

从“题目正名”看南北戏曲体制之异

吴 晟

(广州大学 人文学院 广东 广州 510006)

摘要: 南戏剧本前面与北杂剧剧本末尾有四句或两句韵语,用来概括剧情大意、提示剧名,叫题目或题目正名。从观众而言,它具有广告宣传之用;从读者而言,它具有了解剧情概要之需。但为何南戏置于剧本开头而北杂剧放在剧本末尾,这是由南戏剧情比较复杂、杂剧剧情相对单纯所决定。南戏剧情复杂的构成因素之一一是融合了较多的表演伎艺;杂剧主要吸收了说唱伎艺,尽管也插入一些表演伎艺,但与剧情无关,故不会增加剧情的复杂性。“多角均唱”的演唱体制,决定了南戏以动作、形体、道白、表情——念做打表演,相对来说不太受时间的限制。“一人主唱”到底的演唱体制,决定了元杂剧剧情比较单纯,一般为“四折一楔子”。

关键词: 题目正名; 南戏; 杂剧; 体制; 表演; 说唱

中图分类号: I207.3 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-579(2012)06-0094-07

The Differences between the Northern and Southern Drama as Seen in the “Title Revealing”

WU Sheng

(School of Humanities and Sciences, Guangzhou University, Guangzhou, Guangdong 510006, China)

Abstract: The Four or two rhythmical sentences at the beginning of a Southern drama or at the end of a Northern drama, which can be used to summarize the story and present the title, is called prologue or title revealing. It has the use of advertising from the perspective of audiences; it can also help readers know the contents from the perspective of readers. The reason why the title of a Southern drama is at the beginning of the play, while the title of a Northern drama is at the end of a play lies in the different stories of plays, the stories of the Southern drama are more complex than those of the Northern drama. One of the factors lies in that the Southern Drama blend many performance skills, while the Northern drama absorbs rap artistic skills, although it also inserts some performance skills, these have nothing to do with the stories, and do not go so far as to increase the complexity of the plot. The system of many characters' singing determines the Southern drama's performance style, such as motion, body speaking, expression, etc., which are not limited by time. The Northern drama system is called “four acts with one prologue”. In this system, the leading actor is singing from beginning through to the end, so as to make its stories much simpler.

Key words: title revealing; South drama; North drama; system; performance; talking and singing

收稿日期: 2012-08-27

基金项目: 国家社会科学基金后期资助项目“中国古代诗歌与戏剧互为体用研究”(项目编号: 10FZW016)

作者简介: 吴 晟(1957-),男,江西南昌人,文学博士,广州大学人文学院教授。研究方向为中国古代文学。

南戏剧本前面有四句韵语,用来概括剧情大意、提示剧名,叫题目。北剧吸收了这一形式,但有所变化,称“题目正名”或“题目”、“正名”,一般置于剧本之末。钱南扬先生持如是观,他说“金元杂剧,也有题目,……不放在剧本之前,而放在剧本之末。”^{[1] (p164)} 孙楷弟先生《也是园古今杂剧考》也认为“以今思之,自当以置剧后者为是。”^{[2] (p400)} 而徐扶明先生则认为在北剧里,“把题目正名写在剧前或者剧末,也是可行的”,^{[3] (p404)} 理由是“元杂剧剧本的题目正名,有些是放在剧本开头,如顾曲斋本、《杂剧十段锦》本、《柳枝集》本、《酹江集》本;有些则是放在剧本末尾,如元刊本、古名家杂剧本、息机子本、《元曲选》本、明抄本。”^{[3] (p400)} 我们的看法是,既然元刊本将题目正名放在剧本之末,且多数元杂剧置于剧本之末,因此当以置于剧本之末为是。

题目正名具有宣传广告作用,即戏班每到一地做场(演出),先要在周围张贴或者悬挂“招子”,因招子是彩色的,故叫“花招儿”,类似今天的“海报”。杜仁杰《庄家不识勾栏》散套“正打街头过,见吊个花绿绿纸榜。”乡下人不识“招子”,谓之“纸榜”。无名氏《蓝采和》杂剧第一折“昨日贴出花招儿去,两个兄弟先收拾去了。”招子上写的是将要演出的剧目和演员的名字。夏庭芝《青楼集》载“小春宴,姓张氏。自武昌来浙西。天性聪慧,记性最高。勾栏中作场,常写其名目,贴于周遭梁上,任看官选拣需索。”^{[4] (p38-39)} 南戏《宦门子弟错立身》第四出“老身赵茜梅,如今年纪老大,只靠一女王金榜,作场为活。本是东平府人氏,如今将孩儿到河南府作场多日。今早挂了招子,不免叫出孩儿来,商量明日杂剧。”

—

用于做广告宣传的题目正名,为何要印在剧本开头或末尾呢?徐扶明先生说“固然元刊本把题目正名都放在剧末,但是,值得注意的,其中有五种,如《气英布》、《薛仁贵》、《竹叶舟》、《博望烧屯》、《霍光鬼谏》在题目正名之前,都写明‘散场’。试想,既然观众看过戏了,戏散场了,那么,难道还有观众愿意再听题目正名的剧情提要吗?”^{[3] (p401)} 此话甚是。我们认为,如果是作为供读者案头阅读的剧本,就有必要在剧本开头或者末尾印上题目正名,以便读者了解剧情概要,再阅读剧本,就会对剧情更了解得清楚些。如《全元戏曲》本《小孙屠》南戏的题目是“李琼梅设计丽春园,孙必达相会成夫妇。朱邦杰识法明犯法,遭吊盆没兴小孙屠”;《错立身》南戏的题目是“衢州撞府妆旦色,走南投北俏郎君。戾家行院学踏爨,宦门子弟错立身”。《元曲选》本马致远《汉宫秋》杂剧的题目是“沉黑江明妃青冢恨”,正名是“破幽梦孤雁汉宫秋”;关汉卿《窦娥冤》的题目是“秉鉴持衡廉访法”,正名是“感天动地窦娥冤”。多数情况下,最后一句点出全剧剧情的核心,故多用作剧名。但《张协状元》的题目是“张秀才应举往长安,王贫女古庙受饥寒。呆小二村口调风月,莽强人大闹五鸡山”,末句既不是戏名,四句也只概述了五鸡山张协被强盗打劫的剧情,而未概括全剧的剧情,它可能是早期南戏的形制。

题目正名具有提示剧情概要的作用,这从元刊本《琵琶记》的题目被改为明刊本《琵琶记》的家门下场诗可以得到证实:前者题目是“极富极贵牛丞相,施仁施义张广才。有贞有烈赵贞女,全忠全孝蔡伯喈”,后者的副末开场“原来是这本传奇。待小子略道几句家门,便见戏文大意。【沁园春】赵女姿容,蔡邕文业,两月夫妻。奈朝廷黄榜,遍招贤士;高堂严命,强赴春闱。一举鳌头,再婚牛氏,利绾名牵竟不归。饥荒岁,双亲俱丧,此际实堪悲。堪悲赵女支持,剪下香云送舅姑。把麻裙包土,筑成坟墓;琵琶写怨,径往京畿。孝矣伯喈,贤哉牛氏,书馆相逢最惨凄。重庐墓,一夫二妇,旌表门闾。极富极贵牛丞相,施仁施义张广才。有贞有烈赵贞女,全忠全孝蔡伯喈。”^{[5] (p107)} 传奇副末开场一般唱两支曲子,一支宣扬及时行乐的思想,或者鼓吹本戏班的演出实力;另一支则向观众介绍剧情大意。传奇《琵琶记》副末开场所唱【沁园春】即为后者。

为何南戏将题目正名置于剧本开头而北杂剧则放在剧本末尾?我们认为这是由南戏剧情比较复杂而北杂剧剧情相对比较单纯决定。作为阅读文本,剧情比较复杂的南戏在剧本开头印上题目,对读者把握全剧剧情具有提纲挈领的作用。一般来说,南戏多为长篇巨制,如《张协状元》53出,《荆钗记》48出,

《拜月亭》43出,《琵琶记》42出,《杀狗记》36出,《白兔记》33出,《小孙屠》21出,最短的《错立身》也有14出。由于剧情比较复杂,南戏除了在剧本开头有题目外,还在第一出副末开场交代剧情梗概,如《小孙屠》第一出【满庭芳】即是。元杂剧剧情相较而言比较单纯,其结构以四折一楔子最为普遍,像《赵氏孤儿》五折一楔子、《秋千记》六折的结构较为少见。徐扶明先生指出“为什么元杂剧题目正名要采用两句式 and 四句式两种呢?这就在于,元杂剧剧本的戏剧情节,有的比较单纯,有的比较复杂。前者就用两句式,如元刊本《调风月》,‘正名’是‘双莺燕暗争春,诈妮子调风月’。后者就用四句式,如元刊本《赵氏孤儿》,‘正名’是‘韩厥救舍命烈士,陈英说妒贤送子,义逢义公孙杵臼,冤报冤赵氏孤儿’。”^{[3] (p397)}即是说《赵氏孤儿》的剧情要复杂一些。这是就杂剧之间比较而言。由于杂剧用严格规范的诸宫调来演唱,因而歌唱在剧中居于突出地位,至于情节与人物安排则居其次,王国维指出元杂剧“关目之拙劣,所不问也;思想之卑陋,所不讳也;人物之矛盾,所不顾也”。^{[6] (p120)}因此,供读者案头阅读的元杂剧剧本,为何将题目正名置于剧终,主要目的是加深读者对全剧剧情的印象,而无需像南戏那样将题目置于剧本开头,因为其剧情相对来说比较单纯,读者容易把握。

试以《拜月亭》为例比较之。世德堂本《拜月亭》南戏第一出至第四十三出的出目分别是副末开场、世隆自叙、番王起兵、金主设朝、兴福操兵、军捕兴福、兴福遇隆、瑞兰自叙、兴福遇强、奉命和番、兄妹自叙、兴福劫掠、瑞兰逃军、兄妹逃军、番兵北返、兰母惊散、兄妹失散、夫人寻兰、隆遇瑞兰、莲遇夫人、隆兰遇强、兴福释隆、夫莲同行、黄公卖酒、世隆成亲、和番回朝、兴福离寨、隆兰拆散、驿中相会、世隆忆妻、兴福寻隆、汴城聚会、兰莲自叙、隆福途行、瑞兰拜月、试官考选、兰莲思忆、王府选婿、官媒送鞭、姊妹闻信、姊妹辞赘、夫妻相会、成亲团圆。而《拜月亭》杂剧四折,楔子交代王瑞兰父亲兵部尚书王镇奉命征番。第一折演述与母亲在战乱中失散的瑞兰与书生蒋世隆相遇,患难中自主成婚。第二折双线并进:一线演述瑞兰母亲与世隆失散的妹妹瑞莲相遇,认做义女同行;另一线演述王镇南奔行都,旅店遇女,置重病染身的世隆于不顾,强行带走女儿。第三折演述瑞兰与瑞莲相遇,瑞兰幽闺拜月,与义妹瑞莲姑嫂相认。第四折演述王府选婿,世隆与兴福分别考中了文、武状元,世隆与瑞兰破镜重圆,兴福则与瑞莲缔结良缘。可见杂剧剧情较南戏要精简得多。《全元戏曲》《王瑞兰闺怨拜月亭》“剧目说明”云“元关汉卿有同题杂剧。本剧最早撰成当在宋元间,出于民间艺人之手。施惠据之并参考关剧再创作而成。”^{[7] (第九卷p439)}可知关剧创作在前,惠剧创作在后,惠剧在关剧的基础上对剧情作了一些扩充。

再看《杀狗记》。《杀狗记》杂剧楔子演述孙荣过生日,邀了地痞流氓柳隆卿、胡子转来家吃酒,其胞弟孙华也前来祝寿,却被孙荣赶出家门。这是为何?通过孙荣的浑家杨氏交代,孙荣听信柳、胡的挑唆,已将胞弟赶出家门,住在城南破瓦窑中。第一折演述清明节令孙荣夫妇上坟祭祖,柳、胡两个帮闲乘机趁酒吃。孙华也来祭祖,因柳、胡挑拨,被兄打了一顿。第二折演述孙荣邀柳、胡到酒楼吃酒,三人效三国时期的刘关张结义做兄弟。饮至傍晚时分,孙荣饮酒过量醉倒在风雪交加的街路上,柳、胡乘机偷了孙荣皮靴桶里五锭钞,撒下孙荣还家去了。恰被往街上题笔觅几文钱的孙华碰上,将哥背回家。孙荣酒醒后发现五锭钞不见了,断然认定是孙荣偷了,将他罚跪在檐下大雪里。柳、胡又上门来说是他们将孙荣背到门前交与孙华的。第三折演述杨氏为了规劝孙荣,杀死一条狗,去了头尾,穿上人的衣帽,丢在家后门首。孙荣吃酒归来被死狗绊倒以为是被杀的人,与浑家商量;浑家替他出主意,要平日的结交兄弟柳、胡帮他背尸掩埋,不料一一遭到拒绝。于是孙荣夫妇亲自来破瓦窑求亲弟弟孙华,二话没说,将尸体背至汴河堤上幽僻处掩埋了。第四折演述柳、胡将孙荣兄弟告上开封府,府尹王愬然命左右仗打孙荣要他招供,孙华扑上去抵挡并承认自己是杀人犯,此时杨氏赶到说明“案件”原委,并从汴河堤上取来死狗为证。杨氏旌表门闾,孙华即授本处县令。《杀狗记》南戏与《杀狗记》杂剧剧情基本相同,但细节较丰富复杂。以元末明初徐的《杀狗记》(汲古阁本)为例,它共有三十六出,其中第三出“蒋园结义”与杂剧楔子剧情同;第十二出“雪夜救兄”、第十三出“归家被逐”与杂剧第二折剧情同;第二十五出“月真买狗”、第二十七出“见狗惊心”、第二十八出“乔人负心”、第三十一出“夫妇叩窑”、第三十三出“亲弟移尸”与杂剧第三折剧情同;第三十四出“拒绝乔人”、第三十五出“断明杀狗”、第三十六出“孝友褒封”与

杂剧第四折剧情同。不难看出它除了没有杂剧第一折的内容,其多出的部分,如第八出“旅店借居”、第十出“王婆逐客”、第十一出“窑中受困”等二十余出,则是将原剧中的某个细节、某句话作敷衍、铺排,增加了故事情节。

二

我国戏剧成熟于南宋,在此之前戏剧主要以一种泛戏剧形态而存在,泛戏剧形态大致可分为三大类别:歌舞伎艺、表演伎艺、说唱伎艺。我国南北戏曲均是融合这三类伎艺而形成的。但相对而言,如果说南戏主要吸收了表演伎艺,那么北杂剧则吸收了说唱伎艺,即是说南戏“戏”的成份要多,北杂剧“剧”的成份要多。《曲品》的作者吕天成的舅父孙矿提出过著名的“南戏十要”,他说“凡南戏,第一要事佳;第二要阅目;第三要搬出来好;第四要按宫商、协音律;第五要使人易晓;第六要词采;第七要善敷衍,淡处做得浓,闲处做得热闹;第八要各脚色派得匀妥;第九要脱套;第十要合世情、关风化。”^{[8] (p313)}孙氏所论虽然是明代万历年间的传奇表演,但也可视为包括宋元南戏在内的南戏的共同表演特征,因为明传奇是从宋元戏文发展而来,其表演体制一脉相承,只是传奇剧情结构要复杂而长得多。从“南戏十要”看,孙氏不仅将“事佳”、“阅目”、“搬出来好”置于首三要,“按宫商、协音律”置于第四要的位置,而且总览“十要”,主要是敷衍故事,即南戏是以动作、形体、表情表演为主,歌唱的地位并不突出。

仍以上述同名南北戏曲《拜月亭》、《杀狗记》为例。如前所述,南戏《拜月亭》在同名杂剧的基础上扩充了不少情节,如第七出“兴福遇隆”演述兴福逃亡时得到书生蒋世隆相助,二人结为兄弟。第九出“兴福遇强”逃亡中遇到强盗,一阵打斗表演,两个强盗敌不过兴福,兴福因无安身之处,权且做了虎头山寨寨主。第二十二出“兴福释隆”演述蒋世隆在逃难中结识了王瑞兰,俩人互相扶持,一路同行,却被强盗捉住带到虎头山寨,寨主兴福却未认出世隆,将要“拿下去斩了”,却听到世隆自叹“蒋家祖宗,今日蒋世隆不幸死在虎头寨上,望你收留魂魄回去呵”,“不免唤转来,问他一个明白”,当他认出面前这个汉子就是结拜兄弟蒋世隆时,连忙将他扶起松绑,当兴福得知这位女子就是他嫂子时,赶紧行礼,并命喽啰“宰杀猪羊,摆布筵席”。因嫂子不会饮酒,兴福为了逗她开心,便命喽啰们舞唱,于是“净丑舞介”。不难看出,南戏《拜月亭》在杂剧“隆遇瑞兰”、“莲遇夫人”双线并进中还不忘记交代兴福逃亡这一线索,且用了较大的篇幅:兴福操兵——军捕兴福——兴福遇隆——兴福遇强——兴福劫掠——隆遇瑞兰——隆兰遇强——兴福释隆——兴福离寨——兴福寻隆——隆福途行——试官考选——王府选婿——官媒送鞭——成亲团圆,显而易见,这十五出中以表演伎艺为主。

南戏《杀狗记》第二十三出“王老谏主”演述孙华(南戏《杀狗记》将同名杂剧中的兄弟孙荣与孙华名字对调)上坟祭祖,柳隆卿、胡子转两个乔人乘机前来打秋风,试看下面一段表演:

(净作倒入神介)(生、丑惊介)为何是这等模样起来?(净作乱语介)我乃非别,孙豪是也。(生)这等是我的爹爹了。(净)东京城里有名人,养得孙华有孝心。我的儿,若非结义相搭救,魂灵飞在九霄云。(丑)我的活孙阿伯。(生作拜介)爹爹,你下云来有何分付?(净)孩儿听我分付:若非两个结义的朋友,你的性命也难存。(生)爹爹说得是。(净)你亏了他两个。一个与他一所房子!(生)爹爹分付,就起与他。(净)一个与他一个老婆!(生)孩儿就讨与他。(丑)孙大哥,是你亲口许的了,不要忘了。(生)我怎么说谎。请问爹爹,今年田地有收么?(净)种得便有收,不种没收。(丑)孙阿伯的说话,也是开后门的。(生)今年放债有利息么?(净)你若放了出去有利息,不放出去没利息。别的都不要托他。(生)只托那个好?(净)只托两个结义的。(生)一定托他。(净)阴司有事,我去也。(作醒介)(生、丑)兄弟!(叫介)(生)兄弟,你方才怎么是这等起来?(净)我怎么样来?(丑)阿哥,你不晓得?(净)我不知道。(生)大兄弟,我父亲方才下云来,附在你身上。(净)我说道为甚满身麻木了,原来如此。曾说什么?(生)说道亏了你每两个。(净)亏了我每两个甚么来?(生)说道若不是你每两位,我的性命也难存。(净)恰又来。阴司也是晓得的,若不是今日孙阿伯说出来,明年也不知我每的好处。还有甚么说?(生)还说道一个与他一所房子,一个与他一个老婆。(净)大哥,房子倒不打紧,老婆倒要

紧。小厮家讨烧饼,说了就要。(丑)阿哥走来。(背介)你方才是真是假的?(净)兄弟,这叫做跳神骗鬼。像也不像?(丑)阿哥,再没这等像的了。^{[7] (第十卷p79-80)}

这段所谓鬼魂附体的表演,纯属无稽之谈。通过净所云“跳神骗鬼”一语道破,它揭露了两个乔人与孙华结义的真正目的:骗吃骗喝,忽悠钱财,甚至侵吞家私。这一段表演“戏”的成份充分,不仅插科打诨,娱人娱己,还成功地刻画了人物形象。可见这种表演伎艺的运用并非可有可无,而是成为与整个剧情不可分割的有机组成部分。要言之,表演伎艺的运用是构成南戏复杂剧情的因素之一。

南戏把表演放在首位,并不意味南戏的歌唱不重要。南戏确立了“以曲为本位”的演唱体制,采取上场角色均能歌唱而非“一人主唱”到底的形式,这是由南戏班社演员的歌唱能力所决定。一方面,初期南戏是由民间职业戏班搬演,所谓“职业”是指其商业性营业,并不意味戏班演员素质很高,尽管元代南戏《错立身》中主角延寿马说唱念做打“诸般会”且精通,那是自吹自擂,具有广告性质。特别在歌唱方面,南戏演出中著名的歌唱演员匮乏,它可能与“士夫罕有留意者”有关,^{[9] (p239)}即文人轻视不登大雅之堂的南戏,不屑记载南戏著名演员。元周德清《中原音韵·正语作词起例》说“南宋都杭,吴兴与切邻,故其戏文如《乐昌分镜》等类,唱念呼吸,皆如约韵”,“悉如今之搬演南宋戏文唱念声腔”。^{[10] (p219)}南戏研究的发轫者徐渭对南戏的情调风格作过概括,所谓“纤徐绵渺,流丽婉转”,听后“使人飘飘然丧其所守而不自觉”。^{[9] (p245)}即是说士大夫虽然轻视南戏,但也不完全对南戏充耳不闻、置之不顾。既然他们对南戏的歌唱有理论上的研究,为什么没有出现一部像夏庭芝专门记载元杂剧歌唱演员的《青楼集》那样的记载南戏歌唱演员的著作?我们认为单从士大夫轻视南戏的观念上立论显然不能令人信服。因此我们认为根本原因是南戏班社缺乏著名的歌唱演员。《青楼集》记龙楼景、丹墀秀“俱有姿色,专攻南戏。龙则梁尘暗簌,丹则骊珠宛转。”^{[4] (p32)}这是仅见的记载擅长歌唱的南戏演员材料,它很可能与文人参与南戏创作后有关,如高则诚创作的《琵琶记》就比较注重歌唱,可能会造就一些著名的歌唱演员,但这方面的记载确实寥若晨星。

另一方面,南戏之曲是“宋人词曲益以里巷歌谣,不叶宫调”。^{[9] (p239)}南戏主要是由南方沿海地区民间歌舞小戏发展而来,其歌唱多为“村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农、市女顺口可歌而已,谚所谓‘随心令’者,即其技欤?间有一二叶音律,终不可以例其余,乌有所谓九宫?”^{[9] (p240)}可见南戏的歌唱不严格,无宫调格律可言,随口而歌,难度不大。这种情形对南戏演员来说,要求不高,所以一个班社不必非得具有一名善唱的演员才能公开营业,凡当场角色均可歌唱,它使得南戏只有把动作、形体、故事、关目等表演放在首位,这从早期南戏《张协状元》可以得到证实。第一出“似恁唱说诸宫调,何如把此话文敷演。”第二出“多忒戏,本事实风骚。使拍超烘非乐事,蹴球打弹谩徒劳,设意品笙箫。谄诤砌,酬酢仗歌谣。”^{[7] (第九卷p9)}公开说明以说唱形式的诸宫调难以敷演故事完整、情节复杂的新编剧《张协状元》,也不依靠笙、箫的伴奏和其他伎艺,而是突出强调用动作、形体、打诨和徒歌,来进行南戏表演。

与南戏不同,元杂剧主要从诸宫调发展而来。诸宫调是一种由多种不同宫调的若干乐曲构成、间以说白的大型说唱伎艺。它具有演唱和叙事的双重功能。由于可以灵活组合多种不同宫调的许多乐曲来演唱完整的故事,所以对元杂剧曲牌联套形式的形成,具有特殊的意义。这种渊源关系决定了元杂剧“曲本位”的演唱体制。它从《元刊杂剧三十种》可以看出端倪,元刊本科白极简略,有的甚至只录曲词而无科白。臧晋叔所编《元曲选》一百种,却曲词科白俱全。诚然其中不少科白为明人所加(包括对曲词的篡改),但据此认为元代勾栏所演北曲杂剧只有演唱而无科白是不成立的,因为没有科白,不仅不能敷演完整的情节,也不成为成熟的戏剧形式了。于是臧晋叔《元曲选·序》认为“宾白则演剧时伶人自为之,故多鄙俚蹈袭之语”。^{[11] (p11)}这种不符合实际的想法,显然是为了抬高文人地位的意图所致。的确,与南戏比较,元杂剧的作家的文化素质普遍要高一些,如关汉卿、白朴、马致远等,他们熟悉宫调,精通音律,富有才情,所以把剧曲创作放在首位。王国维认为“元剧最佳之处”,在于其“有意境”的曲词。^{[6] (p121)}从现存元杂剧160多个剧本来看,其剧情较南戏单纯得多,并且复述剧情的现象比较突出。

元杂剧不仅继承了诸宫调说唱的体制,也保留了诸宫调“一人主唱”的演唱形式。焦循《剧说》卷一引《西河词话》云“至金章宗朝,董解元——不知何人,实作《西厢》,搥弹词,则有白有曲,专以一人搥弹并念唱之。……至元人造曲,则歌舞合作一人,使勾栏舞者自司歌唱。”^{[12] (p97)}关于“一人主唱”,张之中则持另一种看法,他据1985年在山西上党地区潞城县崇道乡南舍村所发现明代万历二年(1574)的手抄本《迎神赛社礼节传簿四十曲宫调》所录剧目,通过部分队戏、队舞、锣鼓杂戏剧目分别与元杂剧比较后,认为“早期的锣鼓杂戏本子,都是一个角色主唱,如《三山会》由韩素娥一人主唱,《乐毅伐齐》由乐毅一人主唱。后来增加为二人同唱,如《天井关》由一个男主角和一个女主角对唱。一人主唱的表演形式,大约是由讲史承袭下来的。由讲而唱,再分角色演述,这就是锣鼓杂戏的产生,这也恐怕就是元杂剧一人主唱的由来。”^{[14] (p162)}

如果就此认为元杂剧把歌唱放在首位是作者所为,或者“一人主唱”是受到诸宫调或锣鼓杂戏的影响,如何解释后期戏文也有不少文化素质较高的文人参与创作,并同样受诸宫调影响却未形成“一人主唱”的演唱体制呢?我认为主要原因是元杂剧拥有一批著名的歌唱演员。《青楼集》载:

王玉梅:善唱慢调,杂剧亦精致。……而声韵清圆。

朱锦绣:杂剧旦末双全,而歌声坠梁尘。

赵真真:善杂剧,有绕梁之声。

米里哈:回回旦色。歌喉清宛,妙入神品。

一分儿:姓王氏。京师角妓也。歌舞绝伦。

荆坚坚:善唱,工于花旦杂剧,人呼为“小顺时秀”。

李定奴:歌喉宛转,善杂剧。勾栏中曾唱《八声甘州》,喝彩八声^{[4] (p29-40)}。

这批善唱的演员不仅“歌喉清宛”、“声韵清圆”、歌声绕梁,而且担任某个杂剧的主角还要“一人主唱”到底。关于元杂剧主角“一人主唱”到底,试看元刊本《关张双赴西蜀梦》:

第一折正末:蜀国使臣 第二折正末:诸葛亮 第三、四折正末:张飞魂

《关大王单刀会》:

第一折正末:乔国老 第二折正末:司马徽 第三、四折正末:关羽

从两剧角色分配看,似乎一剧之中有几个主唱的正末,其实不然。如《邓夫人苦痛哭存孝》第一、二折都由“正旦”扮邓夫人演唱,至第三折“刘夫人上云:‘……使一个小番探听去了,这早晚敢待来也。’正旦扮莽古歹,上云‘自家莽古歹便是。……’唱【中吕·粉蝶儿】。”然后由莽古歹向刘夫人回报打听消息,第三折当场人物只有刘夫人和莽古歹两人。按剧情,听回报者当是邓夫人,怎么会是已与李存孝同去见李克用的刘夫人呢?这是因为扮邓夫人的演员改扮了莽古歹,正在场上演唱。又《昊天塔孟良盗骨》,分别由杨令公、孟良、杨五郎扮正末,于是周贻白认为该剧分别由三个正末演唱,其实不然。因为三个正末不同折,第一折由杨令公演唱,无孟良和杨五郎;第二、三折由孟良演唱,无杨令公和杨五郎;末折由杨五郎演唱,无杨令公和孟良,从剧情看,去番邦盗骨的主要是孟良与杨六郎,却只见杨六郎背了骨骼回来,而不见孟良,原因是扮孟良的“正末”已改扮了早在五台山出家的杨五郎正在场上演唱。^{[15] (p114-117)}《三夺槊》也如此,正末在第一折扮刘文静;在第二折扮秦叔宝;在第三、第四折扮尉迟恭。因此在第二折里,刘文静不出场;第三、第四折里,刘文静、秦叔宝也不出场。可见元杂剧班社,只有一名演员能唱,虽然在不同折里由不同人物担任“正末”,实际上这主唱的“正末”是由这名演员(脚色)改扮。如《存孝打虎》前三折由正末扮陈敬思(李存孝)主唱,第四折由正末改扮探子主唱,李存孝不出场。不仅如此,从上引《哭存孝》可知,男性角色小番莽古歹也由女性演员装扮。这种现象在元杂剧中较为普遍。从《元刊杂剧三十种》看,有27本为末本,只有两个旦本,一个旦末合本;现存160余种元杂剧中有106本也是“末本”,其中71本无“旦”,也有不少根本没有女性角色。而《青楼集》所记元杂剧主唱的著名演员绝大多数是女性。这一现象说明,元杂剧的“末本”基本上是由女演员装扮正末的,所谓“驾头、花旦、软末泥、绿林”兼善,其中不少被直接誉为“旦末双全”。

综上所述,戏文演唱的方式是当场角色均唱,即“多角均唱”制,它决定了南戏情节普遍较长,因为不存在不能承受歌唱时间限度的问题,以动作、形体、道白、表情——念做打表演,相对来说不太受时间的限制,不会因时间过长而身体上承受不了。元杂剧实行“一人主唱”到底的演唱制,决定了元杂剧情节较南戏要短,一般为“四折一楔子”,这是受制于演员声带的承受限度。不论演员歌喉多么宏亮,放声歌唱时间不能太长。尤侗《艮斋倦稿·题北红拂记》云:“元人北曲,固自擅场”,“若上场头一人单唱,气力易衰”。另从明抄本《单刀会》看,它较元刊本少了3~4支曲子。我们认为,这些都是因受制于“一人主唱”的承受限度而删减的。尽管《赵氏孤儿》用了五折,《秋千记》用了六折,那只是个别情形,像《西厢记》五本二十一折、《西游记》六卷二十四折,每本(卷)仍为四折。我认为这种多本杂剧决不可一口气演下去,必定按本(卷)分场演出,大概一本(卷)演一场,类似我们今天的电视连续剧。这几个大型剧本,都不完全遵循元剧“一人主唱”的演唱体制,《西厢记》中三个主角——张生、莺莺和红娘,都有主唱的折子;也有两人对唱或三人分唱的折子。《西游记》虽然每本都由一人主唱,却不限于一种角色,第一本由陈夫人主唱四出;第二本由尉迟恭、村姑、木叉行者、华光各主唱一出;第三本由金鼎国王、山神、刘太公、鬼母各主唱一出;第四本由裴女、二郎神各唱两出;第五本由女人国王、采药仙人、铁扇公主、电母各唱一出;另外第九出、第十五出、第十七出的开头或结尾,由孙行者插唱小曲或尾曲。《南词叙录》云:“唱为主,白为宾,白言其明白易晓也。”^[9](p246) 由于元代中期以后的一些杂剧开始突破“一人主唱”的演唱体制,如武汉臣的《生金阁》杂剧四分别由正末、正旦主唱,所以不再称“宾白”,而改称“说白”、“道白”了。^[3](p259)

由于元杂剧“一人主唱”比较单调的局限,可能造成“冷场”,于是采取一些补救办法:一是在正剧开演之前,如杜仁杰《庄家不识勾栏》所描述元杂剧演出情形“前截儿院本《调风月》,背后么末敷演《刘耍和》。”院本《调风月》即正剧前的滑稽调笑表演,么末敷演《刘耍和》才是正剧演出内容。二是在换折之间,穿插一些伎艺表演,^[16]也是让主唱演员休息片刻。三是如《西厢记》等那样,打破“一人主唱”的限制,采取“多角均唱”制,并且有对唱、合唱等多种演唱方式。

元杂剧在正剧演出之前的滑稽调笑表演,或者在换折之间穿插一些伎艺表演,均属插演形式,它与正剧的剧情没有关联,因此不会增加剧情的复杂性。

参考文献:

- [1]钱南扬.戏文概论[M].上海:上海古籍出版社,1981.
- [2]孙楷第.也是园古今杂剧考[A].徐扶明.元代杂剧艺术[M].台北:学海出版社,1997.
- [3]徐扶明.元代杂剧艺术[M].台北:学海出版社,1997.
- [4]夏庭芝.青楼集[A].中国古典戏曲论著集成(第二册)[M].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [5]王季思.中国十大古典悲剧集(上册)[M].上海:上海文艺出版社,1982.
- [6]王国维.元戏曲史[M].上海:华东师范大学出版社,1995.
- [7]王季思.全元戏曲[M].北京:人民文学出版社,1999.
- [8]吕天成.曲品(卷下)[A].钟嗣成.等.录鬼簿(外四种)[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [9]徐渭.南词叙录[A].中国古典戏曲论著集成(第三册)[M].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [10]周德清.中原音韵[A].中国古典戏曲论著集成(第一册)[M].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [11]臧晋叔.元曲选·序[A].王学奇.元曲选校注(第一册)[M].石家庄:河北教育出版社,1994.
- [12]焦循.剧说[A].中国古典戏曲论著集成(第八册)[M].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [14]张之中.队戏、院本与杂剧的兴起[A].中华戏曲(第三辑)[M].太原:山西人民出版社,1987.
- [15]洛地.戏曲与浙江[M].杭州:浙江人民出版社,1991.
- [16]黄天骥.元剧的“杂”及其审美特征[J].文学遗产,1998(3).

(责任编辑:张立荣)