

日本内阁文库所藏臧晋叔评改本《昙花记》考

全婉澄

《昙花记》，明屠隆撰。屠隆（1543—1605），字长卿、纬真，号赤水、一衲道人、鸿苞居士等。浙江鄞县人。万历五年（1577）进士。曾任颍上、青浦知县及礼部郎中。因诗酒狂放，为仇家诬陷，被劾罢官。归田后卖文为生。屠隆诗文俱佳，书画造诣颇深，尤精戏曲，与胡应麟等并称“明末五子”。诗文集有《由拳集》、《白榆集》、《南游集》、《鸿苞集》、《栖真馆集》等，戏曲有传奇《修文记》、《彩毫记》、《昙花记》三种，其中又以《昙花记》影响为大。

《昙花记》的版本，据傅惜华《明代传奇全目》所载，有：

明万历间天绘楼刻本。郑振铎藏。二卷。首行标“昙花记”，次行署“武林天绘楼校梓”。版心题“昙花记”，下方作“天绘楼”。卷前载万历二十六年（1598）九月一衲道人序文；凡例八条。

明万历间刻本。北京图书馆藏。二卷。首行标：“新镌全像昙花记。”

明万历间刻本。日本神田喜一郎藏。二卷。首行标：“玉茗堂重校音释昙花记。”

明末刻朱墨套印本。日本内阁文库藏。四卷。明臧懋循评点。

明末汲古阁原刻初印本。二卷。有封面，标作“昙花记足本”。

汲古阁刻《六十种曲》本，亥集所收。

1954年《古本戏曲丛刊》初集第七十二种，据天绘楼本影印^①。

按：傅目注意到有臧氏评点，但并未注意到臧评本与原本的巨大差别，故只作为一般评本著录。此后如郭英德的《明清传奇综录》^②、李修生主编的《古本戏曲剧目提要》^③均因袭之。而事实上，日本内阁文库藏本并非普通的评点本，准确地说，它是一个改编删定本，所以本文称其为臧晋叔评改本。

①傅惜华：《明代传奇全目》，人民文学出版社，1959年，第58页。

②郭英德：《明清传奇综录》，河北教育出版社，1997年，第331页。

③李修生：《古本戏曲剧目提要》，文化艺术出版社，1997年，第270—271页。

这个臧晋叔评改本《昙花记》^①，现已影印收入《日本所藏稀见中国戏曲文献丛刊》第一辑。其原本藏于内阁文库，藏书号：枫-附4-18，系德川幕府枫山文库（即御文库）旧物。据《御文库目录》，此本《昙花记》入藏枫山文库的时间为宽永十六年（崇祯十二年，1639），而从中国输入到日本的时间应更早，可知此本刊行不久，即已流入日本。

此藏本凡四册，高宽261×173mm，匡郭207×148mm。朱墨套印刊。半叶九行十九字，四周单边白口，栏上镌评。卷首为“昙花记小序”，署“若下里人臧晋叔书”。正文卷端署“甬东屠长卿撰 吴兴臧晋叔批评。”

臧晋叔（1550-1620），名懋循，号顾渚山人，浙江长兴人。万历八年（1780）进士，授荆州学府教授、夷陵知县，万历十一年擢南京国子监博士。因与诸名流赏六朝遗迹，命题分赋，或至丙夜，忌者以沉缅弹劾之，遂罢归，时为万历十三年，至万历四十八年去世，未再出仕，以著述自娱。著有《负苞堂集》，编刻有《古诗所》、《唐诗所》等。于元明戏曲之编刊，厥功尤伟。尝编选校订《元曲选》，前集刊于万历四十三年，后集刊于次年；嗣即改订汤显祖之剧为《玉茗堂四种传奇》，合刊于万历四十六年。

唯今人多知晋叔改订汤显祖之“四梦”，而不知其改订《昙花记》之事。徐朔方先生《臧懋循年谱》亦未提及。据此本，则可知晋叔改订之戏曲，尚须增加《昙花记》一种。

此本卷首有《昙花记小序》：

余幼不善佞佛，窃谓轮回之说，犹夫抽添之术，皆荒唐也。乃世之达官居士，以及駸儿妇女，靡有不信心皈依者。故屠长卿氏为作《昙花》传奇，委婉援引，具有婆心。虽然，既云曲矣，则登场有唱法，有做法，况错综照应之间，桀骜森如，乌得以己意加损哉！盖长卿于音律未甚谐，官调未甚叶，于搬演情节未甚当行，遂为闻见所局，往往有讹谬处。因病多暇日，取而删定焉。亡论奏曲筵上，可谢长卿，而晚始回向，即藉手以谢瞿昙亦可。

若下里人臧晋叔书

此序未收入《负苞堂集》，故世人对此改本知之不详。此处“因病多暇日，取而删定焉”，与所改订汤氏四剧序“予病后一切图史悉已谢弃，闲取四记，为之反复删订，事必丽情，音必谐曲”对看，可知与四梦改订于同时而稍晚。又，改本中有评语，论屠隆“北曲亦有佳句，然去临川远矣”，亦可证晋叔改订汤氏四剧与改订《昙花记》实为前后相继之事，故此本当刊于万历四十六年之后。

内阁文库所藏臧氏改本，原大东文化大学教授八木泽元（1905-1978）在《明代剧作家研究》曾予以介绍。此书罗锦堂有译本，不过此译本大陆学者很少有人能够读到。八木泽元的研究，以作家的传记与作品的文献学研究为主，尤其致力于资料的荟辑，他长年在内阁文库访书，发掘出大量珍贵的资料。他

^①据《中国古籍善本书目》，国家图书馆藏有臧氏评改本残本，存一、二两卷。

是最早介绍内阁文库所藏臧氏删改本《昙花记》的学者^①。

齐森华等主编之《中国曲学大辞典》曾参考八木此书,其于《昙花记》义项的第二条作:“屠隆原作,臧懋循改编。今存明刊朱墨本,藏于日本内阁文库。臧懋循《昙花记小序》云:……此文未收入臧懋循《负苞堂集》。原作五十五出,臧改本删缩为三十出。场次亦有调动,如原作第十九出《游戏传书》,臧改为第十一出《土地传书》。尤其下场诗,多有改动。全本评语,总计一百三十二条。世人熟知臧改本‘四梦’,而臧改本《昙花》则罕见。”^②

又,田同旭撰《昙花记评注》,在叙及版本时,据所见北京图书馆藏臧氏评改本残本,尝以半页篇幅有所论述;末谓“可惜笔者专程前往北京图书馆阅读此刻本时,北京图书馆仅存二卷残本,未能看到全本。”^③此外似未见专文论述。

此种《昙花记》作为“四梦”之外又一臧氏改本,对于了解臧晋叔的戏曲观念,了解晚明时期以昆腔为标准的审美观念的变化,对于研究晚明戏曲批评,均具有重要价值。对于了解臧氏编集并改订《元曲选》,也有其参考价值。故本文将臧氏评本与原本略加比较,作一初步的探讨。

二

臧晋叔评改本《昙花记》,将原剧五十五出缩编为三十折,出目序次间有调整,因音律之故而改动处尤多。以下试从结构关目、曲文曲律、宾白科诨、人物脚色、舞台效果几个主要方面对臧氏改本进行梳理,并就其评改,展开讨论。

(一) 结构关目方面的删、并、移

青木正儿在《中国近世戏曲史》中提及《昙花记》云:“此剧为二百餘页之长篇,关目繁冗不堪,登场人物,陆续成队、应接不遑,狂噪热闹,混杂无类,可谓戏文中一怪物也。”^④臧晋叔在改定《昙花记》时注意到了这个问题,他对一些与主线无关的情节进行删减合并,使《昙花记》由原来的五十五出减至三十出,缩略的篇幅几近原剧的一半。

具体删减合并之处如下:

第二折(如前无特别说明为原本,即指臧氏改本,下同)“祖师说法”末尾有“此后有仙伯临凡折,头绪太多,今删”。原本第七出“仙佛同途”删去。

①八木泽元:《明代剧作家研究》,东京讲谈社,1959年。此据罗锦堂译本,香港龙门书店,1966年,第462-463页。

②齐森华,陈多,叶长海主编:《中国曲学大辞典》,浙江教育出版社,1997年,第342页。

③田同旭:《昙花记评注》,收入黄竹三、冯俊杰主编的《六十种曲评注》,吉林人民出版社,2001年,第22册,第502页。又田著谓将原剧五十五折删节为三十一折,不确,实为三十折。

④青木正儿原著,王古鲁译著:《中国近世戏曲史》,上海文艺联合出版社,1956年,第209页。

原本的第八出“云游遇师”和第九出“从师学道”在改本中变成一折，即第五折“云游遇师”，“原本作二折，今并入此”。

第九折“公子寻亲”前“原本有历试折、采访折、造谋折、私奔折、设谤折，则未免太冬烘矣，并删”。

在第十折“超度沉迷”中加入原本第十二出“群魔历试”的部分内容，“原本在历试折，今并入此”。

第十一折“土地传书”对应原本第十九出“游戏传书”，并将原本第十三出“天曹采访”的部分内容加入。

第十二折“西来遇魔”对应原本第二十四出，且并入了原本第二十五出、二十六出的内容。

第十三折“夫人得信”折后“此后原本有冤对折、显圣折，烦冗可厌，并删”。第十四折“卓锡地府”前有眉批“此前原本有迓圣折，今删。后有勘罪折、遍游折、断案折、普度折、业报折，并删之，而节取一二入此”。第十五折“公子受封”前有“此前有思亲折，今删”。

第二十折“窥园遭难”“原本作凡情折，今并入此”，即相当于原本的第三十八出“阴府凡情”和三十九出“窥园遭难”。

第二十五折“尼僧说法”最后有眉批“此后有会勘折、自叹折，并删”。

从中可以看出，晋叔在删减合并故事情节时对原本的次序进行了较大的调整，故本文末尾附情节对照表，以作参考。

(二) 曲文曲律方面的删、并、改、增

晋叔不满于曲文的烦冗，对《昙花记》的曲子也进行了多处删减合并。臧氏改本《昙花记》第一折“原本有《玉女摇仙佩》一词，今删去”。第三折“郊游点化”中“《画眉序》原本五曲，今存其三”，《胜葫芦》中“原本有幺篇，今删”。第四折“辞家访道”末尾处有眉批“原本生唱《玉交枝》一曲，又数语方下，似非刚肠，故删之”。第五折“云游遇师”中“原本有《新水令》、《步步娇》、《折桂令》、《江儿水》、《雁儿落》、《侥侥令》、《收江南》、《园林好》等曲，俱删”。第六折“仙桃祝寿”中有“原本作二曲，今并为一”。第八折“檀积施功”中“原本有《蛮牌令》，今删”。第十折“超度沉迷”中[嘉庆子]上有眉批“原本神唱《嘉庆子》，生唱《忒忒令》，今改生唱《嘉庆子》而删《忒忒令》，便觉紧严”。第十一折“土地传书”中“原本四曲，今删其二，所以节唱者之力也，不然亦嫌絮聒矣”。第十九折“东游仙都”末尾处“凡此等折不宜唱尾，故删之”。

对曲子的改动基本上是按照原意，保留曲调，改动部分曲词，以求合韵叶律。第三折“郊游点化”《赚尾》中把原本此处的“这时那里寻贵王公官品儿高”改成“我只问你定兴王可免得这奈何桥”，眉批为“结句欠韵，今改之。令长卿有知，自应鼓掌”。第六折“仙桃祝寿”中《排歌》第二曲上有眉批“原本白云间、香案班，二韵俱失，今改定”。第九折“公子寻亲”《二郎神》第二曲有

“倘万一知些来历，问因依，没奈何，远叩阶墀”一句，原本此处为“倘万一知些因依，寻消息，没奈何，来叩阶墀”，眉批为“原本知些因依二句不叶，故改之”。第十三折“夫人得信”《忆多娇》一曲上有眉批“四曲略为点撙，以便歌喉，无甚佳处”。

除了强调合韵叶律而改动外，晋叔追求“元人风味”，强调本色当行。第三折“郊游点化”《节节高》有评语：“《节节高》语甚浅近，极是当行。”第十八折“郊游卜佛”中《尾声》改“望吾家，乌衣朱桁，不少金钗红粉妆，且回去，鸾篋奏响，蜡炬生光”，为“（众合）望吾家甲第连云上，有多少金钗红粉妆，（丑）偏不如他野草闲花分外香”，眉批是“结句自谓有元人风味”。对原剧中曲词的评价亦是以元曲为标准，第十折“超度沉迷”《解三酲》一曲上有眉批“此等曲亦第时人赏之，然不可令元人见也”。第十二折“西来遇魔”《庆东原》中有曲词“那怕你鬼计千条，只将刀头儿一摇，妖光随手灭，烈焰一时消”，上有眉批“那怕你鬼计千条句，不减元人”。

此外，晋叔还对曲文进行了“自改觉胜”的改动，在此略举两例：第四折“辞家访道”《五供养》中有“（生）这漂零休论，总只在云林左近”，眉批为“原本从此云水间东西休论，今改觉胜”。第十折“超度沉迷”[江儿水]一曲起句为“只要你琴心挑，我敢将梭乍抛”，原本此处为“玉镜人归桥，秦楼女嫁萧”，上有眉批“起句改胜原本”。这些“自改觉胜”的地方也应是晋叔追求“元人风味”的体现。

屠隆《昙花记》中多处出现终折无曲的情况，是其突出的一个特点。原本《昙花记》五十五出，共有九出终折无曲，分别是：第三出“祖师说法”、第七出“仙佛同途”、第十三出“天曹采访”、第二十四出“西来遇魔”、第三十出“冥官迓圣”、第三十一出“卓锡地府”、第三十三出“遍游地狱”、第三十四出“冥司断案”、第三十八出“阴府凡情”。晋叔在改订《昙花记》时，对无曲或者曲子太少的出目进行调整，改变了这一状况。第二折“祖师说法”中有“终折无曲，几于冷淡，故增《清江引》耳”。第十四折“卓锡地府”《香柳娘》上有眉批“原本无曲，《香柳娘》四曲俱增”，《懒画眉》上有眉批“此二曲必不可少，若原本则终折无曲矣”。第十六折“上游天界”中《玉芙蓉》上有眉批“此曲增入，无此则太冷淡矣”。因此，减晋叔改本《昙花记》无一出无曲。

晋叔还指出了屠隆在用曲时的一些问题。如第十折“超度沉迷”中《夜行船》一曲上有眉批“惟北曲以诗上场，若南曲则必唱引子，此《夜行船》所以增也”。此外，本折《赤马儿》“原本作《袞遍》，非也，今改正”，《拗芝麻》“原本作《前腔》，而句字参差若此，长卿何愤愤也，今改正，复删其一”。第二十四折“西游净土”中《六犯清音》上有眉批“此《六犯清音》也，原本作《六犯宫词》，误矣”。

（三）宾白科译方面的删、增、改

晋叔不满原作繁冗的宾白，尤厌其骈俪。第二折“祖师说法”中有眉批“此

由《琵琶》黄门篇作俑故也，于本中重叠见之，惟伯龙、长卿辈为然”，第七折“夫人内修”中木清泰的两个侍妾的宾白上有眉批“所微嫌者，但多偏句耳”。第十六折“上游天界”中香案吏的宾白上有眉批“此白颇觉厌人，然又不能尽删，所谓聊复尔尔”。晋叔对《昙花记》的宾白删去而未作说明处为数不少，不再一一列举。

臧氏改本中宾白的增人和改动主要是为了增强情节的连贯性。在臧氏改本第一折“定兴开宴”木清泰的宾白中，原本没有提及儿子木龙驹、儿媳房琼瑶二人，特意增加“孩儿木龙驹，丰姿英敏，堪承带砺之荣。媳妇房琼瑶，意态幽闲，可寄苹蘩之托”。批云“原本无木龙驹、房琼瑶，今增”，为下文二人的出场作了铺垫。第十二折“西来遇魔”中“原本无此白，则地府折便觉突然”，增加宾白部分，“……我契你到地府一游，一则好与鬼兵证明，二则亲观诸狱苦恼，可以坚你修善之心，免堕轮回之业……”，就为以后木清泰游地府作了铺垫。第十四折“卓锡地府”末尾上有眉批“此处即说再往天宫，极有做法”。第十六折“上游天界”最后增加宾白，“仙都之游于此逗出，是串插法，长卿所不知也”。第十九折“东游仙都”最后“但白中逗出西游语，便觉前后有情”，增加了宾白，为后来西游作铺垫。如此这般，主人公木清泰上天入地、东西游历便都有了线索。第六折“仙桃祝寿”末尾有眉批“白亦觉胜原本”，类似的改动宾白的例子很多，兹不赘述。

（四）人物脚色方面的删、改、增

由于结构关目的删减，造成情节删减，自然也删去了其间出现的人物。另一种情况是保留了情节，但是删去了与情节进展关联不大的人物，且多是全剧中只出现一次的人物。如第六折“仙桃祝寿”中删去了原本第十七出“群仙会真”中小外扮的刑和璞。第十四折“卓锡地府”中有眉批“长卿颇有伤时之意，但不知戏止数人，而曹操等不啻数十辈，则改扮极难，且非做法，故削之”。第十六折“上游天界”中删去了原本第四十二出“上游天界”中小外扮的雷师、皓翁这个人物。

晋叔还对一些剧中人物作了改动。第八折“檀积施功”中“原本作吕翁，今改木韬，觉有来历，且与十三折、二十六折有线索，不然便无谓矣”。第二十一折“礼佛求禳”中有眉批：“原本有驱邪折，作许旌阳，何冗杂如此，不若作关真君得之，且并入求禳折，庶搬演为有情。”在这里改许旌阳为关真君，与上文改吕翁为木韬道理一样，追求“有情”，也就是情节之间的照应。第十一折“土地传书”中对应原本第十九出“游戏传书”，将原本中的游戏儿郎改换成土地，原因是“原本作游戏儿郎，颇觉厌人，不若改土地为稳当”。

除了人物外，晋叔还对扮演人物的脚色进行了调整。现将两个本子共有的一些人物的脚色变化制成表格如下：

	原本	改本		原本	改本
卫德菜	旦	老旦	关真君	外	净
房琼瑶	小贴	旦	阎罗	小生	末
罗公远	外	搽旦	卢杞	净	丑
黄妙琼	贴	小旦	木韬	小外	副净
汾阳王	小外	外	李晟	小外	末
红绡妓	小贴	贴	郭暖	小生	丑
魔王	净	丑	北幽太子	小丑	丑
王琬	小旦	贴	严武	净	副净

脚色的变换较多地体现为调整人物与脚色之间的搭配，晋叔在第十八折“郊游卜佛”中汾阳王公子郭暖出场时上有眉批“原本作小生，今改为丑，得之”。除了调整之外，也有一些是新添加的脚色。比如，“搽旦”这个脚色就是晋叔在改本中增加的，并用它扮演了罗公远、臧义儿、尼僧、狐媚四个人物。此外，“老旦”和“副净”这个脚色也是新增入的。晋叔对脚色的调整，详后。

由此可见，晋叔对于《昙花记》的改评面面俱到。他在《元曲选后集序》中总结了戏曲创作的“三难”：一曰情词稳称之难，二曰关目紧凑之难，三曰音律谐叶之难，涵盖了戏剧创作的三大方面。并针对此提出要求：语言上应“雅俗兼收，串合无痕”，结构上应“境无旁溢，语无外假”，音律上则要“精审于字之阴阳，韵之平仄”^①。晋叔在《昙花记小序》中指出：“盖长卿于音律未甚谐，宫调未甚叶，于搬演情节未甚当行，遂为闻见所局，往往有纰谬。”我们可以看出，其对《昙花记》的改评正是主要沿着这些方面进行的，充分体现了他的理论主张。

另一方面，晋叔对屠隆的《昙花记》也不乏褒扬之语，如第一折“定兴开宴”《满庭芳》上有眉批“侯王尊严气象全在一引，此得之”。第三折“郊游点化”中《馀文》为“风光岁岁还依旧，青鬓俄惊又白头，便是明日阴晴也未可谋”，体现了一种岁月催人老、明朝不可知的情绪，眉批为：“结句为下文张本，所谓藕断丝不断也。”第七折“夫人内修”中有眉批“收除钗钏三句佳”，“盼不到天边夫婿，流不尽思亲双泪句并佳”。

要之，屠氏原作确实存在着不足，臧氏的改订取得了一定的效果，有其合理的地方。如对场次的删并调整，较好地解决了演出中时间太长、演员过多过劳的矛盾；枝蔓曲文、次要人物的删除使主题更加突出；宾白科介的改订使之增进了前后情节的贯穿照应，加强了舞台演出效果等等。但也有部分改动，或是过于牵强，或是背离了原作者的创作意图，不如不改。

^①《元曲选后集序》，《元曲选》，中华书局，1958年，第一册，第4页。

明人之传奇,自明中叶文人曲家涉足戏曲,多卖弄文词,以文人之意而为之,且亦以文人意味自炫,于本色当行,多未熟悉。加以传奇承袭南戏而来,本身在音律等方面缺乏规范,这些问题,至晚明逐渐引起曲家的关注。晋叔有意参照北杂剧的剧本体制,规范传奇剧本。他在选编整理《元曲选》时说到,“南戏之盛无如今日,而讹以沿讹,舛以袭舛”^①,“予故选杂剧百种,以尽元曲之妙,且使今之为南者,知有所取则云尔”^②。从他对《昙花记》的评改,也可以清晰地看到这一点。

晋叔对《昙花记》的改评明显具有崇尚北曲的倾向:如改出为折,原本五十五出,删改为三十折。又提倡元人本色,如第十折“超度沉迷”《江儿水》一曲将起句“玉镜人归岫,秦楼女嫁萧”改为“只要你琴心挑,我敢将梭乍抛”,亦是想改变原作过于掉文袋的毛病。再如曲白,晋叔在《元曲选序》中谈及“屠长卿《昙花》白终折无一曲,梁伯龙《浣纱》、梅禹金《玉盒》白终本无一散语,其谬弥甚”^③,这一说法,与晚末曲家普遍关注本色当行的背景是一致的。清人刘廷玑对此持有异议:“前人云,郑若庸《玉玦》、张伯起《红拂》以类书为传奇。屠长卿《昙花》终折无一曲,梁伯龙《浣纱》、梅禹金《玉合》道白,终本无一散语,皆非是。如此论曲,似觉大苛,安见类书不可填词乎?兴会所至,托以见意,何拘定式。若必泥焉,则彩笔无生花之梦矣!”^④刘氏此说,仍是站在文士观剧立场发论,似属偏颇,但强调屠隆别有机杼,也是有道理的。对于屠隆《昙花记》出现众多纯白而无曲的现象,青木正儿解释为“盖事件过多,欲使剧中情节迅速过渡之必要上所生之现象也”^⑤。按:以情节构成而论,在剧中人物宣扬佛法道法的场次,多有宾白而无曲文,如原本第三出“祖师说法”、第七出“仙佛同途”、第十三出“天曹采访”、第三十三出“遍游地狱”,可证确是屠隆有意为之,其探索应当肯定,而其效果,则不妨见仁见智。

徐朔方先生在《汤显祖评传》引言中指出:“正如元代杂剧作家大都是北方人,明清传奇作家的籍贯集中在以苏州为中心的太湖四周,即苏州、常州、松江、南京、杭州、嘉兴、湖州一带,稍远的浙东、皖南、赣东北是它的外缘。汤显祖的家乡不在苏州,而在赣东北。这对他的戏曲后来受到吴江沈璟、长兴(湖州)臧懋循、长洲(苏州)冯梦龙的非难和改编大有关系。”^⑥这段话对我们理解晋

①臧晋叔:《玉茗堂传奇引》,据清初书业堂刊《玉茗堂四梦》引,东京大学东洋文化研究所仓石文库藏。

②《元曲选后集序》,《元曲选》,第一册,第4页。

③《元曲选序》,《元曲选》,第一册,第3页。

④刘廷玑撰、张守谦点校:《在园杂志》,中华书局,2005年。

⑤青木正儿原著、王古鲁译著:《中国近世戏曲史》,第209页。

⑥徐朔方:《汤显祖评传》,南京大学出版社,1993年,第2页。

叔评改《昙花记》，亦有所启发。晋叔是浙江长兴人，长兴地处太湖之南，与江苏省毗邻，而屠隆是浙江鄞县人，鄞县地处浙东。因此，晋叔带有很强的“吴中”地域自豪感^①，自认为是南戏以至传奇的嫡派正宗，正如批评汤显祖“生不踏吴门”、“局故乡之闻见”^②，他在《昙花记小序》中同样批评屠隆“所以遂为闻见所局，往往有纰谬”。为了强调这一点，晋叔对南曲的一些形式上的问题格外关注，比如，南曲中人物出场必唱引子，增强南曲合唱，等等。他在批语中解释其原因：“惟北曲以诗上场，若南曲则必唱引子，此《夜行船》所以增也”，“每曲必有合唱者，所谓闹场也，今人罕解此”^③。

把《昙花记》从五十五出缩编为三十折，情节更加紧凑，但也造成某些情节不贯，并且背离了屠隆的创作意图，有损原作。如晋叔删掉了道教之“仙”，留下了佛教之“佛”，并对相关情节加以改造。如第十折“超度沉迷”眉批：“原本僧道同往，烦冗厌人，今只一西来，觉有做法。”第三十折“法眷聚会”眉批：“长卿为此具有婆心，虽云三教归一，而仙释毕竟殊途，故余删仙伯存祖师，不欲人骑两头马也，观义仍《南柯》《邯郸》自见。”屠隆主张“以释道治世，若以浆济饥，固无所用之，欲存儒而去释道，若食谷而不饮浆，如烦渴何，故三教并立，不可废也”。^④在原本《昙花记凡例》中言道“此记广谭三教，极陈因果，专为劝化世人，不止供耳目娱玩”，剧中出目“仙佛同途”亦可见其主张。同时代人陈眉公以“二藏中语也”^⑤来评价《昙花记》，也说明了《昙花记》宗教剧的特质。而晋叔素来不信仙佛之事，其《昙花记小序》劈头即说：“余幼不善佞佛，窃谓轮回之说，犹夫抽添之术，皆荒唐也。”改本第八折“檀积施功”中演木清泰搭救黄氏女子时，有眉批：“真正菩提，何必心外觅佛？”这就从根本上否定了木清泰离家访道的必要性和合理性。所以，对传奇戏曲理解有异之外，两人信仰迥异，也是造成剧情处理大异的重要原因。

屠隆论唐画云：“意趣具于笔前，故画成神足，庄重严律，不求工巧而自多妙处。后人刻意工巧，有物趣而乏天趣。”论学画则云：“若不以天生活泼为法，

①如臧懋循改本《牡丹亭》第九折批云：“《四块玉》见散套《四时欢》，为吴中清唱所尚，临川何易视之，而更以《刷子序》、《尾犯序》、《鲍老催》曲贯其首尾，删之。”“而玉茗原本有五十五折，故予每嘲临川不曾到吴中看戏。”可见晋叔颇以吴中曲家为自得。

②臧晋叔：《玉茗堂传奇引》，清初书业堂刊本。

③按：近人钱南扬认为：“脚色上场，不一定用引子，在某些情况下，可以不用引子：一，用过曲代替引子；二，用上场诗代替引子；三，某些过曲，习惯在它前面可以不用引子。”其说实据明沈词隐之《南曲谱》，词隐则据早期南戏立言，故与晋叔所论不同。见钱南扬：《戏文概论》，上海古籍出版社，1981年，第191页。晋叔所论，当是依据时俗演出之法。

④《冥寥子游》，《中国丛书集成初编》本，第2987册，第12页。

⑤胡绍棠选注：《陈眉公小品》，文化艺术出版社，1996年，第103页。

徒窃纸上形似,终为俗品。”^①屠隆的画论亦可作曲论观之,不刻意求工,追求活泼天趣。晋叔则与之相反,过于强调照应,所以改本《昙花记》处处要求情节的照应。此举一例,臧改本第三折“郊游点化”《寄生草》中有“昙花树开应遍,九莲台路不遥”,而原本作“三花树,开应遍。九莲台,路不杳”,臧改本上有眉批“昙花树句,为下文关目地也”。昙花是贯穿全剧始终的一个重要道具,它的荣枯象征了木清泰辞家访道的成败,关系着木清泰家人的喜怒哀乐,故臧氏于此细微处亦做改动。但此处改作“昙花”为时过早,昙花的线索作用将在下文彰显,如臧改本《昙花记》第四折“辞家访道”中木清泰种昙花,第十三折“夫人得信”中木清泰家人观昙花,第二十九折“还乡报信”、第三十折“法眷聚会”中昙花开放,故臧氏这一改动有多馀之嫌。且屠氏此处用“三花树”与“九莲台”更合对仗。

晋叔强调剧本的舞台性,文人的创作不能沦为案头之曲,要成为场上之曲,追求良好的舞台效果。他说,“夫既谓之曲矣,而不可奏于筵上,则又安取彼哉?”^②有鉴于此,在其改本《昙花记》中就有不少与演出效果相关的批评。第三折“郊游点化”《滴溜子》眉批:“滴溜子、鲍老催、双声子三曲颇觉闹场。”第十一折“土地传书”有批云:“原本四曲,今删其二,所以节唱者之力也,不然亦嫌絮聒矣。”第十七折“面圣辞官”批云:“原本在受封折后,今移于此,不惟节小生之力,亦做法应尔。”在这里,晋叔提出了“节力”这一观点,即考虑演员的休息问题。第十三折“夫人得信”《忆多娇》眉批谓“四曲略为点揷,以便歌喉,无甚佳处”,即是以利于演唱作为改动曲词的依据。第十四折“卓锡地府”中有眉批“长卿颇有伤时之意,但不知戏止数人,而曹操等不啻数十辈,则改扮极难,且非做法,故削之”,则是虑及演员的人数难以满足剧中角色的需求,不适合演出。第二十一折“礼佛求禳”中批云:“原本郭贾同唱一引上场,恐抱病之人不宜如此,故改之”,是认为场上的表演必须合情合理。

此外,“介”是增强舞台性的必不可少的部分。臧氏改本《昙花记》增添了很多“科介”提示,即是将舞台表演细化了,作了导演的工作。不过他只对少数添加的“介”作了眉批,如第十折“超度沉迷”中花神试探木清泰时,增加了“神近生介,生做远介”,原本则无,加此科介,以示木清泰不受女色诱惑。第二十六折“义仆遇主”末尾为“(净叩头先下),(又回介),愿老爷早些回来(下)”,而原本此处作“(小外)如此没奈何,小人只得告回。(拜辞科)”,晋叔作眉批云:“净下时极有做法,此曲家三昧也,庶几吴人知之。”这里用“净”的动作来表达对木清泰的依依不舍。

据以上所述,可证晋叔对舞台性的强调和对剧本所作的相关改动颇有道理,但令人疑惑的是,屠隆有自己的戏班,且常带戏班出游,自己也以能下场演

①《考盘馀事》卷之二,《四库全书存目丛书》,子部第118册,齐鲁书社,第198、200页。

②臧晋叔:《玉茗堂传奇引》。

戏为荣^①，《昙花记》也曾四处巡演、倍受好评，为什么仍在演出问题上受到晋叔如此多的批评？这一问题或许应从“家班”这个特别的演出团体出发来考虑，“家班演出不论在什么场所进行，观众都只能是少数人，而且只能是和他们情趣相通、志向相同、身份相近的知识人群，这样的演出本身就具有了审美趣味和艺术观念彼此陶冶、相互熔铸的意义。”^②换言之，自己写的剧本一定是可以演出的，而且其观众也多是同道中人，故不用过多考虑怎样迎合大众，屠隆既是剧本作者，又是家乐班主，他的审美趣味决定了剧本的走向，这样就难免削弱戏曲的观赏性，沦为作者的传声筒。而晋叔恰恰站在一般演剧观赏的立场，对《昙花记》表示不满，通过改造，使之适合大众、适合当时的场上演出。

四

屠隆不属于吴中作家群，他对当时初兴的昆腔，并不稔熟，而据时人所载，他与汤显祖、梅禹金等人非常喜爱弋阳腔。如冯梦祯尝记载道：“唐季泉等宴寿岳翁，扳余作陪。搬弋阳腔，夜半而散，疲苦之极。因思长卿乃好此声，嗜痂之癖，殆不可解。”^③臧晋叔在他评改的《紫钗记》第四十四出《江儿水》曲作批语云：“临川有尼持鉴、道捧龟等，及旦拜观音《江儿水》曲，皆弋阳派也。赏此者独四明屠长卿、宣城梅禹金而已。”^④晋叔还对汤显祖笔下的“弋阳语”屡有恶评，道是“临川以惯听弋阳之耳，矢口而成，其舛宜矣”；“此弋阳也，削之”；“此下白又作弋阳语，削之”；“当是弋阳腔误人”。晋叔站在吴中立场，对粗鄙的弋阳腔深表厌恶。

明徐树丕说：“吴中曲调起魏氏良辅，隆万间精妙益出。四方歌曲必宗吴门，不惜千里重赏致之，以教其伶伎，然终不及吴人远甚。”^⑤隆庆、万历年间是昆曲发展的重要阶段。屠隆《昙花记》自序作于万历二十六年（1600），此剧或作于当年。晋叔评改《昙花记》，当是在万历四十六年之后。而沈璟的《南曲全

①按：沈德符《万历野获编》言：“近年屠作《昙花记》，忽以木清泰为主，尝怪其无谓。一旦遇屠于武林，命其家僮演此曲，挥策四顾，如辛幼安之歌千古江山，自鸣得意。”邹迪光《郁仪楼集》卷二三其中一诗题为：“五月二日，载酒要屠长卿，暨俞养长、钱叔达、宋明之、盛季常诸君，入慧山寺，饮秦氏园亭，时长卿命侍儿演其所制《昙花》戏，予亦令双童挟瑟唱歌为欢，竟日赋诗三首。”陈眉公《与屠赤水使君》云：“前读《昙花记》，痛快处令人解颐，凄惨处令人堕泪；批判幽明，唤醒醉梦，二藏中语也。往闻载家乐过从吴门，何不临下里，使俗儿一闻《霓裳》之调乎？若有新声，亦望见示。懒病之人，得手一编，支颐绿阴中，便是十部清商也。”又曾异《纺授堂集》有《集青林堂观剧演昙花记》诗三首诗，亦叙《昙花记》演出事。

②宋波：《昆曲的传播流布》，春风文艺出版社，2005年，第140页。

③《快雪堂集》卷五十，九月二十八日日记。

④臧晋叔改本《紫钗记》序，以下评语亦见此本，据清初书业刊本引录。

⑤徐树丕：《识小录》卷四《梁姬传》，《涵芬楼秘籍》本。

谱》刻印于万历三十四年。也就是说,屠隆作剧之时,还未有完善的曲谱可依,而到万历四十六年,沈谱早已成为词林“指南车”,人们对于曲律的理解,已经发生了很大的变化。

明人初撰传奇,并没有统一的曲律规范,多是据流行之名剧填词谱曲。用韵犹承南戏之旧,多以南方方言为据。至万历间汤显祖、屠隆等人作剧,仍是如此。另一方面,到万历后期,昆山腔渐执曲坛牛耳,万历三十四年沈璟《南曲全谱》刊行,时人奉为主臬。沈璟强调“合律依腔”,用韵则主张以《中原音韵》为依据。他编有《南词韵选》,即以《中原音韵》十九韵为依归。而从之者众,如凌濛初、徐复祚论曲韵,均是紧守其樊篱,对《琵琶记》等早期南戏用韵混杂现象,大加挞伐。臧晋叔亦精于音律,更因编选《元曲选》,尤以北曲为尚。凌濛初在《谭曲杂札》中云:“吾湖臧晋叔,知律当行在沈伯英(璟)之上,惜不从事于谱。使其当笔订定,必有可观。”^①故晋叔实以北曲韵律来规范传奇创作。而汤显祖、屠隆、梅禹金等人,趣味尚在早期南戏,又不排斥鄙俗之弋腔,则其所撰之剧,自难以用吴中曲法绳墨,则其曲律用韵不入吴中曲家法眼,也就毫不奇怪。

不仅对曲律的要求在晚明发生了巨大变化,随着表演艺术的日渐成熟,昆曲的精致化演出渐受士大夫欢迎。同一曲调,昆曲的演出,所需时间也相应较长,为保证单位时间内演出完毕,剧节主线必须集中,故剧本长度锐减,也成为明显的趋势。故明末吴中曲家所撰剧本,大多在三十出左右,与汤显祖、屠隆动辄超过五十出的情况,大是不同。

臧晋叔在其改本《牡丹亭》作批语曰:“予观《琵琶记》四十四折,令善讴者一一奏之,须两昼夜乃彻。今改《牡丹亭》三十五折,已几《琵琶》十之八矣,常恐梨园诸人未知悉力搬演。而玉茗原本有五十五折,故予每嘲临川不曾到吴中看戏。”又在改本《紫钗记》中作批语曰:“自吴中张伯起《红拂记》等作,只用三十折,优人皆喜为之,遂日趋日短,有至二十馀折者矣。……予故取玉茗堂本细加删订,在竭俳优之力,以悦当筵之耳。”便是对上述情况的最好说明。晋叔改订《昙花记》为三十出,正是顺应了这一趋势。

舞台表演的成熟,与角色体系的成熟,合着同一节奏。臧改本《昙花记》增加了原本所无的“老旦”“搽旦”和“副净”等脚色,如原本中卫德菜为“旦”扮,臧改本改为“老旦”扮^②。改本中,用“搽旦”这个脚色扮演了罗公远、臧义儿、尼僧、狐媚四个人物。原本中“小外”和“净”扮演的木韬和严武在改本中都由“副净”扮演。

^①凌濛初:《谭曲杂札》,见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社,1980年,260页。

^②关于此一问题,可以参看李舜华:《南戏中“贴”的分化与“老旦”的形成》,《中国典籍与文化》2003年第1期。

此外,原本有些人物没有注明脚色,存在着剧本中人物名与脚色名混合存在的情况,比如原本第三十六出“众生业报”,出现了杨再思、祝钦明、李林甫、伯耆、张宗昌、元载、王戎、宋之问、司马懿、曹丕十个人物,但是却只在杨再思上场前有标明“丑扮杨再思叩头上”,其它俱无说明。而臧改本中这种情况几乎不存在,说明了传奇在不断的发展过程中脚色制的日益完善。同时,这与晋叔改订过程中力求规范也有关系。“整个中国传统戏剧的脚色制的发生,肇始于宋,盛于元,而最终确立于明代中叶,其关键因素正在于当时文人的普遍参与,——这一参与包括创作、改编戏曲与整理版本两种方式。”^①晋叔无论是在改编戏曲和整理版本这两个方面都体现出了这一点。

晚明戏曲评点之风大盛。屠隆本人也评改过《玉茗堂牡丹亭》,他讥讽汤显祖“南人不谙北律”^②,孰料屠隆弃世不久,其得意之作《昙花记》亦遭臧晋叔删改,屠隆讥讽汤氏的话语,也被晋叔用来批评屠隆自己。长卿如泉下有知,复将何言。

附:主要情节对照表

臧改本《昙花记》	原本《昙花记》	臧改本《昙花记》	原本《昙花记》
开场	第一出 本传开宗	第十六折 上游天界	第四十二出 上游天界
第一折 定兴开宴	第二出 定兴开宴	第十七折 面圣辞官	第二十九出 面圣辞官
第二折 祖师说法	第三出 祖师说法	第十八折 郊游卜佛	第三十七出 郊行卜佛
第三折 郊游点化	第五出 郊游点化	第十九折 东游仙都	第四十八出 东游仙都
第四折 辞家访道	第六出 辞家访道	第二十折 窥园遭难	第三十九出 窥园遭难
第五折 云游遇师	第八出 云游遇师	第二十一折 礼佛求襁	第四十出 礼佛求襁
第六折 仙桃祝寿	第十七出 群仙会真	第二十二折 讨贼立功	第四十六出 讨贼立功
第七折 夫人内修	第十出 夫人内修	第二十三折 凯旋见母	第四十九出 凯旋见母
第八折 檀积施功	第十一出 檀施积功	第二十四折 西游净土	第五十出 西游净土
第九折 公子寻亲	第十八出 公子寻亲	第二十五折 尼僧说法	第四十三出 尼僧说法
第十折 超度沉迷	第二十一出 超度沉迷	第二十六折 义仆遇主	第五十一出 义仆遇主
第十一折 土地传书	第十九出 游戏传书	第二十七折 菩萨降凡	第五十二出 菩萨降凡
第十二折 西来遇魔	第二十四出 西来遇魔	第二十八折 西来悟道	第五十三出 西来悟道
第十三折 夫人得信	第二十出 夫人得信	第二十九折 还乡报信	第五十四出 还乡报信
第十四折 卓锡地府	第三十一出 卓锡地府	第三十折 法眷聚会	第五十五出 法眷聚会
第十五折 公子受封	第二十八出 公子受封		

作者工作单位:广州大学俗文化研究中心

①李舜华:《元明以来南戏旦色的发展及其意义》,《浙江学刊》2006年第5期。

②毛效同:《汤显祖研究资料汇编》,上海古籍出版社,1987年。