

《全清词·雍乾卷》咏剧词剧目探究

张康

(黑龙江大学 文学院,哈尔滨 150090)

摘要:《全清词·雍乾卷》收录了雍乾时期的许多咏剧词,这些词作为文人戏曲批评的有效手段,不仅投射出这一时期禁戏毁戏严重、文字狱盛行等戏曲生态,而且也体现出戏曲文人“借戏存史”“情归于礼”的创作审美风尚。不同于顺康时期,这一时期的咏剧词具有明显的时代特色:一方面词作主旨皆有关教化,另一方面词人在作词之时精于考据。

关键词:全清词·雍乾卷;咏剧词;戏曲创作;审美风尚

中图分类号:I207.23 **文献标志码:**A **文章编号:**1672-349X(2024)01-0041-09

DOI:10.16160/j.cnki.tsxyxb.2024.01.007

Exploration of Dramatic Poems in *Quanqing Ci : Yongqian Volume*

ZHANG Kang

(School of Chinese Language and Literature, Heilongjiang University, Harbin 150090, China)

Abstract: The *Quanqing Ci : Yongqian Volume* includes numerous dramatic poems during Emperor Yongzheng and Qianlong's reign in Qing Dynasty, which serve as an effective means of criticism by literati towards theatrical works. They not only reflect the theatrical ecology of that time, such as prohibition and destruction of theaters, as well as the prevalence of literary persecution, but also embody the aesthetic trend of "using drama to preserve history" and "emphasizing emotions within rituals" among literary figures in the theater circle. Different from the Shunkang period(Emperor Shunzhi and Kangxi), the dramatic poems of this period have distinct characteristics: On the one hand, their main themes are all related to moral education; On the other hand, they have demonstrated the poets' high skills to textual research in their compositions.

Key Words: *Quanqing Ci : Yongqian Volume*; dramatic poem; drama creation; aesthetic trend

咏剧词是指词人以词体的形式对戏曲文本、戏曲演出、戏曲作家等与戏曲相关的因素进行评点的一种文学形式。目前学术界对清代咏剧词的研究主要集中在顺康时期,且研究主要有两个方面:一方面是对咏剧词内容及特色展开研究,如黑龙江大学许传霞的《〈全清词〉(顺康卷)咏剧词研究》,以《顺康卷》中的咏剧词为研究对象,从“顺康年间的剧坛状况与咏剧词作

家”“咏剧词的吟咏对象与作家思想感情”以及“词史链条上的咏剧词研究”三方面展开论述,弥补了清词研究领域的不足^[1];另一方面是戏曲史料研究,如黄军的《〈全清词·顺康卷〉中的戏曲史料研究》,对咏剧词中的剧目、民间百戏、演出场所等内容进行了分析,同时把梳理的咏剧词附录在文章末尾,为之后的研究提供了较大的便利^[2]。但自2012年《全清词·雍乾卷》

作者简介:张康(1996—),男,河北武安人,博士研究生,研究方向为中国古代文学。

(以下简称《雍乾卷》)出版以来,学术界并未对该卷中的咏剧词展开系统且全面的研究。因此,笔者拟通过对《雍乾卷》中咏剧词题咏剧目的整理和分析,来考察雍乾时期的戏曲生态和创作风尚,并总结其时代特色,用以填补学术界在这一时期咏剧词研究方面的空白,为学者的进一步研究提供参考与借鉴。

一、《雍乾卷》所咏剧目整理及分析

雍乾时期是指从雍正元年(1723 年)至乾隆六十年(1795 年),达七十年之久。这一时期是中国古典戏曲发展的辉煌时期,同时也是高峰时期。此时期的剧坛延续了前期戏曲的繁荣之势,“造就了众多的戏曲辉煌”^[3]。统治者对理学的高度重视,虽使此时期戏曲主题回归正统,但也使其在“内容上与时代精神脱节而日益理学化,在形式上与舞台实践脱节而日益诗文化”^{[4]572}。此外,人们审美观念发生转变,花部逐渐压倒昆曲,使剧坛发生了根本性改变。与此同时,词学得到进一步发展,咏剧词数量较为可观。

本文在李修生主编的《古本戏曲剧目提要》、庄一拂主编的《古典戏曲存目汇考》、蒋星煜及赵山林主编的《明清传奇鉴赏辞典》和郭英德主编的《明清传奇综录》等书籍基础上,对《雍乾卷》咏剧词中出现的剧目进行了整理,但仍有一些剧目存疑。为避免散漫无依,也为更好地从咏剧词中窥视这一时期的戏曲风貌,本文以内容及作家皆明确的题咏剧目作为研究对象。经梳理,所得剧目如表 1 所示。

除表 1 所列剧目外,被题咏 2 次的剧目有:《春灯谜》《紫钗记》《雪中人》《桂林霜》《雁门秋》《香祖楼》《一斛珠》《紫棉楼》《诗梦缘》《西楼记》《千金记》。被题咏 1 次的剧目有:《长沙妓》《轮台记》《怀沙妓》《后西楼》《再生缘》《蛾眉砚》《双宿缘》《桃花梦》《平山冷燕》《蓝桥驿》《卷石梦》《瑶池宴》《疗妒羹》《芝龛记》《义贞传》《雷峰塔》《幻奇缘》《玉尺楼》《旗亭记》《黄金谷》《紫云回》《赤城缘》《三笑姻缘》《无双传》《人诰天》《还妇编》《秣陵秋》《琵琶侠》《清溪三笑》《宝剑记》《小游仙》《百花亭》《碧桃记》《督亢图》《桐桂缘》《梦

中缘》《红桥怨》《繁华梦》《大江西小姑送风》《李卫公替龙行雨》《快活山樵歌九转》《邯郸郡错嫁才人》《贺兰山谪仙赠带》《鲁仲连单鞭踏海》《感天后神女露筋》《华表柱延陵挂剑》《韩文公雪拥蓝关》《荀灌娘围城救父》《信陵君义葬金钗》《换扇巧逢春梦婆》《西塞山渔翁封拜》《诸葛亮夜祭泸江》《凝碧池忠魂再表》《大葱岭只履西归》《寇莱公思亲罢宴》《翠微亭卸甲闲游》。

表 1 《雍乾卷》所收咏剧词剧目

剧目	朝代	词作数量
《长生殿》	清代	18
《牡丹亭》	明代	13
《邯郸记》	明代	10
《空谷香》	清代	9
《桃花扇》	清代	8
《倩女离魂》	元代	8
《南柯记》	明代	8
《临川梦》	清代	6
《乞食图》	清代	6
《石榴记》	清代	6
《燕子笺》	明代	4
《四弦秋》	清代	4
《续清溪笑》	清代	4
《鹤归来》	清代	4
《西厢记》	元代	4
《迎銮新曲》	清代	4
《鸚鵡媒》	清代	3
《一片石》	清代	3

《雍乾卷》中符合研究条件的词作共 185 首,涉及剧目 85 种。其中需说明的是:蒋士铨的《水调歌头·自题〈转情关〉院本》和瞿頫的《满江红·题周少霞〈鸥梦馆消夏小钞〉》所咏剧目皆为《香祖楼》;沈起凤《采桑子·偶述》(其十)词末说道:“谓朱夷稗,闻于卢观察幕中制《平山冷燕》传奇。”^{[5]2259}马良春、李福田在其总编的《中国文学大辞典》中对《平山冷燕》传奇解释道:“《玉尺楼》演沈韵与韩雁雪、马停云二女的婚姻故事。事本于张匀的小说《平山冷燕》,唯对人物姓名及部分情节稍作改易,故沈起凤又称此剧为《平山冷燕》传奇。”^{[6]2021}郑云在《长亭怨慢》词末小注写道:“棕亭工制曲,有《玉尺楼》《旗亭记》传奇数种。”^{[5]5356}由上可知,金兆燕与朱乔有同名剧《玉尺楼》,内容是否一致,不

得而知,暂且视为两种剧目。

通过整理可以发现,词人笔下所咏剧目有如下特征。

其一,除少数前朝名家名剧外,剧目多为当朝作品。《倩女离魂》《百花亭》《西厢记》为元代作品;《邯郸记》《南柯记》《牡丹亭》《紫钗记》《春灯谜》《燕子笺》为明代作品;剩下皆为清代作品,如孔尚任的《桃花扇》、洪昇的《长生殿》、蒋士铨的《桂林霜》《一片石》、钱维乔的《鹦鹉媒》等。

新剧一经创作就引来伶人争相演唱,也引来文人题咏。沈起凤的《幻奇缘》即是如此,范来宗有《木兰花慢·榕皋招观〈幻奇缘〉新剧,係沈桐曠制》所题咏剧目即为《幻奇缘》,下阙为:

思前。瘦沈翩翩。翻旧谱、拨新弦。仅借来怒骂,供他笑噱,添段姻缘。堪怜。幻空世界,最难抛痴想万千千。场上人同说法,醉中我爱逃禅。^{[5]5253}

范来宗从中谈起友人沈起凤创作的新剧引来艺人的拨弦演唱,借剧中虚虚幻幻、真真假假之事现身说法、警醒世人;并在词末指出自己虽醉,但已看透世俗,只好把逃禅作为最终归宿。该词从观演角度记录了《幻奇缘》作为新剧的演出状况,对戏曲文献研究具有重要价值。

词人不仅吟咏新剧,而且也会把前朝名家名作作为题咏对象。较为典型的是汤显祖的《临川四梦》,其中又以《牡丹亭》为最多。如王初桐的《水龙吟·春夜观演〈牡丹亭〉》:

锦香深处开筵,华堂不把簾垂地。柳肢半搦,珠喉一串,歌尘初起。罗绮围春,笙箫沸暖,月明风细。听晴丝体曲,红牙拍遍,无情也、销魂死。

千古伤心曾记。有当时、内江娄水。秋波恨叶,都应化作,楚天云气。可惜临川,三生一梦,断肠如此。待狨氍收了,魫灯重翦,话晏阳事。^{[5]4647}

从上阙可以看出,词人对戏曲演出的客观环境进行了交代:首先“锦香深处”点明演出环境之美,其次“华堂不把簾垂地”突出演出舞台之雅致。演出伊始,词人把关注点聚焦到艺人

身上,婀娜的身姿、婉转的歌喉皆入词中。下阙中,词人由台上之剧,联想到内江娄氏女子与汤显祖的故事,从侧面反映出《牡丹亭》创作的成功与非凡的影响力。熊琏《蝶恋花·题挑灯闲看牡丹亭图》亦有:“怪底临川遗恨谱。生生死死,看到伤心处。”^{[5]2340}词人由画作词,称赞了杜丽娘为情而生又为情而死的勇气。可见《牡丹亭》作为“名剧是一个常演不衰,广受欢迎的剧目”^[7]。

《长生殿》作为经典剧目,经常被艺人搬上舞台,被词人写入词中,虽然曾因在佟皇后国丧期间演出一度被禁,但却没有淡出戏剧的历史舞台,反而越演越盛。江巨荣在《明清戏曲:剧目、文本与演出研究》中对此如此解释:“因为康熙之恶《长生殿》仅治其国恤演剧之罪,并没有在内容上公开刁难,所以后来演出不断。在后人的诗集中,也就保留有一些观演《长生殿》的演出诗。”^{[8]415}如蒋应焄的《摸鱼儿·五叔父辛斋招引,观演〈长生殿〉传奇》就对此剧的演出进行了记录:

喜良宵、我家痴叔,当筵酒抱如许。两行画烛帘垂绣,演出长生全部。霓裳舞。真引我、赏心痛饮杯无数。拓开小户。是兵起渔阳,鼓鼙动地,点点打如雨。^{[5]3098}

从词中不仅可以体会到当时宴会觥筹交错、歌舞升平的欢乐,也可以通过“鼓鼙动地,点点打如雨”看出台上艺人技艺之精湛。

清代戏曲繁荣之势使剧本创作经久不衰。据郭英德《明清传奇史》记录可知,康熙至嘉庆年间“有姓名可考的作家约有 187 人,他们的传奇作品约有 311 种,再加上阙名的传奇作品约 55 种,这一时期传奇作品总数约为 366 种”^{[4]572}。因此,雍乾时期作为这一阶段的鼎盛时期,咏剧词以新剧为主也就不足为怪了。而《牡丹亭》《倩女离魂》《长生殿》等经典剧目因“情节曲折、文辞优美、寓意深刻,具有较高的艺术水准,而且广为流传,深受观众喜爱,所以演出比较频繁”^[2]。

其二,剧目主题以忠孝节义为主。上述剧目除少数作品是在元明两代和顺康时期创作之外,绝大多数作品都是在雍乾时期所作,且主题以忠孝节义为主。把这种主题放到当时具体

的戏剧生态中进行考量可以发现,它的出现并不是偶然的。

清初顺康两朝政局的平定,为雍乾时期的繁荣奠定了基础。至乾隆即位之时,清朝掌握全国政权已将近百年,“这时剧本的思想内容随着明遗民的死亡、清朝统治时间的延长、文字狱的兴起,反对民族压迫的内容已不再是主线了”^{[9]184}。清政府为更好地加强统治,在文化政策上大兴文字狱。同时理学在清代备受推崇,乾隆皇帝曾把理学抬升到“由之则治,失之则乱,实有裨于化民成俗,修己正人之要”^[10]的高度,并颁布了一系列维护理学的政策。而理学体系下的礼法、伦理观念又对民众的教化有着重要的意义与作用。在此背景下,从深受理学影响的文人群体来看,他们大多经历了顺康时期的平定,看到了雍乾盛世,且这一时期明朝遗民逐渐减少,遗民思想逐渐淡化,在盛世面前他们考虑的不再是故国之思,而是想方设法地通过礼法教化来维护这种繁荣之盛世。戏曲作为一种通俗文学,其传播范围比诗词更广泛,也更容易被百姓接受,因此文人在戏曲创作过程中大多融礼教于戏曲。

这一时期剧作家在创作教化剧之时,第一个选择的主题就是对国家的忠爱、对君王的忠心。蒋士铨的《桂林霜》,写清初马雄镇不肯投降吴三桂且为大清殉国的英雄事迹。作品把时代背景定在清初吴三桂反叛的特殊时期,通过马雄镇等人誓死不降的光辉事迹来突出其守卫清朝、忠于清君的坚毅决心。蒋士铨为更好地褒奖这种忠君爱国行为,在作品最后借虚幻的手法让为国而亡的忠君之士羽化成仙、共赴瑶池宴。这在一定程度上减弱了作品的悲剧性,满足了大众的心理需求,在潜移默化中起到了教化作用。

除忠君爱国之外,剧作家也把孝亲作为戏曲创作主题之一。《明清戏曲对“奇节之孝”的书写策略》提道:“明清时期,是中国古典戏曲的繁荣时期,也是中华孝文化发展的重要时期,表现出孝道理论论证的哲学化、孝理教化的具体化、孝道义务的极端化专制化和孝道实践的愚

昧化等特点。”^[11]濡染其中,张诚的《祝英台近·荀灌娘围城救父》一词所咏对象即杨潮观《吟风阁杂剧》中的《荀灌娘围城救父》。该剧是根据《晋书·烈女传》中荀灌之事谱写而成的。荀灌为襄阳太守荀崧之女,太守被困城中,危在旦夕,灌娘遂率兵救父。剧本不仅彰显了灌娘的有勇有谋,更是赞扬了灌娘救父的孝的行为。剧本前小序写道:“如当日灌娘之救父,岂非动天地而泣鬼神者乎?”^[12]正体现了该剧对孝的高度肯定。

除了孝亲主题外,贞节思想也是剧作家着重书写的內容。乾隆之前虽然也极力提倡妇女守节,但是在效法汉俗问题上的态度还是相当清醒和实际的,不过到乾隆朝有了明显的转变。“乾隆对待守节的态度完全以鼓励为主,并一再扩大旌表范围,旌表制度也日趋完善。”^[13]因此,文人为了迎合统治者的需求,以贞节为主题进行了大量文学创作,如江干《满庭芳·题黄瘦石〈石榴记〉》所题咏的《石榴记》传奇即是以宣扬贞节为主题的。该剧演张忠父之子张幼谦与罗仁卿之女罗惜惜石榴树下私订终身;幼谦上京赶考,惜惜被辛友笃看中;罗父贪慕虚荣,毁掉前约,答应辛家婚事,惜惜誓死不从;幼谦高中状元,最终与惜惜终成眷属,喜结连理。整个剧看上去是在讲述男女为追求幸福婚姻克服困难最终在一起之事,但惜惜誓死捍卫与幼谦的婚约也可理解为清朝封建统治下出于对贞节的一种考量。

再如张诚的《扬州慢·感天后神女露筋》,题咏对象为杨潮观杂剧《感天后神女露筋》。该剧演扬州女金娘,因考虑贞节而露宿草丛,被蚊虫叮咬,最终投崖而死;圣母问其缘由后,为之感动,并封她为露筋神女。可以看出杨潮观正是借此剧来宣扬封建礼教下女德中的贞节观的。金娘以身殉节把贞节观表现得淋漓尽致。

当时文人认为王朝的兴衰、社会的安定与个人及社会道德有着密切的联系,于是剧作家在创作“忠”“孝”“节”教化剧之时也将“侠义”思想纳为书写内容之一,如《雪中人》。该剧通过讲述查继佐和吴六奇二人的侠肝义胆与知恩图报来赞扬朋友之间的侠义之情。从靳荣潘的

《应天长·题〈雪中人〉传奇》“溧阳乞食淮阴钓。千古英雄堪痛悼。百金投，千金报。吴楚应祠双女庙”^{[5]1563}中可以看出，词人用“百金投，千金报”表现了剧作所要彰显的“义”。除此之外，《信陵君义葬金钗》本事见于《史记·魏公子列传》。该剧讲述魏王爱妃如姬助信陵君盗窃兵符解救赵国，被魏王拷打致死之事。十年后，信陵君带兵救魏，班师回朝。是夜，信陵君梦见如姬，又拾其半股金钗，为感念如姬舍身殉义，于黄河边藏金钗为其建起虚冢。这部作品依据《史记·魏公子列传》增饰而成，通过如姬与信陵君的事迹来对“义”进行宣扬。廖奔曾在《中国戏曲发展史》中说道：“对劝惩教化提倡的更进一步，就是忠孝节义观的大泛滥。清代剧作家中以振兴三纲五常为己任的人是数也数不清的。”^[14]总之，雍乾时期戏曲的创作在很大程度上遵循了将传统伦理道德与教化相结合的方法。

综上，雍乾时期题咏剧目不管是当朝作品，还是元明两代名家名剧，都反映了当时戏曲的盛况，这也是当时戏曲生态环境所决定的。戏曲的大量创作激发了咏剧词人对剧目题咏的兴趣。赵山林在《清代中期咏剧诗歌简论》中说，清中期咏剧诗词之所以大量产生，“主要是随着戏曲本身的繁荣，戏曲在人们的精神生活中占据了重要的位置”，并“进一步激发了人们批评和研究的兴趣”^[15]。由此也为后人研究雍乾时期戏曲概况提供了重要的史料。

二、从所咏剧目分析雍乾时期戏曲生态及形成缘由

戏曲在我国源远流长，经历了元杂剧的高峰、明传奇的发展以及清初戏曲的多变，到达雍乾时期的花雅之争。此时期戏曲样式变得多样，杂剧、传奇竞相绽放；戏曲体例打破常规，单折杂剧逐渐凸显；戏曲主题趋于传统，纲常伦理成为主调。戏曲创作不再像元杂剧《窦娥冤》那样对社会黑暗进行赤裸裸的批判，也不再像明传奇《牡丹亭》那样对为情而死进行大胆赞扬，取而代之的是以歌颂明君贤臣、妻贤子孝为主题。这种主题成为潮流并不是偶然的，而是由当时大

环境所决定的，具体原因包含以下几个方面。

其一，禁戏毁戏之严重。雍乾时期不仅是戏曲全面繁荣时期，更是禁戏毁戏最为严重的时期。综观清代戏曲禁毁原因“无外乎政治秩序、道德风化以及民生经济三个方面”^[16]，这严重影响了戏曲的创作及演出。如雍正年间颁布的《大清律例刑律杂犯》提道：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃及先圣先贤忠臣烈士神像，违者杖责一百，官民之家，容令妆扮者同罪。其神仙道扮及义夫节妇、孝子顺孙、劝人为善者，不再禁限。”^[17]由此可以看出，雍正时期清政府对戏曲演出题材及主题作了明确的规定。统治者颁布该法令一方面是为防止民间艺人亵渎圣贤和帝王；另一方面是利用某种信仰或思想对百姓进行愚化，使百姓安分守己，从而达成社会安稳、国家太平的目的。以上两方面归根到底都是出于维护帝王尊严以及纲常伦理秩序的考虑。

乾隆即位之后延续了雍正时期的政策条例，乾隆八年（1743年）江西巡抚陈宏谋曾就“请定俗乐、禁淫词小说以裨风化”等问题向皇帝上折：

其应演之戏亦即重加厘定，谨按唐宋以来教坊俗乐皆以有司领之。应请将旧演戏本有关忠孝节义、劝善惩恶者，令地方官查取转呈礼部阅定分发各省，许优人演习。士人有能将忠孝节义事迹编成新本者一并转送礼部阅准分发。^[18]

民间演剧主题必须与教化有关，所演剧目中的人物必须经过政府批准之后才可让伶人扮演。戏曲的思想内容必须符合清廷统治的需要，而不利于君主统治的戏曲及相关因素皆在否定范畴之内。严重的禁戏毁戏导致形成了“戏曲的教化性远大于思想性的局面”^[16]。

其二，文字狱之盛行。雍乾时期是文字狱最为盛行的时期。严迪昌《清诗史》统计的文字狱数量为：从“康熙五十年（1711年）到乾隆四十七年（1782年）案件共计40件，且高峰出现在乾隆二十年（1755年）后”^[19]。清代文字狱成了束缚文人发展的最大障碍，文人常因作品触及清王室的敏感之处给自己招来杀身之祸。乾隆大兴

文字狱,对当时关于历史题材及“淫词艳曲”才子佳人题材的戏曲进行了大规模搜查和禁毁。

乾隆三年议准:“查定例:凡坊肆市卖一应小说淫词,在内交与八旗都统、都察院、顺天府,在外交与督抚等,转饬所属官,严行查禁。务将书板尽行销毁。有仍行造作刻印者,系官革职。军民杖一百,流三千里;市卖着杖一百,徒二年。该管官不行查出者,初次罚俸六个月,二次罚俸一年,三次降一级调用。”^[20]

从这段文字可以看出,统治者所针对的不仅仅是戏曲作品的创作者,还有传播者以及当地所属官员。雍乾时期统治者对“淫词艳曲”打击力度如此之强的背后是文字狱盛行下的文学生存之艰。文人面对这种局面只能谨小慎微,尽可能避开当时的敏感话语。因此,这一时期戏曲主题以教化剧为主也就不难理解了。

其三,程朱理学之盛行与文人科考之普遍。有清一代,理学盛行,特别是雍乾时期,相较于清初更受统治者推崇。雍正皇帝被称为“理学天子”^{[4]599};乾隆皇帝对理学更是青睐有加,即位之初就颁布了一系列有利于实施和巩固程朱理学的政策。由此,理学思想笼罩了整个文坛,成为官方哲学及封建社会的核心思想,始终影响着当时的文学创作。戏曲作为文学领域的一部分,它的主题和思想不可避免地受到了理学的影响。因此,“雍、乾以降理学化的道德文化则已经完全沦为政治专制和意识权威的辅弼附庸了”^{[4]600}。戏曲也就成为了理学盛行文化氛围中的产儿和宣传道德伦理纲常的有效媒介。这时期的戏曲从体例上看,不管是传奇还是杂剧都没有逃脱理学下的纲常伦理;从题材上看,不管是历史剧还是才子佳人剧所传达的思想也难逃理学之范畴。这时期最为典型的戏曲文人是蒋士铨,其作品在传达“忠孝节义”观念之时还暗含了经世致用的思想。“无论是他‘忠孝义烈’的道德观念,还是向实据虚的经世意识”^[21]都是当时社会与本人共同作用的结果。文人戏曲作品中的教化观除与当时学术思想相关之外,还受其自身科考经历及仕途的影响。如蒋士铨,乾隆十二年(1747 年)参加科举成为举

人,十年之后成为进士,历任庶吉士、翰林院编修等职;再如戏曲文人杨潮观,于乾隆元年(1736 年)中举,之后科场不顺,直到乾隆九年(1744 年)才被起用;《芝龛记》的作者董榕,在雍正十三年(1735 年)拔贡,之后参加廷试获得第一,历任孟津、新野、南昌、九江等地知县或知府;《乞食图》的作者钱维乔在乾隆二十年(1762 年)成为举人;等等。清朝延续了科举制度,当时的戏曲文人,不管是满族还是汉族,只要是平民,想要走上仕途,走进朝堂,唯一的进阶之路就是参加科举考试。为了更好地对中原进行统治,清王朝仍选择“四书五经”作为学子的应试科目。赵尔巽等人编写《清史稿》时对此说道:“名为三场并试,实为首场为重,首场又四书艺为重。”^{[22]3149}乾隆对理学的态度曾发生变化,他认为科举考试存在很大的弊端,于是对科举考试做过调整,使理学在科举考试中所占比例呈下降趋势,但并没有把“四书五经”完全剔除出考试范围。如此,程朱理学仍然在科举考试中占据核心地位。因此,对于通过科举考试走上仕途的戏曲文人来说,其文学作品中出现“忠孝节义”完全是身份使然。

不管是禁戏毁戏之严重、文字狱之盛行,还是程朱理学之盛行及文人科考之普遍,都对当时戏曲文人的创作产生了重要影响。因此,雍乾时期的文人戏曲通常将“忠孝节义”作为道德评价的权威标准在剧中加以颂扬,可以说“这一时期戏曲的伦理道德化,乃是政道合一之后士阶层万马齐喑的延展与表现”^{[23]102}。

三、从咏剧词考察雍乾时期戏曲创作风尚

中国古典戏曲发展到雍乾时期不管是内容还是形式都有一定的创新与发展。这一时期的文人虽然仍把戏曲视为难登大雅之堂的俗文学,但他们还是能够“从雅文学‘尊体’意识的角度出发,将其功能类同于诗歌,主张戏曲在有益教化的同时,更应有助于文人抒发情志、抒写愤懑或者消遣自娱”^[24]。因此,剧作家在剧中塑造出一个个代言体来抒发自身内心的“情”。除

除此之外,他们也继承和发展了清初剧作家用戏曲记录历史的创作风尚。

其一,用戏存史,借戏达情。从题咏剧目可以看出,大量戏曲所演之事皆是文人根据历史事件敷演而成。文人以史入戏的原因大概有以下两点:一方面是对历史中的人物有所钦慕,进而抒发自己的钦佩之情。如蒋士铨早期传奇《空谷香》,该剧主人公及事迹皆来源于真人真事,作者只是在此基础上稍加增饰书写而成。蒋士铨在《水调歌头·为南昌尹顾璇园悼亡姬姚氏》词序中交代了创作此剧的因由:“姚为旧家子,幼历患难,濒死而生者三,性烈而侠,言行皆可传,余为谱《空谷香》传奇吊之。”^{[5]1505}从中可以看出,蒋士铨对姚氏言行很是钦佩,于是通过戏曲来表达他的赞许之情。该剧可以说是一篇姚氏小传,虽有增饰部分,但确有一定的纪实性。另一方面是历史人物与已经历相似,引起了剧作家共鸣,从而通过创作戏曲来演绎自己仕途或者生活的幸与不幸。如董榕的《芝龛记》,内容上虽然涉及鬼神等虚构情节,但剧中的角色及事迹皆来自真实的历史。其凡例言:“所有事迹皆本《明史》,及诸名家文集、志、传,旁采说部,一一根据,并无杜撰。”^[25]该剧以史入戏,不仅丰富了剧本素材,而且起到补充历史的作用。张九钺在《金缕曲·滋兰堂中观演〈芝龛记〉院本,是前明石砫女帅秦良玉、道州女帅沈云英事》下阙中写道:“道州女帅荆州寡。夺父尸,单刀砍阵,黄巾仆野。”^{[5]4098}从中可以看出,云英为夺父尸,单刀上阵,其孝心可谓至善。而从董榕自身生活经历着眼,这部作品是他自身观念的映射。董榕本身就侍母至孝,更是在母亲去世之后选择溺水追随母亲而去。除传奇取材于历史与现实之外,杂剧本事也多来自历史。如杨潮观的《吟风阁杂剧》,可以说“是一部以对现实的体悟还原历史场景的戏剧式史书”^[26]。其中《贺兰山谪仙赠带》这篇故事出自《新唐书·李白传》,主要演李白辞官归乡遇见人犯郭子仪,见郭子仪气质非凡,把他解救下来,并赠予其玉带之事。再如,瞿颖的《鹤归来》也是依史谱写而成的。可见,戏曲取材于历史

与现实并不是雍乾时期一两个文人的个别现象,而是一种群体性创作风尚。

其二,情礼合一,情归于礼。男女婚恋一直是戏曲创作的主要题材。即使在有高压文化政策的雍乾时期,婚恋剧也未淡出戏曲创作文坛。受当时文学整体创作背景的影响,一些戏曲文人虽创作了大量婚恋剧,却并不像王实甫《西厢记》那样大力歌颂“愿天下有情人终成眷属”,也不像汤显祖《牡丹亭》那样称赞杜丽娘“暮色还魂”之至情,而是借男女婚恋之情来宣扬“忠孝节义”伦理道德教化之礼。因此,“情礼调和,由是成为清中期爱情剧主情观念的总体倾向”^[21]。

而关于情归于礼,李调元曾在《雨村曲话》序中说道:

夫曲之为道也,达乎情而止乎礼义者也。凡人心之坏,必由于无情,而惨刻不衷之祸,因之而作。若夫忠臣、孝子、义夫、节妇,触物兴怀,如怨如慕,而曲生焉,……人而有情,则士爱其缘,女守其介,知其则而止乎礼义,而风醇俗美;人而无情,则士不爱其缘,女不守其介,不知其则而放乎礼义,而风不淳,俗不美。^[27]

从此序可以看出,在文网严密之背景下,剧作家所肯定的“情”主要是“忠臣、孝子、义夫、节妇”等传统道德之“情”,简而言之就是礼教之“情”。通过此“情”来对男女之情加以克制,可以使婚恋剧真正回归封建礼教之下。

通过对《雍乾卷》咏剧词剧目的整理发现,《义贞传》这类剧目中描写男女之情所追求的审美对象是婚恋故事背后的道德教化观。吴恒宣的《义贞传》,剧演程允元与刘氏二人曾订婚约,二十余年互无通信,刘父临终之际嘱咐刘氏要忠贞守节并与程允元成婚。程刘二人历经磨难,于白发苍苍之年喜结连理。这部作品的主旨与核心,作者在文中已经有了明确的交代:

【西江月】自古婚姻参错,枯杨生稊生花。白头两两赋秾华,却是罕闻佳话。五十余年心事,三千里外天涯。一双贞义总堪夸,好藉维持风化。……

程公子一生抱志节,刘小姐六旬守孝贞。贤千戎后先施义侠,老乳公终始竭忠诚。^{[23]177}

剧作虽演男女主人公历经几十载最终在一起之事,但通篇却围绕“贞义”“风化”展开,男女主人公最终在一起,主要是因为他们对婚约和节操的坚守,这是符合封建道德伦理观念的。

总之,“以史入戏,借戏存史”“情礼合一,情归于礼”是剧作家在谱写戏剧作品之时秉持的戏曲创作风尚。这些剧作家从历史中选取素材进行创作,在创作之时对“情”和“礼”进行合理调和,使“情”归于传统之下的礼教。因此,雍乾时期“以礼治情”便成为文学创作的主流,具体到戏剧作品“便出现了爱情婚恋剧的伦理道德化”^{[23]180},从而成为当时戏剧创作的一种风尚。

四、与顺康时期相比较咏剧词之特点

通过对比顺康时期与雍乾时期的咏剧词发现,顺康时期词人所咏剧目主题与词作内容皆与亡国之思、易代之悲有关。然,随着雍乾盛世的到来及高压文化政策的影响,雍乾时期词作内容及主旨难逃纲常伦理教化之范畴。同时受考据学风影响,雍乾时期咏剧词也带有考据的色彩。

其一,词作内容及主旨皆关教化。时代背景不同,词人所题咏剧目的主题及所抒发的情感也就不同。顺康时期的词人大都经历了明末清初易代之乱,且部分词人甚至是明朝遗民,因此他们题咏的剧目多与国破山河有关,词作抒发的主旨也都难逃对家国之变的感慨。与此不同的是,雍乾时期的词人正逢盛世,且大部分仕于朝堂。因此这些词人不仅会选择符合身份与价值观念的戏曲作品来题咏,而且其词作主旨皆围绕教化展开。如靳荣潘《应天长·题〈桂林霜〉传奇》:

丈夫殉义妻擎掣。每使身名成瓦砾。马中丞,忠且烈。骂贼从容携仆妾。

荷天恩,褒伟节。丹诏捧来稠叠。况复孙吴俱灭。一门遗恨雪。^{[5]1563}

词的上阙写马雄镇一家为国牺牲的忠义之举;词的下阙写皇帝对马雄镇及其家人的褒奖。词末“遗恨雪”更是抒发了词人对马雄镇一家牺牲的惋惜与遗憾。靳荣潘,于乾隆四十三年(1778年)成为进士,官至直隶大名府知府。可

以说词人本身就是朝廷的代表,甚至可以说其世界观及价值观决定其歌颂的主题应该符合封建统治者的要求,词作主旨也应该符合封建纲常伦理的需要。再如赵怀玉的《貂裘换酒·题瞿鞠亭〈鹤归来〉乐府》中有:“汗青历久丹心著。喜忠宣、易名异代,特邀褒许。”^{[5]6770}词人用“丹心”来对瞿式耜为国而死的忠义之举进行赞扬。乾隆四十一年(1776年),皇帝对那些誓死捍卫明朝的官员进行了嘉奖,“忠宣”便是乾隆追封瞿式耜的谥号。赵怀玉,乾隆四十五年(1780年)恩科举人,授内阁中书,嘉庆六年(1801年)任山东青州海防同知,升登州、兗州知府。鉴于他的仕途经历及身份,他的立场自然与统治者是一致的。因此他选取《鹤归来》入词,并在词中对瞿式耜的“忠”进行肯定。词人在褒扬主人公忠义之举的同时,词作内容及主旨也就具有了教化的作用。

其二,注重考据。整理《雍乾卷》中的咏剧词发现,词人通常会在词中或词末对部分词句进行注解。正如戴震说到的一样:“义理不可空凭胸臆,必求之于古经。”^{[22]10038}这正是清文人实证求真、精于汉儒精神的有力证明。首先,对化用诗句或词句的出处及作者进行标注,从而做到有据可依。如保培基《醉公子·乞余》:“但着缕金鞋。休提紫玉钗。”^{[5]407}词后注解道:“李后主词:划袜步香阶,手提金缕鞋。汤临川有《紫钗传奇》。演霍小玉事,又名《梦偕记》。”^{[5]407}通过注解可以了解到,保培基在词中一方面对前人的词进行了化用,另一方面把戏曲作为典故引用其中。其中,“但着金缕鞋”是对李后主《菩萨蛮》词句的化用;“休提紫玉钗”是对汤显祖《临川四梦》中《紫钗记》的引用,同时通过“演霍小玉事”对该剧本事进行了交代,做到了考据学的“注重出处、有据可依”。其次,以小注的形式对内容进行考证。王初桐在《水龙吟·春夜观演〈牡丹亭〉》“千古伤心曾记。有当时、内江娄水。愁波恨叶,都应化作,楚天云气。可惜临川,三生一梦,断肠如此。待狨氍收了,魞灯重翦,话昙阳事”^{[5]4647}后自注曰:“内江有女子读《牡丹亭》而悦之,径造西湖访焉,见义

仍,皤然老翁矣,遂投水死。娄江女子俞二娘,酷嗜《牡丹亭》曲,断肠而死,义仍作诗哀之。”^{[5]4647}词人在词末以注的形式对“内江女子”与俞二娘的故事进行了记载,一方面反映出当时人们尤其是怀春少女对汤显祖的仰慕;另一方面也反映出《牡丹亭》创作的成功与影响力非凡,为之后学者研究《牡丹亭》或“内江女子”的事迹提供了参考和考证的依据。“内江女子”是否真实存在,徐扶明在《牡丹亭研究资料考释》中表明“内江女子故事,不可信。可能是由‘娄江女子’俞二娘故事附会而成”^[28]。可以看出,王初桐在词注中的考证未必就是最终结论,但是词人秉持严谨务实的态度来追根溯源,这在一定程度上符合了考据学风下“辨章学术,考镜源流”之精神。

综上,雍乾时期咏剧词带有明显的时代色彩,一方面,在盛世背景之下,词作内容及主旨考虑的不再是故国之思,而是盛世之下对百姓的教化和对国家纲常伦理的遵循,这时期的咏剧词“与前朝比较,缺少金刚怒目式的人生不满和反抗”^[29];另一方面,在政局稳定、文网严密、考据学风大兴的背景下,不论学者还是文人都专于经学考据,咏剧词的创作也大受影响。因此,雍乾时期的咏剧词所具有的特色是这个时期政治文化及学术思潮共同作用的结果。

五、结语

雍乾时期,戏曲迎来了一个新的发展局面,忠孝节义伦理教化剧的产生、传奇的集中创作、花雅的长消皆为当时戏曲之态势。词人通过咏剧词来记录剧坛盛况,产生的影响是多方面的。首先,对于戏曲来说,咏剧词主要以剧为题咏对象,这决定了其必须以戏曲之丰富为前提,不仅能够反映当时的戏曲生态、戏曲创作、戏曲理论及戏曲审美风尚,而且也寄托了词人题咏此剧的情感与心态;其次,对于词体本身来说,咏剧词作为词体的一部分,它具有词体艺术的共性,又具有自身艺术的特殊性,在一定程度上促进了雍乾时期词的创作,成为研究这一时期词链条上不可缺少的一环。雍乾时期咏剧词的创作对戏曲研究及词学研究有着重要的价值与意义。

参考文献:

- [1] 许传霞.《全清词》(顺康卷)咏剧词研究[D].哈尔滨:黑龙江大学,2012.
- [2] 黄军.《全清词·顺康卷》中的戏曲史料研究[D].南京:南京师范大学,2013.
- [3] 秦华生.清代戏曲发展史:上卷[M].北京:旅游教育出版社,2006:3.
- [4] 郭英德.明清传奇史[M].北京:人民文学出版社,2012.
- [5] 张宏生.全清词雍乾卷[M].南京:南京大学出版社,2012.
- [6] 马良春,李福田.中国文学大辞典[M].天津:天津人民出版社,1991:2021.
- [7] 刘淑丽.《牡丹亭》接受史研究[M].济南:齐鲁书社,2013:208.
- [8] 江巨荣.明清戏曲:剧目、文本与演出研究[M].上海:上海古籍出版社,2014:415.
- [9] 周妙中.清代戏曲史[M].郑州:中州古籍出版社,1987:184.
- [10] 清高宗纯皇帝实录:二[M].北京:中华书局,2012:123.
- [11] 范红娟.明清戏曲对“奇节之孝”的书写策略[J].河南大学学报,2019(2):117-124.
- [12] 杨潮观.吟风阁杂剧[M].上海:上海古籍出版社,1983:155.
- [13] 刘学华.清代妇女贞节观念的演化及其原因探析[D].曲阜:曲阜师范大学,2013.
- [14] 廖奔,刘彦君.中国戏曲发展史:第4册[M].太原:山西教育出版社,2003:224.
- [15] 赵山林.清代中期咏剧诗歌简论[J].广西师范大学学报(哲学社会科学版),2005(1):60-64.
- [16] 李新.清代戏曲教化研究[D].济南:山东师范大学,2019.
- [17] 大清律例[M].张荣铮,刘勇强,金懋初,等,点校.天津:天津古籍出版社,1993:569.
- [18] 哈恩中.乾隆初年整饬民风民俗史料:下[J].历史档案,2001(2):25-42.
- [19] 严迪昌.清诗史[M].杭州:浙江古籍出版社,2002:656.

(下转第58页)

- [7] 周振甫.诗品译注[M].北京:中华书局,1998:27.
- [8] 夏传才,唐绍忠.曹丕集校注[M].石家庄:河北教育出版社,2013:37.
- [9] 李善,吕延济,刘良,等.六臣注文选[M].北京:中华书局,1987:967.
- [10] 罗根泽.中国文学批评史[M].上海:上海古籍出版社,2003:198-199.
- [11] 王先谦.庄子集解[M].北京:中华书局,2012:120-121.
- [12] 张少康.文赋集释[M].北京:人民文学出版社,2002.
- [13] 杨明照.抱朴子外篇校笺:下册[M].北京:中华书局,1997.
- [14] 沈约.宋书[M].北京:中华书局,1974:1779.
- [15] 萧子显.南齐书[M].北京:中华书局,1972:900.
- [16] 姚思廉.梁书[M].北京:中华书局,1973:485.
- [17] JOHNSON M. The body in the mind[M]. Chicago: The University of Chicago press,1987:XIV-XVI.
- [18] INDURKHYA B. Metaphor and cognition [M]. Boston: Kluwer Academic Publishers,1992:271.
- [19] 范文澜.文心雕龙注[M].北京:人民文学出版社,1958.
- [20] 詹锳.文心雕龙义证[M].上海:上海古籍出版社,1989.
- [21] 徐元诰.国语集解[M].王树民,沈长云,点校.北京:中华书局,2002.
- [22] 爱德华·汉斯立克.论音乐的美:音乐美学的修改刍议[M].杨业治,译.北京:人民音乐出版社,1980:49.
- [23] 许维遹.吕氏春秋集释[M].梁运华,整理.北京:中华书局,2009:110.
- [24] 遍照金刚.文镜秘府论[M].北京:人民文学出版社,1975:153.
- [25] 刘永济.文心雕龙校释[M].北京:中华书局,1962:126.

(责任编辑:冯兆娜)

(上接第 49 页)

- [20] 清实录:第六册卷二五八[M].北京:中华书局,1985:552.
- [21] 王春晓.蒋士铨中年书院时期剧作研究[D].北京:首都师范大学,2008.
- [22] 赵尔巽.清史稿[M].北京:中华书局,1977.
- [23] 王春晓.乾隆时期戏曲研究[M].北京:中国书籍出版社,2013.
- [24] 黄洁颖.清前期咏剧诗研究[D].桂林:广西大学,2016:466.
- [25] 吴毓华.中国古代戏曲序跋集[M].北京:中国戏剧出版社,1990.

- [26] 赵永恒.论清代中叶的杂剧创作[D].上海:上海戏剧学院,2020.
- [27] 中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成:第八册[M].北京:中国戏曲出版社,1959:5.
- [28] 徐扶明.牡丹亭研究资料考释[M].上海:上海古籍出版社,2016:293.
- [29] 刘东海,王兆鹏.论清代顺康、雍乾词坛群体同画唱和主题[J].甘肃社会科学,2017(3):62-69.

(责任编辑:冯兆娜)