

## 经典唱尽雅俗韵 玉茗千秋绝妙词

黄振林

DOI:10.16364/j.cnki.cn11-4907/j.2016.08.012

### 一、“宜伶”檀板，玉茗堂前首演《牡丹》

“四梦传天下，戏坛古今师。”今年，是我国最伟大的古典戏曲大师汤显祖逝世400周年。明神宗万历二十六年（1598），由于长期屈沉下僚，深感官场的腐败，加上爱女、大弟、儿子相继夭亡的强烈刺激，汤显祖向吏部辞职，并谢绝挽留，归隐临川家中专事戏曲创作。这一年，他将全家从临川城外文昌里迁至城中香楠峰下的新居玉茗堂，创作了《牡丹亭》。随后两年，又创作了《南柯记》和《邯郸记》。这些剧作迅速产生了广泛而深远的影响，成为戏曲史上最伟大的经典。

临川是历史文化名城，也是明清南方戏曲中心之一，弋阳腔、海盐腔、昆山腔、青阳腔、徽州腔等均流经此地，享有戏曲之乡的美誉。汤显祖创作《牡丹亭》时，昆山腔传播范围逐步扩大，海盐腔在江浙、南京等地逐渐淡出。各地缙绅富贾蓄养的家班均为昆腔班底。像江苏太仓王锡爵家班、江苏无锡邹迪光家班、江苏常熟钱岱家班、客居金陵的徽州人吴越石家班等，都有争相演唱《牡丹亭》的史料记载。无锡人邹迪光是汤显祖的朋友，他还曾写信邀请汤显祖赴无锡观看《牡丹亭》演出，但汤显祖由于各种原因未能成行。魏良辅改造后的昆腔在曲唱形式上已相当完善和成熟。其“尽洗乖声，调用水磨，功深熔琢，气无烟火”的行腔风格，塑造出昆曲“转音若丝，流丽幽远”的抒情曲韵，与“临川四梦”浪漫缱绻的剧情风格和谐统一。汤显祖自己在南昌滕王阁也观看过江西昆曲艺人王有信、于采等表演《牡丹亭》，并赋诗云：“韵若笙箫气若丝，牡丹魂梦去来时。河移客散江波起，不解销魂不遣知。桦烛烟消泣绛纱，清微苦调脆残霞。愁来一座更衣起，江树沉沉天汉斜。”从“韵若笙箫气若丝”的描写看，王、于等采用的是经典的昆腔行腔方式。

但汤显祖在临川完成《牡丹亭》等剧作后,究竟由什么艺伶演唱?用什么声腔演唱?这在戏曲演出史上是个令人感兴趣的话题。其实,与江浙缙绅商贾不同,汤显祖弃官归家后,虽然“游于伶党之中”,身边聚集了相当数量的“宜伶”,但并没有蓄养私人家班。“宜伶”这个词,在明代典籍中极其少见,只有汤显祖和梅鼎祚在诗文或者尺牘中使用过。汤显祖“小园须着小宜伶”“离歌分付小宜黄”“宜伶相伴酒中禅”“弟之爱宜伶学《二梦》”等诗文中曾经有“宜伶”的称谓。而宜伶,是来自临川邻县宜黄县的戏伶。从他应约撰写的著名文稿《宜黄县戏神清源师庙记》的记载可知,这些宜伶演唱的是宜黄籍著名抗倭将领谭纶从浙江布政司左参政任上带回的海盐腔。正是汤显祖身边的这些宜伶,首先在玉茗堂将《牡丹亭》搬上舞台。汤显祖有诗为证:“玉茗堂开春翠屏,新词传唱《牡丹亭》。伤心拍遍无人会,自掐檀痕教小伶”。汤显祖甚至躬身登场,指导小伶搬演《牡丹亭》。汤显祖在《与宜伶罗章二》中说:“章二等安否?近来生理何如?”

《牡丹亭记》,要依我本,其吕家改的,切不可从。虽是增减一二字以便俗唱,却与我原做的意趣大不相同了。往人家搬演,俱宜守分,莫因人家爱我的戏,便过求他酒食钱物。如今世事总难认真,而况戏乎!”<sup>[1]</sup>作为宜伶的精神领袖,汤显祖曾多次派遣宜伶戏班赴南京、安徽、南昌等地演出,晚年还派遣宜伶到安徽宣城慰问著名剧作家梅鼎祚。除了生活上的关心、艺德上的指点外,最重要是申明自己的艺术观。他在著名的《答吕姜山》尺牘中说道:“凡文以意趣神色为主。四者到时,或有丽词俊音可用,尔时能一一顾九宫四声否?如必按字摸声,即有窒滞迸拽之苦,恐不能成句矣。”<sup>[2]</sup>吕姜山,即吕胤昌,字玉绳,浙江余姚人,汤显祖好友,万历十一年

(1583)同科进士,著名曲论著作《曲品》的作者吕天成的父亲。他曾改编过《牡丹亭》并从吴中寄给汤显祖,由于戏曲观念和对声律理解的差异,遭到汤显祖的否定。汤显祖从小就随大伯习曲,家中藏书有大量的元曲,很多曲文都烂熟于心,于声律极有造诣。常常和少年伙伴帅机、吴拾芝、曾如海等“唱和赏音”。后来又长期生活在南京,对南曲演唱耳熟能详。加上他深厚的曲词修养和超人的文学才华,就像明代人评价汤显祖所云,其气节耿介,词曲风流。他的精彩的曲文,融汇骈文的辞藻、诗词的意象,隽秀典雅,脍炙人口。如“朝飞暮卷,云霞翠轩;雨丝风片,烟波画船”,系化用王勃《滕王阁诗》而来,得到明清很多文人的由衷赞美和仰慕。后世很多剧作家都想改译他的曲词,均难以如意。即便如石凌鹤这样的戏剧大家,在改译《牡丹亭》时,改成“朝飞暮卷,云霞翠轩;柳丝花片,烟波画船”,

就两个字的差异,其意蕴的丰富性就不如原稿。

明代文人在高度称赞《牡丹亭》的构思精巧和文辞优美的同时,又纷纷指责其曲律上存在不足。诸如“不谙曲谱”“用韵任意”等。晚明以后的曲家,为了昆腔演唱的需要,对“四梦”进行“改窜”,特别是对曲牌使用的删削,反映了昆曲演唱的某些规范性要求。像《牡丹亭》,明代就有沈璟的改本《同梦记》、臧懋循的改本《还魂记》、冯梦龙的改本《墨憨斋重定三会亲风流梦》、硕园改本《还魂记》、徐肃颖删润本《玉茗堂丹青记》等。清代以后,曲家从曲谱角度整饬《牡丹亭》等汤显祖剧作,出现了像钮少雅《格正还魂记词调》,完全从曲牌格律角度格正其句式、字节、字调等;如冯起凤《吟香堂牡丹亭曲谱》、叶堂《纳书楹牡丹亭全谱》,则删除宾白,保留曲文,详注工尺,迎合曲家清唱需要。其实,汤显祖对传奇的表演,特别是对音律的认识有自己独到的见解。沈璟主张尊古守旧,恪守曲律;汤显祖则主张顺其自然,“音”为“意”用。汤显祖在明清曲家中是最重视情感作用的戏曲家,他的《牡丹亭》也是天下“第一情戏”。他评王玉峰《焚香记》传奇时指出:“其填词皆尚真色,所以入人最深,遂令后世之听者泪,读者颦,无情者心动,有情者肠裂。何物情种,具此传情乎?”<sup>[3]</sup>他与宜伶罗章二、张罗二、吴迎、汝宁等交往密切,常常切磋舞台艺术。他曾写两首诗寄给与吴迎配戏的生脚张罗二,诗前小序云:“迎病装唱《紫钗》,客有掩泪者,近绝不来,恨之。”<sup>[4]</sup>意思是当年吴迎演《紫钗记》中“怨撒金钱”,把霍小玉病中思念李益的情状淋漓尽致地表现出来了;而后来演技衰退,失去观众,根本原因是真情的缺失。汤显祖是古代难得的真性情的剧作家,尽管说是“失宫犯调”,但正如明代张岱评论《还魂记》时所言,可谓是“灵奇高妙,已到极处”,是古典戏曲舞台上最有魅力的剧作之一。

## 二、纷纭呈现,四百年舞台惊艳《还魂》

“填词之设,专为登场。”自“四梦”诞生以来,案头改写、舞台改演现象层出不穷。杜丽娘和柳梦梅的爱情故事,超越了明清传奇中一般的才子佳人题材的戏曲设计。他们不是青梅竹马,也非一见钟情,完全是青春朦胧的少男少女,游园惊梦、因梦生情、因情而死、死而复生、终成眷属。这种“无媒自嫁、鬼亦多情”的剧情安排,顺应了最本真的人心初衷,呼应了最珍贵的情感期待。文人愿改、艺伶愿演、观众愿看,并且越改越新、越演越好、越看越爱。正因为思想深刻、意趣深远、艺境深邃,横看成岭,

侧看成峰,使得剧作处处充满生长的力量。特别是舞台演出本,在原有情节基础上因势而生,顺情而长,增枝延蔓,标新立异。比如《惊梦》,额外安排睡魔神上场。原著“入梦”情节,仅有“睡介”“梦生介”等舞台提示,而安排睡魔神,则是手持日月镜,将执柳枝的书生柳梦梅引导上场入戏。再如“堆花”场面。原本只有一个花神,末扮,“束发冠、红衣、插花”,唱一支【鲍老催】即下场。花神的设计是为了强调杜丽娘与柳梦梅的“姻缘之分,天作之合”。但在后来的演出中,花神人数迅速增加,形成了现在舞台上的“堆花”现象。《审音鉴古录》载,“花神依次一对对徐徐并上,分开两边,对面立。以后照前式,闰月花神立于大花神傍,末扮大花神上,众合唱【出对子】【画眉序】【滴溜子】,然后搭台上下立,末唱【鲍老催】【五般宜】,众花神下”。清代乾隆年间的戏曲选本《缀白裘》是影响很大的兼顾昆腔和乱弹的台本,它选录的曲词和念白均按照戏班的串演本为标准,而不是文人的案头本。在演出《惊梦》时,花神唱【鲍老催】【双声子】两支曲子。其中【双声子】唱词云:“柳梦梅,柳梦梅,梦里儿成烟眷。杜丽娘,杜丽娘,勾引得香魂乱。两下姻缘非偶然。羨梦里相逢,梦里同欢。”从唱词的形态和曲韵看,这不是长短句曲牌体的曲唱,而是典型的民间梆子或乱弹形式。到了近代,“堆花”花神装扮已经五彩缤纷,昆乱不分,装扮的民间化色彩非常浓厚。其实,到清代康熙乾隆年之后,昆曲日渐衰落,不少演员或专昆曲,或兼昆乱。特别是“四梦”折子戏演出,如《春香闹学》《游园惊梦》《拾画叫画》《花报瑶台》《云阳法场》《折柳阳关》等,很多艺伶都在情节中穿插技巧性的表演,以博得观众的喝彩。其实,汤显祖非常熟悉传奇舞台的观众期盼,该娴静处娴静,该闹热处闹热。比如,将烽火硝烟的穿插作为情节转折的契机,《牡丹亭》中李全扰江淮,《紫钗记》中吐蕃犯境,《南柯记》中檀萝国侵扰槐安国,《邯郸记》中驱除吐蕃等,提升了戏剧场面的紧张度,增强了观演效果。当然,除了文人好事者肆意篡改外,鄙俗庸伶的随意拆解增删也比比皆是,以至于各种坊刻唱本随处可见。还有的将“临川四梦”改编成说书、弹词、子弟书、鼓词、评话等各种艺术形式。晚清时著名诗人龚自珍在《己亥杂诗》中云:“梨园串本募谁修,亦是风花一代愁。我替尊前深惋惜,文人珠玉女儿喉”,并在诗歌的注释中写道:“元人百种曲,临川四梦,悉遭伶师篡改,昆曲俚鄙极矣。”<sup>[5]</sup>为“临川四梦”等被无端篡改打抱不平。当代舞台的“四梦”改编同样遇到相同的难题。受西方话剧技巧的影响,改编者打破“三一律”“四堵墙”,写意和幻觉合用,叙事与代言并行。比如现代人“闯”入梦境,与戏中人对

话,实现古今穿越。再如《拾画叫画》中,柳生吟哦“欲傍蟾宫人近远,恰些春在柳梅边”时,画中的杜丽娘变成真人,在画框中摇动等。尽管舞台的真实感和现代感增强,但损害了戏曲虚拟和程式表演,演员的本领被声光电化的舞台技巧所掩盖。1959年,著名戏剧家孟超写文章点评石凌鹤改编《牡丹亭》,称其将“游魂”“幽媾”“欢挠”“冥誓”压缩为“幽会”一场,而杜丽娘的装饰除了头披黑纱外,原作中“赚花阴小犬吠春星,冷冥冥梨花春影”造就的鬼魂气息、幽冷感觉都没有,魂游的气氛不见了,表达了老戏剧家对传统戏曲舞台特点的深刻理解。“临川四梦”的舞台改编永远在路上。尽管这样,丝毫不影响“四梦”作为舞台上最伟大的经典流光溢彩。

### 三、直指心魂,有多少曲家还原“四梦”

汤显祖是个极富艺术才情的剧作家。他的“临川四梦”均来自于对前人话本小说的创造性改编。像《牡丹亭》前部分故事框架取材于何大抡辑《重刻增补燕居笔记》卷九所载话本小说《杜丽娘慕色还魂》。他依托故事框架,主要选择杜丽娘为情而死、为情而生的情节线索铺陈关目。游园惊梦、寻梦写真、诊祟闹殇、地府冥判、魂游幽媾、回生还魂,真可谓出生入死、碧落黄泉、只为情了。王骥德《曲律》卷四评云:“《还魂》妙处种种,奇丽动人。”吕天成《曲品》卷下评:“杜丽娘事,甚奇。而著意发挥怀春慕色之情,惊心动魄。且巧妙迭出,无境不新,真堪千古矣。”汤显祖剧作都是直指人心魂的惊心动魄之作。像《牡丹亭》的“游园惊梦”乃《牡丹亭》的戏魂。“丽娘一梦,还魂皆活。”它是少女生命的大转折、新起点,青春意识在梦中惊醒,性爱情怀在梦中激活,立意新奇,曲词绝伦,感人心魄。明代王思任评点《牡丹亭》的“至情”云:“《牡丹亭》,情也。若士以为情不可以论理,死不足以尽情。百千情事,一死而止,则情未有深于阿丽者也。且其感应相与,得《易》之咸;从一而终,得《易》之恒。则不第情之深,而又为情之至正者。”所谓“情之至正”,是高度肯定丽娘之情的天然、合理、真实、可信。“游园惊梦”在舞台上常常连演,是昆曲舞台上生旦联袂的家门戏。尤其是欢会场面,丽娘喜而羞涩,梦梅乐而不淫。生旦依偎配合,精准传神。丽娘自游园惊梦之后,情思不已,辗转难眠,禁不住背着春香回园寻梦。“心似缱,梅树边,这般花草草由人恋”,依凭园中景物,追思昨日欢好。然而,园空人静,美梦难续,除了温情回忆后一片凄凉