

【文学研究】

## 论郑瑜“自况”式戏曲创作的艺术风格

吴秀明

(南京师范大学 文学院, 江苏 南京 210097)

【摘要】明末清初戏曲家郑瑜工词曲,所作杂剧现存四种:《鸚鵡洲》《汨罗江》《黄鹤楼》《滕王阁》,总称为《郢中四雪》。《郢中四雪》杂剧主人公皆为命运多舛、时运不济的封建文人,同时也是作者抒发心中块垒的代言人。在自我表现类型上,郑瑜杂剧通过借助真实历史人物抒怀、改编传统文人故事结局和重新定论人物史事这三种方式来塑造“自况”主体。郑瑜“自况”戏曲具有强烈的主体精神,作者常常以主人公的姿态直接叙述当下之事,抒发内心的感慨,借以表现对前朝的眷念以及厌倦现世、渴望归隐的心态。在艺术风格上,郑瑜杂剧属于清代短杂剧的范畴,体制上打破了元杂剧的规范,形式灵活多变,构思颇为精巧。总体表现为:削弱了戏剧的情节与矛盾,抒情功能增强;文词典雅,大量使用典故;体制形式受南戏、传奇影响较大。郑瑜杂剧抒情性强,案头化倾向明显,反映了转型时期杂剧创作的时代风貌,是曲体新变过程中的探索性发展,在中国古代戏曲史上具有一定的典型性。

【关键词】短杂剧;“自况”;抒情性;体制形式

【中图分类号】I207.37

【文献标识码】A

【文章编号】1671-6973(2020)01-0069-06

郑瑜,一名若羲,字玉粟,号夕可,江苏无锡人。生卒年不详,据周妙中考证其生年约为明万历四十年(1612),卒年约为清康熙六年(1667)。[1]郑瑜工诗文,善词曲,诗作仅存《园楼夜饮》《过采石吊李青莲》两首,清顾光旭收入《梁溪诗钞》卷十八。所作杂剧五种:《鸚鵡洲》《汨罗江》《黄鹤楼》《滕王阁》和《椽烛修书》。前四种杂剧总称为《郢中四雪》,《椽烛修书》一剧,《远山堂剧品》著录,并列入“雅品”,今无传本。《远山堂剧品》载:“《椽烛修书》,南一折,宋子京燃椽烛,拥歌妓,修润《唐书》,是一番极富丽景象,词亦华美称之”。[2]《远山堂剧品》最终成书时间下限为崇祯辛未(1631)年春夏之际,所以其著录的《椽烛修书》应为明代作品。且从《远山堂剧品》所载该剧的内容来看,该剧也应创作于明代。因为入清之后,作者心态转变,戏曲的创作以抒写自身志趣为主,可能不会写出这样风花雪月的内容。其他四部杂剧的具体创作时间尚不可确定。徐子方《明杂剧研究》把郑瑜杂剧归入明人杂剧之列。李修生《中国古典戏曲剧目提要》认为郑瑜四部杂剧的创作时间应该是清初。杜桂萍《清初杂剧研究》、孙书磊《明末清初戏剧研究》也认为其创作时间为清初。因为从郑瑜杂剧所塑造的抒情主体来看,入清“遗民”的形象贯穿于四部杂剧之中。此外,何光涛博士论文《元明清屈原戏考论》对郑瑜《汨罗江》的创作时间进行了推断,作者认为据尤侗《梅庵年谱》,《读离骚》创作于顺治十三年(1656)。由此可知,《汨罗江》至少该在1656年之前就已经完成。[3]尤侗《〈读离骚〉自序》:“近见西神郑瑜着《汨罗江》一剧殊佳,但引括《骚》经入曲,未免聱牙之病。余子廖廖至郢无讥矣。予所作《读离骚》,曾进御览,命教坊内人装演供奉,此自先帝表忠征意,非洞箫玉笛之比也。”[4]虽然单以“顺治十三年(1656)之前”这个界限并不能确定该剧是作于明末还是清初,但是,从杂剧所塑造的“遗民”形象来看,对入清之后时局的感慨更契合作者当时的心境。

元代是杂剧发展的黄金时期。到了明中叶以后,杂剧发展已经局限于一隅,失去了在舞台上的优势。但是,既往已衰微的杂剧,并未停止不前,而是在继承原有艺术传统的基础上,积极吸收南曲戏文、传奇的长处,改进体制,形成了别具一格的短杂剧。虽然明清短杂剧与元杂剧相比莫能继焉,但不能否认它在创作上的创新与发展。郑瑜四种杂剧属于清初短杂剧的范畴,其杂剧篇幅短小,体制灵活多变,具有浓厚的抒情性特征。

【收稿日期】2019-08-28

【基金项目】国家社科基金重大招标项目“《全清戏曲》整理编纂与文献研究”(11&ZD107)。

【作者简介】吴秀明(1990—),女,河南周口人,南京师范大学文学院博士研究生。主要研究方向:戏剧戏曲学。

## 一、自况：弱化戏剧情节与矛盾，凸显杂剧的抒情功能

不同于元杂剧和明清传奇的长篇巨制，明清杂剧一般为了突出抒情功能，故事情节极大地弱化了。陈芳认为：“清初杂剧中的短剧，可以无情节、无冲突，仅仅交代一个事件或由一个角色上场抒情言志，发表大段的议论。”<sup>[5]</sup><sup>235</sup>如《鹦鹉洲》以生扮祢衡唱曲文，鹦鹉念白，两者一问一答，赞颂曹操是真正的英雄，又驳斥杜牧“铜雀春深锁二乔”是空穴来风之词，并用【青哥儿】大段铺排渲染曹操的丰功伟绩。此剧削弱了关目的开合，抒情意味浓厚。

明清杂剧相比较元杂剧更加强调内心意志的表达，而刻意忽视情节及矛盾形成的过程。因为减弱矛盾冲突可以把读者和观众的注意力集中到对剧本情感的体会上，从而达到“自况”的目的。“自况”一词最早见于南朝梁沈约《宋书》，沈约用“自况”一词来指称文艺创作的性质和特征，即作者与作品中人物之间的高度对应关系。<sup>[6]</sup>用“自况”一词来概括和揭示创作主体的志趣和情感早就存在于诗文创作、文史著述中，后来使用范围扩大到文人文集、序跋、墓志铭、戏曲小说批评、书画品题等。“自况”既揭示出创作主体的写作意图，同时也揭示出作品中人物的性情志趣、生活方式与作者本人的一致，进而实现托人、托物喻己和自我表现的目的。

郑瑜杂剧往往舍弃完整的叙事线型结构而采用片段式的结构，不交待故事完整的始末。《汨罗江》《黄鹤楼》中屈原和吕洞宾的出场，并没有交待他们和渔夫、柳树精之间的关系，就进入了各自的情绪表现中，而这种情绪产生的原因在剧中只是简单地一笔带过。《鹦鹉洲》《滕王阁》二剧，简单交待故事背景和情节发展过程后兴尽而止，故事的结尾或人去台空、或故意留白，给观众留下思考的空间。特别是《鹦鹉洲》一剧，角色只有祢衡和一只鹦鹉，鹦鹉的形象更像是作者自身的精神投影。整部作品没有具体情节，只是通过祢衡和鹦鹉的对话陈述汉末历史，借此表达自己对历史的评价和看法。谈话结束，剧作也戛然而止。作为戏曲文本所应有的叙事在这种孤寂冷峻的情绪中被彻底消解。这种创作手法“运用‘蓄势’，全剧尽量压缩、裁剪故事情节，只选择情感饱和状态的情节瞬间加以表现，产生突爆力，从而收到强烈的抒情效果”<sup>[7]</sup>。

同样是吕洞宾为主体的剧作，元杂剧《吕洞宾三醉岳阳楼》从吕洞宾劝柳树精出家修道到三十年后再次度化柳树精和梅树精二人，最后施法术使其幡然醒悟、二人随吕洞宾入道成仙结束，情节完整而又一波三折。而郑瑜杂剧《黄鹤楼》已经不再具有马致远神仙道化剧的特征，甚至脱离了“度脱”的主题，而是以揭露世情、抒发感想、发表议论为主。

郑瑜杂剧中这种片段式的结构形式还具有“诗”的特点。首先，它是为满足作者抒情需要而产生的，遵循情感表达的逻辑，而不太注意现实生活的逻辑，因此具有很强的跳跃性，这一点类似于诗的多重结构。如《汨罗江》中屈原可以和江上渔夫得鱼沽酒、对饮长啸，作者的抒情时间和空间得到了解放。其次，明清杂剧一般以短剧为主，情感的开合已经占据了绝大部分时间，所以剧中的有关情节只能用简单的语言概括，情节大多存在于过去时态之中。就像《鹦鹉洲》中只有祢衡和鹦鹉边走边说的一个场面，说话内容涉及到祢衡和曹操等人活动的各个时期。这样的结构完全脱离了舞台表演的现在时态，具有了抒情的主观时态。

郑瑜杂剧情节性相对突出的是《滕王阁》，此剧有简单的开合，故事较为完整。剧作开始交待了王勃参加滕王阁大宴的缘由，对王勃作序文的过程写得也很详细；第二折更加热闹，阎都督、孟学士、宇文新州、王将军轮番出场，对王勃的才情大加称赞，并赠与王勃黄金锦蜀、马匹器物。作者直接在剧中设立情感的代言人，将全剧置于其审视之下。作者主观抒情的突出，使得剧中人物形象丧失了一定的典型性，这时候的杂剧已经由叙事文学范畴走进了抒情文学的范畴。此外，郑瑜杂剧中对景物的刻画也具有诗的韵味，景和情二者构成隐喻的二元关系。

【混江龙】“你看鹦鹉洲呵，依旧大江横拱，萋萋芳草蕙兰丛。遥望汉阳，晴树几簇粘空。”（《鹦鹉洲》）<sup>[8]</sup>

这两句曲词直接化用了唐代诗人崔颢《黄鹤楼》中诗句，勾画了汉阳城中树木嘉繁、鹦鹉洲上芳草如茵的意境。表面上写景，诗人实则把东汉祢衡的典故暗藏诗中，拉开了时空的距离。此联是诗人在历史和现实的比照中，对自身命运沉浮以及诚知用世之难的感慨。这种情景相生的境界，化用后也有异曲同工之妙。又如《滕王阁》就完全沿袭《滕王阁序》的意境，描写了滕王阁上所见景色，全剧是一个完整的意境，这种朦胧含蓄的意境刻画，也加深了杂剧的诗化特征。

## 二、逞才：文词典雅，大量使用典故

郑瑜的杂剧创作不仅构思新奇、抒情意味浓厚，而且还刻意追求文词的庄重典雅。明代以来，大量文人剧作家、知识分子参与杂剧创作并逐渐成为创作的主体，杂剧创作越来越趋向于诗化。此时戏曲吸收了诗骚的抒情传统，可以像诗歌一样直接抒怀言志，并通过本身的嬉笑怒骂、纵横肆出，更具有表现力。如尤侗所言：“古之人不得志于时，往往发为诗歌，以鸣其不平。顾诗人之旨，怨而不怒，哀而不伤，抑扬含吐，言不尽意，则忧愁忧郁之思，终无自而申焉。既又变为词曲，假托故事，翻弄新声，夺人酒杯，浇己块垒。于是嬉笑怒骂、纵横肆出，淋漓极致而后已。”<sup>[9]</sup>明清杂剧诗化形式还表现为曲词趋向典雅工整，词采妍丽，多适合案头吟咏。“清初杂剧的作者多为学者文士，本身的学养丰富，就难免喜欢掉书袋、用典故，以卖弄一己之才华……清初杂剧作家与元杂剧作家不同，其创作杂剧仅是偶一为之；所以在编写杂剧时，亦多以撰作诗文的态度来创作。”<sup>[5]229</sup>

【青哥儿】“我如今唤醒了痴人痴人说梦，提起了矮人矮人搬弄，他是个间生天上种。说不尽他盖世英雄，绝世明聪，治世纯忠，乱世奇功，名世宗工，应世灵通，济世艣艣，救世参芎，泽世神龙，仪世飞鸿，贯世长虹，警世丰霏，振世金镛，威世彤弓，下世虚冲，包世涵容，砺世磨礲，华世璜琮，肩世冉松，镇世衡嵩。”（《鹦鹉洲》）<sup>[8]</sup>

这种词文诂订现象，在其他三部杂剧作品中也有显现。郑瑜这种“逞才”也体现在宾白的雄奇排沓、对答的巧妙等方面。如《鹦鹉洲》中祢衡一一列举了春秋战国时期晋人杀骊姬、夏臣杀妹喜、周臣杀褒姒、武王杀妲己的典故，影射曹操杀伏后的合理性。从另一个方面来讲，晦涩的语言风格又使文章流于生僻，略有重复冗赘之感。清初戏曲家李渔在《闲情偶寄·词曲部》中说到曲文的词采不同于诗文，贵浅显、忌填塞，尤不应该“多引古事，叠用人名，直书成句”<sup>[10]39-40</sup>，因为“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，故贵浅不贵深”<sup>[10]35</sup>。因此剧作家用辞，须融会经史百家之书、诗赋古文、道家佛家，乃至孩童启蒙之书《千字文》《百家姓》等，无一不在所用之中。明清杂剧的语言，典雅工整，趋向案头化，这一点与元杂剧大相径庭。王国维认为元杂剧的语言不事雕琢，自然生动，是“当行家”之语。他在《宋元戏曲史》中说：“元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。”<sup>[11]</sup>元杂剧作家以书会才人为主，大都身处下层民间，不受名利和思想的束缚，所以能传达真实感情，表现生活的真实面貌。明清杂剧作家以文人学士为主，写杂剧的目的只是聊以遣兴和抒发牢骚，这也是两者语言风格不同的原因。

## 三、新变：深受南戏、传奇影响的体制形式

明中叶以后南曲盛行，特别是昆山腔的风靡，对北杂剧产生了很大的影响，主要体现在对南曲音乐体制的吸收和借鉴上。北杂剧基本是四折一楔子，一折用同一宫调的曲子演唱。楔子一般放在开端或折与折之间，剧尾用题目正名，传达剧作描述的事件和作者的思想倾向。明清杂剧在结构安排上与元杂剧有明显的区别，它可以根据剧作者创作的需要自由地选择篇幅，大多以一二折短剧为主。郑瑜的四部杂剧都是短杂剧，剧首没有楔子，剧尾没有题目正名。其中《汨罗江》《黄鹤楼》《滕王阁》均以一首散场诗结尾，《鹦鹉洲》剧末没有散场诗，结构上基本摆脱了北曲杂剧严格的限制，形式更加灵活多变。用曲方面也不同于元杂剧那样纯用北曲的形式，而是南、北曲间用。角色安排上，男主人公称生而不是末，次要人物称末。《滕王阁》杂剧，除生（王勃）之外，还有小生（孟学士）、末（宇文新州）、净（王将军）、外（阎都督）等角色。徐渭《南词叙录》说南戏共有生、旦、净、末、丑、外、贴七种角色，王骥德的《曲律·论部色》列举了传奇中包括正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、净、丑（中净）、小丑（小净）在内的十二种角色。所以，就角色而言，《滕王阁》中的角色种类，比较贴合南戏、传奇中的分类。从表现手段看，剧中人物均有唱词，演唱形式多样化，有独唱、对唱、合唱等。《滕王阁》第二折演唱安排是：【一枝花】（外唱）（小生唱）（末唱）（净唱）—【懒画眉】（生唱）—【梁州新郎】（生唱）（合唱）—【前腔】（外唱）【前腔】（小生唱）—【前腔】（末唱）—【节节高】（净唱）（合唱）—【前腔】（从吏唱）—【余音】（众唱）。可见，作者是根据剧情发展的需要来安排角色的，吸收了南曲传奇的体制优势，体现了作者杂剧观念的更新。

郑瑜杂剧或是一折或是二折短剧，其杂剧所用宫调曲牌如下表：

表1 郑瑜杂剧所用宫调曲牌

剧名	折数	宫调	曲牌构成
《鹦鹉洲》	一折	【北仙吕·点绛唇】套	【北仙吕·点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【那吒令】—【鹊踏枝】—【寄生草】—【村里迓鼓】—【元和令】—【上马娇】—【胜葫芦】—【么】—【后庭花】—【六么序】—【寄生草】—【柳叶儿】—【青哥儿】—【广寄生】—【葫芦草混】—【煞尾】
《汨罗江》	一折	【北双调·新水令】与【南仙吕入双调·月上海棠】套	【北双调·新水令】—【驻马听】—【沉醉东风】—【雁儿落】—【得胜令】—【乔木儿】—【滴滴金】—【折桂令】—【锦上花】—【么】—【步步娇】—【落梅风】—【乔木查】—【搅筝琶】—【清江引】—【庆宣门】—【甜水令】—【桂仙子】—【乔木查】；【南仙吕入双调·月上海棠】—【殿前欢】—【鸳鸯煞】
《黄鹤楼》	一折	【北双调·五供养】套	【北双调·五供养】—【新水令】—【驻马听】—【步步娇】—【搅筝琶】—【沉醉东风】—【雁儿落】—【得胜令】—【七兄弟】—【收江南】
《滕王阁》	二折	【北仙吕·八声甘州】套； 【南吕·一枝花】套	【北仙吕·八声甘州】—【点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【村里迓鼓】—【元和令】—【胜葫芦】—【么】—【后庭花】—【青哥儿】—【煞尾】；【南吕·一枝花】—【懒画眉】—【梁州新郎】—【前腔】—【前腔】—【节节高】—【前腔】—【余音】

明清两代北剧曲所存宫调有九个：仙吕宫、正宫、中吕宫、南吕宫、黄钟宫、双调、越调、商调、大石调。《中原音韵》谓：“大凡声音，各应于律吕，分于六宫十一调，共计十七宫调。仙吕调清新绵邈……双调健捷激袅。”<sup>[12]</sup>

【仙吕宫·点绛唇】套，【点绛唇】为首牌，【混江龙】为次牌，传统戏曲在联套时常用的附牌有五支：【油葫芦】【天下乐】【那吒令】【鹊踏枝】【寄生草】。整体风格清新流畅、婉转多变。《汨罗江》《黄鹤楼》二剧均使用【北双调】。仙吕调的“清新绵邈”适合开场和过渡，双调的“健捷激袅”多适用于剧作的结尾。从音乐曲调与戏曲文学的关系来看，宫调的选择与剧本情节和情绪的发展是有很大关系的。剧中屈原与渔夫一问一答，柳树精与吕洞宾一问一答，作者郁积在心中的愁闷与无奈借机一吐为快，达到了寄托感情的目的。郑瑜杂剧较多使用北曲，在此举几处北曲曲牌简析其句格与谱式。

【点绛唇】撒手行空，黄泉碧落，分清梦。控鹄骖鸿，不厌游魂重。（《鹦鹉洲》）<sup>[8]</sup>

北曲【仙吕宫·点绛唇】正格5句20字，句式：4,4,3。4,5。参照清李玉《北词广正谱》【仙吕宫·点绛唇】第四格引王实甫《西厢记》【点绛唇】，“北调第四句平仄平平，南曲第四句仄平平仄，北无换头，南有换头，北第一第二句用韵，南直至第三句用韵”<sup>①</sup>。北曲与南曲均有【点绛唇】曲牌，二者用韵脚不同，南曲更加灵活自由。《鹦鹉洲》【点绛唇】首句起韵，整支曲子押“东钟”韵，基本符合正格体制。

【混江龙】你看鹦鹉洲呵，依旧大江横拱，萋萋芳草蕙兰丛。遥望汉阳，晴树几簇粘空。呀，有一古庙，扁上写“汉祢先生祠”。叹千古一堂供幻影。有一大碑在左，看何年三绝竖穹窿。原来是孙伯符擒了黄祖，就此立庙。碑文是虞仲翔做的。虞公呵，你在当年愿青蝇为吊客，唐人李白吊我诗，有“蚁视一祢衡”之句。我被后人将黑蚁况孤踪。右边一牌刻我的《鹦鹉赋》，世人只道是千秋绝唱。我如今茹雪餐冰，烟火久断，著作大不相同了……（《鹦鹉洲》）<sup>[8]</sup>

相比较【点绛唇】，【混江龙】要复杂得多。《太和正音谱》云：“此章句字不拘，可以增损。”<sup>[13]</sup>郑骞《仙吕混江龙的本格及其变化》一文讲道，北曲【混江龙】最短仅9句44字，最长77句，达1358字。其间增减变化，非常之复杂。《太和正音谱》所列【混江龙】正格句式为：4,9。5,5。9,9,11,11。4,4。而《鹦鹉洲》【混江龙】曲子比较冗长，唱念相辅，句格与正格有些出入；整曲“东钟”韵、“庚青”韵混押。但是，【混江龙】曲子变体复杂，九句以后，都是四字增句，增句是带唱性质，也可以只要平仄协调，虽不押韵也无妨。是否合音律并不是衡量剧作好坏的唯一标准，某些地方不合音律，完全有可能在其他方面增补。作者对格律的处理自由多变，更加注重曲词与戏剧情境的内在关系，从侧面体现了作者将曲情、文情并重的匠心。

郑瑜的杂剧创作，抒情性与案头化倾向明显，整体上来说都不适合舞台搬演。场上之曲对剧本的情节结构、曲词宾白、角色分工等都有内在的要求。《鹦鹉洲》《汨罗江》《黄鹤楼》角色均为两人，情节单一，都是以问答、唱和的方式延续剧情，没有强烈的矛盾冲突。另外，曲词繁缛冗长也不适合演员记诵和表演，更不能满足

① 见李玉的《北词广正谱》，出自《善本戏曲丛刊》六，据康熙文靖书院影印。

观众以娱乐为目的的欣赏需求。《滕王阁》一剧,情节相对复杂,矛盾冲突也比较明显,人物丰富且个性鲜明,以喜剧作结也符合观众的审美心理,尚可进行舞台搬演。《汨罗江》一剧,有改编后拍曲演唱的文字记录。

《汨罗江》用北曲【双调】套曲填写而成,作者通过剧中人物提及该剧用曲的性质,“你可会弹弦索么”“这北调须把弦索合他为妙”,<sup>[14]</sup>以此来暗示该剧曲子是使用北曲填制。杨荫浏在《中国古典音乐史稿》中说:“弦索调是用三弦或琵琶伴奏的一种歌唱的曲调,其即以此演唱的特殊形式而得名。但清初时的‘弦索调’与古不同,而是已经南音化了。”<sup>[15]</sup>对于自己的选曲,作者是相当满意的。剧中一角色(末)问道:“大夫,这样一套长曲,顷刻就填完了,岂非是个才子?”<sup>[14]</sup>剧中人屈原也很合意自己的改编:“我那宋大夫,惯做词曲。上等的引商刻羽,中等的阳春白雪,下等的下里巴人。他要做那雅俗共赏的,我只做那中等的……”<sup>[14]</sup>此处化用了《文选》中《宋玉对楚王问》中的内容,楚襄王问宋玉为何士人百姓不那么称赞他,宋玉说:“……客有歌于郢者,其始曰《下里》《巴人》,客中属而和者数千人。其为《阳阿》《薤露》,国中属而和者数百人。其为《阳春》《白雪》,国中属而和者不过数十人。引商刻羽,杂以流徵,国中属而和者不过数人而已。”<sup>[16]</sup>作者借剧中屈原之口道出自己作的曲子是阳春白雪,高雅清新。

《汨罗江》一剧,用韵形式也比较特殊。此剧大量征引《离骚》,其中渔夫所念的与《离骚》原文完全相同,屈原所唱改自《离骚》。剧本《离骚》韵脚处部分字标有注音。而《杂剧新编》所收录的其他32种剧本则没有注音,因此可推测这些注音不是邹式金所为。虽然《汨罗江》原稿本未见,但是这些注音是郑瑜所作的可能性比较大。为何要在《离骚》的韵脚处另行标音呢?叶嘉莹先生在《古典诗歌诵读九讲》中说:“……平仄的声调是在魏晋以后、南北朝时代才发展出来的。”<sup>[17]</sup>在此之前,诗歌注重的更多的是节奏。屈原把诗歌的句法和散文的句法结合起来,开创了一种新的诗体,《离骚》就是典型的代表。但是作为诗歌体裁,《离骚》写于诗人思想趋于成熟的晚年,是战国时期的作品,现在朗读是不完全押韵的。比如《离骚》的前两句:“帝高阳之苗裔兮,朕皇考曰伯庸。摄提贞于孟陬兮,惟庚寅吾以降。”这里的“庸”“降”是不押韵的。这里的“降”读“hong”(阳平)就押韵了。类似的还有“肇锡余以嘉名”的“名”读“min”(阳平),“重之于修能”的“能”读“nei”(去声)等等。为了吟诵的需要,人们并没有完全遵循古代的声韵,很多情况,按照现在的读法来吟诵。因为记载清初杂剧演奏的乐谱几尽亡佚,杂剧《汨罗江》是否搬演场上尚不可知,就其情节来看,通篇都是念一段《离骚》,再改编成唱词,故事单薄,并不适合舞台演出。曲词音韵方面也不全然和律,作者或许已经注意到唱词押韵的问题,所以在每一段《离骚》原文下面,都有相应的注音。或许这正是作者着眼于演唱的需要而有意为之。北京昆曲研习社张允和的《我与昆曲》一书,记录了北京昆曲演习所部分同志参加纪念屈原的诗会活动的情形:“明代词曲家郑瑜所作《汨罗江》杂剧一折,由昆曲演习社研究组组长周妙中同志打谱,七十四岁的前师大附中教务主任吴洪迈演唱其中一曲,关德泉伴奏,敬献于‘诗会’作为前奏曲。”<sup>[18]</sup>所以,《汨罗江》叶韵的恰当处理,为后来者拍曲演唱提供了便利。

郑瑜杂剧为一折或两折短剧。内容上弱化了情节和矛盾,更加注重对某一事件的集中描述,或者以展现剧中人物的内心独白为主,很少有激烈的戏剧冲突。角色、妆扮受南戏、传奇形式的影响,生、末并用,还适当运用净、丑来调节场面气氛。郑瑜的杂剧作品体现了杂剧转型时期的普遍特征,也折射出了明清短杂剧发展的缺陷。比如:文辞刻意追求繁复,案头化倾向严重,成为一种文士自我陶醉的工具,渐渐脱离了有营养的土壤——舞台。再加上清代中后期,民间地方戏兴盛,文人化的短杂剧更是难以与之抗衡。虽然明清短杂剧在中国戏曲史上的地位不如南戏、元杂剧、明清传奇那样显赫,但是作为杂剧体制的一种新变,明清时期也有相当数量的优秀作品。郑瑜杂剧贴合了明清杂剧的总体特征,剧作反映了转型时期杂剧创作的时代风貌,在中国古代戏曲史上具有一定的典型性。

## [参 考 文 献]

- [1] 周妙中. 清代戏曲史[M]. 郑州:中州古籍出版社,1987:88.
- [2] 祁彪佳. 远山堂剧品[M]//中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成六. 北京:中国戏剧出版社,1959:167.
- [3] 何光涛. 元明清屈原戏考论[D]. 四川师范大学,2012:75.
- [4] 蔡毅. 中国古典戏曲序跋汇编[M]. 济南:齐鲁书社,1989:934.
- [5] 陈芳. 清初杂剧研究[M]. 台北:学海出版社,1991.
- [6] 沈约. 宋书[M]. 北京:中华书局,1974:2286.

- [7] 陈建华. 试论明清杂剧中雅化倾向的发展[J]. 艺术百家, 2003(4): 32—36.
- [8] 郑瑜. 鹦鹉洲[M]. // 邹式金. 杂剧三集: 卷十六. 诵芬室翻刻本, 1941(民国三十年).
- [9] 吴毓华. 中国古代戏曲序跋集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1990: 348.
- [10] 李渔. 闲情偶寄[M]. 江巨容, 卢寿容, 校注. 上海: 上海古籍出版社, 2000: 39—40.
- [11] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2011: 98.
- [12] 周德清. 中原音韵[M]//中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成一. 北京: 中国戏剧出版社, 1959: 231.
- [13] 朱权. 太和正音谱[M]//中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成三. 北京: 中国戏剧出版社, 1959: 103.
- [14] 郑瑜. 汨罗江[M]. // 邹式金编. 杂剧三集: 卷十七. 诵芬室翻刻本, 1941(民国三十年).
- [15] 杨荫浏. 中国古典音乐史稿[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2009: 299.
- [16] 萧统. 文选[M]. 李善, 注. 北京: 商务印书馆, 1959: 981.
- [17] 叶嘉莹. 古典诗歌吟诵九讲[M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2014: 21.
- [18] 张允和. 我与昆曲[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2014: 240.

(责任编辑: 程晓芝)

## On Zheng Yu's Self-metaphor Artistic Drama Style

WU Xiu-ming

(College of Literature, Nanjing Normal University, Nanjing, China, 210097)

**Abstract:** Zheng Yu, a dramatist in the late Ming and early Qing Dynasty, specialized in poetry and drama. He wrote four dramas, namely *Ying Wu Zhou*, *Mi Luo Jiang*, *Huang He Lou* and *Teng Wang Ge*, together known as *Ying Zhong Si Xue*. The protagonists of the four dramas were all tragic characters whose life was full of setbacks and frustrations, and they were also the spokespersons of the author to express his inner feelings. In the process of self-expression, Zheng Yu's dramas created the object of "self-metaphor" in three ways, namely, adopting real historical figures, changing the ending of traditional literati and reevaluating the historical events and figures. His "self-metaphor" drama embodied a strong subjective spirit. He often portrayed directly the current events with the protagonist's posture to express his inner sigh and to show his memory clung to Ming in the dynastic change from Ming to Qing, as well as the mentality of being tired of the present life and longing for seclusion. In terms of artistic style, Zheng Yu's dramas belong to the category of short drama in the Qing Dynasty, which broke the norms of Yuan Za Ju in structure. They were flexible in forms and exquisite in conception. The plots and contradiction of the dramas were weakened, and the lyric function of the dramas was enhanced. The words were elegant, with a lot of allusions, and the structure was greatly influenced by Nan Xi and Chuan Qi. Zheng Yu's dramas are lyrical and has an obvious tendency to be desk-oriented, which reflects the Za Ju features in the period of transformation. It is in line with the exploratory development based on the new concept of drama's form, and has certain typicality in the history of Chinese ancient dramas.

**Key words:** short dramas; self-metaphor; lyricism; artistic structure