

明代戏曲评点中的真实论

——兼谈评点作为文学思想研究资源问题

朱万曙

(中国人民大学文学院, 北京, 100872)

摘要: 明代戏曲评点中, 从李卓吾开始的诸多评点者理性而自觉地以“真实”作为批评标准, 重视“事真”“人真”“境真”。同时, 他们还对“真实”的内涵进行了扩展, 认为要真实地表现生活中的人情物理, 能够“传神”。汤显祖《牡丹亭》问世后, 更引起评点家们对真实和艺术美关系的思考, 认识到“假”中有“真”“愈幻愈灵, 愈虚愈实”等艺术规律。与此同时, 评点批评家们还进一步从真实的观念出发, 提出了“化境”的概念, 丰富了真实论。由此可见, 古代文学评点文献应该被视为重要的文学思想资源。

关键词: 明代; 戏曲评点; 真实论; 思想资源

中图分类号: I207.3

文献标识码: A

文章编号: 1672-3104(2018)04-0009-10

明代中叶以后, 随着戏曲创作的逐渐繁荣, 戏曲理论探讨和批评也十分活跃, 涌现了一大批理论批评成果, 它们表现为两种形态, 一是理论批评著作, 如王骥德的《曲律》, 吕天成的《曲品》, 祁彪佳的《远山堂曲品》《远山堂剧品》, 等等。一是评点批评。以往的文学批评史或古代文论研究重视的是著作形态的理论批评, 对评点批评关注不多, 更没有将那些零散却非常有价值的评点批评作为文学思想资源看待。实际上, 同一时期的著作形态的理论批评一方面对同时期兴起的评点批评有所渗透和影响, 另一方面它们又因与评点批评处于同一时代, 因而处在同一理论批评水平线上。更重要的是, 评点是附着于作品文本的特殊批评形态, 它不仅比其他批评形态丰富细致, 而且更加贴近作品的文类特性。因此, 它的理论视角和因此生发的理论观念, 往往为其他理论批评形态所未注意和未予充分阐发。正是因为如此, 明代戏曲评点拥有了自我理论价值, 并为戏曲理论发展史提供了独特的贡献, 是文学思想研究的资源之一。

真实论是文学理论中的传统命题, 古今中外的理论家都曾展开过程度不同的探讨。《庄子·渔夫》谓: “真者, 精诚所至也。不精不诚, 不能动人。”雨果在《玛丽都铎》序中说: “通过真实充分地写出伟大, 通

过伟大充分地写出真实, 这就是戏剧诗人的目的。伟大和真实这两个字包括了一切。”^[1]实际上, 明代的戏曲评点中, 也蕴含着强烈的真实论观念, 并在一定程度上对“真实”的内涵有所阐发, 本文即对明代戏曲评点中的真实论予以探讨。

一、“真”: 戏曲美的根本标准

把真实与否当作评点批评的内容, 是从李卓吾的评点开始的。在现存容与堂所刊的“李评”本中, 单字“真”与双字“真真”的批语随处可见; 还有评语与“真”的含义相同或相似, 如“象”(像)、“画”等。相当多的评语都是对作品描写、表现得是否“真”和“像”提出的批评。可以说, 强调真实性, 以“真”作为戏曲美的根本标准, 是李卓吾戏曲评点批评的重要内容。在“李评”本之后的其他评点本, 绝大部分都将“真”作为评点批评的内容, 都以“真”为美。直到明末刊刻的《且居批评息宰河传奇》^①中, 我们仍然可以看到, 评点者多处使用着“真”的审美尺度, 对作品的具体描写予以评价, 如: 第十二出“释绝”中[金络索]曲的眉批: “文章妙处无过是真”; 第十

作者简介: 朱万曙(1962—), 男, 安徽潜山人, 中国人民大学文学院教授、博士生导师, 教育部长江学者特聘教授, 中国明代文学学会副会长, 中国《儒林外史》学会副会长, 国家社科基金中国文学评审组评审专家, 主要研究方向: 明清文学、中国古代戏曲、徽学与地域文化

三出“泣变”的出批说：“予谓文章无奇正、无古今，止有真假。此文可以当一‘真’字。”第十八出“遵章”分别有“真极真极”“真极真极，天人搁笔”以及“真本色，真说话，真文章”三条眉批。由此可见，以“真”为戏曲美的标准，是贯穿于明代戏曲评点的主要内容。

在具体评点批评中，评点者以“真”为审美尺度，用之于评价、衡量戏曲创作的方方面面，在这同时，又对戏曲创作的真实性的问题提出了有价值的理论见解。

(一) 事真

作为叙事性的文学作品，戏曲首先要写“事”。所写的“事”是否合乎或者贴近生活的本来面目，是否合乎生活的逻辑，是一部作品是否能够取信于观众和读者，进而实现其审美价值的关键。“事”既指整个戏剧事件和情节，也包括局部事件乃至细节，而后者随着评点流程的展开，更为评点者所留意，关于“真”的批评也就更多地针对着具体的事件细节。

“事真”的批评在李卓吾批点《古本荆钗记》中体现得最为集中。《荆钗记》是流传已久的南戏剧本，在明代中叶，已经有两种不同的版本流传，其差别就是王十朋和钱玉莲重逢的情节不一样。一种是“舟中相会”，写王十朋在赴吉安上任途中，搭救钱玉莲的巡抚钱载和邀他到舟中饮酒，使得王、钱夫妻重圆；另一种是“玄妙观相逢”，写王十朋改任吉安时，在玄妙观追荐“亡妻”，恰巧钱玉莲也到观内拈香，夫妻意外相见，可是又不敢相认，钱玉莲回去后，钱载和问出情由，设宴请来王十朋，让他们夫妻团圆。^②这两种情节，如果组织安排得当，均可取得较好的艺术效果。但是“玄妙观相逢”的本子在李卓吾的批点中至少有三处不合“事理”：第一，在玄妙观内，王十朋身为太守追荐亡妻，钱玉莲与他相见不合理，因为，“哪有太守在观而妇女不回避之理？”而且，王十朋此时心情沉重，又怎么会注意到别的女子？故针对王十朋“蓦然见俊英，与一个丫环前后行”的唱词，评点者在出后批曰：“如此两边顾盼，反将节义描作风流。”第二，是钱玉莲回去后，与梅香谈论起观内看到的王十朋形象，为钱载和听见，钱载和很是生气，不仅用纲常节义的大道理教训了钱玉莲一番，而且莫名其妙地拷打起梅香来，逼问观内相遇的情由。对此，评点者眉批道：“此出当删，一字不肖情。俗人则以打梅香为《荆钗》中绝妙事迹矣，可称大笑。”又于出批中指出：“如

此情节都不象，必是俗人添改，可恨可恨！”第三，钱载和招王十朋赴宴，使他与钱玉莲重逢，紧接着就是朝廷颁诏，全剧结束，钱玉莲的父母随着王十朋生活，却未让他们出场与钱玉莲相见。对此，评点者也以出批予以批评：“相逢绝无意义，绝无关目。且父母在衙，何故竟不一见？此大败缺也。”

正因为对“玄妙观相逢”的不合“事理”有上述三方面的批评，所以这个“李评”《荆钗记》还附刻了《李卓吾批评补刻舟中相会旧本荆钗记》七出，此本写钱载和调任两广巡抚，途经吉安，因风阻而停舟，王十朋前去拜谒，他的名字引起了钱载和的猜疑，便仔细询问了他的经历，确认了他就是钱玉莲的丈夫，但钱载和要试一试王十朋对妻子是否还有真情，又设计让退居的邓尚书去说亲。这样的安排情节就合情合理了，评点者对此加以赞赏，出批道：“如此才成事体。那玄妙观相逢，是无知俗人妄改，不识大体，可笑可怜。”该本也没有了钱载和殴打梅香的情节，其出批又道：“如此情节便逼真矣。去打梅香不天壤乎！”^③李卓吾对“玄妙观相逢”和“舟中相会”两种本子的一褒一贬的态度，其理论基础就是作品所写之事是否得体，是否合乎事理，是否符合生活的逻辑。如对于“玄妙观相逢”的情节，他认为太守在观内，钱玉莲作为普通妇女，就只能回避，否则就不真实。而像打梅香、不安排钱玉莲与父母相见等情节都是不合乎事理的，读来就不真实可信，也就没有什么美感可言，只是让人觉得“可恨”“大笑”“可笑可怜”而已。

署名李卓吾的评点曲本对于“事真”的批评不仅集中，也很细致，一直深入到了细节层面。一些人们没有注意到的不“真”的细节都被发现，并被予以批评。有两个典型的例子：一是《琵琶记》第四出“蔡公逼试”，蔡母有“娘年老，八十余，眼儿昏又聋着两耳”三句唱词，初看上去，它们表现了蔡母老迈的神态，比照出蔡公“逼试”的冷酷。但是评点者却发现了一个破绽，于此处眉批道：“或曰：娶亲两月，年纪极大也只有三十，缘何母亲便八十了？还改为六十余方是，不然世上没有五十生子之事。有理有理。”第十三出的出批，针对剧中媒婆说蔡伯喈“青春年少”的话，又再次指出这一破绽：“到此娶亲已经年岁矣，尚说他青春年少，则古人三十而娶之语亦不可凭。缘何赴试之时，渠母已八十余矣，天下岂有妇人五六十岁生子之理？”显然，作品将蔡母的年纪安排成八十岁，是一个情理上的漏洞，是不合“事”理的笔墨。二是

《西厢记》开头时老夫人的上场白，其中有“止生得这个小姐”一句，“李评”也发现了它的漏洞：“既说止生得这个小姐，后面不合说欢郎是崔家后代子孙。”的确，剧本既然把欢郎安排为崔家的儿子，“止生得这个小姐”的话就与之相矛盾，也就与“事”理相悖。从对这两处细节的批评，我们可以充分感受到评点家对“事真”的严格要求，可以看出“事真”是评点中戏曲真实论的一个重要层面。

（二）人真

作为叙事文学作品，戏曲必须塑造人物，读者的审美更多的是对人物的心灵感受。因此，人物形象是否具有真实感和真实性，就是一部戏曲艺术上能否感染人、给人以美感的基础。明代戏曲评点中对人物的“真”和不“真”，同样给予了细致入微的体察，并且做出大量的批评。这些批评有两种情形：一是从读者立场出发，对人物是否“真”予以感性的评价，于中对人物性格加以概括和赞美；二是从创作论的角度出发，对人物塑造是否达到“真”的境界做出评价。

从读者立场出发的感性评价随处可见。它们往往是评点者被作品中的人物性格所感染，由衷地赞美作品中的人物，对其性格加以推崇。在这种赞美推崇中，蕴涵着对作品所写人物之“真”的肯定。例如“李评”《红拂记》中，评点者对红拂和虬髯翁这两个“奇”人大加赞赏，对他们“侠”的性格大加推崇，在这同时，也对作品所写的人物性格之“真”加以肯定，而对一些不“真”的地方也不客气地指了出来。如对虬髯翁的批语：“绝无等待，真是豪杰，举事极快人意”；“真豪杰、真丈夫、真圣人、真菩萨”。这些批语是对虬髯翁“豪杰”性格的充分感受，也是对作品所写性格达到“真”的境界的充分感受。相反，对于红拂，评点者一方面赞赏她是“英雄”，认为她“有才胆有识”，另一方面，在有些地方又批之以“不象红拂侠气”“不象女侠规模”，因为这些地方过多地描写了她对爱情的沉醉。^④而这些评语显然是对人物不“真”的批评。此外，“李评”《明珠记》对古押衙这个形象也多赞赏其“真”：“形容古押衙处直欲逼真”“可作侠士真容”“描写侠烈，千古欲活”等等。它们都是对人物形象的真实感做出的直观感性的评价。

从创作论的角度对人物的真实性做出批评，在评点中也很多。有的从语言、声口方面加以评论，有的则从人情物理的视角出发，对人物塑造是否真实提出看法。如“李评”《红拂记》第十七出“物色陈姻”中，

乐昌公主唱有一支[狮子序]，叙说当年国破家亡、夫妻分离的伤心事，评点者夹批：“象”，又加尾批道：“曲好，最似女子口吻。”这就是从语言声口方面对作品表现人物性格之“真”的肯定。又如《李九我先生批评破窑记》第二十四折，写吕蒙正科举报捷，消息传到苦守寒窑的刘氏那里，按说刘氏此时的心情一定很复杂，可作品却没有任何表现，评点者于此眉批道：“俗谚云：只有感恩并积恨，千年万载不生尘。刘小姐今为得志之时，追思往事，难道无有一言也？”换言之，刘氏此时“无有一言”是不真实的，是不符合此时此刻人物心境的。

写出人物的性格，写出性格之间的差异，是人物塑造的成功表现，也是人物之“真”的最高体现。评点中对这一点也有批评，也最有价值。署名袁宏道批点的《牡丹亭》第十七出有一则眉批道：“腐儒还它腐儒，道学还它道学。”用“腐儒”和“道学”分别概括了陈最良和杜宝的性格特点，而“还它”二字则指出了作者塑造人物艺术水平之高超，肯定了作者所塑造的人物具有真实性。未署评点者之名的《情邮记》剧末批语，更是一段有价值的人物批评：“王任奄古执到底，老夫人世事到底，萧长公侠烈到底，何金吾奸猾到底。各人性情模倣模写，须眉逼肖，惟《水浒传》有此手段。”评点者不仅概括了剧中几个人物的性格特征，特别指出了作品对这些人物的塑造达到了“须眉逼肖”，即“真”的艺术境界，所谓“到底”，就是指作品对人物性格的表现已经达到个性化的程度，从而在艺术上也最具有真实感。不仅如此，评点者还将该剧人物塑造与《水浒传》相比较，以肯定它真实地写出人物个性的成就。故而，它是有一定理论深度的人物塑造批评。

（三）境真

戏曲既是“演故事”的叙事文体，又是以曲词为重要表现手段的兼有抒情性质的文体。它的叙事是对一定生活场面的再现，它的抒情则是对特定环境中人物感情、心灵世界的表现。因此，戏曲作品也就有了以人物、情感、生活场面诸因素组成的各种情境，它以人物内在精神为基础，以生活内容为纽带，以曲词、道白以及舞台表演动作为手段，让观众步入其中，感染其中，从而获得审美愉悦。对于戏曲情境来说，“真”同样是它的美感源泉，它的艺术感染力，同样建立在“真”的基础之上。没有情感的真实，没有性格的真实，没有“事—生活内容”的真实，戏曲情境就不可

能感人,就没有美感可言。明代戏曲评点批评中对此也有揭示,评点者对于“真”而感人的情境总是加以赞赏,对不“真”的情境予以批评。我们这里仅以“李评”《琵琶记》第二十三出“代尝汤药”中的一段戏为例加以说明。

这段戏写蔡婆去世,蔡公病倒,赵五娘艰难之中仍然设法为之煎药治病,服侍床前。蔡公唱了一支曲子:

[前腔](外)媳妇,我死呵,你将我骨头休埋在土。(旦)呀,公公百岁之后,不埋在土,却放在那里?(外)媳妇,都是我当初不合教孩儿出去,误得你恁的受苦。我甘受折罚,任取尸骸露。(旦)公公,你休这般说,被人笑谈。(外)媳妇,不笑着你,留与傍人道,蔡伯喈不葬亲父。怨只怨蔡伯喈不孝子,苦只苦赵五娘辛勤妇。

这既是一支曲子,又是一段戏。蔡公的曲词和赵五娘的道白相辅承,充分表现了蔡公怨、悔的心情,更表现了赵五娘善良的心地、孝敬老人的品质,其情感的真挚、问答的自然,使这段戏具有强烈的艺术感染力。李卓吾于此眉批曰:“曲与白竟至此乎!我不知其曲与白也,但见蔡公在床、五娘在侧,啼啼哭哭而已。神哉,技至此乎!”评语虽没有“真”的字眼,但所感所叹,正是这段戏的情“真”境“真”,它的“真”,使评点者只见人物,只见生活场景,而“不知其曲与白也”。“真”的情境,是具有艺术感染力的;反之,情境唯有“真”,它才能具有艺术感染力,评点批评对于这些“真”的情境,总是细加体察,予以赞美,表现出了对“境真”的推崇态度。

法国文艺理论家狄德罗曾经这样说过:“任何东西都敌不过真实”;他还说道:“如果说,在你们的戏剧的最轻微的情节当中有一会儿是自然和真实的,那么你们不久就会觉得一切和自然和真实相对立的东西都是可笑和可厌的。”^{[2](131)}明代戏曲评点中固然还没有这样明确的关于真实问题的论述,但是,在对戏曲作品的评点流程中,评点家们时时都用“真”的审美尺度衡量着作品,对作品的方方面面都进行着“真”的体察和批评。在他们的理论坐标中,“真”无疑是戏曲美的精神内核,是戏曲艺术的生命所在。

二、“真”的丰富内涵

在明代戏曲评点中,“真”不仅被当作戏曲美的根

本标准,被视为戏曲美的精神生命,在具体的评批中,评点家们还赋予它以基本的内涵;随着戏曲创作和评点批评的深入,“真”的内涵还不断得到深化,形成了较为丰富的戏曲创作真实论。

李卓吾无疑是大力提倡“真”并且将它引入戏曲评点中的评论家。在他的评点文字中,“真”并非一个空泛的概念,也不是主张戏曲创作自然主义地照搬生活。我们不难看到,他在言“真”的同时,常常辅之以“理”:蔡婆八十岁,蔡伯喈才三十岁,这个年龄的安排,在他看来有悖生活常理——“天下岂有妇人五六十岁生子之理?”《荆钗记》后出改本中的“玄妙观相逢”他认为不好,原因也在于不合“理”——太守追荐亡妻,钱玉莲作为一个普通妇女,毫无遮拦地进观拈香,“那有太守在观而妇女不回避之理?”仅此一端,这一情节安排就难令人信其“真”了。“李评”《明珠记》第三十四出,写古押衙设计,让使女塞鸿假扮内官颁诏,赐给无双药酒,让她喝下暂时“死去”,将她“尸首”赎出来后,再将她救活。塞鸿是个未经世事的丫鬟,古押衙让她假扮内官,必需临场不慌,对此,剧本应该有所交代或者描写,可是,剧本却没有这一笔墨。评点者的出批批评道:“押衙烈士,干事决定万全,岂有不先教训演习,而以漫不经事子尝试者乎?没理没理。”这是从古押衙的性格之“理”出发,对作品情节安排提出的失“真”的批评。

由此可见,在李卓吾那里,被反复强调的“真”,并不就是要求戏曲创作机械、刻板地摹仿生活,而是要求真实地表现生活中的人情物理,凡是符合生活中的人情物理的描写,就具有“真”的品格,就能给人以美的享受;凡是有悖人情物理的描写,就会失真,就给人以“假”的感觉。李卓吾在评点中常常以简单的“真”“象”等批语加以批评的地方,往往都蕴涵着这一“真”的内涵。拥有了这一内涵,“真”就从哲学概念转换成美学概念,它所指称的就不是生活本原的“真”,而是艺术的“真”,审美意义上的“真”。李卓吾对于“真”的内涵的这一界定,为后来评点批评中对“真”的内涵的深化既奠定了基础,也留出了较大的空间。

在李卓吾的评点中,“真”除了指戏曲创作要合乎人情物理外,还有一个重要内涵——“传神”。他评论《琵琶记》第二十九出“乞丐寻夫”里的[三仙桥]和[前腔]两支曲子说:“二曲非但传蔡公蔡婆之神,并传赵五娘之神矣!”他在《西厢记》评点中有这样一段评论:

“尝言吴道子、顾虎头只画得有形象的，至于相思情状，无形无象，《西厢记》画来的逼真，跃跃欲有，吴道子、顾虎头又退数十舍矣。千古来第一神物！千古来第一神物！”“读他文字，精神尚在文字里面。读至《西厢》曲、《水浒传》，便只见精神，并不见文字。”在《荆钗记》的批语中，关于“传神”的评批也很多，即使是一些净丑诨谑的场面，他也有“传神”的批语。

“形神”论是中国古代文艺理论中经常被讨论的问题，不取“形似”而以“神思”为创作的最高境界，几乎是古代文艺理论家们的共识：“顾长康画人，或数年不点目精。人问其故，顾曰：四体妍蚩，本无关于妙处；传神写照，正在阿堵中。”^[3]《世说新语》中的这一艺话常为后代文论所引用。当戏曲作为一种成熟的文艺形式为作家们经常性地创作后，它同样有着“形似”和“神似”的差别。而在李卓吾看来，戏曲创作不仅要以“真”为美，而且要“真”得“传神”；它所塑造的人物，不仅“逼真”，而且“跃跃欲有”。这样的“真”，才是最有美感的，最值得推崇。如果说，“真”是戏曲美的根本标准，“传神”之“真”则是更高级的艺境。

随着明代戏曲创作的发展，戏曲创作的实践不断提出新的问题，评点批评家们在真实性方面有了新的思考，延展和深化了“真”的内涵。

首先是汤显祖《牡丹亭》的创作带来了评点家们关于“真”的新的思考。与其他的戏曲作品不同，《牡丹亭》是一部浪漫主义戏剧，它也写爱情，但是它所表现的是“情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生”^[4]的“浪漫——非现实性”的故事。这和《西厢记》《琵琶记》的基本写实的笔法大为不同。换句话说，因为《西厢记》《琵琶记》是以现实生活中可能发生的故事为戏剧题材的，所以它们在“真”的问题上还容易认识，而《牡丹亭》以现实生活中不可能发生的故事为题材，如何认识和理解它的真实性呢？进一步看，《牡丹亭》写的虽然是浪漫故事，可是，它却具有很强的真实感。当读者和观众进入对作品的欣赏过程之后，立即感到它的人物是真实的，它的生活也是真实的。这就使得评点家们在评点过程中，不能不思考关于“真”的一个深层问题：艺术的真实和生活的真实究竟是什么样的关系？

徐复祚在他的曲论中提出：“要之传奇皆是寓言，未有无所为者，正不必求其人与事以实之也”^[5]，明确指出了戏曲艺术与生活并不等同，艺术真实也不同

于生活真实，戏曲评点家们也结合《牡丹亭》的评点，开始了对这一问题的思考和认识。王思任在《批点牡丹亭叙》中做出了这样的评论：“其宽置数人，笑者真笑，笑即有声；啼者真啼，啼即有泪；叹者真叹，叹即有气。杜丽娘之妖也，柳梦梅之痴也，老夫人之软也，杜安抚之古执也，陈最良执雾也，春香之贼牢也，无不从筋节窍髓以探其七情生动之微也。”在王思任看来，《牡丹亭》的人物塑造是极其成功的，每个人物个性鲜明，都给人以真实的艺术感受，所谓“笑者真笑”“啼者真啼”“叹者真叹”，作家“从筋节窍髓”中挖掘出了人物的情感与个性。因此，作品写的虽然是“假”的事情，可是在艺术上却具有极强的真实性。他还指出，《牡丹亭》正如《易经》上所说的，“象也”，而“象也，象也者，像也。”就是说，作品塑造的人物具有“像——真”的美感。茅元仪在《批点牡丹亭序》中则针对臧懋循“合于世者必信乎世”的观点进行反驳，指出：“如必人之信而后可，则其事之生而死、死而生，生者无端，死而生者更无端，安能必其世之尽信也？今其事出于才士之口，似可以不必信，然极天下之怪者，皆平也。”在他看来，像臧懋循所认为的，只有“合于世”——所写之事必须是生活中可能发生的作品才能有真实感，才能让世人都相信，那么像《牡丹亭》这样写“无端”事情的作品为什么可以让人感到“可信”呢？退一步讲，即便它出于像汤显祖那样的“才士”之手，带有主观浪漫色彩，但是最具“怪”的特点的艺术创作，却最给人以“平”的艺术感受，这又是为什么呢？可见艺术真实不能和生活真实划等号的，艺术之“信”和生活之“信”不是一回事。

对这一问题做出更深一步论述的是沈际飞在评点《牡丹亭》时所写的题词：

数百载以下笔墨，摹数百载以上之人之事，不必有。而有则必然之景之情，而能令信疑、疑信，生死、死生，环解锥画，后数百载而下，犹恍惚有所谓怀女、士思、陈人、迂叟，从楮间眉眼生动。此非临川不擅也。临川作《牡丹亭》词，非词也，画也；不丹青，而丹青不能绘也；非画也，真也；不啼笑，而啼笑即有声也。以为追逐唐音乎？鞭捶宋词乎？抽翻元剧乎？当其意得，一往追之，快意而止，非唐、非宋、非元也。柳生呆绝，杜妖绝，杜翁方绝，陈老迂绝，甄母愁绝，春香韵绝。石姑之妥，老驼之勤，小癞之密，使君之识，牝贼之机，非临川飞神吹气为之，而其人遁矣。若乃真中觅假、呆处藏黠，绎其指归，□□

则柳生未尝痴也,陈老未尝腐也,杜翁未尝忍也,杜女未尝怪也。理于此确,道于此玄,为临川下一转语。

这段题词无疑是肯定和推崇汤显祖在《牡丹亭》中所表现出来的不凡艺术创造力的,但是它同时也论述了生活真实和艺术真实的关系。首先,沈际飞指出了戏曲创作的一般情形:后人的创作在题材上“摹数百载以上之人之事”,这些人和事未必有过,即便有过,戏曲家们也总是力求其“真”,力求写出“必然之景之情”,而在艺术效果上则给人以半信半疑的感觉,不知是真还是假。这是写“实”写“真”的创作情形。其次,沈际飞认为,这种创作汤显祖并非不能做到,但是他却没有这样做,他的《牡丹亭》创作采取的是主观浪漫的艺术方法,即“飞神吹气为之”,而在艺术效果上,它却给人以极强的真实感,它的“真”达到的境界是“非词也,画也;不丹青,而丹青不能绘也;非画也,真也;不啼笑,而啼笑即有声也”。换言之,它所表现的故事虽然是假的,作家反而获得了极大的创造空间,反而更能够取得艺术真实的效果。再次,沈际飞还指出,《牡丹亭》的故事固然是作家虚构的,在现实生活中是不能找到的,但是,既然它给人以艺术的真实感,它就具有审美价值。如果一定要“真中觅假、呆处藏黜”,那么,剧中人物性格就无从谈起,艺术创作也就无从展开。

正如有的论者指出的,沈际飞的这一题词受到了王思任《批点牡丹亭叙》的影响^⑧但是,沈际飞自己的题词中说“理于此确,道于此玄,为临川下一转语”,表明他是在理论上为汤显祖的创作予以解释和辩护。因为要下一“转语”他才要找出“理”和“道”;他所找出的“理”和“道”就是艺术之“真”和生活之“真”是不能等同的,艺术创造可以允许作家“飞神吹气”地进行虚构,只要他所创造的艺术世界具有真实感就可以;读者、观众也不能机械地“真中觅假”“绎其指归”,那种考证式的追索作品之“真”的观点是不可取的。

在对《牡丹亭》的具体评点中,王思任、沈际飞等人也对生活和艺术的两种“真”做出了区分。例如,王思任对第二十三出“冥判”[后庭花]曲的眉批:“信口恣情,不必尽确。总之,英雄欺人。”这一出戏写冥间判官对杜丽娘的审问,自然不是现实中可能有的事,所谓“不必尽确”,但在汤显祖的艺术世界中,杜丽娘有其情,判官有其性格,它同样给人以“假想的”真实感。而对于汤显祖来说,他只是展开了艺术想象的

翅膀,极尽艺术创造之能事。这就如同15世纪西班牙戏剧理论家维迦所说的那样:“用真实来欺骗观众是一个好办法”^[6],戏明明是假的,可作家却写出了“真”,使观众进入了戏剧幻觉之中,不再觉得它是“假”的。在第二十六出“玩真”中,王思任还写下了一段更精彩的批语:“抽尽霞丝,独挥月斧,从无讨有,从空挨实,无一字不系啼笑。《寻梦》《玩真》是《牡丹》心肾坎离之会,而《玩真》悬凿步虚,几于盗神泄气,更觉真宰难为。”^⑨这段批语不仅独具慧眼地指出《寻梦》《玩真》两出是《牡丹亭》的“心肾坎离之会”更指出了作品的浪漫主义创作方法——“从无讨有,从空挨实”。无论是杜丽娘的生而死、死而生,还是“寻梦”“玩真”“叫画”等情节,在生活中都是“无”“空”的,但是汤显祖却写出了它的“有”和“实”,也就是在“假”中写出了它的“真”。这正是艺术的真实。

18世纪的法国戏剧理论家狄德罗认为:“历史学家只是简单地、单纯地写下所发生的事实”,而戏剧家“就会写出一切他以为最感人的东西,他会想象出一些事件,他可以杜撰些言词,他会历史添枝加叶。对于他,重要的一点是做到奇异而不失为逼真;当自然容许以一些正常的情况把某些异常的事件组合起来,使它们显得正常的话,那么,诗人只要遵照自然的秩序,是可以做到这一点的。”^[2](160-161)]综观王思任、沈际飞等人在评点批评中的观点,它们和狄德罗的关于艺术创作中虚构和真实的论述是相当接近的,显示了评点批评家们理论思考的深入程度。

在深入认识了艺术真实和生活真实两者不同的同时,评点批评家们还进一步把“真”的内涵界定到“情真”“情至”上。因为“情真”“情至”,才有“奇”的情节;反之,因为“情真”“情至”,“奇”的情节也就不再“奇怪”,而是具有艺术的真实性。例如,玉茗堂批评《异梦记》,第十八出“梦圆”写王生梦中见到顾云容,此出出批道:“吾谓王生觉时实落抱着顾云容才是异梦,若以倩女看来不以为异。大抵情缘所结,若见奇怪,实非奇怪。”元杂剧《倩女离魂》写张倩女为情而魂灵出壳,追赶王生,这在现实生活中是不可能发生的,但因为作家赋予了张倩女形象“情”的内核,作品并不让人感到“假”,反而觉得它非常真实。因此评点者认为《异梦记》中对王生之梦的处理不妨更大胆一些,让他梦醒之后与他所爱的顾云容在一起,在他看来,“情缘所结,若见奇怪非奇怪”,只要“情真”,

什么事情都可能发生；而作为艺术，它的真实性同样是无可怀疑的。这一观点在玉茗堂批评《西楼记》中也有表达，第十九出“错梦”的批语就说：“天下无真不痴，无痴不真。”无论这些批语是否出自汤显祖之手，它们的理论价值都是值得我们重视的。

这种以“情真”作为“真”内涵的观点，在晚明的戏曲评点批评中愈来愈普遍，如袁于令在《焚香记叙》中就论述道：“盖世界既一剧场，世界只一情人。以剧场假而情真，不知当场有情人也，顾曲者尤属有情人也。”在他的观念中，戏剧所写的事是假的，但是由于“当场者”“顾曲者”都是有情人，只要作品所写的“情”是“真”的，它就具有感人的力量，就具有审美价值。又如，明道人（柴绍然）评点《风流院传奇》第二十三出写舒心弹的魂灵思念小青，显然为虚幻之笔，但是，作品将他的思念表现得情真意切，非常感人，评点者于此眉批曰：“无一字不情至，无一字不传神。至其空中作想，愈幻愈灵，愈虚愈实。”因为“情至”，作品所写虽然是“虚”的“幻”的，可是其艺术效果却是“愈幻愈灵，愈虚愈实”，愈有真实感。

要之，明代戏曲评点中不仅提出了“真”的审美标准，而且赋予了它丰富的内涵。如果说李卓吾奠定了“真”的基本内涵，那么晚明的一批评点批评家则大大拓展和深化了“真”的内涵，他们对于生活真实和艺术真实关系的认识，对于“情真”的看法，都具有较强的理论意味，也都具有值得我们重视的理论价值。

三、真的至境——“化工”

在讨论明代戏曲评点中“真”的审美观时，我们不能不注意到“化工”这一重要概念。它虽然是由李卓吾在《焚书》卷三中提出来的，却被晚明相当多的戏曲评点家所吸收，用之于评论戏曲创作；“化工”概念不仅进入了评点批评，而且被赋予了审美至境的内涵，在批评中得到广泛的运用。

李卓吾在《焚书》卷三《杂说》中提出了“化工”之说，同时也以此为最高审美境界，他说：

《拜月》《西厢》，化工也；《琵琶》，画工也。夫所谓画工者，以其能夺天地之化工，而其孰知天地之无工乎？今夫天之所生，地之所长，百卉俱在，人见而爱之矣，至觅其工，岂其智固不能得之欤？要知造

化无工，所有神圣，亦不能时知化工之所在，而其谁能得之？由此观之，画工虽巧，已落二义矣！文章之事，寸心千古，可悲也夫。

李卓吾将戏曲创作分为“化工”和“画工”两种，所谓“画工”是人为的工巧，它虽然也令人赞叹，可终究是人工为之，因而“已落二义”，等而次之；而“化工”是不着人工痕迹的“无工”之“工”，它就如同天地间的自然物，人见人爱，“至觅其工，了不可得”，因此它比起“画工”来，就是至高无上的境界。显然，李卓吾在这里提出了一种最高的审美理想，一种审美至境——像天地自然那样无工无巧却大工大巧的“化工”。就具体戏曲作品而言，《拜月》《西厢》可称“化工”，而《琵琶》则属“画工”。

李卓吾的“化工”说最主要的含义是“自然”。这不仅表现在上述文字中，在其他地方也有表述，最为显著的是《读律肤说》中的一段议论：盖声色之来，发于情性，由乎自然，是可以牵合矫强而致乎？故自然发于情性，则自然止乎礼义，非情性之外复有礼义可止也。惟矫强乃失之，故以自然为美耳，又非于情性之外复有所谓自然而然也。”^[7]在这里他明确提出了“自然为美”的观点，而他的“化工”说同样推崇“造化无工”的自然，可见，“化工”说是他的“自然为美”观念的延伸。李卓吾又把这种以“自然”之美为内涵的“化工”概念引入了戏曲评点之中，“李评”《西厢记》的“红娘请宴”一出，于[耍孩儿]上即有眉批曰：“如此等曲已如家常茶饭，不作意、不经心，信手拈来，无不是矣，所以谓之化工。”这是明确使用“化工”概念对作品的评批；还有些批语虽然没有使用“化工”概念，但意义也相同，如《幽闺记》第二十八出出批：“曲与关目之妙，全在不费力气，妙至此乎！”而该剧的剧末评语是：“《拜月》曲都近自然，委疑天造，岂曰人工。”这与他在《焚书》中对《拜月亭》“化工”的评价是非常一致的。此外，《荆钗记》第四出的出批道：“曲白俱正大光明，真大羹玄酒、布帛粟菽之章，妙绝妙绝！”所谓“大羹玄酒、布帛粟菽”同样是指自然的风致，与“化工”的含义相接近。

看起来，李卓吾的以“自然”为内涵的“化工”，与他使用极多的“真”的概念，分属两个不同的范畴，但实际上“真”就包含在“自然—化工”的范畴之内。首先，从理论来源看，李卓吾的“自然为美”的观点与庄子的“法天贵真”的思想一脉相承。庄子既“贵真”，同时又认为“真者，所以受于天也，自然不可易

也”。^[8]也就是认为:“人类的生活也应当纯任自然,不要人为地去破坏人的生命的自然发展,不要牺牲自己的自在自得的生活去求名求利。真正做到了这一切,就是返回到了‘真’……而这也就是庄子所说的美。”^[9]其次,从李卓吾的“化工”说看,同样蕴涵着“真”的内容,他之所以认为《琵琶记》是“画工”之作,就在于它的工巧带来的是“似真非真”的结果,“所以入人心者不真”;更重要的还在于,“世之真能文者,比其初皆非有意于为文也,其胸中有如许无状可怪之事,其喉间有如许欲吐而不敢吐之物,其口头又时时有许多欲语而莫可所以告语之处,蓄极积久,势不能遏。一旦见景生情,触目兴叹,夺他人之酒杯,浇自己之垒块;诉心中之不平,感数奇于千载”^[10]。换言之,达到“自然”“化工”境界的文章和文学,乃是作者真情实感的不可遏止的流泻,是作者必欲一吐为快的产物。以“有意于文”刻意为文的创作态度,是难以达到这一境界的。因此“自然”“化工”本来就包含着“真”,也只有“真”才可能“自然”,才能步入“化工”的境界。

李卓吾所确立的“真—自然—化工”的戏曲审美至境观,为晚明许多评点批评家所接受,他们经常用“化工”概念评批作品,推崇作品的艺术成就。陈继儒在《玉簪记》第九出就批曰:“真是化工笔,不啻画家矣!”《东郭记》第二十三出[菊花新]曲有一条未署名评点者的眉批:“李秃翁评《西厢》曰化工,评《琵琶》曰画工。如此等曲化与画之间矣!”《情邮记》第十三出的一则眉批为:“曲至此神矣化矣!”这些批语在使用“化工”概念时,对其内涵也更加明确,剧本的内容,特别是剧中人物情感和性格要真;它的表现形式,主要是语言,要自然真率,无雕琢斧凿的痕迹。举两例说明如下。

朱京藩的《小青娘风流院传奇》第九出写小青夜雨之中悲伤难抑,翻读《牡丹亭》她唱了一支[罗带儿·前腔]曲:

雨中鼓四击,风吹檐钹,恍惚梦入梅柳接,杜丽娘是咱前身照也。怎禁得这芭蕉上、竹廊壁,雨儿声淅淅,把俺这乔魂魄惊又怯。一线呼吸,生憎这影子儿因灯明灭。

明道人(柴绍然)于此眉批道:“看他前前后后摹情处、写景处,并无一字卖弄,都从真神处摹出来,无字不真,有字不化。自是化工,的是化工。”评点者抓住的是这段曲词对人物情感和夜雨环境的真实自然的

再现,给予其“化工”的评价;在肯定其内容真实自然的同时,还指出,它“无一字卖弄”,对它的自然真率的语言品格也大加赞扬。18世纪法国戏剧理论家莱辛曾经说过:“感情绝对不能与一种精心选择的、高贵的、雍容造作的语言同时产生。这种语言既不能表现感情,也不能产生感情。然而感情却是同最朴素、最通俗、最浅显明白的词汇和语言风格相一致的。”^[11]的确,只有“无一字卖弄”的语言,才能最真实地表现出人物的感情世界,作品才能达到“化工”的境界。孟称舜的《娇红记》第三十五出,写王娇娘随父母路过成都,申纯则随父母在邮亭等候,期望与她一会。该出的开头,是一支几人分唱的[临江仙]曲:

(外、老旦上)昨日音书来报喜,他家早已荣归。(小生、生上)忙排樽垒远相期,(生)知他何日到,暗里自思惟。

这段曲子读起来并不出色,但是评点者却批曰:“逐人写照,到境传情,化工之笔。”这就是说,它真实地表现出了特定环境中人物的特定心境。对于申纯父母,他们只是为阿舅(王娇娘的父亲)改调荣任而高兴;在申纯哥哥那里,只是尽晚辈的责任;而申纯却有自己的心思,他是在期待着与王娇娘的相见。作者虽然只给每个人物安排了一两句唱词,但它们都具有“到境传情”的表现力,从而也最真实地传递出了人物的不同心境。相同的批语在《小青娘风流院传奇》的批点中也有,其第十出眉批道:“看他前前后后,摹写怨女的是个怨女,旷夫的是个旷夫,乃至老娘行冷啼热惜,帮闲媚蜜嘴甜唇,无字不真,无语不肖,真是化工造物,岂三寸管所能办乎?令人叫绝。”能够真实地塑造人物,能够逼真地传写出人物性格,就可称“化工之笔”。

晚明的评点批评家不仅继承了李卓吾的“化工”概念,而且在此基础上还提出了一个新的概念——“化境”。例如《西园记》第二十八出有眉批云:“曲中化境。”茅元仪评点《牡丹亭》,于第三十二出[三段子]曲也眉批曰:“一句已入化境。”谭友夏、钟敬伯批点《绉春园》第六出[川拨棹]曲眉批也说:“曲有神存,故云化境。”等等。

“化境”的基本内涵仍然是“真”与“自然”。如《小青娘风流院传奇》第二十出眉批:“各说各话,无字不真。此等文字,便欲飞去,化境。”陈洪绶对《娇红记》第三十一出中[猫儿坠玉枝]^⑦的批语为:“白描丽情,委曲如诉,文章化境,岂人所为?”前者强调

的是“各说各话”的人物真实和语言的“无字不真”，后者侧重于语言的“白描”，实为推崇语言的浅近自然。另一方面，评点批评家把“境”引入“化工”概念中，更加强调了“化工之笔”的审美含义，更指向了至美的艺术境界，既丰富了戏曲批评的理论概念，也为戏曲创作悬设了一种审美理想。

从以“真”为戏曲美的标准的确立，到以“情”为“真”之内涵的界定，以及“化工”“化境”说的提出，我们可以充分感受到，明代戏曲评点中，以“真”为核心的戏曲审美观是得到普遍认同，并且不断得到深化的理论观念。在明中叶戏曲理论还较多地徘徊在戏曲的“曲”体文学特征的时候，它已经深入到戏曲创作的根本美学问题中；在一些理论家对它虽然有所触及却未能集中探讨的时候，它又显得格外突出。之所以如此，除了思想家李卓吾参与评点的直接影响外，特别与评点批评的形态有关。由于评点是紧附于作品文本的批评，评点者一直是以读者和批评者的双重角色进行阅读活动，作为读者，他们对作品中最细微的“真”都有体察，对哪怕一点点的不“真”也都有感觉。作为批评者，他们又将这些体察和感觉予以理论的升华，并以评批的形式表达了出来。此外，它还与戏曲的叙事文学性质有关。戏曲作为叙事文学，其主要任务是“再现”，不同于诗歌主观抒情的“表现”。后者的“真”主要是情感的真实，儿“再现”文学的“真”，则要求包括人物情感在内的多方面的真实。正因为如此，明代的戏曲评点是与小说评点相互同步地以“真”为美，同步地展开了对文学创作真实论的探讨，共同为古代文学理论的发展做出了有益的贡献。^⑧

四、结语

应该说，近三十年来，对中国古代的文学理论、文学思想的研究已经大为深入。同样，对于中国古代文学评点的研究也已经从多方位展开。但是，两个方面的研究似乎没有得到应有的结合。依笔者所见，从事古代文学评点的学者，更多关心的是对评点版本和评点者的考证，没有从文学理论和思想的层面对评点资料加以提升。反之，从事文学理论、文学思想研究的学者似乎并没有对极其丰富的文学评点给予关注，很少将它们纳入中国古代文学理论和思想的体系中分析，即使对金圣叹、毛宗岗等评点批评的大家，也较

少从文学理论的视角展开研究，更缺少将他们的评点当作文学思想资源的意识。

毫无疑问，评点直接呈现为一种文学批评形态，和文学理论、思想相比，似乎还处于低一个层次。但是，正如别林斯基所说的，“批评是哲学意识，艺术是直接意识”^[12]。评点作为一种批评形态，仍然是评点者“哲学意识”的展开，是文艺理论思维的成果。尽管大量的批语还很简略乃至零碎，但是，它们无疑是一定理论观念的外化，有的批语和序跋相互联系，还阐发了一定的理论见解。因此，蕴藏在各种作品评点中的理论观念和思想十分丰富。除了真实论以外，明代戏曲评点中还蕴含有很多值得重视的文学思想，例如情节结构论、风格论、戏剧技法论，等等。本文通过对明代戏曲评点中真实论的梳理和挖掘，意在说明，从宋代发端、兴盛于明代中叶以后的评点批评实在是中国古代文学理论和文学思想研究的重要思想资源，期冀有更多的学人给予关注。

注释：

- ① 《息宰河传奇》的作者为沈嵎，其创作时间，据陈美林等先生考证，约为崇祯十四或十五年。参见陈美林等《沈嵎与且居批评息宰河传奇》一文，载《文献》1987年第三期。
- ② 《古本戏曲丛刊》第一集收有两种《荆钗记》刊本，一为《原本王状元荆钗记》，所采用的就是“舟中相会”的情节；一为《屠赤水批评荆钗记》，所采用的则是“玄妙观相逢”的情节，该本虽名“批评”本，实无一字批语。
- ③ 据此可知，“舟中相会”乃是《荆钗记》的“古本”。参见叶子铭、吴新雷《荆钗记南戏演变初探》一文，载1961年11月29日《文汇报》。
- ④ 例如，第二十二出“教婿觅封”中，红拂对即将离去的李靖唱道：“我欲言还止，转教人心折临歧，无奈燕西飞……纵不然化作了望夫石，也难免瘦了腰枝。”评点者于此曲全加了圈号，并尾批说：“不像红拂侠气。”
- ⑤ 叶长海《中国戏剧学史稿》第八章“评点、曲谱及其他”论及沈际飞的这篇《题词》时即认为，其“写作日期比王思任作《叙》约晚十年，其中有些观点与王《叙》相似，显然深受王思任的影响。”见该书287页，上海文艺出版社1986年出版。
- ⑥ 此段为沈际飞的评点所沿用，但词句有差异。茅元仪在“冥判”一出也有批语说：“将无作有，真是奇绝。”
- ⑦ 该曲由王娇娘所唱，曲词为：“想当日花天月地，两两结盟言。道则个地老天荒情意坚，谁料周年半载，和你不得永团圆。这还是郎心变也奴心变，则索呵请先生自言，则索呵请先生自言。”
- ⑧ 明代小说评点中同样以“真”为美，参见叶朗《中国小说美学》，北京大学出版社1982年出版。

参考文献：

- [1] 雨果·玛丽·都铎：序[M]// 古典文艺理论译丛编辑委员会·古典文艺理论译丛：第2册。柳鸣九，译。北京：人民文学出版

- 社, 1961: 136.
- [2] 狄德罗. 狄德罗美学论文选[M]. 张冠尧, 等译. 北京: 人民文学出版社, 1984: 131.
- [3] 余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 1983: 722.
- [4] 汤显祖. 牡丹亭题词. 明末朱元镇校刻本卷首.
- [5] 徐复祚. 曲论[M]//中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成: 第四册. 北京: 中国戏剧出版社, 1959: 234.
- [6] 维迦. 当代写作喜剧的新艺术[M]// 古典文艺理论译丛: 第11期. 杨绛, 译. 北京: 人民文学出版社, 1966: 172.
- [7] 李贽. 读律肤说//焚书: 卷三[M]. 北京: 中华书局, 1961: 133.
- [8] 王先谦. 庄子集解: 卷八渔父[M]. 北京: 中华书局, 2012: 332.
- [9] 李泽厚, 刘纲纪. 中国美学史: 第一册[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1984: 249.
- [10] 李贽. 杂说//焚书: 卷三[M]. 北京: 中华书局, 1961: 96-97.
- [11] 莱辛. 汉堡剧评[M]. 张黎, 译. 上海: 上海译文出版社, 1981: 307-308.
- [12] 别林斯基论文学[M]. 别列金娜, 选辑. 梁真, 译. 上海: 新文艺出版社, 1958: 258.

Theory of Authenticity in the commentary on Chinese Opera in the Ming Dynasty: Also on the commentary as a resource for research on literary thoughts

ZHU Wanshu

(School of Liberal Arts, Renmin University of China, Beijing 100872, China)

Abstract: In the commentary on Chinese Opera in the Ming Dynasty, many critics after Li Zhuojun rationally and self-consciously began to take “authenticity” as the criticism criteria, putting emphasis on authenticity in events, characters and backgrounds. At the same time, they extended the connotation of authenticity, believing that authenticity involves representing physical feelings of the people in life, thus being life-like. And after the birth of Tang Xianzu’s *The Peony Pavilion*, there arose from critics even more reflections on the relationship between authenticity and art, who recognized artistic regularities such as “the authentic in the fictitious” or “the more phantom, the more healing, and the more fictitious, the more authentic”. Meanwhile, these critics started from the authentic point of view and put forward such concept as “setting the environment”, which enriched the above Theory of Authenticity. Hence, references in the commentary on Chinese ancient literature should be considered as an important resource for literary thoughts.

Key Words: the Ming Dynasty; the commentary on Chinese Opera; Theory of Authenticity; a resource for thoughts

[编辑: 谭晓萍]