

801217

学校代码: 10209

分类号: J805

研究生学号: 2002003

密 级:



吉林艺术学院

JILIN COLLEGE OF THE ARTS

硕士学位论文

MASTER DEGREE THESIS

“引俗入雅”

——雅、俗文化对流中的唐英戏曲创作

作者: 胡 婷

指导教师: 祝普文 教授

学科专业: 中国古代戏剧史

研究方向: 戏剧戏曲学

吉林艺术学院学位评定委员会

2005年6月

“引俗入雅”

——雅、俗文化对流中的唐英戏曲创作

研究生：胡 婷

导 师：祝普文 教授

专 业：中国古代戏剧史

研究方向：戏剧戏曲学

内 容 提 要

清乾隆年间爆发的“花雅之争”^①，是中国历史上“雅”文化同“俗”文化的第一次大规模交锋。在这次交锋中，被抑郁数千年之久的“俗”文化，第一次在戏曲领域寻找到了自身发展的突破口，并一发不可收拾。“花部诸腔”最终凭借自身粗糙强健的生命力，战胜了雅文化的代表——昆曲，打破了曲坛一枝独秀的局面。

昆曲虽然结束了曾经辉煌一时的鼎盛局面，文本创作也陷入了低产期，但就在同“花部诸腔”交锋冲突的过程中，一些昆曲作家也自觉不自觉地吸收了“花部诸腔”的诸多优长，创作出了一些雅俗共赏的好作品来。昆曲的表演形式，也在这一过程中得到了进一步的完善，昆曲表

^① **花雅之争**：所谓“花雅之争”指的是花部诸腔同昆曲的竞争，它最早出现于乾隆年间的江苏、北京等地。这一时期，封建士大夫把“昆腔”称为“雅部”，把昆腔以外的各种地方戏曲剧种称为“花部”。（详细说明见下文）

艺术的最后一个发展高峰期——“乾嘉传统”^①正形成于此时。唐英就是这一时期积极向“花部”学习的昆曲作家代表，他“从戏曲的实践出发，顺应戏曲发展潮流，走着一条昆曲俗化的道路”^②，试图采用“引俗入雅”的方式，改造昆曲。

稍后于唐英创作期出现的京剧创作，同唐英的戏曲创作有着惊人的相似之处。无论是唐英的昆曲或是京剧，都积极改编了不少当时流行于曲坛的“花部”剧目，都保留了不少“花部”戏剧中的优秀唱段。但让人感到遗憾的是，同一时期，像唐英这样自觉走上昆曲通俗化道路的封建文人少之又少，“昆曲通俗化”的历史进程，未能顺利推行下去。文辞晦涩，篇幅冗长的昆曲，日渐式微；而善于吸收民间“俗文化”艺术优长的京剧，却得到了长足的发展。昆曲、京剧两厢对比，不难看出，“引俗入雅”的戏曲创作观绝对是顺应历史发展潮流的，也是值得今天的戏曲工作者借鉴、学习的。

[关键词] 唐英 花雅之争 京剧 昆曲 地方戏 昆曲俗化

① 乾嘉传统：我们现在能见到的昆剧表演艺术，从“传统”上去追溯可靠的形成期则是在清中叶的乾隆、嘉庆时期。我们把在这时期形成的昆剧艺术的传统，习惯上称做“乾嘉传统”。它具有以下四方面特点：①以演折子戏为主；②职业戏班空前活跃；③表演重视规范，体制趋于稳定；④注重表演艺术的传承延续。（P86《昆剧表演艺术的“乾嘉传统”及其传承》李晓《艺术百家》1997年第四期）

② 出自 P626《简论唐英的戏曲创作》《古柏堂戏曲集》周育德 上海古籍出版社 1987年

Abstract

Dispute over elegance and colloquialism in the field of traditional opera broke out during emperor Qianlong period in Qing dynasty, which was the first large-scale conflict between “elegant” culture and “colloquial” culture in Chinese history. The colloquial culture, silent for thousands of years, finally found its own breach in traditional opera and flourished since then. Moreover, various colloquial operatic vocal music defeated Kun Opera, the representative of elegant culture, through its strong vitality, thus the colloquial music smashed the prevalence of Kun Opera.

Kun Opera ended its glory and prosperity, and the opera text creation also fell into the low production. However, during this period, some Kun Opera writers absorbed in many good points of colloquial Opera and created many enjoyable and excellent works. In addition the performance form of Kun Opera was improved step by step at the same time. “Qianjia Tradition” which was the last developing peak of Kun Opera was just formed at this time. Tang Ying was the representative of Kun Opera who actively learnt from the colloquial opera in this period, proceeding from the practice of traditional opera and complying with its trend, devoted himself to the colloquialism of Kun Opera since the elegance managed by applying colloquism to improve the opera.

Beijing Opera slightly later than TangYing's production surprisingly had similarities with his traditional opera. Either TangYing's Kun Opera or Beijing Opera, adopted many popular colloquial operas at that time and remained their excellent singing parts .However, it's a pity that unlike TangYing ,few feudal scholars were conscious to walk along Kun Opera's popularization and the historical progress of the popularization could not be carried out successfully . Kun Operas with obscure language and long sength become withered consequently. However, Beijing Opera developed fast on account of being good at absorbing the advantages of the culture art in absolutely colloquial easy to see that the traditional opera production by adding colloquilism to elegance complys with the tide of history ,it's worthwhile for opera writers to employ this method.

Key Words :TangYing ; dispute over elegance and colloquialism;
Beijing Opera; Kun Opera; local opera;
colloquialism of Kun

“引俗入雅”

——雅、俗文化对流中的唐英戏曲创作

第一章 花雅竞胜 俚质擅场

——中国雅、俗文化第一次大规模交锋中的唐英

中国“雅”文化与“俗”文化^①的交锋，最早可以追溯到距今2500多年前的春秋末年。当时，中原地区的“郑卫之音”盛起，第一次雅俗之争爆发。作为官方统治阶级的礼乐是“先王之声”，包括黄帝的《云门》，尧的《大咸》，舜的《大韶》，禹的《大夏》，汤的《大萇》，周初的《大武》等，统称为六代舞，此外还包括西周和春秋初期的祭祀之乐，即《大雅》和《颂》。以上统属“雅乐”，流行于宫廷和上层社会。“郑卫之声”是春秋时期郑、卫地区的民歌，是当时各国民歌的代表，属于名副其实的俗文艺。从内容上讲，“先王之乐”维护奴隶主阶级的政治、伦理思想；“郑卫之声”则对此采取抵制态度。这引起了统治阶级的恐慌，于是他们“放郑声，远佞人”^②，进而对俗乐进行歧视、压制甚至严禁。中国文化“崇雅鄙俗”的传统自此确立。^③

①“雅”文化、“俗”文化：关于“俗”文化，郑振铎先生认为也就是民间文化，它流传于民间，并具有六大特征：一、它是大众的；二、它是无名氏集体创作的；三、它的口传的；四、它是新鲜的，但是是粗陋的；五、它往往是想象力极度奔放的；六、它勇于引进新的东西。而与此相对立的，非民间的，经过文人、艺术家精心创造的思想信仰理论体系及艺术样式则属于“雅”文化的范畴。（参见《中国俗文学史》P1 郑振铎 作家出版社 1954年1月第一版）民间创作，口传心授的花部诸腔，属于俗文化范畴；经文人创作加工，文本流传的昆曲艺术，则属于雅文化范畴。

②出自《论语·卫灵公第十五》 孔子

③参考 P2 《雅俗文化书系—俗文化》牛爱忠 方国根 中国经济出版社 1995年03月第1版

这种传统一直延续至明代。随着商品经济的发展和资本主义萌芽的出现，传统的封建经济以及构建于其上的政治、思想、文化，第一次出现了松动。首先，市民阶层的群体扩大，使“书、画、音乐、戏曲”等艺术样式渐渐转变为消费品，文化发展的走势开始向平民阶级倾斜；其次，一些文人在文学领域开始“从理论上挑战崇雅鄙俗的传统观念。大批进步的思想家、文学家们对传统的雅、俗关系进行了彻底的解构，更多地注意到雅俗之间的相互转化与沟通，倡导俗中有雅，以俗为雅，雅俗共赏等崭新的鉴赏创作观念。”^①随着这一进程的推进，“俗”文化的势力开始渐渐抬头。延自清乾隆年间，在戏曲领域，爆发了著名的“花雅之争”。这场论争持续了近100年之久，波及范围遍布大江南北，是中国历史上“雅”文化同“俗”文化的第一次大规模交锋。

所谓“花雅之争”指的是花部诸腔同昆曲的竞争，它最早出现于乾隆年间的江苏、北京等地。这一时期，封建士大夫把“昆腔”称为“雅部”；把昆腔以外的各种地方戏曲剧种称为“花部”，其中包括梆子腔、乱弹腔、秦腔、西秦腔、襄阳调、楚调、吹腔、安庆梆子、二簧调、罗罗腔、弦索腔、姑娘腔、琐哪腔、柳子腔、勾腔等诸多唱腔。花部诸腔的发展，“一开始就与处于正音地位的昆曲对峙竞争。地方戏的繁荣对昆曲造成了严重威胁。清政府不惜动用行政手段来扶持昆曲，严斥并禁毁花部戏的演出，从而酿成了一场持续百年之久的花雅之争。”^②这场花雅之争，波及全国，并从当时北京剧坛的三次交锋中得到了集中

^① 出自 P1《扬州八怪绘画思想中的雅俗观》黄蜜 《南京艺术学院学报》 2002年05月22日

^② 出自《曲中闲谈——地方戏的发展与花部、雅部的争胜》 转自

<http://www.netsh.com.cn/bbs/16699/messages/1113.html>

反映。“第一次是乾隆初年(1735)由弋阳腔衍变的京腔(又称高腔)与昆曲的抗衡,出现了京腔‘六大名班,九门轮转,称极盛焉’(杨静亭《都门纪略·词场序》)压倒昆曲的形势。但由于维护昆曲势力强大,这股势头不久就消沉下去。第二次是乾隆四十四年(1779)四川籍的秦腔演员魏长生进京,‘大开蜀伶之风,歌楼一盛’(天汉浮槎散人《花间笑语》)。不仅使昆曲相形见绌,就是京腔也不能与之匹敌,以致‘六大班无人过问’(吴长元《燕兰小谱》)。这次清政府采取了更加严厉的禁演措施,勒令秦腔艺人改习昆、弋两腔,否则‘递解回籍’,使地方戏在北京剧坛开拓的新局面被强行镇压下去。第三次是乾隆五十五年,高朗亭随三庆徽班进京,不久就出现了四大徽班称盛的局面,继秦腔之后,成为与雅部争胜的主力。嘉庆三年(1798),清政府又发禁令,但禁者自禁,演者自演,不仅徽班与京、秦各腔在京并行竞奏,而且转辗全国各地竞相仿效,使向习昆曲者转习乱弹诸腔,地方戏终于以其旺盛的生命力和广泛的群众基础,取得了这场花雅之争的胜利。”^①

之所以说“花雅之争”是中国历史上,俗文化同雅文化的第一次大规模交锋,是因为,在中国文化史上,俗文化一直处在被压抑、被遏制的发展逆境中,直到明清时期,才得以发展;而戏曲又是这一时期最受大众喜爱的艺术样式,因此直到清朝戏曲“花雅之争”的出现,俗文化的力量才第一次壮大到能够同雅文化分庭抗礼,一竞长短。

^① 出自《曲中闲谈——地方戏的发展与花部、雅部的争胜》 转自

<http://www.netsh.com.cn/bbs/16699/messages/1113.html>

首先，随着资本主义萌芽的出现，商人的社会地位日渐抬升。商人的审美需求日渐影响整个社会的文化产品生产活动。直至清代，商人同文人之间的交往日益频繁，商人重金宴请文人相伴出席各项活动，就成为了一种普遍的社会现象。近代湘人朱克敬所撰《雨窗消意录》中就记录了这样一则商人重金谢文人的故事：

钱塘金寿门农，客扬州。诸鹺商慕其名，竞相延至。一日，有某商宴客于平山堂，金首座，席间以古人诗句“飞红”为觴政。次至某商，苦思未得，众客将议罚，商曰：“得之矣：‘柳絮飞来片片红’。”一座哗然，笑其杜撰。金独曰：“此元人咏平山堂诗也！引用纂切。”众请其全篇，金诵之曰：“廿四桥边廿四风，凭栏犹忆旧江东。夕阳返照桃花渡，柳絮飞来片片红。”

众皆服金博洽，其实乃金口占此诗，为某商解围耳。商大喜，越日，以千金馈之。①

文人同商人结伴出行，可以获得一定的经济收益，而商人也可借此抬高身价，文商之间这种相伴相生的关系就此产生。除此之外，有些商人为了追求一定的文化品位，也喜欢买些字画，欣赏把玩。清唐寅就有“闲来写幅丹青卖，不使人间造孽钱。”这样的诗句。在这样的社会背景下，文化创作受商人审美情趣的影响，成为一种必然。商人的扶植，对俗文化的发展来说，是一股推动性的积极力量。

其次，过去被压抑的俗文化，到明朝初期才开始渐渐抬头，直至清代，俗文化的消费群体已日渐扩大。这一时期，随着市民阶级的扩大，以及这一阶级文化消费需求的日渐旺盛，使得书画、戏曲等文化品日渐成为可消费的商品。

① 出自 P141 《儒林琐记·雨窗消意录》甲部卷三 朱克敬 湖南岳麓书社出版 1983年7月第一版

明朝至清中叶，文人豢养的家班表演一直十分兴盛。直到雍正、乾隆年间，朝廷颁布了若干道禁止蓄养家班的昭令，家班表演才日渐废止了下来。如雍正二年禁“外官蓄养优伶”（“雍正上谕内阁”）。乾隆三十四年又“严禁官员蓄养歌童”（《东华续录》乾隆七十）。嘉庆四年禁止官员蓄养优伶（道光《中枢政考·禁令》卷十三）都使得家班的演出渐渐衰败了下来。但此时观，赏戏曲已经成为国人文化活动中极其重要的一项，戏曲消费市场业已形成。于是，以演戏为生的职业戏班随之兴起。这一时期出现的职业戏班演出，迅速从乡村普及到城镇，渐渐形成声势，戏曲表演变得有利可图。职业戏班，既有花部戏班，也有雅部戏班，其中规模最大、最具典型的是乾隆年间扬州盐商组织的戏班。据清李斗《扬州画舫录》记载，“两淮盐务例蓄花雅两部以备大戏。雅部即昆山腔……复征花部为春台班。”关于当时花部职业戏班的演出的盛况，嘉庆八年（1803年）的小铁笛道人《日下看花自序》中云：“伶工荟萃，莫盛于京华。往日六大戏班旗鼓相当，名优云集。嗣自川派擅场，蹈跷竞胜，坠髻争妍，如火如荼，日不暇接，风气一新。迩来徽部迭兴踵事增华，人浮于剧，联络五方之音，合为一致。舞衣歌扇，调又非三十年前矣。”这一时期，农村的戏曲表演活动亦是空前的活跃。特别是兴起于民间的地方戏，深受农工、商贾等平民观众的欢迎。它同乡镇的祭祀、拜神等活动结合起来，“每逢节日，迎神赛会，常有盛演各种地方戏曲的活动。正是在这些基本观众的支持下，新兴地方戏曲不仅在农村站住了脚跟，不少戏班还逐渐向大城市流布，串演于各省市之间。特别是乾隆、嘉庆时期，随着商业的发达，大城市中的各种商业会馆普遍设立，各地戏班往往随着本地商帮以会馆为据点开展演出活动。许多工商业城市便成为各种地方戏的汇合点，北京和扬州成了当时北方和南方两大戏曲活动中心。据《扬州画舫录》载，扬州城乡除有演出本

地乱弹的‘土班’和主唱昆曲的‘堂戏’班外，还有来自四面八方的外地戏班：‘句容有以梆子腔来者，安庆有以二簧调来者，弋阳有以高腔来者，湖广有以罗罗腔来者，始行之城外四乡，继或于暑月入城，谓之赶火班。’”就这样，广大平民百姓的审美趣味，成为了左右职业戏班戏曲创作的的决定性因素。俗文化的力量，日渐张显了出来。①

其三，中国的俗文化同雅文化发展，本来一直“井水不犯河水”。传统的文化创作活动，如诗、书、绘画一直由封建文人所把持；而民间俗文艺虽然生命力旺盛，但大多在民间自生自灭。如，上古歌谣、六朝民歌、敦煌变文……这些艺术样式，它们的发展都同雅文化并行而不悖。在特定的历史时期，也曾出现过雅文化为社会大众所广泛接受、欣赏的局面。如清新自然的柳词，曾为广大平民阶层所钟爱，“凡有井水处，皆能歌柳词”。但，俗文化侵入文坛，同雅文化分庭抗礼的局面，只有在清乾嘉时期才第一次出现。因为，这一时期，地方戏的演出，为职业戏班带来了经济上的收益，为保住自己的饭碗，地方戏班必须同昆曲戏班争夺市场，而政府行政行为的干扰，以及文人阶级保守势力对地方戏创作活动的压制，使得地方戏班不得不积极努力地放手一搏。而清朝又是中国“雅”文化空前繁荣的一个时期，政府无论是从行政角度，或是从思想控制角度，都极力推行其“雅化”的政策。不同利益之间的纠葛，使得雅俗文化之争，势在必行。

经过乾隆初年的“京腔大盛”，乾隆四十四年的“川派擅场”再到乾隆五十五年的“徽部迭兴”，半个世纪以来，花部戏曲日渐兴盛，而昆曲却渐渐衰败了下来。正如王国维所言，“黄冈俗讴，风靡天下，内

① 出自 《曲中闲谈——地方戏的发展与花部、雅部的争胜》转自

<http://www.netsh.com.cn/bbs/16699/messages/1113.html>

廷法曲，弃若土苴，民间声歌，亦尚乱弹，上下成风，如饮狂药，才士按词，几成绝响。”^① 日渐成熟的消费群体，深入人心的地方戏表演，使得民间俗文化日渐声势浩大地发展了起来。在这样的一个历史过程中，无论是士大夫或是平民百姓，他们的审美趣味都悄然发生着改变。在这样的历史背景下，以昆曲为正音的士大夫作家们表现出种种不同的态度来，“有的进行了坚决的抵制，如唐英的幕僚张坚，不仅我行我素，照旧写那种长达数十出的才子佳人戏，沉溺于‘名教风流’式的孤芳自赏，而且不准花部戏艺人演唱他的剧作，‘或有人购去将以弋腔演出，漱石则大恐，急索其原本归，曰：吾宁糊瓶。’”（《中国古典戏曲序跋汇编》第三册 济南齐鲁书社）^②但另一部分昆剧作家，却较能客观地正视现实，积极地将昆曲创作引向一条雅俗共赏或谐俗的道路。“这由明末的阮大铖开其端，而由清初以李玉为主的苏州派作家与李渔扩其途。继之者有唐英、方成培等少数人。”^③而其中，又以唐英的昆曲创作最具代表性。他从戏曲的实践出发，顺应戏曲发展潮流，走上了一条昆曲俗化的道路。

^①P176 《宋元戏曲史中国戏曲概论顾曲麈谈》王国维 岳麓书社 1998年08月01日

^②P17 转引自 相晓燕《花雅之争中的唐英》（《浙江艺术职业学院学报》2003年04期）

^③P28 马积高《清代雅俗两种文化的对立、渗透和戏曲中花雅两部的胜衰》《西北师大学报》1994年02期

第二章 曲翻新调 引俗入雅

——唐英其人其作

第一节 多才多艺 视俗为雅

唐英(1682—约1756),字俊公,号蜗寄居士,又号陶人,人称古柏先生。清奉天(今辽宁沈阳)人,隶汉军正白旗。官内务府员外郎兼佐领,后监督江西景德镇窑务,又曾兼理淮关、九江关、粤海关税务。唐英是卓有成就的大陶瓷家,被日本学者称誉为“陶瓷神人”。他督造的陶器制作精美,品种繁多,世称“唐瓷”。他编写的《陶成纪事碑》《陶器图说》《窑器肆考》《陶成示论稿》都是中国陶瓷史上的重要学术论著。唐英多才多艺,在戏曲、诗文、绘画、书法、篆刻及文字学等方面,均有可观的成就。现存著述有诗文集《陶人心语》五卷、《陶人心语续选》九卷、《可姬传》一卷;编辑字典《问奇典注增释》六卷;辑刻《琵琶亭诗》一卷。

在戏曲创作方面,他著有《古柏堂戏曲集》,其中包括17部剧本(17部作品包括:9部改编自花部诸腔的剧本,1部改编自弦索调时剧的剧本,7部原创剧本)。此书写于1742年到1755年间,这时的唐英已经步入晚年(61—74岁),因此剧本多为饱经风霜之作。唐英戏曲创作中,一直本着“引俗入雅”的戏曲创作观,积极向当时曲坛流行的花部诸腔学习。在他的衙署歌筵上,除了昆曲外也有“土梨园”的演唱。唐英自己觉得“巴歌吴歆尽可听”^①正因为唐英肯放下士大夫的架子,积极向民间地方戏曲学习,才使得他的戏曲作品呈现出于同时期戏曲家迥然不同的风格气度来。

^①见《陶人心语续选》卷九《丁卯年中秋后一日观土梨园杂剧冲口成句,聊以解嘲》

第二节 以俗为雅 力创精品

中国历史上最早提出“以俗为雅”概念的是苏轼和黄庭坚。苏轼《题柳子厚诗》云：“诗须要有为而作，用事当以故为新，以俗为雅。”（《苏轼文集》北京 中华书局排印本，1982年）黄庭坚《再次韵（杨明叔）·引》云：“盖以俗为雅，以故为新，百战百胜，如孙、吴之兵；棘端可以铍，如甘蝇、飞卫之射。此诗人之奇也。”（《山谷诗集注》上海古籍出版社 2004年1月1日出版）^①而唐英在其创作中延续了这一传统，无论是唱腔、戏词或是故事情节，都积极向俗文化代表花部诸腔学习，创作出了不少雅俗共赏的好作品来。

一、收揽众腔 融会争奇

昆曲在明末其实已经开始渐渐走上下坡路，虽然康熙、乾隆年间，又呈复兴之象，但此时“各地方剧种亦正各奏尔能，相与争逐”，^②昆曲再次面临诸多挑战。花部地方戏纷纷兴起，看似突然，但事实上，正当昆曲最胜时，它们就已经出现了。只不过，在此之前，“散伏各地，自不会使人注意及之。一旦集中一处，虽无人作提倡，亦能各自有所表见。”^③

当时流行于曲坛的花部诸腔，种类繁多。而唐英为官30年之久的江西，又正是弋阳腔的发祥地，其他地方戏曲也流传甚广。“据蒋士铨乾隆十六年（1751年）所作的剧作《升平瑞》中所记就有七八种之多：‘昆腔、汉腔、弋阳、乱弹、广东摸鱼歌、山东姑娘腔、山西□

^① 此段参考 P73 《禅籍俗语言对宋诗的启示与渗透》 周裕锺 四川大学学报 2000年第3期

^② P455 《中国戏剧史长编》周贻白 人民文学出版社 1960年1月

^③ P455 《中国戏剧史长编》周贻白 人民文学出版社 1960年1月

戏，河南锣戏，连福建的乌腔都会唱’”^①，唐英的剧作中也收入了一些花部唱腔。

1、[弋腔]

明万历年间弋阳腔，威胁昆曲，后被昆剧艺人移植并“昆”化。其中，弋阳腔系统的“青阳腔”，纳入昆曲系统后，被称为昆曲“弦索调时剧”^②，因为“青阳腔”原以琵琶伴奏，因此称“弦索”，又名“昆弋腔”，如《思凡》、《下山》、《芦林》、《出塞》等皆为昆曲“弦索调时剧”。清乾隆年间曾刊刻《弦索调时剧新谱》。唐英的作品《芦花絮》中有一段弋腔的[驻云飞]：

《芦花絮第·第三出》（外）“[驻云飞]（弋腔，仿北《芦林》唱法）有个吃雪苏公。（副）怎么说到“苏松”地方上去了？（外）不是地方，是个有名的忠臣苏武，吃雪吞毡的故事。（唱）又有那映雪埋头苦用功。（副）又是什么“柴头”？（外）不是柴头，是个古人，名唤孙康，映雪埋头读书的故事。”

在这段中，唱词、念白相间；一男一女两人搭腔；故意打岔飞白这些都保留了民间戏曲的特点，同典丽、文雅的昆曲曲词相比，呈现出迥然不同的艺术韵味。

2、[梆子腔]

梆子腔在这一时期，是流行最广的地方戏曲之一。唐英的不少剧作均改编自梆子戏。《面缸笑》《梁上眼》这两部改编自地方戏作品中，都有梆子腔入戏。

^① 引自《中国古典戏曲序跋汇编》第三册 济南齐鲁书社 P17 转引自 相晓燕《花雅之争中的唐英》《浙江艺术职业学院学报》2003年04期

^② 注：时剧：昆曲除了南曲和北曲还有部分“时剧”。时剧形成的年代较晚，它的唱词和曲调相对更通俗一些。

《面缸笑·第四出》

[椰子腔 排律] (旦) 院司道府县州堂，吏礼兵刑工户房。作弊蒙官奸似鬼，嚼民吞利狠如狼。捉生替死寻常事，改短为长竟妨。婆惜老公真好汉，暗龟明贼黑三郎！

《梁上眼·第六出》

[椰子腔] (副) 打算摘茄花先采，秣紫深红到手开。蜂狂蜂浪成双对，烈火干柴春满怀。怕又爱，肯还推，油盐酱醋暗香催。铁刷铜锅秋打混，破磨瘸驴呆打孩。今日团圆君莫笑，都向掏包剪缙

①

值得一提的是，这些进入昆曲的椰子腔唱段，并非原剧中所有，而是唐英独出机杼，自己创作的。《面缸笑》原本见于《缀白裘》，其中并无此段唱段。作为一个封建文人，特别是一个封建官员能写出“院司道府县州堂，吏礼兵刑工户房。作弊蒙官奸似鬼，嚼民吞利狠如狼。”这样痛快淋漓、针砭时弊的句子来，实属难得。同时椰子腔七字一句，句句铿锵的特色，在此处运用也正很恰当。《梁上眼》中茄花儿的这段[椰子腔]唱段，唱之前，事先声明自己“咱这村庄上，每年唱高台戏。近来都兴那些[椰子腔]，那腔调排场，我也有些在行。”可见，椰子戏在当时，已经十分深入人心。这段唱腔中，“怕又爱，肯还推，油盐酱醋暗香催。铁刷铜锅秋打混，破磨瘸驴呆打孩。”这些唱词，新鲜火辣，为《梁上眼》的大团圆场面，增添了不少热闹气氛。

3、[姑娘腔]

“姑娘腔”也称“姑娘戏”，《梁上眼》第八出《义圆》中曾做过

①注：指偷窃来。

偷儿的魏打算（丑扮）对他的义父说：“你儿子在山东，每日听的都是些姑娘戏。那腔调排场，稀脑子烂熟，待我随口诌几句，带着关目唱一只儿，发爹妈一笑’。”《梁上眼·第六出》：

[姑娘腔]（丑）阎王爷闷的慌，半夜三更坐早堂。审了一件风流案，明明业镜挂中梁。合欢床下屠户睡，醒酒酸汤人肉香。判官小鬼哈哈笑，这樁公案不寻常。女的赏件“扎花袄”，男的封了个“齐肩王”。奉劝世人休作孽，难逃法网与三光。编成一段“姑娘戏”，还唱一双“梆子腔”。（丑对副白）该你的梆子腔来了。快些接着唱，不要冷了场。）①

“剧中调名则称[姑娘腔]。他的妻子接唱一支[梆子腔]，并说‘你唱我帮腔，我唱你帮腔’。‘唱姑娘’一名见清乾隆间李声振《百戏竹枝词》，其中题为《唱姑娘》的一首说：‘锦驹讴已绝高唐，舞态千回也断肠。锁呐一声无艳笑，春闲肯负唱姑娘？’题下注：‘齐剧也，一名姑娘腔，以锁呐节之，曲终必饶场宛转，以尽其致。它的演唱特点是且歌且舞，用锁（唢）呐伴奏；曲终必饶场起舞，是一种歌舞小戏。因为来自山东，作者称它为‘齐剧’。它的俗名即作者用做题目的‘唱姑娘’。辽宁民香称‘唱姑娘’、山东烧香称‘装姑娘’，它们也就是这些山东唱姑娘‘姑娘戏’‘姑娘腔’的来源，所以在山东地区的有关文献中，也被称作‘巫娘腔’‘巫腔’。”②这里的“扎花袄”“齐肩王”这样的用语，都既新鲜，又活泼。男女帮腔唱戏的形式也是民间戏曲的一大特色。

① 注：扎花袄：凌迟处死。齐肩王：斩首。

② 《蒲松龄“巫戏”研究》 车锡伦《戏曲研究》，第59辑，北京：中国戏剧出版社，2002年9月 转引自国学网站 <http://www.guoxue.com/xqyj/yjqk/xqyj3.htm>

唐英的戏曲创作中，除了这些为数并不算太多的地方戏唱腔外，还有不少民间小调。这些小调，有的已经进入昆曲唱腔体系，成为基本曲调，如[寄生草]，有的经过不断发展演变，在日后成为了新的独立剧种，如[莲花落]。除此之外，还有一些少数民族音乐，如[回回腔]、[胡歌]等。

1、[寄生草]

“[寄生草]”本来是流行于江南一带的民间小调。明万历年间的无名氏《钵中莲》传奇，其中的曲调除南北曲外，就出现了“寄生草”唱段。此后，“寄生草”小调进入昆曲，已经比较普遍。《虎囊弹·山亭》《紫钗记·折柳》等剧目中都有[寄生草]唱腔。但唐英在作品《面缸笑》中运用的所谓[寄生草小调]同这些唱段都不同。它更多的保留了民间小调的活泼气息，通俗可人。如：

[寄生草小调]（旦）今朝添重了冤业病，又不痒来又不痛。身子儿恹恹煎煎难扎挣，壁上的琴对了君家无心弄。在行凑趣尽是假充，可笑你睁着两眼儿说的是梦，睁着两眼儿说的是梦！

[寄生草小调]（旦）可笑你粗蠢像，可笑你不在行。可笑你带着包果子儿来学闯，可笑你祠堂不如俺烟花巷。劝你本分过时光，若不听，挑水烧汤你多力量，挑水烧汤你多力量。

[寄生草小调]（旦）夸煞我的山东话，爱煞我的胡子麻。笑煞我毡腔要摆个风流架，牛魔王何苦又把人来吓？劝你早早快回家，罗刹女盼你想你还将你骂，罗刹女盼你想你还将你骂。

这三段寄生草，末句反复吟唱，文辞多带儿化音，这些都是民间曲艺的艺术特色。这里，从妓女周腊梅口中唱出，比起昆曲老唱腔显得活

泼新颖，又十分切合人物身份。唐英的这部作品改编自梆子戏《面缸》，原本中也有周腊梅的这段唱。如下：

[前腔]（贴）“老面皮！不想你是个什么东西！嚼舌根，讨我的便宜！且照管自己的妻。和尚道士，还有那些小魔子，走来走去在你门前嬉，看你的娇妻，燥他的皮！乌龟号，只怕今朝轮到你，乌龟号，今朝只怕轮到你！”

但地方戏剧本中的此段唱腔，比起唐英的这三段[寄生草]，显然粗糙不少，泼辣味道虽多了三分，俏皮、戏谐的劲道却不知输却了多少分。

2、[莲花落]

“莲花落”，也叫“莲花乐”。源出唐五代时的“散花乐”。最早为僧侣募化时所唱的宣传佛教教义的警世歌曲。宋代开始在民间流行，丐者行乞时经常演唱。清代乾隆年间(1736-1795)为莲花落最兴盛时期，北京既有专业艺人卖艺，也有旗籍子弟走局票演。他们为与乞丐演唱的大口落子有所区别，遂泛称小口莲花落。最初的莲花落为单人演唱，称单口莲花落，后来发展成多人对唱的对口莲花落。傅惜华在《曲艺丛论》中提到，莲花落本为民间清唱歌曲，直到清嘉庆年间，才开始有艺人用这种唱腔形式演绎故事。“由歌者二三人分饰旦、丑两种角色。旦角为当时妇女之装束；丑角则着京剧之行头，面敷粉墨，载歌载舞，略如戏剧。而尤重于插科打诨，以资笑乐，名曰彩扮莲花落。”莲花落的表演一直为执政当局视之为异端，指责它“伤风败化，鄙俗不堪”。1908年曾遭到禁演。低层说唱艺人，为谋生计，对此进行改良，后又经不断演变，发展为现在广为人知的曲艺形式——评剧。唐英的戏曲作品《转天心·第二十八出·乞婚》中，有七段莲花落，分别由净、副、丑、末四

个乞丐轮番演唱，场面热闹非凡。以下是其中的头四首。

《转天心》第二十八出

[莲花落 其一]（净）黄昏才到，不觉有是一鼓催。哩哩莲花落！想新郎，除了冠，脱了衣，嘻嘻哈哈把灯吹也么，哈哈！莲花落！他二人原本是旧人儿，感恩情，见面之时不用推。哩哩莲花落！拥抱着，温存着，你疼我，我爱你，并着头儿在枕边睡也么，哈哈！莲花落！

[莲花落 其二]（副）一更里才罢，不觉二鼓催。哩哩莲花莲花落！娇花儿，嫩花儿，俏恋儿，嫩身儿，恨不能搓搓团团做一堆。哩哩莲花莲花落！这一个感恩情，古庙中坐深宵，叫着恩哥哥颤巍巍。哩哩莲花莲花落！那一个平日里，求老爷，呼奶奶，告大娘，叨相公，今夜里搂着女娇娘，不住的在耳厢叫妹妹也么，哈哈，莲花落！

[莲花落 其三]（丑）二更里才过，不觉三更催。哩哩莲花莲花落！他二人成过亲，身子倦，肩并肩，腿压腿，梦作鸳鸯水上飞也么，哈哈！莲花落！洞房里，灯儿明，香耳薰，静静悄悄帐儿垂。哩哩莲花落！不比那破窑中，草窝中，古庙中，金刚脚下睡如雷也么，哈哈！莲花落！

[莲花落 其四]（末）三更里才过，不觉又是四鼓催。哩哩莲花落！他二人睡醒了，又翻身，上阳台，捱捱靠靠把身偎也么，哈哈！莲花落！不比那前番儿，含着羞，啮着被，吁吁啼泣皱眉。哩哩莲花落莲花落！尝着了甜头儿，好意儿，笑盈盈，点着头，领略这点美滋味也么，哈哈，莲花落！

因为《转天心》系唐英原创，因此，这几段莲花落也都是他亲笔写成，是文人仿民歌形式写出的拟民歌。其中“一更”“二更”“三更”“四鼓”“哩哩莲花莲花落”等关键词的重复出现，使得此段唱腔具备了民歌反复吟唱的特点。句末压韵，符合莲花落的唱腔特点，也使得这段唱腔吟唱起来特别的悦耳动听。此段文辞更是大胆涉及男女情事，符合民歌粗糙、鲜辣的特点。同时，说唱音乐进入戏曲作品，也显现出了说唱音乐向戏曲声腔转化的趋势。

3、[胡歌]

“胡歌”见于唐英戏曲作品《笏骚》，写的是蔡文姬归汉的故事。这段[胡歌]在剧本中，由蔡文姬同匈奴左贤王的两个儿子唱出。原文如下：

[胡歌]（杂扮二子上，唱）天上的蟠桃什么人栽？地下的黄河什么人？开什么人把太阳赶？什么人弹着琵琶和番来？

[前腔] 天上的蟠桃王母栽，地下的黄河神禹开。二郎担山把太阳赶，昭君娘娘合番来。

这段唱词中提到王母、神禹、二郎等，都是汉族神话传说中的人物，显然并不属于匈奴文化的范畴之内。而唱词又同汉族河北①民歌《小放牛》十分接近。

[小放牛] “天上杪椽什么人栽，地下的黄河是什么人开？什么人把守三关口，什么人出家一去不回还那么伊哟嘿？天上杪椽王母娘娘栽，

①注：三国文姬归汉时期，匈奴所在地理位置在今山西省附近，距离河北并不很远。“公元216年，南匈奴最后一位单于呼厨泉投靠曹操。曹操为了削弱其势力，把他的部众分为五部，每部选尊贵者为帅，别令汉人为司马，以监督之。令左部居太原故兹氏县（今山西省汾阳东南）、右部居祁县（今山西省祁县东南）、南部居蒲子县（今山西省隰县）、北部居新兴县（今山西省忻县）、中部居大陵县（今山西省文水县东北）。”引自《中国北方民族及其政权研究》作者不详转引自<http://www.sinoss.net/Achieve/10579-A850.20-0002.doc>

地下的黄河是老龙王开。杨六郎把守三关口，韩湘子出家一去不回还那么伊哟嘿。”

那么在这里标明[胡歌]很可能是由于腔调曲式吸收了当时少数民族的声乐样式，而在曲词方面，仍采用了汉族百姓喜闻乐见的民歌形式。

4、[回回曲]

“回回曲”本为中亚地区音乐，元代由穆斯林引进中国。据元陶宗仪《南村辍耕录》卷28《乐曲条》记载，当时的《伉里》《马黑某当当》《清泉当当》都是回回曲。

唐英剧作中的[回回曲]，见于《转天心·第七出》，原文如下：

[回回曲]（小生摇□鼓作跳舞、唱“回回歌”）檐前滴水水点长，反哺乌鸦跪乳羊。财主高官怎如我？背上长驮不老娘，背上长驮不老娘。

除唐英的昆曲作品中有回回曲外，元代无名氏的南戏《牧羊记》、明代梁辰鱼的昆曲《浣纱记》、清朝洪升的昆曲《长生殿》、近代梅兰芳的京剧《洛神》中都有回回曲。可见，这种曲牌早已纳入汉族戏曲声腔体系中来了。

唐英作品中的这些地方戏唱段与民间小调，原创的居多，照搬的较少。由此可见，对于民间俗文艺，唐英不仅是随意采撷，更是有意模仿学习。他对这些民俗文艺的重视程度，由此可见一斑。这些散见文中的地方戏唱段、民间小调，异彩斑呈，更是为他的作品带来几分俗趣、使其增色不少。同时，也保留了不少中国民间戏曲的原初样型，对中国戏曲研究，贡献颇大。

二、采撷俗语 臻妙入戏

昆曲衰败的重要原因就是其文辞的晦涩难懂。焦循在《花部农谭》就曾言昆曲：“盖吴音繁褥，其曲虽极械于律，而听者未睹本文，无不茫然不知所谓。”而中国的戏曲本来就源自民间，最具群众性。戏曲脱离了广大中下层民众，则必将走向衰亡。想要贴近普通民众，戏文创作必须遵循一条语言的通俗性的原则。

所谓语言通俗性，是指运用群众中明白晓畅的语言，把抽象的概念表述得很具体，把深奥的道理说得很浅显，很生动，读者容易看得懂，而且喜欢看。唐英的戏曲语言创作就十分注重语言的通俗性原则，无论唱词或对白，均富有动作性和表现力，给人以新鲜活泼之感。他善于花部戏曲学习，有意采撷民间俗语，走着一条昆曲戏文通俗化的道路。

在唐英的戏曲作品中，有很多民间百姓常用的修辞格。如顺口溜、俗语、隐语、飞白等修辞手段的运用，都为其作品增添了不少俗趣。

俗语：是人民群众在日常生活中积累起来的口头语言。它的运用，使戏文更具有生活色彩，让人们感觉“似曾相识”，易于接受。如：

（丑）“自古道：‘惧法的朝朝快乐，玩法的日日担忧。做贼的那里有庆八十的？’”（《梁上眼》魏打算）

（丑）“自古道：‘蛇钻的窟窿蛇知道。’以贼拿贼，是小的熟路。”（《梁上眼》魏打算）

（丑）这才应这“菜里虫儿菜里死”了。（《梁上眼》魏打算）

（外）妈妈，常言道：“从来继母不如娘。”（《芦花絮》 闵损外公）

顺口溜：与传统诗歌相比较，它既灵活多变，充满俚趣，又遵循一定的格式，压一些简单的韵脚，给戏文增添了不少活泼色彩。如：

（小丑）他骂老爹山东的“夸子”①、脸上的麻子，舍不得银子，来嫖表子②。（《面缸笑》店小二）

（副）有的是金镯子、银镯子、金簪子、银簪子、缎袄子、绫袄子、绸裙子、绢裙（《天缘债》张古董）

（丑）学生本姓赖，无处不发赖，赖些果子吃，强如做买卖。咯噎咯噎邦邦！（《三元报》商辂同学赖毛）

歪解：唐英戏曲中的一些中下层人物，有时为了故意附庸风雅，时常歪解一些诗句。在戏曲中运用这些歪解诗句，反而突出了中下层百姓语言的俗味来。如：

（副）毕竟西狐六月中。（《千家诗》中，杨万里《晓出净慈寺送林子方》诗首句为“毕竟西湖六月中。”此处为药客假装斯文歪解诗句。）（《面缸笑》药商）

（副）乞其鱼不。（《孟子》原文为“乞其余，不足”，见《离娄》下。此句亦为药客歪解。）（《面缸笑》药商）

（副）云淡风轻近五天。（《千家诗》中程颢《春日偶成》诗首句“云淡风轻近午天”，此处为药客歪解。）（《面缸笑》药商）

（外）有个吃雪苏公。（副）怎么说到“苏松”地方上去了？（外）不是地方，是个有名的忠臣苏武，吃雪吞毡的故事。（唱）又有那映雪埋头苦用功。（副）又是什么“柴头”？（外）不是柴头，是

① 注：夸子，即侩子，方言，指口音跟本地语音不同的人。

② 注：表子，即婊子。

个古人，名唤孙康，映雪埋头读书的故事。”（《芦花絮》闵损的外公、外婆）

（丑）哎呀！妹子，休说这话。若是你我果然日近龙颜，那龙张牙舞爪，也不是什么好玩的！再者，那龙宫海藏，在那水底下，我怕出入也有些不便，倒不如你我还是开店房的好。（《梅龙镇》李龙）

歇后语：歇后语是我国民间广为流传得最的语言文化之一，它集诙谐幽默于一体，读了之后往往能令人会心地一笑。如：

（旦）“为何冷锅爆豆——啣这等闲气？”（《芦花絮》继母李氏）

析字：“字有形、音、义三方面，把所用的字析为形、音、义三方面，看别的字有一面同它相合相连，随即借来代替或即推衍上去的，名叫析字辞。”①唐英戏曲中的这些析字修辞，大多用在一些文化层次并不是很高，却又喜欢故意卖弄“文采”的人物身上，显得俗趣盎然。如：

（净）我们也该“八刀”了。（丑）怎么叫做“八刀”？（净）“八刀”者“分”之乎也。（《巧换缘》张小桥 小李儿）
（净）怎么叫做“赵不肖”？（丑）亏你或了这把年纪，连“赵不肖”也不懂得！实对你说了罢，走为上计！（《巧换缘》）

①P145《修辞学发凡》陈望道 上海教育出版社 2001年7月新第三版

张小桥 小李儿)

(副)只得跑进城去,把他们叫回,方免得那‘五三’、‘二六’的名号。”(此处的“五三”、“二六”指“王八”。五加三,二加六都等于八。暗指“王八”)(《天缘债》张古董)

比喻:唐英作品中的一些比喻修辞,同其他文人案头文章中的比喻有着很大区别。这些出自百姓口头的比喻方式,本体与喻体之间的差距一般很大,比喻超出人的正常想象之外,往往给人一种耳目一新、新颖生动的感觉。如:

(丑)判官小鬼哈哈笑,这樁公案不寻常。女的赏件“扎花袄”,男的封了个“齐肩王”。①(《梁上眼》魏打算)

(丑)小的赞老爷“清似水,白似面”这两句赞的如何?(净)这两句赞的倒也好。(丑)还有好的呢——“搅在锅里成一片,告示封条唾沫粘,裱匠铺里堆满案!”(净拍案怒介,白)了不得!了不得!这狗头竟把我老爷比作一盆糨糊了!”(《梁上眼》魏打算 大老爷)

唐英的剧作则鲜明地表现了“场上之曲”的特点,用他自己的话说便是:“酒醉排场,莫认作案上文章。”因此,他的戏曲语言绝对不是僵化的文言,而是充满生气的“活语言”。唐英的戏曲中甚至有一些方言、土话入戏,这些土的掉渣群众口头语言,有别于文人僵化的“案头文章”,是鲜活的,最具有生命力的语言样式。如:

①注:扎花袄,凌迟处死;齐肩王,斩首。

(小丑)他骂老爹山东的“夸子”、①脸上的麻子，舍不得银子，来嫖表子②（《面缸笑》店小二）

(副)柴胡木瓜，金汁不大。好闹些门冬寡茶，枇杷叶耍。要燥那陈皮一霎，急去访软款冬花。③（《面缸笑》药客）

(末)世间哪有这黄了天的事。④（《芦花絮》闵损外婆）

(净)“官司断过几千场，今日油瓶合着盖。”⑤（《天缘债》大老爷）

同时，唐英的戏剧语言，还大胆涉及到了让封建统治者异常敏感的男女情爱话题，用词大胆泼辣，鲜活热烈。如：

(副)蜂狂蜂浪成双对，烈火干柴春满怀。怕又爱，肯还推，油盐酱醋暗香催。（《梁上眼》茄花儿）

(副)他二人自然是一间房，一张床，一个枕头二尺长，马桶尿整一处放，吹灯解带脱衣裳，就在一处睡了。（《天缘债》张古董）

(二旦)暮忽的黄昏闯入深闺内，则看这枕花儿绣着鸳鸯戏，被窝中慢把新红试。请郎君带笑把灯吹，好办着遇冤家受点风流罪。（《转天心》二鬼）

①注：夸子，即侩子。方言，指口音跟本地语音不同的人。

②注：表子，即婊子。

③注：燥那陈皮一霎，燥皮的俗语，因陈皮(中药名)中有“皮”字而借用，以符合此药客的身份及语言特点。燥皮，也作燥脾。燥脾胃，爽快之意，或作寻开心解。《缀白裘》中梆子戏《面缸》中也有燥皮一词。（贴）“和尚道士，还有那些小魔子，走来走去在你门前嬉，看你的姣妻燥他的皮！”

④注：哪有这等事情。

⑤注：指官司断的正合适

（净）他二人原本是旧人儿，感恩情，见面之时不用推。哩哩莲花落！拥抱着，温存着，你疼我，我爱你，并着头儿在枕边睡也么，哈哈！莲花落！（《转天心》乞丐）

（副）娇花儿，嫩花儿，俏恋儿，嫩身儿，恨不能搓搓团团做一堆。哩哩莲花莲花落！这一个感恩情，古庙中坐深宵，叫着恩哥哥颤巍巍。哩哩莲花莲花落！那一个平日里，求老爷，呼奶奶，告大娘，叨相公，今夜里搂着女娇娘，不住的在耳厢叫妹妹也么，哈哈，莲花落！（《转天心》乞丐）

（丑）他二人成过亲，身子倦，肩并肩，腿压腿，梦作鸳鸯水上飞也么，哈哈！莲花落！洞房里，灯儿明，香耳薰，静静悄悄帐儿垂。哩哩莲花落！（《转天心》乞丐）

（末）三更里才过，不觉又是四鼓催。哩哩莲花落！他二人睡醒了，又翻身，上阳台，捱捱靠靠把身偎也么，哈哈！莲花落！不比那前番儿，含着羞，啣着被，吁吁啼泣皱眉。哩哩莲花落莲花落！尝着了甜头儿，好意儿，笑盈盈，点着头，领略这点美滋味也么，哈哈，莲花落！（《转天心》乞丐）

唐英文章中的这些俗语言，大多出自中下层小人物之口，如：不学无术却又想买卖风雅的药客（《面缸笑》）；调皮捣蛋，不学无术的问题学生赖毛（《三元报》）；小农出身，人品不佳的继母李氏（《芦花絮》）……采撷民间百姓口头的俗语言，臻妙入戏，是唐英积极努力向俗文化学习的表现之一。这些源自百姓生活中的俗语言，是唐英戏曲作品中璀璨夺目的亮点。

三、多用丑净 标新立异

“唐英的作剧，发挥了净、丑的作用。或侧写或正写，或与生旦同

写，或独写净丑，不仅起到烘云托月之效，而且能够借净、丑的行为，结构剧作。”^①以《双钉记》中的江芋为例，这部剧，共二十六出，“从第七出《钓龟》到《抵署》前十一出主要写江芸赴京取仕后，江芋在家服侍老母以及寻兄的艰辛。”^②在这部戏中，丑角江芋成为了作品中重要的一个楔子。从结构上讲，他的活动贯穿全文；从角色上讲，他在剧中可独成文章；从主旨上讲，江芋身上的美德正是作者所要歌颂的。历来受轻视的丑角，在唐英的剧作中受到了重视。此外，《梁上眼》《面缸笑》《巧换缘》等剧目都是丑、净为主的剧作。

其实，丑、净角在唐英戏曲中比例的增加，实际上当时戏曲发展的一个整体走势外在反映。唐英在作品中，重视丑、净角，承前，这是受到了花部戏曲发展初期的角色搭配习惯影响；启后，它顺应戏曲发展各种角色日趋丰满的整体态势。同时，由于唐英创作处在这样一个承前启后的过度时期，因此，其作品中的丑角，又有着自己的独特艺术特征。

纵观中国戏曲发展史，我们不难发现，在古典戏曲中，“丑角仅仅秉承着先祖俳优讽谏时事、滑稽调笑的传统，处在给生、旦，甚至净行‘配戏’的地位，而未能真正‘杂’入戏曲艺术之中。……而作为戏曲艺术灵魂的声腔则与丑角根本无缘。”^③

而花部的兴起，则在一定程度上改变了丑角的这一“配戏”地位，净角地位也有所提升。《扬州画舫录》中提到：“凡花部角色，以旦、丑、跳虫为重，武小生、大花面次之。若外、末不分门，统谓之男角色；老旦、正旦不分门，统谓之女角色。”“本地乱弹以旦为正色，

^①46 李静 《唐英戏剧创作在艺术形式的创新》湖北大学学报 2001 年 05 期

^②P46 李静 《唐英戏剧创作在艺术形式的创新》湖北大学学报 2001 年 05 期

^③P84 《论戏曲丑角的美学特征》 邹元江 《文艺研究》1996 年 06 期

丑为间色，正色必联间色为侣，谓之‘搭伙’”^①“‘搭伙’的意思是小旦、小丑结伴演出。这与后来扬州花鼓戏的“对子戏”脚色体制完全一致。”^②“‘花部’兴起后，净扮演人物范围不断扩大。”^③

唐英的戏曲中，有九部改编自当时的“花部”戏曲，因此，受到其影响，重视运用丑、净角，也是很自然的一件事。

当然，受“花部”影响，只是唐英重视丑、净角运用的原因之一。同时，他三十年督陶，同下层百姓的共同生活经历，更使他重视这些反映下层百姓生活的丑、净角色，并赋予他们以更多的舞台空间。

也许唐英在其戏剧创作的过程中，并不知晓，他身边的中国戏曲艺术正在发生着悄然的转变。“雅部”昆曲在同“花部”诸腔的竞争中，日渐式微，直到乾隆末期，“花雅之争”最终以“花部”的胜利而告终。但，这并不像一些学者认为的那样，是昆曲的衰亡的标志，而实际上，却是“昆曲”艺术在另一个意义上的完善与发展。“花雅之争”中，昆曲吸收了与其处于对立阵营中的“花部”诸腔的的优长，并在此后，同“花部”一同融入到“京剧”这一新的中国戏曲样式之中，这是一条中国戏曲日趋发展、完善的道路。

这一时期，昆曲艺术发展的表现，并没有表现在其文本创作上，而更多体现在表演形式的日益完善，更适合演出观赏的折子戏的出现，角色分工的日渐细化，各种角色的日渐丰满等诸多方面。

中国戏曲角色的分化，在元朝时，就已经初具规模。而昆曲的戏曲角色分化，则在乾嘉时期，日渐完备。这时的昆曲舞台，一改过去生、

^①李斗 《扬州画舫录》卷五 江苏广陵古籍刻印社 1984年10月

^② 韦明铤 《百年扬州》片段 引自《广陵绝唱》百花文艺出版社 2003年8月01日

^③ 《中国戏曲的表演艺术》《中国戏曲》，见 <http://www.ruiwen.com> 中学语文教学资源网，作者不详

旦一统全场的局面，其他戏曲角色，已经获得了更多的生存和发展的空间。“据《扬州画舫录》，当时昆剧已分‘十二脚色’；‘梨园以副末开场，为领班。副末以下老生、正生、老外、大面、二面、三面七人，谓之男脚色’；‘老旦、正旦、小旦、贴旦四人，谓之女脚色；打诨一人，谓之杂。’此家门体制已趋定型，而后只是在具体细致地塑造人物形象方面根据积累的经验再加以细分而已。”^①

而唐英在戏曲创作过程中，重视运用丑、净角，正顺应了戏曲发展中，对各种角色进一步发展、分化的要求，是一种进步的表现。

唐英戏曲作品中的丑角，同其他昆曲作品中的丑角相比，有着自己独特的艺术特质。在昆曲作品中，丑角多以念白为主，而“作为戏曲艺术灵魂的声腔则与丑角根本无缘。”^②而唐英戏剧中的丑角，则有较多的开口唱腔片段。

如《双钉案》第七出《钓龟》中的江芋唱一段[缕缕金]：

“兄远出，老母单。家贫无奉养，仗鱼竿。一线关生命，穿衣吃饭。菽水娘健康，乐余年。为此临渊羡。”

此后，一段念白，自报家门，再接一段[一江风]：

“望湖干，渺渺烟波泛。不是严陵伴，亦非贪，只为亲老家寒，难觅衣和饭。临风一钓竿，临风一钓竿。凝神泼刺间，怕鱼儿不上钩和线。”

钓上一龟，抛入湖中后，再接一段[前腔]：

^① 《昆剧表演艺术的“乾嘉传统”及其传承》李晓 原载《艺术百家》 转引自“中国网”
<http://www.china.org.cn/chinese/zhuanti/310103.htm>

^② P84 《论戏曲丑角的美学特征》 邹元江 《文艺研究》1996年 06期

“再投竿，荇藻参差乱，整饵抛深漩。（白：且住，我乃钓鱼之辈，焉肯见物不取？只因母亲之言，不敢违拗。）记亲言，道灵长鱼虾，勿肆伤惨。存心取舍间，存心取舍间。那姜钩直不弯。（白：就是今日钓鱼奉母，不过为家贫之计，也不算做下流。）想古来渔隐，多少英雄汉。……”

这三段唱腔，依然保留昆曲的雅致，有“荇藻参差乱，整饵抛深漩”之句；又浅白如话，有“怕鱼儿不上钩和线”之句，符合江芋一介渔夫的形象。三段的唱腔续连，中间穿插念白，用以交代故事情景。这样的丑角开口唱，在唐英戏曲中，较为常见。如《梁上眼》中的魏打算，茄花儿，《转天心》中的众乞丐等角色，都有唱段安排。

较多的丑生唱段，和他在戏曲中较多地运用了丑角有关。唐英的戏剧作品多改编自“花部”诸腔，“花部”是一种较粗糙的戏曲样式，丑角所占戏份较大，唱段也较多，唐英的“雅部”作品学习“花部”作品，自然也就学习了其中的丑角开腔唱段。同时，作品中加重了丑角分量，自然不可能单纯靠加大丑角念白来结构文章，因此，大段唱段也就无法避免了。较多的“丑角开口唱”是唐英戏曲中丑角的特殊特性。

四、曲尚改编 京昆同源

唐英所处的“花雅”之争时期，是一个改戏成风的年代。由于这一时期的昆曲新本较少^①，而昆曲观众却仍要求有戏可看。于是，昆曲艺人不得不对传统剧目进行进一步的改编，以适合观众不断变化的欣赏口味。

^① P86 乾隆年间的乾隆后期，昆曲曲坛已“有曲无戏”，延自“花雅之争”，文人昆曲创作陷入了一个低产的阶段，“乾嘉时期基本无新剧目可演”。（《昆剧表演艺术的“乾嘉传统”及其传承》 李晓 《艺术百家》1997年第四期）

这一时期，最常见的剧目改编方式，是将长篇巨制的传奇剧本改编成适合演出的折子戏。所谓折子戏，就是在原有的昆曲本基础上，进行删减，只选择其中精彩的一出或数出，加以充实丰富，作为短剧独立演出。这种篇幅短小，样式活泼的折子戏为当年的昆曲曲坛带来了一股清新之风。乾隆三十五年（1770）由玩花主人编选的折子戏总集《缀白裘》的问世，标志着昆曲由演出全本传奇到演出折子戏的过渡。

此外，这一时期改编的“梨园本”同样盛行。所谓“梨园本”是一种演出“改本”，是按艺人丰富的舞台表演经验不断地修改的。它不同于昆曲的原始脚本——传奇，是一种更适应舞台表演需要的改本。

与此同时，“花部诸腔”并起；“花雅”斗胜；京剧的直系祖先“徽剧”登上历史舞台，使得各剧种剧本间的互相借鉴，互相学习也成为了一种曲坛新风。“昆改京”“花改昆”“花改京”……的剧本层出不穷。

唐英的昆曲创作就受到了这些曲坛风尚的影响。他的作品，受折子戏创作方式的启发，改变了传统昆曲动辄几十出的传统，写出了不少短戏。如八出的《梁上眼》，四出的《面缸笑》《梅龙镇》，一出的《十字坡》等。此外，他的戏曲演出也特别注意适应演出需要。按他自己的话说，就是“酒畔排场，莫认作案上文”。他甚至在昆曲作品中运用了大量的表演提示，这在传统的文学剧本中不多见，倒很接近折子戏的舞台演出本《缀白裘》。①

唐英的戏曲总集《古柏堂戏曲集》②中，共收有剧本17部，其中，10部均为改编剧本，其中，1部改编自当时流行的弦索调时剧③，

① 关于科介提示、舞台布置、道具砌末等的运用，详细介绍可见于P23 相晓燕《花雅之争中的唐英》《浙江艺术职业学院学报》2003年04期

② 特指17部本，此外还有15部本和14部本。

③ 《英雄报》

9部改编自当时流行的“花部”戏曲^①，而这9部改编自花部戏曲的作品中，有8部^②在京剧中都能找到与之情节相似的剧目，使得一些研究者甚至误认为，京剧剧本改编自唐英的昆曲剧本。林叶青就曾在《论唐英剧作的艺术特色》一文中，提到“在清代戏曲作家中，唐英的剧作被改编成京剧最多”。^③

而事实上，这些京剧戏本和唐英的昆曲本之间是同源的关系，它们之间之所以如此相似，是因为它们很可能都改编自当时流行于剧坛的“花部”戏曲的本子^④，而并不是说京剧本改编自唐英的昆曲本。

“花部”剧本属于民间俗文化，它本身也具有所有俗文化共同的特性，即易产性。“花雅之争”时期，地方戏职业戏班走街窜巷，遍布大江南北，城市乡村，甚至连唐英这样的封建文人自家的昆曲舞台上，也有他们的身影^⑤，一些“花部”作品，还被改编成了昆曲剧本，它的影响力可见一斑。而唐英的剧作，作为昆曲文本创作低潮期的文人作品，多用于家班演出，它的流传没有“花部”戏曲那么广，能产性也较差。

与“花部”戏曲，同属“花部”阵营中的“京剧”^⑥艺人，欣赏得更多的是“花部”戏曲的演出，看的多了，渐渐耳濡目染，开始改编起这些“花部”本子来。这是比较自然的一件事。此外，俗文化的一大特点就是传承方面大多采用“口传心授”的方式，试想京剧产生期的民

① 《三元报》《天缘债》《面缸笑》《梅龙镇》《十字坡》《梁上眼》《双钉案》《芦花絮》《巧换缘》，其中可能有个别剧目改编自前人昆曲作品或元杂剧。

② 《天缘债》《面缸笑》《梅龙镇》《十字坡》《梁上眼》《双钉案》《芦花絮》《三元报》

③ P82《论唐英剧作的艺术特色》 林叶青 《艺术百家》 1996年03期

④ 注：有些剧目也可能改编自同源历史故事，或元曲等。即使说，这些京剧本并非改编自地方戏本，但绝大多数也绝对并非改编自唐英的昆曲本。

⑤：唐英的衙署歌筵上，除昆曲外，也有“土梨园”的演唱。

⑥注：此处的京剧指萌芽时期的京剧，主要指京剧的直系祖先“徽剧”。

间艺人，又有几个能读到，并读懂唐英创作的昆曲本子呢？也就是说，京剧艺人很可能是看了“花部”的舞台表演，然后从中吸取营养，并将其改编成京剧作品的。

当然，以上都是笔者对京、昆剧本改编情况的一种推测与假想。至于京剧本到底是改编自地方戏本还是昆曲本，还要从文本上进行进一步的探究。

1、现存剧目情况考察

(1) 《天缘债》

地方戏：有乱弹腔《借妻、回门、月城、堂断》、高腔《借亲配》、楚剧《卖棉纱》、川剧《借亲配》。

今剧本可见于：《明清戏曲珍本辑选（缀白裘）》^① P205 乱弹腔《借妻、回门、月城、堂断》。

又见：《地方戏曲选1-4辑》 P349 高腔《借亲配》^②《四辑楚剧》 P93 楚剧《借妻困城》^③

《湖北地方戏曲丛刊 第24册》 P75 楚剧《张古董借妻》^④

京剧：《一匹布》。

今本可见于：《京剧汇编》 第108集 P113^⑤

(2) 《梅龙镇》

地方戏：梆子腔《戏凤》、汉、徽、川等剧种都有此剧，名为《游龙戏凤》或《梅龙镇》。

^①注：孟繁树 周传家 中国戏曲出版社出版 1985年08月第1版

^②注：四川省戏曲研究所编 四川人民出版社 1960年06月第1版

^③注：湖北人民出版社 编辑出版 1980年11月第一版

^④注：湖北地方戏曲丛刊编辑委员会编辑 湖北人民出版社 1959年6月第一版

^⑤注：北京市戏曲编导委员会编辑 1957年2月第一版 北京出版社出版

今本可见于：《明清戏曲珍本辑选（缀白裘）》P108 梆子腔《戏凤》①

京剧：《游龙戏凤》

今本可见于：见于戏考网（<http://xikao.com>）。

③《面缸笑》

地方戏：有梆子腔《面缸》、滇剧《打面缸》、锡剧《打面缸》等。

今本可见于：《明清戏曲珍本辑选（缀白裘）》P335 梆子腔《面缸》②

《滇剧传统折子戏选》P206 滇剧《打面缸》③

《中国地方戏曲集成（江苏省卷）》P179 锡剧《打面缸》④

京剧：《打面缸》

今本可见于：《京剧丛刊》合订本 P738⑤

④《十字坡》

地方戏：梆子腔《杀货、打店》。

今本可见于：《明清戏曲珍本辑选（缀白裘）》P201 梆子腔《杀货、打店》⑥

京剧：《十字坡》或名《武松打店》。

今本可见于：《京剧汇编》第108集 P113⑦

①注：孟繁树 周传家 中国戏曲出版社出版 1985年08月第1版

②注：孟繁树 周传家 中国戏曲出版社出版 1985年08月第1版

③注：黎方主编 云南人民出版社 1984年08月第1版

④注：中国戏剧家协会主编 中国戏曲出版社 1959年12月第一版

⑤注：中国戏曲研究院编辑 新文艺出版社出版 1955年12月出版

⑥注：孟繁树 周传家 中国戏曲出版社出版 1985年08月第1版

⑦注：北京市戏曲编导委员会编辑 1957年2月第一版 北京出版社出版

(5) 《三元报》

地方戏:秦腔《双官诰》，川剧《断机教子》，湘剧《春娥教子》，汉剧、豫剧、河北梆子、武安落子都有这一剧目。（明代传奇有《断机记》《商辂三元记》，后代昆曲演出本名《双官诰》。）

今本可见于：《山西戏曲折子戏荟萃》 P362 晋剧《教子》。①

《中国地方戏曲集成 广东省卷》 P316 粤剧《三娘教子》②

京剧:《三娘教子》（《双官诰》[前本]）

今本可见于：戏考网（<http://xikao.com>）

(6) 《芦花絮》

地方戏:陕西东路、西路及甘肃秦腔有同目。河南梆子、河北梆子、山东曹州梆子、山西蒲州梆子亦有此剧目。（宋元戏文有《闵子骞单衣记》，明代有《孝义记》《芦花记》，短剧《衣芦御车》。）

今本可见于：《山西地方戏曲汇编》第五集 P182 《芦花絮》。③

《安徽戏曲选集》 P67 庐剧《打芦花》。④

《中国地方戏曲集成 浙江卷》 P601 绍剧《芦花记》。⑤

《秦腔传统折子戏选》 P159 眉户剧《鞭打芦花》。⑥

《山西戏曲折子戏荟萃》 P379 晋剧《芦花》。⑦

京剧:《鞭打芦花》

今本可见于：戏考网（<http://xikao.com>）

①注：《教子》是传统剧目《双官诰》中的一折。1989年05月第1版

②注：中国戏剧家协会主编 中国戏曲出版社 1962年02月第1版

③（注：山西省文化局戏剧工作研究室主编 山西人民出版社 1982年08月第1版）

④（注：安徽省文化局编 安徽人民出版社 1959年10月第1版

⑤注：中国戏剧家协会主编 浙江省文化局编辑 中国戏曲出版社 1959年06月第1版

⑥注：陕西省艺术研究所主编 陕西人民出版社 1985年05月第1版

⑦注：中国戏曲出版社 1989年05月第1版

(7) 《双钉案》

地方戏：有梆子戏《钓金龟》。（《太和正音谱》《元曲选目》《曲录》著录有《包待制勘双钉》杂剧，《剧说》云：一名《钓金龟》。杂剧本今已佚。）

京剧：《钓金龟》《行路哭灵》《双钉记》。

今本可见于：《钓金龟》《行路哭灵》《双钉记》见于戏考网（<http://xikao.com>）。

(8) 《梁上眼》

地方戏：湘剧、祁剧、秦腔、桂剧名《杀蔡鸣凤》，楚剧名《蔡鸣凤辞店》。黄梅戏中有《小辞店》。

今本可见于：《小辞店》选段根据韩再芬录音资料整理。^①

京剧：《串珠记》，又名《循环报》，《清朝八出（之一）》（注：“清朝八出”指八出清朝戏，戏服皆为清朝服饰。《串珠记》为其中的一出。）

今本可见于：戏考网（<http://xikao.com>）

1、“花”“京”“昆”剧本比较

(1) 《天缘债》

这部作品，京剧剧本《一匹布》的故事情节同《缀白裘》中的《借妻、回门、月城、堂断》基本相同。讲的是张古董不务正业，路遇盟弟李天龙；适李妻死家贫，无力赴试，张古董就将妻子暂借与李天龙，假作续弦，骗取他岳父的礼金。到岳父家得到银子后，李和假妻被留下同宿。次日张古董向县官控告；张妻因丈夫不务正业，愿与李天龙成为夫妇，经官判准，令张另娶。张古董不但没得到银子，反而丢了老婆。

^①注：录音资料由“糊涂艺术沙龙”提供。网址：<http://hutu6848cn.nease.net/zgmy101.htm>

而昆曲作品《天缘债》的故事情节同京剧、地方戏相比，都有些出入，是在地方戏的基础上的改编本。《天缘债》中的张古董被塑造成一个古道热肠、仗义借妻的可爱的人物。他为了朋友的利益，毅然借妻，不想造化弄人，让他丢了老婆。作家还为张古董安排了一个团圆的结局，让他又娶到了位好老婆。周育德曾在《简论唐英的戏曲创作》之中指出，这样的修改使得张古董的形象变的更为生动、丰满。但事实上，这样一改，却使得张古董妻子沈赛花的背叛没有了依据，李成龙^①也因为接受了一个仗义朋友的妻子，而变成了一个不仁不义伪君子。成就一人，毁却两人，并使故事发展的逻辑性遭到破坏。

实际上，对比三个本子，可以看出，地方戏原本中的故事情节最为符合逻辑。《借妻、回门、月城、堂断》中的沈赛花是被卖与张古董为妻的，并且尚未圆房。张古董贪图银子（而不是为了朋友的利益毅然借妻），将妻子借与他人，李天龙同情沈赛花遭遇，勇敢娶沈赛花为妻。这样最符合故事的逻辑性。京剧本子《一匹布》中，沈赛花虽然不是被卖与张古董的，但张古董好吃懒做的作风也早已让她生厌（京剧中用大篇幅描述了张古董好吃懒做，家中一贫如洗，沈赛花早已对其心声厌），特别是张古董为贪图银子，将她借与李天龙，这让她感觉很不满。于是有了背“张”投“李”的最终结果，这样设计故事也比较符合常理。三者比较，反而是唐英的本子在这一点上落了下风。

同时，昆曲本为20出长本，而京剧同地方戏本的传本都为折子戏本^②。昆曲本中“归试”“偿圆”等许多出，京剧本和地方戏本都没有。由此看来，京剧改编自地方戏本的可能性大些，改编自昆曲本的可能性

^①注：昆曲本、地方戏本中，李天龙名为李成龙，京剧中皆为李天龙

^②注：不排除最初有地方戏长篇，后被改成折子戏的可能。

小些。

从故事情节及剧本长度考证，京剧《一匹布》很可能改编自地方戏本《借妻、回门、月城、堂断》，或是根据当时舞台上表演的地方戏改编的。而昆曲本也改编自地方戏。由此可见，这出戏应为昆、京本同源剧，而并非京剧本改昆曲本。^①

此外值得一提的是，昆曲中的《雨合》一出，历来以其独特的时空设计^②引来无数称赞。这种特殊设计，实际上是源自最初的地方戏本子《借妻、回门、月城、堂断》的，京剧中对这一时空设计场景也加以了运用，这种新的戏剧时空表现方式，是花部戏剧对中国剧坛的一大贡献。

(2) 《梅龙镇》

这部作品的改编脉络应该是较清晰的一出剧目。首先，京剧本和地方戏本的剧目名称中都有“戏凤”的字眼，京剧名字叫《游龙戏凤》，《缀白裘》中的地方戏本名字叫《戏凤》，而昆曲本的题目则为《梅龙镇》，为地名。其次，京剧同地方戏本子中的戏文有多处完全相同或极其相似之处，但同唐英剧本则相去甚远。京剧本显然很可能改编自地方戏本，而并非唐英的昆曲本。

^①注：京剧、昆曲、地方戏本戏文相差较多，几无相同、相似戏文，故不做对比。

^②注：“《月城》一出，舞台上同时演出了困在瓮城中的张古董和宿在岳丈家中的李成龙与沈赛花两组场面，脚色独白和对白穿插呼应，对比地表现出不同人物的不同心情，是我国戏曲艺术在空间与时间处理上独具特色的表现手法。《天缘债》第六出《雨合》完全保留了这个方法。”见 P628 《古柏堂戏曲集》《简论唐英的戏曲创作》周育德 上海古籍出版社 1987年

京剧同地方戏、戏文比较（黑体字为相同相似部分）

京剧：	地方戏：	昆曲：
李凤姐（白） 打个哑谜，你可知道？	(贴) 军爷，要上等的酒饭，只少一件。	(小旦)：你们这样人，吃下等酒饭也算够得狠了！
正德帝（白） 略知一二。	(生) 那一件？	还有那等穷军汉，
李凤姐（白） 有道是：坐船？	(贴) 哪，过渡。 (生) 过渡，过渡钱？	吃豆杂面合了馅的不知多少！ 你吃这样上等酒饭贵呀！
正德帝（白） 要船钱。	(贴) 吃酒呢？	你不要心疼钱钞。
李凤姐（白） 住店？	(生) 吃酒要酒钱？	(生) 在你分上，
正德帝（白） 要店钱。	(贴) 军爷，自古道：“酒钱酒钱，	我不心疼钱钞的。
李凤姐（白） 这吃酒呢？	酒后无言”。	(小旦) 啐！
正德帝（白） 呃，酒后……		(生) 还要问你，
李凤姐（白） 呀啐！酒钱都不会说，说什么酒后！		你们大同地方，客商往来甚多，
正德帝（白） 怎么？你还要钱吗？	(生) 敢是你要钱么？你且站着。	我常听见人说，你们山系酒店中
李凤姐（白） 我倒不要钱。		常有那
正德帝（白） 哪一个要钱？		“裙拖六副湘江水，
李凤姐（白） 我哥哥回来，向我要钱。		髻挽巫山一段云”，今日为何不叫来陪奉我？
正德帝（白） 好哇，既要钱就好办事了。你将这帘儿卷呐起！	[前腔] 好一个伶俐酒家女，	(生) 敬了我酒，才给你。
李凤姐（白） 是。	言谈吐语甚聪明。	(小旦) 给了我，再敬酒。
正德帝（四平调）好一个乖巧李凤姐，	为君的就在那飞龙袋内摸一把，	(生) 我不怕你拿了去。
她与孤王要酒钱。	取出一锭官宝雪花银。	(小旦) 放在桌儿上。
用手儿忙把银来取，	拿去。	(生) 为何放在桌上，不在我手里来取？
九龙袋取出了一锭银。	(贴) 放在桌儿上。	(小旦) 男女授受不亲。
(白) 拿去。	(生) 放在桌上，恐怕滚下地来。	(生) 好个伶俐乖巧的丫头！
李凤姐（白） 放下。		拿去！快斟酒来。

<p>正德帝 (白) 放在哪里?</p> <p>李凤姐 (白) 放在桌儿上。</p> <p>正德帝 (白) 这银子是光的, 桌儿是滑的, 要掉在地下呢?</p> <p>李凤姐 (白) 掉在地下有我去拣呐。</p> <p>正德帝 (白) 我怕呀。</p> <p>李凤姐 (白) 你怕什么?</p> <p>正德帝 (白) 我怕闪了大姐你的腰哇!</p> <p>李凤姐 (白) 哎! 闪了我的腰, 与你什么相干?</p> <p>正德帝 (白) 为军的心疼哪。</p> <p>李凤姐 (白) 我自己不心疼, 要你来心疼? 放下!</p> <p>正德帝 (白) 哦, 放下就放下。</p> <p>(正德帝用扇遮银子。)</p> <p>李凤姐 (白) 呀! 军爷你敢是舍不得么?</p> <p>正德帝 (白) 我倒舍得。只怕你呀……呵呵, 舍不得。</p> <p>李凤姐 (白) 啊呀, 且住! 看这军爷有些不老成, 待我哄他一哄。</p> <p style="text-align: center;">啊, 军爷, 你进得我们店来, 可曾看见一幅古画?</p> <p>正德帝 (白) 你家有个古画, 在哪里呢?</p> <p>李凤姐 (白) 在那里。</p> <p>正德帝 (白) 在哪里? 在哪</p>	<p>(贴) 滚下地来, 奴家会拾。</p> <p>(生) 又恐闪了你的腰。</p> <p>(贴) 闪了我的腰与你何干?</p> <p>(生) 为君的有些心疼。</p> <p>(贴) 敢是心疼你家娘?</p> <p>(生) 好大胆丫头!</p> <p>拿去罢。</p> <p>(贴) 军爷,</p> <p>你进店来可曾见我们的店面?</p> <p>(生) 在哪里?</p> <p>(贴) 在那边。</p> <p>(生回头, 贴取银介)</p> <p>(生) 倒上了这丫头的当了。</p>	<p>(小旦背介) 我再哄他一哄。</p> <p>军爷,</p> <p>你可曾见我们大同的苍蝇包网巾么?</p> <p>(生) 不曾见。</p> <p>(小旦) 你可曾见我家的蚊子穿靴子么?</p> <p>(生) 我初</p> <p>(小旦斟酒介) 诺, 那不是?</p> <p>(生回头看介) 在那里?</p> <p>(小旦) 酒在此, 请用。</p>
---	---	---

里？ （李凤姐拿银子。） 李凤姐（白） 在这里。 正德帝（白） 哎呀！被她哄了去了哇。		
--	--	--

这部戏的戏文，除此之外，京剧同地方戏本子中，相同相似的地方还很多。而唐英的本子中的戏文则和以上两者相去甚远，完全没有相似相同的戏文。

京剧同地方戏，情节比较：

京剧、梆子中都是正德皇帝敲“木马”，凤姐上，而昆曲里则为正德皇帝敲“响木儿”，凤姐上；

此后对李凤姐正德皇帝几人几马的盘问，昆曲中没有，但京剧、梆子中都有；

昆曲中的《失更》《封舅》独立成章，而京剧、地方戏中，没有《失更》一出，《封舅》也极其简单。

综上所述，京剧《游龙戏凤》很可能改编自地方戏本《戏凤》，或是根据当时舞台上表演的地方戏改编的，而昆曲本也改编自地方戏。由此可见，这出戏应为昆、京本同源剧，而并非京剧本改昆曲本。

（3）《面缸笑》

这部戏剧的现存本中，京剧同地方戏也有相同、相似的戏文。而昆曲本中的戏文同两者都不同。

京剧同地方戏，戏文比较：（注：黑体字为相同相似部分。）

京剧： 四老爷： 灶火里烧出了王书吏，	地方戏： 四老爷： 灶堂烧出王书吏，	昆曲： 四老爷： 你看我浑身雪白， 好像个大元宝，
----------------------------------	---------------------------------	--

<p>面缸里打出 我四老爷来。 清官难断家务事， 请—— 张才：请谁呀？ 四老爷： (接念)床底下把大爷请出来。</p>	<p>面缸里打出 四爷来。 清官难断家务事。 请，请，请。 (末)：请什么？ (丑)： 床底下请出大堂来。</p>	<p>可不是个财神？ 清官难断家务事。 请出床公床母来。 (小生)那里又跑出“床公床 母”来了？</p>
--	---	--

这段戏文，昆曲本中是没有的。此外，昆曲本中的《闹院》《劝良》两出，京剧，地方戏都没有。可见，京剧《打面缸》更可能是改编自地方戏《面缸》，而不是改编自唐英的戏曲《面缸笑》。

(4) 《十字坡》

这部戏中，京剧、地方戏、昆曲的本子里都有相同、相似的戏文。但互相比较，就可以发现，京剧本同地方戏本的相同、相似处更多。

京剧同地方戏、昆曲剧本的戏文比较：（注：黑体字为京剧同地方戏相同地方，昆曲与两者不同地方。）

<p>京剧： [数板] 奴家青春正二八，正二八， 鬓边斜插一枝花。 不会穿针并引线， 学会一手好枪法。 拉硬弓，骑劣马， 铁尺拐子当玩耍。 二娘名字谁不怕， 江湖人称母夜叉。 家住十字坡，</p>	<p>地方戏： [梨花儿] 奴奴青春正二八， 鬓边斜插海棠花， 拈弓箭，骑大马， 手拿鞭铜当顽耍。 好吃人肉孙二娘， 江河上绰号母夜叉。 家住十字坡， 铁汉也难过。</p>	<p>昆曲： [一串铃] 奴奴青春年二八， 鬓边斜插海棠花， 拉硬弓，骑劣马， 流星拐棒当玩耍。 好吃人肉孙二娘， 江湖绰号“母夜叉”。 (白)家住十字坡， 铁汉也难过。</p>
---	--	---

<p>铁汉也难过。 肥的作馒头， 瘦的下汤锅。 奴家，母夜叉孙二娘。 配夫张青， 在这十字坡前，开了一座黑店。 奉了大哥将令，招聚天下英雄。 看今日天气晴和， 不免将招牌挂起。</p> <p>结尾处： 武松：请！ 张青：请！ 孙二娘：请！</p>	<p>瘦的包馒头， 肥的熬汤喝。 我乃孙二娘。 丈夫张青， 在此十字坡开张酒店。</p> <p>今日天气清明， 不免将招牌挂将出去。</p> <p>结尾处： (净)都头请。 (生)哥哥请。 (贴)叔叔请。 (生)嫂嫂请。 (笑介)嫂嫂。 (贴)叔叔。 (贴做走不动意思下)</p>	<p>瘦的包馒头， 肥的熬汤喝。 奴家孙二娘， 同丈夫张青 在十字坡开张酒店， 用蒙汗药倒来往客商， 劫取金银， 不饶性命。 看，案头上馒头， 都是人肉做的。 生人进门， 死魂出店。 俺老娘替天行道， 功劳真个不小也。</p> <p>结尾处： 生：嫂嫂， 方才幸喜是我， 若是别人， 了不得！ 旦：叔叔不要说了。</p>
---	--	--

从戏文对比中，可以看出，昆曲同地方戏相同相似的地方很多。京剧同地方戏相同相似的地方也很多。只是京剧同昆曲相同相似的地方就比较少，即使是相同相似的地方，也一定是地方戏中有的部分。据此推断，京剧《十字坡》很可能改编自当时的地方戏剧本，或舞台上的地方戏演出，唐英戏曲亦如此。两者本属同源，而并非京剧改编自昆曲。至于京剧剧名为《十字坡》（或《武松打店》），昆曲剧本也名《十字坡》，而地方戏本剧名为《杀货、打店》，这很可能是一种巧合，也可能是京剧在流传的过程中，也受到了唐英剧本创作的一些影响。但，仅此一点，

很难证明，京剧本改编自唐英的昆曲本。

(5) 《三元报》

《三元报》的改编情况较为复杂。

(改编关系如图:)

|—《妻妾抱琵琶》—《双官诰》—地方剧/京剧《三娘教子》等
孟母“断机教子”|

|—《三元记》传奇—豫剧《秦雪梅》/唐英《三元报》

简单说，京剧《三娘教子》、秦腔《双官诰》、川剧《断机教子》、湘剧《春娥教子》、晋剧《教子》、粤剧《三娘教子》都很可能改编自清昆曲作家陈二白的昆曲作品。^①这些剧本情节相似，而且女主人公的名字都叫王春娥，是薛倚哥的三娘。

而唐英的昆曲本《三元报》，同豫剧《秦雪梅》极其相似。其中，女主人公的名字都叫秦雪梅，小生的名字都叫商辂。故事都取材自《商辂三元记》。^②

实际上，除了“守孝”“教子”“断机”等情节相似外，《三元报》的故事同《三娘教子》的故事还是有些差距的。

《三元报》的故事讲的是：秦雪梅自幼许配商文佑，尚未过门，未婚夫染上重病，商母虽为其找了个叫爱玉的丫鬟冲喜，可商文佑还是一命归西。雪梅到商府祭灵，得知爱玉怀孕，便自此守节，一意教商文佑的遗腹子商辂读书，断机教子，商辂终学有所成，连中三元。

^①注：《京剧剧目辞典》（P817曾白融 中国戏剧出版社 1989年6月第一版）中说：“清陈二白据小说《妻妾抱琵琶》中梅香守节一事，撰《双冠诰》传奇（为康熙二十九年（1690）作者六十九岁时“校改删录”而成）小说中叔马琳如事，除无断机一节外，众与此剧基本相同。京剧本系兼采以上两剧情节编写而成。此剧（《忠孝牌》）与《三娘教子》均出于昆曲《双冠诰》”

^②注：但由于豫剧本产生年代不可考，因此，暂时无法确定唐英作品同豫剧究竟是谁改编自谁。

而《三娘教子》的故事讲的是：儒生薛广外出经商，家留妻张氏、妾刘氏、王氏。刘氏所生之子乃倚哥。薛广托同乡往家中捎白金五百两，不料其人吞没白金，购一棺停于荒郊，以为薛广灵柩……张、刘二氏改嫁，遗倚哥。王氏春娥含辛茹苦，织布为生，与老仆薛保共抚之。倚哥在学堂认为无母之儿，气愤回家，不认三娘为母，三娘立断机布，以示决绝。经薛保解劝，倚哥发愤读书，得中状元。薛广亦得官回。父子所得官诰两份，俱授春娥。

由此可见，京剧《三娘教子》同唐英的《三元报》还是有一定差距的。（因京剧《三娘教子》同唐英的《三元报》之间差距较大，无类似戏词，故不做比较。）但，无论是秦雪梅的故事，还是王春娥的故事，最初的源头都是孟母“断机教子”的故事。因此，从这个角度讲，京剧本《三娘教子》同昆曲本《三元报》也是同源作品。

(6) 《芦花絮》

《芦花絮》的地方戏本子有很多，今存本很多都是后世近代以后的戏曲作家的改编本。这里选取了同京剧、昆曲本最接近的绍剧《芦花记》，加以比较。

京剧、地方戏、昆曲戏文比较：（黑体字为京剧同地方戏相同地方，昆曲与两者不同地方。）

京剧：	地方戏：	昆曲：
闵父： 你这奴才， 暖衣饱食， 适才在前村饮酒中间， 你在大众之前， 浑身战抖， 作身上无衣之状， 大伤为父的体面。	闵德政： 你这个奴才， 分明是无用之辈！ 适才在酒席筵前， 亦复颤颤抖抖， 有失体面。 真气煞为父了！	（生）：今日为何只管叫冷？ 况你兄弟年纪尚小 倒不怕冷， 怎么偏你说冷？ 分明是贪闲懒惰， 故违父命， 焉得不打？

<p>如今回到家来， 为何还这样的战抖？ …… 闵父：（唱） 奴才说话不中听， 谁不知腊月是隆冬。 手执皮鞭用力打！ （打介，损衣飞芦花介。） 啊！ （唱）打出芦花飞当空！ …… 闵父：（叫头）闵损！ 闵损：（叫头）爹爹！ 闵父：（叫头）我儿！ 闵损：（叫头）我父！ 闵父：儿呀！ 闵损：爹爹呀！ 闵父：（唱二黄倒板） 手拉娇儿心好惨！</p>	<p>…… （拿过马鞭，怒唱） 带你东庄去赴宴， 都只为习礼会大贤， 你不该酒席筵前失体面， 如今又架车失缰车不前。 为父不将你管教J 外人要笑我教不严， 手举皮鞭将儿打。 圆场，闵子骞衣破飞出芦花。 （抓看芦花，大惊，唱） 打出芦花飞满天！ …… 闵德政：我的儿啦！ 闵子骞：爹爹呀！ 闵德政：（唱）实叫为父痛彻心！</p>	<p>（打介。见芦花介） （小生）：阿呀，爹爹呀！ （生）呀！这是什么东西？ （唱）：蓦见猜疑， 这是江上芦花， 为何在你衣？ （生）：（唱） 更伤悲！ 一般儿女看承异， 禁不住 怒气填胸皱两眉。</p>
--	---	---

此外，京剧同地方戏之间，还有一些相似、相同的戏文，而昆曲的改动则较大。据此推断，京剧改编自地方戏，而非唐英的昆曲本。这部戏，属“京”“昆”同源剧。

(7) 《双钉案》

关于《双钉案》的改编情况，陶君起认为，唐英的这部戏改自京剧

剧本《钓金龟》。①

但，唐英卒于1756年，而京剧的产生时期为1790年，显然，唐英作品改编自京剧剧本的说法并不正确。其实这出剧，在元杂剧中就已经有了。剧名为《包待制勘双钉》，一名《钓金龟》。唐英的本子和京剧本可能都改编自杂剧本。可惜的是，杂剧本今天我们已经看不到了。

京剧本中，还有两出戏，名叫《行路哭灵》《双钉记》，实际上，唐英的一部《双钉案》实际上是《钓金龟》《行路哭灵》《双钉记》三部戏情节的综合本。由于情节出入较大，因此暂时没有有力证据可以证明京剧本改编自昆曲本。②

①注：“京剧《钓金龟》又名《孟津河》，又名《张义得宝》。老旦戏。清人唐英据此改编为《双钉案》，收《古柏堂传奇》中。汉剧、湘剧、徽剧都有此剧目。（P222《京剧剧目初探》陶君起1963年03月第1版 中国戏曲出版社

②注：《梁上眼》因唐英之前，未见此剧地方戏本（可能有，但已散佚），而现存地方戏剧本同京剧、昆曲剧本又出入较大，故暂时难以考证相互间的改编关系。

第三章 革故鼎新 复苏昆剧

中国戏曲在元代曾鼎盛一时，逮至明代，则渐趋案头化。即使明代戏曲大家汤显祖的剧作，也难免被时人讥之为不能“当场敷演”的“案头之书”。^①日本近代汉学家青木正儿曾负笈北京，谒王国维先生于颐和园。王国维得知青木正儿正著力于编著中国明代之后的戏曲史，冷然曰：“明以后无足取，元曲为活文学，明清之曲，死文学也”，^②对明清戏曲家作了否定性的评价。今王国维的评价，虽不免过激，但他却洞若观火般地揭示了明清戏曲的一大弊病，不能不说是真知灼见。

而唐英的戏曲创作，则为“逐渐走向案头化、精致化而远离舞台表演的昆曲注入了新鲜的活力。”^③特别是作为一个封建文人的他，能够善于向粗糙是民间俗文化学习，在当时的历史形式下，也是难能可贵的。如果当时能有更多的昆曲创作者同唐英一样，走上一条“引俗入雅”的戏曲革新道路，昆曲很可能不会就此走向末路。

^①注 P241 《中国古代剧作学史》 陈竹 武汉出版社 1999年9月第一版

^②注：见日本·青木正儿《中国近世戏曲史·原序》 作家出版社 1958年1月北京第一版

^③P64 李静《唐英戏剧创作成就探析》 《广西师范学院学报(哲学社会科学版)》 2004年01期

参考文献

- [1] 任中敏《新曲苑》中华书局民国二十九年印。
- [2] 李渔《闲情偶记(卷五)》中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成(七)》北京中国戏剧出版社 1959
- [3] 杨世祥《中国戏曲简史》文化艺术出版社1989
- [4] 蒋士铨《蒋士铨戏曲集》中华书局 1993
- [5] 蒋星煜《中国戏曲史探微》齐鲁书社 1985年12月第1版
- [6] 许金榜《中国戏曲文学史》中国文学出版社 1994
- [7] 焦循《花部农谭》中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成(八)》中国戏剧出版社 1959
- [8] 周妙中《清代戏曲史》中州古籍出版社 1987年12月第1版
- [9] 李渔《李渔全集(5)》杭州浙江古籍出版社 1991
- [10] 青木正儿《中国近世戏曲史》上海:商务印书馆 1936
- [11] 董榕《芝龛记》乾隆刊本
- [12] 徐复祚《曲论》中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成(四)》北京:中国戏剧出版社 1959
- [13] 唐英《古柏堂戏曲集》上海古籍出版社 1987
- [14] 张坚《怀沙记·凡例》玉燕堂四种曲 乾隆刊本
- [15] 《借妻》明清戏曲珍本辑选 中国戏剧出版社 1985
- [16] 芮宾王《梦中缘·跋》《张坚·玉燕堂四种曲》乾隆刊本
- [17] 唐英《古柏堂传奇·唐英集》沈阳辽沈书社 1991
- [18] 余从 周育德 金水《中国戏曲史略》人民音乐出版社 1993年12月第1版
- [19] 林叶青《论唐英剧作的艺术特色》《艺术百家》1996年03期
- [20] 赵汶修《试论唐英戏曲的用韵》《徐州教育学院学报》2000年04期
- [21] 李静《唐英戏剧创作在艺术形式上的创新》《湖北大学学报(哲学社会科学版)》2001年05期
- [22] 相晓燕《花雅之争中的唐英》《浙江艺术职业学院学报》2003年04期
- [23] 李静《唐英戏剧创作成就探析》《广西师范学院学报(哲学社会科学版)》2004年01期
- [24] 周育德《简论唐英的戏曲创作》《古柏堂戏曲集》上海古籍出版社 1987年
- [25] 蒋星煜《中国戏曲史钩沉》中州书画社 1982年09月第1版
- [26] 张燕瑾《中国戏曲史论集》北京燕山出版社 1995年03月第1版
- [27] 车锡伦《蒲松龄“巫戏”研究》《戏曲研究》第59辑 中国戏剧出版社, 2002年9月
- [28] 张庚 郭汉城《中国戏曲通史》中国戏剧出版社 1981

- [29] 廖奔 刘彦君 《中国戏曲发展史》 山西教育出版社 2000
- [30] 陈竹 《中国古代剧作学史》 武汉出版社 1998
- [31] 郭英德 《明清传奇综录》 河北教育出版社 1997
- [32] 郭英德 《明清传奇史》 江苏古籍出版社 1999
- [33] 《曲海总目提要》 人民文学出版社 1959
- [34] 徐振贵 《中国古代戏剧统论》 山东教育出版社 1997
- [35] 廖奔 《中国戏剧图史》 河南教育出版社 1997
- [36] 隗芾 詹慕陶 闻起选 《戏曲美学论文集》 中国戏剧出版社 1984
- [37] 秦学人 侯作卿 《中国古典编剧理论资料辑》 中国戏剧出版社 1984
- [38] 林河 《古锥寻踪》 湖南美术出版社 1997
- [39] 苏国荣 《戏曲美学》 文化艺术出版社 1999
- [40] 傅惜华 《元代杂剧全目》 作家出版社 1957
- [41] 郑振铎 《中国俗文学史》 作家出版社 1954年
- [42] 牛爱忠 方国根 《雅俗文化书系—俗文化》 中国经济出版社 1995
- [43] 朱克敬 《儒林琐记·雨窗消意录》 甲部卷三 湖南岳麓书社出版 1983
- [44] 王国维 《宋元戏曲史中国戏曲概论顾曲麈谈》 岳麓书社 1998年
- [45] 周裕锴 《禅籍俗语言对宋诗的启示与渗透》 四川大学学报 2000年第3期
- [46] 周贻白 《中国戏剧史长编》 人民文学出版社 1960年
- [47] 陈望道 《修辞学发凡》 上海教育出版社 2001年
- [48] 邹元江 《论戏曲丑角的美学特征》 《文艺研究》 1996年 06期
- [49] 韦明铤 《百年扬州》 片段 引自《广陵绝唱》 百花文艺出版社 2003年8月01日
- [50] 孟繁树 周传家 《明清戏曲珍本辑选（缀白裘）》 中国戏曲出版社出版 1985
- [51] 四川省戏曲研究所编 《四川地方戏曲选1-4辑》 四川人民出版社 1960年
- [52] 《第四辑楚剧》 湖北人民出版社 编辑出版 1980年
- [53] 湖北地方戏曲丛刊编辑委员会编辑 《湖北地方戏曲丛刊》 湖北人民出版社 1959年
- [54] 黎方主编 《滇剧传统折子戏选》 云南人民出版社 1984年
- [55] 中国戏剧家协会主编 《中国地方戏曲集成（江苏省卷）》 中国戏曲出版社 1959
- [56] 中国戏剧家协会主编 《中国地方戏曲集成 广东省卷》 中国戏曲出版社 1962
- [57] 山西省文化局戏剧工作研究室主编 《山西地方戏曲汇编》 山西人民出版社 1982年
- [58] 安徽省文化局编 《安徽戏曲选集》 安徽人民出版社 1959年10月
- [59] 中国戏剧家协会主编 《中国地方戏曲集成》 中国戏曲出版社 1959年
- [60] 陕西省艺术研究所主编 《秦腔传统折子戏选》 陕西人民出版社 1985年

- [61] 《山西戏曲折子戏荟萃》中国戏曲出版社 1989年
- [62] 傅惜华 《明代传奇全目》人民文学出版社 1959
- [63] 傅惜华 《清代传奇全目》人民文学出版社 1981
- [64] 王利器 《元明清三代禁毁小说戏曲史料》上海古籍出版社 1981
- [65] 王国维 《宋元戏曲史》上海古籍出版社 1998
- [66] 徐慕云 《中国戏剧史》世界书局 中华民国 66年
- [67] 李昌集 《中国古代曲学史》华东师范大学出版社 1997
- [68] 隗蒂 《中国喜剧史》汕头大学出版社 1998
- [69] 左鹏军 《近代传奇杂剧研究》广东高等教育出版社 2001
- [70] 任半塘 《唐戏弄》上海古籍出版社 1984
- [71] 《王国维戏曲论文集》中国戏剧出版社 1957

后 记

本论文是在我的导师祝普文教授的悉心指导下完成的。祝老师在教学工作和学术研究的同时，对我的论文进行了耐心的指导，如果没有导师的帮助，我是不可能顺利完成毕业论文的。毕业论文的完成意味着三年的学习生活的结束。在这里我要忠心地感谢我的导师祝普文老师！在三年的学习生活中，祝老师经常利用课余时间给我增添课程，他渊博的知识结构，严谨的学术作风，勤奋的工作精神深深地影响了我。在祝老师的指导下，我在三年的研究生学习期间多次发表论文并参与撰写了《世界动画史》等多部著作，学到了丰富的知识与经验，使我受益匪浅！是他使我懂得了戏剧戏曲学这门学科的艺术魅力，在他的身上我看到了教师的敬业精神，学到了如何做一名优秀的教师，师恩难忘！

同时，我还要感谢吉林艺术学院研究生处的各位领导，谢谢你们为我提供了这么好的学习机会！

此外，我还要感谢我的同学们在我学习期间给予我的大力支持！

最后，感谢我的父亲、母亲在我学习期间给我的关怀和照顾，谢谢！