

# 论“短剧完成”与 《吟风阁杂剧》的艺术创获

杜桂萍

杨潮观创作的《吟风阁杂剧》问世于短剧创作的高峰时期。经过他的悉心探索,短剧不再仅仅是抒发一己之情的艺术载体,也不仅仅是小品文式的即兴杂感,在强调“假伶伦之声容,阐圣贤之风教”艺术功能的同时,借助其转益多师的戏剧观念,《吟风阁杂剧》显示了对短剧文体发展空间的有力拓展。

本文为国家社会科学基金项目(05BZW026)《清代杂剧研究》的阶段性成果

在杂剧漫长的演变过程中,作为一种短小精致的艺术体式,短剧曾别开境界,试图探求一条令古典戏曲发展柳暗花明的道路。然经明代王九思首开其端、徐渭等身体力行,以主体性为标志的抒怀写愤逐渐衍升为短剧的主要审美特征,抒情性极度凸显,戏剧性则趋同于诗骚传统,日益受到消解,戏剧本体的意义不断弱化。清代乾嘉时期,短剧创作进入高峰阶段。当其时,杨潮观(1710—1788)创作的《吟风阁杂剧》横空出世,别具只眼,取径独宽,真正“别开戏曲之一途”,为杂剧发展赢得了一线生机。杨潮观自觉于短剧的艺术建构,又能转益多师,对戏曲要素予以深刻体悟及有效运用,为准确评价和理解中国古代戏曲史上所谓“短剧”的文本价值提供了典型个案。本文从《吟风阁杂剧》提供的创作经验入手,论述古典短剧的艺术构成及其戏曲史意义。

“‘短剧’云者,指单折之杂剧而言”。《吟风阁杂剧》以32个一折独立短剧构成,最直观的形态即其整齐划一的艺术体制。这些作品历经至少二十年的创作时间,最短者《鲁仲连单鞭蹈海》大约1150字左右,最长者《诸葛亮夜祭泸江》也不过4100字,始终以一折为限,凸显了杨潮观全力创作短剧的自觉意识。吴梅说:“短剧之难,有非人所尽知者。一剧之作,必有所寄。传奇反覆详审,可逐折求其言外之意。短剧止千言左右耳,作者之旨,辄郁而未宣,其难一也。王宰之作画也,纳千里于尺幅。短剧虽短,而波澜曲折,尤必盘旋起伏,动人心目。十日画山、五日画石之

《卢前曲学四种》,中华书局2006年版,第6页,第61页。

说,正可为短剧喻也,其难二也。”正是由于领悟了“纳千里于尺幅”的美学真谛,杨潮观才能够在短小的篇幅内,借助对短剧艺术各要素的独特理解,选择合适的叙事话语,运用精当的艺术技巧,建构相对优化的文本结构关系。

1. 精心选择叙事话语,凸显作品的主题。叙事首先体现为对材料的一种阐释,不同的史料,作家的选择重点和整合方式往往彰显着独特的创作诉求。《吟风阁杂剧》的32个短篇作品取材各有不同,创作的兴奋点则集中于君臣遇合、政体兴衰的思考。杨潮观一般不从野史笔记中直接取材,主要借助对正史史料的独特理解选择叙事话语。为达成“借端节取,实实虚虚,期于言归典据”的戏剧效果,他经常采用场景、细节、对话等叙事形式。

场景叙事乃作者独具匠心之处。由于篇幅短小,杨潮观尽力将戏剧冲突集中于一个场景,正面表达人物关系以及矛盾的展开过程,将引发矛盾的背景或其他细节通过曲词和宾白略加点染。如取自新、旧《唐书》的《新丰店马周独酌》,将马周贫困潦倒时先后遭遇的几件事重新整合,仅仅截取他由不遇到遇的两个事件“新丰店受辱”和“常何上书”,并将发生地集中于新丰店,专力打造新丰店这样一个具有象征意义的戏剧场景:这里不仅距都城长安最近,可以通过事件将不遇与遇的转折衔接起来,还有利于专写其穷窘之境,抒发其不遇之情,“聊慰夫怀才未试者”(小序)。集中打造一个场景,往往只能精心设计一个关目,叙事时间非常短暂,因之,如何处理叙事时间和历史时间的关系,就成为最重要的问题。也就是说,场景描写必须压缩历史时间为叙事时间,让故事时间和叙事时间一致。杨潮观显然不乏处理这一难题的能力。他的多数作品线索清晰,结构简净,很好地把握了历史时间和叙事时间的关系,浓缩出一段段洋溢着丰富性、戏剧性的人生画面。

对于场景的关注,必然延伸到对细节重要性的把握,进而给叙事提供曲折生动、跌宕生姿的结构空间。杨潮观善于借助对历史真实性的理解,虚构细节,塑造人物形象。如《换扇巧逢春梦婆》,主要取材于赵德麟《侯鯖录》和苏轼关于侍妾朝云的有关创作。无论是《侯鯖录》还是《朝云墓志铭》,都未及朝云魂魄襄助之事,也没有神仙点化之说。但作者却借助想象力,铺排了细密有致的情节,别致生动地阐说了苏东坡与春梦婆相遇的原因、过程,极富韵味与张力。苏东坡与老妇的相遇,不是偶然的机缘,而是来自朝云点化他“及早回头”的理解关爱;二者充满玄机的对话,昭示了苏东坡当下困惑无助的复杂心态,其一生的辉煌往事也得到艺术展现,且让他渐入彀中,最终收获了荣辱不惊的心态。在情节演进过程中,朝云的出场仅有一次,却具有非同小可的地位:既是情节的设计者,又是苏东坡永恒的知己,其形象的丰满生动也是通过具体可感的细节来实现的。

由于叙事话语的精心选择,尽管多是“借丹青旧事,偶加渲染”,杨潮观对题材的选择和处理显得别具匠心。《吟风阁杂剧》的32个作品中,约有一半题材为前代戏曲家未曾染指;前人涉猎的本事,他也能轻易地摒弃风流韵事描写的窠臼,将关于社会、历史乃至人生的思考融入其中。杨潮观长于从历史事件的细微之处发掘意义、建构情节、塑造人物,生发出有关国家、民本的思考,进行一种宏大叙事,而本人并不直接参与这种叙事。这与王九思、徐渭以来专主抒怀写愤模式相比较,体现出别开一途的艺术取向。如是,《吟风阁杂剧》达成了“将朝野隔阂,国富民贫,重重积弊,生生道破;心摹神追,寄托遥深,别具一副手眼”的文本状貌。

2. 借助悬念设置,促成戏剧性的丰富。短剧多以一人一事组构情节,不像传奇作品篇幅较长,有机会铺排曲折多姿、变化莫测的故事过程;然对所谓“突兀起伏,不可测识”的“纡曲”之美亦非无动于衷,巧妙地设置“悬念”往往成为作者构思之要件。杨潮观很善于设置悬念,并追求

《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社1983年版,第484页。

金德瑛:《观剧绝句三十首》小序,《桧门诗存》,乾隆刻本。

杨潮观:《题词·沁园春》,《吟风阁杂剧》卷首,上海古籍出版社1983年版,第1页。

陈侠君:《序》,《吟风阁杂剧》,上海古籍出版社1983年版,第245页。

袁于令:《焚香记序》,《中国古典戏曲序跋汇编》四,齐鲁书社1989年版,第2744页。

变化多姿的特点:或通过情节延展,以平地波澜之势,很快进入悬念;或借助物象烘托,让悬念凸出于情节之上;有些作品的悬念设置,通过细节来完成;有些作品的悬念,则体现为对话叙事,不一而足。如《寇莱公思亲罢宴》,作为安享晚年的老家人,刘婆一心买醉,并不爱管闲事,但作者精心构设了“滑倒”这一细节,让悬念陡然发生,导致刘婆不顾一切劝诫,使情节按照作者的逻辑预设而推演。这一细节的构思非常富有象征意义。按理,一个醉意朦胧的老年人很容易滑倒,但她的滑倒却是主人奢华而致的成堆蜡泪造成的。于是,悬念不仅具有了圆满的情理机缘,也给了刘婆“借因由,去把那旧情来讲”的充足借口。她放声大哭,只有这种不合时宜的大哭才会引起寇准夫妇的注意。寇准的疑问,则为刘婆提供了痛说家史的平台,悬念随之顺理成章地逐步解开。

为了适应一折短剧的结构特点,《吟风阁杂剧》中的许多作品往往开篇即进入悬念的展开过程。如《荀灌娘围城救父》开始,即将读者引入一种焦虑的悬疑状态:孤城被困,急需解救,荀父如坐针毡,计无所出。这时,荀灌娘挺身而出,自信地表示:“爹爹请放心,不怕没梯己人去。”父亲很惊讶,但她并不直接作答,而是表示:“待我去唤他出来。”这个“他”是谁,构成了一个悬念,直到荀灌娘自己上场才得以解开。然而,新的悬念又随即生出:年仅 13 岁的小女子能够担当突围请兵的重任吗?不仅父亲疑惑,受众亦忐忑不安。作品省略了突围的过程、路途的艰险,直接转入阶前誓死一段,而这一过程又通过周访的审问、拒绝展开,悬念迭生。直到荀灌娘“拔剑自刎”,才水落石出,心思毕现。也就是说,作者不仅善于设置悬念,还能通过悬念的蓄势强化和环节链接,巧妙地促成情节的曲折起伏、波澜丛生,进而毓染性格、塑造形象。

作者时常有意省略情节,通过叙事的空白来促成悬念的生成。如《偷桃捉住东方朔》,写东方朔偷桃,首先反复渲染蟠桃园的宽松和守卫康宁的平庸:

……园门昼夜长开,篱笆被犬钻破。闲游一去忘回,醉倒何曾醒可。亏的门口告示谨严,闲人不曾经过。几番数来数去,不曾少了一个。娘娘,你教我坐守千年,怎知我清闲不过?适才酌了两壶,睡魔又来寻我。

给人的印象是看守宽松、蟠桃易偷,以东方朔的过来人身份及其“身长九尺三寸”的优良条件,应是唾手可得,略过偷桃的过程似乎也顺理成章;然当转入王母娘娘审案关目后,在何仙姑犯淫、铁拐李作弊以及造父诉冤诸多趣味横生的事件中,又有东方朔偷桃案上报。这让本来已处悬疑之中的偷桃事件平添了一层迷雾:他是怎样被捉住的?他怎么可能被抓住呢?作者偏偏引而不发,让悬念始终伴随着东方朔与王母娘娘机趣横生的对话而持续。直到通过化“偷”为“随手摘两个来解渴”的辩释,转化了事件的性质,悬念方才解开。

悬念乃戏剧性实现的基本途径。《吟风阁杂剧》的艺术实践体现了杨潮观对古典美学戏剧性的独特理解,也促成了全剧结构风格的简约有致、秩序整饬,对故事情理的逻辑性、情节展开的统一性和主题意蕴的完整性亦多有裨益。

3. 重视首尾创设,强化情节的自足性。因为篇幅短小,开头和结尾的意义格外重要。总起来说,《吟风阁杂剧》的开头以简洁为特色,结尾则往往意味深长,具有开放性的特征。题材相类作品的首尾,尤其能体现杨潮观的这一建构能力。如同样是小女子为父分忧,《荀灌娘围城救父》和《汲长孺矫诏发仓》的开头多有不同。两剧开始都处于危难局面,后者以驿丞的长篇宾白导入剧情,贾天香一出场即介入矛盾中心,处于一个充满张力的戏剧空间:

水来须要土掩,兵来还是将挡;一计明修栈道,三军暗度陈仓。孩儿听得爹爹说话好笑,故此出堂问讯。那差来,你不打发他,凭你躲在那里,他来得去不得,怎生了事?

那么,如何应对危急的局势,贾天香留给父亲的是一个悬念。之后,其父便作为一个旁观者退居边缘,戏剧冲突在汲长孺和贾天香之间有序展开。《荀灌娘围城救父》的开头则比较简净。率先

出场的荀灌娘对于兵临城下的局势已处于知晓状态：“小燕危巢不耐惊，拈针线，又重停。镜台前  
 暮见旌旗影，相看困坐，无计慰椿庭。”（【风马儿】）作为一个只能在家“拈针线”的小女子，她  
 满腹心事，惆怅不已；反复中断女红的原因不在女红的繁难，而是为了集中精力思考如何帮助父  
 亲。如是，她的突围请兵，既属兵临城下的不得已之举，又是深思熟虑后的理性选择。之后的情节  
 展开便显得一气呵成，顺理成章。二剧的结尾亦各有特点，同而不犯。《汲长孺》的结尾，以汲长  
 孺动问贾天香为“何家女子”引发的深长感慨结束：“原来这驿丞，有此奇女。”既照应了驿丞作  
 为一个暗含人物没再出场的细节，又强化了普通小女子的胆识对一位以民为本、“正直立朝”的  
 官员的激发。《荀灌娘》的结尾则含蓄别致：同样以揭示小女子身份为内容，兴奋点主要落在周  
 公子的“惊疑未定”上，意在揭示他油然而生的爱慕之心。后以生与小生联诵【鹧鸪天】词作结，  
 暗示了两情相许的必然以及美满婚姻的注定成功。

应该说，杨潮观对于结尾的处理尤见匠心。《吟风阁杂剧》的结尾各式各样，艺术处理总体  
 上呈现了开放性特征。作者没有拘囿古典戏曲一贯青睐的大团圆模式，某些剧本根据戏剧性的  
 需要，选择了悲剧性结局。为了突出这种悲剧性，他巧妙地结撰题材，打破了叙事时间的线性过  
 程，而非一味遵循开头、中间和结尾的叙事模式。如《凝碧池忠魂再表》，同样是以乐工雷海清为  
 主人公，却没有走《长生殿·骂宴》正面表现角色忠贞、勇敢的路径，主要通过追叙的方式表彰其  
 以身殉国的壮烈；其以对话叙事展开，并借助情节过程的逻辑性和主题建构的统一性凸显主人  
 公的人格魅力，在激发哀悼之情和怅惘思考的同时提升了艺术的美感。整个结构安排亦显得简  
 洁流畅，鲜有絮聒滞涩之感。结尾的开放性不但没有干扰情节的逻辑性，反带来更加丰富的意  
 义，叙事的完整因之获得体现。杨潮观对开头、结尾的特别关注，为其在短小篇幅中的纵横驰骋  
 提供了助力，也体现了他对短剧“小中见大”审美功能的准确理解。

经过精心的艺术构建，《吟风阁杂剧》的多数作品于短小的篇幅中容纳了摇曳多姿、内涵丰  
 富的内容，取得了为人瞩目的成绩。郑振铎在论述杂剧发展时，将杨潮观与蒋士铨、桂馥等指认  
 为清代杂剧全盛期的代表作家，指出：“短剧完成，应属此时。”在《后四声猿跋》中，又特意强  
 调杨潮观与桂馥地位的重要，指出：“短剧风格之完成，允当在于此时。”且不论郑振铎之于桂  
 馥的赏拔合乎实际与否，关于杨潮观的评价却道出了许多学者的共识。朱湘说：“杨氏短剧的佳  
 妙真是前无古人，后无来者，他无疑的是短剧中最大的技术家。”卢前也认为，在短剧的创作上  
 “杨潮观尤臻极诣”。他们都不约而同地道出了《吟风阁杂剧》在短剧艺术方面的创获。

## 二

在中国古代戏曲史上，真正意义的独立短剧首推明中叶王九思创作的《中山狼》杂剧，然于  
 短剧文体具有铸型定鼎之功者则是稍后步入剧坛的汪道昆、徐渭。汪道昆《大雅堂乐府》四剧各  
 以一折尽一事，不限一人演唱，音乐结构以南曲为主，故赵山林认为“短剧的规模到汪道昆即已  
 固定”。徐渭《四声猿》杂剧的贡献则主要在于精神气质方面，其以一至五出不等的体制敷衍  
 四个独立故事，刻意通过形式的不拘一格表达精神的汪洋恣肆，尤其注重自我情志的阐发，为短  
 剧创作的繁荣提供了实质性的艺术沾溉。因徐渭、汪道昆的蹈厉激发，晚明至有清一代，短剧创  
 作蔚然成风，且多以主体性抒发为特征。作家往往借他人酒杯浇自己块垒，根据抒情的需要设计  
 作品长度，多种艺术元素的整合互动，为创作主体的集中抒情提供了开放性的结构，饱受外在压  
 力的内在情感因之得以自由挥洒，短剧亦发展成为“称心而出，如题而止”的审美艺术创造。比

郑振铎：《中国文学研究》，作家出版社1957年版，第797页，第805页。

《朱湘作品集》，河南大学出版社2004年版，第129页。

《卢前曲学四种》，第65页。

赵山林：《中国古典戏剧论稿》，安徽文艺出版社1998年版，第224页。

《吴梅戏曲论文集》，第485页。



较典型者如乾嘉时期徐燾的《写心杂剧》，其包括 19 个一折短剧，多起于一时之兴会，多发议论，多兴感慨，随意自然，体现出与高文典章迥然不同的审美格调与艺术趣味。尤具特色的是，作者亲为主角、自称主人公，改变了以往杂剧多以“自喻”抒怀写愤的演述方式，通过直接地自我“写心”高扬主体精神，借助具有编年性质的自传性凸显艺术独创性，呈现了天然妙得、趣味横生的审美样态，也强化了“以文自娱”的抒情诉求。刘大杰说：“一折之短剧，因其形式之方便，最利于文人之抒写怀抱，故自徐文长、汪道昆以来，作者颇多……”指认的正是这一现实。

杨潮观则选择了另一路径。他努力摆脱当时许多杂剧作家倾力抒发自我之情的创作倾向，也没有将时尚热衷的才子佳人悲欢离合作为创作的题中应有之义。尽管短剧天生不适合表现曲折离奇、错综复杂的故事，但努力截取生活的横断面展示人生的丰富、多元，仍然是杨潮观创作追求之所在。他也围绕着历代著名文人故事选材，表现出强烈的崇古趣味，却有意避开以各种方式暗示作者与情节关系的习用策略，即便在佐军幕府、身处下位的为官低潮期，所创作的两个剧本《荀灌娘围城救父》、《信陵君义葬金钗》中也难以窥见他个人的心理脉动；而如《大江西小姑送风》这样颇具自我写照之意的作品（多认为此剧是以作者经历为蓝本），并不能准确捕捉到作者的存在。质言之，他力求通过对历史故实的解读，表达一种符合大一统社会的治世理想和道德理念，进行一种宏大叙事。因此，与徐燾《写心杂剧》一类作品尚“小”的审美追求恰恰相反，《吟风阁杂剧》更乐于在“小”的情节片断中，涉及对国家、社会和伦理风貌的批判性思考，进而表达一种渗透了鲜明循吏理念的载道之“大”情。如最不为今人看好的《感天后神女露筋》剧，作者之所以“借丝哀竹滥写其幽怨”，歌颂“宁可贞节死，不肯苟安生”的民间女子路金娘，目的十分明确：“思励俗也。”让一种只具“小道”、“末技”地位的文体担负了如此重大的使命，显然不能说是无意为之。也正因为是刻意所为，杨潮观才努力将乾隆盛世拷贝为自己作品的典型背景，并于其中注入了深沉的忧患意识。《新丰店马周独酌》中，已经非常落魄的马周犹自表示：“似我马周，酸寒乞相，烂醉生涯，可不辜负了生当盛世。”《大江西》一剧，当“小生”心中产生“于役”之遥的苦恼时，轩窗打开，面对江山胜景，精神马上为之一振：“真个的江山如画，可不畅快人也！”在一种由自然和神仙以及个人抱负共同营造的政治遐想里，作者抒发了内心衷曲：“呀，可不道壮游的心儿里，直恁地宦情难已！”不仅如此，他还为这一盛世勾画了圣贤迭出的理想图景：《开金榜朱衣点头》中的欧阳修一心为国求贤，衡文前烧香三炷，期望“有几个大忠大孝大学问的人出来，铁铮铮匡扶社稷，宏奖风流”。《温太真晋阳分别》以替千古成说平反为契机，告诫人们“忠于国家，忠于所事”。《贺兰山谪仙赠带》写李白洞察到国将有难：“我等如今享受承平，其实乃是宴安鸩毒……今日之忧，莫甚于此。”因而叮嘱郭子仪日后要为国分忧、勇赴国难。凡此，揭示了杨潮观“以天下为己任”、“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的循吏情怀，这种情怀借助短剧这一独特艺术形式激发美感，并鲜明呈现出艺术建构的独创性及匹夫有责的时代诉求。

《吟风阁杂剧》完成于短剧创作繁荣的乾嘉时期。此际，桂馥的《后四声猿》、石韞玉的《花间九奏》、徐燾的《写心杂剧》、舒位的《瓶笙馆修箫谱》、张声玠的《玉田春水轩杂剧》等先后问世，这些作品合数本一折短剧为一套，体现了虽然狭窄却不失深刻的主题；它们在借鉴晚明以来小品类杂剧创作提供的艺术经验及价值追求方面具有不可忽略的意义，与当时颇为流行的折子戏却颇显疏离，这不仅表现在市井人生状态描写的缺失及平民趣味的淡漠，后者在舞台经验和演出时尚方面的优长也很少在这些作品中有所映现。陆萼庭在谈到折子戏与短剧关系时指出：“一折剧的出现，是传统北杂剧体式的一种革新，也是戏曲创作形式上的一种发展。照说，这一短小灵便、自成首尾的新创作，可以理想地为折子戏的演出服务，其实不然！一折剧一开始就被文人剧的框框束缚住，实践机会既少，又缺乏名作，很快失去了舞台生命。”所以一折剧的出现与折

刘大杰：《中国文学发展史》，百花文艺出版社 1999 年版，第 494 页。

子戏的兴起“两者没有什么直接的关系”。此“一折剧”即所谓短剧。陆萼庭将其定位于“文人剧”并非没有道理,但断言短剧的出现与折子戏的兴起“没有什么直接的关系”似过于简单。实际上,在“四方歌曲,必宗吴门”的戏曲风尚里,短剧自觉不自觉地也趋奉于折子戏风靡一时的现实,并与之互相取资,完善自身体制,吸纳音乐优长,真正促进了兼具传奇与杂剧特点的艺术完成。短剧主要以案头操作为特点的创作局限确实导致了舞台生命的萎弱,与折子戏的亲亲和受阻则主要来自清代以来渐趋强化的雅正审美观念的作用。杨潮观的敏锐通达之处则在于,有意吸纳了折子戏的优长,在保持独立的题材取自和自足的情节构成等特色的同时,从与舞台性相关的动作、细节等入手演述故事、塑造人物,进而在灵动自然、不拘一格的短剧体式中注入了新鲜的血液。

如是,在情节运行方式诸方面,《吟风阁杂剧》体现出对传统戏剧观念的有力拓展。中国古典杂剧讲求抒情,往往以“情”导引“事”,这些“事”多耳熟能详,更多地充当“情”的质料和载体,构成情感冲突或观念对立的平台。一旦冲突或对立完成了,“事”既不再具有独立的意义,含纳于其中的情感则凸显为具有写意特征的艺术浮标,集中彰显作者创作之指归。桂馥等人的创作大体可以归属此类。杨潮观显然也认可这一艺术传统,《大江西小姑送风》、《西塞山渔翁封拜》等较多地体现这一特点,但他的更多作品展示了对古典戏曲叙事艺术的另一种解读。如《穷阮籍醉骂财神》、《动文昌状元配警》等,追求叙事过程中的戏剧性营建,通过对话、细节乃至场景的构建形成戏剧冲突,进而利用情节塑造人物、表达主旨。这些作品近似于折子戏,但与折子戏单单演绎一个精彩的片断迥然不同,独立拥有一个自足的情节故事整体。与西方的独幕剧多有相通之处,卢前对短剧即有“气格之变,亦与海西独幕之体相暗合”的评价,然在时间的控制、场景的选择上,体现的却是中国戏剧自由开放的特征。就以叙事的时空自由而言,短剧与西方的独幕剧是迥然不同的。独幕剧不仅要求故事情节精炼集中,矛盾冲突展开迅速,且对故事展开的时间、地点有严格的规定,戏剧故事必须在一幕内完成,如是戏剧性方称完满;短剧则关目自由,少有规限,体现关目结构形式的排场变化繁复多姿、变化万千。《灌口二郎初显圣》即是如此。有学者认为二郎神之“打围玩耍”关目乃属多余,实不尽然。此剧为表达“思德馨”的主题,重在摹写二郎神斩妖治水、气度非凡的英雄气概。先写打围玩耍,尽管极尽歌舞之事,着眼点却非仅仅在打围本身。一则点明了二郎神出来“洒落”乃因忧闷的心情,二则为介入李冰与业龙的厮杀提供了缘起,三则为随之而来的激烈打斗铺展一个看似轻松却形成对比的戏剧情境,这是短剧民族性的独特体现。因之,二郎神少年英雄的神采和盖世功德才借助于形式的激发获得了最好的艺术呈现。一句话,《吟风阁杂剧》的戏剧性既体现了杨潮观对元杂剧、折子戏等艺术体式的多向度继承,也在一定层面上契合了批评者从近代戏剧观念角度之于短剧的理解。其获得古今学者的一致首肯,良有以也。

杨潮观别具一格的艺术探索在当时即获得首肯。嘉、道时期文人叶廷琯在谈及当代曲家舒位、毕华珍创作时,赞扬“二君皆精音律,取古人逸事,撰为杂剧,如杨笠湖《吟风阁》例”,以《吟风阁杂剧》为创作标的和范本,从提供的艺术经验的角度肯定了他对短剧的独特经营。汤大奎在肯定“《吟风阁》杂剧,深得元人三昧”时特意强调:“昔人论制曲须是巨才,与诗词是另一副笔墨,既宜传演,又耐吟讽,摹神绘影,中人性情,斯为能事。东塘、昉思而后,笠湖其嗣响矣。”实际上,这种与案头创作迥然不同的“另一副笔墨”,是促成《吟风阁杂剧》超乎其他作品的一个重要参数。也就是说,正是因为对折子戏等艺术形式的大胆借鉴,杨潮观才能在乾嘉时期短剧

陆萼庭:《昆剧演出史稿》,上海文艺出版社1980年版,第177页。

徐树丕:《识小录》,《涵芬楼秘笈》本。

《卢前曲学四种》,第47页。

谢锦桂毓:《吟风阁杂剧研究》,台北华正书局1984年版,第206页。

叶廷琯:《鸥陂渔话》卷一,同治元年(1865)刻本。

姚燮:《今乐考证》,《中国古典戏曲论著集成》十,中国戏剧出版社1959年版,第178页。

名家群出、杰构并起的剧坛取得特立独行的地位。

### 三

《吟风阁杂剧》的成功来自对前代和当时艺术经验的吸纳继承和创造性书写。尽管杨潮观没有留下相关论述的只言片语,但其杂剧艺术形态本身足以昭示这一点,如一人主唱、语言通俗以及重视搬演等特点,均体现出元杂剧的艺术特征。钱维乔认为《吟风阁杂剧》“深得元人旨趣”、汤大奎赞其“深得元人三昧(味)”,应是由此定义。根据剧情以及人物的身份和个性特点设计使用南北曲、演唱不拘于一个角色等,显示了对传奇折子戏自由开放的音乐结构的借鉴。吴梅评价说:“是书共三十二折,每折一事,而副末开场,又袭用传奇旧式,是为笠湖独创,但甚合搬演家意也。”周妙中对《吟风阁杂剧》“体制在传奇和杂剧中间,而兼取了二者的优点”的欣赏,也来自杨潮观对杂剧和传奇创作手法广泛吸收的肯定性印象。他善于有效驾驭各种艺术提供的成功经验,使之参与情节推衍、故事延展和人物塑造,强化了短剧的艺术张力。如对梦境的使用,《大江西小姑送风》中小生的梦,不仅给“小姑显圣”的片段提供了时间和空间,还让这一暗含的情节从后台走上前场,凸显了主人公的期待视野;《动文昌状元配誓》中媒婆的梦,担当着预告结局的使命,弥补了情节长度不足而带来的省略,表彰了青年才俊“重伦尚义”的行为。再如对砌末、物象的使用,像剑、笏、带、金钗甚至《西塞山渔翁封拜》中的波涛等,都具有延展情节长度、丰富人物内涵、点染作品主题的作用。尤具艺术个性的是,杨潮观借鉴白居易《新乐府》诗的做法,在每一剧本前加一小序,用“思”引出自己的议论,不仅具有深化、延伸、强化乃至补充主题的作用,如姚燮所言“每折各自制解题于首,意盖援古事以铎世耳”。且促成了一种别致的叙事模式。

对作为重要戏曲要素——角色的贴切理解和运用,尤其体现了杨潮观转益多师的艺术建构能力。这不但为《吟风阁杂剧》“生旦有生旦之体,净丑有净丑之腔”的角色追求赢得了前提,且推出了许多别具艺术魅力的人物形象。他很看重角色的设计,努力尊重演出实践,尽量避免类型化,同时对戏曲角色的比喻和象征意义等也表达了独到的认知。最为突出的是,不拘于以生旦为主角的惯例,从戏剧性建构出发,给净、丑担任主角的机缘。如《偷桃捉住东方朔》以丑扮演东方朔,突出其善诙谐调笑、言词敏捷的特点,进一步强化了“谏谏”的主题。《西塞山渔翁封拜》和《大葱岭只履西归》两剧均以净为主角,也是一种别致的安排。关于此,曾有学者提出质疑:“在角色的使用上,《西塞山》以净扮张志和;《大葱岭》以净扮达摩;《却金》中以生扮王密,衡诸中国戏剧角色的类别含有象征和褒贬的意味而言,是有可以商榷之处。”实际上,古典戏剧的角色安排,不仅包含着象征和褒贬的意味,还十分重视演出现实与角色传统的契合。《吟风阁杂剧》经过较长时间的创作,定稿前曾反复修改,又有与知音商榷次第的过程,不会在角色运用方面出现如此低级的错误。就戏曲史而言,在元代以后,伴随着净角类型的细化,其不但可以作为正面角色,还担负了表达艺术风格的功能。《西塞山》中,张志和并非人们印象习惯中那个吟风弄月的词人形象,而是扮相为“渔翁”的隐逸之士,以一渔翁形象选用净角装扮应该是合适的。《大葱岭》中的达摩,在仙佛画传中多以轩昂、多须的形象出之,显然也符合净的扮相,明清传奇作品如《祝发记》中的达摩亦多勾白脸以净扮演。尤其是,杨潮观所生活的乾隆时期,剧坛上花部崛起、乱弹竞唱,其以生、丑、净为基本构成的角色体制不可能不对杨潮观发生影响。至于《东

钱维乔:《题蓉裳罗襦乐府》,《竹初诗钞》卷八,嘉庆十三年(1808)刻本。

姚燮:《今乐考证》,《中国古典戏曲论著集成》十,第178页,第178页。

《吴梅戏曲论文集》,第484页。

周妙中:《清代戏曲史》,中州古籍出版社1987年版,第265页。

李渔:《闲情偶寄·词曲部》,《中国古典戏曲论著集成》七,中国戏剧出版社1959年版,第26页。

谢锦桂毓:《吟风阁杂剧研究》,台北华正书局1984年版,第206页。



莱郡暮夜却金》中的王密,以生的正面形象出之,或许出于这样的考虑:一则在于他本来是杨震提拔的“茂才”,虽有微瑕,依旧属德才兼备之流,如王密自己所说:“平日居官自爱,又非有所干请……”二则出于对统治集团中人的定位,意在警醒上层官员自我反思,体现了吏治官箴视角的温和劝诫。

因为对前代及当代艺术经验的悉心领受和广泛借鉴,《吟风阁杂剧》才不拘一格,融会贯通,别开生面,在一定程度上规避了短剧作为“案头之曲”的习惯路径,表现出鲜明的演出追求。其一,许多作品有意加入载歌载舞的关目。如《灌口二郎初显圣》、《诸葛亮夜祭泸江》中的歌舞表演等,都有便于观演、活跃场面的目的和效果。又如《换扇巧逢春梦婆》尤其明显,开篇即导入蝶母及其四个女儿的“团扇回风之舞”:“单舞介、对舞介、又两对舞介”,载歌载舞的表演打开了一个绚丽的舞台和故事背景。其二,作品中透露出演员与观众进行演出交流的动向。如《寇莱公思亲罢宴》开始,老旦出场介绍寇准状况后,忽然话锋一转:“你们只见他富贵当前,岂知他幼年孤露。当日太夫人青年守节,零丁孤苦……”所谓“你们”,显然指观众,是基于剧场交流的需要而出现的类似相声“现挂”一类的宾白。其三,角色装扮贴切地表达了演出实际。如《感天后神女露筋》,由副净扮演的嫂子出场,旦扮演的路金娘问道:“嫂嫂,你面上为何花碌碌的?”副净回答:“妹子,我一条手巾一把扇,捏着脚来一头汗,一头汗,粉面界成三道半。”既表明天气炎热人物挥汗如雨的状态,也是基于净角“三道半”的装扮而作的当场生发。凡此,如果不是出于舞台演出的目的,何必如此!

应该说,杨潮观的心血没有白费,其作品不仅登上当时之氍毹,且舞台生命力相当持久。《吟风阁杂剧自序》中,他曾自我表白:“年来与知音商榷次第,被诸管弦。”袁枚《邛州知州杨君笠湖传》也指证了其《吟风阁杂剧》在邛州官署“被诸管弦”的事实。乾隆三十五年(1770),杨潮观的杂剧还获得了在袁枚随园演出的机会:“钱塘袁枚演之金陵随园,一座倾倒。”焦循也说:“《寇莱公罢宴》一折,阮大中丞(阮元——引者注)巡抚浙江,偶演此剧,中丞痛哭,时亦为之罢宴。”而据陆萼庭《昆剧演出史稿》记载,在清末上海的昆曲演出中,《罢宴》依然名列其中;有些作品如《荀灌娘》、《偷桃》、《罢宴》等还移植到其他剧种,成为花雅互动过程中文人杂剧向民间乱弹渗透的成功个案。凡此,都彰显了《吟风阁杂剧》“案头场上,两得其便”的艺术个性。杨潮观没有追求演出的广言宏论,仅《吟风阁杂剧自序》有如是心态之昭示:“惟是香山乐府,止期老嫗皆知;安石陶情,不免儿辈亦觉矣。”又说:“士大夫诗而不歌久矣,风月无边,江山如画,能不以之兴怀?”强调要首先通过“歌”即演唱来表达自己的治世理念。杨潮观是谙晓音律的,自诩“有短笛横吹信口腔”,好友顾光旭也有“杨生自言识音律”、“自吹羌管唱新词”等介绍。这为他能够创作一部案头场上两宜的作品提供了前提。为便于演出,杨潮观还专门作《吟风阁曲谱》附于作品之后,吴梅评价云:“细按音节,确合律度分寸,或即当时嘌唱梨园所习之本。”可见他是一位真正的知音。

进入清代,由于杂剧艺术的边缘地位以及趋同诗骚传统的文体状态,留存至今的演出记录并不多见,短剧多案头之作已成共识。但一概而论其案头特色的惟一性,显然也容易误入另一歧途。尤侗、廖燕等文人确曾有过不在意自己杂剧能否演出之语,如尤侗声称自己的杂剧“只藏篋中,与二三知己,浮白歌呼”。廖燕也表示:“文人唱曲,岂效优人伎俩,把手拍着桌子,应腔应儿

《袁枚全集》第二册,江苏古籍出版社1993年版,第619页。

《无锡金匮县志》卷二二,嘉庆刻本。

焦循:《剧说》卷五,《中国古典戏曲论著集成》八,中国戏剧出版社1959年版,第195页。

陆萼庭:《昆剧演出史稿》,第329页。

卢前:《中国戏剧概论》,《民国丛书》第四编,上海书店1992年影印本,第107页。

杨潮观:《题词·沁园春》,《吟风阁杂剧》卷首,第1页。

顾光旭:《杨笠湖九兄刺史寄所制吟风阁曲谱题后》,《响泉集》卷六,乾隆刻本。

吴梅:《吴梅戏曲题跋》,《文献》1982年第14辑。

尤侗:《西堂乐府自序》,《清人杂剧初集》,民国二十年(1931)影印本。



就是了。”但这除了强调抒怀写愤的艺术追求外,暗含更多的是一种张扬个性的心态。不追求演出的杂剧作家在清代其实是有限的,如果有演出的机会,他们是不会放过的,这从许多短剧时有演出记录可以证实。后来吴梅“以一折尽一事,俾便观场,不生厌倦”的评价,一定是体会了短剧追求舞台性的倾向才做出的。而关于抒情性的认知,主要体现了今人观照古典戏剧的视角。实际上,在清人的戏曲观念里,案头之美和场上之美并不是评价短剧优秀与否的根本标准。对一般文人而言,案头之美是必要的,场上的标准却因趣味不同而迥异,并且彼时的舞台标准非如今天,古典戏曲的戏剧性从来也没有将所谓的动作性放在首位,而对抒情的诉求既是多数文人从事创作的内在动因,也是“俾便观场”的现实需求。也就是说,以抒情性为标志的文人化作为一种内在的规定性,与杂剧能否搬上舞台并不构成根本性抵牾。如是,也决定了评论家的兴奋点多在语言、文辞方面,对舞台情况的描述则少有赘词。这也从另一维度揭示了短剧舞台性萎弱的原因。

《吟风阁杂剧》别开生面的艺术探索,在当时及后世都赢得了广泛的赞誉。王昶说:“《吟风阁》传奇,如《诸葛公夜渡泸江》、《寇莱公思亲罢宴》诸剧,声情磊落,思致缠绵,虽高则诚、王实甫无以过也。”不仅如此,他还认为其艺术感染力有胜于名噪一时的蒋士铨创作:“《芝龛》诸记播淮西,丝竹声中半滑稽。要下英雄千古泪,铅山那得并梁溪。”现代批评者则将兴奋点主要置于杨潮观对杂剧艺术体制的开拓创新方面。卢前云:“一折的杂剧,到了他才集大成,案头场上,两得其便。”郑振铎在论述“短剧完成”之时,不止一次肯定其作为短剧创作的“大家”地位。的确,经过杨潮观的悉心探索,短剧不再仅仅是抒发一己之情的艺术载体,也不仅仅是小品文式的感发片断和即兴杂感,在强调“假伶伦之声容,阐圣贤之风教”艺术功能的同时,还借助转益多师的戏剧观念有力拓展了文体自身的发展空间,为戏曲史提供了一部别开蹊径的艺术文本。杨潮观去世后,友人顾光旭曾作悼诗云:“卅年廉吏忘家久,一部清商寓意长。”特意撷出“廉吏”、“清商”二词评价他的一生追求和短剧创作,就《吟风阁杂剧》创作实绩而言,应是意味深长的盖棺论定之语。

(作者单位 黑龙江大学中国古代戏曲与宋金文化研究中心 黑龙江大学文学院)

责任编辑 容明

廖燕:《诉琵琶》,《清人杂剧二集》,民国二十三年(1934)影印本。

《吴梅戏曲论文集》,第167页。

王昶:《湖海诗传》卷六,嘉庆八年(1803)刻本。

王昶:《荣经道中阅杨笠湖刺史潮观所贻吟风阁杂曲,偶题七绝》之七,《春融堂集》卷一三,嘉庆十二年(1807)刻本。

卢前:《中国戏剧概论》,《民国丛书》第四编,第107页。

郑振铎:《中国文学研究》,第805页。

杨恂:《序》,《吟风阁杂剧》,上海古籍出版社1983年版,第244页。

顾光旭:《杨笠湖刺史九兄归棹惠山》,《响泉集》卷二,乾隆刻本。