

ZHONGGUO

XIJIUSHI

中国戏剧

插图本

著

海海

长福

叶张

上海古籍出版社



世纪集团

中国戏剧

ZHONGGUO

X I J U S H I

K·524 定价: 40.00 元
ISBN 7-5325-3566-5



9 787532 535668 >

ZHONGGUO

XIJIUSHI

中国戏剧

插图本

叶长海 著
张福海

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

插图本中国戏剧史/叶长海 张福海著. —上海: 上海古籍出版社, 2003. 11

ISBN 7-5325-3566-5

I. 插... II. ①叶... ②张... III. 戏剧史-中国
IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 089370 号

插图本中国戏剧史

著 者 叶长海 张福海
责任编辑 达世平
装帧设计 严克勤

出 版 上海古籍出版社
发 行 新华书店上海发行所
印 刷 上海古籍印刷厂

开 本 850×1156 1/32
印 张 15.375
插 页 18
字 数 225,000
印 数 1—3,100
版 次 2004 年 4 月第 1 版 2004 年 4 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-5325-3566-5/K·524
定 价 40.00 元

■ 图1 新石器时代战争舞蹈图
(云南沧源岩画)



■ 图2 春秋战国时期祈祷舞
(广西左江流域花山崖画)



■ 图3 西周青铜面具
(河南禹县出土)

■ 图4 战国锦瑟漆画巫师图
(济南信阳出土)



■ 图5 汉墓百戏陶俑
(山东济南无影山出土)



■ 图6 东汉乐舞百戏图
(内蒙古和林格尔汉墓出土)



- 图7 魏晋时期燕居行乐图乐舞壁画
(甘肃酒泉出土)
- 图8 北魏乐舞百戏图
(内蒙古和林格尔土城子出土)



■ 图9 隋代的双人舞俑

■ 图10 唐代优人俑

(新疆维吾尔自治区吐鲁番张雄墓出土)



■ 图11 《还京乐》、《兰陵王》舞姿
(日本京都醍醐寺时间17世纪前期)



■ 图12 宋金杂剧砖雕
(河南义马出土)



■ 图13 南宋洪子成墓戏文瓷俑
(江西鄱阳出土)



■ 图14 金代大曲舞雕砖
(山西出土)

■ 图15 金墓杂剧雕砖
(山西稷山出土)



■ 图16 金墓玉雕院本演员像
(黑龙江绥滨出土)



■ 图17 金墓杂剧残俑
(山西稷山马村出土)



■ 图18 宋杂剧《眼药酸》
(北京故宫博物院藏)

■ 图19 宋杂剧演出图
(北京故宫博物院藏)



■ 图20 元代戏班图

(山西右玉宝宁寺水陆绢画,现藏山西省博物馆)



—237 右玉宝宁寺水陆图
元代戏班图

■ 图21 元代戏班图
(山西右玉宝宁寺水陆绢画,现藏山西省博物馆)



■ 图22 元代杂剧壁画
(山西洪洞明应王殿)



■ 图23 明人绘城郊搭台演戏图
(中国历史博物馆藏)



■ 图24 清人绘农村演戏图
(清人绘《清明上河图》局部)



■ 图25 清北京西郊妙峰山庙会演剧图
(首都博物馆藏)



■ 图26 清沈容圃《同光十三绝》画像
(中国艺术研究院戏曲研究所藏)



■图27 目连戏《跳无常》



■ 图28 昆曲《牡丹亭·游园惊梦》
(选知《中国京剧》)



■ 图29 川剧《焚香记》



■ 图30 藏戏《白马文巴》



■ 图31 梅兰芳演出《贵妃醉酒》

■ 图32 周信芳演出《义责王魁》



■ 图33 《三岔口》
(选自《中国京剧》)



■ 图34 《群英会》
(选自《中国京剧》)

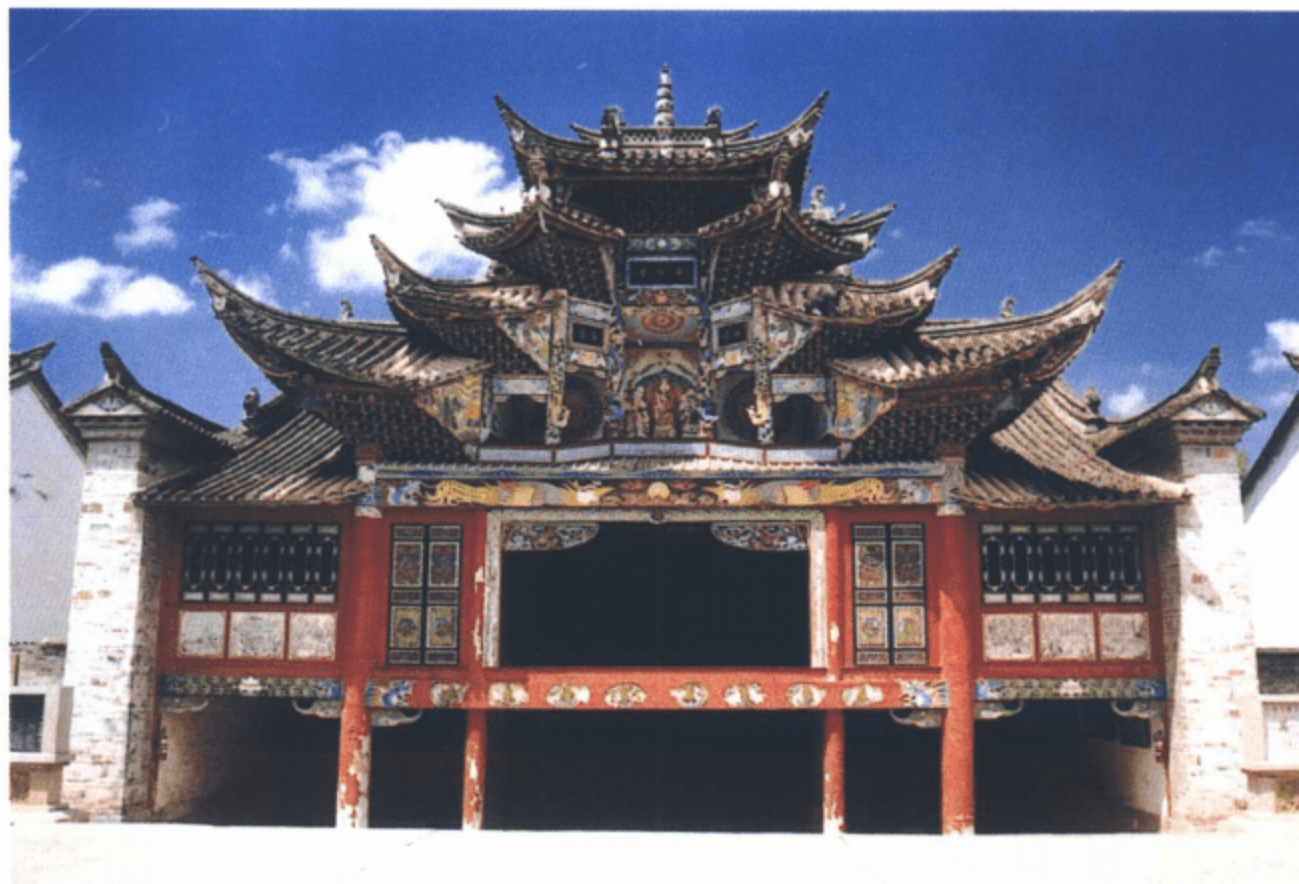


■ 图35 越剧《梁山伯与祝英台》

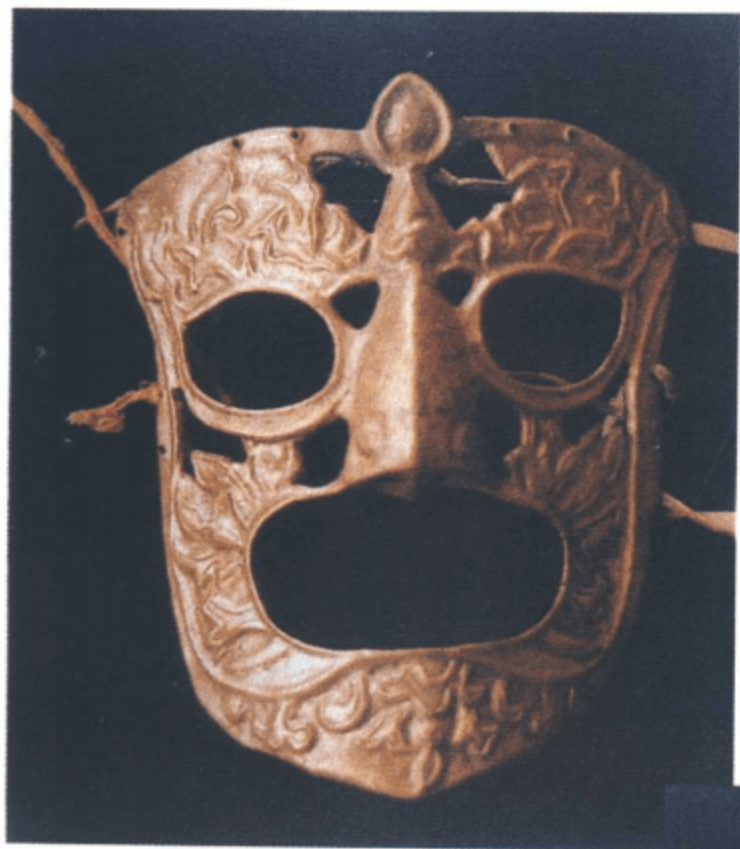
■ 图36 越剧《西厢记》



- 图37 元代戏台
(山西临汾魏林牛王庙,建于元至元二十年〈1283〉)
- 图38 清代戏台
(云南会泽,建于清康熙五十年〈1711〉)



■ 图39 铜面具



■ 图40 泥塑脸谱
(选自《中国京剧》)



前言

人们通常把中国传统戏剧名之曰“戏曲”。

综观历代著作，“戏曲”一名其实有两种意义。其一是文学概念，指的是戏中之曲，这是一种韵文样式，又称“剧曲”；后人亦用来专指中国传统戏剧剧本。其二是艺术概念，指的是中国的传统戏剧，这是一种包含文学、音乐、舞蹈、美术、杂技等各种因素而以歌舞为主要表现手段的总体性的演出艺术。这两种意义有内在的联系，这种联系在概念的发展变化历史中形成。

“戏曲”一名初见于宋元间人刘壎(1240—1319)《水云村稿》的《词人吴用章传》：“至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之而后淫哇盛、正音歇。”此“戏曲”二字指演戏之曲。元末夏庭芝《青楼集》中称：“有芙蓉秀者，婺州人，戏曲、小令，不在二美之下。”此“戏曲”亦指演戏之曲。陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五《院本名目》云：“唐有传奇，宋有戏曲、唱浑、词说，金有院本、杂剧、诸宫调。”卷二十七《杂剧曲名》云：“稗官废而传奇作，传奇作而戏曲继。”此处“戏曲”系特指宋代的杂剧本子。明清人笔下的“戏曲”往往与“散曲”(或称“时曲”、“清曲”、“冷曲”)相对，以“戏曲”指剧中之曲，意犹“剧曲”，亦借指剧本。

“戏曲”一词虽早在宋元间已出现，但古代并不普遍使用它，而常常使用“曲”、“乐府”、“剧戏”、“词曲”等，或分别使用“南戏”、“杂

插图本中国戏剧史

2

剧”、“传奇”等词。至本世纪初,王国维首先大量运用“戏曲”一词,用来指为演剧而写的剧曲或剧本。王国维还认为真正的戏曲应有两个特征:其一是敷演一个故事,其二是代言体。前者划出了戏曲与其他韵文如诗、词、散曲等的界限,后者把戏曲与其他叙事作品如说唱文学等区别开来。

前人在使用“戏曲”一名时,多从文学即剧曲或剧本方面着眼,但因为戏剧毕竟是多种艺术因素融化的演出艺术,因而有许多学者还是能敏锐地看出“戏曲”的综合性特点,如王国维云:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”(《戏曲考原》)这句话点明了戏曲的基本特征:综合运用歌舞等手法展开故事情节。故而后来的文学史家,在写到元明清“戏曲”时,也总是要涉及文学之外的艺术领域。

自二十世纪二三十年代起,一些戏剧家把从西洋引进的戏剧形式定名为“话剧”,“戏曲”一名就常作为与“话剧”相对而使用,专指中国传统的戏剧样式。于是,“戏曲”就不只是指一种曲子或曲本,而是指一种演出艺术的体系,渐而成了中国传统戏剧文化的通称。在时间上,它统括了从元明清直至近现代各个时期的中国传统戏剧;在空间上,它涵盖了昆剧、京剧以及数百个地方戏种类。

作为中国传统戏剧文化的戏曲,起源于上古乐舞与宗教仪式活动。在其发展历史上,曾出现汉代散乐、六朝伎艺、隋唐歌舞戏、参军戏、宋杂剧、金院本等多种艺术形态。元明清三代是古代戏曲的全盛期,其时的戏曲主要有三大类:南戏、杂剧和传奇。

南戏是在北宋末叶至元末明初流行于中国南方的戏曲。其结构体式大体上随机而定,剧本长度及套曲运用较自由。演唱南戏的曲调称为南曲,大多由“宋人词而益以里巷歌谣”变化而来(徐渭《南词叙录》)。在流传过程中,又受到南方各地方言及民间土戏小曲的影响,逐渐衍变为所谓南曲“四大声腔”即海盐、余姚、弋阳、昆山四腔以及闽南的数种声腔。这些声腔以后还流变为各种地方戏曲剧种。元杂剧是在宋官本杂剧和金院本的基础上发展而成的。它不像南戏那样可以自由铺排,而是篇幅短小、结构严紧。一本剧通

常分为四折，由一名脚色任主唱，其余脚色通常只演不唱。演唱此类杂剧的曲调称为北曲，大都来源于唐宋大曲、宋词和北方民间曲调，并吸收了北方周边各民族音乐曲调。北曲的总体风格与南曲不同。如果说南曲的特色是流丽宛转，那么北曲的特色则是遒劲质朴。明清传奇的形式是对南戏的延续，格式上颇多相同之处，但风格上却有文野之分。南戏大多文辞俚俗，格式自由，演出方式变化便捷，因而更带有民间性。明清传奇则大多辞采文雅，格律谨严，更趋于规范化。清中期以后，传奇创作渐趋衰落，而新的地方戏曲大量涌现，其中占主导地位的是被称为“花部乱弹”的梆子、弦索、皮簧等新兴声腔剧种。

如今分布于全国各地的数百种戏曲情况非常复杂。有的是经历过几个世纪的古老剧种，如昆剧；有的是随着近现代新文化成长起来的新剧种，如越剧；有的则是近年刚出现的剧种，如吉剧。有的剧种的观众遍于全国各地与各阶层，如京剧；有的剧种主要活跃于某些地区的农村，如花鼓戏；有的剧种则属于市民文化，如沪剧，等等。由于各剧种形成的时间差距很大，分布的地区很宽，因而各剧种的艺术风格也就相差很远：有的更像古代乐舞，有的则更像现代的轻歌剧，有的较多地吸收民间歌舞养料，有的却较多地吸收西洋戏剧的创作手法，可谓五彩纷呈，争艳斗奇。

二

尽管历史上曾出现的各种戏曲以及当今活跃于舞台的各种戏曲，其艺术风貌、审美情趣各不相同，但作为中国传统戏剧文化的戏曲，统而观之，还是有一些共通的艺术特征的。其一是总体性或高度综合性，即保持着歌、舞、诗三位一体浑然不分的上古“总体艺术”的特色，而且有很强的吸收功能，随时自如地把其他各种艺术因素融进自己的演出体制之中。其二是虚拟性或写意性，即舞台演

出形式倾向于与生活原型拉开距离,表演的声容造型经过精心设计,以一种经过艺术夸张变形的程式来表现现实生活。其三是现场性,注重基于感性的现场情感陶醉,在剧场中借助演员的唱、做、念、打等各种表演手段,创造出一种诉之于视、听觉快感的剧场气氛。

1. 关于总体性

中国上古的“乐”即是一种总体艺术,它是音乐、诗歌、舞蹈三位一体的艺术。大约成书于春秋战国时期的《乐记》指出:“诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也。”“乐”的精神影响十分深远。古代文学艺术论中反复强调了艺术的总体性,如《吕氏春秋·古乐》云:“昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕。”《毛诗序》云:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之、足之蹈之也。”这种“乐”的精神在中国传统文学中就体现为“声诗”的传统。中国的诗、词、曲说到底都是一种“声诗”,都是可唱的文学。“可唱的文学”精神通过戏曲就变成了中国戏剧的“歌舞性”。从这种意义上看,“乐”的精神其实就是中国戏剧的精神。

中国的总体艺术曾演变为汉代百戏、唐代滑稽戏、歌舞戏之类,其中有分化亦有杂化。在宋代瓦舍勾栏中,中国戏剧经历了大融合的过程。瓦舍勾栏中的演出艺术原本多种多样,据南宋孟元老《东京梦华录·京瓦伎艺》记载,汴京瓦肆曾演出小唱、嘌唱、诸傀儡戏、小说、散乐、舞旋、影戏、诸宫调等多种伎艺。中国戏剧在瓦舍勾栏的众多伎艺杂演中得到交流,得到融合。由于吸纳了多种演艺因素,戏剧艺术更显“杂化”了。这种经历也助成了中国戏剧对总体性特征的强化。

历代戏剧学家曾经用各种说法言及中国戏曲这一总体性的艺术特征。如明代王骥德《曲律》称戏剧为“并曲与白而歌舞登场”;近人王国维《宋元戏曲史》则称:“后代之戏剧,必合言语、动作、歌唱以演一故事,而后戏剧之意义始全。”今人梅兰芳云:“(戏曲)不仅

是一般地综合了音乐、舞蹈、美术、文学等因素的戏剧形式,而且是把歌唱、舞蹈、诗文、念白、武打、音乐伴奏以及人物造型(如扮相、穿着等)、砌末道具等紧密地、巧妙地综合在一起的特殊的戏剧形式。”(《中国京剧的表演艺术》)这些话的精神是一致的。这里所指出的“紧密”的、“巧妙”的综合性,即是我们所说的“总体性”。总体性亦即是有机的综合性,高度的综合性。

2. 关于写意性

总体性的演出艺术,其形式特征是歌舞化。言语歌唱化,动作舞蹈化,还有化妆脸谱化,服装图案化等等,中国戏剧的这些特征,正是客观现实生活的主观化。这就使戏曲艺术具有“写意性”的内在特征。按今人黄佐临的说法,这就是“生活写意性”、“动作写意性”、“语言写意性”和“舞美写意性”(《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》)。

中国戏剧在表演时具有虚拟性的特点。它是在基本上没有景物造型的舞台上,运用演员的虚拟动作调动观众的想像,形成特定的戏剧情境和舞台形象。这种演出中的舞台时空是一种虚拟的时空,自由的时空。所谓虚拟的空间,即以虚拟手法在舞台上获得剧情地点转换变化的自由。所谓虚拟的时间,即以虚拟的手法使舞台上产生特殊的时间形态:一是时间的压缩,如唱做十几分钟就表示已经历了很长的时间;二是时间的延伸,如几秒钟的思考和动作,却花费几倍、几十倍的舞台时间来细致刻画。从根本上说,这种舞台时间和空间形态不是现实生活的时间和空间的直接再现,而是经过心灵折射的时间和空间的艺术反映。它们是一种“心理时间”和“心理空间”,存在于创造者和欣赏者的想像之中。有一句戏谚云:“三五步行遍天下,六七人百万雄兵”,颇为生动地说明了中国戏剧的象征性的、自由的舞台时空特征。

戏曲运用程式化的表演,使语言、歌唱、表演动作都形成一定的格式、一定的规范。人物的舞台动作都与生活的自然状态保持着某种距离。骑马、上楼、关门、开窗,都有一套规范的动作符号。主

要人物的登场,常有一套整冠、抖袖或理髯之类的规定动作。即使行路的台步也带有夸张的意味,使生活动作舞蹈化艺术化,如旦角使用的云步,净角、生角的方步和蹉步,武将起霸时的“亮鞋底”等等即是。

划分“脚色行当”是戏曲表演的程式性在人物形象塑造中的一种独特表现。从历史情况看,行当脚色的划分变化不一。唐代参军戏有参军和苍鹘;宋金杂剧院本有末泥、副末、副净、引戏、装孤五种脚色;南戏则分生、旦、净、末、丑、贴、外;元杂剧虽只有末、旦、净、杂四类,但末与旦中又分成正末(男主角)、副末(次要的男性)、小末(年轻男子)、外末(老年男子)及正旦、副旦、小旦、搽旦(坏女人)等等。到了京剧盛行时,分类更细,仅生行就分老生、武生、小生、娃娃生等,老生中又分以唱为主的安工老生、以做为主的衰派老生、以打为主的靠把老生;旦行则细分为青衣、花旦、老旦、武旦、刀马旦;净行又分正净、架子花、武二花、摔打花、油花等等。综观历史,行当分工的大体趋势是越分越细。这有利于发挥每个演员之所长,并有利于对每种行当表演技巧的精致化。

中国戏剧写意性的表演特征是在历史中逐渐形成的,是历代艺人演出实践中的经验积累。清代乾嘉年间艺人自称黄旂绰者所著《明心鉴》,即是他的演出经验之谈。书中有“身段八要”一节,着重提出一套有关形体训练和舞台形体动作的基本规范要求。其“辨八形”、“分四状”两要,对“贵者、富者、贫者、贱者、痴者、疯者、病者、醉者”等八类人物及“喜、怒、哀、惊”等四种情感状态的动作特点作了概要提示。如云“贵者:威容,正视,声沉,步重;富者:欢容,笑眼,弹指,声缓”,云“喜者:摇头为要,俊眼,笑容,声欢;怒者:怒目为要,皱鼻,挺胸,声恨”等等。这是对当年演出中部分表演程式的总结,指示明确,切实可行。这里所揭示的形体动作及表情要领,从大的类型划分了基本动作形式。这是某类人物、某种感情所表露出的最具有象征性或富有启发性的最基本、最常见的动作。当然,人的表情与形体动作极富变化,捉摸不定,并不是“八形”、“四状”

所能穷尽的。演员的表演应当根据剧中情境的独特需要,根据自己对剧中人物的理解作出独创性的表演。但表演者首先掌握这些最基本的程式性的动作,在学习前人积累的经验基础上进行革新与创造,有可能收到事半功倍的成效。

3. 关于现场性

中国戏剧特别注重演员的当场表演。与西洋传统戏剧注重剧作家的“案头”创作相比,中国戏剧更注重“场上”搬演。这就常常使演员表演处于整个艺术创造的核心位置。

戏曲演出,其演出区与观众区并没有不可逾越的鸿沟。演员可以较为自由地与观众进行直接的“垂直交流”。演出注意撞击观众的感性。诚如近人余上沅所说:“在视觉方面,它能用舞去感动肉体的人;在听觉方面,它能用乐去感动情感的人;在想像方面,它能用歌去感动智识的人;而这三者又能同时感动人的内外全体。”(《旧戏评价》)

从内部感动观众,表现为演出的抒情性;从外部感动观众,表现为演出的技艺性。前者的目的在“动人”,后者的目的在“乐人”。抒情效果使中国戏剧成为优美的“剧诗”。不论是剧本写作,还是舞台演唱,总是在追求一种诗的意境,力求使观众在剧场中有一段宣泄感情的机会。从技艺方面来看,中国戏剧很讲究演员的“唱工”、“做工”等技巧。演艺界始终流行着“一招鲜,吃遍天”的说法。

演员的表演技巧有所谓“四功五法”。“四功”指“唱做念打”四种基本功夫。唱指唱工,做指做工,念指念白,打指武打。演员自幼就要从这四个方面训练基本功。虽然每个行当对四功要求有所侧重(如有的偏于唱,有的偏于打),每个演员亦可各有专攻,但都必须有四者的基本功夫,在演出中方可有机地利用各种艺术手段和技能。“五法”指“手、眼、身、步、法”五种技术方法。手指手势,眼指眼神,身指身段,步指台步,法指以上几种技术的方法。还有多种要求与训练方法,使戏曲演员从小就掌握一套有很强观赏价值的演唱技术和功夫。

戏曲表演非常注意当场效果。演员用各种办法加强与观众的直接交流,以提起观众精神或引起全场的喝彩鼓掌,以此来加强剧场热度。为此,演员演出有相当的随机性,有时加一点插科打诨,有时加一点炫示个人技巧的杂技式表演。演唱的速度节奏亦由演员视当场情况随机应变,故而鼓师总是面向演员,追随演员的节奏来打鼓击拍,以此来指挥乐队的演奏。

三

中国传统戏剧特征鲜明,自成体系,与西方传统戏剧判然有别。如何评价中国戏剧的独特演出样式和表现手法,一个世纪以来曾有过一些争论。

一九一九年“五四”运动前后曾发生一场有关中国传统戏剧的热烈争论,这场争论涉及戏剧内容和形式的各个方面。胡适等人把西方的近代写实主义戏剧看成是唯一先进的戏剧,而把中国戏剧的唱工、武打之类贬作戏剧进化史上的“遗形物”,认为只有把这些东西淘汰干净,方才有纯粹戏剧出(《文学进化观念与戏剧改良》)。傅斯年则把中国戏剧的总体性称为可怜的“百衲体”(《戏剧改良各面观》)。钱玄同亦把中国戏剧重唱工、画脸谱、少布景的特点看作是幼稚的(《寄陈独秀》)。他们的这些言论代表着一种鄙薄中国传统戏剧的思潮。但有人提出不同的看法。如张厚载在《我的中国旧戏观》一文中称“中国旧戏拿音乐和唱工来感触人,是有两个好处”,一是“有音乐的感触”,二是“有感情的表示”。宋春舫则从戏剧分类和中西比较的角度来认识中国传统戏剧。他称西洋式戏剧为“白话剧”,称中国式戏剧为“歌剧”,认为这两类戏剧不可偏废,而且都要有所改进。他在《改良中国戏剧》一文中指出“歌剧与白话剧是并行不悖的”,“无论如何,吾们断断不能完全废除歌剧,‘音乐’两个字,是人类天性中一种不可少的东西”。

宋春舫的戏剧观念在二十年代的“国剧运动”中得到响应。“国剧运动”主将余上沅也以中西比较的研究方法,着意宣扬“写意派”的中国戏曲的艺术生命力。他认为中国戏剧演员的表演属于“非写实派”或“写意派”,而这样的艺术才称得上是纯粹艺术。他说:“写实派偏重内容,偏重理性;写意派偏重外形,偏重情感。只要写意派的戏剧在内容上,能够用诗歌从想像方面达到我们理性的深邃处,而这个作品在外形上又是纯粹的艺术,我们应该承认这个戏剧是最高戏剧,有最高的价值。”(《旧戏评价》)

对于中国传统戏剧,二十世纪初的王国维曾作过多方面的研究,而且有其独到的见识。他一方面继承了清代乾嘉以来朴学大师的治学方法,另一方面率先引进西方的近代文艺观点,使他的戏曲研究既具有当时的时代先进性,又具有浓郁的中国特色。他的《宋元戏曲史》出,开启了戏曲研究的一代风气,并形成有关中国戏曲史的一些主流观点。这些观点传播广远,影响深刻,其意义不可低估。但由于时代的前进和学术的发展,一些主流派的观点亦不时受到挑战。

关于中国戏剧的起源与形成。主流派意见认为中国戏剧起源于上古而形成于宋元。这一派意见细分之又有形成于两宋、宋金、宋元等之别。近数十年来有不少学者对此说提出异见,遂有形成于先秦、汉代、北齐至唐代诸说。“先秦说”又有两派,其一证之以古优如“优孟衣冠”,其二证之以《诗经》、《楚辞》。“汉代说”主要证之以《东海黄公》,称此为中国最早的戏曲剧目。“北齐至唐代说”主要证之以《踏谣娘》,称此为中国第一出略具规模的歌舞剧。

关于“成熟戏剧”的标志。主流派主张戏剧之是否成熟,其标志在有无剧本。这正是中国戏剧形成于宋元一说的理论依据。但由于对“剧本”的认识有异,于是就有了唐代是否有剧本、《诗经》、《楚辞》是否有部分剧本因素等等问题的争论;近年又有了《弥勒会见记》是不是剧本的讨论。有些学者则认为有无剧本并不是戏剧是否成熟的决定性因素,不能把幕表戏体制下的中国戏曲、外国的即兴

插图本中国戏剧史

10

喜剧等戏剧类型排除在成熟戏剧之外。现代有些戏剧流派甚至主张剧本并不是戏剧的必要条件。有人则认为戏剧的最根本生命力在于它的“剧场性”，在于人与人的当场的“活的交流”。

关于“叙事体”与“代言体”。王国维认为“真戏剧”除了必须有剧本之外，其体裁则必须为“代言体”而非“叙事体”。所谓“叙事”，主要指扮演者以与角色有一定距离的叙事者身份进行表演；“代言”则主要指表演者以第一人称身份扮演或模拟节目中的人物。曲艺表演总是以叙事体为主，而以代言体为辅。至于戏剧，由于它的艺术特征即是扮演人物、表演故事，所以一般多是以“代此一人立言”的代言体方式进行表演。但中国戏曲并非只限于使用代言体表演方法。王国维就曾称“元杂剧于科白中叙事”。元杂剧以及后世戏曲中的“自报家门”和某些引子、上场诗、旁白、独白等，都包含有以叙事者身份介绍戏剧内容的叙事性质；曲文唱词也同样有属于叙事性质者。二十世纪三十年代以来，德国戏剧家布莱希特提出“非亚里士多德”式的“史诗剧”，又称为“叙述体戏剧”。在他的戏剧中常有“歌唱者”之类人物出现，以达到他所追求的“陌生化效果”。布氏把戏剧看作是“讲一段故事”，有似于中国说唱那样的“叙事体”。此后中外舞台上，“剧外人”自由出入于剧情之间的情况越来越常见。此类戏剧新观念，已与西洋传统写实主义戏剧大相径庭，而与中国的“写意性”戏剧精神相通了。

中外戏剧实践的新探索，戏剧观念的新突破，都为我们深入认识中国传统戏剧提供了新的视角。

叶长海

* 本文系作者于1997年5月在“韩·中传统剧国际学术大会”上的报告，题为《中国传统戏剧的艺术特征》，首载韩国“中国戏曲研究会”编《中国戏曲》第5辑。

目 录

前 言	1
第一章 戏剧的始源	1
第一节 原始时代的歌舞	2
第二节 上古歌舞的戏剧质素	6
第二章 早期戏剧	13
第一节 先秦歌舞和宫廷演艺《大武》	15
第二节 《九歌》及巫与优	29
第三节 秦汉的百戏与角抵戏	42
第四节 魏晋南北朝的歌舞戏和优戏	52
第五节 隋唐五代的歌舞戏和参军戏	64
第六节 西域及域外表演艺术的传入	75
第三章 宋金戏剧	85
第一节 宋代杂剧及其特点	88
第二节 金代院本概况	98
第三节 南宋永嘉杂剧概况	113

插图本中国戏剧史

2

第四章 元杂剧	119
第一节 元杂剧生存的社会文化环境	120
第二节 元杂剧的体制特点	123
第三节 元杂剧作家与作品概况	126
第四节 元杂剧代表作家作品	136
第五节 元杂剧的舞台艺术	163
第六节 元杂剧的衰落	172
第五章 南戏的发展	177
第一节 南戏的发展	178
第二节 元代南戏作家与作品	180
第三节 南戏的舞台面貌	202
第六章 明前期戏文	205
第一节 明前期戏文缘起	206
第二节 明前期戏文的分类及存目	209
第三节 明前期戏文作品简析	214
第四节 明前期戏文估量	217
第七章 明清传奇	221
第一节 概述	222
第二节 传奇作家与作品概况	229
第三节 传奇代表作家作品	242
第四节 传奇的体制	295
第五节 传奇的舞台演出	298
第六节 传奇的舞台美术	313
第八章 明清杂剧	317
第一节 明代杂剧概述	319

第二节	主要作家与作品	324
第三节	清代杂剧概况	337
第四节	主要作家与作品	341
第九章	清代地方戏的崛起	361
第一节	地方戏的勃兴	363
第二节	花雅之争	366
第三节	地方戏剧目概况	375
第四节	地方戏的思想性和艺术性	380
第十章	京剧的形成	391
第一节	京剧的奠基	392
第二节	京剧的诞生及“老生三杰”	395
第三节	京剧的兴盛及“新三鼎甲”	400
第四节	京剧的影响和流布	405
第十一章	戏剧组织和舞台艺术建设	415
第一节	戏班组织	416
第二节	舞台艺术的演进	418
第三节	剧场建筑	425
第十二章	近、现代戏剧	429
第一节	清末民初的戏剧改良	431
第二节	文明戏的兴起	444
第三节	京剧的繁荣——京派与海派	449
第四节	新剧种的兴起	466
后记		473

戏剧的起源



图1 新石器时代舞蹈纹陶盆
青海同德宗日遗址出土



图2 云南晋宁石寨山出土的西汉时期铜贮贝器盖滇族羽舞绘刻



图3 战国时期广西左江流域崖壁画中模拟各种动物的头饰

原始时代的歌舞

中国戏剧是综合了音乐、诗歌、舞蹈等艺术形式，进行故事表演的舞台艺术。这种戏剧形态，追溯其来源，可以直抵有文字记载和图像表达的原始时代的歌舞。如殷商时代甲骨文中记载的“老舞”。

有关原始歌舞的表演情况，在古代文献中多有保存。援引如下：

《尚书·舜典》：“帝曰：‘夔，命汝典乐，教胄子；诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。’夔曰：‘於！予击石拊石，百兽率舞。’”

《周礼·春官宗伯第三》：“司巫……若国大旱，则帅巫而舞雩。”

《吕氏春秋·古乐篇》：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕。……



图4 山东沂南北寨村东汉墓石刻龙形装扮图

帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。”(图2、3、4)

以人类文化学的目光来认识，原始时代的歌舞，本质上乃是先民们的一种宗教活动形式。作为宗教的原始时代的歌舞活动，主要是图腾、巫术和祭礼。那时，宗教的精神贯彻在先民们的全部思想意识领域和日常生活的一切方面。据此推断，上面引述的诸项舞蹈表演，分别属于图腾、巫术和祭礼这样的宗教仪式活动。

原始时代的歌舞，无论是图腾的“百兽率舞”，抑或是祭典的“八阕”之歌，巫术的舞“雩”，皆是在乐器伴奏下热烈的“舞”（两臂的摆动）与“蹈”（双脚有节奏的踏地）和倾情的呼叫或至



图5 战国时期广西花山等地崖壁画中的人物拟兽图像

诚的祈请(歌、诗和咒语)。这里所说的伴奏乐器,当然不是今日的器乐观念,而是敲打各种石器或陶器。先民们的宗教仪典,便是在这种乐器的齐鸣共奏(击石拊石)下,于苍天阔野中既舞且歌地进行的(图5)。

歌唱和舞蹈,加之作为咒语的念白或吟诵的短语即诗句——它们的交相混合,杂然不分,一体同构,是为原始歌舞的共同特征和基本形态。这种混合整一的审美观念,奠基于先民们的直觉的宇宙精神。《乐记·乐象篇》说:“诗言其志也,歌咏其声也,舞动其容也,三者本于心,然后乐器从之。”所谓“三者本于心”的“心”,即是直觉的宇宙精神。诗、歌、舞等的浑沌不分,便来源于这一精神,是这一精神在事象上的呈现。

在具体的图像传达上,我们还可以从地下的考古发掘和诸多岩画的发现中,看到原始时代遗留下来的视觉图像。如1973年考古发现的新石器时代舞蹈纹彩陶盆(图6),其上所描绘的舞蹈图案,即为五人一组,手拉手,面向一侧,做舞蹈状。他们“相与连臂,踏地为节”的活跃舞姿,几乎能让人真切

图6 青海大通上孙家寨出土的新石器时代陶盆舞蹈纹展示图



地听到铿然整齐的节奏，响彻旷野山谷的群体歌声——那或许就是在篝火冲天，各种石、陶乐器的节奏渲染下，诗、歌、舞、咒混成的祭祀仪典。它印证了古代文献资料中关于原始的歌、诗、舞结合的情况。

另外，考古学界近些年来在广西花山、云南沧源等不同地区陆续发现了一些岩画，从中可以更直接、真实地了解上古时代歌、舞、诗相结合的情形。其中云南的沧源(图7)、广西的花山、内蒙古的阴山和乌兰察布等地发现的岩画，以祭祀、狩猎、战争或军事操练等为题材内容的歌舞场面，尤为显著。气魄雄伟的战争和军事操练舞，粗犷豪迈；规模宏大的狩猎舞则激烈奔放；玄秘莫测的祭祀舞如三人舞或群体舞，表现得虔诚热烈，细致入微。虽然这些舞蹈只是一个场面、一个瞬间的记录，但凝神

图7 云南沧源新石器时代岩画
演练狩猎图



于每一幅舞蹈图像：操练舞的顿足而歌，狩猎舞的齐声呐喊，祭祀舞的翩跹舞容……这些凝固在岩上的经典场面，无疑是早已消逝了的远古时代先民们独特情思的信息遗存。

中国戏剧便孕育并诞生于原始时代的歌舞表演之中。

第 2 节

上古歌舞的戏剧质素

图 8 印度 18 世纪的绘画梵剧
《沙恭达罗》



无论东方和西方，戏剧的生成大约都走着一条相同的路径，即源于宗教活动和诗、歌、舞的综合形式。例如亚洲地区的古代印度梵剧（图 8）和欧洲地区的古代希腊戏剧，都是从远古宗教歌舞中衍化生成的。古希腊戏剧即是源于酒神颂，是从祭祀酒神狄俄尼索斯的歌舞仪典中演变成希腊

最初的戏剧样式的；而当时的祭祀即歌舞活动，同样是诗、歌、舞混成杂陈的。如祭祀的歌队环绕着狄俄尼索斯酒神祭坛，诵念赞美酒神的赞美诗，并起舞和放声高歌，以表达对酒神的无比崇敬之情。据说这种诗、歌、舞相结合的祭祀活动，是完全在沉醉和迷狂中进行的。这即是后世所谓的酒神精神吧！古希腊戏剧便诞生于这样的歌舞形态之中，古印度的梵剧也大略如此（图9、10）。

然而，古印度梵剧和古希腊戏剧早已湮没无闻，不复得见，后世的戏剧形态，如19世纪的西方话剧，已和古希腊戏剧相去甚远。但是自从瓦格纳力倡综合艺术以来，英国的约翰·盖茨、美国的保罗·格林、法国的克洛岱尔等戏剧家，分别以“综合艺术”、“交响戏剧”、“总体戏剧”等名称进行几种表演艺术门类相综合的戏剧尝试性工作。这项工作波及到欧洲的许多国家和地区。后来，有人据此称之为“三T艺术运动”。意即这种戏剧是由诗歌艺术（Tichtkunst）、音乐艺术（Tonkunst）和舞蹈艺术（Tanzkunst）三者综合而成。



图9 古希腊喜剧《特洛伊的海伦之诞生》（瓶画）



图10 古希腊剧场遗址



图 11 当代欧洲音乐剧《猫》
音乐剧即诗、歌、舞高度综合的产物

瓦格纳的戏剧理想，复活的不过是远古的艺术思维方式；这种艺术思维方式来自于先民们的无意识表达——直觉的宇宙精神。这表明，凡是出于本源性的人类精神的创造，即使逾越千万年也不会消亡。

从一个具体的形态看，可能会在特定时期内消亡，但构成它的基本要素，却会以别的方式、面目存活。这几乎就是人类精神状况的写照。当消亡了的形态重又在艺术家意识深处浮现时，其实那恰是对直觉的宇宙精神的沟通。在他看来，似乎是全新的形式创造，但其实那是早就曾经存在过的（图 11）。

瓦格纳没有见过中国戏剧是什么样子。他不知道、也很难知道，古希腊戏剧形态在艺术史上消亡之后，在世界范围内，唯有中国戏剧虽脱胎于母体，却还保守着母体所给予的一切，至今仍活跃在戏剧舞台上，并以自己独特的艺术魅力，为世惊诧。因此，我们研究中国戏剧，考察它的始源，原始时代的歌舞是不能忽视的。

原始歌舞混合整一的美学取向对中国戏剧形态的直接作用自不待言；但是，由于原始歌舞独特的形式系统的构成是巫术与原始宗教性质的，也就是

说,原始歌舞的综合样态不是单纯的形式,而是内蕴巫术和原始宗教的概念,所以说到底,原始歌舞之所负载的乃是初民存在论意义上的在世的不如意和苦难。可用《周易·系辞传》中的一句话为其作注:“作‘易’者,其有忧患乎?”因此,原始歌舞表现的无论是哪一种母题,其指向大抵是关于存在、苦难、灵魂的质询。如生命的迷茫、现实生存的艰难、灵魂获得庇佑或救赎的祈请等等(图12)。正是基于这种思想情感的表达,原始歌舞才无不具有特定的情境和由之带来的相对的情节性——这就极为重要地暗示了戏剧要成就自己的品格所必具的质素是什么。

从特定的情境规定上看,我们常常会误读先民们的戏剧性的祭祀活动已然是戏剧的表演了。的确如此,原始歌舞具备了人物(非代言体的祭祀者),事件(观念的内容,如祭天、礼神等),情节(如祈望丰收或解脱灾厄的“八阙”^①,《礼记》中记述的“八蜡”^②之



图12 内蒙古阴山岩画中的祈祷者

① 八阙:即八首乐曲。上古初民祭典时的歌舞名目。它们是:载民、玄鸟、遂草木、奋五谷、敬天常、达帝功、依地德、总禽兽之极。见《吕氏春秋·古乐篇》。

② 八蜡(zhà):上古祭典,所祭有八神,即:先啬、司啬、农、邮表畷、猫虎、坊、水庸、昆虫。见《礼记·郊特牲》。



图 13 新疆呼图壁新石器时代
崖刻画生殖舞蹈图



图 14 纪元前七世纪的内蒙古
阴山岩画杀祭



图 15 《三才图绘》刊汉角抵图



歌舞),还有环境(祭坛。如像辽宁红山文化时期的祭坛那样),诸如此类。尤其像表现生命繁衍母题的“生殖舞”(图 13)和“葫芦生人”传说的图像,简直可视为戏剧了。

比上述史料更为具体生动的是岩画的形象记录。如内蒙古阴山岩画中的“杀祭”(图 14),其场面为生祭者被杀掉后,尸体和鲜血淋漓的头颅被抛在一侧,以作为向神灵敬献的牺牲;然后再通过起舞歌唱,礼敬神灵。整个图像呈现的场面,极富动感,完全能够使人联想到杀祭前和整个杀祭的过程。如此暴虐的生人祭典,令人想到古罗马角斗场骇人的格杀。如以戏剧的眼光去看,那不啻是一场血淋淋的“残酷戏剧”。

另如在新疆库鲁克山和昆仑山地区的岩画中,分别发现“角抵”图像。其场面为双人舞蹈:一幅为角抵者一饰羽、一饰尾,两臂外挽,一手相牵,动作协调。一幅为角抵者均有尾饰,右边一人左手平伸,头饰牛角。两幅“角抵”图,都十分生动传神,稚拙有趣。南梁任昉《述异记》上说:“冀州旧乐名《蚩尤戏》,其民三三两两,头戴角而相抵,即角抵之戏,盖其遗制也。”(图 15)



图16 山东临沂汉墓帛画角抵图

又说：“蚩尤牛耳，须如剑戟，头有角，与轩辕斗。”(图16)任昉所记述的与岩画所描绘的图像极相仿佛。那么，盛行于汉代的角抵之戏，考其来源，新石器时代的岩画便是它的先声了。

此外，在有关记述原始时代歌舞的古代文献和岩画的图像传达上，都能够发现，大凡歌舞者身上都有一定的装饰物。如头顶牛角、饰羽、手执牛尾、着兽形服等。显然，这些装饰物是具有摹拟、装扮形象的意义。唐代杜佑曾在《通典》一书中揭示说：“故圣人假干戚羽旄以表其容，发扬蹈厉以见其意。”这里的“表其容”、“见其意”，应该是指歌舞具有的摹仿性和情节意义。

但是，原始歌舞的宗教祭祀性质，制约着它实现向戏剧形态的本质性转变。亚里士多德认为，戏剧“是对行动

的摹仿，而不是行动本身”。原始时代的歌舞虽然具有摹仿的性质，但它还不是审美静观之物，也就是说，它尚未能从现实活动中独立出来而成为纯粹的表演。作为祭祀仪式，歌舞者的行动实际上还属于“行动本身”，尚未能转换为纯粹代言体，即对“行动的摹仿”——演员的表演。（虽然后世中国戏剧的代言体并不纯粹，但那已属另外的意义。）所以，还不能称其为戏，但已属戏剧的前期形态。即便如此，这种前戏剧形态的歌舞却因此而获得了有戏剧意味的形式。这种有戏剧意味的形式，要待到人对自身的正视，也就是把投向超验的彼岸目光，回转到人间的屋檐下，注视当下的自身时，戏剧便秉承着初民始原的智慧，而以原始宗教歌舞极高明而圆满的样态诞生了。

早期戏剧



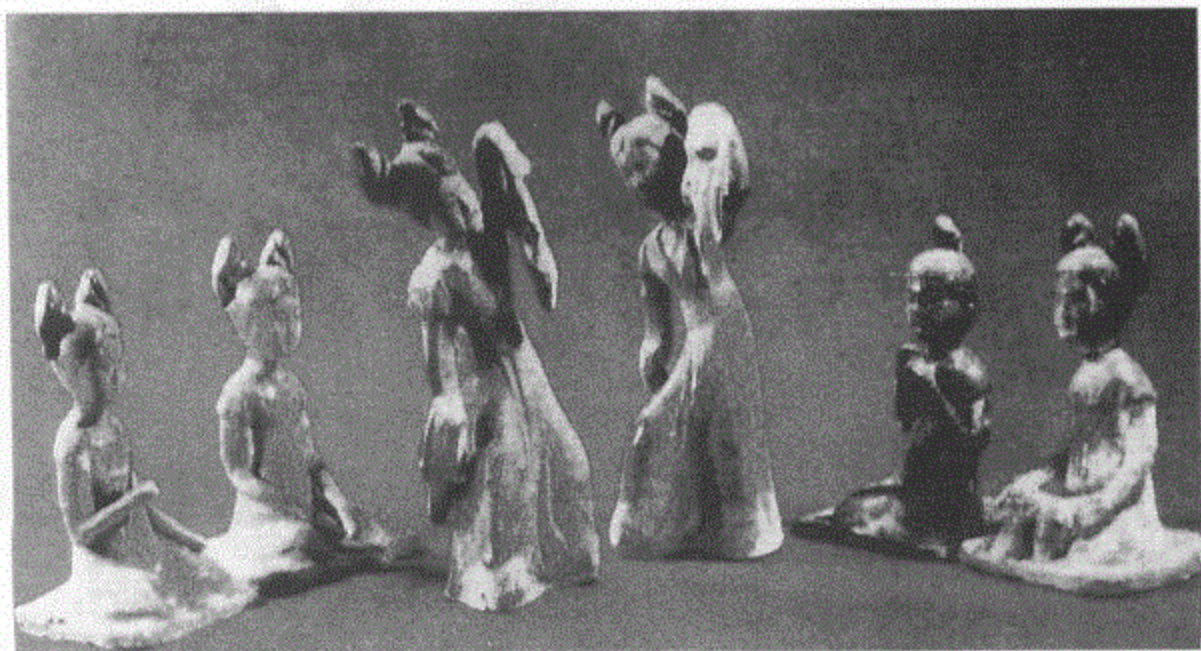
图 17 陕西宝鸡西周持环舞蹈铜人

中国早期戏剧的出现，在时间上，约当公元前十一世纪上半期，结束于公元十世纪中期，持续了两千年。其间历经周、秦、汉、六朝、隋唐、五代等几个朝代的更迭。

纪元前十一世纪上半期，正值西周亡殷后励精图治的前期。与周人理性觉醒相伴生的中国早期戏剧——以《大武》为代表的宫廷演艺——作为理性觉醒表现的戏剧样式出现。

秦汉时期，有散乐兴起，且广被民间。六朝承继秦汉的散乐，深入发展，迨至隋唐五代，诸项表演艺术繁荣发达，其中尤以歌舞为盛。有唐一代的歌舞，兼融前代及其他民族的艺术成就，光被遐迩；它为后来戏剧的进一步发展，提供了更为丰富的想像和内容(图 18)。

图 18 陕西礼泉唐郑仁泰墓乐舞俑



周人所建设的古代精神文明成为后世传统文化追溯的历史渊源，戏剧亦然。周代歌舞化的宫廷戏剧的文化范式，虽然隐匿于后来愈益发达的歌舞之中，但是它所兼具的戏剧资质，却像一个超形质的、具有强大功能的灵魂，在杂陈的歌舞表演中寻找新的躯体，并在不同时期改头换面地表现出来。在《大武》的戏剧精神影响下，中国早期戏剧至少在形态上呈现出多元发展的趋向。

第 1 节

先秦歌舞和宫廷演艺《大武》

坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，
值其鹭羽。坎其击缶，宛丘之道。
无冬无夏，值其鹭翥。

这首诗引自《诗经·宛丘》。诗中描写的是陈国民众在宛丘城下击鼓

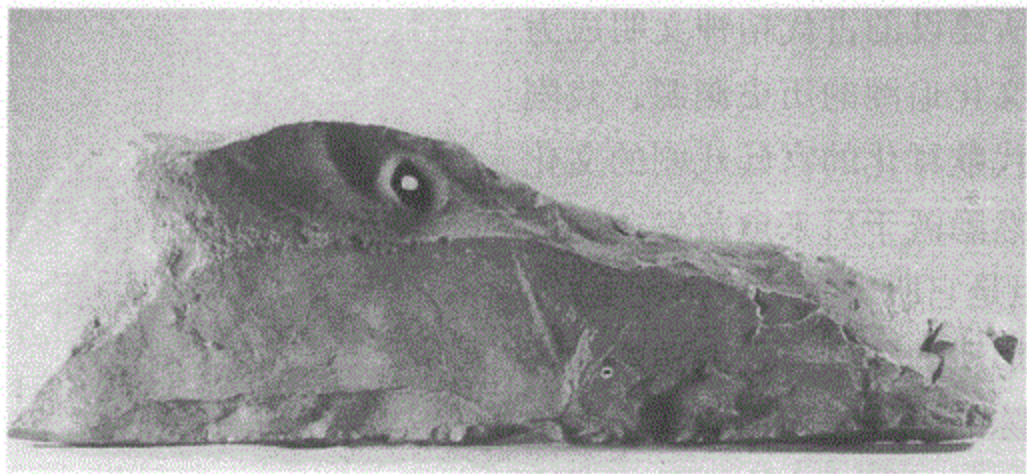


图 19 山西襄汾县陶寺的夏代
特磬

奏乐，手中拿着鹭鸶的羽毛，不分冬夏集体跳舞的情形。显然，这是原始社会全民性祭祀歌舞的遗风。正如原始时代没有什么风俗能比歌舞祭祀的风俗更普遍一样，在社会进入文明时代之初，负载着原始宗教内容的歌舞习尚，仍然是全社会所共同需要的（图 19）。

先秦的《诗经》三百篇，是历时五百余年（西周到春秋中叶，约公元前十一世纪—公元前七世纪）的诗歌总集。据《史记·孔子世家》记载：“古者，诗三千余篇。”可知现有的诗三百不过是上古三千的什一。如此之多的诗作，并非我们今日理解的形诸文字的诗，而是和乐的歌词。故《墨子·公孟篇》说：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”这是说诗不仅是入乐的，而且是备以歌舞的（图 20）。上面所引的《宛丘》，即是其中之一。

先秦的歌舞——以商周论之，根

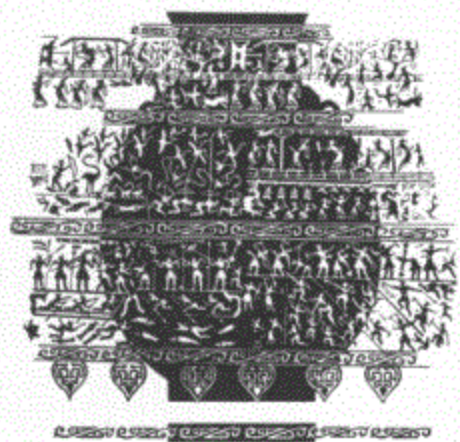


图 20 四川成都百花潭战国时期宴乐渔猎纹壶线描图

据史料，可归为四种类型：一、六代舞。据《周礼·春官·大司乐》所载，六代舞是：“舞《云门大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”《云门大卷》是黄帝时的，《大咸》是尧时的，《大韶》是舜时的，《大夏》是禹时的，《大濩》是商代的，《大武》是周代的。六代舞属于宫廷大戏，传说是周公旦摄政期间，集中了前代乐舞编制而成，其目的是用于礼乐制度。二、帔舞、羽舞等持道具的歌舞，人舞。帔舞是因舞蹈者手拿五彩丝带而得名。羽舞是由舞蹈者手持半分開的鳥羽而得名。周代曾把宮廷歌舞分為“文舞”和“武舞”兩類。《詩經·邶風·簡兮》中描述了這種表演情形：“碩人俣俣，公庭萬舞。有力如虎，執轡如組。左手執翬，右手秉翟，赫如渥赭，公言錫爵！”文舞手持羽毛或樂器，武舞則持兵器，如盾、斧之類（圖21）。人舞即長袖舞（圖22、23）。三、散樂。亦即民間歌舞，是流傳在社會上的各種形式的歌舞，內容極為豐富。四、四夷之樂。即其他部族的歌舞。

由此可以推想，先秦朝野歌舞之繁盛、普遍，何止三千！三千者，不過言其多也。

令人值得注意的是：如此之多的詩篇何以只剩下三百篇？孔子刪詩之事，後世曾多有質疑。姑且同意孔子刪



图21 西汉滇族羽舞



图22 美国哈佛大学佛格博物馆藏周代玉舞人

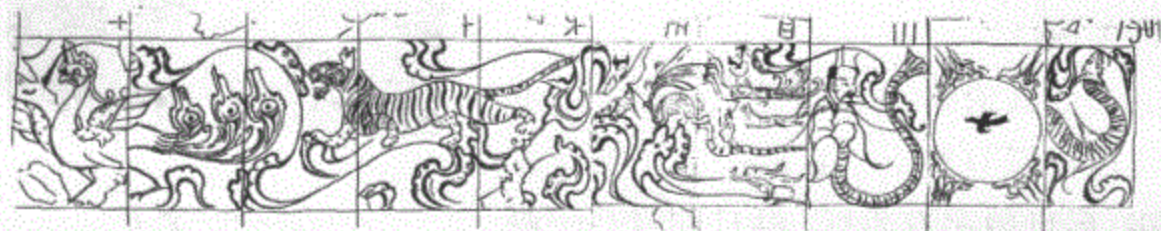


图 23 周代玉舞人



图 24 湖南长沙马王堆一号汉墓中的漆棺彩绘二龙穿壁图

图 25 洛阳西汉卜千秋墓壁画升仙图



诗一说，那么，孔子缘何删诗？司马迁认为是“去其重，取可施于礼义”者。其意即诗的保留与删除，是以其是否符合礼义为原则的。也就是说，三千篇诗中有二千七百篇是不合乎礼义的。这未免让人惊诧。这样就要进一步说到什么是“礼”。

《礼记》中说：“（西周）武王崩，成王幼弱，周公践天子之位以治天下。六年，朝诸侯于明堂，制礼作乐，颁度量，而天下大服。”周公旦在摄政七年中，影响最为深远的政绩就是制礼作乐。“周公制礼”早已成为历史定论。礼，起源于原始先民的宗教仪式活动，其仪式活动演变为礼，据《国语》说，是从颛顼开始的，即对天上（神）的事情，只有颛顼和专职“司天以属神”的“南正”才管得（图 24、25）。由是开启了宗教仪式向“礼”转化。以此看来，礼的萌生是以区分等级为前提的。其中的问题本质，就是对现实和人伦的注意。今人樊树志在其《国史概要》中指出：礼的本质和确切含义是“异”，即差异。所谓差异，就是明确和确定等级社会（尊卑、贵贱、长幼、

亲疏等) 人际关系的伦理秩序。这便是周公旦制礼的根本所在。然而, 周公旦制礼, 完全是基于最现实的人事认识。“殷鉴不远, 在夏后之世!” (《诗经》) 这种警示, 使周人不再像殷人那样“先鬼而后礼” (《礼记》), 一切均依据于鬼神的考虑。因此, 周公旦的制礼, 进行的乃是一场意识形态领域里的革命: 由天命鬼神向现实人的精神转向。这一转向的哲学表述, 即是人的理性之觉醒。从文化学的意义上分析, 就是人与自然的合一、相应关系开始崩解、断裂, 转为天人两分; 直觉的宇宙精神渐趋沉沦 (图 26)。

回过来说, 不管孔子是否删诗, 从“古者诗三千”到诗三百, 无疑正应该是人的理性觉醒的结果, 也就是说, 是按照是否符合人的理性精神而裁剪诗篇的。这恐怕更接近于历史的真实。

根据文化史所透显的规律, 伴随着人的理性之觉醒, 周人必定要在艺术上寻找到某种能够足以正视人的价值和力量, 观察到人的存在和怎样存在的形式——于是, 戏剧就在这样的背景下诞生了。无论是印度戏剧还是古希腊戏剧, 在戏剧发生学上都应作如是观。

此一时期的中国早期戏剧, 便是以西周辉煌的宫廷大戏《大武》为其代



图 26 周文王像



图 27 《诗经·周颂·清庙之什》

表,而《诗经·周颂》中的《武》等诸篇章,就是当时《大武》演出的舞台文本(图27)。

《大武》是西周最早的戏剧作品，作者是周公旦。据《吕氏春秋·古乐篇》中说，《大武》是周公旦根据武王指示而创作的。时间当在武王克殷(公元前 1027 年)不久。《大武》以现实生活为内容，直接表现的是武王率周军伐商、商朝覆灭这场改朝换代的巨大的社会现实(图 28)。全剧描写的即是武王率军伐殷取得胜利，继而进兵征服南方，开辟疆土、安定天下的故事。基本情节的构成，《乐记·宾牟贾篇》曾有简略但颇为清晰的记述：

子曰：“……夫乐者，象成者也。总干而山立，武王之事也；发扬蹈厉，太公之志也；武乱皆坐，周召之治也。且夫《武》，始而北出；再成而灭商；三成而南；四成而南国是疆；五成而分，周公左，



图 28 武王伐商的利簋铭文

釋文
 賦(武)征商，佳(惟)甲子朝，歲
 鼎，克聞(誓)厥又(有)商。辛未，
 王才(在)麇白，易(賜)又事(司)利
 食，用乍(作)盧公玉尊林。

召公右；六成复缀，以崇天子。夹振之而驰伐，盛威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至也。”

这是孔子对《大武》内容的解释。全剧共分六场：第一场写武王大会诸侯，誓师伐殷；第二场表现武王统领的军队在牧野与殷军会战，并击败殷军，占领殷都朝歌，殷亡；第三场、第四场是描写周军继续向南进军，平定了南方的边疆地区；第五场表现周公、召公分别统治东方和西方；第六场表现周军班师还朝和对武王的崇敬之情。《大武》全剧的“脚本”保存在《诗经》里，一般认为，《诗经·周颂》中的《我将》、《武》、《赉》、《般》、《酌》、《桓》等篇即是。而上述孔子对《大武》演出情形的复述，则客观上弥补了《诗经》缺失的舞台演出部分。如此两相补足，使我们能够对《大武》有了进一步认识(图 29)。

《大武》固然是以战争为题材的，但通过对战争的描写，表现的却是领导这场战争取得胜利的英雄武王。如《武》的歌唱：

於皇武王！无竞维烈。允文



图 29 西周形势图

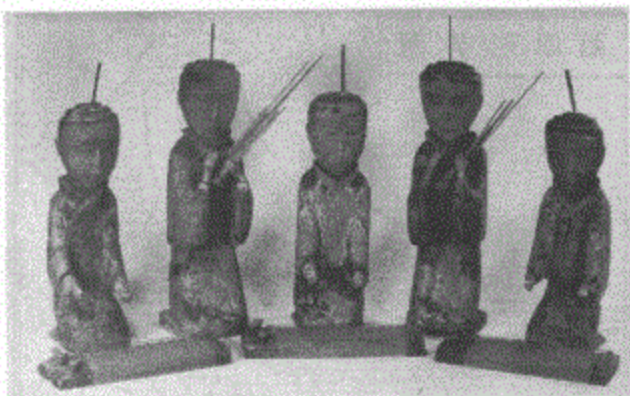


图 30 湖南长沙马王堆出土的乐俑

文王，克开厥后。嗣武受之，胜殷遏刘，耆定尔功。

因此，全剧并不把血腥的沙场鏖兵作为伐殷成功的场面加以渲染和赞美，而是通过宏大的场面和雄伟的气势，表现武王仁的威仪、德的震慑力量是取殷代之的根本原因。剧的全部情节表现，都是环绕着对武王的赞颂——英雄的主题而不是神的主题展开的。可以说，《大武》是武王思想精神的体现，武王是全剧的灵魂。而武王作为全剧表现和赞美的现实人物形象，这在周以前的舞台上是从不曾有过的。这一崭新的、现世人的形象的出现，正是周人理性觉醒的艺术（即戏剧）体现。另外，此剧的剧名，是直取武王庙号为名，称“大武”。大者，伟大、雄伟之意也。《大武》之名，即是对武王的赞颂。

《大武》的舞台演出，充分体现了作为“导演”的周公旦的舞台创造性。如在表演形式上，《大武》高度运用原始宗教歌舞时空自由的特性和由此派生的虚拟化表演。从前引孔子关于《大武》表演的情形介绍中，可知《大武》的表演形象主体是由群体演员扮演剧中的周军，用以体现或实现对武王英雄

形象的间接塑造。如周军持盾岿然不动、威武如山(“总干而山立”),以示强武雄威;举袂顿足,勃然怒介(“发扬蹈厉”),以震慑商军;众人皆纷纷跪下(“武乱皆坐”),以示国泰民安;木铎振响,将士们挥动兵器向敌军出击(“夹振之而驷伐”),以保卫国家的安全。这些情节的演进和场面的变化,主要是通过场面调度和队形变化完成的。其表现方法,应该很像或很具有汉字“六书”中的指事、象形、会意、假借等构筑字形的方法。这种方法是表现性的,并有着强烈、鲜明的象征意义。象征性是上古艺术普遍共有的特征。《大武》因其情节的丰富,使用的象征性表现手法就更为充分。表现的、象征性的方法,乃是自由的舞台时空天性使然。由此也就决定了它必然是虚拟化和程式性的表演方式。从描述《大武》演出情形的相关史料中,不难见出表演者的表演都是虚拟性的和一定程式化的,并且规范的程度很高,运用得也相当圆熟。剧中的环境转换,如周军从盟津到牧野再到南方等时空的变化,孔子表述时用“再成”、“三成”等“成”字述之,这“成”字,就是“变”或“变化”义。这“变化”之义,应是指通过舞台时空自由和虚拟化的表演得以实现的。

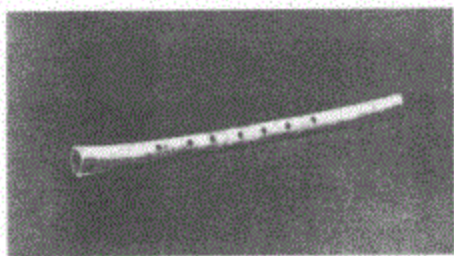


图 31 原始社会的骨笛 河南舞阳

《大武》的舞台表演,似是先于或高于剧本文学的,这种情况很不同于古希腊戏剧舞台受制于剧本文学的现象。中国古典戏剧一直也不曾去改变舞台的优先地位(如关于元杂剧对白的缺失问题之研究)。这应是《大武》奠定的传统吧!《大武》的表演,是否有人物的简单科白,已不甚清楚。它的剧本文学——唱词(诗),是由表演者(或歌队)在音乐的伴奏下演唱的。这个方面,可能很近于古希腊戏剧有歌队演唱的情形。

《大武》的音乐是非常丰富的。乐队的组成已很完整。据史料记载,周代的乐器已达七十种(图 31、32),具备了打击乐、管乐和弦乐,也有了较系统的音乐理论,即宫、商、角、徵、羽五声的确立。这对于(音)乐本位的早期戏剧的发展和壮大,无疑有巨大的推动作用。

上述对《大武》的介绍,更多的是以今日的戏剧眼光作出的。一些学者认为,《大武》仍然具有神巫的性质。这是不能否认的。但是,神鬼崇拜观念的淡化,人的地位的提高即理性的觉醒,并居于现实社会的主导地位,亦是事实。《周易》卦辞中说的“天行健,君子以自强不息”,就是周人精神状况的写照。宗教的地位由从前高居于人的头上,下降为对人的辅佐之功用,并不因



图 32 击编钟图(战国)

此否定宗教的社会地位。《易经》之被周代统治者用作国家意识形态的基础，便是最好的说明（图 33）。不仅如此，这种意识形态也体现在艺术领域，如《大武》的创作便是显例。也就是说，《大武》作为周人理性觉醒表征的戏剧形式，这仅是认识《大武》的一个方面，还不等于对它的深层把握。要进一步认识《大武》，还必须了解对作成《易经》与有功焉的周公旦创作《大武》所必然渗透的《易经》意识。当我们进入到这个层面去诠释《大武》时，可能就会在人类文化学的意义上与它的本义沟通，进而认识戏剧作为周人的一种存在方式所含蕴的精神意向。

孔子所描述的《大武》的情节内容及其场面的调度、表演等，能够让人捕捉到，那正暗合了《周易》卦象图式的某些重要信息。

首先，依据《周礼》的规制，只有天子才有资格使用“八佾”这种规模的乐舞。八佾，即乐舞由八个行列构成，每个行列八人，共由六十四人组成舞队。《大武》就是由六十四人进行表演的。孔子批评鲁公“八佾以舞《大武》”可证之。周公旦用六十四人创制的《大武》，则正合《易经》的六十四卦筮占术的数字要求，而舞台展示出来的表演图像，可能就和《易经》的卦画



图 33 汉熹平石经《易经》



图 34 伏羲先天八卦图



图 35 文王后天八卦图

或卦辞、爻辞有关——通过全体演员的上下场、队形变化、各种形体动作等场面调度，编成和演示本剧内容的一套卦画符号系统，并通过这些符号系统，传达出卦、爻辞的意义（图 34）。当然，这种卦画即符号系统的表达，它的意义指向，应是紧紧依附于外部展现的情节过程。这将是周公旦富有深刻寓意的表现手法（图 35）。可试作进一步分析。

孔子在叙述《大武》的情节时，曾说到两个方位，值得特别的注意：一个是北（“始而北出”），一个是南（“三成而南”、“南国是疆”）。这是揭示《大武》的舞台表演设计使用《周易》及其筮占理论的关键。孔子说“且夫《武》，始而北出”，指出周军伐殷是从北方出发的。这个北，不是普通的方位指称。在卦象上，北系《坎》卦（☵）；《坎》卦象征水，其卦辞主题是指万物的肇始，这里隐喻周人国运兴起。同样，孔子接下说周军挥戈南下，这里的南，在卦象上，是《离》卦（☲）；《离》卦象征火，南属火。如是北水南火，依据阴阳五行理论之说，水克火，事则圆满成功。周军伐殷征南国胜利成功的情节构成，体现的正是《易经》这一卦象图式。而水与火又构成《既济》一卦（☵☲），《既济》的卦辞主题是完美、圆满。全剧表现周军夺取殷的天

下,又平定南方,文治武功,四海归一,“盛威于中国也”,因此结局圆满,天下太平。

另外,水的事物形质因其柔软而含有“顺”义。取“顺”义,似是指周人的看法,即以周代商乃是顺天而行,奉天承运。同时,对于舞台表演而言,其时空行云流水的变化,亦如水的流动(图36)。

再者,《大武》全剧共由六场构成。此处的六,要视其为象征阴(--)阳(一)二爻组成的六爻似更恰当(图37)。六爻是由八卦两两重叠,可变化为六十四种各异的卦画符号。那么,六场戏是六爻之义,六爻与表演者六十四人(卦画)之关系,正合乎《易经》的爻与卦,而其情节的变化,则是卦画符号或卦辞含义的铺排、推演。由此可见,周公旦作剧,是在超验的神秘主义观念的思考下,凸显出符合天道的人的精神。其构思的深远幽玄,绝妙的意识与运用,都是令人赞叹的。

周公旦的“戏剧创作”,以《大武》为其代表之作;同时,他还改编了许多传统的歌舞作品。据《周礼》记载,表现周以前的《云门大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》等宫廷歌舞作品,是周公旦为建立礼乐制度而创作的。此说略去了一个过程。《吕氏春秋·古



图 36 《太极图》

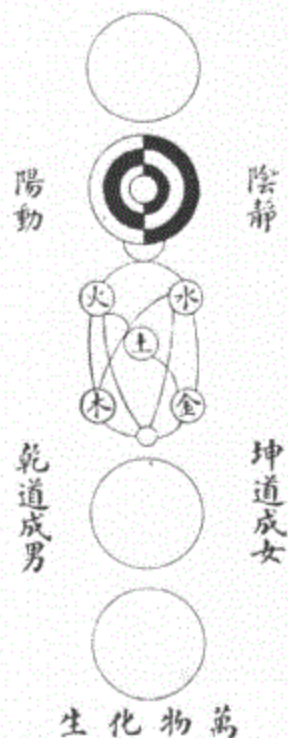


图 37 太极图

插图本中国戏剧史

28

乐篇》说：“乐之所由来者尚矣，非独为一世之所造也。”这里说的“尚矣”，当推至原始时代的歌舞。周公旦与上述歌舞的关系，应该是改编更确切，如果说是他的创作，那是站在对作品性质改变的立场上说的。这就说明，周公旦的改编是有明确的目的和意义的。也就是说，周公旦对《云门大卷》、《大咸》等作品的改编，是利用旧形式，即原始的宗教祭祀形式，在思想内容方面弱化神鬼崇拜观念，按照周人建立的人间意识进行戏剧化的改造。这种改造，有可能是对宗教祭祀形式犹如“旧瓶装新酒”式的戏剧化的运用和处理。但由于史料的匮乏，这方面的更多情况已不得而知。

通常人们把周代的《大武》等，都认作舞蹈作品，在这里，我们却要把它视为戏剧。关于对上古时代艺术的认识问题，的确存在着如分析哲学家维特根斯坦的“家族相似”说。但是，相似中的区别，往往是拿后世的眼光去衡量的。所以，对于戏剧概念的理解，需要纠正两种流行的看法：一种是以西方的戏剧观念来衡定中国戏剧，另一种是以今日的戏剧观念去匡范古代戏剧。这种以西律中、以今律古的戏剧机械论，均不利于对戏剧多样性的评价和认识。在反对泛戏剧论的同时，充分注重文化的民族性及其被决定的戏剧

品格或个性，就会更接近不同形态的戏剧特质。至少在对周代戏剧的认识上即如此。“戏剧是一个变化的概念，它既具有历史的规定性，也具有历史的流动性。”建立在“由以音乐为本位”，并“以演唱声律论贯穿始终”^①的中国戏剧的独特特征，早期戏剧《大武》便充分具备了。在这个意义上，准确地说，《大武》是一部完满的、对中国后世戏剧具有奠基意义的史诗剧创作。

第 2 节

《九歌》及巫与优

我们说，以歌舞为主体的中国早期戏剧，在它的起步之际，便呈现出

^① 叶长海：《中国戏剧学史稿》，上海文艺出版社 1986 年版，第 9 页、15 页。

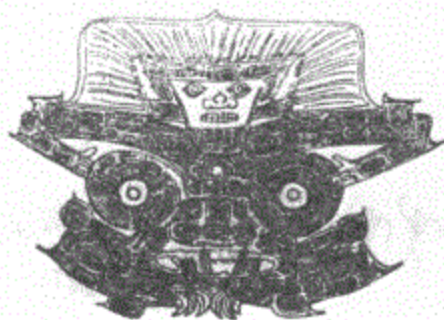


图 38 浙江余杭反山出土的新石器时代玉琮神人兽面纹



图 39 湖南长沙陈家大山战国时期楚墓帛画——巫师与灵鸟神兽图

多元发展的趋向。宗教剧即是其中的一种。

宗教剧源于原始社会的歌舞祭祀仪式(图 38);到了奴隶社会时代,则由巫覡在原始宗教歌舞的基础上,创造出宗教剧。

宗教剧在上古社会是一种最普遍的文化现象,即使是在中古社会或晚近的相对不发达地区,仍很普遍。宗教剧的表演形式根据不同地区的文化环境而有悬殊的差异,名称亦不相同。如在北方,自古以来,民间通常称为“跳神”,近世也叫“单鼓舞”或“跳单鼓”,南方的学名则称“巫舞”。人们往往剧、舞不分,笼统称之,皆因中国剧、舞合一而“家族相似”之故。这里主要介绍南方作为宗教剧的所谓的“巫舞”(图 39)。

巫覡祭祀歌舞在先秦时期,曾广泛流行于民间(图 40)。但到了春秋战国时期,人对自身的确认不仅导致百家争鸣、处士横议之风高张,也使人们在处理与鬼神的关系上,基本保持着孔子所表示的“事鬼神而远之”的态度。然而南方的楚国,却巫风炽盛,未曾减弱。《汉书·地理志》说:“楚地信巫鬼而重淫祀。”究其原因,今人刘大杰在《中国文学发展史》中分析说:“一方面固然是导源殷商文化的影响,同



图 40 云南沧源新石器时代的岩画舞蹈场面

时也因为那种高山大泽、云烟变幻的自然环境，宜于那种神鬼思想与宗教迷信的保留与发育。”《九歌》就是在这样一种宗教文化背景下，育养于民间、经过楚国文人屈原之手的全面改造，而形成的一部最具代表性的宗教剧。

《九歌》之名，古已有之。《山海经·大荒西经》中说：“夏后开上嫫于天，得九辩九歌以下。”这个神话传说表明，《九歌》从夏启时代就流传了。屈原与《九歌》的关系，宋人朱熹在《楚辞集注》中有很好的看法：“荆蛮陋俗，词既鄙俚，而其阴阳人鬼之间，又或不能无褻慢荒淫之杂。屈既放逐，见而感之，故颇为更定其词，去其泰甚。”最初汉代学者王逸也发表过类似的意见。屈原（约公元前340—公元前278）是中国文学史上的第一位文人作家（图41），他改编创作的《九歌》是我们迄今所见到最早的、也是第一部由文人创作的宗教剧。

《九歌》的戏剧之思，在于人的宗教生命的现世情感形式。据此，我们可试作它在当时的演出设想。全剧共十一场：第一场《东皇太一》（图42），展现的是生命与天神共舞的欢乐。第二场《云中君》，表现的是对美好物事逝去的无奈和惘然若失的感伤。第三场《湘君》和第四场《湘夫人》，传达出的则是两情相爱不成、欲罢不忍的情感



图41 明代陈老莲设计木刻插图《屈子行吟图》



图 42 《九歌图·东皇太一》
元张渥

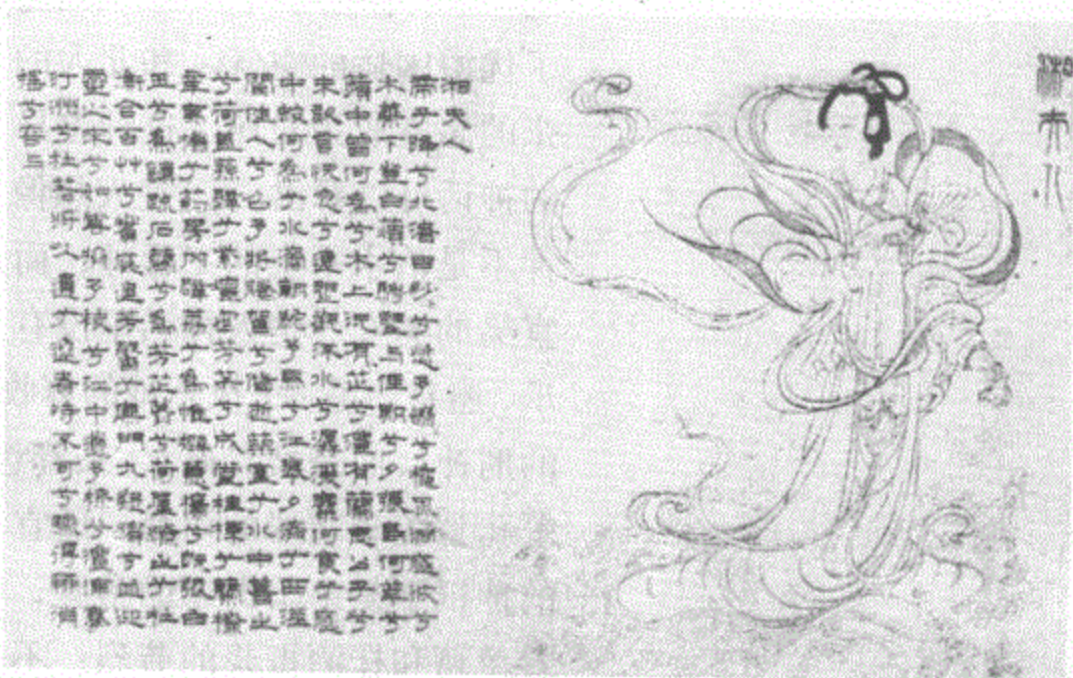
处境。而第五场《大司命》、第六场《少司命》抒写生命无常、俯仰之间的感叹。第七场《东君》，是生命理想的追求。第八场《河伯》，是关于精神世界的询问，第九场《山鬼》，写内心深处的寂寞和孤独。第十场《国殇》，表现建功立业的人生和这种人生将得到超度而获得永生。第十一场《礼魂》，为送神之曲。

对于《九歌》，需用一种更自由的戏剧眼光才能接近和辨认它。全剧共十一场，看上去像似由各个不相连属的短剧组成，其中既无中心事件，又无统一的故事情节；其实不然。诚如艺术的本性是自由的，戏剧的形态当然也会以多样性表现出来，如今日的后现代戏剧与古典主义戏剧之别。《九歌》是关于生命的宗教最高形式的人间诗

性情思,就像《离骚》、《九章》一样,寄寓了屈原对个体生命现实状况的独特感受。在场次的关系构成上,则呈现出插花式的繁复和丰满。剧中的天神(东皇太一)、云神(云中君)、爱神(湘君、湘夫人)、命神(大司命、少司命)、日神(东君)、河神(河伯)、山妖(山鬼)、人鬼(阵亡将士)组成了充满热烈浪漫色彩的天上、地下、人间三界的表演场景,不仅极具宗教剧应有的外部特质,而且通过具有深刻忧伤、富于美的遥远哲思的人物形象的塑造,获得了思想上和精神上的完整一致。

《九歌》的人物形象塑造,细致、丰富、生动,突出的特点是着重于人物内心情感的深度揭示。如《湘夫人》(图43)中塑造的湘夫人,柔肠百转,凄切哀惋:

图43 《九歌图·湘夫人》
元张渥



帝子降兮北渚，目眇眇兮
愁予；嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木
叶下。

《少司命》中的命运女神，却有一
颗孤寂的芳心：

入不言兮出不辞，乘回风兮
载云旗。悲莫悲兮生别离，乐莫乐
兮新相知。

《山鬼》中的女山神情感的孤独
绝望：

山中人兮芳杜若！饮石泉兮
荫松柏，君思我兮然疑作？

雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮
又夜鸣；风飒飒兮木萧萧，思公子
兮徒离忧！

《九歌》中塑造的形象，具有鲜明的南方地域特点。对此，现代史家张荫麟曾在《中国史纲》中有过生动的描述，不妨移用于此：“楚人的生活充满了优游闲适的空气，和北人的严肃紧张的态度成为对照。这种差异从他们的神话可以看出。”“楚人想像中的河神不是治水平土的工程师，而是含睇宜笑的美女。楚人神话里没有人面虎爪、遍身白毛、手执斧钺的蓐收（上帝的刑神），而是披着荷衣，系着蕙带，张着孔雀盖和翡翠的司命。适宜于楚国的神祇不是牛羊犬豕的膻腥，而是蕙肴兰藉和桂酒椒浆的芳烈；不是苍髯

皓首的祝史,而是采衣姣服的巫女。”

《九歌》中的唱词,在表现手法上与全剧的浪漫风格相适应,是充分的意象化和象征性的。不仅情绪缠绵、词彩缤纷,而且桂酒椒浆、幽花芳草,和《楚辞》其他作品一样香醪扑鼻,直抵心脾。但不同的是,《九歌》全然沉浸在宗教的氛围里,其铺设的瑶席玉瑱,醇烈的薏肴兰藉,以及荪壁辛夷、白芷香兰等超然出尘之物,都是用以表现与溷浊的世俗绝然不同的天国灵界的清雅高洁。人物的幽怀愁绪是从这灵界中呈显出来的,形式虽属灵界,但性质却根植于俗世向往彼岸的心灵终极。

《九歌》的表演,是由巫觋充当演员的。巫觋是以降神为职事的宗教人员(图44),女曰“巫”,男称“觋”。对此,王国维在《宋元戏曲史》中说:“盖群巫之中,必有象神之衣服形貌动作者,而视为神之所凭依。”这个分析是正确的。根据《九歌》文本提供的各场内容,我们能够很容易地分判出每一场次的表演情况。如第一场,是由祭者(巫觋)歌述降神的祭典排场,赞美至高尊神东皇太一。接下去各场逐次祈请被祭祀的神灵出场。每场都有请神、迎神和扮饰神灵的巫觋。巫觋的装扮,无论是托以神灵,抑或本行当的巫觋角色,都是熔叙事、代言、抒情诸体于一炉的



图44 人骨巫觋纹

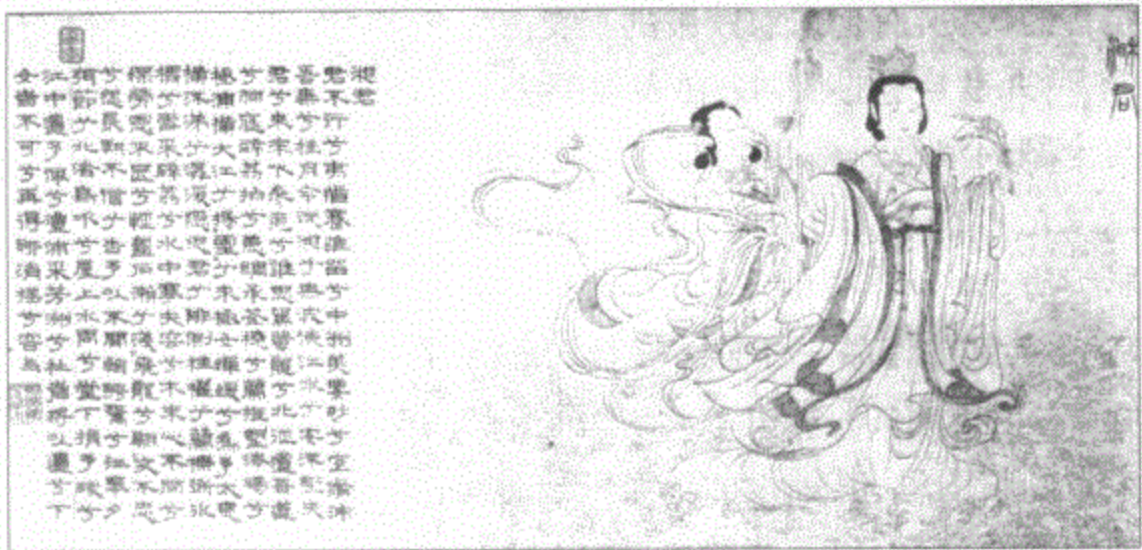


图45 《九歌图·湘君》 元张渥

“方便体”；其表演因为是再现神灵，那一定是高度的逼真而又自然。诸场有明确的彼此、宾主等人物称谓，演唱则有单人唱、对唱、分唱、帮唱等形式。如《大司命》、《少司命》中的演唱表演，就是命神与祭者(巫)的对唱。此种演唱，不是非人物的纯然情绪的演唱，而是人物形象的塑造。这也正是中国戏剧最通用的表现人物的手段。

在表演形式上，如《湘君》(图45)、《湘夫人》、《山鬼》等场，是独角戏；《大司命》、《少司命》、《东君》、《河伯》等场，是二人戏；《东皇太一》、《国殇》等场，则是群戏。每场戏的各种不同表演形式，都具有歌、乐、舞的综合特点。所谓“灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康”，便是《九歌》的演出场景。

总的来说，《九歌》到了屈原手里，这一时期的宗教剧才达到了最高水

平,取得了最高成就。

另外,这个时期还有一种称做“傩”的表演形态,是值得重视的宗教剧的雏形(图46)。

傩的表演,是一种逐鬼除疫的宗教仪式。据当代有关专家考证,傩的表演起源很早,大约在原始时代就有了;到了周代,傩表演盛行。傩之名,是因为驱鬼时要发出“傩、傩、傩”这种可能是诅咒的语音而命名的。它的表演特点是由一名领舞者装扮成驱鬼逐疫辟邪的神像,称为“方相氏”。他头戴黄金四目假面,身着黑色上衣,披熊皮,穿红裤,一手操戈,一手执盾,率领由12个人——身着兽皮、头顶兽角扮成的12种动物,跳着《方相舞》,表演《十二兽》舞,口中呼着“傩——傩——”之声,进行驱灾逐鬼。在12兽后边,还跟着120名少年组成的傩队,名叫“傩子”(图47、48)。



图46 古“傩”字甲骨文版片

图47 河南洛阳出土的汉代画像石方相神

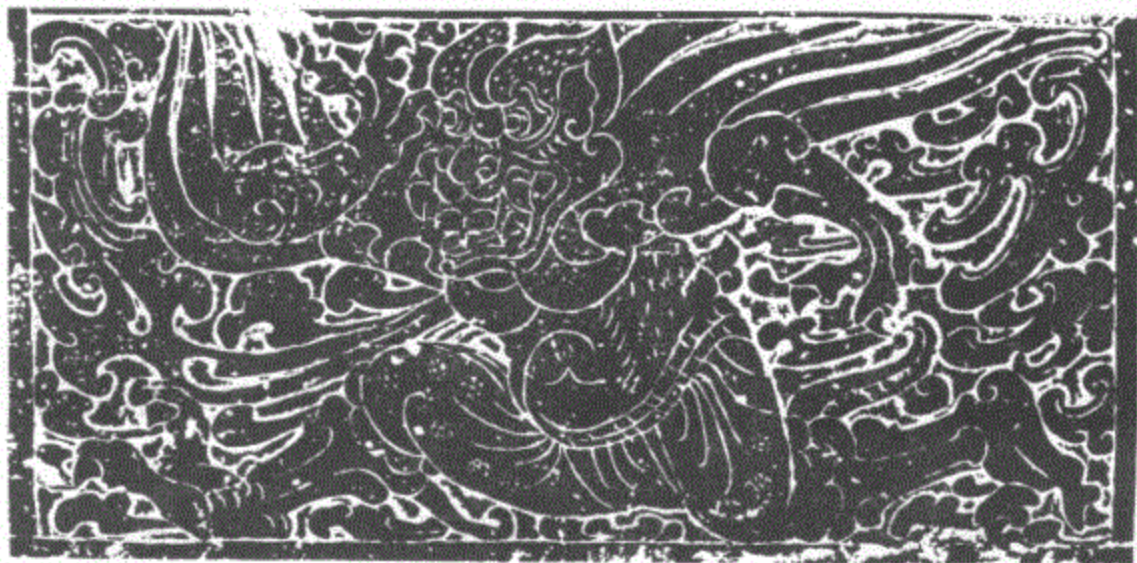




图 48 河南郸县东汉墓石棺大傩图

傩的表演作为一种雏形宗教剧，在后来的发展中，有了音乐和歌唱，并被彻底戏剧化了，成为中国戏剧中影响最大、持续最久的宗教剧种类的代表。

在中国戏剧发展的早期，出现了最早的“演员”——巫和优。巫是宗教剧里的演员，优是非宗教剧里的演员。但有的戏剧史家认为，优脱胎于巫。其实不然。这种看法混淆了宗教剧和非宗教剧的区别，其原因是在中国以往的戏剧史研究中，宗教剧是被漠视和忽略的，所以才有优脱胎于巫的误见。

“巫”一直存活在宗教剧里。巫的来源很早，大约距今一万年之久，人类进入新石器时代的时候就有了。在那个时代，伏羲、女娲、神农（三皇）即是氏族的大巫（氏族长）。黄帝、炎帝、颛顼、帝喾、尧、舜等，既是原始部落最著名的氏族首领，又是那些部落中最大的巫。可以说，巫即是氏族长，氏族长亦即是

巫,可谓是“政教合一”最古老、最原始的形式了。据《金史》记载,1115年女真族首领阿骨打为反抗辽国的民族压迫,在决定起兵伐辽的誓师大会上,即是以巫的身份,当众作法,并挥刀自刃其面,鲜血淋漓,碎首誓众,以激励全体将士。当时女真族正处于原始社会晚期。阿骨打以巫的身份割面誓师之举,可以视为远古巫的遗绪。

“巫”在《说文解字》中释为“女能事无形,以舞降神者也,象人两袖舞。”在甲骨文中,巫的象形字即是一个祭祀时作舞状的舞者(图49)。进入奴隶社会,随着社会分工的扩大,出现了专司祭祀活动以歌舞降神的巫。这样,就有了以祭祀为目的的、像《九歌》那样的宗教剧。巫于是成了宗教剧中的最早出现的表演者——宗教剧演员。

如前所述,巫的表演形式根据不同地区的文化环境而有悬殊的差异,他们的称谓亦有不同。南方多称巫;在北方,最晚是在宋、金以来,巫职人员则多被称作“萨满”。“萨满”,是通古斯语,汉译为“极其疯狂激动的人”。同样,作为沟通人与神的使者,她(他)们是北方萨满祭祀——宗教剧中的演员。宋人徐梦莘《三朝北盟会编》是汉人著作中最早记载萨满活动的文献。书中说:“萨满(亦作珊蛮)者,女真语,

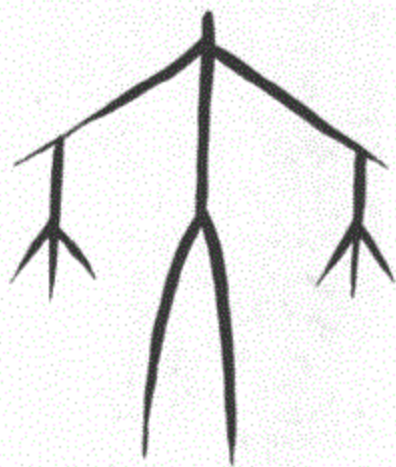


图49 殷商甲骨文“舞”字
摹自《簠室殷契类纂正编》



图50 鄂温克族的萨满



图 51 赫哲族萨满及其神鼓鼓面

巫姬也。”清代何秋涛《朔方备乘》中描写萨满时说：“降神之巫曰萨麻，帽如兜鍪，缘檐垂五色绦条，长蔽面，绦外悬二小镜，如两目状，著绛布裙，鼓声阗然，应节而舞。”(图 50、51)

“优”则是最早的职业演艺人员，大约出现在周代，由贵族豢养起来的。优有“倡优”、“俳优”之分：倡优以表演歌舞为主，俳优则长于滑稽讽刺，以幽默表演为主。优都由男子充当，这和巫中有男有女不尽相同。

关于“优”的表演活动，史料中多有记载和详细描述。如《国语》中的优施，《史记》中的优孟、优旃等，都是当时著名的优人。这些优人生活在宫廷中，侍奉于君主身边，以供娱乐之用。但他们也经常以幽默、滑稽的表演，起到充当谏官的作用。如“养鹿”、“漆城”、“优孟衣冠”等，都是很有名的故事。也可能他们是君主身边的“弄臣”，常能借助娱乐表演来表达政见，这才引起史家的注意而被记载下来，从而使我们得知他们表演的大致情况。如“优孟衣冠”，是讲春秋时楚国优人孟，模拟已故宰相孙叔敖的故事。这个故事记于司马迁《史记·滑稽列传》：

楚相孙叔敖……病且死，属其子曰：“我死，汝必贫困。若往见优孟，言‘我孙叔敖之子也。’”居

数年，其子贫困，负薪，逢优孟，与言曰：“我孙叔敖之子也。父且死时，属我贫困往见优孟。”优孟曰：“若无远有所之。”即为孙叔敖衣冠，抵掌谈语。岁余，像孙叔敖，楚王左右不能别也。庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊，以为孙叔敖复生也，欲以为相。优孟曰：“请归与妇计之，三日而为相。”庄王许之。三日后，优孟复来。王曰：“妇言谓何？”孟曰：“妇言慎无为，楚相不足为也。如孙叔敖之为相，尽忠为廉以治楚，楚王得以霸。今死，其子无立锥之地，贫困负薪以自饮食。必如孙叔敖，不如自杀。”因歌曰：“山居耕田苦，难以得食……。”于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀，后十世不绝。

从这段故事里，我们看到优孟对已故孙叔敖生前形象的模拟。这种人物形象表演，虽然目的不是演戏，但是，表演者不是普通的人，而是一个以表演为职业的优，因此他再现的孙叔敖，是经过了对孙叔敖很长时间的体验后再重现出来的；他的表演是为了让庄王重新回忆起孙叔敖为相治楚的功劳，由此也就确立了其表演的主题和目的，那就是劝说庄王莫忘旧。所以，他

插图本中国戏剧史

42

的表演是从优的立场出发进行的人物再现。所谓优的立场,即是遵循表演的格式进行表演:装扮特定人物,不仅有“说”,还有歌唱。若从这个角度看去,“优孟衣冠”当然是戏剧的表演了。

优以滑稽调笑为主,同时又能歌善舞,装扮人物进行表演,因此而成为中国最早的专业演员。他们的出现和存在,为后来中国戏剧的发展准备了强有力的后续力量。

第 3 节

秦汉的百戏与角抵戏

秦汉封建帝国的创立和重建,在思想领域和社会环境方面,为中国早期戏剧带来了新的发展机缘。

秦统一六国时,秦始皇曾在咸阳大规模地广置宫苑,把各地表演艺术集中于京师,进行演出。《史记·秦始



图 52 河南南阳地区出土的汉代画像石舞乐出巡图

皇本纪》记载，秦每灭一国，就在咸阳造一座模仿该国的宫殿，并以该国的女乐、倡优充之。这不只是单纯的娱乐性需要，而是用以表现帝国初创的威仪，同时也是包括嬴政在内的秦人的一种生活方式。因此，秦王朝虽二世而亡，国祚不延，但表演艺术却因帝国初创之时的需要，而得以促进和发展。

汉代大一统帝国的重建，使表演艺术获得了空前的繁荣(图 52)。这是因为高祖刘邦鉴于秦朝专任刑法、为政苛暴的教训，采取了轻徭薄赋、与民休息的方针，并在思想意识形态领域提倡以“无为”为本的黄老之学。黄老无为思想的流行，创造出文景之治这样一个太平安康的社会局面。及至武帝之时，经济发达，国力更加强盛。表演艺术在这样的社会环境中，其繁荣程度可想而知。

这里所说的表演艺术，即指“百戏”(图 53)。百戏，是汉代对表演艺术

图 53 河南南阳地区出土的汉代画像石舞乐百戏





图 54 四川成都杨子山出土的
汉画像石观伎图

的统称,也叫“散乐”、“角抵”(“角抵”之名始于秦时)。百戏包括了一切表演艺术,举凡歌舞表演、具有杂技和竞技性质的吞刀、吐火、跳丸、扛鼎、爬竿走索、角力、扑跌等等(图 54、55、56、57)。戏剧艺术自然是其中的重要一



图 55 山东沂南出土汉画像石七盘舞



图 56 山东沂南出土汉画像石戏车



图 57 山东沂南出土汉画像
石戴竿之戏

项,但并没有独立出来。秦汉的恢宏气魄表现在审美观上是“以巨为美,以众为观”,因而才会有各种表演艺术的济济一台。用百戏杂陈的表演,创造出无所不包的审美观赏效果,符合这个时代的美学要求。这种情况一直持续到宋代,才算告一段落。

百戏演出情况,大抵是趋于平民化的。这可能是与当政者汉初庶民出身的皇帝刘邦和一群从社会底层打出来的布衣将相们的民间习惯有关。百戏的平民化,汉前期通常都是在广场聚众演出。《汉书·武帝纪》中记载:元封三年(前108)春天,在长安举办百戏的演出,周围三百里以内的人们都赶来观看。这类演出很频繁,有时皇帝还用这样的演出招待外国君主和使者。后来,由宫廷主持的大规模的百戏集演也不断增多;而仕宦豪富之家蓄倡优、演百戏,以供宴设宾客之用,也多了起来(图58、59)。中国早期戏剧在这百戏杂陈中的演出记载,见于汉代辞赋家张衡的《西京赋》,其中一段是描写长安平乐观的一次百戏演出中戏剧的表演场面,即《总会仙倡》和《东海黄公》。

《总会仙倡》是一出优美浪漫的以神话为题材的戏剧。剧中展现的是



图58 山东沂南出土的汉画像石击鼓的女乐

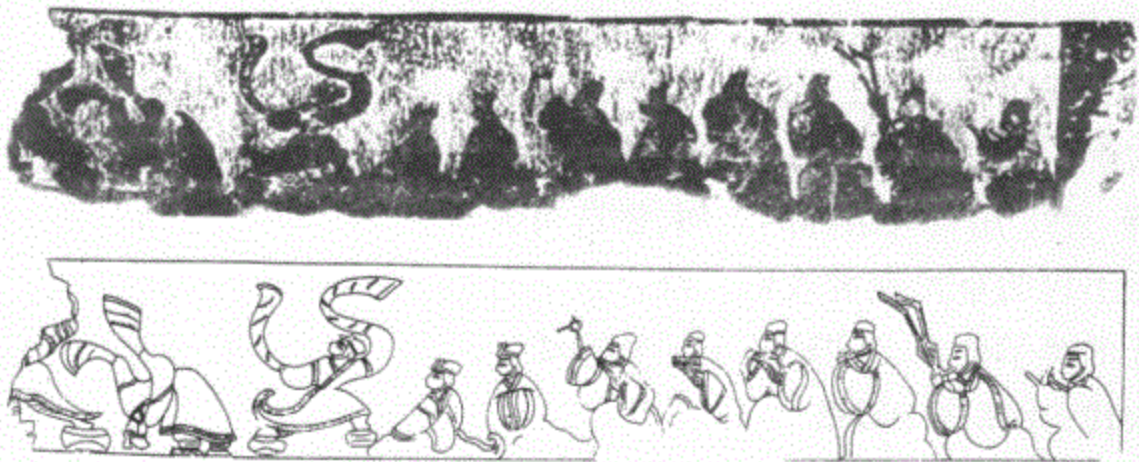


图 59 东汉山东画像石鼓舞和伴奏乐队及其摹本

一个景色幽美的仙境，许多神仙相聚一处，豹、黑等在白虎、苍龙的音乐伴奏下率先起舞；娥皇、女英则合着舞蹈引吭长歌，她们的歌声清扬婉转。指挥者洪涯仙人，衣装华丽而引人注目。戏剧情节进行之中，忽然天气变化，“云起雪飞”，雷声震震，响彻整个天空。

张衡所记述的这个《总会仙倡》，是被组合到了百戏之中演出的。从赋中描写的剧中场面可以推知，娥皇、女英等仙人和各种动物，都是由演员扮演的，同时根据剧中的情境规定，还使用了一些舞台装置，并取得了一定的剧场效果。

《西京赋》中描写《东海黄公》，虽然只有二十四个字，却把全戏完整地表现出来了：

东海黄公，赤刀粤祝。冀灰白虎，卒不能救。挟邪作蛊，于是不售。

东晋葛洪在《西京杂记》中对此记述颇详：“有东海人黄公，少时为术能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛绶束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏。”

《东海黄公》的出现，许多戏剧史家多用今天的戏剧眼光打量它，认为表演中有人虎相斗和人被虎所伤害的情节，并有相应的装扮，如黄公头裹红绸，身佩赤金刀，白虎即可能由人扮虎形。这样有人物、情节、冲突、结局的演出，已是中国戏剧的开端了。其实准确地说，《东海黄公》是中国早期戏剧在秦汉时期出现的又一个品类。如果说神话剧《总会仙倡》承继的是《大武》歌、乐、舞的戏剧精神，那么，《东海黄公》则是中国早期戏剧多元发展的另一类形态，即以竞技——角抵为主要手段的舞台表演(图 60、61)。因此，这里仍沿用戏剧史家们的普通称谓，叫它“角抵戏”(图 62、63)。



图 60 角抵图



图 61 汉双舞俑

图 62 河南南阳地区出土汉画像石象人斗兽图





图 63 河南南阳地区出土汉画像石象人斗兽图

角抵戏《东海黄公》虽以角抵为主,内容写的却是一出人生悲剧。剧中通过黄公英雄少年与衰朽残年的生命对比,折射出人生如寄、生不永固的生命哲思。恰如《古诗十九首》中所咏叹的那样:“浩浩阴阳移,年命如朝露。”但黄公是一个硬汉,他不肯屈服于自然生命的法则。他的过度饮酒,即是对自然生命法则的抗拒,结果却反而糟蹋了身体。他的伏虎之举,大有英雄末路的人生苍凉和悲壮;而终为虎所杀,则表示抗争失败,最终为自然力量所消灭。《东海黄公》所表现的对个体生命的关注,是早期戏剧最有代表性的一部。张衡在赋中对黄公的评论,可能是从对统治者热衷于迷信方士道术的抨击出发,而作了显然是社会学的理解。在至今仍保存的汉代南阳画像石拓片及汉代畋猎琉璃纹拓片里,可见人与虎相斗的图像,无疑与《东海黄公》有关。这说明无论是就思想还是就表现样式言之,《东海黄公》在中国戏剧史上都有非常重要的意义。

属于《东海黄公》一类的角抵戏,还有很著名的《蚩尤戏》。《蚩尤戏》初

见《史记·乐书》，之后有南梁任昉的《述异记》所载，宋代陈旸《乐书》亦记冀州有角抵表演事，陈元靓《事林广记》还绘有角抵戏图，足见其地位之高。《蚩尤戏》是表现黄帝与蚩尤大战的故事。前面曾介绍过史前新疆地区的岩画，即是《蚩尤戏》的原始版本。秦汉时期《蚩尤戏》作为戏剧样式在百戏中表演，大约相当于我们今天说的改编历史剧。

秦汉的俳优与倡优活动，基本上包括在百戏之中。但从目前现有的资料看，优的活动尚局限于宫廷，他们参加百戏演出，也只是属于在宫廷中表演的小型百戏，如四川成都市郊出土的百戏画像砖《宴乐百戏》所反映的那种小规模百戏演出。据《汉书》记载，宫廷里的优人很多，种类也不同，有“常从倡”、“常从象人”、“秦倡员”等名称(图64)。这时期的优人表演，有了新的变化，即把滑稽调笑的对象转向了官吏(图65)。唐段安节在《乐府杂录》中谈到参军戏的源起时说，参军戏“始自后汉馆陶令石耽。耽有赃犯，和帝惜其才，免罪。每宴乐，即令衣白夹衫，命优伶戏弄，辱之，经年乃放”。这是宫廷优人表演的全新形态。它不像从前优与皇帝或国君那样，即仅向皇帝或国君提供单一的滑稽表演，而是进入了



图64 优的表演



图65 优的表演

戏剧化的表演。这种戏剧化的表演即滑稽戏，其激进性在于优被指定为充当一个具体人物，不再是以象征性为主导的表演。这是具有突破早期戏剧形态、直逼近世戏剧的先锋之举，因此说它是全新形态的戏剧。

优的滑稽表演——滑稽戏，是与生长于民间的角抵戏不同类别的早期戏剧。滑稽戏滋生于宫廷大内，是属于皇帝身边的娱乐项目，始终不脱离优的最初功用。它的不断向戏剧方向的演进，实是来自客观环境即百戏表演的影响，同时也是优本身的特质所决定的：他们必须在内容和技术方面，不断地丰富和加强自己的表演能力。所以我们从《三国志·蜀书·许慈传》中了解到优的新表演：蜀国有两个学士，名许慈、胡潜，时常忿争，形于声色。一次宴会上，刘备让优人“假为二

图 66 河南南阳地区出土汉画像石优的对舞表演图



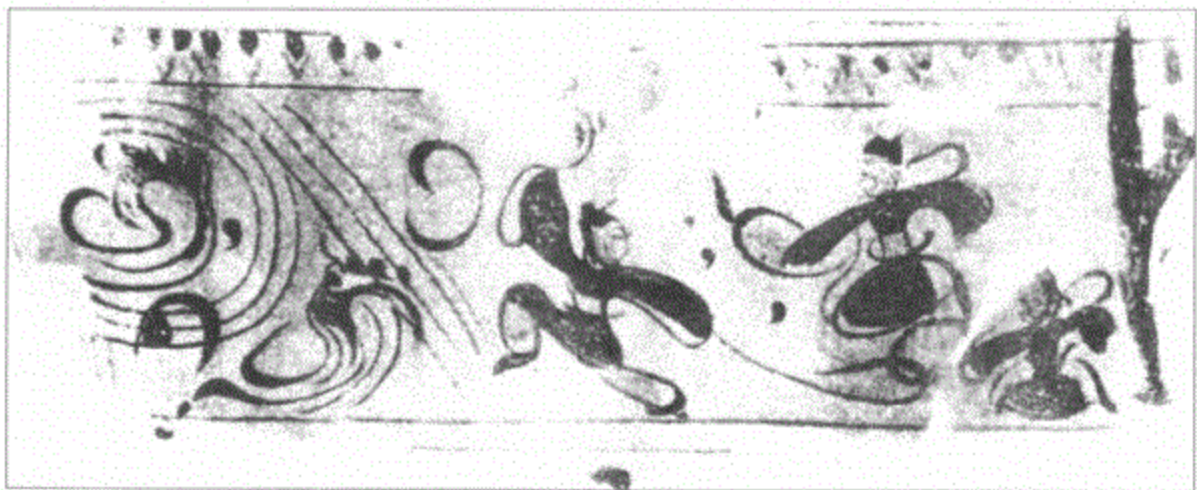


图 67 甘肃武威磨嘴子出土汉代漆樽舞蹈图

子之容，效其讼阍之状”，“初以辞义相难，终以刀仗相屈”。即开始口头争论，最后是用刀杖对打起来了。可见这个滑稽戏的对打场面，吸取了角抵戏的表演形式，宫廷滑稽戏因之不断地得到丰富(图 66、67)。

秦汉时期的中国早期戏剧特征是，一方面呈多元态势，一方面是表现形态的激进性。所谓激进性，是指某种戏剧形态在一个时代或一定阶段相对稳定之后，它的蜕变形态已奔赴到了另一个时代寻找自己的稳定身形；而前一个时段上的戏剧便成为人类精神史的遗迹，永远凝固在那里了。在戏剧历史的发展长河中，就是这相对的不稳定性，构成了自身的历史。究其原因，主要是社会生活内容的丰富和复杂化，使戏剧要不断地去寻找和选择新的质素来重新确定自己。这是来自戏剧内部的永恒运动，即保持自我生生不息的维新运动。戏剧是在内部诸

要素的恒常蜕变与生长中获得生命的永不衰竭。观察中国的早期戏剧,这一艺术规律表现得尤为活跃、凸显。

汉代的音乐是很发达的。汉武帝时专门设立了“乐府”机构,作为采集和管理音乐歌舞的部门。乐府部门的工作相当富有成效,其中包括采集到的大量的民间乐曲,如“相和歌”、“歌戏”等等,它们对后来戏曲在歌唱、音乐方面具有重要的影响作用。

第4节

魏晋南北朝的 歌舞戏和优戏

魏晋南北朝的三百多年,是在战乱和分裂中走过来的。这期间,只在西晋初期有过短暂的统一,而后是南北分治。南方先后有宋、齐、梁、陈几个朝代的更替,北方则有“五胡十六国”和

北魏、东魏、西魏、北齐、北周等数个主要由少数民族掌握的政权。在战争频仍、血火交进中实现的民族大融合，也必然是一场各族文化艺术上的大融合（图 68、69）。



图 68 南北朝古佛座乐舞图及其舞蹈细部摹本

在这个历史时期，中国戏剧与其所处的动荡环境相反，进入了一个缓冲地段——创造的积累时期。从戏剧史的流程上看，它的积累可视作为盛唐戏剧的铺垫和准备。这个时期的主要特点是：歌舞相兼的小戏作为一个突出的品类，从百戏中进一步鲜明、彰显出来，它秉承了乐本位的基本特质，与优人之戏——滑稽戏一道，成为两个最大的戏剧类型。滑稽戏保持前代的基本特征，并有新的动向。曾经活跃一时的角抵戏，在被滑稽戏不断借鉴并吸收所用后，逐步淡出。另外，这个时期的剧目以短戏见长，且有量上的

图 69 河南邓县出土的南北朝乐舞画像砖



增多。像《九歌》那样的宏篇巨构是个特例,这一时期没有,唐代也不曾产生。

歌舞相间的小戏是孕育于百戏即散乐之中的;或者说,百戏之于歌舞戏是一种必然。本时期的散乐活动,不仅上承秦汉百戏杂陈的演出风尚,而且由于诸如匈奴、羯、鲜卑、氐、羌等少数民族人居中原,使得诸少数民族的艺术与汉民族艺术交融互渗,加之佛教与道教之盛行,亦借助艺术形式广宣教化。因此,灵俗两界,情思灿然(图70),歌舞百戏尤为炽盛。这在《三国志》、《周书》、《魏书》、《南齐书》等史书中多有记载。如《隋书·音乐志》记述北周的歌舞活动:“及宣帝即位,而广召杂伎,增修百戏。鱼龙曼衍之伎,常陈殿前,累日继夜,不知休息。”(图71、72)同书还记



图70 河南巩县北魏石窟寺飞天



图71 陕西礼泉出土北周供礼歌舞图

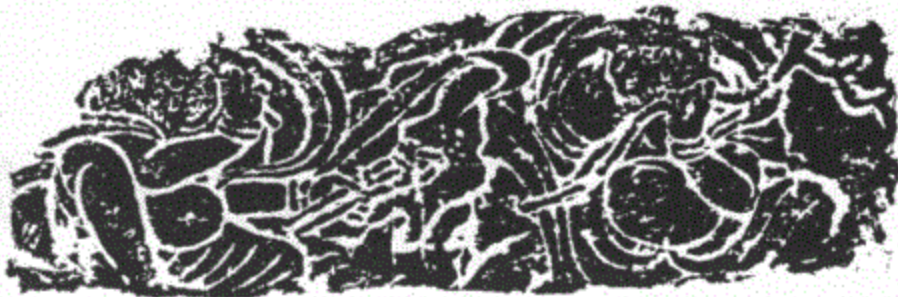


图72 陕西西安卧龙寺北周歌舞夜叉图

述北齐宫廷演出百戏时，各类节目多达一百余种。而佛、道两教也经常是“梵乐法音，聒动天地；百戏腾骧，所在骈比”（《洛阳伽蓝记》）。或“大陈杂戏，令京城士庶纵观”（《北史·周本纪》）。歌舞百戏作为人们的存在方式，在社会生活中居于一种特殊的位置。

歌舞戏首先见于《宋书·乐志》和《隋书·音乐志》。剧目是《公莫舞》和《礼毕》等。它们在晋代就已演出了。《公莫舞》敷演“鸿门宴”项庄舞剑事。“公莫”即是戏中表现项伯以衣袖护持刘邦、请求庄公莫伤汉王之意。《礼毕》表演东晋大臣庾亮生前的事迹。这两个剧目，都是由演员装扮人物进行表演的。它的演出恐怕要比记载的远为复杂，但都属于小型的歌舞相间的戏剧品种。比这种规模要大一些的、属于秦汉时《总会仙倡》一系的吉祥戏是《上云乐》。《上云乐》表现的是一个名叫老胡文康的长寿仙人，因感天子之圣明，故率门徒及由人扮的凤凰、狮子、孔雀等，来向天子祝寿朝贺。此歌舞剧一直受到戏剧史家们的重视，认为主角老胡文康的蓝眼睛、高额头，蛾眉临髭，高鼻垂口，白发红鬓的面部化妆，以及有念诵、歌舞和调笑诙谐的情节表演，具备了戏剧表演的属性。其实，《上云乐》就是一个带有一



图 73 《兰陵王》 日本藏



图 74 兰陵王舞面 日本藏

定神话色彩的戏剧；只不过因为它戏剧性不强，仅流于祝寿朝贺的喜庆层面，即相当于后世演戏时正戏前的开场戏（亦称“帽戏”），如《天官赐福》、《喜溢寰区》之类的吉祥戏——所以才把它称为“吉祥戏”。《上云乐》不同于《总会仙倡》，它是后世吉祥戏即“开场戏”的先声，后世吉祥戏的演法（如清代宫廷戏演出时的开场戏《万花献瑞》、《迓福迎祥》、《喜溢寰区》等），大多都是照它的模式传承下来，各代只是稍加变动即行搬演，足可见其生命力之强。

本时期还出现了三个在戏剧史上颇具影响力的剧目，即《大面》、《拨头》和《踏谣娘》。

《大面》（图 73），亦称《代面》，即戴面具（图 74）的戏剧表演。据唐崔令钦《教坊记》说：

《大面》出北齐。兰陵王长恭，性胆勇而貌若妇人，自嫌不足以威敌，乃刻木为假面，临阵著之。因此戏。亦入歌曲。

《旧唐书·音乐志》记载更为详细：“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常著假面而对敌。尝击周师金墉城下，勇冠三军。齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容。”这是以战争为题材的戏剧（图 75）。剧中塑造的



图 75 兰陵王舞图 日本《信息古乐图》局部（十二世纪）

兰陵王因其貌美而饰假面对敌的戏剧情节,其所埋藏的题旨,来自于它那很接近美学概念的剧名——“代面”,即假面。真假、美恶,是全戏环绕的核心。从社会历史层面上看,南北朝时代频繁的改朝换代和战乱、杀戮不断的社会现实,迫使人们把真实隐去,代之以虚假(或是近于恶的)才能保护住自己。从深层的个体存在言之,表现的是人的生存被扭曲,不能或无法面对自我本真的险恶处境。《大面》托之以战争,演的却是人生于乱世的哀音。这就是全剧表演效果的内在依据。其实,假面表演人们早已从商周时傩戏的表演中已有领略,故不足为奇。在书法艺术已臻纯青、佛像艺术充满象征意蕴、百戏表演已趋精湛的时代里,北齐的《大面》能够被古史一再提及,必是因其寄寓深隐,只是后人多不察罢了。

《拔头》,又称《钵头》(图 76、77)。
唐段安节《乐府杂录》记载说:

《钵头》,昔有人父,为虎所伤,遂上山寻其父尸。山有八折,故曲八叠。戏者披发,素衣,面作啼,盖遭丧之状也。

对此《旧唐书·音乐志》也有记载,说《钵头》来自西域,还有“求兽杀之”的情节。剧中表现的是一名西域少年,他在舞台上通过虚拟化的走圆场,来



图 76 《钵头》面具 日本藏



图 77 《钵头》舞 日本《信息古乐图》局部(十二世纪)

表示环境的空间转换。他的每段歌唱，则表示走过几层山路的情况。歌唱——规定情境的叙事和抒情，虚拟表演——动作的连续（至少是八次以上）、大幅度变化（景随人变），人物装扮——头发散披，身着白色或黑色的孝服，满面泪水的悲痛表情：无论是在意境的创造，还是在情绪的表达方面，都堪称是中国早期戏剧创造的最为出色的舞台艺术。

《钵头》产生于何时，在戏剧史上一直没有确切的年代考证。唐代杜佑的《通典》把它与《大面》、《踏谣娘》等剧作为同一时期的作品，应当不错。认为它出现于胡汉互化的南北朝时期是较为合适的。但不管早于还是晚于此时，《钵头》所表现的对生命的深层感受是穿越时代的。《钵头》塑造的是一位尚武者的动人形象。他的动人之处在于对生命的无限深情——为感性的个体生命价值护卫。他“披发，素衣，面作啼”的深重悲哀的舞台形象，使全剧弥漫着感人的天伦之情，散发出人间深切的骨肉之亲。全剧所表达的丧亲之痛，体现了南北朝时期社会动荡不安、充满战乱杀伐的生存环境中，人情薄如纸，生命如草芥的现实状况。因此，其丧亲之悲，表现的是浓厚的父子亲情。我们虽然不清楚“曲八叠”的咏

唱内容,但“山有八折”的舞台表现方法,亦足以通过八次的反复表演,传达出失父者绵绵无尽的悲哀。剧写的是一己的深切之情,表现的意义却十分深远。它的情节设计选择了“上山寻其父尸”这一富有戏剧性的动作,从而传达了亲情之亲不止于生命的深远命意;而“求兽杀之”(《旧唐书·音乐志》)的复仇行动,则是对宝贵生命的卫护。这种卫护是勇者之举,它既是个体的,同时又有所超越,而成了对整体生命的卫护。因此《钵头》的题旨,是对人类亲情和生命的礼赞。

《踏谣娘》(图78),出于北齐。唐代崔令钦的《教坊记》载:

《踏谣娘》,北齐有人姓苏,顴鼻,实不仕,而自号为郎中,嗜饮酗酒,每醉辄殴其妻。妻衔悲,诉于邻里。时人弄之。丈夫著妇人衣,徐行入场。行歌,每一叠,傍人齐声和之云:“踏谣,和来!踏谣娘苦,和来!”以其且步且歌,故谓之“踏谣”;以其称冤,故言“苦”。及其夫至,则作斗殴之状,以为笑乐。

此剧在《太平御览》、《乐府杂录》、《旧唐书》等书中均有记载。在早期戏剧中,《踏谣娘》享有极高的地位。原因是它的表演很复杂(至于因为它有鲜明的矛盾冲突而被视为中国戏剧之形成



图78 《踏谣娘》舞俑 出土于新疆维吾尔自治区吐鲁番阿斯塔那336号唐墓

的标志,前人已备述,故不赘),手法也颇丰富。如角色是一男一女,男的是髯鼻,女的是男扮女应工;演唱是一人唱众人相和的方式,属于帮腔形式;全部表演有唱、有念、有舞、有打,手段俱全;情节构成有头有尾,矛盾冲突明显强烈。

通常认为,《踏谣娘》是反映民间现实生活中的一桩普通的家庭故事,即老婆受丈夫虐待的不幸遭遇。这显然是把它简单化了。对于《踏谣娘》本义的认识,要结合段安节在《乐府杂录》中补充《教坊记》中所记不详的部分来看,才能够更清楚。《乐府杂录》说:“苏中郎,后周士人苏葩,嗜酒落魄,自号‘中郎’。每有歌场,辄入独舞。”这段文字与《踏谣娘》有内在联系,其重要之处,在于指出了剧中人苏某本是个落魄“士子”,这与《教坊记》中说他“实不仕,而自号为郎中”口吻相比较,身份就更为明确了。如此便可判定,《踏谣娘》一剧的主旨,是表现士子的孤愤。全剧情节之形成,也就因此找到了依据。

苏郎中(权用其自称)酗酒,是因仕途阻隔,做官不成带来的内心苦闷,故而借酒浇愁。看来苏郎中本是一个颇有政治抱负的读书人,对自己的现实处境很不如意,或者有很强的怀才

不遇之感。他的心境很糟,脾气也变得很坏,所以饮酒必醉,又不加节制,喝醉后又拿妻子当出气筒,殴打妻子。苏郎中从前似乎并不这样,他对妻子很体贴;可是现在变了,闹得很凶,逼得妻子受不了,才被迫诉之邻里,以抒怨气,希望得到同情和安慰。妻子不理解丈夫何以变得这样凶暴,她希望自己的家庭生活是幸福、安宁的,但她不明白丈夫内心的真正苦楚。苏郎中是一个充满了伤感情绪的人,他很悲观,还自嘲地给自己封了一个“郎中”,加之嗜酒无度、动辄打骂妻子,很有些颓废派人物的味道。可是从另一面看,他仕途困顿、壮志难酬,个人价值无法实现,又是时代和社会使然。因此,他的孤愤已远远超越了对个人命运的感慨,而具有更广阔的时代意义。

本时期优戏的代表之作是《辽东妖妇》、《弄周延》、《许胡克伐》等。

《辽东妖妇》见载于《三国志·魏书·齐王纪》。书中说,魏国的司马师曾说曹芳在广望观下,命优人演出《辽东妖妇》。该戏的更多情节内容,已无法详考。它的出现,主要表明优人之戏在本时期已有更多的新作,演出也更趋活跃。

《弄周延》(拟名),据《太平御览》引《赵书》说:

插图本中国戏剧史

石勒参军周延，为馆陶令，断官绢数百匹，下狱，以八议宥之。后每大会，使俳優，著介帻，黄绢单衣。优问：“汝为何官，在我辈中？”曰：“我本为馆陶令”，斗数单衣曰：“正坐取是，故入汝辈中。”以为笑。

此戏是根据生活中一桩真实的贪污案例而编排表演的。周延曾担任过石勒的参军，因此对他馆陶令任上的贪污行为进行八次审议，虽然免罪释放，但作出一项决议以示惩戒。那就是由优人扮演犯官周延，在宴乐场合表演其犯罪事实。它的表演由两个优人完成：一为周延的扮演者，一为对其调笑、嘲弄者。周延的装束也很有意思，身穿黄绢单衣，而这正是他贪污的物品，用来作为象征。《弄周延》的表演形式在唐代被改造为参军戏。

《许胡克伐》(拟名)载于《三国志·许慈传》，谓蜀国有学士许慈、胡潜，常因政见不一而激烈争执。刘备便在群臣宴会上，“使倡家假为二子之容，效其讼阅之状”。表演时，先是在语言上相互诘难（“初以辞义相难”），最后动起干戈（“终以刀仗相屈”），打斗起来。剧中的人物分别由两个演员扮演，并设定情境，展开矛盾，形成冲突。演员的表演注重人物形象塑造，有对话，

还有武技表演，可见其表现人物的手段已愈加丰富了。

本时期与戏剧的发展有着密切关系的音乐，较之秦汉时期，有了更大的发展。如汉代的相和歌到了晋代，因西晋灭亡、政权南迁，随之南下与南方的吴歌、西曲汇融交合，形成了清商乐。清商乐是当时中原旧曲及吴歌、西声的总称。但最具特色的，则是与民族大迁徙紧密联系的胡乐对汉地音乐的深远影响。随着民族大迁徙，漠北、西域以及其他边远地区的音乐大量进入，鲜卑、吐谷浑、步落稽、高丽、龟兹、疏勒、西凉、高昌、天竺、康国等地的音乐，和汉地民族音乐相融合。这种胡汉互化的结果，使本时期的音乐丰富多彩，丰富绚丽(图79、80)。如南北朝时北方的“鼓吹曲”，就是汉族与少数民族的音乐曲调及表现手法的融合。北魏的创建者鲜卑族，就曾用本族的民歌曲调填词，创作了一百五十章的“真人代歌”，歌颂本族英雄的业绩，“晨昏歌之，与丝竹合奏”。著名的《木兰辞》，就是“梁鼓角横吹曲”中最优秀的代表，其中充满了民族融合的历史沧桑感。南朝陈后主倾慕北地胡歌、胡乐的斑斓景象，派宫女专程去学习北歌，时称为“代北”。胡笳、羌笛、琵琶、箜篌、箏篥等乐器，大多都是本时期流行的胡乐器。



图79 河南出土北齐范粹墓扁壶乐舞图及其摹本



图80 新疆出土十六国饮宴乐舞壁画

隋唐五代的歌舞戏 和参军戏

现代史学家陈寅恪在《唐代政治史述论稿》中，开篇即引《朱子语类》中的一段话：“唐源流出于夷狄，故闺门失礼之事不以为异。”接着又指出：“朱子之语颇为简略，其意未能详知。然即此简略之语句，亦含有种族及文化二问题，而此二问题实李唐一代史事关键之所在，治唐史者不可忽视者也。”同样，这也是研究唐代戏剧不可忽视的关键所在。在血缘关系上，陈氏进一步指出：“李唐血统其初本是华夏，其与胡夷混杂，乃一较晚之事也。”李唐血统上的胡夷混杂现象，无疑当发生在东晋南北朝之时。有唐一代文化的繁盛，气度的恢宏，且能够包容万端，得之于统治者开阔、豁达的文化视野，



图 81 新疆吐鲁番木头沟唐代
壁画天龙八部图

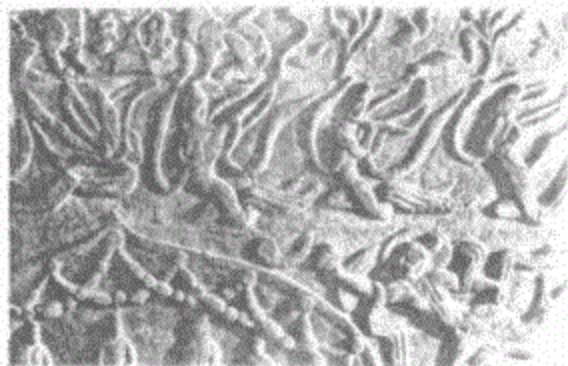


图 82 隋奏乐舞蹈的天女

在对传统文化的承继方面没有精神上的负担。南北朝时，胡汉文化的大融合，就是对汉族传统文化的一场颠覆和重构。或者说，胡夷那种更接近自然的本真的非理性精神的进入，是对汉文化传统中树立的逐步远离自然的理性精神的消解。自然、本真的非理性精神在本原意义上是人的先验的纯粹自我，它的本体是“空”或“无”，一旦表现出来，赋之于形质，则灿烂之极。胡汉文化的融合体现在艺术方面（图 81、82），便是歌舞艺术的高度发达。南北朝时期是如此，隋代结束了南北分裂后依然如此，唐代也没有改变（图 83、84、85）。汉胡血统上的混杂，使人们之间没有后世常见的种族歧视现象。陈寅恪说：“汉人、胡人之分别，不论其血统，只视其所受之教化为汉抑为胡而



图 83 隋双舞俑



图 84 唐龟兹舞壁画

定之确证。”也就是说,人的存在,只论他以何种文化方式存在,而没有价值判断上的高低之分。李唐皇室的前朝、隋的皇室杨氏,其血统也是胡汉混杂不分。隋唐人因此在文化品格上的自然和自由,与后世被不断异化了的传统汉文化礼法制度下的生存状态是不能同日而语的。循此分析隋唐文化——表演艺术,其显著的特征是歌舞强而戏剧弱,也即是热衷于追求自我情感的宣泄(歌舞的),而疏淡理性的自我关照(戏剧的)。因之,戏剧也就不可能像西方戏剧那样,在舞台表演形式上以科白为主要的表现手段。当然,人们也不需要它那样。即使是以科白为主的滑稽戏,也必须回到乐本位的戏剧之思中——回到美妙无比的以情感宣泄为主导的歌、乐、舞的自然天地之中。

本时期的戏剧即是在这样的审美观念下生长的。特点是新戏无多,除了出现参军戏这种新形式外,主要是对传统剧目实行进一步的改造和提高,



图 85 唐墓壁画女舞

使之更加精致。

隋朝在炀帝执政时期,把歌舞艺术推向极端,戏剧艺术也完全淹没在众伎之中,并不特别显要。如《隋书·音乐志》记载,炀帝大业二年(606)举行了一次规模空前的乐舞杂戏大汇演,此后,“每岁正月,万国来朝,留至十五日,于端门外建国门内,绵亘八里列为戏场,百官起棚夹路,从昏达旦以纵观之,至晦而罢。伎人皆衣锦绣缛彩,其歌舞者,多为妇人服,鸣环佩饰以花眊者殆三万人”。八里戏场,三万演员,自然少不了戏剧的演出。据《隋书·炀帝纪》记载,大业六年春正月“丁丑,角抵大戏于端门街,天下奇伎异艺毕集,终月而罢”。隋人柳彧在《请禁角抵戏疏》中,说百戏演出的情景是“鸣鼓聒天,燎炬照地,人戴兽面,男为女服,倡优杂伎,诡状异形”。可见戏场里歌舞、杂技、俳优汇集演出的热闹。看戏的观众,“充街塞陌,聚戏棚游”。其中有士、农、工、商,男女老幼,也有官僚、贵戚,连皇帝都“微服往观之”。正所谓“百戏之盛,振古无比”(图86)。

唐代的戏剧面目就十分清晰了。关于歌舞戏的情况,杜佑在《通典》中说:“歌舞戏,有《大面》、《拨头》、《踏谣娘》、《窟垒子》等戏。玄宗以

图86 隋乐舞俑



其非正声，置教坊于禁中以处之。”这几种歌舞戏（窟垒子即傀儡戏，不在论述之列，故不论）在南北朝时即已产生，如前所述。今又在唐代出现，便是作为传统戏上演的。不过，虽然是作为传统戏的演出，在一定程度上却是进行了加工和改造的。最明显的例证就是《踏谣娘》。《旧唐书·音乐志》载：

河内有人，貌恶而嗜酒，尝自号“郎中”。醉归，必殴其妻。妻美色，善歌，为怨苦之辞。河朔演其曲，而被之管弦。因写其夫妻之容：妻悲诉，每摇顿其身，故号“踏谣娘”。近代优人颇改其制，殊非旧旨也。

从这段记载中不难看出，唐代的《踏谣娘》发生了三处变化：一是抽去了原本苏郎中的士人身份和嗜酒落魄的人物规定；二是苏郎中原是髡鼻，现在一改为丑夫（髡鼻不一定丑陋，只能算是特点），其妻被明确指定是美妇人；三是由于前两个变化，原初的主题便被释解，变成丈夫打妻子的普通家庭故事，或属于美女嫁丑夫一类喜剧性质的民间二小戏（小丑、小旦之类）。

另外，从史料中还看到，《踏谣娘》一剧到中唐以后，又增加了一个典库（相当于当铺）之类的人物，从而使这出戏更加民间化和世俗化了。

《踏谣娘》在唐代广有影响。教坊女

艺人张四娘,就因“能弄《踏谣娘》”而声名知著。天宝年间诗人常非月有一首《咏谈容娘》诗,描写了戏场演出的几个场面。诗云:“举手整花钿,翻身舞锦筵。马围行处匝,人簇看场圆。歌要齐声和,情教细语传。不知心大小,容得许多怜。”谈容娘的身段、舞姿、做工,传情的念白,一唱众和的演唱,以及被唤起的剧场观众的怜爱之情,足见其表演者演技的高超,同时也说明,《踏谣娘》的演出要比初创时期更加精致、完美了。

参军戏是在唐代开元时期盛行起来的一种新的戏剧类型,实际上就是优戏——滑稽戏的唐代变体。所以,唐人也是把它看作滑稽戏的。参军戏之名,一说来自后赵石勒时的滑稽戏《弄周延》,周延任职参军,唐的滑稽戏表演颇类《弄周延》,于是被称为参军戏。另一说是唐开元中优人李仙鹤擅长《弄周延》一类的表演,明皇授他为“同正参军”的官职,故以“参军”之名名戏。两说均可备考。

在演出形式上,参军戏通常是两个脚色:一名“参军”,一名“苍鹘”;在一定的故事情节规定之中,彼此问答,有时是即兴表演。参军是被戏弄、嘲笑的一方,对之进行嘲弄的一方是苍鹘。有意思的是,参军一名,在实际演出中已不是官职之名,而演变成了脚色的名称。进一

步看,值得注意的是,参军、苍鹅这两个脚色的类型规定,正是中国戏剧角色行当划分的初始形态。

唐代参军戏的演出剧目,尚缺系统记载,演出内容比较清楚的剧目有《三教论衡》、《旱税》、《刘辟责买》、《麦秀两歧》等。《三教论衡》是利用谐音字把释迦如来、太上老君李耳、文宣王孔丘这三位释、道、儒的祖师,一律说成是“妇人”,藉以滑稽调笑,取得幽默风趣的剧场效果。《旱税》等剧目,则是直接表现现实的,内容颇为冷峻、严肃。

唐代参军戏的盛行,涌现出许多著名的演员。如前面提及的李仙鹤,还有《乐府杂录》中记载的黄幡绰、张野狐、曹叔度、刘泉水、范傅康、上官唐卿、吕敬迁,以及因演出《旱税》丧命官府的成辅端等等。这些演员演技高超,有的还被时人誉为“咸淡最妙”的名

图 87 南唐《韩熙载夜宴图》



家。他们不仅表演出色,而且编、导兼备,很有本事。这样的情况几乎体现在中国古典戏剧的全过程,完全是中国戏剧独具的品格造就出来的。陆羽就是本时期很有代表性的一位。陆羽(733—804)字鸿渐,复州竟陵(今湖北天门)人。幼年时被寺院收养,后离开寺院从艺。《新唐书·陆羽传》说:“……因亡去,匿为优人,作诙谐数千言。天宝中,州人酺,吏署羽为伶师。”他当演员能演参军戏,同时还是一名经验丰富的戏剧表演教师,并且编写过参军戏的剧本,撰写具有参军戏理论色彩的著作《谑谈》三篇。他是对参军戏发展具有多方面贡献的戏剧家。

唐代参军戏最初阶段,全是由男伶表演,到了肃宗的时候,女艺人也参加了进来。从前,参军戏几乎没有音乐和歌唱,女艺人的加入,音乐和歌唱也不自觉地进入了参军戏表演之中。于是,参军戏迅即步入了歌舞化、音乐化的道路。

图 88 唐陕西西安东郊苏思勳墓出土乐舞壁画

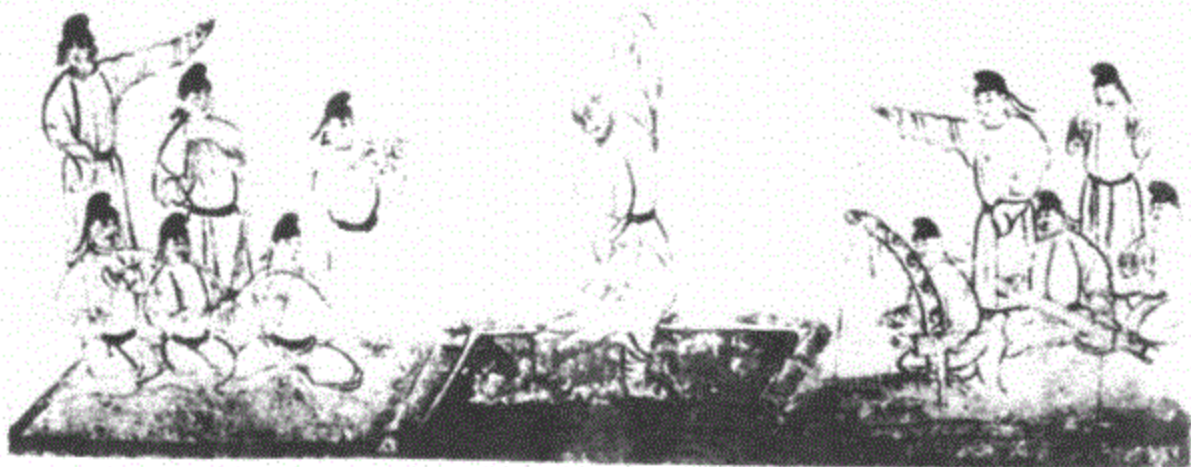




图 89 唐彩绘女舞俑



图 90 唐彩绘女舞俑



图 91 陕西西安唐代梨园遗址碑

另外，后来唐代的参军戏已不拘于两个演员的表演格式，而开始有所突破。如唐代佚名的《玉泉子真录》，曾记载晚唐淮南崔铉家演戏，所演之参军戏至少在三人以上。

参军戏在唐代广为流行，诗人李商隐的《骄儿》诗中有“忽复学参军，按声唤苍鹘”之句，反映的是当时儿童模仿参军、苍鹘两个角色的表演样子。由此可知参军戏的演出在民间已很普遍。由于演出的普遍性，戏剧的班社组织也应运而生。如唐人范摅在《云溪友议》中记述诗人元稹在浙东遇到的周季南领导的“周家班”，即是以演参军戏为职业的家庭戏班子。这恐怕是现在所知中国戏剧史上最早出现的戏班了。

五代时，歌舞戏和参军戏的演出仍然很热闹。根据史料所记，宫廷和大臣家的演剧活动，更是十分频繁。如任南唐中书侍郎、光政殿学士承旨的韩熙载（902—970），即蓄声伎、开门馆以招揽宾客（图 87）。有一个现象很值得注意，即当时很多皇帝不仅酷爱戏剧，甚至还自敷粉墨，亲自登台演出。如后唐庄宗李存勖，自号“李天下”，经常亲自参加俳優演出，他曾扮演过卖药卜课的刘山人，很是成功。吴帝杨溥与大臣徐知训君臣作参军戏表演，杨溥饰苍鹘，徐饰参军，也十分生动。皇帝登台献演，自然也

助长了社会上下演戏看戏之风的盛行(图 88、89、90)。

五代时皇帝对剧艺之道的热衷,并不是新鲜事,开先例的是唐明皇李隆基。李隆基精通音律;善打羯鼓,还能制曲。他曾选“坐部伎”三百人、宫女数百人入“梨园”教习“法曲”,称为“皇家梨园弟子”。后来人们便把从事戏剧艺术的人统称为“梨园子弟”。“梨园”也成了戏剧的别名(图 91)。

综观隋唐五代的戏剧活动,其歌舞戏的世俗化倾向是以丢失它思想内蕴的深刻性为代价的;参军戏则过多地流于为政治服务的功利目的,从某种程度上说,已成为一种说教的工具了,美学的品位随之降低。

但是,本时期在艺术领域的许多方面,却各自取得了相当高的成就。唐代诗歌成为一代绝唱,“律诗”和“绝句”这种形式,就是在唐代定形的,它们与歌舞、戏剧有着直接关系(图 92)。“大曲”也形成于本时期。这是一种大型的歌舞艺术,演出时分为“散序”、“中序”、“入破”三大段,歌词是五、七言绝句,由乐部演唱,音乐上自始至终使用一个宫调,到“入破”一段,急管繁弦,舞人踏节,翻转腾挪,长袖飞舞,创造出激动人心的表演场面(图 93、94)。如“霓裳羽衣”、“绿腰”(图95)、



图 92 李白《上阳台》



图 93 唐徐懋功墓壁画女舞



图 94 龟兹乐队和唐独舞女俑



图 95 王屋山舞大曲图《绿腰舞》



图 96 唐代柘枝舞俑



图 97 四川成都出土东汉说唱陶俑



图 98 唐代敦煌壁画 张义潮出行图乐舞部分

“凉州”、“柘枝”(图 96)等,都是当时著名的大曲。它的音乐结构形式对后世戏剧音乐的“联套”有一定影响。唐代还出现了短篇小说“传奇”,主要是文人根据民间故事、历史传说创作的。其中的《莺莺传》、《离魂记》、《柳毅传书》、《枕中记》、《李娃传》等名著,分别成为后世戏剧创作和改编的题材来源。“说书”也于本时期出现,如说“三国”故事,说“一枝花”(李亚仙不负郑元和故事)等。出现于秦汉时有相当水平的说书艺人(图 97),此时期可能已完全职业化了。唐代还有一种说唱形式叫作“转变”,其演唱底本称为“变文”。这是一种用通俗的语言来传播佛经故事的讲唱艺术。它的说与唱相兼的形式特征,借鉴了民间的讲唱艺术,如《降魔变文》、《八相成道变文》等。这种形式不只是讲唱佛经故事,也兼及说唱历史传说和民间故事。其中较出名的,有《伍子胥》、《王昭君》、《李陵》、《孟姜女》、《董永》、《秋胡》等变文。像《张义潮变文》就是赞颂当代英雄人物的(图 98)。传奇、说书、变文等是后世中国戏剧故事题材的丰厚资源;同时,这些艺术形式对本时期的歌舞戏、参军戏的进一步丰富、精致和完善,有着直接和间接的影响,并为宋金时期的戏剧大发展在客观上准备了良好的条件。

西域及域外表演 艺术的传入

早期的中国戏剧，不是一个封闭的、自给自足的系统，而是一个自由、开放，吸吮一切艺术营养，极具生命活力的艺术有机体。这种健康、旺盛的精神，得力于那个时代的文化环境，尤其是汉代和唐代这两个文化盛世的出现，更进一步地造就了早期戏剧兼融并包的恢宏气度。

在世界范围内，能与汉、唐两代盛世文化相匹配的，是恒河流域的印度和地中海沿岸的罗马。人类为了满足沟通和交流的天性，能够穿越任何自然或人为的障碍。中国与罗马、印度尽管远隔千山万水，但艺术交流的欲望，使他们跨越地理的阻隔而发生联系，从而丰富自己。这几个强大帝国的周



图 99 西汉玉雕舞人 北京丰台区大葆台出土

边国家和民族一方面受其文化的滋润,一方面便充当了文化交流、传播的使者,当时的西域即是这个角色。它们的艺术对汉族戏剧有着深刻的影响。

一、西域乐舞的传入

“西域”之名,始于西汉。主要是指现在甘肃玉门关以西的新疆和中亚细亚等地区。西域乐舞进入中原是在西汉初年。根据东晋葛洪《西京杂记》记载,西域于阗国的《于阗乐》就曾被汉内廷付之管弦(图 99)。这是关于西域艺术与中原发生联系的最早记述。到了魏晋南北朝时期,中原大乱,“五胡”裂土割据,西域的佛教文化及乐舞纷至沓来。在大乱中,中原雅乐迷失,西域乐舞卓然而立。龟兹、安国、疏勒、康国^①等西域乐舞,悉融入中土,致使“中国旧乐,而杂以羌胡之声”(《旧唐书·音乐志》)。显然,这种融入是极为成功的。

但进入唐代,西域乐舞不再是先前的那种引进。由于唐政府对外持开放政策,加之七世纪中叶唐朝攻灭西突厥,使其西亚属国尽来归附,唐帝国声威因之更加显赫。高度繁荣发达的

^① 龟兹,今新疆库车地区;疏勒,今新疆喀什地区;安国,今乌兹别克的布哈拉地区;康国,今乌兹别克的撒马尔罕地区。

大唐帝国，吸引来西域各国的各色人等，他们集中于首都长安等地的中心城市，并与中原文化进一步交流融合。加之唐朝皇族李氏本出西域，因此，与西域文化有着本能的亲和力。这样，长安社会生活和风俗习尚如饮食、服饰、建筑、绘画、乐舞等，都为胡所化。这种现象，不仅在长安，而且影响整个社会，甚至远及黑龙江地区的渤海国。

隋文帝时，宫廷乐舞分为七部，其中有四部属于西域乐舞，如龟兹伎、安国伎等，而被视为“国伎”的首部，乃是来自甘肃凉州（今武威）的西凉乐。炀帝时，又加入康国、疏勒两部西域乐舞。于此可见，西域乐舞在当时中国所受到的青睐。唐玄宗李隆基尤喜胡乐，西域各国贡献乐舞者连年不断。如开元初康国献胡旋女及侏儒，开元中米国献胡旋女，史国献舞女，骨咄献女乐等等（图100、101）。

佛曲（也包括梵呗）是佛教乐曲，主旨是颂赞佛菩萨，也由西域传入。唐玄宗十分喜爱佛曲中的法曲，并下诏使法曲与胡部新声合作，因而坐部伎演奏法曲就格外多。天宝十三载（754），唐玄宗又下诏把新传入的胡乐并入法曲，并重新命名，如《霓裳羽衣曲》、《文叙子》等，就是这样来的。



图 100 河南洛阳出土的唐舞俑



图 101 唐天女舞

唐代，西域的说唱表演艺术也传入长安，如“合生”，即是胡人的一种叙事说唱，它以“咏歌蹈舞”的形式，或描述王妃的容貌和情态，或表述王公们的功业和声望。此种形式在贵族和平民阶层都有流传普及。

另外，在音乐方面，中原乐曲自南北朝以后丧失殆尽，流播于管弦的，几乎都是西域乐曲或佛曲。如隋朝，就因宫商七声断失而移用苏祇婆的琵琶七调。苏祇婆系西域龟兹乐人，北周时作为陪嫁随嫁给武帝宇文邕的突厥阿史那氏皇后入中土。后来的唐宋宴乐二十八调，即从琵琶七调演变而成(图 102)。

图 102 《朝元仙仗图》乐部



琵琶七调是以宫调为音乐原理的。佛曲也讲宫调,如婆陀调、乞食调、越调、双调、商调等(图 103)。宋代的《乐书》作者陈旸,就曾专节述及佛曲,并录有佛曲九



图 103 唐敦煌西方净土变乐舞

调二十九曲。这些都充分地体现了民族乐曲的融合过程及取得的成果。这里要指出的是,中国古典戏剧音乐曲牌体的体系之建立,如宋元戏剧音乐所确立的九宫十三调等,都是在民族乐曲的融合中,奠定了坚实的基础。

二、域外表演艺术的传入

中国与西域之外国家的交流,早在先秦时期就已开始,著名的丝绸之路就是那时沟通中外的主要通道。两汉及魏晋南北朝时期,中外经济文化的交往更加频繁;而最具代表性的,便是与罗马、印度的文化往来。

据汉代司马迁的《史记·大宛列传》记载,西汉时,有罗马“善眩人”(即魔术师),同中亚安息国(今伊朗)使臣随汉使前来长安,表演屠人截马、吞刀吐火等节目,并受到长安观众的热情欢迎。汉代班固在《后汉书·西南夷传》中记载,东汉安帝时,有罗马“幻



图 104 唐西安大雁塔佛传故事

人”随缅甸使臣来汉，表演跳丸、吐火、错接马头、肢解身体等节目。这些节目为汉代百戏艺人所模仿，成为百戏演出中的重要节目之一。后来，魔术表演在百戏中还取得了突出的地位，如《隋书·音乐志》中说：“大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域。”

由罗马传入的表演艺术不止于魔术，也有乐舞。据唐人崔令钦《教坊记》记载，开元年间的宫廷健舞中，就有罗马的乐舞，名“拂林”。拂林之名是隋唐人对罗马的称谓。拂林的表演，被唐人卢肇在一篇赋中形容为“妖姿”，可见是魅力独具了。

印度在西汉时就与中国建立了联系，并有方物贡献于朝廷。张骞在汉武帝时通西域，曾带回“摩诃”、“兜勒”两个天竺国（古印度）的曲子奏之教坊，乐工李延年据此重又创作了二十八种乐曲。隋朝的宫廷七部乐中，就有“天竺伎”。早在东晋时，天竺乐就进入了宫廷，唐代宫廷软舞里，就有天竺乐舞“苏合香”。至于佛教的乐舞，虽然无明确记载何时传入，但根据《隋书·音乐志》记载，至迟在南朝梁武帝时，佛乐已然喧腾，在寺院举行的无遮拦大会上，已有“法乐童子伎、童子倚歌、梵呗”等表演了。

印度佛教于东汉明帝年间传入，



图 105 古行成道图

魏晋以后，佛教昌盛。这里所要述及的，是因佛教而来的流行于唐代的“俗讲”和“转变”。

俗讲和转变，即是以说与唱相兼的形式宣讲佛经故事和世俗故事（图104、105），其形式很多，底本有变文、讲经文、押座文、缘起、话本，还有诗、词、歌、赋等文体。但总的看，又可分为只说不唱的散文体和有说有唱、韵散相兼的讲唱体。前者如《舜子变》、《未生怨》、《庐山远公话》，后者如《汉将王陵变》、《降魔变》、《大目乾连冥间救母变文》、《难陀出家缘起》，以及《西方净土变》、《阿弥陀经变》（图106）、《报恩经变》、《弥勒经变》（图107）、《东方药师变》（图108）、《观无量寿经变》（图109）等佛经变文。讲唱作品的唱词部分，往往注有“平”、“侧”、“断”、“吟”等字，据今人向达在《唐代长安与西域文明》中推测，可能是“平调”、“侧调”、“断金调”等宫调的省文，因为演唱部分的曲调从属于一定的宫调。

这些说唱形式曾有力地推进了中国叙事文体的发展，如唐代的传奇创作即受佛教说唱底本的启示。不仅如此，宋代的鼓子词、唱赚、转踏、大曲等说唱和歌舞形式，都留有俗讲、转变的深刻影响，它们对戏剧都曾发生过直接的重要作用。特别值得注意的是，经



图106 《阿弥陀经变》反弹琵琶乐舞图



图107 乐舞伎“弥勒经变”（局部）甘肃文殊山万佛洞（西夏）



图 108 唐敦煌莫高窟 200 窟
《东方药师净土变》乐
舞图

近年来一些戏剧学者的考证和研究，宋金时期诸宫调的曲调形式，就是从佛教说唱脱胎而来。诸宫调的乐曲结构和叙事方法，后来为元代的戏剧改制承袭，成为“四折一楔子”的元杂剧。

三、印度梵剧的传入

二十世纪的二十年代，许地山先生曾著文《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，从文心和文体（即内容和形式）两个方面，对中国戏剧与印度梵剧进行了比较研究，认为梵剧与中国戏剧在演出形式和脚色称谓上有许多相似之处，因此中国戏剧变迁的陈迹，如果不是因为印度的影响，就可以看作是历史的巧合。许地山先生的意见具有很高的学术参考价值。自 20 世纪以来，在新疆地区曾多次发现印度的有关佛教的梵剧剧本。梵剧东渐已是一个不争的事实。

1911 年，德国的梵文学者亨利·吕德斯(Heinrich Lüders)在吐鲁番的贝叶梵文卷子里发现了三个戏剧残卷。其

中《舍利弗传》(*Sariputrapakarna*)较完整,共有九幕,用婆罗谜字母写成,另外两剧失名。三剧均以佛教为题材。《舍利弗传》是写释迦牟尼的两个大弟子舍利弗和目犍连弃外道而信佛出家的故事。卷尾注有“金眼之子马鸣所著舍利弗世俗剧”,知该剧为马鸣所撰。马鸣(*Asvaghosa*)是一世纪印度的佛教大师。他曾因为布道讲经时群马感而嘶鸣,故世称马鸣菩萨。一生著述甚多,作剧多种。另二部剧本估计也是他创作的。所谓世俗剧,是印度古典梵剧中与英雄剧相对而言的一种戏剧类型。《舍利弗》在印度就是经常演出的名剧,宋时僧人法显赴中印度留学时,曾在大法会上观看过此剧的演出。此剧及另两部剧的东来,可能是较早的,而且有一定的影响。

二十世纪初,有欧洲人在新疆古文书中发现吐火罗文 A 本的《弥勒会见记》(*Maitreyasamitinātaka*)剧本残页。1974 年在新疆焉耆县七个星千佛洞附近又发现了一个较完整的吐火罗文 A 本《弥勒会见记》剧本残卷。北京大学教授季羨林先生于 1983 年著文对该剧进行了研究,并参考回鹘文本《弥勒会见记》剧本,对阙文做了补充。此前,在新疆库车地区还有属于吐火罗语语系的《难陀本行集》(*Nand*



图 109 唐敦煌莫高窟 172 窟《观无量寿经变》乐舞图

Acarita Nātaka) 剧本及关于 Aranemi 国王的剧本残卷的发现。吐火罗语是古代丝绸路上焉耆国使用的语言。吐火罗文的《弥勒会见记》剧本残卷写成的时间,德国学者汤姆斯(Werner Thomas)认为在六至八世纪。

二十世纪初,有德国考古队在吐鲁番地区发现回鹘文的《弥勒会见记》六个抄本残卷,后由德国学者葛玛丽(A·V·Gapain)将其影印出版。1959年,在新疆哈密地区发现较为完整的《弥勒会见记》剧本,亦为回鹘文抄本。回鹘文本的《弥勒会见记》的产生年代,约当八至九世纪。

上述剧本都是在诸国本土用各自使用的语言抄写的,并不是直接译自梵文,而是梵文被译为吐火罗文,回鹘文则译自吐火罗文这样一个连续转译的过程。

汉人从西域各国文字中把剧本翻译成汉文,剧本的原初风貌无疑将会在几次转译中削弱,这是难以避免的,因而,单纯向着文学方向的发展便成为必然。中国戏剧是走着自己的发展道路的,对任何域外的表演艺术只能是吸收,不可能照搬,因此虽然中印戏剧后来有许多相似之处,但那已是中国戏剧又一阶段的事了。

宋金戏剧



图 110 金代《柳毅传说》铜镜



图 111 描绘中国古代放烟火情景的版画

在中国封建社会历史时期里，宋代的物质文明和精神文明所达到的高度、所取得的成就，都是空前的。从物质方面说，是宋代把中国的物质文明带进了一个划时代的新阶段。英国科学史家李约瑟指出，以“四大发明”为代表的中国科学技术发展到宋代，已呈现巅峰状态(图 111)，在许多方面实际已超过了十八世纪中叶工业革命前的英国或欧洲的水平。宋朝的经济发展水平在当时也处于世界领先地位。宋人张择端那幅《清明上河图》，即形象地再现了当时东京城商业、经济发达的繁荣景象。西方汉学家认为，宋朝之所以成为中国历史的转折点，来自一次“商业革命”，这是很有识见的。

但是，物质的发达并不意味着精神世界的必然进步，反而容易催发人去迷恋于物欲或感官的追求，并在这种追求中迷失本真，丧失人的美好天性。正是怀着“人心惟危，道心惟微”的忧患意识，程朱理学应运而生(图 112)。程朱理学是以儒家的纲常伦理为核心内容、以精深的哲学思辨为理论基础而建立起来的唯心主义体系，用以回应物质时代人们的现实处境。也就是把“理”与“气”、“心”与“物”之辩的哲学命题，还原为“理”、“欲”之辩的伦理问题，把“格物致知”的认识路线伦理化为“去欲存理”的道德修养，



图 112 朱熹像

以此抵御当时社会上盛行一时的拜物教风气,匡扶人心。这实际上就是那个时代关于人的异化问题的理论研究。

因于此,宋代的表演艺术与前代倾向于抒情的非理性的情绪宣泄不同,这个时代需要戏剧,需要理性高悬的戏剧来观照自己,面对在现实的物质世界中自身的分裂现象。换过来看,在现实物质世界,人的自我分裂状况即非理性的欲望之高张,与之相对立的则是人的潜在的自我完整的要求。于是,在道学的理性精神鼓舞下,时代便选择和强化了戏剧这种审美形式。许多演出即使是停留在娱乐消遣的层面,那也不过是自我察看方式的变形,仍要从它的根本处去认识。

本时期的戏剧活动,分别是在北宋(960—1126)、金(1115—1234)、南宋(1126—1279)的政权统治下展开的。这样,戏剧在地理上,主要分布在三个区域,即以北宋首都汴梁为中心的中原地区、以金代首都上京会宁府为中心的东北地区(金代分为两个时期,1153年迁都前的东北时期和之后的中原时期)、以南宋永嘉为中心的南方地区。这三个区域的戏剧,在形态上既有迥异,也有微殊,因此可以视为三个戏剧文化圈,即北宋(包括南渡后的南宋时期)的杂剧、金代的院本和南宋的南戏。

宋代杂剧及其特点

宋代戏剧，时称“杂剧”。杂剧之名，最早见于唐代。在很长的时间里，杂剧泛指各种表演伎艺；到了北宋，杂剧与歌舞百戏疏离，并成为一项独立的艺术。

两宋时期的杂剧剧本，今无一存；但剧场的存在是没有疑问的，如

山西省万泉县桥上村后土庙戏台遗址，即是迄今所知的一座宋代砖瓦木构建筑的固定舞台（图113）。根据宋人吴自牧《梦粱录·妓乐》记载，“向者汴京教坊大使孟角球，曾做杂剧本子”。也就是说，北宋时期的杂剧曾经是有剧本的。而之所以

图 113 山西万泉县桥上村后土庙碑文拓片

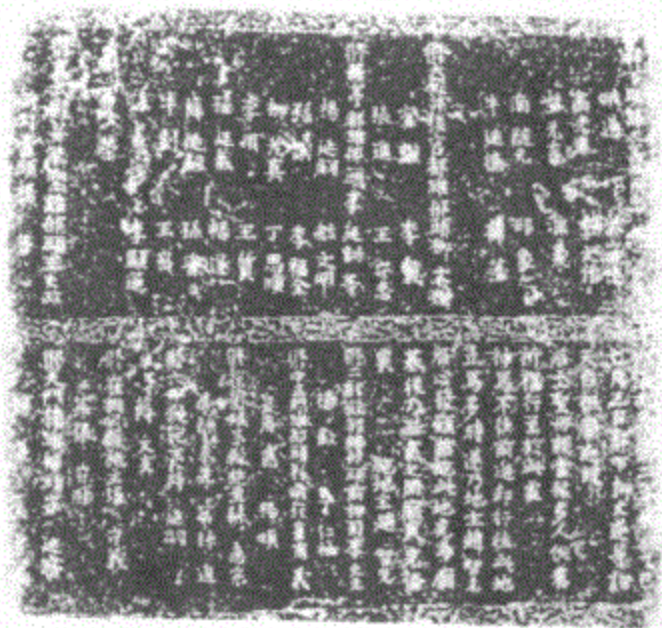




图 114 河南温县宋墓杂剧砖雕

今无一存，大约有两个原因：一是北宋时期的杂剧演出不一定都有文学剧本。孟角球编写的剧本应该仅限于教坊的杂剧演出之用，因为教坊演出是专供皇帝观赏的，所以表演要有所遵循，于是就有了剧本创作。这种创作当时并不被看作是一种文体，文人也不参与，是仅供教坊内部演出之用的，故随演随弃，并没有像我们今天这样的剧本意识。二是这时期的演出，民间是主体；而民间的演出，多是一种口头约定性质的，或者是俗称的“跑梁子”，并无固定的演出台本。这两个方面，可能是后人难以觅得当年杂剧剧本的主要原因。另外，近人王国维在《宋元戏曲史·宋官本杂剧段数》中也讲到，宋人周密《武林旧事》记录的南宋二百八十本杂剧名目，“与其视为南宋之作，不若视为两宋之作为妥也”。经王氏考证的《王子高六么》、《病爷老剑器》、《三爷老大明



图 115 黄岩灵石寺塔吴越戏剧砖雕

乐》等,当属北宋之作。这从另一侧面说明,两宋杂剧创作为何只有存目(演出的剧目)而不留剧本的情况。

由于未见剧本,就难以窥见宋代杂剧的整体演出状况。但从有关文献的记载和出土文物提供的图像资料,以及这方面的研究成果来看,仍可了解它的一个基本面貌。

在演出形式上,宋杂剧主要是由一场两段或三段构成。第一段称“艳段”,表演的是生活中司空见惯的小故事;第二段称“正杂剧”,也就是正式进入演出。北宋时期,一般是这种演法。到了南宋,正杂剧之后又加了一个“散段”,叫做“杂扮”或“纽元子”,表演内容是拿没见过世面的进城农民作为调笑的对象。由于加了这段演出,就形成了一场三段的基本模式。但宋杂剧时期,艳段或散段的演出内容,都是和正杂剧的内容不相关的。需要指出的是,宋杂剧的演出形式生动活泼,自由而不拘一格。王国维在《宋元戏曲史》中指出:“即以杂剧言,其种类亦不一。正杂剧之前,有艳段,其后散段谓之杂扮,二者皆较正杂剧为简易。此种简易之剧,当以滑稽戏竞技游戏充之,故此等亦时冒杂剧之名,此在后世犹然。”虽然演出的形式是活泼、自由的,但表演样式却可大体划分为滑稽戏和歌舞



图 116 北宋河南禹县白沙出土的赵大翁乐舞壁画

戏两个主要类别。其所表现的内容因类别的差异而在方法上有所不同，反映的生活面则很宽阔，诸如才子佳人、士农工商、神仙道人、帝王将相，无所不及，应有尽有。

滑稽戏在宋杂剧中占有很大的比重。在《宋官本杂剧段数》二百八十种剧目中，除去剧名中缀有大曲、法曲、词牌名的剧目外，其余大多数都可归为滑稽戏一类，如《眼药酸》、《急慢酸》、《四孤夜宴》、《老孤遣姐》、《睡孤》、《钱爨》、《说月爨》、《烧饼爨》等。《梦粱录·妓乐》条中说：杂剧“大抵全以故事，务在滑稽，唱念应对通遍”。宋吕本中《童蒙训》说：“作杂剧者，打猛浑入，却打猛浑出。”这都说明



图 117 宋代的“竹竿子”

杂剧编写在滑稽调笑方面的追求。

滑稽戏的表演风貌，可以参见河南偃师出土的北宋杂剧砖雕中副净、副末指着鸟笼的滑稽表演，河南温县宋墓出土的杂剧砖雕(图 114)，南宋杂剧绢画《眼药酸》中副净、副末表演兜售眼药的情节，以及荥阳出土的北宋时期的石棺线刻图所表现的四个演员表演等。此外，可参见浙江黄岩灵石寺塔的吴越戏剧砖雕等(图 115)。从这些不同的表演场面里，传达出可供人们按图索骥式的内容推想，这的确是令人兴奋的。

歌舞戏在宋杂剧中居于突出的位置。《宋官本杂剧段数》中，歌舞戏方面的剧目记载有半数以上，此类剧目的剧名大多缀有大曲、法曲或词牌名，如《王子高六幺》、《莺莺六幺》、《索拜瀛府》、《裴少俊伊州》、《柳毅大圣乐》、《棋盘法曲》、《郑生遇龙女薄媚》、《崔护逍遥乐》等。大曲、法曲、词调、诸宫调等，都是唐、宋以来盛行的乐曲。像大曲、法曲则是规模宏大、体制复杂的歌舞套曲，具有一定的程式和严格的格律。如宋曾慥《乐府雅词》中的《道宫薄媚·西子词》和宋史浩《鄮峰真隐漫录》中用大曲表演的《花舞》、《剑舞》、《渔父舞》等，从中可以了解本时期歌舞戏的些许情形(图 116)。



图 118 河南偃师出土北宋杂剧演出图

中国戏剧的本质是音乐的，是乐本体，即使是滑稽戏，也不全然是说和做，唐时就有音乐的掺入，只不过是说和做为主，音乐从之。歌舞戏则是以歌与舞为主要的表现手段。南宋时，歌舞戏的演出比重似乎超过了滑稽戏，这是从《宋官本杂剧段数》中反映出来的。

宋杂剧的表演，在角色的分布上，已经建立起自己的角色分工体制。《梦粱录·妓乐》中记载：“杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。……末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨。或添一人，名曰装孤。”末泥、引戏、副净、副末、装孤等五个行当，是宋杂剧中最基本的行当划分。另外，还有一个角色，名曰竹竿子，或称参军色，主要负责演出时的开场和引导工作。宋孟元老《东京梦华录》卷九《宰执亲王宗室百官入内

上寿》载：“参军色执竹竿子作语，勾小儿队舞……杂戏毕，参军色作语，放小儿队。”近人王国维在《宋元戏曲史》中指出：“宋代演剧时，参军色手执竹杆子以勾之……故参军亦谓之竹竿子。”(图 117)

宋杂剧脚色行当体制的建立，当在北宋时期。河南偃师的宋墓中曾出土三块杂剧砖雕，它是由五人组成的一幅完整的杂剧演剧图(图 118)。河南禹县、温县、荥阳等地，也都在墓葬的出土文物中发现很多北宋时期的杂剧人物雕像；这些人物形象，与文献中的记载均能得到印证。

宋杂剧时期涌现出众多优秀的杂剧演员，可惜没有被很好地记载下来。我们今天得知的几位杂剧演员的名姓，是南宋孟元老在《东京梦华录·驾登宝津楼诸军呈百戏》中随手记下来的。如文中写道：“后部乐作，诸军缴队杂剧一段，继而露台弟子杂剧一段，是时弟子萧住儿、丁都赛、薛子大、薛子小、杨总惜、崔上寿之辈，后来者不足数。”文中提及开封六位著名女杂剧演员，她们都来自民间的勾栏瓦舍，即“露台弟子”。其中的丁都赛，在二十世纪五十年代发掘的一座宋墓中，出土了刻有她演出时的一方砖雕，使我们能够有幸一睹她的风采(图119)。



图 119 丁都赛，宋孟元老在《东京梦华录》书中著录其名。她活动于北宋、政和、宣和（公元 1111—1125）年间，在北宋都城汴梁（今开封）享有盛名，是宋杂剧艺术的著名青年女演员

另外，宋杂剧演员的服装，孟元老在同书中记述说：“女童皆妙龄翘楚，结束如男子，短顶头巾，各着杂色锦绣撚金丝番缎窄袍，红绿吊敦，束带。”这个描述，结合丁都赛等演员的服饰看，大致相合。如头部裹巾、上饰以花（高簇花枝），上衣着女性汉式服装，衣下着的便是所谓“吊敦”服。“吊敦”也作“钓整”，亦称“袜袴”，是契丹式。（上层妇女平时不许服用，有正式法令禁止，但“妓乐承应公事，诸凡穿着不受法令限制”。）腰系帕带，背插团扇。另一幅宋杂剧人物图中的二女角服饰，也与丁都赛的服饰基本一致。双手所做的动作是宋代特有的礼节，即执手示敬之礼，头戴生色折枝花，上身着对襟旋袄，领抹加有一两条绣花边，左边的女角身穿小裤，膝以下若着网状长袜，脚穿弯弓短统靴，这便是“钓整”或“袜袴”。右边的女角是汉装为主。二女角均加腰袱，腰插团扇，这似乎是北杂剧女角的通例。男角的装扮如《眼药酸》，则按人物身分，以汉装为主。右方腰插团扇的男角文身，是宋风俗。左方男角，是眼医，服饰夸张，衣帽均为眼睛图案，富有情趣。由此可见宋杂剧服饰的概貌。

宋杂剧的演出，有一支很强大的观众队伍，这即是城市的发展和商业

的繁荣创造的市民阶层——他们是杂剧的主体观众群。以北宋都城汴梁（东京，今河南开封）为例，人口最多时达到一百五十万。营业性的文艺市场在这样一个大都市中发达起来，出现了众多的名之为“瓦子”、“勾栏”的娱乐性场所，同时也造就了一大批杂剧艺人。

瓦子，也叫“瓦肆”、“瓦舍”，是杂剧及诸种伎艺集中演出的场所。“勾栏”，亦写成“勾阑”、“构阑”，是在瓦子中用栏杆搭起来的演出场地。瓦子的所在地，都是商业活动的中心区域。像汴梁、临安（南宋首都，今浙江杭州）这样的京城，都建有二十几座瓦子，分布于城内外的商业繁华区，每座瓦子里面的大小勾栏都有数十个之多。《东京梦华录·东角楼街巷》中介绍说：“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦，其中大小勾栏五十余座。”观众则是“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”。杂剧无疑是最受观众青睐的演出之一。如上演的《目连救母》一剧，“构肆乐人自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。”（《中元节》）（图120、121）此剧能连演七八天，一方面说明观众观赏的极大热情，另一方面则表明杂剧在瓦舍的众多伎艺中自立门户，且独占鳌头。





图 121 明刻本《目连救母》插图

宋杂剧不仅在京城演出红火，在广州、明州（今浙江宁波）、密州（今山东胶县）、泉州、南京（今河南商丘）、成都、兴元（今陕西南郑）等“舟车交会”、“四方商贾孔道”的重要城市，也都十分普遍、发达。如宋庄绰《鸡肋编》中记述成都的杂剧演出：“自上元至四月十八日，游赏几无虚辰。使宅后圃名西园，春时纵人行乐。初开园日，酒坊两户各求优人之善者，较艺于府会。……自旦至暮，唯杂剧一色。坐于阅武场，环庭皆府官宅看棚，棚外始作高凳，庶民男左女右，立于其上如山。”蜀中的演剧、观剧景象颇能代表其他地区宋杂剧演出的一般状况。

金代院本概况

女真族的先世是靺鞨族，世居东北部。辽(契丹)统治时期，女真受制于辽。1114年，女真族首领完颜阿骨打起兵反辽，1115年，阿骨打称帝，国号大金，定都于上京会宁府(今黑龙江阿城之白城子)，正式建立了与辽朝相对抗的金朝。而后，阿骨打用了十年，于1125年灭辽；接着又挥师南下，直取汴梁，1127年攻破京城，俘虏徽、钦二帝等一万四千余人北还，北宋覆灭。从此，金割宋室半壁江山为己有，与南宋分而治之。

金朝自建国至1153年迁都燕京(又称中都，今北京)，前后共三十八年，为金前期，也被史家称做金“内地”时期。金定都燕京至金亡的八十年，为金后期。有金一代由这样两个历史时期组成，并形成了各自的戏剧风貌。

金代戏剧时称“院本”，亦称杂剧。元陶宗仪《南村辍耕录·院本名目》中解释说：“金有院本、杂剧、诸宫调，院本、杂剧，其实一也。国朝院本、杂剧始厘而二之。”这是说，在金代，杂剧、院本是一回事，只是叫法不同，到了元代才有所区分。那么，为什么金代杂剧又称院本呢？这大约是因为称杂剧是因循宋人的旧称，而称院本，则是金人自己的创造，所以同一事物才有了两种不同的名称。金人对杂剧的创造，当然是先要对杂剧这种艺术形式有一个接受、熟悉、热爱的过程，因为杂剧是宋人的创造；然后金人才能在此基础上进行自己的创造。而这两种情况，都离不开金内地时期。

金内地时期，其社会基本上属于带有原始民主制残余和奴隶制与封建制两相参合的混合形态。表现在审美意识方面，则是歌、乐、舞三位一体的审美形式，艺术活动原是很单纯简朴的。金内地时期之有戏剧活动，见于宋的使金使臣许亢宗的《宣和乙巳奉使行程录》，该书详细地记录了他于宣和六年(1124)奉使

图 122 河北宣化出土：辽代墓壁画 散乐图





图 123 河北宣化出土：辽代墓室壁画 散乐图(细部)



图 124 辽代海城金塔乐舞砖雕

金国的情况。书中记述说，太宗完颜晟置曲宴招待他，进乐时，有“乐部二百人”。宴乐中，“酒三行，乐作，鸣钲击鼓，百戏出场”。可知场面是很大的。许亢宗接着说：这二百乐人“乃契丹教坊四部也”。金在未与辽交战时，并无这样规模和规格的专业艺人演出。辽则不然。《辽史·乐志》载：“辽有国乐，有雅乐，有大乐，有散乐，有铙歌、横吹曲。”(图 122、123、124)金之有辽教坊四部，则是在伐辽中获得的战利品。而辽之有杂剧演出，是在十世纪三十年代。同书“散乐”条中记载：“今之散乐，俳優，歌舞杂进，往往汉乐府之遗声。晋天福三年(938)，遣刘昫以伶官来归，辽有散乐，盖由此矣。”辽的散乐，就是那个向辽割让了幽云十六州的后晋高祖石敬瑭进献的。辽的戏剧活动颇频繁，不过因唐袭宋而已，并无什么创获。《宋史·孔道辅传》记道辅出使契丹，“契丹宴使者，优人以文宣王为戏，道辅艷然径出”。这表明，东北地区有杂剧活动是很早的。金天辅四年(1120)，金军攻陷辽都上京临潢府(今内蒙古巴林左旗波罗城)，辽之杂剧被作为金人最看重的战利品带回金内地。金之有杂剧便始于此时。

金人攻破开封后，百戏艺人也从宋都得到新的补充。今人陶晋生的《女真史论》中，曾列有被金人掠到会宁府的

北宋人员表,其中有“伶官”、“伎女”、“百工伎艺”、“大晟乐工”诸项颇详。日人园田一龟著有《流放满洲的徽钦二帝》一书,书中较详尽地考察了徽、钦二帝及王室人员流配到东北地区的经过及路线,也记述了被解往金内地的杂戏艺人情况。宋徐梦莘《三朝北盟会编》亦载靖康二年(1127)正月,金人令开封府勒牙人婆媒追寻……杂剧、说话、弄影戏、小说等伎艺人一百五十余家,令开封府押赴军前。同书又屡载金人掠走开封杂戏、倡优诸色人等不可计数。这些伎艺人除大部分解往燕山外,解赴到会宁的亦不在少数。今人张博泉等著《东北历代疆域史》,说“金上京城内为金主晟服役的南方汉人占半数”。另从被羁留于金内地的宋朝使臣的歌赋中,也可看到这方面的具体情况。吴激(1090—1142)于靖康末年受命使金,被金执留。他在金内地时,留下词作数篇,其中一首为《人月圆·宴张侍御家有感》。词中慨叹江山破碎,艺伎流落塞北,同为天涯被羁人的情怀(图125)。《古今词话》又记吴激在会宁遇一老姬,善琵琶,自言身为梨园旧籍,吴激对之凄然良久,赋词《春从天上来》。《大金国志·海陵记》中载,金内地时宫廷的歌伎所唱和乐工所奏,许多都是北宋名家的曲词(图126),如柳永的《望海潮》等。宋罗大



图 125 黑龙江阿城金上京故地出土仙女听泉观鱼铜镜



图 126 黑龙江阿城金代乐亭抚琴铜琴都城上京会宁府遗址出土的铜镜

插图本中国戏剧史

102

经《鹤林玉露》说：“金主亮闻歌（指柳永《望海潮》），欣然有慕于‘三秋桂子，十里荷花’，遂起投鞭渡江之志。”

《金史·乐志》载：“初，太宗取汴，得宋之仪章钟磬乐虞，挈之以归。皇统九年（1149），熙宗加尊号，始就用宋乐。”金内地使用宋乐，非始于皇统九年，在与辽的战争中就采用了。1963年在上京故址曾出土一件刻有“上京僧录官”字款的编钟。经考证，此钟为“大晟南吕编钟”，原是宋徽宗仿商周古乐器为“大晟乐”而铸造的。宋代管理音乐的机构组织为“大晟乐府”。金人不仅喜好宋乐，效法宋朝的宫廷礼仪和排场；而且相对宋人优美高超的音乐歌舞艺术来说，女真族原始的音乐舞蹈艺术显得简单、粗犷，宋乐能在他们精神生活中产生魅力，激起热情。所以，《金史·乐志》记载：“皇统二年（1142）宰臣奏：‘自古并无伶人赴朝参之例，所有教坊人员只宜听候宣唤，不合同百寮赴起居。’”这是说，在皇统二年之前，教坊人员在宫廷中尚“赴朝参之例”，“同百寮赴起居”。金人能尊重艺人，都是因为他们崇拜艺术的缘故。

金内地时期教坊百戏或杂戏的演出之繁荣毋庸置疑。上世纪六十年代以来，在金都故址出土了不少铜镜，其中的人物故事镜，背面铸有《达

摩渡海镜》、《月夜闻箏》、《野猿听经》、《牛郎织女》、《蟠桃会》、《柳毅传书》、《广寒宫》等许多故事图案（图127、128），这些故事图案，多与元陶宗仪《南村辍耕录》中的“院本名目”相印证。因此，这些铜镜故事图案当有可能是根据院本上演的剧目而来的。有理由认为，在金内地时期，被金人劫掠到内地的北宋杂剧艺术，经过女真人和汉人的共同努力，酿造出院本的这一新的机制。

院本出现于金内地时期，可从两个方面进行认识：首先，金内地的教坊，其杂剧的演出应主要是宋的剧目。因为教坊人员的来源，一得之于宋，一得之于辽。不过，进入金内地的杂剧艺人虽然仍旧是演出宋时剧目，可是这种演出已不再是宋杂剧的样子，而是被重新加工、改造了的院本。这就是陶宗仪列出的六百九十种金院本名目为什么有许多与《宋官本杂剧段数》名目相同的主要原因。这也是院本、杂剧所以同物而异称的分别处。由于院本是艺人们搬演的，或像北杂剧的演出那样，即“幕表戏”的样子，因此“院本名目”中的剧目内容就一个也找不到了。但却在这时期的铜镜上被反映了出来（这里所谓“院本名目”中的院本，是指含有金内地



图 127 黑龙江阿城金上京故地出土的带柄仙人故事铜镜



图 128 黑龙江阿城金故地出土的八角形人物故事铜镜

插图本中国戏剧史

104

时期的剧目，而不是说全部院本都出于金内地时期)。此外，金人从汴梁等地掳徙来的人口中，也会有与北宋瓦舍同时出现的专以“打本子(编写各种形式的故事)”为业的“京师老郎”——南宋时称“书会先生”。《杨思温燕山逢故人》的话本，就是汴京的京师老郎身羁燕京时创作的。身陷塞北边地的这些民间作家同样也不会沉默，他们心中的感慨形诸笔端，情理自然。类似铜镜上的那些故事，不排除他们以院本的形式进行改编或创作。其次，“院本名目”中多半不缀曲名，不似“官本杂剧段数”那样大都标示曲名。这不意味着不使用音乐，不进行歌唱，而是代之以本民族的音乐。《金史·乐志》说：“隶教坊者，则有饶歌鼓吹，天子行幸鹵簿道引之乐也。有散乐，有渤海乐，有本国旧音。世宗常写其意度为雅曲，史录其一，其俚者不载云。”世宗(完颜雍)以“本国旧音”度曲，是有感于迁都后女真人汉化日深的缘故。其意在于倡导本民族音乐的同时，不忘民族之本。宋金之间的文化交流是十分密切、频繁的，特别是在北宋宣和、靖康年间，契丹辽政权的崩溃，女真族兴起，进一步促进了两个民族间的文化交流与融合。我们可以从宋曾敏行

《独醒杂志》卷五中记述北宋接受女真文化的情形，即从另一方来作为参证。书云：“宣和间，客京师时，街巷鄙人多歌番曲，名曰‘异国朝’、‘六国朝’、‘蛮牌序’、‘蓬蓬花’等。其言至俚，一时士大夫亦皆歌之。”那么，在迁都前的金内地时期，宋杂剧剧目在音乐上被改造为女真人的本民族音乐而成为金院本，不能不是一个很重要的原因。以前，戏剧史家们困惑于“院本名目”中那些未标示曲名的剧目该用什么曲调来演唱，原因即在于此。金末刘祁在《归潜志》中就指出：“今之诗，在俗间俚曲也。如所谓‘源土令’之类。”元周德清《中原音韵》进一步指出：“且如女真〔风流体〕等乐章，皆以女真人音声歌之。”这已再明确不过了。女真人的音乐，如〔鹧鸪曲〕等，简单明了，一曲往还反复，入词歌唱必然字多而声少，从而构成急促劲健的风格特色，这正适应女真人金戈铁马、掠夺征伐为能事的激切心理。元杂剧中保留了许多女真人的曲调，如〔蓬蓬花〕等，金内地的民歌中即有〔蓬蓬歌〕之名。“花”与“歌”，乃一音之转，从中表明女真人用自己民族的曲调来演唱院本的情况。

除上述两个方面考察金内地时期已有院本演出外，从下面的材料中也

插图本中国戏剧史

106

可以得到进一步证明。

金内地时期在对宋杂剧进行院本式改造的同时，艺人们也要去创作新的故事来满足金人观赏上的需要。如“院本名目”里“题目院本”中的《蔡消闲》，便是写金内地时期的宰相蔡松年事无疑。蔡松年（1107—1159），字伯坚，自号萧闲老人。祖籍杭州，生于开封，及长，随父居燕山。宣和末年（1125），金兵攻到白河，宋燕京守将郭药师献城投降，蔡随金人来到金内地，受金主的礼遇和重用，累官至吏部尚书参知政事，封郃国公，又拜右丞相加仪同三司，封卫国公。蔡在金都写下许多诗、词、赋，描写黑龙江壮美的自然景色，也流露出自己身在异国为官，不能洁身远行的矛盾心理。杂剧向有即兴而发、因题设事写时事的特点，院本亦然。院本《蔡消闲》的内容虽不详，但属金内地时期的作品似应没有什么疑问，而且可以断定，该院本是蔡在世时所作。另外，此剧会不会是书会先生创作的呢？应这样看：“院本名目”所存的全部剧目，多数应是书会先生（包括被掳到金内地的书会先生）为杂剧艺人提供的演出纲要，而非全是艺人的即兴之作，因而名目才能被保存下来，才能启示金末戏剧家关汉卿、王实甫等一代文人执笔创作，然后才有了洪波

涌起的元杂剧。

就目前资料看，还不可能想像上京会宁府的院本演出会有《东京梦华录》中记述汴京城内瓦舍勾栏那么兴旺发达的演出场面，但金内地时期的百戏演出活动已很普遍却是事实。如在黑龙江伊春金山屯区金代墓中出土的一件八面体的乐舞浮雕石幢，在海伦、牡丹江等地出土的铸有“天眷元年(1138)”字样的数面演出铜镜等等。这些演出场面，其环境都是在固定的戏台上进行的。值得注意的是，这些戏台型制一律为亭阁式，四角攒尖（图129）。这与山西侯马出土的金代董墓中戏台建筑型制完全相同（图130）。这样的小型舞台建筑，适合于院本及歌舞表演的演出规模，它反映了院本的演出活动情况。

1973年，黑龙江省考古研究所在绥滨县境金代中兴7号墓葬的发掘中，出土了一件完整的用玉雕成的金院本演员像（见彩页）。这个玉雕的院本演员，头着幞头，身着袍，颈戴银项圈，左手持一蕉叶，右臂下垂，作跳跃状。这件玉雕演员与山西侯马董墓戏俑和稷山马村金代段氏墓群杂剧雕砖相参证，可确认为副净色。以玉的质料单独塑造副净的表演形象，这在国内还是首次发现。它反映出副净色在金



图 129 金代铜镜上的亭阁式舞亭



图 130 山西侯马金代董墓院本的戏台与戏俑

插图本中国戏剧史

内地时期院本演出中所居的主导地位。这也正与“院本名目”中的名目相符。“院本名目”中的“冲撞引首”、“拴搐艳段”、“打略拴搐”等演出形式，均以副净色为核心脚色。因此，这尊玉雕像才会把副净色单独雕刻出来。单独把副净脚色雕刻出来，有力地表明了金内地时期演出的院本形式消除了宋杂剧一场两段不相连属的问题，从而使之统一起来。金迁都后院本形式的进一步发展变化，即进入“金元杂剧”阶段，但寻其源则毫无疑问地要追溯到金内地时期。

金迁都燕京(今北京)，称中都。于是以中都为中心的金代戏剧，进入了一个形态相对稳定的新的发展时期，即金后期。

金攻破汴京、北宋消亡后，以开封为中心的北宋杂剧的昌盛局面随之消失。但戏剧活动并未停止，而是主要转移到山西、河北、山东等地。这是因为北宋亡后，黄河以北地区成为金王朝统治区的大后方，社会相对安定，经济文化也很发达。黄河以南地区则是金与南宋既谈且打的前沿，社会的各方面都不稳定，经济也很难发展起来。金院本正是在山西、河北、中都等黄河以北地区的城市中，获得了新的进一步的发展，并演变为与元杂

剧等量齐观的金代戏剧。其发展的路线，则是循着金内地时期戏剧的审美取向大步前行的。

如果说金前期（即内地时期）戏剧是对宋杂剧的一个再造过程，那么金后期戏剧则是前期戏剧再造后的基本定型期。从这个意义上去认识金后期戏剧与元代戏剧的关系，元代戏剧的出现就有了一个清晰、合理的着落点；也是在这个意义上使用“金元戏剧”或“金元杂剧”的。

研究金后期的戏剧，可以山西几处墓葬出土的戏剧人物的砖雕和戏俑作为形象实证。如山西侯马西郊金大安二年（1210）董玘坚墓中出土了一座砖制舞台，上面排列着五个彩绘砖俑（见图130）；位居正中者头戴黑色展翅幞头，身着宽袖圆领红袍，双手捧笏于胸前者，是为“装孤”，即扮演官员者；左起第一人头戴黑色幞头，身穿宽袖红衣，食指与中指伸直向胸口者，是为“引戏”；左起第二人着黑帽黑袍者，应为“副末”；左起第四人戴卷脚幞头，右手执扇，张口露齿者，是为“末泥”；左起第五人头上梳一偏髻，脸上以白粉抹鼻呈三角形，右手食指及大拇指置口中作吹口哨状，应为“副净”。另如山西稷山化峪金墓二号（图131）、三号（图132）出土的戏剧人物砖雕各一组，



图 131 山西稷山化峪金墓杂剧砖雕 2号墓出土



图 132 山西稷山化峪金墓杂剧砖雕 3号墓出土



图 133 山西稷山马村金段氏墓群杂剧砖雕 2 号墓出土



图 134 山西稷山马村金段氏墓群杂剧砖雕 3 号墓出土

每组由五人组成。两组的右侧三人，基本一致：从右起第一人看，皆为末泥色；第二人都为副末色。不同处是二号墓人物右手撩起衣襟，左手执扇，三号墓的副末双手持棍。第三人头皆巾裹，一人两脚叉开，一人右脚抬起，面貌都很丑，是为副净色。二号墓左起第一人头戴脚幞头，双手做着动作，正在诉说什么；左起第二人裹着头巾，双手做出动作，亦在陈述什么。三号墓左起第一人是女性，执扇；左起第二人头戴尖帽，右手指着自己的眼睛，正在谈论什么。此两组砖雕，人物生动传神，因为副净居中，可能是以滑稽、诙谐表演为主；就其人物形象设置而言，化峪金墓砖雕取向大体相同。

和上述举例的砖雕路向一致，还有山西稷山马村段氏墓群戏剧砖雕，从二、三、四、五、八号墓中各出土一组，共五组（图 133、134、135、136、137），以及稷山苗圃金墓砖雕一组（图 138）。其中段氏二号墓中出土的一组戏剧砖雕，是一个戏剧场面，尤为显著突出。这组砖雕共有四人，左起第二人和第四人为官员装束：头戴直脚幞头，着圆领宽袖长袍，腰束带。第四人坐在椅子上，左手执笏，右手指向前方，似在审理或判明案情。第二人双手右指，面向左，与坐着的

官员说话。站在两个官员中间的人头戴吏帽，穿圆领窄袖衫，右手执一大板，瞧着坐着的官员，其左手也指向右方。他们所指的方向，左起第一人手持竹竿，竿头系绳，绳上悬着一个椭圆形的有网纹的物品。这四个人物有站有坐，主次分明，表情生动，相互回应，无疑是一个完整的戏剧场面。这组戏剧演出场面的砖雕，进一步地反映了金代戏剧的演出面貌；如果把它与元代明应王殿的杂剧演出壁画相比较，则可以看出两者之间在戏剧形态上的一致性，所以称“金元戏剧”，也就是在元杂剧意义上的金代后期戏剧。陶宗仪记录的六百九十种院本剧目名字，便是金代本时期戏剧的基本成就。

“院本名目”所载之剧目，题材广泛，内容丰富，形式不同，风格多样。如将全部院本按内容、形式加以分类，可划分成十一个类别，即“题目院本”、“上皇院本”、“和曲院本”、“霸王院本”、“诸杂大小院本”、“打略拴搐”、“拴搐艳段”、“冲撞引首”、“院么”、“诸杂院爨”、“诸杂砌”等。每个类别又包含有表现不同内容的剧目。如“打略拴搐”包含的剧目有《秀才家门》、《大夫家门》、《列良家门》、《禾下家门》、《卒子家门》、《都子家门》、《邦老家门》、



图 135 山西稷山马村金段氏墓群杂剧砖雕 4 号墓出土



图 136 山西稷山马村金段氏墓群杂剧砖雕 5 号墓出土



图 137 山西稷山马村金段氏墓群杂剧砖雕 8 号墓出土



图 138 山西稷山苗圃金墓杂剧砖雕

《孤下家门》、《和尚家门》、《司吏家门》、《件作家门》等等。“院本名目”中也不都是院本的剧目，还包括了其他伎艺、文体、语言等方面内容的表演，如《变龙千字文》、《歇后语》、《讲百花爨》、《星相名》、《节令名》等等。这些表演虽不是戏剧表演，到后来却都慢慢地被戏剧所吸收，成为戏剧表演的一个组成部分。

院本的角色行当与北宋无异，即副净、副末、引戏、末泥、装孤五个角色。院本的体制，已不仅限于小型的歌舞戏和滑稽戏。院本的演出场所，在这个时期主要是凭借露台和亭榭式的戏台（称为“舞亭”、“乐楼”、“舞楼”）演出，这与北宋时期瓦舍勾栏的演出颇不相同。亭榭式的戏台在内地时期就已普遍，本时期更为流行。露台与亭榭式戏台的演出所创造的观演关系的三维立体空间效果，强化了戏剧艺术与现实生活之间的本质区别。

南宋永嘉杂剧概况

南宋为安于东南半壁江山，建都临安，温州（晋隋时称永嘉，故亦沿称永嘉）便成为抗金的大后方。建炎四年（1130），宋高宗赵构为躲避金兵，浮海逃至温州。嗣后，中央政权机关及太庙神主都曾一度迁至温州，皇族、勋戚亦随赵构进入温州。此时的温州，已是南宋版图内最大的商业城市之一。随着政治、经济地位的提高，各种民间艺术云集温州，演出业十分发达。从开封逃难出来的“路歧人”（流动艺人）及流寓温州的官员与其家眷，带来了北宋丰富多彩的民间艺术。在这样一个特殊的环境下，受到宋杂剧演出体制的启发，尤其是有一套唱之已久的诸宫调为声腔，于是“永嘉杂剧”（又称“温州杂剧”、“戏文”）便应运而生了。

插图本中国戏剧史

114

由于永嘉杂剧主要用南曲演唱，故而后人称它为“南曲戏文”，简称“南戏”，以与金元时兴起的北曲杂剧相区别。关于永嘉杂剧产生的时间，一说为北宋末叶，“出于宣和（1119—1125）之后，南渡（1127）之际”（明祝允明《猥谈》）；一说为南宋前期，“始于宋光宗朝（1190—1194）”（明徐渭《南词叙录》）。两说相去约七十年，这正是永嘉杂剧萌生、演变而逐渐成熟的过程。

徐渭在《南词叙录》中说：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其畸农市女顺口可歌而已。”可知最初的南戏是一种民间小戏。宋室南渡之后，“永嘉杂剧兴”，一跃而进入戏剧形态。早期的永嘉杂剧剧目据徐渭说，是“永嘉人所作《赵贞女》、《王魁》二种实首之”，大约创作于南宋光宗时代。两剧都是写状元负心的故事，可是演出不久就被禁止了，故剧本不存。

永嘉杂剧发展壮大之后，便由温州一地向四方播散，声名日隆，连首都临安也都盛行了起来。从而引起文人士子们的注意和兴趣，并开始为之撰写剧本。据元代刘一清《钱塘遗事》说，有个叫黄可道的太学生，就曾编写过一本题为《王焕》的戏文，盛演于临安。这不是一件偶然的事，因为永

嘉杂剧在其成长和向四周流布过程中，温州、杭州等地都有了专为戏剧演出编写剧本的民间书会组织。如温州的“九山书会”、“永嘉书会”，杭州的“古杭书会”、“武林书会”等。《张协状元》就是九山书会的创造。书会的出现，对于永嘉杂剧的发展壮大，无疑有着关键性的推助作用。如永嘉杂剧从小戏到《张协状元》那样的大戏，若非出自书会的专业剧作家之手，便不可想像了。

永嘉杂剧曾有大量的作品产生，但都已失传。据统计，宋元南戏有名目可查的共二百三十八本，有传本的十七本。其中可以确定是南宋永嘉杂剧的作品是：《王魁负桂英》、《赵贞女蔡二郎》、《王焕》、《乐昌公主破镜重圆》、《韞玉传奇》和《张协状元》。《张协状元》被收入《永乐大典》，是中国现存最早的一个戏剧剧本（图 139、140）。

《张协状元》全剧五十三出。主要说赶考书生张协在路经五鸡山时被强人所劫，幸得贫女相救，后二人结为夫妻。张协进京赴试中了状元，嫌贫女“貌陋身卑，家贫世薄”，不仅不相认，并于赴任途中以剑劈贫女，欲害其命。后贫女被枢密使王德用认作义女，辗转曲折，终又与张协结合团圆。该剧



图 139 钱南扬校注《永乐大典戏文三种校注》一书的题签



图 140 明《永乐大典·张协状元》戏文



图 141 今人演出的《张协状元》

塑造的张协是一个被功名地位彻底异化了的典型形象。剧中通过张协途中遭劫、贫女相救、科场高中、杀妻、认妻等情节，一步步地深入张协灵魂的深处，揭示和拷问了一个人何以会为了浮名而抛弃使之成

为人的东西。戏中最为深刻的情节设计，即是贫女被枢密使王德用收为义女后，曾一心想杀之以免影响自己仕进的张协，却一百八十度的大转弯，欣然接受与贫女复婚，由一个杀妻凶手再度成为和被杀者同床共衾的夫君，从而完成了张协崇拜异己力量——功名权势，即为寻求政治靠山而彻底走向自我异化的典型塑造。这是多么令人震惊的非人性的选择！《张协状元》就是在如此冰寒彻骨的情节构造中，显示出人类本性的自我异化所深陷的悲惨境地(图 141)。

《张协状元》代表了南宋时期永嘉杂剧的最高成就。在角色行当体制方面，永嘉杂剧吸收宋杂剧角色行当的长处，建立了以生、旦为主体的生、旦、净、末、丑、外、贴七种脚色的行当体制。生是一剧的男主角，旦是一剧的女主角。永嘉杂剧的音乐构成，可以《张协状元》为例，对剧中一百七十

余种曲牌所属的宫调和曲词格律进行分析,得知“南曲”以宋词为主要曲牌来源,又吸收了民间杂唱组成的“诸宫调”发展而成^①。因此,其曲牌联套体并无严格的限制,曲牌的组合、唱词的字数和平仄声调等,相对都是自由的。即如徐渭所指出的,是“不叶宫调”,“亦罕节奏”,而具有自由灵动的特点。另外,本时期永嘉杂剧的演出,都由民间的职业戏班承任,这种职业戏班通常是以一个家庭为基础组织起来的,演职人员七到八人。同时也有许多业余戏剧班社组织,如临安的“绯绿社”等。

① 参见叶长海《曲学与戏剧学》第二编第四章《昆曲研究中的新问题》,学林出版社1999年版。

元 杂 剧



图 142 山西新绛吴岭庄出土的元杂剧砖雕

元代戏剧——杂剧，亦称元曲、北曲，是在元蒙统治时代兴起于中国北方的一种新型的戏剧样式。它以完美的戏剧形式确立起自己成熟的戏剧理念，并与南方的南戏相呼应，共同创造了中国戏剧史上的一个黄金时代。不惟如此，在中国文学史上，汉赋、唐诗、宋词、元曲，分别标志着它们所处时代文学的最高成就。

第 1 节

元杂剧生存的社会 文化环境

元人夏庭芝在《青楼集志》中说：“我朝混一区宇，殆将百年，天下歌舞之妓，何啻亿万。”元杂剧在元代蔚然勃兴，首先得益于元蒙统治者因开疆拓土，治下民族众多而形成文化形态多元的统一国家。蒙古族是个马上民

族,长期跨民族、跨洲
界的征战,使他们视
野开阔、胸襟豁达,并
集中表现为质直少文
的人文特征(图 143),
因而对社会意识形态
持有一种宽容与自由
的态度。杂剧作家因
此可以自由创作,表



图 143 元官僚饮宴及乐人奏乐图

达他们对时代、对社会、对人生的看法。其次,元代工商业畸形繁荣,特别是像首都大都(今北京)那样的东方大都会,尤其繁荣发达。据《马可·波罗行纪》记载,当时大都“人户繁多”,“外国巨价异物及百物之输入此城者,世界诸城无能与比”。“百物输入之众,有如川流不息。仅丝一项,每日入城者计有千车”。商品经济的繁荣,一方面吸引来众多的杂剧艺人云集大都,登台献艺以谋生;另一方面杂剧艺术作为一种特殊商品进入流通领域,在此拥有最广泛的消费者(观众)“挥金与之”,客观上也就成了推动杂剧艺术兴盛和发展的力量。复次,蒙古贵族起于漠北,不重视科举取士,仅在灭金后举行过一次科举考试,此后废除科举制度近八十年。汉族知识分子进身之阶被截断后,社会地位急剧下降,以至有“七匠八娼九

插图本中国戏剧史

122

儒十丐”之说。受到如此轻贱的那些寒窗苦读、心怀济世雄心的知识分子，有相当一部分投身于瓦舍行院，与民间艺人和歌妓为伍，进行杂剧创作。“以其有用之才，而一寓之乎声歌之末，以舒其怫郁感慨之怀，盖所谓不得其平而鸣焉者也”（明胡侍《真珠船》）。关汉卿、王实甫、康进之、高文秀等即是其中的代表。此外，还有“沉抑下僚、志不获展”的马致远、尚仲贤、郑德辉、宫大用等人；也有少数高官、显宦，如杨梓、李直夫、史樟等人；和艺人如张国宾、花李郎、红字李二等。元代杂剧之所以能够如洪波涌起，杰作如林，正是与这些具有很高文学修养和艺术才华的、不同境遇的知识分子的加入分不开的。

此外，元杂剧的发达，还得力于活跃在杂剧舞台上众多演员的艺术实践。夏庭芝在他的《青楼集》中就记述了百余位女演员的演艺事迹。元代从艺的女子相当普遍（图 144），据《马可·波罗行纪》介绍，当时大都单是卖笑女子就有两万多人。这些艺人多隶属于教坊，她们中有的是在战争中被掠夺来的汉族女子，有的是被“卖入娼家”的名贤后代，而大多数是来自贫穷人家的女子。她们大多因天灾人祸而沦落风尘，其中出现了如珠帘

秀、顺时秀、天然秀、赛帘秀、王奔儿、张奔儿、李娇儿、汪怜怜、米哈里、顾山山、樊事真、平阳奴、李芝秀等著名艺人。她们与杂剧作家密切交往，共同创造，在舞台艺术方面充分发挥自己的创造性，因而成为元杂剧建设的重要力量。



图 144 山西运城西里庄元墓壁画

第 2 节

元杂剧的体制特点

元杂剧是在金院本的基础上，采用“诸宫调”的音乐形式，融合各种表演艺术的特点，并广泛吸收宋词、大曲、各民族民间歌曲等多种艺术成分而形成全新的戏剧样式。

插图本中国戏剧史

124

元杂剧形式精炼,体制整严。在组织构成上,以戏剧情节论之,每本戏分为四折(相当于四场或四幕)。习惯认为,这正好是一个完整故事的启、承、转、合的合成。为了便于情节的展开或连贯剧情,常在全剧的开头或中间加一出短戏,名曰“楔子”。元杂剧因之通常是“四折一楔子”。在这样一种规模下,如果情节复杂、内容容纳不下,便可增加折数或本数。如《西厢记》就由五本二十一折组成。但这是特例。以音乐形式论之,每本戏四折,共由四套曲子组成,即每一折用一个宫调,并由相同宫调的若干曲牌组成一套曲子。如《窦娥冤》第一折是〔仙吕宫〕,在此宫调内,由〔点绛唇〕、〔混江龙〕等九支曲牌组成。每套曲子的唱词只用一个韵脚,不换韵,但平仄可以通押。这与诗词用韵很不相同,显然是中国韵文史上的又一个创造。各个曲牌的排列次序,相对而言,有一定的程式和规律可循。如〔仙吕宫〕,其下一般有〔点绛唇〕、〔混江龙〕、〔油葫芦〕、〔天下乐〕、〔那吒令〕、〔鹊踏枝〕、〔寄生草〕、〔金盏儿〕、〔煞尾〕等多少不一的曲牌。楔子因为短小,一般多用一支〔仙吕·端正好〕或〔仙吕·赏花时〕,最多加上个〔么篇〕。

元代流行九种宫调:〔仙吕宫〕、〔南吕宫〕、〔正宫〕、〔中吕宫〕、〔黄钟宫〕、〔双调〕、〔越调〕、〔商调〕、〔大石调〕。这就是

通常所说的“五宫四调”，又称“九宫”。但用于杂剧，〔大石调〕和〔黄钟宫〕甚少出现，只有七个被经常使用。

每本杂剧之后，都有两句或四句七言诗，用以概括全剧的基本剧情，最后一句则是本剧的剧名。这就是所谓的“题目正名”。如《梧桐雨》：

题目 安禄山反叛兵戈举
陈玄礼拆散鸾凤侣
正名 杨贵妃晓日荔枝香
唐明皇秋夜梧桐雨

元杂剧整个剧本由一人主唱，其他人物只有对白。因此，元杂剧根据主唱角色的性别而有“末本”、“旦本”之别。如由男性人物（正末）主唱的，便称“末本”；如果是由女性人物（正旦）主唱的，则称“旦本”。这种通例也有被打破的时候，即正末和正旦在一部戏中都有唱。这种情况一般是分布在不同的折里加以处理，如《生金阁》，正末唱一、三、四折，正旦唱第二折。同一折里两个脚色都有唱的，在元杂剧里当属特例。一人主唱是元杂剧的基本体制，越出这个体制规范的仅是个别。

元杂剧是用北方方言演唱的，所以没有入声。元周德清的《中原音韵》一书，即是根据元杂剧的用韵规律，把入声字派入平上去三声中，从而总结出十九个韵部（图 145）。



图 145 明代刻本《中原音韵》和《太和正音谱》

元杂剧作家与作品概况

元代杂剧是中国戏剧史上的一座高峰,它的兴盛,首先表现在剧本创作的繁荣。据元钟嗣成《录鬼簿》和明无名氏《录鬼簿续编》记载,元代有姓名可考的杂剧作家二百多人。创作的戏剧作品达五百余种,现存剧本一百六十余种。元代的戏剧作家、作品众多,作品题材丰富,创作风格多样。他们的作品大多结构完整,冲突强烈,场面安排合理,语言通俗生动,科范丰富,人物鲜明,充分表达了对人的在世生命的深切关怀和对不公正的现实社会的深刻批判。元杂剧是以崇高和悲怆为主体的美感倾诉,建构了一代不可逾越的悲剧、喜剧、正剧等戏剧的审美范式。

元杂剧在元大德年间(1297—

1308), 创作和演出中心由大都转向了杭州, 元杂剧也以此为界, 可分为前后两个时期。前期以大都为中心, 可称之为“大都时期”。著名的杂剧作家有关汉卿、王实甫、白朴、马致远、杨显之、纪君祥、康进之、高文秀、石君宝、尚仲贤等。后期杂剧作家大多是南方人, 或因南北统一而侨寓南方的北方人。杭州是其活动中心, 故可称之为“杭州时期”。元杂剧创作最高成就的作家和作品主要产生在前期。后期明显较弱, 作家的数量和作品的质量都有所下降。代表作家有郑光祖、秦简夫、宫天挺、乔吉等人。

元代杂剧创作基本上出自汉族知识分子之手。因此它对不合理的现实社会所持的彻底批判意识, 是与元朝统治带有浓重的民族歧视紧密相关的。在人分等级而汉族是下等人的元代社会里, 汉人没有人身安全的保障, 随时都会受到欺压和凌辱, 这种生存处境激起了关汉卿等一大批杂剧作家对现世生命的关注, 对不合理社会的批判, 对平等生活的希冀, 对人道的呼唤。而这些便构成了元代杂剧创作的主导精神和审美价值的根本取向。

因此, 元杂剧的一个十分突出的主题, 就是对统治阶级罪恶的暴露



图 146 元高文秀《黑旋风双献功》 明刊本《元曲选》



图 147 元无名氏《神奴儿大闹开封府》 明刊本《元曲选》



图 148 元李竹道《包待制智赚灰阑记》 明刊本《元曲选》



图 149 元杨显之《临江驿潇潇夜雨》 明顾曲斋藏版

和批判。这方面的代表作品如关汉卿的《窦娥冤》，暴露的是吏治的黑暗和腐败；《鲁斋郎》、《双献功》（高文秀）（图 146）则通过对夺人之妻、抢人之女的斋郎、衙内恶行的愤怒指斥，揭露了元代官府与权豪势要、土豪恶棍、地痞流氓相勾结，人性之恶高度膨胀，把社会引向黑暗的罪行。同时，元杂剧中还有一批公案戏，则从又一个侧面揭露了现实社会的丑恶与黑暗。如无名氏的《神奴儿》（图 147），李行道的《灰阑记》（图 148），陆登善的《勘头巾》，杨显之的《潇湘夜雨》（图 149），无名氏的《陈州赍米》、关汉卿的《救孝子》等，展露的是由统治阶级豢养的一群最下层的政权附庸者所形成的一股危害社会的黑暗势力，即那些令史、解差、牢子等等，最真实、具体地表现了他们对善良百姓的暴戾和残害。可以说元代杂剧对社会现实黑暗的揭破，进而对统治阶级的深刻批判和否定所达到的深度，是历代戏剧乃至所有文学作品都无法相比的。

元杂剧的另一个重要主题，是表现妇女受压迫、受凌辱的现实苦难和她们为自己争取自由和幸福所进行的反抗与斗争。这包括两个方面的内容：一个是通过婚姻问题，表现妇女

为追求美好、纯真的感情，获得个人的婚姻幸福，而敢于冲破礼教规束，蔑视门第观念，把个人命运掌握在自己手中，自己为自己做主的斗争精神。如王实甫《西厢记》中敢于违逆母命、自作主张、私订终身的崔莺莺，无名氏《留鞋记》(图 150)中那个倾慕卓文君、宣称“便犯出风流罪，暗约下雨云期”、“风情事那怕人知”的王月英，郑光祖《倩女离魂》中为追求自己的幸福爱情、因真诚所致而魂魄离体、最终实现美好愿望的张倩女等人物。剧中通过她们对个人婚姻问题的态度，表现和赞赏了她们强烈、鲜明的自我意识。

另一个就是妓女问题。元杂剧塑造了一批令人难忘的妓女形象，如关汉卿《救风尘》中的赵盼儿、石君宝《曲江池》中的李亚仙、关汉卿《金线池》中的杜蕊娘、戴善夫《风光好》(图 151)中的秦弱兰，等等。这些青楼女子社会地位极其卑微，过的是被欺辱与被损害的非人生活。但是，她们善良、聪明、正直、重情分，不仅有卓越的艺术才华，而且还有丰富优美的内心世界、纯洁高尚的情操。然而，她们的命运却被操纵在官厅、狎客、鸨母的手中。“从良”是她们改变自己命运和人生处境的唯一



图 150 元无名氏《王月英元夜留鞋记》 明刊本《元曲选》



图 151 元戴善夫《陶学士醉写风光好》 明刊本《元曲选》



图 152 元石君宝《李亚仙花酒曲江池》 明刊本《元曲选》



图 153 元关汉卿《杜蕊娘智赏金线池》 明顾曲斋藏版

之路。可是,从良又谈何容易!《救风尘》中单纯的宋引章就因错投怀抱而尝尽了苦头。《曲江池》(图 152)中的李亚仙面对郑元和的落魄和郑父对元和的遗弃,仍忠于爱情,不背诺言,甘愿“伴着这个一千年一万世不能够发迹的穷乞儿”。这又从一个侧面,表达了亚仙以真实的爱挑战封建伦理的深刻含义。《金线池》(图 153)中杜蕊娘对爱的真挚深沉,是以怨和恨之切来表现的。剧中鸨母为了能够长期霸占、压榨杜蕊娘,阴谋破坏杜蕊娘的爱情,以此来达到让蕊娘心甘情愿地俯首听命的目的。蕊娘不甘欺辱,而要求改变命运的渴望是与她执着忠诚的爱情紧紧联系在一起的。质言之,元杂剧中描写的妓女从良(婚姻)问题,实际上是表现她们为获得做人的尊严而进行的斗争行为。

此外,元杂剧还通过杨显之的《潇湘夜雨》、石君宝的《秋胡戏妻》(图 154)、关汉卿的《调风月》、《五侯宴》等作品,描写了男权专制下妇女在家庭生活中遭遗弃、受虐待或被典身为奴的生存境遇。

元杂剧中也塑造了许多反抗恶势力、不畏强暴的女性形象。如关汉卿《望江亭》中的谭记儿、《救风尘》里的

赵盼儿,以及《西厢记》中的红娘。她们有胆有识,在斗争中具有高超的艺术性,因此,与之相斗的对手无不败在她们的手下。

水滸戏也是元杂剧中重要的组成部分。康进之的《李逵负荆》、高文秀的《双献功》、无名氏的《黄花峪》是这方面的代表。李逵是元杂剧水滸戏中被塑造得最生动、最有特色,也是最成功的艺术形象。《李逵负荆》(图 155)、《双献功》二种,以喜剧的方式描写了李逵的单纯、正直和嫉恶如仇的品格,表现了这个农民出身的起义英雄对梁山聚义的赤胆忠心。他一心要推翻反动王朝,夺了皇帝的“鸟位”,“替天行道”“救生民”的社会理想与愿望,体现的是平等意识的民主思想。李逵的形象创造,是水滸戏在元代特定的时代背景下,人们不堪忍受元蒙种族歧视和在混乱、黑暗的现实社会里生存之艰难的曲折表达。明代李贽曾评价《水浒传》说:“《水浒传》者,发愤之所作也。”这里用来评价元杂剧中的水滸戏,也是非常适合的。

历史故事戏在元杂剧中占有很大的比重。如关汉卿的《单刀会》、《哭存孝》、《西蜀梦》,尚仲贤的《气英布》(图 156)、《三夺槊》、《单鞭夺槊》,罗贯中



图 154 清戏剧画《秋胡戏妻》



图 155 元康进之《梁山泊李逵负荆》明《古今名剧合选》



图 156 元尚仲贤《汉高皇濯足气英布》明刊本《元曲选》



图 157 元罗贯中《赵太祖龙虎风云会》 明顾曲斋藏版



图 158 元高文秀《须贾大夫谗范雎》 明《古今名剧合选》

的《风云会》(图 157), 李文蔚的《破苻坚》、《圯桥进履》, 高文秀的《襄阳会》、《渑池会》、《谗范雎》(图 158), 李寿卿的《伍员吹箫》(图 159), 孔文卿的《东窗事犯》, 张国宾的《薛仁贵》(图 160) 等。这些历史戏或取材于列国、两汉、三国, 或改编于隋唐、五代、两宋, 演义串合, 想象升发, 并不拘于历史的真实与否。但总体的审美取向, 则是讴歌英雄烈士、千古豪杰, 赞美他们的英雄业绩。如描写关羽抚今追昔、匡扶汉室的英雄气概, 描写伍子胥、谢安、谢玄、岳飞、杨景、佘太君等英雄坚不可摧的意志、心忧社稷苍生的情怀、忠君报国的赤诚、肝脑涂地在所不惜的大无畏精神。然而, 这些剧作一般都是悲剧, 其审美特质与其他悲剧不尽相同, 给人留下的是悲壮、苍凉的生命感受, 艺术感染力和震撼力都很强。

在前期的杂剧创作中, 借故国之思或怀旧情绪来表达因社会动乱、朝代更迭而造成的人生无寄的悲悼之作也不在少数, 其艺术成就非常之高。白仁甫的《梧桐雨》、马致远的《汉宫秋》、纪君祥的《赵氏孤儿》(图 161) 等一代名作, 以不同的选材和构思, 表现了对故国故人深沉哀怨的悲悼之情。剧作的悲悼情绪, 是通过唐明



图 159 元李寿卿《说转诸伍员吹箫》 明刊本《元曲选》



图 160 元张国宾《薛仁贵荣归故里》 明刊本《元曲选》

皇的丧妃之痛，汉元帝的别妃之哀，程婴、公孙杵臼等义士们舍身救孤之烈等表达出来的。而悲悼之情因具象化为令人绝望的情节，即由此显示出的生命无着，益发使人感到生的惶恐和颤栗。

神仙道化戏和隐居乐道戏，很受元杂剧作家们的青睐，所以，占有一定的比重。剧作家们藉以抒发对现实社会的理解和体认，使这类作品具有神秘的气质和飘然高举的神韵。像马致远的《陈抟高卧》、《岳阳楼》、《黄粱梦》、《荐福碑》（图 162），《任风子》（图 163），岳伯川的《铁拐李》（图 164），无名氏的《蓝采和》，范子安的《竹叶舟》等剧，思想基础大



图 161
(一) 汉山东沂南画像石
《程婴公孙杵臼救赵氏孤儿》



(二) 元纪君祥《赵氏孤儿大报仇》
明《古今名剧合选》

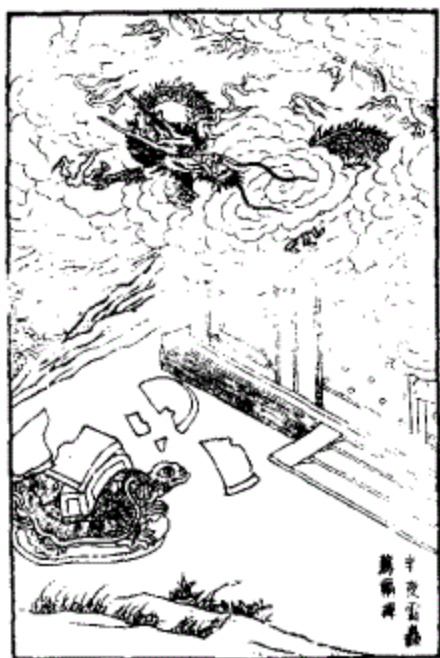


图 162 元马致远《半夜雷轰荐福碑》 明《古今名剧合选》



图 163 元马致远《马丹阳三度任风子》 明《古今名剧合选》



图 164 元岳伯川《吕洞宾度铁拐李岳》 明《古今名剧合选》

多根源佛老，剧中的人物是以一种超然的人生态度面对现实，不为浮世的名缰利索羁绊，亦不为世俗的情感牵连。正如《金刚经》中那首偈所云：“一切有为法，如梦幻泡影，如露亦如电，应作如是观。”具有这样一种洞穿人生、看破红尘的生命领悟，便十分注重持身修己的功夫，追求成圣成贤的理想人格。所以，这一部分剧作的精神风貌，呈现出高蹈飘逸，超然绝世的特征，这是元杂剧总体成就中不容忽视的创获。

元杂剧中心南移之后的杭州时期，有名气、出成绩的杂剧作家远逊于大都时期。比较重要的杂剧作家有秦简夫，他的《东堂老》写败子回

头的人生教训；宫天挺的《范张鸡黍》(图 165)，赞美真挚的友情；乔吉的《扬州梦》(图 166)、《两世姻缘》等剧作，则具有明显的唯美主义倾向。郑光祖是这个时期最著名的杂剧作家，他的《倩女离魂》是元代杂剧中的名篇，其他人的杂剧创作鲜能超过。总的说，元杂剧后期的思想性和艺术性相对减弱，题材领域不宽，追求词藻的浮艳之风抬头，仿拟之作多于创造，于是在日益强大的南戏威慑下逐渐衰落下去。

元代杂剧是中国戏剧史上最辉煌的一章。以关汉卿、马致远、白朴、王实甫、郑光祖等为代表的元代戏剧文学创作群体，他们用自己非凡的创造才能，别开生面地为中国文学建构起传统戏剧的审美范式。元杂剧的成就是多方面的、伟大的，其中最重要的就是它所积累的创作经验。中国戏剧在其后来的不断发展中，在文本的写作方面所遵循的许多基本原则，都是由元杂剧确立起来的。至于元杂剧所创造的那些不朽的艺术形象，以及所独具的戏剧的审美特质，则有着无可取代的美学价值。



图 165 元宫天挺《死生交范张鸡黍》明《古今名剧合选》



图 166 元乔吉《杜牧之诗酒扬州梦》明刊本《元曲选》

元杂剧代表作家作品

元代杂剧创作，素以“元曲四大家”即“关(汉卿)马(致远)郑(光祖)白(朴)”为最有成就。这个看法固然不错，至少涵盖了元代杂剧在北方活动时期和中心转移到南方后这样两个不同时段的情况。但其实，后世对四大家人选及排列次序多有不同主张。如明代王骥德等戏剧家极力推崇王实甫，今人甚至把《西厢记》与希腊悲剧《俄狄浦斯王》、印度梵剧《沙恭达罗》并称为世界三大古典名剧。

(一) 关汉卿

关汉卿是我国元代最伟大的戏剧家，元杂剧艺术的奠基人。但关于他的生平资料却极少，最可靠的直接记载是元末钟嗣成的《录鬼簿》。其书云：关汉卿“大都人，号已斋叟，

太医院户（或“尹”）。从这条记载中，我们得知，关汉卿的籍贯是元朝的首都大都，职业可能是宫廷医生。另说关汉卿为燕人（《析津志》），或解州（今山西解县）人（《元史类编》卷三十六）。他的生卒年大约是在1229—1307年之际^①。

对关汉卿的认识，目前所凭借的资料也十分有限；除了他的剧作之外，就现有的材料所提供的情况，可以大体勾画出这样一个轮廓：

关汉卿是当世即享盛名的杂剧作家。元末戏剧家贾仲名评价他说：“姓名香四大神州；驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头。”可知他在元代杂剧界的地位是崇高的。另《录鬼簿》介绍水游戏作家高文秀有“小汉卿”之誉，南方杂剧作家沈和甫有“蛮子汉卿”之称，也可印证关汉卿当年具有的声望，不仅遍及北方，而且远至南方。

作为一名杂剧大家，关汉卿非常熟悉舞台，还亲自参加杂剧的舞台演出。臧晋叔在《元曲选·序》中说他“躬践排场，面敷粉墨，以为我家生活，倡优而不辞”。因此，他和许多杂剧演

① 中国社会科学院文学研究所《中国文学史》认为关汉卿生于1229—1241年间，卒于1297—1307年间。

员都有着亲密的交往，如与被当时推为“杂剧为当今独步”的女伶珠帘秀的往来，就是人们所熟知的。亲自登台演出和与演员们关系密切，使关汉卿积累了丰富的舞台实践经验和对演员的深切了解，也使他的杂剧创作因此具有强烈的戏剧效果。

关于关汉卿的生活态度和个人气质，元末熊自得《析津志》说他“生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠”。在汉卿赠珠帘秀的套曲〔南吕一枝花〕《不伏老》中，他为自己画像：“我是个普天下郎君领袖，盖世界浪子班头。”“我是个蒸不烂煮不熟捶不扁炒不爆响珰珰一粒铜豌豆。……我玩的是梁园月，饮的是东京酒，赏的是洛阳花，攀的是章台柳。我也会围棋，会蹴鞠，会打围，会插科，会歌舞，会咽作，会吟诗，会双陆。你便是落了我牙，歪了我嘴，瘸了我腿，折了我手，天赐与我这般儿歹症候，尚兀自不肯休。”通过这首套曲，关汉卿飞扬的才华和洒脱风流的生活态度，超越名利的精神风采，放浪形骸的独立品格，内心深沉、巨大的悲怆意绪，都被生动、活脱地呈示了出来，也正是这种桀骜不驯的性格和激越飞扬的才情，成就了关汉卿作为一代戏剧宗师的杰出地位。

关汉卿一生共创作杂剧六十余种^①，目前保存下来的有十八种；其中《窦娥冤》是他的代表作，也是我国古典悲剧的典范之作。王国维在《宋元戏曲史》中称它“即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也”。

《窦娥冤》全名为《感天动地窦娥冤》，是关汉卿晚年的作品。剧作以元代现实生活为背景，写的是平民女子窦娥蒙冤被斩的悲惨故事。剧中的窦娥三岁丧母，七岁被父卖到蔡家当童养媳，十七岁成婚，两年后丈夫病死，与婆母蔡婆相依为命。一日，蔡婆向赛卢医收债，赛竟起歹意，企图勒死蔡婆，恰被张驴儿父子救下。张驴儿父子本是流氓，听说蔡家还有寡居的窦娥，便强行人居蔡家，逼迫窦娥婆媳嫁给他们父子。被窦娥断然拒绝后，张驴儿为达到霸占窦娥的目的，想用毒药毒死蔡婆，不想却药死了自己的老子。张驴儿借此诬陷和胁迫窦娥就范，窦娥不从，告到官府，贪官桃机严刑拷打窦娥，窦娥坚不屈服，后来为护救蔡婆而顶下杀人罪名，遂被定成死罪问斩。为

① 关于关汉卿一生创作了多少杂剧，说法不一。《录鬼簿》因版本不同，故对关剧有六十三、五十八种等不同记录。明朱权《太和正音谱》记关剧有六十种。近人吴晓铃编《关汉卿杂剧全目》有六十七种。



图 167 元关汉卿《窦娥冤》
明《古今名剧合选》

证明自己的无辜和冤枉，她在临刑前连发三愿：血飞白练、雪掩尸骸、亢旱三年。后三愿果然一一实现。窦娥死后化为鬼魂继续伸冤，最后终得平反昭雪(图 167)。

这是一部描写平民的悲剧。全剧环绕窦娥之死的冤情，真实地表现了元代社会极端黑暗的现实，成功地塑造了窦娥这一至死不屈的反抗形象，深刻地表达了关汉卿对美好社会政治理想的希冀。

流氓横行、恶棍肆虐是社会黑暗的一个标志。剧中张驴儿父子在光天化日之下，无端侵扰窦娥婆媳一家，竟至讹诈勒索，不择手段恣意迫害，其人性沦落到如此令人难以置信的程度！张驴儿父子的行径，正是元代黑暗社会的表征。

吏治腐败、官吏贪污昏聩、毒刑冤狱遍于国中，是社会黑暗的另一个标志。剧中既昏且贪的楚州太守桃机，直言不讳地声称：“我做官人胜别人，告状来的要金银。”“但来告状的，都是我的衣食父母。”因此，告状人向他下跪时，他也赶紧下跪。他审案的办法没有别的，惟有大棍毒打。窦娥冤案的形成，就是在毒刑威逼的结果。桃机这个形象的塑造，有力地揭示了元代吏治的腐败状况。

此外，高利贷的压迫，也是酿成窦娥悲剧的原因之一。窦天章只因借的是“羊羔儿利”（即本利每年倍增的高利贷），第二年便被迫把女儿窦娥卖出去抵债。元代盛行的高利贷，使窦娥成为直接牺牲品，并由此注定了她后来的悲惨命运。

剧中窦娥的善良天性，是衡量这个世界的尺度。她勤劳、孝顺，具有舍己为人的传统美德。在未与所处的社会发生正面冲突前，她虽然过的是凄苦孤寂的日子，但所取的生活态度却是与世无争，只求平安度日。“我将这婆侍养，我将这服孝守”，是她的生活信条。当恶势力向她扑来时，为了年迈的婆婆免受公堂的皮肉刑罚之苦，竟把“药杀公公”的罪名揽了过来，其实是以自己的领死来换取婆婆的生，体现的无疑是人性中的至善之德。这种至善之德还表现在许多细节上，如赴刑场前，为不使婆婆看见，少受刺激，干脆请求“不走前街走后街”。窦娥人性中的这种至善之德的真诚流露，就连行刑的刽子手见了都为之心动。同时，窦娥还是一位有尊严、讲贞节，正直刚烈、不畏强暴的女性。对已故的丈夫，窦娥怀有很深的感情，并恪守作为自己人格精神体现的伦理规范，故而持节不移。当张驴儿父子闯进家门、强



图 168 元关汉卿《窦娥冤》
明《古今名剧合选》

逼招亲，蔡婆婆屈从于淫威之时，窦娥则毫不犹豫地愤起反抗，断然拒绝流氓的无理要求，从而维护了自己的人格尊严。对于张驴儿构陷的谋杀罪名，窦娥选择“官休”，决不屈服于恶人的胁迫；在公堂上，她即使被“千般打拷，万种凌逼，一仗下，一道血，一层皮”，也决不低头屈服。本来她对官府还抱有幻想，但代表官府的昏官桃机假作真、真作假的不公和滥施酷刑，终于使她彻底绝望，并激起了她愤激的诘问：“有日月朝暮悬，有鬼神掌着生死权，天地也，只合把清浊分辨，可怎生糊突了盗跖、颜渊？为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延。天地也，做得个怕硬欺软，却元来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地？天也，你错勘贤愚枉做天！”这种对天地愤激的诘问，正是对黑暗的社会现实的斥责，从中展现了窦娥这个被欺压的弱女子的刚直性格和抗争精神（图 168）。

作为一部社会悲剧，《窦娥冤》凝聚了关汉卿对现实人生深沉、痛苦的思考，是对人生艰难和人性沦落的深刻表现，这就是它能成为一出震撼人心的大悲剧的原因所在。

《窦娥冤》本自西汉刘向《说苑》中的东海孝妇故事。该故事在民间亦广为流传。晋代干宝的《搜神记》曾予以

发展,至元代又有梁进之等人的《于公高门》杂剧。关汉卿正是在此基础上,结合元代的社会现实,升华、创作了这一代名剧。全剧艺术构思巧妙完整,戏剧冲突集中紧凑。特别是全剧的语言通俗形象,如前所举的曲文等,悲壮激烈,质朴自然,洗尽铅华,具有强烈的艺术感染力,不愧是元曲本色派的大师之作。正如王国维在《宋元戏曲史》中评价的那样:“关汉卿一空依傍,自铸伟词,而其言曲尽人情,字字本色,故当为元人第一。”

以戏剧的眼光审视元代社会的黑暗现实,关汉卿还通过《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》等剧作,塑造了权豪势要、皇亲国戚、土豪恶霸等恣行社会、草菅人命、为所欲为的人物形象。如《蝴蝶梦》(图 169)中的葛彪,一出场即炫耀自己“是个权豪势要之家,打死人不偿命”。果然,他骑马在街上撞着正在休息的王老汉,却反说撞着他的马头了,不由分说便将王老汉打死,扬长而去。临走时竟说:“这老子诈死赖我,我也不怕。只当房檐上揭片瓦相似,随你那里告来。”一副丑恶嘴脸,跃然而出。《鲁斋郎》(图 170)中的鲁斋郎,也是个无恶不作的恶棍。他自称:“花花太岁为第一,浪子丧门再没双;街市小民闻吾怕,则我权豪势要鲁斋郎。”“但



图 169 元关汉卿《包待制三勘蝴蝶梦》 明刊本《元曲选》



图 170 元关汉卿《鲁斋郎》 明刊本《元曲选》

见人家好的玩器，怎么他倒有我倒无，我则借三日玩看了，第四日便还他，也不坏了他的；人家有那骏马雕鞍，我使人牵来则骑三日，第四日便还他，也不坏了他的：我是个本分人。”就是这么个“本分人”，连别人的老婆也可以“借”走。他抢了李四之妻，还激李四：“你的浑家，我要带往郑州去也，你不拣那个大衙门告我去！”他看中了郑州六案孔目张珪之妻李氏，不是强抢，而是在张珪耳旁悄悄地说：“今日不犯，把你媳妇明日送到我宅子里来！”于是，便演出了一场世间罕有的“夫主婚，妻招婿”、“妻嫁人，夫做媒”的荒诞剧。包公要杀掉他，还须以“鱼齐即”之名瞒过皇帝，否则还难以获准，因为他真正的保护人是皇帝。

在关汉卿的传世剧作中，还有可堪称典范的喜剧和历史剧。他的喜剧多是以小人物和权势者之间的冲突，创造出喜剧效果，来表达对丑恶事物的憎恨，对美好社会的向往。如《救风尘》中塑造的赵盼儿，她善良正直，又机智练达，其结拜姐妹宋引章因被有钱有势、风月场中的狡猾嫖客周舍迷惑，放弃了相恋多年的安秀才，结果嫁到周家，进门就先挨了五十杀威棒，“朝打暮骂，怕不死在他手里”。宋引章后悔莫及地求救，赵盼儿便利用周舍

喜新厌旧、贪财好色的弱点,设计诱其上钩,终于救出了宋引章,惩治了周舍,大获全胜。《望江亭》(图 171)写寡妇再嫁的谭记儿为权贵杨衙内所纠缠,并得知杨衙内骗得皇帝的势剑、金牌与捕人文书,以钦差大臣的身份来杀害自己的丈夫白士中时,她以自己的聪明才智,沉着应对,针对杨衙内好色的习性,在中秋之夜乔扮渔妇,于望江亭上与其虚以周旋,智取势剑、金牌和文书。杨衙内不仅阴谋败露,还落得个“调戏渔妇”之名,钦差成了阶下囚,削职受杖,丑态百出。

关汉卿的喜剧,具有活泼、轻松、戏谑、充满情趣、引人入胜的特点。《救风尘》、《望江亭》等剧作在艺术上的杰出创造,便是他继承了金院本的喜剧成就而以元杂剧的创造使之完全成熟的结果。

关汉卿的历史剧也是元杂剧中的一流作品,现存有《单刀会》、《西蜀梦》、《哭存孝》、《单鞭夺槊》等。《单刀会》是其中的代表作,在舞台上数百年来长演不衰。

《单刀会》写三国时东吴谋臣鲁肃为索还荆州,计邀蜀将关羽渡江赴宴,关羽明知是计,但仍单刀赴宴,以大无畏的神勇气概,挫败了鲁肃的阴谋。全剧充满诗意,并通过对关羽斩颜良文



图 171 元关汉卿《望江亭》
明顾曲斋藏版

插图本中国戏剧史

146

丑、挂印封金、千里走单骑、过五关斩六将等英雄业绩、历史功勋的赞颂，表达了邪恶必将为正义所战胜这一深邃的命题。

剧中关汉卿为塑造关羽这位盖世英雄，采用了烘云托月的艺术手法。前二折都是虚写，造成一种先声夺人的声势，待到第三折关羽出场时，这个形象已是光彩照人、熠熠生辉了。第四折是全剧高潮，关羽单刀赴会，面对着滚滚长江，无限感慨，抒发了他对历史和人生的深沉咏叹：

〔双调新水令〕大江东去浪千叠，引着这数十人，驾着这小舟一叶，又不比九重龙凤阙，可正是千丈虎狼穴。大丈夫心烈，我觑这单刀会似赛村社。（云）好一派江景也呵。（唱）

〔驻马听〕水涌山叠，年少周郎何处也？不觉的灰飞烟灭。可怜黄盖转伤嗟，破曹的檣櫓一时绝，鏖兵的江水犹然热，好叫我情惨切。（带云）这也不是江水，（唱）二十年流不尽的英雄血！

这种世事参商、英雄不再的宇宙人生之慨，表现出崇高的悲壮之美，同时也凝结着深沉、哀伤的戏剧之思。

（二）马致远、郑光祖与白朴

马致远，号东篱，大都人，约生于

1250 年左右，卒于 1321—1324 年之间。他早年迷恋于功名，但直到中年才步入仕途，任江浙行省务官之类的从五品闲散小官，五十岁左右归隐林泉。马致远是“元贞书会”的主要成员，与剧作家及杂剧演员皆有交往，还和花李郎、红字李二等艺人合作过杂剧。

根据《录鬼簿》的记载，马致远共创作杂剧十五种，现存世七种，其中的《汉宫秋》是其代表作。此剧是依据汉代王昭君与匈奴和亲的史实进行创作的，其基本情节是：汉元帝征选天下美女入宫，农家女王昭君入选，画师毛延寿欲索金百两，为昭君所拒。于是，昭君图像被毛延寿点破，她因而被遗弃冷宫，一过十年。某夜，昭君弹琵琶诉孤怨，恰被元帝发现，遂倍受宠爱，赐号明妃，并下令杀毛延寿。毛延寿逃至匈奴，将昭君图像献于单于，讨好新主。单于大军压境，索要昭君；昭君为平息刀兵，虽与元帝情深难舍，却毅然出塞和亲，当行至汉蕃交界处，昭君洒酒自奠，举身投江而亡。

马致远的《汉宫秋》，虽有史实为据，但与史实相去甚远，而是借鉴了《西京杂记》、《世说新语》、《王昭君变文》等历史记载、笔记小说、民间讲唱文学中的某些情节，进行的再创作。全剧凸显的是王昭君个人的不幸命运及



图 172 元马致远《汉宫秋》 明刊本《元曲选》



图 173 元马致远《汉宫秋》 明《古今名剧合选》

其舍己为国的高尚品格。昭君被选入宫,即是她不幸命运的开始。昭君不肯贿赂毛延寿,并非倚恃自己的美貌,而是人穷志不短,表现出正直、贞洁的个性;而后便是“十年未得见君王”、“良宵寂寂谁来伴”的冷宫生活。这对一个青春女子说来,无疑是一种从肉体到心灵的摧残。所幸的是,昭君能与元帝偶然相见(图 172),彼此产生了深深的爱情,然而这爱情极其短暂,更大的不幸随之降临:匈奴大军压境,满朝文武束手无策,堂堂汉皇只有献出爱妃,才能解除兵临城下之危。此时的王昭君,以“当效一死”的决心,表示“情愿和蕃”,体现了她深明大义、以身许国的悲壮情怀,同时这也意味着她刚刚得到的幸福爱情转瞬泯灭。灞桥饯别,实是昭君的生死诀别;黑水自尽,则是昭君对爱情的忠贞,对故国的眷恋和对匈奴的抗争(图 173)。剧中正是通过这些激荡人心的情节,完成了王昭君情感历程的刻画,塑造出一个有柔有刚、果敢壮烈的古代川妹子形象。

《汉宫秋》创作于金、宋王朝相继被元蒙灭亡、元朝建国之时。在这样一个特定的时代背景下,马致远作为一名仕元的汉族知识分子,难免要寄寓自己的伤时之痛。王昭君形象如此,毛

延寿也自有剧作家的感怀。这是一个曾被皇帝宠信的谄佞奸贪之贼臣，剧中先写他一味阿谀元帝，为投其所好，怂恿元帝尽选天下美女入宫，以此邀宠，巩固自己在宫中的地位；劣迹败露后，则写他献图叛国、引狼入室的丑恶嘴脸。他的最后下场被处理成斩首献祭于明妃。毛延寿这个形象，是从极端处写国家危难之时朝臣们的无能和无耻，正如元帝斥骂的那样：“太平时卖你宰相功劳，有事处把俺佳人递流。你们干请了皇家俸，着甚的分破帝王忧。”“恁也丹墀里头，枉被金章紫绶。……休休，少不的满朝中都做了毛延寿。”元帝的愤激之情，实是一种认识和觉醒：原来自己培育了大大小小满朝的毛延寿，亡国灭族的根由便在这里！

全剧主角汉元帝是一个多侧面的形象，以往剧论家认为《汉宫秋》思想内容颇复杂，其实它的复杂之处，就在汉元帝这个人物的复杂性上。汉元帝因贪色、用人不当和惯听阿谀之言而几于失国，在这方面，他不是个明主。可在个人感情方面，他对昭君的爱却是无比的深挚。然而，恰恰是他连自己的至爱都保护不住，反要拱手送给异邦来换取太平天下，这是何等可悲！于是，失爱之痛、离愁别恨折磨得汉元帝



图 174 元马致远《汉宫秋》 明刊本《元曲选》

死去活来。第四折汉元帝与昭君的秋夜梦会，是元帝思念昭君的情感高潮，同时也是全剧悲剧氛围的完满营造。进一步说，剧中塑造的汉元帝，虽然是一个帝王，却并没有被神化，而是显示了作为一个人的思想和情感；可是他毕竟是一个帝王，于是作为人而属于个人的情感与作为人而不能拥有这份属于个人的情感，便构成了元帝这一形象深刻的内在矛盾冲突(图 174)。在古典戏剧当中，像元杂剧《汉宫秋》这样塑造人物并不多见，而《汉宫秋》之所以历代流传不衰，是与人物形象的成功塑造分不开的。

郑光祖，字德辉，平阳襄陵(今山西临汾一带)人，《录鬼簿》说他“以儒补杭州路吏”。他一生创作杂剧十八种，今存八种，《倩女离魂》是其代表作。

《倩女离魂》取材于唐代陈玄祐的传奇《离魂记》。剧中写王文举与张倩女自幼订婚，及长大待婚时，倩女之母不满意文举是个白衣秀才，而以取得功名作为成婚条件，迫使文举赴京应试。倩女因思念文举而相思成疾，灵魂遂脱离躯体，追上赴京途中的文举，并伴其入京。三年后，文举高中得官，与倩女双双返回家中，她的灵魂始同病榻之上的身体合而为一，二人正式成婚。

剧作以浪漫主义的创作方法，赞美了不受传统礼教束缚的张倩女勇敢追求自己美好幸福生活的独立精神。剧中表现的张倩女，是一个极具自由精神的女性，这种精神具体体现为在个人婚姻问题上采取私奔这一极端形式。私奔在剧中是关键性的情节，本身就富有挑战性；但当把私奔处理为病榻上肉身存在的张倩女和脱离肉身、作为灵魂存在的张倩女时，她的自由精神便得到了更高的升华、更彻底的表现，全剧的戏剧性也因此愈加强烈（图 175）。一方面，张倩女在传统礼教的禁锢下是不自由的，她的婚姻问题集中表现了她的个人命运并不能由自己安排，这是她的现实生活处境：“一会家缥渺呵忘了魂灵，一会家精细呵使着躯壳，一会家混沌呵不知天地。”病榻上身不由己的张倩女——通过这种具有象征意味的形式来表现承受极大的折磨和痛苦。另一方面，以灵魂出窍的手法，来表现张倩女对幸福、自由的热烈追求，表现倩女身不能与文举相随行，而灵魂也要与其相伴相守的决心。在这里，张倩女决心掌握自己命运的意志和为此而显示的抗争精神，得到了最充分的展现。如她觉察到母亲的态度有变，便起而反抗：“你不拘箝我可倒不想，你把我越间阻，越思



图 175 元郑光祖《倩女离魂》
明《古今名剧合选》



图 176 元郑光祖《倩女离魂》
明《古今名剧合选》

量。”后来张倩女的灵魂又离身而去，追赶文举，并与之结合，这一行动本身就表明倩女对爱情的大胆追求，已超越了血肉之躯而进入了精神境界。为了实现自己的爱情，张倩女的追求充满了艰难困阻。她的灵魂在追赶文举时，心里总以为会有人马来抓她，一路上胆战心惊，慌不择路，草木皆兵：“我蓦听得马嘶人语闹喧哗，掩映在垂杨下，唬的我心头丕丕那惊怕，原来是响当当鸣榔板捕鱼虾。我这里顺西风悄悄听沉罢，趁着这厌厌露华，对着这澄澄月下，惊的那呀呀呀寒雁起平沙。”当她出现在王文举面前时，没料到他竟以“聘则为妻，奔则为妾”相责，但倩女毫不畏惧，坦率相告：“我本真情，非为相唬”，并果敢地表示：“做着不怕！”在家中，为向母亲表白自己不可动摇的决心，劝她吃饭，她说：“若肯成就了燕尔新婚，强如吃龙肝凤髓。”为她请医，她则讲：“若是他（指文举）来到这里，煞强如请扁鹊卢医。”于此可见，张倩女对爱情的执着，是任何力量也不能战胜的（图 176）。《倩女离魂》正是通过诸如此类生动的刻画，使张倩女这一为自由和独立而奋争的形象闪烁出耀眼的光彩。

白朴（1226—1306？），字太素，号谷兰，隰州（今山西河曲）人。七岁时，

金亡于元，父白华随金哀宗出奔，母被掳遇难，于是由文学家、父执元好问收养。及长，宰相史天泽重其才学曾举荐出仕，但被幼经丧乱、心怀失母亡国之痛的白朴辞谢。白朴一生放情山水，漫游大江南北，并潜心于文学创作。除大量的诗词、散曲作品外，作有杂剧十六种，《梧桐雨》和《墙头马上》(图 177)是他的代表性剧作，前者是悲剧，后者是喜剧。《梧桐雨》的艺术成就最高。

《梧桐雨》是根据唐代白居易的《长恨歌》、陈鸿的《长恨传》和有关轶闻传说创作的。剧情说大唐天宝年间，边将安禄山获罪被解往长安，请朝廷发落，唐明皇不治其罪，却赐给宠妾杨贵妃作义子，并封渔阳节度使。贵妃与安禄山暗有私情，七夕之夜，设筵乞巧，以慰相思。长生殿上，明皇盟誓，愿与贵妃生生世世永结夫妻。不久，安禄山为夺得贵妃和取得唐朝天下，起兵叛乱，明皇仓皇逃蜀，军队行至马嵬驿，士兵哗变，迫使明皇赐死贵妃。叛乱平定，明皇回宫，朝夕思念贵妃难以排遣。一个秋雨之夜，梦会贵妃，却被雨打梧桐之声唤醒，倍感无限凄凉。

《梧桐雨》是一部颇具争议的剧作，但就其基本情节的构成分析，它所表达的含义是清楚可辨的，即写唐明皇昧于己知。其具体表现为三个错：



图 177 元白朴《墙头马上》 明刊本《元曲选》



图 178 元白朴《梧桐雨》 明顾曲斋藏版

做错事、爱错人、看错人。做错事，是指他身为国主却不肯勤政。如他所言：“即位以来二十余年，喜的太平无事，赖有贤相姚元之、宋璟、韩休、张九龄同心致治，寡人得遂安逸。”有了杨贵妃之后，更是“朝歌暮宴、无有虚日”（图 178），愈加无意于朝政。爱错人，是指他不顾年事已高，施爱于寿王妃，并纳为贵妃。而杨贵妃并不爱他，却爱上了安禄山，且与之私通，由此引出后患。看错人，是指他不能按军法处斩安禄山，才一见到安禄山，就夸奖说“一员好将官也”，不追究安的任何责任。特别是问道：“你这等肥胖，此胡腹中何所有？”安答：“惟有赤心耳”，便满心喜悦，不加置疑地轻信之，下旨：“不可杀此人”，还赏与贵妃做义子。不想，正是这个义子夺了他的所爱，把他搞得国破家亡。

做错事、爱错人、看错人，这本是人们在社会生活中常会发生的普遍现象。然而，这样的错事一旦发生，总会有不好的结果；而发生在一国之君唐明皇身上，后果就更加恶劣。准确地说，唐明皇并非贪色之徒，而是一个重爱情的皇帝，而且还是一个因爱失国的可怜人。剧作没有去歌颂明皇的爱情，而是用一种客观审视的眼光来看待明皇错爱了人、因爱破国的悲剧。直

到安史之乱爆发，唐明皇才深责“寡人眼不识人”之过。在亡命蜀川途中，他亲眼看到了民间的生活状况，因而有“身居九重，怎知闾阎贫苦”之叹，对自己的失政作了反省。于是他听取了百姓荐言，将帝位交给太子，命其平乱护国。可是在对待杨贵妃这一个人感情问题上，唐明皇似乎仍沉溺其中，并未清醒，其实不然。叛乱平定后，唐明皇的精神世界已发生了巨变，这主要体现在第四折里。

第四折以唐明皇思念贵妃为依托，极写明皇的情感。此时的唐明皇已退位，失去了权力，身体也更加老朽，“半年来白发添多少”！他的精神状况可从其外部表现反映出来：“瘦岩岩不避群臣笑”，是一副“愁容貌”。孤寂、凄凉和无奈，充斥了他的整个精神。对死去的贵妃与其说是怀想，不如说是凄楚的人生自吊——以往那种酒宴欢歌、良辰美景、赏心乐事都已烟消云散，只剩下“雨和人紧厮熬，伴铜壶点点敲，雨更多泪不少；雨湿寒梢，泪染龙袍，不肯相饶，共隔着一树梧桐直滴到晓。”这种无尽哀婉和感伤，已超越具体事相，进入了对生命莫测的永恒咏叹。在元杂剧中，《梧桐雨》的艺术成就少有能比，尤其是第四折最为人赞赏。它以抒情诗一样的语言，把唐明皇



图 179 元白朴《梧桐雨》 明刊本《元曲选》

的伤逝、幽怨、相思、郁结等等内心情绪写得有声有色，并与秋雨打梧桐的凄凉萧瑟气氛相结合，将抒情、叙事、写景融于一体，具有极其强烈的艺术感染力(图 179)。

(三) 王实甫和《西厢记》

《西厢记》的作者王实甫，元代大都(今北京)人，名德信，生卒年及生平事迹均不详。元末明初的贾仲明曾作〔凌波仙〕曲，说他“作词章风韵美，士林中等辈伏低。新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁”。可见他的名气和剧作的影响在当时已经很大。据《录鬼簿》记载，他一生作剧十四种，《西厢记》是其代表作。这是一部千古不朽之作(图 180)，在舞台上历代演出不衰，其文本校注重刊历代层出不穷，对他的研究，真可以称为“西厢记学”了。而王实甫也因此名垂青史，受到后人的不断赞扬。

《西厢记》的故事，先有唐代元稹的传奇《莺莺传》，继有宋代赵令畤的《蝶恋花鼓子词》，金代又有董解元的《西厢记诸宫调》等。王实甫的《西厢记》是以前代这些不同形式的作品为素材，重新创作而成。

图 180 明王骥德《新校注古本西厢记》周署书

子秋绝豔



《西厢记》的基本情节是：青年才子张生张君瑞赴京赶考途中借宿于普救寺，恰与扶父灵柩回故里的相国小姐崔莺莺相遇，两人一见钟情。经过迂回试探，终于互通款曲。这时，有孙飞虎兵围普救寺，欲抢崔莺莺为妻，崔夫人放出谁能退兵便以莺莺相许的诺言，希望有人来解除危难。张生挺身而出，求兵解除围困。不想事后崔夫人食言，只许两人以兄妹相称。为了实现心中的美好愿望，在丫环红娘的帮助下，张生和莺莺打破旧观念的束缚，大胆结合。事发后，崔夫人必欲拆散，遭到红娘的诘难，便逼迫张生赴考取仕。张生中第后赶回，老夫人赖婚不成，张生和莺莺终获胜利，实现了“有情人终成眷属”的理想（图 181）。对自由的歌颂和赞美，是全剧倾力表现的主题。

《西厢记》的艺术魅力，首先体现在人物形象的塑造上，剧中的崔莺莺、张生、红娘即是我国古典戏剧文学中最成功的创造。贵族少女崔莺莺是在传统礼教的严格约束下长大的，但她却是一个有着独立个性、向往自由幸福生活的女子，因此与她生存的环境和所受的教育形成了深刻的矛盾冲突。这一冲突集中表现在她个人的婚姻问题上（图 182）。最让她难以忍受的

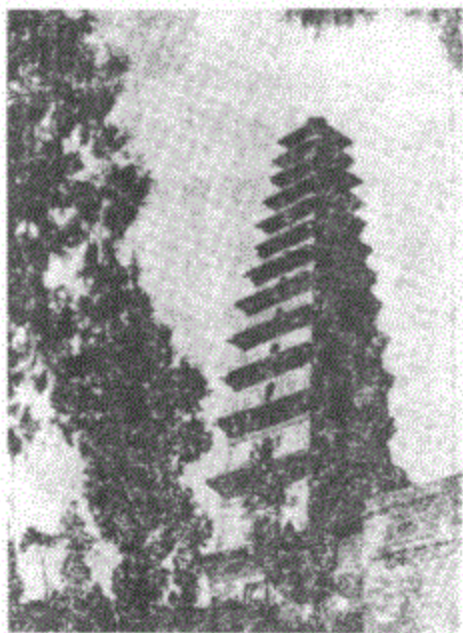


图 181 山西晋南普救寺舍利塔，又名莺莺塔

唐元稹《莺莺传》云：“张生游于蒲。蒲之东十余里，有僧舍曰普救寺，张生寓焉。”《西厢记》中崔莺莺与张生的恋爱故事即发生于此。



图 182 明唐寅：崔莺莺



图 183 元王实甫《西厢记》 张琪崔莺莺相遇 明弘治本《西厢记》



图 184 元王实甫《西厢记》 省简 明万历《绘图新校注古本西厢记》

就是自己的婚姻大事要由父母做主，把她许配给了自己并不喜欢的郑恒。为此她郁郁寡欢，十分苦闷。张生的出现，点燃了她心中的爱情之火（图 183），佛殿前的“临去秋波那一转”，是她与张生一见后产生爱慕之情的情不自禁的流露。可是不久即将成为郑氏夫人的身分，以及礼教的沉重束缚和老夫人的管教，都使想要追求自由幸福的莺莺心中充满了重重疑虑，正所谓“系春心情短柳丝长，隔花阴人远天涯近”。然而涌动于内心深处对美满爱情的渴望却不可遏止，并强有力地推动着她冲破阻力，去实现自己的理想。于是她言行不一，做出许多“假意儿”的事来，如要红娘到张生那里问病，待红娘带来张生的回信，却又责怪红娘（图 184）；写回信表面教训张生，实则是暗相约会；张生应约而来，却被怒斥，翻脸赖简（图 185）。这些都表现了莺莺思想上的矛盾和斗争。而当她一旦挣脱精神藩篱，从矛盾中摆脱出来，回到真实的自我，她又是那样的坚定和勇敢：她实现了与张生的结合（图 186），并以此表达自身对自由和幸福的确实拥有；事情暴露后，她又毫不惧怕，在老夫人面前没有半点悔意和自责，而且无视功名利禄，把寄托着自由和幸福的爱情看得至高无上，全力维

护之,直至胜利。《西厢记》通过一系列的细节刻画,细腻而有层次地从各个不同侧面,描写了崔莺莺这个出身贵族的女性复杂曲折的心理变化,其丰富性和生动性在中国戏剧史的妇女形象塑造中独具风采,成为最有魅力的艺术形象之一。

张生是《西厢记》中塑造的一个对爱情真诚、执着、热烈的青年书生。他才华横溢,很少传统观念的束缚,对科举仕途并不在意,胸襟光明磊落,志存高远,兼具文士的潇洒风神和狂狷品格。当他一见到莺莺时,便被她的风采吸引,迫不及待地主动自报家门,声明自己“并不曾娶妻”。同时还忘乎所以地寻问莺莺的行止,这自然遭到红娘的抢白和警告。莺莺在张生眼里是美的象征,张生为美所动并激发起他初恋的热情。剧中通过张生的移居、附斋(图187)、联吟、请兵、琴挑、送简等行动,描写他对爱情的热烈追求。王实甫还以喜剧的手法,来表现张生的痴情。如为争得莺莺的爱情,他向红娘下跪求援;接到莺莺的简帖,兴奋得向简帖叩头;面对莺莺的赖简,他瞠目结舌,无言以对,只能是“一万声长吁短叹,五千遍捣枕捶床”。等待约会时,则因心太急而嫌时间太慢,竟求天咒地,令人观



图 185 元王实甫《西厢记》 箭垣 明万历《绘图新校注古本西厢记》



图 186 元王实甫《西厢记》 就欢 明万历《绘图新校注古本西厢记》



图 187 元王实甫《西厢记》 斋坛闹会 明万历《元本出相北西厢记》



图 188 元王实甫《西厢记》 赖婚 明万历《绘图新校注古本西厢记》

之捧腹；情况一有了进展，便兴高采烈，手舞足蹈；而老夫人的赖婚，又使他顿时如丧考妣，痛不欲生（图 188、189）。诸如此类喜剧性的情节和细节，把张生写得活脱而富有情趣。《西厢记》写张生，都从极端处落笔：他爱莺莺全身心地投入，没有一点保留，达到了废寝忘食的地步，成了红娘口中的“风魔汉”，以至身罹沉疴。剧作对张生这种“傻”、“疯”、“痴”、“病”的极端描写，深刻地表现了张生在对美的追求过程中，超越社会、伦理、理性的自我个性的自由展开。

红娘是《西厢记》中的一个地位低下的侍婢，但王实甫塑造的这个婢女形象，却聪明机智，有正义感，坦率热情，又有几分狡黠。崔、张所以能够终成眷属，很大程度上得力于她的全力帮助。红娘虽然身为下人，然而在精神领域里，则是一片自由的天地；自由是她评判这个世界的尺度。因此，她看到张生对莺莺的确怀有至诚，才肯愿意帮助张生，并为他出谋划策，传书递简，成为张生心目中的“擎天柱”；可是对张生的软弱和疏狂，她又给予嘲弄和讥讽，挖苦他是“风欠酸丁”、“傻角”、“银样镗枪头”（图 190）。这是用她的不受任何束缚的自由精神来衡量张生的，实际上反

而成了对张生的鞭策。对于莺莺，红娘在摸透了她对张生的真实心情后，表面虚心周旋，注意照顾到莺莺的矜持，和思想被长期禁锢而造成的态度暧昧，假意儿行事的特点，而在实际行动上，则给予莺莺有力的支持。她也深知莺莺需要她的帮助，自己是莺莺唯一值得信赖的人和精神依靠，因而，她能够主动戳穿莺莺的伪饰，帮助莺莺勇敢地面对自己，拥抱自己的现世生命。为了帮助崔、张实现他们的美好愿望，她敢于与势同拦路虎的老夫人发生正面冲突，并以自己的勇敢和智慧，不仅挫败老夫人，最后还能降而服之。同样，对待愚蠢的郑恒，她表示出极大的蔑视，不但揭穿郑恒的谎言，维护局面，而且还使他的阴谋彻底破灭。事实上，红娘对崔、张的帮助，与其说是成全他们的美满姻缘，不如说是通过对他们争取婚姻自主的支持，帮助他们解脱精神枷锁，使他们能够建立起自主的意识。这种精神上的支持和帮助，才是创造红娘这个形象的真正意义所在。

《西厢记》所取得的艺术成就是巨大的，而且体现在各个方面。人物形象的塑造已如上所论，此外语言表现也十分突出。明代朱权在《太和正音谱》中指出：“王实甫之词，如花间



图 189 元王实甫《西厢记》写怨 明万历《绘图新校注古本西厢记》



图 190 元王实甫《西厢记》红娘请宴 明万历《元本出相北西厢记》



图 191 元王实甫《西厢记》 长亭送别 何璧校本插图



图 192 元王实甫《西厢记》 长亭送别 明万历《绘图新校注古本西厢记》

美人，铺叙委婉，深得骚人之趣，极有佳句。”确是的评。全剧堪称剧之诗，其特点是汲取民间语言并加以重新锤炼锻造，同时又融入诗词歌赋、经书史籍、成语典故等等，构成充满诗性的人物语言，但又不失鲜活、生动、自然和口语化的特点，弥漫着浓郁的生活气息。在修辞上，几乎穷尽了各种手法，举凡排比、双关、镶嵌、设问、顶真、拟物、对偶、摹声、反复、重叠等等，极尽其致。试举两支曲词为证：

〔正宫端正好〕：碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉，总是离人泪。（图 191）

〔叨叨令〕：见安排着车儿马儿，不由人熬熬煎煎的气；有什么心情花儿靥儿，打扮得娇娇滴滴的媚；准备着被儿枕儿，则索昏昏沉沉的睡；从今后衫儿袖儿，揼湿作重重叠叠的泪。兀的不闷杀人也么哥，兀的不闷杀人也么哥。久以后书儿信儿，索与我恹恹惶惶的寄。（图 192）

于此可见，王实甫不愧为一代戏剧语言的艺术巨匠。

《西厢记》的艺术创造又表现在结构上。元杂剧的体制是四折一个契子为一本，《西厢记》突破了这种体制，写

了五本二十一折，这完全是从故事情节和人物形象塑造的需要出发而设计的。因此，全剧规模超常，如在结构的组织上，是由正、副两条线索构成，即以老夫人和崔、张的矛盾为主线，崔、张、红之间的矛盾为副线。两条线索，两种冲突纵横交错，环环相扣，互相影响、作用和推动，形成了剧情跌宕起伏的发展变化，使全剧因而摇曳多姿，美不胜收。

第5节

元杂剧的舞台艺术

元杂剧的舞台艺术是取得了相当高的成就的，当然，这是它作为一种独立的舞台演出艺术的结果。虽然从大的方面说元杂剧与南戏两者都基于共同的艺术传统，但因其生成的地域有别，发展的道路不同，元杂剧仍表现出



图 193 山西洪洞明应王殿元杂剧壁画 大行散乐忠都秀在此作场(局部) 元泰定元年(1324)

只属于自己的个性特征。

元杂剧的脚色行当体制,是以正末和正旦为主导,另有外、净、杂为其次的五个脚色建立起来的。不过,这五行脚色,除了正末、正旦、净三行属于稳定的行当外,“外”和“杂”两行还很松动。如外扮女角,称“外旦”,归旦行;扮男角,称“外末”,归末行。杂行作为一个类别,包括了元杂剧中杂当(杂色人)、曳刺(番兵)、卒子(兵士)、驾(皇帝)、细酸(穷书生)、祗从(侍从)、傒儿(儿童)、邦老(强盗)、卜儿(老妇)、孛老(老汉)、孤(官员)等等。这些脚色尚未被固定下来,如“孤”这个角色,在《货郎担》里可以由冲末扮,在《勘头巾》里也可以由净扮。这种情况的发生,主要是由于演员表演上的分工,而非艺术类型的概括。外、杂如此,正末和正旦亦然。

如以山西省洪洞县境内的明应王殿(俗称水神庙)的元杂剧壁画为实证

(图 193), 我们看到画上横额楷书“大行散乐忠都秀在此作场”, 画面绘有演员及演奏人员七男四女共十一人。前排居中的左起第三人面目清秀, 头戴展翅幞头, 双手执笏, 红袍及地, 当为正末色, 由忠都秀饰演。因其两耳有耳环孔, 且手指纤细修长, 系由女扮无疑。左起的第二人粗眉、络腮胡, 头戴黑帽, 袒胸, 双手作表演动作, 当为净色; 第四人戴髯口、双手拱捧胸前, 当为外色。第五人与左起第一人, 当为剧中穿红袍主角的侍从, 系属杂行。这五个剧中角色, 体现的是元杂剧正末、外、净、杂等几个主要行当, 是元杂剧“作场”时的角色写照。

另如在山西省芮城县永乐宫旧址西北嵎岭后潘德冲墓出土的石椁元杂剧线刻图(图 194), 该图刻有双层楼阁, 上层是一完整的戏台, 有四个杂剧演员正在演出。左起第一人软巾浑裹, 眼部涂八字形黑道, 左手撩衣角, 右手拇指与食指放在口中, 正打口哨, 应是副净色; 左起第二人戴直脚幞头, 双手当胸执笏, 着圆领长袍扮官员, 当为正末色; 左起第三人头戴露顶尖帽, 袒胸露腹, 右手指向左边, 左手上举, 肘挂一长袋, 作撇嘴右顾之情状, 当为副末, 余者即右边一人, 为杂扮。

再如发现于山西省新绛县吴岭庄



图 194 山西芮城潘德冲石椁元杂剧线刻图拓片和摹片



图 195 山西新绛寨里村元墓杂剧砖雕

村北的元墓杂剧砖雕和寨里村元墓杂剧砖雕,其角色的配置,也与前述的发现一致。如吴岭庄的元杂剧雕砖(见彩图),系由七块组成,除左右各一方砖雕为伴奏者外,中间五砖各雕一杂剧人物,左起第一人戴黑色翘脚幞头,浓眉怒目;左起第二人也戴黑色翘脚幞头,面部用墨勾蝴蝶形,双手抱拱,为副净;左起第三人戴黑色直脚幞头,着圆领红袍,双手执笏,是为正末;左起第四人戴黑色翘脚幞头,右手持一物似棒,左手外张甩袖;左起第五人戴翘脚黑色幞头,左手执团扇,右手舞袖,眉目清秀,是一旦角,属“外旦”行当。寨里村的元杂剧砖雕(图 195),共有五个杂剧人物,分别雕于五块砖上。左起第一人戴黑色冠子,双手执芭蕉扇,眉目秀丽;第二人戴无脚幞头,双手拱于胸前,身着圆领窄袖红袍;第三人戴直脚幞头,身材颇高大,着圆领宽袖长袍,双手执笏于胸前;第四人戴垂脚幞头,身材矮小,穿圆领窄袖衫,腰系红带,浓眉深目;第五人戴黑吏帽,右手执芭蕉扇,左腿后翘作步行状。这五个人自左至右,应分别为装旦、装孤、正末、副净和副末。

上述的几件元杂剧角色形象资料,反映了元杂剧正末主演的角色行当体制的基本情况。

正末和正旦在元杂剧中地位特殊。在一本戏里，只要有唱，便由正末或正旦来担承。这已成为一个基本规则。因此，正末与正旦不是按人物类型分工的，而是依据剧中人物歌唱与否的规定，包演所有有演唱的人物。如正末可扮演《梧桐雨》中的唐明皇，也可扮演《西厢记》中的张珙，或者是《单刀会》里的关公。正旦也是这样，既可扮演《西厢记》的崔莺莺，也可扮演《救风尘》的赵盼儿，或者是《蝴蝶梦》里的王婆婆。从中还能够看出，由于是以唱来派定正末或正旦的，因而正末或正旦并不一定要在一剧中是主要角色。可见，担任演唱的正末或正旦，其表演能力和水准都是相当高的。

正末、正旦之外那些不唱的角色，男的有副末、冲末、外末、小末等，女的有副旦、小旦、搽旦、花旦、老旦等。这些角色多以人物在剧中的地位论之，少数角色具有类型的意义。

元杂剧中的净行，在剧中主要扮演社会地位低下的喜剧类人物，但也扮演像《赵氏孤儿》中的屠岸贾一类的反面人物。

杂剧的演出方式，主要分为三种：一种是在勾栏里演出，一种是在庙台上演出，再一种是无定址的流动演出。



图 196 山西临汾魏村牛王庙戏台 元至元二十年(1283)

一、勾栏演出。元代勾栏,是继承北宋时期打下的基础,在大都、杭州等大城市中进行商业性娱乐演出的场所。但其规模、型制已大大超过了北宋时期。根据元人杜善夫的套曲《庄家不识勾栏》的描写,我们得知元代的勾栏一般都设置在商业街区,门口悬贴着“花花绿绿纸榜”作为戏剧演出宣传的广告;看戏的门票一张二百钱;“人得门上个木坡”,观众席呈漫坡形,由木板铺成坐位;舞台是个“钟楼模样”的建筑,与观众截然分开;观众“层层叠叠团圞坐”,把舞台半围起来观看。元代杂剧演出频繁,观众对戏剧的观赏表现出极大的热情,是他们生活中的一项重要内容。

图 197 山西万荣西景村东岳庙碑刻记载大元国至元十四年(1277)建舞厅(戏台)事



二、庙台演出。庙台演出本是一种很古老的演剧形式(图 196)。戏剧在庙台演出,无论是城市还是乡村,没有什么区别(图 197)。作为舞台,庙台是镜框式的,观众在露天三面围观。庙台演出的基本情况,《大行散乐忠都秀在此作场》壁画,提供了一份最生动的图像资料。这座当舞台的庙台有前后台之分(见彩图)。前台和戏房是隔开的。演员上下场出入的左右两门,称“鬼道门”。这种演出情景一直持续到民国年间。它历千年而不衰,说明它在民间文化的传播中,是最富生命力的

一种存在方式。

三、流动演出。流动演出的戏班，他们居无定址，走州串府进行演出。演出地点主要是在大街小巷的繁华地带，条件也简陋一些。当时，作这种演出的被叫做“路歧”。南戏《宦门子弟错立身》描写了一个杂剧班子“冲州撞府，求衣觅食”的境况。其中写道：“路歧岐路两悠悠，不到天涯未肯休，这的是子弟下场头。挑行李怎禁生受。撞府共冲州，遍走江湖之游。”

元杂剧表演艺术的基本手段是以歌唱为主的歌唱、念白、身段动作的综合运用，塑造人物，表现主题。元杂剧由于整本戏是正末或正旦一人主唱，因而造成了演唱艺术的格外发达。《青楼集》中记载的珠帘秀、顺时秀、赛帘秀等诸多艺人，多以高超的唱功名重当世。当然，主唱的角色不仅要有出色的演唱功夫，同时还须兼备念白、身段及表情等塑造人物的表演技巧。

念白在元杂剧中居于从属地位，所以将念白叫做“宾白”。《元刊本杂剧三十种》中的许多剧本只刊唱词，没有念白，可见念白在当时的舞台表演中，因其从属地位而随机性很强。虽然这样，元杂剧的念白却并不因为是从属而不重要。从现有的元杂剧剧本看，念



图 198 唐胡腾舞俑



图 199 唐玉雕“霓裳羽衣舞”



图 200 元“胜乐十六天女”图

白的艺术性是相当高的，而且表现形式也多种多样。如独白、对白、唱中夹白、旁白、内白，还有幽默风趣的数板形式，如《飞刀对箭》中张士贵的那段“好针线”数板性的念白等^①。另外，念白对于介绍人物、交待情节、表现人物之间尖锐的冲突，都是最重要的手段。

元杂剧的身段动作（也包括表情动作）表演，即做功、舞蹈、武功，均统称为“科”。做功是指人物情感活动或日常生活动作的表演，如“做悲科”、“跳墙科”、“做开门科”等等。

舞蹈表演主要吸收民间舞蹈和宫廷舞蹈，根据不同的戏剧情境而设计的。如《梧桐雨》杂剧中安禄山的“胡旋舞”（图 198）、杨贵妃的“霓裳羽衣舞”（图 199），《锁魔镜》中四魔女跳的“十六天魔舞”（图 200）等。另如《霍光鬼谏》中的“正末骑竹马上”，《追韩信》中“正末背剑踏竹马儿上”，《三战吕布》

① 元杂剧《飞刀对箭》：“（净扮张士贵领卒子上）（云）自小从来为军健，四大神州都走遍。当日个将军和我奈相持，不曾打话就征战。我使的是方天画杆戟，那厮使的是双刃剑。两个不曾交过马，把我左臂厢砍了一大片。着我慌忙下的马，荷包里取出针和线。我使双线缝个住，上的马去又征战……那里战到数十合，把我浑身上下都缝遍。那个将军不喝采，那个把我不谈美？说我厮杀全不济，嗨！道我使的一把儿好针线。”

中表演马战交锋的“竹马调阵子”等，是吸收了民间的竹马灯舞，用于杂剧舞台的马舞表演。

武功在元杂剧中是指那些表现战斗生活内容的武打表演。朱权在“杂剧十二科”中，把这类戏归为“脱膊杂剧”或“绿林杂剧”。元杂剧中因有一些戏就是侧重战争、表现武功的武戏，如《独角牛》中打擂的表演，《三战吕布》中的大开打，以及觔斗、抢背、打飞脚等武功表演。所以，有的演员便以工武戏而知名。《青楼集》中记载的平阳奴、天锡秀、国玉第等艺人，都是因“精于绿林杂剧”著名的，而且还都是女性演员，可知当时的武戏已有很高的成就了。

元杂剧的舞台美术也有自己的特点。如人物造型方面(包括面部造型和服饰)，其面部造型分为涂面和面具两类。服饰方面，据《脉望馆抄校本古今杂剧》“闯关”中，收有元明杂剧服饰冠履二百三十九种之多，可搭配成二百九十二种装束式样，其中沿用元杂剧的当不在少数。“忠都秀作场”这幅壁画以及新绛吴岭庄、寨里村的彩色杂剧砖雕，剧中人物面部生动的艺术造型和色彩丰富、鲜艳的各色服饰，也为我们提供了这方面的形象佐证。

元杂剧的演出根据剧情之需要，



图 201 山西洪洞明应王殿壁画
(局部) 元代杂剧人物
手中的道具图

还有很多砌末与装置。砌末即是道具。“忠都秀作场”壁画的砌末即有宫扇、大刀(图 201),还有官员手中所执的笏等。剧中的装置是一块幕幔,绣有图案,上面还挂有两幅图画,一幅是“武士舞剑图”,一幅是“火龙闹云图”。两幅画应与剧情内容相关。幕幔亦称“守旧”,它既有把前后台隔开的功用,又是表演环境的一种装置。两幅图画,相当后来所说的景片。元杂剧舞台演出的情景大略如此。

第 6 节

元杂剧的衰落

在戏剧的演进、变化史上,任何一种戏剧样式的兴起或衰落,既有特定的原因,也有一定的规律性。元杂剧的衰落即如此。大体说来,有如下几个方面:

一、元杂剧重心的消解。元统一南北后,南方经济的繁荣和发达,人们生活的富庶,吸引了大批文人南下,就连蒙古贵族也视南方为天国,纷纷南迁。元杂剧的重要剧作家如关汉卿、马致远、白朴、高文秀、宫天挺、郑光祖、乔吉、秦简夫、钟嗣成等先后进入江南,他们或“喜江浙人才之名,景物之盛,因家焉”,或“慕钱塘风物之盛”而离开大都、平阳,移居杭州、金陵等地。不仅剧作家南下成风,就是许多著名艺人如珠帘秀等,也相继到杭州等地活动。(图 202、203、204)这样,大都一地的杂剧人才便流失殆尽。而移居江南的杂剧作家的创作,因环境、心情的变化,北方那种生存的压抑之气和寄杂剧以抒愤的强烈情绪逐步消散,隆盛一时的大都等地的杂剧艺术便渐

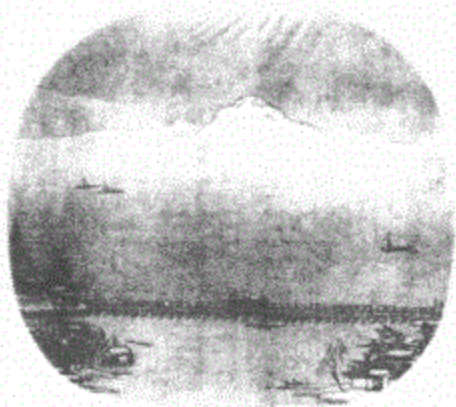


图 202 长桥卧波图(宋人画)

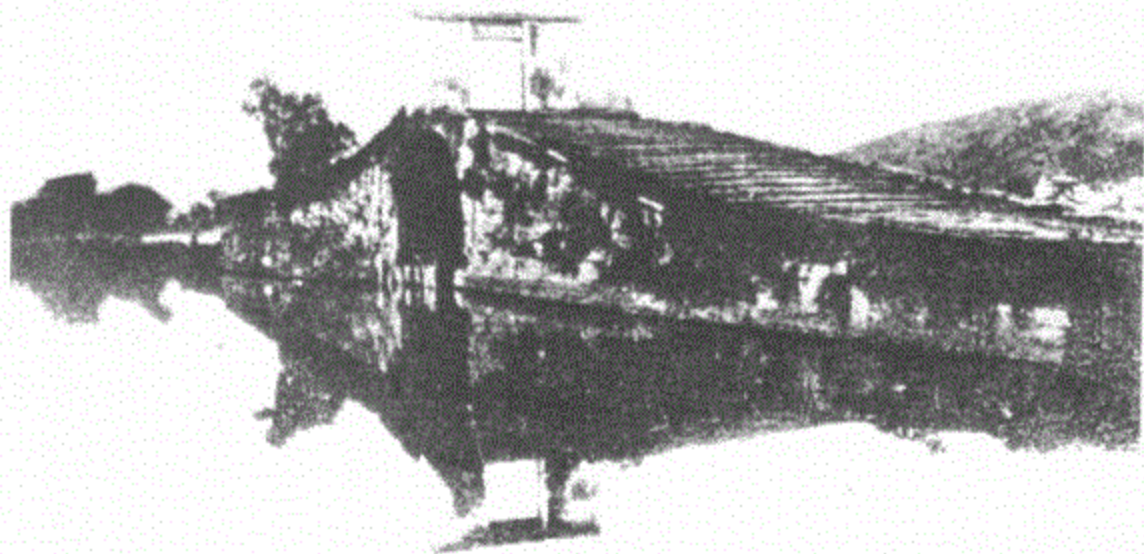


图 203 断桥残雪旧影



图 204 西湖旧影

渐沉寂下来。

二、文人杂剧创作群体的崩溃。十四世纪初，元朝统治者重开科举考试之制，读书人于是又有了仕进之阶。这比任何一种争夺文人的力量都强大。大批元杂剧的作家迅速放弃杂剧创作一途，转而致力于科举进身之路。元杂剧在这种无疑于釜底抽薪的作用下，从此一蹶不振，作品的数量和质量都大为下降。即便一些文人留心于杂剧，也再没有从前大都时期那种浩浩荡荡、一泻千里的气势，而沦落为个人一时遣兴的消遣品，或者流于只关心社会的道德风化了。这种情况断断续续到了明代，杂剧渐而成为宫廷的笼中之物，便彻底丧失了它的生命力。

三、两个不同文化圈的审美差异。造成元杂剧衰落的另一个原因，即是南北两地因地缘文化形成的传统所带来的审美差别。元蒙统治时代，曾把各族人民按高低贵贱分为四等四类：一等是蒙古人；二等是色目人（包括西

域、西夏等)；三等是汉人(包括北中国汉人、契丹和女真人)；四等是南人(南宋统治区的汉人)。这是元王朝民族歧视政策的体现。可是，从文化学的立场上看，这四类(而不是等级的)区分，何尝不是一种文化区分呢！元帝国的多元文化面貌，大体上可以看成这样四个文化圈的集合。对元杂剧而言，它主要是北方汉人按照北方地域的审美情趣进行创作的结果。南北统一后，杂剧南下，广及南方，闯入作为与北方相对的南方文化圈。然而宋、元南北两地百余年的隔绝，用北方方言、乐曲演出的杂剧，其语言出现的障碍(字音四声及调值的差别等等)、音乐形成的区别等，即与南方观众的欣赏要求相去甚远，不能适应。尽管南戏因杂剧的到来而吸收了许多杂剧的艺术成就，并且为了接纳杂剧，沈和等人还在声腔上创出“南北合套”的形式，但这种努力并没有从根本上改变杂剧衰落的被动局面，正如明代吕天成《曲品》所言：“北里之管弦播而不远，南方之鼓吹簇而弥喧。”于是“传奇既盛，杂剧寝衰”。元杂剧在这种形势下，终于如日薄西山，让位于南戏。

上述三个方面固然是致使元杂剧衰微的主要原因，但其他因素如元代统治者对种族歧视政策的改变，戏剧

艺术自身运动的周期性消长及变异，公众观赏兴趣与时代的审美追求的迁移等等，对元杂剧的逐渐淡出都有着或近或远的影响。

南戏的发展



图 205 明成化本《白兔记》

元代“南戏”是与元代“杂剧”并行的剧种。南戏在发生、发展的历史演进中，应从三个不同的时期去看；这三个时期就是南宋时期、元代和明代前期。这里所表述的元代南戏，是相对于南宋的“永嘉杂剧”这一指称而言的。尽管在历史上永嘉杂剧与南戏并称不分，但实际上南宋时期和元蒙时期的南戏是不尽一致的。所以，称南宋时期的南戏为“永嘉杂剧”更合适，至元代则称“南戏”，明代前期则称“戏文”。

第 1 节

南戏的发展

永嘉杂剧在温州兴起后，很快就南宋统辖的地区流行开来；南宋末，出现了《张协状元》那样的长篇巨制。元灭南宋后，南戏因北杂剧的进

人受到冲击而一度衰微不振，但冲击过后，南戏重又振作起来，并以压过北杂剧的强势，创造、发展自己，终于取得了以《琵琶记》为代表的卓越成就。

元代南戏不同于永嘉杂剧的是，在形式上，永嘉杂剧可能是以小戏为主，而元代南戏则是以编演大戏为主，由于容量不同，因而在思想力度和艺术的表现上，也都大大超过了永嘉杂剧。

从题材的选择来看，永嘉杂剧侧重于家庭婚变，如《赵贞女蔡二郎》、《王魁》、《张协状元》等均是。元南戏仍然高度重视婚姻问题，如《荆钗记》（图 206）、《琵琶记》等，但是那已有所不同。除婚姻题材外，元南戏创作还扩展到战争题材（如《拜月亭记》）、历史题材（如《苏武牧羊记》、《岳飞破虏东窗记》等），还有神仙道化题材，以实事入戏的文献性质的剧目（如搬演恶僧祖杰事）等等。元南戏题材的扩大，从广度和一定的深度上反映了元代社会不同阶层的生存状况，不仅具有很高的审美价值，而且具有普遍的认识意义。

元南戏的作家很多，作品数量也不在少数。据明徐于室、清钮少雅的《九宫正始》征引元朝天历间所刻的曲

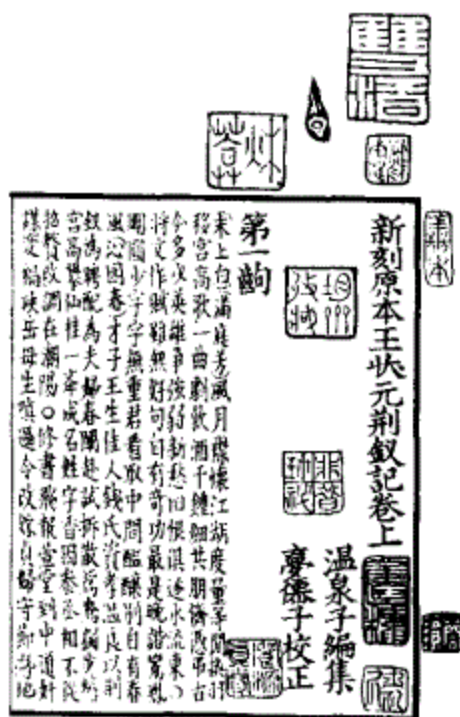


图 206 明新刻原本《王状元荆钗记》



图 207 明刊本《拜月亭记》

谱,元代戏文多至一百三十余种。流传下来的元南戏却只有已经明人改动过了的、被称为“四大南戏”的《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》(图 207)和《杀狗记》,以及保存在《永乐大典》中的《宦门子弟错立身》和《小孙屠》。此外就是元南戏的压卷之作《琵琶记》。那些湮没无闻、未能流传下来的南戏,亦如徐渭所说,是因为民间艺术“无人选集,亦无表其名目者”(《南词叙录》),所以都散失无存了。

第 2 节

元代南戏作家与作品

本节所介绍的“元代南戏”,是指未失去原始面貌的元南戏和经过明人改造了的元代南戏。元代南戏大体分为这样两个部分。从明代初叶至中叶,许多元代的南戏经历了一个被改

编的过程，因此出现了各种面目的版本形态。明改本即由此而来。但严格说来，被明人改造了的元南戏，已属于明代的戏剧了，因而被归入“明前期戏文缘起”一节予以介绍。不过考虑到元南戏以原貌被保留下来的甚少，为了使读者多了解些元南戏的情况，因此除了对未经改动过的元南戏作介绍外，还选择了《琵琶记》及《荆》、《刘》、《拜》、《杀》五剧，在此一并予以介绍。

（一）南戏《宦门子弟错立身》和《小孙屠》

今天我们能够看到元南戏原始面目的，是《宦门子弟错立身》和《小孙屠》这两个剧本，均收在明《永乐大典》卷三十七内。明人对两剧未曾改动，但保存的情况不尽一样：《宦门子弟错立身》是个节本，而《小孙屠》则很完善。

《宦门子弟错立身》一剧，题为“古杭才人新编”，具体作者无考。其基本情节是：女真人河南府同知之子完颜延寿马倾慕东平散乐女艺人王金榜，并与之相恋。一日，延寿马邀金榜入府，被其父发觉，认为“玷辱家门豪富人”，将金榜一家驱逐出境，又把延寿马禁闭起来。后延寿马离家出走，登山渡水，历尽“路途劳顿”，过着“求乞”生

插图本中国戏剧史

182

活，最后找到了王金榜，经其父王恩深的严格考核，终于招他为婿。此后夫妻靠卖艺为生，浪迹江湖。数年后，延寿马父子他乡邂逅，完颜同知放弃成见，同意儿子的婚姻选择，一对有情人终成眷属。

这是一部借个人的婚姻选择来表达人生平等思想的戏。这在当时的元剧中实在是不多见的，况且是发生在种族歧视的社会环境中。另外，据《元典章》规定，戏曲艺人只能与艺人通婚，“其他的人每，若娶乐人做媳妇呵，娶了罪过，听离了者”。可是剧中的延寿马，虽为宦门子弟，却“为路岐，恋佳人”，“只因痴迷，与王金榜同谐比翼。谁知被我爹捉住，拆散了鸳侣。情人去也不见踪，我如今在此无依倚。免不得寻个死处，免不得寻个死处”（第六出〔玉交枝〕）。延寿马的爱是真诚的。延寿马对于王金榜的爱超越了门第高低、穷富差别、贵贱分判，正是这种男女间的纯粹之爱情——建立在人格平等基础上的真实情感，使得那些以门第观念、社会偏见为基础的爱情婚姻黯然失色。剧作对延寿马追求平等、幸福的爱情观给予了热情的赞颂。如第十出写延寿马寻找王金榜：

(生上唱)[江儿水]离了家乡里，奔路途。不知它在何州住？使我心中添愁闷。闪得我今日成孤另，渡水登山劳顿。未知何日，再与多情欢会。

第十二出[越调斗鹌鹑]：

(生上唱)被父母禁持，投东摸西，将一个表子依随。走南跳北，典了衣服，卖了马疋。尖担儿两头脱，闪得我孤身三不归。

等到延寿马历尽千辛万苦终于找到王金榜时，金榜父问道：“延寿马，我招你（为婿）自招你，只怕你提不得杖鼓行头。”延寿马则欣然答道：“正不过沿村转庄，撞工耕地。我若得妆旦色如鱼似水，背杖鼓有何羞！提行头怕甚的！”为了自己追求的爱情，延寿马毫不畏惧。剧中设置的延寿马离开富贵的生活环境弃家出走，甘愿与心爱的人一同当个路岐人四处漂泊而自感幸福的真情，已远远超出了爱情婚姻本身，无疑是对平等幸福的社会、人生的向往。这便是该剧独具一格的审美价值所在。

《宦门子弟错立身》是一部喜剧；作为喜剧，所谓“错立身”是反其意而用之。剧中的延寿马、王金榜、完颜同知等人物形象的塑造，匠心独运，喜剧意蕴深刻，曲词自然风趣，展示了流动

插图本中国戏剧史

184

艺人的生活图景，从而构成人物与社会之间的喜剧性矛盾。今人欧阳予倩认为，该剧“摆在世界喜剧群里和莫里哀、莎士比亚相比，也毫无逊色”（《话剧向传统学习的问题》）。这个评价是客观的。

《小孙屠》全名《遭盆吊没兴小孙屠》，原题“古杭书会编撰”。《录鬼簿》载萧德祥有同名之作。庄一拂《古典戏曲存目汇考》认为“其所写《小孙屠》，殆即此本”。这是一部公案戏，写的是开封府孙必达游春时遇妓女李琼梅，娶以为妻。其弟必贵以屠宰牲畜为业，人称小孙屠，劝兄勿娶，必达不听。开封府令史朱邦杰与琼梅私通，其情甚笃，并为必贵发现。一次，小孙屠陪母亲去东岳进香，邦杰与琼梅则趁机用计杀死婢女梅香，并在尸体上盖以琼梅衣裙，然后两人逃离孙家。官府误以为被必达所杀，遂逮之投入死牢。小孙屠归家后得知，借探监为名，从必达处获知真情。朱邦杰怕泄露案情，便释放必达，把罪名加在必贵身上，并在狱中用草席裹住他的身体，塞紧七窍，捆绑倒放在墙边弄死，弃尸郊野。必达前去收敛，必贵已被东岳神灵救活。经包拯审理，案情终于真相大白。李琼梅、朱邦杰伏诛。

显然，整部戏写的是由李琼梅、朱邦杰膨胀的欲望导致的罪恶。李琼梅背夫私通，朱邦杰身在衙门，却借官府的威势，恣意为非作歹，都是在越出常规的情欲操纵下的大胆妄为。因此，剧作不是以“善恶有报”为宗旨，而是以对人不加节制的欲望的剖析和展示，以及因失控的情欲而丧失人性的恶行的揭露，来批判丧失道德理性节制的情欲在现实人生中所产生的恶果。

（二）明改本“四大南戏”

元代南戏向以《拜月亭记》、《荆钗记》、《白兔记》、《杀狗记》“四大南戏”著称。

“四大南戏”在元代流传甚广，但由于元末的战乱而多流失。今天所见到的“四大南戏”剧本，都不是本来面貌，而是经过了明人的改动，故称“明改本”。

“四大南戏”中被历代认为最有成就的是《拜月亭记》。《拜月亭记》一名《幽闺记》，相传是元人施惠（字君美）所作。此剧以金女真与元蒙的民族战争为背景，描写金朝直臣陀满海牙遭陷害，全家人被抄斩，其子陀满兴福幸得逃脱，得秀才蒋世隆搭救并结为兄弟。战乱之中，世隆与其妹蒋瑞莲失散（图 208）。尚书王镇出使，其妻王夫人



图 208 明刊本《拜月亭记》



图 209 明刊本《拜月亭记》



图 210 明刊本《拜月亭记》



图 211 明刊本《拜月亭记》

与女儿瑞兰也被乱军冲散。瑞兰与世隆在离乱中相遇，患难与共(图 209)，结为夫妻。瑞莲途遇王夫人，以义母女相认。战乱过后，王镇在招商店中找到瑞兰，但不接纳世隆为婿，并强携瑞兰归府，路经孟泽驿又逢夫人与瑞莲。瑞兰思夫情切，花园拜月为世隆祈福，盼望早日团聚。后蒋世隆与陀满兴福参加科考，分别得中文武状元(图 210)，同被王镇招赘(图 211)，夫妻、兄妹终得团圆。

剧本的情节编织，全由巧合构成，全剧悲欢离合凭借的是巨大的偶然性。中国戏剧在情节构成上讲究巧合、重视偶然性的程度，远远超过了对冲突的使用。而《拜月亭记》对巧合或偶然性的运用，在南戏中算得上是最充分、最集中的了。中国戏剧使用的巧合或偶然性，渗透着中国的美学精神，这种美学精神体现为审美的瞬间感受，最典型的是所谓“临去秋波那一转也”。如果进一步从中国哲学—美学角度去观察，便会发现那是中国式的直觉精神的表现，它是中国人特有的敏感和无意识情感的瞬间流露。具体到《拜月亭记》的创作上，这种精神即化转为巧合或偶然性，它在剧中具有发挥推进情节和创造情境的双重作用。

这样，我们即可看到《拜月亭记》的巧合或偶然性之使用，其审美指归原是为了创造王瑞兰与蒋世隆的一见钟情而设置、埋伏的。王、蒋萍水相逢，一见钟情，是人澄明的自由精神的敞开(图 212、图 213)。因为一见钟情既是巧合或偶然性的内容，而巧合或偶然性又是一见钟情的具体呈现。一见钟情往往是两情直抵本真的透视，是超越文化的存在。所以王瑞兰对蒋世隆不是“明知不是伴，情急且相随”的权宜之计，而是两情相悦，全身心的投入。身份、门第、等级等很难逾越的世俗规范，在此统统丧失了作用和意义。因此，他们可以同甘苦、共患难，过着清苦却又幸福的生活。即使这种生活被王镇生生拆开后，他们还是忠诚于自己认定的那一见钟情的真诚之爱，并达到了古诗吟咏的“我欲与君长相知，长命勿衰竭”的生死相守。剧中王瑞兰拜月明心，是对当初一见钟情的盟誓，也是对全剧的戏眼——一见钟情之爱的深化。统观全剧，王、蒋之爱起于一见钟情，它的超文化意义，恰是对人性本源的发现，犹如坐禅者对真性本体的偶一瞥见便要穷追不舍一样，具有“天地合，乃敢与君绝”的坚决态度。

《荆钗记》(图 214) 写温州寒士王



图 212 明刊本《拜月亭记》



图 213 明刊本《拜月亭记》

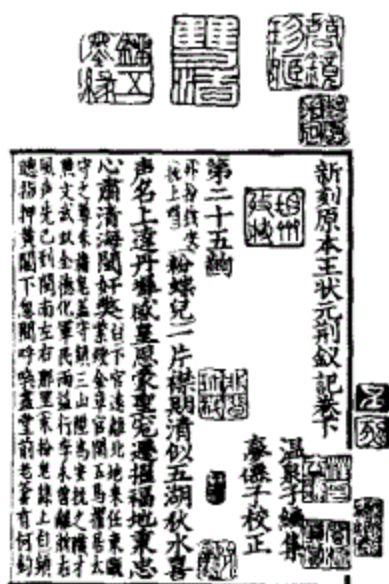


图 214 明新刻原本《王状元荆钗记》

十朋以荆钗为聘(图 215),娶钱贡生之女玉莲为妻。玉莲继母因嫌十朋家贫,欲将玉莲嫁与乡里富豪孙汝权,遭到玉莲拒绝。王十朋考中状元,丞相万俟招他为婿,十朋不就,万俟怠恨于心,并将十朋由饶州金判改调边地,并不许十朋回乡省亲,以泄私愤。十朋寄信迎玉莲同往,却被孙汝权偷改成一封休书,钱贡生因之气死。继母逼玉莲改嫁孙家,玉莲誓死不从,愤而投江自尽,幸得福建安抚钱载和救起,认为义女,收养了她。五年后,十朋改任吉安太守,在道观夫妻相逢,以荆钗为凭,终得团圆。

剧本借写婚姻之事而写人的情操、气节,故格调清峻,有一股凌空拔俗的高贵气贯通全剧。剧中的王十朋虽一介寒士,凭一副荆钗为聘,但一诺千金;即便一朝发迹,也不颐指气使。在爱情观上,尤其能体现他刚直的做人品格,即不背自己的诺言,忠于爱情,信守誓约。剧中的钱玉莲同样也塑造得贞烈无比。心性高傲的钱玉莲对进入她的精神世界的王十朋的认定,正反证了自身精神品格所具有的高度。她的投江自杀之举,既是她刚烈性情的表现,又是她独立精神不容丝毫亵渎的显示。为了捍卫一种人格精神,她不惜以命相殉。所以,《荆钗记》是对人生崇高精神的一种



图 215 明改本《荆钗记》

礼赞。戏中的荆钗，便是这一精神的物体象征。崇高的表现形式总是素朴的，素朴的内质则光华四射，灿烂夺目。这即是该剧耐人寻味和传之久远的原因所在。

《白兔记》(图 216) 是写女人命运的悲剧。剧中描述的是五代后汉开国皇帝刘知远早年孤苦，给富绅李文奎家当牧马的长工。李文奎很迷信，因见刘睡时蛇钻七窍，火光绕身，断定日后必定发迹，遂把女儿三娘嫁给他。李文奎故去，刘不堪忍受三娘兄嫂李洪一夫妇的欺压，离家投军。不久，刘知远入赘岳节度使家为婿，并因军功官至九州安抚使。李三娘在家饱受兄嫂虐待，在磨房里生下儿子“咬脐郎”，险被恶嫂所害，幸托窦公送至军中刘知远处。十六年后，咬脐郎因追猎白兔，在井台与母亲相会，合家终得团聚。

中国传统家庭讲究“亲、和、友、善”，然而《白兔记》却写了传统家庭亲情的瓦解。“世情看冷暖，人面逐高低”的炎凉世态也进入了家庭亲情之中。李三娘的个人命运，尤其是作为一个女人的命运，被置于家庭亲情的迫害之中，就显得格外强烈、突出。三娘的命运转折点——婚姻大事，是被掌握在父亲手中的(图 217)；刘知远走后，则又被兄嫂控制。三娘在十六年中，过



图 216 《绘图精选昆曲大全·白兔记》



图 217 《绘图精选昆曲大全·白兔记》



图 218 《杀狗记》 近代暖红室刊本



图 219 《杀狗记》 近代暖红室刊本

的是备受折磨的劳役生活：她“日间挑水三百担，夜间拉磨到天明”。挑水的水桶两头尖的歇不得，钻眼的水缸挑不满，五尺五寸的磨房抬不起头来。而夫走子离，既没有回音，也没有去向。三娘在无望的希望中过着奴隶一样孤苦无告的黑暗日子。她的悲惨命运显示了妇女社会地位的丧失和由此深受欺凌的景况。剧中经常使用夸张的手法表现李三娘的悲惨境遇，用以渲染三娘令人同情的不幸命运。

《杀狗记》，也叫《杀狗劝夫》，是经过徐岷和冯梦龙等人修改过的元南戏（图 218）。剧情主要说富家子弟孙华和两个酒肉朋友柳龙卿、胡子传交往甚密，并结为兄弟。弟孙荣相劝不听，反在柳、胡的挑唆下，将孙荣逐出家门，还企图将他杀死。孙华妻杨月贞屡劝孙华，孙仍执迷不悟。为教育丈夫，杨月贞便设计杀狗，假作人尸，置于门首。孙华夜归中计。孙华怕吃官司，求胡、柳二人帮助掩埋，胡、柳非但拒不帮忙，反而趁机敲诈，出首告发。此时孙荣不计前嫌，帮助销尸，并代兄公堂领罪。最后，杨月贞向官府说出真相，孙华大受教育，官府于是褒奖了杨氏和孙荣（图 219、220）。

本剧的立意，在于指出人生多歧路。剧中的孙华即如此，他在与酒肉朋

友胡、柳的交往中，建立的是没有光点、没有神圣可言的卑劣情感。因此，在那种齟齬的交往中，迷失了人的本性，走上了人生的歧途。这里就涉及到一个人的本性是什么的问题。剧中立足于故事的具体内容，提倡或颂扬“兄友弟恭”、“妻贤家和”、“荣睦为本”、“孝友为先”等思想，这些内容和思想的内在精神指向，是人的自我超越并最终走向神圣。《杀狗记》就是通过这种世俗的、却不同寻常的杀狗劝夫的警醒方式，去激励人为寻找一种有价值、有意义的人生而生活。

元代的“四大南戏”，虽然是经过了明人的加工、改造，是明人的“改本”，但在艺术的创造上，成就是显著的。其主要表现在三个方面：

一、剧作规模宏大，结构复杂，情节极富故事性和戏剧性。这些剧作一般都在三四十出以上，大约要连演几次才能演完。由于如此宏大的规模，因而在情节的构成上，线索繁复，枝蔓庞杂。如《拜月亭记》，是由王瑞兰、蒋世隆和陀满兴福主、副两条线交错发展而成。《荆钗记》虽是由一枚荆钗为线索，却繁衍出万俟卨逼婚、孙汝权偷改家书、继母逼嫁等情节支线穿插、盘绕其间(图 221)。情节线索的复杂，必然体现为戏剧本身具有很强的故事性和戏



图 220 《杀狗记》 近代暖红室刊本



图 221 《绘图精选昆曲大全·荆钗记》

插图本中国戏剧史

192

剧性。《荆钗记》即被当时人评为“以情节关目胜”。《拜月亭记》从开头到结尾,是通过巧合和误会等手法,使戏剧情节跌宕多姿,从而创造出一系列戏剧性的艺术效果。《杀狗记》中由“杀狗”计谋的设置引来的起伏多变的情节,同样具有很强的戏剧性。

二、人物形象鲜明生动,特别是心理描写,细腻、深刻。如《白兔记》中李三娘的形象,则是通过“磨房产子”、“窦公送子”、“磨房相会”等情节和场面,把人物塑造得血肉丰满,其内心的孤苦和痛切,也被表现得真实感人。《拜月亭记》中对王瑞兰接受蒋世隆爱情时,充满矛盾的内心世界的揭示,细致、准确、传神。《荆钗记》中的“雕窗”、“见娘”、“祭江”、“夜香”等,把钱玉莲的坚贞和刚烈,王十朋的正直和深情,表现得感人至深。

三、剧作的语言,无论曲词或念白,浅显易懂,本色自然,又不失文采,且富有诗意。同时,剧作又很注意人物语言的性格特征。如明吕天成《曲品》评价《拜月亭记》,说它“天然本色之句,往往见宝,遂开临川玉茗之派”。明李卓吾也说:“《拜月》曲、白都近自然,委疑天造,岂曰人工!”吕天成《曲品》又说:“《白兔》,词极古质,味亦恬然,古色可挹。”《曲海总目提要》则对

“四大南戏”的语言有一个总体评价，说它们“指事道情，能与人说话相似，不假词采绚饰，自然成韵”。这个评价是中肯的，极有代表性。

（三）高则诚的《琵琶记》

《琵琶记》是元南戏的辉煌创造，也是南戏在元末自身内部诸要素消长相对稳定后的压卷之作。作者高明（1305？—1370？），字则诚，号菜根道人，人称为东嘉先生。瑞安（今属浙江）人，出身于世代书香门第，至正五年（1345）进士，官处州录事、杭州行省丞相掾等职。作为一个基层官吏，他清廉、刚介，很受百姓爱戴。在思想上，追随其业师、理学家黄潘，以儒家思想为立身根基，为人耿直，讲名节。则诚高才博识，诗、文、书、画均善。有诗文《柔克斋集》二十卷，多散失；南戏作品有《闵子骞单衣记》，已佚。《琵琶记》是他离开官场、客居明州（今浙江宁波）栎社沈氏楼时，足不出户的潜心之作。据说他为了写好这部剧作，用了三年多的时间。《雕邱杂录》中记述他的创作情形是“闭门谢客，极力苦心歌咏，久则吐涎珠不绝，按节拍则脚点楼板皆穿”。可知他的创作呕心沥血，用功之深。

《琵琶记》的创作，面对一个最大难题就是如何超越已广有影响的“宋元旧篇”《赵贞女蔡二郎》。原剧是写被



图 222 明杭州容与堂刊本《琵琶记》



图 223 《绘图精选昆曲大全·琵琶记》

科举制度异化了的蔡伯喈失却人性，弃亲背妇，终为暴雷震死的故事。《琵琶记》则取原剧中的某些情节，在思想上给予全新的改造和建构，从艺术上重新塑造了蔡伯喈的形象。

全剧共四十出。剧情是：蔡伯喈本是一个无意于功名仕进而志在养亲乐道、抱诚守贞以尽人伦之责的饱学青年(图 222)。不想朝廷下榜求贤，陈留郡郡守举荐，伯喈“力以亲老为辞”，但因蔡公不从，遂勉强进京赴试，结果一举状元及第，伯喈于是陷入苦恼之中。牛丞相招伯喈入赘，伯喈心中不愿，但恐皇帝赐婚，便上书辞官，请求批准回乡侍奉双亲，未获恩准。他想辞婚，牛丞相又不肯罢休，最后才不得不与牛小姐成婚。婚后的蔡伯喈过的虽然是荣华富贵的生活，但因情志被夺，加之思念父母和妻子，心情抑郁，深受折磨。自蔡伯喈进京赴试，其发妻赵五娘在家尽心侍奉公婆。荒旱之年，家无男丁，举家以糟糠度日。年迈的蔡公蔡婆因不堪重击，相继冻饿而死。孤苦无依的五娘祝发买葬后，一路弹琵琶乞讨，进京寻夫。蔡伯喈认下了赵五娘，牛小姐也深明大义，尊五娘为长。伯喈一夫二妻，归家庐墓尽孝，得到朝廷旌表。

全剧成功地塑造了蔡伯喈、赵五

娘等一系列人物形象。剧中的蔡伯喈对于功名富贵十分淡漠，他安于侍奉父母以尽人子之道，况且他又有了妻室，多了一层义务。所以当蔡公逼试，训斥他时，他以“心恋亲闾，难舍亲闾”推辞。这里有两重含意：一是父母年迈，无人侍奉；一是新婚燕尔，夫妻之恋。前者可与人言，后者则难出口。因此，他的父亲便以贪恋新婚、自误前程相责，迫使他不得不屈从亲命，走上了一条想躲却躲不开的功名之途（图223）。在“南浦嘱别”时，他向妻子敞开心扉，表达内心的痛苦：“我没奈何分情破爱”，“肠已断欲离未忍，泪难收无言自零”（图224）。蔡伯喈辞试不允，他选择和追求的生活方式被打破，是尊亲行孝的必然结果。

如果说从试是因亲命难违，充分体现了蔡伯喈恪守孝道的品格，那么要在这条路上走下去，很大程度上是以放弃自我坚守的信念为代价的。因此蔡伯喈的接受是痛苦的，是为了“孝”而不得已而为之的。待到科考得中后，蔡伯喈“辞官”、“辞婚”的态度就不一样了，他不是遮遮掩掩、躲躲闪闪，而能敢冒天威，上表辞官。在婚姻上，面对权倾朝班、自称“汉朝中惟我独贵”的牛相，他直言顶撞，没有半点畏惧。可是，蔡伯喈不过是一介书



图 224 明杭州容与堂刊本《琵琶记》



图 225 明刊《魏仲雪先生批评琵琶记》

插图本中国戏剧史

196

生，他无力抗拒皇帝、宰相的天大压力。辞官不从，辞婚不准，蔡伯喈被置于一个必须听从和受摆布的位置。牛府那“烛影摇红，瑞烟浮动，珠围翠拥”的豪华环境，牛小姐那“娇容赛玉真”的美貌，都无法打动蔡伯喈的心。孤独、哀痛的他，只好把一腔怨愤诉之琴弦(图 225)：

〔懒画眉〕强对南薰奏虞弦，
只见指下余音不似前；那些个流水共高山？呀！怎的只见满眼风波恶，似离别当年怀水仙。

〔前腔〕顿觉余音转愁烦，还似别雁孤鸿和断猿，又如别凤乍离鸾。呀！怎的只见杀声在弦中见？敢只是螳螂来捕蝉。

〔前腔〕日暖蓝田玉生烟，似望帝春心托杜鹃，好姻缘还似恶姻缘。只怕知音少，争得鸾胶续断弦。

蔡伯喈与牛小姐的共同生活，是建立在一个不相知的错位上：“危弦已断，新弦不惯。旧弦再上不能，我待撇了新弦难拚。一弹再鼓，又被宫商错乱。非干心变。这般好凉天，正是此曲才堪听，又被风吹在别调间。”(〔桂枝香〕)这段唱是用新、旧弦作比喻，道出蔡伯喈自己的矛盾心情和尴尬处境。因此，面对同一轮圆月，牛小姐

赞的是“长空万里，见婵娟可爱，全无一点纤凝……人生几见此佳景？”蔡伯喈眼中的月，却是“孤影，南枝乍冷，见乌鹊缥缈惊飞，栖止不定。万点苍山，何处是，修竹吾庐三径？”“愁听，吹笛关山，敲砧门巷，月中都是断肠声。人去远，几见明月亏盈。惟应，边塞征人，深闺思妇，怪他偏向别离明。”一腔哀怨的蔡伯喈，孤苦无告，满腹焦虑，苦闷徬徨。被拘相府、身不由己的愤懑，在牛小姐面前却无法直抒胸臆，可又抑郁难耐，他不能不想方设法宣泄出来。

剧中蔡伯喈辞试不从、辞官不从、辞亲不 from 的“三辞”和“三不从”，是塑造蔡伯喈的三处“戏眼”。剧中正是通过蔡伯喈的“三辞”，表现他对世俗世界（功名富贵）的拒斥，大有“富贵于我如浮云”的“孔颜乐处”之风。然而，蔡伯喈的“三辞”之志被夺。在世人（蔡公、皇帝、牛丞相）眼里，其所辞的不正是人生所追求的幸福和荣耀吗！伯喈的“三辞”之志，谁又能理会和理解呢！蔡伯喈是一个真正的独醒者。从另一角度看，蔡伯喈之“三辞”，乃是出于保护自己本然或本真的心性不被伤害的奋力抗争。

蔡伯喈这条线，写的是饮鸩（功名、富贵）者的不幸；赵五娘这条线，则



图 226 明万历玩虎轩刊本
《元本出相琵琶记》

是通过《糟糠自厌》、《代尝汤药》、《祝发买葬》、《乞丐寻夫》等情节,表现了现实社会的真实景象(图 226)。

赵五娘是个普通的乡间女子,她安于恬淡清静的小康生活,满足于新婚燕尔的喜悦。蔡公逼试打破了她安宁愉快的生活和内心平衡,丈夫的远行使她产生苦闷和烦忧。对于伯喈赴试,他认为蔡公“行见得好偏,只一子不留在身畔”,因此是不同意蔡公主张的。对伯喈则有难舍的深情,也有对今后的忧虑。南浦嘱别时的“十里红楼,休得恋着娉婷”之叮咛,便是五娘那爱忧交集的表达。

伯喈离家后,生活把赵五娘推到严酷的磨难之中。她勇敢地挑起了生活重担,赡养伯喈年迈的双亲,三年荒旱时,她顾不得羞怯,乞讨赈济粮,可赈米又被小吏社长抢去。生活是艰难悲惨的。音信渺茫的丈夫、家中吵吵闹闹的二老,衣物典当已尽,孤凄无处诉说,使她想到死,但她没有去寻死,却以惊人的忍耐和毅力活了下来。她忍饥挨饿,茹苦含辛,供养年老贫病的公婆,承担起丈夫临别时的嘱托。且看《糟糠自厌》一出对赵五娘“吃糠”的描写:

〔孝顺歌〕(旦)呕得我肝肠
痛,珠泪垂,喉咙尚兀自牢哽

住。糠那！你遭砉被舂杵，筛你簸扬你。吃尽控持。好似奴家身狼狈，千辛万苦皆经历。苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去！

〔前腔〕糠和米本是相依倚，被簸扬作两处飞。一贱与一贵，好似奴家与夫婿，终无见期。丈夫，你便是米呵！米在他方没寻处。奴家恰便似糠呵！怎的把糠来救得人饥馁？好似儿夫出去，怎的教奴供膳得公婆甘旨？

明人徐渭认为，这些描写是“从人心流出”，的确如此。

在饥饿线上苦苦挣扎的赵五娘，纵然费尽心血，也难于抵御天灾人祸的袭击，公婆终于双双饿死，身无分文的赵五娘，只好剪发卖发，埋葬公婆，“聊以青丝发，断送白发人”。赵五娘悲哀地唱道：

〔香罗带〕一从鸾凤分，谁梳鬓云？妆台懒临生暗尘，那更钗梳首饰典无存也。头发，是我担阁你度青春，如今又剪你资送老亲。剪发伤情也，怨只怨结发薄幸人。

赵五娘以头发自拟，凄惋悲苦之情、自怜自痛之心，令人无限同情，无限感伤。

赵五娘是一个完美的形象，她集



图 227 明凌刻本《琵琶记》



图 228 明万历玩虎轩刊本《元本出相琵琶记》

中体现了古代妇女的美好品质。忍耐、承受、坚忍不拔,是她面对苦难和接受苦难的态度和决心。对公婆,她做到了生养、死葬;对丈夫,她做到了生死不渝、坚贞不移。就是在苦难中蔡公要她改嫁,她的答复仍是“一马一鞍,誓无他志”。这远不是什么“守节”所能解释的,而是早已超越了这个层面,进入了对人生的体认和生命意义的深切理解,无疑,这是现实的苦难所给予的。赵五娘的崇高之美便来自于此。

《琵琶记》在艺术上所取得的成就是辉煌的。全剧规模宏大。在结构上,由蔡伯喈与赵五娘两条线索交替并行。这种结构设计,是从剧作所要表达的精神题旨而精心安排的。如蔡家的饥寒交迫与牛府的富贵奢华(图 227、228)相照应,形成贫富悬殊的对比。冷热相间的场次相互调剂,使全剧结构呈现出一种中和之美,很适合观赏。

从人物形象的塑造上看,剧中的赵五娘与牛小姐、张大公与牛丞相、蔡公与蔡婆、蔡伯喈与赵五娘之间,同时构成了相互对比和层层对比的关系。其中有冷与热、苦与甜的相互交融,让人感受到丰富的内蕴。同时,在人物的心理刻画上,全剧能够充分放开笔墨,

尽情抒发内心情感。如蔡伯喈、赵五娘、牛小姐、张大公等人，都有精彩的场子和唱段，使情感世界得到充分的抒发。

《琵琶记》的语言也有很高的成就。如人物的唱词简练明丽，注重意境的营造。人物的语言各具性格、身分，可谓百态千姿，美不胜收。特别是对中国古典诗词赋、比、兴手法的运用，不仅恰到好处，而且已臻炉火纯青。

《琵琶记》的出现，是元南戏达到顶峰的标志。徐渭在《南词叙录》中说：高则诚“用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。”《琵琶记》对后代戏曲特别是南戏诸腔的影响是极其深远的。明代昆曲大师魏良辅《曲律》评价说：《琵琶记》“虽出于《拜月亭》之后，然自为曲祖”。清人刘廷玕在《在园杂志》中亦称：“自古迄今，凡填词家，咸以《琵琶记》为祖。”这是指它对后世戏剧创作的重大影响而言的。

南戏的舞台面貌

元代南戏的舞台面貌，与南宋时期的永嘉杂剧相比较，在许多方面具有自己的特点。

元代的南戏脚色，生、旦两行已有了较为严格的规定，即只限于扮演中年以下的男女主角。如《拜月亭记》中生扮蒋世隆，旦扮王瑞兰，《琵琶记》中生扮蔡伯喈，旦扮赵五娘。在生脚中，还分化出小生一行。如《拜月亭记》中由外扮的陀满兴福，在最后一场则改由小生扮演了。净脚已不再是纯然的喜剧脚色，而成了介于正剧与喜剧之间的脚色。如《拜月亭记》中的聂古丞相基本上为正剧脚色，但已由净脚去扮演了。总之，元代南戏已形成了以生旦为主的脚色体制。

元南戏的音乐已经从自然状态中

走了出来，广泛使用南北合套和集曲，结构较为严整。但自由灵活的特点仍没有丢失，如一套曲子可以并用几个宫调等等。

元南戏的念白分韵文体和散文体。大体的区分是正剧角色以说“官话”为主，喜剧角色以说“白话”为主。这样，官话就形成了有韵律的念白，白话保持接近口语的特点。这种韵白和口语白便成为后世戏剧两种基本的念白方式，而被程式化地固定下来了。

元南戏的做工是丰富的。从剧作中的舞台提示，即可得知作者要求表演的各种表情动作即“介”。如《琵琶记》“饥荒”中的“外投井介”、“吃糠”中的“净荒吃介”等等。舞蹈表演，如《琵琶记》中第三出的舞台提示，“净扮老姥姥、丑扮惜春舞上唱”等即是。武打表演，如《白兔记》“看瓜”场中刘知远与瓜精“斗介”的武打表演等。南戏虽然是以文戏为主，但在与北杂剧的交流中，在各种伎艺表演的影响下，唱念做舞等表演手段已灿然完备。

元南戏对于舞台时空的处理，与杂剧虚拟化的表演是一样的。如戏的换场，都是用连场形式，即通过人物上下场来处理时间与空间的变化。如《小孙屠》，开场是孙必达与他的两个朋友在郊外春游，咏唱春光。三人下场后，

李琼梅上场,通过人物说白,表明环境已是酒店。孙母出场,戏又转到了孙必达家。这是中国戏剧舞台的特质。由于这种虚拟的空间和时间处理,南戏的舞台也是不设布景的。

元南戏,一般都是由民间职业和业余戏班来演。元代宫廷教坊不演南戏;不设南戏的原因,是由于南戏在士大夫眼中还是不登大雅之堂的俗物。这种状况要等到高则诚的《琵琶记》出来后才有所改变。因此,此时南戏的演出场所主要是勾栏,或者是流动演出。另外也经常为官府作义务性的演出,叫“换官身”。剧本的来源,主要是依靠书会的才人们提供。这种专业性的戏剧创作组织要比南宋永嘉杂剧时期的规模更大,创作质量也更高。“四大南戏”的原本都出自书会才人之手,即便经过明人改动,还仍保持着原书会创作的款式。

明前期戏文



图 229 明前期戏文《绣襦记》

明前期戏文缘起

“戏文”之名，最早见于元代。南宋遗民周密在元初所著《癸辛杂识》别集记温州恶僧祖杰无恶不作而又贿赂官府，民众“旁观不平，惟恐祖杰漏网也，乃撰为戏文，以广其事。后众言难掩，遂毙之于狱”。元人刘一清在《钱塘遗事》中有“戏文海淫”一则，记载南宋末年“《王焕》戏文盛行于都下”。至明代嘉靖年间，徐渭在所著《南词叙录》中把嘉靖前的明代戏剧及宋元南戏，统称为“戏文”或“南戏”、“南曲”等。而后李开先、王世贞、何良俊等文人于嘉靖末或嘉靖后的著述，如《词谑》、《四友斋丛说》等，均称嘉靖前的明代戏剧为“戏文”，而不称“传奇”。这里所指的“戏文”，既不同于宋元南戏，也有别于嘉靖后的明代或清代的传

奇^①，而是特指明代建元（1368）至嘉靖末（1567）这个时期的戏剧存在状况，故又称“明前期戏文”。

那么，这个时期的戏剧何以特别以戏文或明前期戏文名之，并限定于一定的历史时段呢？今人孙崇涛曾有《明人改本戏文通论》专文论述，认为从明初到明嘉靖、隆庆之交，历史跨度二百年，在这两个世纪里，明前期戏文大多经历了漫长的改编、演化过程，宜用“明人改本戏文”，以限定其在中国戏剧史上的独立地位。孙崇涛提出三点看法：

一、这些明前期的戏剧作品，皆属明人改编或创作，全由明代艺伶搬演，明代书坊刊印或明人传抄；

二、这些戏剧作品，均出现于严格意义上的“明传奇”形成之前，与宋元戏文形态相对接近但不相同，其中多数系宋元戏文改编或重订；

三、这些戏剧作品，并非宋元戏文旧传衣钵，它们或据宋元戏文旧本

① 严格意义上的明代传奇，始于把魏良辅改革后的昆山腔搬上舞台的《浣纱记》。该剧具体创作年代无考，孙崇涛《明人改本戏文通论》文中认为，此剧的概定年代当在嘉靖末年，今从之。明代戏剧也以嘉靖末为划界，分为“明前期戏文”与“明传奇”前后两个时期。

改订，或依宋元戏文题材重创，或采长期流行民间的戏剧改编，或按戏文旧体制改纳新题材。然而不管采用哪种创作和改编方式，都包含着两度改造的实质，故统称其为“改本”，以区别于宋元之正宗戏文与性质更多趋于独制的明传奇，勿使三者相混相窜。

这种看法是较客观的，特别是在厘定和廓清宋元南戏和明清传奇之间这段长达二百年的戏剧历史情况，恢复、还原这段戏剧史的本来面目，具有重要意义。但是，把这段历史时期的剧作统统指称为“明人改本”，用以强调这一时期戏剧与其他时期戏剧的不同特点，尚待进一步去研究。这一时期里，“改本”固然是其主要特征，然而改本不能涵盖全部戏剧作品的生产情况，况且改本不是宋元人的改本，而是明人的改本，是明代人站在自己所生活的时代去审视、取舍前朝剧作而来改的，因此，其表达的是明代人的思想和心情，演剧形态当然也是明代的。在这个意义上说，改本的性质即是重新创作或再度编写。据此，这里把这段明前期的戏剧历史称为“明前期戏文”，以与宋元南戏和明清传奇相区别。

明前期戏文的分类及存目

明前期戏文在类别上，可以分为根据宋元南戏旧本改编的戏文和新编的戏文两种类别。

根据宋元南戏改编的剧目，如《金印记》、《金钗记》、《东窗记》(图230、231)、《白袍记》、《破窑记》(图232、233、234)、《三元记》、《孤儿记》、《寻亲记》、《胭脂记》(图235、236)，以及《琵琶记》、《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》等等，均系明人的改本。改本的数量也十分可观，远远超过了新编剧目。正是由于这个原因，明前期的戏剧才被认为是“改本时期”。如前举的孙崇涛文章所言，改编是“改前朝旧本，改本朝新编，文人改民间，民间改文人，南北改西东，西东再去改南北……”



图230 古本戏曲丛刊明《东窗记》



图231 古本戏曲丛刊明《东窗记》



图 232 古本戏曲丛刊明《破窑记》



图 233 古本戏曲丛刊明《破窑记》



图 234 古本戏曲丛刊明《破窑记》

如此相互改来改去”，此即是本时期戏文改编的情况。

新编的戏文，则是按明前期的戏文体制进行新题材的创作，此类戏文如《荔镜记》、《宁王记》、《珍珠记》、《香囊记》(图 237)、《湘湖记》、《还带记》(图 238、239)、《回文记》、《西瓜记》、《浙江亭》、《邹知县》、《四节记》、《张员外》等。这些新作并非无所遵循，但有的也是根据现实生活生发而来，具有浓郁的生活气息。另一种新编戏文，则是袭用前朝旧篇而加以重新创作的。所谓重新创作，即是指与所袭用的宋元旧篇没有任何关系，仅限于题材的沿用而已。如宋元旧篇有《秦桧东窗事犯》，明前期戏文则有《岳飞东窗事犯》；宋元旧篇有《莺莺西厢记》，明前期戏文则另有《崔莺莺西厢记》等，前后两者迥然相异，各有创造。

当然，对明前期戏文的这种分类，只是从总体上作的一个归纳，还可以细分之，其情景错综复杂，灿然可观。

对明前期戏文的现存数量尚难做出精确的统计。近人钱南扬的《戏文概论》、《宋元戏文辑佚》，今人庄一拂的《古典戏曲存目汇考》和孙崇涛的《明人改本戏文通论》等，在收集、归类、甄



图 235 古本戏曲丛刊明《胭脂记》



图 236 古本戏曲丛刊明《胭脂记》

别等方面，都作了重要的工作，从而使后人对明前期戏文存目有了一个基本认识。

据钱南扬研究，明前期戏文总目有六十本，但又说超出六十本之外的还很多。庄一拂经研究，说明前期戏文共计一百二十五个。钱、庄二位的统计，显然是不完备的，遗漏之处自然难免，更何况后来海外回传的孤本及近些年来出土的文物等戏剧文献的新发现，他们尚未见到，所以他们的研究成绩还只是限于那个时期的可能。

孙崇涛的研究则向前跨进了一大步。他认为，在大约有二百种的宋元南戏名目中，有明人改编本（或者说，即明传奇正式形成之前的改编本）传世者，计有十六种。即《荆钗记》、《白兔



图 237 古本戏曲丛刊明《香囊记》



图 238 明刻本《裴度还带》



图 239 明刻本《裴度还带》



图 240 明刻本《金印记》

记》、《拜月记》、《杀狗记》、《琵琶记》、《孤儿记》、《东窗记》、《破窑记》、《金印记》(图 240、241)、《黄孝子》、《三元记》(图 242)、《牧羊记》(图 243)、《寻亲记》、《胭脂记》、《连环记》、《金钗记》等。

明前期新编戏文，在《九宫正始》中，录有三十八种。如《紫香囊》、《周子隆》、《双忠记》、《纲常记》、《元永和》、《张子房》、《十孝记》、《张翠莲》、《织锦回文》、《罗囊记》、《凿井记》、《跃鲤记》、《商辂》、《减灶记》、《绋袍记》、《龙泉记》等。在《南词叙录》中，录有三十种。如《陈可中剔目记》、《张良圯桥进履》、《八不知犀合记》、《韩信筑坛拜将》、《冯国珍衣锦还乡》、《三益记》、《邓攸弃



图 241 《绘图精选昆曲大全·金印记》

子抱侄》、《丽情四景》、《洪皓使虏记》、《贾云华还魂记》等。

近年从海外回传的剧本中，又增添了一些新的剧目，如西班牙藏本《风月（全家）锦囊》中，根据宋元南戏的改本戏文有《王祥》、《江天暮雪》、《祝英台》、《沉香》、《孟姜女寒衣记》、《林招得黄莺记》、《陈巡检》、《吴舜英》等，新编戏文有《卢川留题金山记》、《双兰花记》、《张王记西瓜记》、《薛荣清风亭记》、《张仪解纵记》、《陈奎红绒记》等。奥地利维也纳国家图书馆藏本《大明天下春》中有改本《韩信》，英国剑桥大学图书馆藏《满堂春》中有改本《朱文》，还有美国国会图书馆藏的《玉杵记》。

总之，明前期戏文存目总数，与现知道的宋元南戏概数在二百种相埒，如果进一步研究作品资料，则更为丰富，甚或为宋元南戏所不逮。

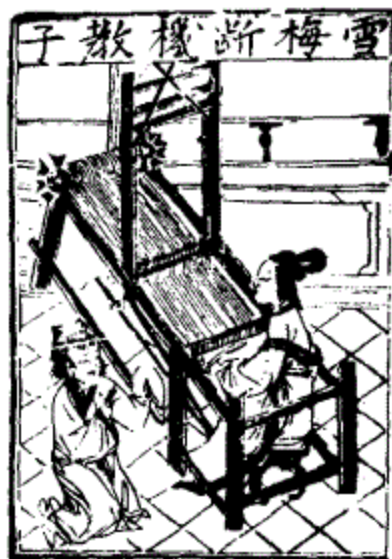


图 242 明刻本《三元记》



图 243 《绘图精选昆曲大全·牧羊记》



图 244 古本戏曲丛刊明《千金记》



图 245 古本戏曲丛刊明《千金记》

明前期戏文作品简析

明前期戏文的创作，不乏流传久远，具有一定影响力的优秀之作。

浙江乌程（今湖州）王济的《连环记》，写的是东汉末年王允为除掉专权的董卓，设计以美女貂蝉为诱饵，先许吕布，又送与董卓，从中离间，使吕布怒杀董卓。后曹操使关羽擒吕布，貂蝉又以美色诱惑关羽，关羽不受，并杀掉貂蝉。本剧是以貂蝉为象征，通过她的美色，来揭示人性中欲望与意志的矛盾和冲突。

浙江嘉定沈采的《千金记》，是写韩信的故事。剧中的韩信出身寒门（图 244），曾乞食于人，受胯下之辱。但他胸怀远志，刻苦自励，终于得到刘邦重用，登坛拜将（图 245），受封齐王，终成建功立业的一代英雄豪杰。韩信形象

的塑造，完全是一个个人奋斗者的形象，在中国戏剧作品中这类形象并不多见。韩信功成名就后荣归故里，但不忘漂母进食之恩，特赠千金以报。这一情节的设计，仍不过是借赠之千金，来表现作为奋斗者知恩图报的人性精神。

《古城记》是无名氏之作。该剧是以《三国演义》中的关羽形象为本事，写关羽辞曹、挂印封金、护送两嫂夫人（图246）、过关斩将（图247），千里单骑到古城与刘备、张飞相聚的故事。全剧核心是表现和塑造关羽的男性之美、阳刚之美，即他那超越血肉之躯的义理再生之身所特有的大丈夫气概。此剧是三国戏中的上乘之作，历代传演不衰。

《绣襦记》作者无考，一说是被誉为“曲坛祭酒”的华亭（今上海）徐霖所作。剧情是写青楼妓女李亚仙与进京应试的宦门公子郑元和倾心相爱，盟约夫妻（图248）。元和因银钱用尽而被鸨母设计逐出（图249），亚仙思念不已，并拒不接客。元和沦为乞丐，大雪封天之日，唱“莲花落”沿街乞食，冻馁街头。亚仙毫不犹豫地把他收留下来（图250），解绣襦温暖他冻僵的身体，还坚决自赎其身，与之同居。为改变元和处境，亚仙卖钗环，买书籍，剔目毁



图246 古本戏曲丛刊明《古城记》



图247 古本戏曲丛刊明《古城记》



图248 古本戏曲丛刊明《绣襦记》



图 249 古本戏曲丛刊明《绣襦记》



图 250 古本戏曲丛刊明《绣襦记》

容，激励元和发愤读书。元和中状元后，亚仙不肯随其赴任，且劝郑另择婚配，元和则非亚仙不娶，矢志不变。剧中的李亚仙和郑元和两个青年形象，具有鲜明、独立的个体精神及崇高的人格特征。郑元和为爱李亚仙钱财荡尽而不惜，即使是沦落街头以唱挽歌为生、遭父毒打成为乞丐也不懊悔。李亚仙在郑元和穷途末路之时，不厌不弃，忠守自己确立的人生价值观，断然自赎，为改变元和的境遇而不惜一切，全力以赴。他们是自主的个体自我意志坚定、勇敢的践履者。元和高中后，不为尚书招赘所诱，亚仙亦不慕元和名位，自退其身。他们高洁自持，不为世俗左右的特立独行的个体精神和人格操守，是明传奇中最具审美力度的形象之一。

比《绣襦记》中颇为内在、深沉的形象李亚仙、郑元和要显得激烈、富于动感的，是《荔镜记》中的陈三（陈伯卿）和五娘（黄碧琚）。该剧写五娘在元宵节与陈三一见钟情，因此不从父母为其择配的富家子林大，果断地宣布“姻缘由己”。不仅如此，她还脚踩聘礼、打走媒婆，为获得婚姻自主权而奋斗。第二年，五娘与陈三不期而遇，勇敢的五娘投荔枝、手帕以表心迹。陈三酬情，乔装磨镜师，碎镜卖身黄家为

奴,后终于与五娘出走成婚。全剧通过五娘的婚姻,塑造她独立不羁、率性而行,为属于自己的人生独立的自由意志而不惜一切代价、全力夺回的无畏和勇敢。五娘明确的自我意识和对自我意识的清楚认识及维护,在明传奇中别具审美神韵。

第4节

明前期戏文估量

明前期戏文经历了足足二百年的漫长历史,虽然在总体上可以把它视为宋元南戏的发展,作为南戏研究的延伸;但是它还不等同于宋元南戏,准确的说,它是中国戏剧史上前结宋元南戏之局、下开明清传奇之端,具有自身形态且相对独立的一个发展阶段。因此,确认明前期戏文这一历史时段,使宋元南戏到明清传奇的中间历史发展过程



图 251 《绘图精选昆曲大全·金印记》



图 252 《绘图精选昆曲大全·
连环记》



图 253 《绘图精选昆曲大全·
千金记》

得以清晰明了,不再是一个一带而过或含混不清的历史定位问题了。这样,在考定许多剧作的编写年代、使用的题材、本事、版本流变等问题时,就有了一个明确的时代背景,如前节所列举的例证。同时,戏剧史上一些现象的形成,也可以因此较清晰地看到其变化形迹。如在脚色体制方面,由宋元南戏的七种脚色,到明清传奇的“江湖十二脚色”,其间的衍变分化,正是在明前期戏文时期酝酿而成的。

明前期戏文的大量流失,应归于历史淘洗的结果。

近两个世纪之久的明前期的戏文创作,发展极为缓慢。这是因为朱元璋在立国之初,文化上推行极严厉的限制政策,特别是对戏剧的演出,还作出了法律上的严格规定。当时意识形态尊崇儒术,程朱之学风靡天下,实际上已把理学推向了教条、僵化的绝路。因此,整个思想界沉闷而无生气,自觉、自由的思想被理学复兴与道德躬行所遮蔽,剧作家的思想自由和创造精神因之受到禁锢。所以,明前期的戏剧新创作品不多。晚明沈宠绥在《度曲须知》中,说此时期的戏剧状况是“作者渐寡,歌者寥寥”,远不能与杂剧匹敌。

虽然如此,但作为传奇大繁荣到

来前的准备，此时期仍有它的铺垫之功。如由于高则诚以士大夫的身分亲自创作《琵琶记》，加之朱元璋对《琵琶记》的倍加推崇，致使热心科举功名之途的知识分子，于闲暇之时仍不忘眷顾戏剧之道。明前期对《荆》、《刘》、《拜》、《杀》等一批南戏的改造，即是在这一背景下进行的。除了改造南戏之外，成化、弘治年间开始，正统派文人创作戏剧渐成潮流，并不断有新作出现，如《金印记》（图 251）、《伍伦全备记》、《香囊记》、《精忠记》、《连环记》（图 252）、《千金记》（图 253）、《三元记》、《绣襦记》（图 254）等。这些作品，有的即以宣扬伦理教化为旨归，没有什么成就可言。其代表作品是官僚出身的丘濬编写的《伍伦全备记》（图 255、256）、邵璨的《香囊记》。丘濬编写《伍伦全备记》的目的十分明确，那就是“搬演出来，使世上为子的看了便孝，为臣的看了便忠”。整部剧作就是儒家圣贤语录的图解，可称得上是公式化、概念化的标本。因此，它在当世即受到批评。后来徐复祚也批评它“陈腐臭烂，令人呕秽”。祁彪佳亦指出，全记尽述五伦，“非酸则腐”。而《香囊记》专在形式上雕琢细磨，语言上追求典雅，被批评为“丽语藻句，刺眼夺魄”，“最为



图 254 《绘图精选昆曲大全·绣襦记》



图 255 古本戏曲丛刊明《伍伦全备记》



图 256 古本戏曲丛刊明
《伍伦全备记》

害事”。明代传奇中游荡的“道学气”和“骈绮风”，这两剧便是始作俑者。其他剧作，虽间有佳品，但明前期的传奇创作总体成就不高。

明清传奇



图 257 明刻本《浣纱记》

概 述

明清传奇是继元代杂剧之后戏剧发展史上的又一座高峰。

“传奇”之名，源于唐代对短篇小说的称谓。传奇之名用于指称戏剧，始于元代。在戏曲史上，宋元南戏、元杂剧都曾被称为传奇。明代以后，特别是到了近代，传奇通常用来特指明清两代以演唱南曲为主的长篇戏曲作品。“传奇”一名，说明了作品追求情节和人物的奇异性和新颖性的特征。清初戏剧家李渔云：“古人呼剧本为传奇者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名，可见非奇不传。”（《闲情偶寄·词曲部》）

明清传奇是继明前期戏文之后出现的。它的历史可分作两个时期，即明后期嘉靖末（1567）至崇祯末（1644），

清前期顺治初（1644）至乾隆末（1795）。其生命力几近两个半世纪。

明代后期出现的传奇，是中国戏剧史上一个大繁荣、大发展时期。这一时期，社会经济全面发展，特别是江南的长江三角洲地区，农业的商业化和技术的进步，以及农产品加工业的建立，促进了城市的建设和繁荣。城乡两者互动，创造了商品经济的高水平发展。如苏州、杭州等城市已成为纺织工业中心，出现了作坊主和雇佣工人。有的作坊已颇具规模，雇工多达六七百人。商品经济的发展，造就了新的社会势力，同时也相应地引发了生产关系的错动，社会矛盾随之加剧。当时政治日见腐败，宦官专权，东林党与阉党激烈斗争，土地兼并加剧等等。尤其是新旧矛盾的激化，直接促成了思想界对程朱理学的挑战。即朱熹的客观唯心主义向陆九渊、王阳明的主观唯心主义转向（图 258、259），和陆、王的心学正宗向以泰州学派为代表的异端方向转向。其中如关于真理的标准问题，传统的观点是以圣贤、经书为标准，以众人为标准。心学家则明确表示反对，并提出“吾心良知”才是标准的命题，来打击程朱。心学家以良知为标准，事实上等于取消了客观标准，提倡的是独立思考，这对个性解放无疑有着积极



图 258 宋陆九渊像



图 259 阳明先生遗像，明·文徵明画（原件藏日本天理图书馆）



图 260 明刻本《红梨记》

意义。泰州学派的王艮、何心隐强调“凡事只依本心而行，便是大丈夫”。“率性所行，纯任自然，便谓之道”。以及李贽反对理学鄙视妇女、赞扬寡妇再嫁、主张婚姻自主等等，这些异端思想，正是从王守仁心学那里诱发出来的。事实上，心学异端的兴起，乃是明代后期思想解放运动的产物。

基于上述原因，正德以后、嘉靖以来，社会风气发生变化，自由思潮蔓延，而人们的思想方式和生活方式的变革最为显著。观戏不仅不再是不光彩的事，即使是官僚士大夫、文人学士，也都粉墨登场，甚至参加优伶的演出，串演脚色。至于填词度曲，已成为十分有品位的风雅之事。大批有身份地位和较高文化水准的文人介入戏剧创作，不仅提高了剧作的文学和声律品位，同时也使戏剧创作功能发生变化。他们的创作，虽然亦如先前“才人”觅食、“名公”供排场，但更作为他们宣泄个性、表现自我的手段，因此，“一字一句，抉心呕成”（孔尚任《桃花扇小引》），其作品不单是梨园的文本依据，而且是“不朽盛事”，“千古文章”。其间剧作家数量几倍于元代，著名者如汤显祖、周朝俊、孟称舜、沈璟、梁辰鱼、高濂、张凤翼、徐复祚、王玉峰、徐霖、阮大铖、郑若庸等。于是传奇优秀之作

相继涌现：《浣纱记》、《鸣凤记》、《红拂记》、《红梅记》、《玉簪记》、《红梨记》(图 260、261)、《牡丹亭》、《邯郸记》、《义侠记》(图 262、263)、《西楼记》(图 264)、《八义记》、《焚香记》、《东郭记》、《怀香记》、《娇红记》、《燕子笺》、《玉玦记》(图 265、266、267)等，都是盛传一时的名剧。创作的空前繁荣，必然会出现流派争秀的局面。本时期便出现汤显祖代表的临川派，梁辰鱼代表的昆山派，沈璟代表的吴江派。这三个艺术流派是本时期、也是明代传奇创作最高水准的代表。尤其是一代杰作《牡丹亭》，堪为中国戏剧巅峰时代的顶尖之作。流派的争秀还引发出临川派与吴江派的论辩，即戏剧史上有名的“沈汤之争”。论争本身即是戏剧繁荣的结果，也是推动戏剧持续发展繁荣的表征。

这一时期，伴随戏剧演出事业的繁荣和戏剧流行地域的广泛，在明前期戏文的铺垫下，形成了许多以各地民间曲调为基础的曲调体系，即通常所说的声腔。如果包括其演出方式、结构、体制、音律等等方面形成的个体特征，那便是剧种。本时期新腔剧种迭出，形成了戏剧声腔争奇斗艳的局面。其中时间较久、流传较广、影响较大的声腔系统，主要有海盐腔、弋阳



图 261 明刻本《红梨记》

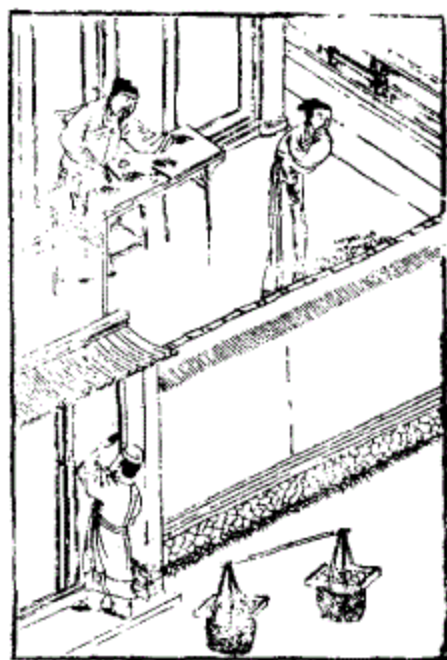


图 262 明刻本《义侠记》



图 263 明刻本《义侠记》



图 264 明刻本《西楼记》

腔、余姚腔、青阳腔和昆山腔等。

本时期的传奇剧本，除了主要采用昆曲来演唱外，也用其他腔系来改调歌之。同时各剧种还创作了大量作品，这类剧作当然也在传奇范畴之内，如《冰山记》、《金钗记》、《昭关记》、《长城记》，连台本戏《水浒》（图 268）、《西游》、《三国》等。这些剧作民间色彩浓厚，形式自由，语言通俗，自具一番素朴厚实的风貌。

传奇创作进入清代，即进入了它的发展后期。明末清初，因农民战争引发的社会动乱和改朝换代，人心动荡，致使大红大紫的传奇一度受挫，但不久又重新振作起来。从总体演变趋势看，传奇于此时渐趋衰落，但这是一个很缓慢的过程。因此，本时期的传奇重新振作后，仍居强势，只是使它具有强势的原因与明朝有所不同罢了。

明清易代，满人以明朝统治者的继承人自居，即与天下共遵明之祖训，并以亡明为鉴，尤其注重总结和吸取明亡的教训。这就是本时期许多重要剧作何以多以亡明为题材而不被当政禁止的原因——尽管剧作家和政治家的立场完全是两回事。

清初，清政府实行轻徭薄赋、与民休息的政策，一方面纠正明末民不堪命的沉重赋税政策，一方面藉此缓

和社会矛盾。于是，很快出现了安定的社会环境，农业、手工业、商业从因易代而停滞中复苏，并获得了大规模、高速度的发展，“康乾盛世”由之诞生。戏剧艺术在这样的环境中迅速得以恢复元气。

但是清统治者十分清楚汉族对于异族建立政权所持的反感，因而自清顺治到乾隆在思想领域内推行文化专制政策，大兴文字狱。一时间文网遍布，以文招祸的恐怖气氛笼罩全国。思想箝制造成了向以关心天下为己任的知识分子远离现实，超脱时政，埋头于故纸堆，投身于汉学研究（亦称“朴学”、“考据学”），于是便有了以学问为学问、“沉潜诸经”的“乾嘉学派”。因此之故，人们的思想感情便转移到没有什么危险的、作为消遣和娱乐的高级方式——戏剧活动中去。其实，被视为消遣、娱乐形式的戏剧，其内质、本性即是自由，亦即人的自由天性的异象化。

本时期的传奇创作，与前一时期相比，新剧无多。这自然是与文网严密、戏剧也受到查禁有关。但是，传奇的创作水平和取得的成就却不可低估，其主要标志是以李玉为代表的苏州戏剧作家群的出现，其成员有朱佐朝、朱素臣、叶稚辉、丘屿雪、毕魏等十



图 265 明刻本《玉玦记》



图 266 明刻本《玉玦记》



图 267 明刻本《玉玦记》



图 268 《绘图精选昆曲大全·
水浒记》

六人^①，其作品如《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》、《清忠谱》、《琥珀匙》、《十五贯》、《如是观》、《党人碑》等，与同时的李渔的《笠翁十种曲》，皆一时名作。至康熙年间，又有洪昇的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》两部巨著出现，把传奇创作推向一个新高点。除了新创作剧目之外，当时舞台演出的另一部分剧目，是从前一时期创作的全本传奇中抽出单出即折子戏来演出的。

这个时期的传奇创作，因为是在明亡的背景下展开的，所以创作的主导情绪与社会的普遍情绪相呼应。这个主导情绪即是对故国沉重哀泣式的怀想，表现的审美意蕴则是失落的乌托邦。

至乾隆年间，地方戏勃兴，传奇创作已近尾声，但仍有几部佳作为其回响。如方成培的《雷峰塔》、唐英的《巧换缘》、蒋士铨的《冬青树》等。此外，因文字罹罪而被遣戍黑龙江的程燠所创作的《龙沙剑》，独标高蹈，可视为传奇收场时的豹尾。

还须提及的是，本时期宫廷传奇

① 参见李玫：《明清之际苏州作家群研究》附录四“苏州作家群基本成员汇总表”，中国社会科学出版社 2000 年版，第 278 页。

的创作和演出也是一个值得注意的方面。清宫廷演戏至乾隆朝达到鼎盛。乾隆帝即位之初,就责成张照、周祥钰等人编写剧本,以供内廷节令、喜庆演出之用。于是,文词古雅、动辄一二百出的《劝善金科》、《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《忠义璇图》等一系列规模宏伟的连台本戏被创作了出来,搬演于宫廷舞台。皇家势力下的宫廷传奇,在这个小天地里被着实折腾到了极致。但全社会审美风尚的转移,内廷禁宫亦在所难免,传奇不久即被新剧种所取代。

第2节

传奇作家与作品概况

明清的传奇作家和作品,真可谓洋洋大观。今人据历代文献、目录著录,考知传世作者有八百余人,作品存



图 269 《绘图精选昆曲大全·浣纱记》

目二千五百九十种左右。现存作品尚有六百多部。这些作品题材广阔,内容丰厚,思想繁茂,是人生的百科全书,并具有相当高的审美价值。兹就明清两代的作家作品摘要简介,正所谓管中窥豹,以见一斑。

明后期传奇高度繁荣,佳作如林,精品迭出。其主要作品有:

《浣纱记》,昆山腔演剧的奠基之作。作者梁辰鱼(1519—1591),字伯龙,江苏昆山人。出身望族,任侠不求仕进工诗及行草,尤善度曲,精于音律。该剧由春秋时期吴越争战的历史故事改编而成(图 269)。剧中写越国枢臣范蠡因国事被羁吴国不能与美女西施完婚,范蠡希望西施只身入吴,牺牲色相,诱使沉湎酒色的吴王夫差改变主意,以此来保全婚姻,拯救越国。西施深明大义,为保越国百姓免遭涂炭,也为了自己的幸福婚姻不致破灭,西施毅然入吴,并取得成功(图 270)。

把个人的爱情同国家的存亡联系在一起,对个人的爱情说来,不可谓不庄严、肃穆、宏大。江山美人的故事,在此戏中表现得丰富复杂,并具有很强的内在张力。如吴王因得到西施而种下亡国的祸根,越王勾践要靠牺牲臣子的情人来保住自己的家国。范蠡、西施正是以肉身之美对比现实的丑恶,加深了对



图 270 《绘图精选昆曲大全·浣纱记》

现世的厌离之情，他们的精神因而进入了生命绝对自由的境界。这正像剧中最后表现的那样：范蠡功成身退，与西施携手江湖，远离人世尘嚣，“佳人才子泛太湖一叶扁舟”，实现生命真正的自由放飞。

《鸣凤记》的作者不详，一说为王世贞所作，又说是王的门人之作。剧作写嘉靖朝权臣严嵩独霸朝政，大学士夏言主张收复河套失地，遭严嵩诬陷被杀。兵部主事杨继盛上本弹劾严嵩，结果夫妇惨遭杀戮。新科进士邹应龙、林润因凭吊杨氏夫妇墓，得罪严嵩，被远谪边地。后又有礼部主事董传策、兵部郎中张翀、工科给事吴时中等联名弹劾严嵩，竟被充军。最后，邹应龙联合朝官孙丕扬，终于参倒严嵩。在明代传奇中，以现实为题材，并表现当朝重大政治斗争的时事戏，此剧为开先河之作。

剧作环绕的是对真理的追求和捍卫而展开的一场生死相搏的斗争。剧作者把剧中杨继盛等八名谏官不惜生命、前仆后继的斗争精神比喻为“朝阳丹凤一齐鸣”，阳光即是真理的化身、真理的象征。剧作表达了对真理的追求是要付出生命代价的，而人生的意义、生命的价值正来自于对真理的追求；而对真理追求的最高形式，无过于舍弃生命。杨继盛首次上



图 271 明刻本《娇红记》



图 272 明刻本《娇红记》



图 273 明刻本《玉簪记》

书遭贬和遇赦后的再度上本死谏，即是对真理的捍卫；其虽死犹生，在于他的精神不灭并被继承。人类社会得以延续不绝，便是由于这种对真理的追求和捍卫精神使然。剧作的深刻之处，即在于为此精神所呈现出来的崇高的苦难之美。

《娇红记》作者孟称舜，字子塞，浙江会稽（今绍兴）人。生卒年不详。剧本写王娇娘与申纯真诚相爱而自由结合，并经过娇娘的不懈努力，终于取得了父亲王文瑞的承认。帅节镇依仗权势企图逼迫王文瑞把娇娘许配给自己的儿子，但娇娘不为财势所动，认定自己“自求良偶”的婚配选择，故不改初衷。为了维护自己的信念，忠于自己的爱情，不惜以身殉誓；申纯闻讯后，亦毫不犹豫地自缢身亡。

王守仁理学革命的后果，是独立的个体精神的觉醒，自由的个体意志的伸张。剧中王娇娘选择的震撼人心的死的方式，即是这种精神的最高体现。王娇娘的“自求良偶”，是因为她深感于“古来多少佳人，匹配匪材，郁郁而终”的悲剧，而导致悲剧发生的根源，就是自我独立意志的被褫夺。王娇娘深刻地认识到这一点，因此，她要找回和建立起属于自己的这种权力，这就是她意识到的“与其悔之



图 274 明刻本《红拂记》

于后，岂若择之于始”的“始”。这个“始”，指的就是自我意志(图 271)。它的表现形式，是王娇娘主张“同心子，死同穴，生同舍，便做连理共冢，共冢我也心欢悦”。王娇娘对申纯的选择，即“自求良偶”的行动，是自我意志的勇敢实现和完成。在这里，王娇娘表现的不是“不自由，毋宁死”，而是自我独立意志的确立(图 272)。这是此剧前半部的内容。剧作的后半部表现的是，当独立的自我意志受到威胁、甚至要被人褫夺时，王娇娘则奋起反抗。这里所表现的是“若丧失，毋宁死”的自由意志。王娇娘的“殉情”，其本质意义是保卫自己确立起来的独立的个体精神。惟此精神，才能把生命的存在意义推向极至。在中国的传统社会里，不要说人的独立的个体精神普遍缺失，女权更受到空前的漠视，而王娇娘所采取的暴烈之举，表现的正是女性个体为自由而殉身的惨烈之美。

这个时期，涌现出一大批借家庭婚姻、男女爱情的题材，来表达对个体独立精神、自由平等热烈向往的戏剧佳作。如高濂的《玉簪记》(图 273)，写陈妙常、潘必正的自由结合；张凤翼的《红拂记》(图 274、275)，写歌妓红拂主动与李靖的私奔；王玉峰的《焚香记》



图 275 明刻本《红拂记》



图 276 明刻本《焚香记》



图 277 清《西楼记》书影

(图 276), 写敦桂英的持节守义; 吴炳的《西园记》, 通过描写赵玉英因婚姻不能自主而抱恨身死, 衬托并赞美王玉真、张继华一见钟情, 执著追求, 终成眷属; 袁晋的《西楼记》(图 277), 写书生于鹄和妓女穆素徽真诚相爱, 历尽波折而终于团圆; 周朝俊的《红梅记》(图 278、279), 写李慧娘之爱的大胆和率真, 等等。明代剧作家多选择男女婚姻、爱情作戏剧题材, 表达自己的思想和情感, 一方面是因为男女婚配大权掌握在父母手中, 青年男女没有自主权, 因而成为最为突出的社会问题; 另一方面, 则因为婚姻爱情是人的最复杂的情感领域, 所以也是最能激发创作灵感的精神地带。另外, 婚姻爱情的自由平等程度是一个社会文明进步的表征, 传奇作家对此认识十分清



图 278 明刻本《红梅记》

楚。明代传奇的佳作名品多以此为表现内容,便是自然而然的事了。

在以追求思想自由为旨归的社会人文思潮作用下,本时期的戏剧创作显得特别丰富多彩。如同这个时期莎士比亚编写了《训悍记》一样,曾和汤显祖、意大利传教士利玛窦有密切交往的汪廷纳,创作了《狮吼记》。剧中塑造的惧内的陈糙和雌威汹汹的柳氏,滑稽戏谑,淋漓尽致,富有很强烈的喜剧效果。这样的剧作,可能只有在个性得到较为充分伸张的背景下才能够产生。

《玉合记》,作者梅鼎祚(1548—1615),字禹金。安徽宣城人。少年即负才名,与汤显祖相知,为终生挚友,思想宗泰州学派传人罗汝芳。该剧以唐代安史之乱为背景,表现诗人韩翃游长安,得到豪士李王孙的从中帮助,和美女柳氏结为夫妻。安史之乱中,柳氏被归顺于唐的沙吒利抢走。侠客许俊出于义举,夺回柳氏,韩柳破镜重圆(图280)。全剧颇具理想浪漫的韵致,曲词中骈语、典故琳琅满目,可谓文采飞扬,极尽美文之能事,故此剧被视为“骈绮派”的名作。

《劝善记》,亦称《目连救母劝善戏文》,是安徽新安(今祁门)郑之珍于万历十年所作。全剧一百出,分上、中、下三卷。这是一部宗教剧(图281),北宋时就有连演七天七夜的杂剧《目连救



图 279 明刻本《红梅记》



图 280 明刊本《玉合记》



图 281 明刊本《劝善记》



图 282 明刊本《劝善记》

母》。剧情写佛门皈依居士傅相乐善好施，亡后灵魂升入天界。其妻刘氏也是佛门弟子，因违戒开荤杀生，死后受地狱之苦。刘子傅罗卜为度脱母亲，不惧艰险去西天祈请佛祖帮助，佛祖感其至孝，接受罗卜进入佛门，并赐法号大目犍连，即目连。目连入地狱寻找母亲，历经十殿，百折不回，终因大孝感天，母子相见，得升天界（图 282）。北宋以来，目连戏对后世的戏剧演出有很大影响，经郑之珍重新编写后，其影响更大，民间每年中元节都要上演此剧。剧中在表现六道轮回（图 283）、因果有报的观念同时，还吸收了许多民间传说故事，其中如《王婆骂鸡》、《尼姑下山》、《哑子背疯》等等，这部分内容常作单折演出。此戏由于最贴近民间、具有浓郁的民间风情，因而家喻户晓，广受观众欢迎，历代久演不衰。

清前期的传奇创作，因作者多系明朝遗民，亲身经历了明清易代的全过程。对于明朝何以失国的反思，具有深刻的认识；同时，他们生于明、长于明，对故国自有挥之不去的感情。因此，对于明亡的痛切认识，以及这种认识中注入的强烈情感，成了本时期传奇创作的显著倾向。

明末遗臣吴伟业的《秣陵春》（又名

《双影记》), 即是思国怀旧之作 (图 284)。剧中写南唐亡国后, 学士徐铉之子徐适和李后主的宠妃黄保义之侄女黄展娘的恋爱故事。全剧通过对故国遗物的感慨, 睹物思情, 感念已升天国、位列仙班的李后主与黄保义的恩德。情节中还设计了李后主、黄保义和徐适、展娘共同怀想南唐往事等场面, 其浪漫主义表现手法的运用, 使戏剧的怀旧之情更加浓郁。朱佐朝的《渔家乐》(图 307), 写反对权奸的斗争。反权奸的剧作本时期有很多部, 原因是剧作者在对明亡的反思中, 大多把明亡归因于权奸当政。剧作中表达的对权奸的痛恨, 尤其鲜明、激切。本剧写渔家女邬飞霞为父报仇, 勇敢机智地行刺大将军梁骥的故事。蒋士铨的《冬青树》, 写的是民族英雄文天祥英勇抗元, 被俘后誓死不屈的气节。叶时章的《琥珀匙》, 通过桃佛奴的不幸遭遇, 揭露和鞭挞官吏的罪恶, 同时还赞美了太湖大盗金髯翁的侠义精神。朱雱的《十五贯》(又名《双熊梦》)(图 286、287), 写清官况钟平反熊氏二兄弟冤案, 为民请命, 情节曲折, 风格冷峻。

这批剧作无论是写怀旧、刺奸, 还是写请命、造反, 都是对个人命运和在世感受的深切表达。但从作品的总体指向来看, 却都是对美好的清明



图 283 明刊本《劝善记》

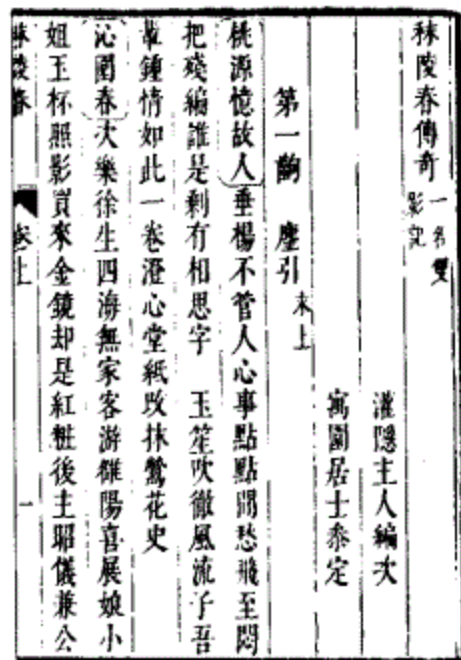


图 284 《秣陵春》书影



图 285 《绘图精选昆曲大全·渔家乐》



图 286 《绘图精选昆曲大全·十五贯》

社会的企盼。所以，对亡明追思和反省的实质，是一个关于失落了的无法重建的乌托邦的绝望，而这个感受又是现实赋予的。《雷峰塔》这部传奇即更深刻地传达了这种情绪。

《雷峰塔》的作者方成培(1731—?)，字仰松，安徽徽州(今歙县)人。此剧是方氏根据梨园艺人陈嘉言父女改编黄图秘的《雷峰塔》再度改写编成。基本剧情是：峨嵋一蛇仙修道千年，惟情未断，故不愿皈依清净，要到人间寻找爱情的幸福，于是化身一美丽可爱的妇女白娘子来到人间。她爱上了出身清贫的青年店员许宣，并与之结为夫妇。不想道士魏飞霞认定白娘子是妖怪，施法捉拿不成，何员外贪恋白娘子美色，图谋不轨也遭失败。和尚法海度化白娘子舍弃红尘，但白娘子痴情不醒，许宣却背她而去。最后在与法海的斗法中，终因失败而觉悟。

白娘子为爱情而来到人间的一番经历，揭示的是人间真爱难觅。在这里，爱情即是对人间抱有幸福、美好的一种信念。然而，白娘子来到人间，在道士的眼里，却被看作是妖精，必欲除之，并无平等可言。因为道士即求道之士，亦即追求真理的人。求道之人尚无万物的平等观，可见白娘

子是错看了人间。白娘子为了救回许宣，不惜性命仙山盗草，为维护自己的爱情，不怕承担责任而同法海展开激烈的争斗，甚至水淹金山寺（图288）。白娘子表现出来的对许宣炽烈而忠贞的爱，其情感的全部投入，得到的回报却是许宣对她的背叛。情到至诚无人妖之别。白娘子在人间并没有找到这样的情感至境。她自以为找到了的爱情，并无幸福可谈，相反却充满了艰险、痛苦和一连串的灾难——这也便是人间的真实写照（图289）。白娘子人间求真爱的一番历程，即是对社会现实的尖锐批判。白娘子最后跪倒在法海面前，即是对自己寄予人间幸福美好信念的失望和彻底否定。

明末，还有一个剧作家叫阮大铖（1587—1648），号圆海，又号百子山樵，南明时官兵部尚书，明亡降清。作剧八种，今传四种。其中的《燕子笺》（图290），写霍都梁与郇云飞的恋爱故事；《春灯谜》写字文彦和韦影娘的恋爱故事。其剧作不遗余力地运用“误会”、“巧合”等结构方法，用以推进剧情，制造戏剧波澜，强化矛盾冲突。因而，他的戏巧思奇想，注重形式，颇受观众欢迎。

本时期的宫廷戏，也很活跃。清宫廷的戏剧活动始于顺治朝，至康熙、雍



图 287 《绘图精选昆曲大全·十五贯》



图 288 《绘图精选昆曲大全·雷峰塔》



图 289 《绘图精选昆曲大全·雷峰塔》

正到乾隆,愈演愈烈。如康熙五十二年(1713)六十寿诞,由户部侍郎王原祁、兵部右侍郎宋骏业以及冷枚、邹文玉等著名画家,根据当时的盛况描绘的《康熙万寿图》,即形象地反映了皇家主持的戏剧演出场面。此次演出不是在宫廷内,而是从北京西郊畅春园到紫禁城神武门几十里路上,张灯结彩,杂陈百戏。画卷上有四十多座戏台,除了有些是歌舞表演外,其余均为戏剧演出。其中能够辨认的,有《白兔记》、《西厢记》、《金貂记》、《安天会》、《西游记》(孙悟空闹天宫故事)、《浣纱记》、《单刀会》、《邯郸梦》、《玉簪记》等戏剧的选场。万寿图中戏台上的演出剧目,当是康熙年间民间流行的,也是清宫中经常上演的剧目。

清宫演戏的高潮是乾隆时代。乾隆时的宫廷戏,主要根据节令和喜庆的需要,来确定剧本的上演。而被确定的剧本,一部分是民间流行的剧目,一部分是宫廷创作剧目。这两类剧目都必须符合宫廷的要求,因此,所选民间流行的剧目,都要经过重新审定,给予重新改造。这项工作便是由乾隆皇帝特别看重的大臣张照来进行的。

张照(1691—1745),字得天、长卿,号天瓶居士、泾南,江苏松江(今



图 290 明刻本《燕子笺》

上海)人,康熙四十八年进士,雍正年间官至刑部尚书、抚定苗疆大臣等职。死后谥文敏。他是奉旨编撰宫廷大戏的作者中最有成就的一个,代表作品是《劝善金科》、《升平宝筏》(图291)等。这些作品所遵循的宗旨是劝善惩恶,歌颂忠孝节义。每部二百四十出,十天演完,可谓真正的连台本大戏。《劝善金科》是参考明代郑之珍《目连救母劝善记》重新编写而成。剧作更加突出了因果报应和地狱的阴森景象,同时还增加了唐代李希烈、朱泚的叛乱,颜真卿、段秀实殉节等情节。张照对旧本改造的幅度相当大。他说:“今为斟酌宫商,去非归是,数易稿而始成,旧本所存者,不过十之二三耳。”张照是极具审美鉴赏力的人,他又是有名的书法家。所以,由他承担的重编工作,没有概念化的图解,而是十分注重戏剧性和美感效应,如对原本中诸如《思凡》等精彩场次均予保留,并精益求精,使之锦上添花。《升平宝筏》是依据小说《西游记》,并参照元、明时期有关“西游”的剧本重新结构布局编成的。礼亲王昭槤在《啸亭续录·大戏节戏》中评价说:“演玄奘西域取经事,谓之《升平宝筏》,于上元前后日奏之。其曲文皆文敏亲制,词藻奇丽,引用内典经卷,

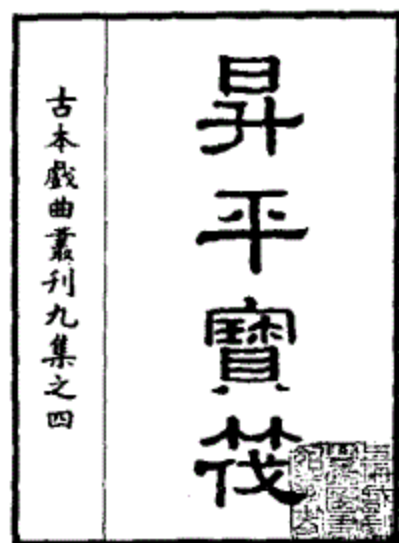


图 291 清抄本《升平宝筏》

- 第一齣 五色雲降書呈瑞
第二齣 三分鼎演義提綱
第三齣 樓桑村帝子潛踪
第四齣 海鹿郡妖人為暴
第五齣 韓秀才時行祭掃
第六齣 關夫子夜看春秋
第七齣 華容合酒釋訂交
第八齣 關某投挑圍結義

第一本上 目錄



图 292 清抄本《鼎峙春秋》

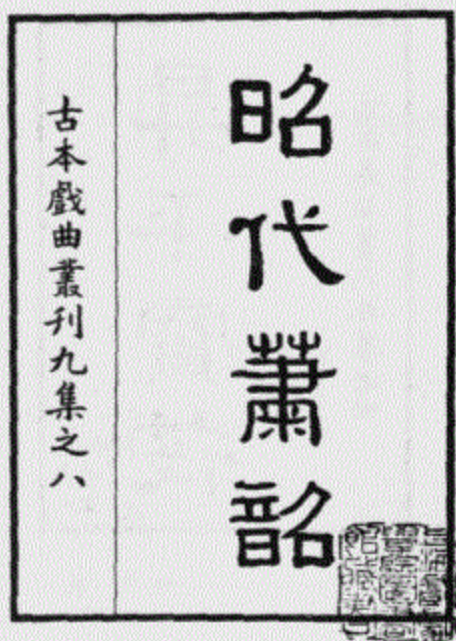


图 293 清抄本《昭代箫韶》

大为超妙。”张照的戏文彩华艳，艺术性强，富有感染力，乾隆之后的百余年里，他的戏都上演不衰。

与张照同时代的宫廷剧作家，还有周祥钰（即日华游客），剧作有表现梁山泊及宋、金交兵的《忠义璇图》，表现“三国”的《鼎峙春秋》（图 292）。王廷章的《昭代箫韶》（图 293），演的是杨家将的故事。他们的作品，昭槁以为“远不及文敏多矣”。

第 3 节

传奇代表作家作品

（一）汤显祖的“临川四梦”

汤显祖是明代传奇创作中成就最高的作家。他生活的年代大体与英国的伟大戏剧家莎士比亚相同，两人都卒于 1616 年。

汤显祖（1550—1616），字义仍，号

海若,又号若士,江西临川人(图 294),所居名“玉茗堂”。出身于书香门第,少即聪颖过人,二十岁中举。此后因不愿接受权贵拉拢而屡试不第,直至万历十一年(1584)才考中进士,授南京太常寺博士。又因上疏抨击朝政而被贬官至海南徐闻县,不久改任浙江遂昌县令,有政声,但目睹朝政日非,于万历二十六年(1598)离任还乡,专事著作,终其天年。

汤显祖生长在传奇大繁荣时代,他投身其中,以自己的剧作独占明代剧坛鳌头。他共创作传奇四种:《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯梦》、《邯郸梦》,合称“临川四梦”。汤氏自谓:“一生四梦,得意处惟在《牡丹》。”《牡丹亭》是汤显祖戏剧创作最高成就的代表。

《牡丹亭》的故事取材于明代拟话本小说《杜丽娘慕色还魂》,但又补充了许多新的内容(图 295)。剧作写南宋初南安太守杜宝之女杜丽娘长期幽居闺阁,一日在丫环春香的引逗下踏进后花园,春色盎然的自然景象唤醒了杜丽娘的春情,内心产生了对美好爱情的热烈向往,于是在梦中与一风流才子幽会于牡丹亭畔的梅树下。此后杜丽娘忧思成疾,终至伤情而亡。三年后,书生柳梦梅赴试途经杜府,与丽娘鬼魂相遇,乃依丽娘所示,掘坟开棺,



图 294 汤显祖像 清陈作霖摹



图 295 明刻本《牡丹亭》

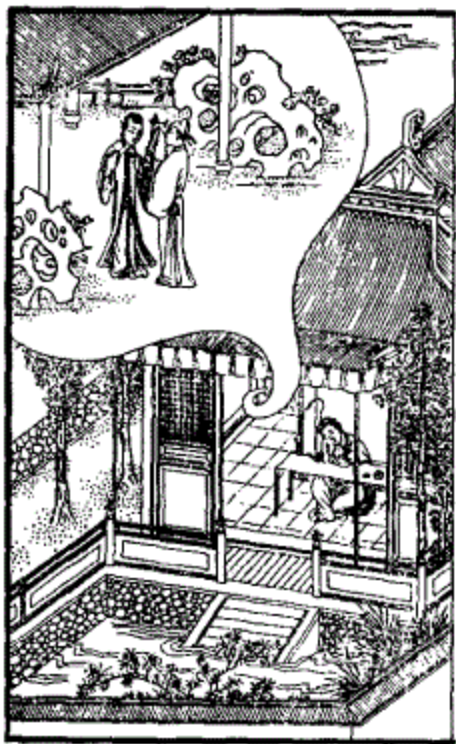


图 296 《牡丹亭》 近代暖红室刻本



图 297 《牡丹亭》 近代暖红室刻本

杜丽娘起死回生,两人结为夫妻。柳梦梅受丽娘之托寻找杜宝,可是杜宝并不认梦梅,反诬他为盗墓贼,把死而复生的女儿视为妖孽。后来梦梅高中状元,皇帝允婚,杜宝才勉强同意女儿的婚姻,梦梅、丽娘终于获得胜利(图296、297、298)。剧的开篇为人们展现的杜丽娘的生活世界,即是由其父母设定的超凡脱俗的世界,亦即用历史的传统观念存在取代了杜丽娘作为一个个体人的活的灵魂的存在。汤显祖写杜丽娘受《诗经》的启沃,踏进被父母视为禁区的后花园,面对“原来姹紫嫣红开遍”的满园春色,发出“不到园中,怎知春色如许”的惊叹,这一惊叹,实则是对觉醒了自我生命的惊异。继之则通过“惊梦”与“寻梦”的描写,表现杜丽娘听从生命的召唤,并为返回在世生命作出了不屈的挣扎。

生命的直接表现形式即是血肉之躯。杜丽娘自我生命的醒悟,即是对自我身体的认同,其具体内容便是本源性质的“性”,也就是杜丽娘苦闷难遣的春情。但在这里,它已不是纯粹自然的、生物学上的意义,而是在人文层面上对自我独立的个体意识的追求和确认。进一步说,性以婚姻形式作为杜丽娘的愿望,而婚姻的私人性质却是被褫夺了的,个体的自由意志因此被消

解。在长期不与青年异性接触和沟通的生活世界里，杜丽娘的内心深处是极度苦闷的。柳梦梅就是她孤寂幻想中的产物。她的幻想不可能被现实所接受而只能归于幻想，杜丽娘陷入了难于自拔的悲情苦境，并最终走向绝望。汤显祖在描写这一情境中的杜丽娘时，反复使用“叹介”、“悲介”、“闷介”、“泣介”、“泪介”等人物情绪提示性的字样加以强调。于是，死便成了杜丽娘的必然选择：“奴命不中孤月照，残生今夜雨中休。”

杜丽娘死于中秋雨夜，正值人间祈愿美满团圆之时；凄风苦雨成了葬花之吟。她的遗言则是为自己“立断肠碑一统”。断肠即情殇，即为自我的独立意志而死。全剧没有因杜丽娘的死而终止，而是把她的还魂作为“戏眼”，写她为自己的独立意志死而复生。杜丽娘在临终前曾云：“怎能够月落重生灯再红。”她是怀着对自我意志的肯定和对阳世的指控重返人间的（图299）。这时的杜丽娘，复生前的梦幻已变成现实。可是现实接受她（们）吗？杜丽娘是人是鬼？柳梦梅是妖是人？杜、柳不合世（俗）法的婚姻如何获得社会的认同？《牡丹亭》自《回生》以后的全部情节，都是环绕着这些问题铺设、编织的。《圆驾》是全剧的高潮和收束，由



图 298 《牡丹亭》 近代暖红室刻本



图 299 《牡丹亭》 近代暖红室刻本

《圆驾》回溯此前诸出戏，可以明确其潜在的宗旨，即是杜、柳为自己无媒自合的婚姻求证，也就是要杜宝（即现实）承认“我”（个体）的存在和个体的独立与自由的生存位置，这也是杜丽娘历经死亡的痛苦沉思而于复活后对生的必然要求。《圆驾》结局因此才有了不同寻常的意义：杜丽娘为自己求证活着的理由。

《牡丹亭》全剧可分为两大部分。上半部分写杜丽娘因情而死，其中《闺塾》、《惊梦》、《寻梦》、《写真》等出可以说是全剧的精华所在，强烈、坦荡地表现出这一情爱故事的思想精髓，表达了作者对那个社会的控诉。后半部分写杜丽娘还魂重生，故事的发展渐渐趋向于一个团圆的结局，表达了作者对杜丽娘这样勇敢追求爱情的女性的深切同情和美好企愿，这是在那个封建禁锢下的时代，作者所能给予杜丽娘的最好的结局。

《牡丹亭》传奇有许多重要关目，在话本中都已初步成型，而汤显祖的独创在于他一改原话本的粗糙简陋和流于庸俗，使传奇剧本丰厚细致，并与明代社会现实相结合，显示出思想与艺术的光芒。值得注意的是柳梦梅的身分。在原话本中，柳梦梅是杜宝后任府尹的公子，两家人可谓门当户对，其

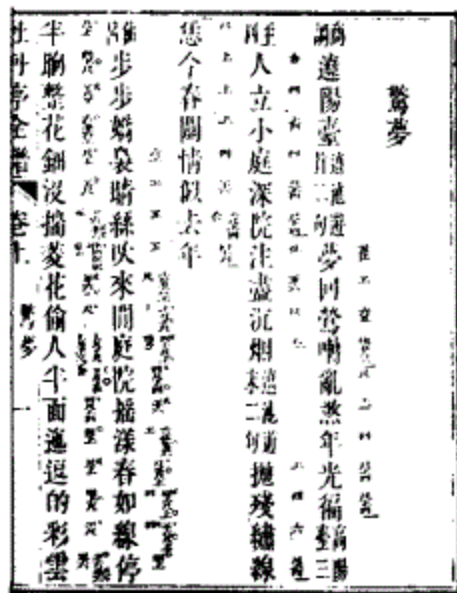


图 300 清《纳书楹曲谱·牡丹亭全谱·惊梦》书影

故事就未脱以往才子佳人戏的窠臼。而《牡丹亭》中的柳梦梅却是孤单的穷书生一个。这就增加了杜丽娘情之所附的偶然性。她梦想的是自己理想中男子的爱抚，至于这个人是什么家庭出身的，则全然不顾，更何况在杜丽娘的生活环境中，根本无可能接触年龄相仿的男子，柳梦梅只不过是她想像中的形象。在一个少女纯净的心底，所能梦想到的男子应完全出自其自身的魅力，而不是其他一些外在的东西。这就是杜丽娘之情的真实与真切。《牡丹亭》的结局部分对于原话本改动最为明显。在原话本中，杜丽娘还魂后，柳家就为他们办妥婚事，并派人通知杜宝夫妇，最后父女团圆，皆大欢喜。以后柳梦梅升官，杜丽娘生下二子，俱为显宦。这就成了一个最传统、最平庸的结尾方式。而传奇的结局，到最后虽也看似美满，但却是历尽艰辛而获得的。在杜、柳的婚姻得到父母及社会承认的过程中，遭到阻挠。《闹宴》、《榜下》、《索元》、《硬拷》数出写尽杜宝对柳梦梅的刁难，即使女婿中了状元，也不放过酷惩。杜丽娘还魂后的经历比她在地狱中遇到“冥判”时还艰难。当她冲上御阶欲见皇帝时，难过地唱道：“似这般狰狞汉，叫喳喳，在阎浮殿见了些青面獠牙，也不似今番怕。”最后

的团圆勉强而难得。柳梦梅感叹道：“则认的十地阎君为岳丈。”杜丽娘也连连叹息：“爹爹爹，你可也骂勾了咱这鬼乜邪。”可见，两代人之间的“代沟”依然存在。

汤显祖在题词中写道：“天下女子有情，宁有如杜丽娘者乎！……如丽娘者，乃可谓之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”《牡丹亭》的不朽成就，就是塑造了杜丽娘这一“至情”人的艺术形象。在杜丽娘身上所体现的与封建礼教根本对立和对自主爱情的追求精神，数百年来，一直深深地感动着广大读者与观众。杜丽娘的“梦”，曾引起后世许多年轻女子的共鸣。明清诗话笔记之类记载青年妇女阅读或演唱《牡丹亭》的感情经历，悲恸凄美。如娄江女子俞二娘的“断肠而死”，扬州女子金凤钿的“以《牡丹亭》殉葬”，西湖女子冯小青的“伤心”诗，还有多情女子的因情而死、唱曲而殒等，均足以令人惊叹。

剧中为表现杜丽娘的内心世界而抒写的曲词，优美感人，成了这个剧本的一大特色。像《惊梦》、《寻梦》等出戏中的许多曲子历代传唱不已，深入人心。如《惊梦》中的曲子：

在眼前，是天公不費買花錢，則咱心中自有啼紅怨。咳，孤負了春三二月天。
了小姐則一遞尋春，可小姐你在此裡，不是路何意嬋娟小，立在垂垂花樹邊，纔朝錯箇人無伴。怎遊園，園廊前深深，見泥燕隨步名園是偶然。娘回轉幽閨，窄地教人見那些兒閑串。
咳不偷閑偷淡，春香欺奴善，把護春臺都猜

呵，西廂最撩人春色，是今年少甚麼低就高來，粉畫垣元來春心無處不飛懸。杜艾種茶塵，抓住裙衩線，合便似花似人心好處牽。這一灣流水可，玉真重過武陵源，也則為水點花飛。

图 301 明刊本《牡丹亭·寻梦》书影

〔步步娇〕袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。停半晌、整花钿，没揣菱花，偷人半面，迤逗的彩云偏。步香闺怎便把全身现。

〔皂罗袍〕原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船。锦屏人忒看的这韶光贱！《寻梦》中的曲子：

〔懒画眉〕最撩人春色是今年，少甚么低就高来粉画垣，元来春心无处不飞悬。哎，睡荼蘼抓住裙衩线，恰便是花似人心好处牵。

〔江儿水〕偶然间心似缝，梅树边。这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨。待打并香魂一片，阴雨梅天，守的个梅根相见。

这些曲子把剧本主人公的眼中景、心中情及心灵深层的梦幻世界巧妙地融合在一起，浓墨抒写，文采斐然，曲意隽永，非常细腻地表现了闺阁少女的微妙心理，抒发了杜丽娘热爱自然、热爱青春、追求幸福、追求美好的纯真情感，并反映了她的忧伤、怨苦与失落、失望。正是这些曲子，感人至深地传达了封建社会中被束缚被压抑的女子的心声。

插图本中国戏剧史

250

《牡丹亭》问世后，影响巨大。明末沈德符曾云：“汤义仍《牡丹亭》一出，家传户诵，几令《西厢》减价。”（《万历野获编》卷二十五《填词名手》）为了便于演唱，或为了理解曲意，该剧的改本、评本特别多。明末以后又出现了许多模仿的剧作，这也从另一个侧面反映出《牡丹亭》的深远影响。至今，《牡丹亭》依然是昆剧常演常新的剧目，在海内外的舞台上大放异彩。

汤显祖早年曾作《紫箫记》，取材于唐代蒋防的传奇小说《霍小玉传》，描写李益和霍小玉的爱情故事，但因属试笔之作，故经数番修改而重写成《紫钗记》。《紫箫记》写唐代李益进京赴试，与霍王庶出之女霍小玉结为夫妻。元宵节观灯时，霍小玉拾到一支玉箫，内监以为是偷窃宫中之物，便把她捉进内宫，由郭妃审问明白后，赐之玉箫。李益考取状元，随军远征作战，小玉相思不已，直到李益归来，夫妻获得团圆。此剧改写为《紫钗记》时，全剧以霍小玉的紫玉钗为线索，写李益流寓长安，元宵节拾得小玉遗失的紫玉钗，因还钗而相识相爱，并结为夫妻。而后，李益状元及第，征战有功，深得卢太尉赏识，欲强招为婿，李益婉拒不成，反被执于卢府。小玉为探夫卖掉紫钗，买者卢太尉则欺骗李益称小玉已

另嫁。后经黄衫客的帮助,李益得与小玉相会,夫妻历尽悲欢离合而终得团圆。这是一部讴歌人间真情的剧作。霍小玉的痴情和忠贞、李益的执著和坚定,都被描写得十分感人;尤其是剧作对霍小玉的描写,特别生动。如小玉听说李益入赘卢府,痛不欲生,将卖掉紫钗所得百万余钱全部散尽,以致伤情成疾等等。剧作的语言清俊雅丽。这些都体现了汤显祖艺术上的努力追求。但就情节的构成而言,此剧尚未跳出当时的俗套,关目设置也显得平衍,因此严格说,这还是一部未臻成熟之境的剧作。

《南柯记》(图 302)取材于唐代李公佐的传奇小说《南柯太守传》,写书生淳于棼酒醉梦入大槐安国,被招为驸马,任南柯太守,初有治绩。后檀萝国入侵,公主受惊身亡。淳于棼回朝拜为左丞相,勾结权贵,骄纵弄权,生活糜烂。右丞相段功参本于国王,棼终被遣回乡。梦醒后,经法师契玄和尚开示,始知大槐安国即庭院中槐树下的蚁洞。老僧超度群蚁升天,淳于棼醒悟而坐化成佛。剧中的淳于棼,由一个政治上有抱负、有作为的人最终在宦海沉浮中堕落下去,深刻表现了人世间的污浊和苦难,淳于棼的醉后一梦,意在表明人生不过是一场恶梦而已。因此,淳于棼的

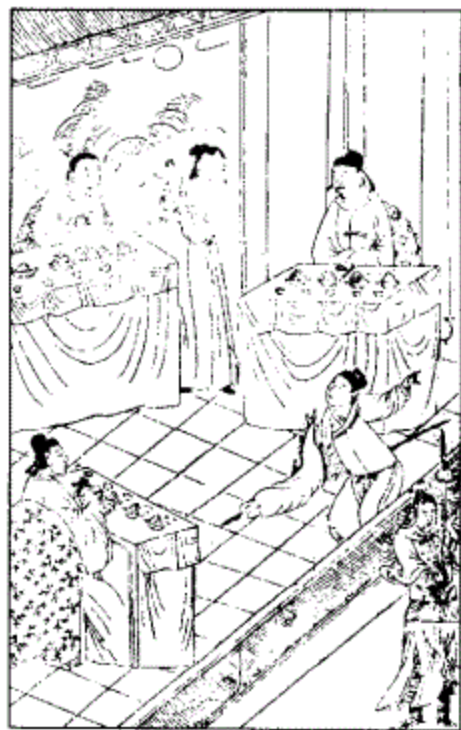


图 302 明刊本《南柯记》



图 303 明刊本《邯郸记》

皈依佛陀，正是通过梦的警示而了悟人生的不幸，在这里，梦境不过是现实的写照。同时，剧作对人性自身的贪婪、丑恶等，给予了无情的揭露。淳于棼的最后悟道成佛，则是对人世及作为人自身现世存在的根本否定，应该说，《南柯梦》是站在释迦的立场上，对社会和人生作了悲剧性的戏剧表现。

《邯郸记》取材于唐代沈既济的传奇小说《枕中记》。剧作写卢生于梦中娶妻崔氏，靠行贿而中试，因打点不周被权相宇文融不断构陷，先被贬往开河，后又派出讨蕃，最后竟遭流放。后谗臣被诛杀，卢生以河功与边功被召还朝入相，大权独揽，势倾朝野，大小官员趋之若鹜，他极尽富贵荣华，寿八十而卒（图 303）。最终睡醒，才知是一场春梦，由是觉悟，拜吕岩为师，得道登仙。该剧以道家思想为底蕴，以虚无精神为旨归，让主人公卢生在吕洞宾的启迪下，一梦而悟人生迷误的苦痛，认识到生之虚妄不真，从而弃绝人世凡情，到达超越现实和肉身的理想彼岸。

《南柯记》和《邯郸记》是汤显祖弃官归里后的作品。这个时期，汤显祖对官场之黑暗，现实社会的不合理，生民之艰难体会和认识得更为深刻和真切，故而耽于个人的经历，寄情思于传

奇创作。通过这两部剧作,可以见出其题材视域更加开阔,结构谨严,语言流畅,艺术上更为圆熟。

(二) 沈璟的“属玉堂传奇”

在明代剧坛上,与临川派汤显祖并称的是吴江派领袖沈璟。沈璟以自己的创作成就同汤显祖的剧作相映衬,形成了“双峰对峙”、“双流竞秀”的独特景观。

沈璟(1553—1610),字伯英,号宁庵、词隐,江苏吴江人。万历二年(1574)进士,历任兵部、礼部、吏部等司的主事、员外郎等职。万历十六年(1588),在光禄寺丞任上因受朝臣内部斗争的牵连而告病辞官还乡。从此专心致力戏剧的声律研究和剧本创作。平生创作戏剧十七部,合称《属玉堂传奇》,今存七种,即《红蕖记》、《埋剑记》、《双鱼记》、《桃符记》、《义侠记》、《坠钗记》、《博笑记》。

沈璟的创作经历了初期、前期和后期三个阶段。初期剧作如《红蕖记》(图 304),取材于唐传奇《郑德璘传》,写商女韦楚云和曾丽玉的命运及爱情故事。这是剧作家的处女作,因受当时“道学家派”和“文辞家派”的影响,词风骈俪,语言雕琢,而且情节也错综分散,过多使用巧合而显得不真实,是不宜搬演的案头之作。至《埋剑记》(图

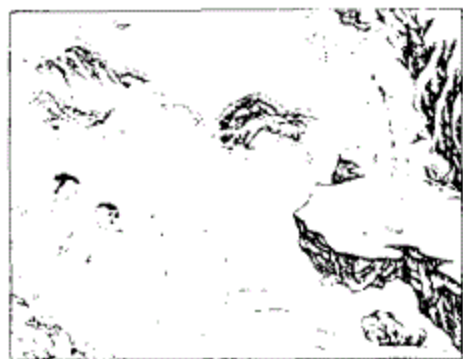


图 304 明刻本《红蕖记》



图 305 明刻本《埋剑记》



图 306 明刻本《埋剑记》

305), 他的文风已有所改观, 开始告别骈俪派, 向本色派努力, 并高度重视声律。此剧取材于唐人牛肃的传奇小说《吴保安传》, 写郭仲翔从军出征云南, 为土著酋长俘获, 沦为奴隶, 其友吴保安为赎郭而倾卖家资, 奋力以救。吴保安后来一病身亡, 郭仲翔千里奔丧, 表达自己生死不渝的友情。全剧以赞美人间友情为主题, 其中“赠剑”和“埋剑”两个情节的设置, 突出和加深了郭、吴感情的深度, 很好地表达了这种人与人之间美好的情感对于人类生存的重要和珍贵(图 306)。但戏中穿插的割股疗姑、忠仆义婢等人物情节, 显然流于传统社会的道德说教, 已不在戏剧审美之列。

沈璟的前期剧作有《双鱼记》、《桃符记》、《义侠记》等, 而以《义侠记》为代表。《双鱼记》是根据元人马致远的杂剧《荐福碑》和宋人《摭青杂说》中单飞英与邢春娘的爱情故事编成的(图 307)。剧作以主人公刘瞍的命运为主线, 描写他穷困不通之际、功名未就之时, 有婚难成; 赴大名访文彦博, 恰遇兵乱未就; 归途受阻难返, 只得靠教书糊口, 受尽屈辱, 又被驱逐; 去洛阳访王员外、黄州访蒋士林, 二人却已辞世; 领江夏县尹职, 不想被他人冒名顶替, 且险遭暗杀; 后转投范希文而不



图 307 明刊本《双鱼记》

遇；盘福寺拓碑，碑又被雷劈倒。最后时来运转，做了扬州司户，与未婚妻重逢成大礼。剧作充满了隐喻，即通过刘皞遭际的一系列厄运和否极泰来的变化，表达对人生命运的困惑和迷惘，对生命意义的询问（图 308）。这正如刘皞历尽人生颠簸后的疑问：“如今居世路，举足总迷途。多少聪明被聪明误，不如痴呆的享尽福。”此种望之弥高的疑问无疑是戏剧艺术的永恒追问和对生命在世的终极关怀。《桃符记》取材于元代郑廷玉杂剧《后庭花》，写裴青鸾在城隍的帮助下，死后复生，邪恶得到惩治，并终与刘天义喜结良缘。此剧的艺术成就不高，但在学习宋元杂剧，追求当行、本色的风格方面则是有成效的。《义侠记》是明代诸多取材于《水浒传》而进行传奇创作的剧作中影响最大的一部。此剧以武松的故事为本事，描写武松景阳岗打虎的神勇，阳谷县遇兄的深情，杀嫂祭兄的愤怒（图 309），醉打蒋门神的侠义，痛杀张都监的惨烈，血溅鸳鸯楼的复仇等等，从而生动地塑造了武松这位水浒英雄，黑暗中行侠仗义的独行者。但剧作的改编削弱甚至歪曲了原著对武松独立不羁的叛逆精神的塑造，这主要表现为把武松写成了一个期望招安、效忠皇帝的人。全剧从原著出发，以绝大的容



图 308 明刊本《双鱼记》



图 309 明刻本《义侠记》

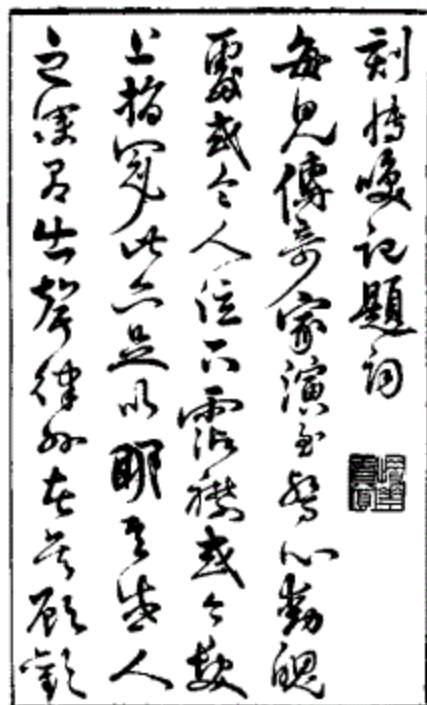


图 310 明刻本茗柯生书《博笑记题词》



图 311 明刊本《博笑记·巫举人痴心得妾》

量展现武松凭一身超群的武艺，浪迹江湖，四海为家，纵横天下的英雄气概，以及现实的黑暗使他沦为囚徒，逼得他走上梁山聚义这条彻底反抗的道路。按这个精神路线发展下去，武松是不可能以接受招安为自己生命归宿的。所以，沈璟对武松的结局处理，较之《水浒传》中的武松的结局不仅大异其趣，而且肤浅、平庸，实际上是损害了武松的英雄形象。另外，剧中还安排了武松与贾氏的婚姻，其间有贾氏寻夫、入居清真观、夫妻团圆等情节，插入刀光剑影、金鼓饶钹的布局之中，因而使全剧的场与场之间错落有致，张弛有节。然而，由贾氏这一线传达出来的是传统社会的节孝观，它暗合了武松最后接受招安的终局设计。而作为夫妻即生旦排场的大团圆收束全剧，又是明代传奇的通常套路。由此可见沈璟的创作并没有什么突破。《义侠记》的审美价值主要体现在武松行侠仗义等诸多关目的设置上，如《除凶》、《雪恨》、《取威》、《报怨》等等；人物形象的塑造生动传神，如武松的侠义、武大的懦弱、潘金莲的风骚、王婆的刁诡、西门庆的奸黠、蒋门神的骄横、张都监的阴险等，都十分突出。

沈璟的后期剧作有《坠钗记》和

《博笑记》，《博笑记》是他这个时期的代表作(图 310)。《坠钗记》又名《一种情》，取材于《剪灯新话·金凤钗记》。这是一部喜剧。剧作写何兴娘因思念未婚夫崔兴哥一病身亡，其魂附于兴哥之妹庆娘身上，并遗钗于兴哥，且与之幽会。后私奔宜兴同居，终与崔兴哥遂愿成婚。此剧写人鬼结合，奇幻诡异，颇有《牡丹亭》的风采。但在支持兴娘轻视礼教、大胆热烈地追求爱情的同时，却将这种行为诠释为“有一载魂魄夫妻之缘”，“好姻缘，恶姻缘，好恶姻缘都在天”的宿命论，因而不能达到《牡丹亭》所具有的思想高度。《博笑记》共二十八出。除第一出照例为写作缘起及内容提要外，其余二十七出共写了十个小故事。每个故事二到四出不等。严格地说，这是一部杂剧小集。具体名目是：《巫举人痴心得妾》(图 311)、《乜县佐竟日昏眠》(图 312)、《邪心妇开门遇虎》(图 313)、《起复官遭难身全》(图 314)、《恶少年误鬻妻室》(图 315)、《诸荡子计赚金钱》(图 316)、《安处善临危祸免》(图 317)、《穿窬人隐德辨冤》、《卖脸客擒妖得妇》(图 318)、《英雄将出猎行权》。剧作以十分简洁的笔墨写出了一系列道德堕落、情理反常、是非颠倒的现象。如宦绅的睡而不醒、和尚的害人欺世、自命“贞操”的



图 312 明刻本《博笑记·乜县佐竟日昏眠》



图 313 明刊本《博笑记·邪心妇开门遇虎》

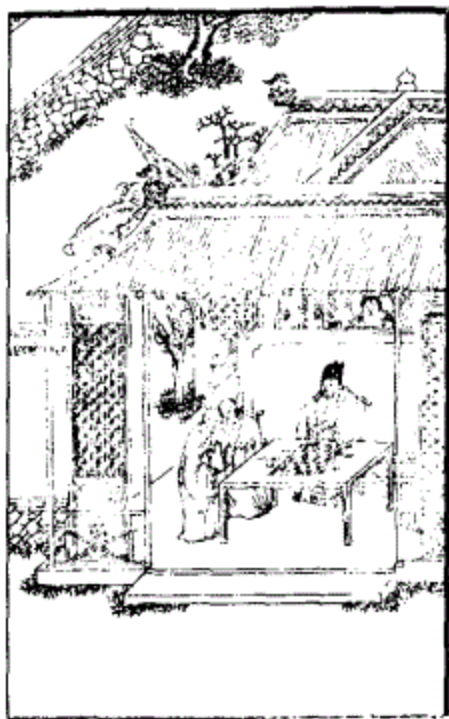


图 314 明刊本《博笑记·起复官遭难身全》



图 315 明刊本《博笑记·恶少年误娶妻室》

夜半开门、口称“通贫富”“同死生”的谋财害命等等，真实生动地表现了明代中叶以后社会风气的转变。这个时期，是中国传统社会开始向近代化转型的早期阶段，即商品经济获得蓬勃发展，传统的社会关系发生前所未有的变动，最突出的就是传统的伦理道德观念受到现实的严重挑战。《博笑记》依托于这样的社会背景，表达了作为一个维护传统伦理道德观念的剧作家所持有的保守主义的文化立场。正如郑振铎《博笑记跋》所言：“《博笑》所载故事十则，颇多讽劝，不仅意在解颐而已。”如第五出“末”说：“新任老爹是个颠的！”第二十三出“小丑”说：“噯，人的心这般狠的！”第十二出卖嫂兄弟说：“兄弟如手足，钱财是性命。非无手足情，性命难相赠。”诸如此类，构成了一幅幅对世风辛辣嘲谑的讽刺画。沈璟的剧作，大都具有很强的舞台效果，适合于舞台演出。《博笑记》亦如此。郑振铎对此曾指出：“是盖场上之剧曲，而非仅案头之读物也。”大致说来，其特点是曲词创作刻意追求动作性和通俗化。如《巫举人痴心得妾》中成婚之夕的一曲〔啄木儿〕：“（生把盏唱）朝陌路、夕誓盟，免使我痴心宁耐等。（旦递酒唱）不容我几日停留，读书人直恁娇矜。（生）我风流少年偏急性，况明朝后

日就标名姓。(对天揖介)谢天地!岂容易、今宵学两星。小娘子,你酒量如何?(旦)天性不饮。(生)既如此,睡了罢。”这段曲词明白晓畅,又富有舞台的动作性,人物心理活动隐含其中,令人饶有兴味地看下去。此外,这种演唱一支曲子不是由一人演唱到底,而是由两个以上的角色分唱,中间穿插演唱要求和动作提示。这不仅打破了以往一人独唱的局面,而且从舞台的动作性方面加强了剧本的演出意识。音乐安排也贴近角色个性。《博笑记》的曲子安排从角色出发,即不用套曲,而是因为剧中角色多为净丑之类下层人物或滑稽人物,唱腔宜通俗、简朴、诙谐,不宜像传奇创作那样以套曲形式连缀曲子,因而每出只用一二个曲牌,多次复唱“前腔”,这样便构成了全剧的音乐特色。剧中的念白值得注意的有三类。一是“对内白”与“在内白”。这是登台人物与后房人物的对话。二是对曲文艰深词语作解释。如第二出生唱“心中展转,欲待追踪,苦无一蹇”。净丑问:“什么唤作‘蹇’?”生答道:“是驴了。”三是科诨游戏式的插话。这类情况,有的是利用谐音取得效果,有的是干脆跳出戏外,进行有情趣的调侃。《博笑记》还有一个特点,就是有大量的表演提示。如对角色各种不同演唱



图 316 明刻本《博笑记·诸荡子计赚金钱》



图 317 明刻本《博笑记·安处善临危祸免》



图 318 明刻本《博笑记·卖脸客擒妖得妇》



图 319 清刻本《一捧雪》

的处理提示“同唱”、“背唱”、“低唱”等,对人物服饰装扮的提示,对一个行当可扮演多种角色的提示等等。这种提示在当时的文本写作上,无疑是一种突破和创造。

(三) 李玉及苏州作家群

苏州戏剧作家群是明清之际的重要戏剧群体和流派,李玉则是这个群体和流派的领袖人物。

李玉(约 1591—1671),字玄玉,号一笠庵主人,自号苏门啸侣,江苏吴县(今苏州)人。早年曾加入卸任归吴县故里的宰相申时行的戏班,申家班散后科考得中副榜举人。入清后绝意仕进,专心致力戏剧创作。他创作的传奇总计有四十余种,今存十八种。明末清初的钱谦益在《眉山秀题词》中评述李玉的剧作说:“元玉言词满天下,每一纸落鸡林,好事者争被管弦,如达夫、昌龄,声高当代,酒楼诸伎,咸歌其词。”其著名剧作有《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》、《清忠谱》、《千忠戮》等。

《一捧雪》写莫怀古应权相严世蕃之邀,自苏州赴京,家仆莫诚、幕客汤勤及婢妾雪艳随行。因为汤勤的告密,严世蕃乃向莫怀古索取祖传玉杯“一捧雪”(图 319)。莫怀古以假的冒充而被揭露,遂定成死罪。刑前,莫诚甘愿

代主受诛；可是，首级送到京师，为汤勤识破。审头时，汤勤以认定假头为条件，挟迫雪艳嫁给自己。雪艳虚以应允，在洞房之夜刺死汤勤，然后自尽。最后严氏势败，莫怀古之子科举及第，莫怀古的冤情得以昭雪。这是一部有相当艺术震撼力的剧作。剧中通过对严世蕃的贪、汤勤的奸、莫诚的义、雪艳的烈等描写，最大程度地展示了人性的状况。严世蕃之贪，贪得没有厌足。他有满楼商周彝鼎、汉宋杯环、唐宋书画和瓷器。这些都是他贪污受贿所得。进一步说，因他手握国家重权，故而因其贪而枉法乱政，危害国家利益。如边疆部队作战告急接给军饷，他却置之脑后，贻误军情；一个丢失国土的总兵按罪当斩，只因大礼行贿，不仅死罪得免，而且官复原职。戏中，严世蕃为了得到莫家的一只玉杯，竟至将莫氏一家害得家破人亡。可见严世蕃贪欲的膨胀，其恶足以祸国殃民。因此莫诚的义，已不能由通常意义上主仆之间的关系所给定的那样来理解；他的代主受戮，乃是抗恶的行动。同样，雪艳的烈是以与邪恶势力拼将一死的决心表现出来的，远远超出了侍妾为主舍身的寻常行为。他们以自我牺牲的高贵品质保护了莫怀古的性命，同时也就是对邪恶势力祸及无辜的不满



图 320 清刻本《一捧雪》

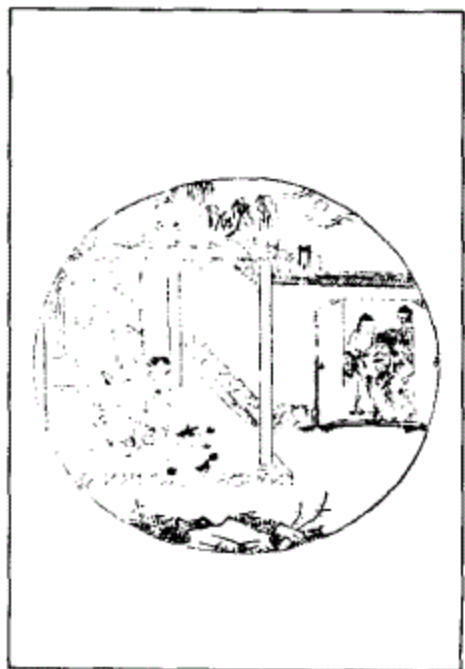


图 321 清刻本《一捧雪》



图 322 清刻本《人兽关》



图 323 清刻本《人兽关》

和反抗。从这个意义上说,他们的义和烈不等同于奴隶道德,亦即不能以社会地位和身份分判之,而应以斗争的性质来给予客观的评价(图 320)。汤勤是该剧塑造得最成功的形象。他曾受过莫怀古的大恩德,可是在荣华富贵面前却折腰权贵,卖身投靠了严世蕃。莫怀古家破人亡的悲剧,就是由他一手造成的。是他把恩人藏有玉杯的秘密出卖给严世蕃;莫怀古以假玉杯代之,又被他揭发,致使莫怀古被捕问斩;莫诚代死后,又是他在人头真假上横加刁难,迫使雪艳血溅洞房,绝命子夜。一个卖友求荣、凶恶奸诈之徒的冷酷内心世界,因此被生动地展示了出来。全剧结构严谨,语言通俗晓畅,戏剧的矛盾冲突富有张力,是清代以来舞台上最具观赏性的剧目之一,其中如《审头》、《刺汤》等出(图 321),历代久演不衰。

《人兽关》取材于《警世通言·桂员外穷途忏悔》,是运用佛家的因果报应思想,写桂薪家穷困时得到施济的帮助而致富,而施济贫穷时桂薪却不肯援助,因而一家转世成狗(图 322、323)。剧作通过对人性中丑陋的一面的深刻揭露,表达了对人类存在所建立的具有恒久意义的道德价值标准的维护。《永团圆》是一部表现世俗风情

的讽刺喜剧，写江纳因阻挠女儿兰芳与贫寒的蔡文英的婚姻，迫使兰芳投江自尽。后文英得官，和遇救的兰芳终成夫妻。剧作以浓郁的喜剧情节对嫌贫爱富的江纳丑态进行了毫不留情的揶揄(图 324)。《占花魁》取材于《警世恒言》中的《卖油郎独占花魁》，写妓女王美娘为卖油郎秦种的一片真情所动，终于脱离青楼而出嫁的故事。剧作从一个崭新的角度，即以社会的新兴力量——商品经济作用下形成的市民秦种为主要描写对象，表达了他们的思想、感情、愿望(图 325)。秦种仅凭着个体的小本资本积累而想实现与名妓共度良宵的胆量和勇气，便已与传统的农民或士人形象有着质的区别，这也是剧作最具分量的地方，为戏剧创作提供了新的审美视野。

《清忠谱》一剧大约作于明亡之前，入清后经同里诸君的修订刊行于世。这是一部以时事入戏、反映现实生活斗争的“现代戏”。它描写的是明末阉党魏忠贤专权，以东林党人为寇仇，大肆迫害。吏部官员、东林党人周顺昌因骂奸斥魏，遭到阉党逮捕而激起市民颜佩韦等五义士的愤怒，他们动员苏州市民闹衙示威，要求释放周顺昌。周顺昌被密解京师，惨死狱中。颜佩韦等五义士为护卫苏州免遭屠城之



图 324 清刻本《永团圆》



图 325 清刻本《占花魁》

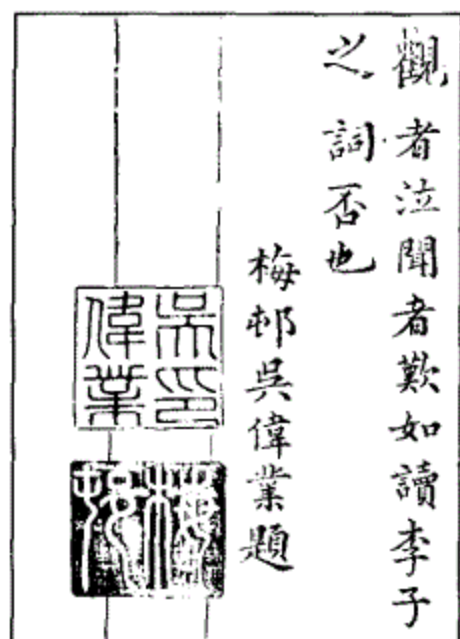


图 326 清刻本吴伟业《清忠谱·序》

难英勇就义。新主登基，阉党势败，周顺昌三代荣封，五义士得到重新安葬。全剧气势宏阔，场面壮观（图353）。剧中描写的周顺昌，是一位清廉、刚正的官员。他虽“居官多载”，但却“如洗空囊”。招待下属只有腐薄酒，访贤因付不起轿钱而只好翻山步行，家中儿女们“衣无重絮，食止菜羹”。这些都表现了他“白雪肝肠，坚冰骨格”。在政治斗争中，他坚定地站在东林党人一边，支持并参加反阉斗争。如魏大中为劾权珰而被阉党逮捕押解京城时，曾有“多少同年好友”，“无不畏祸深藏”，他却不惧不怕阉党的株连、陷害，独往舟中探望，并与之联姻。又如阉党在苏州建造魏忠贤的生祠，在落成之日，周顺昌前往祠堂，指像历数其罪行而痛骂之。被捕后，毫不畏惧，大义凛然：“我若是一步回头头便低！”见到魏忠贤，他怒发冲冠，骂道：“咄！阉狗！你欺君虐民，残害忠良，我周顺昌食肉寝皮，未消积愤！”他踢翻公案，扭击魏阉爪牙；他的牙齿被打掉后，便用鲜血向阉党爪牙啐唾。面对死亡，他决不屈服，视死如归，发誓道：“我周顺昌生不杀汝，死作厉鬼击杀奸贼便了。”通过诸如此类的情节，戏剧真实生动地塑造了周顺昌这位系念天下苍生、心忧社稷、不畏强暴、忠君报国的

刚介直臣的艺术形象。

剧中虽然没有让魏忠贤出场，但通过对阉党爪牙的描写，权势烜赫、气焰嚣张的魏忠贤无处不在。如魏的干儿义孙毛一鹭、李实之流，为造魏的生祠，不顾百姓死活，拆毁民房，增派“祠饷”，敲诈勒索。“一祠之费，多则数十万”，“枉费了万民脂，千官钞”。所造的“普惠生祠”，犹如“王宫禁苑，帝王椒房”。生祠中供奉的是“绣龙帷，白玉床，紫金猊，宝篆香……晨昏进膳须珍错，水陆罗陈赛上方”。由此可见魏忠贤黑暗势力的强大。对于政敌东林党人，魏阉尤其残酷狠毒，不仅罗织罪名，诬东林党为“邪党”，而且大兴冤狱，必欲彻底剿杀，其残忍程度，世所罕闻。在魏忠贤专权的淫威下，卖身投靠阉党势力的大小官吏遍布朝中，认其为义父干爷者成百上千，其中有所谓“五虎”、“十狗”、“十孩儿”、“四十孙”等名号。他们结成死党，祸国殃民。剧中阴险的毛一鹭、阿谀逢迎的李实、色厉内荏的许显纯、横行霸道的校尉，还有卑贱丑恶的文人陆万龄等等人物，便是这个阉党集团的典型写照。

《清忠谱》还真实地塑造了颜佩韦等五位苏州地区的市民领袖形象。他们出身市井平民，“生平任侠，意气粗豪”。其中颜佩韦以“姑苏任侠”、吴市

英豪著名。如《书闹》一出,他听《岳王传》中童贯陷害韩世忠一节,便怨气冲天,激愤之下,竟“踢翻书桌”,打了说书先生,大闹书场。在与阉党斗争中,更表现出他爱憎分明、嫉恶如仇的品格。当听说周顺昌被捕时,他阻止了率民请愿的主张,表达了他对官府的极大不信任:“求他什么!他若放了周乡宦罢了;若弗肯放,我们苏州人,一窝蜂,待我们几个领了头,做出一件轰轰烈烈、惊天动地的事来。众兄弟不可缩头缩脑,大家并力同心便好!”他率领市民来到西察院,包围了官衙,把校尉们打得死的死,伤的伤,四散奔逃。剧中充分表现了他“侠肠一片”、“热血淋漓”、勇于抗恶的斗争精神。闹诏之后,阉党下朱单捉拿诸兄弟,颜佩韦挺身而出,对公差说:“这桩事是我做的事,何消拿得别人!”“男儿意本豪,猛拼生,忿一朝,身家担自挑。怎偷生,惜羽毛?急向公庭分皂白,肯任他人李代桃?”因而从容就捕。处斩时,他豪迈昂扬地说:“我颜佩韦打死校尉,万民称快,死也瞑目了。”并与赴死的兄弟们慷慨悲歌:“刚强,仗义名久扬。说甚身遭无妄?权珰肆虐,堪嗟,毒流天壤……锄奸击贼,五人儿也不愧东林党。”可知,颜佩韦等人领导的这场苏州市民抗阉斗争,已不是一般意义

上的社会反抗，而是一场如后来复社文人领袖张溥所撰《五人墓碑记》中称道的“激昂大义，蹈死不顾”的政治斗争。

《清忠谱》展现的颜佩韦等五义士领导的市民抗阉斗争十分壮阔，这充分体现在参加的群众之多之广。这场运动，不仅有普通市井贫民参加，还有知识分子、“一街两巷”的“众位老爷”，就是寺院的和尚，也都给予了强大的声援和支持。《闹诏》一出便是写苏州市民倾城而出，他们“执香号泣，塞巷填街，哀声震地”，并向阉党表示：“就杀尽了满城百姓，再不放周乡宦去的。”“众百姓其实不服”！他们愤怒地冲开大门，打校尉，追奸官，在府衙门三次打进打出，直呼魏忠贤为“魏太监”，揭露其“假传圣旨，杀害忠良”的狼子野心。其声势之浩大、场面之热烈，把个亘古未有的市民政治斗争，活脱脱地呈现在舞台上。《毁祠》一出，描写阉党败落后上塘、下塘、南濠、北濠的各色人等汇集一起，捣毁雕像、拉倒牌坊、烧毁祠堂、追打堂长等群众热烈欢呼、倾泄仇恨的场面，有声有色，热闹非凡。

《清忠谱》因其首次对市民有组织的抗暴运动的正面描写，以及所创造的崭新的人物形象而在中国戏剧史上具有划时代的意义。

《千忠戮》写燕王朱棣以靖难为名抢夺帝位，建文帝被迫与程济扮成一僧一道出逃，历经磨难的经过。剧中生动地描写了燕王攻破南京后，残酷杀戮朝臣，屠杀无辜的暴行；同时，还塑造了方孝孺、吴学成、牛景先、史仲彬等持节不辱的忠臣形象。剧作曲折地表现了清兵南下，明帝国覆亡这一改朝换代的历史巨变。全剧曲词本色自然，如〔惨睹〕出中建文帝逃亡时唱的〔倾杯玉芙蓉〕：“收拾起大地山河一担装，四大皆空相。历尽了渺渺程途，漠漠平林，垒垒高山，滚滚长江。但见那寒云惨雾和愁织，受不尽苦雨凄风带怨长。雄城壮，看江山无恙，谁识我一瓢一笠到襄阳。”这段曲文写得情景交融，朴素自然，意境深远，历来为人所称赞。

李玉的剧作艺术成就很高，如在表现形式上，善于将宾白、曲辞、科介三者紧密地结合起来刻画人物、塑造形象，使戏剧独有的艺术特点得到充分发挥；在角色安排上，剧中的主要角色不限于生或旦，净、末、丑等各种角色，均可成为主角，而所有配角在剧中都有戏可做；另外，李玉的剧作都在三十出左右，不像传统的传奇大戏那样动辄五六十出，因此便于场上演出。

在明清易代之际的剧坛上，苏州地区还有朱素臣、朱佐朝、张大复、叶

时章、丘园、毕魏、薛旦、盛际时、刘方、马佶人、朱云从、陈二白、陈子玉、王续古、邹玉卿等剧作家，他们形成了一股颇具势力的创作群体，并以写实的风格，创作了《十五贯》、《渔家乐》、《如是观》、《琥珀匙》、《党人碑》、《红芍药》、《书生愿》、《人中龙》、《罗衫合》等一大批优秀作品。他们的剧作，寄寓了自己对现实深沉的情思，表达了对理想社会的热切向往和追求。因此，苏州戏剧作家群在中国戏剧史上具有重要地位。

（四）李渔的“十种曲”

以娱情乐性为戏剧的最高目的，是李渔的基本戏剧观念。因而在绝大多数剧作家用戏剧作品来抒写胸中块垒、关怀社稷安危、感慨家国兴亡的清代之初，惟有李渔把才情投诸儿女风情的喜剧创作中去，为清初剧坛开辟出一个新的审美天地。

李渔（1611—1680），字笠鸿，号笠翁，别署有觉世稗官等（图327），金华兰溪（今浙江兰溪）人。他出身于一个以医为业的家庭，性情豪放，早著文名。青年时代曾经科场失意，又经明清易代的战乱，饱历艰险，从此绝意仕进。中年移居杭州，以撰述和创作戏剧、小说为事业，还自办家庭戏班，演出达官显贵之家。居杭十年，共著有《风筝误》等七部传奇剧本，颇享声



图327 李渔像 日本西野楠亭作

名。此后又迁居金陵(今江苏南京),经营有名的“芥子园”书铺,完成了《慎鸾交》等三部剧作。他的剧作合称《笠翁十种曲》。李渔后半生的大部分时间献身于演剧事业,带领自己的家班近及江、浙,远至燕京、山西、陕西、甘肃、福建、广东、湖北等地演出。《曲海总目提要》说他“游荡江湖,人以俳優目之”,这很能概括他的从艺生涯。由于长期的戏剧舞台实践经验的积累,使得他能够在晚年有系统地总结中国戏剧的创作经验和艺术技巧,写出了《闲情偶寄》中戏剧理论的不朽篇章——被后人称为《李笠翁曲话》的经典之作,成为中国历史上最有成就的戏剧理论家,同时也为全人类的戏剧文化积累作出了卓越贡献。

李渔的代表作是《风筝误》,写清明节戚友先施放风筝,请韩琦仲题诗其上;风筝断线掉落詹府,为才貌双全的二小姐淑娟所得,并和诗一首;韩生见后,又题诗一首表达爱慕之心(图328),故意让风筝落入詹家。不料为丑陋无比的大女儿爱娟拾得,遂冒名淑娟之名约韩生私会。韩生应邀而至,见其面貌奇丑、谈吐粗鄙而惊逃。韩生中状元后詹父招其为婿,韩生误以为淑娟貌丑而万般推辞,直到洞房之夜才一睹芳容,误解尽释。这部戏的构成,虽然不离通常才子佳人的传奇套路,



图 328 《绘图精选昆曲大全·风筝误》

但剧作通过“被一个作孽的风筝误到头”的一误再误的情节巧妙设计,塑造了韩琦仲这个具有独立精神、自由意志的青年形象。体现在婚姻问题上,是他自己确定的天姿、风韵、内才三者俱能相称的择偶标准和亲自面相的求偶方式。全戏飘荡着人的觉醒精神。剧中的韩琦仲强调择偶“总之要以目击为主”,即使是因《鹁误》而产生的《惊丑》,遭逢了如此打击,也没有改变自己的主张,反而更加坚定了既定的信念。他之所以要坚持“目击”,其目的是为了“不可拘泥要娶阀阅名门”,而以寻求闺中意趣一致的投情知己、生活中谈吐相称的密友伴侣为主。这种新型的婚姻观念,完全背离了“上以事宗庙而下以继后世”为准则的传统婚姻观。李渔对此大加赞扬,把“好事从来由‘错误’”这一命题作为构成全剧的主脑,从而使《风筝误》获得了非同凡响的意义(图 329)。

《风筝误》的喜剧艺术成就一直受到很高的评价。全剧把喜剧艺术最基本、最常用的误会法使用到极处,即由风筝传诗的一误再误构建起全剧的整体框架。剧情的误点始于韩琦仲冒戚友先之名放风筝和赴约,詹爱娟冒淑娟之名邀韩生相晤。如韩生始则欣然赴爱娟之召,不料事与愿违,演出滑稽



图 329 《绘图精选昆曲大全·风筝误》



图 330 《绘图精选昆曲大全·风筝误》



图 331 《绘图精选昆曲大全·风筝误》

突梯的《惊丑》(图 330),继又在好事得遂、幸与淑娟成亲时,反误以为是“孽障相遭、冤魂缠缚”的奇难,因而在观众眼中陷入非常可笑的境地。这种剧中人的愿望总是与事实发展背道而驰,剧情富有喜剧情趣地波澜叠生、难以预测,正是李渔有意识的追求。另外,对情节的组织也处处出人意表,不落俗套,成功地实践了他自己力求创新、“脱窠臼”的编剧主张。如大登科后小登科和洞房合卺,即利用韩生与众不同的求偶标准,花样翻新地写出了状元游街相亲而无一中意的热闹好戏。于合卺场面,竟连写了两次,在《前亲》中,詹爱娟无意中露出曾与人幽会的秘事,使得兴冲冲的新郎化喜为怒,大发雷霆。在《后亲》中,韩生被迫成婚,满腹怨恨,对新娘不理不睬,翻过来又化怨为喜,下跪求亲(图 331)。可谓同中求异,别有洞天。再如红叶传诗、燕子衔书、私会订情等情节,虽不新奇,因反其道而用之,却能达到“但赏极新极艳之词,而竟忘其为极陈极腐之事”的效果。此外,剧作采用明清传奇常用的双线结构,穿插交错,相辅相成。值得特别注意的是,李渔使用的双线结构,独具匠心,即从创造喜剧的情境出发,以对比的方式构成一种喜剧关系。如以韩生与淑娟这对才子佳

人的婚姻作为主线，以戚友先与爱娟这对丑男丑女的婚姻为副线，一美一丑，一正一邪，构成喜剧的对比关系。不仅如此，这种对比关系还体现在全剧各种出场人物安排和形象塑造上。如韩琦仲的风雅，戚友先的粗俗，淑娟的贤淑，爱娟的淫乱，自不待言；其他如戚老者的严谨，詹老者的散淡，柳妾的书卷气，梅妾的世俗平庸，奶娘的贪而奸，书童的侠而义等等，都是在对比中设置的人物关系，其相反相成的搭配，充满喜剧情趣，表明李渔深谙舞台艺术的奥秘。

《风筝误》的曲白具有浅而不深、俗而不俚的特点，真正实践了李渔“贵浅显”，即所谓“奏之歌筵，俾雅人俗子同闻而共见”，“心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人”的主张。现就韩琦仲的曲文略举一二：

〔出队滴溜子〕风筝偷放，也学顽皮戚大郎。从今不敢笑伊行。还虑他将言诨让。虽然别有情，都是一般呆况：他为游痴，我为色狂。

〔八声甘州〕功名早晚，这都是身外事，于我有甚相干？不似婚姻迟暮，便愁苍却朱颜。新郎怎教豪兴删，宰相何妨鬓稍斑，等得我师还，便是未雕零也春意阑珊。

前者是放风筝时所唱，意涉戏谑，所以

插图本中国戏剧史

274

连“也学顽皮戚大郎”这样的“大白话”也兼收并用。后者已是中状元后奉旨督师的身分，所论又是功名、婚姻大事。但如“功名早晚”等开头三句，不异于随口道出的话语，几令人怀疑是念白而不是曲文，可确又是依律叶韵的。可见，李渔对于曲文“贵显浅”的主张，都是从“填词之设，专为登场”的舞台性、“雅俗同欢、智愚共赏”的通俗性、“一夫不笑是吾忧”的娱乐性，来确立自己的戏剧审美标准的。

总之，《风筝误》以健康的格调、圆熟的技巧、曲折的情节、浓厚的生活气息、传神的人物塑造、清新本色的曲白，而成为中国戏剧史上不可多得的喜剧杰作。

李渔的“十种曲”取材广泛，人物多样，但在总体倾向上，他的戏剧作品更多地具有晚明以来“复非名教所能羁络”的早期启蒙精神，这首先体现在以描写女性为主的题材上，如《怜香伴》、《意中缘》、《凰求凤》等。《怜香伴》写范介夫之妻才女崔笈云与才貌出众、身有美人香的曹雨花彼此怜爱，竟至相思成疾。后雨花为能与笈云相守，在笈云的要求下嫁与范生。剧作以热情洋溢的笔调对二位女子的才能以及怜才的品格给予高度赞扬，并对男权社会中普遍存在的嫉贤妒能的现实给予深刻的批判。《意中缘》写

家境贫寒的女子杨云友、妓女林天素分别模仿名家董思白、陈继儒的字画,并产生倾慕之情,在经历一番曲折之后终成眷属。剧作塑造的杨、林二位女子,才识卓异,聪慧过人,自信才华胜过七尺男儿,犹如林天素所言:“必要自家认定我是须眉如戟的丈夫。”全剧表现和歌颂了妇女追求与男子社会地位平等的进取精神。《凰求凤》写许仙俦、曹淑婉、乔梦兰三个女子各施手段和巧计谋嫁吕戡生的故事。剧作通过对追求个人幸福的描写,充分肯定了个人的情欲,从中体现出具有近代意义的个人主义精神,展示了一种新的审美意识。

其次体现在描写爱情的题材方面,如《比目鱼》、《慎鸾交》、《玉搔头》、《蜃中楼》(图 332)等。《比目鱼》写谭楚玉为与女伶刘藐姑获得爱情自由而投身戏班,最后相拥投江殉情,化作比目鱼的故事。剧作以独特的情节创造,表现了谭、刘因爱情不自由而毋宁死的斗争精神,并以传统社会“义夫节妇”的殊荣赞誉他们,不可不谓是对传统婚姻观的大胆反叛。《慎鸾交》写华秀与妓女王又嫿相爱,但因又嫿身为妓女,华秀不敢用情而躲避之,后感情日深,终结良缘。作品认同人的情欲而否定名教的伪饰,传达出个性解放的时代要求。《玉搔头》写正德皇帝为要自



图 332 《绘图精选昆曲大全·蜃中楼》



图 333 《绘图精选昆曲大全·
蜃中楼》



图 334 《绘图精选昆曲大全·
蜃中楼》



图 335 《绘图精选昆曲大全·
奈何天》

择佳偶，微服民间，一见钟情地爱上妓女刘倩倩，且为这份爱情甚至肯放弃皇权，不惜一死。全剧以对超越门第、等级而高于一切的幸福爱情的讴歌，表现了李渔的人本主义情怀。《蜃中楼》是把元杂剧《柳毅传书》和《张生煮海》两部戏串合一起而成(图 333)。作品通过对龙女与柳毅为争得自主婚姻而同洞庭龙君进行不屈的斗争的描写(图 334)，表现了剧中青年男女自我人性的觉醒，从而对传统礼教进行了有力的打击。

李渔的另两部剧作《巧团圆》和《奈何天》(图 335)，前者写姚克承恤老怜孤而体现出人道主义精神，后者以寓言的形式，写阙里侯因其善行所致，丑貌得到改变，妻妾与之和好，从而张扬了传统的人性向善的生命态度(图 336)。

李渔是有清一代戏剧大家。他的“十种曲”，是他戏剧理论主张的最好实证；不仅如此，他的剧作以充满近代的人文主义精神诠释人的现实生活，因此在相当大的程度上超越传统文化而建立了一个属于自己的即个体化的戏剧世界。

(五) 洪昇的《长生殿》

《长生殿》是明清传奇创作中的又一重镇；它与其稍后出现的另一传奇

杰作《桃花扇》，形成了传奇创作的新的
高峰。

《长生殿》的作者洪昇(1645—
1704)，字防思，号稗畦，浙江钱塘(今
杭州)人。出身于仕宦之家，少即聪颖能
诗，二十四岁进京入国子监，“以诗有名
京师”，但性格耿直孤傲，故功名不遂，
又身罹家难，从此长期流寓北京，困顿
不偶，靠人接济和卖文为生。在穷愁绝
望的日子里，经十余年三易其稿，完成
了《长生殿》的创作。康熙二十七年
(1688)在北京公演，引起剧坛的巨大震
动。清尤侗在《长生殿·序》中记述当时
的情景：“观者堵墙，莫不称善。”徐灵昭
亦记云：“酒社歌楼，非此曲不奏！”第二
年，却因在佟皇后丧期于宅中违禁演出
该剧而被革去国子监籍。康熙三十年还
归故里，放情山水，后在吴兴浔溪夜饮
落水而亡。

《长生殿》以安史之乱为背景，描
写的是唐明皇李隆基和杨贵妃的爱情
故事。李、杨的爱情故事，在安史之乱
后，曾广泛流传于民间。唐代便有白居
易的诗歌《长恨歌》、陈鸿的小说《长恨
歌传》，元代有白朴的杂剧《梧桐雨》，
明代有吴世美的传奇《惊鸿记》等。这
些作品都涉及李、杨的悲剧之恋和安
史之乱两个方面，《长生殿》继承并发
展了这两方面的描写，恰如焦循在《剧



图 336 《绘图精选昆曲大全·
奈何天》

说》中所言，“荟萃唐人诸说部事及李、杜、元、白、温、李数家诗句，又刺取古今剧部中繁丽色段以润色之”，把“旧霓裳，翻新弄”（《重圆》），创造性地将李、杨“钗盒情缘”与国难相联系，从而寄寓了一种深沉的人生感慨，在艺术上取得了更高的成就，是同类题材中最杰出的代表之作。

《长生殿》作为一部由五十出构成的大悲剧，思想内容与艺术上的丰富性和多重性，使对它的研究和阐释呈现出多元化的趋向。然而尽管如此，《长生殿》以“钗盒情缘”建构的全剧主体内容和“借太真外传谱新词，情而已”（《传概》）的基本思想是确定的。因此，全剧倾力描写了李、杨的生死爱情（图337）。剧作的上半部，便通过《定情》、《密誓》到《埋玉》，铺写李、杨爱情的建立、发展和现实的悲剧结局。如在《定情》中唐明皇唱道：“升平早奏，韶华好，行乐何妨。愿此生终老温柔，白云不羡仙乡。”“惟愿取恩情美满，地久天长。”他们的爱情得到热情赞称：“精诚不散，终成连理。万里何愁南共北，两心那论生和死。”并高度评价这种帝妃之恋是“情之所钟，在帝王家罕有”（《例言》）（图338）。剧作的下半部，杨玉环玉殒香消，唐明皇随之进入超现实的情感世界，即人神之恋——这是上半部凡人之



恋的进一步发展和深化。剧中通过《冥追》、《闻铃》、《情悔》、《哭像》等出,描写了唐明皇为了追求自己的爱情“上穷碧落下黄泉”的精神:“孤独愧形骸,余生死亦该。惟只愿速离尘埃,早赴泉台,和伊地中将连理栽。”(《见月》)正是在这种超越现实的追求中,其情感得以净化和升华,终于感天动地,获得“重圆”。

可是,剧中在描写李、杨之恋的同时,也描写了这种感情给社会、给国家带来的灾难。李与杨在身份上属帝与妃,他们的爱情虽然是人间的感情,却迥然有别于普通人的爱情,而对国运社稷有着直接的巨大影响。如唐明皇把对杨玉环的宠爱,置于国家利益之上,从而成了他生活中至高无上的内容,一切都从杨玉环出发。她的哥哥杨国忠得到重用,被委以相权,她的妹妹也得到各种特殊封赏。为了让杨玉环吃到新鲜荔枝,便“特敕地方飞驰进贡”,涪州、海南两道要岁岁进贡,以至于传送荔枝的使臣昼夜策马飞奔,踏坏庄稼,踏死人命。由于唐明皇为情所俘,为情所迷,贪图一己之欢,致使朝政荒废,国家腐败,奸臣当道,社会混乱。唐明皇始则听信杨国忠之言,使兵败当斩的安禄山得免一死,又重用之;继则用人不慎,任命安禄山为范阳节度使,最终乐极悲来,酿成“安史之乱”,国家倾覆,爱情也



图 338 《绘图精选昆曲大全·长生殿》



图 339 《绘图精选昆曲大全·长生殿》



图 340 《绘图精选昆曲大全·长生殿》

葬送了。

洪昇创作《长生殿》时，正值清初士人中有一股对明亡反思的思潮，洪昇当然不能无感而发。这正如他在《自序》中所表白的，是“借天宝遗事”这一历史教训以“垂戒来世”。这个历史教训即是：“逞侈心而穷人欲，祸败随之。”显然，这是洪昇潜伏于此剧的又一个更为深刻的主题。

不过从另一个角度看，即对《长生殿》的认识不停留于历史剧或爱情剧，也还可以感受到它的抒情性和象征性。其实，作为一部爱情剧，它前半部不过《定情》、《密誓》、《埋玉》几出；作为一部政治戏，也不过《贿权》、《权哄》、《陷关》、《惊变》几出(图 339)。因此，还不能说这部戏就是专写爱情或政治的；即便是写了这些，其用意还是在反映当时一段所谓“乐极”和“逞侈心而穷人欲”的世态(图 340)。《惊变》之后，剧情急转直下，气氛陡变。洪昇的用意多在后面，《惊变》之前，很像是一篇拉长了的序言。这个“序言”是以一定的超越性的情节构成的，后半部则是一个比较自由的心理剧。进一步说，前半部的情节也是比较写意的，不限于历史的枝枝节节的真实，其中神话的、传说的也有出现，如《闻乐》写杨贵妃的梦即是。下半部主要是写心理

的、梦境的、虚拟的东西。整个剧表达的是剧作家的主观情思。这个主观情思可以用《长恨歌》的最后两句来概括,即:“天长地久有时尽,此恨绵绵无绝期。”其中的“恨”,乃是主观情思的硬核。这里所揭示的,是“情缘总归虚幻”(《自序》):人生世事,总不过是一段不可追悔的遗憾的历史,只有失去的,才是值得怀念的,恒久的。——如此看《长生殿》,可能更接近戏剧本体论的意义。

《长生殿》在艺术上取得了相当高的成就。首先,在情节结构上双线并行,起伏迭宕。剧作以唐明皇与杨贵妃的爱情为主线,以“安史之乱”的政治动乱为副线,形成双线结构。这两条线相互作用,彼此生发、影响,创造出全剧宏大的规模和气势。同时,剧中又以《埋玉》为前后两大部分的分界,前部分写“乐极”,后部分写“悲来”。李、杨的哀乐与国运的兴衰紧密联系在一起;李、杨乐极悲来,国家亦由盛而衰。由此显示出他们的爱情影响于政治,反过来政治又对他们的爱情产生影响。他们的爱情悲剧也就是政治的悲剧。其次,全剧诗情浓郁,营造出不少独特的意境。如《闻铃》一出,在描写唐明皇对杨贵妃的思念时,借用雨声和铃声的交织,创造出“夜雨闻铃”的



图 341 《绘图精选昆曲大全·
长生殿》

独特意境。又如《弹词》一出,描写乐师李龟年流落他乡,歌唱李、杨以及唐朝乐极哀来的过程,便是通过人物处境和曲词创造出无比苍凉的意境:“不提防余年值乱离,逼拶得岐路遭穷败。受奔波风尘颜面黑,叹衰残霜雪鬓须白。今日个流落天涯,只留得琵琶在。”“唱不尽兴亡梦幻,弹不尽悲伤感叹,大古里凄凉满眼对江山。我只待拨繁弦传幽怨,翻别调写愁烦,慢慢的把天宝当年遗事弹。”第三,在创作方法上,全剧上半部采用写实的方法,下半部则采用浪漫主义的方法(图 341),这种一剧用两种表现方法的做法,完全是从剧作的实际需要出发,不拘一格,实在是一个大胆的创新。

(六) 孔尚任的《桃花扇》

与《长生殿》并世齐名的是孔尚任的《桃花扇》。《桃花扇》于康熙三十八年(1699)六月创作完成并公演。它一经问世,立刻引起剧坛的巨大反响,各戏班争相上演,就连康熙皇帝都派内侍连夜向剧作者索取剧本,而孔尚任本人也与洪昇一起被时人并称为“南洪北孔”。

孔尚任(1648—1718),字聘之,又字季重,号东塘、云亭山人,山东曲阜人,孔子的第六十四代孙。秀才出身,三十四岁时捐得一个监生,《桃花扇》的创

作即着手于此时。康熙二十三年(1684),康熙皇帝南巡返经曲阜祭孔,孔尚任被推荐在御前讲《论语》,得到康熙帝的赏识,被破格授以“国子监博士”。两年后,奉命赴淮扬督察河工;在三年多的时间里,他对现实社会生活有了更深刻的感受和认识,也看了许多戏剧演出,结识了一批伶人,并走访了很多明末遗臣,对南明史实做了进一步调查,这对《桃花扇》的创作有着重要的意义。康熙三十四年迁户部主事,1699年完成《桃花扇》的创作,次年升任户部广东清吏司员外郎,旋即被罢职,此后回乡,终老曲阜。学者们一般认为,他的罢官与《桃花扇》有直接关系。《桃花扇》的创作“凡三易稿而书成”(《桃花扇本末》),前后历时十余年。

《桃花扇》以明末复社文人侯方域和秦淮名妓李香君的爱情为线索,描写南明兴亡的历史,也就是通过侯、李的悲欢离合,显现南明王朝的命运。这就是剧中所说的“借离合之情,写兴亡之感”。

《桃花扇》全剧的核心人物是侯方域和李香君。侯、李之恋,完全摆脱了传统的风流名士与青楼女子“始乱终弃”的传奇老套,创造出一种崭新的爱情关系。李香君虽为秦淮名妓,但情操高洁,关心国事,明辨是非,敢于斗



图 342 《桃花扇·建社》 近代暖红室刻本



争。她之所以爱上侯方域,首先是因为侯方域属于复社成员——她敬慕和支持东林党和复社文人的正义斗争(图342)。在《却奁》中,当她得知阮大铖出资收买侯方域的阴谋后,便尖锐地批评侯方域为私情而忘了大义:“阮大铖趋附权奸,廉耻丧尽,妇人女子无不唾骂。他人攻之,官人救之,官人自处于何等也?”断然脱去裙衫,拔去簪子,弃掷于地,拒绝阮大铖为她置办的妆奁(图343)。这使侯朝宗自愧不如,称道:“这等见识,我倒不如,真乃侯生畏友也。”在《骂筵》中,对于马、阮置国家利益于不顾、助纣为虐的行径,她更是厉声痛斥:“堂堂列公,半边南朝,望你峥嵘。出身希贵宠,创业选声容,后庭花又添几种。”“东林伯仲,俺青楼皆知敬重。干儿义子重新用,绝不了魏家种。”阮大铖恼羞成怒,把她弃于冰雪之中折磨,但她仍坚强不屈:“冰肌雪肠原自同,铁心石腹何愁冻!奴家已拼一死,吐不尽鹃血满胸。”这时的李香君,不仅站在了东林党人的一边,而且抱定与奸党斗争到底、拼将一死“作个女祢衡”的决心,其人格精神感人至深,令人敬仰。像李香君这样有鲜明政治立场、敢于与朝廷权臣作面对面斗争的女性,在中国古代文艺作品中是罕见的。

剧中的男主角侯朝宗,是一个具

有正义感、有一定的政治才能和抱负、但时而又表现出软弱和动摇的知识分子。他对面临危机的国家表示出一种深深的忧患感，并尽自己之力去为拯救国家而努力。如在“迎立”问题上，主张拥戴贤者，“不必拘定伦次”。他痛快淋漓地指出福王朱由崧的“三大罪”和“五不可立”，可谓仗义执言，从中可以看出他的正直品格和过人胆识。又如在四镇争位的危急关头，他能为史可法分忧，四处奔波调停危险的内争，争取建立团结防清局面(图 344)。当被捕入狱后，他的态度又很坦然，认为“从来豪杰，都向此中磨炼”，表现出一种正直文人的浩然之气。在与李香君的关系上，他虽然是一个贵公子，却并不把秦淮歌妓作为玩物，而是真正爱上了李香君，而且处处尊重她，时时思念她，始终如一地钟情于她。不仅如此，他还把香君引作自己的同道畏友，在逐渐了解她的美好心灵后更加深了对她的爱(图 345)。但是，剧作并没有把侯朝宗写得完美无缺，而是有分寸地写出了他的一些缺点和错失。如阮大铖花二百金给香君置办妆奁，实际上是对他的收买，他却表示出一种退让，居然说：“俺看圆海情辞迫切，亦觉可怜，就便真是魏党，悔过来归，亦不可绝之太甚，况罪有可原乎。”这显然



图 344 《桃花扇·投辕》 近代暖红室刻本



图 345 《桃花扇·眠香》 近代暖红室刻本



图 346 《桃花扇·誓师》 近代
暖红室刻本



图 347 《桃花扇·听稗》 近代
暖红室刻本

是一种政治上的动摇，因此受到香君的批评，使他幡然猛醒。

《桃花扇》还歌颂了一些具有强烈民族意识的将领和下层人民。如《誓师》(图 346)、《沉江》、《余韵》诸出，即描写了抗清殉难的民族英雄史可法。史可法在朝政腐败、国已不国的形势下，仍率领三千残兵，死守扬州城。他见士兵萌生叛离之心，放声痛哭，血泪沾袍，全军上下无不为之感动，决心死战。他下令：上阵不利，守城；守城不利，巷战；巷战不利，短接；短接不利，自尽。最后扬州、南京失陷，江山易主，救国无望，他终于沉江殉国。史可法之死的壮烈，恰与那些变节之臣形成了鲜明的对比。同时，剧中还塑造了一些“小人物”，如苏昆生、柳敬亭、老赞礼等。说书艺人柳敬亭(图 347)原是阮大铖的门客，但当他们得知阮是魏阉党羽时，就拂袖而去。当左良玉率兵东下的危急关头，柳敬亭自告奋勇把侯朝宗的劝阻信送往左营；左良玉欲发兵讨伐马阮奸党时，又是柳敬亭挺身而出，置个人生死于不顾，愿把檄文投送至“龙潭虎穴”。将士们为之肃然起敬，左良玉等人跪拜奉酒，一派壮烈景象。在阮大铖逮捕复社文人时，苏昆生跋山涉水主动冒死去向左良玉求救；香君遭到陷害，他又千里奔波，为香君

寻找侯朝宗。明亡后,他们又都归隐渔樵,表示不承认新朝的政权。剧作对他们崇高的民族气节给予了热情的赞颂。

《桃花扇》还以愤恨之笔,勾画了一幅弘光群丑图,揭示了南明覆亡的必然性。如在国家存亡之时,昏庸荒淫的福王弘光,竟然还以为天下太平,并为没有声色之奉而苦闷,根本无心于国事。马士英、阮大铖等阉党余孽(图348),在朝中狼狈为奸,卖官鬻爵,营私肥己,选优买妾,搜刮财物。在迎立问题上,他们绞尽脑汁设法抢夺“新功”,把福王这个“奇货”抓在手里,用以欺压世人;同时又大肆报复,重兴党狱,打击异己,制造恐怖局面。而在真正的敌人面前,则置国家民族危亡于不顾。当左良玉挥师讨伐时,他们“宁可叩北兵之马,不可试南贼之刀”(《拜坛》),不惜调集江防来对付左良玉。马、阮的卖国丑行被活脱脱地展现在读者面前。权奸当道是明亡的重要原因之一。此外,剧作还对南明四镇武将高杰、黄得功、刘泽清、刘良佐诸将争权夺利、互相残杀,也作了深刻的描写。其中如仅为坐次一事,竟然在元帅帐中要大动干戈,公然声称:“国仇犹可恕,私恨最难消。”(《争位》)正所谓“私君、私臣、私恩、私仇,南朝无一非私,焉得不亡”!《桃花扇》以独特的形象塑造,对明亡这



图 348 《桃花扇·媚座》 近代暖红室刻本



图 349 《桃花扇·传歌》 近代
暖红室刻本



图 350 《桃花扇·寄扇》 近代
暖红室刻本

一历史史实作了剧作家自己的即个体化的理解,无疑是十分深刻的。

《桃花扇》中还有一个人物值得注意,那就是杨龙友。他既不同于马、阮,也不同于侯、李,而是一个老于世故、八面玲珑,又颇具才艺的官僚文士(图 349)。他是马士英的妹夫、阮大铖的盟弟,与马、阮一起参与了迎立福王的活动。他又能诗善画,与侯朝宗、苏昆生等都有往来;因与李贞丽相好过,故能接近李香君。杨龙友的全部行动说明他是一个矛盾、复杂的人物。从这个人物身上可以见出那个动荡不稳、政局变幻莫测的社会环境对热衷于功名富贵的文人的特殊影响,因此,剧作对这一人物的刻画,是非常深刻、非常精彩的。

《桃花扇》的结构艺术历来为人所称道。全剧线索复杂、头绪纷繁,不仅写了侯、李爱情的悲欢离合,还写了马、阮迎立福王,左良玉两度发兵东下计划,史可法的扬州之守,江北四镇的内讧,李贞丽代嫁田仰,张瑶星出家等等。尽管情节如此繁复,但全剧条理清楚、结构紧密、气魄宏大地展示了南明兴亡波澜壮阔的历史画卷。

剧作还设计了象征侯、李爱情的诗扇这一道具贯串于全剧始终,可谓运用之妙(图 350)。剧作者在《桃花扇凡例》

中指出：“剧名《桃花扇》，则桃花扇譬则珠也，作《桃花扇》之笔譬则龙也。穿云雾，或正或侧，而龙珠龙爪，总不离乎珠。观者当用巨眼。”全剧写作固然变幻莫测，但有一把“桃花扇”贯而穿之。这是剧作家的一个重要的构思方法，同时寄寓了剧作家的一个重大寓意，即“南朝兴亡，遂系之桃花扇底”。

本剧的结尾一反传奇的大团圆处理方式，让剧中主角侯朝宗和李香君双双入道作为归宿(图 351)。这一惊人之笔，给全剧推出了新的思想境界，有力地体现了以离合之情和兴亡之感相关联的创造主旨。此外，《桃花扇》的另一特点，是被时人誉为“别有天地”的题为《余韵》的“续四十出”。这出《余韵》(图 352)，达到了余音袅袅、曲终而意不尽的效果。此出的总批云：“《桃花扇》曲完矣，《桃花扇》意不尽也。”其中苏昆生唱的一套〔哀江南〕曲，更是历来传颂的名篇。这一套哀曲沉郁、悲壮，苍凉中充满了幻灭感，人们可以通过反思逝去的岁月，去感受和领略政治、家国、历史及人生的深邃的悲剧本质。

(七) 程焜的《龙沙剑》

清代戏剧自《桃花扇》之后，在传奇范围内，已难再见到名篇佳作的产生，直到《龙沙剑》传奇的出现，上距



图 351 《桃花扇·入道》 近代暖红室刻本



图 352 《桃花扇·余韵》 近代暖红室刻本

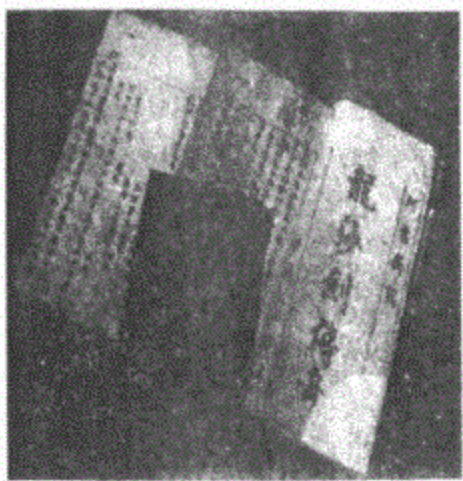


图 353 清钞本《龙沙剑》

《桃花扇》已百年了。在这个意义上说，《龙沙剑》可称得上是明清传奇创作的殿军之作(图 353)。

《龙沙剑》的作者程煥，字星华，又字瑞屏，号珂雪头陀，安徽天长人。其父程石榴，于乾隆四十四年(1779)因文字案牵连处死，程煥被判以斩监候。嘉庆三年(1798)遣戍卜奎(今黑龙江齐齐哈尔)。程煥北遣约在三十岁以后，卒于嘉庆十七年(1812)冬，流戍黑龙江长达十余年。他是一位饱学的才子，熟经史，擅诗文，晓音律，深通戏剧创作之道。在流戍时期，他曾到过黑龙江的许多地方，留意那里的历史故实、山川风物，并著有专门记叙黑龙江事的《珂雪集》。(参见《黑龙江志稿·人物志》)

作为一个关心政治的知识分子，对于“日之将夕”的清王朝，他一方面吟颂“百年无事烽烟静”的塞外是因为“天家树德不树威”的政治统治；另一方面，清政府的彻底腐败，又使他产生愤激之情。《龙沙剑》便是他思想情感的真实写照。该剧是作者 1798 年 10 月到戍地齐齐哈尔后，用了不到十天的时间完成的。他在自叙中说：“戊午孟冬望，初至边城，侘傺无聊，饥寒交迫，偶拈许旌阳除妖及湘媪、李鹞三事合为一传，谱以九宫，不浹旬而三十出成焉。”全剧分上下两卷，每卷十五出。

《龙沙剑》是以神仙道化故事为题材的作品。作者把《太平广记·独异记》中的李鹞、《仙女传》中的樊妇人、酒母，《十二真君传》中的许逊等几个神仙异人故事串在一起，重新创造而成。全剧的基本情节是：唐元和三年，陇西人氏李鹞进士及第，授官江西都昌县尹，偕妻萧降云赴任途中，经鄱阳湖时为妖怪恶蛟所缚，得道真人许逊和仙家樊夫人先后将李、萧夫妇救出，并收为道徒。为保江西永世太平，许逊决心剪除恶蛟。蛟妖变化人形，冒名李鹞，入赘于南昌刺史屈突家。许逊率弟子寻至南昌，妖蛟遂逃遁湖中。许逊等紧追不舍，在鄱阳湖与恶蛟展开一场激战。樊夫人以酒醉倒蛟妖，蛟妖终被擒获，伏诛于龙沙剑下。最后，许逊、樊夫人等应玉帝之召，归列仙班；李、萧二人则修道庐山，并以仙人所赐龙沙剑作为镇洞之宝。程煥的《龙沙剑》题旨，在第三十出《留剑》的〔尾声〕中道出：“世人都把神仙敬，却只解丹炉药井，哪晓得救世安民是内景。”以救世安民为己任，方为真正的神仙大道，这是剧作家对得道成仙所赋予的真实含义和根本精神。但是，剧作家把神、妖、人交织在一起来安排情节、组织矛盾冲突，这样就不仅给剧作罩上一层幽光暗雾，而且因把鲜明的题旨潜伏在喻意式

的人物和情节中，剧作的内蕴显得丰富深厚，又不失含蓄。程煥的朋友们显然深知其剧作中的寓意，吕肯堂在题词中赋诗说：“李杜韩欧至诣深，忽从歌曲写幽襟。世人漫笑雕虫技，济世安民一卷心。”二吾居士在序中指出：“其境幻，其志悲矣！”这些议论，道出了剧作家“托于仙怪，人莫之省”的隐怀。

那么，程煥的“幽襟”、“悲志”是什么呢？毫无疑问，这是与他获罪流配的原因联系在一起的，由此可以去理解剧中的形象塑造：李鹞有他的影子，许逊是他理想的化身，龙沙剑则是他的悲志所在。程煥把自己的“幽襟”分别置于许逊和李鹞这两个形象的塑造上。许逊的道路乃是李鹞所要追迹前行的，这是两个可以复合的形象。

剧中塑造的蛟妖形象，是一个势力强大的“神蛟大王”。这个“烧尾无雷，化龙少角”的蛟妖，赶走了“血食于兹，三千余载”的湖神，霸占了“自神禹奠定，彭蠡即潯”（《说剑》）的鄱阳湖。他“生来剽悍，赋性贪残”，“管什么天玄地黄”，“管什么雄藩大邦”，“放神光把荆吴一带改换沧桑”，“杀害生灵，只靠兴风作浪”（《孽星》）。不知制造了多少“湖厄”，残杀了几多生灵。程煥在这里借写妖之笔，暗含对清统治者“何用蟠桃来上寿，众生肝

脑满盘红”的血腥统治的揭露。乾嘉之际，社会矛盾日益加剧。在思想领域内，清廷为了加强控制，大兴文字狱。乾隆在位时，文网更加严密，其杀戮之多、流戍之多，为历史上所仅见。程煥就是在这个背景下，以书生忧世之怀，英雄热血之胆，身遭流戍之刑的。且看《妖宴》一场，就是这样揭露统治者对知识分子的残害和蹂躏的：“笑书生怯怯，笑书生怯怯，怎一个童娃、撞入天罗，来探地穴、被缚何须多说。速将他尽脱皮毛，赤精精肢体割裂，砍骷髅、当馒头粉捏，抉眼珠，算荔枝果碟。”这是血淋淋的控诉，揭示了令人发指的劫难！

以幻境写悲志，是远离战场的斗士不甘心无可奈何的呼叫。曾被沉埋了的龙沙宝剑，是程煥的自喻和抱负所寄。这龙沙宝剑是当年曾落于丰城狱底的太阿、龙泉，“掩光华，弄的锈涩苔生”，“虽有奇气，煞甚凄凉”（《留剑》）。后来虽然被张华、雷焕掘出，但所遇非主，到了许逊手中，“携向龙沙渍里磨淬几遭，大放光华”，要“仗它除妖救世，方是它得意之秋”，“再不叫你向狱底淹囚”。剧作家在这里，借宝剑来抒发救世安民、铲除妖孽的激情：“何时殄冠，只听那匣中声、出鞘吼如牛”（《说剑》），其战斗之情急切难捺。

插图本中国戏剧史

294

程焕的思想感情，反映在《龙沙剑》中是很复杂的。他本人的经历是悲惨的，与普通的文人心境不同。他的民族情绪和改变现实社会的理想在剧中位居主导，但对现实的虚无认识在剧中也表现得相当充分。如开篇的《仙机》就说：“神仙终日也匆忙；锄异类，招同类，许多功行无非戏。”他把自己在剧作中唱颂的大旨也用一个“戏”字遮蔽了。

《龙沙剑》也取得了很高的艺术成就。如全剧把人、神、妖有机地编织在一起，形成以现实主义为底基、以浪漫主义为主旋律的艺术特色。在结构方面，剧作以严谨的结构，显示出剧作家在艺术方面审于安排、精于剪裁的深厚功力和娴熟技巧。《龙沙剑》的语言精练、朴素，又不失文采，善于抒情，充满诗意。如《投店》中肖降云的一段唱词：“〔山羊坡〕湿淋淋拖不起的纤縠，冷飕飕禁不住的寒峭，响凄凄颺不定的芦花，滑溜溜拨不动的莲花俏。魄荡摇，神魂那处招？只觉得芳心历乱全无晓，聒耳喧阗尚未消。虚飘，起将来，跌一跤；号咷，坐泥中，那处逃。”曲词凄楚哀婉，把人直带入所创造的情境中；自然本色，不让元人。全剧共三十出，每一出都不太长，但单纯中见丰富，非常适宜舞台演出。

传奇的体制

“传奇”的称谓作为入明后与杂剧和宋元南戏对称的专属名词，实际上已标志着南戏时代的结束，传奇时代的开始。传奇与南戏的分离，不限于名词、称谓的改换，主要表现在体制上的重大变化。

传奇不同于南戏之处，首先表现在剧作的结构方面。

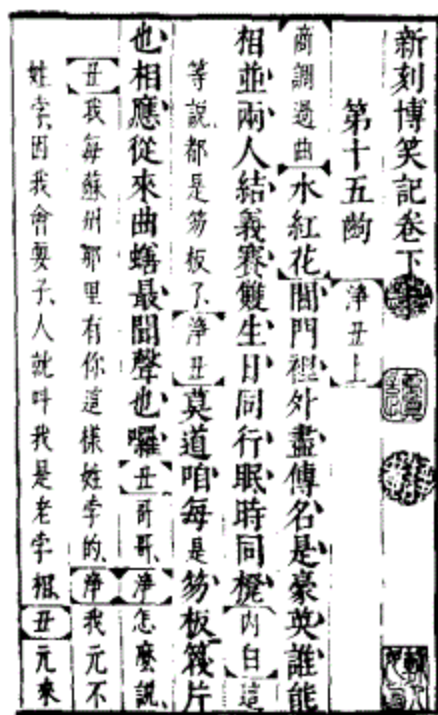
宋元南戏的剧本所采用的都是连场戏的形式，并不分场或出，而是以情节发展的状况，显示出内在的段落性。如南宋的《张协状元》和元末的《琵琶记》都是顺着情节的发展，一段一段往下推，没有明晰的场或出之分。这种连场戏的形式，到了明初也未能马上改变，但已开始向分出（齣）过渡——传奇形式因此诞生。在广东潮安出土

的宣德六年写本《刘希必金钗记》，全剧共分六十七出。这是目前所见较早的分出传奇。另如嘉靖年间的《新刊巾箱蔡伯喈琵琶记》，是苏州的坊刻本，也是分了出的。剧本分出后，每一出都标上能概括本出内容的名目，如沈璟《义侠记》中的《打虎》、《戏叔》、《别兄》等。传奇由于分出并标有内容提示性的名目，可以使观众或读者便于把握剧情发展、变化的脉络和走向，了解全剧的基本内容。这显然是戏剧创作的进步。

传奇除了分出外，每部传奇总体上还要分卷，一般是分上、下两卷（图354）。分卷的作用，主要是为适合一部传奇分两场演出之用。为此，剧作在构思上，上卷结束要留有充分的悬念，叫“小收煞”；下卷收尾即全本结束，戏剧情节合拢，称“大收煞”。

传奇一般分上、下两卷，但一些较长篇幅的连台本戏如《目连救母劝善记》，则分上、中、下三卷，《升平宝筏》全戏共二百四十出，也分上、中、下三卷。

另外，传奇的总体构成自成格式。凡第一出，一律都是“副末开场”，亦称“家门大意”。副末的开场，即把本剧的剧情大意介绍给观众。通常由两首词组成：前一首描写作者的创作意



296 图 354 明刊本《博笑记·第十五出》

图和感想，后一首是全剧剧情的概括。两首词唱完，副末便与后台对本次演出进行问答，由后台报出本场的演出剧目。然后，副末再用四句韵语总括剧情，即是“下场诗”。开场完毕，正戏开始，进入第二出，由生扮男主角登场。先要唱曲一支，谓之“引子”，接下去是“定场白”，念诵诗、词及四六排句。内容是抒发感怀，介绍身世及志向。第三出，由旦扮女主角登场。一如生唱引子、念定场白，自我情况介绍等。接下去，传奇的情节才铺开，各种角色陆续出场，全剧回环曲折，发展变化，直抵高潮，最后大收煞。

其次，传奇不同于南戏，还表现在格律化方面。

宋元南戏的音乐采自村坊小曲，随意性很强，因而南戏剧本的写作相对自由，很少格律的制约。但到了明代，昆山腔改革成功，传奇便建立起一套严整的音乐即“宫调”体制，其剧本的编撰讲究宫调，文词须遵守格律要求。沈璟编制的《南九宫十三调曲谱》，就是传奇创作应符合的音律规范。

宋元南戏的曲牌是无所谓套数的，只是到了后期，才把杂剧的套数借鉴过来，如南北合套的使用等。传奇则正式使用套数。其使用方法，无论纯用北曲曲牌，抑或南北合套的曲

插图本中国戏剧史

298

牌,都统属所确定的宫调。

传奇的曲牌,讲究字数、句数、平仄、句法和用韵等,都很严格;就连板眼的位置、正字和衬字的使用等,也有很具体的要求。曲谱对此均有明确的规定。之所以有这样严格的规定,一方面是由于剧本创作不断精细、讲究,另一方面则是因为长期的舞台实践形成了一种共同遵循的范式。

第 5 节

传奇的舞台演出

(一) 戏班及演剧形式

明清时期的戏剧演出活动十分兴盛。演剧作为一种独立的职业,在明代初年政府即明令除了世袭的“乐户”和贱民外,“良家子弟”不允许从事。戏剧队伍的建设和发展因之停滞不前。弘治、正德以后,心学大作,异端兴起,社

会风气转变。于是，“皆有习为倡优者，名曰‘戏文子弟’。虽良家子，亦不耻为之”（明陆容《菽园杂记》）。演剧队伍因此逐渐壮大，艺人的社会地位和物质待遇也大大提高。明徐树丕《识小录》说：明末吴中艺人“锦衣美食，横行里中”，“甚有乘马者、乘舆者”。至清，据张宸《平圃杂记》记载，康熙二年北京梨园封赏，“初止青蚨（钱）一二百，今则千文以为常矣，大老至有纹银一两者”。因此，演剧的职业化程度相当之高。

本时期的戏剧演出，主要是由江湖即民间职业戏班和官宦缙绅之家的家庭戏班，即“家班”或“家乐”承担。

本时期的民间职业戏班数量多，规模大。汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中记江西宜黄小县的海盐腔艺人就“殆千余人”。明张翰《松窗梦语》说嘉靖、万历间，仅苏州一地，“衣食于此者不知几千人矣”。当时著名的昆山腔戏班，有苏州的寒香班、凝碧班、妙观班、雅存班，南京的兴化班、华林班，北京清初的聚和班、三也班、可娱班、集秀班等等，还有“弋阳梨园”、“海盐子弟”、“余姚梨园”、“旌阳戏子”等不同剧种的戏班。他们闯荡江湖，或固定，或流动演出，足迹遍及大江南北。



图 355 明刻本《金瓶梅词话》插图 家班演戏情景



图 356 明刻庙台演戏图



图 357 清神庙演戏图



图 358 明刻临时搭台演戏图

本时期家庭戏班的势力也相当大。家班的出现,大约在正德年间。明代后期,蓄养家班已在豪门巨室成为普遍现象,特别是在江南士大夫之家,几成风气。如苏州申时行家班、无锡邹迪光家班、常熟钱岱家班、南京阮大铖家班、上海潘允端家班、宜兴吴炳家班、山阴祁彪佳家班和张岱家班等。这些家班是为了娱乐和社交应酬而置备的,每班约二十余人。家班有的是由买来的女性童伎组成,有的是由买来的男性优童组成,或者是买下的整部职业优伶作为家班。家班依托于优厚的物质条件,又经过严格的训练,演出水准一般都很高(图 355)。

清前期,蓄养家班之风仍很兴盛,北京一地官绅商贾家笙歌通宵达旦,十分红火。这种风气还被清政府遣戍的流人带到边远的流放地黑龙江的宁古塔(今宁安)。如因文字获罪的工部右侍郎张缙彦,曾组织过“女曲班”,明代戏剧理论家祁彪佳之子、因抗清失败而被捕遭遣的祁班孙,曾组建起一个“优儿班”,进行训练演出。雍正时,为整肃官风、维持风化,朝廷下令禁止官宦蓄养家班,只允许雇佣民间戏班演戏。乾隆时,又重申禁令。蓄养戏班之风遂告消歇。

家班演戏虽然不是营业性的,但

是它对社会观赏戏剧风习的助长，对戏剧的繁荣发达，对演剧水平的提高，都有着巨大的推动作用。

欣赏戏剧是中国传统社会最普遍、也是最高级的一种艺术享受。它的观赏群体遍及社会的各个阶层。因此，它的演出形式也就因受众的不同而各有特点。本时期的演剧形式大抵有这样几种：一种是广场式的演出，一种是私人宅第的演出，一种是宫廷演出，再就是营业性的演出。

广场式的演出，包括庙会演出、搭彩棚的演出、水上戏台演出，这是面向城乡大众的演出(图 356、357)。如庙会演出即在佛诞(浴佛节)期间举行，亦称“庙会”。庙会也是贸易集市，所以热闹非凡。除了佛诞时演剧外，还有其他一些祭神的庙会演剧活动。如苏州“每至四五月间，高搭台厂，迎神演剧，必妙选梨园，聚观者通国若狂。妇女亦靓妆炫服，相携而集”(明陆文衡《啬庵随笔》)。所谓搭彩棚演出，也就是在广场搭戏棚演出(图 358)。这种演出多在丰收之后，百谷登场，或是节令、农闲之际进行(图 359)。它和庙会演出一样，规模最大，观众最多。水上戏台演出，是南方水乡的特色。戏台建在水上或临水的地方，观众乘船观看。另外还有青楼的戏台演出，也是一种广场式的



图 359 清农村搭台演戏图



图 360 清·徐扬《盛世滋生图卷》青楼歌台

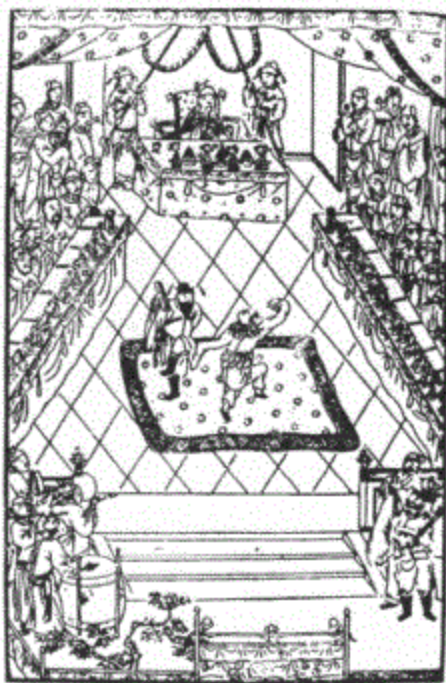


图 361 明刻杨定见本《忠义水浒传》插图 厅堂红氍毹上的演出

演戏形式(图 360)。

私人宅第的演出,即指贵族、官僚、富豪在家中举办的“堂会”、宴会演出。堂会、宴会的演出,有的是用家班,有的是邀江湖职业戏班。这种演出一般是在厅堂中央铺一张红色地毯,也称“红氍毹”,作为戏的表演区(图 361)。这是中国最具有特色、也最充满贵族气息的演剧方式。另一种是在庭院里构筑戏台。这种私家戏台,设计得很精致,如有的建在园池之中,借助水面的回音以增强音响效果;又因水池周围是复道回廊,所以成为现成的看台(图 362)。私人宅第演出,在观演关系上,距离最近,而且以演折子戏为主。

另外,还有会馆戏台。本时期城市

图 362 扬州何园水上戏台



商业繁荣发达,各地商帮在自己驻足的城市开始建立会馆,并在馆内建造戏台,通过在馆内邀班演戏的方法,联络乡谊,沟通贸易。本时期会馆演戏颇为时

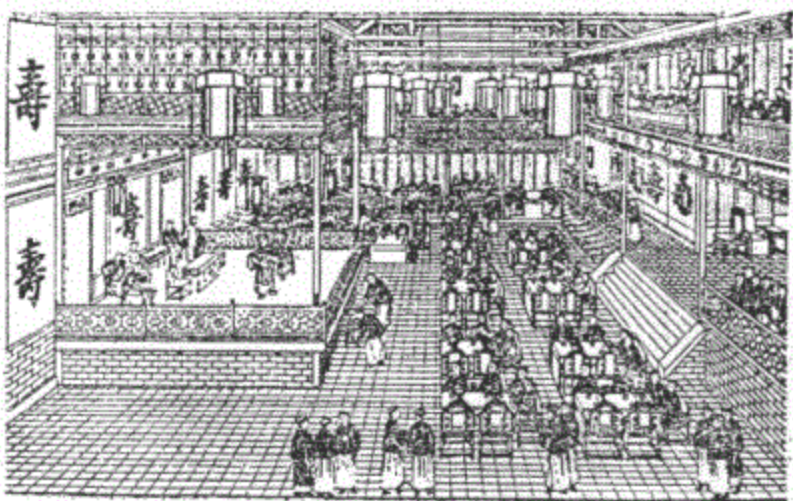


图 363 清刻会馆演戏图

尚,很多商帮如徽商、山陕商帮等,还蓄养唱家乡剧种的戏班在馆内作经常性的演出(图 363)。

还有一种演剧形式即“清唱”。清唱主要是昆山腔。有文人士大夫的清唱,也有群众性的清唱。如苏州每年八月十五中秋之夜,都要在虎丘千人石上举行群众性的赏月赛曲大会,这已成为当地的习俗。

宫廷演出明初主要是由教坊承应。万历时期,设置了“玉熙宫”(图 364)、“四斋”等专门演剧机构。到了清代,宫廷演剧炽盛,成立了“南府”(图 365)、“景山”等庞大的演戏机构,作为组织和管理戏剧演出事宜的衙署。

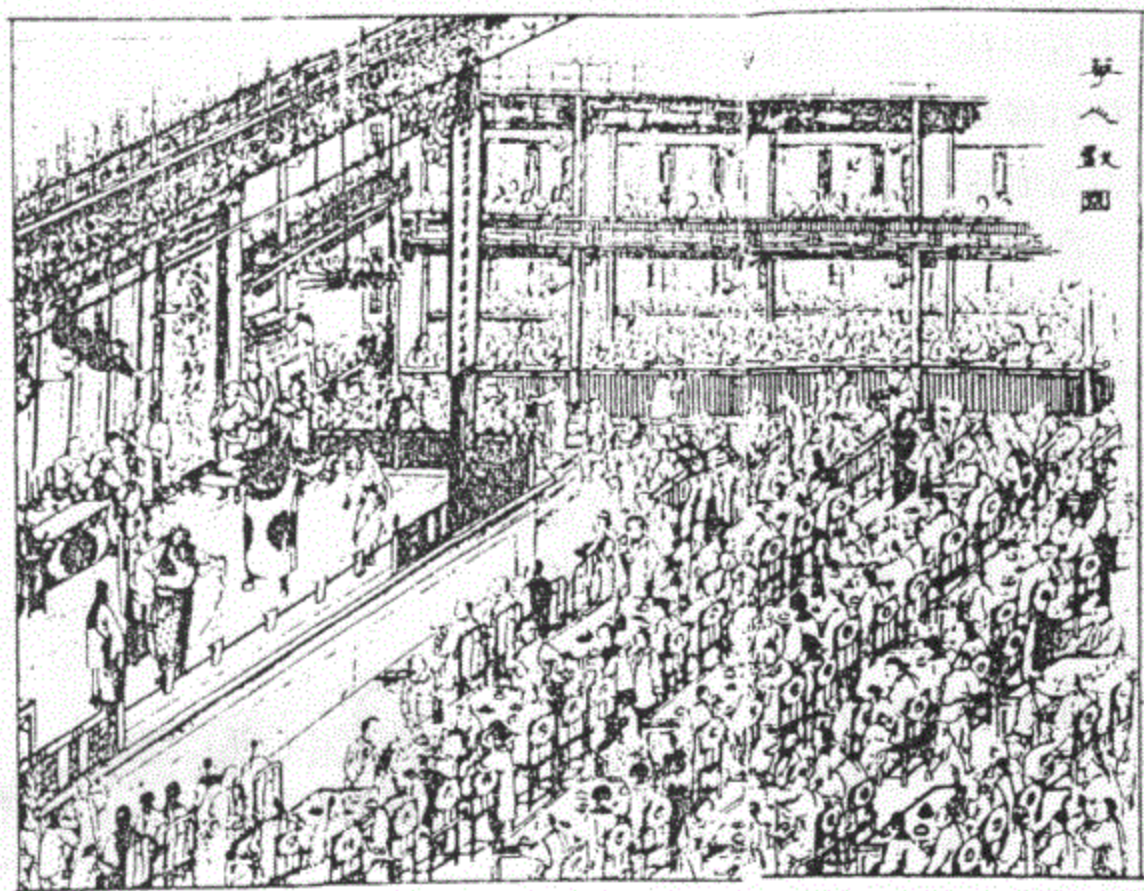
营业性的演出,在明代,改变了宋、元时勾栏的演出方式,而代之以酒馆、茶园等城市营业性戏园。这种演剧形式,虽然宋、元已有之,但尚不是主要的演出场所,即还不算普遍意



图 364 明代玉熙宫



图 365 清代南府(升平署)戏台



304 图 366 清吴友如《申江胜景图》
中“华人戏园”

义上的剧场。至明代，则成为营业性的戏园，而清代演员在酒肆、茶坊演出更为普遍(图 366)，酒肆、茶坊因之广设戏台，时人亦称之为戏园、戏馆(图 367)。

(二) 角色行当

本时期的戏剧演出经常上演一些内容复杂、人物众多的大戏，所以与以往戏剧角色相比，增加了许多新型人物。这样，传统的角色行当便出现分化并派生出新的角色。于是，以生、旦为主的体制虽然没有改变，但其他角色在剧中也有了与生、旦平分秋色的地位和能力。明末清初，舞台演出除大戏之外，还流行折子戏的演出。折子戏的出现，强化并锤炼了角色行当的本工戏，也使角色的表演更加精致。大戏人物的驳杂和折子戏角色的单纯，使角色行当的分工更趋细密和合理，其专业化的程度也更高，表演的程式性更强。

对本时期大剧种正规戏班的角色配备，清人李斗在《扬州画舫录》中的记述最具有代表性。他说：“梨园以副末开场为领班，副末以下，老生、正生、老外、大面、二面、三面七人谓之男角色，老旦、正旦、小旦、贴旦四人谓之女脚色，打诨一人谓之杂。此江湖十二脚色。”十二行角色的划分，进



图 367 乾隆酒馆戏园“庆春楼”图



焦赞



单雄信



尉迟敬德



龙王

图 368 梅氏缀玉轩藏明代脸谱
(摹本)

一步地概括了不同的人物类型，表演上的专业技术在分工方面也不断细化。如生行有了正生和小生的明确区分。沉着稳健的中年人物由正生扮演，如《清忠谱》中的周顺昌，《鸣凤记》中的杨继盛等。风流倜傥的青年书生则往往由小生扮演，如《荔镜记》中的陈三、《娇红记》中的申纯等。刚烈豪爽的人物则由净行扮演，如《红拂记》中的虬髯客、《千金记》中的项羽等即是；但净行也扮演阴险狡诈的人物，如《鸣凤记》中的严嵩、《红梅记》中的贾似道等即是(图 368)。

角色行当的细化，必然推进本行当表演技术的精进，它的直接表现就是表演的程式化。表演的程式化当然不是本时期才有的，而是在元杂剧时代就已取得了一定的成就。本时期所说的程式化，指的是因行当分工的细化，使人物因性格、年龄、身份的不同而在行当上有了进一步的分类和归属，表演范围扩大、表演技术得到发展，表演程式也就得到新的创造和丰富。如以唱见长的正生、正旦，以做见长的贴旦，以唱和做并重的小生、小旦或者是净行等等，在表演技术上各有侧重，各有专长，各有创造。这种情况的进一步发展，便是表演风格的建立和流派的形成。本时期表演的不同风



图 369 河南洛宁宋金墓杂剧砖雕

格和流派已然灿烂纷呈。在《扬州画舫录》中就记载了一些有关表演流派的情况。如记述演小生的陈云九“年九十，演《彩毫记·吟诗脱靴》一出，风流横溢，化工之技”，被誉为“风月派”。后有小生石蓉棠，即师宗陈云九。而“董美臣亚于云九，授其徒维尚，谓之‘董派’”。演老生的王采章，属“张德容一派”，演大面的陈小扛，属“马美臣一派”。“二面钱云从，江湖十八本，无出不习。今之二面，皆宗钱派，无出其右者”。在个人表演风格方面，如小旦马大保“色艺无双，演《占花魁·醉归》，有娇鸟依人最可怜之致”。“副净陈殿章，细腻工致，世无其比”。“老外王丹山，气局老苍，声振梁木”。

由此可见，角色行当的分工细化，对于表演艺术的发展具有直接的意义。

（三）人物形象塑造

剧本文学对人物形象的深刻描

写,特别是精神世界的深刻揭示,必然要求表演者在二度创作中能准确地传达出来。戏剧的高度繁荣,造就了无数具有精湛的技艺、高超的表演才能的艺人(图 369)。他们人情练达,了解各色人等,因此在舞台上能够塑造出栩栩如生、富有高度美感的人物形象。这方面,有许多生动的事例成为中国戏剧史上的美谈。

明末人侯方域曾写过一篇《马伶传》,描述回族艺人马锦扮演奸相严嵩一事。一次南京的徽商举行大型宴会,邀来兴化班和华林班唱对台戏,同时各演《鸣凤记》。严嵩一角,华林班由李伶扮演,兴化班由马伶扮演。当演到《河套》一折时,坐客先是“西顾而叹”,继而相率跑到西台,全被李伶演的严嵩吸引过去了。马伶败下阵来。三年后,马伶重返南京,与李伶再度对台演《鸣凤记》,当年观赏此剧的“贵客、文人与夫妖姬静女”悉数来观。当又演到《河套》一折时,马伶的表演高超已入化境。李伶佩服不已,“匍匐前称弟子”。原来,马伶不甘心自己的失败,跑到京城,投身于相国顾秉谦府上当门卒三年,每天在朝房里侍候他,“察其举止,聆其语言”。久之,便知道了奸臣的内心世界。侯方域在传中说:“呜呼!耻其技之不若,而去数千里,为卒三年。倘三年

犹不得，即犹不归尔。其志如此，技之工又何须问耶？”因此，由他表演的严嵩自然高人一筹。

另如李开先《词谑》中记载艺人颜容塑造《赵氏孤儿》中的公孙杵臼也十分典型：颜容，字可观，“每登场，务备极情态。喉音响亮，又足以助之。尝与众扮《赵氏孤儿》戏文，容为公孙杵臼。见听者无戚容，归即左手捋须，右手打其两颊尽赤。取一穿衣镜，抱一木雕孤儿。说一番，哭一番，其孤苦感怆，真有可怜之色、难已之情。异日，复为此戏，千百人哭皆失声。归，又至镜前，含笑深揖曰：‘颜容，真可观矣。’”

艺人对人物形象的塑造，当然离不开对剧本的理解和分析。如清代《审音鉴古录》所选《琵琶记·称庆》一折，关于蔡公、蔡婆的分析，即有这样的尾批：“蔡公宜端方古朴，而演一味愿儿贵显，与《白兔》（李大公）迥异；秦氏（蔡婆）要趣容小步，爱子如珍样式，与《荆钗》（钱继母）各别，忌用苏白，勿忘状元之母身份。”再如《万事足·姑侄同行》一折中，分析邳氏（净扮）时指出：“净婆，大臣之妇，虽吃醋泼妇，却要略存冠冕意思，即如《浣纱记》伯嚭之不可像小丑身段也。”对人物的这种分析和把握，可说已达到纤毫毕肖的地步。

中国戏剧演员对人物形象的塑



图 370 山西垣曲宋金墓杂剧砖雕

造,重视的是“神似”和“形似”,即所谓以“形”写“神”,形神兼备。分析起来,西方表演的体验派和表现派与其颇为接近。如马锦对奸相的认识,颜容对公孙杵臼的情感把握,和体验派是说得通的。但是,中国戏剧演员更侧重于对所体验的人物神韵的提取,即便是形似,也无非是把提取的神韵弥漫开去,用以传神写照。因此,“形”的表演,乃是“神”的传达。中国戏剧表演即是“神”的歌唱、“神”的舞蹈(图 370)。

以昆山腔为例,歌唱讲究婉转轻柔,气无烟火,转音若丝,极为推重人物情感表现的抒情性。念白是与歌唱紧密结合在一起的,要达到高低抑扬、缓急顿挫。动作如《审音鉴古录》中所选《荆钗记》提示,“将袖甩地作吹尘式”、“朝上暗摊手作变面叹气式”、“三回四顾式”、“心忙紧式”、“疑式”、“思式”、“饮叹式”、“喜悻式”、“见老旦触惊式”、“恬淡式”等等。舞蹈如《红梅记》中李慧娘死后,用红纱兜头,扮成李慧娘的鬼魂,“舞起旋风科”,等等。歌舞是中国戏剧表演艺术的基本精神,或者说这种基本精神贯彻在中国戏剧表演艺术的各个方面。准确地说,中国戏剧的表演手段——唱、念、做、舞(打),手、眼、身、法、步,都不过是歌舞的各种形态(图 371、372)。



图 371 四川广元南宋墓杂剧石刻



图 372 四川广元南宋墓杂剧石刻

本时期戏剧已为全社会最普遍、最广泛的一种欣赏活动，因此，在全国各地的大、中城市中，都有庞大的职业演剧队伍，并造就了一大批技艺非凡、声名显赫的表演艺术家。如北京的昆山腔艺人陆九、李修郎，兴化班的马锦、马小卿、陈子云，苏州的周铁墩、苏又占、陈明智、王紫家等等，都是一代声重剧坛的名伶。除了职业艺人外，青楼妓女演戏也是一支重要的队伍。如南京的秦淮歌妓，很多都是以演戏

插图本中国戏剧史

312

为主业或兼业的。苏州名妓陈圆圆，便是出色的表演艺术家。清人陆次云在《圆圆传》中说她会演昆山腔，也能唱弋阳腔，很为时人推崇，其嗓音被誉为“甲天下之声”。她演弋腔《红梅》，“如云出岫，如珠走盘，令人欲仙欲死”。她的演唱造诣已相当高超。

这时期，还有一股演剧力量，那就是广大的票友。这类非职业性的演员，在明代被称为“老串”，在清代，又称为“串客”，至近代，则被称为“票友”。票友队伍的人员很杂，来自各个方面。当时，票友串戏成风，表演水平很高，与专业艺人相比，有过之而无不及。如著名文人屠隆“能新声，颇以自炫，每剧场，辄阑入群优中作技。”（沈德符《万历野获编》）张凤翼“常与仲郎演《琵琶记》，父为中郎，子赵氏。观者填门，夷然不屑意也”（徐复祚《三家村老委谈》）。据《虞阳说苑》记载，万历年间做过刑部右侍郎的陈瓚很喜欢串戏。告老归乡后，“一日，正素服角带串《十朋祭江》，而按台来拜，即往出迎”。《全闽明诗传》中介绍曾做过嘉定县令的福建陈一元，酷爱昆曲，家中蓄养歌童一部，自己经常扮演大面一行，因而得绰号“陈大花”。更有趣者，如《愚谷文集》记载：天启元年会试，发榜报喜之时，高中状元的王昭平正混在戏班里演出

《西厢记·草桥惊梦》一场，恰在得意处^①。还有明人张岱《陶庵梦忆》中记述“串戏妙天下”的彭天锡，演戏“出出皆有传头，未尝一字杜撰。曾以一出戏，延其人至家，费数十金者。家业十万，缘手而尽。三春多在西湖。曾五至绍兴，到余家串戏五六十场，而穷其技不尽”。上述现象，只有在戏剧黄金时代才能发生。全社会爱戏、演戏的风气，推动戏剧艺术的进一步发展。

第 6 节

传奇的舞台美术

本时期传奇的舞台美术，其成就或特点主要体现在人物装扮和布景装置两个方面。

^① 参见余从等著《中国戏曲史略》，人民音乐出版社 1993 年出版。



孟良



廉颇



关羽



包拯

图 373 明代脸谱

首先,从人物装扮方面说,可分为面部造型和服饰两部分。面部造型的显著特点是净行(包括末、外)的脸谱化,其谱式为整脸。根据不同的性格类型,整脸分别有红脸、黑脸、白脸、蓝脸、绿脸、赭石脸等。脸谱的变化处是通过眉、眼部位勾以不同的图形和涂以不同的色彩(图 373)。其余行当如生、旦等,仍然是素面俊扮。另一个特点是胡须的式样一律采用挂髯的形式,颜色也有多种。《扬州画舫录》中记载昆山腔的人物髯口近二十种,如白满髯、黑满髯、苍满髯、白三髯、黑三髯、苍三髯、虬髯、红黑飞髯、黑飞髯、落腮、辮结、白吊、一字、一撮等,式样颇丰富。

在服饰方面,明代后期的服饰已繁复多样,分门别类,多彩多姿。这是因为社会环境为戏剧服饰的丰富和多样化提供了必要的条件(图 374)。明初,政府对各阶层男女服饰皆有严格的规定,人们的穿着打扮“遵画一之法”,“不敢从新艳也”。到明后期,随着思想解放运动的深入发展,禁律废弛,追新求异成为社会时尚,而服饰领域的变化最为显著。其表现特点是更新速度快,变化多端,“时衣”层出不穷。面对社会上丰富多彩的时装,戏剧当然要大加吸收,以此来提高戏剧服装

的美化程度和表现能力(图 375)。本时期戏剧服装具有样式多、色彩艳丽、装饰性强、便于舞台表演等特点。对于美化舞台、表现人物、创造舞台意境等,无疑有至关重要的作用。

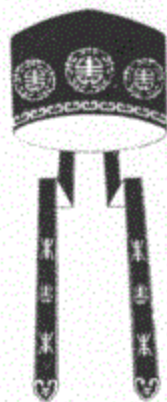
其次,是舞台的布景装置方面,在坚持传统的空舞台演剧方式的前提下,也开始做一些探索和实验性质的创新尝试。如《陶庵梦忆》中记载“刘晖吉女戏”条说:“刘晖吉奇情幻想,欲补从来梨园之缺陷。如《唐明皇游月宫》,叶法善作场上,一时黑魃地暗。手起剑落,霹雳一声,黑幔忽收,露出一月。其圆如规,四下以羊角染五色云气。中坐常仪,桂树吴刚,白兔捣药。轻纱幔之,内燃‘赛月明’数株,光焰青藜,色如初曙。撒布完染,遂蹑月窟。境界神奇,忘其为戏也。”戏中的神奇幻境是使用五色灯光和黑幕与纱幕创造出来的,在视觉形象感受上,自然会给看惯了空舞台的观众以一种前所未有的冲击力,引起观众的极大兴趣。其实,《刘晖吉女戏》的出现,显示的乃是本时期戏剧舞台多元化的发展方向,而这正是戏剧繁荣发展的表现。另如李渔的《蜃中楼·结蜃》一出,在布景装置上也有发挥和创新。他在剧本的注明中说:“予结精工奇巧蜃楼一座,暗置戏房,勿使场上人见。俟场上唱曲



大太监帽



八卦巾



员外巾



荷叶巾

图 374 明代服饰

放烟时，忽然抬出。全以神速为主，使观者惊奇羡慕，莫知何来。”自晚明以后，随着戏剧的繁荣发展，舞台装置也不断有像李渔这样一些新的设想出现，使舞台在视觉直观上有了新的内容，也使剧情在氛围的营造上获得了新的审美效果。

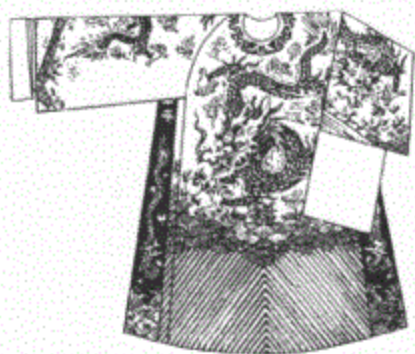


图 375 明代服饰

明清杂剧



图 376 徐渭《四声猿·雌木兰》

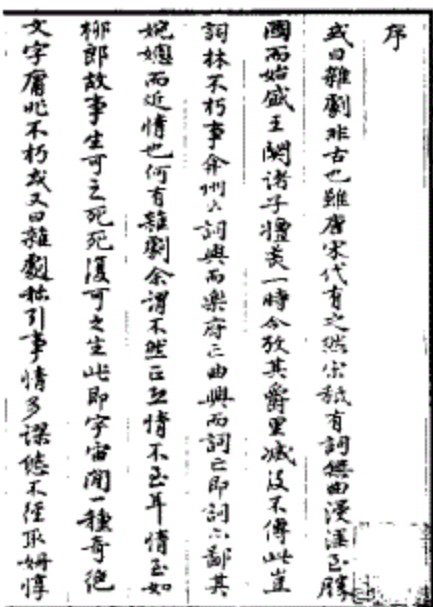


图 377 明程羽文《盛明杂剧三十种·序》

明代杂剧是以元代杂剧为衣钵，并有所开创和发挥的艺术作品（图377）。清代杂剧又承继了明代杂剧的余绪，经过发展、创造，自具规模。在传奇、地方戏和京剧分别以宏大的声势摇撼并左右明代和清代剧坛的时代里，杂剧以独语的方式，表达自己对宇宙、对社会、对人生的认识和看法，因而成为明代和清代戏剧创作中不可忽视的重要现象，并在戏剧文学上取得了相当高的艺术成就。但是，很长一段时间，对明清杂剧的专题研究几乎还是空白。上世纪的三十年代初，始有吴梅、郑振铎氏编辑杂剧选集或进行研究，对明清杂剧给予学术关注^①。而后，有的戏剧史论虽偶有涉及，也都只鳞片爪，不成系统。至九十年代，才有系统论著面世^②。明清杂剧的价值开始得到重视，进入学术研究的视域。

① 郑振铎编选《清人杂剧》初、二两集，收杂剧作品八十种，1931年长乐郑氏景印。

② 如曾影靖：《清人杂剧论略》，1995年台湾学生书局印行。徐子方：《明杂剧研究》，台北，文津出版社有限公司1998年出版。

明代杂剧概述

明杂剧的出现，有其特定的文化背景。我们说，元杂剧的衰微是元代多元文化格局发生变动中的重要因素，而明杂剧作为元杂剧变体的形成，则是元代南北文化隔断局面结束后，实现了以南方文化为主导的汉文化一统的一个结果。所谓以南方文化为主导的汉文化之一统，是指明朝立国初期建都南京并以此为中心所形成的文化环境。它是元代南北实现统一后以杭州为代表的南方文化的继续。元末沈和在音乐上使用南北合套用之于散曲，贾仲明使用南北合套用之于杂剧，即是元杂剧开始消解、明杂剧诞生的标志。但这并不意味着象征北方文化的北曲将被废止。包括明代中叶出现的兼用南北曲或纯用南曲

插图本中国戏剧史

320

写杂剧的所谓南杂剧在内，甚至也把明首都在永乐年间由南京迁往北京后文化上的又一次轻度波动包括进来，都不影响明杂剧作为一种独立样式的存在意义，它是汉文化统一的产物，因而在音乐上表现出南北曲的兼用。朱权在《太和正音谱》卷首序中从治世的角度写道：“猗欤盛哉，天下之治也久矣。礼乐之盛，声教之美，薄海内外，莫不咸被仁风于帝泽也，于今三十有余载矣。近而侯甸郡邑，远而山林荒服，老幼聩盲，讴歌鼓舞，皆乐我皇明之治。”从中透出的正是帝国文化一统的景象。

明杂剧的产生和形成还有另一个方面的原因。近世曲学家吴梅指出：“明代传奇，率以四十出为度，少者亦三十出，拖沓泛滥，颇多疵病。”此种弊病不特吴梅指出，明末清初的李渔在《闲情偶寄·缩长为短》中，即曾予痛切批评：“戏之好者必长，又不宜草草完事，势必阐扬志趣，摹拟神情，非达旦不能告阙。然求其可以达旦之人，十中不得一二。非迫于来朝之有事，即限于此际之欲眠。往往半部即行，使佳话截然而止。予尝谓：……与其长而不终，无宁短而有尾。”这应是明代剧作家们形成的一个共识。于是操作相对轻便的明杂剧，便作为与

长篇巨制的传奇相对应的一种戏剧形态出现了。

明杂剧是在元杂剧衰微后，吸收了包括宋金杂剧、院本在内的多种戏剧艺术成就而形成的。由于明杂剧作家们多方位的探索精神，使得明杂剧的表现形式不拘一格，生动灵活而又多种多样。

首先，在音乐体制方面，有纯用南曲的杂剧，也有纯用北曲的杂剧，另外还有创造性地使用南北合套曲的杂剧。明杂剧的音乐体制因而表现出它的灵活性和多样化特点。

其次，明杂剧的体制，是对北剧和南戏进行大胆的结合，使北曲南化、南曲北化，从而建立起一种新型体制。如开场形式、角色和科白等一如南制。男主角既可由正末扮演，也可由生扮演。剧中的角色都可以唱。演唱有独唱、分唱、对唱、合唱等形式，丰富多彩。

复次，明杂剧作为短剧型制，其规模并没有严格限制，正像其他方面一样，是比较自由的。如短的可以像《文姬入塞》、《昭君出塞》、《中山狼》（院本）那样的单折，像《雌木兰》那样的二出；长的也可达到像《郁轮袍》那样的七折，《一文钱》那样的六出，甚至可以更长一点。另外，明杂剧之称“折”或

插图本中国戏剧史

“出”，其意相同，不过依传奇或杂剧之名而已。

明杂剧的艺术成就是可观的：一、明杂剧作为一种短剧形式，特别是数量很可观的单折戏，已完全不同于从传奇中抽出单出上演的折子戏。这些戏选材严肃，线索清晰，结构谨严，人物行动贯穿全剧始终，全剧完整、独立，颇似于近代意义上的独幕剧。二、明杂剧因为短小，杂剧作家们善于把复杂的情节压缩、集中，使之达到高度的凝炼；同时，选择人物情感的高峰，并加以最大程度的浓缩给予表现。换言之，即是在高潮处完成全部戏剧动作，以期收到强烈的戏剧效果。剧作中的人物都很少，情节和情感又是被高度压缩、凝炼了的，因此，戏剧内涵丰富，情节生动，人物形象鲜明。三、明杂剧的语言也取得了很高的成就。如以徐渭、徐复祚为代表的喜剧、特别是讽刺喜剧的语言（《四声猿》、《一文钱》等），其幽默、夸张和变形的成功运用，就十分典型。另以汪道昆、孟称舜等为代表的正剧或悲剧诗化的语言运用，也十分显著、突出。剧作家们注意向诗文的语言艺术学习，能够把传统诗词中追求含蓄、蕴藉的神韵境界带进剧作，形成极具特色的抒情化、诗化的戏剧语

言。《高唐梦》、《洛水悲》、《桃花人面》等等，都是这方面的成功范例。

此外，明杂剧作为小戏或短剧型制，其舞台主要是在私人的小剧场（红氍毹）演出；而作为小剧场演出的文本，明杂剧是最为确切的，而此前的宋金杂剧、院本、初期南戏均无剧本留存。明杂剧并非全然案头之曲，许多剧作都是奏之场上的，有的则“一出而搬演几遍国中”，并不比传奇逊色。

明杂剧本质上是文人剧，犹如文人画一样，抒情写意，寄托了士人的审美思想和情感。特别是在阳明心学的影响下，借笔下塑造的人物，表达他们尊重个性、敢于冲破传统的束缚、求变创新、不拘一格、独抒性灵的主体意识和主观精神。但是，近四百年来，明杂剧在人们心目中的地位并不高。在明代便有沈德符、臧晋叔等人对明杂剧大加贬低，斥之为“按拍者既无绕梁遏云之奇，顾曲者复无辍味忘倦之好”。近人王国维在《宋元戏曲史》中对此亦持轻视态度，认为“其词亦无足观”。名家的点评，导使人们对明杂剧研究的忽视，其成就一直是被忽略了。近年来这种情形开始有了变化，历史上诸如王世贞、吕天成、祁彪佳，近人吴

梅以及郑振铎、刘大杰等人关于明杂剧的研究成果受到注意，重新对明杂剧进行研究的工作也初见收效。明杂剧本身独具的现代意义将逐步受到重视和被深入研究。

第 2 节

主要作家与作品

如前所述，元杂剧的衰落不是骤然发生的，而是一个缓慢演变的过程。进入明代，至少是在万历以前，杂剧演出尚与传奇并行，甚至还焕发出一定的生机和活力。这是因为元代杂剧在经历了因南北统一而发生的危机之后，到了明代，由于朱元璋着手对汉文化的全面复兴工作，使杂剧这种文体能够打破原有的格局，并融入南方的音乐成分，从而激发出新的活力。这实际上已是不同于元杂剧的一种变体

杂剧,即“明杂剧”。今人傅惜华《明代杂剧全目》共著录明代杂剧五百二十三种,其中有著者可考的三百四十九种。

明杂剧作家不再像元杂剧那样是以平民知识分子为创作主体,而是以文人、士大夫和贵族为主体,他们的创作主要环绕在对人的理解、认识和评价上,同时寄寓了他们强烈、浓重的个人思想、情感和情绪,正所谓“文人之意,往往托之填词”。

明杂剧作家由两部分组成:一部分是由元入明的,代表作家有贾仲明、谷子敬、杨文奎、黄元吉、王子一、刘兑、刘君锡、李唐宾、杨纳等。另一部分则是生于明长于明的,代表作家有朱权、朱有燬、王九思、康海、徐渭、孟称舜、冯惟敏、徐复祚、王衡等。其中能够代表明杂剧最高成就的,当推朱有燬、王九思、康海、徐渭、冯惟敏、徐复祚、王衡等人。

朱有燬(1379—1439),号诚斋,凤阳(今属安徽)人。明太祖朱元璋第五子朱棣的长子。因袭其父周王封号,死后谥宪王,故称周宪王。有散曲集《诚斋乐府》传世。创作杂剧三十余种,是明杂剧创作数量最多的作家,以《曲江池》、《义勇辞金》等较著名。《义勇辞金》(图378)通过描写关羽在曹操营中



图 378 《杂剧十段锦甲集·义勇辞金》



图 379 青藤道人小像

杀颜良、拒美女、退黄金、辞官职等情节和护嫂寻兄（刘备）的行动，展示了关羽人格的纯粹和做人的崇高。全剧格调雄浑遒劲，语言凝重本色，结构谨严完整。

康海（1475—1541），字德涵，陕西武功人。明代“前七子”之一，弘治十五年（1502）状元。官至翰林院修撰。代表作品是《中山狼》。该剧根据小说《中山狼传》改编而成，共四折，写东郭先生因误救狼反而险些被狼吃掉的故事。剧作借狼的忘恩负义来探讨人性中的恶，以及这种恶对人类美好情感的伤害。全剧写得古朴，富于哲理，意境深长。

几乎与康海写作《中山狼》同时，曾在朝中担任吏部郎中的王九思（1468—1551），也编写了一本（折）《中山狼》杂剧，与康作有同曲同工之妙，也颇有影响。

徐渭（1521—1593），字文长，号青藤道人（图 379），浙江山阴（今绍兴）人。才华卓异，名重当世。诗、文、书、画无不超绝，戏剧同样也取得了最高的成就。二十岁时为诸生，后屡应乡试不第。三十七岁时应聘为浙江总督胡宗宪幕宾，在抗倭战斗中多有奇谋，屡建战功。后胡获罪而死，徐渭受牵连，精神一度失常。四

十五岁时自杀未遂，又因误杀继室张氏而被逮入狱。经过七年，才得营救获释。晚年以鬻卖书画谋生。秉性耿介方直，不为权贵折节。他的杂剧作品有《四声猿》。另有《歌代啸》亦传称为徐渭所作。

《四声猿》由《狂鼓史》、《玉禅师》、《雌木兰》、《女状元》四个短剧组成。

《狂鼓史》写东汉名士祢衡死后，在阴司即将升入天堂前，与死后沦为鬼囚的曹操于阴曹判官面前重演一场击鼓痛骂曹操的故事（图380）。全剧写祢衡慷慨悲歌，痛陈曹操劣迹，历数曹操罪恶，淋漓尽致。同时也把祢衡的一身正气，士子为真理、正义张目的斗争精神，表现得神完气足。

《玉禅师》取材于《西湖游览志》，写临安府新任府尹柳宣教因玉通和尚未来拜谒，暗派官妓红莲诱使玉通破淫戒。玉通醒悟后坐化，投生柳家，为柳宣教之女柳翠。柳翠成人后沦为妓女，月明和尚知其前身，乃度其求证菩提。此剧借玉通和尚的命运遭遇，表达在人世保持圣洁、追求真理的艰难。

《雌木兰》根据北朝乐府《木兰辞》创作，叙述北魏女子花木兰，毅然女扮男装，代替老父从征。驰骋边



图 380 《四声猿·狂鼓史》



图 381 明刻本《四声猿·雌木兰》

关十二载，擒贼首，立大功，全胜而归，因功拜尚书郎。重现女儿身后，与夫王郎成婚。此剧固然是热情歌颂巾帼不让男儿，可是装扮成男儿的木兰女在十二年的军旅生涯中竟无人识破，这也是在冷笑俗世人眼的拙劣！正如全剧结尾所说：“世间事多少糊涂”，“辨雌雄的不靠眼”（图 381）。

《女状元》写五代时黄崇嘏女扮男装，考中状元，为丞相周庠所赏识，欲招为婿，黄不得已，遂将真情说出。周庠大为惊奇，便纳她做儿媳。本剧的主旨，即如结尾诗句所言：“世间好事属何人？不在男儿在女子。”

《雌木兰》和《女状元》一文一武，同写弱女子的惊人才干与英雄气概，也从正面表达了作者关于个人生命意义在于建功立业的想法和主张。

《歌代啸》也由四段小戏串合而成的。全剧四出，每出各有一个中心事件，但四个故事情节在形式上有一定的连续性。第一出写李和尚偷了张和尚的冬瓜，送给情人吴氏；第二出写李和尚戴着张和尚的帽子到吴氏家，见吴氏母亲牙疼，便假装行医，主张烧灸她女婿的脚根；第三出写吴氏丈夫王辑迪以张和尚的帽子为证，向州官控

告李和尚,结果却使张和尚下狱;第四出写州官奶奶在宅内放火,州官则下令从此禁止点灯。作者声言,这四个小戏是受四句民间俗语的启示敷衍成的。这四句俗语是:“没处泄愤的,是冬瓜走去,拿瓠子出气;有心嫁祸的,是丈母牙疼,灸女婿脚根;眼迷曲直的,是张秃帽子,教李秃去戴;胸横人我的,是州官放火,禁百姓点灯。”本剧所描写的世界乾坤颠倒,曲直不分,一切都是不合理的,荒谬绝伦,令人哭笑不得。这是十六世纪真正的中国式的荒诞剧。

徐渭的剧作,具有强烈的讽刺喜剧的创造意识。如果说关汉卿的喜剧有一种昂扬的明朗感,王实甫的喜剧富有优美的抒情性,那么徐渭的喜剧则是以“使世界骇咤震动”的艺术强度表现出来的。在徐渭的喜剧世界里,没有和风细雨的轻松笔墨,没有轻歌曼舞的缠绵文字,只有暴风骤雨式的狂歌长啸,正所谓赞则盛赞,骂则痛骂,揭则深揭,笑则大笑。如《四声猿》中有两个写女子的功业。一旦她们换上男装,才华得以施展,便能胜过七尺男儿(图 382)。《女状元》里的黄春桃就是改装赴试而“名魁金榜”的。她在平冤狱中显示的惊人才干,连丞相都一赞三叹:“何等的奇!”



图 382 《四声猿·雌木兰》



图 383 《四声猿·女状元》



图 384 《四声猿·狂鼓史》

“何等的巧!”“何等的这么敏捷!”这正是赞则盛赞(图 383)。骂则痛骂,如《狂鼓史》中的祢衡,对昔日金銮殿上的权臣、今日在阴司中成为阎罗殿前阶下囚的曹操,将其一生的罪孽痛加挞伐,恣意痛骂,势不可挡。十一通鼓声,一曲曲狂词,酣畅淋漓,可谓“怒龙挟雨,腾跃霄汉,千古来不可无一,不能有二”(清陈栋《关泂與中偶忆编》)。揭则深揭,如《玉禅师》中的玉禅师,一心要修成正果,逃离人世这苦海,但世俗的力量(女色即是世俗本质的表现)终于使他的修持成果毁于一旦,他悔恨自己“落在这畜生圈套里了”。且从这圣俗两界的对话来看世俗之恶:

〔步步娇〕(生唱)我想起泼红莲,这个贼衲衲(即“行院”)。

(红白)师父少骂些,也要认自家一半儿不是。

(生唱)我与你何仇怨?梨花寒食天,妆做个祭扫归来,风雨投僧院。

(红白)不是这等,怎么圈套得你上?

红莲的坦白令人惊愕,可见揭露得何等彻底!玉禅师的悔恨痛切直到决定结束自己的现世生命,再获新生于来世,来向险恶的世俗实行报



图 385 《盛明杂剧三十种·一文钱》

复。这种从对被损害一方的极端行为的描写，同样是一种揭露，而且入木三分，更为深刻。笑则大笑，如《歌代啸》所描写的世界，一切都是矛盾的，荒诞的，颠倒的，一无是处的，从中透出剧作家的无限悲愤、无限伤心，声声控诉、声声痛哭。但这却是由一组笑剧组成的。戏中的州官是个昏官，也是一个丑恶的综合体。他一出场就自谓：“只我为官不要钱，但将老白（白银）入腰间。脱靴几点黎民泪，没法持归贍老年。”在审理李和尚与吴氏的奸情一案时，先要查明张和尚的帽子如何会藏在吴氏袖中。由于原告提供的帽子姓“张”，而所言奸僧的面貌却与李和尚一致，州官就认为或者是李和尚向张和尚借了帽子，或者是张和尚向李和尚借了面皮去的。遭到李、张二和尚的否认后，州官转而认为或者竟是吴氏会做僧帽，上门借来做样子的，原告则断言否认。于是州官就发怒说：“你也忒疑心，那和尚也特口紧。你不认，我不认，想这顶帽子是你老爷戴去的！”待他察看了张和尚的帽子后，突然断定帽子原来是原告王辑迪自己的，因为州官把“三清观张”四字的头一个字看作“王”字了。审问吴氏时，州官要她“上来，再



图 386 《盛明杂剧三十种·一文钱》

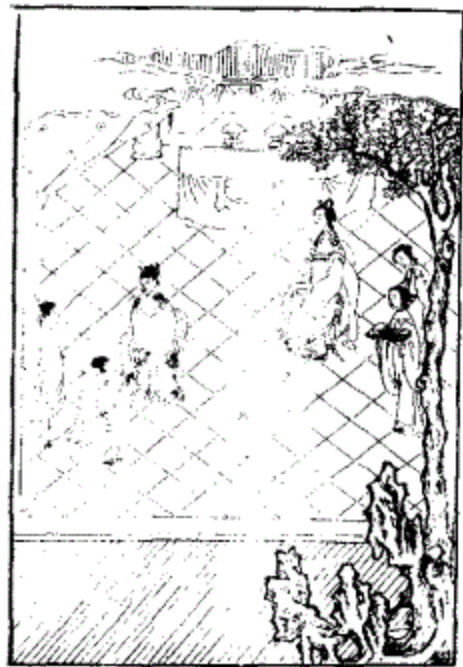


图 387 《盛明杂剧三十种·郁轮袍》



图 388 《盛明杂剧三十种·郁轮袍》



图 389 《盛明杂剧三十种·桃花人面》

上来，着实上来”，公然当众对吴氏“戏介”。吴氏诬告张和尚曾在她面前下跪求欢，州官也就学着向前下跪，左右皂隶提醒他要尊重些，他却板起脸来训斥：“胡说！难道不许老爷详情！”诸如此类情节，布满剧中。剧作极尽夸张、变形之能事，将丑态拎出来嘲弄，寓庄于谐，寓哭于笑，并通过一连串不可遏止的彻底的大笑，体现了剧作家“抔抔乾坤、掀翻宇宙”的精神力量。

徐渭少年时代，即有“李长吉之流”的“鬼才”之誉。他的才华也表现在剧作的情节和场面的设计上。如《歌代啸》是以巧合构成的喜剧，共四折，各有一个中心事件，但却因为情节的新奇而自始至终保持着闹剧、趣剧的气氛。如李和尚假装医僧替吴氏母亲治牙疼，他只记得师父曾说过凡牙疼要灸“闾续”骨，以为或许就是灸“女婿”骨，就想出拣女婿脚根这一块“不致命的所在”来灸的办法，于是凭空生出吴氏强灸其夫脚根的许多闹剧来。又如《狂鼓史》，故事来源于《三国演义》中的“击鼓骂曹”，但徐渭则加以改造，把“戏”安排在阴司，由“第五殿阎罗天子殿下”的一个判官指令鬼曹操登台，要他仍扮作当年的曹丞相，与祢衡演述旧日击鼓骂曹那一桩

事，并不许曹操“乔做那等小心畏惧，藏过了那狠恶的模样”，否则“手下就与他一百铁鞭，再从头做起”。于是当年那一幕悲壮的情景再现，调笑谑趣的色彩也更为浓重。事奇、局巧、境佳，是徐渭戏剧作品最突出的特色（图 384）。

另外，徐渭剧作的特色还表现在它的民间性和通俗化方面。题材多取自民间，力求浅显通俗，追求情趣的平民化。尤其是语言的使用，主张“宜真宜俗”，“贵本色”等等。这些成就使他的剧作成为明代剧坛的一朵奇葩。

冯惟敏（1511—1590），字汝行，号海浮，青州临朐（今属山东）人。举人出身，官至通判。仕途多舛，终因厌倦官场而辞官归隐。《僧尼共犯》是其代表作。该剧写小僧明进与小尼惠朗不拘教规而私下相爱，因而被好事者捉“奸”，拿至官司审问，幸遇开明问官铃辖司吴守常断令还俗，二人大喜，团圆收束。这是一部风情喜剧，然而体现的思想却十分严肃，那就是全剧表达的对正常合理的自然人性的充分肯定。剧作把青年男女的情爱置于寺院，并发生在僧尼身上，正是从极端处正视人的本性。在这里，寺院、僧尼，不过是为表达作者的题旨而借

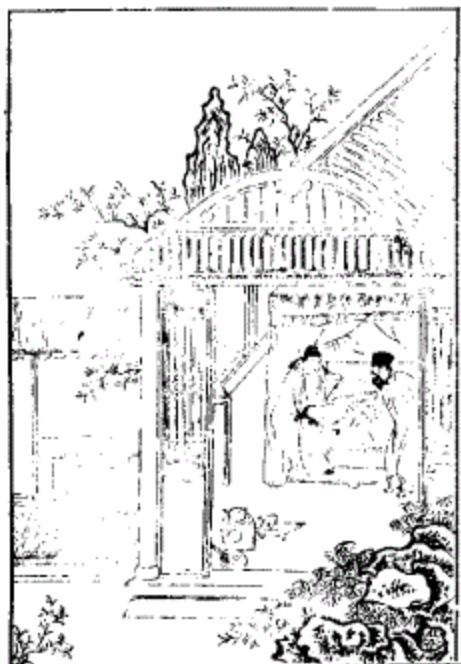


图 390 《盛明杂剧三十种·桃花人面》



图 391 《盛明杂剧三十种·红线女》



图 392 《盛明杂剧三十种·相思谱》



图 393 《盛明杂剧三十种·春波影》

助的一种事相而已。因此，全剧是用欢快的笔调和明朗、轻松的情绪编织成的。

徐复祚(1560—?),字阳初,号三家村老,江苏常熟人。曲学得张凤翼真传。有杂剧二种,代表作品是《一文钱》。该剧是一部讽刺喜剧,共六折,写员外卢至家资巨万,但吝啬至极,连妻儿也不放过。小孩吃了一个李子,要扣除每日两合的定量米。怕妻子与他同桌吃饭而省下两合米做私房,宁可自己忍饥挨饿不吃。在街上拾到一文钱,兴奋不已,“既然入手宁轻放?”吝啬到如此地步!饥饿时仍舍不得买吃的,竟向乞丐的碗里寻觅残羹充饥(图 385)。剧作揭示了卢员外这个被金钱彻底异化了的形象的存在状况:狭窄的心灵世界,没有阳光和温暖的精神空间,冷漠无情的亲情关系。正应了老子那句“多藏必厚亡”的训教,卢员外丧失的不是金钱,而是人性(图 386)。

王衡(1561—1609),字辰玉,号蘅芜室主人,江苏太仓人。进士出身,翰林院编修。作杂剧五种,《郁轮袍》是其代表作。该剧是最早把批判的矛头指向科举制度的。剧情是唐岐王邀请诗人王维为其九公主演奏琵琶,如允则许以状元及第,王维拒绝不受。

迷恋科举而钻营行骗的王推知讯后冒名前去,得中状元(图 387)。可是当复查试卷时,考官取王维第一。王推于是诬告王维,王维被黜。最后真相澄清,王维已不再接受状元头衔,隐遁不仕(图 388)。剧作描写了王维高洁、独立的人格,不为权贵、虚荣折腰的尊严、气节和操守。王维的退隐,则是通过科考看到在功名利禄引诱下人的欺骗性,意在表明他对现实的彻底绝望。

此外,描写妇女的戏和爱情剧也是明杂剧颇为突出的一个方面。这部分剧作在观念上突破了秀才和小姐、士子和妓女之间悲欢离合的情感套路,为从更深层次上来表达其审美观念,剧作家们在这一题材领域作了富有意义的创造。如孟称舜的《桃花人面》,剧中塑造的是农家少女叶蓁儿与过路讨水的书生崔护一见钟情(图 389),两人分开后刻骨相思,叶蓁儿竟至一念而绝,直到崔护再次前来,抚尸泣唤,才又死而复生(图 390)。该剧描写这种为情而死、缘情复生的至情女子,与同时期传奇《牡丹亭》中的杜丽娘十分接近。但本剧写的是农家女儿的感情,剧的结局也不是金榜题名、皇帝赐婚等大团圆式的结局,而是平民纯朴、至真的爱情追求实现的幸福和

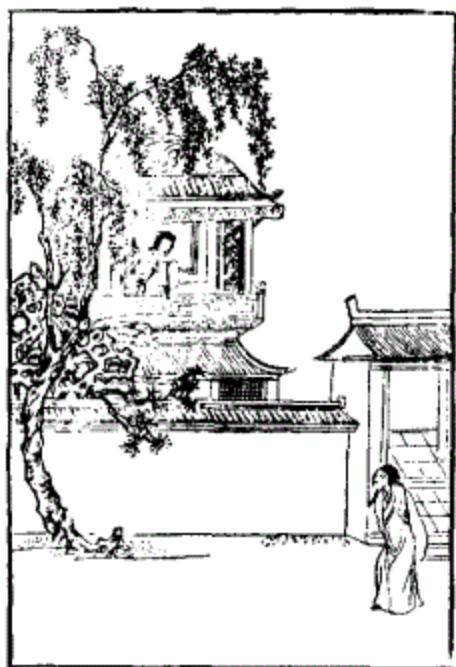


图 394 《盛明杂剧三十种·碧莲绣符》



图 395 《盛明杂剧三十种·碧莲绣符》



图 396 《盛明杂剧三十种·男王后》



图 397 《盛明杂剧三十种·逍遥游》

喜悦。

另如梁辰鱼的《红线女》(图 391), 塑造的是一位武艺超群而地位卑贱的侍婢, 她独具慧眼, 当一眼看中穷文人李靖后, 便主动追求, 大胆私奔, 毫不忸怩、畏惧, 极具个性。而署名吴中情奴的《相思谱》(图 392), 写苏州周生与王娇如相恋, 历经重重波折后却终被拆散。其结局是爱情破灭后难以排遣的痛苦, 但不是直写现实, 而是用一个梦境来表现的: 王娇如被抢, 送回扬州。在杭州的周生从梦中惊醒, 大呼“快来救我!”此种结局处理, 为醒来时的痛苦人益发增添悲凉, 全剧创造的审美悲剧氛围因此愈加浓烈。

关于以女性为题材的创作, 如同传奇一样, 杂剧创作也给予了深切的关注。这不仅表现在婚姻问题上, 同时也表现在婚后的生活状况方面。如徐士俊的《春波影》(图 393)、叶宪祖的《碧莲绣符》(图 394、395) 等, 表现的是贵族家庭中姬妾遭受的虐待以及被幽禁一样的孤寂苦闷的精神生活。对自由、平等权的向往和个体独立意志的追求, 也是这类作品潜在的精神动力。

此外, 王骥德的《男王后》(图 396), 写的是喜好男风的同性之恋, 王应遴的

《逍遥游》(图 397、398)、杨慎的《洞天玄记》、湛然的《鱼儿佛》(图 399、400)等,写的是洞悉世情后的厌倦和皈依宗教的人物。这类剧作的出现,表明了剧作家开阔的视野和对社会生活领域的广泛开掘,因而塑造了一批新颖、独特的戏剧艺术形象,尤其重要的是对这些人物精神世界的开凿,相当有深度。

第 3 节

清代杂剧概况

清代杂剧是清代杂剧作家仿拟元代杂剧的规范而进行创作的一种戏剧类型,故称“清杂剧”。

清代杂剧作品,根据《清人杂剧》^①

① 《清人杂剧》由郑振铎选编,仅印行初、二两集,收杂剧作品八十种。第三集已拟目,计一百种,未刊。



图 398 《盛明杂剧三十种·逍遥游》



图 399 《盛明杂剧三十种·鱼儿佛》



图 400 《盛明杂剧三十种·鱼儿佛》

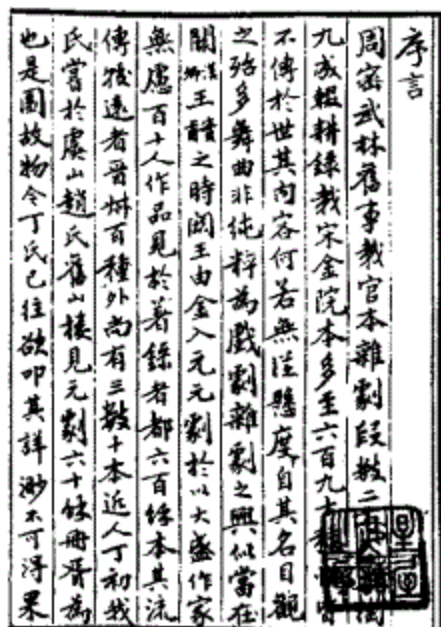


图 401 郑振铎《清人杂剧》序言

选集(图 401)收录和《清人杂剧论略》^① 胪列的剧目,约五百种左右,剧作家一百二十余人。这些作家及作品贯穿了有清一代的始终。

清杂剧的历史存在,有一个初兴、高潮、消退以及变革的过程。这四个过程按年代划分,可概括为四个时期:第一时期自顺治经康熙至雍正(1644—1735),约九十年,为初兴期;第二时期是整个乾隆时代(1736—1795),约六十年,为高潮期;第三时期自嘉庆经道光至咸丰(1796—1861),约七十五年,为消退期;第四时期自同治、光绪至清末(1862—1911),约五十年,为变革期。

清杂剧属于纯粹的文人剧,作家中有学者诗人,如桂馥、俞樾、吴伟业、尤侗等;有达官显宦,如曹锡觴、石韞玉等;有清流隐士,如王夫之、陆世廉、徐石麟等;有投身戎马的武将,如汤貽汾等;有“饮酒读骚”的女才子吴藻等。其中有许多是进士、举人、监生出身,也有许多是由明入清的遗民,还有许多是仕途失意者或久困蓬蒿的清贫文士。这些人大都多才多艺,诗、书、画、印、曲,无所不

① 《清人杂剧论略》,曾影靖著,台湾学生书局 1995 年出版。

通，有的还卓然成家，身为一代宗师。杂剧创作对于他们来说，既是平时闲暇抒情遣怀的雅事，也是寄抒内心愤怨的表达方式。由于出身经历不同，人生际遇不同，以及艺术修养的差异，体现在杂剧创作中的思想感情、艺术表现能力也大不一样，因此杂剧作品所有的内在气质和精神风貌也各有特色。

清杂剧的体制，由于是仿拟元杂剧而来，故多遵循四折一楔子的规则，如《梅龙镇》、《读离骚》、《临春阁》、《桃花园》、《半臂寒》等等。但清杂剧毕竟只是对古剧的仿拟，何况明杂剧在创作中已经对元杂剧的既成体制有所突破，所以总体上还是较为机动灵活的。如就折数看，清杂剧最少的是一折，最多的是十二折。清杂剧中的一折短剧或称单折戏，多达一百余本，如郑瑜的《鹦鹉洲》、张龙文的《旗亭宴》、土室道民的《鲢诗谶》、黄家舒的《城南寺》等等，都是一折短剧。嵇永仁有《续离骚》四折，一折一事，各自独立，其实是四个短剧。这种构成方法到了杨潮观手里，就变得更为活泼、恣意了。他的《吟风阁杂剧》三十二种，每折各一事，不相连属。这种独特的短剧形式，位居清杂剧单折戏之冠。

插图本中国戏剧史

楔子在清杂剧中的运用，一如元杂剧的方法，不过使用得很少，即便使用，也有很大的改变，如废除科白、不用小令而仅用一阕词，有的甚至只用一首七言绝句，可见楔子的运用不拘一格。

清杂剧通常分独唱与众唱两类。独唱有的是全剧一人主唱，有的是全折一人主唱。主唱的角色不限于生旦，其他角色如净、外、老旦等，也可成为主唱角色。另外一剧之中，也可由不同角色分别担任某折的主唱。如《桃花园》中一、二、四折由正末独唱，三折由冲末独唱即是。众唱，即是一剧中凡出场之角色，均可因剧情需要而歌唱。如《半臂寒》中出场的生、旦、净、丑、末、外、贴、杂等，均有主唱的机会，全剧因之而生气勃勃。

清杂剧作为曲牌联套体式，有北曲联套、南曲联套和南北合套三种。至于题目正名、家门大意和下场诗等，则与元杂剧大体相近，而家门大意有的吸收了传奇副末开场的体例或适当加以变化，使之更为简捷、轻便。

此外，尚需说明的是，清杂剧基本上不是为舞台搬演的场上之作，而是个人寄怀遣兴的案头之作。

主要作家与作品

清杂剧的作家作品分为四个时期，主要是依据社会环境的不同和受其影响的剧作家的不同心态，以及渗透于剧作中的意蕴和情绪来划分的。

在第一时期的九十年中，我们看到诸多杂剧作家多是由明入清的一代名流。由于江山易主，他们采取了三种不同的态度，选择了三条不同的道路，或以身殉国，或潜身遁世，或应召入仕。但无论哪一种，对于他们来说，内心的动荡和波澜都是巨大的。其所表现出的精神动向和心理体验，都是极其复杂、生动的。我们说清杂剧是个人独语式的写作，正是这种独语式的个人写作和所选用的这种最具表现力、最便于传达

插图本中国戏剧史

个人心曲的杂剧体裁，才使我们能够真实、清楚地从他们所构设的人物世界中，看到当时社会大变革中隐喻的个人命运及其独特的心路历程。这种思想与感情被由明入清的邹式金说得十分透彻：“迩来世变沧桑，人多怀感。或抑郁幽忧，抒其禾黍铜驼之怨；或愤懣激烈，写其击壶弹铗之思；或月露风云，寄其饮醇近妇之情；或蛇神牛鬼，发其问天游仙之梦。”（《杂剧三集小引》）这时期的代表作家是吴伟业、尤侗等人。

吴伟业（1609—1671），字骏公，号梅村，江苏太仓人。少时即有文名，二十三岁中进士，崇祯帝曾亲阅试卷，笔书“正大博雅，足式诡靡”八字定评。除翰林院编修。1644年甲申之变，欲自尽死节，未果，乃于乡间潜心经史，埋头著述，杜门不问世事。后在清廷屡召、双亲严促下，才结束近十年的隐居生活，出任秘书院侍讲、国子监祭酒。四年后母丧归里，家居十余年直到去世。

吴伟业学问渊博，与钱谦益、龚鼎孳并称为清初江左三大诗家。然而，这样一位名重当世的诗人、学者，却是充满了悲剧性的人物。他的悲剧性即来自于身仕两朝的政治经历与最为士大夫看重的名节——这种道

德评价所构成的矛盾冲突。他不仅受到当时人的非议，连本人也难于承受道德上自我否定的压力。因此，他的后半生是在极其矛盾、苦闷的煎熬甚至是罪感中度过的。他的两部杂剧《通天台》、《临春阁》，便是在这样的心境下创作出来的。

《临春阁》和《通天台》都是借南朝故事抒写亡国之痛，隐喻未能玉碎殉节又屈事新朝的内心痛苦。《临春阁》写谯国夫人冼氏以妇女之身任岭南节度使，深蒙主恩。隋兵南侵，陈后主亡国出降，贵妃自缢殉节，冼氏悲不自胜，经禅师点醒，解甲皈依佛门。吴伟业的临终遗嘱中，就有“以僧装葬我”的吩咐。剧中的冼氏，即是吴伟业未曾付诸现实的理想化身。他没有像贵妃那样去殉节，也没有像冼氏那样脱离红尘，而是融入现实，那么就必须接受世人的指责，自己去咀嚼这难以吞咽的苦水。《临春阁》一剧即写出了作者的愁苦伤心。且看冼氏接到贵妃自缢消息后的悲痛心情：

〔紫花儿序〕……娘娘，你死得其所也，索罢了，从容肠断，琵琶曲未终。寄语那黑头江总，还亏我薄命昭阳，点缀了诗酒江东。

〔东原乐〕娘娘，你恨血千年痛，悲歌五夜穷，便算是有文无禄做个

插图本中国戏剧史

诗人冢，消不得一碗凉浆五粒松，
谁似你魂飘冻，止留得女包胥向
东风一恸。

可谓凄楚哀痛，呜咽悲戚之至。

与《临春阁》异曲同调，《通天台》塑造的尚书左丞沈炯，直是吴伟业的自况。沈炯自梁亡后旅居长安，愁怀难遣，欲至旷野大哭。一日不意来到汉武帝通天台遗址，古今兴亡之感撞上心头，乃恣情痛哭一场，把酒执笔，草奏文一道，以奉武帝之灵。既而醉卧，梦见武帝因怜其才华，欲用之；沈炯谢辞，乞归江南，武帝遂设宴饯别。席间有宫女以歌佐宴，沈炯闻歌无限伤感，一觉醒来，原是南柯一梦。剧中人的故国之思，心无所寄的漂零之感，孤独无诉的忧闷之情，几可令人触摸。且看第一出沈炯在通天台下的哭诉：

〔青歌儿〕拜别了君王、君王
鉴察，休嫌我书生、书生兜答，羁
旅孤臣憔悴杀。汉武帝呵，俺也
不用大纛高牙，紫绶青帟，只愿
还咱草舍桑麻，浊酒鱼虾，冷淡
生涯。武皇，我如今在三条九陌，
骑着一匹青驴，眼看他们田窦豪
华，卫霍矜夸，僮仆槎枒，歌笑淫
哇。俺这一个不尴不尬的沈初
明，站在那里，好像个坎井虾蟆，

霜后壶瓜。……

这种哀伤、苍凉的情绪弥漫了全剧。故尤侗评价说：“于兴亡盛衰之感三致意焉，盖先生之遇为之也。”（《梅村词序》）

《临春阁》和《通天台》这两部杂剧在表现方法上，都是通过人物的梦幻创造出深挚的悲剧情境。这种梦境的使用，主要是为了便于揭示人物真实、隐秘的内心世界，同时还显示了惟有梦幻，才是剧中人在破碎了的现实世界赖以生存的最大慰藉。这是和吴伟业的生存处境、经历联系在一起的，即从外部的伦理道德世界转向自我遣释、消解的内心世界。由此也就形成了两部剧作哀婉悲凉的共同风格。这两部杂剧语言富赡，曲词典丽，状情写心，常常令人击节赞叹，文学成就极高。不仅如此，吴伟业的杂剧，因是亲历亡国失君之痛的自身写照，故能给人以至情至性、泪迹斑斑的真实痛感。吴氏杂剧的不足是情节流于平铺直叙，过于呆板单调，戏剧性较弱。

本时期由明入清的另一位著名杂剧作家是尤侗（1618—1704），江苏长洲（今苏州）人，号晦庵（图402）；共创作杂剧五种：《读离骚》、《吊琵琶》、《桃花源》、《黑白卫》、《清平调》（图403）。



图402 清戏剧家尤侗像

尤侗虽然也是由明入清的文士，却没有吴伟业为名节所苦的那种精神折磨。他在《鹤栖堂稿》中说：“国破家亡，主辱臣死，此卿大夫之责，非庶民、妇女之事也。”他的这种态度决定了杂剧创作的思想倾向：不甘于沉埋场屋，以积极入世的态度，争取为世所用。如《读离骚》，即根据《楚辞》中的《天问》、《卜居》和《离骚》诸篇，写屈原放逐、自沉的过程。尤侗选择这样的题材创作，是寄托了个人满怀怨恨的。尤侗少时即才名远播，但屡试不第；入清后，又愤于科场舞弊，志不得抒，便作《钧天乐》传奇予以揭露。他的杂剧作品，每一部都是抒发个人幽怨，寄寓理想、抱负的“长歌当哭”之作。《读离骚》如此，《吊琵琶》亦然。尤侗借王嫱不贿毛延寿而终至出塞的遭际，为其抒悲释憾，同时寄寓自己的怨愤与不平。《桃花源》则借陶潜来写自己短暂出仕后的归隐，从另一个角度显示不肯向权贵折腰、与浊流合污的气节，表达了仕途艰险、壮志难酬而遗世独立的愤懑与孤高。《黑白卫》是据《剑侠传》中聂隐娘事，表达济世者的理想和激情。《清平调》则通过对李白得中状元替古往今来落第士子鸣不平的描写，来抒发自己怀才不遇的怨恨。

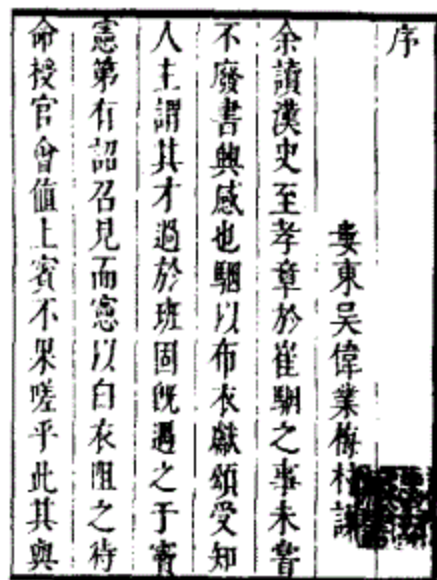


图 403 清吴伟业为尤侗的《西堂乐府》所撰写的序文

清人彭孙遹评价尤侗的杂剧说：“晦庵负绝世之才，多发愤之作”（《黑白卫题词》），是颇能体会尤侗感时伤怀的心境的。尤侗几乎困顿了一生，却不算终老林泉。他曾以自己的诗文、杂剧所显示出的才华，先后受到顺治、康熙两代皇帝的赞赏。顺治帝称他是“真才子”，康熙帝叫他“老名士”，还亲书“鹤栖堂”匾额赠给他。这对尤侗说来，无疑是莫大的殊荣。尤侗的杂剧不仅命意高远，寄托遥深，而且结构严谨，构思独特，极具创造性。近人郑振铎评论说：“其使事之典雅，运语之俊逸，行文之楚楚动人，在在皆令读者神爽，斯类超脱之神笔，盖未尝为拘律守文者所梦见也。”（《西堂乐府》跋）如《吊琵琶》全以旦角为主唱，结局让蔡文姬出场吊昭君坟，出人意料。《桃花源》写陶潜悟道后的自撰祭文、活着为自己送葬等情节设计，亦独具匠心。尤侗杂剧的文辞多彩多姿，或慷慨激楚，或清逸高拔，或缠绵悱恻，无不生动传神。清杂剧能付之管弦的不多，尤侗的杂剧却很注意剧场性，《读离骚》、《黑白卫》等剧，都曾被谱曲上演。

由明入清的杂剧作家中，徐石麒也是颇有成就的一位。他共写有四部杂剧，构思独特，戏剧性也强。如《大转

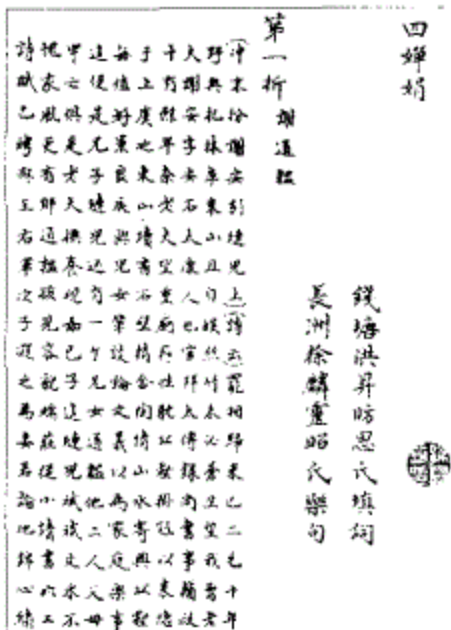


图 404 清杂剧《四婢娟》

轮》中写司马貌代阎王断汉朝四百年来刘邦、项羽、韩信等疑案，用意深邃，精彩绝伦。《浮西施》则写范蠡携西施并非夫唱妇随隐迹江湖，而是沉西施于江中的故事，一反旧题，手法奇异。徐石麟的杂剧思想性很强，也很深刻。他很重名节，入清后，一直隐居著述；但对时政的态度仍在他的剧作中曲折地表达了出来。

此外，本时期洪昇有杂剧《四婵娟》(图 404)，孔尚任有《大忽雷》，都无大开创，而陆世廉的《西台记》、张龙文的《旗亭宴》、薛旦的《昭君梦》、王夫之的《龙舟会》(图 405)、邹式金的《风流冢》、邹兑金的《空堂话》、黄家舒的《城南寺》、嵇永仁的《续离骚》等杂剧，则遣怀导郁，所开拓的情境，无不卓异奇崛，独辟天地。

第二时期，即乾隆时代，杂剧创作在风格上已不同于前期的慷慨苍凉、哽咽悲鸣，而是转向了蕴藉平和、深沉超迈。这是因为社会环境的改变，即由前一阶段汉、满关系的紧张和对知识分子的高压政策，改变为汉、满关系的缓和和对知识分子实施怀柔政策，同时社会经济发展，政权日益巩固，从总体上不断改变着人们的社会观念和思想认识。这些都难免要影响杂剧创作，如建设完美的个体人格即修身和积极



图 405 清杂剧《龙舟会》

入世、为世所用即济世，是这个时期杂剧表现颇为突出的主题。本阶段的代表作家是杨潮观、蒋士铨等。

杨潮观(1710—1788)，字宏度，号笠湖，江苏无锡人。举人出身，从政三十余载，曾历任山西、河南、四川等地的知县、知州凡十六任。为官清正，并以古贤自期。才华卓异，诗、书、画、曲无不精通。而使他知名后世的，是《吟风阁杂剧》(图 406)。“吟风阁”之名，是他在邳州任上于卓文君妆楼旧址所建之阁而取的名字。他的杂剧，都曾演出于吟风阁，故杂剧成集时称“吟风阁杂剧”。

《吟风阁杂剧》由三十二个单折戏组成。其突出成就是塑造了一系列不同类型的官吏形象，并通过这些官吏形象，表达了剧作者所追求的人格精神和社会政治理想。如《东莱郡暮夜却金》，写东汉杨震在赴任途中，拒绝下属的贿赂。《汲长孺矫诏发仓》，写西汉汲黯在紧急关头矫诏开官仓赈济灾民。《寇莱公思亲罢宴》，写南宋宰相寇准纳谏戒奢，辞客罢宴。《下江南曹彬誓众》，写北宋元帅曹彬带兵“义在吊民，原非耀武”的体恤百姓精神。《夜香台持斋训子》，写汉代京兆隽不疑在母亲教诲下为官慎用刑罚，实行“严而不残”的仁人之政。诸如此类，等等。



图 406 清杨潮观《吟风阁》书影

杨潮观笔下集中塑造的这群官吏形象所提供的这一独特的生活层面，是清代戏剧中十分耀眼的一道审美景观。杨潮观三十岁左右开始做地方官，创作《吟风阁杂剧》时是五十六岁（图407）。他的戏是他数十年宦海经历的体验，一个严谨的读书人为官的心理感受，以及他的抱负和理想追求。他的同时代人陈侠君在为《吟风阁杂剧》作的序中指出：“先生谱《吟风阁传奇》三十二回，将朝野隔阂，国富民贫，重重积弊，生生道破；心摹神追，寄托遥深，别具一副手眼。”因此，他的杂剧不同于那些花前柳下、吟风弄月之作。从相关的研究资料得知，杨潮观的杂剧有许多就是他个人经历的写照。作为一个在传统社会里由往圣先贤的人格精神培养出来的官吏，儒家仁者爱人的仁政思想在杨潮观身上体现得颇为充分。因此，这部分杂剧突显的是民本思想和人道主义精神。如《夜香台持斋训子》中隽不疑之母训诫儿子不可因惩罚坏人而牵连好人，为官慎刑的个中道理：“常言道：‘一事到官，十室牵缠；一人入狱，一家尽哭。’你知道也不知道？”“你散衙余高堂将进酒，怎不想一室欢娱百室愁。似你连日出巡，我尚牵肠挂肚，那些在官人犯呵，谁没有娘亲倚定门儿守，无投奔泪横流。你这里妻

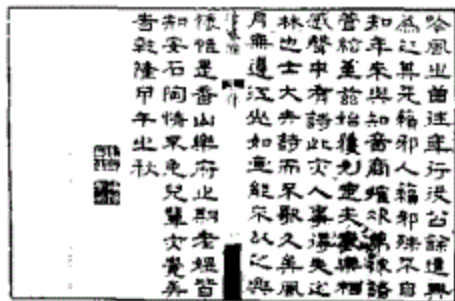
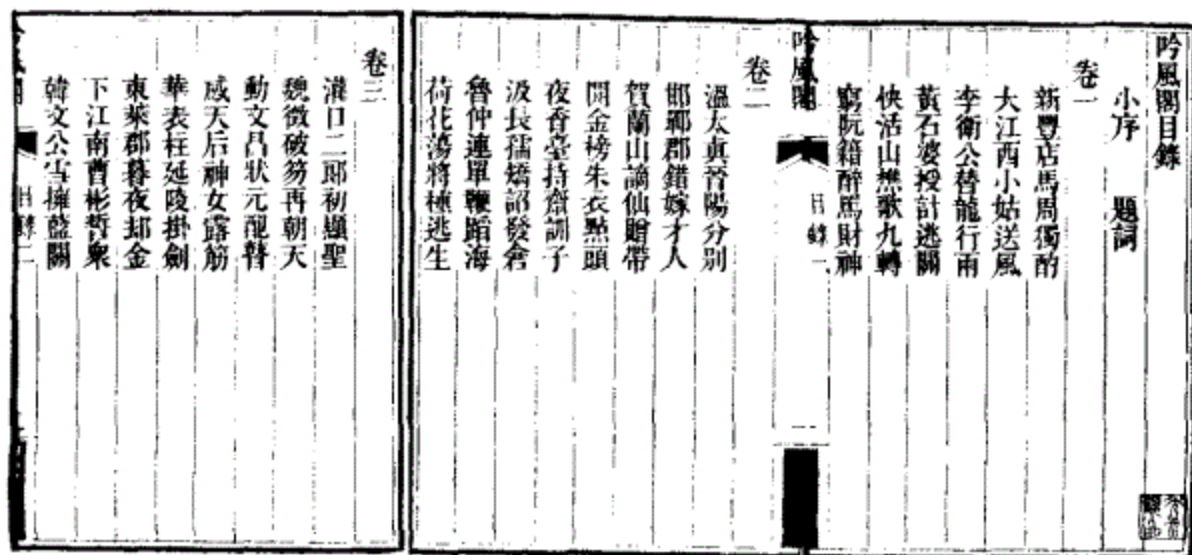


图 407 清杨潮观《吟风阁·序》书影

拏笑语相酬劝，他那里敢哭倒长城恨未休，难消受，天堂僭福，地狱分愁。”其人道主义情怀便是通过这样的情节设计传达出来的。

在《吟风阁杂剧》诸剧中(图408)，作者还在《魏徵破笏再朝天》、《韩文公雪拥蓝关》中，称赞了敢于犯颜直谏的魏徵、韩愈；在《信陵君义葬金钗》、《动文昌状元配簪》中，褒扬了高义的如姬、重信诺的解元；在《凝碧池忠魂再表》、《荷花荡将种逃生》中，则赞美了慷慨捐生的乐工雷海青，舍己救人的侍女苏昆。他们虽然出身低微，却有着那些达官贵人们所不具有的高风亮节、人格情操。所以，作者给予了热情的讴歌。类似这样的杂剧，作者选择的题材，确立的人物形象，都盘绕在忠信、孝义、气节这些烙印着浓重的东方人文精神、具有人类普遍意义和永恒价值的主题上，而不能仅仅理解为狭

图408 清杨潮观《吟风阁》书影



插图本中国戏剧史

352

窄层面上的劝世教化之作。

《吟风阁杂剧》的选材，大体可分为历史故事、神话传说和时人异闻几类。但作者在使用这类材料时，决不拘泥于原料本身，而仅视为进入戏剧意识和进行艺术创造的由头、来源或借以产生灵感的素材而已。如果把某剧史料与剧作两相比较，便可见出作者创造能力之强、想像力之丰富、匠心独运之精妙。《吟风阁杂剧》的表现方法以写实为主，兼融浪漫成分，藉以创造幻想的现实，从而把人们带入一个哲理性的审美境界，完成其创作意图。

蒋士铨(1725—1785)，字心馀，江西铅山人。少年时代即负才成名，二十二岁中举，三十岁官内阁中书，两年后中进士，除编修。居官七年，名震京师。他为人刚正讲操守，关心民瘼，心怀济世补天之志。杂剧创作对他来说，不过是政治上经世怀抱未得实现的一种表现方式而已，并不特别看重，却有极高成就，堪称乾隆时代的剧坛杰作。他创作的杂剧有《一片石》、《第二碑》、《四弦秋》、《康衢乐》、《忉利天》、《长生策》、《升平瑞》、《采樵图》、《采石矶》等。前三部收入他的《藏园九种曲》中，以《四弦秋》最为出色。

《四弦秋》以白居易的《琵琶记》

为本事，叙被贬为江州司马的白居易与长安名妓花退红邂逅，表达“同是天涯沦落人”的感慨。这是一部抒情诗剧，全剧通过《茶别》、《改官》、《秋梦》、《送客》诸折（图409），表现白居易怀才遭谴、直臣获愆、欲忠不得，并予以深切的同情。其实，蒋士铨是通过白居易的命运，来感慨“热官迁谪，冷署萧条”，抒发自己壮志难酬的苦闷情绪。作为一部诗剧，其情节的展开全从《琵琶行》衍生，而情节的设计、编排，则表现出作者高度的想像力。特别是人物形象的塑造，由于全剧着重于心理情绪的揭示，如琵琶妓的幽怨、白居易的感怀，都是通过细腻的描绘，一层层堆积，渐次推向高潮的，因而全剧充满了浓郁的诗情。在语言方面，蒋士铨作为一代诗文英才，他的才华也充分体现在曲文写作上，其传情写意温雅清润，工整精美，直追他所景慕的汤显祖。

蒋士铨的杂剧，创作态度严正，格调高尚，是他人格精神的自然流露。虽然他并不高看戏剧这种形式，但运用起来，却从不把它当作茶余饭后的消遣品而随意为之。另外，从蒋氏的杂剧作品中，我们还可以看出他有卓越编剧才能，如《一片石》（图410）的喜剧情节组织，《四弦秋》的结构安排等，关目精彩，

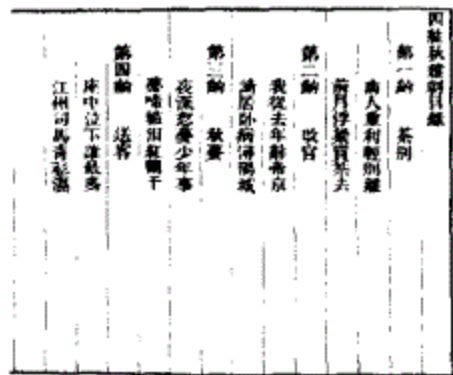


图409 清蒋士铨《四弦秋》书影



图410 清杂剧《一片石》



图 411 清杂剧《后四声猿》

不浮着于外部形式，都具有深沉内在的意蕴。而且，他的剧作均适合于舞台演出。据记载，他的剧作一完成，即有人予以排演。有的作品早上刚脱稿，晚上便被搬上红氍毹了。像《四弦秋》这样的剧作，即是舞台上的流行剧目。

本时期的重要杂剧作家还有桂馥，有杂剧《后四声猿》（《放杨枝》、《题园壁》、《谒府帅》、《投溷中》）（图 411）。唐英，有《古柏堂传奇》集，收《笏骚》、《女弹词》等杂剧十三种。余者如厉鹗、吴城的《迎銮新曲》，曹锡黼的《桃花吟》、《四色石》等，也颇可观。

近代戏剧家吴梅在《中国戏曲概论》中，论述清代戏剧创作时说：“余尝谓乾隆以上有戏有曲，嘉、道之际有曲无戏，咸、同以后实无戏曲矣。”清代杂剧创作到了第三时期，恰如吴梅所说，是有曲无戏的消退期。虽然总体情况如此，这一时期仍有几部值得一提的佳作。如黄燮清（1807—1861），曾以《帝女花》、《茂陵弦》等传奇著名，且纸贵一时。杂剧《鸳鸯镜》、《凌波影》两种，曾被认为是防淫之书，宣教之作，未免简单了。两剧虽然写的都是男女之情（一写青年男女一见钟情，一写曹植人神之恋），表现的则是由情悟道的睿智，以理节情的中道的人格取向。两剧结构紧

湊，曲辞轻盈灵秀，风格秾丽绚烂。

这时期有一位多才多艺的女作家吴藻，字蘋香，自号玉岑子，浙江仁和（今浙江杭州）人（图412）。吴藻为商人妇，但心性孤傲，狂放不羁，很有名士风范。杂剧有《饮酒读骚图》（又名《乔影》）一折（图413），是写女子谢絮才不愿做女人而改易男装，并顾影自画一幅名为《饮酒读骚图》挂于书斋。不日又改换闺装，在书房自赏图画，读《离骚》，狂饮，痛哭，最后收画而去。这是写一个女子在身心被束缚的传统社会里向往自由而不得的苦闷。全剧充满象征色彩，如剧中谢絮才的女扮男装，自画自赏自己的男装饮酒读骚图等，这种极端化的象征性的情节设计，不是简单的要表达在男权社会里为女儿身的不自由，而是对作为人与其所生存的环境形成的矛盾和冲突作出的表达，全剧充满了悲郁难遣的情绪，正所谓“美人幽恨才人泪，莫作寻常咏絮看”。有的学者认为，此剧乃是吴藻自我心境的倾诉和写照，剧中的谢絮才便是吴藻本人。剧中描写谢絮才饮酒观画的孤寂和苦闷：“知我尚怜标格清狂，不知我者反谓生涯怪诞。怎知我一种牢骚愤懑之情，是从性天中带来的哟。（泪介）”真是一语说透——剧中描写谢絮才的豪情、悲哀、幻想，不都是



图412 吴藻像



图413 清杂剧《乔影》



图 414 清杂剧《玉田春水轩杂出》

源于人生在世自由天性被封锁、禁锢的结果吗！如此说来，吴藻笔下直溯人的生命本源的艺术创作，其深沉的力量可压得住有清一代的诸多杂剧。

吴藻之外，尚有汤贻汾的《逍遥巾》、严廷中的《秋声谱》，张声玠的《玉田春水轩杂出》（图 414），梁廷柟的《小四梦》，徐鄂的《白头新》，严保庸的《孟兰梦》，许善长的《灵娲石》，俞樾的《老园》（图 415）等，成为传统杂剧走到这个时期已成残局时留下的最后一步。

另外，这里要补充并略加述及的是，在乾隆、嘉庆之交，还有一批杂剧作家由于兼跨两个朝代，故在此介绍。

舒位（1765—1815），字立人，号铁云，河北大兴人。举人出身，以诗知名于世，通晓曲律，有《瓶笙馆修箫谱》行世，收杂剧四种：《卓女当炉》、《樊姬拥髻》、《酉阳修月》、《博望访星》，每剧各一折。此外还有《琵琶赚》等。舒位的杂剧很理性，曲、白都十分讲究，郑振铎评价说：“铁云之《修箫谱》，新妍若夭桃初放。”石韞玉（1756—1837），字执如，江苏吴县人。乾隆五十五年状元，官至山东按察使。杂剧有《花间九奏》，收短剧九种。他是一个学究气很重的道学家，所作杂剧便可想而知。题材陈旧，思想平庸，艺术成就也不高，只有个别曲辞写得较为清峻超脱，但都属

案头文字,很难奏之场上。孔广林,字幼髯,山东曲阜人。作杂剧三种:《璫玕锦》、《女专诸》、《松年长生引》,三剧均无新奇之处,但结构紧密,格律谨严。陈栋,字浦云,浙江会稽(今浙江绍兴)人。精通曲学,有杂剧三种:《苕萝梦》、《紫姑神》和《维扬梦》。三剧都很有创意,寄托了自己困顿场屋、充当幕僚、有志难展的抑郁情怀。曲辞宾白隽雅清峭,语语本色。吴梅对他有很高的评价:“清代北曲,西堂后推昉思;昉思后便是浦云,虽藏园且不及也。”这个评价并不过分,陈栋的确可算作清代杂剧作家中杰出的一位。

清代杂剧进入第四时期,即变革时代。所谓变革时代,是指杂剧受制于时代的变局,从内容到形式都发生了变化。吴梅说:“咸、同之后,实无戏曲矣。”实指传统戏剧在创作上的消歇,而处于变革时代的戏剧,已不属于传统戏剧范畴之内的事了。可是,它毕竟是传统戏剧的余波,是中国戏剧处于变革时代的发轫期,所以根据它的特征而应以变革时代视之。同时,考虑到作为一种戏剧形式的特殊性,虽然它的变革时代属于晚清的戏曲改良之列,但本节仍单独述之。不足之处,可由下一节“晚清的戏曲改良”作补充。

自 1840 年鸦片战争以来,清朝政

南	再	外	相	再
八	找	台	訪	再
聲	說	英	訪	再
甘	一	雄		再
州	番	兒		再
淨		女		再
唱		事		再
處		異		再
處		情		再
陳		同		再
雲		老		再
黃		僧		再
記		靜		再
填		觀		再
平		已		再
雪		知		再
雲		其		再
手		略		再
簿		請		再

人	袁	賢	王
名	腥	王	王
將	飛	王	王
行	血	王	王
藏	旦	王	王
	唱	王	王
	羅	王	王
	時	王	王
	業	王	王
	中	王	王
	藏	王	王
	帶	王	王
	香	王	王
	合	王	王
	唱	王	王
	思	王	王
	量	王	王
	是	王	王
	美	王	王

图 415 清杂剧《老园》

治日趋腐败，对外丧权辱国，对内苛敛暴征，无可挽救的崩溃之象毕现。正如鲁迅《中国小说史略》所说：“盖嘉庆以来，虽屡平内乱（白莲教、太平天国、捻、回），亦屡挫于外敌（英、法、日本）。细民暗昧，尚啜茗听平逆武功，有识者则翻然思改革。凭敌忾之心，呼维新与爱国，而于富强尤致意焉。戊戌变政既不成，越二年即庚子岁，而有义和团之变，群乃知政府不足与图治，顿有掊击之意矣。”于是，一些具有爱国思想的知识分子，便有意识地以小说戏剧为武器，鼓吹革命，为推翻满清统治，建立一个富强的新中国大声呐喊。

表达反对满清政府的腐败政治，唤醒国民，救中国于存亡危难之际的思想与感情，成了这一时期杂剧创作的精神主旋律。突出剧作如黄菊人的《少年登场》、觉佛的《活地狱》、陈天华的《黄帝魂》等。这些杂剧以激昂的情绪、不可压抑的愤慨，表达了对时局的感愤，对民族命运的关怀。请看《少年登场》的开场：

〔新水令〕唐宗汉祖总沉销，
问新亭泪痕多少？山河同破卵，
种族寄生苗。此梦劳劳，公等几
时了？

这些杂剧，都从正面抒发和表现了大难临头，救中国于存亡危急之秋의激

烈感情。

还有一类杂剧，则借清入关后屠杀汉人的史实，来激发国人反抗腐败的清王朝，推翻清政府反动统治的斗志。如无名氏的《扬州梦》，写明末扬州十日百姓惨遭屠杀，《陆沉痛》追怀明末将领史可法力抗满清，最后以身殉国。除了这样的历史题材，还有的是以国外革命斗争为题材创作的杂剧，如《断头台》，表现法国大革命时期处决法王路易十六，以此来激励国人同清政府进行斗争。类似的题材还有写古巴历史事件的《学生潮》等。

上述是侧重于鼓吹革命的杂剧，还有的则是对“维新变法”持立宪态度的杂剧，如玉桥的《云萍影》、硕果的《一家春》等。这些剧作情节极为简单，但感情浓烈。如《云萍影》的开场：

〔如梦令〕排却衣冠肮脏，
消受文明供养。欲做袞钗拿
(NewChina)，先做崭新模样。模
样，模样，镜里头颇无恙。

另外，一些社会问题也引起了杂剧作家的关注。如提倡女权的《松陵新儿女》(柳亚子作)，反对妇女缠足的《足冤》(蒋景铨作)、《闹冥》(蒋鹿山作)等，以及袁蟾描写吸食鸦片危害的《暗藏莺》等。袁蟾是这一时期创作反映社会问题剧作颇多的一位杂剧作家，有《瞿园杂

插图本中国戏剧史

360

剧》十种传世。他是一个传统的读书人，社会思想倾向于保守，所以他的许多剧作也多以传统文化的眼光评价现实。而当此动变时代，他的忧时伤世、生遭遗弃的孤独感，也充分表现在剧作中。

这一时期较为突出的剧作家是吴梅，有杂剧《霜厓四剧》、《轩亭秋》等数种传世。《轩亭秋》写秋瑾殉难，慷慨悲歌，苍凉豪迈。吴梅是戏剧大家，其剧作文彩飞扬，较能接近剧场。本时期的杂剧作家，知名的还有东学界之一军国民、春梦生、玉桥忧患、大雄、挽澜、毕崖、陈惺台、刘钰、庞树柏、王蕴章、悲秋散人、陆恩煦、南荃外史、白云词人等。他们以高度的爱国激情和令人景仰的救中华民族于危难之际的伟大情怀，形成了一个有相当声势的创作群体。但是，以杂剧这种传统形式作为宣传革命的工具，虽然在形式上打破了一切格律限制，但毕竟其样态已经陈旧；加以其时作者不希求剧作能够搬演于舞台，因而其影响力就极其有限。戏剧说到底是有它的艺术规律的，剧本的最终完成是体现在舞台上，以舞台演出为标志的。这些对于本时期的杂剧创作来说，还都相去甚远，尤其是在杂剧创作大半都只能置于案头而脱离舞台这样一历史背景下，它最后随着清王朝的覆灭而走向终结，也就是很自然的了。

清代地方戏的崛起



图 416 清代农村演剧图(1875 年)

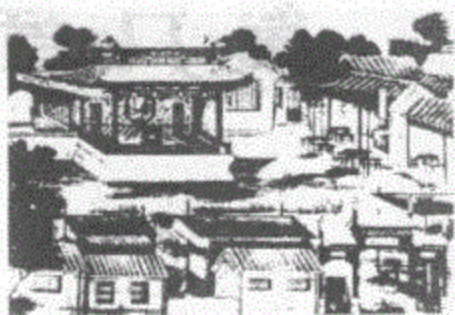


图 417 清北京“广和楼”戏馆

清代地方戏的勃兴，是中国戏剧演变史上继明中叶诸腔竞奏局面后出现的又一个风起云涌的时代。对于这个时代的到来，明末便为它作了良好的艺术准备。但是，直接引发这个时代的原因，是明王朝的猝然中断和被视作夷狄的满清入主中国。地方戏的腾跃在许多方面与元蒙时代的杂剧相似，但最为不同的，是剧本创作不像元杂剧那样主要依靠一批文人，而是出自一群来自民间、与民众血肉相连的舞台艺人。形成于本时期即有清一代的地方戏剧剧种达二百种之多。这些被称为“花部”或“乱弹”的地方戏剧，是民间民众情感的高扬，它的美学品质，以凄切、强劲的风格为主导（图 417）。在地方戏形成的强大势力和刚健、悲壮的新的美学精神的影响前，缠绵婉折的雅部昆曲衰落下去。地方戏的遍地开花及其繁荣、发达，便发生由诸种声腔相结合而形成综合性的新的剧种的现象。后来成为大宗的京剧，就是综合性剧种中综合程度最高、最具实力，并足能代表这个时代审美风尚而取得剧坛霸主地位的一个剧种。

地方戏的勃兴

“地方戏”之名起于近代。它是对某一剧种产生并流行于该地域的一种普泛称谓。严格地说,任何一个剧种都是一定地域的产物,因此都可以称为地方戏。但长期以来,人们习惯于把流行于全国各地、并在一定时期内居于剧坛主导地位的剧种,如昆曲等,与流行区域较小、相对稳定在某些地区的剧种,如福建的莆仙戏、梨园戏,东北地区的拉场戏等相区别,而把后者称为地方戏。显然,这是一个约定俗成的观念,算不上怎么精确,但也能指明戏剧在某个时期内的运动状况,故此处沿用之。

根据 1983 年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷的《中国戏曲剧种表》统计,形成于清代的地方戏



图 418 清代嘉庆年间广和查楼演剧图 日本冈田玉山绘《唐土名胜图会》



图 419 清刊庙会演戏图



图 420 清山西大同云冈石窟戏台

剧种有近二百种。这近二百种新兴的地方戏,如以 1840 年为限,可划分为前后两个时期。前期主要有梆子、弦索、皮簧等诸腔,后期则有秧歌、花鼓、滩簧等类别。在前期,弋阳、青阳等生成于明代的声腔剧种,本时期已衍变为各地的高腔,且声势颇壮(图 418)。

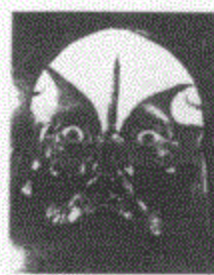
概括地说,清代地方戏剧种如以声腔分析,大体可分为梆子腔、弦索腔、皮簧腔、吹拨腔、乱弹腔等系统。这些腔系剧种,大都孕育于民间,滋生于乡村,而后进入城市,获得发展和壮大,并流布大江南北(图 419)。如山陕梆子形成后(图 420、421),就流布于甘肃、河南、河北、北京、山东、四川、安徽、东北地区等地,并与当地语言结合,形成有本地特色的剧种。如甘肃的陇西梆子,河南的河南梆子,山东的曹州梆子、莱芜梆子,河北的河北梆子,四川的川梆子,江苏的江苏梆子(图 422)等等。在诸腔系之外,还有众多很难归属哪类腔系的杂腔杂调。如花鼓戏、采茶戏、秧歌戏、滩簧等,其流布范围虽然也很广,但只能作为类型来看待。

清代地方戏的勃兴,不是突然的,就戏剧自身运动来看,明代中、晚期的地方戏即已为它打下了坚实



图 421 清陕西定襄戏台 (同治元年(1862)建)

的基础,同时,戏剧艺术成果自身的积累和繁衍,各地兴起的歌舞、说唱等民间表演艺术走向戏剧的潜在力等等,都为地方戏的滋生和成长准备了充分的艺术条件。从引发和促成地方戏勃兴的外部原因看,满清入关,夺取明王朝政权引起的民间情绪的震荡,是激发清代地方戏兴起的一个重要契机。而经济的发展,城市的繁荣,资本主义因素的生长等,都不同程度地超过了明代。特别是市民阶层的发展和壮大,戏楼、茶园(图 423)等剧场业的繁荣、发达,都为地方戏的兴起和发展提供了充分的物质条件。伴随经济的发展,商路得到进一步开通,就连被视为“龙兴重地”的东北地区,也解除了自清初以来近二百年的封禁政策。商路的四通八达,山西、安徽等省的各路商客奔走四方,家乡戏班往往相邀而行,从而促进了地方戏的交流。如边远荒寒的黑龙江地区在道光年间有山西梆子的演出活动,即是由山西客商带去的。商路的畅通,也带动了人口的流动,加之战乱、灾年、流民、移民等原因发生的人口迁徙,也使地方戏藉此得以传播和流变。



郭光清



小霸王周通



完颜彦龙



尉迟敬德

图 422 江苏梆子脸谱 采自《中国戏曲志·江苏卷》

图 423 清光绪年间茶园演剧图





图 424 清扬州神庙搭台演戏图

花雅之争

清代地方戏的繁荣，以诸腔竞演、激烈争锋为表现特点，从而推动了自身的蓬勃发展。其中地方戏与昆曲的较量，即“花部”和“雅部”的争斗，最能透出本时期地方戏的繁荣。这种繁荣集中出现在足以代表南方戏剧活动状况的扬州和足能代表北方戏剧活动状况的北京。花部和雅部的争锋、较量，即在这南北两个戏剧中心表现得最为充分。

扬州地处长江、运河的交会点，是漕运枢纽，也是两淮盐务治所的所在地，商品经济十分发达，因而成为南方戏剧活动的集散地(图 424)。北京则是清朝的国都，自然也是全国政治、经济、文化的中心，所以理所当然地成了北方戏剧活动的集散地(图 425)。这两

图 425 北京清代搭台演戏场景
(《万寿盛典初集》)

个地区汇集了各种声腔剧种，诸路戏剧班社、各行红角名伶无不在此大显身手，以期名扬天下。缘于此，各种声腔沉浮消长、兴衰盛替，最先从这里显露出来。

乾隆年间，地方戏被统称为“花部”。所谓“花部”，是与被称为“雅部”的昆曲相对应而言。“雅”即是“正”，是“正音”之义。“花”者，杂也，意指非纯正之音的杂腔杂调的地方戏。花、雅之分，始于扬州。康熙当朝，即有南巡之举，演剧称盛国中（图426）。乾隆在位，曾六次南巡，江浙官商为了迎驾，组织戏剧演出活动，便是其中最重要的一项。于是，他们就把各种戏班集中到商业繁荣、交通发达的扬州。为了便于管理，根据戏班演出的剧种，将其分为花、雅二部。花部即指各种地方戏，雅部单指昆曲。对此，清人李斗在《扬州画舫录》中记述：“两淮盐务，例蓄花、雅两部以备大戏。雅部即昆山腔；花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”此后的很长时期里，花部成了地方戏的代称。地方戏因被视之为花杂，亦称作“乱弹”或“乱弹诸腔”。这一时期的戏剧历史，也因此被叫作“花部乱弹时代”，或简称“乱弹时代”。

花、雅之别，原是为了供皇帝的欣



图 426 康熙《南巡图》中的演剧场面 清王翬作(1694年)

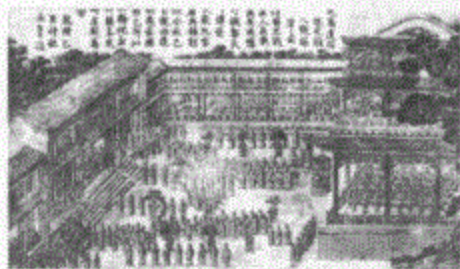


图 427 清乾隆年间皇家热河行宫清音阁观剧图



图 428 花部《双包案》(清代桃花坞木版年画)

赏娱乐，但其客观效果却激化了戏剧之间的激烈竞争，并由这种竞争创造了一个戏剧时代。

花、雅之争，是以花部的步步取胜和雅部的节节败退促成清代中叶前后的戏剧局面的。这种形势可以京畿首善之地的北京为重心，见出花、雅之争的情形。因为京师之地，天子脚下，皇权中心，戏剧在这里演出，若一经品题，就会身价十倍，名播全国（图 427）。所以，各地戏剧都以入京为荣，他们纷纷展示自己的技艺才情，把北京城搞得热闹非凡。

清初，先是京腔与昆腔的争锋（图 428）。京腔又称高腔，是由弋阳腔的蜕变在北京的称谓，当时最受北京观众的欢迎。清杨静亭在《都门纪略》中说：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔。”到了乾隆初年，京腔取得优势地位。同书说：“延及乾隆年，六大名班，九门轮转，称极盛焉。”此时，昆腔势力已不敌京腔，剧坛霸主的地位也保不住了。京师观众喜爱花部已成时潮。清人徐孝常在为张漱石《梦中缘》传奇所作的序言中说：“长安梨园称盛，管弦相应，远近不绝。……而所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚。闻歌昆曲，辄哄然散去。”此时的京腔，以王府新班最为知名，著名伶人有霍六、王三



图 429 清代李涌昆曲人物画《东窗事犯·扫秦》

秃子、开泰等十三人，号称“京腔十三绝”，名震京师。前门外的“诚一斋”扇庄还请画师贺世魁绘制出这十三名京腔名伶的图像匾额高悬门首，使观者盈门。在京腔的打击下，昆曲班社日渐减少，虽然仍有班社独立支撑残局，但已很难有回天之力了（图429）。有的昆曲班社只好兼演京腔，出现了“昆弋同班”现象。

乾隆四十四年，有蜀伶唱秦腔者魏长生入京，再次给昆腔以沉重的打击，同时也把八面威风的京腔打下马来，并使其一蹶不振。魏长生（1744—1802），四川金堂人，字婉卿，工花旦。学戏于陕西，做工以细腻见长，兼擅武打。他广见博识，到过扬州、苏州等戏剧重镇献演，并对所到之地的戏剧舞台艺术产生影响。如在魏之前，旦脚的发式装扮是用网子把头发罩起来，不露在外面，故有称旦脚为“包头”之名。魏长生则加以改造，创造了发髻外露的“梳水头”。他还创造了旦脚的“贴片子”、“踩跷”等。他的这些革新，对舞台艺术发生了长久的影响。无疑，他是一位非常富于创新精神的表演艺术家。魏长生的入京，不仅因其革新精神使京都舞台为之一振，更重要的是他以形式自由、生动活泼的秦腔声调和精湛的表演技巧



严嵩



包文正



三教



钟无盐

图 430 秦腔脸谱 采自《中国戏曲志·陕西卷》



图 431 安徽徽州清代砖雕《辕门射戟》



370 图 432 安徽徽州清代砖雕《张松献图》

而名动京城(图430)。他的一出《滚楼》,便压倒群芳,声名因此鹊起。他的《香联串》、《铁弓缘》、《背娃入府》、《铁莲花》、《卖胭脂》、《烤火》等一批拿手剧目,为秦腔赢得盛誉,以致“京腔旧本,置之高阁,一时歌楼,观者如堵,而六大班几无人过问,或至散去”(清天汉浮槎散人《花间笑语》)。京腔尚且跌入如此境地,昆曲的日子也就更趋艰难。秦腔的盛行,逼得京腔艺人像当年昆曲艺人加入京班“觅食”,出现昆、弋同班演出的局面那样,投靠秦腔班,兼演秦腔。清戴璐在《藤阴杂记》中说:“六大班伶人失业,争附入‘秦班’觅食,以免冻饿而死。”于是,京腔学秦腔,一时间“京、秦不分”了。

但正当秦腔风靡之际,乾隆五十年清政府突然颁布了一道禁演令:“除昆、弋两腔仍听其演唱外,其秦腔戏班,交步军统领五城出示禁止。”(《钦定大清会典事例》)秦腔因此遭厄,魏长生被迫加入昆弋班演出,终因志不得舒,不久(乾隆五十三年)便离京南下,继续他的演艺事业。

魏长生虽然离京南下,但他的秦腔艺术却在北京扎下了根;京腔也并未因政府的支持而重振雄风。然而,

在地方戏的勃兴时代，像北京这块群雄角逐、争霸之地，各类剧种不过像走马灯似的，你方唱罢我登场，谁都难以长久称王，独领风骚。所以，即便秦腔尚在巅峰之时，而新颖、强大的徽班劲旅却已开始入主北京剧坛，使秦腔雪上加霜，难于振作，昆曲也再度遭受重创。

徽班是乾隆五十五年为向清高宗祝寿而入京的(图 431、432、433)。首先入京的是安庆艺人高朗亭所在的三庆徽班，之后又有许多徽班相率进京(图 434)，其中有春台、四喜、和春、启秀、霓翠等戏班。徽班入京，一炮打响，其演出大受欢迎，在诸腔竞演中显示出自己的优长。到了嘉庆、道光年间，其地位日益显赫。清人蕊珠旧史的《梦华琐簿》中说：“戏庄演剧必徽班为主。戏园之大者，如广德楼(图 435)、广和楼、三庆园，亦必徽班为主。”由此可见徽班已大有跃居剧坛盟主的气象。最能代表徽班艺术成就的，是三庆、四喜、春台、和春，时称“四大徽班”。它们各有专长：三庆的“轴子”(即演连台本戏)，四喜的“曲子”(即昆曲)；春台的“孩子”(即少年演员)，和春的“把子”(即武打戏)。另外还有一个以排新戏著名的嵩祝班。徽班是文戏、武戏、新戏三者兼



徽剧《龙虎斗》中呼延赞



徽剧《宇宙锋》中赵高



徽剧《快活林》中蒋门神

图 433 徽剧脸谱 采自《中国戏曲志·安徽卷》

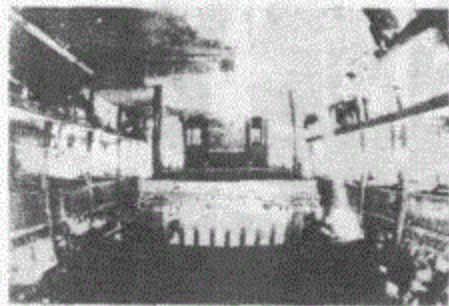


图 434 安徽会馆戏楼

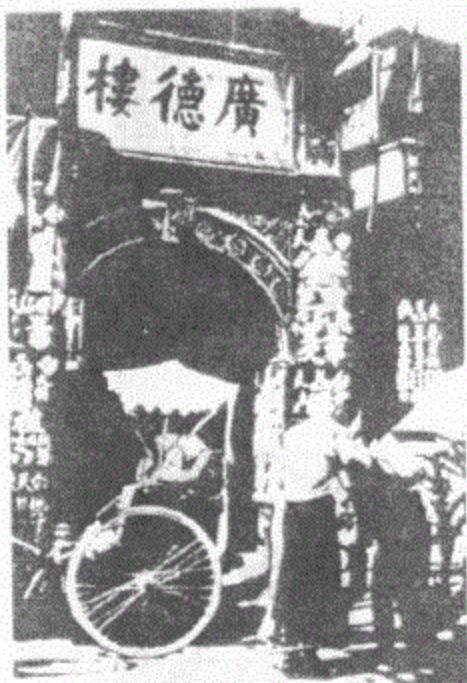


图 435 清代的广德楼戏园



图 436 清人绘广庆茶园图

备,其他戏班难与之匹敌。

高朗亭(1774—1827?)艺名月官,安徽安庆人,祖籍江苏宝应,演花旦。曾任三庆班班主,被称为“二簧之耆宿”,以演《傻子成亲》著称。他善于刻画人物神情,表演逼真、生动。清小铁笛道人《月下看花记》说他“一颦一笑,一起一坐,描摹雌软神情,几乎化境。即凝思不语,或诟谇哗然,在在耸人观听,忘乎其为假妇人”。《消寒新咏》也说他所唱之音“依腔合拍”,令“过客魂销”,“游人心醉”。他的艺术对京剧的形成具有一定的影响。

徽班在北京享名最久,兴盛了几十年。它包容了昆腔、二簧、京腔、吹腔、拨子、小调等多种戏剧声腔,被统称为“徽戏”。嘉庆、道光时,有湖北汉调伶人进京搭徽班演出,徽班便逐步转入以唱皮簧腔为主,恰如一首《咏戏园》诗的描述:“阳春白雪知音少,近日歌楼尽二簧。”

阳春白雪的昆曲在以徽班为代表的花部压力下,日趋式微。它的形势,如清苕溪艺兰生《侧帽余谈》所云:“京师自尚乱弹,昆曲顿衰。惟三庆、四喜、春台三部带演,日只一、二出,多至三出,更蔑以加。曲高和寡,大抵然也。”由于竞争不过花部诸腔,昆曲班社不断减少。嘉庆初年,昆曲在京尚存霓

翠、集秀、金玉三个班，至嘉庆中叶，这三个班也相继报散，艺人只好投入徽班，插演昆曲。

以徽班为代表的花部诸腔势力强大，又引起清廷的干预。嘉庆三年，清政府发布禁令，对“起自秦、皖而各处辗转流传”的秦腔、徽调“严行禁止”，“除昆、弋两腔仍照旧准其演出外，乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏，概不准演唱”，并要求“所有京城地方，着交和坤严查饬禁；并着传谕江苏、安徽巡抚、苏州织造、两淮盐政，一体严行查禁”（见苏州《老郎庙碑文》）。可知禁戏声势之大，同时也可从中感受到当时地方戏蓬勃发展的态势。尽管如此，强大的地方戏势力在广大民众的支持下，“虽屡经明旨禁之，而其调终不能止，亦一时习尚然也”（《啸亭杂录》）。禁戏之令，遂成一纸空文（图436）。

花部与雅部之争，作为清代戏剧发展史上发生的一个重要现象，其根本原因和意义，是环绕着对于时代精神指向及传达而展开的。这个时代精神，是以戏剧艺术主体风格的确立问题呈现出来的。简言之，即满清八旗于马上入主中国的进取精神，与汉民族的亡国情绪及接受曾被视为非正统的少数民族的统治的悲郁情绪凝

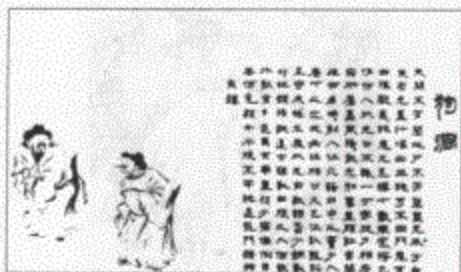


图 437 清代宣鼎《粉铎图咏》昆剧《狗洞》



徽剧《水淹七军》中周仓



徽剧《临江会》中张飞



徽剧《水淹七军》中庞德

图 438 徽剧脸谱 采自《中国戏曲志·安徽卷》



黑虎



孙悟空

图 439 秦腔中的黑虎、孙悟空脸谱 采自《中国戏曲志·陕西卷》

结而形成的强劲、凄切的戏剧美学风格。这种美学风格不会诞生于雅部昆曲，因为清统治者大兴文字狱和对知识分子的网罗任用，已从根本上禁绝和抽空了昆曲回应现实的能力，于是酝酿于民间的花部乱弹才应运而生，来回应这个时代的精神诉求（图 437）。此外，从戏剧审美的周期性转换来看，昆曲此时已雄踞剧坛二百余年，其艺术形式渐趋凝固、定型，作为一种旧的戏剧形态，已经走完了自己的生命历程，因此才会有地方戏这种崭新的、充满生机和活力的戏剧样式起而代之。另外，花、雅之争，也是艺术融合的过程。如先后出现的“昆、弋同班”、“京、秦不分”、二簧调的“合京、秦两腔”等等，都表现出“争”的过程中各类艺术的彼此融合。当然，花部的态度是积极、开放的，它不仅向昆曲学习，诸剧种之间也互相学习，彼此促进。正是在艺术竞争的交流和融合中，花部诸剧种获得提高并走向成熟（图 438、439）；同时，这种融合的最高成果，酿造出了京剧这一清代地方戏艺术的总代表。



图 440 清《戏曲画册·空城计》

地方戏剧目概况

清代地方戏的剧目数量，是历史上任何一个时代都不可比拟的。据《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷记载，仅在 1956 年全国第一次戏曲剧目工作会议上所作的统计，传统戏曲剧目共五万一千八百六十七个，其中属于本时期生产的地方戏剧目和剧本，则有上万个。这是清代地方戏戏剧家们为中华民族戏剧的艺术典藏所作出的巨大贡献。

清代地方戏具有自己独特的个性。它不像昆曲或元杂剧那样由饱读诗书的士子文人甚至达官显贵们所创作，而是由出身于农民或农村手工业者，以及城市社会底层的艺人们集体创作出来的。清代地方戏作者的姓名多不可考，原因即在这

图 441 清山西壶关戏剧砖雕
《蒋干盗书》



图 442 清《戏曲画册·断密涧》

里。他们熟悉民间生活，懂得平民百姓的思想感情，因而创作能够充分传达和表现广大民众的审美愿望和要求，具有广泛的群众性，获得广大民众的支持。特别是在题材领域的开拓上，这些民间戏剧家们把自己所熟悉并深切体验了的生活，通过自己的认识和理解，加以丰富、瑰丽的想像和创造，从而在戏剧舞台上塑造了一大批崭新的、具有久远艺术魅力的人物形象。

清代地方戏的剧本创作因是民间艺人的集体创作——所谓集体创作，即是一部戏最初有了基本情节和人物后，由于不同声腔、不同剧种和不同艺人的演出，这部戏便处在不同声腔、不同剧种和不同艺人的不断修改加工的动态之中，这样，一部戏产生的具体年代便难于稽考了。现根据二十世纪五十年代由中央政府组织的戏曲改革部门进行广泛调查、整理的传统剧目中清代地方戏部分的剧目统计，以及近十几年间由各级戏剧研究部门和专家出版的地方戏曲史、有关剧种的“剧目汇释”、“剧目介绍”、“剧目提要”等专史专集中清代地方戏部分的剧目统计，特别是根据八十年代由文化部领导组建的《中国戏曲志》编辑委员会编纂并陆续出版的《中国戏曲志》所提供



图 443 清《戏曲画册·辕门斩子》

的清代地方戏剧目，以及清代刻印的《缀白裘》、《楚曲》等收录花部剧目的情况，加以总汇，并按其题材，可将这些剧目分为这样几类：

一、历史戏。这方面的剧目所占的数量最多。其主要依托一些历史史实，加以演义、生发，编成历史故事戏。这类戏表现的都是环绕着朝代更替、王权兴废而展开的政治和军事的斗争生活。它们表现的时间跨度从上古直至清代，其中尤以三国、隋唐、两宋的内容居多。如周代戏：《二桃杀三士》、《如意钩》、《刺王僚》、《烧棉山》、《铁兽图》、《清河桥》、《太和城》；汉代戏：《鸿门》（即《鸿门宴》）、《未央宫》、《斩经堂》、《取洛阳》、《昭君》；三国戏：《汜水关》、《闻雷失箸》、《三顾茅庐》、《群英会》、《三气周瑜》、《空城计》（图440）、《定军山》、《阳平关》、《英雄志》、《蒋干盗书》（图441）；两晋南北朝戏：《九莲灯》、《双保龙》、《蛟龙驹》、《春秋笔》、《因果报》、《一两七》；隋唐戏：《忠烈图》、《四盟山》、《探登州》、《李密降唐》、《断密涧》（图442）、《刺中山》、《白璧关》、《御果园》、《淤泥河》、《宫门挂带》、《铁丘坟》、《四杰村》；宋代戏：《金沙滩》、《下河东》、《李陵碑》、《清官册》、《天波楼》、《辕门斩子》（图443）、《四郎探母》（图444）、《背靴》、《九龙



图444 马德成(右)、杨孝亭(左)演出的《坐宫》(1932年北京《国剧画报》)

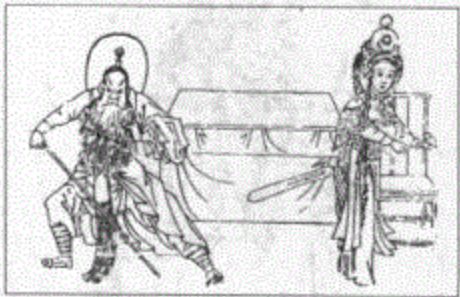


图445 清花部乱弹剧目《庆顶珠》(上海《图画日报》)



图 446 清代花部戏《火烧翠云楼》



图 447 清《戏曲画册·芦花河》

山》、《祭塔》、《乾坤鞘》、《风波亭》；水浒戏：《二龙山》、《鸳鸯楼》、《高唐州》、《蜈蚣岭》、《闹江州》、《祝家庄》、《龙虎峪》、《庆顶珠》(图 445)；元明戏：《九丝绦》、《串龙珠》、《战太平》、《天保图》、《千里驹》、《白水滩》、《审头刺汤》、《翠云楼》(图 446)等。

二、妇女戏。如《胭脂虎》、《演火棍》、《十二寡妇征西》、《花木兰》、《窦娥冤》、《樊江关》、《挡马》、《芦花河》(图 447)等。

三、爱情婚姻戏。如《狮吼记》、《铁弓缘》、《百宝箱全传》、《思凡罗汉》、《何文秀》、《买胭脂》、《穆柯寨》、《双蝴蝶》、《游春》、《荷珠配》等。

四、公案戏。如《铡判官》、《铡国舅》、《奇冤报》、《探阴山》(图 448)等。

五、神话戏。如《画中人》、《迷魂岭》、《陈塘关》、《琵琶洞》、《盘丝洞》、《狮陀岭》等，其中以《封神演义》、《西游记》为代表。

六、诙谐小戏。如《锯大缸》、《张三借靴》、《老换少》、《张古董借妻》、《瞎子观灯》、《祭头巾》、《马前泼水》、《王二姐思夫》、《小放牛》等。

此外，还有许多无须归类的戏。如《四进士》、《玉堂春》、《黑风帕》(图 449)、《烟鬼叹》、《四美图》、《毛把总到

任》、《王名芳连升三级》等^①。

清代地方戏主要根据历代演义、小说改编而成。如《封神演义》、《东周列国志》、《西汉演义》、《东汉演义》、《三国演义》、《隋唐演义》、《说唐演义全传》、《征东全传》、《征西全传》、《薛家将反唐全传》、《西游记》、《东游记》、《残唐五代》、《杨家将》、《五虎平西》、《三侠五义》、《龙图公案》、《水浒传》、《说岳全传》、《明英烈》、《施公案》等。其次,则是根据杂剧、传奇、话本(词话)、曲艺等形式改编、移植而成。地方戏便是在这些广有群众影响的艺术样式所创造的人物、情节的基础上,对舞台的直观形象作了再创造。

清代的花部戏正如有的戏剧史家所指出的那样,历代兴废尽收眼底,伦理人情无所不包。中国古代的老百姓正是通过观赏这些戏剧,来获取有关的历史知识,培养自己的人格精神。

^① 所引剧目取自《中国曲学大辞典·曲目·花部》,浙江教育出版社1997年12月版。



图 448 清花部剧目《探阴山》
(上海《图画日报》)



图 449 清代花部戏《黑风帕》
孙文雅刻印

地方戏的思想性和艺术性

如前所述，清代地方戏呈现的是强劲、凄切的主体风格。这样一种风格，是由诸多历史故事戏营造出来的。清代朴学家焦循在《花部农谭》前言中说：“花部原本于元剧，其事多忠孝节义，足以动人；其词直质，虽妇孺亦能解；其音慷慨，血气为之动荡。郭外各村，于二、八月间递相演唱，农叟渔父聚以为欢，由来久矣。”这里说的忠孝节义，其实是戏中借事象营造出来的美学精神——情绪慷慨，亦即凄切、强劲的风格特征。花部选择历史故事戏和历史故事戏所表现的国家兴亡、忠臣义士的处境及命运，是明、清改朝，江山易主带来的特定社会情绪的表达。如表现宋、辽战争中的杨家将戏和宋、金战争中的岳家将戏，就是花部中



图 450 刘鸿声演出的《碰碑》
(1932年北京《国剧画报》)

最有特色、最具时代意义的题材。《李陵碑》(图 450)、《金沙滩》(图 451)、《五台会兄》、《天门阵》、《四郎探母》、《十二寡妇征西》、《两狼关》、《请宋灵》、《回府刺字》、《岳家庄》(图 452)、《风波亭》等剧目,都含有亡国之悲的意蕴。因此这类剧目苍凉凄切,悲风四起,极富情感的冲击力,其“忠、孝、节、义”的特定含义,足令时人“血气为之动荡”;即便今日观赏,仍能令人为之动容。

从清代地方戏的历史故事戏中,我们还注意到一种现象,那就是武戏居多(图 453、454、455、456)。如《封神演义》中的《乾元山》、《太极图》、《青石岭》等;《三国演义》中的《战长沙》、《虎牢关》、《盘河战》、《战濮阳》、《过五关》、《战历城》、《战合肥》等;六朝时的《除三害》等(图 457);《水浒传》中的《打店杀僧》、《收关胜》、《青风岭》、《女三战》、《神州擂》等,以及《恶虎村》、《白水滩》、《赛尔墩》等等;还有诸多以各类武打见长的折子戏。这类武戏的可观性,不仅在于它们各自所表现的历史内容,而且还在于翻扑腾挪所寓的张力和营造的情绪。产生这种现象的原因,即是社会抑郁情绪的审美表达。

此外,清代地方戏有许多属于老戏重唱,如对传奇剧目的袭用即是显例。这种现象体现的无非仍是对故国、



图 451 清花部剧目《金沙滩》
(《图画时报》)



图 452 姜妙香在《八大锤》中饰
演岳云



曹操
(粤剧, 张松坚饰)



张飞
(柳子戏, 张春雷饰)



杨七郎
(粤剧, 冯乐永饰)

图 453 清代花部剧目人物脸谱
采自《中国戏曲志·江苏卷》

对汉家天下的缅怀。

清代地方戏呈现的内容十分丰富。从前面列举的剧目题材类型看,有表现对不合理、不平等的现实社会奋起反抗、以期改变自身生存苦难处境的作品。如《打渔杀家》,写渔民萧恩和女儿桂英,不堪忍受恶霸丁自燮勾结官府勒索渔税、杖责毒打而愤起杀死丁及其帮凶的故事。《串龙珠》表现了徐州百姓反抗镇守完彦龙父子大施淫威,残害无辜,而举行武装暴动,占据城池,最终杀死完彦父子(图 458)。《打登州》、《反延安》、《贾家楼》等剧,描写了瓦岗寨聚义英雄劫狱、杀官戮吏的聚义反暴斗争。

清代地方戏还塑造了一批崭新的女性形象。这批新的女性形象,是以战场上的英雄姿态出现在舞台上的。其中如《红桃山》中的张月娥,《玉玲珑》、《娘子军》中的梁红玉,《花木兰》中的花木兰,《青龙棍》中的杨排风,《穆柯寨》、《阵产》中的穆桂英,《战蒲关》中的徐艳贞,《三休樊梨花》、《樊江关》中的樊梨花



图 454 清代花部剧目人物脸谱(青升平署藏)

花,《大刀王怀女》中的王怀女等等。她们大都武艺高强,个性鲜明,聪明机智,有胆有识,不让须眉。如智勇双全的女盗张月娥,梁山竟要出像林冲那样的三个好汉才能力敌。又如京口名妓出身的梁红玉,慧眼识英雄,在宋、金两军江中交战时,为鼓舞士气,以主帅之妻的身份,冒矢石擂鼓船头,宋军为之振奋,大破金兵。再如女扮男装、替父从军的花木兰,烧火丫头杨排风,大破天门阵的穆桂英,挂帅征西的樊梨花等,都是家喻户晓的巾帼英雄。《战蒲关》表现蒲关守将王霸之妾徐艳贞,在城内粮草断尽、至人相食的绝境时,为守城军士充饥果腹,以矢志坚守待援,便毫不畏惧,夺剑自杀,以身犒军。徐艳贞为救城难大义捐躯的刚烈、勇猛,从另一个方面塑造了一个红颜弱女子的英雄气概。清代花部这批红粉女杰的出现,不仅在中国戏剧史上是一个创造,即便在世界戏剧史上也是罕见的。

清代地方戏塑造的新型女性形象,也在爱情婚姻问题上,表现出强烈、鲜明的个性特征。为追求和实现个人的幸福愿望,她们敢于无视礼教闺训妇德的束缚,充分彰显出个人愿望和自我意志,因此在表现方式上,也大胆、热烈、坦荡、真诚。如《辕门斩子》中穆柯寨的寨主穆桂英择婿,是在战场



呼延三赞
(绍剧,六龄童饰)



张飞
(山西北路梆子,董福饰)



杨七郎
(山西北路梆子,董福饰)

图 455 清代花部剧目人物脸谱
采自《中国戏曲志·江苏卷》



河北梆子《秦英征西》中程咬金



河北梆子《黄逼宫》中杨广

图 456 清代花部剧目人物脸谱
采自《中国戏曲志·河北卷》



图 457 清代桃花坞木版年画
《除三害》

上打败杨宗保后，因倾慕宗保的才貌而主动、坦诚地要求与其结为夫妻的。《马上缘》中的樊梨花，则敢于违背父命、撕毁婚约，婚姻问题自己主宰。她选择薛丁山为夫，甚至是用女丈夫的气概威胁而成的。《双锁山》中的刘金定就更加大胆，公然在山下张贴比武招夫的征婚告示。这种自由意志的表达，强健有力，正是来自民间生长的自由精神。另外还有一类表现寡妇再婚的剧目，如《马寡妇开店》，即描写丧夫后的少妇马寡妇为改变自己孤苦无援、感情无寄的寂寞生活，大胆追求自己爱慕的意中人。另如《虹霓关》中的东方氏(图 459、460)，其夫阵前为王伯当射杀，东方氏率兵出关，本欲为夫报仇，不想才与伯当对阵，竟一见钟情，遂在擒获伯当之后，甘愿献关成婚。在她们身上，没有寡妇守节殉夫之说，有的是个人的愿望、自由的意志和对未来人生的美好憧憬。然而，寡妇自由择夫，所遇阻力更大。她们往往要为自己的自由意志、美好的个人愿望付出高昂、惨烈的代价——人格的尊严乃至生命。这种力量往往来自她们所追求、所钟爱的男性。东方氏就死于花烛夜的婚床上，杀死她的便是她倾情去爱的王伯当。而其被杀的理由则是背夫不义——可见传统观念的力量是何等巨大！

清代地方戏中的清官戏，还塑造了以包公、寇准为代表的清正、廉洁的清官形象。元杂剧中，包公的清官形象已被表现得鲜明突出了；到本时期，他的形象更在舞台上大放光彩。如《打銮驾》、《铡判官》、《铡国舅》、《铡美案》等戏，塑造了包公不畏强权、刚正不阿、为民请命的正直的官员形象；同时，还通过一批如《奇冤报》、《血手记》、《神虎报》、《八件衣》、《杀马房》等公案戏，表现包公作为一名直官的清明和正义。也是由公案戏的这部分剧目，使包公这个形象有了更多的理想成分和神秘色彩，而这正来自于人们对清明政治的向往。包公这一形象也因此在传统戏剧舞台上被定型，成为官场上正义的化身和象征。

清代地方戏剧目中，揭露官场腐败、吏治黑暗、官员贪弊的戏也不在少数。如《审头刺汤》中的严世蕃，为夺得莫怀古家传“一捧雪”，竟至诬之以罪斩首。《四进士》中四个同科进士出任地方官后，很快就有三个背弃誓言，贪赃枉法、徇私舞弊，成为腐败官场中的一员。私情和人性中的贪婪在封建官场中的横行肆虐，被表现得颇为充分。

清代地方戏中，还有一批以诙谐、讽刺、幽默见长的生活情景戏。如《借妻》、《买胭脂》、《别妻》、《双凤钗》、《浪子踢球》、《花子拾金》、《借靴》等等，都



图 458 河北梆子《反徐州》中完颜龙脸谱 采自《中国戏曲志·江苏卷》



图 459 梅兰芳等演出的《虹霓关》



图 460 尚小云饰演《虹霓关》中的东方氏

极具生活情趣,娱乐性也很强。这些短剧是清代花部中重要的组成部分。

此外,清代地方戏中的“鬼戏”,也必须提及。如《打金砖》中的马武、《红梅阁》中的李慧娘,还有许多公案戏中的人物,都以冤魂厉鬼的形象出现在舞台上。鬼戏固然不始于清代地方戏,但清代地方戏中鬼戏的鬼魂是以浓厚的民间气息、彻底复仇的斗士品格表现出来的,并且充满了悲剧气氛。因而冤魂厉鬼即雪恨者的面貌,能给人留下异常深刻、鲜明的难忘印象(图461)。

清代地方戏的艺术成就,还突出地表现在创建了以板式变化体为主导的音乐体制和由此带来的新的剧本文学形式。

首先,它的唱词写作打破了传奇曲牌联缀体的形式,采用了民间说唱艺术的唱词形式,即总体用上下句工整、对称的七字句或十字句格式组织唱词,以适应唱腔音乐所创造的板式

图 461 清代花部戏剧目砖雕采自《山西戏曲志》



变化体制。

其次，剧本的语言——从唱词编写到人物对白，一律使用口语或接近口语的语言方式，基本改造了传奇文言或半文言的写作方式。花部语言的通俗化，并非没有章法可循。如唱词在用韵上，虽然不是字字讲究平仄，但上下句韵脚仍要讲究一定的韵律规则；唱词的语言设计不仅要求生动、形象、准确，充满生活气息，而且形式上还讲究“珍珠句”、“倒卷帘”、“十字锦”等方法的运用，以创造戏剧情绪、强化人物塑造的生动性。可以说，花部的唱词就是通俗的诗。

再次，戏剧文本的结构形式由传奇的分出，一变而为分场的结构形式。分场的结构形式是摆脱了曲牌联套体结构的结果。由此形成了以戏剧情节的发展进程、戏剧场面的轻重质量、场子的大小等等来组织结构。这一变化，使地方戏的型制不再像传奇那样拖沓繁冗、结构松散，而以结构谨严、适宜观众在一定时间内接受的长度，来完成一部戏剧的创作。许多小戏在本时期内的出现，便是这种结构的灵活使用。

下面，即以清代道光年间的山西梆子《蝴蝶杯》为例，从文本上分析清代地方戏的思想艺术情况。

《蝴蝶杯》写明朝湖北江夏县令田

插图本中国戏剧史

云山之子田玉川游龟山，路遇武昌总兵卢林之子卢世宽倚势欺压渔夫胡彦并致其死命，因气愤不过，乃毆世宽致死。为躲避官兵捕杀，胡彦女凤莲救下玉川，二人难中相知，订下终身，玉川将家传之宝蝴蝶杯作为信物相赠。凤莲决定携杯去江夏县衙为父鸣冤。卢林捕不到玉川，便邀布按三司于江夏五堂会审，企图罪及云山。恰在此时凤莲闯堂，被布政司史董温收为义女。卢林计划不果，后奉旨南征，战场上险些丧命，为隐去真名的田玉川所救。卢林感其救命之恩，以女凤英相许。花烛之夜，玉川向凤英说明真情，凤英宽容相待，并允其探亲。卢林复又会审杀子案，云山绑子出堂，卢林面对的救命爱婿竟是杀子仇家，左右为难。时董温接凤莲至田家成婚，卢林无可奈何，田玉川终于喜纳二凤，全剧团圆结局。

《蝴蝶杯》的思想性，是以人生在世善恶相报的因果法则来揭示轮回不爽的生存命运。这是一个深沉的、严酷冷峻的主题。剧中的田玉川敢于主持正义，除暴安良；他接纳失怙孤女，助其告状；他为国出力，征战疆场，救护主帅；他重诺践约，善待新娶。他的善行因此得到了善报。卢林则不然，他的不善和恶行招到了恶报，最终失子贴女。可见，剧作所体现的善恶相报的因果律，没有

停留在道德层面的说教上,而是具体阐释了人的存在及行为的应然法则。

《蝴蝶杯》的题旨是通过错综细密的情节网络“织”出来的。戏剧冲突的主体是田、胡、卢三家,形成的是三角形的恩仇情节:田玉川为胡彦抱不平,于胡家有恩;重伤卢世宽致死,遂结仇于卢家;凤莲藏匿玉川而免遭捕杀,并设法让玉川远逃,自己赴江夏报信,于田家有恩;田云山收留难中的凤莲,则于胡家有恩;卢林设堂逼云山代子抵罪,于田家仇上加仇;而卢林战场遇险偏又为玉川所救,却不想受了仇家之恩;卢林为报玉川救命之恩,以爱女相许,因之对凤莲构成了夺夫之恨等等。这张恩仇网,也展示了剧作在人物关系设置上的复杂、真实和高超。剧中丰富缜密的情节和人物关系的多重性质所表达的思想意蕴,绝不是那种简单化的图解某种观念的剧作所能同日而语的。

剧作思想意蕴的深厚和情节的生动,多得力于对人物形象的成功塑造。剧中的田玉川虽然是作为善的理想人物(臻于完美的德行)塑造的,但并不流于概念化。如他为善触法,埋名建功等,都富有戏剧性。而这些行为又与他的品质相表里。田云山是与卢林相对的两个形象。作为父辈,云山教子有方,是养而教,爱而严;卢林则教子无方,养而不教,爱

插图本中国戏剧史

而至溺,甚至任其放纵恣行。作为一级官员,云山虽位卑职低,却精明干练,深于谋划,熟谙律典,在斗争中讲究艺术性;卢林官高势大,不过一介武夫而已,既不晓明律,又骄横颀颀,胸无寸谋,在斗争中只能是一个失败者。剧中还塑造了两位个性鲜明的女性形象。出身于渔家的胡凤莲,敢恨敢爱,性格坚强。胡彦被打死后,她决心“纵一死我也要为父伸冤”。结识田玉川后,又为他的品德所感动,慨然与之定亲,并助其远逃。为帮公爹解祸,为玉川辩冤,替父亲雪仇,她抛头露面,闯帅府申明真情,真可谓有胆有识。出身豪门的小姐卢凤英,却一团和气,性情敦厚温顺。她没有什么主见,包括对个人的婚姻大事,皆听长者安排,堪称传统礼教下三从四德的典型形象。

《蝴蝶杯》曾是一部无班不演、传播得相当广泛的剧目,其重要原因之一,便是它清浅易懂的通俗性。这主要体现在它有一个有头有尾、眉目清晰、引人入胜的故事。这是其一;其二,语言使用明白如话,全剧的念白和唱词都做到了雅俗共赏,入耳即明。

清代地方戏也存在着许多明显的不足,如语言芜杂、不准确(如“翻身上了马走战”、“将身来在大街前”等);流于道德说教而美学品位不高的剧目也不在少数。

京剧的形成



图 462 京剧
谭鑫培之《定军山》(《中国京剧》)

插图本中国戏剧史

392

京剧是十八世纪清代地方戏高度发达的产物,也是在地方戏大发展、大分流和大融合的洪流巨浪中兼备众长、高度综合的必然结果。不仅如此,京剧是有清一代文学艺术的真正代表,具体地说,它是清代地方戏作为时代审美情绪表征的最高体现。

第 1 节

京剧的奠基

京剧亦称“皮簧戏”,是在诸腔杂陈、花雅角逐的北京,以徽调和汉调为基础,又吸收昆腔、京腔、梆子腔等诸剧种的营养和影响,并不断加强京都地方风采而形成的一个剧种。

京剧的奠基工作,是由徽班的进京来完成的。

徽班于乾隆五十五年(1790)秋为祝乾隆寿诞应征入京。当时,应征的是

高朗亭所驻的三庆徽班。继三庆班之后,又有许多徽班陆续进京作场,至嘉庆、道光年间,徽班已成为花部中的一支劲旅,其中尤以三庆、四喜、春台、和春等四大班名噪京师(图463、464)。《梦华琐簿》中描述过道光年间徽剧的观演情景:“人海杂沓,诸伶登场各奏尔能,钲鼓喧阗,叫好之声往往如万鸦竞噪矣。”徽班的兴盛,于此可见一斑(图465)。

徽班称盛,最显著的特点是诸腔并唱,文武昆乱兼演,这比清一色的昆曲、梆子班社的演法,显然更要叫座。如三庆班,便是以安庆花部合京、秦两腔的戏班。高朗亭不仅有“二簧之耆宿”之誉,也是“善南北曲,兼工小调”的通家。徽调作为花部的代表,的确是花杂得到位。

在徽班火爆的嘉、道年间,它诸腔



徽剧《斩包勉》中包拯



徽剧《单刀会》中关羽



徽剧《探母》中李逵

图463 徽剧脸谱 采自《中国戏曲志·安徽卷》



图464 安徽淮北彩绘木雕徽剧《长坂坡》



图 465 安徽徽州彩绘砖雕徽剧《挑袍》



老张飞



秦始皇



司马师

图 466 汉调脸谱 采自《中国戏曲志·陕西卷》

杂呈的景象，开始逐渐突出以二簧为主导、兼及其他声腔的演唱格局。于是，二簧腔在北京流行起来。

当徽班的二簧腔唱在得意之际，出现了唱湖北汉调的伶人进京搭徽班演戏的现象。由是，发生徽、汉合流，促成皮簧结合这一重要历史现象。见于记载最早的汉调名伶有米应先、余三胜、王洪贵、李六、龙德云、童德善等（图 466）。米应先（1780—1832），字石泉，又名喜子。湖北崇阳人。自幼学戏，工老生。以关羽戏擅胜当时。他是春台班的台柱子，清李登齐《常谈丛录》说他“每登场，声曲臻妙，而神情逼真”。春台班“二十年来，要皆以米伶得名”。另如王洪贵，和春班的首席老生，擅演《让成都》的刘璋、《击鼓骂曹》的祢衡。这两出戏都是以西皮腔演唱的。李六是春台班的老生，以擅演《醉写吓蛮书》的李白著名，这也是一出唱西皮腔的戏（图 467、468）。

清道光时人粟海庵在《燕台鸿爪录》中说：“京师尚楚调，乐工如王洪贵、李六，以善为新声称于时。”这里的“新声”即指楚调。楚调也就是汉调，亦即用湖广音（楚音）演唱的皮簧腔。所谓“楚调新声”，是指二簧腔与西皮调结合后的新腔。汉调伶人在京

搭班演唱的声腔，即属西皮、二簧腔。由此可知，汉调伶人把楚调带进北京且搭徽班演戏，这种自觉或不自觉的渗透和影响，势必促成二簧、西皮即徽、汉的合流，从而把徽班导向以演皮簧戏为主的发展道路。事实正是如此，京剧即是在这样一个发展道路上确立自己的。这个过程的完成，是与被誉为“老生三杰”的京剧第一代代表人物余三胜、张二奎、程长庚的艺术贡献分不开的。

第2节

京剧的诞生及“老生三杰”

嘉道年间，徽班因汉调伶人的加入而引发了徽、汉的合流。徽、汉之合流必然要凝结为一种新的声腔形态，这也是徽、汉合流的必然要求。京剧便是其合流的结果。然而，要实现这一步



图 467 汉调须生余洪元演出的《南天门》(1932年北京《国剧画报》)



图 468 汉调须生余洪元演出的《南天门》(1932年北京《国剧画报》)

还有一个过程，至少要把这个过程的时间限度拉到道光末年，即十九世纪的中叶。这期间完成了由徽、汉合流到最后京剧定型的三个演变。

这三个变化是：一、由以往旦角领衔的演剧阵容，改变为由生行为主导的演出格局。二、由诸腔杂陈的舞台景观，转为由西皮、二簧统领的局面。三、演唱和念白的语言基本完成地方化即北京化的转变。徽、汉合流时期实现的以上三个演变，尤其是后两个方面的演变，使京剧作为一个新的声腔剧种得以脱胎成型。促成和推动这个演变过程的，是余三胜、张二奎和程长庚。

余三胜（1802—1866），本名开龙，字启云，湖北罗田人（图469）。出身汉班，以唱西皮调著称。道光时期进京加入春台班。他是一位创造力强、舞台经验丰富的艺人。他的贡献，是将徽调、汉调熔于一炉，铸造了新的声腔。在语音方面，余三胜的重要工作，是把湖广音和北京语音加以融合变化，使之接近北京人的欣赏习惯，这便促进了京剧语言风格的形成。他的努力是成功的；但他的汉调方言并未脱尽，所以京城人既称他“余派”，也称他为“汉派”。

张二奎（1814—1864），原名士元，号

图 469 余三胜（京剧《黄鹤楼》刘备，清代泥塑像）



子英,北京人,原籍河北衡水。曾是道光年间工部都水司经承,后加入和春班成为职业艺人。他嗓子好,唱工平稳朴实,“行腔不喜曲折,而字字坚实,颠扑不破”(《清代声色志》),气势雄伟。他是北京人,其唱念自然是用北京语音,所以,有人说他的演唱“乃纯京腔大戏,字正腔圆”,自成一格。陈彦衡《旧剧丛谈》说他:“采取二派(徽、汉)而搀以北字,故名‘奎派’。”封他为“奎派”,亦称“京派”。倦游逸叟在《梨园旧话》中介绍他“最擅长袍带戏,其《打金枝·金乌东升》一段,俨有‘九天阊阖开宫殿,万国衣冠拜冕旒’气概。盖其仪表既英伟,而喉音嘹亮,又复高唱入云,演剧者神动天随,观剧者心倾意满。”张剧“西皮调为多,板眼极迟缓,宗之者目为‘奎派’,迄今五六十年,奎派犹相沿不绝”。

程长庚(1811—1879),名椿,字玉珊,后因其寓号“四箴堂”,故演剧时常用“四箴堂程”代名。安徽潜山人(图470)。他成名在咸丰、同治时期。据说程初登舞台,一唱即“黑”^①;于是,潜心发奋三年,终于在一次堂会中以《文昭关》(图471)一剧引起轰动,声名从此大震。近人张次溪在《燕都名伶传》中记述此次堂会,说他的表演“及聆其

① 黑,戏曲界的行话,即失败之意。



图 470 程长庚画像



图 471 清升平署《文昭关》中伍子胥的化妆及服饰



图 472 清升平署黄忠脸谱及服饰



图 473 清升平署秦琼脸谱及服饰

音，翕辟阴阳，牢笼众有，作派精到，若天风海涛，金钟大镛，莫能拟其所至，一座大惊，长庚名自是起”。清代陈澧然有《异伶传》，描述程长庚表演的伍子胥是“冠剑雄豪，音节慷慨，奇侠之气，千载若神”。后来他成为三庆班的台柱和掌门人。

程长庚的艺术成就，是融徽调、汉调、昆曲之所长，超凡拔俗而卓然成家。其音调蕴藉沉雄，高亢新异，气势磅礴。近人张肖伦在《燕尘菊影录》中说他是“熔‘昆’、‘弋’声于‘皮簧’中，匠心独运，遂成大观”。程籍安徽，故腔调中多带徽音，遂为徽派老生的代表。以他的艺术创造成就而言，他被时人视为“徽班领袖，京剧鼻祖”，后继者谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬等一代名宿，均蒙其教诲。程长庚艺德崇高，修身掌门治戏，堪称梨园界的典范，《异伶传》说他“出入宫廷数十年，风采动天下，未尝乞恩泽”，对其评价甚高。

余三胜、张二奎、程长庚以演老生名世，他们的艺术创造成就主要体现在以老生为主的剧目上。如余三胜擅演《定军山》的黄忠（图 472），《捉放曹》的陈宫，《当铜卖马》的秦琼（图 473），《碰碑》的杨令公，《四郎探母》的杨四郎等。张二奎擅演王帽老生戏，如《金水

桥》的李世民,《打金枝》的唐王,《回龙阁》的薛平贵等。这些人物气宇轩昂,很有风度。程长庚擅演《文昭关》的伍员,《法门寺》的赵廉,《让成都》的刘璋,《借箭》的鲁肃,《战长沙》的关羽等,都是使命感极强的正直人物。他们作为京剧创造时期的代表人物,被观众称为“老生三杰”,或者又因他们在艺术建树上成鼎足之势,故又称“三鼎甲”。

与余、张、程三杰同时,还有一大批著名的艺人为京剧的创造作出了历史贡献。其中如徐小香,以小生的创造成就最高。并擅演雉尾生,特别是塑造周瑜形象,有“活公瑾”之称(图 474)。胡喜禄以旦行表演成就最为突出,对京剧青衣一行的表演有很大影响。《五花洞》剧中的“十三咳”唱腔,就是由他创制的。净行如庆春圃,嗓宽字坚,声震屋瓦,常与余三胜、程长庚配戏,声望很高。丑行黄三雄出身高腔班,善用京白打诨。名丑杨鸣玉苏州昆曲科班出身,文武兼备。他演《十五贯》中的娄阿鼠,入木三分,演技高超。还有老生卢胜奎、王九龄,小生龙德云,丑行刘赶三(图 475),老旦谭志道、郝兰田等,各行出类拔萃者不胜枚举,犹如群星灿烂。他们在徽、汉合流,融汇诸腔杂调而创造京剧这一历史过程中,都作出了不可磨灭的贡献。



图 474 徐小香饰《群英会》之周瑜画像。清人沈容圃绘(摹本)



图 475 京剧《探亲》中的刘赶三(右)和刘宝琴(左)



图 476 京剧《阳平关》，谭鑫培饰黄忠，杨小楼饰赵云（《中国京剧图录》）

京剧的兴盛及“新三鼎甲”

京剧在道光后期经过“老生三杰”为代表的一大批驰骋于北京戏剧舞台的表演艺术家们的共同努力而大获成功，后经咸丰、同治两朝的进一步锤炼、锻造，到光绪年间已进入成熟阶段。代表这个阶段艺术水准的，是被誉为“老生新三杰”或称“新三鼎甲”的孙菊仙、汪桂芬和谭鑫培。他们继承了余三胜、张二奎、程长庚等人的艺术成就，并大力发挥、创造，从而加快了京剧走向成熟的步伐。

孙菊仙(1841—1931)，名濂，又名学年，号宝臣，天津人。武秀才出身，曾供职于清军。光绪二年(1876)弃官下海，投程长庚门下学戏，世称“孙派”。张次溪《燕都名伶传》说：“咸同之际，有程长庚、张二奎者，以戏曲之学，号



图 477 京剧《南天门》，谭鑫培饰曹福，王瑶卿饰曹玉莲（《中国京剧图录》）

召天下。谭鑫培、汪桂芬之徒，更廓而大之。孙菊仙崛起其间，上承程、张之学，为梨园宗匠。菊仙实大声宏，每歌一曲，悲壮淋漓，又笃守程、张遗绪而勿失，所以独异于流俗。”近人陈彦衡在《旧剧丛谭》中 also 说他“天赋歌喉，不必循规蹈矩而高下长短从心所欲，自成一家”。他的表演自然大方，不拘成法。光绪十二年入选宫廷升平署，代表剧目有《桑园寄子》、《捉放曹》、《骂杨广》、《四进士》、《逍遥津》、《鱼藏剑》等袍带戏。

汪桂芬(1860—1906)，名谦，字艳秋，号美仙。原籍湖北汉川，生于北京梨园世家。九岁学戏，后因倒嗓而拜樊景泰为师学琴，并随师为程长庚操琴三年。张次溪在《燕都名伶传》中说：“未几，桂芬喉哑，改习胡琴，程长庚招为司琴，颇倚重之。凡长庚唱工、身段、台步、做派，桂芬默然心通。”程去世后，汪桂芬嗓音恢复，亦以《文昭关》一剧一炮走红，遂有“长庚再世”之誉。汪桂芬的艺术虽宗法程长庚，却自成一派，曰“汪派”。他的唱腔险峭奇峻，慷慨激越，同时又充满沉郁雄劲之气。光绪二十八年因孝钦皇后诞辰，传入升平署任内廷供奉。《燕都名伶传》、《异伶传》中说汪秉性耿直、高洁，不曲迎阿世，亦不惧权势。中年信佛，常披发束金箍，服僧衣，作头陀



图 478 王鸿寿饰《扫松下书》中张大公的剧装照(《中国京剧》)



图 479 刘鸿声在《上天台》中饰演刘秀剧装照(《中国京剧》)



图 480 1892 年俞菊笙(右)与余玉琴合演的《青石山》(1932 年北京《国剧画报》)



图 481 韦久峰(右)、金秀山(中)、德珺如(左)合演的《忠孝全》(1932年北京《国剧画报》)



图 482 何桂山的《判官》(1932年北京《国剧画报》)



图 483 钱金福演出《庆阳图》(1932年北京《国剧画报》)

状,“有时美衣冠如富人,有时破衣冠入娼寮”,“默居斗室,诵经习静”。他的代表剧目是《文昭关》、《让成都》、《龙虎斗》、《战长沙》、《天水关》、《取帅印》等。

谭鑫培(1847—1917),本名金福,湖北江夏(今武昌)人。他的父亲是著名京剧老旦谭叫天,因而人称“小叫天”。谭鑫培是京剧步入成熟期“集众家之特长,成一人之绝艺”(陈彦衡《旧剧丛谈》)的一代大师。早年随父进京,入金奎科班,习昆乱武生和老生。出科后因变声期而改演武戏,曾在京东一带农村的“草台”演出。十六岁时随父搭三庆班,先后拜程长庚和余三胜为师。光绪十六年入选内廷供奉。光绪三十三年汪桂芬病故后,谭驰誉京剧剧坛二十年之久,有“伶界大王”之誉。在北京即有所谓“满城争说叫天儿”的盛况,在剧界则有“无腔不学谭”的影响力。清倦游逸叟《梨园旧话》称,后世“宗之者如水归壑,骘骘乎无不奉为泰斗”(图 476)。

谭鑫培给自己带来巨大声誉的,是以独创的老生唱腔——谭腔名世。他继承余派的演唱艺术,吸收程长庚、张二奎、王九龄、卢胜奎等名家的老生演唱精华,还借鉴老旦、青衣、花脸等行当音调,掺和进梆子、昆曲甚至是大鼓的旋律色彩,形成了自己独特的老生唱腔风格。他的演唱特点是曲折婉

转,纤巧俏丽,刚柔相济,变化多端,韵味隽永。这对当时舞台上老生古朴单调、直腔大嗓的唱法,确是一个冲击和变化,因此他的演唱被称为“谭派”。

谭鑫培是一位文武昆乱兼能的全才,戏路十分宽广。在当时老生往往专攻本行当的情况下,他勇于创造革新,把老生行的“安工”(唱功戏)、“衰派”(做功戏)、“靠把”(武功戏)三行表演艺术有机地结合起来,使老生的表演艺术得到了极大的丰富(图 477)。

因此,老生表演这一行到了他这里,获得了新发展,进入了一个新的阶段。

京剧语音在“老三鼎甲”时期,即已形成自己的特色,但是它的规范化程度还不够高。如余长胜汉派的楚音,程长庚徽派的徽音等,还作为特色有着相当的保留。谭鑫培则把这种特色减弱或削掉,吸收湖广音糅进中州韵和北京语音,确立湖广音中州韵的声韵体系,从而使京剧老生行语音得到规范,并由此作为一种基本形态稳定了下来。

谭派的剧目有百余出,大多是谭鑫培对舞台艺术倾力创造革新的成果,不同于一般意义上的剧目。如《定军山》、《战太平》、《南天门》、《失街亭》、《斩马谲》、《李陵碑》、《乌盆记》、《洪洋洞》、《乌龙院》等,都是他为使之



图 484 王楞仙《拾画》剧装照
(《中国京剧》)



图 485 京剧朱素云(右)与王凤卿(左)演出的《群英会》
(1932年北京《国剧画报》)



图 486 《钓金龟》, 龚云甫饰康氏, 慈瑞泉饰张义(《中国京剧》)



图 487 朱文英饰《青龙棍》之杨排风剧照(左)(张洪林饰青龙)(《中国京剧》)



图 488 杨小楼(右)、余玉琴(左)饰演的《青石山》(1932年北京《国剧画报》)



图 489 名画家沈蓉圃所绘梅巧玲(中)、时小福(左)、陈楚卿(右)之《霓虹关》(1932年北京《国剧画报》)

适合于自己的唱、念、做、打等表演手段的充分发挥，对原演出本从文辞到结构等方面作了一定程度的调整、加工和改造，而成为具有京剧经典意义的剧目。

本时期的京剧，各行当均有一批成就卓著的代表人物。在老生行中，除谭、汪、孙“三鼎甲”之外，还有杨月楼、王鸿寿(图 478)、刘鸿声(图 479)、汪笑侬、潘月樵等；武生俞菊笙(图 480)、黄月山、杨隆寿等；净行金秀山(图 481)、何桂山(图 482)、钱金福(图 483)等；小生在徐小香之后，又有王楞仙(图 484)、朱素云(图 485)、德珥如等；旦行有老旦龚云甫(图 486)、罗福山、熊连喜等，武旦有朱文英(图 487)、余玉琴(图 488)。青衣兼花旦则有胡喜禄、梅巧玲、时小福(图 489)、余紫云、陈德霖(图 490)、侯俊山、田际云(图 491)、王瑶卿等，丑行有罗百岁、王长林(图 492)等。光绪年间，画师沈容圃把同治、光绪年间最负盛名的十三位艺人，按照他们在擅演剧目中的扮相，绘成戏装写真图，这便是著名的《同光十三绝》彩色剧装像。他们是：程长庚(饰《群英会》鲁肃，老生)、张胜奎(饰《一捧雪》莫成，老生)、卢胜奎(饰《战北原》或《空城计》诸葛亮，老生)、徐小香(饰《群英会》周瑜，小生)、梅巧玲

(饰《雁门关》萧太后,旦)、谭鑫培(饰《恶虎村》黄天霸,武生)、时小福(饰《桑园会》罗敷,青衣)、余紫云(饰《彩楼配》王宝钏,旦)、朱莲芬(饰《玉簪记》陈妙常,旦)、郝兰田(饰《行路训子》康氏,老旦)、刘赶三(饰《探亲家》乡下妈妈,丑)、杨鸣玉(饰昆剧《思志诚》明天亮,丑)、杨月楼(饰《四郎探母》杨延辉,须生)。“同光十三绝”是京剧成熟时期的杰出代表。

第4节

京剧的影响和流布

京剧在本时期独领北京剧坛风骚的局面和声势,获得了以市民为主体的各个阶层人士的支持。京剧这种形式,不仅在公卿贵族、王侯将相中受到欢迎,它的艺术魅力也终于引起了清朝最高统治者及其家眷们的极大兴趣。



图 490 陈德霖(中)、王楞仙(左)、钱金福(右)合演《雁门关》(1932年北京《国剧画报》)



图 491 田际云演出的《琴挑》(1932年北京《国剧画报》)



图 492 王长林在《连环套》中饰朱光祖剧装照(《中国京剧》)



图 493 清升平署腰牌

据今人丁汝芹《清代内廷演戏史话》记载：咸丰十年（1860）二月十三日，有“杨如意传旨，去年九月间奏要外边学生、教习人名，上留。今再写一份拿上去”。经过几个月准备，咸丰帝要升平署再送一份讨要“外边学生”^①名单。不久，京城三庆、四喜、双奎、春台、怡德堂等著名戏班的伶人相继被选入署当差（图 493）。如三月二十一日一次就选定二十名。几天后，又有四喜班的老生黄春全、老旦杨瑞祥、净侯福堂，三庆班武旦乌松寿、小旦陈连生、陶贵喜、郝玉福、杜步云等人选入内廷。三月三十日咸丰帝急于看到新选进的艺人演戏，“金环传旨，要外边学生承应杂戏七出。戏本如有，全拿上去”。该书介绍道，外班进宫演戏和召入外班艺人进宫，使得宫廷戏剧演出中乱弹戏的比重显著增加。如《四郎探母》、《二进宫》、《玉堂春》、《辕门斩子》、《洪洋洞》、《三岔口》、《时迁偷鸡》、《群英会》等乱弹戏后来居上，占据了宫廷演出的主导地位。

英法联军侵入北京，咸丰携带后妃宫眷逃到热河，稍一安顿下来，便下旨“着升平署三拨至热河”，急不可待地要看演戏，而且兴趣全在二簧戏

^① 外边学生，即民间戏曲艺人。

上。在他临死的前两天，还扶病观看《琴挑》、《借饷》、《查关》、《白水滩》等戏。慈禧对京剧的浓厚兴趣，显然与咸丰皇帝对京剧的爱好不无关系。而京剧的影响力量，也使咸丰前持续了三十余年的宫廷只用太监唱戏那种相对简朴的局面再也无法维持下去了。然而，这种兴盛的情景很短暂。因为咸丰、同治两帝去世后，在服丧期间的数年禁戏，两宫垂帘时期有节制的观戏娱乐等，使宫廷演戏并不热闹，尽管其间皮簧艺人不断承应演戏，但规模都不是很大。

光绪七年，慈安太后暴病去世，慈禧独揽朝政，内廷演戏活动继乾隆朝之后，伴随着皮簧戏黄金时代的到来，再次掀起高潮。

这时期，京城上演什么好的新戏，宫廷很快就能看到；哪一位伶人出色、最受欢迎，便会立即被传进宫里。光绪中后期，北京城里几乎所有著名的京剧艺人都曾被征入宫中献艺，其中如：光绪九年（1883）应征入宫的有净行袁大奎，旦行张云亭，生行张长保、陈寿峰，武行杨隆寿，丑行姚阿奔等。光绪十二年，应征入宫者有生行孙菊仙、旦行时小福、武旦杨永元、小旦张桂香等。光绪十四年，武生杨月楼、文武全才的小生王桂花（即王楞仙），也应征



图 494 陈德霖、王楞仙之《琴挑》（《中国京剧史图》）

图 495 罗寿山（右）、余玉琴（左）演出《青石山》（1932年北京《国剧画报》）





图 496 杨小楼饰《长坂坡》中的赵云(《中国京剧史图》)



图 497 杨小楼饰《金钱豹》中豹子精(《北京戏曲志》)

进宫。光绪十六年,老生谭鑫培、旦角陈德霖(图 494),老旦孙秀华、丑角罗寿山(图 495)等相继入宫。光绪二十六年,则有武旦朱四十、刀马旦李子山、老生兼花脸李七入宫。光绪二十八年,老生汪桂芬,老旦周长顺,丑角钱长永,净角高得禄、郎得山,花旦杨得福等应征入宫。光绪三十年,有裘盛戎之父裘桂仙(净),以及金秀山、钱金福等名净,文武老生瑞得保,老生孙培亭,老旦龚云甫,丑行王子实、周如奎,旦行王瑶卿等应选入宫。光绪三十二年,武生杨小楼选拔入宫。杨小楼以演长靠武生戏和猴戏闻名(图 496),被后世尊奉为京剧武生宗师。慈禧对他的表演甚为嘉许。杨经常一天演出两场,都是重头武戏。剧目有《长坂坡》、《战冀州》、《水帘洞》、《阳平关》、《界牌关》、《恶虎村》、《金钱豹》(图 497)、《英雄会》(图 498)等。

清内廷演戏,一般是由升平署太监与太后本宫太监(称“内学”)和民间艺人(称“外学”)三个部分组成。但无论是“内学”、“外学”的人员演出,要求都极严,都是被规范化了的。对演出的严格要求,往往都来自于最高统治者的旨意。如光绪五年演戏开禁后,太监们的胡乱演戏受到训斥:“奉旨,着何庆喜口传,着总管排差管束。《迓福迎

祥》判脸实是粗糙。《万花献瑞》马德安不等尾声完下场,懈怠。狄盛宝上场应穿造靴,不应穿薄底靴。安进禄上场不准横眉立目,卖野眼。王进福不准瞪场面人。……如若不成式样,佛爷亲责不恕。为此特传。”^①其要求之严,于此可见一斑。

对外学(亦称“民籍”)的演出要求同样是严格的。民间艺人的演出,从剧本编排到舞台表演,活泼、生动,随意性很强,也很情绪化。因此,应征的艺人便受到严格的规范。如光绪二十二年十二月初十日,有“旨著总管马得安、内学首领,凡所传戏本俱著外学该角攒本,不要外班来的,以前所递戏本一概废弃,著外学从(重)新另串。”对民间演出本的废弃和对原本进行清核,无疑是一个重新改编、攒本子的过程。这种重新改编,清除了剧本中芜杂、冗长、松散、不合理的情节结构,修正了不通顺的文字词语。这样,剧本质量有可能得到提高,艺人的表演也有所遵循,不像在民间那样可以即兴表演了。王瑶卿进宫演戏时,就曾把宫廷的剧本带出来,拿到民间舞台上演出。

① 转引自丁汝芹《清代内廷演戏史话·光绪朝》,紫禁城出版社1999年版。



图 498 杨小楼在《英雄会》中饰演黄三太剧照(《北京戏曲志》)



图 499 纯一斋戏台



图 500 德和园戏台 坐落在颐和园，台分三层，福台、禄台、寿台，慈禧太后观剧时，坐于戏台对面颐乐殿



图 501 清音阁戏台 位于承德避暑山庄，规模与畅音阁大致相同，已毁于火。此图为 20 世纪 40 年代所摄（《北京戏曲志》）

宫廷演戏活动不是封闭的，而是与宫墙外的戏剧世界联接在一起的。正因为如此，由于皇室至高无上的特殊地位，征选入宫的艺人无不是剧界高手，这便决定了宫廷戏剧演出代表着戏剧艺术的最高水平。另一方面，宫廷的戏剧活动对影响和推动民间戏剧的发展具有相当大的作用。特别是民间艺人出入宫廷演戏这条渠道的开通，对提高艺人的知名度、进而通过他们的知名度来强化艺事活动，推动剧业的发展，其作用都是巨大的。可以说，清代京剧的繁荣、发达是和宫廷皇室对京剧的热情欢迎分不开的（图 499、500、501）。

京剧步入成熟期之际，因其在京都的影响力之巨，各地纷纷赴京邀班演出遂成潮流，京剧因之由京师而向外地流布。京剧最早的流布地区是作为北京门户的天津。天津因是各地来京邀角的中转站，故在此“中转”的班社常要演上几天才走，天津因此成为京剧最早的流布地区。查天津近年编纂的戏曲志记载，道光二十三年（1843）便已有余三胜赴天津演出。京剧向北方的扩散十分迅速，至清末，河北、河南、山东、山西、陕西，以及辽宁、吉林、黑龙江等省区，普遍有京剧班社的演出活动，甚至连最远的已成俄属的

海参威地区,也有了京剧伶人的身影。同治六年,即1867年,京剧传至上海。

“京剧”之名本是上海人的创造,是上海人对皮簧戏的称谓。《申报》光绪二年(1876)三月初二所刊《图绘伶伦》一文,其中有“京剧最重老生”之语,是迄今最早见到的“京剧”一词。

上海是近代中国中西文化的交汇点,也是交通发达、工商业繁荣、文化多元的半殖民地城市。在京剧进入上海之前,上海的戏剧即有昆曲、徽调、梆子等腔系的戏班演出(图502)。京剧进入上海,记载于近人哀梨老人的《同光梨园纪略》一书,云上海有罗逸卿者,“乃以资在宝善街南靖远街北横街,仿京式建造戏馆,派人到天津邀京班角色,又置全金行头,馆名满庭芳,同治五年丙寅落成,次年开张,楼上楼下,看值一元。此京班到申之破天荒也;该班初到,沪人创见,举国若狂。”在满庭芳戏馆演出的班社,不过是京剧的三流水平,但沪人能趋之若狂,亦足见京剧的市场潜力了。

果然,满庭芳戏馆开业不久,即有进士出身的浙江定海人刘维忠开设丹桂茶园(图503)。刘维忠曾与三庆班的程长庚等伶人过从甚密。丹桂茶园落成后,刘亲自赴京,重金礼聘三庆、四喜等班的名角赴沪。北京名伶的到来,

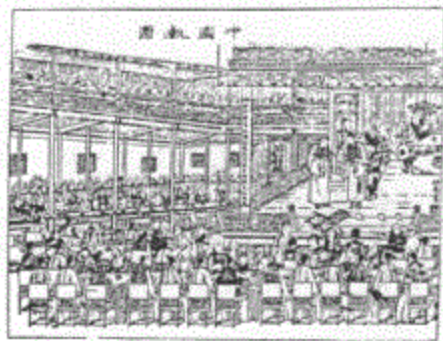


图 502 上海清代茶园图 (吴友如绘《申江胜景图说中国戏园》)



图 503 上海丹桂茶园



图 504 上海清末茶园图 (吴友如绘《申江时下胜景图说》)



图 505 民国十九年(1930)5月19日老乡亲(孙菊仙)在上海舞台演出戏单



图 506 汪桂芬演出于上海时,《图画日报》刊载他的演剧图画

其演出水平之高、技艺之精,震动上海滩,丹桂茶园由此名噪沪上,不到一年,就将满庭芳挤垮。而后则有金桂、天仙、大观等茶园纷纷仿效,京、津名角,一时云集沪上,观戏之风席卷申城。凡官府宴客、商人集会及至妓女出局,无不以去茶园听“京调”为时尚。京剧的影响还导致昆、徽、梆子艺人加盟京班,京剧在上海的势力因之更加强大。

京剧艺人的大批南下,促使上海的京剧茶园数量剧增(图 504)。当时的石路宝善街(今福建中路广东路)、大新街四马路(今湖北路福州路)地区茶园密集,在小东门外还有戏馆街。从 1867 年第一家京戏园满庭芳开业,到 1917 年贵仙茶园的关闭,在这五十年里,上海一地建有京戏园百家之多,其中以丹桂、金桂、天仙、大观四大京班戏园最为知名。

进入上海的京剧名伶,当推被誉为“新三鼎甲”的孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬。孙菊仙于同治九年(1870)来沪演出并经营茶园,以“孙处”之名闻名海上(图 505)。汪桂芬在光绪九年(1883)抵沪,演于宝善茶园。而后又演于大观、天福、丹桂诸茶园,影响甚大(图 506)。谭鑫培于光绪五年(1879)至 1915 年,六次赴申演出,享有盛誉。

在上海演出的艺人中,以杨月楼

最有影响。杨月楼(1844—1890)名久昌,安徽怀宁人。早年进京入张二奎的忠恕堂,工老生兼武生,排名玉楼。他和武生俞菊笙齐名,被誉为文武双璧。同治十一年(1872)抵沪,在金桂轩(班)演猴戏。他在《安天会》演孙悟空,出场时翻筋斗一百零八个,收步不离原地,观众无不为之倾倒。各大茶园也为能聘到杨月楼而争执不休。可以说,杨月楼在上海是最具号召力的京剧明星(图 507)。



图 507 杨月楼《大登殿》剧照
(《中国京剧》)

京剧名角之进入上海,便以高质量、高水平的演出把刚刚接触京剧的观众置于一个很高的鉴赏水平上,从而培养了上海观众高水平的赏鉴能力。京剧名角在上海的演出影响,扩大了京剧在南方的影响,同时为上海成为京剧向南方扩散的基地打下了坚实的基础(图 508)。

京剧在上海扎根之后,各地前来邀角者络绎不绝。“长江数千里,上至武汉,内及苏、杭,远去闽粤,甚至湖南之常德郡,亦有京班足迹,金以上海为根本”(哀梨老人《同光梨园纪略》序)。京剧作为全国性大剧种的地位,正是在全国性的流布中确立起来的。



图 508 上海清末茶园(《吴友如画宝·风俗志图说》)

戏剧组织和 舞台艺术建设



图 509 清故宫宁寿宫内畅音阁戏台

清代地方戏与京剧作为社会生活中的一项最普遍的、全民共享的艺术形式,因其演出的商业性质,使投身剧艺的人员和戏班组织数量超过以往任何时期;也由于商业性的演出带来的艺术竞争,不仅促进了舞台艺术的不断提高,也导致剧场建设的长久发展。

第 1 节

戏 班 组 织

清初,晚明蓄养家班的风习在士大夫、文人和富室中仍颇流行,到雍正年间,这种情况逐渐消失。这是因为朝廷为改造社会风气而“圣谕禁革”,还有一个原因就是地方戏的蓬勃发展和商业戏班雨后春笋般的兴起,也从根本上瓦解了家班的存在意义。

正是在这样的前提下,代之而起的商业戏班成为地方戏与京剧的主要

载体。商业性戏班的组建,一般分为这样几种方式:一种是由富绅组班。富绅组班或直接向社会招聘艺人,组建班子;或招募幼童,延聘教师对其进行一定时期训练,组织成班。富绅组班,一般称为外行起班,是戏班组建的主要方式;另一种是内行组班,即艺人唱红并有了相当的财力后,自己组建戏班,挑梁当班主。这种情况在明朝的万历年间即已出现,入清以后就很普遍了,如程长庚、梅巧玲、徐小香等,都是自己组班当老板的。还有一种戏班叫“江湖班”,在各地跑码头演出。这种戏班主要是由艺人们联合起来组成。他们既无社会势力,也没有什么经济基础,长年江湖奔波,流动不定。

戏班的人数一般在二十人左右。据《扬州画舫录》记载的昆曲班社人员情况看,其中基本角色十二人,即所说的“江湖十二脚色”,场面人员七人,再加戏房帮手,共计二十人上下。这是当时戏班比较有代表性的人员配置情况(图 510)。

地方戏与京剧戏班的组建,在清代几乎成为一种时尚和风气。大江南北,戏班林立,艺人密集,竟至造成一种颇为壮观的社会现象。各种不同声腔剧种的戏班,遍布城市和乡村,演出异常活跃繁忙。

北京,可视为戏班的大本营。这里麇集着全国各地不同声腔剧种的戏班。全

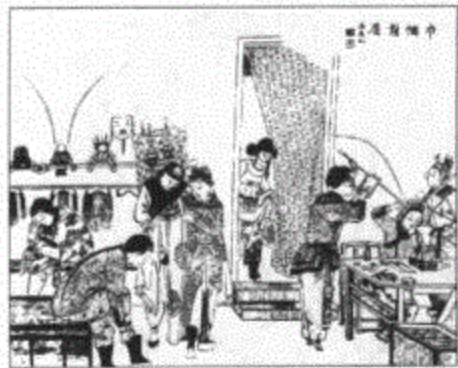


图 510 清代戏房情景,从中可以看到一个戏班人员配置的大体情况



图 511 清北京精忠庙梨园会所壁画

城每天都有数十个戏班在戏园、神庙戏台、堂会戏台上演出。据近人张次溪编纂的《清代燕都梨园史料》记载,乾隆三十二年(1767)北京精忠庙(图 511)所立《重修喜神祖师庙碑志》记录的捐资戏班就有三十五个之多。《柁机闲评》一书说,清初仅北京椿树胡同里就聚集了“五十班苏浙腔”,而且这还仅是外来班的一部分。清人焦循《剧说》说,在江南的苏州,“时郡城之优部以千计,最著者惟寒香、凝碧、妙观、雅存诸部。”说千部未免夸张,却足见戏班之多。龚自珍在《定庵续集》中曾言及苏州、杭州、扬州三座城市,有戏班数百个,较为真实。

第 2 节



图 512 梅兰芳缀玉轩藏明代脸谱

舞台艺术的演进

清代地方戏与京剧在音乐体制上建立的板腔体式,有力地推动了舞台

表演艺术的发展;同时,地方戏与京剧表现的题材,也由以往书生小姐的生旦戏转向历史上政治斗争和军事征伐的演义。这两者相得益彰,便促成了角色体制的新变化。

据《扬州画舫录》记载,形成于明代万历后的昆腔角色行当有所谓“江湖十二脚色”。其十二个角色,明显突出强调的是大面、二面、老生、老外等行当,与王骥德在《曲律·论部色第三十七》中以正生、正旦领衔的角色行当排列次序已有所不同(图512、513、514)。也就是说,主导清代剧坛的花部声腔剧目,首先是体现在角色变化上的,而这个变化在明末的昆腔传奇因受弋阳腔、青阳腔的影响便有了动向,到京剧统领剧坛后,“江湖十二脚色”经过花部的进一步冲击,许多角色内涵发生了变化,行当本体也有分化和衍变(图515)。

京剧角色,其体制是由生、旦、净、丑四大行当为骨架建构起来的,每一行自成系统。如生行,则分为老生、武生、小生(图516);老生又分重唱的安工老生、重做的衰派老生、重武的靠把老生(图517);武生分为长靠武生、短打武生;小生分为扇子生、雉尾生、穷生、武小生;旦行则分别有青衣(正旦)、闺门旦、花旦、刀马旦、



汉钟离



屠岸贾



赵匡胤

图513 梅兰芳缀玉轩藏明代脸谱



牛皋(昆)



马武(弋)



尉迟敬德(昆)



黄巢(弋)

图514 梅兰芳缀玉轩藏清初昆、弋脸谱



单雄信卖马



燕青



杨林

图 515 清升平署扮相谱



图 516 俞振飞在《群英会》中饰演周瑜(雉尾生)

武旦、老旦(图 518、519);净行分为正净(铜锤、黑头)(图 520)、架子花(图 521)、武二花、摔打花;丑行则有文丑、武丑、彩旦等(图 522)。

值得注意的是,本时期的一些小剧种,在形成之初,多是小丑、小旦的“二小戏”,现在则增加了一个小生,成为“三小戏”。有的在此基础上演变成成为大剧种,如评剧,有的则始终保持这种小型规模不变。

角色分工的细致,标志着行当表演技术的日益精进和表现手段的不断丰富。清代地方戏与京剧剧目因侧重于表现政治历史斗争或征战格斗的题材,因此武戏尤其发达,并占有很大比例。这时期,观众的审美情趣也对翻扑腾跃的武戏表现出极大的热情,而以武戏成名的艺人也非常之多。

武戏,自然以武打技巧为主。如《乱箭》(图 523)、《花蝴蝶》、《三门街》、《打店》、《五雷阵》、《鸿鸾禧》(图 524)、《金刀阵》、《三岔口》等,都是著名的武戏。如《打店》(图 525)中对武松(生)与开黑店的孙二娘(贴)、张青(净)在黑暗里展开打斗的文本提示是:“贴持刀上,插地坐起,看两角,将刀拨门,直刺进去。生跳下,用扭打刀各落地。生、贴打黑拳一路,生踢贴下。生摸出门拾刀,

贴持棍上，打落刀，贴持棍上，打落刀，生踢落贴棍，踢贴，贴捧阴户下，生追下。”“贴又双刀上，开四门下。生持棍上，净亦持棍上，对打几合。贴使双刀上，三人共打，换棍打。生打净落棍跌倒。生接贴棍，贴跌爬净身上，生右脚踏贴背上。”这里的动作提示，有拳术、刀法、棍术，可以想见舞台表演的生动、激烈。

中国戏剧的武戏表演，早在宋金时期的戏剧表演中就有很充分的表现。但是，在以剧本决定舞台表演的宋元南戏、明清传奇时代，武戏表演已被大大削弱，这与那个时代的社会情绪、社会氛围决定的审美倾向相关，剧本创作选择的题材也多是才子佳人、伦理道德。清代地方戏与京剧崛起后，武戏作为时代情绪的表达，才重又振作起来，且发扬光大，极具创造性。如除了像《打店》那样小型的武打戏之外，还有许多是表现规模宏大的战争场面的。这类戏，排场大，仪式性强。刀枪剑戟、斧钺勾叉，各类兵器无所不用；生旦净丑，将帅兵丁，对垒厮杀，各逞技能。其表演不但能使观众强烈感受到战争的惨烈，而且通过各种各样的空翻、筋斗、僵尸、空手对打、持械格斗、集团混战等等，创造出极高的审美效果。武戏演出一度也曾出现过白热化，



图 517 孟小冬(女)在《碰碑》中饰杨继业(老生)



图 518 梅兰芳在《凤还巢》中饰程雪娥(青衣)



图 519 宋德珠在《蝶恋花》中饰万香友(刀马旦)



图 520 裴盛戎在《姚期》中饰姚期(正净)

甚至由于一味迎合观众的嗜好而走向歧途。如上海演出的武丑戏《三上吊》(图 526)和《大三上吊》即是。这也是武戏高度发达的负面效应。

除武戏外,唱念做舞的技巧也更加成熟,特别是京剧发展起来后,新、老“三鼎甲”在文戏方面唱念做舞的杰出表演,艺术贡献尤为巨大。

地方戏与京剧的脸谱艺术,最显著的成就是净行脸谱的艺术创造。净行的脸谱,有一些人物在明代即已定型。如关羽是红脸,包公是黑脸,曹操是白脸,呼延赞是花脸,等等。清代,由于清人的习俗是剃去前额顶的头发,这种发式启示了艺人在脸谱设计上,把额顶部分也包括进来,即在额顶部



图 521 高盛麟在《艳阳楼》中饰高登(架子花)



图 522 萧长华在《一捧雪》中饰汤勤(文丑)

分绘制图案,勾画花纹。这样,不仅能够使艺人面部轮廓扩大,脸上构图的空间也因此增加。由于谱式更趋复杂和夸张,人物性格特征也得到了更鲜明的表现。净行脸谱因而获得了长足的发展,并在象征和图案化方面成熟起来。与京剧相比较,地方戏的脸谱要显得较为粗犷。

在服饰道具方面,京剧形成后,有些戏的装置用布画成,如《空城计》的城楼即如此。但在服饰方面,就十分讲究了。如《履园丛话》说:在苏州演出的乱弹、滩簧等戏班,“多置行头,再添面具,方称新奇”。广州的戏班,据《梦华琐簿》介绍,更是“服饰奢侈”,“令人不可逼视,虽京师歌楼,无其华靡”。(图 527)京剧的衣箱,已有大衣箱、二衣箱、三衣箱、盔头箱、把子箱、旗包箱等六种,而不再限于衣、盔、杂、把四箱。其中以武戏行头扩充最多。

另外,旦角的装扮因秦腔艺人魏长生的创造而发生变化:一是头饰戴假髻,即梳水头;二是鞋底装跷。此前,旦角用黑纱包头,缺少美感。戴假髻再插戴各种首饰,大大增强了视觉上的美感(图 528)。踩跷是穿花瓶式底的鞋,这样,男伶表演小脚女性在走路时的婀娜姿态,就很容易显现出来了。



图 523 杨宝森在《别母乱箭》中饰周遇



图 524 京剧《鸿鸾禧》(清桃花坞绘画)



图 525 盖叫天在《打店》中饰武松

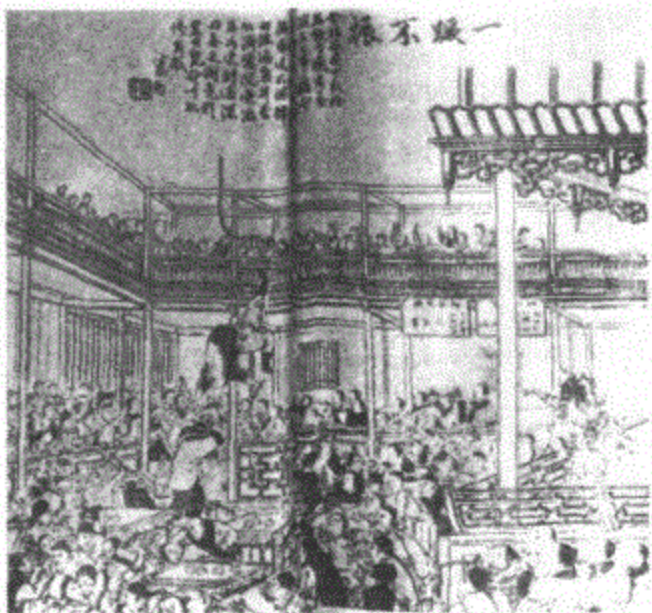


图 526 慕桥绘《三上吊》摔死辫子飞插图



图 527 贯大元在《阳平关》中饰演黄忠的穿戴



图 528 京剧头饰及服装 (清升平署)

剧场建筑

清代建筑的剧场很多，形式各异。由于演剧业的发达，商业化运作程度提高，演剧场的数量比明代大为增加，形式也多有发展。

清代演剧场所，可以分成两类：一类是相对稳定的村镇剧场形式；另一类是在继承、发展、创造中的城市剧场形式。

村镇剧场通常分为临时性的“草台”和长期性的庙台。草台是戏班来演戏时临时搭建的，戏演完后即拆除。庙台这种形式就非常古老了。在南方或北方，乡村集镇普遍都建有神庙佛殿，规模大小不等。这种神庙佛殿，一般都设有专供戏剧演出使用的戏台。所以在中国古代，凡有庙宇处，即可唱大戏。这可以说是一种相沿成

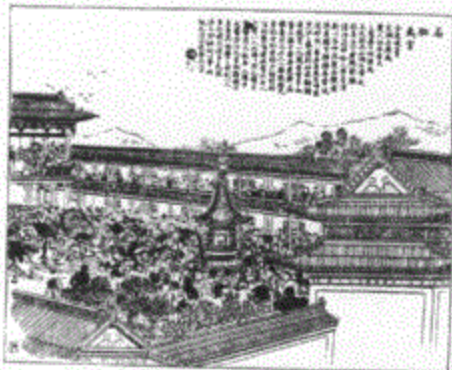


图 529 清末绘南京定湘王庙戏台



图 530 山西介休县板峪乡三面台环境

习的风俗了。

另外,如前述,在江南临水或水上搭建的戏台,这是因江南水乡的生活环境决定的。观众看戏或在岸边、或乘船观看,也是一种习俗。

庙台演戏,观众可从三面露天观看,热闹非凡。因为各种节日不断,故而演戏成风(图 529)。有的乡村集镇的庙宇因历代修建而连成一片,形成戏台对垒,这便造成戏班演戏的激烈竞争。中国农民就是在这样的环境中,感受历史,接受美的熏陶(图 530)。

城市的剧场,一部分是沿用明代的,另一部分是新发展起来的。值得注意的是,因商业活动,各地商帮在经商地区普遍建有会馆,而会馆一般都组织演戏活动,所以,戏台建筑便成为普遍现象,并创造着演剧的发展和繁荣(图 531)。

沿用明代剧场,还包括堂会剧场。堂会剧场都设在私人宅邸里,分别有露天庭院式、封顶大厅式。前者观看的人坐在堂屋观看,后者是在厅中设桌椅观看,有的则设有厢楼。

酒馆戏园明代也已有之,但到了清代康熙朝,获得极大的发展。酒馆戏园顾名思义,即是酒馆里面设戏台唱戏。来者既是宴饮的食客,又是看

戏的观众。这种形式的戏园，南北城市普遍都有。北京著名的如月明楼、查家楼、金陵楼等，苏州则有郭园、庆春楼等。

酒馆戏园到道光年间衰落下去，代之而起的是茶园形式。茶园演戏，仅供茶水和点心，进茶园者，即是看戏的观众。故茶园即是演戏的剧场，观众席或是条凳，或是圆桌，分楼上楼下，各有等级。北京著名的茶园有中和园、裕兴园、庆乐园、广和楼、广德楼、同乐园、庆春园等数十个大型茶园。在上海，著名的有丹桂园、丰乐园、天福园、宜春园等十数家。上海因是新兴城市，戏剧兴盛之时正值京剧成熟之际，又处在酒馆戏园向茶园转换时代，所以开园者建造的都是茶园。而后，上海的剧场建设一直走在全国前列。还要说明的是，这些茶园都是男女分座的（图 532）。

此外，还有作为古代戏台建筑最高水平并有典范意义的清宫演剧场所。清宫戏台分三种形制：一是室内小戏台，如故宫重华宫漱芳斋室内戏台（图 533）、长寿宫怡情书史室内戏台、宁寿宫倦勤斋室内戏台等（图 534）；一是与民间戏台形制相近的普通戏台，如热河行宫如意洲的“一片云”戏台、颐和园里的“听鹧馆”戏台、



图 531 北京湖广会馆戏楼

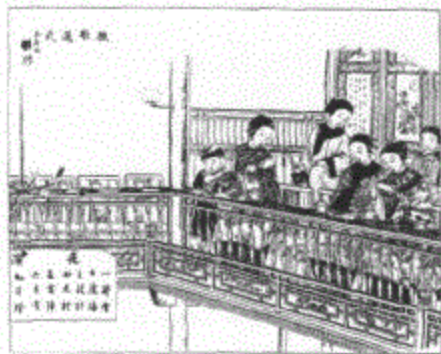


图 532 清末戏园楼上女座（《吴友如画宝·海上百艳图》）



图 533 漱芳斋室内小戏台 建于乾隆年间，此台为乾隆皇帝自己演剧之所



图 534 清宁寿宫倦勤斋室内戏台

故宫重华宫漱芳斋庭院戏台等；还有一种是三层构造的大戏楼，如故宫宁寿宫“畅音阁大戏楼”、颐和园内“德和园大戏楼”，以及被毁掉的热河行宫福寿园“清音阁大戏楼”和圆明园内同乐园“清音阁大戏楼”等。这种三层大戏台，气势宏大，构造特殊、复杂。它有四个表演区，演出时可以在多重台面上同时进行，因而能够表现十分复杂的内容如天上、地下、人间等不同空间的场景。宫廷大戏《升平宝筏》、《鼎峙春秋》、《劝善金科》等，都是在这样的大戏台演出的。

清宫剧场是宫廷演剧的产物，同时也是中国戏剧高度发达、繁盛在清宫廷的折射。作为一种剧场建筑，清宫戏台在使用功能上和造型的美学风格上，都堪称中国传统戏台构造艺术的顶峰。

近、现代戏剧



图 535 1915 年上演《邓霞姑》，梅兰芳饰邓霞姑

插图本中国戏剧史

中国近代史开端于 1840 年的鸦片战争，而中国戏剧告别古典、开始向近代转型，迅速走上“近代化”道路，肇始于清代末年与民国之初。

中国近代戏剧的发生，在时序上并不与中国近代史的开端同步。这是根据转型时期中国戏剧的表现特征决定的：一方面，以京剧为代表的传统戏剧恰恰是在 1840 年前后形成，而后是波澜壮阔的发展时期；进入二十世纪后，在将近前五十年的时间里，京剧流派纷呈，高潮迭起。昆曲虽然在花、雅之争中败下阵来，但仍有一定势力，至少在十九世纪末，还不算落寞，就是到了二十世纪初，也还未寿终正寝。另一方面，中国戏剧近代化始于二十世纪之初，其标志是梁启超于 1902 年发表的《小说与群治之关系》一文和《二十世纪大舞台》的创刊，揭橥了以“戏剧改良”为宗旨的近代戏剧的出场。同时，活跃在舞台上的汪笑侬等诸多剧人和一大批新剧目的出现，以戏剧改良的实绩推动了近代戏剧的展开。而西洋话剧的引进——作为中国早期话剧的形态，无疑成为近代戏剧进行改革的重要参照。

上述两个方面的平行发展，是中国近代戏剧的特殊现象。然而，中国戏剧自从踏上变革之路以后，变革便成

了主旋律,虽然道路艰难崎岖,前进的脚步却从未停下。可以说,整个二十世纪,中国戏剧都处在变革的动荡之中,这也构成了二十世纪中国戏剧的基本状况。

第 1 节

清末民初的戏剧改良

戏剧改良发生于二十世纪之初,时值清末。清末的戏剧改良之举,有其远因和近因:远因是自 1840 年鸦片战争以来,列强海陆环伺,内忧外患,人心思变,时局一直处于动荡不安之中,经过五十余年的积弱积弊,终于导致 1894 年中日甲午之战的惨败,于是资产阶级的维新派和革命派相继走上中国的政治舞台,以改良和革命为号召,救亡图存,改造和重建中国;与此相应提出戏剧改良,主张用戏剧作为

启迪民智、改造社会的手段，这是近因。以戏剧发展史的眼光看，中国戏剧从古代走进近代，乃是因外部原因而发生的一场突变，而并非来自戏剧本身，如此前的花、雅之争那样。这场突变是政治层面上的人力强为，是硬性的切入。虽然这种政治上的变革要求实施于包括京剧在内的某些剧种，但也仅仅是发挥政治上的工具和手段的作用而已。事实是，以京剧为代表的中国戏剧，此时正处于方兴未艾的大发展时期，依据它自身的规律，要在三四十年代才完全成熟。尽管如此，戏剧改良的近代化性质则是确定的，即在政治层面上提出的戏剧改良，也具有那个时代提供的文化背景和文化精神，并首先在中西文化的交汇点——上海开展起来。

戏剧改良的主张最先是由维新派领袖梁启超提出。他在1902年的《新小说》杂志上发表《论小说与群治之关系》一文，提出了“小说革命”的口号。这里所指的“小说”，是包括戏剧在内的，所以，此时的“小说革命”，实际上也包括了“戏剧改良”。1903年，虽然有人单独提出戏剧改良问题，不过是对梁启超的“小说革命”号召的进一步系统化罢了。同年，即1902年梁启超又在《新民丛报》上连续发表了《劫

灰梦》、《新罗马》、《侠情记》三部传奇。在《新罗马》传奇中，他借剧中人物但丁之口，明确表达了自己的意图：“念及立国根本，在振民精神，因此著了几部小说传奇，佐以许多诗歌曲；庶几市街传诵，妇孺知闻，将来民气渐伸，或者国耻可雪。”随着资产阶级民主革命的日益高涨，一批革命领袖和文化精英也注意到戏剧对开启民智、宣扬民主的重要性。1903年，蔡元培等人在上海创办的《俄事警闻》上，率先发表了题为《告优》的社论，号召剧界艺人要像古代的优孟、优施和西方戏剧演员那样，关心国事、针砭时弊，投身到戏剧改良运动中来。继之又有陈去病联合戏剧家汪笑侬，于1904年创办了我国第一个戏剧刊物《二十世纪大舞台》，由柳亚子撰写发刊词。在《招股启并简章》中，宣布他们办刊的宣言是：“以改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想为唯一之目的。”而后，积极鼓吹戏剧改良的文章大量见诸上海大小报刊，一时间狂飙突起，形成巨大的声势。

与改良戏剧的理论宣传相呼应，在实践方面，一大批贯彻戏剧改良理论精神的戏剧新作也相继问世。这一时期的戏剧作品，根据近人阿英《晚清戏曲小说目》对自1901年至1912年



图 536 晚清传奇《维新梦》



图 537 晚清传奇《开国奇冤》

间创作的杂剧、传奇、地方戏作品所作的统计,就达一百五十种之多。这些作品,题材广泛,主题鲜明。从表现的内容看,大致可分为这样几类:一是反映现实,表现戊戌变法或革命党反清斗争的,如惜秋、旅生等合著的《维新梦》(图 536)、伤时子的《苍鹰击》、湘灵子的《轩亭血》、《六月霜》、《侠女魂》、《开国奇冤》(图 537)等;二是讴歌古代民族英雄,借以激发反清的民族革命情绪的,如虞名的《指南公》、洪楨园的《悬岙山》、浴日生的《海国英雄记》、《风洞山》等;三是表现外国沦亡故事,以为前车之鉴,激励人心,救亡图存的,如汪笑侬的《瓜种兰因》、柚道人的《越南亡国惨》、《多少头颅》等;四是写反帝爱国,揭露和痛斥帝国主义侵华罪行的,如华人梦的《黑龙江》、陈季衡的《非熊梦》、《武陵春》、逋飞的《俄占奉天》等;五是通过描写国外资产阶级民主革命,宣传独立自强精神的,如陆恩煦的《李范晋殉国》、雪的《唤国魂》、梁启超的《侠情记》等;六是反封建、倡女权,呼吁妇女解放的,如无瑕的《回甘果》、蒋景緘的《侠女魂》等;另外还有以寓言神话剧形式隐喻保国保种的,如洪楨园的《警黄钟》、《后南柯》等。

这些剧作,发表于当时的报刊、杂

志,密切地配合了政治斗争的需要,并在知识界产生了广泛的影响。对此,郑振铎在《晚清戏曲小说目·序》中评价说:“缅想先民之奔走呼号,喋血反抗,艰苦卓绝,缔造为难,益坚我人拥护民族自由解放之勇气。”“皆激昂慷慨,血泪交流,为民族文学之伟者,亦政治剧曲之丰碑。”这些话可视为对这个时期改良戏剧创作的定评。

戏剧改良之作多是案头文学,而汪笑侬则是最早把戏剧改良工作推上舞台的戏剧家。汪笑侬(1858—1918),原名德克俊,字润田,满族,北京人(图538、539)。他出身八旗,二十一岁中举做官,因酷爱京剧而由票友弃官下海。其转移多师,采程(长庚)、汪(桂芬)、谭(鑫培)、孙(菊仙)、王(九龄)及汉、徽、粤剧等而自成一家;唱、念、做、打无不精通,一生扮演上百个角色。因受民主思想影响,倾心社会改革,并致力戏剧改良运动,注重发挥戏剧的教化作用。早在梁启超提出戏剧改良的创议之前,他就感愤于戊戌六君子的被杀,而根据清初丘园的传奇本《党人碑》改编成十本京剧连台本戏以示悼念,于光绪二十七年(1901)在上海天仙茶园演出。1903年创作出张良刺秦皇的《博浪锥》,并与新剧家王钟声、京剧名伶王鸿寿、赵如泉等联合排演揭



图 538 汪笑侬合家照 采自《鞠部丛刊》



图 539 汪笑侬饰《张松献地图》之张松(右)



图 540 上海新舞台的镜框式舞台

露清朝官场黑暗的《张汶祥刺马》、《汉皋宦海》两剧。接着,又编演了表现反帝爱国思想的《瓜种兰因》、《苦旅行》等戏。这些戏在上海的京剧舞台上,都获得了极高的评价,对戏剧改良起了推波助澜的作用。因之汪笑侬被誉为“伶圣”、“文榜状元”。实际上汪笑侬是开戏剧改良风气之先的人物,他不仅在理论上而且在实践上,为戏剧改良作出了重要贡献。

就在汪笑侬把戏剧改良付诸舞台实践的同时,我国第一座拥有先进设备的近代化剧场——新舞台,于光绪三十四年(1908)在上海南市外马路十六铺落成(图 540)。新舞台的建造,是中国民族资产阶级为配合戏剧改良运动进行的一次有组织的物质投资,这使戏剧改良在外部形式上也有了真正属于近代形态的演出场所。

新舞台的建造有力地推动了以京剧为代表的戏剧改良运动,影响波及全国。上海各旧式茶园竞相模仿,兴建新式剧场,还将新式剧场统统由“茶园”改称“舞台”。从茶园到舞台,虽然是称谓的改换,可的确是一个时代的分别。这个时期,上海先后有十几座新剧场落成,如共舞台、文明大舞台、凤舞台、亦舞台、丹桂第一台、新舞台、大舞台、景舞台、黄金大戏院(图 541)、共



图 541 上海黄金大戏院

和中舞台、新歌台、天蟾舞台(图 542)等等。近代化戏剧舞台的诞生,将戏剧改良推向了新的高潮。

新舞台落成后,参与创办新舞台的潘月樵(1869—1928)、夏氏兄弟——夏月珊(1868—1924)、夏月润(1878—1931)(图 543、544)等领袖和艺术中坚,不断编演新戏,使新舞台的新剧目演出十分红火。最初,他们自北京来沪在丹桂茶园演出时,就编演了时装新戏《玫瑰花》、《潘烈士投海》、《黑籍冤魂》(图 545、546)等新剧目而蜚声沪上,成为戏剧改良运动中一支富有战斗力的生力军。新舞台时期,继续编演了《新茶花》(图 547、548)、《明末遗恨》、《宦海潮》、《波兰亡国惨》、《秋瑾》等一系列新剧目;同时,新舞台也吸引来欧阳予倩、刘艺舟、王钟声、陈秋风、汪优游、徐卓呆、查天影、夏无心、林如心、沈冰血等诸多新剧家。他们把一些新剧剧目如《黑奴吁天录》、《猛回头》、《家庭恩怨记》、《恨海》、《热血》等改编成京剧上演。这样,新剧家们的西方演剧观和表演形式,也体现在改编的京剧上,并进而影响到戏剧改良运动中上演剧目在表演方面也进行革新尝试,最突出的即是时装新戏的演出。

时装戏是戏剧改良的直接产物



图 542 上海天蟾舞台



图 543 夏月珊、夏月润《翠屏心》剧照



图 544 夏月润饰演关羽剧装照



图 545 上海新舞台演出时装新戏《黑籍冤魂》



图 546 上海新舞台演出时装新戏《黑籍冤魂》



图 547 上海新舞台演出时装新戏《新茶花》

和重要体现。早在鸦片战争时期，时装戏就出现了。如 1846 年京剧金钰班演出的《烟鬼叹》，就是表现反烟毒的时装戏。时装戏的大量涌现和它的集中之地，是辛亥革命前后的上海，京剧界尤为炽热。这种以现实社会新闻时事为表现内容的现代戏，在表演上打破成规，革除水袖、耍髯等传统程式，从现实生活出发，并模仿西洋话剧，自由表演；同时，舞台又力求运用新的技术手段，因此大受观众欢迎，演出火热。《杨乃武》、《宋教仁》、《黑籍冤魂》等等，都是这个时期广有影响的剧目。据近人茗水狂生的《海上梨园新历史》统计，上海在 1910 年前编演的京剧时装戏达八十多部。时装戏在戏剧改良运动中曾起过非常积极的作用，五四时期便衰败了下去。

新舞台的演出，影响巨大。1912 年 2 月，夏月珊、潘月樵向国民革命政府临时大总统孙中山申请创立上海伶界联合会，3 月 11 日，孙中山复文批准并亲笔题赠“现身说法”匾额，夏月珊被选为首届会长。4 月，孙中山还亲至新舞台观剧，后来，又为表彰全体艺员编演新剧宣传革命，题写“警世钟”三字，赠送新舞台，给予表彰和鼓励。因此，上海的戏剧改良运

动开展得更加有声有色，并在全国产生了广泛、深刻的影响。如北京，本是清王朝的统治中心，也是封建势力的集中之地，戏剧改良颇难开展。辛亥革命前，虽有梆子名伶田际云、崔灵芝等从事改良新戏活动，但很有局限。辛亥革命后，南风北渐，有汪笑侬等新剧鼓吹家来到北京，改良风气始开。梅兰芳先后排演了时装戏《孽海波澜》、《邓霞姑》、《一缕麻》(图 549)、《童女斩蛇》等，轰动京、津。谭鑫培则以自己的影响力，亲自创办女科班“崇雅社”，培养新型京剧人才。

广东则有“优天影”、“振天声”等一批称为“志士班”的戏剧改良演出团体。其成员多是革命党人，如陈少白、陈铁军、黄鲁逸等，编演了诸如《文天祥殉国》、《温生才刺孚琦》、《火烧大沙头》等一批改良新戏，大力进行革命排满的宣传。在四川成都曾设立“以戏曲改良补助教育”为宗旨的“戏曲改良公会”，邀请赵熙、黄吉安等作家创作川剧剧本，供戏班演出。其中如《情探》、《柴市节》、《江油关》等，都是很有质量的剧作。新剧本的演出要求极严，公会要现场考核艺员的表演，对字句是否遗漏，词义是否错讹，表情动作有无淫秽、恐怖等，进行评定。劣者令巡警给予责打手心的



图 548 《新茶花》(上海《图画日报》)



图 549 《一缕麻》，梅兰芳饰林纫芬



图 550 陕西易俗社址



图 551 易俗社学生庄中正、刘文
中演出《水淹下邳》(1932
年北京《国剧画报》)



图 552 易俗社王天民演出《西
施浣纱》(1932 年北京
《国剧画报》)

惩处，优者评出等级，颁发奖章鼓励之。在西安，有李桐轩、孙仁玉等革命党人创办秦腔改良团体“易俗社”。该社的组织大纲中有明确的宗旨，即“以编演各种戏曲，补助社会教育，移风易俗”。易俗社于 1912 年成立（图 550），它凝聚了一批致力于秦腔改革的剧作家，到 1919 年的七年时间里，创作并上演了新戏近二百种（图 551、552）。其中《三滴血》、《一字狱》、《三回头》等，都是秦腔的上乘之作。易俗社还造就了许多具有新的演剧观念的出色演员，如青衣刘箴俗，就被誉为可与“南欧北梅”相媲美的“西刘”。1923 年鲁迅讲学于西安，有感于易俗社的坚韧精神，把讲学酬金捐赠该社，并题词留念，以表敬意和支持。

戏剧改良于辛亥革命前后渐次在全国铺开，一些新兴的地方剧种在刚刚开始自立家门之时，即感受时代风雨，以戏剧的改良观武装自己。如形成于 1900 年之际的评剧，即以一个新剧种朝气蓬勃的姿态，参加到戏剧改良运动之中。它的创始人和杰出的评剧剧作家成兆才，关注现实、反映时代，创作了一大批直接表现现实生活的戏剧作品。其中如《杨三姐告状》、《杜十娘》（图 553）、《桃花庵》、《小老妈开唠》、《马寡

妇开店》(图 554)、《枪毙驼龙》等,都是影响广泛的剧目。这些剧作极具平民意识,渗透了很强的个体精神,表达了作者对苦难中生存的下层民众命运的深切关怀。评剧的“警世戏社”正是带着这类表现平民思想感情的崭新剧目,演出于河北、天津和东北地区,深受观众的欢迎,并产生了深远的影响。在戏剧改良运动中,评剧的艺术成就无疑是突出的。

最能代表清末民初戏剧改良运动成就的,是评剧《杨三姐告状》。

《杨三姐告状》是评剧表现现代生活的奠基之作,也是著名评剧作家成兆才的代表作。成兆才(1874—1929),号捷三,艺名东来顺,河北滦县人。少孤家贫,常以打莲花落谋生。曾跟私塾先生识了些字,后在一个秦腔戏班当烧水工,也学会了演戏。十七岁时业余学艺,二十一岁参加落子班在冀东一带演出。1900年后着手改编新剧目,完成莲花落向剧(即评剧)的形态过渡。随着评剧的诞生,他的创作进入高峰。先后编写了《杜十娘》、《潘金莲》(图 555)、《老妈开唠》、《马寡妇开店》、《花为媒》等评剧剧目。他跟着评剧班社流动于关内外,一边演出,一边创作,一生为评剧创作、改编了一百零二



图 553 白玉霜演出的评剧《杜十娘》(20世纪30年代)



图 554 芙蓉花演出的《马寡妇开店》(20世纪30年代)



图 555 白玉霜在上海和著名京剧演员赵如泉合作演出欧阳予倩所作之《潘金莲》(20 世纪 30 年代)

个剧本。民国十七年(1929)逝世于家乡绳家庄。

成兆才具有相当高的民间文学修养。他本人出身于农民,对民间生活非常熟悉,反映在他的剧作上,其特点是生活气息浓郁,人物鲜明生动,语言丰富通俗,故事动人,情节曲折。这些也都集中表现在《杨三姐告状》一剧中。

《杨三姐告状》是成兆才根据发生在河北滦县的一个真实事件进行创作的。该剧创作于 1919 年 3 月,共计六十二场,分一、二两集两天演完,由警世戏社头班首演于哈尔滨庆丰茶园。剧情略谓:河北滦县冯家狗儿庄的暴发户高贵章之六子高占英,幼娶本县甸子庄杨二姐为妻。占英失德乱伦,与大嫂裴氏、五嫂金玉通奸,为二姐所见。二姐劝夫改邪归正,占英非但不听,反而怀恨在心,遂与裴、金及叔父高贵和合谋,将二姐杀死。二姐之胞妹杨三娥(杨三姐)随母前去高家吊孝,见高家做事鬼祟,又见亡姐身上有伤,深疑系被高家所害,乃赴滦县状告高占英。帮审牛诚因受高家贿赂,三姐败诉于庭。三姐不服,上告于天津。监察长华治国受理此案后,经私访和开棺验尸,终于揭开二姐被害真相,高占

英被捕归案处以枪决。三姐历经千辛万苦,终为二姐雪冤。(图 556)

成兆才当年创作的《杨三姐告状》公演后,在社会上引起了极大的反响;这个反响不仅因为它再现了杨三姐告状这一实事即复仇雪恨的传奇性,而且在于超越了实事本身并赋予人物形象以深厚的社会底蕴。该剧创作于1919年初,这正是民国初期中国社会新旧交替的大转折阶段,代表民主进步思想的力量与腐朽、没落的封建势力的矛盾斗争急剧地向纵深发展,这是该剧的总体社会历史环境。杨三姐这个形象本身所具有的正义与反抗的性格,同恶势力殊死斗争的精神,体现的是五四时期人的觉醒和对人的价值、人的权利、人的尊严的追求,杨三姐也便因此同木兰、缙紫等传统社会的英雄女子有了质的区别。进一步说,杨三姐为无辜之死的姐姐伸冤和对致其死的恶势力毫不妥协的斗争意志,乃是对人的生存、人的权力、社会公义的追问和求证。杨三姐形象的意义便在于此。

图 556 评剧《杨三姐告状》 采自《中国戏曲志·北京卷》



文明戏的兴起

经过改良的传统戏剧，除了倾力于思想鼓动外，在形式上并不出传统之窠臼；或者说，是借助旧形式来传播新思想。这恰好是古典戏剧向现代戏剧转型时必然会出现的现象。这个时期，形式如何还不是一个急于致力研究的问题。然而也正是在这个时候，同样也是以救亡图存为使命的、但在形式上却富有极强冲击力、与传统戏剧样式大异其趣的新的戏剧形式——“新剧”，在戏剧改良运动中异军突起。

新剧，也叫文明戏。它的出现，意味着中国话剧的诞生。它的形式特点是采用写实性的表演，没有唱腔，只有动作和念白。它完全摆脱了写意化、程式化的传统戏剧观念，表达了一种新

的戏剧意识。准确地说,它是西洋系的中国话剧。

文明戏产生于1907年。当时由赴日本学习中国留学生曾孝谷、李叔同等爱好戏剧的青年,为策应国内的戏剧改良运动,成立了一个名为“春柳社”的戏剧团体,目的是“改良戏曲,为转移风气之一助”。春柳社参照日本的新派剧演剧方法,采用话剧形式,于1907年6月,在日本东京公演了《茶花女》(片断)、《黑奴吁天录》(图557)等剧,演出获得了极大的成功。以此为标志的中国话剧由此诞生。第二年即1908年,陆镜若、欧阳予倩、吴我尊、马绛士等加入春柳社,又陆续编演了《鸣不平》、《热血》(图558)、《猛回头》等新剧,进一步扩大了春柳社的声望。

春柳社的影响迅速反馈到国内戏剧改良运动的中心上海。就在春柳社演出成功后的秋天,上海的王钟声便组织起名为“春阳社”的戏剧团体,于兰心大戏院演出根据国内译本改编的《黑奴吁天录》。但这个剧的演出形式仍是旧剧的体制。继春阳社之后,有一批以新剧为标帜的戏剧团体涌现出来。其中最有代表性也最有影响力的,是任天知于1910年组建的“进化团”。参加进化团的有汪优游、肖天呆、

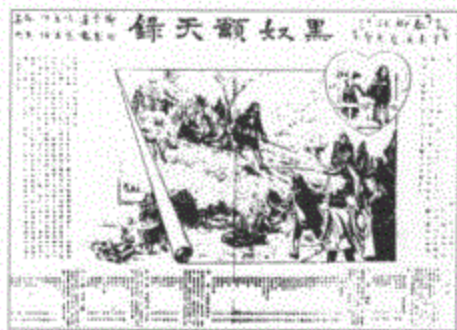


图557 “春柳社”演出《黑奴吁天录》的广告

王幼身、钱逢辛等具有革命思想的青年知识分子。进化团的演出剧目大都是表现民主革命思想内容的,如《迦茵小传》、《新茶花》、《血蓑衣》、《东亚风云》、《安重根刺伊藤博文》等。进化团的演出很受观众欢迎。为了表现他们的革命激情,每有演出,戏院门口都要高张“天知派新剧”字样的大字,以便引起人们的注意,扩大影响。辛亥革命爆发后,任天知赶写出《共和万岁》、《黄金赤血》、《黄鹤楼》等剧本上演,歌颂武昌起义,赞美共和制度,支持新生政权。进化团的新剧演出,着重于政治宣传,颇能代表这一时期新剧的作用。因此,他们在演出中常常要专设一人,发表关于时局的政论演说,被称为“言论小生”或“言论老生”。任天知就经常充当这种角色,在台上纵论天下,评说时政,大有“匹夫抗愤,处士横议”的风采,深受观众的欢迎,进化团的声望也因之甚高。

图 558 春柳社在日本东京演出《热血》(吴我尊〈左〉、陆镜若〈中〉、欧阳予倩〈右〉)



1912年民国政府成立后,在上海舞台上较为活跃的新剧团体是“新剧同志会”、“新民社”和“民鸣社”等。新剧同志会的发起人是陆镜若,吴我尊、

马绛士、欧阳予倩等春柳社的重要成员也参加进来，所以一开始还打出春柳剧场的旗号。春柳社成员的回国，沐浴着亢奋的民初风雨。他们艺术态度严谨、真诚、热情，因而有力地推动了文明戏的进一步发展。这时，他们演出的剧目，主要是根据国外小说和剧本改编而成。其内容是歌颂爱国志士、宣传爱情纯洁和婚姻自主，以及民主自由，如《猛回头》、《不如归》、《社会钟》等。陆镜若还创作了一部《家庭恩怨记》（图 559），这是新剧同志会的压卷之作。因为此剧写完不久，他便不幸去世，新同志会也随之解体。

新民社是由郑正秋于 1913 年在上海创办起来的，之后，又有民鸣社成立。1914 年，两家合并，称民鸣社。这是一个商业化运作的职业演剧团体，其编演的剧目如《西太后》、《童养媳》、《恶家庭》、《怕老婆》、《雍正夺位记》、《妻妾争风》等，主要表现的是家庭悲欢离合、宫闱秘事，而不再是进取的革命精神。这些戏很注意情节的生动性，适合市民的口味，上座率很好。民鸣社上演的剧目，透露出文明戏背离最初的政治功利指向后，因流于平庸和世俗而必将走向没落的消息。1915 年以后，文明戏因堕落而趋



图 559 欧阳予倩《家庭恩怨记》剧照

插图本中国戏剧史

式微。

文明戏在北方颇有成就的，是天津南开学校的文明戏剧团。1909年经校长张伯苓的提倡，把新剧作为教育的辅助手段引入校园。1914年正式组建南开文明戏剧团。剧团的剧目主要由师生集体创作，都具有很强的思想性和现实意义。其中如《一元钱》、《一念差》、《新村正》、《恩怨缘》等，或批判嫌贫爱富、人心不古，暴露世态的炎凉，或表现农村新旧势力斗争、农民遭受压迫的不平等的社会现实，或揭露封建官场尔虞我诈、勾心斗角相倾轧的黑暗和污浊。他们的创作现实批判性强，很有战斗力。北京的“奎德社”女班就曾移植他们的剧目，上演后反响很大。从1909年到1918年，南开文明戏剧团共创作了三十多个剧目。这些新剧，虽然艺术性不强，但思想清新，在表现形式上，没有进化团那种时政评论性的讲演穿插，也没有音乐和演唱，而是借鉴了西洋式的现代话剧的写实风格。

文明戏作为中国近代戏剧史上出现的一种重要的戏剧剧种，虽然存在的时间很短，前后还不到二十年，但上演剧目多达八百个，发表剧本和幕表达百种。文明戏正是通过这数百种演出剧目，奠定了中国话剧的基础。

京剧的繁荣—— 京派与海派

经过辛亥革命和戏剧改良运动的洗礼，京剧进入高度繁荣时期。作为本时期京剧繁荣的表征，是出现了以北京为中心的“京派”和以上海为中心的“海派”。京派和海派的根本不同，是古典与近代的分野：京派代表的是京剧的古典主义，海派代表的则是京剧的近代化。从时间上看，海派自清末民初即开始显示端绪，之后渐成势潮，大踏步向近代化迈进。以梅兰芳等人为代表的京派，也在这时崭露头角，创造风格，形成流派，从而把京剧的古典主义时代推向它最后也是最高的峰巅。（图 560）

京派与海派虽然发生于相同的时段，但依托的背景却不尽一致。京剧依



图 560 1908 年梅兰芳 14 岁时，与“喜连成”的伙伴们合影



图 561 王瑶卿饰《樊江关》中樊梨花剧照（左）（杨小朵饰薛金莲）



图 562 谭鑫培、王瑶卿合演《汾河湾》



图 563 梅兰芳与程砚秋、尚小云、荀慧生合影



图 564 梅兰芳在《霞王别姬》中饰虞姬



图 565 梅兰芳在《贵妃醉酒》中饰杨贵妃

托于相对保守的环境，故而能够沿着京剧自身的发展规律而获得充分发展并走向高潮；海派则缘于时代的激变而硬性切入近代，并以怪异、畸形的发展获得繁荣。本时期京剧发展呈现出的这种并行交织的景观，正是京剧从古典形态向近代形态演变过程的典型表现。

总的说，戏剧之有改良是为了配合社会变革的需要而以思想内容的改造为主导的一场运动。或者说，是以宣传社会变革的新剧目创造为主要内容的戏剧改良。如前所述，这方面北京是薄弱的。由于强固的保守势力形成的对戏剧改良运动持不欢迎的态度，京剧依然固我，并在表现形式上体现出近乎偏执的唯美追求。

京剧发展到清末民初之际，各行当又有一批新秀脱颖而出。他们的出现，把京剧表演艺术推向巅峰，使之达到光辉的顶点，并支撑了京剧辉煌二三十年代甚至更久一些的局面，其显著特征即是以梅兰芳为代表的艺术家们舞台表演风格的形成。任何一种艺术风格的形成无不是创造的结果，因此可以说，这是一个创造的时代。开启这个时代的是谭鑫培和王瑶卿两位戏剧大师。

谭鑫培对待前辈艺术成就的态度是取其精华，补其不足，因而能够“集众家之特长，成一人之绝艺”，特别是

在发展京剧老生的表演艺术上，具有承前启后、继往开来的重要作用。王瑶卿(1881—1954)在旦行表演艺术上上承梅巧玲、余紫云，下启梅兰芳、程砚秋，是一位承先启后的人物。其创造性在于打破行当界限，熔青衣、花旦、昆旦、闺门旦、刀马旦等旦行各工之长于一炉，并以新的审美意识改造唱念做打等艺术手段，旦行的艺术表现力因之得以强化和丰富(图561)，从而为旦角艺术开辟了充分发展的道路(图562)。梅兰芳等京派艺术家们便得之于谭鑫培、王瑶卿倡导的革新精神，受示于他们的创造思想和方法而卓然成家，形成了雄浑厚重、博大精深的京派阵营。

这一时期，足能代表京派艺术成就且形成流派的，首推旦行中时誉为四大名旦的梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云(图563)。老生中最为突出的要数余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良等名家。武生中则非杨小楼莫属。当然，在各行中还有许多名家各有自己的创造，兹不一一列举。

梅兰芳(1894—1961)，名澜，字畹华，江苏泰州人。京剧梅派的创造者。他擅演青衣，通晓旦行的各种脚色，可谓文武昆乱，各臻其妙。是中国戏剧艺术的杰出代表。其主要剧目是《霸王别姬》(图564)、《贵妃醉酒》(图565)、



图 566 《天女散花》，梅兰芳饰天女



图 567 梅兰芳在《宇宙锋》中饰赵艳蓉



图 568 梅兰芳在《宇宙锋》中饰赵艳蓉



图 569 梅兰芳在《抗金兵》中饰
梁红玉



图 570 梅兰芳在《御碑亭》中饰
孟月华



图 571 梅兰芳在《廉锦枫》中饰
廉锦枫

《天女散花》(图 566)、《宇宙锋》(图 567、568)、《抗金兵》(图 569)、《凤还巢》、《奇双会》、《游园惊梦》、《洛神》、《御碑亭》(图 570)、《金山寺》、《生死恨》、《汾河湾》、《嫦娥奔月》、《廉锦枫》(图 571)、《太真外传》(图 572)、《黛玉葬花》、《孽海波澜》,以及时装戏《邓霞姑》、《一缕麻》等。他的表演艺术特色是:唱工纯正大方,不务新奇;做工细致入微,浑然天成;念白优美典雅,富有音乐性;武工脚步稳健,蕴藉有致。总之,他的端丽大方、雍荣华贵的表演风范已到了叫人无可指摘的纯美境地。1919 年和 1924 年,两次应邀赴日本演出(图 573)。1929 年底,应邀赴美国演出。1935 年,应邀赴苏联演出。他的出国演出,为中国戏剧赢得了世界性的声誉。程砚秋(1904—1958),字玉霜,北京人,满族,演青衣。代表剧目是《青霜剑》、《荒山泪》(图 574、575)、《锁麟囊》(图 576)、《亡蜀鉴》、《春闺梦》、《虹霓关》、《汾河湾》、《玉堂春》、《红拂传》、《武家坡》、《花舫缘》、《鸳鸯冢》等。他的唱腔注重声韵、吐字、气口、口劲上的功力,清晰圆润;风格凄哀绵邈,迂回曲折;做工细腻,身段优美。他的艺术创造被称为“程派”。荀慧生(1900—1968),艺名白牡丹,河北东光人。以擅演花旦戏而创造了“荀派”。代

表剧目有《红娘》(图 577)、《红楼二尤》(图 578)、《勘玉钏》、《香罗带》、《文章会》(图 579)、《荀灌娘》、《金玉奴》、《丹青引》、《钗头凤》、《鱼藻宫》、《杜十娘》、《还珠吟》、《霍小玉》、《荀灌娘》、《十三妹》(图 580)、《辛安驿》、《花田错》、《绣襦记》、《英杰烈》等(图 581)。他扮相俏丽娇媚,做派活泼洒脱,不为传统所囿,但又源于传统。如表演《红娘》中导引张生的身段,形神合一,独具异彩。尚小云(1900—1976),名德泉,字绮霞,河北人。以演青衣而创造了“尚派”。代表剧目有《十三妹》、《汉明妃》、《乾坤福寿镜》、《秦良玉》、《双阳公主》、《梁红玉》、《玉堂春》、《五龙祚》、《珍珠扇》、《谢小娥》、《花蕊夫人》、《云鬓娘》、《龙女牧羊》、《文君当垆》、《失子惊疯》、《四郎探母》(图 582)、《昭君出塞》、《虹霓关》(图 583)、《雁门关》(图 584)等。他的戏路很宽,演唱吐字清透,行腔峭拔,又因武功扎实,形成了遒劲洒脱、婀娜刚健的表演风格。他塑造出的形象多是侠骨柔肠的巾帼豪杰。

生行中的老生余叔岩(1890—1943),字第祺。余三胜之孙,青衣余紫云之子,可谓家学渊源。但他却是师承谭鑫培而自成一家,即“余派”。代表剧目有《搜孤救孤》、《断臂说书》、《盗宗卷》(图 585)、《文昭关》、《问樵闹府》(图



图 572 梅兰芳在《太真外传》中饰杨贵妃



图 573 梅兰芳在日本演出时剧场门前之盛况



图 574 程砚秋饰《荒山泪》中之张慧珠



图 575 程砚秋演出《荒山泪》



图 576 程砚秋饰《锁麟囊》中之薛湘灵



图 577 荀慧生饰《西厢记》中之红娘

586)、《击鼓骂曹》、《洗浮山》(图 587)、《战太平》(图 588)等。余叔岩的演唱嗓音纯正,极重声韵,行腔委婉典雅,又不失清通刚健之风;念、做亦细腻传神,别有一种境界,故有谭鑫培之后老生第一人之誉。言菊朋(1890—1942),原名锡,蒙古族,北京人。曾供职蒙藏院,由票友而下海,创造了独树一帜的“言派”艺术。代表剧目是《卧龙吊孝》、《让徐州》、《法场换子》、《天雷报》、《宁武关》(图 589)等。言派以音韵声腔取胜,其唱腔精巧华丽,婉折多姿,新奇工巧,韵味醇厚(图 590)。高庆奎(1890—1940),名镇山,字子君,山西榆次人,生于北京。初宗谭腔,后取法孙菊仙、刘鸿声而创建“高派”。他的代表剧目有《逍遥津》、《四郎探母》(图 591)、《斩黄袍》、《空城计》(图 592)、《哭秦庭》、《赠绉袍》(图 593)、《打棍出箱》(图 594)等。高庆奎的嗓音既高且亮,采用京字京音,形成激越高亢的演唱风格,在抒发人物情感时,具有激荡人心的强烈效果。马连良(1901—1966),字温如,又称古历轩主,北京人,回族。代表剧目有《十老安刘》、《借东风》、《苏武牧羊》、《甘露寺》、《庆顶珠》(图 595)、《汾河湾》(图 596)等。他创造的“马派”,唱腔圆润、流畅,诙谐,巧俏,表演洒脱、自然,富有生活气息。他的舞台艺术具有强烈的美感。

武生中最有成就的是杨小楼(1878—1938)创造的“杨派”。他演出的《长坂坡》(图 597)、《恶虎村》、《铁龙山》、《艳阳楼》、《甘宁百骑魏营》、《青石山》等,最能表现武打技巧的武戏,到了杨小楼手里,则创造出武戏文唱的艺术流派来。所谓武戏文唱,即是把武生的武打技术充分运用于塑造人物形象上去,而不只是技巧的表演。杨小楼武功深湛,对武生通常要求的稳、准、冲、脆、帅等技术表演,在他那里无不精彩绝伦。如在《战冀州》中表演马超的“摔城”,《连环套》中表演黄天霸见上司的“三个跪步叩谢”,《长坂坡》中表演赵云的“抓帔”等,都是通过武生技术刻画人物的精品。

另一方面,观众群的扩大,则是京剧走向繁荣、促成京派形成的推动力量。

辛亥革命后,皇权陨落,皇室倾覆,致使革命前由皇室贵族为核心形成的一个影响和左右北京一地京剧局面的特殊观众群体的瓦解,这样便造成了京剧艺人由垂慕皇室的青睐转向把平民大众作为观众主体的文化娱乐市场,由市场的票房价值来确立其价值。另一个重要的现象是,清末民初以来,由于提倡道德改良、转移社会风尚、改善妇女社会地位,清王朝禁女伶的定制被打



图 578 荀慧生饰《红楼二尤》中之尤三姐(孙浦亭饰尤母、张春彦饰贾琏、金仲仁饰柳湘莲)



图 579 荀慧生演出《文章会》



图 580 荀慧生的《十三妹》



图 581 荀慧生饰《玉堂春》中之苏之



图 582 尚小云在《四郎探母》中饰萧太后



图 583 《虹霓关》尚小云饰王伯当、李桂芳饰东方氏

破。民初的北京舞台继津、沪之后，女伶出现；同时，女性观众也纷纷走进剧场，戏剧由单一男性充当观众的局面发生了根本性的变化。女性观众入园观戏，无论是对观众群的扩大还是其审美情趣对舞台的影响，在近代戏剧史上都是极其重要的事件。

北京的京剧正是在上述两方面作用下，走向高度繁荣，并形成坚实的京派阵营。

“海派”之名，最早见于近人张乙庐的《老副末谈戏》一文：“平曲初无京、海之分……自潘月樵创《湘军平逆传》，夏月润之《左公平西传》继之，争奇斗胜，延江湖卖解之流，授以刀剑刺击之术，名之曰特别打武，而上海派之名，乃渐闻于耳。”于此可知，京剧之有“海派”，缘于上海京剧舞台上“刀剑击刺之术”的“特别打武”，即真刀真枪的武打。十九世纪九十年代，因受广东戏班真刀真枪争斗戏的影响，并接受梆子戏火爆勇猛的特点，上海舞台始有真刀真枪的表演。《铁公鸡》便是集真刀真枪表演之大成的代表作。

海派出现于上海，虽然起始于舞台上不合于传统戏剧假定性要求的表演，但内在的深意，则是戏剧从古典形态向近代化过渡时显现的叛离和挣扎。上海为此提供了优先于其他城市

的各种要素,海派京剧因之产生。简言之,是上海作为中国中西文化的交汇点,经济活跃、商业发达、文化多元、社会易变,才使戏剧改良运动在这里掀起。正是上海这种开放的特殊环境,才孕育了海派,使海派的生成有了合适的土壤。

海派的舞台演出,可谓五光十色,光怪陆离,争奇斗新。最初真刀真枪的特别武打上场,始于十九世纪九十年代,后以天仙茶园演出的《巧刺铁公鸡》最有影响,接着则有《大四杰村》(图 598)、《武松打店》、《年羹尧》、《铁公鸡》等剧目搬演于舞台,这些都是当时最有刺激的真刀真枪、当场出彩的剧目。继之则是成本大套、能连演数月甚至数年的连台本戏。连台本戏最早出现在同治年间上海舞台上演出的《五彩舆》(又名《小红袍》),之后有《七侠五义》、《兴周灭纣图》、《济颠佳话》、《三门街》、《狸猫换太子》、《宏碧缘》、《火烧红莲寺》(图 599)、《封神榜》(图 600)、《西游记》、《枪毙阎瑞生》等。其中《西游记》共四十余本,演出历时竟达八年之久;而一般的连台本戏都在数月或半年以上。与真刀真枪、连台本戏并举的是机关布景的出现。所谓机关布景,即是在灯彩布景、平面绘画软硬布景和立体布景的基础上,借助机



图 584 尚小云在《雁门关》中饰杨延顺



图 585 余叔岩演出的《盗宗卷》



图 586 余叔岩在《问樵》中饰范仲禹(左)(王长林饰樵夫)



图 587 余叔岩在《洗浮山》中饰贺天保



图 588 余叔岩在《战太平》中饰花云



图 589 言菊朋在《宁武关》中饰周遇吉

械化手段发展起来的写实性质的布景。它的特征表现为变换场景迅速,使用手段多样,舞台效果离奇(图 601)。上海京剧舞台最早使用机关布景的是新舞台于二十世纪二十年代推出的《济公活佛》,此后机关布景风靡上海滩。著名剧目如《就是我》、《虹霓关》、《西游记》等,都是把机关布景使用到极致、令人叹为观止的范例。

此外,本时期还编写了大批的连台剧本供演出之需,一时间连台剧本大行其道,盛演不衰。如上面所援引的剧目,或取自杂剧、传奇,或改编话本、小说,或取自当代新闻实事。而编剧多数都是由经验丰富的艺人担任,也有一些文人参加。其中如著名的《火烧红莲寺》,是根据向凯然的小说《江湖奇侠传》改编的,全剧达三十四本之多;《狸猫换太子》亦属长篇巨制,由名艺人常春恒、于振廷、刘筱衡据元杂剧《抱妆盒》改编而成。连台剧本是中国章回小说的变体形式,不想它却壮大了这一时期海派的演出盛况。

真刀真枪、连台本戏和机关布景,是民国后特别是二十年代以后上海戏剧舞台的奇观,也是对中国戏剧艺术的三大创意。京剧被投入到激烈的商业竞争中,经历了一场空前的包装和打造。当时每排演一戏,各家戏园无不

挖空心思,或以故事情节出奇,或以灯光布景取胜,或以服装化装、表演技巧夺人。如舞台上表演交战双方断头折颈,则用砌末真刀真枪喷上彩,更显火爆逼真。不仅如此,在舞台声光电化的闪烁迷离中,真马真牛真蛇也因剧情需要而被展现于戏台,如《火烧红莲寺》中舞台上还出现真水、真火、真鹰、真熊,可谓敢想敢用、出新出奇。机关布景的使用也是登峰造极,如舞台上表现神仙腾云驾雾、奇人遁隐无踪、房屋山峰倒塌、地面房屋上升等等,有的豪华逼真,有的荒诞神秘,充分体现出舞台布景运用的奇思妙想。这种演出具有相当的号召力。如老天蟾舞台演出《封神榜》时,时值涨大水,剧场积水盈尺,观众看戏时,双脚只好搭到前排的靠背上,散戏后还要花五角现大洋请人背出场外。即便如此,前去看戏的人仍是络绎不绝,而有的剧场因临近马路,交通常因观众多而受堵。

毫无疑问,真刀真枪、连台本戏和机关布景,是海派对京剧舞台的发挥和创造。它表达了上海京剧界因感受时代巨变而开始改革传统京剧的创新精神,是戏剧改良即近代化的直接成果(图 602)。京剧凝聚的传统力量是强大的,它的形式和内容所达到的高度完整的结合程度无懈可击,因此,它本



图 590 京剧《打渔杀家》,言菊朋饰萧恩、言慧珠饰桂英



图 591 高庆奎少年时代演出《四郎探母》中的杨四郎



图 592 高庆奎饰《空城计》中之诸葛亮



图 593 高庆奎在《赠绉枪》中饰范雕(右)(郝寿臣饰演须贾)



图 594 高庆奎在《打棍出箱》中饰范仲禹



图 595 马连良(右)与王长林(左)演出的《庆顶珠》

身即是强大传统力量的体现。艺术首先是由形式表现出来的,形式本身乃是时代审美观念的体现,在这个意义上,改造形式常常优于对内容的改造。海派之于京剧的创造即如此。面对京剧这个强大的传统力量,摇撼和改造它的着手处,当然莫过于形式上的革新。尤其是在这样一个纷乱的、新旧交替的时代,偏执于形式的创造,致力于形式的革新,以建设一种新的审美观念,并且是侧重于可感的视觉形象上的更新,于是便有了声、光、化、电种种新手段的使用,便有了新材料和多媒体的机关布景的表现,便有了追求视觉真实的真刀真枪真水真火的舞台呈现。所有这些,又都是针对传统的空舞台——写意的戏剧观而发起的一场挑战。因此,海派对于京剧,即意味着创造和革新精神的活跃。在这种精神的引领下,海派的缺点和不足,都是显而易见和可以理解的。

这时期,为创造海派和为海派的成长、壮大作出贡献的,有旦行的冯子和、欧阳予倩、毛韵珂、小杨月楼、赵君玉、刘筱衡、黄玉麟、王芸芳等,生行的汪笑侬、王鸿寿、周信芳、林树森、赵如泉、李洪春等,武生有“江南活武松”之誉的盖叫天、以演“关公戏”著称的李桂春、以演猴戏知名的张翼鹏等。

冯子和(1888—1942),本名旭,号春航。江苏吴县人。幼承家学,十二岁带艺入丹桂茶园,师从夏月珊,演青衣。十七岁进商务印书馆办的学堂,边演戏边从外国人习英语、西洋音乐和舞蹈。他主张戏剧应发挥改良社会、启迪民智的作用,积极提倡以新的思想编演清装和古装戏。推崇京剧革新,倡导打破行当边界,反对死抱一门,即青衣死唱,花旦、刀马旦不重唱功的状况,认为演员应该文武昆乱不挡,要有一二百出戏的功底。另外,他对服装、化妆、音乐等方面均有革新之举。他的代表剧目有《恨海》、《血泪碑》、《三娘教子》、《拿破仑》(图 603)等,都不同程度地体现了他的戏剧革新观念。欧阳予倩(1889—1962),名立袁,湖南浏阳人。他是出国留学生中唯一一名下海的正式京剧演员。十九世纪初赴日本留学,就学于明治大学、早稻田大学。1907年在东京参加“春柳社”,向吴我尊学京剧青衣。1910年回国后,赴上海从事戏剧活动,并成为新文化运动的干将。此间,他向筱喜禄(陈祥云)、江梦花等继续学习京剧的青衣兼花旦,于1916年初搭丹桂第一台,与周信芳、冯子和、吴彩霞等同班,自此下海。代表剧目主要是以自编自演的“红楼戏”为主,如《馒头庵》(图 604)、《黛



图 596 马连良(右)与黄桂秋(左)演出的《汾河湾》



图 597 杨小楼(右)与钺金福(左)演出的《长坂坡》



图 598 京剧《大四杰村》(近代沈文雅制)



图 599 赵松樵《火烧红莲寺》剧照



图 600 王芸芳在《封神榜》中饰灌潭姑姑



图 601 海派机关布景舞台

玉焚稿》、《宝蟾送酒》、《晴雯补裘》、《大闹宁国府》、《黛玉葬花》等。他在这些戏中表演自成一派，既有对传统的继承，又有强烈的创造精神和革新意识，同时又体现出中西文化精神的交融，因而与梅兰芳并获剧坛“南欧北梅”之誉。本时期的海派旦角顺应时潮，大胆开放，形成了大体相近的追求新奇、善创新腔、侧重写实的表演风格。三十年代，上海一些报人、京剧戏迷鉴于北方有四大名旦，认为偌大上海，也应有与之相匹敌的四大名旦，于是便推出赵君玉（1894—1943）（图 605）、刘筱衡（1901—1969）、小杨月楼（1900—1947）（图 606）、黄玉麟（1907—1968）（图 607）为海派四大名旦。虽然不是观众投票选出的，但这四人仍不失为海派旦角的一流人才。之后，又有四小名旦被推出，亦足见海派实力强盛。

海派生行的代表人物是周信芳（1895—1975）。他是浙江慈溪人，字士楚，出身梨园家庭。七岁登台，十三岁以“麒麟童”为艺名，后即以艺名知名于世。他是京剧史上早熟的天才演员。艺术上博采孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬、潘月樵等大家所长，并接受冯子和、刘鸿声、汪笑侬、夏月润、贵俊卿等名家的影响，根据自身条件，融会贯通，形成了豪放粗犷为主体的风格特征，世

称“麒派”，风行沪上。代表剧目有《徐策跑城》(图 608)、《扫松下书》、《斩经堂》(图 609)、《文昭关》(图 610)、《四进士》、《清风亭》、《女素贞》(图 611)、《审头》、《明末遗恨》(图 612)等。他努力学习现实主义表演规律，塑造人物注重真实性。加上唱腔朴实浑厚，咬字铿锵有力，做功沉稳遒劲，从而创造出气势磅礴、雄肆豪放的审美意境。

海派的武生艺术首推盖叫天，是他把武生的表演艺术推到登峰造极的地步。盖叫天(1888—1970)，本名张英杰，河北高阳人。八岁学戏，十五岁即演出于上海春仙茶园，以短打武生戏崭露头角。他接受南派武生戏创始者李春来的影响，在实践中创造出武戏文唱、文中有武的“盖派”艺术。代表剧目有全本《武松》(图 613)、《蜈蚣岭》、《一箭仇》、《七侠五义》(图 614)、《恶虎村》(图 615)、《垓下之战》、《英雄义》(图 616)、《楚汉相争》等。盖叫天演的虽然是武戏，却十分重视人物形象的塑造，强调人物精神境界与外部造型的统一，善于通过精、气、神三者合一刻画人物，传达人物的情绪。欧阳予倩评价盖叫天的表演艺术说：“他的形体动作精到难以形容：生动、灵活、飘逸、刚健而准确的动作构成舞蹈的美，表现出勇敢坚定的英雄形象。就



图 602 海派机关布景舞台



图 603 冯子和演出《拿破仑》剧照



图 604 欧阳予倩演出《馒头庵》



图 605 海派四大名旦之一赵君玉



图 606 海派四大名旦之一小杨月楼



图 607 海派四大名旦之一黄玉麟

舞姿而论，他无论演什么戏都有其独到之处。刚劲有如百炼钢，也可以柔软得像条绸带子；快起来如飞燕掠波，舒缓之处像春风拂柳；动起来像珠走玉盘，戛然静止像奇峰伫立。”在上海这样一个充满竞争和创造的环境里，盖叫天的艺术创造才能得到了充分的发挥。他还创造了许多武打套路和刀枪把子打法，乾坤圈舞也是他创造的。

上海京剧充满创造的生机和海派文化领先潮流的开放风气，吸引了大批北京名伶来参加演出。所谓“民国以还，内廷供奉既消灭，京伶之名角，且视上海为外府”，于是，就有了“京角不到上海不成名”的民谚。

京伶进入上海演出，有二方面意义：一方面使相对处于传统、保守的京伶们感受到上海一切都向近代化迈进的新鲜空气，尤其是在京剧的革新方面，在海派精神的强烈刺激下，领受新风，并在实践上有振作之举。如梅兰芳 1913 年首途上海演出（图 617），他在《舞台生活四十年》中记述当时的心情及观感时说：“我们初到上海，看了非常眼生，并且觉得万分惶恐。”“有些戏馆用讽世警俗的新戏来表演时事、开化民智……我看完以后留下了很深的印象。”“我看到了上海各舞台灯光

配合，才启发我有新的改革的企图。”由此可见，海派给这位京派名旦何等震动！时隔一年，梅兰芳第二次到上海演出。他说：“等到第二次打上海回去，就更深切了解了戏剧前途的趋势是跟观众的需要和时代而变化的。我不愿意还是站在这个旧的圈子里不动，再受它的拘束，我要走向新的道路上去寻求发展。”^①梅兰芳受到海派精神的触动是具有代表性的，因为这是时代的召唤。梅兰芳这次回京不久，便着手试验性地排演了《孽海波澜》、《邓霞姑》、《一缕麻》等时装新戏，并在化妆、表演等方面进行了多方面的改革。而后，梅兰芳不断加大革新力度和步伐，京剧的改革之风逐渐吹遍整个北京戏剧界。另一方面，海派精神在北京这一京剧发源地鼓荡开来后，艺术上的创新之作不断出现，特别是旦角艺术的革新之举尤为突出。这些鼎新创造，不仅广演于北京，还拿到上海检验，进行南北交流性的演出。如程砚秋在二十年代初的上海之行即如此。程砚秋的上海演出，不但带着新编和改编的新戏献演于沪上，更以“旧戏新唱”的创新精神，赢得上海观众的高度肯定和

① 引文均见梅兰芳《舞台生活四十年》，中国戏剧出版社1980年版。



图 608 周信芳在《徐策跑城》中饰徐策



图 609 周信芳与袁美云合演电影《斩经堂》



图 610 周信芳在《文昭关》中饰伍子胥



图 611 周信芳《文素臣》中饰文素臣



图 612 周信芳在《明末遗恨》中饰演崇祯



图 613 盖叫天在《打虎》中饰武松

赞扬。新编的剧目如《文姬归汉》(图 618)、《红拂传》、《玉镜台》、《风流棒》、《花舫缘》、《梅妃》(图 619)等,表演上无不独辟蹊径,新腔迭出,脍炙人口。一时程腔之盛,风靡沪上。程砚秋也由此而跻身京剧名家之列。

为创造海派京剧的繁荣,舞台建设方面也功不可没。这个时期,上海的新舞台、大舞台、天蟾舞台、丹桂第一台、更新舞台、三星舞台、齐天舞台、共舞台、中国大戏院、黄金大戏院、卡尔登大戏院、皇后大戏院等,成为海派京剧舞台演出的主要场所。

第 4 节

新剧种的兴起

晚清至民国以来,即十九世纪末叶至二十世纪初叶,又涌现出一批新的剧种,如越剧、沪剧、甬剧、扬剧、黄

梅戏、淮剧、吕剧、评剧、锡剧、拉场戏、楚剧、五音戏、花鼓戏、泗州戏、二人台、武安平调、高安丝弦、苏滩等等。

这些新剧种脱胎于民间歌舞和说唱艺术,如大秧歌、二人转、花鼓、滩簧、跳神、清曲、唱书调、琴书、采茶、落子等,因而具有浓郁的民间风格。中国民间的歌舞说唱艺术,具有悠久的历史传统,内容丰富,形式多样。在以往的历史中,正是诸如此类的民间艺术,孕育了中国灿烂的民族戏剧,而在清末民初之际,又滋生出新一代诸多不同声腔的剧种。

最初,这些新剧种在形态上都比较短小,有的是一人演出的独角戏,有的是二人演出的“二小”(小丑、小旦)戏,有的是三个人演出的“三小”(小生、小旦、小丑)戏。后来,城市的发展给这种小型形态的新剧种带来了一个新的发展机会,逐渐演变成大型剧种。

中国自进入近代社会以来,由于帝国主义的人侵及民族资本的发展,许多大、中城市获得畸形繁荣,并吸引了大批农民流入城市,充当廉价的劳动力。另一方面天灾人祸的频仍,也是导致破产农民涌进城市的重要原因。那些进入城市的农民,有的擅长表演小戏,由于脱离了对土地的依附,便各以自己的一技之长,组织成一个个演



图 614 盖叫天《七侠五义》中饰展昭



图 615 盖叫天在《恶虎村》夜行一场中的身段“鹰展翅”



图 616 盖叫天在《英雄义》中饰武松(左)



图 617 梅兰芳 19 岁 (1913) 第一次赴上海演出。图为梅兰芳与王凤卿合演之《汾河湾》



图 618 程砚秋《文姬归汉》中的蔡文姬



图 619 程砚秋饰《梅妃》中之梅妃

戏班子,转变成立足于城市、靠卖艺谋生的艺人。这个过程通常表现为:由农村进入城市;由地摊走上舞台;由业余性质的演出,变成职业性质的演出;由流动演出,变成有固定班社和固定场所;戏班由小变大,由少变多;由演二小戏或三小戏的小戏,变成演多种人物和行当的大戏;由演生活小戏,变成演具有广阔社会内容的大戏。大约每个剧种的发展,都经历了这样一个过程。以下略举几例。

沪剧是上海的地方戏。它起源于江南农村流行的小山歌。这些小山歌因受弹词等说唱艺术的影响,便逐渐由叙述体转向代言体,形成了戏剧样式,名曰“滩簧”。根据地域的不同,滩簧分别有苏州的“苏滩”、杭州的“杭滩”、宁波的“甬滩”、无锡的“锡滩”、上海的“申滩”等。沪剧的前身即是申滩,申滩也叫“本滩”。

最初的申滩只有一男一女两个脚色,称“对子戏”。伴奏乐器是一把二胡、一副鼓板,一面小锣。戏班四至五人。戏班有的是家庭组成的,有的是同人组成的。这种戏班一般都是业余性质的。他们的演出,开始是在街头以“地摊”形式演出,后来进入茶坊酒肆进行演出。因为是两个演员表演,演出的剧目规模自然不大,都是一些小戏,

但生活气息很浓,如《卖红菱》等。申滩的演出由于受到欢迎,演出的剧目便发生了变化,即由演小戏发展为演出情节较为复杂的较大的戏。登场人物也增加到三个人以上。于是,演出场地由街头巷角、茶坊酒楼进入“大世界”、“先施公司”、“永安公司”那样的游艺场所演出。为了能在游艺场站住脚跟,申滩不论在表演上还是在音乐上,都有所改进和提高,戏班不断扩大,从业人员也不断增多,这样就发展成为具有一定规模的职业戏班了。到了二十年代,申滩获得进一步发展,可以进独立的剧场里演出了。三十年代,申滩引入编剧,并开始上演自己的创作剧目,一改从前没有自己创作剧目的状况,同时舞台演出也有了灯光、布景、效果等,四十年代中期,申滩改名沪剧,代表性的剧目有《罗汉钱》(图 620)、《陆雅臣》、《一个明星的遭遇》等。

再看楚剧。楚剧原是在鄂东流行的“哦呵腔”基础上,融合了黄陂、孝感一带的山歌、道情、竹马、高跷及说唱等民间艺术形式而形成的。起初,是黄陂、孝感一带喜爱艺术的农民,组成戏班(一般在七至八人)流动演出。他们的流动性演出被称为“打晃场”。这时的演出,形式简单,也没有什么乐器(主要指管弦乐),演出的场地是“草台



图 620 丁是娥在沪剧《罗汉钱》中饰小飞娥



图 621 楚剧《葛麻》

子”，表演者主要是歌唱，演唱时常常是台上台下歌声一片，同歌共唱。服装、道具也很简略。如小生只穿一件短水袖的布褶子，戴一顶自制的方巾或儒巾；小丑是一顶罗帽或毡帽，一件短袖水衣和一条水裤；花旦是用一块青布包头，或用“勒子”代替，戴一副耳环，服装是在哪里演，便向哪村的新娘子借用服装。演出时也没有前、后台之分，全班人员都围坐在草台上一张桌子的三面，空出一面对台下，谁主演时谁坐到中间去，余者以打击乐为其伴奏。剧目皆为单折，都是老师父们口传下来的。进入二十世纪，戏班被商业繁荣的沙口、水口所吸引，楚剧便入驻演出，因受到观众的欢迎，戏班随之扩大到十人以上，并有了自己固定的演出场所。

而后，楚剧戏班又流入汉口演出，在观众的支持下，戏班进一步扩大，发展为三四十人。二十年代，楚剧接受京剧、汉剧和文明戏的影响，演员与音乐等部门有了分工，剧目由单出戏改成演本戏，音乐上创制了一些新的腔调，道具则采用京、汉剧的方式，营业上也以卖茶为主改变为售票为主。这样，楚剧就由草台、茶园，进入到剧场，并积累了一定数量的剧目，如《葛麻》（图 621）等，楚剧因而成为一个具有一定特色的剧种。

吕剧是中国戏剧的一种

再比如吕剧。吕剧是流行于山东地区的剧种,由山东的民间说唱(坐唱)艺术“山东扬琴”演变而来,故曾名化妆扬琴。山东扬琴有着深厚的民众基础。1900年,广饶县谭家村的农民扬琴艺人时殿元、谭秉伦、崔兴乐等组成扬琴班,最先把《王小赶脚》的扬琴脚本改为化妆演出的脚本,并进行化妆演出的实验。他们用竹、纸、布等扎成驴形,加以彩绘,由扮演二姑娘者身绑驴形,做乘驴状,由扮演脚夫王小者,执鞭赶驴。演出时,虽然仍然唱着扬琴的唱腔,但因载歌载舞,改变了以往坐着不动的坐唱形式,所以备受观众欢迎,并因此有了“化妆扬琴”或“驴戏”的称谓。

从“坐唱扬琴”到“化妆扬琴”,表明吕剧已从说唱形式向戏剧形式转变。转变为戏剧形式的吕剧(化妆扬琴),最初仅演一些小戏,人物只有小旦和小丑。剧目的来源是从说唱扬琴的演唱脚本中改编过来的,但选择的也都是人物少的脚本。后来,则把人物较多的扬琴说唱脚本也改编成化妆扬琴进行演出,于是吕剧人物增多,场面也大了。随着剧目的多样化,影响日深。

吕剧的演出,最早是“盘凳子”(即地摊)演唱,因为有了一定影响,便与五音戏、莱芜梆子等剧种同台演出,即走进了剧场献艺。在与兄弟剧种同台



图 622 吕剧《李二嫂改嫁》剧照
(郎咸芬饰李二嫂)

插图本中国戏剧史

演出中，吕剧受到这些成熟剧种的影响，在表演、化妆、音乐、舞台美术等方面，获得进一步提高，并在长期的艺术实践中，积累了自己的剧目、表演技术、音乐素材等，建立了自己的艺术风格，从而确立了作为一个独立剧种的地位。吕剧的代表性剧目有《李二嫂改嫁》(图 622)、《姊妹易嫁》等。

总之，上述几个近代以来的新兴剧种的产生和形成过程，几乎可以涵盖其他新剧种的基本道路；或者说，近代以来的新兴剧种，大体是走着这样一个相同的路径的。

中国戏剧从 1949 年 10 月 1 日中华人民共和国的成立起，步入了当代。尽管经历了重重磨难，戏剧革新的主旋律却始终未曾间歇，戏剧艺术在变化发展中走进了新世纪。

后 记

本书的写作，每完成一章都曾由前辈戏曲家陈多教授审阅，并根据他的指教而稽核修正。在此，为他给我们学术上的教诲而三顶礼。本书的文字及图片资料曾得力于上海及外地许多图书馆的支持。上海戏剧学院图书馆惠之尤多，诸多同事朋友给予了热情、周到的帮助。本书的研究著述，还得到上海市重点学科项目基金的有力支持。在此一并致以深深的谢意。

作 者

2003 年 12 月

于上海戏剧学院