的是,在考察小说戏曲文体的交互影响之际,研究者也应对相关文本的文体性质作出辨析,譬如清代刊印过《蕉叶帕》、《章台柳》、《霞笺记》等章回体小说,它们实际上乃由坊肆将曲本改头换面,塞入章回体框架之内,情节文字几乎没有变化;更有甚者,明代还出现过以小说戏曲文体拼装而成的文本,譬如寒斋所藏明万历刻本《新锓京板评林韩湘子出身十二度升仙传》五卷十四回,既有回目文字,首尾各有一段散叙,也有"话说"、"欲知后事如何,且听下回分解"之类的章回体习用套语,但中间部分却采用典型的戏曲文体,有角色宾白,也有曲牌曲辞,显得颇为不伦不类。在我看来,这些坊肆推出的粗率改装本(而非严格意义上的改编本)或者带有个人游戏色彩的拼装本,并不适合作为研考小说戏曲文体交互影响的证据性史料。

(本栏责任编辑 管 琴)

① 参见郭英德:《叙事性:古代小说与戏曲的双向渗透》,《文学遗产》1995 年第 4 期。

② 参见张世君:《明清小说评点中的戏曲概念析》,《学术研究》2005 年第 10 期。