

昆剧折子戏研究

KUN JU ZHE ZI XI YAN JIU



王宁◎著

本书是首部全面研究昆剧折子戏的学术专著。论著廓清了折子戏发生发展和流变的历史面貌，就有关问题予以了精当的考辨；开辟了诸如「情境研究」、「词乐关系研究」、「排场研究」、「看点研究」等多项开创性命题；提出了「因词生乐」、「依行分戏」、「反哺」、「叠夹成本」等多种全新的见解和观点。论著的重点在于探讨昆剧折子戏舞台化的手段和策略，并为当今昆剧的保护和传承提供借鉴和参考。

全国百佳图书出版单位
APRIL
时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

『江苏高校优势学科建设工程』资助项目成果

国家社科基金艺术类项目『昆剧折子戏研究』（08BB17）最终成果

昆剧折子戏研究

KUNJU ZHE ZI XI YAN JIU



王宁◎著



黄山书社

图书在版编目(CIP)数据

昆剧折子戏研究/王宁著. —合肥: 黄山书社, 2012.10

ISBN 978-7-5461-3184-9

I. ①昆… II. ①王… III. ①昆剧—折子戏—研究 IV. J825.53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 235392 号

昆剧折子戏研究

王宁 著

出版人: 任耕耘

责任编辑: 汤吟菲 徐娟娟

责任印制: 李 磊

封面设计: 尹 晨

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司 (<http://www.apgmart.com>)

黄山书社 (<http://www.hsbook.cn/index.asp>)

(合肥市政务文化新区翡翠路 1118 号出版传媒广场 7 层 邮编: 230071)

经 销: 新华书店

营销部电话: 0551-63533762 63533768

印 制: 安徽新华印刷股份有限公司

开本: 710×1010 1/16

印张: 16.75

字数: 280 千字

版次: 2013 年 2 月第 1 版

2013 年 2 月第 1 次印刷

书号: 978-7-5461-3184-9

定价: 52.00 元

版权所有 侵权必究

(本版图书凡印刷、装订错误可及时向承印厂调换)

序

2010年6月上海世博会期间由上海昆剧团主办的“古戏薪传”——首届中国四大古老剧种同台展演座谈会上,笔者在发言中曾说到:“不能欣赏折子戏的观众,不是真正懂戏的观众”。这话说得也许不够严谨周密,但窃以为可以窥探洞悉戏曲的堂奥。这也是折子戏存在和发展的特点所在,戏曲的魅力所在。

对折子戏研究的关注,是戏曲研究对舞台表演研究关注走向深入的表现。戏曲发展史上,折子戏出现是一个重要的现象。陆萼庭先生认为折子戏是一个后起名词,所谓折子戏必须具备三个递进相关的条件:一、源于传奇,是全本戏的有机组成部分,与全本戏一似整体同部分的关系,本来不能算作独立的戏剧形式;二、必须是舞台艺术演变的结果,并不是人为地从全本戏中摘选出来,明代一些戏曲选本,仅供阅读或清唱,并未经过舞台的锤炼琢磨,而缺少这一层功夫,只能称选剧,或是折子戏的雏形;三、折子在长期的实践中逐渐完善,舞台化的特点分外鲜明,终于取得了独立性,艺术质量的高低决定了独立性水准的高低。三个条件缺一不可。^①但之前之关注和研究,都是以文学性完整的南戏、杂剧和传奇为主体的,似乎折子戏的出现只是传奇发展到一定阶段的一种旁支斜逸,不够完整,不是主流,虽然它的存在是谁人也不能抹杀的,不得不提,不得不写,但也都为学者们所忽略。折子戏的出现,这一现象的产生,是戏曲发展一个重要的转型,是戏曲表演艺术进一步发展成熟的表现,也是由观众审美取向支配和决定的。如果仅仅站在戏曲文学的角度来看折子戏出现和折子戏现象,无疑不会有很高的评价。但如果能够站在戏曲发展全局的角度来看,则会意识到、认识到它的历史性意义和价值。事实上,折

① 陆萼庭:《昆剧演出史稿》(修订本),上海教育出版社2006年版,页168。

子戏的出现,改变了戏曲的发展面貌,舞台性、表演性成为戏曲更为本体的呈现形态,它的影响是深远和深刻的。

陆萼庭先生《昆剧演出史稿》全书六章中,其中一章专门谈折子戏问题,是较早重视并对折子戏问题进行深入探讨的著作。近年来陆续有一些学者或撰写论文,或作专题研究,或作为博士学位论文选题,使得折子戏问题成为学术研究、昆曲研究的一个新的学术增长点,取得了较好的实绩。其中,苏州大学王宁教授承担的《昆剧折子戏研究》是这一领域近年来研究扎实、细致、卓有成效的一部新著。王宁教授年轻有为,思想活跃,学术扎实,近年来在《文艺研究》《文学遗产》《戏曲研究》等一批重点刊物上发表了多篇论文,并出版了《宋元乐妓考》《宋元乐妓与戏剧》《明清乐伎与昆曲》多部专著。作为国家社科基金艺术学项目,作者对《昆剧折子戏研究》进行了精心的准备,其准备性成果《昆剧折子戏叙考》对昆剧三百五十多个折子戏出处和源流详加考辨叙录,业已出版面世。正是有此基础,《昆剧折子戏研究》成为对昆剧折子戏研究深入、系统思考的学术结晶。

读王宁教授的《昆剧折子戏研究》是需要用心的,也可以说是比较吃力的。这当然不是坏事,而是好事,也说明了问题。现今学术研究进入史无前例的机遇期,这是研究者、学者们的幸事。但学术的泡沫和急功近利也是较为普遍的情况,表现为各个学科领域概莫能外。所以,有很多“著作”阅读是不吃力的,因为有效率的论述和逻辑严密的论证是少之又少的,“著作”是被语言文字“堆砌”起来的。其实,王宁的思想和思考无处不在,即便是日常朋友间的小聚,都能够感受到他在戏曲研究上的独立思考和独到见解,为此,甚至于有时有点烦他,时刻不能让人放松,却也见出他对学问的痴迷和执著。他的文章也都十分精炼,没有多余话,更没有废话。他对折子戏的研究体现在他近期的这两部专著中,即便是其国家课题准备性成果《昆剧折子戏叙考》,既为“叙考”,本可以铺叙展开的,但通观全书,十分经济、惜墨,而《昆剧折子戏研究》则更是见其考论的细致、逻辑的严密。给笔者印象很深的一点是,他对折子戏的新认识不是个别的、局部的,而是在具体基础上的系统理解。这正反映了王宁戏曲研究的独创和思想成熟,这种独创和成熟又是与现时学界走向戏曲主体的认识趋势是一致的,也使得他的研究既具独创性又处于戏曲研究的前沿,进而把

折子戏研究不断导入深入。

该课题在廓清昆剧折子戏发生、发展、演变历史面貌的基础上,探讨昆剧折子戏舞台化过程中的经验和教训。关于昆剧折子戏文本层面的研究,着重解决两个问题:其一,以舞台演出为观照,考察折子戏文本从文学本到舞台本的演变过程;其二,从折子角度考察昆剧的词、乐之间的对应和依存关系,并就词乐调适手段予以初步探讨。关于昆剧折子戏舞台艺术的研究,主要围绕行当和本工戏展开。有关折子戏生态问题的研究,作者主要讨论两个问题:第一是以北曲昆化和京剧反哺为例证,考察昆剧折子戏的“吸收”;第二是从演出的组合方式考察昆剧折子戏的民俗和商业生态。总论部分则以“昆剧折子戏舞台化十论”总结性地讨论昆剧折子戏舞台化的得失,并就两个相关问题“去曲牌化”和折子戏创新展开初步讨论。作者有独立见解,思路清晰,论证翔实。这样一个角度的研究,可谓进入到折子戏本质中去,而不是继续停留在文本层面。其中所关注和探讨的也都是围绕舞台与文本及词、乐、场关系展开,使作者对折子戏的研究具有了表演者的立场,问题点发现具有学术独创意义,在微观探求基础上所形成的整体认识,体现出作者系统的看法和主张。这是折子戏研究有深度和独立思考及创新价值的一部成果。对这部凝聚王宁教授心血的新著的出版致以祝贺!

刘 楨

2012年8月14日凌晨于京城非非想书斋

目 录

序	001
绪 论	001
第一章 昆剧折子戏的发生与发展	011
第一节 民俗中的戏曲演出与散出演出的发生和持续	011
第二节 昆剧折子戏发生发展五段论	023
第三节 关于昆剧折子戏来源的补说	042
第四节 昆剧折子戏特点初探	056
第二章 昆剧折子戏之文本与词乐关系研究	066
第一节 昆剧折子戏之情境研究	066
第二节 从墨本到台本:昆剧折子戏的情境再造与排场变异	081
第三节 “因词生乐”与“依谱填词”:昆剧折子戏的音乐结构与折子 视角下的词乐关系	096
第三章 昆剧折子戏之舞台艺术研究	119
第一节 昆剧折子戏的看点与各行当本工戏初探	119
第二节 从看点到经典:论昆丑“五毒戏”	136
第三节 “依行分戏”与“寓技于折”:昆剧折子戏的行当化和技巧化	147
第四章 昆剧折子戏之“吸收”与演出形态研究	156
第一节 北曲昆化与京剧反哺:昆剧折子戏的“吸收”研究	156
第二节 “夜八出”与“叠头成本”:折子戏演出之组合方式研究	166

绪 论

折子戏是指从全本戏中分离出来、在唱念做打“四功五法”等舞台表演方面有独到之处并具有相对独立性的戏曲散出。形成折子戏须有两个要素:一是必须是从全本戏中分离出来的散出。换言之,折子戏必须是本戏的一部分,以折(出)为基本单元。有些短剧和小戏虽然篇幅与折子戏相类,演出上也不乏看点,有些著述也笼统地将它们归于折子戏之列。但如果严格界定的话,这类短剧或小戏并不是折子戏。折子戏的这一要素决定了其一个重要特点,即“相对独立性”。二是折子戏须有看点,即在舞台表演方面须呈现出独到之处,往往包含丰富的技巧展示。严格意义上讲,折子戏是中国戏曲舞台化的产物,其舞台化的一个显著特征正在于折子戏在舞台表演方面的充分发育,即在剧本提供的故事和情境框架内,充分挖掘舞台表演方面的潜力和可能,变文字为即时和现场的诉诸视听的系列符号。在此意义上,不是所有的散出都可称为折子戏。有些散出虽然也来自本戏,但由于在唱念做打等方面并无特别之处,故严格意义上不能称折子戏。尤其是在小本戏出现之后,为了照顾剧情完整,小本戏当中会出现一些虽然也单独演出、但并无演出特色的零出。这些零出很大程度上是为了迁就剧情的需要,仅具情节方面的意义。所以严格点说,也不可称折子戏。折子戏的这一特性与它的另外一个特点即“依行分戏”又密切相关,容下文详叙。

折子戏名称的出现大约可以追溯到十九世纪末,陆萼庭先生在《清代全本戏演出述论》一文中曾说:“‘折子戏’是个近代概念,大概偶尔一见于上世纪之末,其前没有这个词。早一些的文献多作杂出、散出、单出,民间口头上江南一带在六七十年前都习惯称‘出头戏’。”^①在另一篇文章《笛

^① 陆萼庭:《清代全本戏演出述论》,参《清代戏曲与昆剧》,台湾国家出版社2005年6月版,页320。

边散思》之四之开篇,陆又谓:“昆剧的精品是折子戏。‘折子戏’是个后起词,大概在六七十年前才流行起来的吧!”^①陆先生这篇文章写于21世纪初,据此推论,他以为折子戏作为词语的流行应该在上世纪的三四十年代。但具体考察可以发现,折子戏这一词语的流行似乎还要滞后一些。以朱建明编辑的《〈申报〉昆剧资料选编》一书为例,里面提到折子戏时,曾出现过杂出、出头戏甚至杂曲的指称,却未出现折子戏的名称。朱先生编辑的史料始于清同治十三年(1874),终于民国36年(1947)。据此判断,起码在建国之前,折子戏尚未成为流行的指称。台湾曾永义先生在戴申《折子戏的形成始末》一文基础上,又罗列出民国时期三位戏曲专家齐如山、庄清逸、傅惜华的论述作为证据,从而肯定了戴文提出的“折子戏之名是我国建国初出现的”观点。^②综合诸家所论,折子戏这一名称的流行,不应早于新中国成立即1949年。

尽管折子戏的名称出现很晚,但折子戏之“实”却渊源颇久。如果将折子戏的前身上溯到一般的散出演出,这种现象起码在明代嘉靖年间就已经出现了。当时演出的剧目很多仍是南戏而非昆剧。从折子戏之“实”的出现到建国初期折子戏名称开始流行,其间各种文献则用不同名称指代折子戏,比较流行的有以下几种:

曰杂剧,约见于明代末年。郭英德先生《明清传奇史》列明代孟称舜《贞文记》传奇第16出《谋夺》中丑与小生对白为例;厦门大学博士论文《折子戏研究》又增加葵圃居士《缀白裘》十二集序中“集杂剧之精于节拍者”之例,均为折子戏称杂剧之显证。然这里的杂剧与后世所谓折子戏并非严密对应。正如有学者所言,这里的“杂”显然指示的是各种不同种类的戏。^③这里的不同种类固然可以理解为来自不同本戏的杂出,但同时也可以代指来自不同声腔及不同题材内容的戏剧。所以,虽然二者在很多场合可以对等,却非严丝合缝、严密对应。

曰杂戏。《折子戏研究》举《审音鉴古录》中收录之《荆钗记·绣房》

① 陆萼庭:《清代戏曲与昆剧》,台湾国家出版社2005年6月版,页260。

② 戴文载《戏曲艺术》2001年第2期,曾文见《曾永义学术论文自选集》之“甲编·学术理念”,中华书局2008年版,页242—243

③ 如台湾林逢源先生《折子戏论集》中就曾将这类“杂”解读为各种各样的戏剧,参高雄复文书局1992年版,页3

一出末尾【青歌儿】曲前夹注为例，其中有“如唱全本……若演杂戏……”云云。又举《祁忠敏公日记》之“崇祯十二年10月20日”条为例，中有“演杂戏”的说法。^①这里的杂戏与前述杂剧含义近似，但前例中将杂戏和全本对举，可见当时已经有以杂戏代指散出的惯常说法。

曰杂出。《折子戏研究》举两例：一是《醉怡情》的全称为《新刻出像点板时尚昆腔杂出醉怡情》。二是转引《昆剧演出史稿》中姚廷遴《上浦经历笔记》记载康熙南巡时，“亲点杂出”的例子。这里的杂出都是指散出和折子戏，与后世的折子戏的含义是高度匹配、完全契合的。

曰杂曲。有关论者也举出多种例证：一是《醉怡情》扉页所刻“新订绣像昆腔杂曲”；二是叶堂《纳书楹曲谱自序》中也有“爱取杂曲之尤雅者”云云。杂曲与杂剧和杂戏的含义相类，只是各有侧重：所谓杂曲更多就曲子而言。这一用法一直延续到近代，《申报》1920年7月29日版载天亶之《南部枝言》（三），有云：“本戏之未曾演者，如上所述，而杂曲之难演者，更难指数。”^②这里也是将本戏和杂曲对举，显见是代指折子戏。

曰零出。《明清传奇综录》举李渔作品之四例，^③《折子戏研究》选其二。《比目鱼》之《谐亡》中刘藐姑曾说：“第一件，不演全本，要做零出。”又《闲情偶寄》云：“全本太长，零出太短。”^④二者均是将零出与全本对举，显见所指即散出，与后世所谓折子戏对等，其流行时间约在清初。

关于折子戏的不同称谓，台湾林逢源先生在《折子戏论集》之“壹 折子戏的名义、选本及其兴起的因素”（高雄复文书局1992年版，页1）中也有具体说明，可参看。另《明清传奇史》中以“摘锦”为折子戏名称，并论曰：“大抵摘锦一词，原本指摘选一本传奇剧本之‘锦’，后来则凡收录或演出各种杂出戏曲，都可以称‘摘锦’了。”但摘锦一词，愚以为更多情况下，指示的是“摘取精华”这一作法而言。即以《明清传奇史》所举《红楼梦》第三十回林黛玉所说“今日且摘锦做几折”为例，也是“摘取精华”的含义。明清时期有些曲选书名中也出现“摘锦”，基本也是这种含义。所以，将

① 李慧：《折子戏研究》，厦门大学2008年博士论文打印稿之“绪论”，页17。

② 朱建明编：《申报昆剧资料选编》，上海市文化局，上海昆剧志编辑部，1994年版，页47。

③ 郭英德：《明清传奇综录》，河北教育出版社1997年版，页500。

④ 同注①。

“摘锦”与折子戏完全对等,似乎值得商榷。^①《折子戏研究》则另列“折”、“出”、“数出”等为折子戏称谓,三者皆为量词,不宜作为指称。^②吴敢先生在《说戏曲散出选本》一文中,曾谈到各种戏曲选本的不同名称,“先后有摘汇、奏锦、类选、选粹、拾翠、菁华、摘锦、萃雅、散剧、集戏、杂剧、摘出、零出、杂出、粹存等称谓”,^③其中有一些倒可以指示折子戏。一是散剧,二是摘出,均与后世折子戏概念接近。戴申《折子戏的形成始末》又说:“折子戏最初出现时,以‘摘锦’或‘摘汇’名之。”^④其实,摘汇所指的是“摘锦之汇”,指的是折子戏的选集而非折子戏本身,用来作为折子戏的名称也略显牵强。

曰出头。诸家论述均引《清稗类抄》为证:“出头,谓出人头地也。粤人于简短之戏,谓之‘出头’。殆以戏虽简短,而为精华所聚,且以出而讹为尺欤?”^⑤徐珂的意思是所谓“出头”或许是“尺头”的音讹。但这里关于粤人的说法似乎并不准确,正如前引陆萼庭先生所言,江南一带都有类似说法。但据我初步考察,出头的含义与一般折子戏似乎尚有区别。《申报》民国九年(1920)1月13日版载天亶《仙韶寸知录》(昆班之跳加官)一文,文曰:

京津沪汉等各舞台,至于今日,“跳加官”三字,几为戏剧史上一种名目,从未见实行跳加官者。然江湖班上,开锣戏前,照例必须跳一加官,昆班则尤甚。考诸家笔记,加官为五代时冯道,因其身列五朝为相,故优人为此状以丑之。惟昆班开锣时不跳加官,先唱四出吉祥戏,大抵《双官诰·诰圆》《儿孙福·五代》《满床笏·卸甲》《琵琶记·赏荷》等戏,然后大面戏上场,而于四出头后,大面戏前,杂跳一加官。询之个中人,此加官专为大面而跳者,若京剧,则开台时即跳加官,为是日演戏而跳者,此又京、昆、徽有不同者。^⑥

① 郭英德:《明清传奇综录》,河北教育出版社1997年版,页499。

② 《折子戏研究》之“绪论”,厦门大学2008年博士论文打印稿,页17。

③ 文载《艺术百家》2005年第五期。

④ 戴申:《折子戏的形成始末》(上),载《戏曲艺术》2001年第二期,页29。

⑤ [清]徐珂:《清稗类抄》,中华书局1986年版,第十一册,页5022,“出头”条。

⑥ 朱建明编:《申报昆剧资料选编》,上海市文化局,上海昆剧志编辑部,1994年版,页30。

结合其他涉及“出头”的例子(详下文)可以看出,所谓出头虽然可以指折子戏,但似乎仅就位于全部演出前的几个散出而言,并不指一般意义的折子戏。

无独有偶,江南民间社戏演出中,除了“四出头”之外,还有“三折头”的说法,也可以佐证以上结论。《江南民间社戏》一书在论及社戏演出规程时说:“折子戏是在长篇大戏中选取较为精彩生动、情节上相对完整性的场次或者片段进行表演的节目形式。如在‘三国戏’中,可选‘捉放曹’、‘长坂坡’、‘群英会’、‘空城计’等折子进行表演……这些折子戏在社戏演出程式中的数量也有一定的限制,一般都以三折为限,所以,这种表演也叫做‘三折头’。”^①可见,“三出头”和“三折头”都是针对这种场合,在一个连贯的演出系列中,居于靠前位置的三折折子戏,虽然其含义是指折子戏,却实有专指,与一般意义的折子戏也明显不同。

“什目”也是民间对折子戏的称呼,有学者在谈及浙江松阳靖居地区的“社戏”之“十月戏”时论曰:“……例如浙江松阳靖居地区所演的‘十月戏’,就是一种典型的秋季社戏形式。该戏的演出一般都是在村民秋收以后进行,农历十月是其最为常见的演出时间。‘十月戏’至少要演十三天,平时每天日、夜各演一个什目(折子、小戏),一个正本(全本大戏),或专演三个什目。”^②“什目”之“什”本有“品杂”、“数多”的含义。唐慧琳《一切经音义》:“什,聚也,杂也,谓资生之物也。”^③又《史记·五帝本纪》:“(舜)作什器于寿丘。”《索隐》注云:“什器,什,数也。盖人家常用之器非一,故以十为数,犹今云‘什物’也。”^④具体运用时,“什”一种情况是用在另外一个名词之前,表示品类之杂和数量之多,典型的例证即“什锦”;另外一种则是作为尾词词缀。用在另外一个名词前,其含义也是“杂”和

① 蔡丰明:《江南民间社戏》,第八章“江南民间社戏的演出习俗”,百家出版社1995年12月版,页280。

② 包志林:《松阳县戏曲史料第三辑》,《江南民间社戏》第三章“江南民间社戏的主要类型”,百家出版社1995年12月版,页54。

③ [唐]慧琳:《一切经音义》,卷四十七“显扬圣教谕第六卷”之“什物”条,上海古籍出版社1986年10月版之“正编三”,页1010。

④ [汉]司马迁:《史记·五帝本纪》,浙江古籍出版社1998年版百衲本《二十五史》,册1页10。

“多”，如“家物什”、“家什”等。这里的“什目”显然属于第一种用法，“什目”其实就是“杂目”、“多目”的意思，直指“多而杂的折子戏剧目”，因而“什目”可为“折子戏”的代称。

此外，折子戏在各地方言中也有一些不同称谓。如在温州一带，折子戏就有“拆出”之称。张震轩《杜隐园观剧记》之“民国廿三年甲戌”之“四月十五日”条载：“下午六点钟……看京班所演皆拆出……”云云，其下有编辑者注谓：“拆出：温州方言：折子戏。”^①

折子戏的名称其实与戏曲的“折”有着直接联系。尽管“折”在不同时代之不同作品和语境中有不同含义，但有一点共通的是：“折”在戏曲范围内所指示的是“段儿”和“段落”的含义。在此意义上，折是一个名词。而作为戏曲中“段落”、“段儿”意义上的“折”，其具体指称的含义也有着不同和变化。对此问题，钱南扬先生曾较早做出论述，其《戏文概论》引《元刊杂剧三十种》之《调风月》为例，指出：“……可见‘折’的含义，金元人与明人又不同。金元人以脚色为标准，无论什么脚色上下一场，都作一折计算……明人以套数为标准，一本杂剧一般四套曲子，所以只有四折。”^②《折子戏研究》的作者在此基础上又有发挥，在“绪论”中就“折”得出几个结论：首先，就戏曲范围而言，“折”最早出现在《元刊杂剧三十种》，合计共有15剧使用40次，均以“一折”面目出现，显见是一个量词。其具体含义是“一个表演动作的单元”。其次，“一折”的表演均由非主唱脚色来完成，表演内容具有随意性，但均处于次要地位。再次，“折”所处的位置多用于杂剧演出前或套曲与套曲之间，在剧中起“既断又连”的作用。戴申根据《录鬼簿》的记载，强调了“折”在当时的另外一种含义，即杂剧“四折一楔子”意义上的“折”。其《折子戏的形成始末》引用天一阁本《录鬼簿》中李时中吊词：“元中书会李时中、马致远、花李郎、李字公，四高贤合捻《黄粱梦》。东篱翁，头折冤。第二折，商调相从。第三折，大石调。第四折，是正宫。都一样愁雾悲风。”^③这里的“折”与上述的“折”含义不同，指示的是杂剧的“一套”。《折子戏研究》则另举《太和正音谱》为例，其中也出现了与《录鬼簿》含义相同的“折”，而其含义也是“一套曲”。进入明代以

① 张震轩原著、沈不沉辑注：《杜隐园观剧记》，香港出版社2005年7月版，页163—164。

② 钱南扬：《戏文概论·形式第五》，中华书局“钱南扬文集”2009年版，页152。

③ 戴申：《折子戏的形成始末》（上），载《戏曲艺术》2001年第二期，页29。

后,由于戏曲剧本“分折”的流行,“折”的含义又有所变化,“折”的容量由一套曲扩及宾白和科范……折由原来一个次要脚色表演动作衍变为一个融声情和剧情一体自在独立的戏曲结构单元。”^①这时的“折”与“出”已经趋同,很多情况下可以替代,很多剧本也均是将二者混用的。

钱南扬先生的这一点论述与“折子戏”名称的出现密切相关,故需要特别注意。^②正是由于“折”和“出”可以相互替代,故用“折子戏”这一称谓代指“散出”、“零出”也才顺理成章、自然而然。再具体一点,我们可以认定:用折子戏称呼戏曲散出是建立在“折”一词已经可以代指整本戏的基本构成因子——“折”或者“出”的基础上的。从词语构成方式看,折子戏首先是偏正式的:折子限定“戏”。其次,正如有学者指出的,“折子”一词中的“子”为尾词,其中心是作为名词的“折”。故此,考察折子戏名称的来历,显然须按照以上思路,从“折”的具体含义入手。而经过诸多学者考察可以发现:经过从金元到明代的发展演变,“折”的含义已经与后世传奇的“出”相同,但同时又可以指称元杂剧之折。故此,分离出来的片段称为“折子”也就顺理成章了。有学者沿着这样的含义解释“折子”的来历,曾论曰:“文献上的‘折子戏’或称‘折’,或称‘出’,俗称‘折子’,只不过是‘折’字下加词尾‘子’,使之成为词尾之副词以便称呼。其结构亦如在‘出’字下加尾词‘头’,使之成为‘出头’。”^③如果就其具体含义而言,愚以为所谓“折”又可与汉语之“段”比拟,“一折”就是“一段”,故“折子”就是“段子”,“折子戏”也就是“段子戏”、“段落戏”的意思。在所有各种关于折子戏称谓来历的不同论说中,这种说法应是合理和中肯的。

理解折子戏的准确含义,还需准确把握折子戏与单折戏、小戏的区别和联系。首先,折子戏与单折戏、小戏是三个完全不同的范畴。有学者在有关论述中不乏将三者混同者,尤其是某些重量级学者也有类似论说,故对此问题不能不辩。由于单折戏和一般折子戏之间区别不大,故很多学者一般也将单折戏归入折子戏范畴。笔者在《昆剧折子戏叙考》中,也采取了从权和便宜的做法,暂将《思凡》《借靴》等本应属于单折和民间小戏

① 李慧:《折子戏研究》,厦门大学2008年博士论文打印稿之“绪论”,页13。

② 钱南扬:《戏文概论·形式第五》,中华书局“钱南扬文集”2009年版,页152—153。

③ 曾永义:《曾永义学术论文自选集》之《论说“折子戏”》,中华书局2008年7月版,“甲编”之页311。

的剧目归入折子戏之列。^①

严格意义上讲,单折戏不属于折子戏。单折戏指作为连贯故事的一部分被抽取出来、单独上演的短小剧目。单折戏与折子戏的区别在于是否有全本可归依,单折戏是没有全本可以归依的,即并非由本戏中分离出来,而折子戏则不同。前者是作为故事游离的,后者则是作为戏剧的一个部分完成分离的。由此也导致了二者在许多问题方面的差异和区别,故不可等量齐观、同日而语。

不妨以《中国昆剧大辞典》之“剧目戏码”收录之十二目单折戏为例说明问题:由于特殊的时代背景,昆剧吸收的单折戏几乎都是武戏。辞典所收 12 目具体为:《铁龙山》《雁荡山》《界牌关》《赴宴》《飞虎峪》《三岔口》《孟良打棍》《狮子楼》《打店》《挑滑车》《扈三娘》《火焰山》等。这些剧目多取自演义故事的精华和精彩部分,这一点与折子戏并无不同。再仔细考察发现,其中多数都是动作性很强甚或是完全的武打情境。以《打店》为例,该折戏又名《武松打店》,京剧名《十字坡》,所演即《水浒传》之“十字坡”事:武松因杀潘金莲获罪,发配孟州,途经十字坡孙二娘客店,孙二娘以人肉包子招待武松。夜间,孙二娘招武松到房中欲杀之,被武松打败。二娘招来张青帮忙,后经说明,方才罢手。剧中武生扮武松,四旦扮孙二娘,净扮张青。本折看点在开打,戏份集中在武松和孙二娘身上,张青是典型的“搭头”。尤其武松与孙二娘的夜间开打,动作火爆,场面热烈,为本折看点。现在的昆剧舞台已经简化掉唱,因而武打部分也就显得更加突出。该折原为吹腔戏,后经传字辈艺人移植进入昆剧,上世纪 30 年代盛演于上海。由于着眼于演员的舞台呈现,故事和情境在剧中已被淡化,仅仅不过是为演员的舞台表演(武打或其他动作性很强的身段)提供一个框架和故事空间而已。因而对于这类剧目而言,故事和情节是次要的,演员的舞台展示即“玩意儿”才是第一位的。可见,单折戏是戏剧舞台化充分发育的产物,必然是以演员为中心,标志着中国古代戏剧舞台化的成果和实绩。这一点与一般折子戏也颇为类似,可以“撮堆儿”研究。

然而,单折戏与一般折子戏由于“出身”不同,也显现出很多方面的差异和区别。由于并无全本,不存在“小本戏”的演出形式,故在舞台化过程

^① 王宁:《昆剧折子戏叙考》,黄山书社 2011 年 9 月版,“目录”之页 15。

中,在编剧导演等环节,单折戏不必考虑与其余折子的呼应和关联。诸如冷热场次的调剂、演员劳逸的分配、故事情节的完整乃至音乐方面的呼应和一致关系等诸多一般折子戏须加以留意的问题,单折戏均不必顾及,故其独立性远远超过一般折子戏。这种独立性显现在情节、音乐、排场等诸多方面。在此意义上,单折戏与民间小戏倒更为接近,很多方面可以共通。

小戏由于多出民间,故常常被称为民间小戏。小戏与一般意义的折子戏也有很多类似之处,如篇幅都比较短小,表演上也都有明显看点等。但小戏与折子戏也有很多区别和差异。一是小戏一般都是独立故事,表演一段首尾连贯的故事。单就故事而言,就有着很强的独立性。有些小戏尽管表面上仍出自传奇或与之有着某种程度的联系,但其故事或本身就独立于本戏的戏剧故事之外,或者故事本身具有很强的独立性,原本就是“嵌入式”的存在。故其与本戏或者所依附的故事系列的联系并不密切,游离性更强。这也就决定了小戏在脚色安顿、排场调整、音乐设计等方面具有更大的随意性,可以不像一般折子戏那样受到诸多因素的制约,因而,其独立性也较之单折戏更强。小戏与一般折子戏的另外一点区别在于其草根性。从可见资料可以看出,小戏多出自民间,喜剧和歌舞戏居多,或是滑稽类的戏谑表演,或是活泼欢快的民间歌舞展示。就脚色而言,则多为“二小戏”(旦、丑)或“三小戏”(旦、丑、生)。内容方面有些甚至还有“淡黄色”内容,很多方面与宋金杂剧显现出相同或类似的地方。

小戏的另外一个特点也很容易让很多学者将它与一般折子戏混同。在中国古代戏剧史上,很多小戏又可以比较灵活地嵌入本戏之中,凡剧中出现类似情境时,艺人往往都会搬用民间小戏,用较为成熟的程式化表演来表现雷同的戏剧情境。由于其显见的舞台特色,这些小戏的影响和名气甚至超过其依附的母体。在这种情况下,折子戏与小戏也显现出趋同的趋势,很难区别开来。如《大小骗》本是可以独立的民间小戏,颇类宋金时期的杂剧和院本。南戏《琵琶记》在演到拐儿套去蔡伯喈银两和家书时,往往套用这个小戏,与元代杂剧凡有医生上场即套用“双斗医”院本颇为类似。《花鼓》的表演核心是“凤阳花鼓”,虽然表面看,它出自传奇《红梅记》,但就表演而言,却具有很强的独立性,本属民间小戏。《胖姑》的情况也与之类似。估计《小上坟》与《琵琶记》之间也存在类似关系。另外,