

New Textual Criticism of the Relations between the North tune

‘Baiyueting’ and the South tune ‘Baiyueting’ :

by citing a wrong textual criticism

Etude nouvelle des relations entre l’opéra du Nord Le Pavillon de

l’adoration de la Lune et le théâtre du Sud Le Pavillon de

l’adoration de la Lune :

à partir d’une recherche échouée

北曲《拜月亭》與南戲《拜月亭》關係新證

——援引一則失敗考據切入

Cui Maoxin

崔茂新

Received 11 Juune 2005 ; accepted 20 January 2006

Abstract According to a new “textual criticism” by a scholar, the Yuan drama ‘Baiyueting’ of Guan Hanqing was adapted from the South tune “Baiyueting”. The paper focuses on the status of the North tune “Baiyueting” and the poetry-related areas of the South tune “Baiyueting” after citing the wrong textual criticism. From the perspective of the development of the Chinese drama art history, the paper makes a deep ,penetrating and full analysis of the relations between the two and relative issues. As a result, the academic propositions are confirmed, such as “the North tune ‘Baiyueting’ was created by Guan Hanqing on the basis of his own experiences in politics in the early stage of his creation”, “The South tune ‘Baiyueting’ was created in the mid-Yuan dynasty by a person living in Hangzhou called Shihui by thinking over and over again of the North tune ‘Baiyueting’”, “The two stages of the booming of the north tune ‘Baiyueting’ and the development of the South tune ‘Baiyueting’ are two continual stages in the development history of the Chinese drama art, which are also by no means irreversible”, thus providing the academic support with new facts and the notion of original poetry for the rewriting or revising the development history of the Chinese drama.

Keywords: the North tune ‘Baiyueting’ , the South tune ‘Baiyueting’ , Place in the History of Literature, Old Edition of the Capital of Yan, Think over, Poetry-related area

Résumé Un certain savant a récemment proclamé que *Le Pavillon de l’adoration de la Lune* de Guan Hanqing fut adapté du théâtre du Sud du même nom. Cet essai, partant de la place littéraire de l’opéra du Nord *Pavillon* et le champ de lien de la versification du théâtre du Sud *Pavillon*, analyse de façon approfondie et minutieuse leurs relations et des problèmes concernés sous l’angle du développement de l’art théâtral chinois. Cette recherche a abouti à confirmer les thèmes académiques comme « l’opéra du Nord *Pavillon*, originaire de Guan Hanqing, fut créé au début de sa carrière littéraire et inspiré de son expérience politique. » ; « le théâtre du Sud *Pavillon* fut adapté de

l'ancienne édition de la capitale Yan par un habitant de Hangzhou Shi Hui en ajoutant de la musique et de la parole » ; « la prospérité de l'opéra du Nord et l'essor du théâtre du Sud constituent deux phases étroitement liées dont la relation d'héritage est irréversible dans l'histoire de l'art théâtral chinois. », et à fournir un soutien académique doté de nouvelles découvertes de fait et de la théorie de la versification des créations originales pour la révision de l'histoire de développement de l'art théâtral chinois.

Mots-clés: opéra du Nord *Le Pavillon de l'adoration de la Lune* ; théâtre du Sud *Le Pavillon de l'adoration de la Lune* , place littéraire, ancienne édition de la capitale Yan, champ de lien de la versification

摘 要 有學者新近“考證”出“關漢卿的《拜月亭》雜劇是根據南戲改編的”。本文援此失敗的“考據結論”切入，著眼于北曲《拜月亭》的文學史地位與南戲《拜月亭》的詩學關聯域，對二者的關係及相關問題從中國戲曲藝術歷史發展的角度，作了深入、精微、詳實的考索與辯析，使“北曲《拜月亭》系關漢卿創作生涯早期取材於個人特殊政治情感遭際的原創作品”、“南戲《拜月亭》為元中葉杭州人施惠‘翻騰燕都舊本’而成的‘填詞和曲’作品”、“北曲鼎盛與南戲勃興是中國戲曲發展史上兩個前後銜接且傳承關係絕對不可逆轉的發展階段”等學術命題得到了確證，為重寫或改寫中國戲曲發展史，提供了具有新的事實發現及原創詩學理念的學術支持。

關鍵詞: 北曲《拜月亭》；南戲《拜月亭》；文學史地位；燕都舊本；翻騰；詩學關聯域

導 言

任何學術研究都是有效能的，只是效能有“進”“退”之別。或者是成功的，研究者在特定物件某個關鍵點上的重大突破，必然會導致整個研究領域的面貌改變和研究境界的突變式提高（進的效能）；或者是失敗的，研究者自認為抓住了真理，花費很大氣力做出來的研究成果，其結論卻經不起科學的追問和反證，不僅無助於推動學術研究的進步，反而把前人研究結論中的真理性因素給抹殺了，以至於把一般常識也搞得含混不清、使人糊塗起來（退的效能）。筆者近讀著名南戲研究專家、南京大學教授俞為民先生發表在《文學遺產》2003年第3期一篇20000餘字的考據長文《南戲〈拜月亭〉考論》（下稱“俞文”，引自該文的文字也不再注明出處），心裏正起了這種“失敗考據”的感覺。

南戲《拜月亭》脫胎于關漢卿的雜劇《閨怨佳人拜月亭》，這一點是各種版本的中國文學史和迄今為止的各種研究論著一致的結論。俞文卻根據自己設想出來的一條或然性的理由，“考證”出“關漢卿的《拜月亭》雜劇是根據南戲改編而成的”，進而更離奇地認定，明中葉一篇格調卑下的士人文言小說《龍會蘭池》保存了早於南戲且為南戲《拜月亭》所因襲的最早的故事藍本。俞文這種不拘於前人成說的學術勇氣固然應當肯

定，只可惜預設前提荒謬、立論證據不足，卻對支持前人論點的大量確鑿證據置若罔聞，從而走上了一條喪失學術真性追求的危險道路¹。

當然，即使是“失敗考據”，從學術發展史的角度看，也同樣具有某種程度上的積極意義。本文對關劇《拜月亭》文學史地位的探究，對南戲《拜月亭》詩學關聯域尤其是作者問題的考索，對關劇《拜月亭》與南戲《拜月亭》之潛隱關係的理解與闡發，對北曲與南戲之傳承演進關係這一長期以來爭訟不休的歷史公案的新判斷，等等，皆是由俞文這一“失敗考據”引發的。人類的學術事業同樣遵循著前途光明與道路曲折並存的歷史演進規律，某個環節的“退一步”，恰恰潛伏著下一環節的“進兩步”。只是我們應當儘量減少這種“退”，並力求把每一次實際發生的“退”都轉化為一次新的大幅度躍“進”的契機。

上篇：北曲《拜月亭》的文學史地位

¹在學術研究上，缺乏合理前提、扎實考證率爾提出顛覆前人成說的“非常之議”，是十分危險的。

北曲《拜月亭》的文學史地位，以及北曲《拜月亭》與南戲《拜月亭》的傳承關係，原本是不應該有什麼疑問的。現存元刊本《新刊關目閨怨佳人拜月亭》，與各種版本的鐘嗣成《錄鬼簿》在“前輩已死名公才人”關漢卿名下對《閨怨佳人拜月亭》的確切著錄有不容置疑的對應性。南戲《拜月亭》其最早的世德堂本末折又有“書府番騰燕都舊本”的記載。所有這些，似乎都有力地證明了王國維關於南戲《拜月亭》“佳處大都蹈襲關漢卿《閨怨佳人拜月亭》雜劇”²、吳梅關於“《幽閨》本關漢卿《拜月亭》而作”³之學術判斷的正確性，證明各種版本的中國文學史關於南戲《拜月亭》系根據關漢卿同名雜劇改編而成的學術結論⁴的不可動搖性。

事情往往是在人們通常認為最不应该有疑問的地方節外生枝。俞文的所謂“考證結論”豈止是動搖、簡直是要顛覆北曲《拜月亭》的既定文學史地位。深究造成這一突發性重大學術事件的原因，如果暫且撇開俞文本身的問題不說，單單就學術界對北曲《拜月亭》這類作品的文學史研究而言，至少也存在如下幾點不足：

一是長期滿足於對現成史料記載的徑直采信、輾轉抄錄，對材料本身的可信度和資訊內涵，缺乏有思想深度的考索、辯析，從而陷入一種材料崇拜情結，無以判斷材料的真偽和重要程度。李學勤曾徵引馮友蘭的話談“信古、疑古、釋古”問題，提出了“走出疑古時代”的學術觀念，提倡“二重證據法”⁵。這一思想的精髓是，在學術研究當中，對於古書記載的盲目采信和一味懷疑都是不足取的，一切用來證成或證偽一個學術結論的證據，都必須經過嚴格而科學地審查。

二是長期滿足於“以‘史’治‘史’”標定其文學史地位，缺乏對作品本身之文化美學存在或曰詩學關聯域的讀解性發掘。文學史學科應當是對文學存在和文學特性的研究，必須把對文學

作品現象的持續性讀解、領悟與發掘放在極為重要的位置上，而不是把文學現象視為一般性文化現象的歷史研究。史料的清理，作家生平的探究，作品的輯佚與辨析，一種體裁形式生成與流變，不同文學現象之間的意義關聯，等等，所有這些研究的中心點，是對於具體文學作品現象之詩性特徵與文化美學內涵的學術揭示，是對於具體作品現象所蘊含的詩性結構與文化情境之互動性轉換生成關係的學術揭示。

三是落實到對具體作品現象的個案研究，往往汲汲於孤立封閉地自創新說，卻極大地忽略了將其放在文學史的大背景上做總體性的檢討與觀照，極大地忽略了對基本正確的前人結論、學術成說之深層意義的持續開掘和證據基礎的進一步加固，造成學術研究只具有論爭性、博弈性價值，而無積累性、發展性價值。文學史決不僅僅是按照時間順序排列的一連串文學事實，決不僅僅是容納個案研究成果的“籬筐”或“水槽”，還是制約著具體文學作品現象之個案研究過程的觀念系統和方法規約。以文學史的觀點和意識來看，任何文學現象都不是孤立靜止和一成不變的，而是在和其他文學及文化現象以不同方式相互聯繫、相互影響過程中動態發展著的。

一個進步、創新的研究綱領，則應當努力避免前人研究中的這些缺陷。

就北曲《拜月亭》著者、年代及原創性問題而言，固然可依據上述文獻記載做出定論，但任何經得起時間考驗、凝結著獨特發現的學術結論，卻必定是經過具體深入的研究且排除種種反證可能之後得出的。例如，儘管暖紅室本《錄鬼簿》在與關漢卿同時代的王實甫名下也著錄有《才子佳人拜月亭》一劇，一則在最接近鐘嗣成原著的說集本、孟稱舜本、天一閣本等《錄鬼簿》早期版本中皆未載此目，二則標明“關漢卿撰”的元刊本《閨怨佳人拜月亭》與南戲《拜月亭》有著很高的對應契合度，考慮到《才子佳人拜月亭》的劇名既落俗套，又與現存北曲《拜月亭》的劇情不符，因而完全可以排除王實甫對現存北曲《拜月亭》的著作權⁶。但要進一步指出俞文考證結論

² 王國維《戲曲論文集》第102頁。中國戲劇出版社1984年7月版。

³ 吳梅《顧曲塵談·中國戲曲概論》第163頁。上海古籍出版社2000年5月版。

⁴ 劉大傑《中國文學發展史·中國文學史》“章、駱本”、“游國恩本”、“文研所本”及“袁行霈本”，文字表述雖有不同，但基本意思卻是一樣的。

⁵ 《文學遺產》編輯部編《世紀之交的對話——古典文學研究的回顧與展望》。上海古籍出版社，2000年12月版，第1頁至第28頁。

⁶ 說集本、孟稱舜本、天一閣本《錄鬼簿》，在王實甫名下雖未載《才子佳人拜月亭》，卻多出《多月亭》一目，恐系“拜月亭”之誤。但本文的考據表明，即使王實甫確實作過《拜月亭》雜劇，也只能是不同于現存關劇《拜月亭》

的錯誤性及其研究方法的非科學性，把“北曲《拜月亭》的作者為關漢卿，北曲《拜月亭》系南戲《拜月亭》創作所依據的‘燕都舊本’”這一人們的普遍看法轉化為嚴格意義上的現代學術定論，把人們對北曲拜月亭與南戲拜月亭之關係的認識提升到一個更新更高境界，仍還需要進行更深入的研究和尋找更有說服力的證據。

證據一：從北曲《拜月亭》與關劇《玉鏡臺》中的具體語境看，關漢卿是把“拜月亭”作為“拜月”同義語使用的。

俞文為自己預設的惟一立論基礎是：北曲《拜月亭》劇名中有“亭”，劇情中卻只有“拜月”而無“亭”；南戲《拜月亭》劇中雖沒有“拜月亭”的情節，卻有“亭前拜月”之說。《龍會蘭池》不僅“‘拜月亭’的情節先後出現了三次”，而且主人公蔣世隆還作有《拜月亭賦》、《拜月亭記》。於是，在俞文的考證結論裏“拜月亭”故事就一反“北曲《拜月亭》→南戲《拜月亭》→《龍會蘭池》”的正向傳承順序，而有了“《龍會蘭池》→南戲《拜月亭》→北曲《拜月亭》”這一令人膛目結舌的逆向傳承之說。《龍會蘭池》收在明中葉《國色天香》和《繡谷春容》兩部小說集當中，南戲《拜月亭》一般認為是元代或曰元末明初的作品，北曲《拜月亭》學術界公認為是元代前期關漢卿的作品。俞文的“考證結論”如果能夠成立，文學史對有關內容的敘述就要改寫，並且必將引起廣泛的學術關注。這是因為，一項研究成果在權威學術期刊上的發表，則意味著一個學術界不得不正視的學術事實的存在。

更令人膛目結舌的是，俞文這一具有極強顛覆性的考證結論的邏輯大前提，僅僅是作者本人一條極具或然性的理由推斷，所謂“無論是南戲還是雜劇，劇名都作《拜月亭》，顧名思義，在兩劇所敷衍的情節中，必定有‘拜月亭’這一情節。”（引文中的重點為筆者所加，下同）事情壞就壞在“顧名思義”和“必定有”這幾個字上。在俞文看來，“拜月亭”只有與“醉翁亭”“斷金亭”“風波亭”相同的結構方式，亦即“××亭”式結構，殊不知北曲《拜月亭》的劇名還存在著動賓結構的使用方式，亦即“拜月亭”。就前者論，“亭”字必須坐實；按後者說，

且晚于關劇《拜月亭》的另一部雜劇作品。

“亭”僅僅是湊足音節的虛字，可有可無，“拜月亭”等同於“拜月”。細考元、明兩代的文獻資料，對北曲《拜月亭》劇名的釋讀，既存在那種把“閨怨佳人拜月亭”翻騰為“亭前拜月佳人恨”、進而留下把“亭”字坐實之空隙的讀解方式，也同樣存在把《拜月亭》寫作“《拜月記》”

“《拜月》”等把“亭”字略去的讀解方式。魯迅在《阿Q正傳》裏推斷阿Q的名字是寫道“倘使他號叫‘月亭’，或者在八月裏做過生日，那一定是阿桂了。”可見，魯迅在這裏是“月亭”一詞與單音節詞“月”相等同了。討論至此，“拜月亭”是動賓結構還是偏正結構，其中“亭”字的語法意義是實是虛，還不能驟然下結論。然而，單單這種可此可彼的不確定性，就已經把“‘顧名思義’‘必定有’”這一俞文考據推理的邏輯前提徹底否定了。

退一步而論，即使邏輯前提被證明是錯的，在非此即彼、可此可彼的判斷式中，俞文考證結論的正確幾率仍還占50%。接下來的證據卻把俞文這50%的正確幾率也剝奪罄盡了。關漢卿《玉鏡臺》雜劇第二折，翰林學士溫嶠的“煞尾”唱詞為：

俺待麝蘭腮粉香臂鴛鴦頸，由你水銀漬朱砂斑翡翠青。到春來小重樓，策杖登，曲闌邊，把臂行，閑尋芳，悶選勝。到夏來追涼院，近水庭，碧紗廚，綠窗淨，針穿珠，扇撲螢。到秋來入蘭堂，開畫屏，看銀河，牛女星，伴添香，拜月亭；到冬來，風加嚴，雪乍晴，摘疏梅，浸古瓶。歡尋常，樂餘剩，那時節，趁心性。由他嬌癡，盡他怒憎，善也便宜，惡也相稱。朝至暮不轉我這眼睛，孜孜覷定，端的寒忘熱饑忘飽凍忘冷。

與這裏的“伴添香，拜月亭”相對應的，是北曲《拜月亭》第三折如下內容：

（正旦雲：）梅香，安排香桌兒去，我待燒炷夜香咱。（梅香雲了。）（正旦唱：）

【伴讀書】你靠欄檻臨台榭，我準備名香蕝。心事悠悠憑誰說，只除向金鼎焚龍麝，與你殷勤參拜遙天月，此意也無別。

前者中的“拜月亭”與後者中的“參拜遙天月”有著絲毫不容置疑的對應性，二者是完全等值的。可見在關劇當中，“拜月亭”與“拜月”在句式結構和使用方式上完全相同。

聯繫兩劇的內容而論，關漢卿心系“拜月”且以“拜月”作劇名，是有其特定情懷和深刻用

意的。首先,《玉鏡臺》與《拜月亭》所寫都是文人儒士與心儀女子的戀愛諧侶故事,“拜月”顯然有感謝上天成全、月老做就其美好因緣的意思。中國傳統的知識份子,雖然以科舉仕進、功名富貴為自我實現的價值標準,但升官發財的最終目的還是要得到“顏如玉”“美貌妻”。因此,在古代文學作品中,“金榜提名”總是“洞房花燭”的一種伴生現象,反之,貧賤黎庶們的男女戀愛及情意和諧故事卻並不因為沒有金榜提名、升官發財襄助而減弱其詩性魅力與審美趣味。把這一點大而化之,美好愛情與最親近男女之間的意趣和諧,應當是人生幸福最高的和終極性的體現。男人拓展事業憑藉“理”,故有功名追求,女人守護家園頤養“情”,故多幸福憧憬,“理”最終還要以“情”為歸宿,這是兩劇對“拜月”情有獨鐘的深層人生哲學原因。其次,“拜月”還與中國古老宗教傳統中祈求福祉的月神崇拜有著遼遠的歷史文化聯繫。從地下出土的楚帛畫可知,在上古神話中就有十二月神形象⁷,由此表明“月”是原始宗教自然崇拜的重要物件之一。“月”在人們的精神觀念中自古以來就是幸福和吉祥的象徵,“拜月”這種實用宗教活動則寄託著人們美好的生活理想,拜月比拜趙公元帥更能體現人性之需,更有詩性意味。因此,“拜月”可以說是關漢卿基於自然崇拜之神學傳統的一個偉大的詩性意象創造,這一詩性意象經由南戲《拜月亭》的二次傳遞,已經在中國人民的心目中深深地紮下了根,《拜月亭》或曰《拜月》成為了六、七百年來中國戲劇舞臺上常演不衰的經典保留劇目。

與關漢卿把“拜月亭”作為“拜月”同義語使用構成鮮明對照的是,俞文把“拜月亭”理解為“拜月的亭子”,一口咬定必有關於“拜月亭”的一番情節緣由、一段實在故事才會有《拜月亭》之劇名,其想像空間與詩境形容實在是太局促、太窄小、太拘泥了。由此所顯示的不僅是某些專事資料過錄、瑣屑考據的學者與戲劇家、詩人之間心靈的隔膜,更暴露了從事古代文學研究的學者,如果不把工夫下在對作品原典的潛心閱讀與審美理解上,單憑顧名思義、主觀臆猜、

連類比附得出的所謂“考證結論”,是沒有任何科學性可言的。對作品原典的閱讀理解是做學問的基礎和本原,脫離開這一基礎和本原,無論下多大工夫,都無法避免其研究結論的荒唐和悖謬。

總之,關劇《玉鏡臺》與北曲《拜月亭》在“拜月亭”一語使用方式上的對應性,不僅是北曲《拜月亭》確系關漢卿所作的一個有力證據,同時說明俞文依據《龍會蘭池》對《拜月亭》之劇名的“顧名思義”根本不符合關漢卿創作《拜月亭》的原初意圖⁸,因而也是毫無事實依據的。如果說阿基米德曾誇下海口“給我一個支點,我可以撬動整個地球”,俞文的全部研究則相當於用一根細頭髮絲把其考證結論的千鈞之軀懸吊於萬丈深淵之上,臨了卻被發現,就連這根救命稻草般的細頭髮絲,實際上也並不存在,僅僅是他的一種主觀想像而已。用堂吉訶德那位不乏幽默感的侍從桑丘潘索的話說,你以為那裏掛著鹹肉呢,其實連掛肉的鉤子也沒有。

論據二：北曲《拜月亭》與關劇《魯齋郎》拒斥盜賊草寇之政治傾向的一致性。

作品中所體現的特定階級的政治立場,一直是社會歷史主義文學批評的主要關注點,甚至是某些傳統批評家用以衡量一部作品文學價值高低最重要的標準。與此相聯繫,強調文學的意識形態性質,又一直是欽定文學理論教材最不可動搖和一貫堅持的觀點。儘管對文學之政治意識形態性的過分強調導致了傳統文學理論對當下文學經驗和新的文學現象解釋能力的降低,導致了文學理論在主流文化思潮衝擊下的失勢和趨於危機,但政治傾向或曰意識形態立場問題在文學研究當中又畢竟是不可回避的,其作為對複雜文學現象一個基本的考釋角度與觀照視點具有不可替代性。如果說作品本文顯在的政治傾向與意識形態立場僅僅是露出水面的冰山一角,那麼,對這一政治傾向與意識形態立場的文化語境及生成原因的探索,往往能揭示出為作品表象所掩蓋的整座文學冰山複雜多變的整體面貌。“證據二”就建立在這一理論基礎之上。

北曲《拜月亭》第一折,王瑞蘭與蔣世隆曠

⁷李學勤.《東周與秦代文明》.文物出版社,1991年11月版,第355頁。

李濤,張弘苑主編.《中國傳世藏畫(一)》.中國畫報出版社2002年4月版,第23頁。

⁸筆者查閱了收詞最多的《漢語大詞典》《中文大字典》等辭書,沒有發現關漢卿之前的其他人在篇名或作品中使用過“月亭”一詞,由此可知,“拜月亭”是關漢卿在意念中等同於“拜月”的自作語。

野奇遇後：

（正旦隨著正末行科。）（外末雲了。）（正旦打慘科。隨正末見外末科。）（外末共正末廝認住了。）（正旦做住了。雲：）怎生這秀才共這漢是弟兄來？（做住了。唱：）

【醉扶歸】你道你祖上親文墨，昆仲曉書集，從上流直傳到你，輩輩兒都及第，你端的是姑舅也那叔伯也那兩姨？偏怎生養下這個賊兄弟？

（外末雲了。）（正末雲了。）（正旦雲：）哥哥，你有此心，莫不錯尋思了末？（唱：）

【金盞兒】你心裏把褐襖襖脊樑上披，強似著紫朝衣；論盆家飲酒壓著詩詞會。嫌這攀蟾折桂做官遲。為那筆尖上發祿晚，見這刀刃上變錢疾，你也待風高學放火，月黑做強賊！

在劇中，王瑞蘭是一位有主意、有識見、有操守、重名節的大家小姐，先是對“祖上親文墨，昆仲曉書集”的蔣世隆怎麼會有陀滿興福這麼個賊兄弟大惑不解，繼而又對蔣世隆意欲接受“義弟”之邀落草為寇進行了勸說與指責。透過王瑞蘭的言行，所表達的卻是作者關漢卿拒斥盜賊草寇的政治傾向與意識形態立場。在另一關劇《魯齋郎》中，權豪勢要魯齋郎見孔目張珪的妻子漂亮，便要張珪第二天五更時分把妻子送到家中供其淫侮，張珪懼於魯齋郎的權勢不敢不送去，作者卻借張珪對魯齋郎的憤怒譴責同樣表達了自己拒斥盜賊草寇的政治傾向與意識形態立場：

這廝強賴人錢財，莽奪人妻室；高築座營和寨，斜插面杏黃旗，梁山泊賊相似，與蔣兒窩爭甚的？

這種拒斥強賊草寇、恪守官方道德的意識形態立場，在中國傳統文士的思想觀念中原本是最為普遍的，但在現存元雜劇中清晰表明這種政治態度的卻比較少見。這是因為，絕大多數元雜劇作品政治批判的矛頭所指是權豪勢要的欺壓百姓和官府吏治的黑暗腐敗，或為情勢所逼鋌而走險或見義勇為失手傷人的豪傑之士，即使落草為寇或身陷縲紲，也往往能夠得到人們的同情、寬宥甚至是人格讚美，從而形成了為數不少的以歌頌讚美節囚義盜為敘事母題的作品⁹。特別應當指出的是，與關漢卿同時代的楊顯之、康進之、李文蔚、高文秀等人，都寫有謳歌讚美節囚義盜母題

尤其是謳歌讚美梁山泊好漢的雜劇作品，惟獨關漢卿在其雜劇創作中表現了譴責盜賊草寇的政治傾向，尤其是把魯齋郎這類權豪勢要與梁山泊好漢捆綁在一起譴責，在現存元雜劇中更是絕無僅有的，也是關漢卿這一大戲劇家屢遭後人指責和詬病的地方。再者，元雜劇傳寫窮書生與官宦富家小姐、上廳行首的婚戀故事，其陪襯人物一般是商人和官員，惟獨北曲《拜月亭》以盜賊草寇作為仕進書生的陪襯。

從另一意義上說，關漢卿既然與上述作家處於同一時代，其雜劇創作和政治思想受到他們的影響又是在所難免的。這裏特別要提到楊顯之，據《錄鬼簿》記載，他不僅與關漢卿是同時代的大都人，還“與漢卿莫逆交，凡有珠玉，與公較之”，號稱“楊補丁”。由是觀之，北曲《拜月亭》一方面借王瑞蘭之口責罵陀滿興福的風高放火、月黑做賊，表達了作者的強烈拒斥態度，另一方面又在第四折讓這一盜賊草寇遇赦招安、考中武狀元，這一點不僅與楊顯之《酷寒亭》中的節囚義盜宋彬的招安設想有著某種程度上的內在聯繫，也與《魯齋郎》中把梁山好漢看得比魯齋郎這類權豪勢要更壞、更可恨的政治態度有了很大不同。但影響歸影響，《拜月亭》與《酷寒亭》的基本政治立場又畢竟是截然背反的：前者是旦角戲，陀滿興福的身份雖然從山大王轉變為了武狀元，其在劇中的地位始終是仕進書生蔣世隆的陪襯，是顯示王瑞蘭慧眼識高才的反向參照物，作者關漢卿對他的情感態度是排斥和冷漠的；後者是末角戲，寫的雖是孔目鄭嵩娶心性歹毒的妓女蕭娥為妾所帶來的悲劇性命運的故事，但全劇的主角卻是綽號為護橋龍的節囚義盜宋彬，從劇中角色說，宋彬是楔子和第四折的“正末”，鄭嵩僅僅是全劇“外”這一角色的扮演者，宋彬因“路見不平，拔刀相助，誤傷人命”而淪為罪囚，又在落草做了山大王后念恩思報，搭救了落難的結義哥哥鄭嵩，宋彬無疑是作者楊顯之在劇中熱情謳歌的中心人物。換句話說，與楊顯之為莫逆之交的私人感情，雖然對北曲《拜月亭》的情節處理有一定影響，並沒有從根本上改變關漢卿的基本政治態度與意識形態立場。

透過這樣的社會文化背景分析，對強賊草寇的拒斥性政治態度已成為北曲《拜月亭》確系關漢卿所作的一個專有標記，更重要的是這一點還是北曲《拜月亭》屬關漢卿前期創作的有力證據。

⁹根據筆者在一篇未刊文稿《元雜劇與〈水滸傳〉詩性結構問題》中的研究，程度不同地體現了節囚義盜之敘事母題的現存元雜劇作品有《酷寒亭》、《黃梁夢》、《合汗衫》、《降桑椹》、《趙禮讓肥》、《存孝打虎》和6種水滸戲。

這是因為，關漢卿的前半生儘管飽受戰爭離亂之苦，但從《陳母教子》《裴度還帶》等作品來看，頭腦中仍有著濃厚的封建政治理念與官方道德立場及仕途功名意識，越到後來，如《謝天香》《金線池》《救風塵》等作品，其“生而倜儻，博學能文，滑稽多智，蘊藉風流”（熊自得《析津志》）的文化人格與創作個性，在其雜劇作品中體現得就越鮮明突出¹⁰。從關於其生平和作品的現存資訊資料看，即使是在其混跡勾欄的浪子風流期，亦即關漢卿之正統意識形態與官方政治立場最薄弱的時期，他也不曾染指過歌頌節囚義盜、讚美綠林好漢的雜劇創作。

當筆者這樣標定北曲《拜月亭》是關漢卿早期作品、亦即由金入元初期的作品之後，再看南戲《拜月亭》中對陀滿興福的描寫。他是忠臣陀滿海牙滿門良賤 300 餘口被冤殺後的唯一逃生者，雖落草為寇做了“真命強盜”卻因心懷“忠義”，只是“暫居山寨”，最後遇赦招安為國所用，北曲《拜月亭》當中對強賊草寇那種義正辭嚴的譴責不僅早沒了蹤影，陀滿興福則轉變為熱情謳歌的正面道德形象。所有這些，都是南戲《拜月亭》確曾受到北曲《趙氏孤兒》及大量敷演節囚義盜敘事母題雜劇之政治傾向與意識形態立場浸淫影響的鐵證，因而只能產生在元雜劇創作高峰已過、演出的中心從大都移向杭州這一特定時期。這一研究結論，不僅從時間序列和思想影響兩個方面徹底排除了俞文所謂“關漢卿的《拜月亭》雜劇是根據南戲改編的”現實可能性，而且有力地證明北曲《拜月亭》確系南戲《拜月亭》創作所依據的“燕都舊本”。

證據三：北曲《拜月亭》所隱含的中都舊夢與金遺民之痛是特定時代的個人情感烙印。

北曲《拜月亭》選擇 1214 年金國都城中都遭

受蒙古軍隊攻侵不得已遷國于汴作為戲劇衝突展開的社會背景，並在劇中極力渲染了金國民眾的悲淒哀痛之情：

錦繡華夷，忽從西北，天兵起。……

許來大中都城內，各家煩惱各家知。且說君臣分散，想俺父子離別。遙想著尊父東行何日還？又隨著車駕、車駕南遷甚時回？

分明是風雨催人辭故國，行一步一歎息，兩行愁淚臉邊垂。一點雨問一行淒惶淚，一陣風對一聲長籲氣。

干戈動地來，橫禍從天降。爺娘三不歸，家國一時亡。龍門來魚傷，……

則恁的由自常思想，可更隨車駕南遷汴梁，……家緣都撇漾，人口盡逃亡，……

在金遷都前後，蒙古人對金國曾連續發動數次侵襲征服戰爭，其野蠻搶掠、燒殺和淫虐，給金國民眾造成了極為深重的災難。蒙軍鐵騎所到之處，“人民殺戮幾盡，金帛、子女、羊畜牛馬席捲而去，屋廬焚毀，城郭丘墟”（《續資治通鑑》卷一六）。按照傳統的社會歷史研究法，據此可把北曲《拜月亭》歸入反映民族矛盾、表現愛國思想的一類作品中去，筆者關注這一點，則是希望透過作品的文字描述，探究關漢卿本人與這一重大政治事件的特殊情感聯繫，進而獲得關於北曲《拜月亭》實際創作過程和關漢卿特殊人生遭際之關係的隱含資訊。

上述文字表明，中都舊夢與金遺民之痛是關漢卿在當時一個不易釋懷的政治心理情結。作為一般認為的元雜劇作家，關漢卿雖然把入侵的蒙軍稱為“天兵”，但在蒙、金兩大政治軍事集團的矛盾對立中，其階級民族立場卻非常鮮明地站在了金國一邊，由此所顯示的是關漢卿內心深處對金王朝一種政治文化的歸屬感，北曲《拜月亭》表達了一種痛楚幽深的故國之思，僅僅這一點就足以認定先前學術界關於關漢卿身世經歷的“由金入元”“金遺民”之說不是空穴來風。進一步而論，採用巧合法構織鳳求鳳侶、郎才女貌的愛情故事，卻把蒙金交惡、辭國遷都作為大的社會背景，並極盡渲染中都軍民所飽受的國破家亡的離亂之苦，更突顯了這一事件在關漢卿心靈中所造成的隱痛之深重。據此推斷，關漢卿還不僅僅是一般意義上 1234 年金朝滅亡時由金入元的金遺民，而是出生和長期居住在燕都（即中都）、並對 1214 年金國從中都遷汴京與 1215 年中都淪陷這一歷史事件留下很深心靈遺恨與情感創傷的

¹⁰這是一個有重要學術意義的研究課題。由於關漢卿的生平、行跡至今還是一個未解的謎團，研究者們對現存的 18 種關劇往往放在一個平面上統而論之，而不在創作時間上做前期、中期、後期作品的縱向劃分，造成了對關漢卿及其作品的研究一直深不下去的困頓狀態。筆者受陳寅恪以詩證史方法的啟發，以曲證史（即關漢卿雜劇作品的創作生成史），根據每一作品的文化美學意蘊和詩學風格特徵，運用文化個性形成的一般規律，並參照零星的相關資料資訊，對關氏作品做創作時段上的劃分，力圖對關漢卿戲曲個性、文化人格的歷時發育及發展做出富有思想啟發性的理論描述。

“燕都遺民”。這一點決定了北曲《拜月亭》是關漢卿基於個人政治傾向和早期現實生活感受的原創作品，亦即在藝術風格和美學追求上，北曲《拜月亭》是取材於現實生活並寄寓著作家來自於特殊人生遭際與個人社會閱歷的藝術情思及審美理想的“現實主義”作品。作出這一判斷的理論依據是，文學作品無論怎樣虛構，也無論其怎樣具有超越民族、時代、地域之局限的普泛人類性和一般審美性，但每一具體的文學作品，尤其是影響深遠的經典名著，又畢竟是人類思想文化史和文學藝術史上一個不可重複的個別存在，因而必定打有它所由誕生的那一民族、時代、地域乃至特定文化情景的先天胎記，打有作家個人特殊生活情感經歷與自身禍福命運遭逢的先天胎記，從而成為特殊時代性與一般人類性的統一體。依據這一思想，採用“從抽象上升到具體”的方法，既有助於判定一部作品的具體創作年代，又有助於找出被如織歲月湮沒的作家生平的蛛絲馬跡，進而建構起立足於新的事實發現基礎之上的文學史模型。

就關漢卿的生平而言，其為“大都人”不僅有《錄鬼簿》的明確記載，又有元末熊自得《析津志》稱其為燕京“故家”，而且也與其對中都的特殊感情相一致，考慮到其他說法¹¹晚出且缺乏相關佐證，故可以認定。因《大都歌》的存在，關漢卿當卒於 1300 年前後這一點學術界幾無異議，也基本可以認定。唯有關漢卿的生年比較難以探究。依據北曲《拜月亭》，從理論上可以斷定他生於對 1214 年金廷南遷、1215 年中都淪陷留下很深度心靈創傷的年代。這一年代往前可以推到 1210 年左右，即關漢卿對中都淪陷保有幼年的初始記憶，而後這一記憶又在儒家正統觀念濃厚的家庭環境中得到強化；也可以後推到 1225 年前後，因為蒙古人首次攻取中都後並未進行有效的政治統治，更遑論思想馴化，而是象割韭菜似地一茬又一茬地殺戮搶掠，使得這種中都舊夢和金遺民之痛在尊奉金政權為正統的中都人心靈裏持續相當長一個時期。因此，學術界對關氏生年持論最盛的“1210 年”說¹²和“1225 年”說¹³雖無

的據，卻有一定道理。

在這種血與火交織的年代，關氏及家人能免于被殺戮並有條件使其“熟讀儒家經典，深受儒家思想影響”¹⁴，必定與其家庭被蒙古統治者劃為“醫戶”¹⁵有直接關係。關氏及其家人的儒學根底，當與 1135 年即位的金熙宗“自幼接受中原文化，深受儒學薰陶，‘宛然一漢家少年子也’”¹⁶，與完顏亮 1153 年把首都從上京遷至中都，與金章宗（1190 年即位）提倡尊孔談經、宣揚傳統倫理道德，有著政統、學統合一的文化淵源關係。關漢卿人生履歷和雜劇創作的早期，他一方面與歷朝歷代的漢族讀書人一樣，尊奉和維護正統王朝的政治權威，恪守和奉行儒家人生理想、倫理道德，故而有《陳母教子》、《裴度還帶》那樣的宣揚仁孝節義、科舉仕進的道德題材作品，有《單刀會》那樣的謳歌關羽捍衛漢室正統、堅守漢家氣節的凜然大義的作品，另一方面又把這種舊式讀書人的極為普通的政治情懷道德操守與特定的地域——中都、特定的女真人之金王朝相聯繫，這是由關氏雖有踵漢慕漢做漢家公卿的政治理想、但卻一生終了也未做過漢族正統王朝之臣民的特殊人生遭際所決定是的。認同傳統的道德意識，是統治階級進行思想灌輸和教育馴化的結果，是兩千年來中國舊式讀書人共同的精神特

報，1958 年第 6 期。

¹³王鋼. 關漢卿研究資料匯考. “前言”第 4 頁. 中國戲劇出版社, 1988 年 4 月版.

¹⁴袁行霈. 中國文學史（第三卷）. 第 257 頁. 高等教育出版社 1999 年 8 月版. 關漢卿“熟讀儒家經典，深受儒家思想影響”這一點，從其《陳母教子》《裴度還帶》《五侯宴》《哭存孝》等早期雜劇作品的政治傾向可以判定。

¹⁵《錄鬼簿》說集本、孟稱舜本、天一閣本“關漢卿”條的注均作“太醫院戶”，另有棟亭本作“太醫院尹”。學術界對兩種說法各有發明，筆者認為，當以“太醫院戶”為是。《中國大百科全書·中國文學卷》“關漢卿”條亦主“醫戶”說。“醫戶”主要指其家庭的戶籍歸類，元代有對“醫戶”的優待保護政策，這就使得戶籍有了特別加以注明的意義，“醫戶”歸太醫院統一管理，故稱“太醫院戶”。元代並無“太醫院尹”的官職，“太醫院尹”說雖可滿足人們給關漢卿這樣的“名公”“金遺民”一個官銜的心理期待，但事實根據卻不充分：從前文對其生平的考證可知，燕都在他生活的時代早已不在金人控制之下了，故沒有做金朝官員的可能；從其早期作品中的金遺民心態和鍾情於雜劇創作的情況來看，從元蒙統治者政治上排斥漢人的環境看，入元以後也沒有機會做官。元末熊自得《析津志》列關漢卿入“名宦”，楊維禎《周月湖今樂府序》稱關氏為“士大夫”，恐亦是追風加臆猜的結果。
¹⁶張豈之：《中國歷史·隋唐遼宋金卷》，第 232 頁，高等教育出版社 2001 年 7 月版。

¹¹這裏是指關漢卿籍貫的“祁州”說、“解州”說，僅見於晚清及民國編修的《祁州志》《解州志》等晚近方志當中，無征可信，故不採取。參見趙景深、張增元編《方志著錄元明清曲家傳略》第 1 頁，中華書局 1987 年 2 月版。

¹²鄭振鐸. 關漢卿——我國十三世紀的偉大戲劇家. 戲劇

徵，把這一點與金王朝的遷都聯繫在一起才是特定的時代特徵。這不僅是他創作出北曲《拜月亭》這樣的現實題材作品的原因，也是他被元末文人郝經在《〈青樓集〉序》中稱為“入元不屑仕進”的金遺民、楊維禎在《宮詞》中稱為“大金優諫”的原因。

然而，這種昔日帝國的理想是不可能在心靈中永遠保持下去的。1234年金王朝在宋、元兩國聯合夾擊下的最後覆滅，無異於剷除了中都舊夢在金遺民心靈深處繼續存在下去的最後土壤。隨著中都舊夢的逐漸遠逝和新的文化歸屬欲求的遇挫，關漢卿的政治意識形態在現實生活層面被徹底放逐，他由此進入雜劇創作的浪子風流期，亦即曲學個性的成熟期，寫出了《竇娥冤》《救風塵》《金線池》《切膾旦》《玉鏡臺》《謝天香》等一批不朽的雜劇作品。這一時期應當是關漢卿一生雜劇創作的鼎盛期。與創作生涯早期相比，創作鼎盛期的關漢卿其人生價值取向發生了根本性的變化。一方面，其維護統治階級之既定政治秩序的正統意識已經被大大弱化，《竇娥冤》《蝴蝶夢》等作品雖然未脫清官平冤獄的陳腐舊套，劇中卻濃墨重彩地抒寫了竇娥、王婆這類小人物對於不公命運的激憤控訴與頑強抗爭，以及這種控訴與抗爭的巨大道義力量，另一方面，他把絕大部分的注意力都投射到了做風流浪子的人生追求上。由於早期那種蟾宮折桂、科舉仕進的虛幻人生理想已被社會現實中榮身無門的浪礁擊得粉碎，與色藝雙全的上廳行首、勾欄娼女的纏綿廝混，就成為傳統的飽學之士、高才書生體現自身價值、享有幸福人生的流行選擇。《金線池》中書生韓輔臣，原本是上朝取應，在故友石府尹的撮合下，卻不可思議地淹留妓館數年，上花台做子弟，最終與杜蕊娘成就了美好姻緣。《救風塵》雖然組織了頑劣惡少周舍與書生安秀實圍繞妓女宋引章的爭風吃醋情節，但主要的戲劇衝突卻在聰明、美貌、義氣的妓女趙盼兒與狡詐、兇殘、自私的官少爺周舍之間展開。在現實生活中關漢卿，他作為自詡的“普天下郎君領袖，蓋世界浪子班頭”，所追求的是才藝自賞、豔遇風流，是放浪形骸的玩戲曲、玩伎藝、玩詩酒，是放逐理想的感受至上主義的人生觀¹⁷。這種精神和心理狀態

又反過來構成了他雜劇創作中的關注下層社會的人民性或曰世俗化傾向。

至元一統天下後不久，即1280年左右，關漢卿及同時代的早期作家的雜劇創作當告結束¹⁸。從關漢卿游杭州時所寫的《杭州景》中“大元朝新附國，亡宋家舊華夷”等句可以看出，中都舊夢在至元一統之後已經從他頭腦中消失得無影無蹤，並且已經從元蒙統治階級那裏獲得了新的政治認同感和精神歸屬感。也就是說關漢卿雖然活到1300年左右，其雜劇創作當已於前此20年停止且也不再混跡“勾欄”，但他在雜劇演藝界的影響和作品上演率仍空前的高漲，這是鐘嗣成《錄鬼簿》能列出關劇60餘種卻與其人不相知、也不知其所終的唯一合理解釋。

如果筆者斷言關漢卿的雜劇創作定格於1280年前後，並且從那時起他離開了雜劇演藝圈，那麼，造成此種結局的原因以及關漢卿晚年的生活境遇，就成為在科學的追問和反駁過程中必須加以去蔽性昭示和思想性重構的事實基礎。如前所述，在關漢卿雜劇創作的鼎盛期，雖然依照傳統文士“高登龍虎榜，治國平天下”的價值標準衡量算是沉抑下層、淪落民間了，但卻沉湎於歌女藝伎、詩酒宴樂、文朋曲友、戲迷追捧的包圍之中，他不僅編創劇碼，還熱衷於“躬踐排場，面傅粉墨，以為我家生活，偶倡優而不辭”（臧晉叔《〈元曲選〉序》），從而成就了他“生而倜儻，博學能文，滑稽多智，蘊藉風流，為一時之冠”（熊自得《析津志》）的“高才風流”（《輟耕錄》）之名，可謂出人頭地和淫逸享樂兼善，名與利雙收，實際的生活品質並不低。問題在於這種春風得意的日子（一如關漢卿早期昔日帝國的中都舊夢）同樣不能一直保持下去。演藝圈是青年人的天堂，混跡勾欄，上花台做弟子，固然需要才華與智慧，一旦失去青春的力量與生命的激情作支撐，再卓越的才華與智慧也會黯然失色。人生如

¹⁷此處吸收了梁歸智《大俗小雅：元代文化人心跡追蹤》第8章的研究成果，河北大學出版社2001年9月版。

¹⁸《王國維戲曲論文集》，第64頁至65頁，中國戲劇出版社1984年7月版。有論者依據元代改“按察使”為“肅政廉訪使”在1291年，1299年前後淮安一帶有過幾年大旱，便斷言《竇娥冤》創作于、亦即關漢卿的雜劇創作延續到1299年。此說不足為憑，原因有二：一是雜劇寫成之後，在演出過程中文字不斷修改，單憑一個“肅政廉訪使”的官稱不能說明問題；二是“三年亢旱”之說《東海孝婦》及諸多雜史記載中早已有之，不必在當代生活中坐實。故本文採王國維“關漢卿的雜劇創作止於1279年前後”說。

決鬥，無論是曲場還是情場，都充滿著其程度激烈令局外人難以想像的生存競爭。在人員更替流轉極為頻繁的雜劇演藝圈內，即使是一個有著異乎尋常的風流雅興、超絕才藝的人，只要其事業的峰巔已過，鼎盛年華不再，就不可避免地要受到新生代的挑戰和排擠。著名散曲作品《南呂·一枝花（不伏老）》，就是關漢卿這種境遇的真實寫照：

攀出牆朵朵花，折臨路枝枝柳。花攀紅蕊嫩，柳折翠條柔，浪子風流。憑著我折柳攀花手，直煞得花殘柳敗休。半生來倚翠偎紅，一世裏眠花臥柳。

〔梁州第七〕我是個普天下郎君領袖，蓋世界浪子班頭。願朱顏不改常依舊，花中消遣，酒內忘憂；分茶韻竹，打馬藏鬪。通五音六律滑熟，甚閒愁到我心頭？伴的是銀箏女，銀台前，理銀箏，笑倚銀屏；伴的是玉天仙，攜玉手，並玉肩，同登玉樓；伴的是金釵客，歌金縷，捧金樽，滿泛金甌。你道我老也，暫休，占排場風月功名首，更玲瓏又剔透。我是個錦陣花營都帥頭，曾玩府遊州。

〔隔尾〕子弟每是個茅草崗、沙土窩初生的兔羔兒乍向圍場上走，我是個經籠罩、受索網、蒼翎毛老野雞，蹣跚的陣馬兒熟。經了些窩弓冷箭蠟槍頭，不曾落人後。恰不道人到中年萬事休，我怎肯虛度了春秋！

〔尾〕我是個蒸不爛、煮不熟、捶不扁、炒不爆、想當當一粒銅豌豆，恁子弟每誰教你鑽入他鋤不斷、斫不下、解不開、頓不脫、慢騰騰千層錦套頭。我玩的是梁園月，飲的是東京酒，賞的是洛陽花，攀的是章台柳。我也會圍棋、會蹴鞠、會打圍、會插科、會歌舞、會吹彈、會咽作、會吟詩、會雙陸。你便是落了我牙、歪了我嘴、癩了我腿、折了我手，天賜與我這幾般歹徵候，尚兀自不肯休。則除是閻王親自喚，神鬼自來勾，三魂歸地府，七魄喪冥幽。天那，那其間才不向煙花兒路上走！

先前的研究者固守主流意識形態尊崇宏大敘事的政治文化觀念與價值評判標準，這一套曲，或者被指斥為玩世不恭、沉淪墮落之不嚴肅人生態度的自供，或者被頌揚為表現了反抗黑暗現實、不與封建統治者合作的叛逆精神，卻從來不曾注意到它在昭示關漢卿生平行藏發生變故和文學創作發生轉折方面的文學史意義。

從對關漢卿生平、行年的考證和對其思想演變軌跡的分析可以斷定，北曲《拜月亭》只能是關漢卿打有特定時代個人情感印記的取材於現實生活的早期原創作品，絕對不可能是俞文所稱的其晚年依據南戲《拜月亭》故事敷衍而成的改編作品。換句話說，寫出“大元朝新附國，亡宋家舊華夷”之句時期的關漢卿，既然已經從元蒙統治階級那裏獲得了新的政治認同感和精神歸屬感，就絕對不可能再寫出北曲《拜月亭》那樣的

寄寓中都舊夢和金遺民之痛的雜劇作品來的。

證據四：北曲《拜月亭》標目方式及體制特徵對其“燕都舊本”身份的昭示。

以今天一般讀者的眼光看，現存《元刊雜劇三十種》粗糙樸拙、科白殘缺，全都難以卒讀。但從學術研究的角度看，這些彌足珍貴的資料不僅保留了元雜劇在其所誕生時代的文本原生態，而且透過不同作品之間的某些細微差別，還可以發現元雜劇在標目方式、體制特徵方面的演變軌跡。

一是“古杭”與“大都”刊本在標目方式上的區別。三種“大都新編”作品《關張雙赴西蜀夢》《楚昭王疏者下船》《公孫汗衫記》的標目，如前所示都是或七字或五字的單句，只有“大都新刊”《東窗事犯》一劇的末尾用“題目：岳樞密為宋國除患，秦太師暗結構反間。正名：何宗立勾西山行者，地藏王證東窗事犯”的對偶句標識名目。8種“古杭新刊”劇碼，只有《李太白貶夜郎》《張鼎智堪魔合羅》是用單句標目的，其餘6種在第四折末都有對偶句的“題目”和“正名”。11種“新刊關目”作品中，只有《閨怨佳人拜月亭》一劇是用單句標目，另外10種都是以對偶句標目。總上，“大都新編”劇本多用單句標目，“余杭新刊”劇本多用對偶句標目，這說明即使是“燕都舊本”雜劇，在“余杭新刊”過程中，也大都經過了藝術加工，在劇末增添了便於書面閱讀的對偶句的“題目”和“正名”。北曲《拜月亭》是11種“新刊關目”作品中唯一用單句標注名目的，從而保留了“燕都舊本”的原初標目方式。

二是科白“極簡”與“全無”的體制區別。與明刊本相比，元刊本雜劇的科白無論是“極簡”還是“全無”，都體現了元代尤其是元代前期雜劇創作重曲文輕科白的傾向。剖析這一現象，其中固然有一般所認為的專以演職人員為讀者物件等方面的因素，更應該看到早期上演進行時的雜劇作品實際上是演員以雜劇作家曲文腳本為基礎的現場即興創造這一深層戲曲美學原因。元雜劇作為一種新出現的文學藝術形式，其劇本體現了“流落煙花巷”的傳統文士素善詩詞歌賦的曲文創造才能，其演出又整合了傳統優伶和滑稽藝人長於即興創造、插科打諢的職業藝術才能

¹⁹。只是隨著這一文藝形式的趨於成熟和廣大觀眾戲曲審美能力的提高，不僅把這兩部分人潛移默化為職業性的雜劇作家和演員，同時要求雜劇作品無論是曲文還是科白都必須保持在一個較為穩定的程式化的高水準上，科白才由演員單一的現場即興創造昇華為凝結著編劇、演員及導演通力合作、反復實踐的預案創作。運用這一思想考察元刊雜劇科白的繁簡有無，3種“大都新編”以單句標目的作品，其中《關張雙赴西蜀夢》和《楚昭王疏者下船》兩種只有曲文而科白全無，8種“古杭新刊”作品沒有一種是科白全無的²⁰。從總體上看，8種以單句標目的作品，其科白遠比22種以對偶句標目的作品的科白更為簡略和殘缺。北曲《拜月亭》在這一點上依然保有蒼古樸拙的形貌。

僅僅依據上述兩點區別，從概率上遽斷北曲《拜月亭》就是南戲《拜月亭》創作所本的“燕都舊本”固然有其學術思維上的不嚴密性，但這兩點區別卻蘊含著一個關於文學藝術演進發展的顛撲不破的真理，亦即：無論是對前人作品的藝術加工、改寫翻新，還是同一體裁形式文學作品的創新發展，都一無例外地遵循著從古樸稚拙趨於精細成熟的方向路線。這一基本趨向具有絕對不可逆轉的性質，正如一個人只要其生理年齡已經不再是童年，不管其智商情商多麼低下，行為多麼拙劣幼稚，他都絕對不可能再保有兒童期那種本然的稚拙與天真。同理，面對在曲文科白、故事情節、人物關係都已達到如此精細繁富之程度的南戲《拜月亭》，無論是多麼笨拙的改編者，都不可能寫出象北曲《拜月亭》那種在體裁形式上如此古樸粗拙的作品來的。這正象一個生理、

形體已經完全發育成熟的20歲的青年男女，無論如何也無法再回到青春期之前的生理及形體狀態一樣。

然而，上述道理俞氏卻完全不懂。俞文在承認雜劇與南戲之間“確實存在著改編與被改編的關係”之後，為了證成“雜劇是根據南戲改編的”這一錯誤結論，在其所列舉的證據中居然有這麼一條：

在故事情節、人物形象上，雜劇《拜月亭》不能提供改編的基礎。……由於元代雜劇作家重曲輕白，劇種念白十分簡單，再加上雜劇一本四套曲（折）的限制，不能容納較多的情節，而且由於雜劇一本只能由一個腳色唱，因此，除了對主唱的王瑞蘭這一人物有較多的描寫外，其他人物皆無曲文與念白，沒有具體描寫。……

相反，南戲《拜月亭》卻有著被改編的基礎。南戲所敷衍的情節從蔣、王兩人的相合到分離，再到團聚，情節發展既豐富曲折，又前後連貫。而且，劇中除了蔣世隆與王瑞蘭這兩個主要人物外，其他一些人物如王鎮、王夫人、蔣瑞蓮、陀滿興福等都有曲文與念白，並且各有相關的情節，正因為如此，雜劇才有可能根據一本四折、一人主唱的要求，對南戲中的人物與情節加以刪減與壓縮。一是由於蔣世隆、蔣瑞蓮、王鎮、王夫人、陀滿興福等人物在南戲已經做了描寫，不僅有名有姓，而且各有相關的情節，故雜劇可以不作交代，只標以角色名或身份名。二是與這些人物有關的情節在南戲中都已作了具體的描寫，故雜劇可以省略，或全部刪去，或只是為了使情節連貫，用簡短的舞臺提示語代之。……從雜劇的這一處理方式來看，說明關漢卿在將南戲改編成雜劇時，南戲拜月亭已在民間廣為流傳，其中的故事情節已為觀眾所熟悉，正因為如此，才可以將非主唱的其他人物的情節只用舞臺提示語帶過。

之所以破例對俞文做上述冗長的摘引，是因為就筆者的見聞而言，實在找不出比俞文這種論證方式更荒唐可笑、更不可理喻的了。首先，作為現存元刊雜劇之一種的文本形態的北曲《拜月亭》並不是其藝術存在的原生態，真正原生態的北曲《拜月亭》，是由關漢卿創作曲本、由演職人員搬上舞臺、由觀眾現場欣賞的活生生的存在於劇場中的。在這一本真存在過程中，儘管只有王瑞蘭一人主唱，所有的情節都圍繞著主唱人物被

¹⁹臧晉叔《元曲選》序稱：“主司所定題目外，止曲名及韻耳，其實白則演劇時伶人自為之，故多鄙俚蹈襲之語。”所不同者，臧氏旨在揭示元雜劇的科白中“多鄙俚蹈襲之語”的歷史原因；筆者則旨在探討元雜劇的最初形態與演進發展軌跡，探討從宋詞是怎樣催生出元曲的。王國維稱元曲“大抵曲白相生”，若以“演出進行時”的元曲論之，無疑是正確的，只是曲文有書面記載、科白僅口耳相傳罷了。惟其把元刊本雜劇的科白殘缺歸結為由“坊間刻刊時，刪去其白”（《王國維戲曲論文集》第82頁）所致的推斷，不符合元曲本真的文化美學存在。參看徐樹恒《關於元人雜劇的實白》，見《中國古代戲曲論集》第137至149頁，中國展望出版社1986年4月版。

²⁰就雜劇體制而言，從實白全無到有而不全，再到逐步豐滿，這是一個內部自我發展的過程。由此也體現了金元雜劇上與宋五代詞、下與元明南戲在文學體裁演變上的銜接。

現場展開，所有的角色都有自己的科白及戲劇衝突關聯域，即使是目不識丁、愚笨蠢粗的觀眾，也往往能夠領悟其劇情並被其深深打動的，何至於連改編成南戲《拜月亭》的基礎也不具備呢？如果戲劇藝術修養高如職業劇作家都無以把北曲《拜月亭》改編為南戲，又有誰能讀懂這樣的戲曲文本呢？把這樣的劇本刊刻印刷出來究竟有什麼用處呢？對於這些任何人稍動腦筋都能想明白的淺顯道理，俞文作者是真的啥也不明白呢，還是出於曲意“保護”自己先驗判斷的偏狹目的“揣著明白裝糊塗”呢？

其次，本文的研究表明，在元雜劇四折一楔子的體制形式內，就有一個從有曲無白到科白極簡、再到科白豐滿起來的歷時發育過程，聯繫北曲與南戲的關係論之，從金元時期形式樸拙、故事簡率的北曲，到元代中後期體制精微、情節豐富曲折的南戲，這是中國戲曲藝術兩個地域從北到南、時序前後銜接且傳承關係絕對不可以逆轉的歷時發育階段²¹。因此，故事簡率、一人主唱、科白不全，決不象俞文所認為的那樣是北曲作品的一般性體裁類別特徵，也不是關劇《拜月亭》的特例性個別本文特徵，而是北曲乃至整個中國戲曲的體制形態發育還不完備的共有性發展階段特徵。也正是在這一意義上，王國維稱從北曲到南戲是值得大書特書的“一大進步”²²。因此，退一萬步說，即使俞文所斷稱的元滅宋之後關漢卿南遊杭州“看到南戲《拜月亭》後，才將它改編成雜劇”的情況為真，就元雜劇自身的發展演變階段而言，北曲《拜月亭》也只能帶有“余杭新刊”或曰“余杭新編”時期的體制特徵，而絕對不可能帶有金元之際或曰“燕都舊本”時期的古樸特徵，絕對不可能再出現劇名以單句標目和賓白殘缺不全的現象。俞氏作為訓練有素的專業人員，如果連“發展地看問題”的歷史主義眼光都不具備，不恰恰暴露了他的所謂“考證結論”缺乏起碼的學術可信度嗎？俞氏所做的既然是以實事求是為追求的學術考據，怎麼能對基本的戲劇史常識和前輩學術大師的研究結論置若罔聞、

不理不睬，進而自欺欺人地“自創新說”呢？

最不可思議的是俞氏在戲曲改編理論上的一種“獨家發明”。改編是在前人已有作品基礎上的一種藝術再創造。這種再創造，既存在把長篇小說《紅樓夢》、《水滸傳》改編為影視作品的情況，即原作是公認的文學名著，改編者通過刪減其人物、情節，把其中最精粹最動人的東西以另一種更為現代的藝術形式表現出來，也存在把唐傳奇《鶯鶯傳》改編為諸宮調《董西廂》、進而改編為元雜劇《王西廂》的情況，即原作只是成就不怎麼高、影響不怎麼大的前代文本故事，改編者不斷擴展其人物和情節，不斷賦予其更豐富更深刻更新穎的詩性內涵，把某一古老故事、敘事母題一步步推向文學創造與藝術境界的極致。俞氏作為古代文學研究專家，怎麼能蔽於前一種情況的改編而忽略古代文學史上更經常更大量存在的後一種情況的改編呢？如果一部作品因其體裁形式不能容納較多的情節與人物就“不能提供改變的基礎”，那豈不等於說《鶯鶯傳》不具備改編為《西廂記》的基礎，《東海孝婦》不具備改編為《竇娥冤》的基礎，《趙貞女蔡二郎》不具備改編為《琵琶記》的基礎，《大宋宣和遺事》中的梁山泊聚義故事和元曲水滸戲不具備改編為長篇白話小說《水滸傳》的基礎嗎？如果說原作必須具備豐富曲折故事情節、眾多人物的具體描寫才算“有著被改編的基礎”，那麼，改編者除了坐享前人的文學成就和精美作品之外，哪里還有什麼發揮個人的藝術想像與主體創造的餘地呢？人類文學史不就成了是一部文學退化史而非文學發展史了嗎？落實到俞文的具體“考證結論”上，如果關漢卿竟然把有著豐富曲折之故事情節和眾多人物之具體描寫的南戲《拜月亭》的內容，削足適履地硬塞到北曲這一簡陋局促的體制形式之內，這位世界性的大戲劇家不就顯得太愚蠢可笑了嗎？當然，文學史的發展已經表明，愚蠢可笑的決不是關漢卿，而是俞氏那種缺乏“發展地看問題”之歷史主義眼光的思維方式與“考證結論”。

總之，俞文所謂“雜劇是根據南戲改編的”考證結論不能成立，北曲《拜月亭》的標目方式和體制特徵昭示了其“燕都舊本”身份。

證據五：北曲《拜月亭》的詩性意蘊及相關的文化美學情境。

對某一被翻檢、考證、評說過很多遍的古代

²¹儘管“不頁宮調”的“村坊小曲”的南戲發端於南宋時期的溫州，當今所見比較成熟的南戲作品晚於北曲鼎盛，卻是中國戲曲發展史上一個不爭的事實。這是中國戲曲史當中的一個重要學術問題，下文將有詳細論述。

²²王國維戲曲論文集·第93頁，中國戲劇出版社1984年7月版。

文學作品的最新研究，其根本主旨在於深化對作品本文存在的審美理解及文學史把握，在於對作品本身內在的詩性意蘊及相關文化美學情境的研究發掘與學術闡釋，由此決定了對作品本身的讀解性發掘這一看似最缺乏客觀性標準的軟性證據，恰恰是厘定一部古代作品之文學史地位最根本的和最重要的依據。

北曲《拜月亭》之詩性意蘊集中體現在“拜月”這一全劇的關鍵性情節上。

劇一開場就著意營造了父女離別、夫妻離別的悽楚場面，“多情自古傷離別”，更何況是軍情緊急、生死未蔔的離別，何時有清風明月闔家團圓，就成為劇作者、演員和廣大觀眾共同的心理期待。隨後，王瑞蘭母女又遭受了蒙古兵侵掠中都、金國都城“鬧該該一片混亂”，母女倆在“上面風雨，下邊泥水”的深秋遲暮中垂淚歎息著隨駕南遷辭故國，“百忙裏一步一撇！索與他一步一提！這一對繡鞋兒分不得幫和底，稠緊緊粘軟軟帶著淤泥！”“慢慢地枉步顯得你沒力氣”，襯托出場景的雲底天欲黑，不見星和月。

然而，就在這生命尚且難保的兵荒馬亂中，作者卻跌宕出一段即使是在安泰祥和的日子裏也幾無可能的浪漫愛情。貴為尚書之女的王瑞蘭，不僅與無家無業無功名的窮秀才蔣世隆結伴同行，還進而不顧矜持與羞赧，上演了一出鳳求凰的好戲。接著，王瑞蘭又在蔣世隆受義弟慫恿有意落草為寇的關鍵時刻，要他堅定不移地走“筆尖上發祿晚”的攀蟾折桂之路。在這裏，“攀蟾折桂客”與“月黑殺人賊”是與月相連接的兩條截然不同的人生之路，月亮則成為全劇當中最具有複調思想價值的中心意象。在接下來的戲中，作者安排了世隆染病野店、瑞蘭調藥服侍的感人場面，安排了王父棒打鴛鴦、致使這對患難夫妻勞燕分飛從而經受撕肝裂肺的分離之痛的情節，使全劇的情調降到了生離死別、不見星月的最低點。

《拜月》一折是全劇最為核心性的情節。一方面，前文“忽略”或曰隱含的複雜人物關係在這裏有了交代，瑞蘭母丟了親女卻得了義女，又與瑞蘭父女重逢，生活似乎又恢復了先前的團圓祥和。但祥和中最大的不祥和、團圓中最大的不團圓，則是主人公王瑞蘭與丈夫蔣世隆還未團圓，從而生髮出一段感人至深的幽閨拜月怨情。

“拜月”情節使瑞蘭和瑞蓮知曉了“你又是我妹

妹、姑姑，我又是你嫂嫂、姐姐”的親戚關係，更增強了二人對蔣世隆生死不知、下落不明的懸念。另一方面，主人公王瑞蘭的內心世界與人物形象在這一折得到了最充分的展現，她對父親扭散其夫妻仍耿耿于懷“提著個秀才便不喜。自古及今，那個人生下來就做大官享富貴啊！……那受官廳，讀書含，誰不曾虎困龍蟄？”並通過“把丹桂折”與“把雕弓拽”的比較照應了劇的開頭她在“蟾宮折桂客”與“月黑殺人賊”之間的感情取捨，表達了對丈夫蔣世隆走科舉之路的無限想往和充滿信心。特別是在與蔣瑞蓮的關係說破之後，她的“悠悠心事”總算有了一個傾訴的物件，便把對蔣世隆充滿萬種柔情的牽腸掛肚轉化為對其“狠爹爹”的控訴：“他把世間毒害收拾徹，我將天下憂愁結攬絕。”

“拜月”還是全劇當中最具詼諧機趣之戲味、因而也最能打動觀眾的部分。王瑞蘭越有心事，越在義妹瑞蓮面前裝出悠然無事、一本正經的樣子，先是為瑞蓮一句關切話戳到了其心間痛處而發怒，“休著個濫名將咱來引惹，待不你個小鬼頭春心兒動也？”難得瑞蓮對姐姐的心事看破不說破，在姐姐燃香私禱“叫俺倆口兒早得團圓”的“現在進行時”，他突然出現，變被動為主動，瑞蘭無以遮掩，只得向妹妹繳械投降“濯濯的把我裙兒拽，熨熨羞得我腮兒熱，小鬼頭直到撞破我也末哥，直到撞破我也末哥，我一星星的都索從頭說。”無限情景皆在其中。

作為全劇高潮和結局的第四折，無論是瑞蘭父厚此薄彼、將文狀元配于義女，卻將武狀元配給親女，還是瑞蘭的拒從不命，揭露父母違忤女兒“夙世緣”“招文武兩員，要將相雙權，不顧自家嫌，則要旁人羨”的荒唐與自私，都與其一貫的人生追求及各自的性格特徵相吻合，但“蟾宮折丹桂，洞房會佳人”的大局已定，且絕對不可能改變。因為文狀元蔣世隆與義妹蔣瑞蓮是親兄妹，絕對不能婚配，第一折末被“丟棄”的“月黑殺人賊”陀滿興福在這裏卻以武狀元的身份重新被“撿了回來”，配於瑞蓮，使全劇達到了圓滿。王瑞蘭拜月時所許下的心願至此終於變為夫妻團圓的幸福現實。總之，“拜月”或直接或間接關聯著全劇的每一環節，月意象或潛隱或顯現瀰漫于全劇的每一方寸。

北曲《拜月亭》之詩學存在又與特定的文化美學情境密不可分。月亮原本是一種自然現象，

但在長期的民族生活中它卻已經成為民族共同精神層面最基本的文化原型和自然崇拜的物件之一。閨閣幽怨、遊子懷鄉，月牽動著人們的無限情思；千里嬋娟、月圓月缺，月關聯著人們的福祉祈求；月老牽線、花好月圓，月象繼著愛情的祥和美滿；蟾宮折桂，月卿星使²³，月又寄寓著歷代文人儒士近乎一成不變的人生價值追求。正是作為文化原型的月亮意象，被關漢卿獨特的人生閱歷、文化體驗及戲劇美學追求所啟動，個性化地顯現為生逢國破家亡、流離顛沛之亂世的落魄士人的福樂幻想，才使拜月這一詩性創造獲得了豐富深遠的文化美學意蘊，達到了很高的藝術境界。

從戲劇形式的表層看，拜月主體是王瑞蘭，無論是在組織戲劇衝突、營造舞臺效應方面巧合法、誤會法的熟練運用，還是全劇只為王瑞蘭一人和拜月一事而設，其餘枝節皆從此一事而生的總體特點，以及用清代戲劇理論家李漁的標準衡量在“立主腦”“減頭緒”“密針線”“貴淺顯”“重機趣”²⁴等方面的中規中矩，無不表明關漢卿是我國戲劇發展史上第一位完全成熟的戲劇詩人。從詩性意蘊的深層看，拜月的真正主體卻只能是蔣世隆以及和蔣世隆有著類似人生遭際的落魄士人，王瑞蘭現實中的拜月僅為夫妻團圓一事，蔣世隆“們”虛無中的拜月卻關聯著國家、個人及整個時代在事業、家庭、文化歸屬、價值追求、人生美學理想方面的無限心事，蔣世隆實際上就是關漢卿本人。正是拜月主體的位移轉換，表層戲劇形式與深層詩性意蘊的複合統一，才使得北曲《拜月亭》成為中國戲劇史上能夠藝術的折射總體時代精神與歷史文化傳統的經典之作。夏庭芝《青樓集》稱天然秀“才藝尤度越流輩；閨怨雜劇，為當時第一手。”從北曲《拜月亭》創作年代、劇名、內容來看，關漢卿顯然是閨怨雜劇在創作上的開宗立派者。

值得注意的是，長期以來，人們耽于體制樸拙、賓白不全這一早期元雜劇的共同特徵，耽於南戲《拜月亭》的情節豐贍、體制精嚴、文辭華

美，極大地忽略了對北曲《拜月亭》獨特文學史地位的學術探討和其豐富文化意蘊的讀解性發掘，以致於無論是各種版本的文學史題材，還是專題論文和著作，都幾乎看不到這方面的文字。即使是王國維、吳梅這兩位曾致力於古代戲曲專門研究的學術大師，儘管對北曲《拜月亭》“拜月”一折的藝術魅力有著真切深刻的審美感受，但也僅僅是在論述南戲《拜月亭》時間接說及，而沒有專門章節或段落的論述。學術界的這一疏忽，不僅是關於北曲《拜月亭》文學史地位的“多數人認同的看法”遲遲不能質變為現代學術定論的原因，還是學術界對北曲《拜月亭》與南戲《拜月亭》之關係一直語焉不詳、難以深入闡釋的原因，同時也是俞文作者試圖顛覆北曲《拜月亭》之文學史地位反而把自己吊死在一個“亭”字上的外在原因。

以上五個證據性質不同，互不隸屬，史料考證辨析與本文讀解發掘相互參照，從不同的視角和層面趨向於一個共同的結論：北曲《拜月亭》是關漢卿創作生涯早期的一個包容月亮原型之豐富詩性意蘊與個人特殊政治情感遭際的原創性雜劇傑作，它既具備南戲《拜月亭》編撰所依據的“燕都舊本”的種種特徵，本身又是中國戲劇文學史上一塊不可多得的藝術瑰寶。

下篇：南戲《拜月亭》之詩學關聯域

與北曲《拜月亭》長期被學術界所忽視相比，南戲《拜月亭》的情況儘管稍好一點兒，但研究的深入程度與結論的落實程度同樣是遠遠不夠的。這既表現為對基本文學史實的籠統模糊處理，也表現為對作品本文缺乏有思想含量和文化意蘊的學術發掘與美學分析。就本文的關注點而言，只有把南戲《拜月亭》作為一個相對獨立的文學存在搞清楚其基本的詩學關聯域，才能從學術上厘定北曲《拜月亭》與南戲《拜月亭》的本真關係，以解開這一問題上陳積已久的文學史謎團。

施惠：無可置疑的南戲《拜月亭》之原作者。

²³月卿，見《尚書·洪範》“王省惟歲，卿士惟月，師尹惟日”句。月卿星使，見唐高適《送柴司戶充劉卿判官之嶺外》“月卿臨幕府，星使出詞曹”句。月卿星使，後來指朝中貴官。

²⁴李漁：《閒情偶寄·詞曲部上》（杜書瀛評點），學苑出版社1998年6月版。

南戲《拜月亭》原本作者為誰，是其詩學關聯域中最重要的問題之一。這一問題的複雜性在於，一方面，從明清至現代絕大多數的曲論專家、梨園人士都把南戲《拜月亭》的著作權歸於施惠，明清以來多種南戲《拜月亭》刊本也都署為“施惠撰”；另一方面，相當一些現代學人在正式論及南戲《拜月亭》作者的時候又往往出言審慎，主張存疑，認為“還需發現更多可靠資料才能論定”²⁵、“在沒有新材料證實之前，可不必斷言”²⁶。各種版本、各種類型的文學史教材，也無一例外地採取了諸如“一般認為是元人施惠作”“相傳為元人施惠所作”“前人多認為施君美，尚難確定”“以為是元人施君美，……尚待進一步考證”²⁷之類的模糊表達法。這種狀況不僅意味著上個世紀學術界對這一問題的研究幾乎沒有任何進展，更明白無誤地描繪了此項研究令人沮喪的前景，即永遠無解——在嚴肅平實的正面結論總是受冷遇、虛妄怪異的否論歧說往往受青睞的學術風氣之下，再多新材料的發現也抵擋不住偶然或個別歧異性言論的攻擊。其實，當代學人只要細緻、深入、精審地研究、分析、考釋現存文獻資料，發現並提取其中隱含的事實，對南戲《拜月亭》作者問題形成確證或曰定說，並沒有什麼不可逾越的障礙。

事實一：施惠是元中葉杭州“詩酒之暇，惟以填詞和曲為事”的高邁名公與俊逸儒流。

元代鐘嗣成《錄鬼簿》卷下“方今已亡名公才人，余相知者，為之作傳，以淩波曲吊之”類有傳雲：

施惠 惠字君美，杭州人。居吳山城隍廟前，以坐賈為業。公巨目美髯，好談笑。余嘗與趙君卿、陳彥實、顏君常至其家，每承接款，多有高論。詩酒之暇，惟以填詞和曲為事。有《古今砌話》，亦成一集，其好事也如此。

道心清淨絕無塵，和氣雍容自有春，吳山風月收拾盡。一篇篇字字新，但思君賦盡《停雲》。

三生夢，百歲身，到頭來衰草荒墳。

這是學術界公認的關於施惠最早最權威的記載，作傳者鐘嗣成與施惠不僅僅是一般性的“相知”，更有多次造訪與交談的直接接觸，所記都是第一手材料。分析這篇簡短卻內涵豐富的傳記，可以得到下列資訊：

A.施惠是杭州人，且長期生活在杭州，可以說是杭州土著，對杭州的風土民情及歷史文化底蘊應有豐富的知識和很深的感情；

B.從《錄鬼簿》初成時鐘嗣成已經記不清施惠去世的確切年份、卻載明年資輩份顯然晚于施惠的趙君卿、陳彥實（兩人與鐘為相同年資輩份的好友）分別卒於1328年、1329年的情況判斷，施惠應在鐘嗣成1330年為《錄鬼簿》作序之前若干年就已經去世。據此還可以進一步推定，在鐘嗣成著手寫《錄鬼簿》之時，他就已經記不清施惠去世的確切年份了。從書的容量、獨創性內涵以及並不急於趕出版週期等方面的情況綜合考慮，並參照書中對1326---1329年間去世的“方今已亡名公才人”之辭世年份及相關事件記載十分確切的情況，可以斷定，書稿寫作大約用了5年時間，即《錄鬼簿》寫作的動議和著筆大約在1325年。人們對身邊發生的事情，如果不特別留意的話，3至5年後就會變得模糊起來。綜合以上分析，施惠的卒年一般說來應在1320年前後，且去世時年齡不會低於古稀（所謂“三生夢，百歲身，到頭來衰草荒墳”），因而其生年可以推定為1250年左右，其於1250---1320年間在世的情況，決定了他創作活動及在世年代的下限應是延祐庚申（1320年）前後，而不是王國維斷稱的“卒於至順、至正年間”²⁸，或一般認為的元末明初；

C.施惠不曾做官，雖“以坐賈為業”卻又不事經營，從其“詩酒之暇，惟以填詞和曲為事”可知，其生活情調頗為悠游自在，他是“道心清淨”“和氣雍容”的文章高手；

D.從其名列“方今已亡名公才人”和“詩酒之暇”“其好事也如此”等語可知，施惠不是低劣卑俗的職業性書會才人，而是與當地書會有密切聯繫、並以其風流文章贏得時人敬仰和讚譽的高邁“名公”；

E.儘管《錄鬼簿》沒有著錄其戲曲傳奇作品，

²⁵黃竹三、馮俊傑.六十種曲評注（第六冊）.第240頁，吉林人民出版社2001年6月版。

²⁶孫崇濤.明人改本戲文通論.文學遺產.1998年第五期。

²⁷就筆者所見各種版本的《中國文學史》論之，概莫能外。這裏僅舉最通用的“游國恩本”、“袁行霈本”、“章培恒本”和鄧紹基主編《元代文學史》的論述為例。

²⁸王國維戲曲論文集.第100頁，中國戲劇出版社1984年7月版。

但根據“C”和“D”可知，施惠必定有名重一時、聲譽極高的戲曲傳奇或曰“填詞和曲”作品：

F.從“公巨目美髯，好談笑”“有《古今砌話》²⁹亦成一集”可知，施惠無論是平日的為人還是“填詞和曲”的行文，應頗具插科使砌、調笑娛情的幽默感；

G.從“吳山風月收拾盡”句可知，施惠在處置男女戀愛題材方面是當時杭州無人能出其右的頂尖級高手，作為宋元戲曲小說美學概念的“收拾”，有兜攬、處置、安排、了結等意思；

H.從與鐘嗣成等書會才人的交往以及其“填詞和曲”“一篇篇字字新”的情況看，施惠的戲曲創作必定符合“資性工巧，文筆新奇”“翻騰今共古”“搜奇索怪，以文章為戲玩”和“皆非蹈襲”這些那一時代最新開創且由鐘氏總結出來的戲曲美學原則；

I.“但思君賦盡《停雲》”句是說，施惠那些“翻騰今共古”“一篇篇字字新”的風月文章，全部象陶淵明的《停雲》³⁰詩那樣，寄寓著隱逸于民間的作者對當下政局昏黑、世事紛攘以及宗廟社稷委墜的關注，然而，風月文章也好，世事關懷也好，最終的結局卻是“三生夢，百歲身，到頭來衰草荒墳。”

我們沒有任何理由否定甚或是懷疑鐘嗣成《錄鬼簿》當中所隱含的上述資訊的可靠性。

事實二：南戲《拜月亭》作者必定是元代一位與杭州書會有密切聯繫的隱逸儒流與風月文章高手。

在現存南戲《拜月亭》的各種明刊本中，由金陵世德堂刊于明萬曆十七年（1598年）的《新刊重訂出相附釋標注月亭記》（通常所稱的“世德堂本”）是學術界公認的最古和最接近于原本的

本子。世德堂本除了比追求詞藻雕琢的汲古閣等明代定本更古樸、更貼近元人本色之外，最難得的是劇本保留了披露該劇創作和演出初始狀況的文字遺存。第一折“末上開場”[滿江紅]雲：

自古錢塘物華盛，地靈人傑，昔日化魚龍之所，勢分兩浙。十萬人家富豪奢，處士風流文章穴。占鰲頭虎榜，蘊心胸，題風月。

讀書具，閑披閱，風化事，堪編集，匯珠璣錦繡，傳成奇說。雖然瑣碎不堪觀，新詞頓殊絕。比之他記是何如，全然別。

今日未知搬演那家傳奇？[內應雲]幽閨怨，拜月亭。

依據所引文字及尾聲中“亭前拜月佳人恨，醞釀就全新戲文，書府番騰燕都舊本”等句，聯繫全劇內容，可以得到與前文對鐘嗣成《錄鬼簿》的分析相對應的九條資訊：

a.搬演逼于元兵金主遷都汴地背景下“子母妹兄逐散，曠野鳳求鳳侶”的故事，卻于開場盛讚錢塘（即杭州）的古今物華、地靈人傑，以及在戲曲創作演出方面的深厚歷史底蘊，表明無論是該劇的創作還是演出，最初都發生在杭州，作者應是對杭州風土人情及歷史文化有著豐富知識和深厚感情的地道的杭州人；

b.從劇中稱元為“大朝”和作者在金元對立中約略傾向于金的政治立場推知，其創作年代應在元朝的政治統治還算穩固的時代；

c.從“十萬人家富豪奢，處士風流文章穴”可知，作者應是充分享受著杭州之豪奢物華的“以文章為戲玩”的風流處士；

d.從“c”和尾聲中“書府翻騰”等語推斷，作者雖不必是職業性的書會才人，但卻一定是與杭州書會有密切聯繫的人；

e.人因文名，在元代能取得如此之高的戲劇創作成就，作者也必定會因此獲得很高的社會知名度；

f.從第9折“興福遇盜”，第20折“黃公賣酒”、第25折“世隆成親”以及第28折“隆蘭拆散”的行文風格看，作者不乏插科使砌、調笑娛情的幽默感；

g.無論是從劇情故事內容和“蘊心胸，題風月”等語看，還是從有明一代的評論看，該劇都是整個元代繼《西廂記》雜劇之後南戲中最有代

²⁹ 《錄鬼簿》天一閣本此處誤作《古今詩話》。某些當代學者不理解《古今砌話》的涵義且不做深究，便將錯就錯地以“《古今詩話》”為是，其實這裏應是“《古今砌話》”。施惠的“好談笑”與其“有《古今砌話》亦成一集”是有其內在關聯性的。宋《盧浦筆記》當中有“街市戲謔，有打砌打調之類”等語，宋人張致和就曾撰《古今砌話》，羅燁《醉翁談錄·小說開闢》中有“白得詞，念得詩，說得話，使得砌”等語，南戲《張協狀元》有[水調歌頭]雲“苦會插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑滿堂中，一似長江千尺浪，別是一家風。”砌話，有滑稽調笑、插科打諢的意思。

³⁰ 陶淵明集（逯欽立校注），第11頁，中華書局1979年5月版。

表性、最膾炙人口的風月文章³¹；

h. 從劇本所達到的藝術高度和其中“新詞頓殊絕。比之他記是何如，全然別”“醞釀就全新戲文”“番騰”等語可知，作者的戲劇美學思想與鐘嗣成《錄鬼簿》中對施惠的記載是一致的；

i. 劇中宣導從關注世情風化角度披閱詩書（即儒家經典），並在“看似散漫”的開頭對金朝內部忠奸對立、人民流離顛沛以及聖聰被蒙蔽致使忠良之後亡命天涯等，做了濃墨重彩的描繪，表明在這一看似純粹“戲玩”的風月文章中寄寓著作者深切痛楚的現實政治憂思，作者應是一位憂君憂民憂社稷的隱逸儒流。

我們同樣沒有任何理由否定甚或是懷疑，世德堂本隱含的與《錄鬼簿》記載構成對應性吻合的事實資訊的可靠性。

事實三：明代各種刊本和梨園人士、曲論專家對施惠撰南戲《拜月亭》的認定。

確認元代人施惠為南戲《拜月亭》的作者，不能不關注如下情況：明代各種刊本的南戲《拜月亭》均署為“元施惠撰”；明代多位著名學者、曲論專家，諸如何良駿《曲論》、王世貞《曲藻》、沈德符《顧曲雜言》、王驥德《曲律》、臧晉叔《元曲選序》等，都以各自不同的言說方式認定施惠為南戲《拜月亭》的作者；整個明代對南戲《拜月亭》是元人施惠撰這一點，沒有人任何人在任何地方提出過異議或持有異說。面對不同側面不同程度上的“同聲相應，同氣相求”現象，決不能籠統武斷地一否了之，只有從文化傳播學角度通過深入研究和周密思考，找出形成這一現象的複雜歷史原因，才能得出富有見地的學術結論。

從前文對金陵世德堂本的引證和分析可知，南戲《拜月亭》最初的創作和演出地點是杭州。可以想見，無論是書府依據“燕都舊本”“醞釀就全新戲文”，還是演職人員把它搬上舞臺奉獻給觀眾，在當時都是公開的社會性事件。因而，對這一全新戲文出自施惠手筆，無論是梨園人士還是一般觀眾，必定是家喻戶曉盡人皆知的。也就是說，關於施惠撰南戲《拜月亭》的資訊傳播，其源頭不是可錯率極高的暫態一次性的，而是絕對真實可靠的持續複還性的，是一個本真事實持

續得到認同和強化、異說謬說不斷遭受攻擊和嘲笑資訊傳播場。這就從資訊源頭上排除了產生差池和異說的可能性。

從元中葉到明、清兩代，進而現代，元人施惠撰南戲《拜月亭》的文化資訊是以多流互動方式進行縱向傳播的，這就從傳播過程的性質上排除了資訊中斷和異變的可能性。多流互動，一方面是指一源多流之傳播過程。南戲《拜月亭》在元代杭州的創撰和演出既然是公開的社會性事件，相關資訊就是多流並進的寬頻傳播，而不是隨時可能產生中斷和異變的單線傳播。這其中最值得重視的是梨園人士的圈內傳播。無論是實體性的劇團、劇院，還是行會性的整個梨園界，都是有著共同文化信念、特殊行為規範及很強內聚力的民間專業組織。在這樣的組織內部，儘管演員、導演和編劇各有分工，但對形成行業文化內聚力的史實敘述、傳承譜系及先賢傑作等基本資訊，卻是有著宗教信徒般的虔誠和共知共守的。其中的任何人如果不知道自己的師承和輩份，不知道一個正在上演的保留劇目最初由誰編撰，那將會被譏笑為數典忘祖和“不知道自己吃的是誰的飯”，就要在圈內失去立足之地。因此，圈內人士對施惠撰南戲《拜月亭》這一資訊的傳播，是口耳相傳的梨園信史的一部分，是絕對不允許出錯因而也絕對不會出錯的。關於南戲《拜月亭》被梨園界代代相傳、不間斷搬演的歷史原因，王驥德《曲律》曾有過令人信服的分析：“古戲如荊、劉、拜、殺等，傳之幾二三十年，至今不廢。以其時作者少，又優人戲單，無此等名目便以為缺典，故幸而久傳。”其次是民間鬆散的戲迷票友組織。戲劇演出是可重複性的現場藝術，逐步會產生一批雖非專業人士但卻有著專業人士的知識和素養的戲迷與票友，構成對梨園信史持續性的口頭週邊傳播。再次是精于文章詞賦之學的書齋文人和曲論專家的學術研究性傳播。書齋文人是特殊的社會文化群體，其中的每個人又都是“單打一”的個別存在，他們對南戲《拜月亭》這樣的妙手文章各有自己獨特關注角度，其文字著述既會受到梨園人士、戲迷票友的傳播影響，又會在親臨劇場感受此劇之巨大情思魅力的基礎上，形成自己獨到的理性思考與審美評價，由此決定了這部分人對施惠撰南戲《拜月亭》之資訊的傳播頗具深刻性和歧異性，整個明代沒有任何人在任何地方提出過異議和異說這一點，又反過

³¹ 沈德符《顧曲雜言》曰：“自北有《西廂》，南有《拜月》，雜劇變為戲文。”為此說肇始。

來印證了施惠說的確鑿無疑。複次是印刷出版界的商業性傳播。梨園愛演、觀眾愛看、文人愛讀南戲《拜月亭》，這就為以贏利為目的的印刷出版界提供了商機，書商在印刷出版這一經典戲文作品的時候，必定會考慮不同層面的讀者對這一劇碼作者資訊的心理期待，進而把劇本的作者資訊“元施惠撰”輾轉題署在新的刊本上。

多流互動另一方面是指，“施惠說”的上述幾條傳播途徑並不是各自孤立和完全平行的，而是以梨園圈內人士為主導，其餘三條途徑相互作用、相互影響的方式進行傳播的，從而進一步保證了承載資訊的真實可靠性。這是整個明代無人能提出對“施惠”說構成否定性、毀滅性衝擊的異議和異說的根本原因。

學術研究所關注的事實是指，事物之間和事物內部所隱含的可以為人們發現和理解、卻不依人們的主觀意願為轉移的關係真實。把“事實一”和“事實二”之間的九個資訊對應吻合點做參照性分析，便可以得出“鐘嗣成《錄鬼簿》當中為之作傳的元代杭州人施惠，就是南戲《拜月亭》原本作者”這一不容置疑的學術結論。如果有人指斥這種參照分析是牽強附會的關係預設，對上述考證結論仍心存疑義，“事實三”就是把“事實一”和“事實二”真實客觀地聯繫在一起的堅不可摧的鋼鐵橋樑和射穿這種疑慮的真理之箭。如果說上述三個有著內在邏輯聯繫的基本事實共同證成了“南戲《拜月亭》為元中葉杭州人施惠作”之現代學術定論，為了增強這一定論的說服力與可信度，還必須進一步徹底清算學術史上那些阻抑著此學術定論達於人們心間的思想障礙。

首當其衝的思想障礙，來自於《錄鬼簿》在施惠名下不曾著錄南戲《拜月亭》這一史實。明代呂天成的《曲品》由此產生了“雲此記出施君美筆，亦無的據”的輕慢性判斷，王國維更是據以斷言《錄鬼簿》“無一語及《拜月亭》。……《拜月》是否出君美手，尚屬疑問。”³²呂、王的意思是說，只有《錄鬼簿》載明“施惠撰南戲《拜月亭》”才是真實可信的，明代各種版本的著者題署和何良駿、王世貞、沈德符、臧晉叔等曲論專家的說法都是不足為信的人云亦云。不加深究、不辯原委地株守初始文本、狐疑後起傳聞，

崇信文字記載、輕慢口語傳承，表現了傳統士人很深的思想偏見。其實，王驥德在《曲律》中就已經注意到《錄鬼簿》的初始記載與南戲《拜月亭》作者後起傳聞的不一致，只是他作為與梨園弟子有較多接觸的作曲家，少了一些書齋文人的偏見，多了一些對口傳梨園信史的尊重，因此他並沒有簡單地把有關口傳資訊和文字記載當作空穴來風，而是做出了自己的中懇辨析：“世傳《拜月》為施君美作，然《錄鬼簿》及《太和正音譜》皆載在漢卿所編八十一本中，不曰君美。君美名惠，杭州人，吳山前坐賈也。南戲自來無三字作目者，蓋漢卿所謂《拜月亭》，系是北劇，或君美演作南戲，遂仍其名不更易耳。”這裏的“仍其名不更易”，是既不改換名目也不另行著錄的意思。

實際上，《錄鬼簿》不曾著錄並不意味著施惠不曾編撰或鐘嗣成不知道施惠編撰有南戲《拜月亭》，更不能把不曾著錄主觀想像為《錄鬼簿》“無一語及《拜月亭》”（從前文考證可知，《錄鬼簿》中的“施惠傳”無處不言及南戲《拜月亭》，只是“不著一字，盡得風流”而已）。考慮到施惠編撰南戲《拜月亭》的不容置疑性，不曾著錄的原因就只能理解為不便著錄、不願著錄或無需著錄。既然南戲《拜月亭》最初在杭州的編撰和演出是盡人皆知甚或萬人空巷的公開社會事件，在一時疏忽了後世讀者之需的鐘嗣成心目中顯然是無需著錄的。更大的可能是，某些有待於深入發掘的複雜原因致使鐘嗣成不便著錄或不願著錄。

《錄鬼簿》是一部以作者本人的時空存在為座標原點的拓荒性戲曲史和戲曲理論著作，並沒有嚴整統一的體例，對各個類別作家的記敘也各有側重。如“卷上”對關漢卿等 56 位“前輩已亡名公才人”的記載側重於“有所編傳奇行於世”這一點，由於鐘氏“生也晚，不得預幾席之末，不知出處”，故只能在每位作家名下盡可能多地羅列其所編撰雜劇篇名。“卷下”對宮天挺、施惠等 19 位“方今已亡名公才人，余相知者”的記載，則重在“為之作傳，以凌波曲吊之”，包括施惠在內的 7 位作家均沒有著錄其作品的篇名，考慮到《錄鬼簿》“但錄雜劇，不錄南戲”的總體傾向，不著錄南戲《拜月亭》也完全在情理之中。《錄鬼簿》言及範居中“有樂府及南北腔行於世”和蕭德祥“有南曲戲文等”，前者亦未著錄其作品篇名，後者僅著錄其雜劇而已，因此，不

³² 王國維戲曲論文集，第 100 頁。

著錄並不能構成施惠撰南戲《拜月亭》的否證。進一步而論，施惠既然不曾編有值得著錄的北曲傳奇，人卻躋身于“方今已亡名公才人，余相知者”之列，本傳所極力讚譽的那“吳山風月收拾盡，一篇篇字字新”的“填詞和曲”作品，參照前文考證，就只能是其所編南戲《拜月亭》。

還應看到，在南戲《拜月亭》編撰和上演之初，僅僅是其劇名的確立就是一件頗費周折的事。一方面，作者希望人們把它當作在根本性質上與關劇《閨怨佳人拜月亭》完全不同的一部“全新戲文”作品，這是世德堂本題目曰“《月亭記》”、並在開頭極力渲染杭州“十萬人家富豪奢，處士風流文章穴”“新詞頓殊絕”的根本原因；另一方面，鑒於北曲《拜月亭》在當時的巨大影響和新的戲文作品在主要故事情節上對北曲的承襲和搬用，又不得不在劇中老老實實地承認“今日未知搬演那家奇傳？[內應雲]幽閨怨，拜月亭”、“幽閨怨佳人拜月亭”等。如果說這一傳奇故事的發明權仍屬於元初大都人關漢卿，那麼元中葉杭州人施惠這一風月文章高手的全部作為就只是通過“翻騰燕都舊本”“醞釀就全新戲文”而已。與此相聯繫，如果鐘嗣成認定施惠才藝的強項不是傳奇故事的草創，而僅僅是依據北曲《拜月亭》傳奇“填詞和曲”，寫成“一篇篇字字新”的風月戲文，就斷斷乎不會破例在施惠名下著錄南戲《拜月亭》，以至於使其無端蒙受“凡俗”、“蹈襲”之辱——這不僅有違於他一向對施惠所抱的推崇和敬仰之情，還會大大弱化自己對施惠“填詞和曲”之卓絕才能的讚譽、激賞與謳歌程度，同時也有悖於他積極宣導的“新奇”“解翻騰今共古”“搜奇索怪”等新的戲劇美學原則。至此，不僅解開了施惠雖然確曾撰著南戲《拜月亭》而《錄鬼簿》為什麼不在施惠名下加以著錄的歷史謎團，也對王國維秉持“《拜月》是否出君美手，尚屬疑問”之說的全部可能性理由，進行了學術剝離，從而掃除了接受前述學術確證的一個思想障礙。

張大復《寒山堂新定九宮十三調南曲譜》，其卷首所附《譜選古今傳奇散曲總目》著錄《蔣世隆拜月亭記》並注雲：“吳門醫隱施惠，字君美著。武林刻本已數改矣，世人幾見真本載。五十八出。按察司刻。”這條注文雖然也說南戲《拜月亭》系“施惠，字君美著”，但卻不動聲色地把施惠的裏籍、職業由《錄鬼簿》中的“吳山坐

賈”徑改為“吳門醫隱”。面對“吳山坐賈”施惠和“吳門醫隱”施惠，有的論著斷言“當為二人”³³，有的學者哀歎“令人莫衷一是”³⁴，更有甚者竟遽斷“自應以吳門醫隱為是”³⁵。殊不知張大復只不過是憑著一時的興致，撒了個彌天大謊而已。

張大復是明末清初的戲曲家和曲論家，其生活的年代上距《錄鬼簿》和南戲《拜月亭》的問世已有三百餘年，元代杭州人施惠撰南戲《拜月亭》這一點，在當時已經是盡人皆知且被絕大多數人接受的戲曲史常識。如果張大復當真發現不是那個名聲很大的“杭州人，居吳山城隍廟前，以坐賈為業”的施惠，而是另外一位湮沒不彰的“吳門醫隱”施惠編撰了南戲《拜月亭》，無論出於哪方面的考慮，他都會詳述這位元“吳門醫隱”的高才和自己的發現經過，並在對“吳山坐賈”與“吳門醫隱”做比較分析的基礎上排除前者，以更充分有力地肯定後者。張大復卻無一語及這位“吳門醫隱”的來龍去脈和自己的發現經過，更對“吳山坐賈”施惠諱莫如深、隻字不提，這就恰恰暴露了他筆下的“吳門醫隱”，只不過是對盡人皆知的杭州“吳山坐賈”施惠裏籍、職業的徑改，而絕對沒有任何可能是杭州施惠之外的、且與其姓、名、字完全相同的另一位蘇州施惠。

從元代到明末清初，蘇州一直是戲曲創作和演出的中心城市，是號稱“百戲之祖”的昆曲亦即昆山腔的發祥地。尤其是明中葉以後，隨著大量當地文人進入戲劇界，形成了影響極大的“吳門曲派”。試想，在這樣的梨園勝地，如果真有一位元中葉或曰元末明初的“吳門醫隱”竟然是膾炙人口的風月戲文《拜月亭記》的作者，考慮到南戲《拜月亭》最初創作和演出的公開社會性，那就必定是一代又一代吳門戲曲作家、曲論專家及梨園弟子引以為榮，且人人耳熟能詳、人人口碑相傳的，從300余年間只有張大復一人僅此一次偶然著筆、其他任何人無一語一字提及的情況判斷，所謂“吳門醫隱”云云，只能是一位實際上從來沒有存在過的“子虛”“烏有”先生。

³³鄧紹基主編. 元代文學史. 第555頁. 人民文學出版社1991年12月版.

³⁴孫崇濤. 明人改本戲文通論. 文學遺產, 1998年第五期.

³⁵錢南揚. 戲文概論. 第88頁. 上海古籍出版社1981年3月版.

張大復是蘇州崑山人，從其所著《崑山人物傳》可知他有著濃厚的鄉黨情結，如果在其鄉邦有一位有著著南戲《拜月亭》之高名大才的先賢，他定然會不惜筆墨為其作傳、以告來者的，從其全部著作無一處言及這位“吳門醫隱”的生平、行藏、交友的情況來看，不僅可以說甚至他本人對這位“吳門醫隱”也一無所知，而且再一次有力地證明這位“吳門醫隱”的子虛烏有。

張大復還與裏籍同為吳門的李玉、朱佐朝、丘園、葉時章等一大批戲曲家在明末清初齊聚蘇州，長期交遊往還，切磋戲曲技藝，這就意味著如若“吳門醫隱”施惠果真是張大復一個重大戲曲史發現，他必定會與好友同道交流共用，而他們也必定會積極回應。無奈張大復的這些至交好友、曲學同道從來也不曾在任何場合言及“吳門醫隱”施惠，這就使得“吳門醫隱”究竟從何而來只有天知道了。況且，前述世德堂本已昭示了南戲《拜月亭》最初的創作與演出地是杭州，至於這個“吳門醫隱”是怎麼跑到杭州去的，又是怎麼與杭州“書會”搭上關係的，即使張大復轉世複生，恐怕也無法回答這些問題。

綜上，如果說張大復《寒山堂新定九宮十三調南曲譜》36關於南戲《拜月亭》作者施惠裏籍、

³⁶關於張大復的《寒山堂新定九宮十三調南曲譜》，據趙景深所言，他是從1942年2月葉德均一篇《寒山堂曲譜》（《倭宋妾元室割記》之一）的文章中讀到的，文章說起是書原為李盛鐸木齋所藏六冊抄本。葉氏還說孫楷第先生也獲得鈔本殘譜一部，不全。兩本各有短長。葉氏曾言欲將該書付梓，但一直未見刊本。耐人尋味的是，儘管當今許多學人，對關於該書輾轉抄錄的二手材料往往不辨真偽地當作“信史”或曰“客觀事實”來使用，趙景深卻早在半個世紀前就指出“張大復的《寒山堂曲譜》雖然相當重要，這曲譜所注的一些話卻不一定完全可靠。我寫了一篇《元明南戲的新資料》大部分抱的是存疑的態度。”（《元明南戲考略》“序言”第3頁）趙景深在《元明南戲的新資料》中指出，葉德均的文章“使我看到其中有不少材料是極為新鮮的，但亦不無可疑之處。現在且按照德均所鉤稽出來的‘譜選古今傳奇散曲集總目’疏證如次。”文章指出，張大復《寒山堂曲譜》最明顯的謬說就有：把元前期雜劇作家史九敬仙硬安上“九山書會捷議”的身份歸屬，說成是南戲《董秀英花月東牆記》的著者；妄言元雜劇第一期作者劉唐卿曾經“改過”《劉智遠重會白兔記》，等等。筆者抄錄這些並不是對《寒山堂曲譜》的所有資訊做歸謬性推斷，而是藉以突顯治學嚴謹的真學者與某些人云亦云的偽學者之間的巨大反差。參讀趙景深《元明南戲考略》，人民文學出版社1990年10月版第107頁至第113頁。

吳梅：《顧曲塵談·中國戲曲概論》，第24頁、第103頁、第162頁，均提到《幽閨》為施均美作，且無一處有絲毫疑慮，上海古籍出版社2000年5月版。

職業的“吳門醫隱”說沒有任何事實依據，在學術上絲毫不足為憑，也決不意味著張大復故意撒謊和存心蒙人，其最大的可能是，心系吳門的鄉黨情結使他不由自主地把施惠的裏籍“吳山”改為“吳門”，傳統士大夫文人對商賈的輕蔑與鄙視，加之世德堂本“隆蘭拆散”一折於插科打諢中對病名、藥性很是內行，加之北曲《拜月亭》作者關漢卿又是“太醫院戶”，所有這些因素促使他情不自禁地把施惠的職業由“坐賈”改為“醫隱”，從而始料不及地製造了學術史上長期以來難以破解的一大疑案。

清代無名氏的《傳奇匯考稱目》有《拜月亭記》作者為“施耐庵，名惠，字君承（顯系‘君美’之誤），杭州人”之說，此論與本文證成的“施惠”說並無矛盾，只是上承明代徐複祚《三家村老委談》，下連吳梅《顧曲塵談》，共同表達一個直覺判斷：施惠與施耐庵是同一個人，亦即南戲《拜月亭》與長篇白話小說《水滸傳》為施惠亦即施耐庵一人所作。這雖然是個很有意思且筆者正在研究的問題，但與本文的南戲《拜月亭》作者之論關係不大，故不贅述。

附帶地說，在王國維斷稱“《拜月》是否出君美手，尚屬疑問”的當兒，吳梅一直堅信並持論“《幽閨》為施君美作”¹²。這不僅使人想到，王國維作為現代學術的開創者，在古代戲曲文獻資料的發掘整理和新學術的開拓方面雖功不可沒，但畢竟只是一位從不涉足戲劇搬演、也極少觀劇興趣的書齋學者³⁷。一方面，他有著很好的審美感受力，從個人閱讀的審美感受斷言南戲《拜月亭》“唯就曲文關之，定為元人之作，當無大謬”³⁸、“情與詞偕，非元人不辦。然則縱不出於施君美，亦必元代高手也”³⁹，並把施君美視為早于高則誠的南戲家⁴⁰，在他的這些斷言中，關於南戲《拜月亭》作者的“施惠”說已經呼之欲出；另一方面，卻膠柱於《錄鬼簿》的不曾著錄當斷不斷，進而至於逡巡失措，尤其是僅僅根據“雙手劈開生死路”一句而遽斷南戲《拜月亭》

³⁷文學遺產編輯部編《世紀之交的對話——古典文學研究的回顧與展望》，第161頁，上海古籍出版社2000年12月版。

³⁸ 王國維戲曲論文集。依次見第100頁、第106頁、第117頁和第248頁。

³⁹ 王國維戲曲論文集。依次見第100頁、第106頁、第117頁和第248頁。

⁴⁰ 同上。

“為明初人之作”⁴¹，則顯系把明刊改本當作原初稿本看待了。吳梅傳統曲學功底深厚，他“于藏、于鑄刻、于考訂、于製作、于歌唱、于吹奏、於搬演，幾乎無一不精；于文辭、于音律、於家數、于源流、于掌故、于著錄、於論評，又幾乎無一不究。蓋集眾長於一身，懷絕學以絕世，天下一人而已。”⁴²其學術判斷的精審程度與洞見深度，自然非常人可比。

該證實的均經證實，應排除的全已排除，無可置疑的結論是：南戲《拜月亭》為元中葉杭州人施惠“翻騰燕都舊本”而成的“填詞和曲”作品。

翻騰：聯結北曲鼎盛與南戲勃興的戲曲美學範疇。

在全部元雜劇作品當中，象北曲《拜月亭》這類直接取材于作者自身情感經歷與人生遭際的原創作品是十分少見的。多數作品的故事、題材往往有所本或曰襲取於前人。這一先天胎記，在14世紀初葉（約1300年至1320年之間），亦即北雜劇作家群星璀璨、演藝各盡風流的鼎盛時代，已經演化為題材雷同、相互蹈襲的習見弊端，雜劇創作開始顯露出盛而轉衰、風光不再的趨勢。這是《錄鬼簿》對“前輩已死名公才人”側重於“有所編傳奇行於世”，卻對“方今已亡名公才人”強調“余相知者，為之作傳，以凌波曲吊之”的根本原因。如何才能體現出自身的戲曲美學存在，形成獨特的戲曲創作個性，進而再造戲曲創作的輝煌時代，則成為這一特定時期鍾情於戲曲創作的名公才人們深感困惑、無奈和尷尬的問題。施惠恰恰是中國戲曲發展史這一重要轉型期有著承前啟後、繼往開來之特殊意義的戲劇家。“翻騰”則是這一時期聯結北曲鼎盛與南戲勃興的重要戲曲美學範疇。

關於“翻騰”，南戲《拜月亭》世德堂本作“書府番騰燕都舊本”，《錄鬼簿》中有“解番騰今共古”“些歎番成薤露歌”等句，南戲《張協狀元》則作“九山書會，近日翻騰，別是風味”。綜合分析上述文本，“翻騰”作為一個戲曲創作術語及戲曲美學範疇的出現，決不是偶然的。北

雜劇草創之初，先前的書本故事被活生生地搬上了舞臺，體制、形式還在發展中，一切都是新的。隨著優秀劇碼和大腕兒作家在13世紀後半葉井噴式的湧現，到了施惠、鐘嗣成的時代，一方面，觀眾的戲曲修養及欣賞水準已經大大提高，需要有更更新更精美的作品問世，才能滿足他們的欣賞、審美需要；另一方面，北雜劇固定的體制形式漸成俗套，故事、題材及臺詞的相互蹈襲也舉目皆是，戲曲創作面臨著嚴重危機。“翻騰”是14世紀初葉由施惠、鐘嗣成等提出、用以應對北雜劇創作危機的一個重要舉措。它強調戲曲創作固然可以襲用前人的文史故事、敘事母題，但卻必須僅僅作為素材、題材來使用，亦即在搜羅古、今、怪、奇之事的基礎上，必須下一番“翻騰”的創新功夫，把舊的故事素材轉化為新的戲曲肌質，才能遠離“凡俗”“蹈襲”，使之質變為從內容到形式、從情節到詞采都能給觀眾帶來“新奇”“新鮮”“卓異”之巨大審美享受的全新戲曲作品。因此，作為專用術語而出現的“翻騰”，不僅與中國戲曲文學發展史的特定階段相聯繫，而且有著極為豐富的戲曲美學之思想內涵。

同時還應當看到，無論是雜劇中心由大都移至物華繁盛、地靈人傑的杭州，還是“翻騰”“新奇”等新的戲曲美學觀念的出現，抑或是個別作家的特殊天分，都不能從根本上遏止或緩解雜劇的衰微趨勢。一個突出的例子是，在《錄鬼簿》“方今已亡名公才人”中，即使是被讚譽為“錦繡文章滿肺腑，筆端寫出驚人句，解翻騰今苦古，占詞場老服輸”的“鄭老先生”鄭光祖，其《伯梅香》對王實甫《西廂記》的模擬蹈襲也是一向為人們所詬病的。其代表作《倩女離魂》，據天一閣本《錄鬼簿》記載，則是襲取趙公輔同名雜劇之故事的“次本”⁴³。王國維稱這一時期的雜劇創作“除鄭光祖、宮天挺、喬吉三家外，殆無足觀；而其劇存者亦罕”⁴⁴。這就意味著，“翻騰”作為新的戲曲創作原則與戲曲美學思想，必須跳出體制形式趨於僵化的北雜劇，以尋求馳騁其創造性藝術想像的更為廣闊自由的效能空間，有待於崛起與勃興的南戲戲文，恰恰適時地滿足了它的這一內在要求。

徐渭《南詞敘錄》曾簡括地描述了南戲的歷

⁴¹ 同上。

⁴² 語見吳梅《顧曲塵談·中國戲曲概論》所載江巨榮“導讀”第3頁。上海古籍出版社，2000年5月版。

⁴³ 康保成：《元雜劇中的“次本”》，《文學評論》，2003年第6期。

⁴⁴ 王國維《戲曲論文集》，第65頁。

史發展：“南戲始於宋光宗朝（1190—1194），永嘉人作趙貞女、王魁二種實首之，……其曲，則宋人詞而益以裏巷歌謠，不葉宮調，故士大夫罕有留意者。元初北方雜劇流入南徼，一時靡然向風，宋詞遂絕，而南戲亦衰。順帝朝忽又親南而疏北，作者喁興，語多鄙下，不若北之有名題詠也”。南戲的初始形態不過是“即村坊小曲而為之，本無宮調，亦罕節奏，徒取其畸農、市女順口可歌而已，諺所謂‘隨心念’者”。

參照中國戲曲歷史發展的總體趨勢和前人已經取得的研究成果，雖然可以斷言“無論是元初、抑或是元末，南戲在南方民間流行未輟”⁴⁵，徐渭關於元初因北雜劇的南下導致“南戲亦衰”⁴⁶的說法不足為憑，但可以肯定的是，從南宋到元中葉之前，南戲僅僅是官方及朝野文士才子所輕蔑和歧視的“本無宮調”“語多鄙下”的村坊小曲，既沒有可能形成今天所見南戲那種長篇體制，也不曾出現過類似於很多“高才博學”的文人作家參與雜劇創作的盛況。即使是在南宋，以杭州為代表的南方都市流行的是說書等曲藝，南戲卻仍處在被排斥於都市娛樂圈之外的邊緣化狀態，根本形不成什麼氣候，這是元初雜劇南下“一時靡然向風”、如入空無之境的根本原因。

只是到了元中葉雜劇演出正當鼎盛、創作趨於衰微的時代，大量北方雜劇作家、演員及流行劇碼都麇集杭州，四折一楔子的雜劇體制，題材上的雷同與蹈襲，不僅很快為喜好宛轉詳盡的南方觀眾所厭倦，而且也極大地限制了名公才人戲曲創作才能的發揮，一種新的戲曲方式，或曰南戲的崛起與勃興，正在孕育之中。施惠創作的南戲《拜月亭》則是標誌中國戲曲歷史發展過程中這一重大轉變的歷程碑式的偉大作品。作為北曲變為南戲的重要文本標誌，與南戲作品分為若干“出”的體制截然不同，世德堂本則依照北曲分“折”的體例⁴⁷，全劇分為43折。這一現存南戲

作品中絕無僅有的特例，清楚地昭示了南戲《拜月亭》創作的北曲背景與氛圍。根據《錄鬼簿》“沈和傳”的記載，如果說施惠生活的時代是“南北調合腔”的時代，其南戲《拜月亭》就是“南北調合腔”最具代表性的作品。

王國維曾針對北曲“大都限於四折，且每折限一宮調，又限一人唱，其律至嚴，不容逾越。故莊嚴雄肆，是其所長；而於曲折詳盡，猶其所短也”⁴⁸，盛讚“除此限制，而一劇無一定之折數，一折無一定之宮調；且不獨以數色合唱一折，並有以數色合唱一曲，而各色皆有白有唱”為“南戲之一大進步”⁴⁹。本文關於南戲勃興於元中葉的研究結論，則足以破解他“至何時進步至此，則無可考”⁵⁰的困惑。施惠南戲《拜月亭》的創作則為這一進步的肇始。與此相聯繫，南戲《張協狀元》，其題目中“呆小二村調風月”句襲用關漢卿的《詐妮子調風月》和杜善夫《莊家不識構欄》中的“前截兒院本《調風月》”句，從第一出“占斷東甌盛事，諸宮調唱出來因”（而不是“不葉宮調”或“本無宮調”），從全劇第二出“九山書會，近目翻騰”等語對編撰主體的披露，從同出“精奇古怪事堪觀，編撰於中美。……別是風味……此段新奇差異”等語對世德堂本《拜月亭》“雖然瑣碎不堪觀，新詞頓殊絕。比之他記是何如，全然別。”等詞語的化用襲取，從全劇長達53出及大量襲用北方雜劇、散曲詞語的情況，都可以斷定，《張協狀元》絕無可能是學術界所斷言的宋代初始形態的南戲作品，只能是元代後期且晚於南戲《拜月亭》問世由溫州書會才人編撰的、深受北曲浸淫和影響的南戲作品⁵¹。至此，北曲與南戲之關係這一中國戲曲史上

唱角色的戲以套曲形式分折，陪襯人物只有科白而無唱詞的過場戲也是分折的，如《詐妮子調風月》“（老孤、正末一折。）（正末、卜兒一折。）”、《趙元好酒遇上皇》“（等字老、旦一折了。）（等淨一折了。）”、《馬丹陽三度任風子》“（等眾屠戶上，一折下。）（等馬一折下。）”、《諸宮調風月紫雲亭》“（卜兒上，一折了。）”，等等，還有很多，不待細舉，都是過場戲的交代。《錄鬼簿》著錄《黃樛夢》雜劇編撰者“第一折馬致遠，第二折李時中，第三折花李郎學士，第四折紅字李二”，足證北曲在創作、演出過程中和人們的口頭上是分折的。

⁴⁸均見於《王國維戲曲論文集》第93頁。

⁴⁹均見於《王國維戲曲論文集》第93頁。

⁵⁰均見於《王國維戲曲論文集》第93頁。

⁵¹關於現存“永樂大典本”《張協狀元》的創撰年代，錢南揚、馮其庸、王季思、劉念茲等均以為是宋代，周貽白、鄭振鐸則以為是元代。張大新近撰《元末雅俗文化的交融

⁴⁵鄧紹基主編，元代文學史，第542頁，人民文學出版社1991年12月版。

⁴⁶徐渭《南詞敘錄》中“元初北方雜劇流入南徼，一時靡然向風，宋詞遂絕，南戲亦衰”等語傳遞了一個潛在的錯誤資訊，似乎是由於北方雜劇流入南徼導致了曾經繁盛的南戲衰落。事實上，元初之前的南戲作為“本無宮調，亦罕節奏”的“村坊小曲”，從來就沒有怎麼繁盛過，尤其是沒有在南宋都城杭州繁盛過。

⁴⁷時人以《元刊雜劇三十種》為據，多有謂北曲“原本不分折”者，其實，這是只見皮相不知就裏的錯誤判斷。首先，一部雜劇由四套曲組成，四套曲就是四折。其次，不僅主

長期爭訟不休的學術公案，終於有了一個定論。

既然北曲鼎盛與南戲勃興有著前後時序上的銜接性，既然從北曲局促短小到南戲宛轉詳盡是中國戲曲體制形式的一大進步，就應當肯定明代曲論家關於“詞不快北耳而後有北曲，北曲不諧南耳而後有南曲”（王世貞《曲藻》）、“自北有西廂，南有拜月，雜劇變為戲文。以至琵琶遂演為四十餘折，幾十倍雜劇”（沈德符《顧曲雜言》）等學術判斷的基本正確，而不應當自以為是地斥之為“揣測的謬論”⁵²和“影響極壞”的“誤解”⁵³，近而指出某些當代學者所設想的“北劇南流，南戲北行的相互發展”⁵⁴、“北曲既能南下，南曲自然也可以北上”⁵⁵、“南戲與雜劇，一南一北，是兩條並行發展的線索”⁵⁶的情況，在中國戲曲發展史上從來沒有存在過。

就整個元代北曲和南戲近百種故事題材、題目正名相同的作品而言，完全可以肯定的是，元中葉的南戲在故事題材、名目上一窩蜂地襲用或曰“翻騰”了元代前期的北曲創作，根本不存在有的論者所斷稱的“互相傳佈，互相襲用”和“誰創誰襲，已無法考查”⁵⁷的情況。因為，當北曲給南戲以巨大影響之時，南戲還不具備反過來影響北曲的實力；當南戲強大到可以給北曲以影響的時候，北曲的創作早已經衰微。春蘭秋菊不同時，如果硬要北曲與南戲在一個共時空間相互影響，那就如同張飛戰嶽飛一樣荒唐。由此再一次證明了從金元時期形式樸拙、故事簡率的北

曲，到元代中後期體制複雜、情節詳贍的南戲，是中國戲曲藝術兩個地域從北到南、時序前後銜接且傳承關係絕對不可逆轉的歷史發展階段⁵⁸。從北曲《拜月亭》到南戲《拜月亭》，恰恰成為從北曲到南戲之總體關係的一個縮影。施惠與鐘嗣成，一個以南戲《拜月亭》創作實踐，一個以《錄鬼簿》戲曲理論建構，成為中國戲曲史上這一重要轉型期值得大書特書的關鍵人物。這就意味著各種版本的中國文學史關於五大南戲（即《琵琶》和《荊》、《劉》、《拜》、《殺》）的敘事格局，必須從根本上加以改變⁵⁹。施惠的《拜月亭》才是中國戲曲發展史上開創了南戲勃興之新局面的“南曲之宗”，元末明初著名文士高則誠的《琵琶記》，只是步其後塵的南戲作品。

拜月：在被淡化被誤讀中經受考驗的核心情節。

任何民族文學藝術寶庫中的敘事母題，一方面是隨著時間的推移不斷豐富、持續積累的，另一方面又在持續嬗變著的敘事形式和無限延續著的敘事活動中不斷被啟動、被重構、被昇華。如果我們認可歌德的《浮士德》僅僅是取材於德國16世紀末關於浮士德的傳說，王實甫的《西廂記》取材於董解元《西廂記諸宮調》，那麼同樣應當認可施惠的南戲《拜月亭》僅僅是取材於北曲《拜月亭》，而不能目之為通常所說的改編。北曲僅有5000字左右，南戲則是30000餘字的長劇；北曲

與戲劇形態的蛻變》一文，亦舉證力主“元代”說，文見《文學評論》2004年第1期。

⁵²錢南揚. **戲文概論**. 上海古籍出版社, 1981年3月版, 第43頁.

⁵³林風. **《南戲的產生與發展》**一文用語, 引自《中國古代戲曲論集》. 中國展望出版社, 1986年4月版, 第19頁.

⁵⁴周貽白. **中國戲曲發展史綱要**. 上海古籍出版社 1979年10月版, 第198頁.

⁵⁵錢南揚. **戲文概論**. 上海古籍出版社 1981年3月版, 第29頁.

⁵⁶齊森華. **曲論探勝**. 華東師範大學出版社, 1985年4月版, 第23頁.

⁵⁷譚正璧. **話本與古劇**. 第271頁. 上海古籍出版社 1985年4月版. 附帶地說, 筆者雖不敢苟同譚氏此處的說法, 卻對譚正璧先生在“身心均病, 雙目幾近失明, 記憶極度衰退”“風燭殘年, 朝不保夕”“人已垂暮”狀態下, 仍憑藉女兒譚尋協助“不甘伏櫪”而“竭盡餘力”（見《話本與古劇》第326頁）地從事學術著述的精神, 表示深切而崇高的敬意. 這種把個人身心乃至生命存在完全交付於學術事業的人格與情懷, 無疑會使那些張學術研究之幌子、行追名逐利之俗事的偽學者自慚形穢.

⁵⁸筆者這一論斷的一個新佐證是, 張大新《元末雅俗文化的交融與戲劇形態的蛻變》一文認為, 在近百種北曲與南戲題材相同的作品中, 就其淵源關係而言, “多數是將北曲雜劇新翻作南戲戲文的”。

⁵⁹其實, 這種改變關於南戲發展之既定成說的學術呼聲, 早在上個世紀三、四十年代就已由趙景深發出, 他在認真研究了錢南揚《宋元南戲百一錄》（1934年）、趙景深《宋元戲文本事》（1934年）及陸侃如馮沅君合著《南戲拾遺》（1936年）之後, 認為這三本書“大都是從佚文的搜錄、本事的考證、曲文的安排三方面著手的. 因此, 都忽略了南戲產生和發展的時代背景分析, 故事演變的時代背景及其現實意義的說明——而這兩點, 恰恰也是研究南戲極其首要的部分。”並根據自己對過去研究南戲三書批評的結果, 提出了自己的結論和希望“現在我們先必需依據現有的資料, 作出南戲發展歷史的具體而可靠的結論. 比如像過去曾存在過的‘《琵琶》為南戲之祖’的錯誤看法, 南戲比北曲‘文辭幼稚’的看法都必須大力糾正.”遺憾的是趙景深的這些精深獨到之論長期以來並未引起學術界的應有注意, 以至於各種類別、版本的文學史至今仍在因襲趙氏所批評的“錯誤看法”. 引文見趙景深《元明南戲考略》, 人民文學出版社 1990年10月版第1頁、第12頁.

僅僅圍繞王瑞蘭一個人物形象的塑造和單一的戲劇衝突，寄寓了生逢動盪年代的落魄士人的福樂幻想，南戲則塑造了王瑞蘭、蔣世隆、陀滿興福、王尚書、蔣瑞蓮數個人物形象，安排了多層次的戲劇衝突，通過錯綜複雜故事情節展示了施惠這位元中葉杭州的風流處士的無限心事；北曲是一人獨唱、一線到底，南戲除王瑞蘭這條主線和主要人物皆有唱白問答往來之外，還特意濃筆重彩地安排了金朝內部忠奸對立、陀滿興福“亡命金忠”“綠林寄跡”這樣一條副線；北曲重在營造詩的意境，南戲重在羅織劇的機趣；北曲敘事簡率急促，南戲敘事詳盡舒緩；北曲浸透踵武詩騷、吟風弄月的文人情調，南戲充滿插科使砌、調笑嬉鬧的市民氣息。所有這些表明，通過“翻騰”北曲《拜月亭》這一“燕都舊本”而成的南戲《拜月亭》，本身是一部中國古代經典性的全新戲曲創作。

正因為如此，“拜月”這一北曲的核心情節才在南戲當中經受了嚴峻的考驗。一方面，“拜月”的核心情節地位在南戲中被淡化。在北曲中“拜月”是四折中的一折，就文字篇幅占全劇四分之一強，南戲中“瑞蘭拜月”只是全劇43折中的一折，文字篇幅僅占全劇的三十分之一；在北曲中“拜月”是唯一的核心情節，南戲則有“世隆成親”與“瑞蘭拜月”兩個遙向呼應、聯動統攝全劇結構的核心情節。這就使得“拜月”在全劇當中的核心地位被大大淡化，對全劇的統攝力與影響力也明顯減弱。另一方面，這種淡化並沒有從根本上改變“拜月”在全劇中核心情節地位。世德堂本第一折“文武舉雙第黃金榜，幽閨怨佳人拜月亭”等語，其作用顯然是對北曲《閨怨佳人拜月亭》之劇名的隱括和對劇中“拜月”情節的提示。第43折“亭前拜月佳人恨，醞釀就全新戲文”句，既隱括了北曲《閨怨佳人拜月亭》的劇名，又交代了全劇無非是根據北曲“拜月”情節所包蘊的佳人怨恨醞釀而成的全新戲文。同折收煞唱詞中“拜月亭前情分淺，招商店內恨應多”句，則是在全劇最後對兩個關鍵性的情節做重點強調，藉以引導觀眾長時間地沉浸於對全劇最精彩處的思索與回味之中。

孤立地看，“亭前拜月”這類用語很容易使人產生“沒有‘亭’的存在，何來‘亭前’之說”的假性推理聯想，進而象俞文作者那樣，視之為“刪去了‘拜月亭’的情節”的“痕跡”，

並據以得出錯誤的“考證結論”。只有從對南戲《拜月亭》詩學關聯域的學術考察入手，聯繫全劇的整體結構、核心情節體味“亭前拜月”“拜月亭前”這類用語的涵義，才能避開誤讀誤解的“深潭”，達到對其隱括北曲劇名、強調核心情節之作用的深刻領悟。換句話說，南戲《拜月亭》承襲了關劇“拜月”之核心情節這一點是絲毫不容置疑的。這是因為，核心情節總是一部作品中最精彩、最具有藝術生命力的部分，無論是取材於前人故事的創作，還是舊作新包裝的改編改寫，新編作品的整體面貌與原作相比可能會有很大差異，但其核心情節卻必定有著內質的同一性或曰相對穩定性。任何經典的文學作品，無論怎樣被改寫、被改編、被再創造，其核心情節都是既不可能被刪掉，也不可能被加以根本改變的。至於俞文所稱的那種刪去了原作“貫穿全篇的中心情節”的“改編”，顯然是根本不可能存在的。

世情：“以文章為戲玩”的詩學觀念與“但思君賦盡《停雲》的”故宋遺民心態

南戲雖然在故事題材上承襲關劇而來，但其作為元中葉杭州俊逸名公施惠充分體現個人創造才能的戲曲作品，又受到特定地域文化的薰染，打有那一歷史空間之世情民心、時代精神及詩學觀念的烙印。對這一新領域的關注，將把南戲《拜月亭》研究的學術水準，推進到一個先前未曾達到的思想深度。

如果說北曲《拜月亭》是置身于國破家亡、流離顛沛境遇的落魄士人的詩性幻想，其對特定時代個人情感體驗的抒寫，表明關漢卿所秉持的依舊是“抒情言志”的傳統詩學觀念，那麼，南戲《拜月亭》在翻騰、敷演北曲故事過程中所體現的卻是“以文章為戲玩”的觀念。在鐘嗣成眼裏，作三場文、登黃甲第者“不乏其人”，甘心岩壑、樂道守志者“亦多有之”，施惠這類“于學問之餘，事務之暇，心機靈變，世法通殊，移宮換羽，搜奇索怪，而以文章為戲玩者，誠絕無而僅有也。”換句話說，享受著商業大都市的物質文明，體味著南宋故都輝煌豐厚的文化藝術底蘊，又無政務功名、衣食生計等方面的牽掛，“以文章為戲玩”不僅是施惠戲曲創作所遵循的美學原則，還是他跳出傳統知識份子窮達出處之兩極人生格局的一種全新的現實美學生活追求。施惠

的南戲《拜月亭》創作首先抹去了北曲故事當中的中都舊夢及金遺民之痛等個人情感因素，使之由個人特殊情感的載體質變為大眾觀賞玩索的物件，進而又寄情於對故事推展過程本身的“戲玩”。使北曲的簡率故事繁衍為南詞戲玩性的瑣屑敘事。如第7折“興福遇隆”，第9折“興福遇盜”，第12折“興福劫掠”，第19折“隆遇瑞蘭”，第20折“隆蘭拆散”等，在北曲當中或間接提及、或補充交待，均一語帶過，在施惠筆下卻搖曳逶迤出充滿談諧的大段情節。特別是第25折“世隆成親”，施惠圍繞關劇一句“怕不問時權作兄弟，問著後道做夫妻”的臺詞已經繁衍出“隆遇瑞蘭”一折戲，這裏進一步生髮出隆、蘭天然合巹過程中的風情萬種，調笑戲玩，成為全劇僅次於“瑞蘭拜月”的重要場次。由此可見，“以文章為戲玩”擺脫了“文以載道”“詩以言志”“辭尚體要”⁶⁰之傳統文學觀念的精神禁錮，把理學家程頤所厚誣的“作文害道”“玩物喪志”⁶¹，變為戲曲、小說新的虛擬敘事之美學現實，通過消解官方世界等級秩序、意識形態之神聖性，營造了一個調笑娛情的民間狂歡化世界。

“以文章為戲玩”作為一種寫作活動，並不遮蔽作家內在的精神世界，而是以深曲幽微的方式吐露著作家的人生閱歷、政治情懷及文化歸屬感。根據前文的考證並以鐘嗣成的生平為座標判斷，施惠的在世時段大約在1250年至1320年之間，由宋入元的身世閱歷，杭州作為亡宋故都的文化氛圍，致使元中葉杭州文人群體中間濃厚的故宋遺民心態在南戲《拜月亭》中留下了清晰的精神烙印：其大肆鋪陳的金朝宮廷內部的忠直主戰派與遷都求和派之爭，顯然是宋廷內部類似爭鬥的藝術折射，是岳飛與秦檜之間忠奸鬥爭及其命運結局的影子；所寫金對元“三年一度小進貢，五年一度大進貢”（第3折）“一年小進貢，三年大進貢”“本國兵部王尚書裝載金寶，前來講和去了”（第15折）等情況，又無疑取材于南宋對金奉幣割土、屈辱求和之故國遺恥在施惠心靈深處留下的歷史隱痛。這種故宋遺民心態，一方面是假于北曲的金、元對立故事來表達，正

所謂借他人金、元對立之酒杯，澆自己心中宋、金對立之塊壘，是個人政治情懷及文化歸屬感的藝術表現；另一方面，又被無可奈何的政治現實以及“以文章為戲玩”的詩學觀念所淡化，僅僅成為“但思君賦盡《停雲》”之詩性意味的構成因素，因而在詩學性質上完全不同于傳統詩文的“所言之志”與“所載之道”。指出這一點，既可以昭示前喻文化情境與作品本文生成的特定美學關係，也從根本上排除了俞文憑空設想的南戲《拜月亭》依據《龍會蘭池》改宋、金對立為金、元對立的現實可能性。

蛻變：《龍會蘭池》之文化美學存在

俞文名曰“考論”，實際上對其研究物件南戲《拜月亭》不考不論[37]，卻匪夷所思地把明中葉一篇士人文言小說《龍會蘭池》奉為南戲《拜月亭》所本的“有‘拜月亭’情節的原創作品”。從而暴露了這位頗富盛名的南戲研究專家學術判斷力的鈍弱。

《龍會蘭池》顯系明中葉無聊文人仿效南戲《拜月亭》的附會之作。嚴敦易早在20多年前就指出了這一點，並對其創作年代做出了推斷：“其中世隆議論梨園演戲一節，曾說到《金印》《八義》等記，撰作時代當不能過早，總在隆、萬之時”⁶¹。俞文為了把這樣一篇附會之作硬說成是南戲《拜月亭》所本的原創故事，只得用心良苦地聲稱“宋元時期具有‘拜月亭’情節的戲曲或其他文學作品今已不存”，《龍會蘭池》這一“世代累積而成的話本”“即使產生於南戲與雜劇《拜月亭》之後，但它所描寫的故事當承自‘拜月亭’故事的原創作品，在故事情節上還沒有脫離原創作品，即還保留著‘拜月亭’這一情節”。這樣一來，俞文的“考證結論”從時間順序上似乎可以“自圓其說”了，卻在另外一些方面又捅了更大的婊子。

首先，雖然“‘《拜月亭》’的情節先後出

⁶⁰ 《尚書○畢命》云：“政貴有恆，辭尚體要，不惟好異。”“辭尚體要”也和“文以載道”“詩以言志”一樣，是中國官方文論的主流傳統。

⁶¹ 此處“不考不論”的說法，決不是對俞氏無緣無故的攻擊。俞文的第一部分“拜月亭考”和第二部分“南北《拜月亭》關係考”本文多有論及，其是否“考論”，抑或在多大程度上是“考論”，讀者自有分辨；至於俞文第三部分“南戲《拜月亭》作者與版本考”，則從材料到觀點、再到題目，只是俞氏發表於《文獻》1986年第1期上《南戲〈拜月亭〉作者與版本考略》一文的剩飯重炒。這裏不再是研究成果品質高低的問題，已經涉及到一個學者治學的根本態度問題。

現了三次”，但作品名稱並不叫“《拜月亭》”，卻叫《龍會蘭池》。無論是南戲還是北曲劇名都作《拜月亭》，卻沒有《拜月亭》情節。這就使得俞文“‘顧名思義’‘必定有’”這一全稱肯定判斷陷入了前支後絀、自相矛盾的邏輯困境。

其次，出於“立論”的需要，俞文既然要把明中葉產生的《龍會蘭池》說成是其故事為元代中葉問世的南戲《拜月亭》所本的“原創作品”，就必須通過透關精到的分析，指出其中的那些情節承自宋元時期的原創作品，那些情節為明代人所添加和增飾，才能使其論點具有起碼的說服力與可信度。遺憾的是，俞文根本不去對《龍會蘭池》的情節構成做任何分析，便在具體論證過程中把《龍會蘭池》整個地當作早於南戲《拜月亭》的“原作作品”了。用這種偷樑換柱的手法去蒙混學術界同人，實在是滑稽得可以。

最令人感到沮喪和不可思議的是，俞氏居然硬把《龍會蘭池》這一卑劣的士人文言小說，說成是“經民間藝人口耳相傳，世代累積而成的……話本”，從而暴露了其專業素質與學術判斷力的欠缺。士人文言小說，尤其是《龍會蘭池》這類無聊文人格調卑下的附會之作，往往遠離傳統文化的內在精髓與時代精神的當下關懷，字裏行間瀰漫著從封閉、固陋書齋裏散發出來的迂腐、窮酸、病態氣息和精神上落寞無依的自戀自賞自慰情調；其撰著注意力也沒有放在虛擬文學敘事之情節結構的構思與安排上，而是把因襲而來的故事情節異化為細得幾乎可以忽略不計其獨立審美價值的貫穿線索，用以把連篇累牘的渲泄個人畸形色情淫欲的詩詞文賦聯綴成一件破敗不堪的“百衲衣”，堆砌名典故實的掉書袋與喪盡名節操守的香豔夢混合發酵，營造出一種令人窒息和難以卒讀的齷齪之氣。民間藝人話本則在藝人與聽眾“創演——接受——再創演——再接受……”的交流迴圈中口耳相傳、世代累積而成。一方面，傳統文化的精髓通過不斷重述故事情節得到保存、提煉與昇華，另一方面，藝人與觀眾面對面的直接交流又源源不斷地輸入來自新近現實的精神活水，使作品有一種來自生活原野的清新、自然、健康氣息與當下關懷，關目情節的跌宕起伏和故事本身的妙趣橫生，便成為民間藝人話本最為顯著的體貌與內質特徵。總之，民間藝人話本與士人文言小說，涇渭分明，風格迥異，一如黑白之不容混淆，俞氏作為資深專家，

怎麼會看走了眼呢？

俞文為了“證明”原初拜月亭故事“所發生的時代背景應是宋、金對立時期”，引證了《龍會蘭池》如下一段話：

金迫元兵，自中都徙汴。宋邊城近汴者，又迫金兵而杭。光州固始黃尚書複家從眾南奔。時複受韓侂胄命，訓犒江淮。家中臧獲，一時瓦解。惟複妻暨一女同奔，名曰瑞蘭，年方十八，才色蓋世。

實際上，這段話反而暴露了《龍會蘭池》決非宋元作品。“金迫元兵，自中都徙汴”發生在1214年，汴梁以東以南的數百里之內的大片地區早在1148年就已經是金國領土，根本不存在“宋邊城近汴者，又迫金兵而杭”的問題。如果說這裏是指宋朝把首都從汴梁遷至杭州這件事，那就更顯出《龍會蘭池》作者對於歷史的驚人無知。

“宋迫金兵而杭”發生在1128年，比金朝“自中都徙汴”早了86年，兩者之間沒有任何邏輯因果與時間銜接上的關聯。況且韓侂胄早在1207年就已為史彌遠所殺，根本沒有可能在1214年金自中都徙汴之後命黃複“訓犒江淮”。《龍會蘭池》所謂“大散關上，瑞蘭失母，世隆失妹。適宋孟珙、趙方克金兵人定。……相尋，莫知去向”云云，更是把1233宋將孟珙聯合元兵攻滅金朝于蔡州這件事與1214年金自中都徙汴過程中母女、兄妹失散的事，硬性地捏合在一個共時性的空間內了。

文學創作固然可以虛構，但其對盡人皆知的重大政治事件、社會時代背景的交待，卻必須符合歷史真實。就《龍會蘭池》作者的心理狀態而言，一方面，他要蹈襲從北曲到南戲《拜月亭》的故事梗概，於是有了“金迫元兵，自中都徙汴。……惟複妻暨一女同奔，名曰瑞蘭，……瑞蘭失母，世隆失妹，……相尋，莫知去向”等語，另一方面，他受明代奉大宋為先朝正宗、視金元為胡夷寇仇的官方意識形態影響，又把自己對宋、金對立時期一些重大政治事件的朦朧模糊、殘缺不全的歷史知識疊加上去，造成對故事發生之時代背景的交代含混不清。作品本文景觀上的這些問題，從另一個側面證明了《龍會蘭池》是明中葉無名文人的附會拼湊之作。

《龍會蘭池》除蹈襲附會南戲《拜月亭》故事和堆砌《豫讓吞炭》《留鞋記》《岳陽樓》《趙氏孤兒》《舉案齊眉》《柳毅傳書》等北曲故實之外，還對《西廂記》情有獨鍾，不僅仿唐代元稹《會

真記》中的《會真詩三十韻》而作《世隆會真三十韻》，在不到 20000 字的篇幅當中，提到或論及《西廂記》的文字就達 13 處之多，而“拜月於東庭”之說又有意與“待月於西廂”湊成情趣。對《西廂記》這種近乎病態的癡迷，顯然不可能產生在以劇場演出為主要傳播方式的元代，只能產生在《西廂記》風靡一時、成為一般文人案頭必備讀物的明代中葉⁶²。與此相呼應，全篇的中心思想是體現於所引《世隆短篇》中的“愛色”二字：

天若不愛色，星宿無牛女。地若不愛色，木無連理枝。天地都愛色，吾人當何如。古稱花似色，將花一論之。惜花須起早，誰肯看花遲？折花須折蕊，誰肯戀空枝？花色有時盡，人有年老時，及時愛花色，莫待過時悲。

可見，《龍會蘭池》在內在審美趣味上打有極為明顯的明代無行文入迷醉色情淫欲之精神印記。其世情背景絕對不會是宋元時代。

還應當指出，在《龍會蘭池》當中，“拜月亭”詞語的每一次出現，都僅僅是對元人《拜月亭》之劇名建立在誤讀基礎上的張大附會與影射描摹，並沒有中心情節或曰關鍵情節那種推動故事向縱深發展的結構功能與連綴小敘事單位為大作品整體的自組織功能。反之，如果把每一次出現的“拜月亭”詞語及衍生的酸腐詩文全刪掉，也絲毫無損於通篇故事的完整性。退而以俞文的邏輯論之，關於“‘拜月亭’的情節”既然已經被俞文所稱的“南戲《拜月亭》改編者”刪掉，又可以從《龍會蘭池》本身刪掉，不恰恰證明了俞氏指認“‘拜月亭’情節”為“原創作品”《龍會蘭池》“貫穿全篇的中心情節”“相對穩定的主要情節”純屬無稽之談嗎？換句話說：“‘拜月亭’的情節”只要在《龍會蘭池》這一“原創作品”中是“貫穿全篇”且“相對穩定”的中心情節，就絕對沒有在改編過程中被刪掉的可能。如果被俞文指認為“原創作品”的《龍會蘭池》當中的有關文字僅僅是對元人《拜月亭》之劇名的張大附會，根本就不存在什麼“貫穿全篇的一個中心”“相對穩定”的“‘拜月亭’的情節”，俞文一口咬定“現存的雜劇與南戲……皆刪去了‘拜月亭’的情節”又將從何談起呢？

這種囿于俞文“《龍會蘭池》→南戲《拜月亭》→北曲《拜月亭》”的怪異之論無論如何也解釋不通的情況，一旦回到“北曲《拜月亭》→南戲《拜月亭》→《龍會蘭池》”的正確圖式，就立刻發生了根本性的變化。首先是關劇《拜月亭》創構了“拜月”之核心情節，隨後施惠的創新性“翻騰”使“拜月”在南戲當中的核心功能被大大弱化和淡化，《龍會蘭池》則在捕風捉影的附會拼湊中使“拜月”這一原創作品之核心情節完全消解，只留下對《拜月亭》劇名誤讀性的敷衍、描摹。這種買櫝還珠式的拙劣附會，表明《龍會蘭池》決非《拜月亭》之敘事文學傳播與再創作的正途和主流，而是一條完全可以忽略其存在的畸異、蛻變的支流。俞氏對《龍會蘭池》的情有獨鍾，隱含著把正常的文學史研究引向歧途的危險。

綜合以上論述，可以確定無疑地說，俞文作為一篇學術考據，從觀點、方法到結論的可接受程度，都是非常失敗的。但本文的主旨既不是對這一“失敗考據”的分析和批判，也不是僅僅把被俞文弄顛倒的關係重新顛倒過來了事，而是以俞文為切入點，致力於把學術界對北曲《拜月亭》與南戲《拜月亭》之傳承關係研究的現有水準，推進到一個先前所不曾達到的深度和高度。這一主旨決定了本文的研究視野不能局限於對二者關係的孤立描述，必須把北曲《拜月亭》和南戲《拜月亭》分別當作相對獨立的文學存在，通過多層面多角度地探索發掘其詩學關聯域之豐富內涵來厘定其文學史地位，才能更深刻更具思想洞見地注意到兩個詩學關聯域相重合的部分。對由這一相重合部分聯結起來的兩大詩學關聯域的縱深發掘和拓展性研究，不僅能直接產生具有重大學術意義的原創性發現，同時還將不可避免地涉及到對與本文主旨有直接或間接關聯的諸多問題的關注、考釋等，從而使得此項研究具有一種開放性與擴展性的品格：一個問題的解決過程同時就是下位問題的提出過程，其動態發展圖式是一個塔身不斷升高、底座不斷加寬加厚的金字塔型的問題樹。這種金字塔型的問題樹，一方面有助於把對具體作品現象的個案研究推展為某種程度上的文學史研究，另一方面對文學史思想資源與開闊視野的借重，又反來促使個案研究進行得更為精深、透徹、確鑿。這一“金字塔”的底面積越大，某項學術研究與當代生活現實的接觸面就越大，

⁶²嚴敦易. 元明清戲曲論集, 第 104 頁. 中州書畫社. 1982 年.

其研究成果就越容易融入當代思想潮流，並對當代文化的未來走向產生直接的積極影響。

《文學評論》2001年第5期。

參考文獻

[1] 二程遺書（卷十八），第239頁，中華書局，1981。

[2] 王實甫的《西廂記》在讀者中間風靡一時，是明中葉的事情。請參讀么書儀《〈西廂記〉在明代的“發現”》，載

作者簡介： Cui Maoxin(崔茂新)，曲阜師範大學文學院

教授，主要從事文藝學、美學、《水滸傳》及相關的小說戲曲研究。（曲阜師範大學文學院，中國曲阜 273165）

Email: cuimaixin195366@sohu.com;

shuxianzi1418@sohu.com