

王道士变形记：俗文学经典人物形象的代名化^{*}

吴 真

内容提要 元明戏曲存在一种江湖骗子型道士形象，晚明汪廷讷改编邓志谟小说《飞剑记》，将道士黄若谷改写为《长生记》传奇中的“王道士”。此折散出，被梨园伶人改编为折子戏，频频见于民间班社、家庭戏班与清宫内廷演剧，王道士逐渐成为无能道士的通用代名，成为民众的准共同知识，从而构成了曹雪芹塑造《红楼梦》王道士形象的文化语境。曹雪芹把戏曲人物王道士的性格特征化入“王一贴”身上，《红楼梦》续书则又点明王道士捉妖的“实像”，表现了戏曲人物被小说重新书写的不同面向。王道士的代名化进程，具有俗文学的多文体互动特征，是戏曲发展至折子戏时代的标志性文学现象，反映了批判世俗化宗教的社会文化心理。

关键词 《红楼梦》 跨文体 典型人物 折子戏 宫廷戏

《红楼梦》中的王道士，虽然出场仅一次，着墨仅千字，作为一个典型形象，给许多读者留下了深刻印象。这个“王道士”并不是偶然出现的小说人物，清代多种文学体裁作品中都能见到他的踪影，比如袁枚《子不语》提到“俗演戏笑道士之无法者”王道士^①，王韬《淞隐漫录》提到“流为话柄”的王道士^②。民间文学中也流传着许多与王道士相关的歇后语，比如“王道士画符——心里明白”“王道士捉妖——念念有词”“王道士送的鬼——还（鞋）在里头”。如果我们拉长文化景深，就会发现，这些不同体裁中的“王道士”，其实全都源自戏曲舞台。从戏曲到小说再到口头文学，王道士的变形历程，反映了多文体互动、互渗的中国俗文学特征。

一 元明戏曲舞台上的酒色道士

元杂剧中的道士角色大致分为两类：一类是在神仙道化剧中出场的道士，由“末”脚扮演，往往作为全真教苦修度人的代言人，具有神格化特征；另一类是在公案剧中出场的道士，由“净”脚扮演，多数是爱财好色、不守戒律清规的滑稽形象^③。后一类形象在现存元杂剧中能够找到两种：一是关汉卿《包待制智斩鲁斋郎》中的云台观住持道士阎双梅，在超度仪式中插科打诨^④；二是孙仲章《河南府张鼎勘头巾》剧中的反派角色——开封太清庵道士王知观，他与刘员外之妻通奸，杀死刘员

* 本文获中国人民大学科学研究基金（中央高校基本科研业务费专项资金）（项目编号22XNQ38）资助。

① 袁枚《子不语》卷一八《山娘娘》，齐鲁书社1986年版，第367页。

② 王韬《淞隐漫录》卷六《剑仙聂碧云》，黑龙江人民出版社1997年版，第209页。

③ 在金院本和元杂剧中，净脚主要扮演庸医、昏官、道士、无赖等角色（参见井上泰山《元杂剧的道士与道姑》，《海内外中国戏剧史家自选集》，大象出版社2018年版，第123页）。

④ 关汉卿《包待制智斩鲁斋郎》第四折，王季思主编《全元戏曲》，人民文学出版社1999年版，第1卷，第377页。

外，官衙对王知观的判词是“不守戒律，贪恋酒色，败坏人伦”^①。

此类世俗化道士形象在元明南戏中更为常见，主要出现在道场法事的场景中，净或丑扮演道士，在其中穿插科诨，与庄严肃穆的法事气氛形成强烈反差。比如《白兔记》第四出，净扮道士上场，由于平常违禁吃肉喝酒，道士屡次请神失败^②。元末明初《黄孝子传奇》第十九出，净扮福建仙游圣妃娘娘庙的道士，自嘲“口含法水手持剑，也只为要钱，将屁股向天”，“饶钹当了赌本，法衣准作嫖钱”^③。明刊本《荆钗记》第四十五出有一段斋醮法事表演，净扮玄妙观道士上场云“捏诀惊三界，扣齿动百神。狗肉吃两块，好酒饮三瓶。等到天明后，依然去诵经。”^④下面还有大段念白描述道士如何在法事过程中偷吃荤腥以及与民妻偷情。明初富春堂刊本《岳飞破虏东窗记》，净丑扮演城隍庙内周、刘二道士，到岳府做禳解法事，自称“善能步虚，告斗做鬼。忽然具废，花门使钞，被人拿住高吊，送到岳府问罪”^⑤。《香囊记》的黄箬大斋法事中，净扮玄妙观道士上场云“好酒吃三瓶，那通咒百卷？肥肉啖二觔，那烧丹百炼？口腹恣贪求，修得两足健。”^⑥明隆庆四年（1570）高濂《玉簪记》第十七出，净扮道士方先生，频频向施主索要纸马香烛等钱财，自言“全凭一张嘴，赚尽四方财”^⑦。

上举皆为明代万历之前舞台上常演的南戏传奇，由此可见道士角色的类型化特征：触犯道戒，贪恋酒色财，褻渎神祇，法术低劣。南戏传奇的法事一般是“过场戏”，在整部戏中无足轻重，专为活跃戏场气氛而设，道士在其中主要负责科诨调笑。而且道士一角是净、丑在全戏兼扮的众多人物之一，往往没有姓氏名字，比较强调角色的“宗教职业标签”。

酒色道士固定到“王道士”这个特定名称之上，源于万历三十三至三十四年间（1605—1606）徽州人汪廷讷为宣扬道教仙人吕洞宾神通而作的传奇《长生记》^⑧。其中一出《王道士斩妖》，演青城山下的九尾妖狐幻化美女色诱书生周小官，周家请玄都观王道士前来驱妖，王道士法力不济，为妖所败，急请吕洞宾相助，吕洞宾设坛召请关公、周仓下凡，斩杀妖狐。该情节应系汪廷讷从万历三十一年（1603）邓志谟编撰的《楔唐代吕纯阳得道飞剑记》（下文简称《飞剑记》）第七回《纯阳召将收狐精》改编而来。此回讲述青城山下丈人观的道士黄若谷擅于飞符召将，吕洞宾变身为法师访之，同至被狐狸精祸害的陈姓人家，吕洞宾作法召请关元帅、赵元帅二天将下凡擒拿狐狸精，飞剑斩妖^⑨。“青城山下有狐妖作怪—受害人请道士除妖—道士转请吕洞宾出手相助—吕洞宾召请神将斩妖”，两个故事的母题链是完全一样的。

戏曲对小说的改动主要体现在道士形象上。《飞剑记》中的道士黄若谷因“风骨清峻，戒行严紧”（《古本小说集成》第1辑，第119册，第90页），获得吕洞宾下凡指点。《长生记》的王道士虽然也是吕洞宾的弟子与地方向导，但是形象却变成利用法术招摇撞骗的爱财道士。王道士上场自述“听说

① 孙仲章《河南府张鼎勘头巾》第三折，《全元戏曲》，第2卷，第547页。此剧现存《六十种曲》本和脉望馆本，二本的王知观曲白基本一致。

② 《白兔记》第四出，《全元戏曲》，第9卷，第358—363页。

③ 《黄孝子传奇》第十九出，《全元戏曲》，第12卷，第56、58页。

④ 柯丹邱《荆钗记》第四十五出，毛晋编《六十种曲》，中华书局2007年版，第2册，第130页。

⑤ 《岳飞破虏东窗记》第十五折，《全元戏曲》，第11卷，第138页。

⑥ 邵璨《香囊记》第三十九出，《六十种曲》，第3册，第118页。此剧作于正德、嘉靖年间。

⑦ 高濂《玉簪记》第十七出，《六十种曲》，第5册，第47页。此剧作于嘉靖、隆庆年间。

⑧ 汪廷讷（1569？—1628后）生平参见徐朔方《晚明曲家年谱》，浙江古籍出版社1993年版，第505—545页。汪廷讷撰写传奇16种，现存仅7种，杂剧今存1种（参见吕识途《汪廷讷生平、交友与剧作考述》，香港中文大学中国语言及文学系编《明清研究论丛》第2辑，上海古籍出版社2015年版）。

⑨ 邓志谟《飞剑记》卷上，《古本小说集成》第一辑，上海古籍出版社2016年版，第119册，第86—95页。

拿妖捕怪，使我心惊胆寒，若是打醮禳星，脚步走的甚快。如今爱的铜钱，拼着性命去捉怪，待我仗着胆子走一遭。”^①在请神念咒过程中，王道士念白曰“去到人家，挂起三清。茶要三盏，酒要三瓶。吃得我嘻迷烂醉。一出门庭，跌倒在街心。遇着阴捕，不得脱身。拿到官去，打了四十。”很显然，王道士形象承续了此前南戏传奇道士的角色特点：贪恋酒财，法术低劣。只是此出的丑脚戏份更多，他先调侃周小官，再与狐妖斗法，狼狈落败，又请出师傅吕洞宾降妖，长达八百余字的口语说白，刻画了一个滑稽窝囊的丑道士形象。其中“监在牢内，无人送饭，饿花眼睛，叫天不应，受苦天尊”一段说白，今天仍有俗语“王道士坐牢——受苦大天尊”在民间流传^②。

塑造一个迥异于《飞剑记》道士形象的滑稽人物，显然无法沿用高道“黄若谷”之名，汪廷讷改用了——王道士。“王”比“黄”字形笔划简单，更具符号化，也更适合表达此类宗教人物的类型化特征，具有通俗化、典型化的社会意义，正如21世纪民间文学中的“隔壁老王”。

《长生记》在万历年间由汪氏环翠堂刊刻，被同时代吕天成的《曲品》列为上品之下^③，稍晚的祁彪佳《远山堂曲品》则将其列入“能品”^④。崇祯年间，陶奭龄在《小柴桑喃喃录》提到“至于《昙花》《长生》《邯郸》《南柯》之类，谓之逸品，在四品之外，禅林道院皆可搬演，以代道场斋醮之事。”^⑤可见《长生记》曾经作为与汤显祖《邯郸记》《南柯记》、屠隆《昙花记》齐名的仪式戏剧，在禅林道院演出。

《长生记》对王道士形象的成功塑造，导致此后戏曲小说中的江湖骗子型酒色道士多数都由“王道士”代名。万历三十九年（1611）的《蕉帕记》，顽劣公子胡连想破坏妹夫龙骧的法术，自述“那吴山上三茅观王道士是我嫖友，昨日对他说了，传我一个破他法儿”^⑥。天启七年（1627）《醒世恒言》卷一三《勘皮靴单证二郎神》，韩夫人被道士孙神通冒充的二郎神所迷惑，杨太尉先请灵济宫有名道士王法官作法驱邪，被孙神通击伤，又请潘道士与其相斗，方才留下追查线索。《长生记》中，王道士的法术低劣更加衬托出吕洞宾的道法高明，这种“前弱后强”的对照关系在《勘皮靴单证二郎神》中体现为王法官与潘道士。

《长生记·王道士斩妖》前半段有王道士的插科打诨，后半段有关公的火爆武打，神、人、妖、道，共演于一台，紧凑生动，是以盛演于明末清初的宴席堂会上。康熙初年的小说《斩鬼传》第六回，写县官设下筵席，戏班捧上戏单，请钟馗点戏：

钟馗择了一出《关圣斩妖》。不多时，扮演出来。先是周小官唱了一会，次后请将王道士来。

这王道士书符念咒，念出一个妖精来，竟将王道士打去了。恰好吕纯阳走将过来，看了妖精利害，他焚香稽手，请了关夫子来。那关夫子费了许多气力，却被周仓捉住方才完了。（刘璋《斩鬼传》，北岳文艺出版社1989年版，第106页）

《王道士斩妖》又名《关圣斩妖》，观剧时，县官称赞富曲将军辅助钟馗杀妖，犹如戏中的周仓，富曲道“不然，不然，他将我脸抠的鲜血迸流，只好是王道士罢了，怎敢比得周仓？”此语一落，“满座大笑”（《斩鬼传》，第106页）。《斩鬼传》作者刘璋是山西太原人，一直生活在北方，曾在直隶的深

① 本文引用《长生记·王道士斩妖》，皆据陈志勇辑校《明传奇佚曲合编》，中华书局2021年版，上册，第449—454页。下不注出。

② 戴其晓编著《古今中外人物歇后语大全》，上海大学出版社2007年版，第70页。

③ 吕天成撰，吴书荫校注《曲品校注》卷下，中华书局2006年版，第260页。

④ 祁彪佳著，黄裳校录《远山堂明曲品剧目校录》，古典文学出版社1957年版，第40页。

⑤ 陶奭龄《小柴桑喃喃录》卷上，明崇祯八年（1635）刻本，第66a叶。

⑥ 单本著，池万兴评注《蕉帕记评注》第二十五出，上海古籍出版社2013年版，第155页。该剧作于万历三十八年（1610）至万历四十一年（1613）之间（参见郭英德《明清传奇综录》，河北教育出版社1997年版，第217页）。

泽县做过四年县令。小说人物熟练运用戏中王道士捉妖不成反被戏弄的情节来调侃现实，可知至迟在康熙二十七年（1688）^①，王道士形象已经成为华北戏迷的共同知识。

二 折子戏时代的新主角

王道士从元明传奇的同类型道士形象中脱颖而出，这是戏曲发展到“折子戏”^②阶段的必然结果。作为案头文学的《长生记》传奇已不见全本流传，今天能看到的《长生记·王道士斩妖》，一是明末四知馆刊本《新选南北乐府时调青昆》^③（以下简称《时调青昆》），二是清顺治年间广平堂刻本《新刻精选南北时尚昆弋雅调》^④（以下简称《昆弋雅调》），二本所录文字基本一致。从《王道士斩妖》曲文插入大段宾白以及弋阳腔特有的“滚调”演唱方式来推断，现存《长生记·王道士斩妖》可能并非汪廷讷原作，而是经过伶人加工精炼的弋阳腔折子戏本。

在全本戏时代，比如上述《白兔记》《荆钗记》等全本传奇中，虽然已经出现相似的道士喜剧形象，但其作用无非是在过场戏中调剂冷热和衔接情节，并无多少艺术表现空间。全本戏中的净、丑主要是用来衬托生旦的，“可是到了折子戏里，这种衬托作用突然膨胀变形，甚至宾主易位。全本戏中，净丑几乎是没有当主角的，而进入折子戏则确立主角地位比比皆是”^⑤。折子戏兴起，导致“净丑戏”空前发达，《王道士斩妖》恰恰就是其中一个表征：全本戏《长生记》唯一的主角吕洞宾，在折子戏中反而变成下半场才登场的配角，本来只负责“暖场”的丑角王道士，上升为绝对主角。

折子戏《王道士斩妖》让丑脚有了全方位展示“唱念做噱”的家门演艺，又兼具关公斩妖驱邪、吕洞宾惩恶扬善的仪式功能，最宜厅堂家宴演出。清初小说关于此折戏的演剧记载，除了上举《斩鬼传》，还有雍正年间的《疗妒缘》，其中提到绍兴乡绅的家班在一次家宴上演出《王道士斩妖》，“关帝擎着飞舞，更觉称奇不绝”^⑥。

康熙年间，该折戏传入内廷，《故宫珍本丛刊》中的单出钞本《王道捉妖》即此^⑦。康熙二十五年（1686），宫廷成立了南府与景山两处演剧机构，负责承应宫廷各类戏曲演出并训练伶人，所演戏曲昆腔、弋腔兼重^⑧。梅兰芳缀玉轩所藏清初宫廷戏脸谱中，有一个关公脸谱，系宫廷演出弋阳腔戏《王道捉妖》所用^⑨。之前《时调青昆》《昆弋雅调》收入的《王道士斩妖》已经出现弋阳腔的曲白，由此可以推断故宫钞本《王道捉妖》即为清宫南府传习的弋腔折子戏本。

① 《斩鬼传》现存康熙二十七年之前作者刘璋的初稿手写本（参见王青平《〈斩鬼传〉抄本的发现与考证》，《文学遗产》1983年第3期）。

② 折子戏是一个现代学术概念，用以指称从全本传奇中分离出来的优秀单出戏（参见陆萼庭《昆剧演出史稿》[修订本]，上海教育出版社2017年版，第197—198页）。明清文献多称为杂出、散出、单出。在本文语境下，折子戏即指源出全本戏的单出戏。

③ 《王道士斩妖》，黄儒卿选辑《时调青昆》卷三，王秋桂编《善本戏曲丛刊》，台湾学生书局1984年版，第9册，第169页。目录标目作“道士斩妖长生”。

④ 《王道士斩妖》，江湖知音者汇选《昆弋雅调》花集上栏，陈志勇编《明清孤本戏曲选本丛刊》第一辑，国家图书馆出版社2017年版，第14册，第1页。目录标目作“关公斩妖”。

⑤ 陆萼庭《“昆剧”的困惑》，《清代戏曲与昆剧》，中华书局2014年版，第338页。

⑥ 静恬主人《疗妒缘》第八回，陕西师范大学出版社2004年版，第58页。此书写作年代约在雍正八年（1730）前后（参见石昌渝主编《中国古代小说总目·白话卷》，山西教育出版社2004年版，第207—208页）。

⑦ 《王道捉妖》，故宫博物院编《故宫珍本丛刊》，海南出版社2017年版，第667册，第444—449页。

⑧ 朱家溆、丁汝芹《清代内廷演剧始末考》，中国书店2007年版，第28—30页。

⑨ 梅兰芳缀玉轩藏清初脸谱，有11种注明了剧种、剧目、人物和髯口。关公脸谱旁注“关夫子，黑五髯，《王道捉妖》，弋腔。”（参见张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社1981年版，中册，第415页）

晚明北京开始盛行弋阳腔，宫廷承应和民间宴会唱弋腔已成惯例（《昆剧演出史稿》，第41页）。入清之后，康熙皇帝崇尚弋阳腔，曾经下旨“近来弋阳亦被外边俗曲乱道，所存十中无一二矣。独大内因旧教习，口传心授，故未失真，尔等益加温习。”^①盖谓内廷传习弋腔严谨有序，不像民间流传那样“走样”，《王道捉妖》很可能就是宫廷保存的“未失真”弋腔剧目。清初京师人称弋阳腔为“京腔”“高腔”，据《都门纪略》载“我朝开国伊始，都人尽尚高腔，延及乾隆间，六大名班，九门轮转，称极盛焉。”^②康熙年间《弱水集》云“戏园有查家楼、月明楼、太平园、富有园，凡十余所，多京腔。”^③查家楼即京城规模最大的戏园子查楼，位于前门，至乾隆年间仍以演出弋阳腔闻名，写作于乾隆二十一年（1756）的《百戏竹枝词》谓“金鼓喧阗，一唱数和，都门查楼为尤盛。”^④《王道捉妖》或许也是曾在查楼上演的弋阳腔戏之一。剧中说白多处提及“前门”“棋盘街”“鼓楼”等北京地名，王道士的科诨皆为北京官话，如“说个谎儿”“道冠儿”“分出个数儿”等儿化名词，还有“扎煞”^⑤等北方土语，具有明显的北京方言特色。

乾隆中期的《扬州画舫录》云“惟京师科诨皆官话，故丑以京腔为最。”^⑥比对文字可以发现，明末《时调青昆》本中的《王道士斩妖》没有明显的地域特征，而故宫钞本《王道捉妖》则有大量的北方官话，说明它是折子戏进入成熟阶段之后，被梨园二度改造的“京腔”戏本。明末选本原有五支曲子，《王道捉妖》删去吕洞宾和关公的唱曲，又另写王道士的二支唱曲，整折戏五分之四内容淋漓尽致地描摹王道士形象，说白占比达到了92%，几乎可称“话剧”。明末选本中的王道士登场还是遵循一般上场诗程式“自种桃在玄都观里，一心要把苍生周济。年来不计些儿利，积阴德广施符水，不信道仙冠羽衣。”到了《王道捉妖》，王道士上场亮相〔仙吕入双调〕【字字双】就有了很强的戏谑意味：

自家姓王名老道，草号。行动就把法器敲，打醮。有人请我去捉妖，胡闹。（《王道捉妖》，第446页）

【字字双】曲牌常见于南戏传奇中，净、丑、副末角色上场自报家门时，借人物身份、职业缺点进行打趣，一般采用上七下二的九言句式，后二字是对前七字的自我暴露、自我贬抑，形成反期待的喜剧效果^⑦。《王道捉妖》新增的此段【字字双】，王道士自我揭穿——“有人请我去捉妖，胡闹”——寥寥数语，活灵活现，是以此段一直是后世舞台上的名场面。由《王道捉妖》增扩而来的皮黄戏《青石山》，将此段改为【数板】：“自幼出家隐锡观，混饭。人人称我王半仙，谣言。手中常拿斩妖剑，捣乱。无非哄人家几分钱，抽烟。”^⑧晚清名丑罗百岁、萧长华上场一念【数板】，往往哄堂大笑^⑨。

《王道捉妖》中，王道士与周小官的对话将近三千字，做重于唱，笑点更为密集，几乎每句对白皆带“眼”。围绕道教人物的现实生活，在“作法捉妖”上加以生发捏弄，频频拿道冠、伏章、打火醮、画符贴符等严肃的道教科仪来插科打诨。剧中为了突出王道士的道法低劣与狼狈洋相，新加了两个场景：一、王道士被狐妖美色所迷惑，不肯捉妖；二、王道士被狐妖打怕，躲到桌案底下。这两个场面成为后世《青石山》丑脚专工的著名“闹场”。

① 故宫博物院掌故部编《掌故丛编》，中华书局1990年版，第51页。

② 杨静亭《都门纪略》，傅瑾主编《京剧历史文献汇编·清代卷2·专书》，凤凰出版社2011年版，第908页。

③ 屈复《弱水集》卷一三《变竹枝词》，《续修四库全书》，上海古籍出版社2002年版，第1424册，第47页。

④ 李声振《百戏竹枝词》，杨米人等著，路工编选《清代北京竹枝词（十三种）》，北京古籍出版社1982年版，第157页。

⑤ “扎煞”在北京话中意为张开（参见金受申编《北京话词汇》，商务印书馆1961年版，第199页）。

⑥ 李斗《扬州画舫录》卷五，中华书局1980年版，第132页。

⑦ 邹蓉《论南戏、传奇中的曲牌与科诨》，《戏剧文学》2015年第8期。

⑧ 清宫乱弹戏《青石山总本》，《故宫珍本丛刊》，第674册，第317页。

⑨ 参见石呈祥《凡人品戏——又一村集》，河北大学出版社2013年版，第60页。

故宫钞本《王道捉妖》打磨的王道士形象，无疑是成功的。乾隆三十六年（1771）苏州钱德苍编选《再订文武合班缀白裘八编》（以下简称《缀白裘》），收录有《请师》《斩妖》两出梆子腔折子戏^①，情节与故宫钞本基本一致，只是把斩妖神将由关公、周仓、关平换为二郎神与东南西北四帅。将原来的一折戏拆成文戏《请师》（王道士为角色）和武戏《斩妖》（吕洞宾为角色）两个折子，反映了苏州、扬州等地昆腔与梆子腔合班演出的演出实际^②。《请师》戏文近五千字，王道士上场自称“家在杭州鼓楼前”，改说一口“苏白”，频繁使用“姐的”“姐处”“介没”等吴地方言词汇^③。这是昆腔戏班改戏的一大特色——传奇剧本中凡属丑、副、净、花旦角色的官白，到了昆班手里，上演时必然改为吴语^④。吴语声容的抑扬顿挫、俚俗诙谐，更加突现了王道士轻浮油滑的市侩气。

经过吴语改编后，“王道士斩妖”成为江南地区妇孺皆知的共同知识。乾隆晚期袁枚《子不语》卷一八“山娘娘”，讲述狐魅凭依于临平的孙妻身上：

请吴山施道士作法，方设坛，其妻笑曰：“施道士薄薄有名，敢来治我？我将使之作王道士斩妖矣。”《王道士斩妖》者，俗演戏笑道士之无法者也。（《子不语》卷一八《山娘娘》，第367页）

临平、吴山俱在杭州，民妇用舞台上的王道士来比照现实生活中的道士，可见王道士的典型形象已经深入人心。乾隆五十九年（1794）小说《妄妄录》中，上海火神庙王道士误入鬼域，女鬼借用《缀白裘·请师》中“周小官苦请不去”和“王道士新买道袍”进行调侃，作者解释说：“盖吴中常演‘周小官请王道士斩妖’戏文，特借其科诨浪谑耳。”^⑤嘉庆五年（1800）弹词《何必西厢》描写苏州元妙观道士贾半仙，烧符喷水，“真似梆子腔里唱了一出《王道士捉妖》的戏文”^⑥。

三 《红楼梦》中“隐身”的王道士

经过南北梨园舞台实践的锤炼，《王道士捉妖》到康乾时期已经成为妇孺皆知的独立讽刺剧。科仪法事不虔诚，符水咒篆不灵验，贪财好色，出尽洋相——王道士成为箭垛式的草包道士形象。上至清宫内廷，下至民间班社、家庭戏班，频频可见该剧演出，正如《子不语》所云，“俗演戏笑道士之无法者也”，王道士成了“无法道士”的代名词，成为“借其科诨浪谑”的共同知识，这就构成了《红楼梦》“王道士”形象在文化语境上的“前文本”^⑦。曹雪芹生前最后一次修改《红楼梦》是在乾隆二十五年（1760）庚辰秋月，现存最早存录“王道士”一节的《红楼梦》抄本亦即“庚辰本”^⑧。

① 在钱德苍之前，已有多种以“缀白裘”命名的戏曲选本行世，比如康熙二十七年的《新镌缀白裘合选》，但皆未选录《长生记》残出。《请师》《斩妖》二折先被钱德苍编入《缀白裘》第八编的梆子腔剧，三年后又选入《缀白裘》梆子腔十一集外编。关于《缀白裘》各编选刊情况，参见吴新雷《舞台演出本选集〈缀白裘〉的来龙去脉》，《南京大学学报》1983年第3期；黄婉仪《钱德苍所编〈缀白裘〉与翻刻、编辑本系谱析论》，《戏曲研究》2013年第3期。

② 颜长珂《读“再订文武合班缀白裘八编”书后》，《中华戏曲》1987年第4辑；黄婉仪《锦上添花〈缀白裘〉昆腔折子戏的改编研究》，台湾秀威信息科技股份有限公司2010年版。

③ 石汝杰、宫田一郎主编《明清吴语词典》，上海辞书出版社2005年版，第321—323页。

④ 陆萼庭认为“昆剧净丑说白吴语化，当起于万历时，流行于明末，而大盛于清代。明末的戏曲刊本，遇到净丑念白，有时还注明用苏州话。”（《昆剧演出史稿》，第122页）

⑤ 朱海《妄妄录》卷六《鬼忘八》，文物出版社2015年版，第120页。

⑥ 心铁道人《何必西厢》第三十五回，校经山房书局1933年版，第575页。

⑦ “前文本是文本生成时受到的全部文化语境的压力，是文本生成之前的所有文化文本组成的网络。”（赵毅衡《符号学》，南京大学出版社2012年版，第187页）

⑧ 王道士出现在庚辰本第八十回。庚辰本是曹雪芹生前最后的修改本（参见冯其庸《三论庚辰本》，《散帚集：冯其庸论红楼梦》，北京时代华文书局2016年版，第250—261页）。

故宫钞本《王道捉妖》时间在此之前，江南的《缀白裘·请师》则与此时代相近，因此我们可以从文字上对比《红楼梦》与同时代同题材戏曲中的王道士形象。

《红楼梦》中，家班和外聘戏班共演出40余出戏曲，均为昆弋班流行的剧目，其中8出已被学者考证为弋阳腔折子戏^①。这些弋阳腔折子戏皆有谑笑科诨、锣鼓热闹的特点，这也是《王道捉妖》一剧的特点。20世纪80年代以来逐步公开的清宫档案与宫廷戏本，揭示了《红楼梦》中的弋阳腔剧目与清宫演剧的“同步性”。小说提到的《八义》《扣当》都是康熙时期在民间兴起之后传入清宫的弋阳腔剧^②，故宫钞本《王道捉妖》跟它们有着同样的轨迹，由此可以想见，曹雪芹极有可能曾经观赏过弋阳腔折子《王道捉妖》。不仅如此，曹雪芹还有过在北京梨园登场串戏的舞台表演经验，《批评新大奇书红楼梦》过录批语说：“（曹雪芹）不得志，遂放浪形骸，杂优伶中，时演剧以为乐，如杨升庵所作为者。”^③

王道士出现在《红楼梦》第八十回，贾宝玉到天齐庙烧香还愿，“当家的老王道士来陪他说话儿”。小说先介绍这位王道士在江湖上卖一些海上方药，浑号“王一贴”，称他的膏药只用一贴便能百病皆除。王道士一露面，就用一句“哥儿别睡，仔细肚里面筋作怪”，令“满屋里人都笑了”。这个上场效果颇似《王道捉妖》中王道士上场唱【字字双】，开口即点燃全场。接着王一贴开始吹嘘自制膏药的神效，宝玉问他有一种病用膏药能治好么，又不说出病名来，命王一贴猜。此时宝玉屏退左右，“只留下茗烟一人。这茗烟手内点着了一枝梦甜香，宝玉命他坐在身旁，却倚在他身上。王一贴心有所动，便笑嘻嘻走近前来，悄悄的说道‘我可猜着了。想是哥儿如今有了房中的事情，要滋助的药，可是不是？’”^④

王一贴误将宝玉与书童茗烟的亲密举动视为纨绔子弟之间盛行的“男风”表现，猜他需要房中壮阳春药，招致茗烟的怒喝。拿“男风”来取笑和制造误会，是王道士戏曲形象塑造中的一个常用桥段。《王道捉妖》中，王道士明知故问周小官叫什么名字，又说“小官”这名字“不好，改了罢，叫做周郎”（《王道捉妖》，第446页）。这是因为晚明以来，本来用来称呼年轻男子的“小官”一词，逐渐被用作以男色侍人的变童、相公。王道士故意让周小官改名“周郎”，又添一层笑料，因为称相公为某郎，也是清代男风的习惯称呼，王道士仍在打趣男色。《缀白裘·请师》中亦有多处类似调侃，王道士上场便坦言个人爱好是“赌钱吃酒括小官”^⑤，又故意把书生周德龙唤作“周小官”：“我说你做小官的好屁眼，会赚钱！”（《缀白裘》第十一集卷二，第6册，第83页）还用“兔子”“伏阳”“后门”等男风亵语来揶揄周德龙。

王一贴借男风揣摩宝玉心思不中，得知宝玉为了女人的妒病而烦恼，临时凑趣，胡诌一个“疗妒汤”制法。“疗妒汤”一语是从明末吴炳《疗妒羹》传奇转化而来，剧中街头卖药的无名江湖道士，说到了“妒病”，但没有举出“疗妒方”^⑥。这里曹雪芹自拟了一个疗妒汤方剂^⑦，王一贴故弄玄虚，

① 徐扶明《红楼梦与戏曲比较研究》，上海古籍出版社出版1984年版；邹青《20世纪70年代以来“〈红楼梦〉与戏曲”研究的回顾与思考》，《文化艺术研究》2012年第1期；顾春芳《〈红楼梦〉戏曲剧目及各类演出考证补遗（上）》，《曹雪芹研究》2017年第4期。

② 李玫《论荣国府演〈八义记〉八出和贾母对“热闹戏”的态度》，《红楼梦学刊》2020年第5辑；吴宗辉《〈红楼梦〉之〈刘二当衣〉考论——从红研所校注本注释修订说起》，《红楼梦学刊》2021年第4辑。

③ 胡文彬《红边胜语》，辽宁人民出版社1986年版，第144页。

④ 此段文字以庚辰本为详，程甲本、程乙本删去茗烟一句，令语意不连贯（参见《脂砚斋重评石头记》第八十回，人民文学出版社1975年版，第4册，第2000页）。

⑤ 钱德苍编选，汪协如点校《缀白裘》第十一集卷二，中华书局2005年版，第6册，第83页。

⑥ 吴炳《疗妒羹》第二十出，《古本戏曲丛刊三集》，文学古籍刊行社1957年版，第12页。

⑦ 李晓华《〈红楼梦〉作者自拟方剂考论》，《社会科学动态》2017年第3期。

显然是对戏曲中王道士夸示自家符水灵验母题的化用。正当宝玉将信将疑之际，王一贴自己又将骗局说破“吃过一百岁，人横竖是要死的，死了还妒什么！那时就见效了。”还进一步自嘲道“实告你们说，连膏药也是假的。我有真药，我还吃了作神仙呢。有真的，跑到这里来混？”逗得宝玉茗烟都大笑不止，骂“油嘴的牛鼻子”。这段描写颇得《王道捉妖》《缀白裘·请师》里王道士自我讽刺之神韵。戏曲中的王道士频频自我揭穿道法符水骗人的真相，又在卖符、贴符、施法、捉妖的科诨之中穿插对世态人情的评论，现场抓眼，极尽旁敲侧讽之能事。王一贴所云“有真的，跑到这里来混”，正如《王道捉妖》中王道士说“有人请我去捉妖，胡闹”，《缀白裘·请师》中的“一生屁股惯朝天，要钱”。

《红楼梦》王道士一节属于旁逸斜出的情节，上下文皆在讲夏金桂撒泼、香菱受屈、迎春婚后遭受虐待，在这样压抑的气氛中，穿插一段王道士诙谐逗乐，犹如戏曲的调剂冷热排场。从故事结构看，小说与戏曲显然使用了同样的情节母题。戏曲中，狐狸精化为美女作怪，年轻男子周小官出外延请王道士捉妖，但因王道士法术低下，捉妖失败。小说中，宝玉为了妇人的妒病向王道士寻求解救药方，也是因王道士医术不精而以失败告终。曹雪芹巧妙地将女色之祸、道士解救无效等舞台上热演的戏剧嵌入到小说里，既是隐喻，也是调节气氛的“闹场”。

乾隆四十九年（1784）的《红楼梦》梦觉本第八十回回目名为“美香菱屈受贪夫棒，丑道士胡诌妒妇方”^①。乾隆五十六年（1791）程甲本则改“丑道士”为“王道士”。从回目的对称原则看，“丑道士”与“美香菱”方成对举^②。加之“醜”与“王”字形相差甚远，程甲本此处应该不是误抄，而是将“王道士”作为吸引读者的噱头。康熙年间小说《斩鬼传》已经提到“王道士捉妖”作为北方民众日常调笑的谈资，乾隆晚期的小说《子不语》和《妄妄录》皆提到此戏在江南各地的热演，“俗演戏笑道士之无法者也”。由此可以推想，作为《红楼梦》首部商业刊本的程甲本，在回目名上突出“王道士”三字，大概是编校者认为，这是一个足以令读者联想到舞台上那个滑稽王道士的通俗卖点，因此，回目的对称原则让位于商业考量。

清嘉道以来，《红楼梦》续书只要写到王道士，均会述及《王道捉妖》的戏剧情节。在成书于嘉庆二十四年（1819）的《红楼梦补》第四十七回中，宝玉到天齐庙找王道士做超度法事，说起王道士之前在刘姥姥屯里捉妖不成，宝玉道“王师父，你是有法力人家才请你拿妖，你还怕妖怪吗？”王道士道“不瞒二爷说的，大凡道士总姓不得王。姓了王，拿起妖来便有些咬手。”宝玉问：“这是什么缘故？”王道士道“二爷不见戏里唱的王道斩妖，闹得他有法也没法了。”^③道光时期的《红楼幻梦》中，凤姐奉承贾母说“王道士请吕祖拿妖，很有请仙的神通，咱们老祖宗比王道士还强呢！”^④

曹雪芹把戏曲人物王道士的性格特点化入到小说人物身上，成功地塑造了一个“熟悉的陌生人”——王一贴。《红楼梦》续书接续这一人物形象进行书写，又将本来“隐身”的王道士虚像拉到明处，点明王道士捉妖的“实像”。一隐一现，一虚一实，构成了戏曲人物王道士被小说跨文体书写的不同面向。

① 梦觉本序言落款“甲辰”，一般认为“甲辰”应该是乾隆四十九年（参见冯其庸《论梦序本——影印梦觉主人序本〈红楼梦〉序》，《敝帚集》，北京时代华文书局2015年版，第282—303页）。

② 此外乾隆五十四年（1789）舒序本残存总目记为“夏金桂计用夺宠饵，王道士戏述妒妒羹”。蔡义江指出舒序本的回目对仗皆有自己的特点，应为舒氏兄弟所改拟或新拟（参见蔡义江《红楼梦诗词曲赋全解》，复旦大学出版社2007年版，第319页）。

③ 归锄子《红楼梦补》第四十七回，司鼎主编《红楼续梦》，黑龙江人民出版社1993年版，第506页。

④ 花月痴人撰，陈杏珍点校《红楼幻梦》第二回，北京大学出版社1990年版，第16页。

四 王氏多佳话：俗文学的“代名化”现象

晚明小说《飞剑记》中的道士黄若谷被《长生记》传奇改写为丑角王道士，进而被明末清初的梨园伶人改编为折子戏，故宫钞本《王道捉妖》和《缀白裘》的《请师》《斩妖》两折，标志着王道士戏曲形象的成熟，王道士成为江湖骗子型酒色道士的世俗化代名词，“王道士捉妖”亦成为科诨浪语的常谈。我们可以将这一人物经典化的过程称作“代名化”（pronominalization），亦即典型形象的经典化进程。这里所说的“代名”，指的是得到世俗社会广泛认同的，成为准共同知识的典型形象。如果说某个典型形象在特定的文化共同体之内已经深入人心，说话者提及该形象，听话者马上就能明白该形象的象征意义，以及它所指代的潜台词，那也就意味着该典型形象代名化的完成。《红楼梦》及其续书中的王道士形象，可以视为代名化完成的标志。时至今日，中国各地流传的王道士代名的歇后语，均由《王道捉妖》戏中截取而来，比如“王道士捉妖（鬼）——念念有词、瞎胡闹”“王道士画符——心里明白、自己明白、自装鬼叫”“王道士送的鬼——还（鞋）在里头”^①“王老道求雨——早晚在今年”^②。

中国古代俗文学中存在大量的代名化现象，比如诸葛亮代表神机妙算，包青天代表公正无私，李逵代表鲁莽无谋，李鬼代表假冒伪劣，王婆代表信口雌黄，窦娥代表含冤负屈，等等。只要一提及这些名词，我们就知道这个名词所指代的具体文化内涵。口头诗学领域将这种现象称作“传统指涉性”：“在口头传统中，许多表述一经形成就会固定下来，成为一种程式。而且往往形成意涵的特定指涉。……塞尔维亚英雄歌中，经常出现‘黑色布谷鸟’，每次出现这个意象，有经验的听众便知道，一个女人不是寡妇就是即将守寡。‘狱中哀号’是另一个例子，表明遭监禁的英雄要被释放回家了。在《荷马史诗》中，当出现女性的‘肥胖的手’这个传统程式时，它背后的意思是说，这个女性‘勇敢地’做了什么。”^③

王道士的代名化进程，就是一种传统指涉性的形成过程，而且具有俗文学的多文体互动特征——从小说到案头传奇，再到梨园场上，最后返回到小说，形成了一种跨文体流动的“互文性”文学背景。在《红楼梦》之后，代名化的王道士更成为说唱文学的主角，清道光年间，《王道斩妖》被增衍为昆弋腔全本戏《青石山》，频繁上演于南北梨园与清宫内廷舞台，衍生出不同形式的说唱曲艺^④。“青石山”题材的说唱文学计有石派书、鼓词、东北大鼓、扬州清曲、八角鼓词、牌子曲、上海俗曲、大鼓书、二人转等九种体裁，目前可以搜检到以“王道士捉妖”为中心情节的说唱文本共计61种。

法国学者让·诺安《笑的历史》注意到，道士经常是中国古代笑话的讽刺对象“他们的讽刺对象从自命不凡的演员到假充好汉的士兵，还有无能的教师、学生、道士等等，无所不及。在这个犀利无比的笑的世界里，所有的博士都会变为江湖骗子，所有的厨子都会变为小偷，所有的丈夫都会被妻子牵着鼻子走。”^⑤王道士在文学、舞台以及现实生活的活跃身影，正是明清俗文学各类文体、各类文本多层次互动传播的结果。明清小说戏曲和民间笑话中常见“毁僧谤道”的相关情节，这些文字辛辣地嘲笑宗教迷信的荒谬和宗教从业者的愚蠢，反映了社会民众对于世俗化宗教普遍的不信任感。王道士的代名化，正是这一民众心理的文学产物。而当王道士的代名化定格之后，“王道士”成为民众指称江湖骗子型宗教人士的共同知识，文学形象渗透进现实生活中，进一步强化了近代社会批判世俗化

① 《古今中外人物歇后语大全》，第70页。

② 意思是王老道求雨是骗人的法术，不求也有雨，总能下雨。比喻事情迟早总会发生，说了等于没说（参见《语海》，上海文艺出版社2000年版，上册，第355页）。

③ 朝戈金《非物质文化遗产保护的人文学学术维度》，《东吴学术》2013年第2期。

④ 参见拙文《禁忌、行当、剧场：近代戏曲的非文学演进机制》，《文艺研究》2022年第1期《俗文学的跨文体编创策略——以“召将除妖”主题为中心》，《北京大学学报》2022年第4期。

⑤ 让·诺安著，果永毅、许崇山译《笑的历史》，生活·读书·新知三联书店1986年版，第307页。

宗教的集体认同^①。

在推动王道士代名化的进程中，伶人的场上搬演发挥了关键作用。民众不是通过案头阅读，而是通过观剧，接受了王道士这个人物形象。《王道士捉妖》是从晚明传奇《长生记》摘出的折子戏，《长生记》全本早已散佚不传，而此折戏直至今今天仍是京剧、昆曲、黄梅戏、扬州花鼓戏、岳西高腔的名段，这要归功于历代梨园艺人舞台实践的持续打磨，使得王道士的舞台形象深入人心。在全本戏时代，王道士只是一种功能性人物：他们大多在过场戏中出现，作用就是转换场景、推动情节，相当于全本戏的一个棋子，只上场一次就消失了。这时候，“道士”的行业符号特征大于角色的人物特征。这类道士角色为何会姓“王”而不是姓其他，在第一次赋予其“王”姓的《长生记》传奇中，具有一定的偶然性。然而当《王道士斩妖》作为一折热闹戏独立发展之后，王道士就被打上了聚光灯，折子戏精简凝练的演出方式打破了全本戏中主配角的界限，使得过去处于配角的净丑行当可以尽量发挥本家门在塑造人物形象方面的特长，《王道士捉妖》遂成为丑脚演员当主角的应工戏。这时候，戏曲舞台上的江湖道士，只有姓王，才能引起观众的共鸣。

折子戏是一种高度市场化、群众化的艺术形式，其故事贴近世俗人情，人物形象高度典型化。作为型塑中国俗文化的一个重要力量，折子戏不仅推出了“王道士”这个典型人物，还推出了一系列的王姓小人物。乾隆五十年（1785），旅居北京的文人吴长元在《燕兰小谱》中写道：

是日演《王大娘补缸》。杂剧中如《看灯》《吊孝》《卖胭脂》《骂鸡》，何王氏之多佳话耶？（吴长元《燕兰小谱》卷二，《历代曲话汇编·新编中国古典戏曲论著集成·清代编》第五集，黄山书社2008年版，第199页）

《看灯》《王大娘补缸》主角为王大娘，《吊孝》为王祥^②，《卖胭脂》为王月英，《骂鸡》为王婆。这五出戏和《王道士捉妖》一样，皆为乾隆时期流行的弋阳腔、梆子腔、柳枝腔等“花部”折子戏。出现在剧中的人物多为小人物、滑稽脚色以及可笑可鄙之徒，通过展现主角的丑态以及人物之间的纠葛，达到讽刺揭露社会丑恶世相的戏剧效果^③。为了更好地刻画此类小人物，梨园艺人选择了最为常见的王姓，于是王姓人物也成为代名化最多的姓氏——王大娘、王小二、王婆、王道士^④。

王道士的变形与代名化进程，以及戏曲舞台上众多王姓小人物的出现，在中国戏曲发展史上具有标志性的意义，即标志着戏曲从明清传奇的以文本（文人）为中心，过渡到折子戏时代的以表演（艺人）为中心。王道士在明清俗文学诸文体中的经典化过程，集中再现了不同时代、不同地域同一类人的共性特征。艺术真实比现实生活更高、更强烈、更集中，王道士也因此超越了时间与空间，成为特定人物类型的形象代表。

〔作者简介〕吴真，女，中国人民大学文学院教授。出版过专著《孤本说唱词话〈云门传〉研究》等。

（责任编辑 石雷）

① 关于王道士代名化现象与民族文化心理、中国戏曲发展史的深刻关系，本文从匿名外审专家处获益良多，谨致谢忱！

② 周贻白《中国戏剧史长编》，上海书店出版社2004年版，第466页。

③ 徐扶明《昆剧中时剧初探》，《艺术百家》1990年第1期。

④ 清末苏州人独逸窝退士《笑笑录》卷五《王姓诗》云：“三槐旧族实堪夸，听我从头说几家。小二沿街敲鼓板，老八到处送琵琶。已无道士能降怪，剩有虔婆惯卖茶。地下若逢韩捣鬼，岂宜重问后庭花。”（独逸窝退士辑《笑笑录》，岳麓书社1985年版，第206页）此处指出几位王姓典型人物——王小二、王老八、王道士、王虔婆、韩捣鬼老婆王六儿，皆出自明清戏曲小说。