

曲阜师范大学

博士学位论文

包公戏研究

姓名：陈涛

申请学位级别：博士

专业：中国古代文学

指导教师：徐振贵

20090401

摘要

北宋官员包拯（999—1062），因其正直廉洁，执法严峻，在长期流传中，逐渐成为清官典型，几乎家喻户晓。而且登上了戏曲舞台，从宋元杂剧，明清传奇，直到近代京剧以及其他地方戏，一直盛演不衰，成为上至王公贵族、下至士庶百姓喜闻乐见的“包公戏”。以剧中人物作为某种戏曲的统称，这在我国“曲山词海”的戏曲史上，能有几何？“包公戏”为何具有如此摄魂夺魄的艺术魅力？她究竟有着怎样的丰厚思想蕴含、不朽艺术价值和深刻现实意义？理所当然地早就引起了学界注意而成为研究的热点，也出现了不少分歧意见。笔者之所以不揣浅陋，从社会学、政治学、文化学、法律学等多方面全方位深入系统研究包公戏，就是力图真正把握其思想蕴含和艺术魅力，作为繁荣和发展社会主义文艺的历史借鉴。

本文主要以元明清杂剧、传奇及近代京剧中的包公戏为研究对象。具体分为九章：

第一章，包拯之前的清官。阐释“清官”的含义，分析清官产生的原因，总结包拯之前清官的特点。因为包公的出现也是历史连续性的必然结果。

第二章，包拯其人。概述包拯生平特点。因为这是研究包公戏的历史根据。

第三章，“包公戏”剧目考。对元代以来绝大多数包公戏进行考证。界定了包公戏的研究范围。

第四章，包公戏中的包公形象。在我国历史的长河中，包公戏中的包公形象在不同时期，也有着不同的特点。这是因为不同时期的作者在塑造艺术形象时，所流露的好恶爱憎、审美情趣，难免打有时代烙印。因此本章探讨元明清各代包公戏中包公的不同形象及其发展变化的社会文化背景。

第五章，包公戏的结构特点。戏剧结构是体现作者戏剧美学思想的重要方面，也是构成戏剧的主要成分之一。因此，本章从引线、布局、收煞三个方面具体分析包公戏的结构特点。

第六章，包公戏的语言特点。中国戏曲观众的广泛性与戏曲作者的复杂性，影响乃至决定戏曲文学的语言风格。本章从包公的唱白、贪官的唱白以及苦主的唱白分析包公戏的语言特色。

第七章，包公戏与其它包公题材的文学作品。包公戏的发展过程中，除了受到当时政治、经济、文化等诸多方面影响和制约外，还与其它包公题材的文学作品彼此借鉴、相互影响。因此本章主要探讨包公戏与其它包公题材的文学作品的互动关系。

第八章，包公戏的文化意蕴。戏曲的产生和传播是一种文化现象。本章主要探讨包公戏的地域文化特征、包公戏与民间鬼神信仰的关系。本文分析了作为民族特色的包公戏的地域文化特点。地域文化作为与民族性浑融一体的传统成分，具有持久的生命力和存在价值，相对于某些特定时代的政治文化，地域文化依然有其自身的优势，似乎也更

受艺术女神的青睐。从包公戏传播的地域看来，在中国南北各地都有演绎，并且剧目各有不同，表现出十足的地域文化色彩。

第九章，包公戏的影响。总结包公戏的历史贡献、现实意义及其审美价值，瞻望包公戏研究的前景。包公戏之所以盛演不衰的根本原因，在于它蕴涵深厚，富有艺术魅力，富于文化价值和现实意义。

首先，包公是天理、公正的化身。千百年来，包公从朝庭走向民间，从历史走向生活，从现实走向艺术，从古代走向现代，是广大人民群众一种共同心理的产物，一种普遍愿望的表露，一种集体意志的倾述。在广大人民群众的心目中，没有比正常的生活秩序、安定的生活环境更为重要。但这需要强有力的法和强有力的执法者来维护。而在中国广大人民群众的心目中，包公就代表着王法、代表着公理、代表着人情。正因为如此，只要人们维护正义、惩恶扬善、渴望公道的心愿还存在，包青天的价值和魅力就不会衰竭，包公形象在艺术中就不会消失，戏曲影视舞台上的包公戏就会唱不断，演不完。包公戏研究的意义也就由此凸显。

同时，为依法治国、反腐倡廉提供历史的借鉴。包公戏、包公形像、包公精神、包公文化，为我们依法治国、反腐倡廉提供历史的借鉴，而且不只是认识意义。当今贪污腐败在不少国家已成为公害，即使不能把包公文化作为惩治腐败的克星或杀毒软件，但至少却可以从中汲取精神力量，来制造今日反腐肃贪的思想武器。

关键词：包公戏 包公形象 结构 语言 包公文化

Abstract

Bao Zheng (999-1062), an official of the Northern Song Dynasty, is a household name for being honest and clean, enforcing the law strictly. His name has become synonymous with “upright officials”. His image has been popular in Zaju of the Yuan Dynasty, legends of the Ming and Qing Dynasty, Modern Peking Operas and other local operas. And nowadays, Baogong Dramas have enjoyed a sustaining popularity with audiences of all ages and statuses. It is rare to name a drama with the main character in the play in China’s drama history. Why do Baogong Dramas possess such an artistic appeal? What kind of thought implication, artistic value, and realistic significance do they have? This naturally arouses the attention of the academic circle and soon becomes a hot topic. Of course, there is also some divergence of views. In this thesis, I systematically study Baogong Dramas from different aspects of sociology, politics, culturology, and jurisprudence in a profound way, to grasp their thought implications and artistic appeals, and make them a historical judge for the flourishing and developing of socialist literature and art.

This essay studies Baogong Dramas in Zaju of the Yuan Dynasty, legends of the Ming and Qing Dynasty, and Modern Peking Operas in nine chapters:

Chapter One, “upright officials” living before Bao Zheng. In this chapter, I define the term “upright officials”, analyze factors that contribute to the birth of “upright officials”, and summarize characteristics of “upright officials” living before Bao Zheng. The appearance of “Baogong” is a necessary result of the continuity of history.

Chapter Two, Bao Zheng’s life. In this chapter, I outline Bao Zheng’s life, which is the historical basis in the study of Baogong Dramas.

Chapter Three, a textual research of Baogong Dramas. I make a thorough study of most Baogong Dramas since the Yuan Dynasty, and define the research scope of Baogong Dramas in this chapter.

Chapter Four, image of Baogong in Baogong Dramas. In the long history of China, the image of Baogong in Baogong Dramas varies a lot in different periods. This is due to the fact that writers of different periods add their own likes, dislikes and aesthetic judgments to their works. Therefore, in this chapter, I mainly discuss different images of Baogong in Baogong Dramas from the Yuan Dynasty, the Ming Dynasty, to the Qing Dynasty, and the social cultural backgrounds to its development.

Chapter Five, structure features of Baogong Dramas. The structure of dramas is a very important part in representing the writer’s ideas of dramatic aesthetics, and is a significant component of dramas. Therefore, I concretely analyze structure features of Baogong Dramas

from three aspects: introduction, plot and ending.

Chapter Six, language features of Baogong Dramas. The universality of Chinese drama audiences and the complexity of drama-writers impact and, to some extent, determine language features of Chinese dramas. In this chapter, I analyze language features of Baogong Dramas from the aspects of Baogong's librettos, corrupt officials' librettos, and librettos of victims.

Chapter Seven, Baogong Dramas and other literary works about Baogong. In the development, Baogong Dramas are influenced and restricted by politics, economy, and culture. At the same time, Baogong Dramas also learn from and influence other literary works about Baogong. Therefore, I mainly talk about the interaction between Baogong Dramas and other literary works about Baogong in this chapter.

Chapter Eight, the cultural implication of Baogong Dramas. The birth and the spread of drama is a cultural phenomenon. In this chapter, I mainly discuss regional cultural features of Baogong Dramas and the relationship between Baogong Dramas and folk superstitious opinions. This thesis specifically analyzes regional cultural features of Baogong Dramas as an ethnic art form. Regional culture, a traditional part of culture which was well blended with the national character, has its vitality and its existence value. Compared with the political culture of a certain period, regional culture has its own advantages and seems to be more favored by Muse. Baogong Dramas are played all around China in different genres, which fully shows its regional culture.

Chapter Nine, the influence of Baogong Dramas. I summarize the historical contribution, practical significance and aesthetic value of Baogong Dramas, I also discuss the prospects of the study of Baogong Dramas. The fundamental reason for the popularity of Baogong Dramas is in profound implications, deep artistic appeals, abundant cultural values and practical significance.

Firstly, Baogong is the embodiment of justice. The image of Baogong has moved from the court to the folk society, from history to our present life, from reality to art, from ancient to modern times; it is creation of the common wills of the people, the revelation of common intentions, and the narration of the collective wishes. Nothing is more important than a normal and stable life in the eyes of common people. But it needs a forceful law and a forceful enforcer to maintain. In the minds of common Chinese people, Baogong represents the law, the truth and the humanity. Therefore, the value and the charm of Baogong will not crock up and the image of Baogong will not disappear as long as people's wishes for maintaining justice, doing good deeds and destroying the evil, and longing for fairness exist. Baogong Dramas will continue to appear on the stage. The study of Baogong Dramas is, therefore,

forever significant.

At the same time, Baogong Dramas also provide historic judges for “ruling the country by law” and “combating corruption and building a clean government”. Baogong Dramas, Baogong’s images, Baogong spirit, and Baogong culture provide historic judges for “ruling the country by law” and “combating corruption and building a clean government” not just in the cognitive significance. Nowadays, corruption has become a public hazard in many countries. We can’t eliminate corruption with Baogong culture, however, we can, at least draw some spiritual power from it to arm ourselves against corruption.

Key Words: Baogong Dramas, image of Baogong, structure, language,
Baogong culture

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《包公戏研究》，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，均已在文中已明确的方式注明。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名：陈涛

日期：2009.6.1

曲阜师范大学博士/硕士学位论文使用授权书

(在□划“√”)

《包公戏研究》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：陈涛

日期：2009.6.1

导师签名：

徐振贵

日期：2009.6.2

包公戏研究

绪 论

有多少作者抑或读者，就有多少包公。笔者何以要以“包公戏”研究为题？特作以下说明：

一、选题缘由

历史上的包拯(999——1062)，北宋庐州合肥(今属安徽)人，字希仁。天圣进士。历任监察御史、天章阁待制、龙图阁直学士、开封府尹、枢密副使。以廉洁著称，执法严峻，不畏权贵，当时称为“关节不到，有阎罗包老”。其事迹长期流传，千百年来，一直为人称道逾扬。北宋吴奎《包公墓志铭》云：“宋有劲正之臣，曰‘包公’……其声烈表爆天下人之耳目，虽外夷亦服其重名。”南宋吴祗若亦言其“名塞宇宙，小夫贱隶，类能谈之。”（吴祗若《校刻包孝肃公奏议题跋》）我国历史上，忠臣贤相，并非罕见。周之姜尚、汉之肖何、蜀之孔明、唐之魏征、宋之王安石、范仲淹、文天祥、明之刘伯温等，论官位都在包拯之上，但是在百姓心目之中，却都在包公之下。我国历史上，清官廉吏，亦非绝无仅有。诸如魏之西门豹，汉之赵广汉、黄霸、张衡，唐之徐有功、狄仁杰，宋之陈希亮，明之况钟、海瑞、于谦，清之汤斌、郑板桥、施世纶、于成龙等等，亦曾名标史册，但在广大士庶黎民心中，也在包公之下。何以包公的美名从宋代开始传颂四域，在一千多年后的今天仍是家喻户晓、享有盛誉，历久不衰？究其原因何在？这确实是一个值得研究的历史文化现象。

据不完全统计，仅现存元杂剧、明清传奇中的包公戏就有 31 种之多。近世《京剧剧目初探》里也有 34 种包公戏，更遑论全国数以百计的地方戏中都有的包公戏。这些故事大多没有史实依据，几乎纯粹是人民群众的想象和创造，都是着意突出包公的正气、勇气和灵气，他即使不是剧中主人公，只是在剧情达到高潮时作为解决矛盾的关键人物出现；即使这些包公戏千变万化，迥然而异，但是都有一个主题为支点，亦即包公是一种象征，象征着正义和公正。他执法如山，无所不在，上至皇亲国戚，下至平民百姓，无论在人间阳世，抑或阴曹地府，都是违法必纠，铁面无私。戏曲中的包公，实际上是老百姓心中的包公，包公形象已成为华夏民族灵魂的一部分，成了黎民百姓心灵的寄托。在现实的风雨如磐中，人们需要诉冤说理的地方，就有开封府的大门为之敞开；在坎坷峻峭的人生旅途中，人们期望有敢于主持公道的人，于是就有包青天昂然端坐在大堂之上。

唯其“包公戏”人们耳熟能详，其内容的通俗性与受众流传的普遍性，也容易被经

院学者所忽视。或者认为包公戏内容简单，一目了然，无需进行学术研究；或者以为，包公戏是老生常谈，即使纵深开掘，也往往事倍功半。其实不然。如果能从社会学、政治学、文化学、法律学等多方面全方位深入系统研究，就能真正把握包公戏的思想蕴含和艺术魅力。易能之事，薄之不为；难能之事，乐此不疲。非曰能之，亦愿学焉。这正是笔者要以“包公戏研究”为题的缘由。

二、研究对象

本文主要以元明清杂剧、传奇及近代京剧中的包公戏为研究对象。全文共分九章：

第一章，包拯之前的清官。阐释“清官”的含义，分析清官产生的原因，总结包拯之前清官的特点。因为包公的出现也是历史连续性的必然结果。

第二章，包拯其人。概述包拯生平特点。因为这是研究包公戏的历史根据。

第三章，“包公戏”剧目考。对元代以来绝大多数包公戏进行考证。界定了包公戏的研究范围。

第四章，包公戏中的包公形象。在我国历史的长河中，包公戏中的包公形象在不同时期，也有着不同的特点。这是因为不同时期的作者在塑造其艺术形象时，所流露的好恶爱憎、审美情趣，难免打有时代烙印。因此本章探讨元明清各代包公戏中包公的不同形象及其发展变化的社会文化背景。

第五章，包公戏的结构特点。戏剧结构是体现作者戏剧美学思想的重要方面，也是构成戏剧的主要成分之一。因此，本章从引线、布局、收煞三个方面具体分析包公戏的结构特点。

第六章，包公戏的语言特点。中国戏曲观众的广泛性与戏曲作者的复杂性，影响乃至决定戏曲文学的语言风格。本章从包公的唱白、贪官的唱白以及苦主的唱白分析包公戏的语言特色。

第七章，包公戏与其它包公题材的文学作品。包公戏的发展过程中，除了受到当时政治、经济、文化等诸多方面影响和制约外，还与其它包公题材的文学作品彼此借鉴、相互影响。因此本章主要探讨包公戏与其它包公题材的文学作品的互动关系。

第八章，包公戏的文化意蕴。戏曲的产生和传播是一种文化现象。本章主要探讨包公戏的地域文化特征、包公戏与民间鬼神信仰的关系。

第九章，包公戏的影响。总结包公戏的历史贡献、现实意义及其审美价值，瞻望包公戏研究的前景。

三、研究现状

早在 20 世纪 20 年代，前辈学者就曾关注包公故事题材的文学创作。胡适于 1925 年发表《三侠五义·序》，具体评述了包公从历史人物向文学形象的转化过程，认为包公故事的流传是滚雪球式的不断扩展丰富的，包公是承受着各种断案故事的“箭垛”；

30年代,赵景深先生对包公故事的文学创作进一步探讨,先后发表论文《所罗门与包拯》(1932年)、《包公传说》(1933年),通过比较分析,指出各国交往与审案故事转变的关系;对历代有关包公戏曲和小说予以梳理,探寻了不少本来不属于包拯名下的断案故事的出处。这些拓荒式的开辟,即使难免粗疏之嫌,也为后人的研究奠定了有力基础。

1949年以后,对包公戏的研究呈现出三个不同的阶段:

第一阶段:1966年“文革”之前,专题研究数量较少。徐朔方先生在《元曲中的包公戏》中认为,包公戏流传的原因在于“包公完全成为传奇人物,他仿佛是民间的正直之神。”正是借助包公的形象,人民表达了自己的愿望,希望多出现大公无私的包公那样的人为人民服务。同时也指出包公戏的缺点:鬼神、梦兆之类含有迷信果报的成分;夹杂封建道德的说教。^①继之,程毅中《也谈关汉卿的〈鲁斋郎〉杂剧》、李茂肃《〈鲁斋郎〉杂剧有民族思想吗》、沈尧《正义战胜强权》,先后在《光明日报》发表,都认为杂剧相当深刻地反映了元代社会的现实,包公代表了人民的理想。游国恩等编写的《中国文学史》中,也有类似评介。

1966年到1978年为第二阶段,见于报刊的文章不少,但绝大多数都是以批判的态度看待包公戏和其它包公故事题材的文学创作。诸如王双启《略谈“清官”包拯和包公形象的反动实质》、蒋华《以革命批判精神,还包拯本来面目》、李研《从封建统治阶级的反革命两手,看包拯和海瑞的“清官”实质》、安徽省历史学会座谈纪要《揭露包拯的真面目》、李汉秋《“包公戏”并未打击元代统治者》、傅继馥《从〈龙图公案〉看包公形象的反动性》、刘永年《坚决荡涤封建文艺的污浊》、安徽省史学会《包拯是劳动人民的死对头》、范秀彦《包拯是反动官僚,“包公戏”是封建糟粕》、宁宗一《从“包公戏”看“清官”论的破产》。当然也有能够一分为二的看待包拯和包公戏的,如汤志浩《对历史上的“包公”艺术形象和包拯应该“一分为二”》、吕薇芬《文学:“今日个从公勘问”——元杂剧《陈州粳米》的包公形象》、邱俊鹏《略谈元杂剧中的包公戏——兼谈清官的一些问题》、齐森华《元曲包公戏琐谈》。他们认为元代包公戏的基本倾向是同情正直、淳朴、善良的受损害者与被侮辱者,而对那些残害无辜、为非作歹的豪强、贪官、恶棍,进行了无情的揭露和鞭挞,伸张了正义,反映了封建社会某些方面的历史真实。包公戏也存在一些糟粕,即过分美化清官,宣扬“官清法正”是解决封建社会矛盾的钥匙;宣扬“伦清世俗淳”;“善恶到头终有报”几乎是所有包公戏的结局,而封建的伦理纲常就是善恶的标准,有麻痹人们斗志的消极作用。

1978年到80年代末,随着学术思想的解放,研究者从理论上对清官和清官戏进行了认真探讨,对包公戏和包公故事题材的文学创作也重新作出了肯定。这一阶段,见于报刊的研究文章有30多篇,其他研究著作中对包公故事题材的创作也有涉及,如胡士莹先生的《话本小说概论》(中华书局1980年版)中,对历代的包公故事小说(公案小

^① 徐朔方. 元曲中的包公戏[J]. 文史哲, 1955, (9): 14.

说)就作了不少介绍。这一阶段的研究,在推源溯流和资料发现方面建树不多,但是在理论上对包公故事题材文学作品的认识却大为深入,讨论异常热烈,对一些优秀的作品如《包待制陈州粳米》、《包待制智赚灰阑记》的艺术成就也作出了认真的分析,重新评价了它们在文学史上的地位,包公故事题材的文学创作作为文学史上的特殊现象得到了更明确的认识。这一时期的论文主要是:李平《试论清官戏的积极意义》、张燕谨《清官戏和〈陈州粳米〉的人民性》、李汉秋《元代公案戏论略》、郭汉城《论清官与清官戏》、吴毓华《试论元杂剧清官戏的思想意义》、李健吾《一个有血肉的包公——杂谈〈包待制陈州粳米〉杂剧》、李春祥《〈陈州粳米〉与河南淮阳流传的包公放粮故事》、李修生《元杂剧〈陈州粳米〉略说》、张承健《从〈威尼斯商人〉与〈合同文字〉的比较略论中西文化的差异》、齐裕琨《论小说、戏曲中包公形象的演变》等等。

进入 90 年代后,在包公戏研究的深度和系统性方面,有了新的拓展,一些新的资料被发现,引起了对包公故事题材文学创作发展的新的认识。而且,在这一时期,已经有了关于元代包公戏的专题研究。学者们不再仅仅把包公戏的思想内容作为研究的重点,而是更加关注包公戏产生的文化背景以及与现实生活的紧密联系,把包公文化研究作为了一个重要的课题。发扬包公精神,研究包公文化理应成为当代学术界的热点问题。对于这方面的研究有:张月中《试论元杂剧中包公形象大量出现的原因》、程如峰《论包公文化的由来和发展》、范忠信《十全清官包公与传统民间法律观念》、李永平《包公文学形象传播的新思考》和《佛教文化对包公文学的影响》、丁国强《包公的现代意义》、李永平《包公故事的传播模式及特征》、李祥林《戏剧中的“包公戏”及其文化心理》、魏峨《试论元代包公戏的清官意识》、曹萌《包公现象及其在通俗文学中的展现》、郭学信《论包拯崇拜的文化心理》、陈建华《元杂剧包拯断案能力的几个层面》、陆卫理《包公形象与文化》、王学春《近百年包公研究述评》、陆洪非《包公形象与古今戏曲》、王小侠《包公形象的戏剧演化》、夏邦《略论包公的“人治”司法模式》、周中明《象征着民族之魂的元杂剧中的包拯形象》、张本一《徘徊于法律和伦理之间:元公案杂剧中包公形象的历史解读》等。

朱万曙在《包公故事源流考述》^①一书里,通过对历代包公故事的考察,认为在不同的时代,有不同的包公形象,在宋代市井文艺家那里,包公只是一个判官形象;到了元代,包公被塑造成了斗士和智者形象;在明代以后,他是斗士,是智者,也是星神,下层社会的百姓将他进一步理想化,赋予他更大的权力,让他上管皇亲国戚,下管黎民百姓,日断阳,夜断阴,百姓的冤屈,无论是社会政治原因造成的,还是其他原因造成的,都可以请来包公断个水落石出。因此,包公是民众不断加工、塑造出来的正义之神形象,是可以为百姓申一切难申之冤的青天,是下层社会民众的理想化身。

在戏曲批评资料中,对元代的杂剧《包待制陈州粳米》、《包待制三勘蝴蝶梦》和《包

① 朱万曙,《包公故事源流考述》[M].合肥:安徽文艺出版社,1995.

待制智斩鲁斋郎》的研究最为集中，也较深入。邓绍基《元代文学史》、游国恩等主编《中国文学史》修改稿、张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》、郭预衡《中国古代文学史》、袁行霈等主编《中国文学史》等专著中，都把上述剧作，作为元杂剧的代表作，予以详细论述，给予高度评价。除此之外，程毅中、俞琳、李春祥、尚达翔、白砚、任全高等人，也有论文，从不同角度对《包待制陈州糴米》《包待制三勘蝴蝶梦》《包待制智斩鲁斋郎》予以评论。

同时，台湾的学者，国外的华裔学者，这方面的研究也作出了可贵的努力，取得了明显成绩。据林鹤宜《台湾地区“中国古典戏曲研究”博、硕士论文学位写作概况》一文介绍，有齐晓枫的硕士论文《元代包公戏研究》（1975年）、翁文静的硕士论文《包拯故事研究》（1989年）；此外，还有吕辛珍的硕士论文《元代包公戏研究》（1955年）、柯玫文的硕士论文《三侠五义研究》（1989年）；1999年，丁肇琴女士又完成了博士论文《俗文学中包公形象之探讨》。国外学者的研究分为翻译和研究两方面，据王丽娜《中国小说戏曲名著在国外》一书的介绍，英、法、德文均有《龙图公案》的选译本和《包待制智赚灰阑记》的全译本，后者的德文译本达七种之多；美国学者对包公故事题材文学创作的研究也不可忽视，译本和论文、专著均有一些，其中，作为博士论文的有两位，一是在夏威夷大学任教的马幼垣教授，他于1971年完成博士论文《中国通俗文学中的包公传统》，二是乔治·海登，他的博士论文是《元代的包公戏》，发表于1972年；他还著有《中世纪中国戏曲的罪与罚：三出包公戏》，于1978年出版。

综上所述，对于包公戏和包公题材的文学作品的研究，应该说数量不少，硕果累累。但是，研究包公戏，往往偏重于元杂剧，而对明清传奇、京剧中包公戏的研究，相对薄弱；研究包公形象，往往偏重于长篇小说，而对戏曲中包公形象研究，则有待继续深入；研究清官，往往偏重于社会学研究，而文化研究则有待继续纵深开掘。迄今为止，还没有一本全面、系统、深入研究整个中国戏曲史上包公戏的专著出现。笔者不揣简陋，以此为题，也有能够为读者全面认识包公戏作出点滴贡献的愿望。

四、研究方法

本文使用多种研究方法，并且力图使其有机统一。

社会学研究方法。亦即按着社会学的理解，着重研究包公戏中的人物，人物之间的交际关系，通过观察、探寻、思辨和阐释来研究社会现象，从中看到包公戏在社会现实中的依据及其重大作用和影响。

比较研究方法。文学与地域的关系好像花朵和土地。地域与人的融合所造就的地域文化，就像地之母温润的子宫，能够繁衍养育带有地域特征的精神之子和艺术之花。作为文学，其所收摄的生活信息，总是与特定的时空中的具体人事相关联的，而这种具体而实在的生活往往是在特定地域中演绎的。生活是文学创作的源泉，落到实处便往往要向“地域”的生活索求素材、提炼题材，并生成相应的地域审美观——具体映现的审美

意识。就中国文学而言，“南方”文学的温润、绚烂、浪漫、飘逸，和“北方”文学的粗犷、质朴、凝重、崇高，仍像人们常常谈起的“南人”与“北人”那样清晰可辨。从包公戏传播的地域看来，在中国南北各地都有演绎，并且剧目各有不同，表现出十足的地域文化色彩。由说唱文学对方言的使用以及地方风俗的展现，可以了解包公戏融入地域后产生的地域性审美情趣。

文化学研究方法。文学的产生很大程度上仰赖于文化的熏染与导引，文学是“文化的最早而最优秀的成果”（丹纳《艺术哲学》）；文学又是历史地存在着，它构成了人类的一种文化存在方式。因此，对包公戏的研究也可运用文化学的眼光，对它的历史变迁、基本特征及其发展动因擘肌入理。本文尽可能贯穿这种文化学的研究方法，力图在时代文化变迁和地域文化变迁的文化情境中，深入地考察包公戏演化的具体状貌及其文化内蕴，不是仅仅采用“焦点透视”，而是更多地采用“散点透视”，进行上下、前后、左右的“通观”，将包公戏中的文化内涵的整体性和全面性诠释出来。

传播学研究方法。文化圈之间在进行传播时也在吸收对方的先进之处充实自己。在整个文化不断生成的过程中，传播起着不可或缺的作用。传播学理论对包公戏在时间和空间的发展作出了巨大贡献。时间概念对包公戏的发展历史有了清晰的梳理，而空间概念丰富了包公戏的研究视角，扩展了研究深度。

文献学研究方法。文学典籍历代相传，很容易产生讹误、散佚乃至失传，故诠释作品，务须先行整理，包括资料之搜集、字句之训释、勘误与订正以及通读等。因此，本文也采用文献学方法，对历代包公戏的基本文献资料进行整理与考证，力求资料丰富，著录详实，考证得当，实事求是，不盲从已有著述。

五、创新之点

第一，对包公戏的整体性研究。

首先，包公一直作为清官的代表为人敬仰，包公戏也是被作为清官戏的代表长演不衰，但需进而研究包公戏中的包公形象在各个时期的特殊性。本文剖析了不同时期包公戏所体现的包公形象的特点。

元代是中国历史上以少数民族统治全国的时代。由于元蒙贵族权豪统治方式的相对落后、粗暴，无视法律、草菅人命，所以在近百年的统治期间阶级矛盾与民族矛盾异常尖锐，权贵非法与冤案之多在历史上实为罕见，处于社会底层的民众愈发呼唤清官为他们雪冤做主，于是一批包拯公案戏应运而生。现存元包公戏占整个公案戏的60%左右。这些戏所塑造的包公不仅能公正执法，不畏强暴，而且富有谋略，聪明机智，其个性特点是多元复合。尽管有的剧作，包公的个性特点是单一突出，形象不免单薄，但就题材内容、情节结构及语言技巧来说，已取得前所未有的成就，包公刚正不阿、聪慧机智的清官形象已基本定型。

明朝自万历以后，政治统治日益败坏，商业经济却在发展，各类题材的小说呈现出

空前繁荣局面。其间问世的有关包公的公案小说集有《全补包龙图判百家公案》、《包孝肃公百家公案演义》、《龙图公案》等。这些小说对包公戏的发展起到了巨大的推动作用。明代包公戏中包公身世被不断的丰富；包公的官职被无限加大；包公的权利更加神化；包公形象中除渗透着士庶百姓的某些思想感情之外，也烙印着封建统治阶级的思想意识。

清代说唱包公案的艺人以石玉昆最为著名。小说已采用章回体形式，以《三侠五义》最具代表性。书中写清官包拯部分大多因袭过去。戏剧在元、明基础上有了进一步发展。一些地方戏也纷纷改编或创作包公戏。其内容情节突出了包公的威严干练，并富有传奇色彩。包公的舞台形象由元、明以来的“正末”转变为“净”角扮演，充分表现了“黑脸包公”铁面无私的凛凛威风。在百姓心目中，包拯是法理的化身，是一位半人半神的人物。一说起包拯，人们便会想到一脸黝黑、额上有一块月牙疤的形象，想到他能够“日断阳、夜断阴”审决阴阳两界冤案的本事。明代以降，封建中央集权制得到加强，其结果是朝廷政治斗争日趋复杂和激烈，包公戏中的包公成了忠臣贤相的典型代表。在元杂剧、明传奇中，包公审理案件大都是依靠自己的聪明才智来分析案情，取得证据，使罪犯伏首认罪。而在清传奇中，包公在审理案情时，对犯人频频使用酷刑，使其无法忍受，不得不伏法。

近代以来，包公的故事不断推陈出新，添长补短，仍有很强的艺术魅力。无论是戏曲小说、广播电视，均有以包公为题材的作品。有些关于包公的作品还被译成英、法、德、日文等广为传播。在东南亚地区更有人把包公奉为神明顶礼膜拜。经过不断的流传和宣扬，包公戏的影响必将源远流长。

其次，对包公戏艺术文本的剖析。包公戏作为一种重要的艺术形式传播在民众中间，而且历史久远，肯定有其特殊性。本文对包公戏的语言和结构进行全面的剖析和解读，把包公戏的语言和结构的独特性以及对其它戏曲、甚至是其它文学题材的影响和作用展现出来。

第二，对包公戏的文化研究。

首先，本文分析了作为民族特色的包公戏的地域文化特点。人地关系是构成地域文化的最基本关系。地域、风土不仅决定着艺术的方向，而且更宽泛地决定着文化的方向。民间所谓“十里不同风，百里不同俗”之说，正是对这种文化地域差异的明解。文学的民族性并不虚悬、空泛，民族的生活、习俗、语言、思维和民族的审美等等，都会像血液一样流淌在文学的河床之中。然而民族性的形成和延展都与一个至关重要的因素相联系，这就是“地域”。“地域”是民族赖以存在的基地。如果说人类依赖地球，民族则依托于地域，而民族的文学艺术也离不开地域文化的滋养。人类的生存时空所显示的自然环境以及长期建构而来的人文环境，对民族性的养成和延伸提供了最基本的条件。而这一切，对在民族的土壤中生长起来的文艺之花也必然会产生重要的影响作用。地域文化作为与民族性浑融一体的传统成分，具有着持久的生命力和存在价值，相对于某些特定

时代的政治文化，地域文化依然有其自身的优势，似乎也更受艺术女神的青睐。从包公戏传播的地域看来，在中国南北各地都有演绎，并且剧目各有不同，表现出十足的地域文化色彩。由说唱文学对方言的使用以及地方风俗的展现，可以了解包公戏融入地域后产生的地域性审美情趣。北方包公戏多选用豪强对抗的公案故事题材，南方包公戏则以讲述民间纷争为主；包公与烟花女交往的情节只存在于北方戏曲文学里，南方戏曲文学常将作者及民间好恶直接反映在内容上，恶人必有恶惩，连配角也不例外。

再者，本文分析了包公戏中所包含的儒家、道家、佛家和法家的文化思想，由此看出包公戏广为流传的必然性和重要性。

儒家思想长期作为中国传统思想文化的主流，其伦理道德渗透到社会各个领域，尤其在中国封建社会后期，由于其理论体系的完备、统治阶级的提倡，其渗透力更强。儒家思想在中国社会确立主导地位的同时，人治观念在司法领域根深蒂固。儒家中最具法家思想倾向的荀子说：“君子，法之源也，故有君子，则法虽省，足以遍矣；无君子，则法虽具，先失后之施，不能应事之变，足以乱矣。”（《荀子·君道》）强调“治人者”（即执法者）的人格力量，要求他们必须拥有高贵的品质和过人的智慧。这样的要求在本质上是与“神判”一样，且“这时的（神判后期）神判主持人主要已不是宗教首领巫师，而是地方行政性质的负责人”，也暗含刚正严直、明察秋毫的执法者实际上具有“神的品格”之意。所以对于包公戏中“求梦于神”的情节，有人评价作品的立意在于说明包公为官伊始便英明睿智，不同凡响。《三献身包龙图断案》的编者说：“诗句藏迷谁解明，包公一断鬼神惊。寄身暗室万心者，莫道天公鉴不清。”被认为是“文曲星”下凡的包公因而成了“人治”的最好执行者，且包公传说中包含的“神判”也符合了当时社会思想要求，是儒家人治、人判司法观念在民间作品中的一种体现。包公戏虽然反映了人民对清官的向往和对社会恶势力的鞭挞，但它既根植于中国传统文化之中，便不可避免地受其影响。作为正统的儒家思想渗透到社会各个方面，一般百姓、包括市民阶层也不例外。佛教、道教等宗教既有自己的体系，又与儒家思想相互影响。所以作为包公传说故事既有精华，也有糟粕；有合理高尚的，也有荒诞浅俗的。理应对其采取批判继承的态度。

六、研究意义

包公戏之所以盛演不衰的根本原因，在于它蕴涵深厚，富有艺术魅力，富于文化价值和现实意义。

首先，包公是天理、公正的化身。千百年来，包公从朝庭走向民间，从历史走向生活，从现实走向艺术，从古代走向现代，是广大人民群众一种共同心理的产物，一种普遍愿望的表露，一种集体意志的倾述。在广大人民群众的心目中，没有比正常的生活秩序、安定的生活环境更为重要。但这需要强有力的法和强有力的执法者来维护。而在广大人民群众的心目中，包公就代表着王法、代表着公理、代表着人情。因此，在文

艺作品中，无论是皇帝王侯身边威武庄严的包公，还是置身于平民百姓中谈笑风生的包公，这个形象的核心内涵和价值作用是一致的：有包公在就有天理在，有包公在就有公正在，有包公在就有人情在。这就是中国广大人民群众给予包公的历史评价。正因为如此，只要人们维护正义、惩恶扬善、渴望公道的心愿还存在，包青天的价值和魅力就不会衰竭，包公形象在艺术中就不会消失，戏曲影视舞台上的包公戏就会唱不断，演不完。包公戏研究的意义也就由此凸显。

第二，为依法治国、反腐倡廉提供历史的借鉴。封建王法旨在维护封建统治，具有中国特色的社会主义之法，乃是维护广大人民群众根本利益的基本保证，两者不可同日而语；封建社会的清官始终处于忠君与爱民的两难之中，其伸张正义、昭雪冤案之举，未必不发挥社会“助力”的作用，但毕竟属于封建官僚之列，而今之干部队伍却是先进生产力、先进文化、广大人民群众利益的代表，两者不能相提并论。但是，包公戏、包公形象、包公精神、包公文化，却也能为我们依法治国、反腐倡廉提供历史的借鉴，不只是认识意义。当今贪污腐败在不少国家已成为公害，即使不能把包公文化作为惩治腐败的克星或杀毒软件，但至少却可以从中汲取精神力量，来制造今日反腐肃贪的思想武器。

第三，我国实行改革开放以来，与各国交往频繁，包公文化正是开展文化交流，增进国与国、人民与人民之间友谊的桥梁。至少是旅游业给包公文化增添了活力，而包公文化又促进了旅游业的兴旺发达。

第四，借助现代科技，文艺表现形式日新月异；信息传播手段，瞬息万里。包公文化发展空前迅速，漫无边际。人民大众在璨若群星的历史人物中选择了包公，并把他理想化、神化，可以超越时空，受到不同时代、不同社会制度的国家和地区、不同肤色与民族的人民大众一致拥护，再加上许多新特点、新条件，可以预期，包公文化将会以更矫健的步伐，走向世界，走向新时代。

第一章 包拯之前的清官

第一节 清官的由来

承认“研究任何问题都不能从概念出发”，并不等于否定为“清官”正名的重要。

一、“清官”的含义

“清官”二字由“清”与“官”组成。“官”之由来已久。早在黄帝时代，就设立过“春官”、“夏官”、“秋官”、“冬官”与“中官”，为协调当时各部落即所谓“万国”事务，还设置了“左右大监”^①。尧舜时代，已有执政命令羲氏、和氏照一年四季来规定“百官”事务的记载，并有“十二牧”之设^②。

“清”，本义是指水之澄澈，与“混”或“浊”相对。转义为澄清、高洁，又为清廉、公正。古代《易经·豫》中，有“刑罚清而民服”^③之语。如果用来形容人的品格，又有高洁、耿直等义。将官吏用“清”字来形容很早就有。《三国志·魏书·毛玠传》中说毛玠“少为县吏，以清公称”。^④这里“清公”就是“清廉正直”的意思。

“清官”一词早在两晋南北朝时期就有。《南史》列传第三营浦侯刘遵考传中说：“子季连，字惠续，早历清官。”^⑤《晋书·何遵传》中曾提到，何遵之子何嵩“博观坟籍，尤善《史》、《汉》，少历清官，领著作郎”。^⑥《梁书·张率传》中也说张率“迁秘书丞，引见玉衡殿。高祖曰：‘秘书丞天下清官，东南胄望未为之者，今以相处，足为卿誉。’”^⑦

为全面正确理解“清官”的含义，笔者特别强调三点：

第一，上文提到的“清官”都是指政务清简、清贵、专门掌管皇家图书文籍文秘之类的官员，与“清廉正直”的“清官”的含义还是有所区别的。即使《晋书·王彪之传》说过“时众官渐多，而迁徙每速，彪之上议曰：‘……凡庸之族众，贤能之才寡，才寡于世而官多于朝，焉得不贤鄙共贯，清浊同官！’”^⑧但此处王彪之所说的“贤鄙共贯”中的“贤鄙”是指君子与小人，“清浊同官”中的“清浊”是指门阀世家与寒族。北魏孝文帝也曾经说过与王彪之相近的话，“或言唯能是寄，不必拘门；朕以为不尔，何者，清浊同流，混齐一等，君子小人，名器无别，此殊为不可”。所以司马光批评说：“选举之法，先门第而后贤才，此魏、晋之深蔽，而历代相因，莫之能改也。夫君子、小人，

①（西汉）司马迁。史记[Z]。北京：中华书局，1982。6。

②（汉）孔氏传，孔颖达疏。尚书注疏[Z]。四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。36。

③[清]傅以渐，曹本荣。易经通注[Z]。四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。869。

④（晋）陈寿。三国志[Z]。北京：中华书局，1982。374。

⑤（唐）李延寿。南史[Z]。北京：中华书局，1975。361。

⑥（唐）房玄龄。晋书[Z]。北京：中华书局，1974。999。

⑦（唐）姚思廉。梁书[Z]。北京：中华书局，1983。475。

⑧（唐）房玄龄。晋书[Z]。北京：中华书局，1974。2008。

不在于世禄与侧微，以今日视之，愚智所同知也；当是之时，虽魏孝文之贤，犹不免斯蔽。”^①

但是，门阀世族的势力随着历史的发展而逐步削弱，特别是经过唐末农民大起义后，门阀世族的势力终于退出了历史舞台。到五代时，作为主要由门阀世族与寒族分别出任的清官与浊官的概念，也已逐渐消失。

第二，“清官”与“廉吏”同中有异。

从司马迁于《史记》中首开为“循吏”立传之例起，历代正史中就相继出现《循吏传》、《良吏传》、《良能传》，或者把上述传中的官吏称为“廉吏”。不过，史书中记载的这些“循吏”、“良吏”、“良能”、“廉吏”等，最接近于一般人头脑中清官概念的还要算是“廉吏”。“廉吏”与“清官”同中有异。“清官”多为下对上之称，即百姓作为被统治者对“牧民”者的称呼；而“廉吏”则是统治者对部分官吏的统称。这一“官”一“吏”的区别，正反映了上下两个阶层对这一类官吏称呼的定位，也反映了上、下阶层成员的不同要求与期望。正史中不称“清官传”，“清官”乃是一种民间的俗称，而“廉吏”才是官方拟定的正名。

“廉”字本义是指堂屋的侧边。因为侧边都是直角，看起来方方正正，就引申出方正、棱角和锋利，用来比喻人，是说人的方正，如《老子》：“是以圣人方而不割，廉而不刿。”^②再引申为品质的正直、不苟取，与“贪”相对，如《孟子·离娄下》：“可以取，可以不取，取伤廉。”^③再者，还有清白高洁的含义，如屈原《楚辞·卜居》中有：“吁嗟默默兮，谁知吾之廉贞？”^④另外，“廉”还有简约之意，与“奢”相对。

将“廉”作为对官吏的基本要求，早在《周礼》中就有记载。《周礼·天官冢宰·小宰》中说，对群吏的考察有六个标准：一曰廉善，二曰廉能，三曰廉敬，四曰廉正，五曰廉法，六曰廉辨。^⑤这里的善、能、敬、正、法、辨实际指的是官吏的六种能力和品质。但是前面都冠以“廉”字，说明当时考察群吏的治绩是绝对贯彻以廉为本的原则。

“廉善”指的是官吏在任多行善事，得到赞誉。“廉能”是指能以推行天子政令。“廉敬”是指能够兢兢业业、恪尽职守。“廉正”是指行为正直，公正无私。“廉法”是指守法不失，依法而行。“廉辨”是指处事明察，辨明是非。这六条可以视为古代对当官者道德、品质、能力的综合要求，能做到这些就是一个廉吏。

在人们日常用语里，“廉”又常常含有廉洁、清廉等意，所以正史中的“廉吏”到了民间百姓口中，就变成了更加口语化的“清官”。

而“吏”，在古代曾是百官的通称。后来虽然对督抚地位的高官也称为“封疆大吏”，但是自汉朝以后，一般是对职位比较低微的官员的称呼，论身份和地位他们很难跻身于

① [宋]司马光. 资治通鉴[Z]. 北京：中华书局，1982. 4396.

② 沙少海，徐子宏. 老子全译[M]. 贵州：贵州人民出版社，1989. 116.

③ 杨伯峻. 孟子译注[M]. 北京：中华书局，2008. 149.

④ [宋]朱熹. 楚辞集注[Z]. 上海：上海古籍出版社，1979. 178.

⑤ 林尹. 周礼今注今译[M]. 天津：天津古籍出版社，1988. 28.

封建正史中。皇帝利用地方官吏来统治人民又称为“吏治”，史书从这些官员里选择一些优秀者，为他们立传，显然是要为这一大批官吏树立标杆。历代史书中对这一官吏的称呼又有些差别，多数称他们为“循吏”，这种称呼始于司马迁的《史记》。《史记·太史公自序》中有“奉法循理之吏……作《循吏列传》第五十九”。^①并且《史记·循吏传》开头也说：“太史公曰：法令所以导民也，刑罚所以禁奸也。文武不备，良民懼然身修者，官未曾乱也。奉职循理，亦可以为治，何必威严哉？”^②颜师古为《汉书》所作的注中也讲到：“循，顺也。上顺公法，下顺人情也。”^③《晋书·良吏传》中又要求政绩突出，“此则长吏之官，实为抚导之本……今采其政绩可称者，以为《良吏传》”。这里的“良吏”，实际和“循吏”是同一类人。司马迁、司马贞、颜师古等人的话给“循吏”下了定义。如果考察这些“循吏”和“良吏”的作为，就会发现他们的事迹大抵为能够切实贯彻朝廷的政令法条，在百姓中树立朝廷的威严，宣示朝廷的恩典，能够导民、禁奸、奉职、循理、顺公法、顺人情。有的史书中也称他们为“良政”、“能吏”、“卓行”等等。总而言之，很明显地都是从统治阶级需要的角度，对地方官吏提出的要求。除了原则性的要求外，对这些官员的职责也有规定。《宋史·职官志》中，就明确规定了县令的职责^④。

为了对符合这些要求的、尽职尽责的模范官员进行褒奖，使其留名青史，历代正史中均为他们立了传。二十五史中，立有“循吏列传”的有《史记》、《汉书》、《后汉书》、《北齐书》、《南史》、《北史》、《隋书》、《新唐书》、《宋史》、《金史》、《明史》、《清史稿》；立有“良吏列传”的有《晋书》、《宋书》、《梁书》、《魏书》、《旧唐书》、《元史》；此外，《南齐书》中立有“良政列传”，《辽史》中立有“能吏列传”。仅《三国志》、《陈书》、《周书》、《旧五代史》、《新五代史》五种史书中并未立此类传记。这说明，除了“乱世”或“末世”的史书外，在封建官吏书中为这一类官员立传是普遍的现象。

笼统而言，这些循吏、良吏等大致相当于后来人们所说的“清官”。但“清官”是下层百姓的说法，包容的范围又有较大的伸缩性。在民间传说中，清官的范围上至卿相，下至知府、县令，不论级别，只要是符合百姓心目中的清官形象，通通包揽无余，甚至将一些贤相、忠臣、清流等人全都包括在内。

第三，在《酷吏传》中记载的某些酷吏，有的也堪称清官。酷吏中，虽有像唐代周兴、来俊臣那样专门以使用酷刑制造冤狱为能事、阿附武则天、残害武氏敌对势力的奸佞小人，另外也不乏严正执法、搏击豪强、扶助庶民的清廉之臣。如《汉书·酷吏传》中被权贵侧目的“苍鹰”郅都和赵禹，《后汉书·酷吏传》中的“强项令”董宣等。这些人虽以执法严苛而被列入“酷吏传”，但他们清廉守法，并不阿附权贵、能以除暴安良，行为操守与一般意义上的清官确实没有什么大的区别。史称郅都为官“公廉，不发

①（西汉）司马迁。史记[Z]。北京：中华书局，1982。3317。

②（西汉）司马迁。史记[Z]。北京：中华书局，1982。3099。

③（东汉）班固。汉书[Z]。北京：中华书局，1983。3623。

④〔元〕脱脱。宋史[Z]。北京：中华书局，1977。3977。

私书，问遗无所受，请寄无所听……行法不避贵戚，列侯宗室见都侧目而视，号曰苍鹰”。

②东汉董宣任洛阳令时，汉光武帝的姐姐湖阳公主放纵奴仆白日杀人。董宣当即将这奴才格杀，并大声列数湖阳公主的过失。“由是搏击豪强，莫不震栗，京师号曰卧虎。”

③死时，“惟见布被履尸……有大麦数斛，敝车一乘”。他们坚决维护了正常的封建社会秩序，因此得到了西汉景帝和东汉光武帝的赞扬。他们严厉地打击了为非作恶的皇亲国戚、封建权贵，确实为被欺凌、被迫害者伸张了正义，却被封建史学家列入了那些专靠酷刑和杀人起家的官吏行列，被戴上了一顶“酷吏”的帽子。

人们当然不欢迎带有“酷吏”帽子的官吏，而封建史学家宣扬的所谓循吏、良吏，又是个不确切的概念，于是就创造了一种既公正廉洁、机智干练，又敢于和皇亲国戚、贪官恶吏作斗争的官吏形象，这就是清官，从此，清官被赋予了完全崭新的含义。

综上所述，清官是与贪官、赃官相对的，首先要为官清廉、不以权谋私、不贪污受贿、能廉洁奉公，要廉于职守。清官的“清”又是与“浊”相对的。因为“浊”就必然要贪赃枉法，徇私舞弊，谀上虐下，颠倒是非，百姓冤不得伸，怨不得平，缺乏执法的公正。这必然使强暴横行，百姓遭殃。另外，清官的“清”又是与“繁”相对的，清官必然政事清简，不横征暴敛，不生事骚扰百姓，轻徭役、少兴作，使百姓能够平安度日。这是百姓对清官的一般要求。至于要做到惠政养民、除暴安良、兴利除弊、为民请命等等，那简直就是更高层次的清官了。一般来说，这是百姓不敢企及的。当然从人格层次上讲，也要求他能固守情操、自奉简朴、志行高洁、刚正不阿等等。如此看来，廉吏和清官是封建社会中上层统治者和下层百姓两个方面对官吏的共同要求。

二、清官产生的原因

（一）封建统治者的吏治措施是清官产生的原因之一

封建官僚制度的特征是重人治而轻法治，封建官僚只对君主负责，下级只对上级负责。吏治的好坏全系官僚一身，甚至国家安危，民族兴亡，人民荣枯，都与帝王官吏的忠奸智愚息息相关，被剥夺了基本权利的黎民百姓则处于被统治、被剥削的地位。

历代统治者为了坐稳江山，都要制定一些惩贪奖廉的措施。早在已经散佚的《夏书》中就载有惩治官吏犯法的条文，将官吏所犯的罪过列为“昏、墨、贼”^①三条。春秋时晋国大夫叔向曾经为这三条作过解释：“己恶而掠美为昏，贪以败官为墨，杀人不忌为贼。”意思就是行为丑恶、骗取美誉的就是昏官，贪得无厌、败坏职守的就是赃官，滥杀无辜、无所顾忌的就是贼官，这三种官都要处死。

在《史记·夏本纪》中记载了大禹的孙子仲康时代的羲氏、和氏沉湎于酒，严重失职，忘记了自己观察天象以定四时的责任，仲康帝派胤侯去征伐他们。《尚书·胤征》记载了胤侯在出征前誓师大会上宣布羲、和的罪行，其中明确指出：“惟时羲和颠覆厥

①（东汉）班固。汉书[Z]。北京：中华书局，1983。3647。

②（南朝）范晔。后汉书[Z]。北京：中华书局，1982。2489。

③（汉）孔氏传，孔颖达疏。尚书注疏[Z]。四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。152。

德，沉乱于酒，畔官离次，傲扰天纪。遐弃厥司。”^①因此要去征伐他们。

与严酷惩贪相配合的手段就是对廉吏、循吏等清官的大力褒扬。汉代宣帝认为太守是治民之本，所以对“二千石”（指太守，太守吏禄二千石）中治理有成绩的，都要下发玺书勉励，有的还要增秩赐金，甚至封爵至关内侯。公卿有了空缺就从受到表彰的太守里依次选补重用。因此汉宣帝时代良吏辈出，出现了像黄霸、龚遂、召信臣等一大批良吏。其中黄霸就是由河南太守丞擢拔为扬州刺史，不久又当了颍川太守，宣帝还专门赐给他车盖，特高一丈。后又下诏书表扬，赐爵关内侯，黄金百斤。再如召信臣在当南阳太守时，有不少兴利富民的措施，皇帝赐他黄金四十斤，以后又多次对他有所赏赉。

三国时的曹操用崔琰和毛玠选官，由于崔琰、毛玠选官的标准都以廉洁为尺度，所以一时间天下之士都以廉洁标榜自立，这样就影响了整个官场的风气。毛玠本人就是一个廉吏，曹操为了褒奖他，在攻克柳城分配战利品的时候，特地赐其素屏风和素平几，称其“君有古人之风，故赐君古人之服。”^②

隋文帝杨坚是一个比较简朴的皇帝，在他掌权的开皇、仁寿年间，“丈夫不衣绫绮，而无金玉之饰，常服率多布帛，装带不过以铜铁骨角而已。”史书上说他虽然对于财货比较珍畜，但是赏赐起有功的人来却无所爱吝。他曾经派人去监察各地的地方官吏，对贪酷者严惩不贷，对清廉者褒奖的力度也很大。岐州刺史梁彦光“廉慎之誉，闻于天下”，杨坚在开皇二年（582）巡幸岐州，“悦其能”，除下诏嘉奖外，还奖给他粟 500 斛，杂色帛 300 段，御伞 1 把，以鼓励他把清廉的作风发扬光大，使“四海之内，凡曰官人，慕高山而仰止，闻清风而自励”。过了不久又赐钱 5 万。齐州别驾赵轨为官 4 年，考级连续优秀，杨坚对他大加赞扬，赐帛 300 段，米 300 石，同时还把他征召到京城。赵轨临走时，齐州父老挥泪相送，对他说，您在当官的时候丝毫不接受百姓的馈赠，现在您将要走了，我们不敢以酒相送，“公清若水，请酌一杯水奉饯”，赵轨饮水而别。

由此可见，封建统治者为了自己的长远利益，在一定程度上都要惩贪奖廉，“清官”是封建地主官吏的一个组成部分。

（二）儒家的民本思想是清官产生的原因之二

“清官”的指导思想根源于儒家的民本观念。儒家的创始人孔子主张“仁”政，反对残杀，主张“节用而爱人，使民以时。”孟子继承并发挥了孔子的爱民思想，提出了“民为贵，社稷次之，君为轻”^③的著名命题。荀子则进而提出“君者舟也，庶人者水也。水则载舟，水则覆舟”^④的观点，把儒家的民本思想提到一个新的高度。几乎其后历代有所作为的帝王及其忠臣贤相、清官廉吏，无不以之作为处理官民关系的指导思想和理论基础。

而且，我国数千年的封建专制统治，及其以儒家思想为主体而又儒释道既矛盾对立

①（汉）孔氏传，孔颖达疏。尚书注疏[Z]。四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。151。

②（晋）陈寿。三国志[Z]。北京：中华书局，1982。376。

③孟轲。孟子·尽心下[M]。南京：南京大学出版社，四书全文译注本，1993。474。

④荀子。荀子·哀公[M]。二十二子本。上海：上海古籍出版社，1986。361。

又互相兼容的理论支柱，都是强调忠君与爱民的统一而不是对立，强调圣君贤相的升平盛世、圣王之治，强调上智下愚的不可移易，强调三纲五常的政治伦理原则和道德规范的天经地义，却同时对于所谓“异端邪说”的叛逆思想、反抗意识、犯上作乱予以残酷镇压、严厉禁锢，致使数以千百次的各类起义斗争大都以失败告终，或者仅是改朝换代的工具或动力，更加消磨甚至窒息个体意识，束缚和遏制个性自由和反抗思想，倒是在相当部分士庶百姓中潜滋暗长了依从顺受、容忍无奈的落后心理，既然对自己的力量缺乏自信，奴化驯服思想难以摆脱，不能主宰自我命运，也就只好把希望和理想寄托在清官廉吏身上，寄托在圣君贤相身上，盼望他们带来和平安宁，至少是昭雪冤案，能以一家团圆。

（三）社会的黑暗是清官产生的原因之三

封建社会就像一个由权势与等级组成的层层而上的金字塔，最下层的平民百姓，除了不断的把自己的物质、精神产品无限的奉献上去，供养上自帝王、下至地主豪绅的各层统治者外，没有任何权利，甚至有时连最起码的生存保障也得不到。汉哀帝时，大夫鲍宣曾经上书谈到导致百姓流离失所、无法安居乐业、无法生存活命的七种原因，总结为“七亡”和“七死”：

凡民有七亡：阴阳不和，水旱为灾，一亡也；县官重责更赋租税，二亡也；贪吏并公，受取不已，三亡也；豪强大姓蚕食亡厌，四亡也；苛吏徭役，失农桑时，五亡也；部落鼓鸣，男女遮蔽，六亡也；盗贼劫略，取民财物，七亡也。七亡尚可，又有七死：酷吏毆杀，一死也；治狱深刻，二死也；冤陷亡辜，三死也；盗贼横发，四死也；冤仇相残，五死也；岁恶饥饿，六死也；时气疾疫，七死也。民有七亡而无一得，欲望国安，诚难；民有七死而无一死，欲望刑措，诚难。^①

在封建专制的社会中，平民百姓被剥夺了包括自身在内的一切。数不清的苛捐杂税和沉重的田赋地租，随时可能遭到虐杀丧失性命的无人权状态，繁重的徭役、官家的严刑峻法，再加上频频发生的各类天灾人祸，使历朝历代的百姓濒临死亡的边缘。百姓要想生存下去，除了铤而走险、造反为“盗”之外，就只能幻想出现一位“清官”，拯民于水火之中。

早在秦汉时，繁重的赋税就使农民无法承担，且不提秦代“三分取其二”，造成“男子力耕不足粮饷，女子纺绩不足衣服”^②的状况，仅举汉代晁错《上文帝书》中说到的现实为例，就足见当时民生之一斑。汉文帝时期是号称“文景之治”的“盛世”，然而百姓实际状况却如晁错所言：

今农夫五口之家，其服役者不下二人，其能耕者不过百亩，百亩之收不过百石。春耕夏耘，秋获冬藏，伐薪樵，治官府，给徭役……四时之间亡（无）日休息；又私自送往迎来，吊死问疾，养孤长幼在其中。勤苦如此，尚复被水旱之灾，急政暴

①（东汉）班固。汉书[Z]。北京：中华书局，1983。3088。

②（东汉）班固。汉书[Z]。北京：中华书局，1983。1126。

赋，赋敛不时，朝令而暮改，当具有者半贾而卖，亡者取倍称之息。于是有卖田宅鬻子孙以偿责者矣。^①

俗话说：“宁作盛世犬，不作乱离人。”汉文帝时期的农民，为交纳赋税，尚且有“卖田宅鬻子孙”的，那么生在“乱世”的草民，其境遇更是可想而知。从《旧五代史·汉书九·王章传》中得知，后汉开始规定凡秋夏苗租，百姓每交纳1斛，要另加2升所谓的“雀鼠耗”。后汉乾祐（948—950）中，每交1斛，另外加的就达到2斗了，称为“省耗”。百姓纷纷叫苦不迭。当时三司使（掌国家赋税、财政）王章等，费尽心机，敲骨吸髓的对百姓进行压榨。民间有因田亩纠纷诉讼的，即使牵扯到的仅仅十几户，王章也必令对全州的田亩数进行复查，希望能查出更多的土地数，以增加赋税额。这样没有几年，民力困顿，无以聊生。王章用峻法索取财赋，民间偶有违犯盐、矾、酒曲禁令的，虽情节轻微，也均处以极刑。^②

封建社会严刑峻法、酷吏横行对百姓的残害和百姓没有丝毫人权、任意被杀害、无端被囚系、生命得不到保障的现状，同样造成人们期待出现清官、极端崇拜清官的心态。他们在辗转呻吟中，盼望有清官为他们平反冤狱，主持公道。秦代的严刑峻法自不待言，秦以后情况也未见得有多少好转。据赵翼《廿二史札记》卷三引汉“武帝时诏狱益多”，其时官秩二千石官员因犯法被系于廷尉狱中不下百余人，因其他狱而被收系者更是不计其数，以至“廷尉及中都诏狱逮至六七万人”。大案连嫌犯带证人达数百人，一般案件涉及的也有数十人，“远者数千里，近者数百里”。入狱后，狱吏按状告罪名令其承认，不服则笞掠逼供，害得人们纷纷逃亡。当时，大批百姓被逼造反，成为“盗贼”，武帝派人镇压，“斩首或至万数”，包括供给“盗贼”饮食的一般百姓。赵翼在引文后感慨道：“民之生于是时，何不幸哉！”实际上，岂止是汉武帝时百姓“不幸”，在漫长的皇权社会中，无数无辜生命惨遭虐杀，他们从来就没有“幸”过。《旧唐书·李希烈传》载唐代淄青节度使李希烈视人命为草芥，他在攻汴州时，曾驱役百姓运水土修筑攻城垒道，因嫌工程进度缓慢，竟将役使的百姓悉数驱入其中，通通填埋。五代时处于乱世，“本无刑章，视人命为草芥，动以族诛为事”。^③

南汉隐帝时，各州郡谋叛，京城中多流言。侍卫亲军都指挥使史弘肇统禁军警卫都邑，“专行刑杀”，“然而不问罪之轻重，理之所在，但云有犯，便处极刑”。当时白昼天上可以看到金星，有市民因好奇而仰头看，竟被他腰斩于市。又有百姓醉酒和军士吵了几句，也被斩首弃市，“其他断舌、决口、斫筋、折足者，仅无虚日”。草菅人命一至于此。

天灾虽不是官府直接造成的灾难，但各级官吏在天灾发生时，常常隐瞒不报，不予赈济，为求考课而继续催科逼赋，使百姓雪上加霜，倍受荼毒苛害。一旦开赈，贪官们

①（东汉）班固。汉书[Z]。北京：中华书局，1983。2276。

②（东汉）班固。汉书[Z]。北京：中华书局，1983。3238。

③（后晋）刘昫。旧唐书[Z]。北京：中华书局，1973。3945。

又从中层层贪污中饱，大发难民财，使百姓失于援救，只能走上死路。社会如此黑暗，百姓产生“清官崇拜”观念，乃势所必然，“清官”的产生是被侮辱被损害者期望生存的一种反映。

正是由于百姓处于这样“七死七亡”的社会现实中，他们崇拜清官、希望托庇于清官的行为就很好理解了。百姓们传诵、赞扬清官的品性与功德，把清官的能力和作用理想化与神秘化。他们幻想在清官的治理下，能够过安定的生活，把清官看作是自己的救星，这种观念本身，曲折的反映了社会的不公和黑暗，也反映了广大平民百姓本身丝毫没有自主地位，社会民主、法制等意识尚未发育产生和人们精神上的软弱性和依赖心理。这样，清官就成了人们一般崇拜心理在封建社会现实中的特定物化对象。知识分子读书做官要做“清官”，皇帝为巩固统治褒扬清官，黎民百姓盼望清官，这都对清官观念的产生和发展起着推波助澜的作用。

在漫长的历史中，人们曾经崇拜过的对象很多，客观实有的东西和仅存在于观念中的东西都有。如对天地等自然物的崇拜，对水火雷电的崇拜，对祖先和死去亡灵的崇拜，对鬼神的崇拜以及生殖崇拜、图腾崇拜、偶像崇拜等等，五花八门。清官虽然是现实社会中的事物，但对他们的崇拜，说白了也是这些崇拜中的一种。首先，清官的品质清廉高尚，为人们所尊重、推崇；其次，清官惩恶扬善、除暴安良的行为，施与了百姓恩泽，使平民百姓得到了一些保护和托庇；另外清官明察秋毫，善断决疑，平反冤案，似乎有着超人的智慧和能力，清官事迹的传说中有许多与鬼神联系的奇异内容，加深了清官的神秘性。而专制社会普遍黑暗，清官又往往“求而不得”，就更加深了人们对清官的企盼与呼唤。在这种情况下，清官崇拜的情结就自然产生。清官首先应该说是被侮辱被损害的劳苦人民对保障其最起码生存条件的期望心理的反映。

第二节 包拯之前清官特点概述

中国历史上的清官不仅为历代统治者所褒扬彰颂，而且也普遍得到历代劳动人民的热爱、传颂。古史言：“治乱安危之所寄，诚在于贪廉之人一用一舍之间耳。”历代清官廉政勤政的施政精神和行为结果，为稳定政权，发展、繁荣社会经济文化起到了一定的促进作用，也为端正吏治官风和端正社会风尚树立了良好的风范。清官中的不少思想、行为准则是中华民族优秀传统文化、民族美德、民族精神中不可分割的有机组成部分。“以史为镜，可以知兴替”；“以人为镜，可以知得失”。

一、包拯之前“清官”的特点

对于清官思想，在不同的时代，不同的阶级虽有不同的认识，但在漫长的封建社会中，“清官”们那种志行修洁、廉于律己、廉于家庭、廉于职守的廉本思想，尽管带有时代和阶级的烙印，应该说是“清官”思想中某些积极的思想成份。从先秦典籍《周礼》、

二十四史中的《循吏列传》、《循吏传》、《良吏传》、《良能传》以及其他有关史料来看，包拯之前的清官思想大致可归纳为如下特点：

（一）以廉为本

首先是严于律己、自奉节俭。春秋时齐国的晏婴，相齐五十年，官势显赫，却厉行节俭，一直乐居低矮潮湿的房子，每餐不吃两样肉菜，出门老马破车。汉武帝时左内史倪宽，“衣若僮仆”，“食若庸夫”。曹魏时的华歆“淡于财欲”，平时“蔬食”，“终不殖产业”。唐代诤臣魏征以廉俭为荣，一生俭约淡泊，“所居室屋卑陋”，唐太宗几次“欲为营构”，都被魏征拒绝。唐朝冯元淑任清漳、浚义、始平县令，“皆单骑赴职，未尝以妻子之官。所乘马，午后则不与刍，云令其作斋。身及奴仆，每日一食而已。俸禄之余，皆供公用，并给与贫士。人或讥其邀名，元淑曰：‘此吾本性，不为苦也。’”^①像他“之官不携妻子”者历代均有。清官们衣食住行都很简朴。唐代薛苹，官至长安令、州刺史等职，任官之处，皆“廉风俗，守法度，人甚安之”，但他却“理身俭薄，尝衣一绿袍，十年不易”。^②唐代贾敦颐，“在职清洁，每入朝，尽室而行，唯弊车一乘，羸马数匹，羈勒有阙，以绳为之，见者不知其刺史也”。^③

其次是淡于钱财，耻于纳贿，不以权谋私，正身率职。战国时楚国令尹孙叔敖“官益大而心益小”，“禄已厚而慎不取”。汉昭帝时，尹翁归为市吏，“廉不受馈，百贾畏之”。唐代理财大臣刘晏管理中央财政二十余年，清廉寡欲，不贪不占，其家财“唯杂书两车，米麦数斛”。唐代潘好礼，“其子请归乡预明经举，好礼谓曰：‘国法须平，汝若经业未精，则不可妄求也。’乃自试其子，经义未通，好礼大怒，集州僚笞而枷之，立于州门以徇于众。”^④清官们不贪污，不受贿，清廉正直，操守可敬。

《后汉书·杨震传》记载，东汉时杨震被任命为东莱太守，去上任的路上经过昌邑县，昌邑县令王密曾是杨震所举荐过的茂才。为表示对杨震的感激，夜里携金10斤来谒见杨震。杨震严拒，王密对杨震说：“时已暮夜，不会有人知道。”杨震正言厉色的回答说：“天知，神知，我知，你知，怎么能说无人知？”王密听后，惭愧而去。后来人们就把行贿的财物称为“暮夜金”。^⑤杨震当涿郡太守时，公廉不受私人馈赠，他的子孙常以蔬菜下饭，外出步行不具车马。一些熟人老朋友劝说杨震为子孙置些产业，杨震坚持不肯，说：我把“清白吏子孙”的名声留给他们，作为产业，难到还不丰厚吗？杨震不受“暮夜金”，表现了他高尚的品格，也非常符合儒家“慎独”的理论。

（二）忠孝两全

忠君思想所倡导的是忠于君主、忠于正统的观念，“普天之下，莫非王臣”，君王即为国家的代表和社稷的象征。这种家天下的体制和思想固然应予批判，但在封建社会中，

①（后晋）刘昫。旧唐书[Z]。北京：中华书局，1973。4800。

②（后晋）刘昫。旧唐书[Z]。北京：中华书局，1973。4832。

③（后晋）刘昫。旧唐书[Z]。北京：中华书局，1973。4788。

④（后晋）刘昫。旧唐书[Z]。北京：中华书局，1973。4818。

⑤（南朝）范曄。后汉书[Z]。北京：中华书局，1982。1759。

一旦民族矛盾上升为社会的主要矛盾时，忠君便往往与忠于国家、忠于民族相等同，成为一种抵御异族的号召力，勤王之师，忠义之民皆藉此而抗争，反对民族压迫。忠君思想中所包含的一定的爱国主义的思想内容，大概便是忠君思想能具有一定的历史意义之所在。正如《金史·忠义传序》所说：“公卿大夫居其位，食其禄，国家有难，在朝者死其官，守郡邑者死城郭，谄军旅者死行阵，市井草野之臣发愤而死，皆其所也。故死得其所，则所欲有甚于生者焉。”^①

“忠”与“孝”在资君事父方面具有性质和作用相辅相成的政治规范作用，“忠”与“孝”在原则上并无二致，因为“事君事父，资敬之途斯一。”^②因为君主的政治权威经常笼罩一切，“忠”体现的政治关系仍然是一种私人关系，这就是忠孝一体的原则。黑格尔说：“臣属的忠诚并不是对于国家的一种义务，而是一种对私人的义务——所以事实上这种忠诚是为偶然机会、反复无常和暴行所左右。”^③“孝”不仅是维系家庭成员关系稳定和睦的纽带，还是为巩固封建统治服务的奴化伦理道德。因为宗法社会的基本特征是在政治、经济、教育、道德诸多方面皆以家族为本位，统治者对国家的治理是通过以“孝”维系的家族来实现的，国与家并非皮之于毛，国家实为放大之家族。殷周就是以宗族名义君临天下，无论统治者抑或被统治者，都不是一个人或一个集团而是一个宗族。因此，统治阶级便将“孝”的粘合剂不仅视为维系一家一户的伦理道德，而且也扩大到整个国家的治理之中。故《礼记·祭义》云：“居处不庄，非孝也；事君不忠，非孝也；莅官不敬，非孝也；朋友不信，非孝也；站陈（阵）无勇，非孝也。”^④孝的含义被无限放大，这里讲到“孝”和“忠”是一体的。

唐德宗时期的宰相陆贽是一个清官，“事有不可，常力争之”，亲友劝告他不要锋芒毕露，陆贽说：“吾上不负天子，下不负所学，他无所恤。”^⑤表现的就是清官对君主的绝对忠诚的政治思想与品质。清官都是忠君的楷模，我们考察历史，没有发现一个造皇帝反的清官，忠君思想已经内化为一种道德修养，在任何时候他们的心理皇帝位置都尊居第一。东汉任延的事迹典型地反映了这个事实。任延赴任前夕，皇帝嘱咐任延，让他和上级官员搞好关系，任延对曰：“臣闻忠臣不私，私臣不忠，履正奉公，臣子之节。上下雷同，非陛下之福。善事上官，臣不敢奉召。”^⑥

“清官”的忠君思想，起到维护封建王法，巩固封建统治，效忠于皇上的作用。一如前述，“清官”主要产生于封建社会，是封建官吏，是封建国家机器上的组成部件之一。其阶级属性和思想，从全局上和本质上讲都是为封建地主阶级服务的。他们的毕生行动在忠君思想支配下，必须“上顺公法”，即按照建封王法的规定办事，王法是阶级

① [元]脱脱。金史[Z]。北京：中华书局，1975。1543。

② 武则天。《臣轨》[A]。《官箴书集成》。合肥：黄山书社，1997。3。

③ (德)黑格尔，王造时译。历史哲学。上海：上海书店，2001。417。

④ (汉)郑玄。礼记注疏[Z]。四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。282。

⑤ [宋]司马光。资治通鉴[Z]。北京：中华书局，1982。5364。

⑥ (南朝)范曄。后汉书[Z]。北京：中华书局，1982。2463。

社会的产物，是反映一定经济基础的上层建筑。进入封建社会以后，王法是封建统治阶级意志和利益的体现，是封建统治阶级专政的重要工具之一。如秦朝的《秦律》、《秦简》，西汉的《九章律》，隋朝的《开皇律》、《大业律》，唐朝的《唐律》、《唐律疏议》，明朝的《大明律》，清朝的《大清律集解》，都是正统的封建法典。封建王法除了起到规范统治阶级内部上下左右各种等级名份关系以外，就是保障封建统治阶级的种种权益，防范和镇压劳动人民的反抗，强令黎民百姓遵守王法，安分守己，作封建王朝统治下的顺民。在社会矛盾时而缓和时而激化的不同历史条件下，“清官”有时可充当“救世主”，有时可充当镇压者。两张不同脸谱，实质同出于一个忠君思想。

（三）安民、恤民

清官爱民、恤民的思想主要体现在为民兴利除弊，注重发展生产；关心民间疾苦；司法审判公平；敢于抨击侵犯下层民众利益的权贵；对贪官污吏绳之以法；为官不贪污腐化，廉洁自律。

安民思想有各种不同的表现形式，首先是任职期间都为国为民做了某些好事，政绩卓著。如齐相晏婴重民爱民，修德宽政，薄敛减赋。楚相孙叔敖革除弊端，兴修水利，为民兴利。西汉御史大夫倪宽体国恤民，劝课农桑，以德教化，造福一方。西汉南阳太守召信臣“好为民兴利，务在富之”。“躬劝耕农”，开通沟渠，禁止婚丧奢靡，南阳百姓称之为“召父”。^①东汉南阳太守杜诗则“政治清平”，“修治陂池，广拓土田”，发明“水排”，“百姓便之”，被南阳百姓称之为“杜母”。^②南阳“前有召父，后有杜母”，因而后世将地方官尊称“父母官”。唐相魏征屡谏太宗居安思危，兼听广纳，轻徭薄赋，躬行节俭，为贞观盛世做出了重要贡献。隋文帝时，道州刺史公孙景曾用自己的全部俸禄购买牛犊、鸡、猪等，分别送给孤寡力薄之人，进行抚恤。唯其如此，所以他们能以赢得民心。

其次是刚正不阿，搏击豪强。据《后汉书·酷吏传》，光武帝时李章任阳平令：“时赵、魏豪强往往屯聚，清河大姓赵纲遂于县界起坞壁，缮甲兵，为在所害。”李章便设计剑斩赵纲，由是“吏人遂安”。^③梁武帝时，几经起落的廉吏何远，在其仕途中始终保持刚正不阿的廉洁之风，“疾强富如仇雠，视贫细如子弟。”^④因而既能缓和阶级矛盾，稳定封建秩序，维护建封王法，又能取信于君，赢得民心。

再者，力主公道，平反冤狱。“清官”在处理各种复杂的案件中，比较认真负责，有时也进行调查研究，尽可能作出符合实际的结论。从而使疑案明断，冤狱昭雪，扶正除奸，为民申张正义。汉文帝时，廷尉张释之在处理惊动文帝“乘舆马惊”案件中，与文帝意见相悖。释之坚持“法者，天子所与天下公共也。今法如此而更重之，是法不信

①（东汉）班固。汉书[Z]。北京：中华书局，1983。3641。

②（南朝）范曄。后汉书[Z]。北京：中华书局，1982。1094。

③（南朝）范曄。后汉书[Z]。北京：中华书局，1982。2492。

④（唐）姚思廉。梁书[Z]。北京：中华书局，1983。777。

于民也。”^①已含有反对以权代法，力主公道，取信于民的深刻含意。北齐时曾任南清河太守等职的苏琼，审理案件时“推察务在公平，得雪者甚众，……迁三公郎中。赵州及清河，南中有人颇告谋反，前后皆付琼推检，事多申雪。”“京师为之语曰：‘断决无疑苏珍之（苏琼字）。’”（《北齐书·循吏》）由于苏琼办案，注重调查和证据，使不少冤案、错案得到昭雪。隋大业末，韦仁寿为蜀郡司法书佐，“断狱平恕，其得罪者皆曰：‘韦君所断，死而无恨。’”^②

由此可见，“清官”的安民思想，一方面为稳定封建统治奠定了一定的社会基础，另一方面也反映了广大劳苦大众在经济上和政治上的某些愿望和要求，也多少相对地减轻了某些经济负担和政治压迫。甚至在一定时期，一定的区域范围内，出现了社会经济某些繁荣的景象。所以我们在考察“清官”思想时，也可以“批判地消灭它的形式，同时要救出通过这个形式获得的新内容”。^③

二、包拯之前清官的命运

列宁指出：“在分析任何一个社会问题时，马克思主义理论的绝对要求，就是要把问题提到一定的历史范围之内。”^④“清官”都具有一定的时代性和阶级性，也必须放在“一定的历史范围之内”去考察和认识。包拯之前的清官的命运有以下几种类型：

一是“清官没有好下场”，虽然廉洁奉公，刚直不阿，却是生平坎坷峻嶒，壮志难遂，悲剧结束。汉代李广，作战骁勇，体恤士卒，战斗中缺水时，士兵没喝时他不喝，堪称“军中清官”。结局却是自刎而死，更遑论以功封侯。

二是“多灾多难，名垂青史”。唐代徐有功，历任司法参军、司刑寺刑丞、秋官员外郎、司刑少卿，严格执法、惩治贪官污吏，犯颜直谏，清廉正直，理清冤狱多起，救活人命上万。因得罪权豪势要、奸佞污吏，三次被控死罪，两次罢官解职，均因没有贪赃枉法证据而三被赦免，两次复职。名垂青史，誉为“自古无有”。他如汉代杨震，虽然慷慨悲烈殉难，却也名垂青史。

三是“牢骚出诗人”。像是北宋苏轼，从贬官为黄州团练副使时的开荒种地也不贪污、在杭州的修筑苏堤等事，可知也是清官。但是却处于党争夹缝之中，一再贬官，甚至贬到了海南岛。但是坎坷经历，使他创作了诸多同情民生疾苦的诗词佳作。

四是“清官毕竟下场好”，唐代狄仁杰，历任督府法曹、大理丞、侍御史、州刺史、地官侍郎，犯颜直谏，不畏权豪，处理积案，为民伸冤，始终居于庙堂之上，誉为“唐室砥柱”，外国人也为之编写传奇。

既然，包公之前的清官，具有上述特点，是这样的命运。那么，包拯又将如何呢？

①（西汉）司马迁。史记[Z]。北京：中华书局，1982。2754。

②（后晋）刘昫。旧唐书[Z]。北京：中华书局，1973。4782。

③马克思恩格斯选集（第四卷）[Z]。北京：人民出版社，1972。219。

④列宁选集（第二卷）[Z]。北京：人民出版社，1960。25。

第二章 包公其人

北宋仁宗时期的清官包拯，见之于正史稗传、小说杂剧中，还有一些别号异称，诸如包待制、包龙图、包老、包公、包相爷、包青天、包孝肃等。从史书诗文、小说戏曲、民间故事直到电影电视，包公的形象随处可见。这些文艺作品，有的流传到国外，又使包公成为一个具有世界影响的人物。像元曲中的部分包公戏就曾先后被译为法、德、日等国文字。古巴哈瓦那艺术家还曾依据法文和德文的译本，把元代包公戏《灰阑记》译成西班牙语公演。千百年来，包公一直为人推崇备至，甚至奉若神明。这究竟是什么呢？还是让我们走进包公的世界，去探讨他的人生吧！

第一节 包拯生平概述

马克思曾经提出：“把历史的内容还给历史”。^①无论是民间传说和文艺作品中将包公描绘的怎样，也都须首先认识历史上真正的包拯。宋朝《开封府题名记》石碑上面刻着上百个人的名字，“独包孝肃姓名为人所指，指痕甚深”^②，并且远播域外，以致神宗时西羌俞龙珂归附宋朝，“乞赐姓包”，“其后熙河极罄忠心。”^③在吴奎给包拯撰写的墓志铭中，朱熹称包公“复为京尹，令行禁止，立朝刚毅”；^④欧阳修称他“清节美行，著自贫贱，谏言正论，闻于朝廷”；^⑤刘敞称他“识清气劲，直而不挠，凛乎有岁寒之操”；^⑥奉敕编纂历史巨著《资治通鉴》的司马光也称赞他“仁宗时，包拯最为公直”。^⑦至于诗赞之类更多，“杲杲清名，万古不磨”^⑧“遗像千秋肃，清名万古留。”^⑨“古郡城南路，清风包老祠。”^⑩直至当代，著名学者吴孟复也题赞：“廉吏可为，来者是式”¹¹。

不过，现存记述包拯生平的两部主要文献亦即《包氏家谱》与《包拯墓志铭》，却是不无出入。前者称包拯之母为王氏，而后者却说是张氏；前者说包拯活到七十二岁，而后者记载六十四岁而卒；前者记述包拯之妻为李氏，人称淑德夫人，年二十八岁即已去世。而后者则称包拯夫人董氏，朝廷赠为“永康郡夫人”，享年六十八岁。对此，杨国宜、孔繁敏、齐涛等历史学家已有详细考证，证明《包拯墓志铭》记述比较准确。笔者对包拯生平的概述，主要也是以此为据。

①马克思恩格斯选集（第一卷）[Z]。北京：人民出版社，1972。650。

②[宋]周密。癸辛杂识[Z]。四库全书本，别集卷上。上海：上海古籍出版社，1987。1。

③[宋]王珣。甲申杂记[Z]。四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。6。

④[宋]朱熹。朱文公文集·别集[Z]。四部丛刊本。上海：商务印书馆，1985。1934。

⑤[宋]欧阳修。欧阳文忠公文集[Z]。四部丛刊本。上海：商务印书馆，1985。

⑥[宋]刘敞。公是集[Z]。四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。8。

⑦[宋]司马光。温国文正司马公集[Z]。四部丛刊本。上海：商务印书馆，1985。

⑧杨国宜。包拯集校注[M]。黄山：黄山书社，1999。317。

⑨杨国宜。包拯集校注[M]。黄山：黄山书社，1999。320。

⑩杨国宜。包拯集校注[M]。黄山：黄山书社，1999。320。

11杨国宜。包拯集校注[M]。黄山：黄山书社，1999。324。

包拯（公元999-1062年），字希仁，庐州合肥（今安徽合肥市）人，父亲包仪，任朝散大夫，死后追赠刑部侍郎。包公少年时便以孝道闻名，性直敦厚。宋仁宗天圣五年（公元1027年）中进士，时年28岁。先任大理寺评事，后出任建昌（今江西永修）知县，因父母年老，包公毅然辞职，回乡侍奉父母。故欧阳修赞其“少有孝行，闻于乡里，晚有直节，著于朝廷”^①。

几年后，父母相继辞世，包拯将其安葬于合肥东门外八里螺丝岗，还在墓旁搭建草庐，独自居此，守墓三年。公元1037年（景佑四年），友人劝其出仕为官，他亦写诗明志：“清心为治本，直道是身谋。秀干终成栋，精钢不作钩。仓充鼠雀喜，草尽免狐愁。史册有遗训，毋貽来者羞。”然后，复入仕途，时年三十九岁。于此之前，确如其奏议所说“生于草茅，早从宦学，尽信前书之载，窃慕古人之为，知事君行己之方，有竭忠死义之分，确然素守，期以勉循。”^②他先任天长（今属安徽）知县，后又升为端州（今广东肇庆）知州。两任满后，因刚正清廉著称而调往京城，任殿中丞，后来又历任监察御史、三司户部副使、天章阁待制、知谏院，还曾多次任地方官，如转运使等。

公元1052年，包公因为弹劾外戚张尧佐而触犯仁宗，改任河北督转运使，加龙图阁直学士虚衔。故后人称之为“包龙图”。四年之后，调回京城，任开封府知府。职位重要，确有实权。为表示对皇帝南向而坐之尊，特于升堂办公时北向而坐，故戏词中有句“包龙图倒坐南衙开封府”。其后，继任右谏议大夫、三司使，官至枢密副使，是谓主管军事事务之副职，权同副相。

公元1062年，包公于府衙断案时病倒，不久便与世长辞，享年六十四岁。朝廷追封礼部尚书，赠谥“孝肃”，称其孝道、肃严。宋仁宗亲自率领百官吊唁，并派专使护送灵柩回乡，安葬于合肥城东五十里大兴集。包公一生，为官清正，铁面无私，百姓称为包青天，士夫尊为老包公。正如包公祠之对联所云：“理冤狱，关节不通，自是阎罗气象。赈灾黎，慈善无量，依然菩萨心肠。”

《古今纪要》亦云：“包拯，字希仁，合肥人，解官侍养十年不仕；宰天长察割牛舌盗；端州不恃一砚；不谒吕夷简，注知县出，夷简益奇之，擢用始此；京尹吏不敢欺；天下呼：包待制关节不到，有阎罗包老；尽毁惠民河上势家园第；开门，使讼者直造庭下；笑比河清，乡郡挹从舅；立朝刚严，贵戚敛手；谏院斥大臣权幸，罢内降近恩；中丞乞建太子非邀后福；议罢按察使之名；罢斜谷务造舡材木十万；罢七州河桥竹索数十万；谏夺张尧佐二使；放河北一路，所负回易，公使库钱十余万；峭直而恶苛刻，嫉恶而恕不及；未尝伪辞色；俭约；为刘筠奏立族子；连攻张方平、宋祁罢之而代为三司；欧公有蹊田夺牛之疏；亲党亦绝之。”^③

①[宋]欧阳修：《欧阳文忠公文集》[Z]，四部丛刊本，上海：商务印书馆，1985。

②[清]厉鹗：《宋诗纪事》[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，41。

③[宋]黄震：《古今纪要》[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，41。

第二节 包拯思想评议

包拯与其之前的清官同中有异。

一、包拯思想的特点

政治上主张选任贤才。

北宋王朝在结束了五代十国的混战局面之后，面临着两个亟待解决的问题：一是如何使唐末以来长期存在的藩镇跋扈局面不再继续出现；另一个是如何使北宋政权能够得到巩固，不至成为五代以后第六个短命王朝。为此，北宋朝廷除了把任命地方官吏的大权集中到中央，以文官统领军队以外，就是设立许多相互制约的机关，使之相互牵扯，互相监督。这样做的严重后果，不但极大的削弱了政府部门的办事能力，而且凭空增加了很多冗滥的官员。这是使宋廷衰弱的重要原因之一。

朝官欧阳修等人曾经尖锐的提出过澄清吏治的问题。例如，欧阳修在《再论按察官吏状》中明确宣称：“凡北宋官员中老朽、患病、贪污、无能之人，应一律予以裁汰。”^①庆历三年（即公元 1043 年），范仲淹、韩琦、富弼、杜衍、欧阳修等进一步提出了如下的革新意见：第一，对官员必须按时考核政绩，依政绩的好坏决定升降；第二，对恩荫制度严格加以限制，避免权势集团垄断官位；第三，由中书省和枢密院负责推荐各路和各州的长官，县官也得由朝廷的高级官吏负责保举，择其举主多者尽先差补；第四，改善科举制度，其办法是“先德行而后艺业，先策论而后诗赋。”也就是对于每个举子，首先考察他的治国平天下的本领，而后才考察他的文学创作才能；另外，还在各州郡设置学校，以讲授“经济之业”，作为改革朝政的后备力量。这些建议，虽然有些并未付诸实现，但却充分说明，北宋的吏风问题的严重已是有目共睹、到了非解决不可的地步。

包拯一生，经历了北宋真宗、仁宗两朝，由进士起家，累官至枢密副使，实际出仕 26 年（公元 1037—1062 年），其政治活动全在仁宗时期。他大致做过五类有实职的官：地方守臣和京师官、御史和谏官、三司史（包括在度支、户部任上）监司官（转运使之类）和军政官（枢密副使）。包拯去世时的全部官衔，《孝肃包公墓志铭》载为：“宋故枢密副使（差遣）、朝散大夫（散官）、给事中（宦）、上轻车都尉（勋）、东海郡开国侯（爵）、实邑一千八百户（实邑）、食实封四百户（食实封）、赐紫金鱼袋（赐）、赠礼部尚书（赠官）”。在这些官职中，包拯有较长时间是做监察官。因此，他对其所处时代的吏治状况有较为深入的了解，对于厉行吏治也有其独特的见解。

第一，包拯吏治理论的基础是民本思想。

民本思想，是中国古代较为开明的政治家、思想家在探索治国基础时所建立的一套理论和基本信念。其最早可以追溯到西周的重民思想，《五子之歌》云：“民惟邦本，本

①【宋】欧阳修，欧阳文忠公文集[Z]，四部丛刊本。上海：商务印书馆，1985。943。

固邦宁”，^①即是看重民众的力量，将国家的安宁、统治的存续建立在民之本固的基础上。到春秋战国时期，儒家将民本思想作为王道政治思想的重要组成部分，使之得以系统化。儒家的民本思想把君民关系，看作是相互依存、相互制约的变动形态。《夏书》认为：“众非元后何载？后非众无以守邦。”^②“元后”与“众”是谁也离不开谁的，如果处理不好他们之间的关系，政权就难以维持，就会走向崩溃与灭亡。

包拯作为儒家学说的实践者，完全是以儒家的民本思想为指导展开其政务活动的。他在《请罢天下科率》中指出：“且民者，国之本也，财用所出，安危所系，当务安之为急。安之在精择郡守、县令，及渐绝无名之率尔。若乃横敛不已，人怀危虑，或因岁之饥谨，以吏之残酷，相应而起，涂炭海内，此乃心腹之患。况已萌之兆，可不深虑乎？”^③在包拯看来，民为国本，是由两个方面构成的：其一是财用所出。整个王朝的庞大的官僚机构费用，沉重的国防负担，皇帝及皇宫皇室的巨大开支，都来源于人民。以庆历八年岁入财赋为例，天下财赋岁入 103596400 匹贯石两，比景德中多 56385400 匹贯石两。宋王朝的生存所以成为可能，完全仰仗人民的经济负担。而且景德中至庆历八年不过 40 多年，而财赋岁入增加数量之大，令人瞠目。其二是安危所系。民既是财用所出之源，如果苛政相加超越百姓所能承受的范围，势必引起动乱。包拯对这一点看的很透彻，他说：“今则民间之蓄尽为军储矣，民失其赖，流亡日众。故盗贼充斥，聚集成群……且天之降咎，比在于凶年者。盖年凶则民饥，饥则盗起，盗起则奸雄出，奸雄出则不可制矣，岂可不深惧而御防之哉？”^④包拯将百姓起事、起义的原因归之于生活难以为继。人民起义是统治者的心腹之患，小者造成动乱，大者倾覆王朝。但如果处理的好，就能天下大治，百姓安居乐业。而这正是圣君贤相所追求的。这充分说明人民乃“安危所系”的重大意义。

包拯对仁政的理解与阐释并没有超越前人多少，但是他所赋予的内涵似乎较前人更广泛也更深刻。他的议论常常令人动容动心，激起正义感、责任感。统治阶级中的开明者摄于人民的巨大力量，不能不考虑改革政事，励精图治，以赢得民心；同情人民、关心人民疾苦的士大夫亦会力争使人民得到尽可能多一点的实惠。这也许就是近千年来包拯之所以得到广大百姓崇敬佩服的一个因素吧。而包拯自己的躬行践履，则为怎样实施仁政树立起一个罕有的楷模，这才是包拯赢得人们广泛尊崇的更为重要的自身因素。

包拯在他的活动中，诚心为朝廷的最大利益而思虑奔忙，也同样真诚的为广大百姓的疾苦而呼吁请命。因之他多次奏免减税。他还以为“不虑民困”，是“为国敛怨”之至大者；而“民者，国之本”，“横赋暴取，不知纪极”，必然导致流亡相继而起，“涂炭郡邑”，国家便无法“卒安”了。包拯特别关心老百姓的命运。他在《请免江淮两浙折变》奏折中说：“去秋至今春，并未得雨，二麦不秀，耕种失时，民心熬熬，日怀忧惧。”

① [宋]蔡沈：《尚书集解》（M），上海：世界书局，四书五经本，1936，39。

② 国语（M），上海：商务印书馆，丛书集成本，1936，11。

③ [宋]包拯：《包孝肃奏议》[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，144。

④ [宋]包拯：《包孝肃奏议》[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，143。

①他决不是单纯的唯上和对皇帝负责，他经常关心忧虑的是百姓的生活。他先后直接间接论及百姓疾苦的有数十次之多。

在包公的奏议中，多处体现了包公丰富充实的民本思想。包拯在《论赦恩不及下》中引先帝对辅臣的一段话：“此（指冬十二月雷震）上天所以警朕也。且河北、关西戍兵未息，民人劳止；又三司转运使率扰之事，名类实繁。大者宜即减者，小者悉蠲除之。将来改元赦书，卿等宜尽采民弊，著为条目，务泽及黎庶也。”然后对其表示自己的高度赞扬：“大哉，先帝爱民之心如是之至！以陛下求治之心，亦先帝之心也。”^②包拯的赞扬，正表现了他对人民的爱心。包拯的《再请移那河北兵马及罢公用回易》贯穿着恤民思想，希望能“保国息民”、“矜念元元”，“宽国用而纾民力”，让人民休养生息。他也会呼吁仁宗：“国家富有天下，当以恤民为本。”^③包拯在《天章阁对策》中提出了三项利民措施：一是从河北三十余万屯兵中，“拣退老兵、冗弱，以宽物力”；二是“其近里兵伍，即令抽那于有粮储州军就食。不然，则物力俱竭，为患不细”；三是撤郛、同二州马监，“依旧尽归河北诸监，以其地给民，则马无所损，民得其利”。^④爱民恤民、利民便民，其目的均是安民。包拯明确指出：“大绥吾民，以安天下。”民绥则安天下。天下安亦即百姓安。所谓国泰民安，正是包拯梦寐以求。他在正确分析陕西的形势时指出：“当今之际，切在安而勿扰之。安民之道，惟在不横赋，不暴役。若诛求不已，则大本安所固哉！”^⑤民安则本固，国家方能长治久安。

第二，慎择贤才，精选官吏

包拯认为用人之道在于“惟贤、惟才”、“知人、用人、信人”。包拯在《论大臣形迹事》中说：“凡进用庶官，裁处大事，必避形迹，以为公道。上下相蔽，习以为常。有才者，以形迹而不敢用；不才者，以形迹而不敢去。……此盖苟避中伤，以防后害尔。为身谋则可，为国谋则不当如是，此最时政之大害也”。又说：“民未富庶，国廩罕蓄，邦计益削者，何也？盖知人用人之道，恐有所未尽尔”。还以春秋战国大国争霸为例，进一步说明用人的重要性：“昔齐桓公问管仲曰：‘何以害霸’？曰：‘不能知人害霸也；知而不能信，害霸也；用而不能信，害霸也；既信而又使人小参之，害霸也。’……伏望陛下（指仁宗）奋乾刚之威，确然英断，申命宰执进用贤俊，斥去形迹之弊，以广公正之路，判忠佞，抑侥幸，察右爱憎之说，延中外说直之议，慎重名器，振举纲目，则可使教德与上，民悦于下，召天地之和气，致邦国于永宁”。^⑥因此建议仁宗公开选用“贤俊”，听取各方面的意见，选任具有封建道德修养、有威望、有才干、忠于封建王朝的人，选择之后给予任用和信任。只要用人得当，国家就能长治久安。

①[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海：上海古籍出版社，1987. 145.

②[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海：上海古籍出版社，1987. 91.

③[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海：上海古籍出版社，1987. 174.

④[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海：上海古籍出版社，1987. 83.

⑤[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海：上海古籍出版社，1987. 91.

⑥[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海：上海古籍出版社，1987. 90.

包拯在《论取士》一折中谈到慎重取士的重要性时，他说：“臣闻天下，大器也；群生，重畜也。古之圣王，御大器，保重畜，盖各有其道焉。以万物之无极也，一统于上，岂可以思虑尽之邪！故立三公，设九卿，百执事，以维持之，俾群材尽力，而百工无旷，则王者正其本，执其要，而天下之大务举矣。故治乱之原在求贤取士得其人而已。”^①这就是说，君主实行王政，统驭万民必须设置百官，各司其职，各尽其责。包拯认为官吏人选的问题，取士的当否十分重要，关系到社稷的存亡，国家的盛衰，社会的治乱。一句话，包拯把取士的好坏提高到儒家所谓的“人存政存，人亡政息”的高度来认识。这一论点，在封建的君主制度的社会里无疑是很有见地的。

包拯认为，要想慎重取士就要仿效前朝的有益经验，他特别赞赏唐代天宝年间开科取士的办法。他说：“两汉以下，莫若唐天宝之制，自京师逮郡县，皆有学焉。每岁仲冬，馆学课试，乃于计偕；其不在馆学而举者，谓之乡贡。并责成有司，唯以得之与否以为荣辱，得士者升，失士者黜，孰不公其心以进退乎？其得第者，但谓之选人；有格限未至，能试文三道者，谓之宏词；试判三道者，谓之拔萃，中是选者，得不限年而授职。复有贤良之科焉，所以区别才行，慎重名器，如是之审也。故当时文物尤盛，比隆三代，基构绵远，垂三百年，其有繇矣。”包拯同时明确的提出取士的条件，要注重“实才”，“有以得其实才”。^②这可视为包拯吏治的一个纲领，是他从事政务活动、臧否官吏的理论依据。包拯极力主张恢复宋初的“封弥”、“誊录”制度，他上书仁宗说：“封弥誊录，行之且久，虽非取士之制，稍协尽公之道，若今来诸州发解举人，且令仍旧封弥誊录考校，於理甚便。”^③

在官吏的选拔与任用制度方面，唐代实行科举考试和吏部加试的办法，选拔与任用官吏，只有通过科举考试和吏部加试的“身、言、书、判”，方能进入仕途。北宋为网罗更多的统治阶级的亟需人才，广辟任官途径，“宋初承唐制，贡举虽广，而莫重于进士、制科，其次则三学（即国子学、太学、四门学——引者注）选补”，至于品官恩荫、纳钱捐赠等，更是屡屡进行。宋初设官分职尚有定数，其后“荐辟之广，恩荫之滥，杂流之猥，祠禄之多，日增月益，遂至不可纪极”（清·赵翼：《廿二史札记》卷二五《宋冗官冗费》）。据统计，宋真宗“景德、祥符中，文武官总九千七百八十五员”，至仁宗庆历八年（1048年），即膨胀到“内外官属总一万三千七百余员，其未授差遣京官使臣及守选人不在数内，较之先朝，才四十余年，已逾一倍多矣。切以唐、虞建官惟百，夏、商倍之；周设六官，僚属渐广；秦并六国，郡县益重；降及汉、魏，以至隋、唐，虽设官浸多，然未有如本朝（即北宋仁宗期——引者注）繁冗甚也。今天下州郡三百二十，县一千二百五十，而一州一县所任之职，素有定额，大率用吏不过五六千员则有余矣，今乃三倍其多。而又三岁一开贡举，每放仅千人，复有台寺之小吏，府监之杂工，荫序

①[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，100。

②[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，101。

③[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，102。

之官，进纳之辈，总而计之，不止于三倍”。官吏人数的不断膨胀，势必造成财政支出的巨额增加，“食禄者日增，力田者日耗，则国计民力安得不窘乏哉”^①。冗官必然导致冗费，冗费则必然导致国家贫困，形成所谓的积贫积弱之势。

因此，在人才选拔和任用方面，针对北宋王朝存在的“政失于宽而弊始于姑息，士驰于务而幸于因循”的积弊，包拯认为：“军民财富，事务繁剧，长吏僚佐，尤在得人”^②。怎样才能为国家选拔出经邦济世的文武之才呢？包拯批驳了当时普遍存在的国家无才的种种谬论，指出：“方今不患亡材，但患不能用耳”^③，“用人之道，不必分文武之异，限高卑之差，在其人如何耳。必当考以应敌制胜之略，询以安边御众之宜，观辞气之环奇、举动之方重者，擢而用之，则取人之要，无大于此”^④。对一些要害部门官员的选任，包拯力主慎重选拔、择精而任，“若任而不择，择而不精，非止不能为治，抑所以为害矣”^⑤。如台谏机关向是朝廷耳目之司，其官员肩负之任远较他官为重，因此，必须对其选任慎之又慎。包拯认为，谏议大夫“掌侍从规谏，仗下候言朝政得失，故其秩峻，其任重”，应当“委是素有才望，为众所推者，方得转谏议大夫，其余不得徇入”，只有这样，才可使“官无滥进，流品益清”^⑥。御史台“盖朝廷纪纲之地，为帝王耳目之司，必在得人，方为称职，自非端劲特立之士，不当轻授”^⑦。对肩负一路财政与司法重任的转运和提点刑狱之官，包拯亦以为其“事权至重，责任尤剧，设非其人，则一路受敝”，因而一定要慎重行事，万万不可轻授。对北宋任官制度中的求全责备之议，包拯表示出了不同意见，他以为人才不可能尽善尽美，重要的不是弃之不用，而是用其所长，去其所短。“所举之人，或才有合格，以微文不用，故不才者往往进焉，乃是诿其细而忽其大，恐非任才之意也”^⑧。他在总结历史上求贤的成功经验基础上，强调指出：“前代求贤，不求其备，不以小疵掩其大德。今兹立朝之士，谁为无过？”^⑨重要的是知人善任，“若知而不用，用而不能尽其才，何以致理哉！”^⑩

包拯在《论县令轻授》、《论先举三路知县不得令监当》中论述了县令的重要性。他说：“臣闻古今所重，为民父母者，县令耳；今之所贱，而不能振起风教者，亦县令耳。”¹¹他在《请选用提转长吏官》中又论述：县令之所以重要，实由其“耳目接于民事，政令所出，惨舒所系”¹²。由此可以看出，县令的选择对于仁政的实施非常重要。

第三，实现官清吏贤，是其吏治思想的核心内容

①[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，93。

②[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，119。

③[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，138。

④[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，83。

⑤[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，89。

⑥[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，103。

⑦[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，104。

⑧[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，104。

⑨[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，109。

⑩[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，89。

11[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，117。

12[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，104。

包拯是一个多种角色重叠的人，既有政职、军职、文职，甚至还有闲职。但与同时期的名臣范仲淹等相比，包拯的官职和政绩，也许都稍逊一筹，而他却能流芳百世，究其原因委：在于他的清廉刚直与亮节高风。

他在给宋仁宗的奏疏《乞不用赃吏》中说：“廉者，民之表也；贪者，民之贼也。今天下郡县至广，官吏至众，而赃污擿发，无日无之”，严重败坏了官风。他主张，一切臣僚犯法贪污严重，都从严治罪，不稍宽宥，即使遇到大赦，也永不录用，“今后应臣僚犯赃抵罪，不从轻贷，并依条施行，纵遇大赦，更不录用。或所犯若轻者，祇得授副使上佐。如此，则廉吏知所劝，贪夫知所惧矣”。^①面对国家处在“财用不足，府库虚竭，士卒骄惰”的困境之中，包拯以为这既是困难，同时也是“振举纪律，杜绝萌渐”^②的大好机遇。为此，他建议朝廷抓住机遇“参用贤者，助戒治体”，“今若以廉直退让有才之士，择焉而用，置诸左右，则何日之失立可矫正，而邪谄苟且忌刻奸险之徒当不令而去矣”^③。

包拯十分强调官吏的表率作用，其奏议曾多次论及清廉之官乃民之表率，正是“道之以德，齐之以礼”的具体化，所以包拯才给予极大的关注。能为民表率之官员，必然清廉公正，顺乎民心，其政务活动才有可能服务仁政的实施。正因为如此，包拯才极力反对贪官苛吏，他七弹王逵，竟有四次提到王逵不可居表率之地。对清官廉吏包拯竭力称赞保举。他极赞孙甫、张环等清官，说他们是：“禀纯一之性，有端方之节，危言笃论，可以正阙遗，博学宏识，可以备顾问”^④。他深知清官廉吏之不可多得，凡遇此等官员必竭力举荐，以期重用。

包拯对自己要求也十分严格，这在他还没有当官时就开始了。有一次，有富人请他和他的朋友吃饭，他不去，他说：“彼富人也，吾徒异日守乡郡，今妄与之交，岂不为他日累！”用现在的话说，他是富人，我们读书应举，万一将来中了举回乡当官，未仕先吃人酒席，将来人家有事找上门来，就不好办了。当了官后，包拯处处以身作则，立朝刚正，不避权贵，“不作私书，至于干清，无故人亲党，一皆绝之”^⑤。在知庐州期间，因庐州为其故里，“亲旧多乘势扰官府，有从舅犯法，希仁戮之”^⑥，体现出了他执法严明，不徇私情、不枉国法的高风亮节。他临死还不放心，亲作《家训》来告诫劝勉后代子孙，“后世子孙仕宦，有犯赃者，不得放归本家，亡歿之后，不得葬大茔之中。不从吾志，非吾子孙也。”^⑦

包拯清廉刚直的人品节操，在当时就得到很高的评价。曾子固在《孝肃包公传》中说：“其为人不苟合，未尝伪辞色以悦人，平居无私书，故人亲党亦皆绝之，人多惮其

①[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.111.

②[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.89.

③[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.89.

④[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.108.

⑤[宋]徐白明.宋宰辅编年录[Z].北京:中华书局,1986.337.

⑥[宋]司马光.涑水纪闻[Z].北京:中华书局,1989.190.

⑦[宋]赵善瑛.白警编[Z].北京:北京图书馆出版社,2006.937.

方严，虽里巷妇人樗子莫不知名。仕至通显，奉己俭约如布衣时。”^①《宋史》本传有如下评断：“拯性峭直，恶吏苛刻，务敦厚，虽甚嫉恶，而未尝不惟以忠恕也。”“拯立朝刚毅，贵戚宦官为之敛手，闻者皆惮之，人以包拯笑比‘黄河清’。童稚妇女亦知其名，呼曰‘包待制’。京师为之语曰：‘关节不到，有阎罗包老。’”^②

经济上主张薄赋宽役。

包拯的社会政治理想之中，经济问题占有非常重要的地位。他从强国富民实施仁政的实践中，对经济问题的重大意义有了深切的理解和认识。所以，无论是在谏官任上，在地方官任上，还是主持三司史，他都非常重视经济问题：

首先，改革赋税弊政。赋税是国家机器正常运转的经济基础，是国家存在的经济体现。在中国封建社会里，赋税和徭役，是封建统治阶级剥削劳动人民的重要手段，也是当时社会生产力水平低下的必然产物。赋役无度，特别是非时横赋暴役，常常是历代税政之痼弊。北宋立国之后，鉴于五代之弊，制定了相对比较合理的赋税标准，并明令不得轻改。官府便采用“支移折变”、“科买”、“调发”等手段额外增加赋役量。于是，额外非时加征，便成为宋代赋税弊政的主要表现方式。^③包拯极力主张以“宽民固本”作为税政的基本出发点，把税政优劣，作为封建政治清浊的基本尺度。因而，他有“蚩蚩生聚，审息衰耗，一出于时政之所陶冶，是故明主知其然也，则必薄赋敛，宽力役，救荒饷，三者不失，然后幼有所养，老有所终，无夭阏之伤，无庸调之苦”^④之类的独到见解，更有以“反暴敛，养税源，择税官”为主要内涵的一系列税政改革的主张和实践。

其次，改革盐法。北宋时期，榷盐法主要有两种形式：一种是官卖盐，即盐的生产、运输和销售都由官府役使士兵或百姓承担；另一种是实物入中法，即商人在边地以实物换取盐钞，凭盐钞到盐池取盐，再到指定地域销售。^⑤这两种形式都有缺点。包拯极力主张通商法。他指出，实行食盐通商法可使官民两利，虽然颁行了食盐通商法，实际上还是由朝廷严格控制的。由于北宋既收过境税（商旅沿路经过税务，按其货价的一定比例收税），又收住税（开设店铺的商人在当地出售货物，或行商到达卖地出卖货物时所缴纳的税款），实行食盐通商法后，国库收入并未减少。

再次，审议茶法。北宋朝廷一向对茶叶实行官卖制度。政府在茶叶产区设置茶场，经营茶叶。其具体做法是：先由茶场借给若干资本给种茶人户种茶。等到采茶之后，茶农只以部分收入交纳茶税，其余茶叶必须全部售给茶场。凡私藏、私售茶叶者，一律问罪。官府在以最低廉的价格向茶农购进茶叶之后，可以随便提高价格出售新茶。另一方面，茶商购买茶引，每百贯文须贴钱三十四贯。如此苛重的商税，使商人感到无利可图，

①[宋]曾巩. 隆平集[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987..

②[元]脱脱. 宋史[Z]. 北京: 中华书局, 1977. 10315.

③刘坤太. 包拯改革赋税弊政的主张与实践[J]. 河南大学学报, 1993. 1.

④[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987. 142.

⑤黄茂生. 论包拯的商业思想[J]. 安徽广播电视大学学报, 1999. 2.

很多人不愿贩茶而从事其它职业。这种直接后果是使江淮茶场积压的茶叶多达一千一百多万斤，茶税收入也大为减少。包拯目睹这种情况，曾上《论茶法》劄奏，首先要求朝廷重视茶税的收入，予以认真审议。他的理由是：“茶课岁入数百万贯，所以助经费而宽调度，不可不审议也。”包拯同时还指出，茶税日趋短少的原因，是因为朝廷加重行商税收，只顾眼前利益，从而使贩茶商人愈益减少。包拯要求改革茶法，“子细公共从长定夺”，原则是“公私利济，经久可行”^①。显然，包拯对茶法的认识和对盐法是一致的。嘉祐四年（1059年），仁宗下诏取消茶法禁榷，实行自由贸易，“园户之种茶者，官收租钱；商贾之贩茶者，官收征算，而尽罢禁榷”（《文献通考》卷十八《征榷》五）。自由贸易彻底斩断了茶法与实物入中的联系，提高了客商的积极性，增加了商税收入。

再次，发展冶铁。北宋初年的冶铁处所，较大的有三十六处，当时称为三十六冶。京东东路许多州郡原来是出产铁最多的地方。后来，生铁的产量却日趋减少。原来，那里的冶铁人户，到了家境贫困、无力冶铁之时，也要照旧向官府交纳生铁，所以弄得难以维生，甚至倾家荡产。这种情形，使得有些富户也不敢申请冶铁。象京东东路登州有姜鲁等十八户人家冶铁，由于家境贫困，无力起冶，但还要变卖家产，购买生铁交公，就是一个典型的例子。包拯对于这种陋规，颇为不满。他曾深入登州，实际调查，并奏请仁宗皇帝准许这十八户人家免交生铁。包拯还从这一事例出发，建议朝廷派员调查，对那些真正无力起冶的人家准予免交生铁；若是州县吏员与冶户联合舞弊者，当然应予惩处；对那些告发有功者，则应予适当奖励。包拯的这些意见，既能使贫困冶户不致破产，富裕人家敢于申请炼铁，又不致使胥吏从中投机，因而有利于冶铁事业的发展，得到皇帝的赞许。

再次，取消回易。北宋朝廷的公用钱都由州、郡贡纳，到了宋仁宗时，改为回易制。就是朝廷将各州郡上贡的公用钱发还各州郡购买物质后，层层向上纳贡。这样做，弊端很多：第一，是由于上下辗转货财，给一些不法官员的贪污，造成有利之机；第二，是北宋的食盐、烧酒等物原系朝廷专卖，自从回易之后，便引起贩运，使一些本来可收之税失去了，影响财政收入；第三，是地方官员因为经手货物，往往以之相赠，藉此结交权贵，以图晋升，使官场的风气变得更坏。为了革除上述各项弊端，包拯对此有着清醒的认识，多次上书请求停罢回易。他在《请罢天下公用回易等》中指出，回易的恶习甚多，皇帝理应降旨取消。这不仅可以杜绝地方官吏请客送礼的歪风，也可增加朝廷的收入，“则国用民力渐可完复”^②。包拯的这一建议，对于加强北宋朝廷的统治，当然是有利的。

军事上主张整饬武备

北宋中期，除了汉族为主的中央大宋王朝以外，在东北地区有契丹族建立的辽国，在西北地区有党项族建立的夏国，等等。各民族政权之间的矛盾，由于历史和现实的原

①[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，159。

②[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本，上海：上海古籍出版社，1987，125。

因,有时表现得非常突出。北宋边防少有宁日,辽、夏兵经常骚扰,使沿边人民的生命、财产安全不断受到严重威胁。

包拯在《天章阁对策》中分析说:“先朝以骁将杨业守代州,创筑城垒,于今赖之。”代州至云州一段在当时的地理位置相当重要,“今三路素为控扼之所;中则梁门、遂城,南入镇、定;西则雁门句注,南入并、代;东则松亭、石关;南入沧州。然松亭以南数十里,水泽艰险,自北界而出者,则塘水足以限其来路;惟雁门句注背长城而南,则地里稍广,汉与胡人古今所共出之路也。自失后五镇,此路尤为要害。”然而,“今河北沿边卒骄将懒,粮匱器朽,主兵者非绮纨少年,即罢职老校,隐蔽欺诞,趋过目前,持张皇引惹之说,训练有名无实,闻者可为寒心。”^①包拯认为:边境上随时可能爆发战争,“北虏日夕点集兵马,添创营寨”。因此,他向宋仁宗建议:“国家岁赂契丹,非御戎之策,宜练兵选将,务实边备。”^②

首先,精选将帅。因为“将者,人之司命,而邦国安危所系,择之就不可不审”。而当时“沿边诸将未甚得入,皆售进市恩,结援固宠,不讲方略,不训士卒,抚驭无术”^③,所以必须有择将之道,他认为:“天下不患乏人,患在不用。用人之道,不必分文武之异,限高卑之差,在其人如何耳。若得不次进用,则必有成效。”^④他强调择将应当谨慎,代州、雄州等重镇尤不可轻授,而应“考以应敌制胜之略,询以安边御众之宜,观辞气之瑰奇、举动之方重者,擢而用之,则取人之要,无大于此”。对于“沿边守将畏懦不胜任者,亦乞速赐移易”。^⑤他请求“今后应沿边要冲之处,专委执政大臣精选素习边事之人,以为守将”。对将领应当弃瑕录用,说“如得其人,责以实效,虽有微累,不令非次移替”。^⑥“但素有武艺才略,可为将领者……若先有微累,亦弃瑕录用,”让他们分守“沿边要郡,训练兵甲,大为之具,庶几上下熟其节制,缓急用之,则沛有余力,而后患可弥矣。”^⑦

其次,裁减老弱,兵精将勇。北宋士兵数目甚大。太祖时有兵 37 万,太宗时增至 66 万,真宗时为 91 万,仁宗时达到 120 万以上。兵多并不都有战斗力,粮饷供应却成了极大负担。因此包拯惊呼:“天下之患,在乎三路,而河朔为患最盛。冗兵耗于上,公用蠹于下,内则致帑廩空竭,外则致生灵困敝。”河北地区的官府疲于供应,“仅有三二年之备,虽朝廷竭力应付,亦所不逮,日甚一日,恐数岁之后,必有不可救之患”。他在当户部副使的时候,曾向仁宗反映“河北屯兵无虑三十万,而老弱者众,缓急又不可用。当此艰食之际,供费寝广,万一粮储不继,势必生变。”解决的办法,只能是“拣退老病冗弱,以宽物力”冗兵裁去的好处很多,“老弱去,则精锐者勇;物力宽,则贍

①[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.83.

②[清]嵇璜.钦定续通志[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.360.

③[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.169.

④[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.167.

⑤[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.167.

⑥[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.170.

⑦[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.168.

养者足”。^①

再次，民兵可用。由于河北沿边军队战斗力弱，故自庆历西北二边告急以来，北宋政府就一直把拱卫京师的禁军调往前线，包拯反对这种做法。他认为京师乃天下之本，“王畿之内，列营屯众，此强本之兵也。而国家近年以来，边陲有警，乃一例调发，则卫兵日削……若调发不已，则耗其财力，而弱其根本……独不念李唐天宝、建中之事乎？善马精兵，悉出于外，扈卫骁锐，为之一空，卒以重其后害，此朝廷尤宜深虑也”。^②他提出了在沿边地区以民兵取代禁军的主张。说“河朔之民皆稟气劲悍，义勇奋发，矧又生习边鄙之利害，素谙戎虏之情伪，他路校之不逮远矣”。^③认为沿边使用民兵还有以下好处。第一，抑制兼并，“不论户下田足田不足，悉以丁力众寡，登降其数而籍之，不及数者，即舍之。取其中稍富实者，令差出谷帛钱货，以给籍丁之贫家。如此，得兵可倍往岁，亦可以少抑兼并，而贫悴之户有所抑矣”。^④第二，节约军费开支。他在皇祐四年任河北转运使时给仁宗的奏章中说：“乡兵十八万余人，若分为两番，每人月支口食九斗，盐二斤，共约支粮斛三十二万余石，盐七十余万斤，乃河北一州之赋耳。”很显然，“以河北地方千余里，二十余州军，若以一州之赋给乡兵十八万人，比之屯驻驻泊就粮兵士一月之费，可充乡兵一岁之用，计其费则甚寡，校其利则至博。兼土人生而劲悍，若训练稍精，足以代戍边劲旅分屯内地，此则利害灼然甚明”。^⑤所以利用民兵“一则不费供饷，二则群情乐为”，^⑥“河朔民兵既壮，而禁军留实京师，则内外安矣”。^⑦包拯利用民兵的主张，虽然没有立即被仁宗采纳，但后来王安石主持变法，在河北地区推行保甲法与包拯不谋而和。元佑更化，新法多被废除，而河北地区的保甲法却仍然保留。可以说，包拯以河北民兵防边的主张为政见对立的政治集团公认，其“民兵可用”的卓识经受住了历史的检验。

最后，储备军粮。包拯十分关心边防的军粮储备问题。他在《请那移河北兵马事》奏议中说：“臣闻屯兵备边，古今常制。所患民赋有限，兵食不充，必须广为经度，以给用度，或岁有凶歉，或寇至宜兵，则暴敛横取，何所不至。民既困矣，敌向御焉？此亦必然之事也。河北失山后六州之险，无以固守，则蓄兵积粟，常患不足。……当无事之时，日常窘迫，无数岁之备，若少有屯集，如何取济？岂可坐观其敝而不务就之策哉！”^⑧因此，为加强边防，解决粮储问题就成了当时的急务。皇祐四年（公元1049年）三月，包拯任河北转运使时经过调查研究，提出了以下几项解决粮储的建议：第一，移兵他处就食。“欲望圣慈特出宸断，宜谕执政大臣，应沿边及近里州军兵马，除合留防守外，

①[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987. 84.

②[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987. 161.

③[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987. 161.

④[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987. 97.

⑤[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987. 162.

⑥[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987. 162.

⑦[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987. 162.

⑧[宋]包拯. 包孝肃奏议[Z]. 四库全书本. 上海: 上海古籍出版社, 1987. 162.

其屯驻泊诸军，或令归营就粮，诸军即分屯于河南兖、郛、齐、濮、曹、济等诸州。况逐处地利富实，粮储易致，率三年一代，遇有警急，即时起发，不旬日可到，岂有后期不及者耶？”^①根据包拯之意，宋廷在河北边境的军队，除少量必须留守外，其它一律移驻河南，因为河南收成较好，可以供养一些士兵；河南距河北边境较近，如果发生战争，调动也不困难；河北边境原来经济压力很大，现在有了民兵戍边，调一些军队去河南既没有什么危险，且大大减轻了对河北边防的经济压力，真可为一举数得。第二，由内库出钱帛收采。“欲望特出宸断，许于内帑支见钱，或绢百余万匹，逐路乘此之便，相聚收采。俾仓库稍实，有数年之蓄，庶少宽圣虑。”^②意谓要聚集“数年之蓄”，一旦爆发战争，不会因为粮草问题而惊慌。第三，屯田自给。包拯在奏章中多次提到“防边之兵，三时务农，一时教战”^③这是经前代检验可以采用的一种方法。第四，令罪犯纳粮赎罪。“欲乞下有司议，其罪犯可以赎者，条具事件，差入各多少，俾河北州军可以赎罪。”^④当然这种方法并不能真正解决边防粮储问题，包拯自己也说：“此亦权宜济用之一端尔”。第五，“乞支拨钱帛往河北，当五谷贱时，广谋计置，以备凶荒。”^⑤即通过行政干预，调控物价，米价低时由政府收购，待凶荒之时再用以救济，应该说这是一条较好的建议，但仁宗并未采纳。

综上所述，为解决边储问题，包拯确是颇费心机。而且，这些建议都是以不直接增加边境人民的负担为前提的。如果执政当道认真采纳，确实可以暂时解决当时边防粮食储备等问题，虽然除屯田自给之外，这些建议都是权宜之计，而非长久之策。

而包拯之所以能够如此，其指导思想也是汲取传统思想的结果。中国传统文化是以儒家文化为主导或主流，兼容并蓄道释文化及其它文化的复合系统。儒、释、道三大文化系统既有互相对立、排斥的一面，又是在相互吸收的过程中，逐渐融合与发展的。包拯“蚤从宦学”，自幼熟读《诗》、《书》、《左传》、《易》等，深受中国传统文化的教育，入仕后又是一个务实的政治家，密切关注社会现实，以经世致用为目的，吸收诸家治国安邦理论之精华。儒家的民本、仁政思想是其政治思想和实践的核心。无论是对现实的关注，对民生疾苦的体察，还是对贪官污吏的鞭挞、惩罚，或是自身的廉洁之德，莫不发轫于儒家的仁政爱民思想。而且又是和忠君爱国思想结合在一起的，诚如包拯门人张田在《孝肃包公奏议集》的《题辞》中所讲：“仁宗皇帝临御天下四十年……卒大任以股肱者，唯孝肃包公止尔……公上裨帝阙，下疗民病，中塞国蠹，一本于大中至正之道……止知忠于君而为得也。”^⑥其忠君爱国、爱民恤民统一于一身，使其正气凛然，敢作敢为，犯颜直谏，批评时政，关心民瘼，惩治权贵的不法行为，做出了许多于国于民

①[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.163.

②[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.173.

③[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.162.

④[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.84.

⑤[宋]包拯.包孝肃奏议[Z].四库全书本.上海:上海古籍出版社,1987.84.

⑥[宋]张田.包拯集[M].北京:中华书局,1963.卷首.

有利的好事，从而获得了仁宗皇帝的信任，也受到正直官员和广大人民的欢迎和称赞。

包拯思想的主要成分虽然是儒家的，但他并没有自立畛域，自我禁锢，而是兼取他家之长，摒弃其短，充实和完善自己的思想体系。他在为政实践中实行儒家仁政思想的同时，还导入了法家的法治思想，将法治思想作为治国安邦的主要手段。他在给皇帝的《上殿札子》中曾说：“臣闻法令者，人主之大柄，而国家治乱安危之所系也焉。”“法令既行，纪律自正，则无不治之国，无不化之民。”^①包拯的法治思想，不同于汉代的“外儒内法”，不同于不教而诛的酷法，也不同于先秦法家的“编著之图籍，设之于官府，而布之于百姓”，而是执法严明、无恶不惩、铁面无私，不论故人亲旧、皇亲权贵，违法必究。他惩恶扬善，旗帜鲜明：“赏者必当其功，不可以恩进；罚者必当其罪，不可以幸免。邪佞者虽近必黜，忠直者虽远必收”。包拯这种无私无畏、惩恶扬善的浩然正气，使“吏民畏服，远近称之”^②，得到了社会各阶层的赞扬。

二、有关包拯的争议

金无足赤，人无完人。包拯一生，也不是没有缺点，其言其行，也有争议：

第一，关于“蹊田夺牛”。

纵观中国历史上仕途坎坷的官吏，多是由于思想言行对现存政权不满、不利抑或得罪当朝执政、权臣显贵，诸如宋代苏轼、王安石，明代海瑞、李贽等人，大半如此。而包拯则有所不同，他不是思想家，只是实干家，与权位无争。至于他是否因为精于权术，既博得清正廉明的好名声，又能力保仕途无虞，史书上未见提及，也不宜妄加揣度。但有一件事，包拯却曾遭人病诟，这就是“蹊田夺牛”，亦即弹劾张方平之案。

张方平与包拯同朝为官，才智超群，读书过目不忘。曾上《平戎十策》，畅言破敌之道，亦曾奏免横赋四十万，减铸铁钱十余万缗。任三司使时，又上“十四策”，议论国事，也算不无建树。但是，在三司使任上，他却倚仗权势巧取豪夺，强占强买豪民财产。仁宗知后，置之不问。包拯当即上书弹劾，认为张方平身为朝廷重臣，却不兢兢业业为朝廷尽忠，不全心全意为百姓谋利，反而倚仗权势聚敛财富，理应罢职。于是仁宗将张方平罢免，改由宋祁代之。而宋祁昏聩无能，不能胜任，包拯同样上书反对，结果宋祁也被罢免，包拯以枢密直学士身份兼任三司使。欧阳修对此不满，说包拯正是《左传》中所说“蹊牛夺田”，亦即“有人牵牛踩了别人的地，那地的主人不仅责罚了那人，还把人家的牛也抢夺过来”，弹劾包拯“虽尝引避，而终不辞”，“蹊田夺牛，岂得无过，而整冠纳履，当避可疑。”故包拯“命下之日，中外喧然”，持异议者并非欧阳修一人。欧阳修在《论包拯除三司使上书》中，还说“拯性好刚，天姿峭直，然素少学问，朝廷事体或有不思”，“其学问不探，思虑不熟，而处之乖当，其人亦可惜也”。^③认为包拯不懂人情世故，虽然“少有孝行，闻于乡里；晚有直节，著在朝廷”，但是这“蹊田夺牛”

①[宋]张田：《包拯集》[M]。北京：中华书局，1963。卷一。

②[宋]朱熹：《五朝名臣言行录》[M]。上海：商务印书馆，1936。卷八。

③[宋]欧阳修：《欧阳文忠公文集》[Z]。四部丛刊本。上海：商务印书馆，1985。856。

之事亦是包拯耍弄权术，而不是真正秉公从事。而事实上，从包拯之为人、地位和他做官恪勤职守来看，他未必会贪恋这一官半职，而是对于贪官污吏深恶痛绝，蹊田夺牛之说不能成立。

第二，关于受人蒙蔽。

对于包拯，大都评为明察秋毫，才智过人。但是，也有个别记载，与之相反。沈括《梦溪笔谈》中曾记：包孝肃尹京，号为明察。有编民犯法，当杖脊，吏受赇，与之约曰：“今见尹，必付我责状。汝第呼号自辩，我与汝分此罪。汝决杖，我亦决杖。”既而包引囚问毕，果付吏责状，囚如吏言，分辩不已。吏大声诃之曰：“但受脊杖出去，何用多言！”^①包谓其市权，摔吏于庭，杖之十七，特宽囚罪，止从杖坐，以抑吏势。不知乃为所卖，卒如素约。小人为奸，固难防也。由此案表面看来，包拯属下滑吏，审问时卖弄权威，而被包拯打了十七板子，显得包拯铁面无私，不放纵下属作威作福。但是，他却忽略了对户口在编的犯人的杖脊，而这恰恰是受贿的滑吏与编民预先串通好了的。沈括述此故事，意在说明，即使明察如包拯者，有时也难免上当受骗。按说，包拯仕宦多年，对于贪官污吏，定然知之深细，不会懵懂受骗。但是，即使偶有失察，也无损于他明断的基本特点。而曾敏行在《独醒杂志》中记载：包孝肃公尹京，人莫敢犯者。一日，闾巷火作。救焚方急，有无赖子，相约乘变调公。亟走，声诺于前曰：“取水于甜水巷耶？于苦水巷耶？”^②公勿省，亟命斩之。由是人益畏服。作者曾敏行以为包拯没有醒悟无赖之徒所说是从甜水巷取水还是从苦水巷取水的话，是有意调侃，就将无赖斩首了。其实，当救火即救命的千钧一发的关键时刻，即使无赖那话毫无调侃之意，也会危害救火大事，而被斩首也是罪有应得。何况，包公之“省”或“勿省”，也只是作者的主观臆测，与沈括所举例证有所不同。

第三，对待农民起义的态度。

有的论者认为，包拯的爱民思想与其镇压农民起义的主张，是两回事，并不矛盾。因为他所关注的是一般士庶民众，即使处于饥寒交迫之中，也没有揭竿而起，反抗朝廷。而有的论者则认为，这两者（士庶民众与农民起义）既明显不同，却又有必然联系，并非风马牛不相及。笔者倾向于第二种观点。因为，北宋虽然仍处于封建社会的发展阶段，但是阶级矛盾与民族矛盾的尖锐激化，势必导致农民起义的爆发。包拯作为封建官僚，对农民起义是站在敌对立场上，主张坚决镇压的。当王伦、张海起义时，他立即上书《请速除京东盗贼》，明确指出：“顷岁浙东鄂邻起自仵卒，结为巨盗，劫害居民，郡邑不能制御。”^③要求朝廷“速除京东盗贼”。“盗贼不以多少远近，并须捕捉净尽，免成后害。”当湖南瑶民起义发生之后，包拯连上两封奏章《论蛮贼事》，疾呼“若不令速剪灭，为患不少”，^④并且提出不要动用“不谙风土”的禁军平定而是抽调处、吉二州临近士兵前

①[宋]沈括：《梦溪笔谈》[Z]。北京：中华书局，1957。224。

②[宋]曾敏行：《独醒杂志》[Z]。上海：上海古籍出版社，1986。1。

③[宋]包拯：《包孝肃奏议》[Z]。四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。123。

④[宋]包拯：《包孝肃奏议》[Z]。四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。175。

往剿杀的具体建议。当广南“蛮贼猖狂，郡县搔挠”之际，他又急上两篇奏章《请广南添差职官》^①。包拯虽然提出过不少安民举措，但是对待农民起义是采取坚决镇压的对策。封建执政及其伦理哲学，虽然总是宣扬忠君与爱民的统一，但是事实上两者之间却每每处于矛盾对立之中。当忠君与爱民矛盾时，一般来说，即使清官如包拯者，也是首先让爱民服从忠君的。

包拯的影响确实在一般清官之上。既为法制建设提供历史的借鉴，包拯也成为清官文化的代表。

^①[宋]包拯，包孝肃奏议[Z]，四库全书本。上海：上海古籍出版社，1987。110。

第三章 “包公戏” 剧目考

“包公戏”产生甚早，在宋元南戏里就已经有了，元杂剧里更多，流传更广。明清时期，清官戏日益深入人心，包公戏尤其盛演不衰。而近代京剧和地方戏中的包公戏的演出和创作更是进入了一个崭新的阶段。包公戏究竟有多少？这正是本章考证的基本内容。

第一节 元代“包公戏”剧目

据统计，元杂剧约有五百三十多种^①，今存 162 种，其中以公案故事为题材的约占十分之一以上，现存公案戏只有十九种，其中，有关包公故事最多，共十一种。

一、元杂剧中现存包公戏十一种

(1) 无名氏的《包待制陈州粳米》。版本有《元曲选》本：题目“范天章政府差官”，正名“包待制陈州粳米”，简名“陈州粳米”。著录：《曲海目》中简名《陈州粳米》，《曲海总目提要》中简名《陈州粳米》，《曲录》中简名《陈州粳米》。宋元南戏有同名剧，已佚。明叶碧川《瓦盆记》传奇曾采用部分关目，剧本不存，不得其详。明成化词话《包待制陈州粳米记》铺陈杂剧中故事，写得淋漓酣畅。安徽池州摊戏《陈州粳米记》底本故事与词话基本一致。福建古老剧种莆仙戏、梨园戏都有此剧目。京剧《包龙图陈州私访》，除突出包公秉公执法的精神之外，特别增加了“牧访范仲淹”一场，颇有新意。吉剧《包公赶驴》由元杂剧《陈州粳米》第三折微服私访路遇妓女王粉莲并为之赶驴的情节发生，突出了包公的风趣幽默和外谐内庄的性格。《打銮驾》是由《陈州粳米》故事生发出来的。

(2) 关汉卿的《包待制智斩鲁斋郎》。版本有：《古名家杂剧》本，题名“三不知同会云台观”，正名“包待制智斩鲁斋郎”，简名“鲁斋郎”；《元曲选》本，题目“三不知同会云台观”，正名“包待制智斩鲁斋郎”。著录：天一阁本《录鬼簿》未著录，《说集》本《录鬼簿》未著录，孟本《录鬼簿》未著录，曹本《录鬼簿》未著录，《太和正音谱》未著录，《元曲选目》未著录，《曲海目》简名《鲁斋郎》，《也是园书目》正名《包待制智斩鲁斋郎》，《曲目新编》简名《鲁斋郎》，《重订曲海目》简名《鲁斋郎》，《今乐考证》正名《包待制智斩鲁斋郎》，《曲录》正名《包待制智斩鲁斋郎》。据以改编的，京剧有马少波、范钧宏《智斩鲁斋郎》，粤剧有李文申《包公智斩鲁斋郎》，越剧有《蝴蝶梦》，关目基本沿袭原著。

(3) 李潜夫的《包待制智赚灰阑记》。版本有《元曲选》本，题目“张海棠屈下开封府”，正名“包待制智勘灰阑记”。著录：天一阁本《录鬼簿》，题名《张海棠屈死下

^① 庄一拂：《古典戏曲存目汇考》[M]。上海：上海古籍出版社，1982。

阴牢》，正名《包待制智勘灰阑记》，简名《灰阑记》；孟本《录鬼簿》简名《灰阑记》；曹本《录鬼簿》正名《包待制智赚灰阑记》；《太和正音谱》简名《灰阑记》；《曲目新编》简名《灰阑记》；《曲海总目提要》简名《灰阑记》；《今乐考证》正名《包待制智赚灰阑记》；《曲录》正名《包待制智赚灰阑记》；《元代杂剧全目》简名《灰阑记》；《古典戏曲存目汇考》正名《包待制智勘灰阑记》；《元明北杂剧总目考略》正名《包待制智勘灰阑记》，简名《灰阑记》。此事有所本，东汉应劭《风俗通义》载，前汉时颍川有富室兄弟同居。其妇俱怀孕。长妇胎伤匿之，弟妇生男，夺为己子，论争三年不决。郡守黄霸使人抱儿于庭中，乃令娣姐竞取之，既而长妇持之甚猛，弟妇恐慌有所伤，情极凄怆，霸乃叱长妇曰：“汝贪家财，固欲得儿，宁虑或有所伤乎？此事审矣。即还弟妇儿，长妇乃服罪。”（宋郑克：《折狱龟鉴》卷六“黄霸”，文渊阁《四库全书》本。）

（4）曾瑞的《王月英元夜留鞋记》。版本有：脉望馆钞校本《古名家杂剧》，题目“贤府尹断成匹配，小梅香说合和谐”，正名“郭明卿灯宵误约，王月英元夜留鞋”；《元人杂剧选》本，正名“王月英元夜留鞋记”，简名“留鞋记”；《元曲选》本，题目“郭秀才沉醉误佳期”，正名“王月英元夜留鞋记”。著录：《录鬼簿续编》，题目《郭明卿灯宵误佳期》，正名《王月英元夜留鞋记》，简名《留鞋记》；《太和正音谱》简名《留鞋记》；《也是园书目》正名《王月英元夜留鞋记》；《元曲选目》简名《留鞋记》；《元代杂剧全目》正名《王月英元夜留鞋记》；《古典戏曲存目汇考》正名《王月英元夜留鞋记》；《元明北杂剧总目考略》正名《王月英元夜留鞋记》。宋话本《绿窗新话》有《郭华买脂慕粉郎》。金院本《冲撞引首》类有《憨郭郎》，元杂剧有《胭脂女子鬼推门》杂剧，各剧原作均不存，当为同一故事。到宋元南戏《王月英月下留鞋记》、元杂剧《王月英元月留鞋记》始捏合为包公戏，南戏剧本今不存。《百家公案》第六十二回《汴京判就胭脂记》，系演述元杂剧故事。

（5）武汉臣的《包待制智赚生金阁》。版本有：《古今杂剧选》本，题目“依条律赏罚断分明”，正名“包待制智赚生金阁”；《元曲选》本，题目“李幼奴挝伤似玉颜”，正名“包待制智赚生金阁”。著录：天一阁本、《说集》本、孟本、曹本等各本《录鬼簿》未著录；《录鬼簿续编》，题名《庞衙内打点没头鬼》，正名《包待制智赚生金阁》，简名《生金阁》；《元曲选本》简名《生金阁》；《曲海目》简名《生金阁》；《曲海总目提要》简名《生金阁》；《曲录》正名《包待制智赚生金阁》。明代欣欣客有《袁文正还魂记》传奇，《远山堂曲品》谓：“《还魂》，内传包文勘曹国舅，似从元剧《生金阁》、《鲁斋郎》诸曲生发者。”^①明成化词话有《包龙图断曹国舅公案传》或源于此剧，其中增曹较宽厚，包拯救之，曹出家，即后来民间传说八仙之一的曹国舅。《龙图公案·狮儿巷》、《百断公案》第四十九回《当场判放曹国舅》，均源于此。

（6）无名氏的《玳玳盆儿鬼》。版本有：《古今杂剧》本，题目“哀哀怨怨瓦窑

①中国戏曲研究院编。中国古代戏曲论著集成[C]。第6册。北京：中国戏剧出版社，1959。76。

神”，正名“玎玎珰珰盆儿鬼”；《元曲选》本，题目“咿咿哑哑乔捣碓”，正名“玎玎珰珰盆儿鬼”。著录：《太和正音谱》简名《盆儿鬼》；《录鬼簿续编》，题目《张千散骨诉哀怨怨瓦神》，正名《包待制断丁丁当当盆儿鬼》，简名《盆儿鬼》；《元曲选目》简名《盆儿鬼》；《曲海目》简名《盆儿鬼》；《曲海总目提要》简名《盆儿鬼》；《今乐考证》正名《玎玎珰珰盆儿鬼》；《曲录》正名《玎玎珰珰盆儿鬼》。宋元南戏有《包待制判断盆儿鬼》，今佚。小说《龙图公案》有《乌盆子》，《百家公案》第八十七回有《瓦盆子叫屈之异》。明成化本词话有《包龙图断歪乌盆记》，事又见小说《三侠五义》第五回、鼓词《乌盆告状包公案》、鼓词《包公亲审乌盆记》、闽南歌仔《最新包公审夜壶》。和杂剧相比，包公任职地点和当事双方的人名上有变化，故事框架完全相同。另外昆腔、弋腔、高腔、徽剧、湘剧、桂剧、河北梆子等地方戏均有此剧。

(7) 郑廷玉的《包龙图智勘后庭花》。版本有：《古名家杂剧》本，题目“把平人屈送在黄沙，天对付相逢两事家”，正名“老廉访匹配翠鸾女，包待制智勘后庭花”；《元曲选》本，题目“老廉访恩赐翠鸾女”，正名“包待制智勘后庭花”。著录：天一阁本《录鬼簿》，题目《宋仁宗御赐翠鸾女》，正名《包待制智勘后庭花》，简名《后庭花》；《说集》本《录鬼簿》简名《智赚后庭花》；孟本《录鬼簿》简名《智赚后庭花》；曹本《录鬼簿》正名《包待制智勘后庭花》；《太和正音谱》简名《后庭花》；《元曲选目》简名《后庭花》；《今乐考证》正名《包待制智勘后庭花》；《曲录》正名《包待制智勘后庭花》。明代著名戏曲家沈璟据此改编为《桃符记》传奇。明吕天成《曲品·新传奇品》：“《桃符》，即《后庭花》剧而敷衍之者。宛有情致，时所盛传。旧闻亦有南戏，今不存。”祁彪佳《远山堂曲品·雅品残稿》：“《桃符记》，演《后庭花》剧为南曲，曲第二十八折，已觉有无限波澜矣。闻旧有《刘天义》传奇，今不存。”

(8) 关汉卿的《包待制三勘蝴蝶梦》。版本有：《元曲选》本，题目“葛皇亲挟势行凶横，赵顽驴偷马残生送”，正名“王婆婆贤德抚前儿，包待制三勘蝴蝶梦”，简名“蝴蝶梦”；脉望馆《古名家杂剧》本，题目“葛皇亲挟势行凶横，赵顽驴偷马残生送”，正名“王婆婆贤德扶前儿，包待制三勘蝴蝶梦”，简名“蝴蝶梦”。著录：《说集》本《录鬼簿》、孟本《录鬼簿》、曹本《录鬼簿》均未著录；天一阁本《录鬼簿》，题目《开封府卑问后姚婆》，正名《包待制三勘蝴蝶梦》，简名《蝴蝶梦》；《太和正音谱》简名《蝴蝶梦》；《元曲选目》简名《蝴蝶梦》；《曲海目》简名《蝴蝶梦》；《曲目新编》简名《蝴蝶梦》；《重订曲海目》简名《蝴蝶梦》；《也是园书目》正名《包待制三勘蝴蝶梦》；《曲海总目提要》简名《蝴蝶梦》；《今乐考证》正名《包待制三勘蝴蝶梦》；《曲录》正名《包待制三勘蝴蝶梦》。据以改编的，京剧有宁凌改编《包待制三勘蝴蝶梦》，粤剧有陈瑶改编本，越剧有《蝴蝶梦》，评剧有《包待制三勘蝴蝶梦》。

(9) 无名氏的《包待制智赚合同文字》版本有：《古今杂剧选》本，题目“狠伯娘打伤孝顺侄男”，正名“包待制智赚合同文字”；《元曲选》本，题目“刘安住归认祖代宗亲”，正名“包龙图智赚合同文字”。著录：《录鬼簿续编》，题目《伯娘姑（辜）亲生

侄儿》，正名《清官断合同文字》，简名《合同文字》；《曲海目》正名《合同文字》；《曲海总目提要》正名《合同文字》；《今乐考证》正名《包待制赚合同文字》；《曲录》正名《包龙图智赚合同文字》。明洪梗编《清平山堂话本》所辑宋元话本有《合同文字记》一篇，当为杂剧所本。《百家公案》第二十七回拯判合同文字，凌濛初编辑《初刻拍案惊奇》有“张员外抚螟蛉子，包龙图智赚合同文”，当由杂剧改编。清代演为《合同记宝卷》。

(10) 无名氏的《神奴儿大闹开封府》。版本有《元曲选本》，题目“包龙图单见黑旋风”，正名“神奴儿大闹开封府”。著录：《录鬼簿续编》，题目《包龙图威镇汴梁城》，正名《神奴儿鬼闹开封府》，简名《开封府》；《太和正音谱》简名《大闹开封府》；《元曲选目》简名《神奴儿》一作《大闹开封府》；《今乐考证》正名《神奴儿大闹开封府》；《曲录》正名《神奴儿大闹开封府》。宋元南戏有《神奴儿大闹开封府》，已佚。

(11) 无名氏的《鳀直张千杀妻》。版本有《元刊杂剧三十种》本，题目“悍妇贪淫生恶计，良人好义结相知”，正名“贤明待制翻疑狱，鳀直张千替杀妻”。著录：《录鬼簿续编》，题目“贤明待制番终狱”，正名“刎头张千替杀妻”，简名“替杀妻”；《太和正音谱》简名《张千替杀妻》；《元曲选目》简名《张千替杀妻》；《今乐考证》简名《张千替杀妻》；《曲录》简名《张千替杀妻》。

二、元杂剧中佚失包公戏十一种

(1) 无名氏的《风雪包待制》。《今乐考证》、《太和正音谱》、《元曲选目》、《曲录》均著录此剧，剧情不详，本事无考。

(2) 萧德祥的《包待制三勘蝴蝶梦》。《说集》本、曹本《录鬼簿》著录。剧情应与今存《元曲选》本无名氏《蝴蝶梦》相类。

(3) 无名氏的《包待制勘双丁》。《太和正音谱》著录，剧情不详。故事源于宋代郑克《折狱龟鉴》卷五“察奸”中张咏判案故事，元杂剧始归于包公名下。《百家公案》第七十六、七十七回收录，《龙图公案·白塔寺》、《双钉记宝卷》、歌仔《最新吊金龟歌》、鼓词《吊金龟》、福州评话《双钉判》题材一脉相承。清代唐英《双钉案》（一名《钓金龟》）传奇，将钓金龟故事加入勘钉故事之中，有《古柏堂传奇五种》刊本。

(4) 李行甫的《灰栏记》。明蓝格抄本《录鬼簿》著录，题目“张海堂屈死下阴牢”。可知剧情与李行道《灰阑记》有异。后者张海堂冤狱被包公昭雪，生命犹存；而前者则说“屈死”于牢狱。曹《录鬼簿》录为《包待制智勘灰栏记》。

(5) 彭伯威的《灰栏记》。孟本《录鬼簿》著录。剧情当与李行道《灰阑记》相同。

(6) 汪德润的《糊突包待制》。《录鬼簿》、《太和正音谱》著录。

(7) 陈登善的《开仓粜米》。曹本《录鬼簿》著录。本事不详，疑与《包待制陈州粜米》相同。

(8) 汪德润的《包待制七勘货郎末》。《传奇汇考标目》别本著录。本事未详。

(9) 无名氏的《包待制智赚三件宝》。《太和正音谱》、《录鬼簿续编》著录，题目“宋仁宗御断六花王，包待制智赚三件宝。”剧情不详，可能为词话《张文贵传》所本。

(10) 张择的《包待制判断烟花鬼》。曹本《录鬼簿》、《太和正音谱》著录。剧情不详。《太和正音谱》正名《烟花鬼》。

(11) 汪元亨的《仁宗认母》。《录鬼簿续编》著录。

第二节 明代“包公戏”剧目

明代包公戏大多已经佚失，现存只有传奇五种。

(1) 欣欣客的《袁文正还魂记》。有明万历间金陵文林阁刊本，《古本戏曲丛刊》二集影印本。改编于元代武汉臣的《包待制智赚生金阁》杂剧。从文学作品知道，清代人们还熟悉《袁文正还魂记》的戏文，曾朴《孽海花》第八回“避物议男状元偷娶女状元，借诰封小老母权充大老母”；大家揶揄猜谜，正闹得高兴，次芳道：“今日这会，专为男女两状元作合，我倒想个新鲜酒令，好多吃两杯喜酒。”大家问是何令？次芳指着彩云道：“就借着女状元的芳名，叫做‘彩云令’。用《还魂记》曲文起句，第二句用曲牌名，第三句用《诗经》，依首句押韵。韵不合者罚三杯，佳妙者各贺一杯。”

(2) 童养中的《胭脂记》。改编于元杂剧《王月英月下留鞋记》。有明万历间金陵文林阁刊本，《古本戏曲丛刊》初集影印本，海宁朱希祖过录许之衡校本。莆仙戏《郭华》，存“胭脂铺”，“相国寺”两场，梨园戏存“上京赴考”、“月英祝寿”、“买胭脂”、“相国寺”、“月英闷”、“包公判”六场。故事情节与《胭脂记》基本相同。兴化七子班旧写本《郭华》，莆仙戏今存“郭华赴试”、“胭脂铺”、“相国寺”、“包公断案”、“义女佳婿”、“登第团圆”六出。

(3) 无名氏的《高文举珍珠记》。一名《珍珠米记》，有明万历间金陵文林阁刊本，《古本戏曲丛刊》二集影印本。闽南七子班传统剧目中《高文举》是明代南戏的较早传本之一。现存旧写残本，即“入殷府”、“冷房怨”、“责殷金”三出，是下南的古抄本。又有小梨园演出残本，由蔡尤本口述，现存“坐轩”、“赏花”、“玉真行”、“周婆告”、“责李真”、“打冷宫”、“服罪”七出。

文林阁本与梨园戏有明显不同，后者没有珍珠米糍，没有窗会，特别是结局不由包公处断，而由皇帝、宰相亲自处理。文林阁本当为明后期改本。其他各地方戏多由文林阁本生发。赣剧、婺剧《合珍珠》、潮剧《扫纱窗》、莆仙戏《米糍思妻》等；有些地方戏改书房相会为花亭相会，如秦腔《花亭相会》、河南曲剧《花庭会》、河北梆子《夜宿花亭》、山西道情戏《夜宿花亭》。大致前者源于弋阳腔，后者为梆子腔。《珍珠记》（一作《合珍珠》），是弋阳腔传统剧目，经改编整理后，五十年代已拍成舞台艺术影片。

(4) 沈璟的《桃符记》。有马彦祥藏清乾隆间抄本，《古本戏曲丛刊》初集影印本。沈璟（1533—1610），字伯英，号宁庵，世称词隐先生。江苏吴江人，精通音律，著有

《南九宫十三调曲谱》，为曲家法则，作传奇十七种，合为《属玉堂传奇》。

(5) 无名氏的《观世音鱼篮记》。有明万历间金陵文林阁刊本，《古本戏曲丛刊》二集影印本，李渔阅定清初刊《传奇八种》本，全名《新刻全像观音鱼篮记》，《祈氏读书目录》、《鸣野山房目录》有著录。《鱼篮记》的本事，根据孙楷第的意见，当系民间传说。^①

(6) 《卖水记》(佚)。未见著录。清人《昆弋雅调》收《生祭李彦贵》一出，彦贵即林招得易名。明清选集《词林一枝》、《八能奏锦》、《青昆徽池雅调》均有其残曲。本事详前宋元南戏《林招得》。《卖水记》为弋腔代表之一，一名《火焰驹》，梆子腔系统各剧种均有此剧，秦腔《火焰驹》十四场，内容为宋时北狄反，李彦荣挂帅出征，因粮草不济降番，父李绥遭王强诬告入狱，弟李彦贵卖水奉母，彦贵本与黄桂英指腹为婚，父黄璋悔婚，桂英不从，命婢约彦贵花园赠金，王良撞见报璋，张命王良杀婢诬彦贵入狱问斩。马贩艾谦骑火焰驹入番报信彦荣领兵劫法场，救彦贵，并获王强通敌秘书，为国除奸。彦贵与桂英成婚。

(7) 郑汝耿的《陈可中剔目记》(佚)。《南词叙录》“本朝”著录。祁彪佳《远山堂曲品》著录，署郑汝耿撰。郑汝耿，生平不详，明嘉靖以前人。《远山堂曲品》：“《剔目》，此龙图公案中一事耳，包公按曹大本，反被禁于水牢。此段可以裂眦。”^②明范濂《云间据目抄》卷二《记风俗》云：“楼乱后，每年乡镇二三间月迎神赛会，地方恶少喜事之人，先期聚众搬演杂剧故事，如《曹大本收租》、《小秦王跳涧》之类，皆野史所载，但鄙可笑者。”^③今传闽南七子班下南内棚头传统剧目之一有《刘大本》，最接近原作。其内容是：宋仁宗时，皇亲刘大本仗势欺人，有书生陈可中者，向其借银十两，索还十五两，刘知其妻田氏美，乃改为借银五十两，并注明以陈妻为质。陈上京应考，途遇包拯告状，拯微服察访。刘遣赵大往陈家逼债夺妻，田氏闻知，往刘家辩理，沿途啼哭，包拯得知，偕往讲情，为刘囚于水牢。赵大、吴氏得知，送饭至水牢，拯询以故，吴氏哭诉：因夫借刘银五两，刘改为二十五两，夫死，刘迫吴氏母子三人为奴，又迫吴女为妾，女不允，为刘踢死灭尸。包拯即向吴表明身份，吴氏大喜，遂放拯与田氏，三人外逃。拯回衙，接受田、吴诉状，乃遣李虎假扮钦差往捕，被刘毒打，拯往谢罪，谓系下属误拿，刘送拯出门，即为包拯伏人所逮，公堂对质后，将刘送京问罪。此本只存十一出，当为《剔目记》的上本。另外，《包文拯坐水牢》，在中土失传多年，后经俄李福清教授 1983 年在奥地利维也纳图书馆发现，该剧出自《陈可中剔目记》。^④滇剧《包公坐水牢》情节完整，共分十三场，从包公乔装出京私访，至以虎头铡铡死曹大本为止。

(8) 无名氏的《钗钏记》。与《许公异政录·断阎自珍抑兰英》、《百家公案》二十三回《获学丈开国材狱》、七十八回《两家愿指腹为婚》、《龙图公案·包狱》、南戏《林

① 孙楷第. 沧州后集[M]. 北京: 中华书局, 1985. 76.

② 中国戏曲研究院编. 中国古代戏曲论著集成(第6册)[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 32.

③ 范濂. 云间据目抄(卷二)[A]. 笔记小说人观(第6册)[C]. 扬州: 江苏广陵古籍刻印社, 1995. 509.

④ 李福清. 海外孤本晚明戏剧选集[Z]. 上海: 上海古籍出版社, 1993. 626-632.

招得》、《皇明诸司廉明公案·韩按院赚赃获贼》内容类似，说唱文学承袭此题材的仅有《花枷两（良）愿宝卷》。

（9）叶碧川的《瓦盆记》（佚）。《远山堂曲品》著录。明祁彪佳《远山堂曲品》谓：“《瓦盆》，窃元人《盆儿鬼》、《陈州粳米》二剧，为包公作传。未及李宸妃诞仁宗一事，与《金丸》不类，闻已别有全曲矣。此记种种秽恶，直是一字不通耳。”明清无名氏《断乌盆》传奇，今亦不存，清黄文旸《曲海总目提要》记其梗概。

（10）无名氏的《认金梳孤儿寻母记》。脉望馆钞校本，剧本结尾有下场诗曰：“一统乾坤礼乐兴，万里山河拱大明。八方共乐升平世，四海民安享太平。”此下场诗中提到了“大明”的国号，这是有关时间最明显的证据。

（11）郑国轩的《牡丹记》（佚）。写“金牡丹为鱼妖所混。”本事详前《观音鱼篮记》。《远山堂曲品》：“《牡丹》，郑国轩。金牡丹为鱼妖所混，几不可辨，此境地之最恶者。”

（12）谢天瑞的《剑丹记》。一名《八黑记》有明万历广庆堂刊本。

（13）姚茂良的《金丸记》。据元杂剧《抱妆盒》改编。

（14）徐霖的《留鞋记》（佚）。《金陵琐事》载。

（15）洪教授的《包待制捉旋风》（佚）。

第三节 清代“包公戏”剧目

由于明代统治者实行严厉的文化专制政策，规定“凡乐人搬做杂剧戏文，不许装扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤像，违者杖一百”（《明会典》卷一百四十二，刑部十七“搬做杂剧”，文渊阁《四库全书》本），戏剧转而以男女爱情为主要内容，包公戏的发展受到抑制。然而，明末通俗小说《龙图公案》一问世，即在民间广为流传，并成为清代戏剧和后来的京剧及其各地方剧种包公戏的创作源泉。在清代的包公戏中，现存四种传奇：

（1）朱佐朝的《乾坤啸》。有抄本，《古本戏曲丛刊》三集影印本。《曲海总目提要》云法：“事无根据，全系捏造。文彦博、包拯随意点人。”又讲：所述乃明代“事情”，据此，学者认为：“作品虽托宋名，实写明事。”查考《乾坤啸》涉及的某些制度，这一判断，应该没有问题。《乾坤啸》演宋朝檀州统制乌廷庆是乌后的哥哥，与韦妃有隙，韦妃将乌廷庆军中所制造的刀放在黄帝衣服里面，黄帝早朝时，宫人递给黄帝衣服时，刀坠地，黄帝大怒，乌廷庆全家被捕入狱。幸遇包拯勘问出实情，摄去韦妃的魂魄，案情大白。因刀名乾坤啸，故名。这部剧本是影射明万历年间韦妃欲陷害乌后争夺王位继承权的故事写成的。

（2）石子斐的《正昭阳》。有雍正甲辰沈润生旧抄本，《古本戏曲丛刊》五集影印本。《曲海总目提要》中记载：“演宋刘皇后李宸妃故事。仁宗实宸妃所生。刘后以为己有。

仁宗即位。奉刘后为皇太后。后谥明肃。不知宸妃生己也。宸妃没后。仁宗始知为妃所生。有言妃不得其死者。仁宗哀恻。急发梓宫视之。则以水银殓。容貌如生。且用皇后被服。仁宗乃益亲刘氏。尽刘后妒宸妃之有子。冒认为己所生。而于宸妃生前。钳制隐讳。不容母子相见。此剧之作。不为无因。但刘后初未尝有害宸妃之心。仁宗母子之恩。亦未尝少替。”

(3) 唐英的《双钉案》。一名《钓金龟》，有《古柏堂传奇五种》刊本。写贫妇康氏命长子江芸去应试，考中，做了官，书信寄到江芸妻子处，芸妻意欲困死康氏和她的二儿子江芋，不通知她们母子。江芋钓鱼奉养母亲，一日，钓得金龟，并得知江芸已做了官。康氏听到消息，命江芋寻到江芸住所。江芸的妻子有一婢女互儿，互儿的母亲苟氏曾用长钉钉入互儿父亲头顶致死。这时互儿为江芸妻献计，用这种狠毒的方法害死了江芋。经过许多曲折，江芋又得复苏，包拯申明案情，康氏和芸、芋母子兄弟团圆，恶妇正法，宰相王彦龄将两个女儿许配给芸、芋兄弟二人。

(4) 李玉的《五高风》。有传抄本，《古本戏曲丛刊》五集影印本。关于李玉《五高风》的故事，徐忠明认为是一部新的包公戏曲。^①《五高风》又名《五义风》。剧演都御史文洪因弹劾平章尤权秉政弄权，被拟斩罪，免死，革职归田。他的儿子文锦新中解元，和礼部侍郎萧通的女儿瑞英在路上相遇，产生了爱慕之情。尤权的儿子尤仁知瑞英貌美，欲行强聘。萧通不允亲事，尤仁因此迁怒于文氏父子，找了个借口，将文洪全家抄斩。文洪家人王成代主人受戮，瑞英自缢。幸赖包拯申明案情，尤权自缢死。尤仁定罪。包拯使瑞英重生，文萧两家团圆，并受到朝廷封号。剧情可能出自虚构，也许是根据类似的实事增饰而成的。但它所体现的忠与奸的斗争则是如实的反映了封建社会统治阶级内部矛盾与斗争。

(5) 朱佐朝的《瑞霓罗》(佚)。《今乐考证》、《新传奇品》等著录，《曲海总目提要》有此本。清车王府曲本有《瑞霓罗总讲》，八场。叙浮平王本明娶妻陈氏，有女名桂英。王与奎文吉为结盟兄弟。王父母双亡，赖奎周济，贩布度日。奎子荣将赴京考试。包拯、王宴林等为仁宗庆寿，仁宗命吕蒙正主考，包拯兼点科场。奎文吉长子荣应考王本明陪同，辞别父、母、弟。仁宗命大放花灯，与民同乐，众仙庆寿毕，回天宫。仙人降瑞霓罗以报奎好善之德。无故事情节，重在喜庆，为宫廷演戏特点。

(6) 朱佐朝等四人合撰的《四奇观》(佚)。《曲海总目提要》叙其梗概：演包拯断酒、色、财、气四案，因名《四奇观》，《曲海总目提要》云：“按《龙图公案》中并无此四段事，系作者捏合。”^②

(7) 无名氏的《琼林宴》。有抄本，现藏日本东京大学。据清代民间艺人说唱笔录的《龙图耳录》及由《耳录》改写的小说《三侠五义》均有此故事，关目大致相同，人物姓名多所更易。

① 徐忠明，包公故事——一个考察中国法律文化的视角[M]。北京：中国政法大学出版社，2002。223。

② 黄康，曲海总目提要[M]。北京：人民文学出版社，1959。26。

(8) 无名氏的《双蝴蝶》(佚)。未见著录。《曲海总目提要》有此本。本事见前《琼林宴》。

(9) 《断乌盆》(佚)。未见著录。《曲海总目提要》有此本。本事详前元无名氏《包待制判断盆儿鬼》杂剧。

(10) 《紫珍鼎》(佚)。未见著录。《曲海总目提要》有此本。演包公洗皮匠周二桥杀魏锦妻洪氏之冤一事。钱静方谓该书久已失传。^①

(11) 程子伟撰《雪香园》(佚)。未见著录。《曲海总目提要》有此本。

(12) 《卖水记》(佚)。未见著录。

(13) 《状元香》(佚)。清姚燮《今乐考证》著录。

(14) 无名氏撰《普天乐》。有清蒙古车王府藏曲本。

(15) 《龙图案》(佚)。清姚燮《今乐考证》著录。本事不详。

(16) 《龙图赚》(佚)。清姚燮《今乐考证》著录。本事不详。

(17) 李玉的《长生像》(佚)。《今乐考证》著录。

第四节 近代“包公戏”剧目

据郑振铎《中国戏曲的选本》统计，京剧中的包公戏有以下十四种：《乌盆计》(一名《奇冤报》，有清蒙古车王府藏曲本)、《探阴山》(一名《闹五殿》)、《柳林池》(一名《三官堂》)、《铡美案》(一名《明公断》)、《铡包勉》、《双包案》、《打銮驾》、《五花洞》、《琼林宴》(一名《打棍出箱》)、《黑驴告状》(《琼林宴》后本)、《断太后》、《打龙袍》、《狸猫换太子》。除此之外京剧中的包公戏有：《铡判官》、《断后》、《琼林宴》、《五花洞》、《双钉记》、《铁莲花》、《血手印》、《行路哭灵》、《九头案》、《碧尘珠》、《神虎报》、《摇钱树》、《卖花三娘子》、《花蝴蝶》、《三侠五义》等。

以曾白融主编的《京剧剧目辞典》^②中的包公戏剧目来说，其内容涉及包公且有包公角色的即有一百三十六本。这一百多本包公戏当中，有小戏也有大戏，有像《铡判官》(共八本)，《三侠五义》(共八本)那样的连台本戏，更有多达三十六本的巨制《狸猫换太子》，已故演员金少山、裘盛戎、李多奎都曾擅演此剧。证明包公戏从宋、元以迄明、清，进入民国，始终最受民众欢迎。

在清代秦腔包公戏的剧目中出现了被誉为“江湖十八本”之第一本的《铡美案》，又名《秦香莲》、《铡陈世美》、《琵琶词》等。在秦腔《铡美案》等戏的影响下，当时的很多剧种都上演此剧，或单折，或全本，结合本剧种之长，各具特色。如河北梆子就有《琵琶词》、《杀庙》、《铡美》、《卖胭脂》等。道光四年，京师的《庆升平班戏目》即已有《铡

^① 钱静方. 小说丛考·紫珍鼎传奇考[M]. 北京: 古典文学出版社, 1957. 86.

^② 曾白融. 京剧剧目辞典[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989.

美案》一剧。同治三年《都门纪略》记有当时演员奎官、半大个儿擅演包拯。^①京剧中此剧另有《秦香莲》、《明公断》之名。在我国现存三百三十多个地方戏曲剧种中,秦腔《铡美案》几乎都有涉及。“评剧、越剧、滇剧、川剧也用《秦香莲》之名。汉剧、粤剧、泗州戏叫《琵琶词》,粤剧又名《三官堂》,为江湖十八本之一。淮剧改名《琵琶寿》。”^②京剧、评剧、淮剧、滇剧、豫剧、晋剧、河北梆子、川剧都有此剧。

另外,秦腔的包公戏还有:《打銮驾》、《黑驴告状》、《铡赵王》、《五花洞》、《双钉记》(别名《钓金龟》)、《探阴山》、《八件衣》、《九头案》、《王世宽大闹相国寺》、《龙凤台》、《钳子山》、《节孝祠》、《抱琵琶》(别名《三官堂》)、《铡判官》、《铡国舅》(别名《包公审鬼》)、《铡郭槐》(别名《狸猫换太子》)、《赤桑镇》(别名《铡包勉》)、《乾坤鞘》、《闭风簪》、《鲤鱼峡》、《平妖传》、《天仙帕》、《捉老虎》、《华亭相会》、《水火二莲花》、《月光袋》(别名《阴阳扇》)、《白狗争妻》(别名《告状审妖》)、《梅鹿镜》、《血手印》、《扯铺草》、《铁莲花》、《琼林宴》等几十出。^③

道光年间形成的河北梆子对秦腔等剧种的包公戏既有继承,也有发展,表现在剧目上则有:《打銮驾》、《阴阳报》、《包跪嫂》、《双钉记》、《断台》、《打御街》、《乌盆记》等近二十出。歌颂包拯抨击陈世美等为非作歹之人是河北梆子剧目的一个重要方面。^④清代柳子戏戏目存有包公戏:《龙宝寺》、《打棍出箱》、《鱼篮记》、《错断颜查散》(与京剧《探阴山》不全一样)、《小拉墓》等。其中以《错断颜查散》影响最大。清代地方戏中的包公戏还有《奇冤报》、《血手记》、《神虎报》、《八件衣》、《杀马房》、《瓦盆记》等。

^⑤

邢台市河北梆子剧团重排的新编历史剧《包公卖铡》。《包公卖铡》通过包公晚年审理陈世美遗腹子陈梦贪赃枉法、草菅人命、卖官鬻爵一案遇阻,卖铡谏君的故事,塑造了一个仍然刚直不阿、铁面无私,而又智慧世故、几多苍凉无奈的老年包公形象,呼唤法律,申张正义,具有震撼力量和警世作用。其喜剧风格和民间色彩耐人寻味。

《铡包勉》和《包公赔情》等戏中依法斩杀犯有贪污罪的侄儿包勉。此剧情节并不复杂,但却深刻、丰富地反映了包拯痛恨贪污、铁面无私的性格。自然,此剧从出现以来,一直受到了希望公平、公正执法,喜爱清官戏与包公形象的广大百姓的欢迎。后来,京剧甚至干脆易名为《铁面无私清官谱》。汉剧、豫剧、徽剧、秦腔、吉剧、川剧、粤剧、河北梆子等剧种中至今都有此剧上演,只是有的戏名不尽相同。如粤剧名《包公截侄》,川剧名《铡侄》,吉剧名《包公赔情》等。

潮安潮剧团的《智斩鲁斋郎》是颇为新鲜的。历来,小说或戏剧,总把包拯写成一贯正确的“神”。但《智斩》一脱巢臼,写包公犯过错,遇阻力。他因出巡在即,临事

① 参见曾白融主编.京剧剧目辞典·铡美案[M].北京:中国戏剧出版社,1989.84.

② 焦文彬.秦腔史稿[M].西安:陕西人民出版社,1987.476—487.

③ 陕西省艺术研究所编.秦腔剧目初考[M].西安:陕西人民出版社,1984.284—406.

④ 马龙文,毛达志.河北梆子简史[M].北京:中国戏剧出版社,1982.123—124.

⑤ 王政尧.清代戏剧文化史论[M].北京:北京大学出版社,2005.146—148.

不察，轻信了鲁府一手提拔的县令钱升，致冤民李光，更惨遭株连，落得冤上加冤。再则，当他察得冤情，想依法惩凶，却碰上了不能顶撞的先皇遗训和当今皇帝的干预。如此，他有忧有愤，苦恼徬徨，自身深陷在矛盾之中。这个不但增加了剧情的曲折变化，更让观众看到他是活生生的“人”。似乎以往所见的包拯，还是一个只一心为公，不苟言笑的寡老头。这回，他带着老伴随任来了。尤令人感到新鲜的是，戏中插入她们的家庭生活，闻到人味。公余，她们夫妻举杯言笑，互相打趣。这一来，让人看到开封府衙并不那么清寂，包拯也并不是那样绝情寡欢的泥坯了。“写人则活，刻‘神’则死”这在该剧中又一次得到验证。

第四章 包公戏中的包公形象

包公戏中的包公，不管是否是剧中主人公，他都是观众注目的中心。包公戏之所以盛演不衰，为观众喜闻乐见，关键还在于剧中塑造了包公的不朽形像。

第一节 元杂剧中的包公形象

包公形象真正在戏剧舞台上树立起来，是在元代。元杂剧的公案戏中，包公戏最多。《全元曲》中，包公戏占十分之一；其中有十三种公案戏，包公戏有十一种：关汉卿《包待制智斩鲁斋郎》、《包待制三勘蝴蝶梦》，郑廷玉《包待制智勘后庭花》，武汉臣《包待制智赚生金阁》，李行道《包待制智赚灰阑记》，无名氏《包待制智赚合同文字》、《包待制陈州粳米》、《神奴儿大闹开封府》、《玳玳盆儿鬼》、《张千替杀妻》，曾瑞卿《王月英元夜留鞋记》。《玳玳盆儿鬼》中张撇古道：“人人说你白日断阳间，到得晚时又把阴司理。也曾三勘王家蝴蝶梦，也曾独巢陈州老仓米，也曾智赚灰阑年少儿，也曾诈斩斋郎衙内职，也曾断开双赋后庭花，也曾追还两纸合同笔。”^①于今传元龙图公案杂剧，盖已包举大半。连乡里村老都能熟知如许包公之戏，足见其流传之广。而之所以如此，根本原因还在于所塑造的包公形像具有艺术魅力。塑造人物形象是文艺家的根本任务，只有人物形象永垂不朽。

一、包公性格的多元复合

纵观元杂剧中的包公戏，所塑造的包公形象似乎都是定型的，但是实际上，其中包公的性格却是多元的复合。

首先，他是赤胆忠心的忠臣。《包待制三勘蝴蝶梦》中，包公昭雪王老汉三个儿子打死皇亲葛彪之案后，在断语中说：“国家重义夫节妇，更爱那孝子顺孙，今日的加官赐赏，一家门望阙霑恩。”^②于是王氏带领三个儿子在“万岁，万岁，万万岁”的拜谢皇恩浩荡声中，结束了全剧。《包待制智斩鲁斋郎》中，包公智斩鲁斋郎之后，也说“方表得王法无亲”，要张李两家“一齐的仰荷天恩”，^③把昭雪冤案记在了皇帝的功劳簿上。唯其包公对朝廷赤胆忠心，维护封建王法，所以朝廷才授予先斩后奏、监察贪官污吏的特权。他那三口铜铡则是具体象征。

不过，元杂剧的包公戏中，无论是哪一出，包公毕竟是一个刚正不阿、秉公执政、廉洁无私、为民除害的清官。我国古代社会上下几千年，在代代相续的封建统治中，曾出现过不少像海瑞那样为受苦含冤的百姓做过好事的官吏，人们因此颂扬他们而把他们搬上舞台。但在所有为百姓干过好事的清官当中，包公最为典型。他自从走上舞台那天

①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第九卷，6341。

②徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第一卷，63。

③徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第一卷，494。

起,就是一个廉洁无私的清官,元杂剧亦是如此。《包待制智赚合同文字》中的包公,“清耿耿水一似,明朗朗镜不如”^①;《包待制三勘蝴蝶梦》中的包公,“欲播清风千万古”^②;《包待制智赚灰阑记》中包公“立心清正,持操坚刚,每皇皇于国家,耻营营于财利;唯与忠孝之人交接,不共谗佞之士往还”^③;《玳玳瑁盆儿鬼》中的包公“秉性正直,历任廉能,有十分为国之心,无半点于家之念”^④。“两袖清风”、“严明公正”成了这些包公戏中包公的定性,无论是外在的行动,还是内在的心灵,他都是不染纤尘、玉洁冰清的。

而其“清正”则主要表现于断案,以致于元杂剧只有写断狱剧时才用得着包公。由于包公具有清官共有的社会属性及其他“举刺不避乎权势,犯颜不畏乎逆鳞”的刚毅个性,再加上他常充任皇帝的钦差,具有金牌和铜铡,便首先与权豪势要势不两立。郑廷玉《包待制智勘后庭花》中,包拯自述道:“钦承圣敕坐南衙,掌刑名纠察奸诈。衣轻裘乘骏马,列祗候摆头踏。凭着我个敝劣村沙,谁敢道侥幸奸猾?莫说百姓人家,便是官宦贤达,绰见了包龙图影儿也怕。”^⑤《蝴蝶梦》中的葛彪,“是个权豪势要之家,打死人不偿命”,“只当房檐上揭片瓦相似”^⑥;《鲁斋郎》中鲁斋郎,“花花太岁为第一,浪子丧门再没双。街市小民闻吾怕”,“嫌官小不做,嫌马瘦不骑,但行处引的是花腿闲汉,弹弓粘竿,蛾儿小鹁,每日价飞鹰走犬,街市闲行。但见人家好的器玩,怎么他倒有我倒无,我便借三日玩看了,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”,为非作歹,无恶不作^⑦;《生金阁》中庞衙内,“花花太岁为第一,浪子丧门世无对;闻着名儿脑也疼”,“权豪势要之家,累代簪缨之子,嫌官小不做,马瘦不骑,打死人不偿命。若打死一个人,如同捏杀个苍蝇相似”^⑧;《陈州粳米》中小衙内刘得中,“全仗俺父亲的虎威,拿粗挟细,帮闲钻懒,放刁撒泼。见了人家的好器玩,好古董,不论金银宝贝,但是值钱的,就白拿白要,白抢白夺。若不与我呵,就踢就打就捋毛,一交别番倒,刹上几脚。拣着好东西揣着就跑,随他在那衙门内兴词告状”^⑨,都是有权有势、横行不法、草菅人命、霸人妻女的权豪势要,除了葛彪是被王氏兄弟为报杀父之仇而打死的之外,其余无一不是被包拯严刑正法的。其嫉恶如仇、除奸抗恶的无私无畏、刚毅果敢,在尖锐激烈的戏剧冲突中表现得十分突出。

例如,《陈州粳米》为包公设置了一场与刘衙内面对面的激烈冲突,使其刚直不阿的性格迸发出耀眼的光彩。包公一接过皇帝赐予的势剑金牌,就斩钉截铁地宣告:“到

①徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第九卷.6492.

②徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第一卷.50.

③徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第五卷.3427.

④徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第九卷.6337.

⑤徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第二卷.1250.

⑥徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第一卷.37.

⑦徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第一卷.466.

⑧徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第四卷.2236.

⑨徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第九卷.6239.

陈州怎肯干休?”“我只待先斩了逆臣头。”当包拯面对刘衙内的威胁时,毫不畏惧,而是反唇相讥:

[耍孩儿]你积攒的金银过北斗,你指望待天长地久。看你那于家为国下场头,出言语不识娘羞。我须是笔尖上挣来的千钟禄,你可甚剑锋头博换来的万户侯。(衙内云)老府尹,我也不怕你。(正末唱)你那里休誇口,你虽是一人为害,我与那陈州百姓每分忧。^①

“与百姓每分忧”,正是包拯之所以铁面无私、不畏权势的内在动力。刘衙内却只有依赖皇帝“只赦活的,不赦死的”的那纸赦书,做护身之术,继续庇护打死张叔夜古的凶手也是自己的儿子小刘衙内。而包拯却计高一筹,他早已查明案情,当即叫小叔夜古也用小刘衙内打死其父的那紫金锤将小刘衙内打死,以“偿还你这亲爷债。”当刘衙内要皇帝下的赦书送达时,包拯又将计就计,据此“放了小叔夜古”,因而胜券在握,踌躇志满地唱道:

[殿前欢]猛听的叫赦书来,不由我不临风回首笑咳咳,想他父子每倚势挟权大,到今日也运蹇时衰。他指望赦来时有处裁,怎知道赦未来,先杀坏。这一番颠倒把别人贷,也非是他人谋不善,总见的个天理明白。^②

刘衙内的“人谋”再“善”,终究被“天理”所战胜。“与民除害”的包拯既敢于斗争,又善于斗争,他仿佛就是为顺应“天理”而战的勇士。

在这精彩的唇枪舌战之中,包公俨然以百姓的保护者自居,其不畏权贵、嫉恶如仇的刚正性格得到了充分的表现。这种艺术效果的取得,与作者善于设置和展开戏剧冲突的高超技巧密不可分。没有冲突就没有戏。正如劳逊所说:“戏剧的基本特征是社会性冲突——人与人之间、个人与集体之间、个人或集体与社会或自然力量之间的冲突;在冲突中自觉意志被运用来实现某些特定的、可以理解的目标,它所具有的力度足以导致冲突到达危机的顶点。”^③惩除贪官污吏,打击权豪势力就是包公运用“自觉意志”企图实现的目标,而他与刘衙内的斗争,正是封建统治阶级内部进步与腐朽两种力量的社会性冲突,并且达到了危机的顶点,所以,包公刚直不阿的性格才如此鲜明突出。

人物性格有其多个侧面,正如黑格尔在《美学》中指出的:“……性格的特殊性中应该有一个主要的方面作为统治的方面,但是尽管具有这个定性,性格同时仍须保持住生动性与完满性,使个别人物有余地可以向多方面流露他的性格,适应各种各样的情景,把一种本身发展完满的内心世界的丰富多采性显现于丰富多采的表现。”^④在《陈州粳米》中,作者不仅注意到了其它元杂剧包公戏剧本中所表现的人物的定性,而且注意了性格的生动性与完满性。作者通过包公的唱词和道白,通过其心理的变化,以揭示其性格的复杂性和多层次性。包公一出场便唱道:“自从那云滚滚卯时初,直至日淹淹的申牌后”,

①徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第九卷.6256.

②徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第九卷.6270.

③[美]劳逊.戏剧与电影的剧作理论与技巧[M].北京:中国电影出版社,2000.213.

④[德]黑格尔著,朱光潜.美学[M].北京:商务印书馆,1979.第一卷.

写出其兢兢业业的入世态度。继而“刚刚是无倒断簿领埋头，更被那紫澜袍拘束的我难抬手，我把那为官事都参透”，则饱含着对案牍劳形的厌倦和心为形役的无奈。接着“待不要钱呵，怕违了众情；待要钱呵，又不是咱本谋”，正揭示出在世事面前的进退两难，无所适从。而其唱词“我和那权豪每结下些山海也似冤仇；曾把个鲁斋郎斩市曹，曾把个葛监军下狱囚，胜吃了些众人每毒咒，到今日一笔都勾。从今后，不干己事体开口；我则索会尽人间只点头，倒大来优游。”唱出了他对世情艰险的顾忌、对权豪报复的畏惧和求得全身远祸的心理。包公鉴于“想前朝有几个贤臣，都皆屈死；似老夫这等粗直，终非保身之道”，“有一个楚屈原在江上死，有一个关龙逢刀下休，有一个纣比干曾将心剖，有一个未央宫屈斩了韩侯”，他应该仿效范蠡、张良等功成身退的聪明作法，即“那张良呵若不是疾归去，那范蠡呵若不是暗奔走，这两个都落不的完全尸首”，他觉得自己“是个漏网鱼，怎敢再吞钩？不如及早归山去”，免得“为官不到头，枉了也干求”。

① 这种内心矛盾，正体现了封建社会中一心想为民除害的好官的深沉感慨，具有相当的历史深度。我们不能不惊叹作者的大手笔，如果没有对黑暗腐败的封建官场的深刻认识，是不可能如此深刻的艺术表现的，这对于刻画包公形象是非常重要的一笔。它并不表示包公的软弱，反而更真实、更鲜明地衬托出包公刚直不阿的性格。黑格尔说：“人格的伟大和刚强只有借矛盾对立的伟大和刚强方能衡量出来，方使自己回到统一：环境的互相冲突愈众多，愈艰巨，矛盾的破坏力愈大而心灵仍能坚持自己的性格，也就愈显出主体性格的深厚和坚强。”②但是在包公的性格中，有一股浩然正气始终处于主导地位，因此一旦听到小衙内叫冤，又自觉地承担起了社会责任，把个人的幸福自由弃置一边。可是顾虑毕竟是其性格的一个组成部分，故而当面对范仲淹、吕夷简的“尽忠报国，激浊扬清”的高度称许时，并没给他带来丝毫的愉快，而是让他不禁又想到了自己的身家性命，以至有辞官之求：“二位老丞相和学士，老夫年迈不能为官，到来日见了圣人，就告致仕闲居也。”可是，当范仲淹随后问及他对权豪的态度时，他又体现出嫉恶如仇的性格主导部分，表现出对权豪势要的满腔怒火：“他便似打家的强贼，俺便似看家的恶狗。他待要些钱和物，怎当的这狗儿紧追逐。只愿俺今日死，明日亡，惯的他千自在，百自由”③，又可看出其誓与权豪斗争到底的决心，这和他最终毅然踏上陈州之途也是协调一致的。其间性格各组成部分的涨落升沉，可谓曲尽人情，一个生活在现实世界中的有血有肉的包公，栩栩如生地站在了读者面前。这正如托尔斯泰在《复活》中所说：“有一种迷信流传很广，认为每一个人都有固定的天性：有的善良，有的凶恶，有的聪明，有的愚笨，有的热情，有的冷漠，等等。其实人并不是这样的。我们可以说，有些人善良的时候多于凶恶的时候，聪明的时候多于愚笨的时候，热情的时候多于冷漠的时候，或者正好相反，但要是我们说一个人善良或者聪明，说另一个人凶恶或者愚笨，那

①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第九卷，6254。

②[德]黑格尔著，朱光潜，美学[M]，北京：商务印书馆，1979，第一卷。

③徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第九卷，6254。

就不对了。可我们往往是这样区分人的。这是不符合实际情况的。人好象河流，河水都一样，到处相同，但每一条河流都是有的地方河身狭窄，水流湍急，有的地方河身宽阔，水流缓慢，有的地方河水清澈，有的地方河水浑浊，有的地方河水冰凉，有的地方河水温暖。人也是这样。每一个都具有各种人性的胚胎，有时表现这一种人性，有时表现那一种人性。他常常变得面目全非，但其实还是他本人。”^①

任何一个典型形象都具有独特性，任何一个文学形象“在文学上的价值都不是由他自己决定的，而只是同整体的比较当中决定的”（恩格斯《评亚历山大·荣克的“法国现代文学讲义”》），否则，它将失去艺术生命，更谈不上有审美价值。所谓独特性，即是个性化，这是形象得以成活的前提。包公既有一般清官执法如山，为民除害的共性，又有其独特的个性，他不仅是清官的化身和图解，而且是一个有血有肉的具体形象：他有感情，有思想，有苦闷，有愤慨，更有清廉刚正的思想品质，为民除害的迫切心情，深入调查的严肃作风，对敌斗争的机智策略，平易近人的诙谐言行等等，这些构成了他作为一个独特的具有性格多元复合特点的清官艺术典型，载入戏曲史册，闪耀着熠熠光辉。

二、包公性格的单一凸显

虽然总体而论，元代包公戏中的包公，其性格是多元复合，但是其性格的各层次之间，并非是杂糅的，也不是平均着墨而是单一凸现其机智幽默、明识善断这一主要特点。在元杂剧的十一种包公戏中，至少有七种是如此。

《生金阁》中，庞衙内依仗权势骗取了穷秀才郭成的宝物生金阁，霸占了他的妻子，又残忍地将他杀死。骗宝、霸妻、杀人三罪中，前者最轻。但是，三者的因果递进关系，决定了赚取生金阁是破案的关键。而对如此作威作福、胆大包天的权豪势要又不能强硬索取，于是包公立即命人挂画、买羊、摆酒，去请庞衙内前来“小叙”，庞衙内自为包公对其逢迎，欣然赴宴；宴席上，包公与之叙说“一家一计”，^②庞衙内自然没有戒心，且视之为与己同流合污者；包公请他欣赏从延边带回的宝物生金塔，激起衙内夸豪斗富之意，自然说出“我有生金阁，取来共赏”之语；包公借口拿进去给老妻一看，轻而易举把生金阁赚到手中；既然彼此“一家一计”，不分彼此，即使说出生金阁之来历等事，也没关系，于是不打自招。然而包公岂是同流合污者？等待庞衙内的也只有死囚牢。一场无头冤案，就这样凭着机智巧计，轻易告破。

《鲁斋郎》中鲁斋郎是一个有特权的官僚，自称“权豪势要”，为人凶残顽赖。他强夺了银匠李四的妻子，后又霸占了六案孔目张珪的妻子，这些罪行铁证如山。包公对此了然于心，他决不会容许这样的恶霸再为害于民。于是他凭借博识与机智，先发制人，将鲁斋郎的名字改为“鱼齐即”，奏与皇帝。皇帝看到“鱼齐即苦害良民，强夺人家妻

①（俄）列夫·托尔斯泰：《复活》[M]，北京：人民文学出版社，1979.9

②徐征：《余元曲》[M]，石家庄：河北教育出版社，1998.第四卷.2266.

女”，也会恼火，随即判了“斩”字。之后包公将“鱼齐郎”加添笔画还为“鲁斋郎”，并将之押赴市曹斩首。皇帝事后虽已明白此事原由，但是面对鲁斋郎作恶多端的事实，也无可奈何，只得说“苦害良民，犯人鲁斋郎，合该斩首。”^①仅管如此作为，包公是否犯有“欺君之罪”，在操作的可行性上是否会打折扣，于情节关目上向来不免粗疏的元杂剧，也不计较，只要突出包公的机智明识，也就不去管它，观众于欣赏中，也未必加以指责。因为在一次性的戏剧演出中往往是作者让你相信什么，观众也就会相信什么。

元代包公戏中，包拯的对手，不只是庞衙内、鲁斋郎之类权豪势要，而且还有他们在朝中的达官权臣，他们内外勾结，狼狈为奸，增加了案情的复杂性，加大了破案的难度，也进而凸显了包公的机智过人。例如，《陈州粳米》中，在讨论派谁去陈州勘察此案时，包公深知刘衙内极端害怕自己去，故意欲进先退，表示不去。等到刘衙内在众大臣面前不得不虚情假意地同意他去时，他马上抓住时机，说：“既然衙内着老夫去，我看衙内的面皮”，^②不仅名正言顺地承担此项重任，同时也使其斗争对象有苦说不出。因为早就预料到要对小衙内这样的权豪势要明正典刑，是多么的不易，所以采取了出人意料的微服私访，乔装成庄稼老汉，不惜为妓女“拢驴坠蹬”，从烟花女人王粉莲那里得到了小衙内和杨得中违抗圣命，擅自抬高米价，用八升的斗，加三的秤，盘剥饥民，以及用敕赐紫金锤嫖妓等罪证，以迅雷不及掩耳之势，出现在早就准备逃跑的罪犯面前，先斩杨金吾，再以其人之道，还治其人之身，叫小衙内用紫金锤打死小衙内，后又巧妙地利用“赦活的，不赦死的”的赦书，放了小衙内。正是由于机智，才使包公终于取得了严惩权豪势要的最后胜利。

包公审理的另一类案件是家庭纠纷、财产聚讼。“清官难断家务事”，主持公道，昭雪冤案，亦非等闲之事。《合同文字》中，安住伯母杨氏，为独占家产，不认远方归来的侄儿，还把安住所带当初分家的合同文字骗走，并将安住之头生生打破。审案关键是已落入杨氏手中的两份合同文字。包公明知难以硬性索取，却是故意说安住混赖他人家产，已将其下入死牢，又因头破伤风而死。既然已是死无对证，杨氏自然放心不少。又听包公所说“你若是亲呵，你是大，他是小，休道死了一个刘安住，便死了十个，则是误杀子孙不偿命，则罚些铜纳赎；若不是亲呵，道不的杀人偿命，欠债还钱。他是各白世人，你不认他罢了，却拿着些器仗打破他头，做了破伤风身死。律上说：殴打平人，因而致死者抵命。”^③杨氏听罢，当即改口承认安住是她亲侄儿，包待制云：“既说是亲侄儿，有什么显证？”杨氏马上拿出骗来的合同文书，包待制又云：“兀那婆子，合同文书有一样两张，只这一张，怎做合同文字？”又赚得杨氏另一份合同文书，终使安住认祖归宗，恶人终受惩罚，好人终得好报，并在此过程中凸显了包公的聪明智慧。

尽管上述剧作，仅从剧名中“智勘”“智断”等字，即可对剧作主旨一目了然，但

①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998. 第一卷，489.

②徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998. 第九卷，6255.

③徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998. 第九卷，6496.

是，并非所有包公戏中的“智”，全都真实自然，令人深信不疑，而是显得有些牵强附会。例如《智勘后庭花》中，皇帝赐给赵廉访使翠鸾母女二人，廉访使夫人嫉妒生恨，令亲随王庆将她母女杀死。王庆既令属下李顺去杀，却又让与己通奸的李顺之妻挑唆李顺留下翠鸾母女头面首饰而将她们放走。王庆便以李顺违令之罪要挟，逼其休妻，自己与之好做长远夫妻。李顺不肯，意欲告官，王庆便把李顺杀死，以袋装尸，投入院内井中。其后，赵廉访使询问翠鸾母女情况，得知辗转交于李顺，而李顺却不知下落，情知必有暗昧，特请包公帮助审查。包公见王庆神色有异，将其带回南衙待审。而翠鸾母女逃出之后，被巡卒冲散，翠鸾投宿狮子店，遭店小二逼婚，惊吓而死，小二以袋装尸，头插桃符，投入后院井中。书生刘天义也住该店，夜晚独自饮酒，遇一女子，前来探望。天义不知她是翠鸾鬼魂，与之饮酒、赋诗，各填《后庭花》词互赠。翠鸾之母寻找女儿，也到该店投宿。夜晚难寐，出门闲行，听到女儿说话之声，循声推门，却不见女儿，唯有书生天义，且有《后庭花》词，便误为刘天义私藏女儿，拖刘告官。

包公得知，愈觉案情复杂。反复吟咏翠鸾之词，忖度已死无疑。便令刘天义仍到该店原房住宿，夜晚翠鸾鬼魂复来相会，告其自在井里，并送其桃符为证。包公便令属下张千去李顺家查寻，结果从井中捞出一具尸体，并非翠鸾，而是男尸。包公细问张千，得知打捞时见一孩童张望。找来孩童，见尸大哭，却是哑巴，不会说话，只用手势比划，死者乃是其父李顺，被人杀害，曾经亲自目睹。又问刘天义有无信物，刘取出一根桃符，上写“长命富贵”四字。又叫张千去沿街寻对，发现与狮子店桃符相同，于是从井中捞出翠鸾尸体。叫王庆出来对质，哑子一把揪住不放，他正是杀害李顺之凶手，王庆只好认罪。两条命案，一时破获。包公于是带着一行人回复赵廉访。尽管论者称道此剧中包公料事如神，断案填密，乱中有谋，难中见智。但是，翠鸾母女是皇帝当作礼品赐予赵廉访使而导致其悲剧的，廉访使夫人因嫉妒生恨而命令亲随王庆杀人的。包拯的结案，虽然惩治了直接凶手王庆，但是对于杀人的幕后操纵者廉访使夫人却毫发未损；而且，关键证据是由鬼魂提供的，全剧是建筑在鬼魂确实存在的宿命迷信基础之上的，并不能真正体现包公的机智聪慧。

其实，包公的智谋，是建筑在了解民情基础之上的。例如《留鞋记》中的人命案，包拯发现死者怀里揣着一只绣鞋，便叫随从张千扮成货郎挑担叫卖，担头挑着这只绣鞋儿，看有谁来认领绣鞋，就拿她来见包拯，终于找到这绣鞋的主人王月英，为案情真相大白找到了关键人物。倘若包拯不了解民情甚至货郎的买卖详情，那么，命张千假扮货郎小商人是不可能的。

而机智是幽默的前提，幽默则是机智的表现，两者有着内在的联系。马克思说：“喜剧高于悲剧，理性的幽默高于理性的激情”^①所以，剧中包公的机智幽默几乎是融为一体，使其形象带有浓厚的喜剧色彩。在剧中，无论是对百姓的爱护，还是对丑恶现象的

①马克思恩格斯选集（第十五卷）。北京：人民出版社，1972。587。

愤慨，或者对胜利的喜悦，包公都渗透着一种幽默感。这不仅没有冲淡其形象的严肃性，反而使其更为丰满生动。例如，在《陈州粳米》中，张千步行随包公行往陈州，每日同待制只是吃些“落解粥儿”，他口里嘟囔着想快步赶往前去，以待制名义要些“肥草鸡儿，茶浑酒儿”吃，不料这话被骑在马上上的包公听见了，于是便有主仆之间的一番对话：“我老人家也吃不得茶饭，则吃些稀粥汤儿。如今在前头有的俛你吃，俛你用，我与你那一件厌厌的东西。”“爷，可是什么厌厌的东西？”“你试猜咱。”“敢是苦茶儿？”“不是。”“萝卜筒子儿？”“不是。”“哦！敢是落解粥儿？”“也不是。”“爷，都不是，可是什么？”“你脊梁上背着的是什么？”“背的是剑。”“我着你吃那一口剑。”“爷，孩儿则吃些落解粥儿倒好。”^①

这番对话，生动地展现了包公寓教诲于幽默之中，既严肃又诙谐，似冷酷实亲切的气质和特征。再如，包公作为朝廷命官，为了掌握案情，抓住罪证，却扮作“庄稼老儿”，并为妓女王粉莲笼驴、牵驴，还从她口中得知杨金吾、小衙内把敕赐紫金锤也当在她家，因此他假意殷勤，亲扶王粉莲上驴，并说：“老汉偌大年纪，几曾看见什么紫金锤，姐姐若与我见一见消灾灭罪可也好么？”王粉莲受捧若惊，顺口应承。包公“暗自好笑”，背云：“普天下谁不知个包待制，正授南衙开封府尹之职，今日到这陈州，倒与这妇人笼驴也，可笑哩。”在这充满喜剧色彩的情节中，观众觉得可笑的诚然是那妄自尊大、轻薄无知的妓女，而对包公此举定会感到越发可敬可爱。其实，元杂剧里的包公，并非是“未尝有笑容”的冰霜面孔，而是既具刚严、又颇诙谐的生动形象。

当他在陈州体察完备，证据在握之后，便命张千将杨金吾押赴市曹梟首，并喝道：“刘衙内也可怎生着我行方便”。我叫你“为头儿先吃俺开荒剑。”尖刻中包含幽默，笑语中露出锋芒。不仅如此，包公还以其人之道还治其人之身，令小衙内古用紫金锤打死小衙内，既报杀父之仇，又除贪官污吏。包公说：“紫金锤依然还在，也将来敲他脑袋。”当刘衙内手持赦书慌慌张张赶来搭救他的儿子和女婿时，包公“临风回首笑咳咳”。因为这赦书是“只赦活的，不赦死的”，恰好赦小衙内古无罪，而杨金吾、小衙内早已市曹分尸，“肉拆血洒”了。包公为民除害，颇为得意地说：“我将这害民的贼鹰鹞，一个个拿到前，势剑上性命捐。莫怪咱不矜怜，你只问王家是那泼贱，也不该着我笼驴儿步行了偌地远。”^②用语尖刻谐谑，令人倾倒。

在《金生阁》中，包公一路上鞍马劳顿，不禁腿疼，便让张千为之捶背。张千一边捶背，一边与店小二拌嘴。店小二云：“你个弟子孩儿！吃了两钟酒，佯风诈冒，手之舞之的打我。你敢再来打我么？”张千云：“我儿也，你还强嘴哩，你休往城里来，我若前街上撞见你，一无话说；我若后巷里撞见你，一只手揪住衣领，举起我这五指阔无缝的拳头，则一拳。”不料这一挥拳正打在包公背上。包公挨了一拳，便问：“张千，怎的？”张千失手，早已慌了，忙云：“恰才相公赏了孩儿每几钟酒，店小二这厮无礼，他则道

①徐征，余元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998。第九卷。6260。

②徐征，余元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998。第九卷。6266。

我醉了，他欺负我。他见我与相公捶背，他看着我揎拳撸袖，舒着拳头要打我。我说你要打我，我可是没有手的？我也少不得还你一拳。不想失错了，可可打了相公背上。”包公云：“假似你手里拿着把刀子，可怎了？”张千忙云：“您孩子儿须认得爹哩。”^①

这段描写，看似闲笔，可有可无，好像只是一个噱头，仅是随从与店家的插科打诨。其实不然。平时，包公对待邪恶势力，嫉恶如仇，不共戴天，可是对待下级，对待平民百姓，却是谈笑风声，“敦厚”可亲。即使被误打一拳，也未“拂之变色”，而是诙谐地开了个玩笑，柔语中有训导，戏语中带警句，超人个性中带有常人之情，令人油然钦佩。

总之，元杂剧中的包公形象并非是木偶一尊，而是生动活泼、令人喜爱的戏剧人物。着衣时见其举止，言谈中见其笑容，他足智多谋，吞吐刚严，风趣幽默，诙谐多变，是既有浓厚乡土气息、又富民间色彩的传奇人物。

三、包公的神化形象

对忠臣良将、清官廉吏景仰尊崇的极致，便是对其神化，将平人、凡人、常人演变成超人、奇人、神人。对包拯的神化亦是如此。北宋司马光《涑水纪闻》载“关节不到，有阎罗包老”，已将包拯比喻成阴间阎罗，神化包拯初现端倪。到宋话本《三现身包龙图断冤》中，已有“至今人说包龙图，日间断人，夜间断鬼”^②，标志着神化包拯的最终完成。而且，神灵般的包拯的出现自有深厚的民间心理土壤。《后汉书·乌桓传》中就有“中国人死，则魂归岱山”的记载。这种由来以久的鬼神信仰与包拯神化结合，至元代已是家喻户晓。元好问《续夷坚志》卷一《包女得嫁》中说：“世俗云：包希文（文应为仁）以正直主东岳速报司，山野小民无不知者。”相关的记载证明神性包拯的出现与被接受亦有广泛的民俗基础。由于神断的出现，断案的复杂程度已经降低，司法官所要做的，就是替受害者主持公道，想办法让被告招供，当被告抵赖时，自有鬼魂出来申辩。包公所审过的案例中，《神奴儿大闹开封府》和《叮叮当当盆儿鬼》是最具神化色彩的。神化包公形像的主要内容之一就是言其具有昼断阳、夜断阴的超人本领。

无名氏《开封府》，或称《神奴儿》，今存《元曲选》本。叙演汴梁城有兄弟二人，兄李德仁，妻陈氏，子神奴儿；弟李德义，妻王腊梅，无有子嗣。王腊梅嫉妒兄有子嗣，恐己家产被其兄子独占，便强使丈夫与兄分居另过，又逼兄长弃嫂，李德仁气急身亡，王腊梅又要谋算其子神奴儿。一日老院公领神奴儿街市闲游，神奴儿要傀儡儿玩耍，老院公让他桥边相等。李德义醉酒经过，将神奴儿带回家中，交给王腊梅照看。腊梅趁丈夫熟睡之际，将神奴儿勒死，并将尸体埋于阴沟，上压石板。老院公找不到神奴儿，焦急万分，昏昏睡去，梦见神奴儿诉说被害经过，于是便到李德义家要神奴儿，不想王腊梅反诬陈氏杀夫害子，告到官府。而县官糊涂懵懂，不会断案，推给令史审理。令史宋了人，爱钱如命，因得李德义贿赂，竟将陈氏屈打成招，下在死囚牢内。包拯赏军归来，

①徐征：《全元曲》[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第四卷，2255。

②冯梦龙：《警世通言》[M]，天津：天津古籍出版社，2004，125。

途遇神奴儿冤魂，将其带回府衙。夜晚，包公呼神唤鬼，于神庙之中重审此案。神奴儿鬼魂详细诉说被害经过，包拯断明此案，将真凶腊梅严刑正法。剧当取材于民间传说。干宝《搜神记》卷十六“苏娥诉冤”之事，与本剧故事大致相似。

无名氏《盆儿鬼》，今存赵琦美脉望馆钞本、《元曲选》本。叙演汴梁杨国用因算命有百日血光之灾，只除离家千里之外，或可躲过，便外出经商。三个月后，获利还家。到离家之后的第九十九日，走到家乡附近破瓦村，住在盆罐赵家。盆罐赵夫妇抢劫杨之财物并将其杀死，将骨殖搅拌黄泥，捏成盆儿，送于张憨古作为尿盆。杨国用魂灵向张憨古诉说被害经过，要求张把盆拿到包公面前诉冤，几经曲折，鬼魂终于开口诉说冤情，包公判将盆罐赵夫妇凌迟处死。

这类冤案，多是死无对证，假若不是包公具有能断鬼魂的特殊本领，多半会石沉大海，终难昭雪。因此，这类包公戏，既是在承认人死之后会变鬼魂的前提之下得以成立的，势必是不无迷信成分，有鬼则有害。至少是与某些人头脑中的鬼神观念相应相和的。但是同时，也是正义势必战胜邪恶的有力证明。包公的昼断阳夜断阴，也使受害的老百姓心中有了精神依靠，甚至对为非作歹的恶人也不无威慑作用。

神化包公形像的内容之二，是言其具有先知先觉、与鬼神交际沟通的特异功能。其中，比较朦胧的是通过“梦兆应验”来说明包公的先知先觉。据统计，在现存的一百六十一出元杂剧中涉及“梦境”的作品总共有三十六部，大约是总数的五分之一以上。以“梦境”描写所涉及的作者、内容、角色类型等诸多方面来看，可说梦境是元杂剧创作中普遍重视和频繁使用的艺术手段之一，通过“梦境”来塑造人物形象，探幽人物的内心世界，营造浓郁的悲剧气氛。诚然，梦与内心世界存在着自然而密切的联系，从某种角度讲“梦境”就是以独特形式展开的人类心灵世界。西方精神分析学者弗洛伊德曾说：“梦是一个受压抑的或被压抑的心理欲望的伪装型满足。”^①我国也有所谓“心中想，梦中寻”、“人之想念，可以役使血气，造作梦境”^②的说法。都承认白天清醒时所想的会在夜晚悄然进入梦乡而获得实现的心理事实。正因为梦是人心理不可分割的部分，是潜意识活动的产物，所以梦境的运用可以形象而直观地将人物心理展现出来，揭示人物内心的隐秘，从而显示人物内心丰富而深刻的变化，将人物性格的复杂性、多样性都表现出来，而使艺术形象个性鲜明、立体生动、光彩照人。而预兆暗示则是通过“梦境”中各种物象或景观对未来的事情呈现某种预示征兆，使其在后来的现实中得到应验，从而起到预示剧情的作用。这与古代源远流长的占梦文化有着密切关联。古人认为梦中出现的各种千奇百怪的物象和情境是某种超自然的力量给予做梦者的关于现实的预兆和暗示，而占梦则是通过巫术来测算和解释这些梦中景象所意味的吉凶祸福的一种手段。包公的先知先觉则是通过上述梦哲学的综合运用体现出来的。

譬如《蝴蝶梦》。其中的“梦兆应验”看似离奇古怪，荒诞不经。剧演王家夫妇有

①[奥地利]弗洛伊德著，孙名之译，释梦[M]，北京：商务印书馆，1996，157。

② 傅正谷，中国梦文学史[M]，北京：光明日报出版社，1993，163。

三个儿子，都爱好读书。一日，王老汉于街道购买纸笔，被皇亲葛彪纵马撞倒，反诬冲撞马头，被活活打死。王家三子去找葛彪讲理，失手将葛彪打死，发生人命官司。适逢开封府尹包拯审过盗马贼赵顽驴之后，感觉劳累，不觉伏案而眠，梦中却见一只小蝴蝶坠落蜘蛛网上，飞来一只大蝴蝶，将小蝴蝶救走；第二只小蝴蝶，也坠入蜘蛛网上，大蝴蝶也将小蝴蝶救出；第三只小蝴蝶又坠入蛛网，而那只大蝴蝶，却是只在附近盘旋，并不去救。包拯颇为奇怪，于是亲自将第三只小蝴蝶解救脱网。因而梦醒，却不知原委。继之，审理王家三兄弟打死皇亲葛彪一案。谁知王家三兄弟在矢口否认打死葛彪之事无效之后，争相承认唯有自己打死葛彪，与他人无关。王母却说乃是自己将其打死，与三个儿子无关。母子四人，争相自己偿命。待包公宣布必须一子抵命时，王母却请求包公释放长子、次子，而要幼子抵命。因为长子、次子乃是前妻所生，幼子才是自己亲生。包拯为此大为感动，于是记起梦之征兆，决心救助王三：

（包待制云：）……适间老夫昼寐，梦见一个蝴蝶，坠在蛛网中，一个大蝴蝶来救出；次者亦然；后来一小蝴蝶亦坠网中，大蝴蝶虽见不救，飞腾而去。老夫心存恻隐，救这小蝴蝶出离罗网。天使老夫预知先兆之事，救这小的之命。……忽然省起这事来，天使游魂预惊动，三个草虫伤蛛丝，何异子母官司向谁控，三番继母弃亲儿，正应着午时一枕蝴蝶梦。^①

其实，包公救助幼小蝴蝶所流露的恻隐之心，正是他同情和关心民生疾苦的民本思想的初步表现。孟子就说过这种恻隐之心亦即仁人之心。对于也有生命的草虫蝴蝶，尚且爱惜援助，何况人命关天的杀人案件呢？而且，剧作者利用蝴蝶梦与王氏三兄弟杀人案的巧合，来设计戏剧情节，利用“梦兆”这个具有民间俗信的说法，来解决事态发展，也符合百姓的审美心理，能以得到观众的认可。但是，作者所强调的那句“天使老夫预知先兆之事”，却分明是对包公的神化。意谓他人即使偶或亦有此梦，也不会与案情紧密联系在一起。

鲁迅曾说《三国演义》“状诸葛多智而近妖”^②，元杂剧中对包拯的塑造也具有这一特点，他的身上被赋予了超人的力量和智慧。然而，包拯的神断，与那种赏罚之柄移于冥漠的宗教审判和冥界审理，并不等同。譬如元杂剧《朱砂担》，商人王文用被盗贼抢夺了朱砂担，杀害了性命，但无人知晓，也无清官为之伸冤，只有目睹杀人现场的东岳庙神为其复仇。这类神仙既管人间的司法又是每审必公、有冤必伸的宗教神祇。而包拯则不然，他毕竟还是人间的司法者，只是既能现世审判（这是主要的），又能受理阴府的幽冥（这是次要的，辅助的），也就是杂剧说的“除了日间剖断阳间事，到得晚间还要断阴灵”。为此，元杂剧中对包拯神断的刻画也丰富多彩。《在蝴蝶梦》第二折、《鲁斋郎》第四折、《留鞋记》第三折、《后庭花》第四折、《灰栏记》第四折中包公的上场诗均是：“呼呼衙鼓响，公吏两边排，阎王生死殿，东岳摄魂台。”有力地烘托了肃穆和

①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998。第一卷，49。

②唐风编，胡适、鲁迅等解读《三国演义》[M]，沈阳：辽海出版社，2006。96。

森严的气氛。杂剧中多次出现冤魂告状、旋风引路、鬼神显灵,用来映衬包公的超人形象,《盆儿鬼》、《神奴儿》、《生金阁》、《后庭花》中包公都带有亦人亦神的成分。《生金阁》中:(魂子上、做转科)(正末云)呸。好大风也。别人不见,老夫便见。我马头前这个鬼魂,想就是老人们所说没头的鬼了。兀那鬼魂,你有什么负屈衔冤的事。你且回城隍庙中去。到晚间我与你做主。速退。^①第三折还说凭包待制“一道牒文”可“到城隍庙勾那没头鬼”,第四折说包公本是“上天一坐杀人星。”折狱之尊的形象巍然耸立。唯其具有先知先觉、与鬼神交际沟通的特异功能,所以他才会“夜断阴”。其实,元杂剧包公戏中的阴间,不过是阳世的曲折反映而已。

四、元杂剧包公形象产生的社会文化背景

元杂剧出现大量的包公戏不是偶然的,其中自有继承传统文化的因素,即使包公的智断公案,也与受到崇智传统影响不无关系。孔子曾说:“知者不惑。”^②墨子认为“智”乃“明也。”^③具有明察事物的能力。荀子则认为:“是是、非非,谓之知;非是、是非,谓之愚。”^④“智”是一种正确判断是非的能力。古代文学作品中记载过不少忠臣贤相、文臣武将、清官廉吏、志士仁人,大都是智勇双全、以智取胜的。《晏子春秋》中晏婴的“二桃杀三士”、《战国策》中那些善于纵横捭阖、出谋划策的舌辩之士、《搜神记》中的宋定伯卖鬼、《世说新语》中魏晋才子的诡譎、智慧,《唐人传奇》中智擒仇敌的谢小娥等等,都是对智慧的赞颂和推崇。元代包公戏的“智勘”也是继承我国尚智传统的结果。然而,更为重要的则是特定社会文化背景下,才会出现元杂剧中的包公形象。

与接受几千年儒家伦理思想影响的汉族相比,以游牧生活为主的蒙古族是落后的少数民族,却以武力征服国力衰竭的赵宋王朝而在中国建立了元蒙中央集权统治。尽管统一过程中,中原地区的农耕文化与北方草原游牧文化有所交融,尽管成吉思汗、忽必烈等最高统治者也主张接受中原政治文化思想,但是,元蒙贵族推行以种族歧视为基础的等级制度,准予蒙古贵族以种种特权,对汉族百姓甚至地主官吏制定种种限制,致使“中州人每每沉抑下僚,志不获展”。诸如蒙古人与汉人斗殴,汉人不准自卫还手,汉人打死蒙古人,不管有否理由,按例偿命,蒙古人打死汉人,则只“断罚出征,并全征烧埋银”,全然不顾“杀人者偿命”之古法。于是拥有特权的蒙古贵族,皇亲国戚及其子弟门人,连带狐朋狗友,专事声色犬马、游手好闲,横行于都市乡间,加上大量的贪官污吏,构成元代社会中一个庞大权豪势要阶层。他们恣意妄为,极少法制观念,《元史·刑法志》记载:“元典,其初未有法守,百司断理狱讼,循用金律,颇伤严刻。”《元史纪事本末》记载王晖在上政事书中说:“今国家有天下六十余年,大小之法,尚无定议。”直到成宗大德三年,郑介夫在上书中仍然提出这个问题:“今天下所奉以行者,有

①徐征.全元曲[M].石家庄:河北教育出版社,1998.第四卷.2257.

②[清]刘宝楠.高流水点校[M].论语正义(卷十七).北京:中华书局,1990.588.

③谭介甫.墨经分类译注[M].北京:中华书局,1981.87.

④[清]王先谦撰,沈啸寰、王星贤点校.荀子集解[M].北京:中华书局,1988年.24.

例可援，无法可守。官吏因得以蛀缘为欺。”“今者号令不常，有同儿戏，或一年二年，前后不同，或纶音初降，随即泯没。遂致民间有一紧二慢三休之谣。”“有司每视刑名为重，而昏田钱债，略不省察，殊不知百姓负冤，上无所诉，是开官吏受赌之路也。审囚决狱官，每临郡邑，惟具成案，行故事出断一二便为尽职。……路练官吏，未饱其欲，每闻上司至，则将囚徒保候，审录既毕，仍复收禁，皆无法之弊也。”后来虽然颁布了一些律书，如《至元新格》、《风宪纪纲》、《大元通制》等，但社会痼疾已重，积重难返，终元之世也未能根本改变这种状况。所以，张溥在《抚史纪事本末》中说：“元之不振，盖由法玩乎。”正因为长期没有法制，“遂致强凌弱，众暴寡，贵抑贱，无法之弊，莫此为甚”。元统治者还赋予了蒙古人以无上的特权，元朝法律规定，蒙古人打死汉人只赔一头驴价。元朝官吏多为蒙古人与色目人，他们不懂汉语，更不知律法，所以，司法、问案，一律推给孔目、令史处理，而孔目、令史不问律条，不审虚实，但问贿赂，任意断案，而与上官分利。这样，打一次官司，就是一般富户也得倾家荡产。所以，连元世祖忽必烈都不得不承认：“滥官污吏、夤缘侵渔，科敛则务求羡余，输纳则暗加折耗，以致滥刑虐政，暴敛极征，使农夫不得安于田里。”这种酷虐的司法现实、无序的社会状态，在包公戏中得到了较为深刻的反映。

元代包公戏对这些权豪势要的横霸行为有着真实的反映和深刻的揭露。杂剧中常提及的“斋郎”、“衙内”，就是他们的典型代表。《鲁斋郎》中的鲁斋郎自称“花花太岁为第一，浪子丧门再没双”，为人狠毒凶残，在光天化日之下，抢走银匠李四的妻子，霸占张珪的妻子。《生金阁》中庞衙内看到别人家的好东西，就白拿白抢，他为夺取郭成的妻子，以残忍的手段杀害了两条人命。《蝴蝶梦》中的葛彪骑马闲游撞了王老汉，却赖王老汉冲撞了他的马，将王老汉打死。他把百姓的生命看得比畜生还轻的多。这些特权阶层人物，除了具有狠毒凶残的共同特征外，有的还十分狡猾。如鲁斋郎在欺压平民百姓时，就不像庞衙内那样赤裸裸的张口索要别人的妻子，而是先将自己狰狞的面目隐藏起来，假装到李四的银匠铺修补银壶瓶，在与李四饮酒、拉家常时，轻而易举地骗夺了李四的妻子。对于这些罪大恶极、凶残狡猾的权豪势要，不用智取是不能使他们伏法的。权豪势要倚仗特权残害百姓，而那些本应该为百姓解决纠纷、平反冤屈的地方官员又是怎样呢？包公戏对贪官污吏的丑恶嘴脸进行了形象刻画。他们尽是些昏庸无能、贪赃枉法、不辨是非的官员，谁给贿赂就判谁赢；无钱无势，就是有天大的冤枉，在他们手中也绝无翻身之日。《灰阑记》中郑州太守苏顺“虽则居官、律令不晓，但要白银，官事便了”，人送绰号“苏模棱”，只因受了马员外大娘子的贿赂便对案件不闻不问，但凭手下赵令史自行审理。赵令史是一个心狠手辣的恶吏，他与大娘子私通，合谋害死马员外，为霸占马家财产，就设计陷害张翠鸾，并买通人证，将之问成死罪。这些贪官污吏充斥官府，含冤受屈的百姓又如何能够指望通过正常的法律途径来得到清白、受到补偿呢？清官要对付歹毒奸诈的恶吏，只有靠实际调查，智勘智断，不用“灰阑拽子”之计，就难以为张翠鸾平冤，就难以惩罚恶吏赵令史。

《陈州米》中刘衙内父子也是这类权豪势要的典型代表。他们对百姓随意打杀，如同“捏烂柿一般”。对于贪赃枉法，愆黜无穷。刘衙内对小衙内说：“论咱的官位，可也勾了；止有家财略少些。”便指使儿子到陈州因公干私，擅改钦定米价。大肆贪污，草菅人命，正是当时政治黑暗，司法腐败的真实写照。生活在这个时代的人民群众，深受民族的阶级的双重压迫，处在水深火热之中，生命毫无保障。但是，他们大多敢怒不敢言。即使象张悛古这样富有反抗精神的个别农民，面对着“饿狼口里夺脆骨，乞儿碗底觅残羹”的权豪势要，也不过是“柔软莫若溪涧水，到了不平地上也高声”的据理力争和血泪控诉，这是一个“想做奴隶而不得”的时代。所以，人民寻求解决的办法是幻想清官的出现，来扫尽这人间的不平。张悛古被小衙内用象征封建社会最高权力的敕赐紫金锤打死，临终前，他并没有叫小悛古去造反，而是要他一定找到包公去告状，正是在这样的社会土壤里，包公形象应运而生，出现在戏曲中。宋朝的包公，被作者借用其躯体，灌输了元代的新鲜血液，使其焕发出带有鲜明时代特征的艺术生命。他是元代人民群众企图通过理想的力量战胜黑暗现实的艺术之花。就剧中包公所处理的事件性质和他所斗争的对象描写而言，具有极强的现实性，而就包公形象的塑造而言，又带有更高的理想性。特别是最后解决矛盾的方式和取得胜利在当时是不可能的，剧中描写只不过表达了人民要求伸张正义，惩除邪恶的美好愿望而已。但是，艺术“要用美丽的理想去代替那不足的真实”（席勒语）。正是这种现实性和理想性的有机统一，构成了包公形象的艺术真实性，它如同观测封建社会阶级斗争形势的寒暑表，能够形象而又准确地告诉人们，象包公这样的清官形象，只有在封建统治极端腐朽，社会十分黑暗，人民虽备受压迫欺凌，但尚未发展到揭竿而起的程度，而是对封建王法和衙门还寄托着幻想的时代背景下才能产生，其身上更多地寄托着人民的愿望和理想，因而具有深刻的认识意义。

包公成为艺术化的典型，还与元代文人的生活遭遇及其统治者不重视文人有关。元代统治者一度废弃科举取吏制度，断绝了汉族知识分子几百年来以文进身，搏官赐爵封妻荫子的仕途道路，直到元仁宗延祐二年（1315）才重开科举。元代把人分成十等，往日“万般皆下品，唯有读书高”的文人学子，突然之间跌落为妓之下丐之上的“臭老九”。因生活无着落，文人从神圣的书斋沦落到倡优姬伎者流，与平民百姓为伍。但受着传统精神熏陶的文人，对于社会政治的关切，对于整个封建秩序存亡的深沉忧患，积极入世的精神状态使他们对于元蒙统治者满腔愤懑。他们既不能为官，也没有为官的希望，所以当把他们把内心的愤懑，对社会命运的关切诉诸笔端的时候，已不再像唐人作诗那样主要颂扬升平圣世，即使有所不满，也只作不轻不重的讽喻，元代作家则无所顾忌地赤裸裸地对朝廷政治进行批评，尤其在断绝了文人仕途进身的前期。他们构想出一个有力量有办法的包公，去惩罚形形色色的斋郎、衙内、皇亲国戚、贪官污吏。所以，包公的艺术化是元代社会的需要，更主要的是贫苦百姓内心良好愿望及其作家正义感的写照。

包公的艺术神化，除了元代特殊的社会氛围，及其作家特殊的生活遭遇投视艺术以

超然的正义力量之外，也与中国人特殊的心理素质有关。古代中国是礼治社会，虽然在漫长的历史行程中也可以找出几个法家来，但就整个社会而言法的观念很淡薄。舞台上的包公作为法治梦影而存在，是否就说明元代是法治社会呢？非也！所谓孝也、忠也、忤逆、奸恶，都以伦理道德礼法规范作为衡量尺度，一部《礼记》及其后人不断地论释注疏，使儒家礼法观念完善到无以复加的地步。与此相适应的形成了中国人独特的美学理想诸如“和谐”、“温柔敦厚”“和为贵”，追求尽善尽美的完整而鄙视矛盾对立、扭曲、崇高。唐代社会基本符合这一理想，宋代虽然蕴含新的观念，社会存在着矛盾，但因冲突没有公开表面化，还保存着封建社会各方面的完整。到了元代，由于外族入侵并统治中原，传统的以汉潮天子为圆心的大一统格局，四海之内莫非王土，普无之下皆是王臣的盛况已经动摇。由于汉人并不把元蒙统治者看作是为民作主的天子，他们所建立的社会秩序当然也不能算天朝，于是汉人的内心出现了无主的失落感和被扭曲感，要千方百计设法恢复往日的封建秩序。正因为中原汉人不承认元蒙统治者及其所建立的社会秩序，对于正统的封建秩序有强烈的归复心理，所以他们尤其痛恨造成社会黑暗的蒙古贵族及其无恶不作的大小小有权势的无赖。元代作家准确地抓住了人民群众的心理状态，再加之作家的切身体验、痛楚经历，使得元杂剧蕴含空前绝后的巨大力量。这一特殊的社会心理状态，也是实现包公艺术神化的一个重要因素。

综上所述，可见元代吏治腐败，地方上权豪势要横行霸道，广大人民深受其害，心中迫切期望有清官出来肃清吏治，惩治权要，这在元代已形成一种普遍的社会情绪。正是在这种情绪的驱动下，包公才由历史上的本来面目进而转变为舞台上理想化、平民化的艺术形象，大量的包公戏才会涌现出来，从而导致了元代包公戏的繁荣。对于受苦难的平民百姓而言，包公在戏剧中所扮演的是拯救者的角色，是像普洛米修斯一样给黑暗世界送来光明的使者，是百姓心中的希望和拯救者。

第二节 明传奇中的包公形象

元代的包公戏使包公从历史人物演变成艺术形象，而且突出了他清廉正直、敢于斗争、善于智断的基本特点。而明代传奇中的包公戏则对此既有继承，又有某些丰富和发展，使观众感到他似曾相识，却又有新的面貌。

明传奇包公戏的代表作之一是无名氏的《高文举珍珠记》，又名《珍珠米糲记》。现存明万历间金陵文林阁刻本《新刻全像高文举珍珠记》，《古本戏曲丛刊》二集据以影印。剧演洛阳秀才高文举，因甲库失火而拖欠官银，无力偿还。见同里富户王百万施舍济贫，前往求助。王百万夫妇见其“状貌堂堂”“胸怀饱学”，便将其招为养老女婿，与女儿金真结为夫妻。不久，高文举进京赴试，发妻金真特将珍珠一颗分为两半，与丈夫文举各持一半。文举中得状元，却被当朝宰相温阁强迫与其次女金定结为夫妻。文举不忘结发之妻金真和岳父岳母，偷派随从张千携带所写家书前往家乡搬取金真及其父母来京共享

荣华富贵，却为温金定发现，而偷改词句。王金真看出信中破绽，不相信丈夫文举忘恩负义，将张千殴打，并带领丫环等人进京寻找文举，途中却被猛虎冲散。王金真独自寻到相府，适值文举被诏入内宫侍讲，数月不回。由于张千挑唆，温女金定竟将王金真剪发脱鞋，命其扫地浇花，予以折磨至死。文举回府，独卧书房，思念金真全家，要吃米糰。同情金真的老奴让金真做成。文举从米糰中发现半颗珍珠，又觉米糰之味如同发妻金真所做。于是在老奴帮助之下，夫妇相会，定计让金真连夜逃出相府，到包拯那里告状。此剧共二十三出，包公到第二十一出时，方才出场。而且，只在紧接的第二十二出这两场中出场，包公的戏实在甚少。

但是，犹如元杂剧包公戏里的包公，他清廉正直，铁面无私：

【凤鸾引】（外）职居当朝宰辅，威名直列三台，除奸横弊纳贤才，风节凛然中外。

【长篇】铁面龙图不顺情，令行宇宙鬼神惊。朝中若有微臣在，万里山河永太平。老包笑比黄河清，一喜天下乐。^①

他也像元杂剧中的包公，同情民生疾苦，忧民爱民。剧中，当他听过王金真诉说宰相之女温金定如何对其残酷折磨的不幸遭遇之后，知道这位女子“祖代是个良民”，怕她再回温府会“一命休矣”，立即说“既如此，请进后堂，与山妻相见”，将王金真保护起来。当高文举问起刚从陈州监巢归来的包公“陈州风景如何”时，包公道：

那陈州可怜得紧，我一路而去，只见百姓每三三两两都在那里说，曹皇亲欺虐下民。我当时到不信，扮作一个客商，拿一百两银子前去问他籴米，说起他的衙门，比我和你的大不同，头门二门共讨去十两银子进见钱。他那法子又重：九十两银子，只对得他八十两。后来，把米与我看，下官抓过一把来看，三停米七停糠，教百姓如何捱得这时光？彼时我心焦起来，将那一把米撒在曹皇亲脸上。谁想恼了他，叫了手下人把我捆了，一吊吊在西廊房下。若不是张龙赵虎随后寻到，把我解下放将下来，莫说要与百姓分忧，险些下官活活吊死了。（生云）此乃大人洪福。（外云）非是下官之福，乃宋天子之福，天下万民之福也。^②

包公不畏艰险、不顾个人身家性命的牺牲精神，同情民生疾苦、与民分忧的民本思想，微服私访、实地查看的办案作风，对皇亲国戚残害民众的贪赃枉法等等齷齪行为的深恶痛绝，全都通过朴实无华的叙述，真实生动地体现出来。

犹如元杂剧包公戏里的包公，他在审案中也不乏机智智慧。例如在审判状元高文举时，因为他尽管不同于《张协状元》中忘恩负义要杀害发妻的张协，也不同于《琵琶记》中忘恩负义因而饿死亲生爹娘的蔡伯喈，他既是受害者同时又伤害了结发之妻王金真，是在奸佞豪贵逼迫下的“误伤”。如何使其对此供认不讳？第二十一出有一段包公与其对话：

①无名氏：高文举珍珠记[A]。古本戏曲丛刊（二集）[C]。北京：文学古籍刊行社，1954。

②无名氏：高文举珍珠记[A]。古本戏曲丛刊（二集）[C]。北京：文学古籍刊行社，1954。

(外)我一路来京,有几纸状不明,敬请状元来见教。(生云)老大人明察秋毫,幽烛鬼魅,又有何不明白之事?(外笑云)事岂不明,乃有一桩事,状元来才得明。(生云)何事干着下官?请见教!(外云)有一上水船,下水排排家问那船家借斧子用。船家将那斧子丢将去,排快船迟,不想砍死一尾鱼。那鱼也不忿,死来告状。依足下说还该怎么问?(生云)排家问船家借斧子用,失手丢落水去,一定有声,那鱼听见,只道是倾食下来,争先抢食,因而砍死。此乃是误伤性命,若再到老大人台下来时,对他说明,只消一陌纸钱焚化与他就去了。(外云)状元有见,承教了。再有一汉子,在墙外抛砖,打死墙内之人,你说这个该怎么问?(生云)不知那时是何等天气?(外云)是四月首夏天气。(生云)四月天,梅李正熟。不知墙有几尺之高?(外云)墙有七尺高。(生云)今人不过五尺。墙有七尺,内外不见有人。那墙外者,一定抛砖打那果品吃,不觉失手,打死墙内之人。这个也是误伤人命,不该填命。(外云)这果是误伤,承教了。还有一富翁长者,在十字街头施贫,有一穷秀才前去求谒。只因问他年度八字,与彼女儿相同,带将回去,替他赔纳官银三百两,又把女儿招赘他。后来到京,得中头名状元,休了前妻,再娶千金小姐。假写书回,赚哄前妻来京,将她百般磨灭。你说这个该问他何等之罪?(生云)此是学生之事了。(外起身云)左右的,打升堂鼓,挂起圣旨牌,去了他的官诰!(生免冠跪介)^①

表面看,是包公热情诚恳、谦和恭敬地向新科状元请教如何处理疑难之案。年轻博识的新科状元所答误伤之案处理办法,也得到了包公称赞。在其完全解除思想戒备情况下,包公说出于前数案类似案例,文举便只好老实承认正是自己之事。包公循循善诱、以小喻大、由此及彼的启发式问话,当即奏效。果然聪明智慧。因此很快昭雪冤案,惩治了奸相温阁及其千金、随从张千。

总之,包公仍然清正廉洁、嫉恶如仇、爱民怜民、机智聪慧,明断公案,伸张正义。这犹如元杂剧里的包公,也是明传奇里的包公。明传奇包公戏显然是有所继承的。如果包公的这些基本特点不能保存,就不是包公,就不可能得到明人的首肯。然而,明代包公戏又是有所发展的,包公形象至少在以下几点呈现新的面貌。

一、权力的扩大化

元杂剧中的包公,职衔不过是“南衙开封府尹”或“龙图阁待制”;作为权力象征的刑具也只有“敕赐势剑金牌”;与权豪势要斗争,正面交锋少,智巧取胜多。明代包公戏中包公的官职被无限加大,“待制”为“龙图阁学士”取代,《还魂记》、《观音鱼篮记》说他“官封左相,兼管开封府”,他甚至被附会成天上文曲星君。^②作为权力象征的刑具也被更替了,《珍珠记》中他自述宋王“赐我金剑一把,铜铡两口,锈木一个,金

①无名氏:高文举珍珠记[A],古本戏曲丛刊(二集)[C],北京:文学古籍刊行社,1954。

②朱万曙:明清两代包公戏略论[J],戏曲研究(第52辑),北京:文化艺术出版社,1995,12。

狮子印一顆，一十二第御棍，管春正二三月风，夏四五六月雨，秋七八九月霜，冬十一二月雪，四时不正之气，一年偏毒之灾。务要扫除不祥，调和鼎鼐。赐我黄木枷梢黄木杖，要断皇亲国戚臣；黑木枷梢黑木杖，专断人间事不平；槐木枷梢槐木杖，要打三司并九卿；桃木枷梢桃木杖，日断阳间夜断阴。手下的，你与我锁城隍，枷土地，断得人间大姑嫌嫂丑，嫡亲媳妇骂公姑。曾断叮叮当当冤枉鬼，破窑判出瓦乌盆。不孝之人，我把铜刀铡，忤逆之徒把剑诛。鲁桥曾斩黄丞相，午门又斩赵皇亲。老包为人秉心正直，半点无亏，任教阿谀台前过，妖魔敢向镜中行！”^①这些刑具直接孕育了后世再生的龙、虎、狗头三种铡刀的传说。在《胭脂记》里，包公也同样被赋予了极大的权力，“下官非别，龙图殿大学士，姓包名拯字文拯。官拜开封府尹。曾蒙我王赐我宝剑一把，与我先斩后奏。又与我免死金牌一十二道，赐我铜枷铁扭，上察亲王。与我桃树枷梢，掌管阴阳善恶。”^②唯其如此，所以他可以管理风霜雨雪，自然灾害；可以惩治皇亲国戚、三司九卿，连丞相他也有权力斩杀；也可以对阴间城隍土地锁拿，妖魔鬼怪也逃不出他的照妖宝镜。权力之大，如同人间皇帝，也代替了神鬼系统的裁判者。也无须再像元杂剧中那样，主要以智巧取胜，而是直接处理，先斩后奏。《珍珠记》中温丞相肆蛮专横，强赘高文举，又纵女迫害王金真，包公便以“家不能齐，国奚能治”为由予以弹劾，将其消职为民；他甚至可以不听皇帝的圣旨，而是秉持公心，独断独行。《还魂记》中曹国舅为宋王所庇护，包公也不给宋王面子，硬是将曹二斩首。无限的权力使包公更勇于斗争，更易于取胜，他也由此成为一尊可以疗救一切的神像，或解民倒悬，或主持正义，或扶助忠臣，成为众人敬仰的“青天”。明传奇作者，几乎超越了现实主义描写，并不顾及现实的可能性，而是将其神化为正义和公理的化身。但是，这并非是整个的包公形象，而是突出的一个方面。

二、人性化的复归

在元杂剧中，包公被无限的神化，无论是人间贫苦百姓受到的剥削压迫，还是阴间鬼魂的冤屈，包公都能准确无误的了解案情，查出案情真相，不但能让人间的恶人受到惩罚，而且还能处斩阴间的恶鬼。在明传奇中，包公被神化的同时，作者赋予他贴近生活的普通人的性格。他在戏中显得更朴素、更率直、甚至不无粗鲁，更人性化。

《袁文正还魂记》中，曹母生辰，包公前往庆贺，被曹二所冒骂，包公便恨恨的道：“贼，我岂是监厨的官？有一日犯在吾手，那时节你休怪。叵耐曹二太无知，声声骂我包腊梨。有朝一日遭吾手，先取心肝后剥皮。”其后包公去给娘娘庆贺新府，又遭到谩骂，包公甚是生气：“莫说骂我，就是打我也该受。只是但凡为官为宦为富，不可倚势。他今日骂我不要紧，只是众官员不好看相，忒可恶。”“别的骂我也罢，不该将我父母所生遗体也骂出来，无言不出。前番庆贺千秋，也受了许多气，今日造新府，又骂来迟。

①无名氏：高文举珍珠记[A]。古本戏曲丛刊（二集）[C]。北京：文学古籍刊行社，1954。

②童养中：胭脂记[A]。古本戏曲丛刊（初集）[C]。北京：文学古籍刊行社，1954。

我一来是至尊分上，二来是国母娘娘分上，三来大皇亲分上，前来庆贺，尽我之理，你反来骂我，贼，贼！”“贼！你好似藤萝绕树生，树倒藤萝死。劝伊休倚势，倚势只如此。你若改过则可，如若不改过，有一日犯于吾手，斩你头的日子还在。贼，贼！”^①从包公的这些话语可以看出，这样的想法颇有点“君子报仇，十年不晚”的意味，与包公那一贯的公正无私形象不相吻合，却刻划出他同普通人一样维护人格尊严的心理和恼怒难抑的情感，使形象十分贴近生活。

三、封建道德的守卫

明传奇中的包公形象，除了渗透着人民群众的某些思想感情之外，也渗透着封建统治阶级的思想意识。即使在一些比较优秀剧目中，除了神鬼迷信、宿命观念、善恶报应之外，也流露出浓重的忠君思想。元杂剧包公戏中，最后下断语的一般是包公。而明传奇包公戏中，智勘的比重有所削弱，皇帝圣旨最后定夺裁决的成分却有所增加。《珍珠记》即是如此。包公在上奏皇帝时，其呈辞是：“犹望吾主准奏除奸，为天下正法度、四海肃纲纪，永保江山，莫安社稷。”昭雪冤案主要不是为民伸张正义，解除民生疾苦，而主要是巩固封建统治的长治久安。封建统治者的思想意识对包公形象的影响在明代戏剧中尤为突出，所谓“《龙图公案》所载忠孝事最能动俗”便是证明。有的统治者还直接染指包公戏的创作。他们硬把宋元人民群众创造的包公形象纳入“讽世”、“维风”、“教化”的轨道，为其封建政治服务，更容易歪曲包公形象。

再如，明人章养中传奇《胭脂记》，可称是元杂剧《留鞋记》的改编。叙演宋代河南书生郭华在京都汴梁候考期间，偶遇开胭脂铺的女子王月英，彼此钟情。因而每日以购买胭脂为名，去见月英。月英大为感动，约定于正月十五日夜在相国寺土地堂幽会。但届时郭华醉卧寺中，月英撼之难醒，只得留一手帕与一只绣鞋而去。郭华醒后，遗恨无穷，吞帕而死。寺僧状告到开封府尹包拯之处。包拯领随从扮作货郎，带有绣鞋、手帕，沿街叫卖，英母购买绣鞋，被带往府衙审问。包拯与月英赶赴寺中，拽出郭华嘴中手帕，郭华复苏。包拯断郭王二人婚配。基本情节与《留鞋记》大同小异。《留鞋记》是通过包公对一对青年男女风情案的判决，显示了元代人民对自主婚姻、自由生活的渴望和追求，包公被描写成为一个和蔼可亲、成人之美的主婚人。可是到了《胭脂记》中，包公却成了“代圣立言”维护封建礼教的忠实卫道士。男女正当的婚姻要求被他认为是“不正之事”，“有背乎圣言”。最后，包公虽判决二人成婚，也完全出于对封建礼教和富贵功名的肯定。在他看来：“今已出乖弄丑，莫若与了那生成其匹配，一免损伤风化，二免玷辱先亡，三来此子不是久下之人，日后实有飞腾之路”，于是才“作伐”他们，使“风情”与“节义”“兼擅”结合。因为作者之所以要改编此剧，就是“风情节义难兼擅，《胭脂》重修在此编，博笑名骚识者传。”^②目的就是要通过包公将“风情”与“节

①欣欣客：袁文正还魂记[A]。古本戏曲丛刊（二集）[C]。北京：文学古籍刊行社，1954。

②章养中：胭脂记[A]。古本戏曲丛刊（初集）[C]。北京：文学古籍刊行社，1954。

义”统一起来。

《桃符记》是明代士大夫沈璟根据元杂剧《后庭花》改编的，即“演《后庭花》剧为南曲”。^①它抽掉了原作暴露元代蓄奴制、宦门仗势欺人、市井小人肆意行凶的罪恶和对包公智慧贤明的歌颂等积极因素，使包公成了与城隍平起平坐，主宰人们前世命运的尊神，充满了因果报应的宿命论思想。《胭脂记》中道学气十足。相对于元杂剧，既有丰富，更多的是演变；相对于明代的讲唱文学与小说，又嫌单调，如《龙图公案》中对他断案智慧的竭力铺写，在上述包公戏中就少而又少。

四、明代传奇包公形象产生的社会文化背景

明代封建专制统治加强，统治阶级内部矛盾加深，人民对统治阶级本质的认识也进一步提高。他们痛恨贪官污吏，更痛恨朝中奸臣。明代皇帝、大贵族、大官僚、大宦官结成反动集团，企图利用特务机构来维护其统治，造成特务横行，“天下皆重足屏息，嚚然丧其乐生之心”，（《明正德实录》卷三九。）万历以后，统治者更加倒行逆施。天启时宦官魏忠贤专权，官场上贪污行贿，谋求官爵，官僚上下“背公植党，逐嗜乞怜”。（《明史》卷二二三〈陈登云传〉）造成“人务奔竞，苞苴恣行”，（《明史》卷二四三〈赵南星传〉）贵族大官僚、大宦官家资动辄数百万。人民痛恨最高统治集团的贪暴横行，把抨击的重点，由贪官污吏转向朝廷内部的宦阉奸臣。《袁文正还魂记》揭露了“在朝害民”的曹二国舅，自恃皇亲，无恶不作。强行拆毁民房三百余间，迫使居民流亡，“宣天下五色匠人”重造皇亲府，造得“栋宇搀梁夸大旺，宫庭耸入青霄上。登楼手可摘星辰，四海江山皆一望”。他还抢夺书生袁文正的妻子，害死袁文正，袁妻逃走，他又指使人追赶行刺。《珍珠记》揭露当朝宰相温阁老强迫新科状元高文举抛弃前妻，招赘为婿，又纵容女儿摧残折磨高的前妻。《琼林宴》等同一题材的作品，揭露了太尉葛登云嫌贫爱富，撕毁婚约，又诬告原婿与强盗同伙而欲置之死地。他又抢夺范仲虞（一作“禹”）的妻子，打死范。这些皇亲国戚、权奸佞臣，在包公严究之下，无所逃遁地在法律面前全都受到了严厉惩处。因为“王子犯法，与庶民同罪”，这一直是剧中包公亢声高歌的主旋律。

不过，相比之下，明代包公戏不像元杂剧中那样兴盛。究其原因，主要是以下几点：

第一，在元末农民起义声浪中崛起的朱元璋，消灭了其他割据势力之后，建立了有明王朝。在加强封建专制统治的同时，面对田园荒芜、经济凋敝、民生穷困、百废待兴的社会现实，不能不接受元末残酷统治终于灭亡的历史教训，而要采取某些轻摇薄赋、与民休息的政策。诸如将部分荒地给予自耕农，重视发展生产，兴修水利，使封建经济有所恢复。此后经过永乐、洪熙、宣德三朝五十多年的休养生息，农业生产有了较大发展，社会经济有所繁荣。虽然剥削制度没有也不可能根本改变，皇族贵戚兼并民田依然穷极恶，但比起空前黑暗的元代，士庶百姓的生活还是要稍好一些。因此，为民请命的

①祁彪佳：远山堂曲品。中国古典戏曲论著集成（第六册）[C]。中国戏剧出版社，1959。127。

包公戏自然就少。

第二，按说，就稳固江山社稷而言，封建皇帝都会称扬忠臣贤相、清官廉吏而反对权奸佞臣、贪官污吏的。出身贫贱的朱元璋登基之后，对于文臣武将中的贪赃枉法，严酷异常，不少都是处以极刑，甚至“剥皮槁草示众”。即使权贵犯罪，也不宽贷，甚至接连杀戮功臣，连仗势作威作福的皇亲国戚朱亮祖也予鞭杀。因此，对于打击“权豪势要”的包公戏应该予以首肯。但是，朱元璋的所作所为的基本着眼点还是巩固封建统治，他深知戏曲的“高台教化”作用，企图将其作为宣扬礼教、巩固政权的工具。明人李开先《闲居集·张小山小令后序》云：“洪武初年，亲王之国，必以词曲千七百本出赐之。”这不仅是专供娱乐之用，实际上也含有推广流行之意。他推崇哪些戏曲？徐渭《南词叙录》说过：明太祖颇为欣赏高则诚的《琵琶记》，认为它“如山珍海错，贵富家不可无。”就是因为剧中宣扬全忠全孝，有裨于高台教化。作为开国皇帝，明太祖不像唐太宗那样能够容纳魏征犯颜直谏，而是唯我独尊，猜忌功臣贤相，甚至残酷诛杀。包公性格刚毅峭直，敢于犯颜直谏，不是朱元璋喜欢的那种俯首帖耳的循良之臣，当然也不会提倡包公戏。论者或曰：明人臧懋循主编的《元曲选》里，包公戏占有十分之一，而这些戏有的就是明代王府的藏本。其实，这些包公戏，都是元杂剧中的，不是明人新创作的，并不是朱元璋喜好包公戏的证明。朱元璋喜好的是“有关风化”宣扬“忠孝节义”封建伦常的戏剧，因而促使南曲传奇沿着《琵琶记》“风化体”的方向发展下去，甚至一时成为主流，因而限制了包公戏的发展。而继承太祖的明成祖曾经批准言官曹润等的奏议，出榜禁止“亵渎帝王圣贤之词曲，驾头杂剧”的传演印发，此类剧本要限期送官烧毁，敢有收藏者要杀全家（见明顾起元《客座赘语·国初榜文条》）。这对民间演戏是个严重的打击。包公戏虽然幸而没被明令禁止，但由此而无人敢于创作新篇，则是势所必然的。

第三，从明代戏曲作家队伍本身来看，明初作家，有的是亲王，如朱权、朱有墩，有的是达官贵人，如邱濬等。戏曲已经从平民、下层知识分子手中被夺去，成为上层统治阶级的自我陶醉、自我宣传的工具。作品内容不是神仙道化、歌舞升平的《诚斋乐府》，便是酸腐之气十足的封建伦理说教如《五伦全备》、《香囊记》之类。他们绝不会去编写包公戏的。

明代从英宗开始衰败，皇帝代代昏庸，荒淫奢侈，不问国事，政权由太监权奸交替掌握，皇亲国戚，大官豪绅，数量日增，剥削兼并，逐年加重。到了万历天启时期，广大人民所遭受的压迫，其严重程度不减于元代，所以从英宗时期起，农民起义不断爆发。产生在这个时期的大量传奇剧本，何以反而不能像元代那样，多写一些包公戏来反映黑暗社会现实呢？推究其原因，不能不说这是当时文士的社会地位所造成的。明代读书人与他们在元初的前辈不同，他们是有出路的。科举制度给了他们做官的机会和期望。一经乡试中举，寒士就可以跻身缙绅之林，此后，即使不能飞黄腾达，而丰衣足食是不成问题的。明代文人里面又有不少所谓“才子”“山人”，他们可以不求仕进，而以文学艺术悠游于公卿之门，成为帮闲上客。实际上他们是和劳苦大众隔绝的。传奇多出自这些人

手笔，以金榜团圆结局的才子佳人戏正反映了他们的世界观，就此成为传奇的主流。当然他们不会像元初作家那样，要借包公戏来作不平之鸣了。

第三节 清传奇中的包公形象

在长达数千年之久的中国封建社会中，统治 267 年的大清是最后的一个王朝。历史上，习惯以 1840 年的鸦片战争作为分界线，其后至辛亥革命清王朝灭亡为近代。清初与清中叶，包括戏曲在内的文学艺术，属于集前之大成阶段，戏曲的主要形式是传奇；而进入半封建半殖民地社会的近代，其文学艺术则呈现出新的特色，戏曲的主要形式则主要是兴盛一时的京剧和其他地方戏。包公形像除见于清代小说、说唱曲艺之外，主要是传奇和京剧。清传奇中的包公形像也有新的特点。

一、忠臣贤相的典型

元杂剧包公戏中的包公，不过是有龙图阁学士虚衔而实职仅是开封府尹的中级官员，与历史上的包拯基本契合，他所审理的除去家庭纠纷一类案件之外，虽有权豪势要的杀人案件，其中也牵涉到朝臣的忠奸斗争，但是却罕见审理帝王宫妃之争的案件，他也没有如此权力。而随着包公戏的盛演不衰，包公在民间的流传几乎家喻户晓，包公在明代包公戏中权力的扩大，神话色彩的强化，到清代包公戏中，便逐渐成为忠臣贤相的典型代表了。他所审理的案件，范围已扩大到朝廷皇宫，不止是涉及到皇帝本人及其宫妃，甚至是以嫔妃忠奸作为主要内容而展开戏曲冲突的，最后决定其成败、昭雪冤案的不是皇帝的昏庸或圣明，而是包拯断阳尤能断阴的本领。石子裴《正昭阳》、朱佐朝《乾坤啸》两传奇都是明证。

石子裴，字成章，浙江绍兴人，生平不详，仅存传奇《正昭阳》，其中有的人物，《宋史》虽有传记，明人无名氏传奇《金丸记》也叙演过宋代嫔妃之争故事，但是石剧多属演绎附会。剧演北宋真宗御驾亲征，前往平定滇蛮之乱。其皇后刘氏生下一女，其宸妃李氏生下一男。因真宗早有圣旨，所生之子立为太子，其母册封昭阳圣母，故刘皇后伪称生男，驰报真宗，并与心腹太监郭准合谋，将所生之女偷换成宸妃所生之男，然后将女摔死，反诬被宸妃杀害。真宗班师还朝之后，误信刘皇后谗言，欲将宸妃赐死，为寇准保荐免死，罚往看守皇陵。她日夜啼哭，双目失明。因太子日渐长成，貌如宸妃，刘皇后复与郭准合谋，放火焚烧宸妃，为人救下，将其送往商丘。十余年后，真宗病笃，传位太子，是谓仁宗。包拯途经商丘，知宸妃含冤，便入京审理。刘皇后反诬包拯，又遣人放火焚烧皇宫，谋刺仁宗，均未得逞。包公设计，逼使郭准交代实情，刘皇后畏罪自杀，郭准等被处死。仁宗得见生母宸妃，宸妃喜而双目复明，终于正位昭阳。封赏包拯。

剧中仍然突出包公的公正无私。在讨论谁去陈州赈粮的问题上，大臣吕端毫不犹豫

地推荐包公：“想内外朝臣，有智未必有胆，亦未必有能。只有开封府尹有雄才大略，足智多能。不惧权贵，执法秉公。”而且，他之提议得到了皇帝的赞同，立刻“敕赐上方剑一口，蟒玉一袭，凡有王亲国戚，奸胥贪吏，犯法者先斩后奏。”^①“执简替皇猷，理狱衣文秀。照胆悉疑情，剜肚烛奸首。巡行八府六州，纠察二十四县。理过无头公案七十二桩，建造便民大惠一十二件。殿前三尺法，执简岂容私”、“待制龙图神鬼惊，建章飞出似雷霆。世间多少无头案，铁笔轻轻点剖明。生来铁面铸就鱼头，谈国事顷刻笔走龙蛇，理民情不过自指尖雀鹿，日断阳夜断阴，纤微不漏。直则生，曲则死。”^②包公一出场，也自我介绍说：“笑比河清，山鬼浑教潜影，怎如俺铁面冰心。扑面寒霜一笑难，每从冤海把须捻。权奸恶党闻吾惧，铜铡岂容冷眼看。下官包文拯除授开封府尹，心如丹日，志若秋霜，锄奸不辞，头血辩贤，不惜剜心。不白之冤我当雪，未明之气察神灵。因此公卿黎庶皆有铁面之呼，王戚宗支尽怀待制之惧。”^③因而成为忠臣贤相的代表。

自明代以来，封建中央集权制得到了加强，但是统治阶级内部的政治斗争却日趋复杂和激烈，包公戏也就被赋予了忠奸斗争的新内容，它依然属于道德伦常范围，却更富于时代特点。朱佐朝的《乾坤啸》、石子斐的《正朝阳》均传达着这一时代信息，折射着明中叶后朝廷政治斗争的风潮。《乾坤啸》中，宋王宠幸韦氏，并将她的无赖兄长韦继全擢为锦衣卫都指挥，他与奸臣合谋，令宫娥卜凤将一柄刻有“乾坤啸”字样的剑带入朝阳宫，而这种剑为乌皇后之兄乌延庆的将士所有，借此造成乌皇后和其兄欲谋刺宋王的假象，达到了陷害乌皇后的卑鄙目的。该剧不仅折射了明中叶后“挺击案”、“争国本”之类的宫廷斗争，并且直接使用了“锦衣卫都指挥”这一明代特有的官名，忠臣奸佞两个阵营，壁垒分明，包公既是忠臣，又保护了忠臣。《正朝阳》将并不同时的寇准、吕端与包拯放在同一时间内，构成忠臣队伍，与郭槐、刘妃相斗相争，最终取得胜利。与《乾坤啸》相仿佛，作品也直接指出明朝背景，第十出郭淮派出杀害吕端的人自称“我乃厂中一班校尉是也。”“厂”正是明代特有的特务机关名称。

二、“刑审”色彩的浓化

在元杂剧、明传奇中，包公审理案件大都是依靠自己的聪明才智来分析案情，取得证据，使罪犯伏首认罪。而在清传奇中，包公在审理案情时，对犯人却频频使用酷刑，意欲使其无法忍受，不得不认罪招供。

例如，明末清初的著名剧作家李玉，所作33种传奇中，有包公戏《五高风》。剧演北宋都御史文洪因弹劾奸相尤权，被皇帝下令斩首，亏礼部侍郎萧通救助，免去死罪，放归回乡延安。萧通并托付文洪，将其女儿萧瑞英带往延安探亲。途中，文洪之子文锦与瑞英相见钟情，遂定秦晋之好。而后琼州叛乱，朝廷将文洪复职，命其平叛。尤权之

① 石子斐，正朝阳[A]，古本戏曲丛刊（五集）[C]，北京：商务印书馆，1985，89。

② 朱朝佐，乾坤啸[A]，古本戏曲丛刊（三集）[C]，北京：文学古籍刊行社，1957，63。

③ 李玉，五高风[A]，古本戏曲丛刊（五集）[C]，北京：商务印书馆，1985，94。

子兵部尚书尤仁，得知瑞英貌美，托人向萧通求婚，萧通以女儿已与文家订婚为由加以拒绝。尤仁为谋取瑞英，便与恶棍郑豹密谋，密令原是亲信现任文洪军中的先锋将官勾结叛将，里应外合，致使文洪丧师失地，被逮进京问斩；并查抄文家，要杀死文锦。而文家老仆王安之子王成，假扮文锦替死，文锦得以逃命。郑豹之兄郑彪，同情文家忠义，于行刑之日，劫了法场，放走文洪。却又被追兵赶上，文洪、文锦父子又入狱中。瑞英因为自己而使文洪被斩，便赶赴法场，祭奠文洪，受到父亲萧通斥责，自缢而死。尤仁反而迁怒萧通，将其逮捕入狱。包拯奉旨勘问郑彪强劫法场之案，郑豹反诬萧通指使郑彪强劫法场。老仆王安赶赴包拯之处喊冤，切置身钉板滚动不已，以证其冤。包拯于是准状。尤仁却又买通狱吏，害死郑豹，且诬包拯徇私，将萧通问成死罪。包拯大怒，遂请枉死司神仙审问，使真相大白。尤权畏罪自杀，尤仁受到惩处。文洪父子及萧通冤案昭雪，加官晋职。瑞英也死而复生，终与文锦完婚团圆。

剧中第二十二出，是兵部侍郎尤仁、开封府尹包公、大理寺正卿司马光三人合审郑豹。尤仁与其父宰相尤权，父子狼狈为奸，陷害忠良，把持朝纲。而郑豹则是其心腹爪牙，无耻帮凶。他于第八出的上场诗是“志气虽然小，当朝心腹人。鬼谋谁可比，奸计可瞒神。”让尤家亲信勾结叛贼、里应外合致使文洪平叛丧师失地，因而杀死文洪；尤仁逼迫萧通答应女儿嫁给尤仁；查抄文家，杀死文锦等奸计，都是郑豹出谋策划。他与权奸尤氏父子既是一丘之貉，又是其穷凶极恶、狡猾诡诈的帮凶。“只奉承权要，哪管天理人心。”“奸谋毒似蝎，恶胆利如钢”。这次审问之前，他已与尤仁定下苦肉计，好一口咬定劫法场、救文洪均是受到萧通唆使。如今他虽然受审，但是主审却是尤仁，因而有恃无恐，顽固不化，抵死不招。正是在这种情况下，包拯便大为恼怒，动用酷刑。喝令属下：“左右与我先打四十，…如有半点虚假就活活的敲死，…左右看铜铡把这厮带去铡了，…不在老夫案下就罢，既在吾案下，由吾勘问，…左右取短夹棍夹起来，…左右与我重敲，”当郑豹被敲的昏死过去后，包公复命左右“将水喷醒来快些”，后来包公断定郑豹供词有诈时，又说“他满口支吾，定有奸计，左右将这厮绑了，将热油灌入顶门”。^①当证据确凿、最后审尤仁时，尤仁仍不肯认罪，包公说：“你不招，左右取短夹棍夹起来”。尤仁无奈，不得不承认自己所犯之罪。

在《正昭阳》一剧中，太监郭淮，同样是丧尽天理人心的走狗爪牙，摔死刘皇后亲生之女，偷换李宸妃所生之男，对李宸妃一再迫害，非要置其死地而后快，都是他与刘皇后合谋造成的宫廷悲剧。因此，包公要极刑拷问郭淮、朱能，“我今日升堂所审理那郭朱二贼，任他铜筋铁骨，也难逃俺们法，况且又有口录凭处，何愁他不实招供”，当“郭淮已被包拯严刑拷究招出窃换太子，摔死宫主，谋害娘娘”罪行后，又“把郭淮呵，千刀万剐”。^②

在《乾坤啸》剧中，包公审理丙融时，他不认罪，反而气焰嚣张，包公命张千李万

①李玉、五高凤[A]，古本戏曲丛刊（五集）[C]，北京：商务印书馆，1985，94。

②石子斐，正昭阳[A]，古本戏曲丛刊（五集）[C]，北京：商务印书馆，1985，89。

“取铜棍打腿”，又令张千李万“掌嘴”，最后，又令卜凤的阴魂作证，使丙融无奈认罪。

①

尽管审判中，刑审的成分大为增加，甚至有人会把包拯视为与酷吏同出一辙。然而作者意在突出包公的嫉恶如仇，也是祸国殃民的权豪势要应得的下场。观众看来，唯觉大快人心，而不会将其与酷吏混为一谈。

不过，清代包公戏中，也写到包公的有时武断，致使个别正直之士也难免遭受皮肉之苦。在《五高风》中，文家忠实的老仆王安为救主人文锦父子前往开封府伸冤，包公却说：“你不过是文氏家人，敢告当朝元老，纵有冤情，难免干名犯义之罪打二十”，随后又吓唬王安：“你莫把虚情来泼诬，苟露藏头尾，便教你顷刻身亡。你寻思若果系真情投冤状，怎容得怕死偷生样，必定是情虚诬。”当王安“若得救我主人，何辞万死”时，包公却要“既不避死，可先滚过钉板”。当王安“脱衣滚伏地不动”，包公才“扑灯蛾苦情堪痛嗟，真情果非诬”，遂“你这词状我准行了”。在《正昭阳》中，杂艺巩折天、蒯飞云夫妇躲过刘后派人的追杀，救宸妃于商丘。包拯加封龙图大学士，奉召还朝，过商丘，巩折天代宸妃鸣冤。包公却“何人拦马头叫喊，违我禁约，与我抓过来”，巩折天诉完冤情后，包公反而“敢诬言把名明蟾黑雾遮，…难逃越正刑施万剐应惩逆罪当裂，将他捆上夹板”，“还要胡说，你巧美如簧舌锯裂，任刁诬沙更喷血。…下锯者。”要不是宸妃及时赶到，恐怕巩折天就被锯裂了。在案情不明时，他实际是以其能否遭受酷刑判断所诉真伪，其中也不免含有主观武断而缺乏“智勘”的成分。

包拯的酷刑在清传奇中有很多的描述，但这并不影响人们对包公的崇拜，因为人们觉得那是罪大恶极的坏蛋应有的下场。即使对好人用过酷刑，也依然遮蔽不了包拯那刚正不阿、勇于与权豪势要斗争到底的无畏精神。在《正昭阳》中，虽然郭淮位居高官，拿着圣旨，又有刘娘娘作为后台撑腰，但是包拯依然抗争到底，凛然不惧：

付（郭淮）：“你就是包文正公，我问你有几颗头在颈，敢拦圣旨”

生（包公）：“哇，奸贼，我老包正要来拿你”

付：“反了，你敢抗拒圣旨？”

生：“你有迷天大罪，万剐尤轻，还敢谋害大臣性命”^②

唯其如此，这些包公戏才会家喻户晓，盛演不衰。

三、神助判案的强化

包公在清传奇中大都被描写为文曲星转世，于是包公本人由人变为神。审鬼之时，包公多是请求城隍的帮助。对包公性格的人化只在《正昭阳》一剧中最为典型，作品删却了以往故事中神异或不合逻辑的情节，还原于生活。如王御史假审郭淮，包公前往探视真假，在成化说唱词话及《百家公案》中，均处理为包公扮一黑脸汉子撞进堂上，这

①朱嗣佐。乾坤啸[A]。古本戏曲丛刊（三集）[C]。北京：文学古籍刊行社，1957。63。

②石子巽。正昭阳[A]。古本戏曲丛刊（五集）[C]。北京：商务印书馆，1985。89。

种处理不符合生活逻辑,试想,审理要犯的御史台戒备森严,一黑脸汉子怎能冲得进去?

《正昭阳》将此情节改为:包公来到御史府牢外,发现隶役焦能与自己一样脸黑,“自家西台御史朱老爷家军健焦能是也,我生来面似锅底,外头人都叫我焦黑”,^①腰上悬有公牌,他便哄焦能去饮酒,将其灌醉,解下公牌,扮成焦能混进公堂。一笔改动,既使情节合乎逻辑,又画出包公常人性格,实为成功的一笔。

在《乾坤啸》中,包公得知“乾坤啸”是卜凤搜出,而卜凤已死,只得登付乌台,审问卜凤阴魂,供出真情。包公通过雀判找了森罗殿、城隍庙,最后在枉死城中找到卜凤的阴魂,包公见到卜凤,“好个大胆的妮子,你在宫中造下这等弥天大事,不知害了朝中多少官儿,你却躲藏在这个所在”,卜凤如实的讲出事件的原委,“这利器是太監丙融叫我藏在圣驾服式之内,妮子不知是乾坤啸三字在上饶,今日此案连成爪牙祸及小妖”,“这多自韦娘娘要谋里西宫,丙融与韦继同设此谋计,又恐事情败露,将药酒来鸩死奴身”。包公拘拿继同、丙融拷问,卜凤阴魂作证,案情才得以水落石出。旨下:二人押赴市曹,凌迟处死。韦氏贬入冷宫,包公不依,吩咐卜凤阴魂捉拿韦氏,“卜凤,你便领本院牒文一道,可速入宫,把韦氏阴魂勾来听审”,“不想卜凤阴魂顷刻到此把她活活捉死”。^②

在《五高风》中,尤仁谋死郑豹,反劾包公一本道“通情萧礼部把正犯处死,”包公“见此不平之事,不觉怒发冲冠,岂肯坐视沉冤,不为剖白。今晚沐浴更衣,向乌台查究便了。”又“请天坛道官写下牒文一道,到东岳帝殿下,请死枉司尊神今晚子时到乌台议事。”包公“请尊神拘枉死冤魂把忠良情之有无究断明”,^③并且通过尊神审王成、萧氏、郑豹三魂,终于把案情搞清楚明白。

鬼神相助,破了很多复杂的案件,这也是符合人民的愿望的。

第四节 京剧以及其他地方戏曲中的包公形象

进入清代之后,随着整个社会文化环境的巨大变化以及文学观念的更新,人们对包拯这一形象又作了进一步的丰富和创造,即使其舞台形象的脸谱也呈现出多样化到大同小异的特点。清代戏曲的主要形式是京剧以及其他地方戏。京剧本是地方戏,而后发展成“国剧”“国粹”。其中流派甚多。其他地方戏更是五彩缤纷,唱腔、表演,各有特色。但是,无论是京剧还是其他地方戏,包公戏都是其主要剧目之一;无论其包公脸谱怎样千变万化,但是其额头都画有“月牙儿”。至于其来历及其含义,或说乃是幼时为马蹄所踩;或说小时为驴蹄所踢;或说自己所画;或说生来就有;或说象征“日断阳、夜断阴”;或说表明犹如日月,象征光明。戏曲脸谱常常选择物象作为人物的特殊标志,这种根据

①石子巽.正昭阳[A].古本戏曲丛刊(五集)[C].北京:商务印书馆,1985.89.

②朱朝佐.乾坤啸[A].古本戏曲丛刊(三集)[C].北京:文学古籍刊行社,1957.63.

③李玉.五高风[A].古本戏曲丛刊(五集)[C].北京:商务印书馆,1985.94.

传说勾画的脸谱，却能充分体现广大人民丰富的想象力和创造力。而除脸谱之外，在思想内容、艺术形式、形象塑造等多方面，清代包公戏都有继承、革新和创造。

一、包公戏在京剧以及其他地方戏中的发展概况

地方戏中的包公戏剧目繁多，很多都是和京剧中的包公戏属于同一题材内容，却有不同的剧名。如《铡美案》又名《秦香莲》、《明公断》等；《铡判官》又名《普天乐》；《断后》又名《天齐庙》等。包拯在包公戏中并非都是主要角色，如《行路哭灵》就是以老旦为主，《乌盆记》则以老生为主等等，但是，包拯在剧中的地位重要，作用突出，影响深远。特别是京剧在其形成和发展的过程中，在移植、借鉴其它剧种包公戏基础上，有创新、有发展，出现了“后来者居上”的势头，还大踏步地走上了宫廷舞台。清代管理宫廷戏曲演出的机构是成立于道光七年（1827年）的升平署，其档案中就有某年某月某日于宫中演出包公戏的记载。从同治九年（1870）十二月二十九日演《打龙袍》，到光绪二十四年十月四日演《天齐庙》，其间演过的包公戏是：《普天乐》、《铡美》、《打龙袍》、《铡包勉》、《天齐庙》、《双钉记》、《神虎报》、《双包案》、《花蝴蝶》、《乌盆记》、《探阴山》、《琼林宴》、《行路训子》、《五花洞》等14出。宣统三年，也是这14种。这个期间，在民间演出包公戏总共22出，除去《打銮驾》等戏之外，绝大多数包公戏都在宫内演出过。由此可见，异族帝王对包公戏、清官文化予以认同，对包公戏及其扮演者予以赞同和扶植，这对于京剧花脸行当的加速发展，流派纷呈，有着重要的作用和深远影响。当时，在宫内上演过包公戏的京剧名家就有穆长寿，金秀山、裘荔荣、郎得山等人。穆长寿，一名凤山，号小穆，是革新京剧花脸行当的第一人，曾将连台本戏《铡判官》摘出其中一本单演，名为《探阴山》，并为该剧的包拯创制了新腔，演出后大受欢迎，开创了上演“折子戏”的先例。在行腔方面，“黑净（指包拯等角色）唱腔之用鼻音，小穆实始作俑。”（徐珂《清稗类钞》，第十一册《戏剧类·小穆用鼻音》。）他的唱化刚为柔，流畅婉转，一改过去花脸唱腔直来直去之法。创出了许多新腔，韵味浓厚，颇具影响。时称“银锤架子，无不擅长。”他的代表剧目中的包公戏有《打龙袍》、《铡判官》、《铡包勉》等。

以金秀山为代表的金派花脸“化平而深、化俗而雅”（董维贤《京剧流派》第三章《铜锤架子花脸》，文化艺术出版社1981年版），既属黄钟大吕，又属婉转动听，“后来谈‘铜锤花脸’艺术流派的只知有金，上掩乃师、下超同列。”“论者推净角第一”。他的包公戏代表剧目有《双包案》、《五花洞》、《铡美案》等。其子金少山，青出于蓝而胜于蓝，人称“金霸王”、“净中王”。惜自少山之后，有嘹亮歌喉而承金派者甚少，裘派遂集众家之长，成为京剧净行的盟主。

在京剧花脸艺术家之中，穆（长寿）、金（秀山）两大流派的创始人均系满族，他们均以演包公戏著称于世。此外，当时属于满族的京剧花脸名家还有黄润甫、庆春圃、钱金福等人。到了清末民初，京剧花脸行的形势是：铜锤花脸无不学金（秀山）；架子花脸

无不学黄(润甫)，这种形势再次显示了满族京剧名家对花脸行当和包公戏的杰出贡献。这大概也与满族的爽朗豪放、疾恶如仇性格不无关系。

京剧发展中，其生、旦、净、丑各行当并不平衡。首先成熟起来的是老生行，紧步其后的是旦行中的青衣和花旦。其时，花脸一行虽也是名家辈出，但在各行当之中，特别是同生、旦相比，终属次要地位，起着辅佐生、旦之作用。同时，花脸一行的演唱板式、表现手段、演出形式、上演剧目，都较之生、旦明显见少，正因为如此，清代包公戏不仅以其独特的艺术魅力和深刻思想内容在京剧舞台上占有重要地位，同时，经过清代和后来艺术家的不懈努力，一直在不断创新、丰富和发展，今日之《赤桑镇》、《包公》（“江南活包公”李如春主演）、《智斩鲁斋郎》、《包龙图私访陈州》、《宋宫奇冤》、《包公除贪官》等一批优秀剧目就是明证。最近，又有“白胡子老包将登台，”指的是山东省京剧院裘派传人宋昌林即将公演新剧《包拯二下陈州》，受到世人的关心和瞩目。

京剧艺术，博大精深，源远流长。京剧界有句行话：“千生万旦，一净难求”，说的就是净行人才难得。正净唱工花脸，擅演庄重、坚毅、大义凛然的忠臣良将，以浑厚的唱腔刻画人物。运用唱腔和唱法来体现剧情，表达思想感情。唱工花脸，注重气势，既有含蓄，也不乏细腻。这方面首推裘盛戎先生。他博采众长，在吸取了前辈花脸唱腔声势宏大的基础上，根据自己的嗓音条件在字声和韵味方面加以改进，用浓厚的鼻音、胸腔音和脑后音的共鸣，以情带声、以气带声，声情并茂。听上去更加宏亮浑厚。在《铡美案》中，当他饰演的包公唱到“府”字时，别具匠心地在一下滑之后，加了虚字“哇哦”，显示了包公正气凛然却又带着豪气的性格。成为一代典范。在“西皮快板”中的“驸马爷”三字之后，他又用偷气、缓气等技巧，使语句和语句之间紧密相联、一气呵成，完成了包公这一威严公正的清官形象的创造。

清代以来，关于包公的地方戏得到了长足的发展，层出不穷，一个相同的题材内容会出现很多不同的剧本。中国京剧院正在整理、排练全部《包公》，并由著名金派传人吴钰章领衔主演；河北省庆祝建国五十周年进京演出的剧目《包公卖铡》，火爆京城。有的评论者指出：《铡美案》表现的是法与权的较量，《赤桑镇》展示的是法与情的纠缠，《包公卖铡》则侧重在“有法不依，”即“法治还是人治”。该剧为七场历史故事剧，高华印等编剧，邢台市河北梆子剧团演出。这些剧作中的包公形象出现了很多新的特点。

二、剑指最高统治者

在封建社会里，人民常常受到社会上那些为非作歹的流氓恶棍的残害，当人民同这些社会邪恶发生矛盾时，包公毫不含糊地赏善罚恶。在京剧《乌盆计》中，窑户盆罐赵夫妻，见财起意，凶残地杀死前来投宿的商贩杨国用，又把杨的尸体投到窑中烧化，即所谓：“务农为本颇有家财。奉母命上京去做买卖，贩卖绸缎倒也生财。主仆离家有一载，归清账目转回家来。行至在定远县关外，忽然间大雨就洒下来。路过了赵大窑门外，借宿谁知惹祸灾。蒙赵大夫妻好款待，顷刻间备出酒饭来。酒内下毒我不解，害

死主仆命丧阳台。烧成了乌盆窑中摆。”包公查明案情，把赵大夫妻“凌迟处死”。（《戏曲》第一册）在越剧《借衣记》里，流氓成性的王友成冒充表弟、贫苦书生沈有，到沈有未婚妻赵玉珍家，骗银行奸，致使赵羞恨而死，沈被诬入狱，几乎被斩，包公及时审明，将王友成处斩。盆罐赵、王友成之流，本非权豪恶霸，因为他们好逸恶劳，损人利己，严重损伤人民生命财产，清除这些人，有利于发展生产，有利于人民安居乐业。

早期包公的戏剧形象并非一点也不畏上层权贵而刚直不阿，他心中仍有一些顾虑和担心，只能采取曲线救民的方法。可是在元代以后，特别是清初以来至当代戏剧舞台上，包公愈来愈铁面无私，刚直不阿。也就是说，包公形象由“智”演化成“刚”。在秦腔《八件衣》中，包公铡了欺压善良的杀人犯豪强白石刚和反诬他人的马宏，又撤了杨知县的职。其实，包公戏中，被包公铡杀的坏人的职务也越来越高。在秦腔《天仙帕》中，包公铡死了企图篡国的皇丈窦文焕，并对其女西宫皇妃也处以“抽肠破肚”的极刑；在《铡八王子》中包公坚决地铡了骄横不法的皇弟八王子。元杂剧中的包公有时还顾及皇家面子，不免投鼠忌器，但到了清朝后期，包公的胆子便越来越大，只要他认为有理，便会据理力争，不向包括皇上在内的最高权力集团妥协。比如在秦腔《狸猫换太子》中，包公批评皇上不认沦为平民的母亲，指责皇上“百姓也知娘生养，那有个真天子不认亲娘”；在秦腔《打鸾驾》中，包公通过同皇妃马娘娘的对唱，表现出铡死克扣赈灾济民皇粮的马国舅，殴打寻衅刁难的马娘娘的大无畏气概。这在《秦香莲》（《铡美案》）中表现得尤其突出。该剧是以非常民间化的方式，显示处理犯案的皇亲国戚时必须突破何等巨大的障碍。剧中的包公并不是不经世事的楞头青，他曾经委婉且耐心地对负心的陈世美好言相劝，京剧《铡美案》有包公戏里最负盛名的场景，《京剧从刊》本里包公是这样唱的：“包龙图打坐在开封府，尊一声驸马爷细听端的：曾记得端午日朝贺天子，在朝房与驸马相过了面皮。我相你左眉长来右眉短，左膀高来你的右膀低。眉长眉短有儿女，膀高膀低你定有前妻。我劝你相认是正理，祸到临头后悔迟。”但包公的耐心 and 金玉良言并没有说动陈世美，面对陈世美的狡辩，包公不得不与这位骄横的驸马爷正面冲突，他那段脍炙人口的〔西皮快板〕就此喷发出来：“驸马爷不必巧言讲，现有凭据在公堂。人来看过香莲状，（王朝递状。）驸马！驸马爷近前看端详：上写着秦香莲三十二岁，状告当朝驸马郎。欺君主，灭皇上，悔婚男儿招东床。将状纸押在爷的大堂上！劝你相认回府往，咬定牙关你就为哪桩？”故事当然不会在此时结束，因为故事最重要的角色还没有登场，这个曲折故事的真正主角是陈世美的新夫人——皇姑以及她母亲——国太。正是由于背靠着皇家这棵大树，陈世美明知他被告到了执法如山的开封府，依然满不在乎地对包公轻蔑地说：“纵然有人将我告，敢把我当朝的驸马怎开销！”被惹恼了的包公顿时被激起义愤：“呸！慢说当朝驸马到，就是那凤子龙孙我也不饶。头上打去乌纱帽，身上再脱他蟒龙袍。叫一声刽子手！来人捆绑陈世美，铡了这负义的人再奏当朝。”就在此刻，皇姑和国太驾到！这才进入戏的高潮，因为《秦香莲》要解决的，是司法公正遭遇皇权时的尴尬！只有《秦香莲》这样的故事才足以让包公彪炳千古，因

为他虽然没有直接与皇帝发生冲突，处境却比直接的冲突更艰难，他面对的是身为皇家贵胄却有权像市井妇人般撒泼的皇姑和国太，他虽然像一般人那样试图寻找合适的退路，最后仍然义无反顾地下令对陈世美行刑，拼着丢了这顶乌纱帽，也要还百姓一个公道。

那个得了高官就抛弃结发之妻并且狠心到要杀其灭子的负心狼陈世美，正是因为娶了皇家的公主为妻，成了皇亲国戚才敢于如此为非作歹的，造成女主人公悲剧命运的根本原因还在于皇权的至高无上。对于包公而言，审理此案的根本阻力或者最大障碍乃是在间接地与那个本该无可抗拒的皇权对抗。皇权之所以无可抗拒是由于，在中国传统社会中，大大小小的官员们，他们所有的地位以及权力的合法性，均出自皇帝的任命和赐予，包括他们此时判案的权力。包公需要用皇帝赐予他的权力对付皇帝的家人，这就需要跨越特殊的道德屏障和法律的极限。剧中故事是想告诉我们，中国传统社会中，人们对一位“清官”的要求很高，他不仅仅需要在处理普通平民与官僚之间的冲突时站在不偏不倚的公正立场上，而且，哪怕面对皇亲国戚，也必须有坚持公正的胆略和魄力。他需要将正义置于权力之上。如果同情秦香莲母子，依法严惩忘恩负义、追求富贵荣华、杀妻灭子的陈世美，就必然严重触犯公主、皇后和皇帝的尊严和利益，就有丢官或杀身的危险；如果徇情枉法，不严惩陈世美，就是“官官相护”，就是不忠于法律，就有损一世清名。在这尖锐矛盾中，包公终于坚持正义，置个人安危于不顾，一面“摘下乌纱帽，”一面高呼“刽子手，开铡！”表现出宁可丢官杀头，也要严肃国法，为民伸冤的崇高气概。

在《狸猫换太子》、《断太后》和《打龙袍》等剧中，包拯所面对的对象直接就是最高统治者皇帝及其太后。在封建年代的真实生活中，这种事情是想都不敢想的，但在戏剧中包拯就有种大无畏的精神和勇气。笔者说清代京剧中包公有时能够“剑指最高统治者”是有根据的。

三、为正义而弃亲情

对于司法公正而言，执法者仅仅敢于与皇权相抗争还是不够的。如果说传统文化营造的道德环境给了清官很大的压力，或许可以帮助他们在权势与公正两者发生冲突之际选择维护社会公正而不是趋炎附势，那么，更困难的选择，则是情感与公正两难中的何去何从，或者说私情与公义的两难之中作出明断。包公不仅对社会上违背、破坏封建法律和封建统治阶级长远利益的腐朽势力铁面无私、执法如山，而且对待自己的子孙后代也能一视同仁、并不宽纵。他临死之前曾遗留家训：“后世子孙仕宦有犯赃滥者，不得放归本家；亡殁之后，不得葬于大茔之中。不从吾志，非吾子孙。仰工刊石，竖于堂屋东壁，以诏后世。”这种严格训戒子孙，真诚为国为民的精神，更加证明包公的立身行事、断狱理案，不是着眼于一己的私利，也不是虚伪的姿态。

流传甚广的《赤桑镇》（或称《铡包勉》）就是把包公置于比《秦香莲》更艰难的选

择之中，要拷问这位“清官”的良心。因为剧中的罪犯仍然有权有势，不过央仗的是包公的权势，落在他手里的罪犯正是他的亲侄儿包勉。虽然说以一位清官的品格，很容易控制住对一般亲属法外容情的冲动，但是，当包公面对他这位特殊的侄儿时，要下狠手确实是个极严酷的考验。因为包勉的母亲对他恩情非浅，自幼父母双亡的包拯由他的嫂嫂一把屎一把尿地带大，根据东北二人转传统段子改编的同一题材的吉剧《包公赔情》里，包公就自称自己“是嫂嫂你一滴滴一点点，点点滴滴心血奶浆养成的人”。突然遭遇丧子之痛的嫂子看到居然是这位亲弟弟铡了自己唯一的儿子，不免想起当年的辛苦，“你在我身旁十八载，嫂嫂我提心吊胆十八春。想当年身左奶我小包勉，身右奶你包大人，叔侄二人难抚育，我奶他三分你七分，饿瘦我儿娇养了你，今日断我后代根！”这位长嫂虽然不是他的父母，对他的恩情却有甚于生身父母，而包勉则是这位嫂子唯一的根苗，晚年唯一的依靠。“你往嫂嫂我的头上看，黄土埋了好几层。可叹我苦熬苦守苦到老，到如今只落得堂前冷落、孤寡一人，满目凄零！”

假如说“滴水之恩，定当涌泉相报”是中国传统社会对人之为人的基本要求，那么，包勉的母亲骂这位自己像亲儿子一样哺育成人的小叔一句“忘恩负义”，实在是太轻太轻的责备。

《赤桑镇》的重点并不在铡包勉，而在于包公大义灭亲之后将要如何面对他的嫂娘，在于他义铡包勉的行为是否有可能为他嫂娘接受与原谅，此时包公与他嫂子的情感冲突，才是戏的高潮。只有在重亲情讲恩义的传统社会语境里，《赤桑镇》里主人公的情感冲突才会显得比《秦香莲》更尖锐。当包公铁心要铡陈世美时，虽然面对的是作为其地位与权力之来源的皇帝，然而他背后站着的却是数以亿计的平民，此时他的担当可以轻易地从传统文化中找到足够的道德支撑和力量；而且，即使是在他要面对亲侄儿包勉行刑时，他仍然是坚毅而刚强的；然而当他要向他嫂子告知他所做的这一决定时，突然变得软弱而踌躇不前。他忽然觉得他的这种看起来似乎是天经地义的清正廉明，很难被嫂子接受与原谅。因为亲情不同于忠义，它因出自人类本能而无法逾越，亲情关系崩溃的成本，甚至难以用稳定的社会秩序弥补。当京剧《赤桑镇》里铡了侄儿的包公对他嫂子唱出“劝嫂娘休流泪你免悲伤，养老送终弟承担，百年之后，弟就是你带孝的儿郎”时，我们当可体会，这心头滴血的公正是如此令人难以接受，此时包公的抉择是如何痛苦，他所做出的是怎样巨大的牺牲。然而这样的抉择和牺牲，又是营造与维系社会公平的最重要的纽带；而由于亲情更切近人的根本，更难以割舍，且更无处不在，因而与权势相比，会更容易且更经常地成为公正的障碍，因而才需要《赤桑镇》最浓墨重彩的渲染。

戏剧是千百万普通民众书写的历史，包公就是民众书写的这部厚重历史中最具份量的一章。在这里，凝聚着普通民众对于司法公正的要件的理解，它告诉我们要建构一个司法公正的社会，需要克服哪些困难。包公所面临的所有各种各样的挑战，既是民众对于清官的期待同时又表现出中国百姓在政治与司法领域足够清醒的意识。包公遭遇的困

境就是追求与维护司法乃至社会公正所需要解答的难题，千百年来中国民众加之于包公身上的重重考验，就是对司法乃至社会走向公正之道的导引。从元杂剧到晚近的京剧和其他地方戏，一出又一出的包公戏里，戏剧家和观众们对清官提出的越来越苛刻的要求，同时体现了民众对于政治清廉的认识不断的深化。所有的包公戏都是为了告诉我们，一个清官，他要做的牺牲不仅仅是权力地位金钱，而且还包括亲情。清官难做，但非如此就无从彰显清官的道德价值。

四、神化包公无所不能

在清代以来的包公戏中，包公的能力被无限的扩大，包公的形象被无限的神化。包公不仅仅能够凭着自己的智慧，审断一些冤假错案；也不仅仅是凭着自己的铁面无私、刚正不阿的性格，来与朝廷权贵、即使是最高统治者——皇帝，作最坚决的斗争。而且包公凭借着自己的特殊的身份——文曲星下凡，且“是阳间清廉之官，铁面无私，宋王封他阴阳二官，”频繁自由的往来于阴阳两界为民伸冤作主，决不饶恕一切罪犯，彻底清除罪恶的根源。这在京剧《探阴山》和《铡判官》中充分体现出来。

京剧《探阴山》和《铡判官》讲述的是同一个题材内容，叙演少女柳金蝉元夜观灯，被无赖李保引诱至其家，逼婚不成，遭缢而死。李保移尸时，被书生颜查散发现。李保反诬颜查散杀人，被知县江万里绞死。颜查散之仆告状于包拯。包拯乃下阴曹地府，令判官张宏查阅生死簿，簿上确实注明柳金蝉乃是颜查散所缢。包拯不信，再至阴山地府，亲访柳金蝉之鬼魂，并从油流鬼口中得知，判官张宏乃是李保目舅，因为袒护李保罪恶，故意私改生死簿（以上为《探阴山》）。包拯得知判官张宏私改生死簿之事，怒火满腔，乃亲至森罗殿找阎王质问。虽然阎王有意袒护判官张宏，但经不住包拯据理力争，只好将判官交给包拯。包拯挟之还魂，又将柳金蝉救治回生，将判官铡死结案（以上为《铡判官》）。

剧中包公为了柳金蝉、颜查散的冤案，亲自去阴曹地府查勘究竟。只想到阳间会有不平之事，没想到阴间也有险恶之徒，也有徇私枉法之鬼。“五殿大判张宏”，“只因阎君朝拜上元天子，命俺执掌森罗五殿，”乃是阴间天子批准、阎王任命的判官，理应公正无私。当柳金蝉鬼魂向其诉说“贪财好色贼凶胆，判爷与奴报仇冤。”时，他还不同情地说：“柳金蝉，听你申诉，甚是可怜，判爷与你做主就是。你先下殿去吧。”可是他一旦得知凶手乃是外甥李保时，便立即露出了庐山真貌：“哎呀且住，生死簿上早已注定那柳金蝉乃是我的外甥李保所害，自古杀人偿命，李保乃是我亲外甥，哪有舅父不救亲外甥之理？有了，趁阎君不在，吾掌管生死簿，不免改为颜查散害死表妹柳金蝉。趁良机我把那生死簿改。”当得知包拯来阴曹查案，怕真相败露，便威胁油流鬼帮其隐藏，“判爷命你速将柳金蝉押到阴山背后，你若听从判爷吩咐，厚待与你；若是走漏风声，将你插上刀山，抛入油锅。你要仔细了哇，你要与我打点了！”纸里包不住火，真相终究会大白于天下，包拯从正直的油流鬼那里得知了事情的原委，阎君知后，“骂

声张宏大不该，森罗徇私罪难挨。孤传旨查散、金蝉送回阳界，油流鬼升官职五殿安排。将张宏交大人躬身下拜”，包拯遂命王朝：“拿张宏捉李保再把铡开！”看到这样的结局，真是大快人心，包公被塑造成无所不能的清官形象，居然把有私情的阴曹判官都铡了。如果真有如此无所不能的包公，整个宇宙，何愁会有冤假错案呢？可惜这样的包公却是作者也是士庶百姓所神化了的。

五、京剧及其他地方戏包公形象的文化背景

包公始终不渝与之斗争的横行不法的皇亲国戚、权豪势要、奸臣贪官，本来就享有优厚的封建特权，这是封建制度所容许的。但剥削阶级的寄生生活和无厌足的贪欲，决定了这些人永远不会满足于既有的法定权利，他们必然利令智昏，无限扩大自己的特权，任意占有别人的财物，甚至任意占有被压迫者的人身，把杀人视同儿戏。这些思想和行为，又超出了封建制度本身所容许的范围，多半是奴隶制度下奴隶主特权的残余。他们这样胡作非为的结果破坏了封建社会的正常秩序，摧残了社会生产力。这种腐朽势力总是不愿意轻易地退出历史舞台。因此，一个新的社会制度建立以后，对于旧制度的残余的斗争，总是长期的艰巨的历史任务。社会上的恶霸土豪、地痞流氓，依恃他们一定的权势和财力，冒险行凶，强取豪夺，杀人越货，也给社会生产和人民生活造成严重恶果。贪官污吏贪赃枉法，颠倒是非，草菅人命，对上逢迎卖法，对下贪赃询私，成了社会上层中的反动破坏势力的帮凶。因此，像包拯这样的清官同那些腐朽透顶的不法之徒的斗争，实际上是正义与邪恶的斗争，是破坏封建秩序与维护封建秩序的斗争。这就是包公以至于清官的历史作用的实质。这也是包公以至于清官之所以既受到人民的热情赞扬，又受到封建统治阶级推崇的基本原因。人民赞扬他们清廉正直，抑豪强，锄恶霸，惩贪官，斗奸臣，解救人民的苦难，保证人民的和平劳动和生存的权利。封建统治阶级赞扬他们维护了封建统治阶级的长远利益。这决不是什么阶级调和，而是克服了教条主义，实事求是地承认，包公以至于清官在一定历史条件下竭诚弹力地防止社会破坏、倒退，调整统治阶级内部的争夺，缓和两个敌对阶级之间的矛盾。只有这样社会才可能相对稳定，生产才能得到发展。又因为封建制度本质上是腐朽的、不合理的是少数人剥削压迫多数人的，被压迫人民的反抗和斗争总是经常以不同形式表现出来，以迫使封建统治者作某些调整，直到封建制度再也不能适应新的生产力发展的时候，推翻旧制度的革命形势就会到来。

看来包公上对帝王宰辅，下对县官小吏，豪绅恶霸，甚至对阴间鬼神的一切恶行劣迹，都有审处大权。这种权力不是历史上的包公真有的，而是人民按照自己的愿望和理想所赋予的。可以说，作为艺术典型的包公的权力，才真的是人民给的呢！在元代，他有了“势剑金牌”和“先斩后奏”之权，足以制裁贪官污吏；到明代，又有了黄、黑、槐、桃四杖，便可断皇亲国戚，三司九卿。在近世地方戏剧中，又有四棵印，十二口铜铡，几乎管遍人间一切冤案。权力可以说真够大了，但人们并不以此为满足，还让包公

具有“日断阳，夜断阴”的超人本领，什么照魔镜，追魂鞭，游仙枕之类应有尽有，上天入地，呼神驱鬼，无所不能。好像只要有了包公，无冤不可伸，无仇不可报，无邪不可除，哪伯阎王、判官询私枉法，哪怕把冤鬼送到阴山背后，也能弄得水落石出。这种超凡的权能，虽富于浪漫色彩，似乎荒唐，但如果由表及里地想一想，虽不一定能究其微妙，而却反映了人民抗天命，反王权的实质，总可略见一二。人民一代接一代地用心血塑成的包公这个清官形象，一代接一代地传了下来，这是理所当然的事。直到今天，人民喜爱他，为非作歹的家伙怕他，恨他，那也是很自然的。

其实，包公戏与“水滸戏”、“三国戏”一样，与其它文学形式如传说故事、话本小说、长篇演义小说是互为作用，互相影响，互相丰富的。它们大体上都经历了这样的发展过程：历史记载——传说故事——话本小说——戏剧(创作阶段)——长篇演义小说——戏剧(改编阶段)。在这个发展中，包公的形象在不同时代，也有着不同的特点，这是因为后人利用前人的创作，总要把本时代的思想感情、本时代的社会问题，渗透进去，通过艺术形象的褒贬，反映他们阶级的好恶爱憎，这是时代的阶级斗争形势所造成的。

包公戏在我国广大人民群众中广泛流传了几百年。在相当程度上适应和满足了人民的审美需要。传统剧目中的包公戏，就其思想倾向来说，有民主性的精华，也有封建性的糟粕，良莠并存，交揉杂错，情况相当复杂。当然，对于包公的形象，我们还是应持肯定的态度，民间艺术家们通过包公形象所表现出来的强烈爱憎，无疑是进步的、积极的，是符合人民愿望的。包公那种不畏权贵、铁面无私地同恶势力作斗争的精神，刚正不阿、清廉正直、善于体察下情的优秀品德，至今仍然值得我们效法和崇敬。这份宝贵遗产，还有待于戏剧工作者认真地做推陈出新地创造性地整理、改编工作。

第五章 包公戏的结构特点

戏剧结构亦即戏剧布局,是对故事情节的选择提炼和组织剪裁,是体现作者戏剧美学思想的重要方面,也是构成戏剧的主要成分之一。包公戏的结构,有何特点?笔者拟于从引线、布局、收煞等方面与读者诸君予以讨论。

第一节 包公戏的引线

戏剧作为叙事文学,其特征之一便是内容的线性排列。托多罗夫在《叙事作为话语》中说道:“从某种意义上说,叙事的时间是一种线性时间,而故事发生的时间则是主体的。在故事中,几个事件可以同时发生,但是话语则必须把它们一件件的叙述出来,一个复杂的形象被投射到一条直线上。”^①

引线,即通常所谓线索,是结构的重要组成部分。既是作者选择、组织材料、删繁就简、提炼主题、结构全局的渔人之网,又是演员掌握剧情、领略创作主旨、体会人物思想性格的穿衣之领,也是引导观众和读者进入戏剧境界的导游路线图。除去那些散漫芜杂,连作者自己也不知所云的作品之外,凡是古今中外成功的剧作,无不具有线索。而线索之所以具有单一性和双向性特点,归根结底,还是为了保持或体现戏剧的统一性、清晰性、细密性。而这在包公戏中有着具体明显的体现。

一、体现包公戏结构的整一性

整一性是中国古代戏剧结构艺术的基本特点。亦即注重故事情节的完整统一,有头有尾,有始有终,首尾照应,前后连贯,气完神足,一气呵成。缺乏“蒙太奇”式的跳跃,而善于铺陈直叙,从头敷演,犹如话本小说的“从头慢慢道来”。元代散曲和戏剧作者乔吉在论述“作乐曲之法”中,曾提出“风头、猪肚、豹尾”之说,所作解释是“大概起要美丽,中要浩荡,结要响亮”^②,这同亚里士多德《诗学》中所说悲剧由“起、中、讫”组成不谋而合。显然都是将整个戏剧结构分为三部分。后来戏剧、小说评论中归纳出来的序幕、开端、发展、高潮、结尾等五部曲,实际上与这种三分法只是有粗细之别而已。问题在于如何将这三部分或五部分联系成有机的统一体?那就是乔吉所说“尤贵在首尾贯穿”。以何贯穿?即用线索。“统中引线,草里眠蛇”。在包公戏中,作为中心线索的,无非是事、人、物。不管哪种,中心线索贯穿始终,是保证戏剧结构整一的前提条件。

其一,作为中心线索的事件贯穿始终。

这在全剧仅写一个中心事件的剧中尤为明显。无名氏《包待制陈州粳米》即是如此。

① 孟庆枢,《西方文论选》[M],北京:高等教育出版社,1900.234.

② 陶宗仪,《辍耕录》(卷八)[M],北京:中华书局出版,1959.103.

全剧的中心事件就是“陈州粃米”。第一折写权豪势要小衙内陈州粃米，因贪污而打死粃米的贫民；第二折写包公奉命到陈州粃米，勘查前任粃米的贪官污吏；第三折是写包公微服私访，了解到小衙内在陈州粃米期间贪赃枉法的罪行；第四折写包公机智惩治在陈州粃米期间贪赃枉法打死贫民的贪官污吏、权豪势要。陈州灾荒，因而朝廷委派官员陈州粃米；奸官刘衙内举荐儿子小衙内和女婿杨金吾陈州粃米，却从中贪污，仗势打死粃米贫民；包公再次陈州粃米，并惩治粃米的贪官污吏和权豪势要，为民昭雪冤案。全剧紧紧围绕“陈州粃米”这一中心事件，展开情节，塑造包公清正廉洁、铁面无私的清官形象。因为全部笔墨，集中描写中心事件，“止为一事而设”，不枝不蔓，中心突出，贯穿始终，易于完整统一。

其二，作为中心线索的主人公贯穿始终。

戏剧中最活跃的因素毕竟还是人物。以事件为中心也是旨在表现人物的思想感情，刻画人物性格。而且，仅以某一中心事件为线索的戏剧固然情节集中，脉络清晰，但要反映纷纭复杂的社会现实毕竟受到局限。因此，有的包公戏是运用一人数事的结构方式，偏重以人为中心线索，而非着重事件。在这类戏剧中，作为线索的中心人物贯穿始终，所以中心人物一般是出场较早。例如关汉卿《包待制智斩鲁斋郎》中，正面主人公无疑是包公，但是，公案戏中的包公，往往只有当案件发生之后，才有他的戏。他难以作为全剧贯穿始终的中心线索。而被包公审判处理的反面人物，既是冤案的制造者，又是包公审判的对像，容易贯穿全剧始终。所以，《鲁斋郎》中，是以反面主人公鲁斋郎作为中心线索的。楔子中写权豪势要鲁斋郎抢夺李四之妻；第一折写鲁斋郎又看中张珪之妻，命张珪将妻子送于他糟蹋；第二折，写张珪无奈而只好将妻子亲自送给鲁斋郎，鲁斋郎将玩腻了的李四之妻送给张珪；第三折，写张珪被鲁斋郎逼得妻离子散，只好出家；第四折，包拯智斩鲁斋郎，使张、李两家团圆。全剧写的不是的一件事，作为中心线索的不是正面人物，而是反面典型。这类包公戏中，作为正面主人公的包公，看似出场甚晚，但在其未出场时，他人所谈所议，言行动作，唱词宾白，大都与其有关，也是从反面、侧面写其思想言行，相当于未出场的出场。

在《叮叮当当盆儿鬼》中，杨国用“躲了一百日灾难，离家则有四十里地，来到这瓦窑村盆罐赵家，将我诸多财物连笼儿夺去了。只要明日出得他店，一径地到开封府包待制爷爷跟前，告将下来。追还我的财物，也未迟哩！”这就为包公的出场作了铺垫。剧中还通过张千散古的口，道出包公的深入民心：“人人说你白日断阳间，到得晚时又把阴司理。也曾三勘王家蝴蝶梦，也曾独赍陈州老仓米，也曾智赚灰阑年少儿，也曾诈斩斋郎衙内职，也曾断开双赋后庭花，也曾追还两纸合同笔。”^①在清传奇《正昭阳》中，也是包公没有出场前，当大臣吕端向皇上推荐去陈州赈粮的官员时，说“想内外朝臣，有智未必有胆，亦未必有能，只有开封府包拯才有雄才大略，足智多谋，不惧权贵，执

①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第九卷，6314、6341。

法秉公”。在陈州的人民中更是流传着“亏得朝廷钦点一代枢密使，姓包名拯，他为官清如水，智断无头冤狱，誓除酷吏奸胥，来此赈济灾民。”^①包公虽未出场，但作者却为其做了铺垫。

其三，以物为中心线索贯穿始终。

所说之物，或为表达男女爱慕之情的信物，如手帕、香囊、绣鞋、胭脂脂膏之类，因此而敷演出男女悲欢离合的爱情故事；或为抢劫、偷盗、奸杀、暗害的凶器赃物，如刀枪剑戟、金银钱币等；或为传家之宝，如生金阁之类，因此而引出忠奸之争、正邪之斗等等。总之，这类物件便成为贯穿全剧的中心线索，围绕此物的得失完损所展开的矛盾冲突构成包公戏的基本情节结构。

在《包待制智赚生金阁》中，生金阁贯穿全剧的始终，起到了穿针引线的作用。该剧是元杂剧一本四折一楔子的通常体例。楔子中，写郭成得到生金阁。他为躲避“血光之灾”，想去京城，同时也好“进取功名”，因此其父给他“一件宝物。若是得了官便罢，若不得官呵，有我这祖传三辈留下的一个生金阁儿，你将的去，则凭着这生金阁儿，也博换得一官半职回来也。”这生金阁的好处在于：“把这生金阁儿，放在那有风处，仙音嘹亮；若无风呵，将扇子扇动他，也一般的声响”。^②也正是生金阁这个宝贝，给郭成带来了杀身之祸。第一折写郭成在店铺遇到权豪势要庞衙内，本想“将这宝物献与他咱，愁什么不得官做”，结果却被捆绑，老婆和生金阁皆被抢走。第二折，郭成之妻不从庞衙内，郭成被杀死，变成无头鬼。第三折，写无头鬼告状于包公。第四折写包公利用“和衙内一家一计”为幌子，诓骗出生金阁，套出罪证和口供。惩治庞衙内，为郭成一家昭雪冤案。剧中，生金阁具有贯穿故事情节的重要作用。在《包待制智赚合同文字》中，合同文字也是贯穿全剧的始终。剧情的发展围绕着合同文字展开，刘天瑞带着合同文字离开，他儿子刘安柱带着合同文字回来，但杨氏为了独吞家私，将刘安柱的合同文字，“抵死的赖了”，又把刘安柱的头打破了，包公用计赚出合同文字，了结了一场家产纷争的案件。在明传奇《胭脂记》和清传奇《双钉案》中，胭脂和铁钉在剧中起到了承上启下的关键性作用，将许多矛盾冲突纵横贯穿起来，保持了故事情节的整一。

二、体现包公戏结构的清晰性

古人尝云：“诗眼贵亮而线贵藏”，而戏剧用线则贵明。包公戏就注重线索清晰，情节明了，结构完整，脉络贯通。其基本经验有两点至关重要：一是切忌支离，应尽量减少头绪；二是两线分合，各有主次，泾渭分明。

头绪繁多，为戏剧之大病。因为戏剧毕竟要受时间、地点、空间的局限，不可能像小说那样具有“天高任鸟飞，海阔凭鱼跃”的自由天地，便于纵横驰骋。故狄德罗说：“小说家有的是时间和空间，而戏剧作家正缺乏这些东西”^③。在元杂剧和京剧中的包

① 石子斐. 正昭阳[A]. 古本戏曲丛刊(五集)[C]. 北京: 商务印书馆, 1985. 108.

② 徐征. 全元曲[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998. 第四卷. 2240.

③ 狄德罗. 论戏剧艺术[A]. 西方文艺名著选编[C]. 北京: 北京大学出版社, 1985. 238.

公戏中，大都采用单线式结构，主要是沿着一条线索向前发展，亦即按一两个主要人物的中心故事以时间为序，或者以某人某事为中心展开故事情节，待此人此事告一段落，再接叙他人他事，犹如驿站传递，接力赛跑，前后承传，接连不断。因而单纯流畅，不枝不蔓。比如京剧《赤桑镇》就是以包拯和嫂娘吴妙贞两人的交流对话为中心线索的。包拯“自幼被爹娘抛弃，多蒙兄嫂抚养成人”，而吴妙贞“先夫早年去世，膝下一子，名唤包勉”，因此，当她看到包拯的信中写道：“包勉初任萧山县，贪赃枉法害黎民！国法条条难容忍，铜铡之下断尸身！”吴妙贞立即吩咐家院“车辆伺候”，“去找那负心人报仇伸冤”，见到包拯更是“怒火满胸膛”，“骂声包拯负义郎！我命那包勉长亭往，与你钱行表衷肠。谁知道你把那良心丧，害死我儿在异乡。有何脸面你活在世上？快与我儿把命偿！”看到嫂娘不能谅解自己，包拯向嫂娘真情告白：“自幼儿蒙嫂娘训教抚养，金石言永不忘铭记心旁。前辈的忠良臣人人敬仰，哪有个徇私情卖法贪赃。到如今我坐开封国法执掌，杀赃官除恶霸伸雪冤枉。未正人先正己人己一样，责己宽责人严怎算得国家栋梁。小包勉犯王法岂能轻放，弟若徇私，上欺君，下压民，败坏纪纲，我难对嫂娘！”吴妙贞也是通情达理之人，“听包拯一席话暗自思想，他忠心秉正、公而忘私，方算得盖世的忠良。恨我儿他不该贪赃罔上，按律条铡包勉理所应当。”包拯得到嫂娘的理解，颇感欣慰，“劝嫂娘，休流泪，你免悲伤，养老送终弟承当，百年之后，弟就是戴孝儿郎。”最后，叔嫂终于冰释如初。可见，《赤桑镇》情节简单，线索清晰，让观众容易接受。元杂剧和京剧中的大多数包公戏都注意将与中心线索关系不密切的情节关目去掉，避免像蒋士铨之《临川梦》：“叙汤若士之不附权贵，星变陈言、宦余谱曲、俞二姑之读曲殉难等事，线索一贯，乃忽有土司李承恩作乱，梅国祯平之，横插数出，突兀之至，令人不解。细玩其中寓意，乃谓若士陈言时事，已虑及此，梅国祯之焦头烂额，不如若士之曲突徙薪。此种见解，施之文章则可，施之戏剧，则突起突止，令人莫名其妙矣。多添角色，亦是一病。若属配角，尚可从宽；若稍重要之角，必须各有起有结，决不能随便添入也。”西班牙喜剧家维迦说：“要注意题材应该只包括一桩事件，切忌‘插曲式’的布局，也就是渗入许多与题无关的情节”。戏剧理论家狄德罗也说过：“我更重视一个情感，一个性格，在剧本中渐渐地发展，最后展示出全部力量，而不太重视交织着错综复杂的情节使剧中人物和观众受到同样摆布的那些剧本。”^①

诚然，当戏剧家想要表现现实生活的广阔性和多样性时，在同一剧中，有时有两条或更多线索，但这些线索必须分出主次，突出主线。平均用力，仅有二水分流，而没有交相融合，宾从主流，客遂主意，便难以成为有机统一的一戏。正如狄德罗所说：“不可想象同时引导两条线索，而不使一条不靠牺牲另一条而引起观众的注意。”^②传奇《五高风》中有两条线索：奸相尤权、儿子尤仁父子与都御史文锦、儿子解元文洪的政治斗争，属于忠奸之争，是谓主线；而文洪与瑞英的婚姻爱情故事，则是辅线。两条线索经

①狄德罗。论戏剧艺术[A]。西方文艺名著选编[C]。北京：北京大学出版社，1985。245。

②狄德罗。论戏剧艺术[A]。西方文艺名著选编[C]。北京：北京大学出版社，1985。263。

渭分明，但又时分时合，紧密交织。正是因为文锦弹劾尤权，所以尤权对文锦恨之入骨，将其贬官归田。而正是被贬官回乡，才有携带瑞英探亲之事，因而为瑞英与文洪相见钟情而私定秦晋之好提供了难得契机；正是由于尤权父子对文锦父子恨之入骨，尤仁又看中瑞英貌美，却遭到瑞英之父的拒婚，所以尤仁才与其爪牙设计陷害文锦，使其兵败遭逮，定要置于死地。两条线索相辅相成，却始终以忠奸斗争为主。

明清传奇的包公戏中，大多情节比较曲折，也不止是一条线索，因此能以充分揭示案情的错综复杂，显示包公的聪明才智或者既能断阳又能断阴的过人本领。既是只有一条线索，也往往生动描绘封建社会广阔的生活背景。传奇《胭脂记》主要描述书生郭华与少女王月英之间悲欢离合的婚爱故事，旨在表现了这对青年男女敢于反抗封建礼教的斗争精神，却同时也描写了当时民不聊生的苦难情景。郭伯英的开仓赈济，灾民的成群结队；黄勇的浪迹江湖，哨聚山林，落草为寇。从中也可以看到赋税繁重、徭役频仍、民生多艰的一个侧影，也可以看到少数人走投无路，铤而走险的反抗精神。至于包公，他不是这本戏的主要人物，但他却是在上述悲惨的生活境遇中的劳动人民的理想化身。正因为广大劳动人民处在水深火热之中难以脱身，因此热切盼望能有个公正廉明、刚直不阿的清官来为自己代言，为自己排忧。这样包公的形象也就应运而生了。不过，在众多的事件、情节和人物中，郭华和王月英追求爱情自由的线索，始终贯穿全剧的首尾，其他的一切都是为这个中心线索服务的。同样，在《袁文正还魂记》、《高文举珍珠记》、《桃符记》、《观音鱼篮记》等剧中，作者也能注意线索的主次分明，以体现线索的清晰性。

三、体现包公戏结构的细密性

大多包公戏比较注重结构整一，线索分明，同时也重视“密针线”。高明的农艺师曾将其果树剪枝技艺归结为一首打油诗：“大枝亮堂堂，小枝闹攘攘。中心领导干，两枝左右膀。挂果满枝头，树下好乘凉。”李渔提出“密针线”之说时，曾经以缝衣为喻，说过一段精辟之言：

编戏有如缝衣，其初则以完全者剪碎，其后又以剪碎者凑成。剪碎易，凑成难。凑成之工，全在针线紧密，一节偶疏，全篇之破绽出矣。每编一折，必须前顾数折，后顾数折。顾前者欲其照应，顾后者便于埋伏。照应埋伏，不止照应一人，埋伏一事，凡是此剧中有名之人，关涉之事，与前此后此所说之话，节节俱要想到，宁可想到而不用，勿使有用而忽之。吾观今日之传奇，事事皆逊元人，独于埋伏、照映处，胜彼一筹。非今日之太工，以元人所长，全不在此也。^①

元杂剧中的包公戏，属于“场上之作”，主要是供舞台演出。只要基本情节，主要关目合情入理，“一次过”的观众对于剧中的细节未必锱铢计较，剧中难免有粗疏之处。《蝴蝶梦》中，包公用处死盗马贼代替了王氏的第三个儿子，诚然突出了包拯的爱民品

^① 李渔：《闲情偶寄[M]》，北京：中国社会科学出版社，2005，336。

格，但是上司倘若追查“盗马贼”哪里去了，如何处理呢？

《鲁斋郎》中，包公是将“鲁斋郎”改为“鱼齐郎”上报而被斩杀的，在具体操作上，元代法律公文即使怎样粗疏，是否有可行性呢？之所以如此，李渔认为元杂剧的长处不在于此，也暗含这正是其短处。明清传奇中的包公戏，不少只是案头之作，作者在线索、关目、照应、埋伏上，还是“胜彼一筹”的。

密针线还在于不仅要照应全剧，也要照应全部人物、全部事件，不能在细节上有所疏漏。比如明传奇《高文举珍珠记》中，高文举和王金真刚刚新婚，高文举认为“映雪囊萤，受十载寒窗之苦；登天步月，望一朝云路之生”，而且“试期将近”，他自然“要赴京畿”。在临行之前，王金真“将珍珠一颗捣为两半，你我各藏半颗在身，彼此不许重婚再娶，留作后悔之盟”。^①果然，高文举高中状元，被温丞相逼赘相府。王金真费尽周折进了相府，却不能相见，只能把半颗珍珠裹在米糰里，期望引起高文举的注意，以期相见。半颗珍珠在这里起到穿针引线的作用，是两人相见的契机。在清传奇《双钉案》中，苟氏因对丈夫不满，就计谋杀死他，“只是将什么法儿摆布他才好？若用砒霜，家中没有现成的；若用刀斧，恐有血迹伤痕，恐被邻舍看破，不当稳便。却怎么处？哦，有了，何不就将那钉棺材的长钉子，将铁锤钉入他的顶心，纵有点血迹，有头发遮盖，也看不出来，岂不干净巧妙？一定是这个主意，就去取来。”正是因为苟氏的所作所为让她的女儿——互儿看见了，“原来我母亲将长钉钉入继父的头脑中心，害他性命”，所以，到了后来，当王氏想谋害江芋时，互儿出了计策，“那砒霜、刀斧都不好，不若寻七八寸的长钉一根，用铁钉钉入他顶门脑中爽快当了。若有些血迹，只消用湿手巾抹干净。而面上又无伤痕，钉头藏在发内，一些也看不出来，岂不是个最好的法儿。”江芋深夜托梦与其母，控告苟氏的罪行，江母到官府告状，但包拯对江芸道“令弟身尸，昨已检验过两次，不得尸伤”。^②正当案情得不到进展时，县里的仵作丁不三后来娶的小老婆正好是苟氏，丁不三得以提醒，案件自然就破了。同时，包拯还因此破解了原来苟氏丈夫身死之谜，苟氏被处以极刑。铁钉在此剧中贯穿案件的始终，而且解决矛盾的方式也是通过铁钉。铁钉在整个剧本中前有埋伏，后有照映，使整个结构整一、明晰。

第二节 包公戏的布局

早在公元前三百多年，亚里士多德就以古希腊戏剧为例，将戏剧归结为六个基本成分，而将“情节”置于“性格、文词、思想、布景、歌曲”之前，说“六个成分里，最重要的是情节”，“情节乃悲剧的首要成分，有似悲剧的灵魂”。而“所谓‘情节’，指事件的安排”，亦即布局。他把“布局”放在首位，认为引起观众的“畏惧与悲悯之情”最巧妙的办法是靠布局。亚里斯多德在《诗学》中说：“盖事之所以见奇，大都由于布

①无名氏：《高文举珍珠记》[A]，古本戏曲丛刊（二集）[C]，北京：文学古籍刊行社，1954。

②唐英：《双钉案》[A]，古柏堂戏曲集[C]，上海：上海古籍出版社，1987，421。

局关系，故而本无可奇之事，以布局关系而巧会于一时，亦即有可动人之处。”这说明布局是重要的。然而，“所谓布局，意即‘事’之排列。”^①只有排列好事，才会曲折有致和动人心魄。^②排列事需要一定的叙事方式，以规定事的变化走向。不过，所叙之事也得合乎规律，“任何故事都有共同规律，但每一故事受到特定文化、文学体裁、作者风格的制约，从而造成每一类乃至每一故事本身特有的逻辑。”^③文艺复兴时期，在戏剧蓬勃发展过程之中，狄德罗和莱辛对戏剧包括对结构的进行了深刻的评论。前者在《论戏剧艺术》中明确指出，戏剧作家“特别要对自己立下禁条：绝对不在布局尚未确定之前就把任何一个枝节的想法落笔”，“照例应该先有布局再写各场”，如果“先写各场，然后迁就它们去布局”，那么，就会使“剧情的发展甚至对话都是勉强的，许多的劳动和时间都白费了，工地上只是一大堆残片木屑”。^④后者在其《汉堡剧评》中不止一次谈到戏剧结构的重要以及布局中应重视的问题。直到近代欧洲剧作家也没有对此漠然视之。“布局是戏剧的灵魂”，“布局是举足轻重的部分，它是一出戏的核心”（布莱希特《戏剧小工具篇》），一直被广泛引用，视为评论戏剧结构的经典名言。

清·李渔在《闲情偶寄》里说，“填词首重音律，而予独先结构者”，“胞胎未就，先为制定全形”。^⑤他把构思布局列入“先为”的工作。刘勰在《文心雕龙·章句》里说，“章句在篇，如茧之抽绪，原始要终，体必鳞次。……内义脉注，附兽相衔，首尾一体。”^⑥这不仅阐明了构思布局的地位，而且对构思提出了明确要求，即缜密完整，层次分明，情景交融，意脉不断，首尾相辉。文学大师别林斯基也特别强调构思的重要，他说，“诗人用想象来思考，他不证明真理，却显示真理。”^⑦可见，构思布局的至关重要作用。那么，包公戏的布局有何特点呢？

一、以包公的“智”展开情节

作者在布局结构的处理上，善于通过艺术的构思，使戏剧情节曲折而富于变化，一波未平，一波又起，相互生发，彼此照应。吴梅曾说：“排场有起伏转折，俱独辟境界；突如而来，倏然而去，令观者不能预拟其局而，凡局面而可拟者，即厌套也。”既“使人不能预拟其局面”，却又合情入理，真实可信，“通体布局，无解可击”。^⑧

元杂剧包公戏里往往是权豪势要作案，“哪一个官司敢把勾头押？”只有包公能设法惩治他们。当受害者要求惩罚元凶的正义呼声与庇护权贵的封建特权相冲突时，包公总是站在被压迫者一边，以其智慧和谋略，以义，以情，而不是凭王法，替受害者洗冤雪枉，伸张正义。

① 亚里士多德，傅东华译。诗学[M]。北京：商务印书馆，1925。34。

② 童庆炳。文学理论教程[M]。北京：高等教育出版社，1998。217。

③ 狄德罗。论戏剧艺术[A]。西方文艺名著选编[Z]。北京：北京大学出版社，1985。238。

④ 李渔。闲情偶寄[M]。北京：中国社会科学出版社，2005。324。

⑤ 刘勰。文心雕龙注[M]。北京：人民文学出版社，2006。

⑥ 别林斯基。别林斯基论文学[M]。上海：上海新文艺出版社，1958。

⑦ 吴梅。中国戏曲概论[M]。北京：中国人民文学出版社，2004。

在《包待制智斩鲁斋郎》里，权豪势要鲁斋郎因为上有皇帝为其撑腰，下有狐群狗党助威，所以他恣肆妄为，无恶不作，“动不动挑人眼、剔人骨、剥人皮”，接连抢了李四、张圭的妻子，即使一般官府也奈何他不得。因此包拯设了一计，“老夫在圣人前奏过，有一个乃是‘鱼齐郎’，苦害良民，强夺人家妻女，犯法百端。圣人大怒，即便判了斩字，将此人押赴市曹，明正典型。到得次日，宣鲁斋郎。老夫回奏到：‘他做了违法犯条的事，昨已斩了。’圣人大惊道：‘他有甚罪斩了？’老夫奏道：‘他一生掳掠百姓，强夺人家妻女，是御笔亲判斩字，杀坏了也。’圣人不信，‘将文书来看我。’岂知‘鱼齐郎’三字，‘鱼’字下边添个‘日’字，‘齐’字下边添个‘小’字，‘郎’字上边添一点。圣人见了道：‘苦害良民，犯人鲁斋郎，合该斩首。’被老夫智斩了鲁斋郎，与民除害。”^①不管如此判案，是否合乎实际，但作者意在突出包公之智的创作主旨却甚明显。

在《包待制智赚生金阁》中，全剧以献阁惟祸始，以赚阁申冤终，显示出结构的谨严；由庞绩杀死郭成和自家嬷嬷而案起，由郭妻和嬷嬷孩儿向包公告状而案结，则表现了针线的绵密。包公以与庞绩“一家一计”（即亲如一家之意）为幌子，套出罪证和口供。而庞绩却信以为真，先后六次重复这句话，直到被“下在死囚牢里去”时，才醒悟“这个须不是一家一计。”既写出包公玩敌手于股掌之中的老练，又漫画似的勾勒出庞衙内这个丑类的骄纵，笔法简练，用墨经济。娄青勾魂一场戏，从心理的刻画，气氛的渲染，宾白的安排之中，都不难看出作者写戏的才能，这是一场给演员留下充足表演余地的独角戏。在形式上，此剧由两末一旦三人替唱，突破了元杂剧“旦本”、“末本”和“一人主唱”的限制。

《包待制智勘灰阑记》中矛盾错综复杂，戏剧冲突波澜起伏。大浑家与张海棠的矛盾作为主要矛盾贯穿始终，并引起或加强诸如海棠与员外、哥哥、街坊和官府之间等次要矛盾的冲突；次要矛盾一经产生，又推动主要矛盾的发展，使它逐步走向激化。在冲突之中，不仅海棠和包公的形象丰满、性格鲜明，大浑家的狡诈悍泼，苏太守的糊涂贪婪、街坊们的见利忘义、张林的暴烈、赵令史的阴毒，也给人留下深刻印象。作者还善于用典型情节来昭示人物性格。当大浑家和张海棠都说孩子是自己的，包拯命张千“取石灰来，在阶下画个阑儿，着这孩儿在阑内，着他两个妇人，拽这孩儿出灰阑外来。若是他亲养的孩儿，便拽的出来；不是他亲养的孩儿，便拽不出来。”“灰阑拽子”，不仅表现了包公的明察多智，张海棠的真善美与大浑家的假恶丑，也在这一拽一让之中，“早已不辨自明了”。

《包待制智赚合同记》写的是争夺家产的故事。封建社会的宗法制度，对财产继承问题有严格的规定，外姓人在本姓有子孙的情况下是不能继承财产的，正是由于这个封建制度，刘安住的出现，引起了一系列戏剧冲突：刘安住回乡，只是为了安葬死在他乡

^①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998。第一卷，489。

的亲生父母的骨殖，但有女无儿的伯娘却马上警觉起来，以为他回来要继承遗产，于是，她不仅利用刘安住对伯母的虔敬，骗去了作为相认凭证的合同文字，而且将刘安住打得头破血流。后来刘安住在李社长的帮助下，告到包公那里，包公用计赚出合同文字，了结了一场家产纷争的案件。

在这几场戏中，由于作者的精妙布局，使得包公的智慧的光芒多次闪现，在妙趣横生的戏剧场面中，“清耿耿水一似，明朗朗镜不如”的包龙图形象凸现了出来。这些戏，题目为“智勘”“智断”“智取”“智赚”等等，其中包公之智，既是展开情节的中心，也是体现包公特色的焦点，更是吸引观众的“戏眼”，戏之成败，这是关键。

二、以情感为中心的布局特色

包公戏绝大多数属于公案戏，案件的始末由来，审判方式、最后结果等等，自然是其主要内容。但是，这类戏的基本观众在民间，其中的包青天主要是民间理想的化身，包公戏及其包公形象是在广阔的特定时代背景之下产生的。因此，包公戏就不能局限于案件本身，作者从布局到完成剧作，不能不考虑要体现出浓厚的民间生活气息。诸如《包待制智勘后庭花》，是一出以案件复杂、情节错综而著称的，并不是单纯的破案剧和情节剧。民女王翠鸾被“圣上”赐给赵廉访作女奴，类似案件在元代是见诸史实的。却由此引发两条人命案，先后繁衍出赵夫人下令杀害翠鸾、王庆设计害李顺和店小二逼死无辜女子等互相关联又互相映衬的重要情节，也多少说明了作者所要表现的世道人心。此剧剧情转换灵活，摇曳多姿。如李顺放人反遭王庆所害，翠鸾投宿偏遇歹徒逼奸，人鬼相会恰被王母撞见，哑童说话抓住杀父仇人。既使全剧充满变化突转之趣而无刻板的公式化陈套，也映照出现实生活的复杂丰富：封建皇帝视人为物随意赠送赏赐的奴隶制残余，达官贵族的草菅人命，权贵爪牙的通奸偷情，衙役夫妇抢人财产的卑鄙无耻，店家坑杀拐骗的狡猾阴险，书生吟诗调情的风流迂腐，幼儿装聋作哑表现的聪明内秀，节日插桃符的风俗人情，如此等等，情节纷繁却不杂乱，头绪虽多却是线索清晰。作者围绕着“害鸾寻鸾”这一贯穿始终的情节来结构剧情，如线串珠般地把容易散乱的众多情节紧紧地联系在一起。即使其中相似的情节，也能做到犯中见避、详略得当。如李顺、翠鸾死后被投井时的描写是前略后详；被捞出井时的描写是前详后略。有详有略，布局得体。

《袁文正还魂记》属于弋阳诸腔作品。弋阳诸腔是明代和昆山腔并行的植根于民间的另一个腔调系统，这个剧本连作者名氏都没有，大概是民间艺术家在人民群众流传故事的基础上进行加工整理而成的，因此，在思想和艺术上，这个剧本都有自己的特色。在思想上，统治阶级与被统治阶级的矛盾表现得较之以前的包公戏更加尖锐，人民的爱憎体现得十分鲜明，具体的戏剧冲突集中在以曹二一家皇亲国戚和铁面无私、为民作主的包公的对立上。包公形象中，寄托了人民的希望和要求。首先他是一个关心人民疾苦的好官：当他听到百姓们诉说曹家为盖新府拆毁民房，使人民无安身之所时，义愤填膺：

“听伊说我怒生，懊恨曹家太不仁，狐群狗党瞒君主，钱财花费害官民……”而处斩曹二，这是人民的意志在包公形象上的体现。元代的包公戏也有包公处斩权豪势要的情节，但是斩鲁斋郎是包公改字骗过皇帝而斩的，斩刘衙内是借皇帝赦书未到之际先下手的，包公不敢正面抗拒皇帝的旨愿，只能凭借机智为民除害、伸张正义；但在这里，包公面对奉着皇帝旨意前来说情的官僚们，坚定的回答：“直恁起心亏，万民遭虐冤屈何当！怎肯轻轻恕？直待西天月上时。”^①后世包公铡斩陈世美的勇敢精神可以溯源到这里。剧本也写了包公与曹二的私怨，但最后斩曹二，却不是公报私仇，而是为民除害，为了“万民遭虐冤屈何当”！他是人民意志的执行者，而不是皇帝意志的执行者，包公形象在这里闪射出了新的光彩！艺术上，这个剧本最大的特色是质朴，由于它产生于民间，在塑造形象及描写生活方面，都带着下层人民想象的色彩。如包公形象，虽然他是人民所喜爱的清官，却又让曹二骂他是“包腊梨”，说他出生时“三分不象人，七分倒象鬼，稀稀红头发，两个大牙齿”；再如描写皇后去上奏皇帝，只是“卷起珠帘，月挂银钩，子童上奏……”把皇宫想象的很简单；刑具也只有桃木枷梢、黑木枷梢等等。

《高文举珍珠记》通过对高文举应试京城、逼赘相府等情节的描绘，塑造出一位诚厚而柔弱的古代书生的形象。此剧主要的批判锋芒，是指向身为当朝权贵和皇亲国戚的温氏父女的。温阁的骄矜横暴、温女的刁悍狠毒，在《勒赘》、《被责》诸出中，都有充分的揭露。在前者身上，自然投射下《琵琶记》中牛丞相的恶影；而后者的奸刻残忍给人印象的深刻性，就已非封建理念化身的牛女所能比拟的了。温女形象，是剧作者建立在真实反映生活基础之上的艺术创造，从中也可透视出明代人民对统治者本质认识的进一步深化。作为婚变戏，该剧的特点是引进了包公形象，为传统的婚变戏增饰了公案戏的色彩。与元杂剧相比，他疾恶如仇一如其故。包公在接受了坚韧不屈的王金真状纸后，力劾温阁，终于使之罢官破家。他对“窃威弄权”的温阁的憎恨，融注了当时人民对专制集权下封建统治者的强烈不满；他对温阁和高文举“不能齐家焉能治国”和“家不齐焉能去理治均平”的抨击或责备，虽然仍在使用儒家传统的思想武器，但其对平民的关切、对权贵的仇视，则包含着带有民主成分的“民本”思想，因而使其形象更富于时代气息。此剧在艺术上颇具民间特色。“米糲相会”的情节构思，无疑是以农家的生活经验为基础的。包公形象的描绘，充满着农民想象的意味和民间传说的风格。《逢夫》一出，对高氏夫妇心理描写的细腻传神，令人过目不忘。而苦受冤屈的王金真持帚击夫又相抱痛哭，使一位敢爱敢恨的农村妇女形象跃然于纸墨之上。

在我国古典戏曲中，有不少写鬼的作品。恩格斯说：“鬼神迷信在人的头脑中发生的根源，最初是由于人对自然力量的愚昧无知！随后又因为阶级的划分，人对社会力量感觉和自然力量同样的不可理解，这样就使代表自然力量的鬼神，同时代表一种社会力量。”包公戏中的鬼神描写，同样如此。

①欣欣客：袁文正还魂记[A]。古本戏曲丛刊（二集）[C]。北京：文学古籍刊行社，1954。

《叮叮当当盆儿鬼》最大的特点是着力于创造喜剧效果。如张撇古向盆罐赵要夜盆子时，盆罐赵便拿出用杨国用骨殖捏烧的盆子给他，但他嫌这个盆子声音不好，要求换一个，盆罐赵又假转了一次，他便说好了。其实，换来换去还是原先那一个。再如，张撇古吹牛说自己不怕鬼，但鬼真的出现后他却非常害怕，鬼问他：“可不道你是不怕鬼的？”他只好承认：“鬼也，俺从今后怕你。”然而事情过后，他又气得将贴在门上的钟馗像扯碎了。这样的目的与结果相悖、前后言行的反逆具有强烈的喜剧效果。此外，剧本对预示手法的运用也是比较成功的，在杨国用被害前，先是算命先生卜卦，预言杨国用百日之内有血光之灾；继而杨国用又做一梦，梦见有一个歹徒持刀要杀害他。卜卦加上一梦，既预示了杨国用将要遇害，又造成了观众和读者的期待心理，急于将故事看下去。

所谓戏曲布局便是对戏曲人物形象的“组织”，包括人物的上下场。布局的任务，说到底还是使人物形象更合情合理地调度和行动。戏曲布局和戏曲人物形象是不可分割的，而戏曲人物形象又是以人物形象所流露的感情为核心的。就布局和形象来说，布局是形式，形象是内容；就形象和感情来说，形象是外形，内在感情是核心。古典戏曲的布局，形象，形象所流露的感情，便是戏曲最要紧的三个基本元素。这三个基本元素便是“左右观众心灵”，“勾魂摄魄”的“神奇的东西”。

狄德罗在《论戏剧艺术》里说：“就我来说，我更重视一个情感，一个性格，在剧本中渐渐地发展，最后展示出全部力量……”问题就在这里，“一个情感，一个性格”。我们补充一句：“性格”如果不能流露出“情感”，那它同样不能使观众发生感情上的共鸣。戏剧就是要动情，不动情便不能产生艺术效果。

明末清初的李渔是颇得戏曲真髓的人。他在《闲情偶寄》中写道：“凡说人情物理者千古相传”。他认为戏曲的“大纲”，则不出“情景二字”，且说“情自中生，景由外得”，“妙在即景生情”，他特别强调“务使一折之中，七情俱备”。^①

戏曲演出时，观众喝彩、叫好、鼓掌，固然表现出对演唱的称赞之情，而全场寂静无声、屏气敛声，或者会心微笑，或者无声抽泣、潸然泪下，何尝不是与演员、与剧情、与人物感情交融一起的表现？那是作者追求的更深层次的理想境界。戏曲的灵魂是情，戏曲的魅力在情。但是，这种情的流露，不是凭空的，而是看得见，听得着，摸得到的，是要通过具体的艺术形象体现的。譬如包拯那种主持公道，铁面无私，扶小济弱的正义之情；包公戏中男女主人公所体现的那种爱自由、心地善良，向往美好生活之情等等，便是震撼人们心灵，引起心弦颤动，使人热泪盈眶的戏曲的“真髓”。

《包待制陈州粢米》写的是宋代包拯的传说故事，但他深刻展示的却是暗无天日的元代社会现实。剧中勾画的那种“黎民疾苦，几至相食”的严酷生活情景，就是史书记载的灾荒频仍、“人相食”的元代现实生活的艺术再现；剧中描写的刘衙内父子及其一

^①李渔：《闲情偶寄[M]》，北京：中国社会出版社，2005。351。

伙的贪赃枉法罪行，就是元代社会中具有典型特征的特权阶级的真正写照。作品围绕官家开仓赈米这一事件，以确凿的事实和生动的形象，给人们留下了一幅名为济民、实为害民的血淋淋的“赈灾图”，有力地暴露和鞭挞了元朝统治者的残酷和黑暗。值得注意的是，《陈州赈米》没有停止于对统治者血腥罪行的暴露和贫苦百姓悲惨遭遇的描述，而是进一步通过对张撇古父子形象的刻划，典型概括了当时劳动人民与统治阶级的尖锐冲突，热情歌颂了人民群众敢于反抗、敢于斗争的宝贵精神。剧作者以正末扮张撇古，让他当面指斥小衙内、杨金吾一伙是“吃仓廩的鼠耗，啐脓血的苍蝇”，“于民有损，为国无益”的蠹贼；正面发出“柔软莫过溪涧水，到了不平地上也高声”的呼喊；并在遭到迫害时宁死不屈，表现了与贪官污吏、权豪势要势不两立、斗争到底的坚强意志。所有这些，大大增强了作品的进步思想意义和现实主义战斗力量。《陈州赈米》更重要的成功之处，还在于它极其鲜明而真实地刻划了包公的典型艺术形象。这是一个传奇和理想色彩很浓的人物，又是一个质朴自然、亲切可信的人物。作者没有把自己笔下的主人公神圣化、简单化，而是深入开掘了人物内在的感情世界，通过对人物性格的多方面揭示，塑造出一个个性突出、有血有肉的活包公。这位铁面无私的包青天，同时又有着诙谐风趣的性格。在议事厅里，他内心已经决意去陈州查办小衙内一伙，但当众大臣推举他时，他却故意推辞；而等到刘衙内假意推举他时，他即满口答应，顺势一个回马枪，弄得刘衙内有苦难言，哭笑不得。在去陈州的路上，他听到随从张千耐不得清苦，口发怨言，并要借他名义，到前面弄些“肥草鸡儿”、“茶浑酒儿”吃；就风趣的警告他，要给他一件“灰伙的东西”，着他吃那背上的一口剑。看似玩笑的描写，却在诙谐风趣中表现了包拯与民同甘共苦、严格约束下属的可贵品质。

《观世音鱼篮记》中所写的金牡丹，虽然出身于富贵之家，但她正当妙龄之际也照样无法主宰自己的命运，必须等待“父母之命，媒妁之言”来给她挑选意中人。当她得知乃父逼着张真寒窗苦读，必须“金榜题名”才能有“洞房花烛夜”时，她寻思道：“倘然不中，却不是三年了？三科不中，却不是九年了？为人在世，有几个十八岁？”于是，她不得不发出这种慨然长叹：“道日月逝矣，岁莫我延。呜呼！老矣是谁之衍？”“前程万里在青云，何时得遂标名姓？”为了追求自己的幸福，金牡丹主动在深夜来到张真的房内，要求早成夫妻，并设计与张真双双逃出。而另一个女性化身的金线鲤鱼，虽尊居玉帝殿前的瑶池内，却也思凡心切，寻找人间的欢娱，同样象征的表现出那些侯门大院内的年轻女性的寂寞和追求。上层人家青年妇女的命运是如此，那么一般劳动人民家庭中的妇女的不幸，当然就更深一层了。

《铡美案》高潮中，当皇太后耍无赖要以死威胁包拯的时候，包拯有一时的动摇，产生了一种矛盾的情感。这样，便使得包拯此时此地的情感十分真实，也使得这个艺术形象，整个这出戏显得真实可信，有艺术感染力。这种真实感情的流露，比那种一味地追求“高、大、全”、“高于生活”，不允许表现矛盾的情感，要高明得多。

第三节 包公戏的收煞

对于戏曲结构,李渔提出过“小收煞”和“大收煞”。曾于其《闲情偶寄》中说:“上半部之末出,暂摄情形,略收锣鼓,名为‘小收煞’。宜紧忌宽,宜热忌冷,宜作郑五歇后,令人揣摩下文,不知此事如何结果。如做把戏者,暗藏一物于盆盎衣襟之中,做定而令人射覆,此正做定之际,众人射覆之时也。戏法无真假,戏文无工拙,只是使人想不到、猜不着,便是好戏法、好戏文。猜破而后出之,则观者索然,作者赧然,不如藏拙之为妙矣。”^①明清传奇,大都分为上下两卷。上卷的最后一出是“小收煞”。要求小结上卷并且过渡到下卷,必须紧紧扣住主旨,不能总结的宽泛,不能冷清,特别是不能让观众猜到下卷内容,否则,便失去继续观赏的魅力。如果“小收煞”与西方传统戏剧的“逻辑高潮”近似,“大收煞”与“情感高潮”近似,则可以说,西方传统戏剧偏重揭示逻辑高潮,即注重表现矛盾冲突的危机和转折。故在高潮阶段以后,紧接着就是结局。而中国古典戏剧虽也揭示逻辑高,但更注重揭示情感高潮,也就是人物由逻辑高潮引发出来的情感活动,因此逻辑高潮到结束之间距离很长,这段距离就是下卷,下卷的结局,就是“大收煞”,也是全剧的收煞。李渔在《闲情偶寄》中还说:“全本收场,名为‘大收煞’。此折之难,在无包括之痕,而有团圆之趣。如一部之内,要紧脚色,共有五人,其先东西南北,各自分开,至此必须会合。此理谁不知之?但其会合之故,须要自然而然,水到渠成,非由车庖。最忌无因而至,突如其来,与勉强生情,拉成一处,令观者识其有心如此,与怨其无可奈何者,皆非此道中绝技,因有包括之痕也。骨肉团聚,不过欢笑一场,以此收锣罢鼓,有何趣味?山穷水尽之处,偏宜突起波澜,或先惊而后喜,或始疑而终信,或喜极信而极而反致惊疑。务使一折之中,七情俱备,始为到底不懈之笔,愈远愈大之才,所谓有团圆之趣者也。”^②这里明确指出,“大收煞”的要点是一定要“有团圆之趣”。无论是元杂剧,还是明清传奇,甚至是京剧中的包公戏,恰恰都是以大团圆为收煞。所谓“大团圆”,一般意义是指戏曲故事中的主人公或者一家人经过悲欢离合之后,最后终于团圆。推而广之,此类故事中的善与恶两种势力经过反复斗争,最后善人得福而恶人受惩的结局,也应该归入“大团圆”的范畴。

有的论者说,中国文学史、戏曲史上没有真正的悲剧作品,因为中国戏曲作品几乎全是用大团圆的方式来收结。这种说法显然偏颇,因为判断一部剧作是不是悲剧,并非只能以人物的结局作为唯一的标准。但不可否认,“大团圆”结局在包公戏中差不多成为一种固定的模式。即使剧中的主人公被杀死了,最后的结局仍然是还魂,团圆收煞。比如说在包公戏《袁文正还魂记》中,包公铁面无私、为民作主的形象得到淋漓尽致的描写,包公面对奉着皇帝旨意前来说情的官僚们,坚定的回答:“直恁起心亏,万民遭虐冤屈何当!怎肯轻轻恕?直待西天月上时。”后世包公铡斩陈世美的勇敢精神可以追

^①李渔. 闲情偶寄[M]. 北京: 中国社会出版社, 2005. 407.

^②李渔. 闲情偶寄[M]. 北京: 中国社会出版社, 2005. 407.

源到这里。包公凭着“圣上赐我青铜宝剑，先斩后奏！取剑。手下将曹二绑缚法场斩了。”并且包公奏请圣上：“今有潮州潮水县生员袁文正，被曹二药酒毒死，阳寿未绝，望吾王开金库取出温凉帽，救他还魂，封他官职，赐他还乡。望吾王降旨。”^①使得袁文正夫妻得以团圆。从元杂剧包公戏，到明清传奇包公戏，乃至京剧与其他地方戏中包公戏，总是让苦主或者生前冤案昭雪，生旦当场团圆；或者死而复生，终于团圆。那么，为什么大都要如此收煞呢？

一、建立在独特的民族心理基础之上

古代中国人的一些传统观念和心理趋向，是“大团圆”模式形成的心理基础。包公戏中的包拯，简直成了一个传奇式的人物，仿佛变成了民间的正直之神。特别是在异族统治的水深火热的日子里，在是非难辨、善恶不分的封建社会，人民在包公的形象里充分寄托了自己的信念和理想：善的必然胜利，恶的必然灭亡。这种信念和理想，给苦难的人们以温情和慰藉。

中国古代哲学中，早就有人性善恶的命题。但大多数国人还是相信“人之初，性本善”的，这不只是《三字经》之类启蒙读物的功劳，因为中国人的本性确实是善良而单纯的。我国是五大文明古国之一，有五六千年的悠久历史。但是其间少有侵略他国、称王称霸的不义之举，即使在其国力强盛之际。西方历史一直称道哥伦布、麦克伦“发现新大陆”的“丰功伟绩”，其实那是资本主义早期殖民海外探险、海外掠夺的结果；而早在他们数百年之前，二万七千名中国人驾着当时世界上最先进的船舰带着最锐利的武器七次周游世界，却只是去给那些生活原始、经济落后的部族赠送礼品、宣扬“天朝仁德”而已，并没有掠夺他们的一寸领土。然而，在阶级社会中，老实可能成为无用的别名，善良也会成为软弱可欺的同义语，所以我国从古代到近代被外国侵略欺侮的次数也就罄竹难书。长期处于饥寒交迫、水深火热之中的劳苦大众，特别在采用其他斗争形式反抗封建专制统治屡遭失败挫折之后，其最高的人生理想不过是吃饱穿暖、安居乐业而已，却也难以实现。久而久之，便难免大都安于现状，愿意采取非常手段去争取改变生活状况的人少而又少。就是这种普遍存在的民族心理在起着安抚调节的作用，有着广泛的、根深蒂固的市场，对数千年的中国历史的各个领域（包括文学艺术）都产生了深远的影响，包公戏的“大团圆”结局模式，就可以说是其产物之一。此类民族心理的表现自然是多方面的。其中最重要的一条可能是极为虔诚地相信“善有善报，恶有恶报”、“否极泰来，始困终亨”这些“真理”。因为具备了这样的心理基础，中国古代的人民大众才能在现实生活中对苦难处之泰然逆来顺受，他们相信上天的公正，相信乌云遮不住太阳，相信一切苦难终有尽头，相信忍耐和行善肯定会赢来丰厚的回报，即使这种回报远在渺茫难知的来生也没关系。而与此相应，他们当然会要求他们所能接触、能欣赏的文艺作品也能够满足和巩固这样的心理期待。而在中国古代所有的重要文艺样式中，

^①欣欣客：袁文正还魂记[A]。古本戏曲丛刊（二集）[C]。北京：文学古籍刊行社，1954。

戏曲是通俗化、大众化程度最高的，因而也就是受众最多的。既然如此，戏曲作品的作者包括表演者肯定不能忽视此种普遍存在的心理期待，更何况这些作者、表演者本身也同样有着同类心理。在中国人看来，任何戏曲作品，如果在终场时，剧中的好人没有得到好报，恶人没有受到惩罚，那是绝对不能接受的。因为这不仅动摇了他们的传统信念，使他们的心理期待受到挑战，而且也直接对他们在现实中的生活信心产生消极影响。

在《包待制三勘蝴蝶梦》中，王母听说李老被打死，第一反应就是“若是俺软弱的男儿有些死活，索共那倚势的乔才打回官司。”王母相信只要打官司，坏人就会得到惩罚。针对蒙古、色目贵族打死汉人不偿命的元朝法律，她高声宣告：“使不着国戚皇亲、玉叶金枝；便是他龙孙帝子，打杀人要吃官司！”^①这是对封建特权的大胆抗议，对贵族淫威的公然蔑视。在《包待制陈州粳米》中，张撇古听说“钦定的价是五两白银一石细米，着赈济俺一郡百姓；如今两个仓官改做十两银子一石细米，又使八升小斗，加三大秤。”当儿子劝说他到了买米的地方，不要乱说话时，张撇古却道“这是朝廷救民的德意，他假公济私，我怎肯和他干罢了也呵。”“则这官吏知情，外合里应，将穷民并。点纸连名，我可便直告到中书省。做的个上梁不正，只待要损人利己惹人憎。他若是将嚼刁蹬，休道我不敢掀腾。柔软莫过溪涧水，到了不平地上也高声。他也故违了皇宣命，都是些吃仓廩的鼠耗，啞脓血的苍蝇。”当张撇古与买米的争吵，被小衙内打了一锤后，他告诉自己的儿子一定要去告状，为自己申冤，“任从他贼醜生，百般家着智能，遍衙门告不成，也还要上登闻将怨鼓鸣”。^②张撇古的这种斗争到底的精神，就是人民相信“善有善报，恶有恶报”的心理体现。

当然，这里也不能排除另外一种心理因素的影响，那就是：戏曲的大团圆模式，从另一个角度看，也可以说是一种弱者的自我安慰，或者说是一种广大受众以及作家艺术家们无可奈何的理想寄托。元代入主中原的蒙古族还保存了不少奴隶制的残余，大汗（皇帝）和上层贵族（皇亲、国戚，以及大小部落酋长等等）在吞金灭宋之后，是把中国人民看作奴隶，和牛马一样，可以任意宰割的。妇女财宝都是战利品，可以随意掠夺的。元初掌握实权的中央和地方大官，都是蒙古和色目人，不给俸禄，收入靠向下级勒索，使得官员无不贪污。同时，汉人南人里面的大地主也和他们勾结，继续残酷剥削农民，流氓恶棍们也趁机充当他们的爪牙，加紧欺压人民。总之，由于封建剥削加上了民族压迫，元代社会的黑暗和人民的苦难在我国漫长的封建社会里，可以说是最严重的。因此，元杂剧中包公戏的兴盛，实质上是借着宋代包公形象反映元代的社会现实。

“善有善报，恶有恶报；不是不报，时候未到”，这类传统观念的真实性使他们万分愿意相信。然而他们也并不是傻瓜，他们在现实生活中的经历与所见所闻，根本不能完全证实此类真实性，实际上，能作例证的事实太少，而反面的例证倒是更多。因此，要说这样广大的人群中从来就没有谁对这种观念的真实性产生过怀疑，那显然不会是事

①徐征：《全元曲》[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第一卷，40。

②徐征：《全元曲》[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第九卷，6245。

实。可是，即使有人认识到这一点，那又能怎样呢？他们无法让大众相信这一点，更重要的是，他们自己也不愿意相信这一点——那样一来，苦难将没有尽头，生活将失去希望，连活下去的勇气也会大打折扣。现实中的东西，他们可能没法改变；但对文学艺术作品，他们是完全有权要求其满足自己的哪怕是虚幻的希望。戏曲正是最容易给以大众此种满足的作品，正如李渔所说，在戏曲中，人们的一切希望与憧憬全都能在短短的时间里，小小的剧本舞台上轻而易举地实现：“我欲做官，则顷刻之间便臻富贵；我欲致仕，则转盼之际又入山林；我欲作人间才子，即为李白、杜甫之后身；我欲娶绝代佳人，即作王嫱、西施之元配；我欲成仙成佛，则西天蓬岛即在砚池笔架之前；我欲尽孝输忠，则君治亲年，可跻尧、舜、彭祖之上。”^①是的，这些都是画饼充饥，但它确实能给苦难深重的中国古代人民大众一些光明、一些希望、一些遥远的目标。于是，戏曲的大团圆结局大受欢迎便是不可阻挡的必然趋势了。所以，在包公戏中，出现了很多的鬼神戏，当很多问题无法解决时，就要求鬼魂出场。比如在清传奇《乾坤啸》中，“帝妃韦氏遣内监丙融与韦继同谋，用利刃使宫娥卜凤置后所居昭阳殿御衣中。帝早朝，宫人以衣进。有刀坠地，刻乾坤啸三字。乾坤啸者，廷庆军所制刀名也。帝大怒，立发校尉擒拿廷庆，并捕其全家。卜凤之置剑于衣也。初不知情。既而见事涉皇后，惧而窃语，欲首发其事。韦妃兴融计鸩杀之。拯拘卜凤阴魂勘问，具得韦丙阴谋。杀融与继同。请下妃法司谳问。帝不许。拯乃令卜凤魂捉妃去。”^②所以，即使像帝妃这样权位高的坏人，必须得到惩治，才能符合广大人民的愿望。

二、戏曲的教化功能所在

一部戏曲作品，或大或小、或多或少、或显或隐，总有某个方面的社会教化意义。而这种教化意义是正面的还是负面的，在很大程度上就是由剧中人物的命运和事件的结局来决定的。《琵琶记》的作者高明公开宣称，戏曲作品如果“不关风化体，纵好也枉然”。他自己就极力在这部作品中体现这一宗旨，而其主要手段和途径，就是改变人物的命运和故事的结局。他所依据的故事蓝本宋代南戏《赵贞女蔡二郎》，故事结局和人物命运都是悲剧告终，主人公蔡伯喈是个负心汉，富贵之后残忍地杀死了前来寻他的糟糠之妻赵贞女，结果自己也被天雷击死。而在《琵琶记》中，男主人公成了孝子和模范丈夫，女主人公自然还是贤妻孝媳，结局是两人团聚，同受封赏。这一改动，加上艺术方面的因素，使得此剧大获成功，连不通文艺的皇帝朱元璋也对它赞赏不已，这当然就是针对其思想内容而发的。而从现存的作品看，早期的戏曲，无论是南戏还是杂剧，十之八九都是这样的大团圆的结局。这说明，中国古代戏曲的大团圆模式的形成，早期作品的定位导向作用也是一个促成因素。早期的戏曲作家已经自觉地以其作品对受众进行道德教化的使命和义务，而且已经基本形成了一种共识：故事结局悲惨、正面人物命运

①李渔：《闲情偶寄》[M]。北京：中国社会出版社，2005。385。

②郭英德：《明清传奇综录》[M]。石家庄：河北教育出版社，1997。672。

糟糕的戏曲作品，难以完成这种道德教化的任务。应该说，这种认识是既顺乎民心又合乎国情的。假如绝大部分的戏曲结局是好人遭殃而恶人逍遥法外，那么观众和读者将从中得到怎样的启迪呢？且不说这样的戏剧肯定会遭到大多数受众的抵制了。

清传奇《双钉案》突出表现的就是封建道德中的“孝”。江芸在戏剧的一开始就阐明立场：“今当秋试之年，本当治装北上，只是家贫母老，弱弟无营，教我放心不下。”^①在老母的支持下，江芸“幸登黄甲，蒙圣恩除授这河南祥符县令，”“所念者家山迢遥，母老妻单，虽有兄弟江芋，在家料理侍奉，终不如迎养任所为安。今日公事稍闲，须是休修书，差人前去接取母亲妻房，前来共享荣华。”兄弟江芋在艰苦的环境下，对母亲照顾尽心尽力，“家贫无奉养，仗鱼竿。一线关生命，穿衣吃饭。菽水娘康健，乐余年。”^②当江母知道儿子只接了媳妇而没有接自己去享福，心中很是气氛，告诉江芋“一到祥符县，见了哥哥，你把他恋妻弃母之事问个明白。我今把手中这根拐杖交付与你带去，他若有强辩之词，你就将拐杖痛打他一顿，就如老娘亲手责打他的一般。说明之后，看他可料理接我？你那时相机行事。”并且她还道：“亲兄见，骂他行心太偏。问‘娘先还是妻先’，问‘娘先还是妻先’。把杖黎敲，休看颜面。读诗书是枉然，读诗书是枉然。”^③在本剧的收煞中，包公更是把封建教化思想明确指点出来，“你既做了官，就该差的当家人，迎请令堂到任，共享荣华，总是为子的道理。怎么忘恩弃母，纵妻杀弟？难到那生身手足之恩，反不如那恶妻枕席之爱么？”“年兄既然知罪，下官自然谅请宽恕。只是自此之后，须要把那忠孝友悌的道理，着实留心体认一番。”最后，恶妻受惩，母子团圆。

明传奇《珍珠记》宣扬的则是“富贵不能移”的道理。当高文举处在困境之时，王百万慷慨相助，并将自己的女儿许配给高文举。高文举知恩图报，赴京应试，高中状元后，被逼赘相府，但他仍然不忘糟糠之妻。他先是“自古道贫贱之交不可忘，糟糠之妻不下堂。停妻再娶，恐有违例”，后又“奈被温相强赘，逗留在此，不能还乡，如何是好？几番欲寄佳音，奈无其便。今日稍暇，不免写书一封，差一的当人，竟往洛阳去。迎接岳父、岳母、山妻同到京城，共享荣华，以报前恩，多少是好！”^④经过一番的曲折波澜，高文举终于和妻子见面，得知妻子的遭遇，高文举要妻子去包拯那里告状，最后才“夫妻才得重相会，犹如枯木再逢春，”“一家怡乐如春，如春；荣华价值千金，千金。从前离合梦中寻，忧苦事杳无闻，团圆后永安宁。”

中国古戏曲的此种大团圆模式，也曾经引来过怀疑和责难。明代杭州才子卓人月可能是最早举起反对之旗的，他在《新西厢序》中说：

天下欢之日短而恶之日长，生之日短而死之日长，此定局也。且也欢必居悲前，死必在生后。今演剧者，必始于穷愁泣别，而终于团圆宴笑，似乎悲极得欢，而欢

①唐英，双钉案[A]，古柏堂戏曲集[C]，上海：上海古籍出版社，1987，485。

②唐英，双钉案[A]，古柏堂戏曲集[C]，上海：上海古籍出版社，1987，487。

③唐英，双钉案[A]，古柏堂戏曲集[C]，上海：上海古籍出版社，1987，503。

④无名氏，高文举珍珠记[A]，古本戏曲丛刊（二集）[C]，北京：文学古籍刊行社，1954。

后更无悲也;死中得生,而生后更无死也。岂不大谬也!

夫剧以风世,风莫大乎使人超然于悲欢而泊然于生死。生与欢,天之所以鸩人也;悲与死,天之所以玉人也。第如世之所演,当悲而犹不忘欢,处死而犹不忘生,是悲与死亦不足以玉人矣,又何风焉?又何风焉?^①

卓氏也是站在戏曲的社会教化意义这个角度立论的,但他的观点却是与众不同。他认为,戏曲确实需要具有道德教化的功能,要能“风世”,这个“风世”,指警诫和教育世人,然而他对此种“风世”提出的具体标准是,戏曲应能“使人超然于悲欢而泊然于生死”,也就是说,戏曲应教育观众读者对世间的一切悲欢生死漠然视之无动于衷。作为一种文学理论,卓氏这一观点的提出是值得重视的,因为他敢于对传统唱反调而申一家之言,他的论调听起来也似乎很洒脱。然而事实上,他的理论却有些不切实际,唱高调罢了。传统也并非一无是处。“超然于悲欢而泊然于生死”,这世上有谁能真正做到呢?假如卓某本人突然间被任命为宰相或骤获万两黄金,或妻子儿女一夜中全部暴死,他能对这些大悲大欢熟视无睹“超然”事外吗?更重要的是,尽管文艺并没有左右社会的力量,但它也有自己的社会责任,戏曲的社会功能应该是给观众读者以生活的勇气和信心,而不是宣扬虚无主义引导大众消极避世。如上所述,大团圆模式在一定程度上能够正面地尽到这样的社会责任,它的存在是合理的,有着广泛的深厚的社会土壤的。如卓氏般的微弱的反对声根本不足以动摇它。

三、草原文化的影响

唐代是封建制度较前完善、中原文化高度发展的时期,封建礼教纲常和婚姻观念等封建伦理道德正显示着勃勃生机,强有力地禁锢着人们的思想。中原文化在长期的传承过程中,尽管沉淀着许多消极和保守,却被上升时期的封建制度所掩盖,唐人还未能意识到它血淋淋吃人的本质,“发乎情,止乎礼”成为唐人一种自觉不自觉的行为观念。《莺莺传》是唐代男女真实生活的纪录,也是唐人真实思想的表现,它证实了唐人对中原文化,甚至对其中的消极保守所持的自觉的维护态度,人们才对张生的行为称为“善补过”,要借痴情女子之事“止淫奔”。唐人对中原文化抱着一种肯定的态度,认识不到它还有消极保守的一面,突不破封建礼教纲常和婚姻观念的藩篱,常常自觉不自觉地不惜以众多有情男女的爱情悲剧为代价,去继续维护、巩固早已根深蒂固的婚姻观念,对其中消极保守的封建伦理观念不愿越雷池半步,“非礼勿视,非礼勿听,非礼勿言,非礼勿动”^②,是唐人的一种自觉的行为。因此,中原文化的全盛,没有给唐人提供历史的机遇,他们根本无意去追寻美梦的实现,也没有条件像元代剧作家那样,热情奔放地肯定、讴歌崔张的一见钟情,不愿意也不会勇敢大胆、毫无顾忌地给他们安排一个美好理想的大团圆收煞,反而让勇敢叛逆的青年男女坠入了人生的恶梦之中。

①赵山林. 中国古代、近代悲剧理论概观. 艺术百家, 1995.

② 杨伯峻. 论语译注[M]. 北京: 中华书局, 1963. 130.

宋代也被称为中原文化的全盛时期，思想文化都取得了巨大成就，并对后来发生了深远的影响。然而，它和李唐的全盛却有明显的区别。如果说唐人在推动中原文化的发展中还为它增添了许多积极的东西，即使有消极和保守的沉淀，还没有能够阻止中原文化的继续发展。宋代的全盛，则可以说是在封建制度空前巩固之后，宋人在顽固地固守传统，并极端地发展了中原文化中消极保守的思想观念，使之呈现出了足以能够影响宋人生活、束缚宋人思想的力量，中原文化中消极保守的封建伦理道德开始走向腐朽僵化，它的标志就是程朱理学的出现。程朱理学是儒道释三教合一的产物，儒道释在唐代主要呈现为三教并立，相互争雄的形态，宋人则把它合而为一，在社会伦理道德方面，人倡“存天理灭人欲”，对宋代社会生活和观念形态产生恶劣影响。宋代有一批反映男女婚姻爱情生活的话本小说，如《闹樊楼多情周胜仙》，贩海商人的女儿周川仙对开酒店的范一郎一见钟情，然而，同样身为市民的讲唱艺人，实在没有勇气让这一对如此不顾封建礼教纲常和婚姻制度的男女成好事，却又不忍心棒打鸳鸯两处飞，灵感一出，陈堂木下，便让周范两人做了几夜人鬼夫妻。话本小说中，也有如此男女一见钟情，私自结合，大胆私奔，最终团圆的，如《张十彩鸾灯传》、《宿香亭张浩遇莺莺》、《风月瑞仙亭》等等。然而，令人注意的，则是许多大胆追求理想爱情美好姻缘的青年男女，不得不团圆在冥间或仙界。如《碾玉观音》中的崔宁和秀秀做了鬼夫妻，《金明池》中的吴清和爱爱做了人鬼夫妻云云。这种婚姻爱情模式，反映了宋人，尤其是身为平民的讲唱艺人，对中原文化中越来越腐朽僵化的封建伦理道德极为不满、愤慨，又没有力量战胜它，只好消极地采取避险的态度，让普天下有情人离开现实世界，到没有封建伦理道德的冥间或仙界去团圆。同时又反映了中原文化中越来越腐朽僵化的封建伦理道德的猖獗，使宋人尽管愤慨现实社会，同情敢于违背封建伦理纲常和婚姻制度的青年男女，去追求美好理想的婚姻爱情生活，却没有胆略去重温春秋人的美梦，没有勇气追寻美梦的实现，不敢像元代剧作家那样，让他们在现实生活中皆大欢喜大团圆。一个连美梦都不敢做的社会，要让人去过恶梦般的人鬼夫妻生活，不能不令人愤慨难抑，又使人感到宋人的可悲和遗憾。

唐人没有相应的社会思想文化条件，也不愿为胆敢违背封建伦理道德的钟情男女安排大团圆喜庆筵席，给他们安排的多是始乱终弃的悲剧结局；宋人已经意识到了封建伦理道德吃人的本质，却没有冲破藩篱的胆略，也不敢让胆敢违背封建伦理道德的钟情男女去皆大欢喜成夫妻，给他们安排的多是虚拟的团圆收煞。只有元代剧作家，才有空前的胆略，奔放的热情，去追寻美梦的实现，主张“永老无别离，万古常完聚，愿普天下有情的都成了眷属”^①，“一时窃听求凰曲，异日同乘驷马车，愿普天下姻眷皆完聚”^②，“愿天下心厮爱的夫妻永无分离。”^③元代剧作家完全得力于他们所处的特殊时代中原文

① 王实甫，西厢记[A]，全元曲（卷二）[C]，北京：人民文学出版社，1999，323。

② 白朴，墙头马上[A]，全元曲（卷二）[C]，北京：人民文学出版社，1999，537。

③ 关汉卿，拜月亭[A]，全元曲（卷一）[C]，北京：人民文学出版社，1999，438。

化的断裂，得力于草原文化影响而形成的斗士精神。

北方草原金元民族相继入主中原，他们的骑兵践踏了中原的城市，破坏了中原的经济，什么礼教纲常、伦理道德，也被践踏得一败涂地，中原社会经过几千年才建立起来的封建文明，一夜之间礼崩乐坏，出现了长期的断裂。中原文化长期以来由于不断沉淀着消极和保守，本身也曾异化着一批脑长反骨的志士，一直在寻求冲破封建伦理道德的束缚，反抗它的压抑，却由于没有历史的机遇，没有相应的社会思想文化条件，反而使封建伦理道德在扼杀反抗与加强思想控制过程中，更加变本加厉地走向了腐朽和僵化。恰在这时，金元民族入主中原，中原文化出现断裂，这一历史变故对于那此反抗者叛逆者来说，可谓“天助我也！”蒙元入主中原之际，许多汉族儒士面对草原旋风，曾哀叹，中原社会封建文明被毁坏，痛惜中原文化伦理道德被践踏。然而，中原文化的断裂，使封建伦理道德对人们的束缚和压抑一度松动，人们的思想和观念相对解放，这对追寻美梦的实现的元代剧作家来说，无疑是一个难得的历史机遇。

金元王朝是个畸形社会，它野蛮而又生机勃勃，蒙昧而又一奋发向上。由于民族的野蛮落后和文化的蒙昧原始，金元民族曾无知地践踏中原的文明和先进，肆意毁灭中原社会的一切美好，其社会空前黑暗残酷。不过金元民族也给中原社会带来了体现其民族精神、民族性格的草原文化。这是一种尽管野蛮落后蒙昧原始，却质朴刚健，较少保守僵化，充满阳刚之气的文化。金元民族入主中原之初，其社会形态刚刚脱胎于原始部落、奴隶制度，尚未形成明确的文治观念，建立系统的礼法制度，确立严密的伦理道德，完善文明的社会秩序。《纲鉴合纂》记朱元璋在北伐檄文中指责蒙元“其于父子、君臣、夫妇、长幼之序，湮乱甚矣”^①。《明太祖实录》也记朱元璋指责“元氏昏乱，纪纲不立”，“法度不行，人心涣散”。^②这一切都说明了蒙元社会礼教的废弛，伦理的混乱，道德的沦丧，文明的衰微，一切都阴差阳错难成体统。这和早已进入封建文明，高度发展的，中原文化相比，金元民族和草原文化显得野蛮落后蒙昧原始。中原社会经过几千年才建立起系统而严密的封建文明和传统文化，金元民族进入中原，在社会体制方面可以接受中原的封建制度，其观念形态则不可能在短期内跃入封建文明。金元民族进入中原的很长一段时间里，旧的一套被破坏了，新的一套又未建立起来，中原文化出现长期断裂，历史给元代剧作家造就了一个相对自由宽松的人文环境。

草原文化无疑给予元代剧作家以极大的影响和鼓舞，才使元代剧作家能够超越唐人的局限，弥补宋人的遗憾，以元代剧作家独具的斗士精神，毫无畏惧地向封建礼教纲常和婚姻观念发起挑战，热情奔放地讴歌肯定崔张、裴李之一见钟情的爱情，毫无顾忌地成就了一大批大胆私奔之青年男女的婚姻，尽情地嘲笑了封建礼教纲常的虚伪，为普天下有情人皆安排了美好理想的大团圆结局。一见钟情，首先表现的是青年男女长期受封建伦理道德的束缚压抑，产生了不尽的春愁，再也不能抑制的一种情感爆发，反映了青

① 张庚，郭汉城，中国戏曲通史[M]。北京：中国戏剧出版社，1992。293。

② 周群，刘基评传[M]。南京：南京大学出版社，1995。133。

年男女对封建礼教纲常和婚姻制度摧残美好、扼杀自由、束缚人性的愤慨和反抗。同时我们还注意到，元代剧作家笔下的一见钟情，恰与草原男女表达感情的方式极其相似，他们就是如此大胆地宣泄情感的：茫茫草原，浩瀚戈壁，人烟罕见，一对青年男女忽然在苍穹下相遇，“婚礼无媒妁”的草原男女是不会放过这良辰美景的。一见钟情和草原婚俗，没有在唐传奇宋话本，却在元杂剧中得到团圆，需要一个特定的环境，那就是中原文化断裂，草原文化传入，影响了人们的社会生活，元代剧作家受其影响和鼓舞，才有如此的机遇，能够超越唐宋文人，去大胆地描写讴歌一见钟情。再者就是大团圆，王国维称之为“吾国人之精神”。我们同样注意到，“吾国人之精神”所表现出的人们对美好理想之婚姻爱情的向往和追求，正与草原民族追寻水草丰美之地所传达出的理想主义相一致。大团圆结局在中原文化走向全盛的唐宋文人笔下被扼杀而成悲剧，却在中原文化出现断裂的元代剧作中成为现实而皆大欢喜，这无论如何是不能排除由于草原文化的影响鼓舞，元杂剧作家才有如此的胆略和气度超越唐宋文人，对其大歌大赞。从一见钟情到走向团圆，《诗经》时期人们就追求过，他们的美梦却被传统的礼教纲常和封建的婚姻观念打得粉碎。人们在封建伦理道德的束缚压抑下追寻了几千年，才在元杂剧作家笔下美梦成真，终于有了个皆大欢喜的美好理想结局。这是个令人鼓舞的团圆收煞，仍然简直是个梦，一个美好理想的团圆美梦。中原传统的封建礼教纲常和婚姻观念是不允许一对逆男忤女一见钟情而私奔团圆；元杂剧作家却不顾一切地让他们一见钟情大团圆，我们就不应轻易否认这个美梦的价值。

在包公戏中，剧作家是从当时政治、经济极端腐败的现实出发，来描绘包拯的清廉、正直的。这些戏在描绘、塑造包拯的典型形象时，不但强调了包拯严于执法，为伸张正义的“铁面无私”的“严”的一面；而且也同时强调包拯在审理案件时，对受屈的好人同情、爱护的一面。即总是包含着对恶的惩处和对善的赞扬这两个方面。这正是在人民的心中，包拯这个形象的最令人肃然起敬的地方。正是有了包拯，包公戏的收煞必然是要大团圆的。

弗洛伊德有言：“梦是愿望的满足”，“梦是一种完全合理的精神现象”，“梦完全是愿望的美好实现者。”元曲家当然不是为了做个美梦，他们是在追寻美梦的实现。元曲家生活在封建伦理道德已经肆意扼杀一切美好和理想的时代，生活在蒙元统治者仍然还在野蛮毁灭一切美好和理想的时代。在封建伦理道德的大棒下，一对对钟情男女走向了悲剧，走向了美梦的破灭，被迫离开这个伦理社会，来到冥间做了恶梦般的人鬼夫妻。在蒙元统治者的铁蹄下，元曲家被踏在社会最底层，没有地位没有出路，便以大团圆的美梦发泄自己的愤慨和不满，表达自己的追求和理想，向仍然还在野蛮毁灭一切美好和理想的蒙元社会发起挑战，去追寻美梦的实现。所以元曲家在团圆戏中对一见钟情和团圆收煞的肯定和歌颂，一方面表现了他们对肆意扼杀一切美好和理想的残酷无情的封建伦理道德的愤慨和批判，表现了他们对仍然还在野蛮扼杀一切美好和理想的黑暗腐朽的蒙元社会的愤怒和鞭挞，另一方面又表现了他们对美好理想的追求和实现——不仅仅是

对美好理想的婚姻爱情的追求和实现，他们不满足于做梦娶媳妇，他们意义更为深远地在追求一种美好的道德，寻找一个理想的社会。

第六章 包公戏的语言特点

语言是戏曲演员与观众沟通的重要凭借。中国戏曲观众非常广泛,以广大下层民众为主体的戏曲观众的审美情趣和欣赏水平,要求戏曲语言雅俗共赏、本色当行而特重通俗易懂。明人徐渭说过,“语入要紧处,不可着一毫脂粉,越俗越家常越警醒,此才是好水碓,不杂一毫糖衣,真本色。”^①因为“夫曲本取于感发人心,歌之使奴、童、妇、女皆喻,乃为得体”。^②明人王骥德也提到:“白乐天作诗,必令老妪听之,问曰:‘解否?’曰‘解’,则录之;‘不解’,则易。作剧戏,亦须令老妪解得,方入众耳,此即本色之说也。”^③可见,戏曲语言风格的通俗易懂,是以“奴童妇女”、“不读书之妇人小儿”的理解水平和接受能力作为审美尺度的起点的。戏曲观众有读书人,但更多的是不读书人。连乡里老妇幼儿都能理解的话,何愁不家喻户晓!这与诗词散文毕竟有所不同,不能不具有“贵浅不贵深”的特点。^④唱词、宾白都是如此。

古代戏曲以唱为主,宾白虽处于从属、辅助的地位,但对情节的发展和人物的塑造也有重要的辅助作用。李渔说:“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。”^⑤王国维也说:“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。”^⑥不仅元杂剧重视曲白相生,明清传奇如此,杂剧传奇中的包公戏亦是如此。不过,包公戏的基本内容是清官断案、昭雪冤案,主要人物类型是审案者包公、含冤的苦主、制造冤案的凶犯及其同流合污的贪官。这三类人物的唱白,即使都要求曲白相生,各自也有不同特色。

第一节 包公的唱白

包公戏里的包公,不一定是全剧的一号主人公;不同剧种中,扮演包公的演员行当也不相同。元杂剧中,包公多半由“外”担任,如《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》、《合同文字》、《盆儿鬼》;而《后庭花》、《陈州糶米》、《神奴儿》是“正末”;《灰栏记》则是“冲末”。明清传奇是“末”或“外”;京剧则是“净”。包公的唱白既要符合行当角色特点,又要符合包公个性特点。具体说来,有以下几点:

一、义正词严

包公戏中的包公为何能够惩治贪官污吏、权豪势要、奸相佞臣乃至皇亲国戚,凛然

① 孟称舜.古今名剧合选·爵江集(引徐渭《昆仑奴》批注)[M].古本戏曲丛刊编委会.古本戏曲丛刊四集[C].影印明崇祯六年(1633)序刻本.上海:商务印书馆,1958.

② 徐渭.南词叙录[M].中国戏曲研究院编.中国古典戏曲论著集成(第3册)[C].北京:中国戏剧出版社,1959.243.

③ 王骥德.曲律[M].中国戏曲研究院编.中国古典戏曲论著集成(第4册)[C].北京:中国戏剧出版社,1959.154.

④ 李渔.闲情偶寄[M].李渔全集[C].杭州:浙江古籍出版社,1985.21.

⑤ 李渔.闲情偶寄·中国古典戏曲论著集成M1.北京:中国戏曲出版社,1959.51.

⑥ 王国维.王国维戏曲论文集·宋元戏曲考IWI.北京:中国戏剧出版社,1984.82.

不惧、毫不手软？乃是因为无私才能无畏。自知其所作所为，乃是忠君为国、为了北宋王朝的江山社稷，黎民百姓的安居乐业，是正义之举，合情合理，合法合律，所以一出场，无论是唱还是白，全都义正词严、坚定自信，即使唱的带有很大成分的四六骈体对句，也显得不是官场套话，而是坦荡赤诚的真实写照。在《包待制智勘灰阑记》中，他自报家门之后，便自我评价：“老夫立心清正，持操坚刚，每皇皇于国家，耻营营于财利；唯与忠孝之人交接，不共谗佞之士往还。”（《包待制智勘灰阑记》四折）句句词正气豪，朗若金石。观众听来，感到没有丝毫自我标榜之意，倒生油然敬佩之感，因为他以往作为足资证明，即将发生的剧情更会证其绝不虚妄。这与传奇《高文举珍珠记》中“老包为人秉心正直，半点无亏，任教阿谀台前过，妖魔敢向镜中行”自言自语都是同样特点。

唯其忠君为民，义正词严，所以，他的嫉恶如仇，常常使其情不自禁地拍案而起，快人快语，喜怒于色，不加掩饰，没有遮拦。《珍珠记》中，苦主王金真向他诉说了父亲救济高文举、将高招为养老女婿、文举状元及第而被权相温阁逼婚休妻、自己寻夫却遭温女残酷折磨殆死的冤屈之后，明明面对的只是王金真一人，奸相温阁、状元文举并不在场，他却勃然大怒，愤愤不平，呼道：“高文举，你中甚状元！温阁，你做甚国老！”对奸相仗势逼婚的痛恨，对文举追求功名带来苦果的遗恨，使他好像面对温、高二人当面申斥，出语直快，一泻无余。及至发觉诉怨的是王金真，才忙说：“诰命夫人，请起见礼。”让观众不是觉得包公粗率懵懂，而是感到正气一身，不容邪恶，不容非义之行。他初审高文举时，因为致使刚刚听了王金真的一面之辞，又唯恐堂堂状元推脱罪责，所以开始时是以小喻大、由远比近，循循善诱，而一旦高文举承认了休妻另娶的事实之后，就毫不犹豫当即宣布：“左右的！打升堂鼓，挂起圣旨牌，去了他的官诰。”并厉声谴责：“高文举，你读甚么书，做甚么官，跳甚么龙门！家不齐，焉能去理治均平？”而当高文举诉出苦衷之后，他又宽恕了本来也是受害者的高文举：“既如此，请起来，冠带相见。”是非明辨，爱憎分明。他要和权奸对头，要为弱者申冤，冒着巨大危险上朝奏事，慷慨陈词，弹劾国师，用的几乎全是短句：“全无寸功，且窃弄威权，有欺蔽朝廷之意。纵容其女，凌辱诰命夫人，情甚可恶！不能齐家，焉能治国？圣旨到下，着该部知道，将温阁削除官职，闲住为民。”出语简短明了，语气干净利落，一字一铆，一字一钉，铁钉入铆，严丝合缝，因为这是事实，有凭有据，无须论证，不容驳辩，即使皇帝，也是只能准奏，难以姑息。观众听到包拯这样简洁有力、铿锵有声的唱白，看到由此表现出来的包公之威、之势，能不拍手称快吗？！

在传奇《袁文正还魂记》中，因皇亲曹二杀死袁文正并夺其妻，包公当然要予以严惩不贷。正要行刑之际，皇帝却特地遣官十员前来传旨保救。这是对包公最严峻的考验，作者正是要将其置于风口浪尖显示其青天本色，所以仍是使用义正词严、简短有力之语：

“曹二犯法多端，害民无厌。陷于水火，遭于涂炭，叫我怎么放他！”^①陈述中，言之凿凿；质问中，表明正面肯定之意，既不失礼，更不失理，语如斩钉，谁能驳辩。当然还是将曹二绑缚法场斩首无疑。

不过，包公并非同样嫉恶如仇却不无粗鲁莽撞的李逵、张飞之类，因而也不是只要审案就用这种义正词严、刚劲有力的语言。在京剧《铡美案》中，包公从陈州放粮回来，遇到“秦香莲拦轿喊冤把驸马告”，因为“他杀妻灭嗣罪恶滔滔。似这等为臣子不忠不孝，纵然是皇家亲国法难逃。”当然气愤填膺。但是，他仍然想成全秦香莲，故唱“命王朝请驸马过府开导，但愿他明大义，认香莲，满天云雾顿时消。食王禄秉忠心安良除暴，陈世美不悔悟决不轻饶。”语气坚决，却是三节拍的陈述句，显得气愤中夹杂着沉稳善良。尔后，陈世美来到开封府，见到秦香莲举剑就杀，既显得无法无天，目中无人，同时也显得色厉内荏、做贼心虚，害怕秦香莲把所有的秘密揭露出来，先要杀人灭口。当理屈词穷、狡辩无效时，转身要去，企图一走了之。包拯虽然将其喝叱制止，不无讽刺地说到：“只恐你来得去不得！”但是还想劝解开导：“包龙图打坐在开封府，尊一声驸马爷细听端的：曾记得端午日朝贺天子，我与你在朝房曾把话提。说起了招赘事你神色不定，我料你在原郡定有前妻。到如今她母子前来寻你，为什么不相认反把她欺？我劝你认香莲是正理，祸到了临头悔不及。”然而，陈世美已是丧尽天良、顽固不化、杀妻灭子、作威作福的杀人犯，而且仗凭皇亲国戚企图侥幸免罪。而且国太、皇姑的闻讯闯进开封府，促使戏曲走向高潮，所以作者也以精彩的唱白描写这场针锋相对的唇枪舌战：

包拯（白）：谢国太！（西皮原板）国太到此为哪条？

国太：（西皮原板）适才驸马开封到，不见回转我心焦。

包拯：（西皮原板）开封府无有陈驸马，有一个悔婚男儿他犯律条。

国太：（西皮原板）此事休要来计较，

皇姑：（西皮原板）陈驸马他本是皇家的东床娇。

包拯：（西皮摇板）赤胆忠心把国保，哪管他皇亲东床娇。

国太：（西皮摇板）哀家待你恩非小，

（西皮快板）加封官职在当朝。不看僧面看佛面，
饶恕驸马这一遭。

包拯：（西皮快板）国太恩情臣知晓，铭记在心保宋朝。

驸马犯下了欺君罪，杀妻灭子犯律条。

香莲到开封将他告，执法如山不轻饶。

皇姑：（西皮快板）包拯竟敢逞狂傲，不由本宫怒眉梢。

皇亲国戚你难治罪，

^①欣欣客，袁文正还魂记[A]，古本戏曲丛刊（二集）[C]，北京：文学古籍刊行社，1954。

包拯：（白）哼哼！（西皮摇板）心如磐石不动摇。

慢说国太、皇姑到，宋王爷到此我也不饶。^①

包拯与国太、皇姑的对唱，开始都是“西皮原板”，此腔易于叙事如流水，清楚明白，包公的明知故问，国太的焦急却并未直露，皇姑的迫不及待都分明可见。但在不露声色中，到底陈世美是皇家驸马还是罪犯的焦点，已经直接指出，各自立场泾渭分明。继之，包拯唱“西皮摇板”，表明自己的赤胆忠心，不惧皇亲国戚权势。而国太也唱“西皮摇板”，以往昔恩情拉拢包公。“西皮摇板”善于抒情。但国太深知对于包公拉拢定然不会奏效，而立即唱“西皮快板”，以加封官职引诱。包公紧跟“西皮快板”，坚定表示为国为君，定然执法如山。“西皮快板”，节奏短而快，犹如大珠小珠落玉盘。皇姑闻言，气急败坏，紧接“西皮快板”，搬出“刑不上大夫”的特权法律，威胁包公，反而进而激发包公的切齿痛恨和对权贵的蔑视，情不自禁地“哼哼！”，唱出全剧最高旋律“宋王爷到此我也不饶！”既能曲白相生，又能运用正义词严之唱，凸显包公形像。

二、浑厚亲切

由于不同时期、不同作家笔下的包公形象，不尽相同，包公对待贪官污吏、权豪势要、无赖流氓与被侮辱、被损害的落第秀才、行商坐贾、寡妇弱女态度大不相同，甚至迥然而异，因而其语言，无论唱白，也会呈现不同特色，他的语言也是丰富多彩的。包公并非整日板着铁面、只会正义词严，全然没有笑脸，只是可敬可畏却无可亲可爱一面的。他对苦主，对无辜者，也是浑厚亲切的。《包待制智勘灰阑记》中的包公就以充满人情味而独具特色。他对海棠冤狱的复勘，既非神灵显兆，也无上司指派。而是他时时以“与百姓申冤理枉”为己任，从而使其在审阅下属呈文时发现了破绽：“恐其中或有冤枉。”于是决定“吊取原告并干证人等到来，以凭覆勘，这也是老夫公平的去处。”^②朴实细心的话语，揭示了包公对受害者的同情心和秉公执法的责任感，一反可敬而不可亲的“尊神”之气，增添了几分平易近人的色彩。但是，把“或有冤枉”的疑问，变成实有冤枉的结论，却是对审案者的经验智慧的考验。于是，他将争论双方的儿子归属问题作为复杂案件的突破口，显示了他的慧眼独具；以“灰阑拽子”判明孩子的亲母，显示了他的智慧超人。“律意虽远，人情可推”，别出心裁，是以体贴人情为依据的。这是一个浸润着人民理想和情感的法官形象。

《包待制三勘蝴蝶梦》中，权豪势要葛彪仗势打死无辜王老汉，老汉三子将葛彪打死报仇，本是一命抵一命，不应问罪的。而限于元代法律的本身的不平等，包公只能让三子中的一人偿命。包公要老大偿命，王母说包公“葫芦提”，因为老大“孝顺”，好留下“养活老身”，包公立即说：“既是他母亲说大小厮孝顺，又多邻家保举，这是老夫差了，留着大的养活他”。公堂之上，主审法官包公，面对被审诸人，以及满堂衙役，却

^① 方立民：《方荣翔戏剧集》[M]，济南：山东文艺出版社，2001. 157.

^② 徐征：《全元曲》[M]，石家庄：河北教育出版社，1998. 第五卷. 3428.

能立即承认审判错误，立即改正误判，出语诚恳浑厚，不像威风凛凛的包青天，倒像和蔼可亲的调解员，确实令人感动。而当看到王母要自己的亲生儿子王三抵命的贤德之举时，更热情洋溢地说出了肺腑慨叹：“听了这婆子所言，方信道‘良贾深藏若虚，君子盛德，容貌若愚。’这件事，老夫见为母者大贤，为子者至孝。为母者与陶、孟同列，为子者与曾、闵无二。”用语更为诚挚，即使引用少许古人名言，在场之人听来，也不会觉得生僻拗牙，而是朴实、通俗、平易近人，可亲可敬而不可畏。而且，包公还采取偷梁换柱之法，杀了偷马贼赵顽驴，替王三偿葛彪之命，封赏了王家：“大儿去随朝勾当，第二的冠带荣身，石和做中牟县令，母亲封贤德夫人。国家重义夫节妇，更爱那孝子顺孙，今日的加官赐赏，一家门望阙沾恩。”^①包公重德重义，不但关心民生疾苦，还时刻为国家选择栋梁之才，只能使观众觉得大快人心。之所以能够取得如此艺术效果，自是与作者让包公运用浑厚热情语言息息相关。

同样，在《包待制智斩鲁斋郎》中，鲁斋郎凭借自己权豪势要的地位，欺压百姓，抢占民女，致使两家妻离子散，骨肉流离。而包公不但为其昭雪冤案，严厉惩治了贪官污吏和权豪势要，而且，救人须救彻，当李四和张圭的孩子流落街头时，他又义无反顾的收养了他们，使两家重新团聚。还谆谆嘱咐说：“张圭，你那儿女和李四的儿女，都在跟前。这十五年间，我都抬举的成人长大，都应过举，得了官也。如今将李四的女儿，与张圭的孩儿为妻；张圭的女儿，与李四的孩儿为妻。你两家做个割不断的亲眷。”^②这些话，浑厚亲切，全无公堂审案语言的凛然威风，凌厉气势，倒好像一位关心儿女的年老家长，对自己亲生子女的絮絮嘱托，观众和两家苦主听来，只能是感到“父母官”的爱民情怀。

三、幽默风趣

戏曲所包含的娱乐性要求语言雅俗共赏，也要求生动活泼，幽默风趣；幽默风趣体现出出语者的乐观自信、智慧聪明，对事物认识的深邃透彻；包公戏中包公形像的可敬可爱，与其也有这种特点不无关系。悲剧如此，喜剧也是如此。在《包待制陈州粳米》中，范学士对包拯云：“待制做许多年官也，历事多矣。”吕夷简云：“待制为官，尽忠报国，激浊扬清。如今朝里朝外，权豪势要之家，闻待制大名，谁不惊惧？诚哉所谓古之直臣也。”包公回道：“量老夫何足挂齿，想前朝有几个贤臣，都皆屈死，似老夫这等粗直，终非保身之道。”紧接着包公追述了历史上诸如屈原正直投江而死、韩信有功遭诛、张良因此寒心归隐、范蠡功成泛舟五湖的事实，进而说到自己：“我是个漏网鱼，怎再敢吞钩？不如及早归山去，我则怕为官不到头，枉了也干求。”历史上清官没有好下场的惨痛教训，的确会让包公之类忠臣清官不免寒心，他因此产生激流勇退的消极思想，有其客观必然性。妙在他把自己处于权豪势要等邪恶势力重重包围之中，生动

①徐征：《全元曲》[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第一卷，63。

②徐征：《全元曲》[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第一卷，494。

地比喻为“漏网之鱼”，把自己在惩治贪官污吏中的危险出境，比喻为吞钩之鱼。这既是实情，又是对二位老丞相的试探，故说：“二位老丞相和学士，老夫年迈不能为官。到来日见了圣人，就告致仕闲居也。”范学士劝道：“待制，你差了也。如今朝中似待制这等清正的，能有几人？况年纪尚未衰迈，正好为官，因何便告致仕那？”其实包公本意不在“致仕”，就等着别人劝阻他，这样才便于得到特权与权豪势要斗争，于是包公顺势言道：“学士，老夫自有说的事。”一旁的刘衙内生怕包公再任职，赶紧附和包公的辞官之语：“老府尹说的是，年纪老了，如今弃了官，告致仕闲居，倒快活也。”包公不理刘衙内，专门把话引到陈州一事上，“老夫欲要回去，听的陈州一郡，滥官污吏，甚是害民。不知老相公曾差甚么能事官员陈州去也不曾？”韩魏公云：“学士先曾委了两员官去了。”包公问道：“可是那两员官去来？”范学士云：“待制不知，自你上五南采访去了，朝中一时乏人，差着刘衙内的儿子刘得中、女婿杨金吾到陈州赍米去，好久不见来回话哩。”包公就势说道：“见说陈州一郡官吏贪污，黎民顽鲁，须再差一员去陈州考察官吏，安抚黎民，可不好也。”韩魏公云：“待制不知，今日聚集俺多官，正为此事。”范学士云：“奉圣人的命，着老夫再差一员清正的官去陈州，一来赍米，二来就勘断这桩事。老夫想别人去可也干不的事，就烦待制一行，意下如何？”包公依然推辞道：“老夫去不的。”吕夷简问：“待制去不的，可着谁去？”范学士云：“待制坚意不肯去，刘衙内，你让待制走这一遭。他若不去，你便去。”衙内云：“小官理会的。”刘衙内假意劝道：“老府尹到陈州走一遭去，打甚么不紧？”其实，包公等的就是刘衙内的这句话，所以，把其假话当作真话，将计就计，乘机说道：“既然衙内着老夫去，我看衙内的面皮。张千，准备马，便往陈州走一遭去来。”刘衙内未曾料到包公真意，因而惊恐不已，心内说道：哎哟，若是这老子去呵，那两个小的怎了也！正想阻止，包公却趁热打铁，立即表示感谢刘衙内：“谢大人向朝中保奏。”^①从从容容几句话，内含幽默，透出风趣，既说的合情入理，又引其入彀，真让贪得无厌、阴险狡诈的奸佞刘衙内自搬石头打自脚，有苦说不出。而且，好戏还在后头：

包公又说出前往陈州的顾虑：“二位老丞相和学士听者，老夫去则去，倘有权豪势要之徒，难以处治，着老夫怎么？”范学士云：“待制再也不必过虑，圣人的命，敕赐与你势剑金牌，先斩后闻。请待制受了势剑金牌，便往陈州去。”包公道：“谢圣人肯把黎民救，这剑也，到陈州怎肯干休，敢着你吃一会家生人肉。哎！看那个无知禽兽，我只待先斩了逆臣头。”刘衙内此时真真慌了神，不禁求情道：“老府尹若到陈州，那两个仓官可是我家里小的，看我分上看觑咱。”包公指着剑回答：“我知道，我这上头看觑他。”这句话，看似通俗易懂，可以理解为：刘衙内，放心吧，我凭这敕赐势剑，会关照你的孩子的。可是，刘衙内及观众都会明白其真实含意是：刘衙内，你那两个孩子是无知禽兽，是逆臣，我就要运用这把敕赐势剑把他们斩杀，让剑生吃人肉。包公这

①徐征：《全元曲[M]》，石家庄：河北教育出版社，1998，第九卷，6256。

番有理有节地生动表演，这番诙谐幽默的谈笑风生，不但使他获得了去陈州查办冤案的机会，还得到了势剑金牌的特权。并在嬉笑中针锋相对地回敬刘衙内，既表明了立场，又展示了包公风趣幽默的一面。其中唱白堪称妙笔生花。

包公为查清案情，微服私访，装扮成一个卖皮鹌鹑的老头，亲自替妓女王粉莲牵驴，并且自嘲道：

【牧羊关】当日离豹尾班多时分，今日在狗腿湾行近远，避甚的马后驴前？我则怕按察司迎着，御史台撞见。本是个显要龙图职，怎伴着烟月鬼狐缠？可不先犯了个风流罪，落的价葫芦提罢俸钱。^①

“狗腿湾”这穷乡僻壤的小地方，与金銮宝殿排班为臣，天壤之别，不可同日而语；堂堂龙图阁大学士开封府尹，出行时或者八抬大轿，或者高头骏马，前拥后随，侍从牵马坠蹬，自是平常之事，而扮作商贩却要下贱妓女牵驴坠蹬，两者反差何止天壤；包拯一向正直清白，审判过多少凶杀奸杀案件，今日却要陪伴烟花妓女，倘若御史按察撞见如此情景，是否误为风流罪犯？如此比例失调，如此反差之大，所包含的讽刺和幽默，使读者和观众在哑然失笑中，却对包公为民昭雪冤案而不惜牺牲个人名誉、尊严、地位的崇高的无私精神，深深感动。

《包待制智赚生金阁》第三折中，包公因为赶路觉得疲劳，便让张千为他捶背，但张千一边给包公捶背，一边和店小二拌嘴，以至于张千误打了包公一拳，包公并未生气，反而顺势开起玩笑来，包公的风趣幽默跃然纸上，展现在读者面前的是一位真实可亲的包公。

总之，包公戏里的包公，是一位义正词严的清官，是一位浑厚亲切的父母官，又是一位幽默风趣、平易近人的好官。其人如此，语言也是如此。

第二节 贪官的唱白

包公戏里的贪官，其唱白也有特点。

一、蛮横跋扈，粗俗浅陋

包公戏中权豪势要的宾白通俗浅切，语肖其人。如鲁斋郎、小衙内、庞衙内、曹国舅、陈世美等人的自白，无不粗野蛮横，令人发指。

在《包待制三勘蝴蝶梦》中，葛彪出场即云：“有权有势尽着使。见官见府没廉耻。若与小民共一般，何不与他戴帽子。我是个权豪势要之家，打死人不偿命，时常的是坐牢。”^②一个寡廉鲜耻的纨绔子弟毕现在众人面前，仗着祖辈的权势，到处耍威风，官府也得让二分，胆敢有忤逆不给面子的，立刻就给他们帽子戴；官府尚且不放在眼里，何

①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第九卷，6263。

②徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第一卷，37。

况是市井小民呢?形式上,上场诗式的诨语精粹凝练,节奏明快,很容易引起人们的注意和精神的愉悦。内容上纨绔子弟飞扬跋扈的嘴脸和权豪势要之家不可一世的形象顿时为老百姓所知所恨,并将随着剧情的终结,正义的得胜,奸邪的失败,将心中久已蓄积的仇恨宣泄殆尽。笑也好,哭也罢,一声喝彩,满胸愤懑的情绪泊泊流淌正是戏剧以及科诨艺术的目的所在。生活中不能发泄的情绪,在戏剧中可以无拘无束,心理上获得更大的自由空间。

元杂剧《鲁斋郎》的主要成就在于成功的表现了反面人物鲁斋郎的滔天罪恶。“斋郎”的品级并不高,但鲁斋郎却是权豪势要,直接受到皇帝的庇护,是有着极深政治背景的特权人物,因此他“嫌官小不为,嫌马瘦不骑”,“将官府敢欺压,将妻女敢夺拿,将百姓敢践踏”,“胆有天来大”!他的占有者意识很强烈,把自己看作世界的支配者。他特别嗜好妇女和马匹,但见人家有美妇骏马,“怎么他倒有我倒无?”他便感到愤愤不平,在他看来,这个世界上的好东西都应当归他所有,他的掠夺带有恣意妄为的明显特征。他野蛮残暴,“动不动挑人眼、剔人骨、剥人皮”。鲁斋郎见李四诚惶诚恐、磕头作揖,便说道:“兀那李四,你休惊莫怕,你是无罪的人,你起来。”表面平静,却内藏阴狠,令人倒抽冷气,脊背生寒。当其听到张珪骂他,大为震怒:“张珪,你怎敢骂我,你不认的我觑我一觑,该死,你骂我该甚么罪过。”^①其居高临下、不可一世之态跃然纸上。这样的权豪势要形象具有特定的鲜明的时代色彩,集中的表现了元蒙统治者贪婪残暴的本性,敢于揭露他们,这是元代包公戏的重大成就。对他们的批判,触及当时阶级压迫和民族压迫的尖锐问题,有重大的现实意义和历史价值。

《袁文正还魂记》中,塑造了统治阶级的反面形象曹二,他依恃的是皇亲国戚,压迫同僚。国母娘娘贺寿之日,包公因事去迟,就遭曹二百般辱骂,“偏你事冗来迟,天下有几个国母,几个皇亲娘娘千秋?今日合当早来监厨,你今这等来迟,我今权且饶过你,下回我家若有甚事,你若再来迟,我将你包腊梨咬下来!”庆贺新府落成时,曹二又骂包公“你今日说事冗,明日说事冗,终不然把你那司来压我?国母千秋,你又不监厨;起造新府,你又不来督工,小包你大嘴脸,你父母产你,三分不像人,七分到像鬼,稀稀红头毛,两个大牙齿。你父嫌你时节,赶至南园锄麦,感得贤惠嫂嫂,承直你读得两行书,是瞎眼试官误中了你,就迁在定远县知县。私自杀人,卖了官带,被我妹夫削去了官职,无脸回家,走在普照寺为个火头,早晨夜晚不知,被你那师父头上打了许多鼓槌。包腊梨,可恶可恶。”曹二凶狠残忍,为谋女色,他“眉头一蹙,计上心来。我有道理,来日安排筵席,请他夫妻到此,暗下鸳鸯壶,把药酒毒死袁文正,他的妻子就是我的了,”毒死了无辜书生袁文正,他任意践踏百姓,旧府不想住了,就盖新府,拆毁民房三百间,“兴工重造宫廷,可怜老幼无投奔”,而且“黎民不敢怨嗔,若言者,翻砑受刑”,用他自己的话来说,就是“只要我皇亲好看,管他甚么百姓!”^②曹二的形象

①徐征. 全元曲[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998. 第一卷. 466—473.

②欣欣客. 袁文正还魂记[A]. 古本戏曲丛刊(二集)[C]. 北京: 文学古籍刊行社, 1954.

集中体现了封建社会统治阶级的凶恶本质。

《珍珠记》中，温丞相要招新状元高文举为婿，高文举声称已有妻，温丞相说：“富易交，贵易妻，此乃人情乎。”当高文举还要辩论时，温丞相立刻怒道：“若从吾招赘，则与万岁连襟。不日台辅可望，富贵久长。若不肯从我，来早一本奏知宫里，道他才力不及，文理生疏。消除官职，罢爵为民，那时羞归故里。”^①象温丞相如此逼婚，又怎能有真正的幸福可言呢？在清传奇《五高风》中尤权的出场更显示出其蛮横跋扈的个性：“恨气冲霄，狂徒堪笑，吾今早，管把文武全抄，谁敢谈公道。真个是杀人犹可，恕情理最难容。”^②一人之下，万人之上，容不得被人触犯自己的权威。

无耻的表白暴露出丑恶的灵魂：出身显要却顽赖无知；惯于倚仗权势，恣意妄为；对金钱权势有疯狂的占有欲；肆意践踏被压迫者的人格尊严和公认的道德准则。这类贪官污吏的语言，蛮横跋扈，粗俗浅陋，因为他们有权有势，却无德无文。蛮横跋扈是其一贯作为，也是习以为常的必然语言。他们的唱白中很少引经据典，也不懂得仁义道德，所以出语粗俗浅陋。

二、反复无常

包公戏中的权豪势要不仅仗着自己的权势蛮横跋扈，而且还阴险虚伪。这些人都是一开始以慈善的面目示人，但当自己的利益受到一点损失，当自己的地位受到一点动摇，当自己的要求受到一点拒绝的时候，他们就会立刻显示出狰狞可怕的面孔。

《生金阁》中的庞衙内得到秀才郭成献的宝贝生金阁，心中甚是欢喜，并答应让郭成做个官：“你则要做官，这个也不打紧。我与今场贡主说了，大大的与你个官做。”当庞衙内看到郭成的夫人时，对郭成道：“你的浑家，与我做个夫人，我替你另取一个。”郭成不应，庞衙内撕下伪善的面孔，道“这厮好生无礼！小的每，拿大铁锁锁在马房里，扶着他那浑家后堂中去”，“郭成，你的浑家送了我衙内便罢了，你百忙里不肯，如今着我来铡了你头哩。”^③此言真是可笑之极，厚颜无耻，硬抢别人的妻子不说，而且无情的将人杀死。从庞衙内的唱白中，我们很容易的看出权豪势要的喜怒无常的性格特点，丑恶的嘴脸显露无疑。

《陈州榷米》中吕夷简、韩魏公、刘衙内正在和范学士议事，包公上五南采访回来，当大家都推举包公去陈州考察官吏，刘衙内也说：“老府尹到陈州走一遭去，打甚么不紧？”没想到包公顺水推舟：“既然衙内着老夫去，我看衙内的面皮。张千，准备马，便往陈州走一遭去来。”刘衙内这真是拿起板凳砸自己的脚，内心惊恐：“哎呦！若是这老子去呵，那两个小的怎了也？”朝廷内外都知道包公是个刚正不阿、严格执法的官员，因此刘衙内不得不也示弱：“老府尹若到陈州，那两个仓官可是我家里小的，看我分上看觑咱。”包公反而不给面子，看了看势剑金牌，说：“我知道，我这上头看觑他。”刘

①无名氏. 高文举珍珠记[A]. 古本戏曲丛刊(二集)[C]. 北京: 文学古籍刊行社, 1954.

②李玉. 五高风[A]. 古本戏曲丛刊(五集)[C]. 北京: 商务印书馆, 1985. 94.

③徐征. 全元曲[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998. 第四卷. 2242.

衙内听到此话，立刻露出凶恶的面目：“老府尹好没面情，我两次三番与你陪话，你看着这势剑，说这上头看觑他。你敢杀了我两个小的！论官职我也不怕你，论家财我也受用似你！”^①刘衙内的表白更是反复无常，显示出其内心的矛盾和恐惧。

《袁文正还魂记》中国母娘娘一开始便摆出一副慈善的面目，不但骂儿子曹二非法事干的太多了，而且还收留袁文正妻子韩氏，“听伊说，痛碎心，没来由打开鸾凤群。蠢子特亏心，要图他谐秦晋。你丈夫既死，不能复生，我将你做个义女儿看待。收录你为嫡亲，随我到宫中度光景。”但是，当包公为查清案情寻找韩氏时，她就撕下了虚伪的面孔，派人去杀害韩氏，“包大人岂晓，须防韩氏，在花园查出真情，必受他亏，不免叫张清出来。赏赐他叫他杀了，以绝后患”。^②从国母娘娘的前后语言的反差，可以看出统治阶级的虚伪本质。

象这种反复无常的唱白，在其它的包公戏中也有体现。《五高风》中的尤仁开始答应郑豹“事成之后，自有重赏”，当事情败露后，尤仁赏银子给狱监，“今日有个犯人郑豹在你监中，你可于今晚将他谋死，明早呈报只说郑豹因刑重，疼痛而死。”^③《珍珠记》中的温小姐得知高文举有前妻后说：“大小自有分定，他先居高门，若来时我就让他为大”，但一想到自己的利益和地位时，立刻变得狠毒起来，吩咐院中的老奴：“我分付你：三步一打，日里汲水浇花，叶扫庭阶，不可违吾之命。今日把个活的交与你，明日要个死的来回话。”^④在京剧《铡包勉》中，赵斌上来和包勉聊天甚是亲热：“娃子，我与你三叔一殿为臣但讲何妨？”见了包公后，赵斌故意难为，“嘿嘿！说什么年幼不会为官，一任萧山知县未滿他就赚银十万！”“要铡铡你包家之人，与我什么相干？岂有此理！”^⑤由此可以看出，赵斌的阴险狡诈，出语必然是反复无常。

三、尤多科诨

李渔在《闲情偶寄》中提到：“插科打诨。填词之末技也，然欲雅俗同欢，智愚共赏，则当全在此处留神……若是，则科诨非科诨，乃看戏之人参汤也。养精益神，使人不倦，全在于此，可作小道观乎？”^⑥插科打诨在戏曲中的作用还是非常重要的。下面我们具体分析包公戏中的科诨现象。

在《神奴儿》中，贪婪、残忍的王腊梅勒死了无辜的神奴儿，反而能在公堂上胜诉，使神奴儿的母亲被问成死罪，这是为什么？是因为官府太黑暗了！在公堂上，糊涂县官一听是命案，便说：“那人命事，我那里断的！张千与我请外郎来”；外郎审案，“李德义过银子舒指头科”，伸出三个指头，外郎嫌少，骂他“你那两个指头瘸？”李改为五个指头，于是情势急转直下，外郎立即说道：“这个是人命的事，看起来这个妇人是个

①徐征. 全元曲[M]. 石家庄：河北教育出版社，1998. 第九卷. 6256.

②欣欣客. 袁文正还魂记[A]. 古本戏曲丛刊（二集）[C]. 北京：文学古籍刊行社，1954.

③李玉. 五高风[A]. 古本戏曲丛刊（五集）[C]. 北京：商务印书馆，1985. 94.

④无名氏. 高文举珍珠记[A]. 古本戏曲丛刊（二集）[C]. 北京：文学古籍刊行社，1954.

⑤方立民. 方荣翔戏剧集[M]. 济南：山东文艺出版社，2001. 201.

⑥李渔. 闲情偶寄[M]. 北京：中国社会科学出版社，2005. 396.

不良的。张千，将这妇人采近前来。兀那妇人，你怎生气杀丈夫，勒杀亲儿，与我从实的说来！”陈氏屈打成招，被打入死囚牢里。可笑的是，这位外郎本来对李德义怀恨在心，想趁此机会报复一下的，“（外郎做看李二科，云：）哦，这厮！我那里曾见他来？哦哦哦，是那一日巡街去，来到他家门首，我讨个凳子坐一坐，他就不肯拿出来。我儿也，你今日犯到我这衙门里来！”^①但是李德义一给银子，他的态度来了个大转变，这正充分揭示了贪官污吏嗜钱如命的习性。一段喜剧性的小插曲意义很不寻常，“覆盆不照太阳辉”这句元代官府的形象写照在这里又一次得到印证！在这黑暗王国之中，受害者冤难雪，屈难申，正如剧中老院公所诉的：“一任俺冤仇似海，怎当的官法如炉？”纵使有包待制这样的清官，又如何能将这冤情一一体察、细细分割？人民只得借助鬼神来鸣冤叫屈。

《灰阑记》中的马员外的大浑家，为了和赵令史做个长久夫妻，杀死马员外，并嫁祸给张海棠。赵令史是这样一个人物：“我做令史只图醉，又要他人老婆睡；毕竟心中爱者谁，则除脸上花花做一对。自家姓赵，在这郑州衙门做个令史。州里人见我有些才干，送我两个表德，一个叫做‘赵皮鞋’，一个叫做‘赵哈达’。”马员外的大浑家与赵令史定好阴谋后，说道：“（词云：）常言道：‘人无害虎心，虎有伤人意。’我说道：‘人见老虎谁敢汤，虎不伤人吃个屁’。”^②从以上的唱白中，可以看出大浑家和赵令史的可笑以及贪婪、恶毒之心。

《小孙屠》中的赵令史一出场就唱白道：“无因驻前景，日出事还生。自家暗想李氏，在先我在它家中来往，多使了些钱。后来因些闲言语上，不曾踏上它门。如今孙大娶它为妻，见说孙大每日殍一盏酒，此妇人奈其心不定；又和孙二争叉。我待去它家走一遭，又无因有。真是个眉头一点愁，终是不能消。在先这妇人和我做伴时，曾借我三锭钞。休味心说，这钱还我了，争奈我文书不曾把还它。我如今只把这文书做索钱为由，去它家里走一遭。恐怕它是因缘未断，三言两语成合了。正是：不施万丈深潭计，怎得骊龙项下珠？”赵令史没想到很容易就和李琼梅打成一团，“雨约云期，最苦情浓处变成间离。寸心岂恋鸳鸯被，争奈咫尺千里。今难学庄周梦蝶，愿飞到伊行根底，同坐同行同衾睡……”^③庄周在《庄子·齐物论》中曾说：“昔者，庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也。”后世戏曲、小说中演说庄周梦蝶装死以试探出他的妻子对他不贞不忠的故事，于是“庄周梦蝶”就代表人的看破红尘、不恋女色。这里朱令史为恋女色甚至杀人性命，居然还提“庄周梦蝶”，真是相差十万八千里，不自量力。

在其它包公戏中，还有很多贪官污吏形象的科诨，表现了贪官及其权豪势要的滑稽、愚蠢，同时也给观众带来喜剧、幽默的效果。

①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第九卷，6390。

②徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998，第五卷，3400。

③萧天瑞，小孙屠[A]，永乐大典戏文三种，北京：中华书局，1979。

第三节 苦主的唱白

一、质朴真挚

中国的老百姓憨厚朴实，崇尚自然，顺应自然，老百姓的语言最能表现他们的这种特点。

在《灰阑记》中，张海棠与包公有这样一段唱白：

（包待制云：）兀那妇人，我看你两次三番，不用一些力气拽那孩儿。张千，选大棒子与我打着。（正旦云：）望爷爷息雷霆之怒，罢虎狼之威，妾身自嫁马员外，生下这孩儿，十月怀胎，三年乳哺，咽苦吐甜，煨干避湿，不知受了多少辛苦，方才抬举的他五岁。不争为这孩儿，两家硬夺，中间必有损伤。孩儿幼小，倘或扭折他胳膊，爷爷就打死妇人，也不敢用力拽他出这灰阑外来。只望爷爷可怜见咱。（唱：）则这个有疼热亲娘怎下得，（带云：）爷爷，你试觑波，（唱：）孩儿也这胳膊似麻秸细，他是个无情分尧婆管甚的，你可怎生来参不透其中意？他使着侥幸心，咱受着腌臢气。不争俺两硬相夺，使孩儿损骨伤肌。^①

张海棠的这段真情唱白是在开封府的殿堂上说出的，她的朴实、自然，清晰可见。当时包公用“灰阑”一计辨别是非，从灰阑中将小孩拽出，就证明是亲生的。张海棠因为心疼自己的孩儿，每次都不舍得用力，因此包公很是生气，但张海棠的一番言语，已经把事情的真相表露出来。虽然马员外的大浑家每次都能把小孩从灰阑中拽出，但其狠毒之心，表明孩子不是她亲生的，否则怎么能不顾小孩的死活呢？正如包公所说：“律意虽远，人情可推。古人有言：‘视其所以，观其所由，察其所安，人焉廋哉？人焉廋哉？’”

《合同文字》中刘安住和包公的唱白：

（包待制云：）既然这老儿和刘安住不是亲呵；刘安住，你与我拣一根大棒子，拿下那老儿，着实打者。（正末唱：）他是个老人家多背悔，大人须有才智，外人行白打了犹当罪，可不俺关亲人绝分义。（包待制云：）你只打着他，问一个谁是谁非，便好定罪也。（正末唱：）相公道谁是谁非便得知，（包待制做怒科，云：）兀那刘安住，你可怎生不着实打者？（正末唱：）俺父亲尚兀是他亲兄弟，却教俺乱棒胡敲忍下的！也要想个人心天理终难昧。我须是他亲子侄，又不争甚家和计。我本为行孝而来，可怎么生忿而归。^②

包公为了给刘安住出气，让刘安住打刘天祥，可是刘安住怎么忍心下手打自己的亲人呢？从刘安住的唱白中，我们很容易看出刘安住憨厚老实的性格特点，宁愿自己吃亏，也不能做出不孝的事情，这也是老百姓的质朴真挚的性格。

《高文举珍珠记》中老奴和王夫人的唱白：

①徐征. 全元曲[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998. 第五卷, 3431—3432.

②徐征. 全元曲[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998. 第九卷, 6494.

[不是路](夫)两泪双垂，王夫人，你自不合今朝来这里。温小姐忍下得狼虎威，打教他鲜血淋漓，老奴一见伤情意。待我看些汤来，急忙扶起，与你些汤水吃。浇花汲水自有奴知会。(旦作吃汤，醒，云介)你是那一个？(夫云)夫人，你不要吃惊，我是温府老奴。(旦哭云)你不是老奴，你便是我的老娘了。你今日在此救我残生，倘异日若得回家，夫妻相会，母子团圆时节呵，我焚香朝夕将伊拜。(夫云)夫人，快不要说这话，请起来。这堂屋里不稳便，我且扶你进花园去。(旦云)老娘，我脚下没有了绣鞋，怎么行走得？(夫云)老奴倒有一双新鞋，只是大些，拿来与夫人胡乱穿穿罢。(旦云)既如此却好。(穿鞋介)(夫云)待我拿水桶来，待我提着桶儿，扶着夫人，一步步进入在花园内。

①

这段对话，唱如白，白如日常口语，活脱脱地表现出两人心理情态。老奴心地善良，富有同情心，如慈母般爱护关怀被折磨的王金真。她的语言非常朴实自然，句句都和她的为人一样，没有丝毫造作之处，既切合她的身份，又能体现其个性。王金真的感激表白也同样朴实自然。刚到温府，不明就里便遭毒打，她恨透了温府中人，对前景焦虑绝望，万万没想到温府中的老奴待她这么好，所以她的话是真诚的、是感人的。这段文字，真使人忘其为戏曲中的台词，而认为是生活中的语言。这段表演，也使人忘其为表演，而认为是生活的情形。这才是真正的“当行”之语，本色之言。正如明人臧晋叔所说：“行家者，随所妆演，不无摹拟曲尽，宛若身当其处，而几忘其事之乌有，能使人快者掀髯，愤者扼腕，悲者掩泣，羡者色飞。是惟优孟衣冠，然后可与于此。故称曲上乘首曰当行”。(明·臧晋叔《〈元曲选〉序二》)

贫苦的老百姓处于社会的最底层，他们对受苦者的同情，对自己做错事情的懊悔，都能够体现出他们质朴真挚的特点。在《乾坤啸》中，卜凤有这样一段唱白：“妾乃宋宫中宫娥卜凤是也。只为前番丙常侍密地里付我宝剑一口，教我暗藏于圣驾眼式之内，待圣驾进宫之时，又教我无意搜出，佯为不知。妾乃不知福患，一时应允，不想刀上写‘乾坤啸’三字在上。如今朝中闹翻了，百官拿了国舅乌廷庆，又将娘娘贬入冷宫，还要审究定夺。……我卜凤做下此事，到今追悔无及。”卜凤作为一个小婢女，没有自己主张的权力，必须服从主人的命令，因此在不知情的情况下，害了乌娘娘及国舅，当想后悔的时候，已经晚了。她悔恨的唱白，显示出其感情的真挚，也正是这种正直、正义的表白，导致杀身之祸，丙融害怕事情泄露，与韦娘娘合谋将卜凤害死。卜凤的这种正确的善恶观，是值得提倡的，以至于卜凤在变成鬼魂后还要找韦娘娘报仇。

《狸猫换太子》中的寇珠同样是宫中的小婢女，她遇到了同样很为难的事情：

(内西皮导板)抱龙盒止不住泪似雨降，(白)哎呀！(西皮摇板)寇承御平白的身遭祸殃。(白)且住！今有刘、李二位娘娘，俱都身怀六甲。万岁有言在先：先生龙者为皇后，后生龙者为偏妃，如今李娘娘产生太子，那刘妃，要谋夺正宫之权，与内侍郭

①无名氏，高文举珍珠记[A]，古本戏曲丛刊(二集)[C]，北京：文学古籍刊行社，1954。

槐定下一计，将外邦进来的金丝狸猫，剥去皮尾，换去太子，命我寇承御，暗暗加害。想我寇承御，虽是女流之辈，也晓得三从四德，我若是将太子害死，岂不是被天下人咒骂？这、这、这便怎么好啊！（白）也罢！我不免拜罢万岁爵禄之恩，投河自尽了吧！（西皮摇板）远望皇官身拜倒，拜谢我主爵禄高。狠心肠我只得河内跳，（白）呀！（西皮摇板）又恐太子天下梢。（白）且住！我纵然投河一死，撇下太子在此，倘被谗臣知晓，也是姓名难保。好教我难为人也！（西皮二六板）寇珠心中甚焦躁，点点珠泪往下抛。刘妃、郭槐行奸巧，他要害李后命一条。他命我暗暗的把太子害了，寇承御心中好一似万把钢刀。^①

寇珠的这一段唱白，真是感人至深。通过戏曲语言，寇珠抱着太子站在桥头，焦急万分，泪如雨下的情形出现在我们的面前，她的那份真挚的情感让我们为之感动。为了正义，为了天下人，不忍心杀死太子，而宁愿自己投河自尽，真是一种大无畏的态度。

二、简洁明快

鲁迅说：“要尽量将那些可有可无的字、句删去，毫不可惜。”俄国著名作家契诃夫说：“简练是才能的姊妹。”这些名言证明：简洁是一种美，能把文章写得简洁，更是一种才能。语言简洁有时候更能表现人物的性格特点。

《桃符记》中刘天仪和张千有这样的唱白：

（张千白）小弟告辞。（生白）兄往哪里去？（张千白）到外面去睡。（生白）又来了，兄怎忘了？包老爷着兄同小弟在这里，怎么倒要去起来了？（张千白）我在这里睡不得。（生白）起初是好人，一霎儿就不忠厚了！兄若去，兄若去，倘那话儿来了，怎么好呢？（张千白）我在这里，怎么取信物？（生白）就是取地信物，兄在此也不妨。（张千白）我在此，那话儿不出来。信物不得，明日怎么见老爷？老爷性子，不是好惹的。（生白）兄往哪里去？（张千白）我去不远，我只在外面地方左右，倘有响动，我来看你。（生白）我晓得兄的主意。兄只在门外，不肯去远了。（张千白）正是。（生白）兄，你还是去不得呢！（张千白）相公这样怕起来，这官司怎么完？不要怕，不要怕。（生白）张兄不要去远了。张兄转来！我今晚却是睡不得的，不免和衣坐而待之。^②

这段唱白，把刘天仪当时的心情刻划的非常清晰。裴青鸾冤死后，化作鬼魂与刘天仪相识，恰巧被她妈妈发现，告到包公那里。当刘天仪知道裴青鸾已死，和自己相识的是鬼，而包公却要刘天仪去取裴青鸾的信物，刘天仪的内心是非常的恐惧和矛盾，恐惧的是怕裴青鸾的鬼魂加害自己，矛盾的是不听包公的话又不行。所以当刘天仪和张千回到旅店，刘天仪不想让张千走，最后也要求张千不要走远，而且不敢睡觉，“和衣而坐”。

《珍珠记》中高文举和老奴的唱白：

（生云）老奴，我且问你，张千敢莫回了？（夫云）回了……不曾回。（生云）前夫

^①方立民. 方荣翔戏剧集[M]. 济南: 山东文艺出版社, 2001. 298.

^②沈璟. 桃符记[A]. 古本戏曲丛刊(初集)[C]. 北京: 文学古籍刊行社, 1954.

人到了?(夫云)前夫人到……不曾到。(生云)陡!到就说到,不曾到就说不曾到,为何说道往来的话?(夫云)是不曾到(生云)这米糰是谁做的?(夫云)是老奴做……夫人做的。(生云)是王夫人做的吗?(夫云)是……是温夫人做的。(生云)老贱才,你怎瞒我?这米糰品味,除是我王夫人才有这手段,别的难同此样。^①

这段高度简练的戏曲语言,却又把人物心理,人物性格刻画得细致入微,活灵活现。高文举吃着王金真做的米糰,又见到了分别时王金真留下的半颗珍珠,与自己的半颗珍珠重合,已可以断定王金真就在府中,而且老奴是一定知情的。他担心王金真有危险,所以急于要知道她的下落,而能问的只有老奴,所以他步步进逼,询问老奴。老奴爱护金真,不敢轻易说出实情,因为她还不了解高文举的为人,怕说出来王金真的危险会更大,所以只好吞吞吐吐,闪烁其词。越是这样,高文举越不安,问得越急,而老奴则越紧张,越紧张就越容易说漏消息,几乎招架不住了,老奴的答话则充满畏惧,含糊其词,模棱两可,这完全符合她的心理。

《双钉案》中江芋兄弟久别重逢后有段精彩对白:

(生)喂!兄弟在那里?(丑跪介)啊呀!县主老爷在上,小人跪见。(生)兄弟什么说话?请坐。(丑)如此,待我磕个头儿,告坐罢。(生)不敢,兄弟,母亲在家好吗?(丑作不听见介)老爷问那个?(生)问母亲。(丑)老爷问谁的母亲?(生)问的是你我的母亲。(丑)哦!你问那个老人家么?唯,你如今高中,又做了官,还问她怎么?(生)啊呀兄弟!父母之恩,昊天罔极,怎教我不问?(丑怒介)呸!你也晓得‘父母之恩,昊天罔极’么?^②

由于江芋的嫂子从中作梗,导致江芋对哥哥成见极深。他认为自己的哥哥光知道自己一家享受荣华富贵,而忘记了兄弟之情,更可气的是忘记了父母之恩。所以江芋的语言虽然简洁,但句句都好像带着刀子,一刀刀的刺向哥哥江芸,以表达自己强烈的愤慨。

在京剧《狸猫换太子》中陈琳和李妃的简洁唱白让人耐以寻味:

(李妃)啊,陈琳,这位殿下,可是刘娘娘产生的那位殿下么?(陈琳)奴婢启奏娘娘,刘娘娘产生的殿下,在御花园,戏耍秋千坠死了。(李妃)哦!刘娘娘产生的殿下,在御花园戏耍秋千坠死了么?(陈琳)坠死了!(李妃)这位殿下,是那位娘娘产生的呢?(陈琳)这位殿下,是南清宫狄娘娘所生的,承继万岁守缺太子。这位爷真是金枝玉叶,大宋朝的正统!(李妃)但不知这位殿下,哪年降生?(陈琳)这位殿下,乃是癸末年间所生。(李妃)这位殿下,乃是癸末年间所生的么?(陈琳)正是癸末年间所生。(李妃)癸末年间所生的……^③

陈琳在对话中的语言简洁,但其中意蕴深厚。本来冷宫就是很少人去的地方,但陈琳却去了,而且还带着太子,当李妃问及这位殿下是哪位娘娘何时所生的时候,陈琳着

①无名氏.高文举珍珠记[A].古本戏曲丛刊(二集)[C].北京:文学古籍刊行社,1954.

②唐英.双钉案[A].古柏堂戏曲集[C].上海:上海古籍出版社,1987.421.

③方立民.方荣翔戏剧集[M].济南:山东文艺出版社,2001.312.

重强调了“癸未年间”，让李妃顿时若有所思，但由于当时时机还不够成熟，陈琳只能点到即止，没有告诉李妃真相，而只是向李妃传达一种信息。这种语言的简洁之美具有含蓄性。

三、苦中科诨

劳承万在《审美中介论》中指出：“机体与环境的关系，总是处于‘非平衡—平衡—非平衡’的循环往复的关系中，而艺术则是从非平衡关系到平衡关系的良好调节器。如果机体和环境的关系越复杂、越细致，那么均衡的过程则越曲折，越紊乱，艺术作为调节器的功能则越灵敏，越有效，使机体释放的能量，则越带有深层结构的成分，净化作用就越大。反之亦然。……在这种不平衡关系中，艺术情感的舒泄就充当了良好的调节器，成为平衡的砝码（加号或减号）。当某些优越在环境方面时，主体要加重砝码，用艺术去诱发出足以抗衡环境的情感，从而达到平衡；当某些优越在主体方面时，主体要减轻砝码，把多余的没有使用的能量释放出来，以艺术情感舒泄出去，从而取得平衡。”^①

社会现实的黑暗使得社会矛盾和民族矛盾异常尖锐，人们对于统治阶级尤其是贵族中的权豪势要无比的憎恨，遭受不公正的待遇后内心极度地怨愤，这种不满累积到一定程度势必威胁到朝廷的统治，历史证明当这种矛盾达到不可调和的程度时，百姓必定揭竿而起。“因此就必须不断地把没有使用的能量释放出来，给它以出的出路，以便保持我们同世界的平衡。”^②然而这种怨愤的情绪却能够通过俗文学样式戏曲得到恰当的疏导和宣泄。百姓遭受压迫后对统治阶级仇视的非平衡心态通过日常戏曲的演出得到一定程度地释放，通过观看，人们把对自己遭遇的怨恨不自觉地转移到对剧中受害人的同情中去，这样既能够让自已的不平心理得到平衡，也使得原本积怨的情绪得到解脱，人们在现实中的遭遇越不公，悲剧故事对其所产生的疏导作用就越大，对人的精神上的净化作用就越大，越能够让百姓怨愤的情绪得到宣泄。

这正如张庚所言：“观众来看戏绝非简单地来寻欢作乐，而是来听听舞台上的嬉笑怒骂，借以发泻心里的闷气，或者听听舞台上的解劝来消散消散心中的积郁，有的人也会从此增加了生活的勇气，受到了做人的启示。这时的舞台，已经远不是为观众填满生活的空虚才存在，而是观众精神生活的支柱，甚至是生活的教师。”^③剧本中使用的插科打诨尤其强化了这一效果。因此可以肯定地讲，剧本中大量采用插科打诨是舞台演出俗文学的需要，更是百姓能够继续生存下去的需要，从间接意义上也是统治者继续统治下去的需要。

剧中的受害者往往遭受别人的迫害含冤而死，可谓死不瞑目，他们生时无法通过正常渠道申冤，于是创作者往往安排其鬼魂出来喊冤。《玎玎珰珰盆儿鬼》中杨国用的骨

① 劳承万. 审美中介论[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1986. 430-431.

② 列·谢·维戈茨基著, 周新译. 艺术心理学[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1985. 327.

③ 张庚. 论中国戏剧文化的生命力[M]. 戏曲研究(第七辑). 北京: 文化艺术出版社, 1982. 4.

灰被杀他的店主盆罐赵做成盆儿，杨国用的鬼魂附于盆儿中，盆罐赵把附有鬼魂的盆儿送与张撇古，张撇古出场时专门自述道：“俺是不怕鬼张撇古，汴梁有名的。……就有鬼，见了俺时，早唬的他七里八里躲了也。”他向盆罐赵要一个夜盆儿，“盆罐赵，你这弟子孩儿，你许了老汉一个夜盆儿，几番家到俺处寄家火卖，只不与俺，这一个盆儿，值得甚的？直着老汉亲自上门向你讨那！”在得到夜盆回家的路上，当盆儿鬼叫他“老儿也”，他却以为“敢是那放牛的牧童，清早晨间出来，赶着三五只牛儿，到晚来不见一只，你便道老的你可见我那牛儿来么小弟子孩儿，你不见了牛呵，干俺屁事？”；吹火时，鬼魂打了他的嘴，他却以为“是隔壁王婆婆家的猫儿”，还骂道：“王婆婆，你家的猫儿你不喂，他到俺家来，放下的肉也偷吃了，饭也偷吃了，鸡儿鸭儿也偷吃了，灶里灰也偷吃了，你还强嘴哩！到明日和你整理！”经过魂子三番五次地捉弄，张撇古从不相信有鬼到相信有鬼，从不怕鬼到后来的吃惊不小。张被魂子整得精疲力竭之后，魂子说道：“我就是这盆儿，这盆儿便是我。”魂子又恳求道：“老的也，你与我作主咱。”接着开始哭诉自己的悲惨命运。并请求张撇古带其到开封府喊冤。于是张撇古带着盆儿来到开封府，张撇古说道：“盆儿也，我如今过去，敲三下，你便言语。”魂子说：“老的也，我玎玎珰珰的说。”但当张撇古在公堂上敲了三下时，却不见盆儿言语。张撇古被轰了出去，盆儿告诉他说：“我恰才口渴的慌，去寻一钟儿茶吃。”接着魂子又恳求张撇古为其作主，张又上公堂，敲三下魂子又没有言语，张又被赶出来，他自叹道：“唉，俺张撇古一生正直，今日被这盆儿都丧坏了也！”质问之下，盆儿又言：“我害饥，去吃个烧饼儿。”盆儿恳求张撇古三进公堂，魂子告诉张：“老的也，不是我不过去，只被那门神户尉挡住，不放过去那。”张撇古恍然大悟地说道：“即如此，何不早说？待我再叫。”^①后包公着张千烧纸接入魂子，张撇古敲了三下后，盆儿开始玎玎珰珰的说了，极言自己命运之悲。盆儿在夜里捉弄张撇古和在堂上搞笑的细节描写都是典型的插科打诨手法的使用。

《包待制智赚生金阁》中衙役娄青受包公差遣去拿魂子郭成，回到衙门门首：（娄青上，云）不知他有也是无，待我叫他一声：没头鬼！（魂子云）哎！（娄青云）你则在这里，我报复去。（魂子云）我知道。……（正末云）你勾的鬼如何？（娄青云）有有，被我劈头毛采将来了。（正末云）与我拿将过来。（娄青云）理会的。我出的这门来，我唤他一声：没头鬼！（魂子云）哎！（娄青云）大人唤你哩，你过去，有甚么冤枉事，你自说波。（娄青见正末科，云）当面。（正末云）娄青，你着他说那词因。（娄青云）大人分付，着你说那词因。（娄青做听，扯祗候科，云）你听见么？（祗候云）我不听见。（娄青云）我也不听见。（正末云）可怎生他不言语？将娄青抢出去。（张千做叉娄青科，云）出去。（娄青做跌出门科，云）悔气。这没头鬼在门外叫声应声，怎么紧要去处，倒不做声！莫不是他去了么？待我再叫他一声：没头鬼。（魂子应科，云）哎。（娄

①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998。第九卷，6337—6339。

青云)你在那里来?(魂子云)我害饥也,买个蒸饼吃哩。(娄青云)这厮还要打诨,你要去吃蒸饼,兀的你手里现拿着个馒头哩。你快过去。(做见正末科,云)没头鬼,你说。(正末云)他怎生又不言语?抢出去。(张千做叉出门科,娄青云)元来他不曾过去。待我再叫他一声:没头鬼!(魂子应云)哎。(娄青云)你怎么又不过去?(魂子云)我过去不得。(娄青云)你为什么过去不得?(魂子云)被那门神、户尉当住,我因此上过不去。(娄青云)你何不早说?(娄青见正末科,云)大人可怜见,这个没头鬼,被门神、户尉当住,因此上不敢过来。(正末云)是阿,大家小家,各有个门神、户尉。(诗云)老夫心下自裁划,你将银钱金纸快安排。邪魔外道当拦住,只把屈死冤魂放入来。”^①娄青与魂子几次三番的闹剧使人忍俊不已。

《包待制智勘后庭花》中翠鸾的鬼魂见到书生后,喊冤是当务之急,但其一反常人之态,反而作起诗词来,与书生饮酒乐甚。后来翠鸾的母亲见到包公喊冤,张千押解一行人到了府衙,王庆见包公不跪:

(正末云)王庆,兀那厮你怎么不跪?(王庆云)我无罪过。(正末云)你无罪过,来俺这开封府里做什么?(王庆云)我跪下便了也。(王跪科)(正末云)兀那婆子,说你那词因。(卜儿说)(王撝科,云)老相公教我领见夫人,夫人分付与王庆,王庆可分付了李顺也。(正末云)兀那厮,谁问你来?兀那婆子,说你词因来。(卜说,王又撝科,云)老相公教我领见夫人,夫人分付与王庆,王庆可分付了李顺也。(正末云)张千,将王庆拿下,与我打着者!^②

包公审案,母亲说时,王庆胡乱插嘴,如此几次,不得不将其“监下”。原本极为悲伤的氛围经过王庆的一番嬉闹,化解了许多,但深思之下,又更为感伤。

《包待制三勘蝴蝶梦》中王家前两个儿子都很会说话,而三儿子刚刚出场拜见父母时,说道“父亲在上,母亲在下。”立刻遭到父亲的怒斥。王三不明就里,辩到“我小时候,看到俺爷在上头,俺娘在底下,一同床上睡觉来。”这类意淫的、故意搞笑的浑语虽格调不高,但是也是从生活中提取出来的素材,尽管是原生态的,展示的却是一个真实的普通的老百姓家庭的生活细节。这样真实的细节被搬演上舞台,自然拉近了观众和戏剧的距离,让他们意识到连这样的事情都可以走上舞台,增强了他们对生活的理解,扩大了对生活空间的认知。

关汉卿还在剧中写下了令人动容的三兄弟和母亲争担死罪的场面:

包拯:三个人必有一个为首的,是谁先打死人来?

王大:也不干母亲事,也不干两个兄弟事,是小的打死人来。

王二:爷爷,也不干母亲事,也不干哥哥、兄弟事,是小的打死人来。

王三:爷爷,也不干母亲事,也不干两个哥哥事,是他肚儿疼死的,也不干我事。

王母:并不干三个孩儿事,当时是皇亲葛彪先打死妾身夫主,妾身疼忍不过,一时

①徐征,全元曲[M],石家庄:河北教育出版社,1998.第四卷.2263.

②徐征,全元曲[M],石家庄:河北教育出版社,1998.第二卷.1253.

乘忿争斗，将他打死。妾的是妾身来！

包拯：胡说！你也招认，我也招认，想是串定的。必须要一人抵命。张千，与我着实打者！^①

展示在我们面前的王三是一个油嘴滑舌、似乎有些胆小的平民人物，他没有两个哥哥那样的勇气去承担打死葛彪的罪责，他也没有将责任推到自己的亲人身上，于是他想出了“是他肚儿疼死的”可笑但却可爱至极的无理借口。因为王三的插科打诨，使原本王老汉死的悲情气氛稍微有些缓解，观众或许会在王三的科诨中得到一定程度的放松。

剧本中使用插科打诨使原本悲剧性的故事呈现出喜剧化色彩，百姓遭受欺压凌辱后的愤懑和痛苦借助于剧本中的嬉笑怒骂得到宣泄，使得原本失衡的心理暂时得到了平衡。尽管插科打诨是戏曲不可缺少的一个组成部分，但我们也必须看到它带来的负面影响。插科打诨大量地穿插使得剧本的结构显得松散，呈现关目性不强的缺点。另外，剧本通过前面的铺垫，本来已经渲染了很强的悲剧气氛，但大量插科打诨的出现冲淡了原有的悲剧效果，有些时候甚至会出现人们的关注点集中于人物的嬉笑怒骂中，而忘记了剧中人物的悲剧命运。

^①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998. 第一卷，46.

第七章 包公戏与其它包公题材的文学作品

包公戏从元杂剧发展到明清传奇，再到京剧和各种各样的地方戏，在这个过程中，除了受到当时社会环境 and 经济因素的影响和制约外，还受到其它包公题材的文学作品的巨大影响。

第一节 包公戏与宋元说唱文学

戏剧是一种高度综合的艺术。包公戏在其形成发展过程中，具有集体性、口头性、不定性等特点的说唱文学起了巨大的影响作用。包公戏对说唱文学的发展也不是漠不相关的。

一、元代包公戏与勾栏瓦舍

唐代都城长安，施行严格的坊市制。将居民区亦即“坊”与交易区亦即“市”严格分离。坊有围墙，设有墙门。除特定之人以外，不准临街建门。市场的设置必须根据官府的法令设于固定的区域。官府直接委派市令、市丞等官吏管理坊市。坊门的启闭和开市罢市，均有固定时间。只有在朝廷特许的情况下，方许夜间开放。黄昏后坊门锁闭，施行宵禁，不许夜行。

从唐末至宋初，战乱频仍，坊墙遭受严重破坏，长期未能修复。宋代建国之后，由于商品经济的发展，城市的商业区要求扩大，以适应经商者与消费者的普遍要求，原来的市限制了交易的发展，因此把坊变成市、扩大市的范围势在必行。坊市制的废除正是这种商品经济发展的必然结果。坊市制废除后，临街开店，大街小巷，桥头路口，都成了商品交易场所。汴京一些繁华的街道，商店鳞次栉比，热闹非凡不能只在白天进行，宵禁已无必要。因此汴京城出现了繁华的夜市。《东京梦华录》对此有详细记载。

而城市经济的迅猛发展带来了市民阶层的不断壮大，促使专门的群众性娱乐场所亦即瓦舍勾栏大规模的产生。北宋中期瓦舍勾栏已经相当盛行，来自全国各地的知名艺人云集于东京以求谋生之路。至北宋末期，瓦舍勾栏已具有相当的规模。《东京梦华录》、《武林旧事》、《梦粱录》、《西湖老人繁胜录》等书中都有较为详细记载。

至于元代，除了大都之外，保定、石家庄、邢台、平阳、洛阳、汴京、东平、武昌、扬州、金陵、松江、杭州等地，都有大小勾栏演出杂剧。元夏庭芝《青楼集志》云：“内而京师，外而郡邑，皆有所谓构栏者。辟优萃而隶乐，观者挥金与之。”^①据廖奔推测：“元代瓦舍勾栏的分布地域是极其广泛的，黄河与长江的中下游地区都有其踪迹，而主要集中地带则是从大都到江浙的运河沿岸城镇。”^②

① 夏庭芝. 青楼集志[A]. 中国古典戏曲论著集成(第二册)[C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 7.

② 廖奔. 中国古代剧场史[M]. 中州: 中州古籍出版社, 1997. 44.

勾栏瓦舍的兴起,促进了商品经济的发展。商品经济的繁荣,为以娱乐为消费的戏剧观众的产生提供了经济条件。使演艺由宫廷走向民间,由上层社会的消遣享乐转向大众性文化娱乐,为演艺提供了固定的场所,从此,民间城乡各路艺人汇聚于此,使得官方与民间、城乡长期分流的表演艺术终于迎来了交流汇合的春天,以谋生为主要手段的勾栏艺人的表演才华得以充分展示和发挥,加上观众审美需求的刺激,促使勾栏戏班职业化。勾栏演艺的商业性竞争,使剧本的需求量剧增,文人与民间艺人合作编剧的“书会”因而产生。商品意识的自觉,引起了演员、观众和编剧价值取向、审美趣味、思想观念等系列变化,逐渐打破了长期以来“百戏杂陈”的局而,杂剧开始由滑稽说笑为主向搬演完整故事转变,迎来了我国民族戏剧形式的成熟和全而繁荣;也改变了中国文学的结构,开始动摇以政治教化为主要目的之诗文作为正宗文学的地位,宋代之以后以娱人作为主要目的的戏曲小说逐渐成为主流文化。包公戏正是在这中背景下迅速发展起来的。瓦舍文化正是促进我国民族戏剧形式走向成熟和全面繁荣的主要原因。

二、元代包公戏与口头说唱文学

口头语言可以全方位的交流,能在具体场景中直接交流,不同于文字的单向性、脱离情景的交流,具有书面语言无可比拟的优越性。口头文学不同于文本文学,是一种与生活情境同在的动态的文学,它依仗于人的口耳,是话语的听觉艺术,接受主体主要通过“听”的方式,是跨越文字的直观的审美方式。在口头文学的发生情境中,两个主体发生直接的交流和呼应,人的因素得以强化,“文学是人学”的命题也被赋予新的内涵。

民间口头文学的传播或传承,本质上是一种文化的“展演”,在情境化的展演过程中,接受主体是整个活动的重要部分。口头文学正是依据与人们声音关联的口耳,依据性情各异个体的参与,它才传播开来并传承下去。有了接受主体更为直接的感同身受,口头文学的多功能价值才得以全面立体地实现。即是今天,有的些民族和地区,其历史、宗教、法律知识的保存,也仍然归功于口头活态文学的流传。因此,人类文化资源无论积累到何等丰富的程度,知识谱系有了怎样繁复的划分,在某些地区和民族,活态文学都不会被削弱,相反,它会因为全社会成员的共享,而得到更全面的发展。

由于商品经济的发展,北宋都市中兴起的“说话”,演出要张贴“招子”、“招牌”、“纸榜”、“帐额”一类广告,以吸引观众。《水浒传》中就有于勾栏中观看演出的描写:“只见门首挂着许多‘金字招牌’,……便说:‘今日秀英招牌上明写着这场话本是一段风流蕴藉的格范,唤做《豫章城双渐赶苏卿》。’”如果是在在街头演出即所谓“路歧”,也会用打击乐器吸引听众。“说话”转移到茶坊酒肆或者勾栏中演出后,则主要是依赖讲说“入话”或“得胜头回”之类,以聚集观众。而在演出中间,往往是话本情节发展的紧要关头“且听下回分解”,好收取听讲费用。收过之后,继续讲说。

“说话”者以卖艺为生,在激烈的竞争中,艺人的表演水平不断提高,部分落魄文人也替艺人编写话本,不断更新演出内容。有的甚至还亲自参与演出,这有利于“说话”

的发展。在汴京城中，“说话”已有了初步的分工。据《东京梦华录》记载，北宋的“说话”分为讲史、说三分、五代史、说浑话和小说等科目。至南宋衍变为家数。

因为我国历史悠久，“说话”艺人常以历史人物和事件作为演出的内容。至北宋时期，讲史受到市民的普遍欢迎。《东京梦华录》中记录了孙宽、孙十五、曾无党、高怒、李孝祥等著名的讲史艺人。他们也在瓦舍勾栏中讲述许多民间传说和当时新闻。这些故事最初在民众口头流传，近似真人真事。“说话”者在演述中各运匠心，添枝加叶，改编成情节比较复杂、人物性格日趋鲜明的话本。其中那些特别能吸引听众、常演不衰的故事，有人把它记录下来，当作谋生的底本。最初在师徒间私下暗授，口耳相传，秘不示人。其后被人辗转传抄，书坊组织文人加工，予以刊刻，传播日益广泛，艺术水平也有所提高。

宋人耐得翁《都城纪胜》中说，“说话”的小说家就有“说公案”，专讲朴刀杆棒及发迹变态之事，显然是以江湖亡命游侠招安受职为内容，亦即侠义武勇之属。吴自牧《梦粱录》将公案与传奇合称为“公案传奇”，主要是指抑豪猾、除暴乱、平反刑狱之类。宋人所存留的公案小说，以平反刑狱之类居多，如单篇的《错斩崔宁》、《简帖和尚》、《沈小官一鸟审七命》等，保留了“说公案”的型式，即每一则故事都有入话、正文、结局。日后，说公案者塑造一中心人物，强化其审理平反冤狱的本领，如“日间断人，夜间断鬼”的包龙图，经说书者的宣说，遂成为家喻户晓的人物，“三现身包龙图断冤”就是宣说公案的典型。

耐得翁《都城纪胜·瓦舍众伎》条载：“说话有四家。一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇、说公案，皆是朴刀杆棒及发迹变泰之事……”吴自牧《梦粱录》卷二十《小说讲经史》云：“说话者，谓之舌辩，皆有四家数，各有门庭，且小说名‘银字儿’，如烟粉、灵怪、传奇、公案、朴刀杆棒发踪参（发迹变泰）之事。”《古杭梦游录》云：“说话有四家，一者小说，谓之银字儿，如烟粉、灵怪、传奇、说公案，皆是搏拳提刀杆棒及发迹变泰（泰）之事。”宋人罗烨在《醉翁谈录·舌耕叙引》中曾提到16篇公案：“《石头孙立》、《姜女寻夫》……《三现身》……《戴嗣宗》、《大朝国寺》、《圣手二郎》，此乃谓之公案。”从内中尚可考的几篇来看，基本符合耐得翁等所下的定义。

包公文学传播有着深远的口头传统背景。由于游牧文化对汉文化的认同有个过程，期间使源远流长的“史官传统”和占主流的书面传播方式受到空前挫折，却为口头说唱文学的发展提供了重要契机。其现场沟通与表达方式不受固定书写版本束缚的口头说唱文学的发展，使包公文学呈现出故事因袭而面貌多样的特点。

1967年，考古学家们在上海古墓挖掘出明代成化年间刊行的说唱词话，其中八种是包公故事。在《仁宗认母传》的开头唱说包公的“清名正直理条文”，罗列他断的诸多案件：“只为陈州监糶米，陈州坏了四皇亲。百姓军民多快乐，感谢清官包直臣。赵王呼他为铁面，两班叫做没人情。日判阳间不平事，夜间点烛断孤魂。三会曾坐开封府，两回朝内现忠臣。山里大虫勾来到，古窑曾断歪乌盆。街头曾救林昭得，法场斩了曾皇

亲。明州曾断陈通判，老鸦下状甚分明。诸山曾断孙庙鬼，也曾空里断狂风。断了负心郎七姐，三瓜团鱼是鳖精。正宫曾断曹皇后，一牢断了两家人。断得崔护为夫妇，曾断孙焦一个人。八棒十三依法断，不将屈棒打平人。”如此丰富的包公故事，其说唱词话的文辞特征、叙事方式、情节结构大体相似，每篇的开头结尾几乎一样，说明它们可能产生于同一时期。

这些说唱词话刊行于成化年间，成书时间，据涂秀虹教授考证，是在南宋末或元初即已产生。因为八种词话中有诸多地名，没有一个是明代以后才出现的，而其中三个地名是宋以后被改名的。《包龙图陈州糶米》中的唱词“家住陈州招纳府，西华商水宛丘人”，其“宛丘”是隋朝改“项县”名为“宛丘”，但明朝已省此县名；《包龙图断歪乌盆传》中有地名“越州”，此地名宋初称为“越州会稽郡”，绍兴元年升为绍兴府，元为绍兴路，明初复曰绍兴府；《师官受妻刘都赛上元十五夜看灯传》中“听唱西京河南府”，“西京河南府”这样的地名是在宋代这么称呼。由这些地名看来，这些说唱词话可能产生于宋，或者离宋不远。而且，除《包龙图陈州糶米记》、《宋仁宗认母传》、《师官受妻刘都赛上元十五夜看灯传》外，其他五种词话中都提到仁宗皇帝开南省，有较大可能这些词话产生于元代。因为只有在元代，汉族文人在科举制度被长期废除、没有出路的情况下，经常咏唱宋代科举考试的历史，怀旧忆宋，也是对现实不满，用艺术补偿。理由之三，《包龙图断歪乌盆传》中唱：“自从盘古分天地，几朝天子几朝臣。几朝君王多有道，几朝无道帝王君。太祖太宗真宗帝，四帝仁宗有道君。四十二年真命王，佛补天差治万民。王有道时臣有德，至今朝内出贤人。文官只说包丞相，武官只说狄将军……”八种说唱词话几乎都是这样开头的。从唱词叙述看来，特别从“至今朝内出贤人”的前后语句关联看来，这样的叙事口吻似为宋本朝之人。理由之四，元杂剧中有《陈州糶米》与《盆儿鬼》两剧，与说唱词话《包龙图陈州糶米》、《包龙图断歪乌盆传》故事情节相类，但元剧情节更为合理，结构紧凑，艺术技巧显然更为成熟。就一般的艺术规律来说，同一题材的艺术的演变，总是后起的吸收其前艺术的成就，越变越好。因此，这两种词话应早于两种元剧，则可能产生于宋末元初。而且，《包龙图断歪乌盆传》主人公福州杨生是一书生，《盆儿鬼》主人公汴梁杨国用为一商人。宋元以来，商业发展，商人地位日渐提高，文艺中商人形象的地位也越来越显著，若《包龙图断歪乌盆传》创作于《盆儿鬼》之后，则说唱词话的改编不必把商人主人公改变身分，成为文人。另外，这些包公故事说唱词话大都为皇亲、衙内、恶霸欺压平民，这样的情节在元杂剧中至为常见，因此，这些故事可能也不是太早，大概在元初。

这些说唱词话中，除《包待制出身传》外，其他七种都是包公公案故事。这七种公案故事中，《张文贵传》是书生张文贵上京应考途中的奇遇，包公对他的救助、为他伸冤报仇的情节也可看作是他的奇遇之一，不过，故事叙述至张生死后，叙事角度发生了变化，叙事焦点从张生转移到包公，故事重心从曲折的奇缘恶遇变为包公为锄强助弱、主持公道而进行的艰难又坚决的斗争。《包龙图断白虎精传》叙事焦点发生了多次位移，

它首先是一个书生贪色为妖精所惑的故事，但这一故事的叙述过程中，叙事人悄悄的把它变成了一个妖精作怪的故事，接着又转移叙事角度，叙述包公断案、勾虎、除害，一定意义上，包公断案只是妖精作怪故事的结局。《张文贵传》、《包龙图断白虎精传》的情节结构与上述说话的结构相似，情节具有双焦点的特征。其他五种双焦点的情节结构特征不那么明显，这些包公断案故事中的案件本身都是独立的故事，如《包龙图断陈州米》包含了皇亲恶霸贪污坏法、欺压平民的情节，《宋仁宗认母传》包含了后宫为争夺皇位继承权和固宠进行的斗争的故事，《包龙图断歪乌盆传》包含了杨生赶考因财被害的故事，《包龙图断曹国舅公案传》包含了袁文正进京考试被曹国舅抢了妻子、害了父子之命的奇冤故事，《师官受妻刘都赛上元十五夜看灯传》包含了师官受妻刘都赛被赵皇亲强占，师官受全家一百零三口被赵皇亲杀害的故事。这些情节本身都可独立，说唱若只叙述这些情节也是可以的；但这些说唱词话把它们包容在劝善惩恶、因果报应的主题下，叙述恶人的结局，说明“湛湛青天不可欺，未曾举意早先知。善恶到头终有报，只争来早与来迟”的道理；不过，善恶果报只是这些说唱词话多义性主题中的一个内涵，这些说唱词话更主要的被解读为包公断案的故事，善恶果报主题被包容在表现包公贤明公正的主题中。在这些说唱词话中，包公是故事的第一主人公，袁文正、师官受等等的故事情节都被纳入包公断案的过程，叙述者在表现他们的遭遇的同时，也把他们作为塑造包公形象的背景。这些故事中的包公形象，比情节结构双焦点特征较明显的那些故事中的包公形象更鲜明突出，以丰富的细节表现包公具传奇色彩的清官禀性。

元杂剧中出现了大量的清官戏，其中绝大部分是包公戏，这些包公戏内容与形式的丰富成熟是宋杂剧、金院本中的《三献身》、《刁包待制》等无法相比的。对此，宋元说话与说唱词话中的包公故事的作用是不言而喻的。

三、元代包公戏与宋元话本

宋话本是宋代城市生活的产物，它源于城市，是市井平民喜闻乐见的艺术形式，宋代巨幅画卷《清明上河图》中就真实地展示了宋代东京街市上，民众聚集听说书的画面。从画卷上观察，长街上“王员外家”对面的屋檐下，就聚集了许多听说书者，而在不远的“孙羊店”侧，俨然又有一位盲艺人在说书，区区几十步之遥，就有多个说书艺人的身影，这充分说明了说书活动在当时的兴盛。在这些说话的实践中，出现了一大批文字底本，这些宋元时期的话本反过来对宋代的城市生活做了形象生动的反映。

准确地说，“话本”和“话本小说”是两个不同的概念。它们既有联系，又有区别。所谓“话本”，乃是我国唐、宋、元时期的人们对兴起于城市都会市井间的“说话”艺人演唱时所用底本的一种称谓。在当时“话本”并非仅指“说话”四家之一的“小说”，也包括部分伎艺，如傀儡、影戏等艺人们用以演唱的底本在内。而“话本小说”，系指“话本”中的“小说”部分。目前，国内学者一般把“讲史”也都归入“话本小说”之内，亦未尝不可。本文的叙述，对“话本”中的“小说”和“讲史”一律名之曰“话本”

小说”，这是应该说明的。

宋金时代，一方面是文人在自己的书斋里，用短小的篇幅津津有味地记叙着包拯轶事传说。另一方面，随着属于市民艺术的说话和杂剧艺术在都市中的蓬勃兴起，反映包公判案的故事也出现在南宋话本和金代院本杂剧中。包公形象终于走出了士大夫的笔记，通过“京师老郎”的编写和艺人们的表演，来到了百艺汇合的瓦舍勾栏和市民聚集的茶楼酒肆，活跃在书场里，搬演在舞台上。因而，宋金话本和戏剧中的包公形象，在更大的程度上被广大市民观众的爱好所左右，表现了城市中下层人民的思想感情和艺术趣味。

宋金戏剧中的包公戏，宋官本杂剧段数中有《三献身》（见《武林旧事》），金院本里则有《刁包待制》、《蝴蝶梦》（见《辍耕录》）和《三献身》（据《话本小说概论》）。可惜本子均已失传，使庐山面目无从可窥，但从名目推测，或是写包待制精明能干，或是在姊妹艺术话本中能见其内容，或是元杂剧《包待制三勘蝴蝶梦》的前身。可想见其内容，多属于公案剧的性质。而宋代话本中的包公故事，仅存的两种，即保存在《清平山堂话本》中的《合同文字记》和《警世通言》里的《三现身包龙图断冤》（时代考证见徐士年《古典小说论集》和胡士莹《话本小说概论》），都是公案性质。

这两种话本的内在情节结构都具有双焦点的特征。《合同文字记》故事不那么曲折，但情节也显示出两个焦点的结构特征，其一是“刘晚妻欲损相公嗣”，其二是这一由家产引起的伦理事件的解决，“包待制断合同文字”。人物形象是在故事情节中塑造出来的。但由于这一家产案并不复杂，没为包公的断案设置什么障碍，通过断案塑造的包公形象也就并不显得特别的生动。《三现身包龙图断冤》则是一个情节扑朔迷离、线索错综复杂的故事。首先，这是一个奸情谋杀故事，其叙事焦点是算命的说大孙押司某时当死，大孙押司果然于这时死了，如此巧合，原来是由于妻子有外情，被奸夫谋杀。从另一个角度读这个故事，则是一个破案故事。大孙押司死了，是谋杀还是自然死亡？亡魂显灵，大孙押司是冤死的。那么，究竟是怎么死的？冤魂等待着包公来解开这个谜。冤魂托梦给包公，包公智解谜语破案，为大孙押司申了冤。在这个情节曲折、内涵丰富的故事中描绘出的包公形象就较为鲜明：包公贤明，连冤魂都信任他；包公具有断案的天才，善断无头公案。这样的包公故事与包公形象可明显看出从现实中包拯性格与事迹演绎出来的痕迹；而包公的断案方式明显吸收了民间传说的附会，包公不仅断人，而且断鬼，染着包公主速报司的传说色彩。《三现身包龙图断冤》创造了包公故事的一定模式：包公发现冤情经常是由于冤魂显异，在包公疑惑之时还往往可能有冤魂托梦；包公断案思维方式独特，常以常人意想不到的方式抛出钓饵，似缘木求鱼，但恰恰能迅速找到侦破线索，如本篇的贴诗句招赏。此后包公故事的结构也相对固定，即双焦点的内在情节结构。

与宋代文人笔记比较，较晚出的属于市民文艺的话本和戏剧，有着自己的显著特点：

首先，它不像文人笔记着重记录表现个人品质的片断轶事，而是专门创作以奸情凶杀、家产纠纷、民事诉讼、平反冤狱为内容的公案作品。关心朝政的进步知识分子，感

兴趣的主要是有关包拯清廉正直事迹的那些传说故事，以示褒贬劝戒。社会地位低下的市民群众，在秩序混乱、官吏腐败的生活环境中，则更关心自身财产生命的安全，希望在突如其来的灾难中能转危为安，得到贤吏清官的拯救。历史人物包拯，由于他在民间享有的声誉和威望而被市民艺术家所看中，于是将他请进表现市民生活的公案作品中，做了一位公正明察的审案官。艺术家们把想像中包公的所作所为，与人民的生活结合在一起，在形象塑造中融注了他们对现实生活的态度和对未来的理想。从而使这一形象的社会作用和意义更为扩大了，这是宋金话本和杂剧对包公艺术形象发展的一个重要贡献。

其次，文人笔记大多只限于生活趣闻的捕捉，篇幅短小，缺乏展开，没有扑朔迷离的情节和引人入胜的事件，过多受历史真人真事的限制，新的创作难以为继。市民文艺中的公案作品，则是在离奇曲折的故事和出人意表的变化中，描述人物生死突变的命运和悲欢离合的境遇；包公断案的巧计多谋、奇橘诡异，更可以熏陶欣赏者的智慧，并满足他们的好奇心。话本和杂剧的编写者和表演者，为了更自由地创作这类以包公为审判者的作品，扩大包公艺术形象的伸缩性和可塑性，他们突破了史实的束缚，或是以包拯性格的某个侧面为中心来编写作品；或是移花接木，在与其无关的民间传说和当时新闻中加进包公。此时，包公已远离历史真实，而成为富于传说性的艺术形象了。这种不受历史事实限制，从现实生活出发的，源于历史、立于现实的形象塑造方法，为以包公为主角的戏曲、小说借真人之名，系虚构故事这一历史传说文学特色的形成，为后世不同时代人们自由地借助包公形象来表达对当时社会生活的看法与态度，为元明清源远流长、不断翻新出奇的包公文学创作，提供了可贵的艺术经验。

第三，创作者和欣赏者身份的改变，给包公形象本身也带来很大变化。话本和杂剧，不再像文人笔记那样仅仅记录各种琐闻闲谈，以赞美包公刚毅不阿、正直敦厚的个人品质；而是将包公塑造为一位英明的清官，作为正义和公道的化身，在作品中主持着法律，褒贬世情，惩恶扬善，孝义者荐之为官，犯法者拿之下狱。其形象的艺术风貌，已经沾染上了“日间断人，夜间断鬼”的神化色彩。他不但敢于主持正义，而且能用超现实的方式，“剖人间暧昧之情，断天下狐疑之狱”（《三现身》）。屈死的鬼魂都期待他来伸冤报仇，并能在梦中暗示破案的线索，从而使包公成为初露神化倾向的传奇人物。封建生产关系下善良柔弱的人民，总是把命运寄托在强者身上，希望能有维持社会安定的清官保障他们平安无事；迷信的思想意识，又决定了他们总是借助幻想，把心目中的强者塑造成完美如神的形象，这就是马克思所说的“弱者总是靠相信奇迹求得解救”。虽然包公此时尚没有成为法力无边、神人合一的形象，但应指出，表现在他身上的神化倾向和作品中的迷信色彩，对后世此类题材的创作，有着一定的消极影响。

总之，宋金笔记、话本和杂剧，是包公艺术形象发展史上的早期阶段。在此时，形象的雏形已经具备，并逐渐与当代社会生活结合起来，与下层民众思想感情发生联系，为后世小说形象的塑造积累了经验。它蓄势待发，显示着潜在的生命力。历史时机

和社会条件一旦成熟，必将出现一个迅猛的发展，等待它的，是元代包公戏创作的繁荣局面：

元包公戏的情节结构与成化本说唱词话基本相似。包公戏的情节也都是前为冤情后为断案，包公一般在第三第四折出场。前两折以造成冤情的矛盾双方为主人公，包公出场后则以包公为中心人物。这种叙事焦点的位移、主人公的替换现象，是我国早期叙事艺术常见的特点，大概由于叙事艺术以故事为中心而不以人物为中心所致。《生金阁》一剧，情节与成化本说唱词话《包龙图断曹国舅公案传》基本相似，只不过故事中人物姓字不同。特别是剧中鬼魂化作旋风显异于包公、包公勾鬼魂、鬼魂不敢进南衙大门、鬼魂公堂诉状、鬼魂之妻逃出告状等情节，与说唱词话相同。鲁斋郎也显示出说唱词话中最常见的衙内嘴脸与恶霸行径，不过（鲁斋郎）的剧情对恶霸行为重复表现，更为强调。

《盆儿鬼》是对成化本说唱词话《包龙图断歪乌盆传》的改编。杂剧改变了人物姓氏与身份，但剧情与词话基本相似，第三折闹鬼的喜剧性情节完全是对词话情节的袭用。《陈州粳米》也由说唱词话《包龙图陈州粳米记》改编而来，但杂剧作了较大的改造。词话本故事规模较大，可能需连场说唱，叙述了包公前往陈州途中一系列的亲历，是好几个小故事的连缀。杂剧则从故事中提炼出一个中心问题——权豪势要贪赃害民，根据这个问题设计紧张的矛盾冲突，根据问题的揭示与矛盾的展开安插素材中最必要的细节与情节。全剧的情节演述比说唱词话集中、简洁，而且杂剧吸收了说唱以瞒骗、错断、交底制造喜剧效果的艺术技巧，全剧的安排显然比说唱更突出矛盾，冲突集中，情节曲折，而且场景性强，艺术结构更为合理，艺术成就更高。《合同文字》是由话本《合同文字记》改编而成的。极为重要的改造就是，杂剧提高了包公断案的难度，从而更显示出包公的智慧清明，同时，在较为复杂的故事情节中塑造出的刘后伯母、刘安住等人物形象也更为鲜明生动。总之，比之说唱与话本，杂剧文辞的流畅与雅化自不待言，杂剧尤能借鉴说唱与说话故事的精彩之处，而在说唱、说话故事细节的选择上，在戏剧冲突与情节结构的安排上，表现出剧作者高出一筹的艺术修养与艺术敏感。这与文人改造民间文学、参与戏剧艺术创造有很大关系。

《留鞋记》与宋元戏文《王月英月下留鞋》同一题材，本事都出于《幽明录·卖粉儿》。《卖粉儿》以简括的语言志异传奇，留有很多艺术空白。杂剧以充分的想象填补了这些空白，创造出一幕动人的爱情故事，也塑造出一对恋爱中的男女青年的生动形象。剧中明确了恋爱双方的姓氏与身份，这是文学艺术创造个性人物所必须的。杂剧以丰富的生活细节使人物行动合情合理，设置了富于喜剧色彩的一层又一层紧张冲突，使故事情节曲折有趣；并把戏剧高潮安排在元宵的相国寺这个具体的时空之中，使得故事的虚构更为真实。杂剧创造自觉的超越了传奇小说的轶事形态，创造“第二自然”，这在我国叙事艺术史上是个重要的前进。

在元杂剧的包公戏中，就象在大多包公故事中一样，是案情本身而不是包公断案更吸引接受者的注意，案情里矛盾冲突的双方的形象都比较鲜明，如鲁斋郎、张圭、李四，

庞衙内、郭成、马大妻、赵令吏、张海棠，等等，他们的故事矛盾紧张，他们的结局令人关注。而包公形象，在流传之初就已相对定型，就是一个公正贤明、坚决斗争的理想清官。不过，在元杂剧的包公戏中，铁面无私的包公已稍稍透露出一点人情味。包公并非不知人情，在《灰阑记》中包公说：“律意虽远，人情可推。”正是深谙人情，他才暗窥人情，巧妙的判明张海棠是亲生母亲，从而正确断案。在《蝴蝶梦》中，包公怜惜蝴蝶这样的小生命，更深为贤明的继母护雏的真情感动。尽管权豪势要葛彪死有余辜，但王家三兄弟将他打死按照法律也是要偿命的。而包公居然出于同情，作假而将王家兄弟释放了，包公也为人情而违法。在《鲁斋郎》中，包公还抚养四个孤儿成长，是很有爱心的。《留鞋记》虽然也表现包公断案的贤明智慧，但主要是个爱情故事，包公的戏剧动作居然及于爱情，最终成全一对有情人，这在包公故事的创造史上也是一个创举。总之，包公戏拓宽了包公的活动范围，包公除了与邪恶势力作斗争，还力扶真、善、美，包公的性格形象丰富、细致了一些。

第二节 包公戏与《百家公案》

一、《百家公案》在包公文学中的重要地位

在包公文学的发展演变过程中，《百家公案》的地位极为重要，它是有关包公故事的第一次结集，在包公文学发展史起到了承上启下的关键作用。因为《百家公案》全面而深刻地突出了包公形象。全书近 20 万字，核心内容是表现和突出包公的断案能力、水平，以及相应的业绩，继续开发和提升他在元杂剧中就已经被固定了的足智多谋、英明果断、敢于为民请命又不惧权势的清官形象，并加以神化、理想化。该书今所见最早的刻本是明万历二十二年(1594 年)朱氏与耕堂刊本。书前附有《国史本传》、《包待制出身源流》，用以丰富包公事迹和形象。^①全书共 10 卷 100 则，实际为 94 个故事，主要从四个方面描写和刻画包公的形象：一是写包公侦破许多妖魔鬼怪所造成的案件，表现出他的神通广大。这集中在第一至第十四回。另外，第五十八回“决戮五鼠闹东京”亦为此类。二是写他运用智慧侦破疑难案件，表现其神明。如第五十五回“断江佗而释鲍仆”，第六十六回“决李宾而开念六”。三是写他通过梦来破案，体现其动鬼神的威力。这方面的描写最多，第五十二回“重义气代友伸冤”，第六十三回“判僧行明前世冤”可为代表。四是写包公不循私情，铁面无私地处理贪官污吏。这集中体现在第七十九至八十三回中。此五回具体写他处斩手下公差李吉、了断濠州急脚王真、断劾张转运使之罪，以及劾治亲子包秀和判张皇妃国法失仪。突出了他不徇私情、不畏权贵、刚正不阿的品格。

《百家公案》还是第一部公案小说集，奠定了公案体小说走向成熟的基础。《百家

^① 欧阳健：《中国通俗小说总目提要》[M]，北京：中国文联出版公司，1991. 197.

公案》一出现，立刻掀起一股公案小说热，几十年的时间里便出现了《廉明公案》、《诸司公案》、《郭青螺六省听讼新民公案》、《详刑公案》、《详情公案》、《海刚峰先生居官公案》、《古今律条公案》、《国朝宪台折狱苏冤神明公案》等诸多公案小说。《百家公案》虽系短篇小说集，却以包拯这个人物贯穿全书各篇，有时两个(回)或三个(回)短篇一气联贯。这种格局，则明显地是宋元的短篇公案市人小说向长篇公案小说过渡的关捩，开了后来的《施公案》、《龙图耳录》等侠义公案小说的先河。

宋元时期的公案故事有四种形态：文言公案集、文言笔记中的公案散篇、话本中的公案小说以及介于话本与法家类书之间的说“公案”。《百家公案》广泛吸收了这些公案记载与小说中的故事，全部归于包公断案的名下；同时，宋元说唱、戏剧等各种伎艺及史传中的包公故事也被收集其中。而其叙述形式则更接近于话本小说。

《百家公案》还采用了移花接木的手法，将一些公案小说及折狱书中清官审案的故事加以改头换面，移植到包公身上。如第三十六回《孙宽谋杀董顺妇》显然从司马光《涑水纪闻》中的《向敏中》脱胎而出；第四十六回《断谋劫布商之冤》则是对金人元好问《续夷坚志》中《王子明获盗》一篇的移植；第五十六回《杖奸僧决配远方》系根据宋元话本《简帖和尚》改编；而第九十三回《潘秀误了花羞女》、第九十四回《花羞还魂累李卒》的情节又与宋元话本《闹樊楼多情周胜仙》基本雷同。当然，《百家公案》中还有不少根据民间传闻创作的故事。

二、《百家公案》与包公戏的关系

首先是元杂剧被《百家公案》改编成公案小说。

《百家公案》对流传的包公故事进行了一次大规模的整理和集纳。先于《百家公案》而问世的文学作品中的包公故事，如元杂剧中关汉卿的《鲁斋郎》、《蝴蝶梦》、无名氏的《陈州粳米》、《盆儿鬼》、《神奴儿》、李行道的《灰阑记》、武汉臣的《生金阁》等公案戏，都被《百家公案》所吸收，改编为小说。

《百家公案》第二十七回《拯判明合同文字》和元杂剧《包待制智赚合同文字》比较，故事发生的时间、地点全都相同，人物和情节有些变化，但都是围绕合同文字而展开故事情节的，都是由包公来判案。不过，由于两者创作主旨、体裁形式不同，两者的差异亦颇显著。元杂剧《包待制智赚合同文字》赞扬的主要是包公的智慧。写杨氏为了争夺财产，骗取了合同文字，而且把安柱打伤，赶出家门，不认其亲。包公让安柱诈死，并以打死人要偿命而亲属可以免刑为理由，使杨氏认刘安柱为侄，交出了合同文字，终使案情大白。这场戏中戏使得包公的智慧的的光芒顿时闪现，在妙趣横生的戏剧场面中，“清耿耿水一似，明朗朗镜不如”的包龙图形象凸现了出来。小说《拯判明合同文字》则表扬了安柱的孝义，也没写刘婆婆藏匿合同文字，只说她不肯认安柱为亲，也不肯看合同文字，而且是刘添祥用砖头打破了安柱的头。当包公审理案件的时候，安柱不允许包公依法定伯父母的罪，也不让包公杖责他们，最后“朝廷喜其孝心，旌表孝子刘安住

‘孝义双全’，加封陈留县尹。令刘添祥一家团圆。”

《百家公案》第四十九回《当场判放曹国舅》，略云：仁宗出榜招贤，潮州潮水县秀才袁文正闻知，携妻张氏及三岁幼子同行入京求官。至东京，夫妻玩赏风景时，为曹国舅所见，诱三人入府，将袁文正父子害死，抛尸井中，逼张为妾。张不从，禁于密室。包公赏军回朝，袁文正冤魂化旋风告诉。包公先从曹府花园井中捞获袁秀才父子尸首。时曹府因害死秀才，时常闹鬼，移居狮儿巷新宅。二国舅携张氏别居郑州。包公往见大国舅，反遭太郡夫人羞辱。夫人又令大国舅信告二国舅杀张氏灭口。张氏为张院公救出，至开封拦轿告状，却又将曹大国舅误作包拯，被其用铁鞭打昏，丢在僻巷，为王婆救醒，方得诉诸包公。公诈病，大国舅往问疾，包公拘之；又假大国舅名作书与二国舅，诬其回京，复拘之。太郡夫人闻知，将诰文入南衙要包拯放人。包拯撕碎诰文。曹后亲至开封说情，包反谓其私离宫禁，要奏知皇上。仁宗下敕，遣大臣入开封说情，拯令衙役一概挡驾。仁宗无奈，亲至开封为国舅求情，拯仍不准，并将二人押赴法场。太郡夫人求仁宗降下赦书，单赦东京罪人及二皇亲，包拯以皇上单赦东京，不赦天下，有偏，先斩二国舅，大国舅留待午时问斩。仁宗只得大赦天下，拯方释大国舅。大国舅乃入山修行，得入仙班云。

这个故事的祖本可以追溯到元杂剧《包待制智赚生金阁》。杂剧中秀才郭成带着妻子进京赶考，同时也是为了躲避血灾，在酒店碰到庞衙内。郭成本想借着献宝升官，却被庞衙内杀死，而且其妻李幼奴被夺走。包公用“一家一计”幌子，套出罪证和口供。这和《当场判放曹国舅》中包公诈病，骗大国舅问疾，又假大国舅之名作书与二国舅，诬其回京，然后拘之，是有着异曲同工之妙。

《百家公案》第六十二回《汴京判就胭脂记》与元杂剧《王月英元夜留鞋记》。王月英故事的最早源流是出自《太平广记》卷二百七十四的《幽明录》的《买粉儿》。元杂剧《王月英元夜留鞋记》演叙书生郭华奉父母严命，特去上朝应举。自谓状元探手可得，岂知时运不济，榜上无名。偶见卖胭脂的美女王月英，爱之，假买胭脂为名，以求亲近。初为月英所拒责，然月英也慕郭华俊美，旋又后悔。于是在丫环梅香撮合之下，约于东街灵祭庙中相会，至期而月英惧母亲知觉，未克赴约；复相约元宵夜其母外出后于相国寺中相会。是夜郭华为友人强饮醉酒，酣卧佛殿之后，月英携梅香前来赴约，见郭华醉而不醒，乃留绣鞋一双、手帕一幅而去。郭华醒来，悔愤不已，吞鞋帕而死。寺僧闻于包公，公差人扮货郎探查，知鞋、帕系月英之物，拘而审之，得实情。因领公差入寺勘验，将郭华救醒。包公判二人成婚，夫妇偕老。从《汴京判就胭脂记》可看出受到元剧影响的明显痕迹，这篇故事以大量的对话表现人物行动，再现人物活动的场面，从而推进情节的发展。如郭华与月英第一次见面，纯粹以对话表现场景，彼此以言语探询、传情，通过言语表现月英的身份与性格，从言语的交流自然引导出两人进一步的交流与冲突。这里的对话与人物神情的提示颇似戏剧中的宾白，用“演述”的生动丰富了故事叙述的方式。《汴京判就胭脂记》艺术成就却远远不如其所本的杂剧。《百家公案》

只是改变叙事方式，以接近于话本的形式把杂剧的故事梗概记录下来，删除了杂剧中丰富细致且生动传神的人物言语与动作，摒弃了杂剧表现人物心理的独白与曲词，更删却了杂剧中有益于表现人物性格，且丰富情节渲染戏剧气氛的一些喜剧性细节，叙述比较粗糙，故事只剩下枝干事件，艺术性情趣已甚微薄。

《百家公案》第八十七回《瓦盆子叫屈之异》与元杂剧《叮叮当当盆儿鬼》。这两者有很多相同之处：首先，无论是《叮叮当当盆儿鬼》中的杨国用，还是《瓦盆子叫屈之异》中的李浩，都是身上有很多钱财，因此在途中被人杀害；其次，无论是《叮叮当当盆儿鬼》中的盆罐赵夫妇，还是《瓦盆子叫屈之异》中的丁千、丁万，都将尸首放在瓷窑中烧化，捏成一个盆儿；再次，在两种文学作品中都是盆儿鬼被人买走，然后向买主申冤，买主带着盆向包公告状；最后，由包公来为民作主，惩处案犯。这充分说明两者之间有亲缘关系。当然，《瓦盆子叫屈之异》对元杂剧《叮叮当当盆儿鬼》也进行了部分改编。首先，《瓦盆子叫屈之异》缺乏元杂剧《叮叮当当盆儿鬼》中的幽默感，在元杂剧《叮叮当当盆儿鬼》中张撇古要求换盆，结果换来换去还是那一个，张撇古吹牛说自己不怕鬼，但鬼真正出现后他却非常害怕。然而事情过后，他又气得将贴在门上的钟馗像扯碎了。这样的目的与结果相悖、前后言行的反逆具有强烈的喜剧效果。其次，《瓦盆子叫屈之异》中对包公的作用凸显出来。元杂剧《叮叮当当盆儿鬼》中通过盆儿鬼的自述，犯人认罪，包公定罪，案情简单。而在《瓦盆子叫屈之异》中包公听了盆子诉冤，便拘来丁千、丁万审讯，二人不肯招认，包公便叫来他们的妻子，谎称其夫已招罪，她们便交出那劫来的百两黄金，在铁证面前，丁千、丁万只得招认其罪。

元杂剧《包待制陈州粳米》在《百家公案》中被改编成两个故事，即第八十三回《判张皇妃国法失仪》和第七十三回《包文拯断斩赵皇亲》。小说《判张皇妃国法失仪》和元杂剧《包待制陈州粳米》中的前半部分内容相似，都是讲述陈州连年荒旱，五谷绝收，黎民饥死无数，皇上怜而赈济之，但由于奉命赈济的官员胡作非为，人民怨声载道，后来朝廷又派包公去做监粳官员。小说《包文拯断斩赵皇亲》和元杂剧《包待制陈州粳米》中的后半部分内容相似，讲述的是包公到了陈州，通过暗查明访，发现仓官在米中多掺入秕糠，又擅自抬高米价，包公掌握了充分的证据后，作出了公正的判决。虽然有些人物的姓名和具体的细节在《百家公案》中作了些改变，但总的故事系统和情节上几乎完全一致。

《百家公案》第九十二回《断鲁郎势焰之害》与元杂剧《包待制智斩鲁斋郎》。两者在人物上不同之外，情节上完全一致。《断鲁郎势焰之害》中的权豪势要鲁千郎见到马佑君之妻后就要调戏，其妻不从，遭到殴打，这与元杂剧《包待制智斩鲁斋郎》中的权豪势要鲁斋郎抢夺了银匠李四、孔目张圭的妻子在整体层面上是一样的。在这两种作品中，包公都是运用自己的智慧，将犯罪人斩首示众。

其实，不只是《百家公案》中的包公小说是根据元杂剧包公戏改编而成的，而且，公案小说《百家公案》中的包公故事也被改编成明清传奇中的包公戏。这是《百家公案》

与戏曲关系的另一个方面。因为《百家公案》所记载的公案特别是包公审案故事，既与人们生活相近，又引发人们强烈的好奇心，从接受的角度看，这些故事虽为粗坯，但具备一定的艺术素质。人们可以在这些粗坯的基础上，重新叙述，重新创造故事。因此，它的出现，推进了包公艺术的发展，明代的包公传奇剧诸如《观世音鱼篮记》、朱佐朝的《乾坤啸》、石子斐的《正昭阳》、唐英的《双钉案》等多部都取材于《百家公案》。

小说改编为戏剧首先要添枝加叶，将情节改得更为曲折复杂。唐英据《包公案·白塔巷》小说改编为《双钉案》传奇，添出“钓金龟”关目，将金龟竭力铺张，因金龟而医病订婚，因金龟而致死，平添了还魂、团圆等头绪。孙楷第认为：“这种离开故事本身而生枝添叶的办法，是明以后传奇家的格范，牵强做作，将原始故事的自然趣味戕贼无余。……但因时尚所趋，反而盛传，到了现在，钓金龟故事有名，旧有的元明故事不复为世人所知了。”^①

由于戏曲与小说文体有异，且戏曲观众远比小说读者涉及面广，接受者的层次更为复杂，故戏曲对通俗小说的改编往往要避文就质，考虑乡村细民的嗜好。此种改编从艺术的角度而言未必是好事，但从传播的角度而言却是有益的。祁彪佳《远山堂曲品》曾经屡次批评改编后的戏曲较原本鄙俗，但是对其产生的“轰动村社”的效应又很无奈：“全不知音调，第效乞食瞽儿，沿门叫唱耳。无奈愚民佞佛，凡百有九折，以三日夜演之，轰动村社。”^②将小说改编为可供舞台实际演出的戏曲，推动了小说在更大范围内的流传。

《百家公案》第四十四回《金鲤鱼迷人之异》与明传奇《鱼篮记》。传奇《鱼篮记》所讲述的故事大意是：书生张真与小姐金牡丹还未出世，便指腹为婚。不料玉皇殿前瑶池内金线鲤鱼精走下凡尘，迷惑张真，破坏张、金婚契。以至出现两个金牡丹真假难分的局面。后来，经包公的断问，分清了真假，驱走了妖精，并判定张真与金牡丹团聚。

《金鲤鱼迷人之异》是讲述碧油潭金鲤诱惑秀才刘真的故事，重要的情节和《鱼篮记》没有什么差别。与《观音鱼篮记》比，有些不同的地方：一、小说谓刘真字天然，扬州人，入京赴试，以盘缠短缺，淹延时日，至京科场已罢，流寓僧舍，为金丞相延为西宾，无指腹为婚事；二、金丞相名亢，先为参知政事，后谥为丞相，女名金线；三、鱼精本住离城三十里碧油潭中，潜至金府花园池内，因食金线小姐残酒一杯，感而弄神通，为小姐所酷爱之牡丹生色；四、鱼精化作金线小姐，先与刘真欢洽有日，复怂恿同离金府私奔回扬州，丞相不问；无骗生使激怒丞相，丞相赶逐等情节；五、鱼精去，牡丹花枯，金线小姐思忆成疾，丞相遣仆至扬州觅取牡丹，偶至刘真家，见鱼精所化小姐，大异回报，丞相差人取至京师；六、城隍先请四海龙君与鲤精战，不胜，玉帝遣天兵天将捕捉，妖遁。包拯悬赏觅其纵，都下郑翁，家有淡墨观音，翁恭事无厌，时夜梦观音云：“汝明日来河边，引我见包太尹，取一场富贵。”郑次日至河岸，见一中年妇，执竹篮立杨

① 孙楷第，沧州后集[M]。北京：中华书局，1985。93。

②（明）祁彪佳著，黄裳校录。远山堂明曲品剧品校录[M]。北京：中国戏剧出版社，1958。134。

柳树下，告云：妖已摄入篮中。翁乃引入包衙。拯欲斩鱼妖，妇不允，取赏钱，携鱼篮取鱼妖出，以钱遗郑翁，谓售其三年奉事之勤。翁方忆家中奉观音一事，因倩人作观音手提鱼篮像，京都人效之，皆传绘云。虽然有这些不同，但可以肯定，《百家公案》第四十四回《金鲤鱼迷人之异》对传奇《鱼篮记》影响很大。

《百家公案》第四十九回《当场判放曹国舅》与明传奇《袁文正还魂记》。小说出于民间传说，袁文正化旋风告状；包拯拘两国舅、太郡夫人；曹后，乃至仁宗到南衙说情，包拯不允；曹大国舅被释后看破红尘；尤其是白虎咬青龙免大旱之说，都充满着民间传说的气息。从这故事中也可看出早期关于八仙之一曹国舅成仙传说的一些情形。后来，明无名氏编写了传奇《袁正文还魂记》（《还魂记》今存文林阁刊本），便是取材于小说《当场判放曹国舅》，或是当日的与小说内容相同的民间传说。唯袁妻更姓韩；增益了黑虎大王及善士李仁二人，韩氏以兵乱而携子随夫进京，李仁赠袁文正以盘缠；包公因贺太郡夫人寿来迟而一遭二国舅之辱（非遭太郡夫人之辱），因贺曹家迁居又遭二国舅之辱，大国舅却儒雅斯文；无写信给二国舅令其杀人灭口及铁鞭打昏袁妻等情节，他是因治家不严，遭包公责打四十；又多袁文正还魂，夫妇团圆的结局。看得出，《还魂记》对《当场判放曹国舅》中曹大国舅性格上的大的修正，是怕有损于已成仙人的曹国舅的神格。所出，疑在《八仙出处东游记》之后、曹国舅的名头响震民间之时。清人程子伟又仿《当场判放曹国舅》作传奇《香雪园》。唯袁文正、张氏作刘思进、孙氏，以孙氏被害还魂易袁文正事，害孙氏者非曹后之兄二国舅，而是皇后之父鼎。这传奇，也明显的受了《还魂记》的影响。

《百家公案》第六十二回《汴京判就胭脂记》与明传奇《胭脂记》。这两种作品的关系非常密切，如华英相思，郭华求婚，梅香传柬，相国寺私约，郭华吞帕，僧人出首，公牌买鞋，郭父探子，包公审问月英及判合团圆的情节与传奇完全一样；甚至行文也颇相同。如郭华求签，得到的谶语，传奇中作：“星辰多不顺，受命隔黄泉。若问婚姻事，云开月再圆。”小说中为：“星辰多不顺，管命隔黄泉。若问婚姻事，云开月再圆。”但细考《汴京判就胭脂记》与传奇《胭脂记》，其情节又有相异处，大异处是传奇《胭脂记》多一条黄勇的线索，小异处如小说先有月英要梅香约郭华于东街灵祭庙中相会，华入庙中，求得二十五签，签云：“若问婚姻事，云开月再圆”，至期而月英不来；后又倩梅香送诗筒给郭华，约于相国寺幽会，诗云：“铁关金锁掣谁开，指就天边月作媒。相国风摇花影动，巫山消息下阳台。”《胭脂记》传奇则只有郭华求签事，并无月英相约，后悔而不赴的情节，签云：“星辰多不顺，受命司黄泉。若问婚姻事，云开月再圆。”而月英相约郭华于相国寺幽会，诗则云：“铁关金锁掣明开，就指天边月作媒。相国风摇花影动，巫山消息下阳台。”又，小说谓郭华吞月英所留绣鞋罗帕而死，包公令差人扮货郎探查。梅香先见货郎所卖绣鞋与罗帕，报告月英，正欲买回，母出而诘之，露出真情。初，皆不知郭华已死。后来，包公以银针将郭华救活；传奇《胭脂记》则谓郭华吞罗帕而死，公差扮货郎卖绣鞋与罗帕，梅香听说郭华已死，报告月英，月英嘱其勿泄

此事，不料母亲从邻家饮酒归，见货郎所卖鞋、帕似女儿之物，诘之，露出真情。后包公令人从郭华口中扯出罗帕，华因得复活。

《百家公案》第七十四回《断斩王御史之赃》、第七十五回《仁宗黄帝认亲母》与清传奇《正昭阳》。《百家公案》的这两回和清传奇《正昭阳》的情节是一样的，讲述的都是刘后用内监郭淮为心腹，以所生之女，换了李后所生之男，郭淮杀死女孩，然后诬陷李后所杀，把李后贬入冷宫，又令人纵火欲焚李后，李后被忠臣救出。李后在包公从陈州赈粮回来的路上，向包公申诉了自己的冤情，最后包公破案，刘后及帮凶都得到严惩。当然，清传奇《正昭阳》对《百家公案》的这两回有了一些改编，比如清传奇《正昭阳》中加入了像巩折天、蒯飞云等忠义侠士，加入了像吕端、寇准等忠臣，在保护李后方面起到很大作用；另外，传奇剧中极力发挥刘后之险毒，郭淮等小人的奸诈，这也是为戏曲表达增加了形象生动的元素。

《百家公案》第七十六回《阿吴夫死不分明》、第七十七回《判阿杨谋杀前夫》与清传奇《双钉案》。清传奇《双钉案》完全吸收了《百家公案》第七十六回《阿吴夫死不分明》、第七十七回《判阿杨谋杀前夫》这两回的故事情节，案件都是一开始无法查出死者的伤痕，最后却由一个小妇人指点才使案情得以大白。然而没有想到的是，包公从这件案件中查到了以前没有得到审理的案件，把犯人一网打进。当然，清传奇《双钉案》又在小说的基础上，进行了很大的完善，使故事变得完整，更加有悬念感，也就是更加吸引人。清传奇《双钉案》与《百家公案》中情节最大的不同就是：《双钉案》中的钉子是钉在被害者头顶上，而《百家公案》中的钉子是钉在被害者的鼻子里。这点不同无法掩饰《百家公案》对清传奇《双钉案》的巨大影响。

第三节 包公戏与《三侠五义》

一、关于《三侠五义》

《三侠五义》本自子弟书艺人石玉昆所创作演出的《龙图公案》，同治、光绪年间，有人在石玉昆说唱《龙图公案》时听而录之，去掉唱词，形成题名《龙图耳录》的抄本。后又有署名问竹主人根据《龙图耳录》改编成的《忠烈侠义传》，现存光绪五年北京聚珍堂活字本是其已知最早刊本，同年上海广百宋斋亦将是书取名《三侠五义》印行，割原书的起首12行为《三侠五义》的序，题“石玉昆述”。光绪十五年，俞樾在苏州读到《三侠五义》，大加赞赏，亲自加以修订，重写了第一回，改名为《七侠五义》，序而传之，盛传于江浙，旋传至北京，与《三侠五义》并行于世。至光绪年间北京评书艺人已将《龙图公案》作为评书讲说，名《包公案》、《三侠五义》或《大五义》（区别于石玉昆所续《小五义》、《续小五义》）。

鲁迅在他的《中国小说史略》中，在讲到《三侠五义》的源头时说“元人杂剧中已有包公‘断立太后’及‘审乌盆鬼’诸异说；明人又作短书十卷曰《龙图公案》，亦名《包公案》，……后又演为大部，仍称《龙图公案》，则组织加密，首尾通连，即为《三侠五义》蓝本矣。”^①《三侠五义》世代相传，其中许多章节还被改编为京剧和其他戏曲剧目。它的成书经过了多人多次从说唱到小说，从内容到形式等各个层次的不同程度地整理修改。

一般说来，评书《三侠五义》共一百二十回。分为两大部分：前一部分主要说侠客协助包拯与奸臣庞吉父子进行斗争；后一部分主要说侠客协助颜查散翦除襄阳王的羽翼。围绕这两大情节，穿插着清官和侠客打击奸佞、除暴安良的故事。

小说把侠客义士的除暴安良行为，与保护官府大臣、为国立功结合起来，南侠、五鼠均被授皇家护卫，表现了宣扬忠义和维护封建统治秩序的思想。但是，侠客义士依附统治阶级中的正面人物，与邪恶势力对立，仗义除暴，为民申冤，反映了人民群众的某些思想和愿望。小说明显地表达了人们对清明政治的要求和对是非善恶的态度，具有一定的意义和认识价值。小说揭露和抨击了太师庞吉恃宠结党营私，诬陷忠良；庞昱荼毒百姓，抢掠民间妇女；苗秀父子鱼肉乡里，重利盘剥；葛登云、马刚肆虐逞凶，为害地方等。同时，对嫌贫爱富的柳洪、雪中送炭的刘洪义、嫁祸于人的冯君衡等，褒贬态度亦极鲜明。《三侠五义》采用全知叙事视角，以无所不在无所不知的眼光交代一切人物事件，完全控制和驾驭了叙事材料。然而为了渲染气氛和调动读者的好奇心，作者也运用限知视角叙事。采用不同视角叙述故事，使得笔势摇曳多姿，故事生动形象。在艺术上，特别是对于包公形像的塑造，也有可取之处。

《三侠五义》中的包公形象经过民间口头流传、文人笔端润色的世代累积，它已不是简单的一个平面、一块铁板，而是由多个平面互动组合成的，当然这种组合也只限于同一层面的并列组合，而没有立体式的站立起来。包公形象大体经历了一个由清官向忠臣发展的过程。在清以前的包公戏或包公小说中，包公主要充当为民伸冤、公平折狱的清官形象。从元杂剧的公案剧到万历二十二年(1594)《百家公案》出，几乎纯是包公公案故事集。入清后，包公小说在累积的基础上逐渐显露出忠臣与清官结合的特色，包公也成为实现儒家理想的人物形象。《三侠五义》可为这方面的代表。包公的出生和成长充满了“天将降大任于斯人”的神秘气氛。出世前，包员外的一个离奇怪诞的梦境，使出生后的包拯始终得不到父亲的喜爱，二哥包海从分配家财的角度考虑，弃之荒郊野外，蒙虎搭救，才幸免一死；大哥将他拣回，由大嫂抚养长大。后虽重认父母，但屡遭二嫂陷害。九岁髫龄贵为公子也要放牛，只是有与众不同的表现，“却是无精打采，仿佛心有所思的一般”，处处透出早熟的气息。喜好独处和思考，使他有幸搭救狐狸，从而也在日后救了自己。虽然二嫂屡害包公，包公“不但不信，反倒责怪别人离间叔嫂不

^① 鲁迅：《中国小说史略》[M]，郭豫适导读，上海：上海古籍出版社，1998。

和”，这都是心存忠厚既无害人之心，也无防人之心的表现。好在有大哥包山夫妇的关爱，包公得以读书。事实上，包家这样一个不算太大的家庭可说是当时朝廷的缩影，也有忠奸两派，使包公幼小的心灵就培养出深刻的辨别力。

刘大杰先生在他的《中国文学发展史》中这样评说《三侠五义》中的包公：“虽着墨不多，但写得很突出：；像他那样不畏豪强，廉洁正直的清官，在暗无天日，人民生命财产全无保障的旧社会里，是人民理想的人物，是符合人民的愿望和利益的。”历史地看，包公作为一个清官确有他的进步意义。《三侠五义》中写了包公许多秉公断案的故事。有严惩奸恶之徒替无辜受害者明冤的，如墨斗案判吴良，乌盆案夹死赵大，断清张有道毒杀案等；有打击权贵豪势替平民百姓伸张正义的，如斩太师之子安乐侯庞昱、威烈侯葛登云等；而断清刘妃谋害李后一案，更是把忠奸斗争与断案折狱结合在一起，从而让包公的忠臣与清官的身份很好的统一起来。包公无论是审断大案要案，还是普通百姓的命案，都靠自己或集体的智慧，调查研究，证据落实，然后据此秉公断案，严格执法。其中写到许多神怪现象，这些都是不现实的，只不过增加了判案的曲折性和离奇性，于包公的清官形象无损。“‘清’‘贪’之别，那主要是从‘官民’的关系上着眼的”，^①在清官这一点上，包公更贴近民众了，更能折射民族主体——普通民众的深层心理。

二、《三侠五义》与包公戏

同治间小说《三侠五义》问世后，在社会上影响极大。道光四年（1824）庆升平班戏目里就有《琼林宴》、《三侠五义》、《打龙袍》、《遇后》、《花蝴蝶》、《乌盆记》等九出戏，演出《三侠五义》的重要关目。不可否认，侠义公案小说的盛行，吸引了戏曲作家的目光并受到当时最流行的本子的影响。

在《三侠五义》的影响下，清代戏剧在元、明基础上有了进一步发展。一些地方戏也纷纷改编或创作包公戏。其内容情节突出了包公的威严干练，并富有传奇色彩。包公的舞台形象由元、明以来的“正末”转变为“净”角扮演，充分表现了“黑脸包公”铁面无私的凛凛威风。在百姓心目中，包拯是法理的化身，是一位半人半神的人物。一说起包拯，人们便会想到一脸黝黑、额上有一块月牙疤的形象，想到他能够“日断阳、夜断阴”审决阴阳两界冤案的本事。

京剧里把包公的脸谱画成黑的，就是因为黑代表着廉洁正直、刚毅。《陈州糶米》中，太师庞吉之子庞昱，在陈州放赈荼毒百姓，无恶不作。包公没有因为他是当朝权贵，便畏葸不前，也没有因为自己与庞吉有“师生之谊”便徇私废公。为了给受害者申冤雪恨，立即把他斩于龙头铡下：地主恶霸葛登云，仗势杀人，“谅包公也无可奈何。”犯在包公手里，同样被斩；《秦香莲》中的包公，敢于声称“龙子龙孙我也不饶。”可见包公为百姓申冤除害，把自己的生死置之度外。

京剧《狸猫换太子》是根据《三侠五义》中第一回《设阴谋临产换太子 奋侠义替

^① 欧阳健：《水浒》主题研究的多元融合[A]，古小说研究论[C]，成都：巴蜀书社，1992，216。

死救皇粮》所改编。头本从“包公出世”起，至“火烧冷宫”止。前半专演包公家庭事：包公初生，为兄包海暗害，弃之山中，经神虎保护，复为其长兄包山救回抚养。及稍长，包海令其日往山中樵牧，又有雷击狐狸，狐狸避入包公身下，以证明其为文曲星下降等情。中段演宋真宗八月赏中秋，李、刘二妃，俱称身怀六甲，不能出贺，令陈琳、郭槐出报。宋真宗遂令寇准丞相，题诗黄帕作证，下谕先生太子者为后，后生者为妃云云。因此一言，致刘妃起意，自往接生，酿成狸猫换主之事。幸寇承御知顾大局，不忍抛弃，路遇陈琳送礼出宫，乃得协谋援救，保全太子。末段演太子已入宫抚养，年已十余岁，因过冷宫，入与李宸妃相见，彼此感泣一事，为刘后所知，遂又发生火烧冷宫之事。

京剧《断皇后》是根据《三侠五义》中第十五回《斩庞昱初试龙头铡 遇国母晚宿天齐庙》、第十六回《学士怀忠假言认母 夫人尽孝祈露医睛》、第十七回《开封府总管参包相 南清宫太后认狄妃》、第十八回《奏沉痾仁宗认国母 宣密诏良相审郭槐》、第十九回《巧取供单郭槐受戮 明颁诏旨李后还宫》改编而成的。宋，包拯陈州放粮，回经赵州桥，忽起狂风，将轿顶吹去。知地方有含冤莫白事情，即驻天齐庙，出示榜告。有李后因狸猫换子事，被刘妃陷害，逼入冷宫，后流落赵州桥。目已盲，栖宿寒窑，茕茕孑立，饥寒交迫。日往街头，沿门求乞。闻包拯出示放告，遂往天齐庙，苦诉冤情。包拯恐其诈，不敢遽信。李后目虽不明，尚能指摸头骨，而辨包拯之真伪。包拯暗以己之衣冠，使地保穿戴，令其摩抚猜测。李后方着手，即斥其伪。包拯乃默不作声，近前试之。李后略按一回，即大呼包拯。包拯大惊。盖当包拯及第时，内宫曾赐一帽，系李之亲裁，而此时尚得忆其头颅之若何也。包拯询当年冤屈情由，有何证据。李后即出黄绢与之。包拯见上有寇准题句，隐寓冤情，知系真确，乃请其升座而朝叩之。同回京中，奏明仁宗，迎入宫内以奉养焉。

京剧《琼林宴》和《黑驴告状》都是根据《三侠五义》中第二十三回《洪义赠金夫妻遭变 白雄打虎甥舅相逢》、第二十四回《受乱棍范状元疯颠 贪多杯屈胡子丧命》、第二十五回《白氏还魂阳差阴错 屈申附体醉死梦生》、第二十六回《聆音察理贤愚立判 鉴貌辨色男女不分》、第二十七回《仙枕示梦古镜还魂 仲禹抡元雄飞祭祖》改编而成。京剧《琼林宴》讲述的是宋范仲禹应试至京，妻子失散，忧郁成疯，终日捉空喃喃，四处访寻。至山中，遇樵夫告知下落。方知妻已遭奸相某抢去，遂往相府索妻。奸相巧辩却之，且假作殷勤，款待留宿。席间灌之使醉。叫天演至此，唱“我本是一穷儒”一段原板，苍凉沉郁，如听伊凉古调，真足令人于邑三叹。而“棒打鸳鸯”一句，抑扬顿挫，曲折自然，尤有余音绕梁之致。夜分，奸相遣爪牙仆往杀之，不意反为朱衣神殛死。相得悉，即令众仆持棍打死范仲禹，匿之箱中，抛弃郊外。时范仲禹已大魁，榜发，报喜者偏觅状元爷不得，资斧且绝，至此，适见众抬箱至，遂出拦劫。不料箱中忽有人推而起，骤捉报喜者，状类疯人，报喜者大骇。既而知即偏寻不得之状元爷也，遂与俱去。《黑驴告状》讲述的是范仲禹妻白氏，情急自尽。奸相葛登云，命家院寄柩在菩提寺内。山西客翟绅，往京城收账，半路换骑驴子。李保夫妇，谋财害命。翟绅、白氏，借尸还

魂，阴差阳错，互投躯壳。包公下朝，黑驴冲道。包公卧游仙枕，至阴曹地府，勘察情由。用照妖镜，转换男女两魂。各归自身。葛登云、李保，均治以应得之罪。遂成定讞。

京剧《花蝴蝶》是根据《三侠五义》中第六十五回《北侠探奇毫无情趣 花蝶隐迹别有心机》、第六十六回《盗珠灯花蝶遭擒获 救恶贼张华窃负逃》改编而成。姜永志，混名花蝴蝶，向来混迹绿林，武艺超群，风流自赏。惟生性好渔色，往往入人家闺阁，奸淫妇女。其中顾全名节丧失性命者，不一而足。与邓家堡神手大圣邓车，结拜为弟兄，最为亲密。邓车将庆生辰，姜永志潜往京都，盗取宫内桃花玉马，以为邓寿。回时资用乏绝，路经铁头镇，见赵员外家，甲第连云，意必富户。黄昏窜入行盗，闯进赵女房内，见女姿容绝世，顿起淫念，强欲奸宿，女撑拒叫喊，姜永志遂杀赵女，搜括金帛，于床上插一花蝴蝶而逸。赵员外查看情形，知是强奸所害，痛女惨死，即拔取花蝴蝶，往开封府包公处控告，收状之后，而内监适奉圣旨到，即为桃花玉马被盗，着包公查缉，包公遂命南侠及五鼠，扮作僧、道、囚徒、解差分路探访，在旅店中遇见欧阳春，始知花蝴蝶之名姓。众人商议停当，遂同入邓家堡，借祝寿为名，登堂时蜂拥捉姜永志。姜永志知势不敌，逃至鸳鸯桥，思欲凫水而逸，不料蒋平精通水性，伏于桥下以候，姜永志遂成擒焉。

京剧《乌盆记》是根据《三侠五义》中第五回《墨斗剖明皮熊犯案 乌盆诉苦别古鸣冤》改编而成。北宋，绸商刘世昌，投宿客店，店主赵大夫妇，窥其行囊沉重，顿起不良，设计将刘世昌药死，砍为肉酱，杂以泥土，团成乌盆。事隔数年，毫无破绽。适有张别古至赵大处讨草鞋钱，赵大坚不与钱。天网恢恢，卒以乌盆与之。张别古取盆回来，忽有鬼声自盆出，诉冤甚苦，张别古持盆至包拯处首告，包公准之，签提赵大，一鞠而服。剧中反二簧一段，呜咽悲凉，最为动听。此剧普通只唱诉冤一段，惟谭贝勒必演全本。服毒一场，绕场跌扑，煞费力量。近贵俊卿亦演全本，纯仿谭派。

京剧《探阴山》是根据《三侠五义》中第三十三回《真名士初交白玉堂 美英雄三试颜查散》、第三十四回《定兰谱颜生识英雄 看鱼书柳老嫌寒士》、第三十五回《柳老赖婚狼心难测 冯生联句狗屁不通》、第三十六回《园内赠金丫环丧命 厅前盗尸恶仆忘恩》、第三十七回《小姐还魂牛儿遭报 幼童侍主侠士挥金》、第三十八回《替主鸣冤拦舆告状 因朋涉险寄柬留刀》改编而成。包拯坐开封无一日心不忧烦，到阴山去查看实情，多只为那柳金蝉屈死凄惨，错断了颜查散年幼儿男。

当然还有很多京剧和地方戏是根据《三侠五义》改编而成，还有一些包公戏是根据《三侠五义》后来的小说《七侠五义》、《小五义》改编而成，在这里，我们就不再一一详述了。

第八章 包公戏的文化意蕴

包公戏的价值，在于其深厚的文化蕴涵。这是深入研究包公戏的重要课题。

第一节 包公戏的地域文化特征

人地关系是构成地域文化的最基本的关系。在古代交通不便的情况下，地域、风土甚至会影响、限制、决定文学艺术乃至整个文化的方向。所谓“十里不同风，百里不同俗”之说，正是对这种文化地域差异的通俗总结。

文学所具有的民族性，不是虚悬、空泛的，它要从文学的丰富复杂的内涵和语符中透现出来，如此才能确证民族性的存在：民族的生活、民族的习俗、民族的语言、民族的思维和民族的审美等等，都会像血液一样流淌在文学的河床之中。然而民族性的形成和延展都与一个至关重要的因素相联系，这就是“地域”。“地域”是民族赖以存在的基地。如果说人类依赖地球，民族则依托于地域，而民族的文学艺术也离不开地域文化的滋养。

文学与地域的关系好像花朵和土地。地域与人的融合所造就的地域文化，就像地之母温润的子宫，能够繁衍养育带有地域特征的精神之子和艺术之花。作为文学，其所收摄的生活信息，总是与特定的时空中的具体人事相关联的，而这种具体而实在的生活往往是在特定地域中演绎的。生活是文学创作的源泉，落到实处便往往要向“地域”的生活索求素材、提炼题材，并生成相应的地域审美观——具体映现的审美意识。就中国文学而言，“南方”文学的温润、绚烂、浪漫、飘逸，和“北方”文学的粗犷、质朴、凝重、崇高，仍像人们常常谈起的“南人”与“北人”那样清晰可辨。

有的论者，将中国古代南北文学，加以比较，认为从题材选择上，南方偏于情爱，历来以言情之作写得又多又好，可谓重自然感性；北方则取材广泛，关切国计民生、重社会理性。从审美关注上，南方注重形式之美，北方则重“兴寄”、“言志”，反对“以文害意”。从审美想象上，南方多为神奇瑰丽的创造性想象世界，富于浪漫主义色彩；而北方则多写现实的社会人生，多为再造性的想象世界，故称现实主义。从情感类型上，南方的“幽怨愤懑”、“疾痛惨淡”，往往“倾情倾度”，虽非酒神艺术，但也不同于“温柔敦厚”的诗教；北方则为“乐而不淫，哀而不伤”的中和型。在文学风格上，南方为阴柔、为优美；北方为阳刚、为壮美。这种比较，未必没有道理。不过，地域文化是一个相对的概念。在整个人类文化中，中国文化只可能被视为区域性的文化；而在中国文化之下，所谓的地域文化则必然是中国之内各种文化形态的地域构成。文化的地域差异永远是同中之异。即使同一地域，不同时期、不同作家，也会千姿百态。其文学也是多样性的统一。那么，南北戏曲呢？南北包公戏呢？

一、戏曲的南北差异

戏曲的产生和传播是一种文化现象,也是地域文化转化和积淀的行为方式。戏曲作为一种文化现象有其纯粹的独立性,然而,戏曲的产生与发展演变,却隐含着特定的时代背景与区域环境。戏曲作为人类的实践活动之一,与地理环境之间有着比其它文化现象更为密切的关系。在我国,由于戏曲艺术发展较早,这种地域的影响也早就为人所注意。《乐记》载:“凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声。”《礼记·王制》云“广谷大川异制,民生其间者异俗”,即指明了戏曲与环境之间的地域关系。《诗经·国风》是以地域划分的,一地称为一“风”,这说明古人已意识到地理环境对歌风的直接影响。我国地貌类型复杂多样,山地、高原、丘陵、平原、盆地一应俱全。我国又是一个山区面积广大的国家,山地、高原、丘陵约占全国总面积的三分之二左右。总的来说北方多高原耸坡,山脉丰富陡峭,江海气势磅礴;而南方多平原湿地,山群秀气绵延,一派小桥流水之象。同样是高原,西北黄土高原上的民歌与西南云贵高原上的民歌风格迥然有别。包括陕、甘、宁、晋等地的西北高原民歌,既有黄土高原高亢奔放之情,又有“远古走来”的磅礴之势。由于黄土高原的旷漠、宏大、雄浑、质朴的自然风貌,形成了这里民歌腔高板稳、曲调粗犷有力、浑厚朴实、音域较宽的独特音乐风格。如陕北的“信天游”,甘肃、青海、宁夏地区的“花儿”、“少年”,内蒙的“爬山调”以及山西的“山曲”等等西北山歌都不同程度地体现出这种音乐风格。此外,由于这里自然条件的恶劣,民歌的演唱者常使用涩滞和不那么圆润的音色,听来有股凄楚、苍凉之感。而与西北高原遥遥相对的包括陕南、四川及云、贵地区的西南高原,也是一个蕴藏丰富的山歌流布区。但这里的自然景观同山川苍茫的大西北完全不同,温和的气候使它青山绿水、植被丰茂、流水潺潺,流传在此种环境中的山歌自然就有另一种个性和风格。西南高原的山歌于高亢激越之中掺入诸多柔性的因素,显得优美多情。除了上述原因,我们经常还会提到语言原因,民众性格等,这些原因实际上都已包含在地理和气候原因之中,正是因为地理环境的不同,引起气候不同,长期生活在不同环境中的人们就会形成相异的性格、语言和行为习惯,产生相异的社会习俗、生活方式等。

元杂剧,它的激昂、明快,听起来“使人神气鹰扬,毛发洒淅,足以作人勇往之志”,^①只与“婉转、妩媚为善”^②的宋词判然有别。因为元杂剧本是根植于以大都为中心的山西、河北、山东一带的一种文体。它的作者以北方人居多。据王国维统计:“六十二人中,北人四十九而南人十三。而北人之中,中书省所属之地即今直隶、山东、山西产者,又得四十六人,而其中大都产者十九人。”^③而宋词则是具有浓郁的南方文化色彩的文体,它的作者,80%以上都是南方人。

元杂剧的特征表现为:题材涉及广泛的人生和社会;人物有朝庭君臣、市井平民、

① 徐渭,南词叙录[A],中国古典戏剧论著集成(第二册)[C],北京:中国戏剧出版社,1959.

② 王炎,长短句序[A],双溪类稿(卷十)[C],文渊阁《四库全书》本.

③ 王国维,元剧之时地[A],宋元戏曲史[C],上海:华东师范大学出版社,1995.

风尘女子等形形色色；在审美形象特征上，不仅男儿是英雄豪客，就是女儿亦有刚正豪放的风云之气，如《望江亭》中的谭记儿，《救风尘》中的赵盼儿等，即使善良的窦娥，也敢于恨天咒地，生冤不得昭雪，死后鬼魂也执着地复仇。南方戏剧自宋元南戏至明代传奇、清之戏曲，题材比较偏重男女之情，甚至写历史兴亡之事，也以爱情的悲欢离合为主线，如施惠之《拜月亭》，梁辰鱼的《浣纱记》等，而且成就最高、彪炳千古的亦是言情戏，如《牡丹亭》、《长生殿》等。

明清学者对南曲、北曲的风格特征的讨论，也有助于我们对南北文学总体风格的理解。王世贞《艺苑危言》附录一：“凡曲北宗多而调促，促处见筋；南宗少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少；南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。”这是从字、词和声调形式及其内在气质上谈南北差异的。王骥德《曲律》：“南、北二律，天若限之。北之沉雄，南之柔婉，可画地而知也。北人工篇章，南人工字句。工篇章，故以气骨胜；工字句，故以色泽胜。”则从曲律风格、作品的感性风貌等方面阐释南北戏曲的差异。

最为系统的对腔调风格进行描述和比较，并作形象化的比喻的，则是清代魏际端的《伯子论文》：“南曲如抽丝，北曲如轮枪。南曲如南风，北曲如北风。南曲如酒，北曲如水。南曲如六朝，北曲如汉魏。南曲自然者，如美人淡妆素服，文士羽扇纶巾；北曲自然者，如老僧世情物价，老农晴雨桑麻。南曲情连，北曲情断。南曲圆滑，北曲劲涩。南曲柳颤花摇，北曲水落石出。南曲如珠落玉盘，北曲如金戈铁马。北曲步步挤高，南曲层层转落。北曲枯折见媚，南曲婉转归正。北曲似粗而深厚，南曲似柔而筋节。北白似生似呆，南白贵温贵雅。”

二、包公戏的南北差异

从包公戏传播的地域来看，在中国南北各地都有演绎，并且剧目各有不同，表现出十足的地域文化色彩。下面我们具体分析包公戏的南北地域差异，可以了解包公戏融入地域后产生的地域性审美情趣。

（一）包公戏中故事情节的南北差异

元代的包公戏在北方已广为流传，因此杂剧作家才会有意识的将包公判案做为一个题材来大量创作。宋元南戏中仅有三部与包公相关的故事：《王月英月下留鞋》、《包待制判断盆儿鬼》、《包待制捉旋风》，据其题目来看，它们都改编自元杂剧，并无创新。由此看来元代包公戏在南方尚未受到足够的重视。

包公故事虽然起自北方，但现今包公传说却大部分在南方流传，二者在内容上有很大的差距。传说中的包公生动、有趣，事迹也五花八门。据此可知，南方在包公故事的整体创作上或有不足，但对传播包公故事却不遗余力，特别是在包公出生及为官之地。

明传奇讲述的包公故事大部分出自民间无名氏之手。《包龙图判百家公案》有万卷刻本，《包龙图智赚合同文》、《三现身包龙图断冤》、《闹樊楼多情周胜仙》为北京刻

本，无名氏《五鼠闹东京·包公收妖传》乃是福建建阳一带书坊刊刻。《龙图公案》序言中有“江左陶煊元乃斌父题于虎丘之悟石轩”等字样，表明它最早是在江南付梓。明成化说唱词话的发现地点为上海的宣氏墓，刊刻商家是北京永顺堂。宣氏之夫本在陕西为官，或有可能这些词话是宣氏之夫在北京购买亦或亲友馈赠，宣氏因极为喜爱这些故事，死后家人便将这些作品做为她的陪葬物。由上可知明代包公故事不仅在北方盛行，而且传入南方各地。

包公与烟花女交往的情节只存在于北方包公戏曲文学里。在元杂剧《包待制陈州粢米》中，包公去陈州查看粢米的事情，为了能够更加真实的看到小衙内和杨金吾的罪行，他化装成一个庄家老。在陈州城边，包公碰到一个烟花女子，“自家王粉莲的便是。在这南关里狗腿湾儿住，不会别的营生买卖，全凭着卖笑求食。俺这此处有上司差两个开仓粢米官人来，一个是杨金吾，一个是刘小衙内。他两个在俺家里使钱，我要一奉十，好生撒漫。他是权豪势要，一应闲杂人等，再也不敢上门来。俺家尽意的奉承他，他的金银钱钞可也都使尽俺家里。数日前，将一个紫金锤当在俺家，若是他没钱取赎，等我打些钗儿戒指儿，可不受用。”真是“踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫”。包公通过给王粉莲牵驴，了解到小衙内和杨金吾的所作所为，为后来判案提供了有力的证据。这段滑稽、幽默的描写，给本戏增添了无尽的趣味性。词话《包待制出身传》里有包公与烟花女结为姐弟的描述，二人转《铡国舅》承袭了元杂剧里包公为烟花女牵驴的情节。在南方包公戏曲中完全没有这类描述。

在乌盆记故事里，词话以凶卜做为主人公离家的主因，短篇鼓词里主人公是为求取功名而离家，途中主人公在关帝庙求签，签诗中预言他大难将至。石派书中主人公的背景为卖绸缎的货郎儿，词话为赶考书生，但歌仔里及平话里的主人公为富甲一方的绸缎店老板，短篇鼓词里是家私百万的举人，身份和家境都比北方说唱文学提高。此外，歌仔里主人公的姓名沿用《百家公案》的李浩、丁千、丁万，但却将原来王老（张撇古）的角色改为较具俚趣的“张老二”，并且与短篇鼓词一样，当主人公因不肯赤裸上堂而获赠衣的情节，改为焚纸衣、纸裤。这是南方民间流行的烧纸人、纸物与冥间的习俗，在北方很少见。

歌仔、短篇鼓词、福州平话里的秦香莲在与陈世美相遇后，也都曾入庙求签，签诗中皆预言了她未来的命运。陈世美在临行前都发下“若往后负心背义将受白虎掏心之惩”的毒誓。南方的包公戏曲文学除弹词外，皆采用三官堂神助情节，帮助秦香莲的民间神明愈来愈多，何仙姑、吕洞宾、孙膑等皆在其中。大体而言，在内容风格上北方的故事以写实为主，南方则多怪力乱神成份。北方说唱文学也包含神怪描述，但从整体上看占的比例较少。南方说唱文学的神怪描述更多，并将民间迷信风俗带入故事中，并且帮助主人公的神明五花八门，佛教里的观音大士、道教诸神以及民间神祇都包含在内。此外，包公会看相、懂梅花易数、卜卦等描述，以及开公堂（并非向城隍求助）及结案时上香祭拜、烧纸衣、纸裤等情景也多出现在南方包公戏曲文学中，北方作品中很少见。

（二）包公戏中题材的南北差异

北方包公戏多选用包公与豪强对抗的公案故事题材。《包待制智斩鲁斋郎》、《包待制智赚生金阁》、《包待制三勘蝴蝶梦》、《包待制陈州粳米》、《秦香莲》、《打龙袍》、《仁宗认母》、《袁文正还魂记》等戏曲都是叙述包公与皇亲权贵间的斗争。

包公的形象素来是铁面无私、刚正不阿。在包公戏中，包公用计谋将危害人民的权豪势要鲁斋郎、葛彪、庞衙内、刘小衙内、杨金吾，一一处死，人民欢呼鼓舞，观众也自然是拍手叫快。包公的对抗在不断的升级，象皇上的小舅子曹二和驸马爷陈世美，包公一样不肯放过，哪怕是要触动皇上的权威，得罪满朝的文武百官，包公都一样将他们斩于铡刀下。在《还魂记》中官员十名受皇上派遣前去保救曹二：“包大人，虽则是皇亲不是，一来至尊分上，二来国母娘娘分上，三来看我同僚之情，望老大人行赦。”包公严词拒绝：“列位大人，既受朝廷爵禄，则当尽心辅国，亦当与百姓分忧才是。曹二犯法多端，害民无厌。陷于水火，遭于涂炭，交我怎么放他！”

京剧《打龙袍》和《仁宗认母》讲的都是关于仁宗和亲生母亲李娘娘重逢的故事。在《打龙袍》中，包公借用花灯向仁宗指出：“慢说不忠不孝之灯，就是不忠不孝之人，我朝现有。…就是万岁！”仁宗生怒，包公仍是理直气壮：“陈州放梁转回京，赵州桥前路难行。偶遇狂风吹轿顶，来了个瞎婆把冤伸。为臣再三来盘问，才知道国太受苦情。亲生之母你不认，犯法就是头一名！”当仁宗知道了实情，见到了李后时，李后要包公责打仁宗，包公：“在宫中领了国太命，转背身来自思讨：自从盘古到如今，哪有臣子敢打圣明君？万岁爷龙袍你就忙脱定，包文正打龙袍如同打君。”如果说前面的戏曲中包公的行为还都能够理解的话，包公和皇上的直接对抗，确实需要很大的勇气。

南方包公戏则以讲述民间纷争为主。《包待制智赚合同文字》、《包待制智勘后庭花》、《三现身》、《白塔寺》、《双勘钉》、《乌盆记》等戏曲皆是演述民间公案。《五鼠闹东京》故事充满神怪风格，也是民间最喜闻乐见的题材。

京剧《乌盆记》讲述了这样一件民间公案：北宋，绸商刘世昌，投宿客店，店主赵大夫妇，窥其行囊沉重，顿起不良，设计将刘世昌药死，砍为肉酱，杂以泥土，团成乌盆。事隔数年，毫无破绽。适有张别古至赵大处讨草鞋钱，赵大坚不与钱。天网恢恢，卒以乌盆与之。张别古取盆回来，忽有鬼声自盆出，诉冤甚苦，张别古持盆至包拯处首告，包公准之，签提赵大，一鞠而服。

（反二簧慢板）未曾开言泪满腮，尊一声老丈细听开怀：务农为本颇有家财。奉母命上京去做买卖，贩卖绸缎倒也生财。主仆离家有一载，归清账目转回家来。行至在定远县关外，忽然间大雨就洒下来。路过了赵大窑门外，借宿谁知惹祸灾。蒙赵大夫妻好款待，顷刻间备出酒饭来。酒内下毒我不解，害死主仆命丧阳台。烧成了乌盆窑中摆，幸喜得老丈讨帐来。可怜我含冤有三载，有三载，

这是《乌盆记》中反二簧一段，呜咽悲凉，最为动听，同时也是南方包公戏中南曲声腔剧种的典型。这和元杂剧中北曲有着很大的变化。

另外，包公戏的南北差异还表现为：在北方包公戏里，包公角色重要性高，描写篇幅较多，对他心理的矛盾与冲突有较深入的刻画；在南方包公戏里，主要以铺陈情节为主，包公在其中的功能是公正判案，对他心理冲突及与权奸斗争的描述较少。

第二节 包公戏与鬼神信仰

古希腊文艺中充满着“神”，中国古代民间有鬼神信仰，包公戏中包公形像也往往被神化。那么，这三者之间有无异同？有无关系？

一、古希腊之神与包公的神化

古希腊之神在艺术中常被人化，顺应了人类社会的进化和人的认知能力的提高；我国古代戏剧中包公的神化则往往是中国社会发展中的特殊历史时期出现的暂时现象。古希腊认为，人类社会源自于神祇，从混沌而后有白昼与黑夜、从天和地到天神乌拉诺斯、克洛诺斯和宙斯，天神父子之战，神的家庭的演化发展，实际上就是原始人类根据自己的理解所解释的人类社会的起源。这和基督教关于人类的起源，伊甸园里亚当与夏娃的传说，洪水与挪亚方舟的故事，本质一致。我国关于人类的起源，也有众多的神话传说，诸如黄帝造人、女娃补天、精卫填海、大禹治水等等，也是古代中国人对人类社会起源的解释。东西神话的基本精神是一致的，同时又表现出各自民族的特点。

古希腊的神和人类一样，有一个庞大的氏族，每位神都仿佛一个部族的首领。神在社会中的地位，则是各部落首领的首领，亦即精神领袖。不光部落的成员敬畏它，部落的首领也必须服从它，否则，神将以各种灾难惩罚人类。因此人们只有敬重他，而不敢有任何违逆，否则就将遭受各种灾难，或者遭受同样敬重该神祇的人们的诛伐。多神教的古希腊，只敬畏自己的神，对其他的神不敬，甚至危害。在戏剧中所描述的神也就多种多样，象人类所敬重的普洛米修斯成为全智全能的崇高形象；宙斯尽管是拥有无上权威的天神，但他在该剧中的形象即成为人类暴君的写照；同样，雅典娜对于敬重她的阿伽门农和阿开亚人来说，对于避难的俄瑞斯忒斯来说是福神和拯救者，复仇女神们则成为他们的灾星；雅典娜和赫拉在充当希腊联军保护者的同时，又大大地降灾于特洛伊人；天后赫拉在戏剧中所扮演的角色，是嫉妒成性处处害人的妒妇。在欧里庇得斯的悲剧中，神的形象已失去光彩，神已降落为普通的人，甚至是专干坏事的丑类。因此，神在戏剧中的作用也大为削弱，只是在矛盾无法解决之处才出现。

中国的神一方面是法力无边的精神存在，同时神权统治又往往与君权统治密切结合。君权神授，历代皇帝都是自称天子。国王“奉天承运”，对于臣下和普通老百姓有无上权威，“君叫臣死，臣不得不死；父叫子亡，子不得不亡”。帝王是代天“牧民”，替天行道，昏君、暴君，违背天意，没有履行这一职责。然而，元代社会，作为统治者

的蒙古贵族的生活方式及其道德观念，都与古希腊有着某些相似之处。蒙古人入主中原以前基本上过的是游牧生活，与人类文明初始阶段的农牧生活没有本质的差别。他们崇尚武力，凭借武力驰骋于欧亚大陆，蒙古战马和刀矛虽所向无敌，但没有定居防守，建立国家观念意识。所以，他们征战就象一场龙卷风，一刮而过，回过头来时必须再征战，因为他们没有后人把占领的土地建成巩固的后方基地的观念。只有在打败大宋王朝之后，因受汉文化的染指而建立起统一的国家。如果说蒙古贵族是用武力征服具有几千年文明史的封建古国，那么，在意识形态领域，这是一场野蛮对于文明的抗争。建立政权之后，在某种程度上因被汉化而大踏步追赶中原文化，改变自己相对原始的观念，但他们也势必把固有的游牧民族的落后观念及其生活习性带进中原，并产生极大影响。蒙古贵族及其爪牙——泼皮无赖们在城乡肆行无忌，与传统的中原封建士大夫所奉行的道德伦理文化严重对峙。在汉族地主及其百姓眼里，元统治者不管怎样汉化，他们始终是与封建文明格格不入的蛮族。汉族虽然屈从于元蒙统治者的武力而不得不接受他们的统治，但汉人内心始终不承认蒙古贵族统治，无论是成吉思汗、忽必烈怎样用心良苦，元代的帝王都不能成为汉人心目中的天子。在汉人看来，蒙古贵族不是在替天行道，而是对天及其天子的亵渎。

正是汉族百姓和地主官吏对元蒙贵族统治的逆反心理和经营上千年的中华封建古国在赵宋沦亡之际生成的失落感，使这些华夏游子在内心世界产生强烈的塑造代表他们惩治横行城乡间巷的地痞、泼皮、无赖们的权威的愿望。在此愿望的驱使下，人们把宋代一个清廉执正的官吏——包公在戏剧舞台上无限拔高，赋予他超凡的智慧与力量，让他为含冤受屈的士大夫和普通民众申张正义。这样，包公在元杂剧中，表面上是服从朝廷天子的统治，是代表朝廷行事，除奸惩恶是运用皇帝赐予的特权——势剑金牌，但在汉族百姓和下层官吏地主们的心目中，他实际上是充当了皇帝替天行使权力。又因为在人们心目中元代天子事实上不存在，包公又具有日审阳夜审阴的超时空特异功能，使得包公兼具无形的天和有形的天子的双重权力。因此，包公在元代代表传统的中原汉族思想道德观念的人看来，是无所不能的神。简言之，包公从人变成神，就是在这样一种特殊的文化氛围中转化而成的。

二、中国古代的鬼神信仰与包公的神化

古代先民认为万物有灵，进而产生了对自然的崇拜，图腾的崇拜，灵魂的崇拜，祖先的崇拜，慢慢发展到祖先与天神合一，成为至上神的雏形。

鬼神崇拜早在原始社会时期便已存在。先民们将日月星辰、风雨雷电、山川河岳，皆视为有神主宰，因而产生敬畏感，乃对之顶礼膜拜。那时先民们除认为万物有灵而产生自然崇拜外，还认为人死后灵魂不灭，因而又产生了对鬼神的崇拜。各种丧葬礼仪和祭鬼、驱鬼仪式随之逐渐形成。

殷商一代更以迷信鬼神著称，商王几乎无事不卜，在定罪量刑方面也诉诸鬼神，认

为国之大事，只是“在祀与戎”。西周吸取了商人迷信亡国的教训，为自己的统治寻找合法性依据，系统地提出了“以德配天”的君权神授说理论。他们“既信鬼神，兼重人事”。

但春秋以来，政权下递，天子失威，大夫执国命。社会的大变革和政治变乱，直接导致传统的神权思想受到冲击和批判，鬼神观念在社会管理层面开始走向没落。一方面，以孔子为代表的先秦各家为寻求当时社会大变动的前景出路而纷纷授徒立说，使得从商周巫史文化中解放出来的理性没有走向闲暇从容的抽象思辨之路(如希腊)，也没有沉入厌弃人世的追求解脱之途(如印度)，而是执着于世间的实用探求。另一方面，从普通大众的信仰层面来看，古代民众虽受儒家经典文化的影响，但经典文化由于境界过高，理想性太强，而使民众难以与其保持一致，而仍保留有自己的非理性的民间鬼神信仰。我们知道，每一民族发展史上普遍存在信仰饥渴的现象，本土哲学与本土宗教如果不能满足，则会寻找廉价替代品。民间鬼神就是这种替代品。

纵观中国古代各阶段、各地域和各行业民众的鬼神信仰，可以发现，中国古代民间信仰的鬼神队伍相当庞杂，民众“于圣贤神仙各种偶像，不分彼此，一例崇拜”。民间鬼神信仰整体上呈一种“万灵崇拜”、“多神崇拜”的姿态。各行各业都有其供奉的神，做工匠的祭拜鲁班神，酿酒的祭拜杜康神，即使是扒手之流，也有自己供奉的贼神菩萨梁山好汉时迁。海岛居民供奉船神和海神，草原牧民祭拜牲畜保护神，平原农民叩拜龙王、土地神、五谷社稷神。盼生儿育女的拜送子观音，想钱的祭财神，赶考赴试的拜文昌星或魁神。进门有门神，床头有床神，灶房有灶神，水井里有井神，就是厕所里，也有由四位子女司职的厕神。其他还有从道教和佛教中游离过来的神、小说和戏剧中的神等等。

可以说，数千年来中国民众的社会生活从未离开过神的干预。天地神鬼信仰，构成了古代民众世界观、人生观的主要内容。古代许多民众对神鬼似乎有一种天然的依赖心理，在他们的观念中，“总习惯于用必然论来解释周围的事物，把事物与现象之间的偶然联系，解释为必然联系”。他们认为许多自然现象、社会现象都是神鬼意志的体现，非人力所能改变。所以不是积极地去认识、改造自然和社会，而是塑造出众多的神鬼，幻想通过虔诚的奉祀，求得福佑。这种对神鬼的依赖心理，我认为主要是由于缺乏一种比较强势的信仰体系所致，古代中国没有一种宗教或者非宗教的信仰对民众的影响有支配作用，这就导致中国古代民众信仰的多元化，低层化以及功利化。

除了依赖心理之外，古代许多民众对神鬼还存有畏惧心理。在他们心目中，神鬼是人世社会的真正主宰，执掌着人的福祿寿夭；人的一切行为都要受到神鬼的监视，一旦有违背传统道德或亵渎神祇的举动，就会受到惩罚。这种观念在受到佛教的地狱、轮回果报之说影响后，更引起了古代民众对神鬼的畏惧，使之成为一种相当普遍的社会心理。在这种心理支配之下，神鬼往往成了掌握道德公理的审判官，人们把追求社会公正的希望寄托在鬼神身上，并心甘情愿地受其约束。实际上，古代民众对神鬼的畏惧心理，客

观上起到了维护正统伦理道德的作用。

其次，中国民间的鬼神信仰还带有很强的功利色彩，甚至可以说，鬼神队伍从初创到发展，都抹不去功利主义的影子。人们对鬼神烧香磕头，大多带着明确的目的。费孝通先生对此形象地描绘道：“我们对鬼神也很实际，供奉他们为的是风调雨顺，为的是免灾逃祸。我们的祭祀有点像请客、疏通、贿赂。我们的祈祷是许愿、哀乞。鬼神在我们是权力，不是理想；是财源不是公道。”如前述行业鬼神的分类，供奉他们不单是因为他们对本行业的贡献，更主要的是他们转化为神以后所具有的权力和神通。人们对他们顶礼膜拜，是要请他们保佑自己的事业兴旺发达，获得更多的利益。人神之间“许愿”、“还愿”等赤裸裸的功利交换，是鬼神信仰的基础性支柱。民众更是因为某一方面的需要而不断地创造新的神灵。民间信仰在发展中不断强化对那些有实用价值和意义的鬼神的崇拜，同时也淡化对那些越来越失去实用价值的鬼神的崇拜。这种功利性还表现在人们根据功利的需求，强行给他们崇拜的神灵增加职司方面。如观音本职在普渡众生，后来人们增加了向神求子的功利要求，于是改成了送子观音。另外如灶王爷，在人们主观功利的要求下，身不由己地从一个主管饮食的小神演变为内外统管的家神。

由于中国封建社会这种等级体系导致统治者与普通民众的交流出现断层，使得统治阶级的信仰不能在普通大众中间流行开来，如道教的神仙世界、佛教的西方净土虽也曾一度引起民众的向往之心，但经过一段时间的体验，神仙世界高不可攀，西方净土渺无实证，民众也就失去了对它们的兴趣，转而信仰自己创造的鬼神，在我看来显得更加现实和直接。由此观之，早期历史这种简单朴素的信仰之所以能够延续，普通民众的社会心态与鬼神信仰之所以相符，是中国古代整个政治环境造成的。

从某种意义上说，包公是G·B·维柯所说的“想象性的类概念”。人们把形象鲜明的突出的个别具体事例来代表同类事物，而“包公”所等于的抽象类概念便是“公正与智慧的法官，”所有冤屈的辨明都归功于他。所以在吉尔吉斯斯坦国收录的薛仁贵故事中，受难的薛仁贵遇见的不是我们所熟知的程咬金，而是包公。^①这也就是说，“公正与智慧”是包公这个民间文学典型的普遍性，是他性格的核心。

在民间传说的过程中，包公是逐渐由凡人上升为超人和神的。鲁迅曾评论说：“宋包拯立朝刚正，《宋史》有传，而民间传说，则行事多怪异。”^②在民间，有作为祭祖的包公祠和作为敬神的包公庙，即由对祖先的崇拜转为对神人的崇拜。毛泽东于1927年所作《湖南农民运动考察报告》中，记湖南农民开展破除迷信活动中发生这样一件事：“南区东富寺三十几个菩萨都给学生和农民共同烧掉了，只有两个小菩萨名‘包公老爷’者，被一个老年农民抢去了，他说：‘莫造孽’。”此举反映了平民百姓对包公的敬重。因为人民喜欢包公这样铁面无私、执法如山的人物，于是便把理想和希望寄托在他身上，赋予他许多“特异功能”，使他变成神通广大的正义之神。这是浪漫主义的理想化的人

① 李福清. 古典小说与传说[M]. 北京：中华书局，2003.

② 鲁迅. 中国小说的历史的变迁[A]. 鲁迅全集(第九卷)[C]. 北京：人民文学出版社，1981. 339.

物形象。包公是民间宗教中崇拜的由杰出人物转化的人神，不同于西方宗教中崇拜的自天而降的天神。^①这种区别与中国的传统文化密切相关，与民间流行的宗教迷信有关。

“包公的传说一方面是现实生活里的清官人物的折光，一方面又体现了当时人们的情感和愿望。”^②在复杂的传说创造过程中，人们一方面要把包公看成“自己人”，按自己的审美观点去美化拔高他；另一方面又不自觉的去丑化他，要他“七分象鬼三分象人”，因为“在现实生活中，平民百姓是敌不过强大的统治阶级的。包公成了老百姓的代言人，老百姓就要赋予他强大的力量……所以在包公走向神化的道路上，老百姓就让他长阴阴脸，把他塑造成阎罗一样的神。”^③民间流传“关节不到，有阎罗包老”。阎罗本是梵文的音译，意为古印度神话中管理阴间之王。佛教沿用其说，称为管理地狱的魔王，并说其属下有十八判官、分管十八地狱。隋唐时此说已在中国广为流行。宋时将包公比做阎罗之后，宋元话本、杂剧采纳此说并加以发挥，如《三现身》《生金阁》《盆儿鬼》等，描述包公不仅管人间治安，还管地狱诉讼，即所谓“日判阳间夜判阴”。明词话《歪乌盆传》中描述潘成拿着呼叫冤枉的乌盆说：“将盆去见活阎土”。《仁宗认母记》中还摆设地狱场面，让扮演阎罗王的仁宗、扮演判官的包公审讯加害仁宗亲母的郭槐。这类描写在后来的小说中沿袭下来。

所谓“关节不到，有阎罗包老”，形式上把包公与阎罗鬼神同视。其如杨国用冤案的审理（《叮叮当当盆儿鬼》）；梦中蝴蝶与现实申王氏母子案之判断；《后庭花》借尸还魂等等，在这些非常人所能为的情节中，包公被塑造成超时空的异人，日断阳间事，夜审阴间情的能摄鬼驱魂的神人。在包公所审过的案例中，《神奴儿大闹开封府》和《叮叮当当盆儿鬼》是最具神味的。《神奴儿大闹开封府》中李家兄弟本来和睦，只因弟媳贪图财富，逼迫丈夫与兄弟分家，气死兄长。为图谋兄家财产，又害死侄子神奴儿，把尸首藏在阴沟里压上石板。他们还恶人先告状，以兄嫂不贤因奸杀子罪告嫂子。神奴儿阴魂不散，屡次在包公马前显形，在开封府衙反复呈示怪象，于是包公夤夜庙审阴间情，呼神唤鬼，终于使神奴儿的冤案昭雪，使作恶者伏法。《叮叮当当盆儿鬼》中良人杨国用遭瓦罐赵夫妇谋财害命，尸骨被烧成灰制作瓦盆。作恶者自视死无对证，万无一失，殊不知杨国用灵魂不死成为瓦窑神，附在一个瓦盆上被老汉张撇古带回家中，叮叮当当央及老汉带他到包公面前，诉出冤情。如此种种冤案，若不包公具有神能，实在难断。类似的包公戏不断上演，不光使受害的老百姓心中有了依靠，甚至对为非作歹的恶人也有极大的威慑。于是有人干了坏事之后，往往扬言，要他服罪，“除非包龙图再世”。

道教以城隍为守护城池或管亡魂之神，说能应人所请，剪恶除凶。唐宋以来广建城隍庙宇祭祀。元杂剧《生金阁》第三折说“城隍庙是鬼窝儿”，凭包待制“一道碟文”，可“到城隍庙勾那没头鬼”。明清包公故事皆有城隍庙显灵事。《生金阁》第四折中说，

① 段宝林，关于包公的人类学思考[J]，光明日报，1999.5.6.

② 黎邦农，刘应芬，包公其人及其传说[A]，中国民间传说论文集[C]，北京：中国民间文艺出版社，1986.

③ 王春江，包公千年之谜[M]，香港：天马图书有限公司，2001.

包公本是“上天一坐杀人星”，明词话及明清小说又将包公比做文曲星或奎星(魁星)等。明词话《包待制出身传》说仁宗朝“文有清官包待制，武有西河狄将军”，即有包公和狄青一文一武辅佐仁宗。《水浒》月篇中云：“文曲星乃是南衙开封府龙图阁大学士包拯，武曲星乃是征西夏国大元帅狄青。”《三侠五义》第二回标题“奎星兆梦忠良降生”，内容讲包公出生时，父亲“梦见一个青脸红发的怪物，从空中掉将下来”。古代的星占家认为，斗魁之上六星，即文昌星是吉星，主大贵或文章之事。唐裴庭裕《东观奏记》中说：“日官奏文昌星暗，科场当有事。”此星占还被道家用以表功名。以包公为文曲星，则表明他是高层文官，受上天指派治理人间的。

佛教的因果报应说在元杂剧中通过故事情节的发展，鬼神托梦显灵已有反映。到明词话中更明确道破此说。如《歪乌盆传》《曹国舅公案传》卷末皆写道：“湛湛青天不可欺，未曾举意早先知。劝君莫作亏心事，古往今来放过谁？”《陈州柴米传》卷末写道：“劝君休作亏心事，暗有神明世有刑。”《仁宗认母传》卷末写道：“心生一善如来佛，便是如来佛世尊。”又说：“善恶到头终有报，只争来早与来迟”。至于《三侠五义》，其书“光绪己卯孟夏问竹主人”所作“序”中已云：“诸多豪杰之所行，诚是惊心动魄，有人不敢为而为，人不能作而作，才称得起‘侠、义’二字。至于善恶邪正，各有分别，真是善人必获福报，恶人总有祸临，邪者定遭凶殃，正者终逢吉庇。昭彰不爽，报应分明，使读者有拍案称快之乐，无废书长叹之时。”

清乾隆年间，有一个戏班在广东三水县衙门前上演包公戏《断乌盆》(即《叮叮当当盆儿鬼》)，戏开场后，包公才落座，就见台上跪着一个披头散发，带着伤痕的人在向自己伸冤。剧中本无此情节，演员疑是鬼魅作祟，惊逃下台。台下观众哗然，吵闹声传到县衙，县官派人查究，演员如实相告。县官知此，吩咐继续演出，不久，申冤者再现，县官派人跟进查访，发现他最后消失在城外一座坟墓里。该坟本埋王监生之母，掘开发现的是另一尸体。县官传讯王监生，他说，当人埋母，万人送殡，共见下土，别无他尸，人可为证。县官于是问他，“你母亲的棺材下土后，你是什么时候回家的”？王答道：“棺材一下土我们就回家了，封土事项是交给一批土工做的。”县官依此传讯土工，因见几人都状貌凶恶，即大声喝道：“你们杀人的事已经暴露，不用再隐瞒了！”几个土工于是招了实情。那天王监生等回家后，他们正在封土，有一背着包裹的单身客人来讨火，土工们即起歹念，抢了那人包裹，用锄头敲死他，埋在王母棺材之上，加土填之。他们还招认，他们在杀人时曾说，“要得申冤，除非包龙图再世。”于是被害冤魂到舞台上来找包龙图了。(焦循在《剧说》中也转述过此事)似此，舞台上的包公所包含的法治力量，是古代封建社会生活中无老百姓心灵中希望有的超时空的力量。因为古代中国几千年，没有严格的法治，只有无所不起作用的以伦理道德规范为核心的礼教，而人们寄寓于包公身上的是基于伦理基础上的特殊的法治精神。因此，在艺术世界里，包公从一个普通的朝廷官吏，蜕变为舞台上万能的清官、拯救者和超时空的神化的艺术典型。

包公戏中的鬼神情节，或冤魂告状，或旋风引路，或鬼神显灵等，这绝非偶然现象，

中国古代小说的发展历来与宗教迷信有不解之缘，从原始神话、魏晋六朝志怪、唐传奇到明清小说，无不涂上鬼神的色彩。它是以独特的方式反映了人与自然，人与人的关系。作为无神论者，我们不承认鬼神的存在；作为历史唯物主义者，又必须承认鬼神意识的存在有其合理性。问题在于如何对待所谓鬼神。我们仔细分析可以看出，包公戏中的鬼神，一是被用来塑造包公超人的生动形象，表达人们对清官包公执法如山的无限崇敬。清嘉庆十三年(1808年)李西桥在《龙图公案》的序中说得好：“《龙图公案》世传为包公所断之案，尝阅一过，灵思妙想，往往有鬼神所不及觉，而信手拈来，奇妙莫测，人人畏服。所以然者，包公非有异术，不过明与公而已矣。”以下引一段《宋史》关于包公的记载，然后说：“以其刚正无私，遂以神明况之。若以为果任隐私，有是理乎？夫人能如包公之公，则亦必能如包公之明。倘不存一毫正直之气节，左瞻右顾，私意在胸中，明安在哉！”正由于包公的公正无私，明察秋毫，才被人民“以神明况之”，尊之为神。二是用来抒发蒙冤而死的善良人们的不平心情，表达受冤屈者无法压抑的翻案报仇的愿望。人活时有冤无处诉，有仇不能报，让冤鬼诉说或报应也好嘛。明《二刻拍案惊奇》卷十三中说得很透彻：“何缘世上多神鬼，只为人心有不平。若使光明如白日，纵然有鬼也无灵。”鬼神帮助破案，贬低了人的智慧，是不高明的；受害者死而复生是不可能的。“假作真来真亦假”，这给人许多迷幻感觉，不应提倡。但是运用鬼神奇特、诱人的法力，为小说增添了浓郁的浪漫主义的色彩，表达当时人们“善有善报、恶有恶报”，当世最好，来世也成的无可奈何的心态，借以劝人积德行善，也是可以理解并具有一定积极作用的。

如所周知，儒家思想长期为中国传统思想文化的主流，它所阐述的伦理道德渗透到社会各个领域，尤其在中国封建社会后期，由于其理论体系的完备、统治阶级的提倡，其渗透力更强。儒家思想在中国社会确立主导地位的同时，人治观念在司法领域根深蒂固。儒家中最具法家思想倾向的荀子说：“君子，法之源也，故有君子，则法虽省，足以遍矣；无君子，则法虽具，先失后之施，不能应事之变，足以乱矣。”（《荀子·君道》）实际上，儒家这是在强调“治人者”（即执法者）的人格力量，要求他们必须拥有高贵的品质和过人的智慧。仔细分析，我们便会发现这样的要求在本质上是与“神判”一样，且“这时的（神判后期）神判主持人主要已不是宗教首领巫师，而是地方行政性质的负责人”^①的历史现实也暗示了刚正严直、明察秋毫的执法者实际上是具有“神的品格”的人。所以对于包公传说中“求梦于神”的情节，有人评价作品的立意在于说明包公为官伊始便英明睿智，不同凡响。《三献身包龙图断案》的编者说：“诗句藏迷谁解明，包公一断鬼神惊。寄身暗室万心者，莫道天公鉴不清。”被认为是“文曲星”下凡的包公因而成了“人治”的最好执行者，且包公传说中包含的“神判”也符合了当时社会思想要求，是儒家人治、人判司法观念在民间作品中的一种体现。

^① 夏之乾：《神判》M1，上海：三联出版社，1990。

宋元以降的文学作品，对儒家思想或吸收，或排斥，或兼而有之。有关包公的文学作品吸收内容最多的当是儒家的孝行观。历史上包公就是受儒家思想影响很深的“孝了”。他29岁考中进士被授知县官，而因父母年迈，辞官侍养，“十年亡宦”，以孝闻乡里，所以他的溢号为“孝肃”。在流传的许多包公戏中，包公断案的依据就是儒家的孝行。如在元杂剧《包待制智赚合同文字》中，刘添祥夫妻为独占家产，不认其亲侄刘安住。包公得知内情后，要严惩刘添祥，而刘安住一再为之求情：“可怜伯伯年老，无儿无女，望相公可怜见！”“宁可打安住，不可打伯父。”刘安住的孝行感动了包公，不仅宽大处理，“全刘添祥一家团圆”，还上奏朝廷：“旌表孝子刘安住孝义双全，加赠陈留县尹。”显然这是依据儒家孝道行事的。

明词话包公故事中，孝行观最重的是《仁宗认母》，刘太后本是造成仁宗母子分离以及一些人命案的主犯，但仁宗仅处死了帮凶六宫大使郭槐，而因李后向仁宗求情：“一日食她三度乳，三年乳哺受她恩”，毅然决定赦刘后。两后“当初冤仇如山重，翻作恩情似海深”。这个结局正是儒家孝行观的生动体现。在明《龙图公案》、清《包公案》中叙述的故事，有不少情节反映了包公既为案主雪冤洗枉，又全了孝行贞节，以致“天理昭然，而法大明矣”。

对包公出身经历的刻画也很能反映儒家伦理道德的影响。现存宋元时期包公的文学作品缺乏这方面具体记载，但在民间流传及宋元话本、杂剧基础上编写的明词话《包待制出身传》则具体描写道：“听说清官包待制，家住庐州保信军，离了庐州十八里，凤凰桥畔小包村。爷(父)是有钱包十万，妈妈称呼叫太君。家有水川三千顷，每雇长工千百人，好养耕牛千百个，鸣锣便是放牛人。十万亲生三个子，头生两子甚超群，未遇三郎生得丑，八分像鬼二分人，面生三拳三角眼，太公一见怒生嗔。”三郎就是包公。包十万命童仆“抱去南山下涧水中淹杀，免得后来千年之害”。包公的大嫂乞求公公由她抚养。后来包公经历了放牛、读书的艰难经历，终于科考做官。明《百家公案》卷首载有《包待制出身源流》共计十八面，每面设计为上图下文，图约占本面四分之一，其文字内容基本沿袭了明词话。清《三侠五义》第一至第四回记包公出身故事，又做了不少改动，而基本精神也与明词话相同。《三侠五义》说他从出生到童年经历了种种磨难，父亲包怀人称包善人、包百万，梦见怪物后生子，即老三包公，因二哥包海之妻挑拨，被遗弃山中，善良的包山大嫂王氏将包公抱回家中抚养，后经历放牛羊、读书等经历，至16岁进京赴考，开始了仕宦生活。

明清作品描写包公的出身经历用二个字概括就是——神、苦。说他生来怪异，遭受父亲嫌弃，二嫂陷害。这样描写的目的何在？《三侠五义》第一回中说的明白：“包公降生，自离娘胎，受了多少折磨，较比仁宗，坎坷更加百倍(指狸猫换太子)，正所谓‘天将降大任’之说。”儒家有一条重要理论，即：“天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，曾(即增)益其所不能。”(《孟子·告子章句下》。)描写包公出身经历之坎坷，后来担当大任，就是儒家此种理

论的具体化。

儒家的伦理道德，是为当时的封建统治阶级服务的，他们所提倡的孝道与忠君有密切联系，所谓“君君臣臣，父父子子”，子听命于父，臣则忠于君，旨在维护封建的等级制度。但在民间，提倡孝行，孝敬父母，也有可取之处。做为一个担大任、有作为的人，曾经历一些艰苦磨难也是客观辩证的。但认为天命如此，则是糟粕，应当扬弃。

总之，包公戏虽然反映了人民对清官的向往和对社会恶势力的鞭挞，但它既根植于中国传统文化之中，便不可避免地受其影响。“任何一个时代的统治思想始终都不过是统治阶级的思想。”^①作为正统的儒家思想渗透到社会各个方面，一般百姓、包括市民阶层也不例外。佛教、道教等宗教既有自己的体系，又与儒家思想相互影响。所以作为包公传说故事既有精华，也有糟粕；有合理高尚的，有荒诞浅俗的。我们应采取批判继承的态度，为人民提供更好的精神食粮，为社会主义精神文明建设服务。

① 马克思，恩格斯。共产党宣言[A]。马克思恩格斯选集(第1卷)[C]。北京：人民出版社，1972。270。

第九章 包公戏的影响

第一节 包公戏的现实意义

包公戏中包公作为我国古代清正廉洁、执法如山的正直官员形象，其法律思想与实践不仅是中国传统法律文化的组成部分，而且在我国目前的历史转型时期和实施依法治国方略的背景下，更有其现实意义。

一、依法治国与包公精神

从《宋史·包拯传》到戏曲小说野史笔记，包公故事被民间话语不断地改写，这里面隐含着民间向司法权力发言的一种精神需要。在官府的话语霸权面前，小民百姓的声音被大大遏制。他们本不愿动官，但被逼无奈时便跑到衙门口击鼓鸣冤，在希求得到司法救济的同时，又心怀对贪官污吏、官官相护、葫芦僧断判葫芦案的恐惧，司法的不确定性给百姓造成心理上的无所适从，而包公则成为一个心理安全阀。平民百姓在包公故事的叙述中获得了对公平正义的想象性满足，虽然包公作为帝国政治秩序和立法秩序的忠实维护者，其在民本关怀上的努力是有限的。包公的魅力在于修补和变通中赋予法律文本以生命和力量。培根在《论司法》中说：“我们知道法律体现着正义，但这也要人能正确地运用它。”包公的意义不仅仅在于他的为人正直、品德高尚、清廉如水，更在于他能够明察秋毫、用法律来解决世俗现实中的种种实际问题，既是个清官，又是个能法之士。包公故事中对刑讯和酷刑大加渲染，喝堂威、惊堂木、刑杖、夹棍等所制造的森严气氛，不能不说是叙述者在特定心理情势下的一种工具化演绎。艺术化作品与官方正史、档案文牍所呈现的是截然不同的“真实”。包公戏曲所负载的是一种理解的真实。底层百姓对法律的阅读、理解和接受是真实的，这种真实常常被遮蔽和忽略，因为他们难以成为法律的内在参与者。按照法家的观点，民众只是被治理和控制的对象而已。“故治民无常，唯治为法。”（《韩非子》）在包公戏曲的流变中，民间的叙述者扮演了虚拟的司法官的角色，所谓的“包公”断案在很大程度上是民间的司法想象。

戏曲遗产中的清官戏，其故事情节、矛盾冲突、风格样式虽然不尽相同，但其文学素质都是法制文化，是人治的艺术再现。现以元杂剧及近代几出影响较大的包公戏为例，略加剖析，考察其封建法制文化形态的特征，及其人治（吏治与吏德）的艺术表现形式。

元杂剧如《包龙图智赚灰阑记》、《包龙图智赚合同文字》、《包待制三勘蝴蝶梦》、《包待制智勘后庭花》、《叮叮当当盆儿鬼》、《神奴儿大闹开封府》等等，写的都是恃强凌弱、奸宄恣肆、杀人越货、豪暴横行、淫毒奸杀、谋妻霸产之类的故事情节，而且必有一个贪官、昏官的误断错判作为前科，通过智赚和智勘，表现清官的清明、清正的性格特点。在元代那一特定的历史时期，这类清官戏真实的再现了统治者暴虐愚昧、荒淫昏乱，和

社会动荡、人心惶惶的生活面貌，自觉或不自觉的体现了统治集团推行法制，提倡吏德，以稳定社会秩序的意图，同时也反映了百姓祈求官清民安、惩治不法，各安生业的愿望。在这类清官戏中《包待制三勘蝴蝶梦》是个有代表性的剧作。

王氏弟兄打死恶棍葛彪，按律抵命。兄弟三人都争着去死，最后由母亲决定，老大孝顺、老二能营运日用，要最小的儿子偿命，包公一经查问，才知是继母以亲生儿受刑。包公想起梦中救出的陷在蛛网的小蝴蝶，于是用另一死囚替罪服法：

恰才我依条犯法分轻重，不想这分外却有别词讼。杀死平人怎干休，莫言罪律难轻重。……只把前家儿子苦哀矜，倒是自己亲儿子不悲痛。似此三从四德可褒封，贞烈贤达便请俸……。国家重义夫节妇，更爱那孝子顺孙……。

结果王氏母子都受到朝庭的封赠。这个戏较典型的体现了“礼乐刑政合一”的封建法制情神，把天理、国法、人情统一起来了。包公执行的就是“以礼入法”的原则。天理就是天之至道，人之天性；人情就是人之常情、人伦之情，都是“纲常”的要义。天理与人情相通相应，国法既符合天理与人情，又是保证天理、人情符合礼、义的强制力量。这三者是治吏治法治民所不能分割的。包公的人情观、法制观是基于保护母慈子孝的至理至情，集天理国法人情于一身，是吏德的美好行为。即如《合同文字》这样纯属民事纠纷的案件，包龙图的智赚也是运用误杀子侄不偿命的律令，才赚取了分家合同，分清了是非。

《陈州粳米》《智斩鲁斋郎》《生金阁》等剧，则是另一格调。剧中作恶的都是上有帝王和法律的保护，下有一批打手鹰犬，是享有特权的人物。他们奸淫掳掠、放火杀人、无法无天、无恶不作，是封建统治势力中最贪婪、最猖獗的力量。他们有个强盗逻辑：“怎么他倒有，我倒无。”于是只要被他们看中了的东西乃至良家妇女，统统都要霸占。对付这班豪强新贵，包公是取“以暴易暴”、“以刑去刑”的手段为民除害，如用敷衍王法的权术，改鲁斋郎为鱼齐郎，获得批准施刑（《包待制智斩鲁斋郎》）；或用钦赐的势剑金牌，先斩后奏（《陈州粳米》）；或采取笼络手段，表面与恶势力打得火热，宣称是“一家一计”，待人证俱全即付典刑（《生金阁》）。这类戏具有鲜明的人民性和理想情调。在实际生活中，深受权豪势要迫害的平民百姓，不可能“搬起石头砸天”的，只能冤沉海底，饮恨黄泉。所以包公的作为，实质上体现被压迫群众的控诉与反抗，包公的吏德也就渗入民族优良的传统道德之中了。《陈州粳米》中的包公，是朴实的庄稼老儿和完美的青天老爷的统一，是群众按照自己的生活风貌和对清官的理解，创造出来的光辉形象，既是老百姓清官意识的生动再现，又是忠君、爱民、勤政的吏德的美好描绘，他是人治的楷模，封建法制的治吏治法治民的思想的充分表达，又是被压迫人民的救星。明、清以后的戏曲作品中，包公形象的权威性、严肃性被强化了，而人情味和民间格调也相对削弱了。这大概是时代使然吧！

还需提及的是，元杂剧的包公戏中有不少冤鬼告状、破案的戏。古人是相信因果轮回冤神报应的，“暗室欺心，神目如电。”“天网恢恢，疏而不漏。”这些迷信荒唐的戏剧

情节，既可“补王法之不足”，又是含冤负屈的死者要求昭雪复仇的愿望，和惨痛呻吟的生者，呼唤正义与公理的心声。且明天网与人间的法网两者结合起来，转化成包公的吏德加以表现。对于不法之徒来说既诛其身又诛其心，有劝世作用。

近代戏曲舞台上，作为封建法制文化形态的戏曲艺术，则以《秦香莲》最具有代表性。《秦香莲》是一个伦理道德法律化的剧目，通过一个家庭婚姻题材、夫妻儿女的爱恨是非，表现情与理的矛盾与统一。秦香莲含苦茹辛奉侍公婆、培养子女，陈世美见利忘义、停妻再娶遗弃她，已是忘恩负义，可是他还要杀人灭口，欲置香莲母子于死地，衣冠禽兽，天理难容！更因他骗娶公主、欺君罔上，大逆不道。所以《秦香莲》不可能象《琵琶记》那样，用道德的方式给予圆满解决。蔡伯喈高中后，再婚刘氏，虽悖于礼，但不违法——封建社会允许一夫多妻。（《琵琶记》所以强调蔡之思亲、逼婚，正是写他的德、礼、情。）而陈世美彻底触犯了德、礼、刑、政，治国治吏治法的根本。所以包大人坚决（也不能不）铡了他，以维护德礼的尊严和法制的权威。不过群众的爱恨，还是集中在秦香莲与陈世美之间道德情操的美与丑，和夫妻儿女的恩怨上面。

总之，清官意识是在封建社会政治经济文化的系统而全面的作用下，出现的一种社会意识形态，包公戏是封建法制和伦理道德相结合的特定的戏曲形式，既是统治者们所提倡的，也是老百姓所欢迎的舞台艺术。它们的取舍去存，将随着社会经济文化的发展进步而发生变异，并不因少数人的喜恶而转移。古代史籍、散文、小说、诗歌乃至民间故事，都渗透着这种清官意识。关于包公精神，学者们有两种表述，一种认为清正廉洁、铁面无私、刚直不阿、体恤民情构成包公精神的基本内涵^①；一种将其概括为一身正气、两袖清风、铁面无私、执法如山包公精神的出现和传播是长期专制统治制度和普通民众的依赖性格相互作用的结果，是人治的产物，但不可据此武断地认为，今天包公精神的宣传和清官文化的传播必然会弱化人民的民主意识和法治意识。因为传统中国民众无自我意识不是清官文化传播的结果，而是基于在现实生活中不能主宰自己命运的无奈选择。今天随着社会与国家合理的分离和协调关系的逐步确立以及政治权力之间的合理配置和制约机制的不断形成，普通民众逐步有了更多的自由和权利，不会再虚幻的依赖清官，因此，在新时代下，包公精神已不是束缚人们自我意识和法治意识形成的缰绳了，而是推动社会进步和文明发展的重要精神力量。宣传包公精神还是对政府官员在道德修养方面的一种舆论监督和鞭策，绝不意味着要用道德说教来代替制度设计和创新，但不能否认加强道德修养对于法制社会的建立也至关重要。不能因为传统的道德治国方式所存在的诸多弊端，就可以放松对政府官员包括司法官员的道德教育，乃至下意识的降低了对各级政府官员的道德要求。政府官员代表国家履行公职执行公务，其言行在社会中常常起示范作用，所以对政府官员的道德品质的要求应比普通公民更高，并给予严格的约束和监督。

^① 钱大群，杨兴定。依法治国需要包拯精神[A]。包拯研究与传统文化[C]。合肥：安徽人民出版社，2001。205。

人本主义的基础是重视人的价值。古代人民的无自我意识，源于深受地主恶霸的欺凌和压迫，人民没有自主权，甚至可以说是没有生存权。

所谓以人为本，以人为基础，以人为动力，说到底就是以人为前提，以人为目的。以人为本的思想源远流长。早在2000多年前的春秋时期，齐国管仲就提出：“夫霸王之所始也，以人为本。本理则国固。”几千年来，中国传统政治文化中就存在着多种多样的民本思想。从盘庚的“重民”到周公的“保民”再到孔子的“爱民”，从孟子的“民贵君轻”到荀子的“君舟民水”再到汉唐以来主张的“民惟邦本”，这些有益的思想强调的都是，人民乃国家之本，政治之源。西方自文艺复兴运动以来，正是由于人本主义思想的兴起，才真正开始了人的自我觉醒、自我发现和自我观照。马克思、恩格斯在批判继承前人思想成果的基础上，依据唯物史观的伟大发现，深刻揭示了人类存在的真实本质，对以人为本思想作了最根本的规定和最有力的说明。1894年，恩格斯从马克思著作中专门挑出他最喜欢的一段话为《新世纪》周刊郑重题词：“在那里，每个人的自由发展是一切人自由发展的条件”。在现代社会，以人为本的思想越来越受到重视。人们普遍把它作为经济社会发展的一种尺度、一种原则、一种要求，作为维护人的利益的一种需要、一种追求、一种目的。这种理念之所以受到推崇，具有其深刻的思想内涵和重大的现实意义。

包公戏从反面向人们充分展示了二种轻视人的价值的类型：

第一种：权豪势要打死人不偿命。这主要是以庞衙内和刘衙内为代表。在元杂剧《包待制智赚生金阁》中庞衙内自叙到：“花花太岁为第一，浪子丧门世无对；闻着名儿脑也疼，只我有权有势庞衙内。我是权豪势要之家，累代簪缨之子，嫌官小不做，马瘦不骑，打死人不偿命。若打死一个人，如同捏杀个苍蝇相似”^①。在元杂剧《包待制陈州粳米》中刘衙内更是蛮横无礼：“花花太岁为第一，浪子丧门世无对；闻着名儿脑也疼，则我是有权有势刘衙内。小官刘衙内是也。我是那权豪势要之家，累代簪缨之子，打死人不要偿命，如同房檐上揭一个瓦。”^②这些权豪势要仗着自己的地位，任意的践踏人民的生命，最终也得到了可悲的结局。

第二种：为了家产，六亲不认。封建社会的宗法制度，对财产继承问题有严格的规定，外姓人在本姓有子孙的情况下是不能继承遗产的。在元杂剧《包待制智赚合同文字》中，张氏心里十分明白：若是刘安住回来，“这家私都是他的”，因而她很害怕刘安住回来；刘安住突然出现在她面前，她首先问到的不是他父母怎么样了，而是问他是否有合同文字；当刘安住拿出合同文字以后，她却以“争奈我不识字如何”为借口，返身入门，再也不出来了，她以为骗取了刘安住的合同文字，就使他无法证明自己是刘家的侄儿，从而财产不会落入他的手里，不仅如此，她还凶狠的打破刘安住的头。在《神奴儿大闹开封府》中，贪婪、残忍的王腊梅为了家产，竟然勒死了无辜的神奴儿。王腊梅自叙到：

①徐征. 全元曲[M]. 石家庄：河北教育出版社，1998. 第四卷. 2236.

②徐征. 全元曲[M]. 石家庄：河北教育出版社，1998. 第九卷. 6238.

“自家李二嫂便是，自从伯伯亡过以后，那嫂嫂领着神奴儿另住，如今止有神奴儿那小厮，还不称我的意，我一心则待要所算了那小厮，家私便都是我两口儿的。”^①没想到当李二领神奴儿回家玩时，王腊梅真的就用绳子勒死了他。为了争夺家产，不择手段，甚至致人流血，还有残酷到杀人，这完全是剥削阶级的行径了。

包公却处处为民着想。当知道百姓的冤屈后，他一定会尽自己最大的努力为民排忧解难。包公始终相信人的本性是善的，因此，在《包待制智勘灰阑记》中利用“灰阑拽子”一计，立刻判明孩子是张海棠的，张海棠自己也说道：“妾身自嫁马员外，生下这孩儿，十月怀胎，三年乳哺，咽苦吐甜，煨干避湿，不知受了多少辛苦，方才抬举的他五岁。不争为这孩儿，两家硬夺，中间必有损伤。孩儿幼小，倘或扭折他胳膊，爷爷就打死妇人，也不敢用力拽他出这灰阑外来。”^②

无论人们提不提“以人为本”，事实上都是要“以人为本”的，只要是作为价值观，它就一定离不开真实的主体——“人”的尺度。以其他任何对象为本，实际上最终都是要回到“以人为本”上来的。也正因为如此，“以人为本”从来是具体的、历史的，不是抽象的、凝固的。因为，现实的“人”总是多样的，他们的权益总是多元化的，具体到以什么人为本，以人的哪方面的权益和能力为本时，并无一成不变的样式，而是始终发展变化着。无论以教主、君主、大人物为本，还是以普通百姓为本，都是“以人为本”；无论以人对神的信仰和对权力的崇拜为本，还是以对知识、财富和人的全面发展等等的追求为本，也都是“以人为本”，因为正是它们联系着人的本质和本性的某个方面！包公戏也恰恰适应了时代价值观的要求，充分体现了“以人为本”的观念。

元朝时政治黑暗，纲纪废弛，生灵涂炭。人民渴望正义，幻想清官，这就是公案戏产生的社会基础。《包待制三勘蝴蝶梦》、《包待制智斩鲁斋郎》等剧本，虽然题材各不相同，但主题则大体相似，都是颂扬包公不畏权贵，除暴安良，为民伸冤的故事，“和那权豪每结下些山海也似冤仇：曾把个鲁斋郎斩市曹，曾把个葛监军下狱囚”。在元杂剧《包待制陈州粳米》中，当包公倾听了小撇古的诉状，了解到小衙内一伙的横行不法和陈州百姓的悲惨遭遇，他那忧国忧民、嫉恶如仇的炽烈感情燃烧起来。他“一点心怀社稷愁”，要“与那陈州百姓每分忧”，决心“和那有势力的官人每卯酉”，展开了与权豪势要们的生死搏斗。面对刘衙内的软硬威胁，包公都毫不动摇，更加突出了包公刚正不阿的性格，使人物形象在矛盾冲突中获得了活力。

到明朝，包公戏又有了发展，如《珍珠记》、《还魂记》、《胭脂记》等戏中塑造的包公形象都栩栩如生。在明传奇《还魂记》中，在思想上，统治阶级与被统治阶级的矛盾表现得较之以前的包公戏更加尖锐，人民的爱憎体现得十分鲜明，这体现在具体的戏剧冲突中，乃是以曹二一家皇亲国戚和铁面无私、为民作主的包公的对立上。剧中对统治阶级的揭露是比较大胆的，曹二的身份是皇帝的舅子，他之所以横行不法，正是依恃着

①徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998。第九卷，6382。

②徐征，全元曲[M]，石家庄：河北教育出版社，1998。第五卷，3432。

他的那个皇帝姐夫，并且，剧中还有皇帝派官劝包公饶恕曹二的情节，这就把矛头指向了封建社会的最高权威——皇帝。但包公最后依然处斩了曹二，他是人民意志的执行者，而不是皇帝意志的执行者，包公形象在这里闪射出了新的光彩。

到了清朝，说唱文学评书《包公的故事》在民间广泛流传。这时期随着京剧的兴起，包公戏又出现了高潮。《铡美案》、《打龙袍》等传统剧目脍炙人口。各地方剧种也都纷纷上演包公戏，使得包公的故事不胫而走，铁面无私的包公形象越来越深入人心。百姓对包公戏里的虎头铡很感兴趣，虽是铡了剧中人，但却解了观众的心头恨。

我国历史上从来就不乏敢于为民请命、不向恶势力低头的人，鲁迅先生称之为“民族的脊梁”。包公能赢得民心，让人敬若神明，在于他刚正不阿，坦坦荡荡，正气凌人；在于他体恤民情、爱民如子；在于他能于扑朔迷离中，洞察秋毫，从蛛丝马迹中穷根溯本，使多少冤案得以昭雪，疑案真相大白于天下；在于他能置荣辱安危于不顾，执法如山，把“法律面前，人人平等”的公正、严明的原则精神推向一个高度。

透过“包青天”这一形象我们可以看到：首先，秉公行事的清官廉吏遗世的芳名如日月经天，千秋功罪，百姓自有评说。其次，执法者既要有忠诚、认真的责任心，还要有过人的执法能力。同时执法者，个人素质、主观能动性不同，执法效果便不可同日而语，仅有良好的愿望和责任心，远不能成为一个成功的执法者。其三，正气在身，邪恶便难接近，执法者不被人情和金钱所俘，方能堂堂正正、不偏不倚地处事，金科玉律方能不遭亵渎。其四，在封建社会里，“青天”之所以凤毛麟角，寥若晨星，是因为权大于法，人治重于法治。缺少一个让法律机制健康运行的社会环境，“青天”的角色便只能由少数敢于舍生取义者的“包公”来充当。

毫无疑问，包公的执法精神对于今天加强法制建设，建设社会主义法治国家仍有着重要的借鉴意义。

二、反腐倡廉与包公精神

我们党经过 80 多年的发展，所处的社会地位和社会环境等都发生了许多深刻变化。当前，我们党不仅要解决深化改革开放过程中，特别是加入 WTO 后出现的纷繁复杂的新矛盾和新问题，还要经受住由此引发的各种较量和考验：不仅要承担全面建设小康社会、实现中华民族的伟大复兴和祖国完全统一的社会历史重任，而且还要经受住社会转型期所带来的各种考验和风险。

正当我们党承担着如此重大的历史使命并处于如此重要的紧要关头时，党的队伍状况却出现了一些令人堪忧和深思的现象。表现最为突出的、群众反响最为强烈的就是党内出现的许多不正之风和消极腐败现象。包公戏为我们提供了反腐战略思想：

包公戏要求从严治吏、坚决反腐。

元杂剧在描写包公的同时，往往还对那些假借清官之名，行贪赃枉法之实的封建官吏加以揭露和批判。如《包待制陈州赈米》中残酷盘剥灾民的两个仓官，一再自称：“俺

两个清似水，白如面，在朝文武，谁不称赞我的。”“皆因我二人至清，满朝中臣宰举保将我来的。”而张撇古则当面讥讽他们标榜清官，不过是“你个萝卜精，头上青”，揭穿他们“都是些吃仓廩的鼠耗，啞脓血的苍蝇”。包公更是进一步指出，满朝文武皆昏庸不堪，是充当贪赃枉法之徒的保护伞：“那刘衙内把孩儿荐，范学士怎也就将敕命宣，只今个贼仓官享富贵，全不管穷百姓受煎熬。”“只我个包龙图原铁面，也少不得着您名登紫禁，身丧黄泉。”其他如《包待制三勘蝴蝶梦》、《神奴儿大闹开封府》、《包待制智勘灰阑记》等，也都是在自称“官人清似水”、“天生精干又廉能”的赃官、昏官错判之后，再由包公明断，“才见得我老龙图就似那一轮明镜不容尘”。这一切皆使读者清晰的意识到，包公形象只是人们的美好愿望和理想的化身，名清实贪的官场现实，才是人们所必须警惕和揭穿的。

有的学者指出，历史现实两相对照，包公戏所抨击的种种官场弊端、腐败现象，现在仍然存在，有些甚至有所膨胀，这不禁使人感到无限的惆怅。也正因为如此，包公曾经提出过的“任德治吏”、“以法治吏”的种种具体主张，从技术层面上而言，在今天仍有借鉴作用，还有学者指出，包公作为中国传统法律文化中民众的理想官吏的典型，既是人们对官吏评价的标准，也是官吏自我塑造的模范。他的吏治思想是以民本思想为理论基础的，在他的吏治理论模式中，君主是唯一的治国主体，官吏则是君主治国的基础，被治的是臣民。我国当前实施的法治方略是以民主信念为理论基础的，其中的权力制约观念与包公的吏治思想有着根本的差异：一是吏治的对象不再仅仅是官吏，而主要是权力，是要对权力进行制约；二是治吏的主体不再是君主，而是由人民代表所组成的国家权力机关；第三，由前两者所决定，治吏的主要的手段是法律，而不是道德，即便有道德上的要求，也应具有明确内容的法律形式表现出来。因此要真正实现法治方略中的吏治，建立起法治条件下的权力制约机制，就必须对民本思想以及从中演绎出的吏治主张作一次彻底清理，真正的转变观念。该论还强烈批驳传统吏治思想中的“有治人无治法”的观念，指出忽略制度性因素的功能是根本错误的。我们可以从包公的吏治思想中汲取养分，如选廉吏、除废贪吏苛吏、重德行、从严治吏、官吏要作社会大众的表率等等，但从根本和长远来看，加强制度建设，依法建立国家工作人员的选任、考核、监察、奖惩、升降、罢免等一系列制度，国家权力的运行才能从依靠领导人的旨意转到依靠法律制度轨道上来。

惩治腐败这一手任何时候都不能放松。要坚决查办领导干部滥用职权、贪污贿赂、腐化堕落、失职渎职的案件，坚决查办官商勾结、权钱交易、权色交易的案件。查办贿赂案件，既要依法惩处受贿行为，也要加大依法惩处行贿行为的力度。对任何腐败分子，都必须依法严惩，决不姑息。

包公戏能推进廉政文化建设。

党的十六大以来，党中央非常重视文化建设，明确提出，“大力发展先进文化，支持健康有益文化，努力改造落后文化，坚决抵制腐朽文化。”胡锦涛总书记在中纪委五

次全会上指出，要把廉政文化建设作为建设社会主义先进文化的重要内容，进一步完善反腐倡廉的工作机制，形成反腐倡廉教育的整体合力。随着社会主义市场经济的快速推进，各种文化无时不在激烈碰撞、整合，在加强社会主义先进文化的建设中，迫切需要道德、观念对人们的行为起到引导、规范作用，因此加强廉政文化建设是探索社会主义市场经济条件下有效开展反腐倡廉教育的重点。

从文化视角看，腐败是一种消极文化现象。做好反腐倡廉工作，需要从文化层面分析腐败产生的原因，并探寻铲除腐败现象滋生蔓延的文化土壤及防止腐败的途径。

人的行为是受其思想观念支配的。人们的思想观念是在一定的环境中形成和改变的，文化环境是影响人的思想观念的重要因素。良好的文化氛围对人的发展有积极作用，不良的文化氛围则相反。当腐败不是个别情况而成为一种社会现象的时候，我们不仅要经济、政治和制度的层面去分析，而且有必要从文化的层面去分析腐败现象产生的原因。

随着信息化时代的到来，信息、知识呈现出爆炸式增长状态，极大拓宽了人们的认知领域，对解放社会生产力产生积极影响，同时，也打破了原本相对稳定的文化体系结构，强烈地冲击着人们的情感世界和伦理观念。目前，社会以及人们的内心世界，出现的种种矛盾和问题，直接原因固然是由于社会的存在，特别是利益关系的调整，潜层原因则与文化结构体系的失衡密切相关。文化体系中的情感层面是人们对自然和社会生活感性的价值判断与反映，它的符号形式是文学艺术。情感对伦理、信仰产生深刻的影响。在社会转型和大的变革时期，文化作为民族精神的旗帜，对社会有着重要引导作用。好的文艺作品对人的生活方式和生活态度有正面的引导作用，而那此与现实生活隔膜，与普通百姓情感疏远，缺少人文关怀，甚至宣扬奢靡腐朽的生活方式的作品，在相当程度上引起社会价值标准的模糊和混乱。伦理是一个群体的行为规范，它的实质是对人与人、人与社会关系的约束和调节。这种约束和调节主要是通过法律和道德来实现。法律是他律，带有强制性；道德是自律，主要靠自觉。在中国传统文化中，伦理学最为发达。古代伦理原则是以十分完备的礼仪、规范作保证的，同时，通过文化的载体，以大众喜闻乐见的形式，普及、渗透，代代传承。目前，关于道德教育的研讨很热烈，总感到现代道德教育效果不甚理想。出现这一问题的原因固然复杂，其中，忽视文化载体，教育形式单一以及频繁变动的“精神”太多，持之以恒的“规矩”太少，都是其重要原因。长期以来，继承和发扬传统美德一直未能得到应有重视；破中之立，也始终没有很好实现。我们就是在这样一种状态下步入开放时代，步入市场经济环境。历史和现实的复杂原因，导致当前伦理道德方面的文化失根、断层现象，这也可以说是腐败现象蔓延的原因之一。

由于长期封建专制的腐败统治得不到改变，人民把渴望法治的理想和当家作主的美好愿望，注入到包拯事迹的传说中。从宋、元起有关清官包拯的大量民间传说、故事、小说、戏曲、话本、绘画，如雨后春笋，蓬勃兴起。明代有上百卷的《包公案》问世。清代的《包公案》、《三侠五义》、《七侠五义》等小说、传奇、戏曲大量流行。人们以中

华民族自强不息的刚健精神和优秀传统美德，从多方面塑造了包拯的艺术形象，把中国历史上一些出色的清官事迹都用在包公身上。把幻想和希望都注入到关于包拯功绩的传说，把人民期望的法治精神贯注到包拯的人治之中。包公戏中的包公已经不完全是历史上的包拯，而成为中国历史上最伟大的清官和倡导法治思想的代表。包公不仅管人间的事，而且可以管鬼神，成为“日间断阳，夜间断阴”能上天入地的尊神。包公在身份上虽然还是北宋的官员，思想上形象上已经神人合一，超越了历史，超越了阶级，超越了现实，成为人们多年来理想和希望的化身，德才兼备的超人，真理和正义的象征，形成了流传神州大地影响巨大的包公文化。

努力建设好与社会主义市场经济相适应，与社会主义法制相协调，与中华民族传统美德相承接的社会主义思想道德体系，是党风廉政建设的一个基本要求。“文化而润其内，养德以固其本。”加强党风廉政建设，从某种意义上讲，就是要提高全社会的道德水平，特别是要提高领导干部的从政道德素质，使党的各级领导干部“常修为政之德，常思贪欲之害，常怀律己之心”，做“一个高尚的人，一个纯粹的人，一个有道德的人”。领导干部的从政道德对社会道德和家庭伦理道德起着示范和导向作用，“官”气正则民风清。在加强道德自律的同时，也要重视制度他律的作用，积极探索惩治与预防、自律与他律、制度与文化有机融合的综合预防腐败的途径。“随风潜入夜，润物细无声。”文化一旦深深地根植于人们心中，将起到法律制度不能替代的作用。只有发挥先进文化潜在的熏陶、引导、渗透、影响力量，来感化、优化党员干部的从政行为，才能从根本上树立“不愿腐败”的思想观念，在一定程度上防止腐败问题的发生。

包公文化要通过各种教育方式和途径，教育、熏陶、激励、鼓舞着全体社会成员。要在全社会营造一种人人崇廉尚廉，个个羞于腐败、耻于腐败和不愿腐败的良好氛围，营造“以廉为荣，以贪为耻”的社会风尚，使人们在廉政教育中思想得到升华。包公文化要以电视、电影、戏剧、小说、演讲、歌咏、书画等为载体，一方面通过宣传立党为公、执政为民的先进典型，宣传党风廉政建设和反腐败斗争中取得的成果以激励鼓舞人；另一方面通过对腐败思想和行为进行有力鞭挞，通过对腐败案件成因的剖析来警示教育人。

法国启蒙思想家、法学家孟德斯鸠说：“法律是基本的道德，道德是最高法律。”包公文化具有约束、规范、引导人们思想行为的作用。道德自律的作用是对人的内在约束，包公文化以道德规范来引导人们特别是各级领导干部的思想行为，把道德规范的要求变为人们的自觉行动。对领导干部提出的“自重、自省、自警、自励”的要求，就是突出强调自律性和自觉性。而融合着包公文化中的一些管理制度、廉政准则、廉洁自律规定，以及公认的社会道德规范等是对人们行为的外在约束，是以权威性和强制力来规范社会成员的行为，是人们必须遵守的基本道德规范，是每个人不管愿意不愿意都必须遵守的行为准则。在党风廉政建设和反腐败工作中，单靠自律或单靠他律都是不够的，只有两者形成合力，双管齐下，才会收到较好的效果。包公文化的特点就是自律与他律

有机结合，是道德自律与法律制度约束的统一。

第二节 包公戏研究前瞻

包公戏仍有广阔前景。

一、包公戏是一种重要的艺术形式

作为中国传统文化的重要载体之一，中国戏曲走过了辉煌过去。它以博大精深的文化内涵，千锤百炼的艺术形式，堪称世界之最的接收观众，成为中国乃至世界的文化瑰宝。从形式方面讲，模式化与程式化也正是与内容上的类型化相对应的。模式与程式的作用首先就在于它便于低水平的观众理解剧情。象各类脸谱，就明确地代表了各类人物的思想性格；而程式化作为一种统一的“戏曲符号”，（陈维昭《戏曲程式与戏曲观》见《电视与戏曲》1988年第4期）就如象形文字一样，使人一看就知其意义。因而，模式与程式同样是当时人们认知需要和审美能力的结果。当然，对高水平的观众来说，则可因模式和程式的熟谙而以内行的眼光来“看门道”，这无疑又加强了戏曲观赏的娱乐性。这种各取所需的特殊效果，使戏曲成为真正的雅俗共赏的艺术，从而能产生普泛性的艺术魅力。因此，可以这样说：模式化和程式化正是与类型化相统一的，而这种统一，又恰与当时观众的“期待视野”相一致。于是，戏曲的“美学结构”，“与欣赏者的审美心理结构中的历史的积淀和心理组织作用”相对应“所形成的合力”，^①就使戏曲艺术魅力的产生有了内在的依据。戏曲的魅力的产生，不只在它的美学结构——内容与形式的完美统一，更在于它能与当时观众的“审美心理结构”的完美统一。从这二者的统一上讲，戏曲可说是最完美的艺术形式。

20世纪60年代，加拿大传播理论家马歇尔·麦克卢汉提出了极具影响力的概念“地球村”（global village），从传播媒介和传播技术的发展角度，对人类历史上从口头文化到印刷文化再到电子文化的演进，展开了焕然一新的描述。尽管许多学者认为这只是一个科技乌托邦。但是，40年前的虚拟世界，已经变成了能够深刻感受到的现实，人们能够越来越清晰地触摸到国际经济一体化与文化全球化的脉动。

全球化论题在中国文化界集中出现，始于上世纪90年代中后期。进入新世纪，随着北京申奥成功、中国正式加入世贸组织、中国作为联合国常任理事国承担着重要的国际事务……全球化越来越近距离地涉入中国人的意识与生活。在全球化大交流、大融合、大改组的社会趋势中，许多国家对自己的民族文化、传统文化表现出特别的关注。在80年代兴起的文化热潮之后，中国文化学者启动了新一波的文化研究，“传统文化在现代社会的发展”成为中国文化研究中的热点之一。各种专论此起彼伏，系列丛书接踵而来。有学者认同美国社会学家阿历克斯·英格尔斯的观点，推出传统与现代化的共时性：“真

① 林兴宅. 论文学艺术的魅力[J]. 中国社会科学, 1984. 4.

正的文明的传统因子是不会死去的，现代化倾向本身就是人类传统文明的健康继续和延伸”。^①有学者探讨文化的入侵与反弹，援用英国文化学者约翰·汤林森“文化帝国”之说，提出“在（中国）文化领域，也将面临着‘文化帝国主义’的巨大冲击。”^②更有学者提出“危机论”，认为传统文化“已经在很大程度上被横行而来的西方文化顶替掉了，而且其残存的部分也正在被全球化过程进一步扫荡。”^③中国文化学者频繁点击“全球化、现代化、传统文化”的关键词，对传统文化的存续，表现出激进、忧思、内省、自卫等多种文化情绪。在现代文化潮流的涌动之中，文化学者再次将焦点投向中国传统戏曲

中国戏曲是集大成的传统艺术。它将歌舞、说唱、武术、杂技百戏等多种独立艺术形式融通创制。历经数千年历史的粹炼，一代又一代艺人心血的积淀，形成了海涵万状、神奇绚丽的艺术传统。中国戏曲以它博大厚重的文化品位与古希腊戏剧、印度梵剧位列世界三大古典戏剧。至今，古希腊戏剧和印度梵剧已衰落，中国戏曲虽然以比较完整的形态存活在社会生活之中，但其表演场次和观演人数也都大为缩减。在文化全球化的今天，中国传统戏曲的生存状态，是文化研究中不能不正视的问题。

这一次，戏曲遇到了越来越多的更具魅力的大众娱乐媒体的挑战，随着市场经济的逐步成熟，戏曲危机的严重性越来越突出，正如后来的一些研究者所指出的：“现在，戏剧家们看到了这样一个悲剧的怪圈：当代戏剧艺术从‘左’的束缚下艰难走出来后，又落入了经济的压迫的窘境中；我们刚刚摆脱简单的政治宣传的思维模式，又不期然地回到了更狭隘单一的‘娱乐消费’的模式中来了；我们刚刚有了点‘观众意识’，又不自觉地，也不得已地想去用媚俗的戏剧应付观众；我们刚刚为建立具有中国特色的戏剧美学品格而努力时，往往又回到了失落的起点上……”^④在历史的车轮走进90年代之后，“戏曲危机论”简直成了“戏曲消亡论”。人们看到，其危机的原因更为内在，它表现为：戏曲作为一种文艺样式，其存在的合理性受到质疑。有人指出：“如果说，戏剧界产生‘危机’的焦灼，最初是因为‘观众锐减’的显性刺激的话；那么，目前加深戏剧界‘危机’感的，至少还有这样一些因素：电影、电视在与戏剧争夺着观众的同时，更在掠夺性地争夺着戏剧的演员、导演、编剧和美工，造成戏剧界从观众到创作队伍的双重‘水土流失’；文化机构在囊中羞涩的窘困中，连连向戏剧团体出示‘断奶’的‘黄牌’，缩减拨款，使戏剧团体排戏演戏都感到了经费紧张的煎逼；在商品经济的波涛必然性地涌向市场的时候，戏剧团体左观右望，举足犹豫，唯恐从‘宣传任务’与‘顺应文化消费市场’这两条船之间摔下去，陷于没顶。”^⑤

有人认为：“（戏曲）失落了社会文化结构中的首席地位，并不等于已经或将要退出

① 李振纲. 文化忧思录[M]. 保定：河北大学出版社，1994. 252—269.

② 孟建. 文化帝国主义的全球传播与影视文化反弹[J]. 现代传播. 2001. 1.

③ 张祥龙. 全球化的文化本性与中国传统文化的濒危求生[J]. 南开学报. 2002. 5. 2

④ 梁天明. 警惕：中国戏剧自我价值的失落[J]. 中国文化报. 1994. 3. 23.

⑤ 吴卫民. 生存与发展：一个困扰戏剧的主题[J]. 戏剧文学，1993，（10）

历史舞台：戏曲不可能在艺术的百花里充当花中之工，但是仍然可以而且应当成为百花中的一朵香花。”^①中国的传统戏曲是多种艺术元素高度综合的结晶，是中国集大成的艺术样式。它生长于农耕文化的土壤，在商业手工业兴起的城市中叶展叶阔。在传统戏曲舞台上，有重大历史事件的重现，有社会问题的演绎，有伦理道德的评判，有民俗风情的展示。普通百姓从中受到思想启示、道德教化、情感渲泻、艺术熏陶。经过长期磨砺，传统戏曲形成了综合性、节奏性、虚拟性、程式性等重要特征，形成了一种具有中国特色的艺术魅力。记得鲁迅有一篇散文《社戏》，写的是儿时去赵庄看戏的情形。事实上，他什么也没看清，什么也没看懂，只是在横笛渔火的声光之中，整个心都“弥散在含着豆麦蕴藻之香的夜气里”。远远地看到戏台神棚，就感叹自己进入了画中的仙境。最妙的一笔是结语：“真的，一直到现在，我实在再没有吃到那夜似的好豆，——也不再看到那夜似的好戏了。”这就是一种熏陶，一种艺术生命的延续。

正是老百姓的认识需要，导致了人物的类型化。因为对文化水平不高的平民百姓来说，需要一个明确的“对”与“错”的答案，而忠与奸、善与恶的截然对立，就可以给人以明白的昭示。同时，传统戏曲总是要以奸恶人物的最后覆灭结局，而忠善人物总会有“好报”。这种善恶相报的传统母题，不管是它的宗教色彩，还是它的哲学意味，都能从历史发展的高度给人以启迪。而且，这种母题所表现的美好愿望，在现实生活中是难以实现的，更多的时候倒是奸恶当道，忠善蒙冤，百姓敢怒不敢言。于是，剧场便弥补了现实生活的不足，只有到了剧场，人们的愿望才得以顺利的实现，人们的感情才得以自由地发泄。这种现实与戏曲的对比越强烈，人们就越需要到剧场去平衡自己的感情。因而，作为一种调节感情的工具，戏曲也不会失去它的魅力。中国的封建社会漫长，故戏曲的魅力也能持久。

事实上，中国传统戏曲始终是一个开放的系统。而对外来文化的交流与碰撞，传统戏曲走上了一条不断探索创新，多方向开掘的道路。

有学者说：“传统就其本质而言，它决不是一堆僵死的‘过去’或‘现在’，而是一种历史文化的凝聚和流变。”传统是一个流动生成的过程，永远处在“制作”之中。中国戏曲就是一个开放流动的文化系统，随着历史的变迁，它在形式和观念上，都不断地吐故纳新、与时俱进。从巫舞降神、弄优娱人、南戏北曲，到多剧种体系大盛天下，在演剧形式上不断延展完备。由于中国地大物博，方言语音地系众多，至今戏曲流行声腔遍布全国各地，至今达到三百多个剧种。从自然地形的宛丘、广场，到人工构建的乐棚、锦筵、露台、红氍毹，瓦子勾栏、酒楼茶园，直到近现代设备完善的新剧场，观演场所不断变换方位与容量。此外，戏曲的脚色、动作、脸谱、胡须、行头、道具、乐器……也都与日俱增、蔚成大观。有“中国最新锐的时事生活周刊”之称的《新周刊》，曾将打牌、地方戏、样板戏、电影、交际舞、迪斯科、卡拉OK、电视、电脑游戏、看足球、

^① 朱颖辉，当代戏曲四十年[M]，北京：文化艺术出版社，1993，195。

旅游列为“20 世纪十大经典娱乐”。戏曲在 10 项之中独占两项，确实是无限风光。

现代包公的影视作品层出不穷，老版《包青天》、新版《包青天》、《少年包青天 1》、《少年包青天 2》、《少年包青天 3》、《凌云壮志包青天》。由此可以看出包公文化依然风靡，包公这个人物形象在人民群众的地位不可动摇。

二、包公戏是清官文化的典型代表

作为历史人物的清官自国家设官置吏以来便逐渐产生，而作为文学形象的清官则基本是在宋代以后才出现的。此时出现的原因除社会政治、经济因素以外，重要的是文化事业的兴盛。从宋元话本、戏文、杂剧到明清词话、传奇、小说及近现代的一些地方戏曲，这些主要由民间艺人、文人创作的通俗文学，塑造了一批清官形象。宋元话本中所述的断案故事首先将包公带入文学领域。现存 18 种元公案杂剧，出场的清官良吏共 7 人，即张鼎、李圭、钱可、张商英、窦天章、王簪和包公。包公在 11 种剧中出场，张鼎在两剧中出场，其余的李圭、钱可等各在一剧中出场。元杂剧中包公是主要的清官代表。明以来词话、传奇、小说及近现代戏曲中的主要清官代表，除宋包公以外，还有明代的况钟、海瑞及清代的于成龙、施世纶、彭鹏、刘墉等。这些代表人物构成了中国文学中富有独特人物性格、社会意识和文化观念的清官艺术形象系列，而其中影响最大或最有光彩的还是包公。

自宋代以来民间口头流传的包公故事，很多已失传了，有些经民间艺人或文人加工整理成为文学作品，各类不同体裁的传世的文学作品相互借鉴吸收又有所发展，构成了文学史上公案文学系列。这类文学很长时期登不上比较雅致的或正统的文学殿堂，只是以比较粗俗的或随意的说唱及表演形式在民间传播。它以勘狱断案为主线，适应了宋代以来不断壮大的平民阶层憎恨腐败政治，企盼安居乐业，并能得到清官保护的美好愿望。所以，公案文学应基本归于平民的或市民文化范畴。正如鲁迅在《清之侠义小说及公案》一文中所说：“是侠义小说之在清，正接宋人话本正脉，固平民文学之历七百余年而再兴者也。”按照他们理想与愿望所演绎的包公故事及所塑造的清官形象，已获得了永恒的艺术生命。

作为文学形象的清官包公非常值得我们注意：

一是包公的声名不同于孔子，儒家代表人物孔子主要是由封建统治阶级抬起来的，而清官代表则主要靠平民百姓和艺人炒热的。人民喜欢包拯式的人物，蕴涵着人民的喜怒哀乐与价值观念，反映了人民的理想和愿望。

二是人们将不同时代不同人物有关折狱断案的故事都集中到包公身上，借助历史人物，塑造清官形象，并经过不断的艺术典型化加工，使其形象愈来愈崇高，成为神人合一式的完美人物和正义之神。如同文学形象的诸葛亮代表智慧、曹操代表奸诈一样，包公代表着正义。

三是塑造清官包公的艺术形式多样，从民间口传到话本、词话、杂剧、小说及近代

戏曲等，构成文学宝藏的重要组成部分，而编创者主要来自民间的艺人和文人，具有鲜明的民间文学或通俗文学的特色。

四是深刻反映了现实生活和社会矛盾，突出了反对贪官、邪恶、腐败，推崇清官、刚正、廉洁的重大主题，构成了具有独特风格和内涵的清官文化，对廉政建设尤其是法制建设具有长时期的现实意义。

作为一个时代的具体的历史人物包拯，已跨越历史的门槛，成为一种文化现象、超越时空的理念精神、公理和正义的化身、反腐倡廉的思想武器。对他的研究可从历史、文学、法学、社会学等多角度多层次的进行，已远远超越了历史人物的本身，有着重大的学术意义和现实意义。作为历史人物，包拯是正直之臣；作为文学形象，包公是清官代表。历史上的包拯征服人心，文学上的包公感人肺腑，两者相得益彰。

由此可见，包公戏发展前景乐观，需要更多的人参与到其中，也是对清官文化的推广和发扬。

结 论

包公戏产生于人民苦难最深重的元初，而在同样腐败的晚明和晚清时期继续发展。经历千年历史潮水的洗练，包公已升华为超越时空的理性精神，成为公理与正义的象征，成为我国历史上最典型的清官代表，具有强烈的艺术魅力。这类公案戏提供了大幅的封建社会的黑暗画面：“权豪势要”及其子弟以权谋私，造成了无数冤假错案；士人“发迹变泰”后负心造成的婚变；暴徒恶棍横行不法，谋财害命；地主家庭内部尔虞我诈，争夺财产；青年男女缺少婚姻自主权等等。所有这一切，对于我们今天认识封建社会的罪恶，以及更好的建设现代社会，是大有益处的。

从历史上看，关于包拯的传记，虽都只是千余字的篇幅，但对最能反映包拯本质的事迹，都有简要的记叙。1974年在合肥东郊大兴集北挖掘出的包氏家族的墓志铭，累计文字达7300字左右，其中包拯墓志铭长达3000余字，从而为包拯研究提供了更为丰富、原始而珍贵的资料。这些文献和文物资料又为包公这一文学艺术形象的创作提供了清晰的原型，奠定了坚实的基础。不可否认，作为历史人物的包拯，有其时代和阶级的局限性，但只要本着辩证唯物史观，以“不虚美、不隐恶”的科学态度进行分析，便能深入了解包拯并很好的予以借鉴，从而达到弘扬传统文化、有益当前建设的目的。

从文学艺术上看，宋元以来，公案戏占话本、戏文的比重很大，而包公戏又占公案戏的百分之六十左右。明清时代，包公戏不但比重大，而且继续推陈出新，并最终奠定了舞台上“黑脸包公”铁面无私、威风凛凛的艺术形象。现如今，包公小说、包公影视仍在源源不断的讴歌包公惩治权豪势要贪官污吏的事迹，赢得了观众阵阵喝彩，从而为人们提供了丰富的精神食粮，并通过现代传媒，扩大了包公在世界的影响，也传播了中国传统文化。

从法学上看，包拯作为清官典范，受老百姓广泛尊崇，并被奉之若神。他既提出过有关立法、执法、法治的一些具体主张，有自己的理论观点，也亲自处理过刑、民案件，审理冤狱，打击权贵，为百姓伸张正义。因此，他在法律方面是理论与实践并举的，是一位改革者和实践者。研究、了解包拯的法律思想与实践有利于丰富我国古代法律文化宝库，有利于揭示清官文化的社会原因和利弊得失，从而为现今的司法建设和改革提供借鉴。

历史人物的包拯及文学形象的包公，皆已成为重要的历史文化资源与精神财富。我们今天在新形势下研究包公戏，主要目的在于继承和发扬清官的清正廉洁的优秀品德，提高官员的道德修养，期望出现更多的包公式的执法者，进一步落实依法治国的方略，推动社会主义的廉政建设。社会总是充满了矛盾，反腐倡廉是长期任务，人民长期崇敬的铁面包青天仍会有旺盛的生命力和感人的艺术魅力。

参考文献:

- [1] 辞海编辑委员会编. 辞海[M]. 上海: 上海辞书出版社, 1979.
- [2] 朱万曙. 包公故事源流考述[M]. 合肥: 安徽文艺出版社, 1995.
- [3] 徐素. 黑面包公[M]. 香港: 香港中华书局, 1958.
- [4] 沈锡麟. 包拯[M]. 北京: 中华书局, 1984.
- [5] 颜其中. 包公传[M]. 哈尔滨: 黑龙江教育出版社, 1986.
- [6] 孔繁敏. 包拯年谱[M]. 黄山: 黄山书社, 1986.
- [7] 孔繁敏. 包拯研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1998.
- [8] 程如峰. 包公传[M]. 黄山: 黄山书社, 1999.
- [9] 屈春山, 李学良. 包公正传[M]. 中州: 中州古籍出版社, 1987.
- [10] [元]脱脱. 宋史[M]. 北京: 中华书局, 1977.
- [11] 邓绍基. 元代文学史[M]. 北京: 人民文学出版社, 1991.
- [12] 中国科学院文学所. 中国文学史[M]. 北京: 人民文学出版社, 1962.
- [13] 张庚, 郭汉城编. 中国戏曲通史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1980.
- [14] 李春祥. 元杂剧史稿[M]. 郑州: 河南大学出版社, 1989. 284.
- [15] 游国恩. 中国文学史[M]. 北京: 人民文学出版社, 1964.
- [16] 郭预衡. 中国古代文学史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1998.
- [17] 温凌. 关汉卿[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1978.
- [18] 麦奎尔. 大众传播模式论[M]. 上海: 上海译文出版社, 1987.
- [19] 夏之乾. 神判[M]. 上海: 三联出版社, 1990.
- [20] 马克思恩格斯选集[c]. 北京: 人民出版社, 1972.
- [21] 沙少海, 徐子宏. 老子全译[M]. 贵州: 贵州人民出版社, 1989.
- [22] 杨伯峻. 孟子译注[M]. 北京: 中华书局, 2008.
- [23] 李中华. 楚辞[M]. 郑州: 河南大学出版社, 2008.
- [24] 林尹. 周礼今注今译[M]. 天津: 天津古籍出版社, 1988.
- [25] (西汉)司马迁. 史记[Z]. 北京: 中华书局, 1982.
- [26] (东汉)班固. 汉书[Z]. 北京: 中华书局, 1983.
- [27] (南朝)范晔. 后汉书[Z]. 北京: 中华书局, 1982.
- [28] (唐)房玄龄. 晋书[Z]. 北京: 中华书局, 1974.
- [29] (唐)姚思廉. 梁书[Z]. 北京: 中华书局, 1983.
- [30] (晋)陈寿. 三国志[Z]. 北京: 中华书局, 1982.
- [31] (宋)司马光. 资治通鉴[Z]. 北京: 中华书局, 1982.
- [32] (唐)李延寿. 北史[Z]. 北京: 中华书局, 1983.
- [33] (唐)杜佑. 通典[Z]. 北京: 中华书局, 1988.

- [34] (唐)魏徵. 隋书[Z]. 北京: 中华书局, 1973.
- [35] 孟轲. 孟子·尽心下[M]. 南京: 南京大学出版社, 四书全文译注本, 1993.
- [36] 荀子. 荀子·哀公[M]. 二十二子本. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [37] (后晋)刘昫. 旧唐书[Z]. 北京: 中华书局, 1973.
- [38] 武则天. 《臣轨》[A]. 《官箴书集成》. 合肥: 黄山书社, 1997.
- [39] (德)黑格尔, 王造时译. 历史哲学. 上海: 上海书店, 2001.
- [40] 阮元校刻. 礼记正义[A]. 《十三经注疏》[M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [41] 列宁选集. 北京: 人民出版社, 1960.
- [42] 杨国宜. 包拯集校注[M]. 黄山: 黄山书社, 1999.
- [43] 宋黄震. 古今纪要. (四库全书本).
- [44] 蔡沈. 尚书集解[M]. 上海: 世界书局, 四书五经本. 1936.
- [45] 国语[M]. 上海: 商务印书馆, 丛书集成本. 1936.
- [46] 包拯集[M]. 北京: 中华书局, 1963.
- [47] 朱熹. 五朝名臣言行录[M]. 上海: 商务印书馆, 1936.
- [48] 庄一拂. 古典戏曲存目汇考[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1982.
- [49] 福清. 海外孤本晚明戏剧选集[Z]. 上海: 上海古籍出版社, 1993.
- [50] 孙楷第. 沧州后集[M]. 北京: 中华书局, 1985.
- [51] 徐忠明. 包公故事—一个考察中国法律文化的视角[M]. 北京: 中国政法大学出版社, 2002.
- [52] 董康. 曲海总目提要[M]. 北京: 人民文学出版社, 1959.
- [53] 钱静方. 小说丛考[M]. 北京: 古典文学出版社, 1957.
- [54] 曾白融. 京剧剧目辞典[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989.
- [55] 焦文彬. 秦腔史稿[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1987.
- [56] 陕西省艺术研究所编. 秦腔剧目初考[M]. 西安: 陕西人民出版社, 1984.
- [57] 马龙文, 毛达志. 河北梆子简史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1982.
- [58] 王政尧. 清代戏剧文化史论[M]. 北京: 北京大学出版社, 2005.
- [59] 徐征. 全元曲[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998. 第九卷.
- [60] 吴白陶. 古代包公戏选[M]. 黄山: 黄山书社出版, 1994.
- [61] (美)劳逊. 戏剧与电影的剧作理论与技巧[M]. 北京: 中国电影出版社, 2000.
- [62] (德)黑格尔著, 朱光潜. 美学[M]. 北京: 商务印书馆, 1979.
- [63] (清)刘宝楠, 高流水点校[M]. 论语正义(卷十七). 北京: 中华书局, 1990.
- [64] 谭介甫. 墨经分类译注[M]. 北京: 中华书局, 1981.
- [65] (清)王先谦撰, 沈啸寰、王星贤点校. 荀子集解[M]. 北京: 中华书局, 1988年.
- [66] (奥地利)佛洛伊德著, 孙名之译. 释梦[M]. 北京: 商务印书馆, 1996.
- [67] 唐风编. 胡适、鲁迅等解读《三国演义》[M]. 沈阳: 辽海出版社, 2006.

- [68]冯梦龙. 警世通言[M]. 天津: 天津古籍出版社, 2004.
- [68]孟庆枢. 西方文论选[M]. 北京: 高等教育出版社, 1900.
- [70]陶宗仪. 辍耕录(卷八)[M]. 北京: 中华书局出版, 1959.
- [71]狄德罗. 论戏剧艺术[A]. 西方文艺名著选编[Z]. 北京: 北京大学出版社, 1985.
- [72]李渔. 闲情偶寄[M]. 北京: 中国社会出版社, 2005.
- [73]唐英. 双钉案[A]. 古柏堂戏曲集[Z]. 上海: 上海古籍出版社, 1987.
- [74]亚里士多德, 傅东华译. 诗学[M]. 北京: 商务印书馆, 1925.
- [75]童庆炳. 文学理论教程[M]. 北京: 高等教育出版社, 1998.
- [76]刘勰. 文心雕龙注[M]. 北京: 人民文学出版社, 2006.
- [77]别林斯基. 别林斯基论文学[M]. 上海: 上海新文艺出版社, 1958.
- [78]吴梅. 中国戏曲概论[M]. 北京: 中国人民文学出版社, 2004.
- [79]郭英德. 明清传奇综录[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1997.
- [80]李渔. 李渔随笔全集[M]. 成都: 巴蜀书社, 2003.
- [81]王国维. 王国维戏曲论文集 IMI. 北京: 中国戏剧出版社, 1984.
- [82]王小舒. 中国文学精神(宋元卷)[M]. 济南: 山东教育出版社, 2003 .
- [83]劳承万. 审美中介论[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1986.
- [84]列·谢·维戈茨基著, 周新译. 艺术心理学[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1985.
- [85]张庚. 论中国戏剧文化的生命力[M]. 戏曲研究(第七辑). 北京: 文化艺术出版社, 1982.
- [86]叶长海. 中国戏剧学史稿[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005.
- [87]周贻白. 中国戏剧史长编[M]. 上海: 上海世纪出版集团, 2007.
- [88](日)田仲一成. 中国戏剧史[M]. 北京: 北京广播学院出版社, 2002.
- [89]麻文琦等. 中国戏曲史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1998.
- [90]郑振铎. 中国俗文学史[M]. 北京: 作家出版社, 1954.
- [91]乌丙安. 民间文学概论[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1980.
- [92]杨宽. 中国古代都城制度史研究[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1993.
- [93]王溥. 唐会要[M]. 北京: 中华书局, 1955.
- [94]孟元老. 东京梦华录[M]. 北京: 中国商业出版社, 1982.
- [95]廖奔. 中国古代剧场史[M]. 中州: 中州古籍出版社, 1997.
- [96]江少虞. 宋朝事实类苑[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1981.
- [97](美)体斯顿·史密斯著, 刘安云. 人的宗教[M]. 海口: 海南出版社, 2002.
- [98]钟敬文. 中国民间文学讲演集[M]. 北京: 北京师范大学出版社, 1999.
- [99]杨绪容. 《百家公案》研究. 上海: 上海古籍出版社, 2005.
- [100]欧阳健. 中国通俗小说总目提要 [M]. 北京: 中国文联出版公司, 1991.
- [101]孙楷第. 沧州后集[M]. 北京: 中华书局, 1985.

- [102] 鲁迅. 中国小说史略[M]. 北京: 人民文学出版社, 1973.
- [103] 胡适学术文集·中国文学史[M]. 北京: 中华书局, 1998.
- [104] 王昕. 话本小说的历史与叙事[M]. 北京: 中华书局, 2002.
- [105] 陈平原. 中国小说叙事模式的转变[M]. 北京: 北京大学出版社, 2003.
- [106] (法) 孟德斯鸠. 论法的精神(上)[M]. 北京: 商务印书馆, 1961.
- [107] 朱光潜. 朱光潜美学文学论文选[M]. 长沙: 湖南人民出版社, 1980.
- [108] (日) 青木正儿, 孟庆文译. 中国文学思想史[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1985.
- [109] 王利器. 文镜秘府论校注[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 1983.
- [110] 王国维. 宋元戏曲史[M]. 上海: 华东师范大学出版社, 1995.
- [111] 李福清. 古典小说与传说[M]. 北京: 中华书局, 2003.
- [112] 王春江. 包公千年之迷[M]. 香港: 天马图书有限公司, 2001.
- [113] (美) 爱德华·霍尔著, 刘建荣译. 无声的语言[M]. 上海: 上海人民出版社, 1991.
- [114] 王运熙, 顾易生. 中国文学批评通史[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1996.
- [115] 陈建森著. 戏曲与娱乐[M]. 上海: 上海人民出版社, 2003.
- [116] 钱大群, 杨兴定. 包拯研究与传统文化[M]. 合肥: 安徽人民出版社, 2001.
- [117] 李振纲. 文化忧思录[M]. 保定: 河北大学出版社, 1994.
- [118] 朱颖辉. 当代戏曲四十年[M]. 北京: 文化艺术出版社, 1993.
- [119] 蔡毅. 中国古典戏曲序跋汇编[M]. 济南: 齐鲁书社, 1989.
- [120] 蔡钟翔. 中国古典剧论概要[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 1988.
- [121] 冯沅君. 古剧说汇[M]. 北京: 作家出版社, 1956.
- [122] 傅惜华. 明代杂剧全目[M]. 北京: 作家出版社, 1958.
- [123] 傅惜华. 明代传奇全目[M]. 北京: 人民文学出版社, 1959.
- [124] 傅谨. 中国戏剧艺术论[M]. 太原: 山西教育出版社, 2000.
- [125] 古本戏曲丛刊编委会. 古本戏曲丛刊初集[M]. 上海: 商务印书馆, 1954.
- [126] 古本戏曲丛刊编委会. 古本戏曲丛刊二集[M]. 上海: 商务印书馆, 1954—1955.
- [127] 古本戏曲丛刊编委会. 古本戏曲丛刊三集[M]. 北京: 文学古籍刊行社, 1957.
- [128] 古本戏曲丛刊编委会. 古本戏曲丛刊四集[M]. 上海: 商务印书馆, 1958.
- [129] 古本戏曲丛刊编委会. 古本戏曲丛刊五集[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [130] 古本戏曲丛刊编委会. 古本戏曲丛刊九集[M]. 上海: 商务印书馆, 1964.
- [131] 郭英德. 明清传奇综录[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1997.
- [132] 郭英德. 明清传奇戏曲文体研究[M]. 上海: 商务印书馆, 2004.
- [133] 郭英德. 明清传奇史[M]. 南京: 江苏古籍出版社, 1999.
- [134] 黄天骥主编. 中国古代戏曲与古代文学研究论集[C]. 北京: 中华书局, 2001.
- [135] 黄仕忠. 中国戏曲史研究[M]. 广州: 中山大学出版社, 1997.
- [136] 蒋星煜. 中国戏曲史钩沉[M]. 郑州: 中州书画社, 1982.

- [137]李简.元明戏曲.北京大学出版社[M],2003.
- [138]廖奔.中国戏曲史[M].上海:上海人民出版社,2004.
- [139]路应昆.戏曲艺术论[M].北京:北京广播学院出版社,2002.
- [140]宁宗一等.明代戏剧研究概述[M].天津:天津教育出版社,1992.
- [141]牛国玲.中外戏剧美学简论[M].北京:中国戏剧出版社,1994.
- [142]秦华生,刘文峰.清代戏曲发展史[M].北京:旅游教育出版社,2006.
- [143]谭帆,陆炜.中国古典戏剧理论史[M].上海:华东师范大学出版社,2005.
- [144]唐文标.中国古代戏剧史[M].北京:中国戏剧出版社,1985.
- [145]王永健.中国戏剧文学的瑰宝——明清传奇[M].南京:江苏教育出版社,1989.
- [146]吴毓华.古代戏曲美学史[M].北京:文化艺术出版社,1994.
- [147]吴新雷.中国戏曲史论[M].南京:江苏教育出版社,1995.
- [148]夏写时.论中国戏剧批评[M].济南:齐鲁书社,1988.
- [149]徐扶明.元明清戏曲探索[M].杭州:浙江古籍出版社,1986.
- [150]徐振贵.中国古代戏剧统论[M].济南:山东教育出版社,1997.
- [151]叶长海.中国戏剧学史稿[M].北京:中国戏剧出版社,2005.
- [152]叶长海.曲学与戏剧学[M].上海:学林出版社,1999.
- [153]俞为民.明清传奇考论[M].台北:华正书局,1993.
- [154]余秋雨.戏剧理论史稿[M].上海:上海文艺出版社,1983.
- [155]余秋雨.中国戏剧文化史述[M].长沙:湖南人民出版社,1985.
- [156]张发颖.中国戏班史[M].沈阳:沈阳出版社,1991.
- [157]赵景深.中国戏曲初考[M].郑州:中国书画社,1983.
- [158]赵山林.中国戏剧学通论[M].合肥:安徽教育出版社,1995.
- [159]赵山林.中国戏剧观众学[M].上海:华东师范大学出版社,1990.
- [160]郑传寅.传统文化与古典戏曲[M].武汉:湖北教育出版社,1990.
- [161]郑传寅.中国戏曲文化概论[M].武汉:武汉大学出版社,1993.
- [162]中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成[M].北京:中国戏剧出版社,1959.
- [163]钟嗣成.录鬼簿(外四种)[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [164]左鹏军.近代传奇杂剧研究[M].广州:广东高等教育出版社,2001.
- [165]周育德.中国戏曲与中国宗教[M].北京:中国戏剧出版社,1990.
- [166]周华斌.中国戏剧史新论[M].北京:北京广播学院出版社,2003.
- [167](宋)曾巩.隆平集[M].台湾:商务印书馆,1985.
- [168](南宋)赵汝愚.宋朝诸臣奏议[M].上海:上海古籍出版社,1999
- [169](明)黄淮.历代名臣奏议[M].上海:上海古籍出版社,1989.
- [170](宋)司马光.涑水纪闻[M].北京:中华书局,1989.
- [171](宋)沈括.梦溪笔谈[M].北京:中华书局,1957. [172]

- [173] (南宋)曾敏行.独醒杂志[M].上海:上海古籍出版社,1986.
- [174]安遇时.包龙图判百家公案[M].杭州:浙江古籍出版社,1996.
- [175]石玉昆.三侠五义[M].安徽:安徽人民出版社,1980.
- [176]段玉明.中国市井文化与传统曲艺[M].吉林:吉林教育出版社,1992.
- [177]张中行.佛教与中国文学[M].安徽:安徽教育出版社,1984.
- [178]李日星.中国戏曲文化史论[M].长沙:岳麓书社,2003.
- [179]许金榜.中国戏曲文学史[M].郑州:中州古籍出版社,1999.
- [180]姚文放.中国戏剧美学的文化阐释[M].北京:中国人民大学出版社,1997.
- [181] (宋)罗晔.醉翁谈录[M].北京:古典文学出版社,1957.
- [182] (明)冯梦龙.警世通言[M].南京:江苏古籍出版社,1993.
- [183] (明)冯梦龙.醒世恒言[M].南京:江苏古籍出版社,1993.
- [184] (明)凌濛初.初刻拍案惊奇[M].上海:上海古籍出版社,1996.
- [185] (明)凌濛初.二刻拍案惊奇[M].上海:上海古籍出版社,1996.

在校期间的研究成果及发表的学术论文

- [1] 陈涛. 生命体验教育及其教学模式浅析[J]. 教育学报, 2009, (6).
- [2] 陈涛. 包公戏中鬼神情节的成因探析[J]. 齐鲁学刊, 2009, (3).
- [3] 陈涛. 儒家教化与戏曲发展[J]. 牡丹江师范学院学报, 2008, (2).
- [4] 陈涛. 包公文化与和谐社会的构建[J]. 现代语文, 2009, (6).
- [5] 陈涛. 包公文化与和谐社会的构建. 山东省社会科学基金项目, 项目编号 08JDC106
- [6] 陈涛. 包公戏中人物形象分析. 曲阜师范大学校级项目, 项目编号 XJ200752

致 谢

在曲阜师范大学，我有幸师从徐振贵先生攻读博士学位。先生学识渊博，治学严谨，为人谦和，使我终生受益。在论文的选题中，先生给予很大的建议和帮助，和我一起分析选题的可操作性与研究的必要性。经过一年左右的资料收集、整理，我把论文的思路及章节安排呈交先生指导，先生对每一章节的安排都提出富有建设性的意见和建议。在论文的写作过程中，从材料的取舍、观点的论证、字句的推敲，直到最后完稿，先生都悉心指教，并时常鼓励鞭策我。在这里，谨向我的导师表示最诚挚的谢意！

在论文的写作过程中，刘跃进教授、郑杰文教授、杨树增教授、单成彬教授、赵东栓教授、张玉璞教授都从不同角度对我给予指点。北京联合大学的孔繁敏教授对我的选题给予很大的鼓励，在此，我要一并向他们表示衷心的感谢！

陈 涛

二〇〇九年四月