

## 從《琵琶》、《西廂》之比較看胡應麟論曲 立場

李思涯\*

### 摘 要

這篇論文從一個小的問題出發，指出把《琵琶》與《西廂》一起比較是從胡應麟才開始。一為南戲一為北曲，樣式不同，為何可以放在一起比較？原因有二：其一，是因為胡應麟以詩文作為基準來談論戲曲，在明代後期普遍鼓吹戲曲地位時，胡應麟仍堅持貶低其為「遊藝之末途」。其二，從胡應麟討論戲曲「虛」外之「實」可以看出，不少論者認為胡應麟所講戲曲的本質為「虛」，忽視了胡應麟所講的戲曲需要有「實」的一面。這與胡應麟學問家的態度有關。這也是《琵琶》與《西廂》可以比較的更深層次的原因：胡應麟以研究學問的態度來對待戲曲，二者同樣都是作為學問考察的對象，因而無本質之不同。由此，本文指出晚明人戲曲討論的一個學術立場的轉變，即：以博學見稱的中晚明學問家，展現出了中晚明在臨川文詞派與吳江聲律派專門的曲論家之外的另一種以學問家論曲的立場。

**關鍵詞：**胡應麟、《琵琶》、《西廂》、虛實、學問家

---

\* 香港科技大學人文學部博士候選人。

## 壹、序言

胡應麟《少室山房筆叢》中談到對戲曲的看法，前人已經有所論述。但因不少人對胡應麟的論曲態度認識有偏差，得出了一些片面的結論。本文試從胡應麟對《琵琶》、《西廂》的比較上看胡應麟論曲的態度，以糾正某些既有的看法與結論。

## 貳、《琵琶》與《西廂》之比較

明中晚期，《琵琶記》與《西廂記》引起廣泛討論。如何良俊：「近代人雜劇以王實甫之《西廂記》，戲文以高則誠之《琵琶記》為絕唱，大不然。」<sup>1</sup>徐渭：「作《琵琶記》雪之，用清麗之詞，一洗作者之陋。」<sup>2</sup>王世貞：「北曲故當以《西廂》為壓卷」、「則誠所以冠絕諸劇」<sup>3</sup>。王驥德：「《西廂》組豔，《琵琶》修質，其體固然。」<sup>4</sup>譚帆、陸煒認為，明中後期戲曲理論的論爭集中表現在《琵琶》、《拜月》和《西廂》的高下之爭，這種論爭由何良俊首開其端，經王世貞的辯駁而趨於熱鬧，並一直延續到明末。<sup>5</sup>這個看法並不確切。因為何良俊、王世貞只比較過《琵琶記》與《拜月亭》的高下。如何良俊說：「《拜月亭》是元人施君美所撰。《太和正音譜》樂府群英姓氏亦載此人。余謂其高出於《琵琶記》遠甚，蓋其才藻雖不及高，然終是當行。」<sup>6</sup>而王世貞針對何良俊也只是提到：「元朗謂（《拜月亭》）勝《琵琶》則大謬也，中間雖有一二佳曲，然無詞家大學問，一短也；既無風情，又無裨風教，二短也；歌演終場，不能使人墮淚，三短也。」<sup>7</sup>兩人沒有比較過《琵琶》與《西廂》的高下。提到二劇，他們僅僅是單獨的評判，如何良俊說：「王實甫《西廂》，其妙處亦何可掩？」「高則誠才藻富麗，如《琵琶記》‘長空萬里’，是一篇好賦，豈詞曲能盡之。」<sup>8</sup>王世貞說：「北曲故當以《西廂》壓卷。」「則誠所以冠絕諸劇者，不唯其琢句之工、使事之美而已，其體貼人情，委曲必盡；描寫物態，彷彿如生；問答之際，了不見扭造：所以佳耳。」<sup>9</sup>何良俊、王世貞也只是說了《西廂記》與《琵琶記》各自特點，並沒有將它們兩個放在一起比較。本文認為，何良俊王世貞沒

<sup>1</sup> 明·何良俊，《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》（中國戲曲出版社，1959。下同。）四，頁 6。

<sup>2</sup> 明·徐渭，《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》三，頁 239。

<sup>3</sup> 明·王世貞，《曲藻》，《中國古典戲曲理論集成》四，頁 29、33。

<sup>4</sup> 明·王驥德，《曲律》，《中國古典戲曲論著集成》四，頁 149。

<sup>5</sup> 見譚帆、陸煒著，《中國古典戲曲理論史》（上海：華東師範大學出版社，2005），頁 6。

<sup>6</sup> 何良俊，《曲論》，頁 12。

<sup>7</sup> 王世貞，《曲藻》，頁 34。

<sup>8</sup> 明·何良俊，《曲論》，頁 7、11。

<sup>9</sup> 明·王世貞，《曲藻》，頁 29、33。

有比較《西廂記》與《琵琶記》，就是因為如何良俊所言一是「雜劇」一是「戲文」，即《西廂記》為北雜劇，而《琵琶記》為南戲，兩者樣式不同，不宜放在一起比較。

將二者放在一起比較的，最早可能是李卓吾。李卓吾在《焚書》中說：

《拜月》、《西廂》，化工也，《琵琶》，畫工也。夫所謂畫工者，以其能奪天地之化工，而其孰知天地之無工乎？今夫天之所生，地之所長，百卉俱在，人見而愛之矣，至覓其工，了不可得。豈其智固不能得之歟？要知造化無工，雖有神聖，亦不能識知化工之所在，而其誰能得之？由此觀之，畫工雖巧，已落二義矣。文章之事，寸心千古，可悲也夫！<sup>10</sup>

雖然李卓吾創造出的「化工」「畫工」之說石破天驚，影響甚大，但對於《琵琶》與《西廂》來說，李卓吾只是籠統地將《西廂》斷定為比《琵琶》的畫工高妙一層的「化工」，非常粗略。

真正第一次將《琵琶》《西廂》放在同一層面上比較的，是胡應麟。胡應麟說：

近時左袒《琵琶》者，或至品王、闕上。余以《琵琶》雖極天工人巧，終是傳奇一家語，當今家喻戶習，故易於動人，異時俗尚懸殊，戲劇一變，後世徒據紙上以文義摸索之，不幾於齊東、下里乎？《西廂》雖饒本色，然才情逸發處，自是盧、駱豔歌，溫、韋麗句，恐將來永傳竟在彼不在此。今董解元世幾不聞，而《花間》、《草堂》人口膾炙，是其驗也。（或謂戲曲無可廢理，夫唐、宋優伶所習，今絕不省何狀，元北戲自《西廂》外亦殊少傳者矣。）《西廂》主韻度風神，太白之詩也；《琵琶》主名理倫教，少陵之作也。《西廂》本金、元世習，而《琵琶》特創規矚，無古無今，似尤難，至才情雖《琵琶》大備，故當讓彼一籌也。<sup>11</sup>

胡應麟認為，《琵琶》「終是傳奇一家語」，而《西廂》則「才情逸發」，可以看作「盧、駱豔歌」與「溫、韋麗句」的詩歌。胡應麟盛推《西廂記》，就是因為「精工巧麗，備極才情，而字字本色，言言古意，當是古今傳奇鼻祖」<sup>12</sup>，就是因為「王實甫《西廂記》為傳奇冠，北人以竝司馬子長固可笑，不妨作詞曲

<sup>10</sup> 明·李贄，「雜說」，《焚書 續焚書》（北京，中華書局，1975），頁96。

<sup>11</sup> 明·胡應麟著，《少室山房筆叢·莊岳委談下》（上海：上海書店出版社，2001）卷41，頁430。

<sup>12</sup> 《莊岳委談下》卷41，頁428。

中思王、太白也。」<sup>13</sup>在詞曲中可被視為曹植、李白。胡應麟以「韻度風神」、「才情」、「本色」、「古意」評判《西廂》與《琵琶》，是否像詩歌成為評價標準，在此基礎上決定《琵琶》《西廂》戲曲價值的高低。當然，把戲曲比作詩賦的，在胡應麟之前也有人在。如徐渭：「填詞如作唐詩，文既不可俗，又不可自有一種妙處，要在人領解妙悟，未可言傳。名士中有作者，為予誦之，予曰：「齊、梁長短句詩，非曲子何也？其詞麗而晦。」<sup>14</sup>但徐渭並沒以此為標準比較《琵琶》《西廂》的高低。在胡應麟之後，王驥德承繼了將二者在同一層面比較的做法，說：「《琵琶》終以法讓《西廂》……《琵琶》遣意嘔心，造語刺骨，似非以漫得之者，顧多蕪語、累字，何耶？」<sup>15</sup>

### 叁、詩文正統與「遊藝之末途」

胡應麟採用詩歌為標準比較二者，跟胡應麟認為的戲曲之地位有很大關係。胡應麟說：

勝國詩文絕不足言，而虞、楊、范、揭輩皆烜赫史書，至樂府絕出古今，如王、關諸子，無論生平履歷，即字里若存若亡，故知詞曲游藝之末途，非不朽之前著也。<sup>16</sup>

元代的詩文絕無可觀之處，然而虞集、楊載、范梈、揭傒斯作為元詩四大家卻烜赫史書；王實甫與關漢卿諸人，卻連生平履歷、字、出生地等都若存若亡。可見詞曲與詩文相比而言，詩文可以流傳而詞曲則不能，只是「遊藝之末途」而已。胡應麟說：

高則誠在勝國詞人中似能以詩文見者，徒以傳奇故，并沒之，同時盧摯處道亦東甌人，樂府聲價政與高埒，而製作弗傳，世遂以盧為文士而高為詞人，信有幸有不幸也。<sup>17</sup>

高則誠詩文雖然不錯，但因為有傳奇傳世，故因詩文與名字「並沒之」；而盧某卻因為戲曲不傳，世人以為為文士而傳。因為戲曲創作的流傳而導致作家命運如此不同，確實是一種不幸。前邊提到胡應麟說《琵琶記》究竟是「傳奇一家

<sup>13</sup> 《莊岳委談下》卷 41，頁 429。

<sup>14</sup> 明·徐渭，《南詞敘錄》，頁 243。

<sup>15</sup> 明·王驥德，《曲律》，頁 149。

<sup>16</sup> 《莊岳委談下》卷 41，頁 430。

<sup>17</sup> 《莊岳委談下》卷 41，頁 430。

語」，而《西廂記》因為可以看作盧照鄰、駱賓王的豔歌與溫庭筠、韋莊的麗句，因此將來會永傳，也是這個意思。

胡應麟有「詞曲遊藝之末途」這樣的看法不足奇怪，因為詞曲歷來被認為是小道。但是，在明代中晚期的時候，戲曲其實已經引起了很大的重視。如李贄在《焚書·童心說》中疾呼，認為院本、雜劇、《西廂曲》都是「大賢言」、「聖人之道」，都是「古今至文」。<sup>18</sup>王驥德一樣認為「今之詞曲，即古之樂府也。」<sup>19</sup>王思任《批點牡丹亭序》也把王實甫、徐文長、湯顯祖等戲曲家與詩人、文人相提並論。<sup>20</sup>此外，「一代有一代之文學」的觀念開始盛行，<sup>21</sup>胡應麟也有很多的這樣的講法：「漢文、唐詩、宋詞、元曲，雖愈趨愈下，要為各極其工。」<sup>22</sup>「若夫漢之史、晉之書、唐之詩、宋之詞、元之曲，則皆代專其至，運會所鍾，無論後人踵作，不過緒餘。」<sup>23</sup>「詩至於唐而格備，至於絕而體窮。故宋人不得不變而之詞，元人不得不變而之曲。詞勝而詩亡矣，曲勝而詞亦亡矣。」<sup>24</sup>「一代有一代之文學」觀念興盛帶來了一個好處，即：當論述者重構了對文學史發展的論述，構造了每個時代具有的不同的文學典範，自然對歷來作為中心與正統的詩文的位置造成衝擊，這樣文學士人不再僅僅限制于詩文正統的觀念，而可以放心地採用不同文學樣式來表達自己。最明顯的例子是關於湯顯祖的一個傳說：

張新建相國嘗語湯臨川云：「以君之辯才，握麈而登臬比，何詎出濂、洛、關、閩下？而逗漏於碧簫紅牙隊間，將無為‘青青子衿’所笑？」  
臨川曰：「某與吾師終日共講學，而人不解也。師講性，某講情。」  
25

湯顯祖有意識通過戲曲創作來表達自己對「性」與「情」關係的看法，而不是講儒家心學這樣嚴肅的方式。也就是說，以往主要通過以詩、文來言志、事情，現在戲曲也可以做到了。張琦的《衡曲塵譚》也說：「且子亦知乎曲之道乎？心

<sup>18</sup>明·李贄，〈童心說〉，《焚書 續焚書》，頁 99。

<sup>19</sup>明·王驥德，《曲律·雜論第三十九上》，頁 180。

<sup>20</sup>明·王思任，〈批點玉茗堂牡丹亭序〉，徐朔方箋校，《湯顯祖集》（北京：中華書局，1962），頁 1543。

<sup>21</sup>很多論者都探討過這個問題，如沈金浩，〈一代有一代文學辨析〉，《蘇州大學學報》，1988 年第 4 期；蔣寅，〈一代有一代之文學—以唐詩繁榮原因的探討為中心〉，《古典詩學的現代詮釋》（北京：中華書局，2003），頁 217-232；歐明俊，〈詞為宋代「一代之文學」說質疑〉，《中國韻文學刊》，2005 年第 4 期。

<sup>22</sup>《莊岳委談下》卷 41，頁 430。

<sup>23</sup>明·胡應麟，〈歐陽修〉，《少室山房集》卷 98，《四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1987），第 1290 冊，頁 715。

<sup>24</sup>明·胡應麟，《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979）內編卷一，頁 1。

<sup>25</sup>明·陳繼儒，〈批點牡丹亭題詞〉，《湯顯祖集》，頁 1545。

之精微，人不可知，靈竅隱深，忽忽欲動，名曰心曲。曲者也，達其心而為言者也。」<sup>26</sup>王驥德更是認為：

詩不如詞，詞不如曲，故是漸近人情。夫詩之限於律與絕也，即不盡於意，欲為一字之益，不可得也。詞之限於調也，即不盡於吻，欲為一語之益，不可得也。若曲，則調可累用，字可襯增。詩與詞，不得以諧語方言入，而曲則惟吾意之欲至，口之欲宣，縱橫出入，無之而無不可也。故吾謂：快人情者，要毋過於曲也。<sup>27</sup>

王驥德覺得「詩不如詞，詞不如曲」，因為曲更接近人情，曲是比詩更容易達情的文學形式。在晚明這樣一種文學觀念在流行，詩文絕對不再是文學表達唯一重要的手段了。並且，前後七子聲勢浩大的復古運動太過於注重「格律聲調」與「法」，也使得這個時代的詩文在不少人看來已經出現很大的流弊。如馮夢龍在《曲律》序裏指出：

近代之最濫者，詩文是已。性不必近，學未有窺，犬吠驢鳴，貽笑寒山之石；病譫夢囈，爭投苦海之箱。獨詞曲一途，竄足者少，豈非以道疑小而不爭，竅未鑿而幸免乎？數十年來，此風忽熾，人翻窠臼，家畫葫蘆，傳奇不奇，散套成套。訛非關舊，誣日從先；格喜窵新，不思乖體。鉅釘自矜其設色，齊東妄附於當行。乃若配調安腔，選聲酌韻，或略焉而弗論，或涉焉而未通。令上帝下清問於周郎，則今日之聲歌，其先詩文而受槩也必矣。<sup>28</sup>

馮夢龍雖然也指出人們太過於熱衷詞曲也造成了流弊，但比起詩文作為「最濫者」，有了《曲律》這樣的詞曲規範名著，「先詩文而受槩也必矣」，比詩文的流弊會更容易恢復。明中晚期的戲曲在眾多作家與曲論家的手中得到追捧，得到前所未有的重視已是大勢所趨。

但是，胡應麟卻仍堅持「詞曲遊藝之末途」的看法，堅持認為作家應該致力於詩文而不該致力於詞曲：

涵虛子記元詞手百八十餘，中能旁及詩文者，貫雲石、高則誠二三子耳，自餘馬致遠輩，樂府外他伎倆不展一籌，信天授有定也。（滕玉

<sup>26</sup>明·張琦，《衡曲塵譚》，《中國古典戲曲論著集成》四，頁 267。

<sup>27</sup>明·王驥德，《曲律·雜論第三十九下》，頁 160。

<sup>28</sup>明·馮夢龍，《曲律序》，《中國古典戲曲論著集成》四，頁 47。

霄、元好問、薩天錫、趙子昂、馮海粟、盧疎齋、姚牧蒼輩工詩文旁及詞耳。) <sup>29</sup>

從「詞手旁及詩文」與「工詩文旁及詞」的差別明顯看出，胡應麟以詩文作為標準來評判這些作家，他認為的對詞或者詩文的選擇「天授有定」，非人力可為。胡應麟甚至也沒有王世貞那樣看重戲曲。王世貞《藝苑卮言》中專門附錄一卷評點戲曲，而胡應麟只是在《莊岳委談下》中論及戲曲，且與談論風俗、小說混在一起。胡應麟為何有這樣頑固的堅持？

這是胡應麟詩文正統的心態所導致的。王世貞《石羊生傳》中說：「吾長於元瑞二紀餘，姑為傳以慰之。且謂元瑞：子後當竟傳我。」<sup>30</sup> 王世貞以文壇盟主地位封胡應麟為詩文正統，胡應麟亦以繼承詩文正統以自任：

既因緣次公紹介壇坫，青雲之附，竊幸庶幾，誠不自意執事過相期拔，暴之萬眾，授以千秋，感激厚恩，踴躍中夜，妄意斯文正朔如日中天，護法持教，所當自力。以故遇有謗佛之調，達孽孔之桓魋，無弗昌言疾論，面折其非。而怒螳盈道，桀犬成羣。培井之蛙告海則驚，醢甕之雞語天則笑，招尤啓釁，實係于茲。<sup>31</sup>

胡應麟以衣鉢繼承者自任，「護法持教，所當自力」，甚至還引起了嫉妒，「遇有謗佛之調」。<sup>32</sup> 在這種詩文正統的心態下，胡應麟難免有「詞曲遊藝之末技」這種看法。

所以說，胡應麟持詩文正統的心態，以詩歌為標準戲曲，因此才可以將《西廂》與《琵琶》放在一起比較。

## 肆、虛外之「實」

胡應麟將《西廂》與《琵琶》放在一起比較，還有一個更深層次的問題。這個問題可以從辨析胡應麟戲曲虛實觀講起。胡應麟指明戲曲的本質：

<sup>29</sup> 《莊岳委談下》卷41，頁430。

<sup>30</sup> 明·王世貞，〈石羊生傳〉，胡應麟：《詩藪》，頁7。

<sup>31</sup> 明·胡應麟，〈報長公〉，《少室山房集》卷111，頁809。

<sup>32</sup> 關於胡應麟與汪仲淹的爭名，王世貞與汪道昆皆有記載。王世貞詩《送伯玉、同二仲、元瑞、清洋抵玉龍橋忘玉山作》「驕從塵尾爭名晚（仲淹被酒與元瑞爭名而哄），老向刀頭忍淚難（伯玉與予最老而最相知）。」見《弇州山人四部稿·續稿》卷17，見吳晗，〈胡應麟年譜〉，《吳晗史學論著選集》（北京：人民出版社，1984）第一卷，頁399；亦見呂斌，〈《胡應麟年譜》補正〉，《胡應麟文獻學研究》（北京：中國社會科學出版社，2006），頁315。

凡傳奇以戲文為稱也，亡往而非戲也，故其事欲謬悠而亡根也，其名欲顛倒而亡實也，反是而求其當焉，非戲也。故曲欲熟而命以生也，婦宜夜而命以旦也，開場始事而命以末也，塗污不潔而命以淨也，凡此咸以顛倒其名也；中郎之耳順而壻牛也，相國之絕交而娶崔也，《荆釵》之詭而夫也，《香囊》之幻而弟也，凡此咸以謬悠其事也，繇勝國而迄國初一轍。近為傳奇者若良史焉，古意微矣。<sup>33</sup>

胡應麟確認，以「傳奇」來稱呼戲曲，就是因為其是「戲」，故而戲裏的事情「謬悠而亡根」，戲裏的名「顛倒而亡實」，如果不是這個樣子就不能稱其為「戲」。若把傳奇看作「良史」，則違背了傳奇本來的意思。胡應麟這裏確認了戲曲的性質就是「戲」，其事「謬悠」，其名「顛倒」。譚帆、陸煒認為，對於戲曲的「虛實」性質，在古典劇論中，較早談論這一問題的，就是胡應麟與謝肇淛。<sup>34</sup>謝肇淛贊同胡應麟的看法，在《五雜俎》中引用胡應麟的說法：

胡元瑞曰：「凡傳奇以戲文為稱也，亡往而非戲也，故其事欲謬悠而亡根也，其名欲顛倒而亡實也，反是而求其當焉，非戲也。故曲欲熟而命以生也，婦宜夜而命以旦也，開場始事而命以末也，塗污不潔而命以淨也，凡此咸以顛倒其名也。」此語可謂先得我心也。<sup>35</sup>

謝肇淛認為胡應麟的關於「戲」的看法「先得」其心。胡應麟對戲曲「虛」的本質認識影響很大，不少論者都提到。不過，需要辯駁的是，不少論者在看重胡應麟所講的「虛」之外，並沒有留意胡應麟所講的「實」。<sup>36</sup>不錯，胡應麟的確認為戲曲之事「謬悠」、戲曲之名「顛倒」，但他反對的只是「近為傳奇者若良史焉」，即：胡應麟基於清晰的辨體意識，反對把傳奇之「體」與歷史之「體」混為一談，反對運用傳奇之「體」來做歷史之「體」應該做的事情，亦即不能把戲曲中所講的故事與歷史一一對照、坐實。但他還是覺得戲曲之「事」應該有出處：

今傳奇有所謂《董永》，詞極鄙陋，而其事本《搜神記》，非杜撰也。

<sup>33</sup> 《莊岳委談下》卷 41，頁 425。

<sup>34</sup> 譚帆、陸煒著，《中國古典戲曲理論史》，頁 157。

<sup>35</sup> 明·謝肇淛著、郭熙途校點，《五雜俎》（遼寧教育出版社，2001）卷 15，頁 324。

<sup>36</sup> 如譚帆與陸煒、郭英德等都談到戲曲與真實的問題，並引了胡應麟「謬悠」的說法，但沒有提到胡應麟關於「實」的理解。見譚帆、陸煒，《中國古典戲曲理論史》，頁 156-161；郭英德，《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁 91-92；而葉長海也提到了胡應麟對《單刀會》與史傳的關係，但認為胡應麟對藝術與歷史之間的關係並不明確，胡應麟認為二者之間關係是「顛倒」的關係這個解釋不妥。見葉長海，《中國戲劇學史稿》（上海：上海文藝出版社，1986），頁 175。

用修又云：呂蒙正父龜圖多內寵……近世傳奇《饅瓜亭》亦緣此附會也。<sup>37</sup>

在胡應麟看來，傳奇之「事」「謬悠而亡根」，所以是「戲」，正因為是「戲」，才能擺脫歷史事實的完全束縛，但傳奇最好在有所附會的基礎上虛構。因此，胡應麟對完全沒有根據的演義情節就極為不屑：

古今傳聞訛謬，率不足欺有識，惟闕壯繆明燭一端則大可笑，迺讀書之士亦什九信之，何也？蓋繇勝國末村學究編魏、吳、蜀演義，因傳有羽守邳見執曹氏之文，撰為斯說，而俚儒潘氏又不考而贊其大節，遂致談者紛紛。按《三國志》羽傳及裴松之注，及《通鑑》、《綱目》竝無此文，演義何所據哉？<sup>38</sup>

胡應麟認為「羽守邳見執曹氏」這樣的事情完全是空穴來風，《三國志》的關羽傳及裴松之注，以及《通鑑》、《綱目》沒有任何地方提到這個故事，因此就對演義的這個情節很鄙視。而關漢卿雜劇中的關羽故事呢？胡應麟說：

元詞人關漢卿撰《單刀會》雜劇，雖幻妄，然魯肅傳實有單刀俱會之文，猶實於明燭也。《斬貂蟬》事不經見，自是委巷之談，然羽傳注稱：「羽欲娶布妻，啓曹公，公疑布妻有殊色，因自留之。」則非全無所自也。<sup>39</sup>

胡應麟認為《單刀會》雖「幻妄」，但有所依據，因為魯肅傳中提到關羽單刀俱會之事情。如何對待《斬貂蟬》這樣「事不經見」之事呢？胡應麟試圖找到裴松之的注「羽欲娶布妻」，來證實這是有一絲絲歷史根據的。胡應麟的這種企圖，暗示出其對於戲曲虛實的態度：他認為傳奇戲曲本身為「謬悠」虛構，但要在一定事實基礎上再虛構故事。胡應麟反對的，只是戲曲與歷史亦步亦趨完全吻合而已。

謝肇淛的看法與胡應麟一樣。謝肇淛說：

<sup>37</sup> 《莊岳委談下》卷41，頁429、433。

<sup>38</sup> 《莊岳委談下》卷41，頁432。

<sup>39</sup> 《莊岳委談下》卷41，頁432。

近來作小說稍涉怪誕，人便笑其不經，而新出雜劇，著《浣紗》、《青衫》、《義乳》、《孤兒》等作，必事事考之正史，年月不合，姓字不同，不敢作也。如此，則看史傳足矣，何名為戲？<sup>40</sup>

謝肇淛反對那種必求戲曲與歷史事事吻合的觀點，這種極端的觀點會忽視了戲曲與史傳之「體」的差異。謝肇淛說：

凡為小說及雜劇戲文，須是虛實相半，方為遊戲三昧之筆，亦要情景造極而止，不必問其有無也。古今小說家如《西京雜記》、《飛燕外傳》、《天寶遺事》諸書，《虬髯》、《紅線》、《隱娘》、《白猿》諸傳，雜劇家如《琵琶》、《西廂》、《荊釵》、《蒙正》等詞，豈必真有是事哉？<sup>41</sup>

謝肇淛這個「虛實相半」，其實就是胡應麟想法的另一個表述形式。這種戲曲在虛構與真實之間遊走的路線，王驥德將其發展為：

劇戲之道，出之貴實，而用之貴虛。《明珠》、《浣紗》、《紅拂》、《玉合》，以實而用實者也；《還魂》、「二夢」，以虛而用實者也。以實而用實也易，以虛而用實也難。<sup>42</sup>

「出之貴實，而用之貴虛」精煉地道出了虛實之間的把握方法。從這種虛實關係的論述中可見，謝肇淛、王驥德都受到了胡應麟的影響。<sup>43</sup>

那麼，問題是，胡應麟為什麼堅持要戲曲有「實」的一面呢？

## 伍、學問家論曲心態

這和胡應麟學問家的態度有關。胡應麟在《少室山房筆叢》做了大量考證，對「學問」、「學術」與「博學」非常稱讚，重新為子部分類，重新設定九流。

<sup>40</sup> 《五雜俎》卷十五，頁 323。

<sup>41</sup> 《五雜俎》卷十五，頁 323。

<sup>42</sup> 明·王驥德，《曲律·雜論第三十九上》，頁 154。

<sup>43</sup> 據吳晗考證，胡應麟，《莊岳委談》寫成於萬曆十七年（1589），見《胡應麟年譜》，頁 413，亦見呂斌，〈《胡應麟年譜》補正〉，《胡應麟文獻學研究》（北京：中國社會科學出版社，2006），頁 337。據謝國楨考證，謝肇淛《五雜俎》有萬曆間新安如韋館刻本。見謝國楨，《明清筆記談叢》（上海：上海書店出版社，2004），頁 17。且謝肇淛明確引用過胡應麟的說法。而王驥德《曲律》作成於萬曆三十八年（1610），刊刻於天啟三年（1623），見王驥德，《曲律》「序」與「自序」，《中國古典戲曲論著集成》四，頁 47-50。謝肇淛（1567-1624）、王驥德（?-1623）都比胡應麟（1551-1602）年紀小，且《曲律》晚出很多，二人都應該受到了胡應麟的影響。

無論是《少室山房筆叢》還是《詩藪》中，胡應麟總是試圖條例清晰地建構起一個知識發生、發展、變化的系統。胡應麟提出「嘗竊謂文章、學問本非二途。」<sup>44</sup>「夫文以闡乎學，學以博乎文，二者未始不交相用。」<sup>45</sup>胡應麟自己作為一個詩文創作者，對自己在詩文方面的成就毫不懷疑，所以胡應麟就更強調「學問」一方面，具有明確的學問家的意識。在談到《琵琶》與《西廂》時，胡應麟有一段綜合論述有獨特的價值。胡應麟說：

浸淫勝國，崔、蔡二傳奇迭出，才情既富，節奏彌工，演習黎園幾半天下，上距都邑、下迄閭閻，每奏一劇窮夕徹旦，雖有衆樂，亡暇雜陳。此亦古今一大變革，人不深考耳。<sup>46</sup>

胡應麟描述了《琵琶》與《西廂》的演出盛況，其他的樂曲被排擠得幾乎沒有機會。胡應麟提示人們注意的是：「此亦古今一大變革」。胡應麟為什麼要特意提示這種轉折性的「大變革」？顯然，是胡應麟具有清晰的歷史意識。陳國球在研究中已經指明復古派有很強的文學史意識，並認為，對於創作者來說，所謂文學史的意識，其實就是對文學傳統的省察。<sup>47</sup>胡應麟把戲曲的這種「變革」放在整個文學的歷史和整個知識的歷史之中考察，才會得出這樣的看法。可以說，戲曲作為文學，胡應麟具備的就是文學史意識；把戲曲放在整個知識領域，胡應麟具有的就是一種學問家意識。

胡應麟學問家意識還可以從他對戲曲功能的討論上看出。通常來說，曲論家都很重視戲曲功能，特別是《琵琶》的教化功能，如徐渭《南詞敘錄》記載了皇帝把《琵琶記》與五經四書相提並論，<sup>48</sup>李卓吾在《拜月亭》序中說：「詳試讀之，當使人又兄兄、妹妹、義夫、節婦之思焉。」<sup>49</sup>王驥德同樣也認為，粉墨登場就要為「勸懲興起」，所以《拜月》「只是宣淫」，正人君子都避而遠之，而《琵琶》「持大頭腦處」，「有關世教」，才是好劇。<sup>50</sup>當曲論家重視這種戲曲的教化功能時，胡應麟認為戲曲的功能是什麼呢？胡應麟在比較《琵琶》與《西廂》高下時候，曾提到「《琵琶》雖極天工人巧，終是傳奇一家語，當今家喻戶習，故易於動人」，<sup>51</sup>這裏的「易於動人」勉強算是講戲曲的功能。胡應麟真正講到戲曲功能的一條筆記是：

<sup>44</sup>明·胡應麟，〈與少司馬王公〉，《少室山房集》卷112，頁813。

<sup>45</sup>明·胡應麟，〈策一首〉，《少室山房集》卷100，頁728。

<sup>46</sup>《莊岳委談下》卷41，頁425。

<sup>47</sup>陳國球，《明代復古派唐詩論研究》（北京：北京大學出版社，2007），頁285。

<sup>48</sup>明·徐渭，《南詞敘錄》，頁240。

<sup>49</sup>明·李贄，〈拜月〉，《焚書續焚書》，頁194。

<sup>50</sup>明·王驥德，《曲律·雜論第三十九下》，頁160。

世謂秀才為措大，元人以秀才為細酸，《倩女離魂》首摺末扮細酸為王文舉是也。細酸字面僅見此，今俗尚有此稱。<sup>52</sup>

胡應麟沒有涉及戲曲的教化功能，卻以戲曲《倩女離魂》來考察秀才稱呼的演化。前文已提到《西廂》、《琵琶》、《拜月》三劇是當時熱門討論話題，但在胡應麟討論戲曲的筆記中，沒有提到任何與《拜月亭》有關的說法。王世貞在《曲藻》中已經講過《拜月亭》，胡應麟很崇拜王世貞，也不可能沒有看過這個劇本，而他不提《拜月亭》，很可能是基於學問家心態。《拜月亭》本身沒有本事，是完全虛構的故事，沒什麼可以考證的；並且它既不是《西廂》的「北曲壓卷」，又不是《琵琶》的「冠絕諸劇」，也不是「梁辰魚紅線足稱本朝雜劇鼻祖，豐而潔，麗而清，繁而不亂，第本色」，<sup>53</sup>在知識結構或者整個學問中，不占什麼地位。

因此，對於《琵琶》、《西廂》，胡應麟說：「勝國詞人王實甫、高則誠，聲價本出關、鄭、白、馬下，而今世盛行元曲僅《西廂》、《琵琶》而已。西廂本元微之。前人辯論甚核。獨蔡為牛壻絕無謂而莫知所本。」<sup>54</sup>將它們作為一種知識、學問來考證、研究，《琵琶》的本事與《西廂》的本事都一樣，都是學問，沒有北雜劇與南戲的差別，這樣就可以相提並論。也就是說，胡應麟可以將《琵琶》與《西廂》比較，最深層次的原因是：胡應麟是以學問家的態度對待戲曲。也因此，胡應麟論曲的立場就與何良俊、徐渭與王驥德等不同。何良俊、徐渭與王驥德都有清晰的曲論家意識。如何良俊《曲論》自稱羨慕「古之審音者，其神妙如此」，面對「今世律法亡矣」的局面，而有意識地做「論詞曲之語」。<sup>55</sup>徐渭《南詞敘錄》感歎雜劇有《點鬼簿》、院本有《樂府雜錄》、曲選有《太平樂府》，但是「南戲無人選集」，因此才有意「遂錄諸戲文名」而成書。<sup>56</sup>王驥德著作《曲律·自序》說自己面對「俾太古之典刑，斬于一旦；旧法之澌滅，悵在千秋」的局面，有意寫出《曲律》以規範詞曲創作。<sup>57</sup>相比較而言，胡應麟就沒有這種明確以曲論家論曲的態度與意識，胡應麟在只是在《莊岳委談下》中與《剪燈》、《秉燭》、《水滸》等小說混談，也沒有明確地提出談論宗旨。

<sup>51</sup> 《莊岳委談下》卷 41，頁 430。

<sup>52</sup> 《莊岳委談下》卷 41，頁 427。

<sup>53</sup> 明·胡應麟，〈雜東汪公談藝五通〉，《少室山房集》卷 113，頁 828。

<sup>54</sup> 《莊岳委談下》卷 41，頁 427。

<sup>55</sup> 明·何良俊，《曲論》，頁 1。

<sup>56</sup> 明·徐渭，《南詞敘錄》，頁 239。

<sup>57</sup> 明·王驥德，《曲律》，頁 49。

## 陸、小結

李昌集在《中國古代曲學史》中指出，晚明戲劇表演形態發生論的思路、視角及具體的內容，伏涵著一個至為重大的學術立場的轉變。<sup>58</sup>這個見解非常敏銳。不過，從胡應麟可以看出，這個學術立場轉變，不僅僅是李昌集認為的：從單純的以「文統」為「經」、以「詞章」為「緯」的「文學研究」而轉化為文化生態的綜合考察與某種今所謂「文化研究」<sup>59</sup>。這個學術轉變更是：以博學見稱的中晚明學問家，從楊慎、王世貞到胡應麟、謝肇淛，論曲的態度與徐渭、王驥德、呂天成等人的論曲完全不同，胡應麟在堅持詩文正統的心態下，展現出了中晚明在臨川文詞派與吳江聲律派專門的曲論家之外的另一種以學問家論曲的立場。這種立場其實也與明代劇本創作的「文詞家」一路暗合，比如邵燦的《香囊記》，其中使用不少四書語、杜詩、故事入戲文，雖受到徐渭等人批評，但受此影響的作家很多。王驥德就說：「自《香囊記》以儒門手腳為之，遂濫觴而有文詞家一體。」<sup>60</sup>又如鄭若庸《玉玦記》，王驥德也指責其「填垛學問」。<sup>61</sup>另如許潮的《午日吟》，以杜甫集中時令詩作最少的端午為韻事來創作，詞曲和賓白或化用杜詩，或直接用杜詩，展現學問。再如署名寰宇顯聖公的《孔夫子周遊列國大成麒麟記》，依據史實敷衍孔子的生平事蹟，大量彰顯儒學知識與學問，等等。另一方面，有人也支持在劇作中展現學問，如劉廷璣反駁：「安見類書不可填詞乎？」<sup>62</sup>不過，胡應麟這種以學問家論曲的立場，進一步說，背後牽涉到明代之時一個大的學術立場的轉變，以學問的態度來對待文學研究在晚明成為一種潮流，其應合了思想史中「尊德性」與「道問學」關係中逐漸對「道問學」的強調，進而影響到清代考證之學的發展及其與文學研究的關係。

<sup>58</sup> 李昌集，《中國古代曲學史》（上海：華東師範大學出版社，1997），頁 451。

<sup>59</sup> 李昌集，《中國古代曲學史》，頁 451。

<sup>60</sup> 明·王驥德，《曲律》，頁 121。

<sup>61</sup> 明·王驥德，《曲律》，頁 122。

<sup>62</sup> 清·劉廷璣撰、張守謙點校，《在園雜誌》（北京：中華書局，2005 年），頁 91。

## 參考文獻

- 明·何良俊，《曲論》，《中國古典戲曲論著集成》四，中國戲曲出版社，1959。
- 明·胡應麟，《少室山房筆叢》，上海：上海書店出版社，2001。
- ，《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979。
- ，《少室山房集》，《四庫全書》第 1290 冊，上海：上海古籍出版社，1987。
- 明·李 贄，焚書 續焚書，北京，中華書局，1975。
- 明·湯顯祖著，徐朔方箋校，湯顯祖集，北京：中華書局，1962。
- 明·王世貞，曲藻，《中國古典戲曲理論集成》四。
- 明·王驥德，曲律，《中國古典戲曲論著集成》四。
- 明·徐 渭，南詞敘錄，《中國古典戲曲論著集成》三。
- 明·謝肇淛著、郭熙途校點，五雜俎，遼寧教育出版社，2001。
- 明·張 琦，衡曲塵譚，《中國古典戲曲論著集成》四。
- 清·劉廷璣撰、張守謙點校，在園雜誌，北京：中華書局，2005。
- 陳國球，明代復古派唐詩論研究，北京：北京大學出版社，2007。
- 郭英德，明清傳奇史，南京：江蘇古籍出版社，1999。
- 李昌集，中國古代曲學史，上海：華東師範大學出版社，1997。
- 呂 斌，胡應麟文獻學研究，北京：中國社會科學出版社，2006。
- 譚 帆、陸 焯著，中國古典戲曲理論史，上海：華東師範大學出版社，2005。
- 吳 晗，吳晗史學論著選集，北京：人民出版社，1984。
- 謝國楨，明清筆記談叢，上海：上海書店出版社，2004。
- 葉長海，中國戲劇學史稿，上海：上海文藝出版社，1986。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences  
pp.67-81, No.18, Jun. 2009  
College of Humanities and Social Sciences  
Feng Chia University

## Hu Yinglin's Position on *Xiqu* from His Comparing *Pipa* with *Xixiang*

*Si-Ya Li*<sup>\*</sup>

### Abstract

This paper states that it is Hu Ying-Lin who firstly compared *Pipa* (the tale of pipa) with *Xixiang* (the western chamber). *Xixiang* is northern drama while *Pipa* is southern drama with distinguished styles. Why could Hu Ying-Lin put them in same situation? This paper points out that the first reason is that Hu Yinglin evaluated *Xiqu* (drama) with the standard of poetry. Hu Ying-Lin criticized *Xiqu* as *youyi zhi motu* (the poorest value among all the arts) when it was highly praised in the late Ming Dynasty. The second reason is that Hu Ying-Lin viewed *Xiqu* as knowledge. He thought *Xiqu* should be *xu* (fictitious) but be based on *shi* (facts, reality, history, etc.). The emphasis of *shi* showed his attitude that *Pipa* and *Xixiang* were one kind of knowledge, so they could be compared. Then, this paper explored a transition, that is, Hu Ying-Lin, known for his erudition in evidential scholarship and knowledge inheritance, showed an academic position on *Xiqu*, which is different from Linchuan School and Wujiang School.

**Keywords:** Hu Ying-Lin, the western chamber, the tale of pipa, xushi, erudition

---

\* PhD Candidate, Division of Humanities, Hong Kong University of Science and Technology.