

珠珀艺术评论

张其成



第二辑



WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

COMMENT ON

珠珀藝術評論

秋野



第二輯



武汉大学出版社
WUHAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

珞珈艺术评论·第2辑/彭万荣主编. —武汉:武汉大学出版社, 2006. 8
ISBN 7-307-05119-2

I. 珞… II. 彭… III. ①电影理论—文集 ②电视(艺术)—艺术理论—文集 IV. J90-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 067735 号

责任编辑:刘新英 责任校对:程小宜 版式设计:支 笛

出版发行:武汉大学出版社 (430072 武昌 珞珈山)

(电子邮件:wdp4@whu.edu.cn 网址:www.wdp.com.cn)

印刷:武汉凯威印务有限公司

开本:880×1230 1/16 印张:11.875 字数:349千字 插页:3

版次:2006年8月第1版 2006年8月第1次印刷

ISBN 7-307-05119-2/J·84 定价:20.00元

版权所有,不得翻印;凡购买我社的图书,如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请与当地图书销售部门联系调换。

珞珈艺术评论

(第二辑)

学 术 顾 问 (以姓氏笔画为序)

王次炤 冯天瑜 郑传寅 郑洞天 凌继尧 梁伯龙 曾永义
谭霁生

主 编 彭万荣

副 主 编 黄献文 程 芸

编 委 江柏安 刘进清 黄献文 韩 莓 程 芸 彭万荣 彭国亮

本期执行编辑 黄献文 韩 莓

美 术 编 辑 方 正

目 录

· 本刊特稿 ·

致叶嘉仪女士	邓绍基 1
--------------	-------

· 古典戏曲 ·

从明代文人传奇折子戏到清代谐谑小戏	李 玫 4
诗史之际:元杂剧历史剧的审美风貌片论	易 栋 9
《马丹阳三度任风子》杂剧斟律	邓 黛 13
东方文化及其对于戏曲的意义	郑传寅 27
汤显祖研究的“问题视阈”	程 芸 44
“史”、“论”、“志”:张庚戏曲美学思想在戏曲理论上的落实	刘 涛 56
论元杂剧中的司法者类型	陈建华 65

· 文 艺 学 ·

论艺术的基本结构	万书元 73
必极工而后能写意	邹元江 80
艺术、欣赏者与欣赏	彭万荣 87

· 电 影 ·

论三十年代的中国电影	黄献文 91
托纳托雷“时空三部曲”印象	韩 蓓 98
音乐进入电影及存在方式之说	江柏安 102

· 音 乐 ·

我国音乐图像研究的肇始及音乐图像学形成与发展中的若干问题	陈 欣 108
贝多芬第三钢琴奏鸣曲(Op. 2 No. 3)第一乐章结构探析	刘进清 115



“十二平均律”与中国传统文化	冯 鹰 龙 敏	119
中国民族声乐艺术范畴的研究	刘 暄	121
城市中的流行音乐文化现象剖析	李晓彬	126

· 绘 画 ·

当代困境中的笔墨突围	方 正	129
目光的秘密	汪民安	135

· 舞 蹈 ·

论人文教育在高校舞蹈教育中的重要性	王 珊	137
-------------------------	-----	-----

· 域 外 文 谭 ·

音乐表演的科学和心理学研究	理查德·帕恩卡特、嘎瑞·E·麦克福森著 刘 媛译	142
视觉快感与叙事电影	劳拉·马尔维著 金 虎译 周传基校	148

· 研 究 生 论 坛 ·

新时期以来的《长生殿》研究述评	李 静	155
20 世纪《西厢记》文本传播与接受述论	崔 霞	162
北野武电影中的流浪情怀	柳迪善	171
疗救心灵:从观众接受看冯小刚电影	覃 璐	175
试论元杂剧中的帝王形象	秦文剑	180

·本刊特稿·

致叶嘉仪女士

□ 邓绍基^①

编者按：

这是邓绍基先生为撰写主要供香港学生阅览的专题网站文稿，与香港中国文化研究院叶嘉仪女士的一件通信。专题名为《关汉卿与元杂剧》，通信内容涉及元杂剧的学术内容。信中“A01”“B01”云云，是文稿内容次序编号。

叶女士：

来函敬收，拜读一过，足见广学深思，十分钦佩。因事离京，回复过迟，请鉴谅。有些问题，学界尚认识不一，多有歧见，我想就不说了。只拣能说的陈述如下：

关于 A01 元杂剧的形成

(1) 今知“杂剧”之名，始于唐代，一般认为与“杂戏”同义，泛指当时的参军戏（滑稽短剧）和歌舞小戏。到了宋代，从《梦粱录》和《东京梦华录》等文献来看，当时的“杂剧”有两种含义：一是相同于唐代指杂戏为杂剧，所以有“相扑杂剧”、“杖头傀儡小杂剧院”和哑杂剧等说法；一是专指滑稽剧，所谓分四段演出的“宋杂剧”实际未脱滑稽剧之貌，诸种文献中都说它大抵以故事世务为滑稽、讽谏，又称“官本杂剧”。金代也有杂剧，其实就是“宋杂剧”，文献中说：“金有院本、杂剧、诸宫调，院本杂剧，其实一也。”到了元代，杂剧才把“杂”的本义扬弃掉，也把滑稽戏面貌变革掉，成为王国维所说的“必合言语、动作、歌唱以演一故事”的戏剧样式（王氏说是“戏曲”）。

(2) 前人往往把“元曲”与元杂剧混为一谈，明人所编《元曲选》收录的就都是杂剧。近代日本学者盐谷温的《元曲概说》实际上是元杂剧概说。应把“元曲”视为杂剧和散曲的合称为妥。元人《中原音韵》中既收散曲，也收剧曲中的只曲，写序的人统称为“大元乐府”或“北乐府”，这就是后人称元曲的最重要根据。后起昆曲分明是戏，却叫曲，“昆剧”之名是1949年后才出现的。

(3) 元杂剧与宋南戏相比，前者的优势（戏剧史或文学史上的重要性）一是在全国范围内流行，二是流传的剧本众多，并多优秀之作，几成宝库。宋戏文（即南戏）今只存一个剧本，元南戏流传的也寥寥无几。这是就既成事实而言。至于其他种种有关宋南戏与元杂剧孰为优孰为劣的说法，猜测成分过大，不宜采取。

(4) 王国维的《宋元戏曲史》中“戏剧”与“戏曲”是两个不同的概念，前者是表演艺术概念，指演出；后者是文学概念，指文学性与音乐性相结合的剧本。我的朋友叶长海教授是这么解释

^① 中国社会科学院文学所研究员、学术顾问。



的。我文中所说的“戏剧”是广义的，包含戏曲和现代话剧乃至现代歌剧。周贻白的《中国戏剧史》，徐慕云的《中国戏剧史》都论说的是戏曲史，卢前的一本著作从戏曲讲到话剧在中国的兴起，都用的“戏剧”大概念。但我写的专题是“元杂剧”，如称之为戏曲，不称戏剧，当更不会引出误会。但不改也可以。

(5) 正宗原始的元杂剧演出已看不到。清代乾隆末年，叶堂的《纳书楹曲谱》收录了当时可以唱的元杂剧计十余种，其中有的只能清唱（表演方法已失传），但有的还能演唱，如《单刀会》（三折和四折）在今天北方昆剧院还常演。虽然有的戏曲史家认为它已“昆曲化”，但那是指的“唱”。它的表演方式不可能完全变形，所以不妨判断为“大同小异”。

关于 B01 初期戏剧的借鉴

(1) “唐戏弄”等，不必再补充多说，搞得不好，越说越糊涂，因为目前著名戏曲史著作中也说得不是很具体、明白。很遗憾，请鉴谅。

(2) “表演故事情节为主”可能有语病，不清楚。我是说那时南戏（只能以现存《张协状元》来推断）已摆脱以滑稽讽谏为主要特点的“宋杂剧”（即官本杂剧）的面貌。

(3) 讲元杂剧和南戏的区别很费辞，不说也罢。

(4) 梨园戏是南戏系统的剧种，介绍元杂剧时，不宜配图，还不如采用《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》插图 17《单刀会》剧照。

关于 B02 讲唱文学的影响

(1) 诸宫调被认为是评弹之祖，是讲唱叙事体，但是否仅限于一人演唱，目前难以判断。

(2) 《宋元戏曲史》的“宋之乐曲”部分似乎有对诸宫调和赚词的考释，请参看。

(3) 同意移动小知识（宫调和联套）。关于乐器：从山西洪洞明应王庙元代戏剧壁画看来，乐器是笛、鼓、板三种。又，元明之际杂剧《蓝采和》描写艺人演戏，也记载有“锣、板、鼓、笛”。关于曲牌声情，元人《唱论》中记有宫调的“声情”：仙吕调唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹悲伤。中吕宫唱，高下闪赚。黄钟宫唱，富贵缠绵。正宫唱，惆怅雄壮。道宫唱，飘逸清幽。大石唱，风流蕴藉。小石唱，旖旎妩媚。高平唱，条拗晃漾。般涉唱，拾折掇坑塹。歇指唱，急并虚歇。商角唱，悲伤宛转。双调唱，健捷激袅。商调唱，凄怆怨哀。角调唱，呜咽悠扬。宫调唱，典雅沉重。越调唱，陶写冷笑。这些说法，可作为我们了解宫调所表现的音律或“声情”的参考。

关于 B06

“职位不振”，我想是职位不高意。元时很多士人往往为“吏员”，有人把“吏员”释为“中下层官职”，未必对。但职位不高，当无问题。

关于 A03

“活文学”和“死文学”，最初是王国维对青木正儿（日本人）说的，泼他凉水。“活”可能就是王氏所说的“自然”（见《宋元戏曲史》）。这些问题我想不说了，“主体特点”也不说了，请鉴谅。

关于 B08

“剧本”是通常说法，宋代有“杂剧本子”的说法，但未必是我们今天所说的剧本。剧本在今人口中已很通行，指戏剧文本、戏曲文本。古时有“话本”之说，指说故事，但鲁迅解为说话人的底本，也有一定根据。讲书人的底本，就是一种文本。如果改说“文本”、“曲本”、“戏本”，似也无必要。今存宋南戏《张协状元》也是剧本，是南戏中的一种文本。

关于 C01 本、折、场

(1) 杂剧每折开首,如标明【双调·新水令】,意为这折采用双调,第一个曲牌是【新水令】,以后所用曲牌也都应属双调(也有例外,那叫“借宫”)。“么篇”犹如传奇戏曲的“前腔”,在同一折内,就不存在不同宫调的问题。【尾】【煞】曲置在每个套曲之末,是为基本定律,但今存元刊本杂剧往往缺尾煞曲,行家谓之“梢绝”。是何原因,无人说得清楚。

(2) 我的已故友人徐扶明先生认为元刊本不分折,却有“旦一折了”之类交代,所以他以为元刊本中所说的“折”是“场”的意思,而现在常见的分四折的杂剧本子的“折”相近于“幕”。如果叶女士以“幕”对比“本”,以“场”对比“折”,言之成理,又能使阅览者易懂,我表示赞成。

关于 C02 楔子

(1) 有的书中说《西厢记》几乎所有楔子都是说白,恐不确。第一本楔子有两支曲,第三本楔子有一支曲,第四、五本楔子也都有曲文。

(2) 楔子一般单独采用仙吕调,几成定式(个别也有例外),它与折采用何调,无直接关系。因为它虽用仙吕调,但只含一个或二个曲牌,所以说它不是套曲形式。

关于 C07

“乐亭”和“舞厅”都是旧时神庙戏台名目,无所谓“作用”。请参见冯俊杰《山西戏曲碑刻辑考》或廖奔《中国古代剧场史》。

元杂剧演出乐器中本有锣和鼓,如果用锣鼓点子作网页开幕或游戏的背景音效,当为适宜。

关于您需要的“小常识”

“改扮”:元杂剧剧本分末本和旦本两种,这是由每本戏只能由正末或正旦主唱的特点决定的。如《汉宫秋》四折,都由正末扮演的汉元帝一人主唱。但也有另一类情形,如《单刀会》的第一折由乔国老主唱,第二折由司马徽主唱,第三、四折由关羽主唱,这三个人物都由正末扮演,所以还是末本,但这一类现象另有一种名称,叫“改扮”。

“曲尾”:作为对一个剧本只能由正末或正旦主唱的补充,也是为了丰富剧情,有的元杂剧本子中也安排正末、正旦以外的角色唱一支或二支曲子,这类唱词由净或小末或搢旦来承担,通常放在一折的末尾,而且不是套曲的组成部分,所以叫做“曲尾”,也可叫“小曲”。“曲尾”的唱法则有一人独唱、二人合唱和三人合唱,穿插相异,变化不一,起着热闹戏剧场面的作用。

散曲:金元之际新兴的韵文文体,它与词一样,是长短句的形式,每首曲都有各自的名称,通称曲牌,如【赏花时】、【新水令】等。但这些曲牌都归属于某种宫调,如【赏花时】属仙吕调,【新水令】属双调。据元人周德清《中原音韵》记载,北曲共有十二宫调三百三十五个曲牌。散曲大致分为两类:一类是只曲,一类是套数。前者也称小令,后者又叫套曲。所谓套曲,是把同一宫调中的若干只曲联串在一起,但这种联串具有一定规律。杂剧每一折中的唱词都是采用套曲,一折一套,通常叫剧曲。为了区别于剧曲,就有“散套”之说,指不用于杂剧中的套曲。通常说的“元曲”,是元杂剧和元散曲的合称。在有的场合,“元曲”又专指元杂剧。

最后,多谢合作。如还有些具体问题需处理,并望酌情就地解决,不必再商量。我很放心。再次感谢。顺祝

近祉

邓绍基上

2002年11月19日



·古典戏曲·

从明代文人传奇折子戏到清代谐谑小戏

——以《花鼓》、《扣当》为例

□ 李 玫^①

内容提要：明代嘉靖年以后，传奇折子戏的演出越来越兴盛。这些传奇折子戏流传到清代发生了分化。其中的一部分随着声腔及曲文的变化，形成了清代的谐谑小戏。它们淡化了传奇折子戏的特点，有了明显的雅与俗的分野，形成一种独特的审美风格，也顺应了清代中期以后戏曲在整体上由雅向俗转变的大趋势。

关键词：折子戏 谐谑小戏 雅俗嬗变

自明代嘉靖年以后，传奇折子戏选集的刊刻日益增多，折子戏的演出越来越兴盛。这些传奇折子戏流传到清代发生了分化。其中的一部分随着声腔及曲文的变化，形成了一类特色鲜明的短剧，这就是人们通常说的“小戏”或者“玩笑剧”。下面以《花鼓》和《扣当》为例，说明这类戏演变、流传的若干特点。

“小戏”到底指什么样的剧作，历来有不同看法。概括说来，通常人们所说的“小戏”实际上大体包括以下几层意思：一是就剧作形式而言，指篇幅短小、情节简单、人物关系简明的戏；二是就剧作内容说，指表现普通人平常的生活内容的戏，而与描写英雄传奇和历史故事的戏曲作品相区别；三是就剧种而言，指流行范围有限，表演行当相对比较少，歌舞化、程式化程度不高，也即技巧性较低的剧种，即通常说的小剧种；四是从剧作的舞台表现看，指角色行当局限于贴、丑的二小戏或者贴、小生、丑应工的三小戏。

上述四条标准分别是就剧作形态和剧种形态两个方面着眼。实际上，人们对于小戏的不同看法，是因为立足于上述四个不同的角度，着眼于不同的含义。这四个限定标准之间有时存在着矛盾，其中主要的不能一致的地方，是在剧作和剧种之间。小剧种所演的并不一定都是篇幅短小的戏，它也演整本戏；同样，篇幅短小的戏，也并非只有小剧种演，大剧种也经常演。本文所说的小戏是从剧本着眼。

《花鼓》是自清代直至近现代戏曲舞台上十分活跃的一个小戏，是许多历史悠久的剧种的传统剧目，例如昆曲、弋阳腔、秦腔、京剧、汉剧、徽剧等都演《花鼓》。《扣当》在清代也曾经很流行。这两个小戏都来自明代传奇，但情况有些不同。《花鼓》出自周朝俊的《红梅记》的第十九出《调婢》和第二十出《秋怀》，采用了《调婢》中的三首曲词，围绕两出戏中穿插的两位打花鼓艺人的花鼓表演进行演绎，形成了一个小戏，因此《花鼓》不是严格意义上的折子戏。《花鼓》在明代大量的戏曲折子戏选本中没有出现过，直到清代的曲谱和戏曲选本（如《太古传宗》、《纳书楹

^① 中国社会科学院文学所研究员、文学博士。

曲谱》、《缀白裘》等)中才出现。而且,它被收进清代的曲谱和戏曲选本中时,从来没有被看作是《红梅记》的折子戏,而是被归到“时剧”或“杂剧”类。《扣当》则不同,它出自沈采《还带记》第十三出《刘二勒债》。在明代万历年间刊刻的胡文焕的《群英类选》中,作为折子戏被选入。到清代后期的“车王府曲本”中(见金沛霖主编《清蒙古车王府藏曲本》),才没有被看作传奇折子戏。这两个戏在清代的变化有共同的轨迹可寻。

《花鼓》和《扣当》都有很不相同的两类版本。《太古传宗》和《纳书楹曲谱》中的《花鼓》与原传奇更为接近,《缀白裘》以及《清蒙古车王府藏曲本》中的《花鼓》则更为通俗化。《扣当》的情形也类似,《群英类选》中的《刘二勒债》与在《清蒙古车王府藏曲本》中的《扣当》几乎是两个不同的剧本。

这两个小戏变化的契机,都可归结到声腔的变化。《花鼓》被收录在刊刻于乾隆十四年(1749)的《太古传宗》中的《弦索调时剧新谱》卷下和刊刻于乾隆五十七年(1792)的叶堂的《纳书楹曲谱补遗》卷四“时剧”类,其曲调分别是弦索调和昆曲。

玩花主人编选、钱德苍续选的《缀白裘》虽然与《纳书楹曲谱》的刊刻时间差不多,但其中所收录的《花鼓》却很不相同。其声腔已不是弦索调或者昆曲,而是“梆子腔”,或注明为“杂剧”。①《清蒙古车王府藏曲本》中的《花鼓子》与《缀白裘》中所收录的《花鼓》是同一种流行文本,只是简化了一些。《花鼓子》的注明曲调是“乱弹”,比《缀白裘》中的《花鼓》少了开始时的三首“梆子腔”曲文。随着声腔的改变,《花鼓》的曲文产生了很大的变化。

引人注意的是,《缀白裘》以及《清蒙古车王府藏曲本》中的《花鼓》,有【仙花调】、【凤阳歌】、【花鼓曲】等曲牌,均为《太古传宗》中的《花鼓》所无,应是当时流行的民歌小曲被吸收到了小戏《花鼓》中。其中“凤阳歌”的首四句又见赵翼(1727~1814)的《陔余丛考》:“江苏诸郡,每岁冬必有凤阳人来,老幼男妇,成行逐队,散入村落间乞食。至明春二、三月间始回。其唱歌则曰:‘家住庐州并凤阳,凤阳原是好地方,自从出了朱皇帝,十年倒有九年荒。’以为被荒而逐食也。然年不荒亦来,行乞如故。”②赵翼是江苏常州人,乾隆二十六年(1761)进士,于乾隆三十八年(1773)辞官归里。这段话所述当是乾隆年间凤阳花鼓艺人在江苏一带活动的情形。小戏《花鼓》中的“凤阳歌”共十二句,前四句只有首句与赵翼所记有所不同,为“说凤阳,话凤阳,凤阳原是好地方,自从出了朱皇帝,十年倒有九年荒。大户人家卖田地,小户人家卖儿郎;惟有我家没有得卖,肩背锣鼓走街坊……”。③《缀白裘》续选本的编成也在乾隆年间,《花鼓》中的这段唱词无疑是在清代民间演出中增加的。《太古传宗》所收录的《花鼓》,很可能是在晚明就已经流行的小戏,自然不会有谴责“朱皇帝”的唱词。再如《缀白裘》中有【花鼓曲】九首,均为民歌小曲。其第二首是至今仍在传唱的著名扬州民歌《好一朵茉莉花》。从两种《花鼓》中曲文的巨大差异看,它们已算是两个描写相同故事的不同剧本。而且,同属俚俗的风格,两种《花鼓》的“俗”还有明显的差异。《太古传宗》中《花鼓》的曲文属于传统散曲的风格,而《缀白裘》中的《花鼓》更倾向于民歌小曲的风格。而且,一旦走上插唱民歌小调及其他曲调的路子,就意味着这个戏从声腔到曲文改变的可能性随时存在,且变化的空间很大,改变的幅度可大可小,有很大的自由度。

在清代,小戏《花鼓》在宫廷里也经常演出。现存较早的一本宫廷演戏剧目《穿戴题纲》中

① 乾隆年间及后来刊刻的诸多版本的《缀白裘》中都收录了《花鼓》,例如在乾隆三十五年鸿文堂重刊本第六编“梆子腔”栏下,乾隆四十二年四教堂刊本第六集一卷“杂剧”栏下,乾隆四十六年共赏斋刊本第六集一卷“梆子腔”栏下,嘉庆年间刻本《改良全图缀白裘》六集一卷“梆子腔”栏下,等等,均收有《花鼓》。诸本所录的《花鼓》,文字基本上没有差异。

② 《陔余丛考》卷四十一“凤阳丐者”条,据乾隆五十五年湛贻堂刻本,第十二本,第16页。

③ 据《缀白裘》六集一卷《花鼓》,中华书局1940年排印本,第47页。



的“昆腔杂戏剧目”类就录有《花鼓》一剧。^①《花鼓》在宫廷所演的剧目中属于“杂戏”类。现存一般的宫廷里的“昆弋戏目”和“乱弹戏目”中没有列《花鼓》名目，惟有一本《内学昆弋戏目档》（在丑行艺人雨儿名下）以及《穿戴题纲》中的“昆腔杂戏”类和另一本《昆弋腔杂戏目录册》^②收录有《花鼓》剧目。

清代道光朝以后，尤其是咸丰年间，《花鼓》在宫廷里演出相当频繁。宫廷里演出的《花鼓》，有一个精简修改过的版本，篇幅比《太古传宗》和《缀白裘》中的《花鼓》都简短许多，曲文与前两种流行版本差别很大。这个宫廷演出本封面题为《凤阳花鼓》，扉页题为《打花鼓》，题前注有“时调小唱杂调”字样。与民间流行本相比，此宫廷演出本主要有两点改变。其一，【凤阳歌】的歌词完全改变了，没有了指责“朱皇帝”的曲词，变成了“正月采花花未开，二月采花花正开。三月采花花缭乱，四月芒种把秧栽。五月龙船推下水，六月扇子上瑶台。七月牛郎会织女，八月雁门双双开……”^③而这首【凤阳歌】在其他版本的《花鼓》中不曾有过。这种改变无疑由演出场合所决定。皇宫里当然不能有对皇帝的不敬之词，前朝皇帝也不例外。其二，原来歌词中过于粗俗的部分，都去掉了。例如原《太古传宗》本《花鼓》中的第一支【驻云飞】，《缀白裘》本中【凤阳歌】的后两句均流于恶俗，此本中都没有。宫廷演出本《花鼓》中，无论是新添加的曲词，还是沿用以前的曲词，都是清新活泼的民间小曲，通俗而不失风雅。例如上文提到的《缀白裘》所选《花鼓》中有九首【花鼓曲】，其中的扬州民歌《好一朵茉莉花》就被保留了，只是曲牌注为【风摆柳】。

《扣当》在剧本上大的变化，也是与声腔的改变相联系的。明代胡文焕编辑的《群英类选》中，在官腔类卷八收选了《还带记》的12个散出，其中有《刘二勒债》。《群英类选》的编选刊刻时间，与《裴度香山还带记》的问世相距七八十年。^④其中所选的《刘二勒债》，不是整出折子戏，只选录了折子戏中曲牌为【剔银灯】的四首曲词。曲文与原作相比没有改动。此折戏被收在《群英类选》的官腔类，说明是昆曲剧本。明代的其他戏曲选本，如《风月（全家）锦囊》、《乐府红珊》、《乐府万象新》等都收录了《还带记》的散出，但均没有收录《刘二勒债》这出戏。大体可知，在明代，《刘二勒债》是有昆曲剧本流行的。

到了清代，《刘二勒债》以及据此剧演变而来的《刘二当衣》的流传范围很广，既在民间流行，也在皇宫、王府及达官贵族的厅堂里演出。例如《红楼梦》第二十二回写贾府里给薛宝钗过生日。薛宝钗点戏，先点了一出《西游记》，贾母很喜欢，然后让凤姐点，“凤姐亦知贾母喜热闹，更喜谑笑科诨，便点了一出《刘二当衣》。贾母果真更又喜欢……”由此段描写可知，在曹雪芹生活的时代，《刘二当衣》是个谐谑笑闹而又无伤大雅的小戏，并且为人们所熟知。《红楼梦》写成于乾隆年间，所描写的内容的现实背景大体在康熙年间。据《红楼梦》中的描写可知，《刘二当衣》起码在曹雪芹生活的雍正、乾隆年间相当流行。不过，《红楼梦》里演的《刘二当衣》是不是昆曲，难以确定。《红楼梦》中描述那天演戏时，说到贾府请的戏班“昆弋两腔皆有”，但没有说明《刘二当衣》是昆曲还是弋阳腔。

① 《穿戴题纲》二册，仅封面上有“二十五年吉日新立”字样，没有年号，关于此档案建档的年代有两种看法，一是乾隆二十五年，一是嘉庆二十五年。有可能是乾隆二十五年立档。参见朱家潘《清代的戏曲服饰史料》，载《故宫博物院院刊》1979年第4期。

② 均藏中国第一历史档案馆。

③ 据清代宫廷演出本《打花鼓》。首都图书馆藏《杂曲》一函十二册，其中有《凤阳花鼓》一册。封面题为“凤阳花鼓”，正文题为“打花鼓”。题前有“时调小唱调笑”字样。封面为黄绫装裱，抄写纸均涂黄色颜料，红笔批注，经折装。可断定是清代宫廷里所用的剧本。另外《剧学月刊》二卷五期有曹心泉关于清廷演《花鼓》的回忆，所记【凤阳歌】即为此词，亦可证实前述《打花鼓》是清代宫廷里的演出本。

④ 《裴度香山还带记》有可能作于正德至嘉靖初年（1510~1530），《群英类选》刊刻于万历二十一年至二十四年（1593~1596）。

与《还带记》的折子戏《刘二勒债》很不相同的一个版本，是《清蒙古车王府藏曲本》中的《扣当》，此剧是弋阳腔剧本。它的时间应比《红楼梦》中所描写的《刘二当衣》晚。《清蒙古车王府藏曲本》中见于记载的抄写时间是“咸丰五年”（1855），可知其中剧本的流行时间大体在清代中晚期。此《扣当》与《刘二勒债》的差别很是明显。其差别首先也是曲文。除了小戏的前半部分有三首曲文与原作相近（但用的曲牌又不同，原作是【普贤歌】、【梨花儿】、【剔银灯】等，《扣当》用的是“数唱”和【急三枪】），其他的唱词和说白几乎完全不相同。说白大量增加，故事情节也有所改变。原作中的刘二直截了当地将旧衣服扣下抵债，裴旺正无计可施，其妻（丑扮）来找他，二人商量好到别的当铺去将首饰、布裙当掉，凑够裴度赴京的盘缠，这折戏就此结束。《扣当》中，刘二（丑扮）开始也拒绝接受旧衣服，只是在打定主意将旧衣服要回来抵偿前债后，就一直欺骗裴旺。他对裴旺许诺，说旧衣服可以当三十两银子，并免掉一年的利息。整个小戏的后半部分，即全戏有一半篇幅，是裴旺向刘二要银子，刘二想方设法赖账。他先是请裴旺吃饭，自己躲到花园里。后来又装傻，时而假装不认识裴旺，时而装聋作哑，自顾自地唱戏、唱秧歌，胡乱打岔。这中间刘二共唱了四五段戏，一会儿《祭姬》、《目连救母》，一会儿《古城会》，弄得裴旺不知怎么办好。最后裴旺恳求他不要唱了，家里等着用银子。刘二说：“唱了半天你竟要银子，区区放出白老虎来咬裴旺这小子。”裴旺听了一害怕就跑了。其实刘二说的白老虎就是银子。刘二嘲笑裴旺没造化，听到“白老虎”反而跑了。全剧在这样的谐谑笑闹中结束。^①

与原传奇折子戏比较，《扣当》最为引人注意的变化是：戏中穿插了许多剧情以外的小曲、民歌、诗词以及其他戏的唱段。如戏开始时，刘二的当铺没有顾客，刘二便自娱自乐地唱了段【银纽丝】。后来刘二唱的曲词、曲调可谓五花八门，有妇孺皆知的诗歌：“一去二三里，烟村四五家。亭台六七座，八九十枝花。”有秧歌，有高腔（《祭姬》、《目连救母》），还有皮簧（《古城会》）等等。而且，从剧本中的批语可知，戏中穿插这种民歌小调和戏曲唱段，自由度很大。如《祭姬》旁有批语：“爱行运谁行运谁。”后面，裴旺让刘二不要胡言乱语，刘二装作听岔了，说：“烂弹，真你是个会听戏的脑凿子，高腔听够咧，要听烂弹。二黄、二六、西皮都有你听之。唱二黄、二六腔。”随后唱的是《古城会》中的“用手接过酒一樽，张翼德踢袍跪埃尘”。在“唱二黄、二六腔”一行字边有批语：“唱搬兵或别的，俱可。”可知这些穿插的演唱内容，可以根据艺人的情况灵活选择。这种情况，与《花鼓》很相近。一是它进一步变化的自由度很大，二是与原传奇《还带记》的联系已经淡化。正因为如此，《扣当》在金沛霖主编的《清蒙古车王府藏曲本》一书中，已经没有依照裴度的年代^②，将《扣当》的故事归属唐代，而是归到“清代故事戏”一类中。

《刘二当衣》（《叩当》）也是由折子戏《刘二勒债》演变而来的弋阳腔小戏，文词及全剧风格与《扣当》相近，但情节改为刘二没落以后，到当铺去当衣服，所以又名《叩当》。《红楼梦》里贾府演的《刘二当衣》很可能是弋阳腔剧本，因为与昆曲折子戏《刘二勒债》相比，《扣当》才属于热闹的“谑笑科诨”戏。但是，《红楼梦》里所说的《刘二当衣》又不可能就是《车王府曲本》中的《扣当》，因为《车王府曲本》的《扣当》中已插唱皮黄腔，显然是晚清的演出本。乾隆年间演的《刘二当衣》应该与我们看到的清代晚期的《扣当》风格一致，但曲文曲调有所不同。

李光庭（瓮斋老人）《乡言解颐》卷三“优伶”条记：“王成子之《刘二官扣当》，稍逊熊儿；尹多儿之《乡里婆探亲》，不输鱼子。”^③李光庭是宝坻人，久居北京。书前有道光二十九年作者自识，其记载的多是从乾隆末年到道光年间北京流行的高腔剧目。这也说明弋阳腔《刘二官扣当》是晚清的热门剧目。

现存清代宫廷演戏档案中，只有《穿戴题纲》中“昆腔杂戏剧目”中有《扣当》，其他剧目

① 据金沛霖主编《清蒙古车王府藏曲本》，《扣当全贯串》，北京古籍出版社1991年版。

② 裴度是唐代元和、长庆年间人，《新唐书》卷170和《新唐书》卷173有传。

③ 《乡言解颐》卷三，中华书局1982年版，第55页。



中均没有。虽然《扣当》在清代宫廷中演出的次数没有《花鼓》多,但在道光、咸丰年间也曾演出过。^①

从明代中后期到清代,戏曲舞台上演出过的传奇折子戏浩如烟海。后来演变成小戏的,只是其中很小的一部分。传奇折子戏演变成小戏,需要一些特定的条件,要有内容上的基础。其基本条件是表现市井人物及其故事,在传奇中本来就是市井趣味很浓的段落,而且通常是丑行的重头戏,这样容易增加谐谑的科诨、唱段及表演。《太古传宗·弦索调新谱凡例》对其中所选的“时剧”有如下说明:“谱中俱系通行时曲,间有文义极其鄙俚者,庸或删改一二,与俗本稍有异同。”^②可见像《花鼓》这样的“时剧”被《太古传宗》收选时,已经在民间十分流行,有较为定型而且成熟的剧本。尽管编者对其中“鄙俚”的文词进行过删改,但《花鼓》中仍然承袭了《红梅记》中的直露甚至粗俗的唱词。这些唱词在《红梅记》中是服从于对曹公子形象的刻画的。

《花鼓》、《扣当》以及与其类似的小戏,已经淡化了传奇折子戏的特点。而且,与大量的传奇折子戏相比,有了明显的雅与俗的分野,形成了一种独特的审美风格。这些小戏自辟蹊径、自成一类的过程,顺应了清代中期以后,戏曲在整体上由雅向俗转变的大趋势。戏曲的这种演变趋势,以社会对市井文化、通俗文化的广泛需求为背景。这类俚俗的小戏以其特殊的审美风格,在剧坛占据了一席之地。其流行范围,其影响所及,已经很难以接受者的社会阶层、现实身份划分界限。也就是说,在清代,人们对戏曲艺术风格多样性的要求,让人很难以雅和俗为界限来划分接受者的范围。

① 道光十六年、咸丰三年、咸丰八年等的《恩赏日记档》都有演出《刘二扣当》的记录。

② 据《太古传宗》乾隆十四年刊本。

诗史之际：元杂剧历史剧的审美风貌片论

□ 易 栋^①

内容提要：元杂剧历史剧具有鲜明的审美特征和丰富的文化意蕴。文学传统、史学传统与文化心理是元杂剧历史化的文化成因。元杂剧历史剧一方面凭藉历史，另一方面又体现出对历史的超脱，在总体上呈现出向“诗笔”倾斜的风貌。元杂剧历史剧的艺术创造，流露出创作主体关于历史的独特观念和情感。

关键词：元杂剧 历史剧 审美风貌

历史剧的发达，是中国戏剧史上的突出现象。元杂剧历史剧的繁盛，给予后世戏剧深刻的影响。它的成功之处，提供了许多可资借鉴的东西，以至形成我国戏剧艺术的民族传统。元杂剧历史剧具有鲜明的审美特征和丰富的文化意蕴，在深层折射出元代社会现实和剧作家的人生境遇、文化心理。在戏剧与历史的关联过程中，元杂剧历史剧开辟着虚构想像的语境，在审美风貌上呈现出诗笔与史笔各自特性的融通。

一、戏剧对历史的迷恋

周贻白在《中国戏曲发展史纲要》中指出：“元剧的故事取材，基本上都有所依据，除了一部分民间传说无从考知其来源外，大部分是历史记载和唐代传奇文或唐、宋文人的笔记……中国戏剧多是表演历史故事，可以说是在这一时期已种下根源。”元代的虞集也曾指出，元杂剧“多以古史编成”^②。历史剧何以会在元杂剧中分量突出、蔚为大观并广为流行？对此问题的探讨，有助于深入认识理解历史剧的思想、艺术特征。我们认为，文学传统、史学传统与文化心理是元杂剧历史化的文化成因。

元杂剧及其史剧的生成，从发生学角度看不是空无依傍，而是经历了一个漫长的孕育期。事实上，在元杂剧历史剧问世前，宋元以来的说唱艺术，为其生成提供了丰富的艺术养料。我们不妨考察文学艺术传统，从历史与文学艺术的关联，分析元杂剧历史化与文学艺术自身流变的联系。

据文献资料记载，唐代寺庙流行“俗讲”，“变文”已开始说唱王昭君、王陵、季布、伍子胥等历史人物故事，其中有《伍子胥变文》、《汉将王陵变文》、《李陵变文》、《王昭君变文》、《韩擒虎话本》等。宋元时期，讲史评话流行，讲史评话与历史剧互相借鉴，互相促进，愈益从更加深入的角度开掘历史题材，为历史剧的成长、繁盛注入了生机蓬勃的民间艺术生命，塑造了诸多生动曲折的故事情节和光彩夺目的人物形象。讲史评话与历史剧的这种“共生”现象，为史剧的长足发展提供了必要的艺术支撑。

从接受心理上看，讲史评话等历史题材的文艺作品在民众中长期广泛流播，深受社会群体的欢迎，它们为元杂剧历史剧高潮的萌生，奠定了厚实的基础。元杂剧历史剧从产生到勃兴，实在

^① 武汉大学艺术学系教师。

^② 孔齐：《虞邵庵论》，见《至正直记》卷三。



离不开此前及同期通俗的历史文艺对民众审美情趣的培养,民众喜闻乐见,自然由之接受许多关于历史人物、历史事件的知识信息,更重要的是形成了一种对历史文艺的审美心理期待,元杂剧历史剧的勃兴正是满足民众的期待视野的结果。

历代史书、历史题材文艺共同孕育了历史剧。但是历史剧兴盛的更深层原因,应该是它契合了作家个体和社会受众的审美心理需求和文化心理结构,因此,对各种审美文化心理机制的探讨显得必要和关键。

从作者角度而言,热衷选择历史题材以演绎戏剧,与他们崇史、慕史的文化心理密切相关。对于中国人来说,“善恶出于史册,毁誉流于千载”,对于历史与史册,人们持崇拜、审慎的态度。作为社会个体,“宣付国史馆立传”,是至高荣誉。在中国传统文化体系中,“史贵于文”的价值观念根深蒂固,在所有文化类型中,“史”享有最高贵的地位。^①这种观念的强大辐射力,使人们不论作诗填词制文还是创作小说、戏曲,都有意无意地以历史价值作为规范尺度,文学艺术自觉地向“史”靠拢,“信实如史”、“堪与经史相表里”,成为对著述的褒奖之语。

元代历史剧生发于慕史、重史的文化心理土壤。由于民众文化心理基础的倾向性,民众有尚史之心、览古之趣。“尚古”导致“偏重对过去事实的依恋”,艺术方面,“通过历史典范或引用经典为媒介,提高艺术效果,给予观众或读者强有力的刺激”。^②对于此种艺术追求,清吴沃尧《两晋演义序》有云:“盖吾国文化,开通最早,开通早则事迹多。而吾国人具有一种崇拜古人之性质,崇拜古人则喜谈古事。自周秦迄今二千余年,历姓嬗代,纷争无已,遂演出种种活剧,诚有令后人追道之犹为之怵心胆、动魂魄者……”^③中华民族厚重的历史意识的世代传承嬗变,在深层影响民族性格,形成了国人独特的历史观和戏剧观。而历史剧在其创演流播过程中,又给广大民众以熏陶。

元杂剧历史剧的兴盛与经史文化的神圣性的降低也有一定关系。宋代以来,文化下移的趋向日益鲜明显现,私家修史之风盛行,这使得原来由史官创造的“史传文学”得以走进勾栏瓦肆,成为审美对象。

二、戏剧对历史的超脱

元杂剧历史剧一方面凭藉历史,另一方面又不受历史的严格限制。戏剧与历史的关联过程中出现“悖论”,历史“实录”的语境开辟着虚构想像的语境。元杂剧历史剧对历史的超脱,带来其以史写心、史蕴诗心即充分体现剧作家主体意识的特色。

史剧作家既要具备历史意识、时代精神,又要兼有审美意识和诗性精神。前辈学者提出了“六经皆史”和“史蕴诗心”^④的重要命题;近代姚华指出:“若以诗人之心,行稗官之志,曲之为文所以俚史者,此也。”^⑤具体体现在历史剧中,即是诗笔与史笔各自特性的融通。元杂剧历史剧在总体上呈现出向“诗笔”倾斜的艺术风貌,充盈着某种历史情感,带来诗的情绪、情调与神韵,它秉承了《春秋》、《左传》、《史记》以降史著“史蕴诗心”的传统。这种诗性精神,存在于曲词文字之中,更重要的是,它超越具体历史事实及其叙述、演绎的方式和技法,对历史事实作了提升,表现为一种整体性的品格。“史蕴诗心”、“发于情,肆于心”的诗性张力,使元杂剧历史剧富于生气,平添了空灵与逸采,故事与人物生动传神、动人心弦,具有巨大的艺术感染力。

中国文人审美心理充满普遍而深厚的诗性文化底蕴,诗性文化作为一种悠久的传统,积淀在戏

① 参见董乃斌:《中国古典小说的文体独立》,中国社会科学出版社1994年版,第91~92页。

② [日]中村元:《东方民族的思维方法》,林太、马小鹤译,浙江人民出版社1989年版,第127页。

③ 丁锡根编著:《中国历代小说序跋集》(中),人民文学出版社1996年版,第941页。

④ 钱锺书:《管锥编》(第一册),中华书局1979年版。

⑤ 《中国历代文论选》(下),人民文学出版社1959年版,第702页。

剧艺术形式中,戏剧受到诗歌从审美精神到形式因素的影响。元杂剧将诗歌与戏剧的审美融通为一,新的艺术精神再生出强大的艺术生命力。叙事中营造诗化意境,叙述像诗词的延展与演绎。这样产生的艺术审美效应及其原因,正如茅坤评《史记》所说:“今人读《游侠传》即欲轻生,读《屈原贾生列传》即欲流涕,读《庄周》、《鲁仲连传》即欲遗世,读《李广传》即欲立斗,读《石建传》即欲俯躬,读《信陵》、《平原君传》即欲养士。若此者何哉?盖各得其物之情,而肆于心故也,而固非区区句字之激射者也。”

清章学诚《文史通义·史德》指出:“《离骚》与《史记》,皆深于诗者也。”元杂剧历史剧史笔与诗笔神奇结合,最终以诗性为“神”,这一内在精神实质,使人更深入地体悟其文本之外的哲理意蕴、历史情感和审美追求。清黄宗羲亦云:“从来豪杰之精神,不能无所寓……王实甫、关汉卿之院本,皆其一生之精神所寓也。”^①“以史写心”创作精神的贯穿,使元杂剧历史剧作者的主体意识和情感强烈地介入剧作。元杂剧历史剧多将历史人物的心态表现得饱满、浓烈淋漓,它依托于特定的文化背景和人生底色,缘起于创作者面对社会现实与历史人生时心灵深层的震撼与精神冲动。正是心灵歌吟的交响,让受众感受深刻、惊魂动魄,而这一切一旦演绎为剧场的“舞容声情”,无异于心灵的沉醉与悲慨。

中国戏曲是长于抒情、重在传情的艺术。“以史写心”植根于传统文化的滋润与对戏曲特性的发掘,是二者结合后呈现的整体风貌。由此,创作者的人格精神、戏剧的文化意义得到充分传达,它激荡着受众酣畅的审美激情,也洋溢着浓郁的道德激情,《单刀会》、《赵氏孤儿》等元人史剧由此获得了蓬勃的艺术生命。

三、戏剧对史与诗的融合

考诸前代正史,不乏文史融合之例。唐刘知幾《史通·叙文》言“史之为务,必籍于文”。但他批评了当时史书的缺点,“其立言也,或虚加练饰,轻事雕彩;或体兼赋颂,词类俳优,文非文,史非史”。清赵翼在《廿二史札记》卷十“南史增删梁书处”中指出:“《南史》增《梁书》事迹最多……而于正史所无者,凡琐言碎事,新奇可喜之迹,无不补缀入卷。”^②增补之目的,“皆欲以奇动人也”。^③

前人对剧作家的创作心理有精到的论述,我们从史剧的视角解读,会得出有启发的结论。钟嗣成指出,戏剧作家“惟务搜奇索古”,体现了尚“奇”与尚“古”的融通的艺术观念。尚“奇”主张戏剧情节富于传奇色彩。尚“古”则要求剧作家有特殊兴趣,将目光投注于古,即“发明古人喜怒哀乐、忧悲愉佚、言行功业”(元胡紫山《黄氏诗卷序》);以古证今,“返古感今”(明朱权《太和正音谱·杂剧十二科》),对古代历史题材作艺术上的创造,寄寓现实性观念。钟嗣成评论鲍吉甫《史鱼尸谏》、《杨震辞金》、《比干剖腹》等剧:“跬步之间,惟务搜奇索古而已,故其编撰多使人感动咏叹。”古事与今理融通,古中见奇,以奇写古。这种创作契合了人们的审美欣赏习惯,暗合心理学“差异原理”:“不是太熟悉又不是太不熟悉的变异,能唤起知觉的新鲜而感到愉快。”^④诧异与确信的张力,交织成为特殊的艺术意味。

在考察元杂剧历史剧作品基础上,我们可以概括出元杂剧历史剧处理题材的模式:一是诠释历史型,即基本忠于史实,贯注自己独特的情感与理解,扩充、提升史实本身的蕴含,如《梧桐雨》、《赵氏孤儿》等;二是虚实参半型,即在少量史实材料基础上“踵事增华”,作一定幅度的扩展与虚构,如《单刀会》、《汉宫秋》等;三是附会假托型,如《曲江池》、《破窑记》等。众多剧

① 《靳熊封诗序》,见《南雷文定》后集卷一,《四部备要》本。

② 《廿二史札记校证》(上),中华书局1984年版,第214页。

③ 《廿二史札记校证》(上),中华书局1984年版,第226页。

④ 参见李泽厚:《艺术杂谈》,载《文艺理论研究》1986年第3期。