



“曲祖”之誉：《琵琶记》在明代的经典化

朱万曙

内容提要 作为戏曲经典的《琵琶记》，从永乐年间《瑞安县志》记载“实为词曲之祖”，到魏良辅“自为曲祖”之誉，再到凌濛初称道“世人推为南曲之祖”，其经典地位不断被强化和巩固。其中，既有帝王推赏的权力话语作用，也有文人围绕《西厢记》《拜月亭》“优劣”等问题争论带来的“聚焦效应”；既有连续不断、类型多样的刊刻复制递增了作品的影响，也有持续不断的舞台搬演扩大其在不同社会圈层的深入。从纵（时间）、横（途径）两个方面考察，可知其在明代已然完成经典化。《琵琶记》经典化的过程和途径，可以为考察其他古代文学作品如何经典“化”提供有益的借鉴。

关键词 经典化；帝王推赏；“聚焦”批评；刊刻传播；舞台搬演

在中国古代戏曲中，《琵琶记》无疑可以称为经典作品。作为第一部由精英文人创作的南戏作品，《琵琶记》改变了早期南戏草根化的粗陋面貌，使南戏步入了精致文化的层面。更为重要的是，这部作品以一对夫妻的悲欢离合为情节框架，书写中国古代的家庭伦理，以及读书人在忠、孝伦理观念中的矛盾和困境，与中国伦理社会的文化土壤相契合^[1]，因此问世不久就广为流传。但是，这部作品何时成为经典？又是如何成为经典？这不仅是需要认真梳理和考察的问题，也牵涉到如何审视古代文学作品经典化的过程。在《琵琶记》批评史上，清代毛声山的批点无疑在该作经典化过程中占有相当重要的地位。但是，考察《琵琶记》在明代的经典化过程，可以发现其在明初就已经获得“词曲之祖”的声誉，嘉靖年间被推崇为“曲祖”，晚明时期又被称为“南曲之祖”。显然，在明代人眼中，它已然是文学经典或戏曲经典；换言之，《琵琶记》的经典地位在明代就已经完成。考察《琵琶记》经典地位在明代的生成，既可认识该作经典化过程，也有助于认识其它文学史和戏曲史经典之作的生成过程，进而认识文学经典之所以成为经典的内外因素。

一 从“词曲之祖”到“南曲之祖”

相对于前代戏曲作品，《琵琶记》在明代被推

崇的话语最为特别。从“词曲之祖”到“曲祖”再到“南曲之祖”，即便是同样被推崇的《西厢记》也没有得到这些推崇的话语。这些话语显示了该作在明人心目中的经典地位。梳理这些话语，又可见出该作在明代经典化的时间历程。

早在明代永乐年编纂的《瑞安县志》就记载曰：“今所传《琵琶记》，关系风化，实为词曲之祖，盛行于世。”^[2]这个记载的表述是有逻辑缺陷的，首先将“词曲”混为一体；其次，无论是词还是曲，并不从《琵琶记》开始。即便是曲，在元代也有北曲（元杂剧）和南曲（南戏）的分别；即便是南曲，高则诚的创作并不最早，何来“词曲之祖”的赞誉？但是，这个记载仍然有价值，价值之一是，永乐距离高则诚完成《琵琶记》创作的时间并不太远，此时该作就已经“盛行于世”了，可见该作完成创作不久就获得了广泛的影响。其次，将《琵琶记》称为“词曲之祖”，显示了记载者对该作的高度推崇。

嘉靖年间昆曲改革家魏良辅评说《琵琶记》，可谓进一步强化了其经典的地位。他的批评见于其《曲律》之中，仅短短数十字：

《琵琶记》乃高则诚所作，虽出于《拜月亭》之后，然自为曲祖，词意高古，音韵精绝，诸词之纲领，不宜取便苟且，须从头至尾，字字句句，须要透彻唱理，方为国工。^[3]



魏良辅在这里将《瑞安县志》称《琵琶记》“实为词曲之祖”简化为“曲祖”，可以说是对作品地位的再次推崇。堪可注意的是，作为昆山腔改良鼻祖的魏良辅，对《琵琶记》的评论是建立在对南曲表演（演唱）理论总结的基础之上的，“不宜取便苟且，须从头至尾，字字句句，须要透彻唱理”的要求，是从演唱的层面提出的。他在《南词引证》中还主张唱曲者“将《伯喈》与《秋碧乐府》从头到尾熟玩，一字不可放过”^[4]。两处强调的都是“字字句句”“一字不可放过”，可见在其心目中，《琵琶记》何等重要。作为戏曲音乐家，魏良辅从演唱实践的层面上确定了《琵琶记》“范本”的地位。这种实践层面的推崇，其影响不可估量，因为戏曲的最终呈现是演唱。魏良辅既明确了《琵琶记》是演唱者的学习范本，对于不熟悉演唱的文人来说，创作戏曲同样要以之为范本。不仅如此，魏良辅对其文学性也有推崇——“词意高古，音韵精绝，诸词之纲领”，如果说“词意高古”对于文人来说并非高深的标准，但“音韵精绝”却有着很强的专业意味，即便心高气傲的文人，在此问题上也不能不尊重精通演唱曲律的魏良辅的看法。因此，魏氏对《琵琶记》“曲祖”地位的推许，对其堪称“诸词之纲领”表率意义的推许，是从艺术层面对《琵琶记》经典地位的权威论定。

当然，对《琵琶记》经典地位的论定还有徐渭，其《南词叙录》评价该作：“用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。”^[5]徐渭首先从身份着眼，指出高明“一洗作者之陋”，其进士身份改变了早期南戏作者多为底层文人的局面。其次，他指出高明将早期南戏“村坊小伎”的面貌予以改变，改变的路径就是“古法部相参”，提升了南戏的文学品味以及音乐水平。当然，徐渭还赞赏高明的“清丽之词”，这正是他进士文人身份所具有的文学能力。基于此，徐渭对《琵琶记》给出的评价是“卓乎不可及”，这个评价虽然没有“曲祖”那样具有概括力，却也意味着“独一无二”或“空前绝后”。徐渭的《南词叙录》是第一部系统记述、评价南戏的著作，这一评价是建立在对南戏发展过程的审视以及其他作品比较的基础之上，具有很强的学理性。

崇祯年间，著名文人凌濛初刊刻了《琵琶记》。在卷首“凡例”中他号称自己获得“旧藏臞仙本”，朱权号“臞仙”，是朱元璋第十七子，如果是他的收藏本，则这个本子时代很早，当然最接近高则诚原作的面貌。凌濛初在“凡例”中说：“《琵琶》一记，世人推为南曲之祖。”^[6]这句话虽然很短，但意义却值得推敲。首先，这是“凡例”第一条的第一句话，也是整个“凡例”中的第一句话，是对《琵琶记》重要性的论定。其次，凌濛初用了“世人”作为主语，表明并非他个人推崇《琵琶记》，而是世上之人都推崇。这两点无疑都潜藏着凌濛初对《琵琶记》的推尊之意。再次，他不用《瑞安县志》的“词曲之祖”，也不用魏良辅的“曲祖”，而称之为“南曲之祖”，应该说更为准确。正因为对《琵琶记》如此的推尊，他非常用心地刊刻这个本子，写了很多的批注，或纠正时本的错讹，或阐释古本曲律。对于一个前代剧本的刊刻如此花费心力，这个行为本身就推进了《琵琶记》经典化。

要之，从永乐年间《瑞安县志》“词曲之祖”的称誉，到魏良辅“曲祖”的定位，以及徐渭“卓乎不可及已”的评价和李开先“冠绝诸戏文”的认可，再到凌濛初“南曲之祖”的推尊，《琵琶记》在明代所获得的赞誉之词可谓至尊至高，其在明代人心目中的经典地位已是不言而喻。

二 帝王权力话语

明代初年，对《琵琶记》发出第一个评论的就是开国皇帝朱元璋。关于朱元璋评论《琵琶记》的记载，比较早也比较全面记载的是明代黄溥的《闲中今古录》^[7]：

元末永嘉高明，字则诚，登至正四年进士，历任庆元路推官，文行之名重于时，见方谷珍来据庆元，避世于鄞之栎社，以词曲自娱。因刘后村有“死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎”之句，因编《琵琶记》，用雪蔡伯喈之耻，其曲调拔萃前人。入国朝，遣使征辟，辞以心恙不就。使复命，上曰：“朕闻其名，欲用之，原来无福。”既卒，有以其《记》进，上览毕，曰：“五经四书如五谷，家家不可缺；



高明《琵琶记》如珍羞百味，富贵家其可缺耶？”其见推许如此。^[8]

此条记载，包括了两方面的内容，一是高则诚的生平和创作《琵琶记》的经过，二是朱元璋对《琵琶记》的推许评论，将其和“五经”“四书”相提并论，又将其比喻成与“五谷”相对的“珍馐百味”。此后，成书于嘉靖三十八年（1559）的徐渭的《南词叙录》也记载了朱元璋品赏《琵琶记》之事：

时有以《琵琶记》进呈者，高皇笑曰：“五经、四书，布、帛、菽、粟也，家家皆有。高明《琵琶记》，如山珍、海错，贵富家不可无。”既而曰：“惜哉，以官锦而制鞋也！”由是日令优人进演，寻思其不可入弦索，命教坊奉銮使忠计之。色长刘杲者遂撰腔以献，南曲北调，可于箏琶被之。然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也。”^[9]

徐渭的记载与黄溥的记载相比，对朱元璋的评论写得更详细，意义更清楚。黄曰“五经”“四书”“如五谷”，徐曰“布、帛、菽、粟也”，将“五谷”具体化；黄曰《琵琶记》“如珍馐百味”，徐曰“如山珍、海错”，以“海错”代替“百味”，也多少强调了食物的档次。另外，徐渭还记载了朱元璋命宫廷艺人演出《琵琶记》的历史事实，这不仅关乎《琵琶记》在宫廷演出以及声腔使用的问题，也显示了朱元璋对《琵琶记》的喜爱和重视。

问题是，黄溥和徐渭所记载的事实是否真实？朱元璋是否真的如此推赏《琵琶记》？对此，我们可以略加分析。

首先，黄溥书中提到曾经读过叶盛的《水东日记》，后者著于弘治年间，故可推知黄著的成书的时间下限也在弘治年或稍后，这个时间距洪武年间并不太远，相去80年前后。从时间上看，黄溥的记载离朱元璋在世的时间不算太晚，故而这则记载有一定的可信度。

其次，朱元璋对戏曲比较熟悉。据李开先记载：“洪武初年，亲王之国，必以词曲千七百本赐之。”^[10]这则记载所透露的信息：一是明初宫廷中收藏的曲本很丰富；二是朱元璋虽然对戏曲演出的内容有规定，但对于那些驻守各地的亲王儿子

们，却是鼓励并创造条件让他们享受歌舞升平；三是朱元璋对“词曲”的娱乐性质并不陌生，既然能够下赐很多曲本给亲王，他对这些曲本应该也比较熟悉。

再次，朱元璋推许《琵琶记》的用心和他的文化政策颇相吻合。朱元璋登大位后，在文化政策上采取了一系列的措施，“明太祖初定天下，他务未遑，首开礼乐二局，广徵耆儒，分曹究讨”^[11]，这种对礼制的高度重视，固然是恢复统治秩序的需要，同时也有教化天下臣民的目的。对于乐，朱元璋同样重视，“明兴，太祖锐志雅乐”，与儒臣冷谦、陶凯、宋濂等“相与究切釐定”^[12]。这些文化措施，立体化地确立了官方意识形态，使得在元代被蒙古族统治者弱化的汉族儒家文化传统重新得到强化。《琵琶记》所写的是家庭伦理，特别强调“风化”主旨，与朱元璋确立儒家为官方意识形态的主张不谋而合。

就戏曲而言，洪武三十年（1397）五月颁布的《大明律》卷第二十六《刑律九·杂犯·搬作杂剧》中，对创作、演出戏曲做出了严格规定：

凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王、后妃、忠臣、烈士、先圣先贤、神像，违者，杖一百。官民之家容令妆扮者，与同罪。其神仙、道扮及义夫、节妇、孝子、顺孙、劝人为善者，不在禁限。^[13]

这则法令可以称之为朱元璋的戏曲政策，诸多文学史、戏曲史往往看重其“禁”的作用，其实，该条禁令是一“禁”一“允”。所谓的“允”，就是有着“不在禁限”的内容，包括“神仙、道扮及义夫、节妇、孝子、顺孙、劝人为善者”，这些内容不仅对统治秩序不构成威胁，反而有助于伦理教化。《琵琶记》开宗明义地宣称“不关风化体，纵好也徒然”，“只看子孝与妻贤”，其创作主旨和家庭伦理的题材内容，不仅“不在禁限”一类，也完全契合朱元璋所提倡的文化理念。

由以上数端，可以基本认定，朱元璋曾经推许过《琵琶记》。就《琵琶记》的经典化过程而言，这种推许其实已经确定了其在诸多戏曲作品中至高无上的地位。在封建集权社会，帝王的谕旨和喜好，无疑是至高无上的权力话语，无怪乎永乐年的



《瑞安县志》直接称《琵琶记》“实为词曲之祖，盛行于世”。如果不是朱元璋的推许，在明代文人的笔记以及明清地方志中，或许不可能有诸多记载和转载^[14]。正是朱元璋的权力话语，才使得《琵琶记》格外地受到诸多文人和各个层面的关注。

三 文人“聚焦”批评

嘉靖以后，随着社会经济的发展，戏曲演出逐渐成为文人日常文化生活的常态，文人对戏曲的关注乃至创作热情越来越高，元代留存的杂剧和南戏也自然成为其批评的对象。与魏良辅、徐渭推许的同时，明代文人也对《琵琶记》展开了不同视角、不同层面的批评乃至争论，其中既有对本事问题的溯源和“新说”^[15]，更有对作品地位的讨论，形成了“聚焦效应”，推动了《琵琶记》的经典化。

其一，《西厢》《琵琶》《拜月》“优劣论”。何良俊在《四友斋丛说》中提出一个重要的看法：“近代人杂剧以王实甫之《西厢记》，戏文以高则诚之《琵琶记》为绝唱，大不然……余所藏杂剧本凡三百种，旧戏本虽无刻本，然每见于词家之书，乃知今元人之词，往往有出于二家之上者。”为了说明这个观点，他批评“《西厢》全带脂粉，《琵琶》专弄学问，其本色语少”，同时夸赞《拜月亭》：“高于《琵琶记》远甚。盖其才藻虽不及高，然终是当行。其‘拜新月’二折乃隐括关汉卿杂剧语。他如《走雨》、《错认》、《上路》、馆驿中相逢数折，彼此问答，皆不须宾白，而叙说情事，宛转详尽，全不费词，可谓妙绝。”^[16]

何氏其实并非比较各作的“优劣”，主要是论说除《西厢记》《琵琶记》之外还有很多好的戏曲作品，但是毕竟质疑《西厢记》和《琵琶记》的“绝唱”地位，因此王世贞针对何氏之论，提出了鲜明反驳：“《琵琶记》之下，《拜月亭》是元人施君美撰，亦佳。元朗谓胜《琵琶》，则大谬也。中间虽有一二佳曲，然无词家大学问，一短也；既无风情，又无禪风教，二短也；歌演终场，不能使人堕泪，三短也。”他进一步肯定《琵琶记》：“则诚所以冠绝诸剧者，不唯其逐句之工、使事之美而已。其体贴人情，委曲必尽；描写物态，仿佛如生；问

答之际，了不见扭造，所以佳耳。”^[17]他既指出《拜月亭》的“三短”，又赞美了《琵琶记》之“佳”，从而将何良俊并非比较两者“优劣”的论说变成了两者“优劣”的辩论。此后，沈德符明确赞同何良俊的观点^[18]，徐复祚也认为“何元朗谓施君美《拜月亭》胜于《琵琶》，未为未见”^[19]。吕天成和王骥德则明确反对何良俊的观点。吕天成的《曲品》将高明列入“神品”，并评论道：“永嘉高则诚，能作为圣，莫知乃神。特创调名，功同仓颉之造字；细编曲拍，才如后夔之典音。志在笔先，片言宛然代舌；情从境转，一段真堪断肠。化工之肖物无心，大冶之铸金有式。关风教特其粗耳，讽友人夫岂信然。勿亚于北剧之《西厢》，且压乎南声之《拜月》。”^[20]最后两句显然针对何良俊的评论而言，因此他列《琵琶》为“神品一”、《拜月》为“神品二”。王骥德在《曲律》中对何氏之论分别从主题立意、语言文采、舞台人物形象等方面一一反驳，认为《拜月亭》在本色语言方面“以望《琵琶》尚隔两尘。元朗以为胜之，亦非公论”^[21]。

其二，李卓吾的“画工”说与“妙处”“短处”之论。李贽似乎独立于这场聚讼纷争之外，他只是“《水浒传》批点得甚快活人，《西厢》《琵琶》涂抹改窜得更妙”^[22]，在阅读这些小说戏曲时，从自己的文艺观出发，对这些作品给出自己的文化和审美判断。而对于《拜月》《西厢》《琵琶》三作，他也生发了一段影响颇大的论说：

《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？……要知造化无工，虽有神圣，亦不能识知化工之所在，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！^[23]

李卓吾在这段论说中，提出了著名的“化工”“画工”论，这其实是他崇尚“自然”的文艺观、美学观的延伸，但对于文人之间已然展开的三作“优劣”争论来说，这段论说无疑在一定程度上对何良俊的观点起到支撑作用。撇开这段文字，审视李卓吾对这些作品的评论，可以发现，他的评论并没有受到其他人的影响，对于《琵琶记》，他是其是、非其非，客观公允。容与堂刊刻的《李卓吾



先生批评《琵琶记》的卷末总评中有这样的批语：

《琵琶》短处有二，一是卖弄原问，强生枝节：一是正中带谑，光景不真。此文章家大病也，《琵琶》两有之。

《琵琶》妙处，只在描容、祝发、食姑、尝汤药、厌糟糠数出，到此则不复语言文字矣！《西厢》《拜月》亦只兄弟矣！今读之者见五娘子形容，闻五娘子啼哭，即见之闻之亦未必如此详且尽也，文章之道乃至是乎！

《琵琶》更不可及处，每在文章尽头复生一转，神物神物！^[24]

李氏既指出《琵琶记》的两个“短处”，也充分肯定了其“妙处”，对《描容》等出，他赞赏：“到此则不复语言文字矣！《西厢》《拜月》亦只兄弟矣！”，对其“每在文章尽头复生一转”的创作特点，他也认为是“不可及处”，以“神物”比喻之。

其三，“风、雅之遗”和“李、杜”之喻。王骥德在《新校注古本西厢记》中对《西厢记》《琵琶记》进行了一番比较：

《西厢》，风之遗也；《琵琶》，雅之遗也。《西厢》似李，《琵琶》似杜，二家无大轩轻。然《琵琶》工处可指，《西厢》无所不工；《琵琶》宫调不伦，平仄多舛，《西厢》绳削甚严，旗色不乱；《琵琶》之妙，以情以理；《西厢》之妙，以神以韵；《琵琶》以大，《西厢》以化。此二传三尺。^[25]

这段比较可谓全面，而以“风”“雅”比喻两作，更是王骥德新见。以“李杜”比喻王实甫和高则诚，其实何良俊就已经说过：“夫诗变而为词，词变而为歌曲，则歌曲乃诗之流别；今二家之辞，即譬之李、杜，若谓李、杜之诗为不工，固不可；苟以为诗必以李、杜为极致，亦岂然哉……苟诗家独取李、杜，则沈、宋、王、孟、韦、柳、元、白，将尽废之耶？”^[26]其论说的仍然是“李杜”之外，还有其他优秀诗人。但是，将戏曲中的王、高，比之为唐诗中的李、杜，加上王骥德的“风”“雅”之喻，也提升了两位戏曲家以及两部戏曲作品的地位，无形之中进一步认定了其经典地位。

明代对《琵琶记》的批评远远不止上述内容，批评的指向包括主题、人物形象、结构关目、语

言、悲剧风格等多方面。文人的批评和争论较之朱元璋的批评显然更具有学理意味。更为特别的是，这些学理批评，集中于与其他作品的比较，形成了“聚焦效应”，对作品的思想内涵和艺术成就无疑有更为深入的认识，吸引了更多文人对《琵琶记》的关注，也深化了作品经典性的理性论说。

四 刊刻递增影响

可能是因为朱元璋的推许，也因为完全符合《大明律》的法令，《琵琶记》在入明之后恰逢好运，演出和刊刻都没有受到任何影响。早在弘治年间，叶盛《水东日记》卷二十一“小说戏文”条就记载该剧被刊刻和流播的情形：

今书坊相传射利之徒，伪为小说杂书，南人喜谈如《汉小王》（光武）、《蔡伯喈》（邕）、《杨文使》（文广），北人喜谈如《继母大贤》等事甚多。农工商贩，钞写绘画，家畜而人有之。痴呆妇女，尤所酷好。^[27]

叶盛所称的“小说杂书”自当包括戏曲剧本，而其中的《蔡伯喈》名目也当指《琵琶记》。刊刻于嘉靖三十二年（1553）的《风月锦囊》也收录了《伯喈》一剧的选出和选曲。

作品的刊刻，是中国古代文学包括戏曲作品广泛传播的最重要的方式和途径，刊刻意味着几何级的复制，作品就能够流播到成千上万的接受者那里。关于《琵琶记》在明代刊刻的情况，已有不少学者做了深入的研究^[28]。这里在已有研究的基础上，就与其经典化有关的问题略予申说。

首先，是明代《琵琶记》刊刻的总体面貌。金英淑将现存《琵琶记》的各种版本进行了详细的统计。第一类是明清时期《琵琶记》全本，现存刊本和钞本共有42种，其中明代的刊刻即有30种，且主要集中在明代中、后期。据现存的30种明刊（钞）本情况看，嘉靖及嘉靖以前的明刊（钞）全本《琵琶记》仅有2种，这当然是由此前社会经济状况以及刻印技术所决定的。第二类是明清时期各戏曲选本选录的《琵琶记》单出或曲文，共有29种，而属于明代刊刻的各种选本达26种。第三类是曲谱收录《琵琶记》的曲文，明代有3种，清



代有3种。第四类曾经见诸记载却已经亡佚的版本，共4种，其中最重要的是《永乐大典》收录的《忠孝蔡伯喈琵琶记》^[29]。根据这些统计，我们可以明了，《琵琶记》各种类型的刊刻、传抄，大部分都集中在明代。实际上，在嘉靖以前的刊、钞本也不在少数，现存嘉靖戊午年（1558）河间长君的《琵琶记序》中，就提及“续得诸家钞本凡四十余种”^[30]。在明代，《琵琶记》各种类型的刊本、钞本已经走向千家万户、走上相当多文人的案头，这应该不是夸张的事实。

其次，《琵琶记》在明代不仅刊刻的数量多，而且持续不断、类型多样。就持续性看，《永乐大典》中就有收录，弘治年间就有书坊借刊刻而“射利”，至于嘉靖以后，刊刻、传抄更多。就类型而言，不仅有全本刊刻、传抄，还有选本的收录；全本中既有校注本，还有评点本^[31]。而曲谱收录对《琵琶记》的经典化同样重要。在三部明代编、刊的曲谱中，蒋孝的《旧编南九宫十三调曲谱》收录《琵琶记》曲文72支，沈璟的《南九宫十三调曲谱》收录176支，沈自晋的《南词新谱》收录177支。我们知道，曲谱是示作者以创作规范的工具书，选入曲谱的曲文起着创作示范的作用。例如沈璟的《南九宫十三调曲谱》在当时影响很大，不仅收录了为数不少的《琵琶记》曲文，而且还对曲牌和格律进行说明和考证，第22出《代尝汤药》中有蔡公唱的一支【歌儿】，沈璟于此曲下加以说明：“细查《九宫十三调谱》，并无【歌儿】。偶阅《周孝子传奇》中有【望歌儿】，正与谱中越调【望歌儿】相合，况《琵琶》此调后有【罗帐里坐】，亦系越调。余始爽然，自信此调乃【望歌儿】，而刻本名【歌儿】者，皆误也。”^[32]《琵琶记》曲文大量入选曲谱，又有像沈璟这样纂谱者的细致甄别，真正实现了对文人创作戏曲的范本意义。而借此途径，《琵琶记》的影响无疑也得到递增。

再次，是刊刻传播中的改动和改编。《琵琶记》现存版本众多，学者将其分为“古本”系统和“通行本”系统。无论哪种系统，各本之间都存在文字差异，比勘各版本的文字差异属于版本学研究，这里自然难以展开。本文所关注的问题，是《琵琶记》在刊刻过程中不断被改动乃至改编的现象，说明了

该作不仅被不断刊刻和传播，而且不断有文人、书坊主和艺人按照各自的出发点予以改造，在改造中又有所丰富，使得作品更臻完善。明代中叶以后刊刻的诸多戏曲选本中，不少选出增加了“滚”或“滚调”^[33]，就增强了高明所撰曲词的情感力度。如《五娘长亭送别》一出，陆贻典钞本以及其他刊本在蔡伯喈唱“肠已断欲离未忍，泪难收无言自零”两句后，均做合唱“空留恋，天涯海角，只在须臾顷”。但选本《摘锦奇音》却增加了赵五娘的两句道白和滚唱，并将合唱的唱词融入其中：

（旦）你看我丈夫行色匆匆，好似甚的而来。（滚）就似弓动不留弦上箭，丝牢难系顺风舟。你那里去则去终须去，我这里留则留怎生留。空留恋天涯海角、海角天涯。须臾对面，顷刻离分，俺和你别离只在须臾顷。^[34]

显然，增加这几句滚唱，赵五娘不忍和蔡伯喈离别的情感被表达得更为淋漓尽致。此外，还有纯为文人的改本，典型的如徐奋鹏《伯喈定本》^[35]，也尽可能从高明原作创作意图出发，在情节、场次、曲词予以改动，甚至也吸收民间演出本中赵五娘进京寻夫所唱的【琵琶词】，这些改动和增删对原作都有所完善和丰富，进一步提升了作品的影响力。

古代文学作品的传抄和刊刻无疑是最重要的传播方式，特别是刊刻传播，由于是对作品的大量的复制，使得作品传播得更为广泛，接受者成倍递增，有了更多的接受者，也就有了更多的欣赏和批评，递增了作品的影响力，其经典性也随之得以提升。明代的传抄和刊刻，无疑是《琵琶记》经典化的重要一环。

五 舞台持续搬演

根据徐渭《南词叙录》的记载，朱元璋在推许《琵琶记》的同时，就“日令优人进演”，如果这则记载属实，明代初年这部作品就已经在宫廷演出了。宫廷演剧往往是民间演剧的样板，宫廷艺人或与宫外有密切联系，或流落宫外，从而将宫廷所演剧目和技艺带出宫外，实现演剧的传播。生活于嘉靖年间的何良俊记载，老曲师顿仁曾“随驾至北京”，不仅能够将《伯喈》曲“都唱得”，而且还



深有体会地说道：“但此等皆是后人依腔按字打将出来，正如善吹笛管者，听人唱曲，依腔吹出，谓之‘唱调’，然不按谱，终不入律。”^[36]潘之恒在《鸾啸小品》卷三中也记述了其朋友丘长孺听宫内伶人张禾之女弹唱《琵琶记》一事：

其姊出见，慷慨擎破箏，理弊甲而弹，歌以合节。丘大始未审，至二三句方悟为【春闹催赴】，尽四阙。丘问曰：“此南词，安得入弦索？”姊曰：“妾父张禾，尝供奉武宗，推乐部第一人。口授数百套，如《琵琶记》尽入檀槽，习之皆合调，今忘矣。惟【四朝元】、【雁鱼锦】尚可弹也。”丘再怀忻，为再弹，则“思量那日离故乡也”。音毕，掷地曰：“此亦《广陵散》矣！幸一遇君而弹，如隔世事。”^[37]这段记载中的张禾，曾经是明武宗朱厚照的供奉，而且演艺水平被推为“第一”，他将《琵琶记》的曲唱尽数教给了女儿。这个事实说明，宫内《琵琶记》的演出流出宫外，也自然促进了《琵琶记》在宫外的传演。

有材料证明，在弘治年间，文人圈子已经在观赏《琵琶记》的演出了。凌濛初刊刻的《琵琶记》卷首载有白云散仙所写的序文，末署时间为“弘治戊午菊花新时”，时为弘治十一年（1498）。序的开始即称：“白云散仙归自蓬莱，为酒食，演《琵琶记》以娱客。”这位白云散仙从蓬莱归来后，不仅准备了“酒食”，还以演出《琵琶记》款待朋友。雪蓑渔隐于嘉靖丁未（1547）年为《宝剑记》作序，称“《琵琶记》冠绝诸戏文，自胜国已遍传宇内矣”^[38]。所谓“遍传”，应该包含舞台演出“传”的方式；所谓“宇内”，则表明传播地域之广。刊刻于嘉靖年间的《风月锦囊》中，收录了《新增赵五娘弹唱》^[39]，尽管曲文和后来收录于《玉谷新簧》以及徐奋鹏《伯喈定本》中的【琵琶词】不同，但却说明在演出过程中，艺人们根据人物感情的表达以及观众的希求，增加了有着感人的剧场效果的场面和唱段。到了万历年间，《琵琶记》更是常演剧目，胡应麟在《少室山房笔丛》中记载道：“崔、蔡二传奇迭出，才情既富，节奏弥工，演习梨园，几半天下。上距都邑，下迄闾阎，每奏一剧，穷夕彻旦，虽有众乐，无暇杂陈。”^[40]可见

该作在当时演出之火爆。

明代中叶以后，蓄养家乐成为达官贵人和富人互相追逐的风气，家乐演出的剧目中，《琵琶记》屡屡见于观剧记载。隆庆年间曾经任内阁首辅的李春芳为母祝寿演剧，所演剧作即是《琵琶记》：

兴化李相君春芳为母太夫人张寿宴，奏《琵琶记》。曲有“母死王陵归汉朝”语，而伶人易为“母在高堂子在朝”，阖座庆赏。相君大悦，以百金为缠头劳去之。^[41]

记载中的伶人，根据观众对象和氛围及时改易曲词，赢得了观看者的赞赏，也赢得了邀请者的嘉许，获得了不菲报酬。

观看《琵琶记》演出的更多是文人学士，祁彪佳在《祁忠敏公日记》中记载了他7年中看过的68种戏，第一种便是《琵琶记》；潘允端在《玉华堂日记》中记载了其豫园中频繁的戏曲演出活动，万历十六年（1588）五月二十九日记有“小梨园串《伯喈》四折”^[42]；冯梦祯的《快雪堂日记》卷五十九也记载，万历三十年（1602）十一月二十六日，他赴宴包鸣甫家，有屠冲暘作陪，并观看屠氏家乐演出《琵琶记》^[43]。家班家乐频繁演出《琵琶记》，正应了朱元璋所提倡的，富贵人家不可无此山珍海错。

民间搬演《琵琶记》同样火热。张岱在《陶庵梦忆》中实录了明代浙江绍兴陶堰严助上元庙会演出《琵琶记》的场景：

夜在庙演剧，梨园必倩越中上三班，或雇自武林者，缠头日数万钱，唱《伯喈》、《荆钗》。一老者坐台下对院本，一字脱落，群起噪之，又开场重做。越中有“全《伯喈》、全《荆钗》”之名起此。^[44]

这则记载生动说明了晚明时期民间演出《琵琶记》和《金钗记》的情形：浙江地区本是南戏流传的中心地域，或许较之其他地区也更加富裕，所以戏资不菲，达到“日数万钱”的水平。重要的是，观众的欣赏水平也很高，有的老人竟然在台下对照着剧本听戏，演员演唱丢了一个字就“群起噪之”，需要重新开场演唱。如此看来，观众对《琵琶记》的熟悉程度很不一样。

《琵琶记》在舞台的传演，是非常值得关注的



现象。它不仅是作品重要的传播方式，同时也是对作品的再创作。演员将作品中的曲词变成唱段，演唱时要声情并茂，还要根据规定情境扮演人物，演出人物的性格，从而给观众以审美愉悦。这些再创作的过程，没有见诸多少文献记载，却是必然的存在。就传播面而言，刊刻的作品，无论是全本剧本还是选本，都是供识字读书人阅读；而舞台演出，则是给识字和不识字的观众一同观看，如李渔所说“戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看”^[45]，故而舞台搬演的接受者更为广泛。其接受者越广泛，所引起的关注度越高，经典的地位就越来越得到认可和巩固。

结 语

有学者将传世性、普适性、权威性、耐读性、累积性等作为“经典”的特征^[46]，《琵琶记》无疑拥有这些特性。从元代后期间世，至今已有六个世纪有余，它不仅仍然在舞台上演出，而且进入了高校文学史教材，不可不谓具有“传世性”。它从明代开始不仅被反复刊刻，而且得到广泛传演，文人学士不断品鉴，草根观众也耳熟能详，不可不谓具有“普适性”。从明代开始，它就被一再推崇为“词曲之祖”“曲祖”“南曲之祖”，几乎被所有的戏曲选本选录，几乎被所有的南曲谱选作曲例，不可不谓具有“权威性”。至迟自弘治年间开始^[47]，它就被文人们不断鉴赏评论，或考本事，或论优劣，或较他剧，析幽探微，不可不谓具有“耐读性”。至于其刊刻出版之绵延、搬演舞台之持久、批评论析之不断，自可谓之“累积性”。

然而，就一部作品的经典化过程着眼，如何经典“化”，却是需要认真梳理乃至在理论上厘清的问题。我们认为，考察经典作品的“经典化”，应从纵向和横向两个维度入手。所谓纵向，是指时间维度，韦勒克和沃伦的《文学理论》曾说：“一件艺术品的全部意义，是不能仅仅以其作者和同时代人的看法来界定的，它是一个累积过程的结果，也即历代的无数读者对此作品批评过程的结果。”^[48]《琵琶记》经典化的历程，也是一个不断“累积”的过程。需要指出的是，韦著将此过程视

为“无数读者对此作品批评过程的结果”，这只是对应于诗歌和小说等文体的作品；于戏剧作品而言，舞台搬演和观众的接受也是不可忽视的“累积过程”。《琵琶记》从永乐到崇祯年间不断被关注和推崇的历史，表明在整个明代，它不仅一直被文人、曲家乃至下层观众接受和欣赏，而且被冠以“词曲之祖”“曲祖”“南曲之祖”的美誉，完全被认定为经典作品。所谓横向，则是对诸多促成作品经典化的各种途径和因素的考察。本文分别梳理了《琵琶记》在明代四个经典化的途径：帝王的权威话语、文人的“聚焦”批评、诸多的刊刻传播以及广泛的舞台搬演，以求立体地呈现《琵琶记》在明代经典化的历史原貌。这些途径既有和其他经典作品经典化的共性，也有《琵琶记》自己的个性，例如作为戏剧文体的舞台演出，还有帝王权力话语的重要作用。当然，《琵琶记》在明代经典化还有其他的因素，比如，作品本身所拥有的“伦理”底色与社会文化心理的契合、明代中叶复古思潮带来的对前代作品的推崇、文人戏曲创作热情高涨带来的对《琵琶记》的模仿、文学思想中对“本色”的推重等等，都是推动该作经典化或深或浅的原因。总之，从纵向和横向两个维度考察，《琵琶记》无疑在明代已经被确定了经典作品的地位。到清代康熙年间，毛氏父子批点该作，恰恰是基于该作已经成为“经典”后的“接着说”，其批点固然较之以往的批评更系统、更细致，但《琵琶记》在明代就已然完成经典化则是不争的事实。

[1][30] 参见黄仕忠《〈琵琶记〉研究》，第80—93页，第212页，广东高等教育出版社1996年版。

[2][42] 侯百朋编：《〈琵琶记〉资料汇编》，第36页，第152页，书目文献出版社1989年版。

[3] 魏良辅：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（五），第6、152页，中国戏剧出版社1959年版。

[4] 魏良辅：《南词引正》，转引自吴新雷：《中国戏曲史论》，第280页，江苏教育出版社1996年版。

[5][9] 徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），第239页，第240页，中国戏剧出版社1959年版。

[6][38] 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》（二），第593页，第611页，齐鲁书社1989年版。



- [7] 侯百朋曾录明人姚福《青溪暇笔》关于朱元璋推许《琵琶记》的记载,见《〈琵琶记〉资料汇编》,第66页,书目文献出版社1989年版。姚福于成化九年(1473)为《青溪暇笔》作序,可推知该书大约著于成化年。不少论著均照录这条记载。然而,查《续修四库全书》所收该书,虽然上卷有记录朱元璋史事数条,却无此条内容,不知是出自他书还是误录。
- [8] 黄溥:《闲中今古录摘抄》,《丛书集成新编》第87册,第538页,新文丰出版公司1985年版。
- [10] 李开先:《张小山乐府后序》,《李开先全集》,卜键笺校,第644页,上海古籍出版社2014年版。
- [11][12]《二十五史·明史》,第132页,第163页,上海古籍出版社、上海书店1986年版。
- [13]《大明律》,怀效峰点校,第202页,辽沈书社1990年版。
- [14] 对此,除了黄溥《闲中今古录》、徐渭《南词叙录》记载此事外,徐复祚《三家村老委谈》等笔记和嘉靖《宁波府志》、万历《温州府志》、康熙《温州府志》、雍正《宁波府志》、光绪《鄞县志》等地方志均有著录。
- [15] 从嘉靖以后,对《琵琶记》的本事,除了继续谈论蔡邕说之外,文人们又不断提出“新说”,如王世贞提出了“蔡生”说、田艺衡提出了“王四”说、胡应麟提出了“邓敞”说等。
- [16][26][36] 何良俊:《曲论》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第6页,第6页,第11页,中国戏剧出版社1959年版。
- [17] 王世贞:《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第34页,中国戏剧出版社1959年版。
- [18] 沈德符:《顾曲杂言》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第210—211页,中国戏剧出版社1959年版。
- [19] 徐复祚:《曲论》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第235页,中国戏剧出版社1959年版。
- [20] 吕天成:《曲品》,《中国古典戏曲论著集成》(六),第210页,中国戏剧出版社1959年版。
- [21] 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第149页,中国戏剧出版社1959年版。
- [22][23] 李贽:《焚书·续焚书》,夏剑钦校点,第314页,第96页,岳麓书社1990年版。
- [24][31] 参见朱万曙《明代戏曲评点研究》,第257页,第241—275页,安徽教育出版社2004年版。
- [25] 王骥德:《新校注古本西厢记》卷六“附评语”,国家图书馆藏明万历香雪居刻本。
- [27] 叶盛:《水东日记》,第213页,中华书局1980年版。
- [28] 相关成果,可参见俞为民《宋元南戏考论》,台湾商务印书馆1994年版;黄仕忠《〈琵琶记〉研究》,广东高等教育出版社1996年版。
- [29] 金英淑:《〈琵琶记〉版本流变研究》,第14—22页,中华书局2003年版。
- [32] 沈璟:《增定南九宫曲谱》,《善本戏曲丛刊》第3辑,王秋桂主编,第530页,学生书局1984年版。
- [33] 参见朱万曙《“滚调”与中国戏曲体式的嬗变》,《戏剧艺术》1998年第3期。
- [34] 明刊《摘锦奇音》卷一,王秋桂主编:《善本戏曲丛刊》第1辑,第24页,学生书局1984年版。
- [35] 参见朱万曙《槃跼硕人徐奋鹏与〈伯喈定本〉》,《文献》2000年第3期。
- [37] 潘之恒:《鸾啸小品·箏侠》,《潘之恒曲话》,汪笑倚辑注,第87—88页,中国戏剧出版社1988年版。
- [39]《风月锦囊》,孙崇涛、黄仕忠笺校,第23页,中华书局2000年版。
- [40] 胡应麟:《少室山房笔丛·庄岳委谈》,第425页,上海书店2001年版。
- [41] 金埴:《不下带编》,王湜华点校,第122页,中华书局1982年版。
- [43] 冯梦禎:《快雪堂集·快雪堂日记》,《四库全书存目丛书》集部第165册,第63页,齐鲁书社1997年版。
- [44] 张岱:《陶庵梦忆》,第61—62页,江苏古籍出版社2000年版。
- [45] 李渔:《闲情偶寄》,第32页,作家出版社1995年版。
- [46] 参见詹福瑞《论经典》,第18—133页,人民文学出版社2015年版。
- [47] 凌濛初刻《琵琶记》卷首所载白云散仙序文,未署“弘治戊午菊花新时白云散仙书于双桂堂”,即弘治十一年(1498),此为现存最早的《琵琶记》序跋。
- [48][美]雷·韦勒克、奥·沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,第35页,生活·读书·新知三联书店1984年版。

[作者单位:中国人民大学文学院]
责任编辑:马勤勤