

徘徊在明清诗歌创作的边缘

——论明清传奇下场诗之集唐现象

任孝温

(苏州大学 凤凰传媒学院, 江苏 苏州 215123)

摘 要 :明清传奇下场诗的集唐现象是在前代文人集句的基础上发展而来的,在《浣纱记》之前的戏文作品中已初见端倪,《牡丹亭》则是首部大量使用集唐下场诗的例子。之后的传奇创作中,集唐类下场诗作为文人传奇的重要标志一直存续未绝。集唐的出现,与明代诗坛的复古和“尊唐”有关,是诗坛“尊唐”风气在剧坛的折射。就传奇而言,则有着作品格调标定和风格分野的意义。但与此同时,本色风格的俗语警句类下场诗却存而未绝,与集唐并驾齐驱。尤其是某些文人作者刻意采用俗语警句类下场诗的行为,某种程度上反映了“本色”的要求,标识着传奇语言“面向舞台”的另外一个发展方向。无论集唐类的下场诗或俗语类的下场诗,皆未进入明清诗歌创作的主体范围,始终徘徊在边缘。而这种边缘形态恰恰构成了一种独特的文学现象,应当在传奇和诗歌文体之间进行审视。

关键词 :明清传奇 ;下场诗 ;集唐 ;集句 ;体制

作者简介 :任孝温(1974—),女,山西稷山人,苏州大学凤凰传媒学院副教授,主要从事古典戏剧研究。

基金项目 :江苏省社科基金重大项目“江苏戏曲文化史研究”(项目编号:13ZD008)的阶段性成果。

中图分类号 :I207.22 **文献标识码** :A **文章编号** :1001-4403(2014)01-0136-06 **收稿日期** :2013-09-30

唐诗和明清传奇是古代文学史上各自辉煌一时的两种文学样式,乍看之下,二者不仅体式大相径庭,而且时代相去甚远,自可苑囿各具。然而,正是这样两种看似大相径庭的文学体式,却在“下场诗”这一点存在着交集,发生了关联。透过明清传奇下场诗中的“集唐”现象,我们不仅可以考察作为一代之文学的唐诗对于后世文学的重要影响,而且还可以从“曲备众体”的角度,考察传奇文学中各种不同文体的移植和侵入状态,从文体生态角度考察文学的盛衰兴废。就此而言,研究明清传奇中的集唐类下场诗,不仅具有跨代的意义,而且具有跨文体的含义,自然

不可轻忽。

下场诗是明清传奇惯例性质的体制化的文本表征。所谓“下场诗”,即演员在每一折子演出结束临下场时,要吟诵几句与本折情节有关且往往又带有总结收束性质的诗句,通常是五言与七言诗,多数由下场人物分别吟诵,常与吊场相伴而生。下场诗的渊源可以上推到前代的说唱文艺,从现存早期话本看,其间就有在故事进行到某一段落终结时,用几句诗歌总结本节内容的做法。早期南戏的下场诗多为民间警句式的俗语,往往

有警世劝世的功用。到明清传奇的时代,集句则成为下场诗创作的一种重要方式,其中,尤以集唐最为醒目。

集唐本是古代文人的一种文字游戏,是“集句”的一种特殊形式。集句的渊源起码可以上溯到晋代傅咸的《七经诗》。但宋代之前,这种带有游戏性质的“创作方式”并不流行。至北宋,经石延年 and 胡归仁倡导,并经诸如王安石等大家的积极参与,集句诗才作为一种“创作方式”逐渐流行。有学者统计,仅王安石就有集句诗68首。之后,这种方式不仅被用于写诗,而且还用于填词和谱曲,出现了“集句词”和“集句散曲”等崭新体式。传奇出现后,集句这种写作方式被引入戏曲创作之中,尤以下场诗最为常见。

集唐则是集句的特殊方式。所谓“集唐”,是指集合唐诗中的不同诗句,以组合成新诗的联句方式。一般都是集同韵部中的几句诗,组合成新诗。由于诗句在诗歌中位置不同,这就在集句过程中形成了一定的限制和制约。如由于绝句的第三句不入韵,故选择范围就相对宽泛一些。又由于绝句不同诗句之平仄也有规范化要求,加上句意方面一般要有起、承、转、合之格局,律诗则在颈联、颔联的位置有对偶的要求,其余四句也由于分处诗歌首尾,文义上也多有特定要求,故在具体选择诗句时,除了诗句意思与剧情和人物处境的配合外,还必须兼顾诗句的平仄和句意的位置要求。所以,这种选择其实受着多方面制约,并不能完全自由地选择和组配。

集唐本属文人雅玩的游戏,这种游戏虽然要求作者必须有深厚的有关唐诗的积累,有一定难度,但历代文人却乐此不疲,自宋代大量出现集句作品始,元明清各代迄于近代乃至当今仍不乏作者,且屡有佳作。如瞿秋白有集句绝命诗《偶成》:“夕阳明灭乱山中(韦应物《自巩洛舟行入黄河即事》;‘乱山’原作‘乱流’),落叶寒泉听不穷(郎士元《题精舍寺》;‘落叶’亦作‘落木’),已忍伶俜十年事(杜甫《宿府》),心持半偈万缘空(郎士元《题精舍寺》;‘心’一作‘僧’)。”诗之前两句写秋景,后两句写心怀,情景交融,堪称佳作。也有以集唐形式联成上下相对的联语,如有人曾集成“劝君更尽一杯酒(王维《渭城曲》),与尔同销万古愁(李白《将进酒》)”一联,两句都是唐诗名句,连在一起又浑然天成,也堪称高妙。

二

唐诗以集唐的形式进入传奇下场诗,其实经历了一个逐渐发展的过程。早在戏文和戏文改本时期,就已经出现了引用前代诗词作为下场诗的情况。早期下场诗对于唐诗的使用,又可以分为几种情况。

一是引用某一句或者两句唐诗,与自创的诗句共同构成下场诗。如《荆钗记》第二十出《传鱼》下场诗的后两句“只恐匆匆说不尽,行人临发又开封”,出自唐代诗人张籍《秋思》诗后两句,仅略有更动。第三十五出《时祀》下场诗后两句“天长地久有时尽,此恨绵绵无尽期”,出自白居易《长恨歌》。《香囊记》第三十七出《得书》、《浣纱记》第三十二出《谏父》也使用了《长恨歌》这两句诗作为下场诗。引用某一句的例子有《浣纱记》第十四出《打围》下场诗:“乘春行乐任遨游,游到苏台最上头。宴罢争扶入罗帐,任他明月下西楼。”其中第四句出自唐李益的《写情》诗末句。再如《明珠记》(1515)第十二出《惊破》下场诗:“珍重佳人寄好音,望郎不见涕沾襟。徒劳掩袂伤红粉,不辨仙源何处寻。”其中最后一句就是借用了唐代王维《桃源行》“渔舟逐水爱山春”诗最后一句。第二十三出《巡陵》下场诗:“不将清瑟理霓裳,红泪流珠满玉床。总为君王未相识,可怜飞燕倚新妆。”第四十二出《江会》:“零落残魂倍黯然,客中相见客中怜。此情可待成追忆,血泪染成红杜鹃。”都是引用单句唐诗与自创诗句一起构成下场诗的例子。

二是引用多句唐诗或者改用多句唐诗(一般为四句)以形成新的下场诗。有整体挪用整首唐诗的情况。如《明珠记》第二十一出《别母》下场诗:“雨滴梧桐秋夜长,愁心和雨到昭阳。泪痕不学君恩断,拭却千行更万行。”这首诗其实就是唐代刘皂的《长门怨》,只是将原诗的“雨滴长门秋夜长”中的“长门”改为了“梧桐”。^{[1] 5358}再如《浣

关于集句的渊源和宋代的发展,可参考张明华《集句诗的发展及其特点》以及李宏亮与张明华合作《王安石的集句诗:北宋集句诗的最高成就》等论文,分见《南京师范大学文学院学报》,2006年第4期,第24页;《阜阳师范学院学报》(社会科学版),2011年第3期,第70页。

本文对戏曲作品创作时间的确定,暂以程华平《明清传奇编年史稿》(齐鲁书社2008年版)为准,凡作品后以括弧标示者,均据此书,特此说明。

纱记》第三出《谋吴》下场诗,几乎是整体挪用了唐代杜牧的《题乌江亭》诗,只个别字有更动。第三十出《采莲》之下场诗:“银箭铜壶漏水多,试看凉月堕红波。吴歌楚舞欢未毕,东方渐高奈乐何。”其实采用了唐李白《乌栖曲》的后四句。^{[1]1682}有的则属于改用的情况,如《浣纱记》第三十四出《思忆》下场诗:“一道清泉接玉沟,君王行处不曾秋。谁言水是无情物,也到宫前咽不流。”其实出自唐叔孙向《题昭应温泉》诗:“一道流泉绕御沟,先皇曾向此中游。虽然水是无情物,也到宫前咽不流。”^{[1]5358}改用的痕迹十分显见。

三是集不同唐诗作品的不同诗句,或者再结合自己的诗句以构成下场诗。这里已经出现了“集唐”的雏形。如《明珠记》第十六出《返旗》中,下场诗为:“汉将平明西破戎,捷书夜飞清昼同。今日时清两京道,长安白日照春空。”其中的“捷书夜飞清昼同”出自杜甫的《洗兵马》第二句,“长安白日照春空”则出自李白《阳春歌》首句。^{[1]1690}分取不同诗人的诗句成章,已经是“集”的作法了。这样的例子还有很多,再如《明珠记》剧末的下场诗:

金谷铜驼非故乡,归心日夜忆咸阳(贾岛《渡桑干》,一说刘皂《旅次朔方》)。三年奔走荒山道,一旦悲欢见孟光。游说尚凭三寸舌,江流曲似九回肠(柳宗元《登柳州城楼寄漳汀封连四州刺史》)。相逢尽道休官去,不逐东风上下狂。

但如果严格以“集唐”标准看,在《牡丹亭》大量采用集唐作为下场诗的写作方式之前,戏文和传奇对于唐诗的引用,仍然处在一个并不规范的状态,缺乏严格的体例限制,因而也并无定制可言。

三

据目前考察可知,《牡丹亭》(1598)应该是较早使用集唐作为下场诗定制的传奇作品。据学者研究,该剧“共出现‘集唐’诗69首,计280句,分别集自129位诗家的270余首诗”。全剧五十五出中,“其下场诗除第一出(四句)和第十六出(两句)非‘集唐’外,其余五十三出下场诗均为‘集唐’,计53首”^[2]。从明末开始,集唐类下场诗就与自创类下场诗并行不悖,一直延续到清代。起码在雍正时期的《寒香亭》传奇中,我们仍能看到十分规范的集唐现象。

考察这些集唐现象,可以发现一些共性存在。

首先,从目前可见的例证看,凡是使用集唐下场诗的传奇的作者多是文人作者。如《牡丹亭》的作者汤显祖为万历间进士,曾任太常寺博士等职。《春灯谜》的作者阮大铖为万历四十四年(1616)进士,因才情四溢曾蜚声科场,享誉诗坛,有“江南第一才子”之美誉。《情邮记》的作者吴炳不仅出身文士,且也曾位居高官。《雷峰塔》的作者方成培也是文士身份,只是因健康原因未能参加科举。另外一个作者范希哲则有多部作品之下场诗使用集唐,其《万全记》《十醋记》《偷甲记》《双锤记》《鱼篮记》《四元记》均属之。此人虽生平不详,但仅从其作品所标书之“四愿居士”“素泯主人”“秋堂和尚”“看松主人”“鱼篮道人”“燕客退拙子”等署名也不难看出其文人身份。有意思的是,被称为“临川派”的几位作家都曾使用集唐,而临川派素有文词雅致的特点,又称“文采派”,从中也可以看出集唐的文士化特征。

其次,集唐诗一般都有特别标识:一是注明为集唐,有的在下场诗前面直接标注“集唐”二字,有的则标识为“集句”;二是除了标识集唐的形式之外,有的还标识出具体作者,表明诗句出自何人之手。如《雷峰塔》第三出《出山》下场诗:

云飞天末水空流(刘沧),石室烟含古桂秋(李郢)。自昔稻粱高鸟畏(陆龟蒙),君于此更何求(元微之)。

这种具体的标识方法更增加了“集唐”的难度,显然非一般书会才人所能。

再次,就诗句作者而言,一般的集唐会选择不同作者的几句诗组合成下场诗,也有的会连用其中的两句与其他作者的诗句组合。有意思的是,有些剧本还特意选择一个作者的不同诗句来组合成下场诗,从而形成集唐的一种特殊形式。如《万全记》第十二出《报录》采用了“集杜”的形式,四句下场诗为:“农务村村急(《春日江村五首》),山云淦淦寒(《放船》)。天机近人事(《独立》),每日报平安(《夕烽》)。”分别集自杜甫的四首诗。第十四出《守石》,采用的是“集李”的形式:“明月如白石,白石今出没。月出石镜开,扫石待归月。”所集为李白诗句。第二十出《逸劳》是“集陶”的形式:“北林荣且丰,虽未量岁功。桑竹垂余荫,何必升华嵩。”凑合陶渊明的诗句,显然已经不属于集唐的范围了。这种集一个作者的不同诗句以

诗句出处为本文作者注出,下同。

组合成下场诗的做法,由于选择余地更加有限,所以,难度更大,其游戏色彩也更加浓厚。

唐代是中国古代诗歌的巅峰时期,这一时期产生了大量的作家和作品,题材涉及广泛,风格多种多样,体式也繁复不一,这些都为集唐提供了可能。由于古典戏曲题材多样,情境多变,因而对下场诗的内容要求自然也较为具体和苛刻。正由于唐诗在题材、风格、情境方面的多样性特征,使得唐诗可以为明清传奇的下场诗提供丰富的选择源,从而使集唐成为可能。

但明代传奇中出现这种现象,显然还有着更加具体的原因。其中,唐诗在明代备受推崇,是集唐出现的重要的文化基础。有学者曾经指出:“在中国诗歌或诗学史上,对唐诗充满热情与崇拜的程度,没有哪一个时代能与明代相提并论。”^[3]明代诗坛自明初始,就兴起“尊唐”的复古思潮,而复古思潮在明代又堪称贯穿性的文学潮流,仅以诗人而论,除著名的前后七子外,尚有“十才子”“前后五子”“广五子”“续五子”“末五子”等文人群体,时间上则自弘治而至于明亡。^[4]^[346-347]

复古思潮的一个重要表征即在诗歌审美方面的“尊唐”。早在前七子的时代,对唐诗的推崇就已经达致了前所未有的程度,如当时曾领诗坛风骚的王九思在《刻太微后集序》中曾概括说:“今之论者,文必曰先秦两汉,诗必曰汉魏盛唐,斯固然矣!”^[5]^[236]《明史·文苑传·王世贞传》在谈到“后七子”之一王世贞的文学主张时也曾说:“其持论文必秦汉,诗必盛唐,大历以后书勿读……”而《李攀龙传》中谈到李的文学主张也有相似观点:“其持论文自西京,诗自天宝而下,俱无足观。”^[6]^[765]一直到清代康乾时期,这一论点仍余音缭绕,存而未绝。如沈德潜在《说诗碎语》中就曾提出“诗不学古,谓之野体”的主张,尊唐复古之意显而易见。

明代诗坛“尊唐”的另外一个重要表现是大量的唐诗选本风行。终明一代,曾经出现的唐诗选集为数众多,据笔者约略统计,仅查清华《明人选唐的价值取向及其文化蕴涵》一文中提到的明代有关唐诗的选集就有近60种。这些选本对唐诗在明代的流行起到了推波助澜的作用,同时也为“集唐”提供了某些方面的便利条件。一是强化、固化了“宗唐”的诗歌观念,如明初高棅编辑的《唐诗品汇》就崇尚盛唐,在诗作选择和评析中也显示了独特的识见,对明代“尊唐”风气颇有影

响。二是通过评注等形式,促使了唐诗的普及和流行。如《增订评注唐诗正声》《删补唐诗选脉笺释会通评林》等选集都具有注释内容,显然有助于读者的理解。三是某些特定体例的唐诗选集,其实为传奇作者集唐提供了方便。如《唐诗咏史绝句》《唐诗类钞》《唐诗类编》《唐诗分类精选》《唐贤永嘉杂咏》《唐贤岳阳楼诗》《唐诗分类绳尺》《唐诗类苑》等集子出现,或因地成集,或萃类成章,这些都为集唐时的诗句选择提供了检索的便利。

所以,结合明代诗坛的复古思潮考察,传奇中集唐的出现绝非偶然和随机的文学现象。某种程度上,集唐其实是明代诗坛“尊唐”风气在传奇创作领域的折射,是诗坛复古思潮在戏曲文学领域的反映。

有了这样的背景,“集唐”在传奇中的出现也就有了一点“自炫才学”的味道。正如前文所言,并非所有的传奇作者都有能力用集唐的方式创作下场诗,也只有那些饱学之士才可能对唐诗有着运用自如的稔熟程度。所以,剧本下场诗自标“集唐”,某种程度上也是作者文士身份的炫示和标识,有着抬高自身作品身价的微妙作用,其格调标识和文化标签的意义也一目了然。

需要说明的是,即使在集唐类下场诗出现之后,很多传奇作者仍乐于使用自创的下场诗。其中固然有作者能力方面的原因,但另一个更现实的原因则在于集唐在内容方面的限制。这种限定很大程度上制约了作者淋漓尽致的抒写和发挥,影响了作者思想和情感的充分表达。

如文士剧作家李渔,在其著名传奇《笠翁十种曲》中,均未采用集唐,另外一个当行剧作家李玉,虽然可以“上穷典雅,下渔稗乘”^[7]^[1470],但他的作品不仅不使用集唐,反而在不乏雅致下场诗的同时,保留了大量俗语类下场诗。如《人兽关》传奇第七出《周急》下场诗“一餐饱饭赛狼吞,暴富贫儿喜气新。惟有感恩并积恨,万年千载不生尘”,第十一出《猝变》“天有不测风云,人有旦夕祸福。青龙白虎同行,吉凶全然未卜”等诗句,都是早期戏文中经常出现的下场诗诗句。足见这类下场诗诗句在传奇作品中一直得以继承,并没有因为文人传奇的大量出现而消亡。

四

集唐类下场诗是和剧场演出密切联系的传奇体制,所以,集唐的“临场”状态即集唐类下场

诗在剧场演出时的具体形态就成为本文研究的另外一个重要问题。据初步考察,我们发现:集唐的文本意义远远大于剧场意义。换言之,尽管集唐类下场诗在传奇中大量存在,但在昆剧折子戏演出中,起码在清代乾嘉以来的昆剧折子戏演出中,集唐下场诗并未得到大量采用。其原因有以下几点。

首先,下场诗的大量消减,挤压了集唐作为下场诗的生存空间。随着传奇创作的发展,从明末清初开始,一些作者已经不再机械地照搬早期传奇的体制性作法,很多传奇作品已经不使用或少使用下场诗。这种作法起码在明末已初显端倪,到清代则屡见不鲜。如在明末清初李玉的传奇《牛头山》中,很多场次就不使用下场诗了。但“吊场”的使用似乎更加频繁。考察全剧,仅有第4、5、7、12、15、16、17、18、19、20各出有标准意义的下场诗存在。明代吴江才女叶小纨所作《鸳鸯梦》,就不使用下场诗。清乾隆年间蒋士铨所作传奇《冬青树》,全剧38出,很多场次也不使用下场诗,更不要说使用集唐了。传奇《桂林霜》也很少使用下场诗,且没有使用集唐。清代署名玉樵仙子填词的《茯苓仙》,也基本不使用下场诗。

《明清抄本孤本戏曲丛刊》中所收录的很多单折戏也都不使用下场诗。由于该书收录的多是台本,显示的是当时剧场的演出状态,因而可以看出,尽管很多剧本的墨本都有下场诗存在,但在实际演出时,这些下场诗则未必会吟诵,很多是被删除的。再结合《缀白裘》收录折子戏的下场诗情况,可以发现,该阶段的作者在创作传奇作品时,有些作者已经出于“临场”的考虑而不再胶柱鼓瑟般地照搬传奇每出必有下场诗的做法,而是因剧制宜,灵活为之了。

其次,随着昆剧折子戏演出的盛行,独立出来的折子戏作为相对独立的演出单元,其组合方式已经演化为“叠头戏”的小串本方式。这就使得每一折戏在情节安排、故事连接、人物上下场等方面较之“文本形态”的戏剧有了显著不同,原本着眼于故事组接的吊场和下场诗也失去了存在的必要,这显然大大压缩了下场诗的生存空间,影响到集唐的进一步发展。

再次,集唐类下场诗本身的缺点,制约了其自身的进一步普及和发展。从戏剧情节的角度看,戏剧情节有着无限具体的可能,而下场时的戏剧情境也繁复多样、千变万化。下场诗要想准

确反映特定戏剧情境中的人物情态,就势必“因境制宜”,量身定做。这就给下场诗的内容带来了较大程度的制约。在此意义上,尽管唐诗内容丰富,题材广泛,但总存在局限。因而,从中选择合适的诗句就受到了诗意方面的限制,局限很大,空间有限。很多情况下,选出的诗句与本出的需要只能是大概对应,未必可以和剧情严丝合缝、高度匹配。所以,一些作家宁愿无所依傍,自创诗句。正如清代嘉庆年间的传奇作家程煥在《龙沙剑传奇》第二出《赠丹》的下场诗后自注云:“落场诗,明人喜用集唐,究亦牵强不贯,不如自作新诗,与本出意切也。”^{[8][23]}而有些有能力和素养使用下场诗的剧作家,却也未选择“集唐”的方式,恐怕也正是考虑到了这一因素。还有,从作者的素质要求看,集唐对于作者的唐诗素养要求颇高,非一般文人所能及,加之唐诗一般都比较文雅,相对难以理解,这也是集唐未能进一步普及的重要原因。

从诗歌创作的角度看,作为明清时期诗歌的一种存在方式,传奇下场诗中的集唐被赋予了两个基本特性,这使得它与一般的诗歌大异其趣,判然有别。某种意义上讲,这两个属性又可以视作两个方面的限定和约束,仿佛两个镣铐限定了传奇集唐诗的自由发展和逐渐普及。一是戏剧情境的约束,如上所言,由于情境存在无限具体的可能性,就使得作者不可能脱离剧情而自由创作,只能是带着镣铐舞蹈,在有限的空间内局促地舞蹈。二是由于必须采用集唐的形式,必须选择现成的唐人诗句来凑合成篇,这也限定了作者才情的发挥,所以只能是一种雅玩的游戏。

集唐的意义主要体现在戏曲文学层面,作为一种非常态的文人雅玩的诗歌游戏,集唐类下场诗的运用确实有着作者身份标定和作品格调标识的特殊作用,是文人作品的醒目标签。中国古代文学场景中,本来有着诗庄词媚曲谐的分野。换言之,可以理解为三种诗体的渐趋卑下。与雅文学的诗歌比较,词曲只能是小道了,而文人骚客的填词谱曲也只能是末技下流,不登大雅之堂了。这样,在被视作卑下之体的曲中嵌入原本属于雅文学代表的唐诗,无疑就冲淡了曲之卑下意味,

从传奇到昆剧的这种变化,学者已有具体论述,参见王宁《昆剧折子戏研究》第二章“昆剧折子戏之文本与词乐关系研究”之第二节“从墨本到台本:昆剧折子戏的情境再造与排场变异”,黄山书社,2013年版,第81页。

某种程度上提升了明清传奇的地位和格调。尤其是集唐的大面积使用,更使得很多明清传奇在文本层给人绮绣满眼的感觉。也正是在此意义上,集唐类下场诗其实是传奇作者文士化的产物,是传奇文本雅化的重要标识,是下场诗雅化的登峰之作和造极状态。尤其是由于多种限定的存在,使得这种艺术表现仅仅作为明清时期诗歌创作的一种边缘形态而存在。

然而,当这种移植和嵌入遭遇舞台演出时,情况就又有所不同了。以舞台形式呈现的戏曲势必要以观众能够快速接受为前提;因而,其语言势必是闻而能晓、闻而能解的。这样,当明清传奇变成昆剧时,原本存在的集唐类下场诗由于多数存在观众快速理解的障碍,因而就势必让位于那些通俗易懂的俗语和警句类下场诗了。也正是在《缀白裘》之类的台本中,集唐类下场诗被大量删减的重要原因。

再宽泛一点考察,从文体移植的角度看,所

谓不同文体的移植和侵入,其实是有限度和有条件的。尽管从宋代开始,集唐诗由于得到当时一些名家诸如王安石等人的积极推重,已经摆脱了早期不被重视甚至被轻视的地位,试图步入文学的殿堂,但当这种已经文人化的文体被采入传奇时,由于受到传奇特定的舞台属性的限制,它的舞台命运也必须接受“本色”标尺的检验,接受观众和舞台的最后评判。而这种检阅和评判,恰恰是集唐下场诗兴废存亡的终极标尺。

所以,明清时期以集唐形式出现的这种特殊的诗歌形态,在进入传奇体制后,一方面借助传奇扩大了它的影响,一方面受到舞台属性的限制而加剧了边缘化状态。这种边缘化的存在本身就是明清文学的一种特殊而有趣味的现象,其起落兴废背后蕴含的文体走向和审美接受的趣味,长期以来未受到学界注意。其实无论是从文体移植角度,还是从文学传播接受角度,都不应该忽略这种“边缘化存在”。

参考文献

- [1] 全唐诗[M]. 北京:中华书局,1960.
- [2] 吴凤雏. 关于《牡丹亭》中的“集唐”诗[J]. 东华理工大学学报,2011,(2).
- [3] 查清华. 明人选唐的价值取向及其文化蕴涵[J]. 文学评论,2006,(4).
- [4] 蔡镇楚. 中国古代文学批评史[M]. 长沙:岳麓书社,1999.
- [5] 王九思. 浣溪集[G]//续修四库全书. 上海:上海古籍出版社,2002.
- [6] 二十五史:册八[M]. 杭州:浙江古籍出版社,1998.
- [7] 蔡毅. 中国古典戏曲序跋汇编[M]. 济南:齐鲁书社,1989.
- [8] 程焄. 龙沙剑传奇[M]. 哈尔滨:黑龙江人民出版社,1986.

[责任编辑:雨夕]