
晚明戏曲的“戏剧化”倾向

——以部分稀见剧本为例

廖可斌

内容提要 以前研究晚明戏曲，一般只注意汲古阁《六十种曲》《盛明杂剧》《古本戏曲丛刊》等大型曲籍收录的比较知名的作品，观察未免出现偏差。新编《稀见明代戏曲丛刊》共收录80种戏曲，其中至少有46种是海内孤本或某种版本的唯一存本，其余剧本也属稀见作品和版本。将这些作品纳入观照范围，明代戏曲特别是晚明戏曲将呈现出新的图景。其显著特点之一即“戏剧化”倾向，表现为曲文明显减少，对白大大增加；曲、白更加情景化，更具表演性；更加重视运用科诨；追求戏曲结构有机化、合理化；越来越重视舞台设计等。由此可见明末清初苏州剧作家群和李渔的戏曲理论和戏曲创作取得重要突破不是孤立、偶然的现象，而是当时戏曲艺术总体发展趋势下的必然结果。

关键词 晚明戏曲 戏剧化 戏曲结构

—

戏剧是通过演员在舞台上演出以叙述故事的一种综合性文学艺术样式。由于受空间（舞台）、时间（表演长度）和直接面对观众（现场演出）等方面的制约，戏剧必须具有戏剧性。所谓戏剧性，主要指戏剧应包含矛盾冲突和巧合，这种矛盾冲突和巧合应尽可能激烈、曲折、奇妙，对它们的表现应尽可能紧张、细致、生动，富有吸引力。这是戏剧不同于诗歌、散文、小说等文学形式的最重要特征。

中国古代戏曲总体上属于戏剧，它自然符合戏剧艺术的一般规律和要求，自然具有戏剧性，历代戏曲家也一直在努力追求戏剧性。同时，中国古代戏曲又是一种具有鲜明民族特色的戏剧艺术形式，在追求和创造戏剧性方面具有一系列特点，包括各种优势和局限，并且经历了一个不断发展变化的过程。晚明时期，这种发展变化出现新的动向。

晚明戏曲的发展，前承明中叶以来以昆曲改良为核心的戏曲变革，后启清初戏曲的繁荣。在戏曲体制的演化方面，当时实际上是两种倾向并存。一种是规范化的倾向。自明中叶起，许多吴中文人参与对昆曲的改造，昆曲体制趋于完善，艺术水平显著提高，使昆曲在南戏各种声腔中脱颖而出，成为当时最流行的戏曲艺术形式。晚明和清初，相当多的戏曲家强调遵守昆曲已经非常完善的体制要求，强调戏曲创作的规范化，这是晚明到清初文人戏曲创作的主流，当时大多数著名戏曲家及大部分著名戏曲作品都属于这一主流。这些戏曲家一般都是比较知名的文人，这些戏曲作品的思想水平和语言、音律水平往往也比较高，总体上比较完美。但是，由于他们主要追求符合昆曲的艺术规范，在戏曲体制变革方面观念转为比较保守，创新性反而不足。

另有一部分戏曲家，特别是一些不那么知名的中下层戏曲家，则不太具有遵守既有戏曲传统和昆曲体制规范的意识，比较了解下层戏曲舞台演出的实际，反而有可能跟着感觉走，自然而然地意识到

戏曲舞台演出的实际需要，自觉或不自觉地摸索加强戏曲舞台演出效果的办法，从而在加强戏曲的戏剧性方面作了非常有益的探索，具有较强的创新性。

此前我们研究晚明戏曲，一般只注意为汲古阁《六十种曲》《盛明杂剧》《古本戏曲丛刊》等大型曲籍收录的比较知名的作品，观察未免出现偏差，未能全面把握晚明戏曲的总体状况。不仅对后一种倾向没有给予足够重视，而且因此对第一种倾向相形之下所显露出来的保守性也缺乏认识。近年来，我们编纂了《稀见明代戏曲丛刊》一书，即将由中国出版集团·东方出版中心出版。该书共收录明代杂剧42种，传奇38种，共计80种作品，另外还收录了230种剧目的佚曲。该书所收录的剧本中，至少有46种（杂剧22种、传奇24种）是海内孤本或某种版本的唯一存本，其余剧本也均属稀见作品和版本，其中有不少是人们过去所未知或未给予充分注意的中下层戏曲家的作品。当我们把这些戏曲作品也纳入观照范围时，我们对明代戏曲特别是晚明戏曲的看法就会发生一定变化。它们给人留下深刻印象的特点之一，就是有一部分戏曲家开始自觉意识到戏曲的戏剧性的重要性，力求对中国古代戏曲的传统体制有所突破，在追求和创造戏曲的戏剧性方面作了有益的探索和创新，我们将这种现象称为晚明戏曲的“戏剧化”倾向。

二

晚明戏曲的“戏剧化”倾向，首先表现在曲文明显减少，对白大大增加。

中国古代戏曲综合了歌唱、说白、舞蹈、武打等因素，是一种综合性的表演艺术，但一直以歌唱为主要表演手段，相应的剧本中也以唱词（曲）为主体。中国古代文献中先后称之为杂剧、传奇、剧、曲、戏、戏曲等。近代以来，一些日本学者受西方文学观念的影响，以西方戏剧（包括歌剧、舞剧、话剧）为参照，首先将其定名为“戏曲”，就是为了彰显它与西方戏剧的不同，突出它以唱（曲）为主的特征^①。中国学者也逐步接受了这一定名，这一名称遂成为近代以来人们对中国古代戏曲的通行称法。人们之所以选择“戏曲”而不是“戏剧”来指称中国古代戏曲，就是因为这个名称比较准确地体现了中国古代戏曲既是“戏（剧）”、又以“曲（唱）”为主体的特征。现在中国人和西方人一般都把继承中国古代戏曲传统的京剧等翻译成 OPERA（歌剧），仍然是强调中国传统戏曲与西方歌剧比较接近，以歌唱为主。

中国古代戏曲这种以“曲（唱）”为主体的特征，与对戏剧性的追求和创造的关系如何呢？首先，中国古代戏曲这种艺术形式，给观众带来的是诉诸于视觉、听觉和思想、情感等的多样性、综合性的艺术享受，包括姿态各异的扮相、优美的曲词和演唱技巧、抑扬顿挫的念白、精妙的舞蹈和武功等，并不限于通过追求戏剧性而给观众带来的审美感受。在创造多样性、综合性、丰富性的审美愉悦方面，中国古代戏曲与西方比较严格地分门别类的话剧、歌剧、舞剧等相比有一定优势；

其次，如前所述，中国古代戏曲本质上属于戏剧，因此，戏曲家在以“曲（唱）”为主体的框架下，仍然努力追求戏剧性。曲（唱）虽以抒情、描绘为主，但也具有一定的叙事、对话功能，能构成戏剧冲突并推动其发展。在戏曲的总体结构和语言风格等方面，戏曲家们也强调“传奇须奇，不奇不传”；应作“场上之曲”；应具“当行本色”；应重“关目”等等。

再次，中国古代戏曲这种以“曲（唱）”为主、尤其又集中让主要角色唱的艺术表现形式，便于让人物特别是主要人物的思想感情得到淋漓尽致的表达，让人物内心的冲突及人物之间的深层矛盾得到充分揭示，而这些都是有利于强化戏剧冲突，产生震撼人心的艺术感染力。因此可以说，在创造戏剧性的手段和效果方面，与西方的话剧、舞剧等相比，中国古代戏曲还有一定的独特之处。

^① 参见黄仕忠《借鉴与创新——日本明治时代中国戏曲研究对王国维的影响》，《文学遗产》2009年第6期。

但毋庸讳言，中国古代戏曲这种以“曲（唱）”为主体的特征，与对戏剧性的追求和创造之间存在一定矛盾。首先，中国古代戏曲既以“曲（唱）”为主体，则戏曲作家必然将主要精力集中在曲词的写作上。受中国古代强大的诗词传统的惯性影响，戏曲作家或自觉或不自觉地把曲词当诗词写，尽可能将曲词写得像诗词一样华丽精工，以显示自己的才华。这固然有利于使曲词更加精美，但也可能偏离曲词为叙述故事情节、表现戏剧冲突服务的宗旨。实际上，过于精美的曲词，与故事情节关系不够紧密，也给观众特别是普通观众的欣赏造成障碍，无助于甚至削弱了戏曲的戏剧效果。

其次，让角色特别是主要角色长时间地进行大量抒情性、描绘性歌唱，将某种事件和情感反复描绘咏叹，徘徊回旋，难免延宕故事情节的发展，戏剧的矛盾冲突有时甚至基本处于停滞状态，也会冲淡戏剧冲突，影响戏剧效果。

再次，中国古代戏曲既以“曲（唱）”为主体，曲占了大部分篇幅，戏曲创作就不得不压缩对白、科介的比例，尽可能简化故事情节。因为戏曲表演以歌唱和舞蹈为主，自然而然形成程式化的表演模式，反过来也迫使剧本简化故事情节。而简化故事情节最方便的手段，就是情节模式化。所有剧本都把故事情节简化到尽可能简单的程度，都只略存梗概，而这种梗概基本上属于一些大同小异的模式。中国古代戏曲这种故事情节简化和模式化的倾向，显然不利于戏曲矛盾冲突的曲折化、细致化、紧张化、生活化、多样化，因此不利于增强戏曲的戏剧性和戏剧效果。

需要说明的是，这里并不是简单地将西方话剧等与中国传统戏曲相比，以西方话剧等为标准来衡量中国传统戏曲，从而贬低中国传统戏曲的艺术价值。只是为了表明，中国传统戏曲既然本质上属于戏剧，自然就具有戏剧性。在如何创造戏剧性方面，自然可以与西方话剧等进行对比。就总体艺术效果而言，西方话剧等与中国传统戏曲可谓互有短长。中国传统戏曲自可保持自身的传统，发挥自身的优势。但对戏剧性的追求和创造而言，以“曲（唱）”为主的中国传统戏曲，确实存在一定局限。人们观赏以唱为主的中国古代戏曲，通过欣赏精美的曲词和演唱技艺，获得审美享受，在一定程度上是以舍弃戏曲的部分戏剧效果、牺牲通过感受戏曲的戏剧性而可能获得的另外一些艺术享受为代价的。也就是说，以唱（曲）为主（体）的体制，在一定程度上是妨碍戏曲的戏剧性的。

晚明时期的一些戏曲家，已注意到这一事实。为了增强舞台演出效果，他们大大减少了曲（唱）的数量，曲词字数在剧本总字数中的比例显著下降；每折（出）中曲的支数减少；每支曲子唱的句数和字数也减少，往往只唱其中的几句；在一支曲子中插进大量夹白，作为“宾白”的白喧宾夺主，曲词反而成了点缀，地位相对下降。这里举《出师表》和《江天雪》两个剧本为例。无名氏撰《出师表》演沈炼弹劾严嵩事，本事见《明史·沈炼传》，亦见《情史》、《智囊补》，《古今小说》中也有《沈小霞相会出师表》。该剧现仅存国家图书馆藏郑振铎原藏清钞本，但现在一般认为成书于顺、康间的《传奇汇考》已著录该剧。此事明嘉靖未至万历间喧传人口，成为热门话题，既有相关小说，则当时出现描写这一题材的戏曲当属自然之事。该剧第六出中有“北虏”字样，第七出（残）中有“自古夷虏为中国大患”字样，清人一般不敢这样写。综合上述因素，该剧应可判定为晚明时期的作品。无名氏撰《江天雪》，演崔君瑞、郑月娘事，与元杨显之《潇湘雨》杂剧事迹相类。此剧仅存中国艺术研究院图书馆藏傅惜华原藏清至德书屋钞本。剧中第八出《驿圆》写仆人王卞有功，被赏七品散官，有“纱帽、圆领”，这是明代官员服饰，与元代、清代均不同。清前期黄文旸《曲海目》著录，此前曲目未见著录。《曲海总目提要》云明代人所作^①。综合上述因素，该剧也应为晚明作品。从剧本的形态来看，这两个钞本很可能是演出本，即能更真实地反映当时舞台演出实际情形。兹将这两个剧本与元杂剧、明初南戏、明代传奇、清初传奇的四种代表作相比较，以见其减省曲词的情况：

^① 董康《曲海总目提要》卷一七“江天雪”条“明代人所作，不知谁手。乐府‘江天暮雪’之曲，流传诵习，其来已久。演崔君瑞事，盖本元人杂剧，改头换面也。”（人民文学出版社2014年版，第820—821页）

部分戏曲作品曲白比例对照表^①

剧本名	总字数	曲词字数	曲词字数占剧本总字数比例	总曲数	折(出)数	平均每折(出)曲数	平均每曲字数
西厢记	45508	20291(扣除“楔子”后为20026)	44.59%	324(扣除“楔子”后为319)	21	15.19	62.78
琵琶记	70808	25282	35.71%	412	42	9.81	61.36
牡丹亭	90377	28824	31.89%	435	55	7.91	66.26
长生殿	86132	31938	37.08%	399	50	7.98	80.05
出师表	39725	5428	13.66%	101	19	5.32	53.74
江天雪	21392	2653	12.40%	48	8	6	55.27

从上表中可以看出,元杂剧、明初南戏、明代传奇、清初传奇的几种代表作,曲词占剧本总字数的比例,都在30%—40%之间,差别不太大。不过早期的杂剧《西厢记》中曲词所占比重最高,这反映中国早期戏曲以唱(曲)为主体的特征更为突出。到明初南戏《琵琶记》和明代晚期文人传奇《牡丹亭》,曲词所占比重逐步下降,可以视为当时戏曲家追求戏剧性的一种努力。而到清初传奇《长生殿》,曲词所占比重反而有较大幅度回升,这就是我们在前面提到过的当时追求昆曲规范化倾向的表现。而两种晚明戏曲演出本中曲词占剧本总字数的比例,则只有13%左右,下降幅度巨大,反差极为明显,不能不引起我们的注意。那么这种曲词所占比重下降的情形是否早已有之呢?是否是历来演出本的共同特点呢?由于古代戏曲特别是清中叶以前戏曲的演出本留存较少,鉴别通行本还是演出本也不太容易,所以很难找到可作比较的对象。仅从学术界公认可能比较接近民间演出实际的元末明初的《永乐大典戏文三种》(《张协状元》《小孙屠》《错立身》),和明初至明中叶的《明代潮州戏文五种》中的《刘希必金钗记》《蔡伯皆(啮)》等来看,这几个剧本的曲词在剧本总字数中的比重,总体上与《琵琶记》相近。这就表明,大量简省曲词,降低曲词在剧本总字数的比重,确实是晚明戏曲特别是当时在舞台演出的戏曲的一个新动向。

三

晚明戏曲的“戏剧化”倾向的另一重要表现,是曲、白特别是白的情景化、表演性显著增强。

早期戏曲的说白都是程式化的,因此戏曲作者往往不注重写说白,甚至不写说白,由艺人在现场根据程式表演,或临场发挥。正因为如此,刊刻者在刊刻戏曲作品时,也可能只刻曲词,省去说白;

^① 按本表中《西厢记》据王春晓、张燕瑾评注,中华书局2015年版录入;《琵琶记》据钱南扬校注,中华书局1960年版录入;《牡丹亭》据徐朔方、杨笑梅校注,人民文学出版社2005年版录入;《长生殿》据徐朔方校注,人民文学出版社1983年版录入;无名氏《出师表》据国家图书馆藏郑振铎原藏清钞本录入;无名氏撰《江天雪》据中国艺术研究院图书馆藏傅惜华原藏清至德书屋钞本录入。具体统计方法为:曲牌和曲词(含衬字)统计为曲词;说白(含韵白、曲词中的夹白)、科介(含唱曲的提示如“未唱”等)统计为白与科介;几个曲牌的不同部分组合成一支犯曲,算作一支曲子;《西厢记》第二本“楔子”较长,相当于一折,故《西厢记》以21折计算;在计算《西厢记》的“总曲数”“平均每折(出)曲数”“平均每曲字数”三项时,扣除其他四本的4个“楔子”中的曲文(共5支曲、265字),以319支、20026字计算;《出师表》按目录可能为38出,现存钞本存19出及第六出、第二十五出残出,两个残出不纳入统计范围;《江天雪》应为25出,现存8出,按8出统计。

或遇到对话和舞台动作处，只用“见科”“相见了”之类表示。而在晚明戏曲中，许多作者高度重视说白，不仅把说白写全，而且写得很多，把说白当作戏曲的主要组成部分。更值得注意的是，这些说白摆脱了程式化的窠臼，注意个人性、情景性、表演性，根据特定的人物、特定的情景，设置富于表演性的说白，大大加强了舞台演出效果。

如无名氏《出师表》，道白、舞台提示特别多，成为戏曲表演的主要手段，成为叙述故事、塑造人物、表达情感、造成舞台效果的主要方式，与现代话剧已经很接近。无名氏《江天雪》附有工尺谱，是一个演出本，对话占的比重较大，且非常活泼，富有舞台演出气息。薛旦《醉月缘》的道白的情景化特征也很明显^①。如第十一出“错访”中，男主角文波误以为陈参将之妾程婉扬就是他要寻找的才女陈宛娘，冲进其家门正欲相认时，陈参将回家，“（生作惊介）呀，不、不、不好了，有人来了，我只得躲在太湖石下”。第二十九出“赌婢”中，无赖卜自仁欲卖小妾小星还赌债，小星偷听得知后说“天杀的，你要卖我那、那里去？”都有意运用重复、打结的对白，表现人物在特定情景中的情态和语气。

傅一臣《苏门啸》杂剧中的说白更经常运用这种修辞手法^②。如《没头疑案》第二折“阻期”，徽商程序垂涎小酒店主李方之妻陈氏，李方贪图程序金银，说服陈氏与之苟合，陈氏答应，程序喜不自禁，正准备赴会，他的一帮狐朋狗友来邀他去逛妓院，他不肯去，又不能说明缘由：

（生）列位何来？（众）水口新到一个好表子，叫杨素娟，是南院来的，我每同去一看。兄素负高兴，特此相约。（生）小、小弟有事，不、不得奉陪。（众）兄有何事？（生）有、有事，去、去不得。

同剧第五折“拿僧”：

（老旦连叫）和尚，还我头来！（净惊跌介）这、这、这根因，端的是前冤。小娘子，你、你的头，在、在、在上三家铺架之上，还、还你明白，不、不要来缠我。

又《截舌公招》第五折“执郦”，独孤生杀了拉皮条的般若航庵主蕴空和小尼定慧，准备嫁祸于谋奸自己妻子庾氏的郦隼之。第二天早晨，一个邻居来般若航院中井口挑水：

（见尸，撒水桶惊喊介）阿呀，不好了，杀、杀人，杀、杀、杀人。列位快来，拏、拏、拏杀、杀人贼。^③

傅一臣多次运用剧中人语无伦次这种修辞手段，证明他不是偶然为之，而是有意识地这样处理，是一种自觉追求对白舞台化、情景化的行为。

^① 薛旦，明末清初人，生卒年不详。字既扬，一字季央，别署沂然子（一作昕然子），长洲（今苏州）人，后迁居无锡。明末曾中秀才。清顺治十一年（1654）曾游京师，怀才不遇。康熙年间卒，年八十七。寄情词曲，作有传奇十七种，其中《续情灯》《醉月缘》《齐天乐》《鸳鸯梦》和杂剧《昭君梦》今存。按《醉月缘》今存上海图书馆藏明末绣霞堂刊本。剧中内容全不见明清易代巨变痕迹。卷首餐英主人序谓“客应闻洪阳先生（张位）之于义仍（汤显祖）四梦乎。谓：君有此妙才，何不讲学？义仍答以此正是讲学。公所讲者是性，吾所讲者是情。抑又闻季重先生（王思任）之叙《西厢》也”云云；又该剧第九出“弹词”谓“近日杭州城里有一桩新闻事，叫做‘薄命小青词’。”第十四出“海市”又谓“圣天子又差下司礼太监钮才，专督海市，收纳税银。”这些都是晚明士林著名话头。据上述种种因素判断，此剧应为明末作品。

^② 傅一臣，字青眉，号无枝，别署西冷野史，杭州人。明末清初戏曲家，生卒年不详。平生好读书，然怀才不遇，一生坎坷。与内亲金堡及于野、汪大年、汪鸿渐相交。所撰杂剧集《苏门啸》，含作品十二种《买笑局金》《卖情扎囤》《没头疑案》《截舌公招》《智赚还珠》《错调合璧》《贤翁激婿》《义妾存孤》《人鬼夫妻》《死生冤报》《螭蛛佳偶》《钿合奇缘》。今存明崇祯十五年敲月斋刊本。

^③ 以上均见傅一臣《苏门啸》十二种，中国艺术研究院图书馆藏傅惜华原藏明崇祯十五年敲月斋刊本。

又如沈君谟《风流配》，对白的情景化、动作化倾向也非常显著^①。第八折、第十折、第十三折、第十四折等尤其突出。如第八折，付（副）扮卖花老人张奉华，因天气太热，借了才女阮翠涛题了诗词的扇子，答应不给别人看，一定送还。生扮欧阳绮上：

（付立起介）相公要买花么？（指担介）牡丹、芍药、水仙、草兰都有。总成，总成。（生）我偶然散步到此，买你的花，不便携取。（付）哦，既是相公不要，罢，我老人家再搵搵凉，做生意去。（付做攘臂大搵介，生定睛看介，背介）奇怪，你看他扇上的字，写得龙蛇飞动，不像个村汉手中之物，我且取来一看。（付背生作欲挑担走介）做生意去。（生从付背后抽付手中扇介。付）什么、什么。（生）借你扇儿一看。（付作夺介）相公还了我，看不得的。（生）不妨看一看，就还你。

付“攘臂大搵”的动作非常有意思。这既是因为天气热，也是因为张奉华向欧阳绮兜售花不果，不免有点懊恼，下意识地借这种动作驱除不快，摆脱尴尬，同时还可能是因为他已察觉到欧阳绮在注意他手中的扇子，产生警觉，因此用这种动作向欧阳绮发出拒绝的信号。然后他故意将背对着欧阳绮，防止他来取扇。一边口里自言自语“做生意去”，为自己找台阶下。欧阳绮偷偷夺扇后，张奉华“什么、什么”的对白，也情趣盎然。以前的戏曲作品，似乎未见对现场表演作出如此细致的设计。

再如王异《弄珠楼记》第十九出“谭夜”，生（阮翰）与旦（旷霏烟）月夜闲步中庭，彼此有情，但旷霏烟仍有顾忌：

（旦）正是。人都说牛郎织女星，不知在哪里？（生近旦，旦闪开介，生）这不是牛郎星？这不是织女星？他虽然对面，不能勾相会，岂不可怜？^②

旦有意提起这个话题，生遂利用这个话题，欲推进两人的感情，旦又表现出犹豫回避。这与现代文学作品里年轻人谈恋爱调情的桥段几乎没有差别。

蒙春园主人《立命说》写袁黄中进士、任知县，又被抗倭援朝的经略宋应昌辟为赞画，子袁俨亦中进士^③。第十四出“家修”中，袁黄以拔贡入国子监肄业回家，先拜见母亲，说道“远游经累月，念母已多时。”母亲与他交谈，简单了解了袁黄入京后的情况。袁黄说“孩儿还有话说。”母亲却说：“你许久才回，有话明日说。且和媳妇料理些家事，我也要往里面去。”遂起身离开，袁黄相送，母亲又说道“不要进来，往媳妇房里去罢。”虽然这里远归的儿子仍是照例先拜母亲，母亲欲避开时儿子还要作起身相送状，但通过母亲的态度，委婉表达了时人对夫妻之情的重视。这一细节，既反映了当

^① 沈君谟，字苏门，吴江（今属江苏）人，生卒年不详。与戏曲家沈璟、沈自晋等同宗。所撰传奇五种《风流配》今存《一合相》《丹晶坠》《玉交梨》《绣风鸳》已佚。散曲集《青楼冤》亦佚。《篱阁批评旧戏目》、姚燮《今乐考证》著录清人鹤苍子亦有《风流配》传奇。今存国家图书馆藏郑振铎原藏张玉森钞本《风流配》未署撰者。据沈自晋《南词新谱》卷首“古今入谱词曲传剧总目”之“一合相”条“沈苏门作。又《风流配》《玉交梨》《绣风鸳》未刻”云云，定为沈君谟作。据《南词新谱》卷首沈自晋“重订南词全谱凡例续记”，该书编纂始于清顺治二年（1645）仲春，完成于顺治四年（1647）秋七月，则《风流配》应为晚明作品（词隐先生编著，鞠通生重订《南词新谱》，北京市中国书店1985年版）。

^② 王异《弄珠楼记》，北京大学图书馆藏马廉不登大雅文库原藏钞本。按王异生卒年及《弄珠楼记》作年不详。然祁彪佳日记《役南琐记》载祁彪佳崇祯六年正月在京观剧“十六日，赴吴俭育席——观《弄珠楼记》。”（祁彪佳著，张天杰点校《祁彪佳日记》，浙江出版联合集团·浙江古籍出版社2016年版，第117页）祁彪佳《远山堂曲品》已著录（祁彪佳著，黄裳校录《远山堂明曲品剧品校录》，上海图书公司1955年版，第72页）又明末曲选《彩云乘新镌乐府遏云编》选录了《弄珠楼记》“露盟”出的“南陌盈盈聊游”一章。该曲选有明末刊本，藏南京图书馆。则《弄珠楼记》为晚明剧作无疑。

^③ 蒙春园主人《立命说》，现存中国社会科学院图书馆藏清刊本，或称万春园主人作，撰者及作年不详。按该剧系据袁黄（1533—1606）《立命编》改编而成。董康《曲海总目提要》卷一六云“明时人所作。”（第794—795页）

时个性解放思潮背景下人们的伦理道德观念的微妙变化，也体现出作者对人物心理活动的准确把握和细致刻画。不仅富于生活气息，也饶有戏剧效果。

该剧第三十二出“荣合”中，生扮袁黄，外扮宋应昌，小生扮大将李如松，末扮朝鲜国王李昫：

（差官上）置邮传国名，飞马入边城。兵部差官见。（左右传介）（末）令进来。（差官见介）差官叩头。公文呈上。（外接介）外厢伺候。（差官应下）（外）既是公文，大家同观。（各起看，外念介）“兵部为知会事。该进士袁俨”（生惊背介）怎么袁俨？（外）“奏前事，奉圣旨：朝鲜用兵，现经捷奏，”（末）原来捷音到了。（外）“有功将士，该部议叙外，”（顾小生介）将军定加封爵。（小生）不敢望此。（外）“经略宋应昌升兵部尚书。”（小生、生、末）恭喜进掌中枢。（外）愧当。（念介）“赞画袁黄升通政司参议。”（外、小生、末）又喜袁君授任银台。（生）小生无功。（外）“进士袁俨又奏，伊父袁黄”（顾生介）原来袁俨是令郎。（生）小儿年未弱冠，何以能成进士？（小生、末）旨意明白。（外）“年老求归，准同宋应昌一路回京办事。”（笑介）老夫久已思归，又得良友并驾。（念介）“袁黄父母及妻，俱给应得诰命。袁俨授礼部主事，赐以冠带鼓吹，送归私第。该衙门知道。”（外、小生、末）此乃不世希荣，一发可贵。（生）愈增惶恐。^①

这里充分注意舞台调度，让每个角色（包括扮李如松的小生和扮朝鲜国王的末）都有表演机会。说白富于表演性和情景化，与舞台表演动作互相衔接，如行云流水，舞台气氛非常活跃。

傅一臣《钿盒奇姻》中，主人公权次卿在佛堂遇到美女徐素娥，惊为天人。情节与《西厢记》张生遇莺莺相似，但《钿盒奇姻》的写法有所不同。待徐素娥离开后，权次卿先是摹仿徐素娥脚步走路，然后又按照徐素娥走过的路线行走“这搭是他走过的，那搭也是走过的……（走至佛前拜介）只这搭儿，是他恭身礼拜的所在，我也在此拜告佛灵，保佑我权次卿得娶这女子。”接着权次卿即假称素娥母亲白孺人之侄，住进其家。白孺人忽患心疼，权次卿以送药为由，潜入素娥卧室中：“（作看镜台介）去得慌了，镜台都未收。剩粉余膏馥馥萦，（又步看介）这是绣榻春深镜。（揭被嗅介）绮縠文绡拂体轻。香汗沾多少，不免拥抱一回，宛然贴身。”^②描写青年男女相互爱慕如痴似醉的情态如此真切，富于感官效果，此前少见。

四

古代戏曲家历来注重科诨，以增强戏剧效果。而在晚明戏曲中，戏曲作家更加重视和依赖科诨，以之作为加强作品的戏剧性的重要手段。具体表现为科诨的密度增加；有些作品故事情节简单，作者有意思地大量穿插科诨。邓志谟的《八珠环记》内容非常平庸，但剧中科诨所占篇幅较大，充满生活气息。尤其是写丁拐儿的拐骗伎俩，匪夷所思，令人忍俊不住^③。下面以无名氏撰《节孝记》为例，以见晚明戏曲大量运用科诨的情形。

《节孝记》，一名《黄孝子》传奇，徐渭《南词叙录·宋元旧篇》著录，题“《王（黄）孝子寻

① 以上均见蒙春园主人《立命说》，中国社会科学院图书馆藏清刊本。

② 傅一臣《苏门啸》十二种，中国艺术研究院图书馆藏傅惜华原藏明崇祯十五年敲月斋刊本。

③ 邓志谟《八珠环记》，国家图书馆藏《百拙生传奇四种》玉芷斋钞本。按邓志谟（1560—1625），字景南，号竹溪散人、百拙生，饶州饶安（今江西鄱阳）人。尝游闽，为建阳余氏塾师。余氏为闽中大书贾，故志谟所作，多为余氏刊行。所著《五局》传奇，一用骨牌名，名《八珠环记》；一用曲牌名，名《玉连环记》；一用鸟名，名《凤头鞋记》；一用药名，名《玛瑙簪记》；一用花名，名《并头花记》，并传于世。又有《山水争奇》《风月争奇》《梅雪争奇》《花鸟争奇》《董婉争奇》《蔬果争奇》等消遣性类书及《许旌阳得道擒蛟铁树记》《唐代吕纯阳得道飞剑记》《五代萨真人得道咒枣记》等小说传世。

母》”。首都图书馆藏《节孝记》钞本卷首作“《节孝记》传奇目次，一名《黄孝子》传奇”。国家图书馆藏郑振铎原藏张玉森钞本《开场》前作“《黄孝子》传奇，一名《节孝记》，元阙名撰”。王季思主编《全元戏曲》收入，作元南戏。然《九宫正始》选《黄孝子》九曲，下注“明传奇”。董康《曲海总目提要》卷三五谓“一名《黄孝子寻亲记》，明无名氏作，今存。”（人民文学出版社2014年版，第650页）盖此故事为元明人所乐道，故戏曲演述不绝。现存首都图书馆藏钞本第九出有“向日元兵南下，搅扰得人离家破者甚多”；“你不知道，那年元兵作乱，失散了我母亲”等语，显然不是元人口气。从戏曲中存在的大量的称元兵为“胡”“胡虏”之类内容，以及里面的地理名称如“江西省建昌府南城县”“福建兴化府仙游县”等来看，这不应当是宋元时的作品，也不应是清代改本，而应当是明代改本。从体制、语言及思想内容等方面判断，属于晚明改本的可能性较大。

这个剧本写元代孝子黄觉经寻母二十五年，终得与母亲团圆事，主题本来比较严肃，情节也比较简单。为了避免过于单调乏味，作者加进了不少戏谑性的科诨，如第九出“脱骗”写骗子，第十九出“祈梦”写圣妃庙提典，科诨都几乎占了一整出的篇幅。第十二出“淖泥”写错认母亲，第十七出“投江”写黄觉经未婚妻曾庆贞守节自尽，情节本来都比较严肃，但这两出中都穿插了戏谑性科诨。如“淖泥”一出中，黄觉经得人指点，说中条山下虞返明家中有个江西妇女，为元兵掳掠至此，可能是他母亲。黄觉经寻到其地：

（净上）操斧入山去，清晨去卖柴。（生）大哥，借问一声，虞返明家住在哪里？（净）我就是虞返明，你问他怎么？（生）大哥，我母亲在那宅上，特来访问。（净）可是一位江西妈妈么？（生）正是。（净）嫁了我了。（生）嫁了你了？好苦吓。（净）不要哭。要见你娘也不难，你随我来。（行介）这里是了。待我唤她出来。妈妈，快些出来。你今日也想儿子，明日也想儿子，如今你儿子寻你来了，快出来吧。（丑上）儿子在哪里？（生）母亲在哪里？【哭相思】自从被掳到河东，两地迢递信不通。（合）母子久抛离，今日重相逢。（净）快活，待我安排饭去。（下。生）娘吓，孩儿为寻母亲，行了多少路，寻到此地，才得相逢。（丑）儿吓，为娘的为你，无日不想。（生）母亲，方才他说母亲嫁了他了。（丑）是。（生）母亲，虽则如此，还是回去吧。（丑）不像我孩儿口声。我且问你，你是哪里人氏？（生）我是江西。（丑）哪一府？（生）建昌府。（丑）差了，我是吉安府。你是哪一县？（生）南城县清绶峰人氏。（丑）一发差了，我是雍辛县。你姓甚么？（生）我姓黄。（丑）又差了，我姓陆。你是几岁离娘的？（生）孩儿是五岁离娘的。（丑）差到底了。我的儿子七岁离我的。我晓得了，见我标致，认我做娘，要讨我的便宜。你一进门来，把我的两个乳头，捏住了不放。打这油嘴光棍，还不出去。（推生出介）待我进去骂这老入娘贼，你领的好儿子。（下）

第十七出中，曾庆贞不肯改嫁，被父亲曾有三赶出家门，只得投水，为上任途中的福建提举乐善所救。乐善与其妻女一起询问曾庆贞：

（小生）可曾适人否？（小旦）孩提许嫁黄郎为东坦。（丑）爹爹，什么叫东坦？（小生）女婿谓之东坦。（丑）爹爹，我也要个东坦。（小生）胡说。妇人，那黄家是何等人家？（小旦）也是宦门贵族。（小生）他家如何了？（小旦）伊家忽值兵戈乱。（小生）既遭兵戈之乱，他父母可在么？（小旦）他娘被掳，他父被残。（丑）什么叫残？（小生）人死谓之残。（丑）既如此，你爹爹几时得残？（小生）胡说。^①

古今中外戏剧家都深谙在悲剧中设置喜剧性情节相反相成的奇妙效果。上述科诨的运用，必将对活跃舞台气氛产生积极作用。

① 以上均据首都图书馆藏《节孝记》钞本。

五

晚明部分戏曲家着意追求和创造戏剧性，还体现在更加重视戏曲的结构，努力使戏曲结构更加有机化、合理化。

戏剧本质上是一种表演艺术，是要在舞台现场演出的。受空间（舞台）、时间（演出时长）和直接面对观众等要求的制约，必须结构严密，节奏紧凑，才能在有限的时间和空间里高度集中地叙述故事，表达思想感情，牢牢吸引观众，给观众带来强烈的艺术感受。如果结构松散，节奏缓慢拖沓，就不可能达到这样的效果。因此，相比于诗歌、散文、小说等文学样式，结构对戏剧具有更重要的意义。必须特别重视结构，成为戏剧文体的一个突出特征。中国古代戏曲作家也或自觉或不自觉地意识到戏曲文体的这一特殊要求，在加强戏曲结构的有机化、合理化方面作了许多努力。特别是与舞台演出实际结合比较紧密的元杂剧，一般都采用“四折一楔子”的结构形式，提炼戏剧情节发生、发展、高潮、结局等主要环节，予以高度浓缩的展现，结构非常简洁明快。南戏和传奇因为不受这种体制的限制，结构容易失控。特别是部分文人创作的传奇，往往不太考虑舞台演出的实际要求，只是一门心思要写出花团锦簇的文词，不注意节制笔墨、压缩篇幅、安排结构。即使注意到结构问题，也往往用史传、散文等书面文学的结构观念来看待和处理戏曲的结构，讲究完整周到、起伏照应等等。这样的作品在案头上看结构似乎非常严密，搬到舞台上演出就完全不是那么一回事，往往显得拖沓累赘。李渔曾指出“然传奇一事也，其中义理分为三项：曲也，白也，穿插联络之关目也。元人所长者，只居其一，曲是也；白与关目，皆其所短。”^①其实元杂剧还是比较注意结构（关目）的，结构拖沓累赘的情况更普遍地存在于明清传奇中。包括许多知名戏曲家的著名作品，往往也不免此弊。

南戏和传奇一般都采用双线结构，以往的南戏和传奇作品往往把两条线索上故事发展的每个环节都写齐，按部就班缓慢向前推进。前面已经表演过的情节，下次再提到时，也往往完整地再描述、介绍、回忆一遍。这样固然便于适应文化层次比较低的观众的欣赏习惯，但对文化层次稍高的观众来说，就显得重复累赘。部分晚明戏曲作品已摆脱这种状态，注意情节的跳跃和紧凑。有些环节能省则省，通过补叙一笔带过，避免因简单重复而使读者和观众感到厌倦。

如傅一臣《人鬼夫妻》中，崔生与兴娘私合，因惧暴露，提出有老仆金荣在吕城，可逃往暂住。第三折末崔生与兴娘定计，第四折开头已是一年之后，两人要告别金荣夫妇，回家探望兴娘父母。其间崔生、兴娘到金荣处相认、相处的过渡性环节，作者都省去了，结构因此更为紧凑。按傅一臣此杂剧本事源自明初瞿佑《剪灯新话》卷一《金凤钗记》。明代据《金凤钗记》改编的剧本尚有沈璟的传奇《一种情》。据云沈氏创作此剧，含有与汤显祖《牡丹亭》争胜之意，当属精心之作。《人鬼夫妻》是否根据《一种情》改编而成，难以判断。根据两个剧本的故事情节，它们都据《金凤钗记》改编的可能性较大。在《一种情》的第十三出“捉奸”中，崔生和兴娘私自结合，被兴娘家仆人行钱撞破，两人商议逃走。此后分别有第十四出“舟遁”（写两人乘船逃走）、第十五出“猜遁”（写兴娘父母和行钱的对话）、第十六出“投仆”（写两人到达居于吕城的仆人来富处）、第十七出“游庙”（写两人游览来富家附近的周王庙）、第十八出“魂释”（写兴娘鬼魂被神灵识破，因与崔生有一年夫妻之缘，被放回人间）、第十九出“庆病”（写兴娘之妹庆娘在家病重）、第二十出“卢仙”（写卢二舅得道成仙）、第二十一出“痛归”（写土地神催促两人回家）、第二十二出“别仆”（写两人与来富夫妇告别）、第二十三出“神囑”（写兴娘家苍头奉命到周王庙祷告）、第二十四出“舟话”（写崔生、兴娘

^① 李渔《闲情偶寄》，中国戏曲研究所编《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959年版，第16页。

二人在归舟上对话)。按《一种情》为传奇,出数不限,可以铺展《人鬼夫妻》为杂剧,折数有限,势必简化情节。简单比较两剧的结构,并不太合适。但《一种情》把每个环节都写到,难免拖沓。其中穿插周王、卢二舅、土地神等情节,尤显赘余。《人鬼夫妻》大大简化故事情节,特别是省去有关神仙的几个环节,集中于崔生与兴娘情缘主线,由此仍可见出作者“减头绪”的匠心。

傅一臣《截舌公招》中的男主人公酈隼之看上了独孤之妻庾氏,剧本第一折“尼奸”开头,即是酈隼之访般若航庵主蕴空问计。从他的叙述中可知,他此前已看到蕴空出入独孤家门,知其与庾氏有交往,剧本省略这一环节,只凭回叙交待,剧情节奏更快捷。

该剧第四折,独孤生闯入尼庵,杀了蕴空,为避免漏风,又去杀小尼定慧:“(生下,急上)且喜两命都被我断送了。”把杀小尼的过程放在暗场处理,避免了重复杀人情节。同时,老尼之死可以说罪有应得,小尼则在很大程度上是冤死的。剧本这样处理,也减少了血腥气氛,可谓一举多得。

傅一臣《没头疑案》第一折,徽商程序上场自报家门,即慨叹“小生姓程……只为酒家这小娘子,茶饭俱荒,寝处皆废。昨虽欲李方以利,不知他与妻孥商量若何,今特怀现物饵之”。这样就把此前程序如何发现陈氏美貌、又如何利诱其夫李方的过程全省略了^①。

如果说傅一臣《苏门啸》诸剧因属杂剧体制,不能不压缩许多环节(其实这些杂剧都没有遵守四折一楔子的元杂剧旧规,折数自由),那么传奇作家也注意省略剧中的故事环节,就更能证明当时的戏曲家确实已在比较自觉地追求戏剧结构的有机化、合理化。如明清传奇中几乎每一部作品都有千篇一律的“赴试”“春闹”“放榜”环节,令人望而生厌。而沈君谟《风流配》第二十七出,男主人公欧阳绮已中探花,就从小生鲁柯口中说出来,避免了科场考试、发榜的俗套。王异《弄珠楼记》第二十八出“春闹”,全出只用“照常科”三字了之,则可视为当时作者还不能完全无视当时戏曲的套式,但又已不愿意刻板遵守的态度的体现。

随着部分戏曲作家重结构、减头绪、省环节意识的增强,他们所创作的传奇作品的篇幅普遍变短,出数减少。明清时期其他传奇动辄四五十出,如《牡丹亭》为55出,《长生殿》为50出。但下面这些可以肯定或很有可能创作于晚明的传奇都在30出以内,如《东吴记》8出,《绿袍记》24出,《祥麟现》25出(一本作28出),《文渊殿》27出,《快活三》29出,《息宰河》《花眉旦》30出^②。《江天雪》现存8出,按目录应为25出。其他很多剧本也在30出左右,如《折桂记》《一种情》31出,《弄珠楼记》《风流配》《剑丹记》《蝴蝶梦》《葵花记》32出,《双璧记》33出,《鸳鸯被》《异梦记》

① 以上均见傅一臣《苏门啸》十二种,中国艺术研究院图书馆藏傅惜华原藏明崇祯十五年敲月斋刊本。

② 无名氏《东吴记》,中国艺术研究院图书馆藏傅惜华原藏清乾隆年间百本张钞本;无名氏《绿袍记》,黑龙江大学张安祖教授家藏明万历后期至崇祯年间刻本,清焦循《剧说》以为当属明万历后期与《红梅记》等同时之作品;姚子翼《祥麟现》,中国艺术研究院图书馆藏杜颖陶原藏清初钞本。姚子翼,生平事迹不详,约天启、崇祯间在世。董康《曲海总目提要》卷一四“祥麟现”条下按语“此剧为明姚子翼撰。子翼一作子懿,字襄侯,号仁山,浙江秀水人。所作传奇四种,《上林春》《遍地锦》今存,《白玉堂》《祥麟现》佚。”(人民文学出版社2014年版,第650页)无名氏《文渊殿》,哈佛燕京学社图书馆藏钞本,“玄”字缺笔,应为清康熙年间钞本。剧中提到“文渊殿”“东西厂”等明代之事,作于晚明的可能性较大;张大复《快活三》,北京大学图书馆藏明崇祯年间钞本。张大复(1554—1630),字元长,自号病居士,昆山(今属江苏)人。少为诸生,四十眼疾失明。著有《嘘云轩文字》《梅花草堂笔谈》等;沈嵎《息宰河》,南京师范大学图书馆藏明末且居刻本。沈嵎(?—1645),字孚中,仁和(今浙江杭州)人。为人不拘小节,越礼惊众。清兵南下,力主抵抗。因误传兵事,为乡人所毙。撰有传奇三种《宰戍记》《息宰河》《绾春园》三种,后两种尚存;范文若《花眉旦》,安徽省芜湖市图书馆藏阿英原藏清钞本。范文若(1586—1634),字香令,一字更生,初号景文,又号吴依荀鸭、吴依檀郎,松江(今属上海)人。明万历四十七年(1619)进士。撰有传奇16种。沈自晋《南词新谱》卷首“古今入谱词曲传副总目”之“花眉旦”条下注“范香令未刻稿。”

《盐梅记》《续情灯》34出等^①。按照舞台演出的实际情形，大约十余出适合一个演出单位时间（半天或一个晚上）演出，三十余出适合两个演出单位时间演出。当时凡是超出这个长度的剧本，即使像《牡丹亭》这样的名作，也很难连续全部搬演，往往会被节略一些出目，以便于演出（另外一种处理办法就是折子戏）。上述这些剧本，就比较适宜一个或两个演出单位时间演出，因此比较符合舞台演出的实际要求。

所谓戏剧结构的有机化、合理化的含义，并不仅指简化头绪、减省环节，还包括在经过简化提炼的戏剧结构中，尽可能使故事情节曲折多变，跌宕起伏，引人入胜。传统戏曲作品因为以“曲（唱）”为主体，作者的注意力一般都集中在写作曲词上，故事情节往往相当简单，而且大多数情况下都遵循一个固定的模式，缺乏曲折性、新颖性。一个剧本一般只有一个关键情节，如悲剧性作品中主人公一般都为一次灾难所困，整个剧本都在敷衍这一事件，高潮太少，显得平淡沉闷。晚明有些戏曲作品则摆脱了这种状况，如张大复撰《快活三》对海外的想象颇为新奇，关目极富传奇色彩。《文渊殿》《出师表》等作品故事情节也都环环相生，惊心动魄。

为了使故事情节曲折多变，增强吸引力，许多晚明戏曲家不约而同地采用误会和错认情节。薛旦《醉月缘》中女主人公和女配角姓名相近（陈宛娘、程婉扬）。王异《弄珠楼记》中男主人公阮翰与小人物阮瀚姓名相近。傅一臣《蟾蜍佳偶》中男主人公名凤来仪，又随其舅姓金；女主人公名杨寿妆，又随外婆家姓冯。几个剧本都借此造成一系列误会和错认，关目设计非常巧妙。过于依赖误会和错认，刻意追求误会和错认造成的戏剧效果，有走向卖弄技巧的形式主义和庸俗化的危险。但运用误会和错认作为构撰戏剧情节的基本框架，是中外戏剧的通例。因此，从探索戏剧艺术表现手法的角度看，晚明戏曲家的这种尝试和努力还是值得肯定的。

六

晚明戏曲“戏剧化”的动向，还体现在当时戏曲家越来越重视舞台设计，以有利于烘托舞台气氛，加强演出效果。以往戏曲作家一般不太考虑舞台设计，晚明部分戏曲作家则越来越留心于此。如

^① 无名氏《折桂记》，日本京都大学图书馆藏明万历年唐振吾广庆堂刊本；沈璟（1553—1610）《一种情》，北京大学图书馆藏马廉不登大雅文库原藏近代姚华据康熙年间王献若钞本过录本；王异《弄珠楼记》，北京大学图书馆藏马廉不登大雅文库原藏钞本，为晚明戏曲（参见前第114页注^②）；沈君谟《风流配》，国家图书馆藏郑振铎原藏张玉森钞本，应为晚明戏曲（参见前第114页注^①）；纪振伦《剑丹记》，上海图书馆藏明万历年金陵广庆堂刻本；陈一球《蝴蝶梦》，浙江省温州市图书馆藏清光绪十七年（1891）跋钞本。陈一球（1601—？），字非我，号蝶庵，浙江乐清人。自幼好学多才，慷慨国事，指斥贪官污吏。娶妻杨氏，夫妻不睦，分居二十余年。官吏勾结其妻党诬告其所著《悟空篇》为“左道”，传奇《蝴蝶梦》为“谤书”，罗织成狱，充军福建，后放归故里。甲申国变，参与抗清，曾被福王授予中书舍人之职。明亡隐居不仕以卒。则《蝴蝶梦》乃其在明末所作；高一箒《葵花记》，国家图书馆藏明万历年金陵广庆堂刻本。明末祁彪佳《远山堂曲品》已著录（祁彪佳著，黄裳校录《远山堂明曲品剧目校录》，第95页）。高一箒，钱塘（今浙江杭州）人，生平事迹不详；无名氏《双璧记》，天津市图书馆藏钞本。按明末祁彪佳《远山堂曲品·杂调》已著录《双璧记》（祁彪佳著，黄裳校录《远山堂明曲品剧目校录》，第133页）。明末殷启圣汇辑、书林熊稔襄绣梓《新饒天下时尚南北新调尧天乐》亦选录《双璧记》一出，则该剧为晚明作品；王元寿《鸳鸯被》，中国艺术研究院图书馆藏傅惜华原藏钞本。王元寿《异梦记》，国家图书馆藏明末师俭堂刊本。按王元寿，字伯彭，陕西郃阳人，生卒年不详。与祁彪佳（1602—1645）同时，并为好友。祁氏《远山堂曲品》收录王元寿所作传奇剧目二十余种，其中有《鸳鸯被》《异梦记》（祁彪佳著，黄裳校录《远山堂明曲品剧目校录》，第47页）。则两剧均为晚明作品；青山高士《盐梅记》，日本山口大学图书馆藏漱玉山房刻本。明末祁彪佳《远山堂曲品》已著录（祁彪佳著，黄裳校录《远山堂明曲品剧目校录》，第87页），则为晚明作品；薛旦《续情灯》，上海市图书馆藏明末绣霞堂刊本（薛旦生平见前第113页注^①）。

傅一臣《人鬼夫妻》第七折“荐亡”，写吴防御和崔生、庆娘一起追荐兴娘：

（净）请相公、小姐执幡捧主，导引亡过小姐兴娘灵魂升仙桥。（净披袈裟、持锡杖，众执乐器前。生执幡，小旦捧主，旦覆魂帕垂手，随小旦后走。中以二凳作桥，先俱绕旁，后乃过）

如此精细的舞台设计和演出提示，在以前的戏曲剧本中是少见的。它有利于创造一种特定的舞台氛围，对演员的演出给予明确的引导。又其《卖情扎囤》第一折“窥帘”，男主人公对邻居女子（实为女骗子）生情，两人相见，舞台提示“两椅缚帐为帘，以蔽内外，旦上，小旦扮姣童随后”；《钿盒奇姻》第一折“买盒”开场，舞台提示“设四条桌，杂扮卖货三四人，一持段，一书，一画，一杂货，参差错上”；“桌列两行，四人各摆一桌，外、末、小生、丑各样扮法儒、商、僧、道看市人上”；“左右各自看，净扮内相从随上”；“生冠服乘马，从长班执掌扇随上，扇柄贴‘翰林院’字样”。这些舞台布置提示和动作设计都很详细具体。

傅一臣的《义妾存孤》，在安排道具上颇具匠心。该剧写朱某就任四川，其子同往，娶得一妾福妹，夫妇恩爱，已有身孕。朱某离任回家时，以路途不便为由，不让福妹同行。福妹产一子，依托母家，以绩麻为生，艰辛度日。朱公子返乡后病死，其正妻无出，朱某得知福妹有子，派家人赴蜀中接回。临行收拾行李，唯有一个绩麻的麻筐：“（小旦）你看我家徒四壁，有甚行装。（指麻筐）只此是我母子二人的良田了。”出门前其幼子道“娘的麻筐，待孩儿拿了去，与公公看。”^①这个道具非常生活化，又具强烈象征意味，不同于以往戏曲中常见的已成烂熟套式的金钗、玉璧之类，比较质朴感人。

晚明王骥德等戏曲理论家已提出重结构等主张。明末清初，以李玉为代表的苏州剧作家群和杰出戏曲艺术家李渔等在戏曲理论和戏曲创作上都取得了突破性成就。他们的戏曲创作重视情节设计，喜用误会和错认关目，富于传奇性；结构紧凑，便于舞台演出；曲辞和说白比较贴合人物性格；注重科诨，演出气氛活跃。李渔《闲情偶寄》将这些艺术实践经验加以总结，强调戏曲必须重结构、重宾白、重科诨，提出了“立主脑”“脱窠臼”“减头绪”“密针线”“贵浅显”“重机趣”“语贵肖似”等具体主张。从本文所提及的这些稀见明代戏曲作品可以看出，虽然晚明时期的大多数戏曲家，包括很多中下层的戏曲家，都还在沿袭戏曲传统，遵循昆曲的体制规范，但稍早于李玉、李渔等人，或几乎同时，已经有一些不太知名的戏曲家实际上都在做新的探索，其趋向与苏州剧作家群和李渔的理论和实践是一致的。由此可见，苏州剧作家群和李渔的戏曲理论和戏曲创作取得重要突破不是孤立的、偶然的现象，而是当时戏曲艺术总体发展趋势的必然结果。通过考察这些比较稀见的晚明戏曲，我们可以对当时戏曲发展的整体状况获得更全面的认识，更准确地把握当时戏曲发展的动向。

由此我们还不禁产生一种猜想。中国古代戏曲总体上是一种综合艺术，既以歌唱为主，主体上相当于西方的歌剧，又有话剧、舞剧的因素。但其内部实际上也在分化发展，其中的一个支流就是减少歌、舞的成分，加重话的成分，以求增强戏剧性。如果不是后来引进西方话剧，话剧、歌剧、舞剧分门别类，照明末清初戏曲“戏剧化”的趋势发展下去，中国古典戏曲内部是否有可能继续发生分化，形成歌、舞、话分流的局面，即有的继续以歌为主，但仍兼有舞、话的成分；有的以舞为主，仍兼有歌、话的成分；有的则以话为主，而兼有歌、舞的成分，从而形成具有中国特色的戏剧体系。当然，这只是一种推测。

〔作者简介〕廖可斌，北京大学中文系教授。出版过专著《明代文学思潮史》等。

（责任编辑 石雷）

^① 以上均见傅一臣《苏门啸》十二种，中国艺术研究院图书馆藏傅惜华原藏明崇祯十五年敲月斋刊本。