

曲阜师范大学

硕士学位论文

南北西厢记之比较

姓名：王胜男

申请学位级别：硕士

专业：中国古代文学

指导教师：徐振贵

20080401

摘要

论者往往将元人王实甫的杂剧《西厢记》(简称北西厢)与明人李日华的传奇剧《南西厢记》(简称南西厢)并称为南北西厢。南北西厢问世之后,评论甚多。但南北西厢的优劣之争,迄今仍是众说纷纭,莫衷一是。本文试图在前人对南北西厢分析和评论的基础上,通过对相同题材、不同体制的北西厢和南西厢的具体比较来分析其各自的特点以及它们的内在发展规律。

北西厢以代言体的戏剧形式成功地将流传已久的西厢故事基本定型,堪称北曲压卷之作。南西厢“改北曲为南曲”,以适应表演西厢故事的时代需求,传唱的影响相对来说更为广泛。北西厢突破一本四折的通例,五本二十一折的巨制在当时是有创新意义的。但是南西厢的出数更多,其角色不再局限于“一人主唱”,独唱、对唱、轮唱和合唱都可,曲、白、介的结合更为紧密,演出起来比北西厢要自由灵活许多。南北西厢在故事情节上既有一致性,又有差异性。它们的剧情基本走向是一致的,只是北西厢中的情节设置自然为主,南西厢中的情节安排以通俗为主。在情节安排上北西厢往往由“点”及“面”,由关键事件联贯整体情节;南西厢则常常“点”“面”结合,既有突出重大的事件,又注意协调细微部分。南西厢继承并完善了北西厢塑造的人物形象,无论主要人物还是次要人物都有自己完整的活动,呈现出一个扇形辐射式的开放。北西厢的唱词如花间美人,是文采派的代表;南西厢的唱词日益通俗化,可谓世情文学的先声。在宫调曲牌的选择上,北西厢往往依宫调联套,南西厢则更多的依据情节和人物的需要。在演唱和声腔上,北西厢“一人主唱”、“宜于弋阳、四平等俗优”,南西厢则“众脚均唱”,以“歌南音”,施于昆调。从北西厢到南西厢,剧中宾白所占的比重逐渐增多,而且由简趋繁,叙事性加强。同时,科介的搞笑成分亦增强,舞台演出的效果更加精彩,呈现出了程式化和虚拟化的趋向。

综上所述,北西厢是为适应以婚恋为题材的世风而作的文采作品的代表。南西厢的作者李日华为了使西厢故事“歌南音”,在明代得以演出传播,而再创作宣扬爱情至上的西厢故事。他在尽力保持北西厢文采风貌的基础上创作的通俗的南西厢,堪称明初唱腔流变、南北曲交流之下的成功之作,对后世有着重要的示范作用。北西厢虽常在元朝粉墨登场,但明清以后其演唱已逐渐衰落,演出者亦越来越少。而南西厢在场上的演出越来越频繁,是当今演唱西厢故事的京剧、昆曲、地方戏的祖本。两相比较,各有优长。南北西厢在不同的方面共同为西厢故事的流传作出了卓越的贡献。

关键词:《西厢记》 《南西厢记》 比较

Abstract

Commentators often sever the north of the West Chamber (Yuan Wang Shi fu) and the south of the West Chamber (Ming Li ri hua) as the West Chamber of north and south. After this writing is published, commentary very many. But the West Chamber of north and south is superior or inferior rank, no unanimous conclusion can be drawn. In the commentary foundation of the predecessor, according to the same theme and the different system, the thesis attempts to analyzes its respective characteristic as well as their intrinsic law of development.

The north of the West Chamber spread the long-circulated story of the West Chamber successfully. The south of the West Chamber transforms the north bend into south bend, in order to the need of the performance. The north of the West Chamber breaks the universal law, the large-scale work at that time had the innovation significance. But the south of the West Chamber are more, its role no longer limits in one person initiates, including the solo and the round or the chorus, the tune and the parlance and the action between the union is closer, performs wants freely. The West Chamber of north and south both has the uniformity in the plot, and has the difference. Between the West Chamber of north and south is passing through one route, which inherits from this route we may see some regular thing. The north of the West Chamber often arrange the plot from spot to surface, by key event thorough overall plot. The south of the West Chamber frequently arrange the plot as the union of the spot and surface, both has the prominent significant event, and pays attention to the coordinated slight part. In the south of the West Chamber, whether minor or major figure integrity of the characters have their own activities, have shown a fan-shaped radiation-open. The north of the West Chamber like a beautiful woman in the flower, is the representative of the literary talent. The south of the West Chamber popularizes day by day, it may be said that worldly affairs literature harbinger. In the choice of gong diao and qu pai, the north of the West Chamber often depends on the traditional modes, the south of the West Chamber more basis plots and character's need. In sings with the tune, the north of the West Chamber is suitable for one person, the south of the West Chamber is suitable for many people, in order to fitting with Kunqu. From the north of the West Chamber to the south of the West Chamber, the spoken parts increases and the narrative reinforces by gradually in drama. At the same time, the effect of the stage is performed has been especially wonderful, has displayed the stylization and virtualized tendency.

To sum up, the north of the West Chamber is the representative of the love and marriage literary talent work. The south of the West Chamber can perform the dissemination in the Ming Dynasty, and may be called the beginning of Ming dynasty melody changing. Although the north of the West Chamber often played in the Yuan Dynasty, the play declined gradually in the Ming

and Qing Dynasties. But the south of the West Chamber is getting more and more frequent on field of the performance, is the ancestor book of the Peking opera, the Kunqu opera, local opera. Comparing the West Chamber of north and south, each with its own advantages. The West Chamber of north and south spread together in the different aspect for the west chamber has made the remarkable contribution.

Key words: The West Chamber The south of the West Chamber Comparison

曲阜师范大学博士/硕士学位论文原创性说明

(在□划“√”)

本人郑重声明：此处所提交的博士□ 硕士☒ 论文《南北西厢记之比较》，是本人在导师指导下，在曲阜师范大学攻读博士□ 硕士☒学位期间独立进行研究工作所取得的成果。论文中除注明部分外不包含他人已经发表或撰写的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确的方式注明。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名：王胜男

日期：2008.5.29

曲阜师范大学博士/硕士学位论文使用授权书

(在□划“√”)

《南北西厢记之比较》系本人在曲阜师范大学攻读博士□ 硕士☒学位期间，在导师指导下完成的博士□ 硕士☒学位论文。本论文的研究成果归曲阜师范大学所有，本论文的研究内容不得以其他单位的名义发表。本人完全了解曲阜师范大学关于保存、使用学位论文的规定，同意学校保留并向有关部门送交论文的复印件和电子版本，允许论文被查阅和借阅。本人授权曲阜师范大学，可以采用影印或其他复制手段保存论文，可以公开发表论文的全部或部分内容。

作者签名：王胜男

日期：2008.5.29

导师签名：孙永平

日期：2008.6.1

南北西厢记之比较

引言

西厢故事源远流长，无论在古代还是在现代，人们对它的关注始终如一。现就其从唐代至明代的故事流变作一简单梳理，以期从整体上把握不同时期的不同西厢作品。

唐代元稹的传奇小说《莺莺传》（又名《会真记》）是《西厢记》最早的源头，主要写的是唐贞元中期张生对莺莺“始乱之，终弃之”的悲剧故事。“大凡天之所命尤物也，不妖其身，必妖于人。使崔氏子遇合富贵，乘娇宠，不为云为雨，则为蛟为螭，吾不知其所变化矣。昔殷之辛，周之幽，据万乘之国，其势甚厚。然而一女子败之，溃其众，屠其身，至今为天下僂笑。予之德不足以胜妖孽，是用忍情。”^[1]张生以此为由进行自我辩解，宣扬了女子是祸水的陈词滥调。到了宋代，在此基础上崔张故事进一步地被改编为多种文艺样式而在社会上广泛流传。秦观、毛滂都据此写作歌舞曲《调笑转踏》，赵令畤据此改写为鼓子词《商调·蝶恋花》。此外，民间艺人还创作有南宋话本小说《莺莺传》、宋官本杂剧《莺莺六么》、金院本《红娘子》等，可惜都已失传。

金代董解元的说唱文学《西厢记诸宫调》（又称《董西厢》）对西厢故事的思想主题、情节内容和人物形象等都作了新的改造。《董西厢》以男女主人公私奔而最终获得团圆的喜剧性结尾改变了《莺莺传》的悲剧格局，使其主题上升到追求婚姻自由、反对封建礼教的时代高度。《董西厢》中的人物形象也有诸多突破，具有了崭新的个性特征。张生由背信弃义的负心郎变成了对爱情忠贞不渝的正面人物，莺莺由哀婉凄切的柔弱女子变成了敢于冲破封建束缚的典型形象，原来并不重要的老夫人变成了封建势力的代表，原本无足轻重的红娘也成为了十分活跃的角色。《董西厢》中的矛盾冲突由崔、张二人之间的情感纠葛转移到他们与讲究世家大族门第的崔老夫人的矛盾斗争上。这些新的变化，极大地丰富了作品的思想内容，为元杂剧《西厢记》的创作奠定了基础。

元大都人王实甫在前代作品的基础上，对崔张故事进行了再创造，以代言体的戏剧形式升华了这一故事，写成了《西厢记》杂剧（又称《王西厢》），成功地将流传已久的西厢故事基本定型。元末明初无名氏在追悼王氏的【凌波仙】词中赞曰：“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。”^[2]明初朱权在《太和正音谱》中称赞王实甫词曲如“花间美人”，“铺叙委婉，深得骚人之趣”，“极有佳句”。^[3]由此可见，在元代和元明之际王实甫的《西厢记》就已被称为杂剧佳什。

明海盐人崔时佩因王实甫的《西厢记》不便于吴骚清唱，故改之为南曲。吴县李日华又在此基础上加以补充完善，一般称之为《南西厢记》，嘉靖时已开始大范围地流传，李日华本亦成为后世演说西厢故事的京剧、昆曲和各种地方戏的祖本。同时代的陆采亦作《南西厢》，悉以其意自创，但不及李日华本影响深远。论者往往将元人王实甫的杂剧《西厢记》（简称北西厢）与明人李日华的传奇剧《南西厢记》（简称南西厢）并称为南北西厢。

清人李渔在《闲情偶寄·词曲部》中对南北西厢作了宏观上的比较，认为“《北西厢》不可改，《南西厢》则不可不翻。^[4]”

北西厢最早的版本为明弘治十一年《奇妙全像注释西厢记》，清代有金圣叹批评本《第六才子书》，建国后有王季思校注的《西厢记》，吴晓铃、张燕瑾等校注的《西厢记》，本文选用的北西厢版本是王季思主编的《全元戏曲》里的《崔莺莺待月西厢记》。现存南西厢记较早的版本是明代万历年间金陵富春堂本和周居易校刻本，《古本戏曲丛刊初集》第三十种即据富春堂本影印。明末《六十种曲》和《六幻西厢》是比较通行的版本。本文选用的南西厢版本是蒋星煜顾问，黄竹三、冯俊杰主编的《六十种曲评注》里的《南西厢记》。

南北西厢问世之后，评论甚多。今之研究者大都认为《西厢记》是一部喜剧作品，表现了反封建礼教的主题思想。王季思先生主编《中国十大古典喜剧集》时收进《西厢记》杂剧，并在该剧“后记”中指出：“《西厢记》是一部以爱情故事为题材具有浓郁喜剧色彩的作品。”但对《西厢记》的作者问题学术界却是争论不已，其中持王实甫所作者居多，影响较大。而言其王（实甫）作关（汉卿）续者，亦在坚持己之立论。对《西厢记》杂剧的戏剧冲突，论者看法比较一致。段启明先生指出：“《西厢记》的戏剧冲突有两条线索，一是老夫人（包括郑恒）为一方同莺莺、张生、红娘为另一方之间的冲突线，交错展开，形成《西厢记》特有的戏剧性。”对于《西厢记》的艺术特色，很多文章有所探讨，其中伍六及的《论“西厢记”的艺术特色》一文分析得比较全面细致。还有人对《西厢记》的语言艺术作了专门的研究，例如宋绵的《西厢记语言运用的技巧》。《西厢记》杂剧第五本以张生科举高中状元、崔张完婚的大团圆方式结局，这种处理手法的优劣人们历来争论不休，有持否定态度的如陈毅中的《论〈西厢记〉的现实性》，有持肯定态度的如吴国钦的《西厢记艺术谈》。^[5]李日华的《南西厢记》，汲古阁《六十种曲》本标注为“明崔时佩、李景云著”，本文所选的《六十种曲评注》也标注为“明李景云、崔时佩著”，据钱南扬先生考证，李景云为元人，他也著有另外一种《崔莺莺西厢记》，但全本已佚，钱先生《宋元戏文辑佚》辑得其残曲二十八支。本文所论《六十种曲评注》里的《南西厢记》应是由明代浙江海盐人崔时佩编辑，江苏吴门人李日华增写，本文依从旧谓称之为李日华《南西厢记》或《李西厢》。^[6]目前学术界也普遍认为是在崔时佩对北曲《西厢记》改编的基础上，后由李日华增饰润色，才形成了至今仍通行的南曲《西厢记》定本，即通常将《南西厢记》当作是李日华的本子。前人往往从批评指责的角度评价南西厢的语言艺术，对南西厢的总体评价并不算高。当今许多文章如《南戏〈西厢记〉考》、《从董西厢记到南西厢记之艺术流变》、《重评李日华〈南西厢记〉》、《南北西厢之比较》的纷呈，表明了时人对《南西厢记》的重视。除此之外，亦有诸多论著涉及《南西厢记》。

但南北西厢的优劣之争，迄今仍是众说纷纭，莫衷一是。本文试图在前人对南北西厢分析和评论的基础上，通过对相同题材、不同体制的北西厢和南西厢的具体比较来分析其各自的特点以及它们的内在发展规律。

一、两剧产生的时代背景及作者

元代的历史是比较短暂的，但元代文学在中国文学发展的过程中，却有划时代的意义。从元初到明中叶，是中国文学中古期的第三段。在这一段文学史中，最明显的是，叙事性文学第一次居于文坛的主导地位。作家与下层人民的联系更加密切，文学创作赢得了更多的观众、读者，在社会上产生了更为广泛的影响。同时，群众的接受情况，又制约着文学的创作，促进了作家审美观念的变化。^[7]在元代文学新变的基础上，明代文学的发展历程，有曲折、有突进，呈现出一种波浪的态势。这大致可分成两个阶段：前期作为元代文学的余波和明代中后期文学突变的准备，可以视作中国中古文学的最后阶段；嘉靖（1522-1566）以后，文学变革犹如狂飙突至，迅猛异常，中国文学正式步入近古的新时代。^[8]

北西厢大约产生在元成宗元贞、大德（1295-1307）年间即元代中期杂剧创作的繁盛期，南西厢“至晚嘉靖 19 年或 13 年之前，就有此本崔编、李增、二卷、凡 38 折的《南西厢记》问世，其舞台演出应当更早”^[9]。通过了解以上文学史上的元明文学概况，我们可以看出北西厢与南西厢都产生在“中国文学中古期的第三段”。元代以曲为一代之文学，北西厢更是其中的“压卷”之作。而明前期以及明中叶的部分文学作品，在很大程度上是对元代文学作品的继承和创新。南西厢就是在改编北西厢基础之上的再创作，是特定历史时代的产物。

南北西厢所产生的时代背景同中有异，元明统治者所执行的文化政策（包括戏曲政策）也有所区别：

《元史·刑法志三》：“诸妄撰词曲，诬人以犯上恶言者处死。”

《元史·刑法志四》：“诸民间子弟，不务生业，辄于城市坊镇演唱词话、教习杂剧、聚众淫谑，并禁治之。”

《元史·刑法志四》：“诸乱制词曲为讥议者流。”^[10]

朱元璋：《五经》、《四书》如五谷，家家不可缺；高明《琵琶记》如珍馐百味，富贵家岂可缺耶！

《大明律讲解》卷二十六《刑律杂犯》中《禁止搬做杂剧律令》规定：凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃忠臣烈士先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪；其神仙道扮及义夫节妇孝子顺孙劝人为善者，不在禁限。

洪武二年禁止优人应试。

洪武二十二年三月禁军官军人学唱：

“在京但有军官军人学唱的割了舌头，下棋打双陆的断手，蹴圆的卸脚，做买卖的发边远充军。”府军卫千户虞让男虞端，故违吹箫唱歌，将上唇连鼻尖割了。又龙江卫指挥伏颐与本卫小旗姚晏保蹴圆，卸了右脚，全家发赴云南。

洪武三十年五月禁搬做杂剧：

《御制大明律》规定：凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像，违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪。其神仙道扮，及义夫节妇，孝子顺孙，劝人为善者，不在禁限。

永乐九年七月禁词曲：

但有亵渎帝王圣贤之词曲驾头杂剧，非律所该载者，敢有收藏传诵印卖，一时拿送法司究治。奉圣旨，但这等词曲，出榜后，限他五日都要乾淨将赴官烧毁了，敢有收藏的，全家杀了！

正统七年禁剪灯新话等小说

禁唱妻上夫坟曲^[11]

《魏校谕民文之一》：（正德十六年十二月）

教子弟以兴礼仪

倡优隶卒之家，子弟不许妄送杜学。

不许造唱淫曲，搬演历代帝王，讪谤古今，违者拿问。

《魏校谕民文之二》：

一书铺当禁之书：一曰时文，蠹坏学者心术；二曰曲本，诲人以淫；三曰佛经，四曰道经，扇惑人心。^[12]

由此可见，在对待戏曲的政策上，无论是条款的数量、制约的范围，还是处罚的措施、现实的实施情况，明代中期以前的戏曲政策的残酷性都比元代要有之过而无不及。元统治者的戏曲政策看似严酷而执行起来却不免松懈，明代的戏曲政策严酷有加而执行中又变本加厉。在如此高压政策之下的明代文人比起元代文人的处境更是步履维艰、如履薄冰。

同时，“元初之废科目，却为杂剧发达之因。盖自唐宋以来，士之竞于科目者，已非一朝一夕之事，一旦废之，彼其才力无所用，而一于词曲发之。且金时科目之学，最为浅陋。此种人士，一旦失所业，固不能为学术上之事。而高文典册，又非其所素习也。适杂剧之新体出，遂多从事于此；而又有一二天才出于其间，充其才力，而元剧之作，遂为千古独绝之文字。然则由杂剧家之时代爵里，以推元剧创造之时代，及其发达之原因，如上所推论，固非想像之说也。”^[13]即使元代士子有机会应举，比起明代以科举笼络天下士子来说，他们在科举上受到的束缚也要少许多。明初太祖朱元璋开始利用程朱理学加强思想控制，把其作为官方统治社会的思想，达到了前所未有的程度。如《明史》所言：“无地而不设之学，无人而不纳之教。”《明史·选举志》云：“其试士之法，专取四子书及《易》、《诗》、《春秋》、《礼记》五经命题。盖太祖与刘基所定。其文略仿宋经义，然代古人语气为之，体用排偶，谓之八股，通谓之制义。”另外，朱元璋还大兴文字狱，杀害诗人高启等一大批文士，规定“寰中士大夫不为君用，罪该抄杀”。^[14]明代中后期在对前期政策执行的基础上，各方面的控制和禁锢进一步地强化。

北西厢产生在戏曲政策相对宽松的杂剧创作的繁盛期，这一时期的元杂剧作家多是名公、书会才人。“自元成宗元贞元年（1294）至元文宗至顺三年（1332）的近40年间，是

元杂剧发展的中期。与初期杂剧相较，中期杂剧无论是题材还是艺术风格，都呈现出明显的阶段性的变化：题材方面，前期社会剧和历史剧的大潮已退，呈现出文人剧、爱情戏和神仙道化戏并峙争衡；艺术风格方面，则文采派占有重要位置。文采派作家中，王实甫堪称首领。”^[15]

南西厢的产生时间至晚嘉靖 19 年之前，当时依旧实行高压的戏曲政策，传奇剧的文学体制也还未定型。“传奇剧文学体制的定型是明嘉靖中后期（1546-1566）的事。明前期的传奇作家多从整理、改编宋元或明初的戏文入手，并吸取北杂剧体制的部分优点，逐渐建立起篇幅较长、分出标目、有下场诗等不同于戏文的规范化文学体制，从而为明中期传奇体制的完全成熟奠定基础。”^[16]这一时期，“部分文人作品封建教诲色彩明显。由于明初统治者提倡理学，大力宣扬义夫节妇、孝子贤孙，加之思想控制十分严酷，所以明代初期一些传奇作品多有宣扬封建礼教的色彩，尤以《五伦全备记》和《香囊记》为代表。”^[17]李日华就是在此压抑的氛围中改编并再创作了宣扬爱情至上的北西厢。

北西厢的作者王实甫，名德信，大都人。周德清在《中原音韵》说：“乐府之盛，之备，之难，莫如今时。其盛，则自缙绅及闾阎歌咏者众。其备，则自关、郑、白、马一新制作，韵共守自然之音，字能通天下之语，字畅语俊，韵促音调；观其所述，曰忠，曰孝，有补于世。其难，则有六字三韵，‘忽听、一声、猛惊’是也。诸公已矣，后学莫及！”^[18]王实甫是一个出入勾栏、熟悉演艺活动的作家。《录鬼簿》记载他的杂剧 14 种，今仅存《西厢记》、《四丞相高宴丽春堂》（四丞相歌舞丽春堂）和《吕蒙正风雪破窑记》三种，以及《苏小卿月夜贩茶船》（信安王断没贩茶船）（残折）和《韩彩云丝竹芙蓉船》（残折），其中最著名的就是《西厢记》。

创作南西厢的李日华，生卒年不详，江苏吴县人。后人考证其约生活于正德、嘉靖前后。他的《南西厢记》是为适应南曲演出的需要而将王实甫的《西厢记》改编成的传奇剧本，在昆曲舞台上比较流行。清《纳书楹曲谱》、《缀白裘》等收有《寄简》、《佳期》、《拷红》、《惠明》、《长亭》等经常演出的散出。李日华的《南西厢记》保留了王实甫《西厢记》的主要情节和曲词，对于扩大《西厢记》的影响，起了重要的作用。

王实甫创作的北西厢升华了崔张爱情故事的思想主旨，生动地反映了当时文人的处境和时代的风尚。元代的民族压迫深重，民族对立的矛盾始终存在。为了维护统治，元统治者“稽列圣之洪规，讲前代之定制”，试图将蒙古古制与中原王朝的礼仪制度融合起来。经济上“以功利诱天下”，商农并重。元代的思想领域呈现出活跃的态势，宗教信仰政策相对自由，程朱理学的影响有所下降，长期以来制约人们的封建礼教随之松动，下层人民和青年男女，蔑视礼教、反封建伦理的举动越来越多。这说明元代文学作品出现众多违背封建礼教的人物，有着广泛的社会基础。“市井勾栏，民众聚集，书会才人和艺人在这里编演大量以爱情为题材的杂剧。有些作品，就鲜明地把‘有情’视为理想，像关汉卿在《拜月亭》中提出：‘愿天下心厮爱的夫妇永无分离’，白朴在《墙头马上》中提出：‘愿普天下姻眷皆完聚。’”^[19]而李日华处在一个政令严酷、崇尚教化的时代。“明初在恢复汉文化传

统名义下进行的革除元代旧政的努力，不仅仅反映着民族意识，更重要的一点，是针对元代由于政治制度的松懈和思想统治的松懈所带来的广泛的社会变化。”^[20]他能在如此压抑的氛围中改编并再创作宣扬爱情至上的北西厢，实在难能可贵。“明前期的传奇剧，虽然文人情趣和文人色彩比宋元南戏逐渐加重，但并没有构成明清传奇的典范模式，而是继承和淡化宋元南戏遗风，并逐渐向真正成熟的传奇剧过渡或转型阶段的产物。”^[21]南西厢既适应了演出西厢故事的实际需要，又为传奇文学体制的定型作了可贵的探索。

总的来说，北西厢的创作氛围比南西厢的要缓和轻松许多。王实甫作为文采派的代表人物，适应时代的要求创作了以“愿普天下有情的都成了眷属”为主旨的北西厢。而李日华则属于改编宋元或明初戏文中的一员，与响应统治阶级需要的那部分宣扬教化的文人不同，他大胆地改编了宣扬爱情至上的北西厢。王实甫创作北西厢的艺术手法娴熟，在遵循元杂剧传统创作模式的同时，又有所突破；而李日华创作南西厢时在继承宋元南戏手法的基础上，又吸取了元杂剧体制的部分优点，其作品属于过渡转型期的明传奇创作。

二、两剧结构的比较

北西厢共五本二十一折，产生在元杂剧创作的繁盛期，在遵循元杂剧结构通例的基础上，因剧情需要又有所变通和突破；南西厢共三十六出，属于过渡转型时期的明传奇。这一时期的作品在继承宋元南戏手法的基础上，又吸收了元杂剧的优点，不断总结探索规范化的传奇剧本体制，使得自身的艺术形式日趋完善。

元杂剧剧本包括唱词（曲文）、白、科三部分。其中代言体的曲文占有最重要的位置，可说是剧本的核心和主干。元杂剧剧本的基本组织形式可以概括为四折一楔子。折或称摺，一折即用同一宫调演唱的一套乐曲，是相对稳定的音乐单位，也是剧情发展的一个段落。一折相当于今日戏剧的一幕，包括一场或若干场戏。一本四折，是指一个剧本采用不同宫调的四套曲子和穿插其间的科白，构成戏剧故事发展中首尾相连的四个环节。楔子一般放在戏剧的开端或折与折之间。置于开端者，大致相当于序幕；放在两折之间者，大致相当于过场。剧中设置楔子便于交代人物，串连剧情，设置伏线，有时还被用作剧情的铺垫和补充。元杂剧的文学要素，主要体现在唱词和宾白两方面。就二者而言，唱词又居于主导地位。唱词、宾白之外，元杂剧又有科（介）或科范。科范指剧本所提示的演员在场上的表情和动作。剧本的后面例有“题目正名”，也作“题目”或“正名”。^[22]现存宋元和明前期戏文的整理、改编本，其中属于戏文与传奇过渡样式和传奇样式的剧本，大多具有比较规整谨严的体制，与基本保留戏文体制原来面目的剧本那种散乱无章的状况迥然不同。从南曲戏文到传奇戏曲，剧本结构体制从散乱到规整的变化，可以从全剧以及题目、分出标题、分卷、出数、开场、生旦家门、下场诗等方面分别加以考察。^[23]

北西厢共五本二十一折：

张君瑞闹道场（第一本）：楔子、第一折、第二折、第三折、第四折，题目：老夫人

闭春院，崔莺莺烧夜香；正名：小红娘传好事，张君瑞闹道场。

崔莺莺夜听琴杂剧（第二本）：第一折、第二折、楔子、第三折、第四折、第五折，题目：张君瑞破贼计，莽和尚生杀心；正名：小红娘书请客，崔莺莺夜听琴。

张君瑞害相思杂剧（第三本）：楔子、第一折、第二折、第三折、第四折，题目：老夫人命医士，崔莺莺寄情诗；正名：小红娘问汤药，张君瑞害相思。

草桥店梦莺莺杂剧（第四本）：楔子、第一折、第二折、第三折、第四折，题目：小红娘成好事，老夫人问私情；正名：短长亭斟别酒，草桥店梦莺莺。

张君瑞庆团圆杂剧（第五本）：楔子、第一折、第二折、第三折、第四折，题目：小琴童传捷报，崔莺莺寄汗衫；正名：郑伯常乾舍命，张君瑞庆团圆。

总目是：张君瑞巧做东床婿，法本师住持南瞻地，老夫人开宴北堂春，崔莺莺待月西厢记。

南西厢第一出至第三十六出分别为：

《家门正传》、《金兰判袂》、《萧寺停丧》、《上国发轫》、《佛殿奇逢》、《禅关假馆》、《对谑琴红》、《烧香月夜》、《唱和东墙》、《目成清醮》、《乱倡绿林》、《警传闺寓》、《许婚借援》、《溃围请救》、《白马起兵》、《飞虎授首》、《东阁邀宾》、《北堂负约》、《琴心写恨》、《情传锦字》、《窥简玉台》、《猜诗雪案》、《乘夜踰垣》、《回春柬药》、《病客得方》、《巫姬赴约》、《月下佳期》、《堂前巧辩》、《秋暮离怀》、《草桥惊梦》、《曲江得意》、《泥金报捷》、《尺素缄愁》、《回音喜慰》、《诡媒求配》、《衣锦还乡》。

“题目正名”的作用是标明剧情提要，确定剧本名称。宋元时期流行的戏曲剧种，不论戏文，或者杂剧，都有题目正名。《永乐大典》本戏文三种，就是有力的证明。传奇第一出副末开场，其中有一支曲子，报告本剧“戏文大意”，所以，就不再需要作为全剧剧情提要的题目正名了。何况传奇分出，每出有出目，标明本出剧情大意，也更用不着题目正名了。^[24]

正如“本首列总目，即杂剧家开场本色。记分五折，折分四套，如木枝分而条析也，复列套内，题目于每折下，曰正名，提纲挈领，悉古意。”^[25]北西厢的每一本后面都例有“题目”和“正名”。如第一本《张君瑞闹道场》的“题目”为老夫人闭春院，崔莺莺烧夜香；“正名”为小红娘传好事，张君瑞闹道场。另外，在第五本《张君瑞庆团圆》的结尾有“总目”概括全剧大意，即“张君瑞巧做东床婿，法本师住持南瞻地，老夫人开宴北堂春，崔莺莺待月西厢记”。另外，在折与折之间，还用【络丝娘煞尾】做过渡。如第二本《崔莺莺夜听琴》与第三本《张君瑞害相思》之间的【络丝娘煞尾】“不争惹恨牵情逗引，少不得废寝忘餐病症”。

而南西厢每一出都标明出目，如上所列的《金兰判袂》、《萧寺停丧》、《上国发轫》等。与此同时，“明中期的戏文整理改编本或传奇创作本，大都沿用了下场诗的形式，只是还不很规范。至明后期，下场诗为传奇戏曲剧本普遍采用，并基本规范为四句韵语。在实际的舞台演出过程中，下场诗的功能有多种，可以表明本出戏结束，可以对本出戏内容作一

小结，有时还可以为下出戏留置悬念。”^[26]南西厢除第三十一出《曲江得意》外，其余各出都有下场诗。其中以两句诗结尾的有：《烧香月夜》、《警传闺寓》、《溃围请救》、《琴心写恨》、《情传锦字》、《窥简玉台》、《诡媒求配》，其他均以四句诗结尾。

杂剧所独有的楔子对交代和连接剧情有着重要的作用，是整个剧本中的有机部分。北西厢五本全有楔子，其中第一、三、四、五本的楔子交代剧情的作用多些，而第二本居中的楔子更多的是连接剧情。而南西厢中没有楔子，第一出《家门正传》末一上场就说“大明一统国，皇帝万年春”，先为明王朝的统治者歌功颂德，这是为适应明朝思想领域高压政策的无奈之举。接下来末向观众介绍创作缘起——“移宫换调，万象一回新。唯愿贤才进用，礼乐诗文。一腔风月事，传与世间闻”，以及剧情提要即简介张生与莺莺的婚恋经过，这是南戏、传奇剧作所特有的开场方式。南西厢从第二出开始，才详细地敷衍崔张二人的爱情故事。

《西厢记》五本二十一折的结构比较庞大，但没有违反杂剧结构的基本规则，如一本中仍为四折一楔子、一人主唱等等，同时庞大的杂剧体制却避免了情节结构的局限性和雷同化倾向。与之相比，南西厢有三十八出，增加了出数，篇幅更长，故事情节更加复杂，内容也充实许多。比如南西厢中的《金兰判袂》、《上国发轫》、《对谗琴红》、《曲江得意》等出中的故事情节，北西厢中就没有。

北杂剧的脚色类型可分为末、旦、净、杂四类。末分为正末、副末、冲末、外末、小末等；旦分正旦、外旦、贴旦、搽旦等。在音乐上，一折只采用一个宫调，不相重复。而全剧只能由正末或正旦一人主唱，正末主唱的称“末本”，正旦主唱的称“旦本”。^[27]南戏脚色类型有七种：生、旦、外、贴、丑、净、末。传奇脚色不但分类多，更重要的是分工细：旦、生，小生、小旦，贴旦，净，丑，末、外，老旦，副。南戏与传奇的脚色独唱、对唱、轮唱和合唱都可。

北西厢与南西厢的脚色对照表

脚色名		王实甫：北西厢	脚色名	李日华：南西厢
末	正末	张生	生	张生
	外末	杜确	旦	莺莺
旦	正旦	莺莺	贴旦	红娘
	贴旦	红娘	老旦	老夫人
	外旦	老夫人	外	杜确
净		法本、法聪、惠明、孙飞虎、郑恒	净	欢郎、法聪、孙飞虎、郑恒、草桥店店主
杂	欢郎、琴童、状元店小二、草桥店小二、使臣、孙之众头目、卒子		丑	琴童、惠明、厨子、宾相
			末	院子、黑楼房店主人、法本、道人、杜帐下头目

北西厢突破了元杂剧通例的规定，共五本二十一折，吸取和借鉴了金院本、诸宫调、南戏的演出形式特点，在“一人主唱”的剧情中也有少量的轮唱、合唱，宾白的适度穿插更为剧作锦上添花。“古剧四折，必一人唱。记中第一折，四套皆生唱；第三折，四套皆红唱，典刑具在。惟第二、四、五折，生旦红间唱，稍属变例。”^[28]北西厢体制上的创新，丰富了它的艺术表现能力，为更细腻地塑造主要人物的性格，更完美地安排戏剧冲突，奠定了坚实的基础。只是北西厢的体制特点仍然限制了剧情的展开，虽然其主要人物能通过大段的唱曲诉情，丰满自身的形象，但是次要人物的塑造就薄弱许多。王实甫运用代言体的形式在一定程度上弥补了北西厢的不足。王国维把叙事体向代言体的转变看成是戏剧艺术史上的一次关键性突破。他说：“且现存大曲，皆为叙事体，而非代言体。即有故事，要亦为歌舞戏之一种，未足以当戏曲之名也”。^[29]“宋人大曲，就其现存者观之，皆为叙事体。金之诸宫调，虽有代言之处，而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲，而就现存者言之，则断自元剧始，不可谓非戏曲上之一大进步也。”^[30]的确，较之叙事文学，元杂剧与其它戏剧形式一样，具有“言者，心之声也。欲代此一人立言，先宜代此一人立心。务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛”^[31]的特点。运用代言体形式创作的北西厢，借人物完美地抒情达意，取得了空前的成功。

而南西厢在继承宋元南戏传统的基础上，又吸收了元杂剧体制的优点，其脚色独唱、对唱、轮唱和合唱都可，曲、白、介的结合更为紧密，演出起来比北西厢要自由灵活许多。南西厢在结构、脚色、音乐上均有创新，并以“歌南音”的演唱方式逐渐代替了“宜于弋阳、四平等俗优”的北西厢，以至于清代以后的昆曲、京剧以及各种地方戏都在演出李本的《南西厢记》。南西厢与北西厢一样，对崔张爱情故事的流传功不可没，对汤显祖的《牡丹亭》创作和曹雪芹的《红楼梦》创作亦影响深远。“《王西厢》在明清两代的流传也可以说是很兴盛，但这种兴盛只是文本传播上的兴盛；《王西厢》文本流播极广，出现了数十种不同的版本，文人们精研《王西厢》几成一门显学。但是在演出领域，王实甫《北西厢》确实是让位给李日华《南西厢》了，清初李渔正是无法听看到用昆腔演唱的《北西厢》才去听看用弋阳、四平腔演唱的《北西厢》的。实际上，不仅是昆腔系统《李西厢》广为唱演，即使是弋阳腔、徽调系统，《李西厢》同样是常演不衰的剧目。浙江海盐人崔时佩起初改创《南西厢》时，应是为适应海盐腔演唱而创作的，因海盐腔与昆山腔较为接近，故它同时适合昆山腔演唱。在海盐腔衰微、昆山腔兴盛后，经吴门人李日华全面改造的《南西厢》更适合昆腔演唱，因此它被梨园广为接受盛唱不衰。清代焦循《剧说》言：‘李日华改实甫北曲为南曲，所谓《南西厢》，今梨园演唱者是也。’焦循说的是清代梨园的演出情形，其实在明代《南西厢》就已经广受欢迎了。”^[32]

通过了解元杂剧与明传奇在剧本结构上的差别，我们能够大致比较出北西厢与南西厢在剧本结构上的各自特征。孰优孰劣，一目了然。北西厢突破一本四折的通例，五本二十一折的巨制在当时是有创新意义的，“北曲故当以西厢压卷”，北西厢的确无愧于元杂剧

的魁首。但是南西厢“以时曲为文”，增加了出数，情节随之复杂，就连次要人物的形象也更加丰满，适应了表演西厢故事的时代需求，传唱的影响相对来说更为广泛。相比之下，南西厢的结构体制既继承了宋元南戏的创作传统，又借鉴吸收了北杂剧的结构体制，无疑更有时代的进步性。

三、两剧故事情节的比较

北剧的故事多由几个关键性事件的“点”构成一种简明的故事轮廓，舍弃对事件过程的细节描绘，侧重对心理世界的刻画，因而其“行为的过程”便较少溶注到曲词之中，与南戏相较，其事件在相当程度上成为剧中乃至剧作家“抒情”的背景，故其唱曲更多心理情态的尽兴“发挥”。而南戏，故事情节是第一位的，唱曲更多地贯注在事件之中，更多地与“行为的过程”融汇在一起，故其“抒情”每有一种内在的“动作性”，南戏之“曲”的“格有所拘”，根本所在不在“律”，而是“拘”在特定的、具体的情节。^[33]笔者认为虽然这段话是针对元杂剧和南戏的故事情节而言，但是作为北西厢和南西厢的比较依据来说却是同样适用的。总的来说，北西厢的故事轮廓简明，但人物心理刻画深刻，侧重抒情，显示了作者的才情；相对于北西厢，南西厢的故事复杂化，情节性加强，更适合于观众的接受。北西厢的情节由“点”及“面”，主要通过几件关键性的事情来贯穿全剧。南西厢则“点”“面”结合，情节发展的脉络比较完整。以下将具体分析南北西厢故事情节的联系与区别。

北西厢与南西厢的故事情节关系对照表

王实甫：北西厢		李日华：南西厢	
折与楔子	故事情节	出目	故事情节
第一本： 楔子：老夫人出场介绍家世，并让红娘陪莺莺去佛殿散心。莺莺一语“花落水流红，闲愁万种”，道出闺怨的心情。 第一折：张生出场抒发豪情壮志，在上朝取应的途中，和琴童在城中客店里，听闻当地普救寺景色非凡，遂独自前去拜访。张生由法聪领着参观，在佛殿与莺莺邂逅，一见倾心。张生不愿再去考试，为了接近莺莺，打算借住寺中。 第二折：在法本那里，红娘去问做好事		第一出 家门正传	末开场介绍创作意图和剧情梗概。
		第二出 金兰判袂	张生与杜确的分别。
		第三出 萧寺停丧	崔府院子介绍崔家的成员关系，老夫人、莺莺、欢郎、红娘都抒发出各自伤感的情怀。
		第四出 上国发轫	张生上朝取应途中的见闻感受，在店中听闻普救寺风光无限，遂前去观赏。
		第五出 佛殿奇逢	佛殿上张生与莺莺邂逅，一见倾心，为接近莺莺，便借宿普救寺。

的事宜，与张生相遇。张生向红娘介绍自己，打听莺莺的事，遭到抢白。 第三折：红娘将张生的话告诉莺莺，莺莺心中已留意。月夜烧香时，张生与莺莺隔墙和诗后，相思更甚。 第四折：做道场时，莺莺与张生彼此都已有意，心意相通。	第六出 禅关假馆	红娘到法本处问做好事的事宜，碰见张生。张生主动自我介绍，并打听莺莺的事，遭到红娘的抢白。
	第七出 对谏琴红	琴童为张生向红娘打探莺莺的事，两人互相戏谑。
	第八出 烧香月夜	黄昏，红娘陪伴莺莺时，将张生的事当作笑话告诉了莺莺。
	第九出 唱和东墙	月夜，莺莺烧香，张生与之以诗相唱和。
	第十出 目成清醺	做道场时，莺莺与张生互传心意。
第二本： 第一折：孙飞虎出场，兵围普救寺，要掠莺莺为妻。寺中一片惊慌，莺莺献计说愿嫁与退敌者，老夫人当场表示赞同。 第二折：张生献出退敌计策，打算向白马将军杜确求救，智激惠明去送信。 楔子：惠明送信到，杜确领兵解围。 第三折：老夫人要宴请张生，红娘前去邀请张生。 第四折：宴席上，老夫人变卦，要莺莺与张生以兄妹相称。两人对老夫人的赖婚心生怨意。红娘要张生夜弹琴，想帮助他们成就这段姻缘。 第五折：月夜中，张生与莺莺在琴声中，互明心意。	第十一出 乱倡绿林	孙飞虎率喽罗出场，欲掠莺莺为妻。
	第十二出 警传闺寓	法本将危情报与老夫人和莺莺。
	第十三出 许婚借援	面对祸事，莺莺献计说愿嫁与退敌者，老夫人表示赞同。张生智勇献策，打算求救于白马将军杜确，智激惠明去送信。
	第十四出 溃围请救	惠明面对乱兵，机智过关。
	第十五出 白马起兵	杜确见惠明，看到张生的求救信。
	第十六出 飞虎授首	杜确顺利解围，再次与张生道别。
	第十七出 东阁邀宾	老夫人设宴，红娘邀请张生赴宴。
	第十八出 北堂负约	宴席中老夫人变卦，红娘愿帮助张生，要他夜间弹琴。
	第十九出 琴心写恨	月夜中，张生与莺莺在琴声中，互明心意。最后，琴童与张生谈论起琴的事情。
第三本： 楔子：张生相思成病，莺莺要红娘前去探望。 第一折：红娘见到张生，张生恳求红娘替他传递简帖。 第二折：莺莺见到简帖后，先是假意大	第二十出 情传锦字	张生相思成病，红娘从莺莺命前来探望，张生恳求红娘传递缄帖。
	第二十一出 窥简玉台	莺莺见到缄帖，先假意大怒，后要红娘去送回信。
	第二十二出 猜诗雪案	张生见到回书，猜出是要他晚上赴约。

怒，后要红娘再去传书给张生。张生见到回书后，猜出是要他晚上赴约。	第二十三出 乘夜踰垣	夜间，莺莺见到赴约的张生后，又变卦，严词相拒。
第三折：夜间，莺莺见到赴约的张生后，又变卦，严词相拒。	第二十四出 回春柬药	张生病重，老夫人派人前去探病。莺莺又派红娘前去送药方。
第四折：张生病重，老夫人派人前去探病。莺莺又派红娘前去送药方。张生见到药方后，明白莺莺要来与之幽会。	第二十五出 病客得方	琴童照顾张生，红娘送莺莺的药方至。张生见到药方后，明白莺莺要来与之幽会。
第四本：	第二十六出 巫姬赴约	莺莺在红娘的劝说下，前去赴约。
楔子：莺莺在红娘的劝说下，前去赴约。	第二十七出 月下佳期	莺莺与张生终于冲破禁锢，成就好事。
第一折：莺莺与张生终于冲破禁锢，成就好事。	第二十八出 堂前巧辩	老夫人询问欢郎，发现崔张的私情，拷问红娘。红娘机智应对，化险为夷。在老夫人的命令下，张生赴京赶考。
第二折：老夫人询问欢郎，发现莺莺与张生的私情，拷问红娘。红娘机智应对，化险为夷。在老夫人的命令下，张生赴京赶考。	第二十九出 秋暮离怀	长亭送别。
第三折：长亭送别。	第三十出 草桥惊梦	途中，张生草桥店梦莺莺。
第四折：途中，张生草桥店梦莺莺。	第三十一出 曲江得意	扮考试随意照常做。
第五本：	第三十二出 泥金报捷	张生中状元，命琴童送信给莺莺。
楔子：张生中状元，命琴童送信给莺莺。	第三十三出 尺素缄愁	莺莺见到书信，回书一封，物品若干。
第一折：莺莺见到书信，回书一封，物品若干。	第三十四出 回音喜慰	张生见到琴童带来的莺莺的书信与衣裳。
第二折：张生见到琴童带来的莺莺的书信与衣裳。	第三十五出 诡媒求配	郑恒与红娘争辩，遭到红娘的抢白，遂心生计谋。
第三折：郑恒与红娘争辩，遭到红娘的抢白。郑恒便向老夫人造谣说张生已娶，老夫人中计，又把莺莺许配给他。	第三十六出 衣锦还乡	郑恒造谣说张生已娶，老夫人中计，又把莺莺许配给他。张生衣锦还乡，郑恒计谋败露被逐出，大团圆结局。
第四折：张生衣锦还乡，郑恒计谋败露触树而死，大团圆结局。		

（一）联系：情节的一致性

南北西厢在故事情节的安排上十分相似，情节发展的脉络也大致相同。两剧情节上的一致，说明了崔张的爱情故事在社会的不断流传演绎中已经基本定型，具有了广泛的群众基础。因此，南西厢才会采用与北西厢相似的情节来表现它们共同的思想主旨即愿有情人终成眷属。而两剧这一共同的思想主旨，主要是通过它们故事情节中的戏剧冲突以及剧中

人物的行动体现出来的。

如上面的表格所示，北西厢与南西厢在故事情节的安排上是相似的，即北西厢的第一本相当于南西厢的第一出至第十出，北西厢的第二本相当于南西厢的第十一出至第十九出，北西厢的第三本相当于南西厢的第二十出至第二十五出，北西厢的第四本相当于南西厢的第二十六至第三十出，北西厢的第五本相当于南西厢的第三十一至第三十六出。

与此同时，南北西厢故事情节中戏剧冲突的安排也大致相同。它们都是围绕着两条线索展开的，一是老夫人（包括郑恒）为一方同莺莺、张生、红娘为另一方之间的冲突，这是主要矛盾，也是故事情节的主要线索；二是莺莺、张生、红娘之间的冲突，这是次要矛盾，也是故事情节的辅助线索。这两种冲突、两条线索互相制约，交错展开，形成了西厢故事的错综复杂的戏剧性。“《西厢记》共五本，每一本有一个高潮，全剧即由一系列的戏剧动作、冲突、若干小高潮到大高潮来构成，而写来环环相连，丝丝入扣，有很强的艺术感染力。”所谓“六次转折”，是指全剧情节发展上出现的六大波浪，即“寺警”、“赖婚”、“闹简”、“赖简”、“拷红”、“争婚”。全剧既具单一性，一线串珠首尾相连；又具戏剧性，共出现六次重大转折。^[34]这是吴国钦先生对北西厢戏剧冲突的高度概括。而南西厢同样出现过类似的情节，第十一出《乱倡绿林》和第十二出《警传闺寓》就是写孙飞虎兵围普救寺，全寺一片慌乱。只是南西厢比北西厢在这一故事情节的处理上更加细腻，连法本将危情通告老夫人与莺莺知晓都单列一出说明。关于“赖婚”，南西厢的第十八出《北堂负约》写的就是老夫人的赖婚。而“闹简”和“赖简”两次转折，体现在南西厢中是第二十一出《窥简玉台》，第二十二出《猜诗雪案》，第二十三出《乘夜踰垣》三出。第二十八出《堂前巧辩》即崔张私情败露，老夫人“拷红”问事情的原委。在南西厢第三十五出《诡媒求配》中，郑恒便要设计造谣说张生做了卫尚书家的女婿，希望趁机骗取老夫人的信任。由此可见，这六次重大转折在南西厢中亦一一出现。

同样，两剧人物在故事情节中的活动也大致相当：崔张二人在普救寺佛堂邂逅后，经过月夜烧香、隔墙和诗的接触，在做道场时二人已明显地表露出各自的心意。只是面对老夫人为代表的封建势力的束缚，两人缺乏进一步发展的机会。孙飞虎兵围普救寺，为崔张的爱情提供了发展的契机。张生在老夫人许婚的条件下飞书解围，满怀喜悦地去参加宴请，以为好事临近，孰料老夫人赖婚，接着又是闹简、赖简，可谓一波三折。在屡次失望的打击之下，张生重病卧床，莺莺却又态度急转，两人终成好事，故事情节发展到一大高潮。私情败露后，老夫人大怒，拷问红娘事情原委，情节再次紧张。经过红娘的巧辩，老夫人虽然无奈地接受了崔张的关系，但要张生上朝取应、博取功名作为招为女婿的条件。崔张在长亭黯然分别，相思之苦致使两人都衣带渐宽。张生考中状元后因事要在京城停留少时，便命琴童为其传书与莺莺，莺莺见到后又回书一封及物品若干。只是久不见人，音信稀疏，使得郑恒有机可趁，崔张的婚事又一次危在旦夕。幸好张生及时出现，正所谓有情人终成眷属，莺莺与张生终以大团圆结局。

封建时代，学而优则仕一直是士子们的共同梦想，张生亦不例外。崔张爱情的经历还

伴随着他们如何对待功名利禄的问题。《西厢记诸宫调》中，张生主动提出求取功名，莺莺“专听着伊家好消好息，专等着伊家宝冠霞帔”，勉励张生“必登高第”。北西厢中老夫人“三辈儿不招白衣女婿”，逼张生上朝取应，拆散鸳鸯在两下里，长亭送别时“一个这壁，一个那壁，一递一声长吁气”。在莺莺看来，功名只是“蜗角虚名，蝇头微利”，“但得一个并头莲，强似状元及第”。张生也曾感叹：“‘十年不识君王面，始信婵娟解误人。’小生便不往京师去应举也罢。”南西厢的长亭送别中，莺莺叮咛“官人此去，得官不得官，早早回来，休使妾倚门而望。”张生亦“念恩情使人心下悲凄”，两人都有“蜗角名，蝇头利，拆散鸳鸯两下离，话别临歧共惨凄”的感慨。虽然他们不可能彻底否定功名，但是他们更看重爱情，为爱情他们可以在一定程度上放弃功名，这使他们的思想精神散发出夺目的光彩，使他们的爱情理想具有了更普遍和广泛的意义。

《西厢记》在中国文学史上和中国戏曲史上都占有重要地位，是我国古代戏曲作品的杰出代表。唐元稹《会真记》写张生与莺莺的爱情，北宋民间传说、说唱加以改造，金代董解元的《西厢记诸宫调》为《西厢记》的创作奠定了基本构架。王实甫在前人创作基础上加以充实、提高，使得故事更加生动，形象更加鲜明。而李日华对此又改编创新，遵循了北西厢的基本剧情，这种情节上的一致性也许是为了更方便观众接受的缘故。两剧都歌颂了崔张的纯真爱情，批判了封建的礼教制度和等级制度，表明了取舍爱情与功名的正确观念，这对后世人们的思想观念及价值取向的影响都是极为深远的。

（二）区别：情节的差异性

不过，在两剧情节基本一致的同时，就细微处而言，南北西厢的情节还是有所区别的。北西厢舍弃了对事件过程的细节描绘，侧重于对人物心理世界的刻画。因此，在情节安排上北西厢往往由“点”及“面”，由关键事件联贯整体情节。而南西厢则常常“点”“面”结合，既突出了重大事件，又注意协调细微部分。其故事情节的发展脉络比较完整，能够重视故事中的特定情节和具体情节。通过完善对次要人物形象的刻画，南西厢不仅加强了故事性，而且也增强了通俗性。

通过比照上面的表格，可以看出南西厢跟北西厢相比新增了不少情节，如第二出《金兰判袂》中张生与杜确兄弟间的分别。第四出《上国发轫》中张生上朝取应途中的见闻感受。第七出《对谑琴红》中琴童为张生向红娘打探莺莺的事，两人互相调笑戏谑。第十二出《警传闺寓》中法本将兵围普救寺的危情报与老夫人和莺莺知晓。第十四出《溃围请救》中惠明面对孙飞虎及其乱兵，以言语机智过关。第三十一出《曲江得意》中“扮考试随意照常做”的舞台动作。

在具体情节的处理上，南北西厢也有差异，如南西厢第三出《萧寺停丧》中，崔府院子介绍了崔家的成员关系之后，老夫人、莺莺、欢郎、红娘又分别抒发了各自的伤感情怀。而北西厢只在第一本的楔子中由老夫人出场介绍家世，紧接着也只有老夫人和莺莺两人的抒情。两相比较，南西厢中次要人物的刻画明显地比北西厢的强化许多。再如南西厢新增了张生与杜确相别、上朝取应的情节，第二出《金兰判袂》和第四出《上国发轫》与第三

十一出《曲江得意》在情节上前后照应，因为前有张生的赶路场景，后有“扮考试随意照常做”的舞台动作，所以方便观众了解这是张生在应试科举。如果再与第三十二出《泥金报捷》的情节连贯起来，就正好是一个才子取得功名的完整事件。而北西厢只有张生中举的情节却没有考试的情节，南西厢弥补了这个情节的缺憾，将之表现得十分完整。两剧在安排大团圆结局时也有不同，北西厢里的郑恒触树而死，而南西厢里的郑恒只是被逐，并没有死；北西厢里还有代表圣意的使臣出现，而南西厢里却没有。南西厢消解了伤感的死亡场面，冲突都以和平的方式解决，更多的是在歌颂金榜题名和天作之合这两大人生乐事。

再从艺术的角度来看，北西厢情节的主导风格是自然，而南西厢情节的主导风格是通俗，北西厢往往被认为是“化工”之作，而南西厢对于后代的世情作品创作多有影响。

关于“自然”，王国维这样解释：“盖元剧之作者，其人均非有名位学问也；其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。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；彼但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也。若其文字之自然，则又为其必然之结果，抑其次也。”^[35]对于“通俗”，我们可以参照李渔在《闲情偶寄》中所说的：“文章做与读书人看，故不怪其深；戏文做与读书人与不读书人同看，又与不读书之妇人小儿同看，故贵浅不贵深。”^[36]在我国古代，戏曲的观众成分虽然十分复杂，毕竟还是以下层民众为主，这就决定了创作戏曲时采取通俗平白、浅显易懂的语言和清晰明确、简约明了的情节，更方便观众的理解、记忆与传播。

元杂剧中的“折”，分，可单独演出一个情节片断；合，则能共同表现一个长篇故事。通常一本中的四折，客观上也符合戏剧冲突的形成、发展、高潮和解决，即所谓“起、承、转、合”这一完整过程的四个阶段。可以说，元杂剧正是利用这种结构形式，来向读者、观众展示剧情发展的全过程的。^[37]因为一本四折容纳不了更为复杂的剧情，北西厢就写成了五本二十一折的长篇巨制。其戏剧冲突波澜起伏，高潮迭起，两条线索一主一辅，交错展开。北西厢通过赖婚、闹简、赖简、拷红、争婚等关键场面推动情节的发展，结构紧凑，矛盾冲突鲜明，在人物心理刻画上颇见功底。北西厢安排情节时，往往将一波三折的矛盾冲突与优美秀丽的情景巧妙结合。如为了表达莺莺与张生缠绵悱恻的爱情纠葛，在长亭送别中描写暮秋景色，用“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。”的感伤景色，来委婉地表现当事人的内心活动，推动剧情向前发展。

读《水浒传》，不知其假；读《西厢记》，不厌其烦。文人从此悟入，思过半矣。^[38]

尝读短文字，却厌其多。一读《西厢》曲，反反复覆，重重叠叠，又嫌其少，何也？^[39]

北西厢“彼以意兴之所至为之，以自娱娱人”，情节发展自然，不蔓不枝，手法委婉含蓄，韵味无穷，使人读起来爱不释手。与之相对，南西厢以通俗为美，仿佛“为谐俗设也”^[40]。剧中新增了许多情节，作品内容逐渐地生活化、世俗化，剧作洋溢着一种“世俗

之趣”。这种艺术趣味的基本特点，就是贴近日常生活，适应民众的欣赏心理，表现平凡琐碎的事情，语言表达俚俗明白，追求诙谐搞笑的娱人效果。

如《金兰判袂》写张生与杜确结义兄弟间的分别，用来补充说明剧情；《上国发轫》中写琴童对张生的调侃戏谑，以加强剧情的娱乐性；《对谑琴红》安排在崔张婚恋事件发展的开端与发展之间，用来剧场休息、放松观众。无论以上方式如何安排，都能拉近剧作与观众的距离。再如南西厢的第十一出《乱倡绿林》、第十二出《警传闺寓》、第十三出《许婚借援》、第十四出《溃围请救》、第十五出《白马起兵》和第十六出《飞虎授首》，大致情节是孙飞虎兵围普救寺要掠莺莺为妻，张生因老夫人许婚，便献计要惠明送信给杜确求救，杜确见书后率兵前来，与孙飞虎展开交战，并把孙飞虎捉拿处治。在这里，南西厢直接而又完整地将解围事件叙述出来，其间既有波澜起伏的故事性，又有打斗场面的趣味性。而北西厢虽然用第二本的第一折、第二折与楔子讲述了这个事件，但是却没有相关的打斗场面的描写，只是一笔带过。虽然南西厢在此也有拖沓之嫌，但是就舞台演出而言，不仅其事件发展一目了然，而且场面也热闹许多，比起北西厢来，应该更方便观众理解，更容易娱乐观众。

南北西厢借崔张的爱情故事表达了“愿普天下有情的都成了眷属”的思想主旨，道出了青年男女才子佳人的共同心声。它们之间贯穿着一条继承、发展、再创造的路线，从中我们多少可以看出南北西厢故事发展的一些规律性的东西，即在情节安排上北西厢往往由“点”及“面”，由关键事件联贯整体情节；南西厢则常常“点”“面”结合，既有突出重大的事件，又注意协调细微部分。简言之，北西厢与南西厢剧情的基本走向是一致的，只是北西厢中的情节设置自然为主，南西厢中的情节安排以通俗为主。多少年来，西厢故事所表达的和具有的精神始终激励着人们冲破束缚，去追求美好爱情和幸福生活。

四、两剧人物形象的比较

（一）主要人物形象的继承与发展

南北西厢里的主要人物形象即张生、莺莺、红娘、老夫人都是具有典型性格的典型人物。而且南西厢里的主要人物形象在继承前代西厢人物形象基本特征的基础上，又有其自身的特色，更加生动真实。

概括的说，两剧的主要人物形象都是成功的艺术典型，都具有各自的典型特征。张生：志诚，才华横溢，视功名如粪土，但他还是把追求功名作为缩小地位差距的途径。他争取的婚姻自由，并没有脱离封建势力的范畴。莺莺：含蓄，多愁善感，敏感多情，对禁锢自己的生活十分不满，行动上却犹豫不决。红娘：伶牙利齿，性格爽快、泼辣，有侠义心肠。老夫人：封建势力的代表，虚伪、冷酷，同时也很疼爱女儿，时刻以封建规范要求女儿，一是为了维护女儿的声誉，二是出于维护门庭的责任。

作《西厢》者，妙在竭力描写莺之娇痴，张之呆趣，方为传神。若写作淫妇

人风浪子模样，便河汉矣。在红则一味滑利机巧，不失使女家风。读此记者，当作如是观。^[41]

李卓吾先生的评点很是到位，确实，北西厢作品中所展示的主要人物形象个性迥异，无不鲜活有趣。如果说人物是作品灵魂的话，那么王实甫笔下的主要人物形象无疑是血肉丰满的。而他之所以能将主要人物刻画得入木三分，就在于他十分重视对人物性格的把握和个性化的心理描写。南西厢在此基础上又有所创新，其人物同事件一样，无论主次都呈现出一个扇形辐射式的开放，每个人物都有自己完整的活动，即使当他们与崔张爱情为核心的西厢故事若即若离时，也能够自成一个单元。

南北西厢里的主要人物形象都有各自的话语特征，切合其地位身份和思想感情的需要，即使是同一个主要人物形象在不同的情境下，话语也会有所不同。总的来说，北西厢里的主要人物形象比较典雅化，而南西厢里的主要人物形象生活化气息较浓。

例如北西厢里的莺莺，既是一个温柔美丽的相国小姐，又是一个充满叛逆精神的贵族少女。作为花季少女，她憧憬爱情，张生的出现激起了她内心的涟漪。作为名门闺秀，她遵循严格的封建礼教，即使没有“小梅香伏侍得勤，老夫人拘系得紧”，她要突破这条心里防线亦不容易。在自由爱情与道德理念的冲突中，莺莺表现得十分典雅含蓄。如面对张生“月色溶溶夜，花阴寂寂春；如何临皓魄，不见月中人？”的询问，莺莺酬答说：“兰闺久寂寞，无事度芳春；料得行吟者，应怜长叹人。”两人都没有直接地诉说情爱，而是借助最典雅的诗句来传情达意。他们的举动让人觉得爱情不仅纯真美好，而且神圣庄严。

红娘虽出身卑贱，但心地善良，机智泼辣，聪明伶俐，而且有胆识，有主见。她主动为崔张这对有情人牵针引线，一面积极地为张生出谋划策，一面引导莺莺走上反抗之路。当二人事发之后，面对老夫人的威吓，她据理力争，迫使老夫人应允了这桩婚事。尤其在拷红一折中，红娘面对老夫人“你故自口强哩。若实说呵，饶你；若不实说呵，我直打死你这个贱人！”的强势询问，红娘采用以子之矛、攻子之盾的方式直数老夫人的不是。她采用封建礼教所谓的正统说法即“不争和张解元参辰卯酉，便是与崔相国出乖弄丑。到底干连着自己骨肉，夫人索穷究。”化解了泰山压顶般的冲突。北西厢中的红娘作为下层民众的代表，语言风格的主导面是通俗的，但在这一折中她正是在熟知礼教的基础上抓住老夫人的漏洞才化险为夷的，语言中又体现出了典雅的一面。

而在南西厢中，不仅红娘，就连文化修养较高的男女主人公的语言动作也比在北西厢中多了几分日常生活色彩。李日华改进的这些人物和剧情贴近生活，剧中人物仿佛现实中的人物一般，剧中事件仿佛生活中的事件一样，让读者、观众感到亲切，感染力十分强烈。

如第二十一出《窥简玉台》，张生恳求红娘送信，红娘将之放在莺莺的妆台里面，莺莺发现后不免假意发作一番，要打红娘。“（贴）小姐打谁？（旦）打你，打谁！（贴）我去禀夫人，敢怕不打我，倒要打你哩。（旦）这贱人，怎么倒打我？（贴）小姐，是你着我去看张生，他着我送来，我又不识字，知他写着甚么来？你休要怪我，往夫人处首去。

（旦扯住）这贱人倒会放刁，我假意道你。（贴）叫我一声亲亲姐姐罢了。（旦）亲亲姐姐，

试说与我，张生这两日如何。(贴)小姐，害得他病越重了。”与北西厢里的莺莺不同，这里的莺莺用语贴近生活，显得娇羞可爱许多，而红娘更显得顽皮活泼。再如第二十四出《回春束药》，莺莺央求红娘去送信，红娘怕莺莺再次翻脸让她说誓的一段就十分滑稽有趣：“(旦付书，红娘作难介)我不拿去。(旦)我的亲亲姐姐没奈何。(贴)不是这等叫。待我坐了，深深拜一拜，叫一声‘亲亲姐姐’。(旦依贴叫介)(贴)我的要老公的妹妹。”莺莺与红娘之间斗嘴的语言十分生活化，莺莺在相国小姐的典雅之外，又多了些通俗化的特征，红娘更是如此。这么一来，主要人物形象与观众之间的距离就被拉进许多，更易于观众的接受，南西厢的广泛流传从侧面来说也可证明这一点。

戏曲中最难表现的莫过于人物的心理，如何恰当地通过各种媒介来表现人物的心声是一件非常具有挑战性的事情。北西厢常常采用传统的手法来曲折地反映主要人物形象的心理，而南西厢在此基础上，更多的是借助事件来直接表现。

北西厢中反映主要人物心理最典型的莫过于第四本第三折《长亭送别》。在这一折戏十九支曲中，出现了一系列富有特征性的景物。如一开场就浓墨重彩地描写到“【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。【滚绣球】恨相见得迟，怨归去得疾。柳绿长玉骢难系，恨不倩疏林挂住斜晖。马儿迍迍的行，车儿快快的随，却告了相思回避，破题儿又早别离。听得道一声去也，松了金钏；遥望见十里长亭，减了玉肌：此恨谁知？”连用碧云、黄花、西风、归雁、霜林、红叶、绿柳、疏林、斜晖，展现萧瑟零落的暮秋景象，映衬出莺莺凄凉愁苦的心境。在结尾用“【一煞】青山隔送行，疏林不做美，淡烟暮霭相遮蔽。夕阳古道无人语，禾黍秋风听马嘶。”以夕阳古道、淡烟暮霭、禾黍秋风来折射莺莺的心理，再次加强她幽怨怅惘的离愁别恨。整折曲词含蓄蕴藉，借景抒发莺莺的心声，具有强烈的感染力。

俗话说，言为心声。北西厢对红娘很少有直接的心理描写，南西厢虽然仍旧缺乏，但是通过增加描写红娘的笔墨，借助具体事件表现其心理，红娘的形象还是由内而外生动地表现了出来。“改编本花笔墨最多的是红娘。她贯穿全书，推动着事件的发展，成为‘书中之胆’。”又如金圣叹说：“《西厢记》只写得三个人”，“若更仔细算时，《西厢记》亦只为写得一个人。一个人者，双文是也。若使心头无有双文，为何笔下却有《西厢记》？《西厢记》不止为写双文，止为写谁？然则《西厢记》写了双文，还要写谁？”从理论上说，金圣叹对北西厢的这种评说无疑是正确的。既然是一对青年男女恋爱的故事，矛盾的解决又取决于女方的态度，莺莺无疑是主角。可是有时就具体情节而言却又未必如此，这在南西厢里表现的尤其明显。“日常生活中，人们熟悉红娘，喜欢红娘，远远超过莺莺。在舞台上，更是不论写张生，写莺莺，还是写老夫人，几乎都有红娘出场。实际上，红娘已成了全剧的中心人物，起码也与张生、莺莺平分秋色，难分高下。”^[42]

红娘无私地帮助莺莺与张生，与人为善、热情侠义。身为奴仆，她一直向往自由幸福的生活，执着坚定。与琴童相戏谑，她活泼可爱、诙谐有趣。面对老夫人进行辩解，她又义正严词，毫无畏惧。北西厢中对红娘的外表描写如下：

(末背云)好个女子也呵!

【脱布衫】大人举止端详,全没那半点儿轻狂。大师行深深拜了,启朱唇语言得当。

【小梁州】可喜娘的庞儿浅淡妆,穿一套缟素衣裳;胡伶渌老不寻常,偷眼望,眼挫裹抹张郎。

【么篇】若共他多情的小姐同鸳帐,怎舍得他叠被铺床。我将小姐央,夫人央,他不令许放,我亲自写与从良。

在南西厢中,关于红娘外表美的描述不多,却加强了对她言行的描写,以此来突出她的心灵美,增强她的真实性。试看以下的文字:

(老旦)红娘,你去对长老说,涓取好日,做些功果,追荐相公便了。(贴)只有一件,老相公在此停丧,虽无金梓银棺,也有珠襦玉匣。如今荐拔幽魂,不若早归安厝。

……

【前腔】(贴上)夫人使妾来方丈,修斋荐先长。方丈中坐下一位官人,他举止更端详,一貌出天相。玉容乌帽,身披鹤氅。且住。先见那官人长老怪,先见长老官人怪。我红娘自有道理。自古道,先敬其宾,后敬其主。(贴上前作见生介)敛衽见官人,(见末介)整袂喏和尚。

北西厢用张生的言说即【脱布衫】【小梁州】【么篇】来表现红娘的性情和机灵,南西厢却将之蕴涵于红娘如何拜见张生和长老这一具体事件来说明。与此同时,红娘的内心活动亦一目了然,无疑后者更加形象和真实。

在杂剧的题目正名之中,有关红娘的有“小红娘传好事”、“俏红娘传好事”、“小红娘昼请客”、“小红娘问汤药”、“小红娘成好事”等等。在不分折只分出的诸版本的小标题中有《红娘请宴》、《锦字传情》、《妆台窥简》、《堂前巧辩》等都是以红娘为主或红娘与另一个人物同时处于主要人物的地位。^[43]以上均可见,红娘形象的日益丰满与深入人心。

从北西厢到南西厢,主要人物形象均有所继承发展,越来越散发出流光溢彩,使得喜爱西厢故事的人们日益壮大。

(二)次要人物形象的补充与安排

就次要人物而言,在北西厢中,琴童、店小二、法聪、法本、孙飞虎、惠明、杜确、欢郎、郑恒等人物依次出场,他们的行为举止全为主要人物而设,只是片断性地出场,没有自己的故事。例如惠明,他只是在第二本第二折中出场,一段豪言壮语的唱曲之后,替张生送信给杜确,然后便没有了下文,使人觉得嘎然而止,难以接受。以下是惠明出场时的唱词:

【正宫端正好】不念法华经,不礼梁皇忏,丢了僧伽帽,袒下偏红衫。杀人心逗起英雄胆,两只手将乌龙尾钢椽搯。

【滚绣球】非是我贪,不是我敢,知他怎生换做打参,大踏步直杀出虎窟龙

潭。非是我撺，不是我揽。这些时吃菜馒头委实口淡，五千人也不索炙搏煎爇。腔子里热血权消渴，肺腑内生心且解馋，有甚腌服。

【叨叨令】浮沙羹、宽片粉、添些杂糝；酸黄齏、烂豆腐、休调啖。万余斤黑面从教暗、我将五千人做一顿馒头馅。是必休误了也么哥！休误了也么哥！包残余肉把青盐蘸。

在此之前，张生空有计策却无法施展，因为如果没有人为他送信，那么再好的计策也将化为泡影。已经出现的人物由于身份、地位的局限，都没有这种能力去完成，惠明便应时而生。在法本介绍完惠明之后，如何使他自愿成为信使成为当务之急。激将法自然是首选。一激，法本当着众人的面叫到“有书寄与杜将军，谁敢去？谁敢去？”惠明一听，便按捺不住火爆性情蹦跳出来；二激，“张秀才着你寄书去蒲关，你敢去么？”惠明一听这样的话，心想这样的言语岂不是太小看我的本事了，“你那里问小僧敢也那不敢？”是说这话你主持本就不该问，那孙飞虎也不过是徒有虚名罢了，哪里就让你们如此看他得起？可见，其跃跃欲试的心思已经被撩拨起来；三激，“你是出家人，却怎不看经礼忏，则厮大打为何？”表面上看，张生这番话是对他应多多注意佛家修为的好意规劝，实际上是对他武艺深浅到底如何的试探。心性纯善的惠明哪里考虑到这些，“我经文也不会谈，逃禅也懒得去参；戒刀头近新来将钢蘸，铁棒上无半星儿土渍尘绒。”是在表明惠明我早已有了准备，就等今天能够派上用场，所以你们根本不用担心。四激，“他倘若不放你过去，何如？”脾气急躁的惠明哪里还经得起这样慢条斯理的询问，“将书来，你等回音者。”说罢，一路奔杀出去，立时不见踪影。^[44]北西厢安排惠明出场映衬张生的智谋是非常成功的，正是在张生的“四激”下，惠明送信的意愿逐步地加强，使得人们确信他这一去，必然会完成任务。可他这一去，却不再见“踪影”，这也许是因为他的使命已经完成，再没有什么价值的缘故吧。但是他的命运究竟如何在北西厢中却也成为了一个解不开的谜。而在南西厢中，惠明的出场、送信的经过以及送信后的去处皆有所涉及，依次地体现了他临敌时的勇气，面见杜确时的释然，回来后的坦荡，剧情相当紧密和完整，次要人物亦具体生动。

诚如金圣叹所说：“《西厢记》止写得三个人，一个是双文，一个是张生，一个是红娘。其余如夫人、如法本、如白马将军、如欢郎、如法聪、如孙飞虎、如琴童、如店小二，他俱不曾着一笔半笔写，俱是三个人时，所忽然应用之家伙耳。”^[45]为了剧情的需要，为了映衬主要人物，北西厢的次要人物往往成为“忽然应用之家伙”。与北西厢相比，南西厢里次要人物的戏份增多，既有力地衬托了主要人物，又使得自身的形象具体生动。这种安排，对于演员角色的配制以及舞台现场气氛的烘托都有深远的影响。

李日华在南西厢中对于琴童的描写就是有力证明。琴童不再是“忽然应用之家伙”。第四出《上国发朝》，琴童第一次上场，唱了一支【水底鱼儿】：“听叫琴童，两脚走如风。慌忙来到，原来是家主公。”刚一出场的唱词就显露了他的丑角性格，紧接的一段道白更加丑化了他的形象：“琴童生得青标，每日街上摆摆摇摇。日间跟随官人出入，夜间与官人撒腰。昨夜与官人同睡，浑身上下把我一浇。我只道葫芦里放出来的水，官人原来是个

老瓢。”丑角身份的定位，低级庸俗的道白，使得“琴童”这个人物的基调在剧中固定了下来。南西厢中的琴童一味地插科打诨，制造了一些或顽皮或庸俗的笑料。

第七出《对谗琴红》整出都是枝节横生的插科打诨，琴童和红娘都毫无顾忌地嘲弄对方，人物之间的搞笑使得气氛非常活跃。在琴童搞笑的同时，他也说了“无对要寻头，昨日见俺的官人，只把屁股扭一扭”之类的低俗话语，其性格颇有媚俗的倾向。在第十九出《琴心写恨》中，张生“不免叫琴童取琴出来”，但琴童送琴上场，说完“夜静瑶琴三五弄，悲风动处月光寒，知音弹与知音听，不是知音不与弹”即下场，只是在这一出结束时他再次出现将琴收拾起来。虽然崔张月夜以琴传情时他的戏份不多，但是最后收场时他把琴说成“这件东西”，不识底板，不识弦，更不知什么“金徽玉轮、蛇腹断纹……”，前后情境的反差不可谓不大。如果说之前观众还沉浸在对崔张缠绵情意的回味中的话，此刻他们不免就要捧腹大笑了，想来其现场气氛应该相当活跃。在第二十五出《病客得方》中，张生相思病笃，与琴童有段对话：

张生：……若得那小姐美甘甘香喷喷凉渗渗甜蜜蜜娇滴滴一点唾津儿咽下去，管得就好了。

琴童：官人官人，你早就一两日，也不见得病体这等沉重。还有救，还有救，拿钵头来，我吐上一钵头你吃。

从以上的分析，我们可知南西厢中的琴童简直就是庸俗搞笑的小丑。可是换一个角度来说，丑到极致也是一种美，它也能给人带来美的享受。仅从娱乐人心的作用来分析，我们就可以看出琴童这一形象的价值所在。紧张之余看到这样一个活宝似的小丑人物，人们难免会忍俊不禁。这里涉及到了戏曲中的“娱人与自娱”^①，作家笔下塑造的人物有的以自娱为主，即寄托作家的志趣；有的却以娱人为主，即满足大众对戏曲的多样化需求；有的却是这两种功能的有机结合，既自娱又娱人。通过以上分析，我们可知北西厢里的人物形象多以“自娱”为主，而南西厢里的人物形象比其要世俗许多，诸如琴童之类的人物塑造显示了作品的“娱人”倾向。

五、两剧曲词的比较

（一）曲辞

北西厢“如花间美人，铺叙委婉，深得骚人之趣。极有佳句，若玉环之出浴华清，绿珠之采莲洛浦”^[46]，经常受到古今论者的赞许。而对南西厢的语言艺术，却往往是批评指责多于赞许首肯。笔者认为，应对两者具体分析。

^①俞为民《宋元南戏考论续编》，中华书局，2004年3月第1版，第12页。自娱即编撰剧本主要是显示自身的才华或抒发自己的志趣；娱人即编撰剧本主要是供戏班演出，让观众观赏。

1. 北西厢：文采斐然

北西厢有着深刻的思想性和高超的艺术性，“愿普天下有情的都成了眷属”一语道破人们追求爱情自由的心声，其中的唱词确是典丽雅致，令人赞叹。因为作者全面地继承了唐宋诗词的语言艺术，又吸收了元代民间的口头语言，并将它们完美地融合在一起，故文采斐然，意蕴深厚。王实甫因此天下夺魁，成为我国戏曲史上“文采派”的杰出代表。以下是诸位名家对北西厢的评论：^[47]

(1)何良俊：“王实甫才情富丽，真词家之雄”（《四友斋丛说》）；

(2)胡应麟：“藻丽神俊”、其“才情逸发处，自是卢、骆艳歌，温、韦丽句”（《少室山房笔丛》）；

(3)徐士范：“以秀肠创为艳词”（徐士范刻本《西厢记》）；

(4)程巨源：“艳词丽句先后互出，离情幽思哀乐相仍”（徐士范刻本《西厢记·序》）；

(5)王骥德：“《西厢》之妙，以神以韵”，“雅而艳”；并谓王实甫擅长“描写”，善写“丽情”，“斟酌才情，缘饰藻艳，极其致于浅深浓淡之间”（《新校注古本西厢记》）；

(6)沈德符：“《西厢》才华富赡”（《顾曲杂言》）；

(7)凌濛初：“细味实甫别本，如《丽春堂芙蓉亭》，颇与前四本气韵相似，大约都冶纤丽”（凌濛初刻本《西厢记》）；

(8)杨继益：“词曲艳丽，首推《西厢》”（《澹斋外言》）；

(9)闵齐伋：“千秋绝艳”（《会真六幻·题西厢》）；

(10)张琦：“今丽曲之最胜者，以王实甫《西厢》压卷”（《衡曲麈谭·作家偶评》）；

(11)槃藹硕人：“词中词调原极清丽，且多含有神趣”（《增改定本西厢记·凡例》）；

(12)李调元：“其实视词人之手笔，各自成家，如马致远之‘朝阳鸣凤’则豪爽一路，王实甫之‘花园（原文如此）美人’则细腻一路，各自成体，不必拘也”（《雨村曲话》）；

(13)陈栋：“实甫香艳豪迈，无所不可”（《北径草堂集·论曲十二则》）；

(14)吴梅：“王实甫作《西厢》始以研炼浓丽为能”（《中国戏曲概论·元人杂剧》）。

通过以上的材料，我们大致能够了解北西厢语言的非凡魅力。北西厢运用恰如其分的语言描写人物之美，突出了张生的志诚、莺莺的深情、红娘的热情、老夫人的专横，几乎所有人物的语言都能切合身份。如狄德罗所言戏剧中的“每个人只管说自己的话，可是所说的话符合于他的性格，刻画了他的性格”^[48]。张生：“休道是小生，便是铁石人也意惹情牵。”“怨不能，恨不成，坐不安，睡不宁。”在其文雅的词中透出一副痴情士子的模

样。莺莺：“花流水流红，闲愁万种，无语怨东风。”一字字更长漏水，一声声衣宽带松。别恨离愁，变成一弄。”“四围山色中，一鞭残照里。遍人间烦恼填胸臆。量这些大小车儿如何载得起？”词的哀怨与忧愁，同莺莺隐忍未发的深情相得益彰。红娘：“往常两个都害，今日早则喜也！”“秀才是文章魁首，姐姐是仕女班头；一个通彻三教九流，一个晓尽描鸾刺绣。”红娘直爽的语言与其热情侠义的性格也是相符的。老夫人：“得官呵，来见我；驳落呵，休来见我。”语言何等专横，不容一点异议，毫无商量的余地。其他的人物如琴童：“小人也辛苦，待歇息也。”“小人拜辞，即便去也。”体现出了他作为奴仆听从差遣、小心谨慎的样子。比起南西厢中的琴童“拿钵头来，我吐上一钵头你吃”，“日间跟随官人出入，夜间与官人撒腰”的语言，还是要文雅许多。王实甫通过诗化的语言真切地表现出各色人物的身份和性情。

《西厢》曲文字，如喉中退出来一般，不见斧凿痕、笔墨迹也。^[49]

《西厢》槩言，无所不佳。就中摘其尤者，则“相国行祠”、“风静帘间”、“晚风寒峭”、“彩笔题诗”、“夜去明来”数曲，穷工极妙，更超越诸曲之上，巧有独至，实甫要亦不知所以然而然。^[50]

北西厢的语言美不仅体现在人物塑造上，在创造故事情节的意境上亦有精彩表现。如第一本第三折月夜烧香中，莺莺三柱香的祝告。“此一柱香，愿化去先人，早生天界！此一柱香，愿中堂老母，身安无事！此一柱香，……”（做不语科）假使莺莺直接将三个心愿都说出，未免太直白，有失大家闺秀的矜持。所以由机敏的红娘代替她来祝告，说出了“愿俺姐姐寻一个姐夫”，既道出莺莺的心声，又显得红娘善解人意，一举两得。最后的“心中无限伤心事，尽在深深两拜中”与“夜深人静，月朗风清”的景象相融，整个场面都洋溢着情动人景亦动人的气氛。为了突出伟大的爱情力量，王实甫连普救寺都理想化地写成一个“幽雅清爽”，“寂寂僧房人不到，满阶苔衬落花红”，饶有诗意的胜境。崔张诚挚的爱情与普救寺幽雅的环境在互相比照中相映生辉。

“才情富丽”的王实甫造就了“千秋绝艳”的北西厢，为后世创作了一部文采的巨著，也为后世树立了一个不朽的爱情丰碑。

2. 南西厢：通俗易懂

李日华改编北西厢时，在尊重作者原意的基础上，没有全盘更改，只是适度地进行了通俗易懂的再创作。但是对于他在语言上的改编，多数人是持否定意见的，当然也有少数人表示肯定，即如下述^[51]：

“迨后李日华取实甫语翻为南曲，然措辞命意之妙，几失之矣。”（《南西厢记·自序》）

“李日华改北《西厢》为南，不佳，然其《四景记》亦可观。”（《曲论》）

“改北调为南曲者，有李日华《西厢》。增损句字以就腔，已觉截鹤续凫……”

（《谭曲杂割》）

叶堂云：“《南西厢》，明李日华作，以北改南，煞费苦心，然未免有点金成石之憾。”（《今乐考证》）

“今丽曲之最胜者，以王实甫《西厢》压卷，日华翻之为南，时论颇弗取，不知其翻变之巧，顿能洗尽北习，调协自然，笔墨中之垆冶，非人官所易及也。”（《衡曲麈谈》）

戏曲语言风格由俗变雅和传奇戏曲语言风格的渐次代兴，这是发生在嘉靖元年至三十八年之间的事情，这正是传奇戏曲由转型到定型的时期。而南西厢仍属于以俗为主、雅化还未定型的传奇作品。事实确实如此，南西厢通俗易懂的语言风格，我们可以通过具体的文本来证实。

北西厢第一本第一折中：“【油葫芦】九曲风涛何处显，则除是此地偏。这河带齐梁，分秦晋，隘幽燕；雪浪拍长空，天际秋云卷；竹索缆浮桥，水上苍龙偃；东西溃九州，南北串百川。归舟紧不紧如何见？却便似弯箭乍离弦。”王实甫把九曲黄河写得气势磅礴、一泻千里，以此来衬托张生的鸿鹄之志。而在情节对应的南西厢第二出中，却是用张生与杜确兄弟之间的分别来反映两人气贯长虹的精神境界。“【节节高】（末）朱杆列彩幡，七星攒，五云拥出六龙辇。摇千扇，响八蛮，张双伞，百官受执严霜简，千兵臂挽追风箭。（合）累累金印笑登坛，男儿果遂平生愿。【前腔】（外）君恩四海宽，赖包含。微臣何幸蒙天眷，多惭赧。拯国难，驱民患，顿令草贼寒心胆，从教民堵如初案。（合前）【尾声】（生）兄膺武略当西战，（外）弟向文场鏖战，各要与皇家撑持半壁天。”李日华不再单纯地描写张生一人，不再单纯地强调“文”，而是将张生与杜确结合起来进行刻画，突出了“文”“武”双全。这么一来，南西厢便满足了不同观众的需求，更加符合人们向往文武双全的美好愿望。

北西厢第三本第二折中：（旦上云）红娘伏侍老夫人不得空便，偌早晚敢待来也。起得早了些儿，困思上来，我再睡些儿咱。（睡科）（红上云）奉小姐言语去看张生，因服侍老夫人，未曾回小姐话去。不听得声音，敢又睡哩。我入去看一遭。【中吕】【粉蝶儿】风静帘闲，透纱窗麝兰香散，启朱扉摇响双环。绛台高，金荷小，银灯犹灿。比及将暖帐轻弹，先揭起这梅红罗软帘偷看。【醉春风】则见他钗弹玉斜横，髻偏云乱挽。日高犹自不明眸，畅好是懒、懒。（旦做起身长叹科）（红唱）半晌抬身，几回搔耳，一声长叹。这里不仅洋溢着深闺的温馨氛围，而且还流露出莺莺内心的苦闷，虽不明言愁绪，但“一声长叹”如神来之笔，将暗含在莺莺心中的情思倾泄出来。南西厢第二十一出中：【祝英台近】（旦上）托冰弦，传素手，心事已无有。西厢清露月明间，怎知道楚馆云寒，秦楼月暗，无人处有谁断肠。自从前夜听琴之后，不觉神思昏迷，形容憔悴。如今天色既明，不免再睡片刻时则个。自是日长针线懒，海棠时候睡偏多。（旦睡介，帖上）奉小姐命，去看张生，因伏侍老夫人，不曾回小姐话。如今不听得小姐做声，又敢是睡哩。【祝英台】启朱扉，开绣榻，风静夜帘闲。香冷篆烟，烧尽银缸，金荷上夜灯犹灿。姐姐还睡哩。慵、慵，比及将暖帐轻弹，先揭起罗帏偷看。只见玉钗横，日高不理鬟。莺莺一出场，就连用

“心事”、“断肠”、“神思昏迷”、“形容憔悴”来表白自己的情思，用“自从前夜听琴之后”点明自己苦闷的原因所在，比北西厢中莺莺的抒情方式要直截了当。与北西厢相比，南西厢不仅反映的内容变得通俗化，而且剧中人物的抒情方式也变得直接明了许多。适当的通俗化，不仅上层人士能够接受，而且普通民众也更容易明白。西班牙的维迦就强调戏剧语言要“明白了当，舒展自如”，要“采取人们的习惯说法，而不是高级社会那种雕琢华丽抑扬顿挫的词句。不要引经据典，搜求怪僻，故作艰深”^[52]。这与中国戏剧语言中的“本色当行”有着相似的标准，即都要求人物形象的语言个性化、生活化，符合人物形象的性格特征。

总的来说，北西厢曲辞上典雅为主，无论是人物形象的刻画还是剧情意境的塑造，都委婉含蓄、深沉蕴藉；南西厢曲辞上则通俗易懂，注意了接受阶层的差异，更易于普通民众的理解和接受。

（二）宫调曲牌

关于北曲宫调^①的音乐风格，《唱论》云：“仙吕宫唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹伤悲。中吕宫唱，高下闪赚。黄钟宫唱，富贵缠绵。正宫唱，惆怅雄壮。道宫唱，飘逸清幽。大石唱，风流蕴藉。小石唱，旖旎妩媚。高平唱，条物恹恹。般涉唱，拾掇坑堑。歇指唱，急并虚歇。商角唱，悲伤宛转。双调唱，健捷激袅。商调唱，凄怆怨慕。角调唱，呜咽悠扬。宫调唱，典雅沉重。越调唱，陶写冷笑。”^[53]这就是元人主张的“宫调声情说”，即每一宫调具有特定的声情。

元杂剧在联缀曲调时，采用了诸宫调依宫调联套的组合形式，而且以套曲为使用单位，即一本四折，一折一个套曲，一套曲一个宫调，一韵到底。“由于每一个宫调具有特定的声情，而同一套曲必须出于同一个宫调的曲调，因此，按元人所谓的‘宫调声情说’，北曲联套的核心是声情，即组成同一个套曲的曲调，必须有同样的声情。但我们按《唱论》所描述的宫调声情来检验元代杂剧的曲调及其所表现的内容，发现是不符的。在同一折戏中，剧中人物所表达出来的情感往往不是单一的，或悲或喜，或怨或怒，交错复杂，因此，同一折戏所用的曲调即同一套中的曲调的声情也不能是相同的。”^[54]

具体到北西厢的剧情而言，第一本主要是表现张生的相思之苦。从见到莺莺的倾心，到无缘接近的埋怨，再到遭到红娘抢白的失落，他的情绪逐渐走向了低潮，相思甚苦。接下来隔墙和诗和做道场的机会，又使他看到希望，苦相思中又有了些甜蜜。从【仙吕】的“清新绵邈”到【中吕】的“高下闪赚”，音乐风格逐渐激昂起来，这与张生情绪的由高转低似乎并不相符。以【越调】的“陶写冷笑”和【双调】的“健捷激袅”，来抒发张生看到希望的激动心情还可以，可对于表现月夜烧香时他与莺莺隔墙和诗的缠绵情意来说，又很难契合。

^①曲的宫调出于隋唐燕乐，以琵琶四弦定为宫、商、角、羽四声，每弦上构成七调，宫声的七调叫“宫”，而商声七调、角声七调、羽声七调，都称为“调”，共得二十八宫调。北曲用的宫调，只有五宫四调。五宫是仙吕宫、南吕宫、中吕宫、黄钟宫、正宫，四调是大石调、双调、商调、越调。

“在元杂剧剧本里，每一个套曲第一支曲子之上，都标明宫调。如【正宫·端正好】，则【端正好】以下各曲，均属正宫。【双调·新水令】，则【新水令】以下各曲，均属双调。所以，每个宫调，各自属有很多曲牌。如正宫属有【端正好】、【滚绣球】、【倘秀才】等等曲牌，双调属有【新水令】、【驻马听】、【沉醉东风】等等曲牌。”^[55]

以下是对北西厢所用宫调和第一支曲子情况的归纳：

第一本	楔子 【仙吕· 赏花时】	第一折 【仙吕· 点绛唇】	第二折 【中吕· 粉蝶儿】	第三折 【越调· 斗鹌鹑】	第四折 【双调· 新水令】	
第二本	第一折 【仙吕· 八声甘州】	第二折 【正宫· 端正好】	楔子 【仙吕· 赏花时】	第三折 【中吕· 粉蝶儿】	第四折 【双调· 五供养】	第五折 【越调· 斗鹌鹑】
第三本	楔子 【仙吕· 赏花时】	第一折 【仙吕· 点绛唇】	第二折 【中吕· 粉蝶儿】	第三折 【双调· 新水令】	第四折 【越调· 斗鹌鹑】	
第四本	楔子 【仙吕· 端正好】	第一折 【仙吕· 点绛唇】	第二折 【越调· 斗鹌鹑】	第三折 【正宫· 端正好】	第四折 【双调· 新水令】	
第五本	楔子 【仙吕· 赏花时】	第一折 【商调· 集贤宾】	第二折 【中吕· 粉蝶儿】	第三折 【越调· 斗鹌鹑】	第四折 【双调· 新水令】	

在北西厢剧本中，共运用了二十六次宫调，居首位的是【仙吕】运用九次，占到 34.6%；其次【越调】和【双调】各运用五次，分别占到 19.2%；再次【中吕】运用四次，占到 15.4%；接着【正宫】运用两次，占到 7.7%；最后是【商调】运用一次，占到 3.8%。而且每一本都以【仙吕】开始，其中第一本、第三本、第四本紧接着的第一折还是用【仙吕】。不仅北西厢频繁地运用【仙吕】，王实甫的其他剧作亦是如此，而且它们对于宫调与曲牌的运用也很相似，如下表：

《四丞相高 宴丽春堂》	第一折 【仙吕·点绛唇】	第二折 【中吕·粉蝶儿】	第三折 【越调·斗鹌鹑】	第四折 【双调·五供养】
《吕蒙正风 雪破窑记》	第一折 【仙吕·点绛唇】	第二折 【正宫·端正好】	第三折 【中吕·粉蝶儿】	第四折 【双调·新水令】
《苏小卿月 夜贩茶船》	【中吕·粉蝶儿】 (残折)			
《韩彩云丝 竹芙蓉船》	【仙吕·点绛唇】 (残折)			

【仙吕】的第一个曲牌通常是【点绛唇】，【八声甘州】亦可以。【黄钟】的第一个曲牌通常是【醉花阴】。【正宫】常以【端正好】为首曲，【中吕】则以【粉蝶儿】为首曲。【双调】的第一个曲牌通常是【新水令】，还可以是【五供养】或者【豆叶黄】。【商调】的第一个曲牌是【集贤宾】。【越调】里最常用的第一个曲牌是【斗鹤鹑】。比照以上两表，可知王实甫的北西厢和另外四部剧作都没有超出这个范围。总的来说，北西厢和王实甫的其他剧作一样，在安排宫调曲牌时更多的是遵从已有的规范，一折一套曲，一套曲一宫调，固定的模式与剧情和人物的不时变换是不符的，这使得北西厢在表现剧情和塑造人物时难免受到束缚。

南西厢属于过渡转型期的明传奇创作，剧本明显地体现出了深受南戏影响的痕迹。剧中多保持着南戏的传统特征，曲调的组合形式多种多样，一出戏可用几套曲子，不拘同一宫调，可以换韵。与北西厢依宫调联套的组合方式相比，南西厢依据特定情节和人物来选择曲牌^①组合方式的艺术处理更为成功。

南西厢中与北西厢第一本剧情对应的是第一出到第十出的内容，其运用的曲牌如下：

第一出【顺水调歌】【沁园春】

第二出【满庭芳】【菊花新】【梁州序】【前腔】【前腔】【前腔】【节节高】【前腔】【尾声】

第三出【金珑璁】【前腔】【黄莺儿】【前腔】【琥珀猫儿坠】【前腔】

第四出【齐天乐】【水底鱼儿】【步步娇】【江儿水】

第五出【光光乍】【菊花新】【忒忒令】【园林好】【前腔】【皂罗袍】【江儿水】【皂罗袍】【川拨棹】【前腔】【尾声】

第六出【玩仙灯】【前腔】【驻马听】【四边静】【前腔】【前腔】【锁南枝】【前腔】【前腔】【前腔】

第七出【临江仙】

第八出【菊花新】【锁南枝】

第九出【素带儿】【升平乐】【素带儿】【升平乐】【一剪梅】【簇御林】【前腔】【琥珀猫儿坠】【前腔】【尾声】

第十出【光光乍】【挂真儿】【驻马听】【沉醉东风】【番卜算】【一封书】【前腔】【皂罗袍】【前腔】【前腔】【傍妆台】【驻云飞】

通过上面的归纳，我们可以发现曲中总体运用的【前腔】非常多，这多是因为处于过渡转型期的南西厢是在继承宋元南戏传统的基础上，吸收元杂剧的优点，完善其艺术形式的缘故。【前腔】的使用问题涉及到了联章体，所谓联章体即在一出戏中，反复运用同一支曲调。“南戏采用这种联章体的组合形式有两种情形，一是定格连用，即从首支到最后一支曲调，不仅调名相同，而且曲调的旋律、节奏固定不变，次曲起则称作【同前】或【前

^①每一曲牌都有一定的曲调、唱法，字数、句法、平仄等也都有基本定事，可据以填写新曲词。曲牌大都来自民间，一部分由词发展而来，故曲牌名也有与词牌名相同的。此外，亦有专供演奏的曲牌，大多只有曲调而去曲词。

腔】。二是换头联章体，即前后所用的虽为同一支曲调，但从次曲起，首句的句格有异，次曲起则称作【前腔换头】。”^[56]通过比较南西厢的这十出曲文，很明显，它们运用的【前腔】属于前种情形。南西厢中的第二出、第五出、第九出都以【尾声】结束，这里反映出了南西厢对北曲的吸收借鉴。“随着时代愈往后，即受北曲的影响愈多，用【尾声】者也愈多。”^[57]同时，南北合套的使用也越来越频繁。南北合套是在一套散曲里兼用南曲和北曲的联套方式，即在同一宫调内选取若干音律相互和谐的南曲曲调和北曲曲调，交错排列，结合南北曲的不同音乐风格来表现人物的性格特点。

南西厢第一出用【顺水调歌】【沁园春】的内容作为家门正传，先歌颂当朝的皇帝和太平盛世，再向观众介绍创作缘起和剧情提要。

第二出虽写张生与杜确的分别，却无伤感之情，大有“无为在歧路，儿女共沾襟”的豪情。其中用【梁州序】四曲，【节节高】两曲，并且【梁州序】、【节节高】两曲相组合。“这一组合形式在曲调的组合上具有较强的定位性，【梁州序】在前，【节节高】居后，其中【梁州序】多叠用二曲或四曲，又最后都缀以【尾声】，由多人合唱，以烘托场面的热闹。”^[58]剧中人物演唱的顺序为：【梁州序】（外）——（生）——（生）——（外），【节节高】（末）——（外），【尾声】（生）（外）。外指杜确，生指张生，末指传达圣旨的人。本出由以上三人合唱，气氛热烈，尤其在张生与杜确即将离别、奔赴各自前程而互相祝愿之际，圣旨的到来，更加鼓舞了他们的士气。

第三出《停丧萧寺》中，一直弥漫着凄惨悲凉的氛围。整出运用【金珑璁】两曲，【黄莺儿】两曲，【琥珀猫儿坠】两曲。“【二郎神】、【集贤宾】、【黄莺儿】、【簇御林】、【琥珀猫儿坠】等曲调相组合。这一组合形式常用于生、旦等脚色的抒情性场面，其所抒之情往往具有悲伤的性质。在曲调的组合形式上，可视剧情需要，增加或减少所组合的曲调。节奏由缓趋紧，其中【簇御林】与【琥珀猫儿坠】节奏较快，故必居最后。”^[59]曲中演唱的人物安排为：【金珑璁】（老旦）——（贴）——（净）——（旦），【黄莺儿】（老旦）——（旦），【琥珀猫儿坠】（贴）——（净）——（合前）。老旦即老夫人，贴指红娘，净是欢郎，旦指莺莺。相国过世后，家道败落，一家人难免悲伤。

第四出写张生在赴京途中的见闻感受，气氛再次变为豪壮欢乐。【齐天乐】【水底鱼儿】【步步娇】【江儿水】依次由（生）——（丑）——（生）——（丑）来演唱，生是张生，丑即琴童。张生奔赴京师参加科举，“高攀月桂”在他看来如囊中取物般容易，倒不是他盲目自大，而是十年磨一剑，他“游艺中原，脚跟无线。……男儿志，空雕虫篆刻，缀断简残编”，也该是报效国家的时候。在优美景色中，张生的一派豪情一览无遗。一味的激情洋溢未必能满足观众的多种需求，所以剧中又安排琴童出场，在这里将他定位为“丑”，用他的插科打诨来活跃气氛，增加舞台演出的欢乐情调。豪情与欢乐，便由张生与琴童这两个人物有机的结合起来，整出戏亦庄亦谐。

第五出是崔张爱情故事的正式开端，张生邂逅莺莺，遂生爱慕之情。其中运用【忒忒令】一曲，【园林好】两曲，【川拨棹】两曲。“【园林好】、【忒忒令】、【五供养】、

【玉交枝】、【二犯六么令】、【江儿水】、【川拨棹】等曲调相组合。这一组合形式具有这样一些特征：一是常用于叙事，且多用于敷演离别的情节，故有时也兼抒情。二是其中所组合的曲调不稳定，首曲不确定，或为【园林好】，或为【忒忒令】，或为【步步娇】，又可根据剧情的需要增加或减少，若剧情较长，为增强曲文的抒情性，则增加【尹令】、【品令】、【嘉庆子】、【豆叶黄】等曲，若是所敷演的情节具有悲哀的色彩，最后常以引子【哭相思】或【临江仙】代【尾声】作结。”^[60]这里的“情”是展示人物、推动故事发展的一条线，没有情也就没有了下面的爱情故事。

第六出写张生为了接近莺莺，便借宿普救寺。其中曲牌运用的顺序为：【玩仙灯】两曲，【驻马听】一曲，【四边静】三曲，【锁南枝】四曲。“【驻马听】联章组合。这一组合形式适用于叙事或写景，曲文口语化。【锁南枝】联章组合。这一组合形式常叠用二至十曲，多为换头联章，并与其他曲调联用，曲文口语化，用于叙事。”^[61]剧中用叙事性的曲牌来组织情节的发展，使其更加的条理清晰。

爱情故事发展到这，突然插进以调笑戏谑为主的第七出《对谑琴红》，以便更好地吸引观众的兴趣。热闹的穿插之后，第八出写多情的莺莺出场月夜烧香，以此引出第九出的崔张唱和东墙。【素带儿】【升平乐】【素带儿】【升平乐】——【一剪梅】——【簇御林】两次——【琥珀猫儿坠】两次——【尾声】，是这一出的曲牌安排。“【二郎神】、【集贤宾】、【黄莺儿】、【簇御林】、【琥珀猫儿坠】等曲调相组合。这一组合形式常用于生、旦等脚色的抒情性场面，其所抒之情往往具有悲伤的性质。在曲调的组合形式上，可视剧情需要，增加或减少所组合的曲调。节奏由缓趋紧，其中【簇御林】与【琥珀猫儿坠】节奏较快，故必居最后。”^[62]【素带儿】【升平乐】四曲分别由（生）——（旦）——（生）——（贴）来演唱，此后的【一剪梅】一曲，【簇御林】两曲，【琥珀猫儿坠】两曲，以及最后的【尾声】一曲，都是由生来演唱。整出多由张生来演唱，正是为了情节的需要，毕竟是张生对莺莺念念不忘，由他频繁的唱词来表现其内心的恋恋不舍。

第十出在庄严的荐亡仪式中，崔张两人终于情投意合到眉目传情，爱情因此向前发展了一大步。本出首先连用诸多单个的只曲，然后用【一封书】两曲，【皂罗袍】三曲，最后以【驻云飞】结尾。“【驻马听】联章组合。这一组合形式适用于叙事或写景，曲文口语化。【驻云飞】联章组合。【驻云飞】的声情与【驻马听】相近，故这一组合形式常与【驻马听】合用，也适用于叙事。”^[63]由于荐亡活动涉及的人员较多，所以剧中先安排诸多的单个只曲来说明情景，接着突出反映主要人物的行径及情感，直至张生做吊场结束。整出的曲调布置与情景和人物相协调，既说明了荐亡事件，又突显了主要人物的性情，可谓一箭双雕。

从以上所列举的曲牌组合形式来看，南西厢主要是依据特定的情节和人物来选择曲牌。这样做的艺术效果是极为明显的，不仅曲调灵活，富于变换，而且情节曲折动人，人物亦形象生动。比起北西厢，这种组合方式更适应戏曲的发展，同时对戏曲的传播亦有着不可磨灭的功绩。

（三）演唱的形式与适用的声腔

王国维在谈到元杂剧时说：“元剧大都限于四折，且每折限一宫调，又限一人唱，其律至严，不容逾越。故庄严雄肆，是其所长；而于曲折详尽，犹其所短也。”^[64]可见，元杂剧在演唱形式上要求全剧只用一个脚色主唱，即“一人主唱”，比如旦本戏就由正旦主唱，末本戏便由正末主唱。一般来说，在元杂剧中“一人主唱”这是通例，但也出现了少数例外的剧本。比如北西厢就出现了主唱脚色的变换，只是这也是在遵循元杂剧演唱通例基础上的局部变动，并不影响“一人主唱”的整体格局。“不独以数色合唱一折（南戏中谓之一出）并有以数色合唱一曲，而各色皆有白有唱者，此则南戏之一大进步。”^[65]从宋元南戏发展到明传奇，演唱形式日益多样化，不仅剧中各种脚色都可以唱，而且剧中脚色还有独唱、轮唱、对唱、伴唱、合唱等诸多演唱形式。南西厢采用的就是这种多样化的演唱形式，这对于剧中人物形象的塑造以及剧情的表现不无裨益。

北西厢与南西厢的演唱分工对照表

王实甫：北西厢		李日华：南西厢	
折与楔子	演唱脚色	出目	演唱脚色
第一本 张君瑞闹道场： 楔子：外（老夫人）1支曲【赏花时】， 旦（莺莺）1支曲【么篇】 第一折：末（张生）13支曲 第二折：末（张生）20支曲 第三折：末（张生）15支曲 第四折：末（张生）10支曲，旦（莺莺） 1支曲【锦上花】，贴（红娘）1支曲【么篇】		第一出 家门正传	末（开场）
		第二出 金兰判袂	生（张生）、外（杜确）、末（传圣旨）
		第三出 萧寺停丧	老旦（老夫人）、旦（莺莺）、贴（红娘）、净（欢郎）
		第四出 上国发轫	生（张生）、丑（琴童）
		第五出 佛殿奇逢	净（法聪）、生（张生）、旦（莺莺）、贴（红娘）
		第六出 禅关假馆	末（法本）、生（张生）、贴（红娘）
		第七出 对谿琴红	丑（琴童）（仅1支曲）
		第八出 烧香对月	旦（莺莺）、贴（红娘），过场戏
		第九出 唱和东墙	生（张生）、旦（莺莺）、贴（红娘）
		第十出 日成清醺	末（法本）、净（法聪）、丑（琴童）、生（张生）、老旦（老夫人）、旦（莺莺）、贴（红娘）
第二本 崔莺莺夜听琴：		第十一出 乱倡绿林	净（孙飞虎），众（众头目），过场戏
第一折：旦（莺莺）13支曲		第十二出 警传闺寓	无唱曲，过场戏

第二折：净（惠明）11支曲 楔子：净（惠明）2支曲 第三折：贴（红娘）16支曲 第四折：旦（莺莺）16支曲 第五折：旦（莺莺）14支曲	第十三出 许婚借援	旦（莺莺）、贴（红娘）老旦（老夫人）、丑（惠明）
	第十四出 溃围请救	丑（惠明）（仅1支曲）
	第十五出 白马起兵	外（杜确）、丑（惠明）
	第十六出 飞虎授首	净（孙飞虎）、丑（众头目）、生（张生）、外（杜确）、老旦（老夫人）
	第十七出 东阁邀宾	贴（红娘）、生（张生）
	第十八出 北堂负约	老旦（老夫人）、生（张生）、旦（莺莺）、贴（红娘）
	第十九出 琴心写恨	生（张生）、旦（莺莺）、贴（红娘）
第三本 张君瑞害相思： 楔子：贴（红娘）1支曲【赏花时】 第一折：贴（红娘）13支曲 第二折：贴（红娘）19支曲 第三折：贴（红娘）14支曲 第四折：贴（红娘）12支曲	第二十出 情传锦字	生（张生）、贴（红娘）
	第二十一出 窥简玉台	旦（莺莺）、贴（红娘）
	第二十二出 猜诗雪案	生（张生）、贴（红娘）
	第二十三出 乘夜踰垣	旦（莺莺）、贴（红娘）、生（张生）
	第二十四出 回春柬药	旦（莺莺）
	第二十五出 病客得方	贴（红娘）、生（张生）
	第二十六出 巫姬赴约	旦（莺莺）、贴（红娘）
第四本 草桥店梦莺莺： 楔子：贴（红娘）1支曲【端正好】 第一折：末（张生）17支曲 第二折：贴（红娘）14支曲 第三折：旦（莺莺）19支曲 第四折：末（张生）10支曲，旦（莺莺）6支曲	第二十七出 月下佳期	生（张生）、旦（莺莺）、贴（红娘）
	第二十八出 堂前巧辩	老旦（老夫人）、净（欢郎）、贴（红娘）、生（张生）、旦（莺莺）
	第二十九出 秋暮离怀	生（张生）、旦（莺莺）、老旦（老夫人）、贴（红娘）、末（法本）
	第三十出 草桥惊梦	生（张生）、旦（莺莺）
	第三十一出 曲江得意	无曲，过场戏
	第三十二出 泥金报捷	生（张生）（2支曲），过场戏
第五本 张君瑞庆团圆： 楔子：末（张生）1支曲【赏花时】 第一折：旦（莺莺）12支曲 第二折：末（张生）19支曲 第三折：贴（红娘）12支曲	第三十三出 尺素缄愁	旦（莺莺）、贴（红娘）
	第三十四出 回音喜慰	生（张生）、丑（琴童）
	第三十五出 诡媒求配	净（郑恒）、贴（红娘）

第四折：末（张生）13支曲，旦（莺莺）3支曲，贴（红娘）3支曲，使臣2支曲	第三十六出 衣锦还乡	老旦（老夫人）、贴（红娘）、生（张生）、旦（莺莺）、外（杜确）、净（郑恒）
---------------------------------------	------------	---------------------------------------

通过对照上面的表格，可见北西厢中第一本《张君瑞闹道场》是张生主唱，第二本《崔莺莺夜听琴》是莺莺主唱，第三本《张君瑞害相思》是红娘主唱。第四本《草桥店梦莺莺》中张生总共17支唱曲，第五本《张君瑞庆团圆》中张生共有33支曲，就这两个整本而言他还是其中唱曲最多的脚色。从整体上看，北西厢仍旧遵循了“一人主唱”的演唱形式。当然，其间亦有创新之处。例如第一本的楔子是老夫人与莺莺的分唱，第四折有莺莺和红娘的分唱。第四本第四折是张生与莺莺的分唱，第五本第四折也有莺莺、红娘、使臣的分唱。而在南西厢中第一、七、十四、二十四、三十二出是一人唱，第十二、三十一出是过场戏，其余各出都至少是两人唱。其中有对唱如第二十二出中的张生和红娘，第二十九出中的张生和莺莺；有轮唱如第四出中的张生和琴童，第十五出中的杜确和惠明；有合唱如第二十七出、第二十八出、第三十六出等。例如在第三出中老夫人、莺莺、红娘、欢郎通过轮唱分别表达出对家道中落的伤感，最后还以合唱的形式加强了这一感伤程度。而且，从四人的唱曲中还可以看出他们性格特征的不同，无形中就丰满了南西厢中的人物形象。

就具体情节来分析，孙飞虎兵围普救寺，要掠莺莺为妻。寺中一片惊慌，莺莺献计说愿嫁与退敌者，在老夫人许婚的条件下，张生献出退敌计策，打算向白马将军杜确求救，智激惠明去送信。顺利解围后，老夫人宴请张生，岂料席间，老夫人变卦，要莺莺与张生以兄妹相称，两人对此都心生怨意。于是红娘要张生夜弹琴，想帮助他们成就这段姻缘。月夜，张生与莺莺在琴声中，互明心意。对于这一情节，北西厢第二本《崔莺莺夜听琴》的演唱分工如下：

第一折【仙吕·八声甘州】（旦）

第二折【正宫·端正好】（净）

楔子【仙吕·赏花时】（净）

第三折【中吕·粉蝶儿】（贴）

第四折【双调·五供养】（旦）

第五折【越调·斗鹤鹑】（旦）

南西厢与之对应剧情的演唱分工如下：

第十一出【贺圣朝】（净扮孙飞虎）——【豹子令】（净）——【前腔】（众）——【前腔】（净）——（合前）

第十二出（末扮法本）

第十三出【三台令】（旦）——【淘金令】（旦）——【泯江犯】（旦）——【红衫儿】（旦）——【东瓯令】（老旦）——【香罗带】（旦）——【粉蝶儿】（丑扮惠明）——【好孩儿】（丑）——【福马儿】（丑）——【红芍药】（丑）——【耍孩儿】（丑）——【河

阳】(丑)——【缕缕金】(丑)——【红绣鞋】(丑)——【尾声】(丑)

第十四出【驻云飞】(丑)

第十五出【菊花新】(外)——【红衲袄】(丑)——【一封书】(外)——【排歌】(外)——【前腔】(丑)——(合前)

第十六出【四边静】(净、丑、众)——【剔银灯】(净、众)——【粉蝶儿】(外引众)——【醉落魄】(生)——(老旦)——【黄莺学画眉】(生)——(合)——【前腔】(外)——(合前)——【前腔】(老旦)——(合前)

第十七出【花心动】(贴)——【步步娇】(贴)——【前腔】(生)——(贴)——【宜春令】(贴)——【五供玉枝花】(贴)——【玉娇莺儿】(贴)——(生)——【解三醒】(贴)——【前腔】(生)——【前腔】(贴)——【尾声】(生)——(贴)

第十八出【鹊桥仙】(老旦)——(贴)——【番卜算】(生)——【前腔】(旦)——(贴)——【画眉序】(老旦)——(合)——【前腔】(旦)——(合)——【前腔】(生)——(合前)——【滴溜子】(贴)——【鲍老催】(旦)——【双声子】(旦、贴)——【尾声】(生)——(贴)——(合)

第十九出【卜算子】(生)——【满江红】(旦)——(贴)——(合)——【梁州序】(旦)——(合)——【渔灯儿】(旦)——【前腔】(旦)——【锦渔灯】(旦)——【锦上花】(旦)——【锦中拍】(旦)——【锦后拍】(旦)——【尾声】(旦)

北西厢没有安排孙飞虎及其众头目的唱曲，也没有张生、杜确、老夫人的演唱。虽然出场的人物很多，但只有莺莺、惠明、红娘的唱曲。而南西厢则不同，出场的人物都有唱曲，这样既能表现各色人物形象，又能活跃场面。南西厢的第十七出东阁邀宾与北西厢第二本第三折的剧情是一致的，即红娘奉老夫人之命，请张生赴宴。南西厢的这一情节由贴即红娘和生即张生两人的演唱来表现。通过红娘的唱词来渲染崔张二人婚事将成的喜庆气氛，这与红娘活泼的性格相得益彰。通过张生的唱词来表现他内心的喜悦与激动，突出他的痴情与挚诚。两者结合起来渲染欢天喜地的气氛，无疑比北西厢这一折光用红娘一人去唱的表现力强许多。此外，南西厢的第十三出、十五出、十六出、十九出等，更是运用了轮唱、对唱、伴唱、合唱来表现，南西厢演出形式的多姿多彩可见一斑。

两相比较，我们可以看出北西厢虽然有创新，但是“一人主唱”的整体格局还是非常明显。南西厢则不然，并不限于单调的“一人主唱”，而是根据表现剧情、塑造人物的需要来安排演唱形式。演出南西厢时，演员的唱和相应生辉，舞台氛围随之活跃，自然比北西厢的演出更能吸引观众的目光，更加愉悦观众。

“读别样文字，精神尚在文字里。读至《西厢》曲，便只见精神，并不见文字。噢！异矣哉。”^[66]感情的自然抒发使得北西厢文字如行云流水，仿佛一气呵成，使得读者与观众在无形中受到熏陶感染。南西厢继承了这种精神，只是其“以适南音”的曲词改动多有不及北西厢之处，所以“时论颇弗取”^[67]。明人陆采亦说：“李日华取实甫之语，翻为南曲，而措词命意之妙几失之矣。”^[68]清人李渔甚至将之说成是“千金狐腋，剪作鸿毛；一片精金，

点成顽铁”^[69]。然而，明中叶时北杂剧已经呈现衰落之势，北西厢的北曲演出愈来愈少，正是由于南西厢的出现，才使得西厢故事能以南曲的形式活跃于戏曲的舞台。

诸葛元声撰文说到：“南北之人情同而音则殊。北人之音，雄阔直截，内含雅骚；南人之音，优柔凄婉，难一律齐。”^[70]从中可见北曲与南曲在风格上的差异，北曲如苏词颇有“大江东去浪淘尽，千古风流人物”的气势，南曲如柳词有“杨柳岸晓风残月”般的婉转柔媚。张琦对李日华变换曲词以适应南曲演唱的做法很是赞赏，对李日华所受的批驳进行了辩护，说道：“今丽曲之最胜者，以王实甫《西厢》压卷，日华翻之为南，时论颇弗取，不知其翻变之巧，顿能洗尽北习，调协自然，笔墨中之垆冶，非人官所易及也。”^[71]北西厢是元代杂剧的魁首，是北曲的压卷之作，其演绎的崔张爱情故事在当时可谓风靡一时。“乃《西厢》为情词之宗，而不便吴人清唱，欲歌南音，不得不取之，李本亦无可奈何。”^[72]到了明代，由于北西厢只能由“弋阳、四平”之类的俗优演唱，所以影响日益削弱，观众也逐渐减少。为了将西厢故事更好地搬上“场上”，李日华便改变北西厢的曲词以适应时曲“昆调”的需要，结果日益流行。

北本（《北西厢》）为词曲之豪，人人赞美，但可被之管弦，不便奏诸场上，但宜于弋阳、四平等俗优，不便强施于昆调，以系北曲而非南曲也。兹请先言其故。北曲一折，止隶一人。虽有数人在场，其曲止出一口，从无互歌、迭咏之事。弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。故演《北西厢》甚易。昆调悠长，一字可抵数字。每唱一曲，又何必一人始之，一人终之，无可助一臂者。以长江、大河之全曲，而专责一人，即由铜喉铁齿，其能胜此重任乎？此北本虽佳，吴音不能奏也。^[73]

今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。惟昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。”^[74]

在明代，四大声腔即海盐腔、昆山腔、弋阳腔、余姚腔并列竞争。王国维在《戏曲考原》中说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”^[75]采用合适的音乐唱腔，来表现生动的故事和形象的人物，是戏曲活跃于场上的必然要求。北西厢“一人主唱”的演唱形式，与弋阳“一人唱众人和”的演唱机制不谋而合。弋阳能“改调歌之”，“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽”，这与“凡曲，北字多而调促，促处见筋”的北曲音乐风格也有近似之处。故而在明代北西厢还能用弋阳、四平等俗优歌之。即使北西厢能用北曲演唱，其北曲压卷之作的韵味也实难再现。“明代人对元杂剧的演唱与元代时已有很大改变，除了少数艺人还保留有‘北剧遗音’外，多数情况明人所唱、所奏北曲与元代已大相迁别，明人所唱北曲与元人所唱已大不相同，北《西厢记》等剧演唱中存在着词北而字不准、曲北而非古之北的不规范情形。”^[76]而南西厢以歌南曲、众脚均唱的演唱形式，适应了昆腔“高雅、婉丽、缠绵”的演唱风格，越来越受欢迎。

“南都万历以前，公侯与绅及富豪，凡有宴会，小集多用散乐，或三四人，

或多人，唱大套北曲，……若大席，则用教坊打院本，乃北曲大套者，……后乃变为尽用南唱，……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐，……后则又有四平，……今又有昆山，……士大夫察心房之精，靡然从好，见海盐等腔已白日欲睡，至院本北曲，不啻吹篴击缶，甚且厌而唾之矣。”^[77]

这是记载万历年间世人听曲喜好转变的一则材料。从中可见，在明代中后期昆腔已逐渐地超越了他三腔，成为当时世人喜好的时曲。北西厢虽然一直都在流传中，但是明朝以后，采用昆腔演唱的南西厢在影响上已经逐渐地超过了北西厢，“李日华改实甫北曲为南曲，所谓《南西厢》，今梨园演唱者是也。”^[78]运用昆腔上演成功的南西厢在“欲歌南音”方面对明朝的其他作家作品也有着重要的示范作用。李渔亦说：“予生最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之”，其观“弋阳、四平等俗优”演唱的北西厢，也只是因为“其腔调虽恶，而曲文未改”^[79]。随着昆山腔的完善与成熟，南西厢的影响也越来越广泛。自清中叶以来，《南西厢记》的《跳墙》、《寄柬》、《佳期》、《拷红》等出，一直是颇受欢迎的剧目。京剧和各种地方戏改编的《西厢记》、《红娘》、《拷红》等，无不受到《南西厢记》直接或间接的影响。

六、两剧宾白与科介的比较

（一）宾白的异同

宾白，后世又称为道白、说白，中国古代戏曲以唱为主，宾白虽处于从属的、辅助的地位，但在剧中对情节的发展和人物的塑造也有着重要的辅助作用。王国维说：“元剧之词，大抵曲白相生；苟不兼作白，则曲亦无从作，此最易明之理也。”^[80]李渔也强调：“宾白一道，当与曲文等视，有最得意之曲文，即当有最得意之宾白，但使笔酣墨饱，其势自能相生。”^[81]从我国戏曲艺术的发展来看，不仅元杂剧重视宾白，明清传奇亦是如此。从北西厢到南西厢，总体情况是宾白所占的比重增多，而且由简趋繁，叙事性加强。

戏曲的体裁特征限制它不能通过作者直接介入的方式来描摹人物，只能在人物的言行中体现人物的性格和心理，剧中的情节发展亦是如此，只能通过人物的唱词和宾白来表现，所以剧中的曲词与宾白如何是至关重要的。相对于唱词来说，宾白没有格律上的限制，因而更能自由地发挥，表现力度也更强。下面将以南北西厢的具体情节，来分析它们运用宾白构建情节和塑造人物的异同。

南北西厢在行文时都十分注重宾白的运用，其中两者有不少的相似之处。例如受老夫人之命红娘去问做好事的情况，张生借机主动自我介绍遭其抢白，红娘将这事当笑话告诉莺莺。如孙飞虎兵围普救寺，众人商量退敌对策，张生主动献计，杜确看其求救信发兵解围。解围后老夫人赖婚，张生宴席间的埋怨。如张生相思成病，莺莺央红娘前去探望，张生写简帖，莺莺回帖。张生按帖赴约，莺莺变卦，打击之下张生病重，莺莺再次求红娘送药方的恳求。如红娘促成两人好事，事发后，面对老夫人拷问时的辩解。再如张生上朝取

应之后，郑恒前来询问婚事，红娘与之争辩的言论。在两剧中，像以上这样相似的宾白还有很多，这里就不再一一列举。

虽然南北西厢在很多地方运用了相似的宾白，但是在具体处理这些相似宾白时还是有所不同。通过分析这些相似宾白的不同处理，也能够看出两剧在情节和人物上的同中之异。下面将以北西厢的第三本第二折闹简和与之对应的南西厢的《窥简玉台》及《猜诗雪案》为例进行比较说明。

通过比照两剧剧本可知，在闹简这出戏中，南北西厢的宾白成分差别不大。戏中，先由红娘说明简贴的由来并将之放于莺莺的妆台上，这点用宾白和动作结合起来表达，比单用唱词表达要生动许多。接着是莺莺看见简贴假意发怒，后又求问红娘关于张生的情况，最后让红娘回送简贴，宾白有机地穿插在唱曲中，为塑造人物和推动情节发展锦上添花，在这些方面南北西厢所用宾白发挥的作用是一致的。只是在北西厢中莺莺最后让红娘去说：“小姐看望先生，相待兄妹之礼如此，非有他意。再一遭儿是这般呵，必告夫人知道。”接着莺莺便“掷书下”，对红娘都隐瞒实情。还是红娘说出了她的真实情感：“没人处便想张生。”而南西厢中，红娘直接就说：“我去禀夫人，敢怕不打我，倒要打你哩”，道破莺莺的假意。莺莺最后让红娘转告张生：“说递书来不打紧，倘老夫人知道将如之何”，话语之间还是流露出了她的真情。这是两位作者在人物塑造时于细微处的个性处理，从中可以看出两剧人物性格的同中之异，即同是隐瞒真情，北西厢里的莺莺就比较典雅含蓄，而南西厢的莺莺更贴近生活的真实。北西厢这段曲全由红娘来唱，另外还有红娘的宾白，而莺莺只有“违心”的宾白，这样处理情节是借红娘之口唱莺莺之心声，委婉含蓄。而在南西厢中却是莺莺唱曲为主，红娘只有少数唱曲，两人的心事多通过将心比心的宾白表达，真情也随之自然流露。这样一来，莺莺情感的抒发就比较全面，既有她自己的心声，又有旁观者红娘的解说。

北西厢与南西厢在宾白上的不同之处更多，通过分析这些不同，可以更清晰地看出南北西厢在情节建构和人物形象塑造上的异同。南西厢与北西厢相比，增加了很多情节和人物，宾白亦随之增加不少。这些新增的宾白不仅能增强情节的叙事性、丰满人物的形象，而且还能从侧面反映当时的社会风尚，活跃场上气氛。

如北西厢在第一本楔子中，老夫人的定场白是介绍自己的家庭及相关人员。而南西厢在第三出中增加崔家院子的定场白，由他来介绍崔家的情况，强调老夫人的治家严肃以及时世的恶薄，这就为下面老夫人、莺莺、红娘和欢郎各自的抒怀作好了铺垫。如北西厢第一本第一折开头，张生首次上场时作了一段定场白，介绍自己的家世和结拜兄弟杜确，抒发自己书剑飘零、功名未遂的感慨。定场白后就是他抒发壮志的唱曲。而南西厢中，安排张生与杜确在第二出都出场，张生唱曲之后是大段定场白，紧接着杜确亦是如此。张生与杜确各自的曲白，不仅能在情节上相互照应，而且还能同时显示他们不同的形象。再如南北西厢都有张生应邀夜间赴约、莺莺变卦的情节，北西厢的宾白如下：

（旦）红娘，有贼。（红云）是谁？（末云）是小生。（红云）张生，你来这

里有甚麽勾当？（旦云）扯到夫人那里去！（红云）到夫人那里，怕坏了他行止。我与姐姐处分他一场。张生，你过来跪着！你既读圣贤之书，必达周公之礼，黄昏夜来此何干？

与北西厢相比，南西厢的宾白如下：

（旦）红娘快来！有贼。（贴）是谁？（生）是小生。（贴）姐姐，不要慌。是熟贼。（旦）贱人！贼有甚生熟？（贴）你道是谁？是张生。（旦）不要管张生李生，拿去见夫人。（贴）拿他见老夫人，坏了他一生行止。待我叫他过来跪了，发落他一场，那时开了门，放他出去便了。（旦）也罢，随你。（贴）张先生，好个猜诗谜的杜家。（生）明明写诗，着我今晚来，又变了卦。（贴）姐姐，他说你写诗去叫他来。（旦）诗在那里？（生付诗介）这不是你写的？（旦扯碎介，生寻介，贴）还好，不是我怎生开交。（贴扯生耳介）犯人一名当面。（生跪介，旦）张先生，你既读孔圣之书，必达周公之礼。黄昏夜静，至此何干？

很明显，在这段剧情中，北西厢的宾白比南西厢的要少许多，后者更像一出完整的小闹剧。南西厢里增加的是张生交给莺莺她写的诗，莺莺急忙扯碎的对白和动作。莺莺欲盖弥彰的语言动作，张生可怜兮兮的神情，红娘心知肚明的化解，都活现于观众眼前，其间增添了不少热闹成分，更宜于活跃场上气氛。

此外，南西厢也增加了不少插科打诨的宾白，如《琴心写恨》中琴童向张生询问琴为何物的对白，《病客得方》中琴童“拿钵头来，我吐上一钵头你吃”的话语，这些搞笑的宾白无疑会加深琴童作为丑脚的形象特征。当然，新增的有些宾白也能反映出当时的一些生活信息。如《上国发轫》中琴童与店主人讨论房钱的对白，说的“两”与“钱”都是当时的货币单位。如《对谑琴红》中琴童与红娘用急口令的民间艺术形式铺叙的铺牌名色，就体现了当时的生活娱乐方式。再如《堂前巧辩》中老夫人审问崔张后，“叫宾相赞礼”，就是用唱赞的方法为崔张主持礼仪，让崔张拜了天地，再拜老夫人。

南西厢与北西厢相比，在一些细节地方减少了宾白，这种改动虽然不多，但对于剧情和人物亦有着深刻的影响。北西厢的第四本第四折，张生与莺莺长亭分别后，来到草桥店住宿，晚上做梦见到莺莺，因卒子抢她下场而从梦中惊醒。南西厢《草桥惊梦》中则将张生的梦醒设计为锣响旦下，张生抱住琴童当莺莺。以下分别是两剧的宾白与科介：

（外净一行扮卒子上叫云）恰才见一女子渡河，不知那里去了？打起火把者。

分明见他走在这店中去也，将出来！将出来！……（卒子抢旦下）

（内鸣锣旦下。生抱丑介。）（丑）呸！你见鬼了，怎么把我抱住了叫小姐。（生）

呀！原来是一场大梦。

北西厢为推动剧情发展而设卒子这一“梦中”脚色，而南西厢却删除了卒子这一“忽然应用之家伙”，并将他的宾白转换成琴童的，这一改动既符合又突出了琴童贯穿始终的丑脚特征。北西厢将郑恒的结局设计成计谋败露，触树而死。而南西厢改变了这一安排，郑恒最后并未死。北西厢第五本第三折中，郑恒昧着良心向老夫人诉说张生入赘尚书家的

消息，还假造尚书的言语即“我女奉圣旨结彩楼，你着催小姐做次妻。他是先奸后娶的，不应取他”激怒老夫人，最后成功地骗取老夫人的许婚。而南西厢删去了郑恒这些造谣的话语，减少了他的戏份，为改变他的结局做铺垫。在大团圆结局中，北西厢还有郑恒死亡的小波澜，而南西厢则杜绝悲伤场景，强化了热闹而喜气的气氛，一派喜气洋洋的场面。

南北西厢宾白相似之处，却有着不同的处理方式，这与南北西厢在情节、人物方面的同中有异是一脉相承的。而不同之处是宾白在大量增加的同时，也有少量的减少，这又与南西厢情节叙事性的加强、人物形象的丰满不无关系。后者的不同，使得南西厢更能贴近现实，活跃场上气氛。

（二）科介的异同

科、介，指唱、白以外的动作，在剧本中表示舞台效果和演员所要做的动作、表情等。戏曲作为一门综合性艺术，强调“唱、念、做、打”的有机结合，这就要求曲、白和科、介能够相互照应、相应生辉，从而达到活跃舞台气氛、调节观众心理的目的。北西厢里的动作皆称科，南西厢里的动作皆称介，这与钱南扬先生主张的“一般说来，南曲用介，北曲用科”^[82]，是一致的。科、介的虚拟化和程式化在突出人物形象特征、活跃舞台气氛等方面有着不容忽视的作用，北西厢的科与南西厢的介亦是如此。与此同时，北西厢的科和南西厢的介在与各自的曲白相融时，两者在演出风格上还是存在着些许差异。

北西厢与南西厢的主要科介对照表

王实甫：北西厢		李日华：南西厢	
折与楔子	科	出目	介
第一本： 楔子：外扮老夫人上开；旦俵扮红见科；夫人云：红云；夫人下；旦扮莺莺上；并下； 第一折：正末扮张生骑马引仆上，开；小二上云：末云；童云；下；法聪上；末上云：见聪了，聪问云：聪云：末云：做看科；莺莺引红娘撚花枝上，云：末做见科；旦云：红云；旦回顾觑末下；并下； 第二折：夫人上白；下；净扮洁上；唤聪问科；聪云：洁云；末上；末见聪科；洁出见末科；觑聪云：末笑云；红上云；		第一出 家门正传	末上；
		第二出 金兰判袂	生上；外上；行介，相见介；末上介；见外介；下；
		第三出 萧寺停丧	末上；老旦上；贴上；净上；旦上；
		第四出 上国发轫	生上；丑上；见介；叫介，末上；生末见介；
		第五出 佛殿奇逢	净上；生上；坐介；生笑行看介；旦、贴上；行介；见旦介；旦、贴下；引净看介；内云；转身介；
		第六出 禅关假馆	净上见介；生见净介；末出见介；生、末见，净诨介；生背介；贴上前作见生介；见末介；引看道场介；生哭介；末下，贴欲下；二和尚送人事介，生上；贴怒介；

见洁科；末背云；红上佛殿科；洁怒云；洁对红云；末问云；末哭科，云；末背问聪云；做到科；末出科，云；红辞洁云；红出科；末迎红娘扯揖科；红怒云； 第三折：正旦上云；红上云；旦云；红笑云；旦笑云；末上云；旦引红娘上，云；末做看科，云；做不语科；旦再拜云；长吁科；旦念诗云；旦做见科；莺回顾下； 第四折：洁引聪上云；末上云；末见洁科；末拈香科；夫人引旦上云；末做见科；觑聪云；洁云；夫人云；末拜夫人科；众僧见旦发科；旦与红云；洁与众僧发科了；动法器了，洁摇铃杵宣疏了，烧纸科；并下；	第七出 对谑琴红	丑上；丑作哭笑介，贴上；丑撞贴介；末扮道人介；扯末、丑介；丑哭介；
	第八出 烧香月夜	贴笑介；揖介；做想介；
	第九出 唱和东墙	生上；贴上介；旦上介；贴移桌，生窥介；旦拈香介；做不语介；贴跪祝介；旦拜，作长吁介；念诗介；旦吟诗介；旦、贴并下；生吊场介；
第二本： 第一折：孙飞虎上开；法本慌上；夫人慌上云；旦引红上，云；红云；旦云；飞虎领兵上，围寺科；卒子内高叫云；夫人、洁同上敲门了；红看了云；旦见了科；夫人哭云；同到法堂科；欢云；洁叫了，住；末鼓掌上云；见夫人了；旦对红云，并下。 第二折：夫人、末、洁同上；洁朝鬼门道叫科；飞虎引卒上，云；说如前了；飞虎云；末唤云；惠明上云；楔子：杜将军引卒子上开；卒子引惠明和尚上，开；惠明云；卒报科；将军云；惠投书了；将军拆书念曰；飞虎引卒子上开；将军引卒子骑竹马调阵，拿绑下；夫人、洁同末上云；末见将军了；引夫人拜了；末拜将军了；拿贼了；孙飞虎	第十出 目成清醮	末、净、丑上；随意做道场介；生拈香介；旦、贴、老旦上；老旦拈香介；旦拈香介；合前，老旦作睡介；旦背与贴介；老旦醒介；化纸介；老旦下；众做送佛介；众、贴并下；生吊场介；
	第十一出 乱倡绿林	净扮孙飞虎上；众上；
	第十二出 警传闺寓	末上；
	第十三出 许婚借援	旦、贴同上；老旦忙上介；旦做惊跌，贴抱介；贴请末上介；叫介；生急上介；旦与贴介；末依前叫介，内应；众应介；写书介；丑扮惠明上；丑下；
	第十四出 溃围请救	丑上；净、众上拿住介；
	第十五出 白马起兵	递贴，外接看介；拿住介；众接书，外看介；众应介；
	第十六出 飞虎授首	净、丑众上；众叫介，内应介；丑、众惊介；外引众上；交战拿住飞虎介；众相见介；净见跪介；生把盏介；叩头介；

谢了下；将军望蒲关起发；众念云； 第三折：红敲门科； 第四折：夫人排桌子上云；红见夫人云；末上见夫人施礼科；末做饮酒科；末把夫人酒了；末谢了，坐；红朝鬼门道唤云；旦应云；红发科了；做撞见旦科；末见旦科；旦把酒科；夫人央科；红递盏了；红背与旦云；旦辞末出科；红扶末科；末念；末跪红科； 第五折：焚香了；做理琴科；旦引红上，红云；红做咳嗽科；红发科；歌曰；	第十七出 东阁邀宾	贴咳嗽介；生看地顾影介；
	第十八出 北堂负约	生告侧坐介；旦内应介；旦内应；旦背介；生背介；老旦把盏介；旦把盏介；老旦下；生诈醉介；生怒介；生跪介；自缢介，贴夺就介；
	第十九出 琴心写恨	生作理琴介，旦、贴同上；行介；拈香介；贴咳嗽介；生作弹琴介；旦做听介；歌介；旦惊介；旦、贴下；生吊场介；丑上收介；生住口介；生照前念介；
第三本： 楔子：叫红科； 第一折：末写科；末读云； 第二折：睡科；旦做起身长叹科；旦做照镜科，见帖看科；旦怒叫；红做意云；旦做揪住科；旦做写科；起身科，云；旦掷书下；红做拾书科；末跪下揪住红科；末跪哭云；末接科，开读科；看天云；又看科； 第三折：红唤科；做意了；搂住红科；末作跳墙搂旦科；末朝鬼门道云；红扳过末云； 第四折：洁引太医上，“双斗医”科范了；红见末问云；红叹云；末做慌科；末看药方大笑科；末念云；	第二十出 情传锦字	作睡介；生写介；生念介；
	第二十一出 窥简玉台	旦睡介，贴上；旦醒对镜介；行叹介；见书介；旦扯住；
	第二十二出 猜诗雪案	生见贴介；生跪介；生哭介；贴丢书介；生拾书看介；生念书介；生吊场介；
	第二十三出 乘夜踰垣	叫介；贴背介；贴看介；生暗上，贴见介；生赶上抱贴介；生跳抱旦介；生付诗介；旦扯碎介，生寻介；贴扯生耳介；生跪介；生吊场介；
	第二十四出 回春柬药	贴取纸笔介，旦写介；旦付书，贴作难介；旦依贴叫介；
第四本： 楔子：红催莺云；旦走科； 第一折：红敲门科；末拜云；红推旦入云；末见旦跪云；末跪云；末看手帕科； 第二折：夫人引傒上云；傒云；傒唤红	第二十五出 病客得方	丑扶生上；生做慌介；贴递书介；生笑起介；生念诗介；
	第二十六出 巫姬赴约	贴见旦介；旦作难介；贴推旦介；旦走介；
	第二十七出 月下佳期	生见旦跪接介；生跪旦扶起介；生回看旦介；生、旦携手介；贴吊场介；生、旦披衣上；扶旦下；

科；红见夫人科；红跪云：打科；红见旦云；旦见夫人科；红唤末科；末见夫人科； 第三折：夫人长老上云；旦、末、红同上；做到；把酒了，坐；旦长吁科；红递酒，旦把盏长吁科，云；红把酒科；末辞洁科； 第四折：末引仆骑马上开；在床前打铺坐睡科；末睡科；旦唧唧了；外净一行扮卒子上叫云；卒子云；卒子抢旦下；末惊觉云；仆云；	第二十八出 堂前巧辩	老旦打贴介；老旦又打贴介；老旦又打介；老旦掷杖介；老旦扯贴介；旦暗上；生暗上；丑扮宾相上随意念介；生递酒介；旦递酒介；生、旦谢贴介；
	第二十九出 秋暮离怀	生上；旦上；老旦、贴上；众见介；末上介；旦递酒介；递生酒介；
	第三十出 草桥惊梦	作睡介；生问介；旦应；内鸣锣旦下；生抱丑介；
第五本： 楔子：末引仆人上开云；仆云；下； 第一折：旦引红娘上开云；仆上人云；咳嗽科；红见仆了；红笑云；红见旦笑科；仆入见旦科；旦做接书科；旦开书看科；旦念书科；红将来科； 第二折：见了科；末接科；末读书科；末拿汗衫儿科； 第三折：净扮郑恒上开云；见净科；净云；红云；净脱衣科，云；拜夫人哭科；夫人怒云；洁上云；杜将军上云； 第四折：末背问云；红对夫人云；叫旦科；旦长吁云；洁见末叙寒温科；末对将军云；净倒科；使臣上；	第三十一出 曲江得意	扮考试随意照常做。
	第三十二出 泥金报捷	生上；丑上；
	第三十三出 尺素缄愁	咳嗽介，贴见仆介，贴笑介；贴见旦笑介；丑进见旦介；接书看介；念书介；与介；
	第三十四出 回音喜慰	生上；丑上；见介；丑递书介；生接书念介；看介；
	第三十五出 诡媒求配	净上；贴上，见介；贴下；净吊场介；
	第三十六出 衣锦还乡	老旦上；贴上；生引众上；众应下；贴出见生介；贴进报介；生进相见介；旦上介；生、旦相见介；旦作不语介；旦下；外上介；外见生介；净上；见老旦；旦上，同生谢恩拜外介；

戏曲搬于场上时，往往要借助演员的生动表演和观众的理解与想像，才能完全展现出其“歌舞演故事”的艺术魅力。所谓没有规矩不成方圆，这些舞台动作久而久之就约定俗成，具有了程式化与虚拟化的特征。北西厢的科与南西厢的介，同为舞台动作，在很多地方就能体现出这种传统特征。

比照上面的表格，可以看出北西厢和南西厢的很多舞台动作是类似的。如表示一般性动作的：“上”、“下”、“见”、“出见”，拈香科（介）、敲门科（介）、咳嗽科（介）、做慌科（介）、做理琴科（介）、睡科（介）等。表示人物表情动作的：笑、哭、怒，做不语科（介）等。表示提示性语言的：说如前了，生照前念介；同到法堂科，做到，做到科，引

看道场介等。表示武打动作的：飞虎领兵上，围寺科；净、丑众上；将军引卒子骑竹马调阵，拿绑下；交战拿住飞虎介。此外，还有提示舞台效果的：内云，内应，内鸣锣旦下等。

两剧的舞台动作也有一些各具特色的地方，如北西厢里的“洁引太医上，‘双斗医’科范了”，“朝鬼门道叫科”。南西厢里的“丑扮宾相上随意念介”，“众做送佛介”，“二和尚送人事介”。为崔相国做好事的场面，北西厢以“动法器了，洁摇铃杵宣疏了，烧纸科”来表现，而南西厢则标明“随意做道场介”，就是让演员去自我发挥，或庄或谐，全由演员视现场气氛而定。

这些程式化和虚拟化的动作通过艺术地再现生活，表现生活的真实，能给人一种美的享受。而这种美并不全是眼中可见，很多是通过虚实结合的动作表现出来的，需要观众发挥主观的能动性去理解和接受。像“将军引卒子骑竹马调阵”，就是以竹竿代马表示杜确骑马调兵布阵与孙飞虎交战。再如“扮考试随意照常做”，作为演员舞台表演动作的提示，就是要求演员在舞台上再现科场的情景，在常规动作的基础上进行自由发挥的表演，这就需要观众以实际情景来想像。

具体到解围普救寺这一情节来看，北西厢的科如下：飞虎引卒子上开；将军引卒子骑竹马调阵，拿绑下；拿贼了；孙飞虎谢了下；将军望蒲关起发。将杜确发兵而来，胜利而去的场面都直接写明。南西厢则这样安排：净、丑众上；众叫介，内应介；丑、众惊介；外引众上；交战拿住飞虎介；众相见介；净见跪介。处治完孙飞虎，杜确与张生把盏一番后，才以“下官信地难离，就此告别”一语与张生告别，剧中将离别之“介”隐含在语言中，并不直接标明。演出时，北西厢的动作一气呵成，相比之下，南西厢的就有些拖沓。北西厢里也有这样的隐含动作，如解围后老夫人宴请张生，红娘受命前来邀请，张生见红娘时，剧中写道“（末云）拜揖小娘子”，想来演出时其言语与动作应该是一致的。像这样隐含的科介在南北西厢里为数都不少，这与曲、白、科（介）之间的紧密结合相关。同时也能反映出不仅曲白可以相生，而且曲、白、科（介）三者更是有机的整体。

“杂剧之为物，合动作、言语、歌唱三者而成。故元剧对此三者，各有其相当之物。其纪动作者，曰科；纪言语者，曰宾、曰白；纪所歌唱者，曰曲。元剧中所纪动作，皆以科字终。”^[83]传奇亦是如此，由曲、白、介三者有机地合成。当这三者融合为一体时，整部剧作的演出风格便大致形成了。总的来说，北西厢的演出风格是典雅含蓄的，而南西厢的演出风格则是直白热闹。

就情节方面而言，以崔张佛堂邂逅为例，北西厢的科为：末做看科，莺莺引红娘撚花枝上，末做见科；旦回顾觑末下，（末云）法聪，来，来，来，你问我怎便知，你观……南西厢的介为：旦、贴上；行介；见旦介；旦、贴下；引净看介……单就这一舞台动作来说，北西厢的明显比南西厢的要精彩，不仅表现出了“花面交相映”的莺莺的美貌以及她对张生的留意，而且对张生这一志诚种的形象把握也很到位，其中的韵味让人回味无穷。而南西厢只是简单地演出这一事件，直截了当，没有运用太多的动作来表现人物形象。

这并不是说南西厢就不重视“介”对于塑造人物的作用，只是它借“介”所着力表现

的是人物生活化的一面。如在张生按帖赴约，莺莺变卦的情节里。北西厢的科为：搂住红科，末作跳墙搂旦科，（旦云）张生，你过来跪着！末朝鬼门道云，红扳过末云。南西厢的介为：生赶上抱贴介，生跳抱旦介，生付诗介，旦扯碎介，生寻介，贴扯生耳介，生跪介，生吊场介。莺莺写诗邀张生来，又突然变卦，在北西厢里张生只是自己抱怨，而南西厢里张生则直言：“明明写诗，着我今晚来，又变了卦。”莺莺自然要索要自己写的诗，待张生交付于她，便扯碎以毁灭证据。在这里，张生和莺莺的性格特征明显地通俗化了，其间的生活气息更浓。

至于场上氛围方面，南西厢比北西厢更能活跃气氛，娱乐观众。在北西厢里如：众僧见旦发科，洁与众僧发科了，红发科了，都是些滑稽的表情动作。而南西厢里这样的滑稽表情动作更多，如：生、末见，净诨介；丑作哭笑介，贴上；丑撞贴介；扯末、丑介；丑哭介；丑扮宾相上随意念介；生抱丑介；丑扶生上。重视丑脚的插科打诨作用是南西厢比北西厢进步的地方。在南西厢中，琴童虽然是次要人物，但是却很出彩，丑脚身份的定位使得他在剧中一直发挥着活跃气氛、娱乐人心的作用。

通过以上的归纳可以看出，南北西厢的舞台动作之间不仅有着明显的程式化和虚拟化倾向，而且由于曲白科（介）的有机结合使得南北西厢在演出风格方面也存在着典雅含蓄与直白热闹的差别。所谓“戏曲小舞台，舞台大天地”，这些同与不同对于戏曲的发展都有着进步的意义。

结 语

在历史的发展长河中,从元至明,文学的整体风貌是文人化与市民化的结合逐渐深入,呈现出一种雅俗交错、彼此兼容的趋势。元代的社会制度及文化政策表面严厉实际上有漏洞,其思想领域呈现出活跃松动的态势,宗教信仰政策比较自由,程朱理学的影响有所下降,都为王实甫创作北西厢提供了相对宽松的外界环境。而明代政令严酷,控制与禁锢空前强化,李日华能在“不关风化体,纵好也徒然”的教化氛围中改编并再创作宣扬爱情至上的北西厢,实在难能可贵。

王实甫作为文采派的代表人物,适应时代的要求创作了以“愿普天下有情的都成了眷属”为主旨的北西厢。而李日华则属于改编宋元或明初戏文中的一员,与响应统治阶级需要的那部分宣扬教化的文人不同,他大胆地改编了宣扬爱情至上的北西厢。北西厢共五本二十一折,产生在元杂剧创作的繁盛期,在遵循元杂剧结构通例的基础上,因剧情需要又有所变通和突破;南西厢共三十六出,属于过渡转型时期的明传奇。这一时期的作品在继承宋元南戏手法的基础上,又吸收了元杂剧的优点,不断总结探索规范化的传奇剧本体制,使得自身的艺术形式日趋完善。北西厢的故事轮廓简明,但人物心理刻画深刻,侧重抒情,显示了作者的才情;相对于北西厢,南西厢的故事复杂化,情节性加强,更适合于观众的接受。北西厢的情节由“点”及“面”,主要通过几件关键性的事情来贯穿全剧。南西厢则“点”“面”结合,情节发展的脉络比较完整。南北西厢里的主要人物形象都有各自的话语特征,切合其地位身份和思想感情的需要,即使是同一个主要人物形象在不同的情境下,话语也会有所不同。北西厢里的主要人物形象比较典雅化,而南西厢里的主要人物形象生活化气息较浓。为了剧情的需要,为了映衬主要人物,北西厢的次要人物往往成为“忽然应用之家伙”。与北西厢相比,南西厢里次要人物的戏份增多,既有力地衬托了主要人物;又使得自身的形象具体生动。这种安排,对于演员角色的配制以及舞台现场气氛的烘托都有深远的影响。北西厢曲辞上典雅为主,无论是人物形象的刻画还是剧情意境的塑造,都委婉含蓄、深沉蕴藉;南西厢曲辞上则通俗易懂,注意了接受阶层的差异,更易于普通民众的理解和接受。从北西厢到南西厢,宾白所占的比重增多,而且由简趋繁,叙事性加强。南北西厢的舞台动作之间不仅有着明显的程式化和虚拟化倾向,而且由于曲白科(介)的有机结合使得南北西厢在演出风格方面也存在着典雅含蓄与直白热闹的差别。两相比较,各有优长。南北西厢在不同的方面共同为西厢故事的流传作出了卓越的贡献。

参考文献:

- [1]元稹. 莺莺传. 霍松林编. 西厢汇编[M]. 济南: 山东文艺出版社, 1987. 7-8.
- [2]无名氏. 录鬼簿续编[A]. 中国古典戏曲论著集成(第二集)[C]. 北京: 中国戏曲出版社, 1959. 173.
- [3][46]朱权. 太和正音谱[A]. 中国古典戏曲论著集成(第三集)[C]. 北京: 中国戏曲出版社, 1959. 17. 17.
- [4][31][36][69][73][79][81]李渔. 闲情偶寄. 中国古典戏曲论著集成(第七集)[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 36. 54. 28. 34. 33. 34. 51.
- [5]宁宗一, 陆林, 田桂民. 元杂剧研究概述[M]. 天津: 天津教育出版社, 1987. 181-207.
- [6][32]伏涤修. 重评李日华《南西厢记》[J]. 《戏剧》, 2005, (115): 86-95.
- [7][19][27]袁行霈主编. 中国文学史(卷三)[M]. 北京: 高等教育出版, 2001. 225. 276. 232-233.
- [8]袁行霈主编. 中国文学史(卷四)[M]. 北京: 高等教育出版社, 2001. 3.
- [9]孙崇涛. 南戏论丛[M]. 北京: 中华书局, 2001. 217.
- [10][11][12]王利器辑录. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981. 3. 11-15. 89-92.
- [13][29][30][35][64][65][75][80][83]王国维. 王国维戏曲论文集·宋元戏曲考[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1984. 67. 36. 56. 85. 93. 93. 163. 82. 81.
- [14]徐子方. 明杂剧社会背景探源[J]. 东南大学学报(社会科学版), 1999, (1): 115-120.
- [15][16][17][21][22]李修生. 中国分体文学史·戏曲卷[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2001. 41. 197. 197. 198. 18-21.
- [18]周德清. 中原音韵[A]. 中国古典戏曲论著集成(第一集)[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 175.
- [20]章培恒, 骆玉明主编. 中国文学史(下)[M]. 上海: 复旦大学出版社, 1996. 198.
- [23][26]郭英德著. 明清传奇戏曲文体研究[M]. 北京: 商务印书馆, 2004. 61-62. 70.
- [24][55][82]徐扶明. 元代杂剧艺术[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1981. 308. 153-155. 236.
- [25]徐文长撰. 徐文长批评本. 西厢记·凡例. 重刻订正元本批点画意北西厢[A]. 蔡毅编著. 中国古典戏曲序跋汇编(二·卷六)[C]. 济南: 齐鲁书社, 1989. 649.
- [28][40]王骥德撰. 王骥德校注本. 新校注古本西厢记·凡例. 北京富晋书社东来阁印[A]. 蔡毅编著. 中国古典戏曲序跋汇编(二·卷六)[C]. 济南: 齐鲁书社, 1989. 660. 659.
- [33]李昌集. 中国古代曲学史[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1997. 170.
- [34]吴国钦著. 西厢记艺术谈[M]. 广州: 广东人民出版社, 1983. 51-56.
- [37]阙真. “王西厢”与“董西厢”体制特点比较[J]. 广西师范大学学报(哲学社会科学版), 2000, (4): 46.
- [38][39][41][49][66]李贽. 李卓吾先生读《西厢》类语[A]. 蔡毅编著. 中国古典戏曲序跋

- 汇编(二·卷六)[C]. 济南: 齐鲁书社, 1989. 655. 656. 655. 655. 655.
- [42]孙秀荣. 红娘现象与民族文化心理[J]. 社会科学辑刊, 1995, (3): 122-128.
- [43]蒋星煜. 红娘的膨化、越位、回归和变奏——《西厢记》与“红娘现象”[J]. 河北学刊, 1991, (3): 60-65.
- [44]甘艳. 评《西厢记》中的惠明[J]. 湖北经济学院学报(人文社会科学版), 2006, (3): 125-126.
- [45]金圣叹. 贯华堂第六才子书西厢记[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1986. 17.
- [47]黄季鸿. 明清《西厢记》研究[D]. 长春: 东北师范大学, 2002. 72-73.
- [48](法)狄德罗. 论戏剧诗. 狄德罗美学论文选[M]. 北京: 人民文学出版社, 1984. 200.
- [50]方诸生撰. 新校注古本西厢记·附评语[A]. 蔡毅编著: 中国古典戏曲序跋汇编(二·卷六)[C]. 济南: 齐鲁书社, 1989. 666-667.
- [51]黄竹三、冯俊杰主编. 六十种曲评注[M]. 长春: 吉林人民文学出版社, 2001. 725-726.
- [52](西班牙)维迦. 当代写喜剧的新艺术[A]. 戏剧理论译文集(第九辑)[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1962. 9.
- [53]燕南芝庵. 唱论[A]. 中国古典戏曲论著集成(第一集)[C]. 北京: 中国戏曲出版社, 1959. 160-161.
- [54][56][57][58][59][60][61][62][63]俞为民. 曲体研究[M]. 北京: 中华书局, 2005. 191. 149-150. 162. 178-179. 173. 166. 186. 173. 184.
- [67][71]张琦. 衡曲麈谭[A]. 中国古典戏曲论著集成(第四集)[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 269. 269.
- [68]陆采. 《南西厢记》自序[A]. 蔡毅编著. 中国古典戏曲序跋汇编(二·卷六)[C]. 济南: 齐鲁书社, 1989. 1195.
- [70]诸葛元声撰. 徐文长批评本. 《西厢记》叙. 重刻订正元本批点画意北西厢[A]. 蔡毅编著. 中国古典戏曲序跋汇编(二·卷六)[C]. 济南: 齐鲁书社, 1989. 650.
- [72]凌濛初. 谭曲杂割[A]. 中国古典戏曲论著集成(第四集)[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 257.
- [74]徐渭. 南词叙录[A]. 中国古典戏曲论著集成(第三集)[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 242.
- [75]王国维. 王国维戏曲论文集·戏曲考原[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1984. 163.
- [76]伏涤修. 明清时期北《西厢记》演唱样式变化考述[J]. 《戏剧》, 2007, (3): 63-68.
- [77]顾起元. 客座赘语[M]. 北京: 中华书局, 1987. 303.
- [78]焦循. 剧说[A]. 中国古典戏曲论著集成(第八集)[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 105.

在校期间发表的学术论文:

- [1]2005年中国古代文学研究与教学综述[J]. 现代语文, 2006, (253): 7.
- [2]横看成岭侧成峰——浅析《运河恋》中的运河意蕴[C]. 运河河畔的诗意飞扬——张宝玺小说创造论, 北京: 新世界出版社, 2006: 63.
- [3]试论元杂剧中的黄昏意象[J]. 井冈山学院学报(哲学社会科学), 2006, (9): 22.
- [4]南北西厢之人物形象比较[J]. 现代语文, 2007, (301): 118.
- [5]汪洋辟阖 仪态万方——浅析《逍遥游》的思想及艺术魅力[C]. 学术视界, 北京: 中国戏剧出版社, 2007: 68.
- [6]南北西厢之文辞比较[J]. 现代语文, 2007, (307): 112.
- [7]南北西厢之宾白比较[J]. 内蒙古农业大学学报(社会科学版), 2008, (1): 346.
- [8]试论南北西厢之宫调曲牌[J]. 西南交通大学学报(社会科学版), 2008, (1): 40.

致 谢

回首研究生的学习生活，首先我要感谢我的导师——徐振贵老师。徐老师的博学，让我知道学海无涯仍需努力；徐老师的勤奋，让我明白天道酬勤要坚持始终。我的毕业论文从选题到定稿的每一个过程都凝结着徐老师的心血，都离不开徐老师悉心的指导。感谢在学习生活上一直关心爱护着我的徐老师和师母。感谢在研究生学习期间给我诸多教诲和帮助的文学院的各位老师，感谢张稔穰老师、杨树增老师、赵东栓老师、单承彬老师、曹志平老师给予我的指导和帮助！在此谨向老师们致以诚挚的谢意和崇高的敬意。感谢共度三年美好时光的同窗好友，感谢你们和我一路走来，给我鼓励和支持，愿我们的情谊天长地久！感谢我的家人，感谢所有关心、帮助过我的人！

谢谢你们，愿你们幸福、安康！

王胜男

2008 年 4 月