

论戏曲文体文人化中的著作权意识

王小岩

摘要:早期戏曲作者不重视作品的署名权。明代嘉靖、隆庆以后,戏曲文体文人化程度加深,戏曲刊本开始出现署别号或真名的情况,说明当时的戏曲作者逐渐有了著作权意识。而宋元南戏在元明两代删改过程中,著作权发生了转移,如高明、丹丘先生(朱权)等在有意无意之中被认为是一些作品的作者。在戏曲文人化的过程中,文人戏曲家越来越重视戏曲作品的著作权,汤显祖是代表之一。汤显祖对改本的激烈态度促成了晚明戏曲著作权观念的发展。祁彪佳《远山堂曲品》分别著录原作与改本,实际是承认了作者和改家各自的著作权。

关键词:著作权;戏曲;文人化;汤显祖;传世作品

中图分类号: I237 **文献标识码:** A **文章编号:** 2095-5804(2017)02-0144-10

“著作权”是现代术语,但“作者”这个词语古已有之。《论语》中所说“作者七人”的“作者”,一般认为是孔子用以评价能够制礼作乐的圣人,有很强的神圣性。^①“作者”虽早已用于指文学作品的撰者,但到明代中期尚未普遍用于戏曲、小说的创作中,这两类文学体裁多使用“编定”标明作者的工作,很少使用“撰”“作”这类强调著作权的词语。同时,作家署名时多使用别号。这些情况说明这两类文学体裁的撰者尚无著作权意识。但是,明代嘉靖以来,在戏曲文体文人化的带动下,戏曲的文类地位逐渐提高,戏曲出版物的署名权开始发生变化,作者署真名的出版物增多,说明作家逐渐对戏曲作品有了著作权意识。汤显祖反对别人改他的传奇,可视作为著作权意识的明确宣言,这促成了晚明戏曲著作权意识的进一步发展。

一、戏曲出版物的署名变化

古代文人视戏曲为“小道”,不珍惜署名权。正史撰者更以正统自居,不收入戏曲创作。清初毛奇龄论证元代曾施行“以曲取士”的科考制度,提出“以曲取士”没有被载入《元史》是明初主持史馆的宋濂等

作者简介:王小岩,东北师范大学文学院讲师,长春,130024。

本文系教育部人文社会科学研究青年基金项目“明代文人传奇在清代的舞台呈现研究”(16YJC751028)阶段性成果。

① (清)刘宝楠:《论语正义》,中华书局,1990年,第597页。

人“持道学悉删不一存”之故,^①元人杂剧作品也在《元史》中付之阙如。毛奇龄这一说法可能没有确切根据^②,但《元史》不载作家的戏曲创作,却是不争的事实。现存的《元刊杂剧三十种》都没有署名。今人判断元代杂剧的作家归属,主要依靠元代钟嗣成的《录鬼簿》、明初贾仲明的《录鬼簿续编》和朱权的《太和正音谱》。元代杂剧作家人数众多,钟嗣成视这些剧作家为才人,分“已死才人”“未死才人”两类,“未死才人”同入鬼簿,这是正史之外的元代戏曲作者的真实境况。

早期戏文多以集体形式的“书会才人”署名。如现存的《永乐大典戏文三种》之中,《张协状元》可能为“九山书会编撰”^③,《宦门子弟错立身》署“古杭才人新编”,《小孙屠》署“古杭书会编撰”,再如成化本《白兔记》署“永嘉书会才人”。^④在这四部戏文中,只有《小孙屠》的作者可考是萧德祥,他是武林书会中的一员。但俞为民认为《小孙屠》是经北杂剧改编成南曲的。^⑤那么,萧德祥只是一位改家,而非作者。钱南扬《戏文概论》介绍宋元南戏剧本,除了上述四种外,署以作者的仅有高明《琵琶记》,其余作者均难考定。^⑥不过,根据《永乐大典戏文三种》及成化本《白兔记》的署名惯例也可以推断,这些佚名的南戏作者大部分可能是“书会才人”一类人物。当然,造成作者难以考知的原因,或许还在于这些早期戏文作品是民间的集体创作,“书会才人”也正符合这种集体创作者的身份特征。但更主要的原因可能是这些作者不愿意或者不屑于在戏曲作品上署名。

徐渭《南词叙录》著录的早期南戏剧目,标有作者的作品寥寥可数,如《蔡伯喈琵琶记》的作者是高则诚(原书标在《闵子骞单衣记》之下,当为串行所致),《五伦全备记》的作者是邱文庄。书中还提到《香囊记》的作者是邵文明。这三位以外,尚有李景云、用礼二人,《崔莺莺西厢记》和《王十朋荆钗记》分别署作“李景云编”,《岳飞东窗事犯》署作“用礼重编”,可见这二人可能是改家,并非作者。^⑦《中国古典戏曲论著集成》整理本《南词叙录》尚有“《忠孝节义》,方谕生作”“《玉玦记》,郑若庸作”,可能是后人添入。^⑧元刊本《琵琶记》仅署以“东嘉高先生编集”,致使当代学者疑“高先生”未必就是高明(则诚)。明代世德堂刊本《五伦全备记》卷前题“星源游氏兴贤堂重订,抚东王氏蜚英堂参阅,绣谷唐氏世德堂校梓”^⑨,提到重订者、校对者和刊行者,但没有提到作者。《忠孝节义》今无存本,方谕生的生平事迹也无考。《玉玦记》的金陵(南京)富春堂刻本刊于万历辛巳年(1581),卷一、卷三仅署校者和刊行者的名号:“豫章敬所谢天祐校,金陵对溪富春堂梓。”卷二、卷四仅署刊行者:“金陵对溪富春堂梓。”没有题署作者的名姓或字号。^⑩汲古阁刻本的《玉玦记》也没有署名。明代继志斋刻本和汲古阁刻本的《香囊记》都没有题署作者。当时

① (清)毛奇龄:《经问补》卷2,《景印文渊阁四库全书》第191册,台北:商务印书馆,1986年,第237页。

② 王小岩:“元以曲取士”说与明清科举制度批评,《中国诗学》第16辑。

③ 此剧原无署名,因该剧第二出有“九山书会,近日翻腾,别是风味”,钱南扬校注本予以补出。参见钱南扬:《永乐大典戏文三种校注》,中华书局,2009年,第1页。

④ 这些署名还有争论,比如“九山”所指,有人认为是苏州,有人认为是温州,有人认为是福州;再如《小孙屠》,也有学者认为它是明代的作品。参见金宁芬:《南戏研究变迁》,天津教育出版社,1992年,第128~129、141~143页。

⑤ 俞为民:《宋元南戏考论续编》,中华书局,2004年,第179页。

⑥ 钱南扬:《戏文概论》,上海古籍出版社,1981年,第83页。

⑦ 郑志良:《关于〈南词叙录〉的版本问题》,《戏曲研究》第80辑。按,该文附有郑志良整理本《南词叙录》,此整理本更为精审,本文统计据此整理本。

⑧ (明)徐渭:《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第3册,中国戏剧出版社,1959年,第253页。

⑨ (明)邱濬:《五伦全备记》,《古本戏曲丛刊初集》卷1,商务印书馆,1954年影印本,第1页。该刊本卷2、卷3、卷4仅作“绣谷唐氏世德堂校梓”,俱见各卷第1页。

⑩ (明)郑若庸:《玉玦记》,《古本戏曲丛刊初集》,商务印书馆,1954年影印本,俱见各卷第1页。

《曲品》一类目录著作已经出现,毛晋不会不知道《玉玦记》为郑若庸所作、《香囊记》为邵槃所作,这可能只是依据旧本翻刻未加校订所致。

现存明刊戏曲作品,多数是嘉靖、隆庆之后刻行的,这些刊本很少刻传奇作者的名号,反而多刻校勘、改订以及刊行者的名号。刻上校勘、改订以及刊行者的名号,当然是一种营销手段,但不题署作者名号,究其原因,应该与时人著作权意识不明确有关,但这一现象也在慢慢改变。

李开先的《宝剑记》,明刊本序文里叙及一些相关著者的名号,如坦窝、兰谷、山泉翁、中麓子等。现在考知中麓子为李开先的别号,该书卷首作者题署“中麓放客撰”,没有使用真名。^①富春堂刻本的戏曲作品,往往注明校勘者和刊行者,很少提及作者,但也有例外。富春堂刊行的张凤翼作品《灌园记》卷首署名:“西汉司马子长析传,大明张伯起氏汇编,金陵唐富春堂梓行”^②;《祝发记》在卷首“提纲”末题有“吴下张伯起编”^③。伯起是张凤翼的字,这是直接题署真名的例子。至于《虎符记》,因为缺少目录,是否也在目录之后标有“吴下张伯起编”字样,不得其详。《白蛇记》卷首署作:“浙郡逸士郑国轩編集,书林子弟朱少斋校正,金陵三山富春堂梓行。”^④富春堂之外刻行的戏曲作品,标明作者的有高石山房刻行的《目连救母劝善记》,卷首题“新安高石山人郑之珍编,馆甥叶宗泰校”^⑤,该刊本所收各种序跋,最晚的作于万历癸未年(1583)。继志斋是万历后期南京较大的书坊,^⑥继志斋刻行的《吕真人黄粱梦境记》,卷首题“不二道人苏汉英编次”^⑦。这些题署作者的刊本的出现或许是万历以后的一种变化,但还不能视为风气的彻底转变,大量刻本仍然不题署作者名号。汲古阁刻本的戏曲作品,基本没有题署作者的名号,但所刊改本却题署了改家名号,如《杀狗记》卷首题“龙子犹订定”^⑧,这一现象值得注意。

综观明刊本戏曲作品题署作者的情况,以未题署作者的刊本居多,但仔细考察可以发现:刊本上的作者署名,逐渐出现了从不题作者名号到题作者别号,再到题署真名的变化。这一变化发生的时间,经历了嘉靖、隆庆到万历三朝,跨度近一百年。刊本上没有题署作者真名或者别号,可能缘自书坊使用的底本缺少这些信息。但是,刊本题署作者别号或真名,就是一个耐人寻味的现象,这意味着作者对戏曲文体的认识有了转变,署名意识也逐渐强化。

需要指出的是,李开先撰写《宝剑记》时,正是戏曲文类地位的上升时期。从明代嘉靖初期到万历初期,更多文人剧作家投入戏曲创作,郭英德认为这一时期是“文人传奇的崛起期”^⑨，“奠定了明清文人传奇基本的文学体制、艺术风格和时代主题,从而建构了文人传奇的规范体系”^⑩。这一时期的重要剧作家如郑若庸、李开先、陆采等人的戏曲创作具有引领作用,使戏曲这一长期被视为“小道”的文体,逐渐为文人、士大夫重视。另外,这一时期科举不第的文人从事戏曲创作,加快了戏曲创作的文人化进程,特别是

① (明)李开先:《宝剑记》,《古本戏曲丛刊初集》卷上,商务印书馆,1954年影印本,第1页。

② (明)张凤翼:《灌园记》,《古本戏曲丛刊初集》卷1,商务印书馆,1954年影印本,第1页。

③ (明)张凤翼:《祝发记》,《古本戏曲丛刊初集》卷首,商务印书馆,1954年影印本,第1页。

④ (明)郑国轩:《白蛇记》,《古本戏曲丛刊初集》卷上,商务印书馆,1954年影印本,第1页。

⑤ (明)郑之珍:《目连救母劝善记》,《古本戏曲丛刊初集》卷上,商务印书馆,1954年影印本,第1页。

⑥ 俞为民:《明代南京书坊刊刻戏曲考述》,《艺术百家》1997年第4期。

⑦ (明)苏元俊:《梦境记》,《古本戏曲丛刊初集》卷上,商务印书馆,1954年影印本,第1页。

⑧ (明)冯梦龙改订:《杀狗记》,《古本戏曲丛刊初集》卷上,商务印书馆,1954年影印本,第1页。

⑨ 郭英德:《明清文人传奇研究》,北京师范大学出版社,1992年,第6页。

⑩ 郭英德:《明清文人传奇研究》,北京师范大学出版社,1992年,第13页。

这些作家的创作在文人、士大夫阶层以及民间流播,为他们赢得了声誉,加强了戏曲作品与作者之间的权属关系。具有代表性的人物有梁辰鱼、张凤翼、徐渭等,他们在戏曲出版物上的大胆署名,对戏曲文类地位的提升,产生了深远的影响。

梁辰鱼,字伯龙,号少白,别署仇池外史,江苏昆山人。梁辰鱼虽科举不第,但与当时文坛盟主王世贞、李攀龙都有交往,获得他们的揄扬,声名藉甚。李攀龙《寄赠伯龙》一诗称赞他:“彩笔含花赋别离,玉壶春酒调吴姬。金陵子弟知名姓,乐府争传绝妙辞。”^①梁辰鱼深具文采风流,乐府流传广泛。“乐府”既可指汉代以来的乐府诗体,也可指唐宋以来的词曲以及戏曲作品。这些门类的乐府体裁,梁辰鱼都有创作。梁辰鱼《鹿城诗集》收录“乐府诗”四卷,是模拟古乐府的创作。王世贞为这些乐府诗作序,称赞“伯龙犹知有返古也”,所谓“返古”云云,仍然是以传统诗文为创作的正宗。王世贞将梁伯龙拟作古乐府与创作新乐府——词曲——作了对照,他举柳永、张先比附梁伯龙,认为前二人在词曲创作上不能节制,不如梁伯龙以创作古乐府为“忏悔”所取得的成就。^②但是,梁伯龙的名声主要是由他的词曲、戏曲带来的,王世贞在《嘲梁伯龙》中说:“吴阊白面冶游儿,争唱梁郎雪艳词。七尺昂藏心未保,异时翻欲傍要离”^③,承认梁伯龙的词曲和戏曲创作在当时的广泛影响。梁伯龙散曲创作,有《江东白苧》《续江东白苧》两部集子,戏曲则有传奇《浣纱记》和杂剧《红线女》等作品。这些作品使他在当时名声大振。现存刻本中,国家图书馆藏《绣刻演剧》所收《重刻出像浣纱记》,应是富春堂本,该本题署“直隶昆山梁伯龙编次”,是以梁辰鱼的真名刊行的本子。梁辰鱼曾为李日华改本的《南西厢记》作序,署以“仇池外史梁伯龙题”,则是别号与真名联起来的署名方式。这些署名现象或许能说明,梁辰鱼已经认同了戏曲是他的文学创作的体裁之一。

与梁辰鱼同时代的张凤翼,字伯起,号灵墟,别署冷然居士,长洲(今江苏苏州)人,前面已经提到他的作品刻本署名情况。袁宏道作有《张伯起》一诗:“尊前红拂传,花下古钗书”^④,意在赞誉张凤翼的《红拂记》与书法,不仅写出张凤翼的风流气韵,也说明了《红拂记》在当时的广泛影响。从这些事例可见,当时文人间不仅不讳言戏曲创作,并且在一定程度上认可了戏曲创作带来的声名与成就。

万历后期,吕天成著《曲品》一书。比较《曲品》的剧目与徐渭《南词叙录》的剧目,不难发现,吕天成著录作品标明作者更多,这实际上是与传奇文人化过程中戏曲出版物的署名变化相呼应的。吕天成说:“古帙虽多,作者泯没。”^⑤这是实情,而列入“新传奇品”中的作家就非常多。吕天成之后,明末祁彪佳、清初高奕所作剧目,都有较为详细的作者著录。确实,戏曲作品的署名作者增多,说明作者对戏曲文体的信心增加,当然随之而来的就是著作权意识的强化。讨论戏曲著作权意识,有一个问题不应回避,即早期戏文在明代发生的著作权转移。

① (明)李攀龙:《李攀龙集》卷14,齐鲁书社,1993年,第385页。

② (明)梁辰鱼:《梁辰鱼集》,上海古籍出版社,2010年,第34页。

③ (明)王世贞:《弇州山人四部稿》卷49,《景印文渊阁四库全书》第1279册,台北:商务印书馆,1986年,第625页。

④ (明)袁宏道:《袁宏道集笺》,上海古籍出版社,1981年,第143页。

⑤ (明)吕天成:《曲品》,《中国古典戏曲论著集成》第6册,中国戏剧出版社,1959年,第209页。

二、宋元南戏的著作权转移

前文已经提及宋元戏文的署名情况,这里再以《琵琶记》《荆钗记》为例来讨论著作权转移现象。

著作权的确立,无疑与作者的创作密切相关。然而,民间文学发展中的著作权归属却有另外的情形。中国古代长篇白话小说中的世代累积型小说,如《水浒传》《西游记》等,著作权都归给使文本主要内容最终稳定下来的人,如施耐庵、吴承恩等。这些作者确实对作品的最终成形付出了巨大心血。但是,若问这些作品到底哪些独创性可以归属署名作者,则很难作答。早期南戏作品的著作权是不是出现了同样的问题?俞为民认为:“从早期南戏剧本的形态看,多是世代累积而成的,一个剧目形成的过程,既有书会才人的参与,又有演员的参与。”^①俞先生指出的是南戏发展过程中的一种普遍现象。

现在学界普遍认为《琵琶记》的作者是高明。高明,字则诚,生于元成宗大德间,卒于明初。^②但《琵琶记》是高明在旧本《赵贞女蔡二郎》之上改订而成的。易言之,《赵贞女蔡二郎》这一原作者佚名的作品,经过高明改编成《琵琶记》后,著作权也归于高明,这种署名权的变化应该值得注意。

论及《琵琶记》的著作权问题,还应该提到20世纪80年代初有关高明是否为《琵琶记》作者的争论。最初,朱建明、彭飞的《论〈琵琶记〉非高明作》^③援引清初钮少雅、徐于室《汇纂元谱南曲九宫正始》中辑录的“大元天历间”《九宫十三调谱》所收曲文(这些曲文一般称之为“元谱”),朱建明、彭飞指出这些材料早于历史记载的高明作《琵琶记》的时间,同时这些材料又与古本《琵琶记》相合,因此认为《琵琶记》的作者不是高明,古本《琵琶记》所署“东嘉高先生”是另一位德高望重的书会才人。而徐朔方等很多学者参与了讨论,他们大体认为《琵琶记》为高明所作。^④邓绍基主编的《元代文学史》采取了较为谨慎的态度,介绍了朱、彭的观点,指出“此可备一说,容待进一步研讨”,并在书后给出一个详细而谨慎的注释。^⑤从各方举证的文献看,徐朔方、侯百朋、黄仕忠等人的论述较为可靠,朱建明、彭飞似乎过于信任来自清初的、“被神话了”的文献。^⑥这个几百年后的论争,应是高明改作《琵琶记》之时所未曾料到的,因为那时候戏文的作者问题并非如现在这般明确。

朱建明、彭飞质疑高明著作权有启发意义,提醒我们注意元末到明中期这段时间南戏著作权的变化。《琵琶记》的明刊本很多,如《重定元本评林点板琵琶记》(种德堂本)、《校梓注释圈证蔡伯喈》(富春堂本)、《重校琵琶记》(继志斋本)、《三订琵琶记》(明会泉余氏刻本)、《伯喈定本》(明刻本)、《琵琶记定本》

① 俞为民:《宋元南戏考论续编》,中华书局,2004年,第190页。

② 有关作者高明的考证,参见钱南扬:《琵琶记作者高明传考》,《汉上宦文存》,中华书局,2009年,第15页。

③ 该文刊于《文学遗产》1981年第4期,是他们所写《〈琵琶记〉非高明作辨》(《复旦大学分校校庆二周年科学报告论文集》,1980年10月)的修改稿。

④ 徐朔方:《〈琵琶记〉的作者问题》,《社会科学战线》1981年第4期。徐先生又作有《〈关于琵琶记作者问题〉的一条补充材料》,《社会科学战线》1982年第1期。此外,参与讨论的学者,还有胡雪冈《〈琵琶记〉作者考辨》(《艺术研究资料》1983年第5期)、黄文实(即黄仕忠)《“元谱”与〈琵琶记〉的关系》(《文学遗产》1985年第2期,此文亦收入他的《〈琵琶记〉研究》一书中,广东高等教育出版社,1996年,第266页)、徐洪火《〈九宫正始〉岂能剥夺高明的著作权》(《固原师专学报》1985年第3、4期)、刘孔伏《〈论琵琶记非高明作〉质疑》(《内蒙古师范大学学报》1988年第2期)等。

⑤ 邓绍基主编:《元代文学史》,人民文学出版社,1991年,第580页。

⑥ 参见金宁芬:《南戏研究变迁》,天津教育出版社,1992年,第149~153页。

(汲古阁本)等。这些刊本并非完全一致,其间有些改动或是书坊所为,但无人再敢将《琵琶记》置于自己名下却是事实。明代《琵琶记》改本中以槃邁硕人(徐奋鹏)改本变化最大,署名则用作者与改家并列的形式。明代刊刻的《琵琶记》,都自称是高明的原本。张凤翼《删正琵琶记序》可作为代表:

乃援帙嗟吁,遂汇编参伍片言,期于复古支字,必于宜今。考辞正言,匪倾俗耳;删刻袭译,犹捧众腹。务得免而忘蹄,略宫商之故步,恶刻舟而求剑。缓急协度,繁简适中,还面目于本来,通声音于政理。厥意微矣,厥功茂矣。^①

张凤翼也是一个对《琵琶记》古本多有留意的戏剧家,他在《谈轶续》中还提到他所见到的“高明草本”上的两处改正:

予尝见高则诚《琵琶记》草本【醉扶归】“彩笔墨润”二句改作“词源倒流”二句,今刻本已从之矣;又见一本“三不从做成灾祸一似天来大”改“三不从把好事翻成祸”,甚佳,惜未有从之者,亦不及刊定也。二改皆草书旁注,意必东嘉手笔。可见古人能虚心如此。^②

张凤翼所见是否“高明草本”,当可存疑,然而他对改笔出自高明确信无疑。事实上,无论张凤翼抑或其他明人,都未质疑过高明的著作权问题。这说明,高明将《赵贞女蔡二郎》改编为《琵琶记》,作为改家,不问改编多少,却获得了作品的著作权。

此外,明代出现了将宋元南戏的著作权赋予当时的名人的现象,这可以举《荆钗记》为例。徐渭《南词叙录》著录了两本《王十朋荆钗记》,“宋元旧篇”没有注明作者,只有“本朝”本注明“李景云编”。^③《南词叙录》还著录了李景云编的《崔莺莺西厢记》,列在“本朝”之首。可知,徐渭认为李景云是明代人。有学者据《南曲九宫正始》注释,考知李景云是元代人。大概此人是元明易代之际的人物,遂有此分歧。李景云可能是一位与高明同时代的改家,但他没有受到关注,改本也无存本。《荆钗记》的作者,学界多持“柯丹邱”说。^④吕天成《曲品》著录为“宁献王作”^⑤,宁献王就是撰写《太和正音谱》的朱权,号“丹丘先生”,吕天成认为柯丹邱就是“丹丘先生”。此外,元代有画家柯九思,别号丹丘生,但他不从事戏曲创作,应该不是《荆钗记》的作者。王国维受《曲品》影响,认为“丹邱”指朱权,姚华、吴梅、郑振铎均从此说。近来学者又据张大复《新定九宫十三摄南曲谱》等记载,倾向于认为作者为宋元时期的书会才人。^⑥《荆钗记》的版本也很复杂,如《琵琶记》一样,元明两代参与删改的改家亦应不少,而他们大半都姓名不存,改家李景云或其他书会才人都无缘获得著作权,更不必说他们能否拥有改本的著作权了。

《琵琶记》和《荆钗记》著作权转移表明,明人试图将经典戏文的著作权赋予一些著名的文人,这可能与他们要提高戏曲文体的地位有关,但他们确实抹杀了这些戏文经典化过程中的众多改家的贡献,特别

① (明)张凤翼:《处实堂续集》卷2,《续修四库全书》第1353册,上海古籍出版社,2002年,第404页。

② (明)张凤翼:《处实堂续集》卷8,《续修四库全书》第1353册,上海古籍出版社,2002年,第522页。

③ 郑志良:《关于〈南词叙录〉的版本问题》所附《南词叙录》,《戏曲研究》第80辑,文化艺术出版社,2010年。

④ 有关《荆钗记》作者的各种观点,可参考金宁芬先生在《南戏研究变迁》中的概述,天津教育出版社,1992年,第215~218页。

⑤ (明)吕天成:《曲品》,《中国古典戏曲论著集成》第6册,中国戏剧出版社,1959年,第224页。本书校勘记云:“‘宁献王作’四字,《曲苑》、《清河郡》两本均无。”见第258页。

⑥ 俞为民认为“吴门学究、敬先书会中的才人柯丹邱也只是作《荆钗记》的参与者之一”,是更为可取的一种判断。参见俞为民:《宋元南戏考论续编》,中华书局,2004年,第190页。

是那些与演剧息息相关的改家,已沉到历史的谷底,难以考知。进入晚明,为了满足演剧与出版的需求,改本层出不穷,文人身份的改家地位逐渐上升,他们直接参与出版活动,从而对改本有了更强大的控制力,这就引发了传奇著作权的冲突,“汤沈之争”在戏曲著作权意识发展中的重要意义有待发覆。

三、汤显祖的著作权意识

“汤沈之争”这桩公案自晚明至今,研究的核心都是《牡丹亭》能不能唱及用什么声腔唱的问题,而没有注意到这次改本之争与著作权密切相关。如果考虑到上述戏曲作者署名的变化、早期南戏著作权的转移等情况,结合汤显祖的文体观念,重新考察“汤沈之争”,可以看出汤显祖在著作权问题上的隐忧。

首先,汤显祖对改本强烈不满,强调他的创作本之“意趣”,表现的是著作权意识。当时,戏曲改本是戏剧演出中的常见现象。徐渭改梅鼎祚的杂剧,并没有引发梅鼎祚的不满,可见戏曲作者对改本的态度较为通达。汤显祖写完《牡丹亭》后,寄给诸多好友。吕胤昌收到《牡丹亭》后,交给沈璟,沈璟大事删改,以便昆山腔演唱。吕胤昌将沈璟删改之事告诉汤显祖,估计吕胤昌没有料到这件事会激起汤显祖的强烈反应。应指出的是,汤显祖没有搞清楚改家是谁,误以为改本出自吕胤昌。吕胤昌,字麟趾,号玉绳、姜山,浙江余姚人,和汤显祖是同年进士。汤显祖在给凌濛初的信中,批评“吕玉绳改窜”,用王维“冬景芭蕉”的典故,讥讽改本“非王摩诘冬景”,“其中骀荡淫夷,转在笔墨之外耳”。^①汤显祖还写有一首名为《见改窜牡丹词者失笑》的绝句:

醉汉琼筵风味殊,通仙铁笛海云孤。总饶割就时人景,却愧王维旧雪图。^②

此诗流播很远,王思任《批评玉茗堂〈牡丹亭〉词叙》、冯梦龙《风流梦·小引》均引此诗证明汤显祖对改本的态度。汤显祖给宜伶罗章二的信中强调:

《牡丹亭记》,要依我原本,其吕家改的,切不可从。虽是增减一二字以便俗唱,却与我原做的意趣大不同了。^③

这封信非常明确地强调演员应该演他的原本,而不能演吕家的改本。汤显祖对改本的激烈反对,大概是戏曲史上的第一次,突出表现了对戏曲作品的著作权意识。

其次,汤显祖把戏曲纳入可流传后世的文体,认为戏曲与诗文具有同等文类地位。既能传之后世,那么汤显祖必然要维护自己戏曲作品的原创性。上文所引“却与我原做的意趣大不同了”云云,可理解为《牡丹亭》原作的思想和美学价值与改作不同。此处,汤显祖还用“意趣”一词评价文学创作成功与否。汤显祖《答吕姜山》称:

凡文以意趣神色为主。四者到时,或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否?如必按字摸声,即有窒滞迸拽之苦,恐不能成句矣。^④

汤显祖认为,戏曲创作要达到“意趣神色”兼具的境界,到了这一境界,怎么可能顾及曲谱格律呢?如果

① (明)汤显祖:《汤显祖诗文集》,徐朔方笺校,上海古籍出版社,1982年,第1345页。

② (明)汤显祖:《汤显祖诗文集》,徐朔方笺校,上海古籍出版社,1982年,第803页。

③ (明)汤显祖:《汤显祖诗文集》,徐朔方笺校,上海古籍出版社,1982年,第1426页。

④ (明)汤显祖:《汤显祖诗文集》,徐朔方笺校,上海古籍出版社,1982年,第1337页。

受限于曲谱,可能写出来的作品不能成句。这里谈戏曲创作,是没有问题的,但汤显祖没有使用“凡曲/词以意趣神色为主”等表述,而是用“文”代曲/词这类具体的文类概念。这种借代不属于措辞不谨慎,而应理解为汤显祖视曲为众多文体中的一种。进而可解释为,大凡写文章都要以意趣神色为主。明人已经有意识地将戏曲纳入诗文传统之下,如王世贞说:“三百篇亡而后有骚、赋,骚、赋难入乐而后有古乐府,古乐府不入俗而后以唐绝句为乐府,绝句少宛转而后有词,词不快北耳而后有北曲,北曲不谐南耳而后有南曲。”^①姑且不论王世贞这段话是否准确,单说他的用意,正是以配乐演唱为线索,追溯从《诗经》到戏曲的演变。汤显祖在《与陆景邨》信中谈学习文学创作的经历:“学道无成,而学为文。学文无成,而学诗赋。学诗赋无成,而学小词。学小词无成,且转而学道。犹未能忘情于所习也。”^②这里的“小词”当指戏曲。“无成”之说,是汤显祖自谦的话。据文意,似乎因学高者无成,愈转愈卑,实则不然,因为学戏曲不成,又转而学道,显然赋予戏曲创作与道学体验以直接的关系,这也正是提高戏曲的文体地位的一种做法。

汤显祖重视戏曲创作,坚信戏曲作品与其他著述一样可以流传后世。汤显祖去世前夕曾写有五言绝句《负负吟》,诗虽短小,但前有一长序,叙及一生中所遇前辈对他的赏识。汤显祖十三岁开始学习古文词,何镗赞誉他“文章名世者,必子也”,后又有李东明、朱试、罗大紘、邹元标等人“以大道见属,不欲作文词而止”,对这些赞誉与期望,汤显祖自称“眷言负之,为志愧焉”。^③“睠”,即“眷”字,意为“回头看”,回顾一生,他认为没有实现这些前辈的期望,深以为愧。这当然是自谦之语,实际上,他指出何镗期之以文章名世,而邹元标等人又期望他能在道学上有所成就,不仅止于文章名世,这一系列的叙述暗示读者,能够使他名世的,必然是他的文章,而文章又承载了他的道学思想。汤显祖在给友人的信中,多次提到文章传与不传、朽与不朽的话题,比如他在答复张梦泽、马仲良、李乃始等人的信中都有论说,其中自不免发牢骚、批评当时文坛的创作风气以及自谦文章的话。但细绎他的话,不难看出他还是很自信文、诗赋、传奇等作品能够流传后世。在回复李乃始的一封信里,他说道:

弟妄意汉唐人作者,亦不数首而传,传亦空名之寄耳。今日俛得诗赋三四十首行为已足。材气不能多取,且自伤名第卑远,绝于史氏之观。徒蹇浅零碎,为民间小作,亦何关人世,而必欲其传。词家四种,里巷儿童之技,人知其乐,不知其悲。大者不传,或传其小者。制举义虽传,不可以久。皆无足为乃始道。^④

“词家四种”,指汤显祖的戏曲作品《紫钗记》《牡丹亭》《南柯记》《邯郸记》,即“玉茗堂四梦”。他说“大者不传,或传其小者”,是指世人只知道以这四种传奇娱乐,而不能深解剧中大义。汤显祖虽然自谦,但仍自信作品会流传,能流传的作品中就包含他的戏曲创作。

更值得玩味的是邹迪光的《汤义仍先生传》。先要指出的是,古代的传与墓志铭、行状一样,都要在传主去世之后才能撰写。在世的人如要写,往往是寓言或牢骚一类的文字,如陶渊明的《五柳先生传》和《拟挽歌词》,用意并非如实记载生平事迹。邹迪光为汤显祖立传时,尚未与汤显祖谋面,只是据传闻

① (明)王世贞:《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》第4册,中国戏剧出版社,1959年,第27页。

② (明)汤显祖:《汤显祖诗文集》,徐朔方笺校,上海古籍出版社,1982年,第1338页。

③ (明)汤显祖:《汤显祖诗文集》,徐朔方笺校,上海古籍出版社,1982年,第658页。

④ (明)汤显祖:《汤显祖诗文集》,徐朔方笺校,上海古籍出版社,1982年,第1384页。

而作传。《汤义仍先生传》有两点特别之处:其一,为生人立传,且非寓言体;其二,专门提到传主的戏曲创作,所谓:“公又以其绪余为传奇,若《紫箫》、《二梦》、《还魂》诸剧,实驾元人而上。每谱一曲,令小史当歌,而自为之和,声振寥廓,识者谓神仙中人云。”^①这是以传记的形式予汤显祖戏曲创作很高的评价。前面提到,正史不收录传主的戏曲创作。袁宏道在当时已算通达之人,他为徐渭立传,搜罗徐渭著述甚勤,但所作传记仍未提及徐渭的杂剧创作和《南词叙录》这本有关南戏的著述。可见邹迪光的《汤义仍先生传》提到汤显祖的戏曲创作,确实破了成规。汤显祖收到邹迪光所作传记之后,表达谢意,专门将邹迪光的创作溯源到韩愈的《毛颖传》和柳宗元的《郭橐驼传》,称赞邹迪光眼光不同常人。《毛颖传》和《郭橐驼传》,今人视为寓言,汤显祖这种比附是否有言外之意,姑且不论。汤显祖有生之年看见戏曲创作写入自己的传记之中,无疑会增强他的戏曲可流传后世的信念。

第三,汤显祖认为流传后世的作品应出自自己之手。王骥德《曲律》记载,汤显祖任遂昌县令时,曾向孙如法询问王骥德如何评价他的《紫箫记》。王骥德自注称当时汤显祖《紫箫记》以下诸作尚未创作。孙如法云:“尝闻伯良艳称公才,而略短公法。”汤显祖称:“良然。吾兹以报满抵会城,当邀此君共削正之。”^②伯良,即指王骥德。会城,应指会稽,是王骥德的故乡。这是说汤显祖曾打算去会稽找王骥德共同删改自己的作品。王骥德继而说,汤显祖罢官归家,邀请他一同削正《紫箫记》的事“不果”。然而,这一记载不符合实情。徐朔方考定《紫箫记》创作时间“约在万历五年秋至七年秋赴次年春试前”,而《紫箫记》作于万历十五年(1587)前后。^③汤显祖《紫箫记题词》提到的“南都多暇”,南都指南京,也就是说汤显祖改《紫箫记》为《紫箫记》时尚在南京礼部任职,这比他在万历二十四年遂昌任上见到孙如法早出十年左右的时间。虽不能确知《紫箫记》当时是否广为流传,但当时“《紫箫记》”早已撰成,汤显祖不会有邀请王骥德共削《紫箫记》的可能性。汤显祖说请王骥德“共削正之”,可能只是一时的虚美之词,除了王骥德自己,别人恐怕都不会当真。而且从后来汤显祖坚决反对“吕家改本”看,他不会邀请别人共享作品的创作及修改权。

第四,回到本文的主旨,不得不追问:汤显祖重视戏曲作品的著作权,为何戏曲作品的署名却是“清远道人”?汤显祖并没有说过这个问题,现在只能作些推测。原因大概有三:其一,如前所述,当时戏曲作品多署别号;其二,大家都知道“清远道人”就是汤显祖的号,署名是署姓名还是署别号,原无区别;其三,可能以《紫箫记》引起纷争为借鉴。最后一点非常重要,汤显祖《紫箫记题词》云:“往余所游谢九紫、吴拾之、曾粤祥诸君,度新词与戏。未成,而是非蜂起,讹言四方。诸君子有危心,略取所草具词梓之,明无所与于时也。”^④此事虽后来化解,但对汤显祖的影响不能忽视。

总之,汤显祖将戏曲作为“文”的一种,认为戏曲同样可以“文章名世”。他自然要维护作品的原创性,维护自己的著作权,而不满足于改本了。

① (明)邹迪光:《调象庵稿》卷33,《四库全书存目丛书》集部第160册,齐鲁书社,1997年,第6页。

② (明)王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第4册,中国戏剧出版社,1959年,第171页。

③ 徐朔方:《汤显祖年谱》,上海古籍出版社,1980年,第221页。

④ (明)汤显祖:《汤显祖诗文集》,徐朔方笺校,上海古籍出版社,1982年,第1097页。

四、余论

上文从宋元明戏曲著作权转移等一般现象,引出汤显祖的著作权意识,是想说明“汤沈之争”在戏曲著作权变化中的重要作用。汤显祖维护戏曲作品著作权的态度,通过诗文出版、私人信函等形式迅速传播,在当时文坛引起广泛反响。以现在所存文献看,汤显祖去世前,无人再更改他的戏曲作品。直到他去世两年后,臧懋循才刊行了“四梦”改本。

同时,一个重要的现象值得注意,吕天成《曲品》、祁彪佳《远山堂曲品》等传奇戏曲目录在“汤沈之争”之后涌现出来,这些戏曲目录记载的作者信息都较徐渭《南词叙录》更丰富。吕天成在《曲品自序》中说:“其未考姓字者,且以传奇附。……虽然,古本多湮,时作纷出,管窥蠡测,何能周知?所望同调者出家藏示茂制以启予,是亦词社之幸也。”^①吕天成著述时已有了一定的著作权意识,但尚不十分明确。到了祁彪佳这里,著作权意识已经非常清楚,《远山堂曲品凡例》说:“作者如林,大江以南,尤标赤帜。予耳闻既陋,交臂尚寡,故有有姓而无名,有姓名而无别号,有名号而无居地,尚望同志者有所见闻,详以告我。”又说:“姓字之下系以传奇,皆予所已见者。如顾道行之《风教编》,郑虚舟之《大节》,皆以未见,故不敢雷同吕《品》。且有因传奇湮没,遂不得表著其姓字,可慨矣。是以旁搜广罗,不啻饥渴。”如果说这仍是一般性地表达了对作者署名的尊重,下面这条则是力图恢复著作权了:“才人名妓,词坛之所艳称。作者每窃其名以覆短。如卢次梗之《想当然》,韦长宾之《箜篌》,马湘兰之《三生》,梁玉儿之《合元》,考其真姓名而不可得。未能阙疑,姑以从俗。”这是说才人名妓之笔固然要恢复,但窃才人名妓之名也不应该,应该避免张冠李戴。更值得注意的是,祁彪佳有意识地区分了原作与改本:“词曲一经改窜,便与作者为二。有因改而增其美,如李开先之《宝剑》列‘能’,陈禹阳之《灵宝刀》列‘雅’是也。有因改而失其真,如高则诚之《琵琶记》列‘妙’,莲池师之《琵琶》列‘雅’是也。故凡删改原本数折已上者,别自著评,各为标目。”^②祁彪佳认为改本与原作是不同的创作,有的改本好于原本,有的改本不如原本,因此分别评述。所谓“便与作者为二”,不仅认为原作者拥有原作的著作权,同时认为改家拥有改本的著作权。

综上所述,在戏曲文体的文人化过程中,出现了很多复杂的变化。由戏曲改本引发的著作权意识是一个很好的切面,通过这个切面,能看出戏曲作家开始重视自己的戏曲创作,强调戏曲作品的原创意识。同时能看出,戏曲作家有意识提高戏曲文体地位,认为戏曲创作同样可以流传后世。而祁彪佳主张的戏曲署名不应张冠李戴乃至抹杀作者或改家的著作权,说明当时文坛的著作权意识确实发生了巨大变化。著作权意识的变化,无疑是明代戏曲文体地位有了质的飞跃的反映。

责任编辑:李彦姝

① (明)吕天成:《曲品》,《中国古典戏曲论著集成》第6册,中国戏剧出版社,1959年,第207页。

② (明)祁彪佳:《远山堂曲品》,《中国古典戏曲论著集成》第6册,中国戏剧出版社,1959年,第7~8页。

Keyword: Tsinghua Bamboo Slips, Wu zhiji, Jifu battle

**Homologous and Divergent: The Academic Distinction between Shu Documents
in the Tsinghua Bamboo-slips and Confucian Shangshu System**

Liu Guangsheng

Abstract: Many scholars think that the Tsinghua Bamboo-slips “Chi Hu ZhiJi Tang Zhi Wu”(赤鹄之集汤之屋) belongs to the fiction style of Warring States. In my opinion, According to the bamboo-slips shape, the lines on the back, the depict font and text content, the Tsinghua Bamboo-slips “Chi Hu”, “Yin Zhi”(尹至) and “Yin Gao”(尹诰) can complete a whole narrative form. Therefore we cannot exclude that it belongs to the Shu documents. In “Chi Hu”, Minor official drinks soup on the sly, which means the gap and mutual suspicion. In “Yin Zhi”, Yi Yin and Shang Tang cooperate to defeat Xia, which means the mutual trust. It will not be overturned that Zheng Xuan regards “Xian You Yi De” as no doubt each other.

Keywords: Shu documents in the Tsinghua Bamboo-slips, Shangshu, “Chi Hu ZhiJi Tang Zhi Wu”

Researches on Guzhu’s Surname and Capitals Migration

Kong Hua, Du Yong

Abstract: Guzhu is an ancient state under the control of central government during Shang and Zhou dynasties. It is a descendant of Huangdi and its surname is not Motai, Jiang or Zi but Ren. It should be an ancient state of Huaxia living in the far north, rather than nomadic tribe. Because its ceremonies and characters used are similar to Shang and Zhou dynasties. Maybe Guzhu lived in Kazuo—the west area of Liaoning province in Shang dynasty. It migrated to the northwest instead of the south (recorded in *Kuo Di Zhi*) of Lulong in Hebei province after King Cheng and Kang in Western Zhou. It seems that the political relationship between Guzhu state and central government was not on good terms after King Wu defeating Shang dynasty. But Guzhu is still one of member states in the unified and aristocratic nation of Western Zhou. In the beginning of the Spring and Autumn Period, Guzhu was opposed to the management of Yan state with Shanrong and Lingzhi, so it was conquest by Qi Huangong and disappeared in history.

Keywords: Guzhu State, Ren, Lulong, Yan state

On the Copyright Consciousness of Chinese Operas in the Literati Process

Wang Xiaoyan

Abstract: Most of the early writers ignored the copyright of Chinese operas. In the Literati Process of Chinese operas from the mid-Ming Dynasty, more and more writers were engaged in the creation of Chinese operas. They gradually realized the importance of copyright. For example, Tang Xianzu claimed to possess the copyright of his Chinese operas, and refused adapters to modify his Chinese operas. Qi Biaoqia admitted that authors and adapters had their own copyright.

Keywords: copyright, Chinese opera, literati process, Tang Xianzu, author signature

英文译审:汪立峰