

邓正兵 / 主编

RENWEN
LUNTAN

人文论谭

第一辑

武汉出版社



WUHAN PUBLISHING HOUSE

江汉大学人文社会科学学科创新基地项目

人文论谭

RENWEN
LUNTAN

第一辑

邓正兵 / 主编

编辑委员会

邓正兵 孙志军 吴艳 王金芳 杨荣耀 彭松乔 程洪
阮卫 庄桂成 方秋梅 余丽蓉 韦琪 刘贵华

武汉出版社

WUHAN PUBLISHING HOUSE



(鄂)新登字 08 号

图书在版编目(CIP)数据

人文论谭. 第一辑/邓正兵主编. —武汉:武汉出版社, 2009. 12

ISBN 978-7-5430-4637-5

I. 人… II. 邓… III. 人文科学—文集 IV. C53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 240393 号

主 编:邓正兵

责任编辑:吕植壮

封面设计:刘福珊

出 版:武汉出版社

社 址:武汉市江汉区新华下路 103 号 邮 编:430015

电 话:(027)85606403 85600625

<http://www.whcbs.com> E-mail:zbs@whcbs.com

印 刷:武汉大桥印务有限公司 经 销:新华书店

开 本:700mm×1000mm 1/16

印 张:23.5 字 数:487 千字 插 页:3

版 次:2009 年 12 月第 1 版 2009 年 12 月第 1 次印刷

印 数:1—1000 册

定 价:38.00 元

版权所有·翻印必究

如有质量问题,由承印厂负责调换。



目录

◆ 早期戏曲的艺术范式——《张协状元》	虞江芙 1
◆ 从非物质文化遗产到青春文化载体 ——青春版《牡丹亭》的现代创造与探索	王 雯 10
◆ 看《徽州女人》 谈地方戏曲改革	吕幼安 17
◆ 《红楼梦》与《百年孤独》的预言和对称型结构比较	吴祖明 21
◆ 《二十年目睹之怪现状》中的新式商人	谢 丹 26
◆ 《白鹿原》抒写的文化终结	索晓海 34
◆ 在小说与电影的对接中重新解读 ——《色·戒》的改编刍议	冯 岭 37
◆ 试论方方新世纪小说的话语转型意义	肖 敏 41
◆ 叙事聚焦:《叠纸鹞的三种方法》和《人到中年》的比较分析	苏文清 47
◆ 论亚里士多德与柳宗元对人的心灵能力划分之异同	钱 敏 52

- ◆ 扬弃悲哀 诗可以乐
——宋人的乐易精神与宋诗情感基调的转变 熊海英 58
- ◆ 武汉市方言栏目剧的叙事策略及其受众心理分析 张 贞 65
- ◆ 寻根文学的寻根之旅 吴 矛 69
- ◆ 中国传统美学艺术家“人品”理论的现代意义 万志海 73
- ◆ 明代唐宋派对曾巩的推尊 喻进芳 80
- ◆ 反思、建构与尴尬
——梁实秋的学院派批评理论解析 彭松乔 87
- ◆ 文学批评的学术品格 吴 艳 94
- ◆ 论马克思主义文学批评中国化的三个阶段 庄桂成 97
- ◆ 简论源出《左传》之成语 黄觉弘 104
- ◆ 春秋筮例中的心理指向 程习勤 111
- ◆ 先秦复合词表层意义与深层意义的关系 钟力明 117
- ◆ 词语“莫须有”辨释 罗庆云 125
- ◆ 汉语四字格成语名词作状语现象考察
——以《中国成语大辞典》为例 王金芳 项 凯 129
- ◆ 从逻辑实证主义看名称的涵义与指称 吴新民 136
- ◆ “词类活用”解释再认识 夏凤梅 142

使动“自名”中“名”的理解及其三种类型 ——从乐府诗《焦仲卿妻》“自名秦罗敷”等文 释义谈起	晏鸿鸣 149
《水浒全传》被动句的语义、语用研究	曾 丹 156
论感性诉求电视广告创意中情感场的营造	陆 劲 164
广告图像创作和认知的文化语境限制	刘祖斌 杨 柳 170
中国广告业如何应对“零代理”的挑战	阮 卫 174
天翼品牌校园营销策略及推广调查分析 ——以江汉大学校园市场调查为例	吴光恒 180
浅谈房地产人员的销售技巧	李 峰 186
个人网上交易活动的传播特性及发展趋势浅析	晏 辉 194
从文化差异视角看中西动画跨文化传播	余丽蓉 199
跨文化新闻话语的意识形态表征	周 平 罗 雯 205
浅析武汉市旅游文化产业发展路径 ——以文化资源为视角	刘贵华 池红才 211
电影衍生产品消费原因探析	石 森 215
创意产业的渠道挖掘分析	曾 添 219

- ◆ 《潜江旧闻录》标点疑误举例 宋传银 225
- ◆ 《癸卯学制》与科举制的革废 唐 燕 229
- ◆ 民国时期的职业外交官与“学人外交官”之比较
——以顾维钧和胡适为例 邓正兵 李兰婷 234
- ◆ 民国中期汉口商会权力、地位的变化与市政角色的转变 方秋梅 243
- ◆ 冯友兰“民初”与“民初人”思想概念权诂 张克兰 249
- ◆ 希特勒上台后与德国军官团的关系及其影响 涂永峰 253
- ◆ 试析后冷战时代美国政府对华政策的演变 任丽芳 260
- ◆ 《东西洋考每月统记传》中的科技知识及其
“科技传教”策略 靳翠萍 265
- ◆ 论农地征收程序中农民的参与权 吴 莹 275
- ◆ 论基于高校传统人文教育的汉语古籍文献
数字化导读系统开发 盛 莉 281
- ◆ 现代汉语语汇双向教学实验探微 周筱娟 287
- ◆ 体验与观念:谈文学概论课教学中的一种新思路 吴晓红 293
- ◆ 外国文学史多媒体教学探索与思考 李云峰 297
- ◆ 开设一门学语文的课程如何? 张西安 302
- ◆ 从语体角度看中小学作文评语的偏误及应对策略 鲁红艳 308

◆ 广告学专业“项目实训”培养模式初探	张海源 315
◆ 试论高校文化产业经营管理本科 实践性教学环节的构建	程 洪 石 森 319
◆ 世界近代史教学的新审视	唐 庆 324
◆ 历史专业英语教学现状初探	揭光虹 331
◆ 农村中学历史课程的资源开发和利用	罗飞霞 336
◆ 浅析教育辅导类读物试卷化的危害	徐慧萍 342
◆ 构建新时期高校思想政治教育的立体结构	汤媛玲 345
◆ 高校班级建设工作的几点思考	陈顺献 349
◆ “以人为本”与高校学生工作	王 耀 王艳梅 355
◆ 对大学生网络媒介依赖的思考	燕荣晖 359
◆ 论学生社团在高校素质教育中的作用	杨荣耀 365

早期戏曲的艺术范式——《张协状元》

虞江芙

南戏滥觞于北宋徽宗宣和年间,盛行于南渡之后,光宗绍熙年间开始出现初步繁荣局面。这个时期北曲杂剧的体制还在形成之中。所以,探讨这个时期南戏剧本的创作情况,对于了解我国戏曲文学初创时的艺术面貌有着极为重要的意义。

《张协状元》是宋代南戏唯一现存的剧本,且曲白科都完整,又未经明人妄改,保留了宋代南戏浓郁的民间气息。本文通过对这个剧本表现形式的研究,在展示早期南戏的艺术形态时,也可以具体分析戏曲文学初创时期的剧本体制及其创作特征。

灵活有序的弹性结构

《张协状元》搬演的故事,情节连贯曲折,矛盾纠葛比较复杂,全剧要用五十三个段落演完。^①每一个段落是以人物的上场、下场为界线,相当于现代戏剧中的一个“场”,在南戏中叫“出”。所以,《张协状元》的剧本结构,已经以“出”为基本单位,并且初步确立了分场的形式;后来的明清传奇,便继承了这种分场形式,还加出目,使其发展得更加完美。

《张协状元》中的场次安排已有一定顺序。从总体上看,场与场之间的转接,基本上适应剧情的发展,能较好地展开矛盾纠葛;同时因其表演形式必须以综合性为基础,所以,场与场之间的转接又比较自由灵活,形成了可以搬演长度不一的故事和融合百戏伎艺的弹性机制。

南戏第一出开场,一般不是立即入戏,而是由副本上场念诵两首诗,第一首报告本剧的演出宗旨或作者创作意图,第二首介绍剧情梗概。这种开场方式,是从宋杂剧的“致语”、“勾队词”演变而来的,在结构上虽还保持了它的独立性,但内容上已开始和正戏有了较密切的联系,其作用已相当于现代戏剧中的报幕。《张协状元》也采用了副末开场,但作为早期戏曲形式,还没有严格的规范,并且带着明显的说唱的痕迹。如副末开场念的第二首词:

[满庭芳]暂息喧哗,略停笑语,试看别样门庭。教坊格范,排绿可同声。酬酢词源浑砌,听谈论、四座皆惊。浑不比,乍生后学,谩自逞虚名。

《状元张叶传》，前回曾演，汝辈搬成。这番书会，要夺魁名。占断东阕盛事，诸宫调唱出来因。厮罗响，贤门雅静，仔细说教听。

虽是词调，但通篇口语；又是散语，又是韵白；吹吹打打，自卖自夸；显然是民间艺人说唱的口吻。接着演唱一套诸宫调作引子，曲间还有白，有说有表，交代张协离家别亲、登程赶路、遇盗负伤的经历，纯是叙述体。而且，这套诸宫调是用不同宫调的支曲组成的：〔凤时春〕（仙吕），〔小重山〕（双调），〔浪淘沙〕（越调），〔犯思园〕（待考），〔绕地游〕（商调）；这种曲调组织，今人叶德均在《宋元明讲唱文学》中曾认定，是“宋代诸宫调最原始形式的残余物”。^[1]因而，副末向观众申说：“似恁唱说诸宫调，何如把此话文敷演”，应是透露了诸宫调到宋南戏演化的轨迹。

第一出副末下场，引出“末泥色”（生），第二出由生扮作张协以剧中人身份出场，本应马上入场；但在这本戏文中，却继续作开场的铺排。生向后行子弟（乐队）慰劳致意，“饶个〔烛影摇红〕断送”，“暂藉轧色”。这是宋杂剧“先吹曲破断送，谓之把色”的演出规范。^[2]之后生作“踏场数调”表演，又念〔望江南〕介绍演出内容，还要“学个张状元似象”，唱起〔烛影摇红〕词称扬故事新奇，搬演精美。然后念几句静场语，开场至此结束，才算转入正戏。生开始用第一人称“自报家门”，念定场诗，一律是代言体的曲白了。这种由剧中角色帮衬作副末开场，无疑是叙事向代言过渡留下的痕迹。早期南戏开场借用了诸宫调、宋杂剧（包括“断送”），但这些表现形式都保持着自己的演出特点，尚未完成创造性的艺术融化，形成较严格的规范。所以，整个开场像是几个歌舞杂戏节目的拼接，累赘太甚。不过，这种开场的构想，旨在作者与观众之间，建立起一座交流的桥梁，能让观众预先了解作者的意图，洞悉作者介绍剧情的倾向，明确作者和演员提出静场的要求，这就为正戏开始做好了准备，也为观众接受正确的审美效应作了积极的导向。因而，由《张协状元》发轫，这种开场形式便在南戏的创作和演出中不断改进和逐步规范；到元末高明的《琵琶记》中，开场简化为副末上场念两首词，分别表述戏文大旨和剧情梗概，其他的表演一概全免。这样的开场主旨明确，表演干净利索，于是作为定型的格式，一直为明清传奇作家采用。

南戏中的角色登场，也是先后有序。张协和贫女是剧中的男女主角，分别安排在第二出和第三出登场；其他重要角色，到第五出已基本出场了，包括协父、院子、圆梦者、协母、协妹等。这种登场安排后来成为南戏的一个模式，即男女主角和其他重要角色一定要在前几出中尽先上场与观众见面。他们的扮演者进入正戏前，往往要唱“引子”和“自报家门”，直接向观众交代所扮演的剧中人的面貌、遭际、思想性格等。比如张协第一次出场作自我介绍时念的定场诗：

“祖来张协居西川，数年书卷鸡窗前。有意皇朝辅明主，风云未际何恢恢”，就道出了他对功名富贵渴求。第十二出，王丞相之女胜花出场自报家门：“〔金钱子〕桃杏仪容，不觉又年笄岁。……〔白〕……奴家爹爹王

德用，身为宰执，名号黑王。妈妈两国夫人刘氏……”又说又唱，将人物的年岁身份和思想情绪表露得一清二楚。到人物下场时，扮演者往往要念出“下场诗”，与自报家门的“定场诗”前后呼应，或为观众总括一出或一段戏的大意，也可提醒观众这出戏的中心何在，起承上启下的作用。如第十出演张协途中遇盗，身受重伤，仓皇中投古庙避难，原住庙中的贫女出于同情，允许他在庙中养伤，并供他口食。两人下场时分别念道：“〔生白〕衣食全无眼下忧，谁知今日祸临头。〔旦〕愁人莫向愁人说。〔合〕说与愁人辗转愁。”

这里的下场诗概括地重现了整出戏的情节和人物感情，能使观众产生更加强烈的感应。

正戏开始后，因在戏剧冲突中的地位不等，每一出的演出分量也不是均等的。分量重的场子如第十六出、二十七出，有十八支唱曲；一般的场子有六七八支唱曲；分量极轻的如第七出、二十二出、二十八出、三十一出等，都只有一支唱曲。凡属于交代情节的场子，总是一笔带过，几乎不作点染。第七出演张协在离家出川道上，只是个过场戏，为下一出遇见强盗做铺垫而已，所以只用一曲一白交代了他的所见所想，由“生挑查裹出”唱〔望远行〕一曲，接着再念一首七言律诗，人物做完亮相就下场了。全场戏演员二三分钟就可以演完，比北曲杂剧中的楔子还简单。然而对那些需要集中刻画人物和激化戏剧冲突的场面，就着力铺排，大写特写。第十出演张协投古庙避难，是一个重要关目，剧本总共用了十六支唱曲，叙写在山神的帮助下张协与贫女初次相遇的情景。其中六曲〔锁南枝〕采用对唱的形式，不仅透露出张协的“事急且相随”的苟且应付的阴暗心理，而且着力刻画了贫女的真挚善良和扶危济困的美好心灵，为日后张协的负心和贫女的坚贞作了有力的张本。完全可以说，《张协状元》全剧的场次安排，已能基本上符合剧情发展的艺术要求，表现出戏剧冲突连续推进、波澜起伏的美学特性，因而它为中国戏曲“布关串目”，确立了比较规范的结构模式，尤其对后来的明清传奇产生了深刻影响。

《张协状元》的情节结构，和元杂剧中常见的单线贯串始终的结构明显不同；全剧基本上是以张协科举得中、负心变节和贫女的不幸遭遇两种戏剧场面交错对比展开戏剧冲突的，并且交织进了王德用父女与张协联姻的次要矛盾，把剧情发展铺排得如火如荼。后来南戏和传奇中常用的“双线对比结构”，在这个戏中已初具轮廓。这种结构形式，围绕着生、旦不同的遭际，形成两条主线交错展开情节，其间穿插一些净、丑、末等插科打诨的戏剧情节，使热闹轻松的喜剧场面和冷静严肃的正剧或悲剧场面交替出现，营造出丰富多彩的戏剧气氛；而且，这种结构形式，可以兼顾到各类角色的劳逸结合和不同观众多样化的审美趣味，使正场、过场、圆场、转场、吊场以及文场、武场等等间隔穿插，合理搭配，收到非常强烈而良好的舞台效果。

综合多样的表演体制

《张协状元》虽是我国现存的最早的戏曲剧本,但它是戏曲艺术经过长期发育走向成熟的产物,有着深厚的艺术基础。因而,它反映出来的舞台表演水平,要超过案头的文学水平。

不是单一地运用戏剧表现手段,而是综合运用歌唱、念白和科介,注意通过多样化的戏剧表现手段来塑造舞台形象,中国戏曲的这个基本特点,在《张协状元》中以较为完整和近于统一的艺术形态展现了出来;而且与后来的北曲杂剧比较,它的表演形式具备更多的灵活性和更大的自由。

从剧本的文学形式看,几乎每一出都以曲、白、科(介)相间为基本格局,反映了演员在舞台上自始至终以综合性手段来刻画剧中人物。如第二十出演贫女为张协筹措路费,剪了头发外出典钱,反遭张协打骂,剧中用了独唱、对唱、念白,还提示了表演动作;而且在情节发展中,根据具体情景中人物思想感情的变化,让唱、念、做、打和谐配合,交叉进行,对照鲜明地表现了贫女的宽厚贤惠,透露了张协上京前已嫌弃贫女“恶气便生”的心理变化。

就剧本的文学成分看,曲调占有重要地位,在舞台表演中就是歌唱。南戏歌唱用的曲调,广泛地吸收了当时流行的各种声乐曲调。即在《张协状元》中,所用曲调三百二十五支中,古今雅俗,均各占一席之地,内有:唐宋词调([生查子]、[烛影摇红]等),唐宋大曲([梁州令]、[菊花新]等),地方民歌([福州歌]、[台州歌]等),异域番曲([四国朝]、[蛮牌令]等),佛曲([大和佛]、[上堂水陆]等),道曲([蓬莱仙]、[长生道引]等),歌舞杂戏乐曲([货郎儿]、[三棒鼓]等)以及诸宫调([胜葫芦]、[美中美]等),唱赚等等,可以说,南戏是以中国声乐艺术兼容并蓄的大套集,创造了我国最早的戏曲音乐——南曲。南戏曲调的组织结构,几乎没有固定的规范,使用极为自由。《张协状元》中,像第十四出那样有引子、过曲、尾声的组合,并且加唱赚曲的联套形式,并不是常例,也不作为其他场子曲调组织必须沿用的套路。大多数场子的曲调组织表现出民间声乐艺术的随意性,单曲独用,一曲叠用,数曲叠用与循环,缠令或联套,都可上场一唱。曲调的连接,虽“须用声相邻以为一套”,“自有一定之序”,(徐渭《南词叙录》)但使用宫调比较宽泛,可以互用、通借,几乎各个宫调都可以打通,因而歌唱时的实际表现是宫调频换,不像后来北曲杂剧的音乐拘守宫调,而是根据剧情发展的实际需要,对曲调组织作出安排。如第二十出这场戏宫调变换了六次,即南吕——黄钟——南吕——仙吕——越调——中吕;这是因为贫女遭到张协的打骂,李大公、李大婆前来调解,矛盾纠葛有六个层次转折,每转折一次,就有一次宫调变换。由此看出,南戏中这样自由灵活地组合曲调,是为了适应戏剧冲突的起伏变化,使各种场面、各种氛围有相应得当的曲调。总之,是服从于戏剧艺术的需要。

再就剧本的人物塑造来看,《张协状元》中的人物共有四十一个,分别安排生、旦、末、丑、净、外、贴共七种角色来扮演,不仅角色行当齐备,而且分工合理,便于登演员发挥自己的艺术特长,创造与角色相适合的舞台形象。

《张协状元》是生、旦戏,改变了宋杂剧以副末、副净为主角的喜剧格式;剧中以生和旦扮男、女主角,表演格调也就由喜剧向正剧和悲剧转化。生,是从宋杂剧中的“末泥”演化而来,多扮读书生、进士一类中青年男性。旦,源出宋杂剧中的“装旦”,多扮演小姐或青年妇女。其他五种角色:末,属于宋杂剧中“副末”的性质,除开场向观众介绍剧情外,在剧中专扮次要的男性人物。净,源出宋杂剧中的“副净”,专扮发乔逗笑一类的人物。丑,是南戏中首创的新角色,以调笑滑稽活跃场上气氛,与“净”成为南戏中一对喜剧角色。外,即是生外之生,多扮演老年正面人物。贴,即在旦之外再贴一旦,相当于宋杂剧中的“次贴”,一般扮演次于女主角的青年女性。这样明确的职司分工,应该说,南戏为中国古代戏剧的角色行当完成了基本定型。

由于南戏搬演的多是大型故事,出场的人物一般比较多,而当时的民间戏班大约至多拥有七个演员,再加上“后行子弟”组成的简单的乐队。除了生、旦主角专职以外,其他五种角色都只有一个演员,他们要承担全剧各色人物的扮演任务;所以,一本戏中,一个演员常常要赶演好几个剧中人物,净、末、丑尤其多。如在《张协状元》中,净扮演了张母(女)、张协朋友、过路客商、山神、李大婆(女)、脚夫李旺等十二个人物,男女兼扮,文武都演,还要“作犬叫”、“作鸡叫”,兼管舞台效果。末扮演了李大公、张家仆人、土地、判官、同年举子等十一个人物。丑扮演了张妹(女)、王德用、相面先生、小鬼、强盗、脚夫、小二和同年举子等,也是男女兼扮,正面和反面人物都演。为了适应这样频繁的改扮,剧本安排人物上场要有一定讲究,一般不让一个行当扮演的不同人物在同一出戏里照面,而且一个行当在串演各种不同的剧中人的过程中,往往要有一定的时间间隔便于改装。如第三十三出,演贫女准备进京寻夫,辞别古庙里的山神(净扮)和来送行的李大公(末扮),旦白:“乍别公公将息!奴家拜辞婆婆已毕。”净白:“不须去,我便是亚婆。”末白:“休说破。”李大婆不来送行,不是其他缘故,而是因为大婆也是净所扮,同一行当出演的两个角色无法同时登台,所以山神和李大公借此打诨特意说破。第四十八出,净角前演柳屯田,后又改扮谭节使,两个人物是轮流登场,没有同时照面。显然,这种改扮的做法对演员的表演也提出了严格要求,就是一个演员要有多种发音语调、步履动作、服饰扮相,使观众在这个剧中人身上看不到那个剧中人的影子,从丰富多彩、形态各异的舞台形象中获得莫大的艺术享受。

而且,从《张协状元》中登场的角色都是歌唱、念白、科(介)俱全来看,南戏要求各行角色的演员都能有比较全面的表演才能;特别是各行角色无论其扮演的是否主要人物,都要歌唱,而不是像后来北曲杂剧那样,一本戏只有演主角的旦或末一

人唱到底。南戏的这种表演体制,显然有利于发挥各行角色的特长,每个角色都可以根据歌唱、念白、科(介)的不同作用,或用以抒情,或用以加强戏剧性,或用以表现人物的外部造型,并且相互融合、彼此补充,塑造出统一、完整的舞台形象。

还有一点很重要,就是在《张协状元》的剧本中,不只一次出现以人拟物的关目,说明当时南戏已开始采用虚拟式表演。如第十出,净扮庙神,要庙里的小鬼判官(一丑一末)充作门,还嘱咐他们。“开时要响,闭时要迷,稍稍有违,各人十下铁槌。”后贫女归来敲“门”,正敲在小鬼背上,小鬼大叫起来,央求贫女去敲充作另一扇门的判官。第十六出,李大婆为媒,张协和贫女在古庙里成婚,婚礼上找不到桌子,便由小二(丑)“吊身”做桌,张协“安盘在丑背上”,丑一边屡屡做“偷吃介”,一边大叫“做桌底,腰屈又头低。有酒把一盏,与卓子吃”。这种以人拟物的表演,原是宋杂剧进入南戏尚未融化的痕迹,带有滑稽调谑以博人一笑的成分,但其关目设计,是为提示戏剧环境或展开戏剧冲突服务的,这就为表演动作进一步虚拟化起到了导引的作用。早期的南戏舞台是没有布景的,表演过程中也不可能多用实物,所以以人拟物的模拟表演,是发展为虚拟表演的前奏。正是通过以人拟物,可以启发观众的想像力,引导观众正确接受这种化实为虚的表演艺术。如第四十五出有这样一段表演:

……(末)相公下马来。(丑)帮帮八帮帮。(叫)具报。(末)具报甚人?

(丑)下官下马多时,马后乐只管八帮帮帮……

这是演王德用去梓州上任,骑马来到古庙前。演员显然不可能骑真马上场,表演中必须扬弃马的实形,骑马与下马的动作都是虚拟的,所以要在上面一段对白中,通过模拟马后乐,启发观众产生定向的联想。后来的戏曲中,演员借助马鞭,加上带有夸张的象征动作,即用“趟马”的程式帮助观众想象出坐骑来,其表演的写意程度就更高了;但究其虚拟的动作构想,当是从南戏中以人拟物的表演中得到了启迪。

重在搬演的创作取向

从《张协状元》展示的艺术形式中,可以看到南戏在南宋中期以后已能“熔合歌唱、舞蹈、说白、科泛、音乐于一炉,以表演一个完整的长篇故事,使中国戏剧真正成为—种综合性的艺术”。^[3]但也必须看到,这种综合还是比较粗糙的,有些地方还是合而未化,各类表演艺术原有的特色并未完全融化在一个艺术整体中。《张协状元》第十二出中有这样一段歌舞表演:

(丑作小二挑担出唱)[字字双]一石两石米和谷,也一担担。……豆腐一头酒一头,也一担担。(旦白)小二哥,大雪下你来则甚?……(丑)我有些好事向你说。(笑)(旦)小二哥,有甚事?(丑)我有……(笑)(旦笑)且

说。(丑有介)(旦)有甚事,如何不说?(丑笑)我要说,又怕你打我。(旦)我不打你,你自说。(丑)我便说。(旦)你说。(丑)我爹和娘要教你与我做老婆。……(旦唾)打脊!不晓事底呆子,来伤触人,打个贫胎!(打丑)(丑叫)好也!保甲,打老公!老婆打老公!

这是两宋时期,民间流传的一种以旦、丑对面的小歌舞戏。演员表演中,像丑的唱词中“也一担担”之尾句重叠,以及丑角的呆语傻笑,旦角的泼辣天真、又恼又打的娇憨情态,都带着民间小戏特有的喜剧色彩。这类表演形式,在剧本中随处可见,无疑构成了南戏表演的主体部分,并成为早期南戏得以综合其他技艺的基础。《张协状元》中,还有一些插科打诨的关目,明显地采用了宋杂剧的表演手法。如第八出有一段净、末对面的戏:

(净作客出)喂!客长,相待过岭歇子。喂!(末)喂!客长。

(净末相喂)(末)甚人?远观不审,近视分明。谁?(净喏)不相见多时。(末)我们不认得你。(净)不认得我!一番成都府提刑衙前打卖金驰驰底。……(末)我们约莫记得,客长到被它打。(净)你说错了。(末)客长在下头,它在上头打拳。(净)它都我不着打,我在下面两拳如飞。(有介)(末)你如何叫?(净)我不叫!甚年会叫?(末)恁地不叫?(净)大痛无声,都叫不出。(末)依然吃拳踢。(净)耐耐卖金驰驰底走来抱我腰,被它把一拳。(打末脑)(末)是我。(净)它打我一拳,被我闪过,踢了一脚。(末)鬼乱一和!

这段表演,实际上是宋杂剧的片断。可以看出,两个演员分别带有宋杂剧中副净、副末的表演特征,又都擅长打诨调谑,充分展示了宋杂剧“务在滑稽”的艺术传统。

《张协状元》中,还常常把旦、丑对面的民间小戏和净、末对面的宋杂剧加以改造结合,让净、末、丑三对面,演出了不少喜趣横溢的关目。如第十出中,接着两客商(一净一末)途中相遇戏谑后,又演他们遇上了强盗(丑)的情景:

(丑走出唱)唯!不得要去。(末)尉迟问着单雄信。(净)来!你唤做劫贼。……(丑)你要好时,留下金珠买路,我便饶你去。(净)你抵得我一条棒过时,便把与你去。(丑)莫要走!……(净)要打是便打。(丑)这里狭,且打短棒。(净丑呆立)(末)客长怎地不动?惭愧,我且担担走了。(丑)猜你那里去。(末)却又会说叫。(丑)我思量枪法。(净)我思量棒法。(末)了得!孙子。(净丑打)(有介)(净倒)告壮士,乞条性命!(丑打)(末告)乞留性命!(丑)你也胆大!它要来抵敌我!我把你担仗去,略略地高声,我便杀了你!经过此山者,分明是你灾。从前做过事,没兴一齐来。(丑下)(净在地唤)(末)客长,你相悞!(净)挨也!相救。

来自民间小戏的丑角,进入南戏中与旦对面少了(且主要与生对面),而与净、末对面多了;特别是与净,几乎身影相随,成为活跃舞台气氛的一对喜剧角色。不过,这场戏是为下一场戏演张协遭强盗打劫做铺垫,原是过场戏,关目设置中穿插一些沿袭宋杂剧的表演,虽然可以使场上的气氛轻松活泼,增加喜剧意味,但与下一场的戏剧氛围不大协调,不免有脱离剧情追逐搅笑之嫌。

从《张协状元》中,还可以看出南戏大量吸收了民间说唱和歌舞音乐,提高了南曲作为戏曲音乐的表现能力。除前已述及的诸宫调和唱赚外,还有鼓子词和傀儡戏、皮影戏的唱调,如〔川鲍老〕和〔大影戏〕隋唐时流行的大曲,到宋代,开始用于叙事,南戏中更将大曲拆零和截裁使用。如第十六出集中连用〔后交〕、〔歇拍〕、〔终交〕三支曲子,就是大曲“入破”的一个片断;由于大曲“入破”之后是歌舞并作的,也就更容易与南戏载歌载舞的表演融为一体。南宋时流行的民间队舞,也被南戏吸收过来。如为队舞伴唱的曲子,有男扮的〔快活三郎〕、女扮的〔快活三娘〕,《张协状元》采用作演唱的曲调时,就打破了男女分演的限制,曲牌经改称为〔快活三郎〕。

此外,南戏还调动了民间瓦舍所演的一些传统技艺来丰富演出内容。如《张协状元》中,净角在剧情需要时,还要作马嘶,学犬叫,装鸡鸣,近似口技表演。第八出中,净扮爱吹牛的客商,在同伴面前舞拳弄棒,当是武术表演中的“花架子”。第十六出中,丑“吊身”做桌,背上安盘,弯腰低头,却又反手偷盘中的果物吃,这种滑稽举动带有杂技表演的性质。第四十八出中,净、丑两角以诨语相互戏谑,这与说话家数中的“合生”和“说诨话”相仿。这些表演技艺,大多由“打野呵”走向瓦舍勾栏,它们长期植根于民间,在艺术上能投合人民大众的爱好。南戏一概吸收进来,不仅突出了早期南戏作为民间艺术的本色,而且增强了南戏作为综合性艺术的可塑性和观赏性。

总之,从《张协状元》中可以看到,音乐、歌唱、念白、平话、诨话、口技之类诉诸听觉的表演技艺,以及舞蹈、科沉、造型、服饰、武术、傀儡、杂耍之类诉诸视觉的表演技艺,都为南戏所吸纳和采用。如此品类繁多的表演技艺,为发育中的南戏的艺术肌体注入了丰富的营养,自然使其表演艺术不断提高,审美效应更加强烈。但是,这些表演技艺聚集在早期南戏中只是实现了初步的综合,不少地方显露出联结粗糙和组接生硬的痕迹,还没有全面地融化,形成一个有机统一的艺术整体。

《张协状元》是个演出本,从其展示的演出实际来看,剧本本身的文学性很大程度上附属于演出的观赏性,如第十六出敷演张协与贫女成婚的场面,安排了歌舞、说唱,还有滑稽小戏,成为一出综合各种技艺的重场戏。但这些表演技艺,并不以展开戏剧冲突、揭示人物的情感世界为目的,它们只是用“借故”的方式集合在一起,利用男女主人公举行婚礼的机会来展现自己的艺术风采。不管这场婚礼对剧情发展将起什么样的作用,各类表演技艺有无必要穿插其间,但都要粉墨登场,一显身子。

因而,早期南戏的剧本里,它所搬演的戏剧故事,主要的使命是把林林总总的表演技艺联结起来;不是根据故事的内容决定采用哪些表现手段,而是戏班中的演员会多少技艺,就编多长的故事,设计演什么样的关目。完全可以说,早期南戏的演出着眼于表现,即是为了表现丰富多彩的艺术手段,文武兼工的艺术本领,表现综合性的戏曲艺术美;作者编剧、演员演戏,他们的本意主要不在于重现历史、反映社会现实和刻画人物形象。这一特点对后世的戏曲显而易见,各类表演技艺综合于一体,但仍各自保留着相对独立性和单独欣赏的价值。

综上所述,在我国戏曲史上,《张协状元》最可珍贵的是其文献价值。它是第一部完整地展示出早期南戏表演特点的文学剧本,它初步确立了适应戏曲表演艺术体制的剧本形式,为后世的戏曲剧本创作提供了可循的规范。

注 释:

①《张协状元》原本尚未分出场次,钱南扬作校注时始把它分为五十三出。

参考文献:

- [1] 叶德均.戏曲小说丛考:上卷[M].北京:中华书局,1979.
- [2] 吴自牧.梦粱录:卷二十[M].杭州:浙江人民出版社,1984.
- [3] 钱南扬.戏文概论:引论第一[M].上海:上海古籍出版社,1981.