

## 《红楼梦》的叙事美学和戏曲关系新探<sup>\*</sup>

顾春芳

内容提要:《红楼梦》中出现的大量和中国戏曲有关的内容值得我们深入研究,这对于我们阐释《红楼梦》和戏曲的关系,进一步从戏曲的角度拓展和把握《红楼梦》的叙事美学是极为重要的一项研究。本文考察梳理了《红楼梦》小说中出现的元明清戏曲的剧目,在原有研究基础上作了进一步考证和补遗。本文着重研究《红楼梦》小说叙事的戏剧性特征,以及戏曲传奇在小说中运用的意义,力求从《红楼梦》叙事美学的角度进一步拓展出一些值得研究的问题。

关键词:红楼梦 戏剧性 戏曲传奇 叙事美学

《红楼梦》小说中大约有四十多个章回出现了大量和戏曲传奇有关的内容。这些传奇剧目和典故与小说的结构、情节、人物和主旨大有关系,给我们提供了一个研究《红楼梦》的全新思路。

《红楼梦》成书时期,恰恰是昆曲艺术高度繁荣,却又

处在其没落前最后的辉煌时代。<sup>①</sup>乾隆十三年(1748)到乾隆四十二年(1777),前后长达三十年,这是中国戏曲史上最为关键的一个历史时期。其时,“花雅之争”,即花部诸腔戏与雅部昆曲的竞争态势已经初露端倪。<sup>②</sup>乾隆年间,北方由弋阳腔与北京语音结合衍变形成的“京腔”,曾出现过“六大名班,九门轮转”的盛况,并被宫廷演剧所采用,编写出了诸多“昆弋大戏”,这一时期出现了弋阳腔和昆山腔分庭抗礼之势。<sup>③</sup>《红楼梦》小说中出现了大量和戏曲有关的内容,<sup>④</sup>这些戏曲剧目大多是元明清以来最经典的戏曲传奇,可以说,《红楼梦》中藏着一部明清经典戏曲史。

### 一、《红楼梦》中的戏曲和演出概述

《红楼梦》中出现过的戏曲主要有三大类:第一类是各种生日宴会、家庭庆典中,由家班正式演出的传奇剧目;第二类是各类生日宴会、家庭庆典出现的演出,但是没有提及剧名;还有一类是诗句、对话、酒令、谜语、礼品中涉及的戏曲典故以及其他曲艺形式。这些剧目大致呈现出六种类型:

第一类是昆腔剧目。昆腔即是昆山腔,万历年间,昆腔从苏州扩展到长江以南和钱塘江以北各地,后流传到北京,成为明代中叶至清代中叶影响最大的声腔剧种。《红楼梦》中出现的昆腔剧目大致有《牡丹亭》《长生殿》《双官诰》《一捧雪》《邯郸记》《钗钏记》《西游记》《虎囊弹》《金貂记》《九莲灯》《满床笏》《南柯梦》《八义记》《西楼记》《玉簪记》《续琵琶记》《牧羊记》《浣纱记》《祝发记》《占花魁》《疗妒羹》等等。

第二类是弋阳腔剧目。比如《刘二当衣》《丁郎认父》《黄伯央大摆阴魂阵》《孙行者大闹天宫》《姜子牙斩将封

神》《混元盒》等。弋阳腔是发源于元末江西弋阳的南戏声腔,明初至嘉靖年间传到北京等地,以金鼓为主要的伴奏乐器,曲调较为粗犷、热闹,文词较为通俗,由于它通常是大锣大鼓地进行,比较嘈杂,而戏文又流于粗俗,其舞台表演,即唱、做、念、打则只用锣鼓节制、帮衬而无管弦伴奏,所谓“一味锣鼓了事”。所以当演出弋阳腔时,“宝玉见繁华热闹到如此不堪的田地,只略坐了一坐,便走开各处闲耍。”<sup>⑤</sup>小说中弋阳腔和昆腔的对照,也可以反映出中国戏曲在康雍乾时期花雅竞势的一种状况。

第三类是元代杂剧,《红楼梦》中提到的杂剧,大多是元代剧作家的作品,比如《西厢记》《负荆请罪》《霸王举鼎》《五鬼闹钟馗》《白蛇记》等等,第二回中还提到了红拂女,概与传奇《红拂记》和曹寅的《北红拂记》杂剧有关。此外在第三十七回湘云的海棠诗中出现了“自是霜娥偏爱冷,非关倩女亦离魂”,内有元杂剧《倩女离魂》的典故。<sup>⑥</sup>

第四类是南戏的代表剧目。南戏是中国北宋末至元末明初,即12世纪至14世纪约二百年间在中国南方地区最早兴起的戏曲剧种,它是在宋杂剧脚色体系完备之后,在叙事性说唱文学高度成熟的基础上出现的。作为南方重要的戏曲声腔系统,南戏对后来的许多声腔剧种,如海盐腔、余姚腔、昆山腔、弋阳腔的兴起和发展产生了重要影响。小说中出现的最主要的南戏代表剧目有《琵琶记》《白兔记》和《荆钗记》。<sup>⑦</sup>

另外两类是其他戏曲和演唱形式以及民间娱乐和动物把戏。《红楼梦》出现的戏曲形式和“百戏”、“娱乐”、“敬神”、“慰亡”的表演,比如第十一回出现的“打十番”<sup>⑧</sup>;第十四回出现的“耍百戏”、“唱佛戏”、“唱围鼓戏”<sup>⑨</sup>;第二十六回、二十八回出现的“唱曲”;第四十回出现的“水戏”;第五十四回出现的两位女先生“说书”<sup>⑩</sup>和“莲花落”<sup>⑪</sup>等等。

此外,还有动物把戏,比如第三十六回,贾蔷为讨好龄官给她买来带着小戏台的雀笼子,哄雀儿在戏台上衔鬼脸旗帜,触犯了龄官的自尊心。雀戏在中国也是古已有之。<sup>⑫</sup>我们在研究《红楼梦》的戏曲剧目的时候,也要适当地考虑这些演剧形态。

徐扶明先生的《红楼梦与戏曲比较研究》一书第三章“剧目汇考”已考出《红楼梦》中先后有三十多个章回与戏曲有关,出现过37出戏。<sup>⑬</sup>我们通过细读《红楼梦》小说中出现戏曲剧目和有关演出内容分布的章回,目前统计出《红楼梦》在47个章回中正式可考的剧目总计约有40余出,不同章回出现和戏曲传奇有关的内容大约103处,其中出现的正式演出(杂剧、昆曲和其他表演形式)约57处,出现和戏曲有关的典故、曲词、演出相关的内容约46处。<sup>⑭</sup>

## 二、戏曲在《红楼梦》叙事中的意义

《红楼梦》中出现了这么多的传奇剧目,对小说的叙事究竟有何意义呢?接下来,我们简要分析戏曲对于《红楼梦》叙事的意义。

第一,传奇剧目的剧情暗伏人物命运以及全书的走向。第二十九回清虚观打醮,祭奠祖先,神前拈戏,拈出了三本戏《白蛇记》《满床笏》《南柯梦》,其中暗含贾府家族兴衰的历史,有许多学者对此做过讨论。《白蛇记》演汉高祖刘邦斩白蛇起义的故事。徐扶明认为元曲四大家之一的白朴曾作过历史题材的杂剧《汉高祖斩白蛇》,《录鬼簿》中记剧名为《斩白蛇》,内容为“汉高祖泽中斩白蛇”;《太和正音谱》仅记剧名为《斩白蛇》,现剧本已佚。这个剧本在剧中照应了荣宁二公出生入死,奠基立业,光大家族的历史。<sup>⑮</sup>《满床笏》又名《十醋记》,清代戏剧家李渔阅定为清初范希

哲所作。写唐代郭子仪屡建功勋,满门荣贵,七子八婿均居显位,家势盛极,堆笏满床。“满床笏”是拜寿辞中美好的祝愿,意喻家运兴隆,权势荫及子孙,荣华累世不尽。清代大户人家喜庆筵席最后一出必点《满床笏》中的【笏圆】。小说在此处提到神前拈出《满床笏》,当然是对贾府曾经的辉煌与荣耀的写照。第三本《南柯梦》,作者是汤显祖,剧演淳于棼梦入槐安国,经历了一番荣华和风流,终遭孤身遣家,梦醒后才发现槐安国只是槐树下一蚁穴。最终在契玄禅师的帮助下,淳于棼斩断一切尘世情缘,立地成佛。该剧警醒世人所谓繁华不过一梦,从南柯梦中解脱,即是从世间的纷扰中解脱。脂批此戏暗伏贾府最终的败落,和宝玉最后遁入空门的结局。

第二,增加人物对白的机锋,刻画人物性格,增加文本的内涵和趣味。小说有许多这样的例子。第三十回清虚观打醮,因金麒麟引出“金玉良缘”还是“木石前缘”的矛盾,宝黛二人闹的不可开交,一个砸了玉,一个剪断了玉上的穗子,又哭又闹,弄得贾府上下沸沸扬扬,惊动了贾母和王夫人,事后宝玉又因为耐受不住林妹妹不理自己而主动登门道歉。宝钗便抓住宝玉向黛玉请罪一事,借《负荆请罪》<sup>⑥</sup>的典故和李逵的鲁莽,讽刺宝玉兼嘲笑了黛玉,令二人在众人面前着实尴尬了一回。还比如第四十九回宝玉用《西厢记》三本二折中“孟光接了梁鸿案”来表明他对于钗黛矛盾的心思,第三十九回李纨借《白兔记》戏文“刘智远打天下,就有个瓜精来送盔甲,有个凤丫头,就有个你”来打趣平儿,都增加了言语的机锋。

第三,烘托荣宁二府的富贵奢华,为贾府日后败落埋下伏笔。第十九回写东府安排新年演大戏,贾珍请了弋阳腔的戏班子。书中提到的有《丁郎寻父》《黄伯央大摆阴魂阵》《孙行者大闹天宫》《姜太公斩将封神》四出。“倏尔神

鬼乱出,忽又妖魔毕露,甚至于扬幡过会,号佛行香,锣鼓喊叫之声远闻巷外。”书中写道“好热闹戏,别人家断不能有的。”这是贾府为彰显元妃省亲之后特殊的圣眷排场而安排的。唱这么一堂大戏,所费财力物力可想而知。正应了第二回冷子兴对贾雨村说的那番话“这宁荣两府安富尊荣者尽多,运筹谋划者无一,其日用排场费用,又不能将就省俭,如今外面的架子虽未甚倒,内囊却也尽上来了。”另外,第十四回秦可卿出殡路上各王府的路祭仪式,设席张筵,和音奏乐,十分铺张;特别是第四十五回赖嬷嬷得了主子的好处,给孙子捐了一个官,还要“在我们破花园子里摆几席酒,一台戏,请老太太、太太们、奶奶姑娘们去散一日闷;外头花厅上一台戏,摆几席酒,请老爷们、爷们去增增光。”为了显示贵族之家的显赫阔绰而演出大戏,奢靡铺张之风波及下人,通过这一台大戏从侧面进一步点出了贾府铺张和衰落的根源。

第四,反映了康雍乾盛世贵族戏班的生存和演出的基本状况。研究《红楼梦》与戏曲的关系,不得不提到《红楼梦》中的家班演出。从家班演出可以见出当时戏班的生存和演出的状况。《红楼梦》中提到了忠顺王府、南安王府、临安伯府以及各官宦人家,都“养有优伶男女”,这是当时的社会风气。当然最重要的要数贾府自己的家班。第十八回元妃省亲,贾府除了构建大观园之外,还在苏州地区置办了一个家班,这就是贾蔷从姑苏采买回来的十二个女孩子<sup>①</sup>——并聘了教习——以及行头等事。明清之际,上流社会豢养优伶蔚然成风,清代贵族、官僚、地主、富商家逢年过节常常雇戏班子演出,有条件的都自备家班。作为一个特殊群体,家乐优伶有着不同于职业伶人的特殊性,家乐优伶现象有着独特的社会意义,他们的命运、际遇也直接反映出当时的社会现实。家庭戏班的功能第一是满足王公贵

族享乐的欲望;第二是可以借此作为结交攀缘的资本,小说也出现了王府之间相互送戏的情形;第三就是借家班规模斗富争胜;第四家班文化是封建礼仪文化的需要,也是明清两代的社会风尚。

第五,这些小说中出现的剧目反映了清代中叶之后,剧坛占主流的依然是宣扬忠孝节义、夫荣妻贵的题材。比如:《双官诰》、《钗钏记》、《满床笏》、《琵琶记》、《牡丹亭》等等。八十五回提到的《琵琶记》是元末明初剧作家高明的传奇,共四十二出,充满“子孝与妻贤”的内容,通篇展示“全忠全孝”的蔡伯喈和“有贞有烈”的赵五娘的悲剧命运。赵五娘“奴家与夫婿,终无见期”,“供膳得公婆甘旨”和宝钗后来虽与宝玉成婚,但丈夫远走,只得在家侍奉公婆的命运相照应。在此也揭示出宝钗这个人物的悲剧性,礼教妇道的遵从没有给她带来幸福,她也是被礼教所贻误的女性。戏中赵五娘终得与丈夫团圆,但是宝钗注定凄冷荒寒、孤独终老。

第六,通过小说人物的剧目选择可以看出作者本人对戏文的审美旨趣。最能见出曹雪芹对戏曲的鉴赏和品味的是他在第五十四回借贾母一人之口,或评点、或回忆,不仅表达出作者的戏曲偏好,亦写贾母非同一般的审美修养。这一回承接上回荣国府元宵开夜宴,写到夜深渐凉,贾母带众人挪入暖阁之中,叫来梨香院的女孩子们,贾母指导芳官、龄官分唱《寻梦》、《惠明下书》二折,又借【楚江情】一支,回忆年少时家班上演的以琴伴奏的《西厢记·听琴》、《玉簪记·琴挑》、《续琵琶记·胡笳十八拍》<sup>⑧</sup>。《寻梦》一折,写的是杜丽娘次日寻梦,重游梦地,然而物是人非、梦境茫然,便生出无限的哀愁和情思,贾母提出只用箫来伴奏,可使得唱腔更加柔和动听,倘用笛,则唱者噪音如不够,或许笛声反将肉声给掩盖了;《惠明下书》是王实甫的《北西

厢》第二本楔子,贾母要求大花面龄官不抹脸,其实也是清唱,其中《中吕扎引·粉蝶儿》、《高宫套曲·端正好》都是北杂剧的套曲,音域高亢,净角阔口戏,要用“宽阔宏亮的真嗓”演唱,非常考验演员的功力。可见贾母深谙“丝不如竹,竹不如肉”的昆腔奥理。在全书中,这一回涉及戏曲的篇幅最长,剧目最多,人物对于戏曲演唱、伴奏乐器的评论也最为内行。

第七、有利于我们具体地体会并思考昆曲衰落的某些历史原因。比如第五十八回提到宫里的老太妃薨了,凡诰命等皆入朝随班按爵守制。“敕谕天下:凡有爵之家,一年内不得筵宴音乐,庶民皆三月不得婚嫁。”于是各官宦家,凡养优伶男女者,一概黜免遣发。从这段文字我们可以看出,一个贵妃的死,就可以导致举国上下不得筵宴、婚嫁、看戏,贾府的家班也只好暂且解散。家班散了,女伶们不能演戏,遂将本技丢开了。在此我们可以体会出昆曲在清代的兴衰成败和国家的政治法令、贵族的扶持打压有很大的关系。戏曲在历史上的盛衰起伏也是如此。

第八、深化小说的主旨意涵。从《西厢记》《牡丹亭》到《红楼梦》,中国古典浪漫主义文学被推向美学的巅峰,把“情”的价值推上了具有形而上意义的高度。叶朗认为《红楼梦》美学思想的核心是一个“情”字,“‘有情之天下’就是‘大观园’”,他在《红楼梦的意蕴》中说“作家曹雪芹提出了一种审美理想,而这种审美理想在当时的社会条件下必然要被毁灭的悲剧。简单一点儿也可以说是美的毁灭的悲剧。”<sup>⑩</sup>《西厢记》和《牡丹亭》戏文的化用既是宝黛二人的情感参照和爱情私语,也是作者有意识地借“愿天下有情人皆成眷属”的主题,来肯定宝黛的爱情。和《牡丹亭》一样,《红楼梦》借传奇人物感发年轻生命的青春,“情不知所起,一往而情深,生可以死,死可以生。生而不可与死,死



而不可复生者,皆非情之至也。”(汤显祖《牡丹亭题记》)同时寄寓了曹雪芹和王实甫、汤显祖一样的“愿天下有情人终成眷属”的愿望。这是在沉重的封建社会意识形态下歌颂神圣人性、自由爱情、自由意志的人文主义精神的一种延续。曹雪芹有意把崔张的爱情故事镶嵌在宝黛爱情的叙事结构中,使我们在阅读上产生更丰满、更有意味的审美体验。

### 三、《红楼梦》叙事的戏剧性特征

《红楼梦》的小说叙事受到了明清以来戏曲传奇的深刻影响,从小说出现的戏曲剧目和典故的数量可以看出《红楼梦》叙事美学的戏剧性特征非常显著。我们可以非常肯定地说小说原作者一定对元明清的戏曲极为熟悉,并且具有深厚的曲学造诣。《红楼梦》的叙事和行文中处处渗透着戏曲传奇的影响,正所谓“传奇之长,化入小说”。《红楼梦》叙事美学的特色与戏曲的叙事形式关系密切,其实,明清戏曲传奇对小说创作的影响不仅表现于《红楼梦》,几乎表现在所有明清小说中。<sup>②</sup>

明清小说和戏曲的关系首先体现在两种文体的相互借鉴和汇通,这一时期出现了大量戏曲改编的小说,也出现了小说改编的戏曲,可以说戏曲和小说的汇通是这一时期戏曲和小说文学的美学特色。我们从《金瓶梅》《绣像金瓶梅》《弁而钗》《欢喜奇观》《风月梦》等小说中的戏曲史料都可以看出明清戏曲和小说关系的密切。其次,两种文体都出现了各自的巅峰之作:戏曲有“南洪北孔”的对峙,小说有《聊斋志异》、《儒林外史》、《红楼梦》等经典的问世。再次,两者体现在异源同流,殊途同归,学界把这一时期的戏曲和小说看成“有韵说部无声戏”<sup>③</sup>。此外,戏曲和小说的

相得益彰取决于明清两代出现了一批兼长传奇和小说创作的作家群。清代的双栖作家有李渔、丁耀亢、陆次云、圣水艾衲居士、张匀、沈起凤、归锄子、曾衍东、管世灏、陈森等人。这些作家将传奇之长化入小说,用传奇情节照应于小说,将传奇笔法技巧化用在小说的叙事方法中,造成引人入胜的戏剧性,也是这一时期小说和戏曲创作的特色。《红楼梦》的叙事就是小说化用戏曲的典范,而《红楼梦》成书流传之后,也成为戏曲争相改编的一个作品。<sup>②</sup>

《红楼梦》小说中的戏曲手法的运用最突出地体现在整体叙事结构、情节铺设、对白构成、矛盾冲突、注重心理、突出细节、时空的转换和处理等方面。接下来简要介绍《红楼梦》叙事中的戏剧性特征。

第一,从小说整体的叙事而言,三个层级的结构“石头投胎”、“预言图讖”、“贾府兴衰”融合在一起,构成了《红楼梦》的叙事整体。第一层叙事大意写大荒山无才补天的石头希望托生富贵人世,后下凡经历一番人事,过程又穿插神瑛侍者与绛珠仙草的一段情缘。故事最后石头回归大荒山无稽崖。第二层叙事展开命运的预言,写贾宝玉梦游太虚幻境并看到了金陵十二钗的判词,这些判词都是贾府各个女子命运的预言。第三层叙事以石头托生的荣宁二府为故事发生的主要空间,写当时社会的政治、经济、文化、伦理关系以及人的情感,前有甄家的败落,后有贾府的衰微,这是小说的主体部分。三个层级的结构类似戏曲文本的“戏中戏”结构,石头投胎——预言图讖——贾府兴衰,构成从外向内逐渐收缩的层级叙事。石头投胎到贾府<sup>③</sup>,观贾府之兴衰的故事是整个叙事层级的内层核心。《红楼梦》多层叙事结构比较复杂,戏曲化的叙事方式非常突出。在其章回结构的布局中出现了“题诗”、“缘起”,这种叙述方式类似于戏曲中的“楔子”,小说结尾的“馀文”、“跋识”。

比如小说第一回,陈述《石头记》的成因和全书大旨,讲述石头随一僧一道下凡的传奇性笔法的开篇是对传奇“副未开场”的借鉴和融合,也是话本“入话”的创造性改造。青埂峰下的顽石,遇见一僧一道,陈述自己的愿望,顽石如何被僧道携去警幻仙姑处,后投身“花柳繁华之地,温柔富贵之乡”的经过,这种手法类似戏曲开演前的“自报家门”。小说还以类似戏曲“楔子”的方式痛斥“淫滥”小说和历来野史的陈腐俗套,通过诗、画、曲反复预示他笔下各式人物的悲剧性命运和结局,特别是《红楼梦十二支曲》、“金陵十二钗”判词在叙事层面统摄和预告全书大旨走向。第二回冷贾二人演说荣宁二府,则相当于戏曲演出之前的“参场”。<sup>②</sup>第四十三回,宝玉水仙庵祭奠金钏儿,茗烟代祝数语,庚辰本夹批“此一祝,亦如《西厢记》中双文降香第三炷则不语,红娘则代祝数语,直将双文心事道破”,可以看出此处借鉴了戏曲直接对观众说话的叙述方式。《红楼梦》整个叙事贯穿着“绛珠还泪”,这种手法也就是李渔在《闲情偶寄》中所提出的“立主脑”,“主脑非他,即作者立言之本意也。”又说“即此一人之身,自始至终,离合悲欢,中具无限情由,无穷关目,究竟俱属衍文,原其初心,又止为一事而设。此一人一事,即作传奇之脑也”。以一人一事为中心,兼写其他人和事,这便是传奇的“主脑”。<sup>③</sup>《红楼梦》以“绛珠还泪——宝黛爱情”为“主脑”串起其他众多的情节和人物,所以在叙事上虽然铺得开,但是不觉零碎散乱。此外,其章回叙事频繁出现的双线结构,也都是戏曲传奇的艺术特点。<sup>④</sup>

第二,从情节和对白的构成方式中,全书的情节主要以对白的形式展现,这是非常显著的古典戏曲的文本形式。在戏曲剧本中除了唱词还有“宾白”,<sup>⑤</sup>以对话体为主要叙述方式的小说有着戏曲传奇中宾白架设和处理的痕迹。一

方面曲与白在戏曲中承担的功能不同,一般情况下,曲词多用来抒情、写景,叙事则多依靠宾白来完成,也就是说即便删去曲词也不会对剧情的讲述有太大影响。叙事的功能决定了宾白必须明白晓畅,通俗易懂。明代孟称舜在元杂剧《老生儿》的总评中曾说“盖曲体似诗似词,而白则可与小说演义同观。”<sup>28</sup>这也就是说戏曲中的宾白起作用类似于小说的对话,一方面,宾白的叙事功能与小说叙事相通,另一方面,宾白通俗易懂的风格也比较符合小说的要求。然而《红楼梦》大旨谈情,小说需要扩展大量的抒情性语言,所以作者为人物的心理和性格刻画创作和补就了大量心理描写和诗文词章,以期达到抒情的总体韵致。抒情和叙事交替相间的方式是《红楼梦》合于戏曲叙事的总体风格。

第三,从情节和细节的真实性来看,曹雪芹把很多家事和亲身经历移入了小说的叙事。写实入戏是《红楼梦》的特点,而戏曲的功能是场上代言,所以历来以真事入戏也是戏曲艺术的功能所在。戏曲写实入戏,然而传奇不等于历史,戏曲情节的编写类似绘画艺术的“搜尽奇峰打草稿”,需从真事和经验中提炼出情节,虽从史而来,但绝不同于历史本身。在此意义上,完全将小说对应历史,进行过度的穿凿附会,或作为历史来对待和研究的方法是绝不可取的。钱钟书在谈到元杂剧和历史的关係时曾说过“元人杂剧事实多与史传乖迕,明其为戏也。后人不知,妄生穿凿,陋矣。”<sup>29</sup>

第四,《红楼梦》小说中戏曲手法的运用最突出地体现在时空的转换和处理方面,体现了戏曲舞台虚拟化与小说空间舞台化的相互关係。《红楼梦》的戏剧时空处理和中国古典戏曲的影响大有关係。戏曲可以用一桌二椅演出复杂的历史和人情故事,舞台时空景物的变化主要通过角色的动作和表演加以证实,也就是戏曲中的“景随人走”、“移

步换景”。比如《西厢记》中“张生游普救寺”这场戏常作为传统戏曲舞台写意性和流动性空间变化的一个例子。<sup>⑩</sup>《牡丹亭》“游园惊梦”，春香伺候杜丽娘梳洗完毕，两人作“行介”，丽娘念“不到园林，怎知春色如许”，表明舞台已从闺房转移到了花园。小说中“黛玉初入贾府”、“周瑞家的送宫花”，也是通过景随人走的方式来描写荣国府的内部空间。此外，戏曲在同一场戏中还可以将人物安排在不同的空间，小说第二十一回，贾琏戏平儿，屋内屋外隔窗调笑，庚辰本眉批“此等章法是在戏场上得来。”最集中体现《红楼梦》在时空的转换和处理方面对戏曲借鉴的小说场面是“宝玉挨打”和“贾府抄家”，在一个集中的空间里描写错综复杂的矛盾，表现激烈的戏剧冲突，展现庞大的人物关系线索，这就是戏剧场面的处理方法，完全不同于一般意义上的小说笔法。

第五，冲突的营造是戏剧思维中非常重要的方面。从戏剧矛盾冲突的构建来看，《红楼梦》在情节的推进和发展中处处运用了戏剧的冲突意识。石头托生于一个表面繁华实则危机四伏的大家族，宝黛的爱情置身于矛盾重重的钟鸣鼎食之家，封建统治阶层和被统治阶层的矛盾，集团势力之间的矛盾，地主和农民的矛盾、皇权和贵族的矛盾，皇帝和主子、奴仆的矛盾，奴仆和奴仆的矛盾，父子、母子、兄妹、妻妾、妯娌、嫡庶之间的矛盾比比皆是。这种矛盾的多样化的揭示，呈现了一种封建社会结构的常态和真相。

第六，小说还呈现了戏曲中的务头意识。什么是“务头”？元代音韵家周德清（1277—1365）的《中原音韵》多次提到“务头”，他说“要知某调、某句、某字是务头，可施俊语于其上，后注于定格各调内”，在周德清那里“务头”是为曲律学首创的一个名词；明代戏曲理论家王骥德在《曲律》中指出“系是调中最紧要句子，凡曲遇揭起其音而宛转其

调,如俗所谓‘做腔’处,每调或一句、或二、三句,每句或一字、或二、三字,即是‘务头’;清代戏曲家李渔说“曲中有务头,犹棋中有眼,有此则活,无此则死。”宗白华先生在《美学散步》中则进一步说“曲调之声情,常与文情相配合,其最胜妙处,名曰‘务头’。”“务头”显然指的是戏曲最精彩的重头戏,声情和文情配合的最妙处,也就是“戏眼”。所以,在钱钟书看来,“务头”类似于莱辛“富于包孕的片刻”,是个极富创意的概念。<sup>③</sup>《西厢记》中“惊艳”、“寺警”、“停婚”、“赖笈”、“拷红”等都包孕着多种情境发生的可能。《红楼梦》中“黛玉葬花”、“宝玉悟禅”、“宝玉挨打”、“抄检大观园”、“黛玉焚稿”等也都包含了“务头”的悬念和意蕴。

第七,小说中人物的出场借鉴了戏曲的手法。古典戏曲对人物出场很重视,不同人物在不同情境中的出场方式是不同的。比如“咳嗽上”、“起霸上”、“掩面上”等,名目繁多。徐扶明先生在《红楼梦与戏曲比较研究》中列举了凤姐、宝玉、元春三人出场分别为“内白上”、“点上”、“大摆队上”。<sup>④</sup>第三回王熙凤出场,甲戌本眉批“另磨新墨,搦锐笔,特独出熙凤一人。未写其形,先使其声,所谓‘绣幡开遥见英雄俺’,这是对戏曲人物出场方式的借鉴,此系‘内白上’。宝玉上场类似‘点上’,由丫头点名‘宝玉来了’,由于之前王夫人已经向黛玉介绍过宝玉,便于读者与黛玉同时密切地期待和关注宝玉的出场。而元妃的出场近于戏曲‘大摆队上’。”

第八,戏曲有生旦净末丑各个行当角色,小说中的人物类型、脸谱、服饰对戏曲的借鉴由来已久。才子佳人的小说,一般在戏曲中与才子和佳人对应的行当就是生旦。例外的情况也有,比如《桃花扇》中柳静亭、苏昆生等人物,在复社诸贤之上,而以丑、净扮之。《红楼梦》中的人物,有的也借鉴戏曲人物脸谱化、类型化的特征,第二十四回写醉金

刚倪二 庚辰本第二十四回脂砚斋总批“夹写醉金刚一回 是书中之大净场 聊醉看官倦眠耳。然亦书中必不可少之文 必不可少之人 今写在市井俗人身上又加一侠字 则大有深意存也焉。”除了大观园中众多旦角之外,还有贾母、王夫人、刘姥姥等老旦形象,有贾府子弟的一般生行,有柳湘莲、尤三姐、姽婳将军这样的类似武生和武旦的角色,也有薛蟠这样的恶少丑角等等。还有将戏服直接作为小说人物服饰的描写,比如第十五回写北静王“戴着净白簪缨银翅王帽”,这种王帽,是戏装中皇亲、王爵所戴的一种礼帽,并非真实生活中的王爷装束。

第九,“酒色财气”、“相思冤家”、“色空观念”这些戏曲中经常出现的题材同样影响了小说的创作。“酒色财气”在钱钟书看来是我国戏曲在特定环境下的创作特色。明代的藩王府多演“酒色财气”,既符合主人的生活情调,也是维护自身政治安全的选择。明代朱有墩(1379—1439)<sup>③</sup>精音律,善戏曲,就是一位在明初王室相残的险象中韬光养晦、寄情声乐的典型代表。这种情况在中国历史上屡见不鲜,《韩熙载夜宴图》也是一例。<sup>④</sup>臣子只有自敛锋芒,抱朴涵虚,才能明哲保身,颐养天年。而酒色财气的题材所造成的风气后来在院本中弥散开来,并进入到明初杂剧甚至传奇之中。而在这酒色财气的背后却是一番宇宙人生的沉郁感悟,《红楼梦》表面上写大家族的迎来送往,日常琐事,实际观鼎盛之家的兴衰成败,正所谓“满纸荒唐言,一把辛酸泪”。十部传奇九相思,宋词、元曲以来,“可憎才”、“冤家”<sup>⑤</sup>在词章曲文中随处可见,而元明院本、杂剧中的“好色”,在戏曲中转换为男女之恋,特别是对美女娇娃的相思爱恋。最典型的就是王实甫的《西厢记》,张生见到莺莺时有惊心动魄之感“正撞着五百年前风流业冤!”而《红楼梦》在描写宝黛初次相见也用了类似的方法。佛

教思想和佛教题材的戏文在中国古典戏曲中非常多见。<sup>⑥</sup>虽然《红楼梦》小说的色空观念也可能来自其他方面,但明清戏曲中诸多与此思想相联系的剧目一定也对《红楼梦》有深刻的影响。有学者指出“至于一僧一道的设置,不仅发挥了构架中的功能,而且我们还应该注意到小说作者利用市人喜欢的以世俗化的佛教观念敷演故事在明清以来很普遍的这一事实。”<sup>⑦</sup>王国维看到了《红楼梦》的这一层意义,他在《红楼梦之精神》中说“《红楼梦》一书,实示此生活此苦痛之由于自造,又示其解脱之道不可不由自己求之者也。”<sup>⑧</sup>

而《红楼梦》在思想性上显然超越于这类题材,以佛学观念和思想注入小说,其根本原因是于存在的困顿中寻求超越和解脱的精神道路。以文取士的科举制度、士子理想所遭遇的仕途挫折、政治纷争的频繁和残酷、精神心灵的无以为寄等等无不推动个体生命意义的寻找和心灵安顿的要求。所以,不能简单地将宝玉悬崖撒手称为出家当和尚去了,而应该看成对存在的彻悟和超脱,“因空见色,由色生情,传情入色,自色悟空”也应该作如是解,如鲁迅先生所说“悲凉之雾,遍被华林。然呼吸而领会之者,独宝玉而已”<sup>⑨</sup>。人的超越和最终的自由,不在“出家”这种形式<sup>⑩</sup>,回归“青埂峰下”更不是回到一个具体的“青埂峰”,《红楼梦》的佛学思想不是教人遁入空门,而是教人认识人生无常和苦难的本质,人生是必然经历的悲欣交集的过程——情的过程。如果心在泥淖,心不洁净,精神不超越,纵然出家也是枉然。佛教不是教人无情,恰是教人回归真性,持守真心,发乎真情,云在青天水在瓶,以平常之心经历人生这出悲欢离合的戏剧。

传奇戏曲剧目在《红楼梦》中所起到的作用是多个层面的,它既可以照应暗伏小说情节和人物命运,在恰当的情



境中借戏剧人物抒怀,呼应人物的心理,也可以借戏剧的内容和主旨展现人物的性格和人物关系。曹雪芹用戏曲和小说相互交织的方式设置伏笔与隐喻,使得戏剧情境和家族命运相互照应,造成情境的烘托和渲染,外部演戏的喜庆气氛和内在家族以及个人命运的深层悲剧互间形成了戏剧性的张力,推升了《红楼梦》深层的美学意蕴。《红楼梦》的研究迫切需要从美学的角度深入阐释小说的叙事,而《红楼梦》中出现的大量和中国戏曲有关的内容值得我们深入研究,这对于我们从戏曲的角度拓展和把握《红楼梦》的叙事美学有重要的意义。

本文系 2015 年国家社科基金重大项目“人文学导论”(课题立项号为 15ZDB021)阶段性成果。

#### 注释

- ① 据周汝昌先生考证,《红楼梦》大约成书于“乾隆九年”(1744)或“乾隆七年”(1742),最迟不超过“乾隆十四年”(1749)。目前学界普遍认为小说成书于乾隆九年。这一时期,恰恰是昆曲艺术高度繁荣,却又处在其没落前最后的辉煌时代。
- ② 李斗《扬州画舫录》中的“新城北绿下”卷五提到“淮盐务例畜花雅两部以备大戏。雅部即昆山腔,花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧腔,统谓之乱弹。”参见李斗《扬州画舫录》,中华书局 1960 年版。
- ③ 邓云乡在《听戏·小戏》中指出“《红楼梦》时代,正是演出剧目最多的时期,传奇、杂剧,名目繁多。据焦里堂《曲考》所载,有一千多种,还不全。当时好多剧本,有不少没有刻印,只是抄本流传,年代久远,便失传了。”参看邓云乡《红

楼风俗名物谭》,文化艺术出版社2006年版。

- ④ 徐扶明先生在《红楼梦与戏曲比较研究》一书中考证共计三十七个剧目。上海古籍出版社1984年版。
- ⑤ 参见庚辰本《红楼梦》,人民文学出版社1982年版,第254页。对于弋阳腔的观点,与曹雪芹同时代的史学家赵翼《檐曝杂记》载“内府戏班,子弟最多,袍笏甲冑及诸装具,皆世所未有,余尝于热河行宫见之……所演戏,率用《西游记》、《封神传》等小说中神仙鬼怪之类,取其荒幻不经,无所触忌,且可凭空点缀,排阴多人,离奇变诡作大观也。戏台阔九筵,凡三层,所扮妖魅,有自上而下者,有自下突出者,甚至两厢楼亦化作人居,而跨驼舞马,则庭中亦满焉。有时神鬼毕集,面具千百,无一相肖者。”可见赵翼和曹雪芹对弋阳腔的格调表达了相同的观点。参见赵翼《檐曝杂记》卷一《大戏》,卷二《梨园色艺》。
- ⑥⑭ 参见顾春芳《〈红楼梦〉戏曲及演出状况考证补遗》(上),《曹雪芹研究》2017年第4期。
- ⑦ 小说提到的这三出戏是南戏最有影响的剧目,《琵琶记》写汉代书生蔡伯喈与赵五娘悲欢离合的故事,共四十二出,《荆钗记》、《白兔记》与《杀狗记》、《拜月亭记》并称“四大南戏”。
- ⑧ “打十番”就是以打击乐为主的一种表演形式,要求鼓师的技巧非常高超。李斗在所著《扬州画舫录》里写到“十番鼓者,吹双笛,用紧膜,其声最高,谓之闷笛,佐以箫管,管声如人度曲;三弦紧缓云锣相应,佐以提琴;狼鼓紧缓与檀板相应,佐以汤锣。众乐齐,乃用木鱼、檀板,以成节奏,此为十番鼓也。”
- ⑨ 秦可卿停灵出殡期间,安排了“耍百戏”、“唱佛戏”、“唱围鼓戏”等表演,旧社会里,丧家出殡前夕,亲朋伴灵,称为“伴宿”亦称“坐夜”。凡是富裕的家庭,在这时,还要演戏或者唱曲,称为“闹丧”。这种演出,叫做“唱佛戏”,也叫做“唱围鼓戏”。名义上是“敬神”、“慰亡”,实则是“娱宾”,讲排场,使宾客可以看看戏,听听曲,以便解除守夜的

疲乏。

- ⑩ “说书”是一种古老的曲艺形式,我国古代的通俗小说是在民间说书基础上形成的,说书艺人直接面对“看官”(观众)进行表演。
- ⑪ “莲花落”,又称莲花闹,这种民间俗文学的艺术形式,在自身的发展过程中,对其它的戏曲曲艺产生了重大的影响。它最初源于佛教僧侣募化时所唱的佛曲,一种用于佛教唱导的“散花”。莲花落作为乞丐唱曲的文献记载很多,明清小说中多有叙述。
- ⑫ 甘熙《白下琐言》卷六叶一云“贡院前有卖雀戏者,蓄鸠数头,设高座,旁列五色纸旗,中设一小木筒,放鸠出,呼曰:开场,鸠以嘴启筒戴假脸绕筒而走,少顷又呼曰:转场,鸠纳假脸于筒,衔纸旗四面条约作舞状,红绿互易,无一讹舛,旗各衔毕,呼曰:退场,鸠遂入笼。”
- ⑬ 徐扶明考出的37出戏分别是王实甫《西厢记》(第23、26、35、40、42、49、51、54、58、62、63、86回);李日华《西厢记》(第54、117回);汤显祖《牡丹亭》(第11、18、23、36、40、51、54回);《邯郸梦》(第18、63回);《南柯梦》(29回);洪昇《长生殿》(第11、18回);高明《琵琶记》(第42、62、85回);陈二白《双官诰》(11回);李玉《一捧雪》(18回)、《占花魁》(93回);月榭主人《钗钏记》(18回);邱园《虎囊弹》(22回);朱佐潮《九莲灯》(27回);范希哲《满床笏》(第29、71回);康进之《负荆请罪》(30回);柯丹邱《荆钗记》(第43、44回);袁于令《西楼记》(53回);徐元《八义记》(54回);高濂《玉簪记》(54回);曹寅《续琵琶记》(54回);梁辰鱼《浣纱记》(70回);张凤翼《祝发记》(85回);白朴《白蛇记》(29回);庚吉甫《蕊珠记》(85回);无名氏《西游记》(22回)、《金貂记》(22回)、《白兔记》(39回)、《牧羊记》(63回)、《临潼斗宝》(75回)、《刘二当衣》(22回);《黄伯央大摆阴魂阵》(19回);《丁郎认父》(19回);《孙行者大闹天宫》(19回)、《姜子牙斩将封神》(19回)、《混元盒》(54回)、《霸王举鼎》(39回)、《五

鬼闹钟馗》(40回)。

- ⑮ 关于《白蛇记》徐扶明认为是曹雪芹发现在祖父刻的《录鬼簿》中记载有白朴的《汉高祖斩白蛇》的杂剧,便借用在《红楼梦》里面。但是这出戏在明清两代昆曲曲录中都没有,剧中贾母也不知,是个冷僻的戏。在查阅古本戏曲剧目之后,发现明初郑国轩有《刘汉卿白蛇记》2卷36出。剧写刘汉卿买白蛇放生,其实白蛇乃龙宫太子所化。刘汉卿后来被人谋害,走投无路,准备投江时,白蛇救起刘汉卿,后又送他夜明珠,虾须簾和珊瑚树,教他去京师献宝,求取功名。刘汉卿献宝给李斯,李斯大喜,上奏皇帝,封刘汉卿为修长城的总管,后又与其失散的家人团聚。明代翁子忠《白蛇记》、佚名作者《鸾钗记》都与《刘汉卿白蛇记》同一题材,今存福春堂刻本。将《白蛇记》和《满床笏》《邯郸梦》放在一起,起到暗示贾家命运的作用。
- ⑯ 这一回中出现的《负荆请罪》并非讲廉颇蔺相如故事的《完璧记》,而是讲李逵误会宋江和鲁智深绑了人家女儿,回到山上去找宋江、鲁智深讨个公道,最后发现是个误会,特来向宋江认罪的杂剧《李逵负荆》,作者是元代剧作家康进之。此处“负荆请罪”的典故用的十分巧妙。
- ⑰ 这十二个女孩子就是家班的十二女官,依次是文官、芳官、龄官、葵官、藕官、蕊官、药官、玉官、宝官、荳官、艾官和茄官。第十七回,薛姨妈另迁于别处,将梨香院腾出来让十二官入住。后来小说中出现的大部分演出,是由贾府自己的这个家班承担的。
- ⑱ 这一回提到的《续琵琶》就是曹雪芹的祖父曹寅所作,这个传奇写了蔡邕托付蔡文姬续写汉书,蔡文姬颠沛流离,最后归汉的故事。
- ⑲ 叶朗《红楼梦的意蕴》,《红楼梦十五讲》,北京大学出版社2007年版,第117页。
- ⑳ 比如《金瓶梅》就吸收了元明的戏曲说唱艺术,小说频繁运用前人的曲文,每一回都穿插着词曲、快板和说唱。冯沅君《金瓶梅词话中的文学史料》考得清唱曲中含《香囊记》

- 4支,《玉环记》2支,《南西厢》1支;赵景深《金瓶梅词话与曲子》,考得《两世姻缘》《子母冤家》《风云会》各1套;孙崇涛汇考《金瓶梅》内剧曲共17种,剧曲26套(支)。《金瓶梅》引用李开先传奇名作《宝剑记》具体段落竟达九个之多。
- ⑳ 李渔认为小说类似“无声戏”(无声戏剧),姚华将戏曲称为“有韵说部”。参见姚华《曲海一勺第四骈史》,《新曲苑》册6,中华书局1940年版。
- ㉑ 《红楼梦》改编的戏曲剧本,仅昆曲就有十多部,这些剧本在杜步云(清代昆曲小旦)编撰的《瑞鹤山房抄本戏曲四十六种》、清代刘赤江辑录的《续缀百裘新曲九种》以及《新缀白裘》等书中均有辑录。阿英在《红楼梦戏曲集》中梳理了十种改编自《红楼梦》的传奇剧本。
- ㉒ 不同版本对石头托生的描述不同。庚辰本写“那僧笑道:‘如今现有一段风流公案正该了结,这一干风流冤家,尚未投胎入世。趁此机会,就将此蠢物夹带于中,使他去经历经历。’那道人道:‘原来近日风流冤孽又将造劫历世去不成?但不知落于何方何处?’那僧笑道:‘此事说来好笑,竟是千古未闻的罕事。’(接下来是神瑛灌溉绛珠的故事)”;程乙本写“如今现有一段风流公案,正该了结,这一干风流冤家,尚未投胎入世,趁此机会,就将此物夹带于中,使他去经历经历。那道人道:‘原来近日风流冤家又将造劫历世,但不知起于何处?落于何方?’那僧道:‘此事说来好笑。只因当年这个石头,娲皇未用,自己却也落得逍遥自在,各处去游玩,一日来到警幻仙子处,那仙子知他有些来历,因留他在赤霞宫中,名他为赤霞宫神瑛侍者。(接下来是神瑛灌溉绛珠的故事)”
- ㉓ 即开演之前,掌班率领全班演员,穿着各行脚色的行头,整齐地排在戏台口,面见观众。
- ㉔ 李渔《闲情偶寄·词曲部·结构第一·减头绪》,中国社会科学出版社2005版,第333页。
- ㉕ 如明代张凤翼《红拂记》红拂与李靖、乐昌公主与徐德言;

沈鲸《双珠记》王楫与郭氏、慧姬;汤显祖《紫钗记》李益与小玉、卢府小姐;沈璟《红蕖记》郑德璘与韦楚云、崔希周与曾丽玉;叶宪祖《鸾镜记》杜羔与赵文姝、温庭筠与鱼蕙兰;清代李玉《风云会》郑恩与京娘、赵匡胤与韩素梅;李渔《风筝误》韩生、戚生与爱娟、淑娟均采用了双线交叉手法。《红楼梦》采用双线交叉构造情节,反映出戏曲对小说的渗透和影响,或者说小说家对戏曲手法的主动吸收。

- ⑳ “宾白”即是古代戏曲剧本中的说白,徐渭《南词叙录》说“唱为主,白为宾,故曰宾白”。
- ㉑ 孟称舜《古今名剧合选》第十五集总评。
- ㉒ 钱钟书《管锥编》,中华书局1979年版,第1299页。
- ㉓ 王实甫《西厢记》第一本第一折张生白“行路之间,早到蒲津,这黄河有九曲,此正古河内之地,你看好形势也呵!”即唱【油葫芦】、【天下乐】以道眼中形胜。又游普救寺白:“是盖造的好也呵!”即唱【村里迓鼓】逐一道其正上堂转殿、礼佛随喜等事。
- ㉔ 钱钟书《读拉奥孔》,《七缀集》,上海古籍出版社1985年版,第48页。
- ㉕ 徐扶明《红楼梦与戏曲比较研究》,第200页。
- ㉖ 朱有墩系朱元璋五子周定王肃之长子,号诚斋、锦窠老人等。明仁宗洪熙元年(1425),其父死,袭封周王。死后谥“宪”,世称周宪王。
- ㉗ 身居高职的韩熙载为了保护自己,故意装扮成生活上醉生梦死的庸人,以消除李后主对他的猜忌以求自保。李后主命顾闳中和周文矩到韩熙载家里去探个虚实,命令顾闳中和周文矩把所看到的一切画下来交给他看。大智若愚的韩熙载当然明白他们的来意,所以故意将一种不问时事沉缅于歌舞、醉生梦死的形态来了一场酣畅淋漓的表演。
- ㉘ 《烟花记》有云“‘冤家’之说有六:情深意浓,彼此牵系,宁有死耳,不怀异心,此所谓‘冤家’者一也;两情相有,阻隔万端,心想魂飞,寝食俱废,此所谓‘冤家’者二也;长亭短亭,临歧分袂,黯然销魂,悲泣良苦,此所谓‘冤家’者三

也;山遥水远,鱼雁无凭,梦寐相思,柔肠寸断,此所谓‘冤家’者四也;怜新弃旧,辜恩负义,恨切惆怅,怨深刻骨,此所谓‘冤家’者五也;一生一死,触景悲伤,抱恨成疾,殆与俱逝,此所谓‘冤家’者六也。”

- ③⑥ 自唐以后,由变文而宝卷,并以戏剧的形式在民间广泛流传。佛教思想的传播从艰深的教义转向凸显宗教与日常生活的结合,士人喜禅、庶民信佛是一种比较普遍的现象,佛教中的许多故事,常常被引入戏剧,丰富了戏剧的题材。佛教中的“唐玄奘西天取经”的故事,也常常被编成戏剧,金院本有《唐三藏》,元杂剧有《唐三藏西天取经》、《西游记杂剧》;明代的杂剧、传奇也多有取自佛教的,如《双林坐化》《哪叱三变》《观世音修行香山记》《观世音鱼篮记》等等。戏剧中的有些情节,也取自佛经,如元杂剧的《沙门岛张生煮海》,情节类似于晋译《佛说堕海者著海中经》中所述佛与五百力士入海求珠的故事;李行道的《包待制智勘灰阑记》所说之二妇人夺子的情节,更与《贤愚经·檀膩鞞品》中的国王断案的故事相仿。
- ③⑦ 许并生《〈红楼梦〉与戏曲结构》,《艺术百家》2000年第1期。
- ③⑧ 王国维《红楼梦评论》,参见《王国维 蔡元培 鲁迅点评红楼梦》,团结出版社2004年版,第11—12页。
- ③⑨ 鲁迅《中国小说史略》,中华书局2010年版。
- ④⑩ 应该看到作者曹雪芹在书中对一班假道士、假僧人进行了严厉的批判,作者的原意是出家当和尚只是一种表象,《红楼梦》里的出家人大多都不超脱,馒头庵道姑、葫芦僧、张道士的面目都极为可憎,就连妙玉也没有全然超脱,“欲洁何曾洁,云空未必空”。作者之用意在于揭示宗教外衣掩盖下的无知甚至罪恶。

(本文作者:北京大学艺术学院 邮编:100871)