

马华祥◎著

明清传奇脚本『钵中莲』研究

中国社会科学出版社

马华祥◎著

明清传奇脚本『钵中莲』研究

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

明清传奇脚本《钵中莲》研究 / 马华祥著. —北京: 中国社会科学出版社, 2017. 11

ISBN 978-7-5203-1727-6

I. ①明… II. ①马… III. ①传奇剧(戏曲)-剧本-文学研究-中国-明清时代 IV. ①I207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 306514 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 任 明
责任校对 李 莉
责任印制 李寡寡

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 北京君升印刷有限公司
版 次 2017 年 11 月第 1 版
印 次 2017 年 11 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 17.75
插 页 2
字 数 291 千字
定 价 80.00 元



凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话: 010-84083683
版权所有 侵权必究

序

华祥教授是2005年来南大访学并申请博士学位的，我也因此得与他有了交往，而在此之前，他已经是一位在学术界有一定影响的学者了，我已经读到过他的论著了。华祥教授是以研究弋阳腔为学术界所熟知的，在迄今研究戏曲史的学者中，对弋阳腔研究用时最久、用力最多、成果最丰的当推华祥教授了。

关于弋阳腔研究，华祥教授已主持了多个国家及省部级课题，发表了一系列论文，出版了《明代弋阳腔传奇考》《弋阳腔传奇演出史》等多部论著。而他对弋阳腔的研究，是从《钵中莲》研究开始的。在明清传奇中，受到学术界重视、可以作为专题来研究的传奇屈指可数，不过像《牡丹亭》《长生殿》一二种而已。而将《钵中莲》作为专题来研究，其研究价值，就在于其不像《牡丹亭》《长生殿》等文人所作的名著那样，主要是在剧作的文学成就和思想内容上，而是因其特有的唱腔价值，在一剧之中，除联曲体的音乐形式外，还采用了具有板腔体音乐形式的“西秦腔”、“诨谑腔”、“山东姑娘腔”、“弦索腔”、“四平腔”和“京腔”等六种地方唱腔，是明清传奇中唯一一部涉及地方唱腔最多最杂的剧作，这也使得它为戏曲史研究者所重视。

华祥教授对《钵中莲》的研究，是他弋阳腔研究的一个重要内容，他在《文学遗产》等核心刊物上发表了《万历抄本〈钵中莲〉剧种归属考辨》《明万历弋阳腔〈钵中莲〉曲律辨析》《论〈钵中莲〉的人物设计》《论〈钵中莲〉的演唱艺术》等系列论文，受到了学术界的好评和重视。这一论著，就是他在已有的研究基础上，对《钵中莲》传奇所作的更深入、更全面的研究成果。这是一部目前有关弋阳腔及《钵中莲》传奇研究领域材料翔实、富有创见的论著，作者在这一论著中，提出了一些令人信服的结论和观点，如有关《钵中莲》传奇的剧种归属问题，以

前多数学者认为《钵中莲》传奇是昆山腔剧本，作者通过对《钵中莲》传奇的音律、语言、人物、思想内容等多方面的详细分析和考证，认为《钵中莲》传奇是弋阳腔的民间原创剧本，从而也改变了明清以来文人曲家认为弋阳腔的剧本都是根据文人编撰的昆山腔传奇“改调歌之”，没有原创剧本的偏见。

明清以来，文人戏曲家普遍偏爱昆山腔，鄙视弋阳腔、余姚腔等民间戏曲唱腔。本来弋阳腔与昆山腔都是南戏的四大唱腔，也是来自民间，其最初也是采用了以腔传字的形式、用当地的方言演唱的，故昆山腔也像弋阳腔一样粗俗鄙俚，同样受到文人鄙视和排斥，如明嘉靖时祝允明谓“数十年来，所谓南戏盛行，更为无端，于是声乐大乱”，“愚人蠢工，徇意更变，妄名余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔之类，变易喉舌，趁逐抑扬，杜撰百端，真胡说耳”。（《猥谈》）昆山腔后来经过魏良辅的改革和“引正”，改作依字定腔的演唱形式，并统一用中州音来演唱，字声和腔格得以完美的结合，有了“水磨调”的美称，自此以后，受到了文人学士的独尊，为之编撰剧本，蓄养家班；反之，对于仍在民间流传，还是采用以腔传字的方式演唱的弋阳腔则另眼看待，加以排斥，文人自己不为弋阳腔编撰剧本，还以为弋阳腔无原创剧本，只是仰仗文人所编撰的昆腔传奇，“改调歌之”，甚至由于梁辰鱼的《浣纱记》是魏良辅改革昆山腔后的第一部文人昆腔传奇，故“传奇家别本，弋阳子弟可以改调歌之，惟《浣纱》不能。”（清朱彝尊《静居志诗话》卷十四“梁辰鱼”条）而作者通过对《钵中莲》的研究，证明弋阳腔也有原创剧本。

作者对《钵中莲》的研究，还揭示了弋阳腔的发展和变异规律，为我们全面认识弋阳腔的发展规律提供了新的材料和理论。在以前有关弋阳腔的研究中，论及弋阳腔的流传，通常都会引用清代李调元在《雨村剧话》中所说的“向无曲谱，只沿土俗”，至于弋阳腔在流传过程中，曲律上是否发生了变异，发生了哪些变异，则很少有人详细论及。而作者通过对《钵中莲》传奇使用的曲调的梳理，具体分析了《钵中莲》传奇曲牌的特征及与北曲“弦索”系统声腔的关系，指出弋阳腔在流传过程中发生了变异，与早期南戏的弋阳腔有了新的发展，如《钵中莲》传奇在全剧仅有十六出的篇幅中，在以弋阳腔为主的基础上，吸收了其它六种地方唱腔，使用了三种板式变化体的音乐形式，又大量使用北杂剧的曲调，这是与其他弋阳腔剧本在曲律上最大的不同之处，而这也正是弋阳腔在流传

过程中“沿土俗”后，在曲律上所产生的变异，作者据此认为：“明万历抄本《钵中莲》为民间戏曲，属改革后的弋阳腔传奇。”作者将这种经改革后的弋阳腔称之为“弋阳弦索腔”。而由于弋阳腔不断地“沿土俗”，不断的革新，也使得弋阳腔能保持旺盛的生命力，从宋元时期产生以来，就一直在民间流传，不断壮大，衍生出了众多新的同类唱腔，形成了一个以具有“帮腔”为特色的唱腔系统，即高腔系统。

作者对弋阳腔及《钵中莲》的研究，也改变了学术界长期以来独重文人昆腔传奇的研究格局，将明代更为流行的民间弋阳腔传奇引入到了戏曲史研究的视野之中。弋阳腔从宋元南戏时期始，因没有文人的参与，一直在民间流传，而其发展过程，始终是开放的，“向无曲谱，只沿土俗”；而昆山腔由于文人的参与，其发展的过程是封闭的，其曲律是在封闭的环境中逐步经典化的，即使明代汤显祖在编撰《牡丹亭》传奇时对曲律稍有突破，就受到了以沈璟为代表的格律派戏曲家的批评，因此，随着昆山腔文人传奇的发展，其曲律也越来越固化，也正因为此，到了清代中叶，昆山腔虽有了“雅部”的美称，但在与花部诸腔的相争中，逐步衰落。而弋阳腔由于其发展是开放的，不断地革新，保持着生命力，故不仅没有衰落，而且发展成为高腔系统。如果说昆山腔的发展史是以文人戏曲为主的戏曲史，那么，弋阳腔的发展史是民间戏曲的发展史，它浓缩了戏曲在民间流传的历史。因此，对于弋阳腔的研究，也应是戏曲史研究的一个重要方面。而华祥教授的这一研究，对于改变戏曲史研究中独重昆山腔的偏颇，具有重要的导向意义。

华祥教授自2003年在《文学遗产》发表《明万历抄本〈钵中莲〉剧种归属考辨》论文始，就一直将弋阳腔及《钵中莲》传奇作为戏曲史研究的重要课题，孜孜不倦，持续了十多年的时间，硕果累累。治学之道，贵在专，贵在精，华祥教授的这种执着严谨的治学精神给了我们很好的借鉴。

我对弋阳腔没有专门的研究，只是受华祥教授之嘱，为其大作写序，也借此机会通过阅读他的大作，而对弋阳腔和《钵中莲》传奇有了一定的了解和认识，这篇序也只是我的读后感而已，如解读和认识有误，敬请作者和读者予以纠正。

俞为民

2017年8月于温州大罗山麓五卯斋

目 录

序	(1)
绪 论	(1)
 第一章 万历抄本《钵中莲》剧种归属考辨	(28)
第一节 《钵中莲》曲牌考	(28)
第二节 《钵中莲》文学属性考	(32)
第三节 《钵中莲》所用新腔考	(36)
第四节 《钵中莲》声腔剧种归属考	(42)
 第二章 万历抄本《钵中莲》民间社会思潮	(47)
第一节 民间佛教信仰之上升	(47)
第二节 地方家堂神灵崇拜之下降	(51)
第三节 个性解放思潮之涨落	(55)
 第三章 万历抄本《钵中莲》民间宗教思想	(59)
第一节 弥陀净土思想、禅宗思想与白莲教、罗教教义之 融合	(59)
第二节 因果报应思想的儒、释杂糅	(64)
 第四章 万历抄本《钵中莲》的人物设计	(71)
第一节 A 线人物设计	(72)
第二节 B 线人物设计	(76)

第五章 万历抄本《钵中莲》弋阳腔曲律辨析	(81)
第一节 寻宫数调,以声传情	(81)
第二节 谨守曲牌体式,句法平仄分明	(86)
第三节 严遵《中原音韵》,用韵齐全准确	(95)
第六章 万历抄本《钵中莲》的演唱艺术	(104)
第一节 “合”之特点	(104)
第二节 “唱”之形式	(109)
第三节 “唱”之分工	(114)
第七章 万历抄本《钵中莲》排场科介艺术	(117)
第一节 开场、上下场形式大胆创新	(117)
第二节 场面调度灵活多样	(121)
第三节 科介设计缜密周到	(138)
第八章 万历《钵中莲》对清代花部的重大影响	(143)
第一节 情节构思对花部的影响	(143)
第二节 唱腔设计对花部的影响	(147)
第三节 宾白艺术对花部的影响	(151)
第九章 清嘉庆抄本《钵中莲》对万历抄本的传承与变异	(178)
第一节 唱腔设计与演唱的传承与变异	(181)
第二节 念白的传承与变异	(184)
第三节 科介表演的演化	(188)
余 论	(195)
附录一 《钵中莲》(明万历民间传奇脚本抄本)	(197)
第一出 佛口	(197)

第二出 思家	(198)
第三出 调情	(199)
第四出 赠钗	(203)
第五出 托梦	(205)
第六出 杀窑	(208)
第七出 逼毙	(212)
第八出 拜月	(216)
第九出 神哄	(220)
第十出 园诉	(223)
第十一出 点悟	(225)
第十二出 听经	(231)
第十三出 冥晤	(232)
第十四出 补缸	(235)
第十五出 雷殛	(239)
第十六出 钵圆	(241)
 附录二 《钵中莲》(嘉庆南府传奇脚本抄本)	(245)
第一出 示讖赠钗	(245)
第二出 托梦除奸	(250)
第三出 冥会补缸	(258)
第四出 雷击僵尸	(263)
 主要参考文献	(264)
后 记	(272)

绪 论

相对于传统诗文，古典戏曲存本甚寡。存本当中以刊本为多，抄本罕见。抄本多为孤本，难存。刊本多为文人创作剧本，一刊多本，且有的一刊再刊，易于流传且受收藏者青睐；抄本多为民间艺人演出本，为戏班独有孤本，收藏者少，极易散失。卢前《读曲小识·序》云：

有案头之曲焉，有场头之曲焉。作者重视声律与文章之美，固矣。洎乎传奇渐入民间，顾曲者不尽为文士。于是梨园鬻弄，迁就坐客，不复遵守原本面目，所谓场上之曲者，不必尽为案头之曲矣。顾案头之曲易得，场上之曲则不常见。盖伶工相抄写，以备粉墨之需，初不欲以示人者。^①

令人惊喜万分的是玉霜簪戏曲藏本千余册，多为明清以来民间艺人主流声腔剧种演出本抄本。《钵中莲》传奇就是玉霜簪藏本传奇中最为世人熟知的一种。

1933年杜颖陶先生在《剧学月刊》第二卷第四期排印全本《钵中莲》传奇，题下标明“玉霜簪藏明万历抄本”，同时发表《记玉霜簪所藏抄本戏曲（续）》。文中对《钵中莲》传奇作了简单介绍：

《钵中莲》，二册，不分卷，共十六出，末页有“万历”、“庚申”等印记。未著录作者姓名。此剧演王合瑞及其妻殷凤珠事，《王大娘锯缸》一剧，即此本里的一出。

① 卢前：《卢前曲学四种》，中华书局2006年版，第93页。

玉霜簪是京剧大师程砚秋先生的书斋名，书斋收藏有大批戏曲抄本。关于这批抄本来源和整理情况，吴书荫先生作了专门介绍：

这批梨园传抄本来源于金匱陈氏的旧藏。清末民初，在北京梨园界中，抄本戏曲最富者，一为金匱陈氏，一为怀宁曹氏，两家所藏，约计四千余册。（见傅惜华《缀玉轩藏曲志序》）金匱陈氏指清嘉庆到咸丰时著名昆曲演员陈金雀，他祖籍金匱（今江苏无锡），寓居于苏州。原名双贵，字熙堂，号金觉，因嗜好古篆，别署学古篆伶人。幼习声律，嘉庆十六年（1811），由苏州织造府选送南府司乐，拜师孙茂林，习小生。因首演《金雀记·乔醋》，得到嘉庆皇帝的赏识，赐名“金雀”，遂以此名行世。道光七年（1827），南府改制，裁退民籍学生，金雀依附外班演出，“每当广筵通肆，按拍倚声，听者无不击节，信绝技也”。后返京加入四喜班演出。咸丰十年（1860）再应诏入南府，为升平署总教习。同治二年（1863）秋，诏永远裁革。金雀得暇，遂闭户读书。光绪三年（1877）卒，享年七十八。著有《四声反切易知》、《见同杂记》、《填词姓氏考》、《明心鉴》、《剧出群书目录》和《杂剧考原》六部，“皆叙述乐部声容、词曲原委，及教诲梨园子弟心法也”。

长子寿山，也习小生，曾搭三庆、四喜班演出；仲子寿彭、季子寿峰皆为升平署供奉；寿峰长子嘉梁为民初著名笛师，曾为梅兰芳司笛和授曲。其婿钱阿四（名玉寿）、梅巧玲（梅兰芳祖父）都是当时昆曲或京昆兼擅的名旦。金雀病故后，兄弟分居，他毕生搜集和抄订的曲籍，尽归寿峰所有。……民国十四年（1925），陈嘉梁在京逝世，未几，二千余册藏曲让归梅兰芳和程砚秋，各得其半。世称“梅氏缀玉轩藏曲”和“程氏玉霜簪藏曲”，成为当时的一件盛事，传为曲苑佳话。

1930年，入藏于玉霜簪的部分曲本，先由书法家魏铁三（名域，浙江绍兴人）做了初步整理，但未分类编目。次年，经程砚秋的编剧金梅庐（名仲荪，浙江金华人，《剧学月刊》主编）介绍，将曲本悉数交杜颖陶进行整理、分类和编目。这批曲本共计1653册，含剧目1436个。绝大部分是昆曲剧本，也有极少数京剧、秦腔剧本。杜

氏从中挑选出 522 种，约 578 册，请工匠镶衬装订，并加上函套。另有散包本，约 985 册，含剧目 914 种，他认为重复或无保存价值，“仍旧回到那重纸密裹的世界”。^①

由此可知，玉霜箴戏曲藏本是戏曲名伶陈金雀的世代家藏，至少有百年收藏史。《钵中莲》抄于万历庚申（1620），是玉霜箴戏曲藏本中历史最久远的一种，这是它最有收藏价值所在。它又是现存涉及地方声腔最多最杂的戏曲剧本，这使得它最具研究价值。《钵中莲》一剧之中，除南北曲曲牌外，还收入“西秦腔”、“诨狷腔”、“山东姑娘腔”、“弦索腔”、“四平腔”和“京腔”等 6 种地方声腔。这种情形在戏曲史上是罕见的，因而历来为研究者所重视。

《钵中莲》公开发表后，第一个大力研究者是著名的戏曲史家周贻白（1900—1977）。他一生独力完成中国戏曲史专著 7 种：《中国戏剧史略》（商务印书馆 1936）、《中国剧场史》（商务印书馆 1936）、《中国戏剧小史》（永祥书局 1945）、《中国戏剧史》（中华书局 1953）、《中国戏剧史讲座》（中国戏剧出版社 1958）、《中国戏剧史长编》（人民文学出版社 1960）、《中国戏曲发展史纲要》（遗著，上海古籍出版社 1979）。《中国戏剧小史》提到“姑娘腔”：“巫娘腔，昆曲旧本《虹霓关》，又《麒麟阁·反牢》，其中皆有打诨所唱之‘姑娘腔’，姑娘腔当即巫娘之音讹。今虽不传其调，但可见其文词实为七字句。”后四种则对《钵中莲》六种声腔展开研究，主要观点见下表：

^① 吴书荫：《梨园传本 粲然备列——程砚秋玉霜 珍藏稿抄本戏曲集刊》序，《文献》2014 年第 3 期。

腔名 书名	四平腔	浩猖腔	西秦腔	京腔	弦索	山东姑娘腔	章节页码
中国戏剧史	其为何调虽未注明,但可断定其为一长短句的曲子。今皮黄剧中有【二黄平板】,旧名【四平调】,实即由此滥觞。	“浩猖”未知何义,清吴太初《燕兰小谱》咏三官诗云:“吴下传来补破缸,低打打柳枝腔”似此腔来自吴中,其所谓“柳枝腔”,如非比拟之词(唐人有柳枝词),则山东曲阜有“柳子腔”。	则与“浩猖腔”皆为七字一句。此种唱词,既已出现于当时的舞台,这在中国戏剧的源流上应当是一个很重要的转变。	此项【京腔】,当即弋阳腔传入京师之谓,则其称谓在明代已经通行,秦云《擷英小谱》【曼绰】之说,固非全无所本了。	按玉芙蓉为南曲,属正宫过曲。既冠“弦索”字样,当即以南曲配合弦索歌唱。	但“巫娘腔”则为他书所不载,昆曲麒麟阁、虹霓关(非皮黄本),旧有“姑娘腔”。系七字句,为打诨时所唱,似即“巫娘腔”之音转。	第五章明代传奇 pp. 379—381
中国戏剧史讲座	(弋阳腔)在江苏和安徽发展成为四平腔。	浩猖腔除《钵中莲传奇》不见他书,似乎是高昌腔的音误。根据其所唱文辞,实即今日《补缸》剧中“忙将担子来挑起”的这种唱调。唱时不托腔,只用喷呐吹过门,颇有边区民歌意味。	是一种七言句,第三句落仄声,不押韵,好像一首七言绝句。《缀白裘》第六集,收有《搬场拐妻》一剧,亦作西秦腔,但字句有长短,是一种时调小曲的路子。	(弋阳腔)往北方走,便发展成为北京的京腔,但仍为字句长短不一的唱法。		巫娘腔,或名姑娘腔,昆曲《麒麟阁》及《虹霓关》(非今之京剧),俱有姑娘腔,为打诨时所唱,或为民间俗调。	第七讲 pp. 172—173; 第八讲 p. 205
中国戏剧史长编	同《中国戏剧史》	同《中国戏剧史》	同《中国戏剧史》	同《中国戏剧史》	同《中国戏剧史》		第五章明代传奇 pp. 307—308

续表

腔名 书名	四平腔	诰谕腔	西秦腔	京腔	弦索	山东姑娘腔	章节页码
中国戏曲发展史纲要	同《中国戏剧史讲座》	同《中国戏剧史讲座》，作者加按语：“高昌地名共有四处……”	同《中国戏剧史讲座》	同《中国戏剧史讲座》		巫娘腔似即姑娘腔，李玉的《麒麟阁·反牢》出中及《虹霓关》（昆曲，非今之京剧）中皆有姑娘腔的唱调。或谓今之柳琴戏，亦名周姑子，即为此一唱调之遗音。	一六、弋阳腔及其剧作 pp. 326—328

由表中可清楚地看出，周贻白先生是把《钵中莲》归入明代传奇作品，认为主腔属于弋阳腔系统声腔，四平腔为流行于安徽与江苏的地方声腔，诰谕腔为高昌腔，属山东柳子腔之类，京腔为弋阳腔流入北京之后的变种声腔。

张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》也对《钵中莲》有所研究，指出：“从万历抄本《钵中莲》传奇中已采用了【西秦腔二犯】这个曲调来看，可知是在十六世纪末叶，戏曲中已出现了山陕梆子腔的某些唱法。”^①

孟繁树、周传家编辑的《明清戏曲珍本辑选》收录了玉霜簪藏本《钵中莲》，并在剧本前编写了“说明”：

玉霜簪藏抄本《钵中莲》传奇，计二册，不分卷，十六出。不署作者姓名。末页有“万历”、“庚申”印记，由此可知其为明万历四十七年抄本。

《钵中莲》传奇历来为研究者所重视。因为剧中除昆曲曲牌外，还杂有一些地方戏曲声腔的曲牌。它们是：

1. 弦索（第三出）；
2. 山东姑娘腔（第三出）；
3. 四平调（第

^① 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社1980年版，第227页。

三出); 4. 诰猖腔 (第十四出); 5. 西秦腔二犯 (第十四出); 6. 京腔 (第十五出)。

这些戏曲声腔名目在明人著述中尚不多见, 其中“西秦腔二犯”、“山东姑娘腔”和“诰猖腔”则是第一次出现于戏曲典籍之中。它们是研究明清之际声腔剧种极为可贵的材料。

本书以《剧学月刊》第二卷第四期之排印本《钵中莲》为底本, 在体例上做了必要的调整。^①

编辑“说明”指出《钵中莲》是万历庚申抄本, 认为剧中主体曲牌属昆山腔。该书继《剧学月刊》发表《钵中莲》半个多世纪之后再度公开出版, 这是曲学界盛事。《剧学月刊》发表《钵中莲》让学者开了眼界, 惊叹中国戏曲有如此多声腔集于一剧的舞台演出本, 可惜长期束之高阁;《明清戏曲珍本辑选》则让更多的读者有幸一睹《钵中莲》的真面目, 可以说, 21 世纪以来的《钵中莲》研究基本上是依据该书。

笔者就是得益于该书。2001 年暑假笔者读到该书, 被《钵中莲》剧中鲜活的人物、迷人的剧情和幽默的语言深深地吸引, 用了半年时间完成文稿《万历抄本〈钵中莲〉剧种归属考辨》, 当年 12 月投稿《文学遗产》编辑部, 并在该刊 2003 年第 3 期上发表。这是第一篇专门研究玉霜簪藏本《钵中莲》传奇的论文。该文根据玉霜簪藏明万历庚申年 (1620) 抄本《钵中莲》曲牌、文辞及所用新腔的来历、音乐特点等, 考辨该剧的剧种归属, 认为其主要曲牌为“弋阳腔”曲牌, 新腔为“弋阳腔”系统内声腔和“弦索”系统声腔, 剧本和其他“弋阳腔”剧本一样为民间文学作品, 因而可以初步认定该剧属改革后的“弋阳腔”剧本。虽然笔者在《河南师范大学学报》2003 年第 2 期上发表了《论〈钵中莲〉的人物设计》, 发表时间比《万历抄本〈钵中莲〉剧种归属考辨》略早, 但是完稿和投稿时间却是在 2002 年, 比《万历抄本〈钵中莲〉剧种归属考辨》要晚得多。《论〈钵中莲〉的人物设计》论述的是明万历抄本《钵中莲》在人物设计上有着鲜明的民间喜剧特色。它以生、贴 (有时是小旦) 为主角, 丑、副的戏很多, 有着民间小戏的痕迹。剧中人物设计分两类人物, 一类是肯定人物, 姑且称为 A 线人物, 即生角扮演的王合瑞和由他联

① 孟繁树、周传家:《明清戏曲珍本辑选》, 中国戏剧出版社 1985 年版。

结的人物；另一类是否定人物，姑且称为 B 线人物，即由贴（有时是小旦）扮演的殷凤珠和与她关联的人物。A 线主要人物王合瑞具有勤劳务实、诚信可靠、稳重老成、热情好客、嫉恶如仇的个性，他有佛门根器，但冷酷无情。B 线主要人物殷凤珠被设计成一个风流少妇，因贪淫被逼死后，灵魂不散，成为僵尸，至此对情人的爱情才专一。全剧的重场戏几乎都是 B 线人物的戏。《钵中莲》写的是普通人的故事，富有魅力，深受人民群众喜爱。两篇论文都是专门研究《钵中莲》的文章，尤其是《万历抄本〈钵中莲〉剧种归属考辨》首开明清传奇弋阳腔声腔归属考辨一途，且又发表在权威期刊上，很快就引起了学界的注意，次年获河南省社会科学优秀成果论文类三等奖。也可以说 2004 年学界兴起了《钵中莲》研究热潮。

首先是戏曲史家胡忌先生于《戏剧艺术》2004 年第 1 期发表了重要论文《从〈钵中莲〉传奇看“花雅同本”的演出》。该文主要从剧本体制、剧本内容与风格等方面来考证，认为《钵中莲》传奇产生的年代不当在万历，当在清初。理由如下：

剧本体制：首先应该肯定这个《钵中莲》抄本是场上实际演出本。（1）是普遍使用苏州土语；（2）是它仔细的写明对演出的要求。其次，可以肯定它基本上唱的是昆曲。（1）是使用了“集曲”。这类集曲的大量使用在传奇中，都属于明末清初之事。（2）是使用了稀见联套，如第九出、第十二出。（3）是明清传奇中常见的联套形式，如第五、第六、第七、第八、第十一诸出。第三，是《钵中莲》作为“传奇”本仅有十六出，篇幅特别地短。作为一本十六出的传奇，在康熙中期之前尚未知晓。

剧本内容与风格：一是开场与一般传奇的“开宗”或“家门”大不同。二是剧中所引用的唱词。《补缸》里的【尾声】借用了朱佐朝《渔家乐·藏舟》原词。三是关于剧词的雅俗。《钵中莲》抄本多半是雅俗共存的“大拼盘”。

胡忌（1931—2005）自从 1978 年 11 月调到江苏省昆剧院艺术研究室工作之后，便一直研究昆剧，代表作是他和刘致中先生共同撰写的《昆剧发展史》（中国戏剧出版社，1989），该书和陆萼庭《昆剧演出史稿》

(上海文艺出版社, 1980) 堪称昆剧史著作双璧。正是掌握了翔实的资料, 胡忌先生对《钵中莲》的曲文探讨才能如此深入。他的《钵中莲》“断代说”最具力量:

第十四出为主戏《补缸》(即乾隆后戏界熟知的《大补缸》), 净扮补缸匠唱: “没有什么来赔补, 只好当面脱衣裳。”贴扮王大娘接唱: “这样尸皮那个要? 没些当管怎赔裳?” 净: “合着《牧羊》一句白。”贴: “怎么说?” 净: “虎落平阳怎脱岗。”这是《补缸》作者临时抓到的一句《牧羊记·小逼》的下场诗。原诗是“龙遭铁网难翻爪, 虎落深坑怎脱殃。”不过,《牧羊记》是元明以来南戏之一, 据此引句不能有助于说“补缸”的创作年代。但同样此出在贴唱【西秦腔二犯】之前, 贴与净分手时, 贴唱:

【尾声】今朝急切休留恋。(净) 今晚不及, 到底几时来?

(贴) 待等时来风便。

(净) 有了上句, 等我索兴(性) 串完。吓, 殿下! 那时同向金门把诏传。

这三句【尾声】是怎么回事? 什么叫“索性串完”? 原来它是借用了朱佐朝《渔家乐·藏舟》的原词。《藏舟》的【尾声】如下:

从今扮做渔家汉, 待等时来风便, 那时同向金门把话传。

朱佐朝的时代应略晚于李玉, 他是苏州派剧作家的中坚;《藏舟》一出今天仍经常在昆剧舞台上演,《钵中莲》的借用自在情理之中。

这一条算得上是硬证, 证明《钵中莲》这个抄本时代应在康熙中期创作的《渔家乐》之后(可暂时推想在1700年前后)。

的确,《钵中莲》“待等时来风便, 那时同向金门把话传”不是原创, 民间艺人也不掠美, 而是明明白白道出是在“串唱”。这个【尾声】非常特别, 古怪, 用得不是地方。整出戏皆与本戏主腔无涉, 只有副腔【诨