

《琵琶记》“开场”证真

范春义 王 伟

《琵琶记》“开场”确为高明原作，对其真实性质疑的理由均不成立：一、高明的诗歌内容丰富，具有多样性而非仅有“谦虚”一途。二、“传奇”一词具有多义性，随语境定而非严格的学术概念。三、《琵琶记》文本本身可以充分证明高明诗词创作时常出现破律现象，【水调歌头】破律纯属正常。四、在当时的时代背景下，高明选择“风化”作为阐发基点完全合理。五、南戏本不分出，不能以后来的文本面目要求原始文本本身。相反，现存《琵琶记》本有“开场”【水调歌头】存在的铁证：凌刻臞仙本弘治戊午（1498）白云散仙序以及嘉靖年间《南词叙录》均已引述到【水调歌头】的内容。以此个案提醒研究者辨伪时应充分注意出土资料本身的局限性，在引证论据材料时应该充分注意全面性，阐释时应该充分考虑文本所处具体语境。

《琵琶记》是元代南戏最重要的代表作品，在中国戏曲发展史上占有重要地位，现在通行版本为陆贻典钞本（下文简称“陆钞本”）。陆钞本底本名为“元本琵琶记”，体制古朴，内容也与通行本颇有出入，清人陆贻典考证其确为“元本”，并据某重刊旧本钞校而成。目前大多数研究者以之为最接近于高明《琵琶记》原貌的版本，并作为相关研究的基础。其开头【水调歌头】云：

秋灯明翠幙，夜案览芸编。今来古往，其间故事几多般。少甚佳人才子，也有神仙幽怪，琐碎不堪观。正是：不关风化体，纵好也徒然。论传奇，乐人易，动人难。知音君子，这般另做眼儿看。休论插科打诨，也不寻宫数调，只看子孝与妻贤。骅骝方独步，万马敢争先？^①

这首词一向为研究者所重视,他们不仅从中探索高明的戏剧观^②,更多的是以之观照作品的思想意蕴。正如刘念兹所说:“历来的学者在评论这部作品的社会意义和思想内容的时候,大都在这场戏上做文章,‘不关风化体,纵好也徒然’这两句话,以及‘全忠全孝蔡伯喈’这句下场诗,往往作为评论《琵琶记》的主要依据。”^③这一说法已经成为学术界的共识,如游国恩、袁行霈、章培恒等人各自主编的中国文学史著作,廖奔、张庚等人各自主编的戏曲史著作,均持是说。1958年,在广东省潮州地区揭阳县西寨村一明代墓葬出土了嘉靖本《琵琶记》,因其版本早,保存早期面貌,且流行地域确定而成为轰动学界的重要学术发现。不过,嘉靖本《琵琶记》并没有上述【水调歌头】以及下场诗的内容。刘念兹首先对通行本【水调歌头】以及下场诗的真伪提出疑问,并进行了初步解释。2007年,《琵琶记》研究专家侯百朋在“纪念高则诚诞辰700周年暨《琵琶记》学术研讨会”上撰文《陆抄本〈琵琶记〉“开场”质疑》,后来公开发表在《戏曲研究》2008年第1期,从不同角度提出五条证据,证明《琵琶记》之【水调歌头】为伪作(下文简称“侯说”)。如果“侯说”成立,那么基于【水调歌头】以及下场诗产生的所有结论,如南戏的结构、高明的创作思想和戏剧观以及元代文人的戏曲创作倾向等等,都需要重新进行检讨。所以,《琵琶记》之【水调歌头】及下场诗之真伪这一重要的“小”问题,就成为值得探讨的“大”问题。同时,这一探讨还可以进一步丰富研究者对于文本阐释复杂性的认识。我们通过研究发现,侯百朋提出的所有质疑理由均不能成立,而且有可靠的证据证明《琵琶记》之【水调歌头】确为高明原作。如果我们的研究结论是正确的,那么,以此为基点反思侯百朋的论证过程,对于辨伪学方法的建设或许能够提供一些借鉴。是以撰成此文,真诚欢迎侯百朋以及各位专家批评指正。

二

侯百朋质疑《琵琶记》开场非高明本人所作,主要列举五条证据,下面逐一进行分析。

第一,侯百朋认为高明为人谦虚,不可能写出“骅骝方独步,万马敢争先”这样张扬的话。其依据有二:一是高明《题康居国贤首祖师墨迹长古》云:“我昔学书曾临池,羲之之鬼招不来。夙生根器诚忍痴,况乃名利劳驱驰。黄尘白发徒自疲,九会十义安能知”。二是高明应释来复所请写《天香室铭》,又写信与来复谓“《天香室铭》向尝具草求教,谅必加删润矣”。因而,侯百朋认为,“这样一位谦虚自重的人,会说出‘今来古往’多少戏曲作品‘琐碎不堪观’,而称自己所作为‘骅骝方独步,万马敢争先’这,能出之于高则诚的笔下吗?”^④这一诗一信中的确透露出谦冲之意。然而,这只是高明诗歌内容的一个方面,除了这种蕴含谦冲品格的诗歌,高明还写过多篇抒发豪情壮志的诗歌。例如《积雨书怀》云:“飘零王粲辞家久,牢落潘郎感发稀。”《次韵酬高应文》云:“七国游谈厌犀首,十年奔走叹狐毛。”《寄屠彦德并简倪元镇二首》(其二)云:“桓荣学业仍稽古,李广才名未得侯。”^⑤汉末王粲虽一时俊彦,但却飘零荆楚,无所经济,西晋潘岳才高遭忌,十载不得迁官,而立之年已呈衰老之相,战国苏秦早年如犀首一样游说诸侯,然不见采纳,金尽裘敝,落魄而归,东汉桓荣博学多识,年过花甲方授议郎,西汉李广勇武多谋,威震边陲,却终生不得封侯。这些古人皆怀抱利器,也都曾经怀才不遇,高明以之自况,咏叹身世。其《寄月彦明省郎作》云:“伯乐何时过冀北,扬雄谩自赋河东。”^⑥扬雄曾作《河东赋》讽谏汉成帝。高明追慕前贤,渴望建功立业,恨无伯乐相知。《寄屠彦德并简倪元镇二首》(其一)云:“岁晚仲宣犹在旅,年来伯玉自知非。”^⑦春秋卫大夫蘧瑗字伯玉,乃古之大贤,经常反省前时过错。高明借用此典,表达出其仕途之上的苦闷与失望。或追比古人,或自命英雄,他对自己的才干颇为自负。至《游宝积寺》“几回欲挽银河水,好与苍生洗汗颜”^⑧,既有李白“直挂云帆济

沧海”之豪气,又有杜甫“大庇天下寒士俱欢颜”之关怀,是士大夫文人心理的真实写照。

同为一人诗作,面貌为何有如此不同呢?这便需要考察其具体创作语境来进行解释。《题康居国贤首祖师墨迹长古》写作意图在于褒扬书法之佳、佛法之精,略书“自愧不如”之意亦属正常,继而又叹怀才不遇,转羨修身养性的林下生活,追慕“祖师”的人生境界,于是接下来又有“何时休息解羶羸,东林莲社甘栖迟”等语,因而这几句诗绝非谦虚所致,乃是顺人情物理使然。至于写给释来复的书信,只不过是人际交往中的一些客套话,与“粗狂弩钝”、“鄙陋不才”之类相似,不能作为高明心态的真实表露。高明那些“不谦虚”的诗,或抒写自娱,或寄赠友人,无不是在更加真实程度上抒发自己的情感。他早年热衷功业,饱受打击后心灰意冷,这些诗歌所写的正是其内心的苦闷和压抑。另外,我们还要注意到文人的多种表达习惯。古代文人喜逞狡狴,在不同场合往往对同一件事有不同的言说方式。如果不结合具体语境,单凭字面含义揣测有无,恐怕远非事实。

南戏作为表演艺术,存在很强的市场属性。观众是南戏存在的基础,由于有同行竞争,需要在开头自夸其是,创造广告效应,以招徕更多的观众。这既符合逻辑推理,亦有坚实证据。比如早期南戏《张协状元》开场【满庭芳】曰:“暂息喧哗,略停笑语,试看别样门庭。教坊格范,绯绿可全声。酬酢词源诤砌,听谈论四座皆惊。浑不比,乍生后学,漫自逞虚名。”^⑩此处不仅自夸有教坊的规模、绯绿社的声势,能够艺惊四座,而且贬低对手为“乍生后学”、“自逞虚名”。《琵琶记》这一高调的开场符合当时的演出惯例,也是对南戏开场传统的继承。

第二【水调歌头】称“论传奇,乐人易,动人难”,侯百朋认为南戏“至元代,更多称戏文”,“而陆钞本的开场,由末角来念词,念,诉之于听觉,声音转瞬即逝,怎不用观众耳熟能详的‘戏文’,而搬出老古董‘传奇’呢?‘传奇’一词在明代才盛行”^⑪。“传奇”一词在宋代已指南戏,《永乐大典戏文三种》开场皆呼之“传奇”。元刊南戏剧本今已不存,然明成化本《白兔记》乃民间演出本,未经文人染指,体制、内容基本保持原貌,其开场戏中也自称“传奇”,可见元代亦当如此。何况此处“传奇”未必即指南戏,很可能指杂剧,元代也称杂剧为“传奇”。钟嗣成《录鬼簿》称关汉卿等为“前辈已死名公才人,有所编传奇行于世者”^⑫;周德清《中原音韵》亦云:“短章乐府,务头上不可多用全句,还是自立一家言语为上,全句语者,惟传奇中务头上用此法耳。”^⑬杨维禎《沈氏今乐府序》也说:“士之操觚于是者,文墨之游耳。其于声文缀于君臣、夫妇、仙释氏之典故,以警人视听,使痴儿女知有古今美恶成败之观。惩则出于关、庾氏传奇之变,或者以为治世之音,则辱国甚矣。”^⑭且《琵琶记》【水调歌头】下片有“也不寻宫数调”语,而南戏发展初期本无宫调,“南九宫”是后来的事,那么该词所批判的对象就有可能是杂剧,那么“乐人易,动人难”之“传奇”也很可能是杂剧。“传奇”本可兼指南戏和杂剧,作为观众来讲也没必要将其分得清清楚楚,否则杂剧也不会出现“南北合套”的状况。所以,词中的“传奇”无论指南戏还是指杂剧,都符合当时人们的指称习惯和行文逻辑,高明此处用到“传奇”一词,没有任何不妥。

第三,侯百朋认为【水调歌头】、【沁园春】存在破律现象,而“现发现的高则诚仅存的一首词【双调·鹧鸪天】《题顾氏景筠堂》,完全合律,没有一个平仄错位的”^⑮,于是认定二者并非出自一人手笔。开场戏中的两首词的确有多处违反格律,但并不能证明侯百朋观点成立。其实,【鹧鸪天】不是高明“仅存”的词作,因为侯百朋忽视了《琵琶记》本文“第二出”以后宾白中大量的词的存在。这些词里边恰恰有多首不合格律者,举例如下:第十二出【木兰花】(实际是【减字木兰花】),上片“须知富贵非吾愿”中“知”字当用仄声而用平声,“贵”字和“没个音书寄此情”之“寄”字当用平声而用仄声;下片“不知松菊犹存否”之“知”字当用仄声而用平声,“争奈椿萱老去何”之“奈”字当用平声而用仄声。再如第二十七出【临江仙】上片“玉作人间秋万顷,银葩

点破琉璃”中“玉”、“万”、“点”三字皆当用平声而用仄声，“瑶台风露冷仙衣”之“瑶”字当用仄声而用平声；下片“未审明年明月月”之“未”字、“动是隔年期”之“动”字当用平声而用仄声，而后句中“隔”字则是当用仄声而用平声。此外，第二出【鹧鸪天】、第九出【临江仙】、第二十一出【南乡子】、第二十四出【蝶恋花】等都曾不同程度地违反格律。可见，破律现象在高明著作中是大量存在的。相反，如侯百朋所说的“完全符合格律”情况则很少见到。词发展到元代已经不能用于演唱，文人们也只是照谱填词，以之为诗歌的特殊形式。在这种情况下，格律已经失去原有的意义，尤其在戏曲当中词仅仅是作为念白出现更没有必要严合格律了。

第四，侯百朋认为，“从《琵琶记》中蔡伯喈的表现来看，他不是个忠臣，也谈不上是个孝子，虽然有苦衷，却是个不忠不孝的人，何来有‘题目’中的‘全忠全孝蔡伯喈’？用蔡伯喈一家的悲惨遭遇，来批判科举制度和仕宦道路，怎么‘风’，如何‘化’，又何从谈什么‘不关风化体’呢？那末，开场的‘全忠全孝蔡伯喈’和‘不关风化体，纵好也徒然’，落实在以后具体描写的哪一处呢？看不出是按照开场所述的来写的。”^⑮此语诚然，而且早已有人注意到了这点。《凌刻臞仙本琵琶记》白云散仙序云：“伯喈弃亲不顾、弃妻别娶，事敦彝伦，何关风化。赵氏孤身远行，入寺乞粮，玷身莫甚焉。牛氏背父从夫，九问十八答，不敬莫过焉，又何关于风化乎？此失之大者，小节未可概举。”^⑯但这与开场戏中的内容仅仅是不一致，却又不构成矛盾。南戏本是起于村坊的娱乐形式，在开场戏里宣传某种信条只不过是提高一点品位，增加一些光彩，未必真是为了高台教化，这在其他早期南戏中亦能找到类似的现象。比如《小孙屠》“开场”【满庭芳】云：“白发相催，青春不再，劝君莫羨精神。赏心乐事，乘兴莫因循。浮世落花流水，镇长是会少离频。须知道，转头吉梦，谁是百年人？”^⑰演戏的目的当然不是鼓动人们看破红尘，不过是找个名目。高明乃理学弟子，在开场中以“风化”为引子也属正常。而且元代理学极盛，民间在其影响下孝行不断，陶宗仪笔记《南村辍耕录》卷六“孝行”条、卷七“孝感”条、卷二十八“不孝陷地死”条、卷二十九“马孝子”条等多有记载^⑱，统治者也出台法令：“诸为子行孝，辄以割肝、剖股、埋儿之属为孝者，并禁止之。”^⑲这种社会文化背景下，以“风化”（主要是“孝道”）开场，更符合人们的心理结构和期待视野。何况“风化”主题在当时的文人创作中也十分流行。即便狂狷潇洒如杨维禛者，亦创作了《雉朝飞》、《独禄篇》、《乌夜啼》、《女贞木杨氏》等一系列关乎风化的诗歌。其他人如陈基、王逢、郑元祐、周霆震、钱惟善等都曾创作过褒扬忠孝节义的作品，高明本人也存有《王节妇诗》一首。因此，《琵琶记》开场词貌似鼓吹“风化”，但与正戏内容却没有必然联系，某些元素相关而已。

第五，侯百朋认为1958年广东揭阳出土的嘉靖写本《琵琶记》不见“开场”内容，因而怀疑陆钞本“开场”为伪作。这一怀疑刘念兹也曾提出，他在《嘉靖写本〈琵琶记〉校录后记》中说：“其他各种版本中均有第一出副末开场的戏，写本中根本就没有发现有‘副末’这个角色，也没有‘水调歌头’和‘沁园春’这两阙至关重要的曲文。这有两种可能性，一是因为嘉靖写本是残本，这两阙词调又是首页的内容，脱落损毁的可能性很大；另外一种情况，可能原来剧本就不存在这一出戏。陆贻典在他写的《旧题校本琵琶记后》一文中说‘适钱子遵王出示《琵琶》一编，系嘉靖戊申刻之郡肆者，已又手一册示余，首脱一叶有奇，未脱二叶……’这段话钱遵王交给他的那一本手书本是‘首脱一叶有奇’，那不正好是第一出的开场戏吗？现在出土的嘉靖写本同样也是‘首脱一叶有奇’，难道是一种巧合？过去的写本是不编页数的，是否‘首脱’，或根本就没有这‘一叶有奇’，也就难说了。”^⑳观诸陆钞本所据底本，上卷卷末画一童子，手执一牌，上书“忠孝两全之书”。《琵琶记》故事根本没有“忠孝两全”，这广告语当来自题目中的“全忠全孝蔡伯喈”和开场戏的两首词。在这个意义上讲，【水调歌头】和【沁园春】当是陆钞本原有内

容的确是“首脱”。因此,刘念兹并不能证明这个开场戏根本不存在于嘉靖钞本。侯百朋则提出了另一依据,他说:“出土本仅有一处标为第四出的,而其内容恰恰是陆本的第五出夫妻分别的内容,可见出土本本就没有第一出。”^②高明创作《琵琶记》时,南戏体制已经完全成熟,第一出“开场”的形式也已经定型,高明不可能在创作剧本时无故省去这部分标志性内容。南戏本不分出,至明中后期才开始分出,嘉靖钞本仅标“第四出”正体现出这种过渡。分出并非高明本意,而是后人所分,不同人划分的标准可能不同。虽下场诗,但下场诗并不总在出尾,如钱南扬划分陆钞本第五出下场诗即在篇中。而且陆钞本本不分出,亦无所谓“第五出”,因而“其内容恰恰是陆钞本的第五出夫妻分别的内容”也就不足为怪了。其实,作为出土文献,残损的可能性是非常大的。以我们曾经研究过的敦煌卷子P3865为例,除了首页,整本非常完整,而且现存首页句子不完整。根据字数推测,传世本所存恰好为敦煌卷子一页。所以,残损对于出土文献来说非常正常。

综上所述,侯百朋所提出的五条证据均为间接推论性证据,论证中存在明显疏漏,故不足以否定高明对《琵琶记》开场的著作权^②。

三

对于文献研究而言,最看重的是直接证据,而对引文考察是进行文献断代的基本手段。我们在研究中发现,有两条证据足以证明《琵琶记》开场为原文所有。

第一,凌刻臞仙本前白云散仙序云:“本《记》云,不关风化体,纵好也徒然。”“弘治戊午菊花新时白云散仙书于双桂堂”^③。凌刻臞仙本为明末凌濛初刊刻,所据自称是臞仙(朱权号)旧本,题署“元高东嘉填词”。卷首附有王文贞插图二十幅,与巾箱本同;关目大抵与陆钞本相同;称“折”不称“出”,释义常将所据“古本”与“时本”对照,多肯定前者而否定后者。该本与高明原作较为接近,是“古本”系统中的重要版本,白云散仙则不知何许人也。凌濛初既称宗于臞仙旧本,自不会伪造未谈及版本的弘治时人序,白云散仙序言应当可信。该序中所言“不关风化体,纵好也徒然”正是《琵琶记》开场【水调歌头】中的内容,可见早在弘治年间,该开场戏就已经存在。明弘治戊午年为公元1498年,嘉靖时期为1522年至1566年,白云散仙序至少早于嘉靖本二十四年。

第二,《南词叙录》指出:“或以则诚‘也不寻宫数调’之句为不知律,非也。”^④《南词叙录》是迄今所见惟一的专门研究南戏的古代著作,其内容丰富,见解精辟,对后人的南戏研究具有重要的价值。书前自序云:“嘉靖己未夏六月望,天池道人志。”^⑤该书中曾提到的“也不寻宫数调”恰是《琵琶记》开场【水调歌头】的内容。《南词叙录》虽未明确说明《琵琶记》所用版本,但是从中能够看出【水调歌头】存在于常见版本《琵琶记》中是没有问题的。高明创作《琵琶记》时,南戏这种开场的体制早已形成。况且,除嘉靖钞本外,各古本皆有这一开场戏。因此,现存《琵琶记》的“副未开场”当为高明原作,侯百朋对《琵琶记》开场戏的“质疑”并不能成立。

如果我们的结论推论成立,那么反思这一问题的过程,对于辨伪学能够提供一些启示。显然《琵琶记》【水调歌头】及下场诗真伪问题的产生源于嘉靖本《琵琶记》的出土。20世纪以来,从王国维提倡二重证据法以来,出土文献与传世文献相结合,伴随大量的出土文献的发现和学者的深入研究,解决了很多历史遗留的文化难题,尤其对于辨伪学产生了直接影响,可以说出土文献已经成为传统辨伪学成果的试金石。但是毋庸讳言,过重突出出土文献价值的倾向已经存在。其实,出土文献作为已经被时间淘汰的东西,本身具有很大的局限性。在运用出土

文献进行研究之前,首先应该对其进行研究。而研究的坐标就是传世文献,传世文献奠定的知识体系成为衡量出土文献价值的基本坐标。如果坐标尚不准确而去孤立研究出土文献,就很可能出现一叶障目的现象。离开对传世文献的深入研究,出土文献研究就会失去基本的学术史坐标。很难设想,如果王国维没有对中国上古史的精深研究,写出《殷卜辞中所见先公先王考》类的鸿文著作是很难想象的。侯百朋如果能够对《琵琶记》相关资料有周全的梳理,关注到后人对于《琵琶记》“开场”的引用情况,当不会再产生不应有的疑问。

其实,如果上述这一关存在疏漏,只要遵循正确的辨伪方法,还是有可能防止问题的发生。首先,警惕辨伪研究中的“疑人偷斧”现象。辨伪的过程始于假设,进而完成对这一假设的论证。由于已经进行假设,已经具有明显的心理暗示,所以很容易陷入循环论证的状态,甚至遮蔽了研究者对于反证材料的关注。所以,要对“疑人偷斧”意识保持足够的警惕,尽量保持立场中立的精神状态。其次,要确立证据与结论之间的直接关联性,对于所用材料本身的复杂性要有充分的了解,从某种文本的叙述习惯到词语语义的多义性以及文体的历史性变异等等,正应该如恩格斯评价马克思的那样:“他在自己对自己的结论在形式和内容上尚未满意之前,在自己尚未确信已经没有一本书他未曾读过,没有一个反对意见未被他考虑过,每一个问题他都完全解释清楚之前,决不以系统的形式发表自己的结论。”^⑤

① 本文《琵琶记》引文皆引自高明著、钱南扬校注《元本琵琶记校注》,上海古籍出版社1980年版。

② 黄爱华:《试论高明的戏剧观及其意义》,载《戏曲研究》2008年第1期。

③②① 刘念兹:《南戏新证》,中华书局1986年版,第369页,第368—369页。

④⑩⑭⑮⑰ 侯百朋:《陆钞本〈琵琶记〉“开场”质疑》,载《戏曲研究》2008年第1期。

⑤⑥⑦⑧⑩⑬ 侯百朋:《〈琵琶记〉资料汇编》,书目文献出版社1989年版,第3—8页,第8页,第8页,第2页,第151页,第151—152页。

⑨⑰ 钱南扬校注《永乐大典戏文三种校注》,中华书局1979年版,第2页,第257页。

⑪ 中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》二,中国戏剧出版社1959年版,第104页。

⑫ 中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》一,第232页。

⑬ 吴毓华:《中国古代戏曲序跋集》,中国戏剧出版社1990年版,第21页。

⑭ 陶宗仪:《南村辍耕录》,中华书局1959年版,第74、83、347、362页。

⑮ 《元史·刑法志》,中华书局1976年版,第2682页。

⑯ 侯百朋的证据尽管不能证明“伪作说”,但是他提出来的问题对于丰富研究者对于《琵琶记》的认识还是有多方面的启发意义。

⑰⑱ 中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》三,第241页,第239页。

⑲ 恩格斯:《卡尔·马克思》,《马克思恩格斯全集》第16卷,人民出版社1964年版,第412—413页。

(作者单位 山西师范大学戏曲文物研究所)

责任编辑 容明