

高等院校文学艺术课程教材

程芸 楚岩 编著
邓黛 黄蓓

中国戏曲

China Drama



高等院校文学艺术课程教材

中国戏曲

China Drama

编著 程芸 楚岩
邓黛 黄蓓

责任编辑：查加伍 戴建国

封面设计：白 明

版式设计：戴建国

责任印制：程业友

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲/程芸等编著.

—武汉:湖北美术出版社,2005.4

高等院校文学艺术课程教材

ISBN 7-5394-1650-5

I.中…

II.程…

III.戏剧史—中国—高等学校—教材

IV.J809.2-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 124432 号



湖北美术出版社

HUBEI FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

中国戏曲 ©程芸 楚岩 邓黛 黄蓓 编著

高等院校文学艺术课程教材

出版发行：湖北美术出版社

地 址：武汉市武昌雄楚大街 268 号 C 座

电 话：(027)87679520 87679521 87679522

传 真：(027)87679523

邮政编码：430070

h t t p: www.hbapress.com.cn

E-mail: fxg@hbapress.com.cn

制 版：武汉新新彩印制版有限责任公司

印 刷：湖北新华印务有限公司

开 本：787mm×1092mm 1/16 12.25 印张 280 千字

印 数：4000 册

版 次：2005 年 4 月第 1 版 2005 年 4 月第 1 次印刷

ISBN 7-5394-1650-5/J·1349

定 价：25.00 元

导 言

我们通常以“戏曲”这一特定称谓，来统称在中国境内繁衍、存在着的各民族传统戏剧样式。由于流传地区、音乐曲调或地方语言等的不同，中国戏曲形成众多的声腔剧种的差异，据不完全统计，现今至少有三百多个剧种依然活跃在中华大地上。考虑到特定的读者对象和更广泛的阅读需求，本书介绍、评析的只是以汉语写成的若干戏曲文学作品，尤以古代作品为重点，兼及近现代的几个名篇。

一般认为，直到宋金时期中国戏曲才从整体上显示出它作为一种独立、成熟、完备的戏剧形式，与其他类型的表演活动之间的本质性差异，真正进入“成熟”阶段。有研究者作了如下言简意赅的描述：“中国戏曲的起源是很早的，在原始时代的歌舞中已经萌芽了。但它发育成长的过程却很长，是经过汉唐直至宋金即十二世纪的末期才算形成。”（张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》）因此，与古希腊戏剧和古印度梵剧相比较，中国戏曲在艺术发生学的意义上颇能显示出“晚熟”的特征。从远古到宋金，从民间到宫廷，举凡歌舞杂耍、滑稽表演、说唱艺术等等都为戏曲艺术的最终成熟提供了丰富的血脉，而宋金时期活跃在勾栏瓦肆中的杂剧已经具备了比较稳定和完备的扮演体制。据文献记载，宋金杂剧中已经出现大量敷演历史传说、神话志怪和才子佳人故事的剧目，可惜没有留下完整的剧本。虽然也有不少研究者试图从先秦诗、乐、舞浑融一体的文本（如《诗经》、《楚辞》中的某些篇章）或两汉的辞赋、魏晋南北朝的乐府歌辞中寻觅代言体的戏曲剧本早已存在的证据，但其努力并没有获得普遍认同。本书的写作宗旨是直接解读文学剧本，以便读者在熟悉若干个在戏曲舞台（或戏曲文学史）上有重要影响（或独特价值）的剧目的基础上，能对中国戏曲发展、流变的脉络有一个大体把握，故只能搁置争议并截断源头，直接进入成熟期的戏曲文学史。乾隆中后期随着花部的崛起和京剧的形成，戏曲艺术总体而言，进入了一个更加偏重舞台表演艺术的精研与打磨的阶段，剧本文学的地位在整个文坛格局中日益低落。但另一方面，20世纪80年代以来随着“当代戏曲”理念的出现和流行，戏曲文本的文学品位和思想深度都得到了进一步开拓。文学性、思想性的回归是新时期戏曲最引人注目的大事，因此本书也选择了几个有代表性的剧目作为分析对象。至于“五四”以后戏曲文学与“新文学”、20世纪白话文学的关系问题，研究者之间亦颇有分歧，本书虽存而

不论，然读者诸君或也能从本书的章节编排中窥知编著者的基本立场。

对戏曲作品的解读、评介，必须遵循“知人论世”的基本原则，既不能脱离文本赖以发生的特定文化背景，更不能无视作者的生存状态和精神处境。因此，每章都用了一定篇幅来概述相关背景知识。考虑到戏曲文本（尤其是古典戏曲）的语言形式明显地不适合当代人的日常阅读习惯，这甚至成为影响其接受、流播的主要障碍，有些还卷帙浩繁、难以通读，我们对剧情往往都有比较详细的叙述和分析，对部分精彩段落、文辞还作了节录以期能见出原作风貌。剧本文学的一个基本特征是必须考虑到演艺实践的需要，文本生成之后还要经过舞台呈现的二度创作，因此古代有“曲无定本”之说，本书一般不作版本校订，大多以今人点校过的通行本为依据。具体写作中，既融会了编撰者对前人或今人阅读经验的回顾与总结，也贯注了我们自己的审美体验和理性判断。

21 世纪里世界经济的“全球化”、“一体化”，必将使民族、国别、区域之间的文化交往比以往任何一个时代都要迅速、普遍而且深入得多，但同时也对文化传统的保存和发展提出了严峻挑战。倘若读者诸君以此为筏，激发起到时尚潮流的对岸去了解中国戏曲、关心民族艺术的兴趣，那将是本书最大的成功。

目 录

导 言

第一章 家长里短 儿女情思——宋元南曲戏文

概 述	1
一、《张协状元》	3
二、《拜月亭》	9
三、《荆钗记》	14
四、《琵琶记》	19

第二章 慷慨激越 时代波澜——元明北曲杂剧

概 述	26
第一节 不平之鸣：元杂剧中的世态人情	31
一、《窦娥冤》	32
二、《救风尘》	36
第二节 宛转变曲：元杂剧中的婚恋爱情	40
一、《西厢记》	40
二、《墙头马上》	46
三、《倩女离魂》	51
第三节 理想颂歌：元杂剧中的英雄情结	55
一、《赵氏孤儿》	55
二、《单刀会》	60
三、《李逵负荆》	65
第四节 悲慨心灵：一代文人的历史吟咏	69
一、《汉宫秋》	69
二、《王粲登楼》	72
第五节 怨愤流宕：明清杂剧的新风貌	76

第三章 曼妙歌舞 雅致兴味——明清传奇戏曲

概 述	83
第一节 时代心声：传奇戏曲中的忠与奸	86

一、《宝剑记》	86
二、《鸣凤记》	91
第二节 以史写心：传奇戏曲中的虚与实	96
一、《红拂记》	96
二、《浣纱记》	101
第三节 和谐统一：传奇戏曲中的情与理	106
一、《玉簪记》	106
二、《明珠记》	111
第四节 启蒙理性：汤显祖的《临川四梦》	117
一、《牡丹亭》	118
二、《南柯梦》	126
第五节 落日挽歌：“南洪北孔”的批判理性	133
一、《长生殿》	134
二、《桃花扇》	139
 第四章 旧戏新编 异彩纷呈——近现代地方戏和京剧	
概 述	145
一、《帝女花》	151
二、《白蛇传》	157
 第五章 与时俱进 老树新花——新时期戏曲艺术的嬗变	
概 述	163
一、《曹操与杨修》	171
二、《陆游与唐琬》	176
三、《中国公主杜兰朵》	182
 主要参考书目	188
后 记	189

第一章 家长里短 儿女情思

——宋元南曲戏文

概述

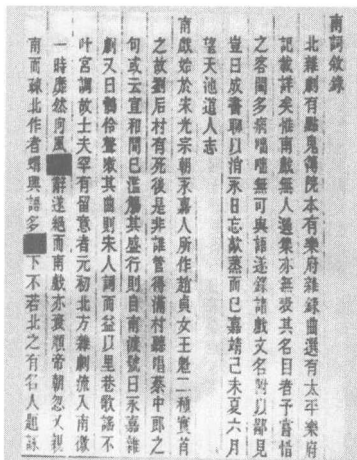
南戏又称戏文或南曲戏文、南戏文，它是第一种完全成熟了的戏曲样式，已经具备比较完整、稳定的艺术形态。其发生年代大约在北宋末年到南宋初期，初兴于永嘉地区，也就是今天浙江温州一带。南戏最初萌芽于民间歌舞小戏，明人徐渭《南词叙录》说：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农、市女顺口可歌而已。”又说：“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士夫罕有留意者。”可见，这是一种与汉唐宫廷优戏传统有别的戏曲形式，它根植于草根社会，是下层民众审美欲求的直接体现。

北宋后期朝政昏暗，兵弱国衰，终为北方的金政权所灭，但永嘉因为偏处浙东南一隅而免受兵燹之祸。作为当时重要的通商口岸，永嘉

具有相对繁荣的商业经济。通常情况下，一个安定而繁荣的区域总是较容易成为新生事物滋生、壮大的策源地，而相对稳定的社会生活，往往也刺激着民

众文化需求欲望的高涨。永嘉一带的民间娱乐活动原本就非常兴盛，那些顺口而歌的“村坊小曲”在从乡野流入了城镇、都市之后，其新鲜、淳朴的原始风味也容易得到市民阶层的认同。再加上宋室南迁后，北方人口大量迁徙到江浙一带，更加刺激了文化需求的膨胀，这对方兴未艾的南戏艺术而言，是一个不可多得的良机。于是，南戏一方面在农村、乡镇中继续流行着，并保持它原初相对俚俗、自然的乡土风味和地方意趣，另一方面，也迅速流播到了临安、福州、泉州、潮州等大城市，获得了更加广阔的发展前景。在南宋首都临安（今浙江杭州），星罗棋布的瓦舍勾栏为南戏演出提供了固定场所，和充分吸收各种演艺活动特长的有利条件；而冲州撞府、奔走于各地的“路歧”艺人之间的交流争胜，也为南戏完善其表演技巧和稳定其演出体制提供了契机。在南戏的大本营温州一带，更出现了如“九山书会”这样由艺人和下层文人相互结合，主要从事南戏创作的专业团体。

元朝灭亡南宋政权旋即统一中国之后，北方的北曲杂剧凭借着政治文化的强大优势，迅速南下并深入到原来南戏赖以滋生、繁衍的根据地。南戏正待蓬勃的生机受到了巨大摧残，但其顽强的生命力并没有被完全地遏止。事实上，由于南方相对繁荣的社会文化生活的吸引，大批北方的杂剧艺人聚集到临安后，南戏在吸收了北杂剧某些艺术成就的基础上，其演出也愈加规范化、专业化了。到了元代最后一个皇帝顺



《南词叙录》书影

帝当政时期，南戏获得了一次重生的机会，今人所熟知的“四大南戏”，以及元刊本《宦门子弟错立身》、《小孙屠》可能都完成于这个时期。

作为“永嘉杂剧”前身的村坊小戏，可以想见其演出体制是如何地简单、粗陋。此时的南戏可能还只是即兴的或随机的短小表演，后来才形成了稳定的脚色行当制。难以一睹南戏早期剧本的本来面貌，曾经是困扰研究者的重要障碍。1920年，藏书家叶恭绰从英国伦敦购回劫后余生的《永乐大典》残卷，其中的《张协状元》被认为是今存最早的南戏剧本，从中大抵可见出早期南戏的体制特点。从《张协状元》来看，南戏开场是先由副末登场，念诵两首词作以吸引观众，并交代作者的创作意图和故事的大致脉络。开场以后，并不马上正式地进入剧情，如《张协状元》紧接着副末登场后，由副末说唱了一大段关于张协的诸宫调，接下来又借鉴宋杂剧“艳段”的形式，由登场男主角先踏场舞蹈一番。此后的情节段落并没有严格的时空限制，可长可短，只要角色全部退场就算演完了一场，但也要考虑到剧情发展的合理性和脚色扮演的劳逸结合，并注意场次之间的冷热调剂。

南戏音乐最初只是乡野、村坊里的民歌小

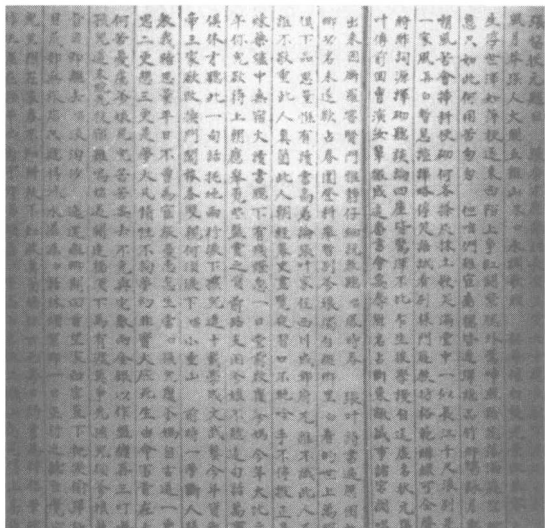
调，并不受严整的宫调系统的制约，进入城市后，南戏接受了大曲、诸宫调、唱赚、宋杂剧等各种市民艺术的影响，又随着流布地区的扩展，唱腔音乐与地方方言相互结合，逐渐形成了各种声腔的差异。

成熟南戏的音乐曲调既非专门为文辞、剧情而设计的，也不是艺人临场的即兴发挥，而是对民间原有曲调的重新改造，并按照一定规律予以编排，这已凸显出中国戏曲音乐的程式化特征。

南戏演出实行脚色行当制，主要有生、旦、净、末、外、贴、丑七个行当，它们与宋杂剧的脚色行当制有着一定的联系，但不完全对应，大致而言：“生”相当于宋杂剧中的“末泥”，“旦”与“引戏”和“装旦”有关，“净”、“末”分别对应着“副净”和“副末”。“外”、“贴”是“生”和“旦”的扩充，“丑”则是南戏艺人的独特发明。当“丑”与“末”在一起时，他们通常要有一些插科打诨的调弄，当“丑”与“净”同时登场时，他们之间的调弄则往往是一方装呆卖傻，一方戏弄嘲笑。这种喜剧性的表演格局一直为后世舞台所继承。从现存的一些宋元南戏剧本来看，南戏唱词相对鄙俗，并无严格的格律限制。它们既可以一人主唱，也可以对唱、合唱或轮唱，这与北曲杂剧“一人主唱”的基本体制形成明显差异。早期南戏已经能够相当熟练地运用唱、做、念、打等舞台手段，并通过这些手段的综合运用，达到表现剧情、塑造人物的目的。一般来说，生、旦同场时以对唱和做工戏为主，净、末、丑同场时以对白、科诨为主，而当生、



《小孙屠》书影（《永乐大典》）



《张协状元》书影（《永乐大典》）

旦与净、末、丑夹杂出场时候，唱词、宾白与科诨此起彼伏，场面相当地热闹而有趣。

总之，宋代南戏已经大体确立了中国戏曲表演的虚拟性、写意性、抒情性和程式性的美学原则，并凸显出东方戏剧艺术区别于西方戏剧艺术强烈而独特的审美意趣。

元代南戏也曾逐渐流播到了北方的某些地区，反映出大一统政治格局下南北文化交流的一个侧面。总体而言，宋元时期南戏的生命力虽一直都绵延不绝，但与受到某些文人士大夫推崇的北曲杂剧相比，南戏的生存境遇却要恶劣得多。由于统治阶级的扼杀和文人士大夫阶层普遍的轻视，现存的宋元南戏剧本已经非常少见，目前可知的宋元南戏剧目大约有230多种（但全本传存下来的只有19种）其中可以确定为宋代南戏的至少有《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《张协状元》、《风流王焕贺怜怜》以及《乐昌公主破镜重圆》五种。

宋代南戏将关注的焦点集中于那些最能够牵引普通观众心绪的爱情婚姻故事，对富贵变心的书生的鞭挞成为一个重要内容。元代的南戏则转而主要表现那些身处动荡离乱社会中的个人或家庭的不幸遭遇，特别是恋人或夫妻之间的悲欢离合。宋代南戏的那个基本主题——对男子“负心婚变”的批判——在元代已经明显淡化，元人赋予了这些传统题材以新的文化意义。我们可以从时代变化中，为南戏思想内容的这一蜕变找到说明根据。宋代科举制度在唐代基础上大大朝前迈进了一步，读书人“十年寒窗苦，一举天下闻”后迅速抛弃糟糠之妻的事例不断出现，引起了中下层阶级普遍的警醒与反感，作为草根阶层意识形态直接代言人的南戏艺人们，理所当然地会对这一丑陋社会现象作出迅速的反映。但是到了元代，汉族读书人的社会地位陡然一落千丈，甚至有“九儒十丐”的说法，沿袭已有几百年的科举制度几成摆设，文人士子通过读书步入仕途的道路被堵塞，原来很普

遍的“富贵负心”故事的发生概率当然就大大降低了，相反，包括中下



潮剧《白兔记》剧照

层读书人在内的家庭悲欢离合的惨痛遭遇却普遍起来。倘若再大张旗鼓地对读书人进行道德上的谴责显然已经不合时宜，于是，对前代负心题材作翻案处理的南戏作品也就渐次增多。一个个曾经让人痛恨的负心郎，变成了南戏作家、艺人热情歌咏的道德君子。元末高明《琵琶记》的出现对于南戏的这一历史性转变而言，具有最充分的说明力。它既是元代南戏创作的集大成，也可以说是整个宋元南戏史中的一座最高峰。

入明以后，南戏继续蓬勃发展，但依然主要停留于民间艺人的自编自演，中上层的文人士大夫鲜有染指者。明中叶以后，一方面南戏自身从音乐体制到思想内容都在不断地雅化，出现了许多声腔剧种的差异，另一方面，由于越来越多的文人士大夫们的参与，原本鄙陋、俚俗的南戏逐渐蜕变为主要反映文人趣味的传奇戏曲。但今天在浙江、广东、福建等省的某些农村戏曲中，我们依然可以发现早期南戏隐约的身影，这或许正是南戏根植于草根社会的又一个明证。

一、《张协状元》

1920年，在伦敦一家古玩店，藏书家叶恭綽意外地发现了一卷《永乐大典》残本，其中收录了三种早期戏文：《张协状元》、《小孙屠》和《宦门子弟错立身》（1931年古今小品书籍印行会将它们刊印发行，题名《永乐大典戏文三种》）。这部明成祖下令编修，“上自古初，迄于

当世，旁搜博采，汇聚群书”的世界第一部大百科全书，历经500余年的战火动乱，早已散失殆尽。作为学者的叶恭绰自然明白眼前这部残破旧书的价值，于是将其带回国内，同时，他也带回了足以改写中国戏曲史的原生资料，因为这卷残本中保留的“戏文三种”里就有后来被证明是现存最早、最完整的戏曲文本——创作于南宋时期的南戏《张协状元》。此前，国学大师王国维在他的《宋元戏曲史》中曾认定，最早具有成熟形态的“真戏剧”当属元代杂剧，而叶恭绰带回的这卷残本使这一戏曲史公案得以澄清，人们终于看到了比元杂剧更古老的成熟形态的戏剧文本。

《张协状元》同其他南戏剧作一样，融合了歌唱、舞蹈、念白、科范等因素，以代言体表演一个完整的故事。目前只知道它大约是集体创作，属于一个由下层文人构成的职业编剧团体——九山书会，至于这些文人的姓名则无从考证。而这一有限信息的获得也仅仅是因为作者在剧本的开头留下了一点点自己身份的标记：“九山书会，近目翻腾，别是风味”，除此之外，历史再没有留下其他关于这个戏作者的文字记录。

《张协状元》敷演的是一个穷困书生变泰发迹后的“婚变”故事：成都府张协秀才，赴京赶考搏取功名，途经五鸡山时遭强人劫掠，盘缠被抢，人也被打伤，幸亏为暂住山神庙的王贫女收留。王贫女父母早亡，家道中落，得邻居李大公夫妇照拂。张协伤病痊愈后，向贫女求亲，由李大公夫妇撮合，二人结为夫妻。婚后，张协虚伪、自私、狠毒的本性暴露出来，对贫女动辄呵斥打骂。贫女则辛勤劳作，供养张协。为满足张协“钓鳌施大手，敢助圣明君”的愿望，贫女毅然剪发为夫婿筹取盘缠。张协赴试后，果然高中状元。枢密使相王德用想将他招为女婿，不料心高气傲的张协竟然以“不为求妻只为名”为由，拒接定亲的丝鞭。王德用的女儿王胜花羞愤而

死，为雪此仇，王德用遂向皇帝请求授张协梓州佾判一职，同时他还



永嘉昆剧《张协状元》剧照

自求外调为梓州通判，成为张协的顶头上司。而王贫女打听到张协高中的消息后，便往京城寻夫。不料寻到状元府，张协嫌其“貌陋身卑，家贫世薄”，拒不相认，还将贫女打出门外。贫女只得一路乞讨回到五鸡山。然而张协仍恐留有后患，直欲斩草除根。赴任途中，他又一次经过五鸡山，携剑上山，正遇贫女孤身采茶，张协以剑劈之，随即扬长而去。幸有李大婆及时搭救，贫女方免一死。后来王德用也路过五鸡山，在山神庙中歇息，见贫女竟与女儿胜花生得同样容貌，便将她收为义女，一同赴任。张协登门拜访上司，王德用闭门不见。张协十分懊悔惶恐，请同僚谭节使从中斡旋。谭节使闻知王德用另有一女，便替张协求亲，获得应允。成亲之日张协方知对方就是贫女，二人遂得以“破镜重圆”。

这是一个典型的“痴心女子负心汉”故事，在宋元南戏中对书生富贵负心的谴责已成为一个类型化了的主题模式，大抵遵循这样的叙事格局：出身寒门的书生在贫贱之时得到发妻（或妓女）物质与精神上的支持，一朝发迹变泰之后，书生便翻脸相向，痴心女子横遭抛弃乃至被杀害。据明人徐渭《南词叙录》的记载，较早的两部南戏如描写“伯喈弃亲背妇，为暴雷震死”的《赵贞女》与“王魁负倡女亡身”的《王魁》，都呈现出同样的价值取向。

南戏艺人屡屡加以敷演的这些负心戏，深刻地揭示了当时现实生活中具有普遍性的。残

酷社会问题，从宋代种种影响深远的社会变革中我们可以寻找到造成这些悲剧的根源。宋朝统治者为避免五代十国时期武人拥兵自重、“君弱臣强”局面的再度发生，大力提擢文人，建立了一整套文官制度，同时又进一步完善了兴起于隋唐时期的科举制度，在科举中取得功名者，“大者任台阁，小者任郡县”（《宋史·太宗记》）。这种不论出身的官吏选拔、任用制度的完善，既为国家培养出一个庞大的官僚体系，也引发了整个社会观念的变化。“无限朱门生饿殍，几多白屋出公卿”，不再有永世富贵的门阀世家，与此相反，“朝为田舍郎，暮登天子堂”则成为比较寻常的社会现象。进入这个官僚体系的文人们获得了前所未有的优越的政治经济地位，他们被各个社会阶层的羡慕眼光所笼罩。而伴随“取士不问家世”而来的则是“婚姻不尚阀阅”，朝廷中原有的富贵朱紫之家，为巩固既得利益，纷纷欲以通婚为手段将这些政治上的“新鲜血液”注入到他们日渐衰老的机体中。那些出生寒门、野心勃勃的生力军们，在经历了“十年寒窗无人问，一举成名天下知”的巨大落差后，心态往往也随之变化。一些人迫不及待地要彻底斩断与贫寒、卑贱的过去的一切联系，作为“过去生活”最直接代表的糟糠之妻、贫贱之侣，往往成为新贵们在飞黄腾达的路上踢掉的第一块绊脚石。于是，在当时文人纪实性的笔记中，在民间半虚构性的说唱话本里面，我们看到了大量的婚恋悲剧。痴情女子绝望的哀泣、屈死女鬼凄厉的诅咒足以惊天动地，“仗义每从屠狗辈，负心多是读书人”，经过说书艺人、戏文作者反反复复地艺术加工、渲染，“书生负心”就成为小说、戏曲中被频繁运用的主题。

在今人看来，负心者如张协的种种行径实在是无耻之极、残暴之极，为天理所不容，人伦所不忍，断无最后夫妻团圆、万事太平的道理。然而，九山书会的文人们仅仅只是让李大公夫

妇轻描淡写地责备了张协两句“既晓文墨，不当恁地”，接着就让大家合唱，表示往日的恩恩怨怨“如今尽撇在东流水”，张协夫妇二人重续姻缘，“如鸾凤对双飞”。为什么剧作家们要为这一震撼人心的悲剧，安排如此一个勉强的“大团圆”结局？

如果将《张协状元》置于古典戏曲发展的宏大背景之下，我们就能发现这种大团圆结局并非为九山书会才人所独创、独有，相反，它是存在于古典戏曲中的一种具有普遍性的编剧模式。清初著名戏曲家李渔在他的《闲情偶寄》“词曲部”中称之为“团圆之趣”，视其为戏曲创作中十分必要且难度颇大的一个环节；近代国学大师王国维则概括为“始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨”（《红楼梦评论》）。在“大团圆”戏曲结构模式的背后，支撑着的则是中华民族崇尚圆满、追求和谐的心理模式，以孔子的一言以蔽之，即所谓“中庸”。这种模式表现在情感上，则追求“乐而不淫，哀而不伤”，因此过多的“悲”，过久的“离”，过分的“困”，都是不合适的。《张协状元》这种圆融的“大团圆”结局正好符合这种民族文化心理模式。从另一方面看，对于那些身份既贫且贱的南戏艺人而言，观众便是他们的“衣食父母”，观众的心理需求永远被放在第一位。而南戏的观众大多就是那些生活在社会底端的草根阶层，现实中的悲惨他们看得太多，听得太多，也承受得太多，



永嘉昆剧《张协状元》剧照

总该在看戏的时候舒心地喘一口气了吧，总该在这短暂的时间做一个不真实然而圆满的梦吧。既然自己幸福生活的权利被剥夺了，那么抹着眼泪微笑着看着别人幸福团圆总可以吧。

事实上，《张协状元》可以被视作南戏从最初原生状态的《赵贞女》发展到后来相对文人化的《荆钗记》、《琵琶记》这一过程中的一个过渡环节。《荆钗记》和《琵琶记》都是所谓“翻案”之作，将原先负心汉遭受天谴的警世型故事改为义夫节妇的团圆佳话。在这个转变过程中，对团圆、和谐之趣的审美追求代替了简单的道德判断，“令奸汉包羞”不再是编剧者的创作动机，戏曲作为艺术（而非教化工具、道德法庭）的超功利性得到彰显。《张协状元》保留了《赵贞女》式的“负心”部分，接上了《荆钗记》式的团圆结局。于是出现了令后人十分不解、认为与张协性格不符的“生硬之处”，如张协的拒接丝鞭。戏曲史家钱南扬先生在《永乐大典戏文三种校注》前言中说：“不知张协是热衷于向上爬的人，正需要有势力的靠山，王府议亲，正是求之不得，岂肯拒绝”，其实这恰恰是全剧中最值得推敲的一个关键部分。九山书会的才人们将大团圆结局的建构，完全悬于“拒接丝鞭”这一支点上，将它作为张协与贫女由分离到重逢的关键性情节，若无此一事，便不会有后来王胜花的夭亡，王德用的认女，以及后来的重接丝鞭、再续姻缘。

如果仔细揣摩上下唱段，依稀还是可以找到两条理由对剧中人这一看似不符合性格逻辑的选择，作出心理学上的解释。其一，张协甫中状元，满腹骄矜，踌躇满志，自以为前程似锦，并未将朝中元老放在眼里，因此面对豪门女子主动递来的丝鞭，并不领情，反而笑对方自作多情：“翔鸾尽有梧桐树，又何苦滞高枝。”其二，可解释为张协害怕未处理完贫女之事便另娶高门，万一贫女寻上门来，家有发妻的隐情便会暴露，因而尽管心中也许十分渴求这门亲事，也只

能忍痛拒绝：“是则无妻我身自不由己，须有爹妈在家乡尤未知。”只要书会才人们选择其中任意一条紧抓不放，通过更多的唱辞将剧中人的这种复杂、矛盾的心理淋漓尽致地表现出来，就不会给后世批评者留下口实。可惜早期南戏艺人的编剧技巧远不如后世文人作家那样纯熟，他们没有能力像后来的柯丹丘、高明那样，巧妙地将一个负心故事加以完全的推翻、颠覆、改造而不留痕迹——但即便是后者，也为当代的学者、评论者诟病不已。他们无法驾驭这一最关键性的部分，无法像高明那样娴熟地编织唱辞，将人物最复杂最细腻的情感描摹毕现。相反，他们似乎摇摆于这两大理由之间，拿不定以何者为主，只能草率为之。结果，单薄的唱辞使得人物的心理动机变得晦暗不明、模棱两可，性格刻画捉襟见肘，以致两大理由都无法真正确立，都不能使人完全信服，从而使这最关键的一出成为全剧中最为薄弱因此也是最不合理的部分。

抛开这一关目不论，其他部分对于剧中人性格的刻画则是颇为成功的。比如主角张协，作者写他在遭强人劫掠，伤痛缠身时，为求得安身之所，对贫女哀求哭诉，状极可怜：“因登此山上，强人衣虎皮。把协劫掠薄贱，一查打得皮肉破损鲜血满。今到此，忽遇伊。未审谁，望怜念！”而在身体痊愈之后，张协富贵子弟的本来面目开始显露，他自夸“饱学在肚里”，并不无骄矜地对贫女许以日后富贵，向贫女求婚：“异日风云际，身定到凤凰池。一举登科，强在庙里。带汝归到吾乡，真个好哩！”贫女为避嫌疑，严词拒绝，张协便涎着脸皮求李大公作伐，百般央求，终于成功。成亲之日，他于神前信誓旦旦：“诗书礼乐曾谙历，我敢负伊！伊家放心，不须要虑及辜我妻，虑及辜负伊。”然而新婚不久，张协在身份由寄人篱下的受恩者一变而为“夫为妻纲”的一家之主后，坐享贫女的供养在他看来就成了理所当然、天经地义之事。于是他马上对

贫女换了一副嘴脸，开始嫌弃为他辛劳操持的妻子：“自家不因灾祸，谁肯近傍你每！”只为贫女回家稍晚，他便不问青红皂白对妻子大打出手。当李大公夫妇说明贫女是为他卖发筹措盘缠去了之后，张协也没有表示任何歉意。贫女开始醒悟到张协的真实面目，不由得悲叹：“初入我庙门，你不曾发这般嗔。今日里既定，把奴家直恁地轻。”赴试之前，张协还在神前赌咒发誓，刚刚离别贫女赴试时，他也稍稍惦记着妻子（“料他贫女泪涟涟”）。然而，抵达京城后，他便全然将往日恩情抛却，竟然声称“中途怎知人劫去，娶他贫女是不得已”，活脱脱一副“得意便轻狂”的中山狼面目。及至高中状元后，面对上门寻亲的贫女，他拒不相认，反诬贫女说：“喂，贫女！曾闻文中子曰‘辱莫大于不知耻辱’。貌陋身卑，家贫世薄。不晓蕝蕢之礼，岂谐箕帚之婚。吾乃贵豪，女名贫女，敢来冒渎，称是我妻！闭上衙门，不去打出！”赶走贫女后，张协还觉得不放心：“恨消非君子，无毒不丈夫。叵耐那贫女来京里，不问情由，冒犯下官。今日到此，我还见它后，说一两句好时，尤自庶几，稍更无知，一剑教死。和那神庙，一时打碎。”作者将人物内心这种情态层层写来，一步步写出其心态的变化，其丑恶的内心昭然若揭，更为后来描写张协残害贫女的行为打下伏笔。如此用笔精炼而又细腻生动的性格描写，竟然出自八百年前的戏曲作家之手，着实令人佩服。

南戏的形成受到诸如说唱诸宫调、话本、宋金杂剧等其他艺术样式的影响，在《张协状元》中均可以看到这些影响的残留痕迹。戏一开始，便由副末开场报出家门大义，“诸宫调唱出来因”——以说唱的形式，用〔凤时春〕、〔小重山〕、〔浪淘沙〕、〔犯思园〕、〔绕池游〕五支南曲组成的诸宫调来介绍这出戏写作的缘起，将作者、演员都夸耀一遍，再交代剧情，但又并未将剧情全部抖出，而是在叙述到关键时刻便就此

打住，如同说书人一般卖个关子：“那张协性命如何？慈鸦共喜鹊同枝，吉凶事全然未保。似恁唱说诸宫调，何如把此话文敷衍。”这种剧本体制和演出形式本源于宋杂剧的开场形式。徐渭的《南词叙录》记载：“宋人凡勾栏未出，一老者先出，夸说大意，以求赏，谓之‘开呵’。今戏文首一出，谓之‘开场’，亦遗意也。”也就是说，这种开场形式相当于“引子”，勾起观众的兴趣，引出下面戏剧的正式演出。扮演张协的“生”脚上场后也是先以第三人称对作者加以简要介绍，对观众言明戏文即将正式开演。这些表演都带有明显由话本、说唱伎艺的叙事体向戏剧的代言体过渡的转变痕迹。

不同于元杂剧一本四折的基本体制，南戏的剧本体制相对更为自由，任凭作者驰骋才情，因而往往规模庞大，线索复杂，出场人物众多，在这样的情况下，常常是一名演员身兼数职。《张协状元》中，净角一人就扮演了张协的朋友、母亲、商贩、山神、李大婆、店婆、卖登科记者、张协门子、脚夫、柳屯田、谭节使等剧中人物，丑角则扮演了算命先生、张协之妹、强人、小鬼、小二、王德用、考生、脚夫等人，末则扮演了李大公、张协的家仆、王德用的家仆等人。由于演员前后出场所扮演角色不同，作者便可以利用这一点进行插科打诨。如剧中贫女欲往京城寻夫，临行前同李大公于山神座前祷告，此时山神便由“净”脚扮演，然后贫女欲向李大婆辞行，而李大婆也是由“净”脚所扮，于是便有这样一节戏谑的表演：

（旦）乍别公公将息！奴家拜辞婆婆已毕。
（净）不须去，我便是阿婆。（末）休说破。

后来贫女归来，又去拜谢山神，李大公夫妇也在场，于是“净”一会扮山神，一会扮李大婆：



京剧《张协状元》剧照

(旦拜)(净当面立)(末白)他拜神，你过去。

(净)我过去？神须是我做！（末）休道本来面目。

演员在角色和自身之间跳出跳进，直接面对观众转换两种人物身份，这种看似随心所欲实则经过作者精心设计的表演，在制造出令人捧腹的剧场效果的同时，也形成了一种“明其为戏”的“间离效果”，而这也正是中国传统戏曲的一般特色：演员跳出所扮演的角色身份，直接以演员的身份向观众点明自己正进行表演，使观众不至于将演员和所扮演的角色混为一谈，这便与西方戏剧舞台上刻意制造“真实幻觉”的传统形成鲜明对比。

事实上，《张协状元》的这种间离性在开场之初便有所体现。“末”脚在介绍剧情时即向观众点明了以下是在演戏，是在把“话文敷衍”。在做完开场的介绍后他催促后台的乐手振奋精神，请主角登场。于是戏文正式开始，“生”脚上场，以演员的身份与后台乐手相唱和，请对方多加帮衬，为其伴奏：“（生）劳得谢送道呵！（众）相烦那子弟！（生）后行子弟，饶个[烛影摇红]断送。”这一切做完后，“生”脚才表示自己要开始表演了，“学个张状元似像”，此后他才以剧中人“张协”的身份进行演出。同样能产生这种间离效果的，还有剧中一些妙趣横生的虚拟性表演。如剧中张协与贫女山神庙成亲一段，因庙中并无桌凳，李大婆（净扮）便要小二（丑扮）吊

身装做桌子，将酒食放置在小二的身上，于是在这一过程中便出现“桌子”偷吃酒食，还向张协、贫女声明桌子是自己——“小二”——所扮的滑稽场面。另外，还有王德用（丑扮）出场时找不到椅子，便要家奴（末扮）扮作椅子，自己一屁股坐到家奴的背上。在这些段落中，扮演“桌子”、“椅子”的演员便具有了三重身份：丑——小二——桌子，末——家奴——椅子，可以想见，这三重身份的互换倒置在舞台上的确可以取得非常出色的喜剧效果。

除了这些小的滑稽调笑之外，戏中还有大量具有独立性的戏谑段落，如张协请算命先生为其圆梦，强盗打劫客商，柳永拜见王德用等，都与主体剧情无关，可以独立出来成为一段小戏，作者所花笔墨却都不少。删掉这些部分，对情节的推进、发展并无影响。但是，这些看似多余的滑稽调笑、插科打诨的大量存在正是南戏的显著特征之一，体现了南戏的民间特色。戏曲艺术是属于老百姓的大众性娱乐，那些身处下层的书会才人们写下一篇篇的戏文，并不是为了表达他们对于人生、世界的理性认知，他们也不像后世那些参与戏曲创作的上层精英分子那样，时时刻刻不忘以宣扬教化为己任。《张协状元》的作者开宗明义，开场时便说出他编剧的目的在于“若会插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中”。另外，从编剧技巧角度考虑，南戏浩长的篇幅容易使观众在观看演出时产生困倦之意，为使观众始终保持饱满的情绪，避免观众打瞌睡甚至中途离去，以插科打诨的方式调剂冷热便成为书会才人们编写南戏时普遍采用的方法。

南戏后来通常的双线式情节结构在《张协状元》已初露端倪：在生、旦分别先后上场用曲词、说白等交代各自的来历背景和思想情感之后，接下去的情节便按照男女主人公的两条线索平行展开、时分时合，经历若干次波折后，这两条线索最终合而为一，主要角色在舞台上“当

场团圆”。

作为“戏曲活化石”的《张协状元》，从学术角度看它有许多可供研究之处，而从舞台演出角度看，它依然具有一定的艺术生命力，可以促进后世艺术家的灵感。2000年4月浙江永嘉昆剧团改编排演了《张协状元》，2003年8月它又被改编搬上了京剧舞台，都获得了很大的反响。

二、《拜月亭》

金宣宗贞祐三年(1215)三月，成吉思汗率蒙古大军攻至金朝中都城下。五月，金宣宗纳贡求和，迁都汴梁。又是一个兵荒马乱的年代，在颠沛流离的逃难旅途中，无数悲欢离合的故事由此而生。南戏《拜月亭》所描写的便是在这场灾难中发生的悲喜剧。

《拜月亭》，《永乐大典》目录中记为《王瑞兰闺怨拜月亭》，明代容与堂刊本、汲古阁刊本题为《幽闺记》。明人何良俊《曲论》、王世贞《艺苑卮言》、王骥德《曲律》均认为此剧为“施君美”即元杂剧作家施惠所作，而吕天成《曲品》则认为“亦无的据”。关于它确切的作者，目前尚无定论。《拜月亭》原本早已不存，现今可见的世德堂、容与堂、汲古阁本等版本都已经过明人较多的修改加工，并非原貌。在这些版本中，容与堂《幽闺记》本流传较广，影响较大，被戏曲史家王季思先生收入《中国十大古典喜剧集》，而世德堂本经专家考证则比较接近于古本的原貌。

南戏《拜月亭》的剧情脱胎于关汉卿杂剧《闺怨佳人拜月亭》，但容量扩大，增添了许多细节描写，使原有情节更加曲折摇曳、起伏跌宕，人物刻画更加丰满生动、细腻委婉。其基本剧情如下：蒙古骑兵大举攻金，金朝忠臣陀满海牙力主抗战，反遭奸臣谗言陷害，满门被斩，仅其子陀满兴福逃脱，为秀才蒋世隆所救，赠以银两，结为兄弟。拜别蒋世隆后，陀满兴福落草为寇。

由于金宣宗不战而逃，迁都汴梁，中都百姓仓皇逃难，蒋世隆与其妹蒋瑞莲也被卷入逃难人流。兵部尚书王镇奉诏赴前线求和，夫人与女儿王瑞兰留在家中，无所依靠，也随百姓出逃。兵荒马乱之中，蒋世隆兄妹、王瑞兰母女均为乱军冲散。蒋世隆寻妹不见，于荒郊之中呼唤她的名字。因“瑞莲”、“瑞兰”字音相近，王瑞兰焦急之中误以为是母亲在呼唤自己，便上前相认，不料所见却是一陌生秀才，两人得以相识。由于独自一人身处僻野，又逢乱世，王瑞兰央求蒋世隆以兄妹名义带她一同逃难，蒋世隆指出“面貌不同，语言各别”，若遇乱军盘问无法自圆其说。无奈之下，王瑞兰央求以夫妻名义同行，二人便结伴而行。逃难途中，他们遭遇一伙山贼，被劫持到山寨，因为没有银两赎身，被山贼首领喝令推出斩首。正在危急之时，山贼首领认出蒋世隆，原来他正是曾受蒋世隆救命之恩的陀满兴福。陀满兴福赶紧释放二人，盛情款待并赠以银两盘缠。二人继续上路，途中入住一招商店中。在同行二百余里，历经众多磨难之后，两人之间本已产生爱慕之情，但王瑞兰顾及礼法，不敢与蒋世隆结合。店主夫妇在隔壁听到二人谈话便过来撮合，由他们主婚，蒋王二人得以结为夫妻。不幸的是，蒋世隆突然身染重病，虽得王瑞兰悉心照料，仍无起色。此时战事平息，王尚书前往新都，恰巧入住同一招商店，发现女儿竟与一个



《拜月亭记》书影、插图

落魄秀才成亲，不禁大为恼怒，不顾蒋世隆病卧在床，无人照料，也不管女儿的苦苦哀求，强行将王瑞兰拖走。夫妻两人被生生拆散，悲痛万分。不久王尚书又遇见夫人和蒋瑞莲。原来蒋瑞莲与哥哥失散后，也因为听错字音而和寻找女儿的王夫人结识。王夫人认蒋瑞莲为义女，结伴而行。王尚书一家得以重新相聚，一起前往新都。王瑞兰虽被迫离开丈夫，仍担忧丈夫的病体，心中十分愁苦，便花园中焚香拜月，祷祝与丈夫早日团圆，恰巧被蒋瑞莲撞见。瑞莲询问缘由，瑞兰告知以夫婿姓名，瑞莲听后不由悲泣，这一举动不禁使瑞兰疑心瑞莲是蒋世隆的旧日妻妾。瑞莲赶紧向瑞兰解释，瑞兰方知原来她是自己的小姑。此前，遇赦的陀满兴福到招商店中寻到已痊愈的蒋世隆，二人一起赴京赶考，分中文武状元。王尚书将二人招为女婿，夫妻兄妹得以团圆。

饶有趣味的是，不同版本对招亲这件事的处理方式各有不同。关汉卿原作中，蒋世隆和陀满兴福都接了丝鞭，应允了婚事，王尚书在不知道对方身份的情况下将瑞兰许配给武状元陀满兴福，将义女瑞莲许配给文状元蒋世隆，而瑞兰迫于父亲的威逼，不得已同意改嫁。成婚之日，双方见面，瑞兰认出丈夫，对丈夫的另攀高枝颇有怨词。于是姐妹二人的婚事被重新安排，瑞莲嫁给武状元，瑞兰仍与丈夫团圆。南戏《拜月亭》的世德堂刊本基本保持了原作的这些内容，而容与堂《幽闺记》本则写蒋王二人都忠于对方，誓死不愿另行婚配，因此坚决辞婚。上门说亲的官媒听说双方各有原配，且事迹大体相同，便禀明王尚书。王尚书猜测对方是先前女儿自找的女婿，于是邀请状元赴宴。席间蒋瑞莲、王瑞兰出来与蒋世隆相认，一家人重新团圆。

虽然在结构布局、主体情节以及思想内涵上与关汉卿的原作一脉相承，南戏《拜月亭》在戏曲史上却颇受关注，其地位在四大南戏“荆刘

拜杀”中被公认为第一。对已取得成功的前人作品不断进行翻作、改编，这是中国戏曲史上十分常见的现象。观众和曲论家们在对剧本题材十分熟稔的前提下，可以将注意力集中在对剧中唱词的欣赏而非对情节的猜测上。他们热衷于对同类题材作品进行比较，分析不同作者对同一类题材不同的处理方式，并从中赏玩各自不同的妙处。他们更乐于欣赏的是能够抒发情性，极尽曲折缠绵之能事的曲词，在他们看来，采用类似的题材、情节正好可以使曲作者在构思“故事”上省却不少心血，从而能将更多的精力用于曲词意境的营造上。

南戏《拜月亭》最大的价值，在于它对通常的“才子佳人、一见钟情”婚恋模式的突破。一般的才子佳人戏大抵都偏爱叙写太平盛世、和乐康融环境之中的一段缠绵悱恻的恋情：才子佳人偶然相遇，彼此爱慕对方的色与才，其后经过多重波折，状元一点，奉旨成婚，合家团圆。南戏《拜月亭》虽然也摆脱不了“金榜题名”、“奉旨成婚”的套路，但却将剧中男女的悲欢离合放在一个宏大的战争灾难的背景中，这在中国戏曲史中具有重要意义，后世的《浣纱记》、《桃花扇》等剧作都继承其衣钵，倾力渲染动荡乱离之中的男女离合悲欢之情。当然，这种战乱的背景是关汉卿杂剧中原本就已设定好了的，但由于杂剧一本四折、一人主唱体制的严格限定，战争的氛围很难得到充分的渲染，情节很难充分地展开，对人物性格的刻画也常常只能顾全一人，而南戏则没有这些限制，因此作者可以较少受约束地进行自由的再创作。

南戏《拜月亭》中作者采用双线结构，以蒋世隆与王瑞兰的悲欢离合为主线，以陀满兴福的遭遇和战争兴起、结束的过程为辅线，双线交叉进行，使得剧情内涵变得更加丰富，具有了更加强烈的社会现实性。作者详细记叙了这场战争的由来以及围绕战争所发生的种种事端，