

## 《 娇 红 记 》 新 论

郑尚宪<sup>1</sup>,张冬莱<sup>2</sup>

(1,2. 厦门大学中文系,福建 厦门 361005)

**摘 要:**明末孟称舜的《娇红记》曾长期被人们所忽视,又曾一度备受关注,盛誉如潮。本文在回顾以往研究成果的基础上,对《娇红记》作了重新探讨:高度肯定了它在爱情关系上的创新和心理描写上的成就,分析了主人公的悲剧结局及其时代原因,并从戏曲史的角度评析了《娇红记》在科介方面的贡献,力图给该剧以实事求是的评价。

**关 键 词:**古典悲剧;孟称舜;《娇红记》

中图分类号:J809.249 文献标识码:B

A New Probe into《Jiao Hong Ji》

Zheng Shang--xian,Zhang Dong--cai

元人宋梅洞的小说《娇红记》取材自北宋宣和年间发生的一个真实的故事。由于故事本身的哀艳感人,元明清三代曾多次被改编成戏曲,其中又以孟称舜的《娇红记》最为出色。孟称舜(1599—1684),明末清初著名的戏曲家,他一生创作杂剧《桃花人面》和传奇《娇红记》等十余种,以《娇红记》成就最高,被誉为“承先后后的爱情悲剧”。然而在一代大师汤显祖及其不朽巨著《牡丹亭》的近距离逼视下,《娇红记》的光芒黯淡许多,因此长期以来没有得到应有的重视。20世纪80年代以后,《娇红记》受到了学术界的关注,一时盛誉如潮。然而这时期的不少论者又走向另一极端,即人为地拔高《娇红记》的思想和艺术成就。这和它以前受到不应有的冷遇一样,都是不正常的。有鉴于此,本文拟从三方面对《娇红记》作一番重新探讨。

—

虽然在漫长的中国古代社会里发生了无数的爱情悲剧,但戏曲舞台上纯粹的爱情悲剧并不多。1982年上海文艺出版社出版了王季思先生主编的《中国十大古典悲剧集》,收有《汉宫秋》、《娇红记》、《长生殿》三部有关男女爱情的悲剧。但《汉宫秋》是马致远借古人酒杯浇自己胸中块垒之作,抒情多于叙事,《长生殿》又浸淫了对历史的沉思,所以纯粹的爱情悲剧实际上只有一部《娇红记》。孟称舜的友人陈洪绶评此剧说:“昔人云:‘读《出师表》而不泣下者必非忠,读《陈情表》而不泣下者必非孝’,吾谓读此记而不泣下者必非节义人也。”(《娇红记》评点本)我国古典悲剧情意在营造“苦境”,高明有句名言:“论传奇,乐人易,动人难。”(《琵琶记》副末开场)明代戏剧理论家祁彪佳也说:“传奇取人笑易,取人哭难。”<sup>[1]</sup>可见“苦境”的追求实属不易。陈洪绶称《娇红记》为“古今一部怨谱”(《娇红记》评点本),说明它几乎达到了悲的极致。

《娇红记》的悲剧性不仅在于申纯和王娇娘两人双双赴死这一结局,更在于一份真挚、美好的“知己之爱”终归于毁灭。申、王的爱情不同于一般才子佳人式的爱情。它已经超越了从《墙头马上》、《西厢记》以来那种一见钟情的爱情模式及其精神内核,并且开启了贾宝玉和林黛玉这一旷世之恋的先河。所谓的“承先后后”,意思也在于此。这是《娇红记》的精华,也是深刻的悲剧性产生的关键因素,传统的言情剧大抵有这样—一个叙事模式:偶然相遇——私订终身——终成眷属。以这样的三部曲为故事情节的基本框架,再诉诸

不同的表现形式,许多言情剧就有了似曾相识的感觉:其实质都是情欲+寂寞。才子慕色,佳人怀春,为爱情的产生提供了无限的可能性。这种爱情以色为先导,以欲为核心,存在着多向选择的可能。恋爱的双方是不确定的,只要符合一定的条件,即可通过上述三部曲发展为所谓的“佳配”。所以不但爱情的指向存在着不确定性,即使是爱情的目的也是模糊的。这和《娇红记》的爱情形成了极大的差异。后者的爱情超越了欲望,恋爱的双方更需要精神上的交流和契合,“他”或“她”的选择更具有不可替代性。于是,悲剧的产生也更加可能,更加必然,更具有深刻的意义。

现在谈谈王娇娘。娇娘既脱胎于崔莺莺、杜丽娘等人,又后来居上,有着鲜明而独立的婚姻爱情观。崔莺莺要的是“志诚种”,杜丽娘只希望能及时婚配,可以说她们的要求其实并不高。而王娇娘自觉思考了古往今来女子的不同命运:“奴家每想:古来才子佳人共谐姻眷,人生大幸,无过于斯。若乃红颜失配,抱恨难言。所以聪俊女子,宁为卓文君之自求良偶,无学李易安之终托匪材。”(《晚绣》,下同)通过冷静的思考,她的择偶标准更加理智。她鄙弃那些“气势村沙、性情恶劣”的“豪家富室好枝叶”和那些“轻把文君舍”的轻薄才子。她的理想是:“但得个同心子,死共穴,生同舍,便做连枝共冢,共冢我也心欢悦。”表明自己为了追寻知己之爱,牺牲生命也在所不惜。她是复活后的杜丽娘,也是林黛玉的前驱。

王娇娘秉持着自己的择偶标准,既理性又充满了杜丽娘那种“花花草草由人恋,生生死死随人愿”(《牡丹亭·寻梦》)的感性;而申纯又生性风流倜傥,开始时对爱情动机既不纯洁,态度也不专一。这必然给爱情带来一些波折。《娇红记》给爱情留下了广阔的孕育与成长的空间,这形成了它在艺术上的一大特色,并以此区别于其它爱情剧。可以拿《西厢记》作个比较。《西厢记》堪称才子佳人剧的滥觞,在情节的宛转曲折上取得了极高的艺术成就。张生和莺莺的爱情固然也有一个发展的过程,但是两人在普救寺一见钟情,已经为全剧定下了基调,再经“白马解围”,已具有了合法性,如果不是老夫人的赖婚,两人的结合已是水到渠成。因此,他们的爱情在本质上并没有随故事情节的发展而发展。从一开始,男女双方就形成了默契和一致,以后发展、变化的是情节,而不是爱情本身。情节就是围绕爱情如何战胜外部环境的压力而展开的,《西厢记》主要就展示了障碍被克服,两人得以结合的过程。由于《西厢记》取得了巨大的成功,其后许多爱情剧不假思索地延续了这样的叙事模式,把情节的重点放在男女主人公战胜外部压力的过程上。在《娇红记》里,外部压力虽然存在,但很迟才出现。与其说它是导致悲剧的主要原因,勿宁说它是促成故事情节波澜起伏的重要因素。全剧近一半的内容展示了爱情从萌芽到发展,到最终成熟的历程。从《会娇》开始,申王二人已两下关情,互生好感。但王娇娘的性格决定了他们的爱情不可能像裴少俊和李千金的闪电式一样,因为她不可能像李千金那样一见钟情并以身相许。《晚绣》、《题花》、《和诗》、《分烬》、《拥炉》、《断袖》,两人从互相试探到倾心相爱、私自结合,经过了一个相当长的过程。《絮鞋》、《诘词》的爱情风波过后,两人的感情真正发展为“死共穴,生同舍”的知己之爱。爱情的发展推动了故事情节的发展,它的缠绵曲折带来了情节的宛转有致,这是《娇红记》的重要特色。

申、王爱情之路的细腻曲折体现了恋爱双方复杂的心理内容,在这点上,《娇红记》堪称古典爱情剧之最。如前所述,许多言情剧的重点放在敷衍“悲欢离合”的外在情节上,对人物内心世界的展示往往失于简单、片面,导致人物形象的模糊,并有类型化之嫌。相反,《娇红记》在许多场合都有丰富的爱情心理描写,对塑造人物性格发挥很大的作用。试举《分烬》为例,娇娘与申纯初次相见互生好感后,申纯屡次以言语挑逗她,娇娘反应谨慎,申纯大失所望:“看他似真似假,如迎如拒,去之则迹,即之复远。”(《题花》)这是《分烬》前大致的戏剧情境。在《分烬》中,申纯以谢诗为名探望娇娘说:“谢姐姐新辞和出风流调。”此语意在投石问路,探个深浅。他见娇娘没有为此生气,又说:“休道别的呵,则你那一万种芳情,尽在此中了。”接着拿自己和灯花比,进一步表白对娇娘的倾慕之心,还要“丐一半去书家信”。娇娘对这一切都心领神会,且羞且喜,心驰神荡,马上答应分灯花给他:“正宜赋求凰配上那瑶琴操,正宜谱新词吹入在碧玉箫。”这分明没有了刚才的羞涩之态,而是大胆地给予回应和鼓励。申纯此时不胜其喜,得意忘形,一时流露了轻狂之态:“(生笑介)敢不留以为贄!”娇娘立即沉下脸来:“(走介)我向爹娘行去诉苦,休教你没人处恁般来戏谑。”唬得申纯“跪倒忙陪笑”,娇娘改以兄妹之礼相待,一下子又推开了两人的距离。此类例子在《娇红记》中很多,窃以为这样丰富的爱情心理描写,恐怕只有《红楼梦》能超过它。《红楼梦》作为长篇小说,在刻画人物心理活动,

塑造人物性格中占尽优势。但是细心的读者不难从宝黛斗嘴愠气的情景窥到申王恋爱时的影子。曹雪芹是否读过《娇红记》并从中受到某些启发,我们不得而知,但两部作品中男女主人公的恋爱经过和爱情心理发展进程有某种相似之处,却是不争的事实。《红楼梦》第五十四回有“史太君破陈腐旧套”一节,曹雪芹借贾母之口戳穿了历来才子佳人故事的西洋镜。而这种西洋镜在《娇红记》和《红楼梦》中却都没有。这难道仅仅是一种巧合?

## 二

《娇红记》的结局自然令人想起了《孔雀东南飞》和《梁山伯与祝英台》。死亡是爱情悲剧最重要特征之一,在西方一些经典爱情悲剧中也是如此,比如《罗密欧与朱丽叶》、《欧那尼》。从焦仲卿与刘兰芝的化鸟,梁祝的化蝶,到申纯与王娇娘的化鸳鸯,这些悲剧人物体现了中国传统文化中一种超现实的浪漫情怀:生不能同舍,死亦能共穴。死亡不是爱情和生命的结束,而恰恰是开始。《牡丹亭》、《桃花人面》等都敷演了死后复生的爱情故事。人们对死亡寄予如此热切的希望,难道仅仅用王国维所说的“吾国人之精神,世间的也,乐天的也”<sup>[2]</sup>就能解释?

为了探讨这些爱情悲剧是如何产生的,不妨对比罗密欧、朱丽叶的爱情。在莎剧中,罗密欧和朱丽叶一见钟情,因为双方的家庭是世仇,所以他们的结合注定是艰难的,两人不得不偷偷结婚,后来又设法出逃,可谓历尽艰辛,矢志不移。他们后来的悲剧属于命运的悲剧,罗密欧不知道朱丽叶假死而自尽,朱丽叶因为罗密欧已死而自杀,前者出于误会,后者出于绝望。一个环节的错位导致人物命运以悲剧收场。王娇娘虽然综合了理性与感性,但她的理智更多用在自持上。她时时从申纯的表现反观自身的行动,再进行内省,一切的努力都指向寻找和维护“知己之爱”。这本无可厚非。申纯也确实是一个“同心子”。两人的悲剧又在哪儿?娇娘因其父悔婚抱恨而亡,是反抗,也是无奈的逃避;申纯自杀则因为曾经与娇娘立下盟誓,不是反抗,更非绝望。他们的死,究其原因,外部的压力固然是重要因素,他们自身的性格缺陷恐怕也难辞其咎。就王娇娘来说,她的骨子里潜伏着精神上的矛盾,选择恋爱对象时她大胆、机智,面对父母之命时却毫无抵抗之力。婚事破灭时,她流露出浓厚的宿命思想。《婚拒》就体现她的这种性格。申家派来求亲的媒婆在其父母面前碰壁,找到娇娘说:“老爷坚决不从,小姐自家说一声也好。”娇娘回说:“媒婆,我是女孩家呵,提起那婚姻事,欲言待怎生。我和他花前曾把深盟订,指望百年谐欢庆,谁知一朝打散鸳鸯颈!这都是咱红颜薄命。要结婚姻,则除向碧纱厨等。”宿命的思想体现在婚姻上就是听凭父母的安排,只能“几番无语怨天公”(《三谒》),这方面的性格始终占据着最主要的位置。父母之命与爱情狭道相逢,牺牲的只能是自己的生命。一出令人扼腕的爱情悲剧就这样产生了。这样的死亡即使说是反抗,也是十分消极的。

申、王追求爱情时的自觉与执着和他们在面对外部压力时的消极与懦弱形成了极大的反差。其原因何在?朱颖辉先生认为:“孟称舜提出的恋爱观,内容实质无疑包含着新的进步的思想,而表述形式却不免陈旧,这表明他的新思想还比较稚嫩和不成熟。”<sup>[3]</sup>郭英德先生则认为:“剧作全名《节义鸳鸯冢娇红记》,孟称舜之所以冠以‘节义’二字,就是要着意表彰男女主角对爱情忠贞不渝的节烈义勇精神,并认为这与封建传统的‘节义’道德观是貌离神合的,从而为有乖礼教的私情贴上封建道德的‘金’,这对汤显祖所极力标榜的至情理想和个性解放的追求,无疑做了釜底抽薪式的改造!”<sup>[4]</sup>他们都看到了作者思想上的矛盾,但都没能进一步分析这种矛盾的成因。在我们看来,这实际上是作者试图用新思想诠释旧故事时难以回避的矛盾。作为晚明时期一位正直的知识分子,孟称舜接受了李贽、汤显祖等人启蒙主义和人文主义思想的影响,自觉地站在时代的前列,故而提出了进步的恋爱观,然而却把实践这种恋爱观的任务,不恰当地放在了申纯和王娇娘这一对早已定型的才子佳人身上,因此产生了“主题先行”的问题。从情节上看,《会娇》一出,王娇娘和申纯一见钟情,同一般的才子佳人无别。紧接着,作者安排了《晚绣》,让王娇娘发表了一篇自由爱情宣言。一个深闺女子能有这样深刻的见解当然应该归功于作者的思考。这是作者主观上的见解在人物身上的流露。问题就出在以后的情节很难对应这篇宣言。《晚绣》中王娇娘的思想境界是作者有意拔高的,而《晚绣》之后的王娇娘却是一个与崔莺莺、杜丽娘差不多的佳人而已,甚至在一些地方比崔、杜二人都不如。比如她那强烈的宿命色彩,她至死也不敢向父母坦陈私情的羞怯,而恰恰是这些才是她性格的主导方面,并造成了她和申纯的爱情悲剧。去掉《晚绣》无损于情节的完整,然而这部作品历来为人称道的地方也就在

《晚绣》。孟称舜有意要写一个感人的,又超越以往才子佳人模式的爱情故事,但在故事情节的进行中,由于其本身思想的矛盾与不彻底,以及才思的局限,最终又落入了才子佳人戏的老套。这既是《娇红记》的遗憾,也是作者所处时代的局限。戏曲史上许多爱情剧中的男女主人公常爱以司马相如和卓文君自况,但他们又远不及二者勇敢。卓文君对相如一见钟情而当夜私奔,后来又当垆卖酒,向其父挑战,这样的勇气比朱丽叶有过之而无不及。后世的女子很少能做到这一点。这是因为卓文君生活的时代儒家思想还没有完全建立起其统治地位,封建伦理道德也不可能像宋元以后那样严厉地束缚人的思想观念。而到明清之际,父母之命已经是一副无法摆脱的精神枷锁,家长的权威彻底窒息了追求婚姻自主的生命。反映到戏曲创作上,几乎所有的爱情剧都是“始若不正,卒归于正”(《娇红记·题词》)。即使是私订终身,最后也要回归父母之命的正轨,比如《墙头马上》、《玉簪记》。《红楼梦》里,林黛玉可算是思想相当前卫的女性了,然而在婚姻方面也是一筹莫展,因此不止一次为父母已逝,婚姻无人作主而悲伤,最后也是泪尽而逝,魂归离恨天;而贾宝玉也只能奉长辈之命和宝钗成亲。这是时代的现实在作者身上的反映,要突破这思想上的藩篱,需要一个崭新的时代。这个历史性的任务就落到了“五四”时期的作家身上。

### 三

中国戏曲“以歌舞演故事”,介于语言艺术和表演艺术之间。元明清三代,戏曲整体上呈现出不同的发展特点。元代最重曲词,杰出的作品往往是以曲词胜出。即便是一些成就就不高的作品,其曲词也间有可观之处。元曲是以语言艺术为中心的,有人说它是抒情诗。王国维亦称:“然元曲最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙……写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。”<sup>[5](P.121)</sup>在关目、结构等形式和技巧上,元曲整体上则输给明清传奇。王国维对此作了解释:“元剧关目之拙,自不待言。此由当日未尝重视此事,故往往互相蹈袭,或草草为之。”<sup>[5](P.121)</sup>这种现象其实是许多艺术门类发展的共同特点。比如唐诗。盛唐之诗,在平仄的整饬,构思的缜密等因素上可能稍逊于中晚唐诗歌,但那种开阔雄浑的意境,浑然天成的盛唐气象,却为后代所难企及。没有过分讲究技巧与形式,却最好地传达了诗的本质。大概境之不足,往往要诉诸技巧。这也是艺术发展的必然。元以后的戏曲面对元曲的辉煌成就,能够掀起戏曲的再度繁荣,与它对技巧的追求以及舞台表演的自觉完善是分不开的。元明清三代体现了戏曲从语言艺术到表演艺术的倾斜,科介作为舞台表演的一部分,必然随着这种趋势得到发展。

科介是戏曲文本中关于动作、表情、现场效果等方面内容的舞台提示,元杂剧称“科”,南戏和传奇称“介”,其实意思相同。早在宋杂剧时期,“科”已是其中的组成部分,元杂剧的勃兴为曲带来极大的声誉,却使“科”处于依附性的地位。在创作上如此,在评论上也是这样。徐渭在《南词叙录》里说:“‘科’者:相见、作揖、进拜、舞蹈、坐跪之类,身之所行,皆谓之‘科’。”<sup>[6]</sup>李渔不但没有单独提过“科”的概念,还把科、浑统称为“插科打诨”,认为是“填词之末技”<sup>[7]</sup>。王国维在《宋元戏曲史》中提到:“杂剧之为物,合动作、言语、歌唱三者而成。故元剧对此三者,各有其相当之物。其纪动作者,曰科;纪言语者,曰宾,曰白;纪所歌唱者,曰曲。元剧中所纪动作,皆以科字终。后人与白并举,谓之科白,其实自为二事。”<sup>[5](P.115)</sup>王氏所论,并未涉及科介的运用和重要性。所以,总体来看,科介并没有得到曲论家的重视。这与我国古代曲学研究偏重于“曲”有关,也是曲词意识压过戏剧意识的必然结果。

我国古代众多戏曲作品在科介的运用上大多停留于对人物动作的简单介绍,如徐渭所说的“身之所行,皆谓之‘科’”。比如两个角色碰面“做见科”,或者“跌倒科”、“行科”、“叩谢科”等,只是一些必要性动作的交代和两段曲词之间的过渡。它一般只是涉及角色的外部动作,对人物的内心冲突、内部动作少有体现,虽然“哭科”、“笑科”等也涉及人物的喜怒哀乐,却是直露和表面化的。换句话说,我们在探讨剧中人物的性格时,依据的只是曲词和宾白,角色的动作没有体现出他们各自的性格。科介对塑造人物性格作用不大,主要在于曲词和宾白已经担负了这方面的任务。《窦娥冤》第三折,窦娥含冤上刑场,内心委屈、愤怒、绝望,临刑前的心情极为复杂。作者用了[正宫·端正好]、[滚绣球]等九支曲子痛快淋漓地抒写了窦娥的内心活动,也为我们塑造了丰满的戏剧形象。在这么重要的场合里,窦娥除了曲和白之外,动作只有五个:“正旦跪科”、“正旦再跪科”、“正旦再跪科”、“做哭科”、“刽子做开刀,正旦倒科”,前三个动作重复,五个动作都没有帮助我们了解窦娥的性格。不难看出,科介虽然是戏剧的三大组成部分之一,但在晚明之前一直没有获得

相对独立的地位,运用科介时只是服从于剧情外在的需要,很少是人物自身性格在具体情境下的外化。

这种情况随着戏曲从语言艺术到表演艺术的倾斜而得到改善。徐渭给“科介”正名至少说明人们已经注意到它了。晚明戏曲科介的运用渐趋成熟,可以看出作者对剧中人物在具体情境下的心理活动把握得更加到位,许多原来仅用曲或白表现的地方出现了富有表现力的动作。这不能不说是舞台表演艺术发展的结果。《娇红记》集中体现了这种进步。剧中科介的大量运用,显示了作者对它的重视。更为可喜的是它的作用已经不再限于浅层的动作交代,而是进入角色内心活动的领域,真正起到刻画人物心理、塑造人物性格的作用。《题花》中写道:“(生上)[不是路]蓦见娇姝,小立在栏边瘦影孤。偷相觑,云鬓低敛似当初,情人扶,看花脉脉娇无语。(旦低叹介。生)对景悠悠暗自吁。(旦见生惊介。生揖介)重相遇,似裴航梦入游仙路。不须惊遽,不须惊遽。请问姐姐在此看什么?(旦不答,低头介。生)[前腔]春小梅株,问花信枝头还在无?无言觑,千愁万恨在眉妩。(旦转看花介。生)……(送旦,旦看,低叹不语介。生)……(内叫小姐介。旦袖诗欲行介。生)……(旦徐步下)……”在这一幕中,娇娘没有片言只语,几个动作便体现娇娘的性格和此刻的复杂心理。本文第一部分提到,《娇红记》有很大的篇幅展示了申、王感情发展的经过,在他们互相试探的场合中,作者经常借助科介来描绘两人的微妙心理,以上所举的《题花》一例就是。《拥炉》也是如此:“(生手执花枝上)……(见旦,旦坐不起。生掷花,旦惊视,徐起拾花介。云)……(旦笑云)……(生坐介。旦)……(旦笑介)……(泪介)……(旦长叹介)……(生起揖天介)……”申纯始而有意挑逗,进而忘情地抒发倾慕之心,娇娘由羞怯到喜不自禁,最后两人拥炉而语,各剖心迹,使感情得到重大进展。类似的例子在《会娇》、《晚绣》、《分烬》、《期阻》、《断袖》、《婚拒》、《絮鞋》、《诟红》、《诘词》、《要盟》、《诘祟》等处都有,作者极力用科介来传情达意,为舞台表演提供了广阔的发挥余地。

在爱情剧中,生、旦聚散的场面往往是剧作家们最苦心经营的地方。同样是写离情别绪,《西厢记》第四本第三折是这样描绘的:“(旦、末、红同上)(旦云)……[正宫·端正好]……[滚绣球]……(旦云)……[叨叨令]……(做到)(见夫人科)……(旦长吁科)[脱布衫]……[小梁州]……[幺篇]……(红递酒,旦把盏长吁科)……”我们再看看《娇红记》的《生离》:“……(旦上,潜立末后觑介)……(见旦,各偷掩泪介)……(旦掩泪急下)……”娇娘和申纯的婚事再告失败,结合彻底无望,生离已是死别。两者虽然戏剧情境不同,可比性依然存在。孟称舜用了几个动作就达到令人酸鼻的效果,浓厚的悲剧气氛扑面而来。如果用曲,容易落入窠臼,也很难表达人物此时“至悲而无语”的心情。相反,王氏在曲上费尽心血,极尽其抒情之能事,在“科”上却甚为草草,由此也可见元杂剧之抒情诗本质。在《娇红记》中,孟称舜有意识地借用了小说笔法,注意发挥科介的作用,使之不但代替了相当一部分曲和白的功能,而且充分发挥了科介在人物刻画方面的独到之处,把戏曲科介的运用推到了一个新的高度。

#### 参考文献

- [1]祁彪佳.远山堂剧品[A].中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成:六[C].北京:中国戏剧出版社,1959.135.
- [2]王国维.红楼梦评论[A].王国维文集:第一卷[C].北京:中国文史出版社1997.10.
- [3]名家论名剧[C].北京:首都师范大学出版社,1994.170.
- [4]郭英德.明清传奇史[M].南京:古籍出版社,1999.291.
- [5]王国维.宋元戏曲史[M].上海:华东师范大学出版社,1995.
- [6]徐渭.南词叙录[A].中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成:三[C].北京:中国戏剧出版社,1959.246.
- [7]李渔.闲情偶寄[M].长沙:岳麓书社,2000.124.