

中国古典戏曲母题史

ZHONG GUO GU DIAN XI QU MU TI SHI

(上卷)

王政◎著

相山学术丛书



中国社会科学出版社

相山学术丛书

中国古典戏曲母题史

ZHONG GUO GU DIAN XI QU MU TI SHI

(上卷)

王政◎著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国古典戏曲母题史/王政著. —北京: 中国社会科学出版社,
2015. 12

ISBN 978-7-5161-6534-8

I. ①中… II. ①王… III. ①古代戏曲—戏曲史—研究—中国
IV. ①J809.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 159979 号

出 版 人 赵剑英
责任编辑 郭晓鸿
特约编辑 席建海
责任校对 李 楠
责任印制 戴 宽

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 2015 年 12 月第 1 版
印 次 2015 年 12 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 59.75
字 数 1015 千字
定 价 218.00 元(上、下卷)

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

总 目

引言	(1)
----------	-----

上 卷

第一章 宋金戏剧母题	(11)
第二章 元杂剧作品个案的母题分析	(76)
第三章 元剧母题事象摭论	(201)
第四章 明代戏曲母题概述	(315)
第五章 明剧与宗教神话母题	(358)
第六章 明剧中的风俗母题	(415)

下 卷

第七章 明剧与母题的沉积	(509)
第八章 梅鼎祚、汪廷讷、余翹剧作母题	(585)
第九章 清代戏剧母题概述	(628)
第十章 丁耀亢、汪光被、周稚廉剧作母题	(753)
第十一章 邹式金《杂剧三集》剧作母题	(790)
第十二章 清代方志中的民间演剧与俗信母题	(862)
结语	(939)
参考文献	(941)
后记	(946)

目 录

引言	(1)
----------	-----

上 卷

第一章 宋金戏剧母题	(11)
第一节 宋金戏剧母题的来源与生成	(11)
第二节 宋金戏剧母题的特点	(16)
第三节 宋金戏剧母题种种	(40)
第二章 元杂剧作品个案的母题分析	(76)
第一节 神仙道化、隐居乐道、神头鬼面剧母题	(76)
第二节 披袍秉笏、忠臣烈士、叱奸骂谗、逐臣孤子剧母题	(97)
第三节 孝义廉节剧母题	(112)
第四节 钹刀赶棒剧母题	(118)
第五节 风花雪月、悲欢离合、烟花粉黛剧母题	(137)
第六节 断狱剧母题	(174)
第七节 软末泥剧母题	(186)
第八节 几点认识	(192)
第三章 元剧母题事象摭论	(201)
第一节 《秋胡戏妻》与“桑间”	(201)
第二节 媒妁与抛绣球	(210)
第三节 寒食与拜月	(248)
第四节 元剧与“孝感”	(263)

第五节	元剧中的祈雨	(276)
第六节	《杀狗劝夫》与獬犬事象及其他	(283)
第七节	郑光祖《倩女离魂》与离魂俗信	(290)
第八节	《二郎神醉射锁魔镜》与魔镜	(296)
第九节	契丹女真人的射柳	(304)
第四章	明代戏曲母题概述	(315)
第一节	明初剧事母题特点	(315)
第二节	昆山派戏曲母题	(321)
第三节	吴江派戏曲母题	(332)
第四节	临川派戏曲母题及遗响	(340)
第五章	明剧与宗教神话母题	(358)
第一节	明剧之祭祀	(358)
第二节	汤显祖《牡丹亭》与“还魂”	(377)
第三节	土地神	(388)
第四节	海神	(400)
第五节	明剧中的咒语	(407)
第六章	明剧中的风俗母题	(415)
第一节	明剧中端午母题	(415)
第二节	明剧与祝寿	(446)
第三节	明剧中的劝农	(471)
第四节	养鹦鹉、送寿鞋与卖花	(479)
第五节	明戏曲中的墓祭	(486)

引言

20世纪90年代以来,中国戏曲学分支学科与古典戏曲专门史的研究,可谓成果丰硕。戏曲美学史、戏曲传播史、戏剧批评史、戏曲文学史、剧场史、戏曲观众学、戏曲文物学、戏曲人类学等,均有力作问世。但从“母题学”视角,探究中国古代戏曲艺术实践,系统建构中国戏曲母题学与母题史的,尚时无贤钩顾。笔者以为,这一研究极有价值,具有拓展当下戏曲学学术史的重要意义。

什么是“戏曲母题”呢?戏曲母题指的是戏曲作品(包括案头文本及舞台搬演^①两种)中那些稳定承传、具有共同属性及特点的最小的“情节单元”或单一的“叙事单位”,有时也表现为一种类型化的形象、象征化的喻象或“原型”;而当社会生活中长期流衍的文化、宗教、风习、俗信、神话传说诸方面的具体事象反映到戏曲作品中来,那也就具备母题学的特

^① 古代戏曲批评亦常注意作品母题在舞台搬演中的表现问题。如石坪居士谈及徐才官演《紫钗记·折柳期关》,云:“伤春泣别,传奇借为抒写者屡矣,梨园以此见长者亦多矣。惟才官演《紫钗记·灞桥》第一出,其传杯赠柳,固亦优人;乃当登桥遥望,心与目俱,将无限别绪离情于声希韵歇时传出,以窈窕之姿,写幽深之致,见者那得不魂销!况予客京师多年,尤觉泪透。(诗云)官妆结装别征镞,饮饯花亭赠柳条。送上灞桥遥一望,鱼沉雁落客魂销!”(《题徐才官戏》)他认为徐氏演得好,他把“伤别”的关目演活了,他能以声情表达(“声希韵歇”)之外,借“登桥遥望,心与目俱”的形神“语言”,把无限的别绪离情传达出来。又,铁桥山人讲到两个伶人演《牡丹亭》春香闹学:“此出演者几等家常茶饭,然俱未见出色处。近有一伶,声色颇为清秀,而且弱质轻盈,扮春香似乎得宜。乃当陈最良之面肆无忌惮,居然指斥频仍;拷打时,回环辗转,脚舞裙翻;后于收场,竟将最良一推,几乎仆跌。殊为不近情理,令人发笑。惟福龄演是剧,处处入情,犹为差强人意。乐以诗纪之:“乖巧丫鬟莫比伦,席间袅娜故逡巡。私心毕竟闲偷戏,恐惧欢欣处处真。””(《题李福龄戏》)前一女伶声清质盈,很宜扮春香,然她扮弄“闹学”关目时似太过火;后一女伶(李福龄)则做弄得贴切,在做出“闹”意的同时,毕竟小丫鬟身份不能无顾忌,故既表现出“欢欣”,亦显出或有“惧”意。这就周全了,合情理了(石坪居士、铁桥山人、问津渔者《消寒新咏》,据周育德《汤显祖论稿》,文化艺术出版社1991年版,第259—260页引)。这些言论,都在探究具体情节单元在舞台上如何处理好的问题。

征了。母题一般出现在多个作品中，表象、枝节或有变化增损，但结构、内核、意蕴、模态、神理则相对延续。若以这些母题的内在积淀规律及其在戏曲活动中的作用、意义、表现形式、蜕变转型为研究对象，那就构成了所谓的戏曲母题学，而围绕古典戏曲历史发展作为母题学的考察，则就成了古典戏曲专门史性质的戏曲母题史了。

古代戏剧批评常谈及母题。程羽文《盛明杂剧·序》云：“凡天地间知愚贤否、贵贱寿夭、男女华夷，有一事可传，有一节可录，新陈言于牍中，活死迹于场上，谁真谁假，是夜是年，总不出六人搬弄。状忠孝而神钦，状奸佞而色骇；状困窶而心如灰，状荣显而肠似火。状蝉脱羽化，飘飘有凌云之思；状玉窃香偷，逐逐若随波之荡。可兴、可观，可惩、可劝。此皆才人韵士，以游戏作佛事，现身而为说法者也。”^①所谓“有一节可录”之“一节”“玉窃香偷”等，实际上即剧家笔下的剧事单元，即母题事象。

吕天成《曲品》卷下谈南戏创作“十要”云：“我舅祖孙司马公谓予曰：凡南戏，第一要事佳；第二要关目好；第三要搬出来好；第四要按宫调，协音律；第五要使人易晓；第六要词采；第七要善敷衍，淡处做得浓，闲处做得热闹；第八要各角色派得匀妥；第九要脱套；第十要合世情，关风化。持此十要，以衡传奇，靡不当矣。”又其评沈练川《还带记》云：“《还带》裴晋公事，佳。……但周女何苦作嫠妇，缠绕人家？当作闺女。周叟出狱，送女谢裴，而裴不纳。女竟不嫁，后陪夫人入京，年且长矣，夫人苦劝裴留之，而生幼子课，为宣宗朝学士。入此一段姻缘，则各有结局。”^②天成所言“事佳”“关目好”以及分析《还带记》情节链中应增改“周叟以女谢裴”“女陪夫人”“大妇劝纳”“女生子”等，其实即在推敲母题也。

还有祁彪佳的《远山堂曲品》，其评《双忠记》云：“传张、许事，词意割切，可以揭忠义肝肠。但睢阳已陷之后，必传大创安、史，收复两京，方为二公吐气，乃以阴魂聚首，结局殊觉黯然。张之母、妻，亦何必同游地下也？”评《精忠记》云：“金牌宣召一折，大得作法。惜闲诨过繁。末以冥鬼结局，前既枝蔓，后遂寂寥。”评《宝剑记》云：“此公不识

① 蔡毅：《中国古典戏曲序跋汇编》第1册，齐鲁书社1989年版，第462页。

② 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》第6册，中国戏剧出版社1959年版，第223、226页。

练局之法，故重复处颇多。以林冲为谏诤，而后高俅设白虎堂之计，末方出侏子谋冲妻一段，殊觉多费周折。”^① 祁氏这里讲的“阴魂聚首”“母妻游地下”“冥鬼结局”“高俅计害”“谋戏人妻”，皆在讨论剧事的具体单元及其逻辑关系。

再有，我们看到《李卓吾先生批评绣襦记》总批云：“观郑生坠鞭、税院、托远、借凤谋匿、寻刎种种，所云世俗小聪明、小伎俩、小能事耳。却成乞丐本钱，安能如汧国夫人说母、卜居、买书、劝读、倍业、辞婚，若大经济，若大主张，逼真女中侠烈也。谁谓没须眉中，便无大男子哉！其四子皆为大官，弟兄姻媾皆甲门，内外隆盛，莫之与京，悉所以报汧国也。如郑生者，不失乞儿本色，安得有此。谚云：世间有福妇人多。然有福者定有识，今人内君，能劝夫买书、劝夫勤读、劝夫倍业者，便是家道好消息矣。请各反观其内君可也，何必问阳宅先生。”第十四出，旦云：“我要马板肠煮汤吃。”卓吾批云：“杀马事虽蠢，到底却是怜香惜玉之人。”^② 卓吾这儿提到的坠鞭、税院、劝读、辞婚、问阳宅先生、杀马等，也都是作品描绘中展开的母题事象。

研究戏曲母题，第一，应从戏曲本体考虑，搞清楚它对剧本构成的基本作用。

笔者以为，不外乎如下六种：或艺术构思之基点，或情节结构之要素，或关涉主题意旨，或激发戏剧冲突，或丰满人物的形象及性格，或点染生成诗化的境界与韵致。举个例子说，古人以为人若至孝，必感动天物，所谓“孝感”。如传说宋淳熙年间温州谢生老母因病思食柑，时值初夏哪有柑？谢生夜拜柑树，膝肉磨穿，次日晨树上柑果竟熟，“母食之，痼疾遂疗。”^③ 元人刘唐卿《降桑椹蔡顺奉母》即写此类“孝感”，作品说有蔡母者隆冬时病危想吃桑椹，儿蔡顺设香案祭求，“叩头出血”。结果蔡顺之孝感动上苍，当夜山野桑树长出了椹，母食后病愈。^④ 在这里，刘氏所选的“孝感”母题，在作用上是直接关涉作品命意及构思的。

① 中国戏曲研究院：《中国古典戏曲论著集成》第6册，中国戏剧出版社1959年版，第46、26、47页。

② 黄仕忠：《日本所藏稀见中国戏曲文献丛刊》第一辑第18册，广西师范大学出版社2006年版，第34—35、101页。

③ （宋）洪迈撰，何卓点校：《夷坚志》，中华书局1981年版，第700页。

④ 王季思：《全元戏曲》第2册，人民文学出版社1999年版，第558—604页。

第二,对戏曲母题,要分析出它的基本类型。大体有五种类型值得注意:1. 神话传说与民俗宗教的;2. 类型化人物的;3. 原型意象的;^①4. 世俗生活情结的;5. 艺术构建与艺术趋动的。第一种简单,它们是“文化”中本即存在而过渡、反映到剧事中的。第二种指那种在不同剧作中反复出现、其形象内蕴已被人们赋予了“固定意涵”的艺术人物,他们总是推动着情节事态朝某种方向发展,或证明着某种主题。如元明剧中的包拯一露面即意味着正义的声张、冤屈将昭雪,而土地公公、山神爷若登场,往往即提示剧中人的命运及事件的结局等。

另外,从古代戏剧角色生、旦、净、末、丑等分类的艺术经验中,也可获得人物母题研究的启示,因这些类型化的角色中,已凝含了某些固定的社会生活意涵。后三种则需我们下功夫仔细探研。如古代剧家喜欢设计“巧”的关目,王德信《北西厢记》第十四出叫《堂前巧辩》,汤显祖《紫箫记》第十出叫《巧探》,第三十四出名《巧合》,汪𨾏《春芜记》第二十三出叫《巧诋》,无名氏《霞笺记》第八出名《烟花巧赚》,沈璟《义侠记》第十四出叫《巧媾》,杨珽《龙膏记》第二十六出名《巧遭》,袁于令《西楼记》第三十七出叫《巧逅》,杨潮观有杂剧名《换扇巧逢春梦婆》。这些“巧”就是碰巧了,就是偶然性。偶然碰巧了,即产生戏剧性。既出乎意料,又不悖事理;似“非正常”,而也合逻辑;因此戏中有此类的“巧”,场上就热闹,戏就好看。还有:古剧每用突如其来战衅、兵侵事象,好像随时都有“渔阳鼙鼓动地来”的可能,剧家每借此类关目,打乱人物故事的常态化进展,使戏剧冲突骤然激发,令几个家庭或数对情侣陡然离难或失散;或者冒出个奸佞小人离间滋事,置主人公于罹祸沉冤;或者以故作“误会”“错讹”,使本遂顺之事一波三折等。这些“套路化”的

^① 隐喻化的话头具母题性。明沈璟《坠钗记》写何兴娘与崔兴哥自幼订婚。后兴哥家贫,未求娶。兴娘相思病亡。后两月,崔生来何家。兴娘魂化为妹妹庆娘,与兴哥私奔。后,假庆娘(兴娘)仙化。真庆娘替代已故之兴娘,与兴哥结为夫妇。第十二出《话梦》,兴娘的丫头倩儿告诉庆娘,说她梦见了已故的大小姐,还说梦中大小姐暗示她一些话,如“(她将被)仙官召”“明年常赠鸾交”“姊田间却教妹子收着”。这里的“姊田间收”喻指作为姐夫的兴哥娶了兴娘的妹妹庆娘。以种田收成喻指婚媾是悠古的象征原型,此即具母题性。(沈璟:《沈璟集》下册,上海古籍出版社1991年版,第634页)还有唐英《面缸笑》第四出《打缸》:“(小生张才上)(白)我张才,蒙县主将周氏蜡梅批准为妻,又赏马房居住,领回今晚成亲。岂料山东贼案限满,当日我是原差,本县大老爷发出公文一角,刻不容缓,着我今晚启程前去。妻子来家,虽未成亲,也要回去别他一别。只是新婚燕尔,这到口的淡菜,也要尝他点滋味才好。待我慢慢想个主意。”此“尝淡菜”也是。〔清〕唐英:《古柏堂戏曲集》,上海古籍出版社1987年版,第190页]

艺术趋动与故事构架方式，均属于第五种母题类型，即C. 休·霍尔曼所云“戏剧传统手法”类母题，^①也是值得我们认真清理的。

五类中的“原型母题”应注意，因为这里要观察它的“两极”，一极是原型化的戏曲母题与华夏民族文化母体所具有的渊源性、根蒂性联系，即厄内斯特·罗伯特·柯蒂斯所讲的母题“存在的原始关系”^②；另一极是“原型母题”在封建社会后期，尤其在明中叶后的社会生活中有否“义涵”的消解？即随着资本主义的萌芽、市民意识兴起，“原型母题”内涵是否滋生了它的趋俗性？如果确已有趋俗性，那其间的深刻原因与具体表现又有哪些？均需审慎考虑。

第三，从创作主体的角度，则要观察母题表象与文学“寄意”的“活态”组合。所谓“寄意”是指某一母题形态原本附结的传统“意涵”因子。戏曲家使用时，一般不会“修整”表象，至于“意涵”因子，则会随其“艺术所需”有所“灌注”，即母题原附结的东西可能被他“置换”掉。如古代女子有焚香拜月之习，诗词传统每借此母题书写女子的内在心迹。常浩《赠卢夫人》云：“拜月如有词，傍人那得知。归来投玉枕，始觉泪痕垂。”李端《拜新月》诗：“便即下阶拜”“细语人不闻”。瞿佑《烧香桌》诗：“轻烟每向穿花见，细语多因拜月知。”女子拜月时往往许愿，故其“心语”每于此际泄露。诗词艺术常常抓住这一点，让女子们“露其心扉”。剧作家们也多写女子拜月，但他们不管什么“心语”不“心语”，而是各有各的考虑（即“寄意”）。如白朴《东墙记》写董秀英烧月下香，爱她的马文辅乘机在墙外唱情诗示爱，秀英动了“同衾”之情。白氏这里是在借拜月焚香的俗事与场景给董、马二人提供一种遇合的机缘，就像古典小说戏曲常让红男绿女在观灯、庙会、上墓、踏青等活动中邂逅生情一样。又，吴昌龄《西游记》也写一叫裴海棠的女子烧香拜月，并约其父看不上的朱郎幽会。按元剧惯常思路，男女一媾会，生米熟饭，裴父即无可奈何。孰料海棠烧香等待朱郎时，好色的猪八戒知道了，他变成朱郎把海棠骗走了。裴朱情缘非但没有搞定，反弄出新的麻烦来。在这里，吴昌龄是故意给才子佳人制造一种“好事多磨”的情景，他是按照他的“艺术所需”在行事。所以我们说，母题的传统表象可能大家都沿用着，但“寄

① [瑞士] 弗朗西斯·约斯特：《比较文学导论》，湖南文艺出版社1988年版，第235页。

② 同上书，第238页。

意”却各得其需。

第四，要将研究戏曲母题与小说母题、诗歌母题、散文母题相比，有哪些特殊性？如相如文君母题，小说家对之佚闻细节感兴趣，像《西京杂记》说文君“肌肤柔滑如脂”，相如“有消渴”病，因“悦文君之色，遂以发病”，后竟“卒以此”。^①话本小说家则抓住《史记·司马相如传》中文君“从户窥”瞧相如一句^②，敷演成了一个专篇，叫《文君窥相如抚琴》（见宋人《绿窗新话》）。戏曲家们描写相如文君，则无暇顾及这些，他们关注的重点是人物间的矛盾冲突及冲突起来后戏是否热闹。如朱权《卓文君私奔相如》杂剧，重点渲染“私奔”，描写卓王孙听说女儿跟相如跑了，气急败坏地令院公带人追赶，并咆哮如雷：“若是文君在车上，相如驾车，便与我捉将回来！”也就是说，戏曲母题更倾向于戏剧性，着眼点在舞台上的声响效果，以及能否“锁定”并强烈地打动观众，其余都是次要的。由此，一个结论就很明显，即戏曲母题受戏曲文体特点的限制与左右。

第五，戏曲母题研究的起点，应是相当规模的个案分析。有了量的分析，才能识别哪些母题具备典型性（即出现频率高），从而把握它们在形式、特征、源流等方面的共相。如邂逅遇合、私物表记、婢童传情、姻缘前定、仙佛指引、冥助梦示、雷击天谴、士妓爱恋、离魂幽媾、二女事一夫、琴瑟喻夫妇、饮食喻男女、南浦长亭之别、登科赐婚之喜、哭什么、骂什么、审什么、闹什么等，皆典型性戏曲母题。它们在南戏、杂剧、传奇、京剧、地方戏曲文本中都有形迹不同的显现，可考察的资料相当丰富。

对母题个案，要纵向地考察其变迁中的持存。一方面，从宋元南戏一直到清末戏曲文献，究竟有哪些母题个案能够长期承用、频繁迭出、不断延展？另一方面，这些“持存”的个案母题是如何在前代原型的基础上不断“刷新”“变脸”的？探究前一方面并叩问其由时，就意味着我们深入到戏曲母题与民族文化传统、心理习惯、艺术精神之关系的内在层面了；探究后一方面，我们会看到一个母题在不同时期、不同作家、不同作品中的“变迁史”，会明了一种“文化意蕴单元”的蝉蜕、衍替、发展的痕迹，会从一个侧面悟出中华文化何以生生不息的缘由：那就是因为有无数的最小的“意蕴单元”在时时更新、涅槃，始终保持着它的活性特质。

① 无名氏，（晋）葛洪：《燕丹子·西京杂记》，中华书局1985年版，第11页。

② （汉）司马迁：《史记》，中华书局1982年版，第3000页。

第六，往往一个母题不是孤立的。它会按其历史化的亲族性产生自然连带，形成“簇聚”或链接现象，这种形式叫做“母题链”。“母题链”是相对稳定的亲族组合，能成为盘结戏剧情节的纽带。如元明戏曲中常出现西王母情节单元^①，围绕着西王母就链接出金童玉女、思凡下界、仙使度脱、重返天界、瑶池蟠桃会、东方朔偷桃、长生不老之桃、不死药、嫦娥窃药、月宫玉兔捣药、侍女董双成许飞琼、东王公、穆天子等一系列关联性的子母题。这对编排戏剧情节的“复线条”、造成故事连环套接、表达作品的多重性意蕴等都有实际作用。因为按照“母题链”原理，不同的“母题链接结构”会“产生不同的叙事”。^②

第七，戏曲母题的历史发展线索。宋金杂剧、宋南戏以及唐之前戏剧发生形成的漫长过程，应该就是戏曲母题滋生、累积、沉淀的萌孕期。传统的神话母题、民俗宗教母题、礼仪文化母题、世俗生活母题本来存在于史传、古小说、诗体文学及其他文本或艺术载体之中，到了元代戏剧大勃兴，戏曲家的视野寻觅于传统，它们就进入了杂剧叙事，熔结为戏剧艺术中的母题了。所以元代可视为戏曲母题的初熟期。到了明清两代，传奇大发展，杂剧体式亦优化，戏曲表演艺术趋于臻善，剧家们更擅长于从现实生活中挑选、营构戏曲母题了，故传奇、昆曲、短剧中的各种母题表现得更为繁富缤纷，古典式戏曲母题进入了它的繁盛期。到了晚清，戏曲创作的素材在“面”上进一步扩大，京剧、地方戏曲亦在取材上突破了传统，戏曲母题不仅面目上变异，内蕴亦沾染了推移新变的世风，母题的“精气神”呈现新面貌，传统戏曲母题进入了它的蜕遗期。一部中国戏曲母题史，大体应作如是观。

从史的视角出发，还有一个“母题丛”的范畴值得注意。“母题丛”和前叙“母题链”近似，都带有“类”性特征，但前者更多体现着后者不

① 古代曲评已涉及情节单元的连链问题。如毛声山《第七才子书琵琶记》“总论”中云：“读书者当先观作者所注意之处。如一部《琵琶记》，其前所注意，只在《宫媒议婚》一篇，其后所注意，只在《书馆相逢》一篇。盖前则写其辞婚相府，后则写其不弃糟糠，如是而已。乃欲写其辞婚，不得不写其辞官。将写其辞官，不得不先写其辞试。既写其辞试，因写一逼试之蔡公，写一留试之蔡母，更写一劝试之合叟。凡此种种，皆因辞婚而添设者也。欲写其不弃妻，不得不先写其念妻。欲写其念妻，不得不写其念亲。既写其念亲，因写一代夫葬亲之赵氏。写一从夫省亲之牛女，更写一听女迎亲之牛相。凡此种种，皆因不弃妻而点染者也。而实则其所注意之处，只在一二篇。”（陈良运：《中国历代赋学曲学论著选》，百花洲文艺出版社2002年版，第876页）

② 王宪昭：《中国民族神话母题研究》，民族出版社2006年版，第53页。

必须具备的“时代生活断面化”的特征，及“断面化”自然呈现的意义。如元剧中有许多关于高丽事象的描写，形成“母题丛”：高丽布、高丽席、高丽女、高丽乐、高丽铜、高丽磨衲等。这就不是“链”而是“丛”。因它从戏曲载体的角度，集中反映了宋元时期朝鲜半岛高丽王朝与中原统治者保持着的臣贡关系，说明那时中原汉族及达官贵人对高丽人生活风习的喜好，爱购其物，嗜用其货；也就是说，高丽“母题丛”使我们看到了古高丽与中原地区贸易往来的历史生活“断面”。所以，对“母题丛”的思考能帮助我们意识到三个问题：一，承之于前代的母题在“当代”能够“丛聚”并得以书写，必有一定根由，即必是“当代”社会生活的需要在呼唤。二，沿循书写的“丛化”母题，其内蕴精神一定会受到现实生活特殊氛围的“填充”或改塑，它一定是有形迹变化的；就像我们常说的“任何历史都是当代史”一样。三，“断代”的“母题丛”中会有一些新生“质态”的子母题出现，它们是根植于“当代”社会情境及戏曲家观察生活后建构的。总之，就是韦勒克·沃伦的那句话：母题“有时代的特征”。^①

综上所述，开展戏曲母题史的研究是有重要理论价值的。它可以促进戏曲学进入跨文体式样、跨艺术类型、跨民族文化乃至跨地域、跨国度、跨文明形态的研究领域。因为母题学属于比较文化学的范畴，对古剧作品中母题作探讨，就把戏曲文学学科引到了故事类型学、文艺形态比较学、民俗宗教事象比较学、文化人类学的视界，就为戏曲文献与其他文体文献、其他民族戏剧、其他文明史料的对接性研究开辟了一条通道，也为探寻中国古典戏曲与中国民间戏剧、中国少数民族戏剧乃至国外其他民族戏剧在内核要素上的共同性、关联性找到了一个突破点。可以这样说，透过母题学的窗口，中国古典戏曲与其他戏剧文明的“对话”就成了可能，中国古典戏曲学科在这里找到了它走出“国门”的特殊路径。

^① [美] 韦勒克·沃伦：《文学理论》，生活·读书·新知三联书店1984年版，第244页。

上 卷

第一章 宋金戏剧母题

宋金时代是我国古典戏剧的初成期，有了杂剧、院本及戏文。考查这一时期的戏剧母题，主要可从《武林旧事》卷十所记“官本杂剧段数”名目（二百八十本），《辍耕录》卷二十五所记“院本名目”（六百九十种），王国维辑录的《优语录》“宋辽金”部分及《永乐大典》中辑出的戏文《张协状元》等出发。本章旨在探究宋金时期戏剧活动中母题的生成、来源及其特点，亦选择性地分析部分戏剧母题的内涵。

第一节 宋金戏剧母题的来源与生成

王国维先生治戏剧史，一直坚持宋以后戏剧的兴起得益于“小说”的观点。^①他讲的“小说”包括文本叙写故事及“说话”艺人讲述故事。王国维说：“宋之滑稽戏……变为演事实之戏剧，则当时之小说，实有力

①（宋）高承：《事物纪原》卷九讲：“仁宗时，市人有能谈三国事者，或採其说，加缘饰，作影人，始为魏吴蜀三分战争之像。”（宋高承、明李果撰，金圆、许沛藻点校：《事物纪原》，中华书局1989年版，第495页）“谈三国事”即市井说话（书）艺人之说“三分”，“採其说作影人”即用“说话”艺术中的三国人物故事制成皮影戏以演魏吴蜀争战事，由是，话本小说内容转成“戏象”矣。所以王国维还指出：“影戏之为物，专以演故事为事，……此亦有助于戏剧之进步者也。……小说但以口演，……影戏则为其形象矣。”（王国维：《王国维文集》第1册，中国文史出版社1997年版，第333页）

从宋时的影戏看，在线人摆弄影像人物活动的同时，也或有配合人物角色的说白语词，《梦粱录》所谓“熟于摆布，立讲无差。其（所用）话本与讲史书者颇同”。吴氏云“立讲无差”，即弄影戏者不仅要“摆布”影人，也还要“讲”，“讲”的材料即借用“讲史书者”的东西。又，张戒《岁寒堂诗话》卷上云：“往在柏台，郑亨仲、方公美诵张文潜中兴碑诗。戒曰：‘此弄影戏语耳。’二公骇笑，问其故。戒曰：‘郭公凛凛英雄才，金戈铁马从西来。举旗为风偃为雨，洒扫九庙无尘埃。’岂非弄影戏乎？”（丁福保：《历代诗话续编》，中华书局1983年版，第463页）张戒解嘲郑、方二公诵诗腔调类似“弄影戏语”，说明当时弄影戏者的确配“语词”，且所用“语词”也有七言句式。这也就是说，弄影戏者把“小说”家们、“话本”家们“讲唱”的功夫包括内容，都借鉴到影戏中来了。