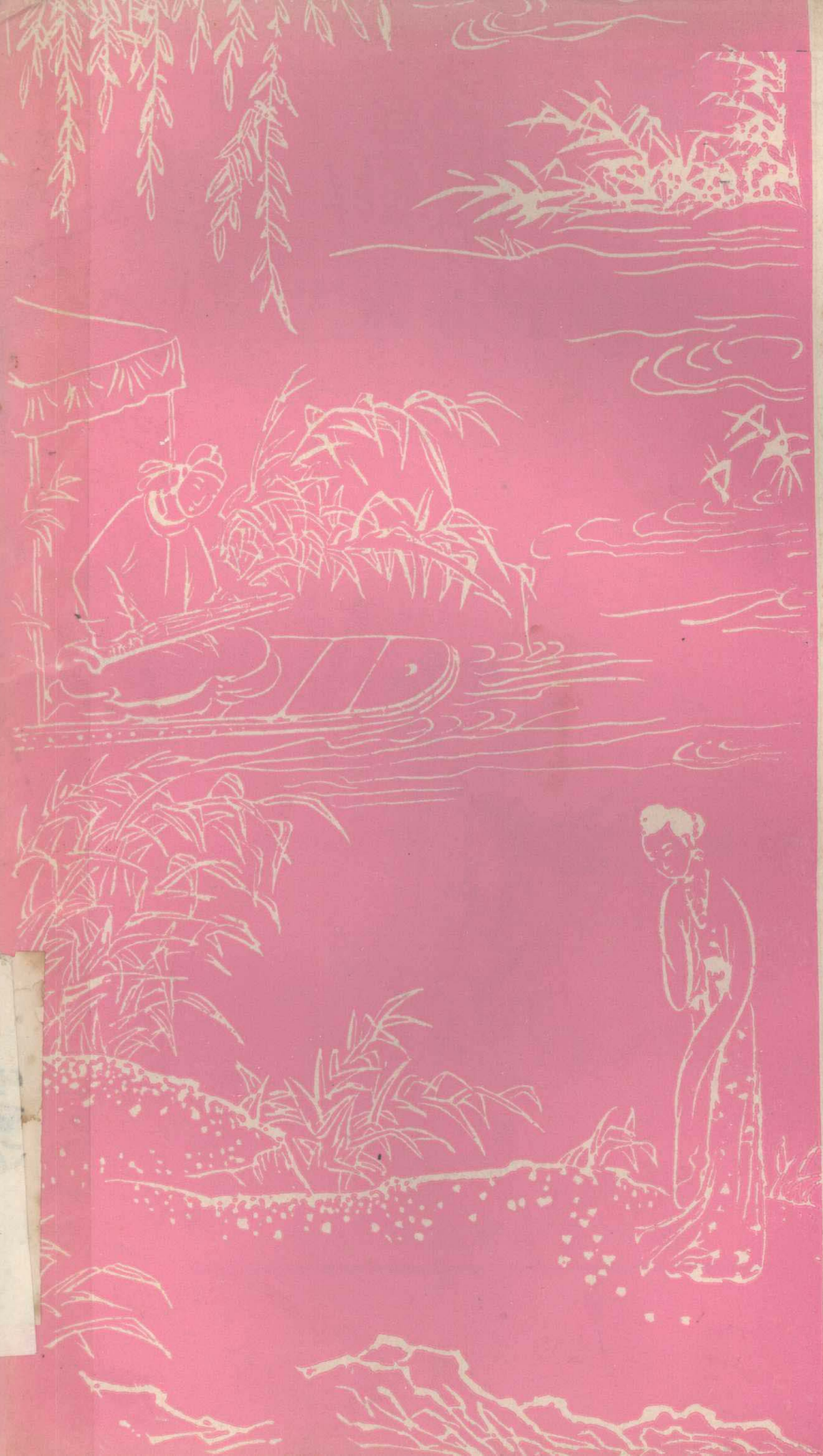


藝術研究資料



艺术研究资料

第 八 辑

江苏工业学院图书馆
藏书章



浙江省艺术研究所编

本 辑 说 明

这一辑是“南戏研究专辑”，是我们两个单位——浙江省艺术研究所、温州市文化局艺术研究室合编的。在这以前，温州曾编印过两集《南戏探讨集》，浙江《艺术研究资料》也曾陆续发过一些有关的文章。

南戏，作为一个历史概念，包括从宋元戏文到明清传奇，又与元明杂剧、清花部乱弹有不可分割的联系。南戏，又不只止是个历史概念，它的艺术形态及影响又贯至晚清兴起的滩簧花鼓，以至今日的戏曲。不知道过去便不知今日，所以研究戏曲史不能不研究南戏；不知过去、今日，便难知未来，研究戏曲的特点、艺术规律也不能不进行南戏研究。我们浙江、温州是戏文的发祥之地，传奇繁发之处，滩簧崛起之乡；研究南戏是我们义不容辞的责任，也为全国戏曲及国内外文化界所关注。

由于水平、人力、物力等各方面的限制，这项工作我们开始得很迟。从温州市同志的发起到今天我们两个单位合编这一辑篇幅较大的“南戏研究专辑”是一个进展，但也还只是开始。而这一本“专辑”，也是在海内各方专家、同行的支持、帮助下得以编就的，为此谨表示谢意。我们愿意在各方面继续的帮助、支持下，把这项工作继续进行下去，使南戏研讨进一步深入；为探研我国戏曲史、探研我国民族戏曲的艺术规律，建设我国民族戏曲艺术体系尽我们的努力。

浙 江 省 艺 术 研 究 所

温 州 市 文 化 局 艺 术 研 究 室

一 九 八 四 年 八 月

艺术研究资料

第八辑

目 录

宋杂剧表演在临安……………郭 亮 (1)

谈南戏与话本的关系……………胡雪冈 徐顺平 (20)

词语十二

——《戏文三种》补注之一……………洛 地 (37)

《宦门子弟错立身》重注……………程学颐 (63)

从南戏现存的几个剧本看其表现艺术……………翁敏华 (159)

《琵琶记》评价略辨……………俞为民 (190)

《琵琶记》的关目……………侯百朋 (200)

南戏《拜月》称“奇绝”……………宋光祖 (214)

谈《金钗记》的时代、作者和流传

……………胡雪冈 徐顺平 (228)

一部新发现的明传奇《蝴蝶梦》及其作者陈一球

……………沈 沉 (241)

西湖与戏曲.....	徐扶明 (253)
✓谈戏曲的开场.....	朱恒夫 (275)
✓一位优秀的海盐腔演员.....	汪效倚 (285)
✓历史剧创作的视野和视角 (之一)	
——反面人物塑造探讨.....	李 容 (288)
✓戏曲艺术的时空特征及其因由.....	蓝 凡 (320)
✓鼓动起观众想象的翅膀	
——从《周仁献嫂》的“三跪”说起	
.....	方 方 (340)
✓困难·遗产·创新.....	龚和德 (345)

宋杂剧^①表演在临安(杭州)

——《武林旧事》^②及其他^③

(戏曲表演史资料研究札记之四)

郭 亮

戏曲表演的历史发展，南宋这一百五十余年（公元一一二七——一二七九年），是一个关键的时刻。自从北京的东京（汴梁即开封），出现大规模的市民游艺场所“瓦市”与“勾栏”，诸般使艺得以荟萃于这里，经过不断互相竞争又互相吸收，给戏曲这种高度综合的艺术，提供了得以形成的艺术土壤。但是，真正互相靠拢、互相溶化，形成“歌”、“舞”、“介”、“白”高度综合的戏曲表演，则是从北宋末至南宋初，才开始孕育出来的。最初还只不过是浙江温州一带的土生土长的民间小戏；后来进入大城市，特别是进入南宋京城临安即今“杭州”以后，才逐渐形成整本大套的南戏，也才有了南戏的表演。因此，南宋首都临安的演剧发展的历史，对于说明这个初创时期的戏曲表演的历史面貌，具有特殊重要的意义。而《武林旧事》，作为南宋临安的历史事实的笔记，在这一方面，也给我们记载下了相当丰富的演剧史料，很值得我们认真研究。

此书作者周密本宋人^④，晚年目睹宋亡，怀念故都临安，为了避嫌不得不改用故都旧称^⑤，书名《武林旧事》。关

于当时临安（杭州）的繁华景象，本书作者虽然没有专门论述，却可以从其它同类著作的作者言论中找到佐证。在《都城记胜》作者灌圃耐得翁的自序中，就有这样一般评语：

“自高宗皇帝驻骅于杭，而杭山水明秀，民物康阜，视京师（按：指东京）其过十倍矣。虽市肆与京师相俟，然中兴已百余年，列圣相承，太平日久，前后经营玉矣，辐辏⑥集矣，其与中兴时又过十数倍也。”也就是说，本来杭州的经济文化繁荣，已十倍于东京开封；而从南宋建都，直至南宋末，经营了一百多年，自然又比南宋初年，要超过几十倍了。

正是在这样的条件下，戏曲表演获得了具有历史意义的重大发展。

一、宋杂剧⑦的表演形式

“宋杂剧”这个名称，以及它们概括的范围，都是很不稳定的。其所以称为“杂剧”，就是由它们概括的表演伎艺，非常庞杂，并非真正纯粹的戏剧表演艺术。其中既包含着某些带有戏剧性的表演形式；同时也有各种非戏剧性的表演形式。可以说，一切在瓦市勾栏中演出的戏剧性与非戏剧性的表演形式，几乎通通被包括在“宋杂剧”之内，其“杂”可知！

在这一方面，《武林旧事》给我们提供了一份“宋杂剧”的演出节目名单，这是其它有关史料笔记所没有的，叫作“官本杂剧段数”。所谓“官本”也者，无非是说它属于宫廷演出的节目，可能与民间演出节目有所不同；但也只限于其中一小部分专门应酬皇家的歌功增德或喜庆应景节目而已，大部分节目，则只不过是把在民间演出的优秀节目选入宫廷演出，“官本”与“非官本”，似乎并没有什么原则区别⑧。

我不想在这里全面分析或考证这份节目单；而只准备从其中抽取几点，用它来说明戏曲表演即将形成之初，历史给它准备了哪些条件，这些条件又是怎样演变过来的。

滑稽戏表演，这是所有表演形式中，比较最富有戏剧性表演的一种。它来源于唐代“参军戏”，当时有两个脚色：一个叫作“参军”，一个叫作“苍鹅”。它的表演相当于今天的化装相声表演，以插科打诨的即兴表演为主。到了宋代，归入宋杂剧，角色仍然是两个：一个叫作“副净”，一个叫作“副末”。名称变了，角色名称也变了；但是，它的艺术形式，仍然是以插科打诨的即兴表演为主，这个特色并没有变。到了南宋，才发生了比较明显的变化。

这种变化的总的趋势，都是朝着戏剧化或者进一步戏剧化的方向进行的。而滑稽戏表演，它的戏剧化或进一步戏剧化的历史任务是什么呢？归根到底，就是要把那种非剧中并人物、或者游离于剧中人物与表演者之间的动作（包括说话和形体动作），从根本上改变成为剧中人物的语言动作和形体动作。所谓“插科打诨”，虽然也经常借助于模拟某个人物以借题发挥，“主体”却并不是演员所模拟的某某人，而是演员自己。它也并不隐晦这一点，而且公开申明，是演员“我”在“插科”，是演员“我”在“打诨”。要真正使之戏剧化，就必须把这个关系改变过来，把原来以演员为主体的，改变成为以其所模拟的剧中人物为主体，这个“主体”一变，它的表演动作的性质，自然也就改变了，变成剧中人物的舞台动作（舞台语言动作和形体动作）了。这个转变的基础，则仍然是从模拟生活与模拟现实生活中的人物开始的。

这种模拟表演，早在北宋的东京，即已开始出现。《东京梦华录》有这样的记载——

……继有二三瘦瘠，以粉涂身，金睛白面如髑髅状，系锦绣围肚看巾，手执软杖，各作魁（疑为“诙”）谐，趋踈举止若排戏，谓之“哑杂剧”。……复有一装田舍儿者入场，念诵言语论；有一装村妇者入场，与村夫相值（相遇），各持棒杖，互相击触，为相殴态，其村夫者以杖背村妇出场毕。……

——引自卷论“驾登宝津楼诸军呈百戏”条。

以上所引的两段表演，都属于模拟表演的性质。所不同的只在于：前者模拟的对象是人们想象中的鬼刑“髑髅”；后者模拟的对象则是现实生活中的村夫村妇。

到了南宋以后，这种模拟表演，有了很大的发展。仅从《武林旧事》一书中所载表演名目，就可以看到它的基本发展面貌。《武》本中载有大批属于模拟表演名目的有两处：一处是卷二“舞队”条所载“大小全棚傀儡”的表演名目，其中有一部分名目即纯粹属于模拟表演性质。如：

……乔三教、乔迎酒、乔亲事、乔乐神、乔捉蛇、乔学堂、乔宅春、乔像生、乔师娘、独自乔。

所有这些节目名称，都带有一个“乔”字，这是什么意思呢？“乔”作假饰解。即我们常说的“乔装改扮”的意思。比如男扮女装、女扮男装或皇帝、大官微服私访等等，通通谓之“乔装改扮”。它的共同的特点，就在于都必须把自己的本来面目隐蔽起来，从相貌穿着打扮到言行举止，完全变成另外一个人的样子。这种特技，运用到舞台表演中来，就成了如上所列的以“乔”字标名的模拟表演。在这些节目中，既有主要模拟社会生活形态的，为乔迎酒、乔亲事

等，也有以模拟人物为主的，为乔乐神、乔师娘等。模拟人物，无疑是“乔装改扮”的本旨，无需多加解释了。模拟社会生活形态的实质，也是以模拟人物为基础。所谓社会生活形态，自然是指“人”的社会生活形态，怎么可能不以模拟人物为基础呢？比如“乔迎酒”这一模拟社会生活形态的表演，怎么才能模拟得象那么回事呢？首先就必须知道什么是“迎酒”。关于“迎酒”，书中有这么一般记载——

户部点检所十三酒库，例于四月初开煮，九月初开清。先至提领所呈样品尝；然后迎引至诸所隶官府而散。每库各用匹布书库名高品，以长竿悬之，谓之“布牌”。以木床铁擎为仙佛神鬼之类，驾空飞动，谓之“台阁”。杂剧百戏诸艺之外，又为渔父习间，竹马出猪、八仙故事，及命技家女使裹头花巾为酒家保；及有花窠（宋刻“裹*”）五熟盘架。放在笼养等，各库争为新好。……

——引自卷三“迎新”条。

这就是当时现实生活中的“迎酒”生活形态。只是由于人物分散，故以事件为主而把这种模拟表演，命名为“乔迎酒”。

舞队是当时的民间舞蹈表演组织，多为集体舞蹈表演性质，舞队分小队、大队两种；小队即所以“垂肩小女”，由女学生在大人肩头表演；大队则由大人表演。当时的傀儡也有两种：一种是木偶；一种是小童假充木偶，按照木偶的规格模拟社会生活形态和人物，当时称之为“肉傀儡”。舞队中的傀儡，多半是属于这种“肉傀儡”的模拟表演。

另一处则是书中卷尾所载“官本杂剧段数”。在这一批表演名目中，最典型的模拟表演节目，主要是为下一类——

思乡早行孤、睡孤、透鼓孤、论禅孤、诨药孤、大暮故孤、小暮故孤、老姑（孤）遣旦、孤惨、双孤惨、三孤惨、四孤醉留客、四孤夜宴、四孤好、四孤披头、四孤播、病孤三乡题、……褡疋店、休旦、褡疋负酸、秀才下酸播、急慢酸、眼药酸、食药酸、……双三教、双虞侯、双养娘、……双卖旦……泥孤。

这里最值得我们注意的是，以“孤”、“酸”、“旦”命名的节目。元代高安道描写当时演剧生涯的散曲《谈行院》，有这样的词句：“做不得古本酸、孤、旦”（“旦”同“旦”）。足以说明宋杂剧、金院本中这一类模拟人物的表演节目，直至元代“还很盛行。为了说明它不是元杂剧，故称“古本”，即指继续传统的院本表演之意。这里所说的“酸”、“孤”、“旦”，乃是指三种不同人物类型的名称：“酸”指当时的读书人（秀才），即所谓“酸秀才”一类；“孤”指“官”或有一定社会地位的长者；

“旦”指妇女。《梦梁录》卷二十“妓乐”条，关于杂剧角色，除四个正式角色之外，“或添一人，名曰“装孤”。本书卷四所载“杂剧三甲”中“刘景长一甲”，除四色名单外，并有“装旦孙子贵”；而孙子贵在其它各甲中，都称之为“戏”头孙子贵。可见此处应该是戏头孙子贵，兼装旦色。由此可见，酸、孤、旦的表演，都离不开“装”字。

“装”即“装扮”，“装扮”的含义，也就是装扮某种人物类型的模拟表演。这种模拟表演来源于民间；可能是从“杂扮”中吸收过来都加以推广运用的。据《梦梁录》所载：

“杂扮，或曰‘杂班’，又名‘扭元子’，又谓之‘拔和’，即杂剧之后散段也。顷在汴京时，村落野夫，罕得入城，遂撰比端。多是借装为山东、河北村叟，以资笑端。”

文中所谓“即杂剧之后散段也”云云，乃是南宋以后，宋杂剧把它吸收过来，才变成它的“后散段”的。在此之前，则是一种来自民间的独立的表演形式。它的表演特色，就在于装扮“山东、河北村叟，以资笑端。”这种最初以北方农村人物类型为模拟对象的表演形式，被吸收到宋杂剧和队舞中来以后，它的模拟对象虽然改变了，而且扩大了；但是作为模拟表演的基本特征，并没有改变。而这种模拟表演在南宋滑稽表演中的进一步发展，也恰好是滑稽表演进一步戏剧化的重要标帜。

大曲乐舞，这是一种大型的唐宋宫廷乐舞。“官本杂剧段数”中，开头所列名目，如各种《六么》、《瀛府》、《梁州》、《伊州》等等名目，都属于这一类。大曲乐舞，本来都是一种单纯的抒情歌舞表演，到了“宋杂剧”中，出现了两个最显著的变化：其一是加进了故事内容，成为用大曲歌舞形式来演唱故事的表演形式了。如《莺莺六么》表演崔莺莺与张生故事、《崔护六么》表演崔护“人面桃花”故事、《裴少俊伊州》表演裴少俊“墙头马头”故事以及《郑生遇龙女薄媚》、《柳毅大圣乐》等，都属于这一类。当然，我这里所说的表演故事，请不要误会，这只是说指一般演唱的表演而言，准确说法只能说是用大曲乐舞的形式叙唱故事，还远远不是戏剧性表演。只能说，比起单纯的抒情歌舞来，加进故事内容之后，至少是开始朝着戏剧化的方向在演变着了。这只是单从歌唱的部分来分析；至于舞蹈的部分，有什么变化呢？我这里不妨举一个实例来加以说明：

.....

乐部唱曲子，作舞《剑器曲破》一段。舞罢，二人分立两边。别两人汉装者出，对坐，桌上设酒果。竹

竿子念：伏以断蛇大泽，逐鹿中原。……鸿门设宴，亚父输谋。徒矜起舞舞雄姿，厥有解纷之壮士。想当时之贾勇，激烈飞飏。宜后世之效颦，回旋宛转。双鸾奏使，四坐欢腾。

乐部唱曲子舞剑器曲破一段。一人左立者上裊舞，有欲刺右汉装者之势。又一人舞进前翼蔽之。舞罢，两舞者并退，汉装者亦退。⑨

从上面所引的材料加以分析，就其性质而论，可以毫不含糊地说，这就是舞剧《鸿门宴》；尽管它还处于非常简单和原始的状态，却丝毫不妨碍它作为一个舞剧表演节目存在。用今天的眼光来衡量，自然感到太简单太原始也太幼稚；却不知整个人类发展的历史，在它的幼年时期，就不可避免地要从太简单、太原始的幼稚阶段发展起来。戏曲舞蹈和整个戏曲表演，也同样不能例外。在“官本杂剧段数”中，有所谓《霸王剑器》一目，可能与此有一定的渊源关系。从这里我们至少可以看到唐宋大曲乐舞，如下的发展演变的脉络——

单纯抒情（乐舞）——叙唱故事（乐舞） ——扮演故事（乐舞）

这条脉络，也就是唐宋大曲乐舞的不断戏剧化的进程。

还有一个很有意思的历史现象，当时不仅出现了叙唱故事以至于扮演故事的大曲乐舞；而且还出现了一大批从名目上一眼就可以辨别出来的滑稽乐舞——

扯抹六么（三哮）、鞭帽六么、衣笼六么、厨子六么、……索拜藏府、厚熟藏府、哭骰子藏府、……四使梁州、三索梁州、头钱梁州、食店梁州、法事馒头梁州、四哮梁州、

领伊州、铁指网伊州、闹五伯伊州、……桶担新水、双哮新水、烧花新水……本事现薄媚、打调薄媚……

诸如此类。与此同时，并形成了一种特殊的歌舞表演，叫作“滑稽歌舞”。元代著名演员中，就有乐人李四之妻刘婆惜，“滑稽歌舞，迥出其流，时贵多重之。”^⑩

这种“滑稽歌舞”的出现，并在歌舞表演中，成为一种特殊的专业，恰恰说明，正好是滑稽表演与歌舞表演，这两种素不相干的表演艺术，通过瓦市勾栏^⑪的同场或同台演出，互相交流以至于互相综合演变的必然产物。而且可以这样说，它为全面综合的戏曲表演的形成，奠定了可靠的基础，开辟了广阔的道路。

二、宋杂剧的角色体制

宋杂剧的角色体制，不是一个孤立的现象，它的角色体制与它的表演形式，是一个事物的两个方面，彼此互相联系，互为因果，有什么样的表演形式，就必须会产生什么样的角色体制；反过来说，有什么样的角色体制，也必然会选择什么样的表演形式，或者说，什么样的角色体制，也必然只能适用于什么样的表演形式。因此，宋杂剧的角色体制，是和它的表演形式，来自同样的历史渊源，反映着同样的历史发展面貌。

由于宋杂剧的表演形式，基本上属于两个历史渊源，两种艺术形式（即滑稽表演与歌舞表演）；而它们在宋杂剧中，名义上虽然已合并成“宋杂剧”一家，实际上还是两家，还没有形成真正统一的全面综合的表演形式。因此，它的角色体制，也同样处于这种过渡状态。可以说，在宋杂剧这个统一体的内部，无论从表演形式来看，或者从角色体制来看，它还只能说是松散的联盟那样一种性质的统一体。

有鉴于这个基本的历史事实，我们自然就很容易理解它的角色体制的复杂性了。正因为宋杂剧不是一种单一的表演形式，就不可能有单一的角色体制。它的表演形式既然包括两大类，即滑稽表演与歌舞表演；那么它的角色分工，自然也就包括了滑稽表演的角色分工，与歌舞表演的角色分工。

关于宋杂剧的角色体制，据南宋耐得翁所著的《都城纪胜》^⑫，有这样一段记载——

杂剧中末泥为长，每四人或五人为一场……。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。其吹曲破断送者，谓之把色。大抵全以故事，世务为滑稽，本是鉴戒，或隐为谏净也。故从使跳露，谓之“无过虫。”

这一段记载，并不足以说明宋杂剧的角色体制是单一的。其中有几点，必须首先弄清楚：第一，这里的杂剧，它所指的范围是狭义的，它是单指滑稽表演而言的。这种滑稽表演，一直继承了古代的“优”和隋唐以来的“参军戏”的传统，表演形式“多为滑稽”，在内容方面，可以容许在皇帝面前借题发挥，“隐为谏净”，可以“从便跳露”（暴露）朝政中的阴暗面，而不会受到皇帝的责怪，所以叫作“无过虫”。第二，正因为作者是立足于滑稽表演的表演形式，来介绍每个角色分工的表演特色，完全抛开了歌舞表演，所以只有“副净”、“副末”这两个角色的表演分工，是实实在在的，而前面两个角色的分工内容则是空对空的，无论是“主张”也好，“分付”也好，都属于表演艺术范围之外的任务，从表演艺术的角色分工来看，等于空对空，等于不务正业。第三，“把色”^⑬属于吹管乐器的伴奏角色，而滑稽

表演无须伴奏，记载中转意列入，是专为吹曲破断送而设，显然与歌舞表演有关。说明作者自己脑子里的概念，就是自相矛盾的。

那么，我们应该怎样来理解这一段记载呢？必须弄清楚宋杂剧的“杂剧”这个概念究竟何所指？实际上在当时人们的头脑中，“杂剧”有三种（起码有三种）不同的含义：一种是广义的，堪称杂剧的“杂”，内容包罗不象，几乎可以包括所有在瓦市勾栏中演出的，各种非戏剧性的，或多少带有戏剧性的表演艺术的全部；一种是中间含义的，只包括歌舞表演与滑稽表演两大类；一种是狭义的，仅指滑稽表演而言。第一种概念，是早期的概念，南宋时期已被摒弃不用了。因此，这时人们的头脑中，往往在第二种“中文”（亦即南宋时期的“广义”）与第三种“狭义”之间，来回摇摆不定。这一段记载的作者，也正处于这种状态，下笔的立足点就一直是来回摇摆的。如果我这个分析判断能够成立的话，那么我们对这段文学的理解，也必须随时不离开作者摇摆的立足点，作者立足于中间含义时，我们便按中间含义来理解；作者转为狭义时，我们也随之转用狭义来理解。他走到哪里，我们跟到哪里。只有这样，才能正确地理解这篇记载。因此，我对这篇记载的分析理解，就是按照上述原则来进行的。现将我的分析，阐述于下。

作者介绍宋杂剧的正式角色名称，共有四个，即：末泥”、“引戏”、“副净”、“副末”四色，这是按照中间含义的概念，包括滑稽表演角色与歌舞表演角色在内的角色体制。然而当谈到每个角色的具体艺术分工时，却又改变了立足点，只从滑稽表演的狭义的角度出发，具体分析了副净与副末的艺术分工，共同的特色都是滑稽调弄；但副净以形体动作的做工“发乔为主”更多地发挥其模拟表演（用形体

华作模拟表演)的转者;副末则以语言动作的念工“打诨”为主,更多地发挥其念诵艺术的诙谐机趣的转者。至于谈到另外两个角色,则用滑稽表演的狭仄眼光,把它们完全排除在艺术表演范围之外。所以“主张”、“分付”,算什么艺术分工呢?顶多也不过相当于现在的舞台监督与后台管理这种性质的分工;或者只不过是“催场”或“报幕”的分工而已。至于说:“杂剧中,末泥为者”,那是行政领导职务,连演出活动都挨不上边,就更不用提了。

接下来,就出现了一个问题。既然末泥色的分工只是“主张”,引戏色的分工只是“分付”;那么,所有“官本杂剧段数”中的属于大曲乐舞一类的大批节目,该由什么样的角色来表演呢?我们总不能说,让末泥色来“主张”一个《莺莺〔六公〕》,或者让引戏色来“分付”一出《裴少俊〔伊州〕》之类吧?如果是滑稽性质的大曲乐舞节目还好说,也许副净、副末这一对滑稽脚色就可以腾传,也说不定,可我举的《莺莺〔六公〕》与《裴少俊〔伊州〕》,却毫无疑问是属于完全戏剧性的抒情故事内容,决不可能用滑稽歌舞形式来表演的呀!

那么,末泥、引戏这两个角色,在表演艺术的分工中,究竟是干什么的呢?我的答复,只能是担任歌舞表演的。所以在《武林旧事》所载“杂剧三甲”中,一甲之首的刘景者,与引戏吴兴祐,这两个人,在同书的另一处又出现了:

淳熙六年三月十五日,车驾过宫,恭请太上(太儿皇)、太后幸聚景园。……入御筵至第三盏,都管使臣刘景者供进新制《泛兰舟》曲破,吴兴祐舞,各购银捐。

——引自卷七“德寿宫起居注”。